

# sanat tasarım

## art design



YIL / YEAR :1 SAYI / ISSUE :1 HAZİRAN / JUNE 2024

**IJAD** KARAMANOĞLU MEHMETBEY ÜNİVERSİTESİ ULUSLARARASI SANAT TASARIM DERGİSİ  
KARAMANOĞLU MEHMETBEY UNIVERSITY INTERNATIONAL JOURNAL of ART DESIGN



KARAMANOĞLU MEHMETBEY ÜNİVERSİTESİ  
SANAT, TASARIM VE MİMARLIK FAKÜLTESİ



## İÇİNDEKİLER

Philippe De Champaigne' Nin "Vanitas" Eserinin İkonografik Çözümlemesi / Doç.Dr.  
Rasim SOYLU, Murat NEZİR

Ressam Hasan Pekmezci'nin "Yaşam" Konulu Resimleri Üzerine Değerlendirme / Prof. Dr.  
Fatih BAŞBUĞ

Selçuklu Halılarında Yıldız Yanışı ve Sembol Dili / Dr. Öğr. Ü. Ahmet AYTAÇ

Türk Ebrûsunun Târîhi, Husûsiyetleri, Kullanım yerleri ve Tekâmül Süreci / Tefvik Alpaslan  
BABAOĞLU

"Gece Bülbül, Ağaran Vakte Kadar. "Hâfız ve Şirâz / Kamil UĞURLU

# PHILIPPE DE CHAMPAIGNE' NİN “VANİTAS” ESERİNİN İKONOĞRAFİK ÇÖZÜMLEMESİ

**Rasim Soylu**

Doç. Dr. Sakarya Üniversitesi Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sakarya/Türkiye

[rasimsoylu@sakarya.edu.tr](mailto:rasimsoylu@sakarya.edu.tr)

[orcid.org/0000-0001-7136-1928](https://orcid.org/0000-0001-7136-1928).

**Murat Nezir**

Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanatta Yeterlilik Öğrencisi,

İstanbul/Türkiye

[muratnezirart@gmail.com](mailto:muratnezirart@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0007-0929-4921>

## ÖZ

İnsanın ölümlü olması ve dünyanın fani olması insanlığın evrensel sorunlarından birisidir. Hayatın geçici ve fani olma kavramı özellikle mistik ve metafizik öğretiler arasında özel bir önem taşır. Sanat, ilk insandan itibaren içsel ve dışsal evreni konu alan bir dışavurumdur. Gerçeği betimleme, dünyanın güzellikleri, aşk ve sevgi sanatın ana konuları arasında yer alır. Ancak insanlığın acı ve dramları da pek çok sanat eserinde yansımıştır.

Batı sanat tarihinde ölüm, kıyamet, haşır, mahşer yer ve son yargı gibi konular da yaygındır. Gotik resimlerde olduğu gibi Rönesans ve Barok sanatında da bu konular çok işlenmiştir. Avrupa sanatında fanilik ve ölüm konusunu sembolize eden figüratif imgeler çoktur.

Sanat eserlerini ikonografik olarak yorumlayan ve analiz eden sanat eleştiri yöntemleri olduğu gibi görsel yöntem bilimsel yöntemi de resimdeki ikon ve sembolleri okur yorumlar. Sanat tarihinde pek çok sanat eserinde yer alan kum saati, kafatası ve mum gibi objelerin görünen anlamları dışında metaforik anlamlarda çağrışımlar. Bu çalışmanın amacı Philippe De Champaigne' in “Vanitas” resminde yer alan ölüm ve fanilik imgelerini ikonografi yöntemiyle anlamlandırmaya ve çözümlemeye çalışmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** İkonografi, Momento Mori, Fanilik, Vanitas, Ölüm.

## VISUAL METHODOLOGY ANALYSIS OF PHILIPPE DE CHAMPAIGNE'S "VANITAS"

### ABSTRACT

The mortality of man and the mortality of the world are one of the universal problems of humanity. The concept of life being temporary and mortal has special importance, especially among mystical and metaphysical teachings. Art is an expression of the inner and outer universe since the first human being. Describing reality, the beauties of the world, love and affection are among the main subjects of art. However, the pain and drama of humanity are also reflected in many works of art.

Subjects such as death, apocalypse, resurrection, judgment and final judgment are also common in Western art history. These subjects were widely discussed in Renaissance and Baroque art, as well as in Gothic paintings. There are many figurative images in European art that symbolize the subject of mortality and death.

Just as there are art criticism methods that interpret and analyze works of art iconographically, the visual methodological method reads and interprets the icons and symbols in the painting. Objects such as hourglasses, skulls and candles, which appear in many works of art in art history, evoke metaphorical meanings in addition to their apparent meanings. The aim of this study is to try to make sense of and analyze the images of death and mortality in Philippe De Champaigne's painting "Vanitas" using Iconography.

**Keywords:** Iconography, Momento Mori, Mortality, Vanitas, Death.

## 1. GİRİŞ

Tarih boyunca üretildikleri dönemde içerisinde ölüm kavramı ve nesnelere ele alan eserler, tıpkı diğer sanat eserleri gibi yaşadığı ana tanıklık ederek, dönemin toplumsal, kültürel, ekonomik, savaş ve hastalık vb. olaylara bağlantılı olmuştur. Ortaçağdan itibaren Avrupa sanatında ölüm ve fanilik konularını ele alan eserlere vanitas adı verilmektedir.

Özellikle Hollanda resim sanatında ölümü çağrıştıran nesnelere tasvir eden geleneğini de sanat tarihçileri “Vanitas” olarak adlandırmaktadırlar (Günay, 2019, 462). Bir ölü doğa türü olan vanitas resimlerinde sönmüş mum, solmuş çiçekler, kafatası, kum saati, meyve ve kitap gibi sembollerle ele alınmaktadır. Bu kullanılan semboller yaşayanlara adeta bir uyarı vermektedir. Her bir sembol hayatın geçiciliğini belgelemek için kullanılmıştır. Vanitas resimleri, nesnel dünyadaki insanlara verilen zaman ve ihtişama sahip olduklarını ve bunun yanında dünya malının geçici olduğunu bize göstermektedir. Memento Mori: “Fani olduğunu hatırla” (Ünal, 2018, 250).

## 2. İkonografi

Antik dönemde plastik sanatların temel konusu mitoloji iken Hristiyanlık sonrasında kutsal kitapların kıssaları ana temayı oluşturur. Kutsal kitaplarda yer alan Genesis, Cennetten Kovulma, Hz. İsa'nın Kıssaları, Hz. İsa'nın Çarmığa Gerilmesi, Göğe Yükselişi, kıyamet ve Son Yargı gibi konuların yanı sıra, “Memento Mori” (öleceğini unutma ve fani olduğunu hatırla) ve “Vanitas” (geçicilik ve hiç olma) de yer alır (Kurşun, 2020, 286).

Turani'ye (1975, 53) göre; “İkonografi; kutsal kişiler ve imgeler yanı sıra, nesnelere ve doğa görünümüne de mecazi anlamlar yükler”. İkonografi bilhassa dinsel resimlerdeki ikonları çözümler. İkonografik sanat eleştirisi yönteminin temellerini Erwin Panofsky atmıştır. Ona göre sanat eserinde görülen imgelerin düz anlamları yanı sıra alegorik ve simgesel yan anlamları da vardır. Özellikle Avrupa sanatında doğru bir ikonografik çözümleme yapabilmek için eserdeki imgelerin doğru tanımlanması gerekir (Panofsky, 1995, 29).

## 3. Memento Mori - Vanitas

Rönesans ve Barok döneminde Vanitas ve Memento Mori yanifanilik ve ölüm temasına çok rastlanır. Memento Mori resimlerinde ölümü en çok sembolize eden figür kafatasıdır.

Bu resimlere göre yaşam bütün güzelliğine ve zenginliğine rağmen elimizden su gibi akıp gitmektedir. Ölü doğa türünden yapılan resimlerde lüks ve zengin yaşam simgesi olan objeler, görünen düz anlamının yanında her şey boş veya hiç anlamlarını da ifade ederler. Vanitas resimleri genellikle lüksü, zenginliği ve zevki tasvir etmeye yöneliktir. İnsanın

bedeni kadar ruhu ve duyguları da sanatın ana problemidir. Hatta ölüm ve fanilik bile sanatın konusu içinde ele alınmıştır. “Hiçbir zaman ölmek istemeyen sanatçı, ölümsüzlük sırrına eseriyle ulaşır. Sanatçılar maddi olarak ölseler bile manevi olarak eserleriyle yaşamaya devam ederler” (Tanrıverdi & Boydaş, 2021, 2469).

Vanitas dünyevi zevklerin ve zenginliklerin faniliğinin gösteriş ve büyülenmenin anlamsız ve boş olduğunu anlatmaktadır. “Vanity of Vanities”, “Boşun boşu her şey boş diyor vaiz.” (Vaiz 1:2-12:8). Eski Ahit’te ki bu anlatım Allah’ın gayrısı her şeyin hiç olduğunu ifade eder (Kaygusuz, 2019, 467).

Özgenç Erdoğan’ya (2018: 149) göre; “Hem lüksü yaşayıp hem de onların faniliğini Vanitas resimleriyle anlatmak isteyen toplumun bu tür paradoksal eğilimleri, Protestanlık sonrası yasaklanan günah çıkartma ritüelinin boşluğunu dolduracak bir tür arayışına karşılık vermektedir”.



**Görsel: 1.** Philippe de Champaigne, Vanitas, 28 x 37 cm. Tessa Müzesi (Leppert, 2002, 94).

#### **4. Philippe de Champaigne ve Vanitas Resmi**

Philippe de Champaigne 26 Mayıs 1602’de Brüksel, Belçika’da doğdu. Fransa’ya yerleşti ve Fransız okullarında eğitim gördü. Philippe de Champaigne önemli Barok dönemi ressamıdır. Fransa’nın önde gelen sanat kurumu olan Paris’teki ‘Académie de Peinture et de Sculpture’ in kurucu üyesidir. Paris’teki Notre Dame Katedrali için 1638’den kalma birkaç resim yapmıştır. Ayrıca duvar halıları için karikatür çizmiş ve 1200 lira maaşla Kraliçe’nin ilk ressamı olmuştur.

Kraliçe Anne'nin gözde kiliselerinden biri olan Faubourg Saint-Jacques Karmelit Kilisesi'ni de süslemiştir. Champaigne, başta dini eserler ve portreler olmak üzere çok sayıda resim üretmiştir. Kariyerinin başında Rubens'ten etkilenen stilini daha sonra daha da sade hale getirmiştir. Philippe de Champaigne, resimlerdeki renklerin parlaklığı ve kompozisyonlarının sert gücü sayesinde olağanüstü bir ressam olmaya devam etmiştir. Son döneminde Champaigne, ağırlıklı olarak dini konuları ve aile üyelerini resmetmiştir. Vanitas resmini de 1671 yılında ölmeden üç yıl önce yaptığı düşünülmektedir (URL 1).

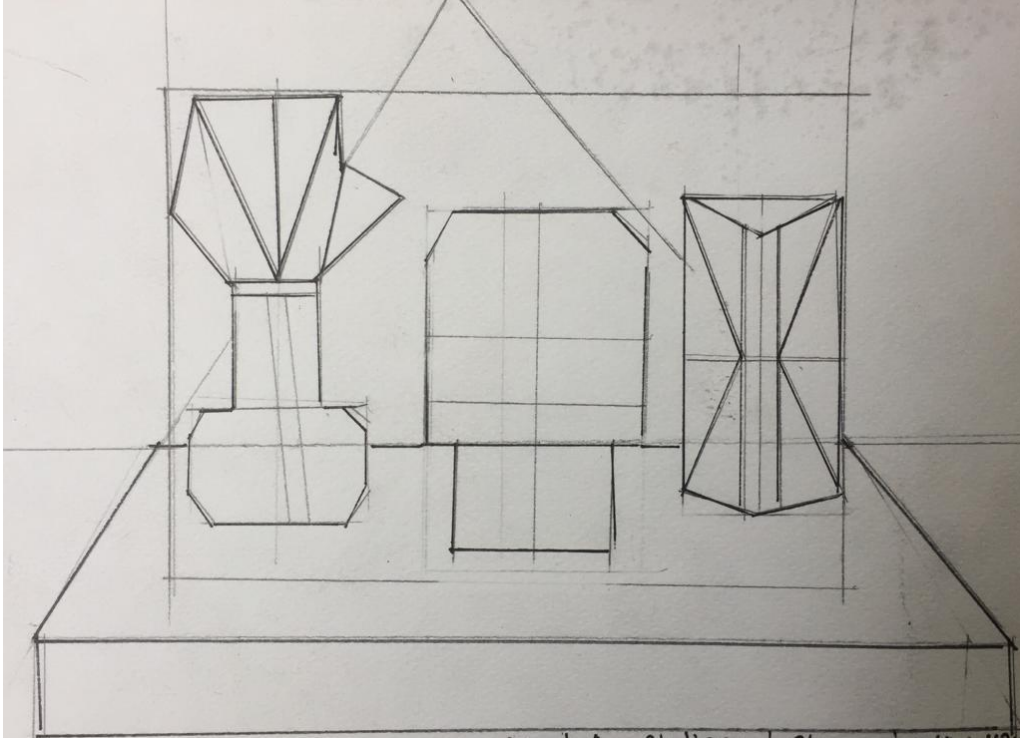
Champaigne'nin Vanitas resmi, ölüm ve fanilik temasını ikonografik bir anlatı biçimine dönüştürmüştür. Resim, taş bir masa üzerinde lale, kafatası ve kum saatinden oluşan üç nesnenin yan yana dizilmesiyle oluşan sembolize bir anlatıma sahiptir. Resimde kökünden koparılıp vazoya konulmuş lale zamana karşı yenik düşen yaşam imgesinde gönderme yapar. Kafatası ölümün kaçınılmazlığını ifade eder. Kum saati ise akıp giden inan ömrüne işaret eder.

### **5. Resmin Kompozisyon Analizi**

Champaigne'nin küçük vanitas resmi sadece en yalın esaslara yer vermektedir. Resmin mekânsal ortamı dar ve sınırlıdır. Resmedilen üç nesne neredeyse birbirlerine değiyor. Vanitas, dünyevi yalanın değersizliği üzerine düşünmeyi teşvik eden bir göstergedir.

Resimdeki üç öğenin tümü kıyametin simgesidir. Kısa bir zafer için lale, zamanın geçmesini ifade etmek için kum saati ve ölümün kaçınılmazlığı içinse 'kuru kafa imgelemleri tasvir edilmiştir. Kum saati; zamanı sayıyor, lale; zamanla hızla soluyor ve kafatası; zamandan dolayı temiz görünmektedir.

Kompozisyon dar alanda yer almakta ve aynen yaşamımızdaki sıkışmışlık duygusunu yansıtmaktadır. İzleyici resmin karşısında durup imgelemi tamamıyla görebilmektedir. Zaten yaşamda dümdüz ilerleyip sona ulaşmakta değil midir? (Leppert, 2002, 93).



**Görsel2.**Resmin Kompozisyon Analizi

## 6. Resmin İkonografik Analizi

Resimde anlam örgüsü merkezden yanlara doğru yönelmektedir. Resimde vazo içerisinde sarı ve kırmızı renkli bir lale tasvir edilmiştir. Renginden dolayı deri gibi görünen bir kafatası, temizlenmiş ya da çürümüş izlenimi vermektedir. Sağında içinde kum bulunan kahverengi bir kum saati bulunmaktadır. Tüm bu öğelerdeki bir mermer veya taştan yapılmış düz bir yüzey üzerine yerleştirilmiştir. Resmin fonu her şeyin faniliğini ve ölümünü temsil eden siyah boya ile boyanmıştır.

Bu eserde sanatçı hayatın değerli olduğunu göstermeye çalışıyor. Tıpkı lale gibi her insan gururunu ve şöhretini gösterişli yaşar ama solar ve yaşlanır. Kum saatinin de gösterdiği gibi zaman geçtikçe her şey unutulur. Sonunda zaman dolduğunda, önceki kabı olan kafatasından boşalmaktadır. Champaigne, bir insanın hayatını bu resim üzerinden anlatmaya çalışmaktadır. Kurşun'a (2020, 286) göre; "Ortaçağ ressam ve heykeltıraşları özellikle beden iskelete dönüşmesiyle ilgilenmişler ve hatta bedenin çürümesini de çok yakından incelemişlerdir. Ölümü korkunç ve iğrenç olarak betimlemişlerdir. Hatta bedenin çürümesini ve bu çürük gözeneklerden giren kurtlar ve diğer hayvanları da birlikte düşünmüşler ve bunları eserlerine yansıtmışlardır".

## 7. Philippe de Champaigne'nin Diğer Çalışmalarından Örnekler



Ex-Voto de 1662 , Fransız sanatçı Philippe de Champaigne'nin Paris'teki Louvre'da bulunan bir tablosudur. Champaigne'in en başarılı eserlerinden biridir. Champaigne'in kızı Rahibe Catherine de SainteSuzanne için hastalığının dokuzuncu gününde Rahibe Catherine için bir tedavi geleceği umudunu yaşayan Anne Agnès Arnauld'u bir ışık huzmesini aydınlatıyor. Catherine (oturmuş, dua ediyor) ressamın hayatta kalan tek çocuğu ve felç edici bir hastalıktan acı çekmektedir (URL 2).



**Görsel 3.** Ex-Voto de 1662, 164.8 cm x 228.9 cm, Louvre Müzesi, (URL 3).

Kardinal de Richelieu'nun Üçlü Portresi, Fransız sanatçı Philippe de Champaigne'nin tuval üzerine yağlı boya tablosudur ve 1642 dolaylarında tamamlanmıştır. Portre, Cardinal de Richelieu'yu üç açıdan gösteriyor: sağ profil, yüz açık ve sol profil. Tablo, bir İtalyan heykeltıraş tarafından Roma'da yapılacak bir büst için bir çalışma olarak yapılmıştır (URL 4.).





**Görsel 4.** Kardinal de Richelieu' nun Üçlü Portresi, Philippe de Champaigne, 1640, Ulusal Galeri, Londra (URL 5).

### **Sonuç**

Ölüm canlılar için kaçınılmaz bir sonudur. Sanatçılar geride bıraktıkları eserleriyle ölümsüz olurlar. Bütün dinlerde yaşam insanlara Yaratıcının hediyesidir. Hatta beden ve ömür insanlara emanet olarak verilmiştir. Üç büyük dine göre insanlar öldükten ve kıyamet koştuktan sonra yeniden diriltilecek ve dünyada yaptıkları işlerden dolayı yargılanacaklardır. Son yargı sonucuna göre ya Cennete ya da Cehenneme gideceklerdir.

Ortaçağ dönemlerinden itibaren Avrupa sanatında fanilik ve ölüm teması kendisini gösterir. Rönesans ve Barok resminde Vanitas ve Memento Mori yani fanilik ve ölüm temasına çok rastlanır. Resim sanatında kuru kafa, kum saati, eski kitaplar, çiçekler ve sönmüş mum resimlerde görülen fanilik ve ölüm göstergesi imgelerdir.

Memento Mori resimlerinde ölümü en çok sembolize eden figür kafatasıdır. Bu resimlere göre yaşam bütün güzelliğine ve zenginliğine rağmen elimizden su gibi akıp gitmektedir. Daha çok natüremort tarzında yapılan ve Vanitas olarak adlandırılan resimlerde ise görünüşte zenginlik belirtisi olan bu objeler ne yazık ki her şey boş hiçtir anlamları yansıtır.

## **Kaynakça**

Aksoy, M. (2018).Rönesans Resim Sanatı'nda Ölüm Teması, InternationalJournal of InterdisciplinaryandIntercultural Art, Kasım- Aralık/ Kış,Cilt:3,Sayı:6, S.118-135.

Günay Kaygusuz, B. (2019). Tablolardaki Ölüm Nesneleri: Vanitas Natürmort Geleneği. Tykhe Sanat Ve Tasarım Dergisi, 4(7), 462-478.

Kaygusuz, B. G. (2019). Tablolardaki Ölüm Nesneleri: Vanitas Natürmort Geleneği, Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi, Aralık 2019, Cilt 04, Sayı 07, s: 462-478.

Kurşun, Yıldız, S. (2020). Ölüm Olgusu Ve Vanitas Resimler Üzerine Bir Değerlendirme, Journal of International Social Research, 2020, Vol 13, Issue 74, p284-294.

Leppert, Richard (2002). Sanatta Anlamın Görüntüsü. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özgenç Erdoğan, N. (2018). 17. Yüzyıl Hollanda Sanatında Vanitas İmgeleri. Ulakbilge, 6(21), s.143-159.

Panofsky, E. (1995). İkonografi ve İkonoloji: Rönesans Sanatının İncelenmesine Giriş, (Çev. EnginAkyürek), İstanbul: Alfa Yayıncılık.

Symbols of DeathandViolence in Contemporary South African Art with Reference toSeventeenth-centuryDutch Vanitas Art.

Turani, A. (1975). Sanat Terimleri Sözlüğü, 3. Baskı,Ankara: Toplum yayınları

Ünal, B. (2018). Fanilik Üzerine Yeniden Düşünüş”, Sanat Tasarım Dergisi, Haziran, s. 245-246.

URL 1. <https://delphipages.live/tr/05.04.2024>

URL 2. <https://stringfixer.com/tr/> 10.04.2024.

URL 3. <https://stringfixer.com/tr/> 10.04.2024.

URL 4. <https://smartify.org/artworks> 10.04.2024

URL 5. <https://smartify.org/artworks> 10.04.2024

# RESSAM HASAN PEKMEZCİ'NİN “YAŞAM” KONULU RESİMLERİ ÜZERİNE DEĞERLENDİRME

## PAINTER HASAN PEKMEZCİ ON ‘LIFE’ EVALUATION ON PAINTINGS

Fatih BAŞBUĞ<sup>1</sup>

### ÖZ

1945 yılında Konya’da dünyaya gelen Ressam Hasan Pekmezci, sanatçı ve eğitimci kişiliğiyle Türk sanatının gelişmesine önemli katkılar sağlamıştır. Türkiye’nin farklı bölgelerinde eğitimcilik yapan Pekmezci, buralardan edindiği izlenimleri, kendi resim dünyasında biçimlendirerek, karakteristik tarzıyla içsel dünyasından dış dünyaya taşımıştır. Sanatçı, Avrupa’daki baskı resim kültürünün Türkiye’de yaygınlaştırılması için çaba sarf etmiş, bu alanda yayınlar yapmış, sergiler açmış, uygulama çeşitliliği geliştirerek, resim sanatında kendine yer edinmiştir. Türkiye’nin önemli kurumsal koleksiyonlarında eserleri bulunan sanatçı, çeşitli kavramlardan yola çıkarak, lekesele biçimler oluşturmuştur. Bu çalışma, Pekmezci’nin yaşam konulu eserleri özelinde, sanatçının yaşam kavramını ele alma biçimi, bakış açısı ve kavramsal anlamları üzerinde durmaktadır. Yaşam, yaşayan her canlı için tüm varlık işlevlerini sürdürdüğü süreçtir. Ressamlar için yaşam, kavramsal olarak sadece nefes alıp verme, büyüme, gelişme, üreme gibi organizmaların ortak hareketleri değil, aynı zamanda gelecek kaygıları, düzen, zaman gibi kişisel özellikler barındıran sistematik düşünceler bütünüdür. Ressam Hasan Pekmezci, düşünen, yazan, çizen ressam olarak, uzun yıllar sanat eğitimi vermiş, rengin ve çizginin bütünlüğü içinde önemli eserlere imza atmış, üretken kişiliğiyle Türk resminde iz bırakmış bir sanatçıdır. İnsanın yaşam süreci, Pekmezci’nin dikkatini çekmiş, geçmiş görünümle kendi içsel dünyasında yarattığı lekelerle, dinamik enerjiye evrilmiş, bu enerji, pentürel formlarda somut bir varlığa dönüşmüştür. Karbon ve suyun özelleşmiş kimyası aracılığıyla işleyen yaşam, Pekmezci’de renk lekeleri, konturlar, çizgiler, noktalar gibi resmin temel ilke ve elemanlarıyla doğrudan ilintili yapılarla form kazanmış, kavramsal, metaforik ve sembolik anlamlarla ifade edilmiştir. Ressamın anlatımcılıktan, dışavuruma uzayan bu resim dünyası, içsel yansımasının kodları hakkında ipuçları vermektedir. Her ressamın bir nevi renksel şair olduğu düşünülürse, kelimelerle ifade edilmeden, duygusal renk patlamaları ile açıklanabilecek ruhsal durumlar söz konusudur. Pekmezci’nin resimleri, 1960’lı yılların Türkiye’si, orta Anadolu insanını, kavramlardan yola çıkarak işlemekte, ressamın kendini özdeşleştirdiği biçimsel renk değerleriyle insan yaşamından görünümle aktarmaktadır. Savaşın yıkım getirmesi, dolaylı olarak insan yaşamını olumsuz etkilemesi, kısıtlaması, mahkûm etmesi yaşam kavramıyla zıtlıklar oluşturmaktadır. Benzeri hoşnutsuzluk içeren kavramların karşısında duran, onu olumlayan barış kavramıyla paralellik arz eden yaşam, yüzyıllardır savaşlar görmüş, savaşçı genlere sahip Türk toplumunun yaşam kavramından beklentisini betimleyen sanatçı, bireysellikten çok genellemeleriyle dikkati çekmektedir. Yaşamın döngüsel yapısı, Pekmezci eserlerinde kalıcılığa dönüşmüştür. Pekmezci için yaşam, ölümle son bulmamakta, bedensel bir dönüşüm geçirmektedir. İnsanın varlığı son bulsa da ruhsal yapısı, ebedi olarak yaşayacak, dünyevi fiziksel irade yerini, gökyüzündeki bilinmezliğe bırakacaktır. Bilimle izah edilemeyen varlık dünyasında devam edecek yaşam, varlığını sürdürecektir. Tüm canlıların yaşamla, yaşanılmayan arasında bir konumda durduğunu anımsatan eserlerinde, kırmızı, siyah, gri, yeşil, sarı ve beyaz tonları ağırlıklı olarak kullanan sanatçı, rengin psikolojik etkisinden yararlanarak, insan ruhunun estetik algı düzeyine gönderdiği sinyallerle, mesajlarını daha kalıcı ve anlaşılır şekilde ortaya koymaktadır. Yaşam, Pekmezci eserlerinde üzerinde sıkça durduğu ve vurguladığı şekliyle her canlının doğal hakkıdır. Bu çalışmada, barış konusunun destekçi kavramlarından biri olan “yaşam” kavramını güncel bir sanatçı özelinde ele alarak, önemine vurgu yapılmış, resim dünyasındaki karşılığına değinilmiştir.

<sup>1</sup> Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, fbasbug@gmail.com, Antalya/Türkiye, ORCID: 0000-0001-7600-273.

**Anahtar Kelimeler:** Yaşam, insan, resim sanatı, Hasan Pekmezci, sanat.

### **ABSTRACT**

Born in 1945 in Konya, Painter Hasan Pekmezci has made significant contributions to the development of Turkish art with his artist and educator personality. Pekmezci, who worked as an educator in different regions of Turkey, shaped the impressions he gained from these places in his own painting world and carried them from his inner world to the outer world with his characteristic style. The artist has endeavoured to popularise the printmaking culture in Europe in Turkey, published in this field, opened exhibitions, developed a variety of applications and gained a place for himself in the art of painting. The artist, whose works are in important institutional collections in Turkey, has created stained forms based on various concepts. This study focuses on Pekmezci's works on the theme of life, the artist's way of handling the concept of life, his point of view and conceptual meanings. Life is the process in which every living creature maintains all its functions. For painters, life is conceptually not only the common movements of organisms such as breathing, growth, development and reproduction, but also a set of systematic thoughts that contain personal characteristics such as future concerns, order and time. Painter Hasan Pekmezci is an artist who, as a thinking, writing and drawing painter, has taught art for many years, has signed important works in the integrity of colour and line, and has left his mark on Turkish painting with his productive personality. The life process of human beings has attracted Pekmezci's attention, past appearances have evolved into dynamic energy with the stains created in his inner world, and this energy has turned into a tangible entity in the forms of painting. Life, which functions through the specialised chemistry of carbon and water, has taken form in Pekmezci with structures directly related to the basic principles and elements of painting such as colour spots, contours, lines and dots, and has been expressed with conceptual, metaphorical and symbolic meanings. This painting world of the painter, which extends from expressionism to expression, gives clues about the codes of his inner reflection. Considering that every painter is a kind of colour poet, there are mental states that can be explained with emotional colour explosions without being expressed in words. Pekmezci's paintings depict Turkey of the 1960s, the people of central Anatolia, based on concepts, and convey views of human life with the formal colour values with which the painter identifies himself. The fact that war brings destruction, indirectly affects human life negatively, restricts and condemns it, creates contrasts with the concept of life. The artist, who depicts the expectations of the Turkish society, which has seen wars for centuries and has warrior genes, from the concept of life, which is in parallel with the concept of peace, which stands against similar concepts of discontent and affirms it, draws attention with generalisations rather than individuality. The cyclical structure of life has turned into permanence in Pekmezci's works. For Pekmezci, life does not end with death, but undergoes a bodily transformation. Even though the existence of the human being comes to an end, his spiritual structure will live eternally, and the earthly physical will leave its place to the unknown in the sky. Life will continue to exist in the world of existence that cannot be explained by science. The artist, who mainly uses red, black, grey, green, yellow and white tones in his works reminding that all living beings stand in a position between life and the un-lived, reveals his messages in a more permanent and understandable way with the signals he sends to the aesthetic perception level of the human soul by making use of the psychological effect of colour. Life is the natural right of every living being, as Pekmezci frequently emphasises and emphasises in his works. In this study, the concept of 'life', which is one of the supporting concepts of the subject of peace, is discussed in the context of a contemporary artist, its importance is emphasised, and its counterpart in the world of painting is mentioned.

**Key words:** Life, human, art of painting, Hasan Pekmezci, art.

## GİRİŞ

Her insan ölümsüz olmak ister. Ölümden korkmak, yaşamın bir gerçeğidir ve tüm canlıların ortak sonudur. Savaşların kimyası gereği, birinin diğerine üstünlük kurmasına giden yolda kayıp yaşanması veya yaşatılmasının zaferle nitelendirildiği bir dinamik hareket olan savaş, içeriğinde karanlık, kaos, yıkım, zulüm, keder gibi birçok olumsuzluk bildiren kavramların tümünü kapsamaktadır. Öyküsü ünlü Sümer mitolojisine dayanan ilk insan kanının kıskançlık uğuruna döküldüğü Anadolu coğrafyası, kanlı savaflara, yıkımlara şahit olmuştur. Savaşın hüküm sürdüğü bu topraklarda barışa ve yaşama her zaman ihtiyaç duyulmuştur. Barışın kavramsal olarak nitelendirilmesi, yaşamla tezatlık oluşturan bir durum ortaya koymaktadır. Yaşamın sorgulandığı, çaresizliğin ortaya çıktığı yıkımların ve kayıpların şemsiyesini oluşturan savaş kavramı, yaşam döngüsünün nedenselliği üzerine teolojik anlamlar barındırmaktadır. Dolayısıyla insan varlığının yeryüzünde görülmesiyle birlikte, yaşam döngüsüne ait fikirler beyan eden ünlü filozoflar, ebedi ve sonsuzluk terimleri açısından yaşam döngüsüne temkinli yaklaşmışlardır. Sonsuzluğun bu denli tartışılması ve felsefecilerin radarına girmesi, insanlık için önemli tartışmalardan biridir. İnsan varlığının sorgulanması ve bir amaç için yaşaması, insanı diğer canlılardan ayıran özelliklerden biri olmakla birlikte, öbür dünya inancı için zemin oluşturabilecek fikirlerin olgunlaşması için hazırlık aşaması olarak görülebilir.

Philoponus'a göre, evrenin ebedi olduğu kabul edilirse, fiili bir sonsuzluğun varlığını, ona bağlı olarak da sonsuz sayıda yılın ve zaman içinde yaratılmış sonsuz sayıda bireyin de varlığını kabul etmek gerekmektedir. Ancak Philoponus'la aynı fikirde olmayan Aristoteles'in kendisi fiili sonsuzluğun varlığını reddederek, yaşam ve sonsuzluk arasına şerh düşmektedir. Dolayısıyla Philoponus'a göre, evrenin bir başlangıcı olmuş olmalıdır ve bir sonu da olacaktır. Philoponus, kişisel bir Tanrı'nın varlığını öne sürmüş ve yaratılışın dünyadan bağımsız olarak, Tanrı'nın özgür kararının sonucu olduğunu düşünmüştür. Felsefesinde hiçbir hareket ve varlık sonsuz olamaz düşüncesi yer almaktadır. Evren sonu olan bir varlık olduğuna göre, sonsuza kadar yaşama kudretine sahip değildir (Eco, 2014, s. 484) ve insan da sonsuz bir varlık değildir. İnsan varlık olarak yaşadığı bu dünyada sürecini iyi geçirmeli ve yararlı hizmetler vererek, topluma katkı sağlamalıdır. İnsan varlığına dair düşüncelerini görsel imgelere dönüştüren sanatçılar, konunun hassasiyetini kendi pencerelerinden değerlendirerek özgün imgeler meydana getirmişlerdir. Sanatçının burada ortak endişesi anlaşılabilir olmakla birlikte kalıcılıktır.

Tarihte birçok sanatçı, düşünür, yazar, içinde yaşadıkları zaman diliminde anlaşılmamış, yapıtları önemsenmemiş, fakat daha sonra yeniden keşfedilmişlerdir (Özbek, 2013, s. 32). Hasan Pekmezci için durum tam böyle olmamıştır. Yapıtlarını yurt içi ve dışında defalarca sergilemiş, uluslararası bienallere katılmış, burada ödüller almış, eserleri müzelere, kurum ve özel koleksiyonlara kabul edilmiş gerçek bir sanatçı hüviyetine sahip olmuştur.

### **Hasan Pekmezci ve Yaşam Konulu Resimleri**

Toplumun kabul ettiği, anladığı sanatçılar, kendi içsel dünyasının kahramanları olmakla birlikte, sadece kabul gördükleri eserlerle değil, aynı zamanda farklı disiplinlerde ortaya koydukları yaşamışlıklarıyla topluma örnek ve yol gösterici bireylerdir.

Şairliği çok az bilirse de Rönesans'ın en büyük sanatçılarından biri olan Michelangelo'nun çok sayıda şiiri bulunmaktadır. Bu şiirlerinden birinde taşın içinde gizli figür imgelemine işaret etmiştir. Floransa'da Medici Şapelinde bulunan "Gece Heykeli" için aslında onu kendisinin yaratmadığını, o kadın bedenini taşın içinden kurtardığını belirtmiştir (Panofsky, 2023, s. 105). Hasan Pekmezci'nin sanatı içinde benzer ifadeler kullanılabilir. Resimlerinde betimlenen birer siluet şeklinde olan kara kuşlar, onun lekeci dünyasında birer sanat unsuruna dönüşmüşlerdir. Dikenli telleri, göğe uzanan merdivenleri, yaşamdan soyutladığı insanları, zaman kavramının hayali imgelerini, kendine has yorumuyla izleyiciye sunmuştur.

Hayali imgeler, sanatçıların madde varlığı üzerine ortaya koyduğu anlatım dilinin yansımasını oluşturmasıdır. Bu anlatım dilinde, sanatçı özne konumunda ve maddi varlığı hareket ettiren, yani eylemi başlatan kişi olarak başlangıçta yer almaktadır. Doğa, onun için kaynaktır ve bu kaynak, her daim sanatçıyı beslemektedir. Sanatçı anekdotlarında, doğa karşısında gözlem yapan birey olarak özneyi, yani sanatçıyı yaratım eylemi içinde görürken, aynı zamanda içsel dünyasının bakış açısının tüm öznelliğini hissedenden algı düzeyi yüksek bir toplumdan söz etmektedir. Özellikle doğada çalışan bir grup Alman sanatçı, kendi öznelliklerinden yola çıkarak, izleyiciyi insan psikolojisi adına düşünmeye davet etmektedirler.





Hasan Pekmezci, Doğa ve Yaşam Üzerine, 2010, duralit üzerine karışık teknik, 35x50 cm.

19. yüzyıl Alman resim sanatının önemli temsilcilerinden Ludwig Richter'in arkadaşlarıyla birlikte gözlemleyerek ortaya koydukları tespit, resim sanatının psikolojik yansımaları göstermesi açısından önemlidir. Richter, dört arkadaşıyla bir araya gelerek aynı manzaranın karşısına geçmişler ve resimledikleri kompozisyonda benzerlikler ortaya koymaya çalışmışlardır. Birbirlerinden bağımsız olarak çalışan bu ressam, resimlerini tamamladıklarında, konunun benzerliği olsa da üslup anlamında kendi renk ve tonlarıyla, birbirlerinden farklı şekilde aynı konuyu işlediklerini görmüşlerdir. Bu durum Richter'e göre, kişilikleri farklı ressamın, nesnel görme eylemlerinin farklılık göstermesiyle açıklanmıştır. Biçim ve renk, ressamın yaradılışlarına göre kavranış çeşitliliğine sahiptir (Wölfflin, 2015, s. 3). Pekmezci'nin hayata dair resimlerinde de aynı bakış açısı vardır. Ressam, doğayı kendi gerçekliğiyle değil, iç dünyasının psikolojik kodlarıyla çözümleme süreci içindedir. Burada kullanılan merdiven imgesi, yaşamla maneviyat arasında bir köprü oluşturmaktadır, kastedilen maneviyat kavramı, dinsel bir çağrışımdan ziyade, maddenin soyut imgeye dönüşmesi, yani içsel cevherine doğru evrilmesidir. Sanatçı, kendi iç dünyasının duvarlarına yasladığı merdivenini, dış dünyanın soyut zamanına taşımaktadır. Böylece ortaya zamansal bir düzlemde, yaşanmışlıklarla dolu bir dünyanın kapıları aralanmaktadır. Hasan Pekmezci'nin yaşama dair bu imgeleri, görüntüler biçiminde izleyiciyle buluşturması, onun yaşanmışlıklarının yansımasıdır.



Hasan Pekmezci, Zaman-Yaşam Merdiveni, 2010, tuval üzerine karışık teknik, 150x150 cm.

Hasan Pekmezci, Anadolu coğrafyasının iç bölgesinde Konya'nın küçük bir kasabasında 1945 yılında dünyaya gelmiştir. İvriz İlköğretmen Okulu'ndaki eğitiminden sonra İstanbul Çapa Öğretmen Okulu Resim Semineri'ne devam etmiştir. 1968'de Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'nü bitirmiştir. Bir süre ortaöğretim kurumlarında resim öğretmenliği yapmıştır. 1978'de Gazi Eğitim Enstitüsü Resim-İş Bölümü'ne öğretmen olarak atanmıştır. Bu bölümde serigrafi atölyesini kurmuştur. 1985 yılında sanatta yeterlik, 1987'de doçentlik, 1987'den itibaren öğretim üyesi olarak görev yapmıştır (Özsezgin, 2010, s. 425). Baskı resimle tanışması onun resim dünyası için ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Belki de kendini ifade etmede, çizimlerini çoğaltmada ve yaygınlaştırılmasında bu resim tekniği itici kuvvet olmuştur. Baskı tekniğini kullanırken özgün resim dilinden ödün vermeden çalışan sanatçı, zaman kavramını, saatlerle anlatırken aynı zamanda tükenmekte ve yitip gitmekte olan yaşamsal döngüye vurgu yapmaktadır. Zaman akıp giderken, insanoğlunun kaçırdığı yaşamsal hazın, sonlu durumuna işaret etmektedir. Sanatçıların uzun kelimelerle ifade edilebilecek hikayeleri, resimsel lekelerle ifade etmesi, onların imgesel yeteneğinin göstergesini oluşturması açısından önemlidir. Bu anlamda Pekmezci, imgesel dili çok iyi ifade eden sanatçılardan biri olmuştur.





Hasan Pekmezci, Yaşam- Zaman, 2010, tuval üzerine karışık teknik, 110x120 cm.

1968 yılından bu yana başta Devlet Sergileri olmak üzere ülkemizde düzenlenen belli başlı tüm yarışmalara katılan sanatçı, öncekiyle sonraki arasında bir köprü olarak gördüğü otuza yakın kişisel sergi açmış, yirmiden fazla ödül kazanmıştır. Yapıtları pek çok kitap, katalog ve yayında yer almıştır. Dışişleri ve Kültür Bakanlıklarının düzenlediği yurt dışı sergilerde eserleri sergilenmiştir (Yüksel, 2002, s. 107). Yaşam-Zaman kavramlarını metaforik bir veri olarak kullanan sanatçı, evrenin maddeci doğasına karşılık hayalinde kurduğu imgeleri resimlerinin merkezine yerleştirmiştir. Zaman kavramını saatlerle ifade ederken, yaşam kavramını göğe doğru uzanan merdiven imgesiyle anlatmıştır. Sık basamaklardan oluşan uzun merdiven, yerle göğü birleştiren bir yolu andırmaktadır. Maddi dünyadan manevi dünyaya doğru geçişi temsil eden bu imgelerin altına yerleştirilen metaforik kavramlar, izleyicide çeşitli yorumlara neden olmaktadır. Bu merdivenlerin yarattığı etki, aynı zamanda boyutlar arası geçişin çözüm dinamiklerini yansıtmaktadır.

Farklı boyutlara ait parçalardan yapılmış bir bütün kavramına ulaşmak kolay değildir. Sadece doğa değil, sanat, yani onun dönüşmüş görüntüsü de böylesi bir bütündür (Klee, 2007, s. 7). Pekmezci'nin eserlerinde oluşturduğu bu imgeler, bütünün parçaları şeklinde birbirinin devamını nitelendirir. Bu imgesel kompozisyonlarda öznenin cansız nesnelere ifade edilmesi, kendi iç dünyasının gizli öznesine gönderme yapmaktadır. Sanatçı bir özne olarak kendi yarattığı dünyada gezinmekte, o dünyanın görüntülerini birer sanı olarak izleyiciye göstermektedir.

Gerçek tarafından alt üst edilen özne, kendisinin ve dünyasının güçsüz bir seyircisine dönüşür (Zizek, 2014, s. 16). Pekmezci resimlerinde öznenin söz etmek gücüdür. Sanatçı ilgiyi bazı kompozisyonlarında yarattığı tekil kahramanlara değil, çoğulcu kalabalıklar üzerinden okumaktadır. Böylece lekesele formlara dönüşen kalabalıklar, sanatçı için zenginlik olarak görülmekte ve kompozisyonun görünen bölgelerine serpiştirilmektedir. Bu kalabalık nesnelere, lekeci figürler veya metaforik gölgeler, Batı sanatında şiirsel dil kullanan sanatçılarla benzerlikler göstermektedir. Bu anlamda Pekmezci'nin bazı resimlerinde kullandığı ara renklerin Gauguin ve Cezanne gibi anlatımcı ressamın resimlerinde kullanılan pentür diliyle benzerlik taşıdığı söylenebilir. Burada Gauguin'e ayrı bir parantez açılmasında yarar vardır.

Gauguin, Cézanne'dan daha görkemli ve ateşlidir, resimleri trajik ya da tutkulu şiirlerdir. Aynı zamanda, geleneksel formu içsel anlatıma feda etmektedir. Sanatı, ruhsal olana, doğal nesnelere ya da kelimelerle ifade edilemeyecek olan o derin noktaya doğru durmadan ilerler (Kandisky, 2010, s. 11). Pekmezci ile resimlerindeki benzerlikler burada ortaya çıkmaktadır. Şiirsel dilin yoğun olarak kullanılması, iki ressam arasında görülen trajik olayların anlatım dilindeki yalınlıkla ilgilidir. Gauguin, yaşamışlıkların trajik sonuçlarından önce, güzelliğe ve zevke vurgu yaparken, Pekmezci, uyarılarla güzel bir dünyanın yaşanılabilir özelliğine vurgu yapmaktadır. Burada yaşamışlıklar, haz ve benzeri kavramların toplumsal anlamda kullanımı, sosyolojik, politik göndermeler taşısa da sanatçının yarattığı dünyada insana dair mesajlar vardır. Pekmezci resimlerinde insan, toplumsal sınıfa mensup bireysel hak arayan bir varlıktan öte, onun yaşama dair siyasi görüşünün kodlarını taşımaktadır.





Hasan Pekmezci, Yaşam, 2010, tuval üzerine karışık teknik, 100x110 cm.

Elbette toplumsal sınıf ile siyasi görüş arasında dolayumsuz bir ilişki yoktur. Nasıl ki İngiliz Devrimi kısmen toprak sahibi sınıfın –ardılları sinai orta sınıfın çıkarlarına tercüman olacak– ilerici bir kanadının ürünüyse; Fransa’daki Aydınlanma da büyük ölçüde soyluların ve üst düzey burjuvaların ilerici kanadının, ileride sokakları fethedecek olan soyut birer özgürlük ve eşitlik ülküsünü haykıran insanların ürünü olmuştur (Eagleton, 2014, s. 17). Pekmezci resimlerinde görülen lekeci figürlerde, toplumsal sınıf ayrımına dair bir izlenim söz konusu değildir. Pekmezci’nin insan tasvirinde detaylardan arındırılmış, belirgin konturlarla betimlenmiş, birbiri içine geçmiş çoğulcu bir yaklaşım söz konusudur. İnsan toplumun bir parçası olmaktan ziyade, toplumu oluşturan ana unsur olarak bütüncül bir yaklaşımla anlatılmıştır. Pekmezci’nin zihninde kurgulanan bu sanal dünya ve onun ferdi konumundaki kalabalık yığınlar, yaşanmışlıklarının göstergesi hakkında ipuçları vermektedir. Burada Amerikalı kültür teorisyeni Charles Alexander Jencs’in hayali müze teorisinin Hasan Pekmezci resimleri içinde söylenebileceği muhakkaktır.

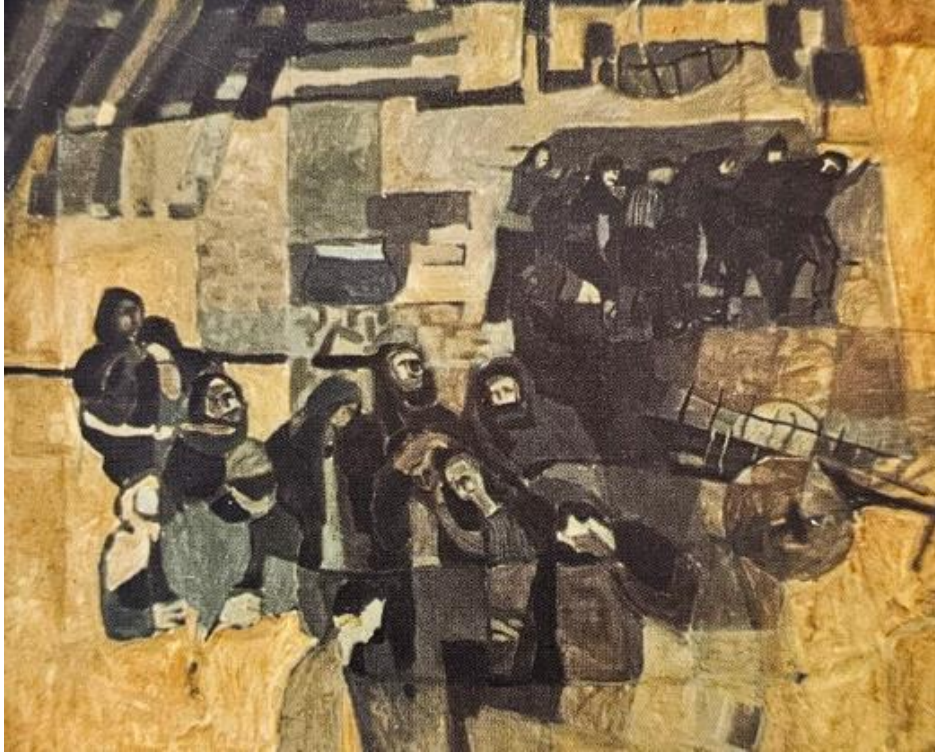
Jencks'e göre insanlar zihinlerinde, başka yerlerde yaşadığını, deneyimlerden, sinemadan, televizyondan, sergilerden, turizm broşürlerinden, popüler dergilerden vb. edinilmiş bilgilerden oluşan bir hayali müze ile dolaşmaktadır (Harvey, 2010, s. 107). Hasan Pekmezci kendi yaşamışlıklarını zihninde biçimlendirerek, resim serüveninin kaynağını buradan beslemektedir. Hasan Pekmezci doğaya bakarken, algılarından süzdüğü oluşları, karakteristik fırça darbeleriyle tuvallerine aktarırken, gözlerinin şahit olduğu yaşamsal izleri, kendi düşünme biçimleri üzerinden canlandırmaktadır.

Kişi, geleneklerin, kurumların ve düşünme tarzının belirli bir düzenlenişle denetlenen bir biçimde dünyayı görmektedir. Felsefi ele almalarında bile kişi, bu basmakalıp düzenlenişlerin ötesine çoğu zaman geçmemektedir. Gerçek ve düzmeceyle ilgili olarak kişinin birçok kavramı, kendi özel gelenekleriyle ilintili bir duruma işaret etmektedir (Benedict, 2011, s. 14). Hasan Pekmezci içinde büyüdüğü coğrafyanın kendi yaşamsal geleneklerini, öz kültürüyle bütünleştirerek sanatçı kişiliğini bu düzlem üzerinde inşa etmiştir. Pekmezci gördüğü bütün yaşamsal hareketleri, tesadüfen bulmamış, adeta onları aramış ve kendi izleri haline getirmiştir.

Amerikalı sanatçı Eric Fischl'in 1985 yılında "daha fazla resme ihtiyacımız yok" açıklamasını yaparak, insanlığın ihtiyacı olanın anlam olduğuna vurgu yapması (Godfrey, 2024, s. 84) Hasan Pekmezci resimlerinde kendini gösteren en önemli unsurlardan biri olmuştur. Sanatçı, çocukluğuna ait belleğinde kalan bir olayı anlamsal açıdan izleyicisiyle buluşturmuştur. Çocuk yaşta iken okuldan döndüğü bir sırada bahçeli köy evlerinin avlusunda bir kalabalık görmüştür. Bu kalabalık onda bir telaş, korku, heyecan ve tarifsiz bir anlam uyandırmıştır. Adımlarını hızlandırarak bu kalabalığın nedenini öğrenmek için avluya girdiğinde, ağlaşan kadınlar, yerde diz çökmüş akrabaları gördüğünde içindeki tarifsiz duygular yerini hüzne bırakmıştır. Etrafa doğru anlamsız ifadelerle bakarken annesinin cansız bedeninin bir battaniyeye sarılarak evin içinden alınarak bir at arabasına konulduğunu görmüştür. Annesini bu son görüşüdür ve ressam, bu anın defalarca resmini yapmış, o anı hatırlamış, belleğinde yeniden ve yeniden canlandırmıştır. Kısacası sanatçı, zamanı dondurmuş, anlamı ortaya çıkarmış ve ölümsüzleştirmiştir. Yaşamdan ilham alan bu sanatçı, çocuk yaşta annesiz büyümenin ıstırabını yaşamış ancak yaşama daha sıkıca sarılmayı başarmıştır. "Acı" ismini verdiği bu resmi, 1970 yılında ilk defa acıyı tarihlediği bir resmi olarak sanat literatüre



girmiştir. Sanatçı bu tarihten sonra da kendi mücadelesini kendi içinde vererek, yaşamından kesitleri bir dizi resme dönüştürmüştür.



Hasan Pekmezci, Acı, 90x100cm, 1970, tüyb.

Acı tablosu, diğer resimlerinden farklı olarak figürlerin duygularını mercek altına alarak, lekeci üslubundan tavizsiz biçimde tuvaline yansımıştır. Anı durdurmuş, iç dünyasına kaydettiği dinamik hareketleri, tablonun konusuna uygun biçimde matem rengine boyamıştır. Arkada eski bir ev silüeti, önünde bekleyen kalabalık, ağıt yakan, ağlayan, bekleyen insanlar, Pekmezci'nin tanıdığı figürler, gölge biçiminde, sade bir anlatım diliyle izleyiciye aktarılmıştır. Sanatçı, kendi acısını, izleyicinin algı dünyasıyla paylaşarak izleyicide dramatik bir etki yaratmıştır. Yaşamın döngüsel hareket mekanizmasının sonuna işaret ederek, bu tarz acıların insan yaşamının doğal bir parçası olmasına vurgu yapmıştır.

## SONUÇ

Resim sanatı diğer sanat dallarında olduğu gibi izleyiciyi salt mutluluğa götüren bir araç değil, aynı zamanda sanatçının duygusal patlamalarından oluşan dramatik acıları izleyiciye aktaran bir anlatım aracıdır. Pekmezci eserlerinin genelinde, mutluluk ve umut, yaşama dair güzellikler tercih edilen konular arasındadır. Romantik dönem Alman şair Mörike'nin dediği gibi “güzel olan ne varsa, içinde mutluluk ışıldar...” (Panofsky, 2023, s. 55). Hasan

Pekmezci'nin yaşam konulu resimlerinde mutluluğun ışıldadığını görmek, onu hissetmek mümkündür. Saat betimlemeleri, yaşamın geri dönülemeyecek anlar barındırdığına dikkat çekmektedir.

Pekmezci sadece resimlerinde değil, sanat yazılarında da yaşama dair tecrübelerini ve fikirlerini sanat severlerle paylaşmıştır. Onun yazılarındaki anlatım dilinin görselliğini resimlerinde görmek mümkündür. Büyük boyutlu lekeler, kompozisyonun tamamına yayılarak, adeta sonraki imgelere yer açmaktadırlar. Bazen koyu renkli zıtlıklar oluşturan sanatçı, objeleri daha belirgin biçimde lekeci anlayışla ifade etmektedir. Bazı kompozisyonlar da dikkati çeken kuş kafesleri, tutsaklıktan ziyade, özgürlük özlemine hasret duygusuna ve zamana gönderme yaparcasına işlenmiştir. Merdivenin metaforik bir araç kullanan sanatçı, erişilemeyeceğe eriştiren, yardımcı bir aktörden ziyade, özne olarak eserlerinde güçlü bir imge olarak izleyiciye aktarmaktadır. Sanatçı, yaşam döngüsü içinde merdivene üstün bir rol biçmiş, hayali kalabalık insanların, gölge şeklindeki silüetlerini bu merdiven etrafında toplayarak, farklı bir boyuta taşınmasını sağlamıştır. Yaşanılan bu dünyada barışa yer açmanın vakti gelmiş, tüm insanlık mutlak kurtuluşa ermenin hazzını arınmışlıktan sonra tadacaktır. Pekmezci resimleri, Platon'un mağara alegorisinin resim diline aktarılmış halini anımsatmaktadır. Sanatı, tüm insanlığa mesajlar gönderme gayreti içinde olan kodlar barındırmaktadır.

Pekmezci'nin sanat yaşamı, onun anlattıkları değil, anlatmaya çalıştıkları üzerinden okunmalı ve yaşayan bir aydın sanatçının tüm kesimler tarafından anlaşılabilmesi umuduyla değerlendirilmelidir. Pekmezci özgün sanat dili oluşturmuş, karakteristik fırça vuruşlarıyla Türk resmi içinde önemli bir yer elde etmiştir. Merdiven imgesi, yaşamsal anekdotların soyutlanmış ve sade lekeci anlatımı, sanatçıyı kendi çağdaşlarından ayıran önemli özellikler olarak ortaya çıkmıştır. Uzun yıllar yaşadığı Ankara'nın gri havasının etkisiyle gri, siyah rengin arasına yerleştirdiği kırmızı, sarı ve yeşil renk lekeleriyle biçim dünyasını zenginleştirmiştir. Onun resimleri, sadece görünen değil, metaforik anlamda görünmeyeni düşündüren biçimsel özellikler taşımaktadır.

## KAYNAKÇA

Benedict, R. (2011). Kültür rntleri, (eviren: Mustafa Topal), İstanbul: İletişim Yayınları.

Eco, U. (2014). Ortaçağ Barbarlar, Hristiyanlar, Müslümanlar, İstanbul: Alfa Basım Dağıtım.

Eagleton, T. (2014). Tanrı'nın ölümü ve Kültür, İstanbul: Yordam Kitap.

Godfrey, T. (2024). Çağdaş Sanatın yks, (eviren: Ebru Berrin Alpay), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Harvey, D. (2010). Postmodernliğin Durumu, İstanbul: Metis Yayıncılık.

Kandisky, W. (2010). Sanatta Ruhsallık zerine, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Klee, P. (2007). Modern Sanat zerine, İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

zbek, Y. (2013). Postmodernizm ve Alımlama Estetiği, Konya: izgi Kitabevi.

Özsezgin, K. (2010). Görsel Sanatçılar Ansiklopedisi, İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Panofsky, E. (2023). İdea Antik Sanat Kuramının Kavramsal Tarihine Bir Katkı, (eviren: İclal Cankorel), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Pekmezci, H. (2011). Ey Zaman Resim Sergisi Katalođu, Ankara: Ankara Sanayi Odası Sanat Galerisi Yayını.

Wölfflin, H. (2015). Sanat Tarihinin Temel Kavramları Yeni Zamanların Sanatında slubun Gelişmesi Sorunu, (eviren: Ahmet Cemal), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Yüksel, S. (2002). Ankara'da Sanata ve Eđitime Adanan Yaşamlar Anlatı/Yaşam yks, T.C. Kültür bakanlığı Yayınları, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Zizek, S. (2014). Sanat Konuşan Kafalar, İstanbul: Encore Yayınları.

# SELÇUKLU HALILARINDA YILDIZ YANIŞI ve SEMBOL DİLİ

Ahmet AYTAC\*

## ÖZ

İnsanlığın vazgeçilmezi olan el dokumacılığında, medeniyete sürekli öncülük eden Türk Milleti olmuştur. Orta Asya'dan Anadolu'ya kadar el dokumacılığı alanında tarih boyunca sanat eseri niteliğinde üretim devam etmiştir. Bu tarihi seyrin altın çağını ise Selçuklu halıları oluşturur. Bugüne kadar gün ışığına 18 adet Selçuklu dönemine ait halı çıkmıştır.

Sembolik anlatımın inançla bağlantısının olduğu kesindir. Bu anlamda Selçuklu halılarında kullanılan yanışlarında bir sembol dilinin olduğu muhakkaktır. Yıldız yanışı ise Orta Asya gelenekli olarak, Türk dokuma sanatında günümüze kadar kullanıla gelen önemli bir süsleme ögesi olmuştur. Ayrıca değişen din ve sosyal anlayışa rağmen süsleme ögesi olarak geçerliliğini koruyan yanışlara da iyi bir örnek durumundadır.

Selçuklu halılarında sıklıkla kullanılmış olan yıldız yanışının dini inançla alakalı olarak bu dokumalara aktarılmış olabileceğine dikkat edilmelidir.

**Anahtar Kelimeler:** Halı, el dokuma, yıldız, gelenek.

## ABSTRACT

The hand weaving of humanity has been abandoned, the civilizations that the Turkish nation has been a continuous leadership. From Central Asia to Anatolia in the field of hand weaving in the production of quality work of art throughout history has continued. This date of course the golden age creates Seljuk carpets. In the light of day until now, belong to Seljuk period carpet was 18.

Symbolic expression of the belief that a connection is final. In this sense, the Seljuk carpets used in the language as a symbol of motif is infallible. Stars as motifs is traditional Central Asia, the Turkish textile art from the present day can be used as a decorative element was important. Moreover, in spite of the changing religious and social understanding as a decorative item, a good example to be valid is the motifs.

Often used in the Seljuk carpets are relevant to the religious beliefs of the stars as motifs this document may be transferred to a notice of motion will be presented.

Has often been used in the Seljuk carpets religious beliefs relevant to the stars as motifs of this document may have been transferred to must be observed.

---

\* Dr. Öğr. Üyesi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi ABD., Aydın.

**Key Words:** Carpet, hand weaving, star, tradition.

## GİRİŞ

Türk, hatta dünya halı sanatının en önemli örnekleri arasında Selçuklu halılarının olduğu muhakkaktır. Geçen uzun yılların tahribatına rağmen bu halılar desen, boya, renk ve teknik özellikleri ile dokuma sanatında ki önemlerini hep korumuşlardır. Konuyla ilgili epeyce araştırma yapılmasına rağmen Selçuklu halılarındaki yarışların menşei de henüz tam olarak aydınlanmamıştır.

Konya Alâeddin Camii'nde XIII. yüzyıla ait üç tanesi bütün, beşi parça halinde olmak üzere toplam sekiz adet halı 1905 yılında İlk defa İsveçli bilim adamı Martin tarafından keşfedilmiş ve Konya'daki Alman konsolosluğu temsilcisi olan Danimarka asıllı Loytved'e anlatılmıştır. Loytved aracılığıyla, Sarre tarafından 1907 yılında Avusturya'da çıkan "*Kunst und Kunsthandwerk*" dergisinde ilk defa yayınlamıştır. Bugün İstanbul Türk-İslâm Eserleri Müzesi'nde muhafaza edilmektedirler<sup>2</sup>. 1930 yılında Amerikalı Profesör Riefstahl Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nde dört adet halı daha bulmuştur. Bunlardan üçü XIII. yüzyıldan kalma Selçuklu halısı olup, diğeri ise XV. yüzyıla aittir. Bu üç halıdan ikisi günümüzde Konya Etnoğrafya Müzesi'nde sergilenmektedir. Bulunan üçüncü halının ise İngiltere'de Unger adlı bir koleksiyoncuda olduğu bilinmektedir<sup>3</sup>. Yine 1935-1936 yıllarında Fustat'da da 100 kadar halı parçası bulunmuş ve C. Lamm tarafından İsveç'e götürülmüştür. 29 tanesi Lamm tarafından yayınlanan bu örneklerden yedisinin Selçuklu halısı olduğu kesindir<sup>4</sup>. Yüzyıl olarak Selçuklu halıları ile aynı döneme ait, desen şeması bakımından da hayvanlı halılarla benzeşen dört adet halı, Tibet Budist manastırlarında, 1990'lı yıllarda başlayan yeni keşiflerle bulunmuştur<sup>5</sup>.

O dönemde dışarıya ihraç edilmeleri, günümüzde ise kaynaklarda hep hayranlıkla bahsedilmeleri ve halen bütün Anadolu'da örnek alınan geleneksel desenleri ve Türk halı

---

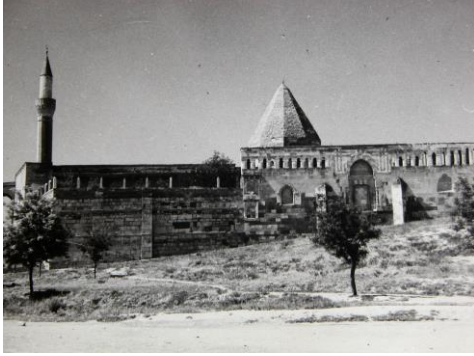
<sup>2</sup> SARRE, Frederick, *Altorientalische Teppiche* Leipzig, 1908; DURUÇAY, A., "Türk İslam Eserleri Müzesinde Bulunan 8 Selçuklu Halısı" *Kültür ve Sanat* 5, Ocak 1977, s. 78-85, s. 191-192 (İngilizce özet); ASLANAPA, Oktay, "Konya Selçuklu Halılarının Menşei ve Gelişmesi", *Türk Edebiyat Dergisi*, S: 132, İstanbul, 1984, s. 16; ÖNDER, Mehmet, "Selçuklu Devri Konya Halıları". *Türk Etnoğrafya Dergisi*, VII-VIII, 1964-65, s. 46-49.

<sup>3</sup> ERDEMİR, Yaşar, *Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii ve Külliyesi*, Beyşehir, 1999, s. 76-79; RIEFSTAHL, R. M., "Primitive Rugs of the Konya. Type in the Mosque of Beyşehir", *The Art Bulletin*, XIII, 1931, s. 177-220.

<sup>4</sup> LAMM, G. J., "The Marby Rug and Same Fragments of Carpets Found in Egypt", *Svenska Oriensaelleskapets Arsbok*, 1937, s. 51-130; ASLANAPA, Oktay, *a.g.m.*, S: 132, Ekim 1984, s. 16.

<sup>5</sup> ASLANAPA, Oktay, "Türk Halı Sanatında Yeni Keşifler", *Arış Dergisi*, S:2, Ankara, 1997, s. 10.

sanatının sağlam karakterini sürdüren üretimlerin temeli olmaları nedeniyle Selçuklu halıları oldukça önemlidirler<sup>6</sup>.



Fotoğraf:1 Alâeddin Keykubat Camii<sup>7</sup>.

Sultan I. Alâeddin Keykubat'ın Camii'ni tamamladıktan sonra sipariş üzerine Konya tezgâhlarında dokutularak buraya serilmek üzere hediye ettiği halılar nadide parçalar olup malzeme, teknik, ölçü, renk, desen, konu ve kompozisyon açısından Selçuklu halı sanatının özelliklerini belgelemekte, kaynakları hakkında son derece önemli ipuçları vermektedir. Bunlar aynı zamanda Selçukludan günümüze hala Anadolu'nun en zengin halı dokuma merkezi olma özelliğini devam ettiren; ancak büyük ölçüde de kan kaybeden Konya halıcılığına da menşei olan ve ışık tutan örneklerdir<sup>8</sup>. Selçuklu halılarının 29x29 kalitede olması ve metrekarede yaklaşık 84.000 düğüm bulunması<sup>9</sup>, Türk düğüm tekniğiyle ve yün malzemeyle dokunmuş olması, bu halıların uzantısı olan erken devir Osmanlı halılarının da Orta Çağ Avrupa'sında asilzadelerin şatolarını, kiliseleri süslemesi, bir Türk halısına sahip olmanın soyluluk alameti sayılması sonra da pek çok batılı sanatçının tablolarında tasvirlenmiş olmaları oldukça önemlidir<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> AYTAÇ, Ahmet, "Selçuklu Halılarının Desen Özellikleri", *Tarım Köy Dergisi*, S: 114, Ankara, Mart-Nisan 1997, s. 32-35.

<sup>7</sup> S. Ü. Selçuklu Arş. Mrk. Arşivi.

<sup>8</sup> ERDEMİR, Yaşar; YAVUZYILMAZ, Ahmet, "Alâeddin Keykubat'ın Sanat Anlayışı ve Konya'da İnşa Ettirdiği Mimarlık Eserleri", *S. Ü. Selçuklu Arş. Mrk. ve İl Kültür Turizm Md.lüğü, I. Ulusal Alâeddin Keykubat Sempozyumu Bildirileri*, 06-07 Kasım 2008, Konya, s. 142.

<sup>9</sup> AYTAÇ, Ahmet, *Geleneksel Türk El Dokumacılığı Sanatı*, Konya, 2000 (2.Baskı), s. 1.

<sup>10</sup> AYTAÇ, Ahmet ve ark., *Yabancı Ressamların Tablolarında Tasvirlenen Türk Halıları*, Konya, 2006.



## 1. SELÇUKLU HALILARINDA SÜSLEME ÖZELLİKLERİ

Süsleme, sembolizm ve ifade etme kavramları yüz yıllardır insanlığın tüm eserlerinde önemli bir yer tutmuştur. Hatta tarihin derinliklerinde tarihçilere ve sanat tarihçilere zaman ve millet bakımından eser belgelemede yol gösterici olmuştur.

Günümüzden yaklaşık 10.000-12.000 yıl kadar önce buzulların çekilmesini takiple Mezopotamya ve Anadolu'da ilk neolitik toplulukların görülmesi ve zaman içerisinde soyut simgelere dayalı bir kodlamanın kullanılması zorunluluk haline gelmiştir<sup>11</sup>.

Basit bir sembolik işaret bile son derece geniş bir içeriğe sahiptir. Bu nedenle onu bir teorinin içine sıkıştırmak veya kısaca tarifini yapabilmek olanaksızdır<sup>12</sup>. Orta Asya gelenekli Türk halı-kilimlerinde yanış karakterinde oldukça büyük bir zenginlik göze çarpar. Bitkisel, figürlü, geometrik, nesneli gibi kaynaklara dayanan pek çok ve birbirinden farklı yanış grubunun tek ya da karma olarak dokumalarda kompozisyonlaştırıldığı görülür. Selçuklu dönemi geometrik süsleme öğelerinin çıkış kaynağı henüz net olarak aydınlanamamıştır. Selçuklu geometrik süslemelerinin oluşumu konusunda da farklı görüşler vardır.

Halıcılık sanatında çok ileri olan Selçuklukların üretimlerinde sonsuza sınırlandırılmış geometrik yanışlar, kûfi yazılar görülür<sup>13</sup>. Birden çok çizgiyi kompozisyon haline getiren karmaşık bir düzen anlayışının hâkim olduğu geometrik süslemeli Selçuklu halılarındaki desenlerin ilkel ve büyümlü bir sistemin belirtileri olması, dini sembolizme ve görsel algıya dayalı gelişmiş yanışlar olabileceği göz ardı edilmemelidir.

Selçuklu sanatı genel olarak naturalist yapısının yanı sıra geometrik düzenlemelerin girmesi ve zaman içerisinde bitkisel kaynaklı motiflerin de dâhil olmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu sanat Anadolu'nun yerel kaynakları olan bitkisel biçimlerden yararlanmış, ancak figüratif tasvirlerini sınırlı olarak değerlendirmiştir. Belki de kimliğini kaybetmiş formların anlamını yitirmesi sonucu, geleneksel biçimleriyle birlikte simgesel olarak da çöküşe uğramıştır. İşte aradaki bu değişiklikler, biçimlerdeki bozukluk ile inançtaki değişim anının kesişmeleridir<sup>14</sup>. Geometrik motifler ve kuvvetle üsluplaşarak geometrik bir şekillendirilmeye uydurulmuş bitkisel motifler, Selçuklu halılarının desen dünyasını zenginleştirir. İri kûfi yazılı bordürler Selçuklu halılarının en karakteristik özelliğidir. Daha sonraki halı sanatında çeşitli gelişmeler

---

<sup>11</sup> YILDIRAN, Neşe, "Yakın Doğu Sembolizminde Akrep, Yılan; Akrep-Adam ve Şahmeran", *Folklor/Edebiyat Dergisi*, Ankara, S:XXVII, 2001/3, s. 5-22.

<sup>12</sup> ATEŞ, Mehmet, *Mitolojiler ve Semboller Anatanrıça ve Doğurganlık Sembolleri*, İstanbul, 2001, s. 17.

<sup>13</sup> AYTAC, Ahmet, *a.g.e.*, 2000, s. 6.

<sup>14</sup> SÜRÜR, Ayten, "Geleneksel El Sanatlarında Mitolojik İzler", *Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu S. Demirel Üniversitesi Bildirileri*, Isparta, 07-15 Nisan 2000, s. 31; YETKİN, Şerare, *Türk Halı Sanatı*, Ankara, 1991, s. 8.

gösterecek olan bu bordür şekli, Selçuklu halılarında iri ve dik hatlı harflerden meydana gelmiş arkaik görünüşü ile çok etkilidir. Bu bordür şekli Selçuklu halıları içinde dahi örgülü kûfiden çiçekli kûfiye kadar bir gelişme göstererek çeşitlenir<sup>15</sup>. Selçuklu halıları motif ile istif bakımından, geriye gidiş ve geriden gelişi olmayan, başlangıçtan bitime doğru tek yönlü, durağan bir başlangıcı olan, iki yanda yayılması durdurulmuştur. Bitişte ise motif kesilmelerinden anlaşılacağı gibi, süreklilik, devamlılık imajı olan, yani orta kısmın uzunluğu için değişkenlik toleransı olan, bir orta kısım istif düzeni ortaya çıkmaktadır<sup>16</sup>. Hepsi yün malzemeyle ve Türk düğüm tekniğiyle dokunan Selçuklu halılarının kenar suları mimaride görüldüğü gibi geçmeli geometriler, sekiz kollu yıldızlar, kufi yazıyı andıran kancalı desenlerle bezelidir<sup>17</sup>. Kareler içine yerleştirilmiş “Yörük yıldızı” diye de anılan iç içe sekiz köşeli yıldızlar halılara ayrı bir özellik kazandırarak bir Selçuklu üslubu oluşturmaktadır<sup>18</sup>. Yıldız yanışı Orta Asya gelenekli olarak Türk dokuma sanatında sürekli kullanılan bir süsleme ögesi olmuştur.

Türk boy ve soyları Orta Asya kökenli olarak bayrak, flama, yapı, mezar taşı ve balballarında kullandıkları motifleri dokumalarında da kullanmışlardır<sup>19</sup>. Damgaların çoğu, pek basit çizgilerden ibarettir. Damga bir obanın, oymağın, boyun ve kabilenin işaretidir. Bu, o birliğe ait olan at, koyun, diğer hayvanlar ya da halı, kilim, çadır, eyer, yemek kabı, mezar taşı, mühür ve sancaklarda görülebilir<sup>20</sup>. Ancak bir boy olmaktan ziyade imparatorluk halinde teşekkül etmiş olan Selçukluların çift başlı kartalı bu anlamda ön planda kullandıkları bilinmektedir. Ayrıca Selçukluların mensubu oldukları Kınık boyunun bilinen imlerinde yıldız yoktur. Dolayısıyla Selçuklularda kullanılan yıldızın im den ziyade bir yanış olarak değerlendirilmesinin daha doğru olabileceği düşünülmelidir.

---

<sup>15</sup> YETKİN, Şerare, *a.g.e.*, 1991, s. 8.

<sup>16</sup> ÇOKAY, Önder, “Restitüsyon Etüdları Sırasında Ortaya Çıkan Bir Özellik”, *Antik Dekor Dergisi*, İstanbul, S:38, 1997, s. 136-138.

<sup>17</sup> DURUL, Yusuf, “Halılarda Kufiye Benzer Bordürler” *Türk Etnografya Dergisi* VII-VIII (1964–65), s. 1-4

<sup>18</sup> DENİZ, Bekir, “Anadolu Selçuklu Dönemi Halı ve Düz Dokuma Yaygılar”, *Türkler*, C. VII, Ankara 2002, s.923-932; KIRGIZOĞLU G., Neriman,, *Düğümlü Halının Öncüsü Geve/Tülü*, İstanbul, 2000, s. 13; YETKİN, Şerare, “Yurdumuzda Müzeler ve Camilerde Bulunan Değerli Halılar”, *Türk Kültürü*, 1-4 Şubat 1963, s. 21-28’ BARIŞTA, H. Örcün, *Türk El Sanatları*, Ankara, 1998.

<sup>19</sup> SELÇUK, Kezban, “Nahcivan Devlet Halı Müzesi’nde Bulunan Halılardan Birkaç Örnek”, *S. Ü. Selçuklu Arş. Mrk. I. Uluslararası Türk El Dokumacılığı Kongresi Bildirileri*, Konya, 2007, s. 189–195.

<sup>20</sup> Aşçı <http://64.233.183.104/search?q=cache:hhrzBdY7MYJ:www.kamatur.org/content/view/605/108/+k%C4%B1r%C4%B1m+tatar+el+dokuma+hal%C4%B1+kilim&hl=tr&ct=clnk&cd=2&gl=tr.02.01.2008>.

## 2. TÜRK KÜLTÜRÜNDE YILDIZ

Günümüzde Türk Bayrağı'nda da yer alan yıldız motifinin tarihi seyrine bakıldığında, menşenin milattan önceki Türklerin uygarlıklarına kadar uzandığı görülür. Yıldız Türk soylu halklarda daima önemli bir yere sahip olmuştur. Yıldızlar için efsaneler, şiirler ortaya çıkmış ve gündelik hayatta hatta dini inanışlarda önemli yere sahip olmuştur. Orta Asya eski inanışlarda yapılacak savaşlar, hayvanların otlaklara nakli, yön bulma hep yıldızlara göre belirlenirdi.

Orta Çağ'da yıldızların tasavvufi düzen ile ele alınmasına karşın, gökyüzündeki yıldızlar, insanoğlunun var oluşundan itibaren ilgi alanlarından biri olmuştur. Gök cisimleri mitolojisinde dörtlü düzen kendiliğinden ortaya çıkmaktadır<sup>21</sup>. Doğum, barış içinde yaşam ve evrenin yenilenmesi gibi anlamlar da içeren<sup>22</sup> sekiz köşeli yıldız bir yanış olarak Büyük Turan Yurdu Orta Asya'daki gelenekli Türk sanatında ve kültüründe de hep önemli öge olmuştur. Günümüzde Türk bayrağının ay ve yıldızına benzeyen, gökte gün ile ayın kavuşumunu temsil eden bir motif, M. Ö. birinci bin yılda, proto-Türk olarak bilinen Chouların baş bayrağında da görülür<sup>23</sup>.

Orta Asya Türk kavimleri tarafından “*göğün kapısı*” kutup yıldızının bulunduğu yer olarak kabul edilmiştir. Birçok Türk kavmine göre, gökteki yıldızlar “*gök çadırı*”nın deliklerinden dünyaya sızan ışıklardı. Mevsimlerin değişmesi de, yıldızlara göre takip edilirdi. “*Göğün kapısı*” olan kutup yıldızı kutsal sayılır ve gezegenlerin başladığı yer olarak kabul edilirdi. Uygurlar bu yıldızla daha büyük bir saygı göstererek, “*altın kazuk*” demişlerdi. Kutup yıldızı parlaklığın bir sembolü idi. “*Kutup yıldızının bulunduğu yerden veya gök kubbesinde meydana getirdiği kapıdan, Tanrı insanlara şefaath eder ve Kamlar (Şamanlar) da bu delikten Tanrı ile ilgi kurarlardı. Bu kapı, insanlar dünyası ile gökteki ruhlar dünyasının bir sınırı idi*”. Yakut Türklerine göre, “*soğuk havalar, diğer gezegenlerin deliklerinden yeryüzüne inerlerdi. Bu bakımdan bilhassa ülker yıldızı büyük bir önem taşırdı. Gezegenlerin yükselip alçalması ile soğuk veya sıcak havaların geleceği, çoğu zamanda isabetli olarak söylenirdi*”. Eski Türklerde “*ülker*” sözü, “*gezegen yıldızı*” ifadesinin karşılığı idi: “*Zuhal*” (Saturn) yıldızını da eski Türkler, iyi tanıyorlardı. Kutadgu Bilig'de, Zuhal yıldızı için “*en üstün Zühal yıldızıdır. En önde yürür, iki yıl, sekiz ay bir evde kalır*”!.. denilmektedir. “*Müşteri*” (Jupiter)de, eski Türklerin takvim bilgilerinde, önemli bir rol oynardı. Jupiter'in, eski Türkçe adı “*Eren-tüz*” idi. XI. yüzyıldan sonra Türkler bu yıldızla “*Ongay*” demeye başlanmıştır.

<sup>21</sup> ANONİM, “Orta Çağ Türk Dünyasında İnanç ve Sanat İlişkisi”, [http://www.sanatteorisi.com/article\\_read.asp?id=4\\_05.03.2009](http://www.sanatteorisi.com/article_read.asp?id=4_05.03.2009).

<sup>22</sup> ATEŞ, Mehmet, *Mitolojiler, Semboller ve Halılar*, İstanbul, 1996, s. 154.

<sup>23</sup> ESİN, Emel, *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul, 2004, s. 59.

Bugün Anadolu'nun birçok yerinde, bu yıldız “Öngay” veya “Öngey” adı ile anılır. Ayrıca, “oniki hayvanlı Türk takvimi, oniki gezegen burcun, dönüş sürelerine göre kurulmuştu”. Jupiter'in dönüş süresi de, on iki burcun dönüşlerine yakındı. Bu bakımdan Türkler, Jupiter'e büyük bir önem vermişlerdi. Kutadgu Bilig'te, “ondan sonrada gelir, ikinci olur onay, her evde kalır on ay, ayrıca da iki ay”!.. denilmektedir. Yine Orta Asya'da Büyük Ayı burcunun yedi yıldızı(=yedi aygır=yedi han)ndan bahsedilir. Türk halk edebiyatında da, yıldızlar için söylenmiş çok şey vardır. Ordu içindeki asker sayılarını gökteki yıldızlara benzetme gibi eski Türk edebiyatının özellikleri vardır. Karacaoğlan'ın bir mısrasında “Karacaoğlan der ki, burada durulmaz, Gökteki yıldızdan çoktur sayılmaz”! Efsanelerde de yıldız vardır. Eski bir Türk efsanesi'nde Tanrı, dünya ile yıldızları Kutup yıldızına bağlamış olarak anlatılmaktadır. Yine Türk mitolojisine göre, “uzaydaki bütün yıldızlar, tıpkı bir at gibi ona bağlanmış ve onun etrafında dönerler”. Aynı zamanda “göğün göbeği” de yine Kutup yıldızı idi. Arkeologlar tarafından Kırgızistan, Özbekistan ve Tacikistan'da yapılan kazılarda da üzerlerinde ay-yıldız bulunan 104 sikke bulunmuşur<sup>24</sup> ki, bu da yıldızların milattan önceki devirlerde de Türk dünyasında önemli bir motif olduğunu göstermektedir. Ayrıca geçmişten günümüze Türk soylu halkların mezar taşlarında da yıldız vardır.



Fotoğraf: 2, Şaman davulu<sup>25</sup>.



<sup>24</sup>DALOĞLU, Yavuz, [http://74.125.77.132/search?q=cache:zYIaHBZbfYQJ:www.uydukurdu.com/forum/archive/index.php/index.php/gokturk\\_sikkelerinde\\_ay\\_yildizi78815.html+orta+asya+y%C4%B1ld%C4%B1z+motifi&hl=tr&ct=clnk&cd=10&gl=tr](http://74.125.77.132/search?q=cache:zYIaHBZbfYQJ:www.uydukurdu.com/forum/archive/index.php/index.php/gokturk_sikkelerinde_ay_yildizi78815.html+orta+asya+y%C4%B1ld%C4%B1z+motifi&hl=tr&ct=clnk&cd=10&gl=tr), 10.12.2008.

<sup>25</sup> ANOHİN, A. V., “Altay Şamanlığına Ait Maddeler”, *Makaleler ve İncelemeler*, (çev. Abdülkadir İNAN), C. I, Ankara, 1968, s. 120.

Fotoğraf: 3, Şaman davulu<sup>26</sup>.

Şaman davulunun hazırlanması mitolojik ilişkili sembolik davranışlara neden olmaktadır<sup>27</sup>. Davulun yukarı tarafındaki kozmolojik-astrolojik bakımdan önemli sayılan yıldızlar bulunur. Bunlar belki çok daha eski güneş ve yıldızlarla ilgili kültlere de işaret ederler<sup>28</sup>. Kültegin yazıtında da “şu geniş göklerin kaplamadığı, sirayet etmediği hiçbir şey yoktur” yazar. Yine eski inanışlarda da “gök ile yer birbirinden ayrılıp güneş ile ay feyzini saçmağa başlayınca tanrıdan buyruk alan oymakbaşı bütün dünyayı, kendi çevresiyle alakalandırır<sup>29</sup>” der... Divan-u Lügat-it Türk'te “yıldızları çergeşip tün, tünüze yörgenür...” ifadesi geçmektedir<sup>30</sup>.

Yıldızlarla alakalı en yaygın halk inanışlarından birisi ise her insanın bir yıldızının olduğu ve gökte bir yıldız kaymasının o yıldızın sahibinin öldüğü ya da öleceği inanışıdır<sup>31</sup>. Bektaşî geleneğinde de “Zühre yıldızı”yla alakalı efsane kalıbına bürünmüş bir inanış Hz. Ali ilse “Zühre yıldızı”nı ilişkilendir ki, Hz. Peygamberin kızı ve Hz. Ali'nin eşi olan Fatma'nın bir adının da Zehra olması dikkat çekicidir<sup>32</sup>.

Alev alev yanan beş köşeli yıldız dâhilik amblemidir. Kutsallığı sebebi ile on iki köşeli yıldız sık sık Selçuklu-Osmanlı süslemelerinde ve hatta paralar üzerinde “Zühre”yi temsil etmiştir. “Zühre” iyilik ve yenilenen hayatın simgesi, sekiz köşeli yıldız ise doğumdan ölüme kadar olan hayat çizgisinin ifadesidir<sup>33</sup>. Ayrıca konuyla ilgili eski inançlarda, örneğin Yakutlar'da her gün yenilenen, çoğalan dünya sekiz köşeli olarak yorumlanmıştır. Bu bağlamda sekiz uçlu geometri, dünyanın, yerin, toprağın, yaşamın, transfigürasyon, şekil ve içerik değiştirmenin, sürekli yenilenmenin, ölümsüzlüğün sembolüdür<sup>34</sup>. İç Asya'da ve ilk Türklerde güneş ve yıldız motifleri hem tematik, hem de ikonoğrafik bakımdan bir birleriyle eşanlı görülmektedir ve gök ibadeti kozmolojisini proto Türk devrinden başlayıp ele almak gerekir. Chou devrinde gök yerin üzerinde duran kubbeydi ve 28 dilime ayrılıyordu. Her dilimde bir yıldız grubu vardı. Gök kubbenin tepesindeki kutup yıldızı Gök Tanrı'nın makamıydı<sup>35</sup>. Orta

<sup>26</sup> ANOHİN, A. V., *a.g.m.*, s. 121.

<sup>27</sup> ÇORUHLU, Yaşar, “Türk Topuluklarında Şaman Davulu ve Üzerindeki Resimlerin Anlamı”, *Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat ve İnanç Sempozyumu Bildirileri, II.*, İstanbul, 2004, s. 116.

<sup>28</sup> ÇORUHLU, Yaşar, *a.g.b.*, s.119.

<sup>29</sup> ORKUN, H. Namık, *Eski Türk Yazıtları*, Ankara, 1987, s. 81-232.

<sup>30</sup> DOĞAN ŞAMAN, Nermin, “Oklu Çakır/Oklu Çark/Gök Çığrısı: Selçuklu Süslemesine Bir Motif”, *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi, I.*, Konya, 2001, s. 243.

<sup>31</sup> ÖRNEK, Sedat Veyis, *Anadolu Folklorunda Ölüm*, Ankara, 1971, s. 24-25.

<sup>32</sup> BORATAV, Pertev Naili, *Yüz Soruda Türk Folkloru*, İstanbul, 1999, s. 34.

<sup>33</sup> ATEŞ, Mehmet, *Türk Halkları Motiflerin Sembollerin Dili*, Nevşehir, 19.., s. 61.

<sup>34</sup> ATEŞ, Mehmet, *a.g.e.*, 1996, s. 90.

Asya eski Türk Güneş ikonografisinde “*parlak tilgenler*”, Budalar ve Manihesit dindarların halelerini oluştururdu ve bunlar “*yultuz*”a (yıldız), güneşe benzetilirdi<sup>36</sup>.

Yıldızlar yörüklerin de adeta barometresidir. Terazi, üç kardeş, Ülker, Demirkazık gibi yıldız isimleri söylenir ve bu yıldızlar mevsim yağmurlarında bir takım inanışlara sebebiyet verir<sup>37</sup>.



Fotoğraf: 4, Sivas Divriği Ulu Camii, yıldız yanışı.

Karahanlı hükümdarı İbrahim oğlu I. Nasr Şems’ül-Mülk’ün Buhara-Semer kand yolu üzerinde, kendi adına yaptırdığı “*Ribât-i Melik Kervansarayı*”nın ana kapısının çevresi, sekiz köşeli yıldızlarla süslüdür<sup>38</sup>. Semerkand’da Ahmed Yesevi Türbesi’nde, Buhara’da 1592’de yapılmış olan Seyfi Medresesi’nin pencere süslemelerinde, Beyşehir Kubadabad Sarayı’ndan çıkarılan<sup>39</sup> ve günümüzde Konya Karatay Müzesi’nde sergilenen çinilerde, Erzurum Çifte Minareli Medrese’nin kuzey cephesindeki panolarda<sup>40</sup>, Kayseri Honat Hamamı’ndan çıkan çinilerde yıldız örneklerini görmek mümkündür<sup>41</sup>. Kayseri Keykubadiye Köşkü çinilerinde de sekiz köşeli yıldızlar vardır<sup>42</sup>. Aynı şekilde Van Ulu Cami’nin tuğla ve stuklarında<sup>43</sup>, Erzurum Yakutiye Medresesi’nin taç kapısındaki taş kabartmalarda yıldızlar görülür<sup>44</sup>. Sivas Divriği Ulu Camii’nin mükemmel taş işçiliği örneği olan kapılarının kenar süslemelerinde de yıldız yanışları sıklıkla kullanılmıştır. Niğde Dar-üz Zıkr taş mihrabında altı köşeli yıldız<sup>45</sup>, Akşehir

<sup>35</sup> ESİN, Emel, *a.g.e.*, s. 60-61-63.

<sup>36</sup> ESİN, Emel, *a.g.e.*, s. 80.

<sup>37</sup> YALMAN (YALGIN), Ali Rıza, *Cenupta Türkmen Oymakları*, I., Ankara, 2000, s. 286.

<sup>38</sup> KIRZIOĞLU G., Neriman, *Altaylar’dan Tunaboyu’na Türk Dünyası’nda Ortak Yanışlar(Motifler)*, Kültür B.lığı Yay. No:2753, Ankara, 2001, s. 224.

<sup>39</sup> BOZER, Rüstem, “Kubadabad Çinilerinde Fırınlama Sonrası yapılan İşlemler”, *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildirileri I.*, Konya, 2001, s. 177.

<sup>40</sup> GÜNDOĞDU, Hamza, “İslami Devir Erzurum Yapılarındaki Figürlü Kabartmalar Üzerine”, *SUSAM. IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri*, 1994, Konya, s. 19-31.

<sup>41</sup> KIRZIOĞLU G., *a.g.e.*, 2001, s. 226-231.

<sup>42</sup> ASLANAPA, Oktay, *Anadolu’da Türk Çini ve Keramik Sanatı*, İstanbul, 1965.

<sup>43</sup> ASLANAPA, Oktay, “1970 Temmuz Van Ulu Camii Kazısı”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, IV, 1970-71, s. 1-5.

<sup>44</sup> ÜNAL, Rahmi Hüseyin, *Erzurum Yakutiye Medresesi*, Ankara, 1993.

<sup>45</sup> DEMİRİZ, Yıldız, *İslam Sanatında Geometrik Süsleme Bir Envanter Denemesi*, İstanbul, 2000, s. 36.

Seyyid Mahmud Hayran'ın Türbesi'nin kubbe göbeğinde<sup>46</sup> yıldız görülür. Konyadakiler başta olmak üzere daha pek çok Selçuklu eserinde bu yıldız şeması tekrarlanmıştır.



Fotoğraf: 5, Alâeddin Camii kuzey cephesi ve yıldız formu kitabesi (Fotoğraf: Yaşar ERDEMİR arşivi).



Fotoğraf: 6, Kubadabad Sarayı çinilerinde yıldız.

Kur'ân'da geçen pek çok ayette de yıldızlardan bahsedilmektedir. “Şüphesiz gökleri ve yeri altı zamanda veya altı birimde yaratan, sonra arş üzerine saltanatını kurup, şaşmayan kanunlarıyla varlık âleminin hayatlarını programlayan, sizin rabbiniz olan Allah'tır. Gündüzü durmadan kovalayan gece ile bürüyen, güneşi, ayı, yıldızları buyruğuna boyun eğdirilmiş olarak var eden de Allah'tır...”<sup>47</sup>. “Ve daha nice alametler ve yıldızlar yaratmıştır ki, onlarla insanlar yollarını bulmaktalar”<sup>48</sup>. “Ey insanoğlu! Göklerde ve yerde var olan her şeyin, güneşin, ayın, yıldızların, dağların, ağaçların, hayvanların ve insanların çoğunun

<sup>46</sup> ÖNGE, Yılmaz, “Konya-Akşehir Seyyid Mahmud Hayran Türbesi'nin Restorasyonu”, *Röleve ve Restorasyon Dergisi*, II, 1975, s. 77-121.

<sup>47</sup> PARLIYAN, Abdullah, *Kur'an-ı Kerim ve Özlü Tefsir*, Konya, 2002, s. 156.

<sup>48</sup> PARLIYAN, Abdullah, *a.g.e.*, s. 268.

*Allah'ın kudret ve yüceliği önünde yere kapandığını görmüyor musun?"<sup>49</sup>. "Ve geceyi, gündüzü sizin yararlanmanız için, koyduğu yasalara boyun eğdirmiştir O. Güneş ve ay, bütün yıldızlar hepsi O'nun buyruğuna boyun eğmişlerdir..."<sup>50</sup>.*

Kurân'da geçen yıldız, eski Orta Asya inanışlarından günümüze hep Türk kültüründe önemli bir yere sahip olmuştur. Sembol dünyasının abartı ve aşırı süslemeden uzak, kendi estetik değerlerini içerisinde barındıran yanırlardan oluşturduğu kompozisyonları, Türkler kullandıkları pek çok eşyaya işlediği gibi dokumalara da aktarmışlardır. Dokuma ürünlerin, estetiğini yansıtan bu yanırlar, üretildikleri devirlerin adeta sözcüleri, mesaj veren eserleriydi. Günümüz dokumalarında ise bu ikonografik boyuta, ticari kaygı, iletişimdeki gelişmeler ve kültürdeki değişiklikler yüzünden rastlanmamaktadır<sup>51</sup>.

### 3. SELÇUKLU HALILARINDA YILDIZ YANIŞI

#### 3.1. Birinci Örnek



Fotoğraf: 7, Konya'da bulunan Selçuklu halısı.

Dik hatlı uçları kanca şeklinde kûfî yazılı büyük suyunun iki tarafındaki iç ve dış küçük sularda sekiz köşeli yıldızlar yer alır.

<sup>49</sup> PARLIYAN, Abdullah, *a.g.e.*, s. 333.

<sup>50</sup> PARLIYAN, Abdullah, *a.g.e.*, s. 267.

<sup>51</sup> AYTAC, Ahmet, "Konya Yöresi Halı ve Kilim Dokumalarında Yıldız Yanışı", *Tarih Dergisi*, İstanbul, S:210, 2004, s. 28-31.



### 3.2. İkinci Örnek



Fotoğraf:8, Konya’da bulunan Selçuklu halısı.

Orta kompozisyon alanı koyu mavidir. Sekiz köşeli yıldızların iki konturla birbirine bağlanmasıyla sonsuza sınırlandırılmıştır. Büyük suda koyu kırmızı üzerine yapılan açık kırmızı renkteki kûfilerin içlerinde sekizgen yıldızvari bir form vardır.

### 3.3. Üçüncü Örnek



Fotoğraf:9, Konya’da bulunan Selçuklu halısı.

Büyük suyunda ki çiçekli kûfi yazıyı andıran düzenlemede sekizgen formların içlerinde sekiz köşeli yıldızlar yer alır.

### 3.4. Dördüncü Örnek



Fotoğraf: 10, Konya'da bulunan Selçuklu halısı.

Büyük suyunda, kırmızı zemin üzerine beyaz renkte kûfi yazıların arasındaki boşluklarda dolgu yanışı olarak sekiz köşeli yıldız yer alır.

### 3.5. Beşinci Örnek



Fotoğraf: 11, Konya'da bulunan Selçuklu halısı.

Büyük suyunda ise kırmızı zemin üzerine beyaz renkte arası hilalli kûfiler vardır. Kufi yazıların boşluklarında da sekiz köşeli yıldız yanışı vardır.

### 3.6. Altıncı Örnek



Fotoğraf:12, Beyşehir’de bulunan Selçuklu halısı.

Lacivert renkli orta kompozisyon alanında çengeller arasında kalan baklava biçimlerinde raport tekrar olarak sekiz köşeli yıldızlar vardır.

### 3.7. Yedinci Örnek



Fotoğraf:13, Beyşehir’de bulunan Selçuklu halısı.

Büyük suyunda ki kûfi yazıyı andıran düzenlemede sekizgen formların içlerinde sekiz köşeli yıldızlar yer alır.

### 3.8. Sekizinci Örnek



Fotoğraf:14<sup>52</sup> Fustat’ta bulunan Selçuklu halısı.

Halının orta kısmından kalan küçük bir parçadan ibarettir. Zemin üzerine yerleştirilmiş mavi renkli bir yıldız vardır. Bu yıldızın içerisinde tekrar bir yıldız (sarı renkli) ve baklava motifi (kırmızı renkli) yer almaktadır.

---

<sup>52</sup> YETKİN, Şerare, *a.g.e.*, 1991.

### 3.9. Dokuzuncu Örnek



Fotoğraf:15<sup>53</sup>, Fustat'ta bulunan Selçuklu halısı.

Zemine ait bir parçadır. Açık kahverengi zemine, koyu mavi sekiz köşeli yıldızların sıralanmasıyla yapılmıştır. İçlerinde kırmızı ve yeşil dolgular vardır.

### SONUÇ

Yıldız yanışı, Orta Asya gelenekli olarak Türk dokuma sanatında da sürekli kullanılagelen bir süsleme ögesi olmuştur. Aynı zamanda değişen din ve sosyal anlayışa, kültürel etkileşimlere rağmen geçerliliğini koruyan yanışlara da iyi bir örnek teşkil etmektedir. Pazırık'te lotus biçimli sekiz köşeli yıldızvari yanıştan, insanla ilgili gizleri ifade eden ve evrensel sırları da simgeleyen altı köşeli yıldız ve Selçuklu halılarına kadar Türk kültüründe hep var olmuştur. Selçuklu dönemine ait, Konya'da bulunan sekiz halıdan beşinde, Beyşehir'de bulunan üç halının ikisinde ve Fustat'ta bulunan yedi halıdan ikisinde de yıldız yanışı vardır. Yıldız yanışının bugüne kadar bulunan çok az sayıdaki Selçuklu halısının dokuzunda olması diğer pek çok Orta Asya kökenli Anadolu Türk yanışında olduğu gibi bir tesadüf olmasa gerektir.

İslam öncesi Orta Asya Türk inanışlarında ve İslâm'da yeryüzündeki her şeyin, gökyüzünün, yıldızların Allah'ın eseri olduğunun, ona boyun eğdiklerinin sanki Kur'ân dayandırılmış bir anlatımı, bir sembolik ifadesi olarak, yıldız yanışının Selçuklu halılarında yerini almış olabileceğine dikkat edilmelidir.

Günümüzde ticari kaygıyla üretilen dokumalarda bir ikonografik anlayış görülmesi pek muhtemel değildir. Ancak Selçuklu halıları örneğinde olduğu üzere geçmişten gelen dokumalarda, özelliklede kompozisyonun ilk çıkış noktasında bu sembol dilini görmek pek ala mümkün olabildiği gibi bunun geleneklerle, dinsel inançlarla ve Orta Asya kültürüyle bağlantılı olarak dokumalara yansıtılmış olabileceği de düşünülmelidir. Çünkü Türkler gittikleri yerlerde var olan kültürü direkt olarak hiçbir zaman almamışlardır. Etkilenmelerini

<sup>53</sup> YETKİN, Şerare, *a.g.e.*, 1991.

bile kültürlerine uyarlayarak gerçekleştirmişlerdir. İslamiyet öncesi Orta Asya kültürlerinde var olan birçok gelenek ve göreneği de yeni dinlerine uyarlamışlardır.

Sonuç olarak Selçuklu halılarında, mimari ve diğer eserlerinin süslemelerinde sık görülen yıldız yanışı salt bezeme ve estetik kaygılarla kullanılmış olamaz. Dönemin inanç ve gelenekleriyle bağlantılı olarak bilinçli bir düşünceyle yıldız yanışının kullanılmış olabileceği mutlaka dikkate alınmalıdır. Bu inanç ile geleneklerde ise mutlaka yıldızın; İslamiyet öncesi Orta Asya’da yön bulmadan savaşlara kadar belirleyici olması, göğün kapısı kabul edilmesi, mevsimlerin değişiminin takibinde kullanılması, iklimlerle alakalı olması, eski takvimde yer alması etkili olmuştur. Aynı şekilde İslam sonrasında da Kur’an’da da pek çok ayette yıldızlardan bahsedilmesi, Türk kültüründe dolayısıyla Selçuklu halılarında yıldızın varlığı, Orta Asya’dan beridir önemli bir öğe olarak bu yanışın alınmasının sebebi olarak görülebilir.

## KAYNAKÇA

ANONİM, “Orta Çağ Türk Dünyasında İnanç ve Sanat İlişkisi”, [http://www.sanatteorisi.com/article\\_read.asp?id=4](http://www.sanatteorisi.com/article_read.asp?id=4), 05.03.2009.

ANOĞİN, A. V., “Altay Şamanlığına Ait Maddeler”, *Makaleler ve İncelemeler*, (çev. Abdülkadir İNAN), C. I, Ankara, 1968.

ASLANAPA, Oktay, “Konya Selçuklu Halılarının Menşei ve Gelişmesi”, *Türk Edebiyat Dergisi*, S: 132, İstanbul, 1984.

ASLANAPA, Oktay, “Türk Halı Sanatında Yeni Keşifler”, *Arış Dergisi*, S:2, Ankara, 1997.

AŞÇI. <http://64.233.183.104/search?q=cache:hhrzBdY7MYJ:www.kamatur.org/content/view/605/108/+k%C4%B1r%C4%B1m+tatar+el+dokuma+hal%C4%B1+kilim&hl=tr&ct=clnk&cd=2&gl=tr>.02.01.2008.

ATEŞ, Mehmet, *Türk Halıları Motiflerin Sembollerin Dili*, Nevşehir, 19.. .

\_\_\_\_\_, *Mitolojiler, Semboller ve Halılar*, İstanbul, 1996.

\_\_\_\_\_, *Mitolojiler ve Semboller Anatanrıça ve Doğurganlık Sembolleri*, İstanbul, 2001.

AYTAÇ, Ahmet, “Selçuklu Halılarının Desen Özellikleri”, *Tarım Köy Dergisi*, S: 114, Ankara, Mart-Nisan 1997.

\_\_\_\_\_, *Geleneksel Türk El Dokumacılığı Sanatı*, Konya, 2000 (2.Baskı).

\_\_\_\_\_, “Konya Yöresi Halı ve Kilim Dokumalarında Yıldız Yanışı”, *Türk Dünyası Tarih Dergisi*, 2001.

\_\_\_\_\_, “Konya Yöresi Halı ve Kilim Dokumalarında Yıldız Yanışı”, *Tarih Dergisi*, İstanbul, S: 210, 2004, s. 28-31.

\_\_\_\_\_ ve ark., *Yabancı Ressamların Tablolarında Tasvirlenen Türk Halıları*, Konya, 2006.

BARIŞTA, H. Örcün, *Türk El Sanatları*, Ankara, 1998.

BORATAV, Pertev Naili, *Yüz Soruda Türk Folkloru*, İstanbul, 1999.

BOZER, Rüstem, “Kubadabad Çinilerinde Fırınlama Sonrası yapılan İşlemler”, *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildirileri I.*, Konya, 2001.

ÇOKAY, Önder, “Restitüsyon Etüdüleri Sırasında Ortaya Çıkan Bir Özellik”, *Antik Dekor Dergisi*, İstanbul, S:38, 1997.

DALOĞLU, Yavuz, [http://74.125.77.132/search?q=cache:zYIaHBZbfYQJ:www.uydukurdu.com/forum/archive/index.php/index.php/gokturk\\_sikkelerinde\\_ay\\_yildiz78815.html+orta+asya+y%C4%B1ld%C4%B1z+motifi&hl=tr&ct=clnk&cd=10&gl=tr](http://74.125.77.132/search?q=cache:zYIaHBZbfYQJ:www.uydukurdu.com/forum/archive/index.php/index.php/gokturk_sikkelerinde_ay_yildiz78815.html+orta+asya+y%C4%B1ld%C4%B1z+motifi&hl=tr&ct=clnk&cd=10&gl=tr), 10.12.2008.

DENİZ, Bekir, “Anadolu Selçuklu Dönemi Halı ve Düz Dokuma Yaygılar”, *Türkler*, C. VII, Ankara 2002, s.923-932.

DOĞAN ŞAMAN, Nermin, “Oklu Çakır/Oklu Çark/Gök Çığrısı: Selçuklu Süslemesine Bir Motif”, *I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi*, I., Konya, 2001, s. 243.

DURUÇAY, A., “Türk İslam Eserleri Müzesinde Bulunan 8 Selçuklu Halısı” *Kültür ve Sanat* 5, Ocak 1977 (İngilizce özet).

DURUL, Yusuf, “Halılarda Kufiye Benzer Bordürler” *Türk Etnografya Dergisi VII-VIII* (1964–65).

ERDEMİR, Yaşar, *Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii ve Külliyesi*, Beyşehir, 1999.

\_\_\_\_\_; YAVUZYILMAZ, Ahmet, “Alâeddin Keykubat’ın Sanat Anlayışı ve Konya’da İnşa Ettirdiği Mimarlık Eserleri”, *S. Ü. Selçuklu Arş. Mrk. ve İl Kültür Turizm Md.lüğü*, *I. Ulusal Alâeddin Keykubat Sempozyumu Bildirileri*, 06-07 Kasım 2008, Konya, S. 129-174.

ESİN, Emel, *Orta Asya’dan Anadolu’ya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul, 2004.

GÜNDOĞDU, Hamza, “İslami Devir Erzurum Yapılarındaki Figürlü Kabartmalar Üzerine”, *SUSAM. IV. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri*, 1994, Konya.

KIRGIZOĞLU G., Neriman,, *Düğümlü Halının Öncüsü Geve/Tülü*, İstanbul, 2000.

\_\_\_\_\_, *Altaylar’dan Tunaboyu’na Türk Dünyası’nda Ortak Yanırlar(Motifler)*, Kültür B.lığı Yay. No:2753, Ankara, 2001.

LAMM, G. J., “The Marby Rug and Same Fragments of Carpets Found in Egypt”, *Svenska Orientsaellskapets Arsbok*, 1937.

ORKUN, H. Namık, *Eski Türk Yazıtları*, Ankara, 1987.



- ÖNDER, Mehmet, “Selçuklu Devri Konya Halıları”. *Türk Etnografya Dergisi*, VII-VIII, 1964–65, s. 46–49.
- ÖRNEK, Sedat Veyis, *Anadolu Folklorunda Ölüm*, Ankara, 1971.
- PARLIYAN, Abdullah, *Kur’an-ı Kerim ve Özlü Tefsir*, Konya, 2002.
- RIEFSTAHL, R. M., “Primitive Rugs of the Konya. Type in the Mosque of Beyşehir”, *The Art Bulletin*, XIII, 1931.
- SARRE, Frederick, *Altorientalische Teppiche* Leipzig, 1908.
- SELÇUK, Kezban, “Nahcıvan Devlet Halı Müzesi’nde Bulunan Halılardan Birkaç Örnek”, *S. Ü. Selçuklu Arş. Mrk. I. Uluslararası Türk El Dokumacılığı Kongresi Bildirileri*, Konya, 2007.
- SÜRÜR, Ayten, “Geleneksel El Sanatlarında Mitolojik İzler”, *Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu S. Demirel Üniversitesi Bildirileri*, Isparta, 07-15 Nisan 2000.
- YALMAN (YALGIN), Ali Rıza, *Cenupta Türkmen Oymakları*, I., Ankara, 2000.
- YETKİN, Şerare, “Yurdumuzda Müzeler ve Camilerde Bulunan Değerli Halılar”, *Türk Kültürü*, 1-4 Şubat 1963.
- \_\_\_\_\_, *Türk Halı Sanatı*, Ankara, 1991.
- YILDIRAN, Neşe, “Yakın Doğu Sembolizminde Akrep, Yılan; Akrep-Adam ve Şahmeran”, *Folklor/Edebiyat Dergisi*, Ankara, S:XXVII, 2001/3.

# TÜRK EBRÛSUNUN TÂRİHİ, HUSÛSİYETLERİ, KULLANIM YERLERİ ve TEKÂMÛL SÜRECİ

Tevfik Alparslan Babaoğlu

Araştırmacılar, ebrû tekniği ile yâni bir sıvı üzerinde boya ları yüzdürmek ve ortaya çıkan deseni kâğıda tespit etmek sûretiyle kâğıt boyama usûlünün, kâğıdın îcâdıyla berâber ortaya çıkmış olabileceğini söylese ler de bunu doğrulayacak delilleri sunamamaktadırlar.

Bugüne kadar bu konuda somut deliller sunulamasa da; sanat tarihçilerinin, bir Uzak Doğu kâğıt bezeme sanatı olan ve esin ya da tekâmül yoluyla ebrûya dönüşmüş olduğunu ifâde ettikleri suminagaşi tekniği konusunda yazılmış en eski belge *Song Hânedanlığı* sırasında yaşamış olan *Su Yijian*'ın (957-995) yazmış olduğu bir risâledir. Ancak bu risâlede târif edilen usûllerle bezenmiş kâğıtların örnekleri bulunmamaktadır.<sup>54</sup>,

## Türk Ebrû Târîhi

Kadîm kitap sanatlarımız içerisinde önemli bir yere sahip olan, başlangıçta sadece üzerine yazılmak için yapılan ancak daha sonra defter kaplarında yan kâğıdı olarak ya da çârkûşe ciltlerde deri yerine ve nihayet murakkaa albümlerinin ve levhaların pervazlarında kullanılan ebrûnun târihi, diğer sanatlarımıza kıyasla maâlesef bilinmezlerle doludur. Üzerine târih atıldığı için târihlenebilen bilinen en eski ebrûnun, fırça kullanmadan boya ları iğne ile damlatıp daha sonra şekil vermek sûretiyle İran'da yapılan ve ABD'deki *Kronos Koleksiyonu*'nda bulunan 901 (1496) tarihli ebrû<sup>55</sup> olduğu düşünülürse, İstanbul'da da yaklaşık beşyüz senedir icra edildiği rahatlıkla söylenebilecek olan ebrûnun târihindeki bu bilinmezliğin en önemli sebebinin hüsn-i hatta olduğu gibi ebrûlara imza atmak gibi bir geleneğin olmayışı, imza atılsa bile ebrûnun, kullanım yerinin boyutlarına göre kesilerek kullanılması yüzünden imzânın, muhtemelen ebrûnun kullanılmayan parçasında kalması olduğu söylenebilir.

<sup>54</sup> Jake Benson, "Historical Reference to Paper Marbling in East Asia", Society of Marbling 2005 Annual, Colorado 80634, ABD, s.20-27

<sup>55</sup> Navina Najat Haidar and Marika Sardar (with contributions of Jake Benson), "The Art of Abri: Marbled Alum Leaves, Drawings and Paintings of the Deccan", Sultan's of Deccan India, 1500-1700, Opulence and Fantasy, THE METROPOLITAN MEUSEUM OF ART, NEW YORK, Distributed by Yale University Press, New Heaven and London, sahife (157 - 161).

Mehmet Ali Kağıtçı, 1969 senesinde İsviçre'de yayınlanan Palette Dergisi'ne yazdığı makalenin<sup>56</sup> ebrû ile ilgili bölümünde, Topkapı Sarayı Arşivi'nde, kabındaki ebrûnun üzerinde 850/851 (1447) tarihi bulunan bir kitap gördüğünden bahseder ancak kitabın kayıt numarasını vermediği için bu ebrû bugüne kadar bulunamamıştır.

Hindistan'daki "Khuda Bakhsh Oriental Public Library"de bulunan ve *Abdullah Sayrâfi* tarafından kaleme alınan *Risale-i Hoşnüvisân*'dan<sup>57</sup> (Hattatlar Risalesi) öğrendiğimize göre ise 16. yy'da ebrû iki farklı teknikle yapılmaktadır. İlk ve kadim olan teknik, topraktan elde edilen ve içlerine katılan ne olduğunu bugün bilemediğimiz yüzey aktif bir madde nedeniyle su üzerinde batmadan yüzmeleri sağlanan boyları su üzerine damlatmak ve elde edilen deseni kâğıda aktarmak sûretiyle gerçekleştirilmektedir ki risalede bu teknikten *abrî-i âbî* diye bahsedilmektedir. Günümüze kadar gelen diğer teknikte ise başlangıçta üzerinde ebrû yapılacak sıvının kıvâmı *hülbe* (boytohumu, çemenin hammaddesi) ile artırılır ve boyalara *sabun ağacı özü* ilâve edilerek sıvının üzerinde açılmaları sağlanır ki risalede bu teknikten de *abrî-i âhârî* diye söze edilmektedir.

Risâle-i Hoşnüvisân'da ebrû tekniği ile alâkalı anlatılanlar bugün için elimizde olan eski ebrûlarla da örtüşmektedir. Nitekim Mâlik-i Deylemî'ye âit 1554 tarihli kıt'anın<sup>58</sup> yazıldığı ebrûnun desenleri, daha sonra yapılan ebrülara kıyaslandığında çok daha oynaktır ve boyların kontrolsüz bir şekilde yayıldığı yâni *abrî-i âbî* tekniğiyle kıvamsız su üzerinde yapıldığı görülmektedir.

Sözkonusu risâlede ebrû tekniği ile kâğıt bezenmesinin ilk defa *Abdullah Murvarid* isimli kişi tarafından yapıldığı, döneminin önemli nestalik hattatlarından *Heratlı Mir Ali*'nin bugün *bülbülyuvası* ya da *mutaf ebrûsu* adıyla bilinen desenle hazırlanmış soluk renkli böyle kâğıtlara yazdığı, bunların çok beğenilmesi üzerine dönemin diğer hattatlarının da ebrûlu kâğıtlar üzerine yazmaya başladıkları ve böylece ebrûnun yaygınlaştığından bahsedilmektedir.

Mâlik-i Deylemî'ye âit kıt'adan sonra İstanbul'da bilinen en eski ebrûları barındıran ve Hicrî 1017'de (1608-1609) yazılan Fuzûlî'nin *Hadikat-üs Süedâ* isimli eserinin bir kopyasının ilk

---

<sup>56</sup> Mehmet Ali Kağıtçı, Palette, SANDOZ S.A., Sayı :30, Shf.: 14, 1969

<sup>57</sup> Navina Najat Haidar et all.

<sup>58</sup> Uğur Derman, *Türk Sanatında Ebru*, AK Yayınları, Nisan 1977.

sayfasında yazılı olan “*mâ Şebek Mehmet ebrîsi*” notundan bu ebrûların, *Tertîb-i Risâle-i Ebrî*’de kendisinden “rahimehullah” (Allah rahmet etsin) duâsı ile bahsedilen “Şebek” lâkaplı Mehmet Efendi tarafından yapıldığı anlaşılmaktadır. İsmi bilebildiğimiz en eski ebrûcumuz olan Şebek Mehmet Efendi’nin *Tertîb-i Risâle-i Ebrî*’nin yazım târihi olduğu düşünülen 1608 yılından önce vefât etmiş olması gerekmektedir. Aynı risâlede kendisinden “nüsha-i Şebek” diye bahsedilmesinden de kendisinin bugün elimizde olmayan ebrû ile alâkalı bir de risâlesinin olduğunu anlıyoruz.<sup>59</sup>

Tertîb-i Risâle-i Ebrî ve Risale-i Hoşnüvisân dışında ebrû konusunda çok sınırlı olsa da bilgi sağlayan bir diğer kaynak Ali Emîrî Kütüphanesi’nde muhafaza edilen *Âhar Mecmuası*’dır.<sup>60</sup> Yazıldığı târih bilinmeyen ve ebrûnun yapılışıyla ilgili iki târif ihtivâ eden risâlede, hatip ebrûsu yapmak için kitre kıvamının nasıl olması gerektiği târif edildiğine göre Hatip Mehmed Efendi’den (öl. 1773) sonraki bir târihte yazılmış olmalıdır.

İsmi bilebildiğimiz bir sonraki ebrûcu, aynı zamanda hattat olan ve fevkalâde güzel kırmızı mürekkep yapmakla şöhret bulduğu için Lâ’lî lâkabıyla tanınan Muhammed Fenâî Efendi’dir<sup>61</sup> ancak ne Şebek Mehmed Efendi’ye ne de Lâ’lî Muhammed Fenâî Efendi’ye ait olduğu ispatlanmış bilinen bir ebrû bulunmamaktadır.

Elimizde ebrûlarından örnekler olan en eski ebrûcu, aynı zamanda bir hattat ve Ayasofya Camii Hatîbi olan Mehmed Efendi’dir. Doğum târihi ve ebrûyu kimden öğrendiği bilinmemektedir. İstanbulludur. Tuhfe-i Hattâtîn’de<sup>62</sup> kendisinden *pîr-i mübârek ve ebrî tâbir olunan münakkaş, musannâ kâğıt bunların icâdidir*<sup>63</sup> diye bahsedildiğine göre Muharrem 1187/Nisan 1773’de vefât ettiğinde hayli yaşlı olmalıdır. 1187 (1773) yılındaki meşhur Hocapaşa yangınında, yanan evindeki ebrûlarını kurtarmak isterken ebrûlarıyla birlikte kendisi de yanarak vefât etmiştir. Başka ülkelerde daha önce yapılmış olsa bile konsantrik halkalar meydana getirecek şekilde boya için içiçe damlatıp iğne ile şekil vererek bugün hatip ebrûsu adıyla bilinen ebrû çeşidini İstanbul’da ilk defa yapan kişidir.

<sup>59</sup> Işık Yazan, "Ebrû Sanatı", *Antika Dergisi*, Sayı:11, Mayıs 1986, sahife (40 – 43).

<sup>60</sup> Millet Kütüphanesi, Târih Bölümü, Ali Emîrî, 809

<sup>61</sup> Mustafa Tatcı, Musa Yıldız, *XVI. ve XVIII. Asırlarda Yaşayan Velîler ve Deliler, (Enfî Hasan Hulûs Halvetî’nin Tezkiretül Mûteahhirîn isimli eserinin şerhi)*, H Yayınları, İstanbul 2016, shf 121.

<sup>62</sup> Müstakimzâde, *Tuhfe-i Hattâtîn*, Haz. Mustafa Koç, Bilim ve Sanat Vakfı, Klasik Yayınları, İstanbul, 2011.

<sup>63</sup> Müstakimzâde bununla beraber herhalde boya için içiçe damlatıp iğne ile şekil vermek sûretiyle yapılan ebrûları kast etmektedir.

Arşivlerimizde hangilerinin Hatip Mehmed Efendi tarafından, hangilerinin o yolda ebrû yapanlar tarafından yapıldığının bulunmasına ihtiyaç gösteren çok sayıda hatip ebrûsu bulunmaktadır.

XIX. yy. ortalarında makine ile ebrû yapmanın îcâdı ve böyle yapılmış ebrûların piyasadan ucuza temîn edilebilmesi nedeniyle İstanbul'da ebrû yapan ebrûcuların büyük çoğunluğunun teknelerini kapatmak zorunda kaldığı ve ebrûnun İstanbul'da bitme noktasına geldiğini rahatlıkla ifade edebiliriz. Yakın zamanda ise Özbekistan'dan İstanbul'a Üsküdar'da bulunan Özbekler Tekkesi'nin şeyhliğine tâyîn edilen Sâdık Efendi, oğlu Edhem Efendi, onun talebesi Necmeddin Okyay ve onun da talebesi Mustafa Düzgünman eliyle ebrûnun günümüze kadar ulaştığı herkesçe mâlûmdur. Hatip Mehmed Efendi ve Sâdık Efendi arasında yaşamış ve sanatı bir sonraki nesile aktarmış ebrûcuların kimler olduğu konusunda herhangi bir bilgimiz bulunmamaktadır.

Görüldüğü gibi birkaç ebrûcu dışında ebrû tarihimiz bilinmezlerle doludur ve haklarında çok sınırlı da olsa bilgi sahibi olabildiğimiz ebrûcularımız doğum tarihlerine göre kronolojik olarak;

- Şebek Mehmed Efendi (öl.1608'den önce olmalıdır),
- Muhammed Lâ'li el-Fenaî (öl. 1700),
- Ayasofya Hatîbi Mehmed Efendi (öl. 1773),
- Özbekler Tekkesi Şeyhi Sâdık Efendi (öl. 1846),
- Özbekler Tekkesi Şeyhi Hezârfen İbrahim Edhem Efendi (öl. 1904),
- Sami Efendi (öl. 1912) ,
- Bekir Efendi (bilgi yok),
- Necmeddin Okyay (öl. 1976),
- Sami Necmeddin (Necmeddin Okyay'ın oğlu, öl. 1933)
- Sacid Okyay (öl. 1999)ve
- Mustafa Düzgünman (öl. 1990)

isimlerinden ibârettir.

Türk ebrû târihinin araştırılarak 500 yıl boyunca İstanbul'da ebrû yapanların isimlerinin ve nasıl bir teknik ve hangi malzemelerle ebrû yaptıklarının belirlenmesine şiddetle ihtiyaç bulunmaktadır.

### **Türk Ebrûsunu Diğerlerinden Ayıran Husûsiyetler**

Easton'a<sup>64</sup> göre bir dönem bilhassa Almanya'da *Turkish*, bütün ebrû çeşitlerini isimlendirmek amacıyla kullanılmış olmakla birlikte genel olarak akik ya da taş ebrûsu diye bilinen battal ebrûyu tanımlamak üzere kullanılan bir isimdir. Benzer şekilde bâzen de *Turkish marbling*, kıvâmı artırılmış bir sıvı üzerinde doğal boyalar ve sığır ödü kullanılarak yapılan ebrûnun klâsik şeklini târif etmek üzere kullanılmıştır.

Easton'ın bu tanımlamaları, dünya ebrûcuları ve ciltçileri arasında özellikle battal ebrû etrâfında şekillenen bir Türk tarzının olduğunu açık bir şekilde göstermektedir.

Sözkonusu edilen ebrûdaki Türk tarzı ya da üslûbu, aşağıda belirtilen özellikler bütünü ile tanımlanmaktadır.

Türk ebrûsu ;

- Usta-çırak münâsebetiyle yâni meşk usûlüyle ve bilâbedel öğretilir,
- Sâdece suda erimeyen, güneşten etkilenmeyen ve kimyasal maddeler ihtivâ etmeyen madenî esaslı tabîi boyalar kullanılır,
- Yaşlı atın kuyruk kıllarının gül dallarına sarılmasıyla yapılan fırçalar kullanılır. Türk ebrûsuna has ve öbeklerden oluşan battal ebrûlar ancak böyle fırçalar sâyesinde yapılır,
- Ebrû alınan kâğıt hiçbir sûrette önceden terbiye edilmez,
- Sâdece kâğıda ebrû alınır,
- Yapılan çiçek tasvirleri üslûplaştırılır yâni 3. boyut içermez,
- Duvara asmak için ebrû yapılmaz her zaman bir kullanım yeri gözetilir.

### **Türk Ebrûsunun Kullanım Yerleri**

---

<sup>64</sup> Jane Pheobe Easton, *Marbling A History and a Bibliography*, Dawson's Book Shop, Los Angeles 1983, s. 118



Türk ebrûsu ;

- Üzerine yazmak,
- Cilt Kapaklarında cilt bezi yerine kullanmak,
- Ciltte yan kâğıdı olarak kullanmak,
- Murakkaa albümlerinde kullanmak,
- Levha pervazlarında kullanmak

amacıyla yapılır. Bunların dışında ebrûnun bilinirliğini artırmak söylemiyle kâğıt dışında malzemelerin ebrû tekniği ile bezenmesi, tamâmen ticârî kaygılarla yapılmaktadır ve ebrû olarak isimlendirilmeleri doğru değildir.

### **Türk Ebrûsunun Tekâmül Süreci**

Ebrû, üzerinde ebrû yapılan sıvının kıvâmı ve sıvının yüzeyinin teknenin tabanına olan mesâfesi, sıvının eskilik derecesi, boyaların ihtivâ ettikleri su ve sığır ödü miktarları, kullanılan sığır ödünün tâze olup olmadığı, havanın sıcaklığı, basıncı ve havadaki nem oranı gibi bir kısmı ebrûcunun irâdesi dışında çok sayıda parametrenin sonucu etkilediği bir sanat dalıdır. Bu etkenlerin neler oldukları, tek tek ya da birarada sonuca ne şekilde tesir ettikleri ancak uzun tecrübeler sonucu bilinebilmektedir. Bu nedenle ebrûnun târihî seyri içindeki tekâmülü, diğer sanatlara nazaran asırlar süren uzun bir süreye yayılmış, bilim ve teknolojinin ilerlemesi ile bu gelişim son yüzyılda önemli bir ivme kazanmıştır.

Buraya kadar anlatılanlardan açıkça görülebileceği gibi dünya ebrû târihi içerisinde Türk ebrûsu da zamâna yayılmış bir tekâmül süreci geçirmiştir. Bu sürecin en önemli kilometre taşları aşağıdaki gibi özetlenebilir ;

- Başlangıçta suyun kıvâmını artırmadan ve fırça kullanmadan boyaları damlatmak suretiyle yapılan ebrû, 1017/1608 tarihli Fuzûlî'nin *Hadikat-üs Süedâ* isimli eserinin bir kopyasında kullanılan örnekten itibaren artık hem fırça kullanılarak hem de suya boytohumu ya da kitre ile kıvam kazandırarak yapılmaya başlanmış, bu da daha canlı renklerle ebrû yapılmasına ve elde edilen desenlerin daha kontrol edilebilir olmasına izin vermiştir.

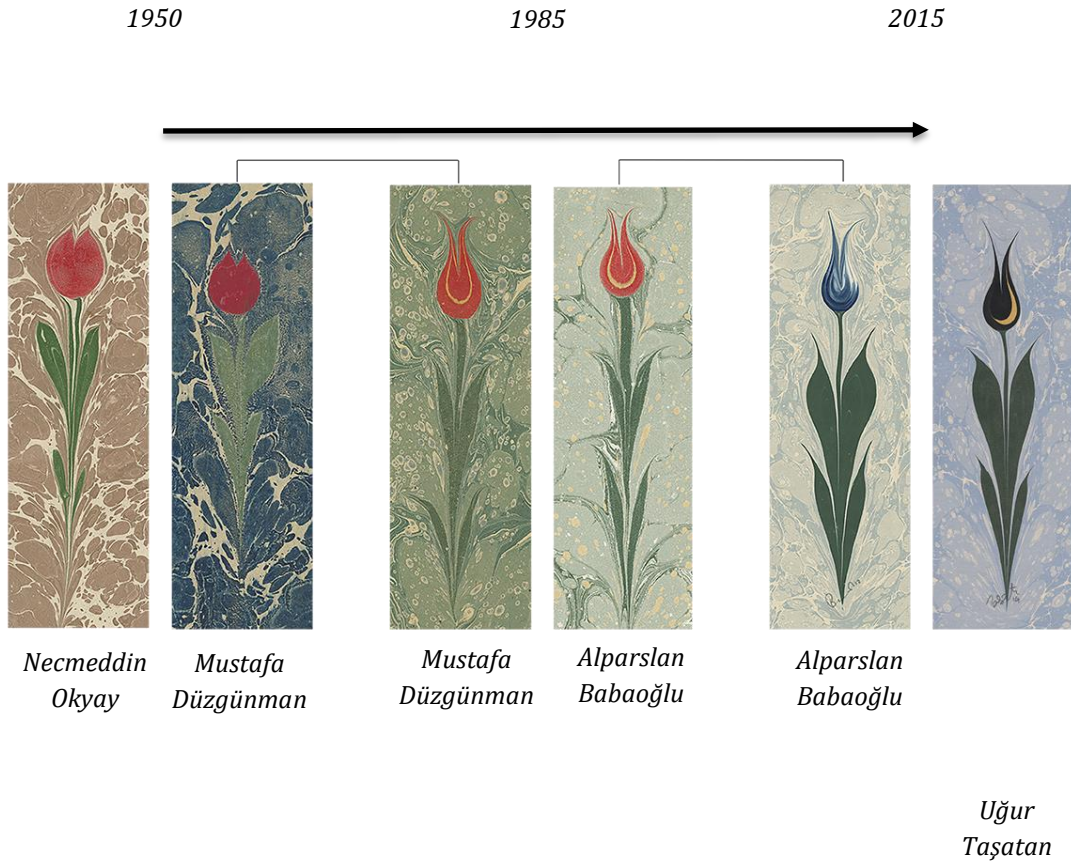
- Ayasofya Hatibi Mehmed Efendi ile boyaları eş merkezli halkalar oluşturacak şekilde iğne ile damlatarak yine bir iğne ile bunlara çeşitli şekiller vermek suretiyle gerçekleştirilen ve İstanbul için yeni bir tarz olarak ortaya çıkan hatip ebrûları, Hatip Mehmed Efendi ve daha sonraki ebrûcular tarafından çokça üretilmiş, uzun yıllar mücellitler tarafından murakkaa albümlerinin pervazlarında kullanılmıştır.
- İstanbul'da ebrû bitme noktasına gelmişken Buhâra'da öğrendiği ebrûyu İstanbul'a getiren Özbek Şeyhi Sâdık Efendi ve ebrûyu ondan öğrenen oğlu Edhem Efendi ile Türk ebrûsuna genellikle nefli battal ebrû ile vücut bulan Orta Asya ebrûsunun karakteristikleri de bir zenginlik olarak eklenmiştir.
- Hocası Edhem Efendi'nin ömrünün son 9 ayına yetişebilen Necmeddin Okyay, hocasından öğrendikleriyle yetinmemiş, arşiv ve kütüphânelerde yoğun araştırmalar yaparak gördüğü ebrû çeşitlerini hocasından öğrendikleriyle birleştirmiş ve Buhâra ve İstanbul ekollerini birleştirerek yeni bir Türk ekolü ortaya çıkarmıştır.
- Necmeddin Okyay, daha önce ebrûda tam üslûplaştırılmış olarak yapılan çiçekleri, kendisinden üç asır önce yapılan Rüstem Paşa Camii başta olmak üzere camilerde kullanılan çinilerdeki yarı üsluplaştırılmış lâle ve karanfil figürlerinden esinlenerek kitre üzerinde yarı stilize hâle getirmeye muvaffak olmuş ve Türk ebrûsuna önemli bir zenginlik kazandırmıştır.
- Aynı şekilde Necmeddin Okyay, muhtemelen Süleymaniye Kütüphanesi'nde araştırmalar yaparken, katı' tekniği ile hazırlanan kalıbın, arap zamkıyla ebrûlanacak kâğıda yapıştırılıp kâğıt ebrûlandıktan sonra kalıbın sökülmesiyle gerçekleştirilen ebrûyu<sup>65</sup> görerek bu tekniği hüsn-i hat için kullanmayı düşünmüş, önce yazıların nevrege denenen âletle kalıplarını kesip bunları arap zamkıyla yapıştırarak yazılı akkâse ebular yapmış, zamkın kalıbın dışına taşan yerlerinin de boya almadığını görünce doğrudan arap zamkıyla yazmak sûretiyle birçok yazılı akkâse ebrû yaparak Türk ebrûsuna ayrı bir çeşitlilik ve zenginlik katmıştır.<sup>66</sup> Bu ebrûlar güzel yazı ve

<sup>65</sup> Süleymâniye Kütüphanesi Şeyh Hamdullah NR02 M VR 009

<sup>66</sup> Derman, a.g.e., s. 21-25.

güzel ebrûyu aynı kâğıtta birleştirerek izleyenin aynı anda hem güzel bir ebrûyu hem de güzel bir yazıyı bir seferde hissetmesini sağladığı için önem taşımaktadır.

- Türk ebrûsunun tekâmül süreci ile ilgili son örnek aşağıda Resim 1’de sunulmaktadır. Burada lâle figürünün 65 yıllık tekâmülü çok açık bir şekilde görülmektedir. En soldaki lâle, Necmeddin Okyay’ın 1950 yılında yaptığı bir lâle ebrûsudur. Hemen yanında öğrencisi Mustafa Düzgünman’ın aynı sene içinde ustasını taklîden yaptığı lâle görülmektedir. Üçüncü lâle, Mustafa Düzgünman’ın 1985 yılında yaptığı bir lâle olup Mustafa Düzgünman geçen otuz sene zarfında lâlede gördüğü estetik problemleri gidererek kendi lâlesinde son noktaya ulaşmıştır.



Resim 1 Lâle ebrûsunun 65 senelik tekâmül süreci.

Dördüncü lâle Alparslan Babaoğlu’nun, 1985 yılında ustasının lâlesini taklîden yaptığı bir lâledir. Beşinci lâle Alparslan Babaoğlu’nun 2015 yılında yaptığı bir lâle olup o da ustası gibi lâlede farketdiği estetik problemleri gidererek kendi lâlesinde son noktaya erişmiştir. Son lâle Uğur Taşatan’ın ustası Alparslan Babaoğlu’nun lâlesini taklîden yaptığı bir lâledir. Buradan

şu sonuç çıkartılabilir. Her ebrûcu önce ustasını taklîd ederek öğrenmekte ancak zamanla yaptığı her ebrûda gördüğü estetik ya da teknik problemleri gidererek sanatı mükemmele yaklaştırmaktadır. Günümüzden otuz sene sonra Uğur Taşatan da ustasının ebrûsunun aynısını taklîd ederek başladığı yolda ustasının henüz fark etmediği estetik problemleri fark edip düzelterek lâle ebrûsunu çok daha estetik ve mükemmele yakın hâle getirecektir. Tekâmül târih boyunca bütün ebrû çeşitleri için bu şekilde olmuş bundan sonra da aynı şekilde devam edecektir.

## KAYNAKÇA

BABAOĞLU T.Alparslan, Türk Ebrûsu Nakş-ı ber Âb, KTSV Yayınları, İstanbul, 2017

BENSON Jake, “*Historical Reference to Paper Marbling in East Asia*”, Society of Marbling 2005 Annual, Colorado 80634, ABD

DERMAN Uğur, Türk Sanatında Ebrû, Ak Yayınları, İstanbul, Nisan 1977

EASTON Jane Pheobe, *Marbling A History and a Bibliography*, Dawson’s Book Shop, Los Angeles 1983

H Aidar Navina Najat and Marika Sardar (with contributions of Jake Benson), *The Art of Abri: Marbled Alum Leaves, Drawings and Paintings of the Deccan, Sultan’s of Deccan India, 1500-1700, Opulence and Fantasy*, THE METROPOLITAN MEUSEUM OF ART, NEW YORK, Distributed by Yale University Press, New Heaven and London

TATCI Mustafa ve Musa Yıldız, XVI. Ve XVIII. Asırlarda Yaşayan Veliler ve Deliler, H Yayınları 2. Baskı, İstanbul, 2016

## “GECE BÜLBÜL, AĞARAN VAKTE KADAR..”

### HÂFİZ VE ŞİRÂZ

Kâmil UĞURLU

Şehir tarihçileri şehrin bir nüve etrafında teşekkül ettiğini, bu nüvenin bir mâbet, medrese ve ticaret ünitelerinden ve bütün bunları kuşatan mahallelerden teşekkül ettiğini söylerler. Doğrudur, fakat istisnaları vardır. Büyük bir kültür alanının dörtbir tarafına meselâ dört direk dikilse, bu direklerden birine Firdevsî dense, diğerine Sâdî, bir diğerine Hayam ve nihâyet dördüncüsüne Hâfız denilse ve şehir denilen örgü bu dört direk arasına örülse, işte burası da şehir olur. Hatta Şirâz olur. Dünyanın en güzel şehirlerinden biri olur.

Şehri örmek için Hüdâ buraya malzemeyi bolca sunmuş. Bu dört ana direkten başka şairler, feylesoflar, şahlar, sultanlar, krallar, çiçekler, saraylar, güller, güller, güller, orkideler bezletmiş. Gül bahçeleriyle bir yol, bazan on kilometre devam ediyor.

On kilometre devam eden bir “Gülistan” başka yerde zor görülür.

\* \* \*

Şirâz, Fars eyâletinin başkentidir. Kelime anlamı “sır şehri”dir. Farsça söylenişiyse “Şehr-i râz”ın kısaltmış ve yuvarlatılmışıdır.

İran’ın eyâletlerden teşekkül ettiğini, Şirâz’ın içinde yer aldığı Fars eyâletinin iki milyon nüfusu olduğunu söylediler. Fars eyâleti altı banliyö, kırksekiz merkez, altmış alt merkez (ilçe) ve yüzseksenbeş köyden oluşuyormuş. Şirâz’dan başka eyâlette onbeş şehir daha bulunuyormuş.

Şehir Kerim Han Zend Caddesi çevresinde yoğunlaşıyor. Lineer bir planlamaya sahip. Bu önemli caddenin sağında ve solunda ticaret, kültür ve vâsıflı yerleşimler yer alıyor. İyi oteller, lokantalar ve pahalı mağazalar caddenin kıyılarında bina edilmişler.

Cadde uzun süre şehrin yükünü sırtladıktan sonra, çıkışta **Bağ-ı Enar ve Bağ-i Tahtı** bölgesinde serbest kalıyor ve rahatlıyor. Buradan itibaren de bitmez tükenmez bir “Bağ” varlığı ziyâretçileri ziyâde etkiliyor. “**Cemşîd**” burada yaşamış ve ünü dünyayı tutan şaraplarını burada mayalamış. Bölgenin iklimi kaliteli üzüm yetiştirmek için nâdir bulunan yerlerin başındaymış.

Şirâz’ın İslâmiyetle tanışması Hz. Ömer döneminde vuku bulmuş. Bundan sonra hızlı bir gelişme yaşamış. 13. yy’da Şirâz, İslâm dünyasının büyük şehirlerinden biriydi. Bu özelliğini uzun süre devam ettirdi. Asya aksındaki nitelikli birçok mimarlık eserinin sanatkarları buradan götürülmüştür. Meselâ **Tac Mahal**’in usta mimarlarından birkaçı “**Şirâzi**”dir.

Fakat bunlardan daha fazla olarak **Şirâz’ı Hâfız ve Sâdî tanımlarlar.**

\* \* \*

**Tezkire-i Devletşâh**'ta bir fasıl şöyle başlamaktadır:

“Hikâye ederler ki, Hâce (Hâfız-ı Şirâzî) çok lâtifeci ve zarif idi. Ondan birçok lâtifeler rivâyet olunur. Birisini burada zikretmek lâzım geldi.

Emir Timur, Gürgân yediyüz doksanbeşte Fars'ı zaptettiği ve Şah Mansur'u öldürdüğü vakit, Hâce Hâfız hayatta idi. Bir adam göndererek (onu) huzura çağırdı. Hâfız geldiği vakit, Timur: “Ben bu parlak kılıcımla dünyanın meskun yerlerinin büyük bir kısmını fetheyledim. Kendi vatanım ve pay-i tahtım olan Semerkand'a kadar olan binlerce kal'ayı yıktım, harabettim.

Sen miskin:

**“Eğerrân Türk-i Şirâzi bedestâred dil-i mârâ**

**Be hâl-i hindûyeş bahşem Semerkand u Buhara”**

Yâni, “eğer o Şirâz'lı Türk (kızı) bizim gönlümüzü hoş ederse, onun kara benine Semerkand ve Buhara'yı bağışlarım” dediğine göre, iki şehri Şirâz'lı bir güzelin benine satıyorsun” dedi.

Bunun üzerine Hâfız yeri öperek:

- “Ey âlemin sultanı, işte bu bol keseden cömertlik beni bu hâle getirdi” cevabını verdi.

Bu lâtife Timur'un hoşuna geldi. Ona bir şey demedi. Hâtâta iltifatta bulundu.<sup>67</sup>

İran'da, Şirâz'da, Devletşâh'a rağmen bu beyte bir başka **“Hüsn'ü tevil”** bulmuşlar, bu mısraları okuyunca, Hâfız merhum:

- Hân'ım, size yanlış demişler. Dediğim o kelime Semerkand değil, (Semen gent) yâni üç kilo şeker, Buhara değil de (Du hurma) yâni iki hurma, dedim. Eh, bu fâkirin de bu kadar bağışı olsun, herhalde çok görmezsin, bağışlarsın, demiş, derler...

\* \* \*

Sâdece bu mübârek zâtın ziyâreti için bile onca yol katedilebilir, Şirâz'a gidilebilir ve onun kabri başında zaman unutulabilir.

Ünlü **“Şuara Tezkiresi”**nde Devletşâh onu şöyle vâsfeyley:

“Nâdir yetişen, hayret ve taaccübe şâyân zattı. Sözleri beşer takadımın üstündeydi. Şüphesiz ki onlar, gayb âleminin vâridatıdır. Fakr meşrebindedir. Eskiler ona “gayb âleminin lisânı” (Lisân'ül gayb) derler. Sözleri sâde ve tekellüften âzâdedir. Fakat bununla bile o, hakikat-ı ilâhiyi bi gayri hakkın ifâde eylemiştir. Kemâli ve fazileti binihâyedir. Şairlik ki, onun en alt (asgari) mertebesidir. Mâlumat-ı Kur'an'da yegânedir. Zâhir ve bâtın ilimlerde de parmakla gösterilirdi.

.....

<sup>67</sup> Tezkire-i Devletşâh, Necati Lugal Tercümesi, İst. 1977, (1000 Temel Eser).

.....

Âl-i Muzaffer devleti zamanında Fars mülkünde, Şîrâz’da himmetinin yüceliği ve kimesneye râm olmaz sâde hayat yaşardı..”<sup>68</sup>

\* \* \*

Şîrâz’lı Hâfız, merhum **Yahya Kemal**’in ünlü şiirinde yeraldıktan sonra, memleketimizde en tanınan İran’lı olmuştu. Lise hayatımızda bu şiir, günlerimizi renklendirir ve gerçekten Şîrâz’ı hayal ettirirdi. Şiiri okuyan gençler (yaşı ne olursa olsun) bir hayal dünyasının kapısını aralar, kendilerini “serin servilerin” gölgelediği hârîka bir Gülistanda bulurlardı.

Ve bu gül bahçesinde her gün yeniden “kanayan rengiyle açan” bir gül görürlerdi. Kan rengiyle değil, kanayan rengiyle açan bir göl görürlerdi.

Bu düş bahçesinin bir kıyısında gece boyunca, ağaran vakitlere kadar ağlayan bülbülü fark ederler, onun âhenkli hüznüyle eski Şîrâz’ı hayal etmeye dururlardı.

Hâfız merhumun kabrini ziyâret ederken bu hayal bulutunun içindeydik. Hem **Hâce Hâfız Şems’-d-din Muhammed’e (Hâfız-ı Şîrâzî)**, hem de merhum **Yahya Kemal**’e olan hayranlığımız hayrete döndü. Şöyle bir söylenti vardı, söyleniyordu ve menkibe pek keyifliydi:

“Gül Sultan, babası Şah Bahar tarafından Gülistan vilâyetine vali tayin edildi. Ona yardımcı olarak Lâle, Nergiz, Sünbül, Servi, Irmak ve Meltem kulları tahsis edildi.

Gül Sultan, bir gün kendisine sunulan billûr kâsenin içindeki suda aksini gördü ve kendi güzelliğine âşık oldu. Pek gururlandı. Meltem dedi ki, “var git, dünyayı dolaş ve benden daha güzeli var mı, haber ver bana” dedi.

Meltem dağ-ı-taşı dolaştı. Denizler, deryalar aştı. Bir gün yanık ve sevdalı bir ses duydu. Bülbül adlı bir şehzâdeydi sesin sahibi. Dünyadan geçmiş, sevdası peşindeydi. Gülü görmüş ve ona yanmıştı.

“Düş peşime, seni ona götüreyim dedi Meltem. Ama umutlanmayasın ki o çok yücedir, kimseye gönül sunmaz..”

Yola düştüler. Bir ırmağa rastgeldiler. Onunla halleştiler, Bülbül derdini, dertli nağmelerle anlattı ona.

Irmak buna pek acıdı. Onu, komşusu Serviyle tanıştırdı: “Şah babanın kuludur bu garip servi. Sana minnet sunacaktır” dedi.

Onun bir dalında serviye konuk oldu âşık şehzâde.

---

<sup>68</sup> Tezkire-i Devletşah, a.g.e.



Konuk oldukları Servi, Hâfız'ın kabri gülistanındaydı. Serviye arz-ı hâl iderken sabahlar oldu, vaktin ağardığını bile bilemedi, yandı ve dinleyenleri de yaktı.

Gelgelelim, sesini Servi'den başkasına duyuramadı. Gecenin karanlığı onu anlamadı, Ay dede ve Yıldız milleti onu duyamadılar, sabahılan Hz. Güneş'e sığındı, gönlünü açtı. Dinlediler, sadece "vah vah" dediler. Onların hiçbirinden yardım göremedi zavallı âşık.

Utanarak, yüzünü Tanrı'ya çevirdi ve feryadını ona dua eyledi.

İşte bu saatten sonra Gül Sultan onun sesini duydu ve Nergis'i sesin sahibine elçi yolladı.

Elçi varıp durumu gördü, geldi arzetti. Gül Sultan oturduğu gurur kal'asını aşamadı, hatta dedi ki: "Bana âşık olmak bir hâd bilmezliktir. Atın onu Gülistan'dan.." Attılar.

Zaman yaman değirmendir. Her şeyi öğütür, kimsenin haberi olmaz. Gül Sultan'ın kalbi de zaman içinde yumuşadı ve ona haber saldı:

**"Ey âşık'ı bîçâre, sabret, âşıkların acı çekmesi farzdır. Başkası olamaz.."**

Bir gecenin sonunda Bülbül dayanamadı. Gülistan'da meşkeyleyen Gül Sultan hazretlerine bir yanık nağme yolladı, Nergis ile yolladı. Gül Sultan mektubu ciddiye alıp okumaya başlayınca Bülbül yere-göğe sığamaz oldu, ziyâde şâd oldu.

İnsanlar âleminde fesat olur da, çiçekler âleminde olmaz mı? Fesat her yerde ve her zaman vardır.

Susen, (kimi yerde ona zambak da derler) Bülbüle varıp neler neler söyledi.

"Sen beyhudeye âşıksın bre, dedi. Gül seni hiç sevmedi. İstersen git Diken'e sor" dedi.. Onu kandırdılar ve Gülistan'dan dışarıya uçurdular, yâni Hâfız'ın komşuluğundan onu azil ettiler.

Gül Sultan bunları duyunca meyus oldu, fakat ne çâre, zalim avcılar Bülbülü buldular, derdest edip Bahar Sultan'a sundular.

.....

Daha birçok haller oldu, en nihâye onu Gül'ünün bahçesine, Gülşene salıverdiler...

.....

Öylesine bir toy oldu ki, bunu cihan duydu. Muhteşem bir düğün kuruldu. Gökte yıldızlar, her biri eline bir mum alıp, ay ile meşveret kurdular. Bülbül kendi düğününün hânendesi oldu, şakıdı ha şakıdı. Onun şakıması bütün çerağları tutuşturdu. Gülşen nura garkoldu.

Böyle bir donanma görülmemiştir.

Gül, def çaldı. Goncaları ney üflediler, Benefşe'nin elinden çeng hiç düşmedi. Zambaklar musikârlarıyla, Lâleler kopuzlarıyla meclise revnâk verdiler. Rüzgâr bir âhenk tutturdu, Servi coşkuyla fark etti, bir sağa, bir sola savurdu kendini. Görenler onu sarhoş sandılar"<sup>69</sup>

<sup>69</sup> Kara Fazlî'nin Gül ü Bülbül mesnevisinden nakleden Beşir Ayvazoğlu. Güller Kitabı. Ötüken, 1992, İst.

Bâkî'nin çağdaşı Kara Fazlî'nin **Gül ü Bülbül** mesnevisi, bizde çok tanınmaz ama, Gül-Bülbül aşkı üzerine yazılmış en güzel destandır. Fazlî, Kanunî'nin katledilen oğlu, Şehzâde Mustafa'nın divan katibiydi ve iyi şairdi.

\* \* \*

Hâfız'ın kabri, onun adıyla anılan (Hâfiziye) semtte, gerçek bir gül bahçesi içindedir. Asırlık servilerin gölgelediği Gülşen, yaz-kış yaşayan ve ruhaniyetini günü her saatine yayan hârika bir alandır. Büyük şair, sessiz-sedâsız, yüzlerce yıldır burada uzanmış dinlenmektedir ve kendisini görmeye gelenleri ağırlamaktadır.

Vefatından 60-65 yıl sonra Şemseddin Yagmanî tarafından bu kabir ve bahçe yapılmaya başlandı. Alana önce su getirildi. Rûkn Âbâd'dan getirilen su, burada inşa edilen gösterişli bir havuza döküldü ve çevre bin çeşit çiçekle donatıldı. Serviler dikildi, İran'ın bütün gülleri burada sıraya girdiler.

Sonra ziyaretçi kabulüne başlandı. Bir santur eşliğinde hazretin şiirleri devamlı okunuyor şimdi..

Rehberimiz Rânâ Hanım, yüksek öğrenimini Türkiye'de yaptığı için, kusursuz Türkçe konuşuyordu. Hâfız'ın Divânından ve onun dilinden okuduğu gazelleri, bu fakir, Türkçe olarak (Abdülbakıy Gölpinarlı hocanın çevirisinden) orada bulunanlara okudum, hem Türkler hem Farisîler onu anladılar.

Bu kısmete ulaşan şu fakir hangi makamlarda şükretmelidir ki, nimetin hakkına yaklaşmış olsun?

\* \* \*

Sekiz-on basamakla çıkılan iyi düzenlenmiş bir platform üzerine, kürsî şeklinde, oniks mermerinden bir kabir yapılmış. Ziyaretçiler, elleriyle bu mermeri okşayıp, onun ruhaniyetine yaklaşmaya çalışıyordu.

Bütün bahçe, yani Gülistan, yani Gülşen'de, yerleşmiş bir gül kokusu vardı ve derin hissediliyordu.

Kabrin üstünde zarif bir kubbe mevcut ve onu yine sekiz zarif kolon taşıyor. Makber bugünkü şeklini **Kerim Han Zend** zamanında (1187 hicri) yılında almış.

Dünya üzerinden gelip-geçmiş en seçkin insanlardan birinin şu iki metremikaplık mermerin altında olduğunu düşünmek (onu tanıyanları) ürpertiyor olmalı.

Tâl'ik hatla lâhdin üzerine iki gazelini hakketmişler Hâfız'ın. Bahçede dönüp duran ve zaman zaman merdiveni çıkıp lâhdin kıyısına gelenlerin ellerindeki ciltli muntazam kitapların, onun divanı olduğunu gördük. Şairin makberine divan durup, onun divanından ona kendi şiirlerini okuyanlar ve onların çokluğu şaşırtıcıydı. Daha şaşırtıcı olan şey, onun divanının **havas**

arasında bir fal, bir niyet kitabı olarak itibar görmesiydi. Niyetine bir şeyler alan genç kız-erkek, sağ sayfa mı, sol sayfa mı, karar veriyorlar ve herhangi bir sayfayı açıyorlar. Okuyorlar ve niyetlerinin orada karşılık bulduğuna inanıyorlar. Bizdeki “**niyet çektiirmek**” meselesinin İran uygulaması gibi bir şey.

\* \* \*

Babası, o çok küçükken vefât etmiş. Birçok kardeşin en küçüğüymüş. Nafaka savaşına fırıncı çıraklığıyla başlamış. Okumak arzusu baskın çıkmış. Önce Hz. Kur’an’ı ezberlemiş. Hâfızlığı oradan geliyor. Dinî tahsilinin yanı sıra, başta Arap edebiyatı olmak üzere derin bir edebi kültürü vardır Şiraz’lı Hâfız’ın. Musikiyle ilgiliydi ve şampiyon bir satranççıydı.

Fakat bütün bu özelliklerinin önünde şairliği vardı. Bilenler söylüyorlar, bizim **klâsik Osmanlı şiirinin** temelini atan **Şeyhî, Ahmed Paşa ve Necati** gibi büyük şairlerin temelinde Hâfız’ın etkisi vardır. Hindistan’dan Anadolu’ya, nerdeyse dünyanın yarısında onun ateşlediği gönüllerin olduğunu düşünmek müthiş bir şey.

\* \* \*

Yahya Kemal merhumun biraz önce anlatılan bu menkibeden haberdar olduğu anlaşılıyor. Onun ilham sarayında bir beşerin kendine yer bulabilmesi kolay ulaşılabilecek bir merteye olmasa gerektir.

Bu şiiri hatırlıyorsunuz, değil mi?

**“Hâfız’ın kabri olan bahçede bir gül varmış**

**Yeniden her gün açarmış kanayan rengiyle**

**Gece bülbül ağaran vakte kadar ağlarmış**

**Eski Şirâz’ı hayal ettiren âhengiyle.**

**Ölüm âsûde bahar ülkesidir bir rinde**

**Gönlü heryerde buhurdan gibi yıllarca tüter**

**Ve serin serviler altında kalan kabrinde**

**Her seher bir gül açar, her gece bir bülbül öter.”**

(Y. Kemal, Rindlerin Ölümü)

### **Kaynakça**

- Devletşâh – Şuârâ Tezkiresi – Necati Lugal Tercümesi, İst. 1977 (1000 Temel Eser Serisi)
- Beşir Ayvazoğlu, Güller Kitabı, Ötüken İst., 1992.
- Rıdvan Canım, İran Seyahatnâmesi, Ülke, 2016, İst.
- Dr. Mustafa Dağdelen, Seyahatnâme Fotoğrafları, 2019, İst.

