



ATATÜRK
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI
ATATÜRK
UNIVERSITY
PUBLICATIONS

Sanat ve İkonografi Dergisi

Journal of Art and Iconography

Official journal of Atatürk University Faculty of Fine Arts

Issue 8 • March 2025



EISSN 2791-9390
dergipark.org.tr/tr/pub/sidd

Sanat ve İkonografi Dergisi

Journal of Art and Iconography

Editor in Chief

Yunus BERKLİ 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Associate Editors

Nergiz DEMİR SOLAK 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye
E-mail: nergiz.demir@atauni.edu.tr

Ahmet BAYIR 

Department of Picture, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye
E-mail: ahmetbayir@atauni.edu.tr

Muhammet Haluk ÖZKAN 

Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye
E-mail: mozkan@atauni.edu.tr

Foreign Language Editor

Mehmet TAKKAÇ 

Department of English Language and Literature, Atatürk University, Kazım Karabekir Faculty Of Education, Erzurum, Türkiye

Written and Language Editor

Sedat ADIGÜZEL 

Department of South-Western (Oghuz) Turkish Dialects and Literatures, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Türkiye

Typesetting and Design

Ahmet BAYIR 

Department of Picture, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Field Editors

Mehmet Reşat BAŞAR 

Department of Visual Communication Design, İstanbul Okan University, Faculty of Art, Design and Architecture, İstanbul, Türkiye
E-Mail: aydinsanat@aydin.edu.tr

Tansel ÇEBER 

Department of Sculpture, Hacettepe University, Faculty of Fine Arts, Ankara, Türkiye
E-Mail: tanselceber@hotmail.com

Editorial Board

Gül GEYİK

Department of Art History, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Türkiye

Yılmaz KAHYAOĞLU

Department of Musicology, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Mahmut Sami KANBAŞ

Department of History of Turkish-Islamic Arts, Marmara University, Faculty of Theology, Islamic History And Arts, İstanbul, Türkiye

Alaybey KAROĞLU

Department of Painting, Hacı Bayram Veli University, Faculty of Fine Arts, Ankara, Türkiye

Muhammet Emin KAYSERİLİ

Department of Painting and Vocational Training, Atatürk University, Kazım Karabekir Faculty of Education, Erzurum, Türkiye

Adeb Qaid AHMED

Kingdom University, Bahrain
E-Mail: adeebqaid@gmail.com

Elmira JAMEI

Victoria University Melbourne | VU College of Engineering and Science PhD (Built Environment), Australia
E-Mail: Elmira.Jamei@vu.edu.au

Deni RUGGERİ

Department of Plant Science and Landscape Architecture, United States
E-Mail: druggeri@umd.edu

Rohinton EMMANUEL

Glasgow Caledonian University, United Kingdom
E-Mail: Rohinton.Emmanuel@gcu.ac.uk

Burhanettin KESKİN

Department of Early Childhood Education, University of Mississippi, Mississippi, USA

Mehmet Hüsrev SUBAŞI

Department of Traditional Turkish Handicrafts, Fatih Sultan Mehmet Vakıf University, Faculty of Fine Arts, İstanbul, Türkiye

Serkan İLDEN

Department of Painting, Kastamonu University, Faculty of Fine Arts, Kastamonu, Türkiye

Remzi Yavaş KINCAL

Department of Curriculum Development And Teaching Methods, Çanakkale Onsekiz Mart University, Faculty of Education, Çanakkale, Türkiye

Haldun ÖZKAN

Department of Turkish-Islamic Arts, Atatürk University, Faculty of Letters, Erzurum, Türkiye

Ahmet TAŞAĞİL

Department of History, Yeditepe University, Faculty of Science Literature, İstanbul, Türkiye

İsmail TETİKÇİ

Department of Painting and Vocational Training, Bursa Uludağ University, Faculty of Education, Bursa, Türkiye

Yasin TOPALOĞLU

Department of Ancient History, Atatürk University, Faculty of Literature, Erzurum, Türkiye

Osman ÜLKÜ

Department of Art History, Aydın Adnan Menderes University, Faculty of Science and Literature, Aydın, Türkiye

M. Hanefi PALABIYIK

Department of Islamic History and Arts, Dokuz Eylül University, Faculty of Theology, İzmir, Türkiye

Süreyya TEMEL

Department of Performing Arts Kocaeli University, Faculty of Fine Arts, Kocaeli, Türkiye

He SIEN

Sichuan Conservatory Of Music, Chengdu Academy of Fine arts, Chengdu Normal University, Albany, United States
E-Mail: hesien@163.com

Gordana VRENCOSKA

Full Professor of Visual Arts and Design Dean, Faculty of Art and Design, European University Skopje, Macedonia
E-Mail: vrencoska@eurm.edu.mk

Serap BUYURGAN

Department of Fine Arts and Design, Başkent University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Ankara, Türkiye

Kapak Görseli: Çadiri Tepeliği Olarak Kullanılan Töz, Hun Dönemi, Hermitage Museum, St. Petersburg, Rusya. Alıntı: Yunus Berkli
Kapak Tasarımı ve Düzenleme: Feyza AKÇELİK, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

Publisher: Atatürk University

Address: Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Türkiye

E-mail: ataunijournals@atauni.edu.tr

Web: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sidd>

Sanat ve İkonografi Dergisi

Journal of Art and Iconography

AIMS AND SCOPE

Journal of Art and Iconography is a peer reviewed, open access, online-only journal published by the Atatürk University.

Journal of Art and Iconography is a biannual journal published in both English and Turkish. The journal has issues in March, and September.

Journal of Art and Iconography is covered in DOAJ, EBSCO, ERIH PLUS and GALE CENGAGE

Journal of Art and Iconography aims to contribute to the literature by publishing manuscripts at the highest scientific level in the fields of written, oral and contemporary culture and art, which are about national and international art and all disciplines related to art. The journal publishes original articles, reviews, and book reviews that are prepared in accordance with ethical guidelines.

The scope of the journal is all fields of work that are directly or indirectly related to art, especially applied arts, performing arts, plastic arts, traditional arts, art history, art theory, art criticism, and music sciences.

The target audience of the journal includes researchers and specialists who are interested or working in all fields of art.

Disclaimer

The statements or opinions expressed in the manuscripts published in the journal reflect the views of the author(s) and not the views of the editors, editorial board, and/or publisher. The editors, editorial board, and publisher are not responsible for the content of the manuscripts and do not necessarily endorse the views expressed in them. It is the responsibility of the authors to ensure that their work is accurate and well-researched, and the views expressed in their manuscripts are their own. The editors, editorial board, and publisher simply provide a platform for the authors to share their work with the scientific community.

Open Access Statement

Journal of Art and Iconography is an open access publication.

Starting on 2023, all content published in the journal is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial (CC BY-NC) 4.0 International License which allows third parties to use the content for non-commercial purposes as long as they give credit to the original work. This license allows for the content to be shared and adapted for non-commercial purposes, promoting the dissemination and use of the research published in the journal.

The content published before 2023 was licensed under a traditional copyright, but the archive is still available for free access.

All published content is available online, free of charge at <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sidd>

When using previously published content, including figures, tables, or any other material in both print and electronic formats, authors must obtain permission from the copyright holder. Legal, financial and criminal liabilities in this regard belong to the author(s).

Editor in Chief: Yunus BERKLİ

Address: Department of Basic Training, Atatürk University, Faculty of Fine Arts, Erzurum, Türkiye

E-mail: yberkli@atauni.edu.tr

Publisher: Atatürk University

Address: Atatürk University, Yakutiye, Erzurum, Türkiye

Web: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sidd>

Sanat ve İkonografi Dergisi

Journal of Art and Iconography

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

EDITÖRDEN / EDITORIAL

Editörden (Issue 8)

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

- 1 **16. Yüzyıl Safevi Dönemi Kısas'ı Enbiyalarında Hz. Davud ve Batşeba Minyatürleri**
Miniatures of Hz. Davud and Batsheba in 16. Century Safavid Period Kısas'ı Enbiyas
Nihat Sefa KOMESLİ
- 8 **Grafik Tasarım Eğitiminde Yapay Zekâ: Fırsatlar ve Zorluklar Bağlamında Akademisyen Görüşlerinin İncelenmesi**
Artificial Intelligence in Graphic Design Education: Examining the Views of Academicians in the Context of Opportunities and Challenges
Enis ALBAYRAK, Erol KILIÇ

İNCELEME MAKALELERİ / REVIEW ARTICLES

- 14 **Kirkitli Dokuma Örnekleri İle Selçuklu Dönemi Mimari Yapılarında Kullanılan Ortak Motifler Üzerine Bir İnceleme" Aksaray Sultanhanı, Ağzıkarahan ve Alayhan Hanları"**
A Study on Kirkitli Weaving Samples and Common Motifs Used in Seljuk Period Architectural Structures" Aksaray Sultanhan, Ağzıkarahan and Alayhan Inns"
Semra KILIÇ KARATAY, Ahmet Melih ÇİLİNGİR
- 21 **Roma Santa Maria Maggiore Bazilikası Zafer Takı Mozaikleri**
Triumphal Arch Mosaics of the Santa Maria Maggiore Basilica in Rome
Emine KIRIKCI

HAKEM LİSTESİ / REVIEWERS LIST

- 29 **Reviewers List**

Editörden (Sayı 8)

Saygı değer okurlarımız,

Atatürk Üniversitesi bünyesinde yayımı gerçekleştirilen Sanat ve İkonografi dergimizin 8. Sayısı ile sizlerle birlikteyiz. Bu sayımızda siz değerli okuyucularımıza 2 araştırma, ve 2 inceleme makalesi sunuyoruz. Makalelerin süreçlerini özenle sürdüren dergi ekibimize, katkılarından dolayı hakemlerimize ve değerli çalışmalarını bizimle paylaşan yazarlarımıza teşekkür ediyoruz.

Nihat Sefa KOMESLİ' ye ait 16. Yüzyıl Safevi Dönemi Kısas'ı Enbiyalarında Hz. Davud ve Batşeba Minyatürleri başlıklı makalede Hz. Davud'un Batşebaya âşık olma hikayesinin Tevrat ve kısas'ı enibya hikayeleri temel alınarak minyatürlerin konu ve kompozisyon açısından incelenmiş olup, makalede Safevi Dönemi minyatür okullarının üslupsal özelliklerinden yola çıkarak makalenin konusunu oluşturan minyatürlerin hangi ekolde ve dönemde yapıldığı tespit edilmesi amaçlanmıştır. Makalenin ulaştığı sonuçlar arasında makalenin konusunu oluşturan 3 eserin Kazvin ekolünün özelliklerini yansıttıklarını ve Şah Tahmasp'ın son saltanat yıllarında yapıldığı sayılabilir.

Enis ALBAYRAK ve Erol KILIÇ yazarlarına ait "Grafik Tasarım Eğitiminde Yapay Zekâ: Fırsatlar ve Zorluklar Bağlamında Akademisyen Görüşlerinin İncelenmesi" başlıklı makalede yapay zekânın sunduğu fırsatlar ve olası zorlukları incelenmektedir. Yapay zekâyı ilişkin olumlu görüşler ve eğitim müfredatına yapay zekâ destekli modüllerin eklenmesi gerekliliği araştırmanın sonuçları arasındadır.

Semra KILIÇ KARATAY ve Ahmet Melih ÇİLİNGİR tarafından yazılan Kirkitli Dokuma Örnekleri İle Selçuklu Dönemi Mimari Yapılarında Kullanılan Ortak Motifler Üzerine Bir İnceleme; Aksaray Sultanhanı, Ağzıkarahan ve Alayhan Hanları" adlı makaledeki amaç Aksaray ilinde bulunan Selçuklu dönemi mimari yapılardan olan han örnekleri ve kirkitli dokuma örneklerinde kullanılan ortak motifleri belirlenmesidir. Sonuç olarak Aksaray bölgesinde ait kirkitli dokuma örnekleri ve mimari yapıların bezemelerinde aynı motiflerin kullanıldığı bilgisi görsellerle ve şematik çizimlerle sunulmuştur.

Emine KIRIKCI yazarına ait "Roma Santa Maria Maggiore Bazilikası Zafer Takı Mozaikleri" başlıklı makalede erken Hristiyan dönemi mozaiklerinin betimlenmesi ve güncel literatür ışığında tanıtılması hedeflenmektedir. Bu mozaiklerin Roma tarihi bağlamında kısaca değerlendirilmesi makalenin ulaştığı sonuçlar arasında sayılabilir.

Yunus BERKLİ
Baş Editör



16. Yüzyıl Safevi Dönemi Kısas'ı Enbiyalarında Hz. Davud ve Batşeba Minyatürleri

Miniatures of Hz. Davud and Batsheba in 16. Century Safavid Period Kisas'i Enbiyas

Nihat Sefa KOMESLİ 

Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Erzurum, Türkiye



Öz

İslamiyet'in ortaya çıkışından kısa bir süre sonra yazılmaya başlanan kısas'ı enbiya kitaplarının günümüze ulaşan en erken tarihli olanı 7. yüzyıla aittir. Hz. Adem'den Hz. Muhammed'e kadar yaşamış olan peygamberlerin hayatlarının kronolojik bir sırayla anlatıldığı bu kitaplar neredeyse tüm İslam coğrafyasında kopya edilerek kullanılmıştır. Anlatılan peygamber kıssaları içerisinde Hz. Davud'un kıssaları önemli bir yer tutmaktadır. İsrailiyat'ın İslamiyet'e yansımalarının en net örneklerinden birisi olan Hz. Davud'un Batşeba'ya âşık olması, İslam çevrelerince tartışma konusu olmuş, hikâye İslamiyet ile bağdaşmayan bir anlatım olmasına rağmen kısas'ı enbiya kitaplarında birçok eserde anlatılmış ve nadir olarak resmedilmiştir. Günümüze ulaşan 21 adet 16. yüzyıl İran minyatürlü kısas'ı enbiya el yazmaları içerisinde tespit edilebilen Hz. Davud'un Batşebaya âşık olması minyatü üç adet olup, New York Columbia Üniversitesi Kütüphanesi ms. X892.8 Q/Q1, Sofia Nationalbibliothek OP 130 ve İstanbul Beyazıt Devlet Kütüphanesi 5275'e kayıtlı yazma eserlerde bulunmuştur. Hz. Davud'un Batşebaya âşık olma hikayesinin Tevrat ve kısas'ı enbiya hikayeleri temel alınarak minyatürler konu ve kompozisyon açısından incelenmesi yöntem olarak belirlenirken Hz. Davud'un Batşeba'ya âşık olması hikayesinin İslamiyet inancında peygamberlerin günahsız oluşu inancına tezat bir anlatım olması sonuç bölümünde tartışılmıştır. Ayrıca makalede konumuzu oluşturan minyatürlerin üslup özelliklerinden yola çıkarak hangi tarihlerde yapıldığını tespit etmek amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Minyatür, israiliyat, Hz. Davud, batşeba, kısas'ı enbiya

ABSTRACT

The earliest surviving book of Qisas al-Anbiya, which began to be written shortly after the emergence of Islam, dates back to the 7th century. These books, in which the lives of the prophets who lived from Adam to Muhammad are described in chronological order, were copied and used in almost all Islamic geography. Among the stories of prophets, the parables of Prophet David occupy an important place. One of the clearest examples of the reflection of the Israelites on Islam, David's falling in love with Bathsheba, has been a subject of debate in Islamic circles, and although the story is incompatible with Islam, it has been told in many works in the books of Qisas al-Anbiya, but it is rarely illustrated. There are three miniatures of David falling in love with Bathsheba that can be identified, and among the 21 16. century Iranian miniature manuscripts that have survived to the present day, the manuscripts registered in New York Columbia University Library ms. X892.8 Q/Q1, Sofia Nationalbibliothek OP 130 and Istanbul Beyazıt State Library 5275. All of the miniatures analysed in the article in terms of subject matter were painted in the 16th century Safavid period and the miniatures were analysed in terms of subject matter.

Keywords: Miniature, israiliyat, David, bathsheba, qisas al anbiya

Giriş

İslam dünyasında resmin karşılığı olan minyatür (Renda, 2004, s. 10), yazma eserlerde anlatılan olayları görselleştirmek için yapılan kitap resim sanatıdır (Mahir, 2012, s. 10; Binark, 1978, ss. 271-272). Menşei Orta Asya olan minyatür sanatının ilk örnekleri, Maniheizm ve Budizm'i benimseyerek yerleşik hayata geçen Uygurlara aittir (Binark, 2008, s. 28). Maniheizm ve Budizm etkili Uygur minyatür sanatı 8. yüzyıl itibari ile sanatçılarıyla birlikte Orta Asya'dan güneye inerek İran coğrafyasına gelmiş ve Arap, İran ve Moğol minyatür sanatının başlangıcında önemli rol oynamıştır (Binark, 2008, s. 30).

İslamiyet'in ortaya çıkışından kısa bir süre sonra İspanya'dan Hindistan'a kadar etki alanının genişlemesi ve bu genişleme ile birlikte gelen kültürel etkileşim, Emeviler döneminde kuvvetli bir şekilde hissedilmiştir. Bölgede bulunan Bizans ve Sasani gibi medeniyetlerin köklü sanat unsurlarının etkisinde kalan Emeviler bu etkileşim ile birlikte anıtsal bir resim anlayışını benimsemiştir (İnal, 1995, s. 1). Fakat Emeviler döneminde Bizans ve Sasani etkisi ile oluşturulan bu anıtsal resim örnekleri sonraki dönemlerde din otoriteleri tarafından Kur'an'da kesin bir hüküm olmamasına rağmen, Buhari'den nakledilen hadisleri işaret ederek bu uygulamanın İslamiyet'te yerinin olmaması gerektiğini savunmuştur (Yaşaroğlu, 2016, ss. 85-86). Erken dönemde hadislerle resme karşı koyulan mesafe sonrasında gelişen anıtsal

Geliş Tarihi/Received: 06.12.2024

Revizyon Talebi/Revision Requested: 17.02.2025

Son Revizyon/Last Revision: 11.03.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 13.03.2025

Yayın Tarihi/Publication Date: 28.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Nihat Sefa Kömesli
E-mail: nihatkomesli@atauni.edu.tr

Cite this article as: Komesli, N., S. (2025). Miniatures of Hz. Davud and Batsheba in 16. century safavid period kisas'i enbiyas. *Journal of Art and Iconography*, 8, 1-7.



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

duvar resimleri ve figüratif mozaikler, yerini kitap sanatına bırakmıştır (İlden, 2012, ss. 61-62; İşıroğlu, 2005, s. 9; Kesioğlu, 1961, ss. 11-23; Konak, 2013, ss. 967-988, Mahir, 2012, s. 16.). İslamiyet'in resim sanatına karşı olan tedbirli tutumu Abbasiler döneminde hız kazanan çeviri faaliyetleri sırasında kitaplarda bulunan resimlerin de kopya edilmesiyle birlikte aşılmış ve resim problemi minyatür sanatının çizgiselliği, gölgesizliği veya iki boyutluluğu ile birlikte aşılmıştır (Mahir, 2012, s. 17.). Çeviri faaliyetleri ile birlikte İslam kitap sanatı içerisinde yer alan minyatürün asıl amacı el yazmasının anlatımı pekiştirmek olmuştur.

Minyatürlü eserler içerisinde önemli bir yeri olan kısas-ı enbiyalar, İslamiyet'in ortaya çıkışından kısa bir süre sonra yazılmaya başlanmıştır. Kısas'ı enbiyalar, peygamberlerin yaşam öykülerinin anlatıldığı kitaplardır. Mekke'den Medine'ye Hicret edilmesinin ardından, burada yaşayan Yahudilerin İslamiyet ile tanışmalarıyla birlikte iki dine inananlar arasında başlayan karşılıklı etkileşim kısas'ı enbiya yazmalarının hazırlanmasında önemli bir rol oynamıştır. Yahudi ve Müslümanlar arasında gerçekleşen bu sözlü diyalog 7. yüzyılda aslında Yahudi bir din adamı olan ve Medine'de İslam ile tanışıp Müslüman olan Yemenli Vehb. b. Münebbih'in peygamberlerin yaşam öykülerini Yahudi ve Hristiyan kaynaklarıyla birlikte genişleterek kısas'ı enbiya adı altında kaleme almasıyla birlikte kalıcı hale gelmiştir (Demir - Özafşar, 2012, ss. 609-610; Zehebi, 2021, ss. 123-124). Kâtip Çelebinin Keşfü'z- Zunun kitabında verilen bilgiye göre; bilinen ilk kısas'ı enbiya yazması Vehb. b. Münebbih tarafından 7. yüzyılda kaleme alınmıştır (Şahin, 2002, s. 495). Vehb b. Münebbih ile başlayan İsrailiyat sızmaları sonraki dönemlerde giderek artmış ve kısas'ı enbiya yazmalarının içerisinde yer almıştır. Kaleme alınan ikinci kısas'ı enbiya yazması ise 8. yüzyılda Kısai tarafından yazılan eserdir (Altıkulaç, 2002, s. 70). Erken dönemde yazılan diğer bir önemli örnek ise Sa'lebi tarafından kaleme alınan peygamberler tarihi kitabıdır (Mertoğlu, 2009, ss. 28-29). Bu üç eser sonraki dönemlerde yazılan kısas'ı enbiya yazmalarına temel kaynak olmuştur. Kitaplarda genellikle evrenin yaratılışı, mesleklerin ortaya çıkışı, astroloji ve Hz. Âdem'den Hz. Muhammed'e kadar yaşamış olan peygamberlerin hayat hikâyeleri konu edinmiştir (Yılmaz - Demir, 2009, s. 357). Genellikle Hz. Adem'den başlayıp kronolojik bir sırayla anlatılan peygamberlerin kıssaları içerisinde Hz. Davud'un kıssaları da önemli bir yer tutmaktadır. Hz. Davud ile ilgili minyatürler içerisinde en çok işlenen tema Hz. Davud'un Calut'u öldürme sahnesidir. Tevrat ve Kur'an metinlerinde anlatılan bu savaş sahnesi minyatür örnekleri 16. yüzyıl İran minyatürlerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Davud'un Calut'u öldürmesi sahnesi dışında Hz. Davud'un Genç Süleyman ile konuşması ve Hz. Davud'un Batşebaya aşık olması sahneleri yine 16. yüzyıl İran minyatür sanatında yer verilen konulardır.

Yöntem

Konumuzu oluşturan Hz. Davud'un Batşeba'ya aşık olması konulu minyatürler 16. yüzyıl Safevi döneminde hazırlanmış kısas'ı enbiya yazmaları içerisinde yer almaktadır. 16. yüzyıl Safevi döneminden günümüze ulaşan 21 adet kısas'ı enbiya yazması içerisinde 3 adet örnek tespit edilmiştir. Bu açıdan Makalede ilk olarak minyatür sanatının ortaya çıkışı ve İran'a geliş sürecinden bahsedilmiş, kısas'ı enbiya yazmalarının ortaya çıkışı hakkında bilgi verilmiştir. İncelenen eserlerin 16. yüzyıl Safevi döneminde yapılmış olmasından dolayı Safevi dönemi minyatür sanatı ve minyatür ekolleri hakkında bilgi verilmiş ve sonrasında Hz. Davud'un Batşebaya aşık olma hikayesinin Tevrat ve kısas'ı enbiya hikayeleri temel alınarak

minyatürlerin konu ve kompozisyon açısından incelenmesi yöntemi olarak belirlenmiştir. Makalenin sonuç bölümünde ise konu ve kompozisyon açısından incelenen minyatürlerin Kazvin ekolü minyatürleriyle benzer ve farklı yönleri incelenmiş ve Hz. Davud'un Batşeba'ya aşık olma hikayesinin İslami dönem eserlerine nasıl girdiği konusu üzerinde durulmuştur.

16. Yüzyıl Safevi Dönemi Minyatür Sanatı

İlk olarak İran'da bir tarikat olarak varlık gösteren Safeviler, İran'da siyasi birliği sağlayarak 1501 yılında Şah İsmail önderliğinde Tebriz başkentli Safevi devletini kurmuştur (Dieji, 2007, s. 89). Şah İsmail, Tebriz'i başkent yaptıktan sonra İran ve çevresinde bulunan sanatçıları şehirde toplayarak devlete ait sanat geleneğinin temellerini atmıştır (Beksaç, 2008, s. 457). Ünlü ressam Behzat ve çağdaşlarını sarayında toplayan Şah İsmail'in döneminde, Tebriz bir sanat merkezi haline gelmiştir. Şahın ölümünden sonra yerine geçen oğlu Tahmasp da babası gibi İran ve çevresinde yaşayan birçok sanatçıyı sarayında himaye ederek Tebriz ekolünün en parlak dönemini yaşamasında önemli rol oynamıştır (Komesli, 2021, s. 19). Tebriz ekolü minyatürleri genel olarak zengin renk skalası, yoğun yüzey süslemeleri, kalabalık kompozisyonlarla bilinirken bu ekolün en belirgin özelliği dönemin modasını yansıtan Tac'ı- Haydari isimli başlıkların sıkça kullanılmasıdır (Çağman & Tanındı, 1979, s. 42).

Tebriz şehrinin Osmanlılar tarafından fethedilmesinden sonra başkentlerini Tebrizden Kazvin'e taşıyan Safeviler, Kazvin'de de sanat anlayışlarını devam ettirmişlerdir. (Sever, 2020, s. 41.) Yeni başkent kurulduğu ilk yıllarda Tebriz ekolünün etkilerinin devam ettiği görülürken sonraki dönemlerde yeni bir üslup anlayışı içerisinde yüksek kalitede minyatürlü eserler ortaya çıkmıştır (Çağman & Tanındı, 1979, ss. 42-43). Bu dönemin minyatürlerine bakıldığında doğa unsurları ve figürler son derece zarif işlenmiş olup arka planı oluşturan manzaralarda ise büyük kayalar kullanılmıştır (İnal, 1995, s. 163). Yine bu dönemin en belirgin özelliği ise çerçevenin dışına taşmış büyük çınar ağaçlarıdır (Komesli, 2021, s. 21). 1576 yılında Şah Tahmasp'ın ölümüyle birlikte çıkan taht kavgaları sanatın gerilemesine sebep olmuştur. 1587 yılında Tahmasp'ın torunu Şah Abbas tahta çıkana kadar devam eden iç karışıklıklar sebebi ile bu ara dönemde sanat faaliyetleri arka planda kalmıştır. Şah Abbas devletin başkentini Kazvin'den İsfahana taşımış ve Safevi Devletinin sanat anlamında tekrardan ön plana çıkmasına katkıda bulunmuştur. Fakat Şah Abbas kendinden önce gelen hükümdarlardan farklı olarak mimariye daha fazla ilgi duymuş ve minyatür sanatının yerini anıtsal duvar resimleri ve portre ressamlığı almıştır (Canby, 2009, ss. 22-23).

Tevrat ve Kur'an'da Hz. Davud

Hz. Davud, Yahudi kutsal kitabı olan Tevrat'ta Yahuda kabilesinin ileri gelenlerinden Yesse'nin oğlu ve İsraililerin kralı olarak tanımlanır. İbranice'de en çok sevilen kişi göz bebeği anlamı taşıyan "David" Yahudilerin en sevdiği kraldır (Harman, 1994, s. 21). Tevrat'ta Hz. Davud'dan ilk olarak I. Samuel bölümünün 16. babında bahsedilmektedir. Anlatıya göre Tanrı Samuel'e Hz. Davud'dan önce kral olan Saul'ü reddettiğini ve Yesse'nin oğullarından birini kral olarak Yağ boynuzuyla mesh etmesini emreder (I. Samuel, 16:1). Tanrının buyruğunu yerine getiren Samuel kızıl saçlı, yakışıklı ve gözleri pırıl pırıl olarak tanımlanan Hz. Davud'u kral olarak mesh etmiştir (I. Samuel, 16: 3-13). Babası tarafından çelimsiz olduğu için çobanlık yaptırılan Hz. Davud, Filistlilerle yapılan bir savaş esnasında Golyat (Calut) adlı Filistliyi öldürmesinin ardından ün kazanmıştır (I. Sa-

muel, 17: 1-58). Yaşanan olaylar sonrası ölen Saul'un yerine Davud İsrailoğullarının yeni kralı olmuştur (II. Samuel, 2: 1-7).

Yahudilerin sadece kral olarak kabul ettikleri Hz. Davud, İslamiyet inancına göre dört büyük kitaptan biri olan Zebur'un indirildiği peygamber ve kral vasfını taşıyan ilk kişidir. Kur'an'da ismi geçen 25 peygamberden biri olan Hz. Davud'dan dağlar ve kuşlarla birlikte zikir eden, zırh yapabilen, hüküm ve ilim sahibi, çok açık ve etkili konuşma yeteneği olan bir peygamber olarak bahsedilmektedir (Harman, 1994, s. 22). Bu özelliklerinin dışında Kur'an'da Hz. Davud ile ilgili iki kıssa anlatılmaktadır. Bunlardan ilki Bakara suresinin 250-251. Ayetlerinde Hz. Davud'un Allah'ın izniyle Calut'u öldürmesi ikincisi ise Sad suresinin 21-26. Ayetlerinde anlatılan Davacılar kıssasıdır. Kur'an'da Hz. Davud'un yaşam hikayesi hakkında detaylı bir bilgi bulunmaması sebebiyle Hz. Davud ile ilgili bilgilerin çoğu Tevrat yani İsrailiyat kaynaklıdır (Harman, 1994, s. 21). Hz. Davud ile ilgili bilgilerin İsrailiyat aracılığı ile İslam kaynaklarına aktarılması ise günümüzde dahi devam eden bazı tartışmalara yol açmıştır. Bu tartışmalarının başında Hz. Davud'un Batşebaya âşık olması meselesi gelmektedir.

Hz. Davud'un Batşeba'ya Âşık Olması Konulu Minyatürler

Tevrat, Hz. Davud'un İsrailoğullarının kralı olduktan sonra evli bir kadın olan Batşeba ile birlikte olduğu ve birlikte olduğu kadının kocasını hile ile öldürtüp Batşeba ile evlendiğinden bahsetmektedir (II. Samuel, ss. 11:1-27). Hz. Davud'un Batşeba'ya âşık olması anlatımına Kur'an'da yer verilmemesine rağmen, Tevrat'ta bu olayla bağlantılı olarak anlatılan davacılar kıssası bazı İsrailiyat haberleri nakleden kişilerin Kur'an'da geçen Hz. Davud ve davacılar kıssası ile aynı olduğunu iddia edip temellendirmeye çalışmıştır.

Tevrat'ta bahsi geçen olayda Hz. Davud'un Batşeba'ya âşık olması ve ardından gelişen olaylar tüm detaylarıyla aktarılmıştır. İslami kaynaklara göre Hz. Davud'a mesnet edilmesi mümkün olmayan bu kıssa İsrailiyat'ın İslamiyet'e yansımalarının örneklerinden birisidir.

16. yüzyıl Safevi döneminde 21 minyatürlü kısas'ı enbiya yazması günümüze ulaşmıştır (Milstein vd., 1999, ss. 185-217). Hz. Davud'un Batşeba'ya âşık olması minyatürleri bu 21 yazma eser içerisinde sadece üç tanesinde bulunmaktadır. Nadir olarak betimlenen bu sahneler günümüzde New York Columbia Üniversitesi Kütüphanesi ms. X892.8 Q/Q1, Sofia Nationalbibliothek OP 130 ve İstanbul Beyazıt Devlet Kütüphanesi 5275'e kayıtlı yazma eserler içerisinde bulunmaktadır (Milstein vd., 1999, ss. 185-217).

Bu çalışmanın konusunu oluşturan Hz. Davud'un Batşeba'ya âşık olması hikâyesi Ahd'ı-Atik'de şu şekilde anlatılmaktadır;

"Hükümdarlığı dönemine birçok ülke ve kenti fetheden Hz. Davud ordusunu Ammonlular'ın üzerine sefere göndermiş ve kendisi sefere katılmayıp Kudüs'te kalmıştır. Ordusu seferde olan Hz. Davud Kudüs'te yer alan sarayının damında gezinirken aşağıda su içerisinde yıkanan Batşeba'yı görüp ona âşık olmuştur. Hizmetkârlarına Batşeba'yı yanına getirmesini söyleyen Hz. Davut Batşeba ile birlikte olduktan sonra onu evine göndermiştir. Hz. Davut'un ordusunda komutan olan Uriya'nın eşi olan Batşeba bu birliktelikten sonra hamile kalmış ve durumu Hz. Davut'a bildirmiştir. Bunun üzerine Hz. Davud ordunun komutanlarından olan Yoav'a haber göndererek Uriya'yı savaşın en şiddetli bölgesine yerleştirmesini ve onun düşman tarafından öldürülmesini istemiştir. Hz. Davud'un isteğini yerine getiren Yoav, Uriya'yı savaşın en şiddetli bölgesine

yerleştirerek ölmesini sağlamıştır. Uriya'nın ölüm haberinin duyan Batşeba kocasının ölümü üzerine yas tutmuş ve yas süresi bitince Hz. Davud'un sarayına yerleşerek onun karısı olmuştur. Rab Hz. Davud'un bu davranışından hoşnut olmamış, Hz. Davud'un yanına peygamber Natan'ı göndererek Hz. Davud'a biri zengin birisi fakir olan iki davacının kıssasını anlatılmıştır. Kıssa'ya göre; biri pek çok koyun ve sığırı olan zengin bir adam, bir de tek bir dişi kuzusu olan fakir bir adam vardı. Bir gün zengin adama bir yolcu gelmiş ve zengin adam yolcuya kendi malına kıyamadığı için, misafirine fakir adamın tek kuzusunu keserek ikram etmiştir. Peygamber Natan bu kıssayı anlattıktan sonra Hz. Davud'a böyle bir olay karşısında nasıl bir hüküm vereceğini sormuş, Hz. Davud yaşanan bu hadiseye sinirlenerek Natan'a zengin adamın fakir adama 4 kuzu vermesi gerektiğini söylemiştir. Bunun üzerine Natan Hz. Davud'a zengin adamın kendisi fakir adamın ise Uriya olduğunu söyleyince Hz. Davud yapmış olduğu hatayı anlamış ve Rab'dan af dilemiştir. Yaşanan bu olay üzerine Rab Davud'u affetmiş fakat işlenen bu suç üzerine doğan çocuk ölmüştür" (II. Samuel, 11:1-27).

Tevrat'ta detaylı bir şekilde anlatılan bu olay kısas'ı enbiya yazmalarında şu şekilde aktarılmaktadır;

"Hz. Davud bir gün ataları İbrahim ve İshak'ın mertebelerine ulaşmak istedi. Hz. Davud Allahtan atalarının sınıandığı gibi kendisinin de sınanmak istediğini ve onların kazandığı fazilete kendisinin de erişmek istediğini söyledi. Hz. Davud'un duasını kabul eden Allah, Hz. Davud'a kendisinin sınanacağını vahiy etti ve sınanacağı günü beklemesini emretti. Bu olay sonrası Hz. Davud kendisini mihra-bına (evine) kapatarak, namaz kılip zebur okurdu. Ansızın şeytan altından bir güvercin suretiyle Hz. Davud'un ayağının önüne kondu, Ayağının önüne konan güvercini yakalamaya çalışınca, güvercin kaçarak bir taraçaya kondu. Hz. Davud güvercinin peşinden giderek pencerenin kenarına geldi. Pencereden kaçan güvercine bakarken Hz. Davud'un gözü aşağıda bahçede yıkanan kadına takıldı. Bahçesinde yıkanan kadının kim olduğunu soran Hz. Davud, kadının Uriya'nın eşi olduğunu öğrendi. Uriya'nın Balka şehrinde olduğunu öğrenen Hz. Davud, kız kardeşinin oğlu Eyyüb'e haber göndererek Uriya'yı savaşın en şiddetli olduğu yere göndermesini emretti. Hz. Davud'un emri üzerine savaşın en şiddetli yerine gönderilen Uriya kaleyi fethetti. Bu olay Uriya şehit oluncaya kadar devam etti. Uriya'nın şehit olması sonucunda Hz. Davud, Uriya'nın eşi ile evlendi. Hz. Süleyman bu evlilikten dünyaya geldi ve alimler Allah'ın Hz. Davud'u sınadığını ve Hz. Davud'un nefesine yenik düştüğünü söyler. Bu kıssa Şuayb bin Muhammed işitti Mekki bin Abdan ise haber verdi" (Yılmaz vd., 2013, ss. 350-351).

Hz. Davud'un Batşebaya âşık olma kıssasının Tevrat ve kısas'ı enbiya metinleri karşılaştırıldığında temanın neredeyse aynı olduğu fakat küçük ayrıntıların ve yer isimlerinin farklı olduğu görülmektedir. Kısas'ı enbiya metnini Tevrat'tan ayıran en belirgin anlatım ise altın güvercin kılığına girmiş şeytan figürü olmuştur. Fakat bu figüre, incelenen Hz. Davud ve Batşeba minyatürlerinin hiçbirinde yer verilmemiştir. Metinlerde göze çarpan bir diğer farklılık ise Tevrat'a göre bu birliktelikten doğan çocuğun öldüğü, kısas'ı enbiya metinlerine göre ise doğan çocuğun Hz. Süleyman olduğudur. Ayrıca kıssanın Şuayb bin Muhammed ve Mekki bin Abdan tarafından kısas'ı enbiya metinlerine aktarıldığının belirtilmesi oldukça önemli bir husustur. Şuayb b. Muhammed Harici firkalarından Şuaybiyye fırkasının öncüsüdür (Öz, 1988, ss. 318-319).

16. yüzyılda Safevi topraklarında hazırlanan minyatürlü kısas'ı en-

biyalarda, minyatürler hazırlandığı ekolün özelliklerini yansıtırken, yazma eserler içerisinde yer alan minyatürlerin konu yelpazesinin geniş olduğu görülür. Konu bakımından gelişen bu zenginlik ancak sanatçı veya siparişi veren kişinin istekleri üzerine sahnelerin kitaplar içerisinde yer almasıyla açıklanabilir. Sahnelerin konu bakımından kronolojiyi takip ederek devam ettiği ve her yazmada farklı sayıda minyatürün olduğu görülmektedir. Hz. Davud'un Batşeba'ya âşık olması sahnesi günümüze ulaşmış üç yazma eser içerisinde bulunmaktadır.

Tarihi bilinen Hz. Davud'un Batşeba'ya âşık olması konulu ilk minyatür New York Columbia Üniversitesi kütüphanesinde bulunan 1574 tarihli Kısas'ı Enbiya yazması içerisinde bulunmaktadır. İçerisinde 30 minyatür bulunan yazma eser, Safevi döneminde Kazvin şehrinde hazırlanmıştır. 114v sayfasında yer alan Hz. Davud'un Batşeba'ya âşık olması sahnesinin Tevrat anlatımı ile uyum içerisinde resmedildiği görülmektedir (Görsel 1). Minyatürde Hz. Davud'un sarayının terasında gezinirken aşağıda suyun içerisinde yıkanan Batşeba'yı gördüğü an tasvir edilmiştir. Hz. Davud başında ateş şeklindeki halesi, turuncu kaftanı ve lacivert elbisesiyle elini şaşkınlığının ifadesi olarak ağzına götürmüş şekilde resmedilirken, Batşeba sırtı izleyiciye dönük, belden yukarısı çıplak ve çömelmüş biçimdedir. Hatalı bir restorasyon veya bir tahribat sonucu yüzü tam görülmeyen Batşeba, Hz. Davud'un onu gördüğünü fark ederek elleri ile yüzünü kapatmış vaziyettedir.

Genel anlatıma uygun olarak tasvir edilen minyatür, kompozisyon içerisinde bulunan yazı kuşaklarıyla da desteklenmiştir. Anlatımdan yola çıkarak Hz. Davud'un sarayı olduğu anlaşılan mimari yapının üst kısmında, kartuş içerisinde, mavi zemin üzerine beyaz renkle yazılmış "للمحبوب لقاء والخلوة شفا" "Kalplerin şifası sevgiliye kavuşmaktır." anlamına gelen cümle minyatürün aşk temalı bir konuya sahip olduğunu nitelemektedir. Mimari öge üzerinde yer alan bir diğer yazı ise giriş kapısı üzerinde bulunan لا ابواب مفتحة یا ibaresidir. "Ey kapıları açan" anlamına gelen bu ifade beyaz bir kartuş içerisinde turkuaz zemine beyaz renkle yazılmıştır. Dikdörtgen biçimde sahnenin sol kısmına yerleştirilen saray yoğun yüzey bezemeleri ve geniş renk skalasıyla Safevi Dönemi Tebriz ekolünün özelliklerini yansıtmaktadır.

Sahne yer alan doğa unsurlarında ufuk çizgisinin bir dağ vasıtasıyla oluşturulduğu görülmektedir. Üzeri cılız otlar ile kaplanmış olan dağ modeli Safevi dönemi dış mekân sahneli minyatürlerinin hemen hepsinde karşımıza çıkan bir uygulamadır. Batşebanın bulunduğu sahnenin sol alt kısmı ise bahçe temasında ele alınmıştır. Yeşil bir bahçe içerisinde iki adet servi ağacı ve ortalarında bir çiçek açmış meyve ağacına yer verilmiştir. Ağaçların dışında sahnenin sol alt bölümünde yıkanma olgusunu vurgulayan bir ibriğe yer verildiği görülmektedir. Minyatür, üslupsal olarak incelendiğinde Kazvin özelliklerinin tam anlamıyla hissedilmediği görülmektedir. Mimari öğenin üzerinde bulunan yoğun yüzey süslemeleri Tebriz Ekolünün özelliği olarak bilinmektedir. Kazvin üslubunun terkedildiğini hissettiren en net özellik bahçe temasında görülmektedir. Bu ekolünün en karakteristik öğelerinden biri olan bahçe temasında genellikle ortada büyük bir çınar ağacı yer alırken su temasının etrafının küçük taşlarla sınırlandırıldığı örnekleri görmek mümkündür. Minyatürde görülen bu değişiklikler dönemin siyasi değişimi ile açıklanabilir. Şah Tahmasp'ın 1576 yılında ölümü ile birlikte ülkede Tahmasp'ın oğulları arasında taht kavgası çıkmış ve bu dönem sanat açısından karanlık kalmıştır. Şah'ın ölümün-

den kısa süre önce yapılmış bu minyatürde Kazvin ekolünün Şah Tahmasp'ın ölümünden önce çözülmeye gittiği ve ekolün özelliklerinin yavaş yavaş değişime uğradığını göstermesi bakımından oldukça önemlidir.



Görsel 1.

Columbia Üniversitesi Nüshası Hz. Davud ve Batşeba'ya Âşık Olması Sahnesi

Hz. Davud ve Batşeba'nın aşk hikâyesinin anlatıldığı ikinci minyatür Sofia Cyril and Methodius National Library'de OP130'a kayıtlı kısas'ı enbiya yazması içerisinde bulunmaktadır (Görsel 2). İçerisinde on sekiz adet minyatür bulunan yazma eser, 1576 yılında yapılmıştır. Yazma eserin 193a sayfasında bulunan minyatür Columbia Üniversitesinde bulunan yazma eser içerisindeki örnekle büyük benzerlik içerisinde.

Sahnenin sağ kısmında dikdörtgen biçimli üzeri geometrik motiflerle süslenmiş saray yer almaktadır. Sarayın üzerinde belden yukarısı resmedilen Hz. Davud, başında ateş şeklindeki halesi ile sağ elini ağzına götürmüş şekilde, aşağıda yıkanan Batşeba'yı izlerken tasvir edilmiştir. Sahnenin sol tarafında yine bir bahçe teması içerisinde suda yıkanan Batşeba görülmektedir. Diğer örnekte olduğu gibi belden yukarısı çıplak şekilde betimlenen Batşeba diğer örnekten farklı olarak yüzü seyirciye dönük şekilde resmedilmiştir. Altın sarısı bir renk ile sınırlandırılan bahçe temasının tam ortasında yer alan Batşeba'nın iki yanında servi ağaçlarının olduğu görülmektedir. Ağaçların dışında sahnenin sol alt bölümünde ilk örnekte olduğu gibi sarı renkli bir ibriğe yer verilmiştir. Minyatüre üslupsal açıdan bakıldığında ilk örnekte olduğu gibi Kazvin ekolünün özelliklerinin yavaş yavaş terk edildiği görülmektedir.

Hz. Davud ve Batşeba'nın betimlendiği son minyatür örneği İstanbul Beyazıt Kütüphanesinde ms. 5275'e kayıtlı kısas'ı enbiya yazması içerisinde yer almaktadır (Görsel 3). Üzerinde neşredildiği yıla ait herhangi bir yazılı metin bulunmayan eserin tarihi belli değildir. İçerisindeki minyatürlerin üslup özelliklerinden yola çıkarak 16. yüzyılda kaleme alındığı anlaşılan eser içerisinde otuz dokuz adet minyatür bulunmaktadır.



Görsel 2.

Sofia Cyril and Methodius National Library'de yer alan Hz. Davud'un Batşeba'ya Âşık Olması Sahnesi

Yazma eserin 193a varağında bulunan Hz. Davud'un Batşebaya âşık olması sahnesi diğer iki minyatürle aynı kompozisyona sahip olup küçük detaylarla diğer örneklerden ayrılmaktadır. Beyazid kütüphanesi nüshasında bulunan örneğin sol tarafında dikdörtgen formlu, üzerinde geometrik bezemelerin bulunduğu saray yapısı yer almaktadır. Sarayın üst kısmında, başında ateş şeklindeki halesi ile diğer iki örnekte de olduğu gibi sol elinin işaret parmağını ağızına götürmüş şekilde betimlenen Hz. Davud bulunur. Sahnenin sağ kısmında ise diğer iki örnekten farklı olarak su içerisinde yıkanan Batşeba'nın yanında onunla birlikte bir kadın daha bulunur. Yıkanan kadın figürlerinin dışında sahnenin sağ tarafında Batşeba ve yanındaki kadına elini uzatan iki kadın figürü daha bulunmaktadır. Tevrat ile uyumlu olarak suyun yanında Batşeba'ya elini uzatan kadınlar Hz. Davud'un Batşeba'yı yanına getirmesini istediği hizmetçilerdir. Fakat Batşeba ile birlikte yıkanan kadın Tevrat metninde geçmeyen bir figürdür. Kısas'ı enbiya minyatürlerine bakıldığında bazı sahnelerde sanatçıların sahnelere kendi istekleri veya siparişi veren kişinin istekleri doğrultusunda eklemeler yaptıkları görülmektedir. Bu düşünceden yola çıkarak Batşeba'nın yanında yıkanan kadının sanatçının veya siparişi veren kişinin isteği doğrultusunda eklenmesi muhtemeldir.

Sahnedeki doğa unsuru olarak Batşeba'nın yıkandığı suyun bir bahçe temasıyla sınırlandırıldığı görülür. Koyu yeşil bir renkle oluşturulan bu temada bir servi ağacı ve bahar çiçekleri açmış bir ağaç görülmektedir. Sahnenin arka fonu 16. yüzyıl Safevi minyatürlerinin çoğunda olduğu gibi bir dağ temasıyla verilmiştir. Üzerinde cılız otlar ile doldurulan dağ teması aynı zamanda ufuk çizgisinin oluşturulmasında da kullanılmıştır. İlk iki örnekten farklı olarak bu örnekte ibrik nesnesine yer verilmemesi bir diğer farklılık olarak göze çarpmaktadır. Minyatürün genel özelliklerine bakıldığında figür sayısı dışında büyük benzerliklerin olduğu görülmektedir. Bu benzerliklerden yola çıkarak üçüncü minyatürün de 16. yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla yapılmış olabileceği düşünülebilir. Minyatür diğer iki eserle aynı üslupsal özelliklere sahiptir.



Görsel 3.

İstanbul Beyazid Kütüphanesi'nde yer alan Hz. Davud'un Batşeba'ya Âşık Olması Sahnesi

Sonuç

16. yüzyılın hemen başlarında kurulan Safevi devletinin ilk hükümdarı Şah İsmail, Tebrizi başkent yaparak bölgede yaşayan ünlü ressam Behzad ve çağdaşlarını saray atölyelerinde görevlendirmiş ve Safevi dönemi sanatının temellerini atmıştır (Bektaş, 2008, s. 457). Türkmen ekolü olarak adlandırılan Timurlu, Akkoyunlu ve Karakoyunlu sanatının etkili olduğu bu dönemde önemli eserler üretilmiştir (Canby, 2009, s. 19). Şah İsmail'in ölümü sonrası devletin başına geçen oğlu Şah Tahmasp'da babası gibi bölgede yaşayan Sultan Muhammet, Mir Musavvir, Mir Seyyid Ali, Aka mirak, Şeyzade ve Dost Muhammet gibi sanatçıları Tebriz okulunda bir araya getirmiştir (İnal, 1995, s. 135). Bu dönemde sadece Tebriz şehri değil Horasan, Herat, Kazvin, Şiraz gibi şehirler de birer sanat merkezi haline gelmiştir. Tebriz'in 1548 yılında Osmanlı Devleti tarafından ele geçirilmesinin ardından başkenti Kazvin'e taşıyan Şah Tahmasp Tebriz'de olduğu gibi Kazvin'de de saray atölyeleri kurmuş ve Safevi Döneminin en iyi örnekleri bu okulda yapılmıştır. Zarifleşen fûğürler, sahnenin ortasında yer alan büyük ağaç formları, plastik kayalar Kazvin okulunun en belirgin özellikleri olmuştur (Çağman & Tanındı, 1979, s. 42).

Makalenin konusunu oluşturan minyatürlerin Şah Tahmasp döneminin son yıllarında yapıldığı düşünülmektedir. Eserler üslupsal açıdan incelendiğinde farklı minyatür okullarının üslupsal özelliklerinin bir arada kullanıldığı görülmektedir. 3 eserde de görülen sarayların yüzey süslemelerinin yoğunluğu Tebriz ekolünün özellikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Tebriz ekolünden sonra Kazvin üslubunda da kullanılan bu yüzey süslemeleri Safevi minyatürle-

rinin sıkça kullanılan üslupsal özelliklerindendir. Fakat bu yüzey bezemelerinin kalitesi ve çeşitliliği klasik dönem Tebriz ekolünün süslemelerine göre daha basit ele alınmıştır. Bir diğer özellik ise zarif figürlerdir. Kazvin döneminin en belirgin özelliklerinden olan zarif figürleri bu 3 örnekte görmek mümkündür. Ufuk çizgisinin bir tepe ile belirlenmesi yine Kazvin döneminin belirgin özelliklerindendir. Tepelerin üzerine yerleştirilen cılız otlar ise Safevi dönemi minyatürlerinin genelinde kullanılan bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır. Sahnelerde kullanılan ağaçlarda Safevi dönemi minyatürlerinde üslup belirlemesinde karşımıza çıkan öğelerdendir. Özellikle Kazvin ekolünde sahnenin ortasında çerçeve dışına taşırılmış büyük çınar ağaçları bu ekolün en belirleyici unsurlarındandır. Makalenin konusunu oluşturan eserlerde bulunan servi ve meyve ağaçları Çınar ağacı kadar sık kullanılırsa da Kazvin dönemi minyatürlerinde kullanılmaktadır. Tüm bu değerlendirmeler sonucunda bu 3 eserin yapıldığı tarihler de göz önüne alındığında Kazvin ekolünün son dönemlerinde yapılmış olmalıdır.

Minyatürler konu bakımından incelendiğinde; Kuran'da yer alması ve İslamiyet'teki peygamberlik inancı ile bağdaştırılması mümkün olmayan Hz. Davud'un Batşeba'ya âşık olması adlı hikâyenin İsrailiyat kaynaklı olduğu görülmektedir. Genel anlamıyla İslamiyet'e Yahudi ve Hristiyan kaynaklarından geçmiş bilgilerin hepsine verilen genel bir ad olan İsrailiyat günümüzde dahi İslam araştırmacılarının tartıştığı bir konu olmuştur (Döner, 2015, 6; Zehebi, 2021, s. 29). İslamiyet'in yayılmaya başlamasıyla birlikte bölgede bulunan Yahudi ve Hristiyanların bu yeni dine tabii olmaya başlamaları, özellikle Hz. Muhammed'in Mekke'den Medine'ye hicret etmesiyle birlikte İslamiyet'in Medine şehrinde yaşayan Yahudilerin de ilgisini çekmesi, iki din arasındaki iletişimin başlangıç noktası olmuştur (Kuzudişli, 2003, s. 32; Zehebi, 2021, ss. 7-8). İsrailiyat kaynaklı kıssaların başında gelen Hz. Davud'un Batşeba'ya âşık olması özellikle Şii inanışında peygamberlerin ve 12 imamın günahsız oluşu inanışı ile zıt bir anlatıma sahip olmasına rağmen, 16. yüzyıl Safevi minyatürlerinde herhangi bir sorun teşkil etmeden nadir olarak resmedilmiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Altıkulaç, T. (2002). Kısâ'î Ali b. Hamza, *TDV İslam ansiklopedisi*, 26, 69-70. <https://islamansiklopedisi.org.tr/kisai-ali-b-hamza>
- Bektaş, E. (2008). Safeviler, *TDV İslam ansiklopedisi*, 35, 457-459. <https://islamansiklopedisi.org.tr/safeviler#2-sanat>
- Binark, İ. (1978). Türklerde resim ve minyatür sanatı, *Vakıflar Dergisi*, 12, 271-295. <https://acikerisim.fsm.edu.tr/xmlui/handle/11352/1226>
- Binark, İ. (2008). *Kitap süsleme; Orta Asya Türk resim ve minyatür sanatı ve tarihi gelişimi, Türk kitap medeniyeti*, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Canby, S. R. (2009). *Shah' Abbas the remaking of Iran*, The British Museum press.
- Çağman, F. & Tanındı, Z. (1979). *Topkapı Sarayı Müzesi İslam minyatürleri*, tercuman sanat ve kültür yayınları.
- Demir, M. & Özafşar, M. E. (2012). Vehb b. Menebbih, *TDV İslam ansiklopedisi*, 42, 608-610.

<https://islamansiklopedisi.org.tr/vehb-b-munebbih>

Dieji, A. (2007). İran minyatürlerinde savaş sahneleri, (Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi), İstanbul.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Harman, Ö. F. (1994). Dâvûd, *TDV İslam ansiklopedisi*, 9, 21-24. <https://islamansiklopedisi.org.tr/davud>

İlden, S. (2012). Türk minyatür sanatının gelişiminde dinin (İslamiyetin) etkisi, *Akdeniz Sanat Dergisi* 5/9, 60-72. <https://dergipark.org.tr/pub/akdenizsanat/issue/27656/291514>

İnal, G. (1995). *Türk minyatür sanatı (başlangıcından Osmanlılara kadar)*, Atatürk kültür merkezi yayınları.

İşpiroğlu, M. Ş. (2005). İslam'da resim yasağı ve sonuçları, yapı kredi yayınları.

Keskioğlu, O. (1961). İslam'da tasvir ve minyatürler, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9/1-4, 11-24.

https://doi.org/10.1501/ilhfak_0000001209

Konak, R. (2013). İslam'da tasvir yasağı sorunu ve minyatür sanatı, *the journal of academic social science studies, JASSS, international journal of social science*, 6, 967-988. [10.9761/JASSS_537](https://doi.org/10.9761/JASSS_537)

Komesli, N. S. (2021). *New York public library spencer persian koleksiyonunda yer alan ms. 46 kayıtlı kısas enbiya yazmasının minyatürlerinin incelenmesi*, (Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi), Erzurum.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Kuzudişli, A. (2017). İsrailiyat hadis rivayetleri arasına nasıl karıştı?, İsrailiyat: İsrail ve Yahudi çalışmaları dergisi, 1, 25-53. <https://dergi-park.org.tr/tr/pub/israiliyat/issue/35682/398370>

Mahir, B. (2012). *Osmanlı minyatür sanatı*, Kabcacı yayınevi.

Mertoğlu, M. S. (2009). Sa'lebi, *TDV İslam ansiklopedisi*, 36, 28-29. <https://islamansiklopedisi.org.tr/kisai-ali-b-hamza>

Milstein, R. et al. (1999). *Stories of the prophets*, Mazda publisher.

Öz, M. (1988). Acâride, *TDV İslam ansiklopedisi*, 1, 318-319. <https://islamansiklopedisi.org.tr/acaride>

Renda, G. (2004). *Minyatür sanatında doğa çizim ve boyama teknikleri*, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Sever, S. (2020). *Nisâbü'r'nin (Sa'lebi) "Kısas-ı Enbiya" adlı eserindeki minyatürlerde melek figürü ve özgün tasarımlar*, (sanatta yeterlik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi), İzmir.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

Şahin, M. S. (2022). Kısas'ı Enbiya, *TDV İslam ansiklopedisi*, 25, 494-495. <https://islamansiklopedisi.org.tr/kisai-i-enbiya>

Yaşaroğlu, H. (2016). İslam'da resim-heykel yasağı ve Ahmet Hamdi Akseki'nin konu hakkındaki görüşleri, *Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 5/9, 82-96.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/gifad/issue/31343/343153>

Yılmaz, E. & Demir N. (2009). Sa'lebi'nin Kitabı 'Ara'isi'- Mecalis Fi Kışaşı'l Enbiya'sının Anadolu sahasında yapılmış çevirileri, *Journal of Turkish Studies*, 2/33,357-370. <http://ktp.isam.org.tr/detayilhmklzt.php?navdil=engandidno=374528andwYazarlar=osman%20adsay&mid-no=180491250&Dergivalkod=0988>

Yılmaz, E. vd. (2013). *Kısas-ı Enbiya*, Türk Dil Kurumu yayınları.

Zehebi, M. H. (2021). *Tefsir ve hadiste İsrailiyat*, Ensar neşriyat.

İnternet Kaynakça

Kitab-ı Mukaddes, <https://kutsal-kitap.net/bible/tr/index.php?mc=1&sc=280> adresinden 4 Temmuz 2024'te alınmıştır.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

Columbia Üniversitesi Nüshası Hz. Davud ve Batşeba'ya Âşık Olması Sahnesi. https://openn.library.upenn.edu/Data/O032/html/X892_8_Q1_Q.html adresinden 5 Temmuz 2024 tarihinde alınmıştır.

Görsel 2.

Sofia Cyril and Methodius National Library'de yer alan Hz. Davud'un Batşeba'ya Âşık Olması Sahnesi.

<https://www.nationallibrary.bg/www/%d0%b4%d0%b8%d0%b3%d0%b8%-d1%82%d0%b0%d0%bb%d0%bd%d0%b0%d0%b1%d0%b8%d0%b1%-d0%bb%d0%b8%d0%be%d1%82%d0%b5%d0%ba%d0%b0/%-d0%b8%d0%b7%d1%82%d0%be%d1%87%d0%bd%d0%b8%d1%80%-d1%8a%d0%ba%d0%be%d0%bf%d0%b8%d1%81%d0%b8/> adresinden

7 Temmuz 2024 tarihinde alınmıştır.

Görsel 3.

İstanbul Beyazıt Kütüphanesi'nde yer alan Hz. Davud'un Batşeba'ya Âşık Olması Sahnesi, İstanbul Beyazıt Devlet Kütüphanesi'nden alınmıştır.

Grafik Tasarım Eğitiminde Yapay Zekâ: Fırsatlar ve Zorluklar Bağlamında Akademisyen Görüşlerinin İncelenmesi

Artificial Intelligence in Graphic Design Education: Examining the Views of Academicians in the Context of Opportunities and Challenges

¹Enis ALBAYRAK 

²Erol KILIÇ 

¹Kuruma bağlı değil / Non-affiliated,
İstanbul, Türkiye

²Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversite-
si, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Grafik
Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye



Geliş Tarihi/Received: 31.01.2025

Revizyon Talebi/Revision
Requested: 11.03.2025

Son Revizyon/Last Revision: 24.03.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 26.03.2025

Yayın Tarihi/Publication Date: 28.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Enis Albayrak
E-mail: enis.albayrak@stu.fsm.edu.tr

Cite this article as: Albayrak, E. & Kılıç, E. (2025). Artificial intelligence in graphic design education: Examining the views of academicians in the Context of opportunities and challenges. *Journal of Art and Iconography*, 8, 8-13.

ÖZ

Çağımızın dijital dönüşümünün temel taşlarından biri kabul edilen yapay zekâ ile grafik tasarım arasında hızla gelişen bir bağlantı bulunmaktadır. Geleneksel grafik tasarım üretiminin sınırlarını zorlayan yapay zekâ teknolojileri, tasarımcılara daha hızlı ve yenilikçi yaklaşımlar sunmakla birlikte bazı güçlükleri de beraberinde getirmektedir. Yapay zekâ, grafik tasarım süreçlerini hızlandırmasının yanı sıra otomatikleştirme, öngörülebilirlik sağlama gibi alanlarda da önemli bir rol oynamaktadır. Yapay zekâ ve grafik tasarım arasındaki bu ilişki, tasarım endüstrisini etkilemektedir. Tasarım evrimini yeni bir boyuta taşıırken grafik tasarımı eğitimcilerini de eğitimin yeni modelleri üzerinde düşünmeye ve yeni eğitim modelleri geliştirmeye zorlamaktadır. Bu araştırmanın amacı üniversitelerin grafik tasarımı bölümlerinde öğrenci yetiştiren akademisyenlerin, yapay zekânın grafik tasarıma sunduğu fırsatlar ve muhtemel zorluklar hakkındaki görüşlerini incelemektir. Bu amaçla farklı üniversitelerden tasarım eğitimi veren 50 öğretim üyesinden görüşme talep edilmiş ve 13 öğretim üyesi araştırmaya katılım sağlamıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden temel nitel araştırma modeli kullanılarak görüşme formları aracılığıyla veri toplanmıştır. Toplanan verilere betimsel içerik analizi uygulanmış ve araştırma sonucunda yapay zekânın grafik tasarım alanında sunduğu çeşitli fırsatlar ve karşılaşılan zorluklar tespit edilmiştir. Bu doğrultuda, yapay zekânın grafik tasarım eğitimine entegrasyonunun artırılması ve bu alandaki eğitim süreçlerinin iyileştirilmesi önerilirken öğrencilerin tasarım becerilerinin ve üretkenliklerinin azalması riski vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yapay zekâ, grafik tasarım, eğitimde yapay zekâ, görsel sanatlarda yapay zekâ

ABSTRACT

There is a rapidly developing connection between artificial intelligence, which is considered one of the cornerstones of the digital transformation of our age, and graphic design. Artificial intelligence technologies, which push the limits of traditional graphic design production, offer designers faster and innovative approaches, but also bring some difficulties. In addition to accelerating graphic design processes, artificial intelligence plays an important role in areas such as automation and predictability. The relationship between artificial intelligence and graphic design affects the design industry. It takes the design evolution to a new dimension, it also forces graphic design educators to think about new models of education and develop new educational models. The aim of this study is to examine the views of academicians who educate students in graphic design departments of universities about the opportunities and possible challenges that artificial intelligence presents to graphic design. For this purpose, 50 faculty members from different universities who provide design education were requested to be interviewed, and 13 faculty members participated in this research. Data were collected through interview forms using the basic qualitative research model, one of the qualitative research methods. Descriptive content analysis was applied to the collected data and as a result of the research, various opportunities offered by artificial intelligence in the field of graphic design and the difficulties encountered were identified. In this direction, while it is recommended to increase the integration of artificial intelligence into graphic design education and to improve the educational processes in this field, the risk of decreasing students' design skills and productivity is emphasized.

Keywords: Artificial intelligence, graphic design, artificial intelligence in education, artificial intelligence in visual arts



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

Giriş

Yapay zekâ teknolojilerinin hızla gelişmesi, grafik tasarım alanında önemli değişimleri de beraberinde getirmektedir. Yapay zekâ destekli tasarım araçları, geleneksel grafik tasarım yöntemlerine kıyasla daha hızlı ve alternatif seçenekler sunarak yaratıcı tasarım süreçlerini önemli ölçüde desteklemektedir. Bununla birlikte, yapay zekâ ile grafik tasarım arasındaki ilişki sadece yaratıcılığı desteklemekle kalmamakta aynı zamanda estetik anlayışı ve tasarımın derinliği üzerinde de önemli bir etkiye sahip olacağı düşünülmektedir.

Teknolojik ilerlemelerin tasarım endüstrisinde önemli değişikliklere yol açtığı görülmektedir. Bu değişimler fırsat seçenekleri sunarken birtakım zorluklara da yol açabilmektedir. Geleneksel sanat ile yeni nesil teknolojik araçlar etkileşime girdiğinde yeni sanat dilleri ortaya çıkmaktadır. Tasarımcılar veya sanatçılar izleyicileri etkilemek için teknolojinin getirdiği bu yenilikleri kullanarak yeni stratejiler geliştirmektedirler (Coşkun, 2014). Tasarım endüstrisinde kullanılan yapay zekâ modelleri henüz bir tasarımcının yerini tam anlamıyla alamasa da işleri kolaylaştıran ve daha yenilikçi çıktılar üreterek tasarımcılara destek sağlayan bir yardımcı araç olarak öne çıkmaktadır (Özdemir, 2022).

Günümüzde çeşitli yapay zekâ tasarım modelleri sayesinde, tasarım ihtiyaçları hızla karşılanmakta ve grafik tasarım eğitimi olmayan kullanıcıların bile temel düzeyde görsel düzenlemeler yapabilmesine olanak tanınmaktadır. Grafik tasarımı eğitimi alan öğrencilerin de yapay zekâ destekli tasarım modellerini sıklıkla kullandığı görülmektedir. Bu modellerin öğrenciler tarafından yoğun kullanımı yaratıcı süreçlerini destekleyebilir. Bununla beraber öğrencilerin tasarım yeteneklerinin körelmesi, estetik bakış açılarını kaybetmeleri gibi olumsuz sonuçlara da yol açabileceği öngörülmektedir.

Literatür incelendiğinde, yapay zekânın tasarım alanındaki kullanımı ve bu kullanımın grafik tasarım ile ilişkisi üzerine birçok benzer araştırma yapıldığı görülmektedir. Ancak, akademik düzeyde eğitim veren grafik tasarımı bölümlerindeki akademisyenlerin, bu yeni teknolojiye ilişkin görüşlerine dair henüz herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Bu bağlamda, tasarım endüstrisinde yapay zekâ destekli tasarım araçlarının grafik tasarım öğrencilerine sunduğu fırsatlar ve karşılaşılan zorlukların incelenmesinin önemli olduğu ve literatürün zenginleştirilmesine yönelik yapılacak çalışmaların katkı sağlayacağı düşünülmektedir. Bu amaçla farklı üniversitelerden grafik tasarımı eğitimi veren 13 öğretim üyesi ile derinlemesine görüşleri alınmış ve sonuçlarla ilgili verilerin analizleri yapılmıştır.

Yapay Zekâ ve Grafik Tasarım İlişkisi

Grafik tasarım, iletişim araçları kullanılarak iletilmek istenen mesajın etkili ve doğru bir şekilde aktarılmasını sağlayan disiplinlerarası bir alan olarak tanımlanmaktadır. Grafik tasarım; psikoloji, pazarlama ve iletişim gibi birçok alandan beslenerek oluşturduğu görsel dil ile hedef kitesine ulaşmaktadır. Bu görsel dil; renk, kompozisyon, tipografi ve hiyerarşi gibi temel tasarım unsurları amacına uygun bir şekilde kullanılarak oluşturulmaktadır. Tasarım sürecince görsel iletişimi güçlendirmek ve iletiyi etkili bir şekilde alıcıya aktarabilmek için çeşitli fikirlerden yararlanılmaktadır. Fikrin alıcıya doğru bir şekilde ulaşabilmesi yaratıcılığın işlevsel olmasıyla mümkün olmaktadır (Sönmez,

2024). Gelişen teknoloji ile çeşitli multimedya iletişim biçimlerinin ortaya çıkması grafik tasarım alanına yeni katkılar sunmakta ve bir dizi yeni medya sanatlarını ortaya çıkarmaktadır (Huang, 2020). Bu fırsatlardan günümüzde en çok kullanılanı şüphesiz yapay zekâdır. Yapay zekâ, en genel tanımıyla, bilgisayar sistemlerinin insan davranışlarını taklit ederek ve işleyerek çeşitli çıktılar üreten yeni bir teknolojidir. Bu teknolojiye makine öğrenimi, ardından insan davranışlarının taklit edilerek sonuçlar elde edilmesi gibi süreçler yer almaktadır (Gürdal Pamuklu ve Bakar Fındıkcı, 2023).

Yapay zekâ, grafik tasarım alanında yenilikçi yaklaşımların keşfedilmesine olanak sağlamakta ve tasarımcıların kreatif becerilerini destekleyerek tasarım süreçlerini hızlandırmaktadır. Yapılan bir araştırmada tasarımcıların zamanlarının yaklaşık %20'sini yapay zekâ destekli bir robot aracılığıyla çözülebilecek problemlere ayırdığı ifade edilmektedir (Teixeira, 2017). Yapay zekânın tasarım endüstrisinde birbirini tekrar eden görevleri hızlandırması ve kullanıcıya zengin seçenekler sunması, tasarımcılara fazladan zaman kazandırarak bu zamanı daha farklı tasarım kararlarına ayırma imkânı sağlamaktadır (Karaşahinoğlu, 2020). Yapay zekâ, sadece insanlardan daha hızlı olmasıyla değil, aynı zamanda kreatif düşünme yeteneğiyle de dikkat çekmektedir. Özellikle tasarım endüstrisinde, yapay zekânın etkisi belirgin bir şekilde gözlemlenmekte ve yakın gelecekte eleştirel düşünme yeteneği kazanabileceği ve karmaşık işleri başarıyla gerçekleştirebileceği öngörülmektedir. Bu bağlamda, tasarım endüstrisinin geleceği üzerine farklı görüşler ve beklentilerin bulunduğu ifade edilebilir. Bazı araştırmacılar tarafından yapay zekâ, tasarım endüstrisinin geleceğini yeniden şekillendirecek ve tasarımcılara daha iyi olanaklar sunacak bir araç olarak görülürken bazıları için tasarımcıların yerini alabileceği düşünüldüğünden bir tehdit olarak algılanabilmektedir (Cass, 2019).

Tasarım süreçlerinde yapay zekânın bilinçsizce kullanılışı çeşitli etik kaygıları da beraberinde getirmektedir. Bu kaygılar; fikri mülkiyet hak ihlalleri, kullanıcı gizliliği, iftira ve yanıltıcı ifadeler, cinsel ve sapkın eğilimlerin yayınlanması, kültürel ve sanatsal değerlerin bozulması, ırkçılık gibi sıralanmaktadır (Alkadrei, 2024). Yapay zekâ destekli tasarım araçlarının kullanılmasından kaynaklı fikri mülkiyet hukuku ve telif haklarına etkileri henüz bilinmemektedir. Bu durum üretilen tasarımın orijinalliği ve telif haklarının kime ait olduğu konusunda çeşitli tartışmaları beraberinde getirmektedir (Özdal, 2023). Yapay zekâ hala insana bağımlıdır ve kendisinden istenen birtakım görevleri yerine getirebilmesi için alanında uzman grafik tasarımcıların çeşitli girdisine, estetik bakış açısına ve tasarımı sonlandırmasına ihtiyacı vardır. Ancak yapay zekânın hızla gelişmesi gelecekte grafik tasarımcıların birçok görevini üstlenebileceği yönünde öngörülerini doğurmaktadır (Kocaman, 2021). Yapay zekânın tasarım süreçlerine teknik açıdan katkı sağladığı görülse de insana ait olan estetik bakış açısı, duygusal bağ kurma gibi kavramların henüz gelişmediği fark edilmektedir (Aliefendioğlu, 2024). Grafik tasarım, temel tasarım prensipleri gibi çeşitli bilgi ve estetik kaygılar içerdiğinden tasarımı oluşturacak kişi için bilgi ve deneyim ihtiyacı söz konusudur. Yapay zekânın tek başına oluşturamadığı unsurlar estetik ve yaratıcı farkındalık gibi unsurlardır. Grafik tasarımcı bu farkındalıkta olan ve süreci yöneten kişidir. Yapay zekâ tasarım süreçlerinde zaman alıcı ve iş yükünü artırıcı birçok iş kalemini ortadan kaldırarak veya en aza indirerek tasarımcılara yaratıcı süreç için daha fazla zaman kazandırmaktadır (Karaata, 2018). Tasarımcıların kullandıkları yapay zekâ modüllerini

kendi özgünlük ve yaratıcılıklarını koruyarak kullanmaları, bu modülleri sadece ilham almak ve iş yükünü azaltmak amacıyla kullanmaları önerilmektedir (Yağcı, 2024).

Alana dair yapılan literatür taramasında, yapay zekâ destekli tasarım araçlarının yakın gelecekte grafik tasarımcıların yerini alıp alamayacağına ilişkin tartışmalara rastlanmıştır. McKinsey Enstitüsü tarafından yapılan bir araştırmada, yapay zekâ destekli otomasyonlaryüzünden 2030 yılında dünya genelinde 400 ile 800 milyon kişinin işini kaybedebileceği öngörüsü paylaşılmaktadır. Ancak bu kişilerden yaklaşık 375 milyonunun yeni iş alanlarında kendilerine yer bulabileceği de ifade edilmektedir (Manyika ve ark., 2017).

Yöntem

Araştırmanın Amacı ve Modeli

Araştırmada, Türkiye’de üniversitelerin grafik tasarım bölümlerinde görev yapan akademisyenlerin, yapay zekânın grafik tasarıma sunduğu fırsatlar ve muhtemel zorluklar hakkındaki görüşlerini incelemek amaçlanmıştır. Bu amaca yönelik temel nitel araştırma modeli kullanılmıştır.

Bu araştırma, yapay zekâ ve grafik tasarım ilişkisini irdelerken fırsatlar ve zorluklar bağlamında akademisyenlerin görüşlerini nitel bir araştırma yöntemi ile incelemektedir. Araştırmada aşağıdaki sorulara yanıt aranmıştır:

- 1) Yapay zekâ destekli tasarım araçlarının, grafik tasarım eğitimiindeki rolü hakkında ne düşünüyorsunuz?
- 2) Yapay zekânın, öğrencilerin zaman ve kaynak kullanımları üzerinde nasıl bir etkisi olduğunu düşünüyorsunuz?
- 3) Yapay zekânın, öğrencilerin yaratıcı düşünme becerilerini nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?
- 4) Yapay zekâ kullanımının artmasının, öğrencilerin üretme süreçlerini ve geleneksel tasarım becerilerini nasıl etkilediğini düşünüyorsunuz?
- 5) Yapay zekâ kullanan ve kullanmayan öğrencilerin kariyer gelişimlerinde fark olacağını öngörüyor musunuz? Yanıtınızı açıklayınız?
- 6) Bir akademisyen olarak yapay zekânın hızlı gelişimi karşısında yeterliliğinizi nasıl değerlendiriyorsunuz?

Çalışma Grubu

Bu araştırmanın çalışma grubu Türkiye’de üniversitelerin grafik tasarım bölümlerinde görev yapan 13 akademisyenden oluşmaktadır. Bu akademisyenlerin seçimi, çalışma kapsamındaki konuyla ilgili uzmanlık ve deneyimlerine dayanarak yapılmıştır. Çalışma grubu kolay erişilebilirlik esasına göre belirlenmiş ve veri toplama aracının ulaştırıldığı akademisyenlerden gönüllü olanlar çalışmaya dahil edilmiştir. Araştırma sürecinde, akademisyenlerin yapay zekâ ve grafik tasarım ilişkisine dair görüş ve deneyimleri detaylı bir şekilde incelenmiştir. Katılımcı akademisyenlerin demografik bilgileri, akademik unvanlarına dair bilgiler Tablo 1’de sunulmuştur. Bu bilgiler, çalışmanın kapsamı ve sonuçlarının daha iyi anlaşılabilmesi için önemli bir referans niteliğindedir.

Tablo 1: Araştırmaya katılan akademisyenlerin demografik bilgileri

Değişkenler		n
Cinsiyet	Kadın	2
	Erkek	11
Akademik Unvan	Araştırma Görevlisi	1
	Öğretim Görevlisi	1
	Doktor Öğretim Üyesi	2
	Doçent	5
	Profesör	4
Yapay Zekâ Alanındaki Gelişmeleri Takip Etme Sıklığı	Hiçbir Zaman	0
	Nadiren	0
	Ara sıra	0
	Sık sık	7
	Her zaman	6
Yapay Zekâyı Çalışmalarda Kullanım Sıklığı	Hiçbir Zaman	2
	Nadiren	3
	Ara sıra	3
	Sık sık	4
	Her zaman	1

Veri Toplama Aracı

Araştırmada, verilerin toplanması amacıyla araştırmacı tarafından konuya odaklanan 6 açık uçlu soru hazırlanmıştır. Bu sorular, katılımcıların yapay zekâ ve grafik tasarım ilişkisi hakkındaki düşüncelerini derinlemesine ifade etmelerini sağlamak üzere tasarlanmıştır.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Veri toplama formu çevrim içi ortamda katılımcılara iletilmiştir. Formda, araştırmanın amacı ve gizlilik hakkında bilgi verilmiş ve katılımcının onayı sonrasında veriler toplanmıştır. Verilere betimsel içerik analizi uygulanmıştır. Öncelikle tüm yanıtlar okunmuş, kodlanmıştır. Kodların kategorize edilmesiyle temalar belirlenmiştir. Bu araştırma için Fatih Sultân Mehmet Vakıf Üniversitesi’nden Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu’ndan 05.12.2024 tarihli ve 587 sayılı karar ile etik kurul onayı alınmıştır.

Bulgular

Araştırmanın bulguları, yapay zekâ teknolojilerinin grafik tasarım eğitiminde ve uygulamalarında sunduğu fırsatlar ve karşılaşılan zorluklar hakkında derinlemesine bir anlayış sağlamayı amaçlamaktadır.

Tablo 2. Yapay zekânın olumlu yönleri

Tema	Kod	Alt kod	f
Yapay zekânın olumlu yönleri	Verimlilik ve zaman yönetimine katkıları	Faydalı ve yardımcı	10
		Zaman tasarrufu ve hız	22
		Kaynak kullanımı ve ekipman ihtiyacını azaltma	7
	Yaratıcılık ve yenilikçi düşünceye etkisi	Yaratıcılığı teşvik ve yeni fikirler	17
		Alternatif çözümler sunma	6
		Tasarım ve eleştirel düşünce becerilerini geliştirme	7
		Öğrenme deneyimini kişiselleştirme	5
		Motivasyon artırıcı	2

Tablo 2 incelendiğinde yapay zekânın olumlu yönleri teması altında verimlilik ve zaman yönetimine katkıları ve yaratıcılık ve yenilikçi düşünceye etkisi kodlarının olduğu görülmüştür. Katılımcılar tarafından “zaman tasarrufu ve hız” alt kodun en çok katkı sağladığı alan olarak ifade edilmiştir. İkincil olarak “yaratıcılığı teşvik ve yeni fikirler” alt kod gelirken hemen ardından “kaynak kullanımı ve ekipman ihtiyacını azaltma” ile “tasarım ve eleştirel düşünce becerilerini geliştirme” alt kodları izlemiştir.

Katılımcıların yapay zekânın olumlu yönlerini ifade ettikleri cümleler aşağıda yer verilmiştir.

K2: “Hızlandırıcı etkisinin yanı sıra tasarım becerilerini olumlu etkilemektedir.”

K5: “Yapay zekânın sağladığı teknolojik olanakların, insanın yaratıcı dünyasını besleme aracı olarak kullanıldığı sürece ancak faydalı olabileceği dikkate alınmalıdır.”

K7: “Yapay zekâ destekli araçlar, öğrencilere hızlı geri bildirim sağlayarak hatalarını düzeltmelerine ve tasarımlarını iyileştirmelerine yardımcı olur. Yapay zekâ, öğrencilerin zaman ve kaynak kullanımlarında önemli olumlu etkiler yaratmaktadır. Öncelikle yapay zekâ destekli araçlar, tasarım sürecini hızlandırarak öğrencilerin daha kısa sürede daha fazla iş yapabilmelerini sağlamaktadır. Geleneksel yöntemlerle saatlerce sürebilecek tasarım aşamaları, yapay zekâ sayesinde dakikalar içinde tamamlanabilmektedir. Bu durum, öğrencilerin projelerini zamanında teslim etmelerine ve daha fazla pratik yapmalarına olanak tanır.”

K7: “Yapay zekâ, öğrencilerin öğrenme deneyimlerini kişiselleştirir. Her öğrencinin öğrenme stili ve hızına uygun olarak, yapay zekâ destekli araçlar, bireyselleştirilmiş geri bildirimler ve öneriler sunar. Bu sayede, öğrenciler kendi ihtiyaçlarına ve hedeflerine göre özelleştirilmiş bir eğitim alırlar. Bu kişiselleştirme, öğrencilerin motivasyonlarını artırır ve öğrenme süreçlerini daha ilgi çekici hale getirir.”

K11: “Ayrıca, yapay zekâ destekli tasarım araçları, veri analizi ve görselleştirme konularında destek sağlayarak eğitim sektöründe kişiselleştirilmiş ve adaptif öğrenmeyi artırabilir.”

K11: “Yapay zekânın grafik tasarım öğrencilerin üretme süreçlerini ve geleneksel tasarım becerilerini etkilemesi, öğrencilere daha yaratıcı, verimli ve inovatif bir tasarım deneyimi sunabilir. Bu durum, öğrencilerin tasarım alanında daha ileri düzeyde beceriler geliştirmelerine ve geleceğe yönelik tasarım uygulamalarında daha başarılı olmalarına katkıda bulunabilir.”

K12: Yapay zekânın kullanımı ve işleyişi bağlamında yetkin hale gelmiş olan öğrenciler üzerinde olumlu etkisi olacağı konusunda iyimserim. Etik kurallara dayalı olarak yaratıcı düşüncelerini görselleştirmelerinde hız kazandıracaktır. Tasarım çeşitliliği artacaktır. Çeşitli tasarım programlarının araçlarını kullanarak harcayacağı zamanı tasarım fikri üretmeye harcayacaktır.”

Tablo 3. Yapay zekânın olumsuz yönleri

Tema	Kod	Alt kod	f
Yapay zekânın olumsuz yönleri	Düşünme ve yaratıcılık üzerindeki etkileri	Düşünce ve problem çözme becerilerini zayıflatma	6
		Geleneksel tasarım becerilerini zayıflatma	6
		Yaratıcılığı ve özgünlüğü sınırlama	5
	Telif hakları ve veri gizliliği sorunları	Veri gizliliği, telif hakları ve etik kurallar	11

Tablo 3 incelendiğinde yapay zekânın olumsuz yönleri teması altında düşünme ve yaratıcılık üzerindeki etkileri ile telif hakları ve veri gizliliği sorunları kodlarının olduğu görülmüştür. Katılımcılar tarafından “veri gizliliği, telif hakları ve etik kurallar” alt kodun en çok katkı sağladığı alan olarak ifade edilmiştir. İkincil olarak “düşünce ve problem çözme becerilerini zayıflatma” alt kod ve “geleneksel tasarım becerilerini zayıflatma” gelirken hemen ardından “yaratıcılığı ve özgünlüğü sınırlama” alt kodları izlemiştir.

Katılımcıların yapay zekânın olumsuz yönlerini ifade ettikleri cümleler aşağıda yer verilmiştir.

K1: “Zaman kazandırmakta ancak düşünme biçimlerini zayıflatmakta.”

K1: “Gelişen teknoloji ve trendler geleneksel tasarım anlayışı ve yaklaşımını yer yer olumsuz etkilediği bilinmekte.”

K4: “Köreltiliyor. Çünkü anlamsal bağlar kurmayı ve bunun üzerine estetik süreçleri hayata geçirmeyi önemsiz kılıyor.”

K4: “Kötü yönde etkilemekte. İşleyen demir ısıldar. Kullanılmayan kaslar körelmeye mahkumdur.”

K6: “Veri gizliliği ve etik sorunlar gibi konular da bu bağlamda dikkate alınmalı ve öğrencilere gerekli eğitimler verilmelidir.”

K7: “Yapay zekâ öğrencilere alternatifler sunabilir, yaratıcılıklarını destekleyebilir ama aynı zamanda sınırlayabilir de. Araştırmak, farklı çözümler bulmak önemli elbette. Ancak öğrenci bilgiyi/veriyi doğru kullanmayı bilmiyorsa, yapay zekânın öğrencilerin kendi özgün düşüncelerini geliştirmesini engelleyebileceği söylenebilir.”

K7: “Öğrenciler, yapay zekâ araçlarının sunduğu hazır çözümlere ve önerilere fazla güvenerek kendi yaratıcılıklarını geliştirmekte zorlanmaktadır. Bu durum, onların bağımsız düşünme ve kendi fikirlerini geliştirme yeteneklerini sınırlamaktadır. Öğrencilerin yaratıcı süreçlerini tamamen yapay zekâyı bırakmaları, uzun vadede orijinal ve yenilikçi düşünme kapasitelerini azaltmaktadır.”

K7: “Öğrenciler, yapay zekâ destekli araçların etik, telif hakları ve sürdürülebilirlik açısından doğurabileceği sonuçları anlamalıdır. Öğrenciler, kullandıkları yapay zekâ araçlarının bu içeriklerin sahipliğine ve telif haklarına nasıl saygı gösterdiğini bilmelidir. Telif hakkı ihlalleri hem yasal sorunlara yol açabilir hem de orijinal içerik üreticilerine haksızlık edebilir. Bu nedenle, öğrencilerin yapay zekâ araçları kullanırken etik ve yasal sınırları gözetmeleri gerekmektedir.”

K9: “Tasarımcı olarak kendi bilgi birikimi ve becerilerini kullanabilme yetisi olmayan bir bireyin başarılı olmasının zor olduğunu düşünüyorum.”

Sadece yapay zekâ destekli tasarımın kullanılması öğrencilerin el becerisini kötü yönde etkileyeceğini düşünüyorum.”

Tablo 4. Akademisyenlerin yapay zekâyâ bakış açısı

Tema	Kod	f
Akademisyenlerin yapay zekâyâ bakış açısı	Yaratıcı süreçlere dahil edilmemeli	1
	Önce geleneksel tasarım anlayışı, farkındalık ve eleştirel düşünce	9
	Yapay zekâ araçlarının ders içeriklerine eklenmesi	6
	Yapay zekâ iş imkânları ve fırsatlar sunacak	14
	Yapay zekâ iş imkanları kapsamında çok fark sunmayacak	4
	Yapay zekâ bağımlılığı	2

Tablo 4 incelendiğinde akademisyenlerin yapay zekâyâ bakış açısını gösterir temaların olduğu görülmüştür. Katılımcılar tarafından “yapay zekâ iş imkânları ve fırsatlar sunacak” kodu yapay zekânın en çok katkı sağladığı alan olarak ifade edilmiştir. İkincil olarak “önce geleneksel tasarım anlayışı, farkındalık ve eleştirel düşünce” gelirken hemen ardından “yapay zekâ araçları ders içeriklerine eklenmesi” kodu gelmiştir.

Katılımcıların yapay zekâyâ bakış açılarını ifade ettikleri cümleler aşağıda yer verilmiştir.

K3: “Yapay zekânın da tasarım sürecini hızlandırması sebebiyle öğrenciler kariyer gelişmelerinde bu yapay zekânın kullanım yaklaşımları öğrenciler için artı puan olacak.”

K4: “Tasarımsal araçlar olarak tanımlandığında kullanılabileceğini düşünmekteyim ama kreatif süreçlere dahil edilmesini doğru bulmuyorum.”

K5: “Sanat ve tasarım alanında hemen her şeyi yapay zekâ ortamına taşımak gibi bir bağımlılık davranışı yaratamamak gerekmektedir. Aksi takdirde, günümüz insanı yapay zekâ bağımlılığı gibi, yepyeni bir sorunun esiri olabilir. Bu bağlamda, geleneksel tasarım eğitimi ve geleneksel tasarım yöntemleri ile yapay zekâ arasında uzlaşmaz veya olumsuz bir rekabet gerilimi oluştuğunu düşünmüyorum.”

K5: “Yapay zekâ kullanan ve kullanmayan öğrencilerin eğitim kalitelerinde ve gelecekte oluşturacakları kariyer süreçlerinde ciddi bir fark oluşacağını kesinlikle düşünmüyorum. Tersine, yapay zekâ bağımlılığı tehlikesi karşısında, en başta eğitim kalitesi gibi bir olgu ciddi anlamda zarar görmüş olacaktır. Öyleyse, yapay zekânın imkanlarını doğru bir biçimde kullanmaya özen göstererek, yapay zekâ bağımlısı olmamaya dikkat etmek gerekmektedir.”

K6: “Bu teknolojinin, mesleki gelişmelerin takibi bağlamında kesinlikle ders olarak grafik tasarımı bölümlerinin müfredatlarında yer alması gerektiğini düşünüyorum. Ancak, yapay zekânın/ araçlarının nasıl kullanılacağı ve öğretim süreçlerine nasıl entegre edileceği konusunda dikkatli olunmalı, çünkü eğitim sürecinde insan yaratıcılığının ve eleştirel düşüncenin önemi her zaman öncelikli olmalıdır.”

K6: “Üretim süreçlerinde hız bakımından verimli artışlar olabilir. Ancak yapay zekânın öğrencilerin geleneksel tasarım becerilerini olumsuz etkileyebileceği de bir gerçek. DeneySEL süreçlerin

bu bağlamda öğrenciler için yaratıcılığı, problem çözme yeteneklerini, yenilikçi düşünme becerilerini ve eleştirel düşünme yetilerini geliştirmede önemli bir rol oynadığını; bunun yanında tasarımın teknolojik araçlarla desteklendiğinde öğrencilerin daha zengin içerikler üretebileceğini ve eğitim süreçlerinde bu doğrultuda yani geleneksel ile teknolojiyi uyum içerisinde kullanabilecekleri şekilde eğitilmeleri gerektiğini düşünüyorum.”

K7: “Üretken yapay zekâ araçları, henüz ders müfredatlarında tam anlamıyla yer almamaktadır. Eğitim kurumları, bu teknolojilerin hızlı gelişimini ve potansiyelini kavrayıp müfredatlarına dahil etmekte zorlanmaktadır. Üretken yapay zekânın tasarım eğitimine entegre edilmesi, öğrencilerin güncel teknolojilere hakimiyetini artırarak onları sektöre daha iyi hazırlar.”

K7: “Yapay zekâ araçlarının eğitimdeki rolü, öğrencilerin kendi yaratıcılıklarını nasıl ifade edebileceklerini ve teknolojiyi nasıl etkili bir şekilde kullanabileceklerini öğrenmelerine yardımcı olmalıdır. Ancak, bu süreçte geleneksel sanat ve tasarımın temel ilkeleri ve becerileri de göz ardı edilmemelidir. Yapay zekâ araçları, öğrencilere yaratıcı düşünme ve problem çözme konularında önemli destek sağlayabilir, ancak bu destek, öğrencilerin temel sanat ve tasarım becerilerini güçlendirmeleriyle birleştirilmelidir.”

K8: “Geleneksel tasarım becerisini dönemin teknolojileriyle kıstılgı görüyoruz. Gelenek diye bir kavram fiziksel uygulama alanında yoktur zihinlerde vardır.”

K10: “Yapay zekâ ise tasarımın imgelem dahil tüm süreçlerinde tasarımcının kullanabileceği temel araç olma yolunda evrilmektedir. Bu yönüyle grafik tasarım eğitimi de değişime ve kendisini güncellemeye zorlanmaktadır.”

K13: “Akademik eğitimi bu alanda azınlığın refahı için değil, çoğunluğun sektörel ve endüstriyel eğitimi ve alana kazandırılması için verdiğimiz düşünürsek, yapay zekâ destekli yazılımların tıpkı temel dijital tasarım uygulamalarına nasıl bakıyorsak öyle bakmalıyız diye düşünüyorum.”

Sonuç ve Öneriler

Araştırma sonucunda yapay zekânın tasarım endüstrisine getirdiği fırsatlar ve zorluklar bağlamında akademisyen görüşleri incelendiğinde çoğunlukla olumlu görüşlerin olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Yapay zekânın verimlilik ve zaman yönetimine olan olumlu katkıları; faydalı, yardımcı, zaman tasarrufu sağlayan ve ekipman ihtiyacını azaltan şeklinde özetlendiği görülmektedir. Yenilikçi düşünceye etkisi ise yaratıcılığa teşvik, alternatif çözümler sunma, tasarım ve eleştirel düşünce becerilerini geliştirme, öğrenme deneyimini kişiselleştirme ve motivasyon artırıcı olarak sıralanmıştır.

Araştırmaya katılan akademisyenlerin yapay zekânın yoğun kullanımından dolayı birtakım endişeleri de mevcuttur. Yapay zekâ olanaklarının insanın yaratıcı dünyasını besleme amacıyla kullanıldığı takdirde faydalı olabileceği, aksi takdirde geleneksel tasarım ve problem çözme becerilerini zayıflatılabileceği düşünülmektedir. Bununla birlikte yapay zekânın olumsuz yönleri; düşünce ve problem çözme becerilerini zayıflatma, geleneksel tasarım becerilerini köreltme ve özgünlüğün sınırlama olarak ifade edilmiştir. Yapay zekânın grafik tasarım alanında bilinçsizce kullanılmasının telif hakları gibi çeşitli etik sorunlara yol açabileceği düşünülmektedir. Bu durumu önlemek ve telif hakları konusunda daha bilinçli olmak için ilgili yönetmeliklere dikkat etmek ve eğitim müfredatında öğrencileri bilgilendirmek büyük önem taşımaktadır.

Yapay zekânın tasarımcılara sunduğu zengin içerikler bazen işlevsellikten ve estetikten yoksun kalabilmektedir. Yapay zekâ henüz insan duygusu ve estetik anlayışıyla üretim yapamadığından,

birbirine çok benzer ve yapay olduğu açıkça belli olan görseller yaygın olarak tasarım endüstrisinde kullanıldığı görülmektedir. Bu nedenle, araştırma bulgularının ışığında tasarımcıların yapay zekâ tarafından üretilen çıktıları analiz etmeleri ve doğru seçimleri yaparak insan duygusunu ve estetik değerleri tasarımlarına katmaları önerilebilir.

Günümüzde yapay zekânın tasarım endüstrisinde aktif ve yoğun bir şekilde kullanılması, grafik tasarım mesleğinin dünya genelinde yaşanması muhtemel iş kayıplarından etkilenebileceği endişesini doğurmaktadır. Ancak grafik tasarım, disiplinlerarası yapısı sayesinde geçmişte olduğu gibi gelecekte de teknolojik yeniliklere hızla uyum sağlama potansiyeline sahiptir. Bu disiplinin, teknolojinin sunduğu yeni imkanları benimseyerek bünyesine yeni alanlar katması ve tasarım dünyasındaki varlığını güçlendirerek sürdürmesi beklenmektedir.

Araştırma sonucunda grafik tasarım eğitim müfredatlarında yapay zekâ destekli tasarım modüllerinin ders kapsamına alınması önerilmektedir. Ancak, geleneksel tasarım becerilerinin kaybedilmemesi ve yapay zekânın yalnızca yardımcı bir araç olarak, iş yükünü hafifletme amacıyla kullanılması gerektiği vurgulanmaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Konsept – E.A.; Tasarım – E.A.; Denetim – E.A., E.K.; Kaynaklar – E.A.; Malzemeler – E.A.; Veri Toplama ve/veya İşleme – E.A.; Analiz ve/veya Yorum – E.A., E. K.; Literatür Taraması – E. A., E.K.; Yazma – E.A., E.K.; Eleştirel İnceleme – E.A., E.K.

Etik Komite Onayı: Bu çalışma için etik komite onayı Fatih Sultal Mehmet Vakıf Üniversitesi'nden (Tarih: 05.12.2024, Sayı: 587) alınmıştır.

Katılımcı Onam Belgesi: Görüşmeler öncesi onam formu hazırlanarak katılımcılara imzalanmıştır.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept – E.A.; Design – E.A.; Supervision – E.A., E.K.; Resources – E.A.; Materials – E.A.; Data Collection and/or Processing – E.A.; Analysis and/or Interpretation – E.A., E. K.; Literature Search – E. A., E.K.; Writing Manuscript – E.A., E.K.; ; Critical Review – E.A., E.K.

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval was received for this study from the ethics committee of Fatih Sultal Mehmet Vakıf University (Date: 05.12.2024, Number: 587).

Informed Consent: Before the interviews, the consent form was prepared and signed to the participants.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Aliefendioğlu, B. (2024). Artırılmış çağda yapay zekâ teknolojilerinin grafik tasarımı alanına etkisi. *International Journal of Media Culture and Literature*, 10(1), 69-96.
- Alkadrei, A. (2024). *Yapay zekâ ve grafik tasarım ilişkisi ve grafik tasarımın geleceğinde etkisinin analizi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Aydın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, İstanbul.
- Coşkun, R. (2014). Teknolojinin olanakları ile değişen sanat alanı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 6(6), 76-89.
- Gürdal Pamuklu, A. & Bakar Fındıklı, M. (2023). Grafik tasarımın geleceği: Yapay zekâ ve insan. *Bilim, Eğitim, Sanat ve Teknoloji Dergisi*, 7(2), 177-191.
- Huang, S. (2020). The influence of digital multimedia communication forms on graphic design. *Computer Systems Science and Engineering*, 35(3), 215-222.
- Karaata, Ezgi (2018). Usage of artificial intelligence in today's graphic design. *Online Journal of Art and Design*, 6(4), October 2018.
- Karashahinoğlu, Ş. (2020). Yapay zekânın grafik tasarım alanında kullanım örneklerinin ve gelecekteki olası rolünün incelenmesi. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 10(3), 612-626.
- Kocaman, Ş. (2021). Grafik tasarım endüstrisinde yapay zekâ. *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 8(77), 3000-3016.
- Özdal, M. A. (2023). Yapay zekâ destekli grafik tasarımın yasal boyutu. *Uluslararası İşletme Bilimi ve Uygulamaları Dergisi*, 3(2), 53-78.
- Özdemir, A. (2022). Yapay zekânın grafik tasarımı ve tasarımcıya etkisi. *Hitit Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(2), 628-637.
- Sönmez, Ü. (2024). Grafik tasarım tarihinde teknolojik ilerlemeler ve yapay zekânın yaratıcılığa etkileri. *Yeni Yüzyıl'da İletişim Çalışmaları*, 2(9), 37-43.
- Teixeira, Fabricio. (2017). How AI has started to impact our work as designers. *UX Collective*. Erişim: 22.04.2024. <https://uxdesign.cc/How-Ai-Will-Impact-Your-Routine-As-A-Designer-2773a4b1728c>.
- Yağcı, U. (2024). Grafik tasarımda yapay zekâ desteği kullanımına yönelik öğrenci görüşleri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 23(92), 1569-1581.

İnternet Kaynakça

- Cass, J. (2019). Artificial intelligence & its impact on the design. <https://justcreative.com/artificial-intelligence-design/> adresinden 22 Aralık 2024 tarihinde alınmıştır.
- Manyika, J., Lund, S., Chui, M., Bughin, J., Woetzel, J., Batra, P., ... & Sanghvi, S. (2017). Jobs lost, jobs gained: What the future of work will mean for jobs, skills, and wages. <https://www.mckinsey.com/featured-insights/future-of-work/jobs-lost-jobs-gained-what-the-future-of-work-will-mean-for-jobs-skills-and-wages#/> adresinden 30 Aralık 2024 tarihinde alınmıştır.

Kirkitli Dokuma Örnekleri İle Selçuklu Dönemi Mimari Yapılarında Kullanılan Ortak Motifler Üzerine Bir İnceleme “Aksaray Sultanhanı, Ağzıkarahan ve Alayhan Hanları”

¹Semra KILIÇ KARATAY 

²Ahmet Melih ÇİLİNGİR 

¹Aksaray Üniversitesi, Eğitim Fakültesi,
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü,
Aksaray, Türkiye

²Aksaray Üniversitesi, Güzelyurt Meslek
Yüksek Okulu, Mimarlık ve Şehir Planla-
ma Bölümü, Aksaray, Türkiye

A Study on Kirkitli Weaving Samples and Common Motifs Used in Seljuk Period Architectural Structures “Aksaray Sultanhan, Agzikarahan and Alayhan Inns”

Öz

Türklerin yerleşik hayata geçmesi ile birlikte barınma yerlerini inşasında ilk olarak toprak kullanmışlar ve daha sonra Selçuklular dönemi ile tuğla ve taş kullanmaya başlamışlardır. Toprakta yapılan mekânlar doğa koşullarına karşı dayanıksız olduğu için günümüze kadar gelememiştir. Tuğla ve taş malzeme kullanılarak yapılan mekânlar ise restore edilerek zamanla günümüze kadar ulaşmış ve tarihi süreç kapsamında kanıtlayıcı tarihi (tarihi kelimesi tekrerrür etmekte) belge olarak kabul görmüştür. Tuğlaların farklı dizilmesi ile motifler elde edilmiştir. Yapılarda kullanılan düzgün kesme taş işçiliğiyle oluşturulan taşların aynı zamanda oyulması ile çeşitli bezemeler oluşturulur. Halı ve düz dokumalar, ev ve çadırlarda yer yaygısı, örtü ve günlük ihtiyaçlar gereği ortaya çıkan ürünlerdir. Kirkitli dokuma örneklerinin de insanlar bezemeleri oluştururken doğadan yararlanmışlar ve elde ettikleri motifleri farklı sanat alanlarında kullanabildikleri gibi mimari yapılarda da kullanmışlardır. Selçuklu dönemi mimari yapılarının bezemelerinde kullanılan örneklerin bulundukları bölgede kirkitli dokuma örneklerine yansıdığı görülmektedir. Aksaray ili sınırları içerisinde yer alan Selçuklu dönemine ait Sultanhanı, Alayhan ve Ağzıkarahan mimari yapılarının bezemelerinde yer alan motiflerin Aksaray yöresi kirkitli dokuma örneklerinin desen kompozisyonunda da kullanıldığı görülmektedir.

Bu çalışma da Selçuklu dönemi Aksaray hanlarında ve Aksaray yöresel kirkitli dokumalarında kullanılan ortak motif ve bezemelerin belirlenip şematik çizim ve görsellerle açıklanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kirkitli dokumalar, Motif, Selçuklu dönemi, Mimari yapı, Aksaray hanları

ABSTRACT

With the transition to settled life, the Turks first used soil to build their shelters, and then they started to use brick and stone during the Seljuk period. Places made of soil have not survived to the present day because they are not resistant to natural conditions. The places made using brick and stone materials have been restored over time and have reached to the present day and have been accepted as a proving historical document within the scope of the historical process. Motifs are obtained by arranging the bricks differently. Various decorations are created by carving the stones created with the smooth cut stonework used in the structures at the same time. Carpets and plain weaves are art products that emerged as a result of daily needs as floor mats in homes, covers and floor mats in tents. In the decorations of Kirkitli weaving samples, people inspired from nature while creating the decorations and used the motifs they obtained in different artistic fields as well as in architectural structures. It is seen that the examples used in the decoration of the architectural structures of the Seljuk period are reflected in the Kirkit weaving samples in the region where they are located. It is seen that the motifs in the decorations of the Sultanhanı, Alayhan and Ağzıkarahan architectural structures of the Seljuk period, located within the borders of Aksaray province, were also used in the pattern composition of the Kirkitli weaving samples of the Aksaray region. In this study, the common motifs and decorations used in Aksaray inns of the Seljuk period and Aksaray local Kirkitli weavings will be determined and explained with schematic drawings and visuals.

Keywords: Kirkitli weavings, motif, Seljuk period, architectural structure, Aksaray inns



Geliş Tarihi/Received: 08.10.2024

Revizyon Talebi/Revision Requested: 16.01.2025

Son Revizyon/Last Revision: 23.01.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 21.02.2025

Yayın Tarihi/Publication Date: 28.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Semra Kılıç Karatay
E-mail: semra.kilic@hotmail.com

Cite this article as: Kılıç Karatay, S. & Çilingir, A. M. (2025). A study on Kirkitli weaving samples and common motifs used in Seljuk period architectural structures “Aksaray Sultanhan, Agzikarahan and Alayhan inns”. *Journal of Art and Iconography*, 8, 14-20.



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

Giriş

Aksaray ilinde Yer Alan Hanlar

Türklerin Anadolu'ya gelip yerleşik hayata geçmesi ile birlikte zengin Türk kültür ve sanatını yansıtan önemli eserler vermişlerdir. Özellikle Selçuklu dönemi mimari yapıları örneklerinden olan hanların bezemeleri Türklerin zengin kültür ve sanat zenginliğini yansıtan en güzel örneklerindendir. Taş kullanılarak yapılan mimari yapılarda tekrar eden bezemeler görmek mümkündür. Genel olarak geometrik bezemelerin yanı sıra bitkisel bezemelerle de süslenen hanların desen kompozisyonunu o dönemin kirkitli dokuma örneklerinde görmek mümkündür. Türkler ihtiyaçlar gereksiniminde özellikle ticaret yolları üzerine yapmış oldukları hanların bezemelerinde yıldız, çift başlı kartal gibi Türklüğü ifade eden ve Türklüğün izleri olan bezemeleri kullanmışlardır.

Han ve diğer mimari yapıların bezemesinde kullanılan taşların oyulması ile bezemeler oluşturulmuştur. Mimari yapılarda taşların yüzeysele oyulması ile elde edilen sekiz köşeli yıldız, kufi yazılar, su yolu ve hayat ağacı gibi motifler Selçuklu dönemi halı dokuma örneklerinin kompozisyonunun ana motifleri olarak kullanıldığını günümüze kadar gelebilen ve bugün devlet müzelerinde muhafaza edilen dokuma örneklerinden ve yazılı kaynaklardan öğrenebilmekteyiz. Bu durum Türklerin süslemelerde kullanılan bezemeleri birinden fazla sanat alanında kullandığını göstermektedir.

Sanatsal ifadelerin ilk göstergeleri, insanın doğayla iç içe geçen bir süreçle devam eden çeşitli özdeşleştirmelere yönelik biçimsel oluşumlarla netlik kazanmıştır. Tabiatın mevcut konumundaki nesnel alemi, gerçek veya gerçeküstü anlatım tarzlarıyla kültür tarihinin önemli bir bölümünü oluşturmuştur. İnsan, nesne arasındaki bağlantılar, dünyanın değişken bir biçim olarak yansıtıldığı sanatsal ifadeler pek çok görsellerde yer bulmuştur. (Berkli, Gültepe, 2016, s. 47).

Tarih öncesi dönemlerden bu yana insanoğlu doğada bulunan nesneleri stilize ederek duygu ve düşüncelerini ifade etmenin farklı yollarını aramışlardır. Doğada olan canlı veya cansız varlıklar sembol veya motif olarak stilize edilerek anlatılmak istenen görüşlerin simgelerini oluşturmalarına neden olmuştur.

Bitki motiflerinin yanında zamanla geometrik motifler de karşımıza çıkmıştır. Kilimlerin üzerinde bulunan motifler adeta birer sembol görevi görmektedir. Bu semboller bireyin iç dünyası ve doğa arasında adeta bir etkileşim kurar. Her bir sembol insanın iç dünyasına tercüman olmuştur (Karaoğlu, Demir Bilen, 2022, s. 58).

Günümüze kadar gelebilen Selçuklu dönemi mimari yapılarının sadece Selçuklu dönemi dokuma örneklerinde değil ayrıca bulunduğu bölgelerde dokunan dokuma örneklerinin desen kompozisyonu etkiledikleri söylenebilir. Örneğin Aksaray il sınırları içerisinde yer alan Sultanhanı, Alayhan ve Ağzıkarahan yapıları Selçuklu dönemine ait yapılar olup özellikle Taç kapılarının bezemelerinde kullanılan hayat ağacı, su yolu gibi birlikte kullanılan lale, çiçek gibi bezemeler yörenin dokumalarının desenlerini etkilemiştir.

Günümüzde Selçuklu kilimlerinden örnekler maalesef kalmamıştır. Bununla birlikte dünyanın en eski düğümlü Türk halıları olarak bilinen VIII. yüzyıl Selçuklu halılarındaki karakteristik özellikler, geometrik motifler biçiminde bugün dahi Anadolu'nun çeşitli yörelerinde dokunan kilimleri süslemektedir. (Karaoğlu, Demir Bilen, 2022, s. 58).

Aksaray çok eski dönemlerden beri yerleşim merkezi olmuş ve birçok medeniyete ev sahipliği yaptığı bilinmektedir. Bunu beyan eden yazılı literatür örneklerinin yanında günümüze kadar gelmiş

ve gelecek nesle aktaracağımız mimari, sanat ve kültürümüzü meydana getiren en güzel eserlerde görmemiz mümkündür (Kılıç Karatay, 2021, s. 7)

Aksaray yöresine ait Taşpınar dokuma örnekleri ve bölgede yapılan diğer kirkitli dokuma örneklerinin desen kompozisyonu incelendiğinde Selçuklu dönemi mimari yapıların süslemelerinde kullanılan bezemeler arasında etkileşim olduğu görülmektedir. Bu bezemelerden kirkitli dokuma örneklerinde kullanılan mihrabiye, hayat ağacı, penç hatai, yıldız ve su yolu göz gibi motiflerin özellikle kervansaraylarda özellikle Taçkapı süslemelerinde yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir. Aksaray ilinde Selçuklu dönemine ait resmi kayıtlara göre Sultanhanı, Ağzıkaran ve Alayhan kervansarayları bulunmaktadır. Kervansaraylar ile ilgili olarak;

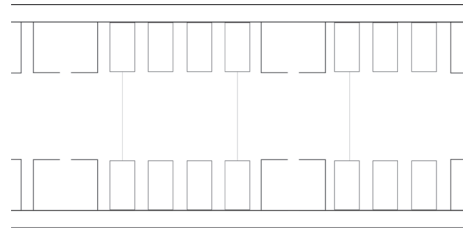
I. Alaeddin Keykubat tarafından M.1228-1229 tarihinde inşaatına başlanmıştır. M.1268-1269 tarihinde yenilenmiştir. Ağzıkaran Kervansarayı ortasında bulunan "Köşk Mescidi" ile Sultan Hanı tipindedir. Yapıya özel yuvaları içindeki iki kitabesinde belirtildiği üzere zamanında 1231'de Alaeddin Keykubad başlanmış ve 1239 yılında Gıyaseddin Keyhüsrev zamanında tamamlanmıştır. Alayhan eski eserlerde adı Alai Ribati, Ala-i Kervansarayı veya Pervane Ribati olarak geçmektedir. XII. yy'ın son yılları ile XIII. yy'ın ilk yılları arasında II. Kılıçarslan devrinde (1155- 1192) yapılmış olabileceği söylenmektedir. Selçukluların Anadolu'da yaptırdıkları ilk kervansaray olmasından dolayı önemlidir. (Aksaray Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü " Aksaray Kültür Envanteri" Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2010, ss. 108-109)

Aksaray İli Hanları ve Kirkitli Dokumalarında Kullanılan Ortak Motifler(Bezemeler)

Hayatağacı; Hayat ağacı olarak kabul edilen ağaçların en önemlisi ve en çok tanınanı Servi'dir. (Erbek, 1986).

Hayatağacı motifini kirkitli dokumalarda ve mimari yapılarda farklı şekilde stilize edilerek kullanımını görmek mümkündür. Mimari yapılarda genellikle taç kapıların süslemelerinde kullanılan motif, düz dokuma örneklerinde zemin içerisinde desen içinde kullanılmıştır.

Şekil 1: Hayat ağacı motifi şematik çizimi



Görsel 1-2.

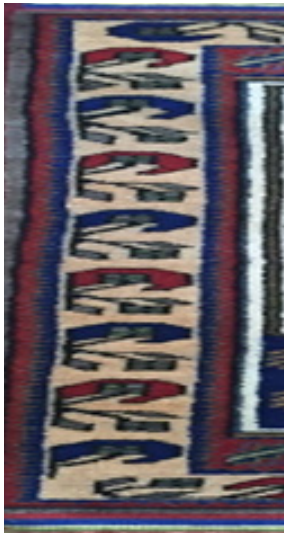
Kirkitli dokumalarda Hayatağacı motifi

**Görsel 3.***Sultanhanı Taçkapısı***Görsel 4.***Alayhan taçkapısı***Görsel 5.***Ağzıkarahan taçkapısı*

Kozmik ağaç dünyanın kutsallığını, doğurganlığını ve sürekliliğini, yaradılış, sırra erme, verimlilik, mutlak gerçeklik ve ölümsüzlük özelliklerini kendisinde barındırarak hayat ve ölümsüzlük ağacı yerine geçer (Oktay, 1982, s. 8).

Kenar suyu; Su, yeniden doğuşun, bedensel ve ruhsal yenilenmenin, yaşamın akışkanlığının ve sürekliliğinin, bereket, soyluluk, bilgelik saflık ve erdemin sembolüdür (Erberk, 1986, s. 104).

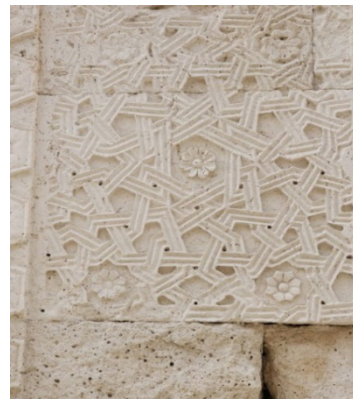
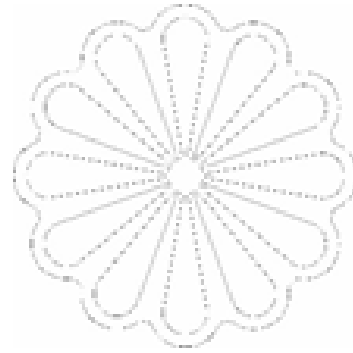
Şekil 2-3: Kenar suyu motifi şematik çizimi

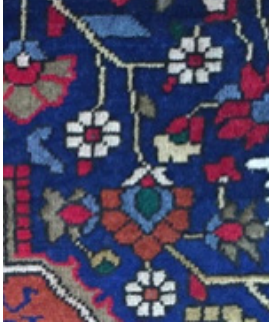
**Görsel 6-7.***Kirkitli dokumalarda kenar suyu motifi***Görsel 8-9.***Ağzıkarahan Taçkapısı üzerinde yer alan kenarsuyu motifi*

Penç; Çiçeğin üstten görünümünün tam üsluplaştırılarak çizilmiş şeklidir. Bunun etrafında yer alan bölümler ise çiçeğin taç yapraklarıdır (Karaca, 2022, s. 214). Bereketi simgeleyen motifler dut, karpuz, nar, ağaç, çiçek vb. şekilde karşımıza çıkmaktadır (Bozkurt, 2020, s. 703).

Bitkisel motifler arasında yer alan çiçek motifinin stilize edilerek işlenmesi ile elde edilen motif kirkitli dokumalarda yaygın olarak kullanılmış, mimari yapıların süslemelerinde de yer almıştır. Mimari yapıların bezemelerinde geometrik motifler daha sık kullanılmıştır.

Şekil 4: Penç motifi şematik çizimi

**Görsel 10.***Ağzıkarahan Taçkapısı üzerinde yer alan Penç motifi*



Görsel 11.

Kirkitli dokumalarda penç motifi

Hatai; Orta Asya'dan gelen "Hatay Türklerinin" getirdiği ve "Hatai" olarak adlandırıldığı bir bitkisel bezeme olarak bilinmekle, bunun yanı sıra önce Türkistan'da kullanıldığı, daha sonra tüm İslam ülkelerine geçmiş bir süslemedir (Keskiner, 2000, s. 5).

Şekil 5-6:

Hatai motifi şematik çizimi



Görsel 12.

Kirkitli dokumalarda Hatai motifi



Görsel 13.

Ağzıkarahan Taçkapısı üzerinde yer alan Hatai motifi

Yıldız; Yıldız motifi Orta Asya'dan bu yana görülen ve Anadolu'da da çok kullanılan bir bezektir. Özellikle Selçuklu halılarında çok yaygındır (Deniz, 2005, s. 90). Yıldız motifi mutluluğu simgeler (Oyman, 2019, s. 10).

Yıldız motifi Türk mimari yapılarının yanı sıra kirkitli dokumalarda da çok sık kullanılmış motiflerden biridir. Özellikle Selçuklu dönemi mimari yapılarında kullanılan geometrik motiflerden olup kirkitli dokumalarda da sık kullanılan motiflerdendir. Günümüzde bilinen en eski dokuma örneği olan Pazırık halısının desen kompozisyonunda da yer alması bu motifin Türkler için önemli bir bezeme olduğunu göstermektedir.

Sekiz köşeli yıldız motifi cennet kavramına atıfta bulunur (Çoruhlu, 2006). Özgüven ve kararlılık anlamında da kullanılmıştır. İslam'ın geleneksel inancında, yedi cehenneme karşılık sekiz cennet kapısı vardır (Çoruhlu, 2023, s. 68).



Görsel 14.

Kirkitli dokumalarda yıldız motifi



Görsel 15.

Sultanhanı Taçkapısı üzerinde yer alan yıldız motifi

Göz; Kötü niyetli nazarlar taşıyan gözün verebileceği zararın önlenmesinin en kısa ve en etkin çaresinin gözün kendisi olduğu kabul edilmektedir (Erberk, 1986).

Kem gözlerden, kötü bakışlardan korunmak adına Türkler tarafından kirkitli dokumalarda çok sık kullanılan göz motifi aynı düşünce ve duygu ile mimari yapılarda da kullanılmıştır. Aksaray bölgesinde nazardan, kötü gözden korunmak adına farklı ritüellerde günümüzde devam etmektedir. Örneğin evlerde çatı köşelerine at nalı, hayvan kellesi veya üzerlik gibi nazardan korunma amaçlı tedbirler alınmaktadır.



Görsel 16.

Kirkitli dokumalarda göz motifi



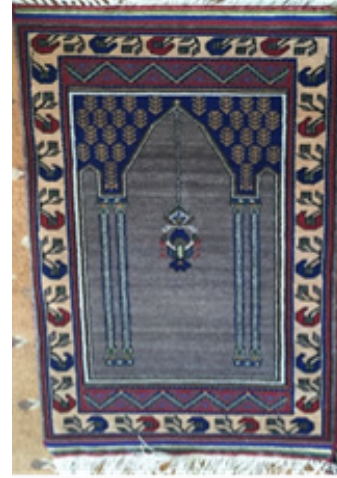
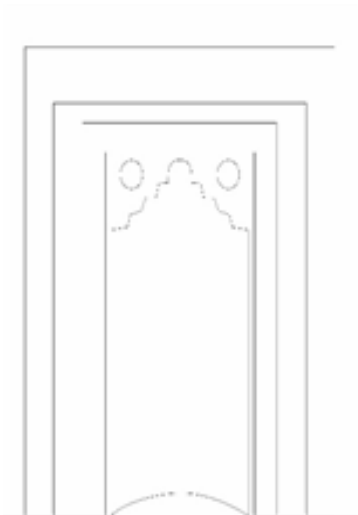
Görsel 17.

Ağzıkarahan Taçkapısı üzerinde yer alan göz motifi

Mihrabiye; Mihrabiye formu nişler, tasarım ve süsleme özellikleri açısından Selçuklu dönemi hanlarının giriş kapısında Taçkapılarının süsleme geleneğinin bir parçasını oluşturmaktadır. Aynı zamanda seccade dokumalarında da yoğun olarak kullanılmaktadır. Bu durum Türklerde dini inancın süsleme sanatı üzerinde etkili olduğunu göstermektedir.

Şekil 9:

Mihrabiye şematik çizimi



Görsel 18.

Seccade dokumalarda mihrabiye



Görsel 19.

Sultanhanı Taçkapı mihrabiyesi



Görsel 20.

Alayhan taçkapı Hayatağacı



Görsel 21.

Ağzıkarahan taçkapı Hayatağacı

Köşeler; Genellikle halı dokuma örneklerinde köşe göbek olarak desen kompozisyonunda yer alan motifler bazı dokumalarda göbekte kullanılan motifin $\frac{1}{4}$ nün raporu olarak kullanılırken, bazı dokumalarda ise göbekte kullanılan motiften bağımsız farklı desen kompozisyonu kullanılarak dokumanın zemininde yer alan motiflerdir. Seccade dokuma örneklerinde ise mihrap kısmını üst köşelerinde zemin yani iç zemin desen kompozisyonunda kullanılmaktadır.

Şekil 10.

Köşe şematik çizimi



Görsel 22.

Kırkitli dokumalarda köşeler

Sonuç

Kırkitli dokumalar Türklerin göçebe ve yerleşik hayatlarında var olmuş bir el sanatıdır. Türkler göçebe hayatları sürecinde farklı coğrafyalara göç etmişler ve bu coğrafyaların kültürlerinden etkilenmişlerdir. Türkler dokumalarda kullandıkları motifleri aynı zamanda mimari yapılarının bezemelerinde de kullanarak yaşadıkları dönemin genel kültürünü yansıtmışlardır. Gelenekselleşmiş

motiflerin her birinin bir anlamı vardır. Kimi gücü, kimi nazarı, kimi ölümsüzlüğü, kimi inancı, kimi ise zenginlik veya güç göstergesi olarak süslemelerde bir ifade etmektedir. Aksaray birden fazla medeniyete ev sahipliği yapmış yerlerimizden biridir. Selçuklu öncesi ve Selçuklu döneminin yanı sıra Osmanlı ve daha sonrasında dokuma yapan dokuma merkezlerinden biri olduğunu yazılı ve görsel kaynaklardan elde edilen bilgilerdendir. Kırkitli dokuma örnekleri ve mimari yapıların bezemeleri üretildikleri dönemin değerlerini yansıtmaktadır. Örneğin Aksaray'da bulunan Sultanhanı, Alayhan ve Ağzıkarahan hanları Selçuklu dönemi mimari yapıları olup özellikle taç kapılarında yer alan bezemeler Aksaray yöresi kırkitli dokuma örneklerinde sıklıkla görülmektedir. Kırkitli dokumaların tarihi mimari yapıların tarihine göre daha önce olduğu Pazırık halısı örneğinden anlaşılmaktadır. Bu durum mimari yapıların kırkitli dokumaların desen kompozisyonlarının mimari yapıların desen kompozisyonunu etkilediğini göstermektedir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları:Fikir-S.K.K.; Tasarım- S.K.K., A.M.Ç.; Materyaller- S.K.K., A.M.Ç.; Denetleme- S.K.K.; Kaynaklar- S.K.K., A.M.Ç.; Veri Toplanması ve/veya İşlemesi- S.K.K., A.M.Ç.; Analiz ve/veya Yorum- S.K.K.; Literatür Taraması- S.K.K., A.M.Ç.; Yazıyı Yazan- S.K.K., A.M.Ç.; Eleştirel İnceleme- S.K.K., A.M.Ç.

Çıkar Çatışması: Yazarlar, çıkar çatışması bildirmemişlerdir.

Finansal Destek: Yazarlar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Concept - S.K.K.; Design- S.K.K., A.M.Ç.; Materials- S.K.K., A.M.Ç.; Supervision- S.K.K.; Resources- S.K.K., A.M.Ç.; Data Collection and/or Processing- S.K.K., A.M.Ç.; Analysis and/or Interpretation- S.K.K.; Literature Search- S.K.K., A.M.Ç.; Writing Manuscript- S.K.K., A.M.Ç.; Critical Review- S.K.K., A.M.Ç.

Conflict of Interest: The authors have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Aksaray Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü (2010). "Aksaray Kültür Envanteri" Kültür ve Turizm Bakanlığı
- Belli, O. (1982). Urartular'da hayat ağacı inancı (1 levha ile birlikte). *Anadolu Araştırmaları*, 8, 237-246.
- Berkli, Y. & Gültepe, G. (2016). Sanat metafor ve dönüşüm, *Sanat Dergisi*, 30
- Bozkurt, N. (2002). "Kilim", *TDV İslâm ansiklopedisi*.
- Coruh, E. & Azizoğlu, Z. (2023). Sekiz köşeli yıldız motifinin ekspresyonizm ve kübizm sanat akımları ile modernize edilerek tasarlanması. *Turkish Journal of Fashion Design and Management*, 5(2), 67-84.
- Çoruhlu, Y. (2006). *Türk mitolojisinin anahtarları*, Kabcacı Yayınevi.
- Deniz, B. (2005). "Anadolu-Türk halı sanatının kaynakları" *Sanat Tarihi Dergisi*
- Erbek, Güran. (1986). " Hayat ağacı motifi I" *Antika Dergisi*, 15.
- Karaca, Nursel. (2002). "Türk Çini sanatında uygulanan renk, motif, desen ve kompozisyon özelliklerinin Sultan I. Ahmed Türbesi duvar çinileri örneğinde incelenmesi", *SSAD Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*
- Karaoğlu, A. & Demir Bilen, G. (2022) "An"Da geleneksel varoluş: Anadolu Türk kilim ve motifleri bağlamında Mabel Matiz klibi örneği, *Sanat ve İkonografi Dergisi*, 3.
- Keskiner, C. (2000). *Türk süsleme sanatlarında stilize çiçekler*. T.C. Kültür Bakanlığı Yayınevi
- Kılıç Karatay, S. (2021). Aksaray yöresi halı, kilim, çorap ve patik örneklerin-

de kullanılan geleneksel motifler, *Sanat ve İkonografi Dergisi*, 1
Oyman, N. R. (2019). Bazı Anadolu kilim motiflerinin sembolik çözümlemesi, *Arış Dergisi*, 14(4), 20-25.

Görsel Kaynakça

Görsel 1.

Kirkitli dokumalarda Hayatağacı motifi (K. Karatay, 2024)

Görsel 2.

Kirkitli dokumalarda Hayatağacı motifi (K. Karatay, 2024)

Görsel 3.

Sultanhanı Taçkapısı Hayatağacı (Çilingir, 2024)

Görsel 4.

Alayhan taçkapısı Hayatağacı (Çilingir, 2024)

Görsel 5.

Ağzıkarahan taçkapısı Hayatağacı (Çilingir, 2024)

Görsel 6.

Kirkitli dokumalarda kenarsuyu motifi (K. Karatay, 2024)

Görsel 7.

Kirkitli dokumalarda kenarsuyu motifi (K. Karatay, 2024)

Görsel 8

Ağzıkarahan Taçkapısı üzerinde yer alan kenarsuyu motifi (Çilingir, 2024)

Görsel 9.

Ağzıkarahan Taçkapısı üzerinde yer alan kenarsuyu motifi (Çilingir, 2024)

Görsel 10.

Ağzıkarahan Taçkapısı üzerinde yer alan Penç motifi (Çilingir, 2024)

Görsel 11.

Kirkitli dokumalarda penç motifi (K. Karatay, 2024)

Görsel 12.

Kirkitli dokumalarda Hatai motifi (K. Karatay, 2024)

Görsel 13.

Ağzıkarahan Taçkapısı üzerinde yer alan Hatai motifi (Çilingir, 2024)

Görsel 14.

Kirkitli dokumalarda yıldız motifi (K. Karatay, 2024)

Görsel 15.

Sultanhanı Taçkapısı üzerinde yer alan yıldız motifi (Çilingir, 2024)

Görsel 16.

Kirkitli dokumalarda göz motifi (K. Karatay, 2024)

Görsel 17.

Ağzıkarahan Taçkapısı üzerinde yer alan göz motifi (Çilingir, 2024)

Görsel 18.

Seccade dokumalarda mihrabiye (K. Karatay, 2024)

Görsel 19.

Sultanhanı Taçkapı mihrabiyesi (Çilingir, 2024)

Görsel 20.

Alayhan taçkapı Hayatağacı (Çilingir, 2024)

Görsel 21.

Ağzıkarahan taçkapı Hayatağacı(Çilingir, 2024)

Görsel 22.

Kirkitli dokumalarda köşeler (K. Karatay, 2024)

Şekil Kaynakça

Şekil 1.

Hayat ağacı motifi şematik çizimi (Çilingir, 2024).

Şekil 2.

Kenar suyu motifi şematik çizimi (Çilingir, 2024).

Şekil 3.

Kenar suyu motifi şematik çizimi (Çilingir, 2024).

Şekil 4.

Penç motifi şematik çizimi (Çilingir, 2024).

Şekil 5.

Hatai motifi şematik çizimi (Çilingir, 2024).

Şekil 6.

Hatai motifi şematik çizimi (Çilingir, 2024).

Şekil 7.

Mihrabiye şematik çizimi (Çilingir, 2024).

Şekil 8.

Köşe şematik çizimi (Çilingir, 2024).

Roma Santa Maria Maggiore Bazilikası Zafer Takı Mozaikleri

Triumphal Arch Mosaics of the Santa Maria Maggiore Basilica in Rome

Emine KIRIKCI 

Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Güzel
Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Mimarlık
Bölümü, Sivas, Türkiye



öz

Erken dönem Hristiyan sanatı için öncü bir rolü olan Santa Maria Maggiore Bazilikası Roma'da Merem'e adanan ilk bazilika'dır. Orijinal apsis kemeri olan kısım 13. yüzyılda kilisenin genişletilmesi ve orijinal apsisin yıkılması sonrasında mozaikleriyle beraber anıtsal bir kemer olarak korunmuştur ve bu nedenle apsis kemeri olarak değil zafer takı olarak adlandırılmaktadır. Bu makalede zafer takının dokuz adet sahneden oluşan mozaikleri betimlenmektedir. Yeni Ahit'ten İsa'nın çocukluğunu gösteren bu mozaikler, literatürde MS 5. yüzyıl Roma kilisesi ve Roma kenti tarihi ışığında yorumlanmış ve tartışılmıştır. Bu makale, Türkçe kaynaklarda üzerine çok bilgi edinilemeyen bazilikaya dikkat çekme ve zafer takı mozaiklerini tanıtmaya amacını taşımaktadır.

Anahtar Kelimeler: Santa Maria Maggiore, MS 5. yüzyıl, erken Hristiyan sanatı, mozaik, ikonografi

ABSTRACT

The Basilica of Santa Maria Maggiore occupies a significant place in early Christian art and it was the first basilica in Rome dedicated to Mary. When the church was restored and enlarged in the thirteenth century and the original apse was thus removed, the original apsidal arch became the triumphal arch. The mosaics of the triumphal arch, which consist of nine scenes, are described in this article. They depict the childhood of Jesus as narrated in the New Testament. Here, they are interpreted and discussed in the light of the fifth-century Church of Rome and history of Rome. This article aims to draw attention to the basilica, about which little information is available in Turkish sources, and to introduce the triumphal arch mosaics.

Keywords: Santa Maria Maggiore, 5th century, early Christian art, mosaic programme, iconography

Giriş

Şehir hafızasında efsaneleriyle¹ de yaşayan Santa Maria Maggiore bazilikasının inşası 420'lerde başlamış olup Papa III. Sixtus (432–440) döneminde tamamlanmıştır. Kiliseyi inşa emrini kim ne zaman verdi tam olarak bilinmemektedir; bilinen III. Sixtus'un 5 Ağustos 434'de kiliseyi Merem'e adayıp kutsayıdır. Bu kilise büyük, görkemli bir bazilikadır; Roma'da Esquiline tepesinde bulunur. III. Sixtus zamanında Roma imparatoru artık Roma'da ikamet etmediğinden, emperyal temsil ve sergileme ihtiyacını Roma Kilisesi karşılamak arzusunda idi. Roma piskoposunun diğer piskoposlara üstünlüğünü ilan etme arzusu da bu bazilikada ifade bulmuştur. Burası, Roma'da Merem'e adanan ilk bazilika'dır. Aynı zamanda bir Roma piskoposunun inşa ettirip mozaiklerle bezediği ilk bazilika'dır. Dolayısıyla, sanatsal değeri kadar özellikle papalık otoritesini kuvvetlendirmesi nedeniyle politik tarih açısından da öne çıkmaktadır. Santa Maria Maggiore'nin mozaikleri çok yoğun ve pek çok anlam katmanına sahip görsel anlatılardan oluşur. Pek çok soru ve perspektif üzerine incelenebilirler.² Santa Maria Maggiore üzerine çok geniş bir literatür Avrupa dillerinde oluşmuş durumdadır. (Brandenburg, 2013, ss 195-197; Martin, 2010, s. 109; Miles, 1993, ss. 155-158; Kalavrezou, 1990, s. 166; Spain, 1979, s. 518; Brenk, 1975, s. 2. En güncel, en kapsamlı çalışmalardan biri için bkzn. Steigerwald, 2016. Steigerwald, kendinden önce gelen yazarların ikonografiyi çözmede kullandıkları metinleri önemli ölçüde genişletmiştir. Özellikle bu konuyu son derece detaylı incelemek isteyenler bu esere başvurabilir. Yine Merem tasavvurunun mümkün anlam

Geliş Tarihi/Received: 30.12.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested: 04.03.2025
Son Revizyon/Last Revision: 23.03.2025
Kabul Tarihi/Accepted: 26.03.2025
Yayın Tarihi/Publication Date: 28.03.2025

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:
Emine Kırıkcı
E-mail: ekirikci@yahoo.com

Cite this article as: Kırıkcı, E. (2025). The mosaics on the triumphal arch of Santa Maria Maggiore, Rome. *Journal of Art and Iconography*, 8, 21-28.



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

13. yüzyılda anlatılmaya başlanan efsaneye göre MS 358'de, Roma'nın en sıcak ayı olan Ağustos ayında çocuksuz olan ve servetlerini Merem Ana'ya bırakmak isteyen Romalı soylu Giovanni ve karısı, bir gece rüyalarında Merem Ana'yı görür ve Merem Ana onlara karla işaretlenmiş bir yere onun onuruna bir kilise inşa etmelerini söyler. Bu rüya sonrası Papa Liberius'a inşa etmek istedikleri kiliseyi bildirmek için geldiklerinde, onun da aynı rüyayı gördüğünü öğrenirler. Soylu ve eşinin Esquiline tepesindeki mülkünde kar belirir ve Papa Liberius, çiftin parasıyla bir bazilika inşa ettirir. Margaret R. Miles, "Santa Maria Maggiore's Fifth-Century Mosaics: Triumphal Christianity and the Jews," *The Harvard Theological Review* 86/2 (1993), s. 155-175.
- Mozaikleri bazilikaya gelen ziyaretçinin mimari mekan deneyimini de göz önüne alarak yorumlayan bir çalışma için örneğin bkzn., Tania Kolarik, "Vision of the Afterlife: The Heavenly Jerusalem of Santa Maria Maggiore," *Athanos* 34 (2016), s. 7-15.

katmanlarını görsellere ve metinlere dayanarak detaylı tartışan bir çalışma için bkz. Lidova (2015)). Bu makale, Türkçe kaynaklarda üzerine çok bilgi edinilemeyen bazilikaya dikkat çekme ve zafer takı mozaiklerini tanıtırma amacını taşımaktadır.

Meryem'in anne sıfatı ile görsel temsiliinin ilk örnekleri 3. yüzyıl Roma yeraltı mezarlarında bulunur (Kalavrezou, 1990, ss. 165). 313 Milano Fermanı ile Hristiyan sanatı ve ikonografisi daha resmî, kalıpları daha belirli olan ve imparatorluk hiyerarşisini ve ideolojisini yansıtan bir repertuvar oluşturmaya başlamıştır. İsa'nın tabiatına dair tartışmaların merkezde olduğu 431 Efes Konsili, Meryem'in Hristiyan teolojisindeki yeri için son derece belirleyici olmuştur. Meryem için Yunanca Tanrı'yı taşıyan/doğuran manasına gelen "Theotokos" unvanı bu konsil kararıyla tanınmıştır. Bu unvanın Meryem'i öne çıkaran etkisi konsilden kısa bir süre sonra inşa edilen Santa Maria Maggiore'de fark edilebilir; ancak bazı sanat tarihçilerine göre Meryem'in teolojik algısından çok İsa'nın hükümdarlığına vurgu amacı mozaik programında belirleyici olmuştur (Folgerø, 2008, s. 34). 12. yüzyıldan kalan bir kaynağa göre, bazilikanın apsisi de bir zamanlar mozaiklerle bezelidir ve apsiste Meryem'in melekler ve azizlerle birlikte tasvir edildiği varsayımında bulunmaktadır (Andaloro, 2008, ss. 272-275). Meryem'in diğer temsilleri günümüzde zafer takı olan alanda hâlâ iyi durumda korunmaktadır. Buradaki anlatı da "Theotokos" ile daha da güçlenen şefaataci rolünün etkisini taşıyabilir. Müneccimler ve çocuk İsa ile oluşturulan hiyerarşik ve simetrik kompozisyonda trabeası (erguvan ya da prestijli konumu simgeleyen renkte, önde gelen Romalıların giysisi) ile Meryem kendi tahtında bir imparatoriçe gibidir. Konsilin etkisinden başka, kilisenin ikonografik programını döneminde vaazlarıyla oldukça etkili ve Hristiyanlar arasında birliğin oluşması gerekliliğine teolojik nedenlerle oldukça bağlı olan III. Sixtus'un selefi, 430'da baş diyakoz koltuğunda bulunan, 440-461 yılları arasında papalık yapan I. Leo da belirlemiştir. Vaazlarında, Eski Ahit ve Yeni Ahit'in bir birlik oluşturduğunu vurgulayan I. Leo'nun çalışmalarının merkezinde Meryem ve Tanrı'nın enkarnasyonu yer alıyordu (Warland, 2002, s. 31; Sieger, 1987, ss. 84-85; Spain, 1979, s. 522; Miles, 1993, ss. 160-161). I. Leo, Roma'nın tarihinin ihtişamının bilincindeydi, bu ihtişamı hatırlatmak ve canlandırmak niyetindeydi. Roma'nın Hristiyanlar için maddi ve manevi lider olan şehir olduğunu vurguluyordu (Martin, 2010, ss. 96-98, ss. 107-108; Spain, 1979, s. 522; Brenk, 1975, s. 39).³

Zafer Takı Mozaikleri

Kilise üç nefli sütunlu bir bazilika olup 79 metre uzunluğunda ve 35 metre genişliğindedir. Zafer takı üzerindeki eksik parçalar 1930'larda restore edilmiştir (Andaloro, 2008, s. 269). Papa IV. Nikolaus (1288-1292) zamanında erken Hristiyan dönemden kalan apsisin yerine çapraz sahnin (transept) eklenerek yaklaşık 6 metre ileride yeni bir apsis oluşturulmuştur (Brandenburg, 2013, s. 197; Andaloro, 2008, s. 269). Bu öne çekilme nedeniyle aslında apsis kemeri olan kısım bugün zafer takı olarak adlandırılır (Görsel 1). Yeni Ahit'ten İsa'nın çocukluğunu gösteren resimler bu zafer takının üstünde bulunur (Görsel 2). Orta nef aydınlık katı duvarları ise Eski Ahit'ten sahnelerle bezenmiştir. Zafer takı mozaiklerini anlamak için, nef mozaikleri hakkında birkaç söz söylemek gerekir. Nef mozaiklerinin ilettiği ana mesaj, Tanrı'nın halkını her zaman desteklediği, onları asla terk etmediği ve her zaman vaatlerini yerine

getirdiğidir. Zafer takı, Mesih'in de Tanrı'nın bir vaadi olduğunu ilan eder (Miles, 1993, ss. 159-161).



Görsel 1.

Santa Maria Maggiore orta nef, kuzeybatıya bakış



Görsel 2.

Santa Maria Maggiore zafer takı

Zafer takının resim şeması dört yatay bölüm ve toplamda dokuz resim alanından meydana gelmektedir. Burada bulunanlar literatürde büyük ölçüde görüş birliği ile gösterildiği üzere İncil ve İncil'de sözü geçen cihan hükümlerine atıfta bulunan sahnelerdir. Zafer takındaki resimlerde pek çok emperyal sembol bulunur; örneğin, pek çok kez resmedilen Meryem imparatorluk kıyafetleri içindedir. Çok daha az fark edilir, hatta gizlenmiş şekilde, bir başka kadın figür de kilisenin ikonografik programında kilit bir rol oynar. İsa'nın mabede sunuluşunu anlatan sahnede sağ kenarda önde gelen erken Hristiyan sanat tarihçilerine göre bir pagan tapınağı görülür (Folgerø, 2008, s. 61). Son derece ikna edici olan ve André Grabar'ı (Grabar, 1936, ss. 216-224) takip eden Rainer Warland'a göre aslında bu tapınak, Roma'daki Venüs ve Roma Tapınağı olup mozaikte, üçgen alınlıkta görülen figür de bir zamanlar o tapınakta bulunan "Dea Roma" tasviridir (Warland, 2002, ss. 28-29)^{4,5} Santa

³ Vergilius'un Roma'ya yüklediği barış, medeniyet ve refah misyonu da bu algıda şekillendirici olmuştur. Bknz. Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen*, s. 206-207.

⁴ Makale İngilizceye çevrilmiştir. Rainer Warland, "The Concept of Rome in Late Antiquity Reflected in the Mosaics of the Triumphal Arch of S. Maria Maggiore in Rome," *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam: Pertinentia* 17, 2003, s. 127-141.

⁵ İmparator Hadrianus, Roma'da Roma ve Venüs için devasa ve etkileyici bir tapınak inşa ettirmiştir. Yapımına büyük bir ihtimale 128 yılında başlanan bu tapınak 136/7 yıllarında kutsanmıştır. Burada Roma ve Venüs tahtlarında otururken tasvir edilmiştir. Hadrianus Roma'yı böylece Roma devlet tanrıları halkasına dahil etmiştir. Jacqueline Champeaux, "Images célestes de Rome: La ville

Maria Maggiore'nin Romalı ve emperyal kimliği elbette pagan unsurları içeriyordu. Ancak bu durum III. Sixtus'u rahatsız etmedi. Aksine, Roma'nın ihtişamını ve kimliğini vurgulamak için bu unsurları kullandı. Roma pagan tarihine ve Roma Hristiyan tarihine yeni bir perspektiften bakarak Roma pagan tarihini Hristiyan kurtuluş tarihinin entegre bir parçası hâline getirebildi.

Zafer takının en üst kısmında üç sahne bulunur. Altındaki diğer üç yatay bölümde sağda ve solda olmak üzere yalnızca birer sahne görürüz. Bu bölmeler aynı yükseklikte, aynı genişliktedir. Tüm mozaiklerde arka plan altın yaldızlıdır; gökyüzü ve zemin farklı renkli çizgilerle gösterilir; sahneler çerçevelenmemiştir.⁶ Yalnızca en üst bölümün bütünü ince beyaz ve kırmızı birer şeritle çerçevelidir. Kronolojik hikâye en üst bölümün sağ ve soldaki sahnelerinde ve orta bölümlerde konumlandırılmıştır. Betimlemeye hikâyede sıralamaya uygun olarak yukarıdan aşağıya ve izleyiciye göre önce soldan sağa doğru, sonra sağdan sola doğru en üst kısımdan başlanacaktır. Sonra en üstte ortada ve en alt kısımlardaki doğrusal zamandan ve hikâyeden daha bağımsız, daha ziyade beklentiyi anlatan sahnelerin betimlemeleri takip edecektir.



Görsel 3.

Santa Maria Maggiore Zafer Takı Sahne Yerleri

1. Meryem'e Müjde ve Yusuf'un Şüphelerinin Giderilmesi

Oldukça iyi korunmuş olan bu sahne, aşağıda (7. bölümde) betimlenen ve en üst bölümün merkezinde bulunan izleyiciye göre Hetoimasia tasvirinin solundadır ve açık havada gerçekleşmektedir (Görsel 4). Zemin yeşil ve sarı çizgilerle belirtilmiştir. Gökyüzünde çok sayıda mavi, sarı ve kırmızı yoğun bulut görebiliriz.⁷ Solda, kapalı olduğu için kafes şeklinde hayal edilebilecek geometrik, süslü, altın bir kapısı olan bir tapınak görürüz. Çekilmiş perdenin bir kısmı da görülmektedir. Üçgen alınlıkta yuvarlak bir madalyon bulunur, ancak üzerinde kimin veya neyin tasvir edildiği ne kesin belirgin şekilde seçilir ne de yazı ile bildirilmiştir. Friz dikdörtgenlerle süslenmiştir. Tapınağın kapısı, Korinth tipi başlıkları olan iki sütunla çevrilidir. Tapınağın yanında iki melek durmaktadır. Sağ elleri konuşma jesti ile kaldırılmıştır; bakış alışverişinde bulunup birbiri ile konuşmaktadırlar. Önden tasvir edilmişlerdir, soldaki melek Meryem tarafına doğru ilerlemekte gibidir. Meryem, sağdaki meleğin hemen yanında açık mavi minderli bir taht üzerinde otur-

maktadır ve ayaklarını bir suppedaneum (ayak desteği) üzerine koymuştur. Üstünde beyaz bir güvercin olarak tasvir edilen Kutsal Ruh süzülmekte ve bir melek ona yaklaşarak uçmaktadır. Solunda önden tasvir edilen bir melek ile konuşmaktadır. Meryem, altın trabea (ya da toga) altında uzun kollu bir tunika ve onun üzerinde beyaz bir dalmatika giyer. Trabea tüm kolu değil, sadece kolların üst kısmını kaplar. Trabea mücevherli bir yaka ile süslenmiş ve ayrıca yuvarlak, kırmızı ve beyaz bir tokası olan beyaz bir cingulum (bir çeşit kemer) kemerlenmiştir. Saçları yukarı taranmıştır, bir taç ve beyaz küpeler takmaktadır. Meryem'in çok açık ten rengi meleklerin ten renkleri ile tezatlık oluşturarak dikkat çekmektedir (Brenk, 1975, s. 10). Sağında, kucağında tuttuğu erguvan/ kırmızı yünün yumağı⁸ bulunan bir sepet vardır. Bu tasvir benzersizdir ve Yakup İncili (Folgerø, 2008, s. 36) veya Sözde-Matta İncili'ndeki dokuzuncu bölümde de görülen tasvirin öncülerinden ilham almıştır (Hawk, 2019, ss. 62-63). Sözde-Matta İncili,⁹ Meryem'i "Regina Virginum" ("Bakire Kraliçe") olarak adlandırır ve bu unvan da Meryem'in kıyafetini açıklar (Brenk, 1975, s. 12). Sağda ayakta, biri önden tasvir edilmiş, diğeri Yusuf'a bakan iki melek daha vardır. Yusuf ve iki melek birbirlerine bakmaktadırlar. Sakallı olarak ve diğer figürlere kıyasla küçük bir boyutta tasvir edilen Yusuf, beyaz bir tunik, turuncu bir pallium (pelerin benzeri bir Romalı memur kıyafeti) ve çizmeler giymektedir. Sol kolunda kısa bir asa tutarken, sağ elini çenesine götürmüştür. Yusuf'un ve meleklerin sol elleri palliumlarının altında gizlidir. Beyaz uzun kollu tunik ve gammadia (çoğunlukla Yunan alfabesindeki gamma harfi "Γ" şeklinde olduğu için bu şekilde adlandırılan motif) işlemeli palliumlardan oluşan meleklerin kıyafetleri kendilerine zafer takı duvarının en üst bölümünde yer verilmiş olan iki havarinin kıyafetleri ile aynıdır, ancak çıplak ayaklıdırlar. Meleklerin kanatları yeşil renklendirilmiştir. Ayakta duran meleklerin haleri şeffaflık, uçan melek altın bir hale ile bezenmiştir. Yusuf, solda tasvir edilenden daha görkemli başka bir tapınağın önünde durmaktadır. Sütün gövdeleri altın renklidir ve Korinth başlıklarının altında kalan kırmızı ve yeşil mücevherden bantlarla süslüdür. Soldaki tapınaktan bir diğer fark da, üçgen alınlıkta madalyonun burada bulunmamasıdır. Burada kapı ve perdeler sonuna kadar açıktır, böylece lentodan sarkan yanar kandil görülebilmektedir. Sözde-Matta İncili yalnızca tek bir meleken bahsederken, bu sahnede eşlik eden başka melekler de mevcut olup bu seçimde imparatorluk ikonografik repertuvarının etkili olduğu düşünülmektedir (Brenk, 1975, s. 12). Bu melekler muhafız rolünü oynamaktadırlar, Meryem'in hizmetkarlarıdır. İmparatorluk ikonografisini yansıtan bu kompozisyona öncülük etmiş olabilecek repertuvara bir örnek gümüş bir tepside imparatoru kalkan ve mızrakla koruyan Victoriaları (Roma mitolojisi-nde zafer tanrıçası) gördüğümüz Theodosius Misoriumu olabilir (Brenk, 1975, s. 12). Seçilen ikonografi böylece Müjde sahnesine emperyal bir mana yüklemiştir. Öte yandan, hem Meryem'in Davud soyundan oluşuna hem de oğlunun krallığına vurgu yapmak- tır (Martin, 2010, s. 121). Tapınak tasvirine dair Jochen Martin binanın sol tarafındaki perdelerin çekili ve sağ tarafındakilerin açık

et ses incarnations divines," içinde *Roma Illustrata: Répresentations de la ville: Actes du colloque international de Caen 6-8 Octobre 2005*, haz. Philippe Fleury ve Olivier Desbordes, Caen Cedex 2008, s. 92; Ulrich Knoche, "Augusteische Ausprägung der Dea Roma," içinde *Römertum: Ausgewählte Aufsätze und Arbeiten aus den Jahren 1921 bis 1961*, haz. Hans Oppermann, Darmstadt 1962, s. 361. Özellikle I. Theodosius'un hükmü ile ve hükmünden sonra Kilise ve imparatorluk yakınlaşmıştır, hatta Hristiyanlığın kabulü ilerlemenin ve medeniyetin yeni tanımı ve şartı haline gelmiştir. Petrus ve Paulus'un da bu şehirde şehit oluşları kabul gördüğü düşünüldüğünde, şöyle de denilebilir: Roma dine geçişin sembolü olmuştur. Manfred Fuhrmann, "Die Romidee der Spätantike," *Historische Zeitschrift* 207/3 (1968), s. 529-561, s. 532-533, 550.

6 Bu tercih, zafer kutlayan Traianus Sütunu (MS 113, Roma) ve Marcus Aurelius Sütunu (MS 193, Roma) rölyeflerinin örnek alınmış olmasına ithaf edilebilir. Brandenburg, *Die frühchristlichen Kirchen*, s. 206.

7 Bulutlar hakkında bkzn. William C. Loerke, "Observations on the Representation of Doga in the Mosaics of S. Maria Maggiore, Rome, and St. Catherine's, Sinai," *Gesta* 20/1 (1981), s. 15-22.

8 İsa'nın insanî doğasına ve asil soyuna bir atıf olarak bu öğeye dair bkzn. Folgerø, "The Sistine Mosaics," s. 58-59.

9 MS 7. yüzyıla tarihlendirilen, Hristiyan resmi kanonunda bulunmayan, ikonografiyi oluşturmada oldukça etkili olmuş, İsa'nın bebeklik ve çocukluğunu anlatan apokrif metinlerden biridir. İncelenen mozaiklerden daha geç dönemde yazılmış olsa da daha eski metinlerle belli bir repertuarı paylaştığı düşünülebilir, nitekim MS 2. yüzyıla tarihlendirilen Yakup İncili ile benzerlikler göstermektedir.

olduğuna dikkat çeker, hem de bir kandil açıkça görülmektedir. Sol tarafın İsa'dan önceki zamanı, sağ tarafın ise sonraki zamanı temsil ettiğini düşünür. Yusuf ve Meryem iki binanın arasında hem Yahudilerin hem de Hristiyanların temsilcileri olarak bulunur (Martin, 2010, s. 123).



Görsel 4.

Meryem'e Müjde ve Yusuf'un Şüphelerinin Giderilmesi

2. İsa'nın Mabede Takdimi ve Yusuf'a Mısır'a Kaçmaları Emrinin Verilişi

İzleyiciye göre Hetoimasia'nın sağındaki alanın solunda iki melek, Meryem ve bebek İsa diğer figürlere yaklaşmaktadır ve onlar tarafından bekleniyormuş gibi görünürler (Görsel 5). Meryem, bebek İsa'yı kollarında tutmaktadır. Solunda Simeon, Anna ve bir melek vardır. Sözde-Matta İncili'ne göre Mesih'i övmektedirler (Warland, 2002, ss. 26-27). Daha sağda, diğer figürleri yönlendiren başka bir erkek figür gelmektedir. Tapınağın basamaklarında güvercinler oturmaktadır. Sıra sıra kemerler, figürlerin tapınağın içinde olduğunu belirtir. Tapınağın içinde Mesih'in ışığı parlamaktadır. Burada sadece melekler ve bebek İsa halelidir ve kırmızı çerçeveli bir haç mavi halesinin üzerindedir. Resmedilen tapınak Romalılar tarafından MS 70 yılında yıkılan Kudüs Tapınağı olarak da okunmuş olsa da Warland, üçgen alınlıkta pagan tanrı tasviri ve saçak frizlerinde maskelerin birer Gorgoneion (içinde Medusa başı olan tılsımlı madalyon) olabileceğini önererek bu yapının Venüs ve Roma Tapınağı'ndan örnek olarak resmedilmiş olduğunu göstermiştir (Warland, 2002, ss. 26-29). Ortada erkeklerden oluşan gruba Warland'a göre Petrus önderlik eder, insan topluluğu ise Hristiyanlığı kabul etmiş Romalılar temsil ediyor olabilir (Warland, 2002, ss. 29-31). Sağda, Yusuf'un Mısır'a kaçmalarının bildirilmesi sahnesi bulunur. Yusuf'un yanındaki melek sağ elini konuşma jestine yükseltmiştir. Yusuf bir minderde uyumaktadır. Ona bir melek rüyasında görünür, Meryem ve İsa ile Mısır'a kaçmaları emrini iletir. Diğer meleklerin aksine, bu melek dimdik bir duruşa sahip değildir, acele eder gibi hareketlenmiş izlenimi verir.



Görsel 5.

İsa'nın Mabede Takdimi ve Yusuf'a Mısır'a Kaçmaları Emrinin Verilişi

3. Müneccimlerin Tapınması

İzleyiciye göre yukarıdan ikinci kısmın sol bölümünde, ortada alanda değerli taşlarla süslenmiş bir tahtta, beyaz tunik, altın renkli haleli bebek İsa koyu mavi bir minder üzerinde oturmaktadır (Görsel 6). Solunda da aslında genelde Meryem'in tasvir edildiği giysilerle bir kadın figür oturur. Koyu mavi bir maphorion (kapüşonlu pelerin) ve kırmızı ayakkabıları vardır. Tahtın arkasında muhafız olarak dört melek görürüz. Aralarında gökyüzünde bir yıldız parlamaktadır. Meryem, İsa'nın sağında oturmaktadır ve onunla konuşmaktadır. Müneccimler sahneye dağıtılmıştır. Biri solda Yusuf ve Meryem'in arasında, diğer ikisi kadın figürün sağındadır. Aralarında Beytullahim gösterilmiştir. Müneccimlerin kıyafetleri çok renkli ve zengin bir şekilde doğuyu çağrıştıran şekilde süslüdür. Başlarında Frig şapkası görürüz. Müneccimler, Mesih'e inan farklı uluslardan insanları simgeler (Warland, 2002, s. 35). Meryem'in yanındaki müneccim gökyüzündeki yıldıza işaret ederken, diğer ikisi hediyelerini tutup göğe bakmaktadırlar. Bu sahnede görmeye alışkın olmadığımız kadın figürün bohçasında açık bir rotulus (rulo biçiminde metin) görülmektedir. Genellikle Meryem'in Yahudileri, bu kadın figürünün de Yahudi olmayanları temsil ettiği varsayılır.¹⁰ Warland ve Martin'e göre bu figür Mesih'in gelişini haber veren Sibyl'dir¹¹ (Warland, 2002, ss. 33-34). Meryem ve kâhinin İsa'nın iki yanında oluşu da evrensellik mesajı içermektedir.¹² Bu mozaikten önce örneği bilinmeyen bu sahne hakkında, Per Olav Folgerø ise kadın figürün İsa'nın soyundaki Yahudi kökenli olmayan Rut ile beraber aslında İbrahim'den Davud'a kadar gelen Yahudi olmayan soydan olan annelerin kişileştirmesi olabileceğini ve yine evrensellik mesajı adına sahnede kullanıldığını savunmaktadır.¹³



Görsel 6.

Müneccimlerin Tapınması

4. Kutsal Aile Aphrodisius'un Huzurunda

Zafer takında izleyiciye göre sağ tarafta yukarıdan ikinci bölümü oluşturan bu karşılaşma sahnesinde Mısırlı Aphrodisius ve etrafındaki sancak ve mızraklar nedeniyle askerler ile ilişkilendirilen figürler kutsal aileye yaklaşmaktadır (Görsel 7). Solda Sotinen-Hermopolis'i ima edebilecek olan (Folgerø, 2008, ss. 37-38) bir şehir tasviri mevcuttur. İsa, Yusuf ve Meryem'i meleklerle çevrili görürüz. Figürler ellerini konuşma ve selamlaşma jesti ile havaya kaldırmıştır. Aphrodisius Roma üst kademe yönetici kıyafetiyle ve beyaz bir tunikle tasvir edilmiştir. Başında diadem vardır; tuniğinin üzerinde sol elini örten altın yaldızlı tablionlu, erguvan bir chlamys (sağ omuza tutturulan bir çeşit pelerin) giymektedir. Aphrodisius'un yanında yürümekte olan, asa tutan, sakallı ve Gamma harfi ile süslenmiş beyaz bir pallium giyen, filozof olarak yorumlanan bir figür görürüz.¹⁴ Aynı doğruda sol bölmeye yerleştirilen müneccim-

¹⁰ Ayrıntılı tartışma için bkz. Folgerø, "The Sistine Mosaics".

¹¹ Sibyller Apollon kâhini kadınlardır. Bazı Sibyller kadın nebiler olarak düşünülürler. Burada bahsi geçen Erythrailli Sibyl'dir.

¹² Bknz. Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken*, s. 26; Warland, "Templum Urbis," s. 33-34; Martin, *Der Weg*, s. 117.

¹³ Folgerø, "The Sistine Mosaics". Daha eski yorumlarda altın giysi ile Meryem'in Yeni Ahit'i, mavi maphorion ile de diğer kadın figürün Eski Ahit'i simgelediği düşünülmüştür. Bknz. André Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris 1936, s. 227-228.

¹⁴ Bu figürün detaylı tartışması için bkz. Siri Sande, "Egyptian and Other Elements in the Fifth-Century Mosaics of S. Maria Maggiore," *Acta ad archaeologiam et artium historiam*

ler ile iletişimde bir ikonografik kompozisyon oluşturan bu figürün, İsa'yı kabul eden paganları sembolize ettiği düşünülmektedir (Brenk, 1975, s. 30).

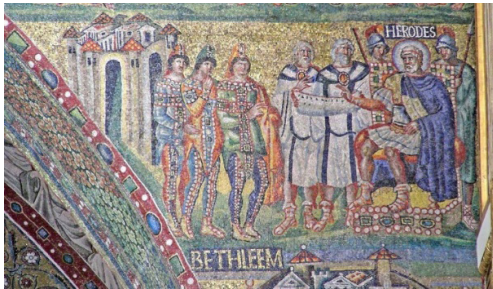


Görsel 7.

Kutsal Aile Aphrodisius'un Huzurunda

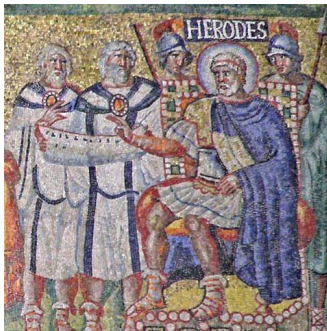
5. Müneccimler ve Rabbîler Hirodes'in Huzurunda

Yukarıdan üçüncü kısımda, izleyici göre zafer takının sağında devam eden anlatıda arkasında askerlerle başında halesi ile¹⁵ Hirodes¹⁶ bir tahtta oturmaktadır ve Kudüs¹⁷ olarak okunabilecek bir şehir tasvirinin önüne yerleştirilen üç müneccimi dinlemektedir (Görsel 8-9). Yazı ile ismi belirtilen tek figür odur. Tahtın yanında İbranice bir parşömen tutan iki rabbî¹⁸ görürüz. Koyu mavi clavi (Geç Roma veya Bizans tuniklerinin ön ve arka omuzları üzerinde yer alan dekoratif dikey bantlar) ile süslenmiş beyaz tunikler giymişlerdir. Göğüslerinin ortasında, lacernalarının (togaların üzerine giyilen bir çeşit pelerin) iki ucunu bir broş tutmaktadır. Sakalları ile müneccimlerden yaşlı bir görünüme sahiptirler. Hirodes rabbîleri meclisine çağırıp sorgulamaktadır, ancak onlara değil müneccimlere inanır.



Görsel 8.

Müneccimler ve Rabbîler Hirodes'in Huzurunda



Görsel 9.

Müneccimler ve Rabbîler Hirodes'in Huzurunda detay

6. Masumların Katli

"Müneccimler ve Rabbîler Hirodes'in Huzurunda" sahnesinin karşısındaki bölümde bebeklerin katledişleri tasvir edilmemiştir. Kral Hirodes'i yalnızca çocukları öldürme emrini vermek üzereyken görürüz (Görsel 10). Solda tahtında oturmaktadır ve etrafı askerlerle çevrilidir. Sağ eli bir konuşma jestiyle kalkık iken önden gördüğümüz bir asker emri almaktadır. Askerin sağ eli sağa, kadınlara doğru yönelmiştir. Sıkışıkça yan yana duran kadınlar oğullarını kollarında taşımaktadırlar. Omuzlarına kadar inen saçları kederlerini simgeler. Bu kompozisyon benzersizdir. Sanatçı ya da sanatçıların vahşi eylemin kendisini resmetmekten çekinmeleri dikkat çekicidir. Eylemin kendisi yerine, neden olduğu korku kadınların yüzlerinde görülmektedir. Renkli bir uzun bir kıyafet giyen ve annesi en önde duran bebeğin alnında kırmızı bir haç görürüz. Bu, şehit haçı olarak yorumlanır. Bu sahne, Yahudilerin kurtuluşu reddetmesi olarak yorumlanır (Martin, 2010, s. 115).



Görsel 10.

Masumların Katli

7. Hetoimasia

Yunanca hazırlık veya hazırlanmış bir şey anlamına gelen bu terim sanat tarihi çalışmalarında genellikle Tanrı'nın tahtının hazırlanması ve Mesih'in dönüşüne hazırlık gibi eskatolojik (kıyamet ve sonrasına dair) konularla ilgili bir tahtı ifade eder. Bu sahne zafer takının ortasında yer almaktadır (Görsel 11-12). Apsis kemerinin kenarı kırmızıdır; yukarıdan ve aşağıdan beyaz kontur çizgileri geçer; zümrüt renkli dikdörtgen, turkuaz eliptik taşlar ve incilerle süslenmiştir. Sahnenin ortasında koyu mavi, açık mavi, gri ve beyaz şeritten oluşan bir madalyon (clipeus) bulunmaktadır. Pavlus ve Petrus madalyonun yanında ve tahta doğru saygıyla yürüme pozisyonunda gösterilmiştir. Arka plan yukarıdan aşağıya doğru mavi, altın, sarı ve yeşil renklendirilmiştir. Madalyonun altında ayrı bir koyu mavi arka plan üzerine Latince "Piskopos Sixtus('tan) Tanrı'nın Halkına" manasına gelen "XYSTVS EPISCOPVS PLEBI DEI" yazısı okunmaktadır. Hemen taht altındaki bu yerleşim Roma halkının doğrudan Tanrı'nın halkı olarak okunabilmesini mümkün kılar ya da Roma halkına öncü bir rol biçer (Martin, 2010, ss. 130-132). Madalyonun içinde kenarları incilerle ve mücevherlerle süslü bir taht resmedilmiştir. Tahtın sırtının üst köşelerinde ağızlarında ucunda değerli mavi bir taş bulunan altın zincir asılı olan, antik kraliyet sembolleri olarak iki hayvan başı sağa ve sola çıkıntı yapmıştır.¹⁹

pertinentia 21(2008), s. 81.

15 Buradaki hale, Hirodes'e şahsi kudsiyeti nedeniyle değil bulunduğu hükümdar makamına atfedilen tanrısal kudreti temsil için yerleştirilmiştir. Carlo Cecchelli, *I Mosaici della Basilica di S. Maria Maggiore*, Torino 1956, s. 236.

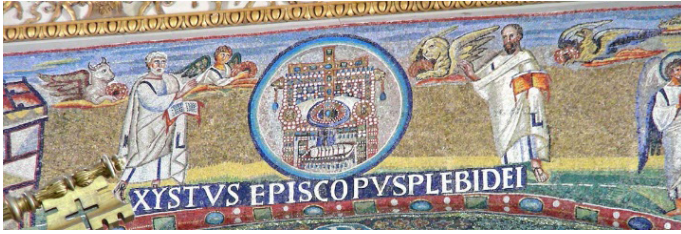
16 I. Hirodes ya da Büyük Hirodes (MÖ 72-MÖ 4 civarı) Roma İmparatorluğu tarafından Yahudiye eyaletine atanan Yahudi Kralı.

17 Bu sahneyi takip eden ve ona kompozisyonda karşılık gelen bölümde eylemin geçtiği bir şehir tasviri yoktur. Bu sahnede şehir tasvirinin iki kez yorumlanıp Beytüllahim olarak da anlaşılması belki amaçlanmış olabilir.

18 Yahudi din alimi. Hahamdan daha yetkin olmakla birlikte zamanla aynı anlamda kullanılmaya başlamıştır.

19 Bu da yine emperyal Roma'nın manevi gücüne ve rolüne atıfta bulunmak için Dea Roma'nın tahtına bir gönderme olarak okunabilir. Martin, *Der Weg*, s. 128-140.

Kol dayanaklarında Petrus ve Pavlus'un resimleri bulunur.²⁰ Suppedaneumda yedi mühürlü beyaz bir parşömen²¹; yastığın üzerinde crux gemmata (değerli taşlarla süslü altın haç) ve suppedaneuma sarkan iki altın gammadion ile süslü bez üzerinde bir taç görülmektedir. Petrus, seyirciye dönük olan örtülü sol elinde İbranice bir kitap tutmaktadır. Palliumu da gammadia ile süslenmiştir. Pavlus'un kitabı ise arkadan görülmektedir. Her iki havari de sandalet giymektedir ve sağ elleri bir konuşma jesti ile havadadır. Petrus beyaz sakallı ve biraz daha yaşlı, Pavlus ise kahverengi sakallı ve biraz daha genç olarak tasvir edilmiştir. Kırmızı ve sarı bir bulutun üzerindeki Boğa, Petrus'un sağında, İnsan/ Melek ise solunda süzölmektedir. Pavlus'un sağında Aslan, solunda ise Kartal görülür.²² Hepsisi çelenk sunmaktadır. Havarilerde ve kıyamet varlıklarında hale yoktur. Bu mozağin metinsel ana temeli Yeni Ahit'in Vahiy kitabı kısmının dördüncü ve beşinci bölümleridir. Sanatçı ya da sanatçılar, bu metinden taht, değerli taşlar, göksel varlıklar gibi bazı unsurlar ile taç, suppedaneum, gammadion ve minder gibi Roma hükümdar sembollerini başarıyla harmanlamıştır (Brenk, 1975, ss. 15-19). Bu sahneyi benzersiz yapan, taht İsa ya da Tanrı olmadan, yalnızca haç ile simgelenip resmedilirken havarilerin de kıyamet kompozisyonuna dahil edilidir (Brenk, 1975, ss. 16-18).²³ Martin'e göre, boş taht Roma sanatında zaten var olan bir hakimiyet soyutlaştırmasıdır ve burada maddi dünyadaki Roma hakimiyetine dair bir göndermeyi de mümkün kılmıştır; Petrus ve Pavlus da yine Yahudilerden ve Yahudi olmayanlardan İsa'yı kabul edenleri simgeler (Martin, 2010, ss. 128-140).



Görsel 11.
Hetoimasia



Görsel 12.
Hetoimasia

8. Kudüs

Şehrin surları Yuhanna İncili'nin Vahiy Kitabı'nda tasvir edilen semavi şehre uygun olarak mücevherlerle bezenmiş, surun merkezinde açılan kapının her iki tarafına kuleler eklenmiştir. Bu sahne "Masumların Katli"nin altında resmedilmiştir (Görsel 13). Solda, üstteki resmin yeşil çayırının hemen altında başlayan gökyüzü farklı tonda üç yatay şeritle belirtilmiştir. Sağ tarafta, koyu mavi, dikdörtgen bir arka plan üstünde altın renkli büyük harflerle şehrin adı Latince olarak "HIERSALEM" şeklinde yazılmıştır. Gök-

yüzünü önce tüm sahnenin üçte ikisini kaplayan ve altın renkli arka plan için yalnızca küçük bir alan bırakan altıgen planlı, değerli taşlarla bezeli Kudüs kentsel mimarisi, ardından koyu yeşil bir çayırda bir araya toplanmış, şehrin kapısına bakan altı özdeş koyun takip etmektedir. Bu koyunlar on iki havarinin altısını temsil ederler (diğer altısı karşı taraftaki Beytullahim tasvirindedir). Şehrin içinde tapınaklar ve binalar seçilebilmektedir. Şehrin kapısında zümrütlerle süslenmiş altın bir haç asılıdır. Kemer altında dört açık renkte sütun belirgindir. Şehir surları altın renktedir ve değerli taşlarla zengince dekore edilmiştir; katları kırmızı şeritlerle birbirinden ayrılır.



Görsel 13.
Kudüs

9. Beytullahim

Bu sahnede de sağda gökyüzü farklı tonlarla belirtilmiştir, solda yine koyu mavi bir arka plan üzerinde Beytullahim'in Latincesi olan "BETHLEEM" yazar (Görsel 14). Beytullahim şehrinin ve önündeki koyunları gösteren mozaik, Kudüs mozağının ayna görüntüsüdür. Yine de küçük detaylar ile farklılıklar bulunur. Örneğin, şehir içinde kırmızı birer haç ile işaretlenmiş konik çatılar ve çelenk asılı bir yapı dikkat çeker. Kudüs'ün ve Beytullahim'in koyunlar da dahil olmak üzere tasvirlerinin daha eski örnekleri bilinmektedir (Brenk, 1975, s. 34). Ancak şehirlerin yazı ile belirtildiği, mücevherlerle süslenildiği ve koyunlara da kompozisyonunda yer verildiği ilk tasvirdir (Brenk, 1975, s. 34). Burada Kudüs'ü Kıyamet'in göksel Kudüs'ü olarak görmemeliyiz; çünkü hem Kudüs hem Beytullahim aynı yükseklik ve biçimde resmedilmiştir. Kutsal metinlerden Kudüs'ün görkemli tanımlarını tanıyoruz; fakat Beytullahim'e dair dini-tarihi metinlere dayanan kıyaslanabilir bir fikir mevcut değildir (Martin, 2010, ss. 112-113). Daha önce de belirtildiği gibi, bu mozaik programı, inanan halka verilen ilahi vaadin gerçekleşmesiyle ilgilidir. Mika kehanetine göre, vaat edilen önder Beytullahim'den çıkacak ve Mesih krallığının merkezi olan Kudüs'te hüküm sürecektir. Sanatçı ya da sanatçılar, iki şehri aynı şekilde nitelendirerek İsa'nın doğumunu ve kimliğini sembolik olarak ifade etmiş ve böylece nef ve zafer takı mozaikleri arasında bir köprü kurmuştur. Değerli taşlarla süslenmiş haçlar (crux gemmata), Hetoimasia'daki haçla bir bağlan-

²⁰ Emperyal ikonografide tahtın Roma ve Konstantinopolis kişileştirmeleri ile bezeli örnekleri mevcuttur. Burada da iki havarinin yine hem Yahudileri hem de Yahudi olmayan ulusları birleştirici rollerine atf olduğu söylenebilir. Martin, *Der Weg*, s. 128-140.

²¹ İsa'nın dönüşüne ait Yeni Ahit'te geçen unsurlardan biri.

²² Vahiy Kitabı 4: 6-8. Bu varlıkların temsili biçimleri dört İncil yazarının da sembolleri olarak kullanılırlar. Yine bir anlatım için bkz. Sabine Poeschel, *Handbuch der Ikonographie: Sakrale und profane Themen der bildengen Kunst* (Darmstadt: Philipp von Zabern, 2014), 246-266.

²³ Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken*, s. 16-18. Tahtında oturan İsa ve yanında havariler ise 4. yüzyılın ikinci yarısında rastlanan bir kompozisyonudur. A.g.e., s. 16.

tı kurar. Sonuç olarak, bu hem yeryüzündeki hem de eskatolojik gökteki vaade atıfta bulunur (Martin, 2010, ss. 112-113, 130). Ayrıca, iki kutsal şehrin önündeki havarileri temsil eden toplam on iki koyun Hetoimasia'da yer alan ve en önemli iki havari olan Petrus ve Pavlus bağlantısı ile bu üç görsel kompozisyonel olarak bütüncül bir üçgen oluşturur (Martin, 2010, ss. 153-154).



Görsel 14.
Beytüllahim

Sonuç

Roma'da Meryem'e adanan ilk bazilika ve bir Roma piskoposunun inşa ettirip mozaiklerle bezediği ilk bazilika olması, Santa Maria Maggiore'nin sanatsal değeri kadar özellikle papalık kurumunun oluşma sürecinde, Roma'daki piskoposun sembolik gücünü vurgulaması açısından önem kazanmıştır. Günümüzde zafer takı üzerinde, büyük ölçüde korunmuş olan bu beşinci yüzyıl mozaikleri, tam olarak kronolojik değil, tematik bir sırayla soldan sağa doğru uzanan dört bölümde toplam dokuz sahneden oluşur. Birinci sahne "Meryem'e Müjde ve Yusuf'un Şüphelerinin Giderilmesi", ikinci sahne "İsa'nın Mabede Takdimi ve Yusuf'a Mısır'a Kaçmaları Emrinin Verilişi", üçüncü sahne "Müneccimlerin Tapınması", dördüncü sahne "Kutsal Aile Aphrodisius'un Huzurunda", beşinci sahne "Müneccimler ve Rabbiler Hırodes'in Huzurunda", altıncı sahne "Masumların Katli", yedinci sahne "Hetoimasia", sekizinci sahne "Kudüs", dokuzuncu sahne "Beytüllahim" tasvirleridir. Bütün sahneler Eski Ahit ve Yeni Ahit'ten Meryem ve soyağacından olaylar anlatılır. Sahneler ve figürler çok katmanlıdır; yukarda belirtildiği üzere her biri kısmen ya da tamamen ikonografik ya da kompozisyon bakımından önemli ilkleri teşkil eder.

Kullandığı görsel dil ve yoğun ve çoklu mana katmanları ile Santa Maria Maggiore'nin zafer takı mozaikleri erken dönem Hristiyan ikonografisini çalışmak için önemli bir kaynaktır. Bu çalışmada, bu mozaikler betimlenmiştir. Özellikle tasvirlerle ilham veren metinleri dikkatli ve detaylı inceleyen Almanca literatürün gösterdiği gibi Roma hükümdarlık sanat repertuarının ve ideolojisinin Hristiyan dünya ve tarih yorumu ile nasıl başarıyla eklemlenip harmanlandığı tartışılmıştır. Roma fikrinin hem devamlılık, hem aynı zamanda değişim ve yeniden yorumlanma gösterdiği söylenebilir. Burada bahsedilen mozaikler Roma'nın İsa'yı tanıdığını anlatır, bu şekilde aslında bir bakıma İsa'ya da prestij sağlar.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar, bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author have no conflicts of interest to declare.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça

- Andaloro, M. (2008). Die Kirchen Roms. Ein Rundgang in Bildern. Mittelalterliche Malereien in Rom 312-1431. Mainz am Rhein
- Brandenburg, H. (2013). Die frühchristlichen Kirchen in Rom. Vom 4. Bis zum 7. Jahrhundert. Der Beginn der abendländischen Baukunst, Trevi.
- Brenk, B. (1975). Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom, Wiesbaden
- Cecchelli, C. (1956). I Mosaici della Basilica di S. Maria Maggiore, Torino.
- Champeaux, J. (2008). Images célestes de Rome: La ville et ses incarnations divines, içinde Roma Illustrata: Répresentations de la ville: Actes du colloque international de Caen 6-8 Octobre 2005. haz. Philippe Fleury ve Olivier Desbordes, Caen Cedex.
- Folgerø, Per O. (2008). The Sistine Mosaics of S. Maria Maggiore in Rome: Christology and Mariology in the Interlude between the Councils of Ephesus and Chalcedon. *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 21, 33-64.
- Fuhrmann, M. (1968). Die Romidee der Spätantike. *Historische Zeitschrift* 207/3, 529-561.
- Grabar, A. (1936). L'empereur dans l'art byzantin, Paris.
- Hawk, B. W. (2019). Haz. The Gospel of Pseudo-Matthew and the Nativity of Mary, Eugene, OR
- Kalavrezou, I. (1990). Images of the Mother: When the Virgin Mary Became Meter Theou. *Dumbarton Oaks Papers* 44, 165-172.
- Knoche, U. (1962). Augusteische Ausprägung der Dea Roma, içinde Römertum: Ausgewählte Aufsätze und Arbeiten aus den Jahren 1921 bis 1961, haz. Hans Oppermann. *Darmstadt*, 359-399.
- Kolarik, T. (2016). Vision of the Afterlife: The Heavenly Jerusalem of Sana Maria Maggiore. *Athanas* 34, 7-15.
- Lidova, M. (2015). The Imperial Theotokos: Revealing the Concept of Early Christian Imagery in Santa Maria Maggiore in Rome. *Convivium* 2/2, 60-81.
- Loerke, W. C. (1981). Observations on the Representation of Doxa in the Mosaics of S. Maria Maggiore, Rome, and St. Catherine's, Sinai. *Gesta* 20/1, 15-22.
- Martin, J. (2010). Der Weg zur Ewigkeit führt über Rom: Die Frühgeschichte des Papsttums und die Darstellung der neutestamentlichen Heilsgeschichte im Triumphbogenmosaik von Santa Maria Maggiore in Rom. *Stuttgart*, 109.
- Miles, M. R. (1993). Santa Maria Maggiore's Fifth-Century Mosaics: Triumphal Christianity and the Jews. *The Harvard Theological Review* 86/2, 155-175.
- Sande, S., (2008). Egyptian and Other Elements in the Fifth-Century Mosaics of S. Maria Maggiore. *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 21, 65-94.
- Sieger, J. D., (1987). Visual Metaphor as Theology: Leo the Great's Sermons on the Incarnation and the Arch Mosaics at St. Maria Maggiore. *Gesta* 26/2, 83-91.
- Spain, S. (1979). The Promised Blessing: The Iconography of the Mosaics of S. Maria Maggiore. *The Art Bulletin* 61/4, s. 518-540.
- Steigerwald, Gerhard. (2016). Die Frühchristlichen Mosaiken des Triumphbogens von S. Maria Maggiore in Rom. Regensburg.
- Warland, R. (2002). Templum Urbis und Sybilla. Die spätantike Romidee in den Triumphbogenmosaiken von S. Maria Maggiore in Rom," içinde: Nobilis arte manus. *Festschrift A. Middeldorf Kosegarten, Dresden ve Kassel*, 25-42.

Warland, R. (2003). The Concept of Roma in Late Antiquity Reflected in the Mosaics of the Triumphal Arch of S. Maria Maggiore in Rome. *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia* 17, 127-141.

Görsel Kaynakçası

Görsel 1. Santa Maria Maggiore orta nef, kuzeybatıya bakış (Emine Kırıkcı arşivi, 2024)

Görsel 2. Santa Maria Maggiore Zafer Takı (Emine Kırıkcı arşivi, 2024)

Görsel 3. Santa Maria Maggiore Zafer Takı sahne yerleri (Emine Kırıkcı arşivi, 2024)

Görsel 4. Meryem'e Müjde ve Yusuf'un Şüphelerinin Giderilmesi (Emine Kırıkcı arşivi, 2024)

Görsel 5. İsa'nın Mabede Takdimi ve Yusuf'a Mısır'a Kaçmaları Emrinin Verilişi (Emine Kırıkcı arşivi, 2024)

Görsel 6. Müneccimlerin Tapınması (Emine Kırıkcı arşivi, 2024)

Görsel 7. Kutsal Aile Aphrodisius'un Huzurunda

https://de.wikipedia.org/wiki/Frühchristliche_Mosaiken_in_Rom#/media/Datei:RomaSantaMariaMaggioreArcoTrionfaleDxRegistro2.jpg (MM, 2010 / Erişim Tarihi:19.07.2024)

Görsel 8. Müneccimler ve Rabbîler Hirodes'in Huzurunda

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herod_in_Santa_Maria_Maggiore_%28detail%29.jpg#/media/File:RomaSantaMariaMaggioreArcoTrionfaleDxRegistro3.jpg (MM, 2010) / Erişim Tarihi: 19.07.2024)

Görsel 9. Müneccimler ve Rabbîler Hirodes'in Huzurunda detay

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herod_in_Santa_Maria_Maggiore_%28detail%29.jpg (Erişim Tarihi: 19.07.2024)

Görsel 10. Masumların Katli (Emine Kırıkcı arşivi, 2024)

Görsel 11. Hetoimasia

https://de.wikipedia.org/wiki/Frühchristliche_Mosaiken_in_Rom#/media/Datei:RomaSantaMariaMaggioreArcoTrionfaleCentroRegistro1.jpg (MM, 2010) / Erişim Tarihi: 19.07.2024)

Görsel 12. Hetoimasia

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Last_Judgment_Throne_%28Hetoimasia%29_plaster_cast_from_mosaics_in_the_Santa_Maria_Maggiore_Rome_from_the_time_of_Sixtus_III_432-440_AD_-_Pina-coteca_Vaticana_-_Vatican_Museums_-_DSC01253.jpg (Erişim Tarihi: 11.03.2025)

Görsel 13. Kudüs

https://de.wikipedia.org/wiki/Frühchristliche_Mosaiken_in_Rom#/media/Datei:RomaSantaMariaMaggioreArcoTrionfaleSxRegistro4.jpg (MM, 2010) / Erişim Tarihi:19.07.2024)

Görsel 14. Beytullahim

https://de.wikipedia.org/wiki/Frühchristliche_Mosaiken_in_Rom#/media/Datei:RomaSantaMariaMaggioreArcoTrionfaleDxRegistro4.jpg (MM, 2010 / Erişim Tarihi:19.07.2024)

Hakem Listesi / Reviewers List

Bu Sayıda Emeği Geçen Hakemler / Those Who Contributed In This Issue

Prof. Dr. Mehmet Reşat BAŞAR (İstanbul Okan Üniversitesi)

Doç. Dr. Rasim SOYLU (Sakarya Üniversitesi)

Doç. Dr. Seda DİLAY (Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi)

Doç. Dr. Seçkin EVCİM (Ordu Üniversitesi)

Doç. Dr. Feride İmrana SİDDİKİ (Bandırma Onyedİ Eylül Üniversitesi)

Doç. Dr. Suna Özgür KARAALAN (Kocaeli Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ayben KAYIN (Selçuk Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Gülcan ÖZBEK (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi)



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