





*Güzel Sanatlarda başarı,
bütün inkılâpların başarılı olduğunun en kesin delilidir.*

H. Ortakent

Yayımlayan / Published

Atatürk Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

**Güzel Sanatlar Fakültesi
Adına Sahibi**

Prof. Dr. Mustafa BULAT

**Yayın Kurulu
Başkan / Editör**

Doç. Dr. Yunus BERKLİ

**İngilizce Editörü /
Foreign Language Editör**

Dr. Öğr. Üyesi Sezgin TOSKA

Yayın Kurulu/Editorial Board

Prof. Dr. M. Hanefi PALABIYIK
Prof. Dr. Pınar ARAS
Doç. Dr. Yunus BERKLİ
Doç. Dr. A. Selim DOĞAN
Doç. Dr. Yasin TOPALOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi M. Lütfü KINDİĞİLİ
Dr. Öğr. Üyesi Safiye SARI
Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz KAHYAOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz ŞEN
Dr. Öğr. Üyesi Ferruh HAŞILOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Gülten GÜLTEPE

Yazı İşleri / Editorial Secretary

Arş. Gör. Nergiz DEMİR SOLAK

**Kapak ve Sayfa Tasarımı /
Cover and Page Design**

Mehmet YILDIRIM

Baskı/Press

ZAFER MEDYA
Yenikapı Cad. Eski Ceza Evi Karşısı
Kadioğlu Sok. No:1
Yakutiye / ERZURUM
0442 234 22 85

Kapak Fotoğrafları

Tamgalı Say Petroglifi - Kazakistan
Arhangay Dikili Taş - Moğolistan
Servet SOMUNCUOĞLU Arşivi
Mezar Taşı - Hınıs/Erzurum
Yunus BERKLİ Arşivi

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL
SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT DERGİSİ
"Ulusal Bilimsel Hakemli Bir Dergidir"
Nisan ve Ekim Aylarında Olmak Üzere
Yılda İki Sayı Olarak Yayımlanır.

Makalelerin bilim ve dil sorumluluğu
yazarlarına aittir.

ERZURUM-2019

İÇİNDEKİLER

- Dr. Öğr. Üyesi Fatih KARİP5**
Plastik Sanatlar Alanında Çalışmış Devlet
Sanatçılarımız Hakkında Biyografik Bir İnceleme
- Mustafa Kürşat GÜNEBAKMAZ
Prof. Dr. Zühal ARDA13**
Ergin İnan'ın Mesnevi Temalı Özgün Baskı Resimleri
Üzerine Bir İnceleme
- Dr. Caner SOLAK19**
Cervantes'in Münasebetsiz Meraklı'nın Hikâyesi
İle Peyami Safa'nın Selma ve Gölgesi Adlı Eserleri
Üzerine Karşılaştırmalı Bir İnceleme
- Dr. Öğretim Üyesi Sahure YARIŞ25**
Diyarbakır İçkale'de Bulunan 19. - 20. Yüzyıl
Yapılarının Giriş Cephe Düzenlemeleri Üzerine Bir
Değerlendirme
- Dr. Öğr. Üyesi Medine İRAK39**
Hyrenomus Bosch'un 'Yeryüzü Zevkleri Bahçesi'
Resmi: Gerçeküstüçülüğü Yeniden Okuma
- Doç. Dr. Yunus BERKLİ
Arş. Gör. Ayşegül ZENCİRKIRAN47**
Adıyaman Yöresi Halı Dokumaları
- Doç. Dr. Mithat YILMAZ
Arş. Gör. Sümeyye ÖZBEK
Gül ÖZDEMİR57**
Pink Floyd Albüm Kapaklarının Göstergibilim
İlkelerine Göre İncelenmesi
- Öğretim Görevlisi Semra KILIÇ KARATAY64**
Aksaray- Gülağaç İlçesi Sepet Örneklerinde
Kullanılan Motifler ve Anlamları
- Nildem BERBER
Prof. Dr. M. Reşat BAŞAR70**
Tarihsel, Öyküsel ve İllüstratif Açından Varka ve
Gülşah
- Doç. Dr. Nedret YAŞAR80**
"İkon" Sanatının Resim Sanatına Etkileri

HAKEM KURULU

Prof. Dr. Adnan TEPECİK
Prof. Dr. Ali UÇAN
Prof. Dr. Aslıhan ÜNLÜ
Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN
Prof. Dr. Aydın AYAN
Prof. Dr. Basri ERDEM
Prof. Dr. Emel ŞÖLENAY
Prof. Dr. Emre BECER
Prof. Dr. Faruk TAŞKALE
Prof. Dr. Fatma ÖZTÜRK
Prof. Dr. Gönen BULUT
Prof. Dr. Güler AKALAN
Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU
Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ
Prof. Dr. Fikri SALMAN
Prof. Dr. Haldun ÖZKAN
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ
Prof. Dr. İbrahim Halil TÜRKER
Prof. Dr. Kasım İNCE
Prof. Dr. Lale ANDIÇ
Prof. Dr. M. Hanefi PALABIYIK
Prof. Dr. Mehmet IŞIKLI
Prof. Dr. Mustafa BULAT
Prof. Dr. Mehmet Reşat BAŞAR
Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ
Prof. Dr. Nesrin FEYZİOĞLU
Prof. Dr. Nesrin ÖNCÜ
Prof. Dr. Nuray YILMAZ
Prof. Dr. Nurettin ÖZTÜRK
Prof. Dr. Oğuz ADANIR
Prof. Dr. Pınar ARAS
Prof. Dr. Sabri YENER
Prof. Dr. Selçuk HÜNERLİ
Prof. Dr. Semih ÇELENK
Prof. Dr. Semiha AYDIN
Prof. Dr. Sitare TURAN BAKIR
Prof. Dr. Suat KARAASLAN
Prof. Dr. Tevfik Fikret UÇAR
Prof. Dr. Yaşar ÇORUHLU
Prof. Mehmet KAVUKÇU
Prof. Yasemin YAROL
Doç. Dr. Ahmet DALKILIÇ
Doç. Dr. Ayça ALPER AKÇAY
Doç. Dr. Erol KILIÇ
Doç. Dr. Esra SAĞLIK
Doç. Gonca ERİM
Doç. İsmail TETİKÇİ
Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ
Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL
Doç. Dr. Mehtap Aydiner UYGUN
Doç. Muhammet TATAR
Doç. Dr. Nevin AYDUSLU
Doç. Nilgün ŞENER
Doç. Dr. Nurettin KARABULUT
Doç. Dr. Önder YAĞMUR
Doç. Dr. Özgür Sadık KARATAŞ
Doç. Serkan İLDEN
Doç. Dr. Ülkü Sevim ŞEN
Doç. Dr. Yasin TOPALOĞLU
Doç. Dr. Yunus BERKLİ
Doç. Yüksel ŞAHİN
Dr. Öğr. Üyesi Basri GENÇCELEP
Dr. Öğr. Üyesi Berna COŞKUN ONAN
Dr. Öğr. Üyesi Demet OKUYUCU YILMAZ

Dr. Öğr. Üyesi Duygu TOKSOY ÇEBER
Dr. Öğr. Üyesi Gülten GÜLTEPE
Dr. Öğr. Üyesi İsmail KESKİN
Dr. Öğr. Üyesi Koray ÇELENK
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ferruh HAŞILOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Mine Ülkü ÖZTÜRK
Dr. Öğr. Üyesi Muhammet Lütfü KINDİĞİLİ
Dr. Öğr. Üyesi Murat Han ER
Dr. Öğr. Üyesi Osman ÜLKÜ
Dr. Öğr. Üyesi Safiye SARI
Dr. Öğr. Üyesi Salih DENLİ
Dr. Öğr. Üyesi Serap YILDIZ İLDEN
Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL
Dr. Öğr. Üyesi Tülay KAYABEKİR
Dr. Öğr. Üyesi Yavuz ŞEN
Dr. Öğr. Üyesi Yılmaz KAHYAOĞLU
Dr. Öğr. Üyesi Zafer LEHİMLER
Dr. Öğr. Üyesi Zerrin KÖŞKLÜ
Öğr. Gör. Yılmaz HELVACI

Bu Sayıda Emeği Geçen Hakemler

Prof. Dr. Alaybey KAROĞLU (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Ali Osman ALAKUŞ (Dicle Üniversitesi)
Prof. Dr. Fikri SALMAN (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. Hanefi PALABIYIK (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. İbrahim Halil TÜRKER (Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Prof. Dr. Kasım İNCE (Pamukkale Üniversitesi)
Prof. Mehmet KAVUKÇU (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet Reşat BAŞAR (İstanbul Aydın Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa BULAT (Atatürk Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa DENKTAŞ (Akdeniz Üniversitesi)
Prof. Dr. Nesrin FEYZİOĞLU (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Gonca ERİM (Uludağ Üniversitesi)
Doç. İsmail TETİKÇİ (Uludağ Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ (Marmara Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet ÖZKARTAL (Süleyman Demirel Üniversitesi)
Doç. Muhammet TATAR (Atatürk Üniversitesi)
Doç. Nilgün ŞENER (Kocaeli Üniversitesi)
Doç. Serkan İLDEN (Kastamonu Üniversitesi)
Doç. Yüksel ŞAHİN (Eskişehir Teknik Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Basri GENÇCELEP (Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Berna COŞKUN ONAN (Uludağ Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Gülten GÜLTEPE (Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi İsmail KESKİN (Kocaeli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Ferruh HAŞILOĞLU (Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mine Ülkü ÖZTÜRK (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Murat Han Er (Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Osman ÜLKÜ (Adnan Menderes Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Salih DENLİ (Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Serap YILDIZ İLDEN (Kastamonu Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Tamer TEMEL (Atatürk Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Zafer LEHİMLER (Atatürk Üniversitesi)
Öğr. Gör. Yılmaz HELVACI (Atatürk Üniversitesi)

**PLASTİK SANATLAR ALANINDA ÇALIŞMIŞ DEVLET
SANATÇILARIMIZ HAKKINDA BİYOGRAFİK BİR İNCELEME**
A BIOGRAPHICAL REVIEW OF OUR STATE ARTISTS WHO WORKED IN THE FIELDS OF
PLASTIC ARTS

Dr. Öğr. Üyesi Fatih KARİP

Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Eğitim Fakültesi,
Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü
fkarip@agri.edu.tr
<http://orcid.org/0000-0002-8957-1568>

Öz

Devlet sanatçısı unvanı, sanata olan katkıları ve yaptıkları hizmetler sonucunda, Kültür Bakanlığı'nın teklifi ve Cumhurbaşkanı'nın onayı ile 1971 yılında verilmeye başlandı. 1971-1991 yılları arası 67 sanatçıya 'Devlet Sanatçısı' unvanı verildi. Bu sanatçılardan 6'sı unvanı kabul etmediler. 1998'de tanımı genişletilerek 89 kişiye Devlet Sanatçısı unvanı verilince ressam Mehmet Gülyüz 18 Şubat 2000 yılında "Devlet Sanatçısı Olacak ve Bu Haktan Yararlanacaklar ile Bunların Nitelikleri ve Seçilmeleri Hakkında Yönetmelik" ve bu yönetmeliğe dayanılarak 89 kişiye "Devlet Sanatçısı" unvanı verilmesine ilişkin işlemin iptali istemiyle Danıştay 10. Dairesi'nde dava açtı. Danıştay, 18 Ocak 2002 tarihinde, 89 kişinin unvanını iptal etti. Yönetmeliğin iptalinden sonra bir daha hiçbir sanatçıya unvan verilmedi. Bu çalışma 1971-1991 yılları arasında devlet sanatçısı unvanı verilen ve plastik sanatlar alanında çalışmış sanatçılarımızın sanatçı yönlerini biyografik açıdan ele almaktadır.

Anahtar Sözcükler: Devlet Sanatçıları, Plastik Sanatlar, Biyografi.

Abstract

As a result of their contributions to the arts and the services they made, state artist title started to be given to the artists in 1971 with the proposal of the Ministry of Culture and the President's approval. Between 1971 and 1991, 67 artists were given the title of 'State Artist'. Six of these artists did not accept this title. When State Artist title was given to 89 people by expanding its definition in 1998, Mehmet Gülyüz filed a lawsuit on February 18, 2000 with the 10th Chamber of the Council of State requesting the annulment of the procedure for granting the title of State Artist to 89 persons on the basis of this regulation and "the Regulation on the Qualifications and Elections of the State Artist who will be State Artist and Benefit from this Right". On 18 January 2002, the Council of State annulled the titles of 89 persons. No artist was given the title again after the cancellation of the regulation. This study deals with the artistic aspects of the artists who worked as a state artist between 1971 and 1991 and worked in the field of plastic arts.

Key words: State Artists, Plastic Arts, Biography.

Giriş

Ülkemizde ilk kez, “sosyal devlette sanat” kavramı, sosyal devlet niteliğinin, devletin nitelikleri arasında sayıldığı 1961 Anayasası’nın “Bilim ve Sanat Hürriyeti” başlıklı 21. maddesidir. Bu madde ile “herkesin bilim ve sanatı serbestçe öğrenme, öğretme, açıklama, yayma ve bu alanlarda her türlü araştırma hakkına sahip olduğu” düzenlenmiştir (Erdoğan, 2008). Sanatın ve sanatçının korunması ise 1982 Anayasa’sında ‘sosyal güvenlik başlığı altında düzenlenmiştir. Buna göre Devlet, sanat faaliyetlerini ve sanatçıyı korur. Sanat eserlerinin ve sanatçının korunması, değerlendirilmesi, desteklenmesi ve sanat sevgisinin yayılması için gereken tedbirleri alır (1982 AY m.64).

Günümüzde birçok devletin çeşitli sanat alanlarına kamu bütçesinden finansman sağladığı, bir takım sanat alanlarını sübvansede ettiği ve ekonomik, sosyal, siyasi veya ideolojik nedenlerle güzel sanatlar alanında çeşitli roller üstlendiği görülmektedir (Kovancılar ve Kahrıman, 2007: 22). Ülkemizde 1971-1991 yılları arası Kültür Bakanlığı’nın tavsiyesi, Cumhurbaşkanlığı’nın onayı ile Türkiye’yi yurtdışında temsil eden kişilere ‘devlet sanatçısı’ unvanı verilmiştir. Bu unvan ile maaşa bağlanan sanatçılara yurtdışı seyahatlerinde birtakım ayrıcalıklar sağlanmaktadır. Ayrıca Devlet Sanatçıları VIP salonlarını kullanabilmekte, devlet törenlerinde protokolde ağırlanabilmektedirler.

Devlet Sanatçısı Olacak ve Bu Haktan Yararlanacaklar ile Bunların Nitelikleri ve Seçimleri Hakkında Yönetmelik ile kimlerin devlet sanatçısı olabileceği belirlenmiştir. Buna Göre, Devlet Sanatçılarından alanlarının özellik ve gereklerine göre aranacak nitelikler şunlardır:

- 1) Türk toplumunun kültür ve sanat hayatına üstün hizmette bulunmak,
- 2) Eserleri ve icrası ile yaratıcılık gücünü ve yeteneğini göstermiş olmak,
- 3) Mesleğinin örnek bir temsilcisi olmak,
- 4) Uluslararası düzeyde yeteneğini kanıtlamış olmak,

Devlet sanatçısı unvanı verilmek için Devlet kuruluşlarında görevli olma şartı aranmadığı gibi devlet kuruluşlarında görevli olmayan Devlet Sanatçıları 657 sayılı Devlet Memurları Kanunundaki ilgili mali haklardan yararlanamazlar.

Kamuoyunda tartışma konusu olan Devlet Sanatçısı unvanı 1998’de tanımı genişletilerek 89 kişiye Devlet Sanatçısı unvanı verilince Sanatçı Mehmet GÜLERYÜZ’ün 89 kişiye “Devlet Sanatçısı” unvanı verilmesi işlemine dayanak teşkil eden 22.08.1991

tarikh ve 20968 sayılı Resmi Gazete’de yayımlanan “Devlet Sanatçısı Olacak ve Bu Haktan Yararlanacaklar ile Bunların Nitelikleri ve Seçimleri Hakkındaki Yönetmelik ile bu Yönetmelikte değişiklik yapılmasına dair 07.11.1998 tarih ve 23516 sayılı Resmi Gazete’de yayımlanan Yönetmeliğin iptali” istemi ile açmış olduğu davada Danıştay 10. Dairesi’nin 18.01.2002 tarih ve 1999/2780 E., 2002/72 K. sayılı kararı ile söz konusu yönetmelik iptal edilmiş olup, Danıştay’ın ilgili kararı sonucunda 89 kişinin “Devlet Sanatçısı” unvanı kaldırılmıştır. Yönetmeliğin iptalinden sonra hiçbir sanatçıya bu unvan verilmemiştir (guzelsanatlari.gov.tr/).

1998’de Devlet Sanatçısı unvanı verilen ve daha sonra Danıştay kararıyla unvanları iptal edilen sanatçılar arasında plastik sanatlar alanında çalışan, ressam Orhan Taylan, Avni Arbaş, Kayıhan Keskinok, Fikret Otyam, Cemil Karababa; seramik sanatçısı Jale Yılmazbaşar ve Hamiye Çolakoğlu; fotoğraf sanatçısı Ozan Sağıdıç; heykeltıraş Tankut Öktem, Metin Yurdanur; grafiker Mengü Ertel; karikatürist Turhan Selçuk ve Semih Balcioğlu yer almaktadır. Bu sanatçılardan unvanı kabul

Tablo.1 Devlet sanatçısı unvanı almış sanatçıların sanat dalları ve yıllara göre dağılımı

Sanat Dalları	1971	1981	1987	1988	1991	Toplam
Kompozitör	5	2				7
Piyano Sanatçısı	4		1		3	8
Keman Sanatçısı	2	2				6
Orkestra Şefi		2				2
Tiyatro Sanatçısı		2	3		2	7
Balerin			1			1
Opera Sanatçısı		1		2	2	5
Koro Şefi		1	1			2
Flüt Sanatçısı			1			1
Klasik Türk Müziği					6	6
Türk Halk Müziği					3	3
Halk Dansları					1	1
Pop Müzik					1	1
Yönetmen					1	1
Sinema Oyuncusu					2	2
Şair					1	1
Yazar					2	2
Ressam					4	4
Heykeltıraş					1	1
Seramik Sanatçısı					1	1
Toplam	11	10	7	2	30	61

etmeyenler arasında Jale Yılmazbaşar, Orhan Taylan, Avni Arbaş, Kayıhan Keskinok yer almaktadır.

Tablo 1 incelendiğinde 1971-1991 yıllarını kapsayan 20 yıllık süre içerisinde devlet sanatçısı unvanı verilen sanat alanları görülmektedir. 1991 yılına kadar resim, heykel, seramik gibi sanat dallarında faaliyet gösteren sanatçılara unvan verilmemiş olması dikkat çekicidir. Plastik sanatlar alanında çalışan sanatçılarımıza bu unvan ancak 1 Şubat 1987'de Kültür Bakanlığı tarafından yönetmelikte yapılan bir değişiklikle kanun kapsamına alınmıştır. Ancak 1987 ve 1988 yıllarında verilen unvanlar arasında plastik sanatlar alanında çalışmış herhangi bir sanatçı bulunmamaktadır. Konuyla ilgili tartışmalar daha çok, devletin sanatçısı olur mu? Bu unvanı kimler hak etti, kimler hak etmedi? Kimler kabul etti, kimler kabul etmedi? şeklinde yoğunlaşsa da bu çalışma ile amacımız 1971-1991 yılları arasında devlet sanatçısı unvanı verilen ve plastik sanatlar alanında çalışmış sanatçılarımızın sanatçı yönlerini ve ortaya koydukları çalışmalarını incelemektir.

Ali Avni Çelebi (1904-1993)

Ali Avni Çelebi 1904 yılında İstanbul'da doğmuştur. Bir süre Vefa İdadisi'nde okuduktan sonra babasının teşvikiyle Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'ne girmiştir. Burada, öğreniminin ilk iki yılını Hikmet Onat Atölyesi'nde desen çalışmalarıyla sürdürmüş, son iki yılda Çallı Atölyesi'nde yağlı boya tekniğini öğrenerek Sanayi-i Nefise Mektebi'ni tamamlamıştır. Bireysel olanaklarıyla 22 Mayıs 1911'de Münih'e gitmiş, kısa bir



Şekil 1 Ali Avni Çelebi, Silah Arkadaşları, 1932

süre Heinemann'ın özel atölyesine devam etmiştir. Daha sonra Münih Akademisi Grober atölyesine girmiş ve bir sömestr öğrenim görmüştür. Mahir Tomruk'un önerisiyle katıldığı Hans Hoffman Atölyesi'nde ise ancak iki ay çalışabilmiş, ekonomik yetersizlikler nedeniyle Berlin'de aile dostlarının yanında kalarak, Berlin Akademisi Kleve Atölyesi'ne devam etmek zorunda kalmıştır (guzelsanatlar.gov.tr/).

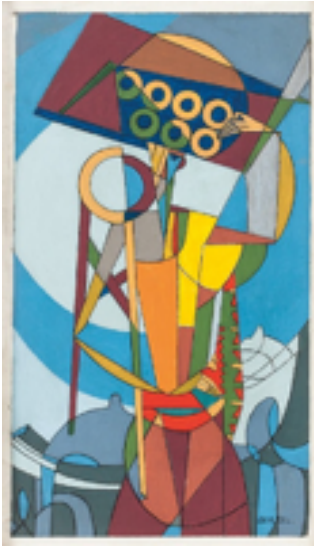
1927 yılında yurda dönünce Konya Kız Öğretmen Okuluna resim öğretmeni olarak atanmıştır. Bu sırada Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliğini kurulmasına öncülük etmiştir. Bu topluluğun üyeleri 1928 yılında Ankara Etnografya Müzesi'nde ve İstanbul'da Cağaloğlu'ndaki Türk Ocağı'nda eserlerini sergilemişlerdir (Tansuğ, 2008: 374). 12.07.1938'de Güzel Sanatlar Akademisi'ne atanmış, Leopold Levy atölyesinde görevlendirilmiştir. Ancak kısa bir süre sonra sanat görüşüne uymadığı için bu atölyeden ayrılarak Feyhaman Duran atölyesine geçmiştir ve Feyhaman Duran ayrılana dek bu atölyede hocalığını sürdürmüştür. 1 Mart 1968 tarihine kadar Akademi'deki öğretim üyeliği devam etmiştir (Gökkaya, 2006: 95).

Ali Avni Çelebi Türk Resim sanatına yeni boyutlar katan çağdaş resim anlayışının belirlenmesinde pay sahibi olan bir sanatçıdır. Dışavurumcu anlayıştan ve kübizmin uzantısı olan resimsel uygulamalardan; akıl, düşünce ve hayal gücü, dünya görüşü ve yeteneği paralelinde yararlanmış ve özgün bir yoruma ulaşmıştır (guzelsanatlar.gov.tr/).

Ali Avni Çelebi ilk kişisel sergisini 1932 yılında Glorya Sineması'nda açmıştır. CHP'nin Yurdu Gezen Ressamlar programına bağlı olarak iki ay Malatya'da kalmıştır. 1942 yılında yine aynı programla Bilecik'e gönderilmiş, buradan on bir eserle geri dönmüştür. 1944 yılında 6. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde ilk devlet ödülünü, Tahran sanat Bianeli'nde 1.lik ödülünü almıştır. İkinci kişisel sergisini 15-28 Kasım 1975, üçüncü kişisel sergisini de 14 Mayıs-14 Haziran 1977 tarihlerinde Aydın Cumalı Sanat Galerisi'nde açmıştır (Gökkaya, 2006: 95). 1975'ten başlayarak günümüze kadar biri Ankara'da, yedisi İstanbul'da olmak üzere sekiz kişisel sergi açan sanatçı, yurt içinde ve yurt dışında birçok karma sergiye de katılmıştır (guzelsanatlar.gov.tr/). Sanatçının en tanınmış eserleri Silah Arkadaşları (Resim.1), Uçurtma Uçuranlar, Tavla Oynayanlar, Kediler ve Sincap, Pedikürcü, Maskeli Balo, Dalgalı Deniz, Çamlık, Oturan Nü ve Vitrin'dir.

Sabri Berkel (1907-1993)

Sabri Berkel 1907 yılında hala Osmanlı hâkimiyetinde olan Makedonya sınırları içinde bulunan Üsküp'te dünyaya gelmiştir, ilk ve orta öğrenimini de burada tamamlamıştır. Berkel, 1927 ve 1928 yıllarında bulunduğu Belgrad Güzel Sanatlar Okulu Hazırlık Bölümü'nden diploma almış, bunun sonrasında Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde Felice Carena atölyesinde çalışmıştır. İki yıl boyunca aynı akademide fresk ve gravür alanında da ders görmüştür. Bu dönemde sanatçı Rönesans kültürünü yakından tanıma fırsatı bulmuştur (Gökkaya, 2006, 129). Bu arada Felice Carena, Galileo Cihini, ve Celettino Celestini'den dersler almıştır (Tansuğ, 2008: 378).



Şekil 2 Sabri Berkel, Simitçi.

1935 yılında Türkiye'ye gelmiş ve aynı yıl Akademi salonlarında desen yağlıboya ve Üsküp'te yaptığı baskı resimlerinden oluşan ilk kişisel sergisini açmıştır. Ankara'da iki yıl resim öğretmenliği yapmış, 1939'da ise Akademi'nin resim bölümünde gravür atölyesi asistanlığı yapmıştır (guzelsanatlar.gov.tr/).

Sanatçı, D Grubu'na 1941 yılındaki 9. sergilerinden itibaren katılmıştır. D Grubu'nun Nurullah Berk öncülüğünde çağdaş bir Türk sanatı yaratma çabasına ortak olan Berkel, bu yıllarda konu ve estetik olarak Türk sanatının mirası ile ilgili temalara yönelmiştir (Gökkaya, 2006: 159). 1949-1974 yıllarında Dekoratif Sanatlar Bölümü'nde galeri öğretmenliği, 1965-1969 yılları arasında Yüksek Resim Bölümü Başkanlığı yapmıştır (guzelsanatlar.gov.tr/).

Bir Balkan göçmeni olan Berkel'in bu durumu sanatını olumlu yönde etkilemiştir. Çünkü kültürel zenginliğini

sanatına çok doğru noktalara değinerek yansıtmış, sanat hayatında birçok farklı açı yakalamıştır. Çocukluk ve gençlik dönemlerini Yugoslavya'da geçirmiş ve bir Sırp okulunda Fransız eğitimi almıştır. Bu sayede o dönemlerini dini ve etnik birçok farklı olgularla birlikte geçirmiştir. Bu farklılıklar Genç Berkel'e zengin bir iç dünya kazandırmış, Berkel de bu durumu en iyi şekilde kullanmayı bilmiştir. Çocukluk ve gençlik dönemlerindeki kazanımları onu sanatına yakınlaştırmış. Dönem dönem kendi kültürel benliğinden kopmayarak; zaman zaman da modern anlayışa sahip birçok çalışma üretmiştir. Berkel'in bu denli zengin bir dünyaya sahip olması kendi hayatındaki sanatsal gelişmelere de aynı oranda yarar sağlayabileceği anlaşılabilir (Bayraktar, 2011: 28).

1961 yılında ise 22. Devlet Resim ve Heykel Yarışması'nda birincilik ödülü almıştır (guzelsanatlar.gov.tr). 1960-64 yılları arası Viyana'da Çağdaş Türk Sanatları sergilerinde, 1967-69 yılları arası Sao Paulo Bienalleri'nde sergi komitelerinde bulunmuştur. 1964 yılında Paris Cernuschi Müzesi'nde 'Eski Türkiye ve Bugünkü Türk Resmi' sergisine katılmıştır. Ayrıca 1948'de Amsterdam, 1951'de Atina, Brüksel, Paris, Viyana'daki 'Çağdaş Türk Sanatı' sergilerinde resimleri yer almıştır (Tansuğ, 2008: 379). 1977'de Hollanda hükümetinin davetlisi olarak Hollanda'ya gitmiş, oradaki sanat akademilerini incelemiştir. 1984'te "Rönesans'tan Günümüze" adıyla kendi portresini yapan dünyadaki önemli sanatçılardan bir koleksiyon oluşturan Floransa'daki Uffizi Müzesi, Sabri Berkel'den de bir otoportre almıştır (Aygün, 2010) Simitçi (Resim.2), Şişeli Natürmort, Zeybek, Taksim Meydanı, Kubbeler ve Tütün sanatçının en tanınmış eserleri arasında yer almaktadır.

Hüseyin Anka Özkan (1909-2001)

Hüseyin Anka Özkan 1909'da Dumurcalı'da doğmuştur. Edirne Öğretmen Okulu'nda okurken, resme yönelik ilgisi ilk olarak resim öğretmeni Ratip Aşır tarafından görülmüştür. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Mustafa Necati'nin ilgisiyle İstanbul'a öğretmen olarak atanmıştır ve bu sırada Güzel Sanatlar Akademisi'ne devam etmeye başlamış, 1931'de girdiği okulu 1940'da bitirmiştir. (Tansuğ, 2008, 388)

Akademi'deki ilk hocası İhsan Özsoy ve onun asistanı Mahir Tomruk'tur. İhsan Özsoy'la olan eğitim süreci çok kısa bir süre devam etmiş, Mahir Tomruk yönetiminde eğitimini sürdürmüştür. Eğitim açısından tam anlamıyla donanımını tamamlayamadığı fikrinin rahatsızlığını yaşadığı bir dönemde, Almanya'dan heykel bölümüne gelen Prof. Rudolf Belling'le Hüseyin Anka'nın heykel eğitiminde yeni bir dönem başlamıştır. Heykel sanatının

içine tam anlamıyla girişini ve bilinçlenmesindeki temel yaklaşımı Belling'e bağlamaktadır. Tekniği güçlü, malzemeye son derece hâkim bir sanatçı olan Hüseyin Anka, Antik ve Klasik Yunan heykellerinden etkilenen stiliyle figüre bağlı bir tavırla çalışmalar gerçekleştirmiştir (Özkarakoç ve Tükel, 2013: 51).



Resim 3 Hüseyin Anka Özkan, Yankı

Özkan heykel sanatına ilişkin ilk akademik terbiyeyi Ratip Aşir Acudoğu'ndan aldığını ve öğretmenin görevine başladığı yıl onun yardımıyla, Çanakkale Harbi'ni anlatan bir figür yaptığını da aktarmaktadır. Cumhuriyet döneminin ilk Türk heykeltıraşlarından biri olan Sanatçı profesyonel heykel çalışmaları ile ülkenin birçok yerine anıtsal nitelikte heykeller yapmıştır (Yılmaz, 2019). Prensipten herhangi bir sergiye katılmamıştır. Anıtkabir'in farklı yüzey ve mekânlarındaki heykel ve kabartma uygulamaları gerçekleştirmiştir.

Başlıca eserleri şunlardır: Cumhuriyet'in 50.Yılı kutlamaları çerçevesinde Taksim Gümüşsuyu Parkına yerleştirilen tek soyut çalışması olan "yankı" (Resim.3) adlı eseri. Anıtkabir'de Hürriyet Kulesi önündeki Erkek Heykel Grubu, Anıtkabir'de İstiklal Kulesi önündeki Kadın Heykel Grubu, Anıtkabir Aslanlı Yol Heykel Grubu, Mimar Sinan Anıtı Heykeli (Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi önü), İstanbul'da Hürriyet gazetesinin binasının cephesindeki erkek ve kadın gruplar ve aslanlar, Aydın, Antakya, Manisa, Trabzon, Van, Gonen, Diyarbakır, Atatürk anıtları.

Sadi Diren

1927 yılında İstanbul'da doğan sanatçı 1952 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Seramik Bölümü'nden mezun olmuştur. 1956-1958 yılları arasında Almanya'da Westerwald Seramik Atölyesinde

çalışmalarını sürdürmüştür. Yurda döndükten sonra 1964 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde Öğretim Üyesi olarak başlayan sanatçı 1970 yılında profesörlüğe yükselmiştir (Tansuğ, 2008).

Diren, seramik sanatının çağdaş gelişimine öncülük eden isimlerden biri olmuştur. Öğrencilik yıllarında başladığı çalışmalarını, o dönemlerde Göksu'da Hasan Usta'nın çömlekçi atölyesinde yapma olanağı bulmuştur. 1955'te yurt dışına çıkan Sadi Diren, Almanya'da kaldığı dokuz yıl boyunca yalnız sanat seramiğini değil, endüstri seramiğinin de gizlerini çözme ve çeşitli şekillerde uygulama fırsatını buldu. Yurtdışında geçen bu süre içinde, 1955-59 arası Diren'in biçimlerde sadelik, yüzeylerde süslemenin ön planda uygulandığı yapıtlarının, 1960-63 arası ise seramikte ilk duvar resimlerinin dönemleri olarak adlandırılabilir. Gene özgün, çeşitli sır tekniklerine ait buluşları, onun bu dönemlerinin yapıtlarında görülür (Ağatekin, 2002).



Resim 4 Sadi Diren, Retrospektif sergisinden.

Diren'in çalışmalarında da disiplinler arası ilişkiler yoğun bir şekilde gözlenmektedir. Tanrısal bir güç, bir idol olarak kadını simgeleyen soyut kibebe formları ile bedensel güç ile ilişkilendirilen ve erkeği simgeleyen boğa biçimlerinin özgün yorumlarını yapan sanatçı, ustaca kullandığı renkler ve dokular ile uluslararası arenada hak ettiği başarıyı elde etmiştir. Sanat alanlarına bir bütün olarak bakan ve çok yönlü bir sanatçı olmayı kendine hedef alan Diren'in özellikle 2009 yılında Kibebe Sanat Galerisinde gerçekleştirdiği "Sadi Diren Retrospektif 1957-2008" (Resim.5) sergisinde sanatın farklı alanlarında ürettiği eserleri ve aralarındaki sağlam ilişki net bir şekilde gözlenmektedir.

Ustası olduğu biçimsel ve teknik çözümlerini kenara bırakarak farklı malzemelerin olanaklarını kullanma cesaretini gösteren sanatçı, Anadolu uygarlıklarının zengin mirasından yararlanarak şekillendirdiği seramik çalışmalarını, bronz heykellere ve özgün baskılara da aktarmıştır. Özgün baskılarını oluştururken Süleyman Saim Tekcan'dan destek almış, çok soru sormuş, aldığı cevaplar doğrultusunda sayısız eskiz yapmıştır (Gökkaya, 2013).

1971'de Faenza Enternasyonal Çağdaş seramik sergisine, 1962 yılında Londra Enternasyonal seramik sergisine, Vallauris enternasyonal sergisine yarışmasına iştirak etmiş ve taksim sanat galerisinde sergi açmıştır. Açtığı 40 sergiden 28'i kişisel 11'i grup sergisi olup, bunların 15'i Türkiye'de 25'i dış ülkelerde açılmıştır. İş Sanat Kibele Galerisi'ndeki toplu sergisi ile 2009 Sedat Simavi Görsel Sanatlar Ödülü'nü almıştır (<http://www.belgeler.com>). Sadı Dören'in eserlerinin bulunduğu müzeler, Düsseldorf Hetjent Museum, Türkiye'de Devlet Resim ve Heykel Müzesi; koleksiyoncular, Dr. Adriano Totti (Milano), Peter, Florack (Düsseldorf), Dr. Funke Kaiser (Köln), Keramik Weber (Köln) (lebriz.com).

Turan Erol

1927 yılında Milas'ta doğan Turan Erol, 1951'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümünü bitirdi. 1961 yılında Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde 'Tırpan' adlı resmiyle ikincilik ödülü aldı ve ardından Paris'e gitti (Demirel, 2003, 85). 1963-64 yılları arasında Fransız hükümetinin bursuyla Paris'te çalışmalarda bulunmuştur. 1963-73 yılları arasında Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü'nde, 1965-87 yılları arasında da Ankara Üniversitesi Basın Yayın Yüksek Okulunda öğretim üyesi yapmıştır. 1978-79 yıllarında Kültür Bakanlığı Plastik Sanatlar Kurul Başkanlığı, 1983-87 yıllarında da Gazi Eğitim Fakültesi Resim Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev almıştır. 1987'de Hacettepe Üniversitesi'ne Profesör olarak geçen sanatçı, 1990 yılında kendi isteğiyle emekli olmuştur (Çelebi, 2013).

Turan Erol, önce kendi öz kültürümüzden yola çıkan "Türkiyeli" bir ruha sahip sanat anlayışını peyzajın yanı sıra natüremort, portre gibi farklı temalarla birlikte neredeyse tüm sanat yaşamı boyunca esas itibarıyla dış dünya gerçekliğini soyutlamaya dayanan bir betimlemelerine yansıtmıştır. Lekeci anlayışının yanı sıra renkçi bir anlayışa da sahip olan Turan Erol, resimlerinde doğanın bir "içgörüsü"ye dayalı birleşimi göze çarpan resimlerinde, kimi zaman Anadolu'nun terk edilmiş bozkırını, hareketsiz ağaçlarını, ıssız sokakları ve evlerini, kimi zamansa anıtsal nitelikte görkemli dağlarını konu edinmiştir. Turan Erol, gerek yaşayan,

gerekse kendi dönemindeki ressamın arasında, pek çok müze ve koleksiyonda yer alan yapıtlarıyla, eğitimciliğiyle, yazılarıyla ve sürekli araştırma eğilimli bilimsel tavrıyla çağdaş Türk resim sanatına iz bırakmış güçlü kişiliklerinden biridir. Sanat serüveninde birlikte yola çıktığı On'lar Grubu'ndaki ortak düşüncelerden kopmayan Turan Erol, kendi kültürel birikiminden ve geleneklerinden yola çıkarak kendi tarihsel yaratım bilinciyle, Türkiye'de çağdaş sanat kültürünün gelişmesinde önemli katkıları bulunan isimlerin başında gelmektedir (Karaaslan, 2018).



Resim 5 Turan Erol, Milas.

Sanatçının resimlerinde dışavurumcu bir anlatım görülmekte, tam ve soyut hiçbir nesnel elemanla bağ kurmayan çalışmalardan uzak durduğu izlenmektedir. Doğa kaynaklı soyutlama ile görüngü dünyasına bağlı olarak sanatsal çalışmalarını geliştirmiştir. Çalışmalarında bozkırı, gecekondu, Milas'ı (Resim.4), kömürleri, dağları, köprüleri, yolları, karları tema olarak seçen sanatçı siyah ve beyazın karşı konulmaz güzelliklerini resimlerinde kullanmıştır (Demirel, 2003: 85-87). Turan Erol sanatçı kişiliğinin yanı sıra, yazar ve eleştirmen yönüyle de sanata dair görüşlerini aktarmış; makaleleri, eleştirileri, günlük yazıları, sergi değerlendirmeleri ve kitapları ile önemli bir hafıza oluşturmuştur. Sanatçı yurt içinde ve yurt dışında birçok sergi açmış çeşitli kuruluşlardan ödüller almıştır.

Devrim Erbil

1937'de Uşak'ta doğan Devrim Erbil, 1959 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun oldu. Halil Dikmen ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyelerinde çalıştı. 1961-1962 yıllarında İstanbul'un özel liselerinde resim ve sanat tarihi öğretmenlikleri yaptı. Ardından mezun olduğu Güzel Sanatlar Akademisi'ne

resim asistanı olarak girdi. 1970 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden doçentlik, 1981 yılında Profesörlük unvanı aldı. 1985`te Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Başkanlığı, 1988`de Yıldız Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü Başkanlığı, 1990 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekan Yardımcılığı görevine getirildi (devrimerbil.com/tr).



Resim 6 Devrim Erbil, İstanbul.

Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun öğrencisi olan Erbil, felsefi alt yapısında tasarım ilkelerinin kullanımda geleneksel sanatlara göndermeleri ve modern üslubuyla ortaya çıkan bir sanatçıdır. Sanatçının özgün sanatı, gelenekselin yorumu ve gelenekselin modernde varlık bulmasıdır. Erbil'in çalışmalarında bir tasarım elemanı olan çizginin üstünlüğünü önde tutmamız gerekir (Atalay, 2012). Erbil'in doğa çıkışlı resimlerinde bir yanılısma oyunu şeklinde ortaya çıkan ve çizgilerinden kaynaklanan titreşim, giderek tuval yüzeyine egemen olan ve karmaşa ifadesi gibi duran genel bir etkiye dönüşür. Aynı zamanda düzenin ve vazgeçilmez ritmin kaynağı olarak da ortaya çıkan bu titreşim onun sanatının en belirgin özelliğidir (Resim.6) (Sağlam, 2002).

Devrim Erbil, sanatçı ve eğitimci kimliğinin yanı sıra Türk sanatını ileriye taşıyacak önemli çalışmalara imza atmıştır. 1969'da Türk Çağdaş Ressamalar Derneğine, 1975'de Görsel Sanatçılar Derneğine başkanlık yapmış; 1979 ile 1982 yılları arası Resim Heykel Müzesi müdürlüğünü yürütmüş ve 1980 yılında Resim Heykel Müzeleri Derneğinin kurulmasına öncülük etmiştir. Ulusal ve uluslararası birçok koleksiyonda resimleri bulunan sanatçı, sanat bayramlarına, sempozyumlara, konferanslara, fuarlara ve çalıştaylara katılımıyla sanatsal etkinliklerde aktif rol oynamıştır. Sayısız kişisel sergi ve karma sergide yer almıştır. İstanbul'daki

atölyesinde yağlı boya, halı, mozaik, gravür vb. birçok teknikle üretmeye devam eden sanatçı, 8 Ekim 2015 tarihinde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Tophane-i Amire Kültür ve Sanat Merkezinde "Akademi'de 50 Yıl" adlı sergisini açarak yarım asırlık üretimini bir bütün olarak izleyiciye sunmuştur (Beyaz, 2016).

SONUÇ

Sanat bir milletin kalkınmasında önemli kaynaklardan, ilerleyişinin en önemli göstergelerden biridir. Bu nedenle devletlerin sanat alanında sahip olduğu verileri yönlendiren etkilerin başında kültür ve sanatın oluşumunda devlet desteği gelmektedir. Devletin ekonomik ve hukuksal yaptırımları sanatı etkilemektedir. Devletin sanat alanındaki desteği sanatın, sanatçının koruyucusu ve çalışma olanakları sağlayarak hamisi olmalıdır. Tarihsel süreç içinde, sanatçıyı koruyan devletler, onun etkileycilik gücünden yararlanarak, bu önemli gruba her zaman çalışma alanı sağlamıştır (Erbay, 2018)

Ülkemizde 1971-1991 yılları arası Kültür Bakanlığı'nın tavsiyesi, Cumhurbaşkanlığı'nın onayı ile Türkiye'yi yurtdışında temsil eden kişilere 'devlet sanatçısı' unvanı verildi. Bu unvan ile maşa bağlanan sanatçılara yurtdışı seyahatlerinde birtakım ayrıcalıklar sağlanmıştır. Plastik sanatlar alanında çalışan sanatçılarımıza ilk kez 1991 yılında devlet sanatçısı unvanı verilmiştir. Bu sanatçılarımız; resim alanında Ali Avni Çelebi, Sabri Berkel, Turan Erol, Devrim Erbil; heykelde Zühtü Müridoğlu, Hüseyin Anka Özkan, Hüseyin Gezer; seramik sanatı alanında ise Füreyya Koral, Sadı Diren bu unvana layık görülmüştür. Kamuoyunda tartışma konusu olan unvanı bazı sanatçılar reddetti. Bu sanatçılardan plastik sanatlar alanında çalışmış heykeltıraş Zühtü Müridoğlu ve Hüseyin Gezer; seramik sanatçısı Füreyya Koral bu unvanı kabul etmediler.

Bu çalışma ile incelediğimiz sanatçıların plastik sanatlar alanında Türk sanatına önemli katkılar sağlayan, Türk sanatının ulusal ve uluslararası arenada tanınması adına önemli faaliyetleri olan kişiler olduğu görülmektedir. Sanatçılarımız, çağdaş Türk sanatına yeni boyutlar kazandıran önemli sanat grupları, dernekler, kurum ve kuruluşların oluşturulmasına öncülük etmiş, uzun yıllar faaliyet göstermişlerdir. Ulusal ve uluslararası yarışmalarda gösterdikleri başarılar ile katıldıkları sergi ve bilimsel faaliyetlerle ülkemiz sanatını bilimsellik ve küresellik üzerine inşa etmişlerdir. Ayrıca yetiştirdikleri genç sanatçılar ile Türk sanatının gelecek kuşaklara aktarılmasında çok önemli katkıları olduğu görülmektedir.

KAYNAKLAR

- Ağatekin, M. (2002). "Dünya'da ve Türkiye'de Çağdaş Seramik Sanatının Oluşum Süreci". *Anadolu Sanat*. Sayı 12, 1-15.
- Atalay, M.C. (2012). "Türk Minyatür Sanatının Tasarım Örneklerinin Türk Resminde Varlık Bulması". *Akdeniz Sanat Dergisi*. 5 (10), 8-20.
- Aygün, P. Y. (2010). "Sabri Berkel'in Türk Resmindeki Özgün Yeri". <http://www.aplusyasam.com/sanat/sergi/153-sabri-berkel-turk-resim-sanati>. Erişim Tarihi: 09.04.2013.
- Bayraktar, A. (2011). *Sabri Berkel'in Türk Resim Sanatı İçerisindeki Yeri ve Önemi*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Beyaz, G. G. (2016). "Devrim Erbil'in Sanatı ve İstanbul Temalı Gravürleri". *Uluslararası İstanbul Baskı Resim Etkinlikleri Bildiri Kitabı*, İstanbul: Tor Ofset.
- Çelebi, T. (2013). *D Grubu'nun Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Resmine ve Eğitimine Katkısı*. Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Demirel, S. (2003). *Belgesel Filmlerde Görsel Tasarım Sorunları ve Turan Erol Belgeseli*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Devlet Sanatçısı Olacak ve Bu Haktan Yararlanacaklar ile Bunların Nitelikleri ve Seçimleri Hakkında Yönetmelik
- Erbay, M. (2018). "Sanat Politikası Paydaşları: Devlet, Özel/Özerk Kurumlar, Bireyler, Kamu". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. Sayı 31, 90-93.
- Gökkaya, E. K. (2006). *Türk Resminde Cumhuriyetin İlk Yıllarında Gelişen Geometrik Biçim Anlayışı ve Figüratif Türk Resmine Etkileri*. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- (2013). "Disiplinler Arası Sanatsal İfade: Ressam Seramikçiler-Seramikçi Ressamlar". *Sanat Dergisi*, Sayı 24, 25-40.
- Gören A. K. (2003). "Tuval Üzerinde Mantıklı Yansımalar". *Antik Dekor*, Sayı 78, 100-110.
- Karaaslan, E. (2018). *On'lar Grubu'nun Çağdaş Türk Sanat Eğitimine Yansımaları*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, (Yayımlanmamış Doktora Tezi).
- Kovancılar, B., Kahrıman, H. (2007). "Devlet-Sanat İlişkisi: Sanat Desteklerinin Dayandığı Argümanlar". *Finans Politik & Ekonomik Yorumlar*, Sayı:513.
- Özkarakoç, Ö., Tükel, D. (2013). "Hüseyin Anka İle Görünenin Ötesindeki Gerçekliğe Uzanan Bir Serüven: Mimar Sinan Heykeli", *İDİL*, 2(6).
- Sağlam, M. (2002). "Devrim Erbil'in Resimlerinde Dışavurumsal Niteliği Barındıran Soyutlama Üzerine", <https://earsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/1181/172754.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yılmaz, E. (2019). "Cumhuriyetin ilk yıllarında Edirne'de Heykel (1927-1937)". *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 9 (17), 240-261.
- <http://www.belgeler.com/blg/2y4/sadi-diren>, Erişim Tarihi: 11.04.2013
- <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=612§ion=120&lang=tr&bhcp=1&periodID=&pageNo=0&exhID=0>, Erişim Tarihi: 11.04.2013
- http://www.devrimerbil.com/tr_main.html, Erişim Tarihi: 12.04.2013
- <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,3198/ali-avni-celebi.html>, Erişim Tarihi: 12.04.2013
- <http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,3235/sabri-berkel.html>, Erişim Tarihi: 04.04.2013

ERGİN İNAN'IN MESNEVİ TEMALİ ÖZGÜN BASKI RESİMLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

AN INVESTIGATION ON ERGİN İNAN'S MESNEVİ THEMA PRINTED PICTURES

Mustafa Kürşat GÜNEBAKMAZ

Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Resim Ana Sanat Bilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi
mkgnbkmz@gmail.com

Prof. Dr. Zühal ARDA

Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Resim Bölümü
arda.zuhal@gmail.com

Öz

Devlet sanatçısı unvanı, sanata olan katkıları ve yaBatı'da çağdaş olarak ifade edilen kavram bağlamında sanatçıları arasında ortaya çıkan yenilikçi yaklaşımlar, Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Türk resim sanatçıları arasında da farklı bir algı süreci meydana getirmiştir. Batıya eğitim amacıyla gönderilen sanatçıların Anadolu'ya döndüklerinde Batı'nın resim ve baskı resim alanındaki teknikleri Türk sanatçıları arasında da benimsenerek geleneksel ve ulusal düşünce yapısının farklı tekniklerle ifade etme imkânı sağlamış, sanatçıları plastik değerler açısından farklı eserler meydana getirmiştir.

Bu bağlamda 1968 yılı itibarıyla resim sürecinde farklı bir yol izleyen Ergin İnan, resim eğitimi için Almanya'da bulunduğu süreçte Karl Schlamminger ve Helmut Hungerbergin atölyesinde öğrenim görmüş, bu sayede resim sanatında elde ettiği izlenimleri Anadolu'nun kültürel değerleri ile birleştirerek desen ve kolajlarla resimlerine yansıtmıştır. Farklı bir biçimsel üslup, çizimleriyle özdeşleşmiş, aynı zamanda Mesnevi'den yola çıkarak düşüncelerini baskı resim sanatı ile içselleştirme yoluna başvurmuştur. Bu sayede Ergin İnan'ın resimleri felsefi düşünce yapısına bürünmüş ve hat yazıları resimlerin bir dili haline gelerek anlatımı etkin kılmıştır.

Bu çalışma; Ergin İnan'ın özgün baskı resimlerine Mesnevi'nin düşünce yapısının yansımaları olan baskı resimleri ile sınırlandırılmış, konu bağlamında literatür taraması yapılarak baskı resimlerdeki kompozisyonlar incelenmiş ve yorumlanmıştır. Araştırmanın Çağdaş Türk Özgün Baskı Resim sanatı içerisinde Anadolu'nun kültürel değerleri ile hareket ederek eser veren sanatçılara yenilikçi bir bakış açısı getireceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Özgün Baskı Resim Sanatı, Ergin İnan, Mesnevi

Abstract

Innovative approaches that emerged among the artists in the context of the concept expressed as contemporary in the West have created a different perception process between Turkish art artists and the proclamation of the Republic. When the artists who were sent to the West for education were returned to Anatolia, the techniques of Western painting and print painting were adopted among the Turkish artists.

Ergin İnan, who followed a different path in the painting process as of 1968, studied in the studio of Karl Schlamminger and Helmut Hungerbergin while he was in Germany for painting. A different stylistic style is identified with his drawings, and at the same time, he uses the term çik mesnevi ler to internalize his ideas with print art. In this way, the paintings of Ergin İnan have become philosophical thinking and the calligraphy has become a language of the paintings and enabled expression.

This work; Ergin İnan's original paintings were limited to the paintings that are reflective of Mesnevi's thought structure. It is thought that the research will bring an innovative perspective to the artists who work with the cultural values of Anatolia within the Contemporary Turkish Print Art.

Key Words: Turkish Original Print Painting Art, Ergin İnan, Mesnevi

GİRİŞ

Devlet sanatçısı unvanı, sanata olan katkıları ve yXVIII. yy sonrası Batıya eğitim için gönderilen sanatçıların yabancı resamlardan aldığı resim dersleri ile farklı bir yola giren Türk Resim Sanatı, XIX. yy'da Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte sanatçıların Türk Kültürü'nün değerleri ve kavramlarını yenilikçi bakış açısıyla eserlere yansımaya yol açmıştır. Özgün baskı resim sanatı, sanatçıların bireysel düşüncelerini plastik değerler açısından farklı izlenimlerle oluşturma imkânı sunmuş ve sanatçıların arasında hızla yayılan bir alan olarak benimsenmiştir.

1933'de Üniversite Reformu İle başlatılan yenilikçi süreç, 1936 yılına gelindiğinde yurt dışından gelen atölye hocaları ve eğitim için gönderilen öğrencilerin çalışmalarıyla gelişim göstermiştir. Türkiye'nin sanat ortamı Atatürk'ün katkılarıyla belirli bir seviyeye ulaşmış, düzenlenen Yurt Gezileri kapsamında sanatçıların Anadolu'nun kültürel miraslarını ve yaşam tarzını yakından inceleme fırsatı bulmuştur. 1938 yılında düzenlenen yurt gezileri sanatçıların Anadolu coğrafyasındaki izlenimlerinden yola çıkarak oluşturdukları resimlerle farklı bir bakış açısı kazanmış, bu sayede sanatçıların Anadolu'nun toplumsal ve kültürel yaşamını resimlerine aktarmış, geleneksel Türk sanatları olan halı, kilim ve motifleri kullanarak ulusallık ve yerellik kavramı bağlamında çalışmalarına ağırlık vermişlerdir (Elmas,2000: 70).

Çağdaş Türk Özgün Baskı Resmi; 1936 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde ve Gazi Eğitim Enstitüsü Resim bölümünde kurulan atölyelerde yapılmaya başlanmış, Burhan Toprak'ın yönetimdeki akademide yurt dışından gelen Leopold Levy'nin gravür çalışmaları ile farklı bir sürece girmiştir. Aynı zamanda yurda dönen sanatçıların Batı'nın resim teknikleri açısından almış oldukları eğitimle bu alana süreklilik kazandırılması hedeflenmiştir (Aslıer,1987: 2). İlk aşamada Gravür, Litografi ve Linolyum tekniği ile resimler oluşturulmuştur. Yurt dışında eğitimini tamamlayan Sabri Berkel, Leopold Levy'nin atölyesinde asistan olarak çalışmaya başlamış, doğa ve figürden elde ettiği izlenimleri soyut bir bakış açısıyla gravür ve litografi tekniği ile eserlerine yansıtmıştır. Aynı zamanda Turgut Zaim de bu alanda eserlerini üretmek akademide Çağdaş Türk Özgün Baskı Resim Sanatında öncü sanatçı olarak yerini almıştır. (Akalan,2000: 108). Şinasi Barutçu'nun öncülüğündeki Gazi Eğitim Enstitüsü'nde ise 1960'ın başlarına kadar olan sürede linolyum ve ağaç baskı tekniğine ağırlık verilmiş, 1966 yılında Veysel Erüstün'ün katkılarıyla gravür tekniğine geçilmiştir (İçmeli,1985: 63).

Bu yıllardan itibaren atölyelerde Türk resim ve özgün baskı resim sanatçıları düşünce ve teknik açıdan yenilikçi çalışmalarını bir sonraki kuşağa aktarmış ve günümüz Türk Resim Sanatı içinde önemli bir rol üstlenmişlerdir.

Ergin İnan'ın Mesnevi Temalı Özgün Baskı Resimleri Üzerine Bir İnceleme

Tasavvuf düşüncesi, İslam Medeniyeti'nin en önemli unsuru olarak belirlemiştir. Anadolu'da birçok ilim ve gönül insanı bu düşünce hakkında eserler kaleme almıştır. Mesnevi; İslâm Medeniyeti'nin, klâsik edebiyatlardan bir nazım biçiminin adıdır. Her beytin kendi içerisinde kafiyesi mevcuttur. Kafiyedeki serbestlik ve bağımsızlık, uzun hikâye, roman ve öğretici olan kitaplar genel başlığı ile Mesnevi olarak adlandırılmıştır (Şafak, 2018). Türkiye'de Cumhuriyet sonrası çağdaş uygarlık düzeyinde eser veren sanatçıların resimlerine de konu olmuştur.

Ergin İnan ilk olarak sanat hayatına özgün baskı resimleriyle başlamış ve renkli bir anlayışla eserlerini oluşturma yoluna gitmiştir. Yaşam ve gerçeklik karşısındaki bireyin, bu kavramlar üzerinde düşünce yapısına dikkat çekerek görsel bir anlayış geliştirmiştir (Gören,1998: 214).

Resimlerinde en belirgin özellikler ise deformasyona uğrayan figürlerin biçim olarak yeni bir üslup haline geldiği çizimler olmuştur. İlerleyen zamanlarda yazılı eser ve figür anlatımlarını resimleri ile bir araya getirerek sanat hayatına devam etmiştir (Giray,2001:33-94).

Giray' a göre; (2001:94). *"Ergin İnan'ın evrensel bir boyuta ulaşan eserlerinde figür ve böcek imgeleri en dikkat çekici öğeler olmuştur. Bu öğeler eski yazıların sayfalarından oluşan kompozisyonlarla tasarlanarak böcek desenlerinin yerleştirilmesiyle betimlenmiştir. Resimlerin bütünü oluşturulan öğeler İnan'ın yaşamı boyunca ilgi duyduğu görünümlerin bir yansıması olarak ortaya çıkmıştır. Bu sayede çalışmalarını birçok yaklaşımla isimlendirme yoluna giden İnan, portreler, eller, mektup, yaratılış gibi başlıklarla eserlerini ifade yoluna gitmiştir"*.

Kurgular, fantastik-gerçekçi yorumun çizgisel düzeydeki anlatımına ulaşmıştır (Aslıer, 1985: 37). İlerleyen zamanlarda resimlerdeki mekan arayışının yanı sıra farklı teknikler olan el yapımı kağıt, kolaj ve gravür teknikleri İnan'ın özgün bir biçime ulaşmasında başvurduğu öncelikli teknikler olmuştur (Giray, 2001: 161). Türkiye'de 1936 yılında özgün baskı resim alanında başlayan süreç, birçok baskı resim sanatçısının

yetişmesinde etkili olmuştur. Ergin İnan 1968 yılında İstanbul Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu Resim bölümünde eğitimini tamamlamış, 1971- 75 yılları arasında Münih Güzel Sanatlar Akademisinde özgün baskı ve resim alanında eğitim almıştır. Bu sayede gravür çalışmalarına ağırlık vermiştir. Resimlerinde ifadeci yorumlar ve figürsel anlatımlar dikkat çekmektedir. Desen temelli figürlerin üçlü veya tekli düzenlemeleri söz konusu haline getirmiştir.



Resim:1 Ergin İnan, Yazıt, El, Ayak, 1996, Gravür, 105 x 80 cm

İnan'ın üzerinde en çok durduğu konulardan birisi de yaratılış ve yok oluş kavramı olmuştur. Her insanın bir yaşam şeklinin ve tarzının olduğunu ifade etmiş, belirli bir zaman dilimi içerisinde her daim bireyin kendi varoluşunu sorguladığını söylemiş ve eserlerini bu bağlamda anlık yaklaşımın bir yorumu olarak görmüştür (Yılmaz, 2017: 27).

Mevlâna'nın Mesnevisi; İnan'ın lise yıllarından başlatmış olduğu çizimlerle sanat hayatına dâhil olan bir konu olarak belirmiş ve hayatı boyunca en çok etkilendiği kitap olarak resim içeriğine dâhil olmuştur. 1964'de Münih'de eğitim gördüğü sıralarda atölye hocası Karl Schlaminger'in çok iyi bir düzeyde Farsça bildiğini ifade ederek Mesnevi'ye ait çalışmalara bu sayede ağırlık vermiştir (Yalçınkaya, 2013). Tekniğin, düşünce ortamında farklı boyutlara ulaşması, resimlerinde sanatsal biçimini yansıtan görüntülere dönüşmüştür.

İnan'ın çalışmalarında; Elif, Eller Ayaklar, Kafa, Âdem ve Havva, Mesnevi başlıkları düşünce boyutunun disipline edilmiş çalışma örneklerini yansıtmaktadır.

Bu durum konusal özgünlük ile resimlerinde farklı bir yapıya ulaşmasında önemli bir rol üstlenmiş, çağdaş bir anlatım seviyesinin başarısı olarak belirmiştir (Giray, 2001: 188).

Yılmaz'a göre ; *"İnan böceklerin resminin dili olduğunu ifade etmiş ve tasarımlarında birçok kez kullanmasını mektup yazma isteğiyle başladığını söylemiştir. Kaligrafik yazıların ise eskimışlik, yıpranmışlık görüntüsünün kendi iç dünyasında bıraktığı bir hüznün dile getirmiştir. Edebi bir dilin bu duyguları anlatmada yetersiz olarak görmüş ve bu durumu estetik bir yaklaşım biçimiyle eserlerinde renk ve çizimlerle ifade yoluna gitmiştir"* (Yılmaz,2017).

İnan, aynı zamanda farklı coğrafyalarda yaşayan insanların birbiriyle iletişim kurmasını güçleştiren yabancı dil sorununu irdelemiş, anlaşma yolunun geçmiş dönem Anadolu'da yazı dilinde kullanılan Farsça eserlerin sayfalarıyla betimleme yoluna gitmiştir. Unutulmuş ya da bilinmeyen satırların bilgi ve belge niteliği taşıdığını belirtmiş ve yazıları sadece biçimsel bir bağlamda ele aldığını söylemek mümkün görülmektedir. Özgün baskılarda mevcut olan kitap sayfaları resmin içeriğinde görsel değerler kazanmış ve bir bütünlük oluşturmuştur. Bu sayede sanatın evrensellik noktasına dikkat çekilmiş, sanat eserinin kalıcılığı ön plana



Resim:2 Ergin İnan, Mesnevi, 1989, Gravür, 78 x 51 cm

çıkmıştır (Giray, 2001:190).

İnan'ın baskı resimlerinde geleneksel ve kültürel yaklaşımlar biçimsel yönüyle bir bütün oluşturmuş, sanatın çağdaş bir yapı içerisinde hareket ettiğinin

göstergesi olmuştur. Mesnevi resminde eski kitap sayfaları kolaj tekniğinin ve kompozisyon dışındaki yazılar kendi içerisinde farklı bir boyuta ulaşmıştır (Giray, 2001: 190).

Resim 2'de kompozisyonun merkezinde zamanının döngüsünü çağrıştıran eski yazılar kolaj tekniğini animsatan böcek desenleriyle oluşturulmuştur. Bu sayede resmin boyutsal kimliği ortaya çıkmış, merkezin dışında yer alan yazı karakterleri ve figür çizimleri kompozisyonu tamamlayan diğer öğeler olarak belirmiştir.

Kullanılan renkler genellikle eski kitap sayfalarının yıpranmışlık duygusunu hissettirmiştir. Sanatçının geçmiş zaman dilimindeki Mesnevi'nin düşünce yapısını güncel bir yaklaşımla yorumladığının göstergesi olmuştur. Dairenin dışında yer alan yazılar, eski yazıların anlaşılabilirliğini açıklığa kavuşturmuştur. Mesnevi'ye ait tasavvufi semboller ve yazılar baskı resme yeni



Resim:3 Ergin İnan, Mesnevi, 1989, Litografi, 60 x 41 cm

anlamlar kazandırmıştır.

Resim 3'te Mevlevî sarığının animsatan tasarım, sanatçının karışık teknik kullanarak bir araya getirdiği eski kitap sayfaları ile oluşturulmuştur. Sarığın merkezinde yer alan ve İnan'ın simgesi olan üçlü portre çizimi konu başlığında incelendiğinde, kompozisyonun belirli kısımlarında yer alan eski yazılar ile birleştirilmiştir. Mesnevi'nin felsefi boyutu sanatçının resimlerinde biçime dönüşmüştür. Ayrıca üçlü portre çizimi İnan'ın resimlerinde daima gözlemlenebilen dışavurumcu etkileri içerdiği, insan yaşamının en temel kaynağı olan yazının birey için önemine vurgu yapmak



Resim:4 Ergin İnan, Mesnevi, 1989, Litografi, 63 x 44 cm

istenmiştir.

Resim 4'te sanatçının belleğinde iz bırakan böcek görüntüleri, hat yazılarının üzerinde resmedilmiştir. Geçmiş zaman dilimine tanıklık etmiş sayfa yapılarının etkisi, İnan'ın mektup teması ile ilişki kurduğunun göstergesi olmuştur. Sanatçının bireysel ruh ve felsefi yapısını yansıtan resim, arka plânda oluşturulan figür çizimleri ile desteklenmiştir. Günümüz yüzyılına ait olan anlayış ile biçimlerin farklı bir yaklaşım tarzının ortaya konulduğunun göstergesi olmuştur.

Arka plandaki insan figürünün kolları açılmış bir biçimde resmedilmesi, Leonardo da Vinci'nin anatomi



Resim:5 Ergin İnan, Mesnevi, 1989, Litografi, 63 x 44 cm

çizimlerini anımsatan bir yaklaşımla anlatılmıştır.

Resim 5'te görülen çalışması ise üçgen ve kare formulu bir tasarım üzerinde böcek çizimleri ile oluşturulmuştur. Böcek çizimleri İnan'ın resimlerindeki kullandığı renkçi anlayışın bir yansıması olarak belirmiştir. Formun dışına eklenen yazılar sanatçının güncel yaşamın kendi içerisinde bıraktığı izlerini taşımış düşüncenin tasarım içerisinde bir bütünlük oluşturmasını sağlamıştır. Böcek figürleri resmin dili haline gelmiştir. Mevleviliğe ait bir simge olan sarık biçimi asıl konuya dikkat çekilmek istenen ayrıntılardan birisi olmuştur. Üçgen ve kare formulu yapı ve baskı resmi oluşturan parçalar İnan'ın eserinin bir kitabesi



Resim:6 Ergin İnan, Mevlana'ya, 1989, Gravür, 42 x 31 cm

haline gelmiştir.

Resim 6, Ergin İnan'ın, kendisi için önemini birçok kez dile getirdiği Mesnevi etkisinin çok hissedildiği bir resim olmuştur. Mesnevinin hayatının bir parçası olduğunu söyleyen ve neye her zaman saygı duyduğunu ifade eden İnan'ın birbiri üzerine istiflenmiş böcek çizimleri, geçmiş dönem kitapların kapak sayfasını anımsatan bir görüntü haline gelmiştir.

Bu etki tasarımın üst kısmında yer alan yazılı metni güncel bir yaklaşımla açıklığa kavuşturduğunun izlenimini taşımıştır. Ayrıca resimde kullanılan figürler bir bakıma yazılı olan metni açıklığa kavuşturan öğeler olduğu söylenilebilir. Eski ve yıpranmışlık hissi İnan'ın içinde yaşadığı hüznün, mutluluk ve heyecan anlarının bir yansıması olmuştur (Dolmacı,2016).

SONUÇ

XIX. yy'ın başlarından itibaren yurt dışına eğitim için gönderilen sanatçıların yurda döndüklerinde başlatmış oldukları yenilikçi sanat anlayışı, 1933 yılına ulaşıldığında

üniversite reformu ile devam etmiştir. Türkiye'nin sanat ortamı Atatürk'ün katkılarıyla belirli bir seviyeye ulaşmış, düzenlenen Yurt Gezileri kapsamında sanatçılar Anadolu'nun kültürel miraslarını ve yaşam tarzını yakından inceleme fırsatı bulmuştur.

1936'da İstanbul Güzel sanatlar Akademisi Özgün baskı resim alanında teknik açıdan yenilikçi tutumla başlayan süreç, Gazi Eğitim Enstitüsü'nün baskı atölyelerindeki çalışma alanları ile sürece devamlılık sağlanmıştır. Bu sayede sanatçılar Anadolu coğrafyasına ait konuları ve kavramları güncel yorumlarıyla eserlere yansıtma imkanı elde etmişlerdir.

Bu gelişmeler neticesinde 1968 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde eğitim sürecini tamamlayan Ergin İnan, 1971- 75 yılları arasında Almanya'da Karl Schlamminger atölyesinde baskı resim eğitimi almıştır. Ergin İnan özgün baskı resim alanındaki çalışmalarıyla tekniğin, biçimle farklı bir boyuta ulaşmasını sağlamıştır. Evrensel kavramlar olan yaratılış ve yokoluş konuları üzerinde durarak özgün baskı resimlerinde çağdaş bir anlatım seviyesine ulaşmıştır.

Aynı zamanda İnan'ın Anadolu coğrafyasındaki manevi ve kültürel değerlerden beslenerek, bu durumu, kendine özgü bir üslup haline getirdiği desen ve kolaj anlayışı ile görsel anlatıma konu ve teknik açısından zenginlik kazandırdığı gözlemlenebilmektedir. Kompozisyona, tasarım aşamasında veya sonradan dahil olan yazıların görsel değerlerin bir parçası olduğuna dikkat çekerek estetik bir yaklaşımın somut görüntüleri oluşmuştur. Sanatçının eserleri, incelendiğinde dışavurumcu bir anlatıma sahiptir.

İnan, Mesnevi adlı çalışmalarıyla geçmiş dönem kültürel düşünce yapısını, yağlıboya resimleri, heykel ve özgün baskı resimleri ile güncel bir yorum şekli elde etmiş, Çağdaş Türk Özgün Baskı Resim sanatına yenilikçi bir bakış açısı kazandırmıştır. Bir çok alanda eser üreten İnan'ın, eserlerinin hem yağlı boya hem de baskı alanında Çağdaş Türk Resim Sanatı'na büyük katkıları olduğu görülmektedir.

KAYNAKÇA

Akalan , G. (2000). *Gravür*. İstanbul: Kale Keramik Sanat Yayınları.

Aslier, M. (1987). *Türkiye’de Ve Almanya’da Baskı Sanatı*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Elmas, H. (2000). *Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri*. Konya: T.C Konya Valiliği İl Kültür Müdürlüğü.

Giray, K. (2011). *Ergin İnan, Sanat Dizisi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Gören, A. (1988). *50.Yılında Akbank Resim Koleksiyonu*. İstanbul: Akbank Kültür Ve Sanat Kitapları 66.

İçmeli, M. (1987). *Türkiye’de Ve Almanya’da Baskı Sanatı*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Sanal Kaynak

Dolmacı, S. (2016). *Ergin İnan Eserlerini Anlatıyor*, Röportaj Erişim: 07 Haziran 2018 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=DjuzcTzigg> adresinden alındı.

Yalçinkaya, F. (2013). *Kültür Sanat Haberleri*, Sabah, Röportaj Erişim 28 Mayıs 2018 tarihinde <https://www.sabah.com.tr/kultur-sanat/2012/01/13/sakli-kimligini-acikladi> adresinden alındı.

Yılmaz, İ. (2017). *Ergin İnan’ın 50 yılı*, Hürriyet, Röportaj Erişim: 29 Mayıs 2018 tarihinde <http://www.hurriyet.com.tr/kitap-sanat/ergin-inanin-50-yili-40553041>adresinden alındı.

Şafak, Y. (2018). *Mevlana Celaleddin Rumi’nin Eserleri*, Erişim: 29 Mayıs 2018 tarihinde <http://www.konya.bel.tr/sayfadetay.php?sayfaID=125> adresinden alındı.

Görsel

Resim: 1 Erişim: 29.05.2018, http://www.ergininan.com/#w_detail/1392

Resim: 2 Erişim: 29.05.2018, http://www.ergininan.com/#w_detail/1228

Resim: 3 Erişim: 29.05.2018, http://www.ergininan.com/#w_detail/1230

Resim: 4 Erişim: 29.05.2018, http://www.ergininan.com/#w_detail/1199

Resim: 5 Erişim: 29.05.2018, http://www.ergininan.com/#w_detail/1198

Resim:6 Erişim: 29.05.2018, http://www.ergininan.com/#w_detail/1195

CERVANTES'İN MÜNASEBETSİZ MERAKLININ HİKÂYESİ İLE PEYAMİ SAFA'NIN SELMA VE GÖLGESİ ADLI ESERLERİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR İNCELEME

A COMPARATIVE ANALYZE BETWEEN CERVANTES' MÜNASEBETSİZ MERAKLININ
HİKÂYESİ SHORT STORY AND PEYAMİ SAFA'S SELMA VE GÖLGESİ

Dr. Caner SOLAK

canersolak86@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6295-6513>

Öz

Bu çalışmada Cervantes'in *Don Kişot* romanında yer alan Münasebetsiz Meraklı'nın Hikâyesi (1605) adlı hikâye ile Peyami Safa'nın Server Bedi imzasıyla kaleme aldığı *Selma ve Gölgesi* (1939) adlı romanı arasında konu bakımından bulunan benzerlikler üzerinde durulmuştur. İki eserde eşin veya sevgilinin sadakatinin kendisine çok güvenilen yakın bir arkadaşına sınıtılması motifi üzerine kurulmuştur. Birbirinden oldukça uzak coğrafyalarda ve zamanlarda kaleme alınmış olan bu iki eserin aynı motifi işleyişlerinde bulunan ortaklıklar ve farklılıklar, yazılmış oldukları edebi türler üzerinden izah edilmiştir. Aynı konuyu, Cervantes didaktik anlatımla bir ibret öyküsü olarak ele alırken, Peyami Safa ölümcül kadın tipinin ön plana çıkarıldığı bir polisiye olarak işlemeyi tercih etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Cervantes, Peyami Safa,
Karşılaştırmalı Edebiyat

Abstract

In this study we focused on the thematic similarities which present in Cervantes' Münasebetsiz Meraklı'nın Hikâyesi that is in *Don Kişot* roman and *Selma ve Gölgesi* novel which belongs to Peyami Safa but written by Server Bedi signature. In both work we see a wife or darling whom fidelity is tested by a close friend who is known as a reliable man. This the common point which is entreated by both writer. Similarities and distinctness in these work which were written in different times and countries are analyzed by the literary criteria of the works as a genre literary. The same plot is dealt with didactic discourse as a parable by Cervantes and the other way Peyami Safa preferred to deal the same theme as fatal woman within a detective novel.

Key Words: Cervantes, Peyami Safa, Comparative Literature

GİRİŞ

İki farklı edebi metnin farklılıklarını benzerliklerini etki ve etkileşimlerini saptayarak birbirleriyle mukayese eden karşılaştırmalı edebiyat bilimi için Gürsel Aytaç, “görevi, işlevi, farklı dillerde yazılmış iki eseri konu, düşünce ya da biçim bakımından incelemek, ortak, benzer ve farklı yanlarını tespit etmek, nedenleri üzerinde yorumlar getirmektir.” der (2009: 7), (Arak, 2012: 53). Bu incelemede İspanyol ve Türk edebiyatından iki eser ortak bir konuyu nasıl ele aldıkları bakımından karşılaştırılacaktır.

Miguel de Cervantes Saavedra'nın roman türünün ortaya çıkışında öncü eserler arasında kabul edilen *Don Kişot* (1605) adlı romanında yer alan “Münasebetsiz Meraklının Hikâyesi” ile Peyami Safa'nın Server Bedi imzasıyla kaleme aldığı *Selma ve Gölgesi* (1939) adlı romanı arasında konu bakımından önemli bir benzerlik bulunmaktadır (Yıkan, 2004: 216). Eserlerin merkezinde, iki yakın erkek arkadaşın birinin diğerinden eşinin veya sevgilisinin kendisine olan sadakatini sınamasını istemesi üzerine gelişen olayların bulunduğunu söyleyebiliriz. Bu çalışmada söz konusu iki eser arasında konu ve şahıs kadrosu bakımından ortak, benzer ve farklı noktalar üzerinde durulacaktır.

Cervantes, bu hikâyeyi *Don Kişot* romanına hâkim olan parodik anlatımın aksine didaktik bir anlatımla “ibret öyküleri” başlığı altında ele alırken, Peyami Safa ise aynı olay örgüsünü kişiler üzerinde yaptığı değişikliklerle noir atmosferin hâkim olduğu bir polisiyeye dönüştürmüştür (Parla, 2012: 70, 124) (Parla, 2017: 93). İki eser arasında her ne kadar bir kronolojik öncelik-sonralık ilişkisi bulunsa da, Peyami Safa'nın romanını Cervantes'in eserinin bir yeniden yazımı olarak kabul etmemizi gerektirecek doğrudan bir bağlantı bulamadığımız için, iki eseri metinlerarasılık yerine karşılaştırmalı edebiyat açısından değerlendirmeyi seçtik.¹ Paul van Tieghem ilk yazılan eser ile sonradan yazılan arasında doğrudan bir etkileşimin olmadığı bu tür durumları “tesirlerden doğmayan benzeşimler” şeklinde niteler (Tieghem, 2017: 267), (Arak, 2012: 20).

Karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarında ortak konular mevzusu ise şu şekilde ele alınır: “Komparatistik çalışmaları en yaygın şekliyle ‘ortak konu’ ve ‘motif’ ağırlıklı yapılıdır. ‘Ortak konu’lar, insanlık tarihi boyunca gerek ağızdan ağıza dolaşarak (sözlü) masal, efsane,

¹ René Girard, üçgen arzu etrafında gelişen aynı olay örgüsünün Dostayevski'nin *Ebedi Koca* romanında da bulunduğunu gösterip, mukayese eder. “Münasebetsiz Meraklı'yla *Ebedi Koca* arasındaki keşişme noktaları herhangi bir edebi etkileşimle açıklanamaz. Farklılıkların hepsi biçimle, benzerliklerin hepsi öyle ilgilidir.” (2007: 59, 54-59)., *Türev* (2005) adlı Türk sinema filmi ise “Münasebetsiz Meraklının Hikâyesi”nin bir başka sanat dalında yeniden yazımıdır. Filmde roller artık yer değiştirmiştir. Bu sefer bir kadın evleneceği erkeğin sadakatini test etmek için kız arkadaşından yardım istemektedir.

destan, atasözü gibi ortak yaratıcılık ürünlerinde varolan, gerekse antik edebiyatta yazarların el attığı konularken, daha sonra edebiyat tarihi boyunca başka başka yazarların yeniden ele alıp işledikleri beylik konulardır.”(Aytaç, 2009: 87)

Eşin sadakatinin güvenilir bir arkadaşına sınıtılması motifinin² farklı yorumları olan bu iki eser arasındaki benzerliğin, karşılaştırmalı edebiyatın “Yazınlar ya da yapıtlar arasındaki benzerlik ilişkisi iki nedenlidir. Bunlar yazın-tarihsel saptanabilen temas ilişkileri ile oluşmuş benzerlikler ve tesadüfi gerçekleşmiş benzerliklerdir.” ayırımından yola çıkarak evrensel bir temanın ortak kullanımına dayanan tesadüfi bir benzerlik olduğunu söyleyebiliriz (Sakallı, 2006: 251).

Eserlerin mukayesesinin daha iyi anlaşılması için, kısa özetlerini verdikten sonra ortak ve farklı yönleri üzerinde durmaya çalışacağız.

Münasebetsiz Meraklının Hikâyesi

Cervantes'in *Don Kişot* romanının ilk cildinde yer alan “Münasebetsiz Meraklının Hikâyesi” adlı bölümde Anselmo ve Lotario adında Floransa'da yaşayan oldukça samimi iki dostun, Anselmo'nun evlenmesi üzerine yaşadıkları olaylar anlatılır (Cervantes, 2012: 280-318). Anselmo, evlendikten sonra kendisine daha mesafeli durmaya başlayan arkadaşı Lotario'dan çok büyük bir fedakârlık ister. Anselmo, eşi Camila'nın kendisine ne kadar sadık olduğunu sınamak için çok güvendiği arkadaşının eşine kur yapmasını, hediyeler vermesini, aşk şiirleri yazmasını ister. Böylelikle eşinin kendisine her zaman sadık kalıp kalmayacağına dair zihninde oluşan kemirici şüpheyi yenebilecektir. Anselmo'nun yoğun ısrarları neticesinde Camila'ya kur yapan Lotario, zamanla bu konuda başarılı olduğu gibi kendisi de istemsizce Camila'ya âşık olur. Karısıyla en yakın arkadaşı arasında tutkulu bir yasak aşkın doğmasına sebepsiz şüphesi yüzünden vesile olan Anselmo'nun aldatıldığını öğrenmesi ve bu hadisenin tüm şehre yayılmasıyla dramatik aksiyon oluşmuş olur. Hikâye de buna uygun olarak kişilerin ölümüyle sona erer. Anselmo, en iyi arkadaşını ve eşini kendi elleriyle ihanete sürüklemiş olmanın vicdan azabıyla ölürken, yaptıklarından pişman olan Lotario, bir savaşa katılıp ölür. Manastıra kapanıp rahibe olan Camila da kısa zaman sonra ölecektir.

Don Kişot romanında etrafındakilere bu hikâyeyi anlatan Rahip, olay karı koca yerine bir âşıkla sevgilisi arasında geçse daha makul olurdu, diyerek hikâyeyi

² Halk edebiyatı araştırmalarında Stith Thompson'ın motif indeksinde bulunan sına (imtihan/test) motifinin kullanımı için bkz: (Bozdoğan, 2013: 41-45)

tamamlar (Cervantes, 2012: 318). Rahip'in bu yorumuna koşut olarak *Selma ve Gölgesi*'nde evli eş değil, evlenilmeyi düşünülen sevgili sınanacaktır.

Selma ve Gölgesi

Peyami Safa'nın *Selma ve Gölgesi* adlı romanında Selma adlı bir dul kadınla evlenme niyetinde olan Nevzat'ın yakın arkadaşı olan Halim'den mühim bir yardım istemesi ve bunun üzerine gelişen olaylar anlatılır. Oldukça cazibeli bir kadın olan Selma'ya âşık olan Nevzat, Selma'nın geçmişinde ikisi eski kocası olmak üzere toplam dört intihar vakası bulunmasından ötürü şüphelerini gidermek için arkadaşından yardım ister. Nevzat'ın yoğun ısrarı üzerine Selma'nın sadakatini ve tehlikeli biri olup olmadığını test etmek üzere onun yalısına gitmeye başlayan Halim, -Nevzat'tan gizleyerek- Selma'yla aşk yaşamaya başlar. Bir müddet sonra Halim, geride bir mektup bırakarak kısa süre zarfında intihar eder. Arkadaşının kuşkulu intiharı ve Selma'nın ortadan kaybolmasıyla tüm şüphelerinden kurtulan Nevzat, Selma'nın peşine düşer. Selma'nın Venedik'te saklandığını öğrenince onu bularak işlediği tüm cinayetleri itiraf ettirir. Ancak ufak bir dikkatsizliği yüzünden Selma tarafından öldürülür. Çekim alanına giren erkeklere tutku ve ölümü birlikte yaşatan Selma, romanın sonuna gelindiğinde Nevzat'ı da, kendisi hakkında gerçeği öğrenmesi için yardım istediği Halim'i öldürdüğü gibi öldürerek yoluna devam eder.

İki Eser Arasındaki Ortaklıklar

İki eserde de iki arkadaşın geçmişleri aralarına giren kadınlardan çok öncesine dayanır. "Münasebetsiz Meraklının Hikâyesi"nde Anselmo ve Lotario'nun ne kadar iyi arkadaş oldukları herkesçe bilinirken, Selma ve Gölgesi'nde Nevzat ve Halim farklı şehirlerde yaşadıkları için araya mesafe girmiş olsa da halen birbirlerinin en büyük sırdaşı ve akıl hocası konumundadırlar. Bununla birlikte iki arkadaşın arasında somut ve soyut bazı uzaklıkların girmiş olduğu görülür. Aynı şehirde olmalarına karşın Anselmo evlendikten sonra Lotario, arkadaşıyla bekârlık günlerindeki kadar çok görüşmez. Nevzat ve Halim arasındaki uzaklık daha somut nedenlere dayanmaktadır (İstanbul-Ankara). Burada ortak olan arkadaşların hayatlarına yeni bir kişi girdiği ya da gireceği sırada eski iki dost konumunda olmalarıdır.

Münasebetsiz Meraklının Hikâyesi'nde evli eş, *Selma ve Gölgesi*'nde evlenme niyetinde olunulan sevgili, en yakın arkadaşına sınatılır. İki eserde de arkadaşlarının

bu garip isteği, önce kabul edilmez, yoğun ısrarlar sonucunda zorla ikna edilirler. Bu zorlu görevin o kişilere verilmesinin sebebi onların kişiliklerine ve dostluklarına duyulan sonsuz güvendir. "Hayır, benim Selma'ya da sana da emniyetim var. Neticeden eminim. Sana kanaat gelmesini istiyorum. Bir de bu kadını beraber etüd etmiş olacağız. Sen benim yirmi üç senelik bir tek dostumsun. Bu ricamı kabul edeceksin."(Safa, 2006: 30)

İki eserde de aldatma hadisesi ilk sınamada gerçekleşmez. Sınamanın tekrar ve daha şiddetli denenmesinin talebi üzerine ikinci denemede ihanet gerçekleşir.

Eşin ve sevgilinin ihanetinden, iki eserde de sınanmalarını isteyen arkadaşın bir süre haberi olmaz. Sevdiklerinin testten başarıyla geçtikleri yalanıyla arkadaşları tarafından aldatılırlar. İki eserde de arkadaşının eşinin/sevgilisinin sadakatini sınanan kişi için oynadığı âşık rolü zamanla gerçeğe dönüşür. Taraflar iki eserde de duyguların karşılıklı olduğu tutkulu bir yasak aşk içerisinde bulurlar kendilerini. Eserler, bu noktadan sonra bir arkadaşın ölümcül hatası yüzünden iki samimi dostun aynı kadını sevmesi hadisesine dönüşür. Artık iki arkadaş birbirlerinin rakibi olmuşlardır. Eserlerin birbirinden tamamen ayrıldıkları nokta da buradan sonra gerçekleşir. Eserlerdeki iki arkadaşın aynı anda âşık oldukları kadınların mizaçlarındaki farklılık, olayların ulaştıkları noktaları farklı yerlere taşır. *Münasebetsiz Meraklının Hikâyesi*'nde sadakatsiz eş melek tabiatlı bir kurban olarak çizilirken, *Selma ve Gölgesi*'nde durum tam tersi olur. Bu farklılık üzerinde daha detaylı duracağız.

İki eserin de çıkış noktası ve temel ortaklık noktası olan eşin/sevgilinin sadakatinin sınanması arzusunun incelediğimizde "kendi kendini gerçekleştiren kehanet" olgusuyla karşılaşırız. İhanetin gerçekleşmesini sağlayan üçüncü kişi ilişkilerinin içerisine meraklı koca tarafından kendi elleriyle sokulduğu gibi, sevdiklerine kur yapılması da istenir. Muhtemelen bu sinama olmasa ihanet de olmayacaktır. "...beni kıvrandıran şey, eşim Camila'nın gerçekten benim düşündüğüm kadar iyi ve mükemmel olup olmadığını bilmek arzusudur." (Cervantes, 2012: 283). Eserlerdeki çatışmaların merkezinde yer alan sorunlu arzu da budur.

Eşin sadakatinin imtihanı; kendisine kur yapan bir başka erkek olduğunda ne kadar direnç gösterebileceği ve namusunu koruyabileceği üzerinedir. Ancak iki eserde de imtihan edilen sadece eşler olmaz. Arkadaşlara verilen vazife ile istemsizce onlar da sınanmış olurlar ki iki eserde de aynı neticenin alınması

vazifenin insan tabiatına aykırılığını gösterir.

Sinama rolü verilen arkadaşları kendisine çok güvenilen bir araştırmacı/dedektif olarak yorumlayabiliriz. Anselmo ve Nevzat'ın ortak hataları araştırmacı olarak tayin ettikleri arkadaşlarını 'eşim beni aldatır mı?' sorusunun bir parçası haline getirmiş olmalarından kaynaklanır. Araştırmacı öznelere sorunun cevabının bir parçası olurlar. Evet, Camila eşine sadık değildir, çünkü eşini araştırmacıyla aldatmıştır. Evet, Selma sadık değildir ve bir katildir; çünkü sevgilisini araştırmacıyla aldatmış ve onu öldürmüştür.

Ölümcül hata araştırmacıyı sorunun içerisine katmakta yatar. Araştırmacının duygularını işine katmayacağı öngörülür. Sınatan, arkadaşına o kadar çok güvenir ki rolün gerçeğe dönüşmeyeceğinden emindir. Bu emin olma halinin arkasında, bir gururdan da bahsedebiliriz. Her ikisinin kendisine ihanet etmeyeceğinden gayet emin haldeki eş, en yakın arkadaşına sinatılır. Lotario "Madem benim bütün saldırılarımdan karının galip çıkacağını düşünüyorsun -kuşkusuz öyle de olacak- şu andakinden üstün hangi sıfatları vermeyi düşünüyorsun kendisine?" diye sorar Anselmo'ya haklı olarak (Cervantes, 2012: 285).

René Girard edebi eserlerdeki aşk üçgenleri üzerine hazırladığı çalışmasında *Münasebetsiz Meraklının Hikâyesi*'nde yer alan sevilen kişinin en yakın arkadaşına sinatılması/sunulması hadisesini ve elde edilmek isteneni şu şekilde yorumlar:

"... kahraman sevdiği kadını dolayımlyıcıya adeta sunar, inanan birinin tanrısına bir kurban sunması gibi. Ancak inanan, nesneyi tanrısının yararlanması için sunar, içsel dolayımın kahramanıysa nesneyi tanrı yararlanmasın diye sunar. Sevdiği kadını dolayımlyıcıya doğru iter, dolayımlyıcı onu arzulasın ama kendisi de bu rakip arzuya üstün gelsin diye. Dolayımlyıcı ya da onun üzerinden değil, dolayımlyıcıya karşı arzuluyordur. Kahramanın istediği tek nesne, dolayımlyıcıyı hüsrana uğratan nesnedir. Sonuç olarak onu tek ilgilendiren bu küstah dolayımlyıcıyı kesin olarak yenmektir. Anselmo'yu ve Pavel Pavloviç'i yöneten her zaman cinsel gururdur, onları en onur kırıcı yenilgilere atan da bu gururdur." (Girard, 2007: 58)

Bu yorumdan yola çıktığımızda her iki eserde de erkeklik gururlarının tahkimi için kadınların araç olarak kullanıldığını anlarız. Eşim/sevgilim benden başka kimseye asla ilgi duymaz ön kabulünün sağlamasını yapabilmek için en yakın arkadaşlar ve sevgililer kullanılmış olur.

İki eser arasındaki kullanım şeklinin farklı olduğu ortak motifler de bulunmaktadır. *Münasebetsiz Meraklının Hikâyesi*'nde Lotario Camila'yı etkilemek

için ona aşk şiirleri yazar. Lotario, Camila ve Anselmo arasında bu şiirlerin okunduğu bir sahneye yer verilir. *Selma ve Gölgesi*'nde Halim bir şairdir, Selma'nın ilgisini çekmesini sağlayan yönü de zaten bu olur. *Münasebetsiz Meraklının Hikâyesi*'ndekine benzer olarak üçlü arasında Halim'in şiirleri üzerine bir sohbet gerçekleşir. İki eserde de şiir üzerine yapılan sohbette aslında övülen şiirlerden ziyade aldatılan ya da yakın zamanda aldatılacak olan kocanın şair arkadaşıdır.

İki Eser Arasındaki Farklılıklar

Münasebetsiz Meraklının Hikâyesi, eşi ve arkadaşı tarafından aldatılan kocanın bir süre kandırılması ve gerçeğin ortaya çıkmasıyla herkesin pişmanlık duyarak ölmesiyle sonuçlanırken, *Selma ve Gölgesi*'nde ise, araştırmacının ölümüyle roman bir polisiyeye dönüşür. İlk eserden farklı olarak araştırmacının görevi Selma'nın sadakatiyle birlikte tehlikeli biri olup olmadığını araştırmaktır.

"Hayır! Çünkü ben mühim bir karar vereceğim, bu kadınla evleneceğim, onu seviyorum, Halim. Bazen razı olacak kadar seviyorum. Senin aramızda bir dost olarak bulunman şart. Çünkü benim korkumu da biliyorsun. Selma ile konuş. Sana açılacaktır. Beni aydınlat. Hala biraz tereddüdüm olduğunu görüyorsun."

"Benim, senden başka bir ricam var. Selma'ya git ve ona kur yap. Onu elde etmeye çalış. Bütün tesirlerini kullan. Senin şiirlerine bayılıyor. Bir tecrübe et. Muvaffak olursan bana haber ver. O zaman sana diyeceğim ki: 'Hakkın varmış. Bu kadın bir., bir...' Nasıl söylemiştin demin? Bir? Neydi o?"

– Nempfoman mı?

– Evet, '... bir nempfomandır' diyeceğim." (Safa, 2006: 30, 31)

Araştırmacının canından olarak öğrenmiş olduğu Selma hakkındaki gerçeği, bu sefer onu göreve yollayan arkadaşı devralır. Nevzat, zekice çıkarımlarla Selma'nın kaçış güzergâhını, saklandığı yeri keşfeder (Venedik) ve intihar süsü vererek işlemiş olduğu beş cinayeti itiraf ettirir.

Münasebetsiz Meraklının Hikâyesi	Selma ve Gölgesi
Anselmo: Münasebetsiz meraklıdır. Merakı yüzünden kendisinin, eşinin ve arkadaşının felaketine sebep olur. Eserin sonunda ölür.	Nevzat: Münasebetsiz meraklıdır. Merakı yüzünden kendisinin ve arkadaşının felaketine sebep olur. Eserin sonunda ölümcül kadın tarafından öldürülür.
Lotario: Arkadaşının merakı yüzünden felakete uğrar. Hain arkadaştır. Eserin sonunda pişman olur, savaşta ölür.	Halim: Arkadaşının merakı yüzünden felakete uğrar. Hain arkadaştır. Eserin sonunda ölümcül kadın tarafından öldürülür.
Camila: Kocasının merakı yüzünden felakete uğrar. Aldatan eştir. Eserin sonunda pişman olur, manastırda ölür.	Selma: Aldatan sevgilidir. Hayatına giren tüm erkekleri öldüren bir ölümcül kadındır. Eserin sonunda münasebetsiz meraklıyı ve hain arkadaşını öldürüp yoluna devam eder.

İki eserinde merkezinde yer alan aşk üçgenini oluşturan kahramanların akıbetlerine ve fonksiyonlarına baktığımızda *Selma ve Gölgesi'nin Münasebetsiz Meraklı'nın Hikâyesi*'nden farklılaşıp bir polisliye dönüştürmesini sağlayan başlıca değişkenin Selma karakteri olduğunu görürüz. Romanın sonuna gelindiğinde ardında toplam beş -intihar süsü verilmiş cinayet bırakmış olan bu kahraman, tam bir ölümcül kadın (femme fatale)³ olarak çizilmiştir.

İlk eserden farklı olarak *Selma ve Gölgesi*'nde çok yakın iki arkadaşı aynı anda kendisine âşık edip birbirine düşüren kadının nitelikleri üzerinde ayrıca durulur. Çünkü bu eserin temel kişisi *Münasebetsiz Meraklı*'da olduğu gibi eşini/sevgilisini sınavan erkek değil gizemi çözülmeye çalışılan kadındır.

"Evvla sana meseleyi üç kelime ile hulasa edeyim: Dul bir kadın seviyorum, evlenmek istiyorum, fakat korkuyorum. Sevgim kadar büyük bir korkum var. Bu iki his çarpışıyor ve bazen bana intiharı düşündürecek kadar azap veriyor. **Seviyor ve korkuyorum.** Fakat bu bizim bildiğimiz tecrübesiz bekâr korkularından hiçbiri değil: Bıkmak korkusu değil; sevilmemek korkusu değil; anlaşmamak veya anlaşılmamak korkusu değil; aldatılmak korkusu değil, sukutu hayale uğramak korkusu değil. İki kelime ile sadece, **ölüm korkusu.**"(Safa, 2006: 5)

Nevzat'ın bahsettiği ölüm korkusunun kaynağı; Selma'nın yaşamöyküsündeki gizemli intiharlar, Selma'nın ölümlere ve ölüm kavramına olan takıntısı, karanlığa olan düşkünlüğü ve evden çok nadir dışarı çıkmak gibi garip davranışlarıdır. Tüm bunlarla birlikte Selma'yla bir kez tanışan onun çekim alanından çıkamamaktadır. Nevzat'a da Selma'yı aklındaki şüpheleri yenmek için geçmişte bir başkası tanıştırmıştır. Sonrasında Nevzat da Selma'ya Halim'i tanıştırır. Selma'nın etkisinden bir türlü kurtulamayan Halim, hiç duraksamadan eşini, çocuğunu ve hasta annesini arkasında bırakacaktır. "İşte tıpkı böyle, senin gibi. Üç ay evvel bir arkadaşımın dayısı, mütekait bir miralay bize bu kadından bahsetti. Onu tanıyormuş. Ben de çılgınca bir meraka düştüm. Adama rica ettim. O beni Selma'ya götürdü. **Çünkü bu adamın da Selma hakkında başka birinin fikirlerine ihtiyacı vardı. Anlıyorsun değil mi? Bir muamma etrafında birleşmek ihtiyacı.**" (Safa, 2006: 7)

Bu durumda Selma'nın genel özelliklerini sıraladığımızda, onun cinsel cazibesini ve gizemliliğini

kullanarak kendisine âşık ettiği erkeklerin iradelerini (alkol ve uyuşturucu yardımıyla) ele geçirdiğini, kendisi dışında bir şey düşünemez hale getirdiğini, yaşam enerjilerini sömürdükten sonra sahte intihar mektupları kaleme aldırıp onları, zevk alarak öldürdüğünü söyleyebiliriz.⁴ Romanda tüm bu erkek cinayetlerinin temelinde Selma'nın babasının ölümünü kabul edemeyişinin yattığı belirtilir.

Nevzat'ın "bu kadınla evlenirsem ölmekten korkuyorum." sözleri roman için oldukça önemlidir (Safa, 2006: 5). Selma'yı tanıyan neredeyse tüm erkekler (Nevzat ve Halim dâhil) onun gizemli davranışlarını çözme hevesine kapılırlar. Nevzat bu göreve ilk önce arkadaşını yolladığı için önce Halim ölecektir. Görevi devralan Nevzat'ında akıbeti aynı olacaktır. "Birçok âşıkları detektif haline sokan şüpheli gizlemeden hakikatle temas etmenin mümkün olmadığını, Nevzat, her kadın meselesinde gayet iyi bilirdi. Fakat bu defa, hepsinden daha kuvvetli bir sevginin verdiği ümitlerden de kendini kurtaramıyordu. Şüphesi nispetinde kuvvetli bir itimat ve ümit ihtiyacı." (Safa, 2006: 55)

İlk romanın aksine Selma erkekler tarafından sınamaz ya da kur yapılarak âşık edilemez. Ona yalnızca âşık olunur. Camila'nın aksine olay örgüsü içerisinde pasif değil, aktiftir. Sırrını keşfetmeye çalışan erkekleri elde eder ve istediği zaman onları hayatından çıkarır.⁵ Selma ve Camila arasındaki bu farklılık dolayısıyla eserlerin sonları da farklı yönler evrilir. Hiçbir şeyden haberi olmadan sınanıp duygularına yenik düşen ve sonrasında pişmanlıktan ölen Camila'nın aksine Selma sadakatini ve masumiyetini sorgulayan iki erkeği de kendine âşık edip öldürür.

SONUÇ

Birbirlerinden oldukça farklı tarihlerde, farklı toplumlarda kaleme alınmış bu iki eserin ortak, benzer ve farklı yönleri üzerinde durduğumuz bu çalışmada erkek kahramanların bilinçaltlarından gelen mesnetsiz bir tehdit algılaması sebebiyle henüz gerçekleşmemiş bir ihanetin araştırılması görevini arkadaşlarına vermeleriyle kendilerinin, sevdiklerinin ve arkadaşlarının

⁴ Can Şen, "Peyami Safa'nın 'Selma ve Gölgesi' Romanı Üzerine Psikanalitik Bir İnceleme" başlıklı yazısında, Selma'yı bir katile dönüştüren süreci ve erkekleri öldürmekten aldığı keyfin sebepleri üzerinde durmuştur. Ayrıca Selma'nın ölümcül kadınlığını da destekleyecek şekilde isminin kökeni ile mitolojik ve dini bir kişilik olan Salome arasında bir bağ kurmuştur. (2012: 88-89)

⁵ Selma ve Gölgesi romanındaki Selma karakteri, ölümcül kadınlık yönü, erkeklerin neden ölümcül kadınların çekim alanına girip bir türlü çıkamadıkları, Halim ve Nevzat'ın Selma ile ilişkilerinin ayrı ayrı incelenmesi ile kadın-erkek ilişkilerinin temel dinamikleri üzerine birçok farklı yorum imkânı sunuyor olmasına karşılık, bu çalışma benzer konuya sahip iki romanın karşılaştırılması ekseninde olduğu için bilhassa detaya girilmemiştir.

³ Romanda Selma'nın bu vasfından şöyle bahsedilir: "İşte onun bu hali femme fatale dedikleri meş'um kadın tiplerini hatıra getiriyor. Ben tiplere pek inanmam. Galiba yalnız romanlarda ve filmlerde vardır. Onların şemâetleri bir karakter değil, tesadüf neticesidir sanıyorum." (Safa, 2006: 24)

felaketlerinin hazırlayıcısı oldukları görülmüştür.

İki eserde de erkek kahramanlar kendi kendisini gerçekleştiren bir kehanet ortaya atarlar. En yakın arkadaşlarını, eşlerini / sevgililerini sınamak için görevlendirerek farkında olmadan kendi sorularının yanıtını kendi elleriyle hazırlamışlardır.

Bu ortaklığa karşın *Selma ve Gölgesi* romanında arzu nesnesi konumunda olan kadının ölümcül kadın (femme fatale) özellikleri gösteriyor olması olayları cinayetle sonuçlanan polisiye bir vakaya dönüştürmüştür. *Selma ve Gölgesi*'nde sevgilinin önce sadakati sonra katil olup olmadığı sorgulanacaktır. Cervantes ise kadını kurban, araştırmacıyı hain, kocayı ise münasebetsiz meraklı olarak nitelemiş ve hikâyesini ibret verici bir sonla bitirmeyi tercih etmiştir.

Bu iki roman kıskançlık, merak, sınama, aşk üçgenleri gibi evrensel temaların benzer bir olay örgüsü etrafında ne tür farklılıklarla işlenebildiğini göstermiştir diyebiliriz.

KAYNAKÇA

- Arak, H. (2012). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi -Komparatistin El Kitabı-*. Ankara: Hacettepe Yayınları.
- Aytaç, G. (2009). *Karşılaştırmalı Edebiyat Bilimi. İstanbul: Say Yayınları.*
- Bozdoğan, M. (2013). *Türk Halk Hikâyelerinde İmtihan Motifi Üzerine Bir İnceleme*. Niğde: Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Miguel de Cervantes Saavedra. (2012). *-La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade- Don Quijote*. (Çev.: Roza Hakmen). İstanbul: YKY.
- Parla, J. (2012). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- . (2017). *Don Kişot-Yorum, Bağlam, Kuram-*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Girard, R. (2007). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat -Edebi Yapıda Ben ve Öteki-*. (Çev.: Arzu Etensel İldem). İstanbul: Metis Yayınları.
- Safa, P. (2006). *Selma ve Gölgesi*. İstanbul: Alkım Yayınları.
- Sakallı, C. (2006). *Karşılaştırmalı Yazınbilim ve Yazınlararasılık / Sanatlararasılık Üzerine*. Ankara: Seçkin Yayınları.
- Şen, C. (2012). "Peyami Safa'nın 'Selma ve Gölgesi' Romanı Üzerine Psikanalitik Bir İnceleme". *Edebiyat İncelemelerinde Psikanaliz Kullanımı*. Ankara: Divan Kitap. s. 78-89.
- Tieghem, P. (2017). *Mukayeseli Edebiyat*. (Çev.: Yusuf Şerif Kılıçel). İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.
- Yıkan, Z. U. (2004). *Peyami Safa'nın Server Bedi İmzalı Romanları*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

DİYARBAKIR İÇKALE'DE BULUNAN 19. - 20. YÜZYIL YAPILARININ GİRİŞ CEPHE DÜZENLEMELERİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

AN EVALUATION ON INTRODUCTION FACADE REGULATIONS OF 19th - 20th CENTURY
STRUCTURES IN DIYARBAKIR İÇKALE

Dr. Öğretim Üyesi Sahure YARIŞ

Dicle Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,

Sanat Tarihi Bölümü.

cinarsahure@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1789-7470>

Öz

Mezopotamya'nın kuzeyinde bulunan Diyarbakır, Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nin orta kısmında yer almaktadır. Etrafı surlarla çevrilerek kentten ayrılmış olan İçkale, kuruluşundan günümüze kadar yönetim birimlerinin bulunduğu bir alandır. Alan içerisinde Amida Höyük, Artuklu Sarayı gibi birçok yapı yer alır.

Osmanlı Devleti'nde, 19. yüzyılda geniş bir bölgenin yönetim merkezi olan Diyarbakır, Tanzimat Fermanı sonrasında gerçekleştirilen Batılılaşma hareketlerinden etkilenmiştir. Bu etkileşimle beraber batılı üslupları taşıyan birçok yapı inşa edilmiştir. Devletin gücünü simgeleyen kamu yapıları bu yapılardandır. Şehrin fiziksel gelişimi, hem mimarisini hem de kültürünü etkilemiştir.

Makalede İçkale içerisinde yer alan kamu yapıları olarak inşa edilmiş, yedi yapının giriş cepheleri anlatılmaktadır. Bu yapılar; Müze Teşhir Binası, Valilik Makamı, Müze İdari Binası, Kafeterya ve Restoran, Teşhir Binası, Atatürk Müzesi ve Bilgi Belge Merkezi, Müze Eğitim Birimi'dir.

Bu yapı toplulukları genel olarak 19.-20. yüzyıllara tarihlenmektedir. Taş malzeme ile yapılmış olan bu yapıların giriş cephelerinde taş işçiliğinin batılı bir üslupla nasıl birleştiğine dikkat çekilmektedir. Neoklasik üslubun yansıttığı sadelik, simetri ve düzenli cephe anlayışı yapıların giriş cephelerinde uygulanarak yapılara, anıtsallık ve resmiyet kazandırılmıştır. Yapılardan Valilik Makamı ve Kafeterya ve Restoran'ın iki cephesinde giriş kapılarına yer verildiği için bu yapıların iki cephesi de anlatılmıştır.

Çalışmada İçkale'de yer alan yapıların giriş cephe düzenleri üzerinde durularak, neoklasik özellikler ayrıntılı olarak anlatılıp, aynı dönem içerisinde yapılmış olan yapılarla benzerlikleri üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Diyarbakır, İçkale, Cephe, Mimari, Süsleme

Abstract

Diyarbakır, located in the north of Mesopotamia, is located in the central part of the Southeastern Anatolia Region. İçkale, which has been separated from the city by surrounding walls, is an area where administrative units have been established since its foundation. There are many buildings in the area such as Amida Höyük and Artuklu Palace.

In the Ottoman Empire, Diyarbakır, as the center of management of a large region in the 19th century, was influenced by the Westernization movements which took place after the Tanzimat Ferman. Together with this interaction, many buildings with western styles were built. Public structures symbolizing the power of the state are among these structures. The physical development of the city has affected both its architecture and its culture.

In this article, the entrance facades of seven buildings, which are constructed as public buildings, are described. These structures; Museum Display Building, Governorship Authority, Museum Administrative Building, Cafeteria and Restaurant, Display Building, Atatürk Museum and Information Document Center, Museum Education Unit. These building communities are generally 19th. -20th. It is dated to centuries. It is emphasized how the masonry works in a western style in the entrance facades of these structures made with stone materials. The simplicity, symmetry and regular facade concept reflected by the neoclassical style were applied to the buildings at the entrance fronts of the buildings, monumental and formalized. Since two buildings of the Governor's Office and the Cafeteria and Restaurant are located at the entrance gates, two facades of these buildings are also explained.

In the study, the facade structures of the buildings located in İçkale were emphasized and the neoclassical features were explained in detail and their similarities with the buildings constructed during the same period were emphasized.

Key Words: Diyarbakır, İçkale, Facade, Architecture, Ornament

GİRİŞ

Tarihi geçmiş Paleolitik döneme kadar uzanan Diyarbakır, kültür mirası adına çok zengin bir merkezdir. Diyarbakır'daki kültür mirasının oluşması farklı dönemleri kapsamaktadır. Bu dönemler içerisinde ilk olarak Hurriiler yer almaktadır. M.Ö. 3000 de bölgenin ilk medeni halkı olarak Diyarbakır'da egemen olmuşlardır. Daha sonra Diyarbakır; Mitanni, Asur, Urartu, İskit, Med, Pers, Büyük İskender, Selevkos, Part, Roma İmparatorluğu, Sasani, Emevi, Abbasi, Şeyhoğulları, Hamdaniler, Büveyhoğulları, Mervani, Büyük Selçuklular, İnanoğulları, Nisanoğulları, Artuklular, Eyyubiler, Akkoyunlular ve son olarak da Osmanlı hâkimiyeti altına alınmıştır (Beysanoğlu. 1999:41, Parla, 1990: 23-71).

Etrafı surlarla çevrilerek kentten ayrılmış olan İçkale, kuruluşundan günümüze kadar yönetim birimlerinin bulunduğu bir alandır. Alan içerisinde Amida Höyük, Artuklu Sarayı gibi birçok yapı yer alır. İçkale'yi çevreleyen ve Artuklu Kemer'inin devamı niteliğindeki ilk surların bir bölümü daha sonra yıkılmıştır. Osmanlı döneminde İçkale surları genişletilip yenilenmiştir. İçkale'ye girişi sağlayan dört kapı bulunmaktadır. Bunlar; Saray Kapısı, Küpeli Kapısı, Fetih Kapısı ve Öğrun Kapısı'dır (Sözen.1971: 19, Beysanoğlu, 2003: 15-20).

Yavuz Sultan Selim döneminde 1515 yılında Osmanlı hâkimiyetine giren Diyarbakır, büyük bir eyaletin merkezi haline gelmiştir. Osmanlı döneminde gelişme gösteren Diyarbakır'da birçok yapı inşa edilmiştir. Bu yapılar arasında dini, sivil, askeri, ticari ve kamu yararında kullanılan yapılar bulunmaktadır (Beysanoğlu, 1963: 2-3).

Diyarbakır sahip olduğu sosyo-ekonomik, kültürel ve coğrafi değerleri ile mimariye önemli katkılar sağlamıştır. Sahip olduğu tarihi miras ile zenginliğini koruyan şehir, Osmanlı mimarisinin karakteristik unsurlarını bugüne taşıyan önemli yerleşimlerden biridir.

Osmanlı Devleti'nde, Sultan III. Ahmet (1703-1730) döneminde Lale Devri denilen bir geçiş evresinin ardından Sultan I. Mahmut'la (1730-1754) birlikte hızlanmış olan batılılaşmanın etkileri artmıştır (Bayhan, 2007: 25).

Türk Barok mimarisinde ona paralel olarak 18. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan ve 19. yüzyılın ortalarına kadar devam eden Avrupa Neoklasik üslubunun batılılaşma devri Osmanlı sanatında önemli bir yeri vardır. Batı kökenli neoklasizm akımının etkileri Sultan III. Selim döneminde (1789-1807) Osmanlı kültür ve sanatına girmiştir (Yazıcı, 2007: 5)¹.

19. yüzyılda Osmanlı Devleti hâkimiyetinde olan Diyarbakır da batılılaşma hareketlerinden etkilenmiştir. Bu etkileşimle beraber batılı üslupları taşıyan birçok yapı inşa edilmiştir. Devletin gücünü simgeleyen kamu yapıları bu yapılardandır.

İçkale içerisinde yer alan Müze Teşhir Binası, Valilik Makamı, Müze İdari Binası, Kafeterya ve Restoran, Teşhir Binası, Atatürk Müzesi ve Bilgi Belge Merkezi, Müze Eğitim Birimi 19. -20. yüzyıllarda kamu yapıları olarak inşa edilmiş giriş cephe düzenleri ile neoklasik özellikler gösteren yapılardır (Plan 1). Neoklasik üslubun yansıttığı sadelik, simetri ve düzenli cephe anlayışı yapıların giriş cephelerinde uygulanarak yapılara, anıtsallık ve resmiyet kazandırılmıştır.

Teşhir Binası (Jandarma Komutanlık Binası)

Yeri: İçkale'nin batısında yer alır.

Tarihi: Yapı, 1887-1889 tarihleri arasında Diyarbakır Valisi Hacı Hasan Paşa zamanında yaptırılmıştır (Kakdaş Ateş, 2018: 67).

Cephe Özellikleri: Kuzey-güney doğrultusunda uzanan yapı, zemin ve birinci kattan oluşmaktadır. Giriş doğu cepheden sağlanmaktadır (Foto. 1) (Çizim 1).

Doğu cephe, zemin ve birinci kat pencereleri ile yatay olarak iki bölüme ayrılmıştır. Birinci bölüm, zemin katın dışı açılan pencerelerinden meydana gelmektedir. Bu bölümde üç giriş kapısına yer verilmiştir. Ortada ve yanlarda bulunan giriş kapılarından ortadaki kapı ana giriş kapısı olarak kullanılmaktadır. Cephenin orta kısmında ileri doğru taşırılmış eyvanlı bir giriş bulunmaktadır. Eyvanlı giriş her iki yandan birer yüzeyel plastır ile sınırlandırılmıştır. Eyvanın iç kısmında iç içe yapılmış yuvarlak kemerlerin çevrelediği giriş kapısı yer almaktadır. Eyvanlı girişin her iki yanında birbirine yakın bir şekilde yapılmış yuvarlak kemerli iki pencere vardır. Bu pencerelerden sonra cephenin her iki yanında da tekrar edilmiş pencereler ve birer tali kapı yapılmıştır. Üç adet yuvarlak kemerli pencereden sonra zeminden başlayan ve yuvarlak kemerli tali giriş kapıları bulunmaktadır. Bu kapılardan sonra yine üç adet yuvarlak kemerli pencereler tekrar edilmiştir. Cephenin ikinci bölümü, birinci kat mekânlarının dışı açılan pencereleri ile vurgulanmıştır. Cephenin orta kısmında, birinci bölümdeki eyvanlı girişin üzerinde devam eden dikdörtgen bir çıkıntı yapılmıştır. Bu dikdörtgen çıkıntının üzerinde kare formunda bir pencere yer almaktadır. Dış doğru taşırılmış olan bu kısmın her iki yanında birbirine yakın yapılmış iki adet yuvarlak kemerli pencere bulunmaktadır. Bu pencerelerin

¹ <https://acikders.ankara.edu.tr>. Doç. Dr. Tolga Bozkurt

yanında ise cepheyi hareketlendiren beş adet yuvarlak kemerli pencereler yapılmıştır. Cephe üst kısımda boydan boya geniş bir saçakla tamamlanmıştır.

Bugünkü Durumu: Müze teşhir binası olarak kullanılmaktadır.

Müze Teşhir Binası (Adliye A Binası)

Yeri: İçkale'nin doğusunda yer almaktadır.

Tarihi: Yapım tarihi 1888-1891 olarak bilinen yapının inşasına Osmanlı Valisi Sırrı Paşa zamanında başlanmış, Hacı Hasan Paşa tarafından tamamlanmıştır (Kakdaş Ateş, 2018: 69).

Cephe Özellikleri: Kuzey-güney doğrultusunda uzanan yapı, "U" planlıdır. Zemin ve birinci kattan oluşmaktadır. Yapının girişi batı cephededir (Foto. 2) (Çizim 2).

Batı cephe, üç bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler; ortada cephenin büyük bir bölümünü oluşturan revaklı kısım, revaklı kısmın her iki yanında ise dışa doğru taşırılmış yan mekânlardır. Cephenin zemin ve birinci katı, birbirinin tekrarı şeklinde düzenlenmiştir. Revaklı orta bölüm, ortada yuvarlak kemerli açıklığın her iki yanında üçer adet sivri kemerli açıklıkla tamamlanmıştır. Cephenin her iki yanında dışa doğru taşıntı yapmış kısımlar yer almaktadır. Birbirinin tekrarı şeklinde düzenlenmiş olan bu kısımların hem zemin hem de birinci katında ikişer yuvarlak kemerli pencere açılmıştır. Cephe üst kısımda dışa doğru taşırılmış geniş bir saçakla tamamlanmıştır.

Bugünkü Durumu: Müze teşhir binası olarak kullanılmaktadır.

Valilik Makamı (Adliye B Binası)

Yeri: İçkale'nin ortasında yer almaktadır.

Tarihi: 1891-1893 tarihlerinde II. Abdülhamid döneminde inşa edilmiştir (Kakdaş Ateş, 2018: 66, Özyılmaz ve Akal, 2019: 498).

Cephe Özellikleri: Doğu-batı doğrultusunda uzanan yapı "U" plan şemasına sahiptir. Bodrum, zemin ve birinci kattan oluşmaktadır.

Yapının güney ve kuzey cephede olmak üzere iki girişi bulunmaktadır. Güney cephe, yatay ve dikey silmelerle üç bölüm olarak düzenlenmiştir (Foto. 3) (Çizim 3). Orta kısımda yapıya girişi sağlayan kapının da yer aldığı bölüm, bu bölümün her iki yanında ise ileri doğru taşırılmış bölümler bulunmaktadır. Cephenin orta bölümü, ortada giriş kapısı ve kapının her iki yanında tekrar edilen üçer pencereli olarak düzenlenmiştir. Ortada 0.5 m. yüksekliğinde, altı basamakla çıkılan giriş kapısı bulunmaktadır. Basamakların her iki

yanında dışarıya dikdörtgen formlu açılan ikişer bodrum kat penceresi vardır. Pencerelerden sonra dışa doğru taşırılmış kalın bir silme ile cephenin ikinci bölümünü oluşturan zemin kata geçilmektedir. Zemin kat cephesinde ortada yuvarlak kemerli bir kapı ve kapının her iki yanında tekrar edilmiş yuvarlak kemerli üçer pencereye yer verilmiştir. Yuvarlak kemerli kapının etrafında iç içe yapılmış iki sıra yuvarlak kemer formunda silmeler bulunmaktadır. Kapının üst kısmında silmelerin ve kemerin birleştiği kemer kilit taşı dışa doğru taşırılmıştır. Kapının her iki yanında ikişer adet sütunceye yer verilmiştir. Bu sütunceler alt kısımda, alttan yukarıya doğru daralan, sütünce gövdesine geçmeden önce yuvarlak bir silme ile sınırlandırılmış sütünce altlıklarına oturmaktadır. Sütünce gövdeleri silindirdir. Gövdeler üst kısımda sütünce altlıkların tekrarı şeklindedir. Yuvarlak bir silme ile sınırlanan gövde alttan yukarıya doğru genişleyen sütünce başlıkları ile tamamlanmıştır. Başlıkların üst kısmında ise dışa doğru taşırılmış düz bir silmeye yer verilmiştir. Bu sütuncelerden sonra cephede yer alan yuvarlak kemerli pencereler gelmektedir. Pencere kenarları, dışa doğru yansıyan silmelerle vurgulanmıştır. Pencerelerin her iki yanında devam eden düz silmeler yatay birer silme ile sınırlandırıldıktan sonra pencerelerin yuvarlak kemerleri yapılmıştır. Kemerlerin üst kısmında kemer kilit taşları dışarı doğru taşırılmıştır. Cephenin zemin katı, kapı ve pencerelerden sonra cepheyi boydan boya geçen düz bir silme ile cephenin üçüncü bölümünü oluşturan birinci kattan ayrılmıştır. Cephenin birinci katı, zemin katta olduğu gibi üç kısımdan oluşmaktadır. Ortada kapının üst kısmında içi boş bir kitabelik yer almaktadır. Kitabeliğin her iki yanında, alt kısımdaki sütünce başlıklarının genişliğinde dışa doğru taşırılmış ikişer dikdörtgen silme yapılmıştır. Silmelerin orta kısmında ise dışa doğru taşırılmış birer kare çıkıntılar işlenmiştir. Kitabeliğin üst kısmında yuvarlak kemerli bir pencereye yer verilmiştir. Pencere kenarları düz bir silme ile çevrilmiştir. Pencereler, üst kısmında yuvarlak kemer ve dışa doğru taşırılan kilit taşı ile sonlandırılmıştır. Pencerenin her iki yanında ikişer sütünce bulunmaktadır. Zemin katta yapılmış olan sütuncelerin tekrarı şeklinde düzenlenmiş olan bu sütunceler, alttan yukarıya doğru genişleyen sütünce altlıklarıyla zemin kattaki sütuncelerin üzerine oturmaktadır. Yuvarlak bir silme ile tamamlanan altlıktan sonra silindirik sütünce gövdesine yer verilmiştir. Gövde üst kısımda yine yuvarlak bir silme ile tamamlandıktan sonra alttan yukarıya doğru genişleyen başlıklarla sütunceler sonlandırılmıştır. Orta kısmın her iki yanında üçer adet

pencereye yer almaktadır. Bu pencereler zemin kattaki pencerelerin tekrarı şeklindedir. Pencerelerin etrafında dışa doğru yansıyan düz silmelerden sonra yuvarlak kemere geçmeden önce yine yatay olarak işlenmiş dışa doğru vurgulanmış silmeler yer alır. Güney cephesinin diğer iki bölümünü, köşelerde dışa doğru yapılmış kısımlar oluşturmaktadır. Birbirinin tekrarı şeklinde düzenlenmiş olan bu kısımlar yatay iki silme ile üçe, dikey üç yüzeysel payanda ile iki bölüme ayrılmıştır. Bu kısımlar; köşelerinde ve orta bölümde bodrum kattan başlayıp üst kısımda saçak bölümüne kadar devam eden ve zemin kattan birinci kat cephesine geçişte ortada dışa doğru taşırılmış dikdörtgen bir kare çıkıntı birbirinden ayrılan iki yüzeysel payandanın üst üste oturtulmasıyla iki bölüme ayrılmıştır. Bodrum kat cephesi, kesme taş örgü ile tamamlanmıştır. Zemin kat cephesinde yuvarlak kemerli iki pencereye yer verilmiştir. Pencerelerin kemer kilit taşları dışa doğru vurgulanmıştır. Cephenin birinci katına geçmeden önce düz bir silme yapılmıştır. Silmeden sonra yine yuvarlak kemerli, kemer kilit taşları dışa doğru taşırılmış iki pencere yer almaktadır. Güney cephe, üst kısımda dışa doğru taşırılmış geniş bir saçakla tamamlanmıştır.

Kuzey cephe, giriş kapısının bulunduğu cephelerden biridir (Foto. 4). Yatay olarak iki bölümlü düzenlenmiştir. Birinci bölümün orta kısmında yuvarlak kemerli giriş kapısı bulunmaktadır. Kapının her iki yanında daha küçük boyutlarda yapılmış yuvarlak kemerli dörder adet pencere vardır. Pencerelerin yanında, cephenin köşelerinde birer adet küçük boyutlarda dikdörtgen formlu pencereler açılmıştır. Cephenin ikinci bölümü, yuvarlak kemerli dokuz pencereden oluşmaktadır. Pencerelerden giriş kapısının üzerinde yer alan pencere diğerlerine göre daha büyük boyutlarda yapılmıştır. Bu bölümde de pencerelerden sonra, cephenin köşelerinde küçük birer yuvarlak kemerli pencereler yer almaktadır. Cephe, dışa taşırılmış geniş bir saçakla sonlandırılmıştır.

Bugünkü Durumu: Valilik kabul makamı olarak kullanılmaktadır.

Müze İdari Binası (Eski Tapulama Mahkemesi Binası)

Yeri: İçkale kemerli girişinin doğu bitişiğinde yer almaktadır.

Tarihi: Yapının üzerinde bulunan Osmanlı dönemine ait kitabe tahrip olmuştur. Kaynaklarda yapının 1900-1907 yılları arasında inşa edildiği geçmektedir. İlk yıllarda Meryem-i Zal Kilisesi'nin eğitim merkezi olarak kullanılmıştır (Kakdaş Ateş, 2018: 68).

Cephe Özellikleri: Zemin ve birinci kattan oluşan yapıya giriş, kuzey cepheden sağlanmaktadır

(Foto. 5) (Çizim 4). Kuzey cephe, iki farklı kısımlardan meydana gelmektedir. Birinci kısım günümüzde müze idari biriminin olduğu, üst bölümde üç üçgen alınlıkla tamamlanan kısım; ikinci kısım ise bahçeye girişi sağlayan kemerin dayandığı kısımdır. Bu iki kısma girişler üçer ayrı kapıdan sağlanmaktadır.

Kuzey cephenin birinci kısmı, yatay olarak iki bölümden oluşmaktadır. Alt kısımda subasman seviyesi düz, dışa doğru taşırılmış bir silme ile sınırlandırılmıştır. Bu silmeden sonra birinci bölüm başlamaktadır. Birinci bölüm ortada üç giriş kapısı, bu kapıların her iki yanında yapılmış olan pencereler ile üçe ayrılmıştır. Orta kısımda iki basamaktan sonra dikdörtgen formlu, düz lentolu ve üst kısımda üç dilimli kemer ile tamamlanmış yan yana üç adet kapı yer alır. Ortadaki kapı kemerinin hemen üst kısmında "Bismillahirrahmanirrahim" okunmaktadır. Kapıların kemer aralarında bitkisel motiflerin işlendiği "cas"² adı verilen süsleme çeşidi yapılmıştır. Bu motifleri hemen üst kısımda kare formlu dışa doğru taşırılmış çıkıntılar vardır. Bu çıkıntılar bu bölüm cephesi boyunca devam etmektedir. Cepheye hareketlilik kazandırılmak amacıyla üzeri beyaz boya ile boyanmışlardır. Kapıları çevreleyen kemerler de yine birer boşluk bırakılarak beyaz boya ile renklendirilmiştir. Orta kısımda yer alan kapıların her iki yanında iki adet yuvarlak kemerli pencerelere yer verilmiştir. Pencereleri çevreleyen kemer dışa doğru taşırılmıştır. Kemer birleşme yerlerinde yapılmış olan kilit taşları ise dışa taşıntı yapan kemerlerden daha iler alınmıştır. Bu bölümün ikinci kısmı, birinci katın pencereleri ve balkon oluşturmaktadır. Orta bölümde ileri doğru taşırılmış balkon bulunmaktadır. Balkona açılan dikdörtgen formlu, düz lentolu bir kapı vardır. Kapının üst kısmı üç dilimli kemer ile vurgulanmıştır. Kemer birer boşluk bırakılarak beyaz boya ile boyanmıştır. Kemerin her iki köşesinde kare formlu dışa doğru taşırılmış çıkıntılar yapılmıştır. Balkon kısmına açılan, giriş kapısının her iki yanında yuvarlak kemerli bir adet pencere açılmıştır. Orta bölümün her iki yanında yuvarlak kemerli iki adet pencere işlenmiştir. Cephedeki pencerelerin hem kemerleri hem de kilit taşları dışa doğru taşırılmıştır. Bu bölüm, üst kısımda üç adet üçgen alınlıkla tamamlanmıştır. Kuzey cepheyi oluşturan ikinci bölüm, yatay olarak devam eden düz bir silme ile iki kısma ayrılmıştır. Birinci kısım, zemin kata giriş sağlayan iki kapı ve dışa açılan pencerelerden oluşmaktadır. Orta kısımda bir basamakla çıkılan yuvarlak kemer ile çevrilmiş düz lentolu iki kapı bulunmaktadır. Kapıların hemen üzerinde yuvarlak pencereler açılmıştır.

² Cas: Diyarbakır geleneksel mimarisinde sönmüş kireçten yapılan süslemelerdir. Orhan Cezmi Tuncer, Diyarbakır Evleri, Diyarbakır, 1999, s.59-69.

Bu pencerelerin etrafı da dışa doğru taşırılarak vurgulanmıştır. Bu kapıların her iki kenarında alt kısımda, alttan yukarı doğru genişleyen baklava dilimli altlığa oturan birer sütünce yer almaktadır. Bu sütunceler üst kısımda alt kısımdan üste doğru genişleyen baklava dilimli başlıklarla tamamlanmıştır. Başlıkların üzerine dışa yansıyan dikdörtgen çıkıntılar yapılmıştır. Bu çıkıntılar cepheyi çevreleyen düz silmeye kadar devam etmektedir. Orta kısımda yer alan iki kapının hem ortasında hem de her iki yanında birer yuvarlak kemerli küçük boyutta pencereler vardır. Cephenin bu bölümün ikinci kısmının ortasında bir balkon bulunmaktadır. Bu balkona, üç dilimli kemerle yapılmış bir kapı açılmaktadır. Kapının dilimli kemeri birer sıra beyaz renkli boya ile süslenmiştir. Balkon kapısının üzerine üst üste yapılmış iki boş kitabelik vardır. Üst kısımdaki kitabeliğin her iki yanında birer adet yuvarlak formda pencere açılmıştır. Bu kısım üstte üçgen bir alınlıkla sonlandırılmıştır. Balkonun her iki yanında ortada bir sütünce ile yuvarlak kemerli ikiz pencereler yapılmıştır. Alt kısımda yapının duvarlarına oturan sütunceler üst kısımda alttan üste doğru genişleyen başlıklarla tamamlanmışlardır. Cephenin bu bölümün sol tarafı birinci bölümle birleşirken, sağ tarafında ikiz pencerelerinin yanında iki adet yuvarlak kemerli pencere daha açılmıştır. Bu iki pencerenin arasında ise üst kısma doğru alınmış yuvarlak küçük bir pencere açılmıştır. Cephenin bu bölümün pencerelerinin alt kısmında geçen düz bir silmeye yer verilmiştir.

Bugünkü Durumu: Müze idari binası olarak kullanılmaktadır.

Atatürk Müzesi ve Bilgi Belge Merkezi (Karargâh Binası)

Yeri: İçkale'nin doğu kısmında yer almaktadır.

Tarihi: Yapı, 19. yüzyılın sonu - 20 yüzyılın başına tarihlendirilir. Atatürk 1917 tarihinde II. Ordu Komutanı olarak Diyarbakır'da bulunduğu dönemde bu yapıyı karargâh olarak kullanmıştır. Eser, 20 Ağustos 1973 yılında ise 7. Kolordu Komutanlığı tarafından düzenlenip "Komutan Atatürk Müze ve Kütüphanesi" olarak hizmete açılmıştır (Tekin, 1997: 190).

Cephe Özellikleri: Yapı, bodrum, zemin ve birinci kattan oluşmaktadır. Yapıya giriş kuzey cephededir (Foto. 6) (Çizim 5). Cephe her iki yandan birer yüzeysel plastır ile sınırlandırılmıştır. Bu plastırların üzerinde ise birer kare, birer dikdörtgen formunda alternatif olarak sıralanmış dışa doğru taşırılmış çıkıntılar yapılmıştır. Cephe, zeminden girişe çıkan basamaklara kadar subasman seviyesi, düz dışa yansıyan bir silme ile vurgulanmıştır. Cephe yatay olarak düzenlenmiş

bir silme ile iki bölüme ayrılmıştır. Girişe, önünde yapılmış dört basamakla çıkılmaktadır. Düz lentolu olan giriş kapısının etrafı iç içe yapılmış yuvarlak kemer ile çevrilmiştir. Kemerin kilit taşı, dışa taşırılarak vurgulanmıştır. Kapıyı çevreleyen kemerden sonra bir sıra bazalt taş sırası yapılmış, bu taşın üst kısmına "cas" adı verilen süsleme yer almaktadır. Bu süslemede sonsuzluk anlayışıyla işlenmiş geometrik motifler olan yıldızlar işlenmiştir. Kapıyı çevreleyen yuvarlak kemerin her iki yanında silindirik gövdeli birer sütunceye yer verilmiştir. Sütunceler alt kısımda, üst üste oturtulmuş iki kare kaideden sonra alttan yukarıya doğru daralan, baklava dilimli bir altlığa oturmaktadır. Sütuncelerin gövdesine geçmeden önce birer dışa yansıtılmış silindirik silme yer alır. Aynı silme hem sütuncenin gövde kısmında hem de sütuncenin başlığına geçmeden önce tekrar edilmiştir. Üst kısımdaki bu silmeden sonra alttan yukarıya doğru genişleyen baklava dilimli bir başlıkla sütunceler tamamlanmıştır. Başlık kısmının üzerine üst üste oturtulmuş iki kare kaide bulunmaktadır. Daha sonra bu kaidelerin genişliğinde dışa taşırılmış dikdörtgen birer çıkıntı yapılmıştır. Bu çıkıntıların orta kısmına ise yine dışa doğru taşırılmış birer kare çıkıntıya yer verilmiştir. Giriş kapısının her iki yanında birer yuvarlak kemerli pencere yer almaktadır. Pencere kenarları dışa doğru taşırılarak vurgulanmıştır. Pencerelerin kemerlerinin başlangıç yerleri ve kemer kilit taşları dışa doğru vurgulanan kısımlardan daha ileri alınarak hareketlilik artırılmıştır. Cephenin ikinci bölümü, cepheyi boydan boya dolanan düz silmeden sonra başlamaktadır. İkinci bölümün orta kısmında balkona yer verilmiştir. Bu balkona açılan dikdörtgen formlu bir kapı bulunmaktadır. Bu kapının her iki yanında dikdörtgen formlu birer pencere vardır. Cephe üst kısımda dışa taşırılmış düz geniş bir saçakla tamamlanmıştır. Bazalt taş malzeme ile yapılmış olan cephede özellikle kapı ve pencere kenarları, cepheyi iki kenardan sınırlayan çıkıntılar beyaz renkle boyanarak vurgulanmıştır.

Bugünkü Durumu: Atatürk Müzesi ve Bilgi Belge Merkezi olarak kullanılmaktadır.

Kafeterya ve Restorant (7. Kolordu Binası)

Yeri: İçkale'nin doğu kısmında yer almaktadır.

Tarihi: 1900-1902 tarihinde Diyarbakır Valisi Mehmet Faik Paşa zamanında Kolordu Binası olarak yaptırılmıştır (Günkut, 1937: 130, Dağtekin ve Aslan, 2019: 449).

Cephe Özellikleri: Kuzey-güney doğrultusunda uzanan yapı, zemin ve birinci kattan oluşmaktadır. Hem batı hem de doğuda olmak üzere iki giriş kapısı bulunan eserin cephelerinde iki renklilik uygulanmıştır.

Cephelelerdeki beyazlık kapı, pencere ve köşelerde yapılmış olan kesme taşlarla süslenmiştir.

Batı cephe, giriş kapısının olduğu cephelelerden biridir (Foto. 7) (Çizim 6). Cephe yatay silmelerle iki bölüm olarak düzenlenmiştir. Bu yatay silme zemin ve birinci katı birbirinden ayırt etmektedir. Giriş, yapının cephesinden ileri doğru taşırılmıştır. Sundurmalı bir giriş kapısı yapılmıştır. Ön kısımda dörder sütunla bir geniş yuvarlak kemer, bu kemerin her iki yanında ise birer yuvarlak kemer daha yapılmıştır. Geniş yuvarlak kemerin her iki yanında yapılan kemerler daha dardır. Kemerlerin kemer kilit taşları ileri doğru taşırılmıştır. Bu bölümün yan kısımlarında ise duvara birleşik olarak yapılmış birer sütünce ile birer geniş yuvarlak kemer yapılarak sundurmalı giriş tamamlanmıştır. Sundurmayı oluşturan sütunlar silindirik gövdelidir. Sütunlar, alt kısımda yukarıya doğru genişleyen, iki silme ile iki bölümlü olarak düzenlenmiş altlıklara oturmaktadırlar. Üst kısımda ise alttan yukarıya doğru genişleyen başlıklarla sütunlar tamamlanmıştır. Cephenin ön kısımdaki iki sütun beyaz renge boyanmıştır. Sundurmalı giriş, üst kısımda ileri doğru taşırılmış yatay bir silme ile sonlandırılmıştır. Yatay silmeden sonra yapının birinci katı yer alır. Cephelede yuvarlak kemerli üç pencereye yer verilmiştir. Kilit taşları ileri doğru taşırılmış olan bu pencerelerden ortadaki daha geniştir. Bu bölüm üst kısımda yatay bir silme ile sınırlandırılmıştır. Cephe üst kısma yapılmış olan üçgen bir alınlıkla tamamlanmıştır. İleri doğru taşırılmış olan bu cephenin her iki kenarında ise yine yuvarlak kemerli yapılmış birer pencere bulunmaktadır. Batı cephe, ileri doğru taşırılmış sundurmalı girişten sonra girişin iki yanında, iki bölüm olarak düzenlenmiştir. Girişin hemen yanındaki ilk bölümler cephenin düzenine göre içe doğru yapılmıştır. Bu bölümün yanındaki bölümler ise bu bölüme göre ileri doğru taşırılmıştır. Cephelede içe doğru yapılmış olan bölümler, zeminden yaklaşık 0.5 m. kadar yüksekte yapılmış ikişer pencereye yer verilmiştir. Yuvarlak kemerli olan bu pencerelerin etrafı kesme taşlarla vurgulanmıştır. Pencerelerden sonra dışa taşırılmış yatay bir silme ile birinci kata geçilmiştir. Birinci kat, yuvarlak kemerli ve etrafı kesme taşlarla vurgulanmış olan iki pencere ile tamamlanmıştır. Cephenin ileri doğru taşırılmış olan son bölümlerinde, içe doğru olan cepheledeki pencere düzeni tekrar edilmiştir. Zemin ve birinci katta yuvarlak kemerli ikişer pencere açılmıştır. Bu katlar ortadaki yatay silme ile birbirinden ayrılmaktadır. Cephe, üst kısımda ileri taşırılmış düz bir saçakla tamamlanmıştır. Cephenin kenarları kesme taşlarla vurgulanmıştır.

Doğu cephe, ikinci giriş kapısının bulunduğu

cephedir (Foto. 8). Batı cephe ile aynı cephe özellikleri göstermektedir. Yatay yapılmış olan düz silme ile cephenin zemin ve birinci katı birbirinden ayrılmıştır. Ortada ileri doğru taşırılmış sundurmalı giriş, girişin her iki yanında ise ilk bölüm içe doğru alınmış, ikinci bölüm dışa doğru taşırılmış ikişer bölüm bulunmaktadır. Bu bölümlerde de aynı özelliklerde yuvarlak kemerli pencereler yapılmıştır.

Bugünkü Durumu: Kafeterya ve Restoran olarak kullanılmaktadır.

Müze Eğitim Birimi (Eski Cephanelik)

Yeri: İçkale'nin doğu kısmında yer almaktadır.

Tarihi: 1906 tarihinde Ziraat Bankası Dairesi olarak inşa edilmiştir (Günkut, 1937: 130, Karaca, 2010: 112).

Cephe Özellikleri: Kare plana sahip olan yapı bodrum, zemin ve birinci kattan oluşmaktadır. Yapının girişi kuzey cephelede yer almaktadır.

Kuzey cephe, yatay olarak üç bölüme ayrılmıştır (Foto. 9) (Çizim 7). Köşelerde cephelele sınırlandıran bir sıra yüzeysel plastır bulunmaktadır. Bu payandalar cephenin birinci katına kadar kesme taş özelliğini korurken, birinci kattan sonra dışa yansıyan bir silme ile sonlandırılmıştır. Birinci katta yüzeysel plastır beyaz renkle boyanmıştır. Cephenin orta kısmında dört basamakla çıkılan giriş kapısı yer alır. Basamakların her iki kenarında zeminden başlayan basık kemerli birer pencere vardır. Kesme taş özelliğini koruyan bu kat, dışa yansıyan bir silme ile sınırlandırılmıştır. Cephenin ikinci bölümünün giriş kapısının bulunduğu alan oluşturmaktadır. Bu alanın orta kısmında iç içe yuvarlak kemer yapılmıştır. Bu kemerlerin iç kısmında düz lentolu giriş kapısı yer alır. Girişin her iki yanında basık kemerli birer pencere açılmıştır. Bu kat, dışa yansıyan bir silme ile sonlandırıldıktan sonra yapının birinci kat cephesine geçilmektedir. Cephelede dikdörtgen formda üç pencere bulunmaktadır. Bu pencerelerden ortadaki daha geniş yapılmıştır. Kuzey cephe üst kısımda dışa doğru yansımış düz bir saçakla sonlandırılmıştır.

Bugünkü Durumu: Müze Eğitim Birimi olarak kullanılmaktadır.

Değerlendirme ve Karşılaştırma

Osmanlı Devleti'nde Batılılaşma süreci, Sultan III. Ahmet (1703-1730) döneminde Lale Devri denilen bir geçiş evresinin ardından Sultan I. Mahmut'la (1730-1754) birlikte hızlanmıştır. Başkent İstanbul olmak üzere Osmanlı'nın hâkim olduğu topraklarda Barok, Ampir, Rokoko ve Eklektik adı verilen Batılı üsluplar görülmeye başlar (Bayhan, 2007: 25).

Türk Barok mimarisinde ona paralel olarak 18.

yüzyıl sonlarında ortaya çıkan ve 19. yüzyılın ortalarına kadar devam eden Avrupa Neoklasik üslubunun batılılaşma devri Osmanlı sanatında önemli bir yeri vardır. Batı kökenli neoklasizm akımının etkileri Sultan III. Selim döneminde (1789-1807) Osmanlı kültür ve sanatına girmiştir³. Ekonomik ve sosyal ilişkili olarak 19. yüzyıl siyasi ve kültürel ortamında şekillenen bu üslubun, bu kadar etkili olmasında yenileşme çalışmaları çerçevesinde ülkeye Avrupa'dan getirilen yabancı mimarların etkisi olmuştur. Klasik Yunan-Roma, Rönesans ve Ampir gibi üslupların farklı özelliklerinin bir araya getirilmesi ile derlenen bu üslup, 19. yüzyıl Osmanlı sanatında geniş bir yer tutmuştur. Özellikle Haliç'in kuzey kesimlerinde gelişmekte olan semtlerin karakterlerinin oluşmasında bu üslup etkin rol oynamıştır. Selimiye Kışlası (1827-1853), Fransız Sefareti (1838), Rus Elçilik Binası (1849), İhlamur Kasrı (1853), Hollanda Sefareti (1855), Gökusu Kasrı (1856), Beylerbeyi Sarayı (1865), Çırağan Sarayı (1875), Sanayi-i Nefise Mektebi (1882), Asar-ı Atika Müze-i Hümayun (1891-1907), Galata Eminönü-Taksim Osmanlı Bankası binaları, Cağaloğlu'nda Duyun-i Umumiye Binası (1899-1900), Sirkeci Garı, Germania Hanı, Ragıp Paşa Köşkü ve Kalyoncular Kışlaları ile Taşkılla bu üslupların karakteristik örnekleridir (Eyice, 1978-1980: 163-164, Denel, 1982: 5-9).

19. yüzyıl Batılılaşma hareketleri içinde yer alan yeni reformlar ve bu reformlarla değişen yaşam anlayışı, yeni şehircilik anlayışını beraberinde getirdi (Bakır, 2006:77-81). Batı örneklerine göre yeni kurumlar açılması yoluyla devlet anlayışına yeni bir düzen getirmiştir. Çeşitli gereklilikler sonucunda ortaya çıkan yeni kamu hizmetlerine yönelik yapılar inşa edilmiştir. Batılılaşma etkilerinin görüldüğü yapı tiplerinin ilk örnekleri başkent İstanbul'da inşa edilmiştir. Yeni yapı düzenlemelerinin İstanbul'da yapılmasına rağmen özellikle 19. yüzyıl sonu - 20. yüzyıl başlarına doğru taşrada da devlete ait ve kamu yararına inşa edilmiş yapılarda önemli uygulamalar gerçekleştirilmiştir. 19. yüzyılın ikinci yarısında 1868 yılında Teşkilat-ı Vilayet Nizamnamesi'nin yürürlüğe girmesiyle vilayet ve liva merkezlerinde kamu binaları yapılmaya başlanmıştır. Devletin farklı bölgelerinde yapılmaya başlanılan kamu yapıları, simetrik düzende neoklasik mimari üslubunda inşa edilmişlerdir (Batur ve Batur, 1981: 332, Ertuğrul, 2009: 296, Çelik ve Kuban, 2009: 69). Cephelerde neoklasik motiflerin yani Yunan ve Roma mimari elemanlarının kullanılmaları yaygınlaşmış, Batı'nın historicizm diye nitelendirdiği eski akımların

canlandırılması hareketi, Osmanlı mimarisinde de görülmüştür (Batur, 1985: 1066, Anıktar, 2013: 1208).

Neoklasik üslupta inşa edilen, devlete ait ve kamu yararına inşa edilen yapıların yer aldığı şehirlerden biri de Diyarbakır'dır.

Çalışmada, Diyarbakır İçkale'de bulunan 19. yüzyıl sonu - 20. yüzyıl başına tarihlenen yedi yapının cephe düzenleri üzerinde durulmuştur. Bu yapılardan, Müze Teşhir Binası, Valilik Makamı, Teşhir Binası 19. yüzyılın sonuna tarihlenirken; Kafeterya ve Restoran, Müze Eğitim Birimi, Atatürk Müzesi ve Bilgi Belge Merkezi, Müze İdari Binası 20. yüzyılın başına tarihlenen yapılardır. Yapılarda genel cephe anlayışı, simetrik ve aksiyal bir düzenle şekillenmiş olmaları ile dikkat çekmektedir. Bu cephe anlayışı, dönemin mimari akımlarından olan Neoklasik üsluba ait biçimlerin kullanıldığı, oldukça sade bir görüntü sunmaktadır.

Cephe, yapıların iç dünyası ile kamusal alan arasında kurulan ilişkiyi ifade eden bir yüzdür. Sokağın doğal bir şekilde sınırını oluşturan cephe, yapının kamusal alana açılımı sağlayan, sokak arasında bir bütünleşme sağlayarak bir ifade dili oluşturur. Bu dilin oluşumunda rol alan her bir öge yapının tanımlanmasında önemli olmaktadır (Kamarlı, 2008: 51).

Çalışmadaki yapılarda belirli bir orantıya sahip ölçülü cepheler, özellikle giriş cephelerinde vurgulanmıştır. Yapılarda orta bölüm ve bu bölümün her iki tarafı birbirinin simetriği şeklinde inşa edilmiştir. Yatay ve dikey silmelerle bölünmüş olan cephelerde orta kısım ya ileri ya da içe doğru alınarak vurgulanmıştır. Müze Teşhir Binası ve Valilik Makamı'nın giriş cepheleri, üç bölüme ayrılmıştır. Orta bölüm giriş kapısının olduğu bölümdür. Müze Teşhir Binası'nda yatay bir silme ile ikiye ayrılan orta kısım, sivri kemerlerin yan yana yapılması ile inşa edilmiş revaklı bir alandır. Bu bölümün her iki yanında ileri doğru taşırılmış yan kısımlar yer alır. Zemin ve birinci kattan oluşan yapının dışı açılan her katta ikişer pencerenin yer aldığı cephe yapılmıştır. Benzer bir uygulama Valilik Makamında da tekrar edilmiştir. Orta kısımda giriş kapısının da yer aldığı içe doğru alınmış kısım ve bu kısmın her iki yanında dışı doğru taşırılmış yan mekânlar bulunmaktadır. Cephede sağlanmış olan simetrik düzen yuvarlak kemerli pencereler ile tamamlanmıştır. Giriş kapısının yuvarlak kemerli formu cepheye uyum sağlamaktadır. Kapının her iki yanında yapılmış olan ve cephede dikey olarak birinci katta da tekrar edilmiş olan ikişer sütüncü Antik Yunan ve Roma sütunlarını hatırlatarak cephenin anitsal görünüşünü arttırmaktadır. Neoklasik üslupta gösterişli ön cephe girişlerinden başka, bazen arka, bazen de yan cephelerde sade girişler de vardır. Arka girişler

³ <https://acikders.ankara.edu.tr>. Doç. Dr. Tolga Bozkurt

genellikle ön girişle aynı eksen üzerinde simetrik olarak yerleştirilmişlerdir. Valilik Makamı'nda ön cephenin hemen arkasında yuvarlak kemerli oldukça sade yapılmış ikinci bir giriş kapısına yer verilmiştir.

Cephe düzeni olarak neoklasik üslubun en sade şeklinin uygulandığı yapılardan biri, Teşhir Binası'dır. Zemin ve birinci kattan oluşan yapı, her iki katın dışı yansıyan yuvarlak kemerli pencerelerinin oluşturduğu simetrik bir düzene sahiptir. Özellikle giriş cephesi olan doğu cephede ortadaki giriş kapısının eyvan tarzında düzenlenip ileri doğru taşınarak anıtsallığı arttırdığı söylenebilir. Giriş kapısının her iki yanında yapılmış yuvarlak kemerli pencereler ve yine birer yuvarlak kemerli kapılarla simetrik düzen korunmaya çalışılmıştır. Cephelerde sadeliğin devam ettirildiği yapılardan biri Atatürk Müzesi ve Bilgi Belge Merkezi ve Müze Eğitim Birimi'dir. Cephelerde yatay olarak yapılmış silme ile iki bölüme ayrılan cephelerde katların dışı açılan pencereleri yer almaktadır. Atatürk Müzesi ve Bilgi Belge Merkezi, yatayda yapılmış silme ile yatay olarak iki bölümden oluşan cephe ortada giriş kapısı ve yanlardaki pencerelerle üç bölüm olarak değerlendirilebilir. Basamaklardan sonra ulaşılan giriş kapısı, iç içe yapılmış yuvarlak kemerlerle vurgulanmıştır. Kapının her iki yanında yer alan birer sütünce ile cepheye anıtsal etki verilmeye çalışılmıştır. Yapının yatay olarak ikinci bölümünü oluşturan kısımda ortada balkon ve her iki yanda birer dikdörtgen formlu pencereler yapılmıştır. Sade cephe düzenlemesiyle dikkat çeken diğer bir yapı, Müze Eğitim Birimi'dir. Yatay bir silme ile iki bölüme ayrılan cephenin orta kısmında yuvarlak kemerli bir giriş ve girişin her iki yanında basık kemerli birer pencere inşa edilmiştir. Cephenin ikinci bölümünde dikdörtgen formlu üç pencere açılmıştır. Hem basık kemerli pencerelerin kemer başlangıçlarının hem de dikdörtgen formlu pencerelerin üst ve alt kısımlarının dışı doğru taşınmasıyla cephedeki neoklasik etki vurgulanmıştır.

Avrupa'da, endüstrideki gelişmelerin ve Fransız İhtilali'nin (1789) başlattığı yeni görüşler doğrultusunda oluşan ulusçuluk düşüncesi, geçmişe duyulan hayranlığın 19. yüzyılda tekrar canlanmasına ve neoklasik üslubun yeniden doğmasına neden olmuştur (Fırat, 1999: 288). Neoklasik üslup, antik dönemin mimari elemanlarının cephelerde yaşatılması esas alınmış, plastrlar, Antik Yunan ve Roma sütunları, yalın bezeme, klasik ve simetrik kurgu, kat arası silmeleri, yuvarlak kemer ve üçgen alınlık ile belirginleşen özellikleri ile dikkat çekmektedir (Ödekan, 1994: 247-249). Cephelere süslü bir görünüm getiren bu seçmeci tutum, dönemin mimarları tarafından başarılı bir şekilde uygulanmıştır. Neoklasik olarak devam ettirdiğimiz

üslubun uygulandığı örneklerden biri Diyarbakır İçkale'de yer alan Kafeterya ve Restorant'tır. Köşeleri kesme taşlı, simetrik, kemer kilit taşlarının vurgulandığı yarım daire kemerli pencerelerin birbiriyle uyumlu olarak kullanıldığı cephe düzeni neoklasik bir yaklaşımı yansıtmaktadır. Cephelerde dikkati çeken kesme taş, cephelerin hem köşelerinde hem de pencere ve kapı kenarlarında dışı doğru taşınarak düzenlenmiştir. Kesme taşın taşınması ile oluşan bu düzen, cephelerde simetriyi sağlamak için kullanılmıştır. Yüzeysel olarak yapılmış olan bu çıkmalar, cepheye hareketlilik getirmiştir. Cephe üç bölüm olarak düzenlenmiştir. Orta bölüm ileri doğru alınmıştır. Giriş kapısının da bulunduğu bu kısımda Antik Yunan ve Roma yapılarının sütunlu girişlerini hatırlatacak sütunlara yer verilmiştir. Girişteki sütunların taşıdığı ileri doğru alınmış yüzeyde yuvarlak kemerli pencerelerin açıldığı bölüm bulunmaktadır. Bu bölüm üst kısımda üçgen alınlıkla tamamlanmıştır. Cephenin yan kısımlarında ise yuvarlak kemerli pencereler ile cephe bir bütün olarak üslupsal özelliklerin sergilendiği cephe özelliğine bürünmüştür. Yapının ön cephesindeki gösterişli giriş, arka cephesinde de aynen tekrar edilmiştir. Birbirleri ile simetrik girişler yapılmıştır.

Neoklasik üslubun yansıttığı yalınlık, strüktürel denge ve formel yaklaşım, idari binalara anıtsallık ve resmiyet kazandırdığı için uygun bulunmuş olmalıdır (Ödekan,1994:247-249). Diyarbakır İçkale'de yapılmış Eskiden Tapulama Mahkeme Binası olarak kullanılan, günümüzde ise Müze İdari Binası olan yapının özellikle de giriş kapısının da bulunduğu kuzey cephe anıtsallık kazanmış cephelerden biridir. İki farklı bölüm olarak düzenlenen cephenin ilk bölümünde ortada üçlü giriş kapıları kapıların her bir yanında yapılmış olan yuvarlak kemerli ikişer pencereler, birinci katındaki balkon ve üst kısımda yer alan üçgen alınlıklarla cephe tamamlanmıştır. Bu özellikleri ile hem dönem içinde yapılmış anıtsallığı yansıtmaması hem de neoklasik üslubun en güzel yapılardan biridir. Yapının cephesini oluşturan ikinci bölümünde ise ortada iki giriş kapısı, kapıların her iki yanına simetrik olarak yapılmış yuvarlak kemerli pencereleri ve birinci kattaki balkon, balkonun her iki yanındaki pencere dizilimi simetri örneği olmasının yanı sıra balkonun üst kısmına yapılmış olan üçgen alınlıkla dönemin üslubu anlatılmaktadır.

Diyarbakır İçkale'de bulunan 19.- 20. yüzyıllara tarihlenen yedi yapının giriş cephelerinde uygulanan simetrik düzen, özellikle İstanbul'da yapılmış ve aynı dönem özelliği gösteren yapılarda da dikkat çekmektedir. Bu yapılara İstanbul Arkeoloji Müzesi (1891) (Kutlu, 2010: 403-418) (Krs. Foto. 1), Cumhuriyet

Müzesi (1923)⁴ (Krş. Foto. 2) örnek gösterilebilir.

İstanbul dışında da devlete ait ve kamu yararına inşa edilmiş yapılarda da neoklasiğin simetrik düzeni benzer özelliklerle dikkat çekmektedir. Gaziantep Protestan Ermeni Kilisesi (1849) (Çukurova, 2007: 615-623), Diyarbakır Ticaret ve Sanayi Odası Binası (1870)⁵ (Krş. Foto. 3), Gaziantep Amerikan Koleji (1876-1877) (Çukurova, 2007: 615-623), Konya Valilik Binası (1885-1886)⁶ (Krş. Foto. 4), Yozgat Askerlik Şubesi (1895-1896) (Acun.1981:664-667, Dursun ve Doğan: 146-147) (Krş. Foto. 5), Yozgat Mekteb-i Sultani (1891-1893) (Acun, 1981: 664-667, Dursun ve Doğan: 146-147), Isparta Hükümet Konağı (1889-1937) (Türk ve Öcal.2007:43) (Krş. Foto. 6) Kastamonu Hükümet Konağı (1901-1902) (Topçubaşı, 2009: 160) (Krş. Foto. 7) örnek verilebilir.

SONUÇ

19. yüzyıl başından başlayarak özellikle Tanzimat'la birlikte Avrupa ile kültürel, ticari ilişkiler ve yöneticilerin Batıya olan hayranlıklarının sonucu, yapılarda mimari, süsleme unsurları ve cephe düzenleri bakımından yeni bir anlayış ortaya çıkmıştır.

Çalışmada "Diyarbakır İçkale'de Bulunan 19.-20. Yüzyıl Yapılarının Giriş Cephe Düzenlemeleri Üzerine Bir Değerlendirme" başlığı altında 19. yüzyıl ve sonrası yapılmış yapıların, yapının bütününde önem kazanan giriş cepheleri incelenmiştir. Yapıların mimari özelliklerinin yanı sıra cephe düzenleri fiziksel ve sosyal koşullardan etkilenmiştir. Cepheler hem bulunduğu coğrafyanın hem de ekonomik, siyasi ve kültürel zeminin birçok özelliğini taşıması bakımından önemlidir.

Genellikle iki katlı bir düzenle yapılmış olan yapılarda neoklasik olarak değerlendirilen cepheler görülmektedir. Yalınlık, simetri ve düzenin ön planda olduğu bu yapılar devlete ait ve kamu yararına inşa edilmişlerdir.

1998 yılında Diyarbakır Valiliği, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi ve Çekül Vakfı'nın işbirliği ile "Diyarbakır Surları ve İçkale Projesi" adı altında başlatılan proje 2016 yılında tamamlanmıştır⁷. Diyarbakır'ın ilk yerleşim yeri ve yönetim merkezi olan İçkalede 19. - 20. yüzyıla ait yapılar bu restorasyon projesi ile yeni bir kimlik kazanmıştır. Coğrafi özelliklerinden, ekonomik şartlarından dolayı bölgenin arkeolojik ve etnografik kültür mirasının sergilendiği merkezler olarak düzenlenip işlevlerini sürdürmeleri bakımından bu

yapılar önem taşımaktadır. Restorasyon sonucunda hem yeniden kullanılmalarının sağlanması hem de cephelerinin temizlenerek başkentten uzak bir şehirde batılı etkilerin varlığının bir göstergesi olması açısından dikkat çekmektedir.

KAYNAKÇA

Acun, H., (1981). "Yozgat ve Yöresi Türk Devri Yapıları". *Vakıflar Dergisi*, S. XIII (Ayrı Basım). Ankara, s. 635-715.

Anıktar, S., (2013). "19. Yüzyıl Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı Mimari Biçimlenişine Etkisi: Vallauri Yapıları Örneği". *II. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı-V*. Bursa, s.1208.

Bakır, İ., (2006). "İmar Planlarının Geleneksel Kent Mekânlarında Konut Dokularının Dönüştürülmesine Yaklaşımı". *Kentsel Dönüşüm Sempozyumu Bildiriler*. Ankara, s.77-81.

Batur, A. - Batur S., (1981). "İstanbul'da 19. Yüzyıl Sanayi Yapılarından Fabrika-1 Hümayunlar". *I. Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi Bildirileri*. İTÜ, C.V, İstanbul, s.295-297.

Batur, A., (1985). "Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarisi". *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, C. 4, s.1057-1066.

Bayhan, A. A., (2007). "Osmanlı Döneminde Batılılaşma Sürecinin Ortadoğu'ya ve Afrika'ya Yansımaları: Mısır ve İsrail'den Örnekler". *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, S. 19, Erzurum, s. 23-65.

Beysanoğlu, Ş., (2003). *Anıtları ve Kitabeleri ile Diyarbakır Tarihi, Akkoyunlular'dan Cumhuriyet'e Kadar*. Diyarbakır: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sanat Yayınları.

Beysanoğlu, Ş., (1963). *Kısaltılmış Diyarbakır Tarihi ve Abideleri*. İstanbul: Diyarbakır Tanıtım Derneği Neşriyatı.

Beysanoğlu, Ş., (1999). *Kuruluşundan Günümüze Kadar Diyarbakır Tarihi*. İstanbul: Müzeşehir Yayınları.

Çelik, G. - Kuban, Z., (2009). "İstanbul Tarihi Yarımadası'nda Tanzimat Dönemi İdari Yapıları". *İstanbul Teknik Üniversitesi Dergisi*, C.8, S.1, İstanbul, s.67-80.

Çukurova, B., (2007). "Antep'te Ermeni Ulusçuluğunun Doğuşunda Amerikalılar ve Kolejin Etkisi". *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, S.40, Ankara, s.615-623.

Denel, S., (1982). *Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekânlarda Değişim ve Nedenleri*. Ankara.

Diyarbakır İl Yıllığı, Ankara, 1967.

Dursun, F. - Doğan, Ş., *Yozgat Kent Tarihi*. Yozgat.

⁴ <http://www.kultur.gov.tr>

⁵ Diyarbakır İl Yıllığı, Ankara, 1967, s.263.

⁶ www.konya.gov.tr

⁷ <http://www.diyarbakirmuzesi.gov.tr>

Ekinci Dağtekin, E.- Harman A., (2019). "Diyarbakır'da Osmanlı Son Dönemi Yapılarından İçkale Eski Kolordu Binası". *Tanzimat'tan Günümüze Diyarbakır*, C.3, Ankara, s.446-465.

Ertuğrul, A., (2009). "XIX. Yüzyılda Osmanlı'da Ortaya Çıkan Farklı Yapı Tipleri". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C.7, S.13, İstanbul, s.293-312.

Eyice, S., (1978-1980). "XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslubu", *Sanat Tarihi Yıllığı*, S. IX-X, İstanbul, s. 163-189.

Günkut, B., (1937). *Diyarbakır Tarihi*, Diyarbakır: Diyarbakır Halkevi Yayınları.

<http://www.diyarbakirmuzesi.gov.tr>

<http://www.kultur.gov.tr>

<https://acikders.ankara.edu.tr>. Doç. Dr. Tolga Bozkurt

Kakdaş Ateş, D., (2018). *Diyarbakır İçkale Müze Kompleksinin Restorasyon Sonrası Koruma Açısından Değerlendirilmesi*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Kamarlı, E., (2008). *Kastamonu Tarihi Dokusunda Yer Alan Geleneksel Konut Yapılarının Cephe Mimarisi Üzerine Tipolojik Bir Araştırma*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Karaca, N., (2010). *Seyahatnamelere Göre Diyarbakır'ın Osmanlı Dönemi Mimari Dokusu Üzerine Bir Değerlendirme*. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Lisans Tezi).

Kutlu, B., (2010). "İstanbul Arkeoloji Müzeleri'nin Kuruluşu", *İmparatorluk Başkentinden Kültür Başkentine İstanbul*. İstanbul, s.403-418.

Ödekan, A., (1994). "Ampir Üslubu". *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, C.1, İstanbul: Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, s.247-249.

Özyılmaz, H. - Akal, S., (2019). "Tanzimat Dönemi İçkale'de Eski Hükümet Konağı", *Tanzimat'tan Günümüze Diyarbakır*, C.3, Ankara, s.490-503.

Parla, C., (1990). *Türk İslam Şehri Olarak Diyarbakır*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi).

Soyukaya, N., (2011). "İçkale Projesi". *Diyarbakır Kültür Envanteri*, C.1, Diyarbakır: Diyarbakır Valiliği.

Sözen, M., (1971). *Diyarbakır'da Türk Mimarisi*. İstanbul: Diyarbakır'ı Tanıtma ve Turizm Derneği Yayınları.

Tekin, A., (1997). *Diyarbakır Anadolu Tarihinin Taşlara Yazıldığı Kent*. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Basımevi.

Topçubaşı, M., (2009). *19. Yüzyılda Kastamonu Eyaleti'nde Kamu Yapıları ve Yeniden Kullanım Sorunları*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen

Bilimleri Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi).

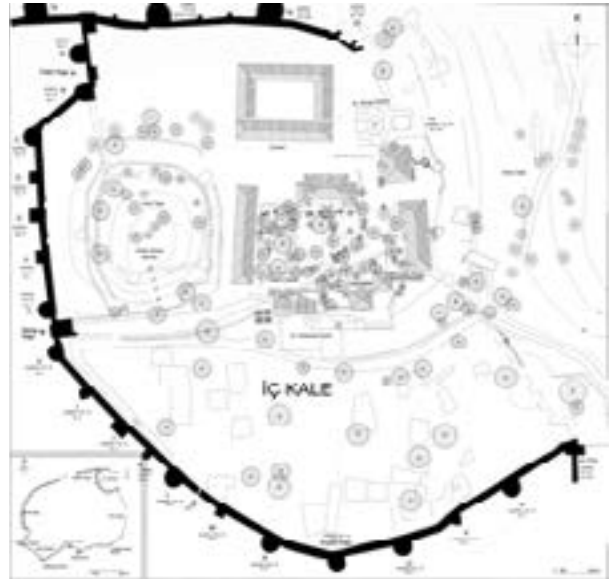
Tuncer, O. C., (1999). *Diyarbakır Evleri*. Diyarbakır: Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sanat Yayınları.

Türk, A. - Öçal, H., (2007). "Isparta Kenti Konut Dışı Sivil Mimari Yapıları ve Özellikleri". *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, C.11, S.1, Isparta, s.38-47.

www.konya.gov.tr

Yazıcı, N., (2007). *Osmanlılar'da Mimarlık Kurumunun Evrimi ve Tanzimat Dönemi Mimarlık Ortamı*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi).

Plan Cephe Çizimleri

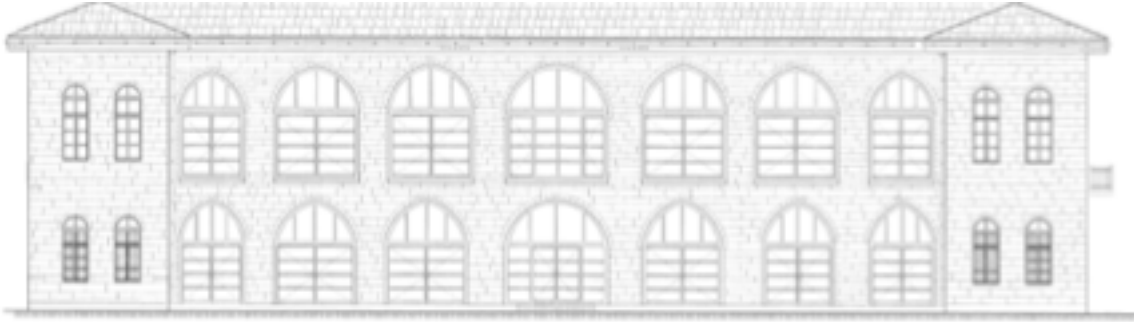


Plan 1: Diyarbakır İçkale Vaziyet Planı (VGM'den)

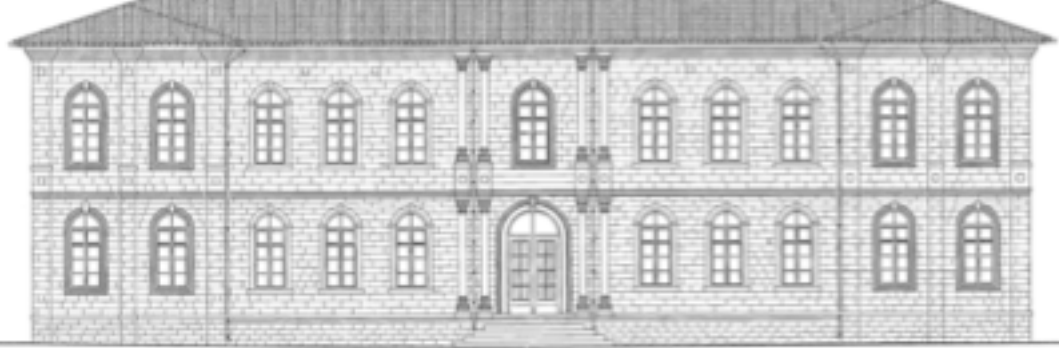
Fotoğraflar



Çizim 1: Teşhir Binası (Jandarma Komutanlık Binası)



Çizim 2: Müze Teşhir Binası (Adliye A Binası)



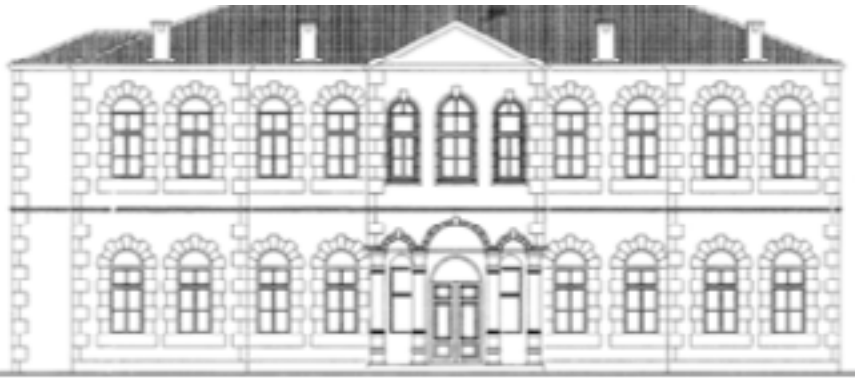
Çizim 3: Valilik Makamı (Adliye B Binası) (Güney cephe)



Çizim 4: Müze İdari Binası (Eski Tapulama Mahkemesi Binası)



Çizim 5: Atatürk Müzesi ve Bilgi Belge Merkezi (Karargâh Binası)



Çizim 6: Kafeterya ve Restorant (7. Kolordu Binası) (Batı cephe)



Çizim 7: Müze Eğitim Birimi (Eski Cephanelik)

Karşılaştırma Fotoğrafları



Foto. 1: Teşhir Binası



Foto. 2: Müze Teşhir Binası



Foto. 3: Valilik Makamı (Güney cephe)



Foto. 4: Valilik Makamı (Kuzey cephe)



Foto. 5: Müze İdari Binası



Foto. 6: Atatürk Müzesi ve Bilgi Belge Merkezi



Foto. 7: Kafeterya ve Restorant (Batı cephe)



Foto. 8: Kafeterya ve Restorant (Doğu cephe)



Foto. 9: Müze Eğitim Birimi



Krş. Foto. 4: Konya Valilik Binası (www.konya.gov.tr)



Krş. Foto. 5: Yozgat Askerlik Şubesi (F. Dursun-Ş. Doğan'dan)



Krş. Foto. 1: İstanbul Arkeoloji Müzesi (B. Kutlu'dan)



Krş. Foto. 6: Isparta Hükümet Konağı (Ü. Çelebi'den)



Krş. Foto. 2: Cumhuriyet Müzesi (<https://www.flickr.com/photos/sinan-dogan>)



Krş. Foto. 7: Kastamonu Hükümet Konağı (M. Topçubaşı'ndan)



Krş. Foto. 3: Diyarbakır Ticaret ve Sanayi Odası Binası

HYRENIOMUS BOSCH'UN 'YERYÜZÜ ZEVKLERİ BAHÇESİ' RESMİ: GERÇEKÜSTÜCÜLÜĞÜ YENİDEN OKUMA

PICTURE OF HIERONYMUS BOSCH'S 'GARDEN OF EARTH PLEASURES':
RE-READING SURREALISM

Dr. Öğr. Üyesi Medine İRAK

İstanbul Aydın Üniversitesi,
Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik Tasarım Bölümü
medineirak@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-2345-6789>

Öz

16. yüzyılın öncü ressamı olan Hyreniomus Bosch'un resimlerinde gerçeküstü öğeler yer almaktadır. Gerçeküstücülüğü sanatçının Yeryüzü Zevkleri Bahçesi üzerinden okumadaki amaç; bir ifade aracı olarak gerçeküstücülüğün anlamını köklerinde aramak, yeniden izlerini sürmektir. Gerçeküstücü olmayı gerektiren unsurların başında dünyeviliğin ötesinde bir dünya yaratmak veya kurgulamaktır. Böyle olmasını gerektiren unsurlar 16.yy ile gerçeküstücülüğün akım olarak karşımıza çıkarken 20.yüzyılda tema bakımından olmasa da biçim olarak aynı temelde şekillenmekte olduğu görülür. 16.yüzyılda din üzerine şekillenen bu durum 20.yy da ağırlıklı olarak iki dünya savaşının etkin sonuçlarıyla belirginlik kazanmaktadır. Bosch'un Yeryüzü Zevkleri Bahçesi adlı resmi cennet ve cehennem temalarını ele alması bakımından üst bir gerçekliği gözler önüne sermektedir. Bu resmin seçilmesinin gerçeküstücülüğün anlaşılması yönünde verim sağlaması öngörülmektedir. Gerçeküstücülük bir akım olarak değerlendirildiğinde veristik ve biyomorfik olarak sınıflandırılmaktadır. Bu çalışmada Bosch resmi veristik gerçeküstücülük üzerinden okunmaya çalışılmış, buradan elde edilen bilgiler sonuç bölümünde değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Gerçeküstücülük, Biçim, Tavır, Kurgu

Abstract

Hieronymus Bosch, the leading painter of the 16th century, has surreal elements in his paintings. The purpose of reading surrealism through the Garden of the Earth Pleasures is to look for the meaning of surrealism as a means of expression and to trace it again. One of the elements that require being surrealist is to create or construct a world beyond worldly. The elements that require this to be seen in the 16th century are seen as the form of Surrealism in the 20th century, but not in terms of theme, but on the same basis as the form. This situation, which was shaped by religion in the 16th century, became more apparent in the 20th century with the effective results of the two world wars. Bosch's mek Garden of the Earth of Pleasures reveals a supreme reality in that it addresses the themes of heaven and hell. The choice of this picture is expected to yield an understanding of the surrealism. Surrealism is classified as veristic and biomorphic when evaluated as a current. In this study, Bosch tried to read through formal vertex surrealism and the information obtained from this study was evaluated in the conclusion section.

Key Words: Surrealism, Form, Attitude, Fiction

GİRİŞ

16. yüzyıl Avrupa Resim sanatı içinde öncü bir sanatçı olduğu ileri sürülen Hieronymus Bosch'un gerçeküstü öğelerle kurguladığı sahneleri günümüz resim sanatını etkilemenin yanısıra farklı disiplinlerde ifade aracı olarak sanatsal yaratım sürecine yön verdiği de söylenebilir. Leonardo, Raffaello ve Michelangelo İtalya'da klasik güzelliğin izini sürerken Bosch yarattığı cennet ve cehennem görüntüleriyle ve masal figürleriyle Ortaçağ zihniyetinin göbeğinden fırlamış gibidir. Ancak bu resimlerin mesajı zamanın ruhuna fevkalade uygundu. İtalyan Rönesansı'nın iyimser dünya görüşüne karşın, Kuzey'de gerçekliği keşfetmeye başlayan sanatçılar ve bilim adamlarının içi kuşkularla, karamsarlıkla doludur (Krausse, 2005: 26).

Avrupa Resim Sanatının gelişim sürecinde 15 ve 16. Yüzyıllara baktığımızda Kuzey Avrupa resminin ifadesi, renge, nesnelere ayrıntı ile işlemeye önem veren yaklaşımı Güney resminde yerini idealize edilen figür ve atmosfere bırakır. Bu açıdan bakıldığında Kuzeyli bir sanatçı olan Bosch'un eserlerinde nesnelere, figürlerin ayrıntı ile ifade edildiği görülür.

16.yüzyılda Hollanda'da yaşanan büyük ekonomik dönüşümleri sosyal çatışmalar, savaşlar, veba salgınları ve açlık felaketleri izlemişti. İnsanlar bütün bu korkunç olaylara Tanrı'nın gazabını çektileri için maruz kaldıklarını düşünüyorlardı. Tanrı onlara kol kanat germiyordu artık. Güvensizlik duyguları dinsel fantazizmi doğurdu. Ülkenin yolları kendini kirbaçlayan, günahkâr olmakla suçlayan ve avaz avaz günah çıkartan insan kalabalıklarıyla kaplandı; acımasız "cadı katliamları" alıp başını giderken, herşeye çare bulacağını iddia eden tarikatlar yeşerdi. Dünyevi iktidarın meselelerine çok fazla gömülmüş olan Romen Katolik Kilisesi dini konulardaki inandırıcılığını kaybetmeye başladı. Artık kuşkucu insan yığınlarının taleplerine cevap veremiyordu. Din büyük bir krize girmişti. Bir yön değişikliği, bir "Reform" ihtiyacı gözardı edilemez hale geliyordu (Krausse, 2005:27).

Hieronymus Bosch'un resimlerinde yukarıda bahsedilen duyguları olduğu gibi açığa çıkardığına tanık olabiliriz. Eski Hollandalı ressam sanatçı İnciden sahneleri resimlerine yansıtılmışlardır. Bosch, insanın ruhundaki uçurumları, günahkârlığını ve hatalarını olağanüstü çarpıcı resimlerle betimlemiş ve böylelikle cehennemi resim yaptığı yüzeye taşımıştır.

Manzara, insan, hayvan ve değişik nesnelere aynı atmosfer içinde eritilmesiyle bu cehennem "gerçeklik" kazanır, yeryüzüne inmiş gibi hissedilir. Resimlerinin planlı bir çabaya dayandığı kesindir. Bugün bize sadece gerçeküstü gözükken kimi figür ve ayrıntılar o dönemde belli bir kesimin anlayabildiği şifreli mesajlar içerdiğine de kesin gözle bakılıyor. Bosch'u zamanında üne kavuşturan cazibesi, onun gerçekliği (resim üslubundaki) ile simgeçliliğinin (anlam

olarak) harikulade bir biçimde erimesinden gelir. Eski bir kaynağa göre o günlerde dahi sahteleri yapılan resimleri, yüzyıllar sonra hala ürkütücü bir cazibeye sahiptir. Bu resimler, 20.yüzyılın başlarında moral bozucu hayal âlemleri resmeden gerçeküstü ressamlar tarafından hararetle örnek alınacaktır (Krausse, 2005:26).

1. Hieronymus Bosch'un Yaşamı

Hollandalı Rönesans Ressamı Hieronymus Bosch, 1450'de S'Hertogenbosch'da doğmuştur. Asıl adı Jheronimus van Aken olan Bosch, Aachen'den geldiği sanılan bir ressam ailenin çocuğuydu, yaşamı S'Hertogenbosch'da geçti ve gene bu kentte burjuva geleneklerine göre yaşamıştır. 1480 yılına doğru zengin bir soyluyla evlenen Bosch, o tarihten sonra parasal güvenliğe kavuşmuş, 1488 - 1499 yıllarında, doğduğu kentin katedralinin süslemesinde çalışmıştır.

2. Bosch'un Sanatında Biçim ve İçerik

Şeytanlarla ilgili konular, fantastik konular işlemiş olması Bosch'un sanatını Flaman geleneğine bağlarken, manzara resimlerindeki ayrıntılı teknik, Hollanda okuluyla bağlantılıdır. Bosch'un, çağdaşı Brükselli Van der Weyden ile Flaman okulunun önderlerinden Van Eyck'tan ve Flemalle Ustası'ndan etkilendiği de söylenebilir. Bosch'un sanatı, Ortaçağ üslubunu andıran keskin ve yetkin bir çizgi tekniğinin yanı sıra, saydam arılıktaki ince tabakaların uygulanmasına dayanan bir fırça tekniğiyle nitelenebilir. Büyük bir renk ustası olan Bosch, turuncu ve pembeyi, cehennem görüntülerinde yer verdiği koyu tonları ve gökyüzünü çizerken yararlandığı mavi-yeşil renkleri, eşit derecede kullanmıştır (Krausse, 2005:27).

3. Hieronymus Bosch'un Gerçeküstü Eseri Yeryüzü Zevkleri Bahçesi



Resim-1 Hieronymus Bosch, Yeryüzü Zevkleri Bahçesi, 1503-1504, 220x389 cm, Prado Müzesi Madrid/ İspanya.



Resim-2 Hyreniomus Bosch, Yeryüzü Zevkleri Bahçesi, Orta Panel, 1503-1504, Prado Müzesi Madrid/ İspanya.

Bosch'un "Yeryüzü Zevkleri Bahçesi" olarak bilinen eseri triptiktir. Yani bir orta kısım ile iki yanındaki açılır kapanır, orta kısma göre daha dar, panolardan oluşan üç kanatlı altar panosudur. Açılır kapanır olan yan kanatların arka yüzlerinde de panolar bulunmaktadır. Bosch'un "Yeryüzü Zevkleri Bahçesi" adlı eserinden ilk olarak, 1517-1518 yıllarındaki Almanya-Hollanda-Fransa-İtalya gezisi sırasında günlük tutan Antonio Beatis bahsetmiştir. Günlükte Bosch'un eserinde gördüklerini betimlemenin zorluğundan bahsetmiştir. Beatis resimde gördüklerini şu şekilde anlatmaya çalışmıştır:

- 1- 'Denizlerin, gökyüzünün, orman ve düzlüklerin içinde beyaz ve siyahı kadın erkek figürlerinin yer aldığı manzara' tanımında altar panosunun orta kısmında oynayan insanları tarif etmektedir.
- 2- 'Her türden kuş ve hayvanın doğaya son derece sadık bir biçimde betimlenmiş olduğu...' tanımında da altar panosundaki kuşların göz alıcılığı ve insanlarla iyi ilişkiler içerisinde olmalarından bahsedilmektedir.
- 3- 'Deniz kabuğundan taşanlar' tanımında ise orta panodaki iki figürden bahsedilmektedir.
- 4- 'Turna dışkılayanlar' tanımında Beatis, sağ panodaki "anal düşlem" den bahsetmektedir.

Gombrich (1995)'in anlatımına göre herkese ilginç gelen bu "turna dışkılayanlar" meselesi Bosch'un Albertina'daki bir çiziminde de karşımıza çıkmaktadır (bkz. Resim-3). Bu çizimde, bir sepete ya da arı kovanına girmeye çalışan bir adamın poposuna bir başkasını lavtasıyla vurmaya kalkışmaktadır. Adamın poposundan çıkan kuşlar da

küçük çocuklar tarafından yakalanmaya çalışılmaktadır (Gombrich,1995: 62).



Resim-3 Hyreniomus Bosch, Kağıt Üzerine Desen, Turna Dışkılayanlar.

Bosch'un "Yeryüzü Zevkleri Bahçesi" adlı eserindeki temel izlek yani tema: '**Dayanısızlık - Geçicilik - Denge**'dir.

"Arka plandaki bütün o garip kule benzeri yapıların ne anlama gelirse gelsinler, çok hassas bir **denge** içinde oldukları açıktır. Ortadaki yapı, üstünde yuvarlak atlığa oturan bir sütunun yer aldığı, suda yüzen çatlamış bir küredir. Her yerde tüyler ürperten bu dayanısızlık, hassas denge izleği vurgulanıyor. Sanki yapının üstüne kuş gibi tünemiş insanlardan biri hareket etse, kuşlardan biri uça bütün bu fıskiye devrilip gidecektir. Aynı yaklaşım, kalıcılığı olmayan (geçici nitelikteki) öğelerden, olasılıkla bulut ve köpüklerden oluşan öteki yapılar için de geçerlidir. Yapıta bu açıdan bakmayı başarsak, bu durumun pek çok çeşitlemesini buluruz; çoğu figür nesnelere başlarında dengede tutmakta, dönüp duran kalabalık içindeki bir adam atın sırtında tek ayağı üstünde dengede kalmaya çalışmaktadır. Kırılgan kabarcıklar, istakoz kabukları, cam tüpler, yumurtalar, hep bu türden nesnelere. Giderek, cehennem bölümündeki (sağ kanat) merkezi figür, gizemli ağaç adam bile, hiç güven vermeyen iki harap kayık üstünde duruyor" (Gombrich,1995: 65).

Bosch'un Yeryüzü Zevkleri Bahçesi adlı eserini çözümlene gayretine girerken karşılaşılan zorluğu aşmak için Bosch simgeliği dili geliştirilmeye çalışılmış olduğu görülür. Bunun için yeterli bilgiye ulaşma adına birçok yola başvurulmuş olsa da hiçbiri Bosch'un simgeliği tanımının içinini doldurmak için doğru bir yöntem olmadığı tespit edilmiştir. Combrich (1995)'e göre simyanın gerçek ya da düşsel nitelikli simgesel izgeleri, yıldız falcılığı, halk geleneği, düş kitapları ve gizli sapkınlıklar bilinçaltı sorununu çözmek için zaman zaman gündeme getirildiyse de hiçbiri Bosch'un simgeliğine ulaşılması için doğru bir yöntem oluşturmadığını vurgulamıştır.

Bosch'un Yeryüzü Zevkleri Bahçesi'nin algılanması konusunda farklı görüşler vardır: İtalya'dan gelenler için Bosch'un bu dehşet verici düzenlemeleri, hayli sevimli ve düşsel şeyler, gerçekten büyük keyif aldıkları eğlendirici groteskler oluyordu. Antonio de Beatis bazı garip ayrıntılara takılmış, ancak bütünün anlamını hiç sorgulamamış görünüyor. Tanımlama biçimi, korku ve bunaltıdan çok eğlence niteliği taşıyor. Ancak bu tepkiyi veren yalnız de Beatis değildir. Bosch'u, 16.yüzyılda gülünç canavarların yaratıcısı, 19.yüzyılın başında ise daha şaşırtıcı Lustige (şakacı) biçiminde değerlendirmeler olmuştur. Bosch'un imge dünyasının güldürücü bulunmaktan vazgeçilmesi, herhalde bir 20.yüzyıl tutumudur. Ne var ki, onun yaratılarının gizini çözmeye kesinlikle gözardı edilmemelidir. Biz bugün Saman Arabası'nın ot toz ve kül peşinden boşu boşuna koşmaya karşı iğneleyici bir vaaz, bir vani-tas niteliği taşıdığını da biliyoruz; giderek bu niteliği 17.yüzyılda Siquença tarafından benzer biçimde yorum-lanan 'Yeryüzü Zevkleri Bahçesi'nde de bulabiliriz. Yapıta ilişkin son yorumlar, belki de cinsel öğeler konusunda çok fazla durmuş, bu bilmeceyi panoyu kapladığı görülen öteki izleğe, dayanıksızlık ve geçiciliğe pek yer vermemiştir (Gombrich, 1995: 64).



Resim-4 Hieronymus Bosch, Yeryüzü Zevkleri Bahçesi, Sağ ve Sol Panel, 1503-1504, Prado Müzesi Madrid/ İspanya.

Yeryüzü Zevkleri Bahçesi resminde kapakların kapanması ile yeni bir eser ortaya çıkar. Ortaya çıkan bu yeni resmin de (bkz. Resim-5) arka yüzeydeki gibi gizemli dile hakim olduğu görülür. Resmin sağ ve sol üst köşesinde yazılar göze çarpmaktadır. Combrich (1995)'in yorumuyla Tek renk tonunun egemen olduğu bu geniş yapıtta, sular tarafından kuşatılmış düz bir yuvarlak biçiminde yeryüzü gösterilmekte, sol üst köşede de Tanrı yer almaktadır. Düzenleme Mezmurlar'dan alınmış bir tümceyi içeriyor: ipse dixit et facta sunt; ipse mandavit et cerata sunt, Çünkü O söyledi ve oldu; O emretti ve sabit durdu'. Yazıt, kristal bir küre ile kuşatılmış yeryüzünü gösteren, genellikle de Dünya'nın Yaradılışı olarak benimsenmiş betime denk düşüyor. Bu açıklamanın desteği ise, Hollanda resminde parlayan bir yuvarlak biçiminde sıklıkla resimlenmiş olan, İsa'nın tuttuğu küre betiminde bulunmuştu. Akla yatkın görünen bu yorum, artık bana pek savunulabilir gelmiyor. Sol kanattaki fırtına bulutlarının altında yer alan parlak kıvrımlı huzmelere yakından bakarsak, bunların saydam bir küre yüzeyindeki yansımaları pek uymadığını görürüz. Fotografik düzenleme örneğinde, ön planda kül tablasının yanındaki saydam kürenin yüzeyindeki yansımaları bakılabilir (Gürşen, 2016). Hollandalı ustaların renge ve optik yansımaları hâkim oldukları görülür; parlak ve ışımaya olan merakları, onları yansımalar konusunda son derece titiz gözlemler yapmaya yöneltmişti. Bosch da bir istisna değildir. Aslında altar panosunda bu doğalcılık ve düşsellik bileşimini gözler önüne seren bir ayrıntı yer alıyor. Gombrich (1995)'e göre Altar panosunun kapaklarının açık halinde betimlenmiş olan açgözlülük ve sevişme hali insanın günahkarlığının ve buna bağlı olarak da Tanrı'nın bir tufan ile yeryüzünü yok etmesinin kanıtıydı. İşte buna bağlı olarak da altar panosunun kapaklarının iç kısmında sağda ve solda betimlenen cennet-cehennemde, cehennem günahkarlarla dolup taşmaktayken cennette Adem, Havva ve Tanrı günahkar olmayan insanları beklemektedirler. Fakat tufan, yeryüzündeki tüm insanların günahkarlığından dolayı ortaya çıkmış olduğundan cennetteki bekleyiş boşunadır. Altar kapaklarının kapalı halinde yer alan Nuh Tufanı'nı konu edinmiş bu resimde Nuh'un gemisi görülmemektedir. Böyle bir konu ele alındıysa mutlaka ama mutlaka geminin bir yerlerde bulunması gerekirdi. Belki de panolardan biri değiştirilmiş olması düşünülebilir.

Bosch'un altar panosunun kapağında var olması gereken Nuh'un gemisi gösterimi ise Rotterdam'da, Bosch'un atölyesinden çıkan ve gemi betiminin yer aldığı pano olabilir. Altar panosunun kapağı ile bu panonun ölçüleri de uymaktadır. Öyleyse altar panosunun iç kısmında yer alan tüm dünyasal zevklerin bulunduğu orta pano, cennet ve cehennem görünümünün yer aldığı yan kanatlar yarısı sular altında kalmış yeryüzü betimiyle ilintili değildir. Onun yerinde Nuh'un gemisinin bulunduğu pano, altar panosunun kapaklarının açık hali ve kapalı hali

arasında bütünlüğün oluşmasını sağlayacaktır. Tüm bu araştırmalar ışığında Gombrich'e göre Bosch'un eserinin ismi "Yeryüzü Zevkleri Bahçesi" değil "Tufan'ın Verdiği Ders" olmalıdır. Çünkü "Yeryüzü Zevkleri Bahçesi" ismi Gombrich'in araştırmalarından sonra eksik ve yanlış olacak; "Tufan'ın Verdiği Ders" ismi ise altar panosunun içerisinde betimlenenlerin ortaya çıkardığı ahlaksallaştırma durumuyla örtüşmüş olacaktır (Gürşen, 2016).



Resim-5 Hyreniomus Bosch, Yeryüzü Zevkleri Bahçesi, Arka Panel, Prado Müzesi Madrid/ İspanya.

5. Gerçeküstüçülüğü Bosch Resmi Üzerinden Okuma

Yazın ve resimde 1920'lerdeki hareket, gerçeklik ve rüyanın harmanından oluşturulan gerçeküstü deneyimlerden oluşuyordu. Sanatçılar, gündelik objeleri kurgusal bir sıradışılık ile kompozisyonlarına katıyor ve kişisel sembollerini bir felsefi olgu peşinden gidiyorlardı. Avrupa'da öncü (Avant Garde) akımlardan Dadaizm ile ikinci atağını yapan Sürrealizm farklı formlarda etkisini sürdürdü. Sanatsal üretim anlamında gerçeküstü denemelere sanat tarihinde rastlamak mümkündür. Hyreniomus Bosch'un bunlardan biri ve öncüsü olduğu söylenebilir. 1920'lerde akımlar (İzmler) adlandırılmaları başlığında literature geçen Sürrealizm (Gerçeküstüçülük) kökeni araştırılırken Bosch'un biçimsel anlayışına geri dönmek kaçınılmaz olacaktır. Sürrealizmin kısa tarihine göz atmak Bosch'un biçimsel tavrıyla sürrealistlerin benzeşen ve ayrışan noktalarını yakalamakta fayda sağlayacağı öngörülebilir.

Sürrealizm 1920'lerde André Breton tarafından Freud'un görüşlerine (psikanaliz yöntemi) dayanılarak geliştirilen bir sanat akımıdır. Freud'a göre, insanoğlunun dış dünyasından edindiği alışkanlıklar, istekler bilinçaltında toplanır; düş (rüya, yarı rüya) durumunda çözülerek ortaya çıkar. Sürrealistler, Freud'un bu görüşünü edebiyata ve resme uygulamışlar,

bilinçaltının bilinç alanına egemenliğini savunmuşlardır. Breton, "Sürrealizm, bugüne kadar ihmal edilmiş olan bazı çağrışımlar biçimlerinin yüksek gerçekliği, rüyanın büyük kudreti, düşüncenin karşılıksız oyunu hakkındaki inanışa dayanıyor. Sürrealizm, diğer bütün ruhsal mekanizmaları tamamen ortadan kaldırmayı ve hayatın başlıca sorunlarının çözümünde onların yerini almayı amaç edinir," denir. 20. yüzyılın en önemli düşünce hareketlerinden biri sayılır. Kendinden sonra gelen hemen bütün sanatsal ifadelerde bu akımın etkisi görülür (Richard, 1999: 75).

Sürrealistlere göre bilinçaltı; toplum, ahlak, din ve yasa gibi zorunluluk öğeleri ile oluşur. Bilinçaltını oluşturan etkiler ise çeşitli durumlarda ifşa olur. Rüya sürrealistlere göre tamamen bilinçaltından meydana gelmektedir. Freudun psikanaliz fikirlerinden etkilenen gerçeküstücü sanatçılar, bilinçaltını ortaya çıkarmak gibi bir amaç edinmişlerdir. Freud, rüyaların didiklenmesi ile özellikle cinsel rüyaların çoğunluğunu toplumun bastırılmış hislerine, yasaların varlığına ve dinlerin bu konudaki tavırlarına bağlamaktadır. Sürrealistler de bu gibi rüyaların büyük bir gösterge olduğu 'psikanaliz düşüncesinde hipnotizma büyük bir ortaya çıkartış yöntemidir. Bosch biçimsel anlayışında bu durum Anna Krausse'ye göre şöyle farklılık göstermektedir. "Bosch'un niyeti bu geç müritlerinininkinden (Sürrealist) oldukça farklıydı. O, insan ruhunun derinliklerinde yatan kötülükleri değil, insan eyleminin kötü sonuçlarını tuvale aktarmak çabasındaydı. Korkunç görüntülerin ardında ahlakçı bir mesaj saklıydı. Resimleri ile insanoğlunun bu dünyada yaptığı yanlışlar yüzünden çekeceği cehennem azabına dikkat çekmek istiyordu (Krausse, 2005: 26).

Sürrealizm literatürde Biyomorfik ve Veristik Sürrealizm olarak iki başlıkta değerlendirilir. Biomorfik Soyut Sanat'ta geometrik biçimlerden çok bitki ya da hayvan biçimlerini anımsatan eğrisel dış çizgilerle oluşturulmuş biçimler. En tipik örnekleri Arp'ın resimlerinde görülür.

Sürrealizm hakkındaki diğer yaklaşım Veristik Sürrealistler tarafından alındı. Veristik Sürrealistler, bilinçaltının görüntülerini soyut gerçekliklerle dünyanın gerçek formları arasında bağladılar. Onlar için, resimleri iç gerçeklik için bir metaforu. Veristik gerçeküstüçüler, bilinç anlamını anlayana kadar bilinçaltının görüntülerini takip etmeyi umuyorlardı. Bilinçaltının ifadesi, imgedir ve bilinç, imgeyi çözmek ve onu kendi diline çevirmek zorundaydı. Böylece Veristik Sürrealistlerin resimleri, oldukça garip şekillerde temsil edilmekle birlikte gerçeğe yakın görünen insanları ve nesnelere tasvir etmişlerdir. Bosch'un Yeryüzü Zevkleri Bahçesi resmini Gerçeküstü düzlemde ele aldığımızda biçimsel anlamda Veristik sürrealizmin yasalarıyla daha açık bir dille anlatılabilir. Veristik Sürrealizm en iyi şekilde "temsili" Sürrealizm olarak tanımlanabilir. Veristik Sürrealizm'in temsilci ressamı Salvador Dalí, Max Ernst

ve Belçikalı Rene Magrittedir. Yeryüzü Zevkleri Bahçesi'nin 1920'lerin Sürrealist ressamı üzerinde büyük bir etkiye sahip olduğu görülür. Sürrealistleri etkileyen ressam Bosch; Dünyevi Zevkler Bahçesi adlı eserlerinde tekerlekli ejderhalar, bacaklı balıklar, çift cinsiyetli iblisler, lastik adamlar, canlı kayalar, tuhaf sebzeler, insandan daha büyük kuşlar, baş döndürücü savaşlar, kendi ellerinin üstünde yürüyen insanlar ya da kusan kurbağalar, yusufluğa dönüştürülmüş isyankâr melekler gibi sürrealist öğeleri kullanır. Bunların hepsi gotik sanatın bir parçasıdır ancak Bosch'un dahiliği bunları yeniden yaratarak doğanın ihtişamlı görünüşünü, insanın boşa geçmiş yaşamını ve mantıksızlığın evrensel zaferini sunmasında yatar (Alexandrian, 2004: 7). Bosch'un dehası doğanın verimliliği ve üretkenliğinin, buna karşılık insanın ateşli savurganlığının ve akıldışı olanın evrensel zaferinin obsesif bir temsilini verebilmesiyle öne çıkar (Barr, 1968: 25). Bosch'un tuhaf dünyası özellikle Salvador Dalí ve diğer Sürrealistleri hatırlatması tesadüfi olmadığı açıktır: Dalí ve Joan Miró, hem Prado'daki eseri şahsen incelemiş, Bosch'un eserine saygı gösteren parçalar resimlerini üretmiştir. Aşırı cinselleştirilmiş karakterleri ve melez hayvanları tasvir ederek, dolaylı olarak Netherlandish ustalarından alıntı yapmışlardır.

Gerçeküstücü olmayı gerektiren unsurların başında dünyeviliğin ötesinde bir dünya yaratmak veya kurgulamaktır. Böyle olmasını gerektiren unsurlar 16.yy ile Gerçeküstücülüğün akım olarak karşımıza çıktığı 20.yüzyılda tema bakımından olmasa da biçimsel olarak aynı temelde şekillenmekte olduğu görülür. Yeryüzü Zevkleri Bahçesinde din üzerinden şekillenen bu durum 20.yy da ağırlıklı olarak iki dünya savaşının etkin sonuçlarıyla belirginlik kazanmaktadır.

Ali Artun'a göre Sürrealistler, içinde var oldukları şiddet ve haksızlıklarla dolu gerçeklikle baş etmenin yollarını aradılar. İçinde buldukları gerçeklik, onlar için, ilk önce 1. Dünya Savaşı ve daha sonra 2. Dünya Savaşı'nda milyonlarca insanı ölüme gönderen Batı akılcılığına dayanan bir sistem idi. Bu sistemin yıkıcı ve yok edici tezahürleri iki savaş sırasında görülmüş, yaşanmıştır. Batı ahlakı sorgulanmaktadır. Paul Virilio, "20. yüzyıl sanatı temel olarak teröristtir ve teröriste olmuştur... İki dünya savaşıyla, soykırımla, tekno-nükleer güçle vb. mahvedilmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nı hesaba katmadan Dada veya sürrealizmi anlayamazsınız" (Artun, 2013: 34).

Bosch'un Yeryüzü Zevkleri Bahçesi adlı resmi cennet ve cehennem temalarını ele alması bakımından üst bir gerçekliği gözler önüne sermektedir. Dini konular üzerinde temellenen Bosch'un çalışmalarının çoğunda olduğu gibi, birincisi 1605'te José de Sigüenza tarafından yapılan birden fazla yorum vardır: "Resmî, "belki de en popüler çevirisi" olan "insanlığın utancına ve günahına ilişkin hicivli bir yorum" olarak nitelendirildi. Orta panelde çeşitli zamanlarda görülen çilekliğin, kişisel zevklerin ve kişisel zevklerin geçici

yönünü temsil ettiğine inanılmaktadır, çünkü tatlı tadı hem geçici hem de geçici olan bir meyvedir. Bu anlamda, çalışma, çağdaş sanat eleştirmeni Pilar Silva Marato'nun açıkladığı gibi "dünyevi kimliğin geçici doğasını" vurgulamaktadır. Bir başka yorum, sağdaki panelden, Âdem ve Havva ile Tanrı'nın sahnesinde bulunur. Sanat tarihçisi Wilhelm Fraenger, Tanrı'nın Havva'ya dokunduğunu ve Âdem'in ayaklarının Tanrı'nın pelerini ile temas ettiğini ve "ilahî gücün bir akımının aktığı üç arasında bölünmez bir bağ kurarak, bu üçlü grubun aslında kapalı bir devre oluşturduğunu; büyü bir enerji kompleksi" Bu bakış açısında, sahne, insan ile Tanrı arasındaki ilahî birliğin görselleştirilmesidir" (Gombrich, 1995: 69).

Yeryüzü zevkleri bahçesinin yapıma amacına baktığımızda ahlaki çöküşün eleştirisi, cennet cehennem gibi dini konuları ele alması tema olarak olmasa da biçimsel anlamda 20.yy da savaşın yarattığı yıkımdan kaçıp bilinçaltı gibi yeni veya başka bir dünyaya kaçış çabası sonucunda ortaya çıkan kurgu sahneleriyle örtüştü söylenebilir. Dinin etkisi, savaşlar, savaşın yarattığı yıkımlar vb. olaylar olduğu müddetçe Bosch'tan başlayan doğal Gerçeküstü pratikler 20.yüzyılda devam ettiği gibi günümüzde ve sonra gelecekte de doğal bir zincir halinde sürekliliğini göstereceğe benzemektedir. Andre Breton'un 'sürrealizm benden önce vardı benden sonra da var olacak' sözü bu durumu kanıtlar niteliktedir.

SONUÇ

Hyreniomus Bosch'un Yeryüzü Zevkleri Bahçesi isimli eserinde gerçeküstücü tavrın yeniden okunmasında eserin biçim ve içerik çözümlemeleri önem arz etmiştir. Eser ilk bakıldığında her ne kadar karmaşık, eğlendirici ve düşsel görünse de aslında Bosch'un yapmak istediğinin bu olmadığı görülür. Özellikle ana temalar olan Dayanıksızlık - Geçicilik - Denge üzerinden baktığımızda eserin etik ve ahlaki ölçüde bir eleştiri barındırdığını yani izleyiciyi ahlaksallaştırmaya yönelik bir amaç içerisinde olduğunu fark etmekteyiz.

Yeryüzü Zevkleri Bahçesinin yapıldığı dönemde Hollanda'da yaşanan büyük ekonomik dönüşümleri sosyal çatışmalar, savaşlar, veba salgınları ve açlık felaketleri izlemiştir. İnsanlar bütün bu korkunç olaylara Tanrı'nın gazabını çektileri için maruz kaldıklarını düşünüyorlardı. Tanrı onlara kol kanat germiyordu artık. Güvensizlik duyguları dinsel fantazizmi doğurdu. Ülkenin yolları kendini kırbaçlayan, günahkâr olmakla suçlayan ve avaz avaz günah çıkartan insan kalabalıklarıyla kaplandı; acımasız "cadı katliamları" alıp başını giderken, herşeye çare bulacağını iddia eden tarikatlar yeşerdi. Dünyevi iktidarın meselelerine çok fazla gömülmüş olan Romen Katolik Kilisesi dini konulardaki inandırıcılığını kaybetmeye başladı. Artık kuşkucu insan yığınlarının taleplerine cevap veremiyordu. Din büyük bir krize girmişti. Bir yön değişikliği, bir "Reform" ihtiyacı gözardı edilemez hale geliyordu (Krause,1995: 26). Böyle bir atmosferde

Yeryüzü Zevkleri Bahçesi'nin yapılmasının tesadüfi olmadığı görülmektedir. Eski Hollandalı ressamaların öncülerinden Bosch'un İncil'i referans alarak kurguladığı fantastik atmosfer ve güçlü ifade dili ile cennet ve cehennemi yüzeye yansıtmıştır.

Avrupa Resim Sanatının gelişim sürecinde 15 ve 16. Yüzyıllara baktığımızda Kuzey Avrupa resminin ifadeye, renge, nesnelere ayrıntı ile işlemeye önem veren yaklaşımı Güney resminde yerini idealize edilen figür ve atmosfere bırakır. Bu açıdan bakıldığında Kuzeyli sanatçıların eserlerinde nesnelere, figürleri ifade ve ayrıntı ile yansıtma çabalarını Bosch'un eserlerinde de görmekteyiz. Şeytanlarla ilgili konular, fantastik konular işlemiş olması Bosch'un sanatını Flaman geleneğine bağlarken, manzara resimlerindeki ayrıntılı teknik, Hollanda okuluyla bağlantılı olduğu söylenebilir.

Sanatsal üretim anlamında gerçeküstü denemelere sanat tarihinde rastlamak mümkündür. Bu açıdan bakıldığında Bosch'un üslubunda gerçeküstü öğelere rastlamaktayız. 1920'lerde akımlar (İzmler) adlandırmaları başlığında literature geçen Sürrealizm (Gerçeküstücülük) kökeni araştırıldığında Bosch'un biçimsel anlayışına geri dönmek kaçınılmaz olmuştur. Bosch'un amacının sürrealistlerden farklı olduğu görülür. O, insan ruhunun derinliklerinde yatan kötülükleri değil, insan eyleminin kötü sonuçlarını tuvale aktarmak çabasındaydı. Korkunç görüntülerin ardında ahlakçı bir mesaj saklıydı. Resimleriyle insanoğlunun bu dünyada yaptığı yanlışlar yüzünden çekeceği cehennem azabına dikkat çekmek istiyordu. Sürrealizmin veristik kolunda temsil edilen ressamların yaklaşımı, daha çok biçimsel anlamda Bosch ile aynı zeminde buluşabilir.

Sürrealistlere göre bilinçaltı; toplum, ahlak, din ve yasa gibi zorunluluk öğeleri ile oluşur. Bilinçaltını oluşturan etkiler ise çeşitli durumlarda ifşa olur. Rüyalar sürrealistlere göre tamamen bilinçaltından meydana gelmektedir. Freudun psikanaliz fikirlerinden etkilenen gerçeküstücü sanatçılar, bilinçaltını ortaya çıkarmak gibi bir amaç edinmişlerdir.

Dali ve Miro gibi Sürrealistlerin çok etkilendiği Bosch'un Yeryüzü Zevkleri Bahçesi adlı resminde ahlaki çöküşe eleştirisi gerçeküstücülerin modern kapitalist toplum eleştirileri ciddi paralellikler taşımaktadır. Dinin etkisi, savaşlar, savaşın yarattığı yıkımlar vb. olaylar olduğu müddetçe Bosch'tan başlayan Gerçeküstü pratiklerin sanatsal yaratım sürecinde sanatçıların kendilerini ifade etme aracı olarak gelecekte de süreklilik göstereceğini öngörebiliriz.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık
- Apostolidès, Jean-Marie (Sept.1990). "Du Surréalisme à l'Internationale Situationniste: la question de l'image", Vol.105, No.4, French: The John Hopkins University Press Issue.
- Artun, A., (2013). *Sanat Manifestoları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J., (2014). *Sanat Komplosu*. Çev.: Elçin Gen, Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, J., (2005). *Görme Biçimleri*. Çev.: Yıldıran Salman, İstanbul: Metis Yayınları.
- Burke, P., (2003). *Sanatın Görgü Tanıkları*. Çev.: Zeynep Yelçe, İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Calinescu, M., (2010). *Modernliğin Beş Yüzü*. Çev.: Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları.
- Eagleton, T., (2003). *Estetiğin İdeolojisi*. Çev.: Bülent Gözkan, İstanbul: Doruk Yayınları.
- Freud, S., and James S., (2010). *The Interpretation of Dreams*. New York: Basic Books A Member of the Perseus Books Group.
- Freud, S., and James S., (1977). *Introductory Lectures on Psychoanalysis*. New York: Norton
- Gombrich, E. H., (2011). *Sanatın Öyküsü*. Çev.: Erol Erduran-Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Harrison, C., Wood, P., (2011). *Sanat ve Kuram*. Çev.: Sabri Gürses, İstanbul: Küre Yayınları.
- Hauser, A., (1984). *Sanatın Toplumsal Tarihi*. Çev.: Yıldız Gölönü, İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Krausse, A., (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Çev.: Dilek Zaptçioğlu, Almanya: Literatür Yayıncılık.
- Leppert, R., (2002). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. Çev.: İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- Sanders, B., (2001). *Kahkahanın Zaferi*. Çev.: Kemal Atakay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tanilli, S., (1992). *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası*, Cilt III. İstanbul: Cem Yayınları.
- Murray, P., and Murray, L., (1996). *The Oxford Companion to Christian Art and Architecture*. New York: Oxford.
- Thomson, Sandra A., (2003). *Pictures from the Heart: A Tarot Dictionary*. New York: St. Martin's Press.
- Roach, Marilynne K., (2002). *The Salem Witch Trials: A Day-by-day Chronicle of a Community under Siege*. New York: Cooper Square Press.

İnternet Kaynakları

- Follower of Hieronymus Bosch | Christ's Descent into Hell| The Met (April 11, 2016), The Metropolitan Museum of Art, I.e. The Met Museum. Web:<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/435725>, Erişim tarihi: 10 Ocak 2019.
- Bosch, Hieronymus: The Garden of Earthly Delight (April 11, 2016). Web Museum.: <https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/bosch/delight/>, Erişim tarihi: 11 Ocak 2019.
- I Am Surrealism: Salvador Dalí–Baterbys Art Gallery (April 11, 2016). Baterbys Art Gallery. Web: <http://www.baterbys.com/i-am-surrealism-salvador-dali/>, Erişim tarihi: 26 Aralık 2018.
- Hieronymus Bosch, The First Surrealist (April 11,2016). Web: <http://www.anthonychristian.co.uk/ezine16.html>, Erişim tarihi: 2 Aralık 2018.
- The Heresy of the Free Spirit (April 11, 2016). Web: <https://www.dhushara.com/book/consum/free.htm>, Erişim tarihi: 28 Aralık 2018.
- Gürşen, M. (Haziran 21, 2016).Web: <https://sanatkaravani.com/hieronymus-boschun-yeryuzu-zevkleri-bahcesi-aslinda-ne-anlatir/>, Erişim tarihi: 1 Şubat 2019.

ADİYAMAN YÖRESİ HALI DOKUMALARI¹ CARPET WEAVES OF REGION ADİYAMAN

Doç. Dr. Yunus BERKLİ

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü
yberkli@atauni.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0003-3650-3681>

Arş. Gör. Ayşegül ZENCİRKIRAN

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Temel Eğitim Bölümü

aysegul.zencirkiran@atauni.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0002-4304-9862>

Öz

El sanatlarımız arasında önemli bir yere sahip olan halı dokumalarımız, teknolojinin etkisiyle günümüzde önemini kaybetmiştir. Milli kültürümüzü temsil eden bu dokuma örneklerini korumak ve gelecek kuşaklara aktarmak büyük önem taşımaktadır. Adıyaman yöresi dokuma kültürümüzün önemli merkezleri arasında yer almaktadır. Dokumalar çok çeşitli kullanım alanları ile yöre halkının günlük yaşamının önemli bir parçasıdır.

Adıyaman yöresi dokumaları; kompozisyonları, motifleri, malzemeleri ve renkleri açısından, Türk sanatının köklü geçmişinin devamı niteliğinde örneklerden oluşmaktadır. Dokumalarda eskiden malzeme olarak sadece yün kullanılırken günümüzde pamuk ile yün birlikte kullanılmaktadır. Dokuma ipleri kök boya ile boyanmakta ve çoğunlukla geometrik motiflerden meydana gelmektedir. "Adıyaman Yöresi Halı Dokumaları" konulu bu çalışma ile yöreye ait dokuma eser tanıtılmış ve kataloglanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Adıyaman, Dokuma, Halı, Motif.

Abstract

Our carpet weaves, which have an important place among our handicrafts, have lost importance today due to the effect of technology. Protecting these weaving examples that represent our national culture and conveying them to the future generations are of great importance. Adıyaman region is one of the most important centers of weaving culture. Textiles with a wide variety of uses are an important part of the daily life of the people in the region.

Adıyaman regional weavings; compositions, motifs, materials and colors, are examples of the continuation of the long history of Turkish art. In the past, while only wool was used as the material in the weaves, yet nowadays cotton and wool are used together. Woven yarns are painted with root paint and mostly consist of geometric motifs. With this study titled as "Carpet Weaves of Adıyaman Region" weaves textiles which belong to the region are introduced and cataloged.

Key Words: Adıyaman, Weaving, Carpet, Motif.

¹ Bu çalışma "Adıyaman Yöresi Düz Dokumaları" adlı yüksek lisans tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

GİRİŞ

El sanatları, ilk insanların giyinme, barınma, soğuk hava şartlarından kendilerini muhafaza etme gibi zorunlu ihtiyaçlarından ortaya çıkmıştır (Hünerel-Er, 2012: 179-190). İlk zamanlar insanların temel ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla ortaya çıkan bu el sanatları, sanayi ve teknolojinin gelişmesi ile değişen ve gelişen yaşam şartlarının olumsuz etkileri ile karşı karşıya kalmışlardır. Daha fazla ürünü, daha az zaman ve fiyatla elde edilmesi gibi birçok nedenden dolayı bugün neredeyse durma noktasına gelmiştir (Öztürk, 1998: 93).

Tarihin bilinen en eski yerleşim merkezlerinden biri olan (Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı, 2012: 101) Adıyaman, eski tarihlerde el sanatlarımızın birçoğunu bünyesinde barındıran merkezlerimizden birisi olmuş fakat diğer şehirlerde de olduğu gibi günümüzün değişen yaşam şartlarından nasibini almıştır. El sanatlarına olan ihtiyacın azalması, satışı durdurmuş, bunun sonucu olarak ise usta-çırak ilişkisi altında bu el sanatlarını öğrenme talebini oldukça düşürmüştür. Böylece kültürümüzün simgesi olan bu eserleri, yapabildiği kişiler de yetiştirilmediği için gelecek nesillere aktarılması konusunda ciddi kaygılarla karşı karşıyayız.

Adıyaman yöresinde günümüzde son demlerini yaşayan el sanatlarının yaşatılması bakımından en önemli yeri, günümüzde ısrarla ve büyük çabalarla usta öğreticiler tarafından açılan eğitim kursları ile Adıyaman Halk Eğitim Merkezi alacaktır. Bunun dışında başta Kâhta ve Sincik ilçeleri olmak üzere bu sanatları icra eden son ustalar/zanaatkarlar, son dükkânların kaldığını görmekteyiz. İl ve ilçe merkezlerinden ziyade daha çok köy ve kırsal kesimlerde bulunan insanlar tarafından kendi ihtiyaçlarını karşılamak ve ticari amaçla üretilmektedirler. Ancak bunlar artık temel ihtiyaç olmaktan çıkıp bugün giderek önemini kaybeden el sanatlarımız, bu geleneksel ürünleri severek hala kullanan yerli halk için, hediyelik eşya olarak ve turistik hediyeler olarak varlıklarını devam ettirmektedirler. Turistler gittikleri yörenin gelenek ve göreneklerini yansıtan, ucuz ve kolay taşınabilen ürünleri ülkelerine götürmek istemelerinden dolayı yoğun olarak yörenin el sanatlarına yönelmektedirler. Bu el sanatları halı, kilim, dikiş-nakiş işleri, sepetçilik, semercilik, yemenicilik ve halı yastıkları olup dokuma ürünlerinin oldukça önemli bir yere sahip olduğu da görülmektedir. Makalemiz kapsamında ele alacağımız yöre halıları da günlük hayatın vazgeçilmez unsurları arasında yer almaktadır. Aynı zamanda teknik, renk, kompozisyon, malzeme, düğüm tekniği ve motif özellikleri bakımından karakteristik özelliklere sahip olup Türk sanatının devamı niteliğinde somut belgelerdir.

Adıyaman Yöresi Halı Dokumaları

Adıyaman yöresi el sanatlarının önemli bir bölümünü oluşturan dokuma kültürünün önemli parçalarından biri de



Fotoğraf No 1: Geleneksel Adıyaman Oturma Kültürünü Temsil Eden Bir Oda

halı dokumalarıdır. Adıyaman'da yaptığımız araştırmalar sırasında kare ya da dikdörtgen formunda dokumaya rastlamadık ve bunun sonucunda bu yörede yaşayan büyüklerimizden edindiğimiz bilgiler ışığında yörede bu formlarda halıların bulunmadığını ve oturma kültürünün bir parçası olarak bir odanın zemini boyunca sıra sıra serili uzun ince boyutlara sahip olan ve halk tarafından "yan halı" olarak isimlendirilen dokumaların kullanıldığını öğrenmekteyiz. Halı yastıklarında hâkim olan renkler gibi halı dokumalarında da genellikle kırmızı, bordo, lacivert, siyah, beyaz gibi koyu renkler kullanılmaktadır. Dokumaların eski tarihli olan örneklerin özgü, atkı ve düğüm iplikleri tamamen yün dokuma iken son tarihli olanlarda çoğunlukla pamuk kullanıldığı da görülmektedir. Bu dokumaların tamamında bordür ya da bordürler kullanıldığı ve zemin boyunca birbirine bağlı, birbiri ardına sıralanmış madalyonların sonsuzluk prensibiyle zemin boyunca tekrarlanması ile oluşturulan örnekleri ile karşımıza çıkmaktadırlar. Motiflerin değişik biçimlerde sıralanmasıyla oluşan bu kompozisyon Orta Asya halıcılığının da karakteristik özelliklerindedir (Diyarbakırlı, 1972: 198).



Fotoğraf No 2: Sincik Dokumalarının Yapıldığı Yer Tezgâhı

Günümüzde fabrika halılarının yoğun kullanımından dolayı yok olmaya yüz tutmuş el sanatlarından biri olan Adıyaman halıları, Sincik ilçesine bağlı, Çamdere köyünde Ramazan Güldü başkanlığında, Sincik halıları adı altında hala dokunmakta ve Türkiye geneline tanıtımları yapılmakta ve satılmaktadır.



Fotoğraf No 3: Sincik-Çamdere Köyünde Dokuma Yapan Kadınlar

Bu halılar ahşap yer tezgâhlarında dokunmaktadır. Sincik halılarının ölçüleri çözgü yönünde 450-500 cm., atkı yönünde 130-150 cm. arasında değişmekte olup alıcının istediği ölçülere göre dokunmaktadır. Çözgü ve atkı ipi pamuk olan bu dokumaların, çeşit/desen ipi yündür. Yöre dokumalarında olduğu gibi bu dokumalarda da siyah, kırmızı, gri renkler başta olmak üzere koyu renklerin hâkimiyeti dikkat çekmektedir. Yerde oturma kültürünün devam ettiği yöre halkını soğuktan korunmak amacıyla Sincik halılarının hav yükseklikleri yine isteğe göre 3-5 cm. arasında değişen ölçülerde dokunmaktadır. Bu nedenle oldukça ağır olan bu dokumalar yaklaşık 60 kg.'dır.



Fotoğraf No 4: Dokuma Tezgâhından Ayrıntı



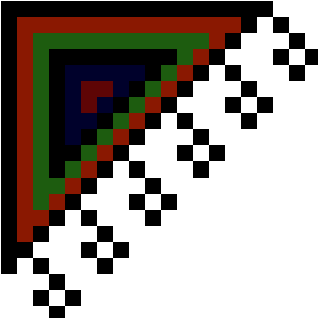
Fotoğraf No 5: Havlı Dokuma (Halı) Yaygı/Adıyaman

Fotoğrafta yer alan dokuma örneği Adıyaman Müzesi teşhir salonunda sergilenmektedir. 20. Yüzyıla ait eser, 119x234 cm ölçülerinde, çözgü ve atkısı pamuk ipliğindedir. Sentetik boya ile renklendirilmiş ipler, çözgü çiftlerine Türk/Gördes/simetrik düğüm tekniğinde dokunmuş olup 32x24 kalitededir.

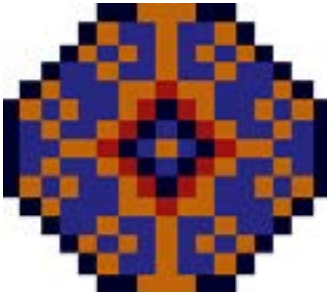
Halı dikdörtgen biçiminde birbiri içerisine yerleştirilmiş biri geniş ikisi dar üç bordürle çevrelenmiştir. Geniş bordürün iki tarafından bulunan dar bordürlerden, dış kısımda bulunan kırmızı zemin üzerinde yeşil kurt izi motifi sıralanırken içteki dar bordürde ise beyaz zemin üzerine yöre dokumalarında yoğun olarak karşılaştığımız "havdork" olarak adlandırılan ejderha motifi kullanılmıştır. İki dar bordürün ortasında yer alan yine yörede yoğun olarak kullanılan turuncu zemin kullanılmıştır. Turuncu zemin üzerine iki tarafında koçboynuzu motifinin kullanıldığı saç bağı motifi, ok damgası motifleri yer almaktadır. Bu motiflerde ise kırmızı, sarı, lacivert, yeşil renkler hâkimdir. Halının zemini tamamen kırmızı renkli olup birbirine bağlı olarak sıralanmış dört tane ejderha motifi, bu motiflerin içerisinde ise sandık motifi yerleştirilmiştir. Zeminin geride kalan bölümlerinde de yine çeşitli akrep ve koçbaşı motifi (Durul, 1987: 72) (Çizim No: 5) kullanılmış ve böylece halının neredeyse hiçbir yerinde boş alan kalmadığı, yörenin renk özelliklerine uygun olarak koyu renklerin hâkim olduğu bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.



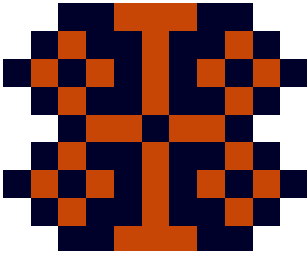
Çizim No 1: Dokumanın İnce Bordürünü Oluşturan Kompozisyon-Havdork/Ejderha



Çizim No 2: Muska Motifi



Çizim No 3: Akrep Motifi



Çizim No 4: Koçbaşı Motifi



Fotoğraf No 6: Havlı Dokuma (Halı) Yaygı/Adıyaman

Adıyaman şehir merkezi Oturakçı Pazarındaki bir dükkânda yer alan dokuma örneği, 20. Yüzyıla aittir. 100x254 cm ölçülerindeki eserin desen, çözüğü ve atkı ipi yün malzemedendir. Sentetik boya ile renklendirilmiş ipler, çözüğü çiftlerine Türk/Gördes/simetrik düğüm tekniğinde dokunmuş olup 28x32 kalitededir.

Dikdörtgen formdaki bu halı ikisi ince biri geniş olmak üzere üç bordürden oluşmuştur. En dışta yer alan ince bordürde lacivert, kahverengi, sarı, beyaz renklerdeki çakmak/çengel motiflerinin birbiri ardına sıralanmasından oluşmuştur. Bu bordürün her iki tarafında da lacivert-beyaz renklerden oluşan sıçandışi motifinden ince bir şerit yer almaktadır. Hemen ardında yer alan geniş bordür sarı renkte zemin üzerine yengeç motifi ve svastika motifi kullanılmıştır. Bir diğer bordür ise kademeli zikzakların bordür boyunca dikey ekseninde devam etmesi ile oluşmuştur. Zikzak motiflerinin boş kalan kısımlarında ise yarım göz motifleri kullanılmış olup bu bordür zeminde yer alan karelerin arasında da kullanılmıştır Halının zemini dört eşit kareye bölünmüş ve karelerin içleri lacivert-turuncu renklerinin birbiri ardına kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Karelerin içleri ise irili ufaklı akrep motifleri kullanılarak dolgulanmıştır.



Çizim No 5: Dokumanın İnce Bordürünü Oluşturan Kompozisyon



Çizim No 6: Çengel /Çakmak Motifi



Fotoğraf No 7: Havlı Dokuma (Halı) Yaygı



Çizim No 7: Dokumanın Zeminini Oluşturan Kompozisyon



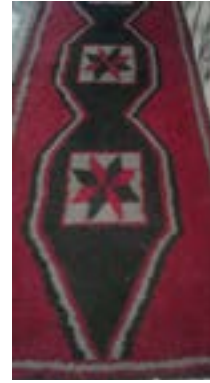
Çizim No 8: Dokumanın Geniş Bordürünü Oluşturan Kompozisyon

Oturakçı Pazarında karşılaştığımız 19. Yüzyıla ait dokuma, 120x204 cm. ölçüleri ile yöre halkının "yan halı" olarak nitelendirdiği bir diğer örnektir. Yün malzeme olan desen, çözüğü ve atkı iplikleri sentetik boya ile renklendirilmiş olup çözüğü çiftlerine Türk/Gördes/simetrik düğüm tekniği kullanılarak ilmek atılmıştır.

Dikdörtgen forma sahip bu halı biri geniş ikisi ince üç bordürden meydana gelmektedir. Halının zemini ise baklava şeklindeki ejderha motiflerinin sonsuzluk prensibi ile sıralanmasından oluşan bir kompozisyona sahiptir. Halının en dış bordüründe yer alan ince bordürlerden ilki lacivert zemin üzerinde kahverengi canavar ağız/izi motifi kullanılmıştır. Ardından gelen geniş bordürde ise turuncu zemin üzerinde Svastika motifi ile çiçek/yıldız motifi kullanılmış ve bu iki motif arasında çeşitli renklerden meydana gelen deveboynu motifi yer almaktadır. İkinci ince bordür ise kademeli zikzakları dikey eksen boyunca devam etmesi ile oluşmuştur. Zikzak motiflerinin boş kalan kısımlarında ise yarım göz motifleri kullanılmıştır. Zemin kırmızı renkli olup iki sıra halinde zemin boyunca sonsuzluk prensibiyle devam eden baklava şeklindeki ejder motiflerinden oluşmaktadır. Zeminin boş kalan kısımlarında akrep motifi, göz motifi, Selçuklu yıldızı dediğimiz sekiz kollu yıldız motifi ve çiçek motifi yer almaktadır.



Çizim No 9: Dokumanın Zeminini Oluşturan Madalyon/Ejderha Motifi



Fotoğraf No 8-9-10: Havlı Dokuma (Halı) Yaygı/Adıyaman-Sincik



Çizim No 10: Dokumanın İnce Bordürünü Oluşturan Kompozisyon



Çizim No 11: Dokumanın Geniş Bordürünü Oluşturan Kompozisyon

Fotoğraflarda yer alan halılar Adıyaman'ın Sincik ilçesine bağlı Çamdere köyünde günümüzde de dokunmakta olan örneklerdir. Yan halı niteliğinde olan bu yaygılar baştan sona 150x370 cm., 150x460 cm., 150x350 cm ölçülerinde olup isteğe göre köy kadınları tarafından dokunmaktadır. Sentetik boya ile renklendirilmiş desen ipi ile atkı ipi yün, çözüğü ise pamuk malzemeden oluşmakta ve 24x28 kaliteye sahiptir.

Renklerinde kırmızı, siyah, gri ve sarı renkleri yoğun olarak kullanılmış olan dokumaların kompozisyonlarında genellikle tek bordür kullanılmaktadır. Dokumanın zemininde ise yöre halı dokumalarında görülen kompozisyon özellikleri hâkimdir. Birbiri ardına sıralanan altıgen madalyonların birbirine bağlı olarak sonsuzluk prensibi ile tasarlandığı görülmektedir.



Çizim No 12: Bordür



Çizim No 13: Sekiz Köşeli Yıldız/Selçuklu Sekizgeni



Çizim No 14: Akrep Motifi



Çizim No 15: Dokumanın Zeminini Oluşturan Madalyon Kompozisyonu



Fotoğraf No 11: Havlı Dokuma (Halı) Yaygı/Adıyaman

Adıyaman'da yaşayan geleneksel el dokuma eserlerine oldukça sevgi ve ilgi duyan Kazım Kutlu'ya ait özel koleksiyonda yer alan dokuma 20. Yüzyıla aittir. 105x425 cm boyutlarında bulunan yan halının iplik sitemini oluşturan desen ve atkı ipi yün, çözgü ipi pamuk olup desen iplikleri sentetik boya ile renklendirilmiştir. Türk/Gördes/simetrik düğüm tekniği ile dokunmuş olan yaygı, 28x32 kalitedir.

Dikdörtgen forma sahip bu halı üç bordüre sahip olup zemin ise madalyonlardan oluşan bir kompozisyona sahiptir. En dışta yer alan bordür bordo zemin üzerine lacivert suyuolu motifinden oluşmaktadır. Bu bordürün her iki tarafında bordo-beyaz renklerinden meydana gelen sıçandışi motifinin yer aldığı ince şeritler yer almaktadır. İkinci bordür ise beyaz zemin üzerinde birbirine bağlı sandık motiflerinden oluşmaktadır. Üçüncü bordür ise lacivert renkli olup bordo suyuolu motifinden oluşmuş olup bu bordürün her iki tarafında yine bordo-beyaz sıçandışi motifinden ince bir şerit yer

almaktadır. Zemin lacivert renkli olup dikey ekseninde dört tane sekizgen madalyon kullanılmıştır. Zeminin üst kısmında enine birer sıra halinde Selçuklu yıldızı dediğimiz sekiz kollu yıldız motifi, ejder motifi, akrep motifi ve çiçek motifi kullanılmıştır. Madalyonlar arasında çiçek/yıldız motifi ile akrep motifi kullanılmıştır. Madalyonların zeminleri beyaz renkli olup, içlerinde ise ejder motifi ve göz motifi kullanılmıştır.



Çizim No 16: Dokumanın Zemininde Bulunan Madalyon Kompozisyonu



Çizim No 17: Dokumanın Bordür Kompozisyonu



Çizim No 18: Sandık Motifi



Çizim No 19: Akrep Motifi

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Adıyaman yöresinde yaptığımız araştırmalar sırasında karşılaştığımız halı dokumaların motif, kompozisyon ve renk bakımından benzer örneklerinden; 7 adet Elazığ müzesinde, 2 adet İstanbul Türk ve İslam Eserleri müzesinde ve birer adet Sivas müzesi, Tokat müzesi ve Ankara Vakıflar Halı ve Kilim deposunda; Adıyaman yöresi halı dokumaları adı altında bulunmaktadır. Adıyaman halı dokumaları başta güneybatısında yer alan Gaziantep olmak üzere, Elazığ, Erzincan, Sivas ve Kars dokumaları ile motif, renk veya kompozisyon açısından birbirine benzemektedir. Bu da yöreler arası kültürel etkileşimin bir sonucu olarak bilinmektedir.

12 numaralı fotoğrafta (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006) yer alan halı, Gaziantep yöresine ait dokuma özel bir koleksiyonda bulunmaktadır. 13 nolu fotoğrafta yer alan halı ise Erzincan yöresine ait olup Sivas müzesinde bulunmaktadır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006). 14 nolu fotoğraf ise Adıyaman Oturakçı Pazarı'nda karşımıza çıkan Adıyaman halısıdır. Üç halı da 19. yüzyıla ait olup, kompozisyon, motif ve renk özellikleri bakımından benzer özellikler göstermektedir.



Fotoğraf No 12: Havlı Dokuma (Halı) Yaygı/Gaziantep



Fotoğraf No 13: Havlı Dokuma (Halı) Yaygı/Erzincan



Fotoğraf No 14: Havlı Dokuma (Halı) Yaygı/Adıyaman

Aşağıdaki 15 nolu fotoğrafta yer alan dokuma Elazığ yöresine ait dokuma Elazığ müzesinde bulunmaktadır (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2006). 16 nolu fotoğraf ise Kazım Kutlu özel koleksiyonunda karşımıza çıkan Adıyaman yöresine ait dokumadır. Her iki dokumada da benzer kompozisyon özellikleri görülmektedir.



Fotoğraf No 15: Havlı Dokuma (Halı) Yaygı/Elazığ



Fotoğraf No 16: Havlı Dokuma (Halı) Yaygı/Adıyaman

Bu gruptaki halılarda; zemin üzerinde sayıları üç ile yedi arasında değişen sekizgenler bir eksende sıralanmıştır. Sekizgenlerin iç kısmı karşılıklı birer büyük ve ikişer küçük kanat ile dolgulanmıştır. Bu grup halılar, kanatlı desenli, sekizgen madalyonlu halı olarak isimlendirilmiş olup Bitlis ve Tunceli köylerinde de sıkça karşılaşılan kompozisyon örneklerini oluşturmaktadır (Görgünay, 1970: 66-67).

Kanatlı sekizgen madalyon XVII. Yüzyıl Anadolu Halılarında da kullanılmıştır. Konya Selçuklu Türbesi'nden İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi'nden getirilmiş bir halıda ejder motifleri ile dolgulanmış, kanatlı sekizgen madalyonlar görülmüştür. Gerek bu müzede ve gerekse Konya Mevlana Müzesi'nde

rastlanan diğer kanatlı madalyonlu halılarda, kanatlı motifler sekizgenler içine yerleştirilmiştir. (Görgünay, 1970: 66-67).

Adıyaman yöresi halı ve düz dokumaları kompozisyonları, motifleri, renkleri, kullanılan malzemeleri ile karakteristik özelliklerini ortaya koymasının yanı sıra Türk Sanatı ve halı sanatının devamı niteliğinde örneklerden oluşmaktadır.

SONUÇ

Adıyaman yöresi halı dokumalarının çözgü atkı ve desen iplikleri yün ve pamuktur. Halıların tamamı çözgü çiftlerine Türk/Gördes/simetrik düğüm tekniği dokunmuş olup makalemiz kapsamında ele aldığımız örneklerin biri kök boya ile kalan dört tanesi ile sentetik boya ile renklendirilmiştir.

Dokumalarda, kırmızı, lacivert, sarı, siyah, gri renklerinin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu yörelerine ait örneklerde de var olan koyu renk kullanımının Adıyaman yöresinde de etkili olduğu görülmektedir.

Adıyaman'da karşılaştığımız halı dokumaların büyük bir çoğunluğunda, 100x150 cm ve boy ölçülerinin 300x500 cm. arasında değişen uzunluklarda olmasıdır. Yöre halkının "yan halı" olarak nitelediği, çözgü yönünde uzayıp devam eden dokumaların kullanıldığını öğrenmekteyiz. Genellikle tek bordüre sahip yöre halı dokumalarında dikkatimizi çeken bir diğer özellik ise dokumaların zemin kompozisyonlarının çoğunlukla, madalyon/göbek motiflerinin zemin boyutuna göre farklı sayılarda ve genellikle birbirine bağlı olarak zemin boyunca tekrarlanması ile oluşan sonsuzluk prensibinin hâkim olmasıdır. Türk Sanatında, sonsuzluk prensibi ile tasarlanmış ilk tekstil örneklerinin Pazırık Kurganından çıkarıldığı ve o dönemde bu tasarımın uygulandığı Türklere başka bir medeniyete ait sanat ürününün bulunmamasıdır (Berkli, 2011: 29). Burada bir başka önemli nokta ise madalyon/göbek şemasının Türk halılarına girerek Türk ustaların hâkimiyet ve yaratma gücü ile birleşerek muhteşem eserler ortaya çıkarılmıştır. Aynı özelliklerin Adıyaman yöresine ait halı dokumalarında da görülmesi ve günümüzde de yörede aynı özelliklere sahip halıların dokunmaya devam ediyor olması, Türk sanatı ve Türk halı sanatının köklü geçmişinden kopmadan, sürekliliğini devam ettirdiğinin ispatı olarak gösterebiliriz.

Dokumalar üzerinde kullanılan motiflere bakıldığı zaman çok büyük çoğunlukla geometrik motiflerin yer aldığını görmekteyiz. Bu motifler; madalyon/göbek motifi, yöresel adına havdork dediğimiz ejderha motifi, kurt izi/ağzı motifi, yaba motifi, deveboynu motifi, akrep motifi, dörtbulung motifi, bereket motifi, göz motifi, saçbağı motifi, elibelinde motifi, koçboynuzu motifi, çengel motifi, çakmak motifi, muska motifi, baklava motifi, kazayağı motifi gibi birçok motif yer almaktadır. Bu motifler, Türk sanatında köken bakımından incelendiğinde en eski Türk tarihine dayanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Aslanapa O. (2005). *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*. İstanbul: İnkılap Kitapevi Yayın Sanayi.
- (2016). *Türk Sanatı*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Berkli Y. (2011). *Türk Sanatında Avrasya Üslubunun Evreleri*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Deniz B. (2000). *Türk Dünyasında Halı ve Düz Dokuma Yaygıları*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Diyarbakirli N. (1972). *Hun Sanatı*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Kültür Yayınları.
- Durul Y. (1987). *Türk Kilim Motifleri*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Görgünay (Kırzioğlu) N. (1995). *Altaylar'dan Tunaboyu'na Türk Dünyası'nda Ortak Motifler*, Ankara: Türksoy Yayınları.
- (1970). *Doğu Yöresi Halıları*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öztürk İ. (1998). *Geleneksel El Sanatlarına Giriş*, Ankara: Ürün Yayınları.
- Sarıkaya H. Z. ve - Er B. (2012) "Halk Kültürünün Tanıtılmasında El Sanatlarının Yeri ve Önemi", *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1).
- T.C. Kalkınma Bakanlığı Güneydoğu Anadolu Projesi Bölge Kalkınma Dairesi Başkanlığı (T. C. K. B. GAP B. K. D. B.). (2012). *Gap ve Turizm*, İstanbul: Bilnet Matbaacılık.
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2006). *Türk El Dokuması Halılar*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Yetkin Ş. (1991). *Türk Halı Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

PINK FLOYD ALBÜM KAPAKLARININ GÖSTERGEBİLİM İLKELERİNE GÖRE İNCELENMESİ

THE SEMIOTIC ANALYSIS OF PINK FLOYD'S ALBUM COVER

Doç. Dr. Mithat YILMAZ

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi,
Grafik Tasarım Bölümü
yilmazm@gazi.edu.tr

Arş. Gör. Sümeyye ÖZBEK

Kafkas Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Grafik Anasanat Dalı
sumeyyeozbek02@gmail.com

Gül ÖZDEMİR

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü,
Grafik Tasarım Yüksek Lisans Öğrencisi
gulozdemir817@gmail.com

Öz

Günümüzde iletişim aracı olarak birçok ortam kullanılmaktadır. Bir iletişim aracı olarak grafik tasarım, müzik, edebiyat ve sinema kadar etkili bir iletişim yoludur. Çoğu zaman bu sanatsal iletişim araçlarının ikisinin ya da bir kaçının aynı anda kullanıldığı da görülebilmektedir. Özellikle müzik ve grafik tasarımın birlikte kullanıldığı alanlar, müziğin gücü grafik tasarımla birleştiğinde unutulmaz imgeler yaratabilmektedir. Albüm kapaklarında, konser afişlerinde, konser alanlarının tasarımında ve konser sırasında sahnede kullanılacak olan görsel imgelerin belirlenmesinde grafik tasarımın etkin kullanımının yarattığı oldukça güçlü bir etki vardır. Özellikle Pink Floyd gibi, şarkı sözlerinde felsefi iletiler bulunan ve konserlerinde görsel efektleri sıkça kullanan gruplar ve sanatçılar için grafik tasarım daha fazla önem taşımaktadır. Tasarımlarda kullanılan sembol ve imgelerin göstergebilim açısından analizi ise onların kullanılmalarının arkasında yatan sebepleri görmemizi sağlar. Bu çalışmada, progresif/pschedelic müzik gruplarından biri olan Pink Floyd'un Ummagumma, The Dark Side Of The Moon, Animals ve The Division Bell albüm kapakları, Roland Barthes'in göstergebilim ilkelerinden düz anlam ve yan anlam kriterlerine göre incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: Progresif/pschedelic Müzik, Pink Floyd, Roland Barthes

Abstract

Today, many media are used as communication tools. As a communication tool graphic design is an effective way of communication as much as music, literature and cinema. Most of these artistic communication tools can be used at the same time. Especially the areas where music and graphic design are used together can create unforgettable images when power of music is combined with graphic design. There is a strong influence on the use of graphic design in the design of album covers, concert posters, concert spaces and the determination of visual images to be used on stage during concert. Graphic design is especially important for groups and artists, such as Pink Floyd, who have philosophical messages in lyrics and often use visual effects in their concerts. The analysis of the symbols and images used in the designs in terms of semiotics allows us to see the reasons behind their use. In this study, one of the progressive / psychedelic music groups, Pink Floyd's Ummagumma, The Dark Side of the Moon, Animals and the Division Bell album covers were examined according to Roland Barthes' principles of semiotics and rules of semantics.

Key words: Progressive/psychedelic music, Semiotics, Pink Floyd, Roland Barthes

GİRİŞ

Günümüzde sanat disiplinlerinden müzik ve grafik tasarım ilişkisi oldukça güçlüdür. Müzisyenlerin bir iletişim aracı olarak kullandıkları müzik, dinleyicilerine ulaşırken kaydedildiği ortamın tasarımı için grafik tasarım etkili bir şekilde kullanılmaktadır. 1960'tan sonra özellikle Protest müzik yapan birçok grubun grafik tasarımı etkin bir şekilde kullandığını görmekteyiz. Albüm kapakları, konser afişleri, konser hatıraları, tişört ve sahne tasarımı da dâhil olmak üzere birçok ortamda grafik tasarımın başarılı bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Örneğin The Rolling Stones'un dil çıkaran dudak simgesi nerede görülürse görülsün akla hemen The Rolling Stones'u getirir. Logonun tasarımcısının otorite karşıtı bir tasarım yapmak istemesi sonucunda ortaya çıkan ve The Rolling Stones'la bütünleşen bu dil çıkarmış dudak, 1971 yılında çıkan Sticky Fingers adlı albümlerinde ilk kullanıldığı andan itibaren ikonik bir görüntü olmaya devam etmiştir. Yine The Beatles'in The Alternate Abbey Road albüm kapağında, yaya geçidinden yürüyen sıralı dört insanın akıllara kazınması gibi birçok örnek sıralamak mümkündür. O dönemlerden günümüze kadar bu imgeler birçok derginin kapağı olmuş ve birçok marka bu görüntülerin tekrarı olan tasarımları kullanmıştır. Buradaki temel nokta grafik tasarımın, müziğin insanlara hissettirdiği duyguları görsel algımızda da oluşmasını sağlamasıdır. Müzik milyonlarca dinleyiciye ulaşırken belirli bir ortam içerisinde kaydedilerek ulaşır. Bu ortam, bazı müzisyen ve müzik grupları için ölümsüz imgelerin yaratıldığı bir alanın tasarımı olarak görülmektedir.

Pink Floyd gibi sıradışı müzik yapan grupların, müziklerinde kullandıkları felsefeyi albüm kapaklarında da görmek isteyen sanatçılar, albüm kapaklarının tasarımına özellikle önem vermişlerdir. Albüm kapaklarının tasarımında bazen tasarımcıların bulduğu hiçbir çözümü kabul etmeyerek kendi çözümlerini bulan sanatçı ve grupların olduğu da bilinmektedir. Örneğin Roger Waters, grubun müzikleri için şarkı sözlerine verdiği önem kadar görsel malzemenin tasarımına da önem vermiş, albümlerinin tasarımında büyük oranda söz söylemeyi başarmıştır.

Müzik ve grafik tasarımın oluşum ve yansıtma açısından farklı anlatım biçimlerine sahip olmalarına rağmen, buldukları ortak payda olan albüm kapaklarının Roland Barthes'ın göstergebilim ilkeleri üzerinden değerlendirilirken göstergebilimin, gördüğümüz ama anlamlandırmakta zorlandığımız, ya da gördüklerimizin başka anlamlara da gelebileceğini fark edeceğimiz çok anlamlı ve çok katmanlı özelliğinin önemi bir kere daha anlaşılacaktır.

Göstergebilim ile ilgili şimdiye kadar çok sayıda çalışma yapılmıştır. Özellikle YÖK'ün tez arama motorundan göstergebilim terimi arandığında çok sayıda tez yazıldığı görülmektedir. Bir çok alanda görülebilen göstergebilim

analizinin daha çok reklam analizinde yoğunlaştığı görülmektedir. Televizyon reklamları ve basılı reklamların göstergebilim analizleri, üzerinde en fazla durulan alanlar olarak görülmektedir. Albüm kapakları üzerine yapılmış çalışmalar incelendiğinde ise benzer az sayıda çalışmanın olduğu görülmektedir. Uğur Kılınc'ın 2015 yılında yazmış olduğu yüksek lisans tezinde Amon Amarth adlı müzik grubunun 9 albüm kapağını müzik-mitoloji ve göstergebilim açısından değerlendirdiği görülmektedir. Bu çalışmada daha çok İskandinav mitolojisinin bu müzik grubunun şarkıları ve albüm kapaklarındaki yansımaları ve mitoloji-müzik ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bunun dışında Beril Dilcan'ın 2016 yılında "Psychedelic akımının görsel kültür üzerindeki etkisi: Albüm kapakları örneği: Nemrud albümünün kapağının ikonografik analizi" adlı yüksek lisans tezinde Pschedelic akımın doğuşu, etkileri ve gelişmesi anlatılmaktadır. Sonrasında ise seçilen kapağın incelemesine yer verilmektedir. Ancak burada kullanılan yöntem Roland Barthes'in göstergebilim analiz yöntemi değildir. Diğer araştırma, Eylem Özgül Serbezler'in 1997 yılında yazmış olduğu "Müzik albüm kapaklarının grafiksel incelenmesi" adlı yüksek lisans tezidir.

Bir diğer araştırma ise Fatih Özdemir'in 2007 yılında yazmış olduğu "Popüler müzik kültürünün tipografiye yansımaları" adlı çalışmasıdır. Özdemir bu çalışmada popüler müzik albümlerinin kapakları ile içerikleri arasındaki ilişkileri temel alarak, seçilen fontlarla ve yapılan tasarımlarla, biçim içerik ilişkilerini temel tasarım ilkelerine göre incelemiştir. Bu çalışmada herhangi bir göstergebilim analizi kullanılmamıştır.

Özellikle müziklerinde felsefi söylemlerin bulunduğu albümlerde kullanılan tasarımların analizi büyük önem arz etmektedir. Çünkü albüm kapakları, müzik dinlenmeden önce dinleyici ile kurulan ilk iletişim ortamıdır. Bu ilk temasın önemli olduğunu düşünen Pink Floyd, her zaman albüm kapaklarının tasarımına önem vermiş ve bunun en az müzikleri kadar önemli olduğunu düşünmüşlerdir. Bu açıdan bakıldığında albüm kapaklarının tasarımlarında kullanılan sembollerin ne ifade ettiği oldukça önemlidir. Ancak bu alanda yapılan çalışmalar oldukça yetersizdir. Özellikle Pink Floyd gibi hem kendi dönemini hem de kendisinden sonraki müzik gruplarını etkilemiş ve kapitalist sistem ile onun yarattığı toplumlara karşı yapılan eleştirileri müzik yoluyla ifade etmeyi başarmış bir grubun üzerinde daha fazla durulması gerektiği düşüncesi bu çalışmanın çıkış noktası olmuştur.

Bu çalışma, psychedelic/progresif rock müzik gruplarından olan İngiliz Rock Grubu Pink Floyd'un Ummagumma, The Dark Side Of The Moon, Animals ve The Division Bell albüm kapaklarının Roland Barthes'in göstergebilim yöntemi açısından incelenmesini kapsamaktadır. Bu çalışmada

incelenecek olan albüm kapakları, Roland Barthes'ın Göstergebilim İlkeleri (Barthes, 1979) kitabında ele aldığı temel başlıklardan bazıları ile açıklanacaktır. Bunlar; Gösteren ve Gösterilen, Düzanlam ve Yananlam'dır.

"Göstergebilim, işaretler bilimidir; herhangi bir aracın işaret sistemi olarak incelenmesidir. Göstergebilim iletişim için kullanılabilecek her şeyi inceler. İnsanların iletişim amaçlı kullandığı doğal diller, jestler, işitme engellilerin kullandığı alfabe, görüntüler, trafik işaretleri, bir kentin yerleşim planı, bir ülkedeki ulaşım yollarının yapısı, mimari herhangi bir düzenleme, bir müzik yapıtı, bir tiyatro gösterisi, reklam afişleri, paralar, yazınsal yapıtlar, moda, kısacası bildirişim amacı taşıyan taşımanın her anlamlı bütün çeşitli işaret birimlerinden oluşan bir dizgedir. Bu dizge birimleri genelde gösterge olarak adlandırılır" (Rifat, 2014: 113-115).

Tarih boyunca tıp da dâhil olmak üzere birçok farklı alanda kullanılan göstergebilim, özellikle 1950'li yıllardan itibaren medya ve basılı ya da dijital malzemelerin incelenmesinde kullanılmış bir yöntemdir. "Saussure'ün ve daha sonra Barthes'ın açıklamalarına göre, gündelik konuşma dilinde bir sözcüğü duyduğumuz zaman, bu ses zinciri zihnimizdeki bir kavramı çağırır. Kuşkusuz bu çağırışın gerçekleşmesi için o dilin şifresini bilmemiz gerekir. Şifreyi bilen herkesin zihninde o sözcük aşağı yukarı aynı kavramı canlandırır... İşte zihnimizde canlanan bu ilk kavram, göstergenin düzanlamıdır" (Erkman Akerson, 2016: 111). Yananlam ise, bir kavramla beraber zihnimizde canlanan diğer anlamlardır. Kavramla beraber zihinde canlanan yananlam birden fazla olabilir ve bu kişiden kişiye veya toplumdaki topluma değişebilir. Kişilerin ve toplumların imgelere yükledikleri anlamlar tarihsel bellekle ya da medya araçları tarafından zihinlerde sonradan oluşturulmuş olabilir. Barthes'a göre düzanlam göstergenin temsil ettiği, yananlam ise göstergenin nasıl temsil edildiği ile açıklanır. Gösterge ve gösterilen kültürel birikimlerle farklı anlamlandırmalar kazanır. "Göstergeyi kullananın ondan anladığı 'şey'dir gösterilen. Böylece salt işlevsel bir tanıma ulaşmış oluruz: Gösterilen, göstergenin bağlantısal iki ögesinden biridir. Onu gösterenin karşıtı yapan tek ayırım, gösterenin bir aracı kimliği taşımasıdır" (Barthes, 1979: 35). Gösteren ve gösterilenin birlikte ortaya çıkardığı şey ise anlamdır. Gösteren, gösterilen ve gösterge düzanlamı oluşturur bu "birinci dizge düzanlam; birinci dizgeyi kapsayan ikinci dizgeyse yananlam düzlemini oluşturur. Öyleyse, 'bir yananlam dizgesi, anlatım düzleminin de bir anlamlama dizgesinde oluşturulduğu dizgedir'" (Barthes, 1979: 88). Barthes'a göre düzanlamlar kaçınılmaz olarak yananlamlar üretir. "Yananlam düzlemini elinde bulunduran toplumun, incelenen dizgenin gösterenlerinden, göstergebilimcinin ise aynı dizgenin gösterilenlerinden söz ettiği söylenebilir. Demek ki göstergebilimci, birinci dizgenin göstergelerini

ikinci dizgenin gösterenleriyle doğallaştıran ya da örten dünyanın karşısında nesnel bir çözme işlevi yerine getirir (göstergebilimcinin kullandığı dil bir işlemdir)" (Barthes, 1979: 92). Yananlamın oluşmasında toplum ve kültürel etkiler, belleğin değişip dönüşmesiyle çok katmanlı anlamlandırmalar oluşmasına olanak sağlar. Bu çok katmanlı dil göstergelerle yananlamlar arasındaki bağı güçlendirir. Barthes'ın okuyucu/dinleyici/ gözlemciyi anlamı yaratan olarak görmesi Barthes'ın yönteminin önemini göstermektedir.

Pink Floyd

Pink Floyd, bir İngiliz Progresif/Psychedelic rock müzik grubudur. Müzik alt yapılarını caz ve psychedelic üzerine kurgulamışlardır. Ancak onların müziği ne caz ne de psychedelic ile açıklanamayacak kadar farklı bir seviyededir. 1965 yılında Syd Barrett, Nick Mason, Roger Waters ve Richard Wright tarafından kurulmuştur. Zaman içerisinde grup elamanlarında değişimler olmuştur fakat Pink Floyd, genel olarak sisteme karşı duruşu ve döneminden oldukça farklı tekniklerle oluşturulmuş müziğiyle yoluna devam etmiştir. Pink Floyd'un şarkı sözlerinde, müziğinde, albüm kapaklarında ve konser afişlerinde her zaman bir karşı duruş ve sistem eleştirisi vardır. Albümleri genellikle bir konsept üzerinden ilerler ve anlatılmak istenen düşünce müziğin yanı sıra görsel imgelerle de desteklenerek sunulur. Birçok müzik yazarı tarafından müzikte bir düşünce devrimi yarattığı düşünülen Pink Floyd, müzikte yaptığı yeniliklerle hala taklit edilmektedir.

Grup, sahnede kullandığı ışıklar ve efektlerin müziğin bir parçası olduğuna inanmıştır. O dönemlerde Syd Barrett'in gruptan ayrılmasıyla gruba David Gilmour katılmış ve müzik tarzları da daha Progressive Rock tarzına yaklaşmıştır.

Pink Floyd'un grubun yeni kurulduğu dönemlerde kullandığı Psychedelic' müzik tarzı özellikle Syd Barret'in uyuşturucu kullanımı ile birlikte bir dönem sanat tarzı olarak da geliştirilmiş bir tarzın müziğe uyarlanmış haliydi. Özellikle mevcut sisteme karşı bir duruş olarak ortaya çıkan bu tarz, karşı kültür olarak topluma uyum sağlamayı reddeden bir müzik tarzı olarak ortaya çıkmıştır. "Karşı kültürün oluşumu bireylerini eski kültürlerinin kuralcı yapısından çıkartıp hislerini özgürleştiren yöntemlerin keşfiyle gerçekleşmektedir. Böylelikle bireylerin hisleri yeni kültürlerinin yarı kuralcı yapısının rahatlığıyla günlük hayatlarındaki aktivitelerde de yer bulabilir. Karşı kültürün parçası olmak geleneksel duyguların üstesinden gelmekle mümkündür. Eski kültürleri tarafından onlara yüklenen

¹ Bu kelime ilk kez 1957'de psikiyatr Humphry Osmond tarafından, Aldous Huxley ile "psikadelik psikoterapi" hakkındaki yazışmalarında, LSD gibi halusinojen maddelerin psikolojik etkilerini anlatmak üzere kullanılan bir terimdir (Nicholas Murray, Aldous Huxley: A Biography, St. Martin's Press: New York, 2003: 419).

kızgınlık, utanç, suçluluk ve çoğunlukla da endişe üstesinden gelinmesi gereken hislerdir” (Wieder ve Zimmerman, 1976: 320).

Bütün bu incelemeler yapılmadan önce sadece albüm kapağında değil, Pink Floyd’un konser performansı sırasında da görsel tasarımı nasıl etkin bir şekilde kullandığını gösteren bir örnek vermek doğru olacaktır. Pink Floyd’un vokallliğini ve söz yazarlığını yapmış olan Roger Waters’ın The Wall albümü turnesi kapsamında verdiği bir konserde, albümde yer alan Comfortbly Numb şarkısını söylerken arkasında duran devasa bir duvarın olması ve performansın sonuna doğru Waters’ın duvarı yıkması (içsel anlamda toplumun ve bazen de insanın kendi kendine ördüğü duvarlar) ve yıkılan duvarın ardından yeniden inşa edilen bir dünya örneği çok yerinde olur.

Ummagumma, The Dark Side of the Moon, Animals ve Division Bell Albüm Kapaklarının Göstergebilim Açısından Analizi



Ummagumma Albüm Kapağı, Hipgnosis, 1969.

Aşağıda bulunan tabloda bu albüm kapağına ait göstergebilim analizi verilmektedir.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Düzanlam	Yananlam
“Ummagumma” albüm kapağı	Kapı	Kapı	Kapı	Gerçeklik
	Duvardaki tablo	İç içe geçmiş sarmal bir görüntü (Droste efekti)	İç içe geçmiş sarmal bir görüntü (Droste efekti)	Yanılsama (Gerçeğin çarpıtılması)
	Bahçe	Sanatçıların giderek uzaklaştığı yeşil alan	Sanatçıların giderek uzaklaştığı yeşil alan	Grubun derinlikli müziğine gönderme
	Gigi	Gigi müzikalinin kapağı	Gigi müzikalinin kapağı	Paris’in gösterişli dünyasına eleştirisi
	Cam şişe	Cam şişe	Pembe şeritli büyük cam şişe	Domuz

Tablo 1. Ummagumma Albüm Kapağının Göstergebilim Analizi.

1969 yılında Ummagumma adını taşıyan ikili bir albümdür. Ummagumma, grubun dört sanatçısının da müzikal yeteneklerini ayrı ayrı sergiledikleri ve kabul ettirdikleri bir çalışmadır. Bu ikili albümün ilki konser kayıtlarının bulunduğu bir albümdür. İkincisi ise grubun üyelerinin solo performanslarının bulunduğu solo şarkılardan oluşmaktadır. Dinleyici ve eleştirmenler tarafından oldukça başarılı bulunan bu albümün kapağı da grubun müzik tarzının yansıtıldığı bir albüm kapağı olmuştur.

Albümün kapağında birinci, ikinci ve diğer odalarda yaratılan üç boyutluluk etkisi, Pink Floyd’un müziğinde de yapmaya çalıştığı çok katmanlılık vurgulanmaya çalışılmıştır. Bu, droste efekti, hangisinin düne ve bugüne ait olduğu anlaşılmayan bir durumun fotografik görüntüsüdür. Her bir karenin giderek uzaklaşan ama kendi içinde de bir perspektifi olan bu görüntü, grubun şarkılarında yaptığı gibi gerçeğin sorgulanmasını sağlar. Bu görüntülerde her şey birbirinin aynı görünürken aslında hiçbir görüntü bir diğeriyle aynı değildir. Albümün kapağı daha sonra küçük değişikliklerle yeniden düzenlenmiş, ancak genel görünüşüne dokunulmamıştır. Albümün kapağında yer 1958’de çekilmiş olan Gigi müzikaline ait kapağın neden orada durduğu ile ilgili farklı fikirler olmasına rağmen, filmde geçen Paris’in yozlaşmış lüks hayatının bir eleştirisi olarak albüm kapağında yer aldığı yönündeki yorum daha doğru olacaktır.

Pink Floyd’un albüm kapaklarını, Hipgnosis’in kurucusu olan İngiliz grafik tasarımcı Storm Thorgerson tasarlamıştır. Ummagumma’nın kapağındaki bazı hataların ise daha sonra düzeltilindiği görülmektedir. Gigi albüm kapağı ise sonraki tasarımlarda görünmemektedir.

Arka kapakta grubun müzik aletlerinin yer aldığı bir fotoğraf bulunmaktadır. Bu fotoğraf büyük ihtimalle, albümdeki şarkıların konser kayıtlarından oluşmasından kaynaklanmaktadır.



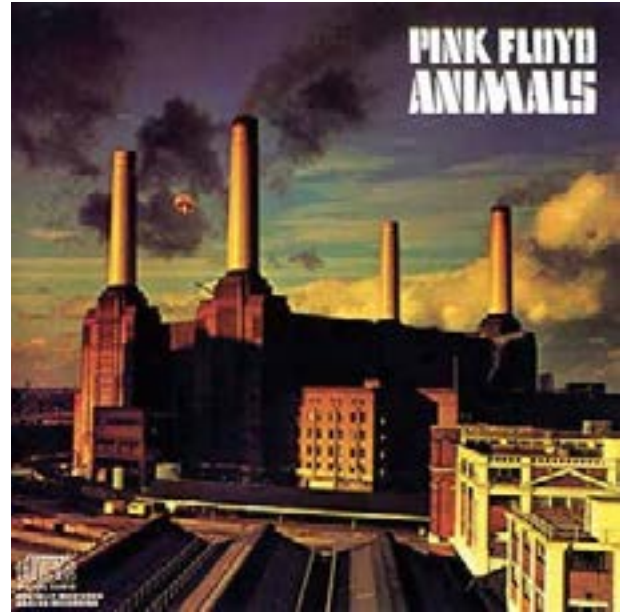
The Dark Side Of The Moon Albüm Kapağı, Hipnosis, 1973.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Düzenlam	Yananlam
"The Dark Side of the Moon" albüm kapağı	Prizma	Prizma	Prizma	Pink Floyd
	Beyaz ışık	Beyaz ışık	Beyaz ışık	Bütünlük
	Gökkuşağı	Gökkuşağı	Prizmanın diğer tarafından çıkan gökkuşağı	İnsanın içinde barındırdığı potansiyel iyilik ve farklılık
	Siyah alan	Siyah zemin	Siyah zemin	Dünyayı ve insanlığı saran kötülük

Tablo 2. The Dark of the Side Albüm Kapağının Göstergebilim Analizi.

1 Mart 1973'te çıkarılan *The Dark Side of the Moon* albümünün kapağı tüm zamanların en iyi albüm kapaklarından biri olarak gösterilmektedir.

"Witgenstein'e göre Hipnosis ve George Hardie tarafından tasarlanan bu albüm kapağında kullanılan prizma toplumu temsil etmektedir. Bu prizmanın içerisinden beyaz bir ışık olarak geçen ve prizmanın diğer tarafından gökkuşağının renkleriyle çıkan ışık, birliğin dağılıp kaybolmasını ifade etmektedir" (Weinstein, 2007: 86). Weinstein'e göre prizma toplumu temsil etmektedir ancak, kapaktaki görüntünün geneline bakıldığında ışığın prizmadan geçerek kırılması ve gökkuşağının renklerine dönüşmesinin toplumla değil, grubun kendisi ile ilgili olduğunu düşündürmektedir. Grubun sahnede kullandığı ışık gösterileri ve müziklerindeki anlam da tasarımın bu yönde oluşmasında etkili olmuştur. Albümde bulunan şarkılar genel olarak evren ve zaman üzerinedir. "Brain Damage" şarkısında geçen "ayın karanlık yüzü" sözleri ile "Eclips" şarkısında geçen "ayın karanlık yüzü yoktur, aslında ayın tamamı karanlıktır" sözleri yine grubun diğer şarkılarında olduğu gibi bilinen gerçekliğin



Animals Albüm Kapağı, Hipnosis, 1977.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Düzenlam	Yananlam
"Animals" albüm kapağı	Bina	Dört bacası olan bina	Battersea Enerji Santrali	Pink Floyd
	Uçan domuz	Pembe, uçan bir şişme domuz	Pembe, uçan bir şişme domuz	Kapitalizm
	Bacalar	Enerji santralinin üzerinde duran dört tane fabrika bacası	Dört tane fabrika bacası	Grubun her bir üyesini temsil eden birer baca

Tablo 3. Animals Albüm Kapağının Göstergebilim Analizi.

sorgulanması ve uyumsuzluk teması da görülmektedir. *The Dark Side of the Moon*, tasarımın tema rengini de etkileyerek albüm kapağının siyah olmasında etkili olmuştur. Kapakta prizmanın içerisinden geçen beyaz ışığın kırılarak renklere ayrılması, grubun şarkılarının etkisi olarak da görülebilir; çarpıtılmamış gerçeklik, tutku ve herkesin kendisi olmasına izin veren bir bütünlük. Üçgenin üç boyutlu hali olan prizma, Mısır piramitlerinin ezoterik anlamını da akla getirmektedir. Kadim bir sembol olan üçgen, gökyüzüne de işaret etmektedir ve albümdeki şarkıların geneline bakıldığında evren ve zamanla ilgili sözlerin yoğunluğu dikkat çekmektedir.

Animals albümünün çoğunlukla George Orwell'in Hayvan Çiftliği kitabından esinlendiğine inanılır ancak George Orwell kitabında, Sovyet komünizmine göndermeler yapmıştır. Animals ise kapitalizminin şekillendirdiği modern Avrupa'daki insanlar ve onların yöneticileri betimlenmektedir. Albümdeki şarkılardan da anlaşılacağı üzere, hayvanların her biri belirli insan tiplerine karşılık gelmektedir.

Köpekler, şarkı sözünden de anlaşılacağı gibi, kravatlı, iki yüzü ve arkadan bıçaklamayı bekleyen aç gözlü iş adamlarından korunması gereken insanı temsil eder. Boynuna tasma takılmış, davranışları kendisine öğretilmiş ve herkes

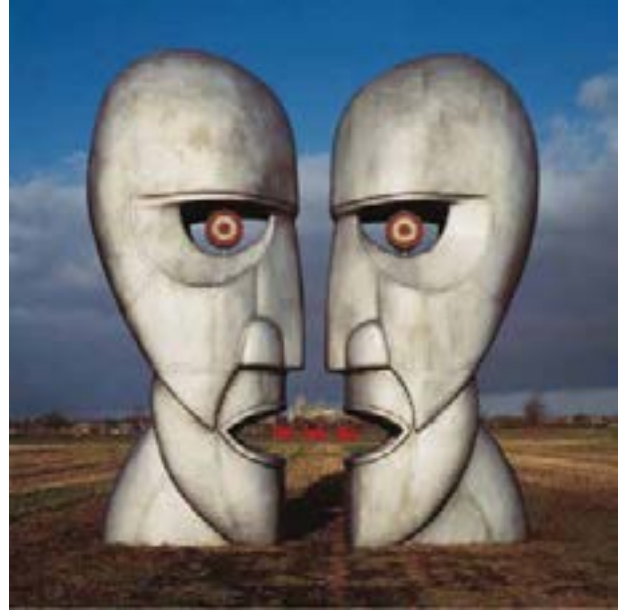
tarafından itilip kakılmış, sonunda yalnız başına ölüme terk edilmiş zavallı insanı temsil etmektedir.

Domuzlar şarkısında şarkının üç bölümü üç farklı domuz simgeler. Birinci domuz, şarkı sözlerinde açıkça belirtildiği gibi, zengin, tırnak içinde büyük ve gülünç ama ağlanacak halde olan kodamanı temsil eder. İkinci domuzun neyi temsil ettiği ile ilgili kesin bir şey söylenememektedir ancak; elinde tabancası ile haksız yere insanlara müdahale eden ve “çeliğin soğukluğunu seven” müdahaleci sistemi simgelediği düşünülmektedir. Üçüncü domuz ise, dönemin pasiflik taraftarı söylemlerine oldukça ağır eleştiriler getirir ve halkın sokağa dökülmemesi için çabalayan önemli figürlere bir karşı çıkış ve hakaretler içerir.

Grubun konserlerinde de kullandığı uçan domuz, “Pigs on the Wings” şarkısında da geçen köpeğin kendisini koruması gereken bir figürdür. Şarkılarında topluma hükmetmeye çalışan figürleri eleştirdiği kadar buna boyun eğen topluma da ağır eleştiriler getiren söylemleri, neredeyse bütün şarkılarında görülmektedir. Albümün genelinde bahsi geçen kapitalist sömürgeci zihniyete bir eleştiri olarak kullanılan uçan domuz, bir dönem konserlerinin genel temasını da oluşturmuştur.

Koyun, zamanını hiçbir şey yapmadan ve gerçeklerden uzak bir hayal dünyasında geçiren, kaderini çobanının ellerine bırakmış olan ve düşünmeden yaşayan insanı simgeler. Burada çoban İncil’e de atıfta bulunmak için özellikle kullanılmıştır. *Tarıncı çobanımdır* sözleri, insanın kaderinin tamamen tanrının ellerinde olduğunu ve gerektiğinde kendini gözü kapalı feda eden çoban/sürü metaforundaki sürü haline getirilmiş yığınları temsil eder. Bu, insanı tekdüzeleştirici bir düzen için eğiten ve yetiştiren sisteme karşı ağır bir eleştiridir. Görmeyen, duymayan ve karşı çıkmayan sessiz çoğunluklara karşı yapılan eleştiriler diğer şarkı sözlerinden de anlaşılmaktadır. İnsan sadece “duvardaki bir diğer tuğla”dır.

“Albümün kapak tasarım önerisini Roger Waters yapmıştır” (Povey, 2007: 201). Kapaktaki Battersea 1930’larda inşa edilip artık terk edilmiş Londra’nın merkezinde bulunan kömürle çalışan bir enerji santralidir. Bacaların arasından görünen domuz, 10 metre uzunluğunda 6 metre genişliğinde pembe şişme bir balonu ve daha sonra gösterilerinde de sıkça kullandıkları, kapitalist liderleri sembolize eden ve başımızda uçup duran bir sembol olarak kullanılmıştır.



The Division Bell Albüm Kapağı, Hipnosis, 1994.

Gösterge	Gösteren	Gösterilen	Düzanlam	Yanlam
“The Division Bell” albüm kapağı	Heykeller	Birbirine bakan iki metal yüz	Birbirine bakan iki metal yüz	İletişim
	Üçüncü yüz	Birbirine bakan iki yüzün oluşturduğu, bize bakan üçüncü bir yüz	Birbirine bakan iki yüzün oluşturduğu, bize bakan üçüncü bir yüz	Syd Barrett

Tablo 4. The Division Bell Albüm Kapağının Göstergebilim Analizi.

Mart 1994’te David Gilmour, Wright ve Mason “The Division Bell” albümünü yayınladılar. “Albümün isim babası yazar Douglas Adams’dır. Albüm kapağının tasarımı Storm Thorgerson tarafından yapılmıştır” (Blake, 2008: 359). Blake’e (2008: 357-358) göre Thorgerson albümün kapağını tasarlariken Paskalya adasındaki Moai heykellerinden ilham almıştır ve kapakta görünen birbirine bakan bu iki yüz ve ikisinin bir araya getirdiği üçüncü bir yüz: Syd ve Roger’ın hayaletidir.

Kapağın tasarımcısı Thorgerson, bu albüm kapağının şimdiye adar yaptığı en iyi şeylerden biri olduğunu söyler. Birbirine bakan iki yüzden çok bize doğru bakan üçüncü bir soyut yüz daha önemlidir. Bir ton ağırlığındaki bu heykeller Keith Breeden tarafından yapılmıştır (www.thearchivistgallery.com).

Albümde genel olarak iletişimsizlik, savunma halleri, toplumdaki kopuş, anlaşmazlık, aynı anda karşıt duygular besleme, yaşananları anlayamamak veya paylaşamama gibi temaları ağırlıktadır.

SONUÇ

İçeriğin tasarıma yansıdığı çalışmalar, yeni bir olgu olmamakla birlikte, başarı oranı çok yüksek olmayan bir uygulama alanı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak Pink Floyd'un albüm kapakları, şarkılarının felsefesini ve duygusunu yansıması açısından tasarımında kendi tercihlerinin de olduğu başarılı çalışmalar olarak karşımıza çıkmaktadır. Grubun basçısı ve bestecilerinden biri olan Roger Waters, özellikle konser sahnelerinin tasarlanması için ciddi bir emek ve para harcamıştır. Sadece şarkıların başarısı ile yetinmeyen grup üyeleri, sahne tasarımı ve konser sırasında kullanılacak efektler için de özel bir çaba göstermiştir. Pink Floyd'un elbette bütün bu şovlara ihtiyacı yoktur ancak, fikirlerini müzikle beraber tasarım yoluyla da seyirci/dinleyiciye aktarmak için tasarımı doğru bir şekilde kullanarak tüm zamanların en çok konuşulan müzik gruplarından biri olmayı başarmışlardır. Pink Floyd, kendi çağında ve günümüzde de devam etmekte olan neredeyse bir düşünce devrimi yaratmıştır. Yaptıkları müzikle insanlığın temel sorunlarına dikkatleri çekip özellikle dinleyici kitleleri olan gençlerin bu konularda düşünmelerini sağlamış ve harekete geçmeleri için destek olmuşlardır. Kapitalist sistemin giderek yalnızlaşan bireyleri, savaşın getirdiği yıkımlar ve siyasi otoritelere karşı yapılan eleştirilerin albüm kapaklarında ve sahne gösterilerinde kullandıkları imgelerle güçlendirerek fikirlerinin kalıcı olmasını sağlamışlardır.

KAYNAKÇA

- Barthes, R. (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Blake, Mark. (2008). *Comfortably Numb: The Inside Story of Pink Floyd*. Da Capo Press.
- Dilcan, Beril. (2016). *Psychedelic Akımın Görsel Kültür Üzerindeki Etkisi: Albüm Kapakları Örneği: Nemrud Albüm Kapağının İkonografik Analizi*. Kocaeli Üniversitesi, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi).
- Povey, Glenn. (2007). *Echoes The Complete History of Pink Floyd*. England: Mind Head Publishing.
- Rifat, M. (2014). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Vardar, B. (2001), *Dilbilimin Temel Kavram ve İlkeleri*. İstanbul: Multilingual Yabancı Dil.
- Weinstein, Deena.(2007). *Pink Floyd and Philosophy: Careful with thatr Axiom, Eugene* (Ed. George A. Reisch). Open Court Chicago and La Salla, Illinois.
- Wieder, L., Don H. Zimmerman (1976), *Becoming a Freak: Pathways into the Counter-Culture*. Youth Society, 7(3), 311-344.
- <https://www.thearchivistgallery.com/products/division-bell-am-storm-thorgerson>

AKSARAY-GÜLAĞAÇ İLÇESİ SEPET ÖRNEKLERİNDE KULLANILAN MOTİFLER VE ANLAMLARI

MOTIVES AND MEANING USED IN AKSARAY-GÜLAĞAÇ DISTRICT BASKET SAMPLES

Öğretim Görevlisi Semra KILIÇ KARATAY

Aksaray Üniversitesi, Güzelyurt MYO,
Geleneksel El Sanatları Bölümü
semra.kilic@hotmail.com

Öz

Gülağaç ilçesinde hasır diye bilinen sazlık bölgelerde yetişen kamışların yapraklarıyla sepet örme devam bir el sanatıdır. Yörece özel örgü tekniği örülen ve üzeri motiflerle süslenen sepetler oldukça kullanışlı olup uzun ömürlüdür. Bu özelliğinden dolayı yüzyıllarca dayanıp sağlam olanları da mevcuttur. Bu örgü tekniği çok zor olup yaklaşık yarım günde tamamlanabilmektedir. Günümüz teknolojisinin olumsuz etkileri sepet örmesinde olumsuz etkilemiştir.

Yörede sepet örmede kullanılan motifler ismini genelde tabiatta olan nesnelere almıştır. Literatür taraması bakıldığında gelenekselleşmiş motiflerimizin resmi olarak kayıtlarda var olduğu ancak yörede veya halk dilinde farklı isimlerle ifade edildiği görülmektedir.

Bu çalışmada; Ürünlerdeki motiflerin isimleri alan araştırması ile araştırılmış bulunan ürünler üzerindeki motifler değişiklik yapılmadan yöredeki ismiyle çalışmaya aktarılmıştır. Ayrıca Gülağaç ilçesinde Sepet örme sanatında kullanılan motifler, anlamları ile literatür taramaları yapılmış ve bu bilginin paylaşımı amaç edinilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Sanat, Sepet, Örme, Sele

Abstract

In the district of Gülağaç is a handicraft that continues to weave baskets with the leaves of straws grown in reeds known as wicker grass. Special knitting technique of the region is knitted and decorated with motifs. Due to this feature, there are also those who have been solid for centuries. This knitting technique is very difficult and can be completed in about half a day. The negative effects of today's technology have adversely affected basket weaving.

The motifs used in basket weaving in the region were named after the objects which are in nature. When we look at the literature, it is seen that our traditional motifs are officially recorded in the records but expressed in different names in the region or in the folk language.

In this study; The names of the motifs in the products were researched with the field research and the motifs on the products investigated were transferred to the study with the name of the locality. Also in Gülağaç district, motifs used in basket knitting art, literary scans have been made with their meanings and the purpose of sharing this knowledge has been obtained.

Key words: Art, Basket, Knitted, Sele

GİRİŞ

Tarih öncesi çağlardan günümüze ulaşan arkeolojik veriler tekstilin hayatımıza ne zaman, nasıl, nerde ve ne şekilde girdiğini bilmemiz yolunda rehber olmuştur. Aynı zamanda bilim adamları, arkeolojik kanıtları yorumlayarak günümüz insanına hasır ve dokumacılık hakkında bilgiler sağlayıp; tarih öncesi çağlarda tekstil üretiminin ilk nasıl başladığına dair çeşitli fikirler sunmakla birlikte, çözülmesi gereken birçok problemi de yeni arkeolojik bulgular ışığında çözmeye çalışmaktadırlar (Özdemir, 2010: 23).

Hasır ve sepet yapımında kullanılan malzemeler organik oldukları için bunların erken örnekleriyle ilgili bilgiler elde etmemiz oldukça zordur. Çünkü iklim koşulları bu türdeki maddelerin günümüze kadar gelmesi için elverişli değildir. Arkeolojik açıdan hasır ve sepetçilik ile ilgili bilgiler, daha çok çanak çömleklerin kaidelerinde ele geçen negatif izlerden, yanmış kerpiç kalıntılarında, phytolit (bitki taşı, bitkilerin sert kısımlarının kalıntılarıdır) ve kil toprak üzerinde tespit edilebilmektedir. Prehistorik çağlarda yaşamış insanlar için hasır ve dokumacılığın önemli bir yere sahip olduğunu ve yaşadıkları mekânlarda bunları kullandıklarını arkeolojik verilerden anlamaktayız. Günümüzdeki gelişkin tekstil üretiminin temelleri Neolitik ve Kalkolitik dönemdeki insanlar tarafından atılmıştır (Özdemir, 2010: 23).

Daha çok bataklık yerlerde yetişen hasırotu ve türleri (*Juncus sp.*, *Scirpus sp.*, *Typha sp.*) düz hasır ve sepet yapımında prehistorik dönemlerden günümüze kadar en çok tercih edilen hammaddeler arasında olmuştur. Hasırotu yanı sıra kamış, ince ağaç dalları, ot ve benzeri maddeler kullanılarak da hasır örgü yapılabilmektedir. Hasırotu her mevsim yetişebilen bir bitki olup yetişme dönemine göre uzunluk ve kalınlıkları değişmektedir. Hasırotu yetiştirmek için herhangi bir çabaya gerek yoktur, bataklık bölgelerinde kendiliğinden yetişen bir bitkidir ve suyu çok sever. Hasırotları, yetiştiği ortamda ya kökünden çekilerek ya da su seviyesinde sap kısmından orakla kesilerek toplanır. Prehistorik dönemde kesici alet olarak taş balta veya çakmaktaşı/obsidiyen mikrolitli kemik oraklar yardımıyla gerçekleştirilmektedir. Keserken birkaç hasırotu bir araya toplanır sap seviyesi olabildiğince uzun bırakılarak kesilir. Bu şekilde kesilen ya da yolunan sapsap birkaç demet şeklinde kökleri bir tarafa, baş kısımları diğer tarafa gelecek şekilde bulunduğu ortamda sıralar halinde serilir ve yığınlar oluşturulur. Yığınlar mümkün olduğunca sudan uzakta istiflenerek kurumaya bırakılır. Bir ya da iki gün sonra alt-üst edilerek altta kalan sapsapın da havalanıp kurumaları sağlanır. Bu

kurutma işlemi bir hafta kadar sürebilir. Kuruma işlemi tamamlandıktan sonra hasırotları toplanarak kullanılacak mekâna getirilir. Burada uzun süre gölgede bekleyebilir. Hasırotu örgüde kullanılmadan birkaç saat öncesinde ıslatılır böylece sapsap suyu hafif emdikten sonra esnek bir hal alırlar. Yumuşayan ve esneklenen sapsap artık hasır örgüde kullanılabilir durumdadırlar. Yumuşamış olan sapsap örgü sırasında ahşap bir tokmak yardımıyla ezilerek yassı bir hal aldıklarında kırılma gerçekleşmez. Hasırotunun yanı sıra hasır örgüde kullanılan bir başka önemli hammadde olan kamış bitkisi için de aynı işlemler uygulanır (Özdemir, 2010: 23).

Bitki türleri, iklim ve bitki örtüsüne bağlı olarak her bölgeye göre değişiklik göstermektedir. Bu kapsamda, konumuz içinde değerlendirdiğimiz, hasır örgü ve sepet örgüde kullanılan hammadde de değişkenlik göstermektedir. Prehistorik dönemde hasır otu ve kamışın hasırcılık ve sepetçilikte kullanımı diğer türlere göre daha yaygındır. Fakat her bölgede, bu bölge insanı tarafından kullanım kolaylığına göre tercih edilen bitkiler farklılık gösterir. Örneğin, Neolitik ve Bronz çağında İspanya'da üretimi yapılarak kullanılan halfa otu (*Esparto*) olarak bilinen yerel bitki, hasırcılık ve sepet yapımında o bölge insanı tarafından tercih edilen bir malzeme olmuştur (Barber, 1991: 32).

Gülağaç hasır sepetleri, Aksaray ilinin Gülağaç ilçesinde Karasu Havzası adı verilen sulak alan çevresindeki Gülağaç, Gülpınar, Demirci, Bekârlar ve Sofular beldelerinde yapılmaktadır. Yüzyıllardır devam ettirilen bu el sanatı ebeveynlerin çocuklarına öğretmeleri ile günümüze kadar yaşatılmıştır. Genelde yöre halkı tarafından bakliyat saklama amacıyla kullanılan hasır sepetleri plastik kullanımının artmasıyla unutulma tehlikesi ile karşı karşıya kalmıştır. Maddi bir getirisi olmayan hasır sepetlerinin öğretilmesine de ihtiyaç duyulmamaya başlanmıştır. Unutulmaya yüz tutan bu el sanatını canlandırmak, gelecek kuşaklara aktarmak ve turistik değer olarak tüketime sunmak amacıyla Gülağaç Kaymakamlığı 2002 yılında bu el sanatının öğretilmesine destek vermiş ve tekrar canlandırmıştır. Gülağaç Halk Eğitimi Merkezi Müdürlüğü ile iş birliği içinde bugüne kadar açılan kurslarda birçok gence bu el sanatı öğretilmiş, el sanatını icra eden el sanatçıları desteklenmiştir (Kılıç Karatay, Oyman, 2017: 5).

Gülağaç'ta sepet örücülüğü, usta çırak ilişkisinde aile içinde genellikle kız çocuklarının annelerinden öğrenilen bir sanat olup yöreye özgü bir teknik ile farklı boyutlarda üretilip bakliyat ve tahılların saklanmasında kullanılmaktadır. Silindire benzeyen şekilleri ile üzerine renkli kumaşlarla işlenen desenlere sahip sepetlerde her

desenin bir adı bulunmaktadır.

Gülağaç Sepetlerini diğer sepetlerden ayıran en önemli özellik yöreye has örme tekniğidir. Farklı bölgelerde ve ülkelerde sepet örmeciliği olmasına rağmen hiçbir yerde yörede kullanılan teknik kullanılmamakla beraber bilinmemektedir. Özellikle de baklagillerin saklanması olduğunda sağlıklı olmalarından dolayı Gülağaç sepetleri önemlidir.

Yörede tahıl ve bakliyat saklamak amaçlı örülen sepetleri son zamanlarda yerini hazır fabrikasyon üretimi olan plastik kaplara bırakmış ve eski önemini yitirmeye başlamıştır.

Yüzyıllardır kadınların el emeği olarak ürettikleri sepetler ilk olarak ihtiyaç sonucu üretilmiş fakat zamanla satış ürünü ve hediyelik ürün olarak üretilmiştir.

Sele Sepet Örmeye Kullanılan Motifler ve Anlamları

Motifler dokuma sanatında kullanılan geleneksel motiflerimize benzerlik gösterir. Bu motiflerin keser ağzı, akrep, çengel ve muska gibi yöresel isimleri vardır. Bu isimler genelde doğadaki nesnelere benzetilerek bu isimleri almıştır.

Keser ağzı: Geleneksel motiflerimizden olup çengel diye bilinen bu motife ilçede keser ağzı denilmektedir. Yöredeki örücü kadınların keser ağzına benzetmesinden dolayı uzun yıllardır bu isimle bilinmektedir (Uz, 2019).



Fotoğraf 1. Keser ağzı motif (Kılıç Karatay, 2019).

Eğrice: Örme üzerinde kullanılan motifin eğri ve zigzag şeritler halinde kullanılmasından eğrice adı verilmiştir (Ayhan, 2019). Eğrice olarak bilinen bu motif literatürlere su yolu olarak geçmiştir.



Fotoğraf 2. Eğrice motifi (Kılıç Karatay, 2019).



Şekil 1. Su yolu Şematik çizimi, (Kılıç Karatay, 2019).

Çengel: Örme örneklerinde sık rastlanan motiflerdendir. Yörede çengel motifleri olarak bilinmektedir (Demir, 2019). Geleneksel motiflerimizde de su yolu olarak bilinmektedir.



Fotoğraf 3. Çengel motifi (Kılıç Karatay, 2019).



Şekil 2. Çengel motifi şematik çizimi, (Kılıç Karatay, 2019).

Göz: Geleneksel Türk sanatları motiflerinden olan göz motifidir. Özellikle nazardan koruduğu düşüncesiyle sepet örmelerin desenlerinde yoğun olarak kullanılmıştır (Çar, 2019).



Fotoğraf 4. Göz motifi
(Kılıç Karatay, 2019).



Şekil 3. Göz motifi şematik çizimi,
(Kılıç Karatay, 2019).

Akıtma: Yörede örücülüğün ilk yıllarından beri akıtma olarak bilinen motifin kaynağı kesin olarak bilinmemektedir (Uz, 2019).



Fotoğraf 5. Akıtma motifi (Kılıç Karatay, 2019).

Sarmalı Motifi: Birbirini tekrar eden ve iç içe geçen desenlerden dolayı sarmalı motifi denilmektedir (Çar, 2019).



Fotoğraf 6. Sarmalı motifi (Kılıç Karatay, 2019).

Akrep: Geleneksel Türk sanatları motiflerinden olan ve göz ile koç boynuzu motifinin bir arada kullanıldığı bereket motifidir. Yörede köylülerin akrebe benzetmesi sonucunda bu ismi almış ve sepet örmelerinde sıkça rastlanmaktadır (Koçak, 2019).



Fotoğraf 7. Akrep motifi
(Kılıç Karatay, 2019).



Şekil 4. Pıtrak motifi şematik çizimi,
(Kılıç Karatay, 2019).

Yılan eğrisi: Literatür kayıtlarında hayat ağacını ve sonsuzluğu simgeleyen motif olarak bilinmektedir. Ancak halk dilinde yılan sırtına benzetildiği için yılan eğrisi denilmektedir (İn, 2019).



Fotoğraf 8. Yılan eğrisi motifi (Kılıç Karatay, 2019).

Deveboynu: Stilize edilmiş deveboynuna benzetilmiş bu motif örmelerde sıkça görülmektedir (Ayhan, 2019).



Fotoğraf 9. Deve boynu motifi (Kılıç Karatay, 2019).

Muska: Halk dilinde dolgulu çengel olarak bilinen motif nazar ve büyüden koruduğu düşüncesi ile literatür kayıtlarına muska motifi olarak geçmiştir (Ayhan, 2019).



Fotoğraf 10. Muska motifi (Kılıç Karatay, 2019).



Şekil 5. Muska motifi şematik çizimi, (Kılıç Karatay, 2019).

SONUÇ

Geçmişten gelen bir geleneğin ürünü olan seceler, Gülağaç bulunan göl kıyısında yetişip ve yörede hasır olarak bilinen kamış türünden yapılmaktadır. İlbaharda hasat edilen kamışlar kurutulduktan sonra iletılarak sele sepet örmelerinde kullanılmaktadır. En önemli özelliği ise yöreye has örme tekniğini ile örülmesidir.

Sepet örme sanatının halkın geçim kaynağında önemli bir yeri bulunmaktadır. Önceleri ürün saklamak ya da taşımak amaçlı örülen seceler günümüzde süs ve dekoratif eşya olarak kullanılmak üzere üretilmektedir.

Gülağaç ilçesinde sepet örücülüğü genellikle ebeveynlerin çocuklarına öğretilmesi ile varlığını koruyabilmiş ve günümüze kadar gelebilmiştir. Günümüzde ise Halk eğitim merkezince kurslar açılıp yörenin kültür kimliğinde yer alan sele sepet örme sanat dalı yaşatılmaktadır.

Özel bir örgü tekniği ile yöreye özgü bir dokuma ürünü olan hasır sepetler yöreye ziyarete gelen yerli ve yabancı turistlerin ilgisini çekmektedir. Özellikle sağlıklı olması ve doğal yollarla üretiliyor olması insanların dikkatini çekmektedir.

Yörede sele sepet örmede kullanılan motifler incelendiğinde isimlerini genelde doğadaki nesnelere aldığı görülmektedir. Ancak literatür taramasında da yer alan bu motiflerin isimleri yörede değişik isimlerle anılmaktadır. Kullanılan motifler yıllardır süregelen ve ilçede örülen sepetlere de ismini vermişlerdir. Sadece Gülağaç sele sepet örmelerinde değil Türkiye'nin bir

çok yöresinde hatta dünyada el sanatları ile uğraşan birçok bölgede de motif isimlerinde doğada var olan nesnelere dayanılarak yapılmıştır.

KAYNAKLAR

Barber, E. ve J. Wayland (1991). *Prehistoric Textiles: The Development Of Cloth In The Neolithic And Bronze Ages With Special Reference To The Aegean*, Princeton.

Kılıç Karatay S. ve Oyman N. Rengin (2017).

"Aksaray-Gülağaç İlçesinde Sele Sepet Örmeciliğinin Günümüzdeki Durumu". *Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 8.

Özdemir, A. (2010). *Kalkolitik Smintheion (Gülpınar) Yerleşiminde Hasırcılık Ve Dokumacılık*.

Sözlü görüşmeler

AYHAN, Nazife, Sepet örme Ustası, Sözlü görüşme, 22 Mart 2019

AYHAN, Ömer, Sepet örme Ustası, Sözlü görüşme, 25 Mart 2019

ÇAR, Aşure, Sepet örme Ustası, Sözlü görüşme, 18 Mart 2019

DEMİR, Mehmet, Sepet örme Ustası, Sözlü görüşme, 25 Mart 2019

İN, Rukiye, Sepet örme Ustası, Sözlü görüşme, 22 Mart 2019

KOÇAK, Fadimana, Sepet örme Ustası, Sözlü görüşme, 18 Mart 2019

UZ, Ruziye, Sepet örme Ustası, Sözlü görüşme, 18 Mart 2019

UZ, Fadime, Sepet örme Ustası, Sözlü görüşme, 22 Mart 2019

TARİHSEL, ÖYKÜSEL VE İLLÜSTRATİF AÇIDAN VARKA VE GÜLŞAH

HISTORICAL, NARRATIVE AND ILLUSTRATIVE TERMS OF
VARKA AND GULSHAH

Nildem BERBER

İstanbul Aydın Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Grafik Tasarım Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi
nildemberber@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8914-884X>

Prof. Dr. M. Reşat BAŞAR

İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Grafik Tasarım Bölümü
mresatbasar@aydin.edu.tr

Öz

13. yüzyıl İran Edebiyatına ait Varka ve Gülşah Mesnevî'sinin ilk kez Ayyûkî tarafından yazılmasından ardından Türk Edebiyatına Yûsuf-ı Meddâh ile kazandırıldığı bilinmektedir. Günümüzde İstanbul Topkapı Sarayı Kütüphanesi Hazine 841 numara ile ünik eser kategorisinde kayıtlı yazma eserin, Abdülmü'min el-Hûyî adlı nakkaş tarafından Konya'da resimlendirildiği bilinen minyatürleri bulunmaktadır. Bu minyatürlerin Anadolu Selçuklu dönemine ait resimlendirilmiş aşk konulu ilk edebî yazma eser olması bakımından oldukça büyük önem taşıdığı bilinmektedir.

Türk ve İslam sanatı açısından büyük bir öneme sahip olan Varka ve Gülşah Mesnevîsi minyatürlerinin günümüz görsel sanatları ve tasarımı ile karşılaştırılarak, çağdaş illüstrasyon örnekleriyle bağlarının kurulma çabası, hem sanat hem de tasarım dünyasının kökenlerini oluşturmak açısından ciddi bir çalışma süreci gerektirmektedir. Bu nedenle Topkapı Sarayı Kütüphanesinde bulunan minyatürleri titizlikle incelenerek, toplam yetmiş bir minyatürden özellik arz eden altı tanesi konu, kompozisyon ve figür anlayışları açısından sınıflanarak incelenmiştir.

Bu makalede, Varka ve Gülşah minyatürleri gerek üslûp özelliklerine gerekse renk, denge ve simetri, hareket gibi kompozisyon özelliklerine göre incelenip ve değerlendirilmesi yapılmıştır. Bu örnekler temelinde illüstrasyon ile minyatür sanatı arasında ilişki kurulabileceğini ileri süren bir analiz ortaya çıkarılmak istenmiştir. Yapılan analiz ve değerlendirmeler sonucunda minyatür sanatının günümüz görsel sanatlarının kaynağını oluşturabileceği konusunda yeni öngörüler oluşturulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Varka ve Gülşah, Mesnevî, Minyatür, illüstrasyon.

Abstract

It is known that Varka and Gulshah Masnavi, which belonged to the 13th century Iranian Literature, were firstly given to the Turkish Literature by Yûsuf-ı Meddâh after being written by Ayyûkî. Nowadays İstanbul Topkapı Palace Library has a miniature known to be depicted in Konya by Abdülmü'min el-Hûyî named calligrapher in the category of unique work with the number 841. It is known that these miniatures, have an important position in terms of being the first literary written work on the Picture of love in the Anatolian Seljuk period.

The efforts of Varka and Gülşah Masnavi miniatures, which are of great importance for Turkish and Islamic art, are compared with today's visual arts and design, and their efforts to establish ties with contemporary illustration examples require a serious working process in order to create the roots of both art and design world. For this reason, the miniatures of the Topkapı Palace Library were examined carefully and six of them were analyzed in terms of subject, composition and figure understanding.

In this article, in addition to stylistic features of Varka and Gulshah miniatures in order to analyze and evaluate the composition properties such as color, balance and symmetry movement, and analysis suggesting that this and the miniatures in this category can correspond to the current illustration and that the relationship between illustration art and miniature art could be established.

Key words: Varka and Gulshah, Masnavi, Miniature, Illustration.

GİRİŞ

Varka ve Gülşah minyatürlerinin tarihi süreci incelendiğinde, ilk kez İran Edebiyatı'na Ayyûkî tarafından yazıldığı ve daha sonra Türk Edebiyatı'na Yûsuf-ı Meddâh ile kazandırıldığı anlaşılmaktadır. Bu eserin, Türk Edebiyatı'nda çok sevilen Aslı ile Kerem, Ferhat ile Şirin gibi dilden dile dolaşan halk hikâyelerinden biri olarak şekil bulduğu söylenebilir. Yapılan öyküsel analizler ile de, Ayyûkî'nin Varka ve Gülşah'ı ile Yûsuf-ı Meddâh'ın Varka ve Gülşah'ı arasında konu açısından bazı belirgin farklılıklar dışında neredeyse aynı olduğu sonucuna varmak mümkündür.

Anadolu Selçuklu döneminde nakkaş Abdülmü'min el-Hûyî tarafından resmedilen Varka ve Gülşah minyatürlerinin, İslam resim sanatının şekillenmesinde yeni bir üslûp anlayışı kazandırması bakımından kıymetli bir eser olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda nakkaşın sembolik kaygı ile minyatürlerini resmetme çabası dönemin minyatür sanatı anlayışının bir yansıması olarak gösterilebilir. Bu bakımdan günümüz illüstrasyon sanatının simge ve sembol kullanımıyla doğal yada gerçek bir durumu farklı tekniklerle ya da hayal gücü ile oluşturma eğiliminin, bu minyatürlerdeki görsel anlayışla benzerlik göstermesi dikkat çekicidir. Renk, denge ve simetri, hareket gibi görsel unsurları kompozisyonda barındıran illüstrasyon anlayışındaki bu özellikleri Varka ve Gülşah minyatürlerinde aramak yerinde olacaktır. Sonuç olarak, bu ve bu kategorideki minyatürlerin günümüzdeki illüstrasyona karşılık gelebileceği, yani illüstrasyon sanatı ile minyatür sanatı arasında bir bağlantı kurulabileceği konusu, Varka ve Gülşah kompozisyonlarını illüstratif açıdan inceleme ve değerlendirilmesiyle bir sonuca bağlanmaya çalışılmıştır.

Varka ve Gülşah'ın Tarihiçesi

Hiz. Muhammed döneminde, Arap kabileleri arasında yaşanan çatışma ve felaket nedeniyle sona eren, kahramanlarını kardeş çocukları olan Varka ile Gülşah'ın oluşturduğu bir aşk hikâyesini anlatan mesnevinin, aslında Halife Osman (644-656) ve İlk Emevî halifesi Muaviye (661-680) zamanında yaşamış olan eski Arap şairi 'Urvat b. Hizâm'ın hayatını konu aldığı öne sürülmektedir. (Ateş,1954) Arap edebiyatında doğmasına rağmen, hikâyenin 11. yüzyıl İran edebiyatı şairi Ayyûkî tarafından Farsça olarak, Gazneli Sultan Abu'l Kasım Mahmûd'a takdim edilmesi için ilk kez nazıma sokulduğu bilinmektedir. Bu açıdan Varka ve Gülşah Mesnevîsi, hem tarihi bakımından, hem de Arap ve İran edebiyatındaki bakımından büyük önem oluşturmaktadır.

Prof. Ahmet Ateş tarafından tesadüfen keşfedilen

ve daha sonra edebiyat yönünden incelenerek tanıtılan Varka ve Gülşah Mesnevîsi, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine 841 Numara ile kayıtlı minyatürlü tek nüshadır. Bu nüshanın "*Der-sitâyîş-i Sultân Mahmûd rahimahu 'ilâh başlığından alınarak Sitâyîş-i Sultân Mahmud adı ile kaydedilmiş bulunan*" (Ateş,1954: 38), Ayyûkî'nin Varka ve Gülşah Mesnevîsi olduğu tespit edilmiştir. Bahsedilen nüshanın, Varka ve Gülşah'ın bilinen tek nüshası olmasının yanı sıra, İran Edebiyatında Gazneliler döneminden sonra görülen üslûp değişimini yansıtması nedeniyle, bugüne ulaşmış tek mesnevi olduğu düşünülebilir.

Mesnevî'nin, Sultan Abu'l Kasım Mahmûd'a takdim



Şekil 1. Varka ve Gülşah Mesnevîsi, TSMK, H. 841, 2a.

edildiği kısım Şekil 1'deki beyitte yer almaktadır. "*Padişahların kalbi, hükümdarların padişahıdır; düşüncesi yüksek ve talihî gençtir. Onun düşüncesinin meydana getirdiği büyüklüğün ayağı yedinci kat feleğin üstündedir. Devleti her zaman böyle yâr olsun, cihanın Tanrısı onu korusun! Devletinin gülü (bütün) yıl ve ay taze kalsın, büyüklük ve kadri ölçüsüz olsun!*" (Ateş,1954: 40) beyitinin ardından, mesnevîde şair Ayyûkî'nin mahlasının geçtiği görülmektedir. (Şekil 2)

"*Mahşere kadar oğul, mal, hükümdarlık ve hazineden*



Şekil 2. Varka ve Gülşah Mesnevîsi, TSMK, H.841,2b.

zarar görmesin! Ey 'Ayyûki, eğer akıl ve fikrin varsa, hizmete bağlan ve methe koyul! Kalbinden Gazi Sultanın muhabbetini ara; canla Sultan Mahmud'un, o din ve devletler şahının, âlemin padişahlar padişahının, milletler kumandanının, Abu'l-Kâsim'in methini söyle! Onun gibi cömert, hakîm ve güzel yüzlüyü (bir daha) cihan görmeyecek, gökler doğurmayacaktır. İkbâl, fazilet ve ilimde bir gömlek altında cihandır." (Ateş,1954: 40-41).

İran edebiyatında önemli bir eseri olan Varka ve Gülşah Mesnevîsi'nin, "İspanya yolu ile Ortaçağ Fransız edebiyatında Floire de Blancheflor romanının da konusu" (Köktekin, 2007: 20) olduğu bilinmektedir. Diğer taraftan Yûsuf-ı Meddâh'ın yazmış olduğu ve Ayyûkî'nin eseriyle benzerlikler gösteren Varka ve Gülşah Mesnevîsi'nin de, Türk Edebiyatı tarihine yer aldığı görülmektedir.

"Paris Bibliothéque Nationale'de Suppl. Turc. 645 numarada kayıtlı yazmanın (B) 95^a varağında, eserin yazılış tarihi 743/1342 olarak verilir. Beyit şöyledir:

Yidi yüz kırk üç yılındadır bu dem

Kim bunuñ tarihine urduk kadem

Aynı yazmanın 95^a varağında eserin yazılış yerinin Sivas olarak görülmektedir. Beyit şöyledir:

Başladuk Sivas şehrinde bunı

Kim rebî'ü'l-evvelüñ evvel günü" (Köktekin, 2007: 18).

Yukarıdaki alıntıyla Türk Edebiyatının bir parçası olduğu belgelenen, 1743 beyitten oluşan Varka ve Gülşah Mesnevîsi'nin, 14. yüzyıl şairi olan Yûsuf-ı Meddâh tarafından, Fâilâtün Fâilâtün Fâilün vezniyle nazım formuna dönüştürüldüğü bilinmektedir. "Meclis" adı verilen altı bölümden oluşan Yûsuf-ı Meddâh'ın eseri hakkındaki güncel bilgilere ise Fuat Köprülü, Ahmet Ateş ve İsmail Hikmet Ertaylan'ın yapmış olduğu araştırmalar aracılığıyla ulaşılmaktadır. Aynı zamanda Yûsuf-ı Meddâh'ın Varka ve Gülşah Mesnevîsi hakkında ülkemizde yapılan son çalışmanın 2007 yılında Kâzım Köktekin tarafından, Hollanda da ise, Grace Martin Smith tarafından 1976 yılında yapıldığı bilinmektedir.

Yûsuf-ı Meddâh dışında Türk Edebiyatında Varka ve Gülşah Mesnevîsi'nin konu edildiği görülmektedir: "Mustafa Çelebi (ö. 1569) ve XVII. yüzyıl Âzerî şairi Mesîhî tarafından da işlenmiştir. Bazı kaynaklarda Ziyâî (Selâmî) ve Mostarlı Ziyâî'nin de Varaka ve Gülşah'ı olduğu söylenirse de bu eserler henüz ele geçmemiştir." (Coşkun, 2012: 516).

Varka ve Gülşah Mesnevîsi'nin şiirsel ve halk hikâyesi tarzında farklı dönemlerde de ele alınmıştır. Anadolu'daki yazarları bilinmeyen şiirsel hikâye tarzında beş ayrı Varka ve Gülşah eserinden ve Çağatay bölgesinde¹ ise şiirsel bir hikâyeden söz edilir. Bunun dışında; Anadolu, Türkmen ve Özbek bölgelerinde halk hikâyesi tarzında yazılmış Varka ve Gülşah hikâyesiyle ile benzer konuyu işleyen şiirsel hikâyeler de vardır. (Yıldız, 2008) Dolayısıyla Türk edebiyatında, "Yûsuf'ı Meddâh'ın eserinden önce, bu hikâyeden hemen hemen

hiçbir bahis yokken, Yûsuf'ı Meddâh'tan zamanımıza doğru geldikçe Varka ve Gülşah konulu eserlerin gittikçe çoğaldığını hatta halk edebiyatına da geçtiğini görürüz." (Nuşin Asgari, 1957: 24).

Bu bağlamda İran edebiyatında önemli bir yeri olduğu düşünülen, Ayyûkî'nin Varka ve Gülşah Mesnevîsi'nin, Türk Edebiyatı için de oldukça değerli bir eser olduğu ifade edilebilir. Selçuklu Dönemi edebî yazma minyatürler grubuna giren bu eserin, günümüze ulaşmış aşk veya benzer konulu başka bir eser bulunmaması nedeniyle başyapıt niteliği taşıdığı söylenebilir.

Varka ve Gülşah Minyatürleri

Varka ve Gülşah minyatürlerinin Anadolu Selçuklu döneminde resmedildiği anlaşılmaktadır. Özergin'in de ifade ettiği gibi (Akt. Çağman ve Tanındı, 1979:11) "Tarihsiz olan eserin minyatürlerinin birinde (y.58b) nakkaşın adı Amal-i Abdülmü'nin b. Muhammed al nakkâş al-Huveyyu yazılıdır. Bu sanatçının XIII. yüzyılın ilk yarısında Konya'da yaşadığı saptanmıştır". Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine Bölümünde yer alan bir nüshada da 71 minyatürün yer aldığı, hemen her varakta ise bir minyatürün bulunduğu bilinmektedir. (Yıldız, 2008: 79)

Bu dönemden kalan minyatürlerin oldukça az olduğu düşünüldüğünde, bunun nedeninin rutubet olduğunu söylemek mümkündür. Rutubetin minyatürlerin renklerine zarar vererek dağılmalarına hatta silinmelerine neden olduğu ve bazı sayfalarının okunmaz hale gelerek renklerinin döküldüğü görülmektedir. Bununla beraber bazı minyatürler de yırtıklar ve delikler bulunmakta, eserin birçok sayfasının da yerinden kopmuş olduğu görülmektedir. Nuşin Asgari'e göre (1957: 23) "Sonunda bulunan bir sayfa kopmuştur, eserin şimdiki son sayfasının ise kenarları kesilip tamir edilmiştir, bu yüzden burada bulunması gereken kolofon kaybolmuş ve buradaki beyitin ikinci mısraı yok olmuştur. İlk mısra şöyledir: Nüvîsandarâ ey hudâ-yı rahim (Ey merhametli Tanrı, yazıcıyı...) deyip kalmaktadır."

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Hazine Bölümünde yer alan bu eserin çok harap durumda olması nedeniyle 841 Numaralı Hazine Kütüphanesinde ünik eser kategorisinde yerini aldığı ve düzenli olarak bakımları yapılarak korunduğu bilinmektedir. Günümüzde eserin incelenmesine ancak eğitim amaçlı istekler kapsamında izin verilmektedir. Bu kapsamda yapılan incelemelerde, elektronik ortamda sağlanan görüntü verileri üzerinden yapılabilmektedir.

Varka ve Gülşah'ın Öyküsel Analizi

Yapılan öyküsel analizler ile ilk kez Ayyûkî tarafından

1 Çağatay Bölgesi: Adını Moğol İmparatoru Cengiz Han'ın oğlu Çağatay'ın isminden alan, 15.yy.- 20.yy. başlarına kadar Çağatay lehçesi ile Türk Edebiyatı'nda gelişim gösteren, coğrafi sınırları Karadeniz, Kafkas dağları, Hazar Denizi ile İran'ın kuzey ve doğusuna kadar uzanan bölgedir.

yazılan Varka ve Gülşah Mesnevîsi'nin, Yûsuf-ı Meddâh'ın Varka ve Gülşah'ı arasında konu açısından bazı belirgin farklılıklar dışında neredeyse aynı olduğu sonucuna varmak mümkündür.

Hikâye, Hz. Muhammed döneminde Mekke'de yaşayan Benî Şeybe kabilesinin reislerinin kardeş çocukları olan Varka ve Gülşah'ın aşkını konu almaktadır. Yûsuf-ı Meddâh'a göre okula ve silahşörlük eğitimi almaya giderken bile birbirinden ayrılmayan Varka ve Gülşah'ın beşik kertmesi olmaları sebebiyle aileleri evlenmelerine izin vermiştir. Ayyûkî ise, bu durumu beşik kertmesinden bahsetmeden anlatmaktadır. Bunun dışında Ayyûkî tarafından, Gülşah'ın Beni Dabya kabile reisi Rabi İbni Adnan'ın mektuplarına cevap vermemesi üzerine düğün gecesi kaçırıldığı anlatılmıştır. Yûsuf-ı Meddâh'ın hikâyesinde ise, bu mektuplardan bahsedilmemekte, ancak Gülşah'ı Beni Zayfa kabile reisi Beni Amr'ın kaçırdığı ifade edilmektedir.

Hikâyede yaşanan bu durum üzerine, Benî Şeybe kabilesinin Gülşah'ı kurtarmak için girdiği savaşta Varka'nın babası Hümmam'ın öldürüldüğü anlatılır. Ayyûkî'ye göre, devam eden savaş sırasında Rabi'nin Varka'yı esir almasının üzerine, Gülşah erkek kıyafetleri giyerek önce Rabi'yi sonra Rabi'nin büyük oğlunu ve daha sonra Rabi'nin küçük oğlu ve aynı zamanda Gülşah'a âşık olan Galib'i Varka'nın yardımıyla başını keserek öldürdüğünden bahsedilir. Yûsuf-ı Meddâh'a göre, Beni Amr'a Varka'ya düşman olduğuna inandırarak ve Varka'nın cezasını kendisinin vereceğini söyleyerek kandıran Gülşah, Varka ile işbirliği yaparak birlikte Beni Amr'ın başını keserek öldürmüştür. Savaş sırasında hem malını kaybeden hem de yetim kalan Varka'yı, Ayyûkî'ye göre Gülşah'ın babasının istemediği, Yûsuf-ı Meddâh'a göre ise Gülşah'ın annesinin istemediği anlatılmaktadır. Ayyûkî'ye göre, bu durum üzerine Varka'ya üzülen kölesi para bulmak için yolculuğa çıkmaktadır. Yûsuf-ı Meddâh'a göre, Varka kölesi aracılığıyla Yemen'deki dayısına mektup gönderir ve altı aydan fazla kölesinden haber alamaz.

Ayyûkî tarafından, Varka'nın daha sonra Gülşah ile vedalaşarak zırhını ve yüzüğünü verdiği ve hemen ardından dayısı Yemen Şahı Monzer'in yanına gitmek için yola çıktığından bahsedilir. Burada Varka, dayısının ve yüz altmış beyinin Bahreyn ve Aden Şahı tarafından esir alındığını öğrenir ve dayısını kurtarmak için savaşa girdiği anlatılır. Yûsuf-ı Meddâh'a göre ise aynı olay, Varka'nın Gülşah ile vedalaşma sırasında sadece yüzüğünü verdiği şeklinde anlatılmaktadır. Daha sonra yolda Yemen veziri ile karşılaşan Varka vezirden, dayısı Yemen Şahı Selim'in ve altmış beyinin Kiş ve Bahreyn

reisi Melik Anter tarafından esir alındığının anlatıldığı bir mektubun eline ulaşmadığını öğrenir. Bu durum üzerine Varka, Melik Anter'e savaş açar ve bu savaş sırasında Melik Anter'e esir düşer. Esareti sırasında karşılaştığı zenci kölesinin yardımıyla da Melik Anter'i öldürmektedir.

Arap ülkelerinde dilden dile dolaşan Gülşah'ın güzelliğini duyan ve âşık olan Şam Şahı'nın, zengin bir tüccar kılığında girerek Gülşah'ı istediği ancak babası Hilal'in onu vermek istememesi üzerine, yaşlı bir kadını göndererek Gülşah'ın annesini mücevherle ikna ettiği Ayyûkî tarafından anlatılmaktadır. Ayyûkî'ye göre, Gülşah'ın annesinin Hilal'i ikna etmek için ondan boşanacağını söylemesi üzerine evliliğe izin veren Hilal, Şam Şah'ından Gülşah ile evliliklerinin gizli kalmasını istemiştir. Yûsuf-ı Meddâh'a göre ise, Şam Şahı Melik Muhsin'in, Hilal'in eşi Helal'i ikna etmek için yaşlı bir kadın olan komşusunu göndermiştir. Gülşah'ın Şam Şah'ı ile olan evliliğinin babası tarafından gizlenme isteğinden ise burada bahsedilmemektedir.

Gülşah'ın annesi ve babası Gülşah'ın öldüğü haberini yayarak O'na bir cenaze töreni düzenleyerek mezarının içine bir koyun yerleştirirler. Yûsuf-ı Meddâh'a göre, bu fikir Gülşah'ın annesi Helal tarafından verilmiştir. Daha sonra zengin olarak Yemen'den dönen Varka'nın, Gülşah'ın ölüm haberini alarak, mezarın başına gittiği anlatılır. Ayyûkî'ye göre o sırada Gülşah'ın kölesi gelerek, Varka'ya yüzüğü ve zırhı verir ve gerçeği ona anlatır. Yûsuf-ı Meddâh'a göre ise, Gülşah'ın ölümünü öğrenen Varka, mezarına başına giderek intihar etmeye kalkar. Bunun üzerine Gülşah'ın kız arkadaşı gelerek, gerçeği anlatır ve ona yüzüğü verir. Bu sırada Melik Muhsin ile Gülşah'ın düğününün ise on gün sürdüğünden bahsedilmektedir.

Gerçeği öğrendiğinde Şam'a gitmek için yola çıkan Varka'nın, yolda kırk haramilerle savaşarak yaralandığından bahsedilir. Bir ağacın gölgesinde baygın düşen Varka'yı Şam Şah'ı bulur ve tedavi edilmesi için sarayına götürür. Ayyûkî'ye göre Varka, Şam Şah'ına kendisini Nasr bin Ahmed ismi ile tanıtır. Yûsuf-ı Meddâh'a göre ise, Şam Şah'ına kendisini Yahya adı ile tanıtmıştır. Ayyûkî tarafından, daha sonra Şam Şah'ının sarayından birbirini gören Varka ve Gülşah'ın her ikisinin de bayıldıkları andan söz edilir. Yûsuf-ı Meddâh ise, Melik Muhsin bulduğu yaralıyı Varka'ya benzettiğini Gülşah'a söyler ve bunun üzerine Gülşah her gün Varka'ya şerbet gönderir. Varka ise yüzüğü bardağa koyarak hizmetçiden bu bardakta Gülşah'a hurmalı süt götürmesini ister. Yüzüğü fark eden Gülşah, balkonda Varka'yı görünce aşağı düşerek, bayılır. Gülşah'ın yaşanan bu durumu Şam Şah'ına anlatmasının üzerine,

Şam Şahı Varka ve Gülşah'ı birkaç gece gözetleyerek, aşklarının gerçekliğine inanır. Ayyûkî'ye göre, daha sonra Varka, Gülşah'a gömleğini bırakarak, babasının mezarına ziyarete gitmek için Şam sarayından ayrılır. Yûsuf-ı Meddâh'a göre ise bu olay, Varka'nın Melik Muhsin'in iyi niyeti karşısında kendisinin Gülşah'ı elinden aldığı düşünmesi üzerine kabilesini görmeyi bahane ederek saraydan ayrıldığı şeklinde anlatılır.

Hikâyenin devamında Ayyûkî, yolda dinlenmek için mola veren Varka'nın, sevgilisinin hasretine dayanamadığını, içinden Gülşah ile konuştuğundan sonra öldüğünden bahseder. Yûsuf-ı Meddâh'a göre, çayırılıkta secdeye kapanan Varka, Allah'a yalvarırken ölür. Varka'nın öldüğünü duyan Gülşah, Şam Şahı'na haber vermeden Varka'nın mezarına gider ve mezarın başında kendini hançerleyerek öldürür. Yûsuf-ı Meddâh'a göre, bu durum karşısında Gülşah Varka'nın mezarına gitmek için Melik Muhsin'den izin istemektedir. Bunun üzerine Şam Şahı, Gülşah ve Varka'yı yan yana aynı mezara yerleştirir. Ayyûkî'ye göre, daha sonra Şehitler Mezarı olarak anılmaya başlayan Varka ve Gülşah'ın mezarları, Müslüman ve Yahudiler tarafından ziyaret edilir. Yûsuf-ı Meddâh'a göre ise, mezarı ziyarete yetmiş iki millet gelmiştir.

Varka ve Gülşah'ın hikâyesinin yayılması üzerine Şam'a dört halifesi ile gelen Hz. Muhammed'den Şam Şahı yardım ister. Hz. Muhammed'in ancak bu yardımı Yahudiler Müslüman olursa kabul edeceğini söylemesi Ayyûkî tarafından anlatılır. Yûsuf-ı Meddâh'a göre, bir savaş dönüşü Şam'a yolu düşen Hz. Muhammed'in Melik Muhsin'den olayları öğrenmesi üzerine Varka ve Gülşah'ın mezarına ziyarete gittiği anlatılır. Ayyûkî'ye göre, Yahudilerin Müslüman olması üzerine Hz. Muhammed bu iki aşığa dua eder ve Cebrail aracılığıyla ömürlerinin bittiği öğrenir. Şam Şahı bu durum üzerine ömründen kırk yıl bağışlar ve Allah ikisine yirmişer yıl vererek Varka ve Gülşah'ı yeniden diriltir. Hemen ardından nikâhları kıyılır ve Şam Şahı'nın hükümdarlığı Varka'ya bıraktığı söylenir. Yûsuf-ı Meddâh'a göre ise, Hz. Muhammed şehit olan bu iki âşık için ömür bağışlanmasını ister ve Hz. Ömer, Hz. Ebubekir, Hz. Osman ve Hz. Ali ömürlerinden onar yıl verir ve mezarın yarılması ile Varka ve Gülşah kalkarak salavat getirir.

Daha sonra Hz. Muhammed nikâhlarını kıyar. Bunun



Şekil 3. Abdülmü'min el-Hüfî, Varka ve Gülşah Mesnevisi Minyatürleri, TSMK, H.841, 3b.

üzerine Varka ve Gülşah'ın kırk yıl yaşadıkları anlatılır.

Varka ve Gülşah'ta Görsel Yorumlar

TSMK, H. 841, 3b.

Mesnevînin 3b alt kısmına doğru yerleştirilen minyatürde, Benî Şeybe kabilesinin sosyal yaşamını konu alan çarşı illüstrasyonu görülmektedir. Kompozisyon tek bir yönden sağdan sola doğru bir anlatımla sağlanmış. Simetrik bir düzende yerleştirilmiş karelerden elde edilen dikdörtgen duvar görünümü mimari yapıyı oluşturmaktadır. Aynı zamanda nakkaşın mimari yapıyı, dört kemere bölerek güçlü bir denge ve simetri elde ettiği, dekoratif kaygı ile renklere ve motiflere başvurduğu görülür. Zeminde ise mavi rengin hâkimiyeti baskındır. Figürlerin, kırmızı ve yeşil renkte giydiği boydan elbiseler ve belden üstü çıplak şekilde altında beyaz bir don ile gösterildiği kıyafetler göze çarpar. Sağdan başlamak üzere sırasıyla fırıncı, kasap, eczacı ve kuyumcu meslekleri, dönemin Selçuk tipi diye bilinen dolgun yüzlü, ince kısa örgülü saçlı, sakalsız ve başlarında hale bulunan figürler ile tanıtılmıştır. Figürler kolları yanda diz çökp otururken ya da ayakta hareket halinde mesleklerine uygun şekilde bir iş yaparken resmedilmiştir. Figürler aynı zamanda küçük ebatlarda, yan yana sıralanmış iki boyutlu illüstrasyonlardan oluşmaktadır. Bu bakımdan figürler arasında ön-arka ilişkisine rastlanmamaktadır. Ancak resmedilen mimari yapının kompozisyona



Şekil 4. Abdülmü'min el-Hüfî, Varka ve Gülşah Mesnevisi Minyatürleri, TSMK, H.841, 4b.

mekânsal derinlik kazandırdığı söylenebilir. Bu derinlik perspektife ait özellikleri barındırmamaktadır.

TSMK, H. 841, 4b.

Mesnevînin 4b sayfasının başında yer alan minyatürde, Varka ve Gülşah ile ilk defa bu kompozisyonda karşılaşmaktadır. Çocuklukları beraber geçen bu ikiliyi, okula eğitim almaya da birlikte giderken görülmektedir. Ortada kırmızı taht üzerinde oturan figürün, öğretici kişi olduğunu hiyerarşik düzen sayesinde anlaşılmaktadır. 'TSMK, H. 841, 3a' da gördüğümüz kompozisyondan farklı olarak figürlerin her iki yandan ortada birleştiği simetrik düzenin varlığı ile karşılaşmaktadır. Aynı zamanda merkezdeki çadır, bir yandan mimari yapıyı oluştururken, diğer yandan zihinde iç mekân ve dış mekân arasındaki farklılığın algılanmasını sağlamaktadır. Dış mekânda sağda ve solda görülen iki figür hikâye dışı unsurlar olarak değerlendirilebilir. Bu figürlerin birer seyirci olduğu düşünüldüğünde, sembolik bir kaygı taşıdığı sonucuna varılabilir. İç mekânda zemin rengi olarak sarı hâkim iken, dış mekânda kâğıdın orijinal renginin kullanıldığı görülmektedir. Ancak, eserin iç mekân renginin rutubet etkisine bağlı olarak dış mekâna doğru dağıldığı söylenebilir. Mimari yapı da mor ve kırmızı renginin hâkim olduğu ve dekoratif kaygı ile motiflere başvurulduğu gözlenmektedir. Varka, Gülşah ve öğretici figürün giydikleri boydan elbiselerin yeşil, sarı ve pembe olmak üzere farklı renklendirildiği görülmektedir. Dış mekândaki figürlerin yeşil ve sarı elbise, elbiselerinin altına ise çizme ve pantolon giydikleri anlaşılmaktadır.

Dönemin Selçuk tiplerini yansıtan figürlerin, kompozisyonda uzun ince örgülü saç kullanımına başvurduğu dikkat çekmektedir. Varka ve Gülşah, kolları yanda, başları öne doğru eğik diz çökmüş otururken, öğretici ise başdaş kurup dimdik şekilde otururken gösterilmiştir. Dış mekânda görülen ayakta duran figürlerin ise elleri havada, ayakları açık ve durağandır. Figürler yan yana ve tam karşıdan gösterilmektedir ve derinlikten uzaktır. Ancak çadır formunda gösterilen



Şekil 5. Abdülmü'min el-Hüfî, Varka ve Gülşah Mesnevisi Minyatürleri, TSMK, H.841, 7b.

mimari yapının, özellikle iç kenarlarındaki dekoratif izler mekânsal derinlik oluşturmaktadır.

TSMK, H. 841, 7b.

Mesnevînin 7b sayfasının alt kısmına doğru yerleştirilen minyatürde, Rabi İbni Adnan'ın Varka ve Gülşah'ın düğün gecesine yaptığı baskının illüstrasyonu görülmektedir. Rabi, kılıcıyla halktan birini öldürürken gösterildiği sahnede, figürlerin her iki yandan merkezde bulunduğu simetrik bir kompozisyon hâkimdir. Aynı zamanda kompozisyonda mimari yapı gözlenmezken, konunun geçtiği dış mekân algısı kâğıdın orijinal zemin rengi kullanılarak oluşturulmuştur. Figürler üzerinde farklı renk kullanımı dikkat çekerken, tekrarlanan kırmızı ve mavi renginin denge oluşturduğu gözlenmektedir. Bazen boydan elbise ve bazen elbise altına pantolon veya çizme giyen figürlerin giysileri, kumaş kıvrımları ile fark edilebilmektedir. Dönemin Selçuk tipi figürlerinin hâkim olduğu minyatürde sol alt tarafta yatan figürün diğerlerinden farklı olarak saçlarının kesilmiş gibi gösterilmesi dikkat çekmektedir.

Kompozisyon incelendiğinde sol tarafta yer alan figürlerin sağdan gelen bir hücum ile karşı karşıya kaldıkları görülebilir. Sol taraftaki figürlerin; ayakları açık öne eğilimli vücut yapıları hücum anından dolayı telaşı, kollarının geride veya yukarıda gösterilmesinin ise saldırıya uğramalarından kaynaklanan telaş ve üzüntüyü ifade etmektedir. Sol alt köşede yerde yatan figürün ise, ayaklarının kapalı şekilde gösterilmesi durağanlığı ve sabit bir görünüm arz etmektedir. Sağ taraftaki zemine basmadığı gözlenen at figürleri havada durur gibi görülmekle beraber, ayaklarındaki hareket, kompozisyona dinamizm katmaktadır. Kompozisyonun en sonunda dikkat çeken atın boynunun arka tarafa çevirerek kaldırmasını, hamle yapma girişiminde olduğu şeklinde açıklanabilir. İnsan figürlerinin yan yana sıralanmasının yanı sıra at figürlerinin üst üste binmiş şekilde gösterilmesinin de kompozisyona hareket kattığı gözlenmektedir. Ayrıca figürlerin ellerinde görülen kalkan ve kılıçtan savaşa hazırlıklı oldukları sonucunu çıkarılabilirken, bunun kompozisyona hareket sağladığı da düşünülebilir. Özellikle yerde diz çökerek öne doğru eğilmiş şekilde gösterilen figürün, vücudundan dışarı fışkıran kan, kompozisyona bir gerçeklik ve dinamizm kazandırdığını söylemek mümkündür. İnsan figürlerinin ellerinde görülen şarap kadehlerinin ise, düğün eğlencelerinin bir parçası olduğu dolayısıyla dönemin sosyal yaşantısı



Şekil 6. Abdülmü'min el-Hüvî, Varka ve Gülşah Mesnevisi Minyatürleri, TSMK, H.841, 33b.

hakkında bilgi verdiği gözlenirken, kompozisyona hareket katarak zenginleştirmesi açısından dikkat çekici bir unsurdur.

TSMK, H. 841, 33b.

Mesnevînin 33b sayfasının ortasına yerleştirilen minyatürde, Varka'nın Yemen'e çıkacağı yolculuk öncesinde Gülşah ile vedalaşmasını anlatan illüstrasyon görülmektedir. Kompozisyonda mimari yapının tercih edilmediği ancak dış mekân algısı yaratmak için kâğıdın zemin rengi üzerine çeşitli hikâye dışı unsurlara başvurulduğu gözlenmektedir. Kompozisyonun merkezine yerleştirilen Varka ve Gülşah figürleri, simetrik düzenden vazgeçilmediğini göstermektedir. Ayrıca daha önce görülmeyen ya da çok nadir görülen bir figür hareketi olan karşılıklı figür birleşimini de bu minyatürde görmek mümkündür. Selçuk tipi özelliği taşıyan figürlerin, başlarında hale, mavi ve pembe renkte boydan elbise altına çizme ile resmedildiği gözlenmektedir.

Varka ve Gülşah'ın yanında resmedilen ağacın ve üstündeki kuş figürünün, Beyşehir Kubadabad çinilerinde işlenen hayat ağacı motifiyle benzerlik gösterdiği söylenebilir. Bu bakımdan hayat ağacı motifinin anlamı minyatürle ilişkilendirildiğinde Varka ve Gülşah'ın aşklarının ölümsüzlüğünü, üstündeki kuş figürünün aşklarının koruyuculuğunu ifade ettiği ileri sürülebilir. Hayat ağacının solunda yer alan nar motifinin benzerlerini de aynı çinilerde görmek mümkündür. Kur'an-ı Kerim içinde kutsal olarak kabul edilen nar meyvesinin, bu minyatürde ebedî hayatı ve kudreti simgelediği düşünülebilir. Sağda görülen sarmaşık gibi dalları birbirine dolanan türü bilinmeyen çiçekli ağaçla, nakkaşın Varka ve Gülşah'ın aşklarının gücünü, bağlılıklarını simgelediği sonucu çıkarılabilir. Figürlerin eteklerinde, çiçeklerin ve ağaçların dallarında ve nar meyvesinin yapraklarında görülen



Şekil 7. Abdülmü'min el-Hüvî, Varka ve Gülşah Mesnevisi Minyatürleri, TSMK, H.841, 65b.

kıvrımların, dekoratif kaygı ile kompozisyona hareket kazandırdığı düşünülebilir.

TSMK, H. 841, 65b.

Mesnevînin 65b sayfasının alt kısmına doğru yerleştirilen minyatürde, Varka'nın ölüm haberini alan Gülşah'ın mezarına başına giderek ağlaması gösterilmektedir. Simetrik düzenin hâkim olduğu kompozisyonda merkeze yerleştirilen çadır, mimari yapıyı ifade eden sarayı temsilen resmedilmiştir. Aynı zamanda çadırın kompozisyonu ikiye bölerek denge oluşturması hikâyenin anlatımını kolaylaştırmaktadır.

Kompozisyonda kolları öne doğru açık, yere doğru uzanan figürün, üzüntüyü temsil ettiği söylenebilir. Bu figürün, Varka'nın ölüm haberini alarak çadırdan çıkan boydan mor elbise ile resmedilen Gülşah'ın olma ihtimali yüksektir. Sağ tarafta boydan kırmızı elbise ile gösterilen figürün ise, aşağıya doğru eğik duruşu ve yüzünü elleri ile kapatması ise üzüntüden ağladığını simgelemektedir. Bu figürün de Varka'nın mezarında ağlayan Gülşah'ı temsil ettiği söylenebilir. Bu durum Varka ve Gülşah minyatürlerinde ilk defa Gülşah'ı iki kez aynı kompozisyonda gösterildiğini kanıtlarken, Nuşin Asgari'nin belirttiği gibi hikâyenin soldan sağa doğru anlatımının söz konusu olduğunu doğrulamaktadır.

Sol ve sağ üst tarafta yer alan kuş figürlerinin aslında hikâye dışı bir illüstrasyon oldukları görülmektedir. Sol üst taraftaki kuş illüstrasyonu, Gülşah'ın haber beklentisini, sağ üstteki kuş illüstrasyonu ise ulaşan ölüm haberini temsil ettiği söylenebilir. Minyatürde görülen at figürlerinin de ayakların yere basması durağanlığın, kafasının önde gösterilmesi üzüntünün belirtisidir. Kompozisyonda Gülşah'ın dışında öne doğru eğik duruşta ayakları ve kolları açık, at figürlerinin yanında gösterilen iki figür daha vardır. Bu figürlerin Gülşah'ı getiren Şam Şah'ının hizmetkârları olabileceği düşünülebilir. Kompozisyon da kâğıdın zemin renginin hâkim olduğu ve çadırda kullanılan kırmızı renginin tekrar edilerek figürlerde kullanıldığı dikkat çekmektedir. Bu bakımdan kırmızı renk kullanımı minyatüre hareket kazandırırken, figürlerde görülen



Şekil 8. Abdülmü'min el-Hü'yî, Varka ve Gülşah Mesnevisi Minyatürleri, TSMK, H.841, 70a.

ön-arka ilişkisinin kompozisyona hareket ve derinlik kattığı söylenebilir.

TSMK, H. 841, 70a.

Mesnevînin 70a sayfasının sonunda yer alan minyatürde, Varka ve Gülşah'ın mezarına ziyarete gelen Hz. Muhammed ve Hz. Ali, Hz. Osman, Hz. Ebu Bekir, Hz. Ömer den oluşan dört halifenin, Varka ve Gülşah'a kırk yıl daha ömür sunarak, dirilttikleri an resmedilmiştir. Kompozisyon da figürlerin yan yana sıralandığı, sol tarafta Varka ve Gülşah olmak üzere merkezdeki mezarın etrafına sağ tarafta Hz. Muhammed ve dört halife ve Şam Şahı Melik Muhsin'in yerleştirildiği gözlenmektedir. İnâl'a göre (1976:44) *"Bu minyatür Hazreti Peygamber'in bilinen en erken tasviri"* olması bakımından kıymetlidir.

Dönemin Selçuk tipi figürlerinin yanı sıra Hz. Muhammed ve dört halifenin sakallı ve beyaz saçlı resmedilmeleri göze çarpmaktadır. Varka ve Gülşah figürlerinin mezarın sol tarafında dimdik diz çöken, tek elleri havadaki duruşlarının dışında üstleri çıplak altta bir don ile gösterilmeleri, yeniden dirilişlerini ifade etmektedir. Ayakta resmedilen Hz. Muhammed ve halifelerin öne doğru eğik tek ellerinin havadaki duruşları ise dua ettiklerini göstermektedir.

Sağ tarafta görülen boydan kırmızı elbiseli figürün ise başdaş kurarak oturduğunu, ancak arkasındaki figürün üstüne çıkacakmış gibi resmedildiğini söylemek mümkündür. Bu açıdan bakıldığında, figürler arasında kurulmak istenen ön-arka ilişkisinin, derinlik kazandırmada başarısız olduğu sonucu çıkarılabilir. Bu figürlerin hemen yanında resmedilen iki figürün ayaklarının kapalı, en arkadaki figürün ise ayaklarının açık olduğu dikkat çekmektedir. Zeminde ise mavi rengin kullanımının yanı sıra figürlerde kahverengi ve kırmızı rengin tercih edilmesi durağan kompozisyona hareket kazandırmıştır.

İllüstratif Açıdan Varka ve Gülşah

Latince *'miniare'* kökünden türetilen *'minyatür'* kelimesinin sözlük anlamı çok ince işlenmiş küçük boyutlu resim olmakla birlikte bu tür resim sanatına verilen isim olarak ifade edilir. Bu bakımdan, *"Yazma eserlerde anlatılan olayları görselleştirmek üzere yapılan kitap resimlerine minyatür denilmektedir."* (Mahir, 2012: 15) Bu bağlamda anlatılan olayların görselleştirme eğilimi akla yorumlama ya da resimleme sanatı olan günümüz illüstrasyonunu akla

getirmektedir.

"İllüstrasyon, latince anlamı anlaşılır kılmak olan 'lustrate' kökünden türetilmiş 'illustratus' (aydınlatmak) kelimesinden gelmektedir. Daha çok kitap resimlendirme sanatı olarak bilinen illüstrasyon sanatı, yazılı bir metni veya bir fikri daha etkili ve verimli açıklamak, anlamını genişletmek, onu daha ilginç kılmak için yapılan resimsel yaratımın sanatıdır." (Kara, 2004: 5) Diğer bir tanımlamayla illüstrasyon, genellikle doğal ve gerçek bir durumu çeşitli simge ve semboller ve sıra dışı tekniklerle resimleme ve hayal ürünü bir görsel atmosfer yaratma sanatıdır. Bu bağlamda, minyatür ve illüstrasyon sanatının tanımlarından da anlaşılacağı üzere bu iki kavramın birbiriyle ilişkisinin söz konusu olduğu söylenebilir.

Renk, denge, hareket ve daha bir çok görsel unsuru içinde barındıran illüstrasyon örnekleriyle karşılaştırıldığında Varka ve Gülşah kompozisyonlarının da illüstratif açıdan değerlendirilmesi söz konusu olabilmektedir. Selçuklu Dönemi edebî konulu yazma minyatürler ile birlikte İslam resim sanatında yeni oluşan soyut yaklaşımların izlerini, üslup, kompozisyon, renk, denge ve simetri, hareket özellikleri bakımından incelemek ve değerlendirmek gerekir.

Üslup Özellikleri: Prof. Ahmet Ateş Varka ve Gülşah Mesnevîsi'nin edebî yönünde yaptığı araştırmaları sonucunda, yazı karakterinin 13. yüzyıla ait olduğunu ifade etmektedir. Nuşin Asgari'e (1957:29) göre *"yazıya birçok minyatürlerin içinde rastlanmakta, bu da bize minyatürlerde Mesnevînin yazısının aynı devirden olduğunu"* göstermektedir. Buradan çıkan sonuçtan eserin 13. yüzyıl dönemine ait olduğu anlaşıldığından, aynı dönemdeki edebî konulu diğer yazma minyatürler ile üslup bakımından benzerlik göstereceği düşünülmektedir. Asgari Nuşin Asgari, bu döneme ait *Pseudo-Galen'in Kitâb el-Tiryâk', Ebû'l Ferec İsfahânî'nin Kitâbel-Agânî'si ve 2025 nolu Kelile ve Dimne* eserlerinde kullanılan ortak motiflerin ve üslup özelliklerin, Varka ve Gülşah minyatürlerinde de gözlemlendiğini belirtmektedir.

Biçimsel olarak incelendiğinde eserin, her sayfasının ve minyatürlerinin etrafının kırmızı mürekkeple çerçeveslendiği görülmektedir. Minyatürlerin ince uzun şeritler halinde bazen sayfanın başına, bazen sonuna, bazen de mesnevînin ortasına yerleştirildiği görülmektedir. Minyatürlerde görülen figürlerin küçük ebatlarda, düz zemin üzerinde, yan yana sıralanarak, iki boyutla resmedilmesi 13. yüzyıl dönemine ait *minaî* tekniği seramiğinin üslup özellikleri ile benzerlik göstermektedir. Aynı zamanda Beyşehir Kubadabad çinilerinde görülen figür tipleri ve motifleriyle de benzeştiği söylenebilir. Nuşin Asgari'e (1957: 30-31) göre *"Selçuk tipi diye tanınan ay yüzlü, dört örgülü ve sakalsız figür tipleri, belden yukarısı çıplak görülen, ayağında uzun beyaz bir don, kolları dirsekten bükük, elleri arkasında bitişik esir motifleri, karşılıklı koşan ve duran atlılar, oval yapraklı ve dal gibi olan ağaçlar arasındaki atlılar,*

çadır ve içinde oturan iki kişi, saçını başını yolan figürler, bağdaş kurmuş, birbirine doğru eğilen iki figür, kollarıyla takdim veya işaret eden figür, hilal şeklinde su ve gök gibi motifler bu minyatürlerde görülen minâî seramiğinin motif özellikleridir.” Bu motif özellikleri arasında yer alan figür tiplerinin; yuvarlak dolgun yüzü, çekik gözlü, ince uzun örgülü saçlı ve sakalsız olarak resmedilmesi, aynı döneme ait *Harîrî'nin Makâmât'*ı minyatürlerindeki figürleriyle farklılık göstermektedir. Bu durum, değişen üslûp özelliğinin bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Bunun dışında, Varka ve Gülşah minyatürlerinin, Selçuk Döneminin saray yaşantısını, mimari yapısını, kıyafetlerini, halkın içinde bulunduğu sosyal yaşamını ve gelenek-göreneklerini yansıttığı düşünülebilir. Aynı zamanda bu minyatürlerde, Türk, Orta Asya, Hint ve Çin etkili yeni bir Selçuklu figür sanatının hâkimiyeti söz konusudur. (Öney, 1992) Dönemin etkilerini yansıtmaması bakımından ise kıyafet tercihleri de etkilidir. Ateş'e (1954:38) göre *“İnsan resimlerinin başlarından haleler vardır. Bu minyatürler, bu haleleri ile Moğollardan önceki minyatür üslûbunu hatırlatmaktadır.”* Bu benzerliklere dayanarak Varka ve Gülşah minyatürlerinin bir sentez ürünü olduğu iddia edilebilir.

Minyatürlerin üslûp özellikleri genel olarak incelendiğinde, nakkaşın çok çeşitli figürlere ve kompozisyon kullanımlarına yer verdiği sonucuna varılabilir. Ancak bu kompozisyonların, ufak farklılıklardan oluşan figür tekrarlarının bir sonucu olarak çeşitlilik kazandırdığı anlaşılmaktadır. Dolayısıyla minyatürlerin aynı nakkaş tarafından resimlendiği düşünülmektedir. Ancak bu durumuna aksine Nuşin Asgari, (1957:73-74) *“Eserin sonuna doğru bir minyatür olan No.67 üslup bakımından diğer minyatürlerden çok ayrılır: tek istikametli bir kompozisyondur fakat hareketin istikameti diğer bütün minyatürlerin aksine, soldan sağdır. Bütün istikameti kompozisyonlar arasında sadece bir tanesinin aksi istikamette gösterilmesi herhalde bir tesadüf olarak görülemez. Belki de bu minyatür başka bir ustanın elinde çıkmıştır.”* diye söz etmektedir. Söz konusu minyatür, 'Varka ve Gülşah'ta Görsel Yorumlar' başlığı altında 'TSMK, H.841, 65b' adıyla detaylı olarak incelenmiştir.

Kompozisyon: Minyatürlerde kompozisyonun çoğunlukla tek bir yönden ya da simetriye dayalı bir bakış açısıyla oluşturulduğu gözlenmektedir. Aynı zamanda her iki kompozisyon yaklaşımının kullanımı mümkün olabilmektedir. Zaman zaman, iç içe geçen kompozisyonlar dikkat çekmektedir. Tek yönlü kompozisyonlarda anlatımın izleyiciyi sağdan sola doğru yönlendirdiği ileri sürülebilir. Kompozisyonlardaki mimari yapıların çadır, dikdörtgen bir duvar ve kapı gibi sınırlı mimari elemanların illüstrasyonlarından oluştuğu gözlenmektedir. Mimari unsurların sınırlılığının aksine kompozisyonlarda nakkaşın,

yaya ve atlı figür illüstrasyonlarından oluşan, çok, hatta kalabalık figürlü kompozisyonlara da sıklıkla başvurduğu anlaşılmaktadır. Minyatürlere çeşitlilik kazandıran figürlere; kollarını havaya kaldıran figürler insan figürlerinin esir veya ölü biçimde gösterildiği sahneler, günlük yaşam deneyimleriyle oluşturulduğu düşünülen motifler, hareket ve kompozisyon unsurlarının kullanımına katkıda bulunan hikâye dışı görsel öğelerin de eklendiği görülmektedir.

Renk: Minyatürlerde yan yana sıralanan figürlerde renk alanlarının birbirine karıştırılmadığı ve bir leke dengesinin hedeflendiği görülmektedir. Özellikle saf ve canlı renklerin kullanımı dikkat çekmektedir. Zeminde çoğunlukla kırmızı, lacivert, yeşil, sarı ve altın sarısı gibi renklerin hâkim olduğu minyatürlerde, kâğıdın orijinal renginin zemin olarak kullanıldığı da görülmektedir.

Denge ve Simetri: Minyatürlerde figürlerin yan yana sıralanmasında, kompozisyonlarda bir denge arayışının hedeflendiği görülebilir. Aynı zamanda dengeyi oluşturmaya yardımcı olması amacıyla, hikâye dışı figürlerin kullanımı ile de karşılaşmaktadır. Hikâye dışı olarak bahsedilen figürler tavşan, kedi, köpek, tilki, kuş, kaplan, horoz, çekirge gibi hayvanlardan ve başta nar olmak üzere, dallar, yapraklı ve çiçekli ağaçlar, çam ağaçları, top ağaçlar gibi bitkilerden oluşmaktadır. Bu bitki figürlerini aynı döneme ait *Kelile ve Dimne* minyatürlerinde de görmek mümkündür.

Kimi zaman sayıları dördü bulan kemerli resimleme alanları gibi mimari elemanların bulunduğu kompozisyonlarda, bir simetri anlayışının hâkim olduğu gözlenmektedir. Bu tür mimari kompozisyonların dışındaki açık alanlarda ise resmin sağ ve sol taraflarında görülen figür sayı ve istiflerinin asimetric bir kompozisyon anlayışını yansıttığı, dolayısıyla bu alanların dinamik bir kompozisyon özelliği taşıdığını söylemek mümkündür.

Hareket: Kompozisyonlarda bir zemin kullanımına karşın, figürlerin ayaklarının yere basmadığı ve havada durur gibi resmedildiği görülmektedir. Figürlerin yan yana sıralanmasının sonucunda, figürler arasında ön-arka ilişkisi oluşamamakta ve dolayısıyla derinlik söz konusu olamamaktadır. Nakkaşın aynı figürleri farklı duruş yönleriyle perspektife aykırı bir şekilde yerleştirilmesi, kompozisyonda hareket ve dinamizm etkisini arttırsa da bu durum, figürlerin iki boyutlu resmedilmeleri sonucunu ortaya çıkarmaktadır.

İnsan figürlerin hikâyeye bağlı olarak kompozisyonda ayakta, yatarak ya da oturarak resmedildiği görülmektedir. Kompozisyonlarda çoğunlukla karşılaşılan at figürlerinin ise; ürken, koşan, durgun, şiddetli ya da hamle halinde resimlenmelerinin harekete katkı sağladığı düşünülebilir. Bu bağlamda Orta Asya Hayvan üslûbunda görülen aşırı hareket eğilimini, bu minyatürlerdeki at illüstrasyonları ile ilişkilendirmek mümkün olabilir. Aynı zamanda bu minyatürlerde mimari yapıların ve eşyaların perspektiften

uzak bir şekilde tam karşıdan gösterilme yaklaşımı da söz konusudur. Böylece aynı kompozisyon içerisinde görülen, iç ve dış sahneleri ayıran mimari yapıların dekoratif bir kaygı ile beraber kompozisyona hareket kazandırdığı söylenebilir. Bir başka dekoratif kaygı içerisinde resmedilen unsurlara örnek olarak, kıyafetlerin kumaş kıvrımları, ağaçta oluşan gölgeler ve zeminde kullanılan illüstrasyonlar gösterilirken, bu unsurların kompozisyonları zenginleştirdikleri de dikkat çekici bir durumdur.

Ayrıca nakkaşın savaş sahnelerinde sıkça kan illüstrasyonlarını kullanma eğilimi dikkat çekmektedir. Nuşin Asgari'e (1957:72) göre "Kanlı sahnelerde kuvvetli bir etki yaratmak için bir Ortaçağ realizmi ile başırsakların deşilmesi kanın akması gösterilir. Fakat bunun yanında fıskıran kan bazen dekoratif bir motif halini de alır". Böylece kan illüstrasyonlarının kompozisyona güçlü bir hareket ve dinamizm kazandırmak için bilinçli olarak yerleştirildiğini söyleyebiliriz.

SONUÇ

Varka ve Gülşah minyatürleri 13. yüzyıl Anadolu Selçuklu dönemine ait ilk aşk konulu edebî yazma eser olması bakımından başyapıt niteliği taşımaktadır. İslam resim sanatının şekillenmesinde, bu döneme ait minyatürlerin üslup izlerinin önemi büyüktür. Bu önem nedeniyle söz konusu minyatürlerin illüstratif açıdan incelendiği bölümde renk, denge ve simetri, hareket gibi kompozisyon özellikleri değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Bu değerlendirme sonucunda, Varka ve Gülşah minyatürlerinde Selçuklu saray yaşantısının ve mimari yapısının yanı sıra, halkın sosyal yaşamının, kıyafetlerinin, adetlerinin gelenek ve göreneklerinin de yansıtıldığı sonucuna varılmıştır. Yuvarlak dolgun yüzlü, çekiç gözlü, ince uzun örgülü saçlı ve sakalsız resmedilen figürlerin Selçuklulara ait tipleri yansıttığı son derece güçlü bir ihtimaldir. Benzer figür tiplerini, Kubadabad çinilerinde de görmek mümkündür.

Varka ve Gülşah minyatürlerinde, hikâyeyi ve dengeyi oluşturmaya yardımcı olmak amacıyla, hikâye dışı illüstrasyonların kullanımına da başvurulduğu görülmektedir. Hikâye dışı olarak değerlendirilen unsurlar, yine illüstratif açıdan değerlendirmenin yapıldığı bölümde de sözü edilen, tavşan, kedi, köpek, tilki, kuş, kaplan, horoz, çekirge gibi Orta Asya Türk kültüründe önemli yer tutan hayvanlar ve başta nar olmak üzere, dallar, yapraklı ve çiçekli ağaçlar, çam ağaçları, top ağaçlar gibi aynı kültüre ait bitkilerdir. Hikâye dışı bu figürlerin kompozisyonun çözülmesine yardımcı olabilecek bir öneme sahip oldukları görülmektedir.

Bu bakımdan Varka ve Gülşah kompozisyonlarındaki figürlerin aslında sembolik bir anlam kaygısı ile resmedildiği, özellikle hikâye dışı motiflerin dekoratif bir amacın aksine sembolik bir anlamı hedeflediği sonucu çıkarılabilir. Bu

sembolik anlamların çözülmesiyle hikâyenin anlaşılması ve yorumlanması da kolaylaşmaktadır. Nakkaşın sembolik kaygı ile minyatürlerini resmediği dikkate alındığında, bu ve bu kategorideki minyatürlerin günümüzdeki illüstrasyona karşılık olarak değerlendirilebilme, yani illüstrasyon sanatı ile minyatür sanatı arasında bir bağlantı kurulabileceği sonucuna varılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Ateş, A. (1954), "Farsça Eski Bir Varka ve Gülşah Mesnevisi". *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* (5), 34-50.
- Coşkun, S.V. (2012). *İslam Ansiklopedisi*. 42 cilt. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı.
- Çağman, F. & Tanındı, Z. (1979). *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*. İstanbul: Tercüman Yayınları.
- İnal, G. (1976). *Türk Minyatür Sanatı Başlangıcından Osmanlılara Kadar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Kara, C. (2004). *Günümüz İllüstrasyon Sanatı*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, (Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi).
- Köktekin, K. (2007). *Yûsuf-ı Meddâh Varka ve Gülşah*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Mahir, B. (2012). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabcacı Yayıncılık.
- Nuşin Asgari, A. (1957). *Varka ve Gülşah Mesnevisi Minyatürleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi (Yayınlanmamış Bitirme Tezi).
- Öney, G. (1992). *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*. Ankara: Kültür Yayınları.
- Yıldız, A. (2008). *Türk Edebiyatında Varka ve Gülşah Mesnevileri ve Mustafa Çelebi'nin Varka ve Gülşah Mesnevisi*, Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmış Doktora Tezi).

Resim Kaynakça

- Şekil 1. Hazine 841, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, İstanbul
Şekil 2. Hazine 841, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, İstanbul
Şekil 3. Hazine 841, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, İstanbul
Şekil 4. Hazine 841, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, İstanbul
Şekil 5. Hazine 841, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, İstanbul
Şekil 6. Hazine 841, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, İstanbul
Şekil 7. Hazine 841, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, İstanbul
Şekil 8. Hazine 841, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, İstanbul

“İKON” SANATININ RESİM SANATINA ETKİLERİ THE EFFECTS OF “ICON” ART ON PAINTING ART

Doç. Dr. Nedret YAŞAR

Yalova Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi,
Resim Bölümü
nedretyashar@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4416-7569>

Öz

“İkon” sanatının başlıca özelliği mekân ve hacmin panonun iki boyutlu yüzeyiyle sınırlandırılmış olmasıdır. Hacimsiz figürlere, yüzlere, elbiselere ve mimariye yer verilmesi ikonlara özgün bir uzamsal derinlik kazandırırken düzlemdeki bütünlük genellikle ters perspektifle sağlanmıştır. İkonografide sanatçının duygu ve düşünceleri öne çıkmaz, natüralist tasvir tarzı uygulanmaz.

Bu çalışmada ikon sanatına özgü biçim ve kompozisyon kavramlarının resim sanatına yansımaları ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda ilk önce söz konusu kavramların Ortodoks sanatındaki uygulanışı ele alınacak, devamında ise başlangıçta Batı Katolik anlayışında resmedilen ve rasyonel perspektifi içeren yapıtların ve resim sanatına nasıl yansydıkları irdelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: “İkon” Sanatı, İkonografi, Biçim, Kompozisyon, Perspektif

Abstract

The main feature of icon art is that space and volume are limited to the two-dimensional surface of the panel. The inclusion of spaceless figures, faces, dresses and architecture elements gives to the icons an unique spatial depth while the integrity in the plane is generally provided with a reverse perspective. Iconography does not emphasize the feelings and thoughts of the artist, naturalistic depiction style is not applied.

In this study, effects of form and composition concept of icon art will be aimed to reveal. In this regard, first of all application of these concepts on Orthodox art will be studied, then it will be examined how works which contain rational perspective and were illustrated in Western Catholic understanding in the beginning effect on painting art.

Key words: “İkon” Art, Iconography, Form, Composition, Perspective

GİRİŞ

IV. yüzyılda Hıristiyanlığın resmi din olarak kabul edilmesi ve Hıristiyan sembollerinin ve dogmalarının kanunlaştırılması sonucunda dönemin tasvir sanatının genel kaideleri saptanmış, Tanrı'nın görünümünün kısmi de olsa betimlenmesi meşrutiyet kazanmıştır. Kendisine özgü tanrının savunusunun oluşturulmasını amaçlayan Ortodoks kilisesi, Batı Katolik anlayışına karşıt olarak kendi görüşleri üzerine kurulan bir anlayışı ortaya konulmuştur. Bunu korumak adına ayinlerinin tamamlayıcı unsuru olarak benimsediği dini konulu resim görünümlerinin kendi kanonik anlayışına göre resmedilmesini zorunlu kılmıştır. Tüm bunlar, kuşkusuz, varlığını kilisenin sıkı denetimi altında sürdürerek hayal gücüne yer bırakılmayan sanat ve sanat anlayışını derinden etkilemiştir. Kilisenin belirlediği sıkı kurallar katı bir biçim anlayışı ile sanatsal ifadeye dönüşmüştür. Zamanla merkezi perspektifin yerine "önem perspektifi" ile "tersten perspektif" in uygulanması Ortodoks sanat anlayışının başlıca özelliği haline gelmiştir.

Fiziksel dünyanın geçici, ahiretin ise ebedi olduğu düşüncesi, resmedilen figürleri gerçek mekân içinde verme anlayışından vazgeçilmesine neden olmuştur. Tasvir edilme şekilleri kilise tarafından belirlenen figürler tanrısal mekânın bir sembolü olarak görülen altın yaldızlı fon üzerinde frontalite ilkesine göre sıralanarak yer çekimini aşmış ve uçuyormuşçasına ifade edilmiştir.

Dönemin sanatının başlıca temalarını İsa figürleri, Meryem, havariler, tanınmış azizler ve kilise takviminde yer alan önemli olaylar oluşturmuştur. Örneğin, 532-537 yıllarında inşa edilen Aya Sofya Kilisesinin Apsit yarım kubbesinde 858 yılında yapılan ve günümüze ulaşan mozaik panoda İsa'nın yeniden doğuşu işlenmiştir (Meyendorf, 1984: 3). Kilisenin taşıdığı sembolik anlama göre apsit, İsa'nın Bethlehem'de doğduğu mağarayı temsil etmektedir. Meryem bir taht üzerinde sağ eliyle hem Çocuk İsa'yı tutmakta, hem de inanç sahiplerine yol göstericiye ve kurtarıcıya işaret etmektedir. Arka planda kullanılan altın renkle resme ilahi bir hava sağlanmıştır.



Resim 1. Meryem Ana ve Çocuk İsa, 843-867.

Orta Bizans dönemine gelindiğinde konulara törensel bir anlam kazandırılmaya başlanmış, kompozisyonlarda ise merkezde İsa olmak üzere Meryem, Vaftizci Yahya, baş melekler, havariler ve azizler onun çevresinde belli bir hiyerarşiye göre sıralanmıştır.

XII. yüzyıl sonlarında ise azizler, hayat hikâyelerinden kesitlerle tasvir edilmiştir. Kariye Kilisesi Nartex'indeki Meryem ve Yusuf peygamberin nüfus sayımını tasvir eden mozaik (1204) günümüze ulaşan nadide örneklerden biridir.



Resim 2. Kariye Kilisesi Nartex'indeki Mozaik Pano, XII. yüzyıl.

Resimden de görüldüğü üzere, kompozisyonun bütünündeki figürler çevresindekilerle iletişim halinde betimlenmiştir. Bilimsel bir perspektif kaygısı güdülmeyen bu eserdeki figürler birbirlerinden uzakta olmalarına rağmen aynı boyda gösterilmiştir. Resmin tümü fondaki altın yaldız ve figürlerin üzerinde bulunduğu zemindeki yeşil kuşakla bütünleştirilmiştir

(Beckwith, 1961: 140-141). Figürlerin konuşma ve hareket halinde betimlenmesi, hikâyenin gerektirdiği derinliğin fonda verilmeye çalışılması gibi sanatsal özellikler XII. yüzyıla ait bu eseri son derece özgün kılmaktadır.

Geç Bizans dönemi resminde sıradan insanlar da yer almaya başlamıştır. Bunlar bazen İsa'nın etrafını saran kalabalık içinde, bazen de fondaki binaların balkonlarında yer almıştır.

Bizans'ın Latin istilasına uğradığı dönemde Doğu ve Batı sanatları arasında karşılıklı etkileşim gerçekleşmiştir. İstilaya rağmen Bizans sanat anlayışı canlılığını korumuş, Ortodoks inancının etkin olduğu ülkelerde hızla yayılmıştır. Nitekim dönemin Rusya'sında yapılan çalışmalar bunu kanıtlar niteliktedir.

Andrey Rublev tarafından Aziz Sergius manastırının Teslis katedrali için 1420'lerde yapılan ikona Rus ikona sanatının şaheserlerindedir. Günümüzde Moskova'da, Tretyakov Galerisi'nde bulunan çalışmada Tanrı tasvirinin üstünde yer alan ev motifi insanoğlunun yaşadığı dünyayı simgelerken, İsa'nın başının hemen yanındaki ağaç motifi dirilişi, kalıs motifi ise kurban edilişi simgelemektedir (Akkaya, 2000: 73-75).

Rus edebiyatında genişlemesine işlenen tarih olaylarının XV. ve XVI. yüzyılları ikona sanatının temaları arasında yer almasıyla Rus sanatçılarının ikonografik anlamda yeni arayışlara girmelerine yol açmıştır (Weitzmann, 1987: 3). XVII. ya da XVIII. yüzyılı Rus Ortodoks ikona sanatının örneklerinden olan Pentekoste İkonası'nın şematik özellikleri Bizans geleneğinin sürdürülmekle birlikte natüralist etkilerin de yer almaya başladığını gözler önüne sermektedir.

Mekân ve hacmin panonun yüzeyiyle sınırlı kalması Bizans ikonografisinin genel bir özelliğidir. Hacimsiz figürlerle, yüzlerle, elbiselerle ve mimariyle elde edilen resimsel tasvir ikonlarda özgün bir uzamsal derinlik ortaya çıkarmaktadır. Düzlemdeki anlamsal bütünlük genellikle ters perspektifle sağlanmıştır. İzleyicinin dikkatini resmin derinliğine yönlendirmek yerine anlatılanı hissetmesi amaçlanarak resim ile arasında dolaysız bir durum yaratılmıştır. Böylece gözlemcinin ilgisi, içine giremediği resmin kendisinde yoğunlaştırılmıştır (Ouspensky, 1982: 40). Bu anlamda "tersten perspektif" Bizans resminin en önemli özelliklerinden biridir.

"Tersten perspektif" yönteminin kullanılmasıyla ortaya çıkan en belirgin farklılık, temsillerin çok merkezli olmasıdır. Çizim, gözün çeşitli kısımları izlerken durma noktasını değiştirdiği düşünülerek tasarlanır. Örneğin, binanın farklı kısımları bilinen doğrusal perspektif yasalarına uygun olarak çizilmiş olsa da, bu kısımlardan her birinin kendine özgü durma noktası,

yani perspektifin bütünün içinde özel bir merkezi, kimi zaman da kendine özgü ufku vardır (Florenski, 2001: 43).

Bu düşüncelerle hareket eden ikona ressamının amacı tanrıyı nasıl gördüğünü değil, tanrısal ışığı mecazi anlamda görünür kılmaktır. İkona görünümü her ne kadar betimleyici bir tavır gibi görünse de betimleyici olmayan bir görünüm ile dile getirilmiştir. Bu yüzden Bizans ikona anlayışı gerçekçilikten uzaktır. Tanrısal olan, tek bir noktada değil, her zaman her yerdedir ve içten gelmektedir. Bu yüzden ikonalarda kullanılan perspektif doğru ve bilimsel bir perspektif değildir. Tanrısallığı ifade edercesine ışık arkadan ve içten gelir.

İkona görünümü, yüzlerce yıl Doğu Ortodoks kilisesinin özgün simgesel sisteminin dili ve ifadesi olma özelliğini korumuş olsa da XVII-XVIII. yüzyıllarda ikonografik doğmalardan bazı kopmalar ve sentezler yaşanacaktır. Bunun örnekleri söz konusu dönemde Osmanlı imparatorluğunun egemenliğinde bulunan Bulgar ikona sanatında görülmektedir. Ortodoksluğu Bizans'tan sonra en erken kabul eden Bulgaristan'da sanayinin ve ticaretin gelişmesiyle yeni eğilimler ortaya çıkmıştır. Özellikle XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kiliselerin yapımında katkıda bulunan hayırsever veya vakıfçı kişilerin görünüşleri kutsal sayılan dini öğeler ile birlikte yer almaya başlamıştır. Kişisel ve psikolojik analizin yer aldığı bu çalışmalarda dini öğeler ile birlikte resmedilen kişinin sosyal konumu vurgulanmıştır. Sanat dünyevileşmeye başlayarak portre çalışmaları yaygınlık kazanmıştır.

Kim tarafından yapıldığı bilinmeyen ve 1812 yılıyla tarihlendirilen piskopos Sofroni Vraçanski'nin portresi türünün ilk örneklerindedir. Figürün duruşu, kıyafeti ve yüz ifadesi ikona geleneğinin izlerini taşımakla birlikte izleyene resmedilen dini görevlinin konumunu ve psikolojik analizini sunmaktadır.



4. Anonim, Sofroni Vraçanski, 1812.

Dünyevi konularının Ortodoks sanatında yer almasında sosyo-ekonomik etkenlerinin yanı sıra Batı ve orta Avrupa etkenleri de önemli rol oynamıştır. Batılı sanatçılar Ortodoks ülkelerine giderek yaptıkları çalışmalar ile verdikleri derslerle deneyim ve bilgilerini oradaki sanatçılarla paylaşmışlardır.

Söz konusu sanatçılardan biri, ikona geleneğini sürdüren ünlü sanatçı bir ailenin mensubu olan Zahari Zograf'tır (1810-1853). 1839 yılında Filibe'de Fransız Akademisi mezunu olan iki ressamdan "resimde ölçümlenme" dersleri alan Zahari Zoğraf, edindiği bilgileri olağanüstü yeteneğiyle harmanlayarak resim sanatına başarılar kazandıracaktır. Özgün ustalığı özellikle portre türünün gelişmesi ve yaygınlaşmasına önemli katkı sağlayacaktır.



Resim 3. Zahari Zograf, Otoportre. 1838.

Zahari Zograf'ın portre türündeki ilk çalışması 1838 yılına aittir. Bir otoportre olan bu çalışma Ortodoks geleneğini sürdürmekle birlikte bir yeniliğin de habercisidir. Üç boyutlu resim anlayışını taşıyan bu çalışmada figürün duruşu ve kutsayan sağ elin hareketi İsa'ya öykünerek yapıldığını anımsatırken parmakların arasına bir fırçanın yerleştirilmesi öznelliğe ve kişiselliğe vurgu yapmaktadır. Otoportrede tasvir edilen sanatçı imgesi eserin amacını, anlamını ve içeriğini oluşturmaktadır. Burada birey dışında hiçbir kimse ve hiçbir nesne yoktur.

Zahari Zograf, Balkan ülkelerindeki birçok manastır ve kilisede görünümüne imza atmış, Bulgar dünyevi resmin kurucusu olarak ünlenmiştir.

Tıpkı Zahari Zograf gibi ikona geleneklerini sürdüren sanatçı bir aileden gelen Nikola Obrazopisov (1829-1859) da ikona çalışmalarına başta manzara görünümleri olmak üzere dünyevi konuları dâhil etmiştir. Günümüze kadar ulaşan ve Rila manastırının

duvarlarını süsleyen sanatçının eşsiz eserleri döneme özgü halk yaşam biçiminin, duyu ve davranışlarının geniş bir panoramasını sunmaktadır.



Resim 4. Nikola Obrazopisov, Rila Manastırında Bir Görünüm, 19 yy

Sanattaki yeni eğilimler, en büyük Ortodoks ülkesi olan Rusya'da Bulgaristan'dan biraz daha erken, XVIII. yüzyılın ortalarında ortaya çıkmıştır. Bunda da sosyo-ekonomik etkenlerinin yanı sıra Kremlin Sarayı'na art arda gelen ve Sanat Bakanlığı görevini yürüten Sanat Akademisinde görev alan yabancı ressamın çalışmaları etkili olmuştur (Grabar, 1910: 12). Yüzyılın sonlarına doğru Rus geleneksel resim sanatıyla çağdaş sanat arasında bir ayırım başlayacak XIX. yüzyılda daha da etkin hale gelecek olan düşünsel ve sanatsal alandaki Batının etkisiyle ikisi arasında keskin bir sınır oluşacaktır.

Din, dolayısıyla da çalışmamızın konusu olan Ortodoksluk, tarih sürecinde biçim olarak değişen ve gelişen bir olaydır. Bu kuşkusuz ona sıkı sıkı bağlı olan ikona sanatında da yeni gelişmelerin ortaya çıkmasına ve uygulanan katı dogmalardan uzaklaşılmasına yol açacaktır.

Rus Ortodoks geleneğinde yeni biçim arayışlarının XIX. yüzyılın sonlarında hız kazanmış olması, dini konulu resimler yapmayı üstlenen sanatçıları da yeni tasvir kaideler arayışlarına itmiştir. Bunun sonucunda Rus dini konulu resim sanatında Brüllov, Bruni, Semiradski gibi sanatçıların temsil ettiği akademik eğilimden Vasnetsov ve Nesterov'un çalışmalarında gözlemlenen ulusal geleneğe doğru bir eğilim belirmiştir. Bu ise eski Rus ikona biçiminin yeniden değerlendirilmese yol açmıştır.

Ortodoks ikona sanatının geleneklerini eserlerinde özgün bir biçimde sürdüren diğer Rus sanatçıların arasında Venetsianov, İvanov, Petrov-Vodkin ile XX. yüzyılın ilk yarısı pek çok Rus sanatçının eserlerini

anmak gerekmektedir. Örnek olarak Nikolay Rörih'in "Aziz Sergi Radonejski" (1932, Tretyakov Galerisi) resmi ele alalım.



Resim 5. Nikolay Rörih'in "Aziz Sergi Radonejski", 1932.

Rörih'in bu eseri son derece semboliktir. Eski Rus ikona geleneğine ait ve belirli anlamlar taşıyan sembeler Rörih'in özgün diliyle ifade bulmuştur. Ressam, derinlik ve anlam olarak eski Rus ikona örneklerini aratmayan ikonografik simgencilikliğini uygulayarak kendisine özgü simgencilikliğini yaratmıştır.

Dünya sanat tarihine adını yazdıran, Belarus kökenli olduğundan dolayı Ortodoks geleneğini yakından tanıyan Mark Şagal'ın birçok çalışması da ikona sanatının izlerini taşımaktadır. Sanatçı, yaşamı boyunca Kutsal kitabın konularına sık sık başvurmuştur. Bunları özellikle vitraylarında işleyen Şagal halkların birlik ve beraberlik içinde yaşamalarına ve tanrının huzurunda birleşmelerine vurgu yapmaktadır (Hayneke, 1991-95: 221-231).



Resim 6. M. Şagal, Vitray, St. Stephen, Meints, 1946.

Şagal'ın vitraylarındaki imgeler zaman ve mekân içinde süzülme, gökyüzü yeryüzü ile bütünleşmektedir. Doğu korosunun merkez vitrayın alt kısmında üç meleğin İbrahim'e görünme hikayesi işlenmiştir. Değişik tonların oluşturduğu renk ahengi gökyüzünün maviliğine doğal bir geçiş yaparak meleklerin kanatlarında, Saranın elbisesinde ve beyaz masa örtüsünde yeniden ortaya çıkmaktadır. Tanrı'nın insanoğlunu ziyaret etmesi ve onunla konuşması bir mucizedir. Masanın etrafında, ön planda melekler ve onları ağırlayan İbrahim yer alırken, ikinci planda - kapıda nefesini tutmuş hareketsiz duran Sara oğlun doğum haberini duymayı beklemektedir. Şagal, "İbrahim'in konukseverliği" konusunun yorumlanmasında ve kompozisyonun oluşturulmasında Belarus ikona sanatındaki yorumlara yakınlık göstermekle birlikte kendi yorumunu da ortaya koymuştur.

Şagal gibi iki boyutlu Doğu Ortodoks resim geleneğinden etkilenen diğer bir sanatçı da Matis'tir. Matis'in resimlerinde ikona sanatında kullanılan dışsal ifade "üniversal" resimsel ifadeyle bütünleşerek olağanüstü bir sentez oluşturmaktadır.

SONUÇ

Doğu Ortodoks ikona gelenekleri, Ortodoksluğun yaygın olduğu ülkelerde benimsenmiş, buradaki resim sanatını konu, biçim ve kompozisyon yönünden etkilemişti. Söz konusu etki bazen doğrudan bazen ise dolaylı biçimde gerçekleştiği gözlemlenmiştir (Alpatov, 1969: 188-189).

Ressamlar eski ikona ustalarının yöntemlerini kullanarak sadece onların izinden gitmekle kalmayıp, eski sanat geleneklerini geliştirerek sürdürmüşlerdir. Söz konusu geleneklerin arasında tuvalin oluşumu, görünümün kurgulanması ve insani imgenin yorumlanması gibi olgular göze çarpmaktadır.

Ortodoks ve ikonografi kaideleri bire bir değil, genellikle ilkesel olarak uygulanmıştır;

Resim sanatındaki figürler, duruş ve kompozisyondaki konum bakımından ikona sanatının kaidelerine göre çizilmekle beraber kişilikleri ve psikolojik özelliklere sahip ideal insan tiplerini gösterilmiştir.

Resimlerdeki kompozisyonun kurgulanması, figür ve alanın orantısında da ikon şemasının uygulandığı gözlenmiştir. Söz konusu şema özellikle ön planda konumlandırılan figürlerin yer aldığı resimlerde kullanıldığı, bunun gökyüzü ile yeryüzü orantısını bozmadığı hatta resmin kompozisyon kurgusunda etkin rol oynadığı görülmüştür.

Ortodoks ikona sanatının biçim ve kompozisyon yönünden resim sanatına etkilerini araştırma sürecinde sanatçıların hazır klişelere başvurmadıkları, resimlerinde kendi düşünce ve hayallerini yansıttıkları anlaşılmıştır. Bununla birlikte ikonaya özgü olan ahenk resimlerde de büyük bir ustalikle yansıtılmıştır.

KAYNAKÇA

- Akkaya, T. (2000). *Ortodoks İkonaları-Genel Bir Bakış*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Tarihi
- Alpatov, M. V. (1969). *İstoriya na İzkustvoto II*. Sofya: Bilgarski Hudojnik.
- Beckwith, J. (1961). *The Art of Constantinople*. London: Phaidon Press.
- Grabar, İ. E. (1910). *İstoriya Ruskovo İzkustva*. Moskova.
- Florenski, P. (2001). *Tersten Perspektif*. (Çev.: Yeşim Tükel). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hayneke, U. (1991-1995). *Şagalovskie okna v tserkvi sv. Stefana v Mayntse / Şagalovskiy sbornik. Materialı I-V şagalovskih dney v Vitebske*. (Red. sost. D. Simanoviç). Vitebsk.
- Meyendorf, P. (1984). *St. Germanus of Constantinople. On the Divine Liturgy*.
- Ouspensky, L. (1982). *The Meaning and Language of Icons*. New York: St. Vladimir's Seminary Press.
- Weitzmann, K. (1987). *The Origins of Significance of Icons*, New York: Dorset Press.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ SANAT DERGİSİ YAYIM VE YAZIM KURALLARI

GENEL İLKELER

1. Sanat Dergisi, ulusal hakemli bir dergi olup yılda iki kez yayımlanır.
2. Yazının Sanat Dergisi'ne gönderilmesi, yayımı için başvuru olarak kabul edilir. Yayınlar için telif ücreti ödenmez.
3. Yayımlanan yazıların içerikleriyle ilgili her türlü yasal sorumluluk, yazarına aittir.
4. Sanat Dergisi, gönderilen yazılarda düzeltme yapmak, yazıları yayımlamak ya da yayımlamamak hakkına sahiptir.
5. Yayım dili Türkiye Türkçesi'dir.
6. Makale başında en az 200 kelimedenden oluşan Türkçe ve İngilizce özet, 3-5 kelimelik anahtar kelime/ keywords; Türkçe ve İngilizce başlığa yer verilmelidir.
7. Yazının başlığının altında yazar adı ve kendisine ulaşılabilecek e-posta adresi yer almalıdır. Unvan, görev yaptığı kurum gibi bilgilere dipnotta yer verilmelidir.
8. Yazıların DergiPark üzerinden gönderilmesi gerekmektedir.
9. Makaleler teknik kontrol sonrasında alanıyla ilgili en az 2 hakeme gönderilir ve yayımlanabilirliğine karar verilir.
10. Gönderilen yazıların daha önce başka bir yerde yayımlanmamış olması gerekmektedir. Yayımlanmamış sempozyum bildirilerinin yayımı ise belirtilmesi şartıyla mümkündür.

YAZIM KURALLARI

Yazılar, aşağıda belirtilen formatta gönderilmelidir. Sisteme bu formatta girilmeyen yazılar değerlendirmeye alınmayacaktır.

1. Yazılar, Microsoft Word programında yazılmalı ve sayfa yapıları aşağıdaki gibi düzenlenmelidir:

Kâğıt Boyutu: A4 Dikey
Üst Kenar Boşluk: 2,5 cm
Alt Kenar Boşluk: 2,5 cm
Sol Kenar Boşluk: 3 cm
Sağ Kenar Boşluk: 2,5 cm
Yazı Tipi: Times News Roman
Yazı Tipi Stili: Normal Normal
Metin Boyutu: 11
Dipnot Metni Boyutu: 9
Tablo-grafik: 10
Paragraf Aralığı: Önce 6 nk, sonra 0 nk
Satır Aralığı: Tek (1)

2. Yazılarda sayfa numarası, üst bilgi ve alt bilgi gibi ayrıntılara yer verilmemelidir.
3. Makale ana başlıkların tamamı büyük harflerle ve koyu puntoyla, alt başlıklar ise sadece ilk harfleri büyük olmak üzere yine koyu punto ile yazılmalıdır.
4. İmlâ ve noktalama açısından Türk Dil Kurumunun İmlâ Kılavuzu esas alınmalıdır.
5. Makalede atıf sistemi olarak APA 6 kullanılmalıdır. Makalenin sonunda kaynakça belirtmek zorundadır.