T.C

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CUMHURİYET DEVRİ TÜRK RESMİNDE ALEVİ-BEKTAŞİ İKONOGRAFİSİNİN İŞLENİŞİ

NECEF TANRIVERDİ

1168204103

TEZ DANIŞMANI

Doç. Dr. GÜLGÜN YILMAZ

EDİRNE 2019

T.C.

TRAKYA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

.....Sanat Tarihi..... ANABİLİM DALI

.....Sanat Tarihi.....PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Necef TANRIVERDİ tarafından hazırlanan "Cumhuriyet Devri Türk Resminde Alevi-Bektaşi İkonografisinin İşlenişi" Konulu **Yüksek Lisans** tezinin Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 9.-10. maddeleri uyarınca 12.06.2019 günü saat 13.30 'da yapılmış olup, yüksek lisans tezinin *kabul edilmesine **OYBİRLİĞİ/OYÇOKLUĞU** ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Doç. Dr. Gülgün Yılmaz	Kabul edilmesine	
Doç. Dr. Seda Yavuz	Kabul edilmesine	
Doç. Dr. Gülay Apa Kurtişoğlu	Kabul edilmesine	

* Jüri üyelerinin, tezle ilgili kanaat açıklaması kısmında "Kabul Edilmesine/Reddine" seçeneklerinden birini tercih etmeleri gerekir.

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

Referans No	10251853
Yazar Adı / Soyadı	NECEF TANRIVERDİ
T.C.Kimlik No	67615095616
Telefon	5345474150
E-Posta	neceft@gmail.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Cumhuriyet Devri Türk Resminde Alevi-Bektaşi İkonografisinin İşlenişi
Tezin Tercümesi	The Treatment of Alevi-Bektashi Iconography in the Republican Era Turkish Painting
Konu	Sanat Tarihi = Art History
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Anabilim Dalı	Sanat Tarihi Anabilim Dalı
Bilim Dalı	Sanat Tarihi Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2019
Sayfa	196
Tez Danışmanları	DOÇ. DR. GÜLGÜN YILMAZ
Dizin Terimleri	
Önerilen Dizin Terimleri	

25.06.2019

İmza:.....

Tezin Adı: Cumhuriyet Devri Türk Resminde Alevi-Bektaşi İkonografisinin İşlenişi

Hazırlayan: Necef TANRIVERDİ

ÖZET

İnanç sistemlerinin ve sanatın birbirlerini etkileme ve şekillendirme meselesi insanlık tarihinin en fazla kafa yorduğu konuların başında gelmektedir. Dini ritüellerin mi sanat faaliyetlerini etkilediği yoksa sanatın mı dini vecibelerin yerine getirilmesi için gereken figüratif silsileyi yarattığı hemen her dönem tartışılmış ve araştırılmaya değer görülmüştür. Bizim bu çalışmamızda, bahsi geçen konuya dair belli başlı açıklamalarda bulunulmuş ve çeşitli devletler bazında kültür-sanat faaliyetlerinin ve dini perspektifin birbirlerini nasıl etkiledikleri çeşitli örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır.

Anadolu toprakları üzerinde doğmuş, şekillenmiş ve yayılmış olan Alevi-Bektaşi inanç sisteminin tarihsel sürecini, ritüellerini ve görsel kültür dünyamızdaki yerini açıklık getirmeye uğraştığımız bu çalışmamızda; safiyane, bir inanç sisteminin tanımlanması meselesini aşmış, daha ziyade Anadolu kültürel tarihine, dini mahiyetlere ve Osmanlı kültür-sanat faaliyetlerine dair hasbelkader bir yorum getirilmeye çalışılmıştır.

Nihayetinde esasen Doğu topraklarında doğmuş bir inanç sisteminin Batı topraklarındaki teknik unsurlar ve materyaller aracılığıyla aktarılmış olması bizim için son derece deneysel bir süreç olarak görülmüş ve üzerinde çalışılmıştır.

Çalışmamız inanç sistemi ve sanat etkileşimi meselesine dair bir girizgah ile başlamış olup, Anadolu'nun görsel kimliğine ve üretimine, oradan da tek tanrılı dinlerin sanatsal dürtüleri nasıl şekillendirdiğine dair görüşlerimizle devam etmiştir. Daha sonra Osmanlı Devleti'nin oluşturmuş olduğu kültür-sanat birikimi, sanatsal faaliyetlerin özü ve ilerleyen dönemlerdeki şekillenmesi meselesi üzerinde durulmuş ve irdelenmiştir. Cumhuriyet rejiminin kurulması ve bu yeni rejimin sanatsal politikası, bu dönemdeki sanatın ve sanatçının durumuna dair meseleler incelenmiş ve Türk Resim Sanatı'nın günümüze kadar nasıl bir aşama ve gelişim kaydettiği vurgulanmıştır. Nihayetinde konumuz olan Alevi-Bektaşi inanç sistemine dair terminolojik ve tarihsel içeriklere dair bilgiler aktarılmış ve böylece oluşturmak istediğimiz ikonografik çerçeve ve görsel materyallerin açıklanması endişesi bu çalışmanın ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Anahtar kelimeler: Alevi-Bektaşi, Osmanlı, Cumhuriyet, ikonografi, geleneksel, batılılaşma, tasavvuf, inanç sistemleri.

Name of the Thesis: The Treatment of Alevi-Bektashi Iconography in the Republican Era Turkish Painting

Prepared by: Necef TANRIVERDİ

ABSTRACT

The issue of belief systems and art influencing and shaping each other is the most thought-over issue in human history. Whether the religious rituals had affected artistic activities or art had created the figurative sequence necessary to fulfill the religious duties has always been discussed and considered worthy of research. In this study of ours, we made some explanations about the aforementioned subject. On the basis of various states, with different examples, the issue of how cultural-artistic activities and the religious perspective have affected each other was explained.

In this study, we tried to explain the historical process, rituals, and visual culture of the Alevi-Bektashi belief system that was born, formed and spread in Anatolia. We went beyond defining the belief system and tried to provide a commentary on the cultural history of Anatolia, the religious context, the cultural and artistic activities of the Ottomans.

Eventually, the fact that a belief system originally from the East transferred through the technical elements and materials of the West came highly experimental for us, so it was studied.

Our study starts with an introduction about the interaction of belief systems and artistic production, our views on the visual identity and production of Anatolia, and how monotheist religions shaped the artistic impulses. Subsequently, the cultural-artistic accumulation created by the Ottoman State and the essence of artistic activities along with its development throughout the following periods were reviewed. The establishment of the republic and the artistic policy of this new regime along with the status of art and artists in this period were examined, and the progress and development of the Turkish painting to this day was highlighted. Ultimately, information on our main subject, the terminological and historical content on the Alevi-Bektashi belief system transferred and thus, the iconographic framework we've wished to form and the concern of explaining the visual material led to the emergence of this study.

Keywords: Alevi-Bektashi, Ottoman, Republic, iconography, traditional, Westernization, mysticism, belief systems.

ÖNSÖZ

Geçmişten günümüze tartışılmış olan sanat ve din gibi, isanlık tarihindeki iki önemli kavramın birbiri ile olan ilintisi yadsınamaz bir gerçektir. Değişen ve gelişen süreç içerisinde birbirini etkilemiş olan bu iki kavramın Anadolu topraklarındaki görsel kültürü nasıl şekillendirdiği ve bu topraklarda doğmuş olan bir inancın bu perspektif içerisinde nasıl yansıtıldığı meselesi üzerine kafa yormamızı gerektiren ve çalışılma gerekliliği arz eden bir konu olarak karşımıza çıkmaktaydı.

Yapılan bu çalışma primitif dönemlerden başlanarak insanlık tarihinde sanatsal üretim dürtüsünün nasıl başladığını, Anadolu'daki ilk uygarlıklarda bu tutumun nasıl şekillendiğini, büyük dinlerin sanat olan bakış açılarını, İslam'daki fikir farklılıklarının nasıl mezhepsel bir ayrılığa dönüştüğünü, Alevi-Bektaşi inanç sistemini doğuşu, gelişimi ve aralarındaki nüansların neler olduğunu, İslam kültür medeniyetinin taçlandırıldığı Osmanlı İmparatorluğu dönemindeki sanatsal üretimlerdeki temel endişeyi ve öne çıkan sanat alanlarını, Batılılaşan Osmanlı'dan Cumhuriyet rejimine değişen figüratif algının ve modern dönemlerdeki görüşün nasıl olduğunu, nihayetinde Alevi-Bektaşilikteki temel ikonografik meselelerin bu değişen ve gelişen algı içerisinde nasıl işlendiğini anlatmaya gayret gösterdik.

Öncelikle bu tezi hazırlamadan evvel danışmanlığımı üstlenerek her türlü desteği gösteren saygıdeğer hocam Doç. Dr. Gülgün Yılmaz'a teşekkürü bir borç bilirim. Daha sonra bütün sevgileri ve şefkatleriyle beni destekleyen anne ve babama, fikirleriyle ve bakış açısıyla bir deniz feneri gibi önümü aydınlatan ve daha çok aydınlatacak olan sevgili mürşidim Hüseyin DURAK'a, bu önemli aşamayı atlatırken maddi manevi bütün destekleriyle her daim yanımda olan ve bu süreci sağlıklı bir şekilde atlatmamı sağlayan Nesimi DOĞAN, Yasemin DOĞAN ve Yağmur TANRIVERDİ'ye ve bütün yakın dostlarıma minnet duygularımı sunarak teşekkürü bir borç bilirim.

Bu tez sayın Ali Haydar ERCAN Dedebaba'ya ve Hüseyin DURAK'a ithaf edilmiştir.

Necef TANRIVERDİ
Edirne 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZET I
ABSTRACT II
ÖNSÖZ III
FOTOĞRAF LİSTESİ VII
RESİM LİSTESİ IX
KISALTMALAR LİSTESİ XIV
1. GİRİŞ 1
2. ANADOLU MEDENİYETLERİNDE VE BÜYÜK DİNLERDE SANAT VE İNANÇ ETKİLEŞİMİ 7
2.1. Hitit Medeniyetinde İnanç Sisteminin Sanatsal Üretime Etkisi 7
2.2 Frig Medeniyetinde Sanat ve İnanç Sisteminin Etkileşimi 13
2.3. Urartu Medeniyetinde Sanat ve İnanç Sisteminin Etkileşimi 17
2.4. Yahudi Dini Unsurlarının Sanatsal Üretime Etkisi 23
2.5 Hristiyan Dini Unsurlarının Sanatsal Üretime Etkisi 26
2.6. İslam Dini Unsurlarının Sanatsal Üretime Etkisi 29
3. İSLAM ÖNCESİ DÖNEMDEN ANADOLU SELÇUKLU'YA TÜRKLERDE SANAT VE İNANÇ SİSTEMLERİNİN ETKİLEŞİMİ 32
3.1. İslam Öncesi Dönemde Türklerde Sanat ve İnanç Sistemlerinin Etkileşimi Meselesi 32
3.2. İslamiyetten Sonra Türklerde Sanat ve İnanç Sistemi'nin Etkileşimi 37
4. OSMANLI DEVRİ SANATINDA TASVİR GELENEĞİNİN TARİHÇESİ 46
4.1. Klasik Sanatlardaki Tasvir Geleneği 46
4.1.1. Minyatür 46
4.1.2 Hat Sanat 57
4.1.3. Tezhip 66
4.1.4 Ebrû Sanatı 71
4.2. Osmanlı Devleti Dönemi Gravür Sanatı 77
4.3. Batılılaşma Dönemi Osmanlı Resmi 87
4.4. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Önemi ve Osmanlı Kültür Tarihine Etkisi 95

4.5. Sanayi-i Nefise Mektebi'den Sonraki Süreç 97
4.5.1. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti 97
4.5.2. 1914 Kuşağı 99
5. CUMHURİYET DEVRİ TÜRK RESİM SANATI'NIN GELİŞİMİ 104
5.1. Sanatçı Grupları ve Yurt Gezileri 105
5.1.1. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği(1929-1942) 105
5.1.2. D Grubu (1933-1951) 109
5.1.3. Yeniler Grubu: Liman Ressamları (1941-1951) 113
5.1.4. 10'lar Grubu (1947-1952) 116
5.2. Yurt Gezileri (1938-1943) 119
5.3. 1950 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatı'ndaki Gelişmeler 121
6. ALEVİ-BEKTAŞİ İNANÇ SİSTEMİNİN TERMİNOLOJİK ÇERÇEVESİ VE İKONOGRAFİK UNSURLARININ GELENEKSEL SANATLARIMIZDAKİ YANSIMALARI 130
6.1. İnanç Sisteminin Tarihsel Kökeni ve Şekillenmesi Meselesi 130
6.2. Alevi-Bektaşi İnanç Sisteminin Temel Değerler Silsilesi ve Nüansları 134
6.3. Alevi-Bektaşi İnanç Sistemindeki Önemli Kavramlar 139
6.3.1. Ayn-i Cem 139
6.3.2. Çerağ Uyarmak 140
6.3.3. Dâr 140
6.3.4. Cönk Defterleri 140
6.3.5. Bektaşiliğin Teşkilatlanması 141
6.3.6. Dört Kapı Kırk Makam 142
6.3.7. Nasip Almak 143
6.3.8. Sofra Adabı 143
6.3.9. Teslim Taşı 144
6.3.10. Taç 145
6.3.11. Meydan 146
6.3.12. Semah 147
6.4. Alevi-Bektaşiliğin Hat ve Minyatür Sanatlarımızdaki Figüratif Kompozisyonlarına Dair Bir Değerlendirme 149
6.4.1 Hat Sanatında Alevi-Bektaşi Temalı Eserler 149

6.4.2. Minyatür Sanatında Alevi-Bektaşi Temalı Eserler 155

7. CUMHURİYET DEVRİ TÜRK RESMİNDE ALEVİ-BEKTAŞİ İKONOGRAFİSİNİN İŞLENİŞİ 160

7.1. Eser Sahibi Sanatçılar ve Eserleri İle Alakalı Değerlendirme 160

7.1.1. İbrahim Çallı 160

7.1.2. Fikret Otyam 162

7.1.3. Murat Morova 166

7.1.4. Erol Akyavaş 175

7.1.5. Balkan Naci İslimyeli 183

7.1.6. Aliye Berger 185

8. SONUÇ 187

KAYNAKÇA 190

FOTOĞRAF LİSTESİ

Sayfa

Fotoğraf 1: Yazılıkaya'daki 12 Tanrı kabartması 9

Fotoğraf 2: Fırtına ve bitki tanrısı Tarhu ve Kral Valpalavas 10

Fotoğraf 3: Fırtına ve Gök tanrısı Teşup ile Kral Sulumeli 11

Fotoğraf 4: Boğazköy'de bulunan Aslanlı Kapı 12

Fotoğraf 5: Alacahöyük'te bulunan Sfenksli Kapı 12

Fotoğraf 6: Boğazköy- Büyükkale'den Ana Tanrıça Kibele heykeli. 14

Fotoğraf 7: Ankara/Bahçelievler Kibele Kabartması. 14

Fotoğraf 8: Bayındır-Elmalı' da bulunmuş olan fildişi Kibele 15

Fotoğraf 9: Aslantaş Kaya Anıtı 16

Fotoğraf 10: Yazılıkaya Kral Midas'ın mezarı. 17

Fotoğraf 11: Boğa başlı figürlü bir kazan. 18

Fotoğraf 12: Baş Tanrı Haldi ile Teişiba'yı gösteren kabartma 20

Fotoğraf 13: V. Pazırık kurganından çıkarılan düğümlü halı 33

Fotoğraf 14: Belleme üzerinde yer alan mücadele sahnesi 34

Fotoğraf 15: Orhun Yazıtları 34

Fotoğraf 16: Kül Tigin'in başını betimleyen heykel 35

Fotoğraf 17: Göktürk Dönemine ait bir balbal 35

Fotoğraf 18: Hoço'daki tapınak bayrağındaki Vakıfçı Minyatürü 36

Fotoğraf 19: Talhatan Baba Camii 37

Fotoğraf 20: Leşker-i Bazar Ulu Camii Temelinin Kalıntıları 38

Fotoğraf 21: Leşker-i Bazar Ulu Camii Planı 38

Fotoğraf 22: İsfahan Mescid-i Cuması'ndan Genel Görünüm 39

Fotoğraf 23: İsfahan Mescid-i Cuması'nın avlusundan bir görünüm 39

Fotoğraf 24: Kazvin'deki Mescid-i Haydariye'nin mihrap duvarı 40

Fotoğraf 25: Damgan Cuma Camii 41

Fotoğraf 26: Damgan Cuma Camii minaresinden ayrıntı 41

Fotoğraf 27: Malatya Ulu Camii 42

Fotoğraf 28: Kayseri Huand Hatun Camii ve Külliyesi 43

Fotoğraf 29: Kubad Abad Sarayı çinilerinden 43

Fotoğraf 30: Kubad Abad Sarayı'ndaki insan figürünün yer aldığı bir çini 44

Fotoğraf 31: Sırçalı Medrese'nin avlu eyvanındaki çini bezemeler 44

Fotoğraf 32: Sırçalı Medrese'deki çini tezyinattan bir ayrıntı 45

Fotoğraf 33: Teslim Taşı 145

Fotoğraf 34: 12 Dilimli Hüseynî Taç 146

RESİM LİSTESİ

Sayfa

Resim 1: *Kitabü't- Tiryak'ın* Başlangıç Sayfası 48

Resim 2: Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet'in Portresi 49

Resim 3:II. Mehmet'in gül koklarken tasvir edildiği resim. 50

Resim 4: Matrakçı Nasuh, *Eskişehir*, Mecmûa-i Menazil'den, 1537 52

Resim 5: Nigâri, Barbaros *Hayreddin Paşa'nın Portresi,* 1540 52

Resim 6: Nakkaş Osman, Sultan III. Murad'ın Portresi, 1579 53

Resim 7: Levni'nin Surnâmesi'nden*, Haliç'te Gösteriler,* 1720'li yıllar 54

Resim 8: Siyer'i Nebi'den. Hz. Muhammed ve ordusu 56

Resim 9: Miracnâme, Hz. Muhammed'in Miraç'ta Hz. İbrahim ile buluşması 56

Resim 10: Yaküt el-Müsta'sımi'nin nesih hatla icra ettiği Bakara Suresi 59

Resim 11: Şeyh Hamdullah Efendi'nin nesih hatla yazdığı Kur'an-ı Kerim'den bir sayfa 60

Resim 12: Ahmed Karahisârî'nin muhakkak ve reyhânî hatlı mushaf sayfası 61

Resim 13: Hâfız Osman'a ait sülüs-nesih bir kıt'a 62

Resim 14: Mustafa Râkım Efendi'nin celî sülüs levhası 63

Resim 15: Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin sülüs-nesih hilyesi 63

Resim 16: Hamit Aytaç'ın sülüs Ayet-el Kûrsisi 65

Resim 17: İsmail Hakkı Altunbezer'in Muhakkak hat ile icra ettiği Besmelesi 65

Resim 18: XIII. yüzyıl Selçuklu Tezhibi 67

Resim 19: İbn-i sina'nin Kanun Fi't Tıb adlı eserin zahriye sayfası. 68

Resim 20: Tezhibi Kara Memi'ye ait Dîvân-ı Muhibbî'den imza sayfası 69

Resim 21: Rûh-i Çevgân'dan, 1441 73

Resim 22: Hatib Mehmet Efendi'nin ebrûsunu icra ettiği, sülüs-nesih hat 74

Resim 23: Necmeddin Okyay'ın Yol Laleleri 74

Resim 24: Vavassore'ye ait olduğu düşünülen İstanbul Haritası 79

Resim 25: Lorich'in Kanuni Sultan Süleyman Portresi 80

Resim 26: Melchior Lorich'in İstanbul Panoraması 80

Resim 27: Grelot'un 17. Yüzyıl İstanbul Panoraması 81

Resim 28: van der Keere 'nin İstanbul Panoraması 81

Resim 29: Bruyn'ün Üsküdar tarafından çizmiş olduğu gravür 82

Resim 30: Melling'in *Bir Düğün Alayı* 83

Resim 31: Melling'in Tophane'de Çeşme adlı eseri 83

Resim 32: Melling'in Galata Surları Üzerinden karşı kıyıları betimleyen panoraması. 84

Resim 33: H. Barlett'in çizimiyle Eyüp Sultan Camii'nde sıradan bir gün. 85

Resim 34: Thomas Allom'un Atmeydanı betimlediği eseri 86

Resim 35: Osman Hamdi Bey; Keskin Kılıç/Seyf-i Katı(Silah Taciri) 1908, T.Ü.Y.B 89

Resim 36: Şeker Ahmet Paşa, Manzara, T.Ü.Y.B, 140x175 cm 90

Resim 37: Halil Paşa, Peyzaj,1916, T.Ü.Y.B, 65x83cm 90

Resim 38: Süleyman Seyyid, Portakallı Natürmort, T.Ü.Y.B, 32.5x40.5 cm 91

Resim 39: Hoca Ali Rıza, *Peyzaj*, T.Ü.Y.B, 92.5x130.5cm 91

Resim 40: Hüseyin Zekai Paşa, *Ertuğrul Gazi Türbesi*, T.Ü.Y.B, 77x100 cm 92

Resim 41: Karagümrüklü Hüseyin, Kariye Camii, T.Ü.Y.B., 76x99.5 cm 93

Resim 42: Giritli Hüseyin, Yıldız Sarayı Bahçesi, 64,5x80,5 cm 94

Resim 43: İbrahim Çallı, Kurtuluş Savaşı'nda *Zeybekler* T.Ü.Y.B, 154x186 cm 100

Resim 44: Sami Yetik, Cephane Taşıyan Köylüler, T.Ü.Y.B, 91x131.5 cm 101

Resim 45: Mehmet Ruhi Arel, Atatürk'e İstikbal, T.Ü.Y.B 101

Resim 46: Hikmet Onat, Barbaros'un Türbesi, 1940, T.Ü.Y.B., 65.5x80 cm 102

Resim 47: Feyhaman Duran, Etnografya Müzesi, Atatürk Heykeli, T.Ü.Y.B 102

Resim 48: Hüseyin Avni Lifij, Çeşmeli Manzara, D.Ü.Y.B 103

Resim 49: Namık İsmail, Mehtapta Camii, T.Ü.Y.B., 100x84.5 cm 103

Resim 50: Zeki Kocamemi, Manzara, 1946, T.Ü.Y.B. , 38x55 cm 106

Resim 51: Nurullah Berk, İsrirahat, 1973, T.Ü.Y.B., 100x100 cm 106

Resim 52: Refik Fazıl Epikman, *Vizyon III*, D.Ü.Y.B., 121.7x89.5 cm 107

Resim 53: Mahmut Cüda*, Yemişler, T.Ü.Y.B., 46x55 cm* 108

Resim 54: Cemal Tollu, Kurban, 1943, T.Ü.Y.B., 162x130 cm. 109

Resim 55: Hakkı Anlı, Kompozisyon, T.Ü.Y.B, 74.5x60 cm. 110

Resim 56: Turgut Zaim, Yörük Köyü, T.Ü.Y.B, 50.5x60 cm 111

Resim 57: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sarı Saz Çorum, 1966, T.Ü.A122x182.5 cm. 111

Resim 58: Zeki Faik İzer, Çapraz Ağaç Dalları, T.Ü.Y.B., 130.3x100.5 cm 113

Resim 59: Nuri İyem, *Dededen Toruna*, 1981, T.Ü.Y.B, 99.8x200 cm. 114

Resim 60: Abidin Dino*, Antibes Resimleri 5*. T.Ü.Y.B, 96.6x162 cm. 114

Resim 61: Avni Arbaş, *Atatürk*, 1981, T.Ü.Y.B, 146x96cm 115

Resim 62: Fikret Otyam, Gelin Başı, T.Ü.Y.B, 84x122 cm 117

Resim 63: Leyla Gamsız Sarptürk, Figürlü Kompozisyon, D.Ü.Y.B 117

Resim 64: Nedim Günsür, Onuncu Köy, 1963 T.Ü.Y.B 118

Resim 65: Adnan Çoker; Yeniden Yapılanma, 1962, T.Ü.Y.B 124

Resim 66: Mübin Orhon, 1973, K.Ü.G 125

Resim 67: Fahrünisa Zeid, *Dalyan*, D.Ü.Y.B, 43x54 cm 126

Resim 68: Cihat Burak, Eylemlerimiz, 1971, T.Ü.Y.B, 139x139.5 cm 127

Resim 69: Papağan şekli ile stilize edilmiş yazı. 150

Resim 70: Taç şeklinde yazılmış ‘’Ya Hazreti Hacı Bektâş Veli’’ 150

Resim 71: Ali yazısının müsenna hat ile hakk edildiği bir eser. 151

Resim 72: İnsan-ı Kâmil motifi 152

Resim 73: Ya Ali yazısı. 153

Resim 74: Hz. Ali’nin kendi cenazesini taşıması 153

Resim 75: Ehl-i Beyt’in insan suretindeki nakşı 154

Resim 76: Pençe-i Âli Aba’nın isimlerinin yazılmış olduğu bir el tasviri 156

Resim 77: Fuzuli’nin *Hadikatü’s-süedâ* adlı eserinden bir minyatür. 157

Resim 78: Hz. Ali dışındaki ilk altı İmam’ın yer aldığı minyatür 157

Resim 79: 12 İmam’dan son 5 İmam’ın yer aldığı minyatür 158

Resim 80: Hz. Ali’nin ejderi öldürmesi. 158

Resim 81: Hz. Ali’nin halifeliği sonrası halkın biatini gösteren minyatür. 159

Resim 82: Hz. Fatıma’nın tasvir edildiği bir minyatür 159

Resim 83: Hz. Hasan’ın şehadetini betimleyen minyatür. 160

Resim 84: İbrahim Çallı; Mevleviler, T.Ü.Y.B, 24x30 cm 161

Resim 85: İbrahim Çallı, Derviş, 162

Resim 86: Fikret Otyam; Hacı Bektâş-i Veli, T.Ü.Y.B 163

Resim 87: Hacı Bektâş-ı Velî’nin XV. yüzyılda yapılmış kök boya resmi 164

Resim 88: Fikret Otyam; Hz. Ali, 100x100 cm, 1994 164

Resim 89: Fikret Otyam; Semah, 1996. 165

Resim 90: Fikret Otyam; Hz. Ali’nin Cenazesi, 1995 166

Resim 91: Murat Morova; İsimsiz, Tuval Üzerine Suluboya 167

Resim 92: Leonardo da Vinci; *Vitruvian Adam* 167

Resim 93: Murat Morova; Untitle, Ravî Serisinden 168

Resim 94: Murat Morova, Ten Yorgunu Serisi 169

Resim 95: Murat Morova; Ten Yorgunu Serisinden bir ayrıntı 170

Resim 96: Murat Morova; Kıssadan Hisse Serisinden İnsân-ı Kâmil 171

Resim 97: Murat Morova; Untitle, Kozmik Latte Serisinden 171

Resim 98: Murat Morova; Tenin Gölgesi Tinin Gövdesi Serisi 172

Resim 99: Murat Morova; Ravi Serisinden Ayrıntı 173

Resim 100: Murat Morova; Untitle, *Kozmik Latte Serisinden* 173

Resim 101: Erol Akyavaş; Kerbela Vakası 176

Resim 102: Erol Akyavaş; *Kerbela IV*, 177

Resim 103: Erol Akyavaş; *Kerbela* 177

Resim 104: Erol Akyavaş; *En el-Hak* 179

Resim 105: Erol Akyavaş; *Hallac-ı Mansur* serisinden 179

Resim 106: Erol Akyavaş; *Hallac-ı Mansur* Serisinden 180

Resim 107: Erol Akyavaş; Hallac-ı Mansur Serisinden 180

Resim 108: Erol Akyavaş; Hallac-ı Mansur Serisinden 181

Resim 109: Erol Akyavaş; *Hz. Ali* 182

Resim 110: Balkan Naci İslimyeli, 183
Sanatçının Kendi Ölümünü Taşıdığının Resmidir

Resim 111: Balkan Naci İslimyeli; 184
Sanatçının Kendini Elinin Aynasında Gördüğünün Resmidir.

Resim 112: Aliye Berger; *Bektaşiler* 186

KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e: Adı Geçen Eser

a.g.m: Adı Geçen makale/madde

C: Cilt

S: Sayı

s: Sayfa

Gös. Yer: Gösterilen Yer

TSMK: Topkapı Saray Müzesi Kütüphanesi

İÜK: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi

T.Ü.Y.B: Tuval Üzerine Yağlı Boya

D.Ü.Y.B.: Duralit Üzerine Yağlı Boya

K.Ü.G: Kağıt Üzerine Guaj

1. GİRİŞ

Çalışmamızda Alevi-Bektaşi İnanç sistemindeki ikonografik çerçevenin işlenmesinin gelişen süreç içerisinde geçmişten günümüze, nasıl bir değişime uğradığını, içerdikleri anlamları ve kompozisyon bütünlükleri incelenmeye çalışılmıştır. Hititlerle başlattığımız Anadolu Kültür Tarihi'ndeki sanatsal icra meselesini 21. Yüzyıl modern zamanlarına kadar getirmiş bulunmaktayız. Anadolulu kimliği ile karşımıza çıkan ve bu bölgede doğup gelişen bu inanç sisteminin, görsel repertuvarını etkileyen konular, kişiler ve ikonografik öğelerin nasıl bir kültürel zeminin üzerine oturduğu belirtilmiştir.

Bu konuları açıklayabilmek için geniş bir kaynak taraması yapmaya özen gösterdik. Kaynak kitaplar ışında edindiğimiz bilgiler doğrultusunda eserimizin metninin ana omurgasını oluşturduk. İlgili makaleler ve ansiklopedi maddeleri ile de metinlerimizin zemini sağlamlaştırdık. Görseller için çeşitli katalog taramaları yapılarak ilgili görsellere ulaşım sağlanmıştır.

Bu girizgahın ardından meselemizin özü olan sanatın ve inanç sisteminin tarihi süreçler boyunca birbirlerini nasıl etkiledikleri meselesi, tezin özünü anlayabilmek adına önemli bir konudur ve açıklamak istediğimiz husus tam da burada başlamaktadır.

Tarihsel süreç içerisinde incelediğimizde *''sanat''* kavramının oluşumu ve gelişimi konusunda sayısız savlar ve tezlerle karşı karşıya gelmekteyiz. Meseleye buradan giriş yaparken, bu çok kapsamlı ve girift problemi elbette ki bir başlık altında toplamak akla ve mantığa uygun olmayan bir durumdur. Ancak amacımız, bu topraklarda doğmuş ve gelişmiş bir kültür çevresi üzerine temeli sağlam bir girizgâh yapabilmektir. Bu sebeple de sanatın ilk doğduğunu düşündüğümüz zamana ve fiziki çevreye dair bir bilgilendirme yapma endişesi taşımaktayız. İşe öncelikle sanat ve inanç unsurlarının geçmiş dönemlerde ne olduğunu ve ikonografik olarak neyi ifade ettiğini temellendirerek başlayalım.

Yıllardır süre gelen bir çatışma olan “Sanat sanat içindir” ve “Sanat toplum içindir” konusu, sanata dair gerek teorik gerekse pratik işlerle meşgul olan herkesin kendisine sorduğu bir meseledir. Bu ayrımı sorgulamadan evvel daha eski bir sav karşımıza çıkmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde ilk sanat nesneleri olarak adlandırabileceğimiz çalışmalar sanatın inanç sistemleri ışığında şekillenmesi ve bu dürtüyle tasvir meselesinin şekillenmiş olması meselesini ortaya çıkarmıştır.

İnsanın üretme mekanizmasının çalışmaya başladığı ilk mağara dönemlerinden Orta Çağ’ın sonuna kadar geçen zaman dilimi içerisindeki sanatın icra ediliş amacı tamamen, içinde bulunduğu inanç sistemini yüceltmek ve ona hizmet etmek anlayışı çerçevesinde şekillenmiştir. Nesnelerin üretimindeki temel dürtü budur. Bu dürtü, daha ilk çağlarda konuşma eylemini bizim bildiğimiz manasıyla gerçekleştiremeyen, beslenme ve üreme dışında bir amacı olmayan ilk insan türlerinde bile kendisini göstermiş ve bu temel dürtü çerçevesinde maddelere şekil vermiştir.

Ölüm başta olmak üzere, kaynağını bilmediği tehditler karşısında insanın muğlak tehditler yaşadığı açıktır. Tarihin en eski dönemlerinde henüz yazı ve alfabeden bahsedilemeyecek dönemlerde, insan tek Tanrı düşüncesinde odaklanamamıştır. İnanca yönelik kaçınılmaz eğilimlere, değişik yapılar halinde karşımıza çıkan davranışlara farklı isimler verilmiştir. İnanç sistemleri, anlaşılmaz olanı anlaşılır kılabilme endişesinden doğmuştur. Böyle bir eğilim olmadan hiçbir din, idol ve fetişlere tapınma mümkün olmazdı. Nerede ve hangi çağda olursa olsun inancın anlamında bir kutsallık vardır. Gelişmiş bir din olmasa da insanın ruhunda her zaman bir üst varlık kavramı yer almıştır. Bu üst varlık kavramını hissederken, kafasında kendince açıklanması gereken bir takım sorular belirmiştir. Yaşadığı dünyanın amacı, anlamı, kendi varoluşsal kimliği, amacı ve ölüme dair çeşitli sorgulamalar gibi zihnini meşgul eden sorunlar neticesinde birtakım hikayeler ve tapınma ritüelleri ortaya çıkmıştır.

İnanma adına insanın uyguladığı pratikler, davranış biçimleri ve duygular çok çeşitlidir. Bu nedenle, eski ve yeni tapınma ve inanmaların hepsini kavramak ve kapsamak üzere *inanç sistemi* deyimini kullanıyoruz.

Araştırmaları sürdürürken karşılaştığımız bazı objeler ve şekiller üzerinde bugünkü mantıkla anlayamayacağımız bazı belirtilerin yer aldığını fark ederiz. Özellikle mitoslar dünyasında akıl ilkelerinin olmadığını ama bütün bilinmezliklerin bilinir hale getirildiğini görürüz.

Günümüzden çok önce yaşanmış çağları büyük dinlerin egemen olduğu çağlar ve bundan önceki sistemlerin geçerli olduğu çağlar olarak ikiye ayırdığımızda bununla insanlığın inanç sistemlerinde yaşanmış köklü değişimlerin tarihçesini özetlemiş oluruz.

Göründüğünden başka ve fazladan anlamlar taşıyan objelerin hatta sanat eserlerinin ikonografik çözümlemelerini yapabilmek için insan kültürünün yarattığı doğaüstü olaylara, kişiliklere ilişkin bilgileri bir araya getirip bunları sistematik anlatan bilgi alanlarına ihtiyaç duyulmuştur. Bu sistematik çalışmalar sonucunda elde edilen bilgiler ışığında şu yorumu yapmak sanırım çok yanlış bir saptama olmayacaktır: Büyük sanatlar doğuşlarını dine borçludurlar. Belki her çağ ve her dönem için bu görüşü kabul etmesek de dinin sanat üzerinde etkili olduğunu, bu etkinin eskiye gidildikçe arttığını söyleyebiliriz.

İnsanın kendisiyle evren arasındaki uyum derin bir duygu halinde odaklaştığında bu ilişki insanda bir inanç sistemine dönüşür. Sorumluluk sahibi, yapılması ve yapılmaması gerekenler bu ilişkiye katılır ve din doğar, dinin doğuşuyla toplumsal denetim, , mesaj, propaganda ve şekiller doğar. Akıl ve mantık ile açıklanamayan, idrak edilemeyen mevzular efsaneleştirilir. En azından efsaneleştirildiğini varsayıyoruz. Bu olaylara yakıştırılan insan ürünü hikayeler vasıtasıyla insan zihnindeki loş kısımlarını aydınlatır. Çünkü evreni idrak etmeye çalışan insan, onu bir anlam çerçevesine oturtma ihtiyacı hisseder. Bu ihtiyaç da efsane yaratmayı zorunlu hale getirir. İnsan ürünü olan hikayeleri ve kahramanları bir araya getirdiğimizde destanlar zuhur eder ve bu destanlarda fizik ötesi doğa güçlerinin ilk kahramanları anlatılmış olur.

Toplumların kültür ve sanatlarının birbirinden farklı oluşmasında, şüphesiz dinin ve mitolojinin tesiri oldukça büyük olmuştur. Orta Çağ'ın ortalarına dek sanatın, dinin etkisiyle oluştuğu bilinmektedir. Gerek sanat gerekse din, insana ait çok güçlü duygular olup, insanoğlunun var olduğu günden bugüne hayatın önemli bir parçası olmuşlardır. İnsana has olan bu iki duygu, her toplumda ve her çağda birbiriyle sıkı ilişkiler içinde olmuştur. Toplum fertlerinin, manevî değerlerinden kaynaklanan düşünüş ve yaşayış tarzının olması ve sanatın toplumsal bir hadise olması, bu etkileşimi kaçınılmaz hale getirmiştir.

İlk insanlar, fiziki çevrede rastlanan türlü doğa olayları ve açıklayamadığı varlıkları kişileştirip tanrısallaştırmıştır. Fiziki güçleri insan suretiyle göz önünde tutmak yani soyut bir hadiseyi somutlaştırma eylemi insana kendini daha güvende hissettirmiş olmalıdır. Gök gürültüsü, yanardağ, fırtına, ay, yıldızlar, güneş, güneş tutulması, ateş gibi doğa olayları karşısında şaşkınlık ve saygı duyan insan bunlara tapmaya başlamıştır. Sonraki süreçte daha konsantre ve kompleks eylemler gerektiren bir takım faaliyetler ortaya çıkardılar. Çeşitli semboller vasıtasıyla, üst güçler olarak addettikleri kavramlarla ilişki kurmayı amaçladılar. Bu ilişki kurma ritüellerinde çeşitli semboller, herkesin anlayamayacağı birtakım gizli sözler gibi olgularla bu ritüelleri gerçekleştirmeye çalıştılar. Büyü, tılsım gibi kavramlar bu şekillerde zuhur etmiştir. Büyücü, kahin, şaman, kam gibi kişiler toplum içinde bu büyücülüğü meslek edinmişlerdir.

Antropolog Edward Burnett Tylor (1832-1917), ilkel dinlerin özünün animizm olduğunu belirtir, ruhlara inanmanın kaynağını rüyaların, hayallerin, sanrıların ve benzeri fenomenlerin yanılgılı ama tutarlı bir biçimde yorumlanmasına bağlar.[1] Ruhlara tapınma giderek fetiş ve idol adı verilen figürlere yönelmiştir. Ruhlar somutlaşıyor, fetiş ve idoller doğuyor. Bunlar daha çok insana benzeyen ama grotesk karakterlidir.[2]

---

[1] Ninian Smart; "Tarihöncesine Ait Dinlerle İlkel Dinler", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (çev. Günay Tümer), S1, Ankara, 1981, s: 318, Mehmet Cem Şahin; "Antropoloji ve Din: Dinsel ve Kuramsal Temeller", *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S.2, 2016, s.459.

[2] Antik Roma bezemeleri menşeili bir resmetme tekniği. Gerçeküstü hayvan ve bitki betimlemelerini bitkisel unsurlarla resmetmektir.

İlkel veya daha doğru bir deyişle tarih öncesi sanatının ayırt edici niteliğinin, yapısındaki doğa-üstü öğe olduğu yaygın olarak kabul edilmektedir. İnsan kavrayışının dışında olan, anlaşılmazlık ve bilinmezlikler bu sanatın doğa-üstü yanları beslemektedir. Bu sanatın, genel olarak, akıl ve bilim dışı birtakım tasarımları barındırdığı anlaşılmakta, bugünkü düşüncelerimizle insan zihninin kavrayamayacağı şeylerin bu sanat içinde yer aldığı sezilmektedir. Bazı bilim adamlarına göre, o zamanlarda, din, doğaüstü ve sanat arasında bugünkü uçurum yoktu; cansız cisimlerde bile ruh olduğuna inanılıyor olmalıydı. Bu durumların ışığında, anlatılamayan şeyleri anlatma ve sonsuzluğa yönelme, gibi özellikler taşıyan bu sanatın yapısını tartışmak, sanat tarihini de ilgilendirmektedir. Çünkü, sanatın kaynağı sorununun ipuçları bir bakıma prehistorik sanatın içinde bulunmaktadır.

Tarih öncesi çağların en eski beslenme tarzı toplayıcılıktır. Bu hayat tarzı insanları toprağın verimliliği konusunda duyarlı hale getirmiştir. İnsana besin veren toprak kutsal sayılmıştır. Bu aşamada doğanın bolluk ve bereketi bir kadın tanrıçayla somutlaştırmıştır. Kadınlık organları ve vücudu abartılmış heykelcikler doğurgan bir kadını yani arkeolojide "*magna mater''* adı verilen kadını yaratmıştır. Bu kadın figürü daha sonraki neolitik tarım devrimiyle birlikte daha da önemli olmaya başlar ve Grekler döneminin sonuna kadar, Kybele kimliğinde ana tanrıça olarak gündemde kalır. Üst paleolitik döneme ait bir katmanda bulunan, buluntu yerine göre *Willendorf Venüsü* yumuşak kireç taşına oyulmuş, 11 cm boyunca kollarını memelerinin üzerinde kavuşturmuş çıplak bir kadın yontusudur, kırmızı toprak boyayla boyanmıştır. Fransa'da bulunan *Lespugue Venüsü* de 15 cm yükseklikte olup, 25.000 yıl önceye tarihlenir.

Fetiş içinde bir ruhun yerleşmiş olduğuna inanılan nesneye verilen addır. Fetiş büyü eşyasıdır ve çoğu kez tuhaf görünüşlü bir insan şeklindedir. Fetiş kelimesi ilk kez 1481'de Batı Afrika'ya giden Portekizliler tarafından kullanıldı, ilk kez yerlilerde gördükleri bu objelere *feitiços* adını verdiler. Portekiz dilinde uydurma, yapay anlamındaydı. Kelime önceleri bu Afrika yerlilerinin objeleri için kullanılıyordu. Daha sonra bu inanç nesnelerini anlatan bir terim oldu.

Sanat yapıtlarının üretimini tetikleyen bu primitif bakış açısı aslında Orta Çağ'ın sonuna kadar devam etmiştir. İlkel dönemlerdeki din güdümündeki bakış açısı tek tanrılı ve kitaplı dinlerin ortaya çıktığı, yayıldığı ve geliştiği dönemde de sanat, din güdümünde icra edilmeye devam etmiştir. Örneğin Hristiyanlık, sanat eserini bir propaganda aracı olarak görmüş ve sanat eserinin didaktik yönüyle ilgilenmiştir. M.S. 480-550 yıllarında, çileci bir keşiş olan Aziz Benedict, Tanrı'nın yarattığı şeyler dışında yapılan her şeyi küçük ve önemsiz görerek sanata karşı da bir tavır almıştır.[3] Devrin gerektirdiği şekilde sanatın yapıldığı her eserde bir ilahi anlam ve mesaj vardır. Dini damga kendini bütün eserlerde hissettirmektedir. Öyle ki bugünün sanat galerilerinin üstlendikleri sanat eserlerini koruma ve teşhir etme görevini Orta Çağ Avrupa'sında kiliseler üstlenmiştir.Rölik, ikon, değerli taşlar ve minyatürlü el yazmaları gibi sanat objeleri, inanç sistemi mensuplarına açıktı. Dinin hizmetinde ve yaşanmasındaki en önemli ve işlevsel mesele olan sanatın, bizim bildiğimiz anlamdaki estetik ve insan merkeziyetçi perspektif ile icra ediliş meselesi ilk kez Rönesans ile mümkün olmuştur.

1404-1472 yılları arasında yaşamış ve *Hümanizmin artistik teorisinin babası* sayılan Leon Battista Alberti, Rönesans dönemindeki sanat anlayışını, antikite tutkularını sanatın çeşitli dallarında yorumlamış, kaleme aldığı *Descripto urbis Romae* adlı eserinde eski anıtların ölçülerini vermiş ve tiyatroların restitüsyonları yapılmıştır.[4] Aynı yüzyıl yazarlarından Lorenzo Gilberti (1378-1455) Antik Çağdan kendi zamanına kadar olan sanatın gelişim merhalelerini sistematik olarak anlamıştır. Bu gelişmeler ışığında eski Antik Dönem'in sanat prensipleri yeniden, gündeme gelmiş, insan aklı ön plana çıkmış ve insan, dışlandığı alan olan sanatta merkezî konuma gelmiştir.

İnsanın neslinin ortaya çıktığı ilk devirlerden bugüne sanatın nasıl ortaya çıktığı, nasıl algılandığı ve geliştiği meseli ilk açıklama endişesi yaşadığımız konu olmuştur. Nihayetinde inanç sisteminin somutlaştırılması ve ona hizmet etmesi hususunda dönemin gerektirdiği bir amaç edinen sanat, değişen ve gelişen dünyada

[3] Selçuk Mülayim; *Sanat Tarihi Metodu*, Bilim ve Teknik Yayınları, İstanbul, 1994, s.84.
[4] Selçuk Mülayim; age. s.86.

bağımsız ve özgür bir perspektif edinebilmeyi başarmış, estetik kaygı, entelektüel bir içerik ve toplumsal bir bilinç oluşturmuştur.

2. ANADOLU MEDENİYETLERİNDE VE BÜYÜK DİNLERDE SANAT VE İNANÇ ETKİLEŞİMİ

2.1. Hitit Medeniyetinde İnanç Sisteminin Sanatsal Üretime Etkisi

Tarih sahnesi içerisinde yer alan devletlerin yarattığı kültürel miras hakkındaki bilgilerimiz, yapılan arkeolojik çalışmalar neticesinde gün yüzüne çıkarılan envanterlerin yorumlanmasıyla olmaktadır. Çünkü yaratılan sanat eseri ve sanat eserini yaratan sanatçı, mensubu olduğu toplumun özelliklerini de içinde barındırmaktadır.

Anadolu toprakları jeopolitik konumu nedeniyle yüzyıllar boyu birçok medeniyetin doğduğu, geliştiği ve göç ettiği bir yer olmuştur. Doğu ve batı arasında bir geçiş yeri olduğundan bu topraklar birçok kadim kültüre ev sahipliği yapmıştır. Hitit Devleti de bu önemli bölgede kurulmuş kadim uygarlıklardan birisidir. Hitit kültür çevresinin başlıca özelliği Anadolu içinde doğmuş ve yine orada sönmüş olmasıdır. Hitit kültürü ağırlıkla Kızılırmak yayı içinde yer alan, bu nedenle de ana vatanı Anadolu olan bir kültürdür.

Hitit kültürünü oluşturan ve geliştiren halkın Anadolu topraklarına geliş tarihi tam olarak kestirilememekle birlikte, M.Ö. 3. binyılın son çeyreğinde (2250-2000) başlayan bir göç dalgasıyla, Avrupa'nın kuzeyinde ikâmet eden halklar, güneye doğru göç etmeye başlamış, bu göç eden Hint-Avrupalı kavimlerin içerisinde yer alarak Anadolu'ya gelen bu topluluğun bir kısmının Anadolu'ya Kafkaslar üzerinden giriş yapmış oldukları düşünülmektedir.[5] Anladığımız kadarıyla Hititler de Kafkasya üzerinden Anadolu'ya gelen kavimler arasındadır.

[5] Ekrem Akurgal, *Anadolu Kültür Tarihi*, Türkiye Bilimsel ve Etnik Araştırma Kurumu, Ankara, 2005, s.35 ; Füruzan Kınal; *Eski Anadolu Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1998, s.82.

Hititlerin devletleşme sürecinden bahsedecek olursak; Hint-Avrupalı kavimlerden oluşan bir güruhun Anadolu'ya geldiğinde dominant ve tek bir devletten bahsetmek mümkün değildir. Anadolu'da, uzun süre siyasi birliğin olmadığı, daha ziyade küçük beylikler ve prensliklerin hüküm sürdüğü bir tablo hakimdi. Bu durum, Anadolu'yu yapılabilecek olası istilalara karşı çaresiz bırakıyordu. Bu endişe çerçevesinde belli başlı beylikler, dış tehlikelere karşı birlik olarak, Anadolu'da siyasal birliğin sağlanması yönünde önemli bir adım atmış oldular. Beyliklerin birbirleriyle girdikleri mücadeleler neticesinde Hattuşaş'ta (Boğazköy) Eski Hitit Krallığı'nın kurulduğunu görüyoruz.[6]

Hitit Devlet tarihini üç ana devire ayırarak incelemekteyiz. Bu devirler; *M.Ö. 1800-1400 civarları "Eski Devlet", M.Ö. 1400-1200 arası "Yeni Devlet", M.Ö. 1200-700 arası da "Geç Hitit Şehir Devletleri" olarak adlandırılır.*[7]

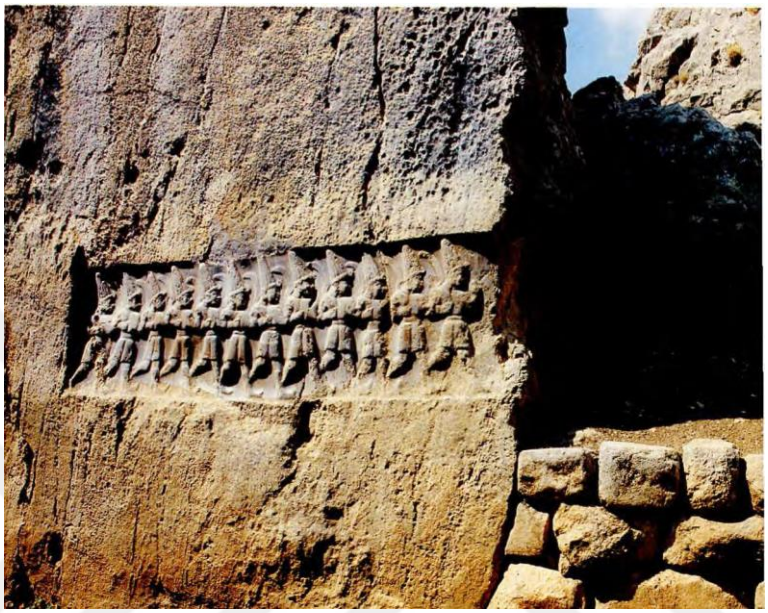
Kendilerine ait bir hiyeroglif yazısı kullanmışlar. Devlet teşkilatlanmasında öncül olarak bahsedebileceğimiz kurumlar oluşturmuşlardır. *"Annal"* adı verilen tarihi yıllıklar ile *ilk tarih yazıcılığını başlatan devlet* olarak kabul edilmişlerdir. Kralı denetleyen, yetkilerini kısıtlayan, kral seçiminde önemli rol üstlenen *"Pankuş"* adında ilk danışma meclisini oluşturmuşlardır.

Dönemi ihtiva ettiği gelenek doğrultusunda, Hititlerde de sanat bütün eski çağ toplumlarında olduğu gibi dine hizmet için kullanılan bir araçtır. Hitit heykel sanatının, dönemin sanat karakterine uygun olarak dinle ilgili olduğu gözlemlenmektedir. Tanrılar, tanrıçalar ve onların şekilleri hakkında bilgi veren kaynaklar; kaya kabartmaları, steller[8] ve heykellerdir.

Bütün figürlerde halka küpe yaygındır. Sahneler; av,savaş, şölen, tapınma ya da adak sunma olayını gösterirken giysi ve takılar yanında diğer ayrıntıları da çok iyi gösteren net bir çizim üslubu benimsenmiştir. Hitit tanrı kabartmalarında iki önemli örnekten biri Yazılıkaya'dır. Boğazköy'ün 2 km kuzeydoğusunda doğal bir kaya koridorunun içinde kaya yüzeyine pek çok figür işlenmiştir. Burası bir

[6] Ekrem Akurgal; age. s.53
[7] Füruzan Kınal; age. s.84.
[8] Her türlü işlenmiş dikili taşın adı steldir.

Açıkhava tapınağıdır. Tanrılar bir geçit töreni konumunda verilmiştir. Tanrıların tek başına yer aldığı sahneler gözlemlendiği gibi kralların yer aldığı toplu sahneler de görülmektedir.

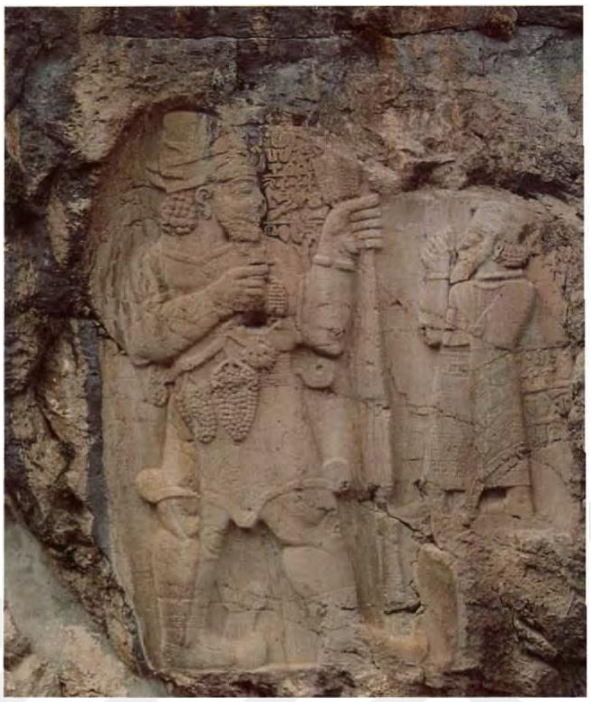


Fotoğraf 1: Yazılıkaya'daki 12 Tanrı kabartması
Kaynak: Muhibbe Darga, Hitit Sanatı, s:170.

Genellikle insanlara göre daha büyük ölçülerde tutulan Tanrı figürleri önem derecelerine göre kendi aralarında da bir boy sırasına sokulmuştur. Demek ki bir Tanrılar hiyerarşisi var. Tanrılar anatomik olarak insanlar gibi çizilmiş ve işlenmiştir. Onları farklı kılan şey üzerlerinde taşıdıkları veya ellerinde tuttukları simgelerdir (Terminolojide *"atribü"* olarak adlandırılan başlıklar, silahlar vs.). Başlıklar genellikle sivri külah şeklinde konik olup, üzerinde boynuz veya özel simge yer alır.

Tanrıçalar bütünüyle profilden gösterilir, hepsi de uzun elbiselidir. Vücuda yapışık elbise ayaklara doğru çan biçiminde açılarak ayak bileklerine doğru genişler. Ayakların burun kısmı yukarı doğru kalkarak kıvrılmıştır.

Diğer bir kabartma İvriz'de bulunmaktadır. Geç Hitit eseridir. 6 metreden daha yüksek bir kaya yüzeyine fırtına ve bitki tanrısı Tanrı *Tarhu* ile ona tapınan bir kral Varpalavas birlikte gösterilmiştir. Tarhu elinde başak ve üzüm salkımları tutmakta, aynı zamanda bitkilerin tanrısı olarak karşımıza çıkmaktadır.

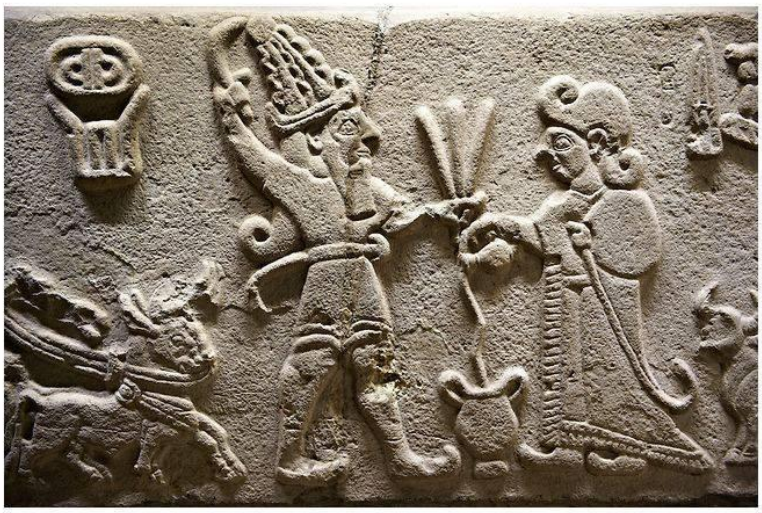


Fotoğraf 2: Fırtına ve bitki tanrısı Tarhu ve tapınma pozisyonunda Kral Valpalavas
Kaynak: Darga, age. s:305

Hitit tanrılarını temsil eden eserlerdeki insan figürlerinin, iri badem gözleri, çatma kaşları, iri kemerli burunları ve gülümseyen dudakları vardır. Kabartmalarda ise, baş ve ayaklar profilden, göz ise cepheden işlenmiştir. Hitit kabartmalarında işlenen dini konuları üslupsal olarak irdelediğimizde; şematik, hareketsiz ve etkisini figürlerin ritmik diziliğinden alan bir üslubu varolup hayvan figürlerinde ise bu durum daha gerçekçi ve hareket mekanizmasını hissettiren bir tutum taşır.[9]

"Geç Hitit Şehir Devletleri" devri olarak bilinen, M.Ö. 1200-700 yılları arasında Hitit Devlet tarihinin son devrinde, tasvir sanatının önemli örnekleri olan kabartmalar göze çarpmaktadır. Bu uygarlık çağının verilerini incelediğimizde en önemli ve en iyi örneklerin verildiği alan kabartma heykellerdir. Bunlardan en önemlisi Hitit İmparatorluk üslubunun devamı olarak kabul edilen, Kral Sulumeli'nin fırtına tanrısı Teşup'a adağını gösteren kabartmadır.

[9] Doğan Kuban; *Çağlar Boyu Türkiye Sanatının Anahatları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016, s.26.



Fotoğraf 3: Fırtına ve Gök tanrısı Teşup ile Kral Sulumeli'nin tasvir edildiği bir kabartma. Kral, tanrıya kurban kanını sunuyor.
Ankara Anadolu Medeniyetler Müzesi

Hitit mimarisindeki anıtsallık, büyük ölçüde mimariye bağlı olarak gelişen heykel ve kabartmalarda görülür. Hitit sanatının en göze çarpan eserleri başkent Hattuşaş'ta yer alır. Çorum'a bağlı Boğazkale ilçesinde yer alan Hitit başkenti, coğrafi konumu itibariyle kayalık bir bölgedir. Burada yer alan *"Aslanlı Kapı"*, *"Kral Kapısı"* ve *"Sfenksli Kapı"* kabartmaları dönemin kabartma sanatının özelliklerini yansıtan bir üslupla icra edilmişlerdir. Hititlerde tanrılar, doğal veya manevi kuvvetin temsiliydiler.[10] Bu görüş neticesinde şöyle bir yorum yapmayı uygun bulmaktayız: Kapılarda gördüğümüz abidevi Tanrı tasvirleri, her türlü tehlikeyi bu kapının dışında tutma endişesiyle yaratıldığı, bir anlamda kendilerinden olan dostlara bir huzur ve güven ortamı vaat etmek, ülkelerinin düşmanlarına ise bir gözdağı vermek istenmiş olunabilir.

[10] Özkan Eroğlu; *Türkiye'de Resim Sanatı*, Tekhne Yayınları, İstanbul, 2015, s.22.



Fotoğraf 4: Boğazköy'de bulunan Aslanlı Kapı
Kaynak: Darga, age. s:113.



Fotoğraf 5: Alacahöyük'te bulunan Sfenksli Kapı
Kaynak: Darga, age. s:130

Hitit kültür dairesinde ele almaya çalıştığımız *"sanat ve inanç sisteminin etkileşimi"* konusu, ulaşılan kaynakların ve görsel unsurların etkisinde incelediğinde; daha önce de belirttiğimiz gibi Eski Çağ toplumlarında görülen anlayışla sanatın inanç sistemi doğrultusunda ve ona hizmet etmek için yaratıldığı gerçeğini görmekteyiz. İbadet edilen ve Tanrıların yüceltildiği mabetler, Tanrı kavramını somutlaştırdıkları heykeller ve çeşitli ritüellerde kullanılan nesneler mensubu oldukları inanç sistemine hizmet etmiş ve bu sayede dünya kültür tarihinin ilk prototipi sayılabilecek eserler meydana getirmişlerdir.

2.2 Frig Medeniyetinde Sanat ve İnanç Sisteminin Etkileşimi

Anadolu'da Hititlerin çöküşe geçtiği dönemde Anadolu hem Kafkasya bölgesinden hem de batıdan Makedonya bölgesinden olmak üzere çeşitli halkların etkileri görülmekteydi. Boğazlar üzerinden Anadolu'ya gelen topluluklar Bryg ya da daha fazla bilinen şekliyle Phryg olarak adlandırılmaktaydı.[11]

Balkan menşeili bir topluluk olduğu düşünülen Friglerin M.Ö. 1190 civarlarında Anadolu'ya geldiği düşünülmektedir. Sakarya Irmağı ile Büyük Menderes'in yukarı çığırları arasında kalan bölgede ortaya çıkmaya başladılar. Halk, ilk yerleştikleri dönemlerde çeşitli beylerin etrafında kümelenmiş küçük gruplardan oluşuyordu. Daha sonra Anadolu'nun orta kısımlarına doğru ilerleyen Frigler, M.Ö. 1100-1000 civarlarında, ülkelerinin başkenti olacak olan Gordion'a vardılar.[12] M.Ö. VIII. yüzyılın ortalarına doğru siyasal birliklerini tamamlamışlardır. Bilinen en ünlü kralları Gordios ve onun oğlu Midas'tır. Kral Midas döneminde devlet en parlak günlerini yaşamıştır. Gordios, Frig tarihinin bilinen ilk kralıdır. Frigleri siyasal bir birlik etrafında toplamıştır. Midas ise devlete en parlak dönemlerini yaşatmış, gerek doğuda gerekse batıda izlediği ılımlı politikalarla devletin toprak bütünlüğünü güven içerisinde korumuştur.

[11] Veli Sevin; *Anadolu Arkeolojisi*, Der Yayınları, İstanbul, 2003, s.239.
[12] Gös. Yer



Fotoğraf 6: Boğazköy-Büyükkale'de bulunmuş olan Ana Tanrıça Kibele heykeli. Anadolu Medeniyetleri Müzesi **Kaynak:** Darga, Anadolu'da Kadın, s:256)	**Fotoğraf 7:** Ankara/Bahçelievler Kibele Kabartması. Anadolu Medeniyetleri Müzesi. **Kaynak:** Darga, 2013, s:256

Anadolu'da Hitit İmparatorluğu'nun zayıfladığı ve siyasi bir boşluk döneminin oluşmaya yüz tuttuğu dönemlerde Batı'da Frig Krallığı öne çıkmıştır. Kültür daireleri güneybatıda Elmalı yöresinden, doğuda Amasya'ya, kuzeyde Samsun'dan, güneyde Konya ve Niğde'ye kadar yayılmıştır.

Frig kültürünün oluşturduğu en ünlü örnekleri kayalara oyulmuş büyük anıtlardır. Bu anıtların ana Tanrıça Kybele(Kibele)'ye adandıkları düşünülmektedir.[13] Frigyalıların heykellerindeki başlıca konu, baş tanrıça olarak kutsadıkları Kybele'dir. Kybele, Frigler'in baş tanrıça olarak kutsadıkları tanrıçalarıdır. M.Ö. II. binyılda Hitit panteonunda "Kubaba" olarak yer almıştır. Bereketi, çoğalmayı temsil eden, genellikle yanlarında aslanla betimlenen ana tanrıçadır.

Frigler, Kibele'yi heykel ve kabartmalarına konu etmişler, bereketi, çoğalmayı temsil eden ana tanrıça olarak tasavvur etmişlerdir. Kybele, genellikle kutsal hayvanları yırtıcı bir kuş ve aslan ile birlikte tasvir edilmiştir. Ele geçirilen yontu, kabartma ve figürinlerde Kybele genellikle ayak bileklerine kadar uzanan entari, birkaç kattan oluşan yüksek bir başlık(pholos[14]) ve bazı örneklerde çocuklarıyla birlikte tasvir edilmiştir.



Fotoğraf 8: Bayındır-Elmalı (D) Tümülüsü'nde bulunmuş olan fildişi heykelcik Kibele tasvirlerinin bir diğer örneği. Çocuklarından birini elinden tutan "Ana" bir diğerini de omzunda taşıyor. Antalya Müzesi'nde yer almaktadır.
Kaynak: Darga; *Anadolu'da Kadın*, s: 258

Friglerin Kybele'ye bu kadar önem vermesi bizi, Friglerde toplumsal olarak kadının önceki toplumlara nazaran farklı bir yere konulduğu yorumuna

[13] Doğan Kuban; age. s.29.
[14] Muhibbe Darga; *Anadolu'da Kadın*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s.255.

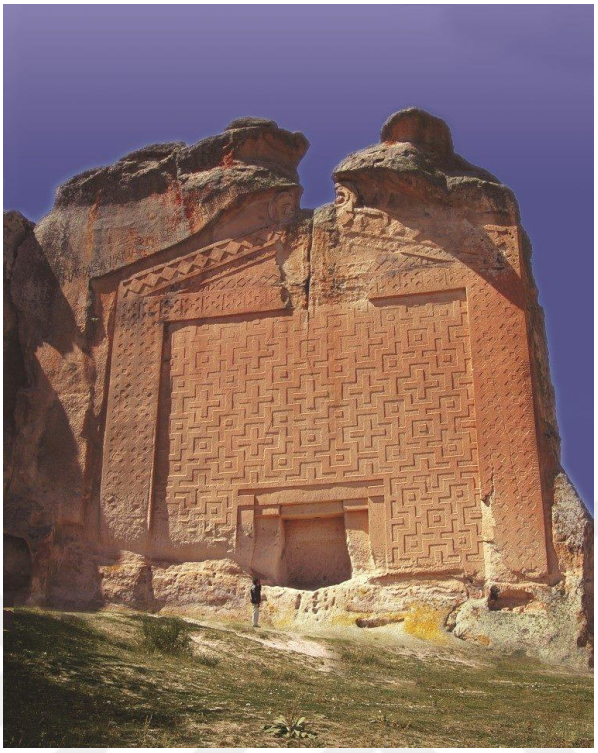
götürmektedir. Daha önceki toplumlarda ana tanrıça anlayışı hiç bu kadar önem arz etmemiş, abidevi boyutlardaki eserlerin cephelerine tasvir edilecek kadar benimsenmemişti.



Fotoğraf 9: Aslantaş Kaya Anıtı, Göynüş Vadisi. Ayakuçları üzerinde yükselmiş iki aslanın arasında, kaya odasının girişi ve üzerinde olasılıkla Kibele kabartması yer alır. Kibele'nin koruyucu aslanlarının ayakuçlarında iki küçük aslan kabartması daha bulunmaktadır.
Kaynak: Darga; *Hitit Sanatı,* s:257.

Ana tanrıça kültü dışında kültü dışında özellikle Tümülüs[15] buluntuları dikkat çekici diğer Frig yaratımlarıdır. Soylular ve yöneticilere ait Frig mezarları iki tip halinde karşımıza çıkar. Bunlar kaya mezarları ve Tümülüslerdir. Bu Tümülüs tarzı mezarların çoğu Gordion'da görülmektedir. Genel özellikleri ise toprak içine kazılan mezar odası ahşapla kaplanmıştır. Tavanı örülen odanın üzerine toprak yığılmakta ve bu tümsekle anıt mezarın yeri belli edilmektedir. Yazılıkaya'da bulunan ve ''Midas'ın Mezarı'' diye tanınan ünlü kaya anıtı ve Afyon-Kütahya arasındaki Yılantaş ve Arslantaş kaya mezarları bu yapıtların en tanınmışlarıdır.

[15] Yığma tepe şeklindeki mezar anıtları. İnsan eliyle yapılmış yükselti, tepelere verilen addır.



Fotoğraf 10: Yazılıkaya Kral Midas'ın mezarı.
Kaynak: http://www.eskisehirkulturturizm.gov.tr

2.3. Urartu Medeniyetinde Sanat ve İnanç Sisteminin Etkileşimi

Urartu (860-580), Küçük Asya'nın doğusunda kurulmuş ve gelişmiş bir topluluk olarak dikkati çekmektedirler. Özellikle devletleştikleri dönemde doğunun en dominant karakterli devleti Asur ile olan mücadeleleri münasebetiyle bölgede hatırı sayılır bir ağırlık elde etmişlerdir. İlk kuruldukları dönemde merkezi bir otoritenin varlığından bahsedemeyiz. Daha ziyade belli başlı aşiretler etrafında kümelenmiş bir toplum yapısı görülmektedir. Yukarıda bahsettiğimiz Asur devletinin dominant ve yağmacı karakteri, Urartu halkının kümelendikleri aşiretleri birleştirme yoluna yöneltmiş ve merkezi bir devlet yapısı görülmüştür.

Urartular M.Ö. 9. yüzyılın ortalarında, Doğu Anadolu'nun zorlu çevresel şartları içerisinde kurulmuştur. Kral I. Sarduri (840-830) döneminde Tuşpa (Van) devletin merkezi ilan edilmiştir. Devletin en parlak dönemleri I. Sarduri'nin oğlu

İşpuini (830-810), Menua (810-785/80), I. Argişti (785/80-760) ve II. Sarduri (760-730) dönemlerinde yaşanmıştır.[16]

Güçlü bir merkezi otorite etrafın örgütlenip, dönemin süper gücü Asur'a karşı başarılı seferler ve savunmalar yapmışlardır. Ne var ki yıkılma sürecini başlatan savaş da yine Asurlulara kaybedilerek başlamıştır. Urartu kralı II. Sarduri, Geç Hitit beylikleriyle Asur baskısını kırmak için bir koalisyon oluşturmuş, Asur kralı V. Assurnirari'yi yenilgiye uğratmıştır.[17] Ancak bu kaos anında bir darbe ile başa geçen Asur kralı III. Tiglath-pileser, II. Sarduri'yi koalisyon güçleriyle birlikte mağlup etmiştir. Kaybedilen bu savaş neticesinde Urartu Devleti'nin merkezi otoritesi sarsılmış, üzerine kuzeyli göçebe topluluğu olan Kimmerler'in saldırıları devleti zayıf düşürmüş, aynı bölgede Medlerin ortaya çıkmasıyla, Urartu Devleti tarih sahnesinden silinmiştir.



Fotoğraf 11: Boğa başlı tanrı figürleriyle süslü dinî ritüellerde kullanılan kazan. Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.

[16] Veli Sevin; age. s.204.
[17] Veli Sevin, age. s.206.

Urartu dini, dönemin getirdiği karakter gereği çok tanrılı bir din ve tabii ki sanat da dini olguların ve tanrıların en ihtişamlı şekilde var edilmesine olanak sağlayan alandır. Tanrı tasvirleri ve tasvir edilen bu tanrılara ithaf edilen tapınaklar Urartu Sanatı'nda öne çıkan diğer bir alandır.

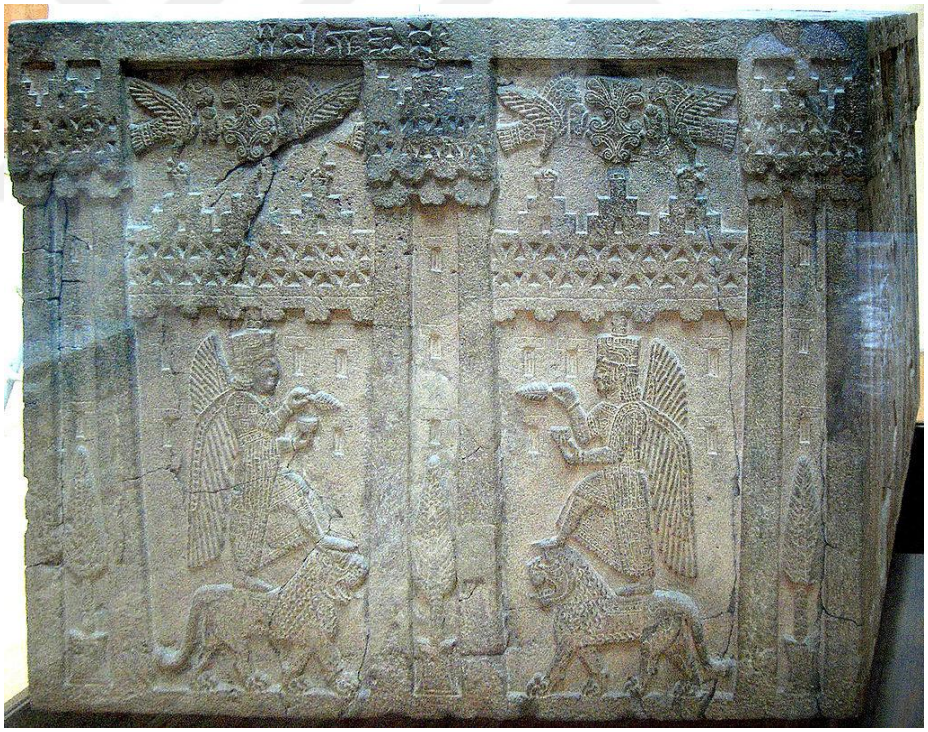
Bu kültür abidevi kale binalarının yanı sıra, kayalara oyulmuş kral mezarları, mezar stelleri gibi unsurlarıyla dine verdikleri önemi göstermişlerdir. Türkiye'de bilinen Urartu yapılarının önde gelenleri Toprakkale ve Çavuştepe'deki tapınaklardır.[18]

Urartu Saray sanatı ekseriyetle anıtsaldır. Kaya kabartmalarında, boyalı duvar resimlerinde, mühür ve özellikle tunçtan yapılmış madeni eşyalar üzerindeki Urartu Tanrıları kalıplaşmış ve üslup yönünden hemen hemen benzer anlatımlara sahiptir. Bazı kemerlerin toka kısmı üzerine kartal motifi ile Urartu ordusunun vurucu gücünü oluşturan, ellerinde kalkan ve kargı taşıyan süvariler ile savaş arabası içinde sağ elini "V" biçiminde bir kıvrımla ileriye doğru uzatan kral ya da kral soyundan olduğu sanılan kişi, birbiri peşi sıra savaşa giderken betimlenmiştir. Bilindiği gibi bir elin "V" biçiminde bir kıvrımla ileriye uzatılarak geleneksel selamlama biçiminde gösterilmesi, Eski Doğu uygarlıklarından Hitit, Asur, Ahamenid Krallıkları ile bu krallıkların etkilediği komşu devletlerin sanatında olduğu gibi, Urartular'da da kral, kral soyundan olanlar ile çok yüksek mevkideki kişileri göstermek için başvurulan özgün kuraldır. Kral ve süvarilere yol gösterilmişçesine önlerinden aynı yöne doğru uçan kartal motifi, bezeme öğesi olarak kemerin toka halkasını tamamladığı gibi, özellikle bu motifin dinsel, ülküsel ve pekiştirilmiş koruyucu işlevine olan inanç geleneği de, küçümsenemeyecek ve yadsınamayacak kadar önemli olmalıydı. Çünkü kartal motifli kemerleri taşıyan Urartu kralı ve onun savaş gücünü simgeleyen ordusu, ister savaşta ister avda kartal gibi olacağına aşılmaz engelleri aşacağına, onun keskin görüşlülüğünü, yırtıcılığını ve gücünü alacağına inanmış olmalıydılar.

[18] Doğan Kuban; age. , s.29.

Urartuların kendilerine özgü bir tapınak anlayışları vardır. Taşıyıcı sistemi ağır payelerden oluşan ihtişamlı tören salonları, revaklı avluları, depo ve sunaklarıyla büyük bir külliye oluşturan bu tapınakların içinde tanrı yontusunun yer aldığı en kutsal alan *(cella)*; kare planlı, yüksek bir kule biçimindeydi. Bu yapının dış tarafında tunç kalkanların asılı olduğu, yapının önündeki geniş avluda kurbanlar için taştan sunakların ve üç ayaklı altlıklar üzerinde duran tunç kazanların olduğu bilinmektedir.[19]

Urartu Tasvir Sanatı'nda tanrılar genellikle kutsal hayvanının üzerinde, boynuzlu olarak ve ayakta durur vaziyette tasvir edilmişlerdir. Mezar stelleri de yapmış olan Urartu'lar bu yönleriyle dine verdikleri önemi gösterirler. Steller aracılığıyla ibadetlerini açık havada yaptıkları bilinir.



Fotoğraf 12: Baş Tanrı ve aynı zamanda savaş Tanrısı olan Haldi ile fırtına Tanrısı Teişiba'yı gösteren kabartma
Ankara Anadolu Medeniyetler Müzesi

[19] Veli Sevin; age. s.216.

Urartular sarp ve kayalık olan bölgenin bayındırlaştırılmasında oldukları gibi mimarlıkta da usta olduklarını inşa ettikleri saray ve mabetlerle göstermişlerdir. Yapılarını bu bölgenin coğrafi şartlarına uydurmuşlardır. Urartu sanatının en önemli özelliklerinden biri de bu anıtsal yapıların duvarlarını süsleyen duvar resimleridir. Urartular'ın resmi yapılarını süsleyen duvar resimleri, canlı ve renkli çeşitli motiflerden oluşan geometrik ve bitkisel motiflerle çeşitli hayvan sahnelerini ihtiva etmektedir.

Urartu'nun mimari yapılarda gösterdiği abidevi karakter dikkat çekicidir. Hüküm sürdükleri topografya dağlık ve engebeli bir bölge olması olmasına rağmen yapılarında gördüğümüz inşa sistemi son derece oturaklıdır. Yapı karakteri ve işlevlerini belirleyen en önemli etmen hiç kuşkusuz mensubu oldukları inanç sistemidir. Kral II. Sarduri'nin yaptırdığı Tuşpa sitadelinin kuzeydoğusunda bulunan kutsal alan, özellikle barındırdığı sitadelleri ile Urartuların dine verdikleri önemi bizlere gösterir.[20] Urartu dini inanışlarında stellere tapma önemli bir ritüeldir.

Urartu sanat envanterlerini incelediğimizde özellikle madenden yarattıkları eserler dikkat çekmektedir. Urartu Tasvir Sanatı, daha ziyade madeni eserler vasıtasıyla bilinir hale gelmiştir. Figüratif içerikleri bakımından Urartu Tasvir Sanatları, *halk sanatı* ve *saray sanatı* olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Kalkanlar, miğferler, at koşumları gibi değerli ve devlet katına ait oldukları anlaşılan eserler saray sanatı kapsamında değerlendirilirken, kutsal alanlara adak olarak bırakılan tunç levhalar ise halk sanatı kapsamında değerlendirilmektedir.

Boğa başları ve insan başlı kuş motifleriyle süslü, stilizasyonun dikkati çektiği eserler meydana getirmişlerdir. Madenî eserlerin, Urartu kültür dünyasında bu kadar ağır basmasının sebebi, devletin hüküm sürdüğü ülke toprakları ve çevresi çok zengin maden yataklarına sahip olmasıdır. Maden yataklarına olan bu yakınlık, bu

[20] Veli Sevin, age. s.215.

alanın hızlı bir şekilde gelişmesini sağlamıştır.[21] Özellikle dini ayinlerde kullanılan, boğa başlı kazanlar bu türün önde gelen ve önemli eserleri arasındadır.

Urartu tasvir sanatını incelemek istersek, bakmamız gereken envanterler; özellikle tunç eserlerdir. Konu ve icrası, bu tasvir sanatını saray ve halk sanatı olarak ayırmamızı zorunlu kılmaktadır. Daha görkemli eserler olarak sayabileceğimiz kalkanlar, kemerler, at koşum takımları gibi eserleri saray sanatı kapsamında ele alırken, genelde kırsal kesimlerde kutsal alanlara bırakılmış lan tunç eserler halk sanatı başlığı altında incelenmektedir. Bu levhalar biçimleri itibariyle küçük boyutlu olup, bir avuç içine sığan bir karakter gösterirler. İçerdikleri konular genellikle dini konular olup tanrılar ve tanrıçalar ile bu tanrıların karşısına çıkan insanlar ve tanrılara kurban sunmak üzere gelen kadınlar ve erkekler bu tunç levhaların konularıdır.

Kemerler üzerinde sık sık savaş arabası içinde Urartu krallarının aslan, boğa ve birkaç hayvan organının birleşmesiyle oluşan karışık yaratıklara karşı verdiği savaşımı yansıtan ilginç sahneler de betimlenmiştir. Bu sahneler aynı zamanda evrensel gücün simgesi olan Urartu krallarının kahramanlıklarını da yansıtmaktadır. Çünkü Urartu kralları her şeyden önce askeri bir önderdi. Devletin ve yönetici tabakanın varlık edinmelerini sağlayan, bir refah kaynağı olan savaş ise, sürekli ve yasal bir faaliyetti. Gerek elverişsiz, sert ve .acımasız doğa koşullarına, gerekse düşmanlara karşı sürekli savaşım veren Urartu toplumunun tüm yaşamı, savaş ve av ile ilgili sanat ve geleneklerle doluydu. Bu nedenle o çağlarda insanlara karşı verilen savaşım ile hayvanlara karşı verilen savaşım (av) birbirinden ayrılmaz. Dolayısıyla Urartu kralları hem en iyi savaşçı, hem de en iyi avcı olmak zorundadır. Çünkü kralın kahramanlığı ile tanınması ve insanlar üzerinde egemenliğini sürdürebil-mesi, ister savaşta, ister avda başarı kazanmasına bağlıdır. Tunçtan dövme tekniği ile yapılmış üç ayaklı büyük kült kazanları, Urartu tapınak avlularında durmaktaydı. Bu kazanların boğa başlı ya da insan yüzlü, kanatlı ve kuş gövdeli ilginç kulpları bulunmaktadır. Kulpların sırt bölümünde bulunan delikten, kazanı taşımak ya da asmak için halkalar geçirilmekteydi. Figürlü tutamaklar ayrı olarak balmumu

[21] İbrahim Üngör, "Urartu Maden Ergitme Sahası "Kurtderesi" İliç (Erzincan)" , *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.9, S.43, 2016, s.956.

kalıplara döküldükten sonra, orjinal kalıpta olmayan bezemeler yapılıp, kazanın üst bölümüne karşılıklı olarak perçinlenmekteydi.

Kadın yüzlü, kuş gövdeli kazan kulplarının, güneş ile ilgili bir tanrıyı simgelediği sanılmaktadır. Özellikle kuşların açık kanatlarının arasında yer alan ve güneşi simgeleyen disk biçimindeki daire, Asur'da tanrı Şamaş'ın sembolüdür. Urartu güneş tanrısı Şivini'nin sembolü de, kanatlı güneş kursudur. Bu nedenle kült kazanlarında kadın yüzlü kuş gövdeli kanatlı tanrıçanın, güneş tanrısı, Şivini'nin eşi Tuşhpuea olduğu anlaşılmaktadır.

Görüldüğü üzere dönemin alışılmış karakterini yansıtan sanat anlayışını Urartu medeniyetinde de görmekteyiz. Tamamen inanç sistemi odaklı bir üslup sergileyen Urartu görsel kültürü sanatı, inanç sisteminin okunması ve somutlaştırılması dürtüsünü eserlerine yansıtarak salt ‘’Sanat din içindir’’ anlayışını benimsemiş ve uygulamışlardır.

2.4. Yahudi Dini Unsurlarının Sanatsal Üretime Etkisi

Anadolu yarımadasının güneydoğusunda Filistin ve Arabistan’a kadar uzanan coğrafyada ortaya çıkan üç büyük din Küçük Asya tarihi için önemlidir. Bu dinler hemen hemen aynı coğrafyada ortaya çıkmıştır.

Tek tanrılı dinler ifadesi paganizmden kurtuluşu ifade eder. Bu dinlere *“hak dinler”* denir. Ayrıca bir mesaj önderleri olduğu için bu sistemler için *“peygamberli dinler”* ifadesi de kullanılır. Kuralları, ilkeleri, buyrukları, esasları yazılı metinlerle aktarılmasından ötürü *“kitaplı dinler”* adı da verilmektedir. Yahudilik, Hristiyanlık ve İslam, belirli zaman aralıklarıyla birbiri üstüne gelmişlerdir ve M.S. 7. yüzyıldan beri aynı dünyada yaşamaya devam etmektedirler.

M.Ö. 13. ya da 14. yüzyılda yaşadığına inanılan Hz. Musa’nın getirdiği din ve bu dinin mensupları birkaç başlık altında tanınır. Musevi, İbrani, Yahudi gibi isimlendirmeler dönemlere göre değişmiştir.

Hz. Musa, önceleri Mısır’da yaşamakta olan kavmini, Tanrı’nın emriyle yanına alır. Kızıldeniz’i ikiye ayırarak kavmi için yeni bir yurt bulan Hz. Musa

kavmini oraya yerleştirdikten sonra, topluma önderlik etmesi için kardeşi Harun'u görevlendirerek Sina'daki Tur Dağı'na çıkar. Musa orada Tanrı ile konuşarak 10 Emir'i[22] kavmine bildirmesi için alır ve toplumunun yanına geri döner. Yahudiliğin kutsal kitabı olan Tevrat, Tanrı Yehuva tarafından Hz. Musa'ya verilen 10 emir ve öğretileri içerir. Bir bakıma bu 10 emir Tanrı ile Ben-i İsrail kavmi arasında yapılan bir sözleşmedir. Bu sözleşme *"Ahd-i Atik"* olarak da adlandırılabilir. Asıl anlamı kanun demek olan bu kitap Yahudiliğin toplumsal ve dini kurallarını içerir. Evrenin ve insanın yaratılışını, insanların tek soydan nasıl çoğalıp çeşitlendiğini anlatır.

Yahudi dini üzerine genel bir bilgilendirmeden sonra asıl konumuz olan bu dinin, sanatsal üretimi nasıl etkilediği meselesine gelelim. Hz. Musa'ya verilen 10 Emir içerisindeki 2. madde bizi doğrudan konumuza bağlamaktadır. 2. madde "Put yapmayacaksın" emriyle direkt olarak Yahudiliğe mensup güruh içerisinde tasvire ve heykele karşı bir ön yargı oluşturmuştur ve bu tutum günümüze kadar kesintisiz olarak sürdürülmüştür.[23] Hristiyanlık ve İslam'da, 10 Emir'deki gibi açık bir tasvir yasağı yoktur. Ancak Yahudilikte bu durum farklı gelişmiştir.

Burada tutum aslında bu emrin yorumlanmasıyla ilgilidir. Çünkü "Put yapmayacaksın" emrini genel bir tasvir yasağı meselesine evriltmek kanımızca çok sağlıklı bir yorum gibi durmamaktadır. Buradaki asıl mevzu yontulan, şekil verilen maddenin tapınma hissini karşılaması ve bu maksatla meydana getirilmesidir. 10 Emir'de açıkça belirtilen emir o dönem için hala var olan putperest görüşü yok etme maksadıyla indirilmiştir. Örneğin; Hz. Musa Tanrı'nın emirlerini alıp toplumunun yanına geri döndüğünde, kavmini altından bir buzağıya taparken bulur ve hiddetle elindeki 10 Emir'i yere atar. Aslında burada açıkça Hz. Musa'nın, kavmine tasvir yaptıkları için hiddetlendiği yorumuna yapmak pek doğru değildir. Burada asıl mevzu meydana getirdikleri heykelin bir tapınma aracına dönüşmüş olmasıdır.

---

[22] *Evamir-i Aşara* olarak da bilinir.

[23] Selçuk Mülayim, *Bilim Olarak Sanat Tarihi: Aklın İzleri,* Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2006, s.96.

Tevrat'taki belli başlı sahneleri okuduğumuzda aslında sanıldığı gibi bir tasvir yasağının olmadığını anlıyoruz. Hz. Musa, kavmine kızıp elindeki tabletleri kırdığında Rab'dan bir buyruk üzerine kendisinden iki taş levha yontması isteniyor:

"RAB Musa'ya, 'Öncekiler gibi iki taş levha kes' dedi, 'Kırdığın levhaların üzerindeki sözleri onlara yazacağım'."[24]

Tevrat'ta esas resim-heykel uygulamasının istendiği yer, Tanrı'nın kendisi için yapılmasını istediği Kutsal Tapınma Çadırı'dır.[25] Bu çadırın Tanrı'nın emriyle resim ve heykellerle doldurulması istenmiştir.

"Musa bütün İsrail topluluğuna seslenerek şöyle dedi: "RAB'bin buyruğu şudur: Aranızda armağanlar toplayıp RAB'be sunacaksınız. İstekli olan herkes RAB'be altın, gümüş, tunç; lacivert, mor, kırmızı iplik; ince keten, keçi kılı, deri, kırmızı boyalı koç derisi, akasya ağacı armağan etsin. Kandil için zeytinyağı; mesh yağı ve güzel kokulu buhur için baharat; başkâhinin efoduyla göğüslüğü için oniks ve öbür kakma taşları getirsin."[26]

Burada bahsi geçen çadırdaki tasvir işleriyle uğraşacak insanların yüreğine Tanrı tarafından "hikmetli bir yürek"doldurulduğu belirtilmektedir. Buradaki düşünce, Tanrı'nın hikmetini zerafet ile biçimlendirme düsturu Tanrı tarafından kutsal sayılmıştır:

"Musa İsrailliler'e, "Bakın!" dedi, "RAB Yahuda oymağından özellikle Hur oğlu Uri oğlu Besalel'i seçti. Beceri, anlayış, bilgi ve her türlü ustalık vermek için onu kendi Ruhu'yla doldurdu. Öyle ki, altın, gümüş, tunç işleyerek ustaca yapıtlar üretsin; taş kesme ve kakmada, ağaç oymacılığında, her türlü sanat dalında çalışsın. RAB ona ve Dan oymağından Ahisamak oğlu Oholiav'a öğretme yeteneği de verdi. Onlara üstün beceri verdi. Öyle ki, ustalık isteyen her türlü işte,

[24] Kitab-ı Mukaddes, Çıkış Bap 34, ayet:1.
[25] Kutsal toplanma çadırının diğer adı Makdis'tir.
[26] Kitab-ı Mukaddes, Çıkış Bap 35, ayet:4-9

oymacılıkta, lacivert, mor, kırmızı iplik ve ince keten yapmada, dokuma ve nakış işlerinde, her sanat dalında yaratıcı olsunlar."[27]

Tanrı'nın yüreklerine estetik bilinç ve beceri sunduğu sanatçılar, kulu oldukları makama en güzel şekilde ve üslupta eserler sunarak örnek gösterilen şahsiyetler olmuşlardır.

Bilinenin aksine Yahudi inanç öğretisinde tasvire karşı takınılan tutum aslında putperestliği önlemek amacıyla belirtilmiş bir emir sebebiyle yanlış yorumlanmış ve bu şekilde toplumda kabul görmüştür. Yahudiliğin kutsal kitabındaki pasajlardan ve emirlerden anladığımız kadarıyla tasvir meselesi; Tanrı'nın göndermiş olduğu dinin uygulama pratiğinde yer alan kutsal nesnelerde ve mekanlarda icra edilmiştir. Öyle ki bu tasvirlerin estetik bir endişeyle icra edilmesi için sanatçıların bizzat Tanrı tarafından görevlendirilmiş ve çeşitli yeteneklerin bahşedilmiş olduğu Kitab-ı Mukaddes'ten anlaşılmaktadır. Ancak köklü putperest geleneğinin İsrailoğullarında yer etmiş olmasından, bu geleneğin yeniden canlanarak Yahudi toplumunu Tanrı'nın yolundan saptırabileceği endişesinden ve On Emir'de yer alan "Put Yapmayacaksın" ibaresinin varlığından dolayı toplumda tasvir karşı sert bir tutum sergilenmiştir. Ve bu durum günümüze kadar da sürüp gelmiştir.

Tabi konumuz itibariyle de değerlendirmek gerekirse dinin sanatsal üretim faaliyetlerini ne derecede kısırlaştırabileceğini göstermesi bakımından Yahudilik önemli bir örnek teşkil etmektedir.

2.5 Hristiyan Dini Unsurlarının Sanatsal Üretime Etkisi

Hz. İsa'nın öğretilerini ve O'nun 12 Havari'sinin yolunu takip eden güruhu tanımlayan Hristiyanlığı, aslında gönderilmiş yeni bir din olarak düşünmek yanlış bir tutumdur. Çünkü Hz. İsa, yeni bir dini tebliğ etmek için değil, bozulan Yahudi toplumuna çekidüzen vermek amacıyla gönderilmiş olduğu bilinmektedir.

[27] Kitab-ı Mukaddes, Çıkış Bap 35, ayet:30-35

İncil'de Ruh'ul Kudüs'ten gebe kalan Meryem'in onu Beytlehem yani Kudüs'te, bir başka deyişle Roma'nın Galile eyaletinde Nasıra (Nazaret) kasabasında dünyaya getirdiği belirtilir. Hristiyanlık, Yahudilik üzerine yapılan bir reform veya onun bir mezhebi gibi doğar. Hristiyanlık, Nasıralı marangoz bir gencin hikayesi üzerinde akıl almaz derecede genişliyor. İsa, iyiliğin hakim olması için konuşmalar yapıyor, öğütler veriyordu. Antakya halkı ona *"Kristos"* adını verdi. Daha sonra onun taraftarlarına Kristos yanlısı anlamında *"Kristianos"* dendi. Hristiyan kelimesi buradan türemiştir. Hz. İsa, bir Yahudi olarak doğmuş, Yahudi toplumunda yaşayıp onlara öğütler vermiş, nihayetinde yine aynı toplum içerisinde çarmıha gerilerek infaz edilmiştir. Gerildiği haçın üzerinde yer alan *"I.N.R.I. (Iesus Najaranus Rex Iudaeorum)"*[28] ifadesi Yahudilerin Kralı Nazaretli İsa anlamına gelir ve bu ibare İsa'nın Yahudi cemaati mensubu olduğunun kanıtıdır.

Ne var ki kendisi dünyadan göçtükten sonra O'nun öğretileri şekillendirilerek, yeni bir din algısıyla yaşanmaya başlandı. Yeni Âhit kendisinden sonra ortaya çıktı oldu ve Hristiyanlık 3 Hak dinden birisi haline geldi.

İncil, Tanrı tarafından söylenen sözler veya onun yazdığı yazılar değildir ve vahiyle gelmemiştir. İsa böyle bir kitabı ne yazmış ne de yazdırmıştır. İncil; İsa'yı görüp tanıdığını iddia eden havariler tarafından yazılmıştır. M.S. 4. yüzyılda Aziz Hieronymus (Jerome) bu kitabı Aramiceden Yunancaya çevirmiş ve çevirisi *"Vulgate"* adıyla Ortaçağ boyunca yaygın kullanılan bir Latin İncili olmuştur.[29] Hz. İsa'nın davranışlarını, hayatını ve sözlerini kaydeden 60 çeşit İncil vardır. Katolik Kilise'si bunlardan 4 tanesini *(yazarları Matta, Yohanna, Markos, Lukas)* kabul etmektedir.

Tanrıları, başka bir deyişle üst varlıkları, antropomorfik bir yorumla cisimleştirmek yani onları insan biçiminde somutlaştırılmak, görünmeyeni görünür kılmak büyük dinlerde olumsuz bir şekilde yorumlanmıştır. Buna göre; tasviri yapılan üst varlığın gücünde azalma olduğu ve gücünün sarsıldığı şeklinde bir yorum getirilmiştir. Tabii daha sonraki süreçte bu görüşe Yahudilik ve İslam tam bir riayet

[28] Jose Saramago, *İsa'ya Göre İncil*, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2011, s.129.
[29] Şaban Kuzgun; *Dört İncil Farklılıkları ve Çelişkileri,* Fazilet Neşriyat, İstanbul, 2000, s.212.

göstermişler, Hristiyanlık ise tasvir meselesini farklı bir şekilde yorumlamış ve kullanmıştır.

Hristiyanlık tasvir konusunda diğer iki büyük dine nazaran daha ılımlı yaklaşmış ve bir semboller dini haline gelmiştir. Hz. İsa, Meryem Ana ve azizlerin portre resimleri, ikonlar, yazı, harfler ve figürlerden oluşan bir sembol skalası geliştirilerek geniş bir ikonografik sözlük oluşturmuşlardır. 2000 yılı aşan bir süre içerisinde ikonografik repertuarın oluşması kaçınılmaz olmuş ve Hristiyanlık ışığının sırları bu sembollere yansımıştır.

Erken Devir Hristiyanları yer altında *(katakomb)* yaşamıştır. Yer altına oyulmuş mağara gibi mekanlarda bazı simgeler karşımıza çıkmaktadır. En sık görülen simgeler balık, çapa ve gemidir.

Doğu Roma İmparatorluğu Hristiyanlığı resmi devlet dini haline getirdikten sonra serbest düşünceye izin vermediler. Atina'daki felsefe akademisi 529'da Jüstinyen tarafından kapatıldı. Çünkü felsefe akademisi şüphe ve tartışmaların konuşulduğu yerlerdi. Tiyatrolar ve olimpiyatlara olan ilgi azalıyor ve eski önemlerini yitiriyorlardı.

Ünlü Hristiyan düşünür Sam Augustinus (354-430) *"Creature non potest creare"*[30] cümlesiyle, 480-550 yılları arasında çileci bir keşiş hayatı süren Aziz Benedict'in Tanrı'nın yarattığı şeyler dışında diğer her şeyi küçük gören dile getirdiği düşünceleri[31] Hristiyanlıkta bir dönem, Yahudilikte görülen tasvir karşıtı bir tutum oluşturmuştur. 726-843 yılları arasında ikonoklazma dehşeti yaşanmış ve Hristiyan toplumdaki figür uygulamalarını durdurmuştur. I. İkonoklazma hareketi, Bizans İmparatoru III. Leon'un 726 yıllarında başlattığı ve 787 yılları arasında İmparatoriçe Irene ile bitirildiği 61 yıllık bir döneme ait. VI. Konstantinus'un yönetiminde olan Bizans İmparatorluğu, Konstantinus'un annesi Irene'nin yönetim üzerindeki etkisi ile çalkalanıyordu. Irene'nin 787 yılında Nikeia'da (İznik) düzenlediği Ekümenik Konsil'inde ikona tahribi tartışıldı ve ikonoklast dönemi sona

[30] Yaratılmış olan yaratamaz.
[31] Selçuk Mülayim, *Bir Bilim Olarak……*, s.118.

erdirdiler.[32] Aşılan ikonoklast olaylardan sonra sanat bir anlamda Hristiyan öğretisinin en önemli propaganda aracı haline gelmiştir.

Hristiyan sembolizminden bahsedecek olursak en yaygın kullanılan sembollerden biri AΩ sembolüdür.[33] Grek alfabesinin ilk ve son harflerinin kullanıldığı bu sembolün manası; Hz. İsa'nın her şeyin başı ve sonu olarak algılanmasını anlatmaktadır. X(chi) ve P(ro) harflerinin üst üste çakıştırılmasıyla bir monogram elde edilir. Bu harfler Grekçe Hristos'un ilk iki harfidir. Bu monogram özellikle ilk dönem Hristiyanlarının oluşturdukları katakomblarda(yeraltı mezarlarındaki) sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.[34]

İkonoklast baskıların atlatılmasından sonra gelişen süreç içerisinde yukarıda da belirttiğimiz gibi Hristiyanlık sanatı bir propaganda aracı olarak kullanmıştır. Hz. İsa'nın, Hz. Meryem'in, havarilerin ve azizlerin heykelleri ve resimleri yapılmış, bu eserler cemaatin ortak buluşma alanı olan kilise içlerinde sergilenmişlerdir. Bu özelliğiyle kiliseler Orta Çağ'da sanat galerisi mantığında bir hüviyet kazanmıştır. İhtişamlı kiliselerdeki bu figüratif algıyla, hiç okuma-yazma bilmeyen insanlara dahi Hristiyanlık ikonografisi aşılanmaya çalışılmıştır. Ki zaten okuma-yazma bilmenin bir lüks olduğu Orta Çağ'da, halka bu şekilde Hristiyanlık bilinci ve öğretileri aktarılmıştır. Bilhassa Batı toplumunda sanat eserlerinde figüratif anlamda ulaşılan zerafet ve estetikte propaganda meselesinin büyük bir payı vardır. Çünkü dini değerler sanat aracılığıyla estetik bir program dahilinde işlenmiş ve aktarılmıştır. Hristiyanlık dini ile sanat arasındaki ilişki diğer iki büyük dine nazaran daha ayrı bir önem arz etmiştir.

2.6. İslam Dini Unsurlarının Sanatsal Üretime Etkisi

Arapçada barış anlamına gelen *"selam"* sözcüğünden ya da başka bir görüşe göre Tanrı'ya bağlılık anlamındaki *teslimiyet* kelimesinden türediği düşünülen Müslüman kavramı, tek Tanrı inancının en son ve tutarlı sistemi olarak tarih sahnesine çıkmıştır. İslam'ın hızlı yayılmasının çeşitli nedenleri vardır; hemen

[32] Selçuk Mülayim, *Sanat Tarihi Me…….*, s.173.
[33] Titus Burckhardt, *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2017, s.61
[34] Titus Burckhardt, age. s.60

hemen benzer bölgede çıkmış olan Yahudilik dışa kapalı bir din görünümü yaratmıştır ve bir kavim dini olarak kalmıştır. Hristiyanlık ise haçlı seferleri, ruhban sınıfının cennet anahtarları satışa çıkarması, varlıklı papaz sınıfı oluşturması ve bu papazların oluşturduğu hurafe kültürü özellikle Doğu halklarının tepkisini çekmiştir. Sık sık sömürü aracı haline gelen bu inanç, İslam karşısında hızla gerilemiştir.

İslam; Allah ile insan arasındaki her türlü profesyonelleşmiş aracılığı lağvetmiştir. Diğer dinlerde bulunan ruhbanlık kavramına karşı da mücadele etmiştir. Din bilginleri hangi düzeyde olursa olsun, ne kadar saygı gösterilirse gösterilsin onlar veraset yoluyla otorite kuramazlar, tekelci güçler olarak ortaya çıkamazlardı.

İslam Peygamberi lan Hz. Muhammed, sonuçta bir insan olarak, bir anne ve bir baba tarafından doğmuş olması (570), teklif ettiği yeni sisteminin anlaşılır, açık, tutarlı olması bakımından birçok avantaja sahipti. Hayatı, başından geçen olaylar tarihi kayıtlara geçmişti.

Bu en son ve tutarlı dinin yarattığı tasvir meselesine bakacak olursak; İslam sanatında tasvir ile alakalı genel kanı şudur: İnsan için Allah tasvir edilemezdir. İnsanı çamurdan şekillendirip ona ruh veren Allah'tır. Bu bildirimle yaradan ile yaratılan ayrı tutulmuştur.

Mimari plastik yüzeyler üzerinde rölyef, kabartma, bazı portrelerin kazınarak, daha sonraları insan eliyle tahrip edilmiş olmasının sebebi de bir tasvir silicilik çalışması olduğu düşünülebilir. İslam devleti, uzun süre Anadolu'ya fazlaca girememiş, uzakta, Batı'da İspanya'da kendini göstermiştir. 11. yüzyıldan sonra Anadolu'ya sızmaya başlayan Selçuk varlığı, İran ve Asya etkilerini beraberinde getirdiğinden İslam sanatı Anadolu'da farklı bir işleyişle sentezlenmiştir.

Mimari plastikte önemli yer tutan yazı, anlam boyutunu aracısız olarak direkt olarak veren bir gösterge olmakla birlikte ikonografinin değil epigrafinin konusu olmuştur. Ama yazıya dahi figür eklendiği zaman zaman gözlemlenmektedir. Farklı işlevlerdeki yapılara eşlik eden, yapıyı anlamlı kılan ya da mezar taşı üzerinde yer alan yazı İslam kültüründe sürekliliği olan en belirgin unsurdur. Anlam taşıyan sözler çoğu kez güzel bir hatla işlenmiş ve uygulanmıştır. Bu intizam, yazının en

karakteristik örneklerinin verildiği doğu toplumunda çok önemsenmiş ve yoğun bir şekilde de uygulanmıştır.

Resmetme mevzu ise; Hristiyanlıktaki gibi dinin peygamberini ve önemli şahsiyetlerini resimleme yoluna giderek bir propaganda aracı olarak görmesi şeklindeki görüş İslam'da kesinlikle yoktur. Resmetme ihtiyacı minyatür ile giderilmiştir. Yazma eserler içerisindeki bu eserlere belge resmi olarak yaklaşmak doğru olur. Çünkü bu portreler büyük bir çeşitlilik içerisinde, belirli konulara bağlı tutularak çizilmiş, şematik ve bilgi verici görüntülerdir. İnsanı öne çıkarma iddiası söz konusu değildir. Çünkü burada esas mesele insan figürü değildir. Minyatürü yazılı bir metnin açıklaması, metnin resimler yardımıyla daha anlaşılır kılınması olarak kabul edebiliriz. Esas olan metindir. İslam resminde anatomik yorum ve proporsiyondan çok, stilize etme geleneği geçerlidir.

İslam'daki genel tasvir geleneği incelendiğinde, figürün çok tercih edilmediği bir araç olduğu rahatlıkla söylenebilir. Elbette ki figüratif çalışmalar da mevcuttur. Ancak salt bir figür meydana getirme endişesi taşınmamaktadır. Yukarıdaki paragrafta belirttiğimiz gibi figür işlevsel yönüyle ele alınmış ve işlenmiştir. Hristiyanlıktaki gibi bir resimleme dürtüsü söz konusu değildir. Bu dürtü olmaması nedeniyle; yazı gibi, stilize edilmiş bitki ve hayvan figürleri gibi, metni anlaşılır kılma amacıyla icra edilen iki boyutlu minyatürler gibi sanatsal ifade araçları ön plana çıkmıştır.

İslam'da sanata bakıştaki temel prensip Kur'an kaynaklı olmasıdır. Dinin gerektirdiği şekilde İslam sanatı şekillenmiştir. Örneğin; namazın cami cemaatiyle birlikte kılınması cami mimarisini şekillendiren en önemli unsurdur. Her şeyden önce İslâm sanatının en özgün niteliği tevhid yani soyut bir varlık olan Allah inancı etrafında şekillenmiş olmasıdır. Bu ilke vesilesiyle İslam sanatı genellikle soyut bir karakter kazanmış ve sanatsal ürünler bu düsturla yansıtılmıştır. Putperest perspektiften uzak durmak ve tevhid inancını zedelememek adına İslam sanatçısı büyük ölçüde somut nitelikli figüratif resme, heykele sıcak bakmamıştır. İslam sanatı kendi soyut niteliğini tezyinatta göstermiştir. Gerek bir çini, gerek bir hat, gerekse

ebrû gibi sanat üretimi verilen alanlarda doğadan alınan bir figürün stilize edilmiş şekli nakledilmiştir.

Kur'an temelli bir sanatsal kompozisyon geliştiren İslam sanatı, tasvir konusunda çok titiz davranmış ve dini vecibeler ve emirler doğrultusunda sanatsal üretim mekanizmasını şekillendirmiştir.

3. İSLAM ÖNCESİ DÖNEMDEN ANADOLU SELÇUKLU'YA TÜRKLERDE SANAT VE İNANÇ SİSTEMLERİNİN ETKİLEŞİMİ

3.1. İslam Öncesi Dönemde Türklerde Sanat ve İnanç Sistemlerinin Etkileşimi Meselesi

Tarihsel süreç içerisinde kültür ve sanat kavramları ile inanç sistemleri; tâbi olduğu toplumun siyasi, sosyal ve coğrafi yapısıyla alâkalı olarak bir şekillenme aşamasının neticesinde oluşmuş ve gelişmiştir. Tarihsel süreç boyunca çeşitli milletlerin ve devletlerin oluşturmuş oldukları kültür ve sanat çerçevesi ile inanç sistemleri bu endişeyle yaratılmıştır. Türklerde de bu durum pek tâbi farklı değildir. Yaşamış oldukları coğrafyadan, sosyal yaşamlarına kadar Türkler, bu etkilerin doğrultusunda, inanç sistemleri, Tanrı panteonları ve ritüelleri ile inanç pratiklerini daha içsel manada yaşamak için oluşturdukları figüratif repertuarı meydana getirmişlerdir. Bu anlayış ve meydana getirilen pratik Hunlardan Göktürklere, Göktürklerden Uygurlara, aynı temel endişeyle oluşturulup kademelendirilmiştir.

Türklerde, İslam dinini kabul etmelerinden evvel var olan inanç sistemlerini incelediğimizde Gök Tanrı inancının, Şamanizmin ve tabiata duyulan saygı çerçevesinde tabiat kültlerinin ağırlıklı olarak kendisini hissettirdiği görülmektedir. Ayrıca Uygur Dönemi'nde(742-840) tatbik edilen Maniheist ve Budist inanç pratikleri de Türklerin bir dönem kabul ettikleri inanç sistemleri arasındadır. Bu inanç skalası; Türklerin oluşturduğu mitolojik olayların, dini ritüellerin ve kültlerin menşeini oluşturmaktadır. Ayrıca Türklerin göçebe faaliyetleri de bu sürece eklenince oluşan inanç motifleri daha kapsamlı bir repertuar oluşturmaktadır.

Tarihsel süre içerisinde yaratılmış olan bu inanç sistemine yansıtan repertuar incelendiğinde en dikkat çekici figür çalışmalarının *''Hayvan Üslubu''* olarak tanımlayabileceğimiz çalışmalardır. Türklerin yaşadıkları coğrafya itibariyle temel gıda, barınma ve giyim-kuşam alanında hayvanların derisinden, sütünden faydalanmaları, ayrıca savaş meydanında atların sahiplerine karşı göstermiş oldukları sadakat ve korumacı tutumları Hayvansal Üslup olarak yukarıda tanımladığımız üslubun doğuşunu tetikleyen temel sebeplerden yalnızca birisidir. Bu üslubun yer aldığı en önemli örneklerden birisi de Hun Devleti dönemine ait Güney Sibirya'da, Altay Dağları'nın eteklerindeki V. Pazırık kurganından, arkeolojik çalışmalar sonucu ortaya çıkarılan düğümlü halı hayvan üslubunun en nadide örneklerinden birisini içermesi bakımında büyük bir önem taşımaktadır. [35]



Fotoğraf 13: V. Pazırık kurganından çıkarılan düğümlü halı

[35] Yaşar Çoruhlu; *Erken Devir Türk Sanatı*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2007, s:128.

Bunun yanında çeşitli hayvan mücadelelerinin çeşitli eşyaların yüzeylerinde yansıtıldığı sahneler de oluşturulmuş olan ayvan üslubu doğrultusunda ele alınmıştır.



Fotoğraf 14: Belleme üzerinde yer alan bir dağ keçisiyle kartalın mücadele sahnesi

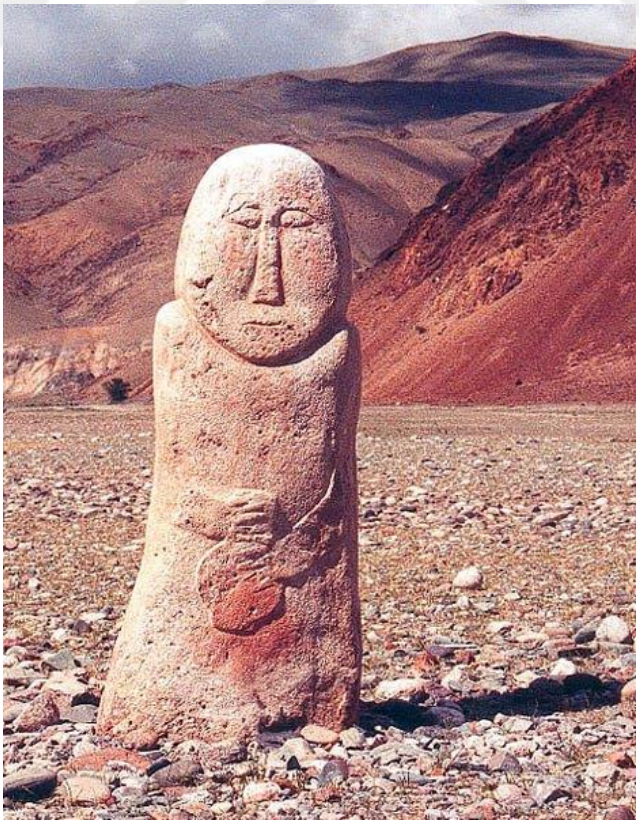
Göktürklere geldiğimizde heykel alanında önemli faaliyetlerin var olduğunu görmekteyiz. Bir kere taşa yazılmış Orhun Abideleri Türk tarihinin en eski yazılı kaynakları olarak önemini korumaktadır. Bunun yanında Bilge Kağan ve Kül Tigin'e ait olan heykel başları, "Balbal" olarak nitelendirilen, Göktürk savaşçısının mezarının başında bulunan ve savaşçının savaşlarda öldürdüğü düşmanı temsil eden taş heykeller Göktür dönemine ait önemli eserlerdir.



Fotoğraf 15: Orhun Yazıtları



Fotoğraf 16: Kül Tigin'in başını betimleyen heykel



Fotoğraf 17: Göktürk Dönemine ait bir balbal

Uygur Devleti dönemindeki sanat ve inanç etkileşimi meselesini incelediğimizde ise devletin resmi dini olan Maniheizm etkisinde tasvir sanatının icra edildiği görülür. Uygurların imparatorluk devrine kadar hüküm süren Budizm yerini, imparatorluk devri ile birlikte yerini Maniheizme bıraktığı görülür.[36] Daha sonraki süreçte ise Uygurların başkenti Karabalgasun Kırgızların eline geçince Uygurlar Hoço'da tekrar devlet kurmuşlar ve burada tekrar Budizm'e yönelmişlerdir. [37]

Mimaride Maniheist mabetler, dinin gerektirdiği şekilde inşa edilmiş, bu mabetlerin duvarları ise Budist ve Maniheist sembollerini ve önemli kişilerini içeren duvar resimleriyle zenginleştirilmiştir. Bu resimler Türk resim tarihinin bilinen en eski örnekleridir.

Uygur dönemi minyatürleri ise yine mensubu olunan Mani dininin etkisiyle yapılışlardır. Dini ve dünyevi sahnelerin tasvir edildiği bu minyatürler, Mani mabetlerinde ayinlerde kullanılmak üzere saklanılırdı.



Fotoğraf 18: Hoço'daki tapınak bayrağındaki Vakıfçı Minyatürü

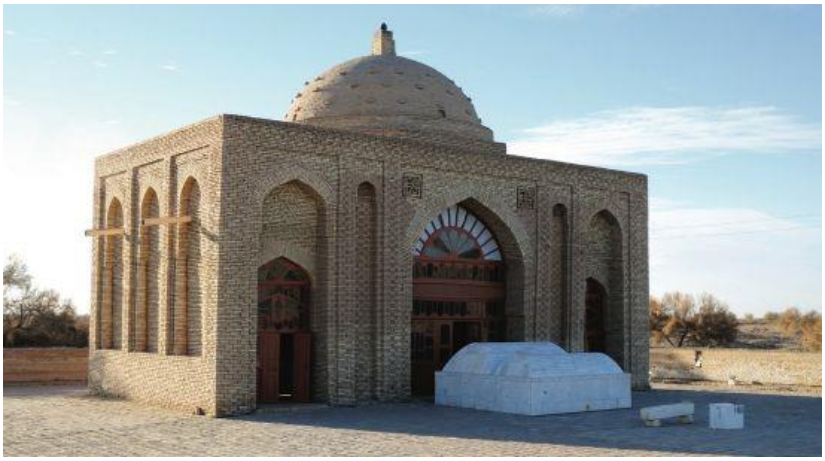
[36] Oktay Aslanapa; *Türk Sanatı*; Remzi Yayınevi, İstanbul, 2014, s:11.
[37] Gös. Yer.

Gelişen süreç içerisinde VIII. yy'ın ortalarından itibaren İslam dünyasıyla tanışan Türkler, IX. yy ile birlikte yavaş yavaş bu dini kabul etmeye başlamıştır. Karahanlı Devleti'nin(992-1211) kurulması ve bu devletin İslam dinini resmi din olarak kabul etmesiyle, Türk-İslam Sanatı tarihimiz kronolojik olarak burada başlamıştır. [38]

3.2. İslamiyetten Sonra Türklerde Sanat ve İnanç Sistemi'nin Etkileşimi

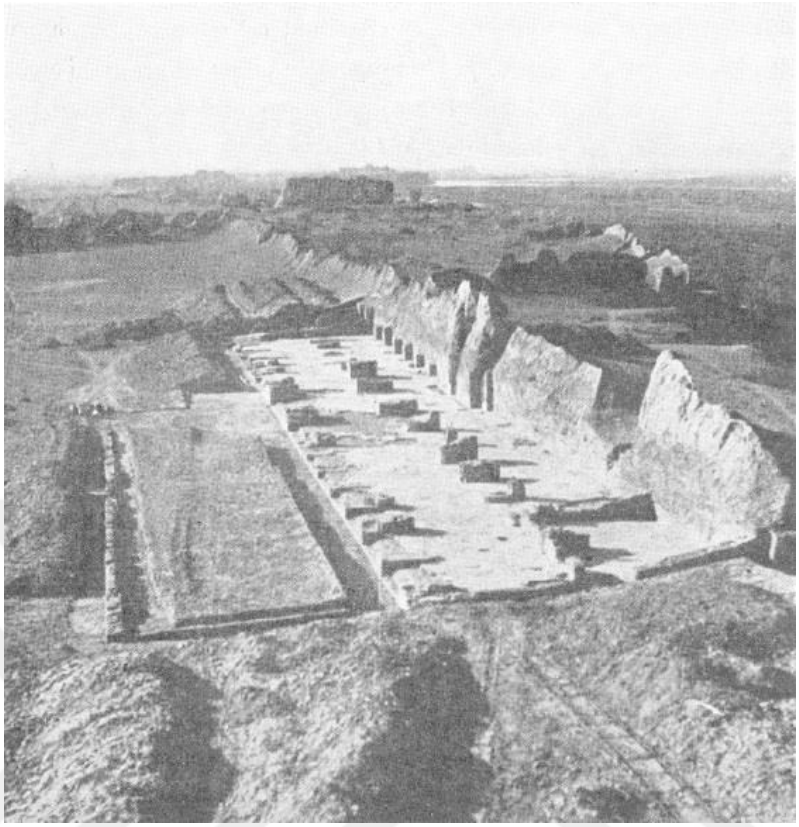
Kabul edilen yeni din ile Türklerin, özellikle mimari repertuarlarında büyük bir değişim süreci yaşanmıştır. İslamiyet'in temel ibadeti olan namazın kılınması için ihtiyaç duyulan mekan sorunsalı neticesinde camilerin inşa edilmeye başlanması, yeni dinin getirdiği en önemli olgulardan birisi olmuştur.

Karahanlı döneminde(992-1211) inşa edilen Talhatan Baba Camii, XVI. yy'da Osmanlı Devleti'nde Mimar Sinan'ın ibadet mekanını genişletme çalışmaları göz önüne alındığında dikkate değer bir yapıdır. Cami yanında türbe gibi, medrese gibi İslami yapı formlarının görülmeye başlanması, yeni dinin çerçevesinde şekillenen mekan pratiklerini açıklayan iyi örneklerdir. Bu prensip Gazneli Sanatı'nda da aynı şekilde tecrübe edilmiştir. Gazneli Devlet'inde de ağırlıklı olarak mimaride yeni dinin sirayet ettiği anlayış gözlemlenmiş, cami, türbe ve medrese gibi yapı formları Gaznelilerde de uygulanmıştır. Gazneli dönemine ait en önemli yapı Leşker- Bazar Ulu Camii'dir.

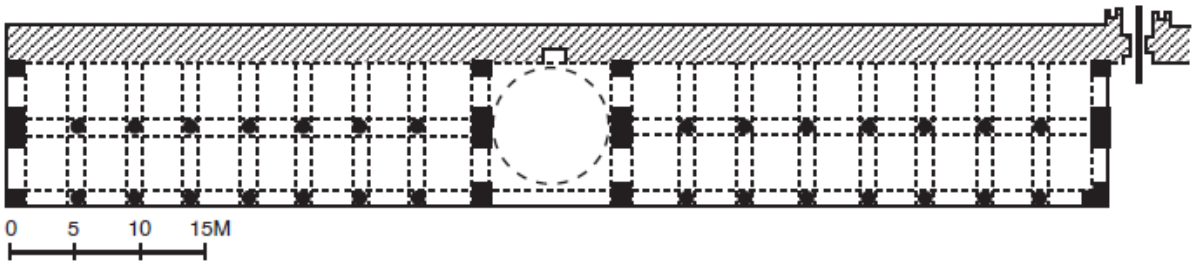


Fotoğraf 19: Talhatan Baba Camii

[38] Yaşar Çoruhlu, *Türk-İslam Sanatı'nı ABC'si*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2000, s.9.



Fotoğraf 20: Leşker-i Bazar Ulu Camii Temelinin Kalıntıları



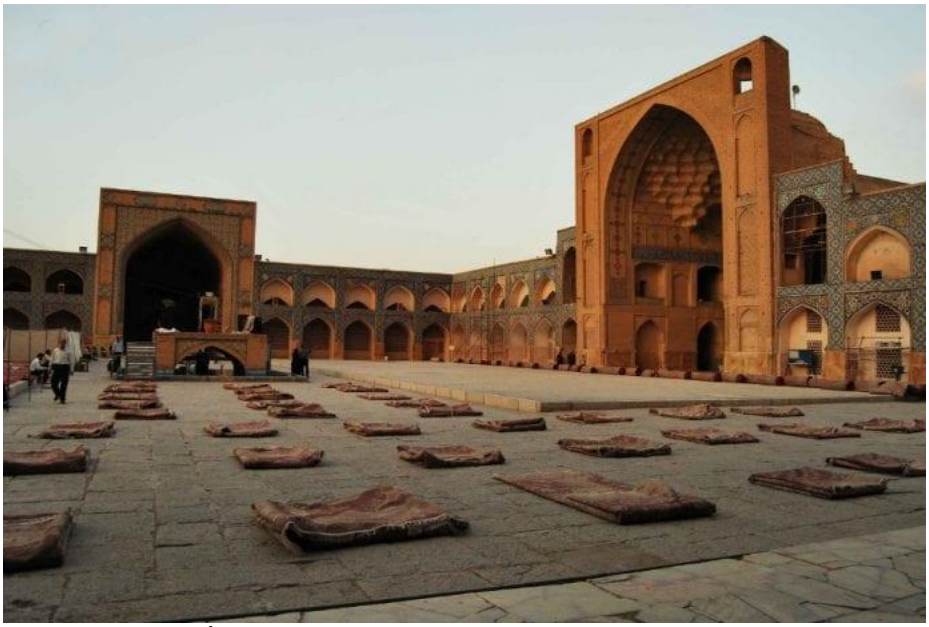
Fotoğraf 21: Leşker-i Bazar Ulu Camii Planı

Büyük Selçuklu dönemine geldiğimizde ise; İslamiyetten Sonraki Türk Sanatı'nın en olgun ve oturaklı eserlerinin bu devirde yansıtılmış olduğu anlaşılmaktadır. Büyük Selçuklu eserlerinin daha olgun ve oturaklı olmasını temel sebebi ise, kendisinden önceki dönemlerde kurulan devletlerin oluşturmuş olduğu mimari eser anlayışını gözlemleyip değerlendirmiş ve abidevim cami mimarisi yaratmışlardır. Klasik Selçuklu cami tipolojisi olan eyvanlı, avlulu ve mihrap önü kubbeli plan anlayışını oluşturmuşlardır. Bu plan anlayışı, Büyük Selçuklu Devlet'nden sonra kurulmuş olan

Anadolu'daki birçok Türk beyliğinde de kullanılmıştır. İlk Selçuklu camisi olan İsfahan Mescid-i Cuması, Büyük Selçuklu Devri mimarisinin en önemli eserleri arasındadır.



Fotoğraf 22: İsfahan Mescid-i Cuması'ndan Genel Görünüm



Fotoğraf 23: İsfahan Mescid-i Cuması'nın avlusundan bir görünüm

Büyük Selçuklu Devrine ait yapıların dış cephelerinde ise; geometrik ve bitkisel formların, kûfi yazı ile oluşturulmuş kompozisyonların ve hayvan mücadelelerinin yansıtıldığı figüratif anlayış bize, İslam dininin buyrukları doğrultusunda bir figüratif anlayış prensibini uyguladıklarını göstermesi açısından önem arz etmektedir.



Fotoğraf 24: Kazvin'deki Mescid-i Haydariye'nin mihrap duvarındaki bitkisel bezemeler

Büyük Selçuklu hükümdarı Tuğrul Bey zamanından kalan, yukarıya doğru incelen, yüksek ve silindirik minare de konumuz açısından önem arz etmektedir.Geniş kitabe kuşağı ile firuze sırlı kare panoların kabartma örgülü kûfi yazısı ile Selçukluların ilk çinili mimari eseri olan bu minarenin ayrı bir yeri vardır. [39]

[39] Oktay Aslanapa; age. s:69.



Fotoğraf 25: Damgan Cuma Camii



Fotoğraf 26: Damgan Cuma Camii minaresinden ayrıntı.

Büyük Selçuklu Sultanı Alp Arslan'ın Bizans İmparatoru Diogenes'e karşı kazanmış olduğu Malazgirt zaferinin neticesinde Türk boyları yavaş yavaş Anadolu coğrafyasını yurt edinmeye başlamış ve giderek Anadolu topraklarının hakimi olmuşlardır. Anadolu Türk-İslam Sanatı; Karahanlı, Gazneli ve ağırlıklı olarak Büyük Selçuklu devletlerinin yaratmış oldukları sanatsal repertuardan beslenmiş ve oturmuş oldukları bu kültürel kaynak bu devletlerin sanat anlayışlarını şekillendirmiştir.

Sivas ve çevresinde Danişmendliler, Mardin ve Diyarbakır çevresinde Artuklular, Erzurum civarında Saltuklular, Divriği ve Erzincan çevresinde Mengücekliler gibi Türkmen devletleri tarihimizde Erken Anadolu Beylikleri olarak bilinirler ve bu devletler Anadolu'da egemenlik kurarak Türk-İslam sanatsal anlayışının Anadolu toprakları üzerindeki ilk örneklerini oluşturmuşlardır.

Tarihimizdeki Anadolu Selçuklu Dönemi(1077-1307), Anadolu'da gelişen Türk-İslam sanat anlayışının Osmanlı Devleti'nden önceki en önemli bölümünü oluşturmaktadır. [40]

Mimari anlamda 1224 tarihli Malatya Ulu Camii, mihrap önü kubbeli ve eyvanlı şemasıyla Büyük Selçuklu Cami tipolojisini işaret eden plan şemasıyla karşımıza çıkmaktadır. Planı ve tasarımı açısından Malatya Ulu Camii'sine benzeyen ve ilk Anadolu Selçuklu Külliyesi olan Kayseri Huand Hatun Külliyesi'nin(1138) camisi de bu dönemin önemli yapılarındandır.



Fotoğraf 27: Malatya Ulu Camii

[40] Yaşar Çoruhlu; age. s.80.



Fotoğraf 28: Kayseri Huand Hatun Camii ve Külliyesinden Genel Görünüm

Anadolu Selçuklu sanatsal yaratım sürecinin en önemli alanlarından birisini çini sanatında görmekteyiz. Yine alışılageldiği üzere realist figür şemasından uzak, bitkisel öğelerin, hayvan mücadelelerinin ve geometrik kompozisyonların yer aldığı figüratif çalışmalar, Anadolu Selçuklu çinisinin genel karakteristiğini oluşturduğunu belirtebiliriz. Bazı örneklerde rastladığımız insan figürleri; Orta ve İç Asya menşeili olup, "ay yüzlü badem gözlü" tipinin genel karakteristiğini yansıtmaktadır.



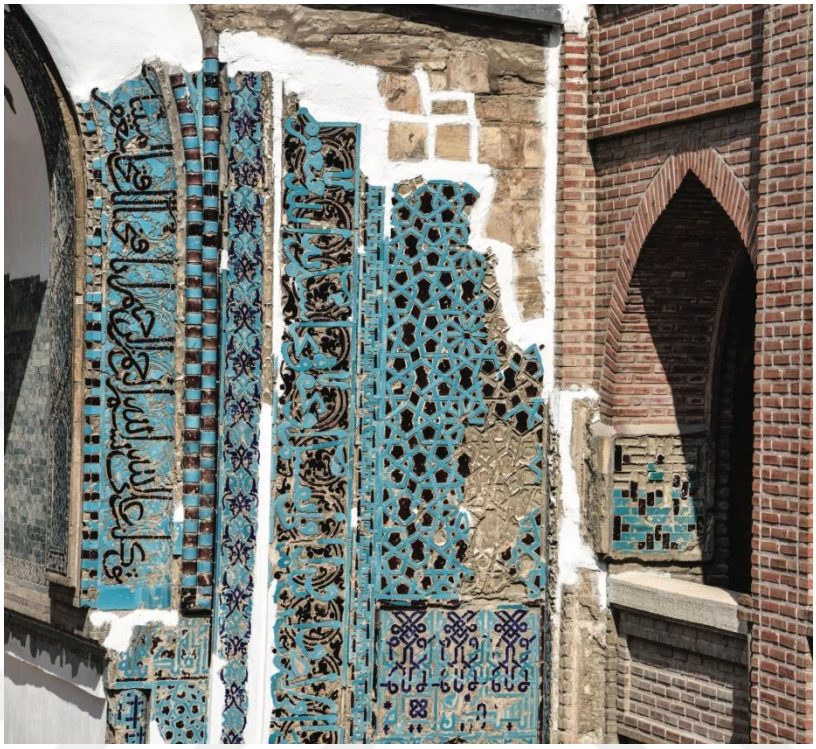
Fotoğraf 29: Kubad Abad Sarayı çinilerinden. Devletin simgesi çift başlı kartal çinide yansıtılıştır. Figürün ortasında "Es-Sultan" yazısı okunmaktadır.



Fotoğraf 30: Kubad Abad Sarayı'ndaki insan figürünün yer aldığı bir çini. Ay yüzlü badem gözlü tipolojisinin yansıtıldığı görülmektedir.



Fotoğraf 31: Sırçalı Medrese'nin avlu eyvanındaki çini bezemeler. Tezyinatta geometrik bezemeler ve yıldız kompozisyonlarının ağırlıklı olarak kullanıldığı görülür.



Fotoğraf 32: Sırçalı Medrese'deki çini tezyinattan bir ayrıntı.

Genel bir toparlama yapmak gerekirse; İslamiyet'ten Sonra Türk Sanatı'nın oluşturmuş olduğu sanatsal anlayış ağırlıklı olarak kendisini mimaride göstermiştir. Kabul edilen yeni din ile birlikte yaratılan yeni mimari tipolojik oluşumlar gözlemlenmiştir. Cami dışında türbe, medrese gibi İslami anlayış doğrultusunda şekillenen yeni yapı formları uygulanmış, figüratif çalışmalar ise ağırlıklı olarak mimari eserler üzerinde yansıtılmıştır. Geometrik ve bitkisel formlar ile hayvan mücadele sahneleri figüratif çalışmalarda ağırlıklı olarak kendisine yer bularak soyut bir kompozisyon bütünlüğü yansıtılmıştır ve sanatsal üretim faaliyetleriyle İslami kimliğin yansıtılması endişesiyle kültürel birikim oluşturulmuştur.

Böylece İslamiyet'ten Önceki ve Sonraki Türk Sanatı üzerine genel bir değerlendirme yapmaya gayret göstererek, Türk-İslam Sanatı'nın zirve noktası olarak kabul edebileceğimiz Osmanlı Devleti dönemindeki sanatsal üretim faaliyetlerine bir ön hazırlık sunulmaya çalışılmıştır.

4. OSMANLI DEVRİ SANATINDA TASVİR GELENEĞİNİN TARİHÇESİ

Konumuz itibariyle; ele aldığımız kavramlar, görsel kültür tarihimize dair bir gelişim şeması oluşturma endişesi etrafında şekillenmiştir. Türk-İslam kültür tarihinin en nadide ve en kaliteli eserlerinin verilip zirve yaptığı dönem Osmanlı İmparatorluğu zamanıdır. Türklerin resim ile alakalı ilk çalışmalarının verildiği 8. yüzyıl'dan Osmanlı'ya kadar geçen süre zarfında önemli örnekler ve çalışmalar ortaya konulmuştur. Uygur Türklerinden başlayarak gelişen, Selçuklu Devleti'nin hüküm sürdüğü yıllarda önemli gelişmeler yaşayan tasvir geleneğimiz Osmanlı İmparatorluğu devriyle en gözde zamanlarını yaşamıştır. Osmanlı tasvir geleneğine dair en önemli çalışma alanlarını bu başlık altında inceleyerek ulaşmak ve açıklık getirmek istediğimiz mevzua sağlam bir temel oluşturmak amacındayız. Osmanlı Resim Sanatı geleneğinden Cumhuriyet Devri resim sanatı anlayışı arasındaki bağı daha iyi anlayabilmek için; her birisi de kitap sanatları başlığı altında yer minyatür, hat, tezhip ve ebrû sanatlarımıza dair bir kavramsal çerçeve oluşturmanın gerekli olduğu kanaatindeyiz.

4.1. Klasik Sanatlardaki Tasvir Geleneği

4.1.1. Minyatür

İslam'daki tasvire karşı takınılmış olan tutum, görsel malzeme üretimini etkileyen en temel husustur. Yahudilik' teki gibi, tasvire dair açık bir uyarı veya ikaz olmamasına rağmen Kur'an'dan ziyade hadislerde yer alan, tasvire karşı yaklaşımın hoş olmaması, İslam'ın realist sanat kavramıyla arasına mesafe koymasına sebep olmuştur.[41] Ancak tasvir konusunda İslam, kendi kuralları ve dinin hoş görebileceği ölçütlerle özgün bir görsel perspektif yaratmış ve sanatsal yaratım sürecini bu özgün dil çerçevesinde şekillendirmiştir. İşte bu hususlar doğrultusunda minyatür sanatı; menşei Orta Asya'daki Türk roplulukların dayanıp, İslam'da önemli bir yer edinmiş ve Osmanlı İmparatorluğu ile birlikte en nadide eserleri zuhura gelmiş olan önemli bir estetik alandır. Minyatür sanatının İslam'daki yeri ve gelişimi ile Osmanlı

[41] Selçuk Mülayim; age. s.174.

İmparatorluğu dönemindeki eriştiği noktalardan bahsetmeden önce, etimolojik bir açıklama yapmanın yerinde olacağı kanaatindeyiz.

Minyatür kelimesinin kökeni; Ortaçağ Avrupa'sındaki el yazmalarında uygulanan bir usulden gelmektedir. Orta Çağ Avrupa'sında el yazması kitapların başlığı maden kırmızı ile renklendirilmesi anlamına gelen Latince *"miniare"* fiilinden türemiştir.[42] Miniare fiilinden türemiş olan *miniatura* terimin Türkçe' deki karşılığı *"kırmızı ile boyamak"*tır. Miniatura, daha sonra kitapları süslemek için yapılan resimleri tanımlamak için kullanılan bir tabir olmuştur. Minyatür terimi, genel anlamıyla çok ince işlenmiş küçük boyutlu resimler ve bu türdeki resim sanatları için kullanılmaktadır. İslam sanatında minyatüre *''tasvir''*, minyatür sanatçısına da *''musavvir''* veya *''nakkaş''* adı verilmiştir.

Minyatür sanatının menşei Orta Asya'ya kadar dayanmaktadır. XIII. Yüzyıl'da Uygur Türklerinde minyatür sanatına dair çeşitli çalışmalar olduğu, özellikle bölgedeki Çin resminden ayrılan karakteristik bir Türk resim üslubunun varlığı bilinmektedir.[43] Dönemin siyasi mücadeleleri göz önüne alındığında; özellikle İslam'ın Emevilerin saltanatı döneminde Türklere kabul ettirilmeye çalışılması ve bu yolda çatışmaların yaşanması, askeri temasların yanında kültürel temasların da olabileceğini göstermektedir. Kanaatimizce bu mücadeleler neticesinde üslupsal bir etkileşim sonucu Mezopotamya ve Arap dünyasında minyatüre dair bir etkileşim söz konusu olmuş olabilir. Özellikle Abbasi Devleti'nin halifeliği döneminde, Halife Me'mun zamanında birtakım Uygurlu sanatçı Bağdat'a gelmiş, Halife Mu'tasım zamanında da, kurulan Samerra şehrinde sanat faaliyetlerini sürdüren Uygur Türkleri, burada kısa bir zaman içersinde nüfusta bir hakimiyet kazanmışlardır.[44] Bu husus İslam'daki minyatür sanatındaki Türk üslubunun etkileri hususunda iyi bir örnektir.

---

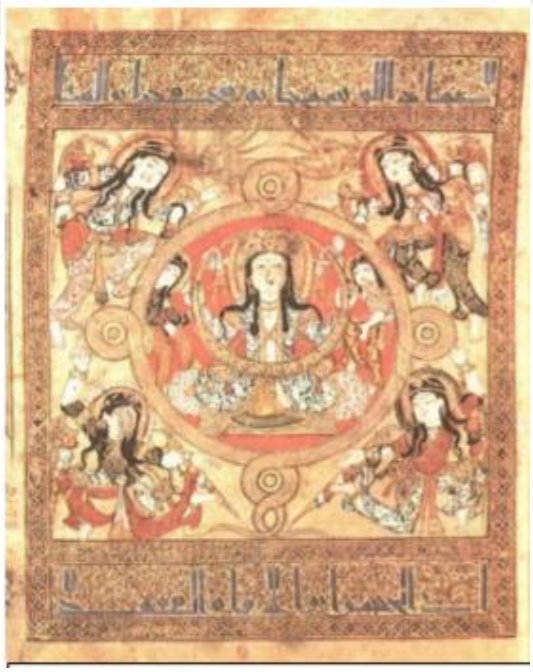
[42] Mustafa Bektaşoğlu; *Anadolu'da Türk İslam Sanatı*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2009, s.48.

[43] Oktay Aslanapa; *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2014, s.364; İsmet Binark; "Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı", *Vakıflar Dergisi*, S.XII, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 1978, s.273

[44] Oktay Aslanapa; age, s.364.

Türklerin, yavaş yavaş topluluklar halinde İslam dinini kabul etmeye başlamalarıyla, çeşitli Türk-İslam devletleri kurulmuş ve İslam diniyle birlikte, İslam kültür sanatı ve usullerine dair de bir nevi özümseme dönemi başlamıştır.

XI. Yüzyıl'ın ikinci yarısından 1258 Moğol istilasına kadar İran, Mezopotamya ve Anadolu'da Selçuklu Türklerinin hakimiyeti söz konusudur. Bu dönemde Türk-İslam Sanatı'na dair ciddi sanat faaliyetleri yaratılmış ve yürütülmüştür. Bu dönemde ilk Türk-İslam minyatür üslubu doğmuştur. Bu üslubu, Selçuklu devrinde minyatür sanatını icra eden Uygurlu sanatçılar oluşturmuş ve şekillendirmişlerdir. Selçuklu üslubunu gösteren en iyi minyatürler ancak XII. yüzyıl sonundan itibaren zamanımıza gelebilmiştir. Bu dönemin en iyi örnekleri Galen'in (Câlînûs)[45] zehirlenmeler konusundaki eserinin *Kitabü't- Tiryak* eserin yazmalarında yazmalarında yer almaktadır.[46] Selçuklu minyatürü, bir nevi Klasik Osmanlı Minyatürüne bir hazırlık niteliğinde görülebilir.



Resim 1: *Kitabü't- Tiryak'ın* Başlangıç Sayfası
Kaynak: Ramazan Uykur, "El Cezire(Cizre) Atabeglerinin Sikkeleri", *Tarih Okulu Dergisi*, S:XXXIII, 2018, s:35

[45] Antik Roma döneminin en önemli hekimlerindendir.
[46] F. Banu Mahir; "Minyatür", *TDV İslam Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, C.30 , Ankara, 1994, s.118.

Osmanlı Devleti'nde, Fatih Sultan Mehmet Devri'nde(1451-1481) sanat çalışmaları büyük bir ivme kazanmış ve gelişim kaydetmiştir. Minyatür de bu sahalardan birisidir ve özellikle bizim bildiğimiz anlamda Klasik Osmanlı Minyatürü üslubu, Fatih Sultan Mehmet dönemi ile başlamıştır diyebiliriz.[47] Öncelikli olarak II. Mehmet zamanında kurulan Nakkaşhâne, devrin önemli sanat faaliyetlerinden birisini oluşturmaktadır. Daha sonra bu dönemin resim çalışmaları anlamında en önemli faaliyetlerde birisi de Batılı anlamda yağlı boya portre çalışmalarının Osmanlı tarihinde ilk defa bu dönemde çalışılmaya başlanmasıdır. İtalya'dan davet edilen; Gentile Bellini, Matteo di Pasti, Costanza da Ferrara gibi sanatçılar Osmanlı topraklarına gelmişler ve çeşitli çalışmalar yapmışlardır. Bellini, Ferrara gibi sanatçılar Fatih'in portlerini yapmalarının yanı sıra, o dönemde, daha sonra Fatih'in ressamlarından birisi olan Sinan Bey gibi çeşitli sanatçıları da etkilemişlerdir.[48] Osmanlı minyatürünü diğer İslam minyatüründen ayıran realist anlayışın görülmesi, zannediyoruz ki İtalyan sanatçıların varlığının yansımalarından birisi olarak yorumlayabiliriz.



Resim 2: Gentile Bellini, Fatih Sultan Mehmet'in Portresi
Londra National Gallery.

[47] Yaşar Çoruhlu; *age.* , s.126.
[48] Doğan Kuban; age. , s.180.

Bunun yanı sıra Fatih Sultan Mehmet Devri'nin en önemli nakkaşlarından ve padişahın baş ressamı olan Sinan Bey, Venedik'e giderek çalışma imkanı bulmuştur ve İstanbul'a dönüşünde *Bursalı Ahmet(Şiblizâde Ahmet)* adında bir talebe yetiştirmiştir.[49] Bu dönemin en ünlü eseri, kimi kaynakta Nakkaş Sinan'a[50] kimi kaynakta ise Şiblizâde Ahmet'e[51] atfedilen ve padişahın gül koklarken çizildiği çalışmadır.



Resim 3:II. Mehmet'in gül koklarken tasvir edildiği resim.
TSMK (**Kaynak:** Zeren Tanındı, *Türk Minyatür Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1996, s:13.)

Özellikle I. Selim ve I. Süleyman dönemlerinde Osmanlı minyatür sanatı büyük gelişim ve dönüşüm göstermiştir. I. Selim döneminde, Osmanlı İmparatorluk Nakkaşhanesi'nde büyük değişiklere yol açacak İran'dan sanatkar göçü yaşanmıştır. 1514 yılında Çaldıran muharebesinde I. Selim, Safevî Devleti'ni yenilgiye uğratmış ve Batı İran'da bulunan Safevî başkenti Tebriz'i ele geçirmiştir. Tebriz'in kısa sürede terk etmesine rağmen I. Selim Tebriz'den önemli sayıda sanatçı ve ressamı İstanbul'a

[49] Oktay Aslanapa; age., s.371.
[50] Oktay Aslanapa; age., s.371 , Yaşar Çoruhlu; age. , s.126.
[51] Doğan Kuban; age. , s.180.

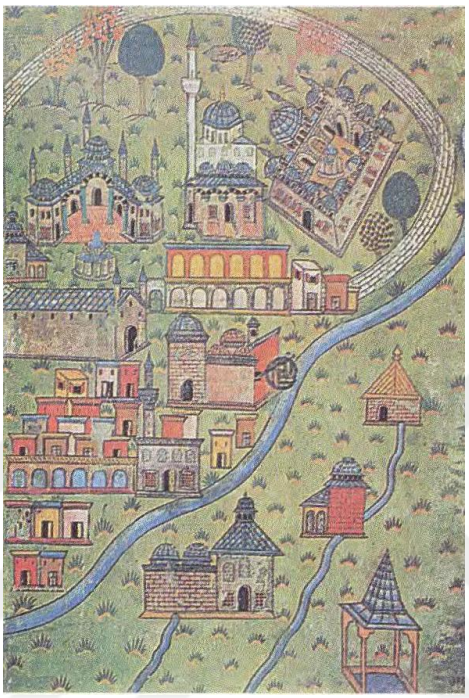
getirtmiştir.[52] 1521-1524 tarihleri arasında yazılmış olan Şükrü Bey'in[53] *Selimnâmesi*; padişahların hayatlarını ve yaptıklarını anlatan minyatürlü yazmaların en eskisidir.[54]

Kanuni Sultan Süleyman(1520-1546) döneminde devlet sosyal, siyasi ve askeri anlamda olduğu gibi kültürel manada da en başarılı dönemini yaşamış ve Osmanlı minyatür sanatı bir saray sanatı olarak doruk noktasına ulaşmıştır. Özellikle I. Selim döneminde Çaldıran Savaşı'ndan sonra İran'dan İstanbul'a olan büyük İranlı minyatür ustalarının göçünün[55], minyatür sanatına getirdiği değişimler bu dönemde yerine oturmuş ve tümüyle farklı bir minyatür sanatının Osmanlı himayesinde oluşumunu sağlamıştır. Kanuni Sultan Süleyman dönemi minyatür sanatındaki en önemli yenilik *''şehnamecilik''* adıyla ön plana çıkan alandır. Şehnamecilik; tarihi olayların bir yandan kayda geçirilirken, bir yandan da resmedilmesiyle şekillenmiş olan bir nevi tarih yazıcılığını tanımlayan bir tabirdir. Resmedilen tarihi olaylar arasında fetihler, seferler, tahta geçişler, yabancı elçilerin kabulü, bayram kutlamaları gibi önemli olaylar ele alınmıştır. Kanuni döneminde başlayan tarihi konuların işlenmesi ve *"şehnamecilik"*e bağlanıp devletin resmi tarihini belgeleme niteliği alması, klasik döneminde Türk minyatürüne ana karakterini kazandıracak, İslam ülkelerinde gelişen minyatür sanatının gelişmesine de katkıda bulunacaktır.

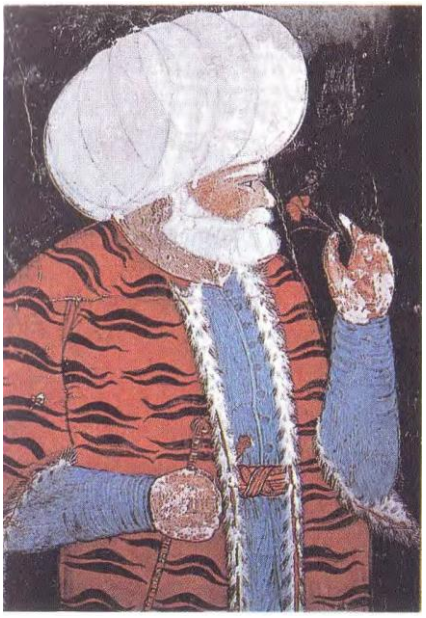
Sultan III. Murat Devri(1574-1595) ile birlikte klasik üslubunun yaratıldığı[56] 16. yüzyılın öne çıkan nakkaşları; Nakkaş Osman, Seyyid Lokman, Mantrakçı Nasuh ve Nigari'dir. Matrakçı Nasuh'un şehir topografyalarına dair çalışmaları, Nakkaş Osman'ın geleneksel Osmanlı minyatür sanatının klasik ölçütlerini şekillendirerek en muntazam hale getirmesi neticesinde minyatür sanatı en olgun örneklerini bu dönemde vermiştir.

---

[52] Doğan Kuban; a.g.e., s:181.
[53] Doğu Anadolu'daki mahalli Kürt beylerindendir. I. Selim ile çeşitli seferlere katılmıştır. Mensup olduğu Şahsüvaroğlu Ali Bey'in teşviki ve anlattıkları çerçevesinde 5829 beyitlik Selimnâme adlı eserini yazmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz: Ahmet Uğur; "Selimnâme", *TDV İslam Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, C:36, Ankara, 1994, s:440.
[54] Doğan Kuban; a.g.e., s:181.
[55] Zeren Tanındı; *Türk Minyatür Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1996, s:19.
[56] *Türk El Sanatları*, Yapı ve Kredi Bankası Yayınları, İstanbul, 1969, s:69.



Resim 4: Matrakçı Nasuh, *Eskişehir*, Mecmûa-i Menazil'den, 1537
İÜK (**Kaynak:** Zeren Tanındı; a.g.e, s:23.)



Resim 5: Nigâri, Barbaros Hayreddin Paşa'nın Portresi, 1540
TSMK (**Kaynak:** Zeren Tanındı, a.g.e., s:28)



Resim 6: Nakkaş Osman, Sultan III. Murad'ın Portresi, 1579
TSMK (**Kaynak:** Zeren Tanındı; a.g.e., s:32.)

Osmanlı minyatür sanatının son önemli eserleri erken 18. yüzyılda Levni(Abdülcelil Çelebi)'nin eserleriyle olmuştur. Levni'nin *Surname-i Vehb*i kitabındaki minyatürleri kendisinin en parlak eserleri arasında gösterilmiştir. Ayrıca Surname-i Vehbi'nin Osmanlı sarayı tarafından yaptırılan son minyatürlü el yazması olduğu iddia edilmektedir. Levnî, Türk minyatür sanatında bir dönüm noktasıdır. Levnî, geleneksel anlayışın dışına çıkmış ve kendine özgü bir biçim geliştirmiştir. 18. yüzyıl ortalarından itibaren batı resim usullerinin Osmanlı'da daha fazla önem kazanmasıyla minyatür sanatı eski ihtişamlı günlerini kaybetmiş olur.



Resim 7: Levni'nin Surnâmesi'nden*, Haliç'te Gösteriler,* 1720'li yıllar
Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi (**Kaynak:** Zeren Tanındı, a.g.e, s:58)

Osmanlı dönemine ait eserlerde savaşlar, seferler, şenlikler gibi tüm tarihi ve sosyal olaylara yer verilmiş. Bu bakımdan minyatürler, dönemi araştırmak isteyen tarihçiler için eşsiz birer kaynak. Dönemin gelenek ve görenekleri, örf ve adetleri hatta giyim kuşamı tamamen gerçekçi detaylarla tasvir edilmiştir. Minyatür sanatının en önemli özelliklerinden birisi, anlatılmak istenen konunun eksiksiz olarak aktarılmakta olmasıdır. Bu nedenle minyatür sanatında perspektif kullanılmaz. Uzaklık ve boy, renk veya gölgelerle belirtilmez; minyatürler ışık, gölge, duygu ve Avrupai perspektifi olmayan resimlerdir. Türk minyatürlerinin kendine özgü bir özelliği, renklerin çoğu kez soyutlama aracı olarak düz, parlak ve gölgelerden arındırılmış olarak kullanılmasıdır.

Minyatür sanatının İslam'daki yeri ve eserlerin şekillendiği görüşler çerçevesinde inceleyecek olursak; esasen Yahudiliğin kitabı Tevrat'taki gibi İslam dininin kitabı Kur'an'da tasvire karşı açıkça bir hüküm yoktur. Daha önceden de belirttiğimiz gibi Yahudilikte de tasvir yasağı, putperest fikirlere ön ayak olmaması hususunda getirilmiştir ve asıl amaç put yapımının önlenmesini amaçlamıştır. Kur'an'da açıkça ''Tasvir yapmayacaksın'' şeklinde bir ibare bulunmamasına rağmen, özellikle Hz. Muhammed'in vefatından sonra şekillenmiş olan çeşitli hadisler vasıtasıyla tasvire karşı hoş olmayan bir tutum sergilenmiştir. Nihayetinde İslam topraklarındaki tasvir sanatçıları, bu görüşler çerçevesinde görsel sanatları dine

uygun olarak şekillendirmişlerdir. Minyatürün nihai amacı, yer aldığı yazma eserdeki anlatılan bir metni, en ince ayrıntısına kadar tasvir etmektir. Bu tasviri de yukarıdaki paragrafta anlattığımız gibi Batılı anlamda usul ve esaslar çerçevesinde şekillendirmek yerine özgün bir resim dili yaratmayı tercih ederek icra etmişlerdir. Minyatür içerisinde yer alan figürler realist bir bakış açısından kaçınılarak tasvir edilmiş ve renkler ön plana çıkarılarak bir nevi ‘’masal dünyası’’ yaratılmıştır. Figür de tipolojik olarak birbirlerine benzetilmiş, esas olarak çizgi değil renk ön plana çıkarılmış ve aslında soyut bir kompozisyon bütünlüğü oluşturulmuştur.

‘’Güzellik’’ kavramı İslam’da çeşitli ayetler ve hadislerde geçmektedir. Örneğin; Secde Sûresi 7. ayette geçen ‘’ O yarattığı her şeyi güzel yapmıştır’’ ibaresi, daha sonra ‘’Allah güzeldir, güzel olanı sever’’ hadisi, İslam’daki estetik kaygıların temel prensibini oluşturmuştur diyebiliriz. Yazılı bir metnin görsel malzemeyle pekiştirilerek anlam bütünlüğünün sağlanmaya çalışılması bizim nazarımızca son derece doğal bir durumdur. Buradan yola çıkılarak ilerleyen zaman içerisinde Hz. Muhammed’in miraç gecesi yaşadıklarını konu edinen ‘’Miraçnâmeler’’ ve O’nun hayatını anlatan ‘’Siyer’’’ler, İslam dininin emir ve buyrukları doğrultusunda şekillendirilmiş olup, İslam’daki en güzel ahlaklı kişi, en güzel figüratif unsurlar ve estetik hissiyatla tasvir edilmiştir. Tabi bu tasvirler de yine belli hususlar göz önüne alınarak yapılmışlardır. Hz. Muhammed’in yüzü beyaz bir peçeyle örtülmüş, genelde yeşil bir elbise ile tasvir edilmiştir. Başında da mutlka bir hare ile betimlenmiştir.

Güzellik kavramına bu kadar değer veren bir dinin hizmetindeki sanat da, güzeli yansıtıp güzeli öğretmelidir. Bu görüşün neticesinde minyatür sanatı İslam dininin bir anlamda ‘’resmi sanat’’larından birisi haline gelmiş, tasvir konusunda olumlu bir tutum takınmayan çevrelerin de beğenisini kazanmıştır.



Resim 8: Darir, Mekke'nin Fethine giden Hz. Muhammed ve ordusu, Siyer'i Nebi, 1594-95
TSM (**Kaynak:** Tahir Çelikbağ, 2017 s:556)



Resim 9: Miracnâme, Hz. Muhammed'in Miraç'ta Hz. İbrahim ile Buluşması
TSM (**Kaynak:** Tahir Çelikbağ, 2017 s:557)

4.1.2 Hat Sanat

İslam estetiğinin dünya kültür mirasına kazandırdığı en özgün sanat alanlarından birisi de hat sanatıdır. Soyut bir figüratif içeriğin ön planda tutulduğu Geleneksel İslam Sanatları içerisinde hat sanatı, çok özgün bir ifade şekli olarak karşımıza çıkmaktadır. Arap harfleriyle, sürreal bir endişe ve üslup doğrultusunda çeşitli kompozisyonların meydana getirildiği bu sanat alanı, özellikle İslam dininin varlığının zuhura gelmesi, Allah'ın güzel olarak nizami bir şekilde yarattığı dünyada, aynı nizami ve estetik endişe duygusuyla, O'na yaraşır bir şekilde ve O'nun indirdiği dinin kurallarına uyarak ölçülü ve ahenkli eserler üretilmesi meselesi çerçevesinde hat sanatı gelişmiş ve ilerlemiştir. Arap alfabesi, ekseriyetle birbirine bitişik yazılması, harflerin başta, ortada ve sonda farklı karakterlere bürünmesi, İslam dünyasındaki sanat üslubu olan soyutlama mekanizmasının, değişik figürler oluşturmaya müsait bu harfler üzerinde işlenmesini sağlamıştır.

Arapça *'hatt'* mastarından türeyen; yazı, çizgi, satır anlamlarına gelen hat kelimesi; terim olarak*"Arap yazısını estetik ölçülere bağlı kalıp güzel bir şekilde yazma sanatı (hüsn-i hat)''* [57] anlamında kullanılmıştır. Başka bir ifadeyle hat sanatını; *''Arap harflerini malzeme olarak kullanan yüzey sanatı''*[58] olarak açıklayabiliriz. Hat sanatını icra eden sanatçı ise *''hattat''* olarak adlandırılmıştır. Batı medeniyetlerinde, hat sanatına karşılık gelen tabir kaligrafidir. Kaligrafi de estetik bir endişeyle meydana getirilerek ölçülü yazma işlemeni tanımlamak için kullanılan bir tabirdir.

Arap yazısı köken itibariyle Fenike yazısına bağlanan bitişik Nabat yazısının devamı olduğu düşünülmekte, Cahiliye Devri'nde ise ''cezm'' ve ''meşk''

[57] Uğur Derman; "Hat", *TDV İslam Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, C.16, İstanbul, 1997, s.427.
[58] Metin Sözen, Uğur Tanyeli; "Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü", Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011, s.131.

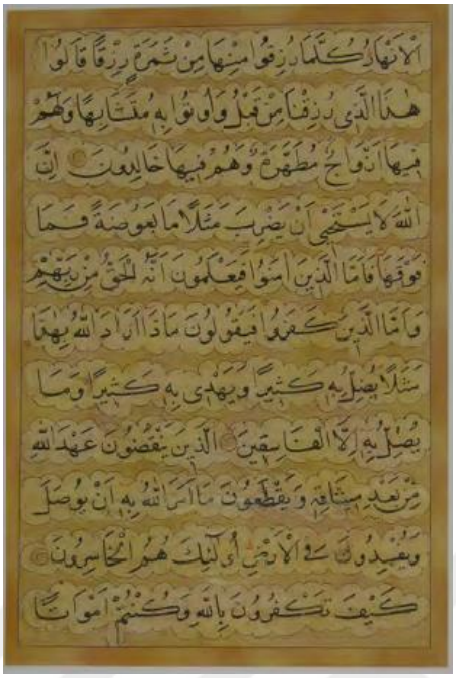
ismiyle yazı sisteminin kullanıldığı bilinmektedir.[59] Bu yazının isimlendirilmesi kullanıldığı bölgelere göre Mekki, Medeni, Hiri gibi değişkenlik göstermiştir.

Hz. Ali'nin halife olduktan sonra devlet merkezini Kûfe'ye taşıması neticesinde, Arap yazısının isimlendirilmesi konusunda yeniden bir değişiklik ortaya çıkmıştır. Yazı bundan böyle Kûfî olarak isimlendirilmiştir. Şematik bir yapısı olması dolayısıyla Kûfî yazı, hat sanatının ilk gelişim yıllarında önemli bir araç olmuştur.

Daha sonraki süreçte Kûfi yazı Abbasiler devrinde önemli bir gelişim kaydetmiştir. Abbasiler Devri'nin ünlü vezirlerinden İbn-i Mukle, Kûfi yazının daha nizami ve ölçülü bir hâl alması için çalışmalarda bulunmuştur. Hattı belirli kaideler silsilesine bağlamış, bu yazılara da *mensûb hattı* denilmiştir.

Bu gelişmeler ışığında Abbasi Devri'nin son halifesi olan Musta'sım'ın kâtibi olan Yakut el-Mûsta'simî, hat sanatının icra edildiği kalemin şekli üzerinde yapmış olduğu değişiklik, hat sanatının tarihi açısından büyük önem taşır. Bu minvâl üzerine bir Türk hattatı olan Yakut'un(bazı kaynaklarda Amasyalı Yakut olarak da geçer[60]) eğri kesilmiş olan kalem ucu ile çeşitli yazı üsluplarına şekil vermesinin neticesinde, bugün *aklam-ı sitte* olarak da bildiğimiz hat sanatının altı çeşit yazı türleri olan; sülüs, nesih, muhakkak, reyhani, tevkî ve rikâ' hatlarının bütün kaide ve usullerini ortaya koyarak hat sanatında bir devri yaratmıştır.

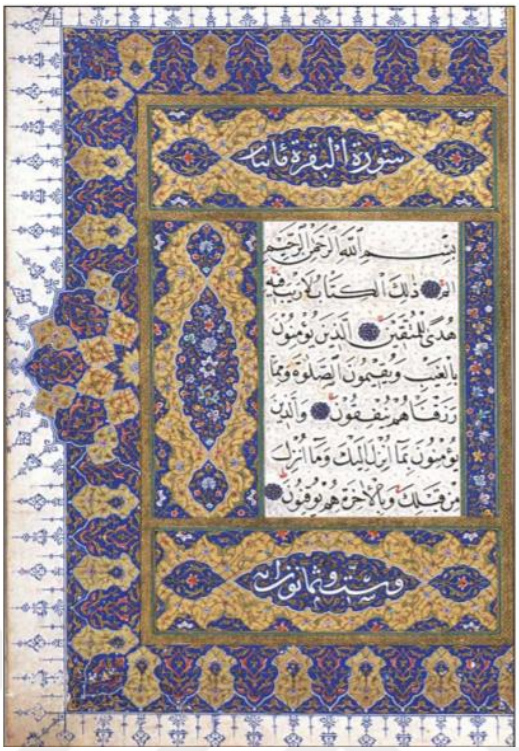
[59] Uğur Derman; agm, s.427.
[60] Oktay Aslanapa; *Türk Sa……*, s:387.



Resim 10: Yakût el-Müsta'sımi'nin nesih hatla icra ettiği Bakara Suresi'nin 2/25-27. Ayetleri
İÜK (**Kaynak:** Muhittin Serin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı Neşriyat Yayınları, 1999)

II. Mehmed ile II. Bayezid döneminde yaşamış Amasyalı Şeyh Hamdullah, Arap yazısını Türk beğenisine uyarlamasıyla tanınır. Aklam-ı Sitte'yi her birinden örnekler çıkartıp yanlarına kurallarını yazarak bir *murakka(hat sanatı örneklerini bir araya getiren birkaç sayfalık kitapçık*[61]*)* içinde toplamıştır ve aynı zamanda Sultan II. Bayezid'in de yazı hocasıdır. Şeyh Hamdullah, Yakût el-Müsta'sımi'nin ortaya koymuş olduğu Aklam-ı Sitte ekolü üzerinde yaptığı değişiklikler ve getirdiği yeni görüşleriyle, bu ekolü baştan yaratmıştır denilebilir.[62] Şeyh Hamdullah ile nesih hattı klasik bir olgunluğa kavuşmuş ve nesih hatta bir canlılık hüviyeti kazandırmış, satırlar akıcı bir bütünlük kazanmıştır.[63]

[61] Metin Sözen, Uğur Tanyeli; age. , s.216.
[62] Ali Alpaslan; *Ünlü Türk Hattatları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1992, s.34.
[63] Oktay Aslanapa; age. , s.387.



Resim 11: Şeyh Hamdullah Efendi'nin nesih hatla yazdığı Kur'an-ı Kerim'den bir sayfa
TSMK (**Kaynak:** Süleyman Berk, Hat Sanat, İSMEK Yayınları, İstanbul, s:20)

Osmanlı sanatının doruğa ulaştığı 16. yüzyılın en önemli hattatı, yazının yalnız üslubunda değil, tekniğinde de yenilikler getiren Ahmet Karahisari'dir. Altını mürekkep gibi kullanarak yazı yazmak, altın yaldız harflerin dışını siyah çizgiyle belirlemek, harf kalınlıklarının içini çiçek motifleriyle doldurmak ilk kez onun uyguladığı yeniliklerdendir. En önemli yapıtı İstanbul Süleymaniye Camii kubbesindeki yazısıdır.



Resim 12: Ahmed Karahisârî'nin muhakkak ve reyhânî hatla yazdığı mushaf-ı şeriften bir sayfa
TSMK (**Kaynak:** Seüleyman Berk, a.g.e, s:23.

Türk yazı sanatının 17. yüzyıldaki başka bir ustası da yapıtlarıyla pek çok başka hattatı etkilemiş, II. Mustafa ve o dönemin şehzadesi olan III. Ahmed gibi sultanlara hocalık etmiş olan Hafız Osman'dır. Taş baskısıyla çoğaltılan Kuran'ları, çağında en uzak İslam ülkelerine kadar yayılmıştır. Bu yapıtlar günümüzde de yazı sanatının en değerli örneklerinden sayılır.

III. Ahmet dönemi hat sanatının durumuyla alakalı ufak bir parantez açmamız gerekmektedir. Çünkü, bu dönemde ilk defa matbaa kullanımı ve çeşitli baskıların yapıldığı görülmektedir. İbrahim Müteferrika, ilk Türk matbaasının kurulması yolunda büyük çaba sarf etmiştir. Sadrazam Damat İbrahim Paşa'ya *Vesiletü't-tıbaa* adıyla bir rapor sunmuş ve matbaanın neden gerekli olduğunu İbrahim Paşa'ya arz etmiştir. [64]

[64] N. Serpil Altuntek; "İlk Türk Matbaasının Kuruluşu ve İbrahim Müteferrika", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C.10, S.1, Ankara, 1993, s.194.

Bu yolda Sadrazam Damat İbrahim Paşa'nın da desteği alınmış, şeyhülislam Yenişehirli Abdullah Efendi tarafından fetva alınmıştır. III. Ahmet'in fermanıyla da ilk Türk matbaası kurulmuştur.[65]

Matbaanın kurulmasına en ciddi tepkiler pek tabii hattatlardan gelmiştir. İcra ettikleri mesleklerinin sekteye uğrayacağı endişesiyle hareket eden hattatlar, bir nümayiş daha düzenlemişlerdir.[66] Hattatlar bu nümayişte tabutun içerisine koydukları hokka ve divitleriyle bir yürüyüş yapmışlar, daha sonra alınan kararla matbaada dini içerikli kitapların basılmayacağı şeklinde bir hüküm getirilerek mevzu tatlıya bağlanmıştır.

Ünyeli İsmail Efendi, Mustafa Rakım Efendi ve İstanbul'daki pek çok yapının yazıtını hazırlamış olan Mehmed Esad Yesari ise 18. yüzyılın ünlü ustalarıdır. 19. yüzyılda ise başka bir ustayla, Kazasker Mustafa İzzet Efendi'yle karşılaşılır. Ayasofya'daki 8 büyük yuvarlak levha onun en ünlü yapıtlarındandır.



Resim 13: Hâfız Osman'a ait sülüs-nesih bir kıt'a
TSMK (Kaynak: Süleyman Berk, a.g.e, s:25)

[65] Münir Aktepe; "III. Ahmet", *TDV İslam Ansiklopedisi*, TDV Yayınları ,C.2, İstanbul, 1997, s.37.
[66] İsmail Hami Danişmend; *Tarihi Hakikatler*, Bilgeoğuz Yayınları, İstanbul, 2016, s.317.



Resim 14: Mustafa Râkım Efendi'nin celî sülüs levhası
TSMK (**Kaynak:** Süleyman Berk, a.g.e, s:36)



Resim 15: Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin sülüs-nesih hilyesi
Kaynak: Süleyman Berk, a.g.e, s:123.

Her yazının belli kullanım yeri olmuştur.Selçuklu döneminde, özellikle Kûfî yazı yapıların dış cephelerinde, kapı girişlerinde yazı karakterinin barındırdığı şematik yapısından dolayı bir süsleme unsuru olarak kullanılmıştır. Ancak asıl ciddi ve kapsamlı çalışmalar Osmanlı Devri'nde meydana getirilmiştir. Sülüs daha çok güzel yazı levhalarında, yazıtlarda (kitabelerde) kullanılır. Kuran ile dinsel kitapların yazılmasında daha çok köşeli ve küçük harflerle yazılan Nesih'ten yararlanılmıştır. Resmi belgelerde tevkii, icazetlerde de (diplomalarda) rik'a kullanılmıştır. Daha büyük boyutlu süslemelerde kullanılan yazıya *celi* denir. Türkiye'de özellikle sülüs celisi büyük pano ve levhalarda kullanılmıştır. Fermanlarda divani adlı süslü bir yazı kullanılır.

Yazıya verilen değer, bütün İslam kültürlerinde hat sanatının çok üstünde durulmasına yol açmıştır. İslam dini emirleri doğrultusunda şekillenen, İslam görsel estetiğinin en önemli alanlarından birisi olan hat sanatı, İslam medeniyetinin bütün dünyaya armağan ettiği bir alan olarak görülebilir. Oluşturulan kompozisyonların kalitesi her devirde biraz daha artmış ve Osmanlı kültürüyle birlikte taçlanmıştır. Güzel yazı, yalnız levhalarda değil, bundan başka el yazması kitaplarda, fermanlarda, diplomalarda, cami iç ve dış duvarlarında, çeşitli yapıların yazıtlarında, mezar taşlarında, pencere kapağı ya da kapı kanadı gibi mimarlık öğelerinin üstlerinde, halı bordürlerinde, kutu, vazo, tabak gibi gündelik eşyada da kullanılmıştır.

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte kitapların Latin harfleriyle ve baskıyla hazırlanması hat sanatının, önceki popüler dönemlerine nazaran daha mücerred bir alan olarak kendini ifade etmesine neden olmuştur. Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer, Kamil Akdik, Emin Barın ve Hamid Aytaç gibi hattatlar bu kısıtlı dönemde yapıt vererek 20. yüzyılın önde gelen hat sanatını sürdüren sanatçıları olmuşlardır.



Resim 16: Hamit Aytaç'ın sülüs Ayet-el Kûrsisi
Kaynak: Süleyman Berk, a.g.e, s:161.



Resim 17: İsmail Hakkı Altunbezer'in Muhakkak hat ile icra ettiği Besmelesi
Sami Tokgöz Koleksiyonu
(**Kaynak:** **https://www.ketebe.org/eser/4185?ref=artist&id=445**)
(Erişim Tarihi:19.04.2019**)**

4.1.3. Tezhip

İslam estetiğinin perspektifi ışığında şekillenmiş bir diğer güzide sanat alanımız ise tezhiptir. Kitap sanatlarımız içerisinde mücerred bir alan olmaktan ziyade, tamamlayıcı bir unsur olarak tezhip sanatını yorumlayabiliriz. Geleneksel yazma eserlerinin üretimi genel olarak dört aşamalı bir süreci kapsamakta ve dört ayrı sanat dalının organize çalışmasıyla nihayete ermektedir. Hat, tezhip, minyatür ve ciltçiliğin ortak çalışması sonucu ortaya çıkan yazma eserlerde; evvela hattat, icra ettiği sanatıyla yazma eserin ana omurgasını oluşturur. Nakkaş, oluşan bu omurganın daha işlevsel ve anlaşılır bir hale gelmesi için metni açıklayan tasvirleriyle yazma eseri destekler. Müzehhib ise icra ettiği sanatının varlığıyla, hattın ve minyatürün yer aldığı sayfaların rüya aleminden bir enstantaneye dönüşmesini sağlar. Nihayetinde ciltçi, bu nadide ve özel eserin, ihtiva ettiği ağırlığı yansıtacak şekilde tamamlanmasını sağlar.

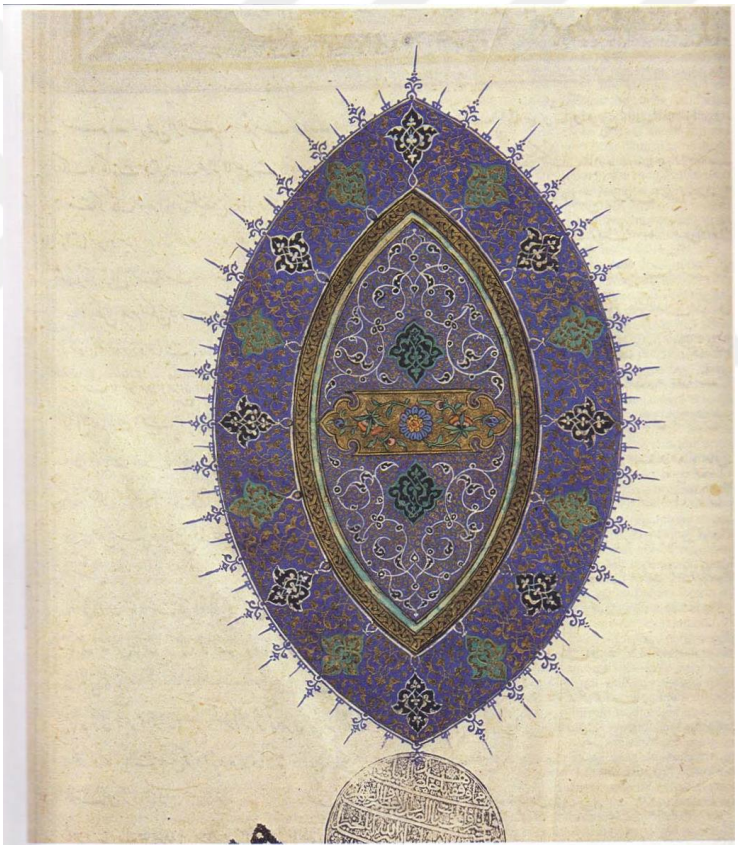
Tezhip; altın anlamına gelen Arapça *zehep* sözcüğünden gelir ve *altınlamak* anlamını taşır.[67] El yazmalarını, hat levha ve albümlerini, ferman ve tuğraların süslenmesinde kullanılan geleneksel sanatlarımızdan birisidir. Tezhibi icra eden sanatçılara *müzehhib* veya *müzehhibe* adı verilir. Süsleme öğeleri olarak stilize edilmiş hayvan, bitki ve bulut gibi motiflerin ağırlıklı olarak kullanıldığı tezhip sanatında, altın ve lacivert kullanımı her dönemde ortak nokta olmuştur.

Tarihsel oluşum sürecini ele alacak olursak, kaynaklardan edindiğimiz bilgiler doğrultusunda, tezhip sanatının menşei Orta Asya'ya kadar uzanmaktadır.[68] Özellikle VIII. Yüzyıl itibariyle yoğunlaşan İslam medeniyetinin Uzak Doğu ve Orta Asya ile olan ilişkileri münasebetiyle İslam'daki bezeme sanatları, bu coğrafyadaki sanat icralarından ve tekniklerinden etkilenmiş olabilir. *Basralı İbn Vahhab* isimli bir elçinin Çin İmparatoru'nun huzuruna çıkması, ünlü coğrafya bilgini Mesudî'nin[69] Çin ülkesindeki sanat eserlerine dair övgüleri ve Arap yarımadasındaki *''Çin İşi''* tabirinin kullanımı, Asya topraklarındaki sanat usullerinin İslam coğrafyasında ilgi

[67] Ayla Ersoy; *Türk Tezhip Sanatı*, Akbank Yayınları, İstanbul, 1988, s.12.
[68] Türk El Sanatları, a.g.e, s:89. , Ayla Ersoy; age. , s.9
[69] el-Mes'ûdî, aynı zamanda tarih alimi ve seyyahtır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Casim Agvcı; "Mes'ûdî", *TDV İslam Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, C.29, Ankara, 2004, s.353-355.

gördüğü kanaatini güçlendiren emarelerdir.[70]

Anadolu'da tezhip sanatının başarılı örnekleri, Selçuklu Devleti'nin hüküm sürmesiyle başlar. Başkent Konya'da, XIII. yüzyıl Anadolu'sunda tezhip ile alakalı çok başarılı eserler meydana getirmişlerdir ve bu eserler *''Konya Üslubu''nu* oluşturmuştur. Selçuklular tezhipte Rumi[71] üslubunu geliştirmişlerdir. Geometrik şekillere süslemeler yaparak, zemin rengi altın olarak kullanarak çizgiler siyah renkle yapılmıştır. Mavi rengin, Selçuklu döneminde ağırlıklı olarak kullanıldığı bilinmektedir.



Resim 18: Hafız-ı Ebrû tarafından yazılmış *Zübbetü't Tevarih* adlı Farsça eser. XIII. yüzyıl Selçuklu Tezhibi
Süleymaniye Kütüphanesi
Kaynak: Ayla Ersoy; age. , s:23

[70] Ayla Ersoy; age. , s.9
[71] Üsluplaştırılmış yaprak figürüdür.

Osmanlı Devleti ile birlikte tezhip sanatının İslam coğrafyasındaki en olgun ve kaliteli içerikleri üretilmiştir. Osmanlı tezhip sanatının ilk önemli örnekleri Fatih Sultan Mehmet dönemine aittir. Fatih sultan Mehmet'in, İstanbul'un fethinden sonra kurduğu Saray Nakkaşhane'sinin başına Özbek asıllı Baba Nakkaş'ı getirdiği bilinmektedir.[72] Bu nakkaşhane çerçevesinde imparatorluğun sanatsal üretim faaliyetleri gerçekleşmiştir. Fatih Devri'ndeki tezhip sanatının genel karakterini açıklayacak olursak; ağırlıklı olarak kobalt mavisi kullanımı görülmektedir. Bitkisel motiflerin(kıvrık dallar, hatayi, küçük çiçek motifleri) ağırlıklı olarak eserlerde kendisini hissettirmiştir. En çok kullanılan motifler rûmi ve kıvrık dallardır ve özellikle bordürlerde altın zeminli zencirek bordürün sıklıkla kullanıldığı görülmektedir.[73]



Resim 19: Fatih Sultan Mehmet'in saray nakkaşhanesinde tezhiplenmiş olan İbn-i sina'nın *Kanun Fi't Tıb* adlı eserin zahriye sayfası.
Süleymaniye Kütüphanesi
(**Kaynak:** Ayla Ersoy; a.g.e., s:30.)

[72] Çiçek Derman; "Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı", *I: Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu*, 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013, s.495.
[73] Ayla Ersoy; age., s.52

Bütün geleneksel sanatlarımızda olduğu gibi tezhipte de Kanuni Sultan Süleyman Devri, tezhip sanatının en olgun ve başarılı eserlerin üretildiği devirdir. Klasik dönemde tezhip sanatının gelişmesinde Kanuni'nin Tebriz ve Herat'tan getirttiği nakkaşların etkisi büyük olmuştur. Altının ağırlıklı olarak kullanıldığı bu dönemde en çok öne çıkan renk ise laciverttir. Tezhip çalışmalarında, özellikle zahriye, serlevha, sûre başları ve hâtime sayfalarında zengin bir işçilik ön plana çıkar. Çiçek motiflerinde hemen hemen tüm renklere yer verildiği görülür. Genellikle gül, lale, süsen, nergis, sümbül gibi çiçek motifleri eserlerde sıklıkla kullanılmıştır.

Bu devrin en öne çıkan nakkaşları ise Şah Kulu ve Kara Memi'dir. 1520-1526 yılları arasında çalışmalar yapan Şah Kulu, Osmanlı sanatında kitap bezemeleri, kumaş, çini ve mücevher gibi alanlara yayılan özgün saz üslubunun yaratıcısıdır. Onun öğrencilerinden olan Kara Memi ise, Osmanlı süsleme sanatının en önemli sanatçılarından biri olarak kabul edilir. Aslında müzehhip olan Kara Memi, özellikle kitap süslemesinde klasik kuralları esnetmiş ve yeni bir üslup ortaya koymuştur. Kanuni Sultan Süleyman'ın şiirlerini topladığı *Divan-ı Muhibbi* adlı eser, Kara Memi tarafından tezhiplerle süslenmiştir.



Resim 20: Tezhibi Kara Memi'ye ait olan yarı üsluplaştırılmış çiçeklerle bezenmiş Dîvân-ı Muhibbî'den imza sayfası
İÜK (**Kaynak:** Gülnur Duran, "Osmanlı Tezhip Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler", *SDÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S:31, 2018, s:183)

17. yüzyılda tezhip sanatı, 16. yüzyılın birikimlerini korumuş, üzerine bir şey eklememiştir. Bir anlamda durgunluk dönemi yaşanmıştır. Sadece altın kullanımının biraz arttığı görülür. Osmanlı tezhip sanatı bu dönemden sonra her alanda başlayan Batılılaşma akımları etkisinde bir değişim sürecine girmiştir.

18. yüzyılda III. Ahmed Devri süresince Batılı akımların etkisi daha net hissedilmeye başlamıştır. III. Ahmed döneminde başlayan değişim yaygınlaşıp 19. yüzyılın başlarına kadar sürmüştür. Yüzyıl sonuna kadar devam eden süreçle klasik tezhip üslubu oldukça değişmiş ve barok unsurları olan iri çiçekler, buketler, vazo, saksı veya sepet içinde buketler, kurdeleyle bağlanmış çiçekler bolca kullanılmıştır.

Ülkemizde, tezhip sanatının öğretildiği ilk eğitim kurumu, 1914 de Medresetü'l-Hattâtîn adı ile açılmıştır. Hat, tezhip, halı, cilt, ebru ve ahar gibi geleneksel sanatların yaşamasını sağlamak üzere kurulan okul, harf devrimine kadar, önce *''Medresetü'l-Hattatîn''* sonraki adıyla "Hattat Mektebi" ve sonunda "Şark Tezyinî Sanatlar Mektebi" adları altında eğitim vermiştir. 1936 yılında, Osman Hamdi Bey'in kurmuş olduğu Güzel Sanatlar Akademisi'ne (Sanayi-i Nefîse Mekteb-i Âlî'si) bağlanmıştır. 1980 sonrasında ise çeşitli Güzel Sanatlar fakültelerinin içerisinde Geleneksel Türk Sanatları bölümünde yer almıştır.

İslam'daki görsel sanat kültürünün bir *''ayrıntılar silsilesi''* çerçevesinde şekillendiğini tezhip alanıyla birlikte yeniden anlamış olduk. Stilize edilmiş formlarla soyut sanat anlamında İslam perspektifinin tezahürlerinin nasıl bir etki yarattığı görülmüştür. Tezhiple ilgili değinilmesi gereken en önemli hususlardan birisi de; tezhip sanatının gelişiminde uhrevi bir hassasiyetin hissedilmesidir. Ağırlıklı olarak Kur'an-ı Kerim'lerin tezhiplenmesi çerçevesinde gelişen bu uhveri hassasiyetin, nasıl bir sonuç ortaya koyduğunun da anlaşılması açısından önem arz etmektedir. Tezhip sanatının gelişimi ağırlıklı olarak dini eserlere dayanmış ve İslam'daki estetik anlayışın yarattığı figüratif endişenin en özgün alanı doğmuştur.

4.1.4 Ebrû Sanatı

Türk Kitap Sanatları içerisinde önemli bir yeri olan ebru; kitre veya benzeri maddelerle yoğunlaştırılmış su üzerine, özel fırçaların yardımıyla boyaların serpiştirilip şekillendirildiği ve su üzerinde meydana gelen desenin kağıt üzerine alınmasıyla tamamlanan bir sanattır. Etimolojik olarak Farsça'da *"bulut gibi"* anlamına gelen ebrî sözcüğünden veya Çağatayca *"hareli görünüm, damarlı kumaş veya kağıt"* anlamında kullanılan ''*ebre*''den geldiği düşünülmektedir. [74]

Ebru Sanatı'nın ortaya çıktığı tarihe ilişkin net bir veri ortaya koyamamaktayız. Ancak yapılan araştırmalar neticesinde Orta Asya ve Çin'in ilk prototipi oluşturduklarını düşünmekteyiz. VIII. yüzyılda Çin'de *lin-şa-şien*, XII. asırdan itibaren Japonya'da *suminagaşi* ve *beninagaşi* isimleriyle benzer tekniklerle yapılan bir takım çalışmaların varlığı, daha sonraki asırlarda Çağatay Türkçesi'yle *ebre* adını alarak Türkistan'da ortaya çıkan bu sanatın tarihi gelişimi hakkında bizlere kesin olmasa da bir fikir vermektedir.[75] Ebrunun, 16. yüzyıl ortalarında Hindistan'da benzer tekniklerle yapıldığı, bu sanatın buradan İpek Yolu vasıtasıyla, İran'a ve sonra da İstanbul'a kadar yayılmış olduğu düşünülmektedir.

Özellikle İstanbul'da ikâmet eden Avrupalı seyyahlar tarafından dikkatle incelenen ebru sanatı, bu seyyahlar tarafından Fransa, Almanya, İtalya gibi önemli Avrupa ülkelerine götürülmüş ve tanıtılmıştır. Kullanılan kağıt "Türk kağıdı" olarak isimlendirilmiş ve bu önemli Avrupa ülkelerinde de bu sanat icra edilmiştir.

Kısaca ebru sanatının yapımında kullanılan malzemeleri ve tekniği inceleyecek olursak; ilk olarak şu bilgiyi vermekte fayda vardır. Ebru sanatı bir tekne içerisinde icra edilen bir sanattır. Yukarıda da tanımladığımız gibi ebrunun yapımında kullanılan su, *kitre* adını verdiğimiz yoğunlaştırıcı bir madde içermektedir. Bu madde, amacımız olan *"suya şekil verme"* sanatını yapmamızı olanaklı kılmaktadır. Kullanılan boyalar tamamen doğal olup *"toprak boya"* olarak

[74] Mustafa Bektaşoğlu; a.g.e, s:42. , Hüseyin Odabaş, Coşkun Fırat; "Osmanlı İmparatorluğu'nda Yazma Eser ve Ferman Süsleme Sanatı", *Türk Kütüphaneciler Derneği Yayınları*, İstanbul, 2016, s:93-94. , Ahmet Saim Arıtan; "Türk Ebrû San'atı ve Bugünkü Durumu", *S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S.5, Konya 1999, s.441

[75] Uğur Derman; "Ebru", *TDV İslam Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, C.10, İstanbul, 1994, s.80.

adlandırılmalarının sebebi, boyaların yapımında tabiattaki renkli kayaların ve toprakların kullanılmasıdır. Boyalar, bu özellikleri sebebiyle de suda erimezler. Bunun yanı sıra, kullanılacak boyaların her birine *"sığır ödü"* eklenmektedir. Bunun sebebi de boyaların birbirine karışmadan yayılmalarını sağlamaktır. Kullanılan fırçalar gül dalına at kılından sarılan özel fırçalardır. Yapım şekillerine göre inceleyecek olursak; boyaların birbirini sıkıştırıp bir bulut kümesi gibi suyun her tarafına bir fırça yardımıyla dengeli dağıtıldığı şekle *battal ebru,* renklerin battal ebru hazırlar gibi suya serpiştirilmesinden sonra bir tel çubuğun su üzerinde aksi yönde (yukarından aşağıya, sağdan sola) hareket ettirilmesiyle oluşturulan ebruya *"tarama ebru"*, yine renkler battal ebrudaki gibi serpilip tarak denilen aletin telleri kitreli suya girecek şekilde teknenin üstünde dolaştırılırsa *"taraklı ebru"* meydana gelmektedir.

Ebru'nun Osmanlı sanatındaki gelişimini inceleyecek olursak; bütün klasik Osmanlı sanatlarında olduğu gibi usta–çırak usulü ile öğrenilen ebrû, geleneksel olarak sadece hüsn-i hat levhaların pervazlarında, tezhiplerin koltuklarında ve ciltlerde yan kâğıdı olarak kullanılmıştır. Günümüzde belgelenen en eski ebrû kâğıdı, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan 1519 tarihinden önceki bir döneme ait *Mecmûatü'l-Acâib* adını taşıyan eserde yer almaktadır.[76] Bir diğeri ise Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan Arifi'nin 1539 tarihli *Rûh-i Çevgân* adlı eserindeki ebrûlardır.[77]

[76] Hüseyin Odabaş, Coşkun Fırat; age., s.94

[77] A. Yaşar Serin; "Geleneksel Türk Ebru Sanatında Kronolojik Gelişim Süreci İle İlgili Bir Değerlendirme", *S.Ü Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, S.26, Konya, 2008, s.101.



Resim 21: Rûh-i Çevgân'dan, 1441
TSMK
Kaynak: Şemseddin Ziya Dağlı; "İslam ve Ebru Sanatında Soyutlama Düşüncesi Kapsamındaki Çalışmaların Modern Resim Sanatıyla Plastik Bağlamda İlintisi", *International Journal of Humanities and Education*, 2016, s:80

Ebru hakkında tek el yazması eser olan *"Tertib-i Risale-i Ebri"* 1608 yılına aittir.[78] Şebek Mehmet Efendi tarafından kaleme alınan bu eserde; ebruda kullanılan, kitre, toprak ve metal oksit boyalar ve açılımını sağlamak için kullanılan sığır ödünden bahsedilmektedir.

Günümüze kadar gelebilen Osmanlı tekkelerinden "Özbekler Tekkesi", ebru sanatının ve bu sanatın günümüze kadar taşınması açısından önem taşımaktadır. Özbekler tekkesinin ilk şeyhlerinden Sadık Efendi'nin bu sanatı Buhara'da öğrenmiş olması, Japonya ve Çin'de su üzerine yapılan uygulamaların varlığının bilinmesi de bu sanatın başlangıcının Orta Asya olduğu tezini kuvvetlendirmektedir. 18. yüzyılın ortalarında III. Mustafa Özbekler Tekkesi'ni ahşap olarak inşa ettirmiştir. Bu dönemde tekkenin yapıları mescit, haremlik, bahçe gibi yapılar içerirken, Kurtuluş

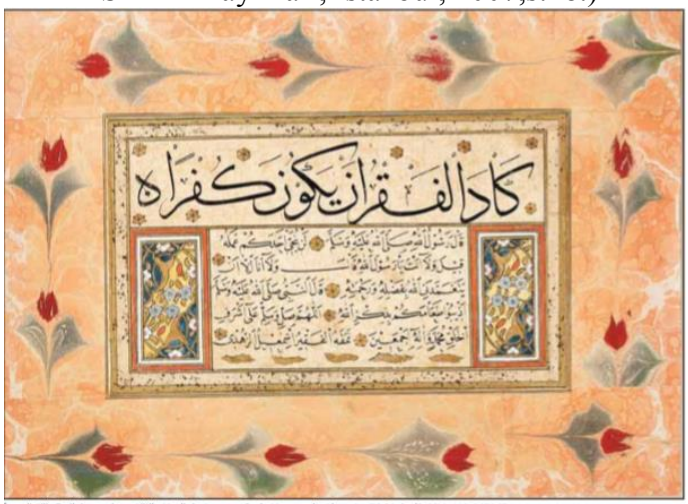
[78] Hüseyin Odabaş, Coşkun Fırat; age., s:95

Savaşı sırasında Kuvay-i Milliye kalesi olarak vazife görmüştür. Tarih içerisinde de ebru dahil olmak üzere, tekkeler birçok sanat ve zanaatin öğretildiği okul işlevini görmüştür.

Bu sanatın yeşerip geliştirilmesini sağlamış olan pek çok ebrûzen, bu topraklarda yetişmiştir. Başlıcalarına değinmek gerekirse; Şahbek (Şebek) Mehmed Efendi, Hatib Mehmed Efendi, Şeyh Sadık Efendi, Hezarfen Mehmed Efendi, Necmeddin Okyay, Mustafa Düzgünman ve Fuat Başar başlıca ebrû üstadlarından birkaçıdır.



Resim 22: Hatib Mehmet Efendi'nin ebrûsunu icra ettiği, sülüs-nesih hat(Hattatı Mustafa Vâsıf Efendi), 1825
TSMK (**Kaynak:** Ömer Faruk Dere; *Ebru Sanatı: Tarihçe, Malzeme, Uygulama*, İSMEK Yayınları, İstanbul, 2007,s:18.)



Resim 23: Necmeddin Okyay'ın, İsmail Zühdi'nin icra ettiği sülüs-nesih kıtası etrafındaki Yol Laleleri
Kaynak: Ömer Faruk Dere, a.g.e, s:40.

İslam estetiğinin, en karakteristik ve olgun eserlerinin verildiği Osmanlı kültürü, kitap süsleme sanatlarımızdan biri olan ebru alanında da çok önemli eserler vermiş ve ebruzenler yetiştirmiştir. Geleneksel Osmanlı sanatlarının bir düsturu olan usta-çırak ilişkisi münasebetiyle gelişen ve meşk usûlü çalışan bu sanat, sanâtkarına Türk-İslam estetik anlayışını en kalbi yönüyle hissettirmektedir. Sanatkar, suya şekil verirken, tekrarı nasip olmayacak şekiller silsilesi meydana getirir. Kendisine, kendi elleriyle bir rüya meydana getirenlerin sanatı olarak görebiliriz ebru sanatını, bir de Fuad Başar'ın ebru sanatı ve kozmos arasındaki bağlantıyı açıkladığı yorumuyla idrak etmeye çalışalım:

"Ebru teknesinde kâinatın yaratılışın izlerini görmek mümkündür. Her şey sıvı dolu bir teknenin içine düşen damladan başlıyor ki kâinat da başlangıçta bir noktadan ibâretti. Daha sonra kâinat genişlemeye başlamış ve bu genişleme neticesinde zaman ve mekân ortaya çıkmıştır. Bu genişleme devam ederek ve belli bir noktaya, belirli bir gerilme sınırına kadar sürecektir. Ondan sonra da kıyâmet denilen hadise vuku bulacaktır. Ebru teknesindeki damlalar da bir fırça darbesiyle şekil alırlar ve teknenin içine yayılırlar. Bu yayılma teknenin boyutlarıyla sınırlıdır ve dairevi olmaya meyillidir. Kâinattaki gök cisimleri de kürevîdir. Daha sonra ise şekil verme işi gelir ve ardından da tespit. Ebru ustası teknedeki son şekli kâğıda tespit eder. Bu kâinattaki levh-i mahfuza benzetilebilir."[79]

İslam estetiğinin dışa vurduğu en önemli farkındalıklardan birisi, belki de soyut olanın, somuta çevrilirkenki izlediği yoldur. Gerçek olan, dış dünyada bırakılmış, onun yerine yeni bir dünya yaratılmıştır. Bütün dış dünyanın sorunlarından münezzeh, kargaşasından uzak bir dünya. Bunu hatta, minyatürde veyahut tezhipte ne kadar gördüysek ebruda da o kadar gördük. Ebru; insanın bir denge üzerinde olduğu ve bu denge üzerine yaşadığı gerçeğini çeşitli aletler, renkler ve maddeler vasıtasıyla insana anlatmaktadır. Bir suyun oluşumunu veya bir tuzun

[79] Şemseddin Ziya Dağlı; "İslam ve Ebru Sanatında Soyutlama Düşüncesi Kapsamındaki Çalışmaların Modern Resim Sanatıyla Plastik Bağlamda İlintisi", *International Journal of Humanities and Education*, 2016, s.84-85

oluşumuna düşündüğümüzde de bir denge vasfıyla karşı karşıya kalmaktayız. İki farklı nitelikteki maddelerin birleşiminden su gibi, tuz gibi insan için hayati önem arz eden maddeler meydana gelmektedir. Bu maddelerin oluşumunu sağlayan temel unsur ise dengedir. Nasıl ki bu maddeler bir denge vasıtasıyla işlevsel hale gelebiliyorsa, insan da kendi içerisindeki öz dengesini keşfedip kurduğu zaman işlevsel hale gelebilir. İnsan benliğinde var olan nefis, kişinin kötü isteklerini(nefs-i emmare) gün yüzüne çıkarabilir. Aynı zamanda kişi nefsine haksızlık ederek ve onu kötüleyerek(nefs-i levvame) hayattan aldığı tat mekanizmasını zedeleyebilir, kişinin nefsi üzerinde var olan hakkını yok sayabilir. İslam burada nefs-i mutmain yani tatmin olmuş nefis formülünü sunar. Bu da insanın yerinde ve zamanında davranması, hayatı ile alakalı hususlarda aşırıya kaçmaması gibi denge unsurlarını kurabilmesiyle olanaklı bir duruma gelir. İnsan denge prensibini ebru teknesi vesilesiyle tatbik ederken, Allah'ın *''kün(ol)''* emriyle zuhura getirdiği alemin teknesine şekillenmesinin bir yansımasını hissedebilir. suya damlayan bir noktayla başlar ebrûda her şey ve tekne sınırları içerisinde, kişi öz benliğinin havsalası doğrultusunda şekillenir ve nihayete erer. İşte Yasin Suresi 77. Ayet her şeyin nasıl başladığını açıklamaktadır: *'' İnsan, bizim, kendisini az bir sudan (meniden) yarattığımızı görmedi mi ki, kalkmış apaçık bir düşman kesilmiştir.''*

İnsan; anne karnında şekillenmeye başlamadan evvel, bir embriyo halindedir. Vakit ilerledikçe şekillenir, gelişir ve dünyaya gözlerini açar. Bir nokta ile başlar her şey ve o noktanın üzerine nice kitaplar, eserler zuhura gelir. İnsan ve yaşadığı dünya daima bir gelişim, şekillenme ve değişim halindedir. Nihayetinde ebrûyu, bizim nazarımızca kısmi bir şekilde özetlemek gerekirse; bir nokta ile başlayan ve şekillenip gelişen denge mekanizmasının estetik bir şekilde suya yazılmasıdır.

Genel bir toparlama yapmak gerekirse; Osmanlı geleneksel tasvir sanatlarında incelediğimiz alanlardan tezhip ve ebrûda; görüldüğü üzere daha ziyade soyut bir anlam bütünlüğü içerisinde ve çoğunlukla nebati bir bakış açısıyla icra edilmiş kompozisyonları görmekteyiz.. Doğada yer alan çeşitli çiçekler ile birlikte stilize edilmiş nebati figürler ağırlıklı olarak kendilerini göstermişledir. Hat sanatında

ise Arap yazısının estetik bir endişe ile anlamlı ve uhrevî bütünlüğü eserlerde kendisini hissettirmektedir. Konumuza dair en yakın alan olan minyatür ise, genel olarak incelendiğinde, genellikle yazma eserlerde ilgili metinleri, İslam perspektifi doğrultusunda ve izinde, tipolojik benzerlik gösteren ve işlevsel amacı olan bir çalışma prensibi edindiğini açıklamaya çalışmış bulunmaktayız. Sunduğu özgün figür kompozisyonları ve hayal dünyasının sınırlarını zorlayarak kişiyi bir masal diyarı tadında eserlerle karşılaştıran Osmanlı geleneksel tasvir sanatları, İslam estetiği ışığında doğmuş, gelişmiş ve uygulanmıştır.

4.2. Osmanlı Devleti Dönemi Gravür Sanatı

Osmanlı geleneksel görsel kültürüne dair hasbelkader bir açıklama yaptıktan sonra, diğer incelememiz gereken alanlardan birisi de gravürdür. Batılılaşma dönemi öncesi klasik sanat anlayışı dışında, görsel materyal üreten alanlardan birisi olan gravür, özellikle topografik durumu bizlere sunması açısından son derece önem arz etmektedir.

Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethiyle birlikte, Osmanlı Devleti, artık imparatorluk kavramıyla anılmaya başlamıştır. Bu görkemli imparatorluğun ürettiği sanat eserleri de bu görkeme yaraşır şekilde üretilmeye çalışılmıştır. Fatih sultan Mehmet Devri'nde kurulan saray Nakkaşhanesi, sanatsal üretim faaliyetlerinin merkezini oluşturmuş ve şekillendirmiştir. Temel olarak minyatür, hat, tezhip ve kimi zaman ebru sanatlarının kolektif bir çalışma sonucu ortaya çıkardığı yazma eserler, Osmanlı kültür dairesinin en önemli eserleri olarak üretilmişlerdir. Bunun yanında yine Fatih sultan Mehmet'in İtalya'dan Bellini, Ferrara ve di Pasti gibi sanatçıları getirterek portre ve madalyonlarını yaptırması, gelen bu sanatçıların Osmanlı topraklarındaki sanatçıları etkilemeleri ve kimi zaman da yetiştirmeleri, Osmanlı görsel kültürüne dair çeşitli katkılar yapmalarını sağlamıştır. Fatih Sultan Mehmed'in bizim anladığımız manada batılı tarzda yaptırdığı eserleri yalnızca bu dönemde sınırlı kalmıştır. Kendisinden sonra gelen Osmanlı padişahları, daha geleneksel üslupta eser icra eden nakkaşlar, müzehhipler, hattatlar gibi sanatçıları desteklemiş ve İslam kültürü çerçevesinde eserler verilmesini onaylamışlardır. Batılı

anlamda ilk resmin emareleri, Fatih Devri'nde görülmüş ancak daha sonra 19. yüzyıla kadar sanat politikalarında gündeme gelmemiştir.

Batılılaşma emarelerinin öncesinde karşımıza çıkan ve Batılılaşma devri sürecinde de eser üretimine devam eden gravür sanatı; esasen resmin sert zemine oyulması suretiyle icra edilen bir görsel sanattır. Zeminin oyulmasıyla yüzeyde bir yükseklik değeri oluşur. Oyulan sert zemin üzerinde oluşan resim de çeşitli boyalarla renklendirilip kağıt, deri kumaş gibi yüzeylere basılır.

Çeşitli elçi heyetleriyle payitahta gelen Batılı ressamlar için İstanbul; geçmişte Bizans İmparatorluğu'na başkentlik etmesi, dönemin en önde gelen devletlerinden olan Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti olması ve özellikle İstanbul'daki Boğaz'ın varlığı gibi nedenlerle önem teşkil etmiştir. Ağırlıklı olarak 18. ve 19. yüzyıllar içerisinde İstanbul'a gelen Batılı ressamlar, Osmanlı kültürünün Batı'da tanıtılmasında önemli bir rol oynamışlardır. Osmanlı payitahtının özellikle bu yüzyıllarda Avrupalı ressamlarca rağbet görmesinin sebebi, hiç kuşkusuz bu dönemlerdeki Osmanlı Devleti'nin siyasi, ekonomik ve sosyal konumlarındaki gerilemesi münasebetiyle Avrupa ile yakın ilişkilerin kurulmaya başlanması, devlet tarafından çeşitli fermanların(Tanzimat ve Islahat) yayınlanarak toplum içerisinde farklı inanca mensup tebaaya yek bir nazarla bakma çalışmaları ve Avrupa'daki çeşitli sanat akımlarının Osmanlı payitahtında da boy göstermesi gibi unsurlardır. Bu perspektif ışığında İstanbul ve Osmanlı toprakları Avrupalı seyyahlar için ilgi çekici bir hüviyet kazanmıştır. Gravürlerin, çoğaltılabilir eser teknikleri içinde rahat bir yöntem teşkil etmesi de ayrıca Avrupalı ressamların gravür tekniğine yönelmesine sebep olmuştur. Eserlerde ağırlıklı olarak; Boğaz çevresi, Haliç, Sarayburnu ve Galata gibi şehrin en ön plandaki yerleri resmedilmiştir.

İstanbul'un fethinden sonra İstanbul'a dair ilk gravürlerden birisi Andrea Vavassore'ye atfedilen plan-resimdir.[80] Kuşbakışı bir kent planı sunan Vavassore, 15. Yüzyıldaki İstanbul'un durumunu iyi anlatan bir eser ortaya koymuştur. Yine

[80]Doğan Kuban; "Gravürler", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, , Tarih Vakfı Yurt Yayını, İstanbul, 1994, s.418.

Pieter Coeck Van Aalst'a ait Beyoğlu'ndan çizilmiş İstanbul Panoraması günümüze kadar ulaşabilmiş İstanbul'a ait en eski gravür örneklerinden birisidir.



Resim 24: Vavassore'ye ait olduğu düşünülen İstanbul Haritası
Kaynak: Kahraman, Gülaçtı; "Osmanlı Devleti Gravürlerinde İstanbul Betimlemeleri", *Uluslararası Sosyal Araştırmaları Dergisi*, C.8, S.39, 2015, s.379.

16. yüzyıldaki en önemli gravür sanatçılarından olan ve en çok öne çıkan ressam ise Melchior Lorick'tir. Lorick, Avusturya elçisi olarak görevlendirilen Busbecq ile İstanbul'a gelmiş ve üç yıl kalarak önemli çalışmalara imza atmıştır. Lorick, Gentile Bellini'den sonra ikinci kez bir Osmanlı padişahının portresini yapan Avrupalı ressam olmuştur. Kanuni Sultan Süleyman'ı çizdiği eserinin yanı sıra, realist bir tavırla çizdiği, 21 parçadan oluşan İstanbul Panoraması öne çıkan eserleri arasındadır.

17. yüzyıl İstanbul panoramaları arasında en öne çıkan eser Guillaume-Joseph Grelot'un *Relation nouvelle d'un voyage a Constantinople* adlı eseridir. Kentteki yerleşim yerlerini geniş bir perspektifle yansıttığı ve Fenerbahçe'ye kadar kent yerleşme sınırlarını gösterdiği bir kent panoraması eserdeki en önemli yapıtlardan birisidir.



Resim 25: Lorich'in Kanuni Sultan Süleyman Portresi
Kaynak: Semavi Eyice; "Kanuni Sultan Süleyman'ın Portreleri Hakkında Bir Deneme", *Kanuni Armağanı* , TTK Yayınları(Kanuni Armağanı'ndan ayrı basım), Ankara, 1970, s.177.



Resim 26: Melchior Lorich'in İstanbul Panoraması, 45 x 11.275 cm, Gravür, 1559 (**Kaynak:** Çoban, Sert; "Batılıların Yazdığı Seyahatnamelerdeki Gravürlere Yansıyan Şekliyle Anadolu Geleneksel Mimarisi", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, C.7, S.52, s.1532.)



Resim 27: Grelot'un *Relation nouvelle d'un voyage a Constantinople(1680)* adlı eserinde yer alan panorama. 17. yüzyıldaki önemli İstanbul görüntülerinden birisidir. *Galeri Alfa* (**Kaynak:** Dünden bugüne İstanbul Ansiklopedisi, *Gravürler*, s.481.)

17. yüzyılın başlarında Sultan I. Ahmet devrinde, Hollandalı ressam Pieter van der Keere tarafından yapılmış olan İstanbul Panoraması, önem arz eden diğer çalışmalardan birisidir. Ressamın Köln, Amsterdam, Hamburg gibi şehirlerle ilgili gravür çalışmaları yaptığı bilinmektedir.[81]



Resim 28: van der Keere 'nin 1616 yılında yapmış olduğu İstanbul Panoraması (**Kaynak:** Rüstem Duyuran age.)

[81] Rüstem Duyuran; *Birinci Sultan Ahmet Zamanına Ait Bir İstanbul Panoraması*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, İstanbul, 1949, s:3.

17. yüzyılın bir diğer önemli ressamlarından birisi ise Cornelius de Bruyn'dür. 1678 civarı İstanbul'a gelmiş olan Hollandalı ressam, İstanbulda bir buçuk yıl kalmış ve çeşitli İstanbul manzaralarını yansıtmıştır. Desenleri *Voyage au Levant* adlı eserde toplanmıştır.[82]



Resim 29: Bruyn'ün Üsküdar tarafından çizmiş olduğu gravür
Kaynak: Kahraman, Gülaçtı; agm. , s.379.

Gravürleriyle Osmanlı toplumu ve başkenti alakalı önemli eserler veren bir diğer ressam ise Antoine-Ignace Melling'dir. III. Selim'in mimarı ve padişahın kız kardeşi Hatice Sultan'ın ressamı olan Melling, 18 yıl boyunca İstanbul'da kalmıştır. İstanbul'un çok çeşitli yerlerinden panoramik sahneleri yansıtan eserler üretmiştir. Yalnız bu eser üretimindeki temel endişesi, Melling'in diğer oryantalistlerden ayırmaktadır. Melling, kurguladığı bir kent ortamı resmetmek yerine, belgeleme amacıyla realist bir bakış açısıyla çizimlerini yapmış, bu konuda tutarlı bir çizgisel üslup göstermiştir ve *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore(Paris, 1819)* adlı eseri Osmanlı tarihi içerisinde önemli bir kaynak haline gelmiştir.[83]

[82] "Gravürler",*agm*, s.419.
[83] "Gravürler", agm, s.420.



Resim 30: Melling'in Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore adlı eserinden. Bir Düğün Alayı
Kaynak: Kahraman, Gülaçtı; agm, s.381.



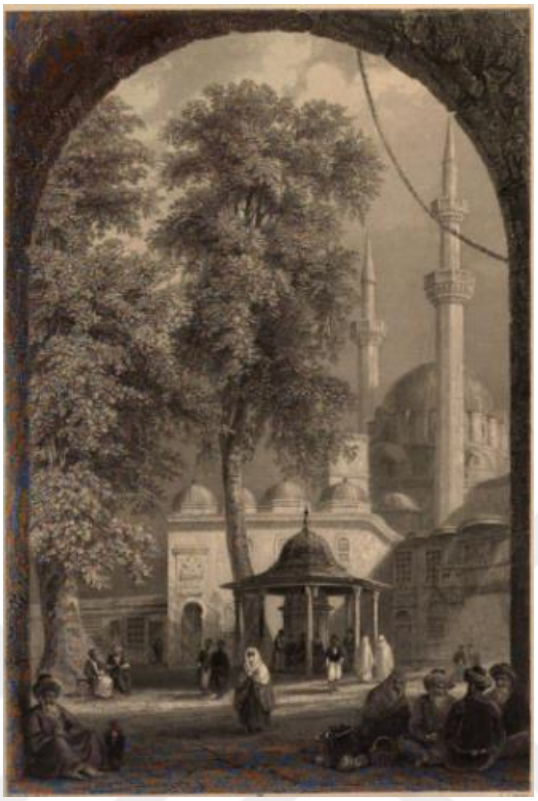
Resim 31: Melling'in Tophane'de Çeşme adlı eseri
Kaynak: Kahraman, Gülaçtı; agm, s.382.



Resim 32: Melling'in Galata Surları Üzerinden karşı kıyıları betimleyen panoraması. *Voyage pittoresque de Constantinople et des rives du Bosphore* adlı eserinden. *Galeri Alfa* (**Kaynak:** Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, *Gravürler*, s:421.)

19. yüzyılda, İngiliz gezgin ve yazar olan Julia Pardeo, İstanbul gezileri ile alakalı notlarından kaleme aldığı *The Beauties of the Bosphorus(Londra,1839)* [84] adlı eser yine dönemin gravür sanatıyla alakalı önemli bir eserdir. Eserdeki çizimler William H. Barlett'e ait olup şehrin topografisine dair çizimler ile birlikte eserde halkın günlük yaşamından kesitler de verilmiştir.

[84]Sinan Genim; Yüzyıllar Boyu İstanbul Panoramaları, Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu(1-29 Mayıs 2013), 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013, s.456.



Resim 33: H. Barlett'in çizimiyle Eyüp Sultan Camii'nde sıradan bir gün. *The Beauties of the Bosphorus* adlı eserden. Nüsha California Üniversitesi Kütüphanesi'nden.
Kaynak: https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c038519667;view=1up;seq=32
(Erişim Tarihi: 25.04.2019)

1834-1836 yılları arasında çıktığı doğu turunu İstanbul'da başlatan Thomas Allom, gravürleri en çok bilinen oryantalist ressamlardan birisidir. Realize edilmiş çizgileri, figürlerinde yansıttığı ayrıntı verme endişesi ve canlı kompozisyonlarıyla yaptığı çizimler, 19. yüzyılın ilk çeyreğindeki İstanbul manzaralarını yansıtması açısından tarihi belge niteliğindedir. 1834 yılında İstanbul'a gelmiş olup, İngiliz elçisinin papazı olan Robert Walsh ile birlikte yayınladıkları *Scenery of the Seven Churches of Asia Minor(Londra, 1838)* adlı eserinde İstanbul'daki günlük hayattan çeşitli enstantaneler sunmaktadır.[85] Fotoğraf makinesinin icadından hemen önce İstanbul'u Batı'ya tanıtmış olan önemli sanatçılardan birisidir.

[85]Semavi Eyice, "Thomas Allom", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, C.1, İstanbul, s.206.



Resim 34: Robert Walsh'un *Scenery of the Seven Churches of Asia Minor* adlı eserinde yer alan, Thomas Allom'un Atmeydanı betimlediği eseri.(1838)
Ara Güler Fotoğraf Arşivi
(**Kaynak:** Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi; *Thomas Allom*, C.1, s.207)

Osmanlı görsel kültürünün geleneksel ve oryantalist etkiler bağlamındaki gelişimini elimizden geldiğince sunmaya çalıştık. Fatih Sultan Mehmet Devri ile birlikte sistematik bir gelişim gösteren sanatsal faaliyetler, Fatih Devri'nde geleneksel manada olduğu kadar Batılı usul ve tekniklerle de yansıtılmış ve üretilmiştir. Kanuni sultan Süleyman Devri ile birlikte bütün yönlerde olduğu gibi sanatsal manada da en olgun dönem yaşanmış ve ağırlıklı olarak geleneksel sanat bağlamında İslam medeniyetinin en kaliteli ve olgun eserleri üretilmiştir. Özellikle Fatih'in İstanbul'u fethi ile birlikte, kadim Hıristiyan başkentinin Müslüman bir devletin eline geçmesi, bütün Avrupa'da yankı yaratmış ve gözlerin İstanbul'a çevrilmesine neden olmuştur. Döneminin en önde gelen devletleri arasında yer alan Osmanlı payitahtı, Avrupalı elçilerin ve seyyahların sık bir şekilde uğrak yeri olmuş ve oryantalist bir bakış açısıyla; Osmanlı başkentinin topografyası, mimari eserleri ve gündelik yaşamlarına dair çeşitli gravür eserlerin yaratılmış, İstanbul'a dair çeşitli gezi notlarının meydana çıkmıştır. Gelişen bu süreç de Osmanlı kültürü ve sanatının

Avrupa'da tanınmasını sağlamıştır. Gravürün; farklı bir görsel teknik olmasından dolayı görsel kültür tarihimiz için önemli bir yeri olmuş ve özellikle İstanbul'un betimlenmesi ve Batılılara tanıtılması hususunda önemli bir yeri olmuştur.

4.3. Batılılaşma Dönemi Osmanlı Resmi

Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul'un fethi ile başlayan ve hemen hemen 17. yüzyılın sonuna kadar Avrupa toplumları tarafından haşmeti ve görkemi kabul edilen bir cihan devleti olarak varlığını sürdürmüştür. Hem doğuda hem batıdaki toprak kazanımlarıyla devletin sınırlarının fazlasıyla genişlemesi, İslam halifeliğinin I. Selim dönemi ile Osmanlı İmparatorluğu bünyesine geçmesi, 16. yüzyılda devletin siyasi, ekonomik, sosyal alanda olduğu gibi sanat alanında da en başarılı ve nadide bir dönemin yaşanmış olması Osmanlı Devleti ile ilgili bir hususu bizlere vurgulamaktadır. O da Osmanlı'nın dünyadaki süper güç olması hüviyetiyle birtakım bilimsel, askeri ve sanatsal gelişmelerle fazla ilgilenmemiş olmasıdır. Maalesef devletin bu mağrur duruşunu sekteye uğratan olaylar silsilesinin hasıl olduğunu görmekteyiz. II. Viyana Kuşatması'nın(1683) başarısızlıkla sonuçlanması ve 1699 yılında imzalanan Karlofça Antlaşması ile Osmanlı tarihinde birtakım ilkler yaşandı. Onlardan birisi, Osmanlı siyasi tarihi içerisinde ilk kez bir toprak kaybı yaşadı. Bir diğeri ise Avrupa toplumlarında Osmanlı'nın yenilmezliğine dair olan genel kanı kırılmış oldu. Gelişen süre içerisinde devlet eski ihtişamını kaybetmeye ve yavaş yavaş erimeye başlamıştır. Padişahlık makamında istikrarlı bir liderin ortaya çıkamayışı, bozulan ekonominin sosyal hayatta birtakım rahatsızlıklar meydana getirmesi özellikle 18. yüzyıl başlarında Osmanlı Devleti'nin politik görüşlerinde de bir takım değişikliklere neden olmuştur. 18. Yüzyıl ile birlikte Osmanlı ve Batılı devletler arasında kurulan askeri ve siyasi ilişkiler, imparatorluğun içinde bulunduğu duraksama devrini durdurmayı amaçlamış ve Batıya entegre olma meselesini gündeme getirmiştir. III. Ahmet hükümranlığında yaşanan Lale Devri(1718-1730) devletin kendisini toparlama ve bir nevi dinlenme dönemini sağlarken, Batı ile ilk ciddi temasların yaşandığı devir olmuştur. Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin III. Ahmet'in vezir-i azamı Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın(1660-1730) görevlendirmesi üzerine Fransa'ya elçi olarak gönderilmesi, bunun yanında çeşitli Avrupa ülkelerinin(Viyana, Moskova) başkentlerine elçilerin yollanarak diplomatik

görüşmelerin yanında Avrupa kültür ve sanatına dair çeşitli malûmâtların toplanılması istenmiştir.[86]

Osmanlı bürokrasisinde kendisini göstermeye başlayan batı etkisi, sanat alanında yeniliklerin yaşanmasına neden olmuştur. III. Selim'in hükümranlık yıllarında(1789-1807) açılan Mühendishane-i Berri-i Hümayun ve Mühendishane-i Bahr-i Hümayun'un kurulması, ayrıca kurulan bu okullardaki ders müfredatlarında Fransız askeri okullarındaki eğitimin örnek alınması Batılı manada resmin usul ve tekniklerinin yer alarak askeri okullarda öğrencilere öğretilmesi amaçlanmıştır.[87] Batının bilim ve tekniğinden yararlanmak için kurulan askeri okulda verilen resim eğitimi; topçuluk, istihkamcılık ve gemicilik alanında, mimarlık ve mühendislik bilgilerine yardımcı olması amacıyla konmuş, ancak zamanla Türk subay ve askerleri tarafından uygulanan bir alana dönüşmüştür.

Türkiye'de Batılı anlamdaki resim sanatının başlatan sanatçıların büyük bir bölümü askerî okul çıkışlı ressamlardır. Bu okullardan mezun sanatçılar öğrenim için Avrupa'ya gönderilmiştir. Bunlardan Ferik İbrahim Paşa(1815-1889) ve Ferik Tevfik Paşa(1819-1866) Batı etkisindeki Türk resminin öncülerindendir.[88] İstanbul'un kıyı semtlerini, tuvaline kendisine has bir çizgi ve renk anlayışıyla yansıtmış olan Hoca Ali Rıza(1885-1930), Türk resmindeki figüratif çalışma prensibini ilk kez ciddi anlamda temellendiren ve bu minval üzerine eserler meydana getiren Osman Hamdi(1842-1910), eserlerinde yansıttığı ışık ve renk problematiğini başarılı bir şekilde yorumlayan ve bu anlamda Türk izlenimcilerinin öncülerinden birisi sayılan Halil Paşa(1857-1939) bu öncü gruba dahil edebileceğimiz ressamlardır. Batılı anlamda Türk resim sanatının, bir üslup çizgisi ortaya koyan ilk kuşak sanatçıları arasında Osman Hamdi Bey ve Şeker Ahmet Paşa ile birlikte ismi geçen bir diğer ressam, Süleyman Seyyid'dir. Seyyid, özellikle natürmortlarıyla dikkat çekmektedir.

---

[86] *Ankara Resim ve Heykel Müzesi*, (ed: Zeyney Yasa YAMAN), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2012, s.92.

[87] Aytül, Papila, "Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı", *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, S.1, 2008, s.120.

[88] Seyfi Başkan; *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara,2014, s.229.

Osman Hamdi'yi bu jenerasyon içerisinde, sanatçı kimliğinin yanında Osmanlı coğrafyasındaki sanatsal mahiyetteki kültürel yapılanmanın kurumsallaşma aşamasını şekillendiren en önemli kurumlardan birisi olan Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasına öncülük etmesii onu Türk Sanatı Tarihi'nde özel bir yere koymaktadır Asker kökenli olmayan ve Çağdaş Türk resminin önde gelen isimlerinden olan Osman Hamdi Bey, figüratif resmin de öncüsü olmuştur. Oluşturduğu figüratif kompozisyonlardaki Oryantalist tavrı ve sıradışı konu seçimleriyle ön plana çıkmıştır.

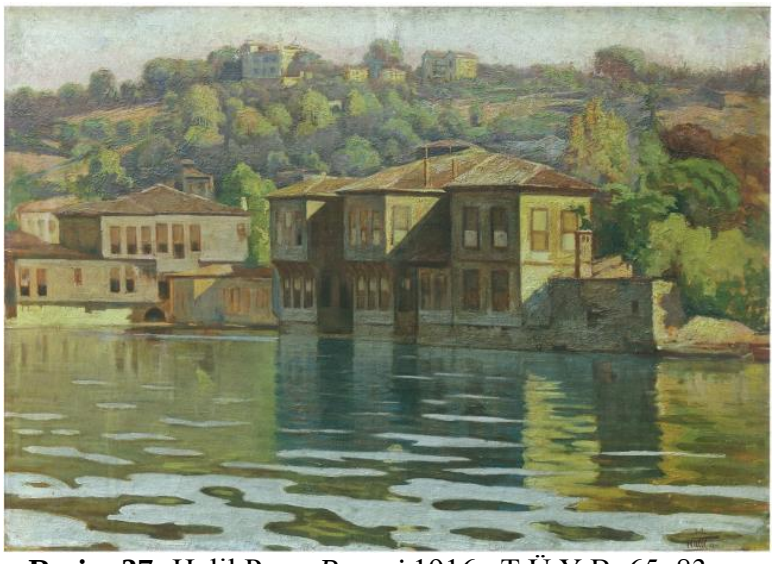


Resim 35: Osman Hamdi Bey; Keskin Kılıç/Seyf-i Katı(Silah Taciri), 1908, T.Ü.Y.B

Bu kuşağın sanatsal endişeleri hususnda Osman Hamdi'ninüzerinde durduğu mesele oluşturduğu kompozisyonun konusudur. Doğu toplumundan panoramalar sunduğu eserlerinde, konu problemine kavramsal bir çerçeveden bakmış ve bu doğrultuda eserlerini oluşturmuştur. Şeker Ahmet Paşa, Halil Paşa ve Hoca Ali Rıza, daha ziyade empresyonist bir endişeyle, figürden ziyade renklerin ön plana çıkartıldığı eserler meydana getirmiştir. Süleyman Seyyid'de ise ışık ve renk gibi plastik unsurları ön plana çkartılmış olduğunu görmekteyiz.



Resim 36: Şeker Ahmet Paşa, Manzara, T.Ü.Y.B, 140x175 cm



Resim 37: Halil Paşa, *Peyzaj*,1916, T.Ü.Y.B, 65x83cm



Resim 38: Süleyman Seyyid, *Portakallı Natürmort*, T.Ü.Y.B, 32.5x40.5 cm

İçinde yetiştiği geleneğe uyarak insan figüründen çok, doğa ile ilgilenen sanatçı, Hoca Ali Rıza İstanbul ve çevresine özgü görüntüleri işleyen manzara resimleriyle tanınmıştır.



Resim 39: Hoca Ali Rıza, *Peyzaj*, T.Ü.Y.B, 92.5x130.5cm

Hüseyin Zekâi Paşa, yurt dışında eğitim almamış olmasına karşın, resme olan yeteneğini sürekli öğrenme ve kendini aşma isteğiyle geliştirmiş ve çağdaş Türk resminde belli bir yere gelmeyi başarmış bir sanatçıdır.



Resim 40: Hüseyin Zekai Paşa, *Ertuğrul Gazi Türbesi*, T.Ü.Y.B, 77x100 cm

19. yüzyılda Türk resim sanatında asker ressamlardan başka faaliyet gösteren bir diğer ekol primitiflerdir. Primitifler, fotoğraftan yaralanarak resim yaptıkları için "Foto-yorumcu" ya da yetiştikleri okul olan Darüşşafaka Lisesi nedeniyle *"Darüşşafakalılar"* olarak adlandırılmıştır.[89] 1839 yılında Paris'te tanıtılan fotoğraf makinesinin üç yıl sonra Osmanlı başkenti olan İstanbul'a gelmesiyle bu ekolde sayılan ressamlar, resimlerini fotoğraftan yararlanarak yapmaya başlamışlardır. Askerî okul çıkışlı oldukları halde, yurt dışına gitmeden sanatçı kişiliklerini yurt içindeki öğretmenlikleri sırasında geliştirmiş. Fahri Kaptan, Ahmet Bedri, Hüseyin Giritli, Ahmet Münip, Salih Molla Aşki, Ahmet Ziya ve bugün isimleri tam olarak bilinmeyen bir grup ressam, resimlerindeki ayrıntıya inen titiz çalışma teknikleri ve özellikle de fotoğraftan yararlanma yöntemleriyle, bugüne

[89] Seyfi Başkan; *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türklerde Resim*; Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990, s.46.

kadar Batı etkisindeki resim sanatımızın ‘primitifler’i olarak anılagelmiştir. Burada, bir çağın ya da dönemin öncüleri anlamında kullanılan ‘primitif kavramı, bu anlamıyla ilkel toplumların sanatını ve kültürünü niteleyen kavramdan ayrılır. Bu yöntem o dönem oryantalist ressamları tarafından da uygulanan bir yöntemdir. İlk olarak Hüseyin Zekai Paşa, Kasımpaşalı Hilmi (1867- ?) ve Ahmet Şekür gibi sanatçılarda (1856- ?) başlayan fotoğraftan resim yapma geleneği, onlar gibi asker olmayan ancak fotoğraftan resim yapan diğer ressamları da aynı isim altında toplar. Fotoğraftan resim yapma geleneği Ahmet Bedri (1871- ?), Kasımpaşalı Hilmi (1867- ?), Giritli Hüseyin (1873- ?), Mehmet Kangır, Karagümrüklü Hüseyin, Vidinli Osman Nuri (1871- ?), Ahmet Ragıp (1871- ?), Salih Molla Aşki (1869- ?) gibi sanatçılar tarafından da uygulanmıştır.[90]



Resim 41: Karagümrüklü Hüseyin, Kariye Camii, T.Ü.Y.B., 76x99.5 cm

[90] Seyfi Başkan, *Başlangıcından Cumhuriyet’e….,* s:227.



Resim 42: Giritli Hüseyin, Yıldız Sarayı Bahçesi, 64,5x80,5 cm

"Darüşşafakalılar" olarak anılan sanatçıların yaptıkları resimlerin konusunu, II. Abdülhamid döneminin Yıldız Sarayı, Kâğıthane, Yıldız Camii, Ihlamur köşkleri ve yapılarındaki fıskiyeler, havuzlu bahçeler, yapılara giden fenerli yollar, yapı gruplarının uzaktan ya da yakından görünümleri, çok az görülse de ziyafet sofralı bir iç mekânın yanı sıra İstanbul ya da Anadolu yörelerinden görünümler oluşturur. Fotoğrafik yorum ustaları olan Darüşşafakalı sanatçılar, fotoğraf kompozisyonunda yer alan insan figürleri ve diğer detayları arındırarak sakin ve durağan kompozisyonlar oluşturmuşlardır. Sanatçıların resimlerinde Işık-gölge unsurlarını büyük bir titizlikle uyguladıkları gözden kaçmamaktadır. Konu, içerik ve kompozisyonel bir yenilik getirmemiş olan Pirimitifler, fotoğraftan çalışma prensibi edinmişler ve foto-gerçekçi diyebileceğimiz netlikte eserler meydana getirmişlerdir.

Resim eğitiminin Osmanlı sarayında ve toplumunda gördüğü ilginin artması, İstanbul'da ilk özel resim akademisinin açılması, resim, mimarlık gibi alanlarda güzel sanatlar eğitimi verecek bir kurumun varlığını gerekli kılmıştır. Bunun sonucunda Osman Hamdi Bey önderliğinde, Sadrazam Sait Paşa ve Mithat Paşa'nın da yardımlarıyla 1883 yılında Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılışı gerçekleşmiştir.

4.4. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin Önemi ve Osmanlı Kültür Tarihine Etkisi

Mektebin kuruluşunda Tanzimat devrinde eğitim alanında gerçekleştirilen faaliyetlerin etkisi büyüktü. Bu dönemde açılan pek çok modern öğretim kurumunun yanında güzel sanatlar alanında da bazı gelişmeler kaydedildi. Sultan Abdülaziz'in resim sanatı ile yakından ilgilenmesi ve bizzat resim yapması, bu sanatın bağımsız bir eğitim kurumu bünyesinde öğretilmesi ve geliştirilmesi için önemli adımların atılmasını sağladı. Sultan Abdülaziz tarafından daha önce İstanbul'a getirtilen Fransız ressamı Guillemet(1827-1878), İstanbul Beyoğlu'nda Desen ve Resim Akademisi adıyla özel bir eğitim kurumu açtı.[91] Öğrencilerin iki yıllık çalışmasından oluşan bir sergi düzenleyen akademi fazla uzun ömürlü olmadı. Guillemet'nin teklif ettiği resmî okul açma meselesi üzerine Mekteb-i Sanâyi-i Nefîse-i Şâhâne adıyla anılan okulun açılması Osmanlı-Rus savaşının çok tehlikeli boyutlara ulaştığı bir zamana rastlaması ve Guillemet'nin bu esnada hastalanarak vefat etmesi sonucu bu teşebbüs sonuçsuz kalmıştır.[92] 1880 yılında başlayan ve Sanyâi-i Hasene ve Fünûn-ı Âliye Mektebi adıyla geniş kapsamlı eğitim yapacak bir yüksek öğretim kurumunun kurulması meselesi neticesinde 1881 yılına güzel sanatlar ve yüksek fenlerin öğretilmesini temel alan bir müfredat Başmimar Sarkis Bey'e hazırlatıldı.[93] Bu programda mimarlık öğretimi daha ağırlıklı biçimde yer almaktaydı. Hazırlanan nizamnâme ve ders programı birtakım küçük değişiklikler sonrasında kabul edildi ve Sanayi-i Nefise Mektebi, 1882'de Osman Hamdi Bey'in, II. Abdülhamit tarafından Sanayi-i Nefise Mektebi Müdürlüğü'ne tayin edilmesiyle resmen kuruldu. Okulun kuruluşundaki resmi adı, kuruluş fermanındaki şekliyle Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane 'dir. Okulun adı, resmi yazışmalarda ve dönemin arşiv belgelerinde ise Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi olarak geçer.

---

[91] Nilüfer Öndin; *Gelenekten Moderne Türk Resim Estetiği(1850-1950),* İnsancıl Yayınlarıı İstanbul, 2011,s.11.

[92] Sezer Tansuğ; *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993, s.104.

[93] Fatma Ürekli; "Sanâyi-i Nefîse Mektebi*", TDV İslam Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, İstanbul, 2009, s.94.

Başlangıçta Ticaret Nezareti'ne bağlı bir kurum idi.[94] 1886'da Maarif Nezareti'ne bağlandı. Paris Güzel Sanatlar Okulu**(Ecole Des Beaux-Art)**'nu örnek alarak kurulan okulda 1882 yönetmeliğine göre resim, heykeltıraşlık, mimarlık ve hakkâklık ile sanat dersleri okutulacak ve öğretilecekti.[95] Dersler antik sanat ağırlıklı idi. Osman Hamdi Bey, okulun Arkeoloji Müzesi'ne yakın olması gerektiğini düşünüyordu. Mimar Alexandre Vallaury'den okulu müzenin ana giriş kapısının karşısına, Çinili Köşk'ün yanına inşa etmesini istedi. Vallaury beş derslik ve bir atölyeden oluşan küçük bir bina yaptı. 1916'ya kadar kullanılan bu bina, 1892 ve 1911'de yapılan eklerle genişletilmiştir. Vallaury aynı zamanda mektebin ilk mimarlık hocası olarak görevlendirilmiştir.[96]

1889'dan itibaren her yıl mektep öğrencileri arasından başarılı üç kişinin burslu olarak Avrupa'ya gönderilmeleri kararlaştırıldı. Avrupa'da tahsilini tamamlayan öğrencilerin çoğu Sanâyi-i Nefîse Mektebi kadrosunda yer aldı. 1908'de II. Meşrutiyet'in ilânından sonra daha fazla sayıda öğrenci ihtisas için Avrupa'ya yollandı. Bunlardan Mehmet Rûhî, İbrâhim Çallı ve Hikmet beyler devlet burslusu olarak, ressam Avni Lifij, Feyhaman Duran, Nâmık İsmail, Sâmi Bey, Ali Sâmi Bey ve Nazmi Ziya Bey kendi imkânları ile Paris'e gittiler.

1969'da akademiye 1172 sayılı Devlet Güzel Sanatlar Akademileri Kanunu'nun kabul edilmesiyle yeni bir statü getirildi ve kurum bilimsel özerkliğe kavuşturuldu. 4 Kasım 1981'de kabul edilen 2547 sayılı kanun ve 20 Temmuz 1982'de çıkarılan 41 sayılı kanun hükmündeki kararnâme ile üniversiteye dönüşerek Mimar Sinan Üniversitesi adını aldı. Mimarlık, güzel sanatlar, fen-edebiyat fakülteleri, fen ve sosyal bilimler enstitüleri, konservatuvar, sinema-televizyon birimiyle Resim ve Heykel Müzesi gibi kuruluşlardan oluşan üniversite 29 Ocak 2004 tarihinden itibaren Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi adıyla hizmet vermektedir.

---

[94] Seyfi Başkan; *Başlangıcından Cumhuriyet'e……,* s.239.

[95] Derya Uzun Aydın; ''Sanayi-i Nefise Mektebi'' ve Paris Güzel Sanatlar Okulu ''L'ecole Des Beaux-Arts'' Üzerine Bir Değerlendirme"; *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S.6, 2014, s.75.

[96] *Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi,* (haz. Adnan Mimar Sinan Üniversitesi 1983 Yayını Çoker), İstanbul, 1983, s.11.

Sanâyi-i Nefise Mektebi, Türk Resim Sanatı tarihimizin mihenk taşlarından birisidir. Özellikle figüratif eğilime yönelme meselesinin, Osmanlı topraklarından kırılması bu kurumun sayesinde olmuştur. Asker Ressamarda, Primitiflerde görülen genel eğilim olan manzara ve natürmort ağırlıklı çalışmalar bizlere bu dönemde halen daha figür meselesine mesafeli durulduğu, geleneksel sanat üretim endişelerinin halen daha taşındığını göstermektedir. Zaten bu farkındalıkla, kurumsal bir eğitim kurumunun eksikliğini hissetmiş olan Osman Hamdi, Mektebin kuruluşunda aktif rol almış ve resim tarihimizdeki ilk kurumsal eğitim yapısını oluşturmuştur. Oluşturulan yapı içerisinde yetişen genç ressamlar, Avrupa'ya gönderilerek, Batı geleneğinde pentür meselesini yerinde tatbik etme fırsatını edinmişlerdir ve Türk Resim Tarihimizdeki önemli bir kuşağı oluşturmuşlardır. Ki bu kuşak Çağdaş Türk Resmi'nin önemli ilmeklerini atmış ve Cumhuriyet Devri ressamlarının hocalıklarını yapmış ve resim sanatımızın önemli şekillenmeler süreçlerini yaşamalarını sağlamıştır. İşte bütün bunların müsebbibi Sanayi-i Nefise Mektebi gibi bir kurumun varlığının neticesinde gerçekleşmiştir. Bu kurumda yetişen öğrenciler son Osmanlı yıllarını ve Cumhuriyet'in kuruluş ve gelişim yıllarını yaşamış, Osmanlı kültür geleneğininden aldıkları eğitimleri ve birikimleriyle, bu temel üzerine Cumhuriyet Devri Sanatı'nı inşa etmişlerdir.

4.5. Sanayi-i Nefise Mektebi'den Sonraki Süreç

4.5.1. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti

Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Türk Resim Sanatı tarihimizde, ortak bir sanatsal dil oluştuma endişesiyle değil, sanatçıların haklarını gözeten ve koruyan bir sanatçı güruhu olması sebebiyle kurulmuş ilk sanatçı topluluğudur. Daha öncedeki bölümlerde açıklamaya çalıştığımız Asker Ressamlar Kuşağı, Primitifler gibi sanatçı grupları sanatçıların bilinçli bir şekilde ve ortak estetik bir paydada kurmuş oldukları topluluklar değildir. Aynı ortamı paylaşıp, aynı eğilimleri gösteren ressamlarımız Sanat Tarihi çalışmalarımız kapsamında araştırmalarımızda sistematik bir düzen olması ve belli bir dönemi ifade istemiyle bu gruplaşmalar, sanat tarihçileri tarafından yapılmış gruplaşmalardır. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti ise çoğunluğu Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu olan ressam ve heykeltıraşların bir araya gelerek

sanat ve sanatçıların sorunlarına çözüm bulmak amacıyla kurulan örgütsel bir yapıdır. Cemiyet, 1908 - 1919 yılları arasında etkinliğini sürdürmüştür.

İkinci Meşrutiyetin yaratmış olduğu özgürlükçü ortam içerisinde; Sanayi-i Nefise çıkışlı, Batı resmine ilgi duyan genç sanatçılar sanatın ve sanatçıların sorunlarını çözmek ve bu özgürlük ortamının ruhuna uygun ve konu ve içerik sınırlamasının olmadığı bir ortam hazırlayabilmek için bir örgüt kurmak fikrinde birleştiler. Şehzade Abdülmecid Efendi'nin de maddi ve fikir desteği ile bir araya gelerek *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti* adını verdikleri cemiyeti kurdular. Ressam Ruhi Arel'in önerisiyle çoğunluğu Sanayi-i Nefise Mektebi mezunu Sami Bey(Yetik), Şevket Bey(Dağ), Hikmet Bey(Onat), İbrahim Bey(Çallı), Agah Bey, Mehmet Ruhi Bey(Arel), Ahmet Ziya Bey(Akbulut), Halil Paşa, Hüseyin Zekai Paşa, Nazmi Ziya Bey(Güran), Hüseyin Avni Bey(Lifij), Feyhaman Bey(Duran), Mehmet Ali Bey(Laga) ve Müfide Hanım(Kadri) gibi genç ressamlar, Osmanlı Ressamlar Cemiyetinin üyeleri olarak cemiyetin iskeletini oluşturdular.[97]

İlk başkanlığını Sami Yetik'in yaptığı Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, kendi yayınları ve ilk sanat dergisi olan *"Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası"* nın yayımlanmasına da yardımcı olan Halife Abdülmecid Efendi tarafından da desteklendi.[98] Cemiyet ülkemizin o günlerdeki en önemli ressam ve heykeltıraşlarını bir araya getirmişti. Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Mecmuası cemiyetin yayın organı olarak yayımlanmaya başlamıştır. Sergiler açarak ülkedeki resim kültürünün gelişimini sağlayamaya çalışmışlar, Türk ressamlarının eserlerinin tanıtmak amacıyla Galatasaray Sergileri'ni düzenlenmesini sağlamışlardır.[99] Cemiyetin girişimi ile başlatılan bu sergi faaliyeti yıllar boyunca geleneksel sergiler olarak her yıl düzenlenmeye başlayacaktır. İstanbul'da açılan sergilere her yıl katılan cemiyet, Ankara'da açılan Galatasaray Sergileri'ne ise Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra katılarak etkinlik alanını genişletmiştir.

---

[97] Cemiyetin kurulduğu dönemde soyadı kanunu olmadığından, sanatçılar sonradan almış oldukları soyadları parantez içerisinde verilmiştir.
[98] Nilüfer Öndin; *Cumhuriyet'in Kültür…..,* s.50.
[99] Nlüfer Öndin, *Cumhuriyet'in Kültür…..,* s.51

Cumhuriyet döneminin en önemli ressamları olan bu gençlerin bazılarının yurtdışına eğitime gönderilmiş olmaları cemiyetin ilk yıldaki heyecanlı faaliyetlerine kısa bir süre durgunluk getirmiş fakat Avrupa'ya eğitim için giden bu gençler topluluk ruhunu Avrupa'da da sürdürmüşlerdir.

İlk kez örgütlü bir sanatçı toplluğu oluşturmuş olan Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, çıkardıkları yayınlar ve düzenledikleri sergilerle hem günümüz sanat yayıncılığının hem de sanat galerinin oluşum ve şekillenmesinde bir rol model sunmuştur.

4.5.2. 1914 Kuşağı

Batılı anlamdaki Türk Resim Sanatı tarihinin ilk evresi 1914(Çallı) Kuşağı ile sona ermektedir. Hemen hepsi Sanâyi-i Nefise Mektebi çıkışlı olan 1914 Kuşağı mordern Türk resmini oluşturan ve şekillendiren en önemli jenerasyondur. Öncelikli olarak önceki sanatçı kuşaklarında olan figür meselesine dair varolan çekinceyi bu kuşağın aştığını ve figür meselesinin etraflıca işlendiğini eserlerde görmekteyiz. Daha sonrasında ise oluşturulan kompozisyonların, önceki dönemlere nazaran daha olgun, renklerin ve figürlerin daha başarılı bir şekilde eserlerde uygulandıkları görülmektedir. Sanayi-i Nefise Mektebi'nin 1910 yılında açtığı sınavı kazanarak dört yıl için Fransa. Almanya ve İtalya'ya giden bu sanatçılar I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla yurda döndüklerinde İbrahim Çallı'nın sözcüsü olduğu izlenimciliğin Türkiye'deki temsilcileri olmuşlardır. Türk Resim Sanatında 1914 yılından itibaren başlayan 1914 kuşağı ya da Çallı Kuşağı olarak Sanat Tarihimize geçen sanatçı grubunun başını İbrahim Çallı'nın kendisi , Ali Sami Boyar, Hikmet Onat, Ali Cemal, Namık İsmail, Nazmi Ziya Güran, Feyhaman Duran, Hüseyin Avni Lifij gibi arkadaşları çekti.



Resim 43: İbrahim Çallı, Kurtuluş Savaşı'nda Zeybekler, T.Ü.Y.B, 154x186 cm

1914 Çallı Kuşağı'nın resim sanatımızdaki önemli sayılmasının sebeplerinden birisi de sanat ortamındaki sivilleşmenin bir sembolüdürler. Askeri kökenli ressamların ağırlıklı olarak yer aldıkları dönemden sivil olan 1914 Kuşağı'na geçiş ve bu kuşağın taşıdığı çağdaş düşünceler resim sanatımızın şekillenemsi etkileyen çok önemli etmenlerdir. Ayrıca 1914 Kuşağı'nın müfredat ve eğitim düzeni bağlamında Batılı anlamdaki ilk eğitim kurumumuz olan Sanayi-i Nefise gibi bir kurumda eğitim görmüş olmaları, estetik değerlerin farklı yorumlanmasını da sağlamıştır. Türk Resim Sanatı'nda figür geleneğini başlatan Osman Hamdi Bey'den bu ressamlara geçiş, aynı zamanda modernleşme sürecinin de başlangıcını oluşturur. Çallı Grubunu oluşturan ressamlar Şişli'de kurdukları bir atölyede daha çok büyük boy savaş resimleri yaparak Viyana ve Berlin'de Osmanlı Muharebe Resimleri sergisini yapmayı planladılar. Kısa sürede hazırlanan eserler Viyana'ya götürüldü. 1918 yılında Viyana Üniversitesi salonlarında sergi açılmıştır.[100] Türk ve yabancı protokolün açılışa katıldığı sergi Türkiye sanat çevrelerinde duyuruldu. Dönemin gazete ve magazin dergilerinde yer aldı.

[100] Nilüfer Öndin; Cumhuriyet'in Kültür….., s.51.

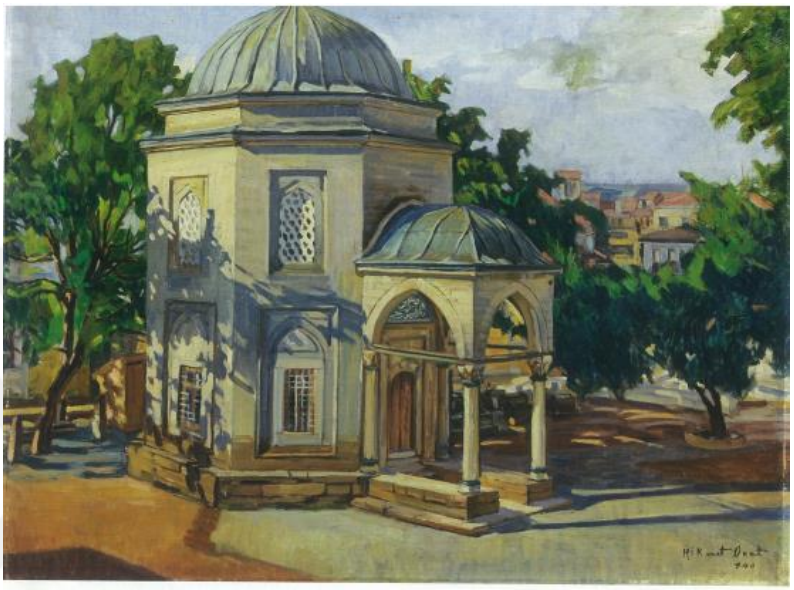


Resim 44: Sami Yetik, Cephane Taşıyan Köylüler, T.Ü.Y.B, 91x131.5 cm

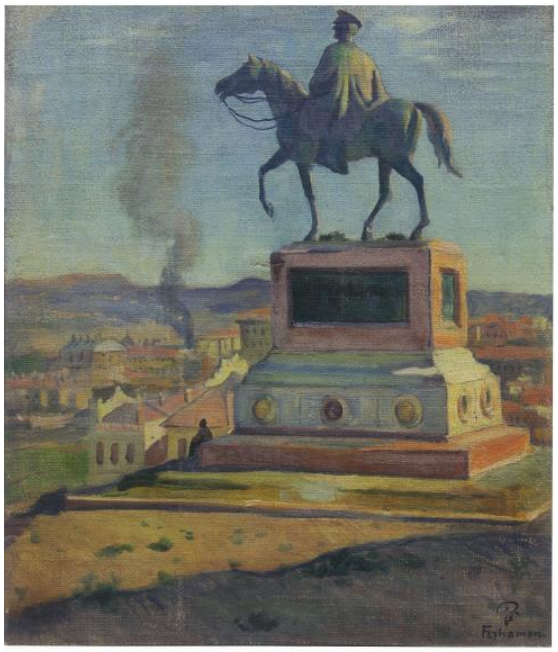


Resim 45: Mehmet Ruhi Arel, *Atatürk'e İstikbal*, T.Ü.Y.B

Cumhuriyet Dönemi'nde etkinlikleri süren bu sanatçılar, toplumsal konulu eserler yanında Atatürk ve devrimlere bağlılığı konu alan resimler de yaptılar. Aralarında eğitimci yönleri bulunanlar ise Cumhuriyet dönemi resim sanatçılarının yetişmesinde önemli rol oynadılar.



Resim 46: Hikmet Onat, Barbaros'un Türbesi, 1940, T.Ü.Y.B., 65.5x80 cm

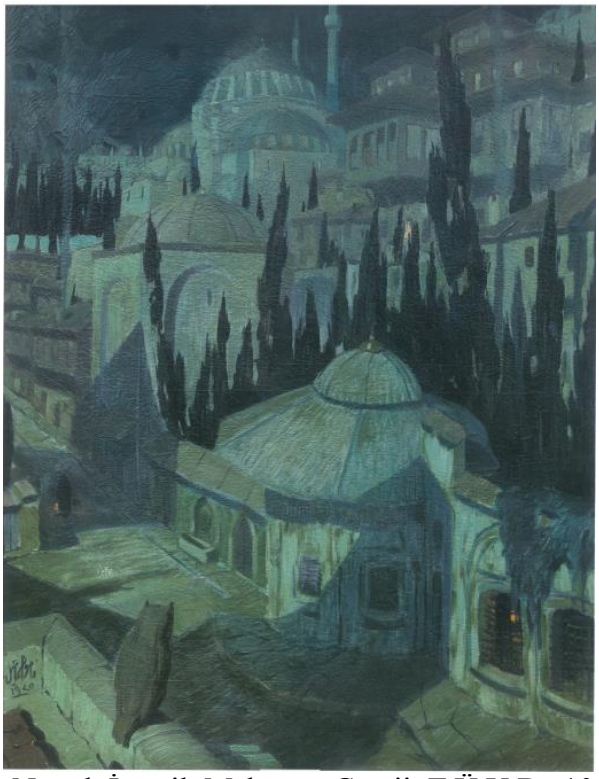


Resim 47: Feyhaman Duran, Etnografya Müzesi, Atatürk Heykeli, T.Ü.Y.B, 64.6x52.5 cm

Bu sanatçılar izlenimciliği Türk resmine taşıdılar. Ortak bir sanat anlayışına sahip oldukları söylenebilecek olan bu grupta Hüseyin Avni Lifij simgeci görünümü ile farklılık göstermektedir. Grubun İstanbul'daki çeşitli bölgelerden yapmış oldukları peyzaj çalışmaları, Nazmi Ziya Güran ,İbrahim Çallı ve Hikmet Onat'ın İstanbul'un eserlerinden kendisini göstermiştir.



Resim 48: Hüseyin Avni Lifij, Çeşmeli Manzara, D.Ü.Y.B, 30x40 cm



Resim 49: Namık İsmail, Mehtapta Camii, T.Ü.Y.B., 100x84.5 cm

Fransız izlenimcilerin etkisine rağmen her biri kendi özgün çizgisini yakalayan, 1914 kuşağının ortak özellikleri; Gün ışığının koyu tonlarından arındırılmış, saf renkleri ve ışığın renkler üzerindeki etkilerini yakalamaya çalışarak doğaya içten bağlılıklarıdır, Bu kuşak sanatçılarının kendilerinden önce doğayı betimleyen, örneğin Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa üslubundan farkları; doğayı aynen gördükleri gibi tuvale geçirmek yerine bireysel duygu ve yorumlarını da işe katmalarıdır.

Böylece Türk Batılı resmin ilk evresi, 1914 Kuşağı ya da diğer adıyla Çallı Kuşağı ile nihayete eriyordu. Buradan sonra kadim bir imparatorluğun tarih sahnesindeki son mücadeleleri ve kurulacak olan yeni devlet ile birlikte gelişecek olan kültür sanat politikalarımızı inceleyeceğiz. 1914 Kuşağı, Cumhuriyet Devri'nin ilk kuşak sanatçılarını eğitecek, şekillendirecek ve sanat yolundaki ilk ilmeği kendi elleriyle atacaklardır.

5. CUMHURİYET DEVRİ TÜRK RESİM SANATI'NIN GELİŞİMİ

İlk ciddi örneklerini Fatih Sultan Mehmed devrinde gördüğümüz yağlı boya resim sanatı, bu dönemden sonra pek fazla bir gelişim kaydedememiş ve ağırlıklı olarak geleneksel sanatlara rağbet gösterilmiştir. Özellikle Tanzimat ve Islahat Fermanı sonrası, Osmanlı'da yaşanan Batılılaşma süreci, Avrupa'yı kendine rol model alarak bir değişim dönemini beraberinde getirmiştir. Mühendishane-i Berri-i ve Mühendishane-i Bahr-i Hümayun gibi Batılı anlamda eğitim veren askeri okullar açılmış, bu süre zarfında Avrupa'daki sanat okullarına öğrenciler yollanmıştır. Gelişen süreç içerisinde Sanayi-i Nefise Mekteb-i Ali'si gibi Batılı anlamda eğitim veren ilk sanat okulu açılmış, Avrupa'ya gönderilen öğrenciler ülkelerine dönerek ülkedeki sanat ortamını şekillendirmişlerdir.

Daha önceki bölümlerde de incelediğimiz ve yukarıda da kısaca bahsettiğimiz resim sanatımızın gelişim süreci, altı asırlık bir Osmanlı kültürel zeminine oturan Cumhuriyet devrinde de aynı ciddiyet ve kararlılıkla devam etmiştir. 1923 yılında Cumhuriyetin ilan edilmesinin ardından başta Atatürk olmak üzere

diğer devlet adamlarının en çok üzerinde durdukları konulardan biri Türkiye Cumhuriyeti'ni bilim, teknik ve sanat alanlarında çağdaş devletlerin seviyesine ulaştırmak olmuş ve bu hedef doğrultusunda büyük çaba sarf edilmiştir. Cumhuriyet' in ilk yıllarından başlamak üzere yurt dışına yetenekli gençler gönderilerek yetişmeleri sağlanmıştır.[101] Cumhuriyetin ilanından kısa bir süre sonra 1924 yılında yurt dışına gönderilen beş ressam, güzel sanatlara verilen önemin bir göstergesidir. Bu uygulama diğer yıllarda da devam etmiş, yalnız resim sanatçılarına değil güzel sanatların başka kollarında yetenekli gençlere de yurt dışında eğitim olanağı sağlanmıştır.

Cumhuriyet dönemi resim çalışmalarına bakacak olursak Cumhuriyetin ilanından önce kurulmaya başlayan resim birliklerinin Cumhuriyet döneminde de kurulmaya devam ettiğini görürüz.

5.1. Sanatçı Grupları ve Yurt Gezileri

5.1.1. Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği(1929-1942)

Yeni kurulan devletin ilk sanatçı birliği olan Müstakiller, 15 Nisan 1929'da Refik Epikman, Mahmut Cüda, Ali Avni Çelebi, Muhittin Sebati, Ratip Aşir Acudoğlu, Cevat Dereli, Şeref Akdik, Nurullah Berk, Hale Asaf, Fahrettin Arkunlar ve Zeki Kocamemi tarafından kurulmuştur.

Birliği kuran sanatçılardan bir kısmı farklı şekilde ve farklı ülkelerde ikamet etmişlerdir. Cumhuriyet'in birinci yıldönümünde, 1924 Ekiminde Maarif Vekâleti'nin düzenlediği bir yarışma sonucu, yarışmayı kazanan beş öğrenci, resim öğrenimlerini Fransa'nın başkenti Paris'te yapmak üzere gönderilirler. Refik Epikman, Cevat Dereli, Mahmut Cüda, Muhittin Sebati, Şeref Akdik gibi devletin imkânları ile gönderilen sanatçıların yanı sıra bireysel imkânlarla Almanya'ya giden Ali Avni Çelebi ve Ratip Aşir Acudoğu da vardır. Zeki Kocamemi ise Türk Ocağı bursu ile Almanya'nın başkenti Münih'e resim eğitimi almak için gitmiştir. Daha

[101] Ahmet Kamil Gören; "Cumhuriyet'in Kuruluşundan Günümüze Türk Resim Sanatı", *Türkler Ansiklopedisi*, C.18, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s.466.

sonra Hale Asaf ve Fahri Arkunlar da devletin desteğiyle Paris'e giderler. Nurullah Cemal (Berk) ise 1924'te de bireysel olanaklarıyla Paris'e gider.



Resim 50: Zeki Kocamemi, Manzara, 1946, T.Ü.Y.B. , 38x55 cm



Resim 51: Nurullah Berk, İsrirahat, 1973, T.Ü.Y.B., 100x100 cm

Alman ve Fransız ekolü üzerine eğitim almış olan Müstakiller, adını Fransa'daki *La Societé des Artites Indépendans*'dan (Bağımsız Sanatçılar Birliği) almıştır.[102] Müstakil Ressamlar Birliği'nin en çarpıcı tarafı ressamların ortak özelliklerinin yok denecek kadar az olmasıdır. Hemen hemen hepsi değişik akımların etkisi altında çalışmışlardır, ressamlarımızın hemen hepsinin renkçi kaygılardan çok resimlerinde desen sağlamlığına ve çizgiye önem vermişlerdir.

Müstakil Ressam ve Heykeltıraş Birliği ürettikleri eserler ve yaptıkları çalışmalarla bir misyon yüklenmişlerdir. Eserlerine yeni ideolojinin parıltılarını yansıtmışlar, ülkenin sanat merkezi olan İstanbul dışında çeşitli sergiler açarak resim sanatının yaygınlaştırılmasını sağlamışlardır.



Resim 52: Refik Fazıl Epikman, Vizyon III, D.Ü.Y.B., 121.7x89.5 cm

Yapıtlarında ağırlıklı olarak konstrüktivist ve kübik etkiler vardır. Konstrüktivizm içerik olarak tabloları etkilemiştir. Sovyet Rusya'da ağırlıklı olarak eser verilen Konstrüktivizm'in, Türkiye'de de işlenmesi kaçınılmazdır. Çünkü Rusya da, aynı Türkiye'de olduğu gibi yeni bir ideoloji kabul edilmiş ve sanat yeni düşünce

[102] Nilüfer Öndin; Cumhuriyet'in Kültür….., s.187.

sistemini halka izah etme ve aktarma görevini üstlenmiştir. Yeni kurulan Cumhuriyet'in yansıtıldığı, bu topraklardaki yeni kalkınma ve inşa hareketlerinin halka gösterildiği eserlerin halka yansıtılması, yeni ideolojinin halk tarafından benimsenmesini kolaylaştıracağı yorumunu yapmak herhalde son derece yerinde bir görüş olmaktadır. Bir bakımdan Müstakiller bu tarz eserleriyle halkı yeni ideoloji konusunda bilgilendirme misyonunu yüklenmişlerdir.

1914 Kuşağı'nın izlenimci tavrını benimsememiş ve daha farklı bir kompozisyon arayışına gidilmiştir. Renklerden çok desen ön plana çıkartılmış, eserler biçim kaygısı taşımışlardır. Manzara, natürmort, figürlü kompozisyon ile bazen gündelik yaşamdan sahnelere de eserlerinde yer vermişlerdir.



Resim 53: Mahmut Cüda, Yemişler, T.Ü.Y.B., 46x55 cm



Resim 54: Cemal Tollu, Kurban, 1943, T.Ü.Y.B., 162x130 cm.

Yeni kurulan devletin ilk sanatçı grubu olan Müstakiller, Türkiye'de modern sanatın ilk kuşak sanatçı topluluğu olmasıyla önemli bir yere sahip oldukları kadar, modernizm ile bu topraklardaki insanları ve hikayeleri birleştirerek modern sanatın temellerini atmışlardır.

5.1.2. D Grubu (1933-1951)

Zeki Faik İzer, Nurullah Berk, Elif Naci, Cemal Tollu, Abidin Dino ile heykeltıraş ve ressam Zühtü Müridoğlu, 15 Eylül 1933'de Zeki Faik İzer'in, İstanbul Cihangir semtindeki Kumrulu Yokuşu, 20 no'lu Yavuz Apartmanı'nda bir araya gelirler. Bu tarihte, bir araya gelerek kendi birliklerini kuran bu grup; Türk resim sanatı tarihinde kurulan dördüncü birlik olmalarından dolayı (Osmanlı Ressamlar Cemiyeti, Sanayi Nefise (Güzel Sanatlar) Birliği ve Müstakil Ressam ve Heykeltıraşlar Birliği), Latin alfabesindeki dördüncü harf olan D'yi, Nurullah Berk'in önerisiyle seçerler ve kabul ederler.[103] Aralarına daha sonra Bedri Rahmi Eyüboğlu, Turgut Zaim, Eşref Üren, Eren Eyüboğlu, Arif Kaptan, Salih Urallı, Hakkı

[103] Zeynep Yasa Yaman; "D Grubu", Dünden Bugüne *İstanbul Ansiklopedisi*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, C:2, 1994, s.540.

Anlı, Sabri Berkel, Nusret Suman, Fahrünnisa Zeid ve Zeki Kocamemi'nin katılımıyla grup, üye sayısını genişletir.

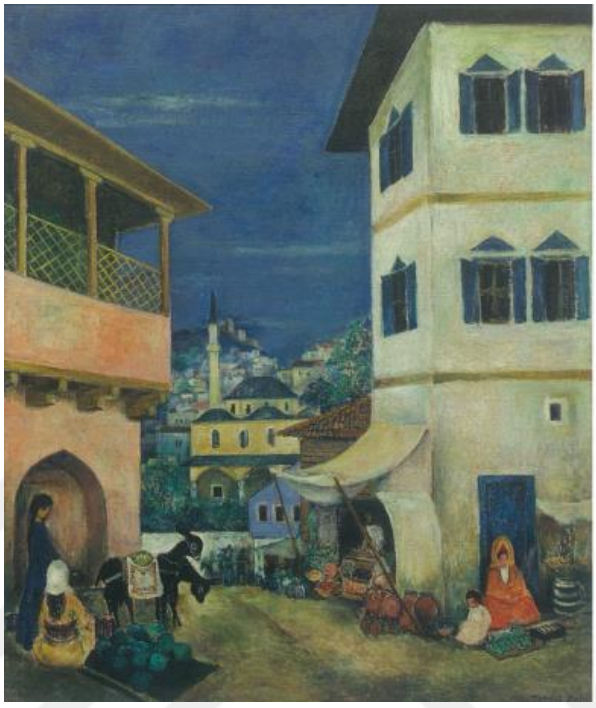


Resim 55: Hakkı Anlı, Kompozisyon, T.Ü.Y.B, 74.5x60 cm.

Müstakiller ressamlar ile aralarında belirgin iki fark bulunmaktadır. Bunlardan ilki, Müstakiller gibi bir dernek statüsü altında toplanmamışlardır. İkincisi ise belli bir estetik anlayış çerçevesinde toplanmışlardır. Müstakiller mensubu sanatçılar, genel olarak farklı sanat akımlarını takip etmişler ve ortak bir estetik perspektifte buluşmamışlardır. Müstakillerde amaç daha ziyade sanatçı haklarını kollamak, gözetmek ve yeni ideolojinin İstanbul dışında farklı bölgelerde tanıtılmasını sağlamaktı. Ancak D grubu sanatçıları salt bir biçim dili olarak Kübizmi kendilerine seçmişler ve eserlerinde desen endişesini Kübizm vasıtasıyla meydana getirmişlerdir.

D grubu, devletin halkın üst seviyeye çıkması, geniş kitlelere çağdaş sanatı beğendirmesi amaçlı uyguladığı politikasını desteklerler. Özellikle devletin 1930'lu yıllarda güçlenen "halkçılık" ve "ulusçuluk" politikası doğrultusunda "ulusal bir yeni sanat" meydana getirme çalışmalarında son derece etkili olmuşlardır. Gruba özellikle Turgut Zaim ve Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun katılmasıyla yerel motif ve temalar ile

kübist denilebilecek eğilimlerle Anadolu'nun köylüklerinde geometrik nakış soyutlaması arasında belli bir bağ kurmaya çalıştıkları dikkati çeker.



Resim 56: Turgut Zaim, Yörük Köyü, T.Ü.Y.B, 50.5x60 cm



Resim 57: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Sarı Saz Çorum, 1966, T.Ü.A, 122x182.5 cm

Grup ilki 8-18 Ekim 1933 tarihleri arasında, Narmanlı Han'ın üst ve alt katlarında, sonuncusu 1-15 Ekim 1960 tarihlerinde Beyoğlu Şehir Galerisi'nde olmak üzere toplam 17 sergi faaliyeti yürütmüşlerdir. [104]

İlk dönem sanat görüşleri geleneksel Türk birikiminden faydalanmak yerine, Batı'daki yeni akımların tanıtılması ve eserlerde uygulanması şeklindeydi. Daha sonra özellikle 1937'li yıllarda devletin sanat politikasına yön veren bir tutum içerisinde çalışmalarını sürdürdü ve 1940'lı yıllarda da Doğu kültürüne ait hikaye ve sahneleri Batı'nın sanatsal teknikleriyle birleştirerek özgün bir yorumlama sürecine gidildi.

Özellikle Anadolu'da açtıkları sergilerle halkın estetik değerlerini geliştirme düsturunu kendilerine rehber edindiler. Sanatlarında yerel bir hava yaratma, halk sanatları ve Anadolu kültüründen yararlanma görüşü çerçevesinde eserler meydana getirdiler.[105]

Özellikle 1950'li yıllarda popüler olmaya başlayan soyut sanat çerçevesinde gerçekleşen tartışmalar içerisinde yer aldılar ve 1951'den sonra grup üyeleri çalışmalarını bireysel olarak sürdürdüler.

[104] Zeynep Yasa Yaman; agm, s540.
[105] Nilüfer Öndin; age. , s.190.

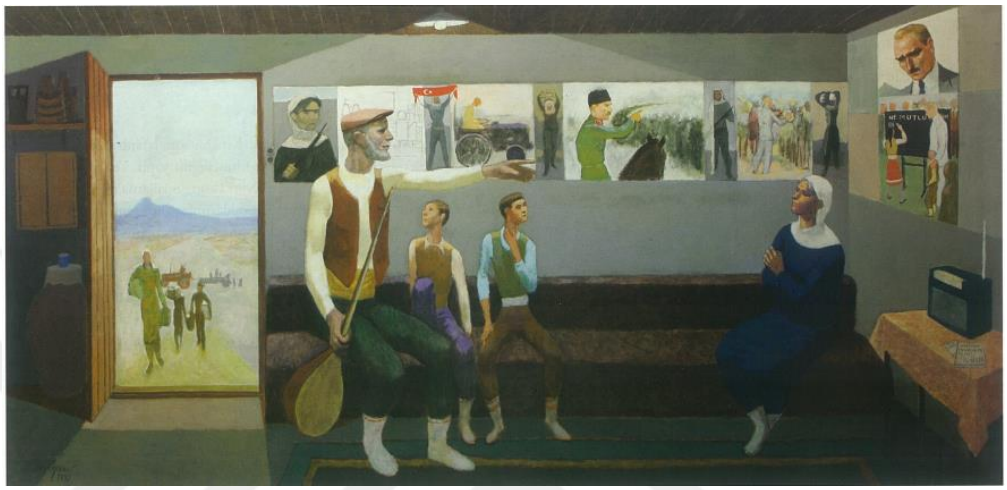


Resim 58: Zeki Faik İzer, Çapraz Ağaç Dalları, T.Ü.Y.B., 130.3x100.5 cm

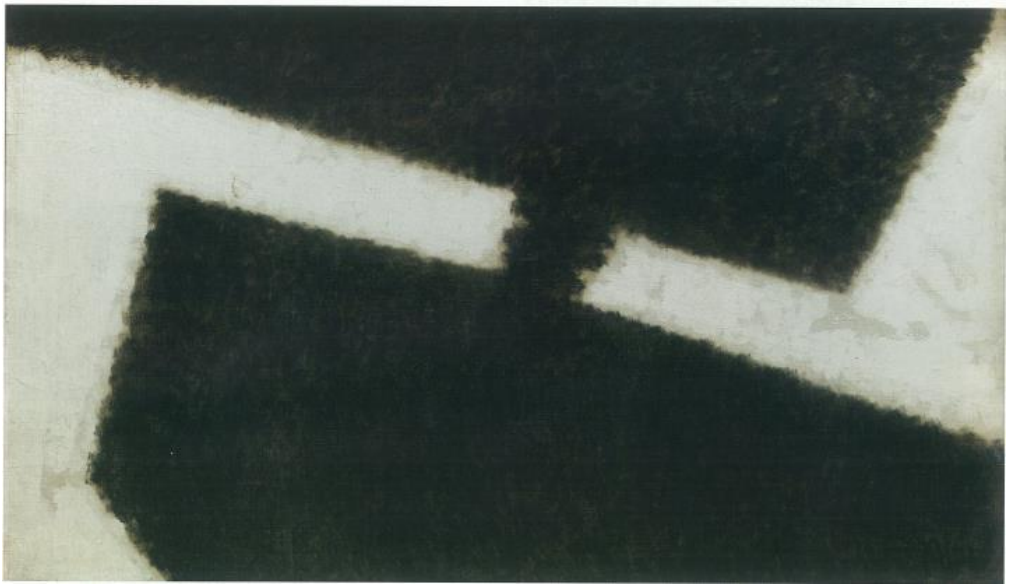
5.1.3. Yeniler Grubu: Liman Ressamları (1941-1951)

Yeniler Grubu olarak bir araya gelmiş sanatçıların pek çoğu ilk olarak 1914 Kuşağı mensubu sanatçılardan İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat gibi ressamların atölyelerinde yetişmiştir. Daha sonra İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi müdürü Namık İsmail 1935 yılında rahmete göçünce yerine Mareşal Fevzi Çakmak'ın damadı sanat tarihçisi Burhan Toprak getirilir. Burhan Toprak döneminde Akademi'ye yabancı hoca alımı yapılır ve 1940'ta İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nin yüksek resim bölümüne, gravürleriyle ünlü Fransız ressam Léopold Lévy getirilir. Yeniler Grubu'na mensup ressamların çoğu Lévy'nin öğrencisi olmuşlardır. Dönemin ünlü ressamlarını bir araya getiren ve toplumsal gerçekçi temalı eser içerikleriyle, toplum sorunlarına eğilen bir topluluk olarak dikkati çekmektedir.

Bu grubun sanatçıları Nuri İyem, Abidin Dino, Haşmet Akal, Turgut Atalay, Mümtaz Yener, Avni Arbaş, Selim Turan, Nejat Melih Devrim, Agop Arad, Fethi Karakaş, Ferruh Başağa, heykeltıraş Faruk Morel, afişçi Yusuf Karatay, Kemal Sönmezler ve fotoğraf sanatçısı İlhan Arakon'dur.



Resim 59: Nuri İyem, *Dededen Toruna*, 1981, T.Ü.Y.B, 99.8x200 cm.



Resim 60: Abidin Dino, *Antibes Resimleri 5*. T.Ü.Y.B, 96.6x162 cm.



Resim 61: Avni Arbaş, *Atatürk*, 1981, T.Ü.Y.B, 146x96cm

İlk sergilerini, 1941 yılında Matbuat Umum Müdürlüğü'nde[106] *"Liman Şehri İstanbul"* adıyla açtıkları için, "Liman Ressamları" olarak da anıldılar.[107] Eserlerinde toplumsal içeriğin önemini vurgulayarak, sanatı ve resmi toplumun sorunlarına yönelen, gerçek yaşamı anlatan bir alan olarak şekillendirdiler. Resmi, Batı sanat akımlarının etkisinden kurtarmak görüşünü savunmuşlarsa da burada vurguladıkları konu; teknik ve yöntemden çok içerik bağlamındaki Batı etkisinden kurtarmak amacı gütmüşlerdir. Batı sanat akımlarından kurtarmak demek, tamamen Batı'dan kendilerini soyutlama şeklinde algılanmamış, içeriği toplumsal meselelerden alırken, bu meseleleri Batılı teknik ve yöntemlerle icra etmişlerdir.

[106] Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet döneminde devletin haber alma, basın ve yayın işlerini yürütmekle görevli kurum. 8 Haziran 1984 tarih ve 231 sayılı kanun hükmünde kararnameyle günümüzdeki Basın Yayın ve Enformasyon Genel Müdürlüğü adını aldı.

[107] Nilüfer Öndin; *Cumhuriyet'in Kültür…..,* s.191.

Yeniler, Léopold Lévy, sosyolog Hilmi Ziya Ülken, psikolog Mustafa Şekip Tunç, yazar Ahmet Hamdi Tanpınar ve gazeteci Fikret Adil tarafından desteklenmiştir. Grup, 1955 yılına kadar İstanbul'da on sergi açarak, görüşlerini yansıtmış, fakat başlangıçtaki ilginin yoğunluğunu koruyamamış ve 1955 yılında dağılmışlardır.

5.1.4. 10'lar Grubu (1947-1952)

Türk resminde "Yeniler Grubu"nun etkisiyle geleneksel halk kültürü kaynaklarına gitmek düşüncesinden sonra, Türk resminde geleneksel halk nakış sanatı öğelerine olan ilgisi ile tanınan Bedri rahmi Eyüboğlu atölyesinde eğitim almış on ressamın oluşturduğu topluluktur. Sanat eğitimcisi olarak, Çallı'yı anımsatan bir etkiye sahip olan Eyüboğlu, öğrencilerini geleneksel halk sanatı konusuna yönlendirirken, batı resim sanatının estetik değerlerini öğrenmeden, geleneksel sanat biçimlerinin çağdaş yorumlarına ulaşılmasının olanaklı olmadığı konusunda onları bilgilendirmekteydi. Mustafa Esirkuş, Nedim Günsür, Leyla Gamsız, Hulûsi Saptürk, Fahrünisa Sönmez, İvy Stangali, Turan Erol, Orhan Peker, Mehmet Pesen ve Fikret Otyam tarafından Mayıs 1947'de kurulan grubun amacı; *"Anadolu'nun geleneksel nakış öğeleriyle çağdaş Batı resminin teknik ve anlatım biçimlerini birleştirerek, doğadan ve var oldukları çevreden seçtikleri konuları yöresel bir dil ve çağdaş sanatın soyutlama anlayışıyla işlemekti."*[108]

İlk sergilerini Akademi'nin lokantasında açan grup; lokanta kapısının sağına ve soluna astıkları afişlerle bir nevi resim sanatındaki görüşlerini de özetler bir tutum ortaya koymuştur. Kapının bir tarafına astıkları afişte kilim nakışı, diğer tarafına astıkları afişte ise İspanyol ressam El Greco'ya ait bir insan figürüne yer vermişlerdir.[109] Bu iki afişle hem Doğu sanatının figüratif şemasını hem de Batı sanatının teknik ve yöntemlerini kabul ettiklerini anlatmak istemişlerdir. İki sanat düsturunu tek bir potada eriterek, kendilerinden önce de var olan özgün bir sanat üretimi amaçlamışlardır.

---

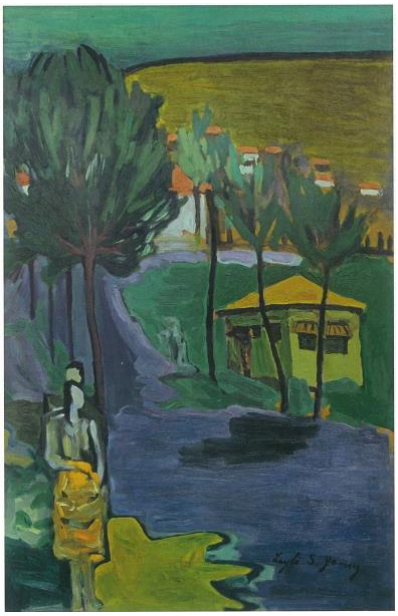
[108] N. Arslan; ''Onlar Grubu'', *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı Endüstri Yayınları, C.3, İstanbul, ,1997, s.1376.

[109] Nilüfer Öndin, age, 193



Resim 62: Fikret Otyam, Gelin Başı, T.Ü.Y.B, 84x122 cm

Onlar, Türk resim sanatında önemli bir toplumsal hareket olarak dikkati çekmiş, sonraları üyelerinin bir kısmının resmi bırakmasına karşın büyük bir bölümü çalışmalarına devam etmiş ve Türk resim sanatına önemli katkılarda bulunmuşlardır.



Resim 63: Leyla Gamsız Sarptürk, *Figürlü Kompozisyon*, D.Ü.Y.B, 78x48.5 cm



Resim 64: Nedim Günsür, Onuncu Köy, 1963 T.Ü.Y.B, 50x80 cm

Türk resmindeki gruplaşmalar hakkında genel bir değerlendirme yapmak gerekirse; Cumhuriyet Devri'nin öncü ve nadide sanatçılarının oluşturdukları gruplar temelde, Batı'nın tekniği ile Doğu'nun özgün motiflerini ve kendi yaşamlarından pasajları ve gözlemlerini pentürde birleştirmişlerdir. Müstakiller, aslında sanatsal bir öz yakalamaktan çok, bir dernek ve resmimizdeki kurumlaşma merhalesini tamamlar nitelikte bir profil çizmiştir. Mensubu olan sanatçıların hemen hepsinin ayrı bir sanatsal görüşten etkilenmesi, Müstakil ressamların bir dernek görüntüsünden öteye gidemediğini ancak Cumhuriyet tarihimizin ilk sanatçı örgütlenmesi ve yeni kurulan devlet ideolojisinin halka, sanatları aracılığıyla tanıtılmasını sağlamaları, Müstakil ressamları Türk Resim tarihimizde önemli bir yere koymaktadır. Batılı anlamda belki de ilk örgütlenmemiz D Grubu olarak görülebilir. Öncelikli olarak Müstakillerden farklı bir sanatsal öz endişesi taşımışlardır. Tıpkı Müstakiller gibi İstanbul dışında da sergiler açarak yerel halka yeni devletin değişim ve gelişim aşamalarını resimleriyle sunmuşlardır. Liman Ressamları olarak da adlandırdığımız Yeniler Grubu ise, teknikten çok içerik hususunda bir endişe taşımışlar, toplumsal gerçekçi bir dikkatle eserlerinde halkın sorunlarını, endişelerini ve onların yaşamlarından pasajları tuvallerinde yansıtmışlardır. 10'lar grubu ile Doğu ve Batı sanatları arasındaki köprü daha sağlam bir temele oturtulmuş, teknik ve motifler bu minvalde şekillenmiştir.

5.2. Yurt Gezileri (1938-1943)

Cumhuriyet devrinde kurulmuş ve faaliyet göstermiş olan bütün sanatsal grup ve derneklerin temelde amaçladıkları şey, devletin yeni ideolojisini halka, yarattıkları desenler ve kullandıkları renklerle aktarmak istemeleridir. Bu sanat faaliyetlerini icra ederken, Doğu desen ve hikayeleriyle Batı teknik ve yöntemlerini tuvalleri üzerinde birleştirerek eserler silsilesi meydana getirmişlerdir. Çoğu grup ve bu gruplara mensup sanatçılar, bu süre zarfı içerisinde Anadolu coğrafyasına da açılmışlar, çeşitli sergiler düzenleyerek halka ulaşmaya çalışmışlardır. Ancak Anadolu çevresi ile ressam ahalisini en ciddi anlamda buluşturan ve eserler yaratılmasını sağlayan dönem Yurt Gezileri dönemidir. Böyle bir sanat hareketinin önerileri Nafi Atıf Kansu ve Rıdvan Nafiz gibi eğitimcilerden gelmiştir.[110] Cumhuriyet Halk Partisi, kültürel faaliyetlerini düzenlediği Halkevleri vasıtasıyla Yurt Gezileri programını yürütmüşlerdir.

Yurt Gezileri temelde; 1938-1943 yılları arasında 48 ressamın Anadolu'nun çeşitli vilayetlerine gönderilerek, Anadolu halkının yaşamlarından, motiflerinden ve geleneklerinden çeşitli panoramaların yansıtılmasını amaçlamış bir sanatsal üretim dönemidir. 1-30 Eylül 1938'de I. Yurt Gezisi ile başlayan süreç, 1 Temmuz – 30 Eylül 1943'te yapılmış olan VI. Yurt Gezisi ile sona ermiştir. İbrahim Çallı, Feyhaman Duran, Hikmet Onat, Cemal Tollu, Zeki Kocamemi, Ali Avni Çelebi, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Cevat Dereli, Malik Aksel, Zeki Faik İzer, Refik Epikman, Abidin Dino, Nurullah Berk, Eşref Üren, Cemal Bingöl, Avni Arbaş, Halil Dikmen gibi Türk resminin önde gelen ressamlarının katıldığı Yurt Gezileri süreci sanatçılar açısından önemli hususlar içerir. Sanatçılar, ilk defa belli bir müddet Anadolu coğrafyasında halk ile iç içe bir yaşam sürerek, dönemin Anadolu'sunun gerçeği ile karşılaşırlar. Öte yandan zamanlarını sadece sanatlarını icra etmek üzere tesis ederler ve yaptıkları resimlere yoğunlaşarak Anadolu ve Anadolu insanı üzerine dikkatli gözlemler yaparlar. Ayrıca o zaman kadar resimle tanışmamış olan Anadolu

[110] Sezer Tansuğ; Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s.216.

insanının ressamı görmesini, resmin nasıl yapıldığına tanık olmasını sağlarlar. Yurt Gezileri genel anlamda, sosyolojik anlamda "farkındalık yaratma"nın çok başarılı bir örneğidir.

Bu süreçte sanatçıların üretmeleri gereken azami eser miktarı parti tarafından belirlenmiştir. Örneğin; I. Yurt Gezisi'nde 4 resim, II. ve III. Yurt Gezisi'nde 6 resim, IV. Yurt Gezisi'nde 6 resim ve 1-2 metre uzunluğunda kompozisyon, V. ve VI. yurt Gezisi'nde ise 10 resim ve 1.5-2 metre uzunluğunda kompozisyon her sanatçıdan talep edilmiştir.[111]

Yurt Gezileri ile ilgili en olumlu görüşler ise; sanatçıların uzun yıllar boyunca mesken tuttukları İstanbul'u terk ederek Anadolu semalarına ve halkına dair bir tanışıklık ve aidiyet hissetmeleridir. Bu sayede yeni ışık ve renk keşfini tecrübe etmişler, yeni kompozisyon, desen ve geleneksel sahneleri tuvallerine yansıtmışlardır.

Çeşitli sanatçıların sanat dünyasını etkileyen Yurt Gezileri 6 sene düzenlenerek son bulur ve 1944 yılında bütün Yurt Gezileri resimleri Ankara'da sergilenir.

Özellikle desen, renk, içerik gibi sanatsal tartışmaların döndüğü böylesi bir dönemde 1950'li yıllara geldiğimizde, sanat tartışmaları başka bir boyuta ulaşır. Soyut Sanat görüşlerinin yaygınlaşmaya başladığı; sanat üretim ve faaliyetlerinin merkezi olan Paris, Londra, Münih gibi önemli Avrupa başkentlerinin konumunu New York'a kaptırdığı ve II. Dünya Savaşı sonrası sanat tartışmalarının yapıldığı böylesi bir ortamdan, Türk Resim sanatı da nasibini almış ve farklı estetik ve sanatsal arayışlar ön plana çıkmaya başlamıştır.

[111] Nilüfer Öndin; age, s.109.

5.3. 1950 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatı'ndaki Gelişmeler

Cumhuriyet'in ilanından sonra ülkede meydana gelen sanatsal gelişmeler, resim sanatımızdaki çağdaşlaşma aşamasının ikinci evresi olarak görülebilir. Bu sürecin ilk evresi, Cumhuriyet öncesi Osmanlı devrinde yaşanmıştır. III. Selim devrinde Batılı müfredatın uygulandığı askeri okullar bünyesinde yetişen ve Batı teknik ve üsluplarıyla haşır neşir olan öğrenciler resim tarihimizdeki "Asker Ressamlar Kuşağı" olarak bildiğimiz grubu oluşturmuşlardır. İlerleyen süreç içerisinde Avrupa'ya eğitim almak maksadıyla gönderilmiş öğrenciler, orada öğrendikleri teknik ve üslupları, Osmanlı topraklarında karşılaştıkları manzaralarla birleştirmiş ve uygulamışlardır. Daha sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla sivilleşmeye başlayan resim sanatımız, 1914 (Çallı) Kuşağı'nın Paris'ten dönerek tatbik etmeye çalıştıkları eserlerle bizim nazarımızda birinci evresini tamamlamıştır.

İkinci evre ise yeni kurulan devletin uyguladığı sanat politikaları ile şekillenmiştir. Çeşitli sanatçı grup ve derneklerinin kurulması, devletin sanatçıları destekler nitelikteki çalışmaları ve Yurt Gezileri kapsamında sanatçı ile Anadolu insanı ve manzaralarının buluşturulması faaliyetleri resim sanatımızda hissedilen çağdaşlaşma meselesini biraz daha ileriye götürmüştür. Bu dönemde Batılı anlamdaki teknik ve üslup denemeleri, icra eden sanatçılar tarafından daha iyi kavranmış ve eserlere konu olmuş hikayeler daha bu toprağın hikayelerini anlatır vaziyette bir çalışma üslubu göstermiştir.

Üçüncü evre ise 1950'li yıllardan itibaren resim sanatımızda başlayan soyut figür ve kompozisyonların işlenmesi meselesiyle başladığı kanaatindeyiz. Nitekim özellikle 1950'li yılları çıkış noktası olarak almamızın belirli sebepleri vardır. Öncelikli olarak ülke II. Dünya Savaşı sonrasındaki süreçte çeşitli deneyimler yaşamıştır. Tek partili sistemin yönetiminde geçen 22 yıllık bir süreç sonunda, ülke çok partili demokratik sisteme geçmiştir. II. Dünya Savaşı'na bizzat katılmamasına rağmen devlet, tüm dünyada tartışılmaya ve sorgulanmaya başlayan meselelerden kendini soyutlayamamış ve biraz daha globalleşen dünyada Batı ile olan ilişkilerde,

Batı'nın görüşlerini rol model alarak izlenen politika, ülkedeki eğilimlere yön vermiştir.

Türkiye'de çağdaş resim sanatındaki soyutlama ve bireyselleşme meselesini irdelemeden önce, sanıyorum ki soyut sanatın ne olduğuna, ilk ortaya çıktığı devre ve ilk çalışmaları veren sanatçılara bakmak yerinde bir tutum olacaktır. Soyut Sanat, özellikle 20. yüzyıl çağdaş resim sanatının dominant ifade biçimi olmuştur. Soyut sanata dair genel bir tanımlama meselesine gelecek olursak; bir nesneyi ifade eden somut gerçekliğin, biçiminin bozularak, salt renk ve şekil düzeni endişesiyle ifade edilmesidir. Girift bir mesele olan soyut sanat tabiri aslında tek bir sanatçıya, esere ya da güruha atfedemeyeceğimiz bir konudur. Akademik sanata karşı ortaya çıkmış olan empresyonizm ile birlikte aslında soyutlamacı bir bakış açısı belirmeye başlamıştır. Tabii burada sanatçılar salt gerçeklikten ayrılmamışlar lakin eserlerinde çizgilerin yerine renklerin ön plana çıkmasıyla, farklı bir görsel pespektifin fitilini ateşlemişlerdir. Gelişen süreç içerisinde resim, temsili gerçeklikten soyutlanarak ağırlıklı olarak renk kümelerini ön plana çıkarmış ve özgün bir ifade biçimi yaratılmıştır. Bu yeni ifade biçiminin yolunu açan ilk sanatçının Rus ressam Wassily Kandinsky (1866-1944) olduğu kabul edilmektedir.

Bir resmin konusunun öncelikle resmin kendisi olduğunu ifade eden Kandinsky, Moskova'da 1895 yılında Fransız İzlenimcileri sergisinde Monet'nin, "Kuru Ot Yığınları" resminde ot yığınlarından ziyade renge ve ışığa yoğunlaşmış, kendisinin 1910'a tarihlediği suluboya resmiyle aslında soyut resmin ilk örneğini vermiş, saf bir resim dili yaratabilmek için çalışmalarını 1909'da "Doğaçlamalar", 1910'da "kompozisyonlar", 1911'de ise "İzlenimler" gibi eserleriyle sürdürmüştür.[112]

Soyut resme dair yaptığımız bu kısa bilgilendirmeden sonra, ülkemizdeki soyut resmin nasıl geliştiği ve işlendiği meselesine gelelim. 1950'den sonra sanatçılar bir grup hareketi içerisinde yer almak yerine, bireysel bir ilerleyiş kaydetme ihtiyacıyla hareket etmişlerdir.

---

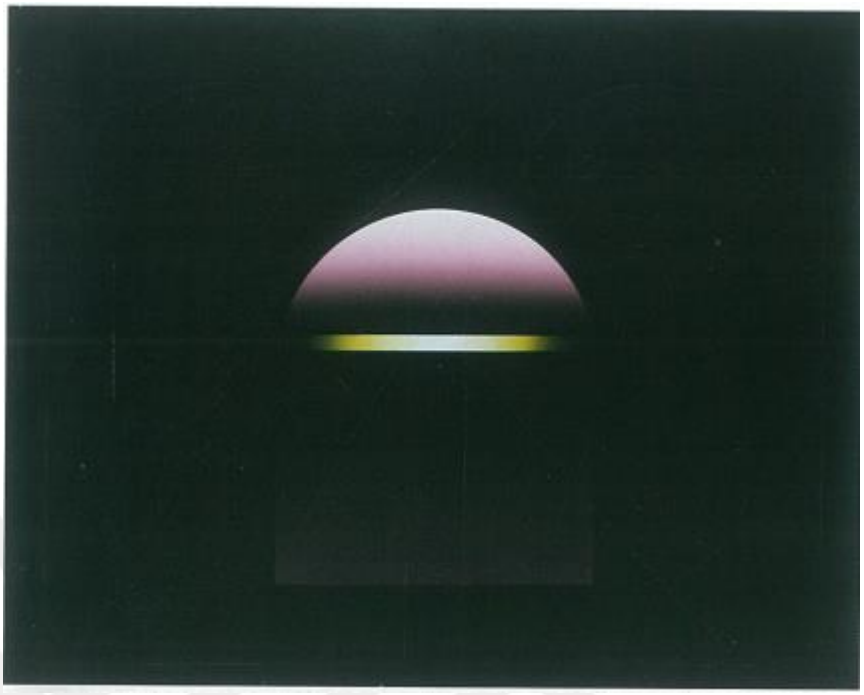
[112] Ahu Antmen; *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014, s.81.

1950'li yıllarla birlikte özgürlükçü demokratik anlayışın devlet yapısında hissedilmesi, sanatsal ortama da yansımış ve Batı'daki sanatsal akım ve faaliyetlerin günü gününe izlenildiği bilinçli bir dönem yaratılmıştır. Sanatçıların kişisel eğilimlerine göre farklı üsluplar araştırdıkları dönem yine 1950'li yıllar içerisinde olmuştur.

Soyut resmin Türk sanatçıları tarafından pratikte uygulandığı zaman dilimi 1940'lı yılların sonu yada 1950'li yılların başında, İstanbul, Ankara ve Paris'te uygulanmaya başlanmıştır. Paris'te Hakkı Anlı, Nejad Devrim, Selim Turan ve Abidin Dino'nun yanı sıra, Fahrünnisa Zeid ve Mübin Orhon'un da bu akıma uygun çalışmalar yaptıkları izlenmektedir.[113] Yine bu dönemde Turgut Zaim'in minyatür sanatımızın şematik etkisi altında yaptığı soyut resimlerden söz edebiliriz. Daha sonra Nuri İyem, Zeki Faik İzer, Ferruh Başağa ve Adnan Çoker gibi akademiye bağlı sanatçılar da non-figüratif resim çalışmalarına yönelmişlerdir. Abidin Dino ismi, belki çağdaş Türk resim tarihimizdeki en özgün ve çalışkan isimlerden bir tanesidir. İlk olarak D Grubu ile birlikte sanatsal gruplaşmalar içerisinde yer alan ve yerel motifler ile Batı'nın şematik formlarını birleştirerek eserler üreten Dino, soyut dönem içerisinde de kendini geliştirerek özgün yapıtlara imzasını atmıştır.

Soyut sanat yönelimiyle alakalı ciddi faaliyetlerden birisi 1953 yılı başında, Ankara'da Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'nde, Adnan Çoker ile Lütfü Günay'ın ortak açtıkları ve "sergi öncesi" diye adlandırdıkları ilk soyut sanat sergilerinden biri, resmin bir düşünce işi olduğunu vurgulayan yazılı açıklamaları da kapsıyordu.[114] Bu dönemde özellikle bahsedilmesi gereken bir sanatçı varsa o da Yüksel Arslan'dır. Sanatındaki yarı Batılı kaynak ile yarı yerli kültür kaynaklarına dayanarak gerçeküstücü bir üslupla ürettiği eserleri dikkat çekmektedir. 1955 ve 1959'da açtığı sergilerde, Sezer Tansuğ'un tanımıyla *"fantastik muhayyelesinden"* süzülen eserleriyle geniş ölçüde ilgi uyandırmıştır.[115]

[113] Sezer Tansuğ; Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1997, s.184.
[114] Sezer Tansuğ; Çağdaş Türk Sanatı, s.246.
[115] Sezer Tansuğ; Çağdaş Türk Sanatı, s.248.



Resim 65: Adnan Çoker; Yeniden Yapılanma, 1962, T.Ü.Y.B, 130x162 cm

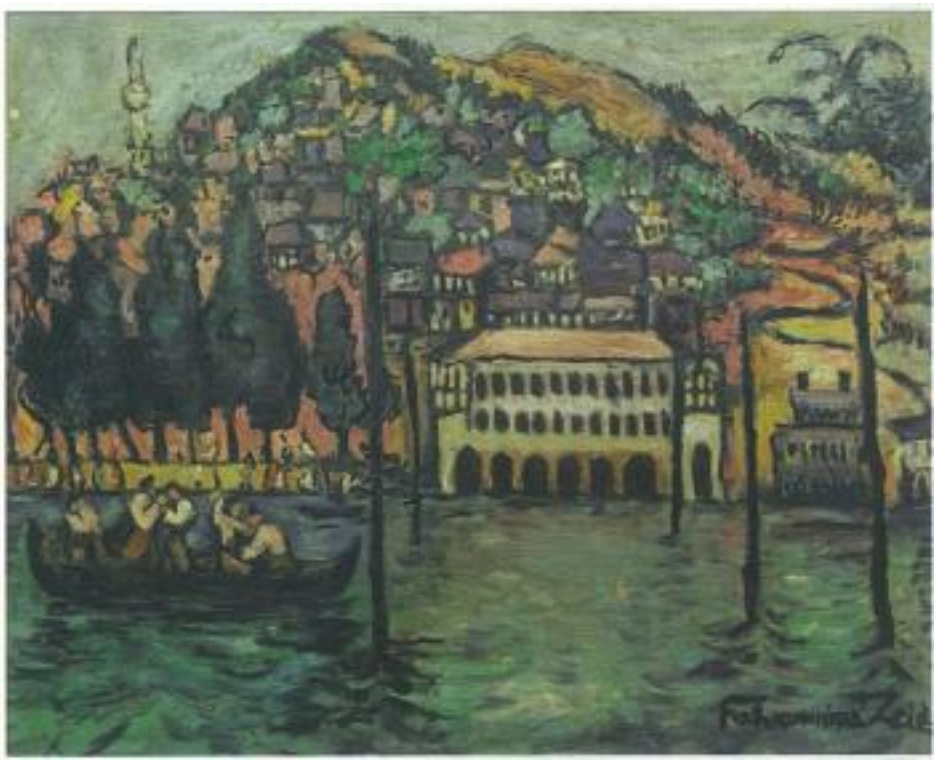
1950'li dönemin ressamları, soyut resim ile olan ilişkilerinde özellikle eski Türk kaligrafisinden ve geleneksel figür kompozisyonlarından hareketle çizgisel bir yönelime gitmişlerdir. Dönemin sanatçıları mümkün mertebe soyut sanata dair ürettikleri içerikleri, geçmişte üretilmiş sanatsal icraları irdeleyerek geleneksel bir temele dayandırma ihtiyacı hissetmişlerdir. Çünkü her ne kadar çağdaş bir perspektiften konuya bakılmaya çalışılmışsa da, İslam inancıyla bezenmiş Anadolu görsel kültür tarihinin figür ve unsurları, Hıristiyan kökenli bir sanatın teknik ve yöntemleriyle yansıtılması meselesi, sanıyorum ki dönem sanatçılarının çağdaş soyut sanatını irdelerken, karşılaştıkları en büyük problemlerden biri olarak görülmüş olabileceği yorumu kanaatimizce ulaşılabilecek bir yorumdur.



Resim 66: Mübin Orhon, 1973, K.Ü.G, 45x37 cm

1950'li yıllarda ağırlık kazanan sanatçıların eserlerini ürettikleri üslup olan soyut resim, 1960'lı yıllara geldiğimizde yeni figür ve desen kompozisyonları arayışı dönemine evrilmiştir. GSA'dan Avrupa uzmanlık eğitimi burs sınavlarını kazanan Nejad Devrim 1946'da, Selim Turan ve Hakkı Anlı da 1947'de Paris'e gönderilmişlerdir. Bu sanatçılar ve daha önce Avrupa soyut sanat akımlarını tanımış olan Fahrünnisa Zeid (ki kendisi Nejad Devrim'in annesidir), Paris'te lirik-soyut sanat akımına yönelmişlerdir. *"Paris Ekolünü"* oluşturan bu sanatçılar, burada soyut sanat meselesine ilişkin daha olgun ve sağlıklı bir çalışma ortamı bulmuşlardır. Paris'te bulunan Türk sanatçıları, soyut kompozisyonlarını üretirken sanat geçmişlerinde yer alan unsurları da kullanarak, kendilerini Avrupalı sanatçılardan

ayıran görsel kültür farklılığını da yansıttıkları görülmektedir.[116] 1950-1970 arasındaki dönemde Türk resim sanatındaki soyut çalışmaları genel bir ifadeyle toparlamak gerekirse; geçmişin yarattığı kültürel veri geleneği üzerine temellendirilmeye çalışılmıştır.



Resim 67: Fahrünisa Zeid, *Dalyan*, D.Ü.Y.B, 43x54 cm

1970 sonrasındaki Türk resim sanatındaki duruma bakacak olursak, 1950'li yıllardan beri süregelen, sanatçıların bireysel olarak çalışma prensibi meselesi bu dönemde de yoğunlaşarak devam etmektedir. Her dönem bir ilerleme gösteren ülkemiz ile Batı arasındaki ilişkiler bütünü bu dönemde de devam etmiş ve bu ilişkiler neticesinde Türk resmi az da olsa kendine Batı'nın sanat sahasında yer bulabilmiştir. 70'li yıllardaki sanat sahamızdaki önemli gelişmelerden biri de, sanat alanımızdaki pratik gelişmelerin teorik bilgilerle desteklenmeye çalışılması meselesidir. Batı'nın sanatsal perspektifinin ve teknik meselelerinin daha iyi anlaşılabilmesi üzerine çeşitli yayınlar ve çeviriler yapılmıştır.

[116] Sezer Tansuğ; *Çağdaş Türk Sanatına Temel……,* s.183.

Bu dönemdeki resim sanatımızda soyut çalışmalarla birlikte figüratif çalışmalar önem arz etmiş ve olgun kompozisyonlar üretilmeye çalışılmıştır. Soyut sanat figürlerinin en yoğun olarak meydana getirilmeye başlandığı 1960'lı yıllardan 1980'lere kadar figür meselesi farklı bir araştırma konusunu gündeme getirmiştir. 1960-80'li yıllar arası yeni figüratif arayış ihtiyacı doğmuş ve bu minvalde çalışmalar çoğalmıştır. Özellikle Orhan Peker, Yüksel Arslan Cihat Burak gibi sanatçılar yeni figüratif deneyimi meselesine, yaptıkları başarılı eserlerle yön vermişlerdir. Nedim Günsür'ün geniş mekan-küçük figür anlayışıyla meydana getirdiği eserler de figüratif meselesi üzerine ilgi çekici kompozisyonlar oluşturmuştur.[117] 70'li yıllar; yeni kompozisyon ve figüratif arayışların, sistematik sergi açılışlarının, Türk resminin Batı'nın sanat sahasında kendini biraz da bilinir kıldığı ve resim teorisi anlamında ilk defa çeşitli kaynakların edinildiği bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 68: Cihat Burak, Eylemlerimiz, 1971, T.Ü.Y.B, 139x139.5 cm

[117] Sezer Tansuğ; Çağdaş Türk Sanatı, s:276.

1980'li yıllar özellikle darbe yılları olarak algılanmaktadır. Mevcut siyasal ve sosyal figürler ve oluşumlar bu dönem ile birlikte çeşitli değişikliklere uğramış ve bir baskı dönemi oluşturulmuştur. Siyasi partiler kapatılmış ve dönemin siyasi, sosyal ve kültürel ortamı darbeci zihniyetin amaçladığı düşünce yapısı doğrultusunda şekillendirilmiştir. 80'li yılların sonuna ortalarına doğru devlet kurum ve kuruluşları sivilleşmeye başlamış, darbe sonrası yapılan ilk genel seçimde Turgut Özal'lı ANAP birinci parti olarak çıkmıştır. Bu iktidar ile birlikte, zaten Batı kültürü ile yoğun olan ilişkiler artarak devam etmiş ve her anlamda ithalatçı bir dönem bu topraklar üzerinde başlamıştır. Pek tabi sanat ortamı ve anlayışı da bu ithalatçı politika hususunda şekillenmiştir. Bunun ilk önemli emareleri 1987 tarihi ile birlikte ülkemizde ilk kez İKVS düzenlenen sanat bianelleri ile olmuştur.[118] Bu dönemden sonra kültür-sanat dünyamız bianel kültürü ve İKSV kurumuyla yoğun bir etkileşim içerisine girmiştir.

80'li yılların resim anlayışı ise bu dönemde soyut bir anlayış sergilemiş, genç kuşak sanatçılar büyük boyutlu tuvaller üzerindeki kompozisyon çalışmalarıyla dikkati çekmiştir. Özel galeri yoğunlu çerçevesinde bir sanat etkinliği anlayışı ön plana çıkmıştır. Bununla birlikte geleneksel ve tarihsel kavram,olay ve figürler farklı bir görsel dil ile ele alınmaya başlanır. Özellikle Erol Akyavaş, Murat Morova ve Ergin İnan gibi kaligrafi, minyatür gibi geleneksel sanatlarla olan etkileşimlerini tuvalleri üzerine yansıtan sanatçılarımız önem arz etmektedir. Ayrıca Balkan Naci İslimyeli, Bedri Baykam, Bubi, Hale Arpacıoğlu gibi sanatçılarımız da bu dönemin önemli ressamları arasında yer almaktadır.

90'lı yıllar bireyin kendisini toplumdan yavaş yavaş soyutlamaya başladığı dönem olarak tanımlayabiliriz. Uzakların yakınlaşmaya başladığı, teknolojinin(başta internet) ciddi aşamalar kaydederek insanların hayatlarını ilk kez yoğun manada etkilediği bir dönemi görüyoruz. Bilgiye ulaşmanın ve ulaşılan bilgiyi depolama olanaklarına erişen, klasik haberleşme yöntemlerinin demode olmaya başladığı, televizyonun çok kanallı bir hal aldığı dönemde toplum globalleşen dünyaya entegre olmaya başlamış ve bir değişim ortamı oluşturulmuştur.

[118] Özkan Eroğlu;age, s.172.

Sanatsal üretim faaliyetlerinin de içinde bulunduğu toplumun sosyo-kültürel değişimine bağlı olarak etkilenmiştir. 1980'lerin ortasında liberalist söylemler ve tutumlar 1990'lı yıllarla iyice oturmuş bir hal sergilemiştir. Bunun sonucunda sanatsal ortamda bir piyasa ortamı doğmuştur. Artan sanat galerilerinin sayısı ve gelişen süreç içerisinde galerilerin sanatsal faaliyetlerden sorumlu en yetkili yerler olmaları, Osmanlı'nın son dönemlerinden Cumhuriyet'e, oradan da 1940'lı yılların sonuna kadar sanatçı gruplarının ve akademinin ağırlıklı olarak söz hakkı bulunduğu ortamdan, özel sanat galerilerinin ve bireysel mahiyette çalışma prensibi edinen sanatçıların ağırlıklı olarak daha aktif faaliyetler yürütmeleri doğal olarak sanat içeriğini de etkilemiştir ve süreç günümüze kadar böylece (hatta daha da artarak) gelmiştir.

6. ALEVİ-BEKTAŞİ İNANÇ SİSTEMİNİN TERMİNOLOJİK ÇERÇEVESİ VE İKONOGRAFİK UNSURLARININ GELENEKSEL SANATLARIMIZDAKİ YANSIMALARI

6.1. İnanç Sisteminin Tarihsel Kökeni ve Şekillenmesi Meselesi

Alevilik ve Bektaşilik temelde aynı düşünce ve inanç değerleri sistemine bağlıdır. Fakat farklılık gösteren bir iki nüans noktaları mevcuttur. Bu farklılıklara metnimizin ileriki sayfalarında değineceğiz. Meseleye öncelikle tarihsel süreç içerisinde nasıl bir şekillenme meydana geldiğini açıklayarak başlayalım.

Alevilik kavramı sözlükte; *"Hz. Ali'ye bağlı olan mezhep ve tarikatların genel adı"* olarak tanımlanmaktadır.[119] Alevilik terimi aynı zamanda İslam kültür tarihinde, Hz. Ali'nin soyundan gelenler manasında ve daha sonraları siyasi, tasavvufi ve itikadi anlamda da kullanılmıştır.[120]

Tarihsel olaylar silsilesine baktığımızda İslam dünyasında baş gösteren ayrılığın doğması İslam tarihindeki belli başlı olaylar neticesinde gerçekleşmiştir. Bu olayların en önemlilerinden birisi Gadir-i Hum mevzusudur.

Gadir-i Hum mevzusu; Hz. Peygamber'in Veda Haccı dönüşünde gerçekleşen bir olaydır. Hz. Muhammed, Veda Haccı dönüşü, Gadir-i Hum denilen yerde konaklanmasını buyurmuştur. Burada kendisine Maide Suresi'nin 67. Ayeti nazil oldu.[121] Veda Hutbesini ümmetine bildirmiştir. Burada *"Sekaleyn Hadisi"*[122] olarak geçen ünlü hadisini bildirmiştir. Daha sonra; konuşmasını bitiren Hz. Muhammed, Hz. Ali'yi sağ tarafına almış ve onun elini tutarak; *"Ben kimin mevlası isem Ali de onun mevlasıdır. Allah'ım, onu seveni sev, ona düşman olana düşman*

---

[119] *Türkçe Sözlük*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1988, C.1, s.49.
[120] Ahmet Yaşar Ocak;" Alevi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Ankara, 1989, C.2, s.369.
[121] "Ey Peygamber! Sana indirileni tebliğ et. Eğer bunu yapmazsan Peyagmberlik görevini yerine getirmemiş olursun."
[122] "Size paha biçilmez iki şey bırakıyorum: Allah'ın kitabını ve Ehl-i beytimi. Benden sonra bunlara sarılırsanız asla sapıklığa düşmezsiniz".

ol!" şeklinde Hz. Ali'ye hitap etmiştir.[123] Bu mesele İslam tarihi içerisinde Sünni muhaddislerin (Tirmizi, İbn Mace, Ahmed b. Hanbel gibi) hadislerinde de geçmektedir. Ahmed b. Hanbel'in naklettiğine göre; Hz. Peygamber'in Gadir Hum denilen yerde konakladığını, öğle namazının akabinde Hz. Ali'nin elini kaldırarak "Ben kimin mevlâsı isem Ali de onun mevlâsıdır. Allahım, ona dost olana sen de dost ol, ona düşman olana sen de düşman ol!" dediğini nakletmektedir.[124]

Hz. Peygamber'in 8 Nisan 632 yılında Medine'de vefat etmesinden hemen sonra(hatta öyle ki Hz. Peygamber'in cenaze namazının kılınması ve defnedilmesi beklenmeden) gündeme gelen en önemli konulardan birisi yeni İslam halifesinin kim olacağı konusudur. Vaktiyle Hz. Peygamber hastalığının ilerlediği bir dönemde odasında yatarken, yanında bulunan kimselerden kağıt ve kalem isteyerek vasiyestini yazmak istemişse de odada bulunanlardan olan Ömer(İkinci Halife), Hz. Peygamber'in ağır hasta olduğunu, kendisinde olmadığını ve O'nun sünnetinin bu gibi konular için yeteceğini belirterek, Peygamber'in bu isteğinin yerine getirilmemesine neden olmuştur.[125] Ensarın[126] ve muhacirin[127] halifenin kim olacağına dair Sakifetü Beni Saide'de yaptığı toplantının haberini alan Ebubekir; Ömer'i ve Ebû Ubeyde b. Cerrah'ı yanına alarak toplantıya dahil olur.[128] Yapılan toplantı sonucu Ebubekir halife seçilir. Bu olay neticesinde İslam Tarihi'nde *Râşid Halifeler Dönemi* başlamış olur.[129] Hz. Ali ise bu olaylar cereyan ederken Hz. Peygamber'in cenaze işleri ile meşgûldü. Daha sonraki süreçte Ebubekir, vefat etmeden önce yerine Ömer'i halife olarak tayin ettiğini belirtir. Ömer'in vefatından sonra da Osman, toplanan şûranın almış olduğu kararla üçüncü halife seçilir

---

[123] Ethem Ruhi Fığlalı, "Gâdir-i Hûm", *TDV İslam Ansikloepdisi,* TDV Yayınları, C.13, İstanbul, 1996, s.279. ; Cemal Sofuoğlu, "Gadir-i Hum Meselesi" , Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, S.XXVI, 1983, s.461.

[124] Ahmed b. Hanbel, *Müsned Iv*, Ocak Yayıncılık, (çev: Hasan Yıldız, Hüseyin Yıldız, Zekeriya Yıldız), İstanbul, 2014, s.281.

[125] Mustafa Fayda; "Ömer", *TDV İslam Ansiklopedisi,* TDV Yayınları, C.34, İstanbul, 2007, s.45.

[126] Hz. Peygamber'e ve muhacirlere Hicret zamanı yardımcı olan Medineli Müslümanlar

[127] Mekke'den Medine'ye hicret eden Müslümanlar

[128] Neşet Çağatay, İbrahim Agah Çubukçu, *İslam Mezhepleri Tarihi,* Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara, 1985, s.5.

[129] Sabri Hizmetli, "Genel Olarak Râşid Halifeler Dönemi Olayları: Sonuçları ve Etkileri", Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, C.39, S.1, Ankara, 1999, s.27.

Halifelik mevzusunda Hz. Ali'nin hakkının gasp edilmesi ile fikir ayrılıklarının yaşandığı İslam Tarihi'nde, Hz. Ali Halife olduktan sonra da kendisine yapılan muhalefetin artarak devam etmesi İslam'daki farklı görüşlerin ciddi manada dillendirilmesine sebep olmuştur. Ancak en kesin ayrımı yaratan hadise ise Sıffin Savaşı'dır. Hz. Ali, halife olduktan sonra, Şam valisi Muaviye kendisine biat etmemiştir. Bunun üzerine Sıffin Savaşı cereyan etmiş ve gerçekleşen harp neticesinde Hz. Ali'nin ordusu, savaşı galip bitirecekken Muaviye'nin askerleri mızraklarının ucuna Kur'an yapraklarını takarak barış istemişlerdir. Hz. Ali ve ordusunun Kur'an-ı Kerim'e verdikleri değer nedeniyle saldırıya geçmemesi sonucunda Muaviye yenilgiden kurtulmuştur.

Muaviye'nin bu tavırları neticesinde İslam'da "Hakem Olayı" olarak adlandırılan bir süreç yaşanmış ve bu olay neticesinde Muaviye halifeliği gasp etmiştir. Muaviye'nin güttüğü bu politika İslam'daki görüş farklılıklarını da iyiden iyiye gün yüzüne çıkarmıştır. Daha sonra halifeliği veraset sistemine bağlaması, bu makamın babadan oğula geçen bir sisteme dönüştürmesi nedeniyle İslam devletinde kayırma ve kutuplaştırma politikaları meydana gelmiştir.

İslam tarihinin en elim ve en vahim mevzusu ise Kerbala Vakası'dır. Muaviye'nin oğlu I. Yezid halifeliğe geldikten sonra, bütün İslam aleminin kendisini tanımasını ve biat etmesini istemiştir. Toplumun büyük bir kısmı kendisine biat etmiştir. Ancak Hz. Muhammed'in torunu ve Hz. Ali'nin oğlu Hz. Hüseyin buna karşı çıkmıştır. Ailesinin hakkının gasp edildiğini ve halifeliğin Ben-i Haşimi sülalesinin hakkı olduğunu bildirmiştir. Gelişen süre içerisinde Kûfe[130] halkı Hz. Hüseyin'e mektuplar yazarak O'nun yanında olduklarını ve kendisine biat ederek halifelik makamında kendisini görmek istediklerini yoğun bir şekilde iletmişlerdir. Bunun üzerine Hz. Hüseyin ve ev halkı Medine'den Kufe'ye doğru yola çıkmışlardır. Kerbela çölünde Hz. Hüseyin ve yanındaki 72 yareni Yezid'in ordusu tarafından engellenmiştir. Hz. Hüseyin'in Yezid'e biat etmesi istenmiş, aksi takdirde Kerbela'dan çıkamayacakları Hz. Hüseyin'e bildirilmiştir. Bunun üzerine Hz. Hüseyin başta kendisi, iki evladı olan 18 yaşındaki Ali Ekber ve kundaktaki 6 aylık

[130] Hz. Ali zamanında devletin merkezi Irak'ın Kufe şehrine taşınmıştır.

evladı Ali Asker ve kardeşi Celâl Abbas olmak üzere bütün askerleri katledilmiştir ve İslam tarihinin en kara lekesi olarak Kerbela Vakası tarih sahnesinde yerini almıştır. Bu Vaka aynı zamanda İslam tarihindeki mezhepsel oluşumları ve ümmet içerisindeki farklı tutumları tescillemiştir.

Yukarıdaki paragraflarda Aleviliğin ortaya çıkmasına sebep veren sosyal ve siyasal olaylar silsilesi özet bir şekilde sunulmaya çalışılmıştır. İslam'daki ayrışmanın sebeplerini toparlamak gerekirse, Hz. Ali'nin hilafeti döneminde Muaviye'nin takınmış olduğu tavırlar, Hz. Hasan'ın karısı tarafından Muaviye'nin oyununa gelerek zehirlenmesi, Hz. Hüseyin ve ailesinin Kerbela'da yaşadığı katliam yani kısaca Hz. Muhammed'den sonra onun Ehl-i Beytine kastedilmesi ve sürekli mevcut iktidar tarafından dışlanması İslam'daki mezhepsel oluşumun temel sebepleri olarak görülebilir.

İslam medeniyetinde Hz. Muhammed'in vefatından sonra; Kur'an'ın bir kitap haline getirilmesi, genişleyen İslam topraklarının farklı kültür dairelerine komşu olması gibi durumlar söz konusu olmuştur. Bunun üzerine İslam medeniyetinin komşu olduğu bu kültür daireleri vasıtasıyla elde ettiği çeşitli kaynaklar (Antik Yunan devri filozoflarının eserleri, Hristiyan ve İbrani kültürüne dair kaynaklar gibi), inanç sistemi içerisinde farklı yorumların ve düşüncelerin filizlenmesinin ilk tohumlarını atmıştır. Bu farklı yorumların ve fikirlerin filizlendiği devirde başta İran olmak üzere tasavvufi yorum ve açıklamaların İslam topraklarında hızla yayıldığı anlaşılmaktadır.[131]

İslam'ın özellikle Türkler arasında ilk dönemlerde, Emevi politikaları sebebiyle yayılamadığı hatta İslam karşıtı bir politika izlendiği anlaşılmaktadır. Ancak tasavvufi hareketler Türkler arasında kabul görmüş ve benimsenmiştir. Özellikle Horasan, tasavvufi faaliyetlerin merkezlerinden birisi haline gelmiştir. Çeşitli vesilelerle buraya gidip gelen Türkler arasında tasavvufi düşünce sistemi yayılmıştır. Çünkü Türk kültüründe yer alan belli başlı kavramlar ile topraklarındaki dervişlerin faaliyetleri arasında benzer noktalar görmüşlerdir. Örneğin esrarlı sözler ihtiva eden ilahiler okuyup halka iyiliklerde bulunan dervişler, Türk kültüründeki

[131] Fuat Köprülü; *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Diyanet İşleri Başkanlığı, Ankara,1981, s.14-15.

ozanların yerini almışlardır.[132] Ayrıca Emevilerin, Türk topraklarında yaptığı saldırılar ve Hz. Muhammed'in soyuna yapmış oldukları eziyet sebebiyle Hz. Muhammed ve Hz. Ali soyuna karşı besledikleri olumlu tutumları beslemiştir.[133]

İşte bu süreç neticesinde Hacı Bektaş-i Veli'nin fikir dünyasının şekillendiği Horasan, tasavvufi fikriyatın önemli merkezlerinden birisi olmuştur. Ancak devrin getirmiş olduğu çatışmalar ve doğudan gelen Moğol tehlikesi Horasan civarından Anadolu'ya büyük bir göç dalgası yaratmıştır. Alevi Bektaşi terminolojisinde *Horasan Erenleri* olarak bilinen dervişler, başta Hacı Bektaşi Veli olmak üzere Anadolu'ya gelerek İslam'daki tasavvufi fikirlerin, bu topraklarda şekillenip gelişmesini sağlamıştır.

6.2. Alevi-Bektaşi İnanç Sisteminin Temel Değerler Silsilesi ve Nüansları

Alevi-Bektaşi inanç sistemi temelinde; Hak-Muhammed-Ali, Ehl-i Beyt ve On İki İmam sevgisi ile hümanizm düsturu çerçevesinde şekillenmiş bir inanç sistemdir. Alevi-Bektaşiliğin Anadolu'da halk arasında yayılması ise XIII. yüzyılda Hünkar Hacı Bektaşi Veli'nin düşünce sisteminin halk arasında kabul görüp yayılmasıyla başlar. Daha önce de bahsettiğimiz gibi temelde aynı değerler sistemine bağlı olan Alevilik ve Bektaşilik; pratikteki bir iki hususta birbirinden ayrılmaktadır. Genel olarak Alevi-Bektaşi inanç sistemindeki görüş; *"Yol bir sürek binbir"* prensibidir. Buradaki mevzu kişinin hangi yoldan gittiği değil, kişinin nereye gittiğidir.

Benzerlik arz eden inanç değerleri incelendiğinde; cem ibadeti iki inanç sisteminde de ortak bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. İçeriğinde farklı nüans noktaları olmasına rağmen, her iki inanç sistemindeki temel ibadet cem ibadetidir. Bu ritüel her iki grupta da toplu bir şekilde yapılmaktadır. Kadın-erkek farkı gözetilmeksizin, meclisteki herkesin cinsiyet vasıflarından sıyrılarak bir "can"

[132] Fuat Köprülü; age., s:17-21
[133] Belkıs Temren; *Bektaşiliğin Eğitsel ve Kültürel Boyutu*, Bektaşi Kültür Derneği Yayınları, Ankara, 1998, s.23.

olduğu düsturuyla ibadetler yürütülür. Alevilik ve Bektaşilikte kişinin manevi doygunluğa ulaştığı ibadet cem ibadetidir.

Alevi-Bektaşi inanç sistemindeki önemli ortak değerlerden birisi de kişinin kendisini sorguya çektiği ritüel olan görülme-sorulma ya da baş okutmadır. Alevilikte *görülme-sorulma* olarak adlandırılmakta, Bektaşilikte ise *baş okutma* adıyla kavramsallaştırılmaktadır. Bu ritüel her sene bir kereye mahsus olmak üzere yapılır. Kişi aynı yolu sürdüğü ve aynı yol içerisinde ikrar verip nasip alan[134] kişilerin toplandığı bir meclisteki alanın ortasına gelir ve kendisi; Alevilikte Dede, Bektaşilikte ise Baba makamı tarafından sorguya çekilir. Bir diğer tanımlamayla *özünü dara çeker.* Bu ritüel Alevi-Bektaşi toplumunda bir nevi mahkeme işlevini görür ve bu inanca mensup olmuş kişilerin gerek kendilerine gerekse toplumsal yaşamdaki hareketlerine çekidüzen vermesini sağlayan bir dürtü oluşturur. Gerek sosyal gerekse manevi yaşamındaki hal ve tavırları baz alınarak kendi öz eleştirisini yapar ve mecliste hazır bulunanlardan da kişi ile ilgili malumat alınır. Eğer özünü dara çekmiş olan bireyden herkes hoşnutsa yani diğer bir isimlendirmeyle razıysa o kişi görülme ya da baş okutma merasimini tamamlamış olur. Bu ritüel; Kur'an'da Fecr Suresi'nde 27. ayetten 30. ayete[135] kadar geçen sureler baz alınarak uygulanmakta ve temellendirilmektedir. Buradaki maksat kişiye bir kontrol mekanizması endişesi oturtmak ve hümanizm değerleri çerçevesinde bir bakış açısı sağlama dürtüsü edinmesini sağlamaktır.

On İki İmam kavramı; inanç sistemindeki yol ululanının geldikleri sulbü tanımlayan bir kavramdır. Kerbela'da şehit edilen Hz. Hüseyin'in, Kerbela sahrasından sağ kalabilen tek oğlu olan Hz. Zeynel Abidin vasıtasıyla Ehl-i Beyt'in soyu devam edebilmiş Bugün Alevi-Bektaşi inanç sistemindeki ortak olan yol ululanının hepsi bu kıymetli soydan gelmişlerdir ve inanç sistemini; bu soyun aktardığı temel inanç öğretileri ve değerleri vasıtasıyla şekillendirmişlerdir.

[134] İkrar ve nasip meselesi terminolojik kısımda daha ayrıntılı tanımlanacaktır.
[135] Fecr Suresi 27. Ayet: ''Ey sükûna kavuşmuş benlik!" Ayet 28: ''Dön Rabbine razı etmiş ve razı edilmiş olarak" Ayet 29: ''Gir kullarımın arasında!" Ayet 30: ''Gir cennetime!"

Her bir İmamdan sonra, o İmamın evlatları arasında bu makama en fazla layık olan kişi gelir. Çünkü Ehl-i Beyt'in yarattığı uygulama pratiklerini ve inanç sistemine dair önemli bilgilere vakıf olmak, sonraki nesillere aktarılmasını sağlama hususunda halkı bilgilendirmek önemli bir vazife olduğundan On İki İmam silsilesi liyakat sistemi doğrultusunda şekillenmiştir.

Tevella ve teberra kavramları iki inanç sisteminin de ortak kavramlarından bir tanesidir. Tevella; Ehl-i Beyte dost olana dost olmak, teberra ise Ehl-i Beyte düşmanlık güdenden uzak olmak ve ondan kendini korumaktır şeklinde tanımlanabilir. İnanç sisteminin temelini arz eden Ehl-i Beyt kavramı inanç sisteminin yapı taşlarından birini oluşturur.

Alevi-Bektaşi inancının en temel göstergelerinden birisi de ozanların oluşturmuş olduğu Alevi-Bektaşi edebiyatıdır. Ozanlar tarafından nakledilmiş nefesler vasıtasıyla inanç sistemindeki önemli kavramlar, günler ve kişiler alegorik bir üslupla dile getirilmiş ve söylenegelmiştir. Bu ozanlar içerisinde *"Yedi Ulu Ozan"* olarak tanımlanan bir grup üstat vardır. Bu üstatların nakletmiş oldukları nefesler bugün dahi aynı önem ve titizlikle Alevi-Bektaşi meclislerinde, ibadetlerinde zakirler tarafından feyz alınması ve manevi bir haz edinilmesi maksadıyla okunmakta ve işlenmektedir. Zakir; *"zikr eden, tekrar eden"* anlamına gelmektedir ve Alevi-Bektaşi inanç sistemindeki nefes icralarını yerine getirmekle görevli kimseledir. Bu nefeslerin okunmasındaki maksat ise yine Kur'an temellidir. Maide suresi 35. Ayet'te geçen *"Ey îmân edenler! (Allah'tan korkup kötülüklerden, ilâhî sınırı aşmaktan) sakının; O'na yakın olmak için vesile arayın ve yolunda cihâd edin; ola ki korktuğunuzdan kurtulup umduğunuza kavuşursunuz."* ifadesi gereğince nefes ve bağlama Alevi-Bektaşi inanç sisteminde; Allah'ı anmak ve O'na iyi bir kul olmak için icra edilen vesilelerden birisidir.

Yedi Ulu Ozan; Fuzuli, Yemini, Virani, Nesimi, Şah Hatayi, Pir Sultan Abdal ve Kul Himmet'in oluşturduğu ozanlar topluluğudur. Birbirlerinden farklı zamanlarda, farklı bölgelerde yaşamış olmalarına rağmen, Alevi-Bektaşi inanç sistemin ortak değerlerini ve inancın çerçevesini nefeslerine konu eden, kendilerine

has üsluplarıyla bunları nakşeden ozanlardır ve her iki inanç sisteminde de çok önemli ver hürmete layık bir konumları vardır.

Her iki inanç sisteminde de ortak olan değerlerden birisi de belli başlı günlerdir. Kurban Bayramı'nın birinci gününden itibaren 20 gün sonra 10 gün sürecek olan Muharrem Orucu başlar. Bu oruç, Hz. Hüseyin ve 72 yareninin katledilmelerinden duyulan üzüntü ve acıların çerçevesinde geçirilmeye çalışılır. Bu oruç vakti içerisinde su içilmez, et yenmez ve eğlence gezip tozma gibi etkinlikler mümkün mertebe yapılmaz. Yedi Ulu Ozan'dan birisi olan Fuzuli'nin *"Hadikat'üs Süeda"*[136] adlı eseri okunarak kişi olabildiğince matem havasına bürünür. Tutulan orucun sayısı bölgelere göre farklılık göstermesiyle birlikte esasen 10 günlük bir zaman dilimini kapsar. Çünkü 10. gün Hz. Hüseyin rahmete göçmüştür. 10. günden itibaren de aşureler halk tarafından pişirilmeye başlar. Esasen bütün İslam alemi açısından vahim bir olayı bizlere hatırlatan Muharrem Orucu, ekseriyetle Alevi-Bektaşi inanç sistemine mensup insanlar tarafından daha fazla sahiplenilir ve bu zaman dilimi içerisinde yapılması gereken ritüeller gerçekleştirilir.

Alevi-Bektaşi toplumu için önemli günlerden birisi de Nevruz Bayramı'dır. Her sene 21 Mart'ta kutlanan bu bayram Hz. Ali'nin doğduğu gün olması hasebiyle büyük bir önem taşır. 21 Martta Alevi-Bektaşi toplumunda "Nevruz Cemi" düzenlenir ve gelen bahar ile birlikte başlayacak olan taze bir yaşam dönemine şükür edilir. Yine önemli günlerden bir tanesi de Hıdırellez 'dir. Hıdırellez; Hz. Hızır ile Hz. İlyas'ın buluştuğu günü ifade eder. Mitolojik özellik ihtiva eden Hz. Hızır ve Hz. İlyas'tan; Hz. Hızır karada, Hz. İlyas ise denizde zor dudumda kalmış olanlara yardım eteleriyle anılırlar. 5 Mayıs'ı 6 Mayıs'a bağlayan gece Hızır'ın ve İlyas'ın buluşacağına inanılır. bu sebeple de 5 Mayıs'ı 6 Mayıs'a bağlayan geceyi zor durumda olanlar, hastalar dua ederek geçirirler. Ertesi gün teşekkür ifadesi olarak unlu yiyecekler hazırlanarak komşulara dağıtılır.

Alevilik ve Bektaşilik arasındaki farklı görüşlere gelecek olursak; Alevilikte kan bağı düsturu önemlidir. Kişi eğer Alevi bir anne veya babadan gelmiyorsa Alevi olamaz. Alevilik doğuştan gelen bir özelliktir ve sonradan edinilemez. Ama

[136] Saadete Ermişlerin Bahçesi

Bektaşilikte böyle bir görüş yoktur. Kişi eğer, Bektaşiliğe meyilli ise alacağı eğitim ve bekleyeceği belirli bir zaman diliminden sonra Bektaşiliğe intisap edebilir. Bunun yanı sıra Alevilik daha eski dönemlerde kırsal kesimdeki halk tarafından usul ve erkânı yürütülürken, Bektaşiler ağırlıklı olarak şehirlerde ikamet edip, şehirde Bektaşiliğin pratik eylemlerini yerine getirirlerdi. Pek tabii içinde bulunduğumuz modern çağda böyle bir ayrım artık söz konusu değil ancak önceki devirlerde, dönemin getirmiş olduğu şartlar ve görüşler doğrultusunda bölgesel bir şekillenme meselesi söz konusuydu.

Diğer bir mesele ise; Alevilik daha ziyade sözlü anlatım geleneği çerçevesinde şekillenmiş bir prensip üzerine halk arasında yayılmıştır. Ancak Bektaşilikte böyle bir husus söz konusu değildir. Öncelikli olarak Hacı Bektaş-i Veli'nin yaratmış olduğu düşünce sistemi 16. yüzyıl başlarında Balım Sultan[137] tarafından usul ve erkân düzenlenip yazılı hale getirilmiş ve kurumsallaştırılmıştır. II. Beyazıt devri (1481-1512) itibariyle de kurumsallaşması artmış ve klasik tarikat tanımına uygun tasavvufi bir örgütlenme meydana geldi. Böylece Bektaşilikteki pratik usuller yazılı kaynağın olması vesilesiyle tutarlı bir ölçütte sabitlenmiş oldu.

Özellikle Hacı Bektaşi Veli'nin Yeniçeri Ocağı'na dua etmesi hasebiyle Yeniçerilerin Hacı Bektaş'ı Pir olarak kabul etmeleri, Bektaşiliğe Osmanlı toplumunda daha farklı bir değer atfedilmesine sebebiyet vermiştir. Öyle ki Osmanlı devlet adamlarından dahi Bektaşiliğe intisap eden kimseler vardır. Bu mevzua en önemli örnek ise Kânuni Sultan Süleyman devrinin vezirlerinden Server Ali Paşa'nın, bütün mevki ve gücünü bir tarafa bırakarak Bektaşiliğe intisap etmesi gösterilebilir. Hatta ve hatta Bektaşi tarikatında ulaşılabilecek en üst makam olan Dedebabalığa layık görülmüş ve kendisi Bektaşi tarikat tarihinin ilk Dedebaba unvanıyla anılan zat-ı şerifi olmuştur.[138]

[137] Bektaşilikte, yazılı erkânı oluşturması ve düzenlemesi sebebiyle Pir-i Sâni(İkinci Pir) olarak anılmaktadır.

[138] Dedebabalık kurumunun maiyetine dair açıklama Bektaşiliğin Teşkilatlanması başlıklı kısımda yapılacaktır.

Bektaşilik ve Alevilik arasındaki en temel farklardan birisi de liyakat sistemi meselesidir. Bektaşilikte kişi verdiği emek ve çalışmaları karşısında belirli mertebelere getirilir.[139] Alevilikte ise kan bağı esas olduğundan böyle bir liyakat söz konusu değildir. Bunun yanında Alevilikte usul ve erkan gereği ibadetleri yürüten makam *"Dede"* makamı olarak adlandırılır ve daha önce de belirttiğimiz gibi kan bağı esas alınarak o makama geçecek kişi belirlenir. Ancak bu husus Bektaşilikte tamamen farklı işler ve kademelenir. Bir kere ibadeti yürüten makamın isimlendirilmesi Bektaşilikte farklıdır. Bektaşilikte bu makam "Baba" makamı olarak adlandırılır ve kan bağı gibi bir zorunluluk yoktur. Kişi Bektaşiliğin usul ve erkânı çerçevesinde tarikat içerisindeki çalışmaları ve davranışlarıyla bu makama getirilebilir. Liyakat Sistemi, özde bir pratikte birtakım farklılıklar içeren bu iki inanç sistemini birbirinden ayıran en belirgin özelliklerden birisidir.

6.3. Alevi-Bektaşi İnanç Sistemindeki Önemli Kavramlar

Meselemizin özünü daha iyi anlayabilmek ve irdeleyebilmek adına terminolojik bir harita çizmenin yararlı olacağı kanaatindeyiz. İnanç yapısına dair öne çıkan kavramlar, terminolojik bir sözlük anlayışı düzeniyle, nizami bir şekilde bu başlık altında kendisine yer bulacaktır.

6.3.1. Ayn-i Cem

Cem kelimesi Arapça "toplanma, bir araya gelme" anlamı taşır. Özellikle Bektaşi tarikatı içerisinde yer alan ayn-i cem kavramı; Bektaşiliğe intisap etmiş yani çeşitli ritüelleri yerine getirerek tarikata girmeye söz vermiş, yemin etmiş kişilerin katılabildiği özel bir cem ibadetidir.

[139] Bektaşiliğin Teşkilatlanması başlığında bu husus açıklanacaktır.

6.3.2. Çerağ Uyarmak

İnanç sistemindeki en temel kavramlardan birisi de çerağ uyarmaktadır. Çerağ kavramı; sadece mumdaki fitilin ateşlenmesiyle açıklanabilecek bir husus değildir. İnanç sisteminde yer alan her ritüel gibi çerağ uyandırma ritüeli de Kur'anla temellendirilmiştir. Nur Suresi'nin 35. ve 36. ayetleri gereğince cem ibadetleri içerisinde çerağ uyandırma vazifesi yerine getirilir. Çerağ uyarmadaki maksat; insanın çevresini bilgi ve görgüsüyle tıpkı uyandırdığı çerağ gibi aydınlatmasıdır. Çünkü çerağ, bilginin, aydınlanmanın ve bilimin sembolüdür.[140]

6.3.3. Dâr

Alevi-Bektaşi İnanç sistemi içerisindeki en önemli kavramlardan birisi de dâr kavramıdır. Kişinin cem ibadetine başlanmadan evvel; daha önce yapmış olduğu uygunsuz hâl, tavır ve sözden kaynaklı iç hesaplaşmasını sözlü olarak yapabildiği veya hazır bulunan mecliste anlaşmazlık yaşadığı bir kişi ile alakalı ihvanın huzuruna çıkarak, hakkını talep edebildiği bir kavramdır. Dar kavramı bir nevi mahkeme işlevini yansıtmaktadır. Kişinin manevi olgunluğa ulaşma prensibini kendine düstur edinerek ruhani dinginliğini sağlamaya çalıştığı bu inanç sistemi, dar kavramıyla da kişinin sosyal hayatını olgun ve dingin bir hissiyatla şekillendirmekte, kendisine, çevresine ve doğaya karşı daha sorumlu hissettirmektedir.

6.3.4. Cönk Defterleri

Bektaşi inancı en nihayetinde köklü olan kurumsal yapısıyla bir eğitim yeri olarak görülebilir. Kişi burada, tıpkı bir öğrenci gibi çalışır, derslerini dinler ve ödevlerini yapar. İşte bu anlattıklarımızın en önemli esamesi cönk defterleridir. Kişi kendi benliğini arındırma, vücut şehrini tanıma ve hayatını anlamlandırma meselelerini düşünürken, cönk defterlerine tasavvur ettiği düşüncelerini nakleder. Bektaşi inancında Babalık mertebesi öğretici mertebe olarak görülür ve Bektaşiliğin usül, erkân ve işleyişi, Babaların öğrettikleri kaideler çerçevesinde şekillenir. İşte bu şekillenmenin haritasını bizlere cönk defterleri verir. Bu defterlerde; kişinin ne

[140] Mustafa Şişman; *Hacı Bektaş Veli*, Sepya Kitaplar, Ankara, 2013, s.123.

zaman ve kimden nasip alarak Bektaşi yoluna intisap ettiği, çeşitli Bektaşi nefesleri ve özümsemeye çalıştığı öğretilere dair fikir ve yorumlar gibi çok önemli bilgiler yer almaktadır.

6.3.5. Bektaşiliğin Teşkilatlanması

Yukarıdaki metinlerde Bektaşiliğin köklü kurumsal yapısından bahsettik. Bu kurumsal yapıyı incelediğimiz zaman karşımıza bir eğitim kurumundaki, bir şirketteki gibi görev dağılımlarının yapıldığı dikkati çekmektedir. Bektaşilikte esas olan kavramlardan birisi de liyakat sistemdir. Bu teşkilatlanma, liyakat sistemi gözetilerek kurulmuş ve şekillendirilmiştir. Buna göre; Bektaşilik kurumunun ilk mertebesi *"muhip"* kavramıyla açıklanmaktadır. Bir kişi Bektaşiliğe intisap ettikten sonra muhip sıfatını taşır. İkrar vermiş, nasip almış,yemin etmiş kişi anlamında kullanılan muhiplik, Bektaşi liyakatındaki ilk mertebedir. Manevi anlamdaki eğitim meselesi muhiplik ile başlar ve kişi potansiyeli doğrultusunda gelişir ve hizmet eder. Daha sonraki mertebe Dervişlik makamıdır. Nasip almış kişi; yaptığı çalışmalar, hizmetler ve örnek davranışlarıyla gerekli görülürse Dervişlik makamına getirilir. Bektaşi terminolojisinde, kişinin manevi olgunluğa erişmedeki ulaşabileceği en üst mertebe dervişlik makamıdır. Dervişler makamları gereği hizmet ehlidir. Daha sonraki mertebe ise Babalık makamıdır. Bu makam *mürşit* kavramıyla açıklanmaktadır. Bektaşilikteki eğitici ve yol gösterici süreç Babalar tarafından yürütülmektedir. Bektaşi tarikatına mensup olmak isteyen bir kişiyi, yola alma yani nasip verme mevzusu Babalık makamı ile başlar ve nasip verdiği kişi, o Babanın yol evladı olur. Postnişinlik[141] kavramı da Babalık makamıyla birlikte başlayan kavramlardan bir tanesidir. Daha sonraki merhale ise Halifebabalık makamıdır. Halifebabalık makamı, Bektaşilikteki en üst mertebe olan Dedebabalık makamındaki kişi tarafından bir Babaya verilen statüdür. Tıpkı Babalar gibi Halifebabalar da eğitici ve öğretici nitelikleri ön planda olan kişiler arasından seçilirler. Bektaşi camiasında var olan Halifebabaların sayısı 11 sayısını geçemez. Çünkü Dedebabalık makamıyla birlikte sayı 12'ye tamamlanır. 12 rakamı ise Oniki İmam ve Oniki Post gibi önemli kavramları temsil etmektedir. Ve Bektaşi tarikatının en üst mertebesinde

[141] Bir dergahın sorumlusu olan, o dergahın en üst mertebesinde yer alan kişi anlamı taşır.

yer alan kişi Dedebaba olarak adlandırdığımız makamdır. Bektaşi camiasında Dedebabalık kurumunda tek kişi yer alır ve bu inanç sistemine mensup olan her bir birey Dedebabaya bağlıdırlar. Dedebabalar kayd-ı hayat şartıyla seçilirler, Hakka yürüyene kadar bu görevde kalırlar ve "Kutub' sıfatıyla anılırlar.[142] Bektaşi tarihindeki ilk Dedebaba ünvanı Sersem(Semsem) Ali Baba tarafından kullanılmıştır. Günümüzde bu makamı 1997'den bu yana, yapılan seçim neticesinde Ali Haydar ERCAN Dedebaba temsil etmektedir.[143]

6.3.6. Dört Kapı Kırk Makam

Alevi-Bektaşi inanç sisteminde bir kişinin olgun insan yani insan-ı kamil sıfatına erebilmesi için tamamlaması gereken merhaleleri açıklayan sistemdir. Bir nevi Alevi-Bektaşi inanç sisteminin müfredatıdır diyebiliriz. Hz. Hünkâr Hacı Bektaş-i Veli; "Kul, Tanrı'ya Dört Kapı Kırk Makam'da erer, ulaşır, dost olur." der.[144] Bu dört kapı; Şeriat, Tarikat, Marifet ve Hakikat'tir. Her bir kapıda da uyulması gereken 10 makam vardır. Şeriatı ilkokula, Tarikatı ortaokula, Marifeti liseye ve Hakikati de üniversiteye benzetebiliriz. Bu sistem Alevi-Bektaşi inanç sisteminin temelini oluşturur ve kişinin olgunlaşma sürecini özetler bir nitelik taşır. Şeriat makamında kişi, bir insanı insan yapan temel olguları yerine getirir. İlim öğrenmek, çevreyi kirletmemek, temiz giyinmek, iş güç sahibi olarak geçimini sağlamak gibi temel işlerle bu makamda meşgul olur. Ayrıca inancını da gösteriş yapmadan, her kesime ve inanca saygı duyarak yaşamak düsturuyla yaşamaya gayret gösterir. Daha sonraki merhale olan Tarikat kapısında kişi, bir mürşide bende olarak ikrar getirmek, Alevi-Bektaşi yolu uyarınca ve mürşidinin öğütlerine uyarak yaşamını şekillendirmek düsturuyla hareket eder. Marifet kapısında, kendisini tarikatın ilmiyle alakalı sırlarında derinleştirmek ve nefsini ehlileştirmeye çalışır. Nihayet Hakikat kapısında ise özünü yani benliğini turab eyleyerek, gelen cevri cefalara eyvallah diyebilmeyi ve Hakkı öz vücudunda bulmayı kendisine rehber edinir.

---

[142] Belkıs Temren; age, s.117.

[143] Cem Erdem-Tazegül Demir, "Bektaşilik Öğretisinde Terim ve Kavramlar", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S.55, 2010, s.438.

[144] *İmam Cafer-i Sadık Buyruğu*,(der: Ali Adil Atalay Vaktidolu), Can Yayınları, İstanbul, 2010, s.433.

6.3.7. Nasip Almak

Bektaşi tarikatına girmek isteyen kişinin, çeşitli ritüellerin sonucunda, tarikata kabul edilmesini tanımlayan kavramdır. *İkrar vermek, yeniden doğmak* gibi tabirler de kullanılabilmektedir. Kişi evvela biyolojik ailesi vasıtasıyla dünyaya gelir. İkinci doğumu da Mürşit elinden doğmasıyla tanımlanır.

6.3.8. Sofra Adabı

Alevi-Bektaşi inanç sisteminde sofra, bir nevi ilim pazarıdır. Kişinin heybesine doldurduğu ilim ona kâr kalır. İşte bu ilmi yani ilm-i ledün'ü[145] edinip hâl etmeye çalıştığı yerler bu sofralardır. Açılan bu muhabbet sofraları kişinin irşâd olma yolundaki en önemli merhaledir. Bu özel ve anlamlı sofraların içerdiği önemli sembolik ifadeler ve uyulması gereken kurallar vardır. Öncelikle bu muhabbet sofralarında çerağ bulunur. Hakk'ın nurunun bu kutsal sofraları aydınlattığı gibi, kişilerin de bu kutsal sofralarda edindikleri ilim ve irfanla çevrelerini aydınlatması umulur. Sofradaki önemli sembollerden birisi de tuzdur. Öyle iki madde düşünün ki ikisi de zehirli. Ancak bir kararda, bir dengede birleştiklerinde tatlandırıcı bir hüviyet kazanıyorlar. Sodyum(Na) ve Klorür(Cl) yapıları itibariyle zehirlidir. İşte buradaki denge unsuru bu sofralara katılan kişilere hatırlatılır. Sofralarda lokma yapı olmasına başlanmadan evvel tuz alınır. Bu ritüel de kişiye dengeli olmayı ve dengede kalmayı hatırlatır. Her sofrayı mürşit makamında oturan kişi yönetir. Bektaşi sofralarındaki önemli sembolik ifadelerden birisi de demdir. Buradan kasıt ilahi sırların açıldığı bu irşad sofralarındaki denge unsuru demdir. Kişi eğer işin sadece zahiri yani görünen kısmı ile ilgileniyor, sembolik ifadelerin aslında neyi temsil etmek istediğini idrak etmek istemiyorsa zaten bu sofradan ve ritüellerden bir anlam çıkaramadan ayrılacaktır. Dem alınmasındaki amaç; idrâk ve algılamanın açılımını, olabilenin en üst seviyesine ulaştırabilmek anlamını içerir.[146] Demin alınmasının da belli bir nizami sistemi vardır. Demi önce sofrayı yürütecek olan Baba, Halife ya da

[145] Tanrı sırları
[146] Belkıs Temren, age., s:214.

Dedebaba alır. Daha sonra liyakate uygun olarak diğer sofradaki insanlar alırlar. Böylece dengeli ve ölçülü bu irşad muhabbetlerini en iyi yansıtan ritüel bu dem alma merhalesidir. Aslında bilinmelidir ki bu sofralarda dem kulaktan içilir.[147] İlahi feyz alma dürtüsü, kulağımızda giren ve irşad maksatlı yapılan muhabbetler neticesinde tecelli edecektir. Bu dürtüyü idrak ettiren en önemli sembol ise demdir. Sofralardaki önemli meselelerden birisi de Bektaşi nefesleridir. Nefes; Alevi-Bektaşi inanç sisteminin kavramları ve unsurları, önemli kişileri ile ilgili menkıbeleri anlatan, idrak etmemizi sağlayan estetik bir sırayla icra edilmiş nutuklardır. En az üç nefes okumak kaydıyla nefesler sofralarda zevk icra edilirler.

6.3.9. Teslim Taşı

Bektaşilikteki en temel sembolik ifadelerden birisi teslim taşıdır. Bu taş yaklaşık 1 cm kalınlığında, 4-5 cm çapında on iki köşeli bir taştır.[148] On iki dilimi, on iki imamı temsil eder. Bektaşi tarikatına mensup her kişi bu teslim taşını takarlar. Ayrıca bu taşın on iki dilimli olmasının bir manası da Hz. Musa ile alakalıdır. Hz. Musa, kavmine su kaynağı bulmak için, Tanrı'nın emriyle elindeki asasını taşa vurduğunda on iki kaynak su çıkardığı bir ayet vardır.[149] Buradan hareketle teslim taşının on iki çıkıntılı olmasının bir anlamı da *"Yüce Tanrı'ya teslim olmayı, onun her takdirine razılık ve On iki imamın feyizli, nurlu yolunda birer coşkun pınar gibi bereketli ruh yüceliği ve uğur için takıldığı*[150] şeklindedir.

[147] Belkıs Temren, age, s.214.
[148] Mustafa Şişman, age, s.118.
[149] Bakara Suresi 69. Ayet
[150] Cem Erdem, Tazegül Demir; "Bektaşilik Öğretisinde Terim ve Kavramlar", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S.55, Ankara, 2010, s.439.



Fotoğraf 33: Teslim Taşı

6.3.10. Taç

Bektaşilikte bir başka önemli simgelerden birisi de taçtır. Bektaşilikte taç giyme düsturu Dervişlik makamından itibaren başlar. Tarihsel süreç içerisinde farklı taç biçimleri kullanılmıştır. Bugün Bektaşi Dervişlerinin, Babalarının, Halifelerin ve Dedebaba'nın kullandığı taç şekli *Hüseyni Taç* olarak adlandırılmaktadır. Daha önceki dönemlerde; Edhemi Taç, Şemsi Taç ve Elifi Taç gibi taçlar kullanılmıştır.[151] Bugünkü kullanılan Hüseyni Taç, şekil itibariyle on iki dilimlidir. Tacın üstündeki kubbe şeklindeki kısım da on iki dilimden oluşur ve bu dilimler tepede birleşir. Bunların birleştiği yere mühür veya gül adı verilir ki bu da Hakk'ı sembolize eder.[152] Başa geçen alt kenar kısmına *lenger* adı verilir ve bu lenger dört parçadan oluşur. Bu dört parça da dört kapıyı(şeriat, tarikat, marifet ve hakikat) temsil eder. Bu lenger kısmına Dervişlerde beyaz bir arakiye, Babalarda, Halifelerde ve Dedebaba'da ise yeşil bir sarık sarılır.

[151] Belkıs Temren; age., s.221.
[152] Tevhid kavramına, Tanrı'nın birliği ve tekliğine işaret edilir.

Bugün hala kullanılmakta olan Hüseyni taç ilk defa Balım Sultan[153] tarafından kullanılmıştır.[154]



Fotoğraf 34: 12 Dilimli Hüseynî Taç

6.3.11. Meydan

Bektaşilikte, Ayn-i cemlerin yürütüldüğü, kutsal törenlerin gerçekleştirildiği yerler meydanlardır. Meydan özel bir yerdir ve tarikata intisap etmemiş olan bir kimse meydana giremez. Meydana girmenin ilk şartı bir mürşide bende olup ikrar vermektir. Meydanda çeşitli makamlar vardır ve bu makamlar meydanda alegorik semboller vasıtasıyla yansıtılmışlardır. Alevi-Bektaşi inanç sistemindeki en özel alandır.

[153] Balım Sultan, Bektaşi tarihinde Pir-i Sani yani ikinci Pir olarak adlandırılmıştır. Bektaşiliğin teşkilat yapısını bugün bildiğimiz anlamda düzenlemiş, tarikatın yazılı erkân ve usüllere göre işleyişini sağlamıştır.

[154] Belkıs Temren; age., s.223.

6.3.12. Semah

"Semah; ariflerin aleti, muhiplerin ibadeti, taliplerin maksududur. Haşa ki semahımız bir oyun değildir. İlahi bir sırdır mecazi değildir. Her kim semahı oyun sanar ise, mümin diye namazı kılınır değildir." Belki de semahın Alevi-Bektaşi inanç sistemindeki en önemli ritüellerden birisi olduğunu, Hünkar Hacı Bektaş-ı Veli bu sözüyle tasdik etmektedir. Semah; Hak aşkı ile dolmuş olan yüreklerin, estetik ve nizami figürler çerçevesinde icra ettikleri bir ibadettir. Arapçada dinlemek, işitmek anlamındaki *sama* sözcüğünden türemiş olan semah, Alevi-Bektaşi inanç sisteminin mihenk taşı olarak görebileceğimiz temel ibadetlerinden birisidir. Kainatın, gezegenlerin her daim deveran ettiği, döndüğü, vücudumuzdaki kanın sürekli vücut içerisinde dolanarak döndüğü, atomun yapısını incelediğimizde atomun çekirdeğinde yer alan proton ve nötronların etrafında elektronlardan gökte uçan kuşlara kadar örnekler bu şekilde uzayıp gitmektedir. Yani evrendeki faaliyetlerin semahın içerisindeki figürlerle sembolize edilmiş olduğunu görmekteyiz. Nur Suresi 41. ayetinde; *"Görmedin mi, göklerdeki ve yerdeki şuurlular da bölük bölük olmuş kuşlar da Allah'ı tesbih etmektedir. Her biri kendisine özgü namazını/duasını, kendine özgü tesbihini bilmiştir. Allah, onların yapmakta olduklarını çok iyi bilmektedir."*[155] açıklanmaya çalışılan mesele tam olarak da budur. Şeklen Tanrı'ya yalvarma, yakarma ve dua etme ritüelleri farklılık gösterebilir. Ancak nihai amaç, O'nun varlığını ve birliğini kabul etmek ve safi duygularla O'na ibadet etmektir.

Alevi-Bektaşi inanç sisteminde semahın kökeni; Hz. Peygamber'in Miraç gecesinde uğradığı ve *Kırklar Meclisi* olarak bilinen güruha dayanır. Şöyle ki; Hz. Peygamber, Allah'ın huzuruna çıkarak[156] ve aradan perdelerin kalktığı bir şekilde Hak ile görüşür. Yani dost dostuna kavuşur. Alevi-Bektaşi inanç sisteminin yol ulları olan ve Hz. Peygamberin torunları olan On İki İmam'dan altıncı İmam olan İmam Cafer-i Sadık'tan[157] nakedildiğine göre; bu görüşmeden sonra Hz. Peygamber evine doğru yol alırken bir kubbe görür. *Safayı Safa* denilen bu kebeye doğru

[155] Kur'an-ı Kerim ve Türkçe Meali, Cüz:18, Sure:24/102, Ayet:41.
[156] Sidret'ül Münteha'ya çıkarak
[157] İmam Cafer-i Sadık Buyruğu, age., s.14.

yaklaşır ve kapıyı tıklatır. Hz. Peygamber kendisini bir hadim'ül fukara olarak tanıtarak meclise büyük bir hürmetle kabul edilir. Ümmetinden 39 kişinin muhabbet halinde olduğunu görür. Onlara kim oldukları sorar. "Bize Kırklar derler" cevabını alır. Bunun üzerine mecliste hazır bulunanları sayar ve 39 kişi olduğunu anlayınca eksik olan kişiyi sorar. O zat Selman-ı Farisi'dir. Ehl-i Beyte sadık bir dost ve yardımcı olan Selman meclis dışındadır. Bir müddet sonra elinde bir üzüm tanesiyle güruha varan Selman-ı Farisi, bunu Hz. Peygamberden kırık kişiye pay etmesini ister. Bir tabakta bu üzüm tanesi ezilip şerbet haline getirilir ve herkes payını bu tabaktan alır. Bu şerbetten içen meclisteki her kişi aşk ve vecd haline bürünüp semah ibadetini yerine getirirler.[158] Saffat Suresi 1.- 4. ayetleri açıklamaya çalıştığımız bu vecd halini destekler niteliktedir: *"Yemin olsun o saf bağlayıp dizilenlere/o saflar tutturup sıraya dizilenlere/ o kanatlarını açıp toplayarak uçanlara. O haykırarak sevk edenlere/ o göğüs gererek durduranlara, O Zikir/Kuran okuyanlara. Ki sizin ilahınız hiç kuşkusuz bir ve tektir."*[159]

Oluşturmaya çalıştığımız kavramsal çerçeveyi bu nişaneler doğrultusunda incelediğimizde anlıyoruz ki; inanç sistemi içerisinde yer alan ritüeller Kuran temelli ve Kuran'a dayanan bir silsile izlemektedir. Yaşatılan inanç sistemi, köklü bir yazılı kaynak temeline ve hümanist bir perspektif algısıyla oluşturulmuş ve şekillendirilmiştir. Bu topraklarda doğmuş,kademelenmiş ve Anadolu halkı üzerinde kabul görmüş olan Alevi-Bektaşi inanç sistemi, kişinin evvela kendisiyle olan mücadelesini baz alan, yaşadığı çevreye karşı büyük bir saygı ve hoşgörüyle kişinin algısını şekillendiren bir inanç sistemidir.

[158] İmam Cafer-i Sadık Buyruğu, age., s.19.
[159] Kur'an-ı Kerim ve Türkçe Meali, Cüz:23, Sure:37/56, Ayet:37, s.447.

6.4. Alevi-Bektaşiliğin Hat ve Minyatür Sanatlarımızdaki Figüratif Kompozisyonlarına Dair Bir Değerlendirme

6.4.1 Hat Sanatında Alevi-Bektaşi Temalı Eserler

Alevi-Bektaşi inanç sistemi içerisindeki temalara dair figüratif yaklaşımların evvela halk sanatında, İslami görsel kültür perspektifi içerisindeki hat sanatı ile icra edildiğini görmekteyiz. Alevi-Bektaşi inanç sistemine dair ilk figüratif yaklaşımları incelediğimizde temel olarak açıklayacak olursak; soyut kavramların alegorik çerçeve içerisinde yansıtıldığı figüratif bir yaklaşımdan söz edebiliriz. Çünkü bu eserler vasıtasıyla inanç sistemine dair sırların hem anlamlı bir bütünlük içerisinde yansıtıldığını, hem de inanç sisteminde belirli bir kültürel birikim oluşturulduğunu görmekteyiz.

Buradaki figüratif endişeyi Malik Aksel şu şekilde özetlemiştir:

''Burada sanatın amacı görüleni değil, duyulanı anlatmaktır; kusursuz güzellik ortaya çıkarmak değil. Burada her şey kendi öz biçimlerinden uzaklaşmıştır. Sembolleşmede güzellik arka planda kalınca eser soyut bir ulaşıma yönelir. Benzetme kaygısından uzak olan bu sanat, oluşumunu biraz da halk düşüncesine borçludur. Çünkü halk sanatında tabiat ilkel bir anlayış içinde yeşerir. Benzetmenin yerini duyarlık alır, sırlar eseri güçleştirir, anlamsızlık daha büyük bir anlam getirir.'' [160]

Eserlerin ihtiva ettikleri konuları kategorize etmek gerekirse üç başlık altında toparlayabiliriz. Bunlar; tamamen figüratif olan eserler, tamamen kaligrafik olan eserler ve hem kaligrafik hem de figüratif öğelerin bir potada eritilmesiyle oluşturulan eserlerdir.[161] Ağırlıklı olarak eserlerde kaligrafinin ve figüratif öğelerin birlikte kullanıldıkları örneklere rastlamaktayız. İkonografik yaklaşım ve usulleri incelediğimizde, inanç sisteminde olduğu gibi figüratif düzlemde de Hak-

[160] Malik Aksel; Türklerde Dini Resimler, Kapı Yayınları, İstanbul, 2015, s.110.
[161] Frederick De Jong; Bektaşilik'te İkonografi, Tarihten Teolojiye: İslam İnançlarında Hz. Ali(yay. haz. Ahmet Yaşar Ocak), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2014, s.281.

Muhammed-Ali üçlemesi, Ehl-i Beyt temasına vurgu, özellikle Bektaşilik içerisindeki birtakım inançsal göstergeler(taç, teslim taşı gibi), Hz. Ali'nin kılıcı Zülfikar ve Hacı Bektaş-i Veli'nin isminin yazılmış olduğu levhalar sıklıkla ilgili eserlerde kendilerine yer bulmuşlardır.



Resim 69: Papağan şekli ile stilize edilmiş yazı.
'' Ya Hazreti Bektaş -i Veli Kaddesallahü Sirrehu'' yazılıdır.
Ankara Etnografya Müzesi
Kaynak: Şemsettin Ziya Dağlı, (2012), s:47.



Resim 70: Taç şeklinde yazılmış ''Ya Hazreti Hacı Bektâş Veli''
Ankara Etnografya Müzesi
Kaynak: Uğur Derman; Osmanlı Hat Sanatında Tarikat Pirleri, s:662.

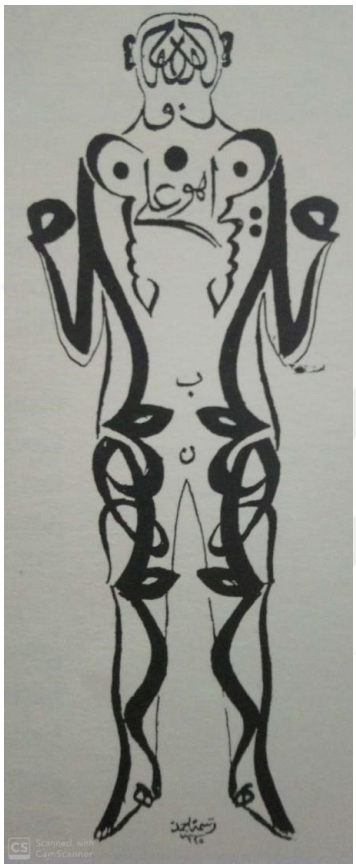
Teknik olarak incelendiğine ise aynalı hat olarak da bildiğimiz müsenna hat, eserlerde sıklıkla kullanılmıştır. Müsenna hattın, en sık kullanıldığı kompozisyonlardan birisi çifte aynlarla oluşturulmuş çalışmalardır. Ayn harfi ayrıca, Alevi-Bektaşi inanç sisteminde Hz. Ali'nin ism-i şerifinin ilk harfi olması münasebetiyle bir anlamda Hz. Ali'yi temsil eden bir harftir. Bu sebeple de oluşturulan çalışmalarda ayn harfi ile sıklıkla karşılaşmaktayız.



Resim 71: Ali yazısının müsenna hat ile hakk edildiği bir eser. Ali yazısının üstüne nakşedilmiş olan on iki dilimli Hüseyni taç, tarikatın temelinin Hz. Ali olduğunu bizlere anlatır niteliktedir. Ayn harfi aynı zamanda insan gözünün dış hatlarına da benzer. Burada da sağ göze Hz. Hasan, sol göze ise Hz. Hüseyin çizilmiştir. Yine kompozisyonlarda sıklıkla karşımıza çıkan Zülfikar kılıcı ve aslan figürlerini de burada görmekteyiz.
Ara Güler Fotoğraf Koleksiyonu
Kaynak: Ekrem Işın, Bektaşilik, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, C:2, s:131

Hz. Ali'nin hat sanatı ile ilgili söylemiş olduğu şu sözü de hüsn-i hat sanatına dair eserlerin üretilmesini ve inanç sistemi içerisindeki avamdan saklanması gereken sırların stilize bir düsturla oluşturulması prensibini, Alevi-Bektaşi İnanç sisteminde

önemli bir yere koymaktadır:*"Evlatlarınıza hüsn-i hat öğretiniz. Çünkü o, işlerin en mühimi, sevinçlerin en büyüğüdür; yazı üstadın öğretisinde gizlidir, çok yazmakla gelişir; İslam dini üzere olmakla da devam eder."*[162]

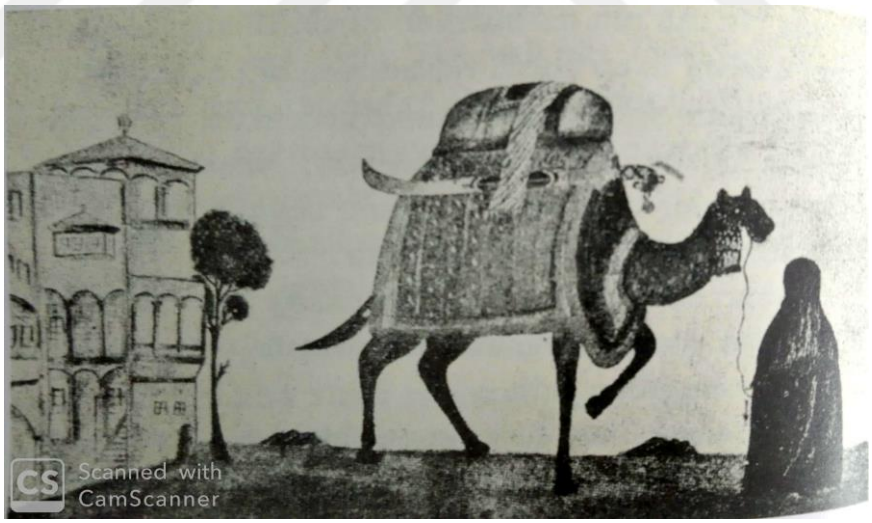


Resim 72: Harfler ile icra edilmiş olan İnsan-ı Kâmil motifi. 1880 tarihli Ahmet Ketebeli eseri. Baş kısmı çifte ''Allah'' adıyla çevrelenmiştir. Sol tarafta Hasan, sağ tarafta Hüseyin isimleri okunmaktadır. Bu iki ismin arasında ''Hu Ali'' yazmaktadır.Omuz hizasında Muhammed, aşağı taraflara doğru ise Fatıma isimleri yazılıdır ki Ehl-i Beyt'in insan-ı kâmil motifindeki işlenişini bizlere sunmaktadır.
Kaynak: Malik Aksel; a.g.e. , s:93

[162] Serpil Bağcı; "Metinlerden Resimlere: Elyazma Tasvirlerinde Hz. Ali", *Tarihten Teolojiye: İslam İnançlarında Hz. Ali*(yay. haz. Ahmet Yaşar Ocak), TTK Yayınları, Ankara, 2014, s.218.



Resim 73: Ya Ali yazısı. İnsan başlı arslan ve Zülfikar ile oluşturulmuş bir kompozisyon. Hz. Ali'nin yiğitliğine vurgu yapılarak ''Allah'ın arslanı Hz. Ali'' temasının kompozisyondaki ana fikri oluşturduğu kanısındayız.
Kaynak: Malik Aksel; a.g.e. , s:76.



Resim 74: Hz. Ali'nin kendi cenazesini taşıması hadisesinin işlendiği figüratif bir çalışma.
Ankara Etnografya Müzesi
Kaynak: Malik Aksel; a.g.e. , s:88



Resim 75: Ehl-i Beyt'in insan suretindeki nakşı
Kaynak: Malik Aksel; a.g.e. , s:92

Bu hususta bir iki konuya değinmemiz gerekmektedir. Öncelikli olarak şunu bildirmekte fayda var. İslam tarihi içerisinde farklı görüşlerin dillendirilip, din içerisinde çeşitli fırkaların meydana geldiğini bilmekteyiz. Bunun yanı sıra özellikle Alevi-Bektaşi inanç sisteminin bir anlamda *''bâtını''* diyebileceğimiz derin ve grift bir yanı vardır. Tarihsel süreç içerisinde Alevi-Bektaşi inanç sistemine mensup olan güruhların çeşitli baskılara maruz kalmaları, çeşitli iftiralarla karşı karşıya gelmeleri ister istemez, korumacı bir güdü edinmelerini gerektirmiş ve bu minval üzerine de birtakım tedbirler alınmıştır. İşte yukarıda vermiş olduğumuz eserler; avam tarafından kimselerin anlam veremeyeceği, yolun ehli olan kimseler vasıtasıyla anlam kazanabilecek figüratif çalışmalardır. Çünkü bazı sırlar vardır ki her kişinin değil er kişinin kaldırabileceği bir içerik yüklüdür.

Diğer bahsetmemiz gereken hususlardan birisi de İslam dini içerisindeki kaligrafik çalışmalardaki Hurufilik akımının etkisidir. Hurufilik; Fazlullah-ı Hurûfî tarafından XIV. yüzyılda kurulmuş bir akımdır. Hurufilik; harflere batını bir mahiyet verir ve bu mahiyetten çeşitli haritalar çıkarır. Hurûfî kavramı *harf*' in çoğulu olan

huruftan türemiştir ve harflere tabi olan harflerle uğraşan anlamı taşımaktadır.[163] Harflerin anlamlı bir bütünlük oluşturduğu ve harflere çeşitli anlamlar yüklenerek gizli ve herkesin anlayamayacağı betimlemelerin meydana geldiği Hurûfîlik, hiç kuşkusuz İslam'daki figüratif eğilimleri etkilemiş ve şekillendirmiştir.

6.4.2. Minyatür Sanatında Alevi-Bektaşi Temalı Eserler

Minyatür sanatında Alevi-Bektaşi temalı eserlerin inceleneceği bu başlık ile birlikte, oluşturmak istediğimiz görsel kültürün tarihçesi ve şekillenmesi bizim nazarımızca tamamlanmış olacaktır.

Hat sanatında olduğu gibi Alevi-Bektaşi inanç sistemine dair önemli kavramların, günlerin ve kişilerin minyatür sanatına da konu olduğunu görmekteyiz. Hz. Ali'nin yiğitlik göstergeleri, Kerbela Vakası, On iki İmam ve Ehl-i Beyt temaları minyatür sanatındaki genel konu repertuarını oluşturmaktadır. Hat sanatından farklı bir teknik ve üslupla yapılan minyatür sanatı, etki alanı itibariyle, kullandığı figüratif eğilim ve renk skalasıyla inanç sisteminin yansıtılması hususunda farklı bir görsel kültür malzemesi oluşturmuştur. Özellikle inanç sistemi içerisindeki menkıbe ve olayların minyatür sanatı aracılığıyla işlenmesi, yaratılan sürrealist mekanlar ve kullanılan renkler anlatılan olaylarla ilgili daha sağlıklı ve zengin okuma olanakları sunmuştur. Eserlerde yaratılan ortam ve figürler konuların ruhuna tam manasıyla uymuş ve yansıtılmıştır.

Bunun yanına *''Eyalet Üslubu''* olarak bilinen üsluptan da bahsetmemiz gerekir. Osmanlı Devleti'nde klasik sanatların merkezleri olan İstanbul ve Edirne gibi kentlerin dışındaki minyatür sanatı örnekleri genel olarak 16. yüzyılın ikinci yarısında Bağdat, Şam, Halep gibi eyaletlerde, buralarda görevli Osmanlı valileri adına üretilmiştir.[164] Bu valiler her ne kadar payitahta bağlı iseler de görevli oldukları eyaletlerde adeta birer sultan gibi muamele görmüşlerdir. Dolayısıyla İstanbul'daki sultanın sarayında ona bağlı nakkaşların el yazma eserleri minyatürlerle bezemesi gibi, eyalet valileri de –yönettikleri merkezlerin sultanı olmak sıfatıyla- saraylarında

[163] Hasan Hüseyin Ballı;" Hurûfîlik Nedir?" , *Mezhep Araştırmaları Dergisi*, S.2, 2011, s.31.
[164] Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı; *Osmanlı Resim Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2006, s.243.

kendilerine bağlı nakkaşların bulunmasını talep etmişlerdir. Alevi-Bektaşiliğe dair inanç sistemindeki değerlerin işlendiği eserlerin çokça resimlenmiş olması, söz konusu eyaletlerdeki nüfusun taleplerine bağlı olarak İstanbul'a göre daha yoğun görülmektedir. *Ravzatü'ş-Şüheda*[165], *Hadikatü's-süedâ ve Maktel-i Âl-i Resûl*[166] bunlara örnektir.

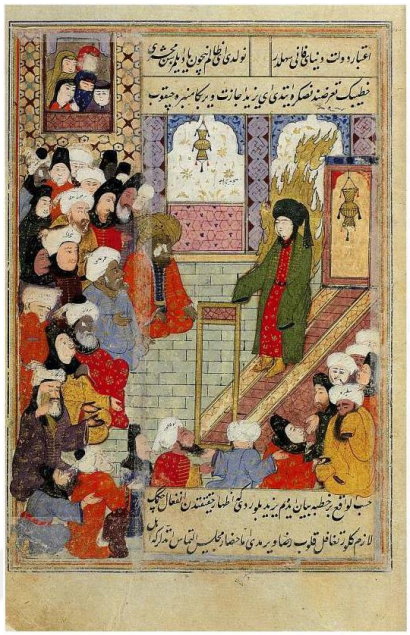
Bu eserlerin kompozisyon özelliklerine baktığımızda; ilk göze çarpan kalabalık bir kitlenin eserlerde yansıtıldığıdır. Nizami bir sıradan ziyade karmaşık ve dağınık figür yerleştirmeleri görülmektedir. Bunun yanında figürlerin yerleştirildikleri mekanların gerçek dünyadan ziyade soyut bir ortamda, söz gelimi bir masal diyarı veyahut bir cennetten bir mekan içerisinde yansıtılmış olduğu izlenimi uyandırılmaktadır.



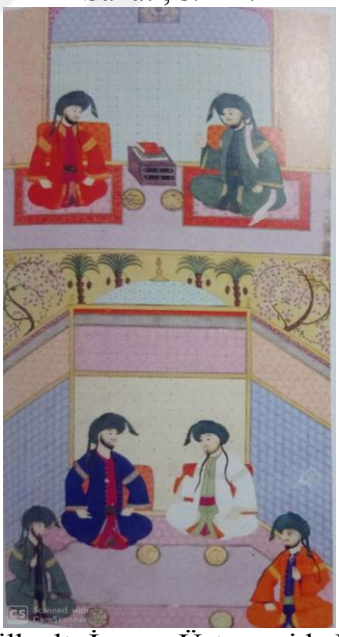
Resim 76: Pençe-i Âli Aba'nın isimlerinin yazılmış olduğu bir el tasviri. Avuç içerisinde Muhammed ve Ali isimlerinin halka oluşturacak şekilde peşi sıra yazıldığı görülmektedir. Parmakların İçerisinde de Hz. Muhammed, Hz. Ali, Fâtıma, Hasan ve Hüseyin isimleri yazılıdır.(Fâlnâme'den),
TSM
Kaynak: Metin And; Minyatürlerle Osmanlı-İslam Mitologyası, s:47

[165] Timur İmparatorluğu hükümdarı Hüseyin Baykara'nın yakınında bulunan İranlı mutasavvıf ve şair Hüseyin Vâiz-i Kâşifî'nin eseridir. Eserde Kerbelâ olayı merkezinde Ehl-i beyt imamlarının şehâdetlerini anlatır.

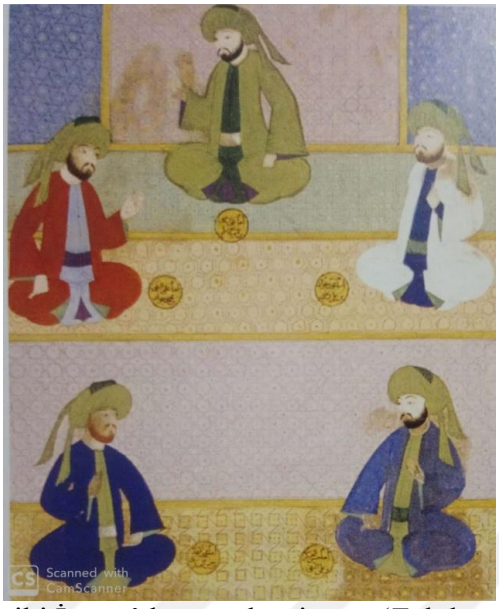
[166] Lamiî Çelebi'nin eseridir. Hz. Hüseyin'in Kerbela'da şehit edilişinin duygusal bir üslupla anlatıldığı eserdir.Bu eserlere genel olarak *Maktel-i Hüseyin* adı verilmektedir.



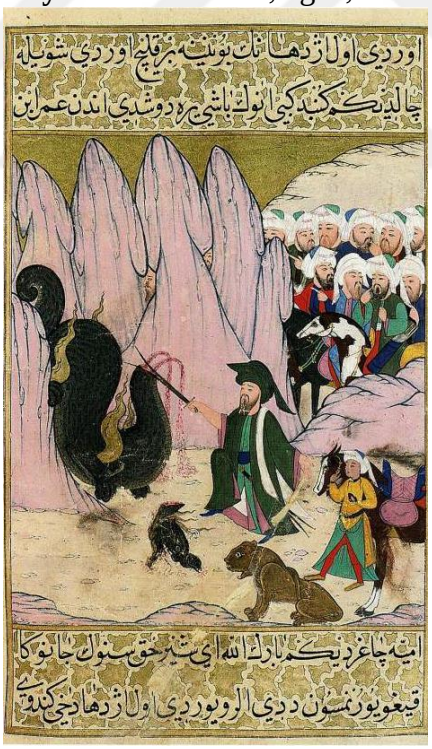
Resim 77: Fuzuli'nin Hadikatü's-süedâ adlı eserinden bir minyatür. Burada Hz. Hüseyin'in Kerbela'dan sağ kurtulan tek oğlu olan Zeynel Abidin Şam'da Cuma hutbesi okurken betimlenmiştir. (1594)
Kaynak: Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı; Osmanlı Resim Sanatı, s:247.



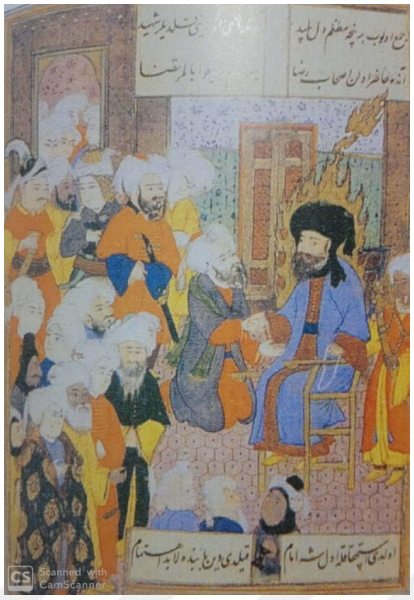
Resim 78: Hz. Ali dışındaki ilk altı İmam. Üst pasajda Hz. Hasan yeşil, Hz. Hüseyin ise kırmızı kıyafetlerle betimlenmiştir. Bunun sebebi, Hz. Hasan'ın zehirlenerek cisminin yeşile dönmesi, Hz. Hüseyin'in ise Kerbela'da kanının akıtılmasından kaynaklıdır ve bu olaylara atıfta bulunmaktadır. (Zübdetü't Tevarih'ten)
TİEM
Kaynak: Metin And; age. , s.375



Resim 79: On iki İmam'dan son beş imam.(Zübdetü't Tevarih'ten)
TSM
Kaynak: Metin And; age. , s.375



Resim 80: Hz. Ali'nin ejderi öldürmesi.(Siyer-i Nebi'den)
TSM
Kaynak: Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı; a.g.e., s:163



Resim 81: Hz. Ali'nin halifeliği sonrası halkın biatini gösteren minyatür.(Maktel-i Âl-i Resûl'den)

TİEM

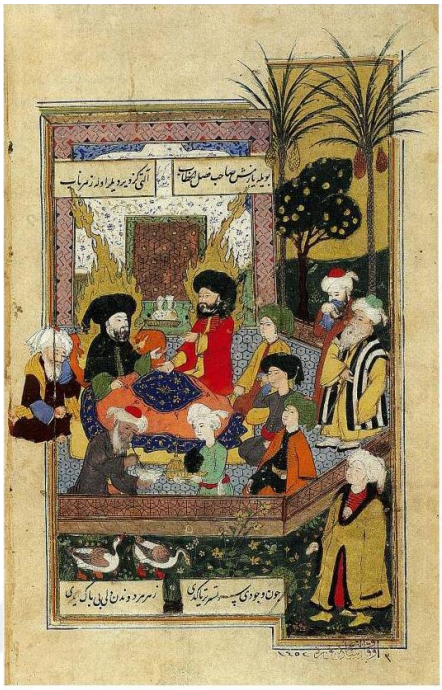
Kaynak: Metin And; age., s.387



Resim 82: Hz. Fatıma, şehadetinin yaklaştığını anladığında odasına yöneldiği sahneyi betimleyen minyatür.(Hadikatü's-süedâ'dan)

TİEM

Kaynak: Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı; age., s.252.



Resim 83: Hz. Hasan'ın şehadetini betimleyen minyatür. (Maktel-i Âl-i Resûl'den)
TİEM
Kaynak: Serpil Bağcı, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı; age., s.247.

7. CUMHURİYET DEVRİ TÜRK RESMİNDE ALEVİ-BEKTAŞİ İKONOGRAFİSİNİN İŞLENİŞİ

7.1. Eser Sahibi Sanatçılar ve Eserleri İle Alakalı Değerlendirme

7.1.1. İbrahim Çallı

Çağdaş Türk resminin, teknik ve üslupsal bağlamda olgun örneklerini veren 1914 Kuşağı ressamlarının bir nevi sözcüsü olan İbrahim Çallı, yarattığı kompozisyonlarla resim sanatımızdaki öncü sanatçılardan birisi olmuştur. Paris'te aldığı eğitimi, I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla sona ermiş ve yurda dönerek, kendi topraklarında sanatsal üretimine devam etmiştir. Oluşturduğu kompozisyonlardaki konu skalası çok geniş olan sanatçı doğa izlenimlerinden natürmorta, nüden portreye kadar çeşitli konularda eserler üretmiştir.

Cumhuriyet Devri kültür-sanat politikalarından birisi olan *Yurt Gezileri* kapsamında V. Yurt Gezisi'ne(1 Temmuz-30 Eylül 1942) katılarak görev almış[167] ve Anadolu insanı ve çehresi üzerinde yapmış olduğu güçlü görsel izlenimlerini tuvaline başarılı bir şekilde yansıtmıştır.

Sanatçının tasavvufi etkilerle oluşturmuş olduğu kompozisyonları *''Mevleviler''* serisiyle ağırlıklı olarak kendisini göstermiştir. Bunun yanında Alevi-Bektaşi ikonografisi bağlamında da eser meydana getirmiştir. Bu eseri bir Bektaşi dervişini tuvali üzerinde yansıttığı tablosudur.



Resim 84: İbrahim Çallı; Mevleviler, T.Ü.Y.B, 24x30 cm
Kaynak: Erol Kılıç; Günümüz Türk Resminde İslam Tasavvufunun Sembolik Yansımaları, İslam ve Sanat Tartışmalı İlmi Toplantı, İstanbul, 2015, s:525.

[167] Nilüfer Öndin;Cumhuriyet'in Kültür…., s:107.



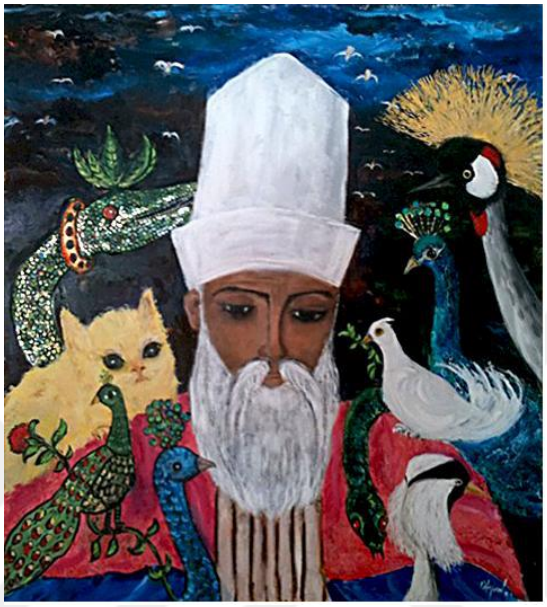
Resim 85: İbrahim Çallı, Derviş, tarihi bilinmiyor.
Sabancı Koleksiyonu.
Kaynak: Derman, Uğur vd: Sabancı Koleksiyonu: Kaligrafi, Resim, Heykel ve Porselen, İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1995, s.291.

İbrahim Çallı'nın yansıttığı derviş figür, barındırdığı ikonografik öğeler doğrultusunda realist bir bakış açısıyla tuval üzerine yansıtılmıştır. Başında hüseyni tacı, sırtında haydariyesi, boynunda teslim taşı ve postuna oturuşuyla tipik bir Bektaşi Dervişi, Çallı'nın tuvalinde hayat bulmuştur. Mekan olarak Dervişi tabi olduğu dergahın meydan odasının seçildiği kanaatindeyiz. Derviş figürünün hemen üzerindeki levhada müsenna hat ile icra edilmiş ''Ya Hu' ve ''Ali'' yazılarını okumaktayız.

7.1.2. Fikret Otyam

Çağdaş resim sanatımızdaki sanatçı gruplarından On'lar Grubu içerisinde yer almış, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi ve Bedri Rahmi Atölyesi'nde eğitim görmüş olan Fikret Otyam, Anadolu topografyası ve halkı üzerinde çeşitli çalışmaları tuvaline yansıtmıştır. Sanatçının Alevi-Bektaşi inanç sistemindeki konulara dair ikonografik çalışmaları, Fikret Otyam için önemli bir konu skalasını temsil etmektedir.

Tuvallerinde oluşturduğu figür bazlı çalışmalarda, Alevi-Bektaşi inanç sisteminin yol ululârını ve inanç sistemi içerisindeki ritüelleri yansıtırken, sanatçının menkıbe bazlı çalışmalarını da görmekteyiz.

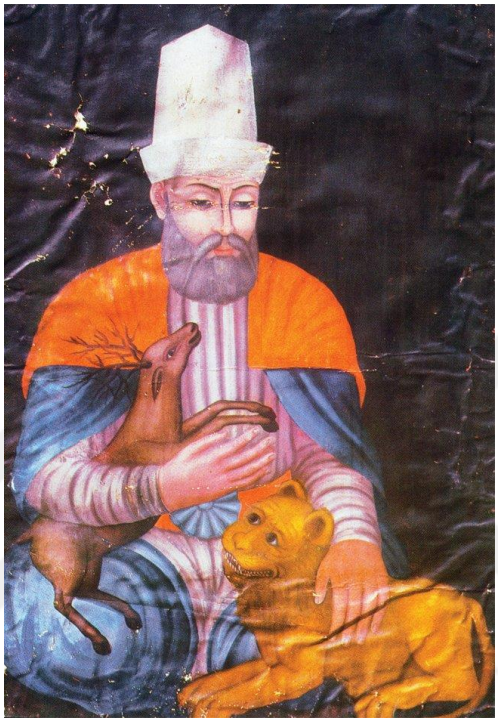


Resim 86: Fikret Otyam; Hacı Bektâş-i Veli, T.Ü.Y.B, 120x120cm, 1991
Kaynak: Erol Kılıç; a.g.m., s:526.

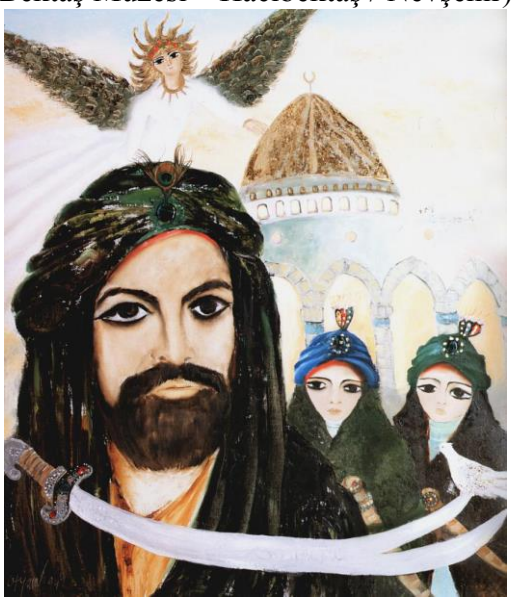
Hacı Bektaş-i Veli yansıtıldığı eserlerde, minyatür sanatındaki mekan algısı burada da hissedilmektedir. Gerçek dünyadan uzakta, sürreal bir ortam oluşturulmuş ve işlenmiştir. Yukarıdaki tablolarda kendisini gösteren manzara veya mekan, figürlere fon teşkil etmiş ve tamamlayıcı bir unsur olarak ön plana çıkmıştır.

Hacı Bektaş-i Veli'nin konu edildiği tabloda; Hacı Bektaş, başında elifi tacı ve mağrur duruşuyla yansıtılmış, bunun yanı sıra çeşitli hayvanatın kümeler halinde Hacı Bektaş'ın cismi çevresinde toplandığı görülmektedir. Alevi-Bektaşi inanç sisteminin kurulduğu temel kavram olan Dört Kapı Kırk Makam'ın ilk merhalesi olan Şeriat kapısındaki on makamdan birisi olan şefkatli ve hoşgörülü olma düsturunun burada vurgulanmış olduğunu, cümle mahlûkata ve doğaya saygı duyulması gerektiği anlatılmaktadır. Fikret Otyam'ın yukarıdaki tablosu, bizce Hacı Bektâş-i Veli'nin şu sözünün estetik değerler vesilesiyle pentürde hayat bulmuş halidir: *Sevgi muhabbet kaynar yanan ocağımızda, bülbüller sevke gelir gül acar bağımızda, hırslar kinler yok olur aşkla meydanımızda, aslanlarla ceylanlar dosttur kucağımızda.*

Ayrıca bu kompozisyon bizim nazarımızca halk sanatında Hacı Bektaş'ın bir kucağında aslan ile bir kucağında ceylanın yansıtıldığı klasik ve en bilindik kompozisyonu hatırlatmıştır.



Resim 87: Hacı Bektâş-ı Velî'nin XV. yüzyılda yapılmış kök boya resmi (Hacı Bektaş Müzesi – Hacıbektaş / Nevşehir)



Resim 88: Fikret Otyam; Hz. Ali, 100x100 cm, 1994
Kaynak: Mutluhan Taş; XIII. Yüzyılda Anadolu'da Yaygın Olan…, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü(Yayımlanmamış Doktora Tezi), Konya, 2010. s.68.

Hz. Ali'nin yansıtılmış olduğu eserde ise masalsı ve sürreal olan mekan formuyla yine karşı karşıya kalmaktayız. Hz. Ali, oğulları Hz. Hasan, Hz. Hüseyin ve bir melek tasviri oluşturulan kompozisyondaki figürlerdir. Arka planda kubbeli ve kemerli bir mekan varlığı ile nuranî bir ışık göze çarpmaktadır. Buradaki sürreal ortam bir cennet tasvirini karşılıyor olabilir. Kompozisyonun en önüne Zülfikar kılıcı yerleştirilmiştir ve Zülfikar kılıcının ucundaki güvercin figürü dikkatimizi çekmektedir. İnanç sisteminin temel prensiplerinden olan hümanistik perspektif, ince ve estetik bir hissiyatla güvercin figürü vasıtasıyla nakşedilmiştir. Ayrıca yaratılan mekan ve figürlerdeki nurani ışık, yol ulularının masumluğuna ve paklığına bir gönderme niteliğindedir.



Resim 89: Fikret Otyam; Semah, 1996.
Kaynak: Mutluhan Taş; agt. , s:69.



Resim 90: Fikret Otyam; Hz. Ali'nin Cenazesi, 1995
Kaynak: Mutluhan Taş; a.g.t. , s:70

Fikret Otyam; güçlü gözlem yeteneği, inanç sisteminin özüne uygun yaratmış olduğu mekanları, oluşturduğu kompozisyonların orjinalliği, nazarımızca ressamın ilk dikkat çeken özelliklerinden birkaçıdır. Özellikle hocası Bedri Rahmi'nin yerellik hususundaki görüşleri doğrultusunda eserlerinde yansımaların yer almış olduğu da dikkatimiz çekmektedir.

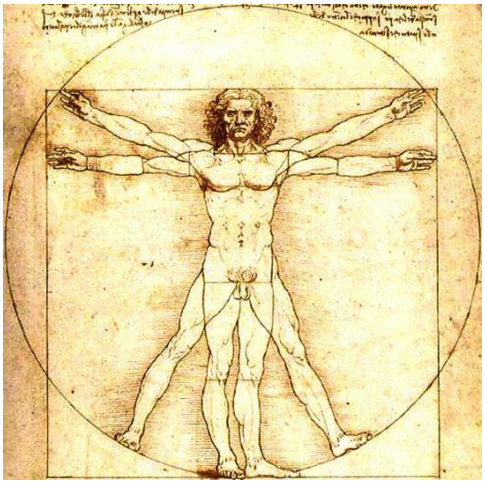
7.1.3. Murat Morova

Doğu mistisizmini özümsemeye çalışmış, geçmişin görsel kodlarını ve modern zamanların teknik ile üslubunu tuvali üzerinde bir potada eriterek eserlerinde yansıtmış olan sanatçının, özellikle kaligrafik unsurların etkisiyle oluşturduğu kompozisyonları ilk göze çarpan özelliklerinden birisidir. Sanatçının çalışmalarından gördüğümüz kadarıyla bir Hurufilik etkisinden de söz edilebilir. Alevi-Bektaşi ikonografisindeki temel figürlerden birisi olan klasik İnsan-ı Kâmil'in fazlasıyla etkisinde kalan sanatçı, bu etkiyi de eserlerine yansıtmıştır. Bu da sanatçının yukarıda da belirttiğimiz gibi geçmişin görsel üretimlerinin günümüzdeki modernize edilmiş çizgisel üslupla nasıl birleştirilebileceği sorusuna bir cevap niteliğindedir.



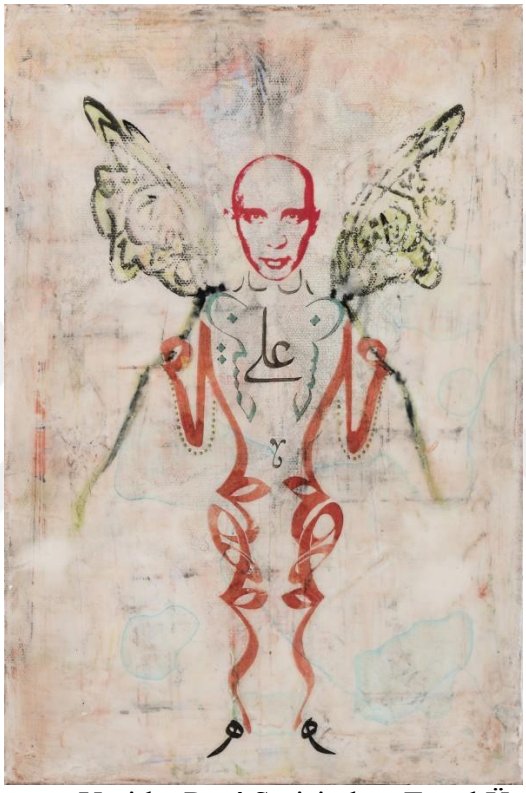
Resim 91: Murat Morova; İsimsiz, Tuval Üzerine Suluboya, 2018, 50x40 cm.
Kaynak: http://muratmorova.com/work/2019-cosmic-latte/
(Erişim Tarihi: 07.05.2019)

Bir daire içerisinde resmedilmiş olan İnaân-ı Kâmil motifi, yansıtıldığı tuvalde yapılan çalışma neticesinde sanki figürü eski bir parşömen veyahut saman kağıdı üzerinde seyreder gibiyiz. Bu eserde dikkatimiz çeken bir husus da benzerlik arz ettiğini düşündüğümüz Leonardo da Vinci'nin *''Vitruvian Man''* ismiyle bilinen ve insan anatomisine dair yaptığı çalışmaları neticesinde hasıl olan eserdir.



Resim 92: Leonardo da Vinci; Vitruvian Adam

Hurufiliğin, Rönesans'ın dahi sanatçısın da Vinci'nin kompozisyonunun, Alevi-Bektaşi ikonografik unsurlarının bir *çemberde* yansıtıldığı bu eser kompleks tarsımı ve modern estetik çizgiyle yaratılmış bir çalışmadır.



Resim 93: Murat Morova; Untitle, Ravî Serisinden, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 30x20 cm, 2015

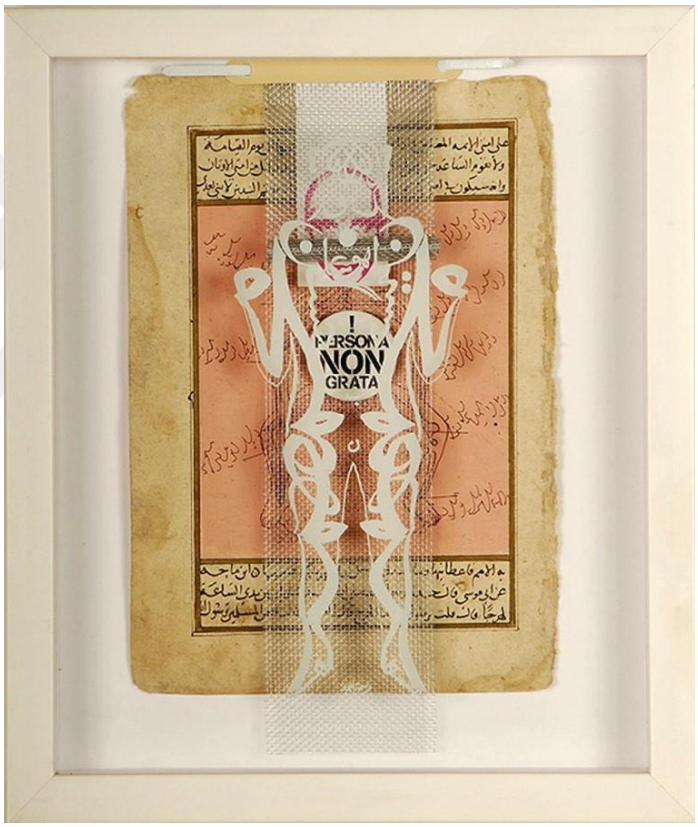


Resim 94: Murat Morova, Ten Yorgunu Serisi, Cam Üzerine Serigrafi, 2000.
Kaynak: http://muratmorova.com/work/2000-ten-yorgunu/
(Erişim Tarihi: 07.05.2019)

Murat Morova'nın en dikkate şayan eser serilerinden birisi 2000 yılında gerçekleştirdiği ''Ten Yorgunu'' adlı serisidir. Ten Yorgunu serisinde sanatçı, batının estetik unsurları ile doğunun yoğun olarak hissedilen öz meselesi üzerine yoğunlaşıp, İnsân-ı Kâmil formu üzerinde bu deneysel çalışmaları yaparken, toplumsal mesajını da eserlerdeki içeriklere yansıtmaktan geri kalmamıştır. Kompozisyonda bir daire içerisinde yansıtılmış olan asosyal(asocial), aseksüel(asexual), kaybenden(loser), istenmeyen kişi(persona non grata) gibi tabirler, toplum içerisinde azınlık olarak kalan ve çoğunluk tarafından anlaşılamayan, saygı gösterilmeyen güruhların ve o güruhların psikolojik olarak hissettikleri dışlanmışlığın sanat vasıtasıyla dışavurumu sayesinde Murat Morova'nın Ten Yorgunu serisi, bu güruhların adeta *sessiz sesi* olmuştur. Alevi-Bektaşi inanç

kültürünün de tarihsel süreç içerisinde toplumda çeşitli baskılarla ve saldırılarla karşı karşıya kalmaları, toplumdaki bir kesim tarafından dışlanma ve nefret söylemlerine maruz kalmaları hasebiyle Ten Yorgunu serisinin anlamı konumuz itibariyle daha anlamlı bir hal almaktadır.

Ayrıca 12 adet İnsân-ı Kâmil motifinin olması da sayının rastgele seçilmediğini, buradaki On iki portrenin On iki İmamı temsil ettiğini de bizlere göstermektedir.[168]



Resim 95: Murat Morova; Ten Yorgunu Serisinden bir ayrıntı
Kaynak: http://muratmorova.com/work/2000-ten-yorgunu/
(Erişim Tarihi ve Saati: 07.05.2019)

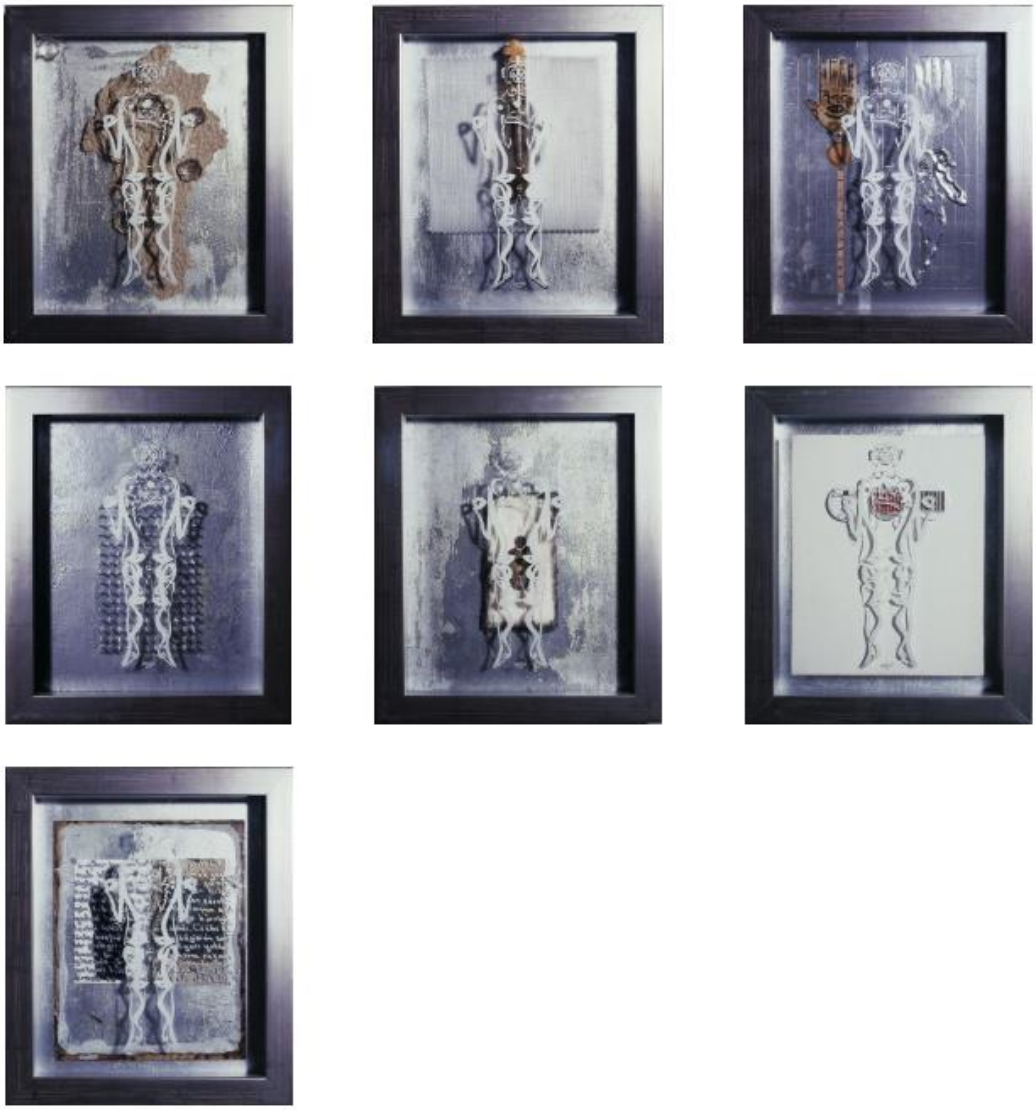
[168] Erol Kılıç; Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, S.25, s.332.



Resim 96: Murat Morova; Kıssadan Hisse Serisinden İnsân-ı Kâmil, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 2009, 50x150 cm.
Kaynak: http://muratmorova.com/work/2010-kissadan-hisse/
(Erişim Tarihi: 07.05.2019)



Resim 97: Murat Morova; Untitle, Kozmik Latte Serisinden, Tuval Üzerine Suluboya, 50x40cm, 2018.
Kaynak: http://muratmorova.com/work/2019-cosmic-latte/
(Erişim Tarihi: 07.05.19)



Resim 98: Murat Morova; Tenin Gölgesi Tinin Gövdesi Serisi, Cam Üzerine Serigrafi, 29 x 34.5 x 8 cm, 2000.
Kaynak: http://muratmorova.com/work/2000-tenin-golgesi-tinin-govdesi/
(Erişim Tarihi: 07.05.2019)



Resim 99: Murat Morova; Ravi Serisinden Ayrıntı
Kaynak: http://muratmorova.com/work/2000-tenin-golgesi-tinin-govdesi/



Resim 100: Murat Morova; Untitle, Kozmik Latte Serisinden, Tuval Üzerine Suluboya, 180x260cm, 2018.
Kaynak: http://muratmorova.com/work/2019-cosmic-latte/
(Erişim Tarihi ve Saati: 07.05.19, Saat: 11:20)

İnsân-ı Kâmil motifi, giz üzerine kurulmuş bir yazı-resim çerçevesinde şekilleniş bir kompozisyon bütünüdür. Tanrı, öz ruhundan üfleyerek Adem'in külli varlığını zuhura getirdi. Adem'i alem içerisine koydu. Ancak alemdeki mevcut unsurları Adem'e de nakş etti. Böylece, alemi Adem içinde, Adem'i de alem içinde inşa etti.(Resim 14, 15) Örneğin koca okyanuslardaki tuzlu suyu, Adem'in gözünden akan bir damla gözyaşına sığdırdı. Alemdeki, en şerefli varlık sıfatını insana verdi. İnsana şuur ve nefis vererek kendi hükmünü kendi elleriyle meydana getirme şansı tanıdı.

Tanrı; bir meniden embriyo, bir embriyodan vücut meydana getirdi. Onu anne karnında cenin pozisyonunda tuttu, kişi orada beslendi. Kas ve kemik sistemi anne karnında oluştu ve vakti zamanı geldiğinde dünyaya zuhur etmesini sağladı.(Resim 11) Şekillenen insan, zuhur ettikten sonra bilinçlenmeye ve yaşadığı alemi anlamlandırmaya başladı. Tanrı, tüm bu zahmeti aslında tek bir şey için yaptı. Kenz-i Mafî [169] düsturunca Adem, alemde halk edildi.

Bu gelişim mertebeleri mucibince insan dünyada yayıldı. Örgütlenip devletler, imparatorluklar inşa etti. Günü geldi zalim oldu, yaktı yıktı, aşırıya kaçanlardan oldu. Bunun üzerine yaradan, halifesi olan ve en değerli mâhlûkat sıfatını verdiği insana tebliğlerde bulundu. Hakkı, hukuku ve doğruyu gösterdi. İnanç değerleri sundu ve temiz ve doğru bir yol doğrultusunda O'na yönelmesini istedi. Bu minval üzerine üç büyük din hasıl oldu. Sadece tebliğ etmek üzere bir peygamber göndermekle kalmadı, bazısına da kitap verdi. İnsanın öğrenmesini, sorgulamasını, anlamlı bir hayat sürmesini istedi. Gönderdiği ilimler, peygamberler, kitaplar sayesinde ''gizli hazine''yi insana bulduracak haritalar, pusulalar meydana getirdi. Hz. Muhammed ile tamamlanan nebilik döneminden sonra, bizim nazarımızca veliler dönemi başladı ve bu veliler dönem dönem çeşitli ilimler ve yorumlarla Kur'andaki ve insandaki gizli meselelerin özüne vakıf olmaya ve bunları çevrelerindeki yarenlerine anlatmaya başladı. Tıpkı Hz. İbrahim, Hz. Nuh, Hz. Musa,, Hz. İsa, Hz. Muhammed, Buda, Konfüçyus vd. inanç önderleri gibi. Bu önemli şahsiyetler de tebliğ ettikleri inanç değerlerini ilk zamanlarda sadece kısıtlı bir çevrede ve

[169] Yaradanın insanı yaratmadaki amacı. Anlamı: ''Ben gizli bir hazine idim, bilinmek istedim.''

kendilerine en sadık olan yarenleriyle paylaştılar. Çünkü biliyoruz ki, tasavvufta Adem ve kap metaforu vardır. Her kişi kabı kadar ilerler, idrak eder ve anlamlı bütünlükler oluşturur. Her sözün ve yorumun arkasındaki esas anlamı çoğu avam maalesef idrak edebilecek bir kapasitede değildir. *İlm-i ledün*[170] olarak kavramsallaştırılan bu gizli öğretilere anlam vermek de her kişinin değil er kişinin harcıdır. İşte İnsan-ı Kâmil formu da bu ilm-i ledün içerikle bezenmiş ve oluşturulmuştur. Alevi-Bektaşi İnanç sisteminde Tanrısal tecellinin sembolize edildiği en önemli figüratif kompozisyon İnsân-ı Kâmil motifidir.

Figür incelendiğinde ilk göze çarpan unsur Hakka ve bir anlamda da kendisine tam anlamıyla teslim olmuş şekildeki duruşudur. Bunun yanında Alevi-Bektaşilik inanç sisteminin temel değerlerinden birisi olan Ehl-i Beyt'in ism-i şeriflerinin bu motifte yansıtıldığı görülmektedir. Harf ilmi olan Hurufilik doğrultusunda remz edilmiş İnsan-ı Kâmil motifi, taşıdığı tasavvufi derinlik ve oluşturduğu kompozisyonuyla Alevi-Bektaşi inanç sistemindeki en önemli kompozisyonlardan birisidir.

İşte bu bilinç ışığında Murat Morova; geçmişin derinlikli düşünce sistemini günümüzün modern perspektifiyle birleştirmiş ve eserleriyle İnsân-ı Kâmil motifinin modern yansımasını görsel kültür tarihimize kazandırmıştır.

7.1.4. Erol Akyavaş

Alevi-Bektaşi inanç sistemindeki önemli olayların, kavramların ve kişilerin, ruhuna uygun bir şekilde yansıtıldığı en önemli eser topluluklarından bir kısmı Erol Akyavaş'ın fırçasıyla şekillenmiş ve onun masalsı anlatım prensibi minyatür sanatı nüanslarıyla birleşerek bu eser topluluklarının ortaya çıkması sağlanmıştır. İkonografik öğelerin lirik bir mahiyetle tuvaline aktarmış olan Erol Akyavaş, bu üslubuyla Türk resim sanatı tarihimizde çok önemli bir yere sahiptir. Bedri Rahmi Eyüboğlu'nun atölyesinde misafir öğrenci olarak yer almış, Paris'te Fernanad Leger ve Andre Lhoté'un atölyelerinde çalışmalarını sürdürmüştür.

[170] Tanrı sırları

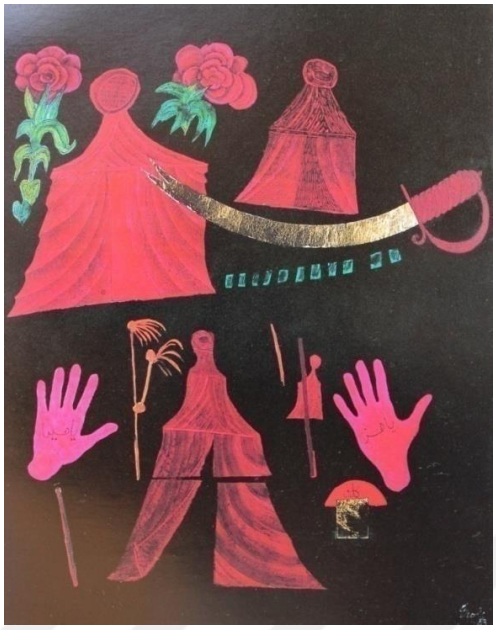
Sanatçının yarattığı üslubun bu kadar ilgi çekici olmasının sebeplerinden birisi de almış olduğu mimarlık eğitimidir. Sanatçının almış olduğu bu eğitimi sanatçıya oluşturduğu kompozisyonlardaki mekan faktörünün sıradışı bir şekilde ve sürreal bir mahiyetle yorumlayabilmesini sağlamıştır.

Sanatçı özellikle 1980'lerden sonra tasavvufu düşünce sistemi çerçevesinde çeşitli çalışmalar yaptı. Bunun yanında doğu kültüründeki görsel kültür programlarını eserlerinde kullandı. Minyatür, hat ve ebru gibi doğu kökenli sanatların figüratif geleneğinden yararlanarak oluşturduğu soyut kompozisyonlarda kullandı.

Sanatçının 1983'te oluşturmuş olduğu *Kerbela* serisi konumuz itibari ile önemli bir yere sahiptir. Akyavaş, bu serisinde oluşturmuş olduğu kompozisyonlarda mimari çözümlemeleri ve minyatür sanatı etkisindeki mekan çalışmalarıyla karşımıza çıkmaktadır. Kerbela serisinde, eserler genel olarak sükûnetin, lirizmin ve matemin görsel kodlarını bizlere sunmaktadır. Sessiz bir çölün tam ortasında insana kendisini yapayalnız ve buruk hissettiren bu eserlerin, yaşanan elim hadisenin ağırlığına uygun olarak renklendirilmiştir.



Resim 101: Erol Akyavaş; Kerbela Vakası, T.Ü.Y.B, 125x95 cm,1983
Özel Koleksiyon
Kaynak: Sezer Tansuğ; Çağdaş Türk Sanatı; s:263.



Resim 102: Erol Akyavaş; Kerbela IV, Kağıt üzerine akrilik ve altın varak, 125x100cm,1983
Koleksiyon Bilinmiyor
Kaynak: Erol Kılıç; a.g.m. s:540

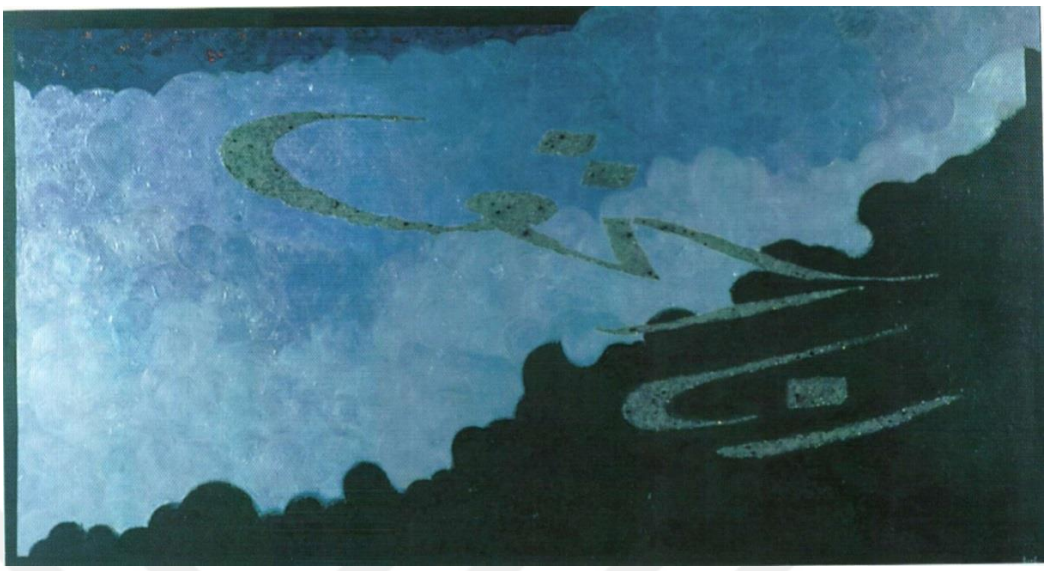


Resim 103: Erol Akyavaş; Kerbela, T.Ü.Y.B, 125x100 cm, 1983
Koleksiyon Bilinmiyor
Kaynak: Beral Madra, Haldun Dostoğlu; Erol Akyavaş Selected Works, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, s:114

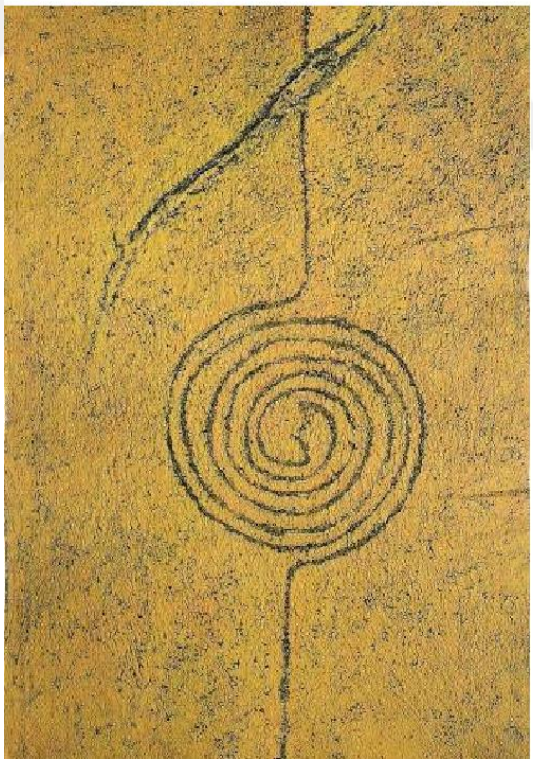
Akyavaş, Kerbela serisinde oluşturduğu kompozisyonlarda, Kerbala Vakası'nın vehametini tasvir ederken, Alevi-Bektaşi inanç sisteminden unsurları da eserlerine yerleştirmiştir.(Zülfikar kılıcı, Hz. Hüseyin ve yarenlerinin gül ile sembolize edilmeleri gibi) Kırmızının ve siyahın eserlerinde ağırlıklı olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Kanımızca siyah rengiyle, matem teması vurgulanırken, kırmızı rengiyle ise, eriştikleri şehitlik mertebesine ve masumluklarına vurgu yapılmış olabilir. Teknik olarak ise, Matrakçı Nasuh'un topografik çalışmalarının etkisinden söz edilebilir.(Resim 16)

Akyavaş'ın konumuz itibariyle bizi ilgilendiren diğer önemli serisi ise Hallac-ı Mansur serisidir. Kaligrafinin, soyut tavrın ve geometrik unsurların bir kompozisyonda eritildiği Hallac-ı Mânsur serisi, resim sanatı tarihimiz adına nevi şahsına münhasır bir seridir.

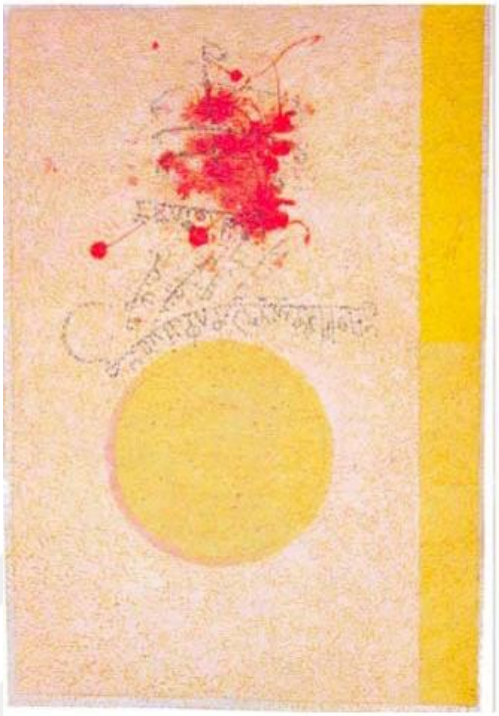
Burada Hallac-ı Mansur'un düşünce sistemine dair bir açıklama yapmamız gerekmektedir. Hallac-ı Mansur; tasavvufi düşünce aleminin en öne çıkan isimlerinden birisidir. 'En el-Hak'' kavramıyla karşımıza çıkan Hallac-ı Mansur, insanın Hakkın özünden bir parça olduğunu ve o özdeki parçanın keşfiyle O'nun aşkıyla kişinin kendisini anlamlandırma ve O'nun aşkında yok olma meselesini ve insanların farkına varmasını sağlamaya çalışılmıştır. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi her sözün ve yorumun içerisinde barındırdığı sırları anlamak her kişinin değil er kişinin harcıdır. Hallac-ı Mansur da işte bu er kişilerden bir parçadır. Ne yazık ki bahsettiği meseleler farklı yorumlanarak Hallac'ın şirk yoluna saptığına kanaat getiren Mâlikî kadısı Ebû Ömer Muhammed b. Yûsuf el-Ezdî idamına hükmetti. Abbasi Halifesi Halife Muktedir Billâh tarafından ceza onaylandı ve idam edildi.



Resim 104: Erol Akyavaş; En el-Hak



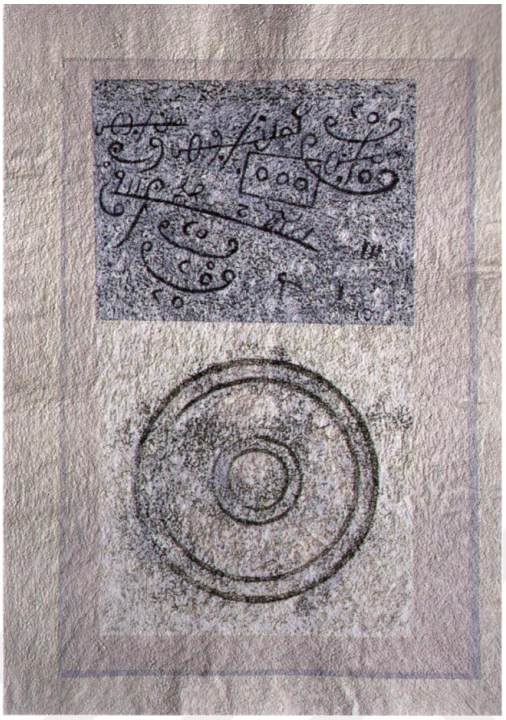
Resim 105: Erol Akyavaş; Hallac-ı Mansur serisinden



Resim 106: Erol Akyavaş; *Hallac-ı Mansur* Serisinden



Resim 107: Erol Akyavaş; Hallac-ı Mansur Serisinden



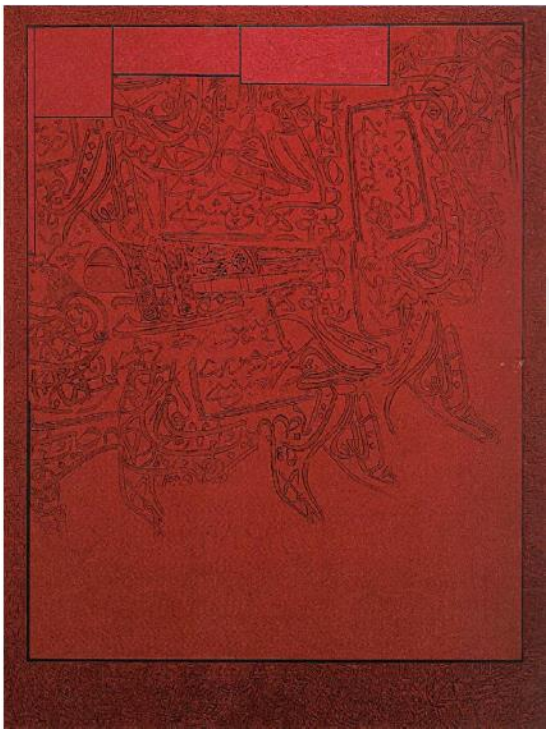
Resim 108: Erol Akyavaş; Hallac-ı Mansur Serisinden

Hallac'ın, Elif harfinin oluşumunun temelini noktadan itibaren alır. Ona göre ''Elif noktadır''[171]. Noktadan zuhura gelir, bu zuhurattan harfler, harflerden kelime, kelimeden de cümleler hasıl olur. Ancak bu harf, kelime, cümle ve bu vasıtalarla oluşan kelamın özü bir tek noktadır. Nokta, mücerred bir kavramdır ve kelamın dayanak noktasıdır. Bunun yanında Hallac, daireyi *''saf bilginin kaynağı''* olarak görür. [172] Daire tıpkı nokta gibi tekil bir oluşum, geometrik bir formdur. Bunun yanında daire, enerjisel manada bir anlam ihtiva eder. Daire formu yaşamdaki süregelen deveran meselesini anlatır.(Dünya kendi ekseni etrafında dönmesi, kanın insan vücudunda dolaşması ve dönmesi gibi)

Akyavaş'ın Hallac-ı Mansur serisinde noktanın özüne ve mahiyetine dair deneysel bir çalışma sunmuştur. Akyavaş'ın eserlerinde nokta; kimi zaman spiral bir oluşum meydana getirmiş(Resim 20), merkezden dışarıya olan hareketiyle halka ulaşmış, dışarından merkeze olan hareketiyle Allah'ın tekliğine ve tevhid kavramına

[171] Yaşar Nuri Öztürk; Hallac-ı Mansur ve Eseri, Yeni Boyut Yayınları, İstanbul 2007, s:323.
[172] Yaşar Nuri Öztürk; a.g.e., s:317.

göndermede bulunmuştur. Yani ‘’El ele el Hakka’’ düsturu sanatçının tuvalinde hayat bulmuştur. Nokta bazen Hz. Ali’nin “*Evvelce Allah tarafından indirilmiş ne kadar kitap varsa hepsi Kur'an'da mevcuttur. Kur'an'da ne mevcud ise hepsi de Fatiha'dadır. Fatiha'da ne varsa hepsi Bismillahirrahmiinirrahıym' dedir. Bismillahirrahmanirrahıym 'de ne varsa Be'dedir. Be' de ne kadar ilim ve esrar toplanmış ise hepsi Be'nin noktasındadır. Ve ben de Be'nin altındaki o noktayım”* diye buyurduğu[173] sözün sirayet ettiği motifsel endişeyle sanatçının eserlerinde kendisine yer bulmuştur.(Resim 21)



Resim 109: Erol Akyavaş; Hz. Ali, tuval üzerine akrilik, 152x127, 1990

[173] Gizli İlimler Hazinesi, (der: Mustafa İloğlu), Seda Yayınları, İstanbul, 2015, s:19.

7.1.5. Balkan Naci İslimyeli

Çağdaş Türk resim tarihimizin farklı üslubuyla dikkat çeken bir diğer ismi ise Balkan Naci İslimyeli'dir. Daha önceki dönemlerde de rastladığımız ancak 1980 sonrasında iyice kendisini belli eden tasavvufi içerikli eserler Türk resminde önemli bir yer edinmiştir. İkonografik içerikler, İslam tarihindeki önemli kişiler ve olaylar gibi meseleler tuvallerde ve değişik teknikteki eserlerde kendisine yer bulmuştur. Bu tarz eserlerin Türk resim tarihimizde önemli bir yer edinmelerinin sebebi ise doğu mistisizminin batı pentüründe hayat bulması, çağdaş olanla gelenekselin bir bütün halinde kompozisyonlar oluşturması bu meseleyi deneysel bir hale getiriyor. İşte bu deneysel üslubun temsilcilerinden birisi de Balkan Naci İslimyeli'dir.

Foto-gerçekçi yorumlamasıyla oluşturduğu *Suret* sergisinde sanatçı, bir anlamda arayışlarını ve sanatsal üretim aşamasının sanatçıyı nasıl etkileyip şekillendirdiğini eserlerinde yansıtmıştır. Suret sergisindeki eserlerinde genel olarak kompozisyonlarda konularını İslam'daki dini imgelerden yaratmıştır. İşte bu sergisinde yer alan çalışmalardan birisi olan "Sanatçının Kendi Ölümünü Taşıdığının Resmidir" adlı çalışması, Alevi-Bektaşi ikonografisi içerisinde yer alan Hz. Ali'nin kendi tabutunu taşıdığı tasvirin modernize edilmiş halini yansıtmıştır.



Resim 110: Balkan Naci İslimyeli, *Suret Sergisinden Sanatçının Kendi Ölümünü Taşıdığının Resmidir* adlı çalışma, Tuval Üzerine Karışık Teknik, 75x157 cm, 1997-1998.



Resim 111: Balkan Naci İslimyeli; Suret Sergisinden; *Sanatçının Kendini Elinin Aynasında Gördüğünün Resmidir*. adlı çalışması
Kaynak: Emine Önel Kurt; Çağdaş Türk Resminde Dinsel Referanslar, Sanat ve İnanç 2, MSGSÜ Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları, İstanbul, 2004, s:323.

Bektaşi Dedebabalarından Mehmet Ali Hilmi Dedebaba'nın nefesi "*Aynayı Tuttum Yüzüme"* 'de geçen *"Aynayı tutum yüzüme/Ali göründü gözüme"* dizelerinin modern tasvirinin yorumunu Balkan Naci İslimyeli'nin Suret Sergisi'nde görmekteyiz. Bu eserde derinlikli bir benlik gözlemi, "bir ben var benden içeri" düsturundaki o "ben" kavramına yapılan yolculuğun seyri İslimyeli tarafından çok hisli bir şekilde yansıtılmıştır. İslimyeli'nin eserlerine baktığımızda genel bir yorum yapmak gerekirse; geçmiş dönemin yarattığı geleneksel üslupların özgün bir yorumla

ve modernist bir perspektifle yaratılmış olduğunu görmekteyiz. Bu özelliği de sanatçıyı Türk Resim Sanatı tarihinde önemli bir yere koymaktadır.

7.1.6. Aliye Berger

Köklü Kabaağaçlı ailesindeki bireylerin sanatsal faaliyetleri ile alakalı herkesin bir ufak da olsa mâlûmatı vardır. Fahrelnissa Zeid, Füreyya Korel, Cevat Şakir Kabaağaçlı, Nejat Devrim gibi ailede pek çok başarılı sanatçı yetişmiştir. Aliye Berger de ailedeki bu sanatçı bireylerden birisidir. Özellikle gravür sanatındaki başarılı eserleriyle ünlüdür. 1954 yılında Yapı Kredi Bankası'nın düzenlemiş olduğu resim yarışmasını *"Güneşin Doğuşu"* adlı yapıtıyla kazanmış ve isminin geniş kitlelerce duyulmasını sağlamıştır.

Yaşam dolu ve yaşamın içinden bir insan olarak Aliye Berger, incelikli görüşü ve hissiyatlı dokunuşlarıyla gravür sanatı başta olmak üzere Çağdaş görsel kültür envaterimize çok önemli eserler kazandırmıştır. Konumuzla alakalı olan eserimiz ise "Bektaşiler" adını taşımaktadır. Genellikle siyah-beyaz renklerin ağırlıklı olarak görüldüğü gravürlerine nazaran Bektaşiler eseri renkli gravürlerinden birisidir.

Aliye Berger'in bu eserine ilk bakışımızda primitif semboller olarak algıladığımız bir takım figürlerle karşılaşmaktayız. İnanç sistemine dair spesifik bir sembolik veya figüratif bir öğe, Türk-İslam geleneksel teknik ve konu repertuarından ziyade sanki Asya kıtasındaki bir bölgede yer alan levha üzerine bir anlamlandırma çabası içerisindeyiz. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi zaten alt metinleri fazla, gizli ve sırlı birçok noktası olan Alevi-Bektaşi inanç sisteminin sanatçıda uyandırdığı figüratif çağrışımlar bir de sanatçının hayal dünyasıyla birleşince kompozisyondaki derinlik ve gizlilik meselesi daha da ön plana çıkmaktadır.

Dikey bir düzlemde, asimetrik bir tutumla yerleştirilmiş olan figürlerden bize göre sol taraftaki sırada, Bektaşilikteki Hüseyni taca benzeyen bir taç takmış soyut bir figür bulunmaktadır. Bektaşi edebiyatının ünlü şairlerinden Edip Harabi'nin *Mecma'ül Bahreyn* adlı eserinde geçen *"Sırrı Sırrullahın tamamı oldum"* dizesi bu

eserde yer alan figürün mahiyetini belirtir niteliktedir. Bu sırlı kompozisyonda kendisi de sır olmuş ve o sırra karışmıştır ve o sırda kendisine mekan bulmuştur.

Kullanılan renk skalası ise eser üzerinde bir deformasyon olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Aliye Berger; bu eseriyle Alevi-Bektaşi öğretisinde yer alan söylemlerden birisi olan "Sır var sır içinde" tabirine nazire yaparcasına son derece derinlikli ve esrarlı bir eser meydana getirmiştir.



Resim 112: Aliye Berger; *Bektaşiler*, Gravür üzerine boyama, 76x28 cm

8. SONUÇ

Kelimelerin var olmadığı, konuşma yetisinin dahi gelişmemiş olduğu primitif dönemlerden beri insanoğlu çevresini anlamlandırma güdüsüyle hareket etmiştir.

İşe ilk olarak temel ihtiyaçlarını giderme maksadıyla başlamış ve insan zihninin estetik endişesinin ilk pırıltısı bu ilkel av aletlerinde belirmiştir. Çevresine entegre olmaya çalışmış, doğada var olan zorluklara karşı alternatif çözümler üretmiş olan insanoğlu, böylece maddelere şekil verme meselesini keşfetmiştir.

Bunun yanında yaşadığı çevrede tecrübe ettiği doğa olaylarını, güçlü ve zayıf kavramlarını irdelemiş, bu irdeleme neticesinde korkunun ve kaygının yaratmış olduğu hissiyatla tapınma ve inanma sistematiğinin ilk merhalesini oluşturmuştur. Korunma ve sığınma ihtiyacı hisseden insan, bu doğrultuda çeşitli tapınma ritüelleri ve bu ritüelleri daha da anlamlı kılma amacıyla çeşitli objeler üretmiştir. İşte ilk insan türlerinin yaratmış olduğu düşünce sistemleri ve buna bağlı obje sistematiği, dinin ve sanatın birlikte ilerleyeceği kavramsal meselenin kökenini oluşturmuştur.

Tarım devrimini meydana gelmesi, o döneme kadar göçebe olarak yaşamış olan insanların sabit bir mekanda yurt tutması gerekliliğini gündeme getirmiştir. Artık bireysellik yerini topluluklara bırakmış, o topluluklardan devletler kurulmuş , yıkılmış, topluluklar arası çıkan çatışmalar ve savaşlar hasıl olmuş, değişen ve gelişen süreçler toplumsal göçlerin yaşanmasına neden olmuştur.

İşte bu savaşlar, göçler ve kurulan devletlerin münasebetiyle kültürlerarası etkileşim sağlanmış, devletler birbirlerinin geleneklerinden, inanç sistemlerinden ve tabi ki sanatlarından etkilenmişlerdir. Bu etkileşim neticesinde üretilen obje repertuvarında farklı üsluplar doğmuş, şekillenmiş ve özgün yapıtlar ortaya çıkmıştır.

İşte bizim çalışmamızın çıkış noktası yukarıda özetlemeye çalıştığımız mesele, bu çerçevede gerçekleşmiş olan sanatsal ve estetik birikimlerin inanç sistemleriyle olan etkileşimleri ve bu etkileşimlerin ışığında doğan sanatsal üretim faaliyetleridir.

Anadolu menşeili bir inanç dairesinin sanatsal üretim faaliyetlerini incelerken, pek tabii bu topraklarda daha önce doğmuş ve gelişmiş olan kültürel ve estetik birikimi de incelemeden konumuza girizgah yapamazdık. Bu topraklardaki ilk ciddi ve görkemli devlet yapılanmalarının miras bıraktığı kültürel gelişim ve üretim serüvenini sergileyerek yapmış olduğumuz girizgah, çalışma konumuzun temelini oluşturmuştur.

Daha sonraki süreçte kitaplı dinlerin ortaya çıkışı, bu dinlerin temel dayanağı olan kutsal kitaplardaki emareler sanat ve din ikilisinin arasındaki ilişkinin daha sık sorgulanmasına neden olmuştur. Artık sanatsal üretim dürtüsünün sınırları, kutsal kitaplar çerçevesinde belirlenmiş ve sanatçıdan bu kitapların getirmiş olduğu sınırlara uyulması beklenmiştir. Bu sınırlar kimi zaman Yahudilikteki gibi sert bir biçimde çizilmiş ve sanat faaliyetlerine hoş bakılmamışken, kimi zaman da Hristiyanlıktaki gibi sınırlar, sanatın bir propaganda işlevi görmesini olanaklı kılmıştır. Kimi zaman da İslam'daki gibi sanatsal etkinlikler, dinin doğrultusunda boyut değiştirmiş ve farklı bir görsel kültür dili oluşturulmuştur.

Osmanlı Devleti'nin kuruluşu ve gelişimiyle, geleneksel İslam sanat perspektifinin farklı bir boyuta ve estetik değere evrilmiş olduğunu görmekteyiz. Sanatsal üretimin icrası yüksek bir kaliteye ulaşmış ve insanlık kültür tarihinin en özgün yapıtları arasında sayılabilecek bir sanatsal üretim mekanizması oluşturulmuştur.

Değişen ve gelişen tarihsel süreç içerisinde Osmanlı Devleti'nde baş gösteren Batılılaşma hareketleri, sosyal ve siyasal anlamda farklı sistemler sunduğu kadar kültür-sanat alanında da bu toprakların çok aşina olmadığı teknik ve üslupların Osmanlı kültür dairesine girmesi durumu meydana gelmiştir. Batılı sanat form ve unsurları deneysel bir estetik kimlik sürecinin başlaması sürecini başlatmış ve sanat dünyamızda figüratif bir devrim gerçekleşmiştir.

Daha sonra yeni kurulan Cumhuriyet rejiminin sanat politikaları da, Osmanlı kültür-sanat dairesinin temeline oturmuş ve gelişim bu temel üzerine inşa edilmiştir. Sanat, kurulan yeni devletin ve rejimin halka tanıtılması ve halk tarafından özümsenmesi doğrultusunda bir araç olarak kullanılmıştır. Sanatçılar İstanbul dışına

çıkarak, Anadolu halkı ile buluşmuş, aynı hayatı paylaşmıştır ve bu paylaşım faaliyetleri doğrultusunda Anadolu'nun hikayeleri ve geleneği tuvaller üzerinde hayat bulmuştur. Sanatçı, tabi olduğu Anadolu kültürünün gerçekliğini ve sertliğini tatbik ederekgeleneksel halk kültürü ve Anadolu insanı da bu "yabancı" simaların vesilesiyle yeni sanatsal repertuvarda kendisine yer bulmuştur.

Yeni sanatsal akımların ve değişen dünyanın ortasında kimi sanatçılar da esrarlı formların ve bilinmez sırların çözümünü ararken bulmuştur kendini. Alevi-Bektaşi inanç sistemi; derine inildikçe sırların içerisinden yeni sırların hasıl olduğu, grift ancak okumasını bilene açık bir idrak etme olanağı sunan b,r değerler silsilesi bütünüdür.

İçerisinde barındırdığı ikonografik unsurları, hem estetik değerleri hem de barındırdığı gizli anlamlarıyla, giz peşinde olan sanatçının her zaman ilgisini çekmiştir. Dönemin getirdiği zorlu şartlarda inancını bu soyut figüratif öğelere gizlemiş ve zengin bir görsel perspektif mekanizması yaratmıştır. İşte bu çalışmayla, farklı arayış neticesinde Alevi-Bektaşi ikonografik repertuvarıyla karşılaşmış ve hemhal olmuş sanatçıların, gelişen ve değişen teknik ve üsluplarla, Batılı mahiyetteki görsel üretim araçlarıyla, mistik doğunun en efsunlu inanç sistemlerinden birisi olan Alevi-Bektaşi inanç sistemi üzerine edindikleri izlenimlerin, gelişen tarihsel süreç içerisinde nasıl şekillendiğini ve işlendiğini çeşitli kaynakların ve zihnimizdeki pırıltı kırıntılarının ışığında bu açıklamaya değer meseleyi izah etmeye çalıştık.

Ancak mesele pek tabii burada bitmiyor. Aramak ve bulmak eylemlerinin yaratmış olduğu dürtüyle eserler meydana getiren sanatçılar için arayış hiç bitmeyecek ve daha nice farklı figüratif eylemler ve içerikler bütünü bu eserlerde uyumlu bir kompozisyon çerçevesinde nakş edilecektir. Beyâzıd-ı Bistami'nin, "Aramakla bulunmaz, bulanlar arayanlardır." sözü esasen anlatmaya çalıştığımız değişim ve gelişim sürecini özetler niteliktedir. Arayış, kavrayış ve sorgulama endişesiyle yaratılan eserlerin daha nice yansımalarla bu topraklardaki inançları ve ananeleri farklı hissiyat ve perspektifle işleneceği aşîkârdır.

KAYNAKÇA

AKSEL, Malik; *Türklerde Dini Resimler*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2015

AKTEPE, Münir, "III. Ahmet", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C:2,İstanbul, 1989, s:34-38.

AKURGAL, Ekrem, *Anadolu Kültür Tarihi*, Türkiye Bilimsel ve Etnik Araştırma Kurumu, Ankara, 2005.

ALPASLAN, Ali, *Ünlü Türk Hattatları*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1992

ALTUNEK, N. Serpil; "İlk Türk Matbaasının Kuruluşu ve İbrahim Müteferrika", *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C:10, S:1, Ankara, 1993, s:191-204.

ANTMEN, Ahu, *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2014

ARSLAN, N. , ''Onlar Grubu'', *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, Yapı Endüstri Yayınları, C:3, İstanbul, 1997, s:1376.

ASLANAPA, Oktay; *Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2014

AVCI, Casim; "Mes'ûdî", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C:29, Ankara, 2004, s:353-355.

AYDIN, Derya Uzun; ''Sanayi-i Nefise Mektebi'' ve Paris Güzel Sanatlar Okulu ''L'ecole Des Beaux-Arts'' Üzerine Bir Değerlendirme", *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S:6, 2014, s:74-81.

BAĞCI, Serpil; "Metinlerden Resimlere: Elyazma Tasvirlerinde Hz. Ali", *Tarihten Teolojiye: İslam İnançlarında Hz. Ali*(yay. haz. Ahmet Yaşar Ocak), TTK Yayınları, Ankara, 2014, s:217-264.

BAĞCI, Serpil, ÇAĞMAN, Filiz, RENDA, Günsel, TANINDI, Zeren; *Osmanlı Resim Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2006.

BALLI, Hasan Hüseyin; "Hurûfîlik Nedir?" , *Mezhep Araştırmaları Dergisi*, S:2, 2011, s:31-48.

BAŞKAN, Seyfi, *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara,2014

BAŞKAN, Seyfi; *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türklerde Resim*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1990

BEKTAŞOĞLU, Mustafa; *Anadolu'da Türk İslam Sanatı*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2009.

BERK, Süleyman, Hat San'atı, İSMEK Yayınları, İstanbul, 2006.

BİNARK, İsmet; "Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı", *Vakıflar Dergisi*, S:XII, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, 1978, s:271-289.

BURCKHARDT, Titus, *Doğu'da ve Batı'da Kutsal Sanat,* İnsan Yayınları, İstanbul, 2017, s:61.

ÇELİKBAĞ, Tahir, "Osmanlı El Yazmalarında Dini Konular Ve Siyer-i Nebi Minyatürleri Hakkında", *Tarih Okulu Dergisi,* S: XXXII, 2017, s:537-558.

ÇOBAN, İbrahim-SERT, Nurcan, "Batılıların Yazdığı Seyahatnamelerdeki Gravürlere Yansıyan Şekliyle Anadolu Geleneksel Mimarisi", *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, C:7, S:52, s:1531-1538.

ÇORUHLU, Yaşar; *Türk İslam Sanatı'nın ABC'si*, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2000

ÇAĞATAY Neşet, ÇUBUKÇU İbrahim Agah, *İslam Mezhepleri Tarihi,* Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları, Ankara, 1985

DAĞLI, Şemseddin Ziya; "İslam ve Ebru Sanatında Soyutlama Düşüncesi Kapsamındaki Çalışmaların Modern Resim Sanatıyla Plastik Bağlamda İlintisi", *International Journal of Humanities and Education*, 2016, s:74-99.

DANİŞMEND, İsmail Hami, *Tarihi Hakikatler*, Bilgeoğuz Yayınları, İstanbul, 2016

DARGA, Muhibbe, *Hitit Sanatı*, Akbank Sanat Yayınları, İstanbul, 1992.

DARGA, Muhibbe; *Anadolu'da Kadın*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.

DE JONG, Frederick; "Bektaşilik'te İkonografi", *Tarihten Teolojiye: İslam İnançlarında Hz. Ali*(yay. haz. Ahmet Yaşar Ocak), Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2014, s:265-296.

DERE, Ömer Faruk; *Ebru Sanatı: Tarihçe, Malzeme, Uygulama*, İSMEK Yayınları, İstanbul, 2007

DERMAN, Çiçek; "Osmanlı İstanbul'unda Bezeme Sanatı", *I. Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu*, 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013, s:495-509.

DERMAN, Uğur, "Hat", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C:16, İstanbul, 1997, s:427-437.

DERMAN, Uğur, "Ebru", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C:10, İstanbul, 1994, s:80-82.

DERMAN, Uğur vd, *Sabancı Koleksiyonu: Kaligrafi, Resim, Heykel ve Porselen, İstanbul*, Akbank Kültür ve Sanat Kitapları, 1995.

DERMAN, Uğur; "Osmanlı Hat Sanatında Tarikat Pirleri", *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler: Kaynaklar-Doktrin-Ayin ve Erkân-Tarikatlar-Edebiyat-Mimari-Güzel Sanatlar-Modernizm*, (yay. haz. Ahmet Yaşar Ocak), TTK Yayınları, Ankara, 2005, s:649-684.

DURAN, Gülnur, "Osmanlı Tezhip Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler", *SDÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S:31, 2018, s:177-199.

DUYURAN, Rüstem, *Birinci Sultan Ahmet Zamanına Ait Bir İstanbul Panoraması*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, İstanbul, 1949

ERDEM, Cem – DEMİR, Tazegül; "Bektaşilik Öğretisinde Terim ve Kavramlar", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S: 55, Ankara, 2010, s:437-470.

EROĞLU, Özkan; *Türkiye'de Resim Sanatı*, Tekhne Yayınları, İstanbul, 2015.

ERSOY, Ayla; *Türk Tezhip Sanatı*, Akbank Yayınları, İstanbul, 1988.

EYİCE, Semavi, "Thomas Allom", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, C:1, İstanbul, 1994, s:206-207.

EYİCE, Semavi; "Kanuni Sultan Süleyman'ın Portreleri Hakkında Bir Deneme", *Kanuni Armağanı* , TTK Yayınları(Kanuni Armağanı'ndan ayrı basım), Ankara, 1970.

FAYDA, Mustafa; "Ömer", *TDV İslam Ansiklopedisi,* TDV Yayınları, C:34, İstanbul, 2007, s:44-53.

FIĞLALI, Ethem Ruhi, "Gâdir-i Hûm", *TDV İslam Ansikloepdisi*, TDV Yayınları, C:13, İstanbul, 1996, s.279-280.

GENİM, Sinan; "Yüzyıllar Boyu İstanbul Panoramaları", *Uluslararası Osmanlı İstanbul'u Sempozyumu(1- 29 Mayıs 2013)*, 29 Mayıs Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 455-473.

Gizli İlimler Hazinesi, (der: Mustafa İloğlu), Seda Yayınları, İstanbul, 2015

GÖREN, Ahmet Kamil; "Cumhuriyet'in Kuruluşundan Günümüze Türk Resim Sanatı", *Türkler Ansiklopedisi*, C.18, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 2002, s. 466-502.

HANBEL, Ahmed b. *Müsned Iv*, Ocak Yayıncılık, (çev: Hasan Yıldız, Hüseyin Yıldız, Zekeriya Yıldız), İstanbul, 2014.

HİZMETLİ, Sabri, "Genel Olarak Râşid Halifeler Dönemi Olayları: Sonuçları ve Etkileri", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C:39, S:1, Ankara, 1999, s:27-54.

IŞIN, Ekrem, "Bektaşilik", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, C:2, İstanbul, 1993. s:131-137.

İmam Cafer-i Sadık Buyruğu,(der. Ali Adil Atalay VAKTİDOLU) Can Yayınları, İstanbul, 2010.

KAHRAMAN, Mehmet E.-GÜLAÇTI, İsmail E, Osmanlı Devleti Gravürlerinde İstanbul Betimlemeleri, Uluslararası Sosyal Araştırmaları Dergisi, C:8, S:39, 2015, s:376-383.

KILIÇ, Erol; "Günümüz Türk Resminde İslam Tasavvufunun Sembolik Yansımaları", *İslam ve Sanat Tartışmalı İlmi Toplantı*, İstanbul, 2015, s:523-551.

KILIÇ, Erol; "Çağdaş Türk Resminde Geleneksel Etkileşim", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S:25, s:327-340.

KINAL, Füruzan, *Eski Anadolu Tarihi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1998

KUBAN, Doğan; *Çağlar Boyu Türkiye Sanatının Anahatları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016.

KUBAN, Doğan, "Gravürler", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Tarih Vakfu Yurt Yayını, C:3, İstanbul, 1994, s:417-423.

Kur'an-ı Kerim ve Türkçe Meali,(Yay. Haz. Yaşar Nuri Öztürk), Yeni Boyut Yayınları, İstanbul, 2009.

KURT, Emine Önel; "Çağdaş Türk Resminde Dinsel Referanslar", *Sanat ve İnanç 2,* MSGSÜ Türk Sanatı Tarihi Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları, İstanbul, 2004, s:319-326.

KUZGUN, Şaban, *Dört İncil Farklılıkları ve Çelişkileri*, Fazilet Neşriyat, İstanbul, 2000.

KÖPRÜLÜ, Fuat; *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Diyanet İşleri Başkanlığı, Ankara,1981

MADRA, Beral, DOSTOĞLU, Haldun; *Erol Akyavaş Selected Works*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000

MAHİR, F. Banu, "Minyatür", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C:30 , İstanbul, 2005, s:118-123.

MÜLAYİM, Selçuk, *Sanat Tarihi Metodu*, Bilim ve Teknik Yayınları, İstanbul, 1994.

OCAK, Ahmet Yaşar; "Alevi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C:2, Ankara, 1989, s:368-369.

ODABAŞ, Hüseyin – FIRAT, Coşkun, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Yazma Eser ve Ferman Süsleme Sanatı*, Türk Kütüphaneciler Derneği Yayınları, İstanbul, 2016

Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi, (haz. Adnan Çoker) Mimar Sinan Üniversitesi 1983 Yayını, İstanbul, 1983

ÖNDİN, Nilüfer, *Gelenekten Moderne Türk Resim Estetiği(1850-1950)*, İnsancıl Yayınları İstanbul, 2011

ÖNDİN, Nilüfer; *Cumhuriyet'in Kültür Politikası ve Sanat(1923-1950)*, İnsancıl Yayınları, İstanbul,2003

ÖZTÜRK, Yaşar Nuri; *Hallac-ı Mansur ve Eseri*, Yeni Boyut Yayınları, İstanbul 2007.

PAPİLA, Aytül, "Osmanlı İmparatorluğunun Batılılaşma Döneminde Resim Sanatının Ortaya Çıkışı ve Osmanlı Kimliğinin Resimsel Anlatımı", *Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, S:1, 2008, s:117-134.

SARAMAGO Jose, *İsa'ya Göre İncil*, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul, 2011.

SERİN, A. Yaşar, "Geleneksel Türk Ebru Sanatında Kronolojik Gelişim Süreci İle İlgili Bir Değerlendirme", *S.Ü Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi Dergisi*, S:26, Konya, 2008, s:97-105.

SERİN, Muhittin, *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*, Kubbealtı Neşriyat, 1999.

SEVİN, Veli; *Anadolu Arkeolojisi*, Der Yayınları, İstanbul, 2003.

SMART, Ninian, "Tarihöncesine Ait Dinlerle İlkel Dinler", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S1, (çev. Günay Tümer), Ankara, 1981, s:297-323.

SOFUOĞLU, Cemal, "Gadir-i Hum Meselesi" , *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S:XXVI, 1983, s:461.

SÖZEN, Metin – TANYELİ, Uğur, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011

ŞAHİN, Mehmet Cem; "Antropoloji ve Din: Dinsel ve Kuramsal Temeller", *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S:2, 2016, s:451-473.

ŞİŞMAN, Mustafa; *Hacı Bektaş Veli*, Sepya Kitaplar, Ankara, 2013

TANINDI, Zeren; *Türk Minyatür Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1996

TANSUĞ, Sezer; *Çağdaş Türk Sanatı*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1993

TANSUĞ, Sezer; *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1997

TAŞ, Mutluhan; **"**XIII. Yüzyılda Anadolu'da Hakim Olan Tasavvuf Düşüncesinin 1980 Sonrası Çağdaş Türk Resim Sanatına Yansımaları" *(Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Doktora Tezi)*, Konya, 2010

TEMREN, Belkıs, *Bektaşiliğin Eğitsel ve Kültürel Boyutu*, Bektaşi Kültür Derneği Yayınları, Ankara, 1998

Türk El Sanatları, Yapı ve Kredi Bankası Yayınları, İstanbul, 1969.

Türkçe Sözlük, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1988

UĞUR, Ahmet; "Selimnâme", *İslam Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, C:36, İstanbul, 2009.

UYKUR, Ramazan, "El-Cezire(Cizre) Atabeglerinin Sikkeleri", *Tarih Okulu Dergisi*, S:XXXIII, 2018, s:23-43.

ÜNGÖR, İbrahim, "Urartu Maden Ergitme Sahası "Kurtderesi" İliç (Erzincan)" , *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C:9, S:43, 2016, s:955-969.

ÜREKLİi Fatma, "Sanâyi-i Nefîse Mektebi", *TDV İslam Ansiklopedisi*, TDV Yayınları, İstanbul, 2009, s:93-97.

YAMAN, Zeynep Yasa; "D Grubu", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, C:2, İstanbul, 1994, s:540-541.

İnternet Kaynakları

https://www.ketebe.org/eser/4185?ref=artist&id=445 (Erişim Tarihi: 19.04.2019)

https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c038519667;view=1up;seq=32 **(Erişim Tarihi: 15.04.2019)**

http://muratmorova.com/work **(Erişim Tarihi: 07.05.2019)**