

Güzel Sanatlar Alanında Geleneksel ve Güncel Bakış

Editörler
EMİNE Filiz Yiğit
Gülşen Aslan Elkıran

BİDGE Yayınları

Güzel Sanatlar Alanında Geleneksel ve Güncel Bakış

Editörler: Doç. Dr. Emine Filiz Yiğit & Dr. Öğr. Üyesi Gülşen Aslan Elkıran

ISBN: 978-625-372-094-0

1. Baskı

Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL

Yayımlama Tarihi: 25.12.2023

BİDGE Yayınları

Bu eserin bütün hakları saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının ve editörün yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Sertifika No: 71374

Yayın hakları © BİDGE Yayınları

www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayinlari@gmail.com

Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.

Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya / Ankara



İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER	3
Mezar Taşlarından İskilip Tarihini Okumak 2 / Ayasofya Dersiâmı İskilipli Mehmed Hilmi Efendi	5
Cemal EKİN	5
Gülşen ASLAN ELKIRAN	5
Sanat Kültür ve Kistch Tavır	14
Dilek KUYRUKCU	14
Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğünde Bulunan Mihirimah (Mihr- Ü-Mah) Koleksiyonuna Ait 1452 Envanter Numaralı Yazma Eserin Kitap Sanatları Açısından İncelenmesi	31

Gülşen Aslan Elkıran.....	31
Mimari Yapının Parçası Seramik Kiremitler	49
Oğuz BOZDEMİR	49
Hüseyin ÖZÇELİK.....	49
Karakoyunlu Türkmen Dönemi Tezhip Üslupları	61
Mercan Hüseyini	61
Pişmiş Toprak Ocaklar: Geleneksel Pişirme Yöntemi.....	95
Oğuz BOZDEMİR	95
Ayna kültürü ve Geleneksel Sır Dökümü ile Yapılmış Güncel Ayna Tasarım Uygulaması	107
Sebahat KILIÇ BÜLBÜL.....	107
Çocuğun Dünyasında Resim Dili Ve Tasarım	157
Şerife BİRCAN	157
Hilmi GÜNEY.....	157
Gümüşhane Krom Vadisi Şamanlı Şapeli'nin Sanat Tarihi ve Tasarım Açısından İncelenmesi	177
Nurgül ŞENTÜRK	177
Mahmut SARI	177
More Than Just a Physical Space: Usage of Built Environment in Video Games.....	192
İrem TEKİN YÜCESOY.....	192
Gentrification of Arabesk Music in Turkey of the 2000s: Müslüm Gürses Project	216
Emine Filiz YİĞİT	216

BÖLÜM I

Mezar Taşlarından İskilip Tarihini Okumak 2 / Ayasofya Dersiâmı İskilipli Mehmed Hilmi Efendi

Cemal EKİN¹

Gülşen ASLAN ELKİRAN²

Giriş

İskilip Hacı Karâni Mezarlığında başlattığımız restorasyon çalışmalarında tespit ettiğimiz başka bir mezar taşındaki kimlik bilgileri Ayasofya Dersiâmı Mehmet Hilmi Efendi'yi işaret etmektedir. Mezar, bütünlüğünü korumasına rağmen doğanın tahribatına açık durumda olduğu için mezar baş ve ayak taşı büyük bir titizlikle yaptığımız kimyasal ve mekanik temizlik sonrası önemli oranda korunarak ihya edildi. Bu çalışma sonrası baş taşındaki

¹ Öğr. Gör. Dr. Cemal EKİN, Hitit Üniversitesi, İskilip MYO Mimari Restorasyon Programı

² Hitit Üniversitesi Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu El Sanatları Bölüm Başkanı
gulsenaslanelkiran@hitit.edu.tr ORCID: 0000-0002-2573-3054

(şahidedeki) yazılar okunarak kimlik açığa çıkarılmış oldu (Fotoğraflar 1-3, çizim:1). Eski Türkçe (Osmanlı Türkçesi) ile yazılmış kitabenin Latin harflerine ve günümüz Türkçesine aktarılmış hali aşağıdadır ³.

Kitabenin harf çevirimi	Günümüz Türkçesine aktarımı
Sene 1340	Sene 1924 (Rumi)
Ayasofya-i Kebir	Ayasofyayı Kebir
Dersiâmlarından	Dersiâmlarından
ve mevâli-i kiramdan İskilip	ve seçkin kadınlardan İskilip
Müfti-i esbakı Mehmed Hilmi Efendinin	Eski Müftüsü Mehmed Hilmi Efendinin
Ruhuna Fatiha	Ruhuna Fatiha

Kitabede belirtilen, Mehmed Hilmi Efendi'nin yaptığı görevlere geçmeden önce kısaca kendisi hakkında elde ettiğimiz kısıtlı, daha çok araştırmaya muhtaç bazı bilgileri vermek gerekmektedir. 1841'de İskilip'te doğan Mehmed Hilmi Efendinin Babası Hasan Efendi'dir. İlköğrenimini doğduğu yerde yaptıktan sonra 1854'te İstanbul'a giderek Cafer Ağa Medresesine girer. Burada Ankaralı Said Efendi'den ders alır. Keçecizade Süleyman Sırrı Efendi'den icazet (diploma) aldıktan sonra 1871'de girdiği sınavla Ayasofya Medresesinde öğrenimine devam eder⁴. Medrese

³ Kitabenin günümüz Türkçesine aktarımındaki yardımları için Dr. Doğan Koşan'a teşekkür ederim.

⁴ İstanbul'un fethinden hemen sonra Ayasofya'nın yanındaki papaz odalarının medrese haline getirilmesiyle Ayasofya Medresesi kurulur ancak asıl Ayasofya Medresesi Fâtilh'in vakfı olarak 1466'da Ayasofya'nın kuzeyine inşa edilmiştir. Fâtilh Camisinin inşaatı sonrası (1469) bir süre boş kalmış, II. Bayezid devrinde tekrar açılmıştır. 1596 tarihli masraf defterine göre yıkık olduğu anlaşılan Ayasofya Medresesi bu tarihte tamir edilmiştir. Sultan Abdülmecid, Ayasofya'nın büyük restorasyonunu 1846-1849 yıllarında Gaspere Fossati'ye yaptırdığı dönemde medrese de temelden inşa edilir. 1869'da Ayasofya Medresesinin 198 öğrenciyle İstanbul'un en kalabalık medresesi olduğu anlaşılmaktadır. 1915 yılına ait İstanbul Müftülüğü Şer'î Siciller Arşivi'ndeki "*Ders Vekâleti Medrese ve Müderris Defterinden*" alt katında 14, üst katında 18 olmak üzere medresenin 32 odası, iki katta birer helâ, genişçe bir avlusu ile ortasında şadırvanı, gusülhane ve çamaşırlığı

öğrenimini tamamlayıp mülâzım olanlar arasından 7 yıllık mülâzemet (bekleme-staj) süresinden sonra girdikleri ruûs⁵ sınavını başaranlar ruûs belgesi (Tedris-eğitim ruhsatnamesi) alırlardı. Ruûs alanlar ibtidâ-i hâric (ilk kademe) medreselerine atandıkları için ruûslarına “*ibtidâ-i hâric ruûsu*”⁶ denirdi. Mehmed Hilmi Efendi, 1875’de bu süreyi tamamladıktan sonra girdiği sınavla “*ibtidâ-i hâric ruûsu*” alır. 1887-1889 yıllarında İskilip’te bir süre müftülük

olduğu anlaşılmaktadır. Medresede, 103 öğrenci kalmasına rağmen ancak 80-90 öğrencinin barınabileceği belirtilmiştir. 1924’de İstanbul Belediyesince öksüzler yurdu haline getirilmiş, 1934’te Ayasofya Camisi’nin Vakıflar İdaresi’nden Müzeler Genel Müdürlüğü’ne devredilmesinden sonra kısa bir süre yurt olarak kullanılmış, 1935 yılında boşaltılmıştır. 1935-1936’da Ayasofya’nın etrafını açmak ve mevcut medrese binasının “*eski eser*” özelliğinde olmaması gerekçesiyle Müzeler İdaresi tarafından tamamen yıktırılmıştır. 1985-1986 yıllarında medrese arsasındaki toprak ve moloz yığın kaldırılınca medresenin temelleri ortaya çıkar. Medresenin kapısı yanında Akşemseddin’in çilehanesinin olduğunu Hüseyin Ayvansarayî’den öğrenmekteyiz İlk müderrisi Molla Hüsrev olan medresede, 15. yüzyılda İslam dünyasının önde gelen astronom ve matematikçilerinden Ali Kuşçu da müderrislik yapmıştır (Eyice, 1991:217). Yapının mevcut kalıntıları, tarihi belge, fotoğraf ve çizimlere göre hazırlanan projeleriyle rekonstrüksiyonu (yeniden inşaatı) için yeterli bilimsel veri olduğu düşüncesiyle 2009’da “*korunması gerekli kültür varlığı*” olarak tescil edildi. 2017’de başlanan rekonstrüksiyon çalışmaları tamamlanarak 15 Nisan 2022’de Ayasofya Medresesi “*Araştırma Merkezi*” işleviyle açıldı.

⁵ Osmanlılarda atamalarla ilgili bir terim olan ruûs, “*baş, kişi, şahıs*” anlamına gelen re’s kelimesinin çoğuludur. Aynı zamanda bürokraside XVI. yüzyıl sonlarına kadar birtakım resmî atamaların kaydedildiği defterleri de ifade eder. XVII. yüzyıldan itibaren bazı atamalar için verilen tezkireler de (resmi yazışmalar) bu adla anılmış ve bu yüzyılın sonlarına doğru atamaların bürokratik işlemlerinin yapıldığı dairenin adına dönüşmüştür (Ahışahı, 2008 : 272).

⁶ İlmiye sınıfında göreve başlayabilmek için gerekli belgeye “ruûs” denir. Medrese öğrenimini tamamlayıp mülâzım olanlardan 7 yıllık mülâzemet (staj) süresinden sonra girdikleri ruûs sınavını geçenler ruûs alırlardı. Ruûs alanlar, ibtidâ-i hâric (İlk kademeyi oluşturan medrese müderrisliği.) medreselerine tayin edildikleri için ruûslarına ibtidâ-i hâric ruûsu denir.

görevinde bulunur⁷. Ardından, 1905’de Süleymaniye derecesiyle⁸ Siyavuş Paşa Medresesi (Fatih’te) Müderrisliğine getirilir. 1909-1916 yılları arasında Mehmed Hilmi Efendi’nin Huzur Derslerine⁹ muhatap¹⁰ olarak çağrılan dersiamlar arasında olduğunu görmekteyiz (Atmaca, 2018). Muhatapların da tıpkı mukarrirler gibi

⁷ Dersiam İskilipli Mehmet Hilmi Efendinin İskilip Müftülüğü yaptığını Muhammed b. Ömer el-İskilibi ile ilişkili bir nottan öğrenmekteyiz. İskilip’te Muhammed Nuri’nin babası, Muhammed Emin’in dedesi olan Muhammed b. Ömer el-İskilibi, İskilip’te medrese görevlisi iken Ka’b b. Zühey’in “*Kaside-i Bürde*” adlı kasidesini (divan şiiri) “*Şerh-i Banet Suâd*” adıyla şerh edip (yorumlayıp) dönemin İskilip Müftüsü Mehmed Hilmi Bey’e hediye ettiğini öğreniyoruz. Bu yayın, Çorum Hasan Paşa Kütüphanesinde 605/5 yazma numarası ve 979 numara ile Süleymaniye Nazif Paşa Bölümündedir (Erkoç, 2017 : 86).

⁸ XVI. yy.a kadar Ayasofya Medresesi, medreseler arasında eğitimde en yüksek seviyede olup 60 aççeli (altmışlı) müderrisler burada görev yapardı. Kanuni Sultan Süleyman tarafından Süleymaniye Külliyesi içerisinde 1551-1557 arasında inşa edilen Süleymaniye Medresesi; medrese-i evvel (ilk), sani (2.), salis (3.) ve râbi (4.) olarak dört medrese, bir tıp medresesi (darüşşifa) ile bir darül-hadisten (Hadis öğrenimi için) oluşmuş olup Osmanlı’da eğitimde zirve noktası olarak tanımlanır (İpşirli, 2016:323-340). Süleymaniye Medresesinin inşasıyla medreselerin önem sırası değişmiş, ilk sıraya Süleymaniye Medreseleri yerleşmiştir.

⁹ Osmanlı Devletinde iki yüz yıllık bir gelenek olan huzur dersleri, 1759’dan 1923’e kadar devam etmiştir. Ramazan ayında sarayda **padişahın huzurunda** dönemin meşhur bilginleri tarafından sekiz oturum halinde Kâdı Beyzâvî tefsirinin (Yüzlerce yıl medreselerde okutulan Kuran tefsiri) tartışmalı biçimde müzakeresiyle gerçekleşirdi. Genellikle Ramazan ayının ilk günlerinde başlayan Huzur Dersleri, Sultan II. Abdülhamid devrinde değiştirilerek, haftanın iki günü ve Ramazan ayı boyunca devam etmiştir. Ancak Sultan Reşad döneminde derslerde, eski uygulamaya dönülerek Ramazan’ın ilk günlerinde yapılmaya devam etmiştir. Sultan Vahidettin döneminde ise tekrar değişerek, II. Abdülhamid örneğinde olduğu gibi dersler, Ramazan ayı boyunca sürdürülmüştür. Derslerin icra mekânı olarak da 1909-1922 yıllarında Dolmabahçe Sarayı ve Yıldız Sarayı tercih edilmiştir (Atmaca, 2018:9-13).

¹⁰ Huzur derslerinin derslerin katılımcıları; başta padişah olmak üzere, dersin icrasından sorumlu olan mukarrir (Padişahın huzurunda tefsir derslerini katılımcılara anlatan âlim.), mukarrire soru sormakla görevli ve müzakereci konumunda olan muhataplardan oluşmuştur. Katılımcılardan başka dinleyici statüsünde bulunanlar; şehzadeler, sadrazamlar, şeyhülislam gibi ileri gelen devlet adamları ve mabeyn erkânı (saray görevlileri) memurları ile kafes arkasında Harem-i Hümayûn’daki kadınlar da bu dersleri dinlerlerdi.

sahip olması gereken vasıflar vardı. Aranılan vasıflara baktığımızda mukarrirlik için dile getirilen özelliklerin aynılarını muhatapların da taşıması istenmektedir. Örneğin; İstanbul müderrisliği rütbesine ulaşmış olmak, uzun senelerce eğitim vermek ve diğer ulema arasında seçkin bir konumda bulunmaktı. 1909-1916 arası Huzur Derslerine Muhatap olarak katılanlar arasında Mehmet Hilmi Efendinin de bulunması bu vasıfları taşıdığını göstermektedir.

Burada “*Dersiam*” ünvanını açıklamak Mehmed Hilmi Efendi’nin Huzur Derslerine çağrılma nedenini de açıklamaya yardımcı olacaktır. “Umuma, halka açık ders” anlamına gelen “*ders-i âm*” tabirini XVI.yy.da rastlıyoruz. Selânikî Mustafa Efendinin, Vâlîde Sultan Medresesine müderris görevlendirmesinden söz ederken Şehzade Camisinde ulemâ ve müderrislerin toplanıp “*dersiâm eylediklerini*” bildirilmektedir. Böylece bu tabirin XVI. yüzyılın ikinci yarısında “**halka açık umumi ders**” anlamında kullanılmakta olduğu anlaşılmaktadır. Dersiâm olabilmek için medreseden mezun olup icâzet aldıktan sonra bir sınava daha girmek gerekmektedir. II. Mahmud Döneminde yapılan yeniliklerin geniş ölçüde dersiâmlar aracılığıyla halka duyurulmuş olmasından dersiâmların halk arasında oldukça etkili oldukları anlaşılmaktadır (İpşirli, 2016 : 323-340). XIX. yy.da dersiâmların sayılarını gösteren ve 23 Temmuz 1869 tarihinde dönemin şeyhülislâmı Hasan Fehmi Efendinin emriyle hazırlanan listede İstanbul’da faal olan 166 medreseden 80’inde 180 dersiâmın ders verdiği, diğer 86 medresede ise dersiâm bulunmadığı görülmektedir. Medreselerin çoğunda sadece bir dersiâm görev yapmakta iken I. Abdülhamid Medresesinde 14, Ayasofya Medresesinde 10, Fâtih medreselerinin her birinde 3 ile 5, Rüstem Paşa, İbrâhim Paşa, Kemankeş Kara Mustafa Paşa, Şeyh Ebü’l-Vefâ, Şahkulu medreselerinde 4’er dersiâm bulunmaktaydı (Kütükoğlu, s. 286-295).

Dersiâmlar cami derslerini umumiyetle sabah namazı ile öğle namazı arasında verirler, halka açık olan bu derslere her kesimden birçok kimse katılırdı.

Dersiam İskilipli Mehmet Hilmi Efendinin Huzur derslerindeki görevinin (yaşlılık sebebiyle) bittiğini 1916 yılına ait arşiv belgesinden öğrenmekteyiz. Bu belgede Huzur derslerine katılan 33 kişiden bazısına “*bilad-ı hamse*¹¹” (beş şehir) diğerlerine ise mahreç¹² (çıkılan yer) payesi verildiği, böylelikle huzur derslerine iştirak edemeyecekleri ve muhataplık vazifelerinin son bulduğu şu kayıtlardan anlaşılmaktadır: “...*Huzûr-ı hümayunları ders-i şerifi muhataplarından Sultanyerli Yusuf Ziyaeddin ve İskilibli Mehmed Hilmi ve Kalecikli Mehmed Şükri ve irade-i seniyye layihası leffen arz ve takdim kılınmış...İskilibli Mehmed Hilmi ve Kalecikli Mehmed Şükri ve Filibeli Ahmed Hulusi efendilerin bilad-ı hamse ve diğerlerinin mahrec-i payeleriyle taltifi...*” (İMMA., MA.d., nr: 4, s. 397, (13.Ra.1334)., Ayrıca İMMA., BFMK.d., nr: 1642, s. 233-235, (13Ra 1334).

Dersiam Mehmed Hilmi Efendinin “*bilad-ı hamse*” payesiyle ödüllendirilmesi şeyhülislamlık için önemli bir aşamaya girdiğini ancak bu görevi yapıp yapmadığını tespit edemedik. Zira bu beş şehirden birinin kadısı terfi edeceği zaman “*Harameyn*” (İstanbul, Mekke ve Medîne) kadılıklarına yükselirdi. İstanbul’un Osmanlı devletinin başkenti; Mekke ve Medîne’nin ise, İslâm’ın doğup yayıldığı, Ka’be’nin ve Ravza-i Mutahhara’nın (Hz. Muhammed’in kabri) bulunduğu şehirler olmaları nedeniyle, itibâr ve önem bakımından en yüksek statüde tutulurdu. İstanbul kadılığı, bütün kadılıklar içerisinde en üst kadılık idi. İstanbul kadılığının bir üstü, ilmiye sınıfının zirvesi ve Şeyhülislâmlığa gidiş yolunun son aşamaları olan Anadolu ve Rumeli kazaskerliği idi. Yani

¹¹ Bilad-ı Hamse Mevleviyetleri (Kadılıkları): Sonraları Bilad-ı Hamse denilen mevleviyet evvelce Mekke, Edirne ve Bursa olmak üzere üçü daha sonra Mısır ilave edilerek Bilad-ı Erbaa mevleviyeti denildi. Mekke Harameyn mevleviyeti olunca buraya Şam ilave edildi daha sonra Filibe de buraya ilav olunarak Bilad-ı hamse (beş şehir) mevleviyeti adını aldı (Uzunçarşılı, 1988:100)

¹² Mahreç Mevleviyetleri (Kadılıkları): Üçüncü derece mevleviyetlerden olup kadılarına mahreç mevalisi denirdi. Öncelikle Kudüs, Halep, Tırhala Yenişehir, Galata, İzmir, Selenik iken daha sonra Eyüp, Üsküdar, Sofya, Girit ve Trabzon da eklenerek sayı 11’e çıkarılmıştır. (Uzunçarşılı, 1988:101)

Şeyhülislâm olabilmek için, normal şartlar altında, önce sırasıyla Bursa, Edirne ve İstanbul kadılıklarını geçmek, sonra Anadolu ve ardından Rumeli kazaskerliği görevlerinde bulunmak gerekiyordu. Tabii bu sıranın sık sık bozulduğu hâller de olmuştur.

Dersiam İskilipli Mehmed Hilmi Efendinin tespit ettiğimiz Hacı Karâni Mezarlığındaki mezar taşında 1924 yılında vefat ettiği belli olduğuna göre, şimdilik yeni bir bilgiye ulaşıncaya kadar Huzur Derslerinden sonra İskilip'e döndüğü ve burada vefat ettiğini ileri sürebiliriz.

KAYNAKLAR

Arşiv Kaynakları

İSTANBUL MÜFTÜLÜĞÜ ARŞİVİ

İMMA : Meşihat Arşivi

MA.d : Meşihat Arzları ve İradelere Mahsus Kayıt Defterleri, nr: 4, s. 397, (13.Ra.1334)

BFMK.d : Bâb-1 Fetva Mektubi Kalemî Defterleri, nr: 1642, s. 233-235, (13Ra 1334).

TOPKAPI SARAYI Müzesi Arşivi, nr. D. 9015.

Diğer Kaynaklar

AHİSHALİ, Recep (2008), "Ruûs" maddesi, TDV İslâm Ansiklopedisi'nin 35. cild, s.272-273 İstanbul.

ATMACA, Arzu (2018), "II.Meşrutiyet'ten Cumhuriyete Kadar Huzur Dersleri (1909-1922)", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih ABD, İstanbul.

EYİCE, Semavi (1991), "Ayasofya" maddesi, TDV İslam Ansiklopedisi, 4.cilt, s.217, İstanbul.

ERKOÇ, Ethem (2017), Çorumlu Şeyhülislam ve Alimler, s.86. Çorum Belediyesi Yayınları, Çorum.

İPŞİRLİ Mehmet (2016), "Medrese" maddesi, TDV İslam Ansiklopedisi 28.cilt, s.323-340, İstanbul.

KÜTÜKOĞLU, Mübahat S. (1977), "1869'da Faal İstanbul Medreseleri", TED, sy.7-8 s. 286-295.

MARDİN, Ebu'l-ula, Huzur Dersleri, I, İstanbul 1951.

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı (1988), Osmanlı devletinin ilmiye teşkilatı, (3. baskı) Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

GÖRSELLER



Foto 1: Ayasofya Dersiamı İskilipli Mehmed Hilmi Efendinin bütünlüğünü korumuş sanduka biçimli mezarı



Foto 2, 3; Çizim 1: Ayasofya Dersiamı İskilipli Mehmed Hilmi Efendinin tespit edilen (2) ve kimyasal ve mekanik temizliği ile açığa çıkarılan kitabesi (3) ile baştaşının çizimi (D.Koşan'dan)

BÖLÜM II

Sanat Kültür ve Kistch Tavır

Dilek KUYRUKCU¹

Giriş

Sanat her dönem kendinden önce üretilenlerden beslenmiş ortaya yeni ürünler koyarak geleceğe kaynak oluşturmuştur. Sahip olduğumuz kültürel miras bu birikimlerden oluşmaktadır. Modern zamanlarda bir çok akım kendinden öncekini reddetmiş eleştirmiş kendinden sonra gelen tarafından da reddedilmiş ve eleştirilmiştir.

Çağdaşlarınca kabul görsün ya da görmesin bir çok sanatsal tavır sanat tarihi içinde hak ettiği yeri bulmuştur. 1900 lerde ortaya çıkan ve büyük zevksizlik olarak tanımlanan ve kabul görmeyen Kitsch sanat geleneği reddederken aslında gelenekten beslenen en cesur sanatsal tavırlardan biridir. Dünya kültürünün önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Reddedtiği geleneğin kültürel mirasın bir

¹Öğretim Görevlisi, Namık Kemal Üniversitesi

parçası olmuştur. Sanatın büyük kesimlere ulaşmasını sağlayarak kültürel mirasın aktarımına katkıda bulunmuştur

Sanat, Kültür Ve Kistch

Tdk sözlüğünde kültür “tarihsel, toplumsal gelişme süreci içinde yaratılan bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünü; hars, ekin:” olarak tarif edilmektedir

Buradan yola çıkarak kültürü bir ulusun bir milletin maddi ve manevi varlıklarının, değerlerinin bir toplamı olarak kabul ederek;. kültürü oluşturan varlıkların başında sanatı sayabiliriz. Resim, heykel, ya da geleneksel zanaatlar sonucu üretilen her bir eser, şiir edebiyat, mimari kültürü oluşturan parçalardır. Sanat bir ulusun sahip olduğu kültürel birikimin en önemli ve en büyük parçasını oluşturmaktadır, sanat ve kültür arasında kopmaz ve değişmez bir bağ vardır.

Kültür varlıkları olarak adlandırabileceğimiz bu kavramlar bir milletin dünya kültürüne de en önemli katkısıdır. Yani bir milletin sahip olduğu kültürel varlıklar, kültürel değerler aynı zamanda tüm dünyaya mal olmuş değerlerdir.

Doğaya karşı girdiği amansız savaşı, hayatta kalma savaşını kazanan insan zaruri ihtiyaçlarını giderdikten sonra estetik kaygılarla üretimler yapmaya başlamıştır. Böylece kültürel öğeler meydana getirmiştir. . Mağara duvarına çizilen bizon resimlerinden, çömlekçi çarkında çekilen seramik çanaklara, Marcel Ducamp’ın saldırgan alaycı geçmişi, gelenekleri reddeden cüretkar eseri “Çeşme” ye (Resim 1) kadar üretilen her bir eser ulusal kültür için bir değer, bir belge niteliği taşımaktadır.

Ducamp bu eserinde tüm gelenekleri alt üst eden bir alaycı cüretkar bir tavır sergilemiştir. Eserin tüm sanat dünyasını alt üst eden alaycı, cüretkar tavrı yanında; geçmişe, geçmişin değerlerine saldıran cesur bir yanı vardır. Bu eser geçmişin tüm değerleri ile alay etmiş, sanat dünyasına yeni bir bakış açısı yeni malzemelerle çalışma

olanağı sunmuştur. Tıpkı Kistch sanat eserlerinin alaycı ve cesur tavrı gibi.

“Andy Warhol’dan Joseph Beuys’a ve Tracey Emin’e, bu pisuvar sanatçılara geleneksel sanat eserini yeniden ele almaları için ilham verdi. Tablolar ve heykeller yerine, sanat birdenbire Brillo kutuları, dağınık bir yatak veya bir limonun içine yerleştirilmiş bir ampul olmuştur:” <https://vesaire.org/hem-sanat-hem-degil-cesme/>



Resim Marcel DUCAMP, Çeşme, 1917

Dünyanın sahip olduğu kültürel miras ilk insandan bu yana var ola gelmiş tüm uygarlıkların tüm insan topluluklarının bizlere bıraktıklarından oluşmaktadır. Bugün müzelerde, sanat galerilerinde ya da bianellerde hayranlıkla izlediğimiz onlarca obje, onlarca eser sonsuz çabalar sonucu ortaya çıkan büyük bir mirastır. Bu eserler ister gelenekten beslenmiş, isterse geleneği reddetmiş; hatta onunla alay etmişse olsa dünya kültürel mirasının parçalarıdır.

Bir ulusun sahip olduğu kültürel değerlerin korunması ve sağlıklı bir biçimde yeni nesillere ulaşabilmesi oldukça önemli bir konudur. kimi zaman bir resim, kimi zaman bir şiir, bir halı motifi yada antik bir heykel sanatçıların üretimleri için bir alt yapı oluşturmakta esin kaynağı olmaktadır. İster modern ister geleneksel, her bir sanatçı ürettikleriyle ulusal kültürüne olduğu kadar dünya kültürüne de yeni bir değer sunmaktadır.

Hızla gerçekleşen sanayileşme ve şehirleşme sonucu sahip olduğumuz bir çok değer yok olmuştur. Zanaatkarlar endüstriyel üretime yenik düşmüş, üretim yapılan atölyeler bir bir kapanmıştır. Bunun sonucu olarak ta geçmişin sahip olduğu estetik değerler unutulmuş. Kistch adını verdiğimiz üretimler hayatımızın her alanına yerleşmiştir.

Yüzyıllar öncesinden gelen bir desen bugün çağdaş bir sanatçının fırçasında yeniden hayat bulabilmektedir. Kültürel birikimlerin tanınır olması ve gelecek nesillere sağlıklı bir şekilde aktarımı yoluyla devamlılığı sağlanmalı, kültürel varlıklar özenle korunmalıdır .

Sözü edilen kültürel aktarımın hak ettiği biçimde gerçekleşmesi için toplumu oluşturan her bir bireyin sahip olduğu kültürel mirası tanınması ve değer vermesi bu bilince erişmesi gerekmektedir. Çok uzun dönemler boyunca sanat ve kültür ekonomik gücü elinde bulunduran özel bir zümrenin tekelindedir. Sanayileşme ile birlikte bu kültürel öğeler daha çok insana ulaşabilmiş daha tanınır ve bilinir hale gelmiştir. Bu mirasın zengin azınlığın tekelinden kurtularak daha çok insana ulaşmasında Kistch sanat eserlerinin payı oldukça büyüktür. Fabrikalarda seri biçimde üretilen ve hızlı bir şekilde yayılan Kistch ürünler geçmişin değerlerini kullanmış, klasik eserleri konu edinerek tanınırlığını, bilinirliğini artırmıştır. Böylece toplumu oluşturan bireyler sahip olduğu kültürel değerlerle yüzleşmiş , sanat ürünlerine kolaylıkla ulaşabilmiş, estetik anlayışı gelişmiş ve sahip olduğu kültürel değerleri korumak için farkındalık sahibi olmuşlardır.

Sanayileşme ve modernleşme öncesi dönemler incelendiğinde sanatın ve büyük eserlerin özel bir kesimin tekelinde olduğu görülmektedir. Aristokratlar, Saraylarda yaşayan soylular sanata ve sanatçıya rahatlıkla ulaşabilmekte ve hatta sanatı kontrol edebilmektedirler.

Sanayileşme ile birlikte Aristokrasi yerini burjuvaziye bırakmış sıradan insan için ulaşılmaz olan eserler, ulaşılmaz görülen sanatçılar artık daha kolay ulaşılabilir, elde edilebilir hale gelmiştir. Özellikle Kistch sanat adı verilen geçmişi ve yüce değerleri aşağıladığı düşünülen tavırla birlikte sanat artık büyük bir kitleye erişebilmiş sıradan insana ulaşabilmiştir.

Nedir Kistch öncelikle bu kavramı tanımlayalım. Kitsch dediğinde akla ilk gelenin: adi bayağı basit ve hatta uyduruk üretimler olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

“Kitsch sözcüğünün kökeninin hangi dile ait olduğu ya da hangi kelimedenden türediği tam olarak bilinmemektedir. Literatürde kitsch sözcüğünün kökenine ve anlamlarına dair yapılan açıklamaların çeşitlilik gösterdiği söylenebilir. İngilizce-Türkçe sözlükte kitsch’ in tanımı, “Uyduruk sanat eseri; ucuz edebiyat; sanat eseri gibi ortaya sürülen fakat saçma, gülünç veya değersiz olarak kabul edilen süslü eşyalar, edebiyat yazıları, vb.” olarak yapılmaktadır (Longman, 1993)”. (Göktürk&Ersöz,2021)

Kistch dediğinde sayısız tanımla karşı karşıya gelmekteyiz ancak bu tanımların ortak özelliği kistch üretimlerin klasik anlamda bir sanat değeri taşımadığı ve kendine has özel bir estetik türü olduğu yönündedir. Kitsch ve zevksizlik aynı anlamda kullanılmıştır.

Kistch üretimler sanat tarihi içinde herhangi bir akıma dahil edilememiş ve Kistch sanat olarak kendi başına bir hareket olarak kabul görmüştür.. Bu hareket Kistch sanat olarak adlandırılmaktadır. Öyle ise Kistch’i sanatsal değeri olmayan sanat olarak tarif edebiliriz.

Kitsch sözcüğünün ortaya çıkmasının nedenlerini özetlemek istersek Aristokrat çevrenin, ortaçağda sanat üzerinde büyük söz

sahibi olan kilisenin ve dini doğmaların etkisinin Fransız devrimi ve Modern hareketlerle birlikte yitirmeye başlaması, bu kesimlerin elinde bulundurdukları sanat eserlerinin müzelerde yerini alması ve bunun sonucu olarak sanat ve toplumun yeniden bağ kurmasının etkili olduğunu söyleyebiliriz.

Aristokrasinin etkisinin azalması ve bu dönemde ortaya çıkan burjuvazi sınıfının kültürel ihtiyaçlarının karşılanması gerekmektedir. Yeni bir kültürel tüketim anlayışı oluşmuştur. Her şey büyük bir hızla üretilmekte ve tüketilmektedir. Klasik, geleneksel bakış yerini bambaşka bir anlayışa bırakmıştır.

Artık kültür ürünleri her kesimin ulaşabileceği erişebileceği bir hal almıştır. Bunun en büyük nedeni sanayi üretiminin tüm dünyada hızla yayılmasıdır. Yukarıda da bahsettiğimiz gibi el emeği üretim yapan zanaatkarlar fabrikalara yenik düşmüş bir çok sanat ve zanaat dalı kaybolmuştur. Bu durum kültürel mirası eksiltmiş midir? Sorusunu sordüğümüzde ise:

Geleneksel yöntemlerle, yüksek estetik değerlerde yapılan üretimin yerini artık makinelerde büyük sayıda yeni bir estetikle yapılan üretimler almıştır. Kistch adı verilen bu üretimler de kültür mirasının önemli bir parçasıdır Sanat tarihi içinde kendine özel bir yer bulmuştur.

Kistch sanatın ortaya çıkmasında ve büyük bir hızla yayılmasında en büyük etki fabrika üretimidir. Makineleşme sayesinde artık büyük kitleler için çok sayıda şey daha uygun fiyatlara üretilebilmektedir. Önceden var olan her bir eser kopyalanabilmekte ve herkes bu eserlere ulaşabilmektedir. Bunun sonucu olarak sanat eseri olarak adlandırılan ve müzelere kaldırılan o eşsiz nesnelerin tekilliği biricikliği ortadan kalkmıştır. Bu durum negatif bir etki gibi algılansa da artık toplumdaki her birey bu eserler ulaşabilmiş böylece sanatın tanınırlılığı bilinirliği artmıştır. Artık sanat Aristokrat zümrenin tekelinde değildir, tüm topluma mal olmuştur. Toplum bahsettiğimiz kültürel miras konusunda bilinçlenmiş bu eserleri tanıyabilmiştir. Yapılan yeniden üretimler sayesinde bu eserler karşılaşılabilmektedir. Eser biricikliğini

kaybetmiştir belki ama tanınırlılığı bilinirliği artmış zengin zümrenin tekelden kurtularak tüm topluma mal olmuştur.

“Sonuçta geçmişin sanatı, mutlu azınlığın kendine bir tarih yaratmaya çabalamasından dolayı bulandırılmaktadır” (Berger, 2014)

19. yüzyılla birlikte dünya daha modern bir yerdir. Yeni bir dönem açılmış, yeni bir yaşam biçimine adapte olunmuştur, tüm bu gelişmelerden etkilenen kültür ve sanat dünyası yeni bakış açıları ve yeni söylemler geliştirmiştir. Avrupa kültüründen ve geleneksel sanat anlayışından kopuşlar başlamış ekspresyonizm, empresyonizm, sürrealizm yada kübizm gibi sanat akımları ortaya çıkmıştır. Dünya dolayısı ile sanatçı daha da özgürleşmiştir. Sanatın katı kuralları yumuşamış, yaratıcılık daha önem kazanmış ve yapılan üretimler de daha özgün bir biçim almıştır. Toplumdaki sınıf ayrımı tamamen ortadan kalkmış toplumu oluşturan her bir birey sanata ve kültüre kolaylıkla ulaşabilmektedir.

Herkesin sanata ulaşabilmesinin yada sanatın her eve girebilmesinin bedeli olmuştur elbette. Fabrikalardan çıkan üretimler alışlagelmiş sanat estetiğinden uzak, zevksiz gösterişli estetik değer kaygısı taşımayan bayağı işlerdir. Büyük bir hızla her yeri sarmışlardır. Kistch sözcüğü 1860 larda Almanya'nın Münih kentinde bu tip üretimleri tanımlamak için ortaya atılmış ve kabul görmüştür.

“20.yy'ın en önemli sanat eleştirmeni, Amerikalı Clement Greenberg'in, “Avangard ve Kitsch” adlı ünlü makalesi, adeta bir manifesto gibi bütün dünyaya kitsch kavramını getirir. Kitsch sanattan intikamını alan bir virüs gibi yayılır ve kitlelerce benimsenir. İşte tam bu dönemde Pop Art'ın kralı Andy Warhol o ünlü sözünü söyler..”Bir gün herkes onbeş dakikalığına ünlü olacaktır” Andy Warhol ve çağdaşları “Kitsch” sanata adeta kucak açar.” (Artkolik,2016)

Bugün dünyanın sahip olduğu kültürel mirasın önemli bir bölümünü bu eserler oluşturmaktadır. Bu eserler müzelerde yer alan

büyük sanat eserlerine öykünmüş,çoğu zaman onları tekrar ederek farklı biçimlerde, farklı malzemelerle yeniden üretilmişlerdir. Yeniden üretilen bu eserler izleyicisi tarafından sorgulanmadan, eser üzerinde fazla düşünülmeden kabul görmüş yeni bir estetik tavır yaratmışlardır.

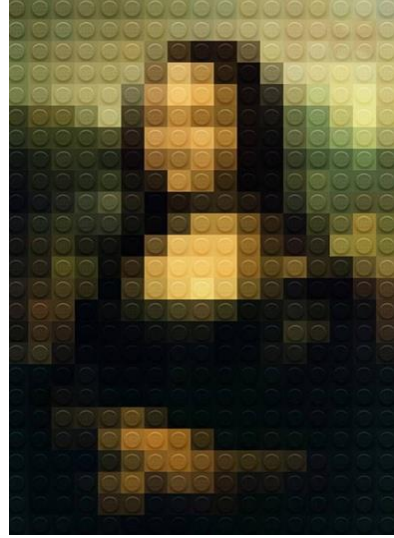
Kisch sanatçılardan Marco Sodanonun lego üretimleri bu durumun en güzel örnekleridir sanatçı lego sahibi her çocuğun tıpkı J.Vermer, Leonardo da Vinci gibi büyük sanatçılar olabileceğini, sanatın bir oyun olduğunu iddia etmiştir. Öyle ise Legolarıyla oynayan her çocuk sanatçıdır fikri ile yola çıkan sanatçı sanat tarihinde yer edinmiş önemli eserleri Legolar kullanarak yeniden üretmiştir.Resim1, Resim2, Resim3 ve Resim 4 görülen Marco Sadonun lego çalışmaları sanat dünyasında büyük bir etki yaratmıştır.

“İtalyan sanat yönetmeni Marco Sodano, ünlü tabloları lego parçalarıyla yeniden yorumladı.Sodano, bu projeye her çocuğun LEGO ile özgün bir sanatçı olabileceğini vurguluyor. Legodan dönüşen sanat eserlerine gelin birlikte bakalım

- 1)Van Gogh, Kendi portresi
- 2) Leonardo Da Vinci, Mona Lisa
- 3) Vermeer, İnci Küpeli Kız
- 4) Rene Magritte, Adamın Oğlu
- 5) Grant Wood, Amerikan Gotiği
- 6) Leonardo Da Vinci, Erminli Kadın” (Akitekt, 2021)



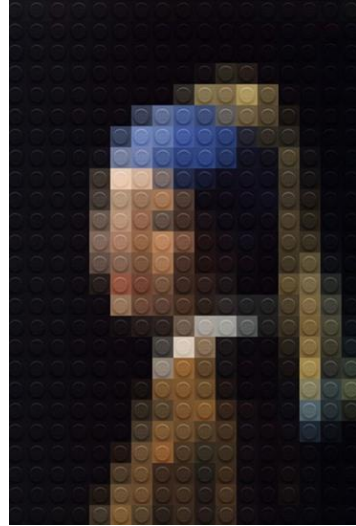
Resim 2
L. Da Vinci, Monalisa, 1503



Resim 3
Marco Sodano, Monalisa Lego



Resim 4
J. Vermeer İnci Küpeli
kız, 1665



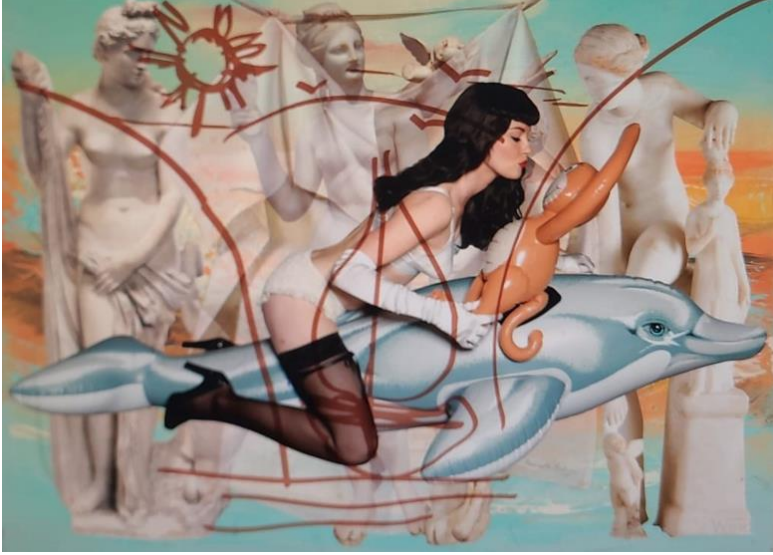
Resim 5
Marco Sodano, Lego, inci
Küpeli kız

Kistch sanat diğer sanat akımlarından kolayca ayrılabilir. Kendine has oldukça çarpıcı özellikleri vardır. Kistch sanat eserlerini görür görmez tanırız, şaşalı renkler abartılı biçimler altın yıldızla kaplanmış göz alıcı parlak yüzeyler, çalışmaların çoğunluğu klasik eserlerin taklididir. Bu özelliğinden dolayı bu eserler bayağı basit ve değersiz olarak nitelenmişlerdir. Kistch sanat: sanattan intikam alan, gelenekle alay eden, hastalıklı bir durum olarak görülmüştür.

Avrupa'nın klasik ve geleneksel sanat anlayışına karşı bir tepki bir eleştiri olarak da ortaya çıkan bu tür, geleneksel anlayıştan büyük bir kopuş göstermiştir. 19 yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan modern anlayış kistch sanatı kabullenmemiş, uzun zaman gölgede kalmasına neden olmuştur. Post modernizmle birlikte kistch sanat sahnelere yeniden çıkmış ve geniş bir kitle tarafından kabul görmüş ve alkışlanmıştır. İlerleyen zamanla birlikte değersiz görülen bu eserler çağdaş sanat içinde kendine önemli bir yer edinmiştir.

Kistch sanat. Modern bakış açısıyla benzerliklerine rağmen klasik olana olduğu kadar modern olana da eleştirel yaklaşmıştır. Fakat kendisinde modernin bir parçasıdır. Tüm modernler gibi kendinden önce geleni eleştirme, geleneksel olandan ayrılma cesaretini göstermiştir.

Kistch sanatın en önemli isimlerinden biride İtalyan sanatçı Jeff Koons tur. Resim 5 ve Resim 6da görülen Antik çağ adını verdiği çalışmalarıyla geleneksel ve klasik sanatlara karşı en sert ve alaycı tepkiyi gösteren sanatçı Jeff Koons tur. Bu çalışmalarının yanında paslanmaz çelikten ürettiği, ayna gibi parlak yüzeyli üretimleriyle tanınmıştır. Jeff Koons un ürettiği balon hayvanlar bu akımın simgesi haline gelmiştir.



Resim 6 Jeff Koons, Antik çağ



Resim 7 Jeff Koons Antik çağ

Jeff Koons, antik dönemin mitolojik hikayelerinin betimlendiği eserleri kullanarak bu eserler üzerinde karalamalar yapmış, bu çalışmalarıyla Rönesans sanatçılarının da örnek olarak aldığı antik çağ estetiğini, antik çağ eserlerini ciddiye almayan alaycı bu anlayış, küçümseyen bir tavır sergilemiştir

Sanatçının parlak ve göz alıcı renklerle ürettiği balon hayvanlarında olduğu gibi Antik çağın simgesel figürlerinden ve en eski sanat eserlerinden biri olduğu kabul edilen Willendorf Venüsüne gönderme yaptığı Resim 7 de görülen Balon Venüs (Macenta) adını verdiği eseri Kitsch sanatın ikonik eserlerinden biridir..



Resim 8 Jeff Koons Balon Venüs – Macenta

“Dünyanın en eski sanat eserlerinden biri olan Küçük Buz Devri “Willendorf Venüsü”nü çağrıştırırken, Balon Venüs (Macenta), Koons'un imza motifleriyle işlenmiştir: anıtsal ölçek; fanilik ve fanilik göstergeleriyle şişirilmiş balon; ve izleyiciyi eserde konumlandıran kusursuz ayna cilalı yüzey. Antik dönem resimlerinde (2009 sonrası) Koons duygusal ve katmanlı kolajlar yaratır.” (Firstonline, 2019)

Jeff Koons ve başka sanatçılar ürettikleri bu eserlerle geçmişin sanatı ve kültürel öğelerini reddederken, ürettikleri eserler de yine geçmişin değerlerini ve öğelerini konu edinmişler, yine geleneksel olandan beslenmişlerdir. Sanayi devrimi ile birlikte değişen dünya ve değişen sosyo kültürel yapı ile birlikte dünyada tüm her şey gibi sanatta çok çabuk tüketilmeye başlanmış, bir çok şey değersizleşmiş ve yeni bir kültür oluşmuştur. Yeni dünyanın yaşam biçiminin yeni bir sanat ve kültür ortamı oluşturması anlaşılabilir bir durumdur.

Her şeyin çok çabuk tüketildiği ve değersizleştiği dünyada geçmişin kültürel öğeleriyle alay eden, basite alan bir anlayış sonucu ortaya çıkan ve adına Kistch denen bu ürünler de, geçen zamanla birlikte ciddiye almadıkları, alaycı ve eleştirel yaklaşımları kültürel birikimin, reddettikleri kültürün bir parçası olmuşlar sanat tarihinde önemli bir yer edinmişlerdir.

Kistch üretim yaptıkları için eleştirilen, kabul görmeyen bir çok sanatçı zevksizlikle, basitlikle ve saygısızlıkla suçlanan eserleri bugün çağdaş sanatın kıymetli isimleri olarak anılmaktadırlar.

“19. yüzyıl Sanayi Devrimi ve Modernizmin kitle kültürü ve üretim aşamasında alan kitsch, günümüz sanatının vazgeçilmez oluşumlarının içerisinde yerini bulmuştur” (Şahin,2016)

“Genellikle olumsuz anlamlar ile tanımlanan Kitsch, aslında yaşam alanımızda çevremizde ve kültürümüzde yer almaktadır. Ünlü Çek yazar Milan Kundera “Hiçbirimiz Kitsch’den tamamıyla kaçacak kadar superman değiliz” diyerek son noktayı koyar aslında. Sanatın sınırlarını çizmek, gelecek sanatın ne olacağı ile ilgili tahminlerde bulunmak son derece yanlıştır. Sanat her zaman

avangard ruhu taşıyan, toplumları etkileyen ve geliştiren bir olgudur. Dinamiktir, değişkendir ve daima sürprizlerle doludur.” (Artkolik, 2016)

Kitsch sanat : Alay etme , değersizleştirme ve hafife alma gibi yaklaşımlarına rağmen geçmişin estetik değerlerini, büyük eserlerini tüm halka ulaştırmış tanınırlığını artırmıştır. Sanatı her kesime ulaştırarak hızla gelişen büyüyen sanayi toplumunun estetik ihtiyaçlarını karşılamış, yeni bir estetik tavır ortaya koymuştur.

Adi, bayağı, basit, zevksiz gibi olumsuz anlamlar yüklenen Kistch sanatsal br tavır sanatsal bir eylem olarak ele alındığında etkilerini günümüzdede hisettiğimiz olumlu sonuçler doğurmuştur, yepyeni bir estetik anlayışın kapılarını aralamıştır.

Sonuç olarak denilebilir ki Kistch sanat toplumun her kesimine ulaşarak toplumu oluşturan her bir bireyin sahip olduğu kültürel mirası tanımasına aracı olmuştur . Geçmişten gelen kültürel mirası alaycı ve eleştirel bir biçimde de olsa topluma ulaştırmış ve büyük kitlelerin sanatla tanışmasını sağlamıştır. Kistch sanat geçmişini klasik olanı reddetmiş ve hatta onunla alay etmiş fakat kendisinde alay ettiği kabullenmediği geçmişin kültürel mirasının bir parçası olmuştur.

“Sürekli olarak bir önceki düşünüş ve uygulama kabiliyetini göz ardı eden ancak içerisinde geçmişle ilgili temel dinamiklere sahip olan sanatın ‘plastik’, şekil alabilen yapısıyla dikkate alınmalı ve değerlendirilmelidir.” (Şahin, 2016)

Kisch sanat her ne kadar klasik değerleri yerle bir etse, basit bayağı ve adi üretim olarak tanımlansa da sanatı özel bir kesimin tekelinden kurtararak, her bireyinin sanata ulaşabilmesinin yolunu açmıştır. Böylelikle toplum sahip olduğu kültürel değerleri tanıyacak anlayacak ve onları korumak için gereken bilince ulaşabilecektir.

Kitsch sanat bugün sahip olduğumuz dünya kültürünün bir parçasıdır. İçinde yaşadığımız dünya her şeyin büyük bir hızla tüketildiği yeni bir estetik anlayışın geliştiği bir dünyadır geçmişten gelen kültürel birikimin yanında, üretilen yeni şeyler de geleceğin

kültürünü oluşturmaktadır. Yoğun bir tükentin olduğu dünyada etrafımızı kitsch ürünler sarmıştır. Çağımızın yaşam biçiminin estetik anlayışının, sanata kültüre yansımış halidir bu ürünler.

KAYNAKÇA

Arkitekt, Lego'dan dönüşen Sanat eserleri. Erişim Tarihi: 15.11.2023 <https://www.gzt.com/infografik/arkitekt/legodan-donusen-sanat-eserleri-4387>

Artkolik(2016), Kitsch Sanat Üzerine. Erişim Tarihi:27.11.2023 <https://www.artkolik.net/yazilar/kitsch-sanat-uzerine-3053>

FirstOnline (2019)., Jeff Koons'un eserleri Oxford'daki bir sergide hiç gösterilmedi.(16.11.,2023 tarihinde . <https://www.firstonline.info/tr/jeff-koons-opere-mai-esposte-in-una-mostra-a-oxford/> adresinden alınmıştır)

Vesaire (2016), Hem Sanat Hem değil : “Çeşme. Erişim Tarihi 01.12.2023

<https://vesaire.org/hem-sanat-hem-degil-cesme/>

BERGER, J.(2014). Görme Biçimleri.İstanbul:Metis yayınları.

CEBECİ, OĞUZ(2020). Ebedi Zevk Yargısı- Yüksek ve Popüler Edebiyat and Kitsch. İstanbul:İttihaki Yayınları

EMİR, Gonca İlbeyi (2009). Kiç ve Plastik Sanatlar Üzerine. Ankara: Ütopya Yayınları

ERGÜVEN, Mehmet (1992). Kitsch Üzerine Çeşitlemeler. Türkiye’de Sanat Dergisi, Sayı:03.

GÖKTÜRK, G.Şahsenem , ERSÖZ, Elif (2021). Kitsch Nedir?.Markut Dergi,Sayı:06

KAHRAMAN, Hasan Bülent (2005). Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri. İstanbul: Agora Kitaplığı

KULKA, Thomas (2014). Kitch ve Sanat. İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları

LYNTON, Norbert (1982). Modern Sanatın Öyküsü.İstanbul: Remzi Kitabevi

NERDRUM, Odd (2010). Kitsch Üzerine. İstanbul: Mitos Yayınları

ŞAHİN, H(2016). Akdeniz Sanat Dergisi, Sayı 17. Cilt 9, 1 - 27

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: Marcel Duchamp, Çeşme ,
<https://www.sanatperver.com/marcel-duchamp/>

Görsel2:LeonardoDaVİNCİ,Monalisa,
<https://tr.pinterest.com/pin/439945457335344837/>

Görsel 3: Marco Sodano, Lego,

<https://www.pinterest.co.kr/pin/950963277553189616/>

Görsel 4: Johannes Vermeer, İnci Küpeli Kız 1665, 44,5cm x39

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C4%B0nci_K%C3%BCpeli_K%C4%B1z

Görsel 5:Marco Sodano Lego,

<https://www.pinterest.co.kr/pin/40884309090976323/>

Görsel 6 Jeff Koons Antikçağ

<https://www.artlimited.net/agenda/jeff-koons-new-paintings-and-sculpture-gagosian-york/en/7582155>

Görsel 7 Jeff Koons. Antik çağ

<https://www.wikiart.org/en/jeff-koons/antiquity-1-2012>

Görsel 8 Jeff Kons Balon Venüs

<https://www.spiegel.de/fotostrecke/photo-gallery-of-jeff-koons-art-fotostrecke-83857.html>

BÖLÜM III

Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğünde Bulunan Mihirimah (Mihr-Ü-Mah) Koleksiyonuna Ait 1452 Envanter Numaralı Yazma Eserin Kitap Sanatları Açısından İncelenmesi

Gülşen Aslan Elkıran¹

GİRİŞ

Alı koyma ve durdurma anlamlarına gelen vakıf kelimesi Allah'ın mülkü hükmünde temlik ve temellükten haps ve men etmektir (Kazıcı, 2003, s. 33). Özel mülkiyetten toplum mülkiyetine geçiş anlamını taşıyan vakıf, vakfı tahsis eden kişiye vâkıf, vakfedilen nesneye mevkuf isimlerini de içerisinde barındırmaktadır (Kozak, 1985, s. 17). Günümüz vakıf kurumlarına benzeyen ve

¹ Hitit Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu/El Sanatları Bölümü, Dr. Öğr. Üyesi, gulsenaslanelkiran@hitit.edu.tr, ORCID 0000-0002-2573-3054

kuruluş amacı neticesiyle bazı vakıfların ortaya çıkışı ilk çağlara kadar uzanmaktadır.

İlk vakıf hakkında ulaşılan bilgi, Babil Sumu-la-ilu devrine dayanmaktadır (Köprülü, Bibliyografya (Tanıtma Yazısı), s. 458). Kil tabletlerden yola çıkılarak elde edilen bilgide; Kral Hattusilis'in Tanrıca İştar'a ibadet edilmesi için bir evi vakfettiğine dair kil tabletlerden elde edilen belgeler Hititler döneminde vakıf kurulduğunu göstermektedir (Kunter, s. 117). Bununla birlikte Roma ve Sasani döneminde vakıflar kurulmuşsa da Bizans döneminde Typica adını taşıyan vakfiyelerle büyük bir gelişme ve yayılma göstermiştir (Köprülü, Vakıf Müessesesi, s. 10-11). Vakıf XIII. Asırdan XIX. Asra kadar İslam dünyasının dini-sosyal bir müessesesini oluşturmuştur (Yediyıldız, 1993, s. 153). Vakfın geçerli vakıf haline gelmesi ve kurulması mahkemelerde tanzim edilerek vakfın tescil belgesi olan vakfiyelerin yazılmasıyla tamamlanmaktadır. Bir vakıf kurulurken hayır işleri, iyilik yapma ve dini konular göz önünde bulundurulmuştur (Berki, s. 10-11). Müslümanlar köylerden büyük şehirlere kadar her yerde büyük çabalarla, İslam dinin bir emri olarak gördükleri vakıfları kurmuşlardır (Koca, 2000, s. 79). Vakıf edilen malın ne şekilde yönetileceğini ve hangi hayır işlerinde kullanılacağını gösteren sanat değeri taşıyan vakfiye bir diğer adıyla vakıfname (Özgüdenli, 2012, s. 465) İslam dünyasında önemli yer tutmaktadır. İlk önceleri sözlü olarak yapılan vakıflarda; aksilikler ve eksiklikler nedeniyle vakıf şartlarının yazılarak belirtilmesi durumu oluşmuş ve böylelikle vakfiyelerin ortaya çıkması sağlanmıştır (Özgüdenli, 2012, s. 466-467). Kadı tastik ve imzası, davet, vakfiyenin tanımı, mütevellinin tanımı, mevkufun tanımı, vakıf şartları, vakıftan vazgeçme, mütevellî itirazı, hâkimin hükmü, beddua, tarih, şahitler bölümünden oluşan vakfiyeler genellikle deri ve kâğıt üzerine yazılmıştır. Taşa hak edilmiş olanları bulunmakla beraber genellikle kâğıt üzerine yazılmıştır (Kütükoğlu, 1994, s. 366).

MİHRİMAH (MİHR-Ü-MAH) SULTAN

Mihrimah (Mihr-ü-Mah) Sultan (1578) Kanuni Sultan Süleyman'ın (I. Süleyman) Haseki Hürrem Sultan'ın Mehmed'den sonra ilk kızıdır (Sakaoğlu, 2012, s. 32). Sultan padişahın uygun görmüş olduğu sarayda yetişen ve Diyarbekir Beylerbeyliğine atanan Rüstem Paşa ile evlenmiştir (Pecevi, 1283, s. 21-22). Bu evlilikten Hümaşah Ayşe Hanım Sultan isimli kızı (Baysun, s. 307-308) dünyaya geldi ve ileriki yıllarda Murat Bey ile Mehmet Bey'i dünyaya getirmiştir. Kanuni Sultan Süleyman Mihrimah'ı erkek evlatlarından daha çok sevdiği ve her istediğini yerine getirecek kadar zaaf gösterdiği bilinmektedir (Sami, 1306, s. 4500).

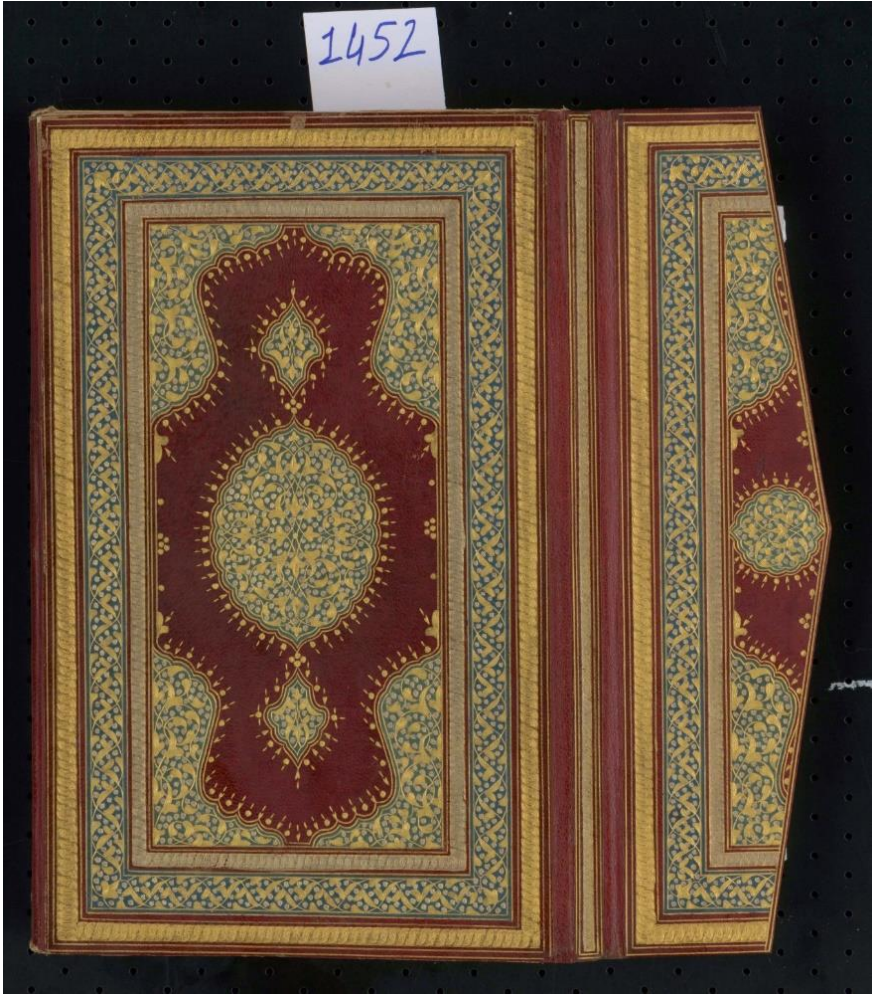
Mihrimah Sultan devlet işlerinde etkin söze sahipti. Rüstem Paşayı sadârete getirmesi ve babasını Malta'ya sefer düzenlemesine ikna etmesi gibi kardeşi Şehzade Selim'in tahta çıkmasından sonra ona altın ile borç vermesi, annesi öldükten sonra babasına danışmanlık rolü yapması gibi konular sarayda etkin bir rolü olduğunu göstermektedir (Tarih-i Selaniki, 1281, s. 57). Fakat eşinin ölümünden sonra etkin rolü daha azalmıştır. Mihrimah Sultan Osmanlı tarihindeki günlük geliri en yüksek olan hanım sultandır.

Atçıl “Gerlach'ın bildirdiğine göre günlük geliri 2000 düka'dır” demektedir. (<https://dergipark.org.tr>) Mimar Sinan İstanbul'un Edirne kapı semtinde Mihrimah Sultan Camii ve külliyesinin yapmıştır. Sultan 25 Kânun-i Sani 1578'de vefat etmiş ve babasının Süleymaniye camisindeki türbesine defin edilmiştir (<https://tr.wikipedia.org/>).

ESER ANALİZİ

Eser Türü	:	Vakfiye
Bulunduğu Yer	:	Vakıflar Genel Müdürlüğü
Envanter No	:	1452
Vakıf	:	Mihrimah Sultan
Dili	:	Osmanlıca
Yazı Türü	:	Nesih
Kağıt Özellikleri	:	Aharlı Kağıt
Müzehhip	:	-
Ketebe Kaydı	:	-
Cilt Boyu	:	-
Sayfa Boyu	:	-
Satır Satısı	:	13
Tarihi	:	1209

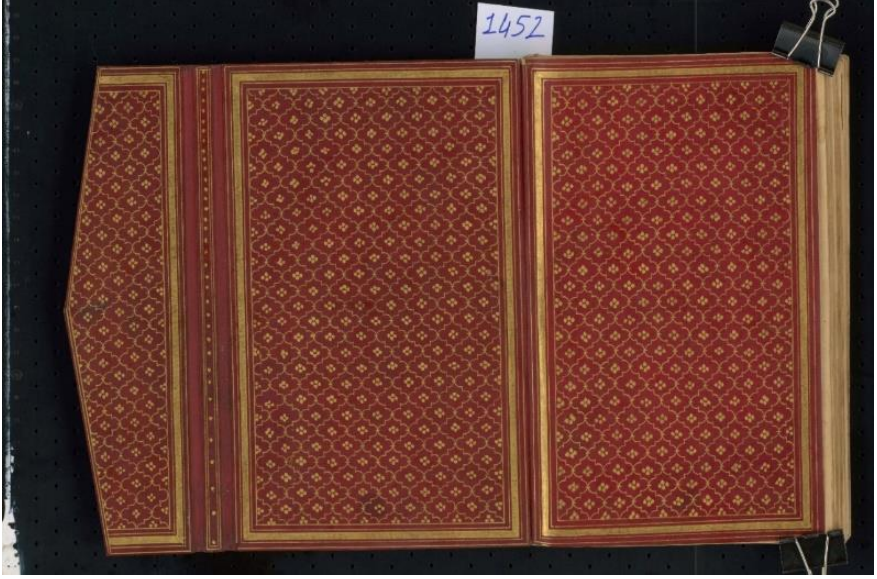
KİTAP KAPAĞI (CİLDİ)



Şekil 1: Kitap Kapağı (Cildi)

Eserin mıklebi deri (Cilt) olup vişne (bordo) rengindedir. Mıklep alt ve üst kapak bezemesi ile bütünlük sağlamakta olup mıklebin ortasına beyzi formda dendanlı ve ince tığ motifleri ile bezenmiş olup şemsenin içerisine lacivert renk zemin üzerine altın rumi motifleri ile ½ simetrlili desen tipinde bezeme yapılmış olup

aralarına beyaz noktalar konularak tezyinat bitirilmiştir. Üst kapak ve alt kapak aynı tasarımlara sahiptir. Kapağın orta kısmında dendanlı salbek şemse bulunmaktadır. Şemsenin zemin rengi lacivert olup üzerine altın kullanılarak ¼ simettrili desen tipinde rumi motifleri ile kompozisyon hazırlanmıştır. Lacivert zemin üzerindeki altın rumi motiflerinin arasında kalan boşluklara çintemani motifini andıran beyaz renkli noktalar konulmuştur. Salbekler ise şemse ile takım olup içerisindeki desen tipi ½ simettrili tasarımdır. Salbek ve şemsenin etrafı havalı dendan ve dışa merkezden yayılan ışık süzmeleri gibi ince tığ motifleri ile bezenmiştir. Salbekli şemseyi dörtkenardan çevreleyen köşebentler bulunmaktadır. Bu köşebentler salbekli şemse ile takım halinde hazırlanmış olup içerisine ¼ simettrili desen tipini oluşturacak şekilde lacivert zemin üzerine altın rumi motifleri ile bezeme yapılmıştır. Köşebent ve şemse arasında kalan vişne (bordo) rengi derinin üzerine havalı altın dendan yapılarak üzerine ince tığ motifleri eklenmiştir. Salbekli şemse ve köşebentleri çevreleyen dikdörtgen formda bordo rengi ve altın kuzu çekilmiş olup yavruağzı renginde bordür yapılarak üzerine ‘s’ formunda zencerek yapılmış olup etrafı yine bordürle ve altın kuzu ile çevrenmiştir. Bu bordürleri çevreleyen ve bu bordürden daha kalın olacak şekilde lacivert zeminli bordür yapılmış olup uluma (raport) desen tipi ile birbirini takip eden altın ile üç iplik rumi motifleri bezemesi yapılmıştır. Salbekli şemse ve köşe bentlerde ki gibi Rumilerin aralarına beyaz renkte noktalar konulmuştur. Bu tasarımı çevreleyen bordo renkte ve altın kuzu çekildikten sonra lacivert zeminli bordürden küçük yavruağzı zeminli bordürden büyük olacak şekilde altın zeminli bordür yapılmış olup üzerine ‘s’ biçiminde zencerek işlenerek etrafı bordo renk ve altın kuzu ile çevrenmiştir.



Şekil 2: İç Kapak

Eserin iç kapağının zemin rengi bordo renkte olup zilbahar tekniği ile bezenmiştir. Ortalarına çift tahrir (negatif-havali) tarzında penç motifi işlenmiştir. Altın kullanılarak birbirlerinin tekrarı olup ve küçük bağlarla birbirine bağlanan tasarım oluşturulmuştur. Bu bezemeyi çevreleyen ince altın kuru çekilerek hemen üzerine altın kuzu ve zilbahar cilt tekniğinin çevreleyecek şekilde kalın altın cetvel çekilmiş olup imce altın kuzular ile çevrelenerek tezyinat bitirilmiştir.



Şekil 3: Zahriye Sayfası

Eserin 2b varlığında bulunan yazı sahası varlığın ortasında kalacak şekildedir. Yazının etrafı turkuaz renkte dendanlarla çevrelenerek üzerine “s” şeklinde zencerek yapılmıştır. Turkuaz renk dendanın içerisinde kalın divani hat çeşidi kullanılan yazının etrafı dendanla çevrilerek zemin tamamen altın ile bezenip üzerine beyaz (gümüş) renk altın ile penç ve gonca gül motiflerinden oluşturulan kompozisyon ile zer-ender-zer tekniği uygulanmıştır. Yazının son üç satırın sonlarına birbiri sinin aynı olacak şekilde küçük üç tane şemse işlenmiş olup eserde nokta görevini taşımaktadır. Turkuaz dendanın dışında kalan tezyinat yine altın zemin üzerine beyaz (gümüş) altın ile gonca gül ve penç motifleri kullanılarak ze-ender-zer tekniği ile ½ simetrlili desen tipi ile

bezenmiştir. $\frac{1}{2}$ simetrikli kompozisyonda tasarlanan motiflerin tümüne nokta ve çizgilerle gölgelendirme yapılmıştır.

Turkuaz dendan ile bitişik salbek formunda tasarlanan tezyinat alanında $\frac{1}{2}$ simetrikli kompozisyon tarzında bitkisel motiflerden oluşan ve rumi motifleri ile zemin ayrımı yapılmış olan klasik tezhip bulunmaktadır. Bu alanda lacivert zemin üzerine pembe, mavi, turuncu ve sarı renk kullanılmıştır. Altın helezonlar üzerine konan bu renkteki motiflere sulandırma ve noktalama ile tonlama yapılmıştır. Sayfanın alt kısmında simetrik olarak tasarlanmış köşebent bezemesini andıran iki adet tezyinat bulunmaktadır. Bu bezeme alanın zemini lacivert ve altın olmak üzere iki renkli pafta oluşturulmuştur. Ayırma rumiler ile iç kısımda bulunan penç ve hatayi motiflerinden çıkan altın helezonlar üzerinde bulunan gonca gül motifi ve yapraklarla tezyinat sonlandırılmıştır. Motiflerin renkleri mavi, sarı ve pembe olup motiflerin kendi rengi ile koyu tonda gölgelendirme yapılmıştır. Yazı alanının üzerinde bulunan başlık tezhibinde birisi kalın ikisi ince olmak üzere üç bordüre yer verilmiştir. İnce bordürler beyaz ve pembe renklerde olup pembe zeminli bordürlerde (:)(+) şeklinde kurtçular bulunmaktadır. Beyaz bordürde ise ‘s’ şeklindeki zencerek ile bezenmiştir. Beyaz ve pembe bordürün arasında kalan bordür kırmızı kuzular ile çevrelenmiş olup altın zemin üzerine zencerek (geçme) yapılmıştır. Üst kısımda bulunan başlık tezhibinin zemini lacivert olup helezonlarla zemin ayrımı yapılarak kırmızı renk, siyah ve altın kullanılmıştır. Lacivert zeminli paftaların arasında bulunan siyah zeminli orta bağlardan çıkan helezonlar üzerine sarı, pembe ve mavi renkte gonca gül ve penç motifleri ile $\frac{1}{6}$ simetrikli kompozisyonda tasarım yapılarak bezeme tamamlanmıştır.

Lacivert, kırmızı ve altın zemin ayrımı yapan rumiler ile bölünmüştür. Motifler yine kendi renkleri ile tonlama yapılmıştır. Başlık tezhibi altın dendanlarla bitirilmiş olup dendanların üzerindeki tığlar lacivert ve kırmızı renkte bezenmiştir. Sayfanın üç tarafını çevreleyen siyah kuzularla çevrili altın zeminli bordüre anahtarlı zencerek yapılmış olup etrafı siyah tahrirli kalın altın bordürle çevrelenmiştir. Sayfanın sol kenarına altın ile üç iplik rumi

ile bezenmiş olup sayfanın sağ kısmında ise altın ile birbirini takip eden yaprak motifleri yapılmıştır. Eserin 3a varağında üstte üç bölümden oluşan tevki hat ile yazılmış ve altlarında mühür olan beş satırlık yazılar bulunmakta olup alttaki iki yazının etrafı pembe üsteki yazının ise turkuaz renk dendanlarla çevrelenmiş ve içlerine ‘s’ biçiminde zencerek yapılmıştır. Yazının etrafında kalan ve sayfanın dört yanını çevreleyen siyah tahrirli altın zeminin üzerinde anahtarlı zencireğin bulunduğu bordürün çevrelediği alnın arasında kalan kısım altın ile bezenerek beyaz (gümüş) altın kullanılarak zender-zer tekniği ile goca gül ve penç motifleri kullanılarak ½ simetrik tasarım yapılmıştır.

Turkuaz dendanlı yazının altında kalan pembe renk dendanlı yazının etrafı lacivert renk zemin ile klasik tezhip yapılmış olup, altın rumi motifleri ile zemin ayrımı yapılarak ayrılan zeminler altın ile bezenmiştir. Burada yapılan tezhip özellikleri 2b varağındaki tezhip özellikleri ile aynıdır. Pembe dendanlı yazıların hemen altında bulunan ve sayfanın enince uzanan kalın altın zeminli bordür bulunmakta olup ortasına talik hat çeşidi kullanılarak is mürekkebi ile besmele yazılarak etrafı penç ve yapraklardan oluşan ½ simetrik uluma (raport) desen ile bezenmiştir. Altın zeminli bordürün altında kalan on yedi satırlık tevki hat ile yazılmış yazının etrafı altın dendanlar ile çevrelenerek altın zemin üzerine beyaz (gümüş) altın ile penç ve gonca gül motifleri kullanılarak serbest tasarım formunda bezeme yapılmıştır. Sayfanın dört tarafını çevreleyen, altın zemin üzerine anahtarlı zencerek yapılan bordürü üç taraftan çevreleyen kalın altın cetvel bulunmaktadır. Varağın sağ tarafında dikey eksen üzerinde birbirini takip eden altın yapraklar bulunmakta olup sol tarafta ise altın üç iplik rumi motifi yapılarak boşluklar altın noktalar ile doldurulmak suretiyle tezyinat sonlandırılmıştır.



Şekil 4: Serlevha Sayfası

Eserin 4b ve 5a varağında serlevha tezhibi bulunmaktadır. 4b varağındaki nesih hat ile yazılmış yazı sekiz satırdan oluşmakta olup aralarına birbirine benzemeyecek şekilde peñç motifi tarzında bazen de geçme ve yıldız formunda duraklar yapıлып yazının etrafı dendanlarla çevrelenmiştir. Besmele ile turkuaz cetvel arasında kalan alana altın zemin üzerine peñç ve gonca gül motiflerinden oluşan serbest kompozisyonda beyne's sutür tezyinatı yapılmış olup diğer satırların arasında kalan alanlara ise iğne perdahı yapılmıştır. Turkuaz zeminli cetvele "s" biçimli zencerek işlenerek iki tarafı da siyah kuzular ile çevrili kalın altın zemin üzerine anahtarlı zencerek tezyinatı yapılan bordürlerle bezenmiştir. Bordürün hemen ardından altın cetvel eklenerek üzerine ters "z" tezyinatı ile bezeme yapılarak beyaz kuzu ile sonlandırılmıştır. Beyaz kuzu içerisinde bulunan

mihrabiyeli başlık tezhibi ½ simetrik tasarım ile bezenmiş olup turuncu ve yeşil dendanlarla zemin ayrımı yapılmıştır. Yeşil dendanlı alanın içerisi boş bırakılarak dendan ile bitişik pembe renkli rumiler ile klasik tezhibe zemin ayrımı yapılmıştır. Turuncu dendanlar ile ayrılan alan altın emin üzerine turuncu renk rumi ve pembe, kırmızı, mavi renk bitkisel motiflerle simetrik tasarım oluşturulup altın helezonlar üzerine tezyin edilmiştir. Turuncu dendanlarla çevrili alanın dışında-içinde kalan alana lacivert zemin üzerine ½ simetrik kompozisyon kullanılarak mavi, pembe ve sarı renklerde bitkisel motifler ile klasik tezhip bezemesi yapılmıştır. Klasik tezhibi çevreleyen ince ve turuncu renkte dendan ile çevrili kalın altın dendan yapılarak lacivert renk havalı tığ dendanı yapılmıştır. Tığ dendanının üzeri noktalarla bezenerek belli aralıklarla kırmızı ve mavi renklerden oluşan iki çeşit tığ yapılmış olup zemin noktalarla bezenmiştir.

Yazı sahası ve mihrabiyeli başlık tezhibini üç taraftan çevreleyen iki tarafı altın kuzular ile çevrelenmiş pembe zemin renginde bordür yapılarak üzerine kırmızı renkli üç iplik rumi ile bezenmiştir. Varağın sağ tarafında varağın boyunca uzanan altın kuzular ile çevrili altın zeminli bordürün üzerine mavi renkte üç iplik kısmen raport kompozisyonda yaprak ve penç motiflerinden oluşan bezeme yapılmıştır. Yazı sahasını ve bordürleri iki taraftan çevreleyen dendanlı serlevha tezhibi bulunmakta olup uluma (raport) desen anlayışına göre tasarlanmıştır. Lacivert renk zemin üzerine altın helezonlarla sarı, mavi ve pembe renkli bitkisel motiflerle ½ simetrik bezeme yapılan altın rumi motifi ve turuncu renk dendanlarla zemin ayrımı yapılarak rumi ayırmalarının içlerine bitkisel motifler yerleştirilmiştir. Turuncu renk dendanlar ile ayrılan zemin altın ile bezenip üzerine ½ simetrik yeşil renk yapraklı pembe renk çiçekli gül bezemeleri yapılmıştır. Lacivert zeminin etrafı kalın altın dendanlar ile çevrilerek havalı lacivert renkte tığ dendanı eklenmiştir. Bu dendanın üzerine sık aralıklarla noktalar konarak aralarına lacivert ve kırmızı renkte tığlar yapılmış olup tezyinat bitirilmiştir. Eserin 5a varağında satır sayısı on üç olup bezeme anlayışı 4b varağındaki ile aynıdır. Buradaki farklılık ise 4b

varağında bulunan mihrabiyeli başlık tezhibin yerine en dışta bulunan dendanlı tezhip devam ettirilmiş olmasıdır.



Şekil 5: 364. ve 365. varak

Eserin 364 ve 365. Varağında kalan altın cetvel içerisinde bulunan siyah is mürekkep ile nesih hat çeşidi kullanılarak yazılan yazıların arasında muska koltuk tezhibi diye adlandırabileceğimiz dik üçgen formların içerisine altın kullanılarak penç ve gonca gül motifleri ile çift tahrir (negatif-havalı) tekniği uygulanarak ½ simetrlili tasarım ile bezenmiştir.

1452



366

Şekil 6: Hatime Sayfası

Eserin son varağında 366. Sayfasında muska koltuk tezyinatı devam etmekte olup sayfanın alt kısmında oluşan boş alana yazının şekline göre bezeme yapılmıştır. Hatime tezhibi olarak adlandırabileceğimiz bu alanda ½ simetrikli tasarım uygulanmıştır. Rumi motifleri ile lacivert renk zemin ayrımı yapılan alanın motiflerinden kalan boşlukları doldurmak için beyaz renk ile noktalar konulmuş olup pafta ayrımı yapan rumi motifinin dışı altın ile bezenmiştir. Bu altın zeminin üzerine sarı, pembe ve mavi renklerden oluşan bitkisel motiflerle kendi içerisinde serbest fakat ½ simetrikli desen oluşturularak tezyinat tamamlanmıştır. Bu bezeme alanını çevreleyen pembe zeminli cetvele (:) (+) şeklinde kurtçuklarla bezeme yapılmış olup hemen üzerine iki tarafı siyah kuzularla çevrili altın zemin üzerinde anahtarlı zencireğin bulunduğu bordür eklenmiştir. En dışta ise bezemenin formuna uyan ve kalın altın cetvelin içerisinde kalan ince turkuaz renkte cetvel yapılmış olup ‘s’ biçiminde zencerek ile bezenerek tezyinat sonlandırılmıştır.

SONUÇ

Vakfiyeler düzenledikleri dönemin tarihini anlatan vesikalardır. Vakıflar ise bir müessese olup vakfedilen nesnelere vakfiyelerinin bulunduğu kaynaktır. Vakfiyelerde halkın günlük yaşamına dair bilgiler bulunmaktadır. Kâğıt, deri ve bez gibi malzemelerin üzerine yazılan vakfiyeler kitap sanatları açısından oldukça önemlidir. Vakfiyelerin ilk sayfaları genellikle tezhipli olup diğer sayfaları cetvellerle sınırlandırılmıştır. Araştırmanın konusu olan eser XVII. Yüzyıla ait vakfiye eseri olup kitap sanatları açısından kendi döneminin zevk ve anlayışını içerisinde barındırmaktadır. Eser genel itibarıyla klasik üslubu yansıtmakta olsa da; bulunduğu dönemin işçilik, renk ve motif bakımından bozulmalarını yansımasıyla, yapılan araştırmada dönem özellikleri tespit edilmektedir. Klasik döneme ait yansımalar eserdeki tığlarda görülmektedir. Sonuç itibarıyla klasik dönemin ahenk ve kompozisyon anlayışı bu dönemde yerini formları, desenleri ve renkleri bozulmuş bir sanata bırakmıştır. Vakfiyedeki görsellerden dönem özellikleri arasında olan bozulmalar net olarak

anlaşılmaktadır. Mihirimah (Mihr-ü-Mah) koleksiyonuna ait 1452 envanter numaralı yazma eserin kitap sanatları açısından belgeleyici nitelikte olması, yapılan araştırmanın araştırmacılara katkı sağlayacağı temennisini oluşturmuştur.

KAYNAKÇA

Baysun, C. (tarih yok). *Mihr-ü-mah Sultan* (Cilt VIII). İstanbul: Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.

Berki, A. H. (tarih yok). Hukuki Ve İctimai Bakımdan Vakıf. *Vakıflar Dergisi*(V), 10-11.

Kazıncı, Z. (2003). *Osmanlı Vakıf Medeniyeti*. İstanbul: Bilge Yayınları.

Koca, S. (2000). Türk Kültürünün Temelleri. *Trabzon*(II), 79.

Kozak, İ. (1985). *Bir Sosyal Siyaset Müessesesi Olarak Vakıf*. İstanbul: Akabe Yayınları.

Köprülü, F. (tarih yok). Bibliyografya (Tanıtma Yazısı). *Vakıflar Dergisi*(2), 458.

Köprülü, F. (tarih yok). Vakıf Müessesesi. *Vakıflar Dergisi*(2), 10-11.

Kunter, H. (tarih yok). Türk Vakıfları Ve Vakfiyeleri. *Vakıflar Dergisi*(1).

Kütükoğlu, M. (1994). *Osmanlı Belgelerinin Dili (Diplomatik)*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat Yayınları.

Özgüdenli, O. G. (2012). *Vakfiye* (Cilt XLII). Ankara: Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.

Pecevi, T.-i. (1283). *Tarih-i PECEVİ*. İstanbul: Matbaa-i Amire.

Sakaoğlu, N. (2012). *Süleyman, Hürrem ve Diğerleri Bir Dönem Gerçek Hikaye*. İstanbul: NTV Yayınevi.

Sami, Ş. (1306). *Kamûsü'l-Alâm* (Cilt VI). İstanbul: Mihran Matbaası.

Tarih-i Selaniki. (1281). İstanbul: Matbaa-i Amire.

Yediyıldız, B. (1993). *Vakıf*(Cilt XIII). İstanbul: Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi.

[https://tr.wikipedia.org/wiki/Mihrimah_Sultan_\(I._S%C3%B1leyman%27%C4%B1n_k%C4%B1z%C4%B1\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Mihrimah_Sultan_(I._S%C3%B1leyman%27%C4%B1n_k%C4%B1z%C4%B1)) adresinden alındı

<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1733815>

BÖLÜM IV

Mimari Yapının Parçası Seramik Kiremitler

Oğuz BOZDEMİR¹
Hüseyin ÖZÇELİK²

GİRİŞ

İnsanoğlu yerleşik hayata geçince yerleşim birimleri oluşturmaya başlamıştır. Bu yerleşim birimlerinde mekân denilen yaşam alanları oluşturmuştur. Bu mekanların çatısını, yapıyı koruma amaçlı olarak çeşitli malzemelerle örtmüştür. Çatı denilen bu alanları da dış hava şartlarından koruma amaçlı olarak kullanmıştır. İlk inşa edilen çatılarda dayanıksız kerpiç, saman, ağaç dalları, çamur kaplama yöntemi kullanılmıştır. Daha sonraları seramiğin avantajlı özelliklerinden faydalanarak çatıları kaplamak için

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çerkeş Meslek Yüksekokulu, Malzeme ve Malzeme İşleme Teknolojileri Bölümü, bozdemiroguz@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1995-060X

² Doç, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik ve Cam Bölümü, hsynozlk@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5620-661X

kullanmaya başlamışlardır. Kiremit düz bir plaka şeklinde her iki uzun kenarında yukarı doğru çıkıntıları bulunan ana malzemedir. Yan yana konduğunda çıkıntıların birleştiği noktaların üzerini örtecek şekilde oluk biçimli birimleri de üretilmiştir. Kiremitler pişirilerek dayanıklı hale gelmiş ve yapıyı dış etkilerden koruyarak kullanımı hızla yaygınlaşmıştır. Kiremit, dayanıklılığı, enerji verimliliği, doğa koşullarına karşı koruyucu özelliği ve estetik görünümü nedeniyle yüzyıllar boyunca insanların inşa ettikleri yapılarda çatı malzemesi olarak kullandıkları öncelikli ürünlerdendir. Kiremitler, doğal malzeme ile üretildikleri için plastik, kurşun gibi zararlı bileşikler içermezler ve çevreye zarar vermezler. Yüzyıllar önce yapılan kiremitlerin günümüzde birçok eski yapıda hala sağlam bir şekilde korunduğu görülmektedir.

Bu çalışma, kiremitlerin çatı malzemesi olarak mimari yapılarda kullanımını incelemektedir. Araştırmada, kiremitlerin tarihi, gelişimi, tarihsel ve coğrafi olarak kullanımı ve çeşitleri incelenecektir. Kiremitlerin şekilleri, enerji verimliliği ve uzun süre bakım gerektirmemesi gibi faydaları ele alınacaktır. Kiremit çatıların korunması gerekliliği de bu çatıları korumanın zorlukları dahil olmak üzere tartışılacaktır. İleri teknolojinin ve çevresel etkilerin de inceleneceği kiremitlerin üretim süreci anlatılacaktır. Çalışma, kiremitlerin dayanıklılık, enerji verimliliği, ekonomiklik ve estetik gibi özellikleriyle, bir binanın estetik cazibesini artırabilecek çok yönlü ve pratik bir çözüm ortaya koyduğunu göstermeye çalışacaktır.

YÖNTEM

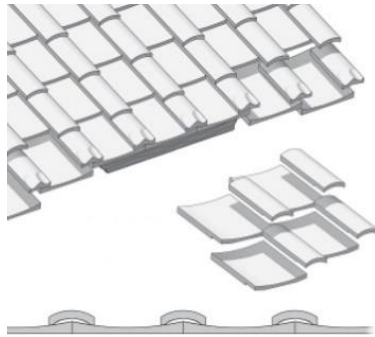
Bu araştırmanın verileri, kaynak incelemesi ve alan araştırması yöntemleriyle toplanacaktır. İlk olarak, seramik çatı kiremitleri hakkında literatür taraması yapılacaktır. Bu tarama sırasında, seramik kiremitlerin tarihine, gelişimine, çeşitlerine ve kullanımına dair mevcut bilimsel makaleler, kitaplar ve diğer kaynaklar taranacaktır.

Ayrıca, saha çalışması gerçekleştirilerek mevcut seramik kiremit örnekleri üzerinde gözlemler yapılacaktır. Bu gözlemler,

seramik kiremitlerin farklı formlarını, yapıları ve işlevlerini daha iyi anlamak amacıyla gerçekleştirilecektir. Bu aşamada, farklı türde seramik kiremitlerin örnekleri incelenecek ve fotoğraflarla belgelenecek veri tabanı oluşturulacaktır.

Tarihsel Bakış

Kiremit, Latince “tegula” kelimesinden türeyen, Eski Yunanca “tegein” (kaplamak) fiilinden türetilmiş, pişmiş topraktan yapılmış çatı kaplama malzemesidir. İlk örneklerine MÖ 2000’li yıllarda Antik Yunanistan’da rastlanır. Olympia’daki en eski pişmiş toprak çatı kiremitleri, Arkaik Yunan dönemine ait ve genellikle tapınaklar ve hazineler için kullanılmıştır ve bunlardan biri *Çatı 1* olarak adlandırılmış ve muhtemelen Hera ya da Zeus’un eski bir tapınağına ait kiremitlerdir (Şekil 1) (Sapirstein, 2018: 47). Olympia’daki tapınaklarda kullanılmış kiremitler, yapısal olarak günümüzdeki kiremitlere benzer. Çatıdan akan suyu saçaklara doğru akmasını sağlar ve üst üste konulmuş yapısıyla kiremitlerin çatıdan kaymasını önler. Yunanistan’da tapınaklarda kullanılmaya başlanan kiremitler, İtalya’da Poggio Civitate (Murlo) ve Etruria’daki Acquarossa’da bir atölye ve ev yapısında da kullanılmıştır (Şekil 2) (Winter, 2002: 227). Acquarossa’da kiremitler zamanla ev yapılarında kullanılmaya başlanmıştır. Kiremitler, Avrupa ve Akdeniz çevresinde yüzyıllardır popüler bir çatı kaplama malzemesidir. Farklı yapı türlerinde, özellikle konut ve kamu binalarında yaygın olarak kullanılmıştır.



Şekil 1: Olympia’da ki kazılarda bulunan Çatı 1 isimli kiremit yapısı (Sapirstein, 2018: 48).



Şekil 2: Antik Yunan tegula örneği (Topličić-Ćurčić vd., 2018: 323).

Ortaçağ'ın sonlarına doğru Avrupa'da çatılarda kiremit yaygın olarak kullanılmıştır. Kiremitler genellikle karmaşık tasarım ve desenlerle süslenmiştir. Kilise ve kalelerin çatılarında mozaik benzeri görseller oluşturmak için kullanılmıştır. Kiremitler ayrıca binaların cephelerinde dekoratif özellikler yaratmak için de kullanılmıştır. 15. ve 18. yüzyıllar arasında pişmiş toprak çatılar İtalya ve İspanya'da yaygın olarak kullanılmıştır. Kiremitler genellikle sarayların ve kiliselerin çatılarını süslemek için kullanılmıştır. Anadolu coğrafyasında tuğla ve kiremit üretimine Osmanlının erken dönemlerinde belirli standartların getirildiği anlaşılmıştır. Fatih sultan Mehmet döneminde tuğla ve kiremit üretiminde belirli ölçüler uygulanmıştır, bu ölçülere uymayan tuğla ve kiremitlerin satışı ve kullanımı yasaklanmıştır (Şahin, 2001: 22-23).

Sanayi Devrimi'nin arttırdığı üretim, kiremitleri daha kaliteli ve orta sınıf için daha uygun fiyatlı hale getirmiştir. Böylece kiremitler daha geniş bir kitle tarafından ulaşılabilir olmuştur. Kiremitler, evlerin, işyerlerinin ve kamu binalarının çatılarını kaplamak için sıklıkla kullanılmıştır. Presin üretimde kullanılmasıyla, çok çeşitli biçim ve boyutlarda kiremit üretilebilmiştir. Makinede üretilen tek oluklu kiremitler, 19. yüzyılın

40'lı yıllarında Alsaslı Joseph ve Xavier Gilardoni kardeşler tarafından icat edilmiş, 1855 yılında Büyük Britanya'da patentlenmiş ve daha sonra Fransa'da çeşitli varyantları geliştirilmiştir; bu kiremitlere “Fransız kiremitleri” denirken, Marsilya kiremitleri tüm dünyaya ihraç edilmiştir (Toplić-Ćurčić vd., 2018: 324). Fabrikalaşmanın arttırdığı üretim, daha kaliteli kiremitleri orta sınıf için daha uygun fiyatlı hale getirerek kiremitlerin daha geniş bir kitle tarafından ulaşılabilir hale gelmesine olanak sağlamıştır. Kiremitler evlerin, işyerlerinin ve kamu binalarının çatılarını kaplamak için sıklıkla kullanılmaya başlamıştır.

Ayrıca, gelişen teknolojiyle birlikte çatının geleneksel kullanımının ötesine geçilerek, kiremitlerden enerji kazanımı sağlamak için çalışmalar yürütülmektedir. Seramik kiremitler, fotovoltaiik hücrelerle donatılmış ve bunlar geleneksel kiremitlerin üzerine monte edilmiştir, bu sayede seramik kiremitler vasıtasıyla güneş enerjisi yenilenebilir enerjiye dönüştürülmüştür. (Berto, 2007: 1611).

Antik Yunan'daki ilk kullanımlarından bugünün kamusal alanlardaki kullanımlarına kadar, seramik kiremitli çatılar, yapıların önemli bir parçası olmuştur. Ekonomik ve sağlıklı olmaları, kolayca ulaşılabilir olmaları ve düşük maliyetleri, onları popüler bir seçenek haline getirmiştir. Günümüzde dünya genelinde her türden binada hala kiremitlerin kullanımı devam etmektedir.

Seramik Çatı Kiremitleri Özellikleri

Seramik çatı kiremitleri, çok çeşitli şekil ve boyutlara sahiptir, bu da onları her türlü mimari stile uygun bir seçenek haline getirir. Dayanıklılık, enerji verimliliği ve estetik görünüm gibi özellikleri ile seramik çatı kiremitleri, popüler bir çatı kaplama malzemesidir. Çatı kaplaması için çok yönlü ve pratik bir çözüm sunarlar ve uygun bakım ile onlarca yıl dayanabilirler. Ayrıca, ısı yalıtım özellikleri sayesinde enerji maliyetlerini azaltmaya ve enerji tasarrufu sağlamaya yardımcı olabilirler. Seramik çatı kiremitleri yangına dayanıklıdır, bu da binaları yangın hasarından koruyabilir. Bunun

yanı sıra, hava koşullarına dayanıklı oldukları için su sızdırmazlık sağlayarak yapıların içine su girmesini engelleyebilirler.

Seramik çatı kiremitleri, çok çeşitli şekil ve boyutlarda bulunmaktadır. Bu biçimsel çeşitlilik, seramik kiremitlerini farklı tipteki inşa edilmiş yapılar için çok yönlü bir seçenek haline getirmektedir. Seramik kiremitlerin minimum bakım gerektirmesi, bakım maliyetlerini azaltmaya katkıda bulunabilir. Ayrıca, doğal malzemelerden üretildikleri ve geri dönüştürülebilir özellik taşıdıkları için çevre dostu bir seçenektirler.

Bununla birlikte, seramik çatı kiremitleri bazı dezavantaj içeren özelliklere de sahip olabilirler. Yüzeylerinde çok çeşitli biyofilmler oluşturabilen ve bozulmalarında rol oynayan mikroorganizmalar tarafından kolonize edilebilirler. Kil çatı kiremitleri, havaya ne kadar uzun süre maruz kalırsa, kimyasal ve fiziksel olarak değişirler ve bu değişimin bir nedeni, kiremitlerin üzerinde yaşayan mikroorganizmaların yaptığı işlemlerdir (Redeka vd., 2007: 568). Bu nedenle, çeşitli temizlik aşamalarından geçirilerek bakımları yapılmalıdır. Pişmiş toprak seramik kiremitler yapısal olarak ağır olduklarından, kullanıldıkları yapıya yük bindirirler. Bu yüzden her yapı için uygun olmayabilirler. Kırılgan bir yapıya sahip oldukları için, kurulum veya bakım sırasında hasara karşı savunmasızdırlar ve doğal afetlere, özellikle doluya karşı hasar görebilirler. Donma, güneşe ve neme maruz kalma, ani sıcaklık değişimleri gibi etkenlerle çatlama (Şekil 3) ve dökülme gibi bozulmalar meydana gelebilir (Iba et al., 2015: 147). Doğal koşulların bu tür etkileri, kiremitlerin ömrünü kısaltır.



Şekil 3: Kiremitlerde görülen bozulma örnekleri (Iba vd., 2015: 143).

Yaygın Kullanımlı Seramik Kiremit Çeşitleri

Seramik çatı kiremitleri, kendine özgü özellik ve avantajlara sahip çeşitli tiplerde bulunur. Kiremit tipleri, seramik endüstrisinde en çok üretilen ve kullanılan seramik türlerinden seçilir.

Marsilya tipi kiremitler: En çok kullanılan kiremit çeşididir (Şekil 4). Çift oluklu yapısı vardır. Bu kiremitler yapılan sistem sayesinde birbirlerine kenetlenir.



Şekil 4: Marsilya kiremitleri (Topličić-Ćurčić vd., 2018: 324).



Şekil 5: Marsilya tipi kiremit örneği Çankırı, Merkez (Oğuz Bozdemir kişisel arşiv).

Granada tipi kiremitler: Bu kiremitler tek oluklu ve daha kavisli bir yapıya sahiptir (Şekil 6). Üstte ve yan tarafında kilit sistemine sahiptir. Portekiz kiremidi olarak tanımlanır.



Şekil 6: Granada tipi kiremitler. Handmade Roof Tile. (<https://124.im/HRvJWix>).

Valensiya tipi kiremitler: Bu kiremitler görünüm olarak Granada türü kiremitlere benzer. Granada türünden farkı geniş oluklu ve dar kavislidir Kanal büyüklüğü nedeniyle yoğun yağış alan

bölgelerde sıklıkla tercih edilir (Şekil 7). Düz plaka kısmı daha geniştir.



*Şekil 7: Valencia tipi kiremit örneği. Colourbox.
(<https://124.im/LNE>).*

Alaturka tipi kiremitler: Eski yapılarda kullanılan bir kiremit çeşididir (Şekil 8). Kavisli yapısı sayesinde diğer kiremit türlerinden daha sağlamdır. Günümüzde üretilen alaturka kiremitlerde, eski dönemlerdeki kiremitlerden farklı olarak parçaların kaymasını önlemek için kilit sistemi bulunmaktadır. Antik dönemlerde kullanılan kiremit tipleri zamanla ihtiyaçlara ve değişen yapı biçimlerine uyum sağlayarak yarı yuvarlak şeklini almıştır. Alaturka kiremitler, içbükey yüzeylere sahip olup, üst sıradaki kiremitin dar kenarı, alt sıradaki kiremitin üst geniş kenarının biraz üzerine gelerek yan yana dizilen kiremitlerin bitişik kenarlarını örtüşür ve çatı eğimine göre aşağıda yerleştirilen üçüncü kiremit, kapama işlevi görür; bu düzenleme, antik dönem kiremitlerine benzerken fark, antik dönemdeki düz kiremitlerin yerini içbükey Alaturka tipi kiremitlerin almasıdır (Özyiğit, 1990: 151). Çankırı’da geleneksel eski yapılarda, alaturka kiremitlerin alt-üst şeklinde dizilimi görülebilir (Şekil 8). Anadolu’da yıllar içinde boyutlarının küçülmesi ve enine kesitlerinin içbükey profile dönüşmesi sonucu düz kiremitlerin ve kapama kiremitlerinin ortaya çıkışını açıklarken, antik dönem kiremitlerinin evrimini göz önünde bulundurarak 19. yüzyılda Alaturka tipi kiremitlerin son halini alarak kullanılmıştır, Alaturka tipi kiremitlerin zaman içerisinde Anadolu’da kullanılan yapılara göre şekil alarak bölgeye özgü bir model halini aldığı görülmüştür (Özyiğit, 1990: 179).



Şekil 8: Alaturka kiremit örnekleri Çankırı, Merkez (Oğuz Bozdemir kişisel arşiv).

Seramik çatı kiremitlerinin montajı ve bakımı, mimarlar ve tasarımcılar için önemli hususlardır ve kullanılan kiremit çeşitlerinin bu özelliklere göre üretildikleri anlaşılmıştır. Doğru kurulum ve bakım, çatının uzun ömürlü ve dayanıklı olmasını sağlamaya yardımcı olabilir. Keramik çatı kiremitleri minimum bakım gerektirse de, dış etkenler, özellikle doğa koşulları, kiremitlere zarar verebilir. Bu nedenle düzenli kontroller ve temizlik, uzun ömürlü ve dayanıklı olmalarını sağlamaya yardımcı olabilir.

SONUÇ

Seramik çatı kiremitleri, çatı kaplaması için çok yönlü ve pratik bir çözüm sunar. Yapılar için popüler bir seçim haline gelmelerini sağlayan bir dizi özellik ve avantaj sunarlar. Keramik kiremitler son derece dayanıklı, enerji tasarruflu, ateşe dayanıklı ve hava koşullarına karşı dirençlidirler. Geniş bir şekil ve boyut yelpazesinde bulunmaları, onları her türlü mimari stil için çok yönlü bir seçenek haline getirir.

Seramik çatı kiremitlerinin montajı ve bakımı, önemli hususlardır ve doğru kurulum ve bakım, çatının uzun ömürlü ve dayanıklı olmasına katkı sağlar. Bu tür kiremitler minimum bakım gerektirse de, dış etkenler, özellikle doğa koşulları, kiremitlere zarar verebilir. Bu nedenle düzenli kontroller ve temizlik işlemleri, kiremitlerin uzun süre dayanıklı kalmasına yardımcı olabilir. Son yıllarda, seramik çatı kiremitleri üretmek için geleneksel üretim tekniklerine olan ilgi artmıştır. Bu yaklaşım, yaygın olarak

kullanılan diğer çözümlere alternatifler sunmakta ve sürdürülebilir bir çatı kaplama malzemesi sağlarken tarihi binaların korunmasına yardımcı olabilmektedir.

Sonuç olarak, pişmiş toprak kullanılarak üretilen seramik çatı kiremitleri, kendine özgü özellik ve faydalar sunar. Seramik kiremitler, direkt güneş ışığına maruz kaldıklarında ve bundan fazla etkilenmediklerinden, diğer endüstriyel ürünlere göre ekonomik ve kullanışlıdır.

KAYNAKÇA

Berto, A. M. (2007). Ceramic tiles: above and beyond traditional applications. *Journal of the European Ceramic Society*, 27, 1607-1613.

Colourbox. (<https://124.im/LNE>).

Handmade Roof Tile. (<https://124.im/HRvJWix>).

Iba, C., Ueda, A., & Hokoi, S. (2016). Field survey on frost damage to roof tiles under climatic conditions. *International Journal of Building Pathology and Adaptation*, 34(2), 135-149.

Özyiğit, Ö. (1990). Alaturka kiremidin oluşumu. *Sanat Tarihi Dergisi*, 5 (5).

Radeka, M., Kiurski, J., Markov, S., Marinković-Nedučin, R., & Ranogajec, J. (2007). Microbial deterioration of clay roofing tiles. *WIT Transactions on The Built Environment*, 95, 567-575.

Sapirstein, P. (2016). Origins and Design of Terracotta Roofs in the Seventh Century BCE. In M. M. Miles (Ed.), *A Companion to Greek Architecture* (s. 111-130). Wiley Blackwell.

Şahin, S. (2001). Çömlekçilik ve seramik sanatı. G.Ü. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(2), 19-40.

Topličić-Ćurčić, G., Momčilović-Petronijević, A., & Ćurčić, A. (2018). Architecture and ceramic materials, development through time: ceramic tiles and ceramic roof tiles. *Architecture and Civil Engineering*, 16(2), 315-327.

Winter, N. A. (2002). Commerce in exile: terracotta roofing in Etruria, Corfu and Sicily, a bacchiad family enterprise. *Etruscan Studies*, 9, 226-236.

BÖLÜM V

Karakoyunlu Türkmen Dönemi Tezhip Üslupları¹

Mercan Hüseyini²

Giriş

İran coğrafyasında 15. yüzyılda, zengin bir geleneğe sahip olan kitap sanatlarının bütün dallarında yaşanan gelişmeler, İslam sanatının ve kültürünün önemli bir parçası haline gelmiştir. Bu dönemde, Timurlu ve Türkmen sanatsever sultanlar ile şehzadelerinin himayeleri altında, resim, tezhip, hat ve cilt sanatı farklı merkezlerde büyük bir ilerleme kaydetmiştir. Günümüzde, bu gelişmelerin bir kısmı bilinse de bazı sanat dallarında hala yeterince bilgi sahibi olunmamıştır. Kitap sanatları literatürüne göz atıldığında, tezhip sanatının tarihinde gelişen üslupların yeterince tanınmadığı ve bu alanın gereken ilgiyi görmemiş olduğu

¹ Bu çalışma “AKKOYUNLU TÜRKMEN SULTANI HALİL’İN KİTAP SANATI HAMİLİĞİ” adlı doktora tezinden üretilmiştir.

² Dr. Mercan Hüseyini, ORCID: 0000-0001-6346-1355; mrc.huseyni@gmail.com

anlaşılmaktadır.³ Özellikle farklı dönemlerde ortaya çıkan tezhip üsluplarının ayrıntılı bir tanıtımı, bu üsluplar arasındaki benzerlikler ve farklılıkların yanı sıra her dönemin üsluplarının önceki ve sonraki dönemlerdeki üsluplarla olan ilişkisi konusundaki araştırmalar, şu ana kadar yetersiz kalmıştır. Ancak, son yıllarda gerçekleştirilen bazı araştırmalar, belirli dönemlere ilişkin kısmi aydınlatmalar sunmuştur.⁴

Bu çalışmada, özellikle Karakoyunlu dönemi Şehzade Pir Budak himayesinde gelişen tezhip üslubunun özellikleri incelenecek ve bu üslubun kökenleri ile karakteristik özellikleri değerlendirilecektir.

1. Karakoyunluların Genel Tarihi

Karakoyunlular 14. yüzyılın ilk yarısında Moğollara bağlı olarak siyaset sahnesine çıkmışlar ve bu devletin asıl kurucusunun Kara Mehmed (ö. 1389) olduğu kabul edilir.⁵ Birçok mücadeleden sonra 1436 yılında Karakoyunlu Cihan Şah'ın (ö. 1467) Tebriz valisi olarak İran'ın büyük bölümünü ele geçirerek Karakoyunlu ülkesinin yegâne hâkimi olmuştur. Bu hükümdar (1438-1467) zamanında

³ Tezhip sanatının gelişmesine ele alan bazı temel kaynaklar bunlardır: Ettinghausen, R. (1981), *Manuscript Illumination, A Survey of Persian Art from Prehistoric Time to the Present*, hazırlayan: Arthur Upham Pope and Phyllis Ackerman, cilt Va, New York, 1937-74; Akimushkin, O. F. & Ivanov A. (1979) "The Art of Illumination", *The Arts of the Book in Central Asia*, ed: Basil Gray, London, Unesco. 35-58; Tanındı, Z. (2009). Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı, *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı. 243-281.

⁴ Wright, E. (2013). *The Look of the Book, Manuscript Production in Shiraz, 1303-1452*, Seattle, University of Washington Press; Roxburgh, D. (2014). Many a Wish Has Turned to Dust: PirBudaq and the Formation of Turkmen Arts of the Book", *Envisioning Islamic Art and Architecture; Essays in Honor of Renata Holod*, ed. David J. Roxburgh, Leiden, Brill. 175-222; Rettig, S. (2011). *La Production Manuscrute a Chiraz Sous Les Aq-Qoyyunlu Entre 1467 et 1503*, yayımlanmamış Doktora Tezi; Hüseyini, M. (Masoumeh Mohammadinezhad). (2021). *Akkoyunlu Türkmen Sultanı Halil'in Kitap Sanatı Hamiliği*, yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

⁵ Sümer, F. (2001), 434; Roemer, H. R. (1986). 160.

Karakoyunlu Devleti en parlak devrini yaşamıştır. Onun döneminde İsfahan, Fârs ve Kirman vilayetleri de Karakoyunluların eline geçmiştir.⁶ İran'ın büyük topraklarına eline geçiren Cihan Şah, daha sonra Fars bölgesinin yönetimini oğlu Pir Budak'a vermiş ve Pir Budak 857/1453 yılından 867/1460 yılına kadar Şiraz valisi olarak bu kentte kalmıştır.⁷ Karakoyunlu Türkmen Cihanşah, oğlu Pir Budak'ın eşliğinde 863/1458 yılında Timurîlerin idaresindeki Herat'ı işgal etmişlerdir.⁸

Cihan Şah'ın iki oğlu Pir Budak (ö. 1466) ve Hasan Ali'nin (ö. 1469) babalarına karşı isyan etmeleri, onun daha geniş toprakları elde etmesini ve topraklarını genişletmesini engellemiştir. İlk olarak, oğlu Hasan Ali'yi, Horasan'ı fethi sırasında Tebriz'de kendisini sultan ilan etmesi üzerine, tesirsiz bırakan Cihan Şah,⁹ Fârs bölgesinin valisi olan diğer oğlu Pir Budak'ı da Bağdat'a vali olarak göndermiş (1460 yılında),¹⁰ fakat Bağdat'ta bir kez daha babasına karşı isyan edince, onu öldürmüştür (1466 yılında).¹¹ Cihan Şah ise Akkoyunlu Uzun Hasan üzerine çıktığı son seferinde öldürülmüş, böylelikle Karakoyunlu Devleti son bulmuştur.¹²

2. Timurlu Dönemi Tezhip Üslupları

15. yüzyılda İran coğrafyasında kurulan İslam hanedan üyelerinin hâmililiğinde hazırlanan el yazmalarında görülen tezhip üsluplarının, 14. yüzyılda İlhanlı, İncû, Muzafferî ve Celayirî, dönemlerinin tezhip üsluplarından etkilendiği anlaşılmaktadır.

15. yüzyılın ilk yarısında Timurî şehzadelerinin himayesinde hazırlanan eserlerin tezhiplerinde farklı özellikler gözlemlenir.¹³

⁶ Sümer, F. (2001), 436.

⁷ Tihriânî, A. B. (1993). c. II, 326-330.

⁸ Tihriânî, A. B. (1993). c. II, 347-357

⁹ Tihriânî, A. B. (1993). c. II, 358-361.

¹⁰ Tihriânî, A. B. (1993). c. II, 361-366.

¹¹ Tihriânî, A. B. (1993). c. II, 371-375.

¹² Konukçu, E. (1993). 536.

¹³ Elaine Wright 15. yüzyılın ilk yarısında Şiraz'da "Bitkisel motifli/ lacivert-altın renkli üslup" (blue and gold floral) ve "palmet-rumî-hatayî motifli bitkisel üslup"

İskender Sultan döneminde (1409-1414) ortaya çıkan tezhip üslubu, 14. yüzyıl Şiraz Muzaffari tezhip geleneğinin yanı sıra büyük ölçüde Celâyirî tezhip üslubundan etkilenmiştir. Aynı zamanda, bu dönemin tezhip örneklerinde Uzak Doğu etkileri de görülür. Bu gelişme, Şiraz'da uzun süredir devam eden estetik kuralların yeni bir anlayış kazandığını gösterir. Bu yeni tezhip anlayışı, daha sonra Şehzade Baysungur'un Herat kitaphanesi müzehhipleri için de bir örnek oluşturmuştur. İskender Sultan için hazırlanan GUF, L.A. 161 numaralı *Antoloji* nüshasında, bu döneme ait tezhip üsluplarını açıkça görmek mümkündür.¹⁴

İskender Sultan'dan sonra Şiraz valisi olan İbrahim Sultan döneminde (1414-1435) Muzafferî döneminde Şiraz'da hazırlanmış olan el yazmalarında görülen tezhip üslubu Şiraz'da daha baskın bir

(floral/palmette-arabesque) olarak tanımladığı iki farklı tezhip üslubunun var olduğunu tespit etmiştir. “Bitkisel motifli/lacivert-altın renkli” dediği üslup, Muzafferî döneminde Şiraz'da hazırlanmış olan el yazmaların tezhiplerinde görülmekle beraber, İncü dönemi tezhip tasarımlarından farklıdır ve daha sonra Timurî döneminde Şiraz'da geliştirilmiştir. Üslubun ana özelliği, altın ve lacivert tonlamalarının ağırlıklı kullanılması ve serbest tasarım kompozisyonlarından oluşmasıdır. Bu üslubun uygulandığı serlevha ve unvan tezhiplerinin dış bordürlerinde karakteristik bir tasarım seçilir. Desen olarak ise çoğu zaman altın renkli zarif ve kontursuz hatayî dalları ve yaprakları iç içe girerek serbest tasarımla lacivert zemin üzerine uygulanmıştır, bkz. Wright, E. (2013). 49-80, res. 43-46; “Palmet-rumî-hatayî motifli bitkisel üslup” olarak adlandırılan üslup ise Celâyirî dönemi tezhiplerinden kaynaklanarak, 1430'lu yıllarda Şiraz'da yaygın hale gelmiştir. Palmet, rumî ve hatayîlerin tezhip tasarımlarında belirgin ana motifleri oluşturmaları dolayısıyla, üsluba bu isim verilmiş ve desenler genelde beyaz veya siyah hatlarla tahrirlenmiştir, bkz. Wright, E. (2013). 106-118, res. 63-68; İskender Sultan'dan sonra Şiraz'ın valisi olan İbrahim Sultan döneminde bu iki tezhip üslubu birlikte kullanılmışsa da Herat'ta hazırlanan Baysungur dönemi eserlerin tezhip üslubu “palmet-rumî-hatayî motifli bitkisel üsluptan” kaynaklanmıştır. İbrahim Sultan'dan sonraki yıllarda Herat etkisi altına giren Şiraz el yazmalarının tezhip tasarımlarında “palmet-rumî-hatayî motifli bitkisel üslup” daha ağır basmış, “bitkisel motifli/lacivert-altın renkli üslubun” varlığı ise azalmıştır. Herat'ta gelişen bu üslup, Pir Budak dönemi Şiraz eserlerinin tezhip üslubunu kuvvetli bir şekilde etkilemiştir.

¹⁴ Bu yazma için bkz. Wright, E. (2013). 84-95; Mihan, Sh. (2018). 269.

üslup olarak geliştirilmiştir. Bu etken İbrahim Sultan dönemi tezhip üslubuna yeni özellikler kazandırmıştır.¹⁵

İbrahim Sultan döneminden sonra Karakoyunlu Türkmen hakimiyetine kadar Şiraz yazmalarında değişik tezhip üsluplarının bir arada kullanıldığı görülür. Bu zaman diliminde Şiraz 14. yüzyıl geleneğinden esinlenen tezhip üslubu ile Celayirî tezhip geleneğinden Herat'ta gelişmiş olan tezhip üsluplarının bir arada yaygın olduğu gözlemlenir.¹⁶ Ancak bu dönemde her ne kadar iki yaklaşım bir arada kullanılmışsa da gittikçe 14. yüzyıl Şiraz Muzafferî tezhip geleneğinden uyarlanan üslubun etkinliğinin azaldığı, Herat ekolünün ve özellikle Şehzade Baysungur için yapılmış kitaplarda görülen tezhip üslubunun daha baskın bir rol oynadığı görülür.¹⁷

3. Karakoyunlu Türkmen Dönemi El Yazmaları Tezhip Üslupları

Karakoyunlu Türkmenleri dönemi Şehzade Pir Budak'ın hamiliğinde 1453-1460 yıllarında Şiraz'da ve 1460-1466 yılları arasında Bağdat valiliği sırasında ona ithaf edilmiş bir takım tezhipli yazmalar hazırlanmıştır. Bu yazmaların bir listesi bunlardır:

1. *Divan-ı Emiri*, tarihsiz, Sk, Ayasofya, no. 3883, ¹⁸ Kâtip: Şerefeddin Hüseyin.
2. *Mesnevi-i Mânevî*, tarihsiz, BOD, Elliott 251. ¹⁹
3. *Divan-ı Kâtibî*, 860/1456, Şiraz, TIEM, no. 1987, Kâtip: Abdurrahman Harezmî.
4. *Divan-ı Kâsım*, 863/1459, Şiraz, TIEM, no. 1986, Kâtip: Şeyh Mahmud Pir Budak-i

¹⁵ İbrahim Sultan dönemi tezhip üslubu için bkz: Wright, E. (2013). 105-120, res. 73.

¹⁶ Wright, E. (2013). 104-106.

¹⁷ Wright, E. (2013). 106; Roxburgh, D. (2014). 215.

¹⁸ Hüseyini, S. M. T. (2010/1390hş). 474.

¹⁹ Sachu, E. & Ethe, H. (1889). 512, no: 647.

5. *Divan-ı Eşref*, 864/1459-1460, SK, Fatih, no. 3777, Kâtip: Mahmudi Humari²⁰
6. *Divan-ı Hâfız-ı Sa'd*, 864/1459, Şiraz, BL, Or.11846, Kâtip: Şeyh Mahmud²¹
7. *Resâil-i Husam b. Muhammed Raşid Sarraf Harezmi*, 864/1459-60, CBL, Per.134, Kâtip: Şeyh Mahmud.²²
8. *Mukat'ât Emir Mahmud b. Yemin*, 864/ 1460, Meşhed, TİEM, no. 1927, Kâtip: Ezher.
9. *Sefine*, 865/1460, Şiraz, Vienna, Nationalbibliothek, F. 143, Kâtip: Şeyh Mahmud Pir Budak-i²³
10. *Divan-ı Ömer Hayyâm*, 865/1460, Şiraz, BOD, Ouseley 140, Kâtip: Şeyh Mahmud²⁴
11. *Divan-ı Hâfız*, 867/1462, Bağdat, Sotheby's London, 10 June 2020, lot 23, Kâtip: Şeyh Mahmud Pir Budaki²⁵
12. *Divan-ı Emiri*, 868/1463-64, Bağdat, SK, Fatih, no. 3779, Kâtip: Şeyh Mahmud²⁶

²⁰ Hüseyini, S. M. T. (2012/1392hş). 195.

²¹ https://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Or_11846

²² Arberry, A. J. & Minovi, M. & Blochet, E. (1959). 65.

²³ Roxburgh, D. (2014). 220, res. 9.10-9.12.

²⁴ Oxford, Bodleian Library MS. Ouseley 140: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/44c54e4b-d102-4329-97cc-9607bdd9bee1/>

²⁵ Daha önce Jafer Gazî koleksiyonundan çalınan bu Divan nüshası 2018 yılında bulunmuştur. Yazmanın hikayesi hakkında bkz: <https://www.theguardian.com/books/2020/mar/10/stolen-work-by-persian-poet-hafez-recovered-divan>; Bu yazma 2020 yılında Sotheby's Londra tarafından satılmıştır. bkz. Sotheby's London, 10 June 2020, lot 23: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/arts-of-the-islamic-world-india-including-fine-rugs-carpets/hafiz-d-1390-ad-diwan-dedicated-to-the-library-of>

²⁶ Hüseyini, S. M. T. (2012/1392hş). 196-197.

13. *Husn-u Dil*, 868/1463-64, Bağdat, Christie's tarafından satılan, sale 7987, Lot 124 ²⁷

Bu yazmalara ek olarak, Pir Budak'a ithaf edilmiş olabilecek bazı diğer yazmalar da bilinmektedir. Bu yazmalarda ithaf kaydı bulunmamaktadır; ancak, Şiraz ve Bağdat valiliği sırasında Pir Budak'ın hizmetinde bulunan hattatlar tarafından bu merkezlerde hazırlanmış olmaları nedeniyle, bu yazmaların Pir Budak'ın kitaphanesinde hazırlandığı düşünülmektedir.

Bu yazmaların bir listesi bundan ibarettir:

1. *Külliyat-ı İmâd*, 863/1459, TİEM, no.2030, Kâtip: Zeynülâbidîn b. Muhammed el-Kâtib²⁸
2. *Divan-ı Emir Şahi*, 860/1460, Şiraz, İÜK, F.511, Kâtip: Şeyh Mahmud
3. *Divan-ı Kemal Hucendi*, 865/1461, TİEM, no.2050. Kâtip: Fahrettin Ahmed el-kâtib
4. *Rubâiyât-ı Hayyâm*, 867/1463, Bağdat, Keir Koleksiyonu, k.1.2014.29, Kâtip: Fahreddin Ahmed ²⁹
5. *Hamse-i Emir Hüsrev Dehlevî*, 867/1463, Bağdat, TSMK, R.1021, Kâtip: Mahmud el-Kâtip³⁰
6. *Divan-ı Hüsrev*, 870/1465, Bağdat, SK, Fatih, no. 3820, Kâtip: Şeyh Mahmud ³¹
7. *Külliyat-ı İmâd*, 868/1463, Bağdat, SK, Fatih, no. 4054, Kâtip: Şeyh Mahmud Pir Budakı ³²

²⁷

https://www.christies.com/lot/lot-5483033?ldp_breadcrumb=back&intObjectID=5483033&from=salessummary&lid=1; Roxburgh, D. (2014). 221

²⁸ Bu eser hakkında detaylı bilgi ve resimleri için bkz. Hüseyini, M. (2022). 210, 215, 217. res. 1, 14, 21, 23, 24.

²⁹ <https://dma.org/art/collection/object/5340716>

³⁰ Karatay, F. E. (1961). 203. n. 592

³¹ Hüseyini, S. M. T. (2012/1392hş). 220-221.

³² Hüseyini, S. M. T. (2012/1392hş). 291-292.

Karakoyunlu Pir Budak döneminde üretilen el yazmalarında işlenen kitap sanatları özgü niteliklere sahiptir. Bu bağlamda dikkat çekici ilk detay, Pir Budak'a ait ve onun kütüphane mührünü taşıyan eserlerin hiçbirinin resimli olmamasıdır. Bahsi geçen yazmalar, genellikle mütevazı ebatlarda hazırlanmış olmalarına rağmen, son derece nitelikli bir biçimde tezhiplenmişlerdir.

Birinci listede belirtildiği gibi, bu eserlerin çoğu edebiyat divanlarıdır. Bu durum, söz konusu kitapların şehzadenin okuma zevkini yansıttığını ve kendisi için özel olarak hazırlandığını düşündürmektedir.

Yüzyılın ilk yarısında Timurlu sanat hamileri için hazırlanmış yazmalar arasında, genellikle *Hamse-i Nizami* ve *Şehname-i Firdevsi* gibi yaygın eserlere rastlanmasına rağmen, bu dönemde Pir Budak tarafından sipariş edilmiş herhangi bir *Hamse-i Nizami* veya *Şehname-i Firdevsi* bilinmemektedir. Ancak, Timurlu dönemde başlatılmış ve tamamlanmamış bir şekilde Pir Budak kitaphanesine nakledilmiş ve bu şehzade tarafından tamamlanması için işleme alınmış birkaç *Hamse-i Nizami* nüshası bilinmektedir. Bu nüshalar arasında en önemlileri Topkapı Sarayı'nda muhafaza edilen H. 761³³ ve H. 762³⁴ numaralı iki *Hamse-i Nizami* nüshasıdır.

³³ Timurî döneminde Herat'ta yazımına başlanan bu *Nizami Hamse*'si nüshası, Pir Budak'ın 1458 senesinde Herat'ı işgal etmesiyle, yarım kalmış bir şekilde Karakoyunlu Türkmenlerinin eline geçerek, Şiraz'a getirilmiştir. Eserin bazı bölümlerinin yazımı Karakoyunlu Türkmen döneminde de devam etmiştir. Ancak sonuncu mesnevinin ketebesinde, hattat Fahrettin Ahmed tarafından Akkoyunlu Türkmen Sultan Halil'in emriyle, babasının adına bitirildiği kayıtlıdır. Eserin başındaki tezhipli ithaf madalyonu ile serlevhasının bu dönemde yapıldığı ve ciltlendiği anlaşılır. Bkz. Hüseyini, M. (2021), 87-88, 124.

³⁴ Nüshanın sonuna eklenmiş, üç sayfalık kısa bir metin, eserin hazırlanış süreci hakkında bilgi verir. Bu metinden nüshanın hazırlanmasına destek veren hâmilelerin Timurî Babür Mirza, Karakoyunlu Türkmen Pir Budak, Sultan Halil, Sultan Yakub ve Safevî Şahı İsmail oldukları anlaşılır. Bu metnin Türkçe ve İngilizce çevirileri için, bkz. Çağman, F. (1971).25-26; Thackston, W. M. (2001).50; Roxburgh, D. (2014). 175. Bu metnin Farsça yazımı ve Türkçe anlamı için, ayrıca bkz. Hüseyini, M. (2021). 350-353.

Karakoyunlu Türkmenleri dönemi Şiraz valisi Şehzade Pir Budak'ın hamiliğinde (856/1452- 867/1460) kentte 15. yüzyılın ilk yarısında etkin olan kitap sanatları geleneğinin devam ettiğini kanıtlayan eserler günümüze ulaşmıştır.

Şiraz Karakoyunluların eline geçtikten sonra şehzade Pir Budak'ın himayesinde hazırlanmış yazmalarda bu şehirde 15. yüzyılın ilk yarısına kadar yaygın olan farklı tezhip üsluplarının kullanımının devam ettiği görülür. Ancak dönemin tezhiplerinde Timurî dönemi Herat yazmalarının tezhip üsluplarının etkisi de hissedilir. Bu etkiyi kuvvetlendiren önemli bir etken, Karakoyunlu Türkmenlerinin 863/1458 yılında Timurîlerin idaresindeki Herat'ı işgal etmeleridir.³⁵ Bu olaydan sonra Herat'taki bazı sanatçıların ve eserlerinin Pir Budak tarafından Şiraz'a getirildiği düşünülmektedir.³⁶ Ancak Şiraz yazmalarında Herat etkisi, 1458 yılı öncesinde de başlamıştır.³⁷

Karakoyunlu Pir Budak'a ithaf edilmiş veya onun döneminde hazırlanmış olan yazmalarda görülen tezhipleri üslup olarak bir kategoride sınıflandırmak güçtür. Bu eserlerde bulunan tezhipler tasarım, desen ve renk anlayışı açılarından birbirinden farklı özelliklere sahiptirler. Pir Budak dönemi tezhip üslubunu anlamak için onun dönemine ait olan yazmalardaki tezhiplerde görülen bu değişik üslupları bir diğerinden ayırt edebilmek şarttır. Bu eserlerde, Şiraz ve Herat'ta hazırlanmış olan Timurî el yazmalarının tezhip üsluplarından uyarlanmış özelliklerin yanı sıra birtakım yeni ve özgün unsurların da ortaya çıktığı görülür. Karakoyunlu dönemi tezhip üsluplarının özelliklerinden bazıları sadece bu döneme aittir ve Akkoyunlu dönemi tezhip üslubunda görülmez.

³⁵ Tihriî, A. B. (1993). c.II, 347-357.

³⁶ Soucek, P. (2000). 277.

³⁷ Bkz. dipnot 13.

Herat'ta Baysungur kitabhanesinde çalışan Ezher³⁸ ile Şeyh Mahmud gibi hattatlar,³⁹ Pir Budak için de çalıştıkları günümüze ulaşan bazı eserlerinden anlaşılmaktadır.⁴⁰ Özellikle Şeyh Mahmud'un Pir Budak döneminde istinsah ettiği birçok el yazması günümüze ulaşmıştır.⁴¹ Pir Budak için eserler istinsah etmiş olan Heratlı hattatlar gibi, Herat kökenli müzehhiplerin de onun için çalıştıklarını düşünülebilir. Karakoyunlu Türkmen dönemi el yazması eserlerin tezhip tasarımlarında, Timurî Herat etkisi, seçilen motifler, kompozisyonlar ve renk anlayışlarında kendini göstermektedir. Tasarım olarak, Herat'ta hazırlanmış eserlerin tezhiplerinde geometrik formlu tasarımlar yaygındır. (şekil. 1) Pir Budak için hazırlanmış bazı eserlerde de geometrik formlu tezhip kompozisyonlarının uygulandığı görülür. Pir Budak dönemine ait olan ve tezhiplerinde geometrik formların kullanıldığı eserlerin en iyi örneklerinden biri Oxford Üniversitesi Bodleian Kütüphanesinde (Elliott 251) bulunan bir *Mesnevî-i Manevî* nüshasıdır. Bu eserin tasarım, desen ve renk anlayışı açısından Herat tezhip üslubunun özelliklerini yansıtan tezhipleri muhtemelen Herat kökenli bir müzehhib tarafından yapılmıştır.⁴²

Pir Budak dönemi tezhipli yazmaları bazen de tezhiplerinin deseni açısından Baysungur kitabhanesinde hazırlanmış tezhipli yazmalara benzetilebilir. Baysungur dönemi tezhiplerinin belirgin

³⁸ Aslen Tebriz'li olan Ezher, Herat'ta Baysungur'un hizmetinde çalışmış, ancak İbrahim Sultan ve Pir Budak için de eserler istinsah etmiştir. Kesin doğum ve ölüm tarihi bilinmemektedir. Hayatı hakkında detaylı bilgi için bkz. Beyanî, M. (1984/1363hş). c.1, 68-74; Roxburgh, D. (2014). 197, dipnot. 53.

³⁹ Aslen Herat'lı olan Şeyh Mahmud, Ca'fer Baysunguri'nin seçkin öğrencisidir, kesin ölüm tarihi bilinmemektedir, bkz. Beyanî, M. (1984/1363hş). c. 3-4, 891-894; Soucek, P. (1971). 446-453; Roxburgh, D. (2014). 219-222.

⁴⁰ Hattat Ezher'in Şiraz'daki Pir Budak kitabhanesine nasıl geldiği hakkında kesin bir bilgi bulunmamakla birlikte Ezher'in Receb 864/Nisan 1460 tarihinde Meşhed'de istinsah ettiği *Mukat'ât Emir Mahmud b. Yemin* adlı eserin, 27 sayfalık küçük bir nüshası (TİEM, no. 1927) Pir Budak'a ithaf edilmiştir.

⁴¹ Şeyh Mahmud'un bu dönemde istinsah ettiği eserlerin bir listesi için bkz. Hüseyini, M. (2021), 59. dipnot, 24.

⁴² Bu yazmanın tezhipleri D. Roxburgh tarafından yayınlanmıştır bkz. Roxburgh, D. (2014). res. 9.20, 9.21, 9.22.

bir özelliği tasarımlarında yer alan desenlerin yüksek yoğunlukla uygulanmalarıdır. Bu desen anlayışının yoğunluğunu arttıran önemli bir faktör de rumî ve hatayî dallarıyla oluşturulan altın veya beyaz ipliklerdir (şekil. 1). Tezhip tasarımlarında iplikler bazen de serlevha ve unvan tezhiplerinin üst bordürlerinde sıralanmış kapalı alanlar oluşturup beyaz veya altın renkli ipliklerle birbirine bağlanır. Aynı şekilde, Karakoyunlu Türkmen dönemine ait bazı tezhiplerde de desen yoğunluğunun diğerlerinden daha fazla olduğu ve bu tezhiplerde özellikle bordür kısımlarında ipliklerin kullanılmasının etkileyici bir unsur olduğu görülür.⁴³ (şekil. 2)

Ancak Pir Budak tezhiplerinin içerdikleri iplikler ve desen anlayışları açılarından Herat Baysungur tezhiplerine benzeseler de çoğu zaman özgün tarzlar da sergiledikleri fark edilmektedir. Örneğin, 863/1459 tarihli *Divan-ı Kâsım* (TİEM, no.1986) ve 864/1459-1460 tarihli *Divan-ı Eşref* (SK, Fatih, no. 3777) nüshalarında bu farklı yaklaşımlar görülebilir. Gerek *Divan-ı Kâsım*'daki (TİEM, no.1986) bazı tezhip tasarımlarında, gerek *Divan-ı Eşref* nüshasındaki tezhipli Pir Budak'a ithaf madalyonunda bu tarz iplikler rumî ve hatayî dallarının etrafında dolaşarak desen yoğunluğunu arttırmışlar ancak Baysungur için hazırlanmış eserlerdekinden farklı formlarda kapalı alanlar oluştururlar. (şekil. 3, 4)

Ketebe kaydında 868/1463 yılında, Bağdat'ta Şeyh Mahmud Pir Budakî tarafından istinsah edildiği için ithaf kaydı içermese de Pir Budak için hazırlandığı anlaşılan *Külliyat-ı İmâd* nüshasında da (SK, Fatih, no. 4054) Pir Budak dönemi Bağdat üslubunu temsil eden sekiz unvan tezhibi yer alır. Her biri birbirinden farklı kurgudaki bu tezhipli unvanların desenlerindeki motif yoğunluğu dikkat çekicidir. Ayrıca, her birinin üst bordüründe değişik formlara sahip kapalı alanlar yer alan bu tasarımlar tamamen Pir Budak dönemine özgü bir zevki ve tasarım zenginliğini temsil eder (şekil.

⁴³ Bu desen anlayışı, Herat'ta Baysungur için hazırlanmış eserlerin tezhiplerinde izlenen "palmet-rumî-hatayî motifli bitkisel üslubun" temel desen anlayışı ile yakınlık göstermektedir.

5. 6). Bu eserlerin serlevha ve unvan tezhiplerinin bordürlerinde görülen değişik formlar ve kapalı alanlar yerine Sultan Halil dönemi tezhiplerinde daha homojen, birbirini tekrar eden benzer formlar ve tasarımların uygulandığı izlenir.

Herat tezhip ekolünde görülen ve Karakoyunlu Pir Budak tezhibinde tekrar edilen bir diğer özellik de bezeme motiflerinin boyanmasında kullanılan gölgeleme tekniğidir. Timurî Herat tezhip üslubuna özgü olan bu boyama tekniğinin Karakoyunlu Türkmenleri döneminde Pir Budak'ın Şiraz ve Bağdat valilikleri sırasında hazırlanan bazı eserlerin tezhiplerinde de kullanıldığı anlaşılmaktadır (şekil. 5, 6, 7). Bu teknik daha sonra Akkoyunlu Türkmen tezhip üslubunda terk edilmiştir.

Pir Budak için hazırlanmış olan eserlerin tezhiplerine renklendirme açısından bakıldığında siyahın tasarımların değişik alanlarında fon rengi olarak tercih edilmesi de Timurî Herat tezhip üslubuyla benzeşmektedir. Ancak bu eserlerde tıpkı tasarımlarda izlenen farklılıklar gibi, tezhip motiflerinin de değişik renklerle boyandığı görülür. Lacivert ve altının dengeli kullanımı, yeşil, bordo ve pembe gibi zıt renklerle de bir araya getirilmiştir. Örneğin *Mesnevî-i Manevî* adlı eserin (BOD, Elliot 251) tezhiplerinde bu özellikler görülür.⁴⁴

Karakoyunlu Pir Budak dönemi tezhibinin başka bir özelliği de altının çok kullanılmasıdır. Onun dönemine ait olan bazı eserlerde tasarımın sadece altın yıldızın değişik tonlamaları ile renklendirilmiş birkaç tezhip örneği bulunmaktadır. Aynı tür tezhipli eserlere Akkoyunlu Sultan Halil dönemi kitap sanatında rastlanmaması, bu tarzın Pir Budak tezhibinin bir özelliği olduğunu düşündürür. Bağdat'ta hattat Şeyh Mahmud Pir Budakî tarafından yaklaşık aynı tarihlerde Pir Budak için hazırlanmış olan iki eserde altının iki farklı tonuyla renklendirilmiş tezhipler yer almıştır. Bu eserlerden ilki 868/1463-64 tarihli bir *Divan-ı Emiri* (SK, Fatih, no. 3779) (şekil. 8, 9), diğeri de yine Pir Budak'a ithaf edilmiş bir *Divan-*

⁴⁴ Bu resimler için bkz., Roxburgh, D. (2014). res.9.20,9.21,9.22.

ı *Hâfiz* nüshasıdır. 867/1462 tarihli *Divan-ı Hâfiz* nüshasında görülen bütün tezhipler bu teknikle yapılmıştır.⁴⁵ Altın tonlarıyla bezeme tekniği, 15. yüzyılın ilk yarısında Şiraz'da tamamlanmış bazı Timurî yazmalarında da görülmektedir.⁴⁶

Pir Budak döneminde, tek bir eserin içinde farklı tezhip kompozisyonlarının bulunduğu el yazmaları da hazırlanmıştır. Bu bağlamda dikkat çekici bir örnek, 863/1459 yılında Şeyh Mahmud tarafından Pir Budak için istinsah edilmiş olan *Divan-ı Kâsım* (TİEM, no.1986) nüshasıdır. (şekil. 3, 7, 10).

Eserin 1b-2a sayfalarında bulunan levha ve madalyon tezhip örneklerinde, Pir Budak döneminin karakteristik desen anlayışı görülmektedir. Bu desen anlayışı, sıkça tekrarlanan lacivert zemin üzerine altınla işlenmiş rumî ve hatayî dallarının dikkat çekici bir şekilde nöbetleşe sıralandığı bir estetik uygulamayı içermektedir (şekil. 3, 10). Bu desen anlayışı, Timurî Herat tezhip üslubuna benzerlik göstermekle birlikte, bahsi geçen bu nüshada kendine özgü ve daha yaratıcı bir tezhip düzenine sahiptir.⁴⁷ Levha ve madalyonun dış bordürlerinde dizilmiş olan rumî-hatayî dalları arasına yer alan küçük çiçek motifleri (pençler), Karakoyunlu dönemi tezhip üslubuna özgüdür. Ayrıca, bu yazmada tasarım açısından dikkat çekici olan bir diğer özellik de 1b-2a sayfalarında tezhipli takdim madalyonunun karşısında levha tezhibine yer verilmiş olmasıdır. (şekil. 10)

Genellikle levha tezhiplerin tasarımı çift olarak karşımıza çıktığı için, burada tek bir levhanın ve aynı zamanda karşı sayfada tezhipli tek bir takdim madalyonunun yer alması, aralarında bir yaprağın koparılmış olabileceğini düşündürür. Fakat, takdim

⁴⁵ Bu yazma 2020 yılında Sotheby's Londra tarafından satılmıştır. bkz. Sotheby's London, 10 June 2020, lot 23:

<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/arts-of-the-islamic-world-india-including-fine-rugs-carpets/hafiz-d-1390-ad-diwan-dedicated-to-the-library-of>

⁴⁶ Bu teknik hakkında detaylı bilgi ve diğer tezhip örnekleri için bkz. Roxburgh, D. (2014). 204, dipnot. 58.

⁴⁷ Roxburgh, D. (2014). 192-193, res.9,7.

madalyonundaki yazı incelendiğinde, bu olasılığın oldukça düşük olduğu anlaşılır. Genelde karşılıklı sayfalara, çift olarak uygulanan takdim madalyonlarında sağdaki madalyonun içine dualar, soldaki madalyonun içine de haminin ismi yazılmaktadır. Eğer eserin başından bir yaprak koparılmış olsaydı, ithaf metni yarım kalırdı, ancak burada metin tam olarak görünmektedir. Genelde Pir Budak dönemi eserlerinde ithaf madalyonu tek sayfa üzerinde yer almıştır. Dolayısıyla *Divan-ı Kâsım* (TİEM, no.1986) nüshasının 1b-2a sayfalarındaki bu değişik tasarımın ilk baştan bu şekilde tasarlandığı tahmin edilir. (şekil 10) *Divan-ı Kâsım* (TİEM, no.1986) nüshasının Karakoyunlu dönemine özgü bir diğer önemli özelliği ise metin bölümlerinin sonunda bulunan levha tezhiplerin tasarımı ve içerdikleri desen anlayışıdır. (şekil. 7)

Karakoyunlu dönemi el yazmalarının bezeme programının özgün bir özelliği de bazı yazmaların ketebe kaydının yer aldığı sayfalarına, ya da bu sayfayı izleyen sayfaya bazen de her iki sayfaya tezhip tasarımlarının yapılmasıdır. Bu dönem el yazmalarının son sayfalarına, başlangıç sayfalarında olduğu gibi madalyon veya kare formunda tezhip tasarımlarının uygulandığı da görülür. Örneğin, dördü de Şeyh Mahmud Pir Budakî tarafından Şiraz'da Pir Budak için hazırlanmış olan 863/1459 tarihli *Divan-ı Kâsım*, (TİEM, no.1986) (şekil. 7), 864/1459-tarihli *Divan-ı Hâfız-ı Sa'd* (BL, Or.11846), 865/1460 tarihli *Divan-ı Ömer Hayyâm* (BOD, Ouseley 140) ve Sotheby's Londra tarafından satılan 867/1462 tarihli *Divan-ı Hâfız* nüshaları ile Bağdat'ta 867/1463 senesinde muhtemelen Pir Budak için, Fahreddin Ahmed tarafından istinsah edilmiş *Rubâiyât-ı Hayyâm* (Keir Koleksiyonu, k.1.2014.29).⁴⁸ nüshalarında söz konusu süsleme tarzı uygulanmıştır. Tümü Pir Budak için hazırlanmış olan bu el yazmaların hepsi, biri hariç (TİEM, no.1986) küçük ebatlıdır. Pir Budak için hazırlanmış yazmalarda görülen bu tür son sayfa tezhipleri Akkoyunlu Sultan Halil dönemi el yazmalarında pek yaygın değildir ve Karakoyunlu tezhip üslubuna özgündür. Zikredilen bu yazmalarının son sayfa tezhiplerinde

⁴⁸ <https://collections.dma.org/artwork/5340716>

bulunan desen anlayışı, Timurî Herat etkisi hissedilen diğer üsluptan oldukça farklıdır. Bu alanlarda desen yoğunluğunun azaldığı ve diğer örneklerle karşılaştırıldığında motiflerin oldukça seyrek bir şekilde yerleştirildiği gözlemlenir. (şekil. 7)

Divan-ı Kâsım nüshasında görüldüğü gibi, Pir Budak için hazırlanmış eserlerde Herat tezhip üslubundan farklı, daha yaratıcı tasarımlar ortaya konmuştur. Bu tezhip üslubunu Herat tezhip üslubundan ayıran özellikleri, bordürlerinde beyaz ipliklerin kullanılmaması ve desen yoğunluğunun azalması olarak tanımlamak mümkündür. Ayrıca, bu üslupta serbest boyamalara pek yer verilmemiş ve bordürler rumîlerle oluşturulmuş kapalı formların sıralanmasıyla biçimlendirilmiştir. Timurî Herat üslubundan ayrılabilen bu farklı üslubu, Karakoyunlu Türkmen döneminin tezhip üslubu olarak tanımlayabiliriz. Bu üslup, daha sonra Akkoyunlu Türkmen döneminde devam ettirilerek geliştirilmiş ve özgün bir üslup haline gelmiştir. Pir Budak dönemine ait eserlerden Şiraz'da Şeyh Mahmud tarafından bu şehzade için 864/1459-60'da istinsah edilmiş olan *Resâil-i Husam b. Muhammed Raşid Sarraf Harezmi* (CBL, Per.134) adlı eserde ve yine aynı senede Şiraz'da hazırlanan bir *Divan-ı Hâfız-ı Sa'd* nüshasında (BL, Or.11846) üslubun karakteristik özellikleri açıkça seçilir. Burada bordür desenlerindeki iplikler yok olmuş ve yerine rumîlerin oluşturduğu kapalı alanlar kullanılmıştır, ayrıca aralara diğer gruptaki eserlerde pek görülmeyen rozet çiçekler (*pençler*) ve hatayîler yerleştirilmiştir. Karakoyunlu Türkmen bordür tezhibinde ortaya çıkan bu çiçekler, döneme özgü yeni bezeme motifleri olup, Herat Timurî tezhiplerinde görülmezler.

Karakoyunlu Türkmen tezhip üslubu, aynı zamanda Şiraz geleneği ile de ilişkilidir. Bu üslup, daha önce bahsedilen Şiraz'ın "bitkisel motifli/lacivert-altın renkli" üslubu ve "palmet-rumî-hatayî motifli bitkisel üslubuyla" kompozisyon, motif detayları ve renk anlayışı bakımlarından yakınlık gösterse de döneme özgü bir yaratıcılıktan beslenerek, kendine özgü kurallar üzerinde gelişmiştir. E. Wright da bizzat isimlendirdiği bu iki öncü Şiraz tezhip üslubunun, Pir Budak döneminde kullanılan ve Şiraz geleneğine

bağlanabilen tezhip üslubuyla ortak noktalara sahip olduğunu vurgulamıştır.⁴⁹ T. W. Lentz ve G. D. Lowry ise Türkmen tezhip üslubunu, Timurî Herat ve Şiraz tezhip geleneklerinden esinlenilerek büyütülmüş oranlarla kurgulanmış, daha açık ve dinamik bir desen anlayışına sahip, yaratıcı bir bezeme üslubu olarak tanımlamıştır.⁵⁰

Pir Budak 1453-1460 yılları arasında Şiraz'da bulunmuştur. Pir Budak Şiraz'a terk ettikten sonra, şehrin Akkoyunlu hâkimiyetine (1470) girmeden önceki yıllarda, Şiraz'da çok sayıda karışıklık ve isyan yaşanmıştır.⁵¹ Bu durum, Şiraz'da Pir Budak'tan sonraki dönemde, yazma eser üretiminin verimsiz olmasına yol açmıştır. Şeyh Mahmud gibi Pir Budak döneminde Şiraz'da onun hizmetine çalışan hattatların, birlikte Bağdat'a gittikleri de bazı imza ve tarih kaydı taşıyan eserlerin varlığıyla bilinmektedir. Bu yıllarda faaliyet gösteren olan ve birkaç eserde imzası bulunan hattatlardan biri de "Bakkal" lâkabıyla tanınan Muhammed b. Muhammed'dir.⁵² Onun imzaladığı eserler arasında bulunan iki nüsha, Pir Budak'ın Şiraz'dan Bağdat'a gittiği yıllarda hazırlanmıştır. Bunlardan ilki Topkapı Sarayı'nda bulunan 868/1464 tarihli resimli bir *Şahname* nüshasıdır (H.1496) (şekil. 11), ikincisi ise İran'da bulunan 870/1465-66 tarihli bir *Divan-ı Kâtibi* nüshasıdır (İMK, no.5574). P. Soucek, Topkapı'daki *Şahname* nüshasının Bağdat'ta Pir Budak için hazırlanmış olabileceği fikrini öne sürmüştür.⁵³

870/1465-66 tarihinde hazırlanan resimsiz *Divan-ı Kâtibi* nüshasının (İMK, no.5574) tezhip üslubu, Şiraz'da Pir Budak döneminde yaygın olan tezhip üsluplarına çok yakındır (şekil. 12, 13). Yine Muhammed Bakkal'ın istinsah ettiği Assâr'ın *Mihr ü Müşteri*'sinin 878/1474 tarihli bir nüshası ise (İMK, no.5934) tezhip ve resim üslupları açısından Sultan Halil döneminde Şiraz'da hazırlanan eserlerle benzerlik göstermektedir (şekil. 14). Eserin

⁴⁹ Wright, E. (2013). 124.

⁵⁰ Lentz, T. W. & Lowry, G. (1989). 247.

⁵¹ Tihriî, A. B. (1993). c. II, 516-531.

⁵² Bu hattat hakkında detaylı bilgi için bkz. Hüseyini, M. (2021), 217-223.

⁵³ Soucek, P. (2000). 278.

ketebe kaydında Şiraz ismi geçmemesine rağmen, tezhiplerinin özellikleri ve tasvirlerinin Akkoyunlu Türkmen Sultan Halil'in Şiraz valiliği dönemine özgü “*kumral*” resim üslubuyla⁵⁴ yapılmış olmaları sebebiyle, Sultan Halil dönemi Şiraz'da yapıldığı düşündürür. Muhtemelen Şiraz'da Pir Budak'ın valiliği sonrasında ve Sultan Halil'in valiliği (1471-1478) öncesinde istinsah edilmiş olan bu eserlerin tezhip tasarımlarında, Timurî Herat tezhip üslubunun etkisinin azaldığı, ancak halen beyaz ipliklerin kullanıldığı ve Pir Budak dönemi Şiraz'da gelişen Türkmenlere özgü üslubun devam ettirildiği görülmektedir.

Sonuç olarak Pir Budak b. Cihanşah'ın Şiraz ve Bağdat valiliği sırasında (1453-1466) gelişen tezhip üslubu Herat ve Şiraz'da Timurlu döneminde gelişen tezhip üsluplarından etkilenmiş olması, bu dönemin sanatının zengin ve çeşitli kültürel etkileşimlerden beslendiğini göstermektedir. Ayrıca, Akkoyunlu döneminde özellikle Şiraz'da hazırlanan el yazması eserlerde görülen Türkmen tezhip üslubunun Karakoyunlu dönemi eserlerinde de belirginleşmiş. Bu, Karakoyunlu Tezhip üslubunun, dönemin sanatçılarının farklı kültürlerden ve geleneklerden etkilenerek kendi benzersiz tarzlarını geliştirmelerinin bir sonucu olarak ortaya çıktığını göstermektedir. Bu döneme ait eserlerde farklı üslupların bir araya gelerek bir sentez oluşturması, Karakoyunlu Tezhip üslubunun zenginliğine ve çeşitliliğine katkıda bulunmuştur. Bu, sanat tarihinde bu dönemin tezhip sanatının önemli bir evrimi olarak kabul edilir.

⁵⁴ Kumral denilen resim üslubu, Sultan Halil döneminde, 1471-1478 yılları arasında Şiraz'da hazırlanmış eserlerde görülür. Dönemin diğer resim üsluplarından farklı özelliklere sahip olan Kumral resim üslubu, kahverengi tonlamalarının ağırlıklı kullanıldığı zarif bir resim üslubudur. Bu konuda detaylı bilgi için bkz. Hüseyini, M. (2021), s. 117-152.

KAYNAKÇA

Akimushkin, O. & Ivanov, A. (1979). *The Art of Illumination. The Arts of the Book in Central Asia*, General Editor. Basil Gray, UNESCO, London, 35-58.

Arberry, A. J. & Minovi, M. & Blochet, E. (1959). *The Chester Beatty Library, A Catalogue of the Persian Manuscripts and Miniatures*, Volume I, Edited by the late J. V. S. Wilkinson, Dublin Hodges Figgis & Co. Ltd.

Beyanî, M. (1984/1363hş). *Âsâr ve Ehval-I Hoşnevisan*, Tahran, İntişarat-ı İlmî.

Çağman, F. (1971). Topkapı Sarayı Müzesi Hazine 762 no.lu Nizami Hamsesi'nin Minyatürleri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi.

Ettinghausen, R. (1981). *Manuscript Illumination. A Survey of Persian Art from Prehistoric Time to the Present*, hazırlayan: Arthur Upham Pope and Phyllis Ackerman, c. Va, New York, 1937-1974.

Hüseyni, S. M. T. (2010/1390hş). *Fihrist-i Dastnivishthâ-yi Kitabhâne-i Ayasofya*, Tahran, İran Meclis Kütüphanesi.

Hüseyni, S. M. T. (2012/1392hş). *Fihrist-i Dastnivishthâ-yi Kitabhâne-i Fatih*, Tahran, İran Meclis Kütüphanesi.

Hüseyni, M. (2021). (Masoumeh Mohammadinezhad). Akkoyunlu Türkmen Sultanı Halil'in Kitap Sanatı Hamiliği, yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Hüseyni, M. (2022). Çok Yönlü Bir Hattat: Zeynu'l-Abidin b. Muhammed el-Kâtib el-Şirazî ve Eserleri, *Sanat Tarihi Yıllığı* (Journal of Art History). 31, 203-241.

Karatay, F. E. (1961). *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Farsça Yazmalar Kataloğu*, İstanbul.

Konukçu, E. (1993). Cihan Şah; Karakoyunlu hükümdarı (1438-1467). *DİA*, c. 7, 536.

Lentz, T. W. & Lowry, G. (1989). *Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*, Washington, D.C.

Mihan, Sh. (2018). Timurid Manuscript Production: The Scholarship and Aesthetics of Prince Baysunghur's Royal Library (1420-1435), yayınlanmamış doktora tezi, University of Cambridge.

Rettig, S. (2011). La Production Manuscrite a Chiraz Sous Les Aq-Qoyyunlu Entre 1467 Et 1503, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2 Cilt, Université Aix-Marseille.

Richard, F. (1997). *Splendeurs persanes: Manuscrits du XIIeau XVIIesiècle*, Bibliothèque Nationale de France.

Roemer, H. R. (1986). Türkmen Daynasties, *The Cambridge History of Iran; The Timurid and Safavid Periods*, c. 6, edited by: Peter Jackson and Laurence Lockhart, Cambridge University Press, 147-189.

Roxburgh, D. (2014). Many a Wish Has Turned to Dust: Pir Budaq and the Formation of Turkmen Arts of the Book”, *Envisioning Islamic Art and Architecture; Essays in Honor of Renata Holod*, ed. David J. Roxburgh, Leiden, Brill, 175-222.

Sachu, E. & Ethe, H. (1889). *Catalogue of the Persian, Turkish, Hindustani, and Pushtu Manuscripts in the Bodleian Library*, Oxford.

Soucek, P. (1971). Illustrated Manuscripts of Nizami's Khamse: 1386-1382, yayınlanmamış doktora tezi, New York University.

Soucek, P. (2000). The Ann Arbor Shahnama and its importance, *Persian Painting from the Mongols to the Qajars: Studies in Honors of Basil W. Robinson*, Ed. R. Hillenbrand, London, University of Cambridge, 267-281.

Sümer, F. (2001). Kara Koyunlular, *DİA*, c. 24, 434-438.

Tanırdı, Z. (2009). Başlangıcından Osmanlı'ya Tezhip Sanatı, *Hat ve Tezhip Sanatı*, ed. Ali Rıza Özcan, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 243-281.

Thackston, W. M. (2001). *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*, Leiden, Brill.

Tihriânî, A. B. (1993). *Kitâb-i Diyârbakriyya; Ak-Koyunlu Tarihi*, 2 cilt, Yayınlayanlar: Necati Lugal& Faruk Sümer, Giriş ve Notlar: Faruk Sümer, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Wright, E. (2013). *The Look of the Book, Manuscript Production in Shiraz, 1303-1452*, Seattle, University of Washington Press.

Kısaltmalar:

İÜK: İstanbul Üniversitesi (Nadir Eserler) Kütüphanesi

TSMK: Topkapı Sarayı Müze Kütüphanesi

TIEM: Türk İslam Eserleri Müzesi

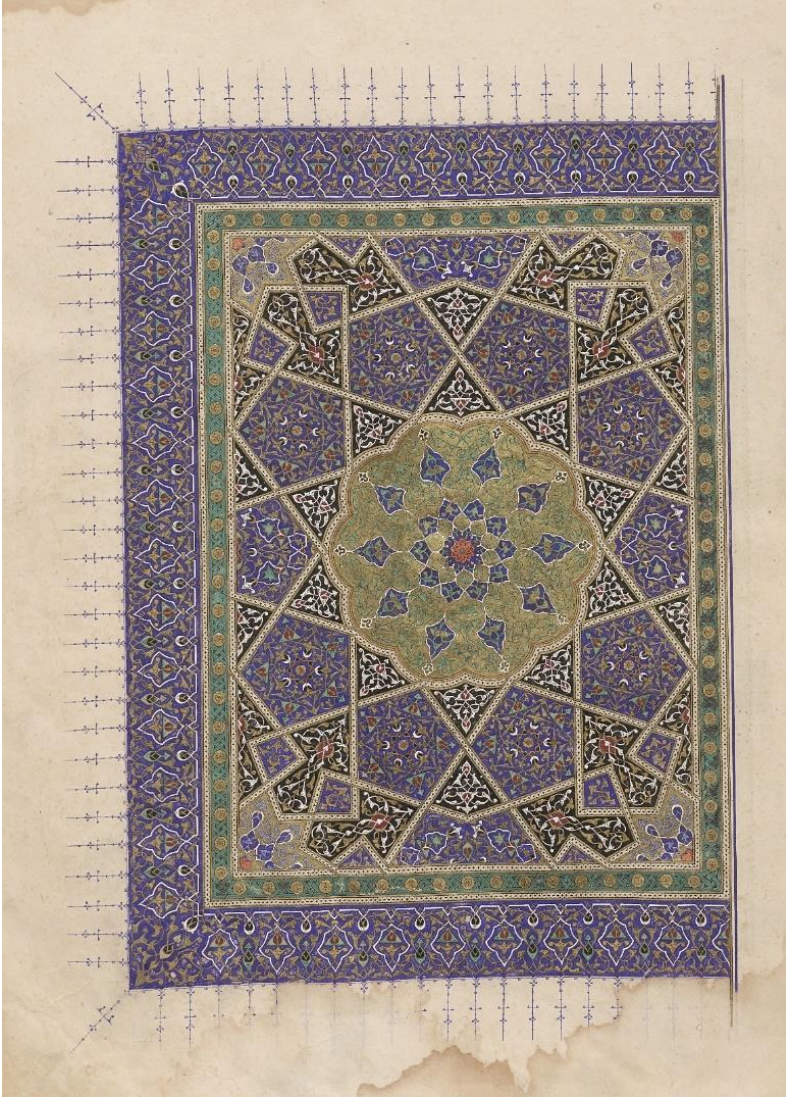
SK: Süleymaniye Kütüphanesi

CBL: Cheaster Beaty Library

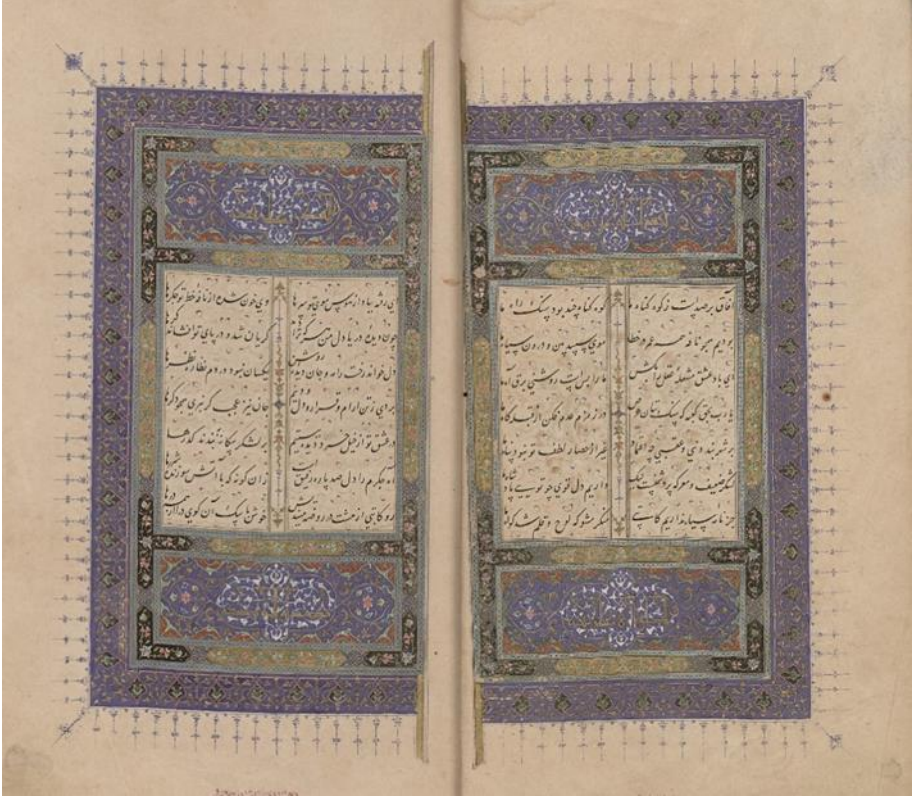
BOD: Bodelian Library

BL: British Library

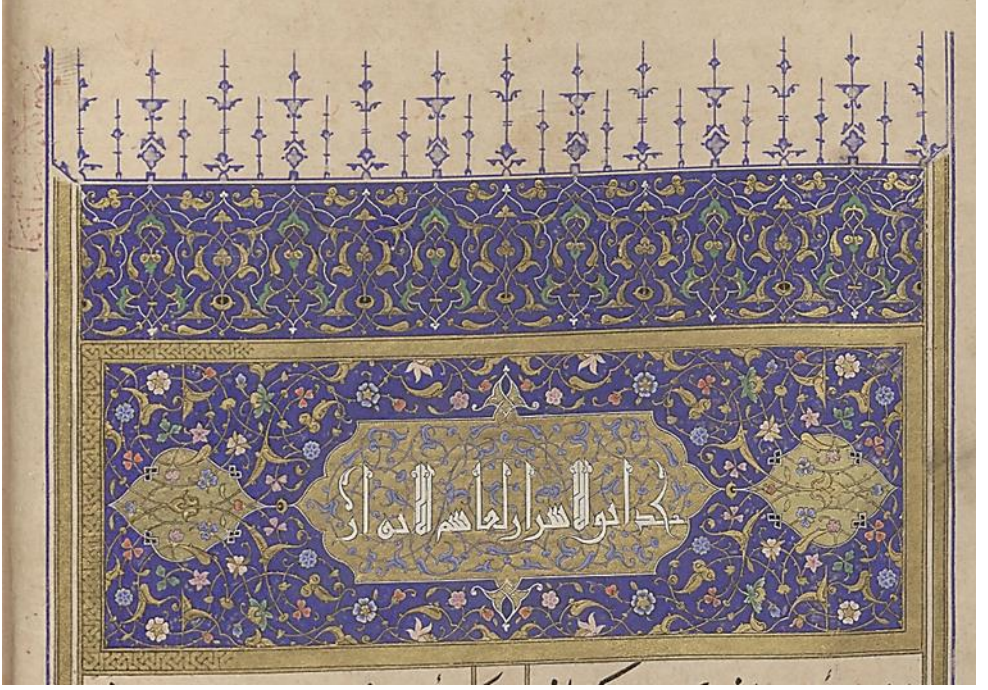
GUF: Gulbenkian Foundation



Şekil 1: Serlevha tezhibi, Kur'an-ı Kerim, 837/1434, Herat, TIEM, no.294, y.2a, Baysungur için hazırlanmıştır.



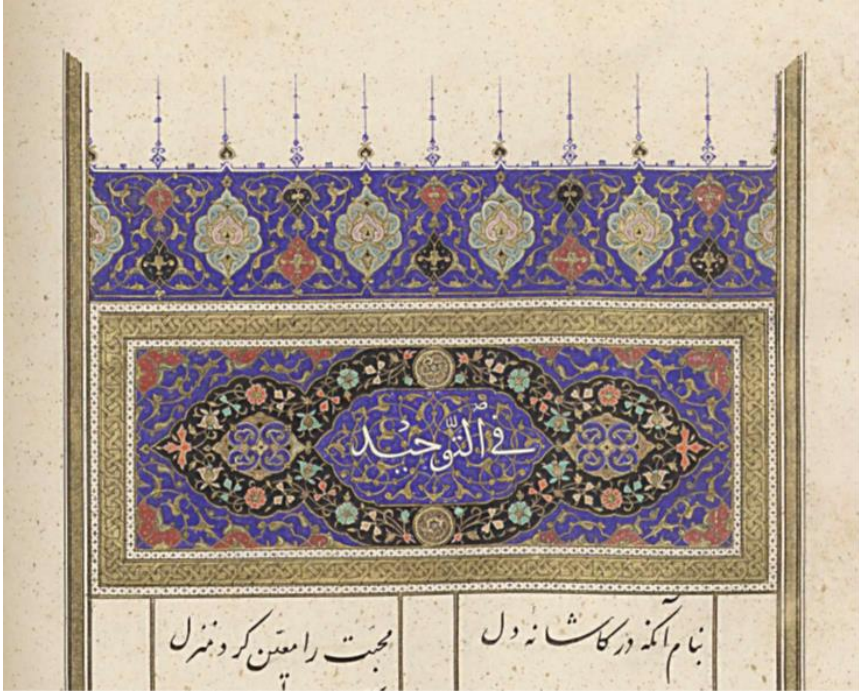
Şekil 2: Serlevha Tezhibi, Divan-ı Kâtibî, 860/1456, TIEM, no 1987, y.1b-2a; Abdurrahman Harezmi tarafından Pir Budak için hazırlanmıştır.



Şekil 3: Unvan tezhibi, *Divan-ı Kâsım*, 863/1459, Şiraz, TIEM, no.1986, y.2b.



Şekil 4: Tezhipli ithaf madalyonu, Divan-ı Eşref, 864/1459-60, SK, Fatih, no. 3777, y. 1a.



Şekil 5: Unvan tezhibi, Külliyyat-ı İmâd, 868/1463, Bağdat, SK, Fatih, no. 4054, y.66b.



Şekil 6: Unvan tezhibi, Külliyyat-ı İmâd, 868/1463, Bağdat, SK, Fatih, no. 4054, y. 90b; Fatih, no. 3777, y. 1a.



Şekil 7: Hatime tezhibi, Divan-ı Kâsım, 863/1459, Şiraz, TIEM, no.1986, y.198b-199a, Pir Budak için hazırlanmıştır



Şekil 8: Serlevha tezhibi, Divan-ı Emiri. 868/1463-64. Bağdat, SK, Fatih, no. 3779, y.1b-2a.



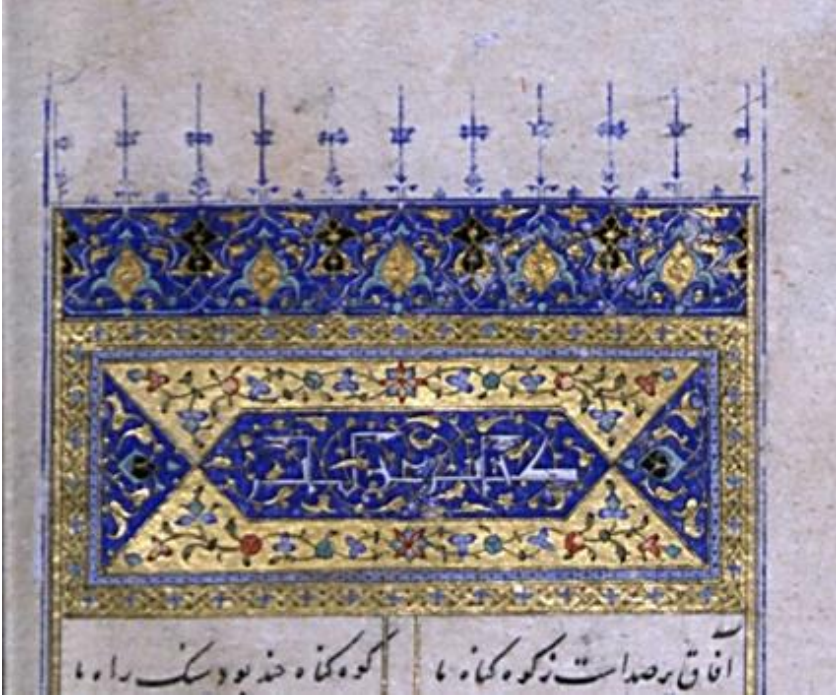
Şekil 9: Unvan tezhibi, Divan-ı Emiri. 868/1463-64. Bağdat, SK, Fatih, no. 3779, y.2b.



*Şekil 10: Takdim madalyonu ve serlevha tezhibi, Divan-ı Kâsım,
864/1459, Şiraz, TİEM, no.1986, y.1b-2a.*



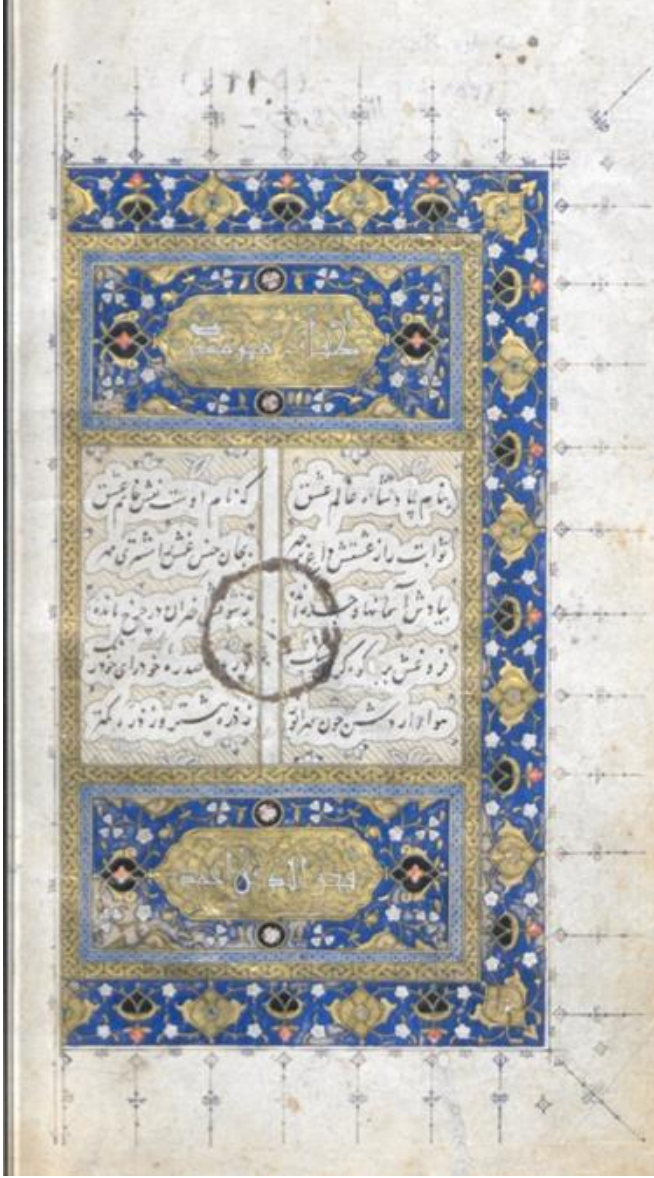
Şekil 11: Serlevha tezhibi, Şahnâme, 868/1464, TSMK, H.1496, y.8b-9a.



Şekil 12: Unvan tezhibi, *Divan-ı Kâtibi*, 870/1465-66, İMK, no.5574, s.1. (İran Melek Kütüphanesinin yazma eserleri nüshanın yapraklarına göre değil sayfa olarak numaralandırılmıştır)



Şekil 13: Unvan tezhibi, Divan-ı Kâtibi, 870/1465-66, İMK, no.5574, s.289. (İran Melek Kütüphanesinin yazma eserleri nüshanın yapraklarına göre değil sayfa olarak numaralandırılmıştır)



Şekil 14: Serlevha tezhibi, Mihr-ü Müşterî, 878/1474, İMK, no.5934, s.2. (İran Melek Kütüphanesinin yazma eserleri nüshanın yapraklarına göre değil sayfa olarak numaralandırılmıştır)

BÖLÜM VI

Pişmiş Toprak Ocaklar: Geleneksel Pişirme Yöntemi

Oğuz BOZDEMİR¹

Giriş

Bu çalışma, pişmiş toprak pişirme kaplarının, dünya genelindeki farklı kültürlerde yemek pişirme süreçlerine yüzyıllardır katkı sağladığını ve mutfakta önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Bu toprak kaplar, kilin özel bir işleminden geçirilip yüksek sıcaklıklarda pişirilmesi sonucu dayanıklı ve sert bir malzeme elde edilmesiyle üretilir ve sadece dayanıklılıklarıyla değil, aynı zamanda çok yönlü kullanımlarıyla dikkat çekerler. Pişmiş toprak kaplar yemek pişirmek, yiyecek saklamak, sunum yapmak ve yemek kültürünü zenginleştirmek için yüzyıllar boyunca kullanılmıştır. Bu kaplar, her medeniyetin yemek kültürünün

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Çerkeş Meslek Yüksekokulu, Malzeme ve Malzeme İşleme Teknolojileri Bölümü, bozdemiroguz@gmail.com, ORCID: 0000-0002-1995-060X

şekillenmesinde ve mutfak işlemlerinin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.

Tarih boyunca, pişmiş toprak kaplar sadece mutfak araçları olarak değil, aynı zamanda kültürel semboller ve mirasın bir parçası olarak da değerlendirilmiştir. Pişmiş toprak ocaklar, mutfakların temel bileşenlerinden biri olarak işlev görmüş ve yemeklerin hazırlanması, pişirilmesi ve sunumu süreçlerini şekillendirmiştir. Bu çalışma, pişmiş toprak ocakların tarihsel ve kültürel bağlamını ayrıntılı bir şekilde ele almakta ve bu mutfak araçlarının evrimini incelemektedir. Ayrıca, pişmiş toprak kapların kültürel etkileri, geleneksel ve modern kullanımları gibi konulara daha kapsamlı bir bakış sunarak kapsamlı bir perspektif sunmaktadır. Bu çalışmanın ana odak noktası, pişmiş toprak kapların mutfak tarihindeki önemini ve evrimsel gelişimini anlatmak, bu malzemelerin tarihsel rolünü vurgulamaktır.

Pişmiş toprak ve mutfak tarihine giriş

Pişmiş toprak ocaklar, dünya genelinde farklı kültürlerde yüzyıllardır mutfakta vazgeçilmez bir rol oynamıştır. Bu özel türdeki seramik gereçler, kilin işlenmesi ve yüksek sıcaklıklarda pişirilmesi sonucu dayanıklı ve sert bir malzeme elde etmek amacıyla üretilir. Ancak pişmiş toprak ocaklar sadece dayanıklılıklarıyla değil, aynı zamanda çok yönlü kullanımlarıyla da dikkat çekmektedir. Yüzyıllar boyunca, seramik ocaklar yemek pişirmek, yiyecekleri saklamak, sunum yapmak ve yemek kültürünü zenginleştirmek için kullanılmıştır. Her medeniyetin yemek kültürünün şekillenmesinde pişmiş toprak ile yapılan ocakların ve bunları pişirmek için kullanılan kapların katkısı olduğu görülmektedir.

Yemek pişirmek için kullanılan pişmiş toprak ocakların mutfak tarihindeki önemi ve evrimi incelenmiştir. Bu inceleme, seramik ocakların kullanıldıkları dönemleri ve işlevlerini anlamamıza yardımcı olacaktır. Ayrıca, pişmiş toprak ocakların sadece mutfak eşyası olarak değil, aynı zamanda kültürel sembol ve miras parçası olarak nasıl değerlendirildiği de göz önüne alınmıştır.

Bu alışma, pişmiş toprak ocakların tarihsel ve kültürel bağlamını incelemekte ve bu özel mutfak araçlarının evrimini ortaya koymaktadır. Ayrıca, bu ocakların kültürel etkileri, geleneksel ve modern kullanımları gibi konulara daha derinlemesine bir bakış sunmaktadır. Çalışmanın odaklandığı temel nokta, pişmiş toprak ocakların mutfak tarihindeki önemidir ve bu malzemelerin tarihsel gelişimi anlatılmaktadır.

Tarih ncesi dönemler

Pişmiş toprak ocaklar, mutfakların temel yapı taşlarından biri olarak tarih boyunca birçok farklı kültürde kullanılmış, yemek pişirme süreçlerini şekillendirmiş ve besinlerin hazırlanmasında önemli bir rol oynamıştır. Seramik ocakların tarihçesini ve mutfak tarihindeki evrimsel gelişimini araştırmak, bu seramik mutfak gereçlerinin mutfak tarihindeki evrimsel gelişiminin anlaşılmasına yardımcı olacaktır.

Seramik ocakların kökenleri antik dönemlere kadar uzanmaktadır. İlk insanlar, yiyecekleri pişirmek için çevrelerinde bulunan doğal malzemeleri kullanmışlardır. Demir ağı'nın sonlarına doğru, yemek pişirmek için çukurların yoğun olarak kullanıldığı, özellikle Erken Demir ağı döneminde bu çukurların hala kullanıldığı ancak sayılarının önceki dönemlere göre azaldığı ve Demir ağı sonrasında seramik üretiminin zengin ve canlı bir döneme girdiğı gözlemlenmiştir (Bukkemoen, 2016, s. 118). Bu erken dönemde pişmiş toprak ocaklar daha basit yapıya sahipti, ancak temel pişirme işlevini yerine getiriyordu.

Neolitik Dönemde, pişmiş toprak ocaklar daha karmaşık bir yapıya sahip olmaya başlamıştır. Bu dönemde çanak mleğin kullanımının yaygınlaşması, mutfak tekniklerinin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Ege Neolitiğinin en erken dönemlerinde, erken seramikteki düşük işlevsel uzmanlaşma derecesi nedeniyle büyük kapların varlığına dair herhangi bir kanıt bulunmamaktadır; bu dönemde, orta ila iri dokulu, pürüzlü dış yüzeylere sahip ve i yüzeyleri düz, sığ seramiklerin pişirme amaçlı kullanıldığı görülmektedir (Dimoula vd. 2022, ss. 8-9). Çiftlik hayvanlarının

evcilleştirilmesi ve tarımın başlaması, pişmiş toprak ocakların işlevini çeşitlendirmiş ve yemek hazırlama süreçlerini zenginleştirmiştir. Bu dönemde, kaynatma, haşlama, buğulama gibi farklı pişirme teknikleri, pişmiş toprak ocaklar kullanılarak uygulanmıştır.

Antik Roma döneminde, pişmiş toprak ocaklar mutfakta önemli bir yere sahipti. Özellikle Roma çömlekleri olarak bilinen pişmiş toprak kaplar, çeşitli yemeklerin hazırlanmasında kullanılmıştır. Pişirme kapları ve kapakları, MÖ 100 ile 80 civarında tarihlenebilen kısa geç Helenistik dönem işgali ile ilişkilendirilen tabanlardan ve dolgulardan gelmektedir ve morfolojik olarak tavalar olarak tanımlanabilir; bu kapların tutacakları yoktur, düz tabanlıdır ve kısa, nazikçe kıvrımlı duvarlara sahiptir, yuvarlak bir kenarla son bulurlar (Berlin, 1993, ss. 35-36). Kapların yaygın biçimde sırsız olarak kullanıldığı görülmektedir. Pişmiş toprağın dayanıklılığı ve ısının eşit şekilde dağılmasına yardımcı olması, bu kapları mutfaklarda popüler hale getirmiştir.

Antik Yunan'da da pişmiş toprak ocaklar, mutfak süreçlerinde önemli bir yere sahip olmuştur. Saklama kaplarından güveçlere, sivri uçlu amforalardan üç ayaklı soğutma testilerine kadar çeşitli pişmiş toprak ürünleri üretilmiştir. Antik dönem Yunan pişirme ocakları ve kaplarının bilinen örneklerinin dokusu genellikle kabadır ve sıkça kullanılan yemek pişirme veya sofraya kaplarına benzer. Bu seramikler muhtemelen aynı yerlerde üretilmiştir. Bu kapların malzemesi ağırdır, içinde kum veya saman gibi görünen katkı maddeleri bulunur ve bazen kuvars parçaları gibi görünümündedir, bu da nesnelere dayanıklı ve ısıya karşı dirençli olma amacını yansıtabilir (Şekil 1) (Morris, 1985, s. 393). Bu ocakların geleneksel olarak ayaklı formları açık ateşte kullanılırken, kapalı kuzine formları fırın benzeri işlev görmek amacıyla kullanılmıştır (Şekil 2).



Şekil 1: Korint pişmiş toprak kap ve ocak örneği (Morris , 1985, s. 412).



Şekil 2: MÖ 5. Yüzyıla ait bir Yunan ocağı, Delos adası, 2023:<https://124.im/jZMxU>

Pişmiş toprak ocakların kullanımı, Antik Roma ve Yunan dönemlerinde olduğu kadar, farklı bölgelerde de yaygınlaşmıştır. Özellikle Çin'de, bu ocaklar yiyecek hazırlamanın ayrılmaz bir parçası olmuş ve çeşitli yiyeceklerin pişirilmesinde kullanılmıştır. Bu minyatür (Şekil 3) ocak, bir kare açıklığa sahiptir ve bu açıklık yakıtın yakıldığı ateş odasını temsil eder; bu ocak, üzerine konulan kaseleri ve tencereleri ısıtmak için kullanılırdı (van der Ven, 2014, s. 42). Kuzey Çin'de binlerce yıl öncesine ait ocak kalıntıları, pişmiş toprak ocakların kullanımının tarihsel derinliğini göstermektedir. Pişmiş toprak ile yapılmış ocakların örnekleri Tayland'da da görülebilir. (Şekil 4) Tayland toprak kapları, Tay halkının günlük yaşam tarzıyla sıkıca ilişkili olan basit yerel sanat ürünleri olarak başlamıştır. Zaman içinde Tayland'ın benzersiz kimliğini temsil eden bir endüstri haline gelmiştir, bu ürünlerin kökeni yaklaşık 4000 yıl öncesine kadar uzanır (Support Art and Craft International Centre of Thailand Public Organization, s.d., s. 7).



Şekil 3: Sırlı Ocak, Çin, Han Hanedanlığı (MÖ 206- MS 220), (van der Ven, 2014, s. 43).



Şekil 4: *Tayland antik pişmiş toprak ocak örnekleri (Support Art and Craft International Centre of Thailand Public Organization, s.d., s. 7).*

Pişmiş toprak ocakların kullanımı hala devam etmektedir (Şekil 5). Bu ocaklar, yiyecekleri eşit şekilde pişirme ve nemi muhafaza etme yetenekleri nedeniyle tercih edilmektedir. Ayrıca, doğal malzemelerle yemek pişirme ve bazı modern pişirme kaplarında bulunan kimyasallardan kaçınma isteyenler için de popüler bir seçimdir. Bu nedenle, pişmiş toprak ocaklar binlerce yıldır mutfaklarda kullanılan çok yönlü bir malzemedir ve popüleritesi de hala sürmektedir. Modern pişmiş toprak ocaklar, geleneksel tasarımlarla birleştirilerek estetik açıdan da dikkat çekici olup, mutfakların vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir.



Şekil 5: Modern pişmiş toprak ocak, 2023: <https://t24.im/gG6y5n>

Seramik ocakların tarihçesi ve evrimsel gelişimi ayrıntılı bir şekilde ele alınmıştır. Bu ocakların geçmişi, mutfakların nasıl değiştiğini ve farklı kültürlerin nasıl etkilendiğini anlamamıza yardımcı olmuştur. Bu ocakların tarihçesi, sadece mutfak tarihini değil, aynı zamanda insanların yaşam biçimlerini ve toplumsal yapılarını da yansıtır. Örneğin, pişmiş toprak ocaklar etrafında topluluk etkinlikleri düzenleyen kültürlerde yemekler toplumun birliğini simgeler. Bu, pişmiş toprak ocakların sadece yemek pişirme araçları olmanın ötesinde, toplumsal ve kültürel bir öneme sahip olduğunu gösterir.

Sonuç olarak, pişmiş toprak ocaklar, mutfak tarihinde önemli bir gereç olarak karşımıza çıkmaktadır. Kökenleri antik dönemlere dayanmasına rağmen, günümüzde hala kullanılmaktadır. Bu ocaklar, yiyeceklerin pişirilmesi ve sunulması süreçlerindeki değişimlere ışık tutmaktadır. Ayrıca, seramik ocakların geleneksel ve modern mutfaklardaki rolü, gıda hazırlama süreçlerini ve yemek kültürünü anlamamıza yardımcı olmaktadır. Bu nedenle, pişmiş toprak ocaklar,

mutfak tarihini ve evrimini incelemek isteyenler için önemli bir konu olmaya devam etmektedir.

Pişmiş toprak ocakların kültürel rolü

Seramik ocaklar, mutfak tarihinde sadece pratik kullanımlarıyla değil, aynı zamanda derin kültürel ve sosyal etkileriyle de öne çıkmaktadır. Bu özel ocaklar, sadece yemek pişirme araçları olarak işlev görmemiş, aynı zamanda toplumların yaşam biçimlerini, yemek kültürlerini ve geleneklerini etkileyerek derin bir kültürel rol oynamıştır. Pişmiş toprak ocakların tarihsel evrimini, bu ocakların kültürel değerlerini ve bu araçların toplumların mutfak gelenekleri üzerindeki izlerini daha ayrıntılı bir şekilde incelemesi amaçlanmaktadır.

Pişmiş toprak ocaklar, antik dönemlerden günümüze kadar uzanan uzun bir geçmişe sahiptir ve bu süreçte birçok toplumun günlük yaşamını etkilemiştir. Ancak pişmiş toprak ocaklar, yalnızca yemek pişirme araçları olarak değil, aynı zamanda birçok toplum için simgesel anlamlara sahip olmuş ve çeşitli ritüellerin ve geleneklerin merkezine yerleşmiştir. Günümüzde yemek pişirme ve gıda hazırlama konusundaki araştırmaların türü, daha önce hiç olmadığı kadar önemli ve daha fazla insan geçmişte insanların nasıl yemek hazırladığına ve gıdaya nasıl yaklaştığına ilgi duyuyor (Graff, 2018, s. 306). Bu bağlamda, pişmiş toprak ocakların kültürel ve sembolik değerlerinin incelenmesi, toplumların yaşam tarzlarının nasıl şekillendiğini açıklayabilir.

Pişmiş toprak ocaklar, ayrıca farklı coğrafyalardaki toplumların yemek kültürlerine de derin etkilerde bulunmuştur. Seramik ocakların yerel yemek pişirme teknikleri, mutfakta kullandıkları malzemelerle ilişkilidir ve kültüre ait yemek sunumu üzerinde etkileri vardır. Yemek pişirme ve gıda hazırlama üzerine teorileştirmenin popüler yaklaşımlarından biri olan uygulama teorisi, insanların yemek pişirme alışkanlıklarına ve bu alışkanlıkların toplumsal, kültürel, siyasi ve ekonomik bağlamlardaki rolüne odaklanır (Graff, 2018, s. 308). Bu

alışkanlıkların oluşmasında seramik ocakların etkisi olduğu söylenebilir.

Seramik ocakların günümüzdeki kültürel rolü, bu geleneksel mutfak araçlarının modern toplumda nasıl yeniden değer kazandığını göstermektedir. Bu, pişmiş toprak ocakların evrimsel sürecini tamamlamak ve gelecekteki olası katkılarını düşünmek adına önemlidir. Kültürel ve sosyal faktörler, göçmenlerin yeni yemek biçimleri, çömlek formları ve tekniklerini tanıtarak yemek yapma ve zanaat pratiği üzerinde kalıcı etkiler bırakabilecekleri gibi, işlevsel nedenlerin ötesinde değişimlere yol açtığını göstermektedir (Spataro ve Villing, 2015, s. 12).

Pişmiş toprak ocakların kültürel öneme sahip olduğu ve mutfak tarihinde önemli bir role sahip olduğu anlaşılmaktadır. Yemek yapmak, duyuları harekete geçirir, insanları birbirine bağlar, duyguları, anıları canlandırır ve yeni fikirlerin ortaya çıkmasına yardımcı olur (Graff, 2018, s. 335). Seramik ocaklar tarih boyunca birçok toplumda önemli bir kültürel rol oynamıştır. Yemek pişirmek, ısınmak, sosyalleşmek için kullanılmışlar ve evin merkezi olmuşlardır. Günümüzde de pişmiş toprak ocaklar dünyanın pek çok yerinde kullanılmaya devam etmekte ve önemli bir kültürel sembol olmayı sürdürmektedir.

Sonuç

Pişmiş toprak ocakların mutfak tarihindeki önemi ve kültürel rolü incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda, pişmiş toprak ocakların yalnızca mutfak araçları olmanın ötesine geçerek, kültürel semboller ve geleneklerin taşıyıcıları olduğu anlaşılmıştır. Seramik ocaklar, yemek pişirme pratiği ile birlikte toplumların yaşam biçimlerini, kimliklerini ve değerlerini de şekillendirmiştir.

Antik dönemlerde bu ocağın tasarımı ve işlevi incelenmiş, ayrıca bu ocakların mutfaklarda nasıl kullanıldığını anlaşılmıştır. Pişmiş toprak ocaklarının yüzyıllar boyunca süren evrimsel süreci, teknolojik gelişmelerin yanı sıra toplumların ihtiyaçları ve kültürel değerleri ile şekillenmiştir. Ayrıca, seramik ocaklar kültürel ve

sembolik değerleri olan toplumlara özgü özellikler barındıran mutfak gereçleridir. Bu ocaklar, birçok toplum için ritüellerin, geleneklerin ve dini törenlerin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Pişmiş toprak ocaklar, geleneksel mutfaklarının bir parçası olarak toplumların kimliklerini korumuş ve kuşaklar arası bir bağ oluşturmuştur. Pişmiş toprak ocakların coğrafi olarak farklı bölgelerde nasıl farklılıklar ile şekillendirildiği görülmüştür. Her coğrafyanın kendine özgü yemek kültürünü ve pişirme geleneklerini yansıttığı bu ocaklar, kültürel çeşitliliği ve zenginliği desteklemiştir.

Seramik ocakları modern dünyada yeniden keşfedilmiş ve kullanılmıştır. Geleneksel pişmiş toprak ocaklar, sürdürülebilir yemek pişirme teknikleri ve ekolojik bilinç için bir ilham kaynağı haline gelmiştir. Bu geleneksel mutfak araçları, modern mutfaklar ve restoranlar tarafından da değerlendirilmekte ve farklı bir yemek deneyimi sunmaktadır.

Kaynaklar

Berlin, A. M. (1993). Italian cooking vessels and cuisine from Tel Anafa. *Israel Exploration Journal*, 43(1), 35-44. Israel Exploration Society.

Bukkemoen, G.B. (2016). Cooking and feasting: changes in food practice in the Iron Age. *Agrarian Life of The North 200 BC-AD1000. Studies in rural settlement and farming in Norway*.

Dimoula, A., Tsirtsoni, Z., & Valamoti, S. M. (2022). Ceramic cooking dishes in the prehistoric aegean: variability and uses. *Hesperia*, 91(1), 1-61.

Graff, S. R. (2018). Archaeological studies of cooking and food preparation. *Journal of Archaeological Research*, 26(3), 305-351. Springer.

Morris, S. P. (1985). Α ΑΣ ΑΝΑ: A Contribution to the ancient greek kitchen. *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 54(4), 393-409.

Spataro, M., Villing, A. (Eds.). (2015). *Ceramics, cuisine and culture: the archaeology and science of kitchen pottery in the ancient mediterranean world*. Oxbow Books.

Support Art and Craft International Centre of Thailand (Public Organization). (s.d.). *Types of handicrafts ceramics*. Information sources and referenced documents for preparation of this article: Interviewing Mr. Panom Saemathong.

van der Ven, F. (2014). *Early Chinese ceramics*. Vandervan Oriental Art, The Netherlands.

BÖLÜM VII

Ayna kültürü ve Geleneksel Sır Dökümü ile Yapılmış Güncel Ayna Tasarım Uygulaması

Sebahat KILIÇ BÜLBÜL¹

Giriş

Arapça karşılığı mir'ât olan ayna kelimesinin aslı Farsça âyîne veya âyene olup, âyen (âhen) “demir” kelimesinden türetilmiştir (Sinemoğlu, 1991). Sözlük anlamı, karşısındaki şekil ve renkleri aksettiren, ışığı yansıtan, arkası sırlı, düz cam veya mâdenî levhadır, eski Türkçe’ de ise aynaya ‘gözü’ denilmektedir (Çetindağ, 2011).

Bilinen en eski ayna Cilalı Taş devrine ait (M.Ö. VII. Bin) Çatalhöyük’te kullanılmış olan obsidyen aynadır. Volkanik cam

¹ Dr. Öğr. Üyesi Sebahat KILIÇ BÜLBÜL, Karabük Üniversitesi, Safranbolu Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, ORCID: 0000-0001-7498-2551; sabavitray@hotmail.com

Bu çalışma “CAMALTI SÜSLEMELİ GELİN AYNALARI ve YENİ TASARIMLAR” adlı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

denilen çok sert bir obsidyenden yapılmış olan aynanın yüzeyi çok mükemmel bir şekilde parlatılmıştır. Doğal aynalar dışında, el yapımı aynalar da bulunmaktadır. M.Ö. III. Bin yıllarında Mısırlılar tarafından, altın, gümüş ve bronzdan yapılmış olan aynaların ön yüzleri cilalanarak parlatılmış, arka yüzeyleri ise çeşitli desenlerle ve tekniklerle süslenmişlerdir. Önce el aynaları, sonra zincirli duvar aynaları ve ilerleyen zamanlarda büyük ebatlı madeni boy aynaları yapılmıştır (Çetindağ, 2011).

Sümerliler camın yansımından faydalanarak onu ayna gibi kullanmışlar, M.S. II. yüzyılda Romalılar ise siyah camı ayna olarak kullanmışlardır. XIII. yüzyıldan itibaren camın arkasına gümüş veya kurşun levhalar konularak basit örnekler yapılmıştır. Gerçek anlamda ilk aynalar XV. yüzyılda Flandra'da yapılmış ve Rönesans döneminde bütün Avrupa'ya yayılmıştır (Çetindağ, 2011).

1500'lü yıllarda Venedikliler kalay ve cıvayı karıştırarak sırlama tekniğini geliştirmişler ve aynayı elde etmişlerdir. Bu buluşla Venedik iki yüzyıl boyunca zenginleşmiştir. Venedik aynası XV. Yüzyılda ender bulunan ve çok pahalı bir objedir. Aristokratların en görkemli evlilik hediyeleri, varlıklı gelinlerin mücevher aynaları, saray duvarlarının aynalarla kaplanması gibi, toplumun gelir durumuna göre her alanda görülmeye başlanmıştır. XV. Louis döneminde, kraliyet envanterindeki ayna sayısı beş yüz altmış üçtür ve mal sayımlarında da değerli eşyalar arasında sayılmaktadır. Bir Venedik aynasının Raffaello'nun tablosundan daha değerli olduğu bilinmektedir.

1665'te XIV. Luis tarafından Fransa'da 'Saint-Gobein' adında Kraliyet cam ve ayna fabrikası kurulmuştur. Fransa konsolosu, büyük bir gizlilik içerisinde Venedik cam ve ayna ustalarını toplayarak Saint-Gobein fabrikasını oluşturmuştur. Venedik tarafından kaçırılan kendi ustaları Fransa'da zehirlenerek öldürülmüş, uzun yıllar Avrupa'da ayna savaşları ve ayna çılgınlığı yaşanmıştır. Versailles Sarayının aynalı salonunda boydan boya kaplanan 17 adet ayna Saint-Gobein fabrikasında yapılmıştır (Resim 1).

1830 yılına kadar ayna üretiminde birçok önemli değişiklikler olmamış, 1850’de sırlama problemlerinin tam anlamıyla çözülmesiyle, cıvanın yerini tutan bir gümüş kaplama tekniği geliştirilmiştir (Melchior-Bonnet, 2007, 1994).

Bir zamanlar uğruna savaşlar yapılmış olan ayna objesi günümüzde sıradan bir kullanım eşyası olarak yer almaktadır.



*Resim 1. Versailles Sarayı, Aynalı Salon
(<https://www.milliyetemlak.com>, 2021)*

Ayna Kültürü

Mitolojide Ayna

Mitoloji dinlerin açıklamaya çalıştığı bazı konular hakkında gizemli bilgiler veren bir bilim dalıdır, mitos ise kutsal öyküleri anlatmaktadır. Ölüm, kahramanlık, aşk gibi öyküler mecazlı bir üslupla anlatılmaktadır. Mitoslarda geçen önemli bir tema da aynadır. Ayna, Sümer, Yunan, Mısır, Roma vb. birçok farklı

kültürün mitoslarına konu olmuş önemli bir metafordur (Adam & Katar, 1999).

Ayna her kültürde farklı anlamlar içermektedir. Sümerlerin Gılgamış Destanı'nda kurtarıcılık özelliğiyle karşımıza çıkmaktadır. Gılgamış ölümsüzlük iksirini bulmak için çıktığı yolda, Urşanabi'nin Gılgamış yüz yirmi küreği keserek ayna yapar ve Urşanabi ile gemide bu küreklerle fırtınalı sularda boğuşurlar. Aynalardan yapılmış bu güçlü kürekler sayesinde gemi suda yürütülür ve ayna Gılgamış'ın doğru yola koyulmasında önemli rol oynayan bir araç olarak betimlenir (Ramazanoğlu, 1941/2001).

Ayna Yunan mitolojisinde de değerli bir metafordur. Bir mitosa göre mitolojik kahraman Narkissos'un uzun ömürlü olması için asla kendini görmemesi gerekmektedir. Mitosa göre Narkissos bir gün avlanıp yorulduğu için berrak bir pınarın kenarına oturur, su içmek için eğildiğinde suda kendi yansımamı görür ve âşık olur. Günlerce pınarın başında kendisini seyrederek, kehanet gerçekleşir ve Narkissos suya düşer. Tanrıça Artemis, Narkissos'u bencilliğinden dolayı bir nilüfer çiçeğine çevirir ve gölde yalnız yaşamasına hükmeder. Nilüfer çiçeğinin adının Narkissos'tan geldiği söylenmektedir. Bazı kaynaklarda nergis çiçeği olarak da geçmektedir. Birçok kültürde olduğu gibi Yunan kültüründe de insanın kendi görüntüsüne bakmasının ölüm getirdiği inancı yaygındır. Yansımanın ruhu yakalayabilme düşüncesi ile cenaze törenlerinde, aynaların ve su dolu kapların üzeri kapatılmaktadır (Bonney, 1994/2018).

Ege Bölgesinde Bodrum'da anlatılan önemli bir mitos da Afrodit ile Hermes'in oğlu Hermafrodit konusudur. On beş yaşına gelen ve yerinde duramayan genç, bugün 'Bardakçı' diye bilinen 'Salmakis'e koyuna gelir ve güzel bir kızla karşılaşır. Tıpkı Narkissos gibi koyun berrak sularında sürekli kendini seyreden kız, su perisi olan Salmakis'tir ve o da Hermafroid'e âşık olur. Kavuşmak için tanrılara dua ederler. Salmakis, Hermafroid'e sıkıca sarılınca ikisi tek bir bedene dönüşürler. Bu beden hem erkek hem dişi olur, Batı'da Hermafroid ismine yüklenen anlam buradan gelmektedir.

Ayna bu mitosta, metamorfoz olayını işlediği için dönüşüm simgesi ve aynı zamanda estetiği gösteren bir simge olarak karşımıza çıkmaktadır (Sümer, 2017).

Ayna Yunan mitolojisinde yüceliği, estetiği ve paradoksu ifade etmektedir. Ayrıca Yunan tanrı ve tanrıçalarıyla ilişkilendirilen önemli bir semboldür. Mitosta Demeter, Zeus'tan olan çocuğu Persefon'la Sicilya'ya gider ve kızını Zeus'tan uzak tutmak için mağarada gizler. Zeus yılan biçiminde mağaraya girer ve Persefon'u oğlu Dionysos'a hamile bırakır. Bebeğin yanında zar, altın elma, top, topaç, yün ve ayna vardır. Dionysos aynaya baktığı zaman Zeus'un kıskanç karısı Hera'nın gönderdiği Titanları görür. Titanlar çocuğu yedi parçaya ayırıp kaynatırlar ve kokuyu alan Zeus mağaraya gelerek Titanları öldürür.

Eski Yunan'da bu olaydan sonra Dionysos tapınması başlamıştır. Bu tapınmanın amacı, insanı bedensel ve ruhsal olarak kötülüklerden korumaktır. Yunan felsefesine göre, bebeğin yanında bulunan oyuncakların bazı anlamları vardır. Topaç, alt dünyaya atomlar olarak yansıyan gezegenleri sembolize ederken, ayna ise üst dünyanın alta yansımalarını ifade eden bir simgedir.

Tibet'te Şamanizm'e benzeyen ilk inanç sistemine Bon adı verilmektedir ve Budizim'le karışımında Lamacılık sistemi doğmuştur. Bu sistemin kurucusu Lamalar, kendi içinde sarı, kırmızı ve siyah şapkalılar olarak ayrılmışlardır. Sarı şapkalılar olarak bilinen grup, iyiliği çağırmak ve kötülüğü kovmak için çeşitli ayinler düzenlemekte ve çeşitli adaklar sunmaktadır. Adakların içerisinde çiçek, tütsü, şarap, ekmek, su, çan ve ayna bulunmaktadır. Ayrıca bu grup ayin esnasında yanında mutlaka silah, insan kemiği ve ayna bulundurmaktadır (Crow, 2002).

Antik Mısır da ise ayna, sonsuzluğu simgelemektedir. Mumyalama sisteminin sonsuzluğa vurgu yaptığı gibi ayna da aynı işlevi görmektedir. Birçok Mısır tanrısının yanında taşıdığı, güçlü olmayı ve koruyuculuğu ifade eden Ankh adında bir işaret vardır. Ayna anlamına gelen bu işaret aynı zamanda ölümsüzlüğe ve sonsuzluğa atıf yapmaktadır. Mısır Firavunu Tutankamon'un

mezarında dairesel formlu el aynası bulunmuştur ve bu form ebediliğe vurgu yapmaktadır.

Ayna Mısır'da sadece ölümsüzlüğü değil aynı zamanda, güzelliği de ifade etmektedir. Altın kadar değerli olan ayna, Mısır tanrıçalarından biri olan Haltor ile özdeşleştirilmiştir. Haltor'un resminin bulunduğu aynalar, Güneş Tanrısı Re ile arasındaki ilişkiyi de yansıtmaktadır, çünkü Haltor Güneş Tanrısı Re'nin kızıdır. Ayna Antik Mısır'da mezarlarda bulunması gereken bir eşyadır. İnanışa göre, güneş ışınları toprağın içinden süzülerek mezara kadar ulaşır ve aynada yansır, böylece ayna bu dünyada ve diğer âleme yolculukta, yolu aydınlatan bir araç olarak kabul edilir.

Ayna, Asya ve Amerika kültüründe de tanrı ve tanrıçalarla özdeşleştirilmiş ve onların simgesi olarak kullanılmıştır. Orta Amerika halklarından olan Aztek inancında Ometeol, yaratıcı tanrıdır ve Aztek yaradılış mitolojisinde önemli rol oynayan iki vardır. Kızı tanrıça Tezcatlipoca ağaçta parlayan bir ayna ile diğer tanrıça Quetzacoatl ise Zümrüt Quetzal kuşunun tüyleriyle sembolize edilir.

Güney Amerika medeniyeti olan İnkaların mitolojisine göre ayna, kabileye savaşlarda doğru yolu gösteren ve fetihleri müjdeleyen bir sembol niteliği taşımaktadır. MÖ 1000'lerde yaşayan ve savaşçı bir toplum olan İnkalar gittikleri her savaşta bir zafer takı gibi aynayı da yanlarında taşımışlardır.

Ayna, aynı zamanda Avrupa kökenli bir uygarlık olan Kelt'ler içinde güzelliğe ve ebediliğe vurgu yapan bir sembol olmuştur. Kelt uygarlığının, elinde ayna bulunduran Mermaid adında bir aşk perisi vardır. Elinde sürekli ayna bulunduran aşk perisi güzelliği simgelemektedir. Savaşçı ve çiftçi olan halk ölümlerini ayna ve silahları ile gömmektedir. Keltlerin mezara ayna bırakmaları savaşçı olmalarını vurgularken, ayna bırakmaları ise insan ruhunun ebediliğine işaret etmektedir.

İtalya'da yaşamış olan Etrüsk mitolojisinde, doğum tanrıçası olan Thalna, aynayla özdeşleştirilmiştir. Thalna, Etrüsklerde önemli sayılan dokuz tanrıyla birlikte genç bir kadın olarak aynaların arka

yüzeyinde tasvir edilmiştir. Ayna Etrüsklerde bolluk ve bereketi simgelemektedir (Sümer, 2017).

Eski Türklerde bu dünya ile öbür dünya arasındaki sınırı ifade eden ayna, şamanın baktığında kendi ruhunu görebildiği, gelecekte haber verdiği ruhlar âlemine açılan bir penceredir. Şamanlarda iblisleri ve kötü ruhları ışık saçarak korkutan ve kovan bir araçtır. Şaman inancına göre, davula takılan pirinç ayna, vecd esnasında kötü ruhları üzerine çekerek biriktirir ve yok eder (Baldıck ve Şahin, 2000/2016).

Ayna ile ilgili başka bir söylence de İskender aynasıyla ilgilidir. Bu konuda çeşitli rivayetler bulunmaktadır. Tarihte bilinen üç İskender vardır ve mitoslarda geçen ayna Makedonyalı İskender'e aittir. İskender, başta Aristo olmak üzere filozofları toplamış ve 135 metre yükseklikte mermerden yapılmış bir fenerin üzerine yerleştirilecek, bir aylık mesafedeki gemileri gösterecek, istenildiği zaman güneş ışınlarını üzerine toplayarak gemileri yakabilecek, liman ve şehirleri aydınlatacak, iki tarafı da gösterir özellikte olacak ve arka tarafı yalancılardan görüntüsünü kabul etmeyecek özelliklerde bir ayna yaptırmıştır. Bu Âyîne-i İskender sayesinde ülke bütün kötülüklerden korunmuş ve kurtarılmıştır (Çetindağ, 2011).

Babil hükümdarlarından Huşeng zamanında ait olan Babil aynası da diğer aynalar gibi tılsımlıdır ve kaybolanları bulmak için kullanılmaktadır. Yakınını kaybeden birisi Babil aynasının önünde kurban kestiği zaman, kaybolan kişi orada belirmektedir. İranlı bir tarihçinin rivayetine göre, kudretli sultan Huşeng, Babilde yedi şehir kurmuş ve her birine tılsım yerleştirmiştir. Bunlardan birisi de kaybolanları bulmak için yapılmış olan Babil aynasıdır.

Babil aynası gibi Endülüs aynası da tılsımlıdır ve kapalı bir odada korunmaktadır. Hikmetname şairinin anlatımına göre, Endülüs'te her padişah kendinden sonra tahta geçecek evladına, bu odanın kapısının açılmasının uğursuzluk getireceğini ve açılırsa düşmanların ülkeyi ele geçireceğini tembihler. Fakat bir gün tahta geçen bir hükümdar nefesine yenik düşer ve odanın kapısını açar, odadan Arapça şeklinde tılsımlı bir kâğıt ve Hz. Davud'a indirilen

Zebur’la beraber parlak bir ayna çıkar. Kâğıtta “bu odayı açarsanız Araplar memleketinizi elinizden alır” yazılıdır. Gerçekten de bir yıl geçmeden Halife Abdülmelik zamanında Tarık Bin Ziyad adlı bir Arap Endülüs’ü ele geçirir (Çetindağ, 2011).

Almanya, İngiltere, İskoçya, Makedonya ve Bombay gibi ülkelerde de ayna ile ilgili inançlar farklı değildir. Ölmekte olan insanın veya ölünün veya hasta kişilerin odasında ayna bulundurulmaz veya üzeri beyaz bir bezle örtülür. Uyumadan önce de aynaları üzeri kapatılmaktadır çünkü ruhun kolaylıkla uçabileceği, aynadaki yansıma nedeni ile ruhun bedenden çıkacağı ve bir daha dönmeme inancı vardır (Frazer, 1890/1991).

İslam ve Tasavvufta Ayna

Tasavvufta Allah’ın kendilerinde tecelli ettiği varlıklar birer ayna olarak görülmüştür. “Allah, Âdemi kendi sureti üzere yaratmıştır” hadisi “Allah âlemi kendi sureti üzere yaratmıştır” olarak genellenebilir, çünkü âdem, âlemin özü ve küçültülmüş halidir.

Kur’an’da “ayna” anlamına gelen “mir’at” kelimesi geçmemektedir, sadece hadislerde bazen gerçek bazen de mecaz anlamında kullanılmıştır. Örneğin; “Mümin müminin aynasıdır” hadisinde Müslümanların birbirlerine ayna vazifesi gördükleri ifade edilmektedir. “Müminin kalbi Allah’ın aksettiği bir aynadır” hadisi, Allah’ın tecelli ettiği yeri işaret etmektedir. Allah’ın tecelli ettiğini gösteren diğer hadisler şöyledir: “Yarattığım yerlere ve göklere sığmadı, ama mümin kulumun kalbine sığdım”, “Kim beni görürse Hakk’ı görmüş olur”, “Müminin kalbi Allah’ın aksettiği bir aynadır”, “Allah ilk olarak benim nurumu yarattı” (Çetindağ, 2011).

Tasavvufî hayatın merkezi kalptir ve Allah’ın tecelli ettiği yerdir. Müminin kalbi ise Allah’ın aksettiği aynadır. Aynayı pas ve kirden kurtaracak, parlatacak tek şey Allah’ı zikretmektir. Allah’ın en mükemmel görüldüğü ayna, Hz. Muhammed’in kalbidir. İnsan-ı kâmil mertebesine ulaşan kişilerin gönül aynası kararmaz, paslanmaz ve içindeki nurdan dolayı fark edilerek tanınır.

İlk zamanlarda ayna, müminlerin kalbini simgeleyen bir metafor iken, İmam Gazzâlî (ö.505/1111) ile felsefî anlamda daha gelişmiş bir hal almıştır. Gazzâlî, görüntüyü hem aynayla özdeş hem de aynadan başka tutmuştur. Müminin varlığı da hem Hak ile özdeş hem de Hak'tan başkadır.

Tasavvuf düşüncesinin en önemli ismi olan Muhyiddîn İbnü'l-Arabî (ö.638/1240), Gazzâlî'nin birikimlerini daha da geliştirerek, vahdet-i vücûd düşüncesini anlatmak için ayna metaforunu sıklıkla kullanmıştır. İbnü'l Arabî aynayı, Tanrı ile insan arasında aynı anda var olan özdeşlik ve başkalık ilişkisini göstermek için kullanmıştır (Arabî,2010).

İbnü'l-Arabî'nin temsil ettiği düşünce geleneğinin takipçileri olan “Elmalılı Erenler” ise ayna metaforunu üç farklı anlamda kullanmışlardır: Birincisi “Cenâbı Hakk'ın tecellîleriyle var olan ve bu tecellîleri yansıtan kesret âlemi”, ikincisi “Allah'ın zât, sıfat, isim ve fiillerine mazhar ve tecellîgâh olan ve bunları en güzel şekilde yansıtan insan, insan-ı kâmil” ve üçüncüsü de “kalp, gönül, ruh” anlamlarıdır (Ögke, 2009).

İbnü'-Arabî'ye göre, âlemin varlık sebebi, Yüce Allah'ın bilinmek istemesidir. Allah kendi güzelliğini aynada yani âlemde görmek istemiştir. İbnü'l-Arabî, Fusûsu'l Hikem adlı kıymetli eserinde, tek bir hakîkatın farklı aynalardaki görünümünü ele almaktadır. Bu durum vahdet-i vücudu yani varlığın birliğini anlatmaktadır.

“Hak, sayısız güzel isimleri bakımından emrin tümünü içeren 'kuşatıcı bir varlıkta' isimlerini tek tek görmek ve o varlık vâsıtasıyla kendi sırrının kendisine görünmesini istedi çünkü bir şeyin kendini kendisi vâsıtasıyla görmesi, ayna gibi başka bir şeyde görmesine benzemez. Aynada kişi kendini, bakılan cismin yarattığı surette görür. O yer olmadan ve kişi ona bakmadan önce, böyle bir biçim ortaya çıkamazdı. Bunun için Hak, bütün âlemi ruhsuz bir beden gibi yarattı. Âlem, tıpkı cilâsız bir ayna gibi oldu.”

İbnü'l-Arabinin bu düşünceleri, “Bilinmez (gizli) bir hazineydim; bilinmek istedim, âlemi yarattım ki onunla bilineyim” kutsî hadisiyle de açıklanmaktadır (Ögke, 2009).

İslâm dininin ilk tasavvufçularından Hasan el-Basrî, ayna sembolizmasına başka bir açıdan bakmaktadır. Hasan el- Basrî, Allah ile dünya ilişkisini, güneşin düz bir su yüzeyi üzerinde yansıyan imgesine benzetmektedir. Yansıyan her şey, orijinal nesneden kaynaklanır ve sonsuz ötesidir (Burckhardt, 1987/1994).

Tasavvufta tecelli teorisini anlatan Ferîdüddîn-ı Attâr, “Mantıku't-Tayr” adlı mesnevisinde, temsîli bir surette “Vahdet-i Vucûd” felsefesini anlatmaktadır (Attar,1990). Mesnevide bir araya gelen yüzlerce kuş aralarından Hüdühüd kuşunu kılavuz seçerek padişahları olan Simurg’a gitmek için yollara düşerler. Ancak otuz kadarı Kaf Dağı’na ulaşır. Bu sırada Simurg tecelli eder ve tecelli edenin kendileri olduğunu gören kuşlar şaşkınlık içerisinde Simurg’un “buranın bir ayna olduğu” nidasını duyarlar. Mesnevide anlatılan, kuşların salıklar olan hakikat yolunun yolcuları, Hüdühüd kuşunun müridleri, Simurg’un ise Allah’ın tecellisi oluşudur (Çetindağ, 2011).

Edebiyatta ve Şiirde Ayna

“Âyînesi işdir kişinin lafa bakılmaz

Şahsın görünür rütbe-i aklı eserinde”

Ziya Paşa

Ziya Paşa’nın dizlerinde de görüldüğü gibi ayna, edebiyatta, özellikle şiirde çok geniş bir alana sahiptir. Ayna, sıradan bir süslenme aracı olmaktan öte, sevgilinin güzelliğini yüceltmede ona sunulan en iyi hediye olmuştur. Aynanın kendi içindeki sırrı, esrarı ve parlaklığı gibi özelliklerini sevgiliyle özdeşleştiren şairler, dizelerinde sıklıkla aynaya yer vermişlerdir.

“Niçin sık sık bakarsın böyle mir’at-i mücellâya

Meğer sen dahi kendi hüsnüne hayrân mısın kâfir”

[Niçin böyle sık sık parlak aynaya bakıyorsun?

Meğer sen de (benim sana olduğum gibi) kendi güzelliğine hayran mısın kâfir?]

Nedîm

Nedîm'in bu beytinde olduğu gibi ayna motifi, çeşitli söz ve anlam sanatlarıyla da kullanılmıştır. Nedîm'in kâfir olarak nitelendirdiği güzelin kendi güzelliğini görmek için sık sık aynaya bakmasından söz edilmiştir. Çünkü şairde bu güzelliğe hayrandır ve sevgiliye bakmaktadır. Güzelliğin baktığı mir'ât-ı mücellâ Nedîm'in gözleridir.

“Eder ey dil sûver-i nîk ü bed-i dehri kabul

Sâf eden sînesini âyîne-i âb gibi”

[Ey gönül! Sinesini su aynası gibi saf eden,

Zamanın iyi ve kötü görüntülerini kabul eder.]

Fasîh Dede

Burada su aynası gönül saflığı ve temiz ruhlu insanları anlatmak için kullanılmıştır. Kalbi temiz kişi, tevekkül sahibidir, iyiliğin de kötülüğün de Allah'tan geldiğine inanır.

Edebiyatta, gümüş aynalar, altın kaplı aynalar, su aynası, boy aynası, cam ayna gibi birçok ayna çeşidinin özellikleri sevgiliye ithafen, birçok şair tarafından dizelere işlenmiştir (Toska, 1998).

Mevlevî tarikat şeyhi olan mutasavvıf şair Şeyh Galib'in şiirlerinde de ayna, mir'at sembolü sıkça görülmektedir. Şeyh Galib Tasavvuf'u bedeni, fizikî varlığı yok sayıp, ruhu ve gönlü esas alan bir düşünüş şekli olarak tanımlamaktadır.

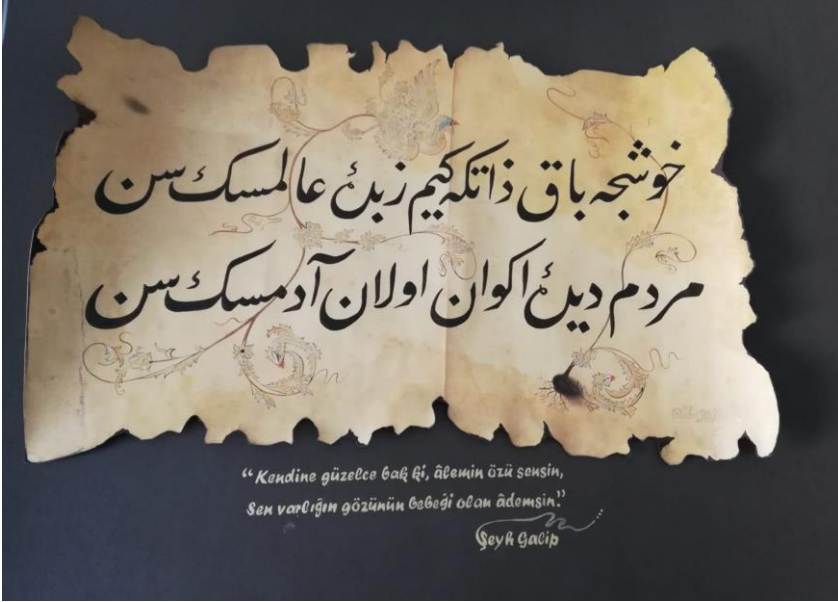
“Hoşça bak zatına kim zübde-i âlemsin sen

Merdüm-i dîde-i ekvân olan âdemsin sen”

[Kendine güzelce bak k, âlemin özü sensin,

Sen varlığın gözünün bebeği olan âdemsin]

Şeyh Galip



Resim 2. Şeyh Galib, Terci- Bend (Sebahat Kılıç Bülbül, 2020)

Galip, Terci-Bend'in tekrar beytinde “insan” ile “gönül” kavramlarının birleştiği görülmektedir. Âlemin özü ve âlemlerin gözünün bebeği olan “âdem” aynı zamanda gönüldür, ruhtur, candır (Resim 2).

Türk dilinde ve edebiyatında, insanın halet-i ruhiyesi, hayal, heyecan, hayret, aşk ve özlem gibi duyguları ayna sembolü ile anlatılmıştır.

Şeyh Galib'in gazellerinde, rubai, şarkı, terkip- ve terci-bentlerinde yüz kadar “âyine” ve “mir'ât” kelimesinin geçtiği görülmektedir (Güler, 2004).

Çeşitli Kültürlerde ve İnançlarda Ayna

Kalafat'a (2002) göre ayna, halk kültüründe sadece arkası sırlı yansıtıcı bir cam parçası değildir, o aynı zamanda manevi sırlar da içermektedir.

Ayna antik dönemlerden beri her toplumda gizemli bir metafor olarak ortaya çıkmaktadır. Tuvalet aynası kullanımı dışında dini ayinlerde, çeşitli törenlerde, düğün ve cenaze merasimlerinde ve ayrıca tılsım gücüyle her dönem ortaya çıkmaktadır.

Antik dönemlerde kâhinlerin ve büyücülerin kullandıkları bombeli aynaların kötülük yapma güçleri olduğuna inanılmaktadır. Orta çağ din adamları için kutsal gerçekliğin yerine aldatıcı bir dünya ile mucizeler üretmektedir. Onlar için sadece pürüzsüz aynalar kutsaldır.

Orta çağ Avrupa'sında da ayna çeyiz eşyası olarak önemli bir yer tutar. Ailesinin müstakbel geline, yüzünü sürekli çekici kılıp eşini evinde tutabilmesi için verdiği bir armağandır. Varlıklı ailelerde çeyize konan aynanın üstünde gelinin soyadı ve evlenme tarihi bulunur (Melchior-Bonnet, 1994/2007).

Hem Türklerde hem de diğer doğu toplumlarında ayna uğurlu bir obje olarak kabul edilmekte, özellikle evliliğin uğurlu olması, geleceklerinin aydınlık olması için, vazgeçilmez bir obje olarak düğün merasimlerinde yerini almaktadır.

Nikâhta damadın geline hediye ettiği ilk aynaya “Âyine-i Baht” yani baht aynası denilmektedir. Bu aynalar, damadın zenginliğine ve geline verdiği öneme göre altın veya gümüş işlemeli ya da nakışlı aynalardır (Çetindağ, 2011).

Ayna aynı zamanda el değmemişlerin ve saflığın da simgesidir. Geleneksel düğünlerde gelin alayının önünde götürülen süslemeli ayna gelinin bakireliğini simgeler (Büyük Larousse Ansiklopedisi, 1986).

Düğünlerde gelinin ve gelin atının başına da ayna bağlanır. Bu inanç gelin ve damadın arasındaki geçimsizlik olmaması için alınan bir önlemdir.

Yine başka bir inanişe göre, gelin oğlan evine ayak bastığı sırada aydınlık olması dileğiyle yüzüne ayna tutulur.

Yörüklerde üzerine ayna tutturulmuş ve boncuklarla süslü bir keçe parçası çadırın önüne yapıştırılır. Bu ayna kimseye armağan edilmez veya satılmaz. Gelin bu aynanın önünde hazırlıklarını yapar.

Artvin yöresinde atın üstündeki gelinin eline bir ayna parçası verilerek, arkadan gelenler saydıkları dikkati ölçülür (Çetindağ, 2011).

Ahlat'ta ayna çeyizle birlikte gitmez, daha önce götürülerek damadın annesine verilerek bahşiş alınır, aynanın kırılması uğursuzluk sayıldığı için aynayı taşıyan kişinin yanına kimse yaklaştırılmaz.

Kıbrıs'ta nikâh esnasında masanın üzerine, tuz, ekmek, Kur'an-ı Kerim ve ayna bulundurulmaktadır.

Tebriç'de nikâh akdi esnasında aynanın karşısında mumlar yakılır. Gelin aynası kültürünün hala devam ettiği bölgede yine damadın zenginlik durumuna göre, geline değerli taşlarla işlenmiş kıymetli aynalar hediye edilmektedir (Saltuk, 2010).

Atlı arabaların kullanıldığı yörelerde ise, gelinin bineceği arabanın arkasına yolunun aydınlık olması için bir ayna takılır. Bu arabalara Anadolu'da "körük" adı verilmektedir. TRT İstanbul Radyosu Türk Halk Müziği sanatçısı ve koro şefi Soner Özbilen tarafından derlenen Yozgat yöresine ait bir türkünün sözlerinde de aynalı körük adı geçmektedir.

"Aynalı körük olmazsa ben gelin gitmem,

Ud kemane çalmazsa aynalı körüğe de binmem."

Anadolu kültüründe düğünlerde uygulanan bir gelenekte çeyiz yazmadır. Çeyiz gelin kızın evinden çıkmadan önce bir liste haline yazılır. Önce Kur'an-ı Kerim yazılır ve fiyat konmaz, sonra takılar ve eşyalar kayda geçirilir ve en son gelin aynası yazılır, aynanın son rakamı mutlaka "1" ile biter ve bu sayı uğur sayılır (Verbas, 2016).

Türk gelenek ve göreneklerinde aynaya birçok anlam yüklenmiştir. Yörelere göre bazı farklılıklar görünse de genelde aynı yaklaşımlar ve uygulamalar görülmektedir.

Türk loğusa geleneğinde gümüş bir ayna loğusa yatağına asılmaktadır. Anadolu’da bebeğe ve loğusa kadına zarar vereceğine inanılan, doğaüstü güçlere sahip “al karısı” inancı hâkimdir. Bebeğe ve anneye verilen zarar al basması olarak adlandırılır ve onları bu durumdan korumak için, annenin başına al yazma bağlanarak, bebeğin yastık altına da bir ayna yerleştirilir, ya da beşiğe ayna takılır, aynalı beşik tabiri de buradan gelmektedir.

Ayna ile ilgili, antik dönemlerden günümüze kadar devam eden başka bir konu ise ölüm ritüelleridir. Ölen kişinin ruhunun aynadan yansıtacağı inancı ile ölünün yanında asla ayna bulundurulmaz veya üzeri örtülür. Yine birçok kültürde, güneş ışığının toprağın içinden girerek, mezardaki aynadan yansıtacağı ve öbür dünyada yolunu aydınlatacağı, kötü ruhları kovacağı inancı ile mezarların içine ayna bırakılmaktadır.

Orta ve İç Asya’da Erken devir Türklerine ait kurganlarda, çok sayıda ayna bulunmuştur. Aynaların, ölülerin baş, göğüs, kemer ve ellerine yerleştirilmiş olması, aynanın hem gündelik kullanım yönünü hem de Şamanizm geleneği çerçevesinde kullandıkları bir takım sembolik değerlere sahip olduğunu göstermektedir.

Şaman kültüründe ayna birçok anlamda kullanılmaktadır. Yuvarlak formlu aynalar, güneş ve ayı simgeleyerek, sürekli bir döngüyü, yeniden doğuşu ifade eder. Ortasında delik bulunan aynalar ise yerin altına inışı sağlayan kapı olarak kabul edilir ve iki dünya arasındaki bağlantıyı sağlar. Ayrıca, aynaların Şaman kültüründe, öteki dünyayı görmek, ruhların yerini bulmak, kötü ruhları kovmak, gelecekte haber vermek ve tedavi etmek gibi görevleri de bulunmaktadır.

Tılsım veya nazarlık olarak da kullanılan aynalar, dini ritüellerde Şaman davuluna takılarak kötü ruhları kovma işini de üstlenmektedirler. Dikkat çeken bir konuda mezarlarda bulunan kırık aynalardır. Bilinçli olarak kırılan aynanın parçası, ölünün yakınına verilerek, bu dünyadaki yakınlarıyla bağlantısı sağlanmaktadır (Oktay Çerezci, 2019).

Ayna, Şamana dini törenlerde ruhların yerini göstermek amacıyla kıyafetleri üzerinde mutlaka bulundurulması gereken bir araçtır. Çünkü ayna şamanın bilinen en güçlü yardımcı ruhudur (Oğuz Güner, 2017).



Resim 3. Şaman Elbisesi Üzerinde Aynalar (Gürcan Yardımcı, 2016).

Kevser Gürcan Yardımcı'nın yapmış olduğu doktora çalışmasında, St. Petesburg'taki Peter the Great Museum of Antropology and Etnoraphy'de üzerinde çalıştığı şaman kıyafetinde 14 ve 12 cm çaplarında iki adet dairesel formlu metal ayna bulunmaktadır (Gürcan Yardımcı, 2016) (Resim 3).

Anadolu'da ayna ile ilgili olumlu inanışların yanı sıra, Şaman kökenli olumsuz inanışlar da bulunmaktadır. Aynanın, yer altında yaşayan kötü ruhların insana ulaştığı bir geçit olduğu düşüncesi ile gece aynaya bakmanın ömrü kısaltacağına, çocukların aynaya bakmasıyla şaşı olacaklarına veya delireceklerine, karanlık bastıktan sonra başkasına ayna vermenin veya kırmanın uğursuzluk getirdiğine inanılmaktadır.

Ayna, Azerbaycan masallarında kahramanlara mistik güçler bahşetmek için de karşımıza çıkmaktadır. Ayna "gözü", halı, kılıç, sihirli elma gibi semboller masallarda önemli rol oynamaktadır (Alakbarov, 2018).

Azerbaycan kültüründe önemli bir yer teşkil eden Nevruz törenlerinde de ayna figürü görülmektedir. Kültürde ayna, parlaklık ve güzelliğiyle güneşin ve kadının sembolüdür. Godu adı verilen temsili karakter, kadına ve güneşe benzetilmek için başı yuvarlak olacak şekilde düzenlenir ve anlına güneş sembolü ayna "gözü" takılır ve boynuna da kehribar kolye bağlanır. Godu figürü temsili oyunda güneşi yani baharı çağırır (Hüseynova, 2018).

Tebriiz ve Azerbaycan'da özellikle nazara karşı, düğün törenleri, kına gecesi ve gelin hamamlarında ayna, al yazma, mum yakma, üzerlik yakma ve bu da figürlerinden oluşan kıyafetlere yer vermişlerdir (Abbasova, 2018).

Kazakistan'da Nevruz gecesi, delikanlılar hoşlandıkları kızlara temizlik ve saflığın sembolü olan ayna, güzellik ve zarafetin sembolü olarak tarak ve kokudan oluşan hediyeler sunmaktadırlar.

Özbekistan'da gelin eve girerken eşiğe ayna koyularak, geleceğin aydınlık ve ayna gibi parlak olması dilenirken,

Türkmenlerde ise, gelin at veya arabadan inerken yüzüne ayna tutularak, uğur getirmesi için duvağına ayna takılır (Verbas, 2016).

Pagan uygarlıklarında aynalar su elementi ile ilişkilendirildiğinden göller, akarsular ve denizler dışı özellikler taşıyan, büyümlü güçlere sahip gizemli tabiat varlıkları olarak kabul edilmektedir. Dışı özelliğı ile nitelendirilen aynalar yani su elementi de üretkenliğı simgeleyen tanrıçalarla özdeşleştirilmişlerdir.

Ezoterik öğretilerde ayna, düşüncüyü çoğaltan, ilahi güçlerle ilişki kuran, gerçekleri olduğı gibi yansıtan, bilincin uyanmasını sağlayan, içsel güzellikleri dışa yansıtan, kötü güçleri üreten veya defeden bir simge olarak görülmektedir. Ayrıca, duru görünüm, saflığın, temizliğin, arınmanın ve üçüncü gözün de temsilcisi konumundadır (Verbas, 2016).

Tibet Budist inancına göre ayna basiret ve bilginin sembolü, Hint mistik inancında ise, Tanrıça Dangman'ın gözüne eş değer kabul edilmektedir. Bu üçüncü göz bilgeliğinin ve duru görünümün simgesidir. İnkalar da ise aynaya bakıp geleceğı gören kâhin efsaneleri görülmektedir.

Eski Mısır'da ayna çok önemli bir yere sahiptir. Mezar kalıntılarında bol miktarda bulunan ayna, Horus'un gözü olarak kabul edilmekte, ayrıca tanrıça Hathor'un vasıfları olan "hayat" ve "yeniden doğuş" olarak nitelendirmişlerdir.

Ayna Romalılar döneminde de yaratılışın, saflığın, ilahi bilgeliğinin ve aydınlanmanın simgesi olarak kabul etmişlerdir. Çanak biçimindeki Nem gölünü "Diana'nın Aynası" olarak kabul etmiş ve gölün etrafında toplanarak dini ayinler yapmışlardır (Verbas, 2016).

Çin kültüründe ayna ve su sembolleri birlikte kullanılmıştır. Mistik bir Tao'cu düşünür olan Chuang Tzu'ya göre, kâmil insan zihni ayna gibi kullanmayı bilmelidir. Nasıl bir ayna cismin görüntüsünü kaydetmez ise, insan zihninde zihninde her şeyi biriktirmemeli ve temiz tutmalıdır. İnancıya göre, bilgeliğe ulaşmak için zihni berrak tutmak gerekmektedir. Aynı zaman da ayna güneşin, ayın, dişiliğinin ve kraliçenin sembolüdür. Çin kültüründe

gelin de üzerinde mutlaka “uğur aynası” bulundurur. Çin’de yuvarlak aynalar “cenneti” kare aynalar ise “yeryüzünü” simgelemektedir. Taocular ise, evden kötü etkileri uzaklaştırmak için bu iki aynanın ortası olan sekizgen aynaları kullanmışlardır.

Japonlarda ayna (karagami) ruhun mükemmel saflığının sembolü olarak kabul edilmektedir. İmparatorlukta kutsal ayna özel bir bölümde saklanmaktadır ve Hıristiyanlıktaki haç sembolüne denk gelmektedir. Ayrıca imparatorluğun eski bayraklarında güneş, ayna ve kılıç gibi yansıtma özelliği olan semboller, devletin gücünün göstergesi olarak kabul edilmektedir.

İran, Afganistan ve Pakistan’da “Bibi Maryam” ayininden bahsedilmektedir. Nişanlanacak çift ayrı kapılardan girdikleri odanın en uzak duvarına yerleştirilmiş aynada ilk defa kendilerini görürler. İnanışa göre aynadaki görüntü, cennetteki ilk hallerinin yansımasıdır.

Afrika kültüründe ise büyücülerin, kuraklığa son vermek ve yağmur yağdırmak için totemlerinde ayna kullandıkları bilinmektedir.

Rönesans dönemi Avrupa ülkelerinde de ayna sembolizması hem günlük kullanım alanında hem de sanat anlayışında özel bir yer tutar. Saflığın ve hakikatin sembolü olan ayna, resimlerde birçok tanrıçanın ve azizenin elinde resmedilmiştir.

Scheler ve bazı yakın çağ filozofuna göre, ayna simgesinin zihinsel üretimi arttıran ve yaratıcı düşünceler üretmesine vesile olan çok önemli bir gereçtir (Verbas, 2016).

Türk Kültüründe Ayna

Türklerde ayna kullanımının tarihi Maden Devrine kadar uzanmakta olup, ilk aynaların, demir, çelik ve bronzdan yapılmış oldukları görülmektedir. 1909’da Orta Asya’da yapılan mezar kazılarında, M.Ö VII.-VI. yüzyıllara tarihli çeşitli bronz aynalar bulunmuştur. Çelik ve bronz ayna ve çeşitli buluntuların üzerinin tamamen ve kısmen altın levhalarla bezeli olması, Altay bölgesinin

2. binde altın üretim merkezi olduğunun bir göstergesidir (Ögel, 1991).

Orta Asya'da Çin'de yapılan metal aynalarda önemli bir yer tutmaktadır. Mezarlarda bulunan Çin aynaları ve ipekli kumaşlar, Çin kültürünün Hunlar ve Göktürkler üzerindeki sanat etkilerini anlatmaktadır. Kullanım amaçlı olmalarının yanı sıra, dinî törenlerde ve sihir amaçlı da kullanılan Çin aynaları, Ortadoğu ve Avrupa'ya kadar giden önemli bir ticaret eşyası olmuştur.

Anadolu'da M.S. II. yüzyıldan kalma, Frigyalılara ait olduğu tahmin edilen, ahirete geçişi temsil eden kapı şeklindeki mezar taşlarında çeşitli semboller yer almaktadır. Erkek mezar taşlarında kartal, boğa ve aslan motifleri bulunurken, bir kadın mezar taşının üzerinde ayna motifi görülmektedir (Çetindağ, 2011).

Başka dünya kültürlerinde de mezar kalıntılarında aynaya rastlanmaktadır. Bu ritüel, aynanın ölen kişinin, diğer âleme geçerken yolunu aydınlatacağı inancının yaygın olduğunun bir göstergesidir.

İslami döneme ait aynalara ise Selçuklu döneminde rastlanılmaktadır. Rice'a göre; Selçuklu aynaları da Çin aynaları gibi sınıflandırılmaktadır. Büyü (tılsım) için yapılanlar ve tuvalet aynaları. Tılsım için yapılan en eski tarihli aynalardan biri, Kahire İslâm Sanatları müzesinde bulunan 548/1153 tarihli Selçuklu aynasıdır. Bu aynanın kitabesinde, 'Bismillah, Allah'ın izniyle bu mübarek ve uğurlu ayna ağız felcini iyi ede, doğum sancıları ile diğer ağrıları gidere. 548 yılında güneşin Koç Burcundan geçtiği sırada, yedi madenin karışımından yapılmıştır' yazılıdır (Rice, 1962).

Ayna, Selçuklu maden sanatında sıkça rastlanan yedi gezegen sembolü ile bezelidir. Yedi maden karışımından yapılan aynanın yedi gezegenle bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Selçukluların, altın ile Şems'in (Güneş), gümüş ile Kamer'in (Ay), demir ile Merih'in (Mars), civa ile Utarid'in (Merkür), kurşun ile Zühal'in (Satürn), Kalay ile Müşteri'nin (Jüpiter) ve bakır ile Zühre'nin (Venüs) birbiriyle olan bağı ile sfenks, grifon, astrolojik işaretler ve

güneş sembollerinin de uğur getirdiğine inandıkları ve farklı alanlarda da bezeme unsuru olarak kullandıkları görülmektedir (Erginsoy, 1998).

Yapılış tarzı ve motiflerin özelliği bakımında Artuklu bölgesinde yapıldığı düşünülen Selçuklu aynalarında, sfenks figürleri, astrolojik semboller, hayat ağacı, harpi figürü, atlı avcı kompozisyonlar ve efsanevi yaratıklar yer almaktadır. Selçuklu bronz aynalarında görülen kompozisyonlarında dikkat çeken bir örnekte taçlı insan başları görülmektedir. Döküm tekniği ile yapılmış, zemini geometrik bezeli olan aynada, taçlı beş adet insan başı resmedilmiştir. Anadolu Selçuklu motiflerinde benzer motiflerin güneş ve ay sembolleri olarak değerlendirilmesi, bunların astrolojik anlamlar içerdiğini düşündürmektedir (Erginsoy, 1998). (Resim. 4).



Resim 4. Tunç Ayna, Mezopotamya, 13. Yüzyıl, Çap:7.5cm, Türk ve İslam Eserleri Müzesi, (Sultanların Aynaları Kataloğu, 1998)

13. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, bronz aynaların yerini pulat (çelik) aynalar almıştır. Çelik, içindeki karbon oranının fazlalığı ile dökme demirden daha yüksek bir alaşımdır. Aynaların hepsi yuvarlak formda, saplı ve arka yüzleri kabartma ve kazıma tekniği ile işlenmiştir. Süslemelerde figürlü kompozisyonlar azalarak, bitkisel motifler ön plana çıkar fakat Memlûk ve İlhanlı eserlerinde figürlü kompozisyonların, altın ve gümüş kakmalarla başarılı bir şekilde devam ettiği görülmektedir (Resim 5-6-7).



Resim 5. Pulat Ayna, Memlûk, 14. Yüzyılın İlk Yarısı, Çap:22.5cm, Sap: 25.8cm, Uzunluk: 46.5cm, Topkapı Sarayı Müzesi (Sultanların Aynaları, 1998)



*Resim 6. Pulat Ayna Detay, Memlûk, 14. Yüzyılın İlk Yarısı,
Çap:22.5cm, Sap: 25.8cm, Uzunluk: 46.5cm, Topkapı Sarayı
Müzesi (Sultanların Aynaları, 1998)*



*Resim 7. Pulat Ayna Detay, Memlûk, 14. Yüzyılın İlk Yarısı,
Çap:22.5cm, Sap: 25.8cm, Uzunluk: 46.5cm, Topkapı Sarayı
Müzesi (Sultanların Aynaları, 1998)*

Altın ve gümüş kakmalarla işlenmiş Memlûk dönemi pulat aynanın ortasında “Alâeddin” yazısı ve etrafında güneş ışığını andıran, uzayan harflerle, “El Cenab, el Ali, el Mevlevî, el Seyyidî, El Malikî, el Mahdumî, el Alemî, el Amilî, El Adilî, el Zahrî, el Avnî, el Gıyasî, el Nizamî, amel el-Muallim Muhammed el-Vezirî” yazılıdır. Yazıların etrafındaki frizde, aslan, kaplan, geyik, boğa, panter, grifon ve sfenks gibi hayvanlar sıralanmış, bitkisel formda altınla işlenmiş ince bir frizle devam etmiştir. En belirgin bezemesini oluşturan geniş bordürde İslam sanatında görülen burç sembollerinden farklı, on iki adet burç figürü betimlenmiştir (Erginsoy, 1998).

Osmanlı döneminde metal aynaların yanı sıra, cam, kristal ve billur aynaların var olduğu 1485 tarihli bir kadı sicilinden anlaşılmaktadır. Bu sicilde “Bursalı aynacı Mahmud’un Şamlı ipekçi Seyfeddin’den 600 akçalık ayna camı aldığı” ikrarı bu tarihlerde Osmanlı’da ayna üretiminin ve ticaretinin yapıldığını kanıtlamaktadır (Yalın, 2011).

Ayrıca 1582 yılında yapılan III. Mehmed’in sünnet düğününün anlatıldığı Surnâme’deki minyatürlerde de aynacı esnafi nakşedilmiştir. Surnâmenin 1588’de tamamlanan nüshasında, aynacılar taşıdıkları Mühr-ü Süleyman şeklindeki yıldızı, fildişi ve başa çerçevesi cam aynalarla bezemiş olarak görülmektedir. Geçit bitiminde ise yaptıkları minâ aynaları şiirler eşliğinde padişaha sunulmuştur (Resim 8).

Ünlü Osmanlı yazarı Gelibolulu Mustafa Âli’nin Sur-ı Humayun’u anlatan eserinde, aynacıların sanatlı, şaşılacak nitelikte aynalar yaptığından bahsetmektedir. Evliya Çelebi, IV. Murad dönemindeki bir başka şenliği anlatırken, aynacıların İstanbul’da, doksan dükkânları olan yüz beş kişi olduklarından ve pirlерinin, Kербela’da şehit olmuş, Necefli Hüsamettin olduğundan bahsetmektedir (Bağcı, 1998).



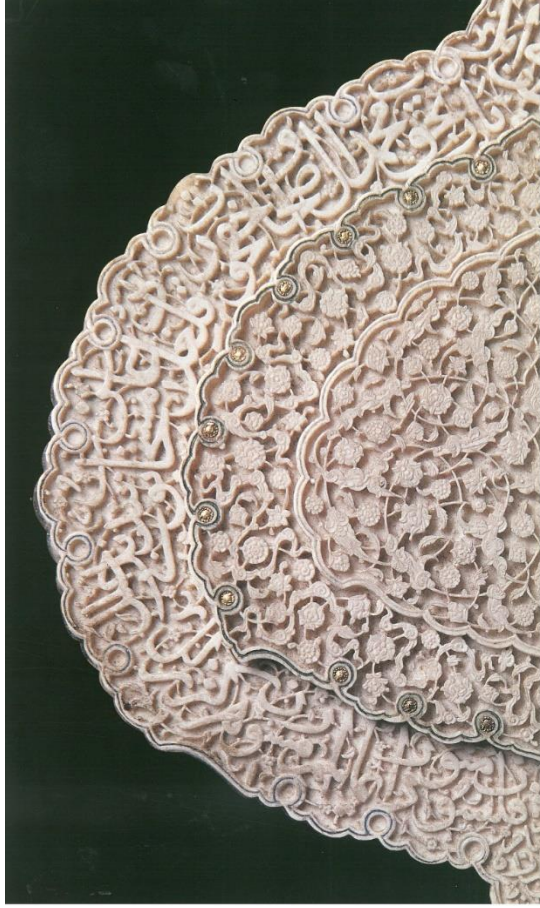
Resim 8. Şehzade Mehmed'in 1582 Yılında Yapılan Sünnet Düğünü Gösterilerinde Ayna Yapımcılarının Geçişini Gösteren Minyatürden Ayrıntı. Surnâme, Topkapı Sarayı Kitaplığı, H. 1344, 105b-106'a (Sultanların Aynaları, 1998)

Padişahlara sunulan hediyelerin içerisinde, birbirinden değerli, fildişi, altın, gümüş işlemeli, değerli taşlarla bezenmiş çok sayıda ayna bulunmaktadır.

Osmanlı sanatının kendine özgü zarif bezemelerin, aynalara da yansıdığını gösteren kıymetli bir ayna da 1543-44 tarihli fildişi mahfazalı aynadır (Resim 9-10).



Resim 9. Fildişi Mahfazalı Ayna, 950 (1543-44), Eni: 12.3cm, Sap: 18cm, Uzunluk: 30,2cm, Topkapı Sarayı Müzesi (Sultanların Aynaları, 1998)



Resim 10. Fildişi Mahfazalı Ayna Detay, 950 (1543-44), Eni: 12.3cm, Sap: 18cm, Uzunluk: 30,2cm, Topkapı Sarayı Müzesi (Sultanların Aynaları, 1998)

Aynanın sap kısmının yazıyla birleştiği yerde Sultan Süleyman Şah zamanında (H-950) Gani'nin işi olduğunu ifade eden yazı ve tarih yer almaktadır. Aynanın mahfaza kısmı iki katlı fildişinden yapılmış ve altın çivilerle birbirine tutturulmuştur. Orta kısım bitkisel bezemeler, rûmi ve bulut motifleri ile bezenmiş, kenar kısmına ise oyma tekniği ile sülüs hatla Türkçe şiir yazılmıştır. Şiirde Allah'ın onun güzel yüzünün aynasını daima parlak tutması,

âlemde dünya döndükçe bu aynanın bozulmaması ve bu duanın kabulü dile getirilmektedir (Erginsoy, 1998).

16. yüzyıldaki gelişmeler, her alanda olduğu gibi, ayna konusunda da kendini göstermiştir. 16-17. yüzyıl saray zevkini yansıtan murassa ayna mahfazası, bir kuyum işçiliği harikasıdır. Aynanın yeşim taşından yapılmış sap kısmını aynaya bağlayan geçişte simetrik iki ejder başının ağzından zümrüt sarkmaktadır. Arkası ve kenarları altın levhalarla kaplı, üzeri yakut, zümrüt ve yeşim taşıyla süslenmiştir (Resim 11-12).



Resim 11. Murassa Ayna Mahfazası, Osmanlı, 16. Yüzyılın Sonu-17. Yüzyılın Başı, Çap: 21.5x23.5cm, Sap: 25cm, Uzunluk: 50cm, Topkapı Sarayı Müzesi, 2/1795 (Sultanların Aynaları, 1998)



Resim 12. Murassa Ayna Mahfazası Detay, Osmanlı, 16. Yüzyılın Sonu-17. Yüzyılın Başı, Çap: 21.5x23.5cm, Sap: 25cm, Uzunluk: 50cm, Topkapı Sarayı Müzesi, 2/1795 (Sultanların Aynaları, 1998)

Sapsız olarak tasarlanmış, yastık veya divan aynası olarak adlandırılan aynalar da sıklıkla görülmektedir. 90 ayar gümüşten yapılmış ayna, Sultan II. Mahmud (1808-1839) tuğra damgalıdır.

Sultanın okçuluktaki başarısına ithafen yapıldığı düşünölmektedir. Ajur ve kabartma tekniği ile yapılmış ayna, yaprak, çiçek, ok ve yay motifleri ile süslenmiştir (Resim 13).



Resim 13. Gümüş Mahfazalı Ayna, Osmanlı, 1808-1839 Arası, Çap: 27cm, Kalınlık: 1,5cm, Topkapı Sarayı Müzesi, 16/1627, (Sultanların Aynaları, 1998)

Ayna teknolojisinin gelişip daha büyük boyutlu üretimler yapıldıktan sonra, ayna mimari mekânlarda da kullanılmaya başlanmıştır. XVIII. yüzyılda Batı sanatının tesiriyle sarayların iç süslemelerinde, görkemli çerçeveler içinde boy aynaları yerlerini almışlardır. Dolmabahçe sarayı, Beylerbeyi Sarayı ve Aynalıkavak Kasrı'nda en güzel ve zengin örnekleri görölmektedir (Sinemoğlu, 1991).

Ayna, İslam toplumlarında ve Osmanlılarda hem kişisel hem sosyolojik hem de tasavvufi açıdan ortak bir kültür ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumun her kesimini, anlatılan efsaneleri ve rivayetlerde anlatılan büyümlü güçleriyle etkisi altına almış, erk sahibi yöneticilerin, hükümdarların bile gücüne güç katan gizemli bir metafor olmuştur.

Ayna Çeşitleri

Ayna çeşitleri; yapım tekniklerine ve kullanılışlarına göre ikiye ayrılmaktadırlar.

Yapım Tekniklerine Göre Aynalar

Yapım tekniklerine göre aynalar; obsidyen aynalar, madeni aynalar, gümüş ve cam aynalar olarak dört guruba ayrılmaktadırlar.

Obsidyen Aynalar: Dünyanın en eski aynası, M.Ö. 6000 yılında Çatalhöyük'te obsidyen taşının bir yüzeyinin parlatılması ile yapılmıştır. Dünyada az sayıda ülkede var olan obsidyen taşı, Anadolu'da, Hasan Dağı, Nemrut Dağı, Ağrı Dağı, İkizdere, Sarıkamış ve Kars civarında çok miktarda bulunmaktadır. Obsidyen taşı bulunmayan Mısır'da kutsal sayılmış ve törenlerde kullanılmıştır. Modern bıçaklardan daha keskin olduğu bilinen taş, ameliyat işlemlerinde kullanılmıştır. Çatalhöyük'te yalnızca kutsal alanlara gömülü kadim mezarlarında iskeletlerin yanında obsidyen aynalara rastlanmaktadır. Obsidyen, yanardağlardan çıkan cama benzer çok sert bir taştır. J. Mellaart tarafından bulunan dünyanın en eski aynası Anadolu Medeniyetler Müzesindedir (Verbas, 2016).

Madeni Aynalar: Madenlerin keşfedilmesi ve özelliklerinin anlaşılması ile maden sanatı teknikleri de beraberinde gelişmiştir. Tarihte ilk bilinen maden demirdir. Kolay şekillenebilen ve çok çeşitli amaçlar için kullanılabilen bir malzeme olması dolayısıyla ilk ayna örnekleri demirdendir. Bakır, tunç ve çelik madenlerinin kullanımı ile de daha çok çeşitli ve bezemeli aynalar üretilmiştir. M.Ö. 3. binde Yakın Doğu'da, bakır, gümüş ve bronzdan (bakır-kalay alaşımı) aynalar yapılmıştır. Mısır'da 6. hanedan dönemine ait (M.Ö. 2480-2350), yuvarlak ve saplı bir bakır ayna bulunmuştur.

Anadolu'da Erken Bronz çağında (M.Ö. 3 bin) Hatti kültürüne ait Alacahöyük kadın mezarlarında saplı bronz aynalar çıkarılmıştır. Neolitik çağdan itibaren, çeşitli mezar buluntularında farklı metallere yapılmış saplı aynalara rastlanmaktadır. Bronz aynaların Çin kültüründe de önemli bir yeri bulunmaktadır. 6 ile 30 cm arasında değişen Çin aynalarının arka yüzleri dökümle elde edilmiş kabartma desenlerle bezelidir. İpek yolu sayesinde Orta Asya ile Çin uygarlıkları arasında yüzyıllar boyu çeşitli kültür alışverişleri olmuş ve bu etkileşim sonucu ayna süslemelerine de yansımıştır. Roma döneminde M.S. 1. yüzyıldan itibaren cam aynaların üretilmiş olmasına rağmen, bronz örnekler de çok tercih edilmiştir. Selçuklu Döneminde de çapları 6 ile 23 cm arasında değişen arkaları kabartma desenli, çok sayıda tunç ve pulat (çelik) ayna örnekleri görülmektedir. Arka yüzleri çok çeşitli astrolojik desenlerle kabartma tekniğiyle süslenmiş Selçuklu aynalarının halkalı ve saplı örnekleri mevcuttur (Erginsoy, 1998).

Gümüş Aynalar: Ayna madenleri içerisinde en kıymetlisi gümüştür. Gümüş aynalar, madeni aynalara göre daha güzel görüntü vermektedir ve daha değerlidir. MÖ. 2 binin başlarında (M.Ö. 1971-1930) Lübnan Byblos'da kral mezarlarında saplı gümüş aynalar bulunmuştur (Erginsoy, 1998). Gümüş aynaların kıymetli ve pahalı olması da sadece varlıklı insanlarda bulunmasına sebep olmuştur. Özellikle Osmanlı döneminde gümüş aynalar, diğer madenî aynalardan daha çok tercih edilmiş, evlerde bulunması ayrıcalık olarak algılanmıştır, uğurlu bir eşya muamelesi görmüştür. İstanbul'da yılın iyi geçmesi için evlerde aydınlığı temsil eden gümüş aynalar bulundurulmuş ve düğün, nişan merasimlerinde de aydınlığı, huzuru temsil ettiği inancıyla gelinlere hediye olarak verilmiş, nişan bohçalarına konmuştur (Çetindağ, 2011).

Cam Aynalar: Cam aynalar XV. yüzyılda yapılmış olmasına rağmen, görüntü kalitesinin en iyi şekilde olması için gelişimlere devam edilmiş, sır probleminin çözülmesi 1850 yılında tamamlanmıştır. Britanya'da Drayton adlı bir araştırmacı cıvanın yerini tutan bir gümüş kaplama tekniği geliştirerek, aynayı griye çalan renginden kurtarıp netliğine kavuşturmuştur. XIX. yüzyılda

parlatma ve cilalama teknikleriyle ayna sanayisi modernleştirilmiştir. 1860 da cam hamurunun kusurlarını giderecek yeni bir buluşla günümüzde kullanılan ayna oluşmuştur (Melchior-Bonnet, 2007).

Kullanılışlarına Göre Aynalar

Kullanılışlarına göre aynalar; endam aynaları, top aynalar, berber aynaları, cep aynaları ve gelin aynası olmak üzere beş guruba ayrılmaktadırlar. El aynasından biraz daha büyük, zincirle duvara asılan, yuvarlak aynalara ise halkalı duvar aynası denilmektedir. Zincirli ayna, sihir aynası veya fal aynası olarak da adlandırılan halkalı duvar aynaları; demir, çelik, tunç ve bronzdan yapılmışlardır. Üzerlerinde, yazılar, tarih ve isim bulunan aynaların tıslımlı olduğuna inanılmaktadır. Halkalı duvar aynaları da el aynaları gibi bakıldıktan sonra duvara ters olarak asılmaktadır. Aynaların ön yüzleri kadar, süslemelerinden dolayı arka yüzlerinin de önemli ve güzel oluşundan dolayı ikiyüzlü ayna tabiri sıkça kullanılmaktadır.

Endam Aynaları: XVIII. yüzyıldan sonra aynaların süslemeleri ve boyutları değişirken, el aynaları ve halkalı duvar aynalarının yerini endam aynaları almıştır. Aynaların arkasındaki süslemeler de barok ve rokoko tarzı bezemeler görülmeye başlanmıştır. Zaman içerisinde aynalı dolaplar, konsollar, aynalı çekmeceler, aynalı odalar, aynalı arabalar ve dükkânlar yerini almaya başlamıştır. XVIII. yüzyıldan sonra İtalya ve Fransa'da imal edilen büyük boyutlu insanın tüm vücudunu gösteren aynalara endam aynası veya ayaklı ayna adı verilmektedir. Avrupa'dan İstanbul'a gelen endam aynaları önce saraylarda sonra günlük hayatta yerini alır.

Top Aynalar: Genellikle tavana asılan yuvarlak aynalardır. Halkalı duvar aynaları gibi büyüçülükte kullanılan aynalara falcılar bakarak gaipen haber verirler.

Berber Aynaları: Aynaların sık kullanıldığı yerlerden biri de berber dükkânlarıdır. Berberlerde ayna tutan çıraklara âyînedâr adı verilir.

Cep Aynaları: El aynaları kadar cep aynaları da eskiden beri kullanılan önemli aynalardır. Kapaklı ve bir kılıf içerisinde saklanan cep aynalarını kapakları üzerinde resimler ve süslemeler de bulunmaktadır. Küçük boyutta oldukları için dize de koyulup bakılabilen aynalara diz aynası da denmektedir (Çetindağ, 2011).

Gelin Aynaları: Gelinlerin çeyizinde mutlaka bulundurulan gelin aynalarının ise bereketi, aydınlığı, bereketi, mutlu bir evliliği ve masumiyeti temsil ettiği gibi nazara karşı da koruyucu özellikleri bulunmaktadır. Düğün törenlerinde gelinin yolunun aydınlık olması maksadıyla, gelinin önünde ve arkasında ayna tutularak kendi evine götürülür.

Geleneksel Ayna Sır Dökümü İle Yapılmış Ayna Örneği

Uzun yıllar boyunca uğruna savaşlar verilmiş ayna sırrı, günümüzde teknolojik formüllerle fabrikalarda kolaylıkla üretilebilmekte olan bir formüldür. Çalışma alanımız olan aynanın geleneksel yöntemlerle nasıl hazırlandığı görsellerle açıklanmıştır. Ayna deseni olarak da rûmî motifi tercih edilmiştir. Rûmî motifi Türk ve İslâm sanatlarında sıklıkla kullanılan, kaynağı belli olmayacak biçimde soyutlaştırılmış hayvansal kökenli olduğu kabul edilen bir motiftir. Sağlam kompozisyon kurallarına ve çok güçlü grafik değerlere sahip soyut bir tasarım harikasıdır. Rûmî motifi ile tek başına kompozisyon oluşturulacağı gibi, ayrı dal üzerinde bitkisel motiflerle de kurgu oluşturulabilir. Sözlük anlamı, Anadolu ve Anadolu'ya ait demektir. Roma imparatorluğunun Anadolu yarımadasından İran yaylalarına kadar uzanan alana o devirde diyar-ı Rum denildiğinden Rumi motifi bu adı almıştır. Yine bu bağlamda, Doğu Roma imparatorluğunun toprağı olan Anadolu Diyar-ı Rum olarak adlandırılmıştır. Türklerin Orta Asya'da, eski dönemlerden beri süsleme unsur olarak bezemelerinde kullandıkları rûmî motifi, İslâm sanatının da en gözde motiflerinden biri olarak günümüze kadar gelmiştir. Bu aynadaki çalışmada rûmî motifi kullanılmıştır. Önce 92x64 cm ölçülerinde kristal cam alınarak, üzerine desen işlendikten sonra ayna sırrı dökülmüştür.

Yapım Aşamaları

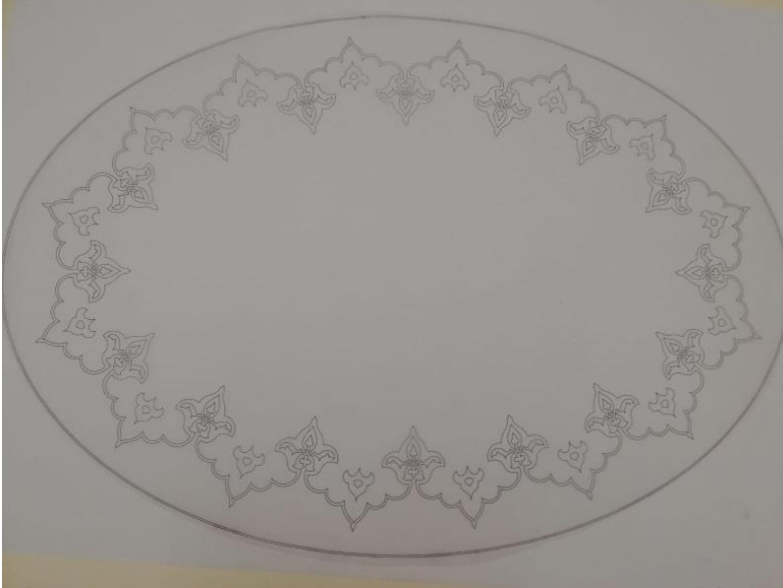
Rûmî desenli döküm ayna ile ilgili yapım aşamaları aşağıda verilmiştir.



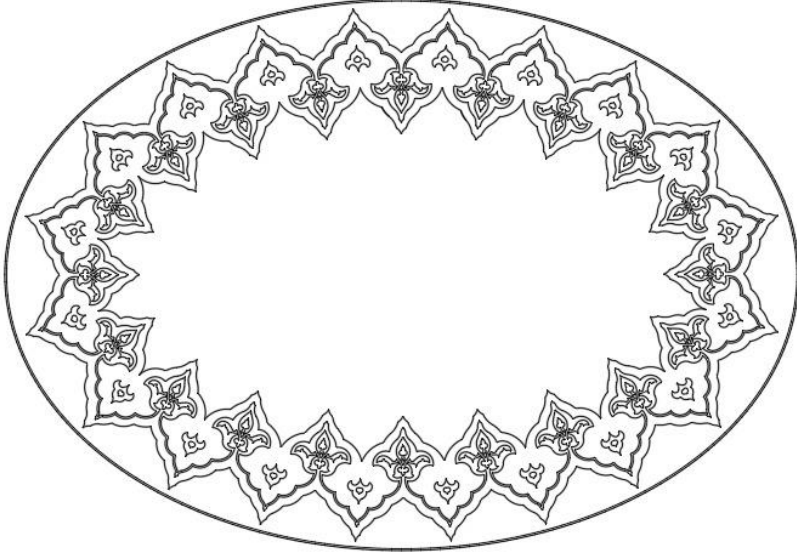
Çizim 1. Rûmî Motifi Eskiz



Çizim 2. Desen Eskizi



Çizim 3. Desenin Eskizde Tamamlanmış Hali



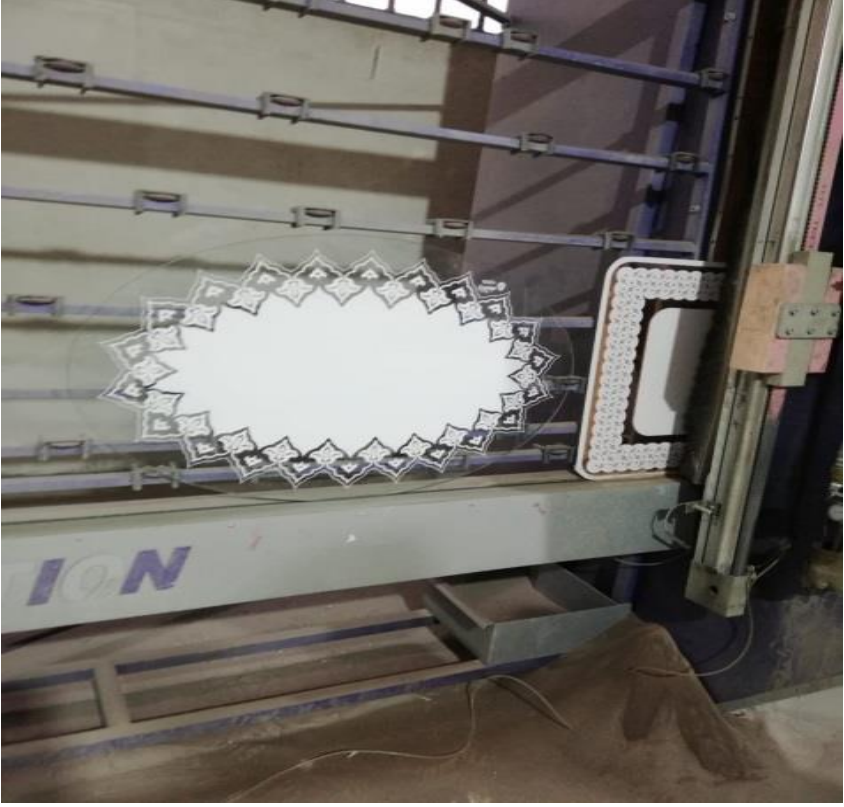
Çizim 4. Desenin Bilgisayar Ortamında Çizimi

92x64cm ölçüsünde oval kristal cam kesilerek düzeltme işlemi olan bizote yapılmıştır. Rûmi deseni önce eskiz kâğıtlarına hazırlanarak oval formda ölçüye uygun hale getirilmiş ve autocad ortamında çizimi yapılmıştır (Çizim 1-2-3-4). Bazı desenler daha detaylı olduğu için, kesim işlemi elle bıçak yardımıyla değil de plotter denen kesim makinasıyla yapılmaktadır. Autocad ile çizilmiş olan desen plotter kesim makinasına gönderilerek folyo kesimi burada daha profesyonel bir şekilde kesilerek cam yüzeyine yapıştırılmıştır.



Resim 14. Desenin Folyo Bant Yardımıyla Cama Geçirilmesi ve Koparma Yapılacak Alanların Bantlarının Ayıklanması

Cama yapııştırılan folyo bant üzerinde kesilmiş mevcut desenden çıkarılmak istenen parçalar ince bir uç yardımıyla sökülerek çıkartılmış ve kumlamaya hazır hale getirilmiştir (Resim 14). Şeffaf cam yüzeyi kalan alanlara koparma işlemi uygulanacağı için önce camın yüzeyi kumlama yöntemiyle pürüzlü hale getirilmelidir.



Resim 15. Koparma İşleminde Önce, İşlem Görecek Alanların Kumlama Yöntemiyle Cam Görüntüsünün Pürüzlü Hale Getirilmesi İşlemi

Kumlama işlemi profesyonel makinalarda kum püskürtülerek yapılan bir işlemdir. Kumlama makinasından çıkan camın şeffaf yüzeyi kumlanarak boncuk tutkalın dökülmesine hazır hale getirilmiştir (Resim 15).



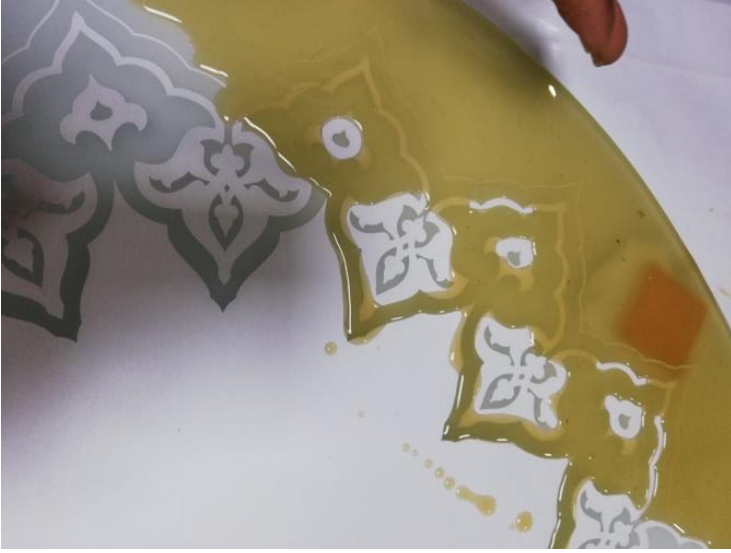
Resim 16. Boncuk Tutkal

Boncuk tutkal, hayvanların deri, kemik, kıkırdak gibi atık malzemelerinden elde edilen organik bir yapıştırıcı türüdür (Resim 16). Balık tutkalından sonra gelen en sağlam ve organik yapıştırıcıdır. Camdan parçalar koparacak güçte olduğu için, bu tür çalışmalarda ve ahşap işlerinde de boncuk tutkalı tercih edilmektedir.



Resim 17. Boncuk Tutkalın Hazırlanması

Boncuk tutkal, bir kabın içerisinde bir ölçek tutkal ve bir ölçek su ile karıştırarak, başka su dolu bir kabın içerisinde eritilmiştir (Resim 17). Eritilen boncuk tutkal sıcak halde iken, doku oluşturulmak istenen yüzeylere eşit miktarlarda dökülerek belirli bir sıcaklıkta en az 24 saat bekletilmiştir (Resim 18-19-20).



Resim 18. Eriyen Boncuk Tutkalın Camdan Koparama Yöntemiyle Doku Oluşturulmak İstenen Alanlara Dökülmesi



Resim 19. Dökülen Bocuk Tutkalın Kuruma Aşaması

Camın üzerinde eşit miktarda dağılımını sağlamak için cam önce teraziye alınmış ve döküm işlemi yapılmıştır. Bir gün bekletilen tutkalın kurudukça camdan düzensiz parçalar kopararak doku oluşturması sağlanmıştır.



Resim 20. Kuruyan Tutkalın Camdan Parça Koparması İşlemi



Resim 21. Koparması Yapılmış ve Tutkalların Temizlenmiş Hali

Boncuk tutkal sayesinde camdan koparılan parçalar ve tutkal artıkları temizlenerek, cama ayna sırrının dökülmesi işlemine geçilmiştir (Resim 21).

Ayna Sırrının Yapım Aşamaları

Türkiye’de geleneksel yöntemlerle ayna dökümü yapan usta sayısı oldukça azdır. Bu çalışmadaki ayna dökümü, 1957 Elâzığ doğumlu Mehmet Çalışkan ustanın Kâğıthane’deki atölyesinde gerçekleştirilmiştir. Ayna sırrının formülü ve yapım aşamaları aşağıda detaylı bir şekilde verilmiştir.

Önce selyum oksit (CeO_2) ile camın üzerindeki yağ, kir vs. temizlenir. Sırrın cam yüzeye tutunması için yarım lt su içerisine bir gr kalay klorür ($SnCl_2$) eklenir ve cam, sünger yardımı ile yıkanır.

Bir tarafta 750cc saf su, 80cc sülfirik asit, bir damla saf alkol (70 derece) karıştırılarak mayası hazırlanır. Mayanın reaksiyon gösterip patlamaması için ağzı açık bir kaptaki bekletilir. İki litre suyun içerisine 40 küp şeker atılarak, önceden hazırlanmış olan mayadan 40cc ilave edilerek 5 dk. kaynatılır.

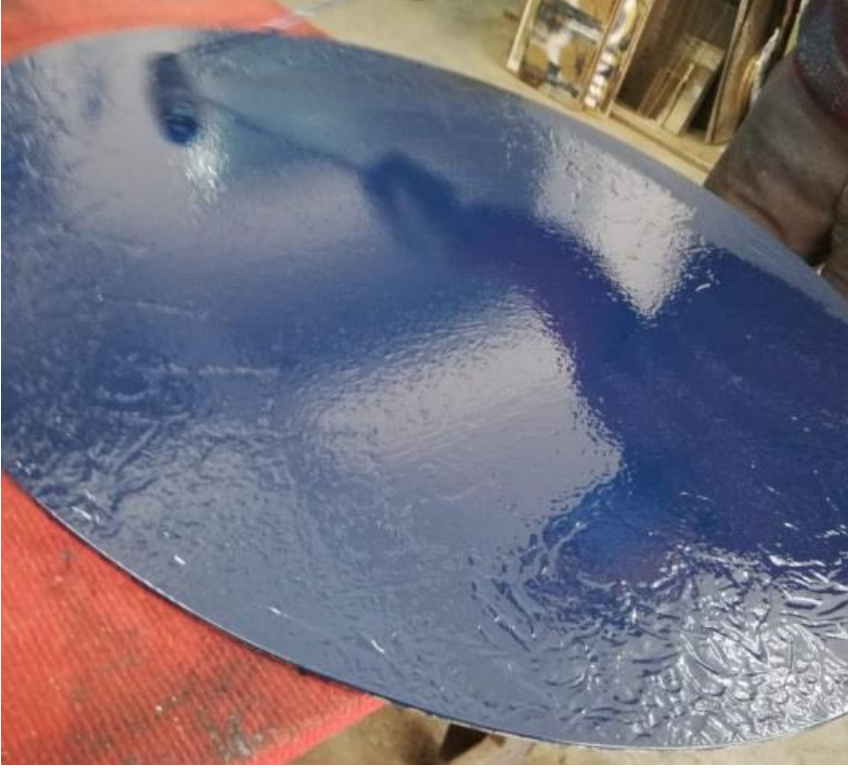
Gümüş- 60 lt saf suya yaklaşık 200 gr sodyum hidroksit ($NaOH$), 500cc Amonyak (NH_3), 200 gr gümüş nitrat ($AgNO_3$) karıştırılır. Hazırlanmış olan karışım, önceden hazırlanmış olan maya ile 1/20 oranında karıştırılarak cam üzerine dökülür. Döküm işlemi üç kez tekrarlanarak cam yıkanır ve kurumaya bırakılır (Resim 22-23).



Resim.22. Geleneksel Yöntemlerle Ayna Sırrının Dökülmesi



Resim 23. Ayna Sırrının Dökülmüş Hali



Resim 24. Sırrının Bozulmaması İçin Arkasının Boyanması

Ayna döküm işlemi tamamlandıktan sonra, aynanın hava almaması ve bozulmaması için, rulo ile arkasına hava kurumalı boya sürülerek kurumaya bırakılmıştır (Resim 24).



*Resim 25. Döküm İşleminin Son Hali (92x64cm)-Cam
Kalınlığı:6mm*

Sonuç

İnsanların kendini görme arzusu, insanlığın varoluşu adar eskidir ve insanlığın il kullandığı ayna sudur. Bilinen en esi ayna ise Cilalı Taş devrine ait (M. Ö.VII. Bin) Çatalhöyük'te kullanılmış olan obsidyen aynadır. O günden bugüne tarihi bir süreç içinde gelişim göstererek, günümüzün vazgeçilmez bir kullanım eşyası konumuna ulaşmıştır.

1500'lü yıllarda Venedikliler alay ve cıvayı karıştırarak sırlama tekniğini geliştirmişler ve aynayı elde etmişlerdir. İki yüz yıl boyunca Venediklilerin zenginleşmesini sağlayan bu buluş aristokratların en kıymetli eşyaları olmuştur ve uzun yıllar Avrupa'da ayna savaşları ve ayna çılgınlığı yaşanmıştır. 1850'de sırlama probleminin çözülmesiyle ayna şimdiki kullanım şekline ulaşmıştır.

Kullanım amacı dışında kültür ve inanç noktasında önemli bir yer teŖkil eden aynaya, tüm toplumlar tarafından farlı anlamlar yklenmiŖtir. Ayna, ilkel kabilelerden Ŗaman kültürüne ve Anadolu'ya uzanan geniŖ bir anlam içermektedir. Cenaze merasimlerinden, evlilik törenlerine ve dini törenlere kadar özellikle inanç konusunda önemli bir yer edinmiŖtir.

Tarihi süreç içinde uğruna savaŖlar verilmiŖ olan ayna, günümüzde teknoloji sayesinde çok rahat üretilebilen sıradan bir kullanım eŖyası halini almıŖtır. Gelenekli sanatlar alanında yapılan alıŖmalar doğrultusunda, geleneksel ayna sırrı döküm iŖlemi üzerinde araŖtırmalar ve uygulamalar yapılmıŖtır. Ayna sırrının formülü ve yapım yöntemleri, Ŗu an ülkemizde birkaç ustanın atölyesinde yok olma noktasındadır ve onlarla birlikte de kaybolacaktır. Bu alıŖmada, doğru formüller verilerek, uygulamalı bir Ŗekilde ayna sırrı dökümü gerekleŖtirilmiŖ ve kayıt altına alınarak önemli bir veri sunulmuŖtur.

Kaynakça

Abbasova, K. M. M. (2018). *Kına gecesi merasimi nağmelerinin konusu ve şiirselliği*. Azerbaycan Şifahi Halk Edebiyatına Dair Tetkikler, Azerbaycan Milli Bilim Akademiyası Folklor Enstitüsü, Bakü, 39-45.

Adam, A. ve Katar, M. (1999). *Dinler tarihi*. Eskişehir: Açıköğretim Fakültesi Yayınları.

Alakbarov, O. Y. K. (2018). *Masallarda mistik-efsane karakter problemi*. Azerbaycan Şifahi Halk Edebiyatına Dair Tetkikler, Azerbaycan Milli Bilim Akademiyası Folklor Enstitüsü, Bakü, 172-179.

Attar, F. (1990). *Mantık al-tayr I*. (A. Gölpınarlı, Çev.). İstanbul: MEB Yayınları No: 2172.

Bağcı, S. (1998). Gerçeğin suretinin saklandığı yer: Ayna. *Sultanların Aynaları* içinde (s.13-29). İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Baldick, J. (2016). *Hayvan ve şaman, Orta Asya'nın antik dinleri*. (N. Şahin, Çev.). İstanbul: Hil Yayınları.

Bonnefoy, Y. (2018). *Antik dünya ve geleneksel toplumlarda dinler ve mitolojiler sözlüğü*. (Cilt II). (L. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Alfa Basım.

Burckhardt, T. (1994). *Aklın aynası, geleneksel bilim ve kutsal sanat üzerine denemeler*. (V. Ersoy, Çev.). İstanbul: İnsan Yayınları.

Büyük Larousse Ansiklopedisi. (1986). C. III, İstanbul: Milliyet Yayınlar.

Crow, W. B. (2002). *Büyünün, cadılığın ve okültizmin tarihi*. (F. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Dharma Yayınevi.

Çetindağ, Y. (2011). *Ayna kitabı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Erginsoy, Ü. (1998). İslâm maden sanatında ayna. *Sultanların Aynaları* içinde (s.59-81). İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Frazer, J. G. (1991). *Altın dal, dinin ve folklorun kökleri*. (M. H. Doğan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.

Güler, Z. (2004). Şeyh Galip divanında ayna sembolü. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(1), 103-121.

Gürcan-Yardımcı, K. (2016). *Avrupa müzelerinde türk şaman elbiseleri* (Yayınlanmamış doktora tezi). Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Hüseynova, A. (2018). *Smomple küllüyatınının 18. sayısında yayınlanmış, Azerbaycan çocuk nağmeleri hakkında*. Azerbaycan Şifahi Halk Edebiyatına Dair Tetkikler, Azerbaycan Milli Bilim Akademiyası Folklor Enstitüsü, Bakü, s. 126-133.

İbnül Arabî, M. (2010). *Fusûsu 'l-Hikem tercüme-i Şerhi I*. (A. A. Konuk, Çev.). İstanbul: M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları No: 37.

Kalafat, Y. (2002). *Balkanlardan Uluğ Türkistan'a Türk halk inançları*. (Cilt I). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Melchior-Bonnet, S. (2007). *Aynanın tarihi*. (İ. Yarguz, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Oğuz-Güner, Y. (2017). *Şaman giysi unsurları üzerinde kullanılan semboller* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Ana Sanat Dalı, Isparta.

Oktay-Çerezci, J. Ö. (2019). Orta ve İç Asya buluntularına Göre, erken devir Türk'lerinde ayna. *Art-Sanat Dergisi*, (12), 319-342.

Ögel, B. (1984). *İslamiyetten önce Türk kültür tarihi, Orta Asya kaynak ve buluntularına göre*. (2. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ögke, A. (2007). *Elmalı erenlerinde mânâ dili*. Ankara: Elmalı Belediyesi Yayını.

Ögke, A. (2009). İnü'l-Arabî'nin Fusûsu'l-Hikem'inde ayna metaforu. *Tasavvuf İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, (23), 75-89.

Ramazanoğlu, M. (2001). *Gilgamiş destanı*. Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Rice, D. S. (1962). Bir Selçuklu aynası. *Milletlerarası I. Türk Sanatları Kongresi*, (Çev. A. Uysal), Ankara, 19-24, Ekim 1956, s. 330-332.

Saltuk, S. (2010). *Geçmişten günümüze her alanda her anlamda ayna*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Sinemoğlu, N. (1991). Ayn-i cem. *İslam Ansiklopedisi*, C. IV, Ankara: Diyanet Vakfı Yayınlar, s. 259-260.

Sümer, N. (2017). Mitolojik ve dinsel bir simge olarak ayna. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(52), 1367-1375.

Toska, Z. (1998). Klasik şiirimizde ayna. *Sultanların Aynaları* (s. 31-57). İstanbul: Kültür Bakanlığı Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü.

Verbas, A. P. (2016). *Ayna sembolizması*. İstanbul: İtibarlı Kitaplar.

Yalın, K. İ. (2011). *Aynanın kültür tarihi*. Tarihi Yapılarda Koruma ve Onarım Sempozyumu, Yıldız Teknik Üniversitesi, TAYKON, 26-29 Ekim, s. 481-489.

BÖLÜM VIII

Çocuğun Dünyasında Resim Dili Ve Tasarım

Şerife BİRCAN¹
Hilmi GÜNEY²

Giriş

Resim sürekli gelişen, değişen bir olgudur. İnsanoğlunun, varlığını kanıtlama arzusundan bu yana resim sanatı hayatımızda her alanına girmiştir. Hangi dönemde veya kaç yaşında olduğumuzun herhangi bir önemi olmaksızın, kendimizi ifade etme unsurumuz resim olmuştur. Duygularımızı ve sözlü iletişim yolu ile ifade edemediğimiz unsurları; renk, çizgi, leke gibi resimde kullanılan ilke ve elemanlarıyla aktarırız. Bizi sanata iten şey, dış etkenlerin bizde yarattığı algılar ve içsel sıkıntılarımız olmuştur. Sanat ise betimleme,

¹ Öğrenci, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü

² Öğr. Gör. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Tekstil Moda Tasarımı Bölümü

resmetme ve oradan da tasarım aracılığıyla verilen eserde icra edilmiştir.

Çocuklar resim yaparken bize tam olarak içinde olan bir sıkıntısını veya kendi içinde çözümleyemediği bir durumu sözlü ifade edemez. Bu durumda çocuk renk, çizgi, leke ve şekillerle ifade çabasına girer. Çocuğa sanatçı gözü ile bakmamız doğru olmaz fakat ifade etmek istediği durumu anlamamız, çocuğun gelişim ve psikolojik durumuna fayda sağlar. Çocuk, her ne kadar resim yapmayı sevse de bunu bir sanatçı bilinci ile yapamayacağını biliriz. Resim sanatı bilinç ve birikim gerektirir. Çocuk resminde ise çocuğun doğduğu ev, aile kültürü ve içinde yaşadığı evin iletişimi çok önemlidir. Farklı kültür yaşayan çocukların resimleri bu yüzden birbirinden çok farklıdır. Ruhsal bunalım ve tepkiler ailede yaşadığı bir sorunla başlar; evde yaşayan, buna ortak olan herkes bu durumdan etkilenir. Biz ise çocuğun resmini çözümlerken öncelikle aile yapısını düşünmeli ve o bilinç ile yaklaşıp, çocuğun kâğıdı kullanmasından başlayıp resim ifade biçimine kadar incelememiz gerekir.

En saf duygularını bize aktarırken, resim çocuk için bir oyundur ve oyun oynarken bir yetişkin buna müdahale etmemelidir. Oyunda keşfin hazzına ulaştığı zaman çocuk doyuma ulaşır, aksi bir davranış sergilenirse, çocuk kendini ifade etmekten kaçınır ve özgüvensiz bir birey olur. Çocuk gördüğü yaşamı en saf haliyle imgelemek ister, ilk resim deneyimi ise çizgi ve karalamayla başlar.

“Kağıda yapılan ilk işaret ve çizgi, giderek birer sanat evresine dönüşerek ergenlik dönemine kadar gelişmeye devam eder. Çocuk gelişimi yaygın olarak beş evrede ele alınabilir. Bunlar: Karalama Dönemi (2-4 yaş), Şema Öncesi Dönem (4-7 yaş), Şematik dönem (7-9 yaş), Gerçekçilik (Gruplaşma) Dönemi (9-12 yaş).” (Alakuş vd., 2009; Karaca, 2011:87). Karalamaya başlayan çocuk, kas ve zekâ gelişimiyle kendini farklı şekilde ifade etmeye başlamıştır. Karalama döneminde (2-4 yaş) olan çocuğun kalem gibi materyal ile yüzeye kendini ifade etmesi, çocuğun resim ile ilk tanışmasıdır. Resmi

yaptığı yüzeye kafasında bir plan yapmadan, üzerinde düşünmeden içinden geldiği gibi darbeler, çizgiler atar.

Şema öncesi dönem (4-7 yaş) ise, önceki döneme (2-4 yaş) göre çocuk; çevresinde gözlemlediği her şeyi biraz daha detaylı imgelemeye başlar. Kasları biraz daha gelişmiştir ve bu yüzden çizgilerinde farklılık görürüz. “Çöp adam” dediğimiz biçimde figürleri imgeleyerek göz, burun gibi gördüğü organları artık biraz daha belli eder; fakat gördüklerini hayal dünyası ile birleştirerek düşündüklerini aktarır. Başı, vücuda oranla daha iri çizer ve bu dönemde her ayrıntıyı düşündüğü şekilde imgelemeye çalışır. Örneğin; araba içerisine insanı tüm haliyle oturur vaziyette çizerek, bize saydam bir arabaya bakıyormuşuz gibi hissettirir.

Bu dönemde artık çocuk mekânın farkına varır, uçuşan nesne ya da figür yerine hepsinde mekanla bir bütünlük sağlanır. Gördüklerini resmederken kullanmaya çalıştığı renkler gördüklerine yakındır; fakat tam olarak kavrayamadığı nesnelere hayal gücünü kullanarak renkler seçer ve bunları tamamen benzetme kaygısı taşımadan yapar. Bir önceki dönem (2-4 yaş) gibi canlı renkler tercih etse de yaprağı yeşile, kuşu griye boyayarak nesnenin rengine daha yakın olanı seçer.

“Bu dönem çocuk, resimlerindeki temsili şekilleri objelerle sınırladığında (‘bu ağaç’, ‘bu bir adam’ şeklinde), resminde oldukça net bir şema görebiliyoruz. Bir objenin şemasını, çocuğun sonuçta ulaştığı kavramla o obje hakkındaki bilgisini temsil etmektedir.” (Karaca, 2011: 87; Yüce, 2016:317; Yavuzer, 2007:55-56). Buna göre çocuk resim yaparken bilinçsizce kendi şemasını imgeler, geometrik formlar kullanmaya başlar ve aynı yaşta her çocuk farklı şema kullanır. Resim ile öğrenilen bilgileri birleştirme çabasına girer, bir ağaç, yaprak veya figür imgelerken bunlar çocukta ne anlam ifade ediyorsa bunu da bize aktarmak isteyerek, tasarımsal algı sürecinin başladığı döneme girilir. Bu dönemin ortalarında çocuk elindeki mevcut malzemelere (oyuncak vs.) göre yaparak tasarım eğilimine girmekte; fakat kâğıt üzerinde çizim ile gerçek

nesneler arasında henüz tasarım anlamında bir bağ kuramamaktadır (Vurucu, 2019:24; Coghill, 1989; Hope, 2008).

Şematik döneme (7-9 yaş) gelindiğinde ise çocuk, resimlerinde daha da belirgin ve ayrıntılı çizimler yapar. Bu dönemde resmi çözümlenmek, yorumlamak ve anlamak çok daha kolaydır; çünkü çocuk artık çizdiklerini daha gerçekçi imgeler. Resimde baktığımız her şey olması gerektiği gibidir.

Gerçekçilik dönemi (9-12 yaş) artık çocuk bir bireydir, toplumun içinden ayrılamaz resimlerinde bunu bize hissettirir. Figürlerde insanlar tam olması gerektiği gibidir ve kıyafetleri, ayakkabıları da cinsiyete göre imgelenmiştir. Kızlar ve erkekler resimde farklılıklar göstermeye başlar ve bu döneminde her iki grubun resim konuları ilgi alanlarına göre birbirinden ayrıdır. Kızlar daha çok elbise, ev, insan konu edinirken; erkekler ise araba, uçak gibi konuları imgeler.

Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda; resim sanatı geçmişten günümüze gelen bireyin kendini ifade ettiği bir araç olmuştur. Kimi zaman toplum için yapılmış, kimi zaman bireyin kendine dert ettiği bir durumu ifade etme biçimi haline gelmiştir. Picasso, *Guernica* tablosunda İspanya iç savaşını konu alıp toplumsal bir konu ile bizi yüzleştirir; Van Gogh, *Arles* eserinde yapılan boğa güreşlerine hayran olmuş izleyicilerin arasına atlayan bir boğanın, insan ve hayvan arasındaki ölüm kalım mücadelesini, sanatta aradığı gerilimi hatırlatmak ister. Her sanatçı duyarlı olduğu konuları imgeleyerek, sözlü ifade edemediği durumları iç dünyanın bir yansıması olarak resme aktarır.

Çocukların resim yapması insanlarla olan ilişkilerini güçlendirir, tasarlama eğilimlerine olumlu yönde katkısı olur. Resim, hayal güçlerini zenginleştiren en önemli unsur olduğu için, çocuk kendisini ve çevresini resmetmeye başladığı an duyularını, fikirlerini ve kendine dert edindiği sorunları yüzeye çıkarmaya başlar. Aslında kullandığı renkler, çizgiler, şekiller ile bunu tam olarak sanat yoluyla aktarmaya çalışır. Bir çocuğu tanımak, iç dünyasını anlamak için resimde yaşa göre gelişimi ve birey farklılığı

göz önünde bulundurulmalıdır. Burada bilinçaltında oluşan bir durumu resim yoluyla karşı tarafa aktarması, çocuğu tanımamız için uygun bir yöntem olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmayla çocukların (4-12 yaş) resimlerinde, iç dünyalarında yaşadıkları durumu nasıl aktardıklarına ve tasarlama yönlerinin gelişimlerine ulaşılmaya çalışılmıştır.

Karalama Dönemi (2-4 Yaş):

Çevresinde gözlemlediği insanları, imgelemeye başlar. Bir yuvarlak yapıp içerisine göz, dudak gibi öğrendiği gözlemlediği şekilde bir figür imgeler, mekanda boşluk vardır. Düz bedenler yapar, kollarda ve bacaklarda uzama betimlemeleri görülebilir. Özellikle dikkat çekici canlı renkler kullanır ve 4 yaşında ki bir çocuk için mekân çok önemli değildir. Oran ve orantı, perspektif gibi bir etki beklenemez, bunun beklentisine girmek oldukça yanlış bir davranış olacaktır.



Görsel 1. Karalama Dönemi Sonu 4 yaş



Görsel 2. Karalama Dönemi Sonu 4 yaş

Yukarıdaki görsellerde 4 yaşındaki bir çocuğun karalamaları üzerinde, mandala (figürün ilk baş çizimi) ile imgelediği figürün özelliklerini eklemiştir. Bacak ve kollarda uzamalar mevcut, perspektif, oran-orantı yoktur. Planlanmış bir resim ya da çocuğun üzerinde düşündüğü bir çalışma değildir. Çocuk Görsel 1’de babasını, Görsel 2’de annesini imgelemiştir. Kullandığı renkler canlı, nesnelere yatırarak çizmiş, burada gördüğü açı ile çizmek yerine daha farklı açılar kullanarak çizmeye çalışmıştır. Bunu yaparken çocuk, kâğıdın çevresinde dolaşarak imgeler ve bu 4-7 yaş için çok normal bir durumdur. Çocuğun el kasları bu dönemde tam gelişmemiş, gördüğünü her açıdan çizer ve çoğunlukla konu olarak ailesini, kreşe gidiyorsa okulunu anlatır.

“Boyama etkinlikleri onlar için oldukça zevklidir. İlk boyama deneyimleri kısa süreli olup, doğal olarak son derece denetimsizdir. Boyamalar genellikle uzun şeritler halinde olup, büyükçe lekeler şeklindedir. Renk kavramı yoktur, renkleri kısa fırça darbeleri halinde kullanırlar. Pastel boya kullanımında ise boyanın tutuşu genellikle avuç içindedir (henüz el kasları gelişmemiştir).

Boyama işlemleri yatay ve dikey çizgiler halindedir.” (Artut, 2004:10). 4 yaşında olan bir çocuk için resim çok kısa aralıklarla yaptığı bir oyundur. Uzun süre dikkatini veremediği için, resim yaparken konudan konuya geçiş yapması veya sıkılıp bırakması çok normal bir durumdur. Bu yaşta bir çocuk meraklıdır sürekli gözlemler, iyi bir dinleyicidir ve çevresinde olan biteni çok iyi takip eder. Çocuğun üzerinde baskı kurulmamalı, istediği zaman bize kendi dünyasında olanı kendi duygularıyla ifade etmeli, istediği renkleri kullanmalıdır. Bu dönemde gelişigüzel çizgiler atar, düşündükçe karalamaya başlar ve bu durumda resim yaparken baskı veya sınırlama yapmak doğru değildir. Kalem veya başka materyalleri kullandıkça kaslarındaki gelişim görülür; böylece kalemi tutuşu ve attığı çizgilerde büyük değişim olacaktır.

Görsel 1’de kâğıdı daha kaplamış bir figür görülmekte, çocuk burada babasının evdeki otoritesini resim ile aktarmıştır. Her iki resmi de 4 yaşında bir kız çocuğu yapmış; fakat her iki resimde de oldukça farklı şekilde kâğıdı kullanmıştır. Kendini babasının yanında resmetmesi babasına olan güveni ve sevgisini bize rahatlıkla hissettirmektedir. Görsel 2’de yine bir figür görülmekte; fakat burada kâğıt tamamen kullanılmamış, annesini babasına göre daha küçük imgelemiştir. Her iki görselde de güneş imgesi güvende ve mutlu olduğunu hissettirmekte, kırmızı renk kullanımında ise yoğunluk görülmektedir. Bu yaşta canlı renk kullanımı ya da sevilen renklerin tercih edilmesi normaldir.

Şema Öncesi Dönem (4-7):

Karalama döneminin sonu ile Şema döneminin çocukta başladığı 4 yaş, mekânı algılamaya başladığı, daha anlamlı çizgilerin imgelere dönüştüğü önemli bir yaş grubudur. Bu dönemde artık çok daha anlamlı, biraz daha bilinçli çizimler başlar. Çöp adamlar, saydam ev ve araba gibi bir nesnenin içini de bize göstermeye başlar; fakat bu ifade bize bir durumu olması gerektiği gibi değil, düşündüğü ya da istediği gibi resim yaptığını gösterir. 4 yaşında nesne ne renkse bunu yapar, canlı renkler dikkatini çeker ve o

renkleri severek kullanır. 5 yaşında oyuncak nesnelere kullanarak, bir oyun aşamasında tasarımsal uygulamalar sergilemeye başlar. Oyun esnasında hayal gücüne göre manipüle edilen nesnelere, tasarımın modellemesi olarak kabul edilebilir (Coghill, 1989; Gentle, 1989; Vurucu, 2019:25).

Şema öncesi döneminde yapılan resimleri incelediğimizde, nesnelere arası boyut ayrımını henüz yapamayan bu yaş grubu, figürleri ve çevrede imgelediği nesnelere boyutları aynıdır ve kağıdı tamamen doldurma gereksinimi duyarlar. Çocukta perspektif ve mekân algısı yeterince gelişmemiştir ve kasları tam gelişmediği için de 4-6 yaş arasında daha kısa yüzeysel çizgiler görülür. Kâğıdı tümüyle kullanamamaya, alt kısımlarında resim yapar. Hayaller kurar, insanı şemalarla çizer, oran ve orantı kesinlikle yoktur. Kaslar karalama dönemine göre daha çok geliştiği için, kalemi bir yetişkin gibi kavramaya başlar.



Görsel 3. Şema Öncesi 5 yaş

5 yaşında olan bir çocuk artık resmi bize aktaracak kadar çizmeye başlar; yani bir birey, yapılan resme baktığında imgelemiş olduğu çoğu çizimleri anlayacaktır. Aile kültürü, çevresi, arkadaşları gibi çocuğun gözlemlediği her şey çizimlerinde görülür. Elbette ki bir çocuğu anlamak, ne düşündüğünü bilmek için tek bir çizimine bakıp yorumlamak doğru değildir. Birkaç duygu anında ya da birkaç resminde yaptıklarını hem psikolojik, hem de resim sanatı açısından yorumlamak çocuk için doğru olacaktır. Görsel 3'te bir ev ve eve pencere, kapı gibi detaylar yapmış olması; gördüğü, öğrendiği bir evi resmetmiş olmasıdır. 5 yaşındayken çizimini yaptığı her şeyle bir bağlantı kurarak, evin yanında duran üç figür sürekli evinde görmeye alışık olduğu kişilerdir. Mekânı içinden görmeye başlamış, zemini ve gökyüzünü ayırabilmekte ve bu uzak yakın gibi kavramların öğretilmesiyle doğru orantılıdır; fakat mekanla bağlantısı hala zayıftır.

Görsel 3'te figürler 5 yaşındaki bir çocuğun yapması gerektiği gibi şematiktir ve buna göre 4 yaşından sonra çizimlerin daha anlaşılır olduğunu rahatlıkla gözlemlenmektedir. Kullandığı renkler çok canlı değil, çizgiler biraz daha uzatılmış ve kâğıt önceki döneme göre daha çok doldurulmaya başlamıştır. İki yetişkin figür ve yanında bir çocuk muhtemelen; anne, baba, çocuk imgelemiştir. Vücutta oran orantı yok, kafalar daha büyük, ortadaki figürün kolları daha açık ve çocuğun ortada bulunan figürle ayrı bir sevgi iletişimi olduğu düşünülebilir. Güneş, bulut, çiçek imgelemiştir; fakat bu çizimlerde ezberci davranan çocuk; bulutu, güneşi, çiçeği yapmak için öğrendiğini taklit etmiştir. Bu davranış biçimi çocuk için oldukça yanlış; çünkü taklit, ilerleyen yaşlarda da devam ederse hayal gücünü sınırlayacak ve tasarlama sürecini engelleyecektir. Bu sürecin devamı için oyuncak bloklar gibi açık uçlu oyuncak nesnelere çocuk için ilham kaynağı olacaktır (Arabacı ve Çıtak, 2017; Guilford, 1967).



Görsel 4. Şema Öncesi 6 Yaş

5 yaşındaki bir çocuğun çizgisi ile 6 yaşındaki bir çocuğun çizgisi arasında belirgin farklar vardır. Kaslar daha çok gelişim sağladığı için daha düz, uzun çizgiler attığını Görsel 4'te açıkça görülmektedir. Resimler daha ayrıntılıdır ve gelişiminde olan ilerleme çizdiği resimde rahatlıkla anlaşılmalıdır. Figür ile anlamlı bir bağı olduğunu düşündüğü için kendini de yanında resmetmiştir. Kendi kafasının üzerine kalp ve yanındaki figüre taç yapmış olması; burada çocuğun sembollere önem vermeye başladığını göstermektedir. Sol köşede yapmış olduğu çanta ve kız çocuğu imgelemesinden, kendi cinsiyetine göre de ayırım yaptığını göstermektedir. Ayrıca çantanın kulp kısmını ne kadar iyi gözlemle detaylandırdığı da net bir şekilde anlaşılmalıdır.

Bu dönemlerde kız ve erkek çocukları, renk kullanımı veya gözlemedikleri ilgi alanı farklı olduğu için resimlerinde farklı konular ve semboller oluşturur. Çocuk Görsel 4'te bulut ve güneş imgesinde gerçeğe daha yakın olduğunu düşündüğü renkleri

kullanmış, kâğıdı kontrollü kullanmaya çalışmıştır. Burada tasarımsal sürecin ilerlemesi ve doğru iletişim kurmak için bu oyuna dahil olunmalı, hayal kırıklığına uğratmadan yönlendirme yapılmalıdır. Bu aşamada çocuk aynı anda tasarlar ve yapar, bir evi çizerken yanına ağaç veya insan yapar; çünkü ev ona bir ağacı ya da insanı hatırlatır.

Şematik Dönem (7-9):

Şematik dönem 7-9 yaş arasını kaplayan Şema döneminden sonra çocuk için yeni bir başlangıçtır. Artık çocuk mantıksal kurgu içinde düşünür, figürler havada uçuşmaz ve mekânsal ilişki kurar. Çocuk; insan yere basıyor, masanın ayağı yere değiyor, ağaç toprakta büyüyor gibi mantıksal düşünüp buna göre çizimler yapar. Çocuk kendini değil çevresinde olanı biteni gözlemler ve bu dönemde çevresindeki her şeyin farkındadır. “*Şematik dönemde olan ilköğretimin ilk sınıflarındaki çocuklar, etraflarındaki görsel etkilenmelerin bolluğuna rağmen, özgürce ve bilinçsizce çalışırken, sanata kendi kişisel keşifleri olarak bakarlar ve kendi şemalarını oluştururlar.*” (Karaca, 2011:87).

Resimler daha gerçekçidir; fakat 7-9 yaşında olan çocuk okula dahil olduğu için yanlış yönlendirmeler ile taklit yönü gelişmeye başlar. “*Çocuk, kendine özgü insan figürü şemaları geliştirir, kullanmaya başlar. İnsan figürü artık tamdır; kollar, bacaklar, baş yerli yerine oturur. Uzunlar çizilirken geometrik formlar kullanılır.*” (Kinsiz vd., 2018:92; Kutluer, 2015:406). Figürleri daha anlamlı ve bir bütün olarak çizmeye çalışır.



Görsel 5. Şematik Dönem 7 yaş

Görsel 5, Şema öncesinin (4-7) son dönemini kapsayan 7 yaşında bir kız çocuğun baskı kurmadan, kendi haline bırakılıp gözlemlenen bir resim çalışmasıdır. Burada çocuk kâğıt yüzeyini daha planlı kullanmıştır ve figürde kafanın vücuda göre daha büyük olduğu görülmektedir. Halen oran ve orantı ayrımını yapamadığı için imgelediği figürün, kafasını daha büyük çizmesi bu yaş grubu için çok normal bir durumdur. Ayrıca daire yapıp içine göz, burun, ağız yerleştirmesi ve tamamen geometrik şekilde çizimler yapması tasarım modellemesine bir örnektir.

Yine Görsel 5'te "m" şeklinde yaptığı bir kuş imgesi ve bazılarında ucu aşağıya bakar şekilde, bazısında daha yukarıda kanat imgesi görülmektedir. Burada çocuğun bir kalıba yöneltildiği görülmekte, belki bir boyama kitabında ya da belki bir öğretmen yönlendirmesi ile öğrendiği bu kalıplaşmış kuş çizimi bilgisi, oldukça yanlış bir davranış olarak karşımıza çıkmaktadır. "Bu tür faaliyetler çocuğun duygusal gelişiminde bir ilerleme sağlamaz çünkü çocuğun yaptığı her değişim bir yanıştır; onlar yeteneklerini

geliştirmezler, çünkü birinin yetenekleri kendi ifadesinden gelişir. Lowenfeld (1982) bu tür faaliyetler çocuğun kendi yaratıcı ifadesini engelleyerek, davranışı taklit etmeye zorlar şeklinde görüşlerini belirtmiştir.” (Karaca, 2011:91). Bir çocuğun hayal gücü çok güçlüdür; bu yüzden fantastik çizimler yapmaya çok meyilli olabileceken çocuklara dayatılmış kalıplar ve boyama kitapları çocukların hayal gücünü sınırlar ve tasarımsal eğilimini ortadan kaldırır.

Gerçekçilik (Gruplaşma) Dönemi (9-12):

Gruplaşma döneminde çocuklar cinsiyet farkı ile etkilendikleri olayları, ilgi alanlarını resim yolu ile bize aktarır. Kızlar kalp, elbise detayları, çanta, topuklu ayakkabı çizerken; erkekler araba, uçak, spor, savaş gibi resimler çizerler. Bu dönem çocukları resimlerini saklamaya meyillidir ve birilerine göstermekten kaçınırlar.

Fiziksel ve duyuşsal büyümei yaşadıkları bu dönemde aileden kendilerini soyutlar ve okulda, çevresinde kurduğu iletişimin de artmasıyla çocuklarda gruplaşma başlar. Bu gruplaşmanın da başladığı döneme kısaca ergenlik öncesi dönemin etkisi de demek doğrudur. *“Çocukların kendi cinslerindeki arkadaşlarla grup oluşturmalarının nedeni fiziksel ve biyolojik değişimlerin de etkisiyle cinsler arası farkı tamamen hissetmeleridir. Ayrıca kızların ve erkeklerin ilgi alanlarının farklılığı cinslerin birbirinden uzaklaşmalarını hatta karşı cinsten nefret etmelerine neden olmaktadır.”* (Geçen, 2009:59; Gürtuna, 2003:80). Çocuk yaşadıklarını, düşündüklerini resim yoluyla anlatmaya devam eder; fakat artık daha gerçekçi resme yaklaşır ve kendi kişiliğini bulmaya çalışır.



Görsel 6. Gerçekçilik (Gruplaşma) Dönemi 9 Yaş

Gerçekçilik döneminde Görsel 6'da gördüğümüz gibi çocukta "geometrik çizimlerden uzaklaşmıştır. Resimlerinde katı gerçekçilik egemendir, insan figürlerinde önemli gelişme cinsiyet ayrımları ile resimlerine yansır, renk kavramının geliştiği, renkleri anlama ve amaçlarına uygun olarak fark ettikleri görülmektedir." (Geçen, 2018:70; Artut, 2004:211). Çocuk kız figüründe etek, uzun sarı saç çizmiş, pembe renk kullanmış, erkek figüründe ise pantolon, kısa saç çizmiştir. Artut, 2004'ün değindiği gibi cinsiyet ayrımı resmine yansımıştır. Figürlerde gerçekçiliği yakalamaya çalışmış; fakat halen tam anlamıyla yapamadığını görülmektedir. Çizime çok az perspektif dahil etmeye çalışmış, evi büyük çizerek daha önde ve figürleri biraz daha küçük çizerek evin gerisinde olduğunu bize hissettirmeye çalışarak perspektif yakalamaya çalışmıştır. Üç boyutu henüz çözümleyememiş; fakat ileri-geri ilişkisiyle derinliği aktarmaya çalışmıştır. Resimde yazı kullanarak iki figürün eve gelecek kişiler olduğunu hissettirmek istemiştir. Renk kullanımında gerçeğe yakın renkler seçmiş ve ana renkler dışında da renkler kullanmaya başlamıştır.



Görsel 7. Gerçekçilik (Gruplaşma) Dönemi 10 yaş

Çocuk bu dönemde sürekli değişim ve gelişim içinde olduğu için aralarında bir yaş farkı da olsa, Görsel 6 ve Görsel 7 arasında oluşan fark çok anlaşılır düzeydedir. Görsel 7’de cinsiyet farklılıkları belirginleşmiş; üç kız figüründe saç ve kıyafetler ile diğer figürde imgelenen saç ve kıyafet farkı cinsiyet ayırımına dikkat ettiğini göstermektedir. Yer ve gökyüzünü ayırmış, açık koyu dengesini korumaya çalışmıştır. Mekân, perspektif oran ve orantıyı önceki dönemlere göre, bu gerçekçilik döneminde çocuk daha iyi anlar; fakat halen resimde bunu tam olarak hissettiremez. Yine de bize daha yakın olmasını istediğini daha büyük, uzakta kalmasını istediğini daha küçük yapar. “Henüz üç boyutu çözememişler, fakat ön-arka ilişkisi kurabilen öndekini büyük, arkadaki nesneyi ve figürü küçük çizerek perspektifi çözümlenmektedirler. Bu yaş grubu çocuklara basit perspektif bilgileri eğitimciler tarafından verilmelidir.” (Geçen, 2018:70). Çocukları doğru yönlendirmek, onların yaşamları boyunca yol göstericisi olacağı unutulmamalıdır.

Sonuçlar

Sanatın iyileştirici, huzur verici gücüyle duygularımız; sanat yoluyla veya sözle aktarılmalıdır. Çocukların resim yaparken anlatmak istediği, resim diliyle çok daha doğru biçimde anlaşılır. Bir çocuğun sözel anlatamadığı veya ifade etmekte zorluk çektiği bir durumu, resim yolu ile alıcıya ulaştırma çabasıdır. İncelemeler ve yorumlamaların sonucunda çocuğu doğru yönlendirmek çok önemlidir. Resim yaparken hiçbir müdahalede bulunmamalı, destekleyici, teşvik edici cümleler kurulmalıdır. 4-12 yaş dönemi çocukların resimleri incelendiğinde; onlar için resim bir oyundur ve bu oyunda biz onları en doğru şekilde desteklemeli, oyun işaretleri birlikte keşfedilmelidir. Resim yaparken onunla iletişim kurmak resmi yorumlamak ve incelemek için doğru bir yöntem olacaktır. İletişim kurmak çocukta bir şeyleri doğru yaptığını düşünmesini sağlar, böylece yaptığı resmin önemsendiğini hisseder. Bu hisse varan çocukta; özgüven, yaratıcılık, sağlıklı gelişim başlar.

Karalama döneminde (2-4 yaş); dikkat çekici canlı renkler kullanır ve 4 yaşında ki bir çocuk için mekân çok önemli değildir. Oran ve orantı, perspektif gibi bir etki beklenemez. El kasları bu dönemde tam gelişmemiş, gördüğünü her açıdan çizer ve çoğunlukla konu olarak ailesini ve okulunu anlatır. Bu dönemde gelişigüzel çizgiler atar, düşündükçe karalamaya başlar ve bu durumda resim yaparken baskı veya sınırlama yapmak doğru değildir. Kalem veya başka materyalleri kullandıkça kaslarındaki gelişim görülür.

Karalama döneminin sonu ile Şema döneminin çocukta başladığı 4 yaş, mekânı algılamaya başladığı, daha anlamlı çizgilerin imgelere dönüştüğü önemli bir yaş grubudur. Bu dönemde artık çok daha anlamlı, biraz daha bilinçli çizimler başlar. 4 yaşında nesne ne renkse bunu yapar, nesnelere arası boyut ayrımını henüz yapamayan bu yaş grubu, figürleri ve çevrede imgelediği nesnelere boyutları ayındır ve kâğıdı tamamen doldurma gereksinimi duyar. 5 yaşında oyuncak nesnelere kullanarak, bir oyun aşamasında tasarımsal uygulamalar sergilemeye başlar. Oyun esnasında hayal gücüne göre manipüle edilen nesnelere, tasarımın modellemesi olarak kabul edilebilir. Hayaller kurar, insanı şemalarla çizer, oran ve orantı

kesinlikle yoktur; ama taklit ettiği görülür. Bu durum önüne geçilmezse hayal gücünü sınırlayacak ve tasarlama sürecini engelleyecektir. Bu dönemlerde kız ve erkek çocukları, renk kullanımı veya gözlemedikleri ilgi alanı farklı olduğu için resimlerinde farklı konular ve semboller oluşturur.

şematik dönem 7-9 yaş arası ocuk için yeni bir başlangıçtır. Artık ocuk mantıksal kurgu içinde düşünür, figürler havada uuşmaz ve mekânsal ilişki kurar. Resimler daha gerçekçidir; fakat 7-9 yaşında olan ocuk okula dahil olduğu için yanlış yönlendirmeler ile taklit yönü gelişmeye başlar. Bir ocuğun hayal gücü çok güçlüdür; bu yüzden fantastik çizimler yapması beklenen bu yaş grubunda çocuklara dayatılmış kalıplar hayal gücünü sınırlar ve tasarımsal eğilimini ortadan kaldırır.

Gerçekçilik (Gruplaşma) döneminde (9-12) ise ocuk yaşadıklarını, düşündüklerini resim yoluyla anlatmaya devam eder; fakat artık daha gerçekçi çizime yaklaşarak kendi kişiliğini bulmaya çalışır. Mekân, perspektif oran ve orantıyı önceki dönemlere göre ocuk daha iyi anlar ve bu durum tasarımsal çizimlerine de yansır.

KAYNAKÇA

Arabacı, N. ve Çıtak, S. (2017). Okul Öncesi Dönemdeki Çocukların “Oyun” ve “Açık Alan (Bahçe)” Etkinlikleri İle İlgili Görüşlerinin İncelenmesi ve Örnek Bir Bahçe Düzenleme Çalışması. *Akdeniz Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 11(21), 28-43.

Artut, K. (2004). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.

Artut, K. (2004). Okul Öncesi Resim Eğitiminde Çocukların Çizgisel Gelişim Düzeylerine İlişkin Bir İnceleme. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 13(1), 223-234.

Coghill, V. (1989). *Making and playing, the other basic skills: Design education for the early years*. In A. Dyson (Ed.), *Looking, making and learning: Art and design in the primary school*, 56–60. London: Kogan Page.

Geçen, F. (2018). Çocuğun Gelişim Basamaklarına Göre Figürleri Ele Alma Biçimleri. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 5(10), 60-83.

Geçen, F. (2009). *12-15 Yaş Ergenlerin Resimlerinde Görme Biçimleri (Malatya örneği)* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya.

Gentle, K. (1989). *Direct sensory experience as the source of nourishment for ideas, concepts and imagination*. In A. Dyson (Ed.), *Looking, making and learning: Art and design in the primary school*, (pp. 86–100). London: Kogan Page. Guilford, J. P. (1967). *The nature of human intelligence*. New York: McGraw-Hill.

Gürtuna S. (2003). *Sevgi Çocuk ve Sanat Eğitimi*. Ankara: Morpa Kültür Yayınları.

Hope, G. (2008). *Thinking and learning through drawing in primary classrooms*. Los Angeles: Sage.

Karaca, G. (2011). 5-8 Yaş Aralığındaki Çocuklarda Stereotip (Klişe Resim) Kullanımı. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 4, 86-93.

Kinsiz, D., Gürkan, S. ve Vural, M. (2018). *İlkokul Çocuklarının Ev İçi Rollere İlişkin Algularının Çizdikleri Resimler Üzerinden Değerlendirilmesi*. International Learning Teaching and Educational Research Congress (ILTER 2018), (Bildiri Kitabı). Amasya: Başkent Klişe ve Matbaacılık, Ankara

Kutluer, G. (2015). Gelişim Süreçlerinde Çocuk Resminin Yeri. *Ekev Akademi Dergisi*, 63, 403-410.

Vurucu, C. (2019). *Erken çocukluk döneminde bilim ve mühendislik uygulamalarının öğrencilerin bilimsel süreç becerilerine, karar verme ve problem çözme becerilerine etkisi* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi.

Yavuzer, H. (2007). *Resimleriyle Çocuk*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Yüce, A. (2016): "Çocuk Resminde Nesnenin Temsili". *İdil* 5(21), 313-322.

BÖLÜM IX

Gümüşhane Krom Vadisi Şamanlı Şapeli'nin Sanat Tarihi ve Tasarım Açısından İncelenmesi

Nurgül ŞENTÜRK¹
Mahmut SARI²

Giriş

Gümüşhane Doğu Karadeniz Bölgesi'nin iç kesiminde yer alan bir vadi yerleşimidir. İsmi çevresinde yer alan maden yataklarından alan kentte, ilk yerleşimin M.Ö 3000 yıllarına dayandığı bilinmektedir. Bu tarihten itibaren çeşitli topluluklara ev

¹ Öğretim Görevlisi, Gümüşhane Üniversitesi Meslek Yüksekokulu, Tasarım Bölümü, nurgul.senturk@gumushane.edu.tr

² Dr. Öğretim Üyesi, Gümüşhane Üniversitesi Meslek Yüksekokulu, İnşaat Bölümü, msari@gumushane.edu.tr

sahipliği yapan şehir Osmanlılar dönemindeki tarihi haritalarda Trabzon vilayetinin bir parçası olarak görülmektedir.³

Gümüşhane' merkez ilçeye bağlı olarak toplam 7 adet arkeolojik sit alanı bulunmaktadır. Asıl araştırma sahamızı oluşturan ve 3. derece arkeolojik sit alanı kabul edilen Kromni Antik Kenti; 28 km. uzunluğundaki akarsu ve vadiye adını veren bir köy yerleşimidir. Yerleşim alanının adı etimolojik olarak; farklı kaynaklarda Kurum, Gorom, Korom, Krom, Gorom, Kromni, Korom gibi birçok farklı isimle yazılmaktadır.⁴ Çalışmamızda bölge Krom Antik kenti olarak isimlendirilmiştir (Şekil 1).

Osmanlı Devleti döneminde kilise ve şapel gibi gayrimüslim yapılarının Islahat Fermanı ilan edilene kadar yasaklı olduğu bilinmektedir. Tarihi süreç içerisinde bölgede yolların yön değiştirmesi, iklim değişiklikleri, toplumu etkileyen doğal afetler, hastalık salgın vb. olaylar nedeniyle Krom Vadisi'nin ticaret yolları üzerindeki etkisi azalmıştır. Şamanlı Şapeli 'de dahil birçok Rum yerleşim binası 1923 yılındaki nüfus mübaleleri ile boşaltılmış ve yıllarca âtil durumda kalmıştır.



Şekil 1: Krom Vadisi Genel Görünüm

³ Sevil Sargın ve Şule Demir, "İnsan Mekân İlişkisi Ölçeğinde Kent Kimliği ve Gümüşhane Örneği", *The Journal of International Scientific Researches*, 2018, S.3(4), sf.223.

⁴ Elif Ökdem; "Gümüşhane İlinin Kültürel Turizm Potansiyeli", *Kültür Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 12, 2022, sf. 276.

Şamanlı Şapeli'nin Tarihçesi

Kromni Antik kenti içerisinde yer alan tek şapel olan Şamanlı Şapeli, bölgede yer alan Sarıoğlu, Samanlı, Şamanlı Kilisesi ile karıştırılmakta olup; yapılar birbirine oldukça uzak mesafelerde yer almaktadır. Bölge halkı tarafından "Şamanlı Kilisesi" olarak isimlendirilmiş olan yapının esasında bir şapel olarak inşa edildiği ve birçok yazılı kaynaktaki da bu yanlış bilginin düzeltilmediği görülmektedir.⁵ Bir diğer kaynak, şapelin Rumlar döneminde "Metamorfosis Kilisesi" olarak adlandırıldığı bildirmektedir (Şekil 2). Yapıya ismini veren Şamanlı kelimesinin ise; Yunanca *Shamandanon* (Şamanlıoğlu) söyleminden geldiği düşünülmektedir. Aynı zamanda bölgenin M.S. 530'da *Şamanliniki* (Şamanlık) olarak adlandırıldığı görülmekte olup bu bilginin doğruluğu desteklenmektedir.⁶



Şekil 2: Krom Antik Kenti 19. Yüzyıl Görünümü

(<https://www.facebook.com/kromantikent/photos/a.1519738688268856/1757586077817448/>, E.T: 10.04.2023, 22.15)

⁵ Bkz.: Gülseren Boz; (Haz.); *Gümüşhane Kültür Envanteri*, Gümüşhane, 2016, sf. 178.

⁶ Coşkun Erüz, vd.; "Antik Çağdan Günümüze Gümüşhane- Torul- Kurum Vadisi Demografik Değişimi", *Gümüşhane Tarihi*, Gümüşhane, 2016, sf. 199.

Şamanlı Şapeli; Yağlıdere Köyü Krom Vadisi içerisinde Şamanlı Mahallesi'nde köyü çevreleyen bir yol üzerinde yer alan alçak bir tepe üzerine inşa edilmiştir. Yapı üzerinde kitabe olmaması, tarihi kaynakların yetersizliği ve arşiv boşluğu nedeniyle yapım yılı ve yaptıranı hakkında kesin bir bilgi bulunamamıştır. Fakat çevredeki kilise yapılarının benzer özellikleri göz önüne alındığında yapının 19. Yüzyılın başlarından itibaren inşa edildiği düşünülmektedir.⁷

Krom Vadisi'nin demografik yapısı üzerine yapılan araştırmalar; bölge üzerinde Osmanlı ve Hristiyan (Ortodoks) halkının uzun süre beraber yaşadığını göstermektedir. 19. Yüzyılda Osmanlı Devleti'nin gayrimüslimlere gösterdiği dini hoşgörüyü rağmen, Gümüşhane ve çevresinde gizli Hristiyan olarak yaşayan Rum ve Ermeni ailelerin, yaklaşık 200 yıl boyunca ibadetleri kapalı şekilde yeraltı kiliseleri, gözden uzak şapeller ve mahzen alanlarına yaptıkları mabedler içerisinde sürdürdükleri tespit edilmiştir.18 şubat 1856 tarihinde Islahat Fermanı'nın ilan edilmesiyle beraber gayrimüslim yapılarının inşasına ve onarımına yeniden izin verilerek; azınlıklar dini görüşlerini rahatça ifade edebilir hale gelmiştir. ⁸ Osmanlının azınlıklara karşı izlediği bu devlet politikasına rağmen, Krom Antik kentinde gözden uzak birçok kilise yapısının varlığı dikkat çekmektedir.⁹

Şamanlı Şapeli'nin göç sonrasında ibadet işlevi dışında hangi amaçlarla kullanıldığına dair bilgi bulunamamıştır. Yapının erken dönemlere ait görselleri de bulunmaması; çevresinin zaman içerisindeki değişimi hakkında bilgi vermeyi zorlaştırmaktadır. Bölgedeki diğer kiliselere bakılırsa; bu tarz tarihi yapıların yerli halk tarafından hayvanların barınması, beslenmesi vb. amaçlarla

⁷ Güler Erüz; *Gümüşhane Kurum Vadisi Maden Köyü Yerleşmeleri*, KATÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı Doktora Tezi (Yayımlanmamış), Trabzon, 2009, sf. 209.

⁸ Sabri Hizmetli; "Osmanlı Devleti'nde Tanzimat Fermanı'nın ilanından sonra Gayrimüslimlerin Durumlarıyla İlgili Gelişmeler", *İslami Araştırmalar Dergisi*, C. 12, S.:2, 1999, sf.127.

⁹ Güler Erüz; *a.g.e.*, sf. 298.

kullanıldığı görülmektedir. Fakat konumuz olan şapelin konutlara uzak olması nedeniyle, ibadet işlevi dışında kullanılmış olması pek mümkün değildir. Yerleşim alanlarına uzaklık faktörü, yapının daha sağlam ve özgün olarak günümüze ulaşabilmesini sağlamıştır.

Şamanlı Şapeli günümüzde; Trabzon Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 23.01.2005 tarih ve 509 sayılı kararıyla tescillenmiş olup, Gümüşhane'nin taşınmaz kültür varlıkları içerisindeki yerini almıştır.¹⁰

Mimari Özellikler

Yapının mimari özellikleri değerlendirilirken; geçmişe ait görseller ve kaynakların yetersizliğinden dolayı mevcut durumu göz önüne alınmıştır.



Şekil 3: Şamanlı Şapeli Genel Görünümü

Krom Antik kentinin bulunduğu arazinin eğimli olması nedeniyle, kiliselerin çoğunda olduğu gibi Şamanlı Şapeli de tarihte önemli bir ticaret yoluna yakın olduğu düşünülen yüksek toprak bir tepe üzerine inşa edilmiştir. Yapıya ulaşım tepeye doğru tırmanan L

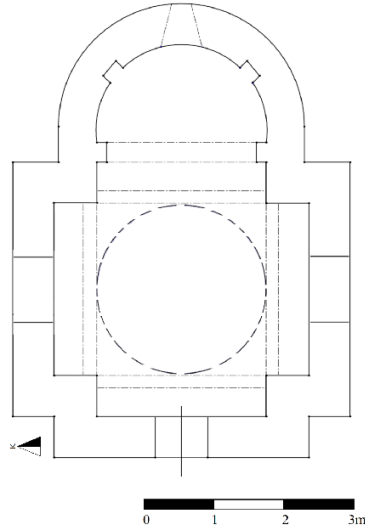
¹⁰ Gülseren Boz (Haz.); *a.g.e.*, sf. 178.

biçimli, toprak bir araç yolu ile sağlanmaktadır. Konumu ve çevresindeki yolların yönü itibariyle merkezîyetçilik fikrinden uzak inşa edildiği görülen şapel yapısı; kütle organizasyonu bakımından asimetrik olarak yerleştirilmiştir. Yapının hemen üst tarafında; yapıyla beraber inşa edildiği düşünülen okul binasına ait bir duvar kalıntısı bulunmaktadır (Şekil 3). Okul binası ve hamam kalıntısı, bizlere Şamanlı şapelinin esasında bir kompleksin parçası olduğunu düşündürmektedir.



Şekil 4: Şamanlı Şapeli'nin Kuzeyinde Yer Alan Okul Binası Kalıntısı

Tek bir mekândan oluşan ve litürjik öğelerden arındırılmış olan Şamanlı Şapeli doğu-batı doğrultusunda yerleştirilmiş, tek nefli, dikdörtgen bir plana sahiptir. Plan özellikleri bakımından erken dönem Bizans yapılarını anımsatan şapelin batısında yer alan girişten, kare biçimli naos (cella) bölümüne geçilmektedir. Naosun ardından doğu yönünde yer alan yarım daire biçiminde apsis bölümü gelmektedir. Kare biçimli nef alanı, dört yönden dikdörtgen biçimli çıkıntılar genişletilmiştir. Genel olarak bakıldığında yapının plan tipolojisi; Geç Antik dönemde Doğu Hristiyan mimarisinde tercih edilen, merkezi planlı ve kubbeli ibadet yapılarını anımsatmaktadır (Şekil 5).



Şekil 4: Şamanlı Şapeli Zemin Planı

Şapelin cepheleri incelendiğinde birbiri ile uyum içinde ve simetrik olarak tasarlandığı görülmektedir. Beden duvarları coğrafyaya uygun olarak geleneksel sarımtırak kerpiç taştan örülmüştür. Yapının pencereleri oldukça küçük tutulmuş ve bu iç mekandaki aydınlatma unsurunun yetersiz kalmasına sebep olmuştur. Yapının ana cephesi giriş cephesi olarak kabul edilmektedir. Batı yönünde yer alan ana cephede; dikdörtgen planlı bir giriş kapısı yer almaktadır. Kapı açıklığının içi günümüzde boş olmakla birlikte; muhtemelen ahşap iki kanatlı bir kapının kullanıldığı düşünülmektedir. Kapı söveleri düzgün kesme taştan yapılmış olup, taşların sağa ve sola çıkıntılı yerleştirilmesi ile üç kollu haç biçimli bir giriş tasarlanmıştır. Bu haç tasarımının hemen üzerinde, yuvarlak kemerli bir kapı alınlığı yer almaktadır. Kapı alınlığı dışa taşırılmış taş söveler üzerine oturtulmuştur. Bu alanda yapıya ait küçük bir kitabenin var olduğu düşünülse de günümüzde kitabeyle ait hiçbir ize rastlanmamıştır. Kitabenin olmaması yapının yapım tarihi ve banisi hakkında net bilgiler vermemizi zorlaştırmaktadır. Ana cephenin her iki köşesi düzgün kesme taşların

uzun -kısa olarak sıralı yerleşimi ile hareketlendirilmiş olup, bu uygulama yapının bütün cephelerinde devam ettirilerek dış düzeye hareketlilik kazandırmıştır (Şekil 6).



Şekil 6. Şamanlı Şapeli'nin Ana Giriş Cephesi Genel Görünümü

Yapının kuzey ve güney cephesi birbiri aynı görünüm sahiptir. Her iki cephede; haç plan özelliğinden dolayı, kenarlarda girintiler meydana getirilerek yüzeyler durağanlıktan uzaklaştırılmıştır (Şekil 7-8). Kuzey ve güney cephede beden duvarlarında sarı renkli kerpiç taş örgü devam ettirilmiş olup, cephelerin tam ortasına 80x 120 cm boyutlarında, dikdörtgen söveli birer pencere konulmuştur. Pencereler yuvarlak kemerlidir. Yerden oldukça yükseğe konumlandırılan pencereler kubbe hizasında bitirilerek, şapel içerisinde ısı kaybı/kazanç durumları dikkate alınarak uygun malzemelerle ve sistemlerle tasarlanmıştır.



Şekil 7. Şamanlı Şapeli'nin Kuzey Cephesi Genel Görünümü



Şekil 8. Şamanlı Şapeli'nin Güney Cephesi Genel Görünümü

Şapelin apsis bölümünün bulunduğu ve vadi boşluğuna bakan doğu cephesi diğer cephelerden farklı olarak yarım daire biçiminde dışarıya taşırılmıştır (Şekil 9). Cephede yer alan 1,40 m

derinliğindeki apsis beden duvarı, altıgen planlı olup tam ortaya dikdörtgen biçimli bir pencere yerleştirilmiştir. Pencere söveleri diğer cephelerle uyumlu olarak düzgün kesilmiş taş malzemeden yapılmıştır. Günümüzde pencerelerin için tarihi yapının çatı katından düşen taşlar ile doldurulmuştur (Bkz. Şekil 8).



Şekil 9. Şamanlı Şapeli'nin Doğu (Apsis) Cephesi Genel Görünümü

Yapının üst örtü sistemi tek bir kubbe ile örtülmüş olup, burada sarmal düzende kırmızı renkli dikdörtgen tuğlalar kullanılmıştır. Günümüzde kubbenin tamburu sağlam kalırken, çeşitli iklim şartları ve insan etkisi yüzünden çatı içe doğru çökmüş ve maalesef bir kısmı yok olmuştur. Yapıya ait erken dönem görselleri bulunamadığından; kubbesinde aydınlık feneri olup olmadığı hakkında bilgi verilememektir. Fakat yöre içerisinde yer alan Ermeni ve Rum kiliseleri incelendiğinde; kubbelerin genellikle aydınlık feneri ile inşa edilmesi, şapel kubbesinde bu mimari elemanın kullanılmış olması ihtimalini arttırmaktadır (Şekil 10).



Şekil 10. Şamanlı Şapeli Üst Örtü Sistemi Genel Görünümü

İç Mekân Özellikleri

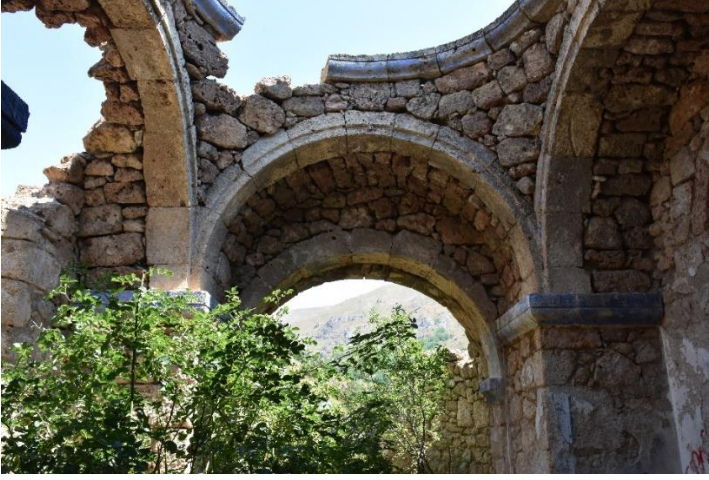
Şapel yapısının iç mekânında kilise yapılarında alışlagelen apsis sütunların bulunmamaktadır. Taş örgülü kubbe tavan pandantiflerle geçiş sağlanarak tabanda kare biçimli ayaklar ile desteklenmiştir. Yapı içerisinde toplamda kubbeyi ve beden duvarlarına gizlenmiş dört adet ayak bulunmaktadır. Taş örgü ayakların oluşturduğu çıkıntılar, yapı içerisine bir hareketlilik kazandırarak; sade tasarım anlayışı bu alanda da devam ettirilmiştir. Ayak başlıklarında dor düzeninde olup, lacivert renkli doğal boyalar ile renklendirilmiştir. Bu mavi renkli başlıklar aynı zamanda dört yöne açılan kubbe kemerlerine taban görevi üstlenmiştir. Aynı uygulama kubbe kasnağında da devam ettirilerek iç mekânda mavi rengin tonlarından oluşan duvar boyamaları sürdürülmüştür. Giriş kapısının hemen sağında ritüeller için kullanıldığı tahmin edilen 70 cm yüksekliğinde küçük boyutlu bir duvar nişi bulunmaktadır. Niş derinliği pencere derinlikleri ile aynı olup düz kesme taştan yapılmıştır (Şekil 11).



Şekil 10: Şapel İç Mekân Pencere Detayı

Süsleme Özellikleri

Dış görünüm olarak oldukça sade inşa edilen yapının, iç mekân düzenlenmesinde de aynı üslup devam ettirilmiştir. Günümüze kalan duvar kalıntıları üzerinde yer alan fresklerde, maalesef bir figür veya süslemeye rastlanmamaktadır. Fakat yarım daire biçimli kemerlerde, kemer ayaklarındaki yastık taşlarında, kubbe kasnağında ve kubbe iç yüzeyinde mavi renkli boyaların izleri görülmektedir. Yapının iç beden duvarları yüzeyinde herhangi bir süsleme izi bulunmaması, bu alanların sade taş ile tezyin edildiği fikrini doğurmaktadır (Şekil 12).



Şekil 12: Şapel İç Mekân Duvar Boyamaları

Sonuç

Gümüşhane Kromni Antik kenti kapsamında yapılan araştırmalar ve saha çalışmaları sonucunda; bölgede Rum ve Ermenilere ait 22 adet kilisenin olduğu tespit edilmiştir. Kiliseler plan özellikleri, yapı malzemesi, süsleme programı ve kurulum yerleri açısından birbirlerine benzemektedir. Antik kentte yer alan kiliseler, kapalı haç plan, bazilikal plan ve merkezi plan almak üzere üç tip olarak gelişim göstermiştir. Bölgedeki tapınma alanları içerisinde en küçük yapı olarak inşa edilen ve asıl konumuzu oluşturan Şamanlı Şapeli, tarihi İpekyolu yakınında olmasıyla büyük önem arz etmektedir. Yapının, yakınında yer alan okul ve hamam ile beraber esasında kompleks bir yapı olduğu anlaşılmaktadır. Rum yapıları içerisinde Türk sanatında görülen külliye kavramına uygun olarak inşa edilen bu yapı grubu; Gümüşhane mimarlık tarihi içerisinde ünük bir örnek oluşturmaktadır.

Kentte günümüze kadar sürdürmüş olduğumuz saha çalışmaları sırasında, kilise kompleksleri içerisinde şapel merkezli olarak inşa edilen tek yapı Şamanlı Şapeli olarak kabul edilebilir. Şapel; Kromni Antik kenti için önemli bir fiziksel oluşum olmakla beraber, çağın gereksinimlerini karşılayan bir yapı olmaktan ziyade

aynı zamanda 19. yüzyılda bölgede Rum halkının ibadet kültürünü bizlere göstermesi açısından önem arz etmektedir.

Çalışma sonucunda; antik kentin önemli mimarlık anıtlarından biri olan Şamanlı diğer adıyla Metamorfosis Kilisesi'nin özgün halini büyük oranda korunduğu belirlenmiştir. Yapılan çalışma ile şapel yapısının Gümüşhane için önemli bir destinasyon alanı oluşturduğu, birçok Krom Antik Kenti kilisesi gibi restore edilmesinin gerektiğini göstermektedir. Bu çalışma ile; şapelin mimarlık ve Gümüşhane kültür tarihi bağlamında önemi üzerinde durularak, tasarım ve zemin özellikleri incelenmiş, gelecek nesillere, meraklılarına ve bilimsel araştırmacılara temel oluşturulmak istenmiştir.

KAYNAKÇA

Erüz, G. (2009); Gümüşhane Kurum Vadisi Maden Köyü Yerleşmeleri, Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Doktora Tezi.

Erüz, G, vd. (2010). “Gümüşhane -Kurum (Gorom / Kromni) ve Olucak (İmera) Mimarisi”, *İl Oluşunun 85. Yılında Gümüşhane Tarihi ve Ekonomisi Sempozyumu*. Gümüşhane: Gümüşhane Üniversitesi Meslek Yüksekokulu (25-28 Mayıs 2010)

Günaydın, İ. (2012). *Gümüşhane İli Turizm Potansiyeli*. Gümüşhane: Gümüşhane Üniversitesi Yayınları

Hizmetli, S. (1999). Osmanlı Devleti’nde Tanzimat Fermanı’nın ilanından sonra Gayrimüslimlerin Durumlarıyla İlgili Gelişmeler. *İslami Araştırmalar Dergisi*, 12(2), Ankara: Türkiye Ekonomik Kültür ve Dayanışma Vakfı Yayınları, 123-128.

Oz, G. (2016). *Gümüşhane Kültür Envanteri*. Gümüşhane: İl Kültür Turizm Müdürlüğü Yayınları.

Öktem, E. (2022). Gümüşhane İlinin Kültürel Turizm Potansiyeli. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, (12). Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınları, 271-292.

Özkan, H. (2003). Gümüşhane Krom Vadisi Kiliseleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* 3(31). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları ,115-139.

Sözen, M.-Tanyeli U. (2014). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi

Üçüncü, U. (2017). Millî Mücadele Yıllarında Gümüşhane’de Rumlar ve Pontus Hareketi. *Karadeniz İncelemeleri Dergisi*, 23 (12), 107-142.

BÖLÜM XI

More Than Just a Physical Space: Usage of Built Environment in Video Games

İrem TEKİN YÜCESOY¹

Introduction

Video games open up a range of opportunities in an unfamiliar and different way. As one of the most prominent and different representatives of interactive media, video games have become increasingly widespread and immersive. Due to technological advancements that produce high-resolution graphics, the line between reality and virtuality is blurred, and in a short span of time, they have evolved from interactions with simplistic shapes to cinematic experiences. This situation has led to more creative game designs with immersive graphics that enhance the charm of video games. Currently, there are around 3 billion gamers worldwide, and

¹ Assist.Prof.Dr., Yeditepe University, Faculty of Communication, Visual Communication Design Department, ORCID: 0000-0003-0137-0743

the gaming industry is rapidly growing. BCC Research foresees that the market will reach \$473.7 billion by 2027 (Lowden, 2023). Now, millions of players are able to explore virtual environments that resemble the real world.

This paper focuses on the usage of the built environment in video games as an interactive media. In particular, the paper investigates the usage of the known built environment, modern or historical and considers their intersection with each other. The paper provides an overview of video game architecture, followed by examples from different games and a discussion of the impact of built environments on video games.

It is true that the built environment is more than just a physical space. It is an organization that communicates meaning through different signs, symbols, and colours. It reflects and enables the relations between people and the physical elements of the area. It directly influences the relationships and distances between people and people, people and space (Rapoport, 1977: 9). Moreover, the physical elements in the built environment have varying meanings that affect and influence behaviours (Rapoport, 1977: 11).

Humans have a deep existential connection with space that drives their interest. To adapt physiologically and technologically to the physical world, people orient to objects, interact with others and grasp abstract realities or meanings. According to Schulz “*As man’s identity is established in relation to the totality of existential space, all the levels of architectural space must have their defined identity. Without it, man’s image of his environment will be confused, and his own personal identity threatened*” (Norberg-Schulz, 1974: 97). According to Baudrillard (1994: 1), “*Simulation is no longer that of a territory, a referential being, or a substance. It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal.*” This created digital world is, in a sense, inside the simulation that emerges by a player-driven avatar that enables Daseins (existence) to be in this digital world. As Norberg Schulz (1979: 5) mentioned, “*dwelling in an existential sense is the purpose of architecture*”.

Mankind dwells when they experience the environment meaningful. Therefore, a dwelling is more than just a shelter; it is where life occurs.

The narrative should always be in a space to take place. While architecture is one of the fundamental elements that comprise the visualized spatial and physical characteristics of the imaginative environment, video games are one of the most successful applications of interactive narratives. They create a virtual simulation environment, allowing players to experience and interact with a digital space. Video games have evolved from entertainment to influential narrative experiences that compete with the storytelling ability of cinema and literature with their interactive virtual worlds. While film space is limited by the directors' wants, video game space is experienced as a spatiotemporal continuum by avatars. Although cinema uses techniques such as deep focus, mise-en-scene, depth, lighting and perspective, it needs to capture the player's exploration and aesthetic immersion in games. Unlike in movies, players in games can move in, between and around the space. So, space in games is not just about aesthetics but also navigation trajectories, which makes the player an actor in the game's structure (Flynn, 2004: 55). In addition, in video games, the environment can be designed and arranged in unique ways that were not possible in cinema or television. As an interactive medium, it gives players the ability to control the viewpoint, enabling them to select which spaces are displayed on the screen (Wolf, 2002: 52). Actually, the built environment in video games is strongly related to semiotic approaches because players interact with the represented images, not the images themselves. It plays a fundamental role in representing reality in the digital world. The similarity between the real and the digital world is increasingly established through the participation of players in a highly realistic environment.

With technological developments, using powerful computers and digital tools allows designers to make extremely complex designs with efficiency. In this way, designers began to create more

attractive, realistic virtual environments with impressive details inspired by authentic architecture and cities.

Representation of Cities in Video Games

The built environment in video games plays a crucial role in creating immersive experiences for players. Their types and styles vary based on genre, theme, and artistic direction and their settings can be built on historical, contemporary, or futuristic. For example, in games like Mario, Sonic, Rayman, and Plants vs. Zombies, simplified objects are used to create cartoon-type environments. On the other hand, fantastical objects, lighting, and materials are used to create a sci-fictional or fantastic built environment. They are inspired by mythology, literature, or original ideas influenced by science and technology. The Elder Scrolls, The Witcher, Final Fantasy, Zelda and Star Wars are the famous example of this type of built environment in video games.

Early games generally consisted of pixels; they were far from reality in terms of proportions and characteristic details to show a believable world. However, they were giving an artificial feeling. Simple two-dimensional graphical games like PONG (1972) and Space Invaders (1978) used pixels to represent objects. For example, in PONG, as seen in Figure 1, a point illustrates a ball and vertical pixel bands represent rackets. The interaction between the ball and rockets follows the rules of basic physics, resembling tennis or ping-pong. In the game SimCity (1989), players could scroll along the horizontal and vertical axis on a two-dimensional plane with a bird's-eye view (Von Borries, Walz, & Böttger, 2007: 26).

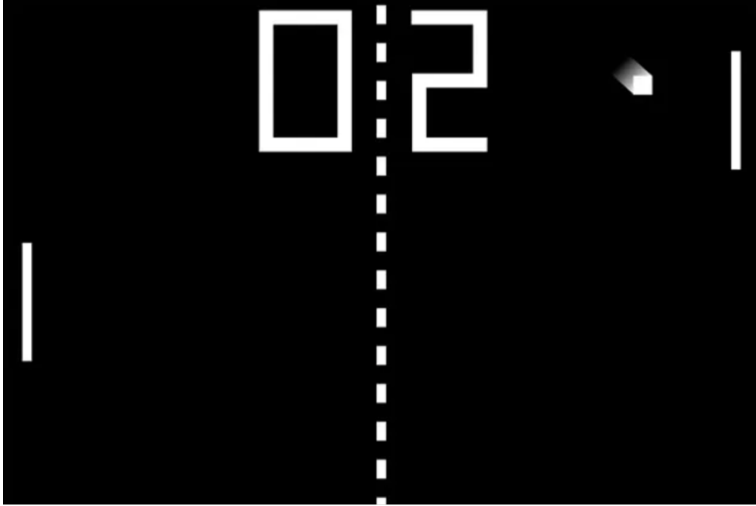


Figure 1: The arcade game Pong (Goldberg, 2011)

Some types of games empower players to customize the built environment. Sandbox games, for instance, allow players to build, craft, modify or shape the environment according to their desires. Minecraft is one of the multiplayer sandbox games in which players are required to gather objects to create an environment. The game uses a biome system that contains information on sets of blocks to be used and how they should be placed to visualizations for the player to represent the world (as shown in Figure 2). These representations resemble the real environment, such as a desert with sands and cacti and a forest with tall trees (Ekaputra et al. 2013).



Figure 2: Multiplayer sandbox game Minecraft (Microsoft Xbox, n.d.)

Many game companies have shifted towards creating 3D realistic spaces using the latest technology and new-generation systems. While some companies prefer designing abstract 3D spaces that offer more creative freedom, others opt for animating existing space (Ekaputra et al. 2013). These virtual built environments can be accessible from anywhere in the world. Cities in video games can be reproductions of real spaces (present or historical), fictional spaces that are inspired by real cities and entirely imaginary spaces. (Di Mascio, 2021:127). With interactive experiences, players can explore environments which simulate real space and engage with them. The player's involvement in the game world resembles living within a representational space (Whistance-Smith, 2022:11) composed of signs representing real things. These signs indicate different activities and directions in games, just like in real life.

Shenmue, developed by Sega in 1999, is an action-adventure game that was ahead of its time in terms of creating interactive and detailed cityscapes (Figure 3). The game presented a realistic simulation of Yokosuka, Japan, complete with day and night cycles that reflected the city's vibrant rhythm (Álvarez & Duarte, 2018:

220). After Shenmue, in *Grand Theft Auto III*, more details were used to allow players to do their will in the created city. Players could explore the city with industrial areas, high-rise office buildings, airports, and residential zones (Álvarez & Duarte, 2018: 221). To simulate the appearance of the real world, a specific type of built environment with lighting and physical materials is used.



Figure 3: Shenmue, 1999 (Sabukaru Online, 2022)

On the other hand, game developers often utilize symbolism and metaphor to enhance the player's immersion. For instance, metaphors such as risk, insecurity, fire and gravity, help players to connect the game world to the real world. By doing so, they can better relate the virtual events to their real-life experiences (Von Borries et al., 2007). The aesthetics and mechanics of built environments in video games can represent those of a living city, shaping the player's experience. The architecture of these virtual cities can establish a sense of place and reflect the culture and history of the societies in games. The *Assassin's Creed* series is one of the most important cases that demonstrate the increasingly critical role of the built environment in video games. This third-person action-adventure game allows users to experience different historical buildings and landmarks, which are created by extensive historical research and gives them the opportunity to experience historical situations and places in an interactive way. Iconic landmarks such as Notre-Dame Cathedral in Paris or Hagia Sophia in İstanbul are explored by the players. These virtual historical buildings offer players an educational and visually breathtaking journey through time and space. While a few fantasy games draw inspiration from

real architecture and history, the Assassin's Creed series presents the impressive reconstruction of cities and mixes historical events with fiction.

By running, climbing, and fighting, players in Assassin's Creed have a chance to explore the built environment. Establishing an emotional bond is crucial for immersion in games, movies, and books set in specific time periods. As stated by Morris and Hartas (2004, p:46, cited in Di Mascio 2021: 129), "*History provides a rich source of artistic references that game designers have been swift to exploit. One advantage of drawing on a historical period for inspiration is that people recognise it*". This explains the success of the game series (Di Mascio, 2021: 129). As mentioned by Lynch (1960), districts are one of the important elements that constitute the image of a city; in the video game, each district has specific characteristics that demonstrate the particular time period. As Lynch (1960) pointed out for the real cities, in the game, landmarks serve as "point references" that are visible from different locations in cities.

The view in Assassin's Creed: Revelations (Figure 4) gives us an idea about the appearance of a 15th-century Istanbul urban environment. Easily identified Hagia Sophia dome is a guiding sign with its primary denotative function of providing players with a visual sign to orientation, besides its secondary connotative function as a symbol of the city. In the game, most building facades have a smooth and plain exterior, with minimal decorative details. In the game, most buildings have a smooth and plain exterior with very few decorative details. While the primary function of the virtual environment in the game is to give visual hints to players about where they can climb the buildings and which path to take, the secondary connotative function is to demonstrate to players their geographical position.



Figure 4: Assassin's Creed: Revelations (Venables, 2011)

While many video games have been based upon urban space in New York, like Grand Theft Auto IV and Assassin's Creed III, reality and virtuality were deeply blended in Marvel's Spider-Man. It was built specifically for the PlayStation, developed by Insomniac Games and released in 2018, which allowed it to give greater depth to design buildings (Small, 2023). A new landmark was added, which hosted the Avengers headquarters. The game is about the superhero Spider-Man, who fights crime and protects New York City from bad men. The player's interaction with the virtual environment heavily on signs. Spider-Man 2 shows how the game communicates its narrative, gameplay, and cultural context through various signs and symbols in the virtual environment; it contains cultural elements specific to New York City (as seen in Figure 5), like street signs, pedestrians, and landmarks. The game also presents the city's spirit, energy, and diversity by displaying various locales, events, and people. It includes landmarks like the Empire State Building, the Chrysler Building, the Central Park, and the New York Liberty Statue. In this way, players are immersed in a real-world setting while they are playing. Players are guided by the built environment to perform actions such as web-swinging and object interaction.



Figure 5: A view from Spider Man 2 video game (PlayStation, 2023)



Figure 6: A view Liberty City, Grand Theft Auto IV (Kelly, 2022)

Video games convey meaning through symbols, allowing us to explore built environments and their deviations and forcing us to explore their spaces under certain constraints. For instance, Grand Theft Auto (GTA) is a popular action-adventure video game series that is known for its portrayal of vehicle theft and violence. It is inspired by real-world buildings, landmarks and locations. The

images of New York City were used for the Grand Theft Auto IV named Liberty City (Figure 6). For this version, many details and ornamentations previously used to convey ageing and decay are reformed as characters for suburban neighbourhoods. Thanks to technology, in the new adaptation, Grand Theft Auto V, more realistic graphics were used. Through the fragmentations, Los Angeles is represented in Grand Theft Auto with the name of Los Santos. The city of Los Santos looks like Los Angeles, with its compressed and reformed into a topology of familiar things (Pearson, 2015) with landmarks and monuments. To make a simulacrum of a city and to give an authentic style, immense design was focused.

Los Santos has wide streets, freeways, and bridges that make it ideal for transportation, like many American cities. Simplifications and social stereotypes were used for visualization of the city. Although, at first glance, Los Santos (Figure 7) may resemble Los Angeles, the design of buildings and properties of objects all afford symbolic meaning that differs from reality.



Figure 7: A view from Los Santos, Grand Theft Auto V (Staff, 2015)

Another example is the Yakuza Series. It is an action-adventure game series produced by Sega. An imaginary city in Yakuza 6 Kamurocho resembles the real district Kabukicho in Tokyo (see Figure 8). With Chaotic and vibrant life, bars and restaurants, Kamurocho took inspiration from Kabukicho. Locations in the game visually resemble their real-world counterparts, but their names and objectives may differ. For instance, the entrance archway with neon lights in the game has its own unique characteristics that set it apart from its real-life counterpart.



Figure 8: The Don Quijote store in Kamurochō, in real life (left) and in-game (right) (Heath, 2023).

The game, while providing a familiar space for the players who live in Japan, brings several well-known elements of Japanese aesthetics from different countries. This helps transform the space into a place that players easily recognize and become familiar with (Lima, 2022: 15).

In addition, Golden-gai has served as an inspiration for Champion Street in the game. According to the Japan Wonder Travel blog, *"some people say you get the sense of the direction and know where to go even though it's their first-time visiting Shinjuku."*

The Effects of Built Environment on Video Game

People now exist in different spaces, both physical and virtual that have not been designed by architects or urban designers. Game designers use the same expressive spatial techniques as architects and create artificial environments for human interaction. They

design virtual spaces to resemble physical spaces both visually and audibly in order to create a similar perception for the user. Just like a visitor in a building, players experience the shades, textures, and patterns of a space.

Video games have demonstrated how people interact with the digital environment through avatars. Players' experiences directly relate to their senses; space creates an atmosphere, ambience and tactile sensations conveyed visually. Navigation and interaction with the objects are allowed inside the physical spaces, while virtual environments simulate this. They provide spatial experiences. Like environments in real life, video game environments can evoke emotions, memories and consciousness. Cognitive maps of virtual environments elicit in players' minds (Whistance-Smith, 2022). As noted by Ermi and Mäyrä (2005),

“Human experiences in virtual environments and games are made of the same elements that all other experiences consist of, and the gameplay experience can be defined as an ensemble made up of the player’s sensations, thoughts, feelings, actions and meaning-making in a gameplay setting” (Ermi & Mäyrä, 2005).

Video game environment designs are often based on real-life cities, historical buildings, and other urban elements. Using avatars allows players to interact with these simulated settings and become a part of their history. The result is a visually accurate and immersive experience that players can navigate.

Although virtual spaces are not real three-dimensional environments that are constituted of signs and not dependent on the bodily experience to be perceived as space, objects and places allow us to actually perceive them. Cities in video games are generally experienced through the action or motion of the players. The movement of the player produces the interaction with space. As Kevin Lynch (1960: 2) mentioned, "moving elements in a city, and in particular the people and their activities, are as important as the stationary physical parts". The movement of the players is the

essential factor for the interpretation of cities that shows the significance of movement to the experience of designed spaces.

The built environment in video games may include elements of virtual space such as buildings, landscapes, objects, lighting, sound, and atmosphere that players can interact with and explore. It significantly impacts engagement, storytelling, aesthetics, and immersion in video games. It is used to convey a certain mood or setting. Players feel themselves in a world full of extra adrenaline, as authentic as reality. Space and environment are no longer just background elements that support the story; they take their place in the player's memory along with their past experiences with their symbolic and visual meanings. According to Lynch (1960), “*nothing is experienced by itself, but always in relation to its surroundings, the sequences of events leading up to it, the memory of past experiences.*” In video games, architecture is generally used for environmental storytelling and to engage the player by stimulating as many senses as possible. Materials are fundamental elements that affect the perception of space. For that reason, game designers are trying to make players feel similar things to what they feel in real life (Stouhi, 2020). They use built narratives and spatial design tools to create virtual environments.

As Flynn (2004: 52) noted, spatiality cannot be solely reduced to representation, narrative models, or configurative interventions. It is necessary to examine a more comprehensive spatiality concept that accounts for the participatory and embodied positions of the player. Space is not only the representation or material intervention in games. Players dwell in these spaces and engage in various spatial practices linked to the social. Playing a game depends on the player's experience, which is related to the player's subjective position and their avatar body condition (Flynn, 2004: 53).

Environments in video games significantly impact players' perceptions, expectations and experiences by providing various challenges and opportunities for movement and interaction. Players tend to navigate game spaces based on these activity flows rather

than just geography. Besides navigation, interacting with objects and spatial experiences creates engagement. For example, climbing a building or riding a moving subway car can elicit different reactions from players. These movements can be restricted by the boundaries of the environment, such as chasms to jump across, peaks to climb, and trapdoors to avoid. So, it can be said that a well-designed, realistic, detailed, and visually appealing environment can enhance the player's sense of immersion while improving the gaming experience. This can be achieved by guiding players smoothly through various activities and increasing emotional investment in the game.

Using historical settings allows developers to tell stories related to a specific period, while fantasy worlds encourage the design of creative stories. Including the same things from the world, architecture, and history can add depth and context to the game narrative, make it more attractive and believable and enhance the player's immersion by creating a feeling of being a part of the game. Details, including a realistic environment and proper sound design, can accomplish this immersion. In this way, players explore the built environment and establish an emotional bond. It is crucial to ensure that all the elements in the environment are compatible with the main theme and narrative to create a rich and compelling experience for the players. In addition, the virtual architecture in games serves both literal and figurative purposes and can even help promote real cities. For example, the Assassin's Creed series provides an enjoyable gaming experience while presenting a believable and accurate historical reconstruction to the players (Aroni, 2022). Although the primary aim of the Assassin's Creed series is not a historically accurate research document, the series increases interest and curiosity about specific historical periods and provides a different way of understanding and experiencing the historical environment. It has a significant influence on the comprehension of history, particularly of unheard premodern times and places, just like film and television series. In addition, in some video games like Yakuza Series, from the busiest streets to remote islands, cities offer different

places that have served as inspiration for popular video games. For the fans of video games, it can be fascinating to visit the real-life locations that inspired them. They are used to create tourist destinations. For example, some websites like "Japan Wonder Travel", showcases real-life locations in Japan that are featured in video games.

As stated by Nitsche (2008:3), video games can be seen as a system of signs that parallel to semiotics. Players interpret and engage with game spaces to create new meanings through sign comprehension and interaction. According to Umberto Eco, architectural objects denote a primary function that is based on the mechanical and physical aspects and connote a secondary “ideology of the function” (Eco, 1997: 178). Architectural signs are capable of conveying a symbolic meaning through various aspects of their design, including materials and scale. In video games, architectural signs work the same as reality. For example, a door in the game should still be large enough to allow players to pass through. In addition, the secondary function of the door can connote the narrative; the same door can be huge or tiny, based on the mood, atmosphere, setting and world-building the game designers aim for. These architectural signs in video games are created to convey important information to the players and to give them a sense of the historical period in which the game takes place.

Stouhi (2020) from ArchDaily gives senior environment artist at Blizzard Entertainment Thiago Klafke words. He believes that the aim of an environment artist is to transport the player to another reality temporarily. Klafke mentioned that:

“A well-constructed environment has the power to transmit very subtle things, such as emotions, feelings and sensations. That immersion can be accomplished by the artist expertly using a combination of techniques that are not very obvious to the untrained eye. Because in games, we are usually constructing fictitious worlds, we have total freedom to design our spaces in a way that amplifies the needs of the narrative. We can shift things around, design

impossible buildings and materials, and composite the scenes in a way that doesn't necessarily make sense, but that conveys what we want to express. This is a fine line to walk. If you make spaces that look too crazy, the spell will be broken.” (Stouhi, 2020)

Pieces of evidence in the environment, abandoned buildings, or objects left behind can convey information about history and events, or a dark environment can create a sense of suspense. Players can be involved in the narrative through these details. Moreover, the built environment also provides clues to the players, such as sunlight coming through a window connotes the closeness to the outside. Familiar places give cues about the function of areas. While real buildings are generally used to give ideas and emotions, new worlds create a sense of unfamiliarity. Sometimes, the atmosphere is created to make players feel in danger (Adams, 2022). Exploring hidden places in the game creates a sense of discovery. Players are delighted by discovering hidden treasures, which can then be utilized in subsequent levels as rewards for exploration.

The built environment can play a significant role in storytelling. However, game designers are not just storytellers; they create entire worlds and shape the spaces within them. Kevin Lynch, in his classic book "The Image of the City", explained city planning as "the deliberate manipulation of the world for sensuous ends" (Lynch 1960, p. 116). However, according to Lynch, the uses and meanings of the environment should not be predetermined entirely because:

"The observer himself should play an active role in perceiving the world and have a creative part in developing his image. He should have the power to change that image to fit changing needs. An environment which is ordered in precise and final detail may inhibit new patterns of activity. A landscape whose every rock tells a story may make difficult the creation of fresh stories." (Lynch 1960: 6)

Although games claim increasing similarity to reality, game designers sometimes use some differences and design breaks from

reality to make the representations immersive and playable. When compared with urban designers in real life and game designers, they have less control over how people use the environment.

In addition, the experience of a place is affected by its cultural properties. The cultural landscape has a significant impact on the *genius loci*, which is a combination of symbolic and spiritual meanings, myths, legends, fairy tales, rituals, and more. Fictional narratives may also contribute to the overall understanding and knowledge of the landscape. Norberg-Schulz calls *genius loci* a “spirit of the place”. According to Norberg-Schulz (1979: 5): “Architecture means to visualize the *genius loci* and the task of the architect is to create meaningful places, whereby he helps man to dwell”. A “*genius loci*” is generally used to define the subjective experience of the location. As noted by Nitsche (2008):

“To establish some measure, three indicators for placeness are suggested: identity, self-motivated and self-organized action, and traces of memory. All three have been discussed as significant issues in the creation of placeness in the “real” world and should provide an entry point into the discussion of the virtual place” (Nitsche, 2008: 191).

In brief, the built environment in the virtual world is the place of gain or loss, of relevant encounters and inspirations. All of the factors impact players' perception of the game space and help shape their own identities.

Conclusion

The use of architecture in video games has given birth to a dynamic and charming field of interactive art. It serves as a means of communication between spaces and reinforces the interactivity between spatial fiction and symbols, which is essential for engaging players.

It is true that people play video games for different reasons. Some players seek kinetic action and challenge, while others want to explore a virtual world and its stories. Players' previous experiences

and desires reflect their motivations in games. As mentioned by Jenkins (2004), with their virtual environment, video games generate attractive spaces, which have helped to compensate for the weakened place of the traditional backyard today.

With the technological developments, the role of architecture in video games has changed and gained more importance. Besides its aesthetic property, it has been effective in gameplay, narrative, and overall experience. In video games, the built environment plays a significant role in amplifying players' experiences. It enhances players' overall gaming experience and affects many aspects, like atmosphere, storytelling and gameplay mechanics, that contribute to the success and enjoyment of a game. It is used to immerse the player as far as possible and minimize the gap between what someone may feel in real life and virtual space.

Video game spaces exist as the representation of physical spaces, and they are designed to structure movement for kinetic enjoyment. While they represent spaces, they are also "real" spaces that have meaning in their social contexts. Moreover, representation is felt better when the representation and understanding of space exist in the same reality and experience is close enough to an actual lived experience. The player experiences these spaces by interacting; in this context, the more realistic the space is, the more realistic the experience. This makes the difference between film space and video game space. While, in a movie, viewers are only provided with partial views of the city, and there is no active engagement with the audience as users, in a video game's virtual city, direct experience is considered. Users can freely decide to stop and look around or take action, just like they do in real life. This feature makes video games diversify from other media.

With technological developments, the future of built environments in video games will be different. Advancements in computer technology have facilitated the evolution of video games from simple graphics to high-resolution, shaded, photorealistic images and three-dimensional graphics that allow for real-time

interaction (Wolf, 2002: 52). Games will continue exploring the fusion of physical and virtual worlds and offer new ways to experience and interact with built environments in virtual space.

Virtual reality (VR) and augmented reality (AR) have changed the built environment in video games. While with VR technology players involved in digital landscapes, augmented reality blends the game and real spaces. Like Play Station VR Glasses, computer game tools and game systems have been improved. Video game space goes beyond cinematic space and shows the various possibilities for interaction with space, allowing the player to explore the world through the avatar and take an active role. The photorealistic experimentation and unique spatial shapes continue to expand beyond other media. In the near future, improvements in game technology may influence the film sector.

Furthermore, the examination of built environments in video games may inspire architects to reconsider real city designs. As mentioned by Di Mascio (2017), the design and representation of built environments in video games can affect the design of actual cities. Designers can use video games to question urban systems with the help of development in virtual worlds. On the other hand, by containing real-world information in games, players would have information about cities through play.

Indeed, many metropolises resemble each other, and a lot of new interventions lack distinctness. Applying the built environment in video games can change the thoughts about architecture and urban design. It may give rise to the examination of how to design environments that are not only functional and practical but also pleasurable. This study provides a foundation for future studies.

References

Flynn, B. (2004). Games as Inhabited Spaces. *Media International Australia*, 110(1), 52-61.

Lima, L. A. B. (2022). Kamurocho, Kazuma and I: Experiencing a Ludofomed District in the Yakuza series. *Replaying Japan*, 4, 9-21.

Goldberg, H. (2011, March 28). *The origins of the first arcade video game: Atari's pong*. Vanity Fair. (Date of Access: 21.10.2023, <https://www.vanityfair.com/culture/2011/03/pong-excerpt-201103>)

Microsoft Xbox (n.d.). *Minecraft*. (Date of Access: 21.10.2023, <https://www.xbox.com/tr-TR/games/store/minecraft/9MVXMVT8ZKWC>)

Sabukaru Online. (2022). *Shenmue [1999]: The fan-favorite*, (Date of Access: 21.10.2023, <https://sabukaru.online/articles/shenmue-1999-the-fan-favorite>)

Venables, M. (2011, November 3). *Exclusive Interview: Ubisoft's Creative Teams on Assassin's Creed Revelations*. (Date of Access: 10.10.2023, Retrieved from <https://www.wired.com/2011/11/exclusive-interview-ubisofts-creative-teams-on-assassins-creed-revelations/>)

PlayStation (2023, September 14), *Marvel's Spider-Man 2 - expanded Marvel's New York, PS5 games*. (Date of Access: 21.10.2023, Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=grZigSpVDno>)

Kelly, A. (2022). *GTA 4's Liberty City is still an incredible virtual city*. (Date of Access: 21.10.2023, Retrieved from <https://www.pcgamer.com/ten-years-on-gta-4s-liberty-city-is-still-an-incredible-virtual-city/>)

Staff, E. (2015). *Why Los Santos is Grand Theft Auto's most iconic city*. (Date of Access: 21.10.2023, Retrieved from

<https://www.gamesradar.com/los-santos-gta-grand-theft-auto-iconic-city/>

Heath, W. (2023). *Kabukicho, Tokyo: The real-life inspiration for Yakuza's Kamurocho*. (Date of Access: 21.10.2023, Retrieved from <https://booksandbao.com/kabukicho-yakuzas-kamurocho/>)

Whistance-Smith, G. (2022). *Expressive Space: Embodying Meaning in Video Game Environments* (Vol. 4). Walter de Gruyter GmbH & Co KG. Oldenburg.

Wolf, M. J. (Ed.). (2002). *Space in the Video Game*. In Wolf M. J., *The medium of the video game*.(pp: 51-75) Austin: University of Texas Press.

Aroni, G. (2022). *The Semiotics of Architecture in Video Games*. Bloomsbury Publishing.

Small, Z. (2023, September 9). Spider Man2's New York is a Web of Skyscrapers and Brownstones. Retrieved from The New York Times <https://www.nytimes.com/2023/09/09/arts/spider-man-2-playstation.html>

Nitsche, M. (2008). *Video Game Spaces: Image, Play and Structure in 3d Worlds*. Massachusetts: MIT Press.

Rapoport, A. (1977). *Human Aspects of Urban Form Towards a Man - Environment Approach to Urban Form and Design*. Pergamon Press.

Norberg-Schulz, C. (1974). *Existence, Space and Architecture*. Oslo, Norway: Praeger Publishers.

Stouhi, D. (2020, June 16). From Backdrop to Spotlight: The Significance of Architecture in Video Game Design. Retrieved from Arch Daily: <https://www.archdaily.com/938307/from-backdrop-to-spotlight-the-significance-of-architecture-in-video-game-design>

Álvarez, R., & Duarte, F. (2018). *Spatial Design and Placemaking: Learning From Video Games*. Space and Culture,

21(3), 208-232.
https://doi.org/10.1177/1206331217736746open_in_new

Adams, E. (2022, October 9). Gamasutra. Retrieved from Designer's Notebook:
http://www.designersnotebook.com/Columns/047_The_Role_of_Architecture/047_the_role_of_architecture.htm

Di Mascio, D. (2021). Architecture, Narrative and Interaction in the Cityscapes of the Assassin's Creed Series. In J. Lee, *A New Perspective of Cultural DNA* (pp. 125-143). Singapore: KAIST Research Series. Springer. https://doi.org/10.1007/978-981-15-7707-9_9

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation*. University of Michigan Press.

Von Borries, F., Walz, S. P., & Böttger, M. (2007). *Space time play: computer games, architecture and urbanism: the next level*. Basel: Birkhauser.

Lowden, O. (2023, August 25). The video games industry is still growing – but why? Retrieved from BBC Research: <https://blog.bccresearch.com/video-games-industry-is-still-growing-but-why>

Pearson, L. (2015). Architectures of deviation: exploring the spatial protocols of contemporary videogames. *arq: Architectural Research Quarterly*, 19(3), 269-282. <https://doi.org/10.1017/S1359135515000512>

Norberg-Schulz, C. (1979). *Genius loci: towards a phenomenology of architecture*. New York: Rizzoli.

Ekaputra, G., Lim, C., & Eng, K. I. (2013). Minecraft: A game as an education and scientific learning tool. *Information Systems International Conference (ISICO)*, (pp. 237-242).

Lima, L. A. (2022). Kamurocho, Kazuma and I: Experiencing a Ludofomed District in the Yakuza series. *Replaying Japan*, 4, 9-21.

Lynch, K. (1960). *The image of the city*. MIT Press.

Ermi, L., & Mäyrä, F. (2005). Fundamental components of the gameplay experience: Analysing immersion. *DiGRA 2005 Conference: Changing Views – Worlds in Play*.

Wolf, M. J. (2002). Space in the Video Game. In M. J. Wolf, *The Medium of The Video Game* (pp. 51-75). Austin: University of Texas Press.

Eco, U. (1997). Function and Sign: The Semiotics of Architecture. In *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, edited by Neil Leach, 173–93. London: Routledge.

BÖLÜM XII

Gentrification of Arabesk Music in Turkey of the 2000s: Müslüm Gürses Project

Emine Filiz YIĞİT¹

Introduction

Arabesk is a hybrid musical form which arose in late 1960s in an industrializing and urbanizing Turkey. It is articulated the experience and emotions of migrants who moved from the rural parts of eastern Turkey, settling down in large urban centres such as Istanbul. *Arabesk* music and its lyrics comply with the economic and cultural difficulties that the low-income working class has due to the class distinction. The lyrics of the *arabesk* songs included themes such as sorrow, love, passion, absence of the beloved, resignation to fate, resentment (Erol-Işık, 2018, p. 90). Orhan Gencebay who is accepted as the initiator of *arabesk* music defined it musically as a

¹ Doç.Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı. Orcid: 0000-0002-6955-5034.

free form that combines all music styles of Turkey such as Turkish folk music and Turkish classical music by applying orientalism and Western contacts (Özbek, 2003, p.259). Poole (2007) remarked:

Arabesk like Mizrahi, Rai and others is a subversive musical practice rebelling against hegemonic fusion and accordingly upsetting the nationalist ‘melting pot’ concept which seeks to promote the formation of unified national/Western musical styles by eclipsing both the various co-existing local musical traditions and the binary of ‘East’ and ‘West’ (p.14).

Arabesk genre had been underestimated by official ideology and urbanite elites because of its connections to Eastern and Arap culture and also its consumers in the 1960s. As an extension of this idea, the *TRT* (Turkish Radio and Television Corporation), which launched its first broadcast in 1974, banned the broadcast of *arabesk* music until the end of 1980s. As Martin Stokes states *arabesk* music, for the intellectual “revealed an inner Orient in a supposedly Western country and a cultural tangle of insufficiently suppressed ‘Arab’ influences and traditional elements that flourished amongst poorly integrated rural migrants in the squatter towns” (2010, p. 74). For Poole (2007), “Arabesk served as token of otherness, it was the music (and attached culture) of those Turks who would not assimilate to the vision of a modernized Turkish nation” (p. 12). Scientists regard *arabesk* music as Turkey’s very first unique element of urban culture (Belge, 1983; Stokes, 1992; Güngör, 1993; Tekelioğlu, 1996; Işık and Erol 2002; Özbek, 2003).

In spite of the negative meanings attributed to *arabesk* music by the urbanite elites, its audience gradually increased over the years, and the audience profile evolved from the lower class to the middle and upper classes of society. In the 1980s, *arabesk* music multiplied into new subgenres and got new audience groups within the scope of changing socio-cultural dynamics. In the 1990s, *arabesk* music affiliated to the other popular music genres to begin with pop as a result of expanded music industry. Sayan (2020) remarked that it is possible to read modernisation of Turkey over the binary oppositions

of local-global, East-West and periphery-centre. In this context *arabesk* music for central culture is sometimes a corrupt and sometimes a domable music genre. He adds that the passage of arabesk to the centre can be seen as a result of neoliberal politics (pp. 89-96). Today, we are facing gentrification of *arabesk* music with the changing cultural and intellectual centres of Turkey.

Essentially, in the music market, such a formation in which the peak level of standardization in products prevailed and elements of different kinds of music seeped into each other, existed towards the 2000s. So why was it such a big deal when *arabesk* star Müslüm Gürses performed pop and rock cover songs even though he wasn't the first *arabesk* singer¹ to do so? Why did he need to go through a radical change covering his music and image at the risk of losing his core audience? How come did his change become such a powerful influence on the music market? Here, addressing Müslüm Gürses as a case study, the answers to all these questions will be sought through mainly the analysis of his songs, his vocal style, arrangements and lyrics he uses in his works, music videos, movies and commercial films and his image.

In this paper, I propose that the musical journey of Müslüm Gürses can be considered as a cultural text echoing the phases of change in the course of the *arabesk* and its symbolic connotations in Turkey. Subjects such as disappearance of the original social meaning and context of the *arabesk* music, and the shift in the audience profile from lower class towards upper classes will be analyzed in relation to the phases of Müslüm Gürses' music career. The paper aims to present the exclusive role which Müslüm Gürses played in gentrification process of *arabesk* music by focusing the changes in his music and his image in the 2000s. It is claimed that creative specialists from the upper middle class that called as 'new cultural intermediaries' by Bourdieu (1984) has a leading position on the changes of Müslüm Gürses by counting his icon value in their projects. As the result of the rating these projects, in which Gürses was presented to the market in unusual line of him, people from the middle and upper classes joined his fan base while some in his core

audience from the lower social class left him. Today, it can be said that the former stereotypical argument which arabesk is a degenerate kind of music comes to an end. The status that *arabesk* music holds today might also reflect Turkish society's perception of modernity.

In the first half of the paper I will argue the socio-political background of gaining popularity of *arabesk* music and within this scope a key role of the cultural intermediaries played in transforming consumption patterns and life styles in Turkey. In the second half, I will focus on Müslüm Gürses' music career by presenting his life line, his fan base *Müslümcüler*, the early period of his musical career from 1975 to 2000 which reflects the original brand of him before the change, and the new period of his musical career from 2000 to 2013 -the date of his death- which reflects the changes in his music and image as being a part of a project designed by the cultural intermediaries.

Socio-political background

Technological developments were brought to Turkey at the same time as the world as a result of the liberalization of import regime within the framework of free market policy, adopted by the *Anavatan Partisi* (ANAP, or Motherland Party) and the Turgut Özal government, which came into power in 1983. Thus, the music market, primarily *arabesk* music and pop music, awakened due to the increase in good-quality tapes and the number of recording companies. Owing to the government's policies, *arabesk* music not only became widespread, but was also legitimized. In Prime Minister Turgut Özal's speech about the broadcast policy of TRT, he stated that he could see no harm in TRT's broadcasting *arabesk* music, consequently, TRT removed the ban which had been imposed on broadcasting *arabesk* music (*Cumhuriyet*, 12 Oct. 1988, quoted in Özbek 2003, p. 134). Özbek points out the fact that the influence of Özal's government's new cultural initiative together with advancements in the music industry resulted in an improvement in the performing and technique of *arabesk* music and caused *arabesk* music to be divided into various genres within itself. As a

consequence, this change can be seen in musical production, music structure, lyrics and consumer profile as well as in social meaning of *arabesk* music (2003, pp. 120-122). Also, Yazar remarks that new technological developments with a new economic policy based on an export-oriented free market economy in the 1980s, had a big impact on the capacity, speed and quality of music production. While the level of professionalization was not significant enough to provide a complex division of labour within the process of production before the 1980s, the new developments brought with them a new division of labour and it is resulted in musicians losing control over their products (2008, p. 63).

In 1989, the number of music products were increased with the affect of the first private television broadcasting. This created a competition environment in the music market. Album sales were promoted with byproducts as music video, so the image of artists became more important. The standardization took place in music products as a result of selling strategies which producers governed for appealing to different taste groups.

As of 1990s, *arabesk* music gained legitimacy and an exclusive status, setting the stage for pop music and *arabesk* music to get close to each other and for the boundaries in between to fade away. Following this stage, *arabesk* music began seeping into not only pop music but also other music genres.

Under the impact of the Özalist project and new developments in the music market, arabesk, which was once considered as low music, turned into the legitimate music of ‘the people’. With the new legitimacy that arabesk assumed in this period, arabesk music began to be consumed even by the newly emerging urban middle classes and expanded to different social strata. The transgressive power of arabesk music played also an active role in this process. This led to a shift in the old ideological divisions that were separating ‘high’ and ‘low’ music genres. While the mainstream music traditions changed and were *arabeskisized*, within the category of arabesk itself, new

arabesk stars emerged with new styles of singing and performing (Yarar, 2008, pp.68-69).

The 2000s have witnessed a somewhat different relationship between *arabesk* and the government, as compared to the 1980s. While neoliberal and postmodern discourses have embraced both a political and intellectual climate in the sense of caring about the culture of lower class, the ruling party since 2001 was not so enthusiastic about making use of the *arabesk* songs in their political campaigns as Motherland Party did back in the 1980s. The *AKP*, or *Ak Parti*, an acronym favoured by the supporters, meaning “clean, white party,” rather preferred tunes in the style of folk music, or marches. A prominent figure in *AKP*’s campaign songs has lately been Uğur Işıldak, who produces music in the style of folk music, and *arabesk*. Yet, *arabesk* star Orhan Gencebay was elected to the Committee of Wise Persons as a group of consultants to the government for solutions to the Kurdish problem. Gencebay has also been invited several times to *iftar* (fast-breaking) meal during *Ramadan* by Erdogan. In addition to Gencebay, Gürses was the other among the three *arabesk* stars since the 1980s, being active in the 2000s. He was however not the chosen one for official ceremonies or political activities. Whereas the government had had no direct connection with Gürses, Prime Minister Erdoğan, in a speech after his death, commemorated him referring to his song (“*Evlât*”/“Son”, 1996), carefully chosen to associate with *AKP*’s Islamist ideology and with the Kurdish solution process. The last part of the lyrics is as follows:

Geçmişten geleceğe yaratılmış ne varsa

Whatever has been created from the past to the future

Unutma ki hepsinin bir sahibi var evlat

Don't forget that all belong to a single owner

Kul kaderini yaşar bahtında ne çıkarsa

Subjects live their destiny as assigned

Düşmez kalkmaz bir Allah

Only God makes no mistakes

Unutma sakın evlat

Don't forget ever, son

The distinction between the last two decades of the 1990s and 2000s suggests that the *arabesk*, with its potential for reaching masses is no longer in a close contact with the political elite, and lost its political attractiveness in the last decade, except for Gencebay's position as an opinion leader. In fact, he resigned from his mission in the Committee, reportedly due to his health condition, but allegedly due to the severe criticism for taking part in it. As for Gürses, nothing had changed however, for he had been out of the interest of politicians back in the 1980s, as he has been lately in 2000s with his new musical profile. Müslüm Gürses wended his way through the sphere of political manipulations and influences, which brought him together with the new cultural intermediaries and intellectuals, the people who are characteristically de-politicised (Bourdieu 1984, p. 293). Poole, interprets about *arabesk* that "like other 'traditional' music from Mediterranean, Arabesk has long since moved away from the margins and fringes and has become 'depoliticized, redefined, disembedded from traditional political concerns and even reterritorialized'" (2007, s.19).

The cultural intermediaries

New cultural intermediaries are intellectuals who engaged themselves in popularising novelties within society and providing symbolic goods and services (Bourdieu, 1984, p. 365). Hesmondhalgh expresses that Bourdieu may have intended the term 'new cultural intermediaries' to refer to a particular type of new petit bourgeois profession, associated with cultural commentary in the

mass media. They are ‘the producers of cultural programmes on TV and radio or the critics of “quality” newspapers and magazines and all the writer-journalists and journalist-writers’ (Bourdieu, 1984, p. 325).

For Bourdieu, at the core of the ‘new petite bourgeoisie’, a new social class with distinctive tastes and cultural practices, are ‘all the occupations involving presentation and representation (sales, marketing, advertising, public relations, fashion, decoration and so forth) and in all the institutions providing symbolic goods and services’ (Bourdieu, 1984/1979, p. 359). (Hesmondhalgh, 2006, p.226).

Maguire & Matthews remarks that “there are several points of intersection between cultural intermediaries and the media, in terms of: occupations located in the media industries; producers of media content with a particular pedagogical mission; mediators of taste and billboards for a prescribed lifestyle” (2010, p.5).

Cultural intermediaries in Turkey include cultivated people from the 1968 generation as well as those involved in the Marxist political movements in the 1970s. In the 1980s, after the military coup in 1980, they became prominent figures in the new areas of expertise demanding intellectual background and creativity in media and advertising business. The new cultural intermediaries combined prosperity of upper class’ living style with the alleged alien discourse of their political identity, transforming into bohemian members of the new bourgeoisie (Parmaksizoğlu, 2011, pp. 72-78). In the 2000s, they utilized subcultures and political symbols in designing new entertainment forms and transformed them into goods for marketing. During this period, the populist strategies of neoliberal capitalism had an influence on entertainment’s displaying a cosmopolitan character when the Islamist *AK Parti* (Justice and Development Party) and the government of Recep Tayyip Erdoğan came into power in 2002. In line with Bourdieu and Featherstone, Parmaksizoğlu, in her comment on nightlife in Istanbul, asserts that ideological-cultural symbols were converted into elements of

entertainment in the 2000s as reflections on the neo-liberal period of the conflicting relationship the intellectuals of the left wing once had with the bourgeoisie and capitalism. Parmaksızoğlu states that sympathy towards nonwestern culture, despised by -again- the elitist bourgeoisie, began to arise under the guidance of the class which she names as ‘bohemian bourgeoisie’, combining the so-called opposing discourse of the leftist identity with the material well-being of ‘bourgeois life’, thereby causing *arabesk* music and oriental style to enter the entertainment life of the people from upper classes (2011, pp. 72-73).

In the 2000s, the new cultural intermediaries from various sectors such as the movie, music and advertising sectors began to include Müslüm Gürses in their projects. That he made the cover of the rock song “*Paramparça*” (“Shattered”, 2002) assigned him a mission that the media would never stop pursuing. The gentrification process of *arabesk* began when Gürses left his usual performance venues and began performing at rock clubs, high society events, acting in TV commercials for brands like Coca Cola, acting in postmodern films, hosting TV shows, performing on stage with singers of different genres like rock, pop, and rap. The constituent elements of the process were the new cultural intermediaries, who are habitués of such venues and some affiliated with the production of such films and commercials.

In this respect, Müslüm Gürses took the stage at *RockIstanbul-2004* along with *Faithless*, a British electronic band, and the most prominent rock artists in Turkey in a special performance; he performed “*Olmasa mektubun*” (“If I don’t have your letter”), a song made famous by the left-leaning Mediterranean music band, *Yeni Türkü*, in the *Söz Vermiş Şarkılar* (The Songs that Promise, 2004) album, compiling the songs whose lyrics belong to famous poet-writer Murathan Mungan. Gürses acted in *Ömerçip* (Ömerchip, 2003), a comedy movie; he re-performed the “*Paramparça*” song in the film *Balans ve Manevra* (Balance and Maneuver, 2004) – a comedy-drama movie, directed by the composer of “*Paramparça*”, whose soundtrack was then released. Later on, when the soundtrack

record of this movie was released, he performed the song “*Sensiz olmaz*” (“Cannot be without you”) by Bülent Ortaçgil, an iconic artist for the elite, in a scene in *Neredesin Firuze?* (Where are you Firuze?, 2004) – another comedy-drama film. This scene happened to be the hallmark of the film. These projects provided a good base for Gürses’ *Aşk Tesadüfleri Sever* (Love Likes Coincidences, 2006) album supervised by Murathan Mungan, probably the most extraordinary of his work ever.

Once considered backward, marginal, and exotic, today the glocal aesthetics of Arabesk has come to signify postmodern trademarks like hybridity, bricolage, and syncretism, and it even designates a special kind of kitsch as yet another term that has undergone a revolution through the lens of postmodernist cultural discourse. Thus, in literally critic Susan Sontag’s terminology, Arabesk’s banal, trashy and kitsch style would qualify as that subversive aesthetic sensibility called ‘camp’ (Poole, 2007, p. 18).

Müslüm Gürses: A profile

Müslüm Gürses is known to be one of the three great musicians in Turkey when it comes to *arabesk*. Being popular since the emergence of *arabesk* music in the late 1960s, he has been called as “the father” of *arabesk* sharing the label with Orhan Gencebay and Ferdi Tayfur. In gaining fame, difficulties and misfortunes Gürses had in his life made him “genuine” in the eyes of his fan base. At that time, people migrated from the rural parts of eastern Turkey to the large urban centres such as Istanbul for economic reasons. Actually, Gürses was one of them who migrated with his family from *Şanlı Urfa*, a southeastern city, to *Adana*, a mid-south city in Turkey when he was just three years old. Gürses and his original music addressed to the audience from the lowest class during the foreign-dependent capitalization of Turkey, and he became an icon for the all-male fan group known as “*Müslümcüler*” (the followers of Müslüm). Their iconisation of Müslüm Gürses is primarily based on being *sahici* (genuine) and his stance against the establishment through his interpretation of the concept of *isyân* (rebellion). For

Müslümcüler, he voiced their *isyan* to the long-suffering life (*çile*), which they had no hope for bettering. In an interview he comments on the difference between his music and Orhan Gencebay's: "Orhan Gencebay says 'that's how it was but not how it is going to be', but I say 'that's how it was and how it is going to be'" (Posta Newspaper, 2013). Based on these words, one can say that Gürses and his followers had no hope for getting better in their life conditions.

In time, despite all the changes *arabesk* experienced, Müslüm Gürses saved his original musical style and image until the 2000s. Resisting to change, he was seen as an anti-establishment figure by his fans who felt that he resonated with the difficulties and misfortunes in their lives. In 2001, Gürses made a significant change in his music by singing a pop song, "*Olmadı yar*" ("It didn't work darling") featured on the album *Dünya Yalan* (The World is a Lie, 2001). This new orientation was received by the media with great acclaim. The following year, he performed "*Paramparça*" ("Shattered", 2002) by Teoman, a rock singer, in his album with the same title, which turned out to be a turning point in Gürses' career. This album also proved to be the most influential initiative, bringing rock music, perceived as elitist music by society, together with *arabesk*. Gürses' covers of "*Olmadı Yar*" and "*Paramparça*" illustrates arrangements that is different from the original in that the "pop" and "rock" elements are greatly diminished. He made his new track with the album *Aşk Tesadüfleri Sever* (Love Likes Coincidences, 2006). In this album, he performed the covers of foreign pop and rock songs, besides his image and his music changed in a "modernised"ⁱⁱⁱ line. Following the success of this album, many music lovers of the middle and upper classes joined the Müslüm audience, thus contributing to the gentrification process of *arabesk*. In the eyes of the *Müslümcüler*, however, he destroyed the mission expected of him by his original fan group, as according to them he had lost his genuineness. Many fans gave up on following him. Yet, his audience now consisted of groups from various classes and included women. He inspired many music producers who started

introducing marketing records featuring rock, pop, and rap duets and also cover songsⁱⁱⁱ.

The “*arabesk* life” of Müslüm Gürses

Müslüm Gürses, whose real name is Müslüm Akbaş, was born on May 7, 1953 in the village of *Fıstıközü/Tisa* of *Şanlı Urfa*, one of the oldest cities in southeastern Turkey. He was three years old when his family migrated to *Adana*, a mid-south city, because of economic problems. He received primary school education only. His professional music career started in 1967 at the age of 14 when he won a music contest, held in the *Adana Aile Çay Bahçesi* (Adana Tea Garden) and started performing in night club-like small places.

Working as a tailor apprentice as well, he sought to improve his skills by taking music classes at the *Adana Halk Eğitim Merkezi* (Adana Community Education Centre). From 1967 on, he performed live folk songs as a “*mahalli sanatçı*” (regional music specialists) at Adana-Çukurova Radio, TRT. He had the opportunity of performing at a *gazino* (night club) when he substituted for the steady musician who was sick one night. The manager admired his voice and offered him a contract to perform on a regular basis. Next year, he released his first 45 vinyl record that included two folk songs, “*Emmioğlu/Ovada Taşa Basma*” (“Cousin/Don’t Step on Stone in the Plain”, 1968). Subsequently, several recording companies showed an interest in making use of his voice in *arabesk*, the rising musical idiom of the time. His first 45 vinyl record in the *arabesk* genre, *Sevda Yüklü Kervanlar/Vurma Güzel Vurma* (The Trains Loaded with Love/Don’t Hit Darling Don’t Hit, 1969), broke sales records with 300.000 copies sold. Having made 45 rpm vinyl records until 1975, he started working on LPs from that year onwards.

The 1970s witnessed the rise of melodrama movies that were all the rage in those days, featuring well-known vocal artists, in which their fame was used for better marketing and for higher profit. Müslüm Gürses was no exception, and acted in the film *İsyankar* (The Mutinous) in 1979. Movies featuring singers in this period also

functioned as music videos which provided access to songs in the albums for the public. He acted in 38 movies until 1990.

Müslüm Gürses, lived an “*arabesk* life” literally just like the character roles he played in his movies. He was an introvert with a strong orientation to intrinsic moral values, rather than materialistic ones, and above all strong feelings about honor. The analogies between his real life and the characters in his films made him “*sahici*” (genuine) and helped his fans reach his inner world easily.

Because of all of the misfortunes in his life, Gürses’ fan base were convinced by the genuineness (*sahicilik*) of the way he identified with his music: He was put in a morgue as he was thought to be dead after a traffic accident in 1978, and then he was noticed to be alive. He had a half hearing loss and a complete loss of smell after the accident. His brother was killed in 1980 military coup as he disobeyed stop warning of a soldier (Aksoy, 2013, p.10). Then his father killed his mother and was put in prison in 1983 (Meriç, 2013, p. 29)^{iv}. In 1985, he married Muhterem Nur who was 20 years older than him and had to work in night clubs in bad conditions. Just like his films in which he was a “saver”, he pulled her out of inferior living conditions.

Müslüm Gürses passed away tragically at the age of 59 on 4 March 2013. Having stayed in an intensive care unit for four months following a bypass surgery, he never recovered. Upon his death, he received a great deal of attention at his funeral not experienced by other popular artists. Statesmen^v and other stars of the *arabesk* like Orhan Gencebay and Ferdi Tayfur, along with many famous singers of popular music attended the Commemoration Ceremony held at the Cemal Reşit Rey Concert Hall and the funeral in Zincirlikuyu Cemetery in Istanbul. After his death, five more albums which include his best classic songs were produced by different production companies, and a biopic of him (*Müslüm Baba*) was shot and broke the sales record in 2018.

Who are the *Müslümcüler*?

The *Müslümcüler*, is the name of Gürses' fans who fall into the lowest socioeconomic category. Its emergence was formed with the increase of the gap between the social classes in the 1980s, when liberal economic policies came into play in Turkey. After the military coup in 1980, Turgut Özal and his Motherland Party (*Anavatan Partisi*) won the first elections, because of backing from the business world and a move towards a market economy. This radical change resulted in a high rate of unemployment among the youth which the *Müslümcüler* were exposed to. They were the ones who got poorer, when some others got richer due to the open market policies that Turgut Özal implemented. They had nothing but their moral values and the “*delikanlılık*” (machismo) to adhere. Being profoundly affected by the new economic structure, they formed a worldview that rejected materialistic values, adopting instead moral ones that paid no more than lip service to a monetary point of view. The notion of *delikanlılık* reflects their denial of materialism and their moral values, including honesty, a highlevel commitment to honor, love until death, devotion to the protection of the beloved ones at the expense of their lives (Işık and Erol, 2002, pp. 127-128). This is the machismo concept with which the *Müslümcüler* identified themselves with Müslüm Gürses, and took him as a role model.

However, a manly notion, *delikanlılık* has an underlying of deep sentimentality that keeps is away from androcentrism. To a *Müslümcü*, “love stands as the only thing a *delikanlı* man would ever surrender to”. Yet this is no shame for them but something to be proud of (Işık & Erol, 2002, p.128). Love, in their understanding, presents itself completely free of a material base, because happiness based on materialism exhausts love. The loving man symbolizes spiritual life and the beloved one symbolizes material life. Therefore, coming together with the beloved one would mean to lose spirituality. Thus, a *Müslümcü* can only experience true love as long as he is not with the person he loves, but he longs for, which epitomises the “*çile felsefesi*” (“philosophy of long-suffering”) of *Müslümcüler* (Işık &Erol, 2002, pp. 108-109).

Although the sound and the ulterior notion of *arabesk* music are related to the socioeconomic status, the critique of the materialistic life in the *arabesk* is carried out indirectly through the love fiction in the songs and films. For instance, in the *arabesk* films, the one who falls in love appears to be a poor man while the beloved one is a rich woman. They cannot come together as they belong to different classes. Even if they do, they cannot be happy. The love of an ever separate couple represents the class distinction, which explains why coming together with the beloved one would mean losing spirit.

A *Müslümcü*, adopting suffering, articulates his suffering life through exercising violence against his own body instead of voicing it explicitly to the outside world and system. Members of this group are convinced that their disadvantaged lives would never ever change for the better (Işık & Erol, 2002, pp. 108-109). The violence evoked by *Müslümcüler*'s philosophy of suffering drove them to the habit of cutting themselves, in the chest and wrist with razor blades, or with their own words, *faça atmak* (slashing themselves), in a state of ecstasy at Müslüm Gürses concerts in the 1990s. Erol & Işık remarks:

Being accepted into the cult-like subculture of Müslüm's followers has been signified through various different rituals and practices, such as cutting or blading their bodies during concerts as a reference to or sign of being accepted as a member of the so-called group. Some fans involved in such rituals during the concerts seem to be seeking recognition within their own subculture, as well as within the wider society. In this context, the body also becomes a signifier in a world within which one is left with nothing else (2018, s. 91).

This act of self-mutilation began to negatively impact Gürses' works and concerts. In 1992, at *Gülhane* Park concert one of his fan stick a knife in Gürses' belly and it attracted a great deal of media attention. Events like this affected Gürses' popularity in a negative

way. He and his manager attended some another new projects and the contract with *Elenor Müzik* company ended in 1998.

The early period in Gürses' musical career

In his early period of recorded music, starting with the album *Müslüm Gürses 1* (1975) and ending with the album *Yanlış Yaptım* (I did it Wrong, 2000), he formed his original sound and followed it in all the 65 albums released. The remarkable amount of his albums points to his performance skills, while he, as a composer, was unable to complete all the albums with his songs. Being accustomed to singing in *gazino* clubs, he included in his albums popular songs of different genres like he did in his live performance at night clubs to appeal to audiences with different musical tastes.

The song themes of this period included songs about social order and songs about love. Whereas the former verbalised the despair and protest of people who did not possess the power to change the unjust system they had to live in, the latter was about separation and longing for the beloved one; for whom the loving person could not be with and for whom he suffered. It is, however, difficult to categorise the songs into two groups. Such concepts as fate, despair, separation, longing, honour, loyalty, respectfulness and honesty were combined with the themes are related. The gloomy world of meaning the *Müslümcüler* created was based on these concepts. In most of the films and songs, the lover cannot meet with the one he loves and suffers the pangs of love intensely.

It is typical with Gürses' songs that he frequently referred, in song titles and lyrics, to having alcohol and cigarettes and to the state of "burning" that both remind him of. This brings alcohol and cigarettes into a particular significance in the case of *Müslümcüler* that their consumption of both is associated with his image: "*Yüreğimde yangın var*" ("There is a fire in my heart" in *Usta-Ne Yazar*, 1997); "*Sigaramda duman duman*" ("The smoke on my cigarette" in *Müslüm Gürses 2*, 1976); "*Rakı şarap fark etmez*" ("Raki or wine makes no difference", *Müslüm Gürses 3*, 1977); "*Bir*

kadeh daha ver” (“Give me one more glass” in *Bir Kadeh Daha Ver*, 1989) etc.

One of the most significant characteristics of his music is his unique voice which has a wide vocal range and has a gritty timbre that his fans associate with his genuineness and being “one of us.” His voice is also considered to be *yanık* (“elegiac”, burnt, literally), and “deeply touching.” Martin Stokes points out that this phenomenon, which he calls as the ‘metaphor of burning’, has further meanings beyond vocal tone production. To him, the term *yanık* has a transformative influence which discloses the hidden meanings lying beyond the narrative of the music’s story (1992, pp.136,162).

It is clear that there are no obvious vocal markers, in terms of tessitura or vocal tone production, for this “burning” quality in the human voice, since it can be applied with equal validity to the quite different vocal styles of the south-east and the northern and central eastern provinces. I suggest that what is considered to be *yanık* is not the quality of voice but the subject-matter of the songs and stories associated with the *arabesk*, and indeed all popular musical styles in Turkey (p. 136).

In this study, “burning” quality in the human voice will be defined as the set of impacts which make the audience “get doleful” (*efkarlanmak*), enter a sort of trance and go on an internal journey through which all his/her feelings come to light. The peak level of this impact is measured by its virtuosity to make the listener cry. The listener must reach a certain phase of sentimentality, and the singer’s voice must “touch his/her heart” (*içine dokunmak*). High-pitch vocal tones or high-pitch passages in a song are generally more effective in achieving that. The phenomena which Stokes describes as being *yanık* within the ‘metaphor of burning’ in overall Turkish music have their equivalent in Müslüm Gürses’ music jargon as *damardan söyleme* (singing intravenously) and *damar şarkıcı* (intravenous singer). He and his audience thought that he would sing his songs in a “Müslüm way” (*Müslümce*) and “intravenously” (*damardan*).

When performing, Gürses sang the passages in a low register with a deep and gritty coloration in an effortless and exhausted manner. He sang the passages in a high register with an open voice tone as if he were praying, but it wouldn't affect this intonation even if the overall exhaustion feeling still prevailed in high-pitch vocals. His way of singing, which makes some words incomprehensible or touches sounds gently, rather than strongly emphasizing them, gives the impression of "drunkenness". Mostly he adopted a way of singing in which he distorted words' rhythms and sometimes delayed them a little bit, singing them right after the main beat. His songs, most of which are in slow tempo, allowed him to sing in an eloquent fashion and perform various ornamentations such as vibrato and glissando smoothly. Even though the mentioned vocal features are seen, in general terms, also in other *arabesk* singers' ways of singing, it is suggested that Gürses would use glissando quite frequently and adopted a very melancholic way of singing. He, who was blessed with a wide tessitura, didn't seek to show off his voice capacity or vocal skills as a singer in his songs. Instead, he seemed to focus on conveying the meaning in his songs to his audience in an influential manner.

In the album *Mutlu Ol Yeter* (Just Be Happy, 1981) Müslüm Gürses included "*İtirazım var*" ("I have objection") represents the classical style of his music. This song is also a good example for a comparison to explore the change Gürses has undergone, after many years it was appeared in the album *Sandık*, (*The Chest*, 2009) in two versions, rock and rap (see Figure 12 and Figure 13). The arrangement of the original version in the song "*İtirazım var*" has exactly the *arabesk* sound in which the violins group prevails playing the melodic line in a very ornamented style (**Figure 1**).



Figure 1. Intro of “İtirazım Var” (“I have objection”) in the original version.

In the background, the rhythm of the *def* (tambourine) and the *darbuka* (goblet drum) is heard. The vocal melody of the song starts in low register and gets higher, goes on higher and ends middle register. The tempo of the song is slow. Müslüm Gürses sings the song mournfully and in a begging manner, using abundantly vibrato and glissando techniques. At the end of the song, the intro repeats he recite the first verse and the refrain.

In the lyrics of the song, the feelings of two lovers who cannot come together is described: after defeated by life, he rebels against fate and has objection to sorrow, destiny, problems, pain, luck, misfortune, false love and lie (**Figure 2**).

Verse	
İtirazım var bu zalim kadere	I have objection to this cruel destiny
İtirazım var bu sonsuz kedere	I have objection to this endless grief
Feleğin cilvesine	To the twist of fate
Hayatın sillesine	To the wrath of life
Dertlerin cümlesine	To all sorrows
İtirazım var	I have objection
Yarım kalan sevgiye	To the incomplete love
Şu emanet gülmeye	To that false smile
Yaşamadan ölmeye	Against death before living
İtirazım var	I have objection
Refrain	
Ben hep yenilmeye mahkum muyum?	Am I always doomed to be defeated
İtirazım var bu yalan dolana	I have objection against the lies and deceits
Ben hep ezilmeye mecbur muyum	Am I always doomed to be oppressed?
Benim şu dertlere ne borcum var	What do I owe to those sorrows?
ki	Seized by my collar and doesn't let go
Tuttu yakamı bırakmıyor	What problem do I have with happiness?
Benim mutlulukla ne zorum var	It doesn't make me want the inferno
ki	
Bana cehennemi aratmıyor	I have objection against my unchanged destiny
Verse	
İtirazım var değişmez yazıma	I have objection against my sorrowful luck
İtirazım var bu dertli şansıma	Against fake loves
Sevginin sahtesine	The twist of life
Hayatın cilvesine	Against such a fortune
Talihin böylesine	I have objection
İtirazım var	Against the eyes that are full of lie
Yalan dolu gözlere	The promises that weren't kept
Durulmamış sözlere	Against the faces that are not friendly
Dost olmayan yüzlere	I have objection
İtirazım var	
Refrain	

Figure 2. The lyrics of “İtirazım var” (“I have objection”)

From 1979 to the late 1990s, the visual enhancement for Gürses’s music has mainly been his movies, in which he performed many songs, in line with the print media to help create his image. With the advent of music videos into the music industry in the 1990s, he started producing videos in the same vein as he did in his movies,

one being “*Senden vazgeçmem*” (“I won’t give up on you”, 1994) the first track of an album with the same title. In these videos, there is always close-up shots, emphasizing Müslüm Gürses’ posture, intended to iconize him with his ever doleful face; and distance shots in which he, as the main character, plays a man of ordinary people, as “one of us” idiom, within the story created for the song, thus giving him the quality of *sahicilik* (genuinity). Through close-up shots, he appears as *dertli* (aggrieved), and *görmüş geçirmiş* (hard-bitten), holding his head between his hands or leaning his forehead on his hand in a manner to express his suffering; he falls into reveries staring into space; his hands in his pockets, walking slowly; during the refrain parts with high-register passages, as he is staring at the camera, he opens his hands up to the sky as if he is “imploring God” (“*Allah’a yakarmak*”) and then shakes his hands off downwards. This action symbolizes in a way the desperateness of an individual who can’t revolt against the system, against God and the fact that he can’t do anything but accept his fate. Distance shots enhances music videos with a fictitious story. Whereas it projects happy days from the past of two lovers - Gürses and a woman acting as his girlfriend-, the front level conveys the state of loneliness after the end of these happy days. In the back stories he can be a trucker, a blacksmith apprentice, a coachman, or a lover. In the editing of videos the text and the context are composed in such a way that the text is prevailed for the purpose of iconisation.

The album of *Senden Vazgeçmem* (I won’t give up on you, 1994) was one of the best seller albums of Gürses and also the first album which songs have video clips. In the album the lyrics of the song “*Senden vazgeçmem*” (“I won’t give up on you”, 1994), has the same title with album, exemplify the concept of *delikanlılık* with emphasis on the notion of love until death (**Figure 3**).

Figure 4. displays the intro, the first verse and the refrain of “*Senden vazgeçmem*” (“I won’t give up on you”, 1994) as representing Müslüm Gürses’ vocal style and the structure of his songs. His ornamentation and defiance of rhythm are depicted.

Retardations are mainly associated with ornamentations, glissandos, and accentuations.

For a comparison, the transcription^{vi} of the *meyan* (the middle of a piece where modulation often occurs) can be seen in Figure 5. This song, in “*Muhayyer Kürdi*” makam, starts in the low register and reaches out the high register in the *meyan* in a way that getting listener doleful in a peak level of sentimentality. Violins are featured in the instrumentation. (Figure 5).

<i>Verse</i>	I don't care about life or death
<i>Umrunda değil yaşamak ölmek</i>	I give up on my life, but not on you
<i>Canımdan geçerim senden</i>	Is it fair to wipe off the love in a trice
<i>vazgeçmem</i>	I give up on my life, but not on you
<i>Olur mu bu aşkı bir anda silmek</i>	
<i>Canımdan geçerim senden</i>	I don't give up even the world turns in
<i>vazgeçmem</i>	reverse
<i>Refrain</i>	I don't give up if the sun goes off
<i>Dünya tersine dönse</i>	Believe me being without you is worse
<i>vazgeçmem</i>	than death
<i>Gökteki güneş sönse vazgeçmem</i>	I give up on my life, but not on you
<i>Sensizlik inan ki ölümden beter</i>	Not on you, to death
<i>Canımdan geçerim senden</i>	
<i>vazgeçmem</i>	I can no longer be without you
<i>Senden vazgeçmem ölsem</i>	I cannot build another world to myself
<i>vazgeçmem</i>	It is impossible for me to live without
<i>Verse</i>	you
<i>Artık bundan sonra sensiz</i>	I give up on my life, but not on you
<i>olamam</i>	
<i>Kendime başka bir dünya</i>	
<i>kuramam</i>	
<i>Mümkün değil benim sensiz</i>	
<i>yaşamam</i>	
<i>Canımdan geçerim senden</i>	
<i>vazgeçmem</i>	

Figure 3. The lyrics of “*Senden vazgeçmem*” (“I won't give up on you”).

Speed ♩=86

INTRO  accordion



orchestra
crescendo

voice
vib.

p um rum da de gil ya sa mak öl mek ca nım dan ge çe rim sen

1. den vaz geç mem den vaz geç mem *mf* o lur mu bu as ki bir an

2. da sil mek ca nım dan ge çe rim

MEYAN
f sen den vaz geç mem dün ya ter si ne dön

crescendo
se vaz geç mem gök te ki gü nes sün se vaz geç mem

ff sen siz lik i nan ki ö lüm den be ter *f* ca nım dan ge çe

rim sen den vaz geç mem sen den vaz geç mem öl sem vaz geç mem

Figure 4. Intro, verse 1 and refrain of “Senden vazgeçmem” (“I won’t give up on you”).

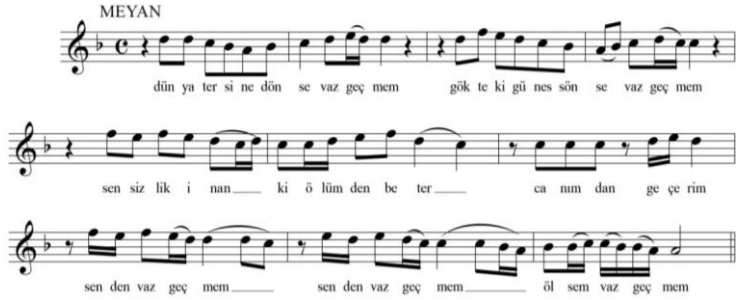


Figure 5. The printed notation of the refrain of “Senden vazgeçmem” (“I won’t give up on you”).

Müslüm Gürses’ relationship with music industry in the 1990s

In the 1990s, *Müslümcüler* became fanatical devotees who expressed their emotions and suffering by slashing themselves at Gürses’ concerts. This act of self-mutilation attracted a great deal of media attention, and began to negatively impact Gürses’s works, concerts, and extra shows, and his reputation in general, adversely towards the 2000s. Furthermore, in 1998 he ended his contract with *Elenor Müzik*, the company which had released his albums for 14 years. This happened at a time when Müslüm Gürses had difficulties in his attempt to prevent pirate releases of his albums which he had been fighting against for years. Even *Elenor Müzik*, after many years of collaboration, continued to release his albums without paying his royalty (Hürriyet Newspaper, 2001).

During this period the music business had changed rapidly all over the world and independent artists, who promoted themselves by means of e-business much more easily, had gained the advantage in this period. This resulted in a switch to customer-oriented models to allow for flexibility and the ability to adapt to the changing conditions (Kalakota and Robinson, 2001, xx). There have been a large number of local music production companies that made albums on both LP and CD formats in 1990s. And also the first private television company, *Magic Box / Star*, was introduced in 1989,

followed by music channels like *Number One TV*, *Kral TV*. This ended the monopoly on music broadcasting of *TRT*, leading to abundance of music production, and to standartization. The *arabesk* music and pop music in this climate tended to fuse.

Müslüm Gürses, having chosen not to establish his own recording company unlike the other top *arabesk* stars^{vii}, inevitably had to be innovative in order to maintain a competitive edge. Because his performing skills were stronger than his abilities as a composer, he tended to be manipulated by the directives of the companies he was affiliated with.

To increase the sales and the profit, his manager Nevzat Takmaz developed a project for him, considering his potential to perform items from different musical idioms. The manager pointed out the emerging necessity of expanding the audience of Müslüm Gürses beyond the sole group of *Müslümcüler* with the following remarks:

We needed to introduce a change and devise projects, because the music business has come to an end. No investment is being made to artists now so they are producing their own records for being able to remain popular and appear on extra events. *Müslüm Bey* [Mr. Müslüm] wouldn't make any distinction between the intellectual and low-class people... We have approached him as a project and succeeded. He trusted us and released himself to us (Çobankent, 2010, p.4).

Following the great productivity in pop music in 1990s, he released three albums consecutively in 1991 that included cover versions of popular pop songs of the period. The very first pop cover song he performed was Sezen Aksu's "*Belalım*" ("My Badass"), included in *Bir de Benden Dinleyin* (Listen to Me Also) album (*Elenor Müzik*), released in 1991. Then he performed cover versions of some other pop songs in his *Yüreğimden Vurdun Beni* (You Shot me in the Heart) (*Sarp Plak*, 1991) album and *Herşey Yalan* (Everything is a Lie) (*Elenor Müzik*, 1991) album. Yet, Müslüm Gürses' performances of these cover songs didn't attract much

attention and his core audience didn't show any reaction, because they were performed within usual *arabesk* arrangements.

The new era in Gürses' musical career

The remarkable outcome of the project developed by Gürses' manager was *Dünya Yalan* (The World is a Lie, 2001) album, released in 2001. Müslüm Gürses performed “*Olmadı yar*” (“It didn't work darling”) song, introduced by the pop singer Nilüfer, with a sound quite far from *arabesk* and with a soft pop arrangement. The only element in the song's arrangement which maintained the *arabesk* sound was the violin group performing in *arabesk* style. It both caused a substantial reaction by his audience and caught a great deal of media attention when Müslüm Gürses performed “*Olmadı yar*” with a pop arrangement. Other songs in the *Dünya Yalan* album were compositions in the *arabesk* sound, in some of which the customary sound was totally retained and partly in others, featuring *pop-arabesk* instrumentation with the guitar, in particular, being in the forefront.

He included his performance of “*Paramparça*” (“Shattered”), a rock song by Teoman, in his album with the same name (*Shattered*, 2002). What is more was that the main melodies in the song were interchangeably performed with electric-guitar, which symbolizes rock music together with *arabesk*-style violins. Although Müslüm Gürses routinely preferred mixed repertoires, featuring different genres of popular music for his former albums, it became a sensation in the media when he, identified with the lowest class of society, chose to include in this album his performance of a song in rock genre. Then the public began to ask at this point if he was undergoing a change and what was happening to *arabesk* music.

The lyrics of “*Paramparça*” have the “arabesk sentimentality” (“*arabesk duyarlılık*”): A man is drinking alcohol alone in a bar on his birthday and complaining about being unhappy, his exhaustion about life and despair (**Figure 6**).

<p>Verse Saatim yok tam olarak bilemem Biraz bira biraz şarap önceydi Nasıl oluyor vakit bir türlü geçmezken Yıllar hayatlar geçiyor Kayıp bir bavul gibiyim havaalanında Ya da boş bir yüzme havuzu sonbaharda Çok mu ayıp hala mutluluk istemek Neyse zaten hiç halim yok Refrain Bugün benim doğum günüm Hem sarhoşum hem yastayım Bir bar taburesi üstünde Babamın öldüğü yaştayım Bugün benim doğum günüm Kelimeler büyüyor ağzımda Bildiğim tüm hayatlar Paramparça, paramparça Verse Takatim yok yine de telefona sarıldım Son bir özür için Tüm sevdiğim kadınlardan Telesekretere konuşamayanlardanım Aradım mesajlar çıktı kapattı</p>	<p>I don't have a watch, I don't know exactly It was right before a little beer, a little wine How can it be as the time goes by slowly? The years and lives go by fast I am like a lost luggage at the airport Or an empty pool in fall Is it a shame still wanting happiness? Anyway I am exhausted Today is my birthday I am both drunk and mourning I am on a bar stool At the age of my father died Today is my birthday The words are growing on my lips All the lives I know Shattered, shattered I am exhausted, yet I hang on the phone For one last apology From all the women that I loved I called and hung up on voice mails I am the one who cannot talk to voice mail</p>
--	--

Figure 6. The lyrics of “Paramparça” (“Shattered”).

Figure 7. is transcription of the instrumental passage after verse 1, and the refrain of the Gürses version of “*Paramparça*”, and **Figure 8.** is a transcription of the same excerpts as performed by Teoman. Note that the Gürses version of the song is in a slower tempo. The intro starts with *arabesk*-style violins in this arrangement, while it starts with electro guitar in the original rock arrangement. As the *darbuka*, the goblet drum, and the rhythm guitar accompany the vocal parts, the violins are heard between the verses and in the end. A pop sound in both versions, with an exception to the *arabesk* violins in the Gürses version actually denotes dominance of pop sound in music production. Müslüm Gürses sings the song with his unique vocal style by making Teoman’s vocal style differs and his rhythmic treatment of the melody is more syncopated. In contrast to the dynamism in Teoman’s performance, the voice of Müslüm Gürses is sad and fatalist.

Speed $\text{♩} = 80$

violin orch.

bu gün be nim do gum gü nüm hem sar ho sum hem yas ta

yum bir bar ta bu re si üs tün de ba bu mun öl dü gü yas ta yum bu gün be nim do gum gü

nüm ke li me ler bü yü yor ag zım da bil di gim bü tün ha yat lar

Figure 7. Instrumental passage after the verse 1, and the refrain of the Gürses version of “*Paramparça*”.

Speed $\text{♩} = 100$

violin

piano

bu gün be nim do gum gü nüm hem sar ho sum hem yas ta

ym bir bar ta bu re si üs tün de ba bu mun öl dü gü yas ta ym bu gün be nim do gum gü

nüm ke li me ler bü yü yor ag zum da bil di gim tün ha yat lar

Figure 8. Instrumental passage after the verse 1, and the refrain of the Teoman version of “Paramparça”.

Pop star Tarkan’s song “*İkimizin yerine*” (“Instead of both of us”), was introduced as the hit single of Gürses’ next album *İkimizin Yerine* in 2003. *İkimizin Yerine* is performed also in the same style as his previous two albums. Only one or two pop and rock songs were included in these three albums, released by different recording companies, giving the signals of Gürses’ future change. The lyrics of “*İkimizin yerine*” are about a person who broke up with his/her lover and now feels longing and regretful.

Apart from novelties in arrangements and repertoires in the albums of Müslüm Gürses’ beginning from 2001, he didn’t make a change in his unique vocal style. In addition, the lyrics of the songs in his albums, including cover songs, reflected the “*arabesk* sentimentality” centering on such feelings as falling apart, sorrow, loneliness, despair and protest throughout this period. Similar to his previous period, lyrics continued to reflect the state of “suffering” at peak level, having cigarettes and alcohol, or, the state of “burning” related to them, which were all associated with him. Just like song

titles such as “*Kederliyim içiyorum*” (“I’m sorrowful, so I’m drinking”, *Yanarım*, 2003); “*Aşk bir ateş*” (“Love is a fire”, *Paramparça*, 2002); “*Kadehinde zehir olsa*” (“Even if there were poison in your glass”, *Yanarım*, 2003) etc.

Although his strategy was towards exploring new musical idioms, he was not to leave behind his core fans who were devoted to him from 1998 to 2006, giving him an “intermediate” position of trying to satisfy everybody. This position was also noticeable in his music videos and his image. For example, while the modern image created in the videos made for “*Paramparça*” (*Paramparça*, 2002) and “*İkimizin yerine*” (*İkimizin Yerine*, 2003) songs, the music videos for “*Gönül teknem*” (“My heart boat”) and “*Bulursun beni*” (“You will find me”) songs in *Gönül Teknem* (2006) album bear the features (arabesk style arrangements and image) of pre-change period again. Whether his image in his music videos is modern or not, Gürses’ distinctive iconic characteristics were emphasized by means of the message in all the videos shot during this period like those made prior to the change. For instance; Müslüm Gürses, dressed in a suit and wearing sun glasses, sings sitting in back seat of a classic *Chevrolet*, in the music video of “*Paramparça*”, but he pictures his usual posture despite his modern look. He, either looking pensively out of car’s window or against the video camera, sings his song, raises his hands up to the sky, clasps his forehead and poses staring into space pensively.

In the face of speculations about his change after his performance of “*Olmadı yar*” and “*Paramparça*” songs, Gürses stated that he didn’t change, but both of these songs address “his understanding”. To him, the change solely was based on minor discrepancies in the arrangement. He responded with the following words:

If you take a closer look, you can see that our previous works featured slightly some pop music concept. While we were deciding on the songs, Burhan Bayar [music director of *Dünya Yalan* album] came up with Nilüfer’s song. We listened to it and if you listen to it

carefully, you'll see the song is in tune with my understanding. It's not melodically irrelevant with my style. When I analyzed it in a Müslüm way, I believed it would turn out better and agreed on the song... I don't think my fans would feel unwillingness about this song. We approached it within our own understanding. We approached it within our own criteria of good taste. I sang this song in the fashion my fans would enjoy. No need to worry. (Çalışkan, 2001)

Müslüm Gürses said in response to the speculations of change in another interview that:

Recently, such views as 'Müslüm Gürses has changed' are in the air yet we haven't changed. We are the same in essence. Although there are trivial discrepancies in the arrangement thing, we are still retaining our essence. I'm saying nobody should feel worried or uncomfortable about this issue. (Özgentürk, 2002, p. 6)

Former projects provided a good base for the *Aşk Tesadüfleri Sever* (Love Likes Coincidences, 2006) album, his first outcome with the *Pasaj Müzik* Company, probably the most extraordinary of his work ever. Supervised by famous poet-writer Murathan Mungan, this album includes his performance of the followings:

- 1) "The world is not enough" by Garbage,
- 2) "Mr. Tambourine Man" by Bob Dylan,
- 3) "I'm deranged" by David Bowie,
- 4) "Alexandra leaving" by Leonard Cohen,
- 5) "Bachelorette" by Björk,
- 6) "Amour des feintes" by Serge Gainsbourg,
- 7) "Krata gia to telos," by Haris Alexiu,
- 8) "Murmur of the Breeze" by Abed Azrie,
- 9) "Concerto pour one voix" by Saint Preux,
- 10) "T'as l'air d'une chanson" by J.L. Dabadie.

The Turkish lyrics were written by popular writers including Murathan Mungan, Tuna Kiremitçi and Barış Pirhasan. The album featured three additional compositions, which Mungan points out were intended for the core audience of Müslüm Gürses:

I wanted this album to resemble Turkey. It should appeal to the generation listening to Bob Dylan as well as to those people who live in ghetto and whose sons have run away from home. Yet I must say in advance that I didn't want Müslüm to break away from his traditional audience. It's not that I discovered him after "*Olmadı yar*" or "*Paramparça*". He has many songs I have been listening to and supporting since the eighties. I have never been one of those despising the *arabesk* (Özbey, 2006).

Indeed, the album presents dimensions of his night club performance experience, and his strategy of including songs in diverse genres and sounds, combining the "*arabesk sentimentality*" of lyrics with more Western-sounding vocal production. The arrangements were created by well-known and esteemed musicians like Sunay Özgür, Atilla Özdemiroğlu, Volkan Öktem, Erdem Sökmen, Hayko Cepkin. Although Western sound prevails in all, local instruments were used (such as *darbuka* (goblet drum), *zilli def* (tambourine), *bendir* (frame drum), *ud* (oud), *balaban* (a local double reed woodwind) along with Western instruments. For example; techno rhythm was used in the background of the intro of "*Aşk tesadüfleri sever*" ("Love likes coincidences"), like the original song by Björk's, "Bachelorette", and no local instrument is yet heard. Later, the rhythm in the background is carried out by the *darbuka* and acoustic guitar and the local coloration is created by the use of the *zilli def* and *bendir*; violins are not in the forefront unlike *arabesk* music. The "*arabesk sentimentality*" is rather found in the lyrics (**Figure 9**).

Aşk tesadüfleri sever	Love likes coincidences
Kader ayrılıkları	Fate likes break ups
Yıllar geçmeyi sever	Years like passing
İnsan aramayı	People like searching
Güller açmayı sever	Roses love blooming
Zaman soldurmayı	Time loves to make them wither
Eller birleşmeyi sever	Hands love connecting
Yollar ayrılmayı	Roads love setting apart
Herkes geçmişi öder	Everyone pays for the past
Bir yol ayrımında	On the fork in the road
Başlamak istersen	If you want to start
Yeni bir hayata	A new life
Gölgeni yedek bırak ardında	Leave your shadow behind
Hayat tekrarları sever	Life likes repetitions
Yeniden başlamayı	Starting anew
Kuşlar dalları sever	Birds like branches
Kanatlırsa uçmayı	Wings love flying

Figure 9. The lyrics of “Aşk tesadüfleri sever” (“Love likes coincidences”)

The *Yeni Rakı* Company, which produces *rakı* (an alcoholic beverage, recognized as national drink), sponsored the album, due to a tacit association with Gürses’ lyrics, and widespread practice of drinking *rakı* and listening to *arabesk*. This association was also represented on the record cover of this album. On the album cover, Müslüm Gürses is pictured with his eyes closed, sitting alone at a table with a glass of *rakı* on it, on which the logo of *Yeni Rakı* is noticeable. His head is turned upwards, unlike the usual downwards pose. He looks modern, dressed in a white shirt with an ornate pair of cuff links under his black jacket’s sleeve. For comparison of Gürses’ the former and the next image, the album covers of *Aşk Tesadüfleri Sever* (Love Likes Coincidences, 2006) and *Mutlu Ol Yeter* (Just Be Happy, 1981) albums’ are given in **Figure 10.** and **Figure 11.**

In the *Sandık* (The Chest, 2009) and *Yalan Dünya* (Mendacious World, 2010) albums, released after *Aşk Tesadüfleri Sever*, both by *Pasaj Müzik*, his image and song arrangements retained the same style as *Aşk Tesadüfleri Sever* album except for the

songs included. The album aimed to retain his core audience with his own classic songs in addition to the cover versions of Turkish pop songs. His manager explains:

With the intention of appeasing cutters (*Müslümcüler*), I picked Müslüm Gürses' most favorite classics by carrying out an internet poll. Then we arranged the classics with the Western sound. We were supported by Ceza, Kenan Doğulu and Sezen Aksu too. Thus, we managed to greet both groups in this album. (Çobankent 2010, 4)

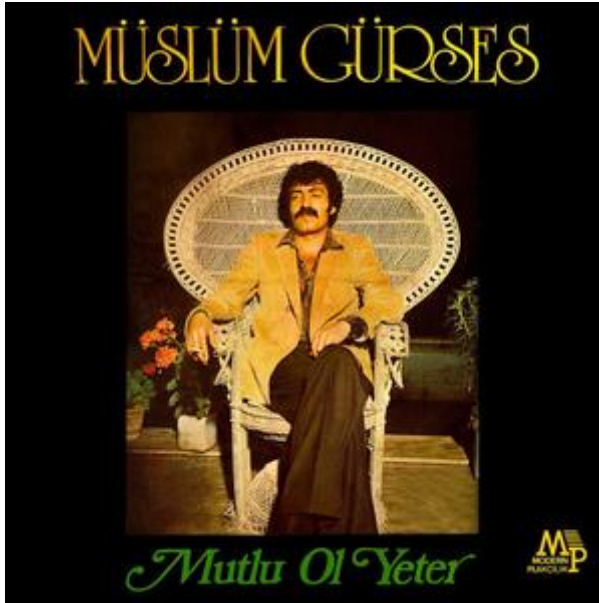


Figure 10. The album cover of Mutlu Ol Yeter (Just Be Happy, 1981). (Taken from Spotify)



Figure 11. The album cover of *Aşk Tesadüfleri Sever* (*Love Likes Coincidences*, 2006). (Taken from Vikipedi)

In the album *Sandık* (*The Chest*, 2009) Müslüm Gürses included “*İtirazım var*” (“I have objection”) from his album of 1981 (*Mutlu Ol Yeter; Just Be Happy, Modern Plakçılık*), in two versions, rock and rap. This is a good example for a comparison to explore the change he has undergone. The original version of the song represents the classical style of Müslüm Gürses’ music. The arrangement of the original version in the *Mutlu Ol Yeter* album has exactly the *arabesk* sound in which the violins group prevails playing the melodic line in a very ornamented style (**Figure 1**).

It turns into a rock song in the album *Sandık* (*The Chest*, 2009), with a faster tempo. The intro is similar to the original, but less ornamented (**Figure 12**). Unlike the original; the strings are heard in voice pauses instead of accompanying the vocal melody in unison throughout the song. The background is dominated by the drum, the bass guitar and the electro guitar. Before the second verse, the intro is played with electro guitar this time. The recitation of the lyrics is

removed. The song ends with the drums and the electro guitar solo. He also shortened the vocal sustentions that he had at the end of every line of the lyrics in the original version, which he had prolonged at the end of staff of the original record, therefore the dose of his pomposity and sad expression were lessened.



Figure 12. Intro of “İtirazım var” (“I have objection”) in the rock version.

The rap version of “İtirazım var” (“I have objection”) in the album *Sandık*, Müslüm Gürses performed a duet with the famous Turkish rap singer Ceza. The tempo of rap version is the same as the rock version, with a soft rhythm of electronic music, so, it is faster than the tempo of the original version. The rap version of the song also starts with the intro of the violin and loop (see: Figure 10.). When Gürses finishes the first part, the rap part which Ceza added to the song is heard. The second part of the lyrics is sung by Gürses again and then rap part is heard. The song ends after Müslüm Gürses sings the refrain. The lyrics of the rap part that were added to the song have the same “*arabesk* sentimentality” as well as the other songs in the album. Müslüm Gürses performs the song softly, not in a begging manner. Thus, this performance, similar to the rock version, does not reflect sorrowful feelings as the original version does. (Figure 13).



Figure 13. Intro of “İtirazım var” (“I have objection”) in the rap version of.

Music videos and album covers are also tailored to his new, and modern looking image. In videos, the context is rather loneliness of a modern man in the crowd of a large city. It can be inferred that the new context resulted in losing his *sahicilik* (genuineness) in the imagination of his fans. He however maintains his posture and his facial expressions. For example, in the video for “*Bir ömür yetmez ki*” (“One life is not enough”; *Aşk Tesadüfleri Sever*, 2006), he performs within the scope of his customary posture sitting as the single figure under a light bulb in a room with low light. But there are also some motives inserted into his overall customary actions. In a frame, he grabs and raises the microphone stand into the air resembling rock musicians. In the background, a woman plays violin with the Western classical music technique and a man plays the drums losing himself as if he were playing to a rock song on the roof of a building revealing the unplanned urbanization of Istanbul. Images of an oriental dancer and partying young people are displayed occasionally as well. Similar to the way that the lyrics of songs in the change period were meant to retain the particular sensation associated with Müslüm Gürses, modern fiction parts in his music videos were built upon his usual image without destroying this image.

In an interview after the release of his *Aşk Tesadüfleri Sever* (2006) album, Gürses, commenting about his new style, said that he didn't change, preserving his discourse at the beginning of his change period. "Speaking about a style change in this album, it's not that we have completely drifted away from our style. We are pleased with our situation. Such changes should be viewed as new colors" (Özbey, 2006). In another interview, he stated, referring to the intellectuals, or, cultural intermediaries: "After a while, I didn't go to them, they came to me instead. I haven't changed, I stood where I've always been, then they knocked on my door, and I said 'welcome, come in'" (Pamir, 2013). In response to the interviewer Pamir's question asking "How come you did not change? You have performed songs of Tarkan, Bülent Ortaçgil, Sezen Aksu and Teoman", he answered:

Yes I have. Even though there is some minor stuff in our format, nothing has happened that would distort our philosophy, integrity and the meaning in our music style...I didn't go to these friends [intellectuals]; they have come and started listening to me. Here you see the *Eylülist Bar* is overflowing with people. There is a lovely community there, and we became friends. (Pamir, 2013)

Although he persistently refused the statements about his change, Müslüm Gürses, with his new music and image, now becomes an "artist," a prestigious title ascribed by the intellectuals who can readily embrace him in their own entertainment culture. Pointing out that Müslüm Gürses' albums weren't available in *Akmerkez*, the most popular shopping center of Istanbul, until the release of the *Aşk Tesadüfleri Sever* album, manager Nevzat Takmaz said "...We released many albums beforehand but he never received an offer to act in commercials then. He receives now many project proposals for commercials and films that we are considering (Çobankent 2010, 4). Among these projects were a performance venue called *Eylülist*, where Gürses started taking the stage, and an elitist one called *Al Jamal*, performing together with several popular musicians from different genres like the rapper *Ceza* and *Duman*, a rock band; he became a commercial star of such major brands with

modern images as *Akbank*, Coca-Cola and *Çaykur*; began hosting the *Baba Show* program on the *Türkmax* television channel (2006) and acted in the role of an amusing character in various comedy movies instead of his previous pessimistic roles in melodramatic movies. Thus Müslüm Gürses became a brand himself.

Concluding remarks

To the *Müslümcüler*, “Whatever he performs belongs to him... Once he performs a song, he makes it go with him. This is important.” He himself asserts that he performs in the “Müslüm way.” In this respect, it could be argued that his music didn’t change, for his vocal style has never changed significantly, and the songs of different genres he included in his albums always have the “*arabesk* sentimentality.” This could be the reason he insistently refused any argument about his change.

Some certain novelties in Müslüm Gürses’ music in terms of repertoire and arrangement which, in fact, could have been interpreted as efforts to keep up with the market in the early 2000s, were made to appear more significant than they really were, due to the patterns of judgment of taste in the public. How come Müslüm Gürses, deemed as the representative of the lowest class of “*arabesk* life”, could perform rock music, which represents the elite. Müslüm Gürses, intentionally or not, broke again a stereotype of Turkish society, for this kind of attempts had already been made by some other *arabesk* singers performing rock songs. It is the new cultural intermediaries, belonging to the bohemian bourgeoisie intellectual class, that made the difference by focusing on Gürses, not on his predecessors, by exploiting this ready-made agenda as supplies. And Müslüm Gürses said, in his own words, “Welcome, come in” to them. As a result of this mutual interest, whereas Müslüm Gürses, who once stood as the icon of the lowest class within society, turned into a brand, *arabesk* music entered into a gentrification process. All the links required for the brand theory fit together within the iconic identity of Müslüm Gürses. His strategy as a musician who looks for ways to maintain his position in the music business led him to lose

his genuineness in the hearts of his male fans on one hand, and expand his audience from higher classes, including women on the other. Not only did the musician lose his position of representing the labour of lower class people, but also the *arabesk* lost its original social meaning of resisting the establishment. Özgür suggested that arabesk has served to legitimize a kind of Turkish identity.

The popularity of arabesk music in present-day Turkey shows that feelings of marginality or exclusion are not peculiar to the lower class urban dwellers. One possible reason that mainstream Turks have turned to arabesk and have become more accepting of an Eastern form of culture is that they are increasingly finding themselves marginalized within the Western context of which they so much aspire to become a part” (Özgür, 2006, 186).

Whereas no one stood up against the words of intellectuals and the elite who had previously dragged *arabesk* music through the mud, harsh criticisms^{viii} was directed recently towards *arabesk* by prominent pianist-composer Fazil Say were rejected by the public and a group of intellectuals. He said “Arabesk music, ... Middle-Eastern stuff, third class, surviving on self-dramatization, laziness, incompetence, undeserved income, mud, ambiguities... I am ashamed of Turkish people’s lowlife interest in arabesk. I am ashamed. I am ashamed.” (Milliyet Newspaper, 2010). Fazil Say, in the end, sent a wreath to Müslüm Gürses’ funeral as did President Abdullah Gül, and prominent journalists wrote about Müslüm Gürses with glowing words following his passing. Today, the “debate” on *arabesk* has settled on a compromise, embedded in a common taste of *arabesk* music among people from all classes.

References

Aksoy, E. (2013). 15 Maddede Müslüm Gürses. *Yeni Harman*, 171 (03), p. 10.

Artun, E. (2005). *Aşıklık Geleneği ve Aşık Edebiyatı*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Belge, M. (1983). *Tarihten Güncelliğe*. İstanbul: Alan Yayınları.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Massachusetts:

Harvard University Press.

Çalışkan, M. (2001). Nilüfer'in şarkısını damardan söyledim, *Sabah Gazetesi*, August 23.

(Accessed March 25, 2017).
<http://arsiv.sabah.com.tr/2001/08/23/m01.html>.

Çobankent, Yeşim. (2010). Arabesk de Söylesin Rock da Yakışıyor Abime, *Hürriyet Cumartesi*, January 23, p. 4. (Date of Access April 2017.), <https://hurriyet.com.tr/kelebek/arabesk-de-soylesin-rock-da-yakisiyor-abime-13564519>

Güngör, N. (1993). *Arabesk: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Hesmondhalgh, D. (2006). Bourdieu, the media and cultural production, *Media, Culture & Society*, 28(2): 211–231. ISSN: 0163-4437 DOI: 10.1177/0163443706061682], SAGE Publications (London, Thousand Oaks and New Delhi). Downloaded from <http://mcs.sagepub.com> at UNIV OF NOTRE DAME on June 14, 2007.

Hürriyet Newspaper (2001). Dünya yalan ama bu ilişki sahici, September, 09, (Accessed February 2021). (<https://www.hurriyet.com.tr/amp/gundem/dunya-yalan-ama-bu-iliski-sahici-38264971>).

Işık, C. & Erol, N. (2002). *Arabeskin Anlam Dünyası: Müslüm Gürses Örneği*. İstanbul: Bağlam

Yayıncılık.

Özgür, İ. (2006) Arabesk Music in Turkey in the 1990s and Changes in National Demography, Politics, and Identity, *Turkish Studies*, 7:2, 175-190, DOI: [10.1080/14683840600714616](https://doi.org/10.1080/14683840600714616)

Erol Işık, N. (2018). Müzik sosyolojisi açısından Arabesk müziğin dönüşümü. *Sosyoloji Dergisi*, 38, 89–106. <http://dx.doi.org/10.26650/SJ.38.1.0004>

Kalakota, R., & Robinson, M. (2001). *E-Business 2.0: Roadmap for success*. Boston: Addison-Wesley.

Maguire, J. S. & Matthews, J. (2010). Cultural Intermediaries and the Media. *Sociology Compass*. 4/7, 405-416.

Meriç, M. (2013). Türkiye en Baba Arabeskçisini Kaybetti, *Radikal Gazetesi*, March 04, 28 29.

Milliyet Newspaper. (2010). July 17. (Accesse April 21, 2013). <http://magazin.milliyet.com.tr/say-arabesk-yavsakliginden-utaniyorum/magazin/magazindetay/17.07.2010/1264736/default>

Özbek, M. (2003). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Özbey, S. (2006). Bir Murathan Mungan, Müslüm Gürses Yapımı, *Hürriyet Pazar*, April 16.

(Accessed March 24, 2013) <http://hurarsiv.hurriyet.com.tr/goster/ShowNew.aspx?id=4259289-15-11-2012>

Özgentürk, N. (2002). Müslüm Baba'nın Kendi Ağzından Hayat Hikayesi, *Sabah Gazetesi*, September 23, 6.

Pamir, B. (2006). Müslüm Gürses 'Ben Arabesk Dinlemem' Diyenleri Gafil Avladı, *Sabah Gazetesi*, May 13.

Parmaksızoğlu, K. (2011). İstanbul'da Eğlencenin 'Entel' Hali: 1980'den Günümüze Üst Sınıf Eğlence Hayatındaki Değişimler, In Volkan Aytar & Kübra Parmaksızoğlu (Eds.) *İstanbul'da Eğlence*. (pp. 69-85). İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları,

Poole, Ralph J. (2007). Arabesk. Urban Culture Between Tradition and Postmodernism, Paper presented at "KCTOS: Knowledge, Creativity and Transformations of Societies", 6-9 Dec 2007.

Posta Newspaper. (2013). Müslümcüler ile Orhancılar arasındaki fark, March 3. (Accessed February 19, 2016). <https://www.posta.com.tr/muslumculer-ile-orhancilar-arasindaki-fark-165119>

Sayan, A., (2020). Merkez-Çevre İlişkileri Bağlamında Soylulaşan Arabesk. In Sibel Öz & İsmail Afacan (Eds.). *Arabesk Yeniden*. (pp. 89-102). Notabene Yayınları. İstanbul,

Spotify, Album cover of *Mutlu Ol Yeter* (Accessed, 16 December 2023). https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Mutlu_Ol_Yeter.jpg,

Stokes, M.

(1992). *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. Oxford: Clarendon Press

(2000). East, West, and Arabesk. In G. Born & D. Hesmondhalgh (Eds.) *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*, (pp.213-233). Berkeley.

(2010). *Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Tekelioğlu, O. (1996). The Rise of a Spontaneous Synthesis: The Historical Backround of Turkish Popular Music, *Middle Eastern Studies* 32(2) April, 194-215.

Wikipedi, Album cover of *Aşk Tesadüfleri Sever*. (Accessed, 16 December 2023). <https://open.spotify.com/intl-tr/album/2Edvmoz9Z4Vi7RIfhSSV2>.

Yarar, B., (2008). Politics of/and popular music: An analysis of the history of arabesk music from the 1960s to the 1990s in Turkey, *Cultural Studies*, 22(1),35-79. DOI: 10.1080/09502380701480402.

Discography

“*Olmadı yar*” (“It didn’t work darling”) in the album *Dünya Yalan* (The World is a Lie) (2001). https://www.youtube.com/watch?v=2agdQzh_zSk (Accessed April 20, 2019).

“*İtirazım var*” (“I have objection”). Original version. In the album *Mutlu Ol Yeter/ Just Be Happy* (1981). <https://www.youtube.com/watch?v=yIyawhHjzQI> (Accessed April 20, 2019).

“*Senden vazgeçmem*” (“I won’t give up on you”) in the album *Senden Vazgeçmem* (1994). <https://www.youtube.com/watch?v=59Pru5BRCwQ> (Accessed April 20, 2019).

“*Paramparça*” (“Shattered”) in the album *Paramparça* (2002). <https://www.youtube.com/watch?v=IWpBzKPjtc0> (Accessed April 20, 2019).

“*İkimizin yerine*” (“Instead of both of us”) in the album *İkimizin Yerine* (2003). <https://www.youtube.com/watch?v=qJNSoCCk8GU> (Accessed December 20, 2023).

“*Gönül Teknem*” (“My heart boat”) in the album *Gönül Teknem* (2006). <https://www.youtube.com/watch?v=fPQ2zB4ZU9w> (Accessed April 20, 2019).

“*Bir ömür yetmez ki*” (“One life is not enough”) in the album *Aşk Tesadüfleri Sever/Love Likes Coincidences* (2006). https://www.youtube.com/watch?v=UL11N8v_gM (Accessed April 20, 2019).

“*İtirazım var*” (Rock version). In the album *Sandık/The chest* (2009). <https://www.youtube.com/watch?v=CNfbbAtr-4> (Accessed April 20, 2019).

“*İtirazım Var*”. (Rap version). In the album *Sandık/The chest* (2009). <https://www.youtube.com/watch?v=Dym19zvzIXs> (Accessed April 20, 2019).

ⁱActually, İbrahim Tatlıses was the first *arabesk* singer ever to perform a cover version of a rock song and a cover version of a pop song as well. He had performed Kayahan’s pop song “*Yemin ettim*” (“I Swore”) for his *Vur Gitsin Beni/Yemin Ettim* (Shoot Me /I Swore, 1991) album and “*Akdeniz akşamları*” (“The Nights of the Mediterranean Evenings”) popularized by the rock singer Haluk Levent (*Yollarda*, 1993), with a pop-*arabesk* arrangement for his *At Gitsin (Throw it Away)* album in 1998. However, it was deemed extraordinary neither by İbrahim Tatlıses’s audience, nor the press when he, who became wealthy and became an *arabesk* singer of high society by integrating into the system in 1980s, performed a rock song.

ⁱⁱ The concept of “modernization” in Turkish society is based on “Westernization” ideology that was adopted in the Ottoman Empire in the 19th century within the scope of reforms. In 1923, after the Turkish Republic was founded, Kemalist culture and the government policies adopted the Westernization ideology by denying the Ottoman customs and traditions in many areas. Turkish modernization did not arise by bourgeoisie’s gaining of strength as in the West; instead, it was developed in a bureaucratic framework with nation-state consideration. The liberal capitalist policies of Turgut Özal government in the 1980s and the neo-liberal capitalist policies of Recep Tayyip Erdoğan after 2000 changed the way of modernization within the frame of Westernization from Europe to America and they initiated a cosmopolitan culture that was consumption-oriented. Within this scope, music types taken from the West such as rock and pop music evaluated as “modern” by the Turkish society. In addition, Western -especially American- casual dressing style was taken as “modern” dressing style.

ⁱⁱⁱ Within this scope, it is a striking example that a two-CD-tribute album named *Orhan Gencebay ile Bir Ömür (A life with Orhan Gencebay*, Poll Production-*Kervan Plak*, 2012) consisting of 33 classical works of Orhan Gencebay performed by the 33 most popular and significant singers of Turkey broke sales records.

^{iv} Since Müslüm Gürses refrained from providing detailed information about his family to media sources, there are inconsistencies in dates and information related to deaths of his mother and brother, and, his father’s imprisonment and release in different sources.

^v Including the Minister of Culture and Tourism- Ömer Çelik, Governor of İstanbul-Hüseyin Avni Mutlu, Metropolitan Mayor of İstanbul-Kadir Topbaş, Mayor of Şişli-Mustafa Sarıgül, Chairperson of CHP (Republican People's Party) Kemal Kılıçdaroğlu in 2013.

^{vi} Figure 4. and Figure 5. have been transcribed by music director Hakan Kumru.

^{vii} Other *arabesk* stars have their own recording companies: Orhan Gencebay, *Kervan Müzik*; Ferdi Tayfur, *Ferdifon*; İbrahim Tatlıses, *İdobay*.

