

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Ayşe YETGİN

EROL AKYAVAŞ'IN GELENEKLE SOMUTLAŞAN RESİMLERİNDE
KARŞILAŞTIRMALI KOMPOZİSYON ÇÖZÜMLEMELERİ

Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2013

AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Ayşe YETGİN

EROL AKYAVAŞ'IN GELENEKLE SOMUTLAŞAN RESİMLERİNDE
KARŞILAŞTIRMALI KOMPOZİSYON ÇÖZÜMLEMELERİ

Danışman
Doç.Dr. Erol KILIÇ

Resim Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Antalya, 2013

Akdeniz Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürlüğüne,

Ayşe YETGİN'in bu çalışması, jürimiz tarafından Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. M. Fadıl SÖZEN



Üye (Danışmanı) : Doç. Dr. Erol KILIÇ



Üye : Yrd. Doç. Nevin YAVUZ AZERİ



Tez Konusu : **Erol Akyavaş'ın Resimlerinde Gelenekle Somutlaşan Karşılaştırmalı Kompozisyon Çözümlenmeleri"**

Onay : Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 24/04/2013

Mezuniyet Tarihi : .../.../2013



Doç. Dr. Abdullah KARACAĞ
Müdür

İÇİNDEKİLER

1. RESİM DİZİNİ.....	vi
2. KİŞİSEL RESİM DİZİNİ.....	x
3. LEVHALAR DİZİNİ.....	xi
4. KISALTMALAR LİSTESİ.....	xii
ÖZET.....	xiii
SUMMARY.....	xiv
ÖNSÖZ.....	xv

1.BÖLÜM: GELENEKSEL SAYFA SÜSLEMELERİ VE TOPOGRAFİK MİNYATÜRLERDE KOMPOZİSYON KULLANIMLARI.....1

1.1 Türk Sayfa Süsleme(Tezhip) Sanatı.....1

1.2 Türk Sayfa Süsleme (Tezhip) Sanatının Ortaya Çıkışı ve Gelişimi.....2

1.3 Türk Sayfa Süsleme(Tezhip) Sanatında Kullanılan Kompozisyon Kalıpları.....7

1.3.1 Geometrik Formlar Kullanılmadan Oluşturulan Serbest Kompozisyon Kalıbı.....8

1.3.2 Dik Dikdörtgen İçine, Dik Dikdörtgen Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı.....10

1.3.3 Dik Dikdörtgen İçine, Yatay Dikdörtgenler Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı.....12

1.3.4 Yatay Dikdörtgen İçine, Yatay Dikdörtgenler Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı.....13

1.3.5 Yatay Dikdörtgen İçine, Hem Yatay Hem de Dikey Dikdörtgenlerin Yerleştirmesiyle Oluşan Kompozisyon Kalıbı.....14

1.3.6 Yatay Dikdörtgen İçine, Yatay Dikdörtgen ve Kare Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı.....	16
1.3.7 Dik Dikdörtgen İçine Daire veya Kare İçine Daire Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı.....	18
1.3.8 Dik Dikdörtgen İçine Daire ve Yatay- Dikey Dikdörtgenler Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı.....	20
1.4 Türk Minyatür Sanatı.....	23
1.4.1 Türk Minyatür Sanatının Ortaya Çıkışı VeGelişimi.....	24
1.4.2 Osmanlı Dönemi Türk Minyatür Sanatı.....	31
1.5 Topografik Minyatürlerde Kompozisyon Kullanımı.....	43
2.BÖLÜM: EROL AKYAVAŞ'IN TANITIMI VE SANAT ANLAYIŞI.....	52
2. 1 Erol Akyavaş'ın 1950-1970 Arası Sanat Anlayışı.....	52
2. 2 Erol Akyavaş'ın 1970-2006 Arası Sanat Anlayışı.....	60
3.BÖLÜM : EROL AKYAVAŞ'IN ESERLERİNİN KOMPOZİSYON AÇISINDAN KARŞILAŞTIRMALI ÇÖZÜMLEMELERİ.....	77
3.1 Erol Akyavaş'ın Mimari Kurgulu Resimleriyle Topografik Minyatürlerin Karşılaştırmalı Kompozisyon Çözümlenmeleri.....	77

3.2 Erol Akyavaş'ın Geometrik Kurgulu Resimleriyle Süsleme Sanatlarındaki İstifleme

Örneklerinin Kompozisyon Karşılaştırmaları87

3.3 Erol Akyavaş'ın Tasavvuf Çağrışımlı Resimlerinden Örnek Çözümler.....96

4.BÖLÜM: UYGULAMA AŞAMASI VE ESER ÇÖZÜMLEMELERİ.....101

4.1 Uygulama Çalışmalarının Gerekçesi101

4.2 Uygulama Çalışmalarının Aşamaları.....102

4.3 Uygulama Çalışmalarının Çözümleri.....104

4.3.1 İsimsiz 1.....106

4.3.2 İsimsiz 2.....107

4.3.3 İsimsiz 3.....107

4.4 Diğer Çalışmalar.....108

SONUÇ.....111

KAYNAKÇA.....114

ÖZGEÇMİŞ.....118

RESİM DİZİNİ**Sayfa No**

Resim 1.1. IX-X. Asırda Ebu Esved ed-Düeli hareke sistemine göre kuti hatla yazılmış el-Bakara 2/202-203 ayetleri(Freer Gallery Of Art, Washington D.C.nr.37.6).....	8
Resim 1.2. Mühelhil b.Ahmed tarafından verakki(neshi, Iraki) hatla yazılmış Kitabü-l Muktezab isimli eserden bir sayfa.....	9
Resim 1.3. Rakım Efendi'nin muasırı Mahmud Celaleddin'in celi sülüs tarzında yazılmış bir levhası, Hadis-i şerif.....	10
Resim 1. 4. Erol Akyavaş, 'Padişahların Zaferi', 1959.....	10
Resim 1.5. Kebecizade Mehmed Vasfi Efendi'nin sülüs, nesih kıt'ası (Ekrem Hakkı Ayverdi Hat Koleksiyonu).....	11
Resim 1.6. Şah Mahmud'un nesta'lık kıt'ası (Ann Arbor, MI, Abdülhamid II koleksiyonu, nr. 439).....	13
Resim 1.7. Kemal Batanay'ın celi-nesta'lık levhası (Ekrem Hakkı Ayverdi Hat Koleksiyonu).....	14
Resim 1.8. Macid Efendi'nin sülüs nesih koltuklu kıt'ası (Ekrem Hakkı Ayverdi Hat Koleksiyonu).....	16
Resim 1.9. Sülüs ve nesih hatlarla Hafız Osman'ın bir Kıt'ası.....	17
Resim1.10. Halim Efendi'nin celi sülüs levhası legzatullah, Tezhip Rikkat Kunt.....	19
Resim 1.11. Şevki Efendi'nin muhakkak, sülüs ve nesih hatlarla yazdığı hilye-i şerife, tezhip Mihriban Sözer (Ekrem Hakkı Ayverdi Hat Koleksiyonu).....	21
Resim 1.12. Miran, İ. S. III.yy.....	24
Resim 1.13. Siyah Kalem, Mum Işığında İki Kişi, 15. yüzyıl, 24x15,7 cm.....	27
Resim 1.14. Siyah Kalem, İp Çözenler, 15. yüzyıl, 25,1x16 cm.....	28
Resim 1.15. Varka ve Gülşah Mesnevisi, Varka ve Gülşah, 13.yy.....	30
Resim 1.16. Hüsrev ve Şirin Mesnevisi, Şirin'in Banyosu, 14.yy.....	33
Resim 1.17. Nakkaş Sinan, Fatih'i Gül Koklarken Betimleyen Minyatür, 15.yy.....	34
Resim 1.18. Arif Çelebi'nin Süleymannamesi'nden, Süleyman'ın Av Sahnası, 1558.....	35
Resim 1.19. Nakkaş Nigari, Hayrettin Paşa Portresi,1540.....	36

Sayfa No

Resim 1.20. Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil-i Seferi Iraken-i Sultan Süleyman Han, İstanbul Şehri, 1537.....	37
Resim 1.21. Matrakçı Nasuh, Nis Limanı, Süleymanname, 1545.....	37
Resim 1.22. Ressam Nakşi, Seyyid İbrahim Geyik Üzerinde, 1622.....	40
Resim 1.23. Albüm, Konaklayan Yolcular, 17.yy, ikinci yarısı.....	41
Resim 1.24. Surname-i Vehbi, Padişah'ın Okmeydanına Gelişi, 18.yy.....	42
Resim 1.25. Surname-i Vehbi, Meyvacıların Geçidi, 18.yy.....	42
Resim 1.26. Şeker Bahçeleri ve Nahılların Geçidi, Surname-i Vehbi, 1720 (TSM.A.3593), 162.a.....	44
Resim 1.27. Kanuni Sultan Süleyman Avlanıyor,Hünernâme,II. Cilt, 1558.....	45
Resim 1.28. Hz. Muhammed Camide Vaaz Ediyor, Zübdetü't - tevârih, 1583 (TİEM, 1973),46 a.....	46
Resim 1.29. Sultan II. Selim, Avusturya İmparatorluğu Elçisini Kabul Ediyor, Nüzhet-i Esrârü'l ahbâr der-sefer-i Sigetvar, 1569	46
Resim 1.30. Topkapı Sarayı İkinci Avlu, Süleymanname, 1558 (TSM.H.1517), 37. b.....	47
Resim 1.31. Hz. Muhammed'in Ölümünden Sonra, Mescitte Ebubekir'e Halife Olarak Biat Eden Müslümanlar, Siyer-i Nebî, VI. Cilt (TSM. H.1223),417 a.....	48
Resim 1.32. Sam, oğlu Zalı Ebruz Dağında Buluyor, Firdevsî Sehnâmesi, Tebriz,1522–1525, Berlin, Museum für İslamische Kunts.	49
Resim 1.33. Yunus Hikâyesinden, Coğrafya Kitabı, (TSM. B. 334),.....	49
Resim 1.34. Divan Toplantısı, Süleymanname, 1558 (TSM. H. 1517) 38a.	50
Resim 1.35. Ok Meydanında Gece Gösterisi, Surnâme-i Vehbi, 1720 (TSM. A. 3593), 162a.118.....	50
Resim 2.1. Erol Akyavaş, 'Akdeniz Gecesi', 1956.....	52
Resim 2.2. Erol Akyavaş, 'Kadınlar', 1962-64.....	57
Resim 2.3. Erol Akyavaş, 'İsimsiz', 1962-64.....	58
Resim 2.4. Erol Akyavaş, 'İsimsiz', 1966.....	58
Resim 2.5. Erol Akyavaş, 'Ölü VI', 1961.....	59
Resim 2.6. Erol Akyavaş, 'Kafka'nın Evi', 1974.....	62

Sayfa No

Resim 2.7. Erol Akyavaş, ‘Doğu Karşı Batı’, 1989.....	63
Resim 2.8. Erol Akyavaş, ‘Kalenin Düşüşü’, 1981.....	65
Resim 2.9. Erol Akyavaş, ‘Kalenin Düşüşü’ (Detay).....	82
Resim 2.10. Erol Akyavaş, ‘Kalenin Düşüşü’(Detay).....	83
Resim 2.11. Matrakçı Nasuh, ‘Cisr-i Mezre’a, Cisr-i Duhan, Veys el-Karani’.....	84
Resim 2.12. Erol Akyavaş, ‘Düşük Şehir I’, 1982.....	65
Resim 2.13. Erol Akyavaş, ‘Hz. Ali’, 1989.....	67
Resim 2.14. Erol Akyavaş, ‘Kerbela’, 1983.....	68
Resim 2.15. Erol Akyavaş, ‘Hallac-ı Mansur’, 1989.....	68
Resim 2.16 Erol Akyavaş, ‘Hallac-ı Mansur’, 1988.....	69
Resim 2.17. Erol Akyavaş, ‘Miraçname’, 1987.....	71
Resim 2.18. Erol Akyavaş, ‘Fihi Ma Fih’, 1986.....	71
Resim 2.19. Erol Akyavaş, ‘İnsan-ı Kâmil’, 1989.....	73
Resim 2.20. Erol Akyavaş, ‘Sarı Lâm Elif’, 1990.....	75
Resim 2.21. Erol Akyavaş, ‘İkonaklastlar İçin İkonalar’, 1990.....	76
Resim 3.1. Erol Akyavaş, ‘Kuşatma’, 1982.....	78
Resim 3.2. Matrakçı Nasuh, ‘Kal’a-i Berrani’.....	79
Resim 3.3. Matrakçı Nasuh, ‘Adana’.....	80
Resim 3.4. Erol Akyavaş, ‘Kuşatma’ (Detay), 1982.....	81
Resim 3.5. Matrakçı Nasuh, ‘Derbend-i Kazıklı, Dikilitaş’.....	81
Resim 3.6. Mehmet Siyahkalem, ‘Demonlar’.....	85
Resim 3.7. Erol Akyavaş, ‘Cinler’, 1980.....	85
Resim 3.8. Erol Akyavaş, ‘Kerbela IV’, 1983.....	86
Resim 3.9. Erol Akyavaş, ‘Kimya-i Saadet’,1984.....	88
Resim 3.10. Mehmet Nazif Efendi, ‘Nesta’lik Kıt’a’.....	88
Resim 3.11. Erol Akyavaş, ‘Kimya-i Saadet’, 1984.....	89
Resim 3.12. Azhar el-Katib, ‘Nesta’lik Kıt’a’.....	90
Resim 3.13. Erol Akyavaş, ‘Gazali Serisi 8’, 1985.....	91
Resim 3.14. Erol Akyavaş, ‘Miraçname’,1987.....	92
Resim 3.15. Erol Akyavaş, ‘Hallac-ı Mansur’, 1988.....	93
Resim 3.16. İsmail Hakkı Altunbezer, ‘Hadis-i Şerif Levha’.....	93
Resim 3.17. Erol Akyavaş, ‘Hallac- Mansur’, 1988.....	95

Sayfa No

Resim 3.18. İsmail Zühdi, ‘Hilye-i Şerife’.....	95
Resim 3.19. Erol Akyavaş, ‘İsimsiz’, 1986.....	97
Resim 3.20. Erol Akyavaş, ‘Hallaeı Mansur’, 1987.....	98
Resim 3.21. Erol Akyavaş, ‘Sesler’, 1991.....	99
Resim 3.22. Erol Akyavaş, ‘Hu’, 1991.....	100

KİŞİSEL RESİM DİZİNİ**Sayfa No**

Resim 4.1. Ayşe Yetgin, ‘İsimsiz 1’, 2013.....	101
Resim 4.2. Ayşe Yetgin, ‘İsimsiz 2’, 2013.....	106
Resim 4.3. Ayşe Yetgin, ‘İsimsiz 3’, 2013.....	107
Resim 4.4. Ayşe Yetgin, ‘İsimsiz 4’, 2013.....	108
Resim 4.5. Ayşe Yetgin, ‘İsimsiz 5’, 2013.....	109
Resim 4.6. Ayşe Yetgin, ‘İsimsiz 6’, 2013.....	109
Resim 4.7. Ayşe Yetgin, ‘İsimsiz 7’, 2013.....	110

LEVHALAR DİZİNİ**Sayfa No**

Lev.1) Dik Dikdörtgen İçine, Dik Dikdörtgen Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı.....	11
Lev.2) Dik Dikdörtgen İçine, Yatay Dikdörtgenler Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı.....	12
Lev.3) Yatay Dikdörtgen İçine, Yatay Dikdörtgenler Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı.....	14
Lev.4) Yatay Dikdörtgen İçine, Hem Yatay Hem de Dikey Dikdörtgenlerin Yerleştirmesiyle Oluşan Kompozisyon Kalıbı.....	15
Lev.5) Yatay Dikdörtgen İçine, Yatay Dikdörtgen ve Kare Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı.....	17
Lev.6) Dik Dikdörtgen İçine Daire veya Kare İçine Daire Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı.....	18
Lev.7) Dik Dikdörtgen İçine Daire ve Yatay- Dikey Dikdörtgenler Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı.....	20

KISALTMALAR LİSTESİ

- A.g.e. : Adı Geçen Eser
- C. : Cilt
- cm. : Santimetre
- Çev. : Çeviren
- D.İ.A : Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi
- H.Ü.G.S.F : Hacettepe Üniversitesi güzel Sanatlar Fakültesi
- İ.Ü.K : İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi
- nr. :numara
- S. : Sayı
- s. : Sayfa
- S.Ü : Selçuk Üniversitesi
- T.İ.E.M : Türk İslam Eserleri Müzesi
- T.İ.K.B. : Türkiye İş Bankası Koleksiyonu
- T.S.M : Topkapı Sarayı Müzesi
- T.S.M.A. : Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi
- T.S.M.K : Topkapı Sarayı Müzesi Kitaplığı
- vb. :Ve Benzeri
- W.F.G.A : Washington DC, Smithsonian Institution the Freer of Art and the Arthur M.Jackler
Gallery
- yy. : Yüzyıl

ÖZET

Bu çalışmadaki amaç, Erol Akyavaş resminin analizine farklı bir yaklaşım ve bakış açısı getirerek sanatçının eserlerini kompozisyon kurguları açısından sınıflandırarak, bu kompozisyon kullanımlarını geleneksel kaynaklarla karşılaştırmak ve resimlerinin analizine daha farklı bir bakış açısı getirerek akademik literatüre katkıda bulunmaktır.

Bu tez çalışması dört bölümden oluşmaktadır. İlk bölümde Erol Akyavaş'ın kompozisyon kurgularının karşılaştırılacağı Tezhip Sanatı ve minyatürler hakkında literatür taraması yapılarak Tezhip ve Topografik minyatürlerde kullanılan kompozisyon kalıpları saptanmıştır. Tespit edilen kompozisyon kullanımları ile ilgili örnekler verilerek çözümlenmeleri yapılmıştır.

İkinci bölüm ise Erol Akyavaş'ın yaşamı ve sanat anlayışı incelenmiş, yaşam felsefesi ve sanat anlayışı arasında bir bağ kurularak geleneksel etkili resimlerinde, gelenekle ilgili nelerden daha çok etkilendiği ve bu etkileşimleri sanatına nasıl taşıdığı anlaşılmaya çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde Minyatür ve Tezhip Sanatı incelenerek, kullanılan kompozisyon kalıpları saptanmıştır. Akyavaş'ın geometrik kurgulu kompozisyonlarıyla, Tezhip sanatında kullanılan kompozisyonlar birebir karşılaştırılarak benzerlikler saptanmıştır. Mimari kurgulu resimlerinde özellikle topografik minyatürlerden etkilenen Akyavaş'ın bu tip resimlerinin kompozisyonları da topografik şehir minyatürleriyle karşılaştırılarak çözümlenmeye çalışılmıştır.. Ayrıca sanatçının sıkça kullandığı bazı formların da minyatür kaynaklı olup olmadığı incelenerek, sanatçının minyatür sanatına ait bazı formları kendi sanatında nasıl dönüştürdüğü ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

Dördüncü ve son bölümde ise uygulama çalışmaları yer almaktadır. Tez yazımı sırasında elde edilen bilgiler ışığında, Hat, Tezhip ve Tasavvuf Felsefesinden de faydalanılarak özgün bir üslup oluşturulmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın sonunda Erol Akyavaş'ın topografik minyatürlerden kompozisyon düzeni ve imgesel anlamda nasıl etkilendiği, Hat sanatındaki kaligrafik formları kullanımının yanında Tezhip Sanatındaki kompozisyon kullanımlarından nasıl etkilendiği ve sanatına nasıl yansıttığı araştırılmış, Akyavaş resmi analizinde karşılaşılan genel saptamaların dışında birebir ve somut karşılaştırmalar yapılmış, geleneği, sanatçının üslubuna nasıl ve hangi noktada dahil olduğu anlaşılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Gelenek, kompozisyon, minyatür, tezhip

SUMMARY

The aim of this study is to search a different view point of Erol Akyavaş's Paintings and to make contribution for academic literature by comparing the composition patterns of Tezhip and Topographic Miniatures and Erol Akyavaş's compositions patterns.

This thesis consists of four chapter. In the first chapter the composition patterns are determined which are using in Tezhip and Topographic Miniatures that compared with Erol Akyavaş's composition patterns. And there are an examples and analyses about these composition patterns.

In the second chapter, we tried to find out how Erol Akyavaş affected from custom and what he carry from custom to his art by analysing his life and his understanding of art and philosophy of his life.

In the third chapter minuatures and Tezhip Art have examined and the composition patterns which are using in Tezhip Art and minuatures have determined. The similarities between Akyavaş's geometric compositions and Tezhip Art compositions have determined by comparing them.

Akyavaş's architecture geared compositions compared with the topographical city minuatures's composition and these compositions have analyzed. Also, the forms that Akyavaş uses offently in his art have examined, if they velwed of minuatures or not, and we try to put forth how Akyavaş take this forms and change them in his art.

Application studies takes part in the fourth chapter. By benefiting from Hat, Tezhip and Sufi Philosophy and in the light of the information obtained from thesis, I try to have a unique style of painting.

End of study, we determined that how Erol Akyavaş affected from topographical minuatures composition layouts and how he affected about imaginary sense. As well as he uses the caligrafic forms in the Hat, how hw affected the using of composition patterns in Tezhip and how how reflect them to his art are examined. Encountered outside of the general observation of Erol Akyavaş's art analyses, we determined that how Erol Akyavaş used the custom and how he change the custom art to his unique style art.

Keywords: Custom, composition, minuature, tezhip

ÖNSÖZ

Günümüzde birçok sanatçının geleneksel sanatlarımızdan etkilenecek, kendi çağdaş usluplarını oluşturma çabası içindeler. Geleneksel sanatlarımızın zengin bir görsel malzeme kaynağı olduğu fikrini benimsemiş bir sanatçı adayı olarak, geleneksel sanatlarımızı incelemeye ve anlamaya çalışmam beni bu tezi yazma fikrine itti.

Çağdaş türk ressamlarının önde gelen isimlerinden Erol Akyavaş'ın sanatı ve uslubu gelenekçi etkilerin en iyi gözlemlenebildiği bir kaynaktı benim için. Bugüne kadar sanatçının eserleri birçok kez incelenmiş ve tasavvuf ve minyatür etkili, Hat Sanatı çıkış kaynaklı olduğu saptanmıştır. Sanatçının sanat serüvenindeki bu etkileşimleri anlamak ve geleneksel kaynaklardan nasıl esinlendiğini kavramak amacıyla, danışmanım, Doç. Dr. Erol Kılıç'ın da tavsiyeleriyle, konuyu sınırlandırarak, sanatçının eserlerinin kompozisyon kurgusu açısından da çözümlenmesi gerektiğine karar verilmiştir.

Tezin araştırılması sırasında edindiğim bilgiler uygulama çalışmalarımda etkili olmuştur. Uygulama çalışmalarımda yalnızca Erol Akyavaş'ın eserleri etkili olmamış, aynı zamanda geleneksel kompozisyon kalıpları ve kompozisyonu oluşturan biçimlerin tasavvuf anlamları da esinlendiğim biçimler olarak uygulamalarıma yansımıştır.

Çalışmam sırasında beni her konuda destekleyen ve yardımlarını esirgemeyen danışmanım, Doç.Dr. Erol Kılıç'a, bana destek veren aileme, eşime ve arkadaşlarıma teşekkür ederim.

Ayşe Yetgin

1.BÖLÜM: GELENEKSEL SAYFA SÜSLEMELERİ VE TOPOGRAFİK MİNYATÜRLERDE KOMPOZİSYON KULLANIMI

1.1 Türk Sayfa Süsleme(Tezhip) Sanatı

Geleneksel süsleme sanatlarımızın çok yaygın bir kolu olan ‘*Tezhip*’ Arapça’da altınlama anlamına gelen bir süsleme tekniğidir. Sözcük yalnız altınla yapılanın dışında, toprak boylarla yapılan bezemeler için de kullanılır. Yalnız altınla yapılan tezhibe “*halkari*” denir. Tezhip yapan sanatçıya “*müzehhib*” tezhiplenmiş yapıta da “*müzehheb*” adı verilir. En erken örneklerini yazma kitap sanatındaki Kur’ an, dua, bilim ve edebi kitaplarda görmek mümkündür. Türk tezhip sanatçısının yüzyıllar içersinde farklı üsluplarda geliştirdiği en mükemmel tezhipleri dini kitaplar için yaptığı kuşkusuz bilinen bir gerçektir. El yazma kitaplardan padişahlara ve önemli devlet adamları ile tanınmış kişilere sunulanlar, fermanlar ve tuğralar, levhalar, özel kütüphaneler için yazılan kitaplar, kitap citleri, külliyatlar, divanlar ve değer verilen kitapların pek çoğu tezhiplenmiştir. Özellikle Ku’ran’ larda çok zengin tezhip süsleme görülmektedir.

Minyatürlerde minyatür içindeki birimler ve bütünün etrafındaki iç ve dış Pervazlar tezyin edilir. Minyatürde tezhiplenen bölümler; mekanlar, çadırlar, kıyafetler, örtüler ve diğer ufak detaylardır. Mekanlar genellikle geometrik şekillerle tezhiplenir. Kıyafetlerde devrin kıyafet desenlerine uygun biçimde tezhiplenir. Çadır detaylarında şemseler ve diğer süsleme elemanları en uygun şekilde kullanılmıştır.

Türkler minyatürlerin etrafını gerektiğinde hafif bir halkar ile tezyin etmişler, bazen zerefşan ile süslemişlerdir. Tezhip Sanatı, hat ve minyatürle birlikte uygulandığı gibi, yalnız başına kullanılan bir kitap süsleme sanatıdır.

Bunların dışında kubur, kutu ve sandıklarda tezhiplenen eşyalardandır. Kubur üzerinde kalem koymaya mahsus yeri, altında da hokka bulunan yazı aletinin adıdır. Boru şeklinde dört altı ve sekiz köşeli olup, yirmi beş cm. boyunda olanları vardır. Kuburlar gövde ve kapaktan oluşur. Genelde gövde ve kapağın her iki uç kısmına pervaz yapıldıktan sonra arada kalan alan tezhiplenir.

Tılsımlı gömlekler de tezhiplenmiştir. Özellikle padişah ve ailesi için hazırlananların tüm yüzeyi hattatlar ve müzehhipler tarafından çeşitli ayetler ve dualar yazılarak, altın ümüş ve kumaş boyları ile tezhiplenerek doldurulmuştur. Tezhip sanatı bunların yanı sıra çadır

direkleri, tabanca kılıf ve kabzaları, ok ve yaylar ile bunların içine konulduğu tirkeş ve sadak denilen ok kapları üzerine de uygulanmıştır.

1.2 Türk Sayfa Süsleme (Tezhip) Sanatının Ortaya Çıkışı ve Gelişimi

Güzel sanatların en önemli kollarından biri de tezhip sanatıdır. Tezhip Sanatı, geçmişten bugüne, sanat eseri durumunda bulunan yazma kitaplara ayrıca bir değer ve estetik katmış geleneksel sanatlarımızın en müstesna yerini işgal eder. Bugün Kütüphaneleri , müzeler ve din dışı mekanları süsleyen binlerce kitap ve levha, büyük bir sabır ve ustalığın sonunda meydana getirilen eserler olarak karşımızdadır.

Dünya tarihine mal olmuş uygarlıklar arasında, süsleme sanatlarında zirveye çıkmış milletlerden biri de hiç şüphesiz Türklerdir. Bugüne kadar yapılan sanat tarihi araştırmaları ve arkeolojik kazılar, Türklerin ortaya çıkışıyla birlikte, onların süsleme sanatlarının en eski örneklerini ortaya koymaktadır. Orta Asya'da bulunan çanak, çömlekler üzerindeki motifler, Türklerde plastik sanatların başlangıcını bu tarihlere kadar götürür. Amerikalı arkeolog Raphael Pumpally'nin Orta Asya'da 1908 yılında yapmış olduğu kazılarda Orta Asya Medeniyeti'nin M.Ö. 9000, Hubert Schmidt'in 1904 yılında Ön Asya'da Anav şehrinde yaptığı kazılarda ise M.Ö.4500 yıllarına kadar uzandığını ortaya koymaktadır¹.

Türk sanatını incelerken İslam'dan önce ve sonra olarak ele almak faydalı olacaktır. Eski Türk Sanatının öncüleri M.Ö.I.yy.dan M.S. XIII.yy.a kadar yaşamış, Orta Asya'da farklı farklı devletler kurmuş, özellikle resim ve minyatür sanatında önmeli bir yer edinmiş olan Uygur Türkleridir. Uygurlar M.S.VII. ve IX. Yy.larda Maniheizm'i , daha sonraları Budizm'i benimsemişlerdir. Bu iki dinin etkisiyle, İslam devri resimlerinden farklı anlayışta, mabet ve manastırdaki bezekliklerde eserler ortaya koymuşlardır².

Uygur Türklerinde Resim dini bir hüviyet gösterir. Nitekim, Uygurlar ,Mani, Budist, Hristiyan ve Müslüman dinlere mensup olarak aynı şehirde yaşamış, İslam'dan başka dinler gibi Şamani olarak heykel ve resimlerini mabetlerine koymuşlardır. Yalnız Uygurların bu tasvirlerle tapmadıkları, sadece zengin birisi öldüğünde hatırasına saygı göstermek amacıyla

¹ İ.Binark, 'Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı' Vakıflar Dergisi, XII.,Ankara, 1978, s.274.

² İ.Binark, a.g.e, s.274.

yakınları tarafından yapıldığı bilinmektedir³. Uygurlar resim ve heykel sanatında ileri gitmişlerdi. Manihaizm ile resmin sıkı ilişkisi, bu dinin kurucusunun, İslam alimleri tarafından ‘Nakkaş Mani’ adıyla zikredilmesine sebep olmuştur. Uygurların Manihailiği devlet dini olarak kabul etmesinden sonra, Orta Asya’da kitap sanatlarının VIII. yy.dan itibaren gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bulunan el yazmaları parçaları, Mani sanatçıların ne kadar mahir ressam ve hattat olduklarını ortaya koymaktadır⁴.

Moğollar devrinde pek çok Uygur sanatkar İslam dünyasına gelmiş ve resim- süsleme sanatlarının yayılmasında etkili olmuşlardır⁵. Manihaist ve Budist Uygur ressamı M.S. VIII yy.dan itibaren Orta Asya’dan Ön Asya’ya inmeye başlamış, kendi tarzlarını gittikleri yerlere yaymışlardır.

Arap el yazmalarındaki ilk minyatür örnekleri genellikle XIII. yy.da görülür⁶. Bu minyatürler, ilmi eserlerde metnin izahı için yapılmış minyatürlerdir.

Bağdat mektebinde, Manihaist Uygur Türk ressam etkisi vardır⁷. Yapılan araştırmalar bu görüşü doğrulamaktadır. Özellikle A. Van Lecog’un Turfan kazılarındaki ele geçen Uygur minyatürleri, VIII-IX.yy.da Bağdat Mektebi üzerindeki Orta Asya Türk Minyatür Sanatı hakkında yeterli fikir vermektedir⁸.

XIV.yy.da İran’ı istila eden Moğollar döneminde ve Timur devrinde İslam Süsleme Sanatlarında Uygur Türk Sanatının etkileri görülür. Timur dönemine ait hiçbir minyatürlü yazma ele geçmemekle beraber o dönemin tezyinat anlayışını yansıtan mimari eserlerden bazı kaynaklarda bahsedilmektedir. Timur dönemi resim sanatı, kökü Bağdat, Tebriz ve Şiraz okuluna dayandırılmaktadır⁹.

Fransız şarkiyatçı Clement Huart, minyatür sanatının, Orta Asya’daki Türk resim sanatının İran’a geçmesiyle ortaya çıktığı¹⁰ yönündeki görüşünü ‘ El yazmalarını tezhip ve resimleme sanatı İran’a Orta Asya’dan gelmiştir.’¹¹ cümlesiyle ifade etmektedir. Orta Asya’nın yüksek sanat anlayışı Selçuklu ve Osmanlı Türklerinde devam etmiş, zamanla inkişaf etmiştir. Bunda,

³ O.Turan, Selçuklu Tarihi ve Türk İslam Medeniyeti, İstanbul , 1980, s.393.

⁴ G.M. Merdith-Owens, ‘Orta Asya Türklerinde Manihailik’, Türk Kültürü El Kitabı, II, İstanbul, 1972, s.155.⁵ O.Turan, a.g.e, s.393.

⁶ C.E. Arseven, Türk Sanatı Tarihi, III, İstanbul,ts., s. 70 ⁷ A.Ersoy, Türk Tezhip Sanatı, İstanbul, 1988, s.22.

⁸ İ.Binark, ‘Türklerde Resim ve MinyatürSanatı’ Vakıflar Dergisi, XII.,Ankara, 1978, s.275.

⁹ İ. Aka, Timur ve Devleti, Ankara,1991, s.139-140.

¹⁰ İ.Binark, ‘Türklerde Resim ve MinyatürSanatı’ Vakıflar Dergisi, XII.,Ankara, 1978, s.275.

¹¹ C.E. Arseven, Türk Sanatı Tarihi, III, İstanbul,ts., s. 72.

aynı millet olmanın zevk ve duyarlılığı önemli bir etkidir. Orta Asya resim ve süsleme sanatlarıyla Selçuklu sanatları arasında büyük üslup farklılıkları görülmez. Bunun en önemli sebebi, Selçuklu sultan ve Emirlerinin katip ve nakkaşlarının Uygur Türkleri oluşudur¹². Bununla beraber Selçuklular, İslam Medeniyetine kendi şahsiyet ve zevklerini katarak, kendi sanat görüşlerini ortaya koymuşlardır. Selçuklu süslemelerinde tabiattan istifade edilerek canlı insan ve hayvanların yanında pekçok motif kullanılmıştır¹³.

Büyük Selçuklular döneminde gelişen minyatür sanatı, Anadolu Selçukluları zamanında devam etmiş, ne yazık ki, bu eserler günümüze gelememiştir. Beylikler dönemi minyatür ve süsleme sanatları hakkında pek bilgi yoktur. XIV. yy.da İslam dünyasında Tebriz, Merağa, Şiraz, Bağdat, Kahire gibi merkezlerde Türklerin meydana getirdiği minyatür ve yeni üsluplar bilinmektedir¹⁴. Büyük ihtimalle bu yüzyıllarda da kitap sanatlarıyla ilgili eserler verilmişti. Yalnız Anadolu'nun o dönemlerde beyliklere bölünmüş oluşu ve kargaşalar yüzünden bu eserler günümüze gelememiştir. Beylikler devri sanatı, klasik Osmanlı resim ve süsleme sanatlarının hazırlık devresi olarak değerlendirilmiştir¹⁵.

Çok erken Osmanlı tezhipleri hakkında bilgi yoktur. Bu döneme ait yazmalar günümüze gelememiştir. Ancak Osmanlı dönemine ait en eski eser II. Murat dönemine ait bir musiki kitabıdır. Bu tezhipli eser Fatih dönemi tezhibinin renk ve desen bakımından öncüsü olarak değerlendirilmiştir¹⁶. İstanbul fethinden sonra Fatih, güzel sanatları himayesi altına almış ve bütün sanat dallarının gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Anadolu Selçuklu İmparatorluğu zamanından beri hükümdar saraylarının bir nakışhanesi vardı. Burada çalışan hattat ve nakkaşlar, muayen kitapları, yapılan binaların tezyini esaslarını hazırlardı. Bu gelenek Osmanlı Sarayına da girmiş ve İstanbul'un fethinden sonra bir nakışhane kurulmuştur¹⁷. Bu nakışhanenin Baba Nakkaş tarafından yönetildiği bilinmektedir¹⁸.

¹² A. Sevim-E. Merçil, Selçuklu Devletleri Tarihi, Ankara, 1995, s. 524; İ. Binark, Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı, s. 276.

¹³ A. S. Ünver, Selçuklularda ve Osmanlılarda Resim, Tezhip ve Minyatür, İstanbul, 1934

¹⁴ G. Öney, Beylikler Devri Sanatı, Ankara, 1989, s. 55.

¹⁵ A. Ersoy, Türk Tezhip Sanatı, s. 24.

¹⁶ Y. Demiriz, 'Anadolu Türk Sanatında Süsleme ve Küçük Sanatlar', Anadolu Uygurlukları Ansiklopedisi, V, İstanbul, 1982, s. 978.

¹⁷ A. S. Ünver, Fatih Devri Saray Nakkaşhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları, İstanbul, 1958, s. 1.

¹⁸ A. S. Ünver, Fatih Devri ..., s. 1.; H. Ethem, Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu, İstanbul, 1970, s. 27.; Y. Demiriz, Anadolu Türk Sanatında Süsleme ve Küçük Sanatlar', Anadolu Uygurlukları Ansiklopedisi, V, İstanbul, 1982, s. 978.

Sarayda yine hattatlar, nakkaşlar ve talebeleri tam kadroyla çalışmaya başlamış bu dönemde birçok yazma eser bezenmiş ve şaheserler ortaya konmuştur. Fatih'in aydın bir insan oluşu, yabancı ressamın İstanbul'a gelmesini sağlamış ve çok dinamik bir sanat ortamı oluşmasına sebep olmuştur. Fatih Venedik Dukası'na bir mektup yazmış ve bunun üzerine Centile Bellini İstanbul'a gelerek sarayda bir yıl çalışmıştır¹⁹. Fatih'in portresini yapan bu ressamın, bugün Londra Milli Galeri'de bulunan resmi herkes tarafından malumdur. Yine aynı dönemin nakkaşlarından olan ressam-portreci Sinan Bey'in Venedik'te eğitim gördüğü, Mostari Pavli De Damian adlı ressamın öğrencisi olduğu bilinmektedir²⁰. Fatih dönemi tezhip sanatı, aşırılığa kaçmayan, ince tezhip sanatı anlayışı ve yazıyı boğmayan sayfa düzeniyle çok parlak bir dönem yaşamıştır. Bu dönem tezhipleri, tezhip sanatının klasik evresinin baş yapıtlarıdır. Tezhip sanatının bir diğer önemli evrelerinden biri de Kanuni dönemidir. Bu sanat dalı bu dönemde de hızla gelişimini sürdürmüştür. Devrin sanatçıları arasında Nakkaş Şahkulu ve Velican²¹ gibi İran'dan gelen sanatçıların yanı sıra yerli sanatçılar Kefeli Hasan Çelebi, Matrakçı Nasuh ve Nigari mahlaslı Nakkaş Haydar sayılabilir²².

Yine Kanuni döneminde imparatorluğun Avrupa'daki topraklarından getirilen Arnavut, Çerkez, Macar ve Bosnalı nakkaşlara rastlanır²³. Kanuni döneminin ünlü mühezzibi ve nakkaşbaşı Kara Memi Şahkul'nun öğrencisidir²⁴. XVI.yy.ın ikinci yarısında tezhip sanatında büyük değişiklikler olmakla beraber, işçiliğin çok ince oluşu, tezhipli alanın safadaki yerinin artması, altının bolca kullanılışı çok zengin örneklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Kanuni dönemi saray nakışhanesini yöneten Karamemi'nin eserlerinde az da olsa klasik tezhip içerisinde natüralist çiçeklerin kullanılmaya başlandığı görülür²⁵.

Ayrıca XVI.yy.ın gözde bezemelerinden biri de '*Halkari*'²⁶ tarzıdır. Çok erken dönemlerde de örnekleri bulunan bu teknik, bu devirde çokça kullanılmıştır. XVII.yy.ın ilk yarısında XVI. yy. klasik tezhiplerinin etkisi görülmekle beraber ikinci yarısında tezhip sanatında

¹⁹ H. Ethem, .;H. Ethem, Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu, İstanbul, 1970, s.25.

²⁰ H. Ethem, a.g.e, s.26.; S.K. Yetkin, İslam Ülkelerinde Sanat, İstanbul, 1984, s.203

²¹ Ali, Menakıb-ı Hünerveran, Hazırlayan: Müjgan Cumbur, Ankara, 1982, s.118.

²² H. Ethem, a.g.e,s.27-28; A.Ersoy;Türk Tezhip Sanatı, s. 26.

²³ F.Çağman, ' Anadolu Türk Minyatürü', Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, V, İstanbul, 1982, s.987.

²⁴ Ali Menakıb...,s.117.; A.S.Ünver, Müzehhip Kara Memi, İstanbul, 1951, s.3.; F Çağman, 'Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref', Türkiyemiz, 54, İstanbul, 1988, s. 14.

²⁵ A.S.Ünver, Mühezzip Kara Memi, s.16;Y. Demiriz, Anadolu Türk Sanatında ..., s. 979.

²⁶ F.Ç.Derman; 'Halkari' mad.,DİA., XV, İstanbul, 1997, s.367.

gerileme başlamıştır²⁷. Bu dönem eserlerinin bir önceki asra göre işçiliğinin daha kaba ve kompozisyonlarının zengin olmadığı göze çarpar. Batı etkilerinin yavaş yavaş tezhip sanatına girdiği görülür.

XVIII.yy. Osmanlı Devleti'nin batıya kapılarını açtığı dönemdir. Bu dönemde Batı, Rönesans'ın ardından XVII. yy.da bilimde devrimi gerçekleştirmiş, aydınlanma çağını yaşamış, yüzyılın ikinci yarısında da sanayi devrimini gerçekleştirmiştir. Osmanlı Devleti bütün bu gelişmelerin dışındadır. Yüzyıla girildiğinde o dönemin padişahı III. Ahmet batıyla münasebetler kurar, Batıdaki gelişmeleri öğrenmek için III.Ahmet, 28. Çelebi Mehmet'i bir heyetle birlikte Paris'e gönderir²⁸. 28.Mehmet Çelebi, Paris'ten padişaha ve sadrazama gönderdiği mektuplarda, Fransız sanatından, saraylardan, büyük bahçelerden ve bunların görkemli zenginliğinden söz ederek benzerlerinin yapılmasını öğütler²⁹.

Çok geçmeden saray ve köşk mimarisini, Batılı unsurlar tesiri altına alır. Tezniyatıta ise, klasik anlayışın soyut formlarından uzaklaşıp, perspektifli resimlerin yapılmaya başlandığı görülür³⁰. Artık Batılı anlayışta bezemeler Türk sanatının tüm sahalarında etken bir roldedir. Lale motifi dönemin en gözde elemanıdır. Çiçekler daha naturel çalışılmakta, tek veya bir demet halinde kullanılmaktadır. Kısaca tezniyatımız Avrupa Baroku ve Rokokosu tesiri altındadır³¹. Türk Barok-Rokoko tezhibi adını verdiğimiz ve klasik devrin hatayı, rumi ve stilize çiçeklerinin yerine, dalından yeni kopartılmış gibi duran birer buket haline getirilmiş, şakayık ve zambaklardan oluşmuş kompozisyonlar günün modasıdır³².

Ali Üsküdarı, tezniyatımızın Batılı anlayışlar içerisinde boğuştuğu bu dönemde, klasik tezhip sanatımızın inceliklerini bilen çok yönlü bir sanatçı olarak karşımıza çıkar. Yaşantımızdan tezniyatımıza kadar her alanda Batı tesiri altında kaldığımız çiçek, buket ve demetlerin her çeşidini çok itinalı bir biçimde çalışmış, Batı üslubunu klasik üslup içerisinde eriterek ortak kullanım noktası bulmuş bir sanatçısıdır³³.

²⁷ İ.Özkeçeci, Türk Tezhip Sanatı ve Tezyini Motifler, Kayseri, 1992, s.5-6.

²⁸ D.Kuban, Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler, İstanbul, 1995, s.133.; M.Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, İstanbul, 1995, s.26.;A Turani, Dünya Sanat Tarihi, İstanbul, 1997,s.650.

²⁹ D.Kuban, Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler, İstanbul, 1995, s.133

³⁰ B.Ayvazoğlu, Geleneğin Direnişi, İstanbul, 1996, s.18.

³¹ D.Kuban, a.g.e, s.132.; Ş.Aksoy, 'Türk Süslemelerinde Türk-Barok-Rokoko Üslubu', Sanat, VI, İstanbul, 1977, s.128.

³² Ş.Aksoy, , 'Türk Süslemelerinde Türk-Barok-Rokoko Üslubu', Sanat, VI, İstanbul, 1977, s.131-132

³³ F.Bodur, '18.Yüzyılın Ünlü Mühezziibi Rugani Ali Üsküdarı', Kaynaklar, III, 1984,S.45.

XVII.yy.ın ikinci yarısı ve XIX.yy.ın tezhip örnekleri kaliteden çok uzaktır. Bunun yanında Barok ve Rokoko üsluolarda yapılan tezhip ve çiçekli kitap süslemelerinin zengin örnekleri sıkça karşımıza çıkmaktadır³⁴.

XX.yy.da tezhip sanatı, devletin desteğinden uzak şahsi gayretlerle yürütülen bir sanat haline gelmiştir. Yüzyılın başlarında müzehhip Bahaeddin, Beyazıt'ta bir dükkan açarak burada çalışmalarını sürdürmüştür³⁵. Müzehhip Hakkı Bey ise, Hattatlar Mektebi'nde hocalık yapmış,tezhip sanatını babası ve Bahaeddin Efendi'den öğrenmiştir³⁶. Hattatlar mektebi, 1928'de 'Şark Tezyini Sanatları' adı altında, 1936'da ise, Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı bir şube haline getirilir³⁷. XX.yy.ın başlarında tezhip sanatı eski görkemli günlerinden uzak Güzel Sanatlar Akademisi'nde sürdürülmeye çalışılmıştır. Bu dönemin ilk önemli sanatçısı Muhsin Demironat ve Rikkat Kunt günümüze ışık tutacak eserler ortaya koymuş ve öğrenci yetiştirmişlerdir³⁸. Günümüzde ise tezhip sanatı, Güzel Sanatlar Fakültelerinin Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü Tezhip Anasanat Dallarında ve çeşitli kurslarda öğretilmektedir. XX.yy.ın başında çok zayıf bir durumda olan Türk Tezhip sanatı yapılan araştırmalar ve yetişen değerli müzehhipler sayesinde, eski görkemli günlerine kavuşturulmaya çalışılmaktadır. Günümüzde, daha celi yazılar, kıt'alar ve hilyeler tezhiplenmektedir. Aynı zamanda Halkari tezniyatın bir çok çeşidi geliştirilmiş, klasik ve modern anlayışta eserler verilmiştir.

1.3 Türk Sayfa Süsleme (Tezhip) Sanatında Kullanılan Kompozisyon Kalıpları

Türk Sayfa Süsleme (Tezhip) Sanatında kullanılan kompozisyon kalıplarının ayrımı başlıca şu şekildedir:

1. Geometrik Formlar Kullanılmadan Oluşturulan Serbest Kompozisyon Kalıbı
2. Dik Dikdörtgen İçine, Dik Dikdörtgen Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı
3. Dik Dikdörtgen İçine, Yatay Dikdörtgenler Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı

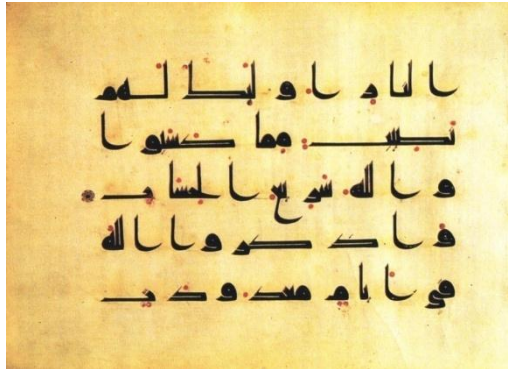
³⁷ İ.Parmaksızoğlu, 'Medresetül Hattatin' mad., Türk Ansiklopedisi, XXIII, 1976, s.380.

³⁸ C.Karadaş, Mühezzip Muhsin Demironat'ın Hayatı, Sanatı ve Eserleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 1997,s.85.

4. Yatay Dikdörtgen İçine, Yatay Dikdörtgenler Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı
5. Yatay Dikdörtgen İçine, Hem Yatay Hem de Dikey Dikdörtgenlerin Yerleştirilmesiyle Oluşan Kompozisyon Kalıbı
6. Yatay Dikdörtgen İçine, Yatay Dikdörtgen ve Kare Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı
7. Dik Dikdörtgen İçine Daire veya Kare İçine Daire Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı
8. Dik Dikdörtgen İçine Daire ve Yatay- Dikey Dikdörtgenler Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı
9. Kare İçine Kare ve Yatay Dikdörtgen Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı

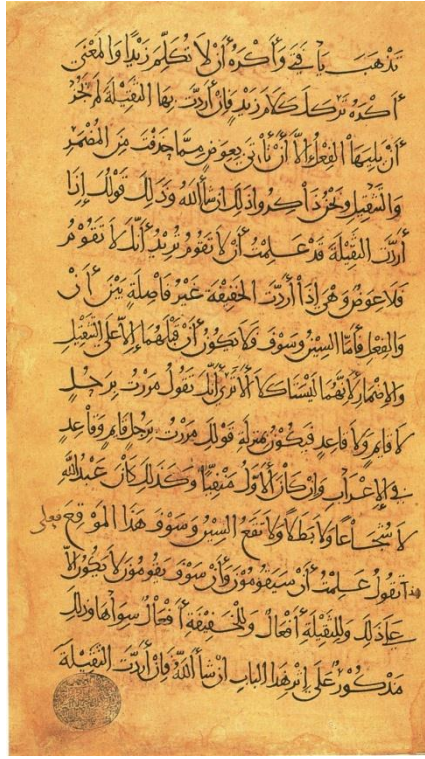
1.3.1 Geometrik Formlar Kullanılmadan Oluşturulan Serbest Kompozisyon Kalıbı

Bu tip kompozisyonlarda herhangi bir geometrik form kullanılmadan tezhip kompozisyonu oluşturulur. IX-X. Asırda Ebu Esved ed-Düeli hareke sistemine göre kuti hatla yazılmış el-Bakara 2/202-203 ayetlerinin bulunduğu bu sayfa da (Resim 1.1), hat yazısı, yatay dikdörtgen sayfa üzerine uygulanmıştır. Yazının kompozisyon içindeki yerleşimi boşluk- doluluk oranını dengeleyecek şekilde ayarlanmıştır. Yazının içinde noktaların kırmızı renkte kullanımı da sayfaya resimsel bir renk ritmi katmıştır. Yazının kimi zaman kalın kimi zaman ince hatlarla verilmesi de sık- seyrek ilişkisini desteklemiştir.



Resim 1.1) IX-X. Asırda Ebu Esved ed-Düeli hareke sistemine göre kuti hatla yazılmış el-Bakara 2/202-203 ayetleri(Freer Gallery Of Art, Washington D.C.nr.37.6)

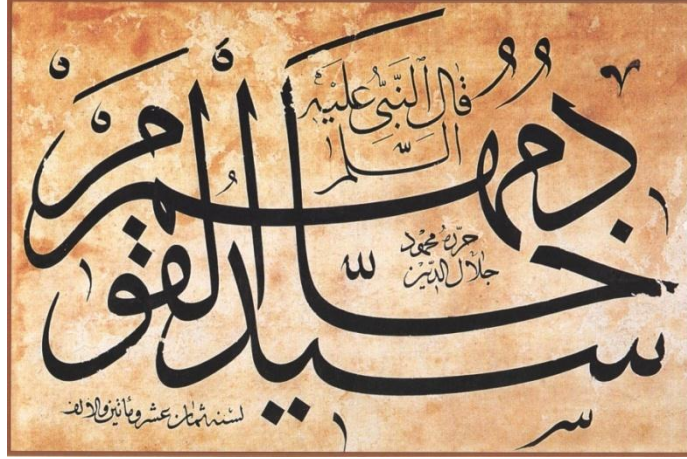
Mühelhil b.Ahmed tarafından verakki(neshi, Iraki) hatla yazılmış Kitabü-l Muktezab isimli eserden bir sayfayı da (Resim 1.2), bu serbest kompozisyonlara örnek olarak verebiliriz. Bu sayfada kompozisyon hat yazısının, dikey dikdörtgen üzerine uygulanmasıyla oluşmuştur. Yazı, dikey dikdörtgen sayfa üzerine, yine dikey dikdörtgen form oluşturacak şekilde, ama alt-üst ve sağ-sol sayfa kenarlarına eşit aralıklar kalacak şekilde yerleştirilmiştir. Sayfada kullanılan renk yazıyı geri planda bırakmamıştır. Satırlar arasında hissedilen belli belirsiz yazılarda esere dokusal bir zenginlik katmış ve eseri resimselleştirmiştir. Erol Akyavaş' ın da bu kaligrafik formları sık sık resimlerinde kullandığına birinci bölümde değinmiştik.



Resim 1.2) Mühelhil b.Ahmed tarafından verakki(neshi, Iraki) hatla yazılmış Kitabü-l Muktezab isimli eserden bir sayfa

Rakım Efendi'nin muasırı Mahmud Celaleddin'in celi sülüs tarzında yazılmış bir levhasını inceleyelim (Resim 1.3). Peygamberimiz Hz. Muhammedin bir hadis- i şerifini gösteren bu eserde, yine serbest kompozisyon kalıbı kullanılmıştır. Kullanılan kağıt ve rengin birleşmesiyle oluşan dokusal ve resimsel etki burada da göze çarpmaktadır. Yazının kağıt üzerine yerleşimi ve yer yer kalınlaşmış, yer yer de inceleşmesi de, resimsel kompozisyonda bulunması gereken, sık-seyrek, boşluk-doluluk, yatay-dikey, açık-koyu ilişkilerinin dengesini tek başına sağlamıştır. Akyavaş'ın 1960 yılında sergilenen, Modern Sanatlar Müzesi

Koleksiyonu'na girmiş, 'Padişahların Zaferi' (Resim 1.4) adlı yapıtında, bu tip serbest kompozisyonlardan etkilenmiş olduğunu düşünmek yerinde bir tespit olacaktır.



Resim 1. 3) Rakım Efendi'nin muasırı Mahmud Celaleddin'in celi sülüs tarzında yazılmış bir levhası, Hadis-i şerif



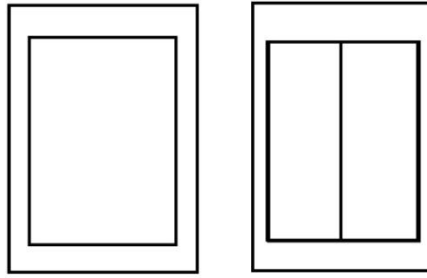
Resim 1.4) Erol Akyavaş, 'Padişahların Zaferi', 1959, 121.8x214cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, New York Modern Saatlar Müzesi (MoMA) Koleksiyonu

1.3.2 Dik Dikdörtgen İçine, Dik Dikdörtgen Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı

Bu kompozisyon kalıbında dikey dikdörtgen içine, dikey dikdörtgen, aralarında eşit mesafe bırakılarak ya da mesafe eşitliği gözetilmeksizin yerleştirilir ve kompozisyon kurulur (Lev.1)

Bunun yanında, dikey dikdörtgen içine, birbirine simetrik iki dikey dikdörtgen yerleştirmesi de bu kalıpta gözlenebilir.

Kebecizade Mehmed Vasfi Efendi'nin sülüs, nesih kıt'ası (Resim 1.5), dikey dikdörtgen içinde dikey dikdörtgen yerleştirilerek oluşmuş bir kompozisyon kalıbıdır. Bu eserde dıştaki dikdörtgen form ile içteki dikdörtgen form arası ebru yapılarak renklendirilmiştir ve aynı zamanda bir çerçeve etkisi de vermektedir. Bu çerçeve kısmında kullanılan renklerle içteki dikdörtgen formun içindeki renkler kontrast olarak kullanılmıştır ve resimsel bir renk ritmi sağlanmıştır. Böylelikle grafiksel etki tamamen yok olmuştur. Ama bu renk çeşitliliği yazıyı asla geri plana itmeyecek şekilde düzenlenmiştir. Bu renk düzeninde ve dokusal etkilerde bir ressam hassasiyetinin olmadığını düşünmek çok yanlış olur. İçteki dikey dikdörtgende yazı satırlarının kalın-büyük ve ince- küçük verilışı ve satır aralarındaki motiflerde kullanılan renk tonları, dengeli bir ritim yaratmıştır.



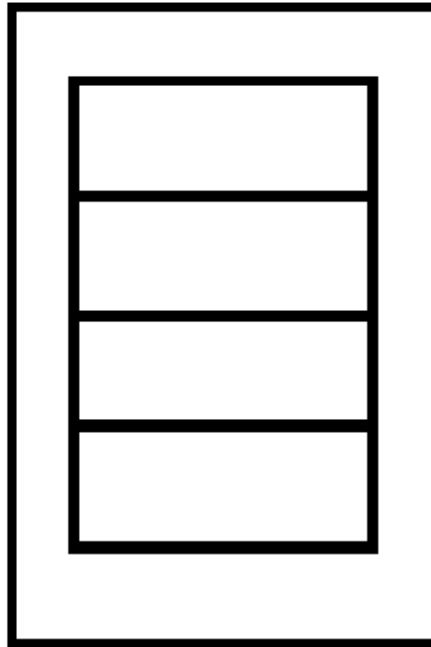
Lev.1) Dik Dikdörtgen İçine, Dik Dikdörtgen Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı



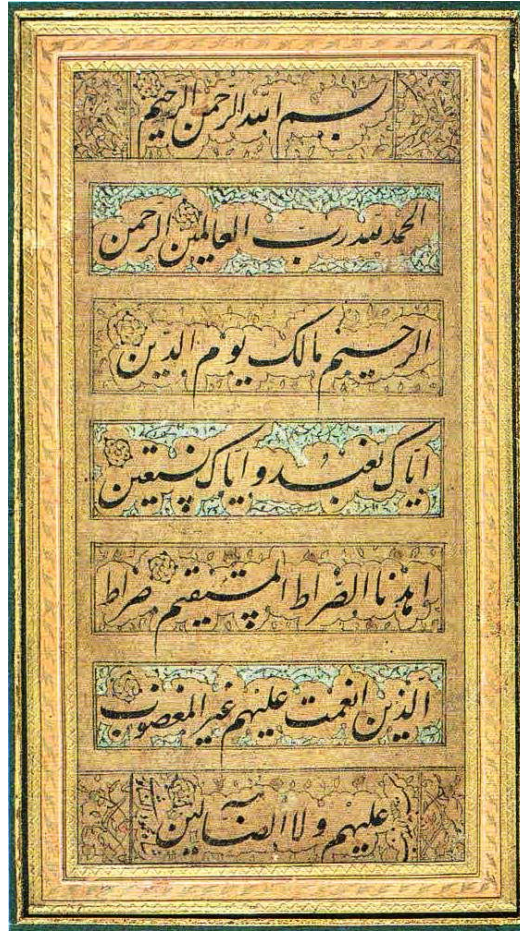
Resim 1.5) Kebecizade Mehmed Vasfi Efendi'nin sülüs, nesih kıt'ası (Ekrem Hakkı Ayverdi Hat Koleksiyonu)

1.3.3 Dik Dikdörtgen İçine, Yatay Dikdörtgenler Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı

Bu kalıpta dik dikdörtgen içine, iki veya daha fazla yatay dikdörtgen yerleştirilerek kompozisyon kurulur (Lev.2). Şah Mahmud'un nesta'lik kıt'ası (Resim 1.6), dik dikdörtgen içine dik bir dikdörtgen form ve bu formun içine yerleştirilen birbirine paralel yedi yatay dikdörtgen formun birleşmesiyle oluşmuş bir kompozisyondur. Dik dikdörtgen formun içine yerleştirilen dik dikdörtgen form ve bu iki dikdörtgen arasına uygulanan Altın yıldız ve yaprak motifli kısım kompozisyonda bir çerçeve görevi de üstlenmiştir. Çerçeve görevi gören bu tip kısımlar, pervaz olarak adlandırılır. Kompozisyonun genelinde kullanılan renkler birbirine kontrasttır ve yazıyı geri planda bırakmamaktadırlar. Çerçeve olarak belirttiğimiz bölümün içinde, birbirine paralel olarak sıralanan yedi yatay dikdörtgen formun içine hat uygulanmıştır. Hattın uygulandığı bölümlerde hattın etrafına uygulanan turkuaz zeminli motifler, hattı daha öne çıkarmakla beraber, kompozisyondaki renk ritmine de katkı sağlamıştır.



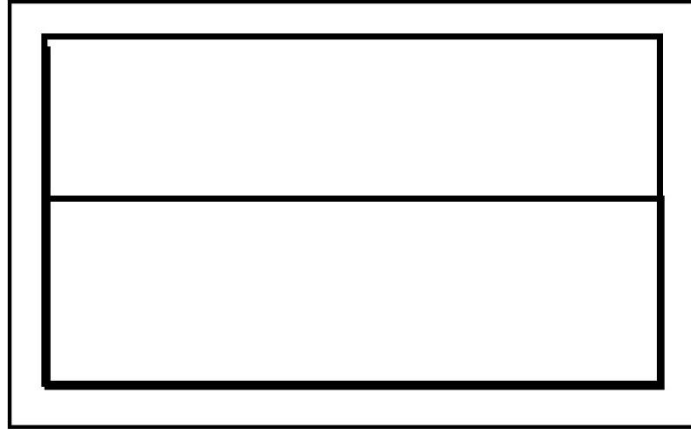
Lev.2) Dik Dikdörtgen İçine, Yatay Dikdörtgenler Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı



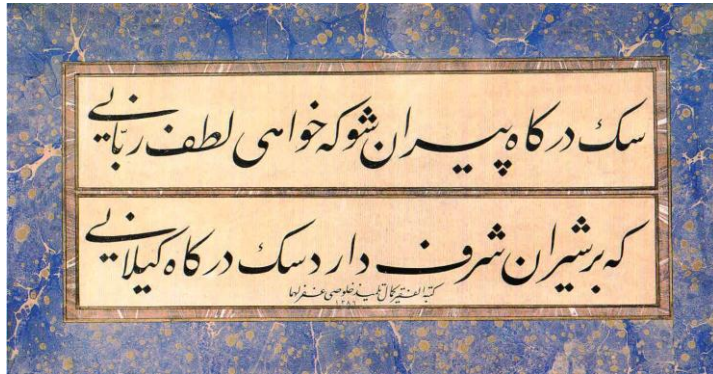
Resim 1.6) Şah Mahmud'un nasta'lik kıt'ası (Ann Arbor, MI, Abdülhamid II koleksiyonu, nr. 439)

1.3.4 Yatay Dikdörtgen İçine, Yatay Dikdörtgenler Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı

Yatay dikdörtgen içine, yatay dikdörtgenler yerleştirilerek oluşan kompozisyon kalıbında, yatay dikdörtgen içine birbirine paralel yatay dikdörtgenler yerleştirilir (Lev.3). Kemal Batanay'ın celi-nasta'lik levhasında (Resim 1.7) kompozisyon, yatay dikdörtgen içine yerleştirilen birbirine paralel iki yatay dikdörtgenle kurulmuştur. Pervazın dışında kalan kısım ebru ile süslenmiştir. İki yatay ve birbirine paralel dikdörtgen içindeki kısma ise hat uygulanmıştır. Bu kısımda kullanılan renkler ve ebru uygulanmış alanda kullanılan renkler resimsel bir renk ritmi içindedirler ve yazıyı geri planda bırakmazlar. Hat uygulanan bölümde, açık renk fon kullanımı yazıyı daha da öne çıkarmakla beraber, kompozisyondaki doluluk boşluk oranını da dengelemiştir.



Lev.3) Yatay Dikdörtgen İçine, Yatay Dikdörtgenler Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı

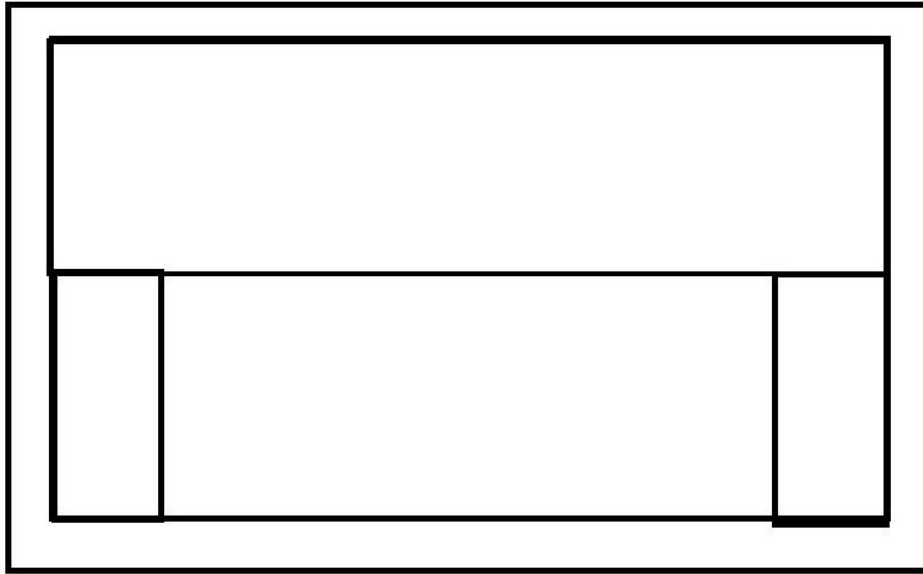


Resim 1.7) Kemal Batanay'ın celi-nesta'lık levhası (Ekrem Hakkı Ayverdi Hat Koleksiyonu)

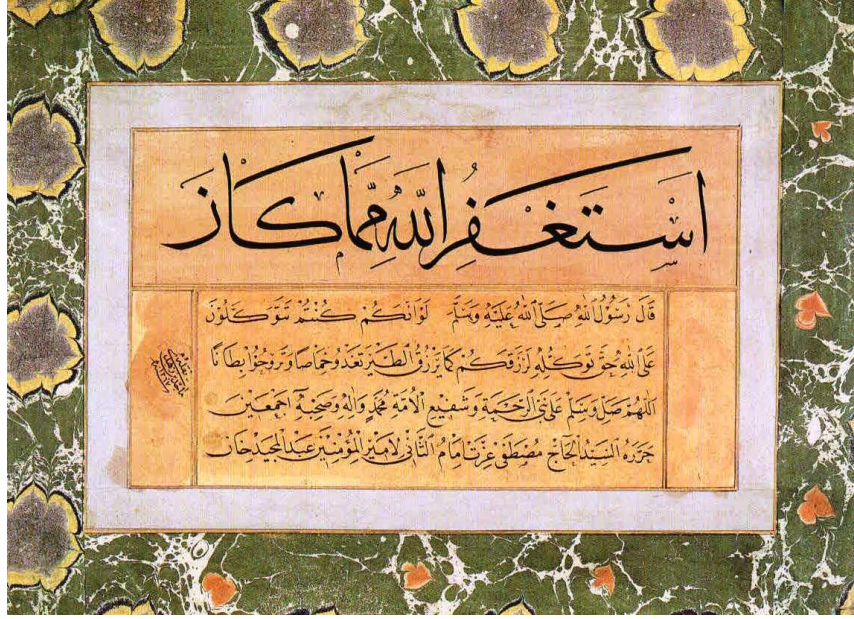
1.3.5 Yatay Dikdörtgen İçine, Hem Yatay Hem de Dikey Dikdörtgenlerin Yerleştirilmesiyle Oluşan Kompozisyon Kalıbı

Bu kalıpta yatay dikdörtgen içine yerleştirilen yatay ve dikey dikdörtgen yerleştirmeleri, kompozisyonda, boşluğu dengeleyebilmek adına büyüklü küçüklüdürler (Lev.4). Genelde iki yatay ve birbirine paralel dikdörtgenin ana ayakları ve tamamlayıcısı olara iki küçük dikey dikdörtgen yerleştirmesi göze çarpar. Bu yerleştirme yatay dikdörtgen içinde bir veya birden çok kez alt alta tekrarlanır.

Macid Efendi'nin sülüs nesih koltuklu kıt'ası (Resim 1.8) yatay dikdörtgen içine yerleştirilen birbiri içine yerleştirilmiş iki büyük yatay dikdörtgenden oluşmuştur. Bu iki büyük yatay dikdörtgen in içinde kalan kısımda ise iki küçük dikey dikdörtgen üzerine ve arasına konumlandırılmış birbirine paralel iki yatay dikdörtgen bulunur. Hat, bu iki yatay dikdörtgen içine uygulanmıştır. Birbirine simetrik duran iki dikey küçük dikdörtgen ise kompozisyondaki doluluk- boşluğu dengelemek adına boş bırakılmıştır. Hatlı kısmı çevreleyen pervazda açık renk tonuyla verildiğinden, hatlı kısmın daha da vurgulamasına olanak vermiştir. Pervazın dışında kalan kısım ise ebru ile süslenmiştir. Burada kullanılan mavi yeşil tonları ve kontrastları ne kadar canlı görünürlerse görünsünler hatlı bölümün etkisini kesinlikle azaltmamaktadır. Hatlı bölümde de bu renk ritmi devam etmiştir ve yazı ön plandadır. Hatlı bölümün içinde üsteki yatay dikdörtgene uygulanan hat yazısının alttakine oranla daha büyük olması da kompozisyonda küçük-büyük ilişkisini dengelemiştir.



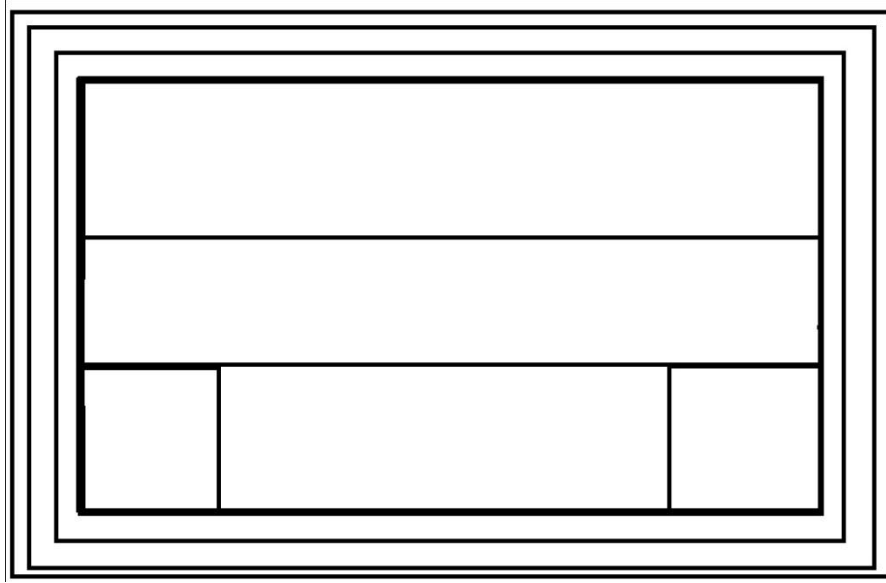
Lev.4) Yatay Dikdörtgen İçine, Hem Yatay Hem de Dikey Dikdörtgenlerin Yerleştirilmesiyle Oluşan Kompozisyon Kalıbı



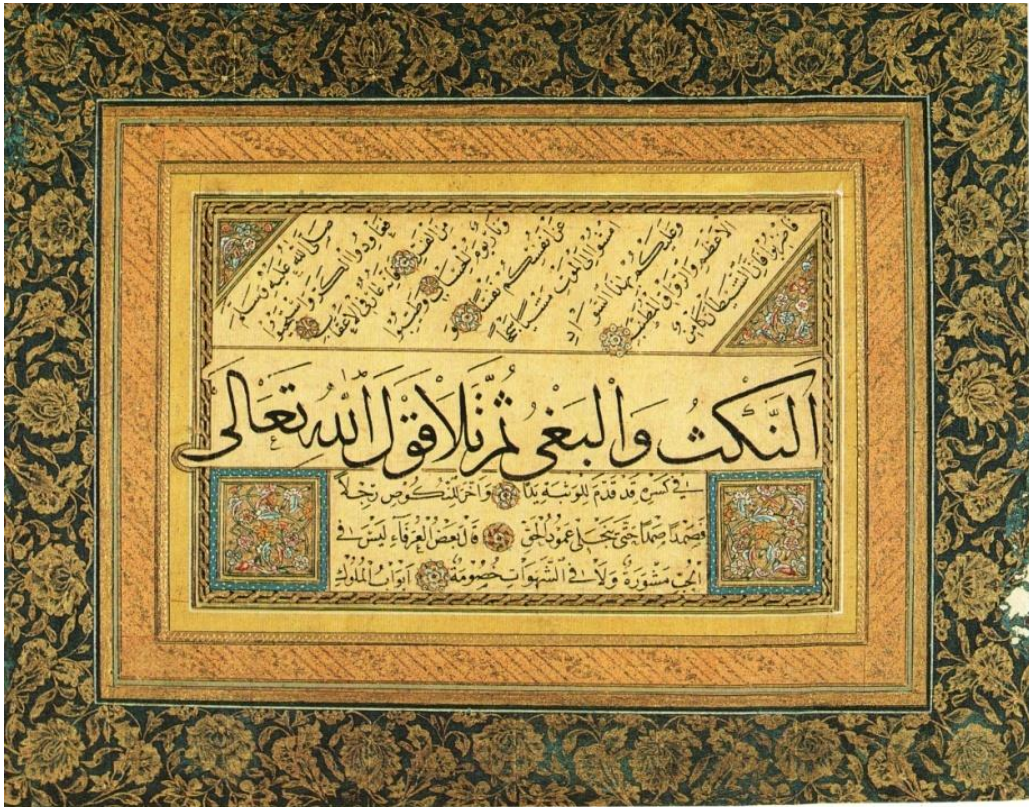
Resim 1.8) Macid Efendi'nin sülüs nesih koltuklu kıt'ası (Ekrem Hakkı Ayverdi Hat Koleksiyonu)

1.3.6 Yatay Dikdörtgen İçine, Yatay Dikdörtgen ve Kare Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı

Yatay dikdörtgen içine yerleştirilen yatay ve birbirine paralel dikdörtgenlerin ana ayakları iki küçük karedir bu kalıpta (Lev.5). Bu yerleştirme yatay dikdörtgen içinde bir veya birden çok kez alt alta tekrarlanır. Sülüs ve nesih hatlarla Hafız Osman'ın bir Kıt'ası (Resim 1.9). Yatay dikdörtgen içine üç yatay dikdörtgenin iç içe yerleştirmesiyle oluşan bu kompozisyonda en içte olan yatay dikdörtgenin içine birbirine paralel üç yatay dikdörtgen daha yerleştirilmiştir. En alttaki yatay dikdörtgenin iki yanında ise iki küçük kare göze çarpmaktadır. Bu, aynı 'Yatay Dikdörtgen İçine, Hem Yatay Hem de Dikey Dikdörtgenlerin Yerleştirilmesiyle Oluşan Kompozisyon Kalıbı'nda olduğu gibi hatlı kısımda doluluk- boşluk dengesini sağlamak için yapılmıştır. Pervazın dışında kalan kısım, rumi motiflerle tezhiplenmiştir ve aynı tarz tezhip unsurları, bu iki küçük kare içinde de kullanılmıştır. Bu kısımlarda ağırlıklı olarak kullanılan mavi ve sarı tonları, iç kısımda kalan hatlı kısımda kullanılan hat etrafındaki küçük motiflerde de kullanılmış ve kompozisyonda renk bütünlüğü sağlanmıştır. Hatlı bölümün dışında kalan pervazda açık sarı renk kullanımı ile hatlı kısmın daha da ön plana çıkması sağlanmıştır. Bu kısmın dışındaki pervazda ise açık kahverengi renk kullanılarak dokusal etkiler yaratılmıştır. Turkuaz renkle sınırlandırılan pervazlar, kompozisyonda hem de sık - seyrek ilişkisini, hem de doluluk boşluk dengesini sağlamıştır.



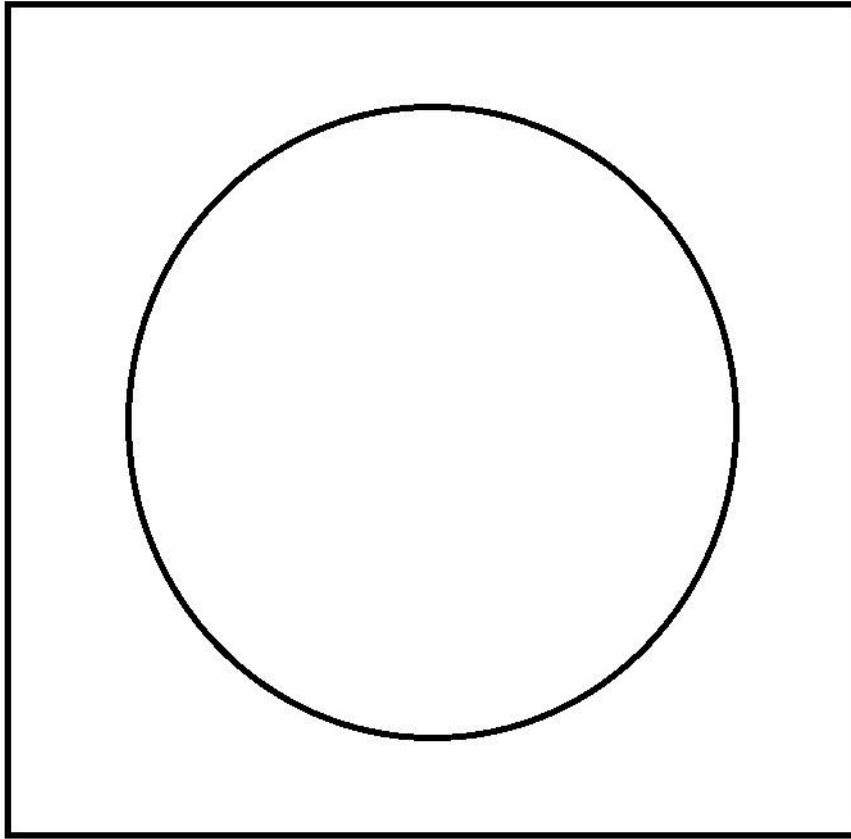
Lev.5) Yatay Dikdörtgen İçine, Yatay Dikdörtgen ve Kare Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı



Resim 1.9) Sülüs ve nesih hatlarla Hafız Osman'ın bir Kıt'ası

1.3.7 Dik Dikdörtgen İçine Daire veya Kare İçine Daire Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı

Bu kompozisyon kalıbı dikdörtgen ya da kare içine daire yerleştirmesiyle oluşur (Lev.6). Halim Efendi'nin celi sülüs levhası lefzatullah, tezhip Rikkat Kunt (Resim 1.10) eseri kare içine daire yerleştirilerek oluşmuştur. Hat, daire içine uygulanmıştır. Kare form içinde geri kalan boşluk ise sarmal rumi motiflerle tezhiplenmiştir. Bu alanda oluşan sıklık, daire içindeki seyreklikle dengelenmiştir. Resimsel renk ritmi burada da kullanılan renklerde vardır. Daire içinde kullanılan sarı ton, dairenin dışında kalan tezhipli kısımlarda da kullanılmıştır. Bu iki ana rengin dengeli dağılımı, kompozisyonda doluluk- boşluk dengesini sağlamıştır. Hatlı kısmı çevreleyen yuvarlak pervazda ise mavi rengin kullanılması diğer renklerle kontrast oluşturmuştur. Daire içine uygulanan hat yazısının yer yer büyüklü küçüklü kullanılışı da genel kompozisyon içindeki sıklık- seyreklik ilişkisini sağlamıştır.



Lev.6) Dik Dikdörtgen İçine Daire veya Kare İçine Daire Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı



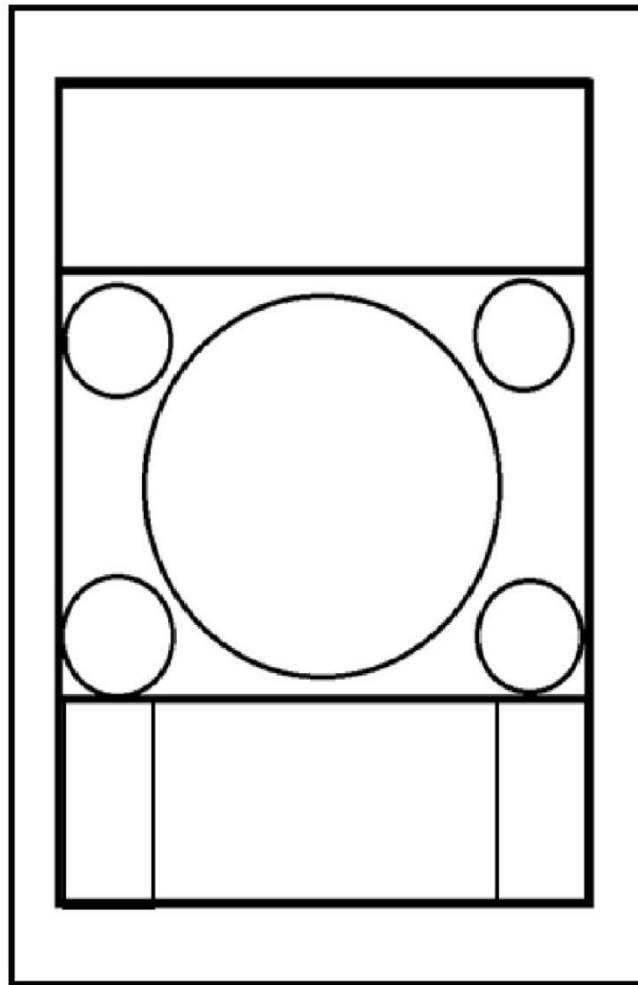
Resim 1.10) Halim Efendi'nin celi sülüs levhası lefzatullah, tezhip Rikkat Kunt

1.3.8 Dik Dikdörtgen İçine Daire ve Yatay- Dikey Dikdörtgenler Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı

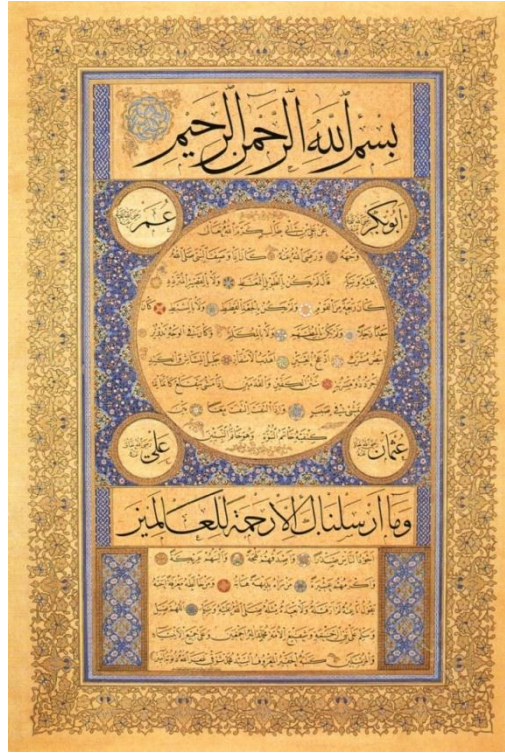
Bu kompozisyon kalıbı (Lev.7) sadece hilyelerde görülür. Şevki Efendi'nin muhakkak, sülüs ve nesih hatlarda yazdığı hilye-i şerifte (Resim 1.11) dik dikdörtgen içinde dik dikdörtgen form ve üst kısımda bu formun içine yerleştirilmiş iki yatay dikdörtgen arasında büyük bir daire ve bu dairenin etrafına konumlandırılmış dört küçük daire göze çarpar. Alt kısımda yine birbirine simetrik iki dikey dikdörtgen ve aralarında uzanan yatay bir dikdörtgen vardır. Hat, bu dairelerin ve birbirine paralel uzanan yatay dikdörtgenlerin içine uygulanmıştır. Diğer kısımlar ise tezhiplenmiştir. Hat yazılarının aralarında da yer yer tezhip motifleri kullanılarak hem görsel zenginlik kazandırılmış hem de kompozisyona resimsel bir renk ritmi katılmıştır. Kompozisyonun hatlı kısmının etrafında hatlı olan kısımda kullanılan sarı ve tonları dışında mavi ve tonları kullanılarak hatlı kısım daha da ön plana çıkarılmıştır. Bu kısmın dışında kalan kısımda kompozisyonda bir çerçeve görevi üstlenmektedir. En üst kısımdaki yatay dikdörtgen içine besmele, onun altındaki büyük dairenin içine hilye metni, dairenin etrafındaki dört küçük daireye ise dört halifenin isimleri hatla yazılmıştır. Bu bölümün altında yer alan yatay dikdörtgende ise Hz. Muhammed'in adının geçtiği bir ayet

yazılmıştır. En alttaki yatay dikdörtgen içinde ise büyük dairenin içindeki hilye metni devam ettirilerek, eserin sanatçısı ve yapılış tarihi verilmiştir. Hz. Muhammed'in özelliklerinin anlatıldığı Hilye-i şeriflerde hep bu düzen vardır.

Türk sayfa süslemesinde geometrik kurgu üzerine oluşturulan kompozisyon kalıpları bu şekilde gruplandırılabilir. Bunun yanı sıra, arzu edilen ortamı süslerken, doluluklar kadar, bırakılacak boşlukların da büyük önemi olduğunu unutmamak gerekir. Genellikle bunların birbirlerine eşit oranda olması dengeyi sağlar. Süslenecek olan yüzey, kare, üçgen, daire ve dikdörtgen gibi geometrik şekillerden yararlanılarak orantılı bölümlere ayrılır. Böylelikle kompozisyona yerleştirilecek olan motiflerin gittikleri yön ve desenin merkez noktaları tespit edilmiş olur.



Lev.7) Dik Dikdörtgen İçine Daire ve Yatay- Dikey Dikdörtgenler Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı



Resim 1.11) Şevki Efendi'nin muhakkak, sülüs ve nesih hatlarla yazdığı hilye-i şerife, tezhip Mihriban Sözer (Ekrem Hakkı Ayverdi Hat Koleksiyonu)

Dik ve yatay çizgiler genellikle dengeyi temin eder. Eğik çizgiler ise hareketi meydana getirir. Eğik çizgiler birbirlerine zıt yönlerde kullanıldığı zaman bu denge temin edilmiş olur. Bundan dolayıdır ki tamamen eğik çizgilerden oluşan terkiplerde, bu çizgiler karşıtlarının da kullanılmasına dikkat edilir. Kompozisyonlarda, düz ve kırık çizgilerin karşıtlarının da kullanılmasına dikkat edilir. Kompozisyonlarda düz ve kırık çizgiler ne kadar sertlik ve hareketsizlik ifade ediyorsa eğik çizgiler de desene ve dolayısı ile terkiye, daima yumuşak ve hareketli bir görünüm sağlamış olur. Özellikle doğaya uygun olarak bitkisel motiflerin meydana gelmiş kompozisyonlarda daima eğik çizgilerin kullanıldığı görülmektedir. Kırık ve düz çizgiler motiflerin terkiplerinde, özellikle sonsuzluğu simgeleyen, başlangıcı ve sonu olmayan, hepten devam eden desenlerde kullanılır.

Çizgilerde kesişme noktaları, genellikle konulacak olan motifin yerini gösterir. Birden fazla tür motifin meydana getirdiği kompozisyonlarda her tür motif kendi doğrultusunda, kendi hattında devam eder ve biter. Hiçbir zaman birbirlerinden çıkmaz. Kesiştikleri noktalarda biri alttan, biri üstünden geçerek devam ederler. Merkez veya alt noktada olan bitkisel bir motif çoğunlukla tepe veya bitişte olandan daha büyüktür. Bazı hallerde aynı büyüklükte olarak devam ederler. Çizilen kompozisyon iskeletinin üzerine yerleştirilecek olan motifler, ister bitkisel ister hayvansal (rûmi) olsun daima aynı yöne doğru yerleştirilir.

Bünyelerinin tek tarafa yönelmesine dikkat etmek gereklidir. Kompozisyonda, iki nokta arasına çizilen bir doğrunun, daima belirli ve eşit oranlarda bölünmesi gereklidir. Gececek hatlar ya da bunların üzerine konulacak olan motifler önceden belirtilmiş noktalara yerleştirilir.

Klâsik türk tezhibinde görülen çok ayırmalı kompozisyon tarzı çoğu zaman serbest ve ferah bir görünümde tatbik edilir. Bunlar, belirli kompozisyon kuralları içinde yapılan sade, kolay fakat dengeli ve doğru terkiplerdir. Çoğu kez Türk Süslemesinde kompozisyonların kendi kuralları içinde uygulandığı bazı tür motiflerin, bünyelerine özgü bir uyum içinde geliştiği görülür. Bitkisel ve rûmi motifler, nasıl ki belirli bir hat üzerinde oluşup görünümü tamamlıyorsa, bazı motiflerde bunun aksi olarak kümeler halinde veya çeşitli formlar şeklinde meydana gelir. Bunların terkibinde herhangi bir geometrik ayırım yapılmaz, yalnızca süslenecek olan yüzeyin şekli ve boyutları belirlenerek çizime başlanır. Bu tür kuruluşlara özgü motifler arasında, bulutlar, Selçuklu münhanileri özellikle başta gelmektedir. Özet olarak şöyle diyebiliriz. Bitkisel ve rûmi motifler, belirli oranlarda geometrik ayırımlara tabi tuttuğumuz hatlar üzerinde oluşur, münhani ve bulutlar ise o hatlardan çok, gerek katlama usulü ile, gerekse serbest çizilerek geometrik motiflerden oluşan kompozisyonlar, şematik olarak çizilen hatlara aynen uymak zorundadır.

Süsleme sanatlarında, antik çağlardan itibaren uygulanan en eski ve yaygın bir çizim şekli de helezonlardır. Uygur olsun olmasın her topluluk, en ilkel şekilde de olsa helezonlardan yararlanmış, bu görünüm üzerinde çeşitli uygulamalar meydana getirmiştir. Türk Süsleme sanatında da helezonik terkiplere pek çok rastlanır. Kâğıtta olsun, çini, seramik, tahta ve taşra olsun, birçok sahada spiraller halinde gelişim gösteren kompozisyon örnekleri pek yaygındı. Bu tarzda yapılmış olanlara hemen, hemen her yüzyılda rastlamamız mümkün olmaktadır. Kitap süsleme sanatımızın en yaygın bir formu olan şemselerde (özellikle Osmanlı dönemi oval formlar halinde oluşanlarında) motif yerleşiminin çoğu zaman S harfi biçiminde olan bir hat gelişimi üzerinde olduğu görülür. Bu şekil, kısmen sağa kısmen sola yönelen bir ters simetri anlamı içinde, güzel ve kolay çizilebilen kompozisyonları meydana getirir. Belirli formlar içinde olan düzenlemeler, uygulandığı sahaları ne olursa olsun aynı kompozisyon kuralları içinde, oluşur, koltuk, pano, alınlık, köşe, bordür vs. gibi. Bunlarda yalnızca boyut ve motif ayrıntıları bakımından değişiklik gerekmektedir. Örneğin taş veyahut çiniye işlenmiş bir alınlık, köşe, bordür formunu çok ufak boyutlarda olmak üzere daima tezhipli yazma kitaplarda da bulmamız mümkündür. Ancak kompozisyon kavramı, içine pek çok konunun girdiği geniş bir alını kapsamaktadır. Yani sadece belirli kalıpların içini bezeme kurallarına ve özelliklerine uygun bir şekilde süslemek olduğu düşünülmemelidir. Örneğin el yazması kitap süslemeciliğinde tezhiplerin kompozisyonları kadar cilt ve sayfaların

kurallarına dayanır. Buna mukabil mezar taşı süslemesindeki oranlar ve düzenler daha başka kavramlara uygun olarak yapılmıştır.

1.4. Türk Minyatür Sanatı

Minyatür, bir kitabı, madalyonu ya da küçük boyutlu herhangi bir objeyi bezemek amacıyla yapılmış olan küçük resimlere verilen addır³⁹. İtalyanca ‘*minyature*’ kelimesinden alınmadır. Minyatür kelimesinin Türkçe’ de, Arapça’da ve Farsça’da bir karşılığı yoktur. Türk dünyasında eskiden beri minyatüre nakış nakış, yapana da nakkaş adı verilmiştir. Türklerde nakış, boya ile resim yapmak anlamında kullanılmış bir tabirdir. Boya ile resim yapanlara nakkaş, tablo ve insan resmi yapanlara musavvir veya şebih, manzara ve tezniyat yapanlara da tarrah adı verilmiştir. Ressam tabiri Tazminat’tan sonra kullanılmaya başlanmıştır⁴⁰.

Minyatür resminin ilk örnekleri M.Ö. iki binli yıllarda, Eski Mısırlılarda, papirüs rulolarında görülür⁴¹. Bu minyatürlerde sağlam bir düzen bulunmamaktadır. Figürlerin kenarlarında kontur bulunmayan minyatürler, papirüs üzerine gelişigüzel dağıtılmıştır. Boyama suluboya-guaj tekniği ile yapılmıştır. Bunun için kedi tüylü fırçalar kullanılmıştır. Resim yapılacak olan kağıt ise özel bir işleminden geçirilir. Kağıt yüzeyine, arap zamkı ile karıştırılarak elde edilen çinko üstübeci sürülür. Daha sonra ilk olarak, ince tüy kalemle yapılacak resmin deseni çizilir ve nesnenin esas renginde, ışık gölge düşünülmeden içleri boyanır. Minyatürlerde resmedilen her öge, onu en iyi yansıtabilecek açıdan verilmeye çalışıldığı için, birden çok bakış açısı kullanılır. Örneğin; bir sokak ona yukarıdan bakılıyormuş gibi resmedilirken, üstünde bulunan yapılar da onlara karsıdan bakılıyormuş gibi çizilebilmektedir. Böyle bir düzenleme, resme bakan kişiye, sokağın üstündeki yapılar birer yana devriliyormuş izlenimi verebilir. Minyatürlerde, bir derinlik etkisi uyandıracak çizgi ya da renk perspektifi kullanılmaz. Bu resimlerde derinlik etkisi sadece figürlerin birbiri arkasına eklenmesi ile oluşturulur. Bütün bunlar da resmin çizgisel iki boyutlu bir görünüm almasına neden olur.

Yine resimlerde ışık-gölgenin olmaması, birden çok ışık kaynağı olduğu etkisi bırakır.

³⁹ Metin Sözen-Uğur Tanyeli, Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü, İstanbul, 1992, s.163.

⁴⁰ İsmet Binark, ‘Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı’, Vakıflar Dergisi, Sayı:XII, Ankara ,1978, s.271-272.

⁴¹ Turani, Adnan, Dünya Sanat Tarihi, (8. Basım). Remzi Kitabevi, 2000, İstanbul, s. 94.

Simgesel anlatım minyatürlerin en önemli özelliğidir. Önemli kişiler arka planda da olsa, diğer figürlere göre daha büyük ve süslü kıyafetler içerisinde çizilerek belirtilirler. Figürler önem sırasına göre büyükten küçüğe doğru bir sıra izlemektedir. İnsan yüzleri birebir benzetilmekten öte sadece ana hatlarıyla benzetilirler ve bunlar birbirinden çok fazla ayırt edici farklar değildir; doğal nesnelereki ayrıntının yanı sıra biçimlerin oldukça stilize edilmesi gibi, insan yüzleri de genel olarak aynı çizgilere sahiptir. Örneğin ay yüzlü, badem gözlü nitelendirmeleri vardır ve bunlar birçok figürde tekrar edilebilir (Resim 1.12).



Resim 1.12) Miran, İ. S. III.Yüzyıl

1.4.1 Türk Minyatür Sanatının Ortaya Çıkışı Ve Gelişimi:

Çağdaş bir Türk ressamı olan Erol Akyavaş'ın eserlerini çözümleyebilmek için, geleneğimizde olan Türk Minyatür Sanatının ne zaman ortaya çıktığı ve nasıl geliştiği de büyük önem arz etmektedir. Zira yüzyıllar boyu örneklerini minyatür dalında vermiş ve kökü Türk İslam geleneğine dayanan kitap ressamlığından, Batı anlamında Çağdaş Türk Resmi'ne geçiş hemen olmamıştır. Bir sonraki bölümde Akyavaş'ın özellikle de topografik minyatürlerden nasıl etkilendiğine değinilecektir.

Türk resim sanatı tarihinde ilk minyatür örneklerinin, Uygurlar döneminden kaldığı bilinmektedir. 8. yüzyıldan önce, Orta Asya’da Turfan, Kuça, Kızıl bölgelerinde meydana getirilen bu minyatürler, en eski minyatür örnekleri olarak kabul edilirler. Bunlar daha sonraki Türk minyatür sanatının ise kaynaklarını oluşturmaktadır.

İlk Uygur minyatürleri, Maniheist kitap sayfaları olarak bilinir. “Orta Asya resim sanatı, adı bir ressam olarak da efsaneleştirilen Mani’ye bağlanır. M.S. 3. Yüzyılda Mani bir din kurmuş, bu dini yayan rahiplerin dinsel amaçları için resim sanatını kullandıkları özgün bir inanç alanı oluşmuştur”⁴². 762’de Mani dini, Uygurların resmi devlet dini olarak kabul edilir.

Bu şekilde Uygurlarda, minyatür sanatı gelişme gösterir. Mani dininin yayılması amacıyla hazırlanmış kitap sayfalarında dini ve dünyevi sahneler görülür. Bu sahnelerde dini törenlerde, mani rahiplerinin canlandırıldığı figürler yer alır.

Bundan başka, “Uygur prensleri ve mabede adak getiren kabileleri canlandıran tasvirler, kıyafetleri ve yüz hatları bakımından çok realist bir anlayışla resmedilmiştir”⁴³. Ayrıca Aslanapa, gerçekçi üslupları ve portre özellikleri yönüyle Uygur minyatürlerinin, Türk minyatürünün karakteristik gelişmesinde kaynak oluşturduğunu belirtir. Yine dini törenler sırasında canlandırılan Mani rahiplerinin uzun saçlı, dolgun yanaklı, ufak ağızlı, ince uzun burunlu, çekik gözlü ve kaslı yüz ‘Uygur tipi’ olarak sanat tarihine geçmiş ve daha sonra İslam sanatı içinde çini, seramik, maden, taş ve minyatürde yinelenerek figür sanatında Türk tipinin özelliklerini belirlemiştir.

Bu minyatürlerde kompozisyon, simetrik bir sıralama halinde görülür. Renk olarak daha çok koyu mavi ve kırmızı başta olmak üzere, canlı ve parlak renkler kullanılmaktadır. Uygur duvar resimlerinin küçük örnekleri olarak da kabul edilen minyatürlerle ilgili Suut Kemal Yetkin, “Selçuklu minyatürlerinde kırmızı zemin, sayfa kenarlarının süslemesi, koyu mavi ve sarı renklerin egemenliği, figürlerin birbirine paralel, sıralar halinde dikey olarak dizilmesi gibi özellikler...”⁴⁴ Bulunduğunu ve bu özelliklerin Uygur duvar resmi geleneğinin bir devamı olduğunu belirtir.

Yakın bir dönemde incelenmeye başlayan bir dizi resim de, İslamiyet öncesi Orta Asya Türk resim geleneği hakkında önemli ipuçları vermiştir. Topkapı Müzesi Kitaplığı’nda, üslup ve ikonografi bakımından benzerlik gösteren bir grup eserin, Moğol üslubunun özelliklerini taşıdığı kabul edilmektedir. Bu resimler, bugün sanat tarihinde ‘Üstad Mehmet Siyah Kalem’

⁴²Tansug, Sezer, Çağdaş Türk Sanatı. (4. Basım). Remzi Kitabevi. İstanbul,1996, s.17.

⁴³ Aslanapa, Oktay, Türk Sanatı El Kitabı İslam Öncesi Sanat, Mimari, Hat, Kumaş, Çini, Keramik, Minyatür, İnkılap Yayınları. Ankara.,1993, s.195.

⁴⁴ Turani Adnan, Dünya Sanat Tarihi (8. Basım), Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000, s.660.

in eserleri olarak yer almaktadır. Ancak sanatçının kimliği tam olarak bilinmiyor. Bu eserleri yapan ustadan hiç bir tarihi kaynakta söz edilmiyor. Richard Ettinghausen' in bulguları, bu resimlerin 15. yüzyılın ikinci yarısında Türkistan'da yapıldıklarını ortaya koymaktadır.

Orta Asya ressamlığı, 7. yüzyılda Tung Huang'da (Orta Asya kültürüyle Çin kültürünün kaynaştığı bir bölge) yeni bir sanat türü olarak, kağıt ya da ipek üzerine yapılan rulo resminin ortaya çıkmasına neden olur. Bu tarihten sonra, Çin'den İran'a kadar Kuzeydeki göçmen boylarda epik, dramatik ve dinsel metinlerin anlatıldığı toplantılarda rulo resimler gösterilmeye başlar. Bu resimler, dinleyicinin anlatılanları gözünde canlandırmasına ve öykünün çeşitli aşamalarını kolayca izleyebilmesine yardımcı olur. Siyah Kalem ruloları da bu amaçla yapılmış olmalıdır. Siyah Kalem resimleri, Yavuz Sultan Selim'in İran seferinden (1514) savaş ganimeti olarak İstanbul'a getirdiği resimlerle saray kitaplığında yer alır. Rulo halinde olan bu resimler, ne yazık ki korunmak amacıyla kesilerek albümlere yapıştırılır. Resimler, Asya kültür ortamında yaşamış insanların gündelik hayatını yansıtır. Göçerler, sıradan insanlar, dervişler, Budistler, Samanlar, Hristiyan Keşişler ve doğa ötesi varlıkların oluşturduğu sürekli hareket halindeki bir toplumsal sahne görülür. Figürler, ya seyahat etmekte ya da buna bağlı olarak bir yerde konaklayıp, kendi aralarında sohbet etmektedirler. Siyah Kalem resimlerini konu bakımından, dini resimler ve göçebe hayatını yansıtan resimler olarak iki gruba ayırmak mümkündür. Dini resimler, tek tanrılı dinlere yabancı olan ve Şamanizmle ilgili olan bir inanç dünyasını yansıtır. Bu resimlerdeki figürler, insan ve hayvan karışımı devlerdir. Sağlam ve iri vücutları insana benzemektedir. Fakat boynuzları, kuyrukları ve korku veren yüzleriyle insandan ayrılırlar. Bu korkunç yaratıkların hareketleri ve davranışları da insana benziyor. Dans ediyor, içki içiyor, çalgı çalıyor, kaçırıyor, at parçalayıp kurban ediyorlar.

Siyah Kalem'in ikinci grup resimleri, göçebe boyları içinde yasayan insanları anlatır. Sürekli dolasan ve hayatları bitmeyen bir yolculuk içinde geçen bu insanlar yalınayak gezerler. Bu haşın ve sert dünya içinde hayvanlarıyla birlikte yoksulluk içinde yasarlar. Figürlerin yorgun ve kırışık yüzlerindeki bir an için dondurulmuş izlenimi veren ifadeleri gibi, ellerinden ayaklarına kadar bütün vücutları da güçlü bir ifade içerir.

Siyah Kalem resimlerinde uygulanan teknik ve kullanılan malzeme birbirine uymaz. İpek ya da parşömen üzerine çizilmişlerdir. Tek rengin tonları boyanmış olanlar yanında, kırmızı ve mavi gibi karşıt renklerde yapılan resimler de vardır. Büyük rulolardan kesilen parçaların da bulunduğu resimlerin ölçüleri, 12x12 cm. ve 22x18 cm. arasında değişir.

Çoğu 15. yüzyılda yapılmış olan bu resimler, henüz İran'la temas etmemiş, göçebe bir kültürün sanatı hakkında fikir edinilebilecek eski ve kökleşmiş bir sanat geleneğini tanıtır. Moğol üslubu bu resimlerde en yalın haliyle belirir. Moğol egemenliği altındaki İran'da

doğduğu sanılan bu üslubun, Siyah Kalem resimlerinin incelenmesiyle Orta Asya'da oluşup İran'a taşındığı öğrenilmektedir.

Resim, bir gece sahnesini göstermektedir (Resim 1.13). İki kişi, biri büyük ağır bir kutuyu kucaklamış götürürken, öteki mum tutarak onun yolunu aydınlatıyor. Kolunu kaldırarak yüksekte tuttuğu mumdan adamın üstüne ışık saçılıyor. Mumu tutan, ışığın arkasında



Resim 1.13) Siyah Kalem, Mum Işığında İki Kişi, 15. yüzyıl, 24x15,7 cm.

karanlıkta kalıyor. Gölge ve ışığın böylesine ustaca kullanılışı şaşırtıcıdır. “16. Yüzyılda Leonardo'nun “Ressamlar Kitabı”nda dile getirdiği ve yapıtlarında uygulamaya çalıştığı gölge-ışık ilintisi, Çin sanatında daha 13. yüzyılda büyük bir ustalıkla kullanılıyordu. Siyah Kalem'in sanatında bu geleneğin bir uzantısını görmek yanlış olmaz”⁴⁵.

Yukarıdaki resmin ortasında, iki figür arasında kalan, kabukları nasırlaşmış bir ağaç gövdesinin altından yeni dallar çıkıyor. Siyah Kalem figürlerinin bulunduğu yeri göstermek istediğinde bunu gerçek bir manzarayla değil, soyut bir ya da bir kaç doğa ögesiyle göstermektedir (Resim 1.14).

Geç-Abbasi dönemi sanatı Moğol döneminin başlamasıyla tarihe karışsa da, İslam düşüncesi bu dönemin sonunda tazelenmiş ve zenginleşmiş olarak yepyeni bir yüzle ortaya

⁴⁵ İpşiroğlu, Mazhar.S., **Siyah Kalem “Wind of The Stepe”** Ada Yayınları.İstanbul, 1985, s.37.



Resim 1.14) Siyah Kalem, İp Çözenler, 15. yüzyıl, 25,1x16 cm

çıkarmak. Bundan sonra İslam kültür tarihinde yeni bir dönem açılır. İslamiyet'ten sonra Türklerde biçim, çizgi ve rengin temel örnekleri ve figürlü sanatın ilk yapıtları minyatür sanatı şeklinde gelişme göstermektedir. İslam sanatının en önemli kurallarından biri olan figürsüzlük bu gelişmeleri etkileyen nedenlerdendir. Ancak Kur'an'da betim yasağı ile ilgili ayet bulunmadığı, buna karşın birçok hadis yer aldığı bilinmektedir. Yetkin, bunlardan bazılarının şüpheli, bazılarının da uydurma olduğundan söz eder. Bununla beraber ve en doğru bulduğunu söylediği, Buhari'de geçen bir hadis üzerinde şöyle durmaktadır: Musavvirler Kıyamet gününde şiddetle azaplanacak ve onlara, haydi yaptıklarınızı diriltin' denecek, ama yaptıklarına can veremeyecek olan musavvirler azap çekeceklerdir. Burada 'Musavvir', Kur'an'da geçen Allah'ın isimlerinden (Esmâ-ül Hüsnâ) biridir. 'Musavvir: Şekil, renk ve desen veren. Görünüş kazandıran, görünüşü ahenkli kılan'⁴⁶dır. Bu özellikler, Yaradan'a yakıştırıldığından, bazı yorumculara göre, Musavvirlik Allah'ı taklit etmek, ona özenmek anlamına gelmektedir. İslam sanatını da, bu düşünce biçimlendirmiştir. Ancak bu hadis için, 922 yılında ölen Muhammed Cerirüt-Tabari: "Buradaki musavvirlerden maksat tapınmak için resim ve heykel yapanlardır" sözü ile açıklık getirir⁴⁷.

⁴⁶ Öztürk, Yaşar. Nuri. Prf. Dr., Kur'an-ı Kerim ve Türkçe Meali.,Yeni Boyut. İstanbul, 2003, s.14

⁴⁷ Erol, Turan. Renda, Günsel, Çağdas Türk Resim Sanatı Tarihi, Tıglat Basımevi. İstanbul ,c:1.,1982-83, s.10.

Buradan yola çıkılarak, Kuran'a ve sağlam hadislerle göre, yapılması yasaklanmayan resim ve heykel sanatının neden Batı sanatı çizgisinde gelişmediği düşünülebilir. Cevabını ise İslam felsefesinin dayandığı 'Allah kavramında, İslam düşüncesinde, bu düşüncenin yarattığı uygunlukta aramak gerekir'⁴⁸.

Yine İslam düşüncesinin şekillendirdiği betimleme anlayışının soyut bir ifade kazanmasını, giriş bölümünde de değinildiği üzere, Platon felsefesiyle ilişkilendiren Gören şöyle açıklar:

'İslam inancında Tanrı biçimlenemez, sureti yapılamaz. Manevi varlığı Tanrısal Sözünde/Buyruğu'nda ortaya çıkar. İşte bu anlayış İslam sanatçısına yüksek değerlerin somutlaştırılmasının yolunu kapatmıştır. Buna karşın, sanatçılar bu dünyayı, Platon ve sonradan onun dizgesini geliştiren Platinos' un ortaya koyduğu felsefeye uygun olarak, tanrısal bir görüntü olarak vermeye çalışırlar. Bu sanat anlayışı beraberinde soyutlama anlayışını getirmiştir. Soyut anlayışla ele alınan kompozisyonlarda artık gölge- ışık, perspektif gibi figürlere ve nesnelere kabarıklık/ relief kazandıran ve bunları mekanda gerçek birer varlık olarak gösterme araçları ortadan kalkar. Ortaya çıkan resim artık gerçek bir resim olmaktan çok, bir nakıs veya simge olmakta, bir yandan dünyanın gölge ve görüntü olduğunu vurgularken öte yandan değişmeyen 'Hakikat'ı / Allah'ı' düşündürmektedir'⁴⁹.

Bu şekilde zaman ve mekanın dışında, doğmamış ve doğurmamış olan Tanrı'nın somutlaştırılması olanak dışı olur. Resim sadece, sultan saraylarının duvarlarında, insan figürlü çini kaplarda sınırlı kalır. Avrupalıların minyatür adını verdiği resimler ise halktan kopuk olarak, sadece hükümdarlar, halifeler, vezirler için hazırlanan ve metnin anlaşılmasını sağlayıcı nitelikte olan yazma kitaplarda görülür. Yapımı çok pahalıya mal olan bir saray sanatı olarak kalır.

11.yüzyılın ikinci yarısından itibaren Anadolu'ya hakim olan Selçuklular'da plastik sanatlar, dönemin medeniyet ve kültürüne bağlı olarak çeşitlilik ve yenilikler göstermektedir. Türk sanatında minyatür, Selçuklular döneminde ulusal niteliğini kazanmaktadır. Bu dönemde nakışhane ve nigarhane denilen resim okulları kurulur.

Selçuklulara ait en eski ve önemli olan eser 'Varka ve Gülşah'tır. Mesnevinin minyatürleri, Selçuklu döneminin en güzel örneklerini oluşturması bakımından dönemin başyapıtı olarak kabul edilir. Varka ve Gülşah, İslam dünyasında çok beğenilen bir hikaye olarak dönem dönem birçok kez işlenmiştir. Bu mesnevide sanatçının en önemli özelliği öykünün tümünü

⁴⁸ Erol, Turan. Renda, Günsel., **a.g.e**, c:1,s.11

⁴⁹ Gören, A. Kamil, **Doğu Batı**. (3. Basım). "Doğu'da ve Batı'da İnsanı Betimlemenin Kısa Bir Öyküsü" 2, Felsefe Sanat ve Kültür Yayınları. Ankara, s. 115.

resimlerle anlatmasıdır. Olayın baş kahramanları olan Varka ve Gülşah arasındaki aşkın üzücü öyküsü, Hz. Muhammed zamanında, iki Arap kabilesi arasında geçmektedir. Konular hikayeci bir üslupta, basit kompozisyonlarla anlatılır ve metinlerin arasına yatay şeritler halinde yerleştirilir. İnce bir çerçeve içine alınan resimlerde zemin kırmızı ve mavi boyanmıştır ve Gülşah minyatürlerini Selçuklu Devri saray hayatını, göçebe çadır yaşantısını, gelenek ve görenekleri yansıtan birer belge olarak düşünmek mümkündür. Ayrıca eserde bulunan bir minyatür, Selçuklular’ da Uygurlardan gelen ve sık sık kullanılan figür anlayışının, İslamiyet’ten sonra da rahat bir şekilde ele alındığını göstermektedir (Resim 1.15).



Resim 1.15) Varka ve Gülşah Mesnevisi, Varka ve Gülşah, 13.yy.

Varka ve Gülşah adlı eserin bu minyatürü Hz. Peygamberin resmini içermesi bakımından da ilgi çekicidir. Peygamberin (sağdaki iki figürün karşısında) savaş dönüşü Varka ve Gülşah’ın mezarını ziyaret etmesini ve onların dirilmesini göstermektedir. Minyatürde, Peygamberin yüzü açık olarak betimlenmiş bilinen en eski resmi olduğu düşünülmektedir. Bunlardan başka süsleme motiflerine geniş ölçüde yer verilmesi, mücadele sahnelerindeki dinamizm ve hareket, vücutlardaki burkulmalar, 13. Yüzyıl Selçuklu resim üslubunun en seçkin ve belirgin özelliklerini oluşturmaktadır⁵⁰.

Zaman içerisinde batı toplumları ile kurulan sosyal ilişkilerle birlikte, ilk defa Doğu

⁵⁰ İnal, Güner. (1995), Türk Minyatür Sanatı, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, s. 60.

Türkistan'da Uygur Türkleri tarafından uygulanan minyatür tarzı resim anlayışı, çeşitli kültürlerden aldığı etkilerle Anadolu'ya gelmiştir. Anadolu'da Selçuklular zamanında değişik konuları içeren el yazma eserler içerisinde, eserin metnini açıklayıcı nitelikte varlık göstermiş ve birçok el yazma eser içerisine nakkaşlar tarafından minyatürler yapılmıştır. Ancak Selçuklular devrinde yapılan bu minyatürlü yazmaların çoğu günümüze kadar ulaşmamıştır. Elde bulunan örneklerin ise, Osmanlı minyatür sanatı için bir zemin teşkil ettiği ortadadır⁵¹.

1.4.2. Osmanlı Dönemi Türk Minyatür Sanatı:

Minyatür sanatının en sürekli ve özgün resim okulunu oluşturan Osmanlı, minyatüre yeni bir anlatım ve yeni bir konu dünyası getirmiştir. Önceleri Firdevsi, Nizami, Cami gibi yazarların öteki İslam çevrelerinde sık sık resimlenen edebi konulu eserlerini örnek alan Osmanlılar giderek Osmanlı tarihinin egemen olduğu bir konu dünyası geliştiriler. Daha çok Osmanlı sarayında hazırlanan el yazması tarih kitaplarını resimleyen nakkaşlar, Osmanlı Devleti'nin gücünü yükseltici tasvirlerde başarıyla sonuçlanan savaşları, seferleri ve görkemli törenleri yansıtırken bir tür tarih belgeciliği yaparlar. Nakkaşlar saray çevresiyle ilgili güncel konuları, yerinde izleyerek İslam minyatürünün kuralcılığı içinde olayları ve kişileri en doğru biçimiyle aktarırlar⁵².

Minyatür sanatçıları yani nakkaşlar, saraya bağlı bir okul niteliğindeki nakkaşhanede, baş nakkaşın yönetiminde çalışarak yetiştirilirler. Nakkaşlar, bir kitap hazırlanırken toplu halde çalışırlar. Bir minyatürde yazım, çizim, boyama ve süsleme farklı kişiler tarafından yapılabilir. Genel olarak minyatür sanatçılarına nakkaş veya musavvir adı verilir. Ayrıca hepsine yaptıkları ise göre farklı isimler verilmiştir. Duvar ve tavan nakışlarıyla, süslemelerini ve bahçe tarhlarını çizen sanatçılara Tarrah; minyatür ve süslemeleri boyayanlara renkzen; yazılarını ve minyatürlerin etrafına süslemeleri yapanlara da tezhipçi denirdi.

14. yüzyılda Selçukluları takip eden beylikler dönemi kültürel açıdan da bir duraklama dönemi olur. Ancak Osmanlıların kısa sürede bir imparatorluk haline gelmesi ile Türk

⁵¹ Hüseyin Elmas, ' Osmanlı Devrinde Yapılan Bilimsel Konulu Minyatürlerin Plastik Açıdan Değerlendirilmesi', S.Ü Eğitim Fakültesi Dergisi, S:8., Konya, 1997, s. 229.

⁵² Günsel Renda ' Kitap Sanatının Etkin Bir Türü Minyatür', Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını, H.Ü.G.S.F. Yayınları, No:1, Ankara, 1985,s.460.

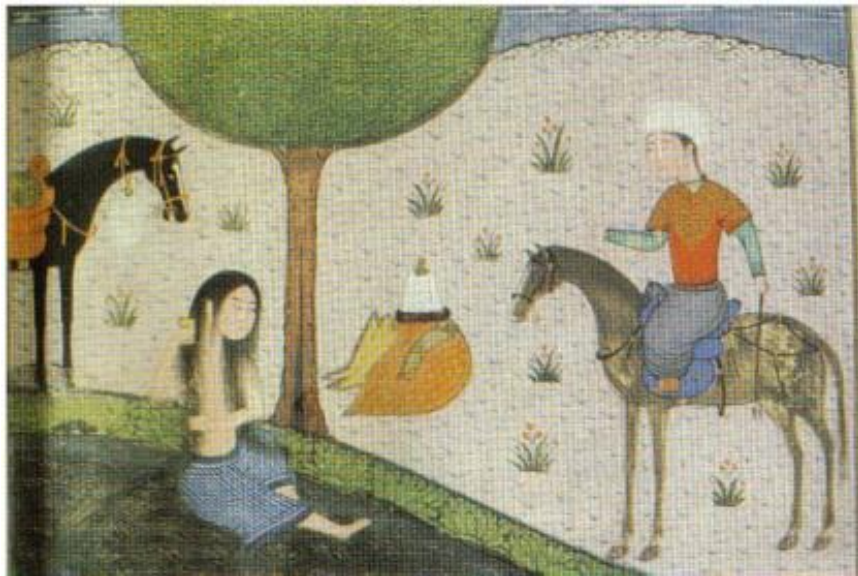
minyatürü yeniden canlanır. Osmanlı saraylarında yüzyıllar boyu devam edecek bir minyatür okulu yaratılır. Minyatür Sanatı, İstanbul'un 1453 yılında alınıp başkent olması, ülkenin ekonomik, siyasal- sosyal alanda ilerleme kaydetmesi ve Fatih'in sanata verdiği destekle yeniden hayat bulur. Osmanlı minyatür sanatının erken devri ya da Erken dönemi olarak adlandırılan bu dönemde hazırlanan minyatürlü yazmaların ancak bir kısmı günümüze kadar ulaşabilmiştir.

Ortaçağ İslam dünyasının kitap süslemeciliği ile birlikte gelişen minyatür sanatı, 18. yüzyıla kadar Osmanlı Türk resminde, tek egemen resim türü olarak görülür. İslam klasik sanatları içinde en basta gelen sanatçı ise, nakkaş değil hattattır. Bu yüzden yazmalarda yalnızca hattatın adı geçer. Minyatürlerin üzerine imza atmayan ve kendilerini gizleyen nakkaşların adını, eğer isterse hattat belirtir. Yüzyıllar boyu çerçeve içine alınarak duvara bir tablo gibi de asılan yazı sanatı İslam dünyasında büyük önem taşımaktadır. Yazı sanatının önemli ürünü el yazması kitaplardır. Bu kitaplarda, metni aydınlatmak amacıyla yerleştirilmiş açıklayıcı resimler ise İslam sanatının kendine özgü resim dalını oluşturmaktadır. Daha önce de üzerinde durulduğu gibi, Kur'an' da resmi yasaklayan bir bildirim bulunmadığı kabul edilmektedir. Ancak farklı dönemlerde hadislerin yanlış yorumlanması, son yüzyıllara kadar batı anlayışında bir resim tarzının gelişmesine engel olur. Buna karşın, İslam dininin soyut dünya görüşüne sahip olan sanatçılar, bu öğretiye bağlı kalarak minyatür sanatının kendine özgü kurallarını oluşturur. Katıksız renk lekelerine, belirgin kenar çizgilerine dayanan gölgesiz yüzeysel bir resim anlayışdır bu. Doğadan soyutlanmış biçimler birer kalıp, birer simge veya nakış motifine dönüşmüştür. Metinde sunulan konunun gerektirdiği her ayrıntı minyatüre girmiş, fakat biçimler gerçek görüntüsünden ve konumundan uzak kalmıştır⁵³. Örneğin, pembe dağlar, mavi atlar ve altın yıldız renginde gökyüzü bir arada resmedilirken, insan figürü de doğadan soyutlanarak iki boyutlu bir çizime indirgenir.

Osmanlı minyatürleri de köklerini bu resim geleneğinden alır. Ancak onu diğer İslam çevrelerinin minyatürlerinden ayıran önemli farklar bulunmaktadır. Türk minyatür sanatı İran ile karşılıklı etkileşim içinde gelişir. Buna karşın, Osmanlı minyatürleri başta konu bakımından İran minyatürlerinden ayrılmaktadır. Genellikle Ortaçağ'da, İran minyatürlerinin asıl konusunu sadece milli edebiyat oluşturmaktadır. Bunlarda gerçek hayata pek az rastlanır. Bilinen, belirli bazı sahneler tekrar tekrar düzenlenip, içerisine çeşitli figürler yerleştirilerek

⁵³ Aslanapa, Oktay, Türk Sanatı El Kitabı İslam Öncesi Sanat, Mimari, Hat, Kumaş, Çini, Keramik, Minyatür, İnkilap Yayınları, Ankara,1993, s. 201.

resimler oluşturulur. Örneğin çok sevilen ve birçok kere işlenen Hüsrev ve Şirin Mesnevisi'nin minyatürlerindeki bir sahne böyledir. Şirin, dağda bir su birikintisi içinde yıkanırken Hüsrev' in onu gördüğü sahne, beğenilen bir kompozisyon haline geldiği an ona bağlı kalınır (Resim 1.16). Daha sonra değişmeyecek bir örnek oluşturacak olan büyük bir ustanın eseri meydana gelinceye kadar kaliteyi yükseltmek için inceltmeler ve düzeltmeler yapılır.



Resim 1.16) Hüsrev ve Şirin Mesnevisi, Şirin'in Banyosu, 14.yy

Türkler'de her zaman hakim olan gerçekçilik anlayışı, minyatürlerini de bu konuda İran'dan ayıran en önemli özellik olarak belirlenir. Osmanlı minyatürlerinde milli edebiyatla ilgili sahneler bulunmamaktadır. Buna karşın İran minyatürlerinin arka plan kompozisyonu ele alınmakta, ancak tamamen gerçek olaylarla canlandırılmaktadır. Bu minyatürlerde olmuş olaylar ve savaş sahneleri en çok görülen konuları oluşturur. Örneğin, bir kahramanlık destanı olan Firdevsi Şehnamesi'nin, İran'da çok sık resmedildiği görülür.

Ancak Osmanlılarda, özellikle 16. ve 17. yüzyılda Osmanlı padişahlarının hayatlarını anlatan Hünername, Surname, Şehinşahname gibi eserler bulunmaktadır. Bununla beraber Osmanlı minyatürlerinde bütün tarihi sahneler bir defa için resmedilirken, aynı kompozisyon birçok defa ele alınıp düzeltmeler yapılmaz. Minyatür sanatına farklı bir yaklaşım ve konu alanı getiren Osmanlı minyatürlerinin çoğu genellikle tarihsel konulu kitaplarda görülür. Bu minyatürlerde padişahların savaşlardaki başarıları, kabul törenleri, av sahneleri, düğün törenleri canlandırılmaktadır. Çoğu zaman bu olayların içinde yasayarak gözlemlerini aktaran

nakkaşlar, önemli kişileri ve olayları en doğru biçimiyle yansıtmaya çalışır. Böylece olaylar gerçeğe uygun olarak belgelenmek istenir.

Uygurlardan bu yana Türk resim ve minyatür sanatının bir özelliği olan portrecilik, Osmanlılarda bir gelenek haline getirilir. Fatih döneminde Doğu-Batı kültür ilişkisinin de etkileri görüldüğü portrecilik, Kanuni Sultan Süleyman döneminde önemli bir gelişme gösterir. Avrupa'dan gelen ressamların tanıttığı yağlı boya portreciliği, saray nakkaşları tarafından minyatür portreciliğine dönüşür. Dönemin en ünlü portrecisi Sinan Bey'de Venedik'e giderek, orada resim çalışmaları yapar. Döndüğünde elinde bir gülü koklayan ünlü Fatih portresini yapar (Resim 1.17).



Resim 1.17) Nakkaş Sinan, Fatih'i Gül Koklarken Betimleyen Minyatür, 15.yy.

Portrede Fatih'in kuvvetli şahsiyeti, çok ince yüz hatları ve büyük ikna edici gücü ortaya çıkarılmıştır. Üzerinde bulunan elbisedeki kıvrımlar bize Rönesans resmi özelliklerini hatırlatmaktadır. Elbise içinde vücut hatları gizlendiğinden bütün dikkat yüzde toplanmaktadır. Bu portrede olduğu gibi Osmanlı nakkaşları, Padişah ve yakınlarının portrelerinde kişisel özellikleri, yüz ifadelerinde belirtmeye çalışır.

II. Bayezid döneminde Türkmen üslubu, minyatürlerde devam eder. Bu dönemde edebi konulu yapıtların da resimlendirildiği görülür. Tarihi konular ve sultanın hayatını anlatan yazmaların ilk defa resimlendirildiği görülür. II. Bayezid'in hayatını anlatan Şehname-i Meliki Ümmi adlı bu eserle, Süleyman Peygamberin hayatını anlatan Süleymanname de bu dönemde resimlenir. 'Dönemin resimlerinde genelde ortak olan özellikler; mimari çizimlerde üçüncü boyuta ve gölgeli boyamayla hacim verme eğilimi, gözü derinlere çeken manzara

anlayışı, kimi figür tiplerinde ve doğa öğelerinde Akkoyunlu Türkmen üslubunun izlerinin varlığıdır⁵⁴.

Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) dönemi, Türk minyatür sanatının yükseldiği dönem olarak belirlenir. Bu yıllarda, saray atölyelerindeki sanatçı sayısı imparatorluk sınırlarının genişlemesiyle paralel olarak artar. Kanuni, doğu ve batı seferleri sonucunda, farklı sanat geleneklerine bağlı sanatçıları saray atölyelerinde toplar. Sanatçıların birlikte çalışmaları sağlanır ve minyatür sanatı yoğun bir gelişme gösterir. Şehnamecilik, resmi bir görev haline getirilerek Arif Çelebi şehnameci olarak atanır. Osmanlı tarihini yazmakla görevlendirilen Arifi'nin en önemli eseri 'Süleymanname'dir. Eserde 69 minyatürle, Sultan sahneleri sunnet düğünleri gibi olaylar anlatılır (Resim 1.18).



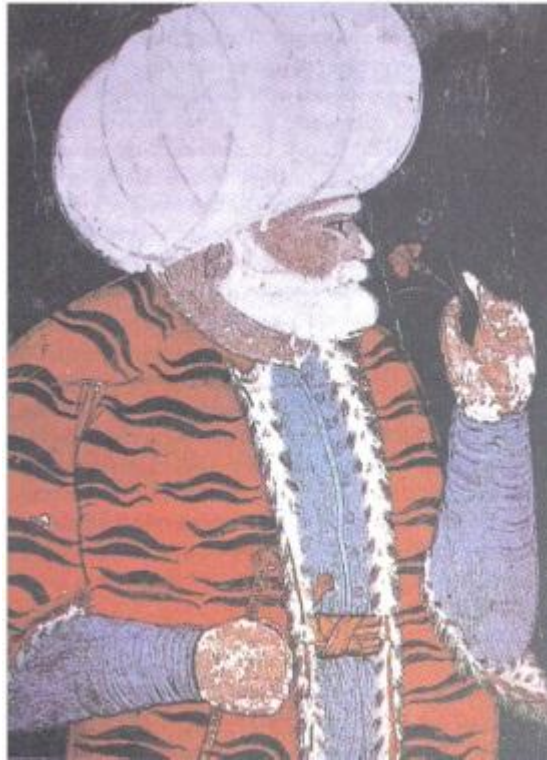
Resim 1.18) Arif Çelebi'nin Süleymannamesi'nden, Süleyman'ın Av Sahnasi, 1558

Kanuni Sultan Süleyman döneminde portre ressamlığına verilen önem devam eder. Dönemin en ünlü ressamı Nigari takma adını kullanan ve bir Türk denizcisi olan Haydar

⁵⁴ Özdemir, Nurdane, Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel Ve Müziğin Yeri, Önemi, Milli Eğitim Bakanlığı. Ankara,1997, s.67.

Reis'tir. Önemli eserlerinden biri Amiral Barbaros Hayreddin Paşa'nın portresidir (Resim 1.19). Portrenin arka fonunda kullandığı siyaha yakın tonda koyu yeşil renk, karakteristik olarak diğer portrelerinde de görülebilir. Yine Barbaros portresinde büst şeklindeki profilden görünüş, Batı portreciliğinin de bilindiğini belli eder.

Osmanlı minyatürlerinin gerçekçi tavrı Kanuni döneminde yeni bir türle kendini bulur. Dönemin en önemli ressam ve matematikçisi olan Matrakçı Nasuh, ilk figürsüz topografik



Resim 1.19) Nakkaş Nigari, Hayrettin Paşa Portresi,1540

kent ve kasaba betimlemelerini gerçekleştirir (Resim 1.20). Matrakçı Nasuh, Kanuni Sultan Süleyman Döneminde yapılan seferlere bizzat katılarak, seferler sırasında geçilen limanları, şehirleri kasabaları, menzilleri ve kaleleri kuşbakışı bir düzen içerisinde ele alarak, Osmanlı Minyatür Sanatına yeni bir yaklaşım biçimi ve yeni bir dil getirmiştir. Kanuni ile beraber seferlere katılan ressam, bulunduğu yerleri bir harita gibi ve her önemli ayrıntıya yer vererek belgeler (Resim 1.21). Matrakçı'nın minyatürleri Osmanlı Ordusu'nun kuşattığı ya da konakladığı kent, kasaba ve kale tasvirlerinin bugünkü araştırmalara belgesel kaynak niteliğindedir. Kalıpcı bir gözle de yapılmış olsalar da, gözleme dayanan çizimlerdir.



Resim 1. 20) Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil-i Seferi Iraken-i Sultan Süleyman Han, İstanbul Şehri, 1537



Resim 1.21) Matrakçı Nasuh, Nis Limanı, Süleymanname, 1545

Matrakçı Nasuh'un günümüze ulaşabilen eserlerinden Tarih-i Sultan Beyazıd, II.Beyazıd dönemindeki olayları anlatmaktadır. 10 minyatürün bulunduğu el yazmada Kili, Akkerman, Mudon. Koron, Avarna ve İnebaht gibi yerler nakkaşın uslubuna uygun olarak kuşbakışı bir

açıyla ele alınmıştır. Minyatürlerde çizgici bir anlayış hakimdir. Denizler gümüş yıldızla, bazı önemli evlerle binalar ise, parlak ve canlı renklerle boyanmıştır.

*'Fakat Matrakçı bu topografik çizimlerine öyle bir doğa duygusu katmış, parlak renkli bitkiler, masmavi, yemyeşil tepelerle bunları öylesine donatmıştır ki, bu minyatürler birer manzara denemesi sayılabilirler. Su noktayı da belirtmek gerekir: Çeşitli yollarla gelmiş gözüken Batı etkileri, Osmanlı nakkaşını bir taklitçiliğe, bir kopyacılığa itmediği gibi, onun, İslam minyatürcülüğünün estetik kurallarından kopmaksızın daha gerçekçi, daha inandırıcı tasvirler yaratmasına yol açmıştır. Nitekim, Matrakçı'nın kent ve kasaba tasvirleri gibi, 16. yüzyıl boyunca yapılmış birçok minyatürde bu yaklaşım korunmuştur. Örneğin Zigetvar kalesini resimleyen nakkaş, kalenin konumunu, içindeki yapıları ayrıntılarıyla belgelerken yemyeşil çimenlere özenle serpiştirilmiş ordu çadırlarının arasına, dizi dizi ağaçları da yerleştirmeyi unutmamıştır'*⁵⁵.

Nasuh'un bir diğer eseri olan Süleymanname iki bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde; Barbaros Hayrettin Paşa'nın, 1543 yılında Fransızlara yardım amacıyla giriştiği Akdeniz Seferi anlatılır. Burada, uğranılan limanlar ve liman kentleri, kısmen kuşbakışı ve yarı topografik bir görünüm içerisinde figür kullanılmadan tasvir edilmiştir (Resim 1.21). Eserin ikinci bölümünde, Kanuni Sultan Süleyman'ın aynı yıl (1543) Macaristan'a yaptığı sefer anlatılmaktadır. 23 minyatürün bulunduğu bu bölümde, Niş, Budapeşte, Estergon, Tata, Estonibelgrad gibi kentlerin tasvirlerini de ele almıştır⁵⁶.

İlk bölüm minyatürlerinden daha farklı bir yaklaşımla ele alınan bu tasvirlerde, evler, binalar, surlar değişik bakış açılarından bakılarak tamamen yüzeysel bir üslupla anlatılmıştır. İki bölüm arasındaki üslup farklılığı, ilk bölümdeki minyatürlerin başka bir nakkaş tarafından mı yapıldığı sorusunu gündeme getirmektedir. Her iki bölüm arasındaki farka dikkat çeken Filiz Çağman şöyle demektedir:

*'Nasuh'un aynı yıla rastlayan bu seferlerden Macaristan Seferine katılmıştır. Bu nedenle ikinci bölümdeki resimleri kendi gözlemleriyle yaptığını söyleyebiliriz. İlk bölümdekileri ise, sefer dönüşü olasılıkla sarayda bulunan Batı kaynaklı portülanlardan kopya etmiş olmalıdır. Bu arada sanatçıların yardımcılarının olduğunu da unutmamak gerekir. Üslup farklılıklarının bir kısmını bu şekilde açıklamak mümkündür'*⁵⁷.

⁵⁵ Günsel Renda- Turan, Erol, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, C:1, İstanbul, 1980, s.25.

⁵⁶ Filiz, Çağman –Zeren, Tanıntı, Topkapı Sarayı İslam Minyatürleri, Güzel Sanatlar Matbbaası, İstanbul, 1979,s,.935.

⁵⁷ Filiz, Çağman –Zeren, Tanıntı, a.g.e., s.935.

Nasuh'un minyatürlerini hazırladığı üçüncü bir minyatürlü yazma Beyan-ı Manazil-i Sefer-i Irakeyn' dir. 1533-1536 yılları arasında Kanuni tarafından yapılan İran- Irak seferini anlatan yazma eser içerisindeki minyatürler Matrakçı'nın bizzat sefere katılarak yaptığı minyatürlerdir. Burada sefer esnasında ordunun konakladığı menzil ve şehirleri realist bir anlayışla⁵⁸ tasvir eden Nasuh'un kuşbakışı düzenini koruduğu dikkati çekmektedir. Minyatürler üslup açısından Süleymanname' nin ikinci bölümündeki minyatürlerle benzerlik taşır. Ancak plastik açıdan değerlendirildiğinde buradaki minyatürler daha renkli ve daha olgun bir yapıya sahiptirler. Tamamen renklendirilmiş minyatürlerde resimsel bir hava kendini belli eder.

16. yüzyılın ikinci yarısında, Osmanlılara özgü ayırıcı nitelikleri olan, yabancı etkilerden dönemde birçok önemli eser verilir. Dönemin minyatürleri konu ve üslup bakımından diğer İslam minyatür okullarından ayrılır. Verilen yapıtlar arasında imparatorluk ordusunun kazandığı zaferleri, padişahın adaletini, avlanmadaki ustalığını ve sosyal etkinlikleri, önemli olayları konu alan Şehname türü önemli bir yer tutmaktadır. Bu tarihsel yazmalardaki minyatürler, nakkaşların kendine özgü gerçekçilikle yansıtmaya çalıştığı olayları anlatan resimsel bir belge niteliğindedir. Dönemin resimlerinde konu ve konunun ele alınışıyla beraber resmedilişi de kendine özgü olmaktadır. Genellikle doğa yalın ve basit bir fondan ibarettir. Birkaç tepe, düz ovalar ve bazen de birkaç ağaç ile renklendirildiği olmaktadır. Olayın kahramanları önem sırasına göre ön plana çıkmaktadır. Renklendirmede tonlamadan kaçınılır; gölgelendirme yapılmadan, karıştırılmadan saf renkler kullanılır. 16. yüzyılın en ünlü atölyesi Nakkaş Osman atölyesidir. En önemli eserleri olan *Hünernâme* ve *III. Murad Surnamesi*'nin minyatürleriyle tanınmaktadır.

Bu dönemde yine, Sinan beyle başlayan ve Nigari ile devam eden portre ressamlığı, Nakkaş Osman'la da ciddi olarak ele alınmaktadır. Osman Gazi'den başlayarak III. Murad'a kadar olan on iki padişahın portrelerinin yer aldığı *Şamailname* adlı bir eser hazırlanır. Dönemindekilere ve sonraki sanatçılara örnek olan eserde padişahlar, 4/3 profilden ve geleneklere göre diz çökmüş veya bağdaş kurmuş olarak betimlenmiştir⁵⁹.

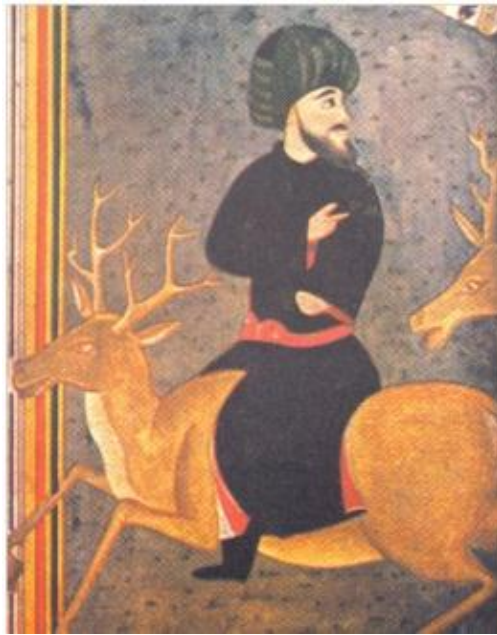
17. yüzyılda topografik resim geleneği devam eder. Dönemin minyatürlerinde nakkaşların daha çok mimari resimlerde derinlik etkisini güçlendirmek istedikleri görülür. Avrupa'dan

⁵⁸ Namık Açıkgoz, ' Minyatür Penceresinden Doğu ve Güneydoğu Anadolu', Kültür ve Sanat Dergisi, S:7, Eylül 1990, s.76.

⁵⁹ Özdemir, Nurdane, Anadolu Halk Kültüründe Resim, Heykel Ve Müziğin Yeri, Önemi, Milli Eğitim Bakanlığı, Ankara, 1997

getirilen gravür ve çizimler üç boyutluluk kavramının Osmanlı minyatürüne girmesini sağlar. Yüzyılın başlarında etkin olan sanatçı Nakkaş Nakşi'dir. Nakşi, minyatürlerinde ilkel de olsa perspektif denemelerine ve gölgelendirmelere yer verir (Resim 1.22).

17. yüzyılın sonlarında nakkaşlar kompozisyonlarına ekledikleri doğa görünümünde de derinlik etkisi yaratmak isterler. Topkapı Sarayı'ndaki bir albümde yer alan bir resim, buna örnektir (Resim 1.23). Resimde kır manzarası ve konaklayan yolcular görülür. Figürler geniş bir mekana dağıtılmıştır. Ön planda bir ırmak kenarına kurulmuş çadırın içinde bulunan üç yolcu sohbet etmektedir. Çadırın sağ tarafında bir tencerede yemek pişirilirken onun arkasında hamur yoğrulmakta ve ateş yakılmaktadır. Sol tarafta ise atlar tımar edilmektedir. Önde görülen ırmağın arkaya doğru kıvrılarak gidisi ve birbiri ardına sıralanmış rengarenk tepelerin



Resim 1.22) Ressam Nakşi, Seyyid İbrahim Geyik Üzerinde,1622

arasına yerleştirilen ağaçlar resimde derinlik etkisini yaratmaktadır. Ancak köprünün üzerinden geçmekte olan bir köylünün çektiği kağının arabası, köprünün boyutlarına göre büyüktür. Buna karşın sanatçı ön plandan arka plana doğru farklı düzlemleri bir arada göstermeyi başarır. Böylece resimde pembe, turuncu tepeler ve yaldıza köprünün boyutlarına göre büyüktür. Buna karşın sanatçı ön plandan arka plana doğru farklı düzlemleri bir arada

göstermeyi başarır. Böylece resimde pembe, turuncu tepeler ve yaldıza boyanmış gökyüzü gibi geleneksel öğelerle beraber bir yenilik olan mekan duyarlığı kendini iyice hissettirir.



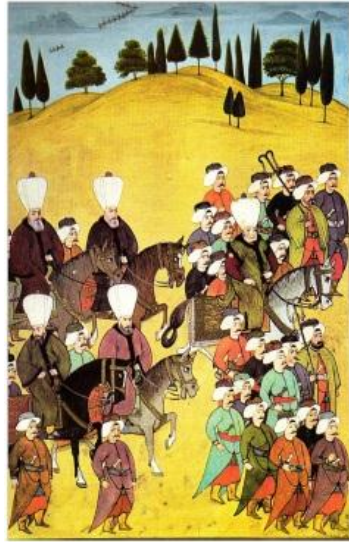
Resim 1.23) Albüm, Konaklayan Yolcular, 17.yy, ikinci yarısı

Bu anlayış Lale devrinin nakkaşlarında da devam eder. Lale devrinin önemli sanatçısı olan Levni, geleneksel resim üslubuyla, batılı resim anlayışını kaynaştırır. 18.yüzyılın başlarında ince bir zevkin ve kültürel gelişimin simgesi olarak Lale devri (1718-1730) adıyla anılan yılların hükümdarı III. Ahmed'tir (1703-1730). Bu dönemde ilk kez gerçek anlamda batılılaşma hareketleri başlatılır. Batı bilim ve kültürünün incelenmesi ve örnek alınması daha çok saray çevresiyle sınırlı kalır.

Saraya giren çok sayıda Avrupa eşyalarıyla beraber resimli kitaplar, minyatürleri de etkiler. Batı anlayışında yapılan tek sayfa resimlerdeki kır sahneleri, kıyafet ve çiçek resimleri, kadın ve erkek portreleri, tarih konulu minyatürlerin yerini alır. İki boyutlu minyatür resimlerinde üçüncü boyut bilinçli bir şekilde aranmaya başlanır. Ünlü nakkaş Levni'nin, en önemli eseri olan Surname'de bu anlayışın hakim olduğu görülür. Eser, 1720 yılında III. Ahmed' in oğulları için düzenlenen sünnet düğününü konu alır. Eserde bulunan minyatürlerde geleneksel öğelere karşın, birçok yenilik bulunur. Örneğin pembe, turuncu, mavi gibi rengarenk tepeler yerini yumuşak kenar çizgileri olan tepelere bırakır. Daha

önceleri her yaprağındaki ayrıntısı incelikle islenen ağaçlar ise gölgeleri yere vuran, açık koyu yeşil tonlarında boyanır (Resim 1.24).

Resim tekniği ve biçimlendirmede geleneksel kurallara bağlı olsa da Levni, figürlerin sıralanışı, mimari ayrıntılar ve arka plandaki doğa kesitlerinde resimlerine derinlik kazandırmak ister. Örneğin, bazı minyatürlerde köşkler ve bahçeler düz bir duvarın arkasına



Resim 1.24) Surname-i Vehbi, Padişah'ın Okmeydanına Gelişi, 18.yy

yerleştirilerek kompozisyona boyut kazandırılır. Diğer yandan meyveciler geçidinin resmedildiği bir minyatürde görülen içi meyve dolu sepetler, bir natürmort kompozisyonunu andırır (Resim 1.25).



Resim 1. 25) Surname-i Vehbi, Meyvacıların Geçidi, 18.yy

18. yüzyılın sonlarına doğru kitap resmi matbaanın da kurulmasıyla eski önemini kaybetmeye başlar. Bundan başka Avrupa'dan gelen kitap resimlerinden kopya niteliğinde resimler yapılır. Konusu manzara, portre ve çiçek olan bu resimler batı resim tekniğine çok yakındır. 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başlarında kitap resmi yerini konusu manzara olan duvar resmine bırakır.

1.5 Topografik Minyatürlerde Kompozisyon Kullanımı

Tarih öncesi dönemlerden günümüze, gerçek veya gerçeküstü konular bağlamında, mekânın ve nesnelerin değişen tasarımlarını farklı anlayış ve kavrayışların belirleyiciliğinde tasvir eden birçok kompozisyon örneği ile karşılaşılır. İslâm coğrafyasında gelişen minyatür kompozisyonları da öncülleri ile birlikte, geliştiği ortamın sanatsal eğilimini yönlendiren etkenlerin belirleyiciliğinde kendine has kurallar dizgesini oluşturarak günümüze ulaşmıştır.

Minyatürde kompozisyonunu şekillendiren en önemli unsur, resmin biçim özelliklerini betimleyici bir karaktere yönlendiren gerçeklik yaklaşımıdır. Minyatür, konu ve nesnel ortam açısından yararlandığı gerçeklik durumu ile natüralist; tasarlanmış gerçeklik durumu ile de soyut bir resimdir. Yani minyatür, natüralist ve soyut her iki yaklaşıma da atıfta bulunarak; görünen dünyanın verilerini, tanınabilir ve organizasyonları açısından anlaşılabilir bir yaklaşımla yansıtan resimdir. Bu biçim özelliği nakkaşın her koşulda doğal olanı (görünen gerçeği) taklit etme ihtiyacından kaynaklanır. Minyatürün konusunun çoğunlukla gerçek mekânlarda, gerçek kişiler tarafından ve bir sürece bağlı olarak yaşanmış ya da hikâye edilmiş olması söz konusu natüralist yapıyı koşullandırır. Resmin betimleme karakterini ön plâna çıkaran gerçeklik yaklaşımı ise soyut biçim kalıplarının oluşmasına neden olur.

‘Biçim, natüralist resimde görsel algı ve onun direkt bilgisi ile oluşurken, minyatürde modelin görünen değil, bilinen (gerçeklik) yapısını tasarıma katan bir mantık doğrultusunda oluşur. Böylece, nesnel ortamın minyatürdeki görüntüsü, natüralist resimdeki gibi bakış açısı ve perspektif bağıntıları ile görünen değil; anlam ve bireysel durumları bakımından bilinen gerçeklikle ilgili’⁶⁰.

⁶⁰ Ruhi Konak, “Minyatür Sanatında Biçime Kaynaklık Eden Gerçeklik Anlayışı” Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu (İzmir 16–18 Kasım 2006) Bildiriler Kitabı, II. Cilt, 505 s.

Bu biçim özelliğinin, yazıyı henüz kullanamayan insanoğlunun aktarmak isteği (konu) nesnel bilgiyi, yazı yazar gibi tasarlamasından kaynaklandığı ve gelişerek günümüze ulaştığı söylenebilir. Bu nedenle minyatür sanatında biçimin kaynaklarının yazının icadından veya yazı kullanımının yaygınlaşmasından önceki dönemlere dayandığı söylenebilir.

Minyatür kompozisyonunda ön plâna çıkan betimleyici özellik en uygun ifadesine iki boyutlu resim düzleminde kavuşur. Bu nedenle minyatür bir yüzey (düzlem, satıh, soyut, iki boyutlu) resmi olarak şekillenir .

Gerçeklik yaklaşımı ve resim düzleminin kullanılış biçimi tasarımın sonraki aşamalarını yönlendiren ana faktör olarak; derinlik, perspektif, soyutluk, renk, figür anatomisi, vb. açılardan da minyatür kompozisyonunu etkiler. Minyatür bir yüzey resmi olarak tasarlandığı için kompozisyon elemanlarının derinlik ilgileri de yüzeyin yapısına göre şekillenir. Natüralist üslûpta bir resim veya doğanın kendisi izlendiği zaman, nesnelere gözün uzayda yakaladığı ufuk noktasına doğru dizildiği görülür. Bu yapı doğrultusunda ufuk noktasına doğru ilerleyen nesnelere en önde olanı en yakında ve en büyük; en arkada olanı ise en uzakta ve en küçük olarak karşımıza çıkar. Minyatürde ise derinlik kurgusu, nesnelere yüzeyde alttan üste doğru ilerleyen paralel hatlara dizilmesi ile tasarlanır. Derinliğin alttan üste doğru gelişmesi en öndeki nesnenin en altta; en arkada ki nesnenin ise en üstte tasarlanması sonucunu doğurur. Bu yapıya bağlı olarak, minyatür kompozisyonunda elemanların boyutları mekândaki derinlik ilgilerine bağlı olarak değişmez; yakında bulunan nesnelere uzaktakilere nazaran daha büyük ve renk açısından daha net tasarlanmaz (Resim 1.26).



Resim 1.26) Şeker Bahçeleri ve Nahılların Geçidi, Surname-i Vehbi, 1720 (TSM.A.3593), 162.a

Minyatür kompozisyonunda elemanların boyutları tasarlanırken artistik perspektiften ziyade kavramsal perspektif kullanılır. Örneğin; bazı dış mekân tasvirlerinde, mimari ve doğa elemanlarının boyutları insan figürleri ile karşılaştırıldığı zaman, doğal olan ile tasarlanan arasında bir çelişki yaşanır. Bir kaç katlı bir bina veya birkaç metre yüksekliğinde bir ağacın boyu, insan ve hayvan figürleri yanında bir yanlışlığı akla getirebilecek ölçüde küçük tasvir edilir (Resim 1.27).



Resim 1.27) Kanuni Sultan Süleyman Avlanıyor, Hünername,II. Cilt, 1558

Minyatürün en belirgin amacının konuyu betimlemek olduğu düşünüldüğünde, tasarımın hiyerarşik ilgilerinin eyleme yoğunlaştığı söylenebilir. Dolayısıyla kompozisyonda hiyerarşik düzen eylem merkezine göre şekillenir. Yani elemanların boyutları eylemdeki etkinlik ve anlam derecelerine göre biçimlenir. Bu nedenle kimi zaman minyatürlerde bazı kompozisyon elemanları diğerlerine göre daha büyük tasvir edilir. Bazı minyatürlerde ise hiyerarşik düzenin merkezinde gösterilmek istenen figürün baş ya da gövdesi bir hale içinde gösterilerek kavram perspektifi oluşturulmaya çalışılır (Resim 1.28).

Minyatür kompozisyonlarında mimari iç mekânlar, eşyalar ve doğaya ait elemanların yatay dikey düzlem farkları da doğada algılanan kurgusundan uzaklaştırılıp; yüzeyin karakterine bağlı olarak yeniden tasarlanır. Nesnelerin derinlik, hacim, mesafe, atmosfer duygusu, vb. özellikler oluşturan parçaları çoğunlukla yüzeyin gösteren düzlüğüne çekilir. Örneğin; iç mekânın tasvir edildiği bir minyatürde, halının serildiği taban veya sağ ya da sol

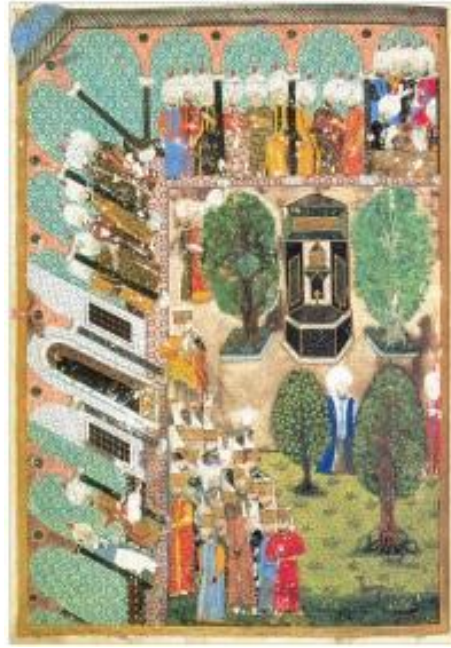


Resim 1.28) Hz. Muhammed Camide Vaaz Ediyor, Zübde't - tevârih, 1583 (TIEM, 1973), 46 a.

duvarlar cepheden görülen duvar ile aynı düzlemde gösterilebilir (Resim 1.29). Bazı minyatürlerde, kompozisyon elemanları yüzeye yaslandıkları yön ve göründükleri açı ile derinlik ekseninden ayrılmış gibi görünürler (Resim 1.30). Bu nedenle, nesnel ortamı derinlik eksenine bağlayan bakış açısının aynı kompozisyon içinde birden fazla kez ve bir birine zıt noktalardan bakış açısının aynı kompozisyon içinde birden fazla kez ve bir birine zıt noktalardan kullanıldığı düşünülür veya nakkaşın bu konudaki bilgisizliğinden söz edilir.



Resim 1.29) Sultan II. Selim, Avusturya İmparatorluğu Elçisini Kabul Ediyor, Nüzhet-i Esrâr'ı ahbâr der-sefer-i Sigetvar, 1569



Resim 1.30) Topkapı Sarayı İkinci Avlu, Süleymannâme, 1558 (TSM.H.1517), 37. b.

Oysa bu durum, nakkaşın bilgisizliğini değil, aksine gerçekliği algılama açısından daha üst bir düzeyi işaret eder. Söz konusu özellik nakkaşın, nesnelere içinde buldukları mekânda, gözün bir noktadan bakarak elde ettiği görüntüsü yerine; atmosferin kavradığı gerçeklik pozisyonları ile tasvir etme isteğinden kaynaklanır. Böylece nakkaş, bakış açısı denen ve gerçekliği parçalayan enstrümanı kullanmadan, diğer elemanlarla aynı derinlik eksenine bağladığı bir veya bir kısım elemanı bütün içinde bireysel bir açıdan resmederek; onları saf gerçeklikleriyle tasarlama olanağına kavuşur. Ortak bir derinlik ekseninde mekânsal konumları belirlenen elemanların, bireysel durumları (gerçeklikleri) bütün içinde yok olmaz ve betimleme detayda da sürer.

Minyatür kompozisyonunda sık sık rastlanan bu biçim özelliğine, sadece bütünün tanımı sırasında değil; elemanların bireysel olarak betimlendiği durumlarda da rastlanır. Kompozisyon içindeki farklı elemanlar kimi zaman cepheden, profilden, üstten kuşbakışı, üstten çapraz vb. açılardan tasvir edilirken; kimi zaman da sadece bir nesnenin tasarımında farklı açılardan elde edilmiş görüntüleri kullanılır (Resim 1.31).

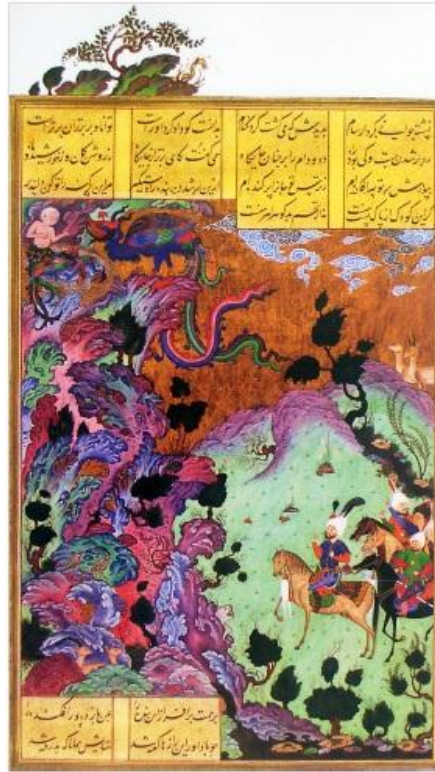
Minyatürde, mekânların kurgusu sırasında gözlenen soyutlama (üslûplaştırma) çabası, diğer kompozisyon elemanlarının tasarlanması sırasında da kendini gösterir. İnsan, hayvan figürleri bu soyutlama çabası doğrultusunda iki boyutlu olarak ve gerçek anatomik yapılarından fazlaca uzaklaşmadan tasarlanırlar. Fakat hayvan figürleri kimi zaman gerçekte olduğundan farklı renklere boyanırlar. Birçok minyatür örneğinde rastlanan melek, ejderha,



Resim 1.31) Hz. Muhammet'in Ölümünden Sonra, Mescitte Ebubekir'e Halife Olarak Biat Eden Müslümanlar, Siyer-i Nebî, VI. Cilt (TSM. H.1223), 417 a.

burç, burak, dev, cin, demon, zümrüd-ü anka, vb. gerçek üstü yaratık tasvirlerinin ise konuya ilişkin metin, anlatım ve bilgilendirme araçlarından elde edilen bilgi ile şekillenen anatomi ve renkler doğrultusunda tasarlandığı söylenebilir (Resim 1.32, 1.33, 1.34). Ağaç figürleri cepheden, küçük bitki örtüsü ise nakkaşın keyfî tutumuna bağlı olarak farklı bakış açılarından ve iki boyutlu görüntüleri ile tasarlanır (Resim 1.31). Dağ, tepe, kara parçaları, kayalar, su, vb. doğa elemanları da modellerinin çizgileri itibari ile taklit edilmesi yoluyla iki boyutlu olarak tasarlanır ve çoğunlukla gerçekliklerinden farklı renklere boyanırlar. Irmaklar hareketli ve akışkan, denizler hareketli dalga formu, göller ise durağan dalga formları ile tasarlanıp gümüş, turkuaz ve mavi tonlarında renklere boyanırlar (Resim 1.33).

Minyatürlerde gökyüzü genellikle altınla gösterilir. Fakat kimi zaman maviye boyanmış gökyüzü tasvirleri ile de karşılaşmak mümkündür. Gökyüzüne yerleştirilen bulut motifleri doğadaki bulut motiflerinin üslûplaştırılması yoluyla tasarlanır. Bulutlar kimi zaman altın, kimi zaman da beyaz, mavi, turuncu vb. renk tonları ile karşımıza çıkarlar (Resim 1.35). Minyatürlerde betimleyici karakteri ön plâna çıkaran diğer bir özellik de iç ve dış mekân tasvirlerinin aynı kompozisyonda tasarlanmasıdır (Resim 1.35).



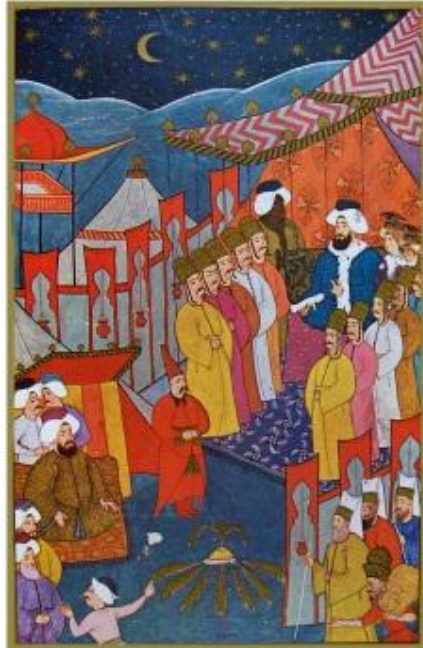
Resim 1.32) Sam, oğlu Zalı Ebruz Dağında Buluyor, Firdevsî Sehnâmesi, Tebriz, 1522–1525, Berlin, Museum für İslamische Kunts.



Resim 1.33) Yunus Hikâyesinden, Coğrafya Kitabı, (TSM. B. 334), 17a.



Resim 1.34) Divan Toplantısı, Süleymannâme, 1558 (TSM. H. 1517) 38a.



Resim 1.35) Ok Meydanında Gece Gösterisi, Surnâme-i Vehbi, 1720 (TSM. A. 3593),
162a.118

Birçok örneği ile karşılaştığımız bu yaklaşım izlendiği zaman, hem bilginin tasarımı nasıl yönlendirdiği, hem de betimlemenin görme değil bilme merkezinde nasıl geliştiğini anlamak daha kolaydır. Ayrıca, gece yaşanmış bir olayın gündüz izlenimi veren renk değerleri ile

tasarlandığı minyatürlerde vardır. Söz konusu minyatürlerde genellikle birkaç yıldız ve ay dışında gece sembolüne rastlanmaz (Resim 1.35). Bu tür kompozisyonlarda doğanın durumu yerine olayın durumunu ön plâna çıkarma düşüncesinin etkin olduğu söylenebilir.

Minyatürde renk genellikle gerçek üstü bir eğilim doğrultusunda karşımıza çıkar. Nesnel ortamın tanımı ve kompozisyonun genel düzeni açısından önemli bir eleman olan renk, salt tonlardan, en uç pastel değerlere kadar gelişen bir yelpazede kullanılır. Soyut yaklaşımın bir unsuru olmaktan uzaklaşmayan renk kullanımı, ışık gölge varyasyonları içinde yine stilize bir duyarlılığı yansıtır. Anlaşılacağı üzere nakkaş, minyatür kompozisyonunda mekânları ve nesnelere tasarlarırken, onları gözle tanınabilme olanağından tamamen uzaklaştırarak, zihinsel bir etkinliğin önerildiği imgesel çerçeveye çekmez ve kendi kimliklerinden tamamen koparmaz. Her türlü üslûplaştırmaya rağmen şekil, görüntünün özünü temsil eder. Simgesel görüntüler, yan anlamlar, dolaylı anlatımlar kompozisyonunun bütünü etkileyen ve izleyicinin yorumuna bağlı olarak ortaya çıkan imgesel kalıplara dönüşmez. Kompozisyon elemanları çoğunlukla konu bağlamında ilk bakışta tanınarak kendilerini ele verirler.

Topografik minyatürlerin kompozisyon kurgusunu ayrıca değerlendirmek gerekir. Topografik minyatürler kent planları atlası özelliği taşırlar ve topografik haritalardan elde edilebilecek tüm bilgileri taşırlar. Bu minyatürlerin kompozisyon kurgusu figür kullanılmadan kurulur. Tarihsel konulu yazmaların anlatımında kullanılan topografik minyatürler de, kentler, kaleler, kasabalar, dağlar, geçitler, akarsular, köprüler, çöller, stepler ve bahçeler aslına bağlı kalarak resmedilir. Bilgilendirme açısından bitki ve av hayvanları tasvirlerine de yer verildiği görülen topografik minyatürler aslına bağlı kalınarak yapılmıştır ve şehircilik ve coğrafya alanında günümüze kaynaklık etmektedir. XVI. yy. da Osmanlı da ortaya çıkan ‘Menazir’i Kroki’ adı verilmiş olan yeni harita tarzının en güzel örneklerini Piri Reis ile Matrakçı Nasuh vermişlerdir ve Matrakçı bu yeni harita tarzının önderlerinden olmuştur. Ancak bu örnekler gerçek harita olgusundan ayrılmaktadır. Piri Reis haritalarında yön ve alan noktalarına değinmişken Matrakçı bu noktalara değinmemiştir. Devletin resmi tarihini belgeleme amacını taşıyan bu yaklaşım Matrakçı Nasuh'un ardından Nakkaş Osman'ın büyük katkılarıyla Türk Minyatürüne ana karakterini kazandıracaktır. Ayrıca ortaya çıkan bu minyatür karakteri diğer İslam ülkelerinde gelişen minyatür sanatından farklı bir ekol oluşturmuştur.

Topografik minyatürlerin kompozisyonunda çizgi birinci derece de rol oynar. Kısmen kuşbakışı görünüm içinde figürsüz tasvirler yer alır. Evler, surlar binalar değişik görüş açılarından bakılarak tamamen yüzeysel biçimde betimlenir. Kompozisyonda renk doğal özellikler taşır ve resmedilen yerlerin doğasıyla uyumlu renkler kullanılır.

2.BÖLÜM: EROL AKYAVAŞ'IN TANITIMI VE SANAT ANLAYIŞI

2.1 Erol Akyavaş'ın 1950-1970 Arası Sanat Anlayışı

1932,İstanbul doğumlu olan Erol Akyavaş, ressam, mimar, fotoğrafçı ve aynı zamanda entelektüel bir tasavvuf ehlidir. Sanat hayatına 1950'de Güzel Sanatlar Akademisi, Bedri Rahmi Eyüboğlu Atölyesi'nde misafir öğrenci olarak başladı.1950-53 arası dönemde, Floransa Güzel Sanatlar Akademisi'nde yaz programına katıldı ve Paris'te Andre Lhote ve Fernand Leger ile çalışan Akyavaş, bu atölyelerden aldığı eğitimin etkisiyle bir dizi kübist etkili resim yaptı (Resim 2.1).



Resim 2.1) Erol Akyavaş, Akdeniz Gecesi, Tual Üzeine Yağlıboya, 100x210cm, 1956

1954 yılında Amerika'ya mimarlık eğitimi için giden Akyavaş, 1967'de kesin olarak New York'a yerleşir. Yeni kurulan Cumhuriyet'in başkentimde doğan Akyavaş, tek partili dönemin devletçi ideolojisinin egemen olduğu bir ortamda yetişmiştir. Akyavaş Cumhuriyet Türkiye'si' n deki okumuş yazmış insanların kendi kültür mirasları ve gelenekleri konusunda hissizleştirildiğine inanan sanatçının kendisi de bu mirasın değerini yıllar sonra yurtdışında yaşarken anlar. Söz konusu bu süreçte sanatçı, İstanbul- New York arası sayısız yolculuk yapar ve edindiği deneyimler, sanatçının üslupsal dilinde, kendi içinde dönem yaratacak şekilde hissedilir. Kendi yurdunda olmama ve yeni bir dünyaya fırlatılmış olma duygusu,

Akyavaş'ın mimariyi sanat yaşamında bir dipnota indirgeyip resme dönüşünde etkilidir. Aslında Akyavaş, mimarlık kimliğinden bunalmıştır. 1954-60 yılları arasında, Chicago'da Illinois Institute of Technology'de aldığı mimarlık eğitimiyle başlayan mimarlık yaşamı ve sonra mimarlık yapmaktan vazgeçişini sadece mesleki bir seçim durumu değildir.

Mimarlık ve sanat arasında dolaylı bir ilişki gören Akyavaş mimarının bir sanat olarak icra edilememesinden ve sanatçının kendisini araçlara teslim etmesinden yakınmaktadır. Dolayısıyla da mimariyi bir arz-talep ilişkisi olarak görür.

'Bütün sanatlar içinde başkasının aletiyle gerdeğe girilen tek sanat; mimari. Biri şiir yazar, bir tek derdi kurşun kalemle sarı kağıttır - basılsın basılmasın. Ama ipso-facto kelimeler dizilmiş, peş peşe yazılmıştır. Besteci de öyle, bir yerde ressam da öyle, şairin materyal azlığı kadar değilse de, yine kendi içine dönük bir olay'⁶¹.

O'na göre mimarlık, belki de bütün sanat yaşamının çıkış noktası olan 'İçe Dönme' fikrinin tam olarak karşıtıdır. Akyavaş fiili olarak mimarlığı bıraksa da asla mimar gibi düşünmekten vazgeçmemiştir demek pek de yanlış olmayacaktır. Akyavaş mimariyi varlığın yaşamsal ifade aracı olarak kullanmıştır. Roland Barthes, labirent için şöyle der, 'İki uç noktada ses verir'⁶². Biri günlük yaşamımıza kadar girmiş metaforik ve çağrışımsal kullanımudur: 'Dönüp durmalar, dolambaçlar, içinden çıkılamayan ama içinde bir çıkış yolu bulmak amacıyla da çaba sarf edilen mekan'⁶³. Diğer bir noktada, labirent Yunanistan demektir Barthes'e göre; ancak Firavun mezarıyla da ilişkilendirilir. Bu ilişkilendirme Akyavaş'ın 1985'te ki 'Labirent Projesi'nde ve 1979'da yaptığı piramitlerde ortaya çıkar.

'Tasavvufi bir dünya görüşünü benimsemiş bir insanın ifade etmek istediğini en net anlatacak form labirent diye düşündüm. Hayatın karşımıza çıkardığı bütün kavşaklardaki yollar tarikattır, tarikat yol demektir. Yol ne için vardır, bir yere gitmek için. O yolun sonu bir yer, bir mevkiidir. O mevkiye varmak için kullandığımız yol faklıdır, fakat varılacak yer aynıdır'⁶⁴.

Akyavaş'ın yapıtlarında gördüğümüz, bu soyut ve çağrışımsal mimari fikri, onun sanatını belirleyen varlık görüşünün biçimsel ifadesidir. 1970'li yıllarda yaptığı resimlerde mimari,

⁶¹ Ömer Madra ve Enis Batur, 'Erol Akyavaş: İstanbul'a Bakınca Kendimi, Kızının Kötü Yola Düşüşünü Seyreden Bir Baba Gibi Görüyorum', Erol Akyavaş Yaşamı ve Yapıtları (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 200, ss.78.)

⁶² Roland Barthes, 'Labirent Eğretilmesi', Romanın Hazırlanışı I. Çev: Mehmet Rifat ve Sema Rifat (İstanbul: Sel Yayıncılık, 2006), s.225.

⁶³ Roland Barthes, a.g.e., s.225.

⁶⁴ Murat Germen, 'Erol Akyavaş', Arradamento Dekorasyon Dergisi, Sayı No:3(Mart 1997), s.71.

sembolik formlar olarak ortaya çıkar. Bunlar genellikle kuşbakışı çizilmiş şehir ya da iç mekan planlarıdır. Akyavaş'ın resme dönüşü bir köken arayışı ve kendi kimliğine bir çıkış noktası bulma çabasıdır. Çoğu göçmen sanatçı da olduğu gibi, Akyavaş'ı uzakta olmaya zorlayan şartlar yoktur. Bu, ötekilik sahnesinin oluşması için gerekli tüm şartları kendisi getirir. Çoğu röportajında Amerika'da yaşayan Müslüman bir ressam olmanın zorluklarından yakınsa da, bu hayatı bilinçli olarak seçen kendisidir.

Akyavaş, Amerika'daki ilk yıllarında lekecilik ve soyut dışavurumculuğun etkisinde yapıtlar üretir. Akyavaş bununla ilgili olarak sürrealistlerle yöntem ilişkisi olduğunu, uzun uzun kompozisyon hazırlayarak resim yapmadığını, resmin kendinden oluştuğunu söyler.

1960 yılında New York Angelsky Galley'de sergilediği 'Padişahların Zaferi' adlı yapıtıyla Modern Sanatlar Müzesi Koleksiyonu'na girmiş, New York resim dünyasında ve Batıda kabul görmek adına büyük bir adım atmıştır (Resim 1.4). Bu yapıtı ile geleneğe dönüşünü ve doğu etkisini yansıtan Akyavaş, resim anlayışını da aynı bilinçli tavırla değiştirmiştir. Çünkü Akyavaş, sürekli aynı çizgide resim yapmayı ölümle eşdeğer tutar.

*'Anavatanı Türkiye'de akademik eğitim gördü; Afro Basadella'yı tanıdığı İtalya'da boyayı haz veren bir şekilde kullanma becerisi edindi. Paris'te Daire ve Kare (Cerde et Carre) grubu ile ilişkileri sırasında ussal düzen ve soyut yapı anlayışını geliştirdi. Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşadığı ve çalıştığı yıllarda soyut dışavurumculuk yoluyla gerçeküstücülüğün bazı kalıcı özelliklerine sahip oldu'*⁶⁵. Henning, Akyavaş resmindeki süreksiz değişimi böyle açıklamıştır. 'Padişahların Zaferi' aynı zamanda, Akyavaş'ın Hat Sanatı ile olan ilişkisinin de başlangıcı olmuştur. Sözü'n şekle dönüşünü simgeleyen harf ile her zaman ilgilenmiş olan Akyavaş yine bu bağlamda 'Hurifilik' ile de yakından ilgilenmiştir. Alfabenin harflerinin rakamsal değerleri ve bunlara yüklenen anlamlar Hurifilik'in esasıdır ve bu inancın bir diğer özelliği de Batini oluşudur. Akyavaş batini hatta hurifi davranışın İslami düşünceye derin tesirleri olduğuna inanır⁶⁶. Akyavaş'ın resimle başlayan, arada kübist etkili kapı resimleri yaptıktan sonra Amerika'da mimarlık eğitimiyle devam eden ve sonra tamamen tekrar resme dönüşünü içeren bu sürecin baş döndürücü bir tarafı vardır. Henning' in öykülediği biçimde, onun tüm gidiş gelişleri ve denemeleri, kendisi de özünde bir çoğullaşma olarak kendini gösteren resim arayışına paralel bir zemine oturtulabilir. Ne var ki, kırılğan bir sath

⁶⁵ Edward B.Henning, 'Erol'un Sanatı'; Erol Akyavaş'ın Yaşamı ve Yapıtları, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, s.47.

⁶⁶ Beral, Madra, 'Erol Akyavaş'ın Yaşamı ve Yapıtları, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000; s.169.

üzerindeki ikame duruşunu açıklamak için bunlar büsbütün yetersiz kalır'⁶⁷.

Beral Madra'nın 'Akyavaş'ın, biraz kendi kendini sürgün ettiğini düşünmek gerekir'⁶⁸ sözü doğrudur. Bu anlamda Akyavaş'ın resme dönüşünü, görünmez olanın, resimdeki görünüşünün peşine düşme olarak algılayabiliriz.

Sürekli aynı çizgide ölümle eş tutan Akyavaş için, kendisini ve sanatçı kimliğini rahatlıkla ve güven içinde dile getirebileceği sosyal bir çevrede yaşamakta zordu. Hakim olan ideolojiye ayak uydurup onun bir parçası olmakta onun için bir o kadar ölümcüldü.

*'İslami geleneğin, itikatın çağdaş bir resimle ifadesi gibi, belki büyük ama hiç mi hiç moda olmayan bir yola girdim'*⁶⁹. Bu yol, sanatçının ne mimarlıkta ne de fotoğrafçılıkta bulamadığı bir imkanın kapılarını açar Akyavaş'a. Böylelikle, Akyavaş, İslam sembolizminin, Hurifiliğin

Akyavaş'ın 1960'lı yıllarda yaptığı resimlerde cinselliği işlediği görülür. Jale Necdet ve en önemlisi dini yaşamla modern öznenin çatışmalarını kurgulayacak bir zemin bulmuştur. Erzen, Akyavaş'ın bu dönem resimleri için sıklıkla işlenen bir tema olarak 'cinsellikten' bahseder. Erzen'e göre Akyavaş tıpkı din gibi aykırı bir konuyu ele alır⁷⁰. Aslında ne din ne de cinsellik Akyavaş için aykırı değildi. Akyavaş, o dönemde, batıda cinselliğin bütün açıklığıyla işlenmesinden etkilenerek, bu temayı, bazen bir röntgenci, bazen soğukkanlı bir gözlemci gibi kendi kültürel yargıları içinde bir başkaldırı olarak ele almıştır. Akyavaş' a cinselliği zorlamasının nedeni sorulduğunda, bunun cevabı çok basit ya da karmaşık olabilir.

Cinsellik tarih boyunca, özellikle 19.yüzyıldan bu yana ressamların ilgisini çeken bir konu olmuştur. Çeşitli minyatürlerde, Japon estamplarında yaygın ve intim çalışmalar olan çizimlerde yaygın olarak kullanılmıştır. Akyavaş'a gelince, cinselliğin gizlilik altında tutulması, bu konuyu ele alış sebeplerinin başında gelir. Akyavaş'ın bütün gizliliklere olan ilgisi yalnızca, bugün onda hala sezilen 'enfant terrible' mizacından çok, belki de mistisizm ile ilgilidir. Nitekim, Akyavaş cinselliğinde 20.yüzyıl Modernizmi'nde cinsellik kadar bir tabu olduğunu düşünür ve üstüne varır. Akyavaş'ın cinsellik temasını ele alışında tek yönlü bir neden aramak, onun kişiliği ve düşünce yapısı açısından doğru değildir. Akyavaş, din ve

⁶⁷ Işıtan Ataman, Bir Yorumlama Yöntemi Olarak Hermeneutik: Erol Akyavaş Üzerine İnceleme, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2007, s.38.

⁶⁸ Beral Madra, 'Erol Akyavaş'ın Evet, Hayır'ı', Erol Akyavaş'ın Yaşamı ve Yapıtları, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, s.16.

⁶⁹ Beral, Madra- Enis, Batur, 'İstanbul'a Bakınca Kendimi Kızımın Kötü Yola Düşüşünü Seyreden Bir Baba Gibi Görüyorum', Erol Akyavaş'ın Yaşamı ve Yapıtları (İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, s.85

⁷⁰ Jale Necdet Erzen, 'Erol Akyavaş', Erol Akyavaş Kataloğu, Ankara, Eylem 80 Ltd.Şti., 1995

erotizmi seçen öznenin aktifliğiyle değil, bu hücumun edilgenliğiyle ilgilenir. Günah sevabın karşıtı değil, ikizidir ve başkasıyla kurulan ilişki onun günahlarına duyulan tutsak edici ilgidir. Cinsellik değil ama erotizm, dinin ayrılmaz bir tamamlayıcısıdır. Ancak bu negatif bir tamamlanmadır.

Akyavaş resminde beden, 1960'lı yılların ilk yarısından başlayıp 1980'lerden sonra ten ve tinin bir arada olduğu yazı temsillerine kadar olan süreçte ele alınmıştır. Bu süreçte beden, somut bir gösteren olmanın ötesinde, arzulama, ölüm ve var olma sorunuyla işlenmiştir. 1960'lı yıllarda cinsel ve erotik bir aygıt olmakla birlikte, beden; bedeninin bir yaşam deposu olduğu fikri Akyavaş resminde değişmez bir metafor olarak devam etmiştir.

Bedenli olmak aynı zamanda yaşam tarafından dövmelenmiş olmak demektir. Beden yaşamın kazı alanıdır, ancak bu kazı daima bedeninin görünmez ve erişilmez yerlerinde sürüp gider. Stratejik yaşamın görünürlüğü ve görünmezliğiyle, yüklediği tüm ödevler ve sakındığı bilgilerle insanın kürek kemiğine yazıldığını söyler⁷¹. Kürek kemikleri' ne, vajinaya, rahme ve yazıya kazınan gizli bilgi, Akyavaş'taki beden sembolizmini oluşturur. 'Ruhun kör noktasında, benim olan karanlık bedeninin erişilmez sınırları'nın⁷² ortak dili erotizmi, cinselliği, ölümü, yazgıyı ve yazıyı Akyavaş, resminde birbirine bağlar.

Akyavaş'ın 60'lı yıllarda yaptığı beden temsilleri bir açıdan, doyumsuz özne-nesne ayırımına dayalı cinsellik yoluyla, resimde ortaya çıkan indirgemeci erotizmin sökülüdür. Bu temsillerde cinsellik, kimi zaman oldukça soyut bir şekilde, kimi zaman da abartılı bir figürasyonla irdelenmiştir. Aynı cinsellik teması 1979'da, bu kez bu kez fallus şeklinde dilini çıkararak deforme profillerle, 'Kafalar' dizisinde karşımıza çıkar.

Sanatçının 1962-64 yıllarında yaptığı 'Kadınlar' serisine ait bir resmini ele alalım (Resim 2.2). Burada beden cinsel bir gövdedir, ama kimin hatta neyin cinselliği olduğundan bahsetmek zordur. Resmin ortasında aralanan yarık vulvadır. Ama buradan ancak bunun bir zamanlar bir kadın bedeni olduğunu anlarız. Yani göz, kadın bedenine, onu araştırarak ve parçalayabilecek kadar aşınadır. Bu aşınalığa rağmen Akyavaş, bedeninin kendisini değil de, bizi bir biçimde erotizme sürükleyen sembolik ve soyut bir formunu yapmıştır. Yine aynı seriye ait diğer bir resim (Resim 38) de de aynı etki vardır. Bu defa vulva daha sert vurgulanır. Kırış kırış ve donuk gövdenin ortasında yerini alır. Ölümle yaşam arasında kalmış donuk gövdenin tek canlı noktası resimdeki kırmızı lekedir. Vulva üzerinden üretilen erotizm, ölümden ayrılan ince bir hat olarak yaşamın onaylanması gibidir. Ölüm pahasına vulva

⁷¹ Peter Sloterdijk, *Dövmelenmiş Yaşam, Dünyaya Gelmek Dile Gelmek* (Frankfurt Dersleri). Çev.Gürsel Uyanık ve Ahmet Sarı(Ankara Salkımsöğüt yayınları, 2005),s.25.

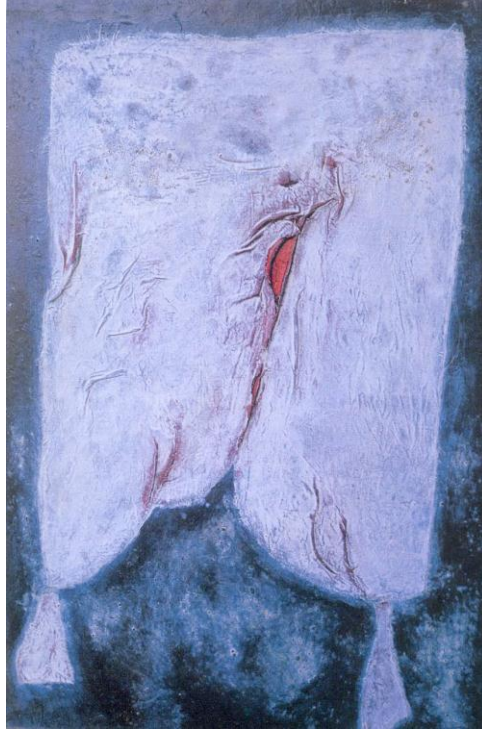
⁷² Peter Sloterdijk, a.g.e., s.23

üzerinden onaylanan yaşam, vulvayı bir anda kadın cinselliğinin katı bir göstereni olmaktan çıkarır. Vulva artık arzulamanın sembolüdür. Bu iki resimde de düz boyama tekniğini bırakan Akyavaş, bedeni parçalamış, ayırtmış ve kimliksizleştirme yoluna gitmiştir. Bu kimliksizleşme ile beden ezberlenmiş yan anlamlarından kurtulur. Akyavaş' ın yine bu seriye ait anlatım sınırlarını zorlayan, 1966 tarihli bir resmi daha vardır (Resim 2.3).

Bu resimde bir vajinaya diğer iki resimden farklı olarak, beden, tualin dışına taşarcasına durur ve tam ortada da vulva dönüşmüştür. Resimde bedene ait her şey abartılı bir deformasyonla verilmiştir. Kollar bacaklar upuzun, eller ve ayaklar kocamandır. Vajina sanki tüm bedenle yer değiştirecek büyüklükte verilmiştir. Böylelikle bu beden bir haz kaynağı ya da erotik bir kompozisyon olmaktan çıkar.



Resim 2.2) Erol Akyavaş, Kadınlar, Kontrplak Üzerine Yağlıboya ve Kolaj, 82x 60cm, 1962-



Resim 2.3) Erol Akyavaş, İsimless, 1962-64, kontrplak üzerine yağlıboya ve kolaj, 1962-64



Resim 2.4) Erol Akyavaş, İsimless, Tuval Üzerine akrilik, 1966

Sanatçının 60'lı yıllarda yaptığı cinsellik temalı resimlerde ortak nokta; bekleyişin gerdiği bir tenle çevrelenen 'ben'in düzayak bir cinsel öznelikle tüketemeyeceği bir bedenli oluşudur. Akyavaş, beden ve ölüm ilişkisini de yine cinselliğin işlendiği bu dönemde ele alır. Bu nedenle bu dönemde yaptığı resimlerde ölüm erotizmin bir parçası ve de cinselliğin vazgeçilmez, 'ötekisi' dir. Bilinçaltı bedenli olmanın aynı zamanda ölümlü olmak olduğunu kendisine sürekli hatırlatır. Erojen bölge haz kaynağı olmanın bedelini süreksiz bir ölüm tehdidiyle yaşar. Akyavaş'ın 1961 yılında yaptığı 'Ölü VI' adlı resmi bedeni ölüme cinsellik yoluyla bağlar (Resim 2.5). Resimde sağlı sollu iki kütle göze çarpar. Sağ taraftaki kütle, erkek bedeni ve kadın bedeninin birbirine eklenmesiyle oluşmuştur. Karşılıklı duran fallus ve vulva bir ölüm sessizliği içindedir. Sol taraftaki kütle ise adeta bir mezar taşı gibi konumlanmıştır. Burada ki belirsizlik bedenin ölüm olayının sonucu olan bir atık mı olup olmadığıdır. 60'lı yılların Akyavaş resminde beden, bizi kimi zaman erostan ölüme ve oradan da erotik varlık alanına taşır durur.

Bu dönemde modern dünyaya özgü bir biçimde bedeni ve beden üzerindeki cinsel kimlikleri sorgulayan Akyavaş'ın tevekkülü kabul etmeyen varoluşçu bir felsefenin izlerini taşıyan bir tavır sergilediği oldukça açıktır.'Ölü VI' (Resim 2.5) ve 1962-64 yıllarında yapılmış 'Kadınlar' bunun en açık kanıtlarıdır.



Resim 2.5) Erol Akyavaş, Ölü VI, ahşap üzerine karışık teknik, 80.5x60.5 cm., 1961

Meral Madra'nın, Akyavaş'ın 70'li yıllarda etkisini devam ettiren 60 dönemini, 'Bir yanda toplumsal/kültürel birikimler, Doğu'ya ait olanlar/ Batı'ya ait olanlar; öte yanda bireyin ortak değerlerini ve sorunları, cinselliğin dışavurumları; ve yine tinselliğin, zihinselliğin ağır bastığı soyutlamalar ⁷³, in yer aldığı bir dönem olarak değerlendirir.

Akyavaş bu dönemde hem tinselliğe, hem de maneviyata yönelmiştir. Ancak içinde bulunduğu batı dünyasıyla da sürekli bir çelişki halindedir ve kimlik krizi yaşamaktadır. O'nun yaşadığı bu kimlik bunalımı, O'nu gerçeküstücülüğü daha da yoğunlaştırarak, 'ben' sorununu irdelemeye iter. Bu sorun O'nun 70 dönemindeki resimlerinin de ana temasını oluşturacaktır.

2.2 Erol Akyavaş'ın 1970-1999 Arası Sanat Anlayışı

Akyavaş'ın 1971'de okuduğu İranlı Mutasavvıf Şebüsteri'nin *Gülşen-i Raz* adlı kitabının O'nun için bir dönüm noktası olduğunu söyler. Şebüsteri kitapta, 'varlık birliği' inancını(Vahdet-i Vücut), tasavvufu ve sufiliği on beş soruya verdiği cevapla açıklar. Bu dönemde İslam mistizmine yoğunlaşan Akyavaş'ı içerik açısından nasıl etkilediği oldukça açıktır *Gülşen-i Raz*'ın. Ancak burada en önemli soru kitabın sembolize ettiği Batini Felsefe'nin Akyavaş imgesini hangi noktada dönüştürdüğüdür. Akyavaş 70'li yıllarda batılı imge anlayışını tamamen geride bırakmaya çalışmıştır. Sürekli krize soktuğu simgesel düzenin imgesel olana müdahalesini ve bunun resme özneleşmiş 'ben' sorunu olarak yansımını, bu dönemden sonra sembolik imgelemin gücüyle aşkın bir imge düzeni kurarak yıkmaya çalışır. Akyavaş'ın, imgesel düzeni mistisizme gönderme çabasıdır bu. Çünkü mistik ve aşkın bir imgenin işaret ettiği madde, hem var, hem de yok olan, varlıkla yokluk arasında salınan bir alandadır:

*'Heyula nedir? Ancak ve ancak yokluktan ibaret olan, yok olan bir şey. Sonra da suret onunla var oluyor ha? Suretin evveline evvel yoktur, fakat heyulasız olmaz... heyula da zaten yok olan bir şey! Alemdeki cisimler, işte bu iki yoktan meydana gelmiş... onlara ait bilinen şey ancak yoklu!'*⁷⁴

⁷³ Beral Madra "Erol Akyavaş'ın Evet-Hayır'ı", Erol Akyavaş'ın Yaşamı ve Yapıtları(İstanbul:İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları,2000,ss.18-19)

⁷⁴ Şebüsteri, *Gülşen-i Raz*. , Çev.: Abdülbaki Gökınarlı, İstanbul:MEGSB Yayınları,1988,s.41

Nesne özünde bir yok oluş olan heyuladan, yani maddeden ve suretten oluştuğu için, imge gelip geçici maddeselliğe değil, maddenin içindeki, ‘yoklu’ anlamı taşıyan boşluğa öykünebilir ancak.

Buradan yola çıkan Akyavaş, bu döneminde, Batılı temsil anlayışını bırakıp, minyatür ve hat sanatını referans alarak Osmanlı ve İslami ağırlıklı bir imge düzeni kurdu. Çünkü minyatür hiçbir zaman göze gelen imgeler yaratmamış, Heidegger’in ‘aynı isim altında hem zanaat hem sanat’⁷⁵ olan dediği techne anlayışını muhafaza etmiş ve temsili bir sanat olmamıştır.

Akyavaş’ın 70’lerde yapmaya başladığı kuşbakışı kaleler bir anlamda köklerine dönüşünün başlangıcıdır diyebiliriz. *Interior, Pyramid Landscape ve Köşeler*’deki keskin geometri burada biraz kırılır, çizgiler esnekleşir. ‘Kaleler’ 1980’lerden sonra farklı biçimlerde yine karşımıza çıkar. 80’lerin kalelerinde şematizm azalmış, bütünlük parçalanmıştır. Kimi zaman iki, kimi zaman üç boyutlu duvarlar ve burçlar, kesik parmaklar, cinsel uzuvlar, el izleri, kırık kemikler ve dişlerle iç içe çevrilmiştir. Akyavaş’a bu dönem resimlerinde dikkat çeken kesik parmak ögesinin anlamı sorulduğunda ‘niye yaptığımı, ne düşünerek yaptığımı da bilmiyorum’⁷⁶, demiştir.

Bu resimlerde Akyavaş’ın mimar kişiliği, 16.yy nakkaşı Matrakçı Nasuh’un etkileriyle kaynaşmıştır. Minyatür sanatının gerçeklikten uzak, stilizasyona yakın doğası, stilizasyonun soyutlamaya doğru bir adım olması, sürrealizmden etkilenen bir mimar olarak, yapı planlarına, geometrik biçimlere ve bu biçimleri iki boyutlu olarak aktarmaya alışık olan Akyavaş için, Matrakçı Nasuh’un topografik minyatürleri zengin bir görsel malzeme kaynağı oluşturmuştur.

Akyavaş, Matrakçı’nın naif tarzlı, geometrik disiplinli, minyatürlerindeki görsel malzemeyi, çağdaş resme uyarlayarak, minyatür sanatı ve çağdaş sanat arasında bir sentez yaratır. Minyatürlerin tersine büyük tualler kullanır. Minyatür Sanatına ait bazı formları zaman zaman büyütür, kendi kalıbından çıkararak uyarlar ve onlara doku kazandırır. Kimi zamanda resmine adeta bir kolaj gibi ekler. İçinden gelen geometrik bilincini, hareket duygusuyla birleştirerek; bulutları, dağları ve özellikle kale duvarlarını şaşırtıcı bir biçimde düzenler ve tual yüzeyinde değişik yönlere bakar şekilde yerleştirir. Bu da izleyiciyi tual

⁷⁵ Heidegger, ‘The Origin of The Wokt of Art’, *Philosophies of Art and Beauty*. Ed.: Albert Hofstadter and Richar Kuhns (New York: Modern Library, 1964, ss.683.)

⁷⁶ Ressam Erol Akyavaş: Hesaplı Kitaplı Hiç İş Yapmadım’ Sanat Olayı, Ocak, 1986, s.11.

yüzeyinde dolaştıran dalgali bir ritm oluşturur. Figür ve mimarinin kullanıldığı, sıra dışı perspektiflerin görüldüğü geometrik yapıları bu resimler bu dönemde yoğunluk kazanır. Kuşbakışı kale resimleri, piramit manzaraları, tuğla ve karolardan oluşan iç mekanlar ve köşe kesitleri bu dönem resimleridir. Sıra dışı perspektiflerin görüldüğü bu resimler, gözü hızla derine çeken abartılı bir perspektife sahiptirler.

Akyavaş 1980'lere kadar ele alacağı 'Odalar'dizisinde ise yine biraz farklılaşmıştır. Egemen unsurun zemin olduğu bu resimlerde 'Kadınlar dizisindekini andıran figürler bulunur.1970'lerden 1980'lerin ortalarına kadar yapılan bu resimlerde, matematikten kaçan ama sayıların ittifakıyla kurulan bir geometri ve bir anda açılıp düzlemler halinde ilerleyen bir şiir vardır. Sanatçı aldığı mimarlık eğitimi için, '*Cinnet sınırındaki bu eğitim bana çok zor gelirdi... Tabi şimdi yıllar sonra, bu sert ve katı (monastic)eğitimin felsefi faydalarını gördüm*'⁷⁷ diyecektir.

1974'te yaptığı '*Kafka'nın Evi*' (Resim 2.6) ya da 1975'te yaptığı '*Eski Kentler*' serisinde mimari, sembolik formlar olarak ortaya çıkar. Bunlar belirli bir mimari plana uygun ve belirli bir perspektiften çizilmiş olsalar bile, mimariyi aşan, hatta öteleyen, ama mimari referanslı '*nostalji*' sembolleridir. Ama '*nostalji*' sözünü Alan Megill'in önerdiği gibi 'Nostalji sözcüğü zayıflamış çağdaş anlamında değil, Grekçe' deki özgün anlamında (nostos: eve dönüş, algos: acı) anlamında alırsak'⁷⁸, algılamamız gerekir.



Resim 2.6) Erol Akyavaş, Kafka'nın Evi, Kağıt Üzerine Akrilik, 100x75cm, 1974

⁷⁷ Murat Germen , 'Erol Akyavaş', Arradamento Dekorasyon Dergisi,S:3, Mart, 1997,s.66.

⁷⁸ Alan Megill,Aşırılığın Peygamberleri:Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida. Çev. Tuncay Birkan (Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları,1998, s.188.

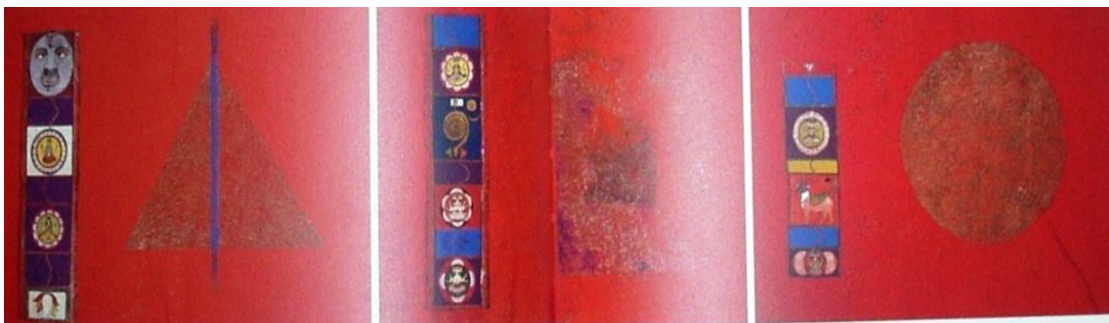
Akyavaş tam bir varoluş içindeyken, evde olmama halini, geçmişte kalmış, düşük ya da yitlik kent planlarıyla sembolleştirir. Bu resimlerin ortak noktası, Labirentin gösterini olmalarıdır. Akyavaş, belirli bir merkez fikrine inanarak, kayıp olanı farklı yönler girerek arayan bir varlık mimarıdır. Yaşamını sanatına bilinçli olarak yansıtan bir sanatçı olarak görebiliriz Akyavaş'ı. Bu yansıtma, çoğu sanatçıda olduğu gibi, içsel yaşantı adına değildir. Akyavaş yaşamı, sanatın bir alt kümesine indirgenebilecek kadar sanata tabi kılmıştır.

Akyavaş, bu yaşam- sanat bileşimi yoluyla, 'kim' olduğu sorusunu kendisine yönelterek, kültürel kimlik kaybından kurtulmanın yollarını aramıştır. Bu nedenle Akyavaş 'ın resmini yaşamından ayrı düşünmemeli ve öznelleşme sorununu ve değişen estetik kurguların ardındaki kimlik krizini görmemiz gerekir. Doğu – Batı arasındaki gerilimin tam ortasında duran Akyavaş'ın, kendi yaşamındaki ikilemler, kaçışlar ve geri dönüşler, onun aynı zamanda ne yaptığı üzerinden, kim olmaya çalıştığına göstergesidir.

Aslında sabit geçitleri olan yaşam labirentinin içinde dolaşırken kimi zaman önce geçmiş olduğu yerlere de döner. Ancak bu deneyimleri ve labirent içinde olma bilinciyle bunu bir oyuna dönüştürür. Bu nedenle Akyavaş kimliği artık, kökenin, unutulmuş bir tarihin içine gömülmesinden kaynaklanan bir kadere teslim olmaz.

Akyavaş, doğulu ya da batılı olmak sorunuyla, iki kutup arasında yaptığı yabancılaşma hareketiyle, esas yuvasını bulur. Akyavaş için esas yuva, iki kutup arası gidiş-geliştir. Geri-ileri hareketi, doğu batı arasındaki yer değiştirmeci hareketle esas anlamını bulur. Bu nedenle, Akyavaş sembolizminin kendini dünyada nasıl öne çıkarttığından ve bu öne çıkışın varoluşsal anlamından bahsetmek için, aynı zamanda sembolizmini oluşturan hareket alanını da tanımak gerekir.

Sanatçının 1989 yılında yaptığı 'Doğu Karşı Batı' (Resim 2.7) resmi bu ileri geri hareketinin en iyi gözlemlenebileceği resmidir. Resim, ilk bakışta, Doğu- batı arasında bir karşıtlık kurulduğunu düşündürse de, bir tarafta doğu, diğer tarafta batı sembolizminin farkının kurgulamasıyla oluşmuştur.



Resim 2.7) Erol Akyavaş, Doğu Karşı Batı, kâğıt üzerine akrilik, 50x80 cm., 1989

*'Bu resimlerde doğu- batı karşı karşıya değildir, karşılaşurlar ve bizim büyülenmiş gibi dinlediğimiz bir söyleşiye girerler. Kuşkusuz hiçbir zaman tam olarak uzlaşamayacaklardır; ancak Akyavaş'ın geç dönem resimlerinde olduğu gibi birbirlerine saygı duyacaklardır*⁷⁹. Batıda , 'Asyalı Müslüman' olarak kim olduğunu ifade ederken, Amerika'da yaşayan üretken bir sanatçı olsa bile, Akyavaş, Batı için, kimliği üzerinden önyargıyla yaklaşılan bir sanatçıdır.

*'İtalyan bagajında Leonardo ile geliyor, ben barbarlıkla. Yani İtalyan'a Leonardo'nun torunu olarak bakıyor adamlar, bana Viyana kapılarına dayanmış Osmanlı'nın torunu. Kuyruk acıları var. Ayrıca Müslüman olmak başlı başına bir handikap*⁸⁰.

Batılı olmadığı gibi, Türkiye Cumhuriyeti kimliğiyle de uzlaşamaz Akyavaş. O'na göre Türkiye'deki entelektüeller ve aydınlar kendi kültüründen kopuktur. Batı'nın ikinci baskısı olan Türkiye'den de uzaklaşmıştır böylece. Akyavaş'ın Doğu'su kendi doğup büyüdüğü topraklar değildir. O'nun Doğu'su, İslamiyet'i aşan, İslam Mistisizmi ve tarihi yanında tüm doğu sembolizmini kucaklayan hatta batı mistisizmini de içine alan, ütopyik bir doğudur.

Doğu geleneği, Akyavaş için yalnızca zengin bir referans olmaktan daha fazlasıdır. İslamiyet O'nun benimsediği bir dini inanıştır. Dedesi de bir tarikat şeyhi olan Akyavaş, Galatasaray Mevlevi Tekkesine katılmıştır. Bu inancının etkilerini 1981'de yaptığı '*Kalenin Düşüşü*' (Resim 2.9), 1982'de yaptığı '*Düşük Şehir I*' (Resim 2.12) , 1984 yılında yaptığı, '*The Past of Fallen*' resimleri ya da yine bu aralara rastlayan '*Cennet ve Cehennem Arasında*', '*Cehennem*' gibi geç dönemde yaptığı resimlerinde görmek mümkündür. Bu resimler Akyavaş'ın sadece iç dünyasının değil, dini inancının da açık olarak okunduğu resimlerdir. Bu resimlerde kutsal olanın, dünyevi alana zuhur edişinde, kutsalın ve metafizik varoluşun anlamının değer kaybediştir. Akyavaş resminde inanç uzun bir süre, yazını tamamen salt bir sembolik forma dönüştüğü 80'lerin ortalarına kadar, metafizik alanla dünyevi olanın kesişiminde var olma krizi yaşayan bir Akyavaş portresini yansıtır.

Akyavaş için İslamiyet sadece bir inanç sistemi değil, bir kimlik problemi ve Batılı olamaya karşı aldığı bir tavidir.1980'lerden itibaren Akyavaş, İslam'a ve özellikle de tasavvuf felsefesine göndermeler yapar. Akyavaş'ın en önemli özelliklerinden biri de, Türk-İslam Kültür Mirası'nı, çağdaş sanata uyarlayarak eserlerine yansıtabilmesidir. Bu dönemden itibaren tasavvufa dair imge ve sembolleri çağdaş sanat uyarlayarak İslam Tarihi'ne ait

⁷⁹ Wieland Schmied , 'Doğu Batı'ya Karşı, 'Erol Akyavaş'ın Anısına', Erol Akyavaş'ın Yaşamı ve Yapıtları, Çev.:Beral Madra, (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, s.46.)

⁸⁰ Akyavaş, 'Miraçname Ressamı Türk Resmine Nasıl Bakıyor?', Erol Akyavaş'ın Yaşamı ve Yapıtları, s. 95



Resim 2.9) Erol Akyavaş, Kalenin Düşüşü, kağıt üzerine karışık teknik, 246x388 cm., 1981-82, Özel Koleksiyon



Resim 2.12) Erol Akyavaş, Düşük Şehir I, tuval üzerine akrilik, 120x244 cm., 1982

olayları ve İslami kavramları resimlerinde soyut bir ifadeyle kullanmıştır. Bu tavrını sanatçı şöyle açıklar:

‘Yaratma diye bir derdim yok Estağfurullah, o, Allah’a aittir. Sadece bir şey yakalayabilme heyecanı o kadar. Sanatçı sadece güzelliği keşfeder. Güzellikte devamlı değişme halindedir. Dolayısıyla hakiki güzellik, güzelliğin değişmeyen özündedir. Buna

*erişmek ancak soyutlama ile mümkündür. Güzelliğe gelince tek tek nesnelere ne güzellik ne çirkinlik objektif bir değerdir'*⁸¹.

Akyavaş bu dönemde yaptığı resimlerde, tasavvufa dair sembollerle, gözle görünenin ardındaki, görünmeyene vurgu yaparak, '*yaptığım resimlerin hep bir batını yönü vardır, ben aslında işin bu yönüyle ilgiliyim*'⁸² demiştir. Sanatçının bu dönem resimlerinde tasavvufa dair birçok sembol vardır. Vav Harfi ve Lam-Elif gibi Hat Sanatı'ndan sembollerin yanı sıra, Kabe ve eski kitaplardan alınmış şemalarında olduğu gibi, sadece İslam Dini'ne ait semboller değil, labirent, spiral, daire, kare, boşluk, insan kanını çağrıştıran kırmızı ve varak gibi, hem İslam Dini'nde hem de evrensel bağlamda anlamları olan imgeler yer alır. Batını yöne çok önem veren Akyavaş, 'iç içeriği' ancak o çevrenin kültürüne, geleneklerine, inancına ve birikimine sahip bir kişinin verebileceğine inanır ve resimlerindeki bu batını tadı elde etmek için yerel elemanlar kullanır.

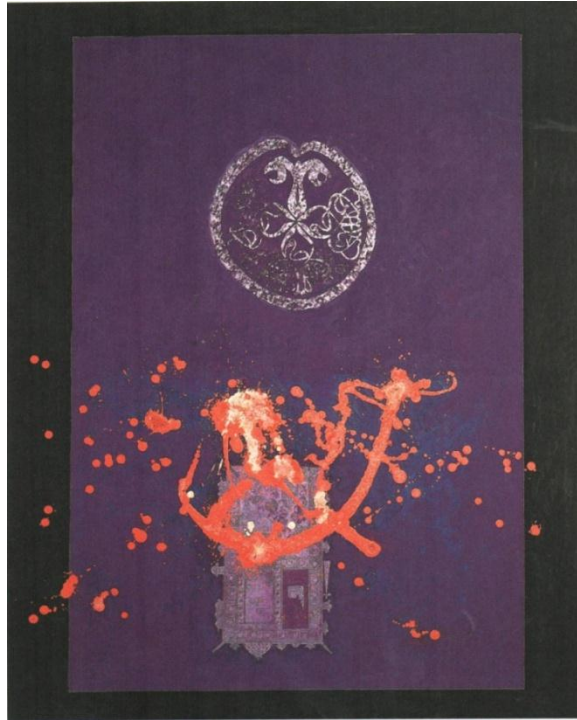
Akyavaş 1980'lerden sonra Kerbela, Miraçname, Hallac-ı Mansur gibi dizileriyle İslam Tarihi'ndeki önemli olayları ve kişileri kendine konu edinir. Akyavaş resminde zaman, geçmiş ve tarihsellik olarak nostalji biçimini alır. Zamanın anlamı; O'nun geçip giden ancak geçmişliğiyle sürekli bugüne geri dönen ve şimdiki bir tarihsellik kipine sokan özünde saklıdır.

Art arda yapılan bu serilerde, yalnızca ölümün değil, zehirlenerek parçalanmış ve kirletilmiş bedeninin de tarihi vardır. Kerbela' da susuz bırakılarak sınır durumunda ölen Ali Müritleri, zehirli bıçakla öldürülen Ali, Kerbela yenilgisinden sonra vücudu parçalanan ve kafası kesilen Hüseyin ve bedeni uzuvlara ayrıldıktan sonra, başı kesilip tüm bedeni yakılan Hallac-ı Mansur, kabullenilebilir bir ölümün ötesinde dehşetin failleridir. Bu nedenle Akyavaş resminde kan, temsili bir boyamanın ötesinde, o anda bedenden çıkmış gibi tuale sıçrar ve yaşamla ölüm arasında kalan bir alanda durur.1989 yılında yapılan '*Hz. Ali*' (Resim 2.13) resminde tualin üzerine sıçrayan kan bunun bir göstergesidir. İslam geleneğinde Muhammed'in yüzü gibi, Ali'ninki de temsil edilemez, Bu yüzden Kat-ı nazar olarak, yani, bakışı(nazarı) önleyen yazı resimlerle gösterilir. Resimde Hz. Ali bedeniyle değil, bedeninden fişkırkan kanla ve insan yüzüne tecelli eden Ali ve Allah kelimesiyle oluşan yazı- resimle, yani kelamla gösterilmiştir. Kan burada aynı zamanda, Ali'nin önünde bıçaklandığı, minyatür

⁸¹ Sönmez, Demet, 'Evrenin Anlamına Açılan Kapılar',Haz: Beral Madra ve Haldun Dostoğlu, (Erol Akyavaş'ın Yaşamı ve Yapıtları, İstanbul:İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, s.61.

⁸² Yazıcı,Türkiye Gazetesi, 23 Mayıs,1993

biçiminde tasvir edilmiş camiye de sıçramıştır. Üçlü bir biçimde, kutsal kelam, mekan ve suretin, tekinsiz ölümün ve zehirlenerek bozuma uğrayan bedenın sembolü olarak kana yakınlığı, kutsalın iki farklı yüzünü gösterir.



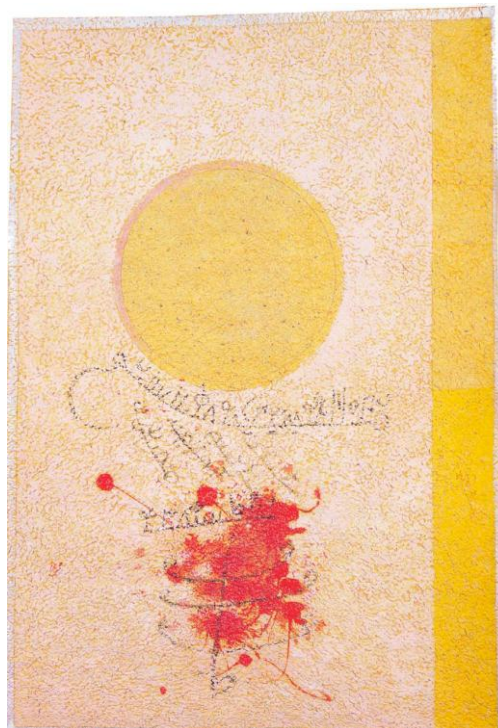
Resim 2.13) Erol Akyavaş, Hz. Ali, tuval üzerine akrilik, 152x127 cm., 1989

Akyavaş'ın 1982-83 tarihinde ele aldığı, Kербela serisinin (Resim 2.14) konusu, bir 'Ölüm Yeri' olarak, Kербela'dır. Kербela serisi minyatür estetiğine yakınlığıyla anlatımdan iyice uzaklaşmıştır. Akyavaş bir kez daha nesneyi bir kenara itmiş ve sembolik bir yola girmiştir. Bu serinin sembolik dili ortaktır. Ali'nin kılıcı Zülfikar, onu sembolize eden gül, Kербela'da sıkışıp kalan ve susuzluğa terk edilen imamların çadırları ve Muhammed'in kızı Fatma'nın kutsal kabul edilen elleri, bu resimlerde dehşetin ve böyle olduğu ölçüde sembolikleşen göstergeleridir.

1988-1989 tarihli Hallac-ı Mansur Serisi, Akyavaş serilerinin en ilginçidir. Hallac'ın 912 yılında olan hazin idamı bu serinin ana konusudur. Sanatçının sıklıkla kullandığı geometrik formlar, bu seriyle 1980 öncesinin prizmaları gibi üç boyutlu algılana yüzeyler olmaktan çıkıp iki boyutlu sade yüzeylere dönüşmüştür. Bunun yanında önceki eserlerinde de kullandığı daire formu daha çok karşımıza çıkmaktadır (Resim 2.15). En mükemmel geometrik form olan daire, ruhun hafifliğini ve tam hareketliliğini sembolize eder. Göğün katlarının dairesel



Resim 2.14) Erol Akyavaş, Kerbela, tuval üzerine akrilik, 125x100 cm.,1983, Özel Koleksiyon



Resim 2.15) Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, el yapımı Hindistan kâğıdı üzerine akrilik, 92x70 cm., 1989

olarak döndüğü varsayımıyla, daire ile gök arasında bir paralellik kurulur. Dairenin başlangıç noktası merkezdeki noktadır.

Bu seride sanatçının kullandığı nokta ve daireler, yine Hallac'ın yapmış olduğu açıklamaların referansıya plastik ifadesini bulmuştur diyebiliriz. Hallac'a göre nokta; '*Bil ki kelimelerin bütün harfleri kelimedeydir; kelimedeyde harflerdedir. Harfler Elif'te yer alır ve Elif, noktadadır. Nokta bütün bunların üstündedir. Nokta bizzat kendisiyle var olup, bütün ilimlerin harfleri odur ve hepsi ona dayanır*'⁸³ şeklinde tanımlar. Onun noktaya dair bu tanımı, bize noktanın tekliği ve kudreti hakkındaki bilgiyi vermektedir.

Hallac, daireyi saf bilginin kaynağı olarak yorumlar. Hallac-ı Mansur, Kitabu-t Tavasin adlı eserinde, ele aldığı tasinleri açıklarken çeşitli suretler çizmiştir. Bu suretler içinde dairenin önemli bir yeri vardır. İç içe dairelerin yer aldığı suretler, Tenzih (Allah'ı arındırma) tasini içinde görülür. Hallac- ı Mansur Serisi'ne ait bazı resimlerde, siyah zemin üzerinde çeşitli renklerde küçük noktalar yer alır (Resim 2.16).



Resim 2.16) Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, El Yapımı Kağıt Üzerine Akrilik, 92x70cm, 1988

⁸³ Yaşar Nuri Öztürk, 'Hallac-ı Mansur ve Eseri', 2007, s.323.

Boşluktaki yıldızları çağrıştıran bu noktalar, sanatçının kullandığı dairelerle bütünlük teşkil eder. Akyavaş bu seri de Allah ismini birçok tekrarla kullanarak O'nun doksan dokuz ismine de göndermelerde bulunur. Pek çok Allah yazısının toplanıp bir araya gelmesi, Vahdet-i Vücut'un çokluktaki birlik ilkesiyle de örtüşmektedir denebilir.

Hallac-ı Mansur, Kerbela ve Miraçname dizisiyle karşılaştırıldığında çok daha soyut bir görünüme sahiptir. Akyavaş iç içeriğini bu kez çok yalın ve dolaysız biçimde vermektedir. Tekrarla kullanarak O'nun doksan dokuz ismine de göndermelerde bulunur. Pek çok Allah yazısının toplanıp bir araya gelmesi, Vahdet-i Vücut'un çokluktaki birlik ilkesiyle de örtüşmektedir denebilir.

Bu iki seri her ne kadar Aşkılık ve kutsallığın gösterenleri olsalar da, Akyavaş esas olarak, Hz. Ali ve Hallac-ı Mansur üzerinden, insan olma ve var olma meselesini irdelemiştir aslında. Onlar, Akyavaş resimlerinde insan tinselliğinin bir prototipi, yaşamları ve felsefeleriyle bir ilk sahici varoluş örneği gibidirler. Bu serilerde Akyavaş her ne kadar kan gibi soyut öğeleri ve sembolik formları kullansa da, hala bize bir insanlık öyküsü anlatmaktadır.

Sanatçının 1987'de gerçekleştirdiği Miraçname adlı litografi serisi, konusu itibarı ile Kerbela serisinden sonraki en anlamlı çalışmasıdır. Akyavaş bu seride İslam Tarihi'nin en önemli mucizelerinden olan Miraç olayını ele alır. O'nun için Miraç, müthiş bir hadisedir ve bir ömür boyu yapılabilir. Bu seride toplam sekiz adet eser yer alır. Bunlardan altı tanesi figüratif imgeler içerirken diğer ikisi izleyende boşluk hissi uyandıran, figürden arınmış, geometrik şekiller rakamlar ve remzler içerir. Bu serideki eserler, Hz. Muhammed'in miracında gerçekleşen hadiselerle uyumlu olarak pek çok sembolü ve minyatür sanatından aktarılan kolajları bir araya getiren eklettik bir yapıdadırlar (Resim 2.17).

Akyavaş'ın Miraçname serisinde kanatlı at olarak tarif edilen Burak Motifi, Hz. Muhammed'in ayak izleri, Kabe tasviri ile beraber belirtilmiştir. Ayrıca Hz. Muhammed'in Allah'la görüştüğü yer olan göğün en uç sınırı, bu dünyanın bittiği nokta, yani; Sidretül – müntheha, Miraç sırasında Hz Muhammed'in Mescid-i Aksa'dan Mescid-i Haram'a dönerken kıldığı namazı simgeleyen horoz, miraç yolculu sırasında Hz. Muhammed'in karşılaştığı yaratıkları simgelediği düşünülen anatomik figürler ve Arap harfleri, Miraçname serisinde izlenebilen diğer simgelerdir⁸⁴.

⁸⁴ Şenyay, Demet, Erol Akyavaş'ın Yapıtlarında İslam Düşüncesi ve Sanatına Etkileri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, M.S.Ü. , S.B.E., Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 1997, s.25



Resim 2.17) Erol Akyavaş, Miraçname, Litografi, 65x55cm, 1987

Akyavaş Hallac-ı Mansur dizisinde kullandığı labirent motifini 1987’de 2. İstanbul Bienali için Aya İrini Klisesi’nde sergilediği ve Hz Mevlana’nın bir kitabının adından esinlendiği Fihi Ma Fih’te (Resim 2.18); yani ‘içindeki içindedir, ne varsa içindedir yerleştirmesinde de kullanmıştır.



Resim 2.18) Erol Akyavaş, Fihi Ma Fih, demir stand üstünde içi ışıklı saydam bloklar, altın varak kaplı plexiglas, 130x100x60 cm., 1986

Bu eser üç tek tanrılı dinden alınan sembollerin, labirent kavramı ile yorumlanması nedeniyle, çeşitli kavramları birleştiren önemli bir örnektir. Akyavaş bu yerleştirmesinin Aya İrini'nin tarihi, kullanımı, işlevi ve yapının kişiliğiyle ilgili olduğunu söylemiştir. Fatih Sultan Mehmet'in analığı Sırp Prensesi Mara'ya dini vecibelerini yerine getirebilmesi için tahsis ettiği kilise Osmanlı'daki dini hoşgörünün bir simgesidir. Her dini bir tarafı varakla kaplı masif pleksiglastan bir tablet temsil eder, tabletlerin diğer yüzünde ise yine o dinle ilgili labirent vardır: Kabala Kitabı'ndan kainat sembolü, Amiens Katedrali'ndeki labirent ve Kuran-ı Kerim'deki İhlas Suresi'nin Karahisari tarafından kufiyle yazılmış şekli⁸⁵. Tabletlein hepsi alttan ışık almaktadır. Akyavaş bu ışıkları nur olarak değerlendirdiği bu ışık, sanatçının İsraki Felsefeye'de eş zamanlı yapmış olduğu bir gönderme olarak da düşünülebilir. Akyavaş bu üç tabletin karşısına koyduğu, üzerinde pek çok kez Allah yazılı olan dördüncü tableti, İslam hoşgörüsünün sultani Mevlana'ya ithaf etmiştir. Bu yerleştirmede ki tabletlerden en solda olanı Museviliğe ait semboller taşır. Kabalist düşüncede bilgeliğin otuz iki kolundan ilk onu olan ve hayat ağacını oluşturan on Sefirot, Tanrı'dan gelen, o'nun sonsuz enerjisinin ilk görüntüsü olan ışımalarıdır. Kabala'da tıpkı İslam düşüncesinde olduğu gibi, Tanrı'nın tarif edilemez güzelliğini savunur ve buna, Mevlan'ın Fihi Mah Fih (içindeki içinde) benzetmesiyle eşdeğer sayılabilecek 'Ain Soph' (kendi içinde) kavramını yükler. Ortadaki tablette, Karahisari'nin kufi düzenleme ile yazılmış ve labirent şeklinde istiflediği İhlas Suresi yer almaktadır. Tablet üzerinde İslam kozmolojisinde yer alan çeşitli sembollere yer verilmiştir. Dokuz eşit bölüme ayrılmış ve bu bölümleri ayıran her çizgiyle Allah lafzının tekrarlandığı kareler, her bir bölme için yazılan rakamların, satır ve sütunda altı rakamının toplamını verir. Hurifilerin çokça kullandığı ebced hesabına göre altmış altı rakamı, Allah kelimesindeki harflerin rakamsal değeridir⁸⁶.

En sağda yer tablette ise Hristiyanlıkla Kudus'e yapılan Hac yolculuğunu sembolize eden Amiens Katedrali'nin labirentidir. Ayrıca pano üzerinde Hristiyanlığın çeşitli kollarına ait haç sembolleri kazanmıştır.

Akyavaş'ın en önemli resimlerinden biri de 1989 yılında yaptığı 'İnsan-ı Kamil'dir (Resim 2.19). Bu resim Akyavaş'ta yıllardır süregelen çatışmayı arı bir tevekkülle sonlandırır. İnsan-ı Kamil kimdir ya da nedir? İnsan-ı Kamil'in temel açılımı 'kendini bilmek' olarak bilinçdışının yokluğu; varoluşun tüm maddi hikmetlerini geride bırakarak mekandan sıyrılma

⁸⁵ Beral ,Madra-Haldun Dostoğlu, Erol Akyavaş'ın Yaşamı ve Yapıtları, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2000, s.156.

⁸⁶ Şenyay, Demet, Erol Akyavaş'ın Yapıtlarında İslam Düşüncesi ve Sanatına Etkileri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, M.S.Ü. , S.B.E., Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 1997, s.23.



Resim 2.19) Erol Akyavaş, İnsan-ı Kâmil, 1989, tuval üzerine karışık teknik, 152x127 cm.,1989

mertebesi olsa gerek. İbn-i Arabi' ye göre, Allah kendi hazinesini seyretmek istemiş ve tüm güzelliklerin yansıması olarak insanı yaratmıştır. O nedenle İnsan- Kamil Hakkın aynasıdır ⁸⁷.

Akyavaş' ın İnsan-i Kamil resmindeki figür, bu anlamda bir ayna- bedendir. Tanrının gizemiyle örtülmüş ve bedenselliği geride bırakmış bir varlığın imgesi olamayacağı gibi, aksine ancak kutsal harflerden örülmüş tinsel bir tezahürü olacağı için, tüm alegorik çağrışımlar resimden atılmıştır. Bu, Akyavaş için büyük bir değişimdir. Artık bedenini yerini almıştır. Bugüne kadar, özne-nesne ayrışmasını, bozma ve parçalama niyetinde olan Akyavaş resminde artık özne ölmüştür. Onun yerini, sırrıyla Allah'ın sırrına mazhar olan bir şifrelenmiş ve bakışı karanlık bir perdeyle örten metinsel bir bilmedir. Kelam olan Kamil ayna-beden almıştır. Tabi ki bir göz gibi açılan ayna- beden, göstermekten kaçınan, kelamla İnsan aynı zamanda bir mikro kosmostur. İbni Arabi'ye göre tanrısal büyük alem, yeryüzündeki mükemmel karşılığı olan küçük alemle örtüşür ve kesişir. Kamil insanın cismi ve ruhu, tanrının ruhuna o kadar benzer ki, o artık tanrının kendisi haline gelir. O nedenle İbn-i Arabi, onu berzah olarak adlandırır ⁸⁸. Bu Allah ile alem, İlâhi ile insani arasındaki 'şey' anlamında değil, her ikisini mükemmel bir şekilde birleştiren ve ortaya koyan bir yaratık

⁸⁷ Muhiddin-i Arabi, Özün Özü.Çev.ve der.:İsmail Hakkı Bursevi, Abdülkadir Akçipek (İstanbul: Kamer Neşriyat ve Dağıtım, 1995), s.55.

⁸⁸ A.E.Affifi, Muhiyiddin İbnu'l- Arabi'nin Tasavvuf Felsefesi. Çev.Mehmet Dağ (Ankara:Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yay., 1974), s. 82.

okumasının nihai bir sonucudur. Akyavaş figürü, berzah'ın iki dünyayı kesiştiren alanına yerleştirmiş, görünenle görünmeyen birbirine doğru eğildiği ve dokunduğu bir mikro kosmos yaratmıştır. 'Ben'in tahrifiyle sonuçlanan berzah alanı, Akyavaş'ın bu yıllarda yaptığı diğer resimlerde de temsil sorununu çok daha başka bir açıdan ele almasına neden olmuştur.

Akyavaş resmi 90'lara kadar insan merkezli bir resim olmuştur. Canlı figürden ısrarla kaçınan bu resim için bunu söylemek her ne kadar da kulağa garip gelse de Akyavaş daima insanın tinsel varoluşunu gözetmiş, resimlerinde de oldukça soyut ve çağrışımsal bir biçimde yansıtmıştır. 90'larda Akyavaş resmi, belirli ve ideal bir ben inancını etrafında dönüp duran düşüncelerle şekillenmiştir bu dönemde. Artık mitlerin yerini tin semboller alır. Kendini tasavvufun Batını yönüne tamamen bırakan Akyavaş, tam bir tevekkül içinde insanın var olma sorununu tamamen çözmüş gibidir. Bu bir taraftan da insan merkezlikten çıkıp, aşkınsallığa öykünmek anlamına gelir. 1997 tarihli bir röportajında 'La mevcude illa hu'(Allah'tan başka varlık yoktur) deyip işe başlayalım. Alemin, her şeyin devamlı bir gerçekleşme içindeki olgu olduğunu bilelim'⁹⁰ diyen Akyavaş, her şeyin Allah'tan geldiği ve O'na geri döneceği fikrini, resmine de yansıtmış görünür. Var olanları tamamen aradan çıkaran bu anlayışta:

'Varolan görünenin değil, görünmeyenin aynasıdır ve bakışı tanrısal varlığın kendini vahyettiği tecelligaha yöneltmek yerine göz bakamaz hale gelinceye kadar, kişi kendini bakıştan eksiltinceye, kendinden geriye tanrısal yasallık dışında bir şey kalmayınca değin edilgenleştirmektir'⁹¹.

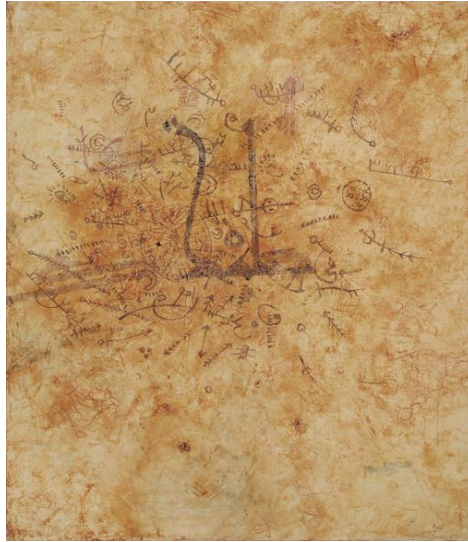
Akyavaş'ın 90'lardaki çoğu resminde, 'ben'i tamamen geri çekme olarak edilgenlik göze çarpar. Tevhit, gözün üzerinde gezdiği her şeyi tanrısal bir aşkınlık içine sokar. Sonuç olarak ta tevhide öykünen bir resimde ancak birliğin yansıması olan yazı, soyut daire ve Kabe formları, yani saf tanrısal aşkınlık kalacaktır geriye.

Akyavaş 1990-1992 yılları arasında doğrudan yazıyla ilişkili bir dizi resim yapar. 'Lam Elif' gibi (Resim 2.20). Bu seride birbirine dolanan harfler, arzusunun resimde olabilecek en sembolik anlatımı ortaya koyar. Yazının sembolik anlamıyla içli dışlı olan Akyavaş'ın, bir tür arzu içinde olan Lam Elif'i tesadüfen seçmeyeceği aşıkardır. Bu harf düzenlemesi hakkında İbn-i Arabi' de şöyle der, 'Görmüyor musun Lam bacağını Elif'in ucuna nasıl da

⁸⁹ A.E.Affîfî, Muhiyiddin İbnu'l- Arabî'nin Tasavvuf Felsefesi. Çev.Mehmet Dağ (Ankara:Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yay., 1974), s. 83.

⁹⁰ Zeynep Sayın, İmgenin Pornografisi, 1. Basım, Metis Yayınları,2003.,s.,54.

⁹¹ İbn-i Arabi, Harflerin İlmi, Çev. Mahmut Kanık, Asa Kitabevi, Bursa, 2000, s.54.



Resim 2.20) Erol Akyavaş, Sarı Lâm Elif , tuval üzerine akrilik, 152x127 cm.,1990

doluyor ve ona sarılıyor, onu elinden kaçırmamak için? ⁹² Bu seride sarı, kırmızı, mavi renk kütlelerinin üzerinde bir birinin üzerine eğilen, birbirini bütünleyen ve bu bütünleşmeyle birlikte yüzeyde anlamlı izler bırakan harfler, hiçbir şey söylememelerine rağmen, aşk hareketini çok güçlü bir biçimde yansıtırlar.

Sanatçının yine 1990 yılında yaptığı ‘İkonoklastlar için İkonalar’(Resim 2.21) serisi, O’nun Nüvizmatığe olan merakıyla ortaya çıkar. Resimlerdeki figürler eski paraların üzerindeki yüzlerdir. Ancak Akyavaş’ın söylediği gibi ‘sikkelerdeki yüzler bahane olmuştur başka şeyler söylemek için. Bir zamanlar güç göstergesi olan beden, kullanım değerini çoktan kaybetmiş ‘eskimişliğiyle’, ‘mıncık mıncık olmuşluğuyla’ absürd bir surete dönmüştür. ‘Yani hakiki manada insan kendi vücuduna bile sahip değilken... Bizatihi sana ait hiçbir şey yokken’⁹³ der Akyavaş, yüzü bir ikona dönüştürüp bedeni ölümsüz kılmak nasıl mümkün olabilir? Serinin ölümle kurduğu ilişki bu çelişkide yatar. Varolan olarak bedeni ölümsüzleştirme çabası ancak komediye varan bir beceriksizlikle sonuçlanır. ‘(...) aradan az bir zaman geçtikten sonra hele kosmos ölçüsünde bir an geçtikten sonra bütün bunların ne kadar absürd olduğunu hemen ortaya çıkarıyor.’⁹⁴ ‘İkonoklastlar için İkonalar’ serisiyle Akyavaş, Doğu Roma tarihinin belli

⁹² İbn-i Arabi, Harflerin İlmî, Çev. Mahmut Kanık, Asa Kitabevi, Bursa, 2000, s.162.

⁹³ Semih, Kaplanoğlu, ‘Erol Akyavaş İkonoklastlar İçin Ürettiği İkonaları Anlatıyor’, Erol Akyavaş’ın Yaşamı ve Yapıtları, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2000, s.99.

⁹⁴ Kaplanoğlu, a.g.e.,s.,99.



Resim 2.21) Erol Akyavaş, İkonaklastlar İçin İkonalar, saydam blok içinde katmanlar şeklinde film, boya, kazıma altın, toz ve ışık enstalasyon, 63x42x2,5 cm., 1990

bir dönemine damgasına vuran ikonoklazm hareketine atıfta bulunmuş, modern çağın en önemli problemlerinden birine sanatın diliyle bir eleştiri getirmiştir. Para temasının işlendiği, bir yandan antik sikkelerde beliren suretleriyle putlaştırılmış insanları, bir yandan da para fikri etrafında maddeci batı dünyasını yargılayan bu yerleştirmede Akyavaş; İslam Dini'nde tasvir yasağı meselesine de yeni bir yorum getirmiştir

Erol Akyavaş, yaşamı boyunca denediği farklı teknikler ve sonsuz imgeleri, yaşamının sonuna kadar çeşitli karışımlar da kullanarak 1990'ların sonuna kadar, daha önce denediği konuları tekrar farklı görüntülerle farklı kompozisyonlarla uygulamış, hiçbir zaman kendini tekrarlamamış, ama her zaman imgelerini kendi geliştirdiği repertuardan almıştır. İslam öyküleriyle ilgilendiği gibi, doğunun birçok tinsel kültürü ile de ilgilenmiş, her seferinde yakın bulunduğu konuları resmine aktarmıştır. Erol Akyavaş'ın resmi, en sade, soyut ve az ögeli olduğu zamanlarda bile her zaman da gerçek ya da efsanevi ama her zaman insanlığı ilgilendirmiş olan öykülerin resmi olmuştur.

3.BÖLÜM: EROL AKYAVAŞ'IN ESERLERİNİN KOMPOZİSYON AÇISINDAN KARŞILAŞTIRMALI ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1 Erol Akyavaş'ın Mimari Kurgulu Resimleriyle Topografik Minyatürlerin Karşılaştırmalı Kompozisyon Çözümlemeleri

Erol Akyavaş'ın mimari kurgulu resimleriyle, topografik minyatürlerin karşılaştırmalı kompozisyon çözümlemelerini yaparken, Akyavaş'ın topografik minyatürlerde kullanılan bazı yerleşim örneklerinden ve coğrafi betimlemelerden esinlenerek mimari kurgulu resimlerini oluşturduğunu düşünmek yerinde olacaktır.

Akyavaş'ın, geometrik kurgulu resimlerinin, süsleme sanatlarındaki Tezhip (İstifleme) örneklerinin karşılaştırmalı kompozisyon çözümlemelerinde, Akyavaş'ın bu kompozisyon kalıplarını birebir alıp kullandığını göreceğiz. Mimari kurgulu resimlerinin kompozisyon çözümlemelerini yaparken ise tamamen bir kompozisyon kurgusu alıntısından çok, bir esinlenme ön planda olduğunu göreceğiz. Topografik minyatürlerden esinlenerek kendi plastik dilini ortaya koyan Akyavaş, minyatür sanatına ait bazı formları alır, zaman zaman onları büyütür ve kendi dokusal üslubuyla yeniden yorumlayıp, mimar olmasından gelen geometrik bilincini, hareket duygusuyla birleştirerek, dağları, kaleleri, surları tual yüzeyinde değişik bakış açılarıyla yerleştirerek izleyiciyi tual üzerinde dolaştıran dalgalı bir ritm oluşturur.

Sanatçının mimari kurgulu resimlerinde ortak nokta kompozisyonun kuşbakışı resmedilmiş olmasıdır, topografik şehir minyatürlerinde olduğu gibi... Bu resimlerde Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanmasının etkilerini de görürüz. Yıkılan kaleler, surlar, yıkılmaya yüz tutmuş duvarlar Akyavaş resminde yeniden biçimlenip işaretleri oluşturarak, sembollere, yazıya, hat'a dönüşerek yeniden canlanır. Bu resimlerde Akyavaş'ın mimar kişiliği, 16.yy nakkaşı Matrakçı Nasuh'un etkileriyle kaynaşmıştır. Minyatür sanatının stilizasyonla oluşan, sürrealist yapısı, sürrealizmden etkilenen bir mimar olarak, yapı planlarına, geometrik biçimlere ve bu biçimleri iki boyutlu olarak aktarmaya alışık olan Akyavaş için zengin bir görsel kaynak oluşturmuştur. Akyavaş, Matrakçı'nın naif tarzlı, geometrik disiplinli, minyatürlerindeki görsel malzemeyi, çağdaş resme uyarlayarak, minyatür sanatı ve çağdaş sanat arasında bir sentez yaratır.

Akyavaş'ın 1982 tarihli 'Kuşatma'(Resim 3.1) adlı eseri Çağdaş Türk Resmi'nin başyapıtları arasında gösterilmektedir. 266 x 366cm ölçülerinde tual üzerine karışık teknikle



Resim 3.1) Erol Akyavaş, Kuşatma, tuval üzerine karışık teknik, 266x366 cm, 1982, Özel Koleksiyon

yapılmıştır. Topografik minyatür etkilerinin oldukça net gözlenebildiği bu eserde, aynı zamanda bir zaman ve mekan seyyahı olarak da tanımlayabileceğimiz Akyavaş, sonsuz duyarlılığı ve mimari gözüyle bu somut görüntüyü ve denizin renklerini, kuşbakışı bulutların üzerinden yeni bir perspektifte soyutlamıştır. Akyavaş, eserde, Çanakkale Boğazı ve Fatih Sultan Mehmet'in hisarlarından esinlenerek mimar ve ressam gözüyle, bildiğimiz bir tarih ve mimariye çağdaş ve estetik bir yorum getirmiştir. Bu resimde, Çanakkale'deki Kilitbahir ve Yassıbahirdeki gibi, Kilitbahir çiçeğine benzeyen üçlü kurgu hemen göze çarpmaktadır.

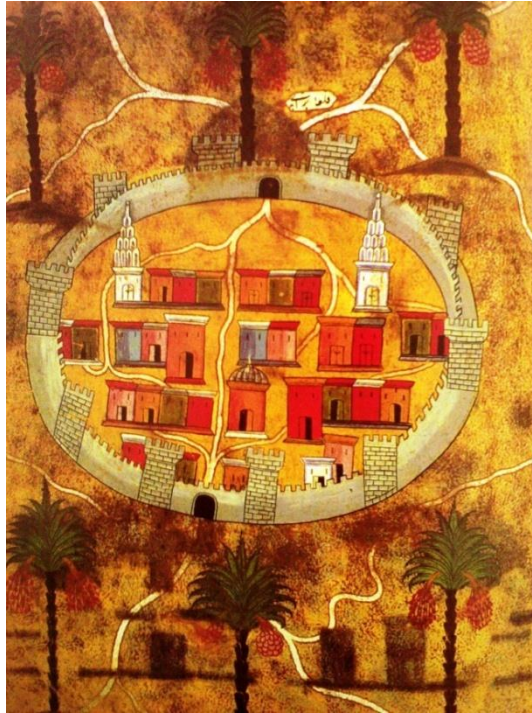
Resmin genel kompozisyonu kuşbakışı perspektifle kurgulanmıştır. Resmin ebatlarının da büyüklüğüyle birlikte bu kuş bakışı perspektif, yaklaştıkça değişik bakış açılarından verilmiş surlar ve duvarlar, kesik eller, kırık kemik parçaları izleyiciyi resmin içine itmektedir. Kalelerin üstünden sur dipleri görünür ve yaklaştıkça bakış açısı farklılaşır, duvarlara ve yıkıntılara farklı yönlerden bakar izleyici.

Matrakçı Nasuh esintilerinin gözlemlendiği bu eser minyatürlerin aksine oldukça büyük boyutludur. Akyavaş bu eserde minyatür sanatına ait kaleleri, surları, dağları kullanarak onlara doku kazandırmış ve adeta yeniden canlandırmıştır. Bu minyatür elemanlarını iki ana merkez etrafında değişik yönlerde bakar şekilde yerleştirerek izleyiciyi tual yüzeyinde dolaştıran dalgalı bir ritm oluşturmuştur.

Matrakçı Nasuh'un 'Beyan-ı Menazil-i Seferi İrakeyn-i Sultan Süleyman Han' adlı eserini inceleyecek olursak, Akyavaş'ın buradaki topografik şehir minyatürlerinden nasıl

etkilendiğini anlamamız daha kolay olacaktır. Eser, Kanuni Sultan Süleyman döneminin (1520-1566), 1533-1536 yılları arasındaki ilk İran seferi konu alınmıştır.

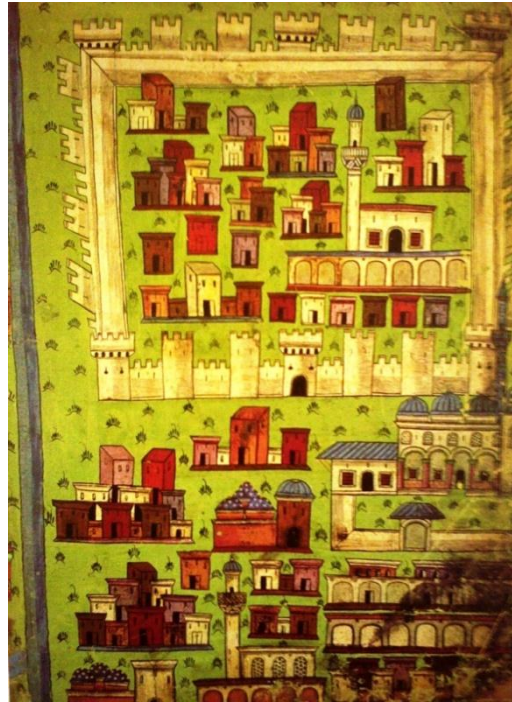
‘Kuşatma’ (Resim 3.1) ile Nasuh’un bu eserindeki ‘Kal’a-i Berrani’(Resim 3.2) adlı minyatürünü karşılaştırdığımızda, Kal’a-i Berrani’de de Akyavaş’ın sıkça kullandığı kuşbakışı kale ve sur görünümüne rastlıyoruz. Kal’a-i Berrani’de Matrakçı Nasuh’un naif tarzlı geometrik disiplinini görüyoruz. Kanuni Sultan Süleyman’ın Irak Seferi sırasında geçtiği yerlerden biri olan Kal’a-i Berrani kuşbakışı görünümde, şehir etrafında dairesel olarak konumlandırılmış surlarla çevrelenerek betimlenmiştir. Kuşatma’ da da resmin sağ tarafındaki surların konumlandırılması da aynı bu şekilde daireseldir. Tek fark surların değişik bakış açılarından verilmesidir. Kal’a-i Berrani’de ise tek yönlü kuşbakışı perspektif kullanılmıştır. Betimlenen bölgede Matrakçı kendine has naif renk tonlarını bölgenin iklimsel özellikleriyle de uyumlu şekilde kullanarak, detaylı bir gözlem yapmıştır. Surların iç kısmında kalan, şehirdeki yapılar tek tek gösterilmiş, şehrin içindeki ve dışındaki yollar resmedilmiştir. Bölgenin bitki örtüsüne de kılavuzluk edecek şekilde o bölge de yetişen palmye ağaçları, dallarından sarkan meyveleriyle, surların etrafında betimlenmiştir. Renk kullanımı yüzeysel boyamalar şeklinde değil, resimsel bir renk ritmi içindedir. Özellikle tek yönlü, kuşbakışı perspektifle verilmiş surların üzerinde ışık- gölge oyunları hissedilmektedir. Kuşatma’da da



Resim 3.2) Matrakçı Nasuh, ‘Kal’a-i Berrani’, Beyan-ı Menazil-i Seferi Irakeyn-i Sultan Süleyman Han, s.40.

Akyavaş'ın kendine has renklerini dokulandırmasıyla oluşan, özgün bir renk ritmi vardır. Kal'a-i Berrani'deki detaylı betimleme Kuşatma'da yerini soyutlamaya bırakmıştır.

Kuşatma'da dairesel sur yerleştirmesiyle birlikte, resmin sol tarafında dikdörtgen bir şekilde yerleştirilmiş bir surlar dizisi daha görüyoruz. Burada surlar içinde verilen yıkık dökük duvarlar, surlar, atlar, savaşçı figürleri, sıkça kullandığı üç boyutlu piramitleri görmekteyiz. Bütün bunlar bize bu surların içinde yaşanan tarihin katmanlarını gösteriyor. Aynı sur yerleşim şeklini Nasuh'un 'Adana' (Resim 3.3) minyatüründe de görmekteyiz. O dönemdeki Adana şehrinin betimlendiği bu minyatürde dikdörtgen form şeklinde konumlanmış surlar görmekteyiz. Kuşbakışı perspektifle kurgulanmış olan kompozisyonda şehrin önemli yapıları, camileri, medreseleri detaylı bir şekilde verilmiş, şehrin yanından geçen nehirde şehrin sol tarafında kompozisyonda yer almıştır. Matrakçı Nasuh'un bölgenin bitki örtüsünü de verme amacı güttüğünden daha önce bahsedilmişti. Burada da şehrin iklimsel özelliğinden dolayı yeşil bir örtü içinde verildiği gözümüzden kaçmıyor. Yapıların aralarına yapılmış küçük bitkilerde bize Akdeniz'in bitki örtüsü olan makileri gösteriyor.



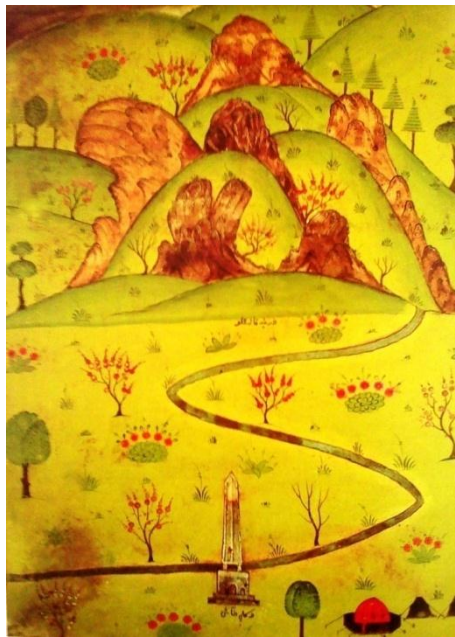
Resim 3.3) Matrakçı Nasuh, 'Adana', Beyan-ı Menazil-i Seferi İrakeyn-i Sultan Süleyman Han, s.71

Kuşatma'da kullanılan, resmin sol üst tarafında dağınık şekilde yerleştirilmiş dağlar da (Resim 3.4) form olarak Nasuh'un minyatürlerinden esinlenilmiştir. Tek fark Akyavaş'ın



Resim 3.4) Erol Akyavaş, Kuşatma (Detay), tual üzerine karışık teknik, 266x366 cm, 1982,
Özel Koleksiyon

kendine has dokusal üslubudur. Matrakçı Nasuh'un 'Derbend-i Kazıklı (Dikilitaş)' (Resim 3.5) minyatüründe günümüzde de önemli bir yere sahip olan Dikilitaş ve çevresi betimlenmiştir. Minyatürün alt kısmında Dikilitaş ve ardında yükselen tepeler ve dağlar, bu dağlardan gelen ve Dikilitaş'ın yakınından geçen yine kuşbakışı şekilde verilmiş ve renk kullanımında bölgenin iklimsel özelliklerine uygun şekilde verilmiş ve renk kullanımında bölgenin iklimsel özelliklerine uygun şekilde yeşil ve tonlarıyla yapılmış, bölgedeki bitki örtüsü de stilize olarak kompozisyonda yerini almıştır.



Resim 3.5) Matrakçı Nasuh, 'Derbend-i Kazıklı, Dikilitaş', Beyan-ı Menazil-i Seferi Irakeyn-i Sultan Süleyman Han, s.100

Resmin üst tarafında bulunan dağ formlarına baktığımızda, Kuşatma'da ki dağ formlarına ne kadar benzediğini görebiliriz. Nasuh'un kendine has naif renkleriyle renklendirdiği dağlar, Akyavaş'ta doku da kazanarak adeta yeniden canlanmıştır.

Akyavaş'ın, 1981-82 tarihli 'Kalenin Düşüşü'(Resim 2.8) adlı eseri, topografik minyatür etkilerinin gözlemlenebildiği diğer bir eserdir. 246x388 cm ebatlarında olan eser, kağıt üzerine karışık teknik kullanılarak yapılmıştır. Minyatürlerin aksine oldukça büyük boyutlarda çalışılan bu eser de kompozisyon yine kuşbakışı kurgulanmıştır. Kuşbakışı perspektiften verilmiş surlarla çevrili bu kalenin içinde kesik uzuvlar, parmaklar ve kemik parçaları göze çarpmaktadır (Resim 2.9). Akyavaş'a bu kesik uzuvları neden yaptığı sorulduğunda, neden yaptığını bilmediğini söylemiştir. Bu kesik uzuvların ve kemik parçalarının, bu kalenin kanlı tarihinin tanıkları olduğu söylenebilir.



Resim 2.9) Erol Akyavaş, Kalenin Düşüşü (Detay), kağıt üzerine karışık teknik, 246x388 cm. , 1981-82, Özel Koleksiyon

Kompozisyonun odak noktasına yerleştirilmiş ve gözü spiral bir form üzerinde gezdiren bu kale, izleyiciyi bir girdap gibi tarihin içine çekmektedir. Akyavaş burada yıkılmış bir kalenin tarihinin acı ve gizli taraflarını ortaya çıkarmak istiyor gibidir. Akyavaş'ın bu kaleleri, yıkılan bir İmparatorluk olan Osmanlı İmparatorluğu'na da gönderme yapmak için kullandığı söylenebilir. Zira, Osmanlı İmparatorluğu İslam Tarihi'ndeki önemi şüphesizdir. Kompozisyonun geneline gri ve tonlarıyla mat ve soğuk renklerle bir fon oluşturulmuş, düşük kale ise yasın ve ölümün rengi olan siyahla renklendirilerek, düşmüş kalenin acısı vurgulanmıştır. Merkezdeki kalenin sağ ve sol tarafında bulunan ağaçlık ve dağlık bölge hissi

uyandıran formlar ise, kaleyle bir bütünlük teşkil ederek, topografik minyatürlerdeki gibi, kuşbakışı bir şehir görünümünü vermektedir. Resmin sol tarafında bulunan surlar ve kaledeki surların tersi bir perspektifle verilmiştir. Bunların ardındaki ağaç formları da aynı şekilde kaledeki surların tersi bir perspektifle verilmiştir. Değişik bakış açılarından verilmiş surlar ve ağaçlar ve merkezdeki kalenin dönüşlü bir algıya neden olan perspektifi, resimde, hareketli bir ritm oluşturmuştur. Resmin sağ tarafında ise sadece soyut dağ formları kullanan Akyavaş, bu şekilde hem kuşbakışı şehir görünümünü tamamlamış, hem de kompozisyondaki doluluk-boşluk dengesini sağlamıştır.

Akyavaş'ın kompozisyonun sağ tarafına yerleştirdiği ağaç formları (Resim 2.10), betimlediği bölgelerin iklimsel özelliklerini de yansıtan Matrakçı Nasuh'un minyatürlerinde kullandığı ağaç formları ile benzerlik göstermektedir. Matrakçı Nasuh'un 'Beyan-ı Menazil-i Seferi Irakeyn-i' eserinde yer alan 'Cisr-i Mezre'a, Cisr-i Duhan, Veys el-Karani' (Resim 2.11) adlı minyatüründe bölgede yetişen ağaç türlerini belirtmek için çeşitli ağaç türleri betimlenmiştir. Burada farklı türden ağaçların betimlenmesiyle oluşan çeşitlilik Akyavaş'ın resminde de görülmektedir. İki dağlık bölge arasından geçen bir akarsu, üzerindeki köprüler ve ön planda da bir caminin betimlendiği bu minyatürde de, dağlar birbirlerine doğru uzanır şekilde üst üste binmiş gibi betimlenmiştir. Akyavaş'ın kompozisyonun sol tarafında kullandığı ve çizgilerle dokulandırdığı soyut dağ formlarının da bu minyatürdeki dağlara ne kadar benzediği aşikardır.



Resim 2.10) Erol Akyavaş, Kalenin Düşüşü (Detay), kağıt üzerine karışık teknik, 246x388cm., 1981-82, Özel Koleksiyon



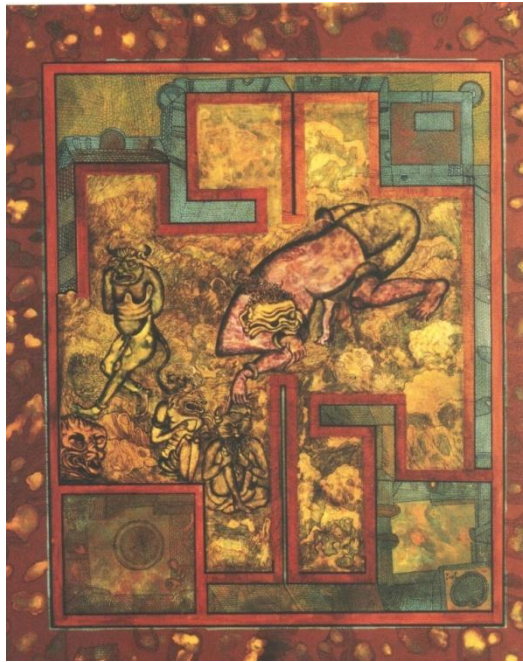
Resim 2.11) Matrakçı Nasuh, 'Cisr-i Mezre'a, Cisr-i Duhan, Veys el-Karani' Beyan-ı Menazil-i Seferi İrakeyn-i Sulatn Süleyman Han

Akyavaş, Matrakçı Nasuh gibi Minyatür Tarihi'nde önemli yere sahip Mehmet Siyahkalem'den de etkilenmiştir. İnsanı ve doğaüstü varlıkları konu edinen Mehmet Siyahkalem' in cinler, demonlar gibi fantastik yaratık tasvirleri, Akyavaş için yine bir görsel malzeme kaynağı olmuştur. Fantastik yaratıkları en ince ayrıntısına kadar işleyen ve onlara adeta hayat veren Mehmet Siyahkalem' in ejderha ve şeytanı tasvir ettiği minyatür (Resim 3.6) ile Akyavaş'ın 1980 tarihli 'Cinler'(Resim 3.7) adlı eserini karşılaştırdığımızda, Siyahkalem'in fantastik yaratıklarının, Akyavaş'ın kalemine ve fırçasına uygunluğu ve yakınlığı, aynı zamanda da inandırıcılığı hemen göze çarpar.

Akyavaş'ın minyatür sayfası gibi çerçevlendirdiği ve bütün alanı grift duvarlarla ördüğü ve yerdeki doğa tarifinde de kaya ve bitkileri İran minyatürüne benzer şekilde ele aldığı bu resim, 1980'ler de yaptığı en ilginç resimlerinden biridir. Çerçevlendirilen kısmın içinde geometrik formlarla ve grift duvarlarla çevrelenen şeytan ve ecinniler bulunmaktadır. Bu yaratıklar tıpkı Siyahkalem' in minyatüründe olduğu gibi tüm detaylarıyla ve inandırıcılıklarıyla karşımızda durur. Akyavaş'ın 1982-83 tarihinde gerçekleştirdiği 'Kerbela' adlı serisinde minyatür estetiğine daha da yakınlaştığını ve anlatımdan uzaklaşarak, resminin Batını yönünü öne çıkarmak amacıyla sembolik bir dil oluşturduğunu görmekteyiz. İslam tarihinin en acı olaylarından biri olan 'Kerbela Vakası', Hz. Muhammed'in amcasının oğlu



Resim 3.6) Mehmet Siyahkalem, 'Demonlar, Fatih Albümü', (TSM. H. 2153), 37a.



Resim 3.7) Erol Akyavaş, Cinler, 1980

Hz. Ali ile kızı Hz. Fatma'nın oğlu olan İmam Hz. Hüseyin'in beraberindeki yetmiş iki kişiyle şehit edildiği bir katliamdır.

Aynı seride yer alan 1983 tarihli 'Kerbela VI' (Resim 3.8) adlı eseri tual üzerine akrilik boyayla yapılan ve 125x100 cm. ebatlarında olan resimde, siyah bir zemin üzerinde ikisi resmin üst tarafına, diğeri de alt tarafına yerleştirilmiş üç adet kırmızı çadır, kompozisyonda kuşbakışı görünümde verilmiştir. Minyatürlerdeki gibi ardaKerbela' da sıkışıp kalan ve



Resim 3.8) Erol Akyavaş, 'Kerbela IV', Tuval üzerine yağlıboya, 125x100 cm., 1983

susuzluğa terk edilen imamların çadırlarıdır. Eserin sol üst köşesinde yer alan çadıra altın bir kılıç uzanmaktadır. Bu Hz. Ali'nin savaşlarda büyük kahramanlıklar gösterdiği bu kılıç 'Zulfikar' olarak bilinir. Kılıcın altında yan yana sıralanan on bir adet yeşil dörtgen, kılıcın imamlarından ilki olan Hz. Ali'yi temsil ettiği düşünülürse Hz. Ali'den sonra gelen on bir imam, yani; Hasan, Hüseyin, Zeynelabidin, Muhammed Bakır, Cafer-i Sadık, Musa Kazım, Ali Rıza, Muhammed Taki, Ali Naki, Hasan Askeri ve Muhammed Mehdi'yi temsil ettiği düşünülebilir. Resmin sol üst köşesindeki çadırın üzerinde yer alan iki adet gül, İslam geleneğinde Hz. Muhammed ve Hz. Ali'nin suretleri tasvir edilemeyeceği için, hem Hz. Muhammed'i hem de Hz. Ali'yi ifade eden sembollerdir. Tasavvufi bir imge olan gül Hz. Muhammed'i temsil eder. Bektaşilik'te ise Hz. Ali'yi.

Resmin alt tarafında bulunan ve ortadan ikiye yarılmış ve iki parçaya ayrılmış olan kırmızı çadır, başı gövdesinden ayrılarak öldürülen Hz. Hüseyin'i temsil eder. Bu çadırın iki yanında yer alan eller de İslam geleneğinde sıkça kullanılan ve nazara karşı koruduğuna inanılan, Hz. Fatma'nın elleridir. İçinde 'Ya Hasan ve 'Ya Hüseyin' yazan bu ellerin beş parmağı da Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Fatma, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin'i temsil etmektedir. Resmin sağ alt kısmında yer alan altın varaklı karenin üstünde yer alan yarım dairede ise 'Ya Rab' yazılmıştır. Resmin sağ üst köşesinde yer alan diğer çadır ise Kebela Vakası'ndan on bir yıl önce zehirlenerek öldürülen Hz. Hasan'ı simgeler.

Akyavaş'ın yer yer kullandığı dokularla birlikte, resmin genel renklendirmesinde, minyatürlerdeki benzer bir yüzeysellik vardır. Minyatürlerdeki gibi sembolik bir anlatımı

olan bu resimde Akyavaş, zeminde siyah renk kullanarak olayın hazinliğini, çadırlarda kullandığı kan kırmızısı tonlarla da olayın dehşetini izleyiciye hissettirmiştir.

3.2 Erol Akyavaş'ın Geometrik Kurgulu Resimleriyle Süsleme Sanatlarındaki İstifleme Örneklerinin Kompozisyon Karşılaştırmaları

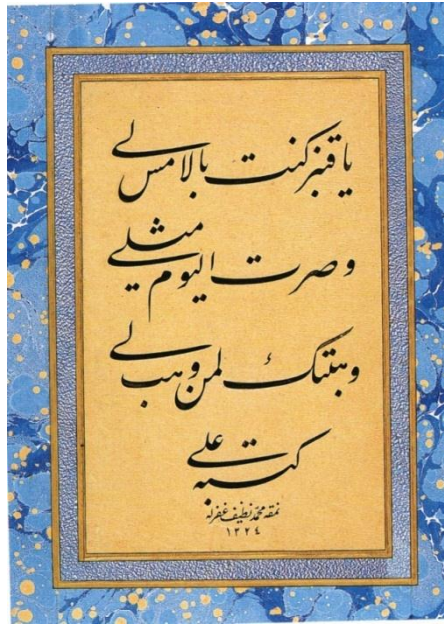
Akyavaş'ın 1971'de okuduğu İranlı Mutasavvıf Şebüsteri'nin *Gülşen-i Raz* adlı kitabının O'nun için bir dönüm noktasıdır. Varlık birliği inancının(Vahdet-i Vücut), tasavvufun ve sufiliğin on beş soruyla cevaplandığı bu kitap, Akyavaş'ı, İslam mistisizmine yoğunlaştırmış ve resimlerinin içeriğini etkilemiştir. Bu dönemden itibaren Akyavaş, Batılı temsil anlayışını bırakıp, geleneksel sanatlarımızdan olan Hat ve Minyatür sanatlarından etkilenecek Osmanlı ve İslami ağırlıklı bir imge düzeni kurdu. İlk yıllarında kübist tarzda denemeler yapan Akyavaş, Hat sanatından etkilenecek, kaligrafik etkili soyutlamalara yönelmiştir. Kısa bir dönem süren bu kaligrafik etkili resim yapma eğilimi, 1980'ler de tasavvufa da yönelmesiyle birlikte yeniden ortaya çıkmıştır. Akyavaş, Hat sanatını formlarından etkilenecek birlikte, harflere kelimelere ve bu harflerin rakamsal değerlerine yüklenen anlamlara da ilgi duymuş, Hat sanatından bazı öğeleri resminin batını yönünü vurgulamak üzere kullanmıştır. Bunun yanı sıra, Akyavaş'ın, hat sanatından sadece imgesel yönden değil, Hat Sanatında kullanılan kompozisyon düzenleri yönünden de etkilenecek, bu kompozisyon kalıplarını kendi resimlerinde kullandığını da görmekteyiz. Özellikle Hat Sanatının yan dallarından biri olan geleneksel süsleme sanatlarımızdan Tezhip'te kullanılan ve İkinci Bölüm'de tespit edilen kompozisyon kalıplarını birebir alıp kendi resimlerinde kullanmıştır.

Akyavaş'ın resminde, geometrik kurgulu kompozisyon kullanımına sıkça rastlanmakla birlikte, Tezhip'te kullanılan kompozisyon kalıplarını birebir alıp kullandığı serilerinden biri , 1983-84 tarihli 'Kimya-i Saadet' serisidir. Kabe, hac, sıra, yolculuk ve aşılacak mesafelerin simgelerinin canlandığı bu seride 1950'lerden sonra yaptığı soyut resimlerdeki kurgu, şekil ve tasarım birikimlerinin olgun bir canlanması vardır. Kimya-i Saadet Serisi'nden olan bir resmi (Resim 3.9) ile Hattat Mehmet Nazif Efendi'nin, nesta'lik kıt'a sını (Resim 3.10) kompozisyon kurgusu olarak karşılaştırdığımızda, her ikisinin de, kompozisyon düzeninin, geometrik kurgulu ve dik dikdörtgen içine ,dik dikdörtgen yerleştirmesiyle oluşan kompozisyon kalıbıyla (Lev.1) oluşturulduğunu görebiliriz.

Hattat Mehmet Nazif Efendi'nin nesta'lik kıt'a sında (Resim 3.10), dik dikdörtgen içine, iç içe iki dikdörtgen form yerleştirilerek, hatlı bölüm etrafında bir pervaz oluşturulmuştur.



Resim 3.9) Erol Akyavaş, 'Kimya-i Saadet', kağıt üzerine karışık teknik,1984

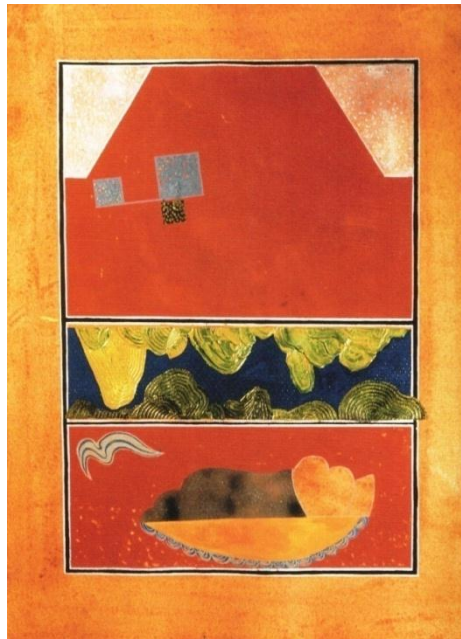


Resim 3.10) Mehmet Nazif Efendi'nin nesta'lik kıt'ası (Işık Yazan Hat Koleksiyonu)

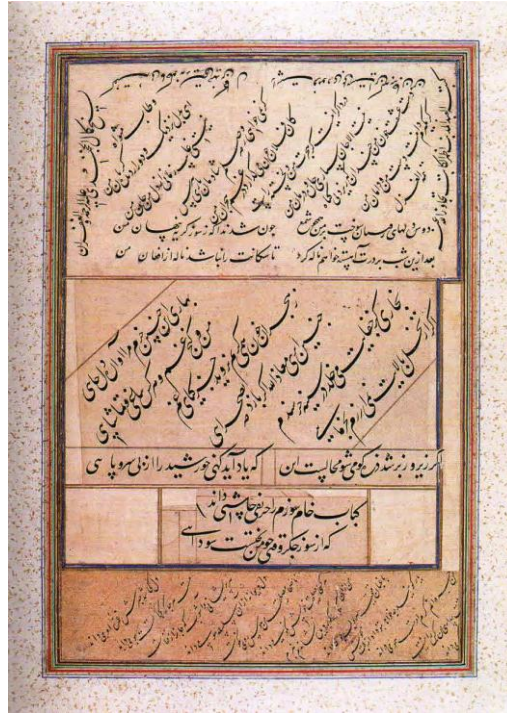
Pervaz dışında kalan kısım da ebru ile süslenerek, hem resimsel anlamda bir renk ritmi sağlanmış, hem de kullanılan kontrast renklerle hatlı kısım ön plana çıkarılmıştır. Hatlı kısımdaki hattın yerleşimi de, kompozisyonun doluluk- boşluk, sıklık- seyreklik ilişkileri dengelenmiş ve kompozisyonunun odak noktası hatlı kısım olmuştur. Hatlı kısmın altında kullanılan açık kahve renkte zemin ve bu rengin pervaz ve pervaz dışındaki tekrarları resimsel bir renk ritmi sağlamıştır.

Kağıt üzerine karışık teknik kullanılarak yapılan,1984 tarihli, Kimya-i Saadet serisine ait resminde de (Resim 3.9) aynı kompozisyon kalıbı kullanılmıştır. Kabe bu sayede kompozisyonun odak noktası olmuştur. En dıştaki çerçevede kullanılan yeşil, kabe'nin kutsallığını, onun içindeki çerçevede kullanılan mavi de Kabe'ye ulaşmanın dinginliğini simgelemektedir. Çerçeve etkisi içinde, duvarların arkasında değil de önünde yer alan Kabe ve ona ulaşmanın farkındalığı, bu resimde bütün parçalanmaları durdurmuştur. Akyavaş, burada da kendine has renklerini ve dokusal üslubunu kullanarak, salt renk ve tinselliği ön plana çıkarmıştır.

Kimya-i Saadet serisine ait bir başka resim (Resim 3.11) ile Azhar el-Katib'in nesta'lik kıt'asının (Resim 3.12) kompozisyon düzenlerini karşılaştırdığımızda da, her ikisinin de 'Dik dikdörtgen içine yatay dikdörtgenler yerleştirilerek oluşan kompozisyon kalıbı'(Resim 6a) kullanılarak oluşturulduğunu görürüz.



Resim 3.11) Erol Akyavaş, 'Kimya-i Saadet', el yapımı kağıt üzerine akrilik, 92x70cm.,1984,
Özel Koleksiyon

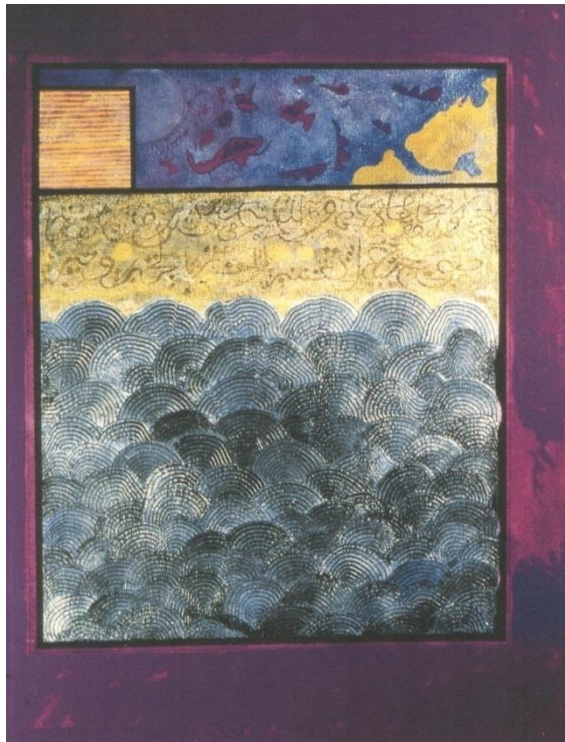


Resim 3.12) Azhar el-Katib'in nesta'lik kıt'ası (İÜK. FY,nr. 1424)

Azhar el-Katib'in nesta'lik kıt'asın da kompozisyon kurgusu, dik dikdörtgen içine yine dik dikdörtgen formda pervaz ve bu pervazın içine alt alta yatay ve birbirine paralel beş dikdörtgenin yerleştirilmesiyle oluşmuştur. Pervaz içine alınan hatlı kısımda yazıların farklı açılarda yerleştirilmesi, büyüklü- küçüklü ve ince- kalın oluşları, ayrıca hatlı kısımda olan boşlukların hatlı kısımlardan ayrı form olarak verilmesi, bu kısımda hem doluluk- boşluk kurgusunun hem de sıklık- seyreklik kurgusunun dengelenmesini sağlamıştır. Genel olarak açık kahverengi ve tonlarıyla renklendirilmiş olan be kıt'a da, hatlı kısım, çerçeve içinde kullanılan ve resmin ağırlıklı renk tonlarıyla kontrast olan; mavi, kırmızı ve yeşil renklerle daha da öne çıkarılmıştır. Çerçeve dışında kalan kısımda da kullanılan renkler resimsel renk ritmini tamamlayıcıdır.

Akyavaş'ın Kimya-i Saadet serisine ait resminde (Rresim 3.11) kompozisyon kurgusu, dik dikdörtgen içine, birbirine paralel üç yatay dikdörtgenin yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Resim el yapımı kağıt üzerine akrilik boya ile yapılmıştır. 92x70 cm ebatlarında ve 1984 tarihlidir. Kırmızı, turuncu, mavi ve morların karşıtlıklarıyla renklendirilen kompozisyonda, doğu ve batının, modern ve gelenekselin resim dilinde tinselini anlatan bütün nitelikleri bir araya gelmiştir. Resme baktığımızda, Japon estampları, minyatür sayfaları, modern soyut Kandisky ya da Klee aklımıza gelebilir, ama bu serideki resimlerin tümünün kimliğini oluşturan Akyavaş ikonografisidir.

Akyavaş'ın 1985 tarihli 'Gazali' serisi de geometrik kurgulu resimlerden oluşmaktadır. Bu seriden Gazali Serisi 8 (Resim 3.13) resimde, dik dikdörtgen yatay dikdörtgenler yerleştirilerek oluşan kompozisyon kalıbı (Lev.1) kullanılarak oluşturulmuştur. 92x70 cm ebatlarında ve 1985 tarihli resim, el yapımı kağıt üzerine akrilik boya ile yapılmıştır. Mor, mavi ve sarı tonlarının ağırlıklı kullanıldığı resimde çerçeve içinde kalan kısımda kullanılan kaligrafik etkiler, sanki ilk kez okunan bir yazı gibi, derinlikten yeni doğmuş gibidirler. Sadece yüreğin anlayabileceği yazıların alt tarafında da sanatçının sıkça kullandığı, deniz dalgalarını andıran soyut biçimler yer almakta. Renkler, geometriler ve çizgilerin bir arada oluşturduğu düzen, kendilerinden başka hiçbir şeyi anlatmak gereksiniminde değiller.



Resim 3.13) Erol Akyavaş, Gazali Serisi 8, el yapımı kağıt üzerine akrilik, 92x70 cm., 1985

Akyavaş'ın 1987'de yaptığı, geometrik kurgulu diğer bir seri de 'Miraçname' serisidir. Bu seri figür ve yazının birlikte kullanımının da görüldüğü resimlerde bulunur. Hz. Muhammed'in 'Semavat'a yükselişinin simgeler yoluyla anlatıldığı bu litografi serisinde, Akyavaş'ın sanatının İslamiyetle ilişkisi, farklı türde görselliklerle verilmiştir. Miraç hadisesi, ancak inanıldığı vakit hissedilebilecek bir olgu olduğu için geleneksel anlatımlarla tutarlı olmak zorundadır. Akyavaş bu seride minyatürlere de öykünerek, düşündürücü şekil ve simgelerle, Tezhipte kullanılan kompozisyon kalıplarını ve süsleme unsurlarını bir arada kullanmıştır. Miraçname serisi, toplam sekiz adet litografiden oluşur ve bunlardan altı

tanesinde figüratif etkiler görülürken diğer ikisinde figürden arınmış, geometrik şekiller, rakamlar ve remzler bulunur. Bu seriden 1987 tarihli olan litografisi (Resim 3.14), dik dikdörtgen içine dik dikdörtgen yerleştirilerek oluşan kompozisyon kalıbı (Lev.1) kullanılarak yapılmıştır. Kompozisyonun görsel merkezinde bir vav harfi ve bu harfin sol üst kısmının üstünde üçgen form içinde beyaz renkle yazılmış Allah kelimesi vardır. Görsel merkezdeki vav harfinin altında beyaz renkle verilmiş olan, ve topografik şehir minyatürlerine öykünen soyut dairesel form, dünyayı sembolize eder. Siyah bir fon üzerinde verilen bu formun etrafına, dönüşlü bir ritim içinde verilmiş küçüklü büyüklü üçgenler ve bu üçgenlerin arasına Allah'ın doksan dokuz ismine gönderme yapmak amacıyla bu isimler yazılmıştır. Vav harfi Allah'ı sembolize eder ve kompozisyondaki görünüşü itibarıyla, her şeyin üstünde, yükseklerde ve her yerde hisleri uyandırır. Çerçeve görevi gören kısımda ve onun dışında ebru sanatındaki gibi bir renklendirme yapılmıştır.

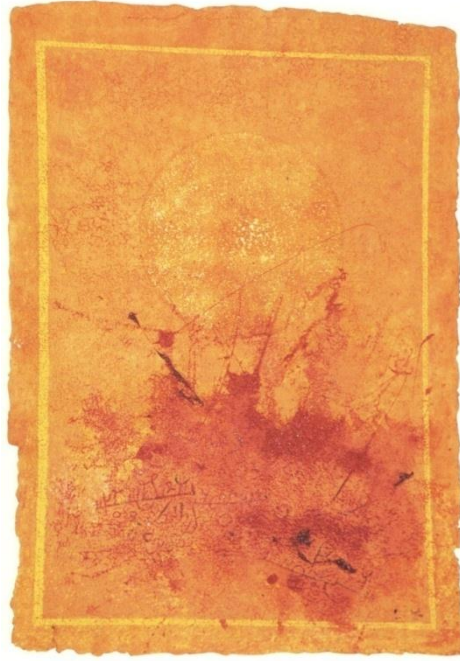


Resim 3.14) Erol Akyavaş, Miraçname, Litografi, 65x55 cm.,1987

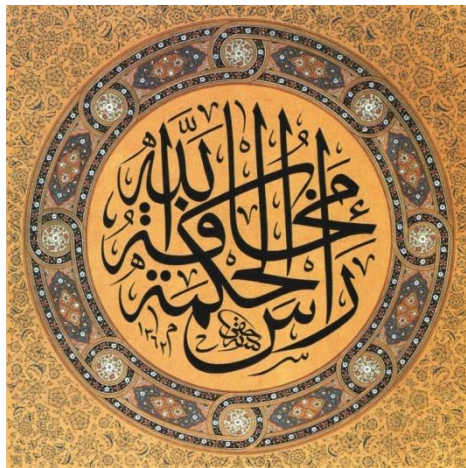
Akyavaş, 1987-88'de yine geometrik kurgulu bir seri olan 'Hallac-ı Mansur' ile karşımıza çıkar. Serinin konusu Tasavvuf tarihinin önemli isimlerinden olan, Hallac-ı Mansur'un 912 yılında yapılan hazin idamıdır. Ancak bu seride Hallac'ın öyküsünün olayları değil, birliğin ve çokluğun ikilemi karşımıza çıkar. 'Enel Hak' ben tanrıyım diyen Hallac-ı Mansur aslında

‘insan- evren-tanrı’ birliğini savunmuştur. Hallac’ın bu fikri doğrultusunda, Akyavaş resmi, bu seri de daha da soyutlaşmıştır.

Hallac-ı Mansur serisinden 1988 tarihli bu resmi (Resim 3.15) kompozisyon kurgusu açısından incelersek, dik dikdörtgen içine daire, veya kare içine daire yerleştirilerek oluşan kompozisyon kalıbının (Lev.6) kullanıldığını görürüz.



Resim 3.15) Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, el yapımı kağıt üzerine akrilik, 92x70 cm., 1988, Vitali Hakko Ailesi koleksiyonu

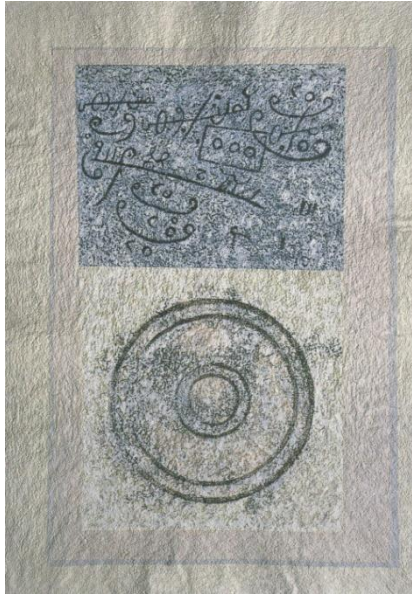


Resim 3.16) XX. Asrın büyük kompozisyon ustalarından olan İsmail Hakkı Altunbezer'in celi cülüs istifli hadis-i şerif levhası, tezhip, Rikkat Kunt (Necip Sarıcı Koleksiyonu)

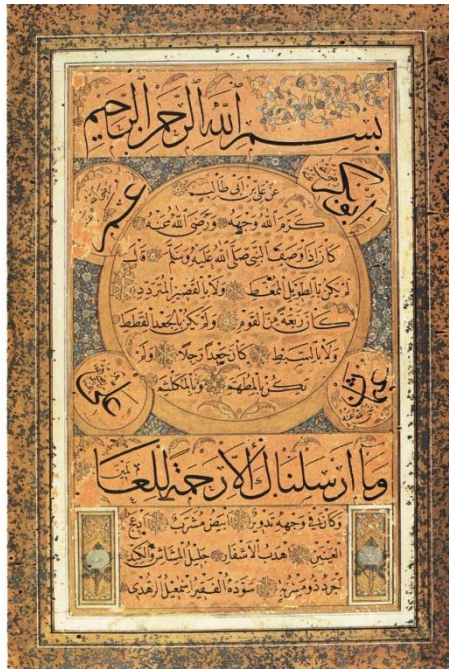
Resim, el yapımı kağıt üzerine akrilik boyayla yapılmıştır ve 92x70 cm ebatlarındadır. Dik dikdörtgen içine daire yerleştirilmesiyle oluşan kompozisyonda, Akyavaş'ın daha önce de kullandığı ama bundan sonra daha sık karşımıza çıkacak olan daire formu, ruhun hafifliğini ve tam hareketliliğini sembolize eder. Kompozisyonda, İslam sanatında da önemli bir yeri olan boşluğu da geniş bir alanda kullanan Akyavaş, boşluk vasıtasıyla Allah'ın her yerde olan varlığını sembolize etmiştir. Akyavaş'ın kendine has dokularını da kullandığı bu kompozisyonda renklendirme de kompozisyonda kullanılan formlar gibi sadedir. Gözün sanki el olup dokunduğu bu resmin dokusu, kıvrımı ve çatlakları, sertliği ve yumuşaklığı ile nefes alan bir yaşamın ilkel halidir ve zamanın şu anıdır. Dairenin hemen altında kullandığı kırmızı leke, kan çağrışımı yaparak, Hallac'ın öldürülmesiyle ilişkilendirilir ve sanki Hallac'ın kanının tual üzerine sıçramışlığı hissettirilir. Bu Akyavaş'ın ölümü simgeleme yollarından biridir. Bu kırmızı lekenin altında olan ve yer yer belirip kaybolan kaligrafik formlar da Hallac- Mansur'un 'Enel Hak' ifadesinin tam olarak anlaşılamadığına gönderme yapar.

XX. Asrın büyük kompozisyon ustalarından olan İsmail Hakkı Altunbezer'in celi cülüs istifli Hadis-i şerif levhası (Resim 3.16) da dik dikdörtgen içine daire, ya da kare içine daire yerleştirilerek oluşan kompozisyon kalıbı (Lev.6) kullanılarak yapılmıştır. Levhada kompozisyon kare içine daire formu yerleştirmesiyle oluşmuştur. Hattat tarafından dairesel bir form oluşturacak şekilde yazılmış olan hadis-i şerif, kompozisyonun merkezine yerleştirilmiştir. Hatlı kısmın etrafı ise bir çemberle sınırlandırılarak hem hat ön plana çıkarılmış hem de çember içinde ve dışında kalan kısımlara uygulanan tezhipteki süsleme unsurlarıyla görsel bir zenginlik sağlanmıştır. Çember form içinde kullanılan renkler, çemberin dışında da tekrarlanarak resimsel bir renk ritmi oluşturulmuştur.

Akyavaş'ın yine Hallac-ı Mansur serisinden 1988 tarihli diğer bir resmi de (Resim 3.17), Dik Dikdörtgen içine daire ve yatay dikdörtgenler yerleştirilerek oluşan kompozisyon kalıbından (Lev.7) etkilenilerek oluşturulmuştur. Genellikle Hilve-i Şerif levhalarında kullanılan bu kalıptan yola çıkan Akyavaş bu resimde kompozisyon kurgusunu, bu kalıpta yaptığı küçük değişikliklerle oluşturmuştur. Dik dikdörtgen bir form içinde daire ve yatay dikdörtgen yer değiştirmiştir. El yapımı kağıt üzerine akrilik boyayla yapılmış bu resim 92x70 cm ebatlarındadır. Kompozisyonun alt kısmında kalan daire, dokuların ardında, üst üste katmanlanmış zamanın ve insan hayatının ifadesi olarak yerini alır. Burada geçip giden zamanın ardında beliren daire, Hallac'ın ölümünü bir kez daha hatırlatır. Dairenin üst kısmında yer alan yatay dikdörtgen form içinde kalan işaretler ve meşk izleri de okunamamaları ve anlaşılammaları nedeniyle Hallac'ın idamının anlamsızlığına gönderme yapar.



Resim 3.17) Erol Akyavaş, 'Hallac- Mansur', el yapımı kağıt üzerine akrilik, 92x70 cm., 1988, Hermitage Müzesi Koleksiyonu, St.Petersburg



Resim 3.18) Mustafa Rakım'ın Hocası İsmail Zühdi'nin sülüs nesih hatla yapılmış hilye-i şerifesi (Ekrem Hakkı Ayverdi Hat Koleksiyonu)

Mustafa Rakım'ın Hocası İsmail Zühdi'nin sülüs nesih hatla yapılmış hilye-i şerifesinde (Resim 3.18), Dik dikdörtgen içine daire ve yatay dikdörtgenler yerleştirilerek oluşan kompozisyon kalıbı (Lev.7) kullanılmıştır. Hilyelerde Hz. Muhammed anlatılır. Çerçeve

görevi gören Dik dikdörtgen içinde kalan bölümün en üst kısmındaki yatay dikdörtgen içine besmele, hemen altındaki dairesel form içine hilye metni ve bu dairenin etrafında kalan dört küçük daireye de sırasıyla dört büyük halifenin isimleri sülüs, nesih hatla yazılmıştır. Küçük dairelerin aralarında kalan boşluklar tezhiplenmiştir. Büyük dairenin hemen altında kalan yatay dikdörtgen içine peygamberimizle ilgili bir ayet yazılmıştır. Onun hemen altındaki büyük yatay dikdörtgenin içine ise hilye metnin devamı ve yazan hattatın imzasıyla eserin yapılış tarihi yazılmıştır. Bu alan iki küçük dikey dikdörtgen arasında kalmaktadır. Etek denilen bu küçük dikdörtgenlerin içi de tezhiplenmiştir. Anlatılan bölümlerin dışında kalan boşlukta çerçeve görevi gören dikdörtgenlere pervaz denir. Bu pervaz kısmı da tezhiplenmiştir. Kullanılan renklerin resimsel bir renk ritmi içinde ve dokusal bir etki yaratıkları gözümüzden kaçmamakla beraber, Erol Akyavaş'ın da Hallac-ı Mansur'daki dokusal üslubunu bu tezhipli sayfalardan etkilenerek oluşturduğunu da düşünebiliriz. Kompozisyonda genellikle sarı ve mavinin tonlarıyla renklendirme yapılmış, özellikle tezhipli kısımlar daha koyu betimlenerek, hatlı kısımlar ön plana çıkarılmıştır. Hz. Muhammed gibi İslam tarihinin en önemli ismi olan bir peygamberin özelliklerinin anlatıldığı bu hilye kompozisyonundan Akyavaş'ın etkilenmemesi mümkün değildir. Akyavaş bu kompozisyon kalıbını, yine İslam tarihi'nin önemli şahsiyetlerinden biri olan Hallac-ı Mansur için alıp kendine göre uyarlaması da şaşırtıcı değildir.

3.2.1 Erol Akyavaş'ın Tasavvuf Çağrışımlı Resimlerinden Örnek Çözümlemeler

Özellikle 1980'lerden sonra tasavvuf etkili resimler vermeye başlayan Akyavaş İslam'a ve özellikle de tasavvuf felsefesine göndermeler yapar. Bu dönemden itibaren tasavvufa dair imge ve sembolleri çağdaş sanat uyarlayarak İslam Tarihi'ne ait olayları ve İslami kavramları resimlerinde soyut bir ifadeyle kullanmıştır. Tasavvufa ait sembolleri kullanarak gözle görünenin ardındakine vurgu yapmak isteyen Akyavaş'ın resmi, bu dönemde, Batını yönüyle daha ağır basmaktadır.

Akyavaş resminin çıkış noktalarından biri de hat sanatıdır. Akyavaş hat sanatındaki kaligrafik formlardan etkilenmekle birlikte, daha çok harflere, kelimelere ve bu kelimeleri oluşturan harflerin rakamsal değerlerine yüklenen anlamlara ilgi duymuş ve resminin Batını yönünü vurgulamak amaçlı kullanmıştır. Minyatür sanatı ve çağdaş türk resmi arasında kurduğu başarılı sentezi, hat sanatından yola çıkarak oluşturduğu eserlerine de yansıtan

Akyavaş'ın bu dönemde en çok Vav harfi, lam elif gibi Hat Sanatı harf kombinasyonları ile beraber, evrensel anlamları olan daire, labirent, kare, boşluk gibi imgelere de yer verir.

Akyavaş'ın 1986 tarihli, tual üzerine akrilik boyayla yapılmış resmi (Resim 3.19), tasavvuf etkilerinin net gözlenebildiği bir eserdir. 100x100 cm. ebatlarında olan resmin kompozisyonu 'Dik Dikdörtgen İçine Daire veya Kare İçine Daire Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı' (Lev.6) kullanılarak oluşturulmuştur. Resmin ortasında net olarak okunabilen Arapça yazılmış Allah kelimesi yer alır. Etrafında ise bir daire yer alır. Daireyi oluşturan çemberin sağ alt kısmında bazı kaligrafik formlar yapılmıştır. Böylelikle daireye bir spiral etkisi verilmiştir. Spiralde iki türlü hareket vardır; merkezden dışa doğru açılma ve dışarıdan merkeze doğru yönelme. Dışa doğru açılma, hem evrenin oluşumunu, hem de evrenin devam etmekte olan genişleme hareketinin sembolize eder; merkeze doğru gelişte ise, dairenin de merkezinde olduğu gibi, bir olana, tek olana, yani Allah'a doğru bir hareket vardır. Yeşil ve tonlarının ağırlıklı olarak kullanıldığı kompozisyonda Akyavaş'ın kendine has dokuları da göze çarpmaktadır. Allah' ulaşman verdiği dinginlik, huzurun rengi olan yeşille desteklenmektedir.



Resim 3.19) Erol Akyavaş, 'İsimsiz', Tual üzerine karışık akrilik, 35x27,5 cm., 1986, Balthazar Korab Koleksiyonu

1987 tarihli 'Hallac-ı Mansur'(Resim 3.20) eseri, tasavvuf, minyatür ve tezhip sanatı etkilerinin birarada gözlemlenebildiği eserlerindedir. 300x 350 cm. ebatlarında tual üzerine akrilik boyayla yapılmış olan resimde ilk göze çarpan, dev tual yüzeyini kaplayan beyaz bir

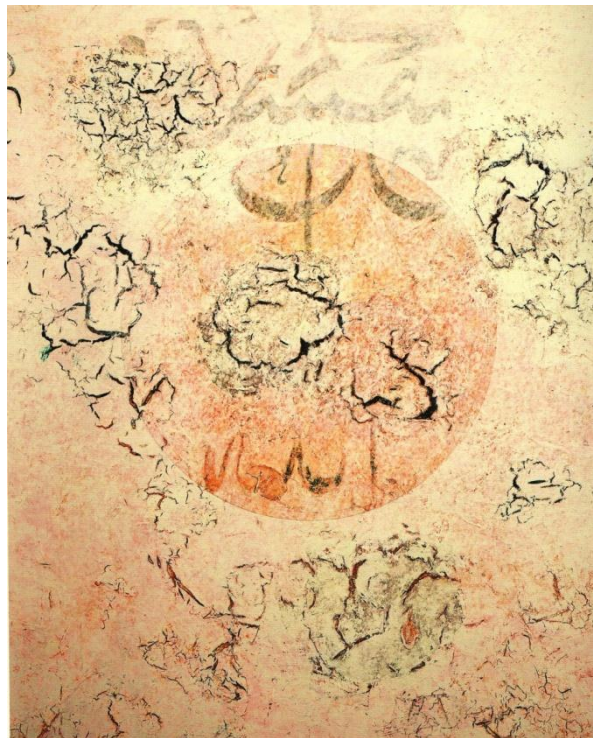
vav harfidir. Arap sembolizminde önemli bir yer tutan *vav harfi*, ve anlamına gelir ve Allah ve yaratılış arasında bir bağı sembolize eder. İçerisinde defalarca Allah yazılmış altın bir daire, onun etrafında bir spiral oluşturan bulutlar dizisi bulunur. Bu bulut formundaki soyut şekiller minyatür etkileri taşırlar ve kompozisyona kuşbakışı bir görünüm verirler. Kırmızı ve tonlarıyla renklendirilmiş bir fon üzerindeki vav aynı zamanda Allah'ı da sembolize etmektedir. Vav harfi saflığın, temizliğin rengi olan beyaz renktedir. Harfin ortasında olan altın küre yer ve gök arasında bir bağlantı kurmuştur. Vav harfinin tual yüzeyinde kapladığı alan, tezhip sanatında olduğu gibi pervazla sınırlandırılmıştır. Bu alanın dışında kalan kısım ise siyah bir fon üzerinde kullanılan küçük küçük noktalarla, bir uzay boşluğu hissi vermektedir. Akyavaş burada adeta Hallac'ın dünyevi hayatına bakmaktadır. Üzerinde defalarca Allah yazılı olan altın küre, Hallac'ın ruhunu, üzerinde bulunduğu kırmızı tonlarla verilmiş fon dünyayı sembolize etmektedir. Trajik bir ölümle ebedi hayat geçen Hallac'ın ölümü, zeminde kullanılan kırmızı tonlarla hatırlatılmıştır. Altın küre olarak sembolize edilen Hallac'ın ruhu sanki hafifleyerek yükseliyormuş gibidir.



Resim 3.20) Erol Akyavaş, Hallac-ı Mansur, Tual üzerine akrilik, 300x350 cm., Oya- Bülent Eczacıbaşı Koleksiyonu

Akyavaş'ın 1991 tarihli 'Sesler'(Resim 3.21) tual üzerine akrilik boyayla yapılmıştır ve 152x127 cm. ebatlarındadır. Kompozisyon, 'Dik Dikdörtgen İçine Daire veya Kare İçine Daire Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı' (Lev.6) kullanılarak oluşturulmuştur. Boyayı katmanlar halinde kullanan Akyavaş, en üstteki boya katmanını yer yer çatlatarak

veya kalınlaştırıp incelterek izleyicide alt katmanda ne olduğu merakını uyandırmıştır. Böylelikle resmin görünen ve görünmeyen gizli yönü arasında bir köprü kurmuştur. Resme bakıldığında, dairenin üst kısmında, yazıların varlığı hissedilir. Ama Akyavaş, üst katmanda uyguladığı çatlatmalarla bu yazıların bir bölümünü gizlemiştir. Böylelikle izleyici, yazıları anlama çabası içinde resmin içine girmektedir. Akyavaş böylelikle izleyiciyi, pasif izleyicilikten sorular soran izleyiciliğe doğru itmiştir.



Resim 3.21) Erol Akyavaş, 'Sesler', Tuval üzerine Akrilik, 152x127 cm,1991

En üstteki boya katmanının çatlakları arasından hissedilen daire aslında insan hayatını temsil etmektedir. İnsan hayata bir küre olarak, yani döllenmiş yumurta halinde başlar, dünyayı gözlerinin oluşturan küre vasıtasıyla görür ve ölümünde de hayat dairesini tamamlamış olur. Adeta çatlama bir toprağın altından beliren daire, bir anlamda toprağın altına gideceğimizi de hissettirmekle beraber, ebediyetinde sembolü olan daire, hayatımızla bir yüzleşme anı yaşamak üzere olduğumuzu da hissettirmektedir. Kullanılan renklerle de resmin gizemli tarafı güçlendirilmiştir. En üst kattaki boya katmanının beyaz ve tonlarıyla yapılmış olması, bir alt katmanda kullanılan sarı ve tonlarının flulaşmasına neden olmuş ve sislerin ardındaki gerçeğin, yavaş yavaş ortaya çıkacağı hissini uyandırmıştır. Sanat yaşamı boyunca kendi içinde gel-gitler yaşayan ve son dönemlerinde kendini tam anlamıyla keşfeden Akyavaş, bu 'Sesler' isimli eserinde, kendi yaşamsal deneyimini de aktarmıştır.

Akyavaş'ın 1991 tarihli bir diğer eseri de 'Hu'dur (Resim 3.22). Tual üzerine karışık teknikle yapılmış olan eser, 152x 127 cm. ebatlarındadır. Kompozisyon 'Dik Dikdörtgen İçine Daire veya Kare İçine Daire Yerleştirilerek Oluşan Kompozisyon Kalıbı' (Lev.6) kullanılarak oluşturulmuştur. Boyayı katmanlar halinde kullanan Akyavaş, kompozisyonun merkezine *lam,elif* harfleri benzeri kaligrafik formlar yerleştirmiş ve bunları flu tonlarda ama izleyicinin görebileceği şekilde renklendirmiştir. Şekil olarak Hz.Ali'nin kılıcı zülfikara benzeyen *Lam,elif* kombinasyonu, kişiyi Allah'a yöneltecek olan hayır manasına gelir ve Allah' ı da sembolize eder. Akyavaş'ın kullandığı *Lam, elif* benzeri bu formlar, Arapça'da ki Allah yazısınida anımsatır. Resmin geneline baktığımızda, bu tip belli belirsiz ve net okunamayan birçok kaligrafik form görüyoruz. Dairenin etrafında merkeze doğru dönüşlü bir şekilde yerleştirilen bu harfler yer yer kaybolur yer yer tual yüzeyinde belirir. Üst katmandaki boyayı yer yer çatlatarak ve incelterek kullanan Akyavaş, merkeze yönelen kaligrafik harfleri gizlemiş ama kompozisyonun merkezinde kullandığı Allah'ı sembolize eden bu formları izleyicinin gözü önüne sermiştir.



Resim 3.22) Erol Akyavaş, Hu, Tual üzerine karışık teknik, 152x127 cm., 1991

Akyavaş'ın resimlerinde sıkça rastladığımız bu okunamayan yazılar, İslam sanatın da da sık rastlanılan bir durumdur. Kuran'ın ilk örneklerinde kelimelerin gelişigüzel bölündükleri örneklere rastlanır. Yine Kuran'ın yirmi dokuz adet ayetinin başında tek tek veya peşi sıra gelen ve bir kelime oluşturmayan harfler yer alır. Bu harfler özel dinsel anlamlar taşıdıkları

düşünülerek, İslam düşünürlerince yorumlanmışlardır. Ancak kesinleşmiş ve din bilimcilerin üzerinde fikir birliğine vardıkları anlamlara varılamamıştır. Harflerin bu özellikleri onların başlı başına önem taşımalarına neden olduğundan, sahte gibi görünen yazılar çoğu kez yazan tarafından anlamlar yüklenerek kağıda geçirilmiştir. Harflerin ve seslerin varlığın özünü oluşturduğunu söyleyen ve buna göre harflere dayalı bir anlamlar sistemi kuran, dini ona göre yorumlayan Hurifilik Tarikatı da Akyavaş'ın ilgi alanlarından biridir.

Dairenin ortasına şekil olarak pusulaya benzeyen bir form yerleştirilmiştir. Dairenin etrafında merkeze doğru dönüşlü bir hareketle yerleştirilen harfler, bu pusulanın işaret ettiği Allah'a yönelmektedir. Eserine de Allah'ı temsil eden bir isim vermiştir Akyavaş. 'Hu' tasavvufta Allah'ı temsil eden *he* ve *vav* harflerinden oluşur.'Ne olursan ol yine gel' diyen Mevlana gibi, *Hu*'da da bir çağrı vardır adeta.

4.BÖLÜM: UYGULAMA AŞAMASI VE ESER ÇÖZÜMLEMELERİ

4.1 Uygulama Çalışmalarının Gerekçesi

Kişi hangi kültürde olursa olsun, onu etkileyecek birçok düzen ve üslup vardır. Bunlar kendinden önceki kültürel etkiler olabileceği gibi yapıtların biçimsel düzeni de olabilir. Sanatçı, kendine özgü yorumuyla yaklaştığı bu biçim düzenlerine, yeni bir anlam vererek tekrar yaratır. Bu yol, sanatsal yaratının doğaya öykünmeden yapıtlarını oluşturduğu diğer bir yoldur. Yani sanatçı, kendinden önce yapılan sanat yapıtları üzerinde yoğunlaşabilir, etkilendiği yanlarını seçerek kendine özgü, yeni bir sentez oluşturabilir. Sanatçı bir bakıma sanat yapıtları, kültür kaynakları ve tarihsel imgelerle alışverişe girerek, bağlantılar kurarak, söylemek istediğini kendi kültürel temeline dayanarak yaşadığı anı “şimdi”yi sorgular. Örneğin Picasso, Manet'nin “Çayırda Öğle Yemeği” adlı yapıtını resmin kurgusuna bağlı kalarak “Manet' nin Ardından” adıyla yeniden işlemiştir. Ancak, aynı kalıbın kullanılmasına rağmen dönemsal anlamı, içerdiği mesajlar ve aldığı tepkiler birbirinden farklıdır. Kübist dönemde de Cezanne'ı yoğun bir şekilde inceleyen ve çok etkilenen Picasso, geçmişe sanat tarihsel bir yaklaşımla bakarak, kendi isteğiyle seçtiği sanatçıların bazı yapıtlarını, özgün anlatımıyla yeniden yorumlamıştır.

Bu çalışmada da benzer bir yöntemle, daha önce farklı bir amaçla oluşturulan Hat, Tezhip ve topografik minyatürler incelenerek, yeni yorumlara ulaşmak istenmiştir. Bunlardan hem

kompozisyon düzenleri anlamında, hem de imgesel anlamda faydalanılarak yapılan uygulama çalışmalarında, biçimsel kurgular, ister simgesel, ister imgesel anlamlar içersin, resimsel kaygılarla oluşturulmuştur. Resimsel, özgün bir plastik dil oluşturma çabası içinde, geleneğin yeri ve din olgusunun etkisinin önemi de uygulama çalışmalarının yapılmasında etkili olmuştur.

Geleneksel sanatlarımızın zengin bir görsel malzeme kaynağı oluşturduğu düşüncesini somutlaştırmak adına yapılan bu çalışmalar, gelenek ve İslam felsefesinin yardımıyla özgün bir plastik dil oluşturmak amacıyla yapılmıştır.

4.2 Uygulama Çalışmalarının Aşamaları

Uygulama çalışmalarımın çıkış noktası olan Akyavaş'ın eserlerindeki zengin doku kullanımınıdır. Başlangıç aşamasında doku ve dokusal etkileşimlerinden etkilendiğim Akyavaş resmi bana görsel bir malzeme kaynağı oluşturmakla birlikte, gelenekle kurduğu bağları da resimsel üslubumun oluşmasında etkili olmuştur.

Bu bağlamda Akyavaş'ın eserlerinde gelenekle kurduğu bağlar saptanmış ve geleneksel etkilerin resmine nasıl yansıdığı anlaşılmıştır. Sanatçının doku kullanımı, kompozisyon kurgusu, sembolik anlatımı ve etkilendiği felsefeler incelenmiştir. Edinilen bilgiler ışığında yaklaşık otuz kadar eskizle farklı doku malzemeleri ile dokusal etkiler arayışına gidilerek deneysel bir gözlem yapılmıştır. Eskizlerin oluşturulmasında akrilik boyanın yanısıra kum, tutkal, plastik duvar boyası, çatlatma medyumları gibi birçok farklı malzeme birarada kullanılarak bu malzemelerin tualdeki etkileri değerlendirilmiştir.

Lisans Bitirme Tezimi olan; Erol Akyavaş'ın Eserlerindeki Mistisizm'de yaptığım uygulama çalışmalarımın devamı niteliğinde olan bu çalışmalar, konu olarak ele aldığım gelenek ve mistik yaklaşımlar etkisinde, özgün bir plastik dil oluşturma çabası içinde doğmuştur.

Akyavaş resminin incelenmesiyle birlikte, İslam Sanatının dalları olan, minyatür, hat ve tezhip sanatları araştırılmış, tasavvuf felsefesi ile ilgili de bilgi edinilmiştir. Minyatür Hat ve Tezhip sanatlarındaki kompozisyon kullanımları incelenerek Akyavaş'ın bu kompozisyonlardan nasıl faydalanıp, resmine hangi noktada dahil ettiği ve tasavvufi sembollerinin resmindeki sembolik dilin çıkış noktası olduğu saptandığında, dokusal ve imgesel oluşumların sırasında geleneğe yönelmek kaçınılmaz olmuştur. Bu bağlamda İslam'da da yeri olan vefklerden faydalanılmıştır. Vefk'in sözlük anlamı uyum ve dengedir.

Vefk'in sağdan sola, yukarıdan aşağıya veya bir köşeden diğer köşeye olan evlerindeki sayıların toplamı birbirine eşit olduğu için bu adı almıştır, dini terminolojide ise vefk, tesirli Dua demektir. Vefk metafizik âlemden kaynaklanan bir problemin düzelmesi için veya hedeflenen bir menfaate ulaşabilmek için gerekli manyetik tınlaşımın her hangi bir noktaya transferini mümkün kılan ve semanın her hangi bir katına tünel açmaya yarayan, metafiziksel bir mikroçiptir. Vefk bir dörtgen içinde birbirlerini dik olarak kesen doğruların arasında meydana gelen dörtgenlere, belirli zaman ve şartlarda, belli kurallar ile sayılar, sayıların değerlerinde harfler, kelimeler ya da sayıların, harflerin ve kelimelerin beraber yazılmasıyla meydana getirilen şekildir.

Belirli bir amacı elde etmek için yapılan vefk, kurallarına uygun yazıldıktan sonra, derecelerinin hizmetlilerinin isimleri bulunur. Bu hizmetliler Dua ve yemin vasıtasıyla istenen işlerde Allah'ın (C.C.) izniyle görevlendirilir, böylece etkili olur. Vefkler her sırasında bulunan kare sayısına ya da özelliklerine göre isimlendirilir. Mesela bir sırasında 3 kare varsa üçlü, 4 kare varsa dörtlü vefk, bulunduğu gruba göre, Toprak, Hava, Ateş ve Su vefki, bağlı bulunduğu gezegene göre, Güneş vefki, ay vefki olarak isimlendirilir. Vefklerin bunlardan başka daha birçok çeşidi de bulunur. Vefklerde kullanılan harfler ve sayılar Arapça harfler ve sayılardır. Arap alfabesindeki harflerin Ebced hesabında sayısal karşılıkları vardır. Vefki yapılacak kelimenin veya cümlenin harflerinin sayısal değerleri Ebced hesabı tablosundan bulunur, toplanır ve elde edilen sayısal değer vefki yapılır. Kişiye özel yapılan Vefklerde, özel bir konuda başarılı olma gibi vs..kullanılan kelimeler genelde Kuran-i Kerim Ayetleri talebin kendisi veya Allah'ın (C.C.) isimleridir. Büyü ve buna benzer işlerde kişi ve şahıs isimleriyle beraber Esmâ, Ayetler ve başka birçok kelimeler de kullanılır.

Vefkin yapılış kurallarını bilmek gerekir, bundan başka, burçlar, burçların özellikleri, uğurlu gün ve geceleri, birbirleri ile olan dostluk veya düşmanlıkları, burçların yönetici gezegenleri, gezegenlerin birbirleriyle olan dostluk ve düşmanlıkları, gezegen (yıldız) saatleri, gezegenlerin tüsüleri, günlerin ve gezegenlerin hizmetlilerinin isimleri ve vefkin derecelerinin hizmetlilerinin isimlerini bulma metotlarını da bilmek gerekmektedir.

Uygulama çalışmalarında vefk ilminin etkileşimiyle gelişen imgeler ve semboller görülmektedir. Tual üzerine karışık tekniklerle vefklerdeki sembolik anlatımın kendi imgelerime dönüştürülmesi çabası içine girilmiştir.

Dokunun izleyicide bırakacağı psikolojik etkileşimlerde düşünülmüştür.Tuval üzerinde yer yer kaligrafik formlarla doku oluşturulmuştur. Bununla birlikte doku oluşturmak için kullanılan malzemeler (kum, tutkal) spatül yardımıyla tuale yayılmış ve kurumadan müdahale edilmiştir. Resimlerde rölyefik etkilerle oluşturulan katmanlar, yer yer çatlatılarak

derinlik hissi ve mistik etkiler oluşturulmuştur. Böylelikle çalışmalarda dokunsallık etkisinde ön plana çıkarılmıştır.

4.3 Uygulama Çalışmalarının Çözümlemeleri

4.3.1 İsimsiz 1

70x100 cm ebatlarında tuval üzerine karışık teknikle yapılan bu çalışmada, kompozisyon kurgusu, tezhip sanatında da sıkça kullanılan, dikey bir dikdörtgen içine dairesel formlar yerleştirilerek oluşturulmuştur (Resim 4.1). Yoğun bir dokusal etki ve kullanılan sarı ve mavi tonlarının katmanlar içindeki dağılımı, geçmişe ve bugüne ait anları hissettirirken eski ve yeni birarada sunma çabası içinde verilmiştir. Dikey dikdörtgen içinde, dikey bir dikdörtgen form algısı oluşturacak şekilde yerleştirilmiş anlaşılamayan kaligrafik formlar, resmin sağ üst köşesinde bulunan dairenin merkezindeki, Allah'ı sembolize eden vav harfine doğru yönelen bir hareket içindedirler. Bu hareketle çokluğun birliğe dönüşmesi arasında bir bağlantı kurulmuştur. Ebediyeti, ruhun hafifliğini ve tam hareketliliği simgeleyen dairenin içine yerleştirilen vav harfi, resmin yüzeyinin neredeyse tamamını kaplayan kaligrafik formlar içinde algılanabilen ve okunabilen tek harftir. Böylelikle tüm evrni kapsayan ve etkisi altına alan Allah'ı simgeleyen vav harfinin, kompozisyonun odak noktası olması sağlanmıştır. Kompozisyonun sol tarafında alt alta konumlandırılmış dairesel formlar ise, kainatta boşlukta dolaşan gezegenleri andırmaktadır ve onlarda kaligrafik formlarla beraber, aynı merkeze yönelen bir hareket içindedirler. Çokluğun birliğe dönüşmesi kompozisyon kurgusu açısından bu şekilde hissettirmeye çalışılmıştır. Resmin genelinde kullanılan sarı, beyaz ve mavi tonlarının dağılımı resimsel bir renk ritmi içindedir ve özellikle vav harfinin beyaz tonlarla ve diğer kaligrafik formlara göre daha büyük verilmiş olması, izleyiciye verilmek istenen mesajın direk algılanmasına sebep olmaktadır. Resmin geneline hakim olan belirsiz formların yoğun kullanımı ve renklerin ritmi resmin batını yönünü daha da ön plana çıkarmıştır. Dairesel formların büyüklü küçüklü oluşu ve kompozisyonda sağlı sollu yerleşimi, kaligrafik formların daha küçük boyutlarda ve farklı renk tonlarında yapılmış olması da kompozisyonda azlık-çokluk, sık seyrek ve doluluk, boşluk dengelerinin dağılımını sağlamıştır.



Resim 4.1) Ayşe Yetgin, 'İsimsiz 1', Tuval üzerine karışık teknik, 70x100 cm, 2013

4.1.2 İsimsiz 2

100x 100 ebatlarında, tuval üzerine karışık teknikle yapılan bu çalışma da, yine tezhip sanatından esinlenilmiş ve kare içine daire yerleştirilerek kompozisyon kurgusu oluşturulmuştur (Resim 4.2). İzleyiciyi tuval içine çekmek için katmanlar halinde uygulanan sarı ve tonlarının kullanımı, resmin genelinde mistik ve esrarengiz bir hava oluşturmuştur. Resmin sol tarafında buluna ve ne olduğu tam olarak anlaşılamayan dairesel form üzerindeki kaligrafik formlar, spiral bir döngü içinde içe doğru hareket içindedirler. Bu da dairesel formun ortasını resmin odak noktası haline getirmektedir. İslam dininde Vefk olarak adlandırılan ve kişiyi koruma amaçlı yapılan tılsımlara gönderme yapan bu form, astrolojik haritaları da andıran bir görünümün içinde verilmiştir. Bunu nedeni, insanları gruplandırmada ve tek tek tanımada, aynı zamanda da geçmiş ve gelecekte haberler almada en sık başvurulan yollardan birinin de astroloji olmasıdır. Kişinin iç dünyasını betimleyen bu form üzerindeki kaligrafik formlarda vefklerde kullanılan cümlelerin, kelimelerin ya da harflerin ebed hesabına göre sayısal değerlerini veren formlarla benzerlik göstermektedir.

Resmin sağ tarafında alt alta konumlandırılmış dikdörtgen formlar da tezhip sanatındaki kompozisyon kullanımlarına gönderme yapılmak amacıyla kullanılmış, aynı zamanda, kişiye

özel olarak hazırlanan vefklerden bazı örnekler, belirli belirsiz şekilde bu formların içinde yer almaktadır. Resmin geneline hakim olan ve dokusal etkiyi arttırmak içinde kullanılan kaligrafik formlar, izleyiciye hem eskiyi, geçmişî çağrıştırmakta, hemde bir bilinmezlik hissi vermektedir. Resmin geneline hakim ve ritmik bir şekilde kullanılan sarı ve kahverengi tonlarıda, resme mistik bir hava vermekle birlikte, izleyiciyi de bir arayışa itmektedir. Vefklerle şifa bulma amacı güden insanoğlunun yaşadığı bunalım ve arayış içinde olma durumu kompozisyonun konusudur.

Resmin sol tarafında bulunan büyük dairesel form, sağ tarafta bulunan alt alta yerleştirilmiş, dikdörtgen formlar ve resmin alt tarafında bulunan ve içinde ne olduğu belli olmayan, geçmişî çağrıştıran dikdörtgen form yerleşimleri ve kullanılan renkler itibarıyla resimde azlık- çokluk oranını dengelemiştir. Bu bölgeler dışında kalın kısımda kullanılan kaligrafik formlar, tezhip sanatından esinlenilerek, dokusal bir etki yaratmakla beraber, resimdeki doluluk- boşluk dengesini de sağlamıştır.



Resim 4.2) Ayşe Yetgin, 'İsimsiz 2' , Tuval üzerine karışık teknik, 100x100 cm, 2013

4.1.3 İsimsiz 3

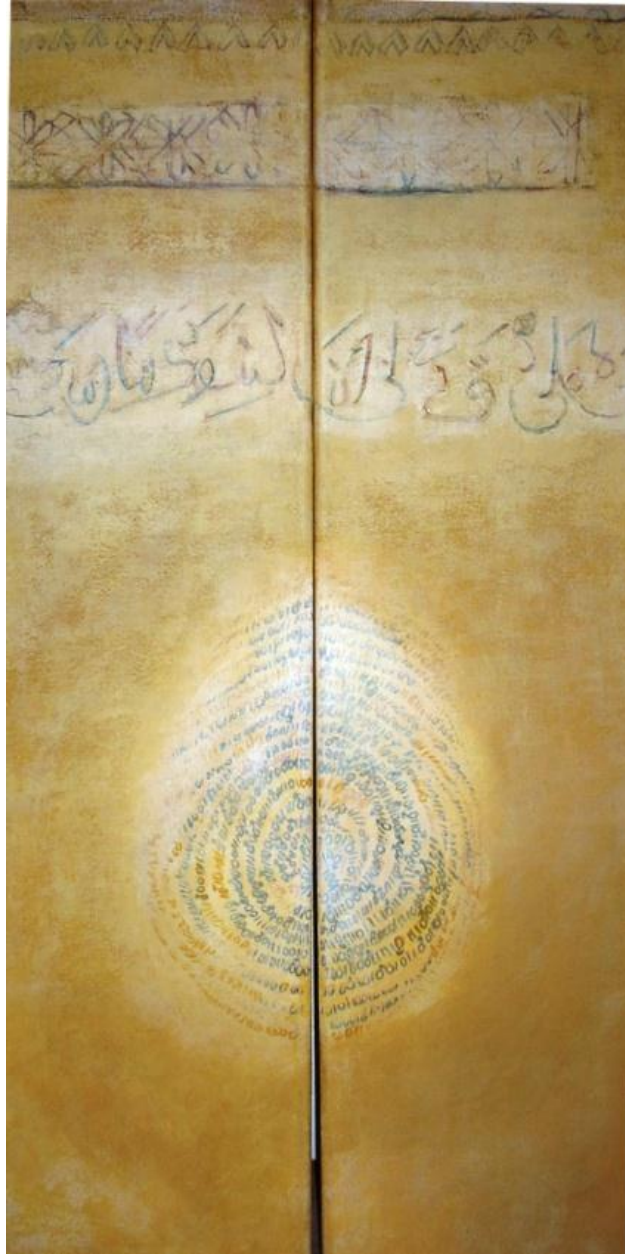
80x 100 ebatlarında, tuval üzerine karışık teknikle yapılan bu çalışmada kompozisyon kurgusu dik dikdörtgen içine daire yerleştirilerek oluşturulmuştur (Resim 4.3). Tezhip sanatındaki kompozisyonlara benzeyen bu kompozisyonda kişiye özel olarak hazırlanan koruyucu vefklerdeki benzer geometrik bir kurgu oluşturulmuştur. Boyanın katmanlar halinde uygulanması ve kaligrafik formlar yardımıyla dokulandırılması nedeniyle bu geometrik kurgu ilk bakışta anlaşılmamaktadır. Böylelikle hem zamanın katmanlaşmış hali verilmiş, izleyicide de bu kaligrafik örgünün ardında ne olduğunu merak etme hissi uyandırmaktadır. Resmin üst tarafında bulunan dairesel form içinde kabeyi andıran ve üzerinde vefklere benzer kaligrafik formlar bulunan kare bir form daha bulunmaktadır. Beyaz ve tonları ile verilen dairenin içindeki bu form, Allah'ın evi olan Kabe'ye gönderme yapar ve üzerindeki vefklerdeki benzer kaligrafik formlarla da, asıl korunmanın ve şifanın Allah'ın evi olan kabe de ; yani Allah'ta, Allah inancında olduğunu sembolize etmektedir. Kabeye benzer bu form etrafında da dönüşlü bir şekilde sıralanmış anlamsız ve okunamayan harfler yer almaktadır. Burada da kabe etrafında yapılan tavafa bir gönderme vardır. Resmin geneline hakim kaligrafik formalarla oluşturulan dokusal etki içinde tek kaybolmayan ve net algılanan bu dairesel form ve içindeki karedir. Bu bilinçli bir harekettir.



Resim 4.3) Ayşe Yetgin, 'İsimsiz 3', Tuval üzerine karışık teknik, 80x100 cm, 2013

4.1.4 Diğer Çalışmalar

Diğer çalışmalar, dört adet çalışmadan oluşmakta olup, (Resim 4.4, Resim 4.5, Resim 4.6) bu bölümde çözümlenen üç resmin plastik ve anlamsal açıdan bir devamı niteliğindedir.



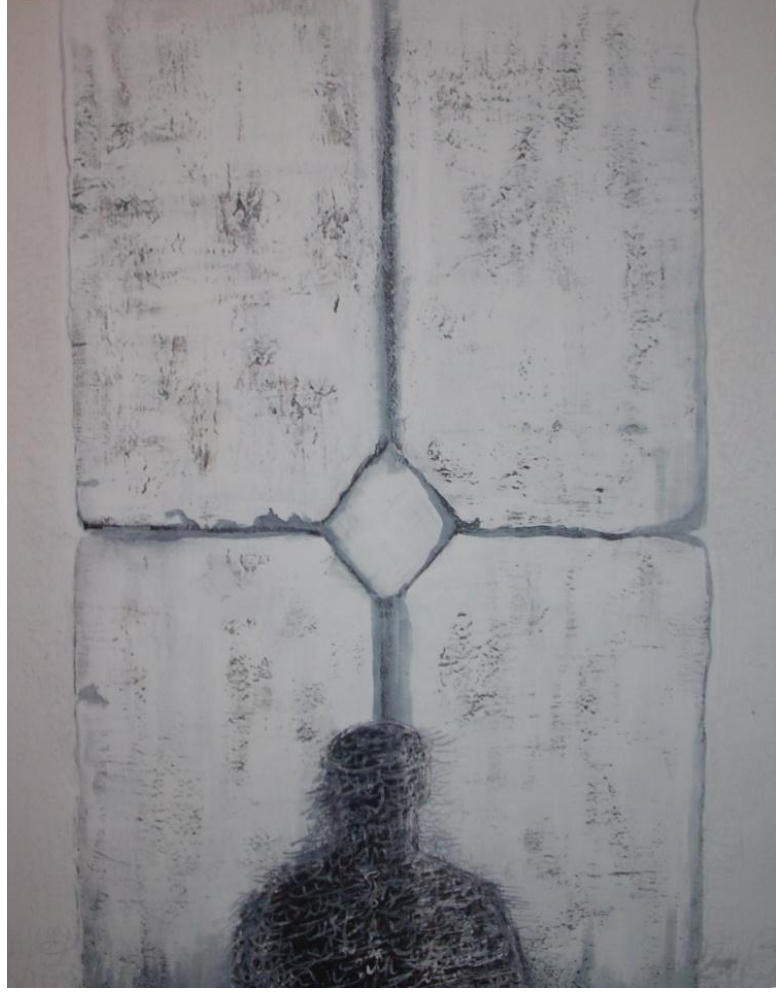
Resim 4.4) Ayşe Yetgin, 'İsimsiz 4' , Tuval üzerine karışık teknik, 20x80X 2 cm, 2013



Resim 4.5) Ayşe Yetgin, 'İsimsiz 5' , Tuval üzerine karışık teknik, 100x110 cm, 2013



Resim 4.6) Ayşe Yetgin, 'İsimsiz 6' , Tuval üzerine karışık teknik, 45x60 cm, 2013



Resim 4.7) Ayşe Yetgin, 'İsimsiz 7' , Tuval üzerine karışık teknik, 100x110 cm, 2013

SONUÇ

Sanatçı içinde bulunduğu kültürel yapı ile sürekli ilişki içindedir. Bu süreçte sanatçı, çevresinden olduğu kadar, tarihten, yazılı belge ve metinlerden, çağdaş ya da eski sanat ürünlerinden esinlenir. Her sanatçı, ulusal ya da yerel kaynaklardan beslenir. Bu beslenme onun sanat evreninde kendine yer edinmesinin bir ön koşulu değildir. Yaşadığı çevrenin kültüründen ister istemez beslenen sanatçı, çağın kendine sunduğu öteki olanaklardan da yararlanır. Önemli olan, anlatımına uygun olan biçimi ararken taklit ve yapaylığa düşmeden, kendi olarak evrenselleşmesidir.

Batı da eğitim almış asyalı bir müslüman olan Erol Akyavaş da sanat hayatı boyunca kültürel kimliğiyle bağlarını koparmamıştır. Amerika'da başlayan sanat hayatının daha en başında Hat Sanatı çıkışlı bir resim anlayışına sahip olan Akyavaş, gelenekle olan bağlarını ilerleyen sanat yaşamında daha da güçlendirerek, gelenekçi ama özgün bir plastik dil oluşturmuştur. İlk yıllarında zaman zaman yeni ve özgün bir çıkış yolu arayan, batı sanatı etkisinden kurtulmak adına geleneksel ve kültürel kaynaklara yönelen Akyavaş bu yönelme ile, kendine yabancı olan bir kültürün sanatını taklit etmekten uzaklaşma, kendi olma kaygısıyla sanatını yönlendirmiştir. Ancak kendi kaynaklarına yönelerek özgünlük arayışı içerisinde hareket eden Akyavaş, yine çağdaş olma kaygısıyla batı resim tekniğini de bir arada kullanmıştır.

1950'lerde cinsellikle başlayan sanat hayatı, 1970'lerde iç mekan sorgulamalarına ve 1980'lerde de tasavvufa ve İslam tarihinin önemli olaylarına değinene kadar çeşitli evrelerden geçmiş ama bu süreçteki ortak nokta da kendini sorgulayıp, kim olduğu ve bedeninin nereye ait olduğu sorusuna cevap bulma çabasıdır.

Bu arayış içinde özellikle 1970'li yıllardan sonra resminin batını yönünü daha da açığa çıkaran Akyavaş, Hat Sanatı çıkışlı gelenekçi sanat anlayışında gelenekle kurduğu bağları daha da güçlendirerek geleneksel etkilerin yoğun olarak gözlemlendiği ama bir o kadar da çağdaş ve özgün bir üslup edinmiştir.

Bu bağlamda özellikle Tezhip Sanatı ve Topografik Minyatürlerden etkilenen Akyavaş, bunlarda kullanılan kompozisyon kalıplarını kendi kompozisyon kurguları içinde de kullanmıştır. Topografik şehir minyatürlerindeki kompozisyon kurgularının yanı sıra bu minyatürlerde kullanılan bazı formlardan da imgesel anlamda esinlenen Akyavaş, Tasavvuf Felsefesine ait bazı sembolleri de özellikle 1980'ler de kullanmaya başlamıştır.

Sanatçı geometrik kurgulu resimlerinde Tezhip Sanatında kullanılan ve birinci bölümde tespit edilen kompozisyon kalıplarını alıp yer yer değişiklik yaparak kendi kompozisyon

kurguları içinde de kullanmıştır. Üçüncü bölümde yapılan karşılaştırmalı kompozisyon çözümlerinde bu tip kullanımları örneklendirilmiştir. Tezhip Sanatında kullanılan kompozisyon kalıplarını, bu kompozisyon kalıplarındaki geometrik düzeni zaman zaman değiştirerek ve kendine has dokusal etkileriyle bütünleştirerek kullanan Akyavaş zaman zaman da geometrik kurguyu bozmadan birebir alıp kullanmıştır. Üçüncü bölümde de örneklendirilen bu kullanımların en yoğun gözlemlendiği eserler Kimya-i Saadet Serisi, Gazali Serisi, Miraçname Serisi ve Hallac-ı Mansur Serisidir. Bu serilerdeki ortak nokta 1980 sonrası, yani Akyavaş'ın resminin batını yönünü daha da öne çıkarma çabası içine girdiği dönemde yapılmış olmalarıdır. Bu dönemde Tasavvuf Felsefesine de iyice yaklaşan Akyavaş için Tezhip Sanatında kullanılan kompozisyon kalıplarının tesadüfi bir seçim olmadığını düşünmek yerinde olacaktır. Nitekim Hat Sanatının bir yan dalı olan Tezhip sanatı, en yoğun olarak Kuran-ı Kerimlerde kullanılıyordu. İslam Tarihinin önemli olayları ve Tasavvuf Felsefesinde yer alan önemli şahsiyetlerin konu alındığı bu serilerde esinlenen bu kompozisyon kalıplarının neden Tezhip Sanatı kaynaklı olduğu aşikardır.

Mimari kurgulu resimlerinde özellikle topografik minyatürlerde kullanılan kompozisyon kurgularından faydalandığı görülmekle birlikte minyatürlerde kullanılan bazı formları da kendi kompozisyon kurgusu içinde kullanmıştır. Üçüncü bölümde yapılan karşılaştırmalı kompozisyon çözümlerinde, Akyavaş'ın mimari kurgulu resimlerinde özellikle Matrakçı Nasuh'un topografik şehir minyatürlerinden etkilendiği saptanmıştır. Akyavaş, Matrakçı'nın naif geometrik disiplinli minyatürlerindeki görsel malzemeyi alarak kendi resmine uyarlamıştır. Matrakçı minyatürlerinden aldığı bazı formları zaman zaman büyütüp, değişik bakış açılarıyla ve hareket duygusuyla vererek izleyiciyi tuval üzerinde dolaştıran dalgalı bir ritim oluşturmuştur. Topografik şehir minyatürlerinde olduğu gibi kuşbakışı betimlediği bu mimari kurgulu resimlerinde, sadece kompozisyon kurgusu açısından bir karşılaştırma yapmaktansa daha çok esinlenmeye dayalı bir etkileşim olduğu söylenebilir. Minyatür yapısı itibarıyla stilizasyona ve sürrealizme yakın bir yerde durduğu için, aynı zamanda mimar olan ve iki boyutluluk kavramına alışık olan Akyavaş'a cazip gelmiştir. Akyavaş bu minyatürlerde kullanılan İslam Tarihine olan düşkünlüğü nedeniyle İslam Tarihinde önemli bir yere sahip olan Osmanlı İmparatorluğunun yükseliş döneminde yaşayan Matrakçı Nasuh'tan etkilenecek, İslam Tarihinde büyük kayıp olarak gördüğü Osmanlı İmparatorluğu'nun çökmesine de bir gönderme yapmaktadır Akyavaş.

Sonuç olarak, Tezhip Topografik minyatürlerden esinlenerek yeni ürünler oluşturan Akyavaş'ın Geometrik ve Mimari kurgulu resimlerinde bu esinlenmenin kompozisyon kurgusu açısından nasıl olduğu anlatılan bu araştırmada, Akyavaş resminin analizine farklı bir

bakış açısı getirmiş ve karşılaştırmalı kompozisyon çözümleriyle benzerlikler saptanmış ve Türk Sanatı ve eleştiri pratiği için bir kazanım elde edilmeye çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Açıkgöz, N., Minyatür Penceresinden Doğu ve Güneydoğu Anadolu, Kültür ve Sanat Dergisi, S:7,Eylül 1990.

Aka, İ., Timur Devleti, Ankara, 1991.

Aksoy, Ş., Türk Süslemelerinde Türk Barok Rokoko Üslubu Sanat, VI, İstanbul, 1997.

Arseven, C.E, Türk Sanatı Tarihi III, İstanbul, 1990.

Aslanapa, O., Türk Sanatı El Kitabı, İslam Öncesi Sanat, Mimari, Hat, Kumaş, Çini, Keramik, Minyatür, İnkılap Yayınları, Ankara, 1993.

Ayvazoğlu, B., Geleneğin Direnişi, İstanbul, 1996.

Binark, İ., Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı, Vakıflar Dergisi, S:XII, Ankara, 1978.

Cezar, M., Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, I-II, İstanbul, 1995.

Çağman, F., İstanbul Sarayının Yorumu: Üstad Osman ve Dizisi, Padişahların Portresi (Tesavir-i Al-i Osman), Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2000.

——— Minyatür, Osmanlı Uygarlığı, II.Cilt,Kültür Bakanlığı Yayınları (Haz.: Halil İnancık ve Günsel Renda), İstanbul, 2003.

——— Tanıntı, Z., Topkapı Sarayı İslam Minyatürleri, Güzel Sanatlar Matbaası, İstanbul, 1979.

——— Anadolu Türk Minyatürü, Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, C:5, Görsel Yayınları, İstanbul, 1982.

——— Şahname-i Selim Han Minyatürleri, Sanat Tarihi Yıllığı, S:V, 1973.

Demiriz, Y., Anadolu Türk Sanatında Süsleme ve Küçük Sanatlar, Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi, I-V, İstanbul, 1982.

——— Mühezzip Kara Memi, İstanbul, 1951.

Derman, U., Hat. Mad.DİA, XVI, İstanbul, 1997.

Ethem, H., Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu, İstanbul, 1970.

Elmas, H., Osmanlı Devrinde Yapılan Bilimsel Konulu Minyatürlerin Plastik Açısından Değerlendirilmesi, S.Ü, Eğitim Fakültesi Dergisi, S:8, Konya,1997.

Ersoy, A., Türk Tezhip Sanatı, İstanbul, 1988.

Gören, A., Kamil, Hüseyin Avni Lifij, Türkiye’de Sanat Dergisi, S:2, Ocak-Şubat, 1992.

İbşiroğlu, M.Şevket, Bozkır Rüzgarı Siyahkalem, Ada Yayınları, İstanbul, 1985.

İnal, İ.M.K, Son Hattatlar, İstanbul, 1970.

İnal, G., Türk İslam Minyatür Sanatı, Ankara, 1976.

Karadaş, C., Müzehhip Muhsin Demironat’ın Hayatı, Sanatı ve Eserleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Erzurum, 1997.

Konak, R., Minyatür Sanatında Biçime Kaynaklık Eden Gerçeklik Anlayışı, Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu Bildiriler Kitabı, C:II, İzmir, 16-18 Kasım, 2006.

Kuban, D., Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler, İstanbul, 1995.

Meredith, O. – G., M., Orta Asya Türklerinde Manihailik, Türk Kültürü El Kitabı, II, İstanbul, 1972.

Nasuhü’s- Silahi(Matrakçı), Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han, Mydonose Kültür Dizisi:1, Ankara, 2000.

Parmaksızoğlu, İ., Medresetül Hattatin, Mad., Türk Ansiklopedisi, XXIII, 1976.

Renda, G., Turan, E., Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, C:1, Tıglat Sanat Galerisi Yayınları, İstanbul, 1980.

——— Kitap Sanatının Etkin Bir Türü Minyatür, Türkiye’de Sanatın Bugünü Yarını, H.Ü.G.S F. Yayınları, Ankara, 1985.

Serin, M. Prof. Dr., Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul, 1999.

Sevim, A.- Merçil., E., Selçuklu Devletleri Tarihi, Ankara, 1995.

Sözen, M.,Tanyeli, U., Sanat Kavramı ve Tterimler Sözlüğü, Remzi Kitabevi ve Yayınları, İstanbul, 1992.

Şenyay, Demet, Erol Akyavaş’ın Yapıtlarında İslam Düşüncesi ve Sanatının Etkileri, Yayınlanmamış Yüksek lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, 1997.

Öztürk, Yaşar Nuri, Hallac-ı Mansur ve Eseri, 2007.

Öney, G., Beylikler Devri Sanatı, Ankara, 1989.

Özkeçeci, İ., 20.Yüzyıl Türk Tezhip Sanatı ve Sanatçıları, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi,

——— Türk Tezhip Sanatı ve Tezyini Motifler, Kayseri, 1992.

Tansuğ, S., Şenlikname Düzeni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,1992.

——— Çağdaş Türk Sanatı Tarihi, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1980.

Turan, O., Selçuklu Tarihi ve Türk İslam Medeniyeti, İstanbul, 1980.

Turani, A., Dünya Sanat Tarihi (8. Basım) Remzi Kitabevi, İstanbul, 2000.

Ünver, A. S., Fatih Devri Saray Nakkaşhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları, İstanbul, 1958.

——— Selçuklularda ve Osmanlılarda Resim, Tezhip ve Minyatür, İstanbul, 1934.

Yağmurlu, H., Tezhip Sanatı Hakkında Genel Açıklamalar ve Topkapı Sarayı Müzesi, Kütüphanesinde Bulunan Tezhip Ustaları, Türk Etnografya Dergisi, S:13, Ankara, 1979.

ÖZGEÇMİŞ

Adı ve Soyadı : Ayşe YETGİN

Doğum Yeri ve Tarihi : 1982/ Kırıkhan

Medeni Durumu : Evli

Eğitim Durumu

Mezun Olduğu Lise : Manavgat Anadolu Lisesi

Lisans Diploması : Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim
Bölümü/ Antalya

Yükseklisans Diploması :

Tez Konusu : Erol Akyavaş'ın Gelenekle Somutlaşan Resimlerinde
Karşılaştırmalı Kompozisyon Çözümlenmeleri

Yabancı Dil/ Diller : İngilizce

Sanatsal Faaliyetler:

2009, T.C Akdeniz Üniversitesi Turizm İşletmeciliği ve Otelcilik Yüksekokulu Duvar Resmi Uygulaması

2009, I. Uluslararası Ressamlar Buluşması Sempozyumu Sergisi, Girne, KIBRIS

2009, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü Mezuniyet Sergisi, Antalya

İş Deneyimi:

Stajlar:

Çalıştığı Kurumlar:

Adres : Gömeçli Mahallesi, Antalya Bulvarı, No:63, Kumköy-Manavgat/ Antalya

Tel Numarası: 0 533 775 25 10