TÜRKİYE CUMHURİYETİ'NİN YÜZÜNCÜ YILI

# TARİH KÜLTÜR ve MEDENİYET ÜÇGENİNDE SANAT

*Editör*

**Seda AĞIRBAŞ**

BİDGE

**BİDGE Yayınları**

TARİH KÜLTÜR ve MEDENİYET ÜÇGENİNDE SANAT

**Editör:** Dr. Öğr. Üyesi Seda Ağırbaş

ISBN: 978-625-372-469-6

1. Baskı
Sayfa Düzeni: Gözde YÜCEL
Yayınlama Tarihi: 25.12.2024
BİDGE Yayınları

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

Sertifika No: 71374
Yayın hakları © BİDGE Yayınları
www.bidgeyayinlari.com.tr - bidgeyayinlari@gmail.com
Krc Bilişim Ticaret ve Organizasyon Ltd. Şti.
Güzeltepe Mahallesi Abidin Daver Sokak Sefer Apartmanı No: 7/9 Çankaya / Ankara

# İçindekiler

Çok Uluslu Kültürlerde Vernaküler İslâm Mimarisi: Etiyopya Konutları ..... 4

Mehmet MUTLU ..... 4

Anteneh Bogale BELACHEW ..... 4

Tarihi, Sanatı ve Kültürüyle Kafkaslarda Ahıska Türkleri ..... 39

Rüstem MÜRSELOĞLU ..... 39

Klasik Dönemden Çağdaş Sanat Akımlarına Metafizik Düşüncenin İzdüşümü ..... 66

Seda AĞIRBAŞ ..... 66

Safranbolu Çeyiz Sandıkları ve Bezeme Özellikleri ..... 103

Sebahat Kılıç Bülbül ..... 103

Rafello'nun Atina Okulu Freskinin Felsefe ve Sanatsal Perspektiften Analizi ..... 120

Tuncay ÇİÇEK ..... 120

Becoming Modern: Breaking the Boundaries of Conventional History of Turkish Art ..... 156

Zehra Canan BAYER ..... 156

# BÖLÜM I

# Çok Uluslu Kültürlerde Vernaküler İslâm Mimarisi: Etiyopya Konutları[1]

**Mehmet MUTLU[2]**
**Anteneh Bogale BELACHEW[3]**

## Giriş

İnsanın hayatta kalabilmesi için en temel gereksinimlerden biri her zaman barınak olmuştur. Günümüzde gelişmiş yapı teknolojilerinin temelleri, insanoğlunun ağaçların gölgesinde ve mağaralarda oluşturduğu ilk barınaklara dayanmaktadır. İnsan, temel ihtiyaçlarını karşıladıktan sonra, güvenlik dışındaki diğer gereksinimlerini karşılayabilecek mekânlar yaratma arayışına girmiş ve doğayı kendi isteklerine göre şekillendirmeye başlamıştır. Bu

---

[1] Bu çalışma birinci yazar danışmanlığında, ikinci yazar tarafından hazırlanan "Etiyopya Vernaküler Mimarisinin Konut Bağlamında Analizi" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

[2] Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi, Safranbolu Başak Cengiz Mimarlık Fakültesi, Mimarlık Bölümü, Karabük/Türkiye, Orcid: 0000-0002-7351-0138, mehmetmutlu@karabuk.edu.tr

[3] Yüksek Mimar, 3435 Spring Mesa Dr. Snellville ga 30039, Georgia/America, Orcid: 0009-0009-3468-8863, antenehbogale0@gmail.com

süreç sonucunda oluşan yöresel ve geleneksel evler, artık bir toplumun kültürünün, geleneğinin ve yaşam biçiminin simgesi haline gelmiştir. Ancak küreselleşme ve sanayileşme ile birlikte, bir medeniyetin tarihi ve kültürü başka toplumların gelenek ve kültürleriyle harmanlanmış, bu durum da toplumların özgün kültürel özelliklerini kaybetme veya kültürel yozlaşma tehlikesiyle karşı karşıya kalmasına neden olmuştur. Bir toplumun özgün kimliğinin korunması, geleneklerine mümkün olduğunca bağlı kalmasıyla mümkün olacaktır.

Resmi olarak Etiyopya Federal Demokratik Cumhuriyeti olarak bilinen Etiyopya, Afrika Boynuzu olarak isimlendirilen bölgede, 3-5˚ kuzey enlemleri ile 33-48˚ doğu boylamları arasında yer alan bir ülkedir. Ülkenin yüzölçümü yaklaşık 1.130.000 km²'dir. Komşuları, kuzeyde Eritre, doğuda Cibuti ve Somali, batıda Sudan ve Güney Sudan, güneyde Kenya'dır (Şekil 1). Etiyopya Afrika'nın en eski bağımsız ülkesidir ve Ermenistan'dan sonra dünyanın ikinci en eski resmi Hıristiyan ulusudur. Etiyopya, İslâm peygamberi Hz. Muhammed tarafından 615 yılında Mekke'den gönderilen Müslüman mültecilerin kabul edildiği ilk yerdir (Önkal, 459).

*Şekil 1. Etiyopya'nın coğrafi konumu*

*(Kaynak: URL 2)*

Etiyopya, 3000 yılı aşkın tarihi ile dünyanın en eski ülkelerinden biri olup, aynı zamanda yaşayan 80'den fazla etnik grup ve konuşulan 200 dil ile bu alanda kültürel açıdan Afrika'daki en zengin çeşitliliğe sahip ülkelerden biridir. Etiyopya'da din, birçok inançtan oluşur. Bunların başında İbrahimî dinler arasında yer alan Hristiyanlık ve İslâm gelmektedir. Ayrıca, çoğunlukla ülkenin güneybatı kesiminde yaşayan geleneksel inançları takip eden az sayıda topluluk da bulunmaktadır. Ülke nüfusunu %42'si Ortodoks Hristiyan, %32'si Müslüman, %22'si Protestan inanışa sahiptir. Ayrıca %2'si de geleneksel inançlara bağlıdır (URL 3). Etiyopya'nın resmi dili Amharca'dır. Ancak ülkede Amharca'dan başka, çok sayıda etnik topluluğun bulunmasının bir sonucu olarak birçok yerel dil ve lehçe kullanılmaktadır. Ülkede 80'den fazla etnik grup ve 85 adet aktif kullanılan dil bulunmaktadır. Bu özelliği ile de Afrika ülkeleri arasında ayrı bir konumdadır. Etiyopya'da yaygın yabancı dil olarak İngilizce konuşulmaktadır.

1993 yılından bu yana Etiyopya Eyaleti, Afar, Amhara, Benshangul-Gumaz, Gambella, Harari, Oromya, Somali, Güney Ülkeleri Milletleri ve Halkları, Tigray olmak üzere dokuz bölge devletine ve Addis Ababa ve Dire Dawa'dan oluşan iki şehir idaresine bölünmüştür. Ülke, günümüzde federal bir hükümet tarafından yönetilmektedir. Ülkenin başkenti Addis Ababa, 1886 yılında, yaklaşık 540 $km^2$'lik bir alan üzerinde kurulmuş olup, o gün itibarıyla 50.000 kişilik bir nüfusa sahipti (Jacob & Sylvia, 2011).

Etiyopya, nüfus büyüklüğü ve geniş etnik oluşumları ile toplam alan açısından Afrika'nın ikinci büyük ülkesidir (Hirbaye, 2014). Etiyopya, çok uluslu bir ülke olduğundan, her bir etnik grubun kendi değer yargıları ve kimliklerini yapılandıran kültür,

gelenek, sanat ve felsefeleri vardır (Oliver, Encyclopedia of Vernacular Architecture, 2006). Her grup, en yakın komşularından bile az da olsa kültürel farklılıklar yaşama eğilimindedir. Ölüm töreni, evlenme merasimleri, çeşitli şenlikler, geleneksel yerleşimler vb. gibi kültürel kimlikleri, tarih öncesine kadar uzanır.

Etiyopya'nın doğal bitki örtüsü dört farklı bölgesel iklim ve bitki örtüsünden meydana gelir. Birincisi, batı dağlık bölgelerinin daha nemli kısımlarında, yoğun, bereketli ormanlar ve zengin çalılıklar ile dağlık tropikal bitki örtüsünden oluşan savandır. Batı ve doğu yaylalarının alçak kotlarında bulunan savanın daha kuru bölümleri, otlakla karışık tropikal kuru ormanlar içerir. İkinci bitki örtü türü dağlık ve ılıman otlaklardan oluşan dağ bitki örtüsüdür. Bu örtü, batı ve doğu yaylalarının daha yüksek rakımlarını kapsar. Üçüncü bitki türü, Rift vadisi ve doğu ovalarında bulunan tropik çalılıklar ve ormanlık bozkırlardır. Dördüncü tür ise, Denakil ovasının bazı kısımlarını kaplayan çöl bozkır bitki örtüsüdür (Url. 4). Etiyopya yerel mimarisinin gelişimde bu bitki örtüsünün etkileri oldukça fazladır.

## 1. Etiyopya’da İslâm Mimarisi

Etiyopya'nın doğusunda yer alan Harar, özellikle M.S. 16. yüzyılda önemli bir İslâm merkezi idi. Harar, günümüzde Harar ulusal devletinin başkentidir (Insoll & Zekaria, 2019). İslâmiyet Harar'a Hazreti Muhammed'in yaşadığı dönemde ulaşmıştır. Osman bin Affan ve eşi Ruqiya bint Muhammed, 615’te Harar’ı ziyaret edip İslâm mesajını iletmiş ve burada 4 ay kalmıştır (Hecht, History of Harar and the Hararis, 2015).

16. yüzyılın başlarında Harar Müslümanlaşmış, 1520'de Afrika Boynuzu'nda bulunan bir ortaçağ dönemi sünni Müslüman imparatorluğu olan Adal'ın başkenti olmuştur (Santelli, 2008). Emir Nur b. el-Mücahid'in surlarını inşa ettiği Harar (Caulk, 1977), 48 hektarlık bir alana yayılmıştır. Surların çevresi 3348 metre olup, beş ana giriş kapısı vardır (Şekil 2).

Harar bölgesindeki İslâm mimarisi geleneklerinden biri de cami yapım tarzı ve tekniğidir. Kamusal alan ve pazar alanları da karakteristik İslâm kültürünü göstermektedir. Harar'da toplam 88 cami günümüze ulaşmıştır. Harar'da camilerin hem dini hem de sosyal bir işlevi vardı. Harar geleneğinde cami, tüm mahalle erkeklerin günde en az bir kez namaz kılmak için toplandığı bir ibadet yapısıydı. Harar camileri, günümüze kadar ulaşan geleneksel mimari özellikler taşıyan yapılardır (Şekil 2).

*Jegol Kapısı*
*(Kaynak: Url. 5)*

*Şehri Çevreleyen Sur Duvarları*
*(Kaynak: Url. 6)*

*Uma Coda Camii*
*(Kaynak: Lafforgue, 2012)*

*Büyük Camii*
*(Kaynak: Url. 7)*

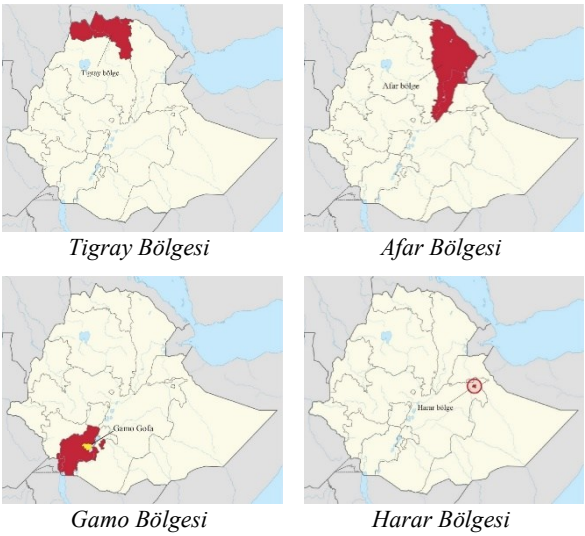
*Şekil 2. Harar'da Jegol Kapısı, Şehir surları ve geleneksel cami örnekleri*

Camilerin duvarları, yerel kırmızı (Qeh Afer) ve siyah (Guguba) topraktan karılmış çamur harcı kullanılarak, kireçtaşı ve granitten yapılmıştır. Nu amaçla kullanılacak harç, geleneksel usullerle hazırlanır ve kullanılmadan önce üç-dört ay boyunca dinlenmeye bırakılırdı. Taş malzeme, bölgede Aw Hâkim tepelerinden çıkarılırdı. Yapıların ana ahşap malzemesi, her yerde bulunması ve termitlere karşı direnci nedeniyle ardıç ağacıydı. İnşa teknikleri ise camiler ve diğer yapılar için aynıydı. 50-80 cm. derinliğinde ve 50-60 cm. genişliğindeki açmalarda, tabakalanmış iki sıra granit temel duvarı üzerine kireçtaşı duvarlar örülmüştür. Granit, yük taşıma özelliği nedeniyle zemin seviyesine kadar olan kısımda, kireçtaşı ise üst yapıda kullanılmıştır. Duvarlar ortalama 4 m. yüksekliğe kadar inşa edilmiş ve belli aralıklarla yatay ahşap hatıllar konmuştur. Duvarlarda kalan küçük boşluklar daha sonra taş ve harçla doldurulmuştur. İç duvarlar daha sonra yörede guguba adı verilen kara toprak harcı ile sıvanmış ve kireç badana ile boyanmıştır (Zekariya, 1979). Etiyopya'da İslâm dönemi mimarisini temsil eden en eski camilerden birisi, yanında türbesi de bulunan Uma Coda Camii'dir (Şekil 2).

Harar bölgesindeki camilerin mimari özellikleri, çoğunlukla değişmeden günümüze kadar gelmiştir. Camiler dikdörtgen biçiminde planlanmış olup, ölçüleri genellikle 24 m² ile 35 m² arasında değişen büyüklükte inşa edilmiştir. Harar'ın bir özelliği olan küçük ölçekli ama çok sayıda caminin bir mahallede güçlü bir yakınlık geliştirerek toplumun sosyal dokusunu güçlendireceğine inanılırdı (Zekaria, 1979).

## 2. Etiyopya Yöresel Konut Mimarlığı

Dünyanın birçok yerinde, geleneksel mimarinin, özellikle de konutların farklı örnekleri bulunmaktadır. Her bölgede sosyo-kültürel farklılıklar olmasına rağmen, konut tasarımı mevcut iklim koşullarına cevap veren ortak bir mimari dili korumuştur (Ahmed, 1018, 1).




*Tigray Bölgesi* *Afar Bölgesi*

*Gamo Bölgesi* *Harar Bölgesi*

*Şekil 3. Etiyopya'da Vernaküler Mimari Özellikleriyle Öne Çıkan Bölgeler*

Etiyopya'nın yerel mimarisi, iklim bölgelerinin, topografyanın ve değişik kültürlerin çokluğu nedeniyle çok fazla çeşitlilik gösterir. Jeoloji, bitki örtüsü, yağış, yerel malzeme ve dini inanç gibi yerel mimariyi yakından etkileyen unsurların çeşitliliği, ülke sınırları içinde çok ilgi çeken ve farklı karakterde mimarlık türlerinin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Etiyopya, binlerce yıl boyunca gelişen farklı yapı gelenekleri nedeniyle çeşitli etno-kültürel kimliklerin odağındadır.

Ülkenin geniş yüzey alanı ve birçok açıdan kozmopolitik özellikler göstermesi nedeniyle yerel mimarisini belirli bir tipoloji gruplandırması yaparak incelemek zordur. Ülkede bulunan çok sayıdaki etnik gruptan kaynaklanan ve zaman zaman ileri boyutlara ulaşabilen güvenlik sorunu bir yana, bazı bölgelerdeki evlerin tanımlanmış yapı malzemeleri ve belirli bir inşa tekniği yoktur.

Yine de genel bir gruplandırma yapılacak olursa, Etiyopya vernaküler mimarlığını dört ana bölgeye ayırarak (Şekil 3), Tigray, Afar, Gamo ve Harar bölgesi olarak incelemek mümkündür.

## 2.1. Tigray Bölgesinde Yöresel Konut Mimarlığı

Etiyopya'daki Tigray bölgesi, ülkenin kuzey kesiminde yer alan 12 bölgesel eyaletten biridir (Şekil 3). Bölge, geleneksel konut mimarisi açısından zengin bir çeşitlilik ortaya koyar. Tigray bölgesi 3000 yılı aşkın geçmişiyle kökleri çok eskilere uzanan birçok medeniyete ev sahipliği yapmış ve halen yapmaktadır (Url. 8).

Tigray bölgesinde bol miktarda taş malzeme bulunduğu için, yerel mimarisi de çoğunlukla taş malzeme odaklı olarak şekillenmiştir. Tigray bölgesinde yaşayan insanlar geçimlerini çoğunlukla çiftçilikten sağlarlar. Dolayısıyla, bölgede en yaygın konut tipi, “Hidmo Ev Tipi” olarak isimlendirilen çiftçi evleridir (Şekil 4). Tigray geleneksel konutlarının plan tipleri ve yapım sistemleri yüzlerce yıl öncesine dayanmakta olup, geçen zaman içinde çok fazla değişiklik göstermemiştir. Bölgenin kırsal kesimlerinde günümüzde de aynı gelenek ve teknikte konut yapımı devam etmektedir.

Hidmo evi dikdörtgen planlı, basit yapılı ve düz çatılı bir evdir. Hidmo evi yapı malzemesi olarak taş, çamur, ağaç dalları, ahşap ve

toprak kullanılmak suretiyle inşa edilen bir yapıdır. Hidmo, yalnızca kuzey Etiyopya dağlık bölgelerinde bulunur. Bu konut biçimi tüm çiftçiler için hemen hemen aynı olup, aynı zamanda "Tigray Çiftçi Evi" olarak da adlandırılır (Enrique Sevillano Gutierrez, Victoria Murtagh, & Eug, 2018).

*Hidmo Evi cephesi (Kaynak: Nobihiro, Alula, 2014)*

*Hidmo Evi'nde çatının kullanımı (Kaynak: Shimizu, 2019)*

*Hidmo Evi'nde çatı örtü sistemi (Kaynak: Musa, 2022)*

*Şekil 4. Hidmo Evi'nden Görseller*

## 2.2. Afar Bölgesinde Yöresel Konut Mimarlığı

Etiyopya'da geleneksel konutlar bağlamında dikkat çeken bölgelerden birisi de Afar bölgesidir. Afar, Etiyopya'nın kuzeydoğu kesiminde yer almaktadır. Bölge güneyde Oromia bölgesi, güneydoğuda Somali bölgesi, kuzeybatıda Tigray bölgesi ve güneybatıda Amhara bölgesi ile komşudur. Ayrıca bölge, kuzeydoğuda Eritre ve doğu uçta Cibuti ile uluslararası sınır paylaşmaktadır (Şekil 3). Afarlar pastoralist göçebe insanlardır. Geleneksel hafif mimari biçimleri, kolaylıkla sökülüp başka bir alana taşınabilen, ahşaptan yapılmış ve hasırlarla kaplı esnek barınaklardan oluşmaktadır (Rieger & Jandl, 2013). Browning (2008), Afar halkını anlatırken, bölgenin özellikle bazı kesimlerinin insanın yaşama standardının çok gerisinde olduğundan bahsetmektedir. Öyle ki bölgede yaz mevsiminde sıcaklıklar 50˚C'ye ulaşırken, öte yandan, bu coğrafyada güneşten sığınacak doğal bir gölgelikte bulunmamaktadır. Bölgedeki çevresel koşulları kumlu ve

kayalık araziler oluşturmaktadır. Normal şartlarda insanların, hatta farklı birçok canlı türünün bu bölgede hayatta kalmayı başarabileceğini düşünmek bile zor iken, Afarlar burada yaşamayı başarabilmiş insanlardır (Browning, 2008). Neredeyse yok denecek kadar az olan doğal bitki örtüsü, kuraklığa oldukça dayanıklı, küçük ağaçlar ve çalılardan meydana gelmektedir. Bu durum halkın pastoral göçebe yaşam tarzına sahip olmasını neredeyse zorunlu hale getirmektedir.

Afar bölgesi evleri ikiden, çok sayıda konut birimine kadar olabilir. Olağan konutları, "deboita" adı verilen hem uyumak hem de yemek pişirmek için tek bir alana sahip, taşınabilir kubbeli çadırlardır. Bu çadırlar, kurutulmuş hayvan derisi şeritleriyle bükülerek birbirine bağlanmış ve palmiye yapraklarından dokunmuş hasırlarla kaplanmış çubuklardan oluşan bir çerçeveye sahip, basit kubbeli yapılardır (Şekil 5).

*Afarlarda Ana Ev*

*Bir Afar konutunun içi*

*Afar Evi'nin havalandırılması*

*Şekil 5. Afar Evinden Görünümler*

*(Kaynak: Url. 9)*

Afar yerel evini farklı ve ilginç kılan en önemli detaylardan birisi, evin kadınlar tarafından inşa edilmiş olmasıdır. Evin mimarisinin sorumluluğu sadece kadınlara ait olup, erkekler bu işe hiç karışmazlar. Ailede konut inşa edebilmek için gerekli olan mimarlık bilgileri, kız çocuklarının bu konuda aile içinde ve uygulayarak eğitilmesiyle nesilden nesle aktarılmaktadır.

Afarlarda ev dairesel bir şekle sahiptir. Konut, sahip olduğu bu yuvarlak biçimi sayesinde rüzgâr etkisine karşı dayanıklı hale gelmektedir. Afar göçebe konutlarının tamamı tek katlı ve dairesel planlıdır. Yapı malzemesi ise, "selen" adı verilen kuru otlardan yapılmış doğal hasırlardır. Afar geleneksel konutlarında sabit bir kapı yoktur. Yapı, 360°'lik cephe düzenlemesi üzerinde istenilen her noktada kapı oluşturulmasına olanak sağlar. Bir taraftan geçici olarak bir süreliğine açılan kapı, bir süre sonra güneş ve rüzgârın yönüne göre farklı bir yöne çevrilebilir. Yapının iç mekân donatıları, birbirini destekleyerek inşa edilir. Yapının hafifliği ve kabuk kısmında bırakılan aralıklar, binanın iç mekânında sürekli olarak hava akışı bulunmasını sağlar.

Afar geleneksel evi, çok işlevli bir mekândır. Yani aynı mekân hem yatak odası hem oturma odası ve hem de aynı zamanda depodur. Afarlar, öğle vakti havanın çok sıcak olduğu zaman diliminde vakitlerinin çoğunu evin içerisinde geçirirler. Zorunlu olarak dışarıda bulunmaları gereken durumlar içinde yemek yapmak, çamaşır yıkamak, deve ve keçi sağmak sayılabilir.

### 2.3. Gamo Bölgesinde Yöresel Konut Mimarlığı

Gamo bölgesi, Etiyopya'nın güneybatısında, başkent Addis Ababa'nın yaklaşık 500 km. güneyinde ve Kenya sınırının da 200 km. kuzeyinde bulunmaktadır (Şekil 3). Gamo konutu ve bileşenleri, bir tür sebze olan ve "woyisha" olarak isimlendirdikleri (Ensete ventricosum) bambu bitkisi ekili geniş bir alanın içerisinde yer almaktadır. Bu geniş ekim alanı ile konutun ve müştemilatların yer aldığı alan, bambudan dokunmuş çitle çevrilidir. Bu alan içinde ana yaşam evi, yemek pişirmek için kullanılan geleneksel mutfak evi, tahıl deposu, evin oğlunun kullandığı konut ve misafir evi gibi

yapılar bulunmaktadır. Ana ev, giriş kapısına doğru yönlendirilmiştir. Aile sayısı arttıkça, alandaki ev sayısı da buna bağlı olarak artmaktadır.

Bölgede yaklaşık 150 yıl önce pek çok yerleşke inşa edilmiş, bunların çoğunluğu günümüze kadar yıkılmadan ayakta kalmıştır. Mevcut evlerin büyük bir kısmı daha önce yaşamış olan aile büyüklerinden kalmış olup, bu sahiplik durumu nesilden nesle süregelmektedir. Bu durum, sosyal sürdürülebilirliğin gerçek bir örneğini göstermektedir. Ekosistem ile Gamo toplumunun yaşam tarzı arasında sürdürülebilir bir ilişki görmek mümkündür. Konut yerleşiminin etrafında bulunan bahçedeki tarım alanlarından elde edilen hasatlar (muz, koço ve mısır vb.) insan ve hayvanlar için tüm besin kaynaklarını sağladığı gibi aynı zamanda inşaat malzemesi olarak da kullanılmaktadır. Hayvanlardan kaynaklanan atıklar, hem zemin kaplaması ve ev dekorasyonunda, hem de gübre olarak değerlendirilmektedir.

Gamo konutunun tasarım fikri ilginç bir şekilde, doğrudan fil şeklinden ilham alınarak oluşturulmuştur (Şekil 6). Bu tasarım, büyüklerin sözlü tarihine dayandırılmıştır (Mengistu, 2013). Bu özel ev türü, bölgede yaşayan fillerin hafızasını canlı tutmak amacıyla inşa edilmiş olan ve “Gamo Evi” olarak adlandırılan bir konsepti yansıtmaktadır. Bölgede yaşayan filler, uzun bir süre boyunca yerel halkın günlük yaşamı ve savaşları için önemli bir rol oynamıştır. Bu nedenle de halk ile filler arasındaki etkileşim oldukça yoğun olmuştur.

*Filin cepheden görünümü* | *Evin cepheden görünümü* | *Konutun inşa aşamasından* | *Konutun genel görünümü*

*Şekil 6. Gamo Evi'nin ön cephesinde filden esinlenilen form gelişimi, planı ve görünüşü*

Etiyopya'nın vernaküler mimari bağlamında incelenmeye değer dördüncü bölgesi ise Harar bölgesidir. Ülkenin Müslüman nüfusunun yoğun olarak yaşadığı bu bölgenin geleneksel konutları çalışmanın ana konusu olduğu için bu bölüm aşağıda daha detaylı olarak incelenmiştir.

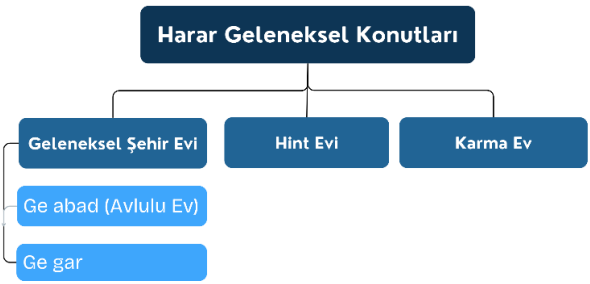
## 3. Harar Bölgesinde Yöresel Konut Mimarlığı

Harar, Etiyopya'nın doğu dağlık bölgesinde yer almaktadır. Etiyopya'nın Müslüman şehirlerinden biri olan ve 2006 yılında UNESCO Dünya Mirası Listesi'ne kaydedilen Harar'ın eski ismi Jugol'dür. Başkent Addis Ababa'nın 515 km. güneydoğusunda yer almaktadır. Deniz seviyesinden 1750 metre yükseklikte bulunur. Harar Halk Bölge Devleti, Federal Demokratik Etiyopya Cumhuriyeti'nin 12 bölgesel eyaletinden biridir. Şehrin bulunduğu bölge Harari Bölgesi olarak isimlendirilmektedir (Sany Surur, 2018). Bölge, yüzölçümü ve nüfus bakımından Etiyopya'nın en küçük bölgesidir (Şekil 3). Bölgenin toplam alanı 343,2 km$^2$, toplam nüfusu da 2007 yılında yapılan sayıma göre 183.415'tir (Assefa, 2018).

Harar bölgesinde ortalama sıcaklık yaylalarda 10˚C, alçak kesimlerde 26˚C civarındadır ve mevsimler arasında çok az farklılık

vardır. Bölgede yağış miktarı batıdan kuzeye doğru 700 mm. ile 900 mm. arasında azalarak değişmektedir. Bölgedeki arazilerin yaklaşık % 46,7'si ekilebilir olup, geri kalanı ise tarıma uygun değildir (Url. 10).

Geleneksel evler, Harar şehrinin kültürel miraslarından biridir. Harar kimliğinin simgeleri olarak kabul edilen konutlar, Hararlıların gurur kaynaklarıdır (Revault & Santelli, 2004). Harar'da, geleneksel şehir evi, Hint evi ve karma ev olarak üç farklı türde ev vardır (Şekil 7). Bunların içinde en yaygın kullanılan ev tipi, geleneksel şehir evidir.




*Şekil 7. Geleneksel Harar Evlerinin Gruplandırılması*

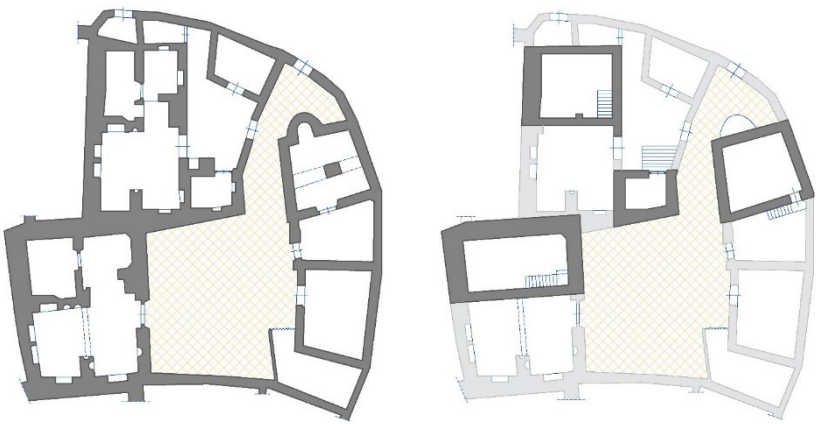
## 3.1. Harar Geleneksel Şehir Evi

### 3.1.1. Ge abad (Avlulu ev)

Ge abad, birkaç evin bir araya gelerek ortada bir avlu oluşturması ile meydana gelen bir yerleşim biçimidir. Bu evlerin mimari özellikleri incelendiğinde hem eski hem de yeni inşa edilen evlerde aynı olduğu görülmektedir. Geleneksel olarak bu konutlar aynı ailenin üyelerinin bir araya gelerek oluşturduğu yerleşim birimleridir. Ancak DERG döneminde (1974-1987) hükümet tarafından bu evler kamulaştırılmıştır (Revault, Santelli, 2004, s.45).

Toplumun farklı sosyal gruplarından aile bireyleri aynı yerleşim ünitesini paylaşabilmektedir.

Ge abad temel olarak dikdörtgen planlı bir konut yerleşim ünitesidir. Ge gar adı verilen konutlar da zemin katta “gidir gar”, “kirtat” ve “dera” ismi verilen üç odadan oluşmaktadır. Üst katta ise “quti qala” adı verilen bir oda yer almaktadır. Servis mekanları, tuvalet ve mutfak avluda yer almaktadır. Bu birimler ana eve direk bağlantılı olmayıp genellikle evlere yakın bir şekilde avluda konumlandırılmışlardır. Belirli örneklerde mutfak evlere bitişik bir şekilde konumlandırılmıştır. Bu örneklerde kirtat adı verilen odaya mutfaktan direk geçiş sağlandığı görülmektedir. Evlerde ailenin ana toplanma yeri avludur. Ge abad denilen yerleşim ünitesi sokak ve caddeden bir duvar ile ayrılmaktadır. Harar’daki ge gabad tipi evleri en iyi temsil eden örneklerin başında Şaş Abdolis Evi gelmektedir (Şekil 8).




*Şekil 8. Şaş Abdolus Evi Kat Planları*
*(Kaynak: Sany Surur, 2015’ten işlenerek)*

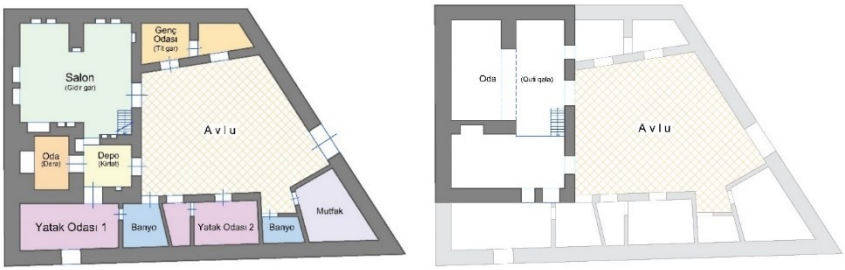
Sokaktan avluya geçiş bir ana kapı ile sağlanmaktadır. Avlu hane halkı bireylerinin günlük yaşam eylemlerini yapmak için ortaklaşa kullandıkları bir mekandır. Kadınlar çamaşır yıkama, sepet örme gibi ev yaşamına ilişkin tüm faaliyetlerini bu avluda avluyu çevreleyen odaların duvarlarına karşı oturarak gerçekleştirirler. Avlu ve mutfak çok işlevli mekanlardır ve bu mekanlar birbirinden farklı eylemlerin gerçekleştirilebilmesi için esnek olacak bir düzende planlanmıştır ve donatılmıştır.

Avlu aynı zamanda bir dağıtım mekânı olup; avluda sirkülasyonun sağlanmasında iki önemli kapı vardır. Bunlardan ilki sokaktan girişi sağlayan ana kapı, ikincisi ise avludan ge gar'a girişi sağlayan kapıdır. Ge gar'a girişi sağlayan kapı zeminden bitkiler ile ya da bir basamak ile ayrılarak vurgulanmıştır.

### 3.1.2. Ge gar

Bu ev tipi toplumun kendine özgü geleneksel evidir ve yerelden gelişmiştir. Yöre halkı bu tür evleri ifade etmek için "ge gar" terimini kullanmaktadır. Harar dilinde "ge" kasaba, "gar" ise ev anlamında olup, "ge gar" kelimesi "şehir evi" anlamına gelmektedir. Evin her unsurunun kendi anlamı ve mesajı vardır (Meftuh, 2007).

Geleneksel Harari evi "ge gar" olarak isimlendirilmektedir. Ge gar adı verilen konutlar zemin katta "gidir gar", "kirtat" ve "dera" ismi verilen üç odadan oluşmaktadır. Üst katta ise "quti qala" adı verilen bir oda bulunur. Servis mekânları, tuvalet ve mutfak ise avluda konumlandırılmıştır. Harar yerleşiminde bulunan Wober evi, ge gar konut tipinin tüm özelliklerinin rahatlıkla okunabileceği örneklerden birisidir (Şekil 9).




*Zemin Kat Planı* *Üst Kat Planı*

*Şekil 9. Wober Evi Kat Planları*
*(Kaynak: Revault, Santelli, 2004'ten işlenerek)*

Ge gar konut tipi şu bölümlerden meydana gelir:

### 3.1.2.1. Gidir gar

Bir nevi salon denilebilecek "gidir gar" ge gar konutunun ana kabul odası olup; "büyük ev" anlamına gelmektedir. Bu odaya avludan geniş ve yüksekçe bir kapı ile giriş sağlanmaktadır. Gidir gar'ın kapısı, avluya bakan tarafta süslenmiş tek dış mekan öğesidir (Şekil 10). Bu kapı konut sahibinin toplumdaki statüsünü ve ekonomik durumunu gösteren bir detaydır. Kapıda kullanılan süslemeler Svahili kıyısında, İran ve Hindistan'da görülen motifler olup; 19. yüzyılda Hintli tüccarlar tarafından getirilmiş ve "Hint-İran" motifi olarak toplum tarafından kabul görmüştür (Meftuh, 2007). Bu büyük mekânın ışığı ve havalandırması giriş kapısı ve küçük bir pencereden sağlanmaktadır.

*Harar evinde avlu ve gidir gar'a giriş kapısı*

*Harar evinde kapı ve süslemeleri*

*Şekil 10. Harar konutunda avlu ve kapılar*

*(Kaynak: Belachew, 2023)*

Gidir gar geleneksel Türk konutundaki sofa mekânı gibi çok işlevli bir mekândır. Düğün ve cenazeler gibi kalabalık misafirlerin ağırlandığı toplantılarda kullanılmasının yanı sıra, yemek odası görevi de üstlenmiştir. Erkeklerin gece oturma alanı olarak, kadınların da nakış, sepet örme vb. eylemler için gündüz kullandıkları bu mekan, ailenin aynı zamanda eğlence amaçlı kullandığı toplanma yeridir. Odanın çok işlevli olmasında "nadaba" olarak isimlendirilen ve odanın büyüklüğüne göre sayıları da değişen, taştan yapılma oturma sekileri önemlidir. Bir nevi sedir olarak tanımlanabilecek bu bölümlerin yüzeyleri halı ile kaplı olup; sırt dayama yerlerinde de süslü yastıklar bulunmaktadır (Şekil 11). Nadabaların her birinin farklı bir adı vardır.

*Salon (Gegar)*
*(Kaynak: Url. 11)*

*Salonda Nadabalar*
*(Kaynak: Lafforgue, 2012)*

*Şekil 11. Harar konutunda salon ve salonda bulunan nadabalar*

Nadabalar salonun iç alanının yarısından fazlasını kaplar. Salonun bu oturma bölümleriyle beraber zemini de kırmızı ağırlıklı renkle tefriş edilmiş olup, kırmızı renk tonu, harar şehrinin egemenliğini korumak için savaşta ölen birçok kahramanın anısına yöneliktir. Kırmızı renk, çevrede bulunan kırmızı toprak kullanılarak doğal yöntemlerle elde edilmektedir (Hecht, 2002). Harar evinde beş çeşit nadaba olup, bunlar bir nevi hiyerarşik olarak ayrılmış oturma bölümleridir. Nadabaların çeşitleri şunlardır:

*Amir nadaba;* salondaki en büyük ve en uzun nadabadır. Diğerlerine göre en yüksekte bulunur. Geleneksel olarak mekânın odak noktasına yerleştirilir. Genellikle evin büyüğü tarafından kullanılır. Salondaki konumu nedeniyle, aile reisinin aile içindeki konumunu ifade eder. Bunun yüksekliği, koltuk sahibinin evde daha yüksek bir konuma sahip olduğunu gösterir.

*Soutri (samimi) nadaba;* iki sütun arasına veya bir duvar nişine inşa edilmiş oturma sekisidir. Aile reisi ve eşinin geceyi geçirdiği yer de burasıdır. Yaşlılar gündüzleri burada zaman geçirir ve dinlenirler.

*Gedir nadaba;* kapının girişine yerleştirilen nadabadır. Misafirlerin mekâna girdiklerinde ilk gördükleri alandır. Aile üyesi burada Kur'an okur, evin kadın ve erkekleri dua ederler. Ayrıca, gündüzleri burada kitap okumaları yapılır, kahve ve nargile içilir.

*Tit nadaba;* gedir nadabanın altında yer alır ve tüm nadabaların en küçüğüdür. Ayrıca soutri ve gedir nadabaları arasında bir köprü görevi görmektedir. Burası daha çok çocukların misafirlere hizmet ederken oturdukları yerdir.

*Gebti her nadaba (kadınların nadabası);* yalnızca kadınların kullanımına ayrılmış nadabadır. Kapı ile ana sütun arasında yer alır. Odanın geri kalan bölümünün burayı görmesi zor olduğu için mahremiyet sağlar. Genellikle yemeklerin yenildiği yer de burasıdır. Nadabanın zemini halı kaplıdır ve etrafı da yastıklarla çevrilidir.

Gidir gar'ın duvarlarında farklı büyüklük ve biçimlerde yapılmış ortalama 11 adet niş bulunmaktadır (Şekil 12). Bu nişlerin her biri farklı amaçlar için kullanılmakta olup yine her birinin (grup olarak) ayrı isimleri bulunmaktadır. En büyük oturma sediri olan gidir nadaba'nın bulunduğu duvarda, beş adet niş bulunmaktadır. Bunlardan dikdörtgen biçimli olan iki tanesinde Kur'an-ı Kerim ve bazı dini öğeler konulmaktadır. Diğer üç niş ise "tele taqet" olarak isimlendirilir (Şekil 12). Bu kelime "kartal nişi" anlamına gelmekte olup, yukarıda yer aldığı için "kartal nişi" bu isim verilmiştir. Bu nişler küresel biçimlidir. Lamba, porselen vb. eşyaların yanı sıra, geleneksel yazı gereçlerinin saklanmasında da kullanılırlar. "Eqet taqet" kapının karşısındaki duvarda genellikle simetrik olarak yer alan dikdörtgen biçimli iki niş için kullanılan bir terimdir. Sembolik amaçlı kullanılan nişlerdir. İçlerinde Kuran, yazılar, el yazması gibi değerli eşyalar bulundurulur (Şekil 12).

Her nadabanın arkasında, üstte iki ya da üç adet niş bulunur. Bu nişler ise, "gebti eher nadaba taqet" ve "amir nadaba taqet" gibi oturulan nadabanın ismini alırlar. Bu nişler günümüzde yiyeceklerin saklanması ya da kitap, radyo gibi kişisel eşyaların konulması için kullanılmaktadır.

*Gidir Gar ve Nişler*
*(Kaynak: Belachew, 2023)*

*Eqet Taget*
*(Kaynak: Url. 11)*

*Tele Taget (Üstte)*
*(Kaynak: Url. 11)*

*Şekil 12. Gidir Gar Genel Görünümü ve Gidir Gar'da Eqet Taget ve Tele Taget*

Gebti her nadaba'nın üst kısmında "marabraba" olarak isimlendirilen bir raf bulunmaktadır (Şekil 13). İnce ağaç çubuklardan yapılmış bu rafın üzerinde müzik enstrümanları sergilenmektedir. Marabraba'nın yakınında ise "makhazu" olarak isimlendirilen çatıyı taşıyan geniş bir sütun yer alır. Çınar ağacından yapılan bu sütun "hamil" olarak isimlendirilir. Bu sütun giriş ile oturma alanını birbirinden ayırır. Giriş kısmı da çiçek motifleri ile süslü ahşap kaplamalar ile belirlenmiştir.

Kirtat ayırıcı amaçlı kullanılan, aynı zamanda havalandırmaya da imkân veren, ahşap latalardan yapılmış bir çeşit bölme ögesidir. Üzerinde kapaklı bir pencere de yer alır (Şekil 13). Evde hasta birisi olduğu zaman bu mekanda bakılır. Bu kısım aynı zamanda yeni evli çiftler için gerdek odası ve ilk çocuğun doğumunda kullanılan odadır. Burada bulunan ve "kirtat nabad" olarak isimlendirilen sedir de kadınların uyudukları yerdir. Günümüzde bu ayrım, ahşap seperatörler yerine perde ile sağlanmaktadır. Bu mekân günümüzde geceleri kadınların, gençlerin ve çocukların uydukları ve gündüzleri de dinlendikleri yerdir.

*Marabraba*
*(Kaynak: Url. 13)*

*Kirtat*
*(Kaynak: Url. 14)*

*Şekil 13. Marabraba rafı ve Kirtat bölmesi*

Kirtat ayırıcı amaçlı kullanılan, aynı zamanda havalandırmaya da imkân veren, ahşap latalardan yapılmış bir çeşit bölme ögesidir. Üzerinde kapaklı bir pencere de yer alır (Şekil 13). Evde hasta birisi olduğu zaman bu mekanda bakılır. Bu kısım aynı zamanda yeni evli çiftler için gerdek odası ve ilk çocuğun doğumunda kullanılan odadır. Burada bulunan ve "kirtat nabad" olarak isimlendirilen sedir de kadınların uyudukları yerdir. Günümüzde bu ayrım, ahşap seperatörler yerine perde ile sağlanmaktadır. Bu mekân günümüzde geceleri kadınların, gençlerin ve çocukların uydukları ve gündüzleri de dinlendikleri yerdir.

"Dera", kirtat'ın karşısında yer alan ve diğer mekanlardan bir kapıyla ayrılan bir odadır (Şekil 9). Bu odanın tavan yüksekliği, gidir gar'ın tavan yüksekliğinin yarısı kadar olup, burası penceresiz bir odadır. Günümüzde bazı aileler bu odayı yatak odası haline dönüştürmüşlerdir. Buna karşın burası çoğunlukla kiler veya depo olarak kullanılmaktadır. Bu oda, aynı zamanda yeni evli çiftlerin ilk çocuğunun doğumuna kadar yatak odası olarak kullandıkları odadır. Duvarda yer alan ve "nadaba dera" olarak isimlendirilen gömme

dolap, dokuma ve giysilerin depolandığı bölümdür. Odanın dış duvarında yer alan dikdörtgen biçimli niş ise, kirtat ile bu odayı birbirinden ayırır (Şekil 13, 14). Bu niş içinde "aflala" olarak isimlendirilen siyah renkli dört adet çömlek bulunur (Şekil 14). Bu çömleklerin üzerinde sivri şapka şeklinde kapaklar bulunur. Çömleklerin her biri farklı işlevler işin kullanılmaktadır. Soldan Sağa doğru ilki gümüşler, saklamak, ikincisi kurutulmuş bitkiler, üçüncüsü takılar ve sonuncusu ise tohumları saklamak için kullanılmaktadır. Günümüzde bazı evlerde bu çömlekler tamamen kullanımdan kalmışken, bazı evlerde ise bunların yerine plastik veya metalden yapılmış kaplar kullanılmaktadır.

*Dera'ya Giriş Koridoru Örnekleri*
*(Kaynak: Belachew, 2023)*

*Çömlekler*
*(Kaynak: Revault, Santelli, 2004)*

*Şekil 14. Dera'ya geçiş koridoru ve Dera'nın duvarındaki nişte yer alan çömlekler*

"Quti qala" üst katta yer alan büyük bir odadır. Geleneksel olarak bu oda kahve ve mango gibi tarım ürünlerin depolanması için kullanılır. Bu odaya bir merdiven yardımıyla ulaşılmaktadır (Şekil 15).

Ge gar'ın diğer yanında konumlanan bir diğer oda ise "tit gar" dır (Şekil 9). "Tit gar" " küçük oda" anlamına gelip, burası kadınların ya da çocukların kullandığı bir odadır. Bu odaya avludan ulaşılabileceği gibi, içerdeki diğer odalardan da bağlantı verilebilir.

Tit gar aslında ailenin en büyük erkek çocuk için ayrılan bir odadır. Böylece genç erkek çocuğun mahremiyet alanı sağlanmış olur. Odanın giriş kapısının karşısında ya da odanın köşesinde yer alan platform, aynı zamanda yeni evli çiftlerin de kullanması içindir.

*Quti Qala'ya çıkış merdiveni*

*Quti Qala*

*Şekil 15. Quti Qala merdiveni ve Quti Qala'nın gidir gar'dan görünümü*

*(Kaynak: Url. 17)*

Genel olarak, avluda yeterli alan var ise ailenin yeni evli çiftlerine ayrı bir ev inşa edilir. Ancak avluda yer yok ise bu oda yeni evli gençlere tahsis edilir. Günümüzde, ailenin diğer üyeleri için de bu odanın hizmet verdiği görülmektedir. Kadınların sepet örme işlerinde ya da misafir ağırlamak için de bu oda kullanılabildiği gibi, kiraya da verilebilmektedir. Bu odalar iki ayrı mekândan meydana gelmektedir (Şekil 9). Daha çok ön planda olan giriş mekânı iken, arkada bulunan bölüm ise mutfak ya da depolama amaçlı olarak kullanılabilmektedir.

### 3.2. Hint Evi

Hint Evi, Harar şehrinde bulunan ikinci ev türüdür. Bu evler 1887'de Harar'ın işgalinden sonra şehre gelen Hintli tüccarlar tarafından inşa edilmiştir. Bu evlerin çoğu şehrin en yüksek kotunda

ve tepe sırtlarında inşa edilmiştir. Evler basit dikdörtgen planlı ve iki katlıdır. Evlerin planlamasında ana karakteri oluşturan birinci katın planlamasıdır. Birinci kat bir avluya ya da sokağa bir ahşap veranda ile açılmaktadır. Çatıları geleneksel Harari evlerinden farklı ve daha yüksek olan bu evler, şehrin silüetinde daha baskın bir görünüme sahiptirler. Bu evlerin en ünlü ve en güzel olanı 20. yüzyılın başlarında inşa edilen Rimbaud evidir (Şekil 16). Yerel yönetim tarafından ve Fransız Kültür Servisi'nin de yardımıyla son dönemde restore edilerek kütüphane ve kültür merkezi olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Harar'ın yüksek kesiminde 10'dan fazla Hint evi bulunmaktadır. Bu örneklerden bir bölümü son dönemlerde restore edilmiştir.

*Rimbaud Evi cephesi*
*(Kaynak: Url. 14)*

*Rumbaud Evi iç mekândan görünüm*
*(Kaynak: Url. 15)*

*Şekil 16. Rimbaud Evi'nin iç mekânı ve cepheden görünümler*

### 3.3. Karma Ev

Harar'da bulunan üçüncü geleneksel ev tipi karma evdir. Karma ev, adından da anlaşılabileceği gibi geleneksel Harar evi ile Hint evinin karışımıdır. Bu evler plan olarak geleneksel evlere benzemekle birlikte, Hint usulü çıkmalar görülmektedir (Şekil 17). Karma ev, ge gar'ın genişletilmiş ve büyütülmüş halidir. Evin

çekirdek bölümünü oluşturan geleneksel eve eklenen yeni bölümlerde yoğunlukla Hint üslubu göze çarpmaktadır. Böylece iki ayrı konutun özelliklerini taşıyan karma bir ev türü ortaya çıkmıştır.

*Şekil 17. Harar'da geleneksel sokak dokusu ve karma planlı inşa edilmiş evler*
*(Kaynak: Url. 15)*

Konutun yeni bölümleri basit dikdörtgen formda olup; Harari geleneksel evinin mimari özelliklerini taşımaz. Alt katta bulunan yeni odalar avluya açılmaktadır. İkinci kattaki yeni odalar ise ahşap açık hava koridoru ile dışarıya açılmakta ve bu odaya dış merdivenle ulaşılmaktadır. Odaların çoğunda yapıyla birlikte inşa edilen ve odanın büyük bölümünü kaplayan bir oturma sediri bulunur. Hint evi ve karma evini geleneksel Harari evinden ayıran en önemli fark; Hint evi ve karma ev doğrudan sokağa ya da manzaraya açılırken, geleneksel Harari konutu ise daha kapalı bir planlamaya sahip olup, mahremiyet ön planda tutulmuştur. Şehrin sivil mimarlık dokusu, bu üç grup konutun egemenliğinde şekillenmektedir.

## 4. Harar Evi'nin Yapı Malzemeleri ve Yapım Tekniği

Harar'daki yerel konutların tamamı, bölgeden kolaylıkla bulunan malzemelerden inşa edilmiştir. Bu malzemeler ve kullanıldığı yerler şöyledir:

*Taş malzeme*, kireç taşı ve yöresel bir taş olan Haşi taşıdır. Moloz taş özelliğindeki taş malzeme, yığma tekniğinde örülerek kullanılmaktadır. Harç için ana malzeme ise, kum ve kırmızı topraktır. Kırmızı toprak yalnızca bölgede bulunan Kuyesa isimli bölgeden temin edilmektedir. Duvarları sıvamak için de bölgenin kendine has toprağı kullanılmaktadır. Yapının iç kısmında örtüyü taşıyan ahşap dikme ve kirişler için, "zigba ahşabı" olarak adlandırılan ve iğne yapraklı bir ağaç türü olan Afrocarpus gracilior ağacından elde edilen ahşap tercih edilmektedir.

Günümüzde inşa edilen geleneksel yapıların tamamında da kullanılmakta olan bu malzemeler, sadece konutlarda değil, çok önceki dönemlerden beri cami ve türbe gibi diğer yapılarda da kullanılmıştır.

Geleneksel bir Harar evinin inşa süreci, "gobgoba" adı verilen çamur harcının temin edilmesiyle başlar. Çamur harcı evin sağlamlığında önemli rol oynar. En iyi çamur, kumlu toprak, kırmızı kil ve su karışımıyla elde edilir. Evlerin daha dayanıklı olması için, uzun süre dinlendirilmiş harç kullanılmaktadır. Bu amaçla hazırlanmaya başlanan çamur harcının kullanılmaya hazır hale gelmesi, yaklaşık altı ay kadar sürmektedir. Duvar örgüsünde bağlayıcı malzeme görevini üstlenecek olan bu harç kullanıma hazır hale geldikten sonra konutun inşa aşamasına geçilir.

Konutun inşasında öncelikle ahşap malzemeden oluşan strüktürel çerçeveler yerleştirilir. Evde, "maxazu" adı verilen merkezi bir ahşap sütun vardır ki bu, "amhil" adı verilen merkezi ahşap kirişi taşır. Bundan sonra temel çalışmalarına başlanır. Temel ve duvar yapımında "hasken" olarak isimlendirilen bir tür kaba taş

ve “widar” olarak adlandırılan daha küçük taşlar kullanılır. Daha iyi bir bağlantı oluşturmak için duvara her bir metre yükseklikte yatay ahşap hatıllar yerleştirilir. Yapının temel kısmının yapımında daha büyük ve ağır taşlar kullanılır.

Temel çalışmalarının ardından duvar inşaatına geçilir. Burada da alt kısımlarda daha ağır ve büyük, üstte ise daha hafif ve küçük taşlar tercih edilir. Moloz taş yığma tekniği ile inşa edilen temel ve duvarlarda, bağlayıcı olarak daha önce belirtildiği gibi, hazırlanmış olan kırmızı kil ve kum karışımlı çamur harcı kullanılır.

Merkezi sütunun üzerine çam ağacından yapılmış büyük kesitli, *“hamil”* ismi verilen kiriş yerleştirilir. Bu kiriş, ortada ahşap sütuna otururken, yanlarda ise duvarlara mesnetlenir. Ardından ana kirişe dikey konumda yerleştirilmiş daha küçük kesitli kirişler kullanılarak tavan kirişlemesi tamamlanır. Tavandaki kirişlemenin arasında kalan boş kısımlar, yan yana dizilen ince ahşap malzemelerle doldurulur. Bunun üzerine ise, küçük taş ve çamur karışımı harç serilir. Harar evinin çatısı düz bir çatıdır. Çatıda ısı ve su izolasyonunu sağlamak için özel bir uygulama gerçekleştirilir. Bu amaçla, dam yüzeyine önce bir kat kuru ot serilir. Daha sonra dere yatağından elde edilen çim, testere tozu ve kil karışımından oluşan özel çatı çamuru harcı yüzeye kalınca sıvanarak örtü tamamlanmış olur. Gogoba adı verilen bu harç, çatıda su yalıtımı sağlaması amacıyla kullanılmaktadır. Dam, yağmur suyunun yüzeyden daha hızlı bir şekilde uzaklaştırılabilmesi için hafif eğimli olarak yapılır. Damın dış sınırlarına yapılan yaklaşık 50 cm. yüksekliğindeki bir parapet, çatıyı rüzgâr erozyonuna karşı korur. Bu parapetin belli bölümlerine yerleştirilen oluklarla da suyun dam yüzeyinden uzaklaştırılması sağlanır. Damda büyüyen otlar yılda iki kez

temizlenir ve çatının üstüne yeni bir gogoba katmanı uygulanarak örtünün bakımı yapılır. Son olarak konutun cephelerinin yüzeylerini korumak amacıyla duvarlar, hazırlanan volkanik kül harcıyla sıvanır.

**Sonuç**

Bu çalışma, Etiyopya'daki Müslüman topluluğun kültürünü yansıtan geleneksel konutlarının, İslâm kültürüyle nasıl derinlemesine harmanlandığını ve bu kültürel unsurların yerel konut yapılarına nasıl yansıdığını incelemiştir. Etiyopya'nın zengin ve çok kültürlü yapısı, Müslüman toplulukların konut mimarisinde, yerel gelenekler ve İslâm'ın yaşam pratikleri arasında dengeli bir uyum sağlamıştır.

Elde edilen bulgular, Etiyopya'daki Müslüman halkın konutlarının, İslâm kültürünün günlük yaşamdaki etkilerini yansıtan mekânsal düzenlemelere ve dekoratif öğelere sahip olduğunu göstermektedir. Bu konutlar, sadece birer yaşam alanı değil, aynı zamanda toplumsal değerlerin, aile yapısının ve dini inançların somutlaştığı mekânlar olarak işlev görmektedir. İslâm kültürü, bu konutların iç düzenlemelerinde, mahremiyetin korunmasından misafirperverliğin önemine kadar birçok temel unsuru şekillendirmiştir.

Yerel yapı malzemeleri ve tekniklerinin İslâm kültürüyle nasıl harmanlandığı, konutların çevresel ve iklimsel koşullara uygunluğunu da beraberinde getirmiştir. Bu durum, yerel halkın hem dini inançlarını hem de çevreyle uyumlu yaşam biçimlerini sürdürme konusundaki ustalığını gözler önüne sermektedir. Etiyopya'nın Harar bölgesindeki bu geleneksel konutlar, köklü yerel mimari

bilgisiyle İslâm kültürünün birleştiği, sürdürülebilir ve uzun ömürlü yapılar olarak ortaya çıkmaktadır.

Sonuç olarak bu konutlar, sadece dini pratiklerin değil, aynı zamanda kültürel ve sosyal kimliğin de önemli bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu konutlar, yerel kültürle İslâm kültürünün birleşiminden doğan zengin bir mirası temsil eder. Gelecekte yapılacak çalışmalar, bu tür konutların, çok kültürlü toplumlarda dini ve kültürel entegrasyonun nasıl başarılı bir şekilde sağlandığını daha iyi anlamamıza yardımcı olabilir. Ayrıca, bu yapıların korunması ve yaşatılması, kültürel mirasın devamlılığı açısından büyük önem taşımaktadır.

**Kaynaklar**

Ahmed, H. (2018). Geleneksel Mimarinin Sürdürülebilir Tasarım Yaklaşımları Bağlamında İncelenmesi: Etiyopya Örneği, (Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Assefa, N. (2018). *Ethiopia - Harar Urban HDSS INDEPTH Core Dataset 2012-2016*. Harar: Harar Bureau of Finance and Economic Development.

Belachew A. B. (2023). "Etiyopya Vernaküler Mimarisinin Konut Bağlamında Analizi", (Yüksek Lisans Tezi), Karabük Üniversitesi.

Browning V. (2008). *A life among AFAR*. Sydney: Pan macmillan.

Caulk, R. (1977). Harär town and its neighbours in the nineteenth century, *Journal of African History*, 18 (3), (pp. 369–386).

Enrique S. G. & Victoria M. (2018). Detailed shelter response profile Ethiopia: local building cultures for sustainable and resilient habitats. *HAL Open Science*.

Hecht E. D. (1982). The city of Harar and the traditional Harar house. *Journal of Ethiopian Study*, 15, (pp. 55-78).

Hirbaye K. B. (2014). "The Spatial Heritage of Burji, Ethiopia: the case of Yebeno Kebele", (Master's Thesis), Ethiopian Institute of Architecture, Building Construction and City Development, Addis Ababa.

Insoll, T. & Zekaria, A. (2019). The Mosques of Harar: An Archaeological and Historical Study, *Journal of Islamic Archaeology*, 8 (1), (pp. 81-107).

Jacob, K. K. & Sylvia, E. M. (2011). The Value Chain Development and Sustainability of Bamboo Housing in Ethiopia, *South Eastern Kenya University (SEKU),* Kitui.

Lafforgue, E. (2012). Market in Harar Old Town, Flickr, Harar.

Meftuh, Z., (2007). "ጌይ ጋር, ጥንታዊ የሀረሪ ቤት GEY GAR. ሀረሪ", *የህዝብ አ/ባ/ማ/ጉ/ቢሮ የቋንቋ ቅ/ተ/ፃ/ቅ/ቤት የተዘጋጀ,* Harar.

Mengistu, H. (2013). Gamo Society Vernacular House Typologies and Their Science, Southern Ethiopia, *American Scientific Research Journal for Engineering, Technology*, *and Sciences (ASRJETS)*, 3 (1), (pp. 1-29).

Musa, G. (2022), "Ethiopia 2022 Conflict", *Shelter Projects*, Mekelle.

Nobuhiro, S., & Alula, T. A. (2022). Historical orientation of Yohannes IV Palace in Mekelle, Tigray State, Ethiopia, from the aspects of planning and building techniques, *Japan Architectural Rewiev,* 5 (1), (pp. 44-63).

Oliver, P. (2006). *Encyclopedia of Vernacular Architecture*, Cambridge University, London.

Önkal, A. (1998). Hicret. *TDV İslâm Ansiklopedisi,* C. 17, (s. 458-462), Ankara: TDV Yayınları.

Revault, P. & Santelli, S. (2004). *Harar the Muslim city of Ethiopia*, Collection Architecture and Society, Paris.

Rieger, A. Jandl. (2013). *Tradition in Transition*, Kurzbeschreibung, Zuruck.

Santelli, S., (2008). Harar: The fourth Holy City of Islam. In The City in the Islamic World, , *Pygmalion Gerard Watelet*, 1, (pp. 625-641).

Sany Surur, A. (2015). Etiyopya Geleneksel Harar Evlerinin Analizi ve Harar Evlerinin Değişim ve Dönüşümü Üzerine Modernleşmenin Etkisinin İrdelenmesi, (Yüksek Lisans Tezi), Kocaeli Üniversitesi.

Shimizu, N. (2019). "Fundamentals of Hiilmo in lnderta: A Traditional House Type in Tigray Region, Ethiopia", *Graduate School of Media and Governance, Keio University*, Kyoto.

Url 1: https://turkiyeetiyopya.com/ulke-tanitimi-etiyopya/ (Erişim: 12.08.2024)

Url 10: https://www.flickr.com/photos/68022967@N00/7351146156 (Erişim: 16.11.2023)

Url 11: (http://www.tripadvisor.com/LocationPhotos-g676757-w22- Harar_Harari_Region.html, Mayıs 2013)

Url 12: (http://www.tripadvisor.com/LocationPhotos-g676757-w33- Harar_Harari_Region.html#49631987, Ekim 2012

Url 13: https://fanosethiopiatours.wordpress.com/ frequently-asking-questions/harar/

Url 14. http://v2.travelark.org/travel-blog-entry/bruceontour/11/1423341568

Url 15. https://ai.stanford.edu/~latombe/mountain/photo/ethiopia-2012/harar/harar-2.htm

Url 2: https://tr.wikipedia.org/wiki/Etiyopya (Erişim: 10.08.2024)

Url 3: https://www.thehaider.com/etch6/ (Erişim: 27.08.2020).

Url 4: https://borkena.com/2020/01/06/harar-ethiopias-walled-city-by-claire-a-davies/ (Erişim: 12.08.2024)

Url 5: https://en.wikipedia.org/wiki/Harar#/media/File: Harar,_porta_di_buda_03.jpg (Erişim: 12.08.2024)

Url 6: https://visitharar.org/portfolio/grand-jamia-mosque/ (Erişim: 12.08.2024)

Url 7: https://en.wikipedia.org/wiki/Tigray_Region (Erişim: 1.6.2023)

Url 8: http://www.africaimagelibrary.com/-/galleries/east-africa/ethiopia//medias/f2c55ecc-1a11-11e0-b82d-d54fcdb9a457-afar-or-danakil-homestead-assaita-danakil-desert-fringe-eth (Erişim: 16.11.2023).

Url 9: https://weatherspark.com/y/102279/Average-Weather-in-Harar-Ethiopia-Year-Round (Erişim: 15.11.2023)

Url. 16: http://www.tripadvisor.com/LocationPhotos-g676757-w33- Harar_Harari_Region.html#49631903, Ekim 2012

Zekaria, A. (1979). The Mosques of Harar, (PhD thesis), Institute of Ethiopian Studies, Addis Ababa.

# BÖLÜM II

# Tarihi, Sanatı ve Kültürüyle Kafkaslarda Ahıska Türkleri

**Rüstem MÜRSELOĞLU**[1]

## Giriş

Medeniyet, sanat, çağımızın teknik icat ve gelişmeleri ve hızlı yayılma imkânları çerçevesinde büsbütün beynelmilel bir mahiyet kazanırken kültürler milletlere has karakterlerini muhafaza etmektedir ve daima edecektir. Çünkü kültürler milletlere şahsiyetini veren, onların benliğini yapan, diğer milletler arasındaki yerlerini belirleyen maddi ve manevi varlık ve değerlerin bütünü, muhassalası, özüdür.

Millî kültürler ve milletlere has değerler bir milletin tarihi boyunca yavaş yavaş teşekkül eder, zaman içerisinde onları diğer

[1] MÜRSELOĞLU, Rüstem, Doç. Dr., İstanbul, Türkiye, İstanbul Medeniyet Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü rustem.murseloglu@medeniyet.edu.tr ORCID:0000-0002-9955-3259

milletlerden ayıran hususiyetler olarak belirir ve şuur halinde gelişir. Edebiyatta, fikir hayatında, sanatın her dalında, folklorda velhasıl millî kültürün her alanında bu böyledir. Ahıskalıların derin bir mazisi, geçmişe dayanan köklü, çok zengin bir tarih ve kültürü vardır. Hedefimiz, bütün imkânlarımız ve gücümüzle bu kültür unsurlarını her yönden araştıran, inceleyen, işleyen çalışmaları aziz halkımızın istifadesine sunmaktır.

**Tarih**

Eski Yunan, Roma, Bizans, Arap, Gürcü, Ermeni kaynakları Türklerin Güney Kafkasya`da, Ahıska-Çıldır bölgesinde en az iki üç bin yıllık bir tarihe sahip olduğunu kanıtlamaktadır. MÖ İskitler, Sakalar, Turlar, Kimerler ve diğer soyların bulunduğu Güney Kafkasya`ya milat öncesinden itibaren Hunların (Oğuzlar) kuzey ve güneyden akını başlamıştır. 354 yılına ait anonim bir kaynakta, tüm Kafkasya`yı fethetmiş Hun birliğine dâhil Bulgarlar ve Lazlarla birlikte Güneybatı Kafkasya`nın eski ulusu olarak gösteriliyor (Gadlo, 1979, s. 56-57). Kafkasya ve Karadeniz bölgelerinde İskitlerin yükseliş dönemi MÖ 7. yüzyıla isabet eder. Türk etnik kültürel tipolojisine uygun olan İskit Uygarlığı Güney Kafkasya, Ahıska-Ahalkelek bölgesinde de iz bırakmıştır. İskitleri takip eden Sarmat, Massaget, Hun, Avar, Sabir, Onogor, Bulgar kavimleri Orta Çağ'ın Türk soyları da aynı kültürel geleneklerin taşıyıcısı olmuştur (Hacılı, 2009, s.7).

Ahıska – Çıldır kazası (mahalı) Nuh efsanelerinin beşiği olan tarihsel topraklarda bulunmaktadır. Bu topraklarda, eski çağlarda Hatt, Urart, Hurit, Kask, Mosh daha sonraları Hett, Nesit, Yunan kabileleri yaşamış ve kalıcı izler bırakmıştır. Türkler, Güneybatı Kafkasya'da milattan önce önemli bir güç haline gelmiştir. MÖ

ikinci bin yılda Karadeniz`in güneydoğu kıyılarında yaşamış olan Moshlar (mo-sak, moşk) bin yılı aşkın süre Ahıska`dan Frikiya`ya kadar büyük bir alanın fatihi olmuştur. Herodot ve Strabon`un aktardığı Meshlerin etnik kökeni hakkında farklı fikirler mevcuttur. A. Zeki Velidi Toğan, Meshleri "Nuh Nebioğlu Yasef`in oğlu ve Oğuz`un pederi Mesek`ten" türeyen Massagetlere bağlıyor (Toğan, 1981, s. 410). F. Kırzıoğlu'nun Gogarlı-İskit ve Turani halk olarak gördüğü Meshler, (Kırzıoğlu, F, 1992, s. 113) araştırmacı yazar Yunus Zeyrek`in tahminince; "Gürcü olmamanın yanı sıra, Kıpçak hatırası olan bugünkü Ahıska Türklüğünü de ifade etmekte ve Hitit, Asur, Sümer gibi kaybolmuş eski bir kavim olmalıdır" (Zeyrek, 2001, s. 9).

Kafkaslarda, Gürcistan'daki halkların dilini, tarihini ve etnografyasını araştıran akademisyen N. Y. Marr da "Meshlerin Gürcülerin "etnografik türü" değil, eskiden bağımsız halk olduklarını doğrulamaktadır (Marr, 1938, s. 51) ve Samshe`nin Meshler ülkesini Meshet, şehrinin de Mesh şehri olduğunu belirtmektedir. N. Y. Marr "bas" kavminin adı önceleri "mas" iken m-b harflerinin değişimi ve çoğul eki ile mas-g kelimesini üç versiyonda: Tubalkaynca "mos+o-g", Svanca (Gürcü dilinden benimseme) "mes-g", Arilere kadarki Ermenice "mas+e-g" (mas-g) şeklinde kullanıldığını göstermektedir. Son arkaik versiyonda (mas-g) önceleri, Ermenilerin Hay dilinde Ağrı (Ararat) Dağı'nın; "Masg" olarak adlandırıldığını kaydetmekte ve bunu o dağın bulunduğu arazinin Mosohlar (mas+ı-g) ülkesi olması ile ilişkilendirmektedir (Marr, 1938, s. 49-50).

MÖ 7-8. yüzyıllarda bu alanda İskitler hükümranlık sürmekteydi. Sak ve İskitlerin dışında Hunlar, Bulgarlar, Suvarlar,

Avarlar, Oğuzlar, Göktürkler, Hazarlar ve Türkmenler, Ahıska-Çıldır yöresinde egemen konumdaydılar. Güneybatı Kafkasya'da derin izler bırakan ve Ahıska Türklerinin ataları olarak bilinen Türk soyu ise Bun-Türklerdir. Gürcü kaynaklarında Bun-Türkler hakkında en eski bilgiye 7. yüzyılın ortalarında yazılan "Moksevay Kartlisay"da rastlanmaktadır. Kaynakta, Bun-Türklerin ("bun" – has, öz, soy, nesil, yerel anlamlarında) 28.000 aileden ibaret olduğu ve onların Meshet'ten batıda Kura Nehri boyunca kurdukları Sarkine, Kaspi, Odzrah ve Urbnisi şehirlerinde ve o civarlarda yaşadığı, Gürcistan'da hükümranlık sürdükleri hatta ülkeye gelmiş savaşçı Hunların da yalnız Bun-Türklerin onayı ve vergi ödemek şartıyla Zanav'da yerleştikleri belirtilmektedir (Mroveli, 1979).

Makedonyalı İskender'in Kafkasya'ya geldiği zaman Bun-Türklerle karşılaştığı da kaynaklarda belirtilmektedir (Brosset, 1849, s. 33). Akademisyen Marr, Bun-Türklerin avtohton (yerli Türk) Türkler olduklarını doğrulamaktadır (Marr ve Briere, 1931, s. 615). Güney Azerbaycan bilim adamı M.T. Zehtabi, "bun" kelimesinin Kuman, Kırgız, Tatar, Kara Kırgız dillerinde soy/nesil anlamını taşıdığını, Bun-Türklerin "Türk soyu" anlamına geldiğini ifade etmektedir (Zehtabi, 1999, s. 719). Ahıska Türkleri hakkında önemli araştırmalar yürüten Yunus Zeyrek eski kaynakları ileri sürerek "Bu kaynaklarda geçen Kıpçak ve Bun-Türkler, Ahıska Türklerinin atalarıdır." (2001, s. 11) yazmıştır. Araştırmacı Arif Yunusov, Gürcü kaynaklarındaki gerçeklerin, Bun-Türklerin Gürcistan tarihinde ve Ahıska'da önemli bir konumda bulunduğunu kanıtladığını dile getirmektedir (Yunusov, 2000, s. 17-18). Türklerin Güneybatı Kafkaslar'da egemen olduğunu gösteren, ilginç bir gerçek vardır: O dönemlere ait tarihsel Gürcü anıtlarında şimdiki Gürcistan alanı

“Kartveloba” (Gürcistan) ve “Didi Turkoba” (Büyük Türkistan) olarak iki parçaya ayrılmıştı (Kartlis Tshovreba).

12. yüzyılda Kıpçakların yardımıyla güçlenen Gürcü monarşisi, bölgede etkinlik kazansa da Ahıska Türk-İslam kültüründen kopmamıştır. 13. yüzyılda, Güneybatı Kafkaslar, Cengiz Han ve İlhanlılar devletine dâhil olmuştur. 14. yüzyıl, o coğrafyada Çobanlıların, Celayirlilerin Ahıska-Ahılkelek’te Teymurleng'in Akkoyunlu ve Karakoyunluların egemenliğinin sürdüğü süreçte Türk soyunun etkisi daha da artmıştır. Temeli 1267-1268 yılında atılan Samshi Beyliği belirli dönemlerde zayıflamışsa da 1578 yılında Osmanlı fethine kadar fiili bağımsızlığını ve Türklüğünü korumuştur. Ahıska Beyliği, Gürcü kaynaklarında Saatago, Samshi Saatabago (Atabeyler Yurdu, Samshi Atabeyliği) gibi tanınmıştır. Nitekim, Ahıska 13-14. yüzyıllarda 310 yıl yönetimi sağlamış, geniş bir coğrafyaya hükmeden, yayılmacı gücü ve sahip olduğu Türk-İslam kültürü ile bağımsız bir beylik olarak tarihe geçmiştir (Zeyrek, 2008, s. 5).

1628 yılında resmen Ahıska Paşalığı veya Çıldır Beylerbeyliği olarak adlandırılan bu bölgeye o dönemde Sefer Paşa (1625-1635) başkanlık yapmıştır. Sonraki dönemlerde paşalık oldukça güçlenmiştir. Çıldız Gölü’nden Borjom’a kadar 14 sancaktan, 15 kenti olan güçlü bir vilayete dönüşmüştür. Paşalık döneminde bu bölgede güçlü kaleler inşa edilmiş; camiler, medreseler, kütüphaneler açılmıştır. Ahıska`nın yükselmesi 19. yüzyıla kadar devam etmiş; paşalık, sultanlığın önemli bir kültür merkezi ve endişe verici denetimcisi haline gelmiştir (Zeyrek, 2001, s. 14).

Kâtip Çelebi, kitabında Ahıska'yla ilgili aşağıdaki ifadelerde bulunmuştur: "Ahıska, Gürcistan hududundadır. Mukaddema Çıldır eyaletidir. Sancakları Acara, Ardanuç, Büyük Ardahan, Küçük Ardahan (Göle), Oltu, Peterek (Yusufeli), Penek, Poshov, Tavusker (Olur), Çıldır, Cecerek, Hurtus, Şavşat, Livana (Artvin), Narman, Ahılkelek, Tıralet, Maçahel. Ahıska taht-ı vilayettir. 1578'de Vezir Lala Mustafa Paşa tarafından, Sultan Murat Han'dan fethe memur olduktan, bu tarafa birkaç muteber (Atabek) ki İslam'a gelmiş idi. Bu vilayet yine kendine inayet olunmuş idi. Ba'dehu Kızılbaş (Safeviler) alıp, sonra Murat Han 1635'te Vezir Kenan Paşa'ya bir miktar asker verip, Ahıska'yı 23 gün muhasaradan sonra, sulh ile Kale'yi teslim ettiler. Cümlesi ocaklı olmak üzere (Atabekli) Sefer Paşa'ya verilmiş idi. Nice camiler, hamamlar, medreseler ve hanlar yapmışlardı o havalide, nice kadim mezarlar vardır ki Ahali-i Vilayet onlara eski Müselmanlar Mezeratı derler" (Kâtip Çelebi, 1732, s. 406-409).

Bölge ahalisi Osmanlı fethini müteakip kendi istekleriyle Müslüman oldu. Fakat bu tarihi gerçeği kabullenmeyen bazı Gürcü yazarlar her fırsatta "zorla İslamlaştırma"dan bahseder. Örneğin Otar Miminoşvili şu ifadeleri kullanmıştır: "17. yüzyılda Muhammed'in dininin zorla kabul ettirilmesinin yanı sıra, bölgeye yoğun bir şekilde Türkler ve diğer milletler zorla ya da isteyerek yerleştirilmiştir. 19. yüzyılda Rus İmparatorluğu'nun sınırlarına ve ilgi alanına giren bu topluluklar, Türkler tarafından Erzurum'dan acımasızca göç ettirilen Ermeniler, Cavakheti Yaylası'na yerleştirildiler" (Miminoşvili, 1999, s. 97).

1828 yılı Nisan ayında İmparator Nikolay, Türkiye`ye savaş ilan etmiştir. Haziran ayı ortalarında esas muharebeler, Kafkasya

Cephesi'nde gerçekleşmiştir. Ahıska, Kafkasya Savaşları'nın kilit noktalarından birisi olmuş ve A. S. Puşkin, N. N. Rayevski, N. N. Muravyov, İ. F. Paskeviç gibi önemli kişilerin isimleri ile anılmıştır. İ. F. Paskeviç`in ordusu Haziran'da Gümrü yakınlarındaki Arpaça'yı geçerek, 19 Temmuz`da Kars`a gelmiştir. Kars çevresindeki ağır muharebeler bir sonuç vermemiştir. Rus birliklerinin Kars'tan geri çekilmesi söz konusu olduğu zaman, kentteki Ermeniler, kent duvarlarından gece vakti Rus askerlerine halat merdivenler atmış; içeri giren seçme askerler, kapıları açarak ordunun kente ulaşımını sağlamıştır (Zadonskiy, 1989, s. 240-246).

Amerikalı yazar Samuel A. Weems şöyle yazıyor: "Çar Büyük Pyotr (1689-1725) Kafkas`ın işgalinde Ermeni hainliğini ustalıkla kullandı. II. Yekaterina`nın döneminde de Ermeniler Rusya`ya yardım etmeyi sürdürdüler. 1796 yılında Ruslar, Derbent kentini ablukaya aldı. Kendilerini Osmanlılara sadık gösteren Ermeniler kentin su teminatı konusunda bilgiyi Ruslara ilettiler ve bunun sonucu Ruslar muharebede zafer kazandılar. 1808 yılında Çar I. Aleksandr (1801-1825), Ruslara yardım amacıyla yürüttüğü casusluk faaliyeti nedeniyle, Ermeni Kilisesi Katalikosu Daniel`i, birinci dereceli Kutsal Anna madalyası ile ödüllendirdi. Rusya-Osmanlı savaşının her birinde Osmanlı Ermenileri muharebe çizgisini aşıyor ve ispiyonculuk yaparak düşmana – Ruslara askeri bilgiler iletiyorlardı" (Uimz, 2004). Tüm bunları gözlemleyen Gürcü aydın İ. Çavçavadze 1887 yılında şöyle yazdı: "Azerbaycanlılar (Türkler) kalbi temiz, sessiz, sabırlı ve gururlulardır. Azerbaycanlı, bir insana saygı duyup da ona inanıyorsa hiçbir zaman ona ihanet etmez. Azerbaycanlılar sadece akıllı ve mert insana saygı gösterirler. Ermeniler adımızı lekelemekle, millî onurumuzu çiğnemekle

yetinmeyerek, bizi yeryüzünden toptan silmek için tüm tarihimizi, kaynaklarımızı hiçe sayarak çeşitli hilelerle tarihsel anıtlarımızın, tüm servetlerimizin kendilerine ait olduklarını iddia ediyorlar (Aliyeva, 1981, s.145). Kafkas`a sürgün edilen ünlü Dekabrist M. S. Lunin şöyle yazıyor: "Siyasi bakımdan Ahıska`nın (Ahalsih`in) işgali, Paris`in işgalinden daha önemlidir" (1987, s. 15). Şunu da belirtelim ki birçok Dekabrist ve diğer ünlü şahıslar (E. S. Musin-Puşkin, A. A. Fok, M. İ. Puşin, P. A. Bestujev, A. A. Bestujev-Marlinski, V. S. Tolstoy, Z. Q. Çernışov, E. E. Laçınov, P. M. Leman, İ. Q. Burtsov vb.) bu dönemdeki Rus-Türk savaşlarına katılmışlardır. Onların şahadetleri, hatıraları; Türk nizami ordusu ve yerel nüfusun kahramanlık savaşını, kararlılığını, teknik ve askerî açıdan üstünlüğü olan Rusların muharebelerde ne gibi zorluklar yaşadıklarını ve de genel anlamda savaşın birçok detayını ortaya koymaktadır (Murayyev, 1951). Ahıska`nın alınmasına iştirak etmiş kardeşleri Pavel ve Pyotr`un sohbetlerinden haz alan ünlü yazar Aleksandr Bestujev (Marlinski) 1834 yılında Ahıska`da hizmet ederken yazmaya başladığı "Vadimov" romanında bu olayları Rusların gözüyle tasvir etmiştir.

Ahıska`nın çöküşü ile bölgenin zengin kültürü de yok olmuştur. Ahıska, Osmanlı Devleti'nin sadece askerî değil, kültür merkezlerinden biri olarak da tanınıyordu. Ahıska Paşalığı'nın kültür hayatı hakkındaki en ilginç belgelerden birini, Rus ordusunda Albay rütbesiyle hizmet veren Azerbaycan asıllı Abbaskulu Ağa Bakıhanov düzenlemiştir. Griboyedov, Puşkin vb. Rus aydınları ile dost olan Bakıhanov`un Griboyedov'la beraber sefaretteki faaliyeti V. K. Kuhelbeker`in 1823 yılına dek "Gelyancı" ("Seyyah") şiirinde anlatılıyor. Bu belge 1828 yılı Eylül-Ekim aylarında Bakıhanov`un

hazırladığı “Ahıska kütüphanesindeki el yazmaların tasviridir (Kyuhelbeker, 1983).

Rus ordusu işgal ettiği alanlardaki kültürel mirasları da istila etmiştir. Bu nedenle Doğu dillerini bilen aydınlar, A. A. Bakıhanov`un hizmetinden yararlanıyordu. Ahıska`ya kadar Bakıhanov, Erdebil Kütüphanesi’nin müsaderesine iştirak etmiştir. 828 yılı Eylül-Ekim ayında Rus İmparatorluğu, Ahıska`da da kültür istilası gerçekleştirmiştir. Ahıska’nın ele geçirilmesinin ardından ayrı Kafkas Kolordusu Baş Komutanı Graf İ. F. Paskeviç çevirmeni A. A. Bakıhanov`a ve Ahıska operasyonunun diğer katılımcısı Türkçe bilen N. N. Muravyov`a yerel kütüphane konusunda özel emir vermiştir. Bu emirle onlar, Ahmediyye Camisi bünyesindeki ünlü Medrese Kütüphanesi’ndeki tüm değerli el yazmalarının gözden geçirilerek askeri ganimet şeklinde müsadere edilmesi konusunda görevlendirilmişlerdir.

A. Bakıhanov`un hazırladığı belgede, Ahmediye Camisi’nde ayrı binada bulunan medresede Arapça, Türkçe ve Farsça dillerinde çeşitli ilimler öğretiliyordu. Abbaskulu Ağa bu güçlü eğitim ocağının Ahıska`da her zaman mevcut olduğunu ayrıca belirtiyor. Kütüphanede bulunmuş 300`ün üzerinde çok nadir el yazması ve baskı kitapları temel olarak dersliklerden ve bilimsel eserlerden oluşuyordu. Bakıhanov bunlardan 148 numaralı 153 cilt kitap ve iki nadir Kuran-ı Kerim seçmiş ve onların hem Arapça hem de Rusça dillerinde on dört sayfalık açıklamasını vermiştir. Abbaskulu Ağa gramer, retorik, söz sanatı, matematik, astronomi, felsefe, ilahiyat, hukuk, adalet ve diğer alanlara ait bu nadir eserlerin Rusya`da kurulacak Asya Eğitim Kurumu için çok gerekli olacağını özellikle vurgulamaktadır.

Türkiye ile Rusya arasında 25 Ağustos 1829 yılında başlayan görüşmeler sonucunda 14 Eylül 1829 tarihli 16 maddelik Edirne Antlaşması`nın ardından Ahıska Paşalığı, ayrıca Poti, Anapa resmî olarak Rusya`ya geçmiştir. Griboyedov "Rusya Zakafkasya Şirketi" (Kompaniya) kurulması konusunda katı sömürgeci plan hazırlıyor.[2] Böylece, paşalık çöktü ve Ahıska`nın tarihinde yeni bir dönem başlamıştır. Bu bölgede iki gaza – Ahalsıh (Ahıska) ve Ahılkelek ilçeleri oluşturulmuştur. Yerel Türk halkına karşı gerici emperyalist politikası yürütülmüştür: Türklerin büyük bölümü Türkiye`ye göç ettirilmiş, Cavahet tarafı neredeyse boşaltılmıştır. Bu toprakların Kars, Beyazıt mültecileri sayesinde toplu şekilde Ermenileştirilmesine başlanmıştır. Kafkas halklarının kaderiyle oynayan Paskeviç`in emriyle ilk zamanlar 30 bin, daha sonra 100 binin üzerinde Ermeni Ahıska`ya getirilmiştir. 19. yüzyılın ortaları ve sonlarında da toplu şekilde Ermenileştirme politikası sürdürülmüştür. 50 binlik Ahıska şehrinin nüfusu, işgalden sonra 10-13 bine düşmüş, Rus esaretinin ilk yıllarında Cavahet`te 29 köyü Rus hükümeti Türklerden toplam 3600 ruble almış, halkı Türkiye`ye göç ettirmiştir. Savaş sonrasında Rusların eline geçen 10 sancağın nüfusu yarısının da altına, 45 bine inmiştir. Türklerin Ahıska ve Ahılkelek`ten 1828 yılında başlayan zorunlu göçü, Çar Rusyası`nın tüm dönemlerinde ve sonra da devam etmiştir. İşgalden sonraki ilk yıllarda Paskeviç Türkiye`den teşvikle getirerek bu topraklara yerleştirdiği 30 binin üzerinde Ermeni'nin her birine 25 ruble

---

[2] Bkz. "Zapiski ob uçrejdenii Rossiuskoy Zakafkazskoy Kompanii" statskogo sovetnika Griboedova i kolejskogo sovetnika

yardımda bulunmuş ve bu kişiler, uzun süre vergilerden muaf tutulmuşlardır. Rus-Türk ilişkilerinin gerginleştiği zamanlarda Türklerin yurtlarından çıkarılması hızlanmış, sadece 1878 yılında 22.743 Türk, Ardahan`dan Anadolu`nun içlerine göç ettirilmiştir.

Anadolu ve Kafkas Türklerinin millî felaket kıskacında olduğu bir dönemde Mustafa Kemal Paşa'nın başlatmış olduğu özgürlük hareketi Ahıska bölgesinde yaşayan Türkleri de cesaretlendirmiştir. 28 Eylül 1920 yılında harekete geçen ve Kazım Karabekir komutasında olan 15. Türk Kolordusu, Kars ve Iğdır'dan başlayarak düşman taarruzlarını bertaraf etmiş, 7 Mart 1921'de Ahıska, 11 Mart'ta Batum, 14 Mart'ta Ahılkelek işgalcilerden kurtulmuştur. Fakat siyasi ve askerî vaziyetin çıkmaza sürüklenmesi endişesinden olacaktır ki 1921 Mart ayının 16'sı Moskova Antlaşması'yla bilinen tarihî bir antlaşmayla Batum, Ahıska ve Ahılkelek Ruslara bırakılmış, daha sonra ise Gürcistan sınırlarına katılmıştır (Mürseloğlu, 2006).

Dönemin aydınlarından olan Azgurlu Ömer Faik Numanzade (1872-1937) Gürcistan İnkılap Komitesi'nde yer almış ünlü bir gazeteci ve siyaset adamıydı. Önceleri Bolşeviklere çok güvenmiş ve onlarla hareket etmişti. Ahıska ve Ahılkelek için muhtariyet talep etmiş, bu talebi sonuçlandırmayı başaramamıştır ve 1937 yılında Stalin'in Pantürkizm siyasetinin kurbanı olmuştur. Sovyet yönetimi Kafkasya'da aynı coğrafyayı paylaşan Acara, Abaza, Kuzey Osetya halklarına özerklik hakları tanımışken Ahıskalılar bu hakların dışında tutulmuşlardır. Buna rağmen 1920-30 yıllarında Ahıska bölgesinin iktisadi ve medeni durumu gelişme göstermiş, Türk varlığı kendini en iyi şekilde temsil etmiştir. Örneğin; Boçalı, Ahıska, Adıgön ve Aspinza bölgelerinde Türkçe yayımlanan

“Gelecek”, “Albayrak”, “Veten”, “Yeni Dünya” 1918-1921 yıllarında okuyucularıyla buluşmuşsa “Komünist” (1921), “Yeni Fikir” (1922-1927), “Yeni Kent” (1927-1938), “Şark Kolhozçusu” (1931), “Kızıl Şafak” (1926-1930), “Yeni Kuvve” (1930-1939), Adıgön ilçesinde “Adıgön Kolhozçusu” (1931), “Kızıl Rençber” (1933), Aspinza ilçesinde “Bağban” (1933) gibi gazete ve dergiler Türklerin Kafkasya’daki konumunu bütün çıplaklığıyla göz önüne sermektedir (Hacılı, 2009, s.15).

II. Dünya Savaşı tüm hızıyla sürerken, SSCB’nin Kafkaslardaki sınır siyaseti göçlere neden olmuştur. Sınır bölgesinde yaşayan Müslüman Türk nüfusu 31 Temmuz 1944 tarihli 6279 sayılı Stalin imzalı “Tamamen Gizli” damgalı emirle Ahıska ve etrafındaki bölgelerden sürgüne gönderilmiştir. Bu emrin birinci maddesinde şu ifadeler yer almaktadır: “Gürcistan SSC’nin sınır şeridi olan Ahıska, Adıgön, Aspinza, Ahılkelek ve Bogdanovka ilçeleriyle Acaristan Özerk SSC’den Türk, Kürt, Hemşin olmak üzere toplam 86.000 kişiden meydana gelen 16.700 hanelik nüfustan, 40.000’i Kazakistan SSC’ye, 30.000’i Özbekistan SSC’ye ve 16.000’i de Kırgızistan’a tahliye edilsin. Tahliye işi 1944 yılının Kasım ayında gerçekleştirilsin” (Zeyrek, 2001 s. 45).

Bugün Ahıska Türkleri hayatlarına ABD, Azerbaycan, Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan, Rusya ve Türkiye’de devam etmekte; kültür ve dillerini korumaktadırlar. Ahıska Türklerinin kurduğu sivil toplum kuruluşları Dünya Ahıska Türkleri Birliği (DATÜB) altında birleşmiş ve ülke sınırlarını aşan bir topluluk oluşturmuşlardır.

## Sanatta Ahıskalılar: Tiyatro ve Sinema

Tarihte göç ve sürgünlerle anılan Ahıskalı Türkler, yaşadıkları ülkelerin kültürel değişim ve gelişiminden de nasibini almıştır. Ahıskalılar mutfak kültürü, geleneksel sanatların yanı sıra sanatın sinema ve tiyatro alanındaki çalışmalarıyla da kültür varlığımıza farklı bir renk katmıştır. Sahne ve sinema sanatının özellikleri incelendiğinde tiyatro ve sinema yüzeyde çok yakın görünür. Sahne dramasıyla filme alınan drama arasında en göze çarpan ayrım, düzyazı anlatıyla film anlatısı arasındaki ayrım gibi bakış açısındadır. Örneğin, bir sinema oyuncusu yüzünü kullanırken bir tiyatro oyuncusunun sesiyle oynadığı herkes tarafından bilinir ancak tiyatronun sinema karşısında büyük bir avantajı vardır. Tiyatro canlıdır. Eğer sinemanın aralıklı çekilmesi nedeniyle tiyatroda bilinmeyen/yapılmayan birçok efekti başarabildiği doğruysa filmde oynayan insanların da izleyicilerle ilişki içinde olmadıkları doğrudur.

Ahıskalı Türklerin tiyatro ve sinemadaki kazanımları uzak geçmişe dayanmamaktadır. Lakin kabul etmek gerekir ki halk oyunları toplumun tiyatro kültürünün temelini oluşturmaktadır. Bu anlamda Ahıskalılar arasında yaygın olan halk oyunlarını göz ardı etmek, meseleye eksik bir yaklaşım sergilemek olur. Özellikle çocuk oyunları olarak bilinen; “Alaca”, “Beşkeçili”, “Yorganaltı”, “Kuk”, “Gizlenpuç”, “Aka baka-tünbül dika”, “Kala”, “Dağ”, “Kayışım Yağli”, “Dara”, “Tingildönme”, “Beşdaş”, “Çillingağaç”, “Tandur”, “Lal oyuni”, “Besleşmek”, “Dana” gibi oyunlar halk kültürünün incilerindendir (Hacılı, 1992, s. 130).

Tiyatro denildiğinde ilk akla gelen isim Âli Bey’dir. Âli Bey, Türk tiyatro tarihinin en önemli simalarından biridir. Ahıskalı

Kethüda Yusuf Cemil Efendi'nin oğlu olup 1844 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Babası, özel hocalar tutarak oğlunu yetiştirmiş ve ona devrin geçerli Batı dili olan Fransızcayı öğretmiştir. Tecrübe, vatanseverlik ve yabancı dil bilme özellikleriyle bilinen Âli Bey, Düyûn-ı Umûmiye müfettişi olarak doğu vilayetleri ile Irak'ta bulundu, oradan Hindistan'a geçti. Âli Bey, 1890-1893 yılları arasında Trabzon valiliği yaptı. Trabzon tarihi, bu göreve 1888 yılında geldiğinden bahisle onunla ilgili şu ifadelere yer vermektedir: "Âli Beyefendi, geniş ve ileri görüşlü bir devlet adamıydı. Padişah Sultan Abdülhamid'in tiyatroya karşı düşmanlığını bildiği halde Trabzon'da tiyatro çalışmaları yaptırdı. Jurnal edilmesine rağmen yılmadı. Sosyal hayatı geliştirmeye çalıştı. Samsunlu Hristiyan bir kızla evlendi. Âli Bey spora da değer verir, ata binmeyi sever, valiliğe atla gelip giderdi" (Zeyrek, 2006, s. 59).

Âli Bey devlet görevi yaparken bir yandan da çağının düzensizliklerini konu edinen tiyatro ve mizah yazılarıyla edebiyat dünyasında yer almıştır. *Diyojen* gazetesinin başlıca yazarı olan Âli Bey'in "Gölge etme, başka ihsan istemem." sözünü dilimize kazandırdığı da söylenir. O, Güllü Agop tiyatrosunun telaffuz öğretmenliğini yapmıştır. Bu sahnede oynanmak üzere *Geveze Berber*, *Kokona Yatıyor*, *Misafir-i İstiskal, Çıngırak, Abdi Ağa* gibi oyunları kaleme almıştır. Fransız yazar Moliere'den *Ayyar Hamza* ve *Memiş Ağa* gibi eserleri adapte etmiştir. Böylece bu eserler sahneye konulmuştur (Zeyrek, 2006, s. 59).

Âli Bey'in, zamanın Üsküdar Mülki Amiri Harputlu Tosun Paşa'yı alaya alan *Tosun Ağa* isimli eseri, tiyatro tarihimizde belirli bir kimseyi hedef alan ilk eserdir. Edebiyatımızda ilk defa kelimelere ters ve mizahi anlamlar veren odur. *Lehçetü'l-Hakâyık*

(Hakikatlerin Dili), bu tür sözlerden meydana gelen bir kitaptır. Yakın zamanda da basılan bu kitabın içinde ayrıca *Kokona Yatıyor*, *Misafir-i İstiskal*, *Ayyar Hamza* gibi tiyatro ve *Seyahat Jurnali* gibi gezi yazıları da yer almaktadır (Kutlu, 1973, s. 14).

*Lehçetü'l-Hakâyık*'tan örnekler:

***Aferin**:* Ucuz İhsan.

***Âlim**:* Bir şey bilmediğini bilen.

***Avanak**:* Yakayı ele veren hırsız.

***Avukat**:* Suçluların çamaşır yıkayıcısı.

***Beşik**:* Annelerin en kıymetli mücevherlerine mahsus mahfaza.

***Çocuk**:* Ailelerin gerçek reisi.

***Damat**:* Kaynana sahibi.

Sahne sanatında 20. yüzyıla damgasını vuran Stanislavski, Nemiroviç Dançenko, Vakhtangov gibi ünlülerin tiyatroya getirmiş oldukları sistem ve metotların tartışıldığı bir dönemde Ahıska'da 1930'lu yıllarda Kirmanşahlı yönetiminde "Adıgön" Halk Tiyatrosunun başarıları Ahıska Türklerinin millî gazetelerine manşet olmuştur (Memmedli, 2012, s. 28).

Tiyatroda Stanislavski sistemini sahne sanatlarının başyapıtı olarak gören sanat okullarının birinde tahsil gören Ahıskalı Alican Azizov çalışmamıza konu edindiğimiz ve tanınması gereken sanat insanlarımızın önde gelenlerindendir. Alican Süleymanoğlu 1952 yılında Özbekistan'da doğdu. 1944 yılında Ahıska'dan Özbekistan'a sürülmüş olan Alican Azizov'un ailesi 12 yıllık bir askeri gözetimin kaldırılmasıyla (1944-1956) 1958 yılında Azerbaycan'a göç etmiştir.

Azerbaycan'ın Gence şehrinde iskân eden ve 1959-1969 yıllarında orta ve lise tahsilini bitiren Alican Azizov, 1971 yılında o zamanki adıyla Mirze Ağa Aliyev adına Azerbaycan Devlet Medeniyet ve İncesanat Enstitüsü Drama ve Sinema Oyunculuğu Fakültesinde eğitime başlamış ve 1975 yılında okulu başarıyla tamamlamıştır.

1975 yılında dönemin Kültür Bakanlığı yazısıyla Sabit Rahman adına Şeki Devlet Dram Tiyatrosunda görevlendirilen Alican Bey, S. Rahman'ın *Nişanlı* Gız eserinde Cemal, M. F Ahındov'un *Hacı Gara* komedisinde Heyder Bey'i oynamıştır. Ailesinin Gence şehrinde yaşaması göz önünde bulundurularak Şubat 1976'da, yine Kültür Bakanlığının resmî yazısıyla Cafer Cabbarlı adına Gence Devlet Dram Tiyatrosunda göreve başlamıştır. Çeşitli senaryolarda rol alan Alican Bey, İsfendiyar Coşkun'un "*Komsomol*" eserinde Bahtiyar, İmran Gasımov'un "*Çevreni Genişlendirin*"de Sergey Ugalkov, Zeynal Halil'in "*Gence Kartalı*"nda Hagani, Elibala Hacızade'nin "*İtkin Gelin*"de Yusif, Orhan Kemal'in "*El Kızı*" eserinde Mazhar Bey, yine O. Kemal'in "*72. Koğuş*"unda Kaptan Ahmet, Nazım Hikmet'in "*Demokles'in Kılıcı*"nda A. B, W. Shakespeare'in "*III. Richard*"ında Bekingem Hersogu, Mustay Kerim'in (Başkır yazarı) "*Ateşi Atma Prometey*"inde Ecemşah, Dudaryev'in "*Astana*" eserinde Andrey Buslay, Aleksandr Gelman'ın "*Bir Toplantının Protokolü*"nde Potapov gibi karakterleri oynamıştır.

1976-1980 yıllarında Azerbaycan'da düzenlenen Genç Yetenekler yarışmalarında birincilikleri bulunan Alican Azizov, 1981 yılında Ermenistan'da düzenlenen SSCB Halklar Dramaturjisi Festivali'nde Azerbaycan'ı temsilen Gence Devlet Dram Tiyatrosu

M. Kerim'in "*Ateşi Atma Prometey*" oyunuyla festivalin galibi olmuş, dönemin SSCB Kültür Bakanlığı tarafından oyunculara para ödülü tahsis edilmiştir. O. Kemal'in "*72. Koğuş*" eserindeki Kaptan Ahmet'i canlandıran Alican Azizov, 1984 yılında bu rolüyle yılın en iyi erkek oyuncusu ödülünü almıştır.

Gence Devlet Dram Tiyatrosunun sahnesinde Robert Tom'un "*Kapan*", Marat Hagverdiyev'in "*Kıskanç Kalpler*" ve Poeziya Tiyatrosunun sahnesinde "*Hayır ve Şer*", "*Gül ve Zehir*", "*Sevgi Destanı*", Surhay Sefer'in "*Felekler Yandı Ahimden*", Ferman Rzayev'in "*Mimar Ecemi*", Aydın Murovdağlı'nın "*Alın Yazısı*" gibi eserlerinin sahnelenmesinde yönetmenlik yapmıştır. Ayrıca sinemada da oynayan Alican Azizov, Hüseyn Mehdiyev'in yönetiminde *Süt Dişinin Ağrısı* filminde Kerim'in babası, Ziya Şıhlinski'nin yönetiminde *Çevre* filminde Arif Muallim, Hüseyin Mehdiyev'in yönettiği *Şahit Kız* filminde Kaptan Mikayılov, Rövşen Almıratlı'nın *Cavathan* filminde küçük rütbeli subay karakterini canlandırmıştır. Alican Azizov hâlihazırda Azerbaycan Devlet Medeniyet ve İncesanat Üniversitesinde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır (Azizov, 2010).

Kültür ve sanatın Azerbaycan eğitiminde rolü hiç kuşkusuz önem arz etmekte olduğundan sadece büyük kentlerde değil, ilçe ve köylerde her beldenin nüfusu dikkate alınmak koşuluyla "Medeniyet Evleri" adı altında 300-500 seyirci kapasiteli "devlet kurumu" sahnelerinin olması sahne sanatlarına olan ilginin göstergesi olmuştur. Azerbaycan'da yaşayan Ahıskalıların, Saatlı ilçesi Adıgön köyündeki faaliyetleri bu bakımdan dikkate değerdir. Gerek folklor çalışmaları gerekse tiyatro etkinlikleriyle daima öncü olan Adıgön Sahnesi, hâlihazırda da ulusal ve uluslararası festivallerde

Ahıskalıları temsil etmede önemli katkı sunmaktadır. Bu sahnede 1980'li yıllarda Samed Vurgun'un *"Vagif"* oyununu yöneten Yusuf Ramizoğlu'nun başarısı tiyatroya ilginin artmasına zemin hazırlamış, 1990'lı yıllarda adı geçen bölgedeki birçok gencin üniversitede tiyatro alanında eğitim almalarını sağlayarak çığır açmıştır. Nitekim Rüstem Şakirov, Yaşar Huruşanov, Halit Bayraktarov, Nazım Aslanov gibi isimler Azerbaycan Medeniyet ve İncesanat Üniversitesinin tiyatro alanında mezun ettiği sanatseverleridir. 1990'lı yıllarda Rüstem Şakirov'un yönetiminde Eli Semedli'nin *"Toyda Çelentano Okuyor"* oyunu ardından *"Yarı Zarafat, Yarı Gerçek", "Gel Beni Gör, Derdimden…", "Olsa da Ölse"* gibi sahne performansına dayalı çalışmalara Halit Bayraktarov'un yönettiği Eli Emirli'nin "*Bala Başa Bela*" oyunu tiyatro topluluğunun niteliğini güçlendirmiş ve bölge halkının hafızasında uzun yıllar kalacak bir iz bırakmıştır. Yaşar Huruşanov rehberliğinde faaliyetini sürdüren "Adıgön" topluluğu defalarca ulusal TV programlarının konuğu olmakla beraber birçok uluslararası ve ulusal festivalden ödüllerle dönmüştür.

Günümüzde Ahıska Türklerini tiyatro sanatında temsil eden önemli isimlerden biri de Mikayil Efrasoğlu'dur. 1967 yılında Özbekistan Cumhuriyeti'nin Sırderya bölgesinin Gülistan ilçesinde doğdu. 1974-1984 yıllarında ortaokulu ve liseyi tamamladı. Ostrovskiy adına Taşkent Devlet Tiyatro ve Resim Sanatları Enstitüsünde eğitim görme hakkı kazandı. 1990 yılında bu enstitünün Kukla ve Komedi Tiyatro Oyunculuğu Bölümünü başarıyla bitirdi. Mikayil Efrasoğlu üniversiteden arkadaşlarıyla 1990 yılında Özbekistan Yazarlar Birliği Tağribat Merkezi çatısı altında Hoca Nesriddin Efendi Tamaşahanası adlı tiyatro stüdyosunu

kurdu. Mikayil Efrasoğlu'nun profesyonel sahnedeki ilk rolü Hoca Nesriddin Efendi olmuştur.

1992 yılında ünlü komedyen Talıb Haciyev, konuk olduğu bir televizyon programında Mikayil Efrasoğlu ile tanışır ve ona kendisiyle çalışma teklifinde bulunur. Teklifi kabul eden Mikayil Bey, birkaç yıl beraber çalıştığı Talıb Haciyev'in tecrübelerinden faydalanır ve onunla birkaç filmde rol alır. 1993 yılında Özbek filmi *"Şerif ve Merif"*te Tayır'ı canlandıran Mikayil Bey, 1995 yılında *"Eke Şerif Taşkent'te"* filminde başrollerden Şair Bala, 1997 yılında *"Şerif Ağa Hiva'da"* filminde yine başrollerden Cümmi'yi oynamıştır.

Kendi tiyatro ekibini kurma hayalinde olan Mikayil Efrasoğlu 1996 yılında **"**Sinko STL" şirketi çatısı altında dört komedyen oyuncudan ibaret **"**Kaynar Gülgü**"** grubunu oluşturur ve bu grup iki yıl faaliyet gösterir. 1998 yılında Mikayil Efrasoğlu'na Özbekistan Türk Millî Medeni Merkezinde çalışmak üzere görev teklif edilmesiyle adı geçen grubun faaliyeti durdurulur.

Mikayil Bey'in Özbekistan Türk Millî Medeni Merkezinde hedefi Ahıskalı Türklerin Anadolu şivesini, kültürünü yaşatmak ve geliştirmek olmuştur. Mikayil Bey, 1998 yılında merkez çatısı altında Ahıskalı Türklerin ilk tiyatrosu olan **"**Miko**"** komedi tiyatrosunu kurar. Bu tiyatroyu 24 yıldır yönetmektedir. Ahıska Türklerini konu alan ilk sinema filminin senaryosu onun kaleminden çıkar ve 1999 yılında Kazakistan'ın Turgen ilçesinde çekimler gerçekleşir. 2000 yılında vizyona giren "*Tatlı Puvar*" filmi Mikayil Bey'i yeni bir filmin senaryosunu yazmaya cesaretlendirir ve 2002 yılında *"Borç"* adlı ikinci film yine Kazakistan'da çekimlerini

tamamlar. Her iki film TRT 1, TRT 2 ve Kanal 7 kanallarından yayınlanmıştır.

İsim değişikliği yaparak "Miko Show" adıyla çalışmalarını sürdüren tiyatro ekibi turneler gerçekleştirmiş, kendi oyunlarıyla Kazakistan, Kırgızistan, Rusya, Azerbaycan, Türkiye ve ABD'deki seyircileriyle buluşmuştur. Mikayil Efrasoğlu'nun yazdığı ve yönettiği *"Gelin Kaynana", "Dedeynen Nene", "Hasta Ana", "KDO Şirketi ", "Amerika", "Gazete", "Şayir", "Kaya", "Gögden Gelen Misafir", "Gelin Kaynana-2", "Skayp"* gibi oyunlar halk tarafından ilgiyle izlenmiştir.

"Miko Show" tiyatro topluluğu tanınırlık bakımından Ahıskalı Türklerin günümüzdeki öncü tiyatro grubu sayılır. Grubun beş video albümü mevcuttur. Tiyatro ekibinde Sanat ve Medeniyet Enstitüsü mezunu olan Malik Suleymanov, İlham Usmanov'la beraber Aladdin Allazov gibi yetenekli oyuncular yer almaktaydı. Aladdin Allazov 2011 yılında 45 yaşında hayata veda etmiştir. Aladdin Bey'in, oyunculuk yeteneği Ahıskalı Türklerin hafızasında derin izler bırakmıştır. Onun Şuşa Nene, Gülcan rolleri seyircilerimiz tarafından ayakta alkışlanmıştır.

2013 yılının 7 Nisan tarihinde Taşkent şehrinin Türkistan Sanat Sarayı'nda "Miko Show" tiyatrosunun 15. faaliyet yılı muazzam bir konser programıyla halkla buluşmuştur (Afrasoğlu, 2015). Sahne sanatında Ahıskalı Türklerin varlığını hissettirecek bir başka tiyatro topluluğumuz "Ahıska'nın Sesi" tiyatro topluluğudur. Bursa şehrinde 1999 yılında tiyatro topluluğu olarak faaliyete başlamıştır. Kemal Mizam, Veysel Uravelli, Canpolat Abbasoğlu, Enver Avazoğlu, Yunus Mustafaoğlu, Hayrullah Binali gibi

isimlerin yer aldığı topluluğa Mizam Kemal ve Veysel Uravelli rehberlik etmektedir.

Mizam Kemal 1984 yılında Özbekistan'ın Fergana Vadisi'nde doğdu. Ahıska Türklerinin tarihinde Fergana Olayları olarak bilinen malum olaylardan sonra ailesi Azerbaycan'a, oradan da 1997 yılında Türkiye'ye göç etmiştir. Kemal Mizam lise tahsilini Türkiye'de bitirdikten sonra (2005) Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümünde eğitimine devam etmiş, 2009 yılında üniversiteyi başarıyla bitirmiştir. Bursa Olay TV'de yayın şefi olarak da çalışan Kemal Mizam, birçok belgesel ve sinema filminin yönetmenliğini yapmıştır. *Sürgün* (Belgesel 2007) filmi, Altın Salkım Belgesel Film Yarışması, amatör dalda Ekonomi ve Turizm Bakanlığı özel ödülüne layık görülmüştür (2008). Ayrıca kurmaca dalında Ulusal Öğrenci Filmler Festivali finalist jüri özel ödülü (2007) almıştır. Mizam Kemal'in uzun metrajlı ilk filmi *"Hayal"* filmidir (2009). Bugünlerde gösterime giren *"Ben de Sevdim"* filminin senaryosunu Veysel Uravelli yazdı, yönetmenliğini Mizam Kemal ve İlhan Öztürk yaptı. Filmde Ahıska'nın Sesi tiyatro topluluğunun oyuncularıyla beraber toplam elli beş Ahıskalı hemşerimiz rol aldı. Filmin senaryo yazarı ve başrol oyuncusu Veysel Uravelli 1981 yılında Azerbaycan'da doğdu. 1998 yılında ailesiyle beraber Türkiye'ye göç etti. Bursa'da tiyatro eğitimi aldı. Tiyatro topluluğunda genellikle oyun yazarlığı yaptı ve başrol oyunculuğunu üstlendi. Adı geçen "*Hayal"* ve "*Ben de Sevdim"* filmlerinin senaryosunu da o yazdı (Uravelli, 2014).

**Sanata Bakış**

Dramatik sanatta teknik, senaristin asıl amacını belli bir sanat biçimi içinde yansıtabilmesine yarayan ustalıklar ve araçlar

bütünüdür. Genelde bu teknikteki bazı ögeler evrenseldir; bunlar her çağda bütün oyun yazarları için geçerli olan ustalıklar ve araçlardır. Önemli olan bu araçların abartılı olarak kullanılmamasıdır (Nutku, 1997, s. 45).

Alexander Dumas, oyun yazma için "Çok kolay." diyor. "Birinci perde açık, son perde kısa, bütün perdeler ilginç olmalı." Gerçekten de bu iş bu kadar basit olsaydı herkes oyun yazarı olurdu. Burada yalnızca teknikle ilgili söylenmiştir bu sözler. Oysa yazılması zor olan oyun, tekniği açısından zor olan oyun değil, söyleyeceği şeyi olan ve bunu en iyi biçimde seyirciye iletebilen oyundur. Bu işte de ilk adım *konu*dur. Konusu cılız ama tekniği sağlam bir oyunun ömrü kısadır. Önemli olan, yazarın ilginç bir sorunu ya da sorunları içeren konuyu seçmesi, bu konuyla ilgili söyleyebileceği bir şeyi olması ve söylemek istediğini en etkili biçimde seyirciye iletebilmesidir. Böylece konu, artı tema, artı biçim bütünlüğünün ortaya çıkması gerekir. Ünlü yazar Tolstoy, sanatta bulunması gereken koşullar şunlardır, diyor:

"Yeni bir fikir, eserin içerdiği şey, insan için önem taşımalıdır.

Bu içerik, insanların anlayabileceği bir açıklıkla ifade edilmelidir.

Yazarı, eseri yazmaya iten, bir dış dürtü değil içsel bir ihtiyaç olmalıdır" (Tolstoy, 2008, s. 85).

Bu anlamda sanat eserlerini değerlendirirken bazıları sadece içeriğin önemini, bazıları biçimsel güzelliği, bir başkasıysa sanatçının içtenliğini ve dolayısıyla doğruluğunu görür. Onlar, gördükleri şeye göre sanatın doğasını tanımlar. İnsanların çoğunluğu böyledir. Bu çoğunluğun taleplerini karşılamayı hedeflemiş üç

estetik kuramın yaratıcıları da böyleydi. Bu üç kuram, sanatın bütün öneminin yanlış anlaşılmasına neden olmuş ve üç temel koşulun birbirinden ayrı tutulmasına dayanmıştır. Bu yüzden, bu üç yanlış sanat kuramının, bunlardan her birinin gerçek sanatın üç temel koşulundan yalnızca birini kabul etmesi doğal bir sonuç olarak birbiriyle çatışır.

İlk kuram, "Eğitim Kuramı": Sanat eserini, yeni olmasa da bir konuya sahip ahlaki içeriği yönüyle bütün insanlar için önemli olan, güzellik ve ruhsal derinlikten bağımsız bir şey olarak kabul eder.

İkinci kuram, "Sanat İçin Sanat Kuramı": Sanat eserini sadece biçimsel güzelliğe sahip, yenilikten, içeriğin öneminden ya da içtenlikten ayrık bir eser olarak kabul eder.

Üçüncü kuram, "Gerçekçi Kuram": Sanat eserini sadece yazarın konusuyla olan ilişkisinin içtenliğine, yani doğruluğuna göre değerlendirir. Son kuram der ki her ne kadar önemsiz olursa olsun, yazarın anlattığı ile ilişkisi içten, yani doğru ise az çok güzel bir biçimle iyi bir sanat eseri olabilir.

Bütün bu kuramlar temel bir noktayı unutmaktalar: Ne önem ne güzellik ne de içtenlik, bir sanat eseri için yeterli koşulu sağlar. Sanat eserinin temel koşulu, sanatçının yeni ve önemli bir eser üretmesi gerektiğinin farkında olmasıdır.

**Sonuç**

Ahıskalı Türkler Osmanlı'dan kopartılmış, Rusya'nın hegemonyasında tarihi yurtlarından sürgünlere gönderilmiş olsa da kendi kimliklerini, gelenek ve göreneklerini korumuş ve gelecek nesillere aktarabilmiştir. Bu anlamda sahne sanatının ve görsel sanatın rolü ve etkisi hiç kuşkusuz önemli ögelerdendir.

Bir konu üzerinde saatlerce hatta aylarca konuşulabilir. Konferanslar, seminerler, sempozyumlar düzenlenebilir. Ama bazı konuların sanat üzerinden halka aktarılması, hem de üç beş dakikalık görsel sanatla sunulması, olumlu, çok daha verimli tepkiler yaratabilir. Tanıtım hususunda sanatın dili hiç kuşkusuz en etkileyici unsurdur.

Türkiye'de ve dünyada hâlen Ahıskalı Türklerin tanınmasında sorunlar yaşanıyorsa burada özellikle sanata gönül veren insanlarımızın çalışmalarının nitelik ve nicelik olarak mevcut koşullarla rekabet edemeyişinden kaynaklandığına inanıyorum. Sanata gönül veren insanlarımızın çalışma koşulları maddi anlamda asgari oranın altında varlık göstermekle beraber, ortaya konulan sanatın nitelik anlamında da tartışılır olması eksikliğimizin bariz göstergesidir. Bu alandaki projelerin geliştirilmesi ve Ahıskalı Türklerin tanıtımına hizmet edecek ciddi çalışmaların desteklenmesi gerekmektedir.

## KAYNAKÇA


Afrasoğlu, M (2015). *Röportaj*. Bişkek: Anılar.

Aliyeva D. (1981) *Ürek Bir Dilek Bir* Bakü, s.145.

Azizov, A. (2010). *Röportaj*. Gence: Anılar.

Brosset M. (1849), *Histoire de la Georgie*. Petersbourg, s.33.

Gadlo A.V. (2006), *Etniçeskaya İstoriya Severnogo Kafkaza* (V-X vv), Leningrad. s. 56-57.

Hacılı A. (2009), *Veten Bilgisi* İstanbul: Ahıska Reklam Ajansı. s.7.

Hacılı A. (2009), *Veten Bilgisi* İstanbul: Ahıska Reklam Ajansı. s.51.

Hacılı A. (1992). *Geribem Bu Vetende*. Bakü: Gençlik.

Kartlis Tshovreba. (*İstoriya Gruziya*) Tiflis. T.1, s.320

Kâtip Çelebi (1732) *Cihannüma*, İbrahim Müteferrika Matbaası, İstanbul, s.406-409.

Kırzıoğlu F. (1992) *Yukarı Kür ve Çoruh Boylarında Kıpçaklar.* Ankara, s.113.

Kutlu, Ş. (1973). *Lehçetü'l-Hakâyık*. İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.

Kyuhelbeker V.K. *Lirika i Poemı* ,M, 1939,t,I bkz,A.K.Bakıhanov *Soçineniya, Zapiski, Pisma,* Bakü 1983 s 270-278

Lunin M.S. (1987), *Pisma iz Sibiri.* Moskova, s.15.

Marr N.Y., Briere M. (1931) *La Langue Georgienne.* Paris, s.615.

Marr N.Y. (1938) *O yazıke i istorii abhazov*. M.L, s.49-50.

Marr N.Y. (1938) *O yazıke i istorii abhazov*. M.L, s.51.

Memmedli, Ş. (2012). *1930'larda Adıgön*. Ankara: Bizim Ahıska.

Miminoşvili O. (1999) *Gürcistan'da Etnografik Yolculuk*, çev. H. Özkan, İstanbul: Çiviyazıları/ Mjora Yayınları, s.97.

Mroveli L. (1979), *Jizn Kartliyskih Tsarey*. M, ve bkz. Hroniki T. SMOMPK. Tiflis,1900 no.28, s.1-5,44.

Muravyev N.N. (1951) *Karskiy Zapiski*, "Ruskiy Arhiv" 1885 kn, III: *Vospominaniya Bestujevıh*, Moskova.

Mürseloğlu R. (2006) *Hala Susmakta Kars, Erzurum, Ardahan*. Ahıska Dergisi 6. Sayı, İstanbul sayfa 4-5.

Nutku, Ö. (1997). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı.

Toğan A. Z. V. (1981) *Umum Türk Tarihine Giriş.* İstanbul: Enderun Kitabevi .s.410.

Tolstoy, L. (2008). *Sanat Nedir*. İstanbul: Şule.

Uimz. S. A. (2004) *Ermenistan terörü, "Hristiyan" Ülkenin Gizinleri*. 1cild. İngilizceden çeviren Z.Ağayev. Bakü, s. 34-75

Uravelli, V. (2014). *Röportaj.* Bursa: Anılar.

Yunusov A. (2000) *Meshetinskie Turki: Dvajdı Deportirovannıy Narod*. Baku, s.17-18.

Zadonskiy M.A. (1989), *Jizn Muravyov'a, Dokumentı i Vospominaniya*, Moskova. s 240-246.

Zehtabi M.T. (1999) *İran Türklerinim Eski Tarihi*, Tebriz, , s. 719.

Zeyrek Y. (2001) *Ahıska Bölgesi ve Ahıska Türkleri.* Ankara, s. 9.

Zeyrek Y. (2001) *Ahıska Bölgesi ve Ahıska Türkleri.* Ankara, s. 11.

Zeyrek Y. (2001), *Ahıska Bölgesi ve Ahıska Türkleri.* Ankara, s. 14.

Zeyrek Y. (2001), *Ahıska Bölgesi ve Ahıska Türkleri.* Ankara, s. 45.

Zeyrek, Y. (2006). *Ahıska Araştırmaları*. Ankara: Bizim Ahıska.

Zeyrek Y. (2008) *Tarihin Okunmamış Sayfası.* İstanbul, "Ahıska" dergisi, s. 5.

# BÖLÜM III

# Klasik Dönemden Çağdaş Sanat Akımlarına Metafizik Düşüncenin İzdüşümü[1]

**Seda AĞIRBAŞ**[2]

## Giriş

İmgelerin, sembollerin, metaforların ve soyut ifadenin sanat aracılığıyla yer bulduğu ve düşünce yolu ile kavramsallaştığı düşünce biçimleri her dönemde karşımıza çıkmıştır. Antik çağdan itibaren felsefenin epistemoloji, ontoloji, etik, estetik gibi temel araştırma alanlarının dışında ama içiçe geçtiği metafizik öğreti doğa ve fiziğin kaynağında yer almıştır. Ortaçağa gelindiğinde teolojik düşünce sisteminde kısa zamanda tanrısallık kavramıyla biçimlenen düşünce olarak yön değiştirmiştir. Ancak yine de düşünürlerin ve özellikle sanatçıların bir ifade dili olarak kullanılagelen metafizik

---

[1] Çalışma, 17 Ağustos 2024 tarihinde 12. Uluslararası Mardin Artuklu Bilimsel Araştırmalar Kongresinde sunulan Metafizik Düşüncenin Sanat Akımlarındaki İzdüşümü başlıklı bildiri özetinin içerik ve görsellerle genişletilmiş hâlidir.

[2] Dr. Öğr. Üyesi, Ege Üniversitesi, Bergama Meslek Yüksekokulu, El Sanatları Bölümü, İzmir/Türkiye, Orcid: 0000-0002-2649-5078, sedaagirbas@gmail.com

düşünce sanat akımlarda sıklıkla ele alınmıştır. Buradan yola çıkarak ele alınan çalışmada antik çağdan itibaren sanatçının varoluşsal kaygılarında, iç dünyalarını dışavurumunda kullandığı imgeler, soyut ifadeler, çağrışımlar metafiziğin bütününde yer aldığı anlaşılmıştır. Kavramların resimsel ifadeye dönüşümünü izlemek ve bu yolla sanatçı ve izleyen olarak bireylerin deneyimine sağladığı katkıyı gözlemlemek amacıyla araştırmanın giriş bölümünde metafizik düşüncenin kökenine gidilmiştir. Aristoteles ile başlayan Rodoslu Andronikos'la devam eden Platon ve Parmenides'ten sonra farklı bir ilerleyişle Ortaçağda skolastik düşüncenin temelinde yer alan tanrısallık problemiyle örtüşen bir kavram olduğu gözlenmiştir. Yeniçağda George W. Leibniz, René Descartes, Emmanuel Kant ve George W. Hegel gibi düşünürlerin de metafiziği ele aldıkları saptanmıştır. Çalışmanın gelişme bölümünde sanat akımlarında metafizik kavramların, nasıl değerlendirdikleri, sanatçıların eserlerinde nasıl bir ifadeye dönüştüğünü gözlemlenmiştir. Klasik dönemde Palton ve Aristoteles'in, Plotinos'un düşünceleri Rönesans'ta Yeni Platonculuk (Neo Platonizm) olarak sanatçıların eserlerinde yeniden görülmüştür. Antikitenin (Antik Yunan ve Roma medeniyetinin) bilimde edebiyatta, felsefede kültürde ve sanatta yeniden canlandığı Rönesans ve ardından gelen Barok resim sanatında eserlerin ikonografik incelemesi yapılmıştır. Bu sanat yapıtlarındaki metafizik öğeler, mecazlar, sembollerin etkileri izlenmiştir. Modern sanat akımlarında ise ele alınan sanat yapıtlarında soyut ifadelerin, bireysel yaklaşımın, hâkim olduğu görülürken varoluşçuluk, bireyin yaşadığı kaygılar, savaşın toplum ve insanlar üzerindeki olumsuz etkileri, zaman, mekân ve yokoluş gibi metafizik kavramların yer aldığı anlaşılmıştır. Metafiziğin bir

sanat akımından ziyade resimde Giorgio de Chirico ve Carlo Carra gibi sanatçıların yapıtlarında bir sanat eğilimine dönüştüğünü ve bunun ardından Fütüristleri, Dadaistleri Sürrealistleri etkilediğine değinilmiştir. Akım içinde yer alan her bir sanatçının yapıtını ikonografik çözümleme yöntemiyle ele alınmış. Sonuç bölümünde de çağdaş sanat akımlarında metafizik düşüncenin kavramsal sanata dönüşerek varlığını sürdürdüğünü, sanatçıların yapıtlarında her daim yer aldığı sonucuna ulaşılmıştır.

## 1-Metafizik Düşüncenin Temelleri

Metafizik düşüncenin temellerinin Antikçağ'da atıldığı bilinmektedir. Amacı şeylerin gerçek doğasını, var olanın var olmak bakımından anlamını, yapısını ve ilkelerini belirleyen felsefî bir araştırma alanı olarak metafizik, "fizikten sonra gelen" anlamını taşır. Yunanca, sonra, öte anlamlarına gelen meta sözcüğüyle doğa ve fizik anlamlarını veren phusika sözcüğünden meydana gelmiş olan terim, doğaötesi anlamını verse de sonraları doğaüstü terimlerle karıştırılmıştır (Cevizci, 2001: 1-2). Metafizik, Aristoteles'in ilk öğrencileri tarafından, onun kendisinin ilk felsefe adını verdiği konu üzerine atıfta bulunmak için kullandığı bir deyim iken İÖ 1. Yüzyılda Rodoslu Andronikos'un, Aristoteles'in doğabilimlerini kapsayan çalışmalarından sonra gelen kitaplarına *Yu. Meta ta phusika* (Eco, Fedriga, 2023: 302-303) adını vermesiyle kavram karışıklığı oluşmuştur. Fiziğin ötesinde ya da dışında sayılan düşünceyle ilgili bir anlam taşıyan metafizik giderek idealizm ve spiritüalizm ile iç içe geçmiştir. Yüzyıllar boyunca doğadışı niteliğini sürdürerek çeşitli anlamlarda kullanılmış, felsefe, teoloji, ontoloji ve epistemoloji ile anlamca eş tutulmuştur. Hançerlioğlu'na göre (2018) bu anlamdaşlık, tanrıbilim dışındaki (çünkü tanrıbilim,

yapısı gereği metafiziktir) diğer bilimleri metafizik yapılı saymaktan ve metafizik yapıya sokmaktan ötürüdür ve varlığın duyularla algılanamayan halleri üzerine varsayılan kurgular olarak günümüze kadar sürüp gitmiştir (Hançerlioğlu, 2018: 258).

Metafizik, Antikçağ düşünürlerinin ilgilendiği düşünsel alanlardan biri olmuştur. İlk olarak Kolophon'lu Ksenofanes'in teolojik alanda değişmezlik sorununu öne sürmesi ve değişmez nitelikte tek bir tanrı tasarımlamasıyla metafiziğin yüzyıllar boyunca bu anlamda kullanılmasına yol açmıştır. Ksenofanes'i izleyen Parmenides'e göre değişmezlik unsuru varlığın temelidir, değişirlik de duyuların bir varsayımı olur. Ardından Platon düşünceyi tanrılaştırmıştır ve onun sanat hakkındaki düşünceleri gerek metafizik yani hakikat, gerekse epistemolojik bilgi felsefesine dayanmaktadır. Platon'un dünyası aldatıcı güvenilmez olan duyularla algılanan fiziksel dünya; hayallerle duygulardan tamamen özgürleştirilmiş akıl yoluyla anlaşılabilen, gözle görülmeyen gerçek dünyadır (Barrett, 2015: 47). Aristoteles de, kendi katkılarıyla birlikte, bütün bu düşünceyle kavranan ilkeler'e ilk felsefe adını vermiştir. Böylece Thales'ten Platon'a kadar varlık öğretilerini inceleyip varlığın özdeksel nedenlere bağlanmasını eleştiren Aristoteles'e rağmen Andronikos'la metafiziğin yönü değişmiştir (Erdoğdu, Caymaz, 2020: 1148).

Antikçağda belirlenmiş bulunan metafiziğin değişmezlik, devimsizlik, deneydışılık ve tanrılık gibi temel öğeleri, yoğun bir tanrısallığın egemen olduğu ortaçağın skolastik düşüncesine kolaylıkla oturmuştur. Metafizik deyimi de Petrus Abaelardus, Aquinolu Saint-Thomas, Albertus Magnus gibi ortaçağın skolastik düşünürleri tarafından teolojiyle eş kılınmıştır. Aristoteles'in "doğa

bir aşamalar sırasıdır" görüşünü savunan Aquinolu Thomas'ın "*yukarıdakinin maddesi aşağıdakinin biçimidir, bu yüzden de doğasal düzen ile tanrısal düzen fiili güç olarak birbirine benzerdir*" demesi bu görüşü daha da güçlendirmiştir. 16. Yüzyılda Rönesans'la birlikte metafizik dünya görüşü, doğa bilimlerinin güçlenmesiyle büyük oranda gücünü yitirse de Yeni Platonculuk metafiziği destekler niteliktedir (Gökberk, 2004: 149-151)

Aklı ve bireyciliği destekleyen felsefi ve sosyal bir hareket olan Aydınlanma döneminde metafizik deyimi varlık bilim anlamında kullanılmaya başlar. Emmanuel Kant, George W. Hegel, George W. Leibniz, Arthur Schopenhauer, René Descartes ve Henri Bergson gibi Yeniçağ'ın düşünürleri kendiliğinde şey'in bilgisiyle Kant, varlık yasalarını bulmak için düşünen benliğin bilgisi ile Leibniz, doğanın ardında gizlenen ve ona imkân veren varlık bilgisiyle Schopenhauer, sezgi temelli bilgiyle Bergson, doğasal ve biçimsel olmayanın bilgisi ile Descartes'ın görüşleri metafiziğin temelinde yer alır. Hegel'e gelinceye kadar bu çağın metafiziği "duyularla kavranılanın dışındaki varlık" ve "görünüşlerin ardındaki kendilik" olarak ele alınmıştır ki araştırmamızda da temel olarak Yeniçağın metafizik görüşünün sanat akımlarına etkisi üzerinde durulmuştur.

## 2-Rönesans'tan Modern Sanat Akımlarına Metafizik Düşünce

Klasik dönemin sanatında, insanın merkezi konumu ve insan potansiyelinin sınırsızlığına dair metafizik düşünceler önemli bir yer tutar. Antik Yunan ve Roma felsefesine olan dönüş, Platon'un İdealar dünyası ve Yeni Platonculuk (Neoplatonizm) gibi metafizik kavramlar Rönesans sanatını etkiler. Sanatçılar, gerçeği araştırırken matematiksel oranlar ve ideal güzellik kavramları üzerine

yoğunlaşır. Leonardo da Vinci'nin *Vitruvius Adamı* çizimi, insan vücudunun mükemmel oranları aracılığıyla evrensel düzeni ve idealize edilmiş güzelliği metafizik bir perspektifle işler. Mitoloji, dini konular ve doğa motifleri aracılığıyla metafizik kavramlar yansıtılır. Botticelli'nin *Venüs'ün Doğuş*'u, Platon'un İdealar dünyasına atıfta bulunurken, Raffaello'nun *Atina Okulu* tablosu Neoplatonik felsefeyi resmeder. Sanat eserlerindeki detaylı anatomi çalışmaları ve idealize edilmiş insan figürleri, metafizik düşüncenin estetik ve felsefi boyutlarını gösterir (Krausse, 2005: 14-15).

Romantizm akımında duygusal ve duyusal deneyimler, insanın içsel dünyası ve doğanın derinlikleri metafizik düşüncelerle keşfedilir. Sanatçıların bireysel duygusal deneyimlerini, rüyalarını ve hayal güçlerini vurguladıkları eserlerinde metafizik düşünceler, ruhsal keşif ve evrensel bağlantıya olan özlem üzerinden sanatın anlamını derinleştirir. Örneğin, Caspar David Friedrich'in manzara resimleri, insanın doğa karşısındaki küçüklüğünü ve evrensel ruhla olan ilişkisini metafizik bir perspektifle yansıtır. William Blake'in eserleri, mistik ve dini semboller aracılığıyla metafizik bir dünya görüşünü işler (Claudon, 2006: 42).

Modernizm döneminde, sanatçılar geleneksel değerleri sorgularken, zaman, mekân ve gerçeklik gibi metafizik kavramları da ele alırlar. Felsefi akımların etkisi altında, özellikle Nietzsche'nin varoluşçuluğu ve Martin Heidegger'in fenomenolojisi gibi düşünceler sanatı derinlemesine etkiler. Gerçekliğin özü, bilginin doğası ve insanın yerinin sorgulandığı bir dönemde, sanat metafizik bir keşif alanı olarak önem kazanır. Dönemin sanatçıları soyutlama, geometrik düzenlemeler ve deneysel ifade biçimleri aracılığıyla metafizik düşünceleri yansıtan eserler üretirler. Pablo Picasso'nun

kubist resimleri, zamanın ve mekânın parçalanmış algısını vererek metafizik bir boyut kazanır. Marcel Duchamp'ın hazır nesneleri (ready made) sanatın ne olduğunu ve gerçekliğin tanımını sorgulayan bir metafizik duruş sergiler (Lynton, 2004: 134).

**3-Metafizik Resmin İkonografisi**

20. yüzyıla gelindiğinde modern sanat akımları içinde yer alan Metafizik Resim başlı başına metafizik düşünceyi temal alan bir hareket olarak karşımıza çaıkmakatdır. Carlo Carra, Giorgio de Chirico ve Alberto Savinio'nun İtalya-Ferrara'da bir araya gelerek yarattıkları *Metafizik Resim* bu üç ressamın Roma'da yayımlanan *Valori Plastici* adlı dergiye yazdıkları yazılarla ve ortak ilkelerle yayılır (Foster, Krauss, Bois ve Buchloch, 2004: 96-97).

Metafizik resimde genellikle soyut ve gizemli bir atmosfer oluşturmak, izleyicide derin düşünceler ve duygusal tepkiler uyandırmak için kullanılan bu sembollere sıkça rastlamaktayız. Geniş, boş meydanlar, insanın yokluğunu ve izole bir atmosferi sergiler. Boşluklar, metafizik düşünceleri, yalnızlığı veya zamanın duruşunu simgeler. Uzun gölgeler, gerçeküstü bir atmosfer oluşturur ve zamanın geçişini, belirsizliği veya düşsel bir atmosferi yansıtır. Yoğun görülen ikonografik öğeler ise, geometrik yapılar ve mimari unsurlardır. Bu yapılar, düzen, denge ve nesnelerin soyutlanması gibi temaları yansıtabilir. Ayrıca, geometrik yapılar, fiziksel dünyanın ötesinde bir gerçeklik algısı oluşturmak için kullanılır. Bazı metafizik resimlerde, heykeller ve rölyefler gibi üç boyutlu objeler sıklıkla görülür. Bu objeler, gerçekçi olmayan bir atmosfer oluşturur ve izleyiciyi gerçeklik ile hayal gücü arasında bir deneyime davet eder. Metafizik resimlerde genellikle sembolik anlamlar taşıyan nesneler kullanılır. Örneğin, saatin varlığı veya yüzeyindeki

çatlaklar, zamanın geçişini veya kaosu temsil eder. Bu nesneler, izleyicinin sanat eserini derinlemesine incelemesini ve farklı katmanlarda anlamlar keşfetmesini sağlar. Rüya benzeri imgeler de metafizik eserlerde yoğundur. Gerçeklik ile hayal gücü arasındaki sınır bulanıktır ve izleyicinin farklı düşünsel dünyalara yolculuk etmesini sağlar (Baldacci, 1989: 66-68).

Metafizik resim, izleyicileri düşünmeye teşvik eden ve duygusal keşiflere açık olan bir sanat formu olarak bilinir ve metaforlar da bu alanda önemli bir yer teşkil eder. Sanat yapıtlarında, soyut kavramları veya kavramsal gerçekleri anlamak ve ifade etmek için kullanılan sembol veya imge olarak sıklıkla gerçeklikten öteye geçen, soyut bir anlam veya duygu ifade etmek amacıyla kullanılır. Zamanın doğasını ve insanın algıladığı gerçekliği durağanlık, döngüsel bir akış veya belirsizlik gibi metafizik sembolleri de kullanır. Bu çağrışımlar, zamanın evrensel ve soyut bir kavram olduğunu vurgular ve insan varlığının bu kavramla olan ilişkisini sorgular. Sonsuzluk ve boşluk gibi kavramlar gibi metafizik metaforlar aracılığıyla eserlerde ifadesini bulur (Rosenberg, 1989: 223).

Birinci Dünya Savaşı yıllarında İtalya'da gelişen Metafizik Resmin Dadaizm ve Fütürizm akımıyla paralel geliştiği bilinmektedir. Dadaistler Fütüristlerin manifestolarından etkilenirken Metafizik Resim hayali unsurlardan etkilenerek Sürrealizme doğru ilerleme göstermiştir. 1910'larda özellikle Giorgio de Chirico tarafından temsil edilen akım ardından aykırı nesnelerin canlandırıldığı sakin, boş mimari sahneleri anlatmak için ortaya atılan bir terim olarak Carlo Carra ile devam etmiştir (Rona, 1997: 1208). Chirico sanatının erken yıllarında Alman Romantik

ressamlardan Arnold Böcklin ile Max Klinger'den çok etkilenmiştir, mitolojik konuları seçmesine klasik kaynaklara eğilmesine neden olmuştur (Owen, 1989: 7).

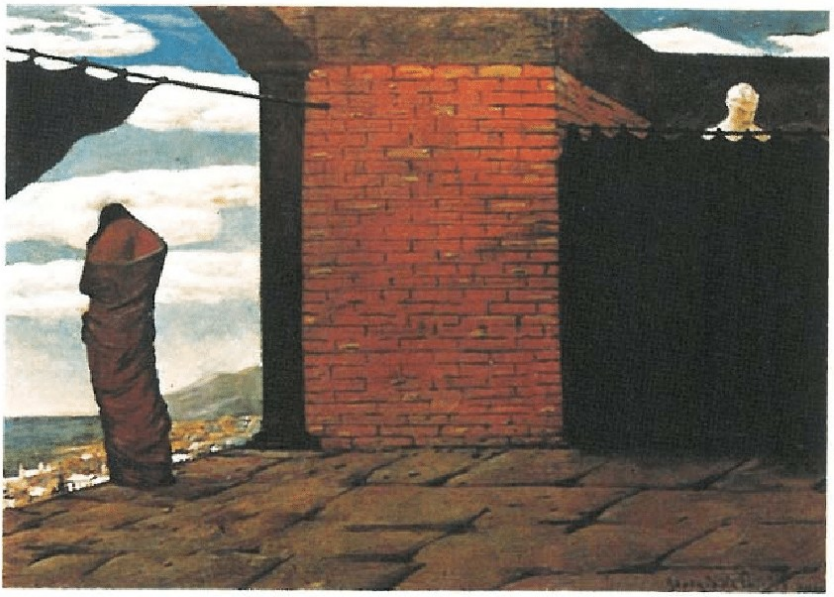
Erken dönem çalışmalarında "doğa ötesi/fizikötesi" olarak nitelendirilebilecek çalışmalar yapmaya başlamış, bireyin kendine ve dünyaya yabancılaştığı durumları anlatım tarzıyla Fransız avangard akımın temsilcisi Guillaume Apollinaire'in dikkatini çekmiştir (Lucie-Smith, 2004: 103). Resimlerinde Schaupenhauer ve Nietzsche'nin öğretileri, hayat hiçliğinin önemi ve bu hiçliğin sanatsal ifadeye dönüşümü derinden hissedilir. Nietzsche'nin Ecce Homo adlı kitabında yer verdiği Torino'nun ıssız ve kasvetli meydanlarının betimi, görkemli melankolik havası Chirico'nun sezgisel gücüyle şekillenir (Földenyi, 2020: 49). Resim sanatında kendisi tarafından temsil edilen metafizik eğilim, insanın içinde yer almadığı adeta yaşananın ötesinde mevcut bir görünüm varsayımında bulunan tasvirlerden oluşmaktadır. Mankenler, binalar, korkuluklar ve bütün cansız nesnelerin doldurduğu sahneler içinde geçen zaman ve insanın ötesinde var olan âlemin varlığı ve özellikle keskin bir yalnızlık duyumu hâkimdir. Biçimler mevcuttur ancak renkçi ve biçime ilişkin bir yaratma bu sanat için söz konusu değildir. Bu biçimler belirgin bir şekilde fizikötesi bir âlemin yansıtılmasından ibarettir (Beksaç, 2000: 119).

Sanatçının yapıtlarında sonsuzluğun ifadesi vardır. Mekânda sürekliliği telkin eder düzendeki kemerli, boş meydanlar bazen tek insan figürüyle anlamlandırılır. Bu tasvirler sonsuzluk, yalnızlık, sınırsızlık duyguları uyandırmaktadır. Eserlerinde kullandığı soğuk, solgun bir ışık, gri ve kahverengi renkler atmosfere melankolik bir görünüm kazandırmaktadır. Geç dönem çalışmalarında manken

görünümünde figürlerle değişik nitelikte kompozisyonlar oluşturduğu görülür (Kınay, 1993: 252).

Ressamın terkedilmiş meydanları, sıradan nesneleri tuhaf bir biçimde bir araya getirişinde, yüzeyde dolaysız, gerçek ilkel yapıları ve çocuksu saflık ve sadeliğe sahip tarzıyla Sembolist ressam Henri Rousseau'nun etkisi görülür. Bu eserlerin etkisi izleyicinin kısmen yavaş yavaş keşfettiği üzere sanatçının geleneksel perspektif sistemleri örtülü bir biçimde yıkmasından kaynaklanır. De Chirico bu tarzını " *açıklanamaz bir olguyu, betimlenmiş, tanımlanmış ya da hayal edilmiş bir şeyin hem gerisinde hem önünde ama her şeyden de öte o şeyin içinde olabilir*" sözleriyle açıklar (Gombrich, 1997:387-388).

Alman Sembolistleri doğrudan taklit etmekten uzaklaşması ve anlatılan nesnelerden tuhaf bir soyutlanma hissi yaratan metafizik çağrışımın ilk görüntülerini resmetmeyi başlaması Floransa'da kaldığı yıllarda başlamıştır. Bu dönem yapıtlarından *Kâhinin Gizemi*'nde *(Görsel 1)* arkadan görünen kumaşa sarılı figür motifini *Saatin Gizemi* adlı eserinde *(Görsel 2)* kemerlerin ve avluların kombinasyonunu korumuştur (Rosenberg, 1975: 220-221).



*Görsel 1. Giorgio De Chirico, Kâhinin Gizemi, 1910, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon.*
*(https://www.researchgate.net/figure/Giorgio-De-Chirico-Lenigma-delloracolo-1910-olio-su-tela-coll-priv_fig4_307666521, Erişim tarihi: 16.04.2024*

Milano dönemindeki resimlerinde mimar kurguya önem veren sanatçı, basit bir perspektif içinde yalıtkan, çerçeveleyen bir öğe olarak kullanmıştır. Tarz olarak klasik olan binalar herhangi bir betimleyici, arkeolojik detay olmaksızın sadedir. Benzer şekilde antik heykeller bilinen türlere özel referanslardan uzaktır, bazıları binalarla kısmen gizlenmiş ya da bir sürpriz veya gizem hissi yaratarak pencerelerden görünmektedir. Resimlerin çoğunda tasvir edilen, bazen kehanetin esintisi ile dalgalanan siyah perdeler tanrının

gölgesini dinsizlerden gizledikleri tapınağın iç kutsal alanına aittir (Baldacci, 1989: 63-64).

*Görsel 2. Giorgio de Chirico, Saatin Gizemi, 1911, tuval üzerine yağlıboya, 55x71 cm, Mattioli Koleksiyonu, Milano.*
*https://www.artesvelata.it/enigma-ora-persistenza-memoria/*
*Erişim tarihi: 16.04.2024*

*Sonbahar Meditasyonu* adlı yapıtta *(Görsel 3)* bir kader duygusu uyandıran deniz neredeyse her zaman mevcuttur ya da gemi yelkenleri ile ima edilmektedir. Yaklaşan haberlere gebe olan bu atmosfer Chirico'nun 'tarih öncesi ilkel duygu' dediği şeyi yansıtmaktadır. Nietzsche düşüncesinden hareketle alçak tuğla duvarlarla yarı gizlenmiş gemilerin yelkenleri ve zamanın seçimi (öğle vakti) resimlerinde karşılaşılan iki öğedir (Aral, 2010: 38).

*Görsel 3. Giorgio De Chirico, Sonbahar Meditasyonu, 1912, tuval üzerine yağlıboya, 40x50 cm, Özel Koleksiyon. https://cultura.biografieonline.it/de-chirico-meditazione-autunnale/Erişim tarihi: 16.04.2024*

Chirico terkedilmiş mekânlardan ve büyülü bir biçimde bir araya getirilmiş şeylerden oluşan çalışmalar meydana getirmiştir. Eserlerinde vazgeçilmezlik ve ölümsüzlük duygularını yakalamaya çalışmıştır. Vazgeçilmezliği ve ölümsüzlüğü Erken Rönesans dönemi ressamlarından Paolo Uccello, Piero della Francesca'da ve İtalyan mimarisinde bulmuştur. Bu sanatçıların nesneleri birer anıt misali içine yerleştirdikleri saydam mekânları Chirico'yu etkilemiştir. Ressam Yüksek Rönesansın akılcı mekânlarını da çapraz ve yamuk perspektiflerle parçalamış, derinlik ve alan açısından gerçeküstü görüntülere ulaşmıştır. Arnold Böcklin'in

imgelerle ve kodlarla yüklü anlatımının görüldüğü Chirico'nun resimlerinde daha sonraları edebi, psikolojik ve anlatımcı hava ortadan kalkmış yerini insansız konstrüksüyonlarla ve otomatik işleyen kuklalarla belirlenen soyut bir atmosfer almıştır (Krausse, 2005: 102).

Ferrara dönemi tablolarında kullandığı manken belirli bir üsluba sahip pozlarının zarafeti ile sarmalanmış şekilde acınma duygusu ve melankolinin yeni bir sembolü olarak yerini alır. *Büyük Metafizikçi (Görsel 4)* de kule ya da totem şeklinde bir adam terkedilmiş bir meydanda durmaktadır. Garip, bir tür insana benzer Babil Kulesi şekli, tüm oyunları bilen ve bütün dilleri konuşan kültürel tarih sembolleri ile dolu görünür. Ferrara dönemi boyunca De Chirico resim içinde resmin kendi özel ikonografisini keşfeder. İç mekânın görüntü olarak fazlasıyla ifade edilen bir gerçeklik içinde verilirken, sanrı ve gerçeklik paradoksunu ortaya koyan ve gerçeğin mutlak anlamını sorgulayan esrarlı işaretler, tuval çerçeveleri, üçgen teknik ressam cetvelleri ve tablo görüntüleri kullanır (Soylu, 2018: 72).

*Görsel 4. Giorgio De Chirico, Büyük Metafizikçi, 1916, tuval üzerine yağlıboya, 110x80 cm, Ulusal Galeri, Berlin. https://www.arthistoryproject.com/artists/giorgio-de-chirico/the-grand-metaphysician/, Erişim tarihi: 16.04.2024*

*Filozofun Zaferi* adlı tablosunda *(Görsel 5)* nesneleri sırada bir şekilde biraya getiren Chirico resmin geri planına tren, fabrika bacaları ve saati; ön plana ise taze izlenimi veren yeşil enginarları yerleştirir. Topun namlusu ile enginarlar adeta bir natürmort etkisi verir ve geride ise saatin tedirgin edici bir görünümle öne çıktığı şehir manzarası önünde tuhaf bir izlenim yarattığı hissedilir. Saatin işleyip işlemediği anlaşılmamakla birlikte enginarlar dışında resimde hareket eden bacasından çıkan dumanıyla bir trendir. Bu da bir an için durmuş gibi görünen günlük yaşamın bir belirtisi olarak

hissedilir. Resimdeki yer alan boşluk metaforu arka planda görülen insan gölgeleriyle izleyiciyi mantıksal veya şiirsel ifadeye yönlendirse de boşluğun yarattığı gerilim, sessizlik içinde adeta tedirginlik hissi yaratmaktadır (Owen, 1989: 6-8).

*Görsel 5: Giorgio de Chirico, Filozofun Zaferi, 1914, tuval üzerine yağlıboya, 125 cm x99 cm, Chicago Sanat Enstitüsü, https://www.artchive.com/artwork/the-conquest-of-the-philosopher-giorgio-de-chirico-1914/, Erişim tarihi: 16.04.2024*

Floransa'da çalıştığı yıllarda tarz olarak, 14. Yüzyılın Toskana resminin etkisi Chirico'nun eserlerine yeni bir hareketsizlik ve melankoli duygusu getirmiş, Nietzsche felsefesinin duran zaman kavramının görsel bir metaforunu getirmiştir. *İtalya Meydanı*

*(Görsel 6)* adlı resminde sanatçı ilk bakışta birbiriyle pek de ilgisi olmayan nesneleri bir araya getirir. Ön planda büyük koyu bir leke olarak yerleştirilmiş dikey üçgen form resmin bütün ağırlığını sol tarafa çekmekte ve diyagonal şekilde yüzeyi parçalamaktadır. Hemen bu formun gölgesinin bulunduğu ön tarafta sağda üstü dikişli topu andıran küre şeklinde bir kütle bulunmakta ve kürenin ucundan çıkan püskül toplanmış uzun bir saç tutamına dönüşerek bir kadın başı çağrışımı yapmaktadır. Küre evreni, sivri ucu yukarıda olan üçgen de yaşamı simgelemektedir. Resmin sağ üst tarafına yerleştirilen form geçmişe gönderme yaptığı gibi mimari kemerlerin resmin dışında da devam ediyormuş etkisi veren açık kompozisyonu ile arka plandaki kırmızı tuğla dizilerinin meydana getirdiği başı ve sonu belli olmayan duvar da belirsizlik etkisi yaratarak metafizik çağrışımlar yapmaktadır. Tuval yüzeyinde hiç figür olmamasına karşın simgesel bir anlatım diliyle insan yaşamı ve evreni sorgulamakta belirsizlik, sonsuzluk ve süreklilik kavramlarını düşündürmektedir (Ersoy, 2010:153-154).

*Görsel 6. Giorgio de Chirico, İtalya Meydanı, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 35x25 cm, Ontario Sanat Galerisi, Toronto, Kanada https://www.farsettiarte.it/it/asta-0188-2/giorgio-de-chirico-piazza-ditalia-91024, Erişim tarihi: 16.04.2024*

Boşluk görüşü gerçeküstücülerin yokluk üzerinde odaklandıkları bir metafor olarak ıssızlık Chirico'nun resimlerinde sıkça işlenir. Onun resimlerinde zamansallık da ön plandadır ve canlı figürlere pek rastlanılmaz. Buna rağmen yaratılmamış bir şeyin aynı zamanda sonsuz olması gibi her şey zamansız işlemektedir. Çeşitli versiyonları bulunan bu tarz resimlerde metafizik bir anlam, dinginlik ve ferahlık yer alır. *Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi* adlı resimde *(Görsel 7)* mimari manzara görülürken melankolik hüzün, umutsuzluk, nostalji ve kedere indirgenemeyen bir atmosfer görülür. Ancak bunların tamamen varlığı inkâr edilemese de bir belirti bir ruh

haline işaret eder. Chirico bu melankoliyi şeffaflık ve metafizik soyutlama anı olarak adlandırır. Resimlerinde görülen mekanları, binaları, kemer altlarını, anıtları, heykelleri, saat kulelerini gerçeklikten koparıp hülyalı bir arka plana yerleştirir (Földenyi, 2020: 54-55).

*Görsel 7. Giorgio de Chirico, Bir Sokağın Gizemi ve Melankolisi, 1914, tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon. https://www.theparisreview.org/blog/2017/03/06/vanishing-point/ Erişim tarihi: 16.04.2024*

Metafizik resim içinde değerlendirilen bir diğer İtalyan ressam Giorgio Morandi basit objelere metafizik ve gizemli bir anlam kazandıran eserler üretir. *Büyük Metafizik Natürmort (Görsel 8)* adlı

eseri bu özelliği yansıtmaktadır. Gri ve açık sarı renklerle çizgileri ve değerleri oldukça soyut bir şekilde uygulayarak tuvallerine duygusal ve gizemli bir görünüş kazandırır (Chirico, 2015: 387).

*Görsel 8. Giorgio Morandi, Büyük Metafizik Natürmort, 1918, tuval üzerine yağlıboya. https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/natura-morta-3/ Erişim tarihi: 16.04.2024*

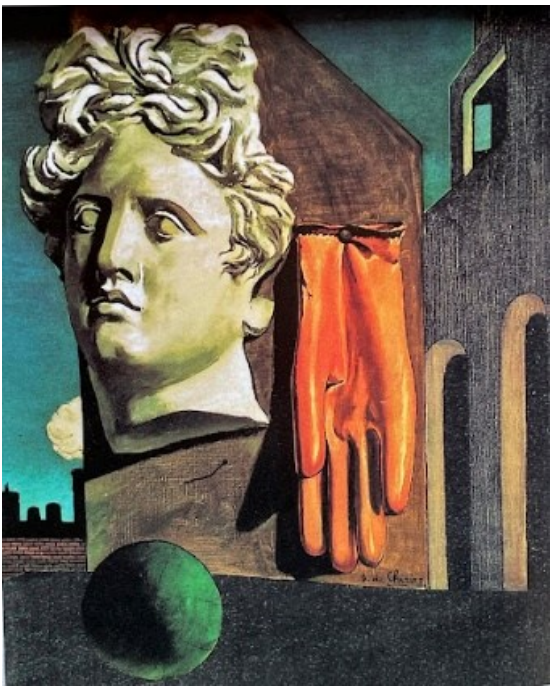
Plastik üstünlüğe ilişkin estetik sorunların incelenmesine titizlikle yaklaşan Carlo Carra'nın geometrinin uzamsallığından, geometrik kurgunun içindeki açılardan ve bölümlenmelerden yararlanarak resimlerini oluşturduğu bilinmektedir. Metafizik

sanatla ilişkisinden önce dinamizme olan tutkusu ile sanatçı, Fütürizm akımın içinde yer almış daha sonraki dönemlerinde metafizik anlatımın sanatsal ifadeleri eserlerinde yer bulmuştur. Ölüm ve varoluşsal gerçekliği sorgulamaya başladığı dönemlerde metafizik eğilimin sanatçı üzerinde etkisi olmuş, izleyenin görünenin ötesine bakmayı söyleyen metafizik öğretiyle eserler üretmeye başlamıştır (Benoist, 1975: 123).

Biçimlerin birbirinden ayrı göründüğü çalışmalarında ressam, bunları bir araya getirerek farklı anlatımlar elde etmiştir. Bu biçimleri varlığın üst düzeydeki durumunu anlamaya yardımcı olacağını düşünerek sıradan şeylere dinginlik veren bir ifadeyle bakmıştır. Sıradan şeylerden hareket ederek evrensel ağırlık yasasını somut alanda arayan ressam olguların özüne ilişkin hiçbir şey söylemeyen onlara hiçbir şey katmayan ya da onlardan hiçbir şey çıkarıp atmayan ideolojik soyutlamalara eserlerinde yer vermemiştir (Carra, 2015: 384-385). Günlük yaşamda görülen sıradan figürlere yer verdiği resimlerinde yalın ve sade bir anlatıma başvurmuştur. *Metafizik Musa (Görsel 9)* adlı tablosunda bir kaide üzerine yerleştirilmiş cansız mankenleri andıran ve elinde tenis topuyla raket tutan bir kadının alçıdan yapılmış gibi duran heykelini tasvir etmiştir. Birbiriyle alakasız düşsel imgeleri, gizemli bir atmosfer yaratarak bir araya getirdiği Metafizik Musa isimli eserinde imgeler üzerinden simgesel bir ifade betimlenmiştir (Özgenç Erdoğdu ve Caymaz, 2020: 1155-1156).

*Görsel 9. Carlo Carra, Metafizik Musa, 1917, tuval üzerine yağlıboya, 90x66 cm, Brera Sarayı, Milano. https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/musa-metafisica/, Erişim tarihi: 16.04.2024*

## 4-Metafizik resmin sanat akımlarına etkisi



*Görsel 10. Giorgio de Chirico, Aşk Şarkısı, 1914, tuval üzerine yağlıboya, 79x59 cm, Modern Sanatlar Müzesi, New York. https://www.lumieresdesetoiles.com/le-tableau-171/ Kolekiyon Erişim tarihi: 16.04.2024*

Doğaüstü kuvvetlerin etkisinde gibi görünen eserlerini metafizik ressamlık olarak nitelendiren Giorgio de Chirico'nun büyülü ve esrarengiz yapıtları Gerçeküstücüleri derinden etkilemiştir. Belçikalı ressam René Magritte, Chirico'nun *Aşk Şarkısı (Görsel 10)* adlı eserinin bir kopyasını gördüğünde bu resmin "*yetenek, ustalık ve diğer tüm estetik özelliklerin tutsağı olan sanatçıların zihinsel alışkanlıklarından tam bir kopuşu*

*simgelediğini*" söyler. Bu bakış açısını benimseyen Magritte, *Golconde (Görsel 11)* adlı yapıtında olduğu gibi titiz bir şekilde işlediği ve kafa karıştırıcı adlarla sergilediği düşsel imgelerinin açıklanamaz ama akılda kalıcı olduğu resimler üretir (Hammacher, 1998: 18-21).

*Görsel 11. Rene Magritte, Golconde, 1953, tuval üzerine yağlıboya, 80x100 cm, The Menil Collection, Houston, ABD https://tr.wikipedia.org/wiki/Golconde, Erişim tarihi: 16.04.2024*

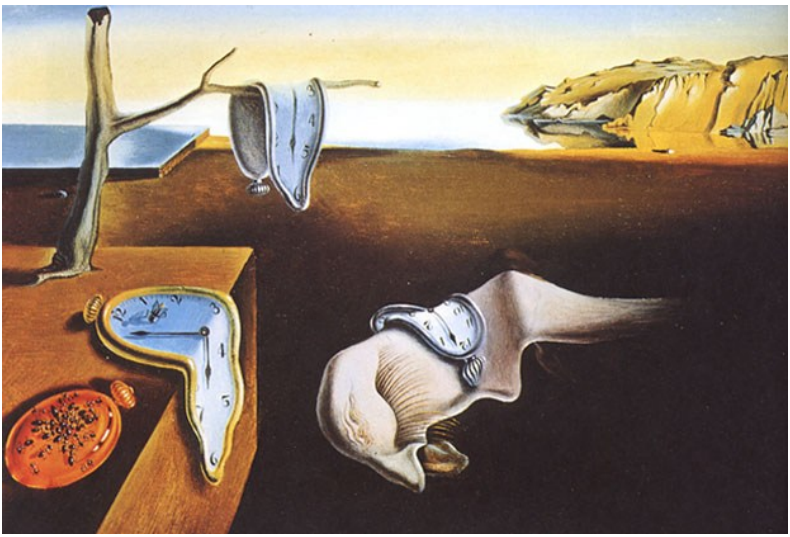
Düşsel görüntülerin resmedildiği Sürrealist çalışmalara Salvador Dali'nin eserleri de örnek gösterilir. Ressamın bazı tablolarında gerçek dünyanın şaşırtıcı ve tutarsız parçaların bir araya getirildiği görülür. *Bir Yüzün ve Bir Meyve Kâsesinin Kumsaldaki Hayali (Görsel 12)* adlı resme bakıldığında sağ üst köşede hayali bir manzara içinde kat kat toprak alan ile içinden tünel geçen bir dağ ve

arkasında bir köpek kafası betimlendiği görülür. Köpeğin boynundaki tasmayla denizin üstünden geçen kemerli köprü vurgulanırken boşlukta asılı duran köpeğin gövdesi, içinde armutlar olan bir meyve kâsesi bir genç kız yüzüne dönüşerek izleyicinin dikkatini çeker. Şaşırtıcı şekilde bir araya getirilen nesneler kumsalda kızın gözlerini oluşturur. Resmin yüzeyinde adeta bir hayal âleminde olduğu gibi bazı unsurlar oldukça belirgin verilirken bazı detaylar anlamsız ve siliktir (Gombrich, 1997: 593).

*Görsel 12. Salvador Dali, Bir Yüzün ve Bir Meyve Kâsesinin Kumsaldaki Hayali, 1938, tuval üzerine yağlıboya, 114x143 cm, Wadsworth. https://www.sartle.com/artwork/apparition-of-face-and-fruit-dish-on-a-beach-salvador-dali Erişim tarihi: 15.04.2024*

Dali'nin eserlerindeki gerçeküstü imgeler, mantıksız ve fantastik bir atmosfer yaratır ve izleyicilerin gerçeklik algısını sorgular. Örneğin, *Belleğin Israrı*'nda (*Görsel 13)* eriyen saatler ve yumuşak nesneler, zamanın doğasını ve gerçeklik ile rüya arasındaki sınırları sorgular. Metafizik tema ve sorular, onun eserlerinde sıkça

karşılaşılan bir başka özelliktir. Zamanın doğası, varoluşsal sorular ve evrenin sırları gibi konular, sanatçının eserlerinde önemli bir rol oynar ve izleyicilerin düşünme ve sorgulama süreçlerini etkiler (Faerna, 1995: 22-25).



*Görsel 13. Salvador Dali, Belleğin Israrı, 1913, tuval üzerine yağlıboya, 24 cm × 33 cm, Modern Sanat Müzesi, New York. https://www.britannica.com/topic/The-Persistence-of-Memory Erişim tarihi: 16.04.2024*

Gerçeküstücülük akımının çok yönlü bir sanatçısı olarak Max Ernst'in soyut figürlerin betimlenmesinde Chirico'dan esinlendiği bilinir. Belirsiz ve ürkütücü bir mekânın içine yerleştirdiği soyut figürlerden oluşan tuvallerinde tüm resmi kaplayan renkli bir arka plan oluşturur. *Büyük Orman* resimlerinde *(Görsel 14)* doğa, gerçek bir imaja bakılarak resmedilmemiş ama resmin kendi içinde yetişmiş izlenimini uyandıran bir şekilde tasvir edilmiştir (Paquet, 2000: 79-80).

*Görsel 14. Max Ernst, Büyük Orman, 1927, tuval üzerine yağlıboya, 114x146 cm, Sanat Müzesi, Basel. https://www.wikiart.org/en/max-ernst/the-large-forest, Erişim Tarihi: 16.04.2024*

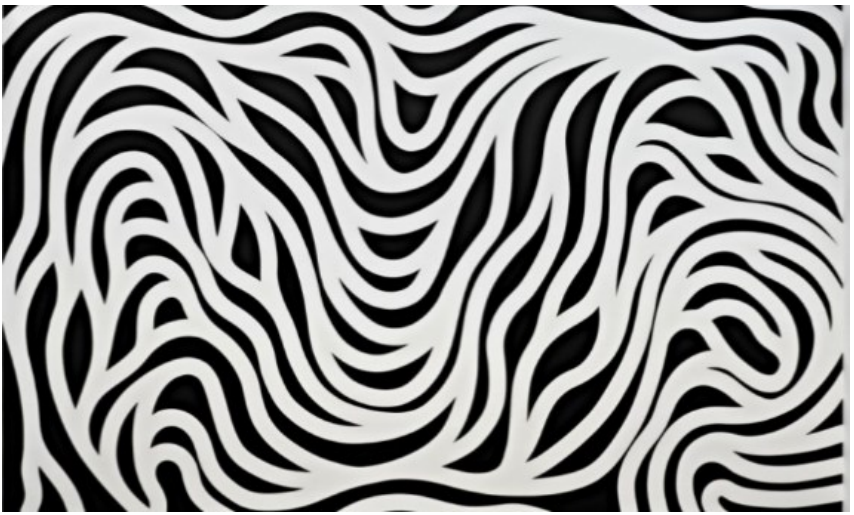
Ernst'in sanatında metafizik unsurlar, insanın bilinçaltının derinliklerine bir pencere açar ve izleyiciyi soyut bir gerçeklik algısına davet eder. Onun eserleri, sürrealist hareketin önde gelen isimlerinden biri olarak, metafizik resmin ve sembolizmin gücünü vurgular ve sanatın insan deneyimini sorgulama ve keşfetme gücünü gösterir. Sanatçı, Chirico'nun resimleri karşısında sanki bir hayal dünyasının kapılarının kendisine açıldığını ifade ederek resme bakan kişinin onun resimleri karşısında yine de hayali olmayan bir hayal dünyasına adım attıklarını söyler (Földenyi, 2020: 52).

Kavramların önemine yer veren metafizik resim felsefesi kavramsal sanat üzerinde de etkili olmuştur. Bu akımda sanat eserlerinin temelinde kavramların ve fikirlerin olduğu bilinir. Bu bağlamda düşünsel derinlik ve resimler aracılığıyla soyut kavramları ve metafizik düşünceleri ifade etme ve yansıtma amacıyla sanat formlarını kullanır, sanat eseriyle izleyicinin etkileşime geçmesine yardımcı olur. Her ikisi de sanatın sadece görsel estetikten daha fazlası olduğunu vurgular. İzleyicinin düşünsel ve duygusal deneyimlerini zenginleştirmeye amaçlar. Joseph Kosuth'un *Bir ve Üç Sandalye* adlı resminde *(Görsel 15)* dilin ve sembollerin gerçeklikle ilişkisini sorgularken metafizik kavramları ve metaforları içerir (Waldberg, 2015: 388-390).

Dadaizm ve Marcel Duchamp'ın çalışmaları kavramsal sanatta etkili olmuştur. Duchamp'ın *Çeşme* adlı eseri *(Görsel 16)* metafizik düşüncenin önemli bir örneğidir. Duchamp, sıradan bir pisuarı sanat eseri olarak sunarak, sanatın ne olduğunu ve sanat nesnelerinin anlamını sorgular. Bu eser, sanatın kavramsal bir düşünce olarak değerlendirilebileceğini ve nesnelerin anlamının, sanatçının düşüncesiyle şekillendiğini gösterir (Goldsmith, 1983: 200).

*Görsel 16. Marcel Duchamp, Çeşme, 1917, hazır nesne, https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573. Erişim Tarihi: 16.04.202*4

Minimalizm akımlarında eser üreten Sol LeWitt'in *Duvar Resimleri Serisi (Görsel 17)* sanatsal ürünün fiziksel formundan ziyade, onun kavramsal ve düşünsel içeriğine odaklanır. Bu eserler, sanatın planlama ve düşünsel süreçlerinin önemini vurgular (McKeny, Caniglia, 2012: 652).



*Görsel 17. Sol LeWitt, Duvar Resimleri Serisi'nden, 1968'den 2007'e, https://paceprints.com/news/sol-lewitt-wall-drawings-1968-2007-centre-pompidou-metz. Erişim tarihi: 15.08.2024*

Robert Rauschenberg'in *Silinmiş De Kooning çizimi* adlı eseri, *(Görsel 18)* sanatın yaratıcı süreçlerinin ve sanat nesnelerinin anlamlarının sorgulandığı bir eserdir. Rauschenberg, ünlü sanatçı Willem de Kooning'in bir çizimini silerek, sanatın ve yaratıcılığın doğasına dair metafizik bir soruşturma yapar (Hanson, 2015: 247-248).

*Görsel 18. Robert Rauschenberg, Silinmiş De Kooning çizimi, 1953, https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/ Erişim Tarihi: 15.08.2024*

1960'lı yıllarda Bruce Nauman neon lambalarını kullanarak sokaklardaki şatafatlı görüntüden etkilenerek tabelaların soğuk hâkimiyeti arasındaki tezat ve aykırılıkları yansıtan eserler üretir. *Gerçek Sanatçı Mistik Gerçekleri Ortaya Çıkararak Dünyaya Yardım Eder* başlıklı eseri, *(Görsel 19)* sanatçıların rolü ve sanatın anlamı üzerine metafizik bir sorgulama sunar. Eser, sanatçının kendini bir tür mistik rehber olarak konumlandırdığı bir metin içerir ve sanatın gerçekliğe dair derin ve gizemli anlamlar taşıyabileceğini öne sürer. Bu örnekler, metafizik düşüncenin kavramsal sanatta nasıl tezahür ettiğini gösterir. Her biri, sanatın sınırlarını, anlamını ve izleyici ile eser arasındaki ilişkiyi sorgulayan derin düşünsel ve felsefi yaklaşımlar içerir (Wilson, 2015: 232)

*Görsel 19. Bruce Nauman, Gerçek Sanatçı Mistik Gerçekleri Ortaya Çıkararak Dünyaya Yardım Eder, 1967 https://artsupp.com/en/artists/bruce-nauman/the-true-artist-helps-the-world-by-revealing-mystic-truths Erişim: 15.08.2024*

**Sonuç**

Sanatın temel problemlerinden olan varoluşun sorgulanması, zaman-mekân ilişkisi, doğa ve dış dünya gerçekliği, evreni anlamaya ve onu tanımlamaya yönelik yaklaşımlar yüzyıllar boyunca düşünürlerin ve sanatçıların zihinlerini meşgul edegelmiştir. Araştırmada sanatçıların düşünsel ve duygusal katmanlarını derinleştiren metafizik düşüncenin sanat eserlerinde soyut bir gerçeklik algısı oluşturmalarına yardımcı olduğu görülmüştür. Resmin soyut imgeleri ve sembollerinin etkisi altında, sanatçılar önceleri natüralist ardından soyut ve gizemli atmosferler yaratmak

için çeşitli teknikler kullanmışlardır. Beden-zihin-ruh, zaman ve mekân, biçim ve içerik gibi metaforlar; soyut imge ve semboller sanat aracılığıyla metafizik bir anlama kavuşmuştur. Bu düşüncenin yoğun olduğu modern sanatta kutuplaşmalar, savaşın olumsuz etkileri dönem insanını yalnızlığa ve karamsarlığa sevk ettiği görülmüştür. Zamansallık, mekânsallık, varoluş gerçeklik gibi sembolik okumaların yoğunlaşarak sanat yapıtlarında metafizik bir anlama kavuştuğu gözlenmiştir. Sanatçıların bu sayede, metafizik gerçeklikle rüya arasındaki sınırları sorgulayan ve izleyicilerin duygusal ve düşünsel keşifler yapmasını sağlayan eserler yarattıkları anlaşılmıştır. Çağdaş sanat akımları ve eserleri üzerinde de derin etkiler bırakan metafizik düşüncenin bu etkileşimlerle sanatın evriminde ve sanatçıların soyut düşünceleri ve duyguları ifade etme yöntemlerinde önemli bir rol oynadığı tespit edilmiştir.

Görülüyor ki belirli sanat dönemlerinde metafizik düşüncenin rolü, sanatın derinliklerini ve anlam katmanlarını zenginleştirmiş, sanatçılar, metafizik kavramları sanatsal bir ifade aracı olarak kullanarak, insanın varoluşsal ve evrensel sorularını ele almışlardır. Bu dönemlerdeki sanat eserleri, metafizik düşüncelerin sanat pratiği üzerindeki derin etkisini gösterirken insan deneyimine dair derinlemesine bir anlayış sunmuştur.

Çalışmada yer alan eserler de, metafizik düşüncenin sanatın evriminde nasıl bir rol oynadığını anlamamıza yardımcı olmuş ve sanatın zaman içindeki felsefi ve estetik dönüşümünü keşfetmemizi sağlamıştır. Sonuç olarak metafizik resmin etkisi altında, bu akımların sanat eserleri, izleyicilerin gerçeklik algısını sorgulayan ve soyut bir gerçeklik algısı oluşturan güçlü ve etkileyici eserlere dönüşerek metafizik resmin sembolleri, motifleri ve soyut imgelerle

dolu atmosferi sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur ve olmaya devam etmektedir.

**Kaynakça**

Aral, Ö. Y. (2010). De Chirico: Mekânın metafizik belleği. Sanat Dergisi (15), 37-42.

Baldacci, P. (1989). De Chirico and Savinio: The theory and iconography of metaphysical painting. Italian Art in the 20th Century. London: Royal Academy of Arts.

Barrett, T. (2015). Neden bu sanat. (Çev. E. Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Beksaç, E. (2000). Avrupa sanatına giriş. İstanbul: Engin Yayıncılık.

Benoist, L (1975,). Resim tarihi. (Çev. T. Gökçöl). İstanbul: Gelişim Yayınları.

Carra, C. (2015). Carra ve metafizik. Modernizmin serüveni bir "Temel Metinler" seçkisi 1840-1990, Enis Batur (Haz.). İstanbul: Sel Yayınları.

Cevizci, A. (2001). Metafiziğe giriş. İstanbul: Paradigma.

Claudon, F. (2006). Romantizm sanat ansiklopedisi. (Çev. Ö.İnce-İ.Usmanbaş). İstanbul: Remzi Yayınevi.

De Chirico, G. (2015). Morandi ve metafizik. Modernizmin serüveni bir "Temel Metinler" seçkisi 1840-1990. Enis Batur (Haz.). İstanbul: Sel Yayınları.

Eco, U. Fedriga, R. (2023). Felsefe tarihi. (Çev. L.Tonguç Basmacı).(5. Basım). İstanbul: Alfa Yayınları.

Ersoy, A. (2010). Sanat eleştirisi. İstanbul: Artes.

Faerna, J.M. (1995). Great modern masters Dali. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

Foster, H.- Krauss, R.- Bois, Y.A. -Buchloch, H.D. (2016). Art since 1900. London: Thames&Hudson.

Földenyi, L.F. (2020). Yaşayan ölümün mekânları Kafka, Chirico ve diğerleri. (Çev. E.Güler). İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.

Goldsmith, S. (1983). The readymades of Marcel Duchamp: The ambiguities of an aesthetic revolution. The Journal of Aesthetics and Art Criticism 42 (2), 197-208. https://doi.org/10.2307/430663

Gombrich, E.H. (1997). Sanatın öyküsü. (Çev. E. Erduran). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Gökberk, M. (2004). Felsefe tarihi. (15. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hammacher, A.M. (1998). René Magritte. London: Thames and Hudson.

Hançerlioğlu, O. (2018). Felsefe sözlüğü. (24. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Hanson, L. (2015). Conceptual Art and the acquaintance principle. The Journal of Aesthetics and Art Criticism 73 (3), 247-258. https://www.jstor.org/stable/43496578

Kınay, C. (1993). Sanat tarihi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Krausse, A.C (2005). Rönesanstan günümüze resim sanatının öyküsü. (Çev. D. Zaptçıoğlu). İstanbul: Literatür Yayıncılık.

Lucie-Smith, E. (2004). 20. Yüzyılda görsel sanatlar. (Çev. E. Kılıç, B. Kovulmaz, O. Akınhay). İstanbul: Akbank Sanat.

Lynton, N. (2004). Modern sanatın öyküsü. (Çev. S. Tansuğ). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Owen, M. (1989). The spirit released De Chirico and metaphysical persective. Italian Now 5 (12), 217-232.

McKeny, T.-Caniglia, J. (2012). Mathematics and the art of Sol LeWitt. The Mathematics Teacher, 105 (9), 652-656. https://doi.org/10.5951/mathteacher.105.9.0652

Özgenç Erdoğdu, N.- Caymaz, Ö. (2020). 20. yüzyılda metafizik resimlerde mekân ve zaman ilişkisi. İdil dil ve sanat dergisi, 71, 1147-1158. (doi: 10.7816/idil-09-71-08)

Paquet, M. (2000). René Magritte. Paris: Taschen.

Rona, Z. (1997). Metafizik resim. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, C.2. İstanbul: YEM Yayınları.

Rosenberg, H. (1975). Metaphysical feelings in modern art, Critical inquiry 2 (2) No. 2 (pp. 217-232. (Erişim tarihi 14 Nisan 2024).

Soylu, R. (2018). Chirico ve metafizik resim, SED-Sanat Eğitimi Dergisi, 6 (1), 67-82.

Waldberg, P. (2015). Metafiziğin gerçeküstücülüğe etkisi. Modernizmin serüveni bir “Temel Metinler” seçkisi 1840-1990. Enis Batur (Haz.). İstanbul: Sel Yayınları.

Wilson, M. (2015). Çağdaş sanat nasıl okunur. (Çev. F.C. Erdoğan). İstanbul: Hayalperest Yayınları.

# BÖLÜM IV

# Safranbolu Çeyiz Sandıkları ve Bezeme Özellikleri

**Sebahat Kılıç Bülbül**[1]

## Giriş

Çeyiz somut anlamıyla, evlenecek olan gelin kızın kocasının evine giderken götüreceği evlilik birliği içinde ihtiyaç olan bütün eşyaların genel adı olarak değerlendirilebilir. Genel anlamda mutfak eşyası, mobilya, takı, giyim eşyası, yatak takımları gibi kaba ürünlerin yanı sıra asıl önemli olan kısmı çeyiz sandığı içerisindeki ince işçiliklerle hazırlanmış olan özel eşyalardır. Çeyiz sandığının içindeki eşyalar sadece maddeden ibaret değildir, bu ürünler geçmişin izlerini ruhunu ve gizemini taşıyarak geleceğe transferini taşıyan unsurlardır.

[1] Dr. Öğr. Üyesi Sebahat KILIÇ BÜLBÜL, Karabük Üniversitesi, Fethi Toker Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, skilic@karabuk.edu.tr, ORCİD:0000-0001-7498-2551

Gelin kızın kendi hazırladığı çeyiz haricinde, annesinin veya büyükannelerinin de göz nurunun olduğu, duygularını ve anlatamadıklarını işlediği motiflerin diliyle aktardığı, geçmişten gelen bir kültür aktarımı saklı olmalı o sandıklarda. O nedenledir ki çeyiz olayına yüzeysel olarak bakmamak daha derinden ruhunu da hissederek geleceğe aktarmak önemlidir.

Çeyiz kültürü özellikle Türk toplumlarında Selçukludan, Osmanlıya ve günümüze dek devamlılığını sürdüren ve hakla önemini koruyan bir olgudur. Çeyiz kültürüyle birlikte çeyiz sandıkları da önem arz etmekte ve zaman içerisinde yörelere göre şekil almaktadır. Araştırma da Safranbolu bölgesinde tespit edilen çeyiz sandıkları ve bezeme özellikleri incelenmiştir.

## 1. Türklerde Çeyiz Sandığı ve Kültürü

Taşınabilir depolama aracı olarak genellikle ahşap malzemeden yapılmış olan sandıklar eskiden beri kullanılan önemli bir kullanım aracı olmakla birlikte Türklerde çeyiz sandıkları daha farklı bir boyut ve derin anlamlar içermektedir. Çeyiz yeni bir aile kurulurken gelin kız ve ailesi tarafından hazırlanmış olan ev kurmak için gerekli eşyalar olmakla birlikte sandık içi çeyiz daha farklıdır. Çeyiz sandığının içine konacak malzemeler sadece parayla satın alınabilecek ürünler olmaktan çok, uzunca bir zaman süzgecinden geçerek, anılar biriktirerek, geçmişin ruhunu ve gizemini, değerlerini, kültürünü de aktaran el emeği göz nuru parçalardır. Sadece gelin kızın hazırladığı işler dışında büyüklerinin çeyizinden kalan kıymetli parçalarda çeyizlerin en değerli parçalarını teşkil eder. Kadın çeyizinin her bir parçasına yaratıcılığını, ince zekasını, zarafetini, ruhunu, duyguları ve isteklerini de işlemiştir. İşlenen her

motif aslında kültürümüzün geleceğe aktarılan zengin kodlarıdır (Nas, 2018). O nedenledir ki manevi değerleri de barındıran çeyiz işleri de sıradan bir yerde muhafaza edilemez. Kendileri kadar değerli bir mahfazası da olması gereklidir. Kadının en değerli eşyalarını muhafaza edildiği çeyiz sandığı da evin en değerli eşyası olarak kabul görür (Arseven, 1975). Ayrıca Türk evi yapılarında özellikle Safranbolu evlerinde çeyiz sandıkların korunduğu sandık odası da evin en önemli odasıdır (Ögel,1985).

Türk kültüründe Selçukludan Osmanlıya ve günümüze kadar gelen süreçte çeyiz ve çeyiz kültürü her zaman çok önemli bir konu olmuştur. Araştırma konusu çeyiz sandıkları olduğundan, çeyiz konusuna daha detaylı bir şekilde başka bir çalışmada yer verilmesi daha yerinde olacaktır.

Çeyiz sandıkları kıymetli çeyiz eşyalarını muhafaza etme görevinin dışında sosyal bir statü de üstlenmiştir. Sandığın ağaç malzemesinden, üzerindeki işçiliğe, bezemeye kadar her detay, gelinin ailesin varlığını, sosyal statüsünü belirler, varlıklı ailelerin çeyiz sandıkları, oymalı, sedef kakmalı, aynalı, varaklı, Edirnekâri boyamalı ve masif ağaçtan yapılmış özel işlemelidir (Usal Yalçın, 2010). Düğün törenlerinde ise çeyiz sandığının taşınmasının her yöreye göre ayrı bir seremonisi vardır.

## 2. Safranbolu Çeyiz Sandıkları

Her yörenin çeyiz sandığının kendine özgü bezeme ve malzeme türleri bulunmaktadır. Bilinen en önemli türlerden birisi oyma sandıklardır. Kahramanmaraş sandıkları ceviz, gürgen, çam ve kavak ağaçlarından yapılmakta olup, oyma şeklinde işlenen dünyaca ünlü sandıklardır (Yayan ve Kılıç, 2014). Bilinen önemli bir diğer

örnek Edirnekâri boyama olarak bildiğimiz boyalı sandıklardır. Bu sandıklar çiçek buketleri ile bezenmiş desenlerden oluşur genellikle, Kök boya ile boyanır ve lake cila ile cilalanır. İstanbul deniz müzesinde sergilenen gemi tasvirli sandık kapakları da oldukça dikkat çekicidir (Beydiz, 2014).

Safranbolu da tespit edilen sandıkların bezemeleri oldukça özgün özelliklere sahiptir. Araştırmalarım sırasına sandıkların üzerinin deri veya metallerle kaplı oluşu oldukça dikkatimi çekmişti. Safranbolu'daki sandıkların nereden ve nasıl geldiği nasıl üretildiğine dair bir kayıt yok, fakat saray ile ilişkilerin olduğu göz önünde bulundurulursa sarayda ilham alındığı düşünülebilir.

Yaptığım alan araştırmalarındaki sözlü görüşmelerde Hatice Büyükkaragöz'ün ablasının kayınvalidesi 1891 doğumlu Fatma Hanım o yıllarda çeyiz sandıklarını kendisinin sipariş üzerine yaptığını anlatmaktadır. Sobacılardan renkli boyalı bezemeli metal parçaları alıp sandıkların üstünü süslermiş. Fatma hanımın yaptığı sandıklar asıllarının kopyası olsa gerek.

Ahşap sandıkların üzerinin metal parçalarla ve demir perçinlerle bezenmesinin sebebi, estetik kaygı ve bezeme dışında sandığı daha güvenlikli hale getirmek. Ahşap malzemenin kolay parçalanmaması için sandığın yüzeyi, metal, deri veya halı parçalarıyla kaplanarak bezenmiş.

Çeyiz sandığı çıkarma geleneği; Gelin çeyizi ve çeyiz sandığı, pazartesi günü tören eşliğinde gelinin evinden alınarak damat evine götürülür ve gelen misafirlerle sandığı getirenlere damat evinde yemek verilir. Çarşamba çeyiz açılır ve yerleştirilir ve perşembe günü yine tören eşliğinde gelin evden çıkarılır. Gelin eve getirilince,

komşular ve akrabalar geline ve çeyize bakmaya gelir ve hediyelerini taktim ederler. Hediyeler genelde bakır kap kaçak olur ve gelinin odasını çevreleyen sergenlere dizilir. Ziyaretler akşam ezanına kadar sürer.

Osmanlı hanedan üyelerinden hanım sultanların çeyizlerinin de görkemli törenlerle taşındığını ve sergilendiğini arşiv belgelerinden okumaktayız (Atasoy, 2024).

## 3. Safranbolu Çeyiz Sandıkları ve Bezeme Özellikleri

### 3.1. Fatma Ünal'ın çeyiz sandığı (D.T.1943) Karapınar-Safranbolu

**Bezeme Özellikleri:** bezeme üç parçadan oluşan kompozisyondan oluşmakta, ortada oval formun içerisine metal parçalardan oluşan penç motifi yapraklarla bezenmiş ve perçinlerle bezenmiş. Penç motifinin ortasına yuvarlak ayna yerleştirilmiş, iki yanda ise sadece aynalı penç motifi ve metal parçalar ve perçinlerle süslenmiş, sandığın kenar birleşmeleri de sarı kırmızı metal

parçalarla ve perçinlerle güçlendirilerek estetik bir görüntü sağlanmış. Fatma hanımı gelin olduğu tarihte 1959 yılında yaptırılmış.

### 3.2. Hafize Ünal'ın Çeyiz Sandığı-1937

**Bezeme Özellikleri:** bezeme üç parçadan oluşan kompozisyondan oluşmakta, Ortada teneke üzerine tavus kuşu motifi boyanmış ve bir hayli yıpranmış durumda, iki yan bölmelerde deri üstüne kabarma yöntemiyle bitkisel motifler işlenmiş.

### 3.3. İbrahim Canbulat Evi

**Bezeme Özellikleri:** Safranbolu sandıklarından farklı özelliklere ve ölçüler saip olan sandık tamamen kök boyalarla bezenmiş, metal halı ve deri parçaları kullanılmamıştır.Sandık üş parçadan oluşmadta, iki kenar alanda sekiz kollu yıldız motifleri kare alanlara yerleştirilerek yeşil, mavi, beyaz ve kırmızı renklerle boyanmıştır, orta bölüm ise hayat ağacı formunda basit çiçeklerle bezenmiştr. Dört yerde beyaz ay ve yıldız, dört yerde de sadece beyaz hilal görülmektedir.

### 3.4. Filiz Sezer'in Çeyiz Sandığı

**Bezeme Özellikleri:** Ahşap malzeme üzerinde köşebent ve ön yüzeyinde metal perçinlerle güçlendirme yapılarak estetik bir görüntü sağlanmıştır.

### 3.5. Hatice Göker Hanım'a Ait Çeyiz Sandıkları

**Bezeme Özellikleri:** Sandık kök boyalarla hâkî yeşil renkte boyalıdır. Ön, yan yüzeyleri ve üst kapak kısmı teneke, pirinç ve

metal perçinlerle estetik bir şekilde bezenmiştir. 120 yıllık olduğu tahmin edilmektedir. Asmazlar Şehir evinde bulunmaktadır.

**Bezeme Özellikleri:** Ön yüzeyi el dokuma halı**,** üst kapağı ve kenarları ise ceylan derisi ile kaplı olan sandığın kenar ve köşe birleştirmelerinde metal parçalar kullanılmıştır. İki adet kilit sistemi kullanılmış olan sandığın ortalama 120 yıllık olduğu söylenmektedir. Asmazlar konağında Şerife Asmaz Hanımefendi tarafından muhafaza edilmektedir**.**

**Bezeme Özellikleri:** Sandığın ön orta kısmında teneke malzemeden Osmanlı Arması boyalıdır renkler ve desen bozulmadan günümüze kadar korunabilmiş nadir örneklerdendir. Sandığın üst kapak kısmında iki parçadan oluşan teneke üzerine boyamalar mevcuttur. Boyamalarda iki adet Sultan Reşad'a ait tuğra ve İstanbul manzaraları bulunmaktadır. Üzerinde farklı iki adet kilit

sistemi mevcuttur. 120 yıllık olduğu bilinen sandık Asmazlar şehir evinde Şerife Asmaz Hanımefendi tarafından korunmaktadır.

### 3.6. Safranbolu Kent Tarihi Müzesinde Bulunan Çeyiz Sanadıkları

**Bezeme Özellikleri:** Sandık bezemesi kapak ve ön yüzey kısmında üç bölmeden oluşmaktadır. Ön orta kısımda teneke üzerine Dolmabahçe sarayı ve iki yanına da Dolmabahçe saat kulesi boyanmıştır. Kapak üst kısımları ise flama ve yazılarla yine teneke üzerine boyama şeklinde bezenmiştir.

**Bezeme Özellikleri:** Sandığın Ön orta kısmı el dokuması halı parçası ile renklendirilmiş olup, üst kapak ve yan yüzeyler ceylan derisi ile kaplanmıştır. Kenar köşeler metal birleştirmelerle güçlendirilmiş çift kilit sistemi kullanılmıştır.

### 3.7. Hamide Eraslan'ın Çeyiz Sandığı-(1930) Safranbolu-Eflani-Meyre

**Bezeme Özellikleri:** Yeşil kök boya ile boyanmış ahşap zemin üzeri teneke, metal ve pirinç perçinlerle süslenerek güçlendirilmiş. Orta kısımdaki bezeme özelliği Safranbolu kilit sistemini sembolize etmektedir. Şule Eraslan Hanımefendi tarafından korunmaktadır.

### 3.8. İmren Lokumları Müze Ev

**Bezeme Özellikleri**: Ön ve yan yüzeyleri el dokuma halı, üst kapak ceylan derisi ile bezenmiş olan sandık Özel müze evlerden birinde tespit edilmiştir.

### 3.9. Servi Antik İstanbul

**Bezeme Özellikleri:** Zemin kök boya ile yeşil renkte boyanmış sandığın üzerinde kahve ve siyah renkte boyanmış metal

parçaları ve metal perçinlerle Safranbolu kapı tokmaklarını simgeleyen bezemeler oldukça dikkat çekicidir.

Safranbolu kapı tokmak ve kilit sistemi detayı Safranbolu çeyiz sandık bezemelerine konu olmuş önemli bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Safranbolu demirciler çarşısının eskiden beri var oluşunun da Safranbolu çeyiz sandıklarının bezemesinde demir malzemenin kullanılmasının önemli rol üstlendiği söylenebilir.

## Sonuç

Maalesef bütün gelenekli sanatlarımızda olduğu gibi kıymetli çeyiz sandıkları da eski diye çöpe atılmış durumda. Yaptığım alan araştırmalarında kent müzesi ve birkaç müze ev dışında muhafaza edilmiş birkaç çeyiz sandığı dışında muhafaza edilmiş sandık çok az. O güzelim el emeği işlenmiş nadide el emeği ürünler kömürlüklerin veya depoların köşelerine atılmış ve hatta çöpe atılmış durumdalar. Tespit edilebilen sandıkların fotoğrafları çekilmiş ve bezeme özellikleri incelenerek kayıt altına alınmıştır.

Bezemelerde, Safranbolu kapı tokmaklarının metal parçalarla ve perçinlerle sembolize edilerek işlenmiş olması oldukça dikkat çekicidir. Anadolu'nun genelinde görülen oyma ve boyama çeyiz sandıklarından farklı olarak görülen Safranbolu çeyiz sandıkları genellikle, üzeri deri, halı ve metal parçalarla estetik bir şekilde kaplanarak bezenmiş olarak karşımıza çıkmaktadır.

Çalışma konumuzda Safranbolu'da tespit edilen çeyiz sandıkları bezeme özelliklerine göre incelenerek görsellerle sunulmuştur. Çalışmanın amacı yeni mobilya kullanımları ile çeyiz sandıklarının önemini kaybetmesi ve âtıl durumda bir kenara atılan önemli kültür miraslarının önemi üzerinde durmak ve çeyiz sandıklarının kullanımını ön plana çıkarmaktır.

**Kaynakça**

Arseven, C. E. (1975). Sanat ansiklopedisi, Cilt:1 ve Cilt: 4, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Atasoy, A. (2024). Osmanlı Kanunlarında ve mahkeme kayıtlarında çeyiz. *Eskiyeni*, *54*, 1247-1268.

Beydiz, M. G. (2014). Gemi tasvirli çeyiz sandığı kapakları. *Kalemişi Geleneksel Türk Sanatları Dergisi*, 2 (3), 11-22.

Nas, E, (2018), Türk çeyiz kültürü çevresinde sözsüz iletişim dili olarak gelişen milli söz hazinesi. *Turkish Studies, Social Sciences*, 13/18.

Öger, B. (1985). *Türk kültür tarihine giriş –Türklerde ev kültürü (Göktürklerden Osmanlılara)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları: 638.

Usal Yalçın S. S. (2010). Türklerde çeyiz sandığının kullanımı ve geleneksel süslemeleri. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, *1* (1), 157-167.

Yayan, G. ve Kılıç, A. (2014), *Kahramanmaraş sandıklarında kullanılan motiflerin ve sembollerin dili*. Ankara: Öncü Basımevi.

# BÖLÜM V

# Rafello'nun Atina Okulu Freskinin Felsefe ve Sanatsal Perspektiften Analizi

**Tuncay ÇİÇEK**[1]

## Giriş

Sokrates'in öğrencisi Platon'a (Eflatun) göre çeyrek veya yarım asır arası nitelikli, güçlü ve etkili felsefenin esas alındığı bir eğitim sürecinden geçilmeden gerçek anlamda bir lider ve/veya yönetici olunamaz. "Ya filozoflar kral olmalı ya da krallar filozof" sözü bu görüşün mottosudur. Günümüzde de sanatçıların felsefe, tarih, psikoloji ve sosyoloji alanlarında yetkin olduklarında hem doğru, hem ahlaki, hem de güzel olan eserler ortaya çıkacaktır.

Antik Yunan filozoflarından ve Sokrates'in öğrencisi Platon (Eflatun)'un Devlet adlı baş yapıtının yedinci kitabında, Platon Sokrates'i konuşturarak Antik Yunan felsefesinin baş yapıtı

[1] Dr., Öğr. Üyesi, Iğdır Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Iğdır/Türkiye, Orcid: 0000-0003-3225-4964, alpago1976@gmail.com

olan Mağara alegorisini (metafor) betimlemiştir. Mağara alegorisi, felsefi düşünce tarihinde bilgi, gerçeklik ve eğitim konularında derinlemesine düşünmeye yol açarak birçok felsefi akımı etkilemiş ve bir referans noktası olmuştur. Platon, Akademia adlı, ilk yükseköğretim kurumunu faaliyete geçiren bir düşünürdür. Sokrates, Platon ve Aristoteles bugünkü Batı medeniyetinin dayandığı üç temel unsurdan biri olan Antik Yunan düşüncesi ve felsefe tarihinin üç önemli bilge filozoflarıdır. Sokrates olmasaydı Platon, Platon olmasaydı, Aristoteles'in varlığı düşünülemezdi. Aristoteles Platon'un öğrencisi olduğunda henüz on sekiz yaşındaydı. Platon'un Akademia'sında on dokuz yıl süreyle başarılı bir öğrencilik hayatı sürdürmüştür. Aristo hocası Platon'un metafizik düşüncesine tamamen aykırı realist ve fizik temelli bir düşünceye sahip olmasına rağmen, Platon öğrencisi Aristo olmadan derse başlamazmış. Aristo'nun felsefi düşüncesinin gelişiminde hocası Platon'la yaptıkları karşılıklı fikir teatilerinin etkisi son derece büyüktür. Başarılı ve göz çarpıcı öğrencilik hayatında sonra Aristoteles, hocası Platon'nun halefi ve düşünce sistematiğinin bir paydaşı olmak yerine, kendine özgü düşünce dünyasını ortaya koyarak farklı bir yolda ve kendi özgün yöntemleriyle yürümeyi tercih etmiştir (Kılıç, 2014:1).

*Resim 1: Platon'un Devlet'inden Mağara Alegorisinin Bir İllüstrasyonu*

*Kaynak: https://seekingvirtueandwisdom.com/cs-lewis-great-divorce-an-allegory-of-hell-and-platos-cave/*

Mağara alegorisi/metaforuna göre bir ülke'de, belirsiz bir zaman döneminde bazı insanlar esir ve/veya mahkumlar, doğumdan ve/veya çocukluktan itibaren tamamen soyutlanmış ve karanlık dev bir mağarada, hiçbir zaman güneş ışığı görmeyecek bir mekanda, zincirlenerek hapis edilir (Ondich, 2018:37). Bu hapis sürecinde insanlara hareket engeli konulmuş olup, başlarını sağa ve sola çevirmeleri mümkün değildir ve bu insanların arkalarında ateş karşı duvarı görmek dışında başka bir yöne bakma durumları yoktur (Ondich, 2018:37). Mağaranın diğer tarafında her zaman yanan ve hiç sönmeyen dev bir ateş yakılmıştır. Ateş ile mağaradakiler zincirlenmiş olduğu duvar arasında örülü taş geçit ve bunun üzerinde bir duvar bulunmaktadır. Taş geçit üzerindekiler, esirlerin baktığı duvar üstünde, kuklacılar çeşitli görsel şekilleri belirli bir harmoni ile Avant-garde hareketlerle hareket ettirir, esirlerin baktığı duvar üstünde gölge oyunları gölge bir kukla tiyatrosu sergiler.

Mağaradaki insanlar, mağaranın önünden yansı yapan bazı objelerin gölgelerini izlerler ve bu objelere çeşitli anlam yüklerler. Esir ve/veya mahkumlar ateş ve kuklacıları görme durumu olmadıklarından , önlerinde sergilenen gölge oyunu tiyatrosunu yaşamın kendisi olarak telakki ederler. Doğal olarak bu gölgeleri gerçek kabullenirler. Objelere ait gölgelerin nereden kaynaklandığına ilişkin bir tasavvur geliştiremezler (Ondich, 2018:37). Birgün içlerinden birisi, pasdan gevşemiş zincirlerini kırıp, mağaradan kaçmayı başarır, geriye dönünce ateşin farkına varır ve gözlerinde rahatsızlık hisseder. Ateş ve gölgelerle beliren kukla tiyatrosunun inşa ettiği hayali bir dünyanın farkına varır ve gerçeğin ne olduğunu idrak eder. Kaçan esir zorluklarla mağaradan çıkmayı başarır, dış ortamda güneşi, ovaları, akarsuları, yer şekillerini, ormanı, bitkileri ve hayvanlardan oluşan doğayı görür. Güneş ışığının yansıması ve sıcaklığını hisseder ve güneşe doğru başını kaldırarak, senelerce geçen yaşamın anlamsızlığını gözlerinde yansıtır. Büyük bir heyecan ve şaşkınlığının geçmesi üzerine mağaraya geri dönerek esir ve/veya mahkum hapis olan yoldaşlarına, gerçek yaşamı anlatmak ve onları hapis ve esaret hayatından kurtarmayı düşünmesine rağmen, yoldaşlarının reel dünyayı belki de görmeyi talep etmeyeceğini ve anlatımlarına ikna olamayacağını düşünür. Hapisteki esirler yaşamları boyunca fiziki engellerle karşılaşmış ve hayali dünyanın imgeleriyle rahat ve konforlu yaşamlarını terk edemeyeceklerini düşünür. Biran için arkadaşlarına yol göstermek ve onları korumak içgüdüsüyle harekete geçer ve tekrar mağaranın dipsiz kuyularına inip mahkum yoldaşlarına gerçek dünyayı anlatıp çıkış yolunu göstermek için bir görev bilinciyle çaba gösterir. Mağaradaki esirler ise önyargılı bir

şekilde mağaranın dışında farklı bir dünya ve farklı bir gerçeklik olduğuna inanmazlar (Ondich, 2018:37).

Ne kadar çaba gösterilirse gösterilsin, mankurtlaştırılmış insanlara gerçekliği kabul ettirmek zor değil imkansızdır. Platon'un düşüncesindeki temel kurgu, nesneler ve idealardan oluşan iki ayrı dünya üzerinde şekillenen bu alegoriye dayanmaktadır. İnsan fiziksel ve bedensel olarak nesneler dünyasının ayrılmaz bir parçasıdır ve oraya aittir. Fakat ruhsal olarak bir zamanlar bulunduğu idealar dünyasından izleri kendisinde taşımaktadır. Alegoride mağara toplumu, zincirin o toplumsal yapı içerisinde var olan kuralları, mağaranın duvarına yansıyan gölgelerin toplumda kabul edilen doğruları sembolize ettiği ileri sürülebilir. Buna göre zincirini kıran birey, gerçek hakikatin peşine düşen bir filozofu olduğu kadar sorgulayan insanı da temsil etmektedir. Bu çalışmadaki amacımız sanat dünyası ve felsefe arasındaki köprünün inşa sürecine katkı sağlamaktır.

Weberyan liderlik tiplerinden, Geleneksel, Karizmatik ve Yassal-Ussal liderlik açılarından, bir ideale dertlerine adayan, rahat bir hayatı olmayan, çile dolu hayatı içerisinde, zaman akarken evrilmiş, ahlâkî özelliğini kaybetmeden, duruşunda ve aksiyon adamlığında, zaman içerisinde, meydana gelen sarsıntılar ve oynamalarda dahi hiç bir vakit nefsani olmamış, daima düşünen bir toplumsal yapının inşa sürecinde sanatçıların yaşadığı tipik bir *"norm" "reel"* çatışmasındaki çelişkiyi gidermek için Diyojen'in elindeki felsefe fenerinin içinde yanan düşünce ışığının yansımasından yararlanılması olmazsa olmaz önem arz etmektedir.

## 1. Raffaello Santi (Sanzio'nun Hayatı ve Sanatı Üzerine Değerlendirmeler

Raphael (d. 6 Nisan 1483, Urbino, Urbino Dükalığı [İtalya] - ö.6 Nisan 1520, Roma, Papalık Devletleri [İtalya]) İtalyan Rönesansının en etkili başat ressamı ve mimarıydı, 37 yaşında hayata veda etmiştir (Britannica, 2024). Papa Julius II'nin Vatikan'daki özel dairelerinde bir oda olan Stanza della Segnatura'daki Atina Okulu , muhtemelen Raphael'in en ünlü resmi ve Rönesans'ın en önemli sanat eserlerinden biridir. Tutkulu bir antikacı ve arkeolog olmasına rağmen mütevazi bir yaşam sürecinde bilgi ve yeteneğini pazarlama gibi bir amacı olmadı. Eğitimli olmasına rağmen öğrenimini hafife almayı tercih ediyordu (Antigonejournal, 2023).

Ressam Giovanni Santi'nin evladı olan Raffaello çocukluğunda resim sanatı ilgili incelikleri babasından öğrendi. Raffaello'nun ressamlığa giden yolundaki ilk önemli dönemeç Urbino'da Timoteo Viti'nin yanında başladı. Raffaello Perugia'ya gitti ve yerleşti, 1498'de Perugino'nun atölyesinde çalışmaya başladı, 1500'de tamamladığı *Üç Güzeller ve Şövalyenin Düşü* adlı eseriyle adından söz ettirmeye başladı, (www.istanbulsanatevi.com/).

Raphael'in eserlerindeki klasisizmin göze çarpan unsurlar şunlardır: Madonnalarındaki ve Vatikan'daki büyük figür kompozisyonlarındaki form dengesi ve düzeni, uyum ve kompozisyon kolaylığı, neoplatonik ideal dünya tasavvurundaki insanın görsel ihtişamı ve sınırlarının betimlenmesidir (Antigonejournal, 2023).

Raphael, Siena, Urbino, Floransa ve Roma'da yerleşerek kendine özgü bir yöntem geliştirerek, resim sanatındaki üstadların düşünce sistematiğini ve sanattaki derinliklerini analiz etti. Umbria'da kısa zaman diliminde yaşadıktan sonra, Raphael 1504-1508 yılları arasında Floransa'da yaşadı. Raphael'in tarihsel ilk tablosun *Bakirenin Evlenmesi, (1504)* eserindeki esin kaynağı; Perugino'ya ait iki önemli tablo *Sistina Şapeli'ndeki Aziz Petrus'a Anahtarların Teslimi* (1481) ve Spagna'yla özgülenen *Bakirenin Evlenmesi (1503*-1504) sanatçının tarih taşıyan ilk tablosuna (Bakirenin Evlenmesi, 1504) esin kaynağı oldu (www.istanbulsanatevi.com/).

Raphael tutkulu bir antikacıydı ve arkeolog olarak uzmanlığını sanatına ilham kaynağı olarak kullandı; yine de bilgisini gösteremeyecek kadar onurluydu, öğrenimini hafife almayı tercih ediyordu. Bu alçakgönüllülük ve ölçülülük Raphael'in hayranlarını hem sevindirdi, hem de bazen hüsrana uğrattı. Johann Wolfgang von Goethe'nin (1749–1832) daha sonra İtalya Yolculuğu (1816–17) olarak düzenlenip basılan seyahat günlüklerinde kaydettiği gibi (Antigonejournal, 2023):

*7 Kasım 1786: Şu ana kadar Raphael'in loggia'larını (sundurmalarını)*[2] *ve Atina Okulu'nun büyük resimlerini yalnızca bir*

---

[2] Bir loggia (İtalyancada 'kulübe' anlamına gelen kelimeden gelir), tamamen kapalı bir çatıya ve dış duvarlara sahip, açık bir koridor veya galeridir. Geleneksel olarak, loggialar bir binanın cephesi boyunca uzanır veya bağımsız bir özellik olarak var olabilir. Loggianın açık dış tarafı genellikle birkaç sütun veya

*kez gördüm ve sanki Homer'ı kısmen silinmiş, hasar görmüş bir el yazması üzerinde inceleme yapmamız olmazsa olmaz önem taşıyor. Çünkü Raphael'in eserlerindeki ilk izlenimin verdiği haz eksiktir; eserdeki her şeyin yavaş yavaş incelenip eserin bütününü kavradığında sanatsal zevke ulaşılır.*

Goethe, Raphael'in sanatındaki sabır ve konsantrasyona hayran olduğunu, Raphael'in sanatsal derinliğini idrak etmenin insanı yücelttiğini ve mest ettiğini vurgulamıştır. Vatikan loggia'larındaki süslemelerin anıtsal değerinin altında Raphael'in imzası vardır. Vatikan loggialarının galeri bölmeleri 65 m uzunlukta ve 4 m genişliktedir. Raphael, loggialarda bulunan ve tamamı Tevrat (Eski Ahit)'teki imgelerden esinlenen ve metafizik yönlerinde yansıtıldığı eserlerin özgünlüğü dikkate değerdir. Raphael yaşadığı dönemde başka önemli kişilerinin siparişlerine uygun eserlerde yapmıştır. Bunlardan biri de Sienalı sanat koruyucusu bankacı Agostini Chigi'dir. Raphael,Chigi'nin Roma villasında Galatea'nın Zaferi'ni (1514), daha sonra da Psyche'nin Öyküsü'nü (1517) gerçekleştirdi. Bu son yapıt bir öncekine oranla hemen hemen tümüyle sanatçının atölyesinde çalışanlar tarafından yapılmıştır. Sanatçı ayrıca 1511-1512 dolaylarında Sant Agostino Kilisesi'ndeki İşaya ile Santa Maria della Pace'deki FaIcı Kadınlar ve Melekler'i [15 14) gerçekleştirdi. Michelangelo'nun üslubundan büyük ölçüde etkilenmiş olan bu iki freskin, sanatçının elinden çıktığı kabul edilir.

---

dekoratif kemerle desteklenir (https://www.westburygr.com/blog/garden-room-glossary/)

Raffaello’nun, Leonardo da Vinci, Michelangelo ve Fra Bartolomeo’nun sanatsal felsefesindeki özünü Floransa döneminde kavradığı görülmektedir. Büyük Duka Madonnası’nda (1505, Floransa, Pitti Galerisi) Leonardo da Vinci’den sfumato yöntemini kullanan sanatçı, Belvedere Madonnası (1506, Kunsthistorisches Museum, Viyana) ve Güzel Bahçıvan Kadın’da da (1507, Louvre) aynı sanatçıdan piramit yapısındaki kompozisyon yöntemini kullandı (www.istanbulsanatevi.com/).

Raphael, Klasik ekolün için cazibe noktası ve ilgi odağıdır. Batı medeniyetinin dayandığı Antik Yunan-Roma uygarlığı, Descartes’in kartezyen felsefesi ve Hristiyanlık gibi üç unsurun en belirsiz olan Antik Yunan filozoflarının nasıl hayal edeceğimize ilişkin yolu Raphael yaratmıştır. Günümüzde, Romalı aristokratların ve çoğu imparatorun nasıl göründüğüne dair bir fikir verecek sayısız portre büstü ve madeni paralar müzelerde sergilenmektedir. Yine Cicero ve Julius Caesar'ın figürlerinin neye benzediğini biliyoruz. Antik Yunan ve Romada yaşamış felsefeciler, sanatçılar ve şairlerin görünüşü hakkında bilgimizin sınırlılığını kaldıran Raphael olmuştur. Raphael, Platon ve Aristoteles tasvirlerinde tek başına ikonografik bir gelenek yarattı. Eserinde Sokrates'inki dışında tasvir ettiği filozofların yüzleri için mevcut arkeolojik kanıtların yeterli olmadığının farkındaydı ve güven unsuru bir sanatçı için hayati bir öneme haizdi. Raphael’e özgün ve çok yönlü nitelik kazandıracak hazır ikonografik bir gelenek ekolü sözkonusu değildi. Sanat tarihi açısından bakıldığında, belirli bir figürün kolayca tanımlanmasını sağlayan herhangi bir sembolü betimlemek ve resmin geri kalanında şaşırtıcı derecede muğlak, belirsiz imgelerin sırlarını kolayca açığa

vurmayan bir stille yapılan eserler sözkonusudur (Antigonejournal, 2023).

Raphael, Mezara Konma'da (1507, Borghese Galerisi, Roma) klasik ya da Michelangelo'dan esinlenen motifleri sıklıkla kullandığı görülür; sanatçının Roma'daki yaşamına başlamadan önceki döneminde yapmış olduğu Kutsal Teslis'in Görkemi (1505-1508, San Severo Manastırı Kilisesi, Perugia) adlı tek freskte de Fra Bartolomeo'nun 1499'da başladığı ve Albertinelli'nin 1500'de bitirdiği Son Yargı'dan esinlenmeler görülmektedir (www.istanbulsanatevi.com/).

İkonografik ekolle ilgili adımlar, "16. yüzyılda Vasari "Sanatçıların Hayat Hikâyeleri" adlı çalışmasıyla sanat tarihinin ilk tohumlarını atmıştır. Ancak 19. yüzyılın sonlarıyla birlikte, "Morelli, Riegl, Warburg ve Wölfflin sanat tarihinin ilkelerini ortaya koymuşlardır. Bu dönem, bir bilim dalı olarak sanat tarihinin temellerinin atıldığı dönemdir" (Turan, 2021, 324). *"Wölfflin Sanat Tarihinin Temel Kavramları"* adlı kitabında sanat eserlerinin çözümlemesini yaparken Rönesans ve Barok üslup özelliklerine dayanarak eserlere tamamıyla biçimsel bir yaklaşım getirmiş ve bu yaklaşımı temel alan bir sanat tarihi yöntemi inşa etmiştir. Düzlem-derinlik, çizgisel-gölgesel, açık form-kapalı form, belirlilik-belirsizlik ve çokluk-birlik gibi toplam beş kavram çiftiyle hareket ederek sanat eserlerini sosyolojik, kültürel, ekonomik, toplumsal, vb. bağlamlardan kopartarak onları adeta birer laboratuvar nesnesi konumuna indirgemiştir. Dolayısıyla "…sanat yapıtını ölçütlerin nesnesi olarak tek başına ele almış, onu 'kendi yaşamı ve çağdaşı kültürden bağımsız bir tarihi olan' ve hatta 'kendisini yapan

sanatçıdan bile bağımsız olan ‘bir nesne olarak incelemiştir” (Turan, 2021, 324).

Ressama çeşitli nitelikler' sağlayacak hazır ikonografik bir gelenek stil vardı; bu, sanat tarihi perspektifinden incelendiğinde, belirli bir figürün kolayca tanımlanmasını sağlayan herhangi bir semboldür. Yine de resminin geri kalanı şaşırtıcı derecede muğlak, belirsiz veya belirsizdir ve sırlarını kolayca açığa vurmaz (Tükel, 2018).

Raphael, 1508’de Roma’ya yerleşti, hemşerisi ve/veya tahminen akrabası olan Bramantenin referansıyla Vatikan sarayının sanatçı kuruluna seçildi ve . Julius II (1503-1513) ve Leo X’un (1513-1521) papalık dönemlerinde, Papalık makamının resmi ressamı olarak tayin edildi ve bu görevini başarıyla sürdürdü. Vatikan’daki stanza’ların (Nicolaus V’in eski daireleri) dekorasyonuyla başlaması, sanatçıyı, o tarihe kadar yalnızca bir tek fresk (San Severo’daki) yaptığının daha üst seviyesindeki eserleriyle başat ve üstad bir ressam aynı zamanda önemli bir mimar ve eşsiz bir dekoratörlüğüne dair ünü tüm İtalya ve Avrupa’da yayıldı. İmza Odası (Stanza della Segnatura) olarak adlandırılan ilk stanza’nın çalışmalarına Raphael, Ocak 1509-1511 yılları arasında tamamlandı. (Kutsal Tartışma, Parnassos Atina Okulu, Üç Erdem). Aynı yıl, Michelangelo’nun dekorasyonunu gerçekleştirdiği Sistina Şapeli’nin tavanının bir bölümü de ihtişamlı bir törenle açıldı. Bu stanzanın dekorasyonu tavan resimlerinden (bunlardan yalnızca köşelerdeki süsle dört madalyonun Raphael’e ait olduğuna ilişkin görüşler vardır) başka, içlerinde ustalıkla kurgulanmış kompozisyonların geliştirildiği sekiz önemli bölümü kapsar. İmza Odası’yla sanatçı, o güne kadar resim alanında ilk olan Aristovari

deneysel kurgulama yönteminin resim sanatına girmesine katkı sağladı (www.istanbulsanatevi.com/).

## 2. Raffaello'nun Atina Okulu (Scuola di Atene) Fireskinin Tasviri

Atina Okulu (Scuola di Atene), ünlü Rönesans sanatçısı Raffaello Sanzio'nun (Raphael) tarafından 1509-1511 yılları arasında Vatikan'daki Apostolik Sarayı'nda yer alan bir oda için yapılan, sanatçının en tanınmış eserlerinden biri olan fresktir. Bu eser, Vatikan'daki Apostolik Sarayı'nın Stanze (Odalar) bölümünde yer alır ve Rönesans sanatının en önemli örneklerinden biri olarak kabul edilir (Junior Larousse, 1991). Düşüncenin Resmi şeklinde tasvir edilen fresk, genelde felsefe ile ilişkilendirilen bütün eser ve anlatılarda kullanılır. Sanat tarihi açısından ve alana özgü lokal değerlendirmeler olsa da eserin kendisine tema edindiği felsefe tarafından, düşüncenin konusu kılınmamıştır (Gündoğan, 2019).

1509-1511 yılları arasında Vatikan'daki Apostolik Sarayı'nda yer alan oda için yapılmıştır. Eser, antik Yunan felsefesinin önemli figürlerini bir arada betimleyerek, bilgi ve bilgelik arayışını yansıtır. Rönesansın sanatçıları, sanatları, edebi birikimi ve pozitif bilimleri restore etme çalışmalarında onların bakış açılarına göre antik Yunan şehirlerinin tanıtmak bakımından en iyi olduğu "düşüncenin altın çağı"na başvurmaktadır. Bu fresk günümüzde Vatikan'da Stanza della Segnatura'da bulunmaktadır. Yüksek Rönesans döneminde yapılan 'Atina Okulu' yapıtı, Stanza della Segnatura adlı Vatikan'ın kütüphanesinde konumlandırılmış, dört freskin yer aldığı fresklerden bir tanesine karşılık gelmektedir. Bu oda içerisinde felsefe, teoloji, hukuk ve şiiri uzlaştırmaya dönük diğer freskler de

Raffaello’nun kendisine aittir (Kahraman, 2022). Raffaello’nun Teoloji (Disputa) ve Felsefe (Atina Okulu) çalışmaları sanatçının dünya çapında bilinen eserlerdir (İpşir, 1973, s. 161).

Atina Okulu (ya da İtalyanca: Scuola di Atene), İtalyan ressam Raffaello Sanzio tarafından 1507-1512 yılları arasında yapılmış tablo/freskin bazı kaynaklarda 1509 ile 1511 arasında yapıldığı iddia edilmektedir. Eser’de 18×25 fit veya 5,5×7,7 metre olan anıtsal bir ölçek kullanılmıştır. Atina Okulunda ana konu felsefe ve astrolojiyi ilahiyat ile bağdaştırmaktır. Anıtsal bir kompozisyona haiz olmasına rağmen ihtişam yerine doğal ve samimi bir görünüme haizdir. Eserin, bir yağlı boya tablo olmadığı ve Antik Çağlardan beri kullanıllan ve İtalyan Rönesansı'nda sıklıkla kullanılan fresk olduğu açık ve nettir. Fresk Vatikan'da Stanza della Segnatura 'da bulunmaktadır. Katolik Kilisesi'nin en yüksek yargı makamı olan Vatikan Yüksek Mahkemesi Signaturae Apostolicae'nin konsey odası olan Stanza della Segnatura'nın duvarlarından birini süsleyen bu eserin Batı medeniyeti için önemi başattır (Antigonejournal, 2023).

'Stanza della Segnatura', 'imza odası' anlamına geliyor çünkü burası Papalığın dilekçelerin ve diğer önemli belgelerin bir zamanlar Vatikan yetkilileri tarafından imzalandığı ve resmi mühürleme işlemlerin yapıldığı Papalık ofisidir. İlk zamanlar dekore edildiği dönemde bu amaçla kullanılmamış olduğu da iddia edilmektedir. Michelangelo'nun Sistine Şapeli'ndeki ünlü tavanını (1508-1512) yılları arasında yaptıran Papa II. Julius (1443–1513; saltanat 1503–13) tarafından, Stanza della Segnatura odasının, Papanın bir kütüphane veya çalışma odası olarak kullanıldığına ilişkin yaygın bir görüş sözkonusudur. Papa Julius II'nin Apostolik Saray'daki özel

dairelerin duvarlarında, oda süitlerindeki fresklerin dekoratif desenlerinde Borgia Evi'ni simgeleyen boğa resimleri görmeye dayanamadığı biliniyordu (Antigonejournal, 2023). “Borgia Ailesi , aslen İspanya'nın Valensiya kentinden gelen ve İtalya'da kök salan ve 1400'lerde ve 1500'lerde kilise ve siyasi konularda öne çıkan asil bir soyun torunlarıdır. Borgia ailesi iki papa ve birçok başka siyasi ve kilise lideri yetiştirmiştir. Ailenin bazı üyeleri ihanetleriyle tanınmışlardır.” Papa VI. Alexander veya Rodrigo Borgia (1 Ocak 1431 Xantiva, Valensiya - 18 Ağustos 1503, Roma) 1492 yılından ölümüne kadar Hristiyan dünyanın ve Rönesans döneminin en tartışılan papasıdır. İsmi sürekli olarak lüksün, yolsuzluğun, sefahatin ve ahlaksızlığın yolsuzluklarla anılan Borgia ailesinin önemli isimlerindendir (Britannica,2024).

Papa Julius II selefi Papa VI. Alexander’dan nefret ediyordu ve sanatın hamisi olarak onun ismini silmeye çalışıyordu. Raffaello Sanzio da Urbino'ya yeni oda süitine resim yapılmasını emretti. Raphael, saray ressamının Urbino Dükü'nün oğluydu; akrabası Donato Bramante (1444–1514), Papa Julius tarafından Aziz Petrus Bazilikası'nın yeniden inşasına yardım etmek için görevlendirilen mimarlardan biriydi. Bramante'nin kendisi, Montorio'daki San Pietro kilisesinin avlusunda bulunan 'Tempietto'yu (küçük şehit türbesi) tasarlamasıyla tanınır; Bu eser, 1502 yılında Aziz Petrus'un geleneksel olarak şehit edildiği söylenen yere inşa edilmiştir. Ölümünden sonra Raphael'e, Bramante'nin Aziz Petrus Bazilikası'nın baş mimarı görevi verildi - ancak ne Bramante'nin ne de Raphael'in bazilika üzerindeki çalışmalarının çok azı günümüze kadar korunabilmiştir (Antigonejournal, 2023).

Jacop Burckhardt’a göre Hümanist düşünce izleyicileri, Batı medeniyetinin temeli olarak kabul edilen Antik Yunan zihniyet dünyasıyla, kendi dönemleri arasında düşünsel bir birlikteliği sağladığına inandıkları köprüyü temsil ettiği için Atina Okuluna önem atfetmişlerdir (Burckhardt,1974).

Raphael'in Stanza della Segnatura için yaptığı dekorasyonlar, Apostolik Saray'daki daha geniş bir oda takımının parçasıdır ve şuan sadece 'Stanze di Raffaello' ('Raphael Odaları') olarak anılmaktadır; Raphael'in tasarladığı diğer freskler şunlardır: 'Sala di Costantino' ('Konstantin Salonu'), 'Stanza di Eliodoro' ('Heliodorus'un Odası') ve 'Stanza dell' Incendio del Borgo'da ('The Hall of Constantine') , ‘(Borgo'daki Ateş Odası'). Her ne kadar bu odaları Raphael tasarlasa da tüm odaları kendisi boyamadı ve hatta tamamlandıklarını görecek kadar da yaşamadı. Raphael'in atölyesinin en ünlü üyesi öğrencisi ve halefi Giulio Romano (1499-1546) tarafından diğer odalardaki eserler tamamlanabilmiştir . Giulio Romano'nun Vatikan'daki en tanınmış eseri, İmparator Konstantin'in Milvian Köprüsü Muharebesi'nde (MS 28 Ekim 312) Maxentius'a karşı kazandığı zaferi tasvir eden 'Konstantin Salonu'ndaki büyük freskidir. Bunu 1520 ile 1524 yılları arasında Raphael'in bir tasarımından ilham alarak tamamladı; bu resmin hazırlık çizimleri ne yazık ki günümüze ulaşamadı (Antigonejournal, 2023).

Stanza della Segnatura bu odalardan tamamlanan ilkiydi; Raphael'in kendisinin çizdiği özgün tablolar Stanza di Eliodoro’da bulunuyordu. Raphael 1512'den sonra tüm işleri tek başına yapamayacak kadar meşguldü. Raphael gibi üstün yetenekli bir ustanın eliyle atölyede yapılan çalışmalar arasında uygulama kalitesi farkı apaçık ortadadır. Stanza della Segnatura'nın dört duvarı

inanılmaz derecede zengin, incelikli ve karmaşık bir tasarım programına sahiptir; Hristiyan medeniyetinin ve Katolik Kilisesi'nin öğretilerinin kalbinde yer alan Atina, Roma ve Kudüs'ün uyumunu temsil eden bir tasarım vardır. Hukuk, Felsefe, Şiir, İlahiyat'ı insan öğreniminin, bilgisinin ve bilgeliğinin zirveleri olarak temsil eden ve bireyciliği öne çıkaran bir stil sözkonusudur. Bu disiplinlerin her biri, en iyi ihtimalle, pagan ilhamının, Klasik Yunan aklının ve Hristiyanlara ilahi olarak vahyedilen gerçeklerin bir birleşimi olduğunu kanıtlıyordu. Hukuk bilmini temsil eden duvar bir kapıyla kesilmiştir; diğer üç duvar ise tarihteki en etkileyici ve unutulmaz anıtsal tablolardan bazılarına sahiptir. Duygusal ve entelektüel olarak, Stanza della Segnatura'nın doruk noktası olarak kabul edilebilir. Raphael'in Kutsal Ayin Tartışması fresklerinde, teolojinin bir tasvirinden çok Kilisenin kendisinin ve zaferinin bir temsilidir (Antigonejournal, 2023).

Kutsal Ayin Tartışması, karşı duvardaki Atina Okulu freskinde gösterilen, Hristiyanlığın birçok felsefi eğilime karşı kazandığı zaferi temsil ediyor. Tonozlu bir tapınakta bir araya toplanmış olan Atina Okulu filozoflarının aksine, Tartışma'nın teolojisi Kilise'nin mimarisinin ana temasını oluşturmaktadır. Kutsal Üçlü ve Efkaristiya'yı çevreleyen ruhani bir apsis içinde birleşmiş tek bir beden oluştururlar ve kutsandıklarında Mesih'in bedeni haline gelirler. Tabloda Raphael hem cenneti hem de dünyayı kapsayan bir sahne yaratmıştır. Yukarıda İsa, sağında ve solunda Kutsal Bakire Meryem ve Vaftizci Yahya'nın yer aldığı bir haleyle çevrelenmiştir. Adem, Yakup ve Musa gibi diğer çeşitli İncil figürleri yanlardadır. Baba Tanrı, cennetin altın ışığı üzerinde hüküm sürerken tasvir edilen İsa'nın üzerinde oturuyor ve Mesih'in ayaklarının altında

Kutsal Ruh var. Kutsal Ruh'un karşıt taraflarında melek tarafından tutulan dört müjde vardır. Kompozisyonun yapısı, Raphael'in pozlarda dikkate değer farklılıklar içeren eskizleri, çalışmalar ve çizimleri yoluyla elde ettiği aşırı netlik ve sadelik ile karakterize edilir. Kompozisyon boyunca diğer sanatçılara yapılan atıflar görülebilmektedir (örneğin genç Francesco Maria Della Rovere, Leonardo benzeri bir fizyonomiye sahiptir). Ancak düzen, jestler ve pozlar Raphael'in araştırmasının orijinal ürünleridir (Antigonejournal, 2023).

Ancak Dante'nin İlahi Komedya'sının doruk noktası olan Cennet'i hiçbir zaman Cehennem'deki ebedi lanetin daha erişilebilir tasvirleri kadar popüler olmadığı gibi, Raphael'in 'Kutsal Ayin Tartışması' da daha az biliniyor ve daha az tartışılıyor olması manidardır. Odadaki diğer iki büyük kompozisyon, Parnassus (Şiir ve Müziği temsil eder) ve 17. yüzyıldan beri Atina Okulu olarak bilinen resimdir. Atina Okulu olarak bildiğimiz fresk, ilk olarak 1638 gibi erken bir tarihte tanımlanmış olmasına rağmen, bu isim, Fransa Kralı Louis'in Bahriye Bakanı olan Jean-Baptiste Antoine Colbert, Marquis de Seignelay (1651–90) tarafından popüler hale getirilmiştir. 16. ve 17. yüzyıllar boyunca Stanza della Segnatura resimlerini sıradan insanlar için görmek genellikle zordu; yine de 1520'lerde geniş çapta yayılmaya başlayan kopyalar sayesinde Avrupa çapında en azından kısmen biliniyor ve inceleniyorlardı. Ancak tasvirler her zaman bilim adamlarının bugün yaygın olarak yorumladığı şekilde anlaşılmadı (Antigonejournal, 2023).

## 3. Atina Okulu Freski'nin Temel Özellikleri ve Önemi

Atina Okulu, Rönesans dönemi sanatının en önemli sembollerinden biri olmasının yanı sıra, felsefi düşüncenin ve insanlığın öğrenme arzusunun simgesi olarak da büyük bir öneme sahiptir. Rafael'in bu başyapıtı, günümüzde sanatçılara ve sanatseverlere ilham vermeye devam etmektedir. Atina Okulu, Platon ve Aristoteles'in merkezde yer aldığı büyük bir kompozisyona sahiptir. Platon, parmağını göğe kaldırmış bir şekilde idealar dünyasını, içsel gerçekliği temsil ederken; Aristoteles, elini yere doğru açarak duyularla algılanan dünyayı simgeler. Bu iki figür, felsefi düşüncenin iki temel yönünü temsil eder ve eserin ana fikrini oluşturur. Eserde, Platon ve Aristoteles'in etrafında birçok antik düşünür, matematikçi ve bilim insanı yer alır. Bu karakterler arasında Pythagoras, Euclid, Socrates ve Ptolemy gibi isimler bulunmaktadır. Her biri, döneminin entelektüel birikimini temsil ederek, tüm insanlık adına bilgi ve öğrenme arayışına katkıda bulunur. Raffaello "Atina ekolü" ismi verilen freskinde sıklıkla Antik Yunan'ı kendine rehber edinen iki adet kimliğe sahip çok sayıda kişilik yerleştirmiştir. Bu sayede merkezde duran yaşlı adam aynı anda hem Platon hem de üstad ressam olan Leonardo Da Vinci'dir. Eskiler ekolü adlı freskte ilk olarak göze çarpan, eğilmiş bir vaziyette geometrik figürler çizen kişi aynı zamanda hem Yunan matematikçi Eukleides hem de kendisinin arkadaşı olan mimar Bramante'dir.

*Felsefi Temalar:* Fresk, Antik Yunan felsefesinin büyük düşünürlerini, özellikle Platon ve Aristo'yu temsil eder. Platon, avuç içi yukarıda, idealların dünyasını ifade ederken; Aristo, avuç içi aşağıda, doğa felsefesine ve gözlem çağrısına atıfta bulunur.

*Sanatçılar ve Düşünürler:* Freskte, dönemin önemli düşünürleri, matematikçiler ve bilim insanları yer alır. Resimdeki, Platon ve Aristo gibi, ünlü filozofların kimlikleri bellidir. Politik ve kültürel vurgunun örtüştüğü, böylelikle ırkçılık boyutunun öne çıktığı, fakat belirli süre aralığına ve belirli şahısların fikirlerine indirgenebilir (Altıntaş, H., Toz, H., & Taghıyev, A. (2023).

Raffaello'nun eserindeki diğer figürlerinin kimliklerinin varsayımsal olduğu ifade edilmiştir (Bull, 1965:292). Vasari' nin figürleri kimliklendirme çabalarının yanısıra bazı figürlerin birden fazla sayıda sanatçı ve bilim adamlarının kimliklerini aldığına ilişkin görüşlerde mevcuttur. Figürler sadece antik Yunan ve Roma döneminin sanatçı ve bilim adamları olması dışında Raffaello' nun çağdaşı olan figürlerde eserde görülmektedir. Konuyu komplike bir hale getirmek için, Vasari' nin çabalarından itibaren bazıları birden fazla kimlik almıştır, sadece antik değil aynı zamanda Raffaello' nun çağdaşı olan figürlerdir.

Hiç şüphesiz bilişim, ulaşım ve telekomünikasyon teknolojilerinde süregelen gelişmelerin de ulaşım ve yerleşim arasındaki ilişkilerin şekillenmesinde önemli rolleri bulunmaktadır . Sosyal bilim insanlarınca genel kabul gören bir görüş, teknolojik devrimin tarihte hiç benzeri görülmeyen bir şekilde toplumları bütün temel boyutlarıyla dönüştürdüğüdür (Marın, M. C., & Altıntaş (2013). Günümüz'de yüksek çözünürlüklü renkli fotoğrafçılık, dijital görüntüleme ve yapay zekanın imge yarattığı bir dönemde yaşayanlar için anlamlandırmakta güçlük çekilmesi anlaşılabilir bir durumdur. Ancak Atina Okulu, 58 kadar bireysel figürden oluşan karmaşık bir kompozisyondur. Bunlardan yalnızca 20 veya 25'i kadarını kesin olarak tanımlayabiliyoruz; geri kalan figürler ise

spekülasyon, tartışma ve tahminlerin konusudur. Eseri Hristiyanlaştırıcıların etno-santrik kişisel ben merkezcili yaptığı açık ve net bir husustur.

Atina Okulu'ndaki en az iki figürü hemen tanıyabiliriz: Resmin merkezinde, elinde Platon'un eseri Timaeus'unun bir kopyasını tutan beyaz sakallı kişi kesinlikle Platon'dur (M.Ö. 428/7-348), yanındaki genç adam ise Platon'un öğrencisi Aristoteles eseri Etik kitabını elinde (M.Ö. 384-322) tutmaktadır. Bununla birlikte, resmin geri kalanı hakkında daha fazla emin olana kadar, figürlerin jestlerini anlamlandırmada çok fazla okuma yapılması gereklidir. Eser'in geleneksel görüşle yorumlanmasına göre, Platon'un yüzü Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) yüzü örnek alınarak modellenmiştir; Platon'un altında, kompozisyonun merkezinin hemen solunda oturan kasvetli görünüşlü figür ise tanınabilir şekilde Michelangelo'dur (1475-1564). Yine geleneksel görüşe göre melankolik filozof Herakleitos'u (M.Ö. 535-475) temsil etmesi muhtemel görünüyor. Raphael, The School of Athens'e arsız bir otoportre dahil etti ve çevresinden birkaç üye de bir anlığına görüldü (ya da en azından Vasari tarafından tanımlandı), övücü olmayan bir şekilde kel kafalı "geometrinin babası" olarak gösterilen Bramante dahil edildi. Öklid (MÖ 325-265), pusulasıyla bir daire çizmeye dalmıştı. Bununla birlikte, buradaki atıf her iki açıdan da mutlaka güvenli değildir: Vasari'nin iddiasına rağmen model aslında Bramante olmayabilir; ve tasvir edilen figürün Öklid değil, Siraküza Arşimet'i (M.Ö. 287–212) olduğu söylenmektedir. En fazla Eukleides'in öneri olarak biraz daha anlamlı olduğunu söyleyebiliriz (Antigonejournal, 2023).

Günlük yaşantımızda yaşadıklarımız ve bu yaşananların değerlendirilmesi, her bireyde bir etki-tepki süreci oluşturur ve bu

süreç, içinde yaşanılan toplumdan gelen sosyal etkiler ve kişilerin eğitim, kültür, zeka, ahlak ve benzeri bireysel özelliklerin birleşmesi sonucu ortaya çıkar. Bu tanım bireylerin sosyal çevre ile kurdukları ilişkiler ve bunun sonuçlarını kapsar (Altıntaş, 2003). Raffaello'nun eserinde'de bireysel özelliklerin birleşim süreci sözkonusudur.

Pisagor (M.Ö. 570-490) eserde sağlam bir zeminde gösterilmiştir: 16. yüzyıl boyunca Evangelist Aziz Matthew olduğu varsayılan çalışkan figürün, ayaklarının yanında uyumlu oranlar ve oranlar tablosunun yer aldığı bir taş levha vardır. Pisagorcular için bu imge kutsaldır. Bu şekle daha yakından bakmak tanımlamayı daha net hale getirmektedir. Görünüşte kolay olan bir diğer tanımlama ise, aşırı yoksulluğu erdem edinen, geçimini sağlamak için dilenen ve elinde suyu tutabildiği için bunun bile gereksiz olduğunu anlayana kadar sadece tahta bir kaseye sahip olan Kinik Diogenes'tir (M.Ö. 4. yüzyıl). avuçladığı elleri. Diogenes esas olarak renkli anekdotlarla bilinir; yazılarından hiçbiri hayatta kalmadı. Bu yaşlı adam ne okuyor ve neden? Katlanmış bir sayfanın, bir deste kağıdın veya bir broşürün kısaltılmış beyaz şekli, görsel denge için basit bir kompozisyon aracı olabilir; ya da bizim için kaybolan bir önemi olabilir. Birkaç bilim adamı bu figürün Diogenes değil, Sokrates (MÖ 469-399) olduğunu iddia ediyor: Bu yorumda kase, bir dilencilik kasesi veya su bardağı değil, Sokrates'in kendisini öldüren baldıran zehrini içtiği bardaktır (Antigonejournal, 2023).

Sokrates için daha muhtemel bir aday, zeytin renginde bir elbise giymiş, kalkık bir burnu olan ve Raphael'in kesinlikle erişebildiği eski Sokrates tasvirlerine benzeyen yoğun görünüşlü bir figürdür; bazen Büyük İskender (MÖ 356-323) olduğu düşünülen miğferli genç bir adama hitap ediyor, ancak daha makul bir şekilde

Sokrates'in inatçı öğrencisi Alcibiades (MÖ 450-404) olarak okunabilir. Aslında (Plutarkhos'a göre) meraklı kafa şeklini gizlemek için miğfer takmaya eğilimli olan devlet adamı Perikles (M.Ö. 495-429) olduğu gerçeği sözkonusu olabilir. Sokrates'in çevresindeki diğer figürlerin kimliği (eğer zeytin rengindeki figür gerçekten Sokrates ise!) miğferli genç adamın kim olduğunun ortaya çıkmasına bağlıdır.

Geçtiğimiz 200 yıl boyunca sanat tarihçileri yavaş yavaş tutarlı görünen bir tanımlamalar bütünü oluşturdular. Bunlar ülkeden ülkeye ve dilden dile farklılık gösterir; Atina Okulu'nun İngilizce Wikipedia sayfasını Fransız sayfasıyla, İtalyanca sayfasıyla ve Almanca sayfasıyla karşılaştırırsanız görebilirsiniz. Atina Okulunda bazı figürlerin cinsiyeti konusunda bile bir fikir birliği yoktur: Bazı bilim adamlarının, İskenderiye'nin ünlü kadın matematikçisi ve filozofu Hypatia (MS c.355-415) olduğunu beyan ettiği figürün de bir kız olarak değil, Francesco Maria I olduğu belirlenmiştir. Della Rovere, Urbino Dükü (1490–1538) veya (daha az inandırıcı bir şekilde) Neo-Platonik filozof ve bilge Giovanni Pico della Mirandola olarak (1463–94) betimlenebilir.

Eser’deki en az iki figürün Alcibiades olduğu kesin olarak belirlenmiştir; Parmenides'in üç adayı var; Figürlerden birinin Boethius (MS. 480-524), Anaximander (M.Ö. 610-546) ve Empedokles (M.Ö. 494-434) olduğu söylenmektedir; ancak figürün özellikle herhangi biri olarak olumlu bir şekilde tanımlanmalıdır. Tanımlamaların birçoğu subjektif görünmektedir. Bunun nedeni bilim adamlarının Raphael'in belirli bir filozof listesinden veya metinden çalıştığı yönündeki ısrarlı tutumdur; Ancak bu figürlerin

ne olacağı veya Raphael'in onu nerede bulacağı konusunda sanat dünyası hemfikir değildir.

*Resim 2: Raffaello'nun Atina Okulu Eserinde Benzerlerini Resmettiği Varsayılan Figürler*

*Kaynak: https://tr.wikipedia.org/wiki/Wayback_Machine*

1: Kıbrıslı Zenon 2: Epikür Büyük olasılıkla, Rönesans dönemindeki tipik bir figür olarak iki filozof resmi: "Ağlayan" filozof Heraklitos ve "gülen" filozof Demokritos. 3: bilinmeyen (Raffaello olduğu düşünülen)[8] 4: Boethius veya Anaksimandros veya Empedokles? 5: Averroes 6: Pisagor 7: Alcibiades veya Büyük İskender? 8: Antisthenes or Xenophon veya Timon? 9: Raphael,[8][9][10] Aşk'ın kişileştirilmesi olarak Fornarina[11] or Francesco Maria della Rovere? 10: Aeschines veya Xenophon? 11: Parmenides? (Leonardo da Vinci) 12: Sokrates 13: Heraklitos (Michelangelo) 14: Platon (Leonardo da Vinci) 15: Aristoteles (Giuliano da Sangallo) 16: Diyojen 17: Plotinus (Donatello?) 18: Öğrencileriyle Öklid veya Arşimet (Bramante?) 19: Strabon veya Zoroaster? (Baldassare Castiglione) 20: Batlamyus? R: Apelles (Raphael) 21: Protogenes (Il Sodoma, Perugino veya Timoteo Viti)[12] ve diğerleri, bu eserde tasvir edilen figürler arasındadır.

İorgio Vasari (1511-74), “Mükemmel Ressamların, Heykeltıraşların ve Mimarların Yaşamları” adlı kitabının 1550 baskısında Atina Okulu'nun ilk yazılı tanımını sunar. Belli ki hatalı bir anıya ya da net olmayan bir kopyaya ya da her ikisine de güveniyordu, çünkü ona göre Atina Okulu şunu tasvir ediyordu: Atina Okulu adlı eser’de dünyanın tüm bilgeleri tasvir edilmiş, farklı gruplar halinde düzenlenmiş ve çeşitli tartışmalarla meşgul olmuşlardır. Birbirinden ayrı duran, coğrafya ve astrolojinin figürlerini ve karakterlerini, melekler aracılığıyla olan iletişimi tabletlere çizen astrologlar var… Aziz Matta, bir meleğin önünde tuttuğu tabletteki karakterleri kopyalıyor ve yerleştiriyor. Bunların hepsini bir kitapta topladık”. 'Atina Okulu'nda genellikle Pisagor olduğu varsayılan kişi, Vasari tarafından Evangelist Aziz Matthew olduğunu varsayılmıştır (Antigonejournal, 2023). Teoloji konusunda çalışma yapanlar, Felsefe ve Astrolojiyi Teolojiyle uzlaştırmaya çalıştılar. Vasari'nin bu benzetmesinde kimlik abartılı ve hatalı görünmektedir; Ancak alanında otorite olan sanat teorisyeni ve ressam Gian Paolo Lomazzo (1538-92) tabloyla ilgili pek de farklı olmayan bir okuma yapmıştı: 1584 tarihli Resim, Heykel ve Mimarlık Sanatı Üzerine incelemesinde Lomazzo, Atina Okulu freskinde, Elçilerin İşleri Kitabı'nda anlatıldığı gibi (17:16-34) Aziz Pavlus'un Atina'da vaaz verdiğini tasvir etmiştir. Burada da hatalı bir değerlendirme sözkonusudur (Antigonejournal, 2023). Raphael doğal olarak Aziz Pavlus'un Atina'da vaaz verdiği ünlü bir imajı yaratmıştır. Raphael'in bir tablosunda, Aziz Paul'un Atina'daki vaazı tasvir edilmektedir. Eserde, konuşma figürü, Yunanistan'daki eski bir saray alanı olan Areopagus'ta gerçekleşiyor ve putperestlik ve sahte tapınma sembolleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Pavlus'un

sözlerinin gücü eserde açıkça görülüyor: Kalabalıktan birkaçı başlarını arka plandaki heykele çevirmiş olsa da çoğu konuşmacıyla ilgileniyor ve sağ alt köşede diz çöken adam özellikle ilham almış görünüyor (*St Paul Preaching at Athens, Raphael, 1515 (Victoria and Albert Museum, London, UK).*

Lomazzo, muhtemelen kopyalarından bildiği Atina Okulu'nun kompozisyonunu açık ve doğru bir şekilde anlatmaktadır. Açıkça görülüyor ki düşünceleri başka yerlerde olduğu gibi burada Vasari'den etkilenmiştir. Giorgio Ghisi'nin (1520-82) 1550 tarihli Atina Okulu gravürüyle birlikte 17. yüzyıla kadar Atina Okulu'na yönelik yorumların odağında hristiyanlık ana tema olarak devam etmiştir. Eserin sol alt köşesinde Latince metinde şöyle yazmaktadır (Antigonejournal, 2023):

*Aziz Paul, Atina'da bazı Epikurosçu ve Stoacı filozoflar tarafından Areopagus'a getirildi. Caddenin ortasında dururken, bir sunağı fark ettikten sonra, topluluğun tanımadığı o tek gerçek tanrıyı öğretme fırsatını değerlendirdi ve putperestliklerinden ötürü onları azarladı, onları tövbeye teşvik etti ve yargılama gününü onlara anlattı ve dirilen Mesih aracılığıyla ölülerin dirilişinin gerçekleşeceğini vaaz etti. Elçilerin İşleri 17.*

*Kompozisyon:* Rafael, kompozisyonda ustalıkla simetri ve derinlik oluşturmuştur. Figürler, yapı ve hareket arasındaki dengeyi sağlarken, merdivenler ve arka plandaki mimari yapı ile birlikte üç boyutlu bir alan hissi yaratır.

*Sanat ve Bilim:* Fresk, sanatın ve bilimsel düşüncenin birleşimini sembolize eder. Rönesans, insanın bilgiye olan açlığını ve estetik anlayışını ön plana çıkarmıştır.

*Kullanılan Sanatsal Teknikler ve Tarz*: Rafael'in fresk tekniği, ince detaylar ve canlı renklerle doludur. Bu eser, döneminin sanat anlayışını ve teknik becerisini yansıtır. Raffaello, Atina Okulu'nda ışık, gölge ve perspektif gibi Rönesans dönemi sanat tekniklerini ustalıkla kullanmıştır. Düşey ve yatay çizgilerin dengesi, mekan derinliği ve figürlerin anatomik doğruluğu, eserin görsel etkisini artırır. Renk paleti ise, hem sıcak hem de soğuk tonları harmanlanarak çeşitli duygusal ve düşünsel dinamikler yaratır.

*Kültürel ve Tarihsel Önemi:*Atina Okulu, sadece bir sanatsal eser olmanın ötesinde, Rönesans'ın insan aklını ve özgüvenini yücelten düşünce yapısını temsil eder. Antik Yunan felsefesi ile Hristiyan inançlarını birleştiren bu çalışma, dönemin düşünce yapısının evrimine katkıda bulunmuştur.

Sonuç olarak, Atina Okulu hem sanatsal hem de entelektüel bir başyapıt olarak, insanlık tarihindeki bilgi arayışının sembollerinden biridir. Raffaello'nun bu eseri, ziyaretçilerine hem görsel bir şölen sunmakta hem de düşünsel derinliklerde yolculuk yapma imkanı tanımaktadır.

Raffaello, ilk çağın anıtsal mimarisi içinde bir yanda idealist Platon'u öte yanda realist Aristo'yu resimlemiştir. Felsefi inançlarına paralel olarak Platon göğü, Aristo yeri gösterir. Ayrıca resimde Öklid'den, Diyojen'e kadar pek çok ilk çağ filozofu ve matematikçisi de yer almıştır. Mekâna yerleştirilen ana figürlerden olan Platon ve Aristo'nun etrafında bulunan diğer filozof ve bilim adamlarıyla kalabalık bir görünüm izlenmektedir. Platon figürü için uzun sakallarıyla Leonardo da Vinci, ön plandaki basamaklardan birinde kolunu mermer bir bloğa dayayarak oturmuş

matematikçi Heraklitos için ise Michelangelo modellik yapmıştır. Raffaello'nun kendisi ise basamakların altında en sağda resmin dışına bakmaktadır.

*Atina Okulu Eserindeki Figürler ve Felsefe:* Atina Okulu freskşnde antik Yunan ve Romanın çeşitli sanatları; Gramer, Retorik, Diyalektik, Müzik, Aritmetik, Geometri, Astronomi alanlarında başat bilim insanları ve sanatçılar yer almaktadır.

Raffaello eserinde yer alan düşünürlerin zihniyet dünyasının, yaşadığı XVI. yüzyıl İtalya'sından daha ileride olduğunu düşünüyordu. Diğer yandan Papalığın bu eseri yaptırmasındaki amacı ise, Vatikanın otoritesini yeniden tesis etmek, hristiyanlığı ilerici bir din olarak sunarak, din değiştirmelerin önlenmesidir. Raffaello'nun eseri hakkında sıradan insanlar kıymetsiz değerlendirmesinde bulunurken, felsefeciler eserdeki düşüncenin özünü idrak ettiler.

Raffaello'nun bu çabası düşüncenin kendine göre körelmeye başlamasını engelledi. Bunun sayesinde yedi ana liberal sanattan unutulmaya yüz tutmuş birçok sanat tekrar ivme kazandı.

Rönesans sanatçıları son derecede bilgili görünebilirler. Ancak kural olarak çok azı, çalışmalarının karşılığını ödemeye istekli patronlar bulmayı başardıktan sonra kendi ana konularının farkına varmıştır. Sipariş üzerine gelen iş tekliflerinde, genellikle neyi, nasıl boyayacakları konusunda talimatlar veriliyordu. Sanatçıların karşılaşabileceği karmaşık sembolizm ve imgelem konularında onlara yardım edecek eğitimli danışmanlar tahsis edilerek eserin tamamlanması için gerekli tüm yardımlar sağlanıyordu.

Raphael'in tasarım talimatlarını kimin yazdığını bilmiyoruz. Raphael, Antik Roma hakkında, Michelangelo dışında kendi zamanının tüm sanatçılarından daha çok şey biliyordu; ama o bir bilim adamı değil, bir sanatçıydı. Papa Julius II, Raphael'i yönlendirecek bu konuda en iyi eğitimli veya en bilgili Papa değildi, ama Papa Klasik Latin edebiyatı konusunda derin bilgi sahibiydi ve Homeros'un, Yunan tarihçilerinin ve önemli filozofların Latince çeviri kopyalarına sahipti. Papa Julius II'nun bilgisinin çoğu teoloji, kilise hukuku ve kilise tarihi ve doktrini üzerineydi.

Raphael'e eseri inşa sürecinde kimin danışmanlık yaptığını belirlemekten önemli olan husus, bu figürlerin yorumlanması için ana kaynak materyallerinin neler olduğunu bulmaktır. Acemi sanat tarihçileri sıklıkla sanatçıların ve danışmanlarının ikonografik programlarını bir araya getirmek için egzotik veya anlaşılması güç metinler kullandıklarını varsayma hatasına düşerler. Ancak bu tür varsayımlar tamamen yanlıştır. Papa Julius II, dairelerini yalnızca zenginlik ve gücü değil aynı zamanda zevki, öğrenimi ve sağduyuyu yansıtacak şekilde dekore etmeye çalıştı. Ziyaretçilerinin, duvarlardaki fresklerin nevrotik bilgiçlik egzersizleri olarak göz ardı edilmesi değil, takdir edilmesi beklenirdi. Ayrıca, kendisini cahil hissettirmek değil, işin tadını çıkarmak istiyordu. Raphael sonuçta anlaşılır olacak görüntüler yaratmaya çalıştı.

Her ne kadar ana kaynağı muhtemelen Diogenes Laertius'un yazdığı Seçkin Filozofların Yaşamları ve Görüşleri olsa da, Atina Okulu herhangi bir metnin doğrudan bir örneği değildir. Bu kısa, düşünceli biyografik metinler dizisi, 15. yüzyılın ortalarından itibaren Latince tercümesi yaygın olarak mevcuttu ve uzun süredir, antik Yunan filozofları hakkında güvenilmez olsa da eğlenceli

anekdotların kaynağı olarak görülüyordu. Dante ve Petrarch'ın bazı pasajları Raphael'in Atina Okulu'ndaki tasvirlerini de renklendirebilir; ancak bunu kanıtlamak zordur çünkü Dante ve Petrarch, Raphael'in dünyasındaki atmosferin bir parçasıydı. Her kültürlü insanın işinin inceliklerini bilmesi doğaldır.

Fransa Kralı XIV. Louis'nin (1638-1715, hüküm sürdüğü 1643-1715) saray tarihçisi André Félibien (1619-95) ve antikacı Giovanni Pietro Bellori (1613-96), Raphael'i akademik bir ressam olarak tasvir etmede oldukça etkiliydi; Atina Okulu'nun, 5. yüzyılın gösterişli bilgili Gallo-Roma piskoposu Sidonius Apollinaris'ten Floransalı neo-Platoncu kafir Marsilio Ficino'ya (1433-99) kadar uzanan Latin edebi ve felsefi metinlerine derinlemesine dalmanın sonucu olduğunu düşünmeyi tercih ettiler. Platon'un Latince tercümeleri ve Platon'un Devlet'i hakkındaki yorumları, Raphael'in bazı tasvirlerinin nihai kaynağı olabilir. Ancak Félibien ve Bellori tarafsız yorumculardan uzaktı. Raphael'e dair vizyonları onun her iki adamla da arkadaş canlısı olan Nicolas Poussin'e (1594-1665) şüpheli bir şekilde benzemesine neden oluyor. Poussin, Raphael'e hayrandı ve başlı başına örnek bir klasik ressamdı; ama onun sanata yaklaşımı Raphael'in asla olamayacağı kadar hesaplı ve entelektüeldi.

Atina Okulu'nu dürüst, ihtiyatlı ve açık fikirli bir şekilde yorumlamaya çalışmak tevazu dersleri almaktır. Raphael'in tasvir ettiği birkaç filozoftan fazlasının, Platon, Aristoteles, Sokrates, Pisagor, Herakleitos, muhtemelen Diogenes ve belki birkaç kişinin daha ötesinde tanımlanmasından emin olmak imkansız görünüyor. Bunun ötesindeki her şey spekülasyon veya bilinçli tahmindir; ancak kendine en çok güvenen sanat tarihçileri bile bu 58 figürün yirmiden

fazlasına isim vermekten aciz görünüyor. Modern akademisyenler, içeriğini normal, zeki insanlardan oluşan bir izleyici kitlesine temel düzeyde net bir şekilde açıklayamasalar da, kimsenin okumadığı dergilerde eser hakkında teoriler üretiyorlar.

Raphael hakkında yazan İngilizce sanat tarihçileri arasında Sir Ernst Gombrich (1909–2001) uzmanlardan biri olarak kabul edilir. Atina Okulu hakkında bilgi edinmek için en iyi başlangıç noktası, Gombrich'in "Raphael'in Stanza della Segnatura'sı ve Sembolizminin Doğası" adlı makalesi olmaya devam ediyor. Eserin sonuna doğru şunları söylüyor: "İkonografide yaşamdan daha az olmayan bilgelik, nerede duracağını bilmekte yatıyor."

## 4. SONUÇ ve GENEL DEĞERLENDİRMELER

Raphael'in Atina Okulu tablosu, beş yüz yıldan fazla bir süredir, Raphael'in çağdaşı ressam Giorgio Vasari'den başlayarak teologlara, sanat tarihçilerine, klasiklere, akademisyenlere ve seyyahlara kadar çok sayıda yorumcu tarafından analize tabi tutulmuştur (Hall 1997, Smolizza 2007). Eserde tasvir edilen karakterlerin birçoğunun kimliği konusunda neredeyse bir fikir birliğine varılamamıştır. Estetik deneyim içerisinde genellikle bir eserin sosyal, dini veya politik yorumu ile sanatçının kişisel vizyonu, yani onun 'mesajı' arasında yaratıcı bir gerilim vardır. Raphael'in resimlerinde, özellikle de Atina Okulu'nda keşfetmek istediğimiz unsur bu kod/anlam etkileşimidir.

Bu esrarengiz ve özgün eser, Rönesans ve Antik Çağ'ın ünlü bilim adamları ve sanatçılarının iki boyutlu bir anlık görüntüsü olarak değil, daha çok jestlerin, duruşların, kostümlerin ve söylenmemiş diyalogların Raphael'in dünyası bağlamında dikkatle

anlaşılması gereken bir canlı tiyatro eseri olarak görülmelidir. *Raphael'in Poetikası'nda ve Yüksek Rönesans Roma'sında Sanat ve Şiir* başlıklı eserinde David Rijser (Rijser, 2012) şu betimlemeyi yapmıştır; *"İllüzyonizmin muhteşem hilelerine' değinerek şunu ifade etmiştir: 'Raphael, gruplarının birbirleriyle ve izleyiciyle muhteşem şekillerde etkileşime girmesini sağladı... Onları canlandırdı, ifade etti. ve ayrı grupları nazikçe ve göze çarpmadan, yine de çeşitli, bireysel parçalardan oluşan tek bir bütüne doğru birleştirir… İşaret eden veya korkulukların üzerinden uzanan birçok figür vb. resimsel mekan ile gerçek mekan, sadece eğlence için değil, aynı zamanda önemli bir mesajla: sanal figürler 'burada', 'şimdi', konuşulacak, meydan okunacak ve sorgulanacak"* Son bin yılda izleyicilerin ilgisini çeken karakterlerden oluşan bu önemli eserin incelenmesi yoluyla zihniyet dünyasındaki ilerlemeye dair düşüncelerin sürdürülebilirliği olmazsa olmaz önem taşımaktadır.

Atina Okulu eserinin analiz edilmesine yönelik, yaklaşık beş asırdan fazla bir süredir direniş ve sayısız çelişkili yorumlar yapılmıştır. Sanat ve felsefe yorumbilimin mikroskobu altında bu başyapıtın daha derin, daha karanlık anlam dünyası ortaya çıkarılabilir. Rönesans'ın sosyal, politik ve entelektüel yaşamına dair karmaşık içgörüler ve insanlığın durumuna dair benzersiz bir bakış açısı sunan felsefi ve sanatsal bakış açısını ortaya koyan Raphael'in sanatının bilinmeyen yönlerinin açığa çıkarılması için yeni çalışmalar yapılması zorunludur.

Norm Reel Çatışma Sürecinde Atina Okulu ve Sanat hakkındaki bu çalışmamızda sanatın amiral gemisini oluşturan sanatçılarımızın özgün ve nitelikli eserler ortaya koyabilmesi için gerekli şartların neler olduğu, ülkemizdeki sanatı bir üst noktaya

taşıyacaklardan kimlerin anlaşılması gerektiğine, sanatçılar derken yaklaşımlar o denli farklı olabiliyor ki, taraflardan birine göre diğeri, en ölçülü deyişle fesat erbabı olarak suçlanıyor.

Hal bu olunca, aşırı duygusal, psikolojik, sübjektif ve irrasyonel kaynaklardan beslenen Türk sanatçıları mateessüf hamasetten ileri geçememekte, dünya çapında atina okulu gibi yüzyıllarca etki bırakacak bir eser üretememekte, sanat'ta varolan idealist bir yapı metafizik alana tıpkı başlangıçta belirtilen mağara metaforunda olduğu gibi hapsedilmektedir.

Türk Sanat dünyasında, bir zihniyet dünyasının varlığını tespit ediyoruz ancak bu tespitimizi sağlıklı bir 'norm'a neden bağlayamıyoruz. Türk Sanatçılarının aslında yakaladığı gerçek, tipik bir "norm" "reel" çatışmasıdır. Sanatçılarımızın bir norm' olan felsefe ve diğer sosyal bilimlerden yararlanmaması en büyük sorunsaldır.

2025 yılı standartlarına göre, Türk ve Batı dünyasındaki uçurum sanat alanında da derinleşmektedir. Çözümlenmesi gereken husus; Maddi alandaki zenginliğe rağmen kültürel ve ahlaki yönlerin her alandan geri kalmışlığın sebebi, atalet, maddeye dokunmaktan uzak duruşu, nicel olarak tasvir edilmez olsa bile, rasyonel bir eşya ve dünyayı algılama zihniyetine yönelim olmazsa olmaz öneme haizdir. Teşhis bu! Demek oluyor ki, Sanatçı ve eseri arasında ciddi bir kopukluk temassızlık hüküm sürmektedir. Aynı şekilde bu etkiye benzer bir durum toplumsal yaşamın diğer alanlarında da görülmektedir.

Devletlerin kurumsal yapısında görev alan ve politika oluşturmada etkili, görevlilerin idari kuralları tersine çevirme ve

yerine kendi tercih ettikleri yöntemleri kullanmasının yarattığı olumsuz durumdan kurtulmak için doğru analizlerin yapılmasının önemi büyüktür. Bu bağlamda Atina Okulun'da metafizik fikirleri ifade eden Platon tasviri yerine, reel gerçekliği akıl ve bilimle arayan Aristocu yöntemin benimsenmesi en rasyonel yol olarak görülmektedir.

Peki teşhisten tedaviye geçebilmek, toplum mühendisliğine göre sanatçılarımız için çözüm şu olabilirmi? Norm olarak, Sanatçının niteliğini artırmak için, felsefe, etik ve tarihsel temele dayalı olarak sanatçıların entelektüel düzeyini yükseltmek, bunun da yolu olarak, sanatçının filozof olmasına bağlı kılan yeni bir zihniyet dünyasının inşa edilmesi olmazsa olmaz öneme haizdir.

Sanattaki ataletin köklerini nasıl kurutacağız? Sistemsel evrim sürecinde, eşitsizliği kaldıran, en mükemmel bilgi düzeyine haiz sanatçılarımızın yetiştirilmesinde hangi yöntemler kullanılacağı konusunda bir külliyatında oluşturulması elzemdir.

Maddenin önlenemez yükselişi, ekonomik düzlemde iyiliğin normal-üstü oluşu saatin ahengini bozuyor, Ülkemizde, tarihinde gözlemlenen metafizik asırlar sürecinde toplumsal yapıdaki kırılmalardan kurtulma sürecinde sanatçılarımızın katkısının değerli olacağı kanaatindeyim.

**Kaynakça**

Altıntaş, Hakan., Toz, H., & Taghıyev, A. (2023). Azerbaycan'da Türk Milliyetçiliğinin Oluşum Süreci Üzerine Genel Değerlendirmeler. *Journal of Mehmet Akif Ersoy University Economics and Administrative Sciences Faculty, 10(2), 1671-1690.*

Altıntaş, Hakan (2003).Türk Siyasal Sisteminde Siyasal Partiler ve Kentleşmenin Kutuplaşma Sürecine Etkileri, *Akdeniz İ.İ.B.F. Dergisi (5) 2003, 1-31*.

Altıntaş, Hakan (2004). Design and Timing In Bureaucratic Reform In Presidential Vs Parliamentary System: A Theoretical Approach, *I.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Dergisi No:30.*

Britannica (2024). (16/12/2024 tarihinde https://www.britannica.com/biography/Raphael-Italian-painter-and-architect adresinden ulaşılmıştır).

Bull, George (1965). *Vasari mentions portraits of Federico II of Mantua, Bramante, and Raffaello himself: Giorgio Vasari, Lives of the Artists,* London: Penguin, p.292.

Burckhardt, J. (1974). *İtalya'da Rönesans kültürü I.* (B.S. Baykal Çev.) Devlet Kitapları.

Gündoğan, Mehmet. (2019). Felsefi Tahlili (Görsel Düşünme İle Betimleyici Bir Yapılandırma Denemesi). *Muğla Sıtkı Kocaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tezli Yüksek Lisans.*

İpşir, M. Ş. (1973). *Rönesans sanatı.* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Junior Larousse. (1991). *Junior Larousse Temel Bilgi Ansiklopedisi 3*, Milliyet Gazetesi Yayınları, İstanbul. 566,567.

Kahraman, Özyılmaz, J. A. (2022). Yeni Platoncu Işıkta Raffaello'nun Atina Okulu. *Yedi Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 28, 181-190.

Kılıç, Cevdet. (2014). Laton'un Metafizik Terminolojisi Ve Mağara Alegorisinin Mistik Temelleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Cilt: 7 Sayı: 33, 1.*

Marın, M. C., & Altıntaş, H. (2013). Konut Yer Seçimi-Ulaşım Etkileşim Teorileri: Kritik Bir Literatür İncelenmesi. *Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi Dergisi, 19(1).*

Ondich, Jody. (2018). *Words Of Wisdom: Intro to Philosophy,* Lake Superior College, Duluth, Minnesota.

Raphael Hayatı ve Eserleri (11/12/2024 tarihinde https://www.istanbulsanatevi.com/sanatcilar/soyadi-r/raphael-sanzio-de-urbino/raphael-hayati-ve-eserleri-1483-1520/ adresinden ulaşılmıştır).

Raphael's School of Athens: Greek Philosophy in the Italian Renaissance (26 Şubat 2023). (14/12/2024 tarihinde https://antigonejournal.com/2023/02/raphael-school-of-athens/ adresinden ulaşılmıştır).

Rijser, David. (2012) *Raphael's Poetics. Art and Poetry in High Renaissance Rome*.

Amsterdam, Amsterdam University Press. pp.112-114.

Turan, C. (2021). İkonografik ve İkonolojik Sanat Eleştirisi Yöntemine Göre Salvador Dali'nin "Son Akşam Yemeği Ayini" Adlı Eserinin Analizi. *Sanat Ve Tasarım Dergisi, 11(2), 322-333.*

Tükel, U. ve Yüzgüller-Arsal, S. (2018). *Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

**İNTERNET KAYNAKLARI**

(01/12/2024 tarihinde https://www.economist.com/books-and-arts/2018/01/18/giorgio-vasari-the-man-who-created-art-ccampaignID=&ppcadID=&ppcgclID=&utm_medium=cpc.adword.pd&utm_source=goo adresinden ulaşılmıştır).

(10/12/2024 tarihinde https://web.archive.org/web/20060715224210/http://www.mlahanas.de/Greeks/SchoolAthens.htm adresinden ulaşılmıştır).

(10/12/2024 tarihinde https://www.britannica.com/topic/Borgia-family adresinden ulaşılmıştır).

(10/12/2024 tarihinde https://www.westburygr.com/blog/garden-room-glossary/ adresinden ulaşılmıştır).

(16/12/2024 tarihinde https://seekingvirtueandwisdom.com/cs-lewis-great-divorce-an-allegory-of-hell-and-platos-cave/ adresinden ulaşılmıştır).

# BÖLÜM VI

# Becoming Modern: Breaking the Boundaries of Conventional History of Turkish Art

**Zehra Canan BAYER[1]**

## Introduction

Following the establishment of the Turkish Republic in 1923, the State's art policies played a crucial role in the modernization of Turkish art (Büyükgüner, 2023) (Keser & Keser, 2017). The State actively promoted Modernism among young Turkish artists, instilling in them a contemporary vision and steering them away from dwelling on the past. The government's progressive expectations were clear: artists were to pursue the 'Modern ideal.' This approach catalyzed the emergence and evolution of Modern Turkish art, which increasingly mirrored Western art and modernization over a span of 27 years. This evolution set the stage

[1] Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, İzmit/Türkiye, Orcid: 0000-0001-8593-4125, zanan.bayer@kocaeli.edu.tr

for significant artistic figures who would shape the cultural landscape in Turkey.

This text takes a comprehensive approach to explore the evolution of Turkish art, beginning with a deep historical analysis that traces its development from traditional forms to modern styles. This thorough examination reveals the significant influences of Western art movements and highlights the crucial role of key figures, such as Osman Hamdi, in establishing academic art education in Turkey.

Osman Hamdi Bey (1842–1910) was a pivotal figure in the development of Turkish art and archaeology, known for his dual roles as a painter and an archaeologist. His biography is marked by significant contributions to the cultural and artistic landscape of the late Ottoman Empire. Hamdi Bey was instrumental in introducing Western-style painting to Turkey, a movement that was part of a broader Westernization effort within the Ottoman Empire during the 19th century. This period saw a dramatic shift in artistic practices, as Ottoman artists began to emulate European styles and techniques. This transition represented not merely mimicry but a form of cultural revolution that sought to forge a new visual language within the empire (Çakmak, 2013) (Shaw, 2011).

Among his notable works, "The Tortoise Charmer" (1906) and "Mihrab" (1901) stand out, though these paintings have prompted varied interpretations given the limited documentation available (Eldem, 2012). These works reflect Hamdi Bey's unique approach to integrating Western artistic elements with Ottoman themes, thus

creating a distinctive style that contributed to forming a national identity through art (Altan, 2004).

His impact extended beyond painting; as an archaeologist, he played a crucial role in preserving Ottoman heritage, notably through his efforts to protect the ancient city of Side from settlement pressures to preserve its archaeological integrity (Taşbaş, 2017). Hamdi Bey's work in archaeology was part of a broader narrative of modern archaeology's development in the Ottoman Empire, characterized by a critical engagement with the past and a desire to establish a modern cultural identity (Ergut & Özkaya, 2014).

His legacy is further underscored by his influence on art education in Turkey, which was heavily shaped by the political power's Westernization agenda, leading to a clientelist relationship between artists and the State, wherein artists often found themselves reliant on state support for their work and recognition until the mid-20th century (Keser & Keser, 2017). Overall, Osman Hamdi Bey's contributions to art and archaeology were instrumental in shaping the cultural and artistic identity of modern Turkey, bridging the gap between Ottoman traditions and Western Modernity.

In this text, specific case studies, including 'soldier painters', the 1914 generation and the Young Republican Artists, are meticulously selected to illustrate broader trends in the modernization of Turkish art, emphasizing the transition from Academic to Modern styles.

As interest in oil painting grew among military students, examining how their unique training influenced their artistic expressions became crucial. While the 'soldier painters' primarily

reflected their military backgrounds in their art, a new wave of talent emerged as some were allowed to study in Paris, opening doors to academic art beyond traditional confines. This framework underscores the international influences on Turkish art and its interconnectedness with global trends. Furthermore, this text adopts a comparative approach, situating the evolution of Turkish art within a global context by juxtaposing it with Western art movements, particularly those originating in Paris.[2]

Analyzing the Galatasaray Exhibitions, which were instrumental in introducing new art styles to the Turkish art scene, provides insights into how these styles were accepted and integrated in Turkey. Incorporating specific examples of art displayed at these exhibitions can offer additional context and underscore the influence these artworks had on the contemporary scene.

In conclusion, the evolution of Turkish art from the late Ottoman period to the early Republic highlights the significant interplay between local traditions and Western influences. The contributions of figures like Osman Hamdi Bey and the emergence of various artistic movements reflect a broader narrative of cultural transformation that continues to resonate in contemporary Turkish art.

Finally, a literature review identifies areas for further exploration in existing discussions about Turkish art history,

[2] In instances where references to artworks or images are required in the text, please note that due to copyright restrictions, specific images of modern artworks that are less than 100 years old could not be included in this text. For a visual exploration of these works, please refer to appropriate art databases or publications that provide access to such images.

particularly concerning the reception of Modern art, thereby framing the overall discourse within a broader academic context.

## 1. A Primitive Touch on Oil Painting

Oil painting in Turkey first emerged in the late 1800s. Before this, Turkish painting primarily consisted of miniatures in manuscripts and wall paintings depicting nature views and still lifes (Renda, 1981). A notable example of Turkish miniature painting that illustrates the distinct characteristics of the earlier style before 1800 is the portraiture of Ottoman Sultans, particularly those created during the reign of Mehmed II. These portraits, attributed to artists like Sinan Bey and his student Bursalı Şiblizade Ahmet, represent a synthesis of Western artistic influences and the traditional miniature art of Islamic countries, marking a significant development in Ottoman miniature art at the end of the 15th century (Konak, 2013). Ottoman miniatures, especially during the 16th century, were characterised by vivid colours and a lack of perspective, focusing instead on detailed and holistic representations of figures and events. This style was used to document historical events, such as conquests and diplomatic relations, in a realistic yet narrative manner, reflecting the grandeur and socio-political life of the Ottoman Empire (Yüksel, 2017). The miniatures often depicted scenes without occlusion, allowing for a comprehensive view of all elements within the composition. This technique aligns with the unique visual narrative of Ottoman art, which can be compared to the multifaceted descriptions found in Cubist works (Germen, 2012). Additionally, the Ottoman miniature style was not limited to manuscripts but extended to decorative arts, such as the wall paintings in the Süleyman Pasha Mosque, which employed various

techniques, including fresco, to create intricate designs that were stylistically distinct from other contemporary works (Yetiş et al., 2022). This artistic tradition was deeply rooted in the cultural and historical context of the Ottoman Empire, drawing from earlier Turkish art forms and evolving through interactions with other cultures, thereby creating a unique and enduring legacy in the realm of visual arts (Erkan, 2010).

However, soldiers discovered the first examples of painting as part of their drawing lessons in military schools. The aim was to enable students to draw and comprehend military subjects such as cartography, artillery, and engineering. As a result, the focus of the existing drawing education shifted towards technical drawing and perspective. Over time, some military school students displayed an interest and aptitude for painting, forming a generation of painters known as "soldier painters" in the history of Turkish art.

The paintings made by soldier painters directly reflect the effects of their training, that is, works in which perspective is predominant. Some of these paintings are landscapes reflecting the Sultan's land and property. The landscape paintings created by soldier painters during the Westernization era of Turkish painting in the Ottoman period are a fascinating reflection of their military training, particularly in the use of perspective. These artworks often depict landscapes that include the Sultan's land and property, showcasing a blend of Western artistic techniques with local themes. The soldier painters were trained to adhere strictly to linear and aerial perspective rules, evident in their accurate proportions, sizes, and use of colour, creating a sense of depth on a two-dimensional surface (Seker, 2016). This training in perspective was not unique to the

Ottoman Empire; it was a common practice in military academies, such as those in Woolwich, where drawing was taught as a tool for navigation and reconnaissance, emphasising the importance of perspective and accuracy in capturing landscapes (Gough, 2009). The Ottoman landscape paintings, while adopting Western styles, also retained unique elements that reflected the cultural and social contexts of the time. For instance, Ottoman miniatures, which predate these paintings, often depicted landscapes more stylised and symbolically, focusing on the poetic and divine aspects of nature rather than strict realism (Özhanci et al., 2016). This blend of Western techniques with local artistic traditions resulted in a unique visual language reflecting the Ottoman Empire's engagement with Western art and continuing its rich artistic heritage (Çakmak, 2013). The soldier painters' landscapes, therefore, not only demonstrate their technical skills but also serve as a cultural bridge, illustrating the complex interplay between Western influences and Ottoman artistic identity during a period of significant cultural transformation (Seker, 2016) (Çakmak, 2013). These landscapes were painted from photographs in palace albums, as the painters could not enter the Sultan's property to paint. Therefore, the paintings look dull and lifeless, far from reflecting naturalistic influences (Fig. 1).

*Figure 1. Hüseyin Giritli, Yıldız Palace Garden, Image: Renda, G., & Erol, T. (1981). Çağdaş Türk resim sanatı tarihi (Cilt 1). İstanbul: Tiglat Yayınları*

We witness a persistent effort by military painters to paint the Sultan's property, either to gain the Sultan's favour, to be rewarded with decoration, or to gain a place among the court painters. So much so that they sometimes signed their paintings with the phrase 'his servants'. In addition to paintings depicting the Sultan's property, some artists also painted Istanbul landscapes, views from the Bosphorus and the cultural texture of Istanbul (Fig. 2). The Bosphorus views painted by soldier painters and others during this period reflected the multicultural and dynamic nature of Istanbul. In this city, different ethnic and religious communities mingled. The colours used in these paintings were probably influenced by the city's rich historical and cultural fabric and the natural landscapes that had been altered by urbanisation and industrialisation (Bozbay et al., 2022).

*Figure 2. Ahmet Münip, Harbor View, Image: Renda, G., & Erol, T. (1981). Çağdaş Türk resim sanatı tarihi (Cilt 1). İstanbul: Tiglat Yayınları*

The techniques used by these artists are not only about capturing the physical beauty of Istanbul but also about documenting it. Like the others, these paintings often appear lifeless and dull, mostly without figures and far from naturalistic lines. Although human figures rarely exist in the first oil paintings, these examples do not go beyond timid attempts (Fig. 3). Due to their training in the military, their inclination towards experimenting with figures was limited as they had not received adequate Academic training in figure studies.

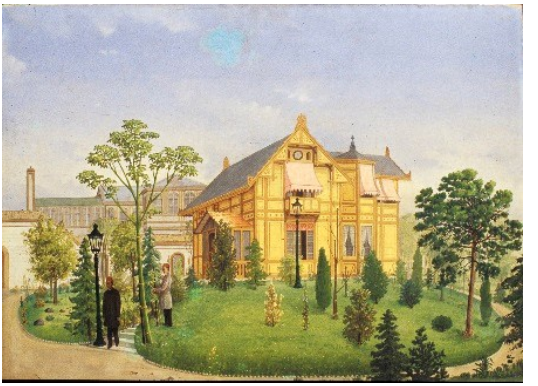


*Figure 3. Hüseyin Zekâi Pasha, At the Yıldız Palace Garden, Image: Karatepe, İ. (2001). Asker ressamlar kataloğu (s.48). İstanbul: Askeri Müze Kültür Sitesi Komutanlığı Yayınları*

However, the painters who overcame this timidity came from among the soldiers. These painters were Ahmed Ali Pasha (Sugar Ahmed), Süleyman Seyyid Pasha and Halil Pasha, who were sent to Paris by Sultan Abdülaziz towards the end of the nineteenth century to receive Academic art education because of their talent. This shift in education marks an important turning point in the evolution of Turkish art. These artists attended the workshops of Gustave Boulanger, Jean-Léon Gérôme and Alexandre Cabanel, the masters of Classicism, Orientalism and Academicism in Paris, where they met the Academic art (Fig. 4). On the other hand, for a few portraits, these painters generally concentrate on landscapes and still life genres.

Ahmed Ali Pasha follows the École de Barbizon. During his stay in Paris, he became well acquainted with the techniques of the Barbizon painters. He boldly explored the region to capture the

beauty of nature in his outdoor sketches (Gören, 2008, p.33). Ahmed Ali Pasha's outdoor sketches, influenced by the Barbizon School, reflect a profound engagement with nature, capturing its essence through a technique that emphasises direct observation and emotional resonance.

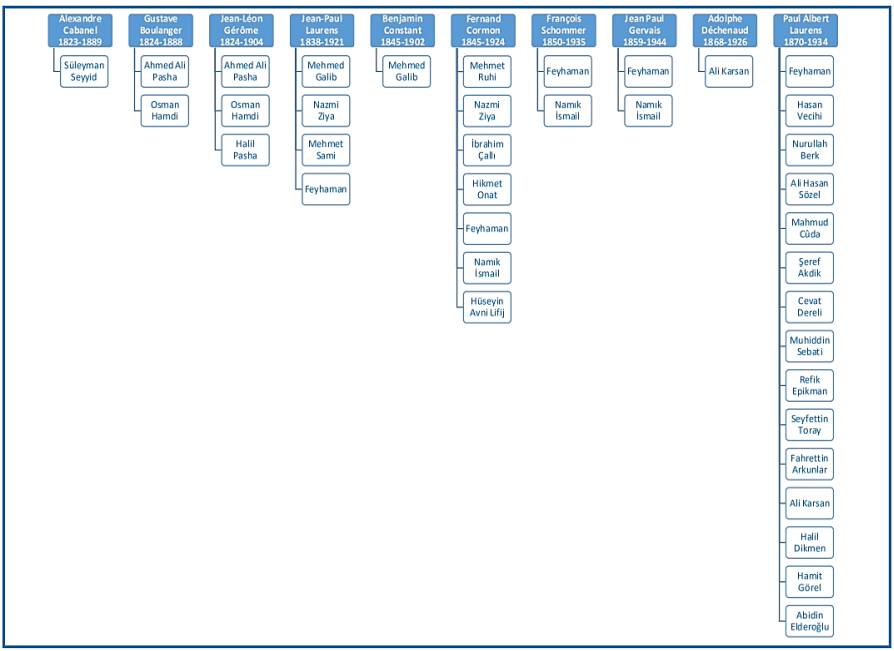



*Figure 4. Ottoman and Republican Painters Attending Paris Ateliers Between the Nineteenth and First Half of the Twentieth Century, Image Credit: Zehra Canan Bayer*

The Barbizon School, active from the 1830s to the 1870s, was known for its innovative approach to landscape painting, focusing on nature as the central subject without the classical idealisation typical of the French Academy (Fraser, 2017).

This approach is evident in Pasha's work, where he likely employed plein-air techniques, painting directly in nature to capture the landscape's immediate sensations and atmospheric conditions (Jabinschi, 2024). The Barbizon artists, including figures like Jean-Baptiste-Camille Corot, were instrumental in paving the way for Impressionism by emphasising the depiction of natural light and shadow, which Pasha would have encountered during his studies in Paris (Fraser, 2017). His sketches would have been characterised by focusing on the emotional response to nature, using heightened colours and dynamic compositions to convey the vibrancy and movement of the natural world (Fryer, 2010). This method aligns with the Barbizon School's departure from the polished refinement of academic art, instead opting for a more instinctive and expressive portrayal of the landscape (Fryer, 2010). Furthermore, the educational approach of the Barbizon School, which emphasised the artist's relationship with nature and the development of a unique vision, would have influenced Pasha's artistic process, encouraging him to explore and express his interpretations of the natural environment (Jabinschi, 2024). Through these techniques, Pasha's sketches not only captured the beauty of nature but also contributed to the broader movement towards modern art, which sought to redefine the relationship between art and nature by breaking away from traditional depictions (Zeybek & Akyuz, 2017).

In his paintings, we can observe the reflections of a discerning eye, distinguishing him from the landscapes of early oil painters. Ahmed Ali Pasha's landscapes also include human or animal figures. Still, the landscape is always the main subject, and the figure is a

secondary element tucked away in the corner of the whole, like an afterthought (Fig. 5-6).

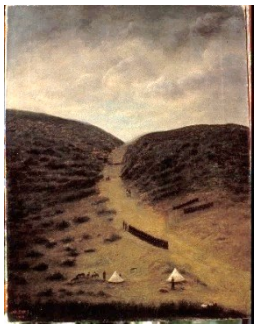


*Figure. 5. Ahmed Ali Pasha, Woodcutter in the Forest, Figure 6. Ahmed Ali Pasha Soldiers in training Images: Gören, A. K. (2008). Şeker Ahmed Paşa 1841-1907 Exhibition Catalogue*

Süleyman Seyyid Pasha studied in Paris simultaneously and mainly focused on the still life genre. He was not as fortunate as Ahmed Ali Pasha, who was assigned to the Ottoman Palace as a court painter upon his return from Paris. Therefore, the artist, who was in a hurry to make a living, focused on the subject that was most frequently ordered by those who demanded art (Fig. 7). Among the three painters, Halil Pasha was most interested in the human figure and even won a gold medal at the Salon Exhibition for Madam X during his stay in Paris (Fig. 8).

Compared to the previous ones, the most excellent chance of these three painters is that they met with Academic teaching. Halil Pasha is the closest to Academic instructions with his portrait works. Ahmed Ali Pasha introduced naturalist influences to the landscape genre with his oil paintings, which he sketched in the open air. In

addition, when Ahmed Ali returned to Istanbul, he opened a new era in art circles, organising the first group exhibition events in 1873 and 1875. Through his master Gérôme, he was instrumental in forming the Ottoman Palace painting collection by purchasing various works by famous artists of the period from the Goupil Gallery in Paris (Gören, 2008, p. 35-36). Süleyman Seyyid and Ahmed Ali became pioneers of the mastery and sensitive taste we see in the still life genre in Turkish painting.

Although the contributions of these three artists played a significant role in the development of Turkish oil painting, how did Academic art education originate in Turkey, and when did human figures become the predominant subject matter in the artwork? Osman Hamdi, who studied art in Gustave Boulanger's and Jean-Léon Gérôme's workshops in Paris at the end of the nineteenth century, managed to do this. He achieved a remarkable feat by establishing Turkey's first art education institution and archaeological museum. In addition, he skillfully led the first archaeological explorations abroad and implemented legislation to protect historical artefacts.

*Figure 7. Süleyman Seyyid, Tulips and Hyacinths, Image: Gören, A. K. (2008). Şeker Ahmed Paşa 1841-1907 Exhibition Catalogue; Figure 8. Halil Pasha, Madam X, Image: Wikimedia Commons*

**2. Osman Hamdi and the Establishment of Academic Art Education**

Osman Hamdi started his journey in the world of art in Paris. Interestingly, his family sent him there to study law. However, being in the midst of the art scene caused his interest in art to grow, and he decided to abandon his legal studies and pursue painting. During his twelve-year stay in Paris, he attended the workshops of Boulanger and Gérôme. Even after returning home, he continued to follow his passion for painting while working for the government.

Human figures were the predominant theme in his paintings, reflecting and honouring Ottoman cultural heritage. He held women in high regard (Fig. 9) and considered them the crown jewels of

society, involving them in social life. He also sought ways to overcome society's resistance to change. Osman Hamdi's most significant contribution to the art world was establishing Turkey's first Academy of Fine Arts, modelled after the Paris École des Beaux-Arts. This school was founded in Istanbul in 1883 and was called Sanayi-i Nefise Mektebi (School of Fine Arts). This institution was a significant milestone in directly focusing on training artists, including painting, sculpture, and architecture departments.

*Figure 9. Osman Hamdi Bey, Mihrab/Altar, Image: Cezar, M. (1995). Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları*

In 1914, in the context of institutionalising Academic art education, opening the Inas Sanayi-i Nefise Mektebi (Girl's Fine

Arts School), where girls could also study painting and sculpture, was another giant step. The teaching staff consists of male instructors of the Sanayi-i Nefise Mektebi and female painters who had received art education abroad and returned home. As the first fine arts school began to accept female students, they started attending this school, and the transfer process ended in 1926 (Paşalıoğlu, 1996, p.62).

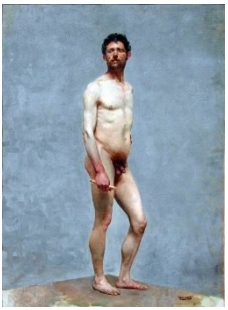
The school's teaching staff comprised minority or foreign artists who had received Academic art education in Europe (Çoker, 1983). The leading names on the institution's Academic staff were Salvatore Valeri (oil painting), Joseph Warnia Zarzecki (charcoal), Yervant Osgan (sculpture), and Alexandre Vallaury (architecture). The school director, Osman Hamdi, made a critical decision by not including Ahmed Ali Pasha, Süleyman Seyyid Pasha, and Halil Pasha on the instructor list, even though they had received an Academic education in Paris around the same period as him. Osman Hamdi preferred artists knowledgeable about Academic doctrine, especially those who applied it in their works and were competent in Academic figures. Osman Hamdi's decision regarding the school's teaching staff significantly impacted the education of the next generation of artists. The portrait studies at the school demonstrated that the students successfully applied figure analysis. Their works reflected Academic art in the context of psychological and characteristic observation and adaptation of plastic elements (Fig. 10). Similarly, the same successful analysis can be observed for the very first "nude" studies of male models (Fig. 11).

After 1914, the Academy became more accepting of bold moves such as creating nude works from female models. This was

made possible by the artists of the 1914 generation who graduated from the Academy and went to Paris to study art. They either had the institution's support or their means and attended workshops at the Académie Julian and the École des Beaux-Arts in Paris (Fig. 4). These artists were in Paris from 1909-10 but had to return to Turkey in 1914 due to the outbreak of World War I. Because of this, they are referred to as the "1914 generation" in Turkish art history.

The 1914 generation's painters were Mehmet Ruhi (1880-1931), Nazmi Ziya (1881-1937), İbrahim Çallı (1182-1960), Hikmet Onat (1882-1977), Hüseyin Avni Lifij (1885-1927), Feyhaman (1886-1970), Namık İsmail (1890-1935).

These artists had the opportunity to work on a subject in Paris that they did not have the chance to experience back in Turkey. The female nude occupied the art scene from Antiquity to Modern times and has been the subject of art books alone as a turning point among the issues of Western art (Clark, 1956). Thus, one of the popular subjects of Academic teaching entered Turkish painting through the 1914 generation (Fig. 12). When these painters returned home from Paris, they left their mark on the art scene with the landscapes, still life, portraits and nudes they exhibited. In the events known as the Galatasaray Exhibitions, they presented their works to the audience, were admired and accepted, and one by one, they joined the teaching staff at the Academy, becoming both strong advocates of Academism and influential figures in the art scene for a long time (Fig. 13).



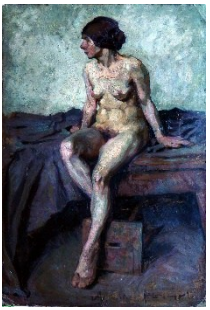


*Figure10. Ali Cemal, Man in Fez; Figure 11. Hikmet Onat, the Nude Model; Figure 12. Namık İsmail, Nude Woman, Images: Author's own photo collection*

The year 1883, when Academic art education became institutionalised, led to the rapid transformation of the Turkish art scene towards Academicism. On the other hand conservative sectors resisted this change (Berk & Gezer, 1973). Hikmet Onat, a painter from the 1914 generation, shared incidents he heard while he was a student at the Sanayi-i Nefise Mektebi (Fine Arts School). He noted that the school taught painting and sculpture, but the surrounding community criticised it as immoral and irreligious. According to what Hikmet Onat had heard from those before him, the school was once attacked by bigots who vandalised the statues and placed loincloths on the ancient replicas. İhsan Özsoy, a sculptor and one of the first students of the sculpture department, also faced similar challenges. After returning home from his art education in Paris in 1895, he opened a workshop and placed a relief on the door to be recognised as a sculpture workshop. The following day, police officers took him to the station after receiving complaints from the public. He had to remove the relief and keep it inside after release.

With time, exhibiting nudity in art became more accepted in major Westernised cities like Istanbul and Ankara. By the first half of the twentieth century, the taboo surrounding nudity in art had largely dissipated in these urban centres.

| Name | Birth of Date & Place | Assignment | Starting Date | Ending Date |
|---|---|---|---|---|
| Osman Hamdi Bey | 1842 İstanbul | Manager | 1882 | 1910 |
| Salvatore Valeri | 1856 Rome | Oil Painting | 1883 | 1915 |
| Joseph Warnia Zarzecki | 1850 Nantes | Charcoal | 1883 | 1915 |
| Halil Paşa | 1857 İstanbul | Oil Painting | 1911 | 1913 |
| Ali Sami Boyar | 1880 İstanbul | Manager | May 1921 | September 1921 |
| İbrahim Çallı | 1881 Çal | Atelier | 1914 | 1947 |
| Hikmet Onat | 1885 İstanbul | Atelier | 1915 | 1949 |
| Nazmi Ziya Güran | 1881 İstanbul | Gallery* | 1918 | 1937 |
| Feyhaman Duran | 1886 İstanbul | Atelier | 1919 | 1951 |
| Namık İsmail | 1890 İstanbul | Manager | 1927 | 1935 |
| Cevat Dereli | 1900 İstanbul | Atelier | 1928<br>1939 | 1932<br>1967 |
| Ahmet Zeki Kocamemi | 1900 İstanbul | Atelier | 1930 | 1959 |
| Leopold Lévy | 1882 Paris | Department Chair | 1937 | 1949 |
| Cemal Sait Tollu | 1899 İstanbul | Atelier | 1937 | 1964 |
| Zeki Faik İzer | 1905 İstanbul | Atelier | 1937 | 1970 |
| Halil Dikmen | 1906 İstanbul | Painting Teaching | 1951 | 1961 |
| Ali Avni Çelebi | 1904 İstanbul | Atelier | 1938 | 1968 |
| Şeref Akdik | 1899 İstanbul | Gallery* | 1951 | 1964 |
| Nurullah Berk | 1904 İstanbul | Atelier | 1947 | 1969 |
| Bedri Rahmi Eyüboğlu | 1913 Trabzon | Atelier | 1937 | 1975 |
| Sabri Berkel | 1907 Skopje | Etching | 1937 | 1977 |
| Salih Urallı | 1908 İstanbul | Technology | 1961 | 1973 |

*Figure 13. Fine Arts School Painting Department Instructors*
*Image Credit: Zehra Canan Bayer*

### 3. Through Cultural Transformation and the Emergence of Modern Art

In the first quarter of the 20th century, there was a rapid movement towards changing the world of painting. This movement was further accelerated by the proclamation of the Republic in 1923 and the subsequent Modernisation. Even before the Republic was declared, the artists of the 1914 generation were already embracing progressive changes in art, such as including the "nude" in the picture plane. This raises the question of whether the social structure of the time was receptive to these changes and whether a similar structure allowed for Modernisation in painting during the Republican era. If there were differences, what were they?

In order to answer these questions accurately, we need to analyse the situation when the 1914 cohort returned from Paris. It is important to note that local soldier painters and civilian artists were already involved in exhibition activities before these artists arrived in Istanbul. The Ottoman Palace, which had turned its face towards the West from the eighteenth century onwards, had already adopted a structure that allowed Western influences to enter architecture and fine arts. In this process, the Ottoman aristocracy displayed a remarkable awareness of Western art and, when the time came, showed a willingness to accept artists of the 1914 generation. We are talking about an audience whose eyes are already familiar with painting. The Orientalist painters who came to Istanbul from the nineteenth century onwards and presented their paintings to the Sultan were incredibly influential in this manner. Among these painters were those accepted as court painters and foreign painters

who worked outside the palace or whose paintings were included in the palace's painting collection (Kaya, 2008).

Since 1845, exhibitions have been held in various locations, such as schools, theatres, and artists' workshops (M. Üstünipek, 2007). Outside the palace, high-level bureaucrats, minorities, and foreigners were interested in art. As a result, there was an increase in exhibitions and movements in the art scene, which paved the way for forming an art market (M. Üstünipek, 1998). Articles on art were published in newspapers and magazines of that time (Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi Süreli Yayınları – Dijital Tarih, 2016). The Ottoman Society of Painters' Gazette published eighteen issues between 1910 and 1914, which was important because it contained many articles on art. This publication was a pioneer in the context of the beginning of art history literature in Turkey (Zihnioğlu, 2007). When the painters of the 1914 generation returned home, there was already an established art scene that accepted them.

The question of whether the turn-of-the-twentieth-century setting in Turkey contributed to the emergence of Modern art similar to that of the West is worth exploring. However, it is clear that Turkey's Modern way of life only became possible after the establishment of the Republic. Therefore, the answer to this inquiry is no. In the nineteenth century, Impressionism and Post-Impressionism emerged in Paris, vastly different from the setting in Istanbul in 1914. It is important to note that Turkey did not experience the Industrial Revolution, mechanisation, technological advances, urbanisation, or secularisation during this period. Thus, the situation in Istanbul is an extension of Ottoman Westernisation rather than Modernism. As such, the environment that gave rise to

Modernism in the West differs significantly from the environment in which the 1914 generation was founded and debuted in Istanbul.

It is important to remember that when the avant-garde movements of 19th and 20th century Paris first emerged, they faced strong opposition from the artistic community despite Modernism already taking hold in the city. Therefore, it would be unrealistic to expect the artists of the 1914 generation, who were surrounded by traditional ways of life and social structures, to readily embrace Modern art movements and incorporate them into Turkish art. Such an expectation would be futile. The artists who could not reject the Academic art style were responsible for teaching it upon their return to Istanbul. Although the artists from the 1914 generation were in Paris during the emergence of Fauvism and Cubism, they preferred to be influenced by Impressionism. However, isn't it contradictory for artists loyal to Academic art to admire Impressionism? Impressionism was a movement that arose in opposition to Academism. Therefore, are we discussing a group of artists in a dilemma, holding onto traditions on the one hand and searching for something different on the other hand? Although the artists of the 1914 generation sympathised with a movement that reacted against Academism, this movement was one of the representatives of the naturalist art tradition. In Impressionist paintings, we do not see the anti-naturalist, violent, expressionist use of colour and brushes of the Post-Impressionists and Fauvists, nor the reformist attitude and figure deformation of the Cubists.

The painters of the 1914 generation were not willing to paint like Modern artists because they were not prepared for such a radical approach. They were not as open to "art for art's sake" as the Modern

artists. This was due to the prevalence of Classical art in the Academies, which prevented them from fully appreciating Modern art. As a result, there was a potential bias against Modern art, which has been reflected in negative comments in Turkish art literature for many years (Bayer, 2009).

Generational conflict is a common occurrence in various fields, including art. It is a phenomenon where a generation rejects the values and styles of its predecessors. This trend is evident in Western art history and the Turkish art scene. For instance, the artists from the 1914 generation in Turkey criticised their masters, Valeri and Zarzecki, while the young Republican painters also expressed dissatisfaction with their instructors, the artists from the 1914 generation. The reason for these criticisms is the search for something new. In Turkish art, every generation is looking for fresh and unique approaches. The artists from the 1914 generation wanted a new artistic expression that differed from traditional Academic techniques, and they found it in Impressionism. Similarly, young artists from the Republic era were also searching for novel ways to express themselves, and they found it in Modern art.

Prior to the establishment of the Republic, the Ottoman Palace supported and encouraged a gradual shift towards Westernisation in Istanbul. The Republic's founders also embraced this cultural transformation and actively pursued Modernisation through patient, persistent policies. After the Republic's establishment, the ruling class and elites experienced Modernisation, adopting an urban lifestyle that impacted every aspect of their daily lives, including music, literature, and the visual arts. This revolution in thinking and behaviour brought about a new appearance in artists' works from the

pre-modern period. The Republic provided citizens with a sense of civic identity and personality, allowing artists to reflect a different worldview from the Ottoman era and align with the principles of personal freedom, a crucial aspect of Modern art (Germaner, 1999).

Starting around 1923, there was a movement in Turkey to reject traditional ways and embrace change. The newly formed Republican administration wanted to bring Turkish society up to the level of contemporary civilisation and compete with it. To achieve this in the art scene, the State developed an art policy to improve the conditions of art and promote art to the public. They supported modernisation, which developed Turkish art with a national identity. The founders of the Republic encouraged young Turkish artists to embrace Modernism, which is the belief in creating a new world and ensured that their art progressed in line with Modernity. With these efforts, Turkish art caught up with the world's Modernisation (Germaner, 1999).

During the Republican period in Turkey, Western-style painting, sculpture, and music were seen as a symbol of development and sophistication, and the ruling class was particularly interested in the Modernist movement. Attending exhibitions and concerts was considered a necessary part of Modern urban life. While initially, only the upper class showed interest in the plastic arts during this period, they gradually became more widely accepted by the general public as a sign of Modernisation. The atmosphere in which young painters of the Republic were raised, along with the State's forward-looking expectations of them, meant that they were not expected to repeat the past and were instead encouraged to pursue the "Modern ideal."

The young generation of artists played a crucial role in shaping the art movements of the twentieth century in the West. Each movement brought about a revolution in the field of art, and avant-garde art received its creative energy from the youth. The young generation was also responsible for the Modernisation of Turkish art, with the proclamation of the Republic emphasising the importance of contemporary and universal values in scientific and cultural fields for the country's future. This forward-looking attitude towards youth and the future is a defining characteristic of Western Modernism in the early twentieth century. It is not the traditionalist approach proposed during the Republic's founding years but rather a futurist one linked to youth. The young painters of the Republic also shaped their artistic identities in this direction (Germaner, 1999).

## 4. The Young Republican Artists

After completing their studies at the prestigious Academy, a group of emerging artists from the Republic decided to go on a pilgrimage to the West to improve their artistic skills and knowledge. Some were lucky enough to secure state-funded scholarships, while others had to rely on their finances to pursue their passion for art. While some artists travelled to Europe during this era to embrace the Modern art movement, they still needed to immerse themselves in it fully. Some followed in the footsteps of their teachers and attended workshops at the Paris School of Fine Arts and the Julian Academy (Fig. 4). In contrast, others attended both traditional art and Modern art workshops (Fig. 14). Upon their return to Turkey, the young artists formed two artist communities that played a crucial role in the Modernisation and popularisation of Modern Turkish painting. The first organisation they founded was the Union of Independent

Painters and Sculptors; the other was called the Group d (Giray, 1997) (Yasa Yaman, 2002). Established in 1929 and 1933, these artist groups Modernised Turkish art until the 1950s.

Ali Avni Çelebi and Ahmet Zeki Kocamemi were the artists who fired the first shot in the Turkish art scene. Ali Avni went to the Academy of Fine Arts in Munich and Berlin in 1922 before the proclamation of the Republic. However, as he could not find anything different from what he had learned in Istanbul, he searched for something new. He found what he sought at the School of Fine Arts in Munich, directed by Hans Hofmann. Ahmet Zeki soon joined him, and the two painters received an education in Cubism, Expressionism, and Constructivism in Hofmann's studio (Bayer, 2018, p.31-51).

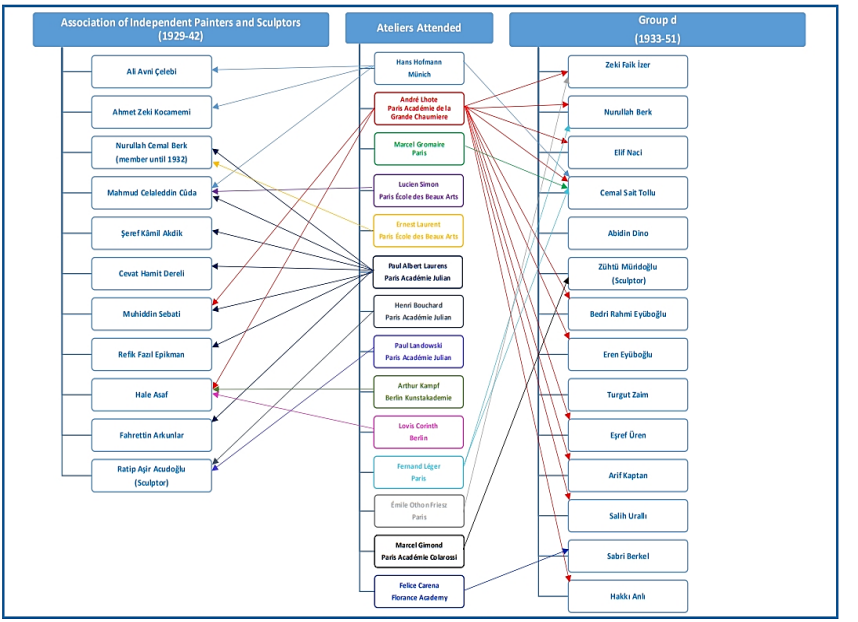



*Figure 14 Young Artists' Visits to the Ateliers in Europe from the beginning of the Republican Period (1923) until the 1940s, Image credit: Zehra Canan Bayer*

These artists, who had only seen Academic or Impressionist paintings, embraced Modern art. In 1927, Ali Avni and Ahmet Zeki returned to Istanbul and exhibited their newly acquired knowledge of Hofmann at the Galatasaray Exhibition, significantly impacting the art scene. Their work made a powerful impression, similar to an explosion.

The creations of two skilled painters took individuals who needed more familiarity with Modern art aback. Especially the leaders of the 1914 generation, who held a significant presence in the Galatasaray Exhibitions and the art world. They intentionally set aside a poorly lit and remote part of the exhibit area for the Modern

art made by their former pupils, and they provoked adverse reactions towards the Modern art movement as a whole.

Soon after, another group of young artists went to Paris, where they studied at André Lhote's workshop, adopted an understanding of art based on construction and showing late Cubist tendencies, and returned home in 1928. A year after its predecessors laid the foundation, a group of youthful artists founded the Union of Independent Painters and Sculptors. Their mission was to bring Modern art to the forefront of Turkish culture by collaborating and working together towards this common goal. Their first exhibition created a sensation. A hurricane started to blow in the art scene. Another storm began to blow with the 'd Group' in 1933. Most of the group's artists had attended André Lhote's workshop in Paris; therefore, when they returned to their home country, they too began to produce and exhibit paintings influenced by late Cubism, in which the concern for construction was predominant (Cemal Tollu - Retrospektif - Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2005). With the exhibitions and conferences they organised and articles they wrote, they became the sole defenders of Modern art. Their only mission was to promote and popularise Modern art. Until 1937, this endeavour was challenging.

After this date, however, the tables were turned because, this time, they succeeded in entering the Academy staff as educators. Previously, Cevat Dereli and Ahmet Zeki had succeeded in getting permanent positions, but Ali Avni gave up after four years and had to leave the institution due to pressures. Thanks to the Reform of 1937, most of the 'Group d' artists could join the teaching staff of the Academy. Ministry of National Education made this reform

possible by recruiting foreign artists as atelier chiefs (Berksoy, 2003) (Ş. Üstünipek, 2009). Léopold Lévy, who headed the Department of Painting, and the German sculptor Rudolf Belling, appointed head of the Department of Sculpture, brought the proponents of Modern art into the Academy. Modern thought has now entered the borders of the Academy. It is noted that Lévy and Belling did not teach Modern art at the Academy; however, they did not prevent it from being introduced. This freedom is a significant development in the context of the Modernisation of Turkish art. The breaking point had already begun with Ali Avni and Ahmet Zeki. Still, when we consider that the Academy had been single-handedly directing the art scene in Turkey, the fact that these artists became the influential group in the institution changed everything. The number of supporters of Modernism in the art scene has increased even more because the State's official educational institution has registered Modern art.

During this period, the painters from the 1914 generation were still studying at the Academy, but they were no longer the dominant group. However, history has shown that generational conflicts never indeed come to an end. In this case, the next generation of artists accused the Union of Independent Artists and the 'Group d' members of being indifferent to the realities of society and merely imitating the teachings of Hofmann and Lhote. The new generation's art was depicted through the social realist paintings of the 'Yeniler' (the New Ones) during the 1940s and through the regional language of the '10'lar' (the 10s) group, which combined traditional embroidery elements with contemporary Western painting's

narrative forms (Öndin, 2003). In the 1950s, Abstract Art was welcomed into the Academy and the art scene.

**Conclusion**

In conclusion, the evolution of Turkish art from traditional forms to modern expressions represents a complex interplay of cultural, political, and social influences that have shaped its trajectory since the establishment of the Turkish Republic. Osman Hamdi Bey stands out as a transformative figure whose contributions to both painting and archaeology played a pivotal role in this transition. His efforts in promoting Western artistic ideals while preserving Ottoman heritage highlight the duality inherent in Turkey's cultural identity. The emergence of 1914 generation artists and young Republican Artists further illustrate the adaptability of Turkish art within a global context, especially as artists began to draw inspiration from Western art movements. The Galatasaray Exhibitions served as significant platforms for this exchange, showcasing new styles and ideas that enriched the local art scene. As we reflect on the ongoing journey of Turkish art, it becomes evident that the dialogue between tradition and modernity remains a dynamic process. Future scholarship should delve deeper into the nuanced reception of modernism in Turkey, exploring how these artistic developments not only shaped national identity but also contributed to a broader global narrative. By doing so, we can enhance our understanding of Turkish art's place within the multifaceted tapestry of world art history.

## References

Altan, C. (2004). Visual narration of a nation: painting and national identity in Turkey. *Studies in Ethnicity and Nationalism*. https://doi.org/10.1111/J.1754-9469.2004.TB00064.X

Bayer, Z. C. (2009). *Cumhuriyet dönemi (1923-1950) Türk ressamlarının Türk resim sanatının gelişimine yazıları ile katkıları,* Ph. D Thesis. İstanbul.

Bayer, Z. C. (2018). Türk plastik sanatlarında modernleşme: Hans Hofmann ve Rudolf Belling öğretisinden yansımalar. *The Journal of Academic Social Science*, 65, pp. 31-51.

Berk, N., & Gezer, H. (1973). *50 yılın Türk resim ve heykeli*. Istanbul, Türkiye İş Banksı Kültür Yayınları.

Berksoy, F. (2003). Rudolf Belling and his contribution to Turkish sculpture. *Turcica*, 35, pp.165-212.

Bozbay, G., Tagil, S., Musaoglu, N., Canatanoğlu, S., & Uzun, A. (2022). Landscape ecological evaluation of cultural patterns for the Istanbul urban landscape. *Sustainability*. 14 (23). 28. 10.3390/su142316030. 23):16030-16030.

Clark, K. (1956). *The Nude: A study in ideal form*. New York: Pantheon Books.

Çakmak, G. (2013). Ottoman Painting: Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic. *The International Journal of Turkish Studies, 19*, 195.

Çoker, A. (1983). *Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise Mektebi*. Istanbul: Mimar Sinan University.

Eldem, E. (2012). Making sense of Osman Hamdi Bey and his paintings. *Muqarnas Online*, *29*(1), 339-383. https://doi.org/10.1163/22118993-90000189

Ergut, E. A., & Özkaya, B. T. (2014). Review: Osman Hamdi Bey and the Americans: Archaeology, diplomacy, art; scramble for the past: a story of Archaeology in the Ottoman Empire, 1753–1914; Artamonoff: picturing byzantine İstanbul, 1930–1947. *Journal of the Society of Architectural Historians*. https://doi.org/10.1525/JSAH.2014.73.3.439

Erkan, T. (2010). Anadolu selçuklu sanatindaki insan figürlerinin uygurlarin mağara resimleri ve gaznelilerin duvar resimleriyle konu ve biçim yönünden karşılaştırılması. *Turkish Studies*. 5.

Fraser, L. C. (2017). The Barbizon school (1830-1870): expanding the landscape of the modern art market. *The Arbutus Review*, 8(1), 4-14. https://doi.org/10.18357/tar81201716809

Fryer, M. J. (2009). Sensations from nature. *International Journal of Design & Nature and Ecodynamics*, 4(3), 219-227. https://doi.org/10.2495/DNE-V4-N3-219-227

Germaner, S. (1999). Cumhuriyet döneminde resim sanatı, *Cumhuriyet'in Renkleri, Biçimleri*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Germen, M. (2012). Subjectivity in contemporary visualization of reality: Re-visiting Ottoman miniatures. *Electronic Visualisation and the Arts (EVA 2012)*. https://doi.org/10.14236/ewic/EVA2012.6

Giray, K. (1997). *Müstakil ressamlar ve heykeltraşlar Birliği*. İstanbul: Akbank Yayınları.

Gough, P. (2009). 'Calculating the future' – panoramic sketching, reconnaissance drawing and the material trace of war. In N. Saunders & P. Cornish (Eds.), *Contested Objects: Material Memories of the Great War* (pp. 237-251). Routledge.

Gören, A. K. (2008). *Şeker Ahmed Paşa 1841-1907*. Istanbul: TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı.

Jabinschi, I. (2023). Repere conceptual estetice privind utilizarea plein airului cu studenții. În I. Jabinschi (Ed.), *Învățământul artistic – dimensiuni culturale: conferință științifică internațională* (pp. 160-164). Chișinău: Notograf Prim. https://doi.org/10.55383/iadc2023.28

Kaya, G. S. (2008). *Milli saraylar tablo koleksiyonu*. Istanbul: TBMM National Palaces Department Publication.

Keser, N., & Keser, İnan. (2016). Different political impacts on making of Western-style art and on art education in Turkey. *New trends and issues proceedings on humanities and social sciences*, *2*(1), 26–35. https://doi.org/10.18844/prosoc.v2i1.274

Kiriş Büyükgüner, H. (2023). Factors that shaped the art of Turkish painting in The Republic Period. *Yedi.* pp.77-86. https://doi.org/10.17484/yedi.1310416

Konak, R. (2013). Osmanlı minyatür sanatında padişah portreciliğinin ilk örnekleri ve geleneğe katkıları. *Turkish Studies*. Volume 8/5 Spring 2013, p. 425-439. https://doi.org/10.7827/TURKISHSTUDIES.4550

Öndin, N. (2003). *Cumhuriyet'in kültür politikası ve sanat 1923-1950*. İstanbul: İnsancıl Yayınları.

Özhancı, E., Ardahanlıoğlu, Z. R. B., & Yılmaz, H. (2016). Periodic landscape approaches over landscape descriptions: Ottoman period miniatures. *Humanitas-Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(7), 355-370. https://doi.org/10.20304/husbd.43518

Paşalıoğlu, B. H. (1996). *İnas Sanayi-i Nefise Mektebi ve mezunları*, Master's Thesis. Istanbul.

Renda, G. (1981). *Çağdaş Türk resim sanatı tarihi*. Istanbul: Tiglat Yayınları.

Seker, C. (2016). The formal and contextual analysis of soldier painters' artworks in the Westernization era of Turkish painting during the Ottoman period in Asia Minor. *International Journal of Art and Art History*, 4(1), 10.15640/ijaah.v4n1a3.

Sezer, Y. (2012). Wendy M.K. Shaw. Ottoman painting: reflections of Western art from the Ottoman Empire to the Turkish republic. I.B. Tauris: London, 2011, xv + 208 pages. *New Perspectives on Turkey*, *46*, 257–260. doi:10.1017/S0896634600001618

Taşbaş, E. (2017). Osmanlı'da eski eser korumacılığı ve bir örnek: Osman Hamdi Bey'in Side'ye göçmen iskânını engelleme çalışmaları. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*,10(2),1299-1314.https://doi.org/10.17218/hititsosbil.322670

Üstünipek, M. (1998). *Cumhuriyet'ten günümüze Türkiye'de sanat yapıtı piyasası,* Ph. D Thesis. İstanbul.

Üstünipek, M. (2007). *Tanzimatttan Cumhuriyet'e çağdaş Türk sanatında sergiler 1850-1950*. Istanbul: Artes.

Üstünipek, Ş. (2009). *1936-1950 Yılları arası Güzel Sanatlar Akademisi: Léopold-Lévy ve Atölyesi.* PhD Thesis. Istanbul.

Yasa Yaman, Z. (2002). *d Grubu / d Group 1933-1951.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yetiş, E., Eroğlu, M., Eskici, B., Gür, M., Deniz, K., & Kadıoğlu, Y. K. (2022). Investigations of painting techniques: Edirne Süleyman Pasha Mosque wall paintings. *Studies in Conservation*, *68*(4),418–431. https://doi.org/10.1080/00393630.2022.2052642

Yüksel, Ş. (2017). Turkish Style: A short review from Ottoman clothing and textile design in sixteen century miniatures. *Current Trends in Fashion Technology and Textile Engineering*, 1(5), 555-571. https://doi.org/10.19080/CTFTTE. 2017.01.555571

Zeybek, H., & Akyüz, U. (2017). The influence of Barbizon School's educational approach on modern art and nature-art relationship in Jackson Pollock works. *Eurasia Journal of Mathematics, Science and Technology Education, 13*(11), 7353-7364. https://doi.org/10.12973/ejmste/79612

Zihnioğlu, Y. (2007). *Osmanlı ressamlar cemiyeti gazetesi 1911-1914*. Istanbul: Kitap Publishing House.

**Web References**

Dijital Tarih. (n.d.). Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemi Süreli Yayınları. https://dijitaltarih.wordpress.com/category/osmanli-ve-cumhuriyet-donemi-sureli-yayinlari/ Erişim tarihi: 30 Mayıs 2023.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. (2023, 2 Haziran). Cemal Tollu - Retrospektif [Basın bülteni]. https://sanat.ykykultur.com.tr/basin-odasi/basin-bultenleri/cemal-tollu-retrospektif

**Figure List and the References**

Fig. 1. Hüseyin Giritli, *Yıldız Sarayı Bahçesi [The Garden of Yıldız Palace]*, Nineteenth Century, oil on canvas, 73 x 91.5 cm. İstanbul Painting and Sculpture Museum Collection. (Image credit: Günsel Renda and Turan Erol, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, vol. 1* [History of Contemporary Turkish Painting] (Istanbul: Tiglat Yayınları, 1981, p. 90).

Fig. 2. Ahmet Münip, *Liman Manzarası [Harbor View]*, Nineteenth Century, oil on canvas, 70 x 100 cm. İstanbul Painting and Sculpture Museum Collection. (Photo: Günsel Renda and Turan Erol, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, vol. 1* [History of Contemporary Turkish Painting] (Istanbul: Tiglat Yayınları, 1981, p. 94).

Fig. 3. Hüseyin Zekai Pasha, *Yıldız Sarayı Bahçesinden [The Garden of Yıldız Palace]*, Nineteenth Century, oil on canvas, 95 x 134 cm. İstanbul Painting and Sculpture Museum Collection. (Photo: İlkay Karatepe, Asker Ressamlar Kataloğu [Catalogue of the Soldier

Painters] (İstanbul: Askeri Müze Kültür Sitesi Komutanlığı Yayınları, 2001, p. 48).

Fig. 4. Table of Ottoman and Republican Painters Attending Paris Ateliers Between the Nineteenth and First Half of the Twentieth Century. Image Credit: Zehra Canan Bayer (Author)

Fig. 5. Ahmed Ali Pasha, *Ormanda Oduncu [Wood Cutter in the Forest]*, Nineteenth Century, oil on canvas, 139.5 x 177 cm. İstanbul Painting and Sculpture Museum Collection. (Photo: Ahmet Kâmil Gören, '(Şeker) Ahmed Ali Pasha'yı Yazmak [Writing (Sugar) Ahmed Ali Pasha]' *Şeker Ahmed Pasha 1841-1907 Exhibition Catalogue,* no. 46, Istanbul 2008, p. 33.

Fig. 6. Ahmed Ali Pasha, *Talim Yapan Erler [Drilling Soldiers]*, 1897-8, oil on canvas, 61.5x47 cm. İstanbul Painting and Sculpture Museum Collection. (Photo: Ahmet Kâmil Gören, '(Şeker) Ahmed Ali Pasha'yı Yazmak [Writing (Sugar) Ahmed Ali Pasha]' *Şeker Ahmed Pasha 1841-1907 Exhibition Catalogue,* no. 46, Istanbul 2008, p. 52).

Fig. 7. Süleyman Seyyid, *Lale ve Sümbüller [Tulips and Hyacinths]*, Nineteenth Century, oil on canvas, 55 x 46 cm. İstanbul Painting and Sculpture Museum Collection. (Photo: Günsel Renda and Turan Erol, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, vol. 1* [History of Contemporary Turkish Painting] (Istanbul: Tiglat Yayınları, 1981, p. 121).

Fig. 8. Halil Pasha, *Madam X*, 1889, Oil and pastels on cardboard, 105x65 cm. İstanbul Sakıp Sabancı Museum Collection. (Photo: < File: Madam X (painting).jpg - Wikimedia Commons> [accessed 22 June 2023].

Fig. 9. Osman Hamdi Bey, *Mihrab [Altar]*, 1901, oil on canvas, 201 x 108 cm. Current Place: Lost (Photo: Mustafa Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, 2 vols [Meeting Western Art and Osman Hamdi] (İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, 1995, p. 713).

Fig. 10. Ali Cemal, *Fesli Adam [Man in Fez]*, c.1906, oil on canvas, 40.5 x 32 cm. İstanbul Painting and Sculpture Museum Collection. (Author's photo collection)

Fig. 11. Hikmet Onat, *Çıplak Model [Nude Model]*, 1909, 100 x 70 cm. İstanbul Painting and Sculpture Museum Collection. (Author's photo collection).

Fig. 12. Namık İsmail, *Kadın Çıplak [Female Nude]*, 1918, oil on canvas, 95 x 55 cm. İstanbul Painting and Sculpture Museum Collection. (Author's photo collection).

Fig. 13. Table of Fine Arts School Painting Department Instructors. Image Credit: Zehra Canan Bayer (Author)

Fig. 14. Table of Young Artists' Visits to the Ateliers in Europe from the beginning of the Republican Period (1923) until the 1940s. Image Credit: Zehra Canan Bayer (Author)

BİDGE