



MENTOR

e-ISSN: 3062-3022

Kasım 2025, Cilt: 1, Sayı: 3

November 2025, Volume: 1, Issue: 3



MENTOR

Akademik Sanat ve Tasarım Dergisi*

e-ISSN: 3062-3022

Yönetim Yeri ve Adresi

MENTOR

Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,

3. Kat, No: 335/B

Evliya Çelebi Yerleşkesi, Tavşanlı Yolu 10. Km. 43100, Kütahya-Türkiye

Telefon

+90 (507) 437 0351

E-mail

editor@mentorakademik.com

Web

<https://mentorakademik.com>

Yayınlayan

Hami Onur BİNGÖL

Yayın Türü

Ücretsiz, Açık Erişim, Süreli Yayın

Yayın Periyodu

Yılda 3 Kez Yayınlanır
(Mart, Temmuz, Kasım)

İmtiyaz Sahibi

Hami Onur BİNGÖL

Editör

Prof. Dr. Hami Onur BİNGÖL

hamionur.bingol[at]dpu.edu.tr

Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

 0000-0003-1522-6419

Editör Yardımcısı

Dr. Öğr. Üyesi Bilge Su KARACA

bilgesukaraca[at]trakya.edu.tr

Trakya Üniversitesi

 0000-0002-3928-6136



* Mentor dergisinde yayımlanan yazıların hukukî sorumluluğu yazarlarına aittir.
Makalelerdeki beyanlar dergiye mal edilemez ve bu durum yazar(lar) tarafından kabul edilmiştir.

** Mentor dergisinde yer alan illüstrasyonların kullanım hakkı, 5846 sayılı “Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu” (FSEK) uyarınca kopyalanmaz, Mentor dergisi ve Mentor web adresi dışında bir yayın organında kullanılamaz.

Editör Kurulu / Editorial Board

Doç. Dr. Jennifer VALENCIA
jennifer.g.valencia[at]isu.edu.ph
Isabela State University - PH
 0009-0009-4503-3977

Dr. Öğr. Üyesi Pinky CHADHA
pinky.chadha.1981[at]gmail.com
Ministry of Cultural Heritage Tourism - IR
 0000-0001-8932-536X

Doç. Dr. Siddiqe Hacıyeva
sshaciyeaa[at]gmail.com
Nakhchivan State University - AZ
 0009-0000-7760-1005

Prof. Dr. Nazik ÇELİK YILMAZ
nazik.celik[at]dpu.edu.tr
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
 0000-0002-9257-0339

Prof. Dr. Hami Onur BİNGÖL
hamionur.bingol[at]dpu.edu.tr
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
 0000-0003-1522-6419

Dr. Öğr. Üyesi Bilge Su KARACA
bilgesukaraca[at]trakya.edu.tr
Trakya Üniversitesi
 0000-0002-3928-6136

Öğr. Gör. Gökhan AKCA
gokhan.akca[at]dpu.edu.tr
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
 0000-0003-4132-6229

Yabancı Dil Editörü (İngilizce) / Foreign Language Editor (English)

Öğr. Gör. Gülşah MEYDAN
gulsah.meydan[at]dpu.edu.tr
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
 0000-0002-8664-5891

Alan Editörleri / Field Editors

Çizgi Film ve Animasyon

Dr. Öğr. Üyesi Ali Aycan GÜRBÜZ
aliaycan.gurbuz[at]dpu.edu.tr
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
iD 0000-0001-6727-7846

Müzik

Doç. Sela Can Dökmeci
scandokmeci[at]trakya.edu.tr
Trakya Üniversitesi
iD 0000-0002-0783-5938

Grafik Tasarım

Doç. Eren Evin KILIÇKAYA
erenevin.kilickaya[at]dpu.edu.tr
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
iD 0000-0002-2856-1614

Seramik ve Cam

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Gül ÇETİN
aysegul.cetin[at]dpu.edu.tr
Kütahya Dumlupınar Üniversitesi
iD 0000-0001-8665-8038

Görsel İletişim Tasarımı

Dr. Öğr. Üyesi Güllü YAKAR
gyakar[at]erbakan.edu.tr
Necmettin Erbakan Üniversitesi
iD 0000-0002-1272-5012

Tasarım ve Mimarlık

Prof. Dr. Kutay GÜLER
guler[at]ksu.edu
Kansas State University
iD 0000-0002-3913-6058

Plastik Sanatlar

Dr. Öğr. Üyesi Şule SAYAN
sulesayan[at]harran.edu.tr
Harran Üniversitesi
iD 0000-0002-6959-3452

Bilim ve Sanat Danışma Kurulu / Art & Science Advisory Board

- Prof. Dr. Çağrı GÜMÜŞ - KTO Karatay Üniversitesi
Doç. Ayşin Pelin KİREMİTÇİ - İstanbul Üniversitesi
Doç. Dr. Cihan Şule KÜLÜK – Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Doç. Dr. Nur CEMELELİOĞLU – Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Orhun TÜRKER - Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Doç. Dr. Kerim LAÇINBAY - Gazi Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem GÖK - Kayseri Erciyes Üniversitesi
Doç. Özlem KUM - Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Doç. Serdar DARTAR - Yıldız Teknik Üniversitesi
Doç. Dr. Uğur YILMAZ - Aksaray Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ayşegül GÖKLEN YILMAZ - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Bülent BİNGÖL - Başkent Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Duygu SEZGİN - İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Eda UZUN - Sivas Cumhuriyet Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Elif SABANCI POLAT - Artvin Çoruh Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ezgi UZUN - Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ezgi YÜRÜMEZ – Yıldız Teknik Üniversitesi
Dr. Öğretim Üyesi Murat GÜRBÜZ - Bayburt Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ömer Faruk ÇİFTÇİ – Kütahya Sağlık Bilimleri Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Selim DEĞİRMEN TEPE - Bingöl Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Simin ŞAY ÜNAY - Ankara Üniversitesi
Dr. Ayça YILMAZ – Tasarımcı
Öğr. Gör. Dr. Veysel ŞAYLI – Gazi Üniversitesi
Konservatör Betül KÜÇÜK - Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı

Prof. Dr. Elçin ÜNAL - Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Prof. Dr. Hatice Işıl ÖZSAİT KOCABAŞ - İstanbul Üniversitesi
Doç. Ayşen ÖZKAN – Hacettepe Üniversitesi
Doç. Dr. Atalay DURMAZ – Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Berna ÇAĞLAR ERYURT - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Doç. Dr. Cihan Şule KÜLÜK – Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi
Doç. Dr. Murat EROĞLU - Kastamonu Üniversitesi
Doç. Dr. Müyesser Nilüfer KİRAZ - Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
Doç. Dr. Özlem GÖK – Erciyes Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Asuman YILMAZ FİLİZ - Selçuk Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Bahar HOŞCAN KAYA – Trakya Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Döne ARISOY - Kafkas Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Esra AKSOY – Aydın Adnan Menderes Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Hande BOLU SERT – Gazi Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi İbrahim ÜNER - Pamukkale Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Selim DEĞİRMEN TEPE – Bingöl Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Simin ŞAY ÜNAY - Ankara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Taner GÜLER - İstanbul Üniversitesi



Mentor, bilimsel dağarcıkları ile kendisinden desteğini eksik etmeyen değerli hakemlerine minnettardır...

1

Betül KÜÇÜK

*Osmanlı Padişah Portreleri Albümünün Yapım Taribinin Filigranlar Üzerinden Belirlenmesi: Beyazıt Yazma Eser Kütüphanesi Örneği.....*148-165

2

Benan TAŞLIDAĞ

*Ressam Hoca Ali Rıza'nın "İlk Resimlerimden..." Adlı Karton Üzerine Yağlıboya Tablosunun Konservasyonu.....*166-180

3

Gülşah KÖK

*Resim Sanatı ve Mimarlık İlişkisi: Tarihsel Bir İnceleme.....*181-196

4

Ezgi YÜRÜMEZ

*Türkiye'de Klasik Batı Müziği Keman Ekolleri Üzerine Hazırlanan Bilimsel Yayınların Kurumsal Dağılım, Tür, Konu ve Yıl Analizi.....*197-205

5

Arash Golzari HOSSEINI

*Osman Hamdi Bey'in "Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız" Eserinde Osmanlı Otoritesi: Bourdieu'cü Bir Analiz.....*206-216

6

Teoman Barış GÜL, Hatice Şebnem BAŞARAN

*Salisbury Katedrali'nin Tarihsel Süreçteki Değişimleri ve Restorasyonu Üzerine Bir Değerlendirme.....*217-239

7

Abdul HALEEM

Çağdaş Pakistan Sanatının Sosyo-Politik Boyutları240-249

Mentor'un 3. sayısından tüm sanatçı, tasarımcı ve akademisyenlere merhaba. Yapay zekânın hayatımıza yüksek oranda etki ettiği artık kabul edilmesi gereken bir gerçek halini aldı. Şüphesiz ki yapay zekâ, günümüzde sapiensin hayatını kolaylaştıran öncü dijital teknolojilerden bir tanesi. Editöryal ekip olarak, bu olgunun ilerlediği yönü tahmin ederek, Mentor'u ilk kurduğumuz zamanlarda “Yapay Zekâ ve Yazarlık” adında bir başlık oluşturmuştuk. Şu anda halen Mentor'un web sitesinde aktif olarak bulunuyor bu başlık.

Sayın okuyucularımız, yapay zekâ bir sapiens değildir ve bilimsel bir yazıda alınacak muhatap olamaz. Üzülerek ifade etmek durumundayım ki bu sayımıza gelmiş araştırmalar arasında, azımsanmayacak seviyede yapay zekâ üretimi olan araştırmalarla karşılaştık. Yapay zekâ, kendisi olarak Mentor'a bir araştırma gönderseydi sorun olmayacaktı ancak gelen araştırmaların altında insan bir yazar ismi bulunmasına rağmen yapay zekâya ürettirilmiş olması çok büyük bir sorunsaldır. Tüm genç yazarlara seslenmek isterim; yapay zekâdan istifade edilebilir ancak yapay zekâya fikir ürettirilmemelidir. Mentor, yapay zekâ ve yazarlık alanındaki tüm güncel hukuki gelişmeleri ısrarla takip etmektedir. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı ve TÜBİTAK'ın bu hususla ilgili yönergeleri hazırlamakta olduğunu biliyoruz ve sonuçlarını büyük bir sabırsızlıkla bekliyoruz. Aynı zamanda üyesi olduğumuz bu kurumların yönergeleri Mentor için de bir kaynak olacak ve ilerleyen dönemlerde hukuka daha uygun kararlar alınabilmesinin de önünü açacaktır. Şimdilik söyleyebileceğimiz şudur ki; Mentor'un, yapay zekâ ile bir sorunu yoktur ancak yapay zekâya fikir ürettirerek özgün makale yazdığını zanneden yazarlara karşı alerjisi vardır. Bu olguya bir yazarın özgün fikirlerini yapay zekâya düzelttirmesini de eklemek gerekmektedir. Zira böyle bir durumda da var olan bir özgün fikir, yapay zekâ üretimi pozisyonuna düşmektedir. Kısacası Mentor'un derdi yapay zekâ ile değil, alengirli yazarlardır. Sahip olduğumuz ender doğal kaynaklardan birisi de insan fikridir ve Mentor, şu anki hukuki gelişmelere göre gerçek insanların ürettiği özgün fikirleri yayınlama gayreti içerisinde.

Sayın okurlarımız; özel bir çaba göstermeden, Mentor'a yabancı yazarlardan da araştırma geldiğini bilgilerinize paylaşmak isteriz. Mentor'un bu sayısı için can Azerbaycan, Pakistan ve İran gibi farklı ülkelerden araştırmacılar yayın gönderdiler. Kimileri değerli hakemlerimizin görüşlerinden geçemedi ve yayımlanmadı. Kimileri de bu sayımızda kendilerine yer buldular. Sonuç ne olursa olsun, reddedilen, yayımlanan ya da halen hakemlik süreci bekleyen tüm yazarlarımıza, hakemlerimize ve bilim ve sanat danışma kurumumuzda bizlerden desteklerini eksik etmeyen değerli akademisyenlerimize minnettar olduğumuzu bildirmek isteriz. Mentor, paydaşları sayesinde ayakta duran akademik bir dergidir. Biz bu yola uluslararası bir dergi olma hedefi ile çıkmıştık ve hiç ummadığımız ve beklemediğimiz bir zamanda, henüz 3. sayımızda yabancı yazarlarca yazılmış makalelerin gelmesi bizleri daha çok heyecanlandırdı. Bakalım 2. cildimize geçtiğimizde neler olacak... Bir sonraki sayımızda görüşünceye değin esen kalın.

Kasım 2025
Prof. Dr. Hami Onur BİNGÖL
Editör

Greetings to all artists, designers and academics from the 3rd issue of Mentor. It has now become an accepted fact that artificial intelligence has a significant impact on our lives. Undoubtedly, artificial intelligence is one of the leading digital technologies that make life easier for sapiens today. Anticipating the direction this phenomenon was heading, the editorial team created a title called “Artificial Intelligence and Authorship” when we founded Mentor. This title is currently still active on Mentor's website.

Dear readers, artificial intelligence is not a sapiens and cannot be addressed in a scientific article. I regret to say that among the candidate studies in this issue, we have encountered a considerable amount of research that is produced by artificial intelligence. If the artificial intelligence had sent a research to Mentor on its own, there would have been no problem, but the fact that the incoming research was produced by the artificial intelligence even though it had a sapiens author under it is a huge problem. I would like to address all young authors; artificial intelligence can be used, but artificial intelligence should not be allowed to generate ideas. Mentor persistently follows all current legal progress in the field of artificial intelligence and authorship. We know that the Council of Higher Education in Türkiye and TÜBİTAK are preparing guidelines on this matter, and we eagerly await the results. At the same time, the guidelines of these institutions of which we are members will also be a resource for Mentor and will pave the way for more legally compliant decisions to be made in the future. What we can say for now is that Mentor has no problem with artificial intelligence, but she is allergic to writers who think they are writing original articles by having artificial intelligence generate ideas. To this phenomenon, it's also necessary to add the possibility of an author having their original ideas corrected by artificial intelligence. In such a case, an existing original idea becomes a product of artificial intelligence. In brief, Mentor's problem is not with artificial intelligence, but with tricky writers. One of the rare natural resources we have is the sapiens idea, and Mentor strives to publish original ideas produced by real people in accordance with current legal developments.

Dear readers, we would like to inform you that, without any special effort, Mentor also receives inquiries from foreign authors. Researchers from different countries such as Azerbaijan, Pakistan and Iran submitted publications for this issue of Mentor. Some of them did not pass the opinions of our valuable referees and were not published. Some of them were published in this issue. Regardless of the outcome, we would like to express our gratitude to all our authors, referees, and our valued academicians on our science and art advisory board who have always supported us, whether their papers have been rejected, published, or are still awaiting peer review. Mentor is an academic journal that survives thanks to its stakeholders. We set out on this journey with the goal of becoming an international journal, and we were even more excited to receive articles written by foreign authors in our third issue, at a time we had never expected or anticipated. Let's see what happens when we move on to our second volume... Goodbye till our next issue.

November 2025
Prof. Dr. Hami Onur BİNGÖL
Editor



MENTOR

Alkademik Sanat ve Tasarım Dergisi

Makale Yayın Süreci



1. Yazar makalesini Mentor'a gönderir.



2. Editör makaleyi yayın kurallarına göre inceler.



3. Makale uygunsa en az 2 hakeme gönderilir.



4. Hakemlerin kararına göre makale yayınlanabilir, revizyon alabilir ya da reddedilebilir.



5. Hakemlerin revizyon kararı var ise yazara 15 gün süre verilir.



6. Yazardan gelen düzeltilmiş makale, yabancı dil editörüne gönderilir.



7. Editör son okuma işlemini yapar.



8. Makale sıradaki Mentor sayısında yayınlanır.





MENTOR

Academic Fine Arts & Design Journal

Publication Process



1. The author sends the article to the Mentor.



2. The editor reviews the article in accordance to the publication rules.



3. If the article is seen fit, it is sent to at least two more referees.



4. Depending on the conclusion of the referees, the article can be published, revised or rejected.



5. If the referees decide on a revision, the author is given 15 days.



6. The corrected article from the author is sent to the foreign language editor.



7. The editor does the final reading.



8. The article is published in the next issue of Mentor.



“Sanatkar, toplumda uzun mücadele ve gayretlerden sonra alnında ışığı ilk hissedeni insandır.”

Mustafa Kemal ATATÜRK



MENTOR

AKADEMİK SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ACADEMIC ART & DESIGN JOURNAL
e-ISSN: 3062 – 3022, <https://mentorakademik.com>
Mentor, Cilt:1, Sayı:3, 148-165, 2025
DOI: 10.64293/mentor.v1i3.25



ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

OSMANLI PADİŞAH PORTRERLERİ ALBÜMÜNÜN YAPIM TARİHİNİN FİLİGRANLAR ÜZERİNDEN BELİRLENMESİ: BEYAZIT YAZMA ESER KÜTÜPHANESİ ÖRNEĞİ

Betül KÜÇÜK¹

Öz

Yazma eserlerin üretim tarihini tespit etmek, özellikle kolofon, tarih notu veya doğrudan tarihsel bağlam sunmayan nüshalar söz konusu olduğunda ciddi bir zorluk teşkil etmektedir. Bu bağlamda, disiplinler arası yaklaşımlar -özellikle kodikolojik yöntemler, sanat tarihi, tarih ve filigran analizi- tarihleme sürecine katkı sunan başlıca araçlardır. Bu çalışma, Beyazıt Yazma Eser Kütüphanesi Umumi Koleksiyonu'nda yer alan, 5018 envanter numaralı ve Osmanlı padişah portrelerini içeren Tesâvîr-i Selâtin-i Osmâniyye adlı albümün üretim tarihini, kâğıt üzerindeki Avrupa menşeli filigranlar ve benzer eser karşılaştırmaları aracılığıyla belirlemeyi amaçlamaktadır. Vakfiyesinde 1850 tarihli bir bağış kaydı yer alsa da eserin üretim tarihi net değildir. Bu doğrultuda, eserin kodikolojik özellikleri incelenmiş; kâğıtlarda yer alan filigranlar tespit edilerek basılı ve çevrimiçi kataloglar aracılığıyla tarihlendirme çalışması gerçekleştirilmiştir. Sanat tarihi incelemeleriyle portrelerin ikonografik özellikleri analiz edilmiş; tarihi kaynaklar taranarak padişahların hükümdarlıkları sırasında gerçekleştirdikleri reformlar değerlendirilmiştir. Ayrıca farklı müze ve kütüphanelerde yer alan benzer albümlerle karşılaştırmalar yapılarak muhtemel yapım tarihi ve ait olduğu dönem hakkında çıkarımlarda bulunulması hedeflenmiştir. Elde edilen tüm veriler, albümün muhtemel üretim döneminin 1815 ile 1828/30 yılları arasına tarihlenebileceğini göstermektedir.

Anahtar kelimeler: Avrupa kâğıdı, filigran analizi, Osmanlı portre albümü, kodikoloji, tarihleme.

DETERMINING THE PRODUCTION DATE OF THE OTTOMAN SULTANS' PORTRAIT ALBUM THROUGH WATERMARKS: THE CASE OF THE BEYAZIT MANUSCRIPT LIBRARY

Abstract

Determining the production date of manuscript works “poses” a significant challenge, particularly when copies lack a colophon, date note, or direct historical context. In this regard, interdisciplinary approaches—especially codicological methods, art history, historical analysis, and watermark studies—serve as key tools contributing to the dating process. This study aims to determine the production date of the album titled *Tesâvîr-i Selâtin-i Osmâniyye*, housed in the Umumi Collection of the Beyazıt Manuscript Library under inventory number 5018, which contains portraits of Ottoman sultans by means of European-origin watermarks on the paper and comparisons with similar works. Although a donation record dated 1850 is present in the foundation charter, the exact production date of the work remains unclear. Accordingly, the codicological features of the album were examined, and the watermarks on the paper were identified and dated using both printed and online catalogs. Art historical analyses were conducted to examine the iconographic characteristics of the portraits, while historical sources were consulted to evaluate the reforms carried out during the reigns of the depicted sultans. Additionally, comparisons were made with similar albums held in various museums and libraries to draw inferences regarding the possible production date and historical context of the work. The evidence gathered suggests that the probable production period of the album can be dated to between 1815 and 1828/30.

Keywords: European paper, watermark analysis, Ottoman portrait album, codicology, dating.

¹ Konservatör, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, betulenginkucuk@gmail.com, ORCID: 0000-0003-4299-523X

Giriş

Yazma eserlerde sıkça rastlanan filigranlar, kâğıdın üretim sürecinde süzgeçlere yerleştirilen çeşitli şekil ve motiflerden oluşan izlerdir. Genellikle üreticiye, yapım yerine veya tarihe işaret eden bu izler, bazen geometrik desenler ya da figüratif unsurlar da içerebilmektedir (Saraç, 2012, 326; Rukancı, 2012, 192). El yapımı kâğıtlarda, tel örgüden yapılmış kalıplara yerleştirilen bu şekiller, hamurun dökümü sırasında yüzeyde lif yoğunluğunu azaltarak ışığa tutulduğunda saydam biçimde görünür hâle gelmektedir (Güney ve Erdoğan, 2024, s. 115). Özellikle Osmanlı yazmalarında karşılaşılan Avrupa menşeli kâğıtlar, dönemin ticaret ağı ve kültürel ilişkileri bakımından da değerlendirmeye alınmaktadır (Saraç, 2012, s. 327; Biddle, 2017, s. 28).

Filigran tespiti ve tarihleme süreci, çeşitli ışıklandırma teknikleriyle görselleştirme, şekil ve konum analizi ile katalog ve veri tabanları aracılığıyla eşleştirme aşamalarından oluşan analitik bir yöntemle yürütülmektedir (Kropf, 2012). Bu yöntem sayesinde yazmanın orijinalligi sorgulanabilmekte, olası sahtecilikler değerlendirilebilmekte ve üretim dönemi daha sağlam verilerle temellendirilebilmektedir. Örneğin, Sasaki (1992) Aosta Yazması'nın üretim tarihini filigranlar yoluyla belirlemiştir. Saraç (2017) ise Ankara Etnografya Müzesi'ndeki 94 yazmanın filigranlarını analiz ederek üretim tarihlerine dair çıkarımlar yapmıştır. Kapitan (2021) ise 19. yüzyıla ait İzlanda yazmalarının tarihlemesini filigranlar yoluyla yapmıştır. Daha yakın dönemde, Ornato (2022) Low Countries bölgesindeki 15. yüzyıla ait yazmaları, Safitri ve arkadaşları (2022) ise Batı Cava bölgesinde bulunan ve 14. yüzyıla tarihlendirildiği iddia edilen bir Kur'an nüshasını inceleyerek, nüshanın aslında 17. veya 18. yüzyılda kopyalanmış olabileceğini ortaya koymuşlardır. Gonçalves (2023) ise 1750–1800 yılları arasında Brezilya'daki Minas Gerais bölgesinde kullanılan arşiv belgelerindeki kâğıtların kökenini filigranlar üzerinden araştırmıştır.

Tarihlendirme çalışmalarında filigran araştırmaları tek başına yeterli değildir. Bu tür teknik analizlerin, sanat tarihi incelemeleri ve tarihsel bağlam araştırmalarıyla birlikte yürütülmesi, daha sağlıklı sonuçlar elde edilmesini sağlamaktadır. Özellikle üslup, figüratif anlatım biçimleri, ikonografik ayrıntılar ve döneme özgü süsleme teknikleri aracılığıyla, eserlerin üretildikleri zaman aralıklarının daraltılabildiği görülmektedir. Portrelerdeki giysi unsurları, yüz ifadeleri ve kompozisyon düzeni gibi detaylar, dönemin sanatsal eğilimlerini yansıtmakta ve benzer örneklerle karşılaştırılarak anlamlandırılmaya çalışılmaktadır. Bu tür karşılaştırmalarla, eserin kronolojik ve kültürel bağlamının daha sağlıklı bir şekilde tanımlanabilmektedir. Ayrıca tarihî belgeler, vakfiyeler, arşiv kayıtları ve yazılı kaynaklar aracılığıyla da yazma eserlerin üretim süreçlerine dair tamamlayıcı veriler elde edilebilmektedir. Bu kaynaklarda, kimi zaman eserin siparişine, müellifine ya da istinsah tarihine ilişkin doğrudan bilgiler yer alabildiği gibi; kâğıt tedariki, sanatçı ilişkileri, üretim atölyeleri ve saray himayeleri gibi dolaylı unsurlar da saptanabilmektedir.

Araştırmanın Amacı

Yazma eserlerde bulunan vakfiye tarihleri, eserin el değiştirme, bağışlanma veya nakliye süreçlerini göstermekte olup, doğrudan eserin yapım tarihini vermemektedir. Bu nedenle, eserin gerçek üretim tarihinin belirlenmesi için yalnızca vakfiye tarihlerine dayanmak yetersiz kalmaktadır. Bu çalışma, Beyazıt Yazma Eser Kütüphanesi Umumi Koleksiyonu'nda kayıtlı, 5018 envanter numarasını taşıyan ve Osmanlı Devleti'nin ilk otuz padişahının portrelerini içeren Tesâvîr-i Selâtin-i Osmâniyye adlı albümün, yapım teknikleri ve filigranları doğrultusunda yaklaşık üretim tarihinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu bağlamda, albümde kullanılan materyallerin, ciltleme yöntemlerinin ve filigranların detaylı analizi gerçekleştirilerek, eserin tarihsel bağlamda daha doğru bir şekilde konumlandırılması hedeflenmiştir. Böylece hem sanat tarihine hem de Osmanlı yazma eserleri üzerine yapılan araştırmalara katkı sağlamıştır.

Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemi temel alınarak gerçekleştirilmiştir. Araştırmanın odağını, Beyazıt Yazma Eser Kütüphanesi Umumi Koleksiyonu'nda bulunan ve Osmanlı padişahlarının portrelerini içeren albümün kodikolojik analiz, karşılaştırmalı görsel inceleme ve filigran tespiti oluşturmaktadır. Kodikoloji, yazma eserlerin metin, cilt, pigment gibi yapımında kullanılan tüm fiziksel niteliklerini inceleyen bir bilim dalıdır. Ayrıca, kodikoloji çalışmaları, bilimsel analiz teknikleriyle desteklenerek eserin yapım tekniklerine ilişkin kesin sonuçlar elde edilmesini sağlamaktadır. Elde edilen veriler birleştirilerek eserin tarihlendirilmesi ve coğrafi konumunun belirlenmesi mümkün olmaktadır. (Johnson, 2022, s. 107; Deroche vd., 2005). Çalışma kapsamında kodikolojik incelemelerde, eserin cilt süsleme özellikleri, forma düzeni, şiraze örgüsü, yazı dili/türü, kâğıt türü, filigranları ve mürekkep türü görsel analiz ve detaylı incelemelerle araştırılmıştır.

Filigranların belgelenmesi aşamasında, alttan ışık kaynağı olarak Slim Light (aydınlatma tablası) kullanılmıştır. Slim Light filigran tespitinde kullanılan, ince ve homojen ışık yayan bir aydınlatma sistemidir. Bu sistem, hassas belgelerin yapısal bütünlüğüne zarar vermeden inceleme yapmayı mümkün kılmaktadır. Bu yöntemle, filigranlı sayfanın hemen arkasından verilen kontrollü ışık sayesinde filigranlar net ve belirgin bir biçimde ortaya çıkarılmış; elde edilen görüntüler üzerinden ise filigranın desen yapısı ile geniş ve dar süzgeç aralıkları detaylı şekilde tespit edilmiştir. Bu desenler, asetat üzerine asetat kalemleri ile dikkatlice çizilerek, filigranın özgün yapısı görsel olarak kayıt altına alınmıştır. Asetatın sol üst köşesine ise, ilgili filigranın ait olduğu kütüphane veya koleksiyon bilgileri, eserin envanter numarası ve filigranın bulunduğu sayfa not edilmiştir. Asetat üzerine yapılan belgelemelerin ardından tüm çizimler taranmıştır. Böylece gözlemlenen filigranların bir envanteri de oluşturulmuştur. Bu uygulama, filigranların sistematik olarak arşivlenmesini ve ilerleyen çalışmalar için kolay erişilebilir olmasını sağlamaktadır. Ayrıca filigran üzerindeki geniş süzgeç aralıkları cetvel kullanılarak ölçülmüş, elde edilen ölçümler titizlikle kaydedilmiştir. Bu ölçüm verileri, filigranların sınıflandırılması, karşılaştırılması ve tarihsel analizinde referans niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla, uygulanan bu metodoloji, filigran araştırmalarında standart bir prosedür olarak kabul edilmekte ve filigranların tanımlanmasında objektif ve tekrarlanabilir sonuçlar elde edilmesini mümkün kılmaktadır.

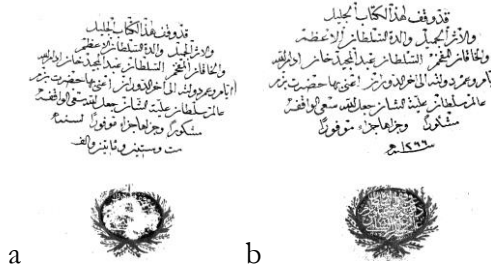
Filigran araştırmaları kapsamında ise hem basılı kataloglardan hem de dijital veri tabanlarından yararlanılmıştır. Başta Charles-Moïse Briquet'in dört ciltlik "Les Filigranes" adlı temel eseri olmak üzere, Theo ve Frans Laurentius'un "Italian Watermarks 1750–1860", Simmons ve Van Ginneken tarafından yayına hazırlanan iki ciltlik "Likhachev's Watermarks", Asparoukh Velkov ile Stephane Andreev'in "Filigranes Dans Les Documents Ottomans I: Trois Croissants" ve W.A. Churchill'in "Watermarks in Paper in Holland, England, France, etc. in the XVII and XVIII centuries and their interconnection" adlı çalışmaları filigranların sınıflandırılmasında başlıca kaynaklar olarak kullanılmıştır. Ayrıca Memory of Paper gibi dijital veri tabanları üzerinden görsel karşılaştırmalar yapılmış, Avrupa kâğıtları ile Osmanlı kullanımındaki örnekler arasında eşleşmeler aranmıştır.

Söz konusu eserde padişah portreleri II. Mahmud ile son bulduğundan, diğer müze ve kütüphane koleksiyonlarında yer alan II. Mahmud portreleri de taranmıştır. Bu amaçla; Suna ve İnan Kıraç Vakfı, Konya Mevlâna Müzesi, Topkapı Sarayı Müzesi, Türk İslam Eserleri Müzesi, Berlin Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Süleymaniye Kütüphanesi Nafiz Paşa Koleksiyonu gibi kurumların dijital katalogları ve yayınlanmış albümleri incelenmiş, eserdeki portre düzeni ile bu örnekler karşılaştırılmıştır. Bu çalışma kapsamında Osmanlı padişah portre albümleri üzerine yapılan karşılaştırmalı analiz, incelenebilen koleksiyonlara ait görsel malzemelere dayanmaktadır. Albümlerden yalnızca Beyazıt Yazma Eser Kütüphanesi (BYEK) ve Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi örnekleri fiziksel olarak incelenebilmiş; diğer albümlere ilişkin değerlendirmeler ise dijital arşiv görselleri ve yayınlanmış katalog verileri üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu durum, özellikle kâğıt türü, boyut, ciltleme, boya kalitesi ve üretim teknolojisi gibi kodikolojik unsurların doğrudan

karşılaştırılmasını kısıtlamaktadır. Görsel benzerlikler üzerinden yapılan çıkarımlar, fiziki inceleme eksikliği nedeniyle belirli ölçüde yorum içermektedir. Bu bağlamda, albümlerde yer alan bazı reform sonrası temsillerin orijinal üretim sürecine mi ait olduğu yoksa sonradan ekleme mi olduklarına dair kesin sonuçlara yalnızca görsel analizle ulaşmak mümkün olmamıştır. Elde edilen veriler, mevcut durumun görsel temsili üzerinden değerlendirilmiş, ancak bu sınırlılık göz önünde bulundurularak yorumlanmıştır.

Eserin Tanımı

Beyazıt Yazma Eser Kütüphanesi Umumi Koleksiyonu'nda yer alan ve 5018 demirbaş numarasıyla kayıtlı “*Tesâvîr-i Selâtîn-i Osmâniyye*” adlı eser, Osman Gazi'den II. Mahmud'a kadar 30 Osmanlı padişahının portrelerini içermektedir. Eserin ön ve arka sayfalarında bulunan vakfiye sayfasında, Türkçe ifadeyle, II. Mahmud'un oğlu Sultan Abdülmecid'in saltanat dönemi olan 1839-1861 yılları arasında, Validesi Bezmialem Sultan tarafından 1266 Hicri (1850 Miladi) tarihinde vakfedildiği belirtilmekte ve altında vakıf mührü yer almaktadır (Görsel 1).



Görsel 1: *Vakfiye Sayfası a) ön sayfa, b) arka sayfa*

Cilt Özellikleri

Eserin cildi bordo renkli deriden yapılmıştır ve geometrik desenler, çiçek, yaprak ve dal gibi süsleme unsurları ile bezemelidir. Eserde sertab ve mıklep bulunmaktadır. Cildin ön kapak, arka kapak, sertab ve mıklebi mukavva (2mm+)’dır. Ayrıca eserin cildi 2 parça bordo renkli deriden oluşmaktadır. Deriler sırt kısmında birleştirilmiştir. Öncelikle ön kapağın bordo renkli derisi yapıştırılmış ardından sertab, mıklep ve arka kapağı kaplayan bordo renkli deri yapıştırılmıştır. Ön ve arka kapak içleri ve mıklep içi siyah renkli Avrupa kâğıdı ile kaplanmıştır.

Eserin şirazesi batı tarzında olup, baş şirazesi mevcut ancak dağılmış haldedir. Etek şirazesi ise bulunmamaktadır. Şiraze yastığı olarak saman ip kullanıldığı düşünülmektedir. Şiraze örgüsünde kırmızı/bordo(?) ve yeşil/sarı(?) renk pamuk ipler kullanılmıştır (Görsel 3). Eserde kullanılan şiraze iplerinin renkleri, çevresel etkenler (örneğin, ortamda bulunan kir ve toz gibi) nedeniyle solmuş veya orijinal renklerinden farklı görünebilmektedir.

Eserin ön kapağı, 21,4 cm eninde ve 27,3 cm boyundadır. Sırt kısmı 6,4 cm eninde ve 27,3 cm boyundadır. Arka kapağın ölçüleri ise 22,5 cm en ve 27,2 cm boy olarak kaydedilmiştir. Sertabın eni 4,2 cm, boyu ise 27,1 cm’dir. Mıklep ise en geniş noktada 6,5 cm eninde ve 27,1 cm boyundadır.

Metin Özellikleri

Eserin metin kısmı kâğıt ve murakkalardan oluşmaktadır. Murakkalar üzerinde padişah portreleri yer alırken, kâğıt kısımlarda padişahların isimleri bulunmaktadır. Portreler, murakka üzerine suluboya tekniğiyle yapılmıştır. Sayfa kenarları bordo renkli deriyle çevrelenmiş, padişahlar oval çerçeveler içinde ayakta betimlenmiştir. Suluboya tekniğinde kırmızı, beyaz, siyah, pembe ve yeşil gibi çeşitli renkler

kullanılmıştır. Her portreyi takip eden ilk sayfa, padişahın ismi ve lakabının yer aldığı, filigranlı ve aharsız krem renkli makine kâğıdından oluşmaktadır. Bu sayfaların ardından, sayfa sayısı 1 ile 4 arasında değişen, üzerinde yazı bulunmayan nohudi renkli kâğıtlar gelmektedir. Bu kâğıtlar iki türdedir: aharlı ve filigranlı makine yapımı ile aharlı, filigranlı Avrupa kâğıtları. Eserde kullanılan kâğıtların kalınlıkları milimetre cinsinden şu şekildedir; portrelerin yer aldığı murakkalar: 2,40 mm (sayfa 1), padişah isimlerinin yazılı olduğu krem renkli kâğıtlar: 0,11 mm (sayfa 2), Nohudi renkli boş kâğıtlar: 0,07 mm (sayfa 4).

Krem renkli sayfalarda yer alan padişah isimleri siyah renkli is mürekkebiyle yazılmıştır. Satır sayısı genellikle 1 ile 2 arasında değişmektedir. Bazı sayfalarda kırmızı kurşun kalemle yapılmış düzeltmeler de gözlemlenmektedir. Eserin forma dikişinde tezgâh dikişi uygulanmış, kolon dikişlerinin ise şiraze örgüsü sırasında atıldığı tespit edilmiştir. Eser, portrelerle birlikte toplam 179 sayfadan oluşmaktadır.

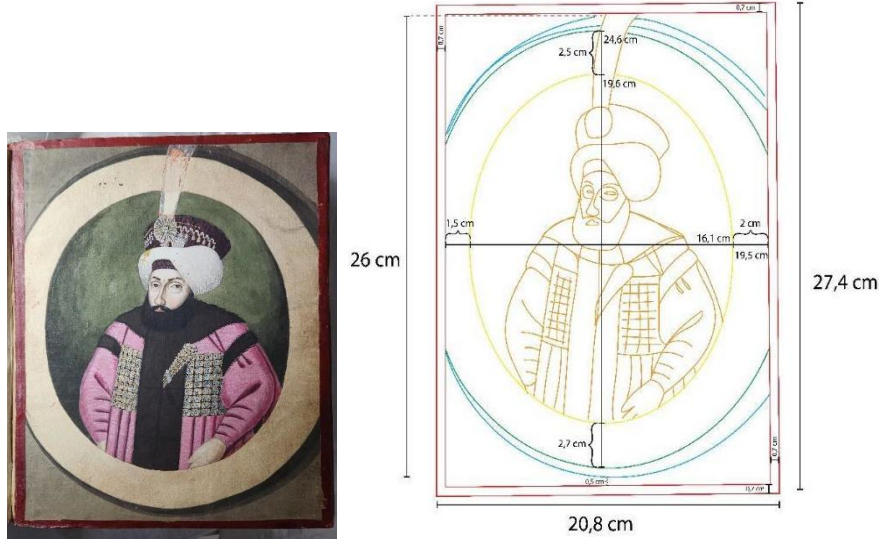
II. Mahmud Portre Detayları

Albümde yer alan son padişah portresi II. Mahmud'a aittir. II. Mahmud (1785–1839), 1808–1839 yılları arasında Osmanlı tahtında bulunmuş ve saltanatı döneminde, devletin modernleşme ve merkezi otoritenin güçlendirilmesi amacıyla birçok reform gerçekleştirmiştir (Stephanov, 2021, s. 110). Bunlar arasında en dikkat çeken, 1829 yılında hayata geçirilen kıyafet reformudur. Bu reformla geleneksel Osmanlı giysilerinin yerine Batı tarzı kıyafetlerin kullanımı teşvik edilerek, devlet görevlileri ve askerler arasında modern bir görünüm oluşturulması hedeflenmiştir. Kıyafet reformu, Osmanlı toplumunda değişimin simgesi olarak kabul edilmiş ve II. Mahmud'un Batılılaşma politikalarının önemli bir parçası olmuştur (Ateşli, 2016, s. 7; Oran, 2022, s. 144-145).

Çalışma kapsamında incelenen eserde padişah, yarım boy ve ayakta betimlenmiş olup, figür klasik madalyon formu içinde resmedilmiştir. Portrede kullanılan teknik ve kompozisyon dili, dönemin sanat anlayışını yansıtmakla birlikte Batılı etkilerin de izlerini taşımaktadır. Figür, yeşil tonlarda bir arka plan önüne yerleştirilmiştir. Renk geçişi aşağıdan yukarıya doğru koyudan açığa ilerleyerek derinlik etkisi oluşturmakta ve figürün belirginleşmesini sağlamaktadır. Padişah, pembe tonlarında gösterişli bir kaftan giymekte, kaftan üzerindeki beyaz ve siyah renklerle işlenmiş detaylar, kumaş dokusunun ve saray giysisinin zenginliğini vurgulamaktadır. Göğüs hizasında, kaftanın arasından görünen işlemeli kılıç hem sembolik bir güç göstergesi hem de portreye hareket katan bir unsur olarak yer almaktadır. Başında yer alan büyük beyaz sarık, dönemin klasik Osmanlı saray giysisiyle uyumlu olup, ucundaki sorguç kompozisyonun üst sınırını aşarak çerçevenin dışına taşmaktadır. Bu durum portreye hem görsel devamlılık hem de üç boyutlu bir etki kazandırmaktadır.

Sanatçı, ışık ve gölgeyi sol üstten gelecek şekilde kurgulamış; böylece yüz ve giysi katlarında derinlik oluşturarak portreye hacim kazandırmıştır. Madalyonun sağ kısmına eklenen siyah kontur hattı, çerçeveye hacim etkisi katmakta ve ışığın geliş yönünü vurgulamaktadır. Madalyonun dış çerçevesinde ise açık krem ve devetüyü tonları tercih edilerek figürün kontrastı artırılmıştır. Figürün elleri madalyon sınırının arkasında bırakılarak detaylandırılmamış, bu durum resmin genel kompozisyonuna sadelik katmıştır.

Portre, 27,4 x 20,8 cm boyutlarındadır. Sayfa kenarlarında yer alan bordo renkli deri bordürler, ağız, baş, sırt ve etek bölümlerinde yaklaşık 0,7 cm kalınlığındadır. Görsel 2'de yer alan ölçü detayları incelendiğinde, portrede oran-orantı dengesi gözetilerek dikkatli bir tasarım yapıldığı görülmektedir. Bu oranlar hem figürün gerçekçi kurgusunu desteklemekte hem de Osmanlı portre geleneği içindeki klasik anlayışa uyum sağlamaktadır.



Görsel 2: BYEK_B.5018 II. Mahmud betimlemesi.

Portre sayfasının solunda yer alan, padişahın adının yazılı olduğu krem renkli kâğıdın üst kısmında Türkçe anlatımla Gazi Sultan II. Mahmud Han, Sultan Abdülhamid Han'ın oğlu, Allah onun zamanını daim eylesin ifadesi yer almaktadır (Görsel 3). Bu ibare, yalnızca padişahın adını vermekle kalmayıp, onun soyunu ve dua cümlesiyle birlikte hükmünün uzun sürmesi temennisini de içermektedir. Diğer padişah betimlemelerinde yalnızca padişahın ismine yer verilirken, II. Mahmud'a ait bu portrede dua içeriğiyle daha detaylı bir yazı kullanılmış olması dikkat çekicidir. Bu durum, portre hazırlandığı sırada II. Mahmud'un hayatta olduğunu ve eserin onun saltanatı döneminde üretildiğini düşündürmektedir.

سلطان محمود خان ثاني الغازی ابن سلطان عبد الحمید خان
عسره الله تعالى الى اخر الزمان

Görsel 3: II. Mahmud'un adı ve saltanat süresinin uzun olmasına dair yazılan dua.

Filigran Tespiti

Bu çalışmada incelenen eserde, Osmanlı padişahlarının isimlerinin yer aldığı krem renkli makine kağıtları ile takip eden nohudi renkli Avrupa menşeli ve makine yapımı kağıtlar üzerinde çeşitli filigranlar tespit edilmiştir. Filigranların büyük çoğunluğu eserin farklı sayfalarında yer almakta olup, özellikle belirgin filigran içeren sayfalar seçilerek incelemeler gerçekleştirilmiş ve toplamda 6 farklı filigran tespit edilmiştir. Bunlar; Osmanlı Devleti'nin kurucusu Osman Gazi'nin portresinin hemen ardından gelen krem renkli sayfada (Filigran No. 1), ikinci Osmanlı padişahı Orhan Gazi'ye ait olan 2. ve 3. nohudi renkli makine kağıtlarında (Filigran No. 2), I. Bayezid'in portresinin bulunduğu murakkanın ilk nohudi kağıdında (Filigran No. 3), I. Bayezid portresinin yer aldığı murakkanın devamındaki nohudi renkli Avrupa kağıdında (Filigran No. 4), II. Mustafa'nın portresi sonrası yer alan nohudi renkli Avrupa kâğıdında (Filigran No. 5) ve II. Mustafa'nın portresinin yer aldığı murakkanın devamında yer alan nohudi renkli Avrupa kâğıdında (Filigran No. 6)'dır.

*Osmanlı Padişah Portreleri Albümünün Yapım Taribinin Filigranlar Üzerinden Belirlenmesi:
Beyazıt Yazma Eser Kütüphanesi Örneği*

Filigran No.	Tespit Edilen Sayfa No.	Kâğıt Özellikleri	Süzgeç İzleri	Ölçüler	Filigran Desen Tanımı	Filigran Deseni
1	Osman Gazi'nin portresinden sonra gelen 1. sayfa	Krem renkli, aharlı, makine kâğıdı	Mevcut değil	Mevcut değil	Tanımlanamadı	
2	Orhan Gazi'nin portresinden sonra gelen 2. Ve 3. sayfa	Nohudi renkli, makine kâğıdı	Mevcut değil	Mevcut değil	NICOLO POLLERI	
3	I. Bayezid'in portresinden sonra gelen 2. Sayfa	Nohudi renkli, Avrupa Kâğıdı	9 adet geniş, 13 adet dar süzgeç izi	Geniş süzgeç aralıkları 1,1 cm ile 2,1 cm arasında	Filigranın üst kısmında bir taç, altında çerçeve içerisinde bir boynuz figürü yer almaktadır. Alta "G" ve "V" harfleri bulunmakta	
4	I. Bayezid'in portresinden sonra gelen 5. sayfa	Nohudi renkli, Avrupa Kâğıdı	9 adet geniş, 11 dar süzgeç izi	Geniş süzgeç aralıkları 2 cm ile 2,2 cm arasında	LA BRIGLIA	
5	II. Mustafa'nın portresinden sonra gelen 2. sayfa	Nohudi renkli, Avrupa Kâğıdı	6 adet geniş 13 dar süzgeç izi	Süzgeç aralıkları 2,7 cm ile 2,9 cm arasında	PIETER DE VRIES & COMP.	
6	II. Mustafa'nın portresinden sonra gelen 4. sayfa	Nohudi renkli, Avrupa Kâğıdı	6 adet geniş ve 13 dar süzgeç izi	Geniş süzgeç aralıkları 2,7 cm ile 2,9 cm arasında	Çerçeve içinde LA BRIGLIA	

Tablo 1: *Filigranların numaralandırılması ve tasnifi*

Filigran Araştırmaları

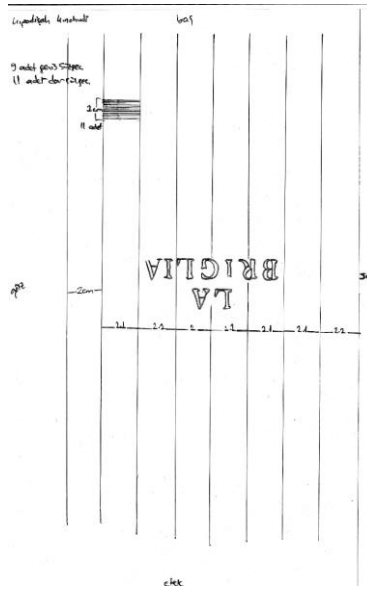
Yazma eserlerde bulunan filigranlar kâğıdın yapım tarihine dair bilgiler sunmaktadır. Literatürde bulunan çeşitli kaynaklar ve çevrim içi erişimler sayesinde filigranların benzerleri ya da tıpkılarına ulaşmak mümkündür. Ayrıca bu araştırmalar benzer filigranların karşılaştırılmasına ve aynı olanların eşleştirilmesine olanak sağlamaktadır (Deroche, vd., 2005, s. 59).

Filigran No. 1; bu filigranın deseni belirlenememiş ve yapılan araştırmalarda filigrana yönelik bilgi elde edilememiştir.

Filigran No. 2; bir varağın sağ ve sol tarafında yer almaktadır. Nicolo Polleri ailesinin 18. yüzyılda İtalya'nın belirli bölgelerinde kâğıt üretimi gerçekleştirdiği ve ürettikleri kâğıtların, krem renkli olup, liflerin homojen dağılımı ve pürüzsüz yüzeyiyle ayırt edildiği bilinmektedir (Gonçalves, 2023). Ancak yapılan araştırmalar sonucunda bu filigranın benzer örneklerine rastlanmamıştır.

Filigran No. 3; bu filigran tipi, Avrupa'da özellikle Hollanda, İtalya ve Almanya başta olmak üzere birçok kâğıt üreticisi tarafından 18. ve 19. yüzyıllarda yaygın şekilde kullanılmıştır. Ancak yapılan literatür ve veri tabanı taramalarında eserde yer alan örnekle örtüşen bir filigrana rastlanmamıştır.

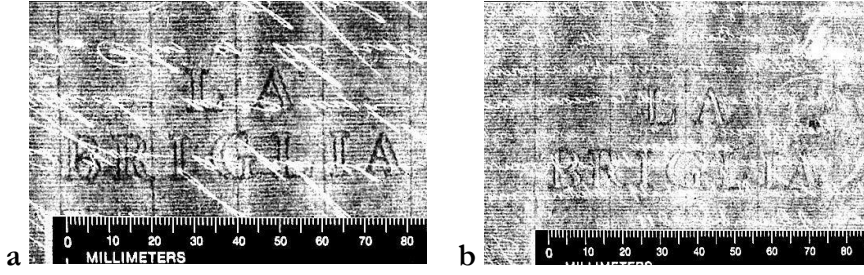
Filigran No. 4;



Görsel 4: *Filigran No.4- Asetat üzerine çizim*

“LA BRIGLIA” ibaresi taşıyan filigran örnekleri, literatürde farklı tarihli belgelerde yer alan varyantlarıyla karşılaştırılmış ve bu karşılaştırma harf formu, oransal yapı ve biçimsel tutarlılık üzerinden gerçekleştirilmiştir (Görsel 4).

ABD Kongre Kütüphanesi'nde bulunan ve Gravell Watermark Archive veri tabanında kayıtlı olan ve 7 Haziran 1808 tarihli bir belge, Savannah kentinde yazılmış bir mektuba aittir. Tipografik yapı, eserdeki örnekle biçimsel olarak benzerlik göstermekte; harf dizilimi ve çizgi aralığı açısından örtüşmektedir. Aynı veri tabanına kayıtlı olan bir diğer filigran örneği 25 Aralık 1815 tarihli belge, bir mektuba aittir. Tipografik düzen, eserdeki örnekle biçim açısından uyumlu olup, harf sıralaması ve çizgi kalınlığı bakımından paralellik göstermektedir (Görsel 5).



Görsel 5: ABD Kongre Kütüphanesi Örnekleri a) 1808 tarihli belgede tespit edilen filigran, b) 1815 tarihli belgede tespit edilen filigran

Kaynak: a) <https://memoryofpaper.eu/gravell/record.php?RECID=4285>, Erişim Tarihi: 09.06. 2025;
b) <https://memoryofpaper.eu/gravell/record.php?RECID=4284>, Erişim Tarihi: 09.06. 2025.

1842 tarihli filigran; bu filigran, “L” harfinin eğimli bir hatla uzandığı, “A” harfinin sağ çizgisinin daha ince, sol çizgisinin ise kalın tutulduğu; “B” harfinin üst kısmının dar ve alt kısmının geniş biçimlendirildiği bir tipografi sunmaktadır. “R” harfi belirgin şekilde kalınlaştırılmış alt bacak yapısına sahiptir. Bu detaylar, eserde tespit edilen filigranla karşılaştırıldığında belirgin yapısal farklılıklar göstermektedir (Görsel 6-a). 1845 tarihli filigran, önceki örneğe kıyasla daha dengeli bir tipografik yapı sunmakla birlikte, yine de “L”, “A” ve “B” harflerinde biçimsel farklar gözlemlenmektedir. Bu harfler arasında özellikle “L” harfinin gövde formu, eserdeki filigrandan daha düz ve kısa tutulmuş; “A” harfinin iç açıklığı daha geniş bırakılmıştır (Görsel 6-b). Genel yerleşim ve harf oranları açısından bu örnek de eserde yer alan filigranla tam anlamıyla örtüşmemektedir. 1850 tarihli filigran önceki örneklerle karşılaştırıldığında tüm harflerde daha çağdaştırılmış ve daraltılmış bir tipografi sunmaktadır. Bu örnekte, harfler arası boşluk artmış; çizgi kalınlıkları ise homojenleşmiştir. Ancak bu özellikler, eserdeki filigranın tipografik karakterinden belirgin şekilde ayrılmakta ve benzerlik ihtimalini zayıflatmaktadır (Görsel 6-c).



Görsel 6: Benzer Örnekler a) 1842 tarihli örnek, b) 1845 tarihli örnek, c) 1850 tarihli örnek.

Kaynak: Laurentius ve Laurentius, 2016, s.33, 35 ve 36.

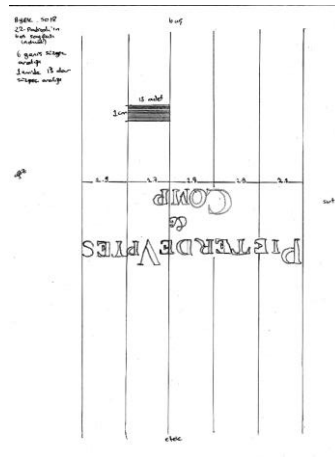
Filigran tipografisi üzerine yapılan karşılaştırmalı analizler, eserdeki “LA BRIGLIA” ibaresine en yüksek düzeyde benzerlik gösteren örneğin 1815 tarihli olduğu sonucunu ortaya koymaktadır. Bu filigran, ABD Kongre Kütüphanesi’nde yer alan filigrana ait olup, “L”, “A”, “B”, “R” ve “G” harflerinin biçimsel yapıları ve orantıları açısından eserdeki örnekle büyük ölçüde örtüşmektedir. 1808 tarihli Savannah örneği ile de kısmi benzerlikler saptanmış; özellikle tipografik yapı, harf dizilimi ve çizgi aralığı açısından örtüşmeler gözlemlenmiştir. Ancak biçimsel detaylar açısından 1815 tarihli örnek kadar güçlü bir uyum sunmamaktadır. Buna karşılık, 1842 tarihli örnekte “L” harfinin eğimli yapısı, “A” harfinin asimetrik çizgileri, “B” harfinin orantısal farklılıkları, “R” harfinin kalınlaştırılmış alt bacağı ve “G” harfinin dar formu gibi belirgin tipografik sapmalar, bu örneğin eserdeki filigranla örtüşmediğini göstermektedir. Benzer şekilde, 1845 tarihli örnekte “R” ve “G” harflerinde kısmi benzerlikler gözlemlense de “L”, “A” ve “B” harflerindeki biçimsel farklar ve genel kompozisyon farklılığı, doğrudan bir eşleşmeyi mümkün kılmamaktadır. 1850 tarihli filigran ise, çağdaştırılmış, daraltılmış ve homojenleştirilmiş bir tipografik yapıya sahip olup, harfler arası boşlukların artması ve çizgi kalınlıklarının standartlaşması gibi nedenlerle eserdeki filigranla tamamen ayrılmaktadır (Tablo 2).

Filigranın Bulunduğu Yer	Tarih	Benzerlikler	Farklılıklar	Değerlendirme
ABD Kongre Kütüphanesi	1808	Tipografik yapı benzer; harf dizilimi ve çizgi aralığı örtüşüyor	Biçimsel benzerlikler sınırlı	Kısmi benzerlik; 1815'e göre daha az uyumlu
ABD Kongre Kütüphanesi	1815	"L", "A", "B", "R", "G" harflerinin biçim ve orantıları büyük ölçüde örtüşüyor	Belirgin farklılık tespit edilmemiş	En yüksek düzeyde benzerlik gösteren örnek
	1842	Yok	"L" eğimli; "A" sağ ince, sol kalın; "B" üst ince, alt geniş; "R" alt kalın; "G" dar ve sıkışık	Yapısal olarak eserdeki filigrandan ayrışıyor
	1845	"R" ve "G" harflerinde belirli benzerlikler	"L", "A", "B" harflerinde açık tipografik farklar; genel yerleşim ve oranlar farklı	Sınırlı benzerlik; doğrudan örtüşme yok
	1850	Yok	Tüm harflerde çağdaştırılmış ve daraltılmış tipografi; harf arası boşluklar artmış	Eserdeki filigrandan tamamen ayrışıyor

Tablo 2: *Filigranların Benzerlik ve Farklılıklarının karşılaştırılması*

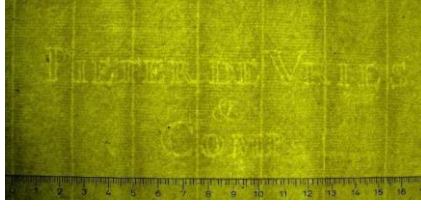
Tüm bu karşılaştırmalar doğrultusunda, 1815 tarihli örneğin filigran tipografisi bakımından eserdeki örnekle en yüksek düzeyde benzerlik gösterdiği, diğer örneklerin ise yapısal ve biçimsel farklar nedeniyle eserden belirgin şekilde ayrıştığı sonucuna varılmıştır.

Filigran No.5; eserde tespit edilen "PIETER DE VRIES & COMP." ibareli filigran incelendiğinde, bu ibarenin 18. yüzyıl sonlarından 19. yüzyılın ilk çeyreğine kadar Avrupa'da farklı coğrafyalarda üretilmiş belgelerde tekrarlandığı görülmektedir (Görsel 7).



Görsel 7: *Eserde bulunan No. 5 filigranı*

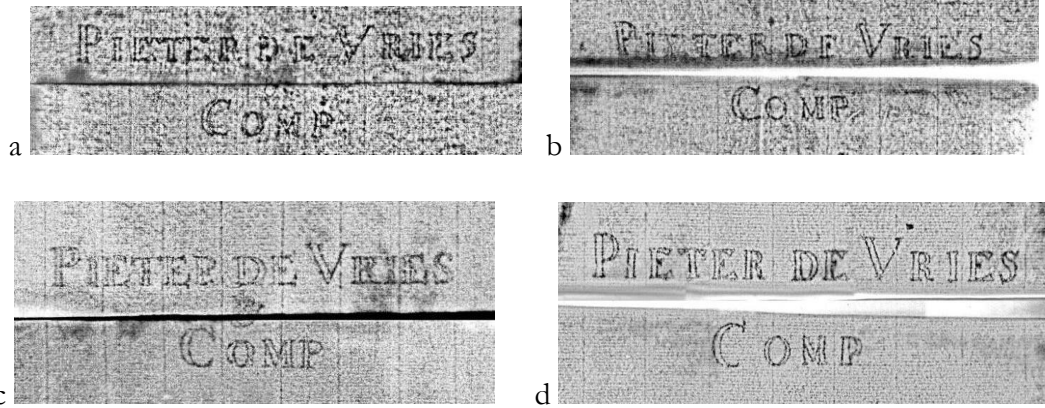
1799 – *Almanya, Coburg*: En erken tarihli örnek, Landesbibliothek Coburg’da bulunan ve 1799 yılına tarihlenen belgedir (Görsel 8).



Görsel 8: 1799 yılına tarihlenen belge, Landesbibliothek, Coburg, Almanya.

Kaynak: https://memoryofpaper.eu/rism_bsb/rism_bsb.php?Nr=D-Cl%2024, Erişim Tarihi: 22.08.2023.

Staatsbibliothek zu Berlin arşivinde bulunan Heinrich August Marschner’e ait el yazmasında (Mus.ms.autogr. Marschner, H. 10) aynı ibareye sahip filigran tespit edilmiştir. Belge 1815 yılına tarihlenmiştir (Görsel 9-a). Benzer bir filigran, yine Staatsbibliothek zu Berlin’de yer alan August Eberhard Müller’in “Instruktive Übungsstücke” adlı eserine ait 1817 tarihli belgede (Mus.ms.autogr. Müller, A. E. 1 M Bl. 6) yer almaktadır (Görsel 9-b). Andreas Jakob Romberg’in “Der Tod” başlıklı eserine ait, 1821 yılına tarihlenen el yazmasında da (Mus.ms.autogr. Romberg, A. 2 N (3)), aynı filigrana rastlanmaktadır (Görsel 9-c). Ludwig van Beethoven’e ait 1824–1825 tarihli bir mektupta (Mus.ms.autogr. Ries, H. 5 N Bl. 8v), benzer biçimde “PIETER DE VRIES & COMP.” filigranına yer verildiği kaydedilmiştir (Görsel 9-d). Bu belge, filigranın kullanım sürecinin 1825 yılına kadar uzandığını göstermesi açısından önemlidir.



Görsel 9: Benzer Örnekler- Almanya, a) 1815, b) 1817, c) 1821 Öncesi, d) 1824–1825.

Kaynak: a) https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?ref=DE0960-RiesH5N_8v, b) <https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/detailansicht.php?id=137851>, c) <https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/detailansicht.php?id=141269> d) <https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/detailansicht.php?id=141648>, Erişim Tarihi 22.08.2023.

Roma’da bulunan Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICPAL) arşivlerinde yer alan ancak tarihlendirilemeyen belgede, yine aynı filigran ibaresi görülmektedir (Görsel 10).



Görsel 10: Tarih yok, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICPAL), İtalya.

Kaynak: <https://cci-icpal.cultura.gov.it/at/it/documenti/detail/2109.html>, Erişim Tarihi, 22.08.2023

Bulunduğu Yer	Tarih	Belge/Eser	Benzerlik	Farklılık	Değerlendirme
Coburg, Almanya	1799	Landesbibliothek Coburg'da bir belge			Düşük benzerlik
Berlin, Almanya	1815	Heinrich August Marschner'e ait el yazması		Tipografi ve yerleşim açısından daha zayıf benzerlik	Orta benzerlik
Berlin, Almanya	1817	August Eberhard Müller'in "Instruktive Übungsstücke" adlı eseri		Harf formu ve dizilimde belirgin farklar	Düşük benzerlik
Berlin, Almanya	1821	Andreas Jakob Romberg'in "Der Tod" başlıklı eseri	Harf dizimi ve hizalanışı eserdeki örneklerle yüksek benzerlik gösteriyor		Yüksek benzerlik (en yakın örneklerden biri)
Berlin, Almanya	1824–1825	St Ludwig van Beethoven'e ait bir mektup		Tipografik uyum zayıf	Düşük benzerlik
Roma, İtalya	Tarihsiz	Belge	Tipografik ve yerleşim açısından eserdeki örneklerle yüksek düzeyde örtüşmektedir		Yüksek düzeyde benzerlik ancak tarihsel katkısı sınırlı

Tablo 3: *Filigranların Benzerlik ve Farklılıklarının karşılaştırılması-2*

Eserde tespit edilen “PIETER DE VRIES & COMP.” ibaresine sahip filigran, incelenen kaynaklar ile karşılaştırıldığında benzerlik gösteren iki ayrı filigran örneği öne çıkmıştır.

Eserde tespit edilen “PIETER DE VRIES & COMP.” ibareli filigranın farklı coğrafyalarda ve tarihlerde kullanıldığı belgelerle karşılaştırılması sonucunda, bazı örneklerin bu filigranla anlamlı düzeyde benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. En erken tarihli örnek, Almanya'nın Coburg kentinde bulunan Landesbibliothek arşivine ait 1799 tarihli bir belgedir. Bu örnek, tarihsel bağlam açısından önem arz etmekle birlikte, eserdeki filigranla yalnızca sınırlı biçimsel benzerlik taşımaktadır. Berlin'de Staatsbibliothek zu Berlin arşivinde bulunan diğer örnekler arasında, 1815 tarihli Heinrich August Marschner'e ait el yazması ve 1817 tarihli August Eberhard Müller'e ait müzik eseri sayılabilir. Her iki örnekte de aynı ibare yer almakla birlikte, tipografi ve yerleşim açısından eserdeki varyantla olan örtüşme sınırlıdır. Buna karşın, 1821 tarihli Andreas Jakob Romberg'e ait “Der Tod” başlıklı eserde bulunan filigran, özellikle harf dizilimi ve yazının hizalanışı açısından yüksek düzeyde benzerlik göstermekte ve eserdeki filigranla en güçlü eşleşmelerden biri olarak öne çıkmaktadır. Yine

Staatsbibliothek koleksiyonunda yer alan ve Ludwig van Beethoven'e ait 1824–1825 tarihli bir mektupta aynı ibare bulunmasına rağmen, bu örnek tipografik yapısı bakımından daha düşük düzeyde benzerlik sergilemektedir. Roma'daki Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICPAL) arşivinde yer alan ve kesin tarihi belirlenemeyen bir diğer örnek ise, tipografik form ve yerleşim açısından eserdeki filigranla dikkat çekici bir örtüşme göstermektedir. Bu durum, her iki örneğin aynı üretim klîşesiyle hazırlanmış olabileceğine işaret etmektedir; ancak söz konusu belgenin tarihsiz oluşu, tarihsel analiz açısından katkısını sınırlamaktadır (Tablo 3). Tüm bu bulgulara ek olarak, Pieter de Vries & Comp. Firmasının, en az 1807 yılı itibariyle Hollanda'nın Roermond kentinde faaliyet gösterdiği arşiv kayıtlarıyla belgelenmiştir. Bu bilgi, filigranın yalnızca Almanya'daki belgelerle sınırlı kalmayıp, Hollanda merkezli bir üretim sürecine işaret ettiğini ortaya koymaktadır (The Smoorenburg Collection, 2017, s. 7). Sonuç olarak, eserdeki "PIETER DE VRIES & COMP." filigranı ile en yüksek benzerlik düzeyine sahip örnekler, 1821 tarihli Romberg belgesi ile ICPAL arşivindeki tarihsiz kayıt olarak değerlendirilmiştir.

Filigran No.6; deseni tam olarak belli olmasına rağmen elde edilen tüm kaynaklar araştırılmış ancak bu filigrana yönelik benzer filigranlara ulaşılamamıştır.

Diğer Koleksiyonlar ile Karşılaştırmalı İnceleme

Osmanlı resim sanatının dikkat çekici eserlerinden olan padişah portrelerine yönelik çalışmalar, müze ve kütüphane kayıtlarına farklı isimlerle kaydedilmiştir. Genel adıyla "Padişah Portreleri" olarak anılan bu eserlerin farklı tasarımları mevcuttur (Tanındı, 2022, s. 236-237). Osmanlı padişah portreleri albümlerinin benzerleri günümüzde çeşitli müze ve koleksiyonlarda yer almaktadır. Çalışma kapsamında BYEK_Umumi Koleksiyonu'na ait 5018 envanter numaralı padişah portreleri albümü Suna İnan Kırâç Vakfı, Konya Mevlâna Müzesi, Topkapı Sarayı Müzesi, Türk İslam Eserleri Müzesi, Berlin Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz ve Süleymaniye Kütüphanesi'nde bulunan padişah portreleri ile hem görsel özellikler hem de içerik ve kompozisyon açısından değerlendirilmiştir.



Görsel 11: Sultan II. Mahmud reform önce ve sonrası

Kaynak: Suna ve İnan Kırâç Koleksiyonu, İmparatorluktan Portreler Sergi Kataloğu, 2005, s.33-35.

Suna İnan Kırâç Vakfı'nda bulunan *Padişah Portre Albümü*'nde I. Osman'dan II. Mahmud'a kadar 30 padişahın portresi yer almakta, II. Mahmud kıyafet reformu öncesi ve sonrası olmak üzere iki kez tasvir edilmiştir (Görsel 11). Benzer şekilde, Konya Mevlâna Müzesi'ndeki *Tesavir-i Âli Osman* eserinde I. Osman'dan Sultan Abdülmecid'e kadar 32 padişah yer almakta ve II. Mahmud yine iki farklı kıyafetle resmedilmiştir (Acar, 2018, s. 39).

Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonunda yer alan *İcmal-i Tevârih-i Âli Osman*'da 27, *Padişah Portreleri Albümü*'nde ise I. Osman'dan II. Mahmud'a kadar padişahların madalyon içindeki yarım boy portreleri bulunmaktadır; bu albümde de II. Mahmud'un iki portresi yer almaktadır (Görsel 12).



Görsel 12: *Sultân Gâzî II. Mahmud, Padişah Portreleri Albümü, Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu*

Kaynak: Betül Acar, 2018, s. 79-80.

Türk İslam Eserleri Müzesi'ndeki *Tâsvir-i Selâtin-i Osmaniyye* eserinde ise 32 padişahın portresi bulunmakta, II. Mahmud yalnızca kıyafet reformu sonrası görünümüyle resmedilmiştir (Görsel 13).



Görsel 13: *Sultan II. Mahmud Han. Tâsvir-i Selâtin-i Osmaniyye. Türk İslam Eserleri Müzesi*

Kaynak: Betül Acar, 2018, s. 59.

Berlin Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz koleksiyonundaki *Hadikâ'tü'l Mülûk* eserinde Sultan I. Osman'dan Abdülmecid'e kadar 32 padişahın portresi yer almakta, II. Mahmud kıyafet reformu öncesi ve sonrası iki kez tasvir edilmiştir (Görsel 14).



Görsel 14: *II. Mahmud. Hadikâ'tü'l Mülûk, Berlin Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Almanya*

Kaynak: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000CDFE00000000>, Erişim Tarihi: 15.05.2025.

Son olarak, Süleymaniye Kütüphanesi Nafiz Paşa Koleksiyonu'ndaki Fihrist-i Şâhan ve Zeyilleri eserinde ise 33 padişahın madalyon çerçeveli portresi ile I. Abdülaziz'in fotoğrafı bulunmaktadır; II. Mahmud burada da iki farklı kıyafetle resmedilmiştir (Acar, 2018, s. 86).

Çalışmaya konu olan eserle en çok benzerliğin görüldüğü eser Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu'nda yer alan "*Padişah Portreleri Albümü*"dür. İki eser karşılaştırıldığında murakka kenarlarında kullanılan bordo renkli deri, padişahların madalyon içinde ayakta resmedilmesi ve sanatçının palet renklerinin benzer olduğu görülmektedir. Berlin Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz'de bulunan "*Hadikâ'tü'l Mülûk*" incelendiğinde reform öncesi çizilmiş olan II. Mahmud betimlemesinde kıyafet renklerinde ve madalyon içinde ayakta resmedilmesinde benzerlikler bulunmaktadır. Süleymaniye Kütüphanesi Nafiz Paşa Koleksiyonu'nda "*Fihrist-i Şâhan ve Zeyilleri*" bulunan eserde de stil olarak benzerlikler bulunmasına rağmen renk paletinde daha koyu renkler tercih edilmiştir. Türk İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan eserde kompozisyon olarak benzerlikler bulunsada renk seçimi açısından oldukça

farklıdır. Suna ve İnan Kırâç Vakfı koleksiyonunda ve Konya Mevlâna Müzesi'nde bulunan örnekler çalışma konusu eserden renk ve kompozisyon olarak oldukça farklıdır (Tablo 4).

Koleksiyon/Müze	Albüm Adı	II. Mahmud'un Temsili	Reform Öncesi	Reform Sonrası	NOTLAR
BYEK_Umumi Koleksiyonu (İncelenen Örnek)	Tesâvîr-i Selâtin-i Osmâniyye	1 portre	Var	Yok	II. Mahmud'un adının yazılı olduğu sayfada saltanat ömrünün uzun olması için dua metni yer almakta.
Suna ve İnan Kırâç Vakfı	Padişah Portre Albümü	2 portre	Var	Var	
Konya Mevlâna Müzesi	Tesâvîr-i Âli Osman	2 portre	Var	Var	
Türk İslam Eserleri Müzesi	Tâsvir-i Selâtin-i Osmaniyye	1 portre	Yok	Var	
Topkapı Sarayı Müzesi	Padişah Portreleri Albümü	2 portre	Var	Var	Kenar bordür ve figür pozisyonu ile BYEK koleksiyonuna en çok benzeyen örnek
Topkapı Sarayı Müzesi	İcmal-i Tevârih-i Âli Osman				27 padişahın portresi bulunmaktadır.
Berlin Staatsbibliothek	Hadikâtü'l Mülûk	2 portre	Var	Var	Reform öncesi portre, incelenen örnek ile benzer duruş ve kompozisyon
Süleymaniye Kütüphanesi	Fihrist-i Şâhan ve Zeyilleri	2 portre + 1 fotoğraf	Var	Var	Kompozisyon benzer ama renk farkı belirgin

Tablo 4: *Diğer Koleksiyonların Değerlendirilmesi*

Değerlendirme

Çalışma kapsamında incelenen albüm örneğinin üretim tarihini belirlemek amacıyla, diğer koleksiyonlarda da yer alan II. Mahmud'un temsil biçimleri göz önüne alınarak dört ana kriter esas alınmış ve karşılaştırmalar yapılmıştır. Bu kriterler; portre sayısı (tek ya da çift oluşu), reform öncesi ve

sonrası temsillerin bulunup bulunmaması, stilistik benzerlikler ile kompozisyon ilişkileri ve fotoğraf ya da litografi gibi tekniklerin kullanımınıdır. Bu ölçütler çerçevesinde yapılan görsel karşılaştırmalar, albümler arasında muhtemel bir kronolojik sıralama oluşturulmasına imkân tanımıştır ve incelenen eserin tarihlenmesine dair kanıtlar sunmuştur. Bu bağlamda en erken örnek olarak Topkapı Sarayı Müzesi'nde yer alan “*İcmal-i Tevârih-i Âlî Osman*” albümü öne çıkmaktadır. Albümde yalnızca 28 Osmanlı padişahına yer verilmiş, II. Mahmud'un temsiline yer verilmemiştir. Bu durum, eserin II. Mahmud'un saltanatından önce üretildiğini ve diğer albümlere kıyasla kronolojik olarak önce geldiğini göstermektedir. Bu albümü takiben, Beyazıt Yazma Eser Kütüphanesi, Umumi Koleksiyonu'nda 5018 envanter numarasıyla kayıtlı “*Tesâvîr-i Selâtîn-i Osmâniyye*” albümü, erken dönem özellikleri bakımından dikkat çekmektedir. Bu albümde II. Mahmud yalnızca geleneksel Osmanlı kıyafetiyle, yani sarık ve kaftan giymiş şekilde tek bir portreyle temsil edilmiştir. Portre sayfasında yer alan “saltanatının uzun ömürlü olması” yönündeki dua ifadesi, portre üretiminin padişahın hayattayken yapıldığını ve dolayısıyla albümün 1839'dan önce tamamlandığını göstermektedir. Kıyafet reformuna ilişkin herhangi bir görsel unsurun yer almaması ise bu tarihi daha da geriye, 1828 öncesine çekmektedir.

Eserde kullanılan kâğıtlarda yer alan filigranlar da tarihlendirme açısından önemli ipuçları sunmaktadır. Tespit edilen altı farklı filigrandan ikisi yaklaşık olarak 1815 (LA BRIGLIA) ve 1821 (PIETER DE VRIES & COMP.) yıllarına tarihlenmektedir. Bu da albümde kullanılan kâğıtların 1815–1821 yılları arasında üretildiğini ve albümün bu dönemi takiben hazırlandığını düşündürmektedir.

BYEK albümünde görülen portre, stilistik ve kompozisyonel açıdan Topkapı Sarayı'ndaki “*Padişah Portreleri Albümü*” ile önemli benzerlikler taşımaktadır. Ancak söz konusu Topkapı örneğinde II. Mahmud'un hem reform öncesi hem de reform sonrası temsilleri yer almakta, bu da eserin daha geç bir tarihte üretildiğini düşündürmektedir. Benzer şekilde, Berlin Staatsbibliothek'teki “*Hadikâtü'l Mülûk*” albümünde de reform öncesi bir temsil mevcuttur ve bu betimleme kompozisyonel açıdan BYEK örneğiyle büyük benzerlik göstermektedir. Dolayısıyla bu iki örnek, BYEK albümünün stilistik izlerini taşıyan ancak ondan daha sonra üretildiği düşünülen eserlerdir.

Diğer bazı albümlerde ise reform sonrası temsil biçimlerinin yanı sıra dönemin teknik gelişmelerinin de izleri görülmektedir. Örneğin, Süleymaniye Kütüphanesi'ndeki “*Fibrîst-i Şâban ve Zeyilleri*” albümünde hem reform öncesi hem de sonrası portreler bir arada sunulmakta, ayrıca bir fotoğraf da yer almaktadır. Bu durum, söz konusu eserin litografi ve fotoğraf gibi yeni teknolojilerin kullanımda olduğu daha geç bir döneme ait olduğunu göstermektedir. Benzer biçimde, Suna ve İnan Kıraç Vakfı koleksiyonundaki albümde II. Mahmud'un iki farklı görünümü yer almakta, yüksek sanatsal kalite ve gelişkin resim tekniği, bu eserin daha geç dönemlerde üretildiğine işaret etmektedir.

Sonuç

Bu çalışma, Osmanlı padişah portre albümlerinden biri olan BYEK Umumi Koleksiyonu'na ait *Tesâvîr-i Selâtîn-i Osmâniyye* albümünü, özellikle II. Mahmud'a ait portre bağlamında tarihsel ve görsel açıdan ayrıntılı biçimde analiz etmeyi amaçlamıştır. Görsel özellikler, ikonografik unsurlar, dua metni gibi içeriksel veriler ile kullanılan kâğıtlardaki filigranlar üzerinden yapılan değerlendirme sonucunda, albümün 1821–1828 yılları arasında, II. Mahmud'un kıyafet reformu öncesinde üretildiği anlaşılmıştır. Bu albüm, ne tamamen geleneksel örnekler arasında yer almakta ne de reform sonrası estetik anlayışını yansıtan geç dönem üretimlerle örtüşmektedir. Dolayısıyla BYEK albümü, Osmanlı görsel kültüründe bir geçiş anını yansıtan, dönemine özgü özgün bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Albümdeki tekil ve geleneksel kıyafetle yapılmış portre hem sanat tarihsel hem de siyasal dönüşüm açısından anlamlı bir belge niteliğindedir. Çalışma kapsamında ele alınan padişah portre albümleri arasındaki benzerlikler ve farklılıklar, büyük ölçüde görsel içeriklerin karşılaştırmalı incelenmesiyle ortaya konmuştur. Ancak yalnızca BYEK ve Süleymaniye koleksiyonlarındaki eserler fiziksel olarak detaylı biçimde incelenebilmiştir. Bu albümlerde reform sonrası görsel temsillere sonradan ekleme yapıldığına dair herhangi bir bulguya rastlanmamıştır. Bununla birlikte, diğer örneklerde yer alan benzer görsellerin üretim sürecine mi yoksa sonradan müdahaleye mi ait olduğuna ilişkin net bir kanaate varılabilmesi, ancak kodikolojik ve teknik analizlerin doğrudan yapılmasıyla mümkündür.

Özellikle filigran tespiti, boya ve kâğıt analizi, katman incelemesi gibi yöntemlerle desteklenecek daha kapsamlı fiziksel incelemeler, bu tür albümlerin üretim tarihi, sanatçı katkısı ve dönemin estetik-politik bağlamı hakkında daha sağlıklı sonuçlar elde edilmesini sağlayacaktır. Bu bağlamda, ileride yapılacak disiplinler arası çalışmaların söz konusu albümlerin tarihlendirilmesi ve üretim sürecinin anlaşılması açısından önemli katkılar sunacağı değerlendirilmektedir.

Kaynakça

- Acar, B. (2018). Osmanlı Padişah Portreleri: Fihrist-i Şâhân ve Zeyilleri (Yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- ABD Kongre Kütüphanesi. (1808). Memory of Paper. <https://memoryofpaper.eu/gravell/record.php?RECID=4285>, Erişim Tarihi: 09.06. 2025.
- ABD Kongre Kütüphanesi. (1815). Memory of Paper. <https://memoryofpaper.eu/gravell/record.php?RECID=4284>, Erişim Tarihi: 09.06. 2025.
- Ateşli, M. (2016). Geç Osmanlı çağdaşlaşma sürecinde toplumsal ve siyasal dönüşümlerin resim sanatına yansımaları (Sanatta yeterlik tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.
- Biddle, M. (2017). New strategies in using watermarks to date Sub-Saharan Islamic manuscripts. A. Brigaglia & M. Nobili (Eds.), *The arts and crafts of literacy: Islamic manuscript cultures in Sub-Saharan Africa* (ss. 27–68). Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110541441-002>
- Gonçalves, M. F. (2023). The paper in the captaincy of Minas Gerais: Identification of provenance from the material study of the separate documentation of the Casa dos Contos collection of the Arquivo Público Mineiro (1750–1800). *Revista Acervo*.
- Güney, G., & Erdoğan, S. (2024). Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver'in kâğıda dair defterleri üzerine bir değerlendirme. *Hars Akademi*, 7(2), 111–126. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14547890>
- ICPAL (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione). (t.y.). Filigran kaydı: PIETER DE VRIES & COMP. (icpl.cci.XVI.113.a). <https://cci-icpal.cultura.gov.it/at/it/documenti/detail/2109.html>, Erişim Tarihi, 22.08.2023.
- Johnson, R. E. (2022). Icelandic manuscripts in North America: Palaeography and codicology in Iceland. *Icelandic Connection*, 72(3), 102–112.
- Kapitan, K. A. (2021). Dating paper manuscripts based on watermarks: A case study of selected nineteenth-century Icelandic manuscripts. M. J. Driscoll (Ed.), *Care and conservation of manuscripts 17: Proceedings of the seventeenth international seminar held at the University of Copenhagen 11th–13th April 2018* (ss. 15–26). Museum Tusculanum Press.
- Kropf, E. (2012). Resources for the study of watermarks. *Islamic Manuscript Studies*. <https://guides.lib.umich.edu/islamicmsstudies/watermarks>
- Laurentius, F., & Laurentius, T. (2016). *Italian watermarks: 1750–1860*. Leiden: Brill.
- Oran, E., & Sengir Aydın, S. (2022). Osmanlı'da resim sanatının gelişimi ve sanata yön veren padişahlar. *İletişim ve Sanat*, (7), 134–159.
- Ornato, E. (2022). An experiment in dating documents through the analysis of watermarks: The letter 'P' in incunabula of the Low Countries. M. Maniaci (Ed.), *Trends in statistical codicology* (ss. 183–202). Berlin, Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110743838-007>
- RISM. (Yaklaşık 1799). https://memoryofpaper.eu/rism_bsb/rism_bsb.php?Nr=D-Cl%2024, Erişim Tarihi: 22.08.2023.

- Rukancı, F. (2012). Yazma eserlerde fiziksel niteleme. *ERDEM İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (63), 169–204.
- Safitri, R., Limbong, P. F., & Nazarudin. (2022). European paper and watermarks in the Quran copy of Tubagus Mustofa Bakri. *Puslitbang Lektur, Khazanah Keagamaan ve Manajemen Organisasi*, 1–28. <https://doi.org/10.31291/jlka.v20i1.1016>
- Saraç, E. (2012). Kâğıdın gizli kimliği: Filigran. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 323–330.
- Saraç, E. (2017). Ankara Etnografya Müzesi el yazmalarında filigran (Yüksek lisans tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Sasaki, T. (1992). The dating of the Aosta manuscript from watermarks. *Acta Musicologica*, 64(1), 1–16. <https://doi.org/10.2307/932989>
- Stephanov, D. (2021). Mahmud II. *The Encyclopaedia of Islam Three*. Leiden, Boston: Brill.
- Tanıncı, Z. (2022). Bezmiâlem Valide Sultan'ın kitap hazinesinden musavver ve müzehhep bir Mesnevî. İ. Yaşayanlar (Ed.), *Bir ömür tarih: Prof. Dr. Yusuf Oğuzoğlu'na armağan* (ss. 235–238). Bursa: Gaye Yayınevi.
- The Smoorenburg Collection Watermarks Rare Books in The Metropolitan Museum of Art Libraries. (2017). A unique collection of old watermarks: 165 watermarks on 143 blank paper sheets. Rockingstone.
- WZIS. (1815). Filigran kaydı: PIETER DE VRIES & COMP. Staatsbibliothek zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz. https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/struktur.php?ref=DE0960-RiesH5N_8v, Erişim Tarihi 22.08.2023.
- WZIS. (1824–1825). Filigran kaydı No. 141648. <https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/detailansicht.php?id=141648>, Erişim Tarihi 22.08.2023.
- WZIS. (Yaklaşık 1817). Filigran No. 137851: PIETER DE VRIES & COMP. <https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/detailansicht.php?id=137851>, Erişim Tarihi 22.08.2023.
- WZIS. (Öncesi 1821). Filigran No. 141269: PIETER DE VRIES & COMP. <https://www.wasserzeichen-online.de/wzis/detailansicht.php?id=141269>, Erişim Tarihi 22.08.2023.



MENTOR

AKADEMİK SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ACADEMIC ART & DESIGN JOURNAL
e-ISSN: 3062 – 3022, <https://mentorakademik.com>
Mentor, Cilt:1, Sayı:3, 166-180, 2025
DOI: 10.64293/mentor.v1i3.26



ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

RESSAM HOCA ALİ RIZA'NIN “İLK RESİMLERİMDEN...” ADLI KARTON ÜZERİNE YAĞLIBOYA TABLOSUNUN KONSERVASYONU

Benan TAŞLIDAĞ¹

Öz

Türk resim tarihinin öncü ressamlarından biri olan Ressam Hoca Ali Rıza (1858-1930) kendi oluşturduğu üslubu ile resimler yapan; yağlı boya, sulu boya, füzen, pastel boya ve özellikle kara kalem tekniklerinde yaptığı resimler ile ünlü bir ressamdır. Ressam Hoca Ali Rıza'nın Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesinde bulunan “Hoca Ali Rıza Bey” koleksiyonu, öğrencisi olan Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver (1898-1986) tarafından yapılan bağışlarla oluşturulmuştur. Bu koleksiyon içerisinde muhtelif notlar, defterler, fotoğraflar, hat ve tezhip örnekleri, sulu boya, yağlı boya ve kara kalem resimler yer almaktadır. Türk resim tarihi açısından büyük öneme sahip bu koleksiyonda, günümüze kadar tasnifi yapılan 146 adet eser yer almakta olup bu eserler kütüphanedeki Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver Araştırma Merkezi içerisinde yer almaktadır.

Bu çalışmada Ressam Hoca Ali Rıza'nın “İlk Resimlerimden...” (koleksiyon demirbaş no.146) isimli karton üzerine yağlıboya tablosunun konservasyonu, analizleri ve montaj yöntemi ele alınmıştır. Tablonun karton üzerine yapılmış olması nedeniyle, uygulamalar kâğıt konservasyonu teknikleri ve malzemeleri ile yapılmıştır. XRF ve Raman spektroskopisi ile yapılan analizlerde Ressam Hoca Ali Rıza'nın, vermilion kırmızısı, Prusya mavi ve kurşun beyazı pigmentlerini kullandığı tespit edilerek, kullandığı renk paleti anlaşılmaya çalışılmıştır. Buna göre, eser için özel olarak hazırlanan paspartu ve montaj şekli sayesinde, eser, depolanmaya ve her zaman sergilenmeye hazır duruma getirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Ressam Hoca Ali Rıza, Karton üzerine yağlı boya, Konservasyon, Paspartu, Süheyl Ünver.

CONSERVATION OF THE OIL PAINTING ON CARDBOARD TITLED “ONE OF MY FIRST PAINTINGS...” BY PAINTER HOCA ALİ RIZA

Abstract

One of the pioneer painters of Turkish painting history, Hoca Ali Rıza (1858-1930) is a painter who created paintings with his own style and he is famous for his paintings made with oil, watercolor, charcoal, pastel and especially charcoal pencil techniques. The “Hoca Ali Rıza Bey” collection in Süleymaniye Manuscript Library was created with donations made by his student Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver (1898-1986). This collection includes various notes, notebooks, photographs, calligraphy and illumination examples, watercolor, oil and charcoal drawings. This collection, which is of great importance in terms of Turkish painting history, includes 146 works that have been classified to date and these works are located in the Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver Research Center in the library.

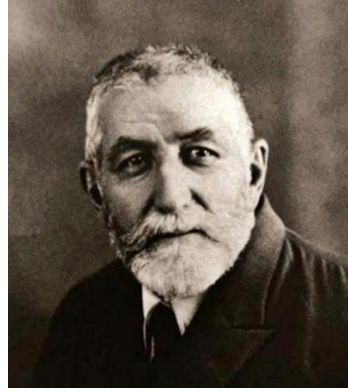
This study focuses on the conservation, analysis and mounting method of Hoca Ali Rıza's oil painting on cardboard titled “From My First Paintings...” (collection fixture no. 146). Since the painting was made on cardboard, the applications were made with paper conservation techniques and materials. In the analyses conducted with XRF and Raman spectroscopy, it was determined that Painter Hoca Ali Rıza used vermilion red, Prussian blue and lead white pigments, helping to understand his color palette. Accordingly, thanks to the specially prepared passe-partout and mounting method for the work, the work was made ready for storage and exhibition at any time.

Keywords: Painter Hoca Ali Rıza, Oil painting on cardboard, Conservation, Passepartout, Süheyl Ünver.

¹ Yazma Eser Konservatörü, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı, benantaslidag@hotmail.com,
ORCID: 0000-0001-9720-5309

GİRİŞ

Ressam Hoca Ali Rıza (Şekil 1), yaşadığı dönemi yansıttığı resimlerle yakın tarihteki İstanbul’un mimarisine, sokaklarına ve yaşamına kaynak olmuştur. Resimlerine attığı imza ve düştüğü tarihin yanı sıra resmettiklerine dair ufak notları da eserlerinde yer almaktadır.



Şekil 1. Üsküdarlı Ressam Hoca Ali Rıza (Şerifoğlu (Ed.),2018).

Ressam, Harbiye Mektebi’nden 1884 yılında mezun olduktan sonra askeri okul baş ressamlığını yapmıştır. Buradaki dersleri sürdürdüğü sırada öğrencilere desen çalışmalarında kullanılmak üzere yardımcı kitap niteliğinde taş baskı albümler hazırlamıştır (Erhan, 1986, s. 10). Çeşitli okullarda 47 yıl öğretmenlik yapmış, birçok öğrenci yetiştirmiştir. Ressam Hoca Ali Rıza’nın yaptığı İstanbul ve Boğaziçi resimlerinin içerisinde Üsküdar semtine ait olanlar çoğunluktadır. Üsküdar semtinin mahalle içi, konakları, servi ağaçlı manzaraları, ıssız köşeleri, sebilleri, camileri, çeşmeleri, semtin günlük yaşantısına dair kareleri, kahvehaneleri, deniz kenarındaki kayalıkları ve bunların yanı sıra ev içleri, eşya, natürmort ve hayalden yaptığı resimleri bulunmaktadır (Pehlivan, 2018, s. 150-155).

“Ressam Hoca Ali Rıza nerede güzel bir manzara görse hemen cebinde taşıdığı cep defterine resmini yapar, hiç boş durmaz, gördüğü kibrit kutusunun, masa üzerindeki bir eşyanın krokisini çizer. Vakti olursa cebindeki sulu boya kutusunu çıkarır, onları renklendirirmiş (Erhan, 1986, s. 10).” “Resim çantasını alıp resim yapmaya çıkar, çıkmadığı günlerde bir şey bulamazsa hayalinden manzaralar, kayalıklar, ağaç resimleri çizermiş (Ünver, 1949, s. 25) (Şekil 2) ².”



Şekil 2. Ressam Hoca Ali Rıza’nın “Kırkambar” isimli çantası (Şerifoğlu (Ed.), 2018).

² “Peyzaja çıkarken, resim malzemelerinin yanı sıra gündelik ihtiyaçlarını da yerleştirdiği “Kırkambar” isimli çantası da o günlerde kendisi kadar ünlüdür.” Bkz. Şerifoğlu (Ed.), *Hoca Ali Rıza*, 2018, s. 13-14.

Süheyl Ünver 1916 yılında Tıbbiyede öğrenci iken Ressam Hoca Ali Rıza ile tanışır. Ünver, Ressam Hoca Ali Rıza'nın vefatına kadar öğrencisi ve en önemlisi arkadaşı olmuş, yan yana geledikleri zamanlarda karşılıklı mektuplar yazarak görüşmeye devam etmiştir. Ünver, Ressam Hoca Ali Rıza ile bir gün ressamın evinde otururken yaşadıklarını anı olarak anlatır: Hoca Ali Rıza "Çıkalım bir dolaşalım Süheyl'im" der ve biraz dolaştıktan sonra tanıdık bir kahvehaneye otururlar. Ressam, cebinden küçük bir etüt defteri çıkarıp çizmeye başladığında Ünver'e "Sen de çizmeye başla" demez ama Ünver de hemen cep defterini çıkararak hocasının baktığı taraftan çizmeye başlar (Şerifoğlu, 2018, s. 143). Süheyl Ünver, Ressam Hoca Ali Rıza hakkında pek çok makale yazmış, kitap hazırlamış, hocasından kendisine kalan her şeyi biriktirip arşivlemiş, bunların yanı sıra hocasına ait anılarının ve notlarının yer aldığı defterler de tutmuştur.

Ünver 1974 yılında kendi defter ve dosyalarını Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'ne bağışlarken arşivinde yer alan Ressam Hoca Ali Rıza'ya ait resimleri ve defterleri de bağışlamıştır (Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, 2020). Kütüphanede bu defter ve resimlerle Ressam Ali Rıza Bey adında yeni bir koleksiyon açılmıştır. Koleksiyonu, ressamın sağlığında öğrencisine hediye ettikleri ve ressamın oğlu Nâsır Çizer tarafından Süheyl Ünver'e verilen eserler oluşturur. Ressam Hoca Ali Rıza'ya ait diğer eserlerin Ankara Millî Kütüphane, Ankara Resim ve Heykel Müzesi, Millî Saraylar, İstanbul Resim Heykel Müzesi, Yapı Kredi Bankası koleksiyonları ile bazı özel koleksiyonlarda ve aile fertlerinde bulunduğu bilinmektedir.

1. Yöntem

Bu çalışmada, Ressam Hoca Ali Rıza Bey'e ait İlk Resimlerimden... adlı yağlı boya tablonun teknik incelenmesi, belgelemesi ve konservasyonu gerçekleştirilmiştir. Çalışma kapsamında öncelikle tablo detaylı şekilde fotoğraflanmış, ultraviyole ışık altında mikroskobik incelemeler yapılmış ve fiziksel bozulmalar tespit edilmiştir.

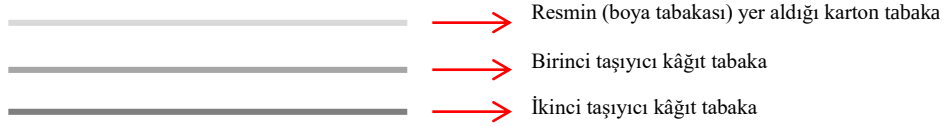
Tahribatsız analiz teknikleri kullanılarak pigmentlerin ve destek malzemesinin kimyasal özellikleri belirlenmiştir. pH ölçümüyle destek kartonunun asidik yapısı tespit edilmiş; XRF ve Raman spektroskopileri ile pigment karakterizasyonu yapılmıştır.

Temizlik sürecinde kuru ve nemli temizlik denemeleri uygulanmış, en etkili sonuç amilaz enzimiyle elde edilmiştir. Destek malzemedeki bozulmalar nedeniyle taşıyıcı kâğıtlar dikkatlice ayrılmış; yüzeydeki çatlaklar balık tutkalı, Japon kâğıdı ve selüloz bazlı dolgu malzemeleriyle sağlamlaştırılmıştır.

Eksik kısımlar uygun kâğıtlarla tamamlanmış, sulu boya ile rötuş yapılmış ve eser asitsiz bal peteği panele sabitlenmiştir. Son aşamada eser için paspartu hazırlanmış ve koruyucu kutu ile saklamaya alınmıştır.

2. Tablo Hakkında

Ressamın Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi'nde yer alan Hoca Ali Rıza Bey Koleksiyonu 146 numaralı demirbaşaya kayıtlı "İlk Resimlerimden..." isimli tablosu karton üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılmış olup 52,4 cm x 35,4 cm (en x boy) ölçülerindedir. Tablo; üzerine yapıldığı karton (boya tabakası) ve taşıyıcı kâğıtlar ile birlikte üç tabakadan oluşmaktadır (Şekil.3). Tablonun üzerine yapışık olduğu taşıyıcı gri renk kâğıtların kalınlığı 0,94 mm, lif yönü dik, pH değeri 5,52'dir. Taşıyıcı yüzey olan iki kat kâğıt tablodan uzaklaştırıldığında tablonun üzerine yapıldığı kartonun kalınlığı 0,44 mm, lif yönü paralel olup pH değeri 4,70'tir.



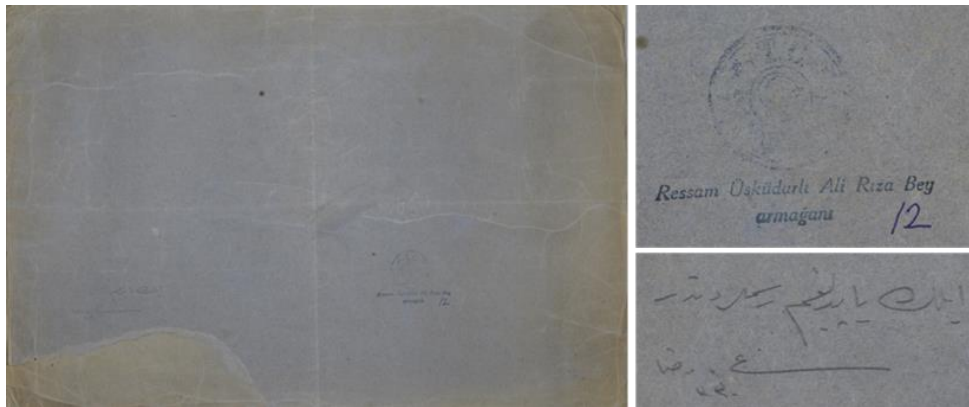
Şekil 3. Tablo ve taşıyıcı tabakanın kesiti

Astar tabakası bulunmayan tabloda boya tabakasının üzerinde ince bir vernik katmanı bulunmaktadır. Bir manzara resmi olan tabloda mavi gökyüzü ve gri dağların arasından süzülen ışığın dallarına vurduğu kahverengi gövdeli, yeşil yapraklı ağaçlar ilk göze çarpanlardır. Merkezde canlı renklerin hâkim olduğu kayalıkların arasından akan şelale ve akarsu, sağ ve solda fırça darbeleri ile oluşturulmuş yeşillikler ile kırmızı, mavi ve sarı renkte çiçekler betimlenmiştir (Şekil 4).



Şekil 4. İlk Resimlerimden... isimli tablonun konservasyon öncesi durumu

Ressamın imzası ve notu tablonun arkasında yer alan taşıyıcı tabaka üzerinde bulunmaktadır. Arkada sağ alt kısımda Süheyl Ünver tarafından lacivert mürekkepli kaşe ile basılmış “Ressam Üsküdarlı Ali Rıza Bey” ifadesi ve tükenmez kalem ile yazılı “12” rakamı, sol alt kısımda ise Ressam Hoca Ali Rıza’nın kurşun kalem kullanarak kendi el yazısı ile yazdığı eski Türkçe “İlk resimlerimden” notu ve “Ali Rıza 1320” tarihli imzası bulunmaktadır (Şekil 5). Bu nota göre tablonun tarihi H.1320/ M.1902’dir.



Şekil 5. Tablonun arkasında yer alan Ressam Hoca Ali Rıza’ya ait imza

3. Tablonun Belgelemesi

Tablonun konservasyonuna başlamadan önce detaylı yazılı belgeleme formu hazırlanmıştır. Işık kaynağı ile görsel inceleme ve analizler yapılmış, bu aşamada tabloya zarar vermeyen tahribatsız analiz yöntemleri kullanılmıştır (Şekil 6).



Şekil 6. *Tablonun UV ışık altında görüntüsü*

Yapılan bu incelemelerle tablonun önceden onarım görüp görmediği, astar tabakasının varlığı, üzerine yapıldığı destek kartonunun tahribatı, boya tabakasında rötuş olup olmadığı, çatlakları, boya dökülmesi ve deformasyon gibi tahribatların tespiti yapılmıştır.

3.1. Analizler

Analizler tabloyu oluşturan destek malzemesi ve kullanılan boya hakkında bilgi vermenin yanı sıra kimyasal ve biyolojik bozulmaların kaynağının belirlenmesine yardımcı olmaktadır. Analizlerde ilk olarak tablonun destek kartonunun pH ölçümü yapılmış, sonuç 5,84-5,52 değer aralığında çıkmıştır. Başkanlığımızdaki uzmanlar tarafından yapılan XRF spektroskopisi³ ve Raman spektroskopisi ile boya tabakasındaki pigment karakterizasyonuna dair veri elde edilmiştir.

3.1.1. XRF Spektroskopi Analizi

Boya tabakasında yapılan XRF analizlerinde tablodaki tüm renklerde majör element olarak Pb (kurşun) tespit edilmiştir. Kurşun varlığının baz olarak kurşun beyazı kullanımına bağlı olabileceği düşünülmüştür. Kırmızı çiçeklerde tespit edilen Hg (civa) varlığının HgS kimyasal formülüne sahip vermilion (veya cinnabar) pigmenti kullanımına işaret edebileceği düşünülmüştür. Sarı çiçekler üzerinden alınan XRF spektrumları değerlendirildiğinde, alınan Cr (krom) sinyallerinin krom sarısı ($PbCrO_4$) veya krom turuncusu ($PbCrO_4.PbO$) varlığından kaynaklanabileceği düşünülmüştür. Diğer renklere ait spektrumlardan elde edilen elementel bilgiler Tablo 1'de verilmiştir.

³ XRF Spektrumu: Elementel analiz temeline dayanan XRF spektroskopisi ile özellikle inorganik malzeme karakterizasyonu yapılabilmektedir. Anahtar elementlerin tanımlanmasının ardından tamamlayıcı moleküler analiz tekniklerinin de yardımıyla yazma eserlerde kullanılan pigment, mürekkep ve kâğıt yapımında kullanılan malzemelerin kimyasal yapısına ulaşılabilmektedir.

Tablo 1. XRF Spektroskopisi analiz sonuçları.

İncelenen kısım	Tespit edilen elementler (Yarı kantitatif)		
	<i>Majör elementler</i>	<i>Minör elementler</i>	<i>Düşük sinyalde</i>
Kırmızı alan (çiçek)	Pb	Hg	Ca, Fe
Sarı alan (çiçek)	Pb	Cr	Ca, Fe, Hg
Beyaz alan (şelale)	Pb		Ca
Siyah alan	Pb	Fe, Ca	Cr
Açık yeşil	Pb		Fe, Ca, Cr, Hg
Koyu yeşil	Pb	Fe	Ca
Mavi alan (çiçek)	Pb	Fe	
Mavi-gri alan (dağ)	Pb		Fe, Co, Ca
Mavi-gri alan (gökyüzü)	Pb		Ca, Fe, Co
Kahverengi alan	Pb	Fe	Cr, Ca, Br

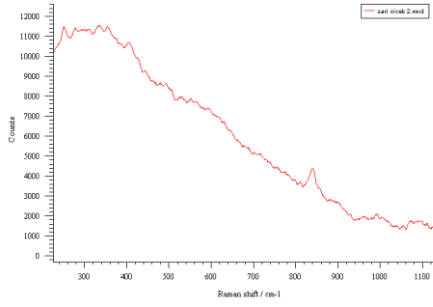
Kaynak: Çakar (Sevim), P. (2021). *Ressam Ali Rıza Bey Koleksiyonu 146 XRF Analizi* (Yayımlanmamış Rapor). Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Kitap Şifahanesi ve Arşiv Dairesi Başkanlığı Ar-Ge Birimi.

3.1.2. Raman Spektroskopi Analizleri

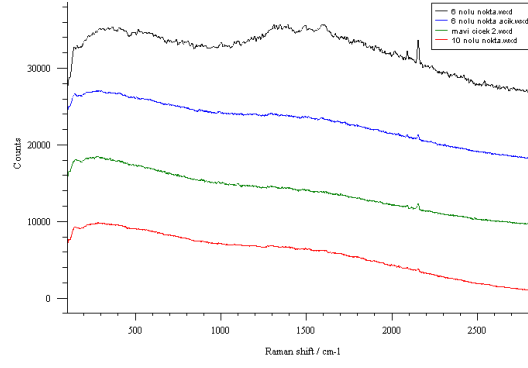
Yağlı boya tablo üzerinde Raman spektroskopisi analizleri ile pigment tanımlama çalışmaları gerçekleştirilmiştir⁴. Boya tabakasında yapılan analiz sonucunda kırmızı çiçeklerde vermilion pigmenti tespit edilmiştir. Yeşilin tonlarında, mavi renkte ve ağaç gövdesindeki renklerde Prusya mavisi pigmenti; sadece mavi çiçekten alınan spektrumda Prusya mavisi pigmenti ile birlikte düşük sinyalde karbon siyahı tespit edilmiştir. Gökyüzü ve akarsuda yer alan beyaz renkte ise kurşun beyazı pigmenti, sarı çiçeklerin analizlerinde ise PbCrO₄ moleküler yapısındaki krom sarısı tespit edilmiştir (Şekil 7-8-9).⁵

⁴ Kocaman, A., “Ressam Ali Rıza Bey Koleksiyonu 146 Raman Analizi”, Kitap Şifahanesi Arşiv Dairesi Başkanlığı tarafından yapılan Raman analizleri ve veri yorumlaması sayesinde, Ressam Hoca Ali Rıza’nın renk paleti ortaya çıkmıştır (Yayımlanmamış Rapor).

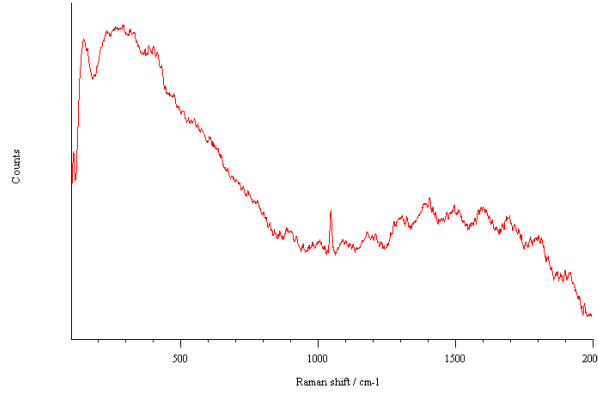
⁵ Raman spektroskopisi: Moleküler analiz temeline dayanan Raman spektroskopisi ile inorganik ve organik malzeme karakterizasyonu yapılabilmektedir. Elde edilen spektrumlarla yazma eserlerde kullanılan pigmentler ile mürekkep ve kâğıt yapımında kullanılan malzemelerin moleküler yapısına ulaşılabilir.



Şekil 7. Sarı renk Raman spektrumu



Şekil 8. Mavi renk Raman spektrumu



Şekil 9. Beyaz renk (kurşun beyazı) Raman spektrumu

4. Tabloda Görülen Bozulmalar

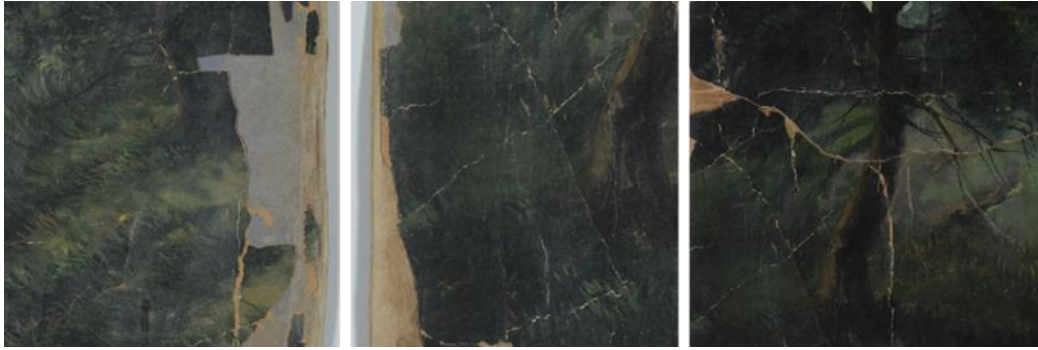
Yapılan incelemelerde tablonun destek kartonunun dörde katlanmış olduğu tespit edilmiştir. Bu katlanma ön ve arka yüzden gözle görülür şekildedir (Şekil.10). Katlanma nedeniyle destek kartonunda kırılganlıkla çatlaklar meydana gelmiş, bu nedenle tablo iki kat odun hamuru kağıttan oluşan başka bir taşıyıcıya yapıştırılmıştır. Yeni taşıyıcıya aktarılırken parçalar birbirinden ayrılmış, çatlak kısımlar üst üste binmiş ve parça kayıpları meydana gelmiştir. Tablonun üzerine yapıldığı destek kartonu asidik olup, kartonda kırılganlık ve parça kayıpları, ikinci taşıyıcıda ise kıvrılma, yırtılma ve parça kaybı mevcuttur. Boya tabakasında ve destek kartonunda yüzey kiri ve toz tabakası vardır. Boya tabakasının üzerinde vernikten kaynaklı lekeler ile sağ üst tarafta daire şeklinde yoğun bir vernik tabakasının kalıntısı mevcuttur. Ayrıca tablonun yırtılan kısımları önceden geçirdiği bir onarım sırasında yeniden yapıştırılmıştır (Şekil 11). Boya yüzeyinde kırılganlık, boya dökülmeleri, kayıplar ve çatlaklar görülmektedir (Şekil 12).



Şekil 10. *Tablo yüzeyinde görülen katlanma izleri*



Şekil 11. *Tablo yüzeyindeki kirlilik, yırtılmış ve yeniden yapıştırılmış kısımlar*



Şekil 12. *Boya tabakasında yer alan çatlaklar ve kılcal boya dökülmeleri*

5. Alınan Konservasyon Kararları

Tablo detaylıca incelenip belgelendikten sonra bozulmalar tespit edilmiş ve konservasyonunda uygulanacak işlemlere ve yöntemlere karar verilmiştir.

- Tablonun ön yüzeyinde bulunan hareketli toz tabakasının yumuşak uçlu fırçalar ve hamur silgi ile kuru temizlik yapılarak uzaklaştırılmasına,
- Tablonun arka yüzeyinde yer alan taşıyıcı kâğıttaki mühür ve imzanın olduğu alanın dışına yumuşak uçlu vinil silgi ile kuru temizlik yapılmasına,
- Tablonun ön yüzündeki kirlilik ve toz tabakasının uzaklaştırılması için pamuklu çubuk ile farklı oranlarda hazırlanmış çözücüler (metil selüloz, alkol, vulpex (non-iyonik deterjan), aseton)

kullanılarak nemli temizlik denemesi yapıp denemelerin ardından en etkili yöntemle temizlik yapılmasına,

- Yüzeydeki mikro çatlak ve boya dökülmeleri için sağlamlaştırılacak kısmın önce % 96'lık alkol ile ıslatılarak 10 ml su / 0,05 g oranında balık tutkalı kullanılarak mikroskop altında sağlamlaştırılmasına,
- Arka yüzdeki taşıyıcı kâğıtların uzaklaştırılmasından önce, ön yüzeyden Japon kâğıdı ile sağlamlaştırma yapılmasına,
- Sağlamlaştırma işleminin ardından taşıyıcı olan iki kat kâğıdın uzaklaştırılmasına,
- Ön yüzdeki sağlamlaştırma için kullanılan Japon kâğıtlarının metil selüloz ile nemlendirilerek tablodan uzaklaştırılmasına,
- Ön yüzde bulunan çatlakların ve üst üste binen kısımların yerlerine oturtulup nişasta ile sağlamlaştırılmasına,
- Eksik kısımların arka yüzden tamamlanmasına,
- Ön yüzden yapılacak olan tamamlama işleminin yağlı boya tabakasının sınırından başlayacak şekilde el yapımı Avrupa kâğıt ile tamamlanmasına,
- Tamamlama işleminden sonra pH değerini yükseltmek için tabloya arka yüzeyden Bookkeeper uygulaması yapılmasına,
- Tablonun üzerine yapıldığı destek kartonunun gerilmesi nedeni ile hazırlanan bal peteği panel⁶ monte edilmesine,
- Boya tabakasının yüzeyinde bulunan kılcal çatlaklara Japon kâğıdı lifleri ile dolgu yapılarak çatlaklara uygulanmasına, sonrasında sulu boya ile renklendirilmesine,
- Tüm yapıştırma işlemlerinde Jin Sofu nişasta kullanılmasına,
- Tamamlamalarda Japon kâğıdı çeşitleri ve el yapımı Avrupa kâğıtlar tercih edilerek, istenilen kalınlığa erişmesi için Japon kâğıtlarının kat kat yapıştırılmasına,
- Tabloya uygun ölçülerde paspartu yapılmasına karar verilmiştir.

6. Tabloya Yapılan Yüzey Temizliği

Öncelikle tabloya kuru temizlik işlemi yapılarak yüzey kiri çeşitli silgiler ile temizlenmiştir (Şekil 13).Yağlı boya tabakasının sağ üst kısmında bulunan daire şeklindeki kalın vernik tabakası bistüri ile hafifçe kazınarak temizlenmiştir.



Şekil 13. Tabloya yapılan kuru temizlik işlemleri

⁶ Konservasyona uygun, asitsiz, beyaz renkli, 1,6 mm kalınlığında bal peteği panel.

Nemli temizlik denemelerinde %25 aseton:%75 su-1:1, %50 alkol:%50 su-1:1, %50 aseton:%50 su-1:1, su ile seyreltilmiş non-iyonik deterjan, bambu çubuğa sarılı pamukla farklı oranlarda seyreltilmiş alkol ve aseton kullanılmış ancak kir çıkışı görülmemiştir. Amilaz enzimi ile yapılan denemede sonuç alınmış olup nemli temizlik bu yöntem ile yapılmıştır (Şekil 14).



Şekil 14. *Tabloya yapılan nemli temizlik işlemi*

7. Boya Sağlamaştırma

Yüzeydeki çatlak kısımlar ve boya dökülmeleri balık tutkalı ile sağlamaştırılmıştır. % 0,5 - % 1 oranlarında su içinde hazırlanan balık tutkalı uygulaması ile işlem yapılacak alan % 96'lık alkol ile önden ıslatıldıktan sonra yapıştırıcı mikroskop altında uygulamıştır (Şekil 15).



Şekil 15. *Mikroskop altında yapılan boya sağlamaştırma işlemi*

8. Tablonun Üzerine Yapıştırıldığı Destek Kartonundan Taşıyıcı Kâğıtların Uzaklaştırılması

Tablonun üzerine yapıldığı kartonda kırılabilirlik ve üst üste binmeler sebebi ile taşıyıcı olan kâğıtların çıkarılmasına karar verilmiştir. İlk olarak imzanın yer alan kâğıt tabakasının bütünlüğünün korunması için bu tabaka %12'lik metil selüloz ile nemlendirilerek tek parça halinde ayrılmıştır. İkinci kâğıt tabakası ayrılırken parçaların dağılmaması ve bütünlüğün korunması için ön yüzeyin tümüne Nao RK1 Japon kâğıdı kare parçalar halinde metil selüloz ile yapıştırılarak sağlamaştırma yapılmıştır. Sonrasında ikinci kâğıt tabakasına % 12'lik ve % 2'lik metil selüloz ile nem verilerek çıkarılmıştır (Şekil 16).



Şekil 16. Arka yüzdeki yer alan taşıyıcı kâğıtların tablodan uzaklaştırılması

Arka yüzdeki kâğıt tabakası çıkarıldıktan sonra ön yüze yapıştırılan Japon kâğıtları kısım kısım çıkarılmıştır. Bu Japon kâğıtları yüzeyden çıkarılırken resim yüzeyindeki parçalı kısımlar yerlerine oturtulmuş, 9 g/m² Japon kâğıdından hazırlanan şeritler liflendirilmiş, 8(su)/1 Jin Sofu nişasta ile uygulanmış, köprü şeklinde geçici sağlamlaştırma yapılmıştır. (Şekil 17) .



Şekil 17. Ön yüzeye yapılan geçici sağlamlaştırma aşaması

9. Parçaların Yerine Yerleştirilmesi

Tablodaki üst üste binen kısımlar nemlendirilerek düzeltilmiş ve birleşim yerlerinden tam örtülecek şekilde 8 (su)/1 Jin Sofu nişasta ile yapıştırılarak bir araya getirilmiştir. Son olarak ise ön yüzden sağlamlaştırma işlemi bitirildikten sonra, arka yüzden RK-17 /Paper Nao, 19 g/m² kâğıdı şeritler 8 (su)/1 Jin Sofu nişasta ile yapıştırılarak sağlamlaştırma yapılmıştır (Şekil.18).



Şekil 18. Parçaların yerine tekrar yerleştirilme aşaması

10. Eksik Kısımların Tamamlanması

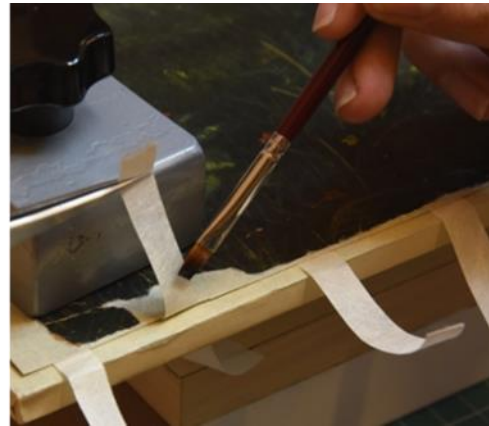
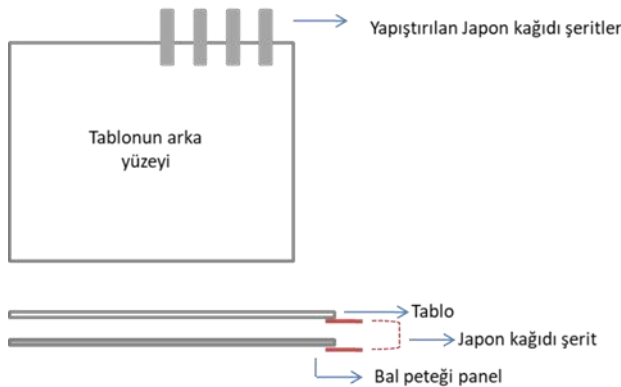
Eksik kısımların tamamlanmasına ilk olarak arka yüzden başlanmıştır. Tamamlama yapılacak kısımların ölçüleri alındıktan sonra uygun kalınlıkta seçilen Japon kâğıdı (130 gr.) 8 (su)/1 Jin Sofu nişasta ile yapıştırılmıştır. Arka yüze yapıştırılan Japon kâğıdı ile bir taşıyıcı tabaka oluşturulmuştur. Bu tabakaya ön yüzeyden yağlı boya tabakasının sınırında başlayacak şekilde ölçü alınmış, el yapımı Avrupa kağıdı iki kat üst üste olacak şekilde 8 (su)/1 Jin Sofu nişasta ile yapıştırılarak tamamlama yapılmıştır. Daha sonra eksik kısımların rengine uygun olarak, akrilik boya ile renklendirilen RK00 Japon kâğıdı yağlı boya tabakasının sınırından yapıştırılarak estetik tamamlama yapılmıştır (Şekil 19). Tamamlama işleminden sonra 5.5 olan pH değerini yükseltmek için tabloya arka yüzeyden Bookkeeper uygulaması yapılmıştır.



Şekil 19. Kenarlardaki eksik kısımların tamamlanması

11. Yeni Bir Taşıyıcıya Aktarılma

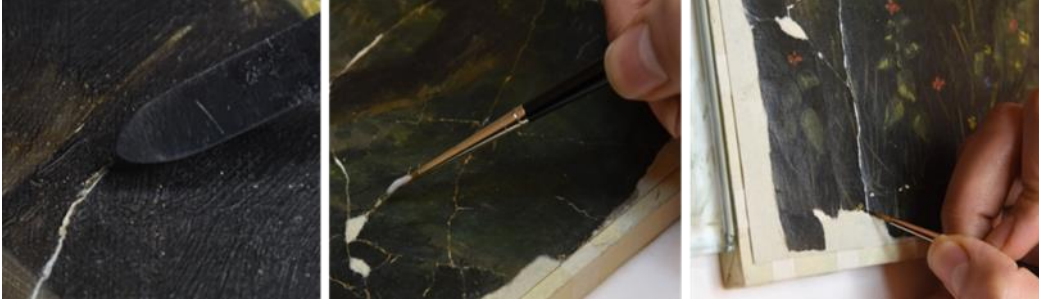
Kartonun dış bükey ve kırılğan olması nedeniyle yeni bir taşıyıcıya sabitlenmesine karar verilmiştir. Tablonun gerektiğinde taşıyıcısından çıkarılabilmesi için arka yüzden 1 cm eninde K32 Japon kağıdı şeritler 2 cm aralıklarla liflendirilerek 8 (su)/1 Jin Sofu nişasta ile yapıştırılmıştır. Tabloda yeni deformasyon oluşumunu engellemek için 8,3 mm/bal peteği panel seçilmiştir. Panelin kenarlarındaki görünen petekli doku Fabriano kâğıtlardan hazırlanan şeritler nişasta ile yapıştırılarak kapatılmıştır. Sonrasında yapıştırılan Japon kâğıdı şeritlerin uzantısı panelin arkasına 8 (su)/1 Jin Sofu nişasta ile yapıştırılarak sabitlenmiştir (Şekil 20) .



Şekil 20. Tablonun yeni bir taşıyıcı desteğe montajı

12. Boya Tabakasına Tamamlama ve Rötüş

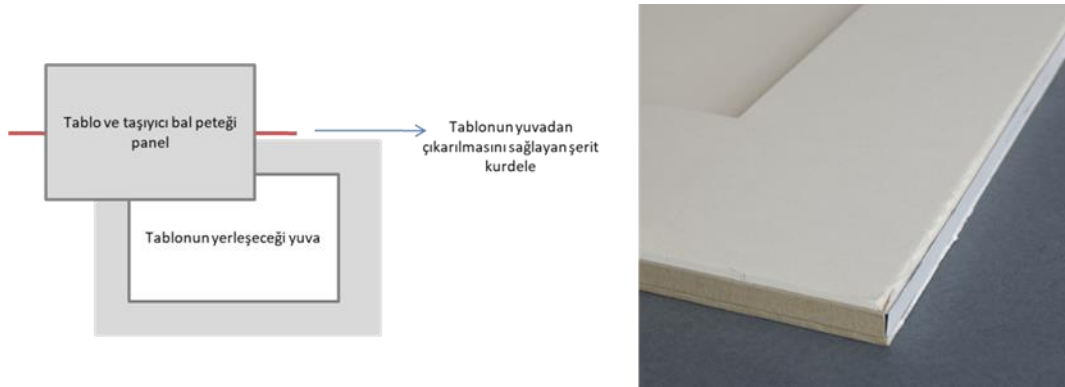
Tablo bal peteği panele sabitlendikten sonra yüzeyde bulunan çatlak kısımların kâğıt lifleri ile doldurulmasına karar verilmiştir. Uzun lifli Japon kâğıdının içinden lifler penset ile tek tek çekilip metil selüloz ile nemlendirilerek çatlak kısımların içerisine spatül yardımıyla yerleştirilmiş ve çatlaklar doluncaya kadar devam edilmiştir. Japon kâğıdının yetersiz geldiği ve çökme yaşanan kısımlara metil selüloz ve selüloz tozundan hazırlanan macun fırça ile doldurulup spatül ile fırça yönünde izler yapılmıştır. Tamamlanan çatlak kısımlara yağlı boyadaki fırça izlerinin yönünde ve uygun renk tonlarında sulu boya ile rötüş yapılmıştır (Şekil 21).



Şekil 21. Çatlak ve boya dökülmesi olan kısımlara tamamlama ve rötüş işlemi

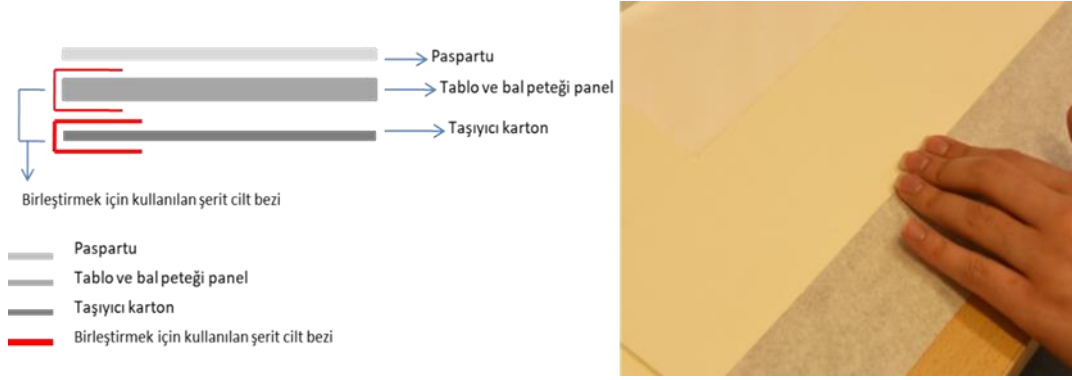
13. Paspartu

Tabloyu taşıyacak olan bal peteği panel; paspartuda ve çerçevede yüksekliğe sebep olacağından aynı panelden paspartunun ölçülerine uygun yuva kesilmesine karar verildi. Panelin iç ve dış kısmındaki petekli doku asitsiz beyaz karton yapıştırılarak kapatıldı. Tablonun istenildiğinde yuvadan rahatça çıkarılabilmesi için arkasına şerit kurdele nişasta ile yapıştırıldı. Daha sonra ölçülere uygun 3 mm asitsiz beyaz kartondan paspartu ve ressamın imzasının yer aldığı kâğıdın sabitleneceği taşıyıcı kesildi (Şekil 22).



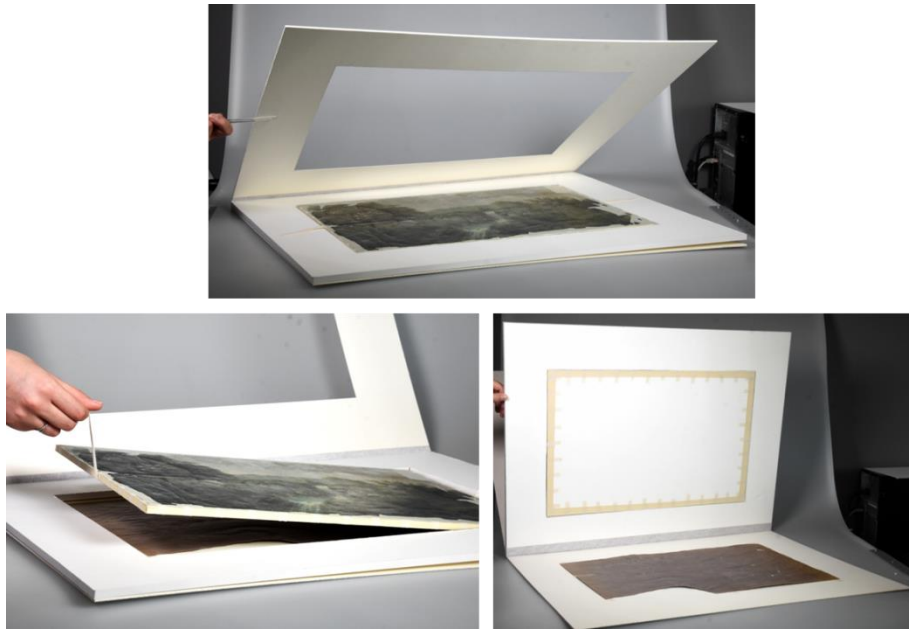
Şekil 22. Paspartunun hazırlanması

Paspartu ve bal peteği panel yuva; krem rengi şerit cilt bezi nişastayla yapıştırılarak birbirine bağlandı. Paspartu ve panel yuva birbirine bağlandıktan sonra taşıyıcı karton da bal peteği panel yuvaya krem rengi cilt bezi şerit nişastayla yapıştırılarak üç parça birbirine bağlandı. Ressamın imzasının yer aldığı kâğıt, paspartunun taşıyıcı kartonuna arkasında bulunan Japon kâğıdı şeritlerden metil selüloz ile yapıştırılarak sabitlendi (Şekil 23).



Şekil 23. Paspartu katmanlarının birleştirilme aşaması

Son olarak tabloya paspartusu ile birlikte asitsiz oluklu gri kartondan koruyucu kutu yapıldı (Şekil 24).



Şekil 24. Tablonun paspartu sonrası görüntüsü

Sonuç

Tablonun konservasyon çalışması kapsamında konservasyon aşamalarının belirlenmesi için disiplinler arası çalışma yürütülmüştür. Tabloyu oluşturan destek malzemesi ve kullanılan boya hakkında bilgi alabilmek için Kitap Şifhanesi ve Arşiv Dairesi Başkanlığı Ar-Ge uzmanları tarafından analizler gerçekleştirilmiştir. Analizlerde ilk olarak tablonun destek kartonunun pH ölçümü yapılmış, XRF ve Raman spektroskopileri ile tabloda kullanılan pigmentlerin karakterizasyonu tahribatsız olarak gerçekleştirilmiştir. Tablonun analizleri yapıldıktan sonra fotoğraf ve detaylı belgelemesi gerçekleştirilmiştir.

Tablonun konservasyonuna başlamadan önce ultraviyole ışık kaynağı (UV) ve mikroskop altında görsel inceleme yapılmıştır. Yapılan bu incelemeler ile tablonun önceden onarım görüp görmediği, astar tabakasının varlığı, üzerine yapıldığı destek kartonunun tahribatı, boya tabakasında rötuş olup olmadığı, çatlakları, boya dökülmesi ve deformasyon gibi durumların tespiti yapılmıştır.

Bu tespitler kapsamında tablonun konservasyon kararları alınmıştır. Alınan kararlar doğrultusunda tablonun taşıyıcı katmanları tahribatsız çıkarılmış, üst üste gelen kısımlar yerlerine oturtulmuş, çatlak

kısımlar mikroskop altında onarılmış, eksik kısımlar Japon kâğıdı ve el yapımı Avrupa kâğıtları ile tamamlama yapılmıştır. Çatlak kısımlar onarıldıktan sonra sulu boya ile uygun renklerde rötuş yapılmıştır. Onarım aşamalarından sonra tablo asitsiz beyaz renkte bal peteği panele sabitlenmiştir.

Tablonun ileride sergilenme durumu göz önünde bulundurularak paspartu yapılmıştır. Son olarak tablonun uygun koşullarda saklanabilmesi için asitsiz gri renk oluklu kartondan koruyucu kutu yapılmıştır. Bu kutu, tablonun ışık, nem ve tozdan korunmasını sağlayacak şekilde tasarlanmıştır.

Bu konservasyon çalışması sonucunda tablonun; malzeme yapısı ve pigment özellikleri belirlenmiştir. Bozulma nedenleri tespit edilerek gerekli konservasyon uygulamaları yapılmıştır. Konservasyon sürecinde bu doğrultuda tablonun mevcut durumunu belgeleyip, orijinal malzeme özelliklerini ortaya çıkararak böylece yapılacak tüm müdahalelerin bilimsel verilere dayalı, geri döndürülebilir ve orijinal yapıya uygun bir biçimde yapılması amaçlanmıştır. Böylelikle tablo hem özgünlüğünü koruyarak geleceğe aktarılmış hem de ileride yapılacak akademik araştırmalara referans niteliğinde bir belge haline getirilmiştir.

Kaynakça

- Çakar (Sevim), P. (2021). Ressam Ali Rıza Bey Koleksiyonu 146 XRF Analizi (Yayımlanmamış Rapor). Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Kitap Şifahanesi ve Arşiv Dairesi Başkanlığı Ar-Ge Birimi.
- Kemal, E. (1986). Türk Ressamlar Dizisi: 2, Hoca Ali Rıza. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kocaman, A. (2021). Ressam Ali Rıza Bey Koleksiyonu 146 Raman Analizi" (Yayımlanmamış Rapor), Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Kitap Şifahanesi ve Arşiv Dairesi Başkanlığı Ar-Ge Birimi.
- Gülbün, M. (2018). Süheyl Ünver'in Notlarından, Hoca Ali Rıza. İstanbul: TOKİ.
- Pehlivan, B. (2018). Hoca Ali Rıza'nın Resimlerinde İstanbul, Kesit Akademi Dergisi, (17), 149-160.
- Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi. Ressam Ali Rıza Bey Koleksiyonu Konservasyonu. Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı. <https://suleymaniye.yek.gov.tr/Content/UploadFile/Doc/HOCA%20AL%C4%B0%20RIZA%20KONSERVASYONU.pdf>, Erişim Tarihi: 20 Eylül 2020.
- Şerifoğlu, Ö. F. (Ed.). (2018). Hoca Ali Rıza. İstanbul: TOKİ.
- Ünver, A. S. (1949). Ressam Üsküdarlı Ali Rıza, Hayatı ve Eserleri; 1858-1930. İstanbul: Kemal Matbaası.



MENTOR

AKADEMİK SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ACADEMIC ART & DESIGN JOURNAL
e-ISSN: 3062 – 3022, <https://mentorakademik.com>
Mentor, Cilt:1, Sayı:3, 181-196, 2025
DOI: 10.64293/mentor.v1i3.32



ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

RESİM SANATI VE MİMARLIK İLİŞKİSİ: TARİHSEL BİR İNCELEME

Gülşah KÖK¹

Öz

Bu çalışma, resim sanatı ile mimarlık arasındaki tarihsel etkileşimi ve bu iki disiplinin birbirini nasıl tamamladığını incelemektedir. Resim ve mimarlık, yalnızca kültürel mirasın birer parçası değil, aynı zamanda onun korunmasında, belgelenmesinde ve aktarılmasında etkin rol oynayan disiplinlerdir. Resim sanatı, tarihsel dönemlerin mimari dokusunu, toplumsal yaşam biçimlerini ve estetik anlayışlarını görsel olarak kayıt altına alarak geçmişin kültürel izlerini geleceğe taşımıştır. Mimarlık ise tarihsel yapıların korunması, restorasyonu ve yeniden işlevlendirilmesi yoluyla kültürel mirasın sürdürülebilirliğini sağlamıştır. Bu açıdan her iki sanat dalı da estetik değerlerin güçlendirilmesine ve kültürel sürekliliğin korunmasına katkıda bulunmuştur. Çalışmada, Rönesans döneminden başlayarak Barok, Art Nouveau, Kübizm, Sürrealizm, Pop Art ve Postmodernizm gibi sanatsal akımların mimarlıkla olan ilişkisi karşılaştırmalı bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Rönesans döneminde resim ve mimari, kilise yapılarında bütünleşmiş; Barok dönemde ise ışık, gölge ve dramatik anlatımlar her iki sanatta da belirgin biçimde öne çıkmıştır. Art Nouveau akımı, bitkisel motifleriyle hem resim hem de mimariyi etkilemiş; Kübizm ise geometrik formlarıyla mimariyi dönüştürmüştür. Sürrealizm bilinçaltı öğelerini yapısal tasarıma yansıtarak farklı bir mekân anlayışı geliştirmiş, Pop Art ise renk kullanımı ve popüler kültür öğeleriyle sanat ve mimarlıkta yeni bir ifade dili oluşturmuştur. Postmodern dönemde ise bu ilişki daha özgür, deneysel ve çok katmanlı bir boyut kazanmıştır. Araştırma, literatür taramasına dayalı betimsel bir yöntem kullanılarak yürütülmüştür. Elde edilen bulgular, sanat ve mimarlığın tarihsel süreçte birbirini estetik, işlevsel ve kültürel açıdan derinden etkilediğini göstermektedir.

Anahtar kelimeler: Resim ve mimarlık, Estetik ve sanat, Sanat tarihi, Sanatsal akımlar ve mimari ilişkiler, Disiplinler arası etkileşim.

THE RELATIONSHIP BETWEEN PAINTING AND ARCHITECTURE: A HISTORICAL STUDY

Abstract

This study examines the historical interaction between painting and architecture and how these two disciplines complement each other. Painting and architecture are not only parts of cultural heritage but also disciplines that play an active role in its preservation, documentation, and transmission. Painting has visually recorded the architectural texture, social life, and aesthetic understanding of historical periods, thereby carrying the cultural traces of the past into the future. Architecture, on the other hand, has ensured the sustainability of cultural heritage through the preservation, restoration, and adaptive reuse of historical structures. In this respect, both art forms have contributed to the strengthening of aesthetic values and the preservation of cultural continuity. The study comparatively analyzes the relationship between painting and architecture from the Renaissance to the Baroque, Art Nouveau, Cubism, Surrealism, Pop Art, and Postmodernism movements. During the Renaissance, painting and architecture were integrated within church structures; in the Baroque period, the use of light, shadow, and dramatic expression became prominent in both arts. The Art Nouveau movement influenced both painting and architecture through its organic motifs, while Cubism transformed architecture with its geometric forms. Surrealism reflected elements of the subconscious into spatial design, developing a new understanding of space, and Pop Art introduced a new expressive language in both art and architecture through the use of color and popular culture elements. In the Postmodern period, this relationship became freer, more experimental, and multilayered. The research was conducted using a descriptive method based on literature review. The findings indicate that throughout history, art and architecture have profoundly influenced each other aesthetically, functionally, and culturally.

Keywords: Painting and architecture, Aesthetics and art, Art history, Artistic movements and architectural relations, Interdisciplinary interaction.

¹ Görsel Sanatlar Öğretmeni, Milli Eğitim Bakanlığı, gulsahkok58@gmail.com, ORCID: 0009-0003-8788-6667.

Giriş

Yüzyıllar boyunca resim sanatı farklı disiplinlerle ilişkili olmuştur. Resim sanatı ve mimari arasında, tarih boyunca hem estetik hem de işlevsel bağlamda derin bir ilişki vardır. Mağara resimlerinden kilise, müze ve galeri duvarlarında sergilenen eserlere kadar uzanan görsel sanatlar, varlıklarını büyük ölçüde mimari yapılarla ilişkilendirerek sürdürmüştür (Burak vd., 2018:312). Bu iki sanat dalı, birbirini tamamlayan unsurlar sunarak görsel ifadenin güçlenmesinde önemli bir rol oynamaktadır.

Sanat tarihi boyunca resim, heykel ve mimari disiplinleri arasındaki etkileşim, biçim, hacim ve uzam kavramları etrafında şekillenmiştir. Ülger'in (2024) belirttiği gibi, özellikle Gotik, Rönesans ve Barok dönemlerinde bu üç sanat dalı arasındaki ilişki, mekânın duygusal ve estetik bütünlüğü üzerinden gelişmiştir. Rönesans döneminde perspektifin bulunmasıyla resim sanatı, mimariden aldığı oran, simetri ve denge ilkelerini kendi yüzeyine taşımış; böylece iki disiplin estetik anlamda ortak bir zemin yakalamıştır. 20. yüzyıla gelindiğinde yaşanan gelişmeler çağdaş sanatı ortaya çıkartmıştır. Bu dönemde ortaya çıkan çağdaş eserler, genellikle güçlü kavramlar üzerine inşa edilmiş, büyük ölçekli ve etkileyici heykelsi formları andırmaktadır (Aksu vd., 2019:184). Kayaalp ve Kavukcu'nun (2024) çalışmasında da vurgulandığı üzere, modern sanatla birlikte resim, tasarım ve mimari arasındaki sınırlar belirginliğini yitirmiş; malzeme, mekân ve formun sanatın anlatım diline dâhil olmasıyla disiplinler arası bütünleşme daha görünür hale gelmiştir.

Sanat ve mimarlık ilişkisinde değerlendirilebilecek ilk benzerlik, her ikisinin de estetik bir olgu olmasıdır (Al Şensoy, 2018:78). Resim sanatı ve mimarlık hem estetik hem de duygusal bağlamda birbiriyle yakından ilişkilidir. Her ikisi de insanın yaşadığı çevreyi güzelleştirmek, anlam katmak ve bir iz bırakmak amacıyla çalışır. Aralarındaki bu ilişki, tarihsel süreçte gözlenirken modern dünyada da devam etmektedir. Bu bağlamda estetik kaygı mimaride çok amaçlı bir işleve bürünmüştür.

Bu çalışmanın amacı, resim sanatı ile mimarlık arasındaki tarihsel ve estetik etkileşimi dönemler üzerinden incelemektir. Bu doğrultuda Rönesans, Barok, Art Nouveau, Kübizm, Sürrealizm, Pop Art ve Postmodernizm gibi sanatsal akımlar ayrı başlıklar altında değerlendirilmiş; her dönemde resim ve mimarlığın ortak estetik ilkeler, biçimsel benzerlikler ve kavramsal yönelimler açısından nasıl bir ilişki kurduğu karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır.

1. Yöntem

Bu araştırma, resim sanatı ile mimarlık arasındaki tarihsel, estetik ve kavramsal etkileşimi ortaya koymayı amaçlayan betimsel nitelikte bir çalışmadır. Çalışma, sanat tarihi boyunca bu iki disiplinin ortak yönlerini karşılaştırmalı olarak incelemekte ve belirli dönemlerdeki sanatsal etkileşimleri analiz etmektedir.

Veri toplama süreci literatür taraması yöntemiyle yürütülmüştür. Sanat tarihi, mimarlık tarihi, estetik kuramlar ve sanat akımlarıyla ilgili yerli ve yabancı akademik kaynaklar, yüksek lisans tezleri, makaleler ve çevrim içi müze arşivleri incelenmiştir. Görseller ise güvenilir dijital kaynaklardan seçilmiştir.

Elde edilen veriler, nitel içerik analizi yaklaşımıyla değerlendirilmiştir. Bu analiz türü, benzer özellikler taşıyan verilerin belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde sınıflandırılması, düzenlenmesi ve anlamlı bir bütünlük içinde yorumlanması esasına dayanır (Yıldırım vd., 2011).

Bu bağlamda, Rönesans'tan Postmodern döneme kadar uzanan sanatsal akımlar; biçim, renk, kompozisyon, mekân düzeni ve estetik anlayış gibi temalar üzerinden karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bulgular, tarihsel süreçte resim sanatı ve mimarlık arasındaki etkileşimin estetik, işlevsel ve kültürel yönlerini ortaya koyacak biçimde yorumlanmıştır.

2. Resim ve Mimari

Resim ve mimari arasındaki etkileşim, insanlık tarihi boyunca varlığını sürdürmüştür; biçim, anlam ve işlev açısından birbirini tamamlayan iki temel sanat alanı olarak gelişmiştir. Ancak bu ilişkinin yönü ve niteliği, özellikle 20. yüzyıldan itibaren farklı bir boyut kazanmıştır. Modern sanatın bir “başkaldırı” hareketi olarak ortaya çıkmasıyla birlikte, sanatçılar ve mimarlar geleneksel estetik ölçütleri sorgulamaya başlamış; bu süreçte resim ve mimarlık, birbirini karşılıklı olarak etkileyen iki yaratıcı disiplin hâline gelmiştir. Manifestolarda, mimarlığın resim sanatıyla olan yakın ilişkisi kadar, ondan ayrılan yönlerine de dikkat çekilmiş; böylece sanat ve mimari, özgün ifade biçimlerini koruyarak ortak bir estetik zeminde buluşmuştur (Sayar vd., 2023:259).

Her iki disiplin de insan deneyimini zenginleştirmek, mekânı anlamlandırmak ve estetik bir bütünlük oluşturmak için benzer ilkelere beslenir. Biçim ve kompozisyon dengesi, malzeme ve teknik kullanımı, ışık ve renk ilişkisi, duygusal etki yaratma, dönemsel üsluba uyum, yaratıcılık ve yenilik arayışı gibi unsurlar, resim ve mimarinin ortak estetik paydalarını oluşturur. Bu bağlamda resim, mimari mekânların duygusal ve sembolik boyutunu güçlendirirken; mimari de resim sanatına mekânsal düzen, hacim ve oran kavramları üzerinden katkı sağlar. Böylece iki sanat dalı hem bireysel yaratıcılığı hem de toplumsal kültürel kimliği yansıtan bir bütünlüğün parçaları olarak kültürel mirasın korunmasında ve estetik değerlerin sürdürülebilirliğinde önemli roller üstlenmektedir.

2.1. Rönesans Döneminde Resim ve Mimari

Rönesans döneminde sanat ve mimari, beşerî ve mekanik sanatlar olarak ayrımlaştırılmıştır. Beşerî sanatlar, entelektüel bir faaliyet olarak kabul edilmiş, zihinsel çalışma ve zekâ ürünü olmaları nedeniyle mekanik sanatların üzerinde konumlandırılmıştır. Ressamlar, heykeltıraşlar ve mimarlar ise, hiyerarşik düzende beşerî sanatların altında yer alan ve fiziksel çaba ile el emeğine dayalı mekanik sanatları icra

edenler arasında değerlendirilmiştir. Mekanik sanatlar, bu bağlamda zekâdan ziyade becerinin ürünü olarak görülmüştür (Öndin, 2021:445). Mimari, görkemli oluşuyla izleyiciyi etkileme amacını taşıdığı için, resim sanatına kıyasla daha üstün bir konumda değerlendirilirdi. Ancak, bu dönemde resim sanatı ile mimari arasındaki ilişki, özellikle kilise baskısının etkisiyle, kilise mimarisi ve resim sanatının bir arada ilerlemesi şeklinde gelişmiştir.

Şapeller ve kiliseler, mimari açıdan oldukça görkemli yapılar olarak inşa edilmiş; iç tasarımlarının da aynı ölçüde gösterişli ve anlaşılır olması amacıyla birçok ortak çalışma gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmaların en önemli örneklerinden biri Sistine Şapeli'dir (Görsel 1 ve 2).



Görsel 1. ve 2. *Sistine şapeli dışardan ve içerden görüntüsü*

Kaynak: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/cappella-sistina/storia-cappella-sistina.html>, Erişim tarihi: 03.11.2024.

Sistine Şapeli'nin mimarı Giovannino de Dolci'dir ve yapı, Papa IV. Sixtus'un emriyle 1473-1481 yılları arasında inşa edilmiştir. Şapel, Vatikan'daki en önemli dini yapılardan biri olup adını da Papa IV. Sixtus'tan almaktadır. Mimar Giovannino de Dolci, yapının mimari düzenini oluşturmuş; iç mekân süslemeleri ise dönemin önemli sanatçıların katkılarıyla tamamlanmıştır. Şapelin asıl ünü, 1508–1512 yılları arasında Michelangelo tarafından yapılan tavan fresklerinden gelmektedir. Bu freskler arasında en tanınanı “Adem’in Yaratılışı” sahnesidir. Ayrıca Sandro Botticelli, Pietro Perugino ve Domenico Ghirlandaio gibi sanatçılar da şapelin duvar süslemelerine önemli katkılarda bulunmuştur (Musei Vaticani, 2024; Gombrich, 2007).

Rönesans döneminde resim ve mimari, insan merkezli bir estetik anlayış etrafında bütünleşmiştir. Perspektif, oran ve simetri ilkeleri her iki sanat dalında da görsel düzenin temelini oluşturmuştur. Mimari yapı, resim sanatının mekân anlayışını biçimlendirirken; resim, mimarinin iç mekân algısına derinlik kazandırmıştır. Bu dönemde iki disiplin hem biçimsel hem düşünsel olarak ortak bir estetik dil geliştirmiştir.

2.2. Barok Dönemde Resim ve Mimari

Barok dönemi, 17. yüzyılda Avrupa'da (özellikle İtalya ve Fransa) etkili olan bir sanat akımıdır. Bu dönemde hem mimari hem de resim sanatı, etkileyici ışık ve gölge oyunları, hareketli kompozisyonlarla ve gösterişli dekorasyonlarla nitelik kazanmıştır. Caravaggio'nun resimlerinde kullandığı ışık oyunları, barok mimarisinin enerjik formlarını destekleyici bir rol oynamıştır. Bu dönemdeki kilise yapıları, resimsel öğelerle süslenerek izleyicinin duygusal deneyimini arttırmıştır.

Kilise resim sanatını dini konuları betimleyerek kiliselerde duvarlarında ve tavanlarında görmek istemiş ve ortaya büyük eserler çıkmıştır (Güzel 2019: 16). Barok mimari ve resim ilişkisinin en gösterişli örneği Caravaggio'nun aziz matta ve meleği bir üçleme ile karşımıza çıkar. Aziz Mattaya Çağrı, (solda) Aziz Matta ve Melek, (ortada) Aziz Matta'nın Şehit Edilişi (sağda) ile Cortorelli Şapeli'nde (görsel 3.) görmekteyiz.



Görsel 3. *Contarelli Şapel'in Cepheden Görünümü*

Kaynak: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/cappella-sistina/storia-cappella-sistina.html>, Erişim tarihi: 03.11.2024.

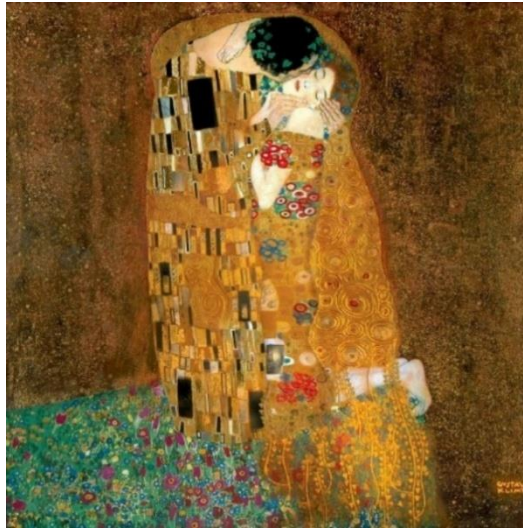
Işığın geliş açılarına baktığımızda resimlerin yerleşimi ve mimari öğelerin düzeni (pencere açıklığı) nispeten bağlantılı ve resimlerin üzerine düşen ışığın gerçekçiliği oldukça dikkat çekicidir.

Barok dönemi, duygusal yoğunluk ve hareketin ön plana çıktığı bir dönemdir. Resimlerdeki ışık–gölge kontrastı, mimarideki kıvrımlı formlar ve dramatik hacim düzenlemeleriyle bütünleşmiştir. Her iki disiplin, izleyiciyi etkileyen sahneleme duygusunu paylaşmış; resimsel anlatım, mimaride mekânsal bir

deneyime dönüşmüştür. Böylece Barok dönemi, resim ve mimarlık arasındaki duygusal etkileşimin en güçlü yaşandığı evre olmuştur.

2.3. Art Nouvea Resim ve Mimari İlişkisi

Art Nouveau, 19. yüzyılın sonlarında Avrupa’da doğan ve doğadan esinlenen zarif çizgiler, kıvrımlı formlar ve bitkisel motiflerle karakterize edilen bir sanat akımıdır. Gombrich’e (2004:536) göre Art Nouveau, “malzemelerin sunduğu olanakları taze bir bakış açısıyla ele almayı” amaçlayan, geçmişin katı biçimsel kalıplarını reddederek sanata yeni bir bütünlük kazandıran bir anlayış olarak doğmuştur. Bu hareket, sanayileşmenin yarattığı tekdüze üretim biçimlerine bir tepki olarak, sanatın hem gündelik yaşama hem de mimariye yeniden dâhil edilmesini savunmuştur 19. yüzyılın sonlarında Avrupa ülkelerinde ortaya çıkan Art Nouveau akımı, kısa sürede küresel ölçekte etkisini göstermiştir. Bu sanat hareketi, yayıldığı her ülkede öncü sanatçılar tarafından benimsenmiş ve yaygınlaştırılmıştır. 19. yüzyılın genel sanat anlayışına damgasını vuran bu akım, özellikle mimarlık başta olmak üzere birçok sanat dalında derin etkiler bırakmıştır (Bozkurtluoğulları, 2012:4). Mimaride bitkisel desenlerin yoğun bir şekilde kullanıldığı bu anlayış, sanat eserlerinin oluşturulmasında belirgin bir rol oynamış ve bu bağlamda resim sanatını derinden etkilemiştir (Görsel 4). Secession hareketinin önde gelen sanatçılarından biri olan Gustav Klimt, eserlerinde Art Nouveau'nun estetik anlayışını Sembolizmi ustalıkla birleştirmiştir (Fırıncı, 2006:138).



Görsel 4. *Gustav Klimt, Öpücük, 1907-1908.*

Kaynak: Gombrich, 2004:537.



Görsel 5. *Victor Horta Merdiven, H tel Tassel, rue Paul Emile Janson, Brüksel, 1893 Art Nouveau  slubunda bir ev.*

Kaynak: Gombrich, 2004:537.

Belçikalı mimar Victor Horta (1861-1947), simetriden kaçınmayı ve Doğu sanatından a ına olduğumuz dolambaçlı eğrilerden ilham almayı Japonya'dan   renmi tir. Ancak, Horta yalnızca bir taklitçi değildi. Bu eğrileri, modern gereksinimlere uygun bir şekilde, demir strüktürlere başarılı bir şekilde entegre etmeyi ba armı tır (Gombrich, 2004:536).

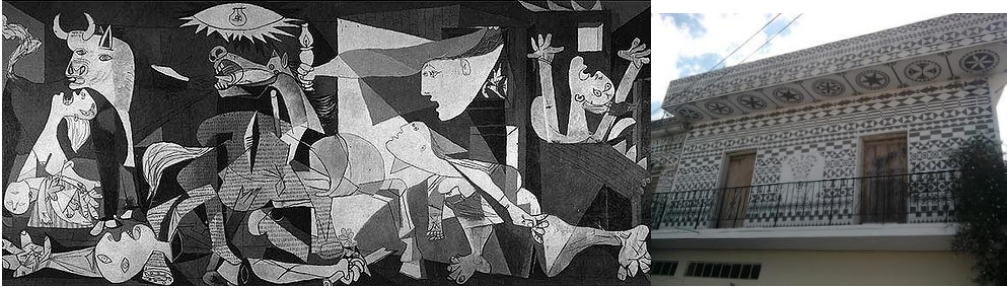
20. yüzyılda, genç mimarlar, mimarlığı “güzel sanat” olarak gören geleneksel anlayışı reddederek, süslemeyi tamamen dı ladılar ve yapılar  yalnızca işlevsel bir perspektiften yakla ılmasını savundular. (Gombrich, 2004:536). Bu anlayış sadeli in, işlevsellik ve detayların ortaya çıkmasının sağlanması ile elde edilmiştir. Modernist mimarlar için yapıların süresi, gereksiz dekoratif unsurlarla değil, kullanılan malzemelerin do allı ı, yapı elemanlarının ve fonksiyonel tasarımın yalınlı ı ile sağlanması  ng r lm  tir.

Art Nouveau, doğadan esinlenen kıvrımlı çizgileriyle hem resim hem mimaride süsleme anlayışını yeniden tanımlamıştır. Resimdeki bitkisel motifler, mimaride cephe düzenlemelerine ve i  mekân tasarımlarına yansımıştır. Her iki sanat dalında da doğa, biçimsel bir kaynak olmanın ötesine geçerek estetik bir ilke hâline gelmiştir. Bu dönem, sanatın endüstriyle birle ti i ilk örneklerden biri olarak disiplinler arası bütünlüğü güçlendirmiştir.

2.4. Kübizm Resim Mimari İlişkisi

Mimarlık ve resim sanatları arasındaki disiplinler arası etkileşim, 1900'l  yılların başında, 21. yüzyıl sanat anlayışının temellerinin atıldığı dönemde şekillenmeye ba lamı tır. Bu etkileşim, ekonomik, sosyal ve kültürel gelişmeler doğrultusunda evrilmi  ve zaman içinde değişim göstermiştir. Kübizm akımının etkisiyle ve Bauhaus ile De Stijl gibi sanatsal hareketlerin katkılarıyla, 21. yüzyılın ba larına kadar s rekli ik kazanmıştır (Antmen, 2009).

Kübizmin, geometrik formlarla olan yakın ilişkisi, mimarlık ve iç mimarlık mesleklerini derinden etkilemiş ve bu etkileşim hem tasarım süreçlerinde hem de uygulama aşamalarında belirgin bir artış göstermiştir. Kübizm akımından etkilenen eserlerde, yalnızca form düzeyinde yapılan alıntılar değil, aynı zamanda renk ve doku benzerlikleri de dikkat çekicidir. Bir sanat eserinden ilham alınarak yapılan tasarımlar, genellikle dikkat çekici, dinamik ve akılda kalıcı olup, izleyenlerde kalıcı etkiler bırakacak şekilde ortaya çıkmaktadır (Doğan, 2016:62). Görsel 6 ve 7’de Pablo Picasso Guernica resminde olduğu gibi siyah beyaz ve geometrik formların mimariye yansıması Yunanistan’ın Pyrgi Köyü evlerinin dış cephe tasarımlarında görülmektedir.



Görsel.6.7. *Picasso, Guernica-1937, Pyrgi Köyü*

Kaynak: <https://yunanadalarirehberi.blogspot.com/2018/01/pyrgi-sakz-chios.html>.

Erişim tarihi: 05.12.2024.

Hollandalı ressam Piet Mondrian, Kübizm’in biçimsel çözümlemelerinden etkilenmiş, ancak bu anlayışı daha ileriye taşıyarak “De Stijl (Yeni Biçimcilik)” akımının öncülerinden biri olmuştur. Mondrian’ın yapıtları, yalnızca mimaride değil, grafik tasarım, tekstil, seramik, mobilya ve endüstriyel tasarım gibi pek çok alanda yeniden yorumlanmıştır. Bu geniş etkiyi Görsel 8, 9 ve 10’da gözlemlemek mümkündür. Mondrian’ın dikey ve yatay çizgilere, temel renklere ve soyut geometrik düzenlere dayalı estetik anlayışı, tasarım dünyasında farklı alanlara ilham vererek modern estetiğin oluşumuna önemli katkılar sağlamıştır.



Görsel 8., 9. ve 10. *Piet Mondrain Gerrit Rietveld Schröder Evi, Rietvelt Koltuğu*

Kaynak: Sayar, vd. 2023:267.

Kübizm, geometrik biçimlerin parçalanarak yeniden düzenlendiği bir sanat anlayışını temsil eder. Bu yaklaşım, mimaride de yüzeylerin modüler ve sade biçimlerde kurgulanmasına öncülük etmiştir. Resim, hacmi iki boyutlu düzlemde yeniden tanımlarken, mimari bu anlayışı üç boyutlu yapısal formlara taşımıştır. Dolayısıyla Kübizm, resim ve mimarlık arasında soyutlama ve yapı kavramı üzerinden ortak bir estetik zemin oluşturmuştur

2.5. Sürrealizm Resim ve Mimari İlişkisi

Sürrealizm, 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve bilinçaltının derinliklerini sanata yansıtmayı amaçlayan bir akımdır. Sürrealizm, bilinçaltının keşfine odaklanır ve rasyonel düşüncenin ötesine geçerek hayaller, düşler ve bilinçaltının derinliklerinden ilham alır. Bu bakış açısı mimariye hem gerçeküstü tasarım öğeleri hem de hayal gücünü harekete geçiren mekânsal deneyimler olarak yansır. Bu şekilde ele alındığında, sürrealizmin, modernizme ve bazı postmodernist tepkilere yaptığı katkı, düş, mit, fantezi gibi unsurlara yapılan genelleştirilmiş bir atıfla açıklanabilecek olandan çok daha derin ve karmaşık bir düzeyde şekillenmiştir. Bu katkılar, sanatsal ve düşünsel anlamda çok daha belirleyici ve ilginç bir biçimde gelişmiştir (Vidler, 2014:21). Bu anlayışın etkilerini özellikle dış cephe tasarımlarında görmek mümkündür. Gerçeküstü biçim arayışları, alışılmadık geometrik kurgular, eğrisel cephe hatları ve rasyonel simetriden uzak düzenlemeler, sürrealizmin mimariye yansıyan özgün özellikleri arasında yer alır.

2.5.1. Sürrealizm akımından İlham Alınan Projeler

2.5.1.1. Casa Milà (Antoni Gaudí)

Casa Milà, sürrealizmin mimariye yansımalarından biri olarak değerlendirilebilmektedir. Antoni Gaudí'nin 1906-1912 yılları arasında Barselona'da inşa ettiği bu yapı, dalgalı cepheleri, organik formları ve doğadan ilham alan estetik anlayışıyla mimaride bilinçaltının ve düş gücünün biçimsel karşılığını sunmaktadır. Yapının dış cephesinde görülen düzensiz hatlar, kıvrımlı taş yüzeyler ve asimetrik balkon düzenlemeleri, geleneksel simetri anlayışına meydan okumaktadır (Görsel 11-12).



Görsel 11 ve 12. *İspanya'nın Barselona kentinde mimar Antoni Gaudí tarafından tasarlanan ev.*

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_Mila_by_Antoni_Gaudi.jpg. Erişim tarihi: 09.12.2024.

Gaudí, doğadan aldığı biçimleri mimari strüktürlere dönüştürerek, yapının bir canlı organizma gibi algılanmasını sağlamıştır. Bu yönüyle Casa Milà, yalnızca bir konut binası değil, aynı zamanda doğa, sanat ve mimarinin bütünleştiği bir sembol hâline gelmiştir. Gaudí'nin bu yaklaşımı, mimariyi işlevsel bir yapı olmanın ötesine taşıyarak onu sanatsal bir ifade biçimi hâline getirmiştir.

Yapının dalgalı cephe düzeni, bilinçaltının özgür çağrışımlarını hatırlatan bir ritim oluşturmakta; doğada rastlanan biçimsel düzensizlikleri estetik bir ilkeye dönüştürmektedir. Bu yönüyle Casa Milà, sürrealizmin düşsel ve sezgisel yaklaşımıyla paralellik göstermekte ve rasyonel mimari kurallara karşı bir alternatif ifade biçimi sunmaktadır. Gombrich'e (2004:536) göre, bu tür yapılar modern dönemde sanatın doğa ve bilinçaltı ile yeniden bütünleşmesinin bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir.

Sonuç olarak Casa Milà, mimaride hayal gücünün somutlaşmış biçimi olarak nitelendirilebilmektedir. Gaudí, doğanın organik formlarını yapısal öğelere dönüştürerek, sürrealizmin özündeki “gerçeküstü” arayışı mimari bir dile dönüştürmüştür. Bu durum, modern mimarinin duygusal ve sezgisel yönünün ön plana çıkmasına katkı sağlamaktadır.

2.5.1.2. Surrealist Gardens (Salvador Dalí ve Edward James)

İngiltere ve İspanya'daki bu bahçeler, sürrealizmin mekânsal bir ifadesi olarak karşımıza çıkmaktadır. ArchDaily'de (Haziran 2016) aktarılanlara göre, 20. yüzyılın en eksantrik ve ilginç sürrealist sanat koleksiyoncularından biri olan Edward James, 1940'ların sonunda Meksika'nın Xilitla kentine geldi. İngiliz yazar, “Las Pozas (The Wells)” manzarasının ihtişamına kapıldı ve burada dünyada eşi benzeri olmayan benzersiz bir heykelsi alan içeren fantastik bir ev yarattı. 1947 ile 1949 yılları arasında inşa edilen bu alan, “Cennet Bahçesi” olarak adlandırılmıştır.

Bu bahçe, doğa ve mimariyi birbirine karıştıran, gerçek ile düş arasındaki sınırları ortadan kaldıran bir mekân kurgusuna sahiptir. Sarmal merdivenler, hiçbir yere ulaşmayan köprüler, havada asılıymış gibi duran kemerler ve bitki örtüsüyle bütünleşen beton heykeller, sürrealizmin bilinçaltına, düşlere ve sezgisel özgürlüğe dayanan estetik anlayışını yansıtmaktadır (Görsel 13). James'in “Las Pozas”ı, izleyiciye rasyonel mimari düzenin ötesinde, sezgisel ve duygusal bir mekân deneyimi sunarak sürrealizmin özünü fiziksel biçimde görünür kılmaktadır.



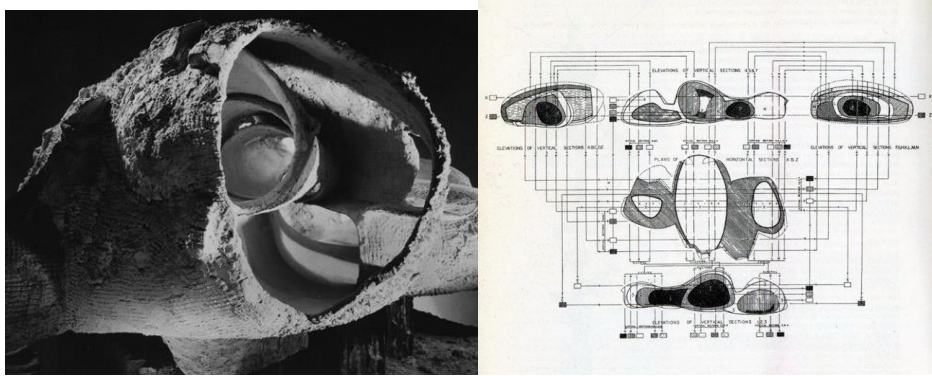
Görsel 13. *Edward James'in Meksika Ormanı'ndaki Sürrealist Bahçesi*

Kaynak: https://www.archdaily.com/790389/inside-las-pozas-edward-james-surrealist-garden-in-the-mexican-jungle?ad_source=search_ Erişim tarihi: 02.01.2025.

Bu yönüyle “Cennet Bahçesi”, yalnızca bir peyzaj düzenlemesi değil, aynı zamanda sürrealist düşüncenin üç boyutlu bir manifestosu olarak değerlendirilebilmektedir. Gerçek ile hayalin, doğa ile insan yapısının, düzen ile kaosu bir arada var olduğu bu mekân, sürrealist sanatın mimariye yansıyan en çarpıcı örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir.

2.5.1.3. The Endless House (Frederick Kiesler)

The Endless House hem gerçeküstü hem de deneysel bir tasarım örneği olarak değerlendirilebilmektedir. Kiesler’in “sonsuzluk” kavramını mimari bir metafora dönüştürdüğü bu tasarım, mekânsal süreklilik, organik biçimler ve akışkan yüzeyler aracılığıyla rasyonel mimari anlayışa meydan okumaktadır. Görsel 14’te de görüldüğü gibi, sanatçının el çizimlerinde yapı, klasik plan anlayışından uzak, duvar-tavan-zemin sınırlarını ortadan kaldıran bütüncül bir “yaşam kabuğu” biçiminde kurgulanmıştır.



Görsel 14. *Frederick Kiesler, Sonsuz Ev, çalışması ve çizimi 1959*

Kaynak: Vidler, 2014:21.

Bu tasarım, sürrealizmin bilinçaltı, düş ve özgür biçim arayışlarını mekân ölçeğine taşıyarak izleyiciye sezgisel bir deneyim sunmaktadır. Kiesler’in “correalism” kavramı doğrultusunda, insan–nesne–

mekân ilişkilerinin kesintisiz etkileşimi vurgulanmaktadır. Bu bağlamda *The Endless House*, yalnızca bir mimari proje değil, sürrealizmin mekânsal düşünceye dönüşmüş biçimi olarak yorumlanabilmektedir.

Bu bağlamda, Sürrealizm, bilinçaltının ve düş dünyasının sanatsal temsiline dayanır. Bu anlayış, mimaride de organik ve kural dışı biçimlerin kullanılmasına yol açmıştır. Resimdeki rüya benzeri atmosfer, mimaride mekânsal deneyimlere dönüşmüş; her iki disiplin de rasyonel formlardan uzaklaşarak sezgisel ve duygusal bir ifade dili geliştirmiştir. Böylece Sürrealizm, mimariyi düşünsel bir sanat alanı hâline getirmiştir.

2.6. Popart Resim ve Mimari İlişkisi

Pop Art, 20. yüzyılın ortalarında Amerika ve İngiltere'de paralel bir şekilde gelişen ve birbirlerinden bağımsız olarak ortaya çıkan bir sanat akımıdır (Akgün vd., 2020:18). Sanatın her döneminde olduğu gibi pop art akımı da mimariyi etkilemiştir. Post modern mimarlık, ironiyi seven yaklaşımına ek olarak popüler kültür öğelerini de içine almış ve geleneksel tasarım unsurlarını alışılmadık bir biçimde kullanmıştır. Örneğin, Renzo Piano tarafından tasarlanan Centre Pompidou binasında, ana sirkülasyon alanlarının ve tesisatların binanın dış yüzeyine taşınması, her bir tesisatın farklı renklerde olması, Pop Art etkilerini yansıtan belirgin bir özelliktir (Akgün vd., 2020:20).



Görsel 15. *Centre Pompidou'nun girişi ve tesisatının bulunduğu arka cephesi*

Kaynak: <https://mimarobot.com/haber/wiki/centre-pompidou-beaubourg/>, Erişim tarihi: 02.01.2025.

Canlı renkleri kullanması ve 3D modelleme tekniklerinin kullanımı, eğlenceli ve tuhaf bir atmosferle mimari görselleştirmeyi vurgulayan Amerikalı mimar Robert Venturi de pop art mimaride inceleyebiliriz (Görsel 16).



Görsel 16. *Venturi'nin mimari tasarımları.*

Kaynak: <https://midlibrary.io/styles/robert-venturi>, Erişim tarihi 02.01.2025.

Pop Art, gündelik yaşamı ve popüler kültürü sanatın merkezine taşımıştır. Resimdeki parlak renkler, grafiksel yüzeyler ve tipografik öğeler, mimaride malzeme ve cephe tasarımlarına yansımıştır. Bu dönemde her iki alan da tüketim kültürünü eleştirel ve ironik biçimde yansıtmıştır. Pop Art, resim ve mimarlıkta estetikle mizahın birleştiği, izleyiciyle doğrudan iletişim kuran bir dönem olmuştur.

2.7. Postmodern Sanat, Resim ve Mimari İlişkisi

Postmodernizm, 20. yüzyılın son çeyreğinde modernizme karşı bir tepki olarak ortaya çıkan bir akımı simgelemektedir ve kelime anlamı itibarıyla de “modern sonrası” anlamını taşımaktadır (Özdem vd., 2013:138). Postmodern mimari anlayışına göre, modern mimarlar birer sanat eseri niteliğinde planlar üretmişlerdir. Ancak kent olgusu başlı başına bir sanat eseri olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda sanatçı ve mimar, biçimsel kurgularında toplumsal beğenilere, kültürel göndermelere ve tarihsel ironilere yer vererek, estetik özgürlüğü çoğul bir yaklaşımla yeniden yorumlamaktadır. Sanat ile mimarlık arasındaki etkileşim, postmodern dönemde özellikle yüzey estetiği, simgesel anlatım ve kolaj yaklaşımı üzerinden güçlü biçimde hissedilmektedir.

Resim sanatında David Hockney ve Robert Rauschenberg gibi sanatçılar, modernist sınırları reddederek gündelik yaşamın fragmanlarını ve medya imgelerini resim yüzeyine taşımışlardır. Bu parçalı, ironik ve çok katmanlı anlatım dili, mimaride Michael Graves, Frank Gehry ve Ricardo Bofill gibi mimarların yapılarında karşılık bulmuştur. Postmodern mimaride cepheler, tıpkı resim yüzeyleri gibi, renk, biçim ve tarihsel göndermelerle zenginleştirilmiş; dekoratif unsurlar, sembolik anlatımlar ve görsel ironi önemli bir ifade aracı hâline gelmiştir.

Tokyo’da Kengo Kuma & Ortakları adlı mimarlık ofisini kuran Kengo Kuma’nın, “M2 Binası” isimli ilk büyük projesi, ilginç bir şekilde, kitaplarında sert bir şekilde eleştirdiği postmodernizm akımının bir örneği olarak görülmektedir. Kuma, bu projede postmodernist estetik anlayışına karşı durarak, modernizmin ve geleneksel mimarinin izlerini taşıyan bir yaklaşım benimsemiştir. Görsel 17’de de görüldüğü üzere, M2 Binası, yapıların fonksiyonel ve estetik değerlerini ön planda tutarken, aynı zamanda postmodernizme dair eleştirilerini mimari dil aracılığıyla ifade etmiştir (GZT Arkitekt, 2025).



Görsel 17. Kengo Kuma, M2 Binası, Tokyo, Japonya 1995

Kaynak: <https://www.gzt.com/arkitekt/dogal-malzeme-ile-sadeligi-birlestiren-isim-kengo-kuma-3561922>,
Erişim tarihi: 05.01.2025.

Bu açıdan postmodernizm, resim ve mimariyi yalnızca biçimsel düzeyde değil, anlamsal ve kültürel düzeyde de buluşturmuştur. Her iki sanat dalında da ironi, çoklu perspektif, eklektik biçim anlayışı ve geçmişle kurulan bilinçli diyalog, dönemin karakteristik özellikleri olarak öne çıkmaktadır. Bu dönemde mimari yüzey, tıpkı bir tuval gibi kavramsal bir ifade alanına dönüşmüştür; resimsel anlatım, mimari biçim dilinin ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir. Böylece postmodern sanat ve mimari, izleyiciyi yalnızca estetik bir deneyime değil, aynı zamanda düşünsel ve kültürel bir sorgulamaya davet etmektedir.

Postmodern dönem, biçimsel çeşitlilik ve tarihsel göndermelerin öne çıktığı bir çağdır. Resim, farklı dönemlere ait üslupları bir araya getirirken; mimari, geçmişin estetik öğelerini modern malzemelerle yeniden yorumlamıştır. Her iki disiplin de mutlak estetik kuralları reddederek çoğulcu bir ifade biçimini benimsemiştir. Böylece Postmodernizm, resim ve mimarlık ilişkisini özgürleştirerek, çok katmanlı bir kültürel anlatı alanı hâline getirmiştir.

Sonuç

Resim sanatı ile mimarlık, insanlık tarihinin en eski dönemlerinden itibaren birbirini tamamlayan iki temel sanat alanı olarak varlık göstermiştir. Her iki disiplin de biçim, oran, denge, kompozisyon ve mekân kavramları üzerinden insanın estetik algısını biçimlendirmiştir. Yapılan karşılaştırmalı inceleme sonucunda, resim ve mimarlık arasındaki etkileşimin yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kültürel, duygusal ve düşünsel temellere dayandığı görülmüştür.

Rönesans döneminde insan merkezli estetik anlayış, resim ve mimaride ortak bir perspektif duygusunu ortaya çıkarmıştır. Barok dönemde duygusal yoğunluk ve hareket, her iki alanda dramatik bir anlatım biçimine dönüşmüştür. Art Nouveau, doğadan aldığı motiflerle resim ve mimaride organik bir süsleme anlayışı geliştirmiştir. Kübizm, geometrik soyutlama yoluyla mimarinin biçimsel yapısını dönüştürmüştür; Sürrealizm, bilinçaltı ve düş imgelerini hem sanatsal hem mekânsal düzleme taşımıştır. Pop Art,

modern toplumun görsel kültürünü sanatla birleştirirken; Postmodern dönem, bu ilişkiye çok katmanlı, özgür ve eleştirel bir yaklaşım kazandırmıştır.

Araştırmanın genel bulguları, resim ve mimarlık arasındaki etkileşimin tarih boyunca değişen estetik anlayışlara rağmen sürekli bir devamlılık gösterdiğini ortaya koymaktadır. Her dönem, kendi toplumsal ve kültürel koşulları içinde farklı bir birliktelik yaratmış; sanatçılar ve mimarlar, aynı estetik değerleri farklı malzemeler ve biçimlerle yorumlamıştır. Bu durum, sanatın evrensel yapısını ve disiplinler arası bütünlüğünü güçlendirmiştir.

Sonuç olarak, resim sanatı ve mimarlık arasındaki ilişki, yalnızca geçmiş dönemlerin estetik mirasıyla sınırlı kalmamakta; çağdaş sanatta da yenilikçi ifade biçimlerinin temelini oluşturmaktadır. Bu çalışma, iki disiplinin tarihsel süreç boyunca birbirini nasıl beslediğini göstererek, sanat eğitimi ve estetik anlayışa disiplinler arası bir bakış kazandırmayı amaçlamaktadır.

Kaynakça

- Akgün, S., Sönmez, E. ve Beşir, Ş. E. (2020). Söylemler üzerinden Pop Art dönemi mobilyalarının incelenmesi. *Fine Arts*, 15(1), 17-31. <https://doi.org/10.12739/NWSA.2020.15.1.D0249>
- Aksu, A. ve Ghanian, T. (2019, August). Çağdaş sanatta değişimlerin mimaride yansıması. *In SETSCI-Conference Proceedings* (Vol. 7, pp. 183–187). SETSCI.
- Al Şensoy, S. ve Işık, B. Ö. (2018). Mimarlık ve ressamlık arakesitindeki bir sanatçı: Hundertwasser. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 8(2), 76-94. <https://doi.org/10.20488/sanattasarim.529257>
- Antmen, A. (2009). *20. yy. Batı sanatında akımlar. İstanbul: Sel Yayıncılık.*
- Delaqua, V. (2016, Haziran 29). *Inside Las Pozas, Edward James' Surrealist Garden in the Mexican Jungle* (M. Valletta, Çev.). https://www.archdaily.com/790389/inside-las-pozas-edward-james-surrealist-garden-in-the-mexican-jungle?ad_source=search, (02.01.2025).
- Bozkurtoğulları, Y. (2012). *19. ve 20. yüzyıl İstanbul Art Nouveau mimarisi ve kullanılan seramikler* [Yüksek lisans tezi]. Maltepe Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mimarlık Anabilim Dalı
- Commons. *Casa Milà by Antoni Gaudí*. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_Mila_by_Antoni_Gaudi.jpg, (09.12.2024).
- Doğan, R. K. (2016). Resim ve mekân arasındaki ilişki: İlham veren projeler. *Online Journal of Art & Design*, 4(2). 48-65.
- Fırıncı, M. ve Zencirci, D. E. (2006). Gustav Klimt ve “Beethoven Friz”. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 20, 137–144.
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanatın öyküsü* (E. Erduran & Ö. Erduran, Çev., 4. bs.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Güzel, M. (2019). *Barok tavan resimlerinin mimari üzerine etkisi* [Yüksek lisans tezi]. Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- GZT Arkitekt. *Kengo Kuma – Doğal malzeme ile sadeliği birleştiren isim*. <https://www.gzt.com/arkitekt/dogal-malzeme-ile-sadeligi-birlestiren-isim-kengo-kuma-3561922>, (05.01.2025).

- Kayaalp, F. ve Kavukcu, A. (2024). Sanat ve tasarım ilişkisi bağlamında resim sanatında mimari çözümler. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 14(1), 245-260.
<https://doi.org/10.32547/artvision.1473824>
- Midlibrary. *Robert Venturi architectural styles*. <https://midlibrary.io/styles/robert-venturi>, (02.01.2025).
- Mimarobot. *Centre Pompidou Beaubourg*. <https://mimarobot.com/haber/wiki/centre-pompidou-beaubourg/>, (02.01.2025).
- Musei Vaticani. *Sistine Şapeli tarihi*.
<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/cappella-sistina/storia-cappella-sistina.html>, (03.11.2024).
- Öndin, N. (2021). Rönesans ve eğitim. *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(23), 444-451.
- Özdem, Ö. O. ve Geçit, E. (2013). Postmodern sanat akımları ve reklamlara yansımaları. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 36, 152-175.
- Sayar, G., Bahtiyar, T. B. ve Güner, M. (2023). Mondrian'ın sanat anlayışının mimarlık disiplini üzerindeki yansımaları. *Konya Sanat*, 6, 258-271. <https://doi.org/10.51118/konsan.2023.36>
- Sönmez, H. (2018). Mimar ressamlarımız: Cihat Burak, Nuri Abaş, Ruzin Gerçin, Erol Akyavaş. *Sosyal Araştırmalar ve Davranış Bilimleri*, 4(6), 311-319.
<https://doi.org/10.51118/konsan.2023.36>
- Ülger, N. (2024). Gotik, Rönesans ve Barok dönem resim sanatının heykel ve mimari disiplinleriyle etkileşimi. *Akademik Sanat ve Estetik Dergisi*, 12(1), 120-138.
- Vidler, A. (2014). Sürrealist mimarlık kuramları, fantezi ve tekinsiz (R. Akman, Çev.). *e-Skop, Skopbülten*, (6), 21. <https://e-skop.com/skopdergi/surrealist-mimarlik-kuramlari-fantezi-ve-tekinsiz/1963>, (03.11.2025).
- Yunan Adaları Rehberi. *Pyrgi Köyü evleri*. <https://yunanadalarirehberi.blogspot.com/2018/01/pyrgi-sakz-chios.html>Wikimedia, (05.12.2024).



MENTOR

AKADEMİK SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ACADEMIC ART & DESIGN JOURNAL
e-ISSN: 3062 – 3022, <https://mentorakademik.com>
Mentor, Cilt:1, Sayı:3, 197-205, 2025
DOI: 10.64293/mentor.v1i3.38



ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

TÜRKİYE'DE KLASİK BATI MÜZİĞİ KEMAN EKOLLERİ ÜZERİNE HAZIRLANAN BİLİMSEL YAYINLARIN KURUMSAL DAĞILIM, TÜR, KONU VE YIL ANALİZİ

Ezgi YÜRÜMEZ¹

Öz

Müzikte ekol kavramı; belirli bir geleneğe bağlı olarak gelişen teknik, üslup, repertuvar anlayışı ve pedagojik yaklaşımları bütüncül olarak ele alan bir terimdir. Keman eğitiminde ekoller; çalgı tekniğinin gelişiminde, müzikal ifade biçimlerinin şekillenmesinde ve icra geleneğinin aktarılmasında belirleyici bir rol oynamaktadır. Dünya çapında Rus, Alman, Fransız-Belçika ve Macar gibi farklı keman ekoller, tarihsel süreç içinde kendilerine özgü teknik ve estetik yorumlar geliştirmiştir. Türkiye'de ise Cumhuriyet dönemiyle birlikte klasik batı müziği keman eğitiminin gelişmesi sürecinde, yukarıda örnek olarak belirtilen ekollerin etkisiyle inşa edilen bir keman eğitimi anlayışı ortaya çıkmıştır. Araştırmanın hedefleri doğrultusunda yapılan literatür taraması sonucunda, 1993-2025 yılları arasında Türkiye'de klasik batı müziği keman ekoller üzerine hazırlanan 6 tez, 2015-2025 yılları arasında 7 makale, 2022 ve 2023 yılında 2 kitap bölümü olmak üzere toplam 15 bilimsel yayın olduğu ve bu bilimsel yayınlar içerisinde 6 Rus, 3 Fransız ve 2 Alman ekolü üzerine çalışmalar olduğu, ekollerin genel değerlendirilmesi ve Türkiye'de ekollerin uygulanması üzerine ise 4 bilimsel yayın olduğu tespit edilmiştir. Araştırmanın amacı, Türkiye'de keman ekoller üzerine hazırlanmış lisansüstü tezlerini ve akademik dergilerde yer alan yayınları inceleyerek yıllara, kurumlara ve konu başlıklarına göre dağılımlarını ortaya koymaktır. Bu bağlamda araştırma keman ekoller ile ilgili hazırlanmış akademik çalışmaların analiz edilmesi, mevcut durumun belirlenmesi ve ileride yapılabilecek bibliyometrik yöntemli çalışmalar açısından da önem arz etmektedir.

Anahtar kelimeler: Keman, Ekol, Eğitim.

INSTITUTIONAL DISTRIBUTION, TYPE, SUBJECT AND YEAR ANALYSIS OF SCIENTIFIC PUBLICATIONS ON CLASSICAL WESTERN MUSIC VIOLIN ÉCOLES IN TÜRKİYE

Abstract

The concept of a school in music is a term that comprehensively addresses the technical, stylistic, repertoire understanding, and pedagogical approaches that develop within a specific tradition. In violin education, schools play a decisive role in the development of instrumental technique, the shaping of musical expression forms, and the transmission of performance tradition. Throughout history, different violin schools around the world, such as Russian, French, German, Belgian, and Hungarian, have developed their own unique technical and aesthetic interpretations. In Türkiye, with the advent of the Republican era, a violin education approach emerged that was influenced by the schools mentioned above during the development of classical Western music violin education. As a result of the literature review conducted in line with the objectives of the research, it was determined that there were a total of 15 scientific publications, including 6 theses prepared on violin schools of classical western music in Türkiye between 1993-2025, 7 articles between 2015-2025, 2 book chapters in 2022 and 2023, and among these scientific publications, there were studies on 6 Russian, 3 French and 2 German schools, and 4 scientific publications on the general evaluation of schools and the application of schools in Türkiye. The aim of the research is to examine postgraduate theses prepared on violin schools in Türkiye and publications in academic journals, revealing their distribution by year, institution, and subject heading. In this context, the research is also significant in terms of analysing academic studies on violin schools, determining the current situation and bibliometric studies that can be done in the future.

Keywords: Violin, École, Education.

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü, Müzik Toplulukları Anasanat Dalı, ezgi.yurumez@yildiz.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0651-7521.

Giriş

Ekol sözcüğü, Türk Dil Kurumu açıklamasına göre Fransızca *école* kelimesinden dilimize geçmiş bulunmaktadır ve “bir bilim veya sanat dalında kendine özgü yöntem ve özellikler barındıran yaklaşım veya akım, okul” şeklinde nitelendirilmiştir (Türk Dil Kurumu, 2025). Balyemez (2017), çalışmasında ekol ve okul kelimeleri üzerinde yoğunlaşmış, mevcut farklı görüşleri şu şekilde listelemiş ve yorumlamıştır:

1. görüş: Okul kelimesi, Türkçe oku- fiiline “-l” fiilden isim yapma eki getirilerek türetilmiştir. 2. görüş: Bu kelimenin Türkçe oku- fiili ile ilgisi yoktur; Fransızca ekol (ecole) kelimesinin Türkçeye aktarılmış şeklidir. 3. görüş: Fransızca ekol (ecole) kelimesinden esinlenilerek Türkçe oku- fiilinden türetilmiştir. Görüldüğü gibi genel olarak üç farklı görüş ortaya atılmıştır. Eldeki ilk ve son yapının okul olduğu, bu yapıda herhangi bir değişiklik meydana gelmediği varsayılırsa her üç görüşün de kabul edilebilirlik yönü bulunmaktadır. 80-90 yıllık bir geçmiş bulunan kelimenin bu kadar tartışılması da üzerinde durulması gereken bir konudur (Balyemez, 2017:118).

Bu çalışmada kullanılan ekol kelimesi çalgı eğitiminde kullanılan kendine özgü yöntem anlamına gelirken sözlükte yer aldığı üzere okul olarak eş anlam kullanılsa da ekol ve okul kavramları birbirinden bazı nüanslarla ayrılabilir. Bu ince farklar literatür taraması sırasında da görülmüştür. Her ne kadar “school” kelimesi Türkçeye “okul” olarak çevrilse de bu araştırmanın konusuna uygun olarak ülkemizde bu kavram, genellikle Fransızca kökenli “*école*” sözcüğünden gelen “ekol” terimiyle ifade edilmektedir.

Keman ekolleri üzerine yapılan çalışmalar makalenin evren ve örneklem bölümünde belirtilen veri tabanları üzerinden incelendiğinde çeviride eş anlamlı olarak kullanılan okul kavramının daha az tercih edildiği, farklı eğitim sorunlarına değinildiği ve sınırlı sayıda çalışmada kullanıldığı gözlemlenmiştir. Rodrigues (2009), bir keman ekolünün, keman çalma teknikleri ve müzik yapmayla ilgili bir felsefenin birleşimi olduğunu savunmuş ve iyi bir ekolün sırrının tutarlılık olduğunu belirtmiştir. Bu doğrultuda, okul teriminin ekol anlamında kullanıldığı veya anahtar kelimeler bakımından içerik açısından benzerlik taşıyan çalışmalar incelendiğinde; okul terimi altında yetiştirilmiş sanatçılar veya keman çalma tekniklerinin yeni bir ideolojiye ve sürekliliğe sahip olmaması açısından incelenen konu özelinde veri sunmadığı görülmüştür. Ayrıca, incelenen bazı çalışmalarda bilimsel temellendirme açısından eksiklikler olduğu ve metodolojik açıdan ele alınan “okul” kavramlarının, söz konusu ekollerin teknik ve pedagojik bütünlüğünü yansıtmakta sınırlı kaldığı gözlemlenmiştir. Bu nedenle öğrencilerin yetiştirilme süreçlerine ilişkin somut ve sistematik veri sunmayan; daha çok terimsel benzerlikler, belirli isimler ya da tekil eğitmen yaklaşımları üzerinden klasik batı müziği keman yorumculuğu adına “Türk okulu” kavramını ele alan çalışmalar, bu araştırmanın kapsamı dışında tutulmuştur. Bununla birlikte, bu tür çalışmaların gelecekte daha kapsamlı verilerle desteklenmesi, Türk keman eğitimi geleneğinin gelişimine yönelik anlayışı derinleştirebilir ve alandaki tartışma ve araştırmalara yeni bir boyut kazandırabilir.

Keman ekolleri, müzik eğitimi ve sahne performansı açısından tarihsel süreçte farklı ülkelerin ve kültürlerin müzikal yaklaşım, teknik ve estetik anlayışlarını yansıtan önemli bir konudur. Her bir ekol, sadece teknik farklılıkları değil aynı zamanda kendine özgü pedagojik yaklaşımları ve yorum geleneğini de içermektedir. Türkiye’de Cumhuriyet döneminden itibaren keman eğitiminin gelişiminde Avrupa kökenli ekollerin belirleyici etkisi olduğu görülmektedir. Özellikle Türkiye’ye gelen yabancı keman eğitmenlerinin katkılarıyla keman eğitimi, belirli ekollerin çizgisinde şekillenmiş; zamanla yerli sanatçılar ve eğitmenler aracılığıyla bu yaklaşımlar yaygınlaşmış ve eserleri yorumlama biçimlerine uyarlanmıştır.

Literatür incelendiğinde; ekol kavramı, çalgı ekolü ve keman ekolleri üzerine yapılan çalışmalar olduğu görülmektedir. Şişman’a (2018) göre ekol kavramından yola çıkıldığında bir grup sanatçının kendilerine özgü oluşturdıkları farklı tarz ve biçimlerde eserler vermeleri belli bir akımı oluşturmakta ve aynı zamanda okul olarak da adlandırılmaktadır. Öztuna (1990), güzel sanatlarda takip edilen hususi yola mektep derken; Aslan (2025), bir sanatçının inandığı ve takip ettiği akım çerçevesindeki yorumculuk anlayışının gerekliliklerini yerine getirmesi gerektiğini vurgulamıştır. Bu bağlamda, ekol kavramı sadece

bir eğitim kurumunu değil, aynı zamanda sanatçının icra ve yorum anlayışını şekillendiren felsefi ve pedagojik bir çerçeveyi de ifade etmektedir.

Aydar (2002), çalgı ekolünü bir çalgının çalınmasında ve öğretilmesinde kullanılan özgün yol ve yöntem olarak tanımlamıştır. Bu yöntemlerin bulunması ve olgunlaşmasının yüzyıllar aldığını, çalgının ve yayın geçirdiği evrimler ile yeni teknik buluşların eklenmesiyle ve günün beğeni etkilerinden etkilenerek gelişmelerini sürdürdüklerini belirtmiştir. Öztürk'e (2012) göre keman ekolleri; keman çalma teknikleri, müzikal yorum ve sanatsal ifade gücü, sağ ve sol eldeki bütünlüğün sağlanması ve doğru tekniğin öğretilmesi ve geliştirilmesindeki yöntemler gibi temel unsurları içerir. Ayrıca keman ekollerini, sağ ve sol eldeki bütünlüğün çalışma prensipleri doğrultusunda doğru tekniğin öğretilmesi ve geliştirilmesindeki yöntemler, müzikal yorum ve sanatsal ifade gücü gibi, kemancılıkla ilgili tüm konuları bütünlük içinde irdeleyen bir sistem olarak tanımlamıştır.

Ketenci'ye (2005) göre, Alman ekolü; keman tekniğinin bilimsel bir yaklaşımla ele alınmasına ve pedagojik materyallerin sistematik olarak geliştirilmesine önem vermiştir. Joseph Joachim gibi önemli figürler, Alman ekolünün gelişiminde ve uluslararası alanda tanınmasında büyük rol oynamışlardır. Yang'a (2020) göre, İtalyan keman ekolü; kemanın kökeni ve gelişiminde en eski ve en önemli ekoldür. Kemanın modern formu 16. yüzyılda İtalya'da ortaya çıkmıştır. Andrea Amati gibi keman yapım ustaları, kemanın bugünkü şeklini almasında önemli rol oynamışlardır. Barok dönemde, İtalyan keman müziği kültürü, hümanist düşünce ve müzik estetiği sayesinde büyük bir gelişim göstermiştir. Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi, Giuseppe Tartini gibi besteciler, keman konçertoları ve sonatlarıyla bu ekolün temelini atmışlardır. Lankovsky (2016), Yuri Yankelevich'in Rus keman ekolünün pedagojik çalışmalarıyla en çok öne çıkan isimlerinden biri olduğunu belirtmiştir. Yuri Yankelevich; pedagojik sürecin bilimsel bir temele dayalı olduğunu, beden ve zihnin sistemli çalışması gerektiğini belirtmiştir. Yankelevich de Auer gibi öğrencilerin bireyselliğine önem vermiş ve her öğrencinin fiziksel ve psikolojik farklılıklarını göz önünde bulundurarak çalıştırmaya özen göstermiştir.

Tüm bu bilgiler ışığında, bu araştırmanın amacı, Türkiye'de klasik batı müziği keman ekolleri üzerine hazırlanan bilimsel yayınların analiz edilmesi olarak belirlenmiştir. Bu amaç doğrultusunda aşağıda yer alan araştırma sorularına cevap aranmıştır:

- Türkiye'de keman ekolleri üzerine yazılan çalışmaların yayın türüne göre dağılımları nasıldır?
- Türkiye'de keman ekolleri üzerine yazılan lisansüstü tezlerin yıllara göre dağılımı nasıldır?
- Türkiye'de keman ekolleri üzerine yazılan makalelerin yıllara göre dağılımı nasıldır?
- Türkiye'de keman ekolleri üzerine yazılan çalışmalar en çok hangi üniversitelerde hazırlanmıştır?
- Türkiye'de keman ekolleri üzerine yazılan bilimsel yayınların konuya göre dağılımı nasıldır?

Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Nitel araştırmaları; “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” olarak tanımlamak mümkündür (Yıldırım ve Şimşek, 2008:39).

Araştırmanın Modeli

Çalışmanın ana hattı tarama modeli üzerine kurulmuştur. Belgesel tarama olarak da bilinen doküman analizinde, incelenen alanda bulunan kayıtlı çalışmalar incelenerek veri elde edilmektedir. Karasar'ın (2006) tarama modeli için “geçmişte ya da halen varolan bir durumu varolduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan çalışmalar” şeklindeki tanımı, Türkiye'de keman ekolleri üzerine yazılan lisansüstü tezler ve akademik dergilerde yayımlanan bilimsel makaleler üzerine durum tespiti yapılmasına ilişkin hedefle örtüşmektedir. Bir başka ifadeyle bu çalışmada kullanılan doküman analizi; basılı ve elektronik (bilgisayar tabanlı ve internet erişimli) materyallerin incelenmesi ve değerlendirilmesi sürecinde gerçekleşen bir dizi işlemdir (Bowen, 2009).

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Araştırmanın amacı, Türkiye’de keman ekolleri üzerine hazırlanmış lisansüstü tezleri ve akademik dergilerde yer alan yayınları inceleyerek yıllara, kurumlara, en sık işlenen ekol ve örneklerine ve konu başlıklarına göre dağılımlarını ortaya koymaktır. Böylelikle hem müzik eğitimi literatürüne katkı sağlanması hem de gelecek çalışmalara yol gösterici bir çerçeve sunulması hedeflenmektedir. Dolayısıyla bu araştırma, keman ekolleri ile ilgili hazırlanmış akademik çalışmaların analiz edilmesi, mevcut durumun belirlenmesi ve ileride yapılabilecek bibliyometrik yöntemli çalışmalar açısından önem arz etmektedir.

Evren ve Örneklem

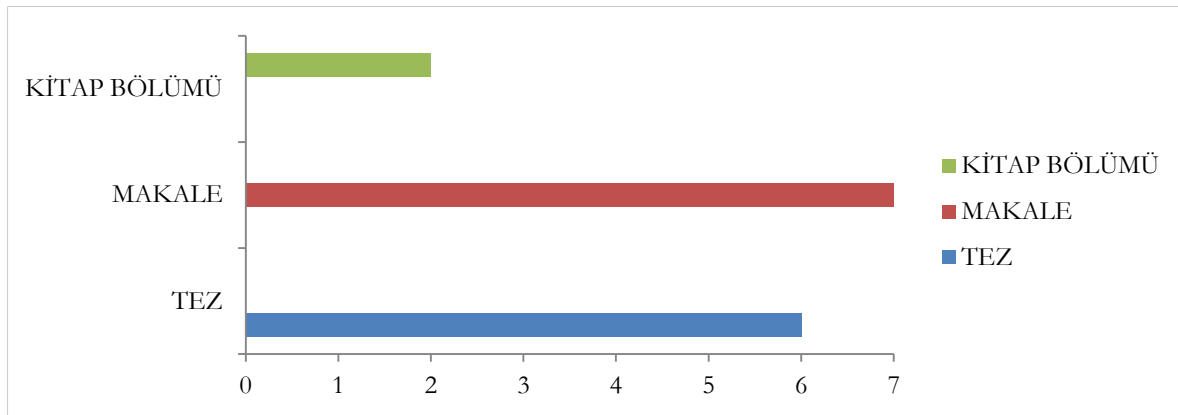
Araştırmanın evrenini Yükseköğretim Kurulu’nun (YÖK) internet sitesindeki tez merkezi veri tabanında keman ve ekol anahtar kelimeleri kullanılarak taranan müzik alanındaki tüm tezler ve DergiPark ve Google Scholar gibi akademik arama motorları ve veri tabanları üzerinden yapılan detaylı taramalar sonucu ulaşılan tüm bilimsel yayınlar oluşturmıştır. Örneklemine ise araştırmanın hedefleri doğrultusunda yapılan literatür taraması sonucunda YÖK veri tabanından erişilebilen 6 tez ve DergiPark ve Google Scholar gibi akademik arama motorları ve veri tabanları üzerinden yapılan detaylı taramalar sonucu elde edilen 7 makale ve 2 kitap bölümü olmak üzere toplam 15 bilimsel yayın oluşturmaktadır.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırma verilerinin toplanması amacıyla, araştırmanın hedefleri doğrultusunda ilgili literatür taraması yapılmıştır. Yükseköğretim Kurulu’nun internet sitesindeki tez merkezi veri tabanında keman ve ekol anahtar kelimeleri kullanılarak müzik alanındaki tüm tezler taranmıştır. Bu tarama sonucunda, 5 tez YÖK veri tabanından erişilebilirken, içlerinden 1 tez erişime kapalı olduğundan, Türkiye Belge Sağlama ve Ödünç Verme Sistemi (TÜBESS) aracılığıyla elde edilmektedir. Tez dışındaki 7 makale ve 2 kitap bölümü ise DergiPark ve Google Scholar gibi akademik arama motorları ve veri tabanları üzerinden yapılan detaylı taramalarla belirlenmiştir. Araştırma sonucunda elde edilen bulgular frekans ve yüzde dağılımları aracılığıyla grafik halinde sunulmuştur.

Bulgular

Şekil 1’de Türkiye’deki keman ekolleri üzerine yazılan çalışmaların yayın türüne göre dağılımları yer almaktadır. Yükseköğretim Kurulu’nun internet sitesindeki tez merkezi veri tabanında keman ve ekol anahtar kelimeleri kullanılarak müzik alanında yayımlanmış 6 tez, DergiPark ve Google Scholar akademik arama motorları ve veri tabanları üzerinden yapılan detaylı taramalarla belirlen 7 makale ve 2 kitap bölümü olduğu görülmektedir.



Şekil 1. Türkiye'deki keman ekolleri üzerine yazılan çalışmaların yayın türüne göre dağılımları.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

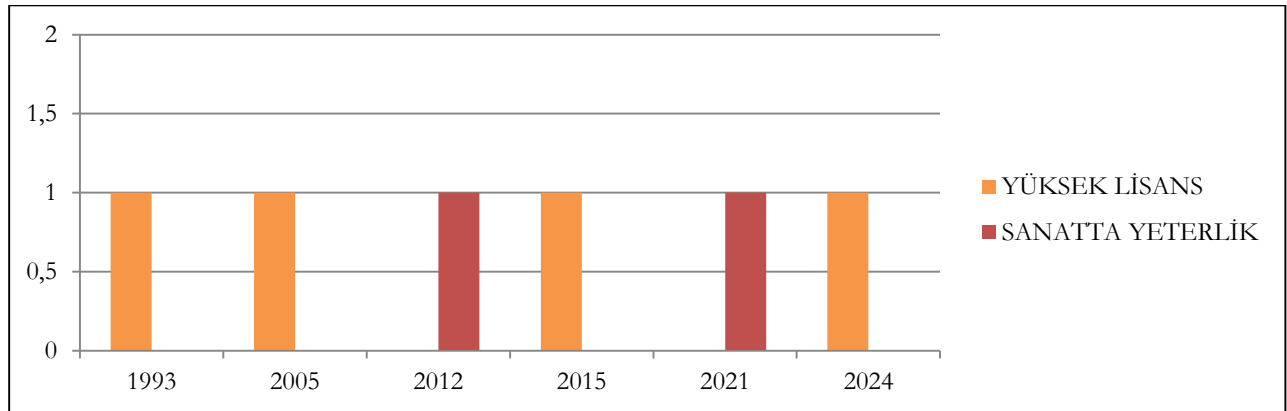
İlgili literatürde keman ekolleri üzerine çalışma yapan araştırmacılar ve eserleri ise şu şekilde öne çıkmaktadır;

Tablo 1. *İlgili Literatürde Keman Ekolleri Üzerine Çalışma Yapan Araştırmacılar ve Eserleri*

	Yazar	Yıl	Konu
Tezler	Ezgi Gönülüm	1993	Keman Ekolleri
	Nilgün Yüksel Ketenci	2005	Alman Keman Ekolü
	Özlem Duygu Öztürk	2012	20. Yüzyıl Rus Keman Ekolünde Pedagojik Yaklaşımlar ve Sağ El Teknikleri ile İlgili Uygulamalar
	Burcu Zorlu	2015	Fransız-Belçika Keman Ekolü ve Bu Ekolün 3 Büyük Temsilcisi Bériot, Vieuxtemps ve Ysaÿe Üzerine Bir İnceleme
	Aslıhan Koçer Fedorean	2021	Rus Keman Ekolü ve Leopold Auer'in Keman Tekniğine Olan Yaklaşımları
	Sezin Bülbül	2024	Keman Ekollerinin Temel Başlangıç Teknikleri Özelinde İncelenmesi
Makaleler	Özlem Akın Şişman	2018	Dünyadaki Önemli Keman Ekolleri ve Türkiye'de Uygulanan Ekoller
	Aslıhan Koçer Fedorean	2018	Leopold Auer'in Rus Keman Ekolündeki Yeri ve Önemi
	Melek Gökboğa, Füsün Naz Altınel	2025	Fransız ve Rus Keman Ekollerinin Teknik ve Pedagojik Açılardan Karşılaştırılması
	Özlem Duygu Dağ	2023	20. Yüzyıl Rus Keman Ekolünde Pedagojik Yaklaşımlar
	Aslıhan Koçer	2025	Fransız Keman Ekolü'nde Rodolfo Kreutzer'in Rolü ve Pedagojik Katkıları
	Şükriye Tuğçe Renda	2022	Türkiye'de Uluslararası Düzeyde Tanınan Keman Solistlerinin Keman Ekollerine Bakış Açılıarı Üzerine Bir Değerlendirme
Kitap Bölümü	Sonat Coşkuner	2015	Türk Keman Ekolü Neden İstenilen Düzeyde Değildir?
	Yılmaz Lekesizgöz	2022	Keman Eğitiminde Alman-Avusturya Keman Ekolü ve Öne Çıkan Kemancı Besteciler
	Yılmaz Lekesizgöz, Hüseyin Bülent Akdeniz	2023	Rus Keman Ekolünün Önemli Bestecileri ve Keman Çalma Tekniklerinin İncelenmesi

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

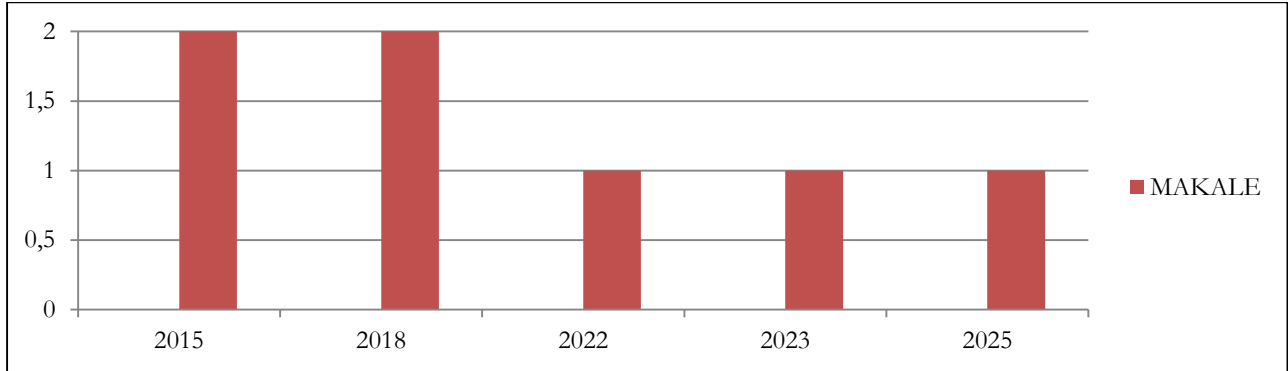
Şekil 2'de, Türkiye'de keman ekolleri üzerine yazılan bilimsel yayınlarda lisansüstü tezlerin yıllara göre dağılımı yer almaktadır. Keman ekolleri alanında yazılmış lisansüstü tezlerin 1993-2024 yılları arasında olduğu, 1993-2005-2015 yıllarında tamamlanmış 3 yüksek lisans tezi, 2024 yılında tamamlanmış 1 yüksek lisans tezi olduğu görülmektedir. 2012 ve 2021 yıllarında tamamlanmış 2 sanatta yeterlik tezi olduğu, buna karşın 2015 ve 2024 yılında keman ekolleri alanında yazılmış sanatta yeterlik tezi olmadığı görülmektedir.



Şekil 2. *Türkiye'de keman ekolleri üzerine yazılan bilimsel yayınlarda lisansüstü tezlerin yıllara göre dağılımı.*

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 3’te, Türkiye’de keman ekolleri üzerine yazılan makalelerin yıllara göre dağılımı yer almaktadır. Keman ekolleri alanında yazılmış makalelerin 2015-2025 yılları arasında olduğu, 2015 ve 2018 yıllarında yayımlanmış ikişer makale, 2015-2022-2023 yıllarında ise yayımlanmış birer makale olduğu görülmektedir.



Şekil 3. Türkiye’deki keman ekolleri üzerine yazılan makalelerin yıllara göre dağılımı.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

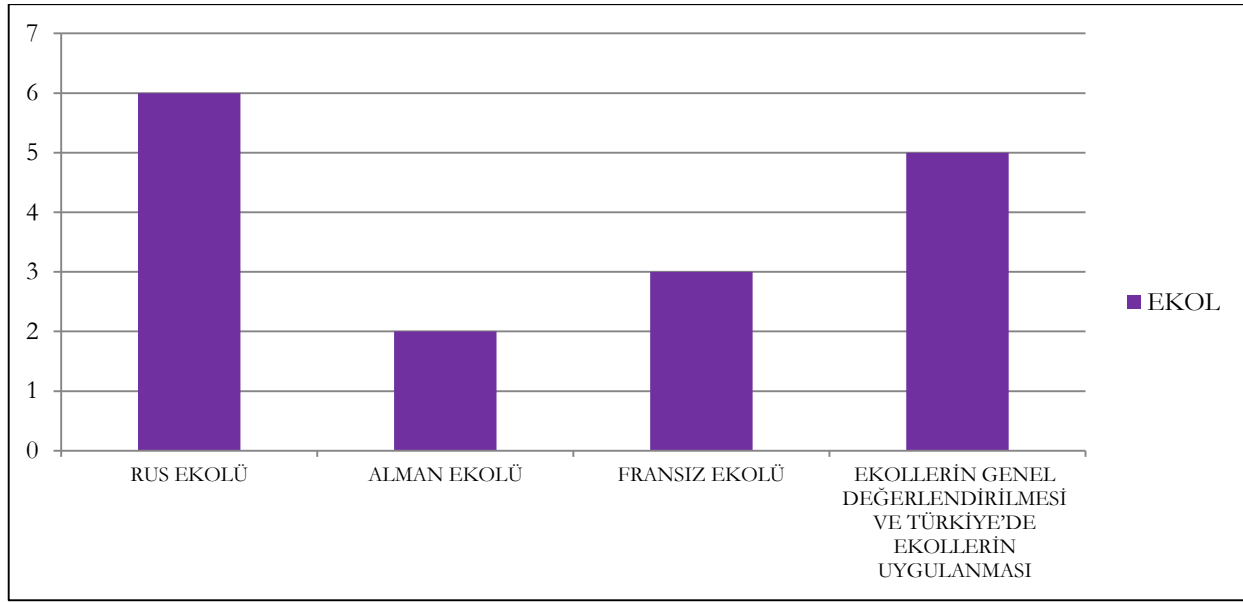
Tablo 2’de Türkiye’de keman ekolleri üzerine yapılan çalışmaların üniversitelere göre dağılımı yer almaktadır. Buna göre; Anadolu Üniversitesi ve Trakya Üniversitesi’nde 2’şer bilimsel çalışma; Gazi Üniversitesi, İstanbul Üniversitesi, Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Mersin Üniversitesi, Nişantaşı Üniversitesi, Pamukkale Üniversitesi, İnönü Üniversitesi, Ankara Üniversitesi, Karabük Üniversitesi ve Yaşar Üniversitesi’nde 1’er bilimsel çalışma olmak üzere toplamda 15 yayın bulunduğu belirlenmiştir.

Tablo 2. Türkiye’de Keman Ekolleri Üzerine Yapılan Çalışmaların Üniversitelere Göre Dağılımı

Üniversite	f %
Gazi Üniversitesi	1
İstanbul Üniversitesi	1
Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi	1
Mersin Üniversitesi	1
Nişantaşı Üniversitesi	1
Pamukkale Üniversitesi	1
İnönü Üniversitesi	1
Ankara Üniversitesi	1
Yaşar Üniversitesi	1
Trakya Üniversitesi	2
Anadolu Üniversitesi	2
Karabük Üniversitesi	1

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Şekil 4’te, Türkiye’de keman ekolleri üzerine yazılan bilimsel yayınların konuya göre dağılımı yer almaktadır. Rus ekolü üzerine 6, Alman ekolü üzerine 2, Fransız ekolü üzerine 3, ekollerin genel değerlendirilmesi ve Türkiye’de ekollerin uygulanması üzerine ise 4 bilimsel yayın olduğu görülmektedir.



Şekil 4. Türkiye'de keman ekolleri üzerine yazılan bilimsel yayınların konuya göre dağılımı.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Sonuç ve Tartışma

Bu araştırmada, Türkiye'de klasik batı müziği keman ekolleri üzerine hazırlanan bilimsel yayınlar incelenmiş ve 1993–2025 yılları arasında toplam 15 çalışmaya ulaşıldığı belirlenmiştir. Bu çalışmaların 6'sı lisansüstü tez, 7'si makale ve 2'si kitap bölümü niteliğindedir. Bulgular, yayınların özellikle 2015 sonrasında yoğunlaştığını ve en çok üzerinde durulan ekolün Rus ekolü olduğunu ortaya koymuştur. Üniversitelere göre dağılımda ise Anadolu Üniversitesi ve Trakya Üniversitesi'nin ikişer çalışma ile öne çıktığı görülmüştür.

Araştırmanın bulguları, Türkiye'de keman ekolleri üzerine yapılan çalışmaların henüz sistematik bir bütünlük kazanmadığını göstermektedir. Çalışmaların önemli bir kısmı belirli ekollerin tarihsel ve pedagojik özelliklerini tanıtmakla sınırlı kalmakta ancak ekollerin çağdaş Türk keman pedagojisine yansımaları, öğretim yöntemleri üzerindeki etkileri veya karşılaştırmalı analizleri yeterince ele alınmamaktadır.

Türkiye'de klasik batı müziği keman ekolleri üzerine yapılan çalışmaların sınırlı sayıda olması, aslında yalnızca akademik üretimin azlığını değil, aynı zamanda keman eğitiminin ekoller bağlamında ele alınışındaki eksiklikleri de göstermektedir. Dünya müzik tarihinde ekoller, yalnızca teknik bir alan değil, aynı zamanda kültürel ve estetik bir kimlik olarak var olmuşlardır. Rus, Alman ya da Franco-Belgian vb. keman ekollerini güçlü kılan unsur yöntemlerin ardında yer alan felsefi yaklaşım ve süreklilik olmuştur.

Türkiye'de ise bu tür bir süreklilikten söz etmek zordur. Ekollere dair akademik çalışmaların azlığı, aynı zamanda pratikte bu geleneklerin bütünlüklü bir biçimde aktarılmadığının da göstergesidir. Çoğu zaman tek bir sanatçının ya da hocanın kişisel çabalarıyla sürdürülen yaklaşımlar, bir ekol kimliği kazanamadan kesintiye uğramaktadır. Bu noktada akla şu soru gelmektedir: Türkiye neden kendi özgün keman ekolünü yaratamamaktadır? Bunun nedeni, bireysel başarıların eğitim çatısı altında bir yapıya dönüşmemesi, pedagojik sistemin sürekliliğe dayalı bir miras oluşturamaması ve çoğu zaman batı kaynaklı modellerin yalnızca takipçisi olmakla yetinilmesidir. Dolayısıyla bu çalışma, yalnızca mevcut durumu betimlemekle kalmamakta, aynı zamanda geleceğe dair bir sorumluluk da yüklemektedir. Türkiye'de keman eğitiminin özgün bir ekole kavuşabilmesi için, bireysel başarıların ötesinde kurumsal politikalar, pedagojik süreklilik ve kültürel kimliği merkeze alan bütüncül bir yaklaşım gereklidir. Mevcut literatürün sınırlılığı, aslında geleceğin araştırmacılarına bir çağrı niteliği taşımaktadır.

Kaynakça

- Aslan, E. M. (2025). Estetiğin veya doğrunun izindeki yorumcunun analizi: Tanburi Cemil Bey Muhayyer Saz Semâisi örneği. *Online Journal of Music Sciences*, 10(3), 631-660. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1655531>
- Aydar, S. Ç. (2002). *Evrinsel viyola eğitiminin Türkiye boyutu içinde ulusal ekol yaratma araştırması* (Tez No. 112960) [Sanatta yeterlik tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Balyemez, S. (2017). Okul kelimesi, ekol’den mi geliyor?. *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* (40), 115-147. <http://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/321204>
- Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, 9(2), 27-40. <https://doi.org/10.3316/QRJ0902027>
- Bülbül, S. (2024). *Keman ekollerinin temel başlangıç teknikleri özelinde incelenmesi* (Tez No. 910323) [Yüksek lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez merkezi.
- Coşkun, S. (2015). Türk keman ekolü neden istenilen düzeyde değildir? *Afyon Kocatepe Üniversitesi Akademik Müzik Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 1-9.
- Dağ, Ö. D. (2023). 20. yüzyıl Rus keman ekolünde pedagojik yaklaşımlar. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, 10(91), 142-150. <https://doi.org/10.26450/jshsr.3443>
- Fedorean, A. K. (2018). Leopold Auer’in Rus keman ekolündeki yeri ve önemi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 4(1), 132-139. <https://doi.org/10.22252/ijca.425847>
- Gökboğa, M. ve Altınel, F. N. (2025). Fransız ve Rus keman ekollerinin teknik ve pedagojik açıdan karşılaştırılması. *Online Journal of Music Sciences*, 10(3), 433-449. <https://doi.org/10.31811/ojomus.1706968>
- Gönlüm, E. (1993). *Keman ekolleri* (Tez No. 28832) [Yüksek lisans tezi, Anadolu Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Karasar, N. (2006). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Nobel Yayıncılık.
- Ketenci, N. Y. (2005). *Alman keman ekolü* (Tez No: 214692) [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Koçer Fedorean, A. (2021). *Rus keman ekolü ve Leopold Auer’in keman tekniğine olan yaklaşımları* (Tez No. 676710). [Sanatta yeterlik tezi, Yaşar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Koçer, A. (2025). The role of Rodolphe Kreutzer in the french violin school and his pedagogical contributions. *International Journal of Eurasian Education and Culture*, 29, 20-36. <https://doi.org/10.35826/ijoec.2865>
- Lankovsky, M. (2016). *The Russian violin school: The legacy of Yuri Yankelevich*. Oxford University Press.
- Lekesizgöz, Y. (2022) Keman eğitiminde Alman-Avusturya keman ekolü ve öne çıkan kemancı besteciler müzik eğitiminde akademik çalışmalar (H. B. Akdeniz ve A. Ö. Akdeniz, Ed.). *Motion Graphics Book Layout*. Lyon: Livre de Lyon.
- Lekesizgöz, Y. ve Akdeniz, H. B., (2023). Rus keman ekolünün önemli bestecileri ve keman çalma tekniklerinin özellikleri. *Müzikte Sanatsal Yaklaşımlar* (ss. 105-119), Lyon: Livre de Lyon.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk musikisi ansiklopedisi*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Başbakanlık Yayınevi.

- Öztürk, Ö. D. (2012). *20. yüzyıl Rus keman ekolünde pedagojik yaklaşımlar ve sağ el teknikleri ile ilgili uygulamalar* (Tez No. 342250) [Sanatta yeterlik tezi, Trakya Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Renda, Ş. T. (2022). Türkiye’de uluslararası düzeyde tanınan keman solistlerinin keman ekollerine bakış açıları üzeri ne bir değerlendirme. *Uluslararası Eğitim Bilimleri Dergisi*, 9(32), 212-235.
- Rodrigues, R. (2009). *Selected students of Leopold Auer: A study in violin performance practice*. [Unpublished doctoral dissertation, University of Birmingham, Department of Music, School of Humanities].
- Şişman, Ö. A. (2018). Dünyadaki önemli keman ekolleri ve Türkiye’de uygulanan ekoller. *Eğitimde Kuram ve Uygulama*, 14(4), 361-375.
- Türk Dil Kurumu. (2025). Ekol. *Güncel Türkçe Sözlük*. <https://sozluk.gov.tr>
- Yang, Z. (2020). Italian violin music culture in Baroque period. *International Journal of Art Innovation and Development*, 1(4), 41-53. <https://doi.org/10.38007/IJAID.2020.010404>
- Zorlu, B. (2015). *Fransız-Belçika keman ekolü ve bu ekolün 3 büyük temsilcisi Bériot, Vieuxtemps ve Ysaÿe üzerine bir inceleme* (Tez No. 393355). [Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.



MENTOR

AKADEMİK SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ACADEMIC ART & DESIGN JOURNAL
e-ISSN: 3062 – 3022, <https://mentorakademik.com>
Mentor, Cilt:1, Sayı:3, 206-216, 2025
DOI: 10.64293/mentor.v1i3.35



ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

OSMAN HAMDİ BEY'İN “TÜRBE ZİYARETİNDE İKİ GENÇ KIZ” ESERİNDE OSMANLI OTORİTESİ: BOURDIEU'CÜ BİR ANALİZ¹

Arash Golzari HOSSEINI²

Öz

Bu çalışma, Osman Hamdi Bey'in “Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız” (1908) adlı eserinde Osmanlı İmparatorluğu'nun ihtişamını ve simgesel iktidarını nasıl temsil ettiğini sosyolojik bir bakışla incelemeyi amaçlamaktadır. Temel araştırma sorusu şudur: Bu eser, kültürel ve simgesel sermayeyi seferber ederek hem Osmanlı kimliğinin yeniden üretimine nasıl katkıda bulunmakta hem de sanatçının dönüşüm hâlindeki sanatsal alandaki konumunu nasıl pekiştirmektedir? Çalışmanın kuramsal çerçevesini, özellikle alan, habitus ve sermaye dönüşümü kavramları olmak üzere, Pierre Bourdieu'nün alan kuramı oluşturmaktadır. Araştırmada, Bourdieu'nün sanat sosyolojisine dayalı görsel çözümleme yaklaşımı benimsenmiştir. Eserdeki kutsal mekân (Yeşil Türbe), dinsel nesneler (buhurdan, şamdan, rahle, halı) ve kadın figürleri, simgesel iktidar ve kültürel meşruiyet üretimindeki toplumsal mantığı ortaya koymak üzere analiz edilmiştir. Gücün temsili, birbiriyle bağlantılı üç düzeyde ortaya çıkmaktadır: (1) Siyasi-dini otoriteyi meşrulaştıran sembolik sermaye olarak kutsal mekân; (2) Sanatçının kültürel sermayesini sembolik sermayeye dönüştürmenin bir aracı olarak ayın objelerinin müzevari düzenlenişi; (3) Sanatçının kültürlerarası habitusunu ve iki kitleye (Osmanlı ve Avrupalı) yönelik stratejisini ortaya koyan kadınların ikili temsili. Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız, geç dönem Osmanlı kültürel alanında stratejik bir eylem olarak okunabilir. Osman Hamdi Bey, Doğu geleneğini Batı'nın görsel diliyle harmanlayarak imparatorluğun ihtişamını yeniden kurmuş ve kendisini kültürel bir aracı olarak konumlandırmıştır. Bu çalışmanın özgünlüğü, kültürel sermayenin sembolik güce dönüşüm sürecini göstermek için Bourdieu'nün üçlü kavramsal çerçevesini sistematik olarak uygulamasına dayanmaktadır.

Anahtar kelimeler: Osman Hamdi Bey, Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız, Pierre Bourdieu, Oryantalizm, Sermaye, Kültürel Sermaye.

THE OTTOMAN AUTHORITY IN OSMAN HAMDİ BEY'S “TWO YOUNG GIRLS VISITING A TOMB”: A BOURDIEUSIAN ANALYSIS

Abstract

This study aims to sociologically examine how Osman Hamdi Bey's painting “Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız” (1908) represents the splendor and symbolic power of the Ottoman Empire. The central research question is: How does this work, by mobilizing cultural and symbolic capital, contribute to the reproduction of Ottoman identity while simultaneously consolidating the artist's position in the transforming artistic field? The study employs Pierre Bourdieu's field theory, particularly the concepts of field, habitus, and capital conversion, as its theoretical framework. The methodology is based on visual analysis grounded in Bourdieu's sociology of art. The sacred space (Yeşil Türbe), ritual objects (incense burner, candlestick, lectern, carpet), and female figures are analyzed as data to reveal the social logic underlying the production of symbolic power and cultural legitimation. The representation of power unfolds across three interconnected levels: (1) The sacred space as symbolic capital legitimizing political-religious authority; (2) The museum-like arrangement of ritual objects as a means of converting the artist's cultural capital into symbolic capital; (3) The dual representation of women, which exposes the artist's intercultural habitus and his strategy toward dual audiences (Ottoman and European). “Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız” can be interpreted as a strategic action within the late Ottoman cultural field. Osman Hamdi Bey, by blending Eastern tradition with Western visual language, reconstructs the empire's grandeur and establishes himself as a cultural mediator. The originality of this study lies in its systematic application of Bourdieu's tripartite conceptual framework to demonstrate the simultaneous process of transforming cultural capital into symbolic power.

Keywords: Osman Hamdi Bey, Two Young Girls Visiting a Tomb, Pierre Bourdieu, Orientalism, Capital, Cultural Capital.

¹ Bu çalışma, Payame Noor Üniversitesi Uluslararası Merkez Bölümü yüksek lisans programı kapsamında 2025 yılında tamamlanan “Kamal ol-Molk ve Osman Hamdi'nin Sanat Alanları ve Sosyal Konumlarının Bourdieu Perspektifinden Analizi” adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

² Yüksek Lisans Öğrencisi, Payame Noor Üniversitesi, arashgolzari2010@gmail.com, ORCID: 0009-0002-4444-9769.

Giriş

Osman Hamdi Bey (1842-1910), modern Osmanlı resim sanatının öncülerinden biri ve İstanbul Arkeoloji Müzesi'nin kurucusu olarak, Tanzimat reformları ile Batı modernleşmesi baskılarının yoğunlaştığı bir dönemde yaşamıştır. Paris'te Jean-Léon Gérôme'un atölyesinde eğitim aldıktan ve İstanbul'a döndükten sonra kültürel bir elit olarak, iki toplumsal alanın kesişim noktasında konumlanmıştır: Batı akademik sanat alanı ile Osmanlı kültürel alanı. Bu ikili konum, ona yalnızca Osmanlı mirasını temsil eden eserler üretme olanağı sağlamakla kalmamış, aynı zamanda Batı oryantalist bakışına karşı bağımsız bir duruş sergilemesine de imkân vermiştir. Bu bağlamda, resimleri salt görsel yeniden üretim olmanın ötesinde, kültürel iktidar alanında stratejik bir eylem niteliği taşımaktadır.

Bu araştırma, Osman Hamdi Bey'in Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız (1908) adlı eserinin, kutsal mekân (Yeşil Türbe), dinsel nesneler ve kadın figürleri gibi görsel unsurları seferber ederek Osmanlı kültürel kimliğinin yeniden üretimine nasıl katkıda bulunduğunu ve sanatçının dönüşüm hâlindeki sanat alanında konumunu nasıl pekiştirdiğini incelemeyi amaçlamaktadır. Eser, Bursa'daki Yeşil Türbe'de (Sultan Mehmed I'nın türbesi) geçen sahnede, doğrudan siyasi veya dini figürler olmaksızın simgesel iktidarı yeniden üretmesiyle dikkat çekicidir. Analizin kuramsal çerçevesi, Pierre Bourdieu'nün kavramlarından oluşmaktadır: alan (kültürel meşruiyet mücadelesi alanı), habitus (sosyal konumdan kaynaklanan içselleştirilmiş eğilimler) ve simgesel sermaye (egemenliği simgesel biçimlerle meşrulaştırma). Araştırmanın temel soruları şunlardır: (1) Türbe mekânı ve dinsel nesneler simgesel sermayeye nasıl dönüşmektedir? (2) Kadın figürlerinin temsili, sanatçının kültürlerarası habitusunu nasıl açığa vurmaktadır? (3) Osman Hamdi Bey, Doğu geleneğini Batı görsel diliyle harmanlayarak sanat alanındaki konumunu nasıl pekiştirmektedir?

Yöntem, Bourdieu'nün sanat sosyolojisine dayalı niteliksel görsel analizdir. Amaç, eserdeki unsurların varlığını tespit etmek değil, bu unsurların simgesel iktidar üretimindeki toplumsal mantığını ortaya koymaktır. Veriler, eserin doğrudan incelenmesinden (Pera Müzesi, İstanbul) ve Osmanlı sanatı ile sanat sosyolojisi üzerine yazınsal kaynaklardan derlenmiştir. Analiz, üç birbirine bağlı düzeyde yürütülmektedir: (1) Kutsal mekân (Yeşil Türbe'nin siyasi-dini süreklilik simgesi olarak imparatorluk ihtişamının temsili); (2) Dinsel nesneler (buhurdan, şamdan, rahle ve halıların müzevari düzenlenişte kültürel sermayenin simgesel sermayeye dönüşümü); (3) Kadın figürleri (sanatçının kültürlerarası habitusunu yansıtan ikili temsil). Her düzey, Bourdieu'nün kavramlarıyla yorumlanarak kültürel sermayenin simgesel iktidara dönüşüm mekanizması aydınlatılmaktadır. Eserin yüksek çözünürlüklü görseli Görsel 1'de, kültürel sermayenin sembolik sermayeye dönüşüm çerçevesi ise Şekil 1'de sunulmuştur.

Bu çalışmanın özgün katkısı, önceki araştırmalardaki boşluğu doldurmaktadır. Yalçın ve Özdoğlar (2023) figür-mekân ilişkisine, Oskay (2021) tekstil ve giyim formlarına, Geyik ve Duran (2021) dinsel nesnelere, Özmimar (2019) ise çini sanatına odaklanan betimleyici çalışmalar, iktidar temsili mekanizmalarını ve sanatçının alan içindeki rolünü sosyolojik olarak ele almamıştır. Bu araştırma, Bourdieu'nün üçlü çerçevesini sistematik uygulayarak, eserin yalnızca geçmişin temsili olmadığını, geç Osmanlı kültürel alanında stratejik bir eylem olduğunu göstermektedir: Osman Hamdi Bey, Doğu geleneğini Batı görsel diliyle birleştirerek imparatorluğun ihtişamını yeniden üretmekte ve kendini kültürel aracı olarak konumlandırmaktadır.

Araştırma dört bölümde ilerlemektedir: İlk olarak Bourdieu'nün kuramsal çerçevesi ve Osmanlı sanatındaki uygulaması açıklanmakta, ardından yöntem ayrıntılı sunulmakta, devamında görsel analiz üç ekseninde (mekân, nesneler, figürler) gerçekleştirilmekte ve son olarak sonuç bölümünde temel sorulara doğrudan yanıtlar verilerek çalışmanın sınırlılıkları ve katkıları netleştirilmektedir. Bu yapı, sorundan yanıtı adım adım izlenebilirlik sağlamak ve sanatın geç Osmanlı'da iktidar yapılarını yeniden üretmedeki rolünü anlamaya katkı sunmaktadır.



Görsel 1. Osman Hamdi Bey, "Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız II", T.Ü.Y.B., 1890.

Kaynak: Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu (Cezar, 1995:678).

1. Kutsal mekân, sembolik sermayenin üretim alanı olarak

Yeşil Türbe'nin Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız adlı eserin ana mekânı olarak seçilmesi, salt dekoratif bir arka plan olmanın ötesinde, tarihsel ve dinsel meşruiyetin yeniden üretimi için anlamlı bir tercihi temsil etmektedir. Bursa'da Osmanlı'nın beşinci padişahı Sultan I. Mehmed'in (Çelebi Mehmed) türbesi olan bu kutsal mekân, mimari, tarih ve din aracılığıyla kültürel sermayenin simgesel sermayeye dönüşümüne ve siyasal iktidarın meşru kılınmasına hizmet eden bir alan işlevi görmektedir.

Ekonomik, kültürel ve toplumsal sermayelerin değeri ve işlevi, bu sermayelerin simgesel dönüşüm sürecine sıkı sıkıya bağlıdır; başka bir deyişle, bu sermayeler ancak farklı toplumsal alanlarda simgesel olarak tanınıp yorumlandıklarında anlam ve güç kazanırlar (Bourdieu, 1985:202-203). Eser bağlamında Yeşil Türbe, kutsal ve simgesel bir mekân olarak işlev görerek kültürel ve dinsel değerleri meşru siyasal iktidara dönüştürmektedir.

Eserin görsel özellikleri de bu (Görsel 1) simgesel rolü pekiştirmektedir. Duvarlardaki tek renk turkuaz çiniler ve aralarındaki madalyonlar izleyicinin dikkatini çekse de motiflerin ayrıntıları net olarak seçilememektedir (Özmimar, 2019:87). Mimari simetri, mekânsal düzen ve sakin aydınlatma, kültürel bellek ile siyasal iktidar arasında aracılık eden bir alan yaratmaktadır. Aydınlatma, kutsal mekânı yüceltmenin yanı sıra iktidar ilişkilerini vurgulamakta ve meşruiyet sağlamaktadır. Işık, odak noktasını türbe ve ritüel nesneler üzerine yöneltecek şekilde düzenlenmiştir. Burada ışık, simgesel bir araç olarak işlev görmek ve kutsal mekâna vurgu yapmaktadır. Bu aydınlatma, egemenliği doğrudan güçlü figürler sergilemeden yeniden üreten simgesel sistemin bir parçasıdır. Böylece ışık, salt görsel bir unsur olmanın ötesinde, iktidar temsillerini güçlendiren bir araca dönüşmektedir.

Kompozisyon da simetrik unsurlarla düzen ve kutsallık duygusu uyandırarak izleyicinin algısını yönlendirmektedir. Mekândaki nesnelerin yerleşimi, bakışı mimari yüzeylerden merkeze –figürlerin ve ritüel nesnelerin bulunduğu noktaya– yöneltmektedir. Bu görsel strateji, Osman Hamdi Bey'in Batı akademik dilini (perspektif, klasik kompozisyon) Doğu'nun iktidar ve kutsallık anlatısını güçlendirmek üzere nasıl kullandığını ortaya koymaktadır. Bu görsel unsurlar, kültürel sermayenin simgesel sermayeye dönüşümünün bir örneğidir.

Türbenin eserin ana mekânı olarak seçilmesi, simgesel sermayenin iktidar ilişkilerini meşrulaştırma hizmetine sunulduğu bir mekanizmanın somut örneğidir; egemen gruplar bu yolla itibar ve otoritelerini

pekiştirmektedir (Nakibzade, 2012:285). Türbe, sanatsal ve dinsel unsurların sergilenmesi için bir zemin sunarak Osman Hamdi Bey'e imparatorluğun tarihsel gücünü simgesel sermaye biçiminde resmetme olanağı tanımaktadır. Bu durum, hem kültürel ve dinsel meşruiyetin yeniden üretimini hem de Osmanlı kimliğinin korunmasını yansıtmaktadır.

Aynı zamanda Osman Hamdi Bey, eserlerinde kültürel kimliğini korumayı başarmıştır; oysa Batı-dışı sanatçılar genellikle eserlerini Batı estetik ölçütleriyle uyumlu kılma baskısı altındadır (Shaw, 2011:69). Bu bilinçli tercih, yalnızca Batı'ya karşı özümleme direncini değil, aynı zamanda Osmanlı kültürel kimliğinin etkin yeniden üretimini de ortaya koymaktadır.

Türbe mekânı, Osmanlı kültürel alanında anlam kazanmaktadır. Bu alanda sanat, din ve siyaset iç içe geçmiş olup her biri meşruiyetin yeniden üretimi için diğerinden yararlanmaktadır. Aydınlatma, mimari simetri ve çini işçiliği, simgesel iktidarın görsel biçimleridir; egemenliği kutsallık kisvesi altında izleyiciye iletmektedir. Bu görsel işaretler, izleyici deneyimi aracılığıyla simgesel sermayeye dönüşmekte; bu sermaye ise zor kullanımı yerine kültürel kabullenme ve toplumsal tanınma yoluyla işlev görmektedir.

Böylece türbe, bu eserde salt resmin konusu değil, simgesel egemenliğin yeniden üretim aracıdır. Tarih, inanç ve sanat, Osmanlı İmparatorluğu'nun kültürel meşruiyetini pekiştirmek üzere eşzamanlı olarak devreye sokulmaktadır. Görünüşte kutsal mekâna saygı olarak sunulan şey, gerçekte kültürel sermayenin simgesel sermayeye dönüştürülmesi mekanizmasıdır. Bu süreç, siyasal iktidarı kutsallık örtüsü altında meşru kılmaktadır. Eserin görsel unsurlarının sembolik sermayeye dönüşüm süreci Tablo 1'de sistematik olarak gösterilmektedir.

Tablo 1. *Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız Eserinde Görsel Unsurlar ve Sembolik Sermaye Dönüşümü*

Görsel / Mekânsal Unsur	Sembolik Sermayeye Dönüşüm (Bourdieu)	Siyasi-Dini Meşruiyetin Yeniden Üretimi	Batılı Homojenleşmeye Karşı Direnç
1. Yeşil Türbe	Kültürel sermayenin (tarih, mimari, din) sembolik sermayeye dönüştürülmesi	Sultan I. Mehmed'in türbesinin Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihsel meşruiyetinin sembolü olarak temsili	Batılı modeller yerine yerli bir mekânın bilinçli seçimi
2. Firuze Çiniler ve Madalyonlar	Sanat ve estetiğin kültürel kimlik sembolüne dönüşümü	Geleneksel süslemelerin ihtişam ve kutsallık gösterimi olarak vurgulanması	Batı estetiğine karşı geleneksel sanatın korunması ve sergilenmesi
3. Işıklandırma	Işığın algıyı yönlendiren sembolik bir araç haline dönüşümü	Güç anlatısını pekiştirmek için türbe ve ritüel nesnelere odaklanma	Işığın Doğulu anlatı hizmetinde dramatik bir unsur olarak kullanımı
4. Simetri ve Kompozisyon	Görsel düzenin sosyal ve siyasal düzen sembolüne dönüşümü	Gücü meşrulaştırmak için kutsallık ve düzen hissinin aşılması	Klasik Batı perspektifinin Doğulu kavramlarla (düzen ve kutsallık) sentezi
5. Nesnelerin ve Figürlerin Düzenlenmesi	Fiziksel mekânın anlam üretiminin sembolik alanına dönüşümü	Baskın anlatıyı onaylamak için bakışın güç merkezine (türbe) yönlendirilmesi	Yerli kültüre dayalı sahne düzenlemesi yoluyla Osmanlı kimliğinin yeniden üretimi

Not: Bu tablo, Bourdieu'nün sermaye teorisi çerçevesinde eserin görsel unsurlarının analitik dökümünü sunmaktadır.

2. Ayın Nesneleri ve Kültürel Sermayenin Dönüşümü

Osman Hamdi Bey'in eserlerini, özellikle kültürel ve sembolik sermayeler açısından incelemek, bizi Osmanlı kültürel alanındaki güç ve meşruiyetin pekiştirilmesinde nesnelerin rolüne dair derin bir anlayışa ulaştırır. Sanatçı, tablolarında buhurdan, şamdan, rahle, halı ve yağ lambaları gibi dinî nesneleri yalnızca dekoratif unsurlar olarak değil, aynı zamanda kültürel sermayelerin yeniden üretim araçları olarak kullanmıştır. Bu süreç, sanatçı ile toplumsal yapılar arasındaki karmaşık etkileşimi gösterir; burada sanatçı, mevcut kültürel sermayelerden yararlanarak ve olanaklara dayanarak sanatsal alanda

ayrım ve meşruiyet elde eder. Bu çerçevede, toplum yapısından kaynaklanan habitus, bireylerin – sanatçılar dâhil– davranışlarını etkiler. Bu etki katı ve belirleyici bir kalıp şeklinde değil, sanatçıların mevcut olanaklar ve sınırlılıklar doğrultusunda eserlerini yarattıkları bir çerçeve gibidir (Bourdieu, 1984:55).

Osman Hamdi Bey, kültürel sermayeden yararlanarak ve dinî nesneleri kullanarak Osmanlı sanatsal alanında eşsiz bir rol oynamıştır. O, yalnızca ayin ve kültürel gelenekleri temsil etmekle kalmamış, aynı zamanda bu nesneleri eserlerine meşruiyet kazandırmak için bir araç olarak kullanmıştır. Örneğin, Osman Hamdi Bey birçok eserinde rahleyi resmetmiş ve dört eserinde rahleyi aynı form ve dekoratif özelliklerle sergilemiştir (Geyik, 2021:345). Rahle üzerinde kitap okunan veya çizim ve yazı işleri yapılan nesneler; bazıları açılıp kapanabilir, bazıları ise sehpa veya masa şeklinde (Örnek, 2010:174). Bu formun tekrarı, eserlerin görsel kimliğini pekiştirmenin yanı sıra, Osman Hamdi Bey'in kültürel alanda ayrım ve meşruiyet yaratma stratejisini gösterir.

Rahle, Osmanlı kültürünün önde gelen sembollerinden biri olarak, Osman Hamdi Bey'in kültürel meşruiyet pekiştirme sanat stratejisinde kilit bir rol oynar. Rahleler zamanla –özellikle 16. ve 17. yüzyıllarda– sedef, kaplumbağa kabuğu ve fildişi süslemelerle değerli sanat eserlerine dönüşmüş ve Topkapı ile Ankara müzelerinde bolca görülmektedir (Geyik, 2021:345). Bu rahleler Osmanlı kültürel sermayesinin somutlaşmasıdır. Osman Hamdi Bey, bu nesneleri eserlerinde kullanarak, yalnızca gerçekliği temsil etmekle yetinmediğini, aynı zamanda tarihî nesnelerle bağ kurarak sanatsal meşruiyet pekiştirdiğini göstermiştir.

Bu sanatsal yaklaşım, kültürel alandaki toplumsal ayrım kavramının bir yansımasıdır ki burada kültürel ve sembolik sermayeler sanatçının konumunu belirler. Toplumsal ayrım, bir toplumsal olgu olarak, bireylerin içsel özelliklerinden ziyade toplumsal yapıdaki konum ve yerlerinin ürünüdür (Bourdieu, 1998:6). Osman Hamdi Bey'in rahle gibi ayin nesnelerini tekrar tekrar temsil etmesi ve dört eserinde aynı form ve dekoratif özelliklerle sergilemesi, onun bilinçli seçimidir (Geyik, 2021:345). Bu işlem, kültürel sermayeyi sembolik sermayeye dönüştürme ve Osmanlı sanatsal alanında meşruiyet kazanma stratejisini gösterir.

Bununla birlikte, bazı durumlarda, Osman Hamdi Bey dinî nesnelerin temsilde kesin belgelemeden öteye geçmiş ve habitusundan kaynaklanan stratejilerle eserlerinin görsel kimliğini vurgulamak için belirli özellikleri seçmiştir. Örneğin, şamdanlar mum taşıyan aydınlatma aracı anlamına gelir ve büyük türleri mihrab şamdanı olarak adlandırılır (Arseven, 1975c:1862). Bu şamdanlar Osmanlı döneminde popüler olmasına rağmen, tablodaki şamdan bunlardan farklıdır; çünkü tablodaki şamdan dışı yapıya sahip ve Rumî bitkisel motiflerle süslüdür (Geyik, 2021:345). Bu fark, Osman Hamdi Bey'in ayrım ve sanatsal meşruiyet yaratma konusundaki bilinçli seçimini gösterir. Dışlı ve Rumî bitkisel motifler, Anadolu'da "Selçuklu" olarak bilinen ve Selçuklu ile erken Osmanlı süslemelerinde kullanılan motiflerin parçasıdır (İrteş, 2023:314). Bu seçim, sanat geçmişinin bilinçli bir yeniden okunmasıdır. Osman Hamdi Bey, 19. Yüzyılda otantiklik ve "altın çağ sembolü" sayılan bu unsurları canlandırarak Selçuklu'nun muhteşem geçmişini Osmanlı şimdisiyle bağlamış ve böylece modern resim alanında sanatsal meşruiyetini yeniden tanımlamıştır.

Çağdaş yaygın şamdanlar yerine bu özel stili seçerek Osman Hamdi Bey net bir konum alır: O yalnızca belgeleme yapan değil, aynı zamanda mirası canlandıran biridir. Bu strateji, Bourdieu'nün açıkladığı gibi, toplumsal konum, çeşitli sermayeler ve alanın yazılmamış kurallarına ilişkin örtük anlayışın rol oynadığı karmaşık ve çok boyutlu bir sürecin ürünüdür (Bourdieu, 1990:115). Osman Hamdi Bey, Avrupa sanat eğitimi ile Osmanlı mirasına derin bilgisi şeklindeki ikili kültürel sermayesinden yararlanarak ve tarihî otantikliği yücelten sanatsal alanın örtük kurallarını anlayarak, belirli form ve dekoratif özelliklere sahip nesneleri bilinçli seçimiyle görsel mirasın yetkin uzmanı olarak ayrıışan bir konum yaratmış ve salt belgelemeden öte bir sanatsal temsil üretmiştir.

Buhurdan da Osman Hamdi Bey eserlerinde özel bir yere sahip başka bir ayin nesnesidir ki İslam kültüründe cami ve türbelerde tütsü yakarak hoş koku yaratmak için kullanılır; Peygamber'in camileri hoş kokutma emriyle başlayan ve Osmanlı döneminde dini törenlerde ile çeyiz parçası olarak devam

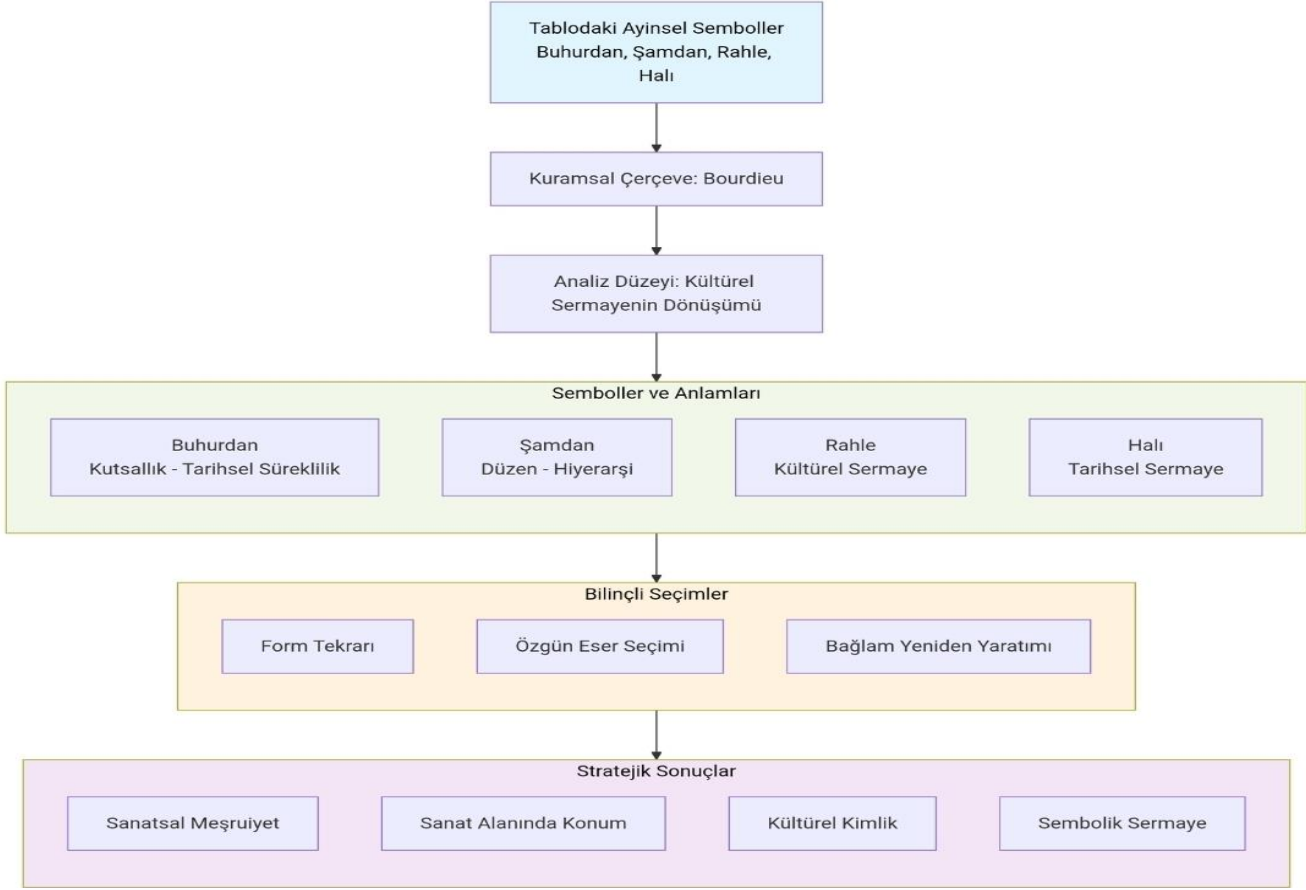
eden bir gelenek (Geyik, 2021:343). Osman Hamdi Bey, bu ayin nesnesini eserlerinde kesin temsil ederek yalnızca kültürel belgelemeye katkı sağlamakla kalmaz, aynı zamanda onu sanat ile dini gelenek arasındaki bağı pekiştirme ve sembolik sermayeyi güçlendirme aracı olarak kullanır.

Osman Hamdi Bey eserlerinin analizinde bir başka kilit konu, müzelerin dini nesnelerin sembolik sermayesini değiştirme rolüdür. Bu dönemde müzeciler, İstanbul'daki türbe ve camilerden buhurdan, halı ve kandil gibi sanat eserlerini toplamıştır (Geyik, 2021:346). Bu transfer, nesnelerin sembolik sermayesinin dini alandan müze sanat ve kültür alanına kaymasını ifade eder. Osman Hamdi Bey, bu baskın akımın aksine, dini nesneleri geleneksel bağlamlarında resmetmiş ve sembolik sermayelerini sanat eserlerinde yeniden üretmeye çalışmıştır. Bu yaklaşım, sanatçının mevcut sermayelerden yararlanarak kültürel alandaki konumunu pekiştirme yeteneğini gösterir.

Halı, Osman Hamdi Bey'in birçok eserinde sahnenin önde gelen unsurlarından biridir ve Osmanlı sanatsal alanında kültürel sermaye temsilinin bir işareti olarak görülebilir. Bu nesne –renkli ipliklerin düğümlenerek desen oluşturacak şekilde çözgü üzerinde oluşturulduğu örtüleri ifade eder (Bozkurt, 1997:253)– uzun zamandır Türk-Osmanlı sanatının sembolüdür ve Osman Hamdi Bey, Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız II ile Camiden Çıkan Sultan gibi eserlerde desenlerini tekrarlayarak sembolik sermaye yeniden üretimine katkı sağlamıştır. Çalışmalara göre, bu halılar 18. yüzyıl Uşak veya 19. yüzyıl Kafkas halı örnekleri olabilir ve büyük olasılıkla Osman Hamdi Bey'in özel koleksiyonunun parçasıdır (Geyik, 2021: 345-346). Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız II'de halılardan biri, Halı Taciri tablosundakine benzer ve kanatlı hayvan motifliken, soldaki halı Milas halısıdır (Yalçın ve Özdoğlar, 2023:25-26). Çeşitli eserlerde halı desenlerinin tekrarı, Osman Hamdi Bey'in kültürel nesnelerden yararlanma müzeci ve stratejik yaklaşımını gösterir. Bu halıların seçimi, Osman Hamdi Bey'in bölgenin kültürel ve tarihî değerlerine ilişkin farkındalığını yansıtır; bu farkındalık, toplumsal deneyimler ve eğitiminden kaynaklanmış ve toplumsal yapılarla etkileşimde şekillenmiştir; çünkü sanat eğilimleri ve sanatla ilgili davranışlar, özellikle aile ve eğitim yoluyla toplumsal deneyimler etkileşiminde oluşur (Demir Yılmaz ve Çakmakoglu Kuru, 2021:687). Dolayısıyla, halının bu kullanımı, Osman Hamdi Bey eserlerinde Osmanlı kültürel ve sanatsal sermayesinin incelikli bir temsidir. Burada nesnelerin tekrarı ve bilinçli seçimi, kültürel sermayeyi sembolik sermayeye dönüştürme mekanizmasına dönüşür; bu mekanizma yalnızca eserlerinin sanatsal meşruiyetini güçlendirmekle kalmaz, aynı zamanda onu Osmanlı kültürel alanında bilinçli bir aktör olarak konumlandırır.

Osman Hamdi Bey eserlerinin analiziyle anlaşılır ki, o yalnızca bir ressam değil, aynı zamanda Osmanlı kültürel alanında bilinçli bir aktördür. O, dini ve geleneksel nesnelerden yararlanarak döneminin kültürel ve sembolik sermayelerini eserlerinde yeniden üretmiş ve sanatsal meşruiyetini pekiştirmiştir. Bu seçimler, tarihî bilgi ve kültürel değerlere kesin tanıma dayalıdır ve onun kültürel alan ve kurallarına derin anlayışını gösterir. Osman Hamdi Bey, Avrupa güç alanının nüfuzu karşısında Osmanlı kültürel kimliğini eserlerinde korumaya çalışmış ve dini nesnelerin kesin ve belgesel temsil yoluyla kültürel ayırım ve meşruiyetini pekiştirmiştir. Bu stratejiler, Bourdieu'nün analizine uygun olarak, sanatçının sanat alanı ile güç alanı arasındaki etkileşimdeki rolünü ve toplumsal ile kültürel yapılara etkisini ifade eder.

Bu karmaşık dönüşüm sürecini daha net kavramak için, Şekil 1, eserdeki kültürel sermayenin sembolik sermayeye dönüşümünün analitik çerçevesini göstermektedir. Bu şema, Bourdieu'nün kuramsal kavramlarının (alan, habitus, sermaye) eserin görsel unsurlarıyla (rahle, buhurdan, şamdan, halı) nasıl etkileşim içinde olduğunu ve bu etkileşimin nasıl stratejik sonuçlara (sanatsal meşruiyet, kültürel kimlik, sembolik sermaye) ulaştığını sistematik bir biçimde ortaya koymaktadır. Bu nesneler, kültürel kodlamalarıyla kültürel sermayenin sembole dönüşümünü mümkün kılar ve sanatçının kültürel alandaki meşruiyetini güvence altına alır.



Şekil 1. "Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız" Eserinde Kültürel Sermayenin Sembolik Sermayeye Dönüşüm Çerçevesi.

Kaynak: Yazarın kendi çalışmasından üretilmiştir.

3. Kadın Figürleri: İkili Temsil ve Habi

Osman Hamdi Bey, iki farklı kültürel dünyanın kesişim noktasında yer almıştır. Bir yandan, Osmanlı seçkin bir ailede yaşadığı deneyimlerle mimari unsurlar, ritüel nesneler ve Osmanlı kültürel mirasıyla doğrudan etkileşim halinde olmuştur. Bu yakınlık, yalnızca teorik bir bilgi düzeyinde değil, imparatorluğun kültürel ve dini mekânlarıyla doğrudan temas yoluyla şekillenmiştir. Öte yandan, Paris'te Jean-Léon Gérôme'un yanında eğitim alarak Batı akademik görsel dilini –perspektif, teatral aydınlatma ve klasik kompozisyon derinlemesine içselleştirmiştir. "Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız" adlı eserin, hocası Jean-Léon Gérôme'dan ilham aldığı düşünülmektedir (Oskay, 2021:45).

Bu ikilik, kimlikte bir kopuş değil, iki kültürel sermayeye erişim anlamına gelmektedir; Osman Hamdi Bey, bu sermayeleri yenilikçi bir görsel sentezde bir araya getirebilmiştir. Batı'nın görsel dilini bilmektedir: Işığın derinlik yaratmak için kullanımı, bakışın yönlendirilmesi amacıyla perspektif inşası ve unsurların dengeli bir kompozisyon için düzenlenmesi. Ancak bu araçları, Doğu'ya özgü bir anlatının hizmetine sunmaktadır. Batılı oryantalistlerden farklı olarak, Doğu'yu yoksulluk ve gerilik içinde betimlemek yerine, ihtişam ve yüceliği ön plana çıkarmıştır (Geyik, 2021:347). Görsel bir düzen yaratarak ihtişamı, bir iddia olmaktan çıkarıp duyuşal bir deneyim haline getirmektedir.

Bourdieu'nün alan kuramından bakıldığında, Osman Hamdi Bey, birbirine zıt iki alanın –Osmanlı geleneği alanı ile modern Avrupa sanat alanı– mantığını kullanarak stratejik birlikte yaşama biçimini oluşturmuştur. Bu birlikte yaşama, zayıflık değil, her iki alanın kurallarını bilen ve bunları anlam ile meşruiyet üretimi lehine yeniden düzenleyebilen bir aktörlük becerisinin göstergesidir. Bu ikili strateji,

kadın temsillerinde belirginleşmekte; Osman Hamdi Bey, iki kültürel alanın beklentileri arasında hassas bir denge kurmaktadır.

Tanzimat reformlarından sonra, Osmanlı toplumunda kadının konumu üzerine tartışmalar genişlemiştir. Batı sanatından etkilenen Osmanlı ressamı, kadınların giyiminde, yaşam tarzında ve toplumsal varlıklarında meydana gelen değişimleri yansıtmışlardır (Erişti, 2015:60). Osman Hamdi Bey'in "Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız" adlı eseri, oryantalist resmin önde gelen bir örneğidir. Bu eser, Osmanlı döneminde kadın temsillerinin analizi ile bu temsillerin güç ve kültürel kimlikle ilişkisi için uygun bir pencere sunmaktadır. Eserde kadınlar, aktif özneler olarak değil, tefekkür ve ibadet halinde betimlenmiştir. Bu temsili tercih, yalnızca Osmanlı toplumunda kadının toplumsal rolüne dair soruları gündeme getirmekle kalmamakta, aynı zamanda Batı sanat değerleriyle etkileşim içinde şekillenmiş oryantalist bakışla karmaşık bir bağ kurmaktadır. Bu eğilim, Batı akademik resminin Osmanlı'ya girişiyle ortaya çıkmıştır. Kültürel seçkinler de giderek Batı sanat alanının değerlerini benimsemiştir (Shaw, 2011:58). Bu bağlamda, kadınların gelenek ve maneviyat sembolleri olarak temsili, Osmanlı ve Avrupa sanat alanlarının kültürel beklentilerine ikili bir yanıt niteliğindedir; sanatçının yerel kimliği koruma ile Batı estetik gereklilikleri arasında denge kurma çabasını ortaya koymaktadır.

Habitus kavramı açısından, Osman Hamdi Bey'in sanatsal tercihleri, iki farklı toplumsal-kültürel alanla Osmanlı sanat ve düşünce alanı ile Avrupa sanat alanı– dinamik etkileşiminin ürünüdür. "Habitus" kavramı, sanatçının kimliğinin oluşumu ve sürekliliğinde temel bir kuramsal dayanak olarak, bireysel eylem ve tercihlerin ancak toplumsal ve kültürel yapılar bağlamında anlaşılabilceğini göstermektedir. Demir Yılmaz gibi, habitus toplumsal koşullar ile bireysel özellikler arasında ikili bir bağ içinde şekillenmekte; yalnızca sanat eserlerinin üretim sürecini değil, algılanış ve yorumlanış biçimlerini de etkilemektedir. Böylece sanat eserleri, üreticilerinin toplumsal ve kültürel bağlamlarının bir yansıması olarak değerlendirilebilmektedir (Demir Yılmaz, 2021:681).

Bu çerçevede, Osman Hamdi Bey'in habitusu, her iki alanın değerleri, kuralları ve estetik zevklerinin içselleştirilmesinden oluşmaktadır. Bu habitus, ona eserlerinde Doğu ve Batı unsurları arasında hassas bir denge kurma olanağı vermiş; Osmanlı kültürel gelenekleriyle bağını korurken, Avrupa sanat alanının estetik gerekliliklerine de yanıt verebilmiştir.

Bu eserde kadınlar, kutsal bir mekânda ibadetle meşguldür. Bununla birlikte, kıyafetleri böyle mekânlardaki geleneksel hicap beklentilerine tam olarak uymamaktadır (Geyik, 2021:341). Bu çelişki, sanatçının manevi bakış ile Batılı izleyici için görsel cazibe arasında denge kurma çabasını ortaya koymaktadır. Osman Hamdi Bey'in kadın temsillerindeki yaklaşımı yenilikçi görünse de, bu temsiller Osmanlı devletinin tanımladığı dini kurallara ve meşruiyet çerçeveleri içinde gerçekleşmiştir (Antmen, 2013:39).

Burada, iki farklı toplumsal alanla etkileşiminin ürünü olan Osman Hamdi Bey'in habitusu, sanatsal tercihlerinde açıkça yansımaktadır. Osmanlı kültürü ile Batı etkileri arasında konumlanan sanatçı, oryantalist unsurları kullanarak yalnızca Osmanlı kültürel kimliğini temsil etmekle yetinmemiş, aynı zamanda Batılı izleyicilerin beklentileriyle uyumlu bir Doğu imgesi sunmuştur. Bu eser, sanatçının kadın temsilleri ve özel görsel unsurlar aracılığıyla sanat alanında konumunu pekiştirme çabasını göstermektedir. Örneğin, eserin odak noktasında yer alan iki kadın, özenle seçilmiş kıyafetlerle betimlenmiştir: Biri yeşil ve beyaz tonlardan oluşan sade bir elbise giyerken, diğeri oryantalist üslubun özelliklerini taşıyan parlak sarı bir elbise içindedir (Geyik, 2021:341).

Kıyafetlerdeki bu ayırım, yalnızca sadelik ile ihtişam arasındaki farkı değil, Doğu kadınının maneviyat ile görsel cazibe arasında birleşimini de ifade etmektedir. Daha sade giyimli kadın, mistisizm ve saflık sembolü gibi görünürken, parlak elbiseli kadın eserin görsel çekiciliğini artırmaktadır. Osman Hamdi Bey, kadınları meditasyon ve ibadet halinde göstermiş olsa da, bu temsil salt manevi değildir. Bu görsel detaylar, Doğu kadınının maneviyat ile görsel cazibe arasında konumlandırılan oryantalist bakışla ilişkilendirilerek analiz edilebilir (Geyik, 2021:341). Bu tercih, sanatçının oryantalist unsurları Batı

sanatının kabul görmüş görsel diliyle uyumlu kılma ve Osmanlı kültürel kimliğini koruma çabasının bir yansımasıdır.

Osman Hamdi Bey'in resmini, sembolik sermaye kazanma aracı olarak değerlendirmek mümkündür. Sanat alanında temel güç kaynağı olan sembolik sermaye, toplumsal ve kültürel alan beklentileri çerçevesindeki temsiller yoluyla elde edilir. Sembolik sermaye, bu sermayeye sahip olanların, daha azına sahip olanlara karşı meşru kullanım hakkını kendilerine mal etmeleri nedeniyle güç kaynağıdır (Naghibzadeh ve Ostovar, 2012:285). Bu eserde Osman Hamdi Bey, kadınları kutsal bir mekânda betimleyerek ve oryantalist resmin özelliklerinden olan parlak, zengin renk paletini kullanarak sanat alanındaki konumunu pekiştirmiştir. Bu renk paleti, kadın kıyafetlerinin yanı sıra yerdeki sarı hasır (geometrik desenli), halı ve mihrap mimarisinde de belirgindir (Geyik, 2021:341).

Bu seçimler, Osman Hamdi Bey'in kültürel ve toplumsal sermayesinden ustalıkla yararlandığını göstermektedir. Amacı, hem Osmanlı hem de Batılı izleyiciler için çekici bir Doğu imgesi sunmaktır. Sanatçıların kültürel ve sembolik sermayesi, sosyalleşme süreçleri ve sanat alanıyla etkileşim yoluyla şekillenir. Kültürel sermaye, sembolik sermayenin bir alt kategorisi olarak eğitim ve yetiştirme süreçlerinde kazanılır ve bireylere kültürel mal ve faaliyetlere erişim imkânı sağlar (Bourdieu, 2017:193). Osman Hamdi Bey, Batı'da eğitim almış bir sanatçı olarak kültürel sermayesinden; Osmanlı seçkinlerinden biri olarak da toplumsal sermayesinden yararlanarak, iki farklı kültürel söylemi birleştiren bir eser üretmiştir.

Sonuç olarak, Türbe Ziyaretinde İki Genç Kız adlı resim, Osman Hamdi Bey'in kültürlerarası habitusu ile Osmanlı alanları arasındaki karmaşık etkileşimin bir örneğidir. İbadet halindeki kadınların temsili – maneviyat ile görsel cazibe arasında salınan kıyafetleriyle– onun ikili habitusunu açığa vurmaktadır. Bu yaklaşım, iç alanda meşruiyetini korurken, sembolik sermayenin yeniden üretimine ve Osmanlı ihtişamının anlatısına katkı sağlamaktadır. Böylece, Osman Hamdi Bey'in eserlerindeki kadın temsilleri, yalnızca estetik bir imge olmanın ötesinde, Osmanlı sanat alanında meşruiyet ve kültürel sermaye kazanma yolundaki sembolik stratejilerin bir yansımasıdır.

Sonuç

Bu çalışma, Osman Hamdi Bey'in "İki Genç Kızın Türbe Ziyareti (1908)" adlı tablosunda Osmanlı İmparatorluğu'nun sembolik iktidarının temsil mekanizmalarını, Pierre Bourdieu'nün kuramsal çerçevesiyle analiz etmeyi amaçlamıştır. Araştırmanın üç temel sorusu şunlardır: Türbe mekânı ve ritüel nesneler sembolik sermayeye nasıl dönüştürülmektedir? Kadınların temsili, sanatçının kültürlerarası habitusunu nasıl ortaya koymaktadır? Ve Osman Hamdi Bey, Doğu geleneği ile Batı'nın görsel dilini sentezleyerek sanat alanındaki konumunu nasıl sağlamlaştırmaktadır?

Görsel analiz, Yeşil Türbe ile buhurdanlık, şamdan, rahle ve halı gibi ritüel nesnelerin kültürel sermaye taşıyıcıları olarak işlev gördüğünü göstermiştir. Bu nesneler, müzeyi andıran bir düzenleme içinde sembolik sermayeye dönüştürülmektedir. Mimari simetri, yönlendirici ışıklandırma ve rahle gibi biçimlerin şekilsel tekrarı, doğrudan güçlü figürlerin varlığı olmaksızın siyasi-dini meşruiyeti yeniden üretmektedir. Bu süreç, tahakkümü kutsallık aracılığıyla doğallaştırarak kültürel sermayenin sembolik sermayeye dönüşümünün bir örneğini teşkil etmektedir.

İbadet halindeki kadın figürleri, sadelik (soldaki kadın: yeşil-beyaz) ve ihtişam (sağdaki kadın: sarı) arasında bir giyim tarzına sahiptir. Bu ikilik, Osman Hamdi Bey'in kültürlerarası habitusunu açığa çıkarmaktadır. Onun habitusu, Paris'teki akademik eğitimi (Gérôme'un yanında) ve Osmanlı seçkinleriyle olan aidiyetinin bir sonucudur. Bu habitus, kadınların temsili hem geleneksel maneviyatın korunmasına hem de Batılı izleyicinin beklediği görsel çekiciliğin sağlanmasına aynı anda olanak tanımaktadır.

Osman Hamdi Bey, perspektif, teatral ışıklandırma ve klasik Batılı kompozisyon tekniklerini kullanarak, türbe, ritüel nesneler ve İslam mimarisi gibi Doğulu içeriği akademik bir formatta sunmuştur. Bu sentez, onun ikili kültürel sermayesini sembolik sermayeye dönüştürmektedir. Osman

Hamdi Bey, İmparatorluk Müzesi'nin kurucusu olması ve Osmanlı seçkinleri içindeki konumuyla, kurumsal ve sosyal sermayesini de sanat alanındaki yerini sağlamlaştırmak için kullanmıştır.

Bu çalışmanın yeniliği, Bourdieu'nün üçlü çerçevesinin (alan, habitus ve sermaye) sistematik bir şekilde uygulanmasında yatmaktadır. Bu çerçeve, alanyazındaki yaygın betimleyici yaklaşımların aksine, Osmanlı kimliğinin yeniden üretimi ve sanatçının konumunun sağlamlaştırılması mekanizmalarının eşzamanlı işleyişini ortaya koymaktadır.

Çalışmanın sınırlılıkları, tek bir esere odaklanması, Osman Hamdi Bey'in diğer eserleriyle karşılaştırmalı bir analiz yapılmaması ve Batılı Oryantalist sanatçılarla karşılaştırmalı bir incelemenin gerçekleştirilmemiş olmasıdır. Bu hususlar gelecekteki araştırmalarda ele alınabilir.

Sonuç olarak, "İki Genç Kızın Türbe Ziyareti" tablosu, Osmanlı kültürel alanında stratejik bir eylemdir. Osman Hamdi Bey, kültürel sermayesini seferber ederek, imparatorluğun ihtişamını sembolik bir iktidar olarak yeniden yaratmakta ve kendi konumunu pekiştirmektedir.

Kaynakça

- Antmen, A. (2013). Hanımlara Mahsus Beylere Vazife: Sanat Tarihi ve Cinsiyetli Beden. Ahu Antmen (Der.), *Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet* içinde (s. 33-54). İstanbul: Sel.
- Arseven, C. E. (1975). Rahle, Sanat Ansiklopedisi, Cilt 4, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1636-1637.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgement of taste* (R. Nice, Çev.). Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (1985). The social space and the genesis of groups. *Social Science Information/ sur les sciences sociales*, 24(2), 195-220.
- Bourdieu, P. (1990). *In other words: Essays toward a reflexive sociology*. Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (1998). *Practical reason: On the theory of action* (R. Johnson, Çev.). Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (2017). *Pierre Bourdieu e a produção social da cultura, do conhecimento e da informação* (R. M. Marteleto ve R. M. Pimenta, Orgs.). Rio de Janeiro: Garamond.
- Bozkurt, N. (1997). Halı, TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt 15, 251-262.
- Cezar, M. (1995). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi II*. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları.
- Demir Yılmaz, E. N. ve Çakmakoglu Kuru, A. (2021). An evaluation on habitus in visual arts education. *Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 50(2), 677-697. <https://doi.org/10.14812/cuefd.947600>
- Erişti, Ö. C. (2015). Geç Dönem Osmanlı Resim Sanatında Kadın İmgesinin Temsili. *Moment Dergi*, 2(2), 59-79. <https://doi.org/10.17572/moment.409662>
- Geyik, G. ve Duran, A. (2021). Ethnographic artifacts in the painting titled "Two Young Girls Visiting a Shrine (II)" by Osman Hamdi Bey. *Atatürk University Faculty of Letters Journal*, (66), 335-357.
- İrteş, S., Baysal, A. F. ve Sayın, A. Z. (2023). 15. yüzyıl Osmanlı kalemîşi tezyinatında kullanılan rûmî motifler üzerine bir değerlendirme. *Art-Sanat*, (19), 311-336.
- Naghizadeh, A., & Ostovar, M. (2012). Bourdieu and symbolic power. *Politics Quarterly: Journal of Faculty of Law and Political Science*, 42(2), 279-294. <https://sid.ir/paper/110074/en>
- Oskay, N. (2021). Osman Hamdi Bey'in tablolarında tekstil yaklaşımlar ve dönemin kadın giyim formlarının yansımaları. *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 37-54.
- Örnek, D. (2010). Türk El Sanatlarından Rahle, *Vakıflar Dergisi*, (32), 173-180.

- Özmimar, Z. B. (2019). 19. yüzyılda oryantalist ressamların eserlerinde çini sanatı (Yüksek lisans tezi). Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Shaw, W. M. K. (2011). *Ottoman Painting: Reflections of Western art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*. I. B. Tauris.
- Yalçın, Ç. ve Özdoğlar, E. (2023). Osmanlı resim sanatında Osman Hamdi Bey, figür ve mekân üzerine bir araştırma. *Tarih ve Gelecek Dergisi*, 9(1), 185-194. <https://doi.org/10.21551/jhf.1272116>



MENTOR

AKADEMİK SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ACADEMIC ART & DESIGN JOURNAL
e-ISSN: 3062 – 3022, <https://mentorakademik.com>
Mentor, Cilt:1, Sayı:3, 217-239, 2025
DOI: 10.64293/mentor.v1i3.33



ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

SALISBURY KATEDRALI'NIN TARİHSEL SÜREÇTEKİ DEĞİŞİMLERİ VE RESTORASYONU ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Teoman Barış GÜL¹, Hatice Şebnem BAŞARAN²

Öz

Bu çalışma, İngiltere'nin Wiltshire bölgesinde yer alan Salisbury Katedrali'nin tarihsel süreçteki mimari değişimleri ve restorasyon müdahalelerini ele almaktadır. 13. yüzyılda inşa edilen katedral, Erken İngiliz Gotik üslubunun önemli bir örneği olarak kabul edilmektedir. Araştırma, örnek olay (case study) yaklaşımına dayalı nitel bir yöntemle yürütülmüş; literatür taraması, tarihsel belge incelemesi, görsel analiz ve fotoğraf çözümlemesi yöntemleri bir arada kullanılmıştır. Katedralin inşa süreci, mekânsal organizasyonu, süsleme programı ve yüzyıllar boyunca geçirdiği değişimler değerlendirilmiştir. Bulgular, yapının Gotik mimarinin karakteristik unsurlarını korumakla birlikte farklı dönemlerdeki sadeleştirme, onarım ve yeniden inşa müdahaleleriyle çok katmanlı bir kimlik kazandığını göstermektedir. Özellikle 18. yüzyılda James Wyatt'ın sadeleştirme müdahaleleri ile 19. yüzyılda Sir George Gilbert Scott'ın Neo-Gotik restorasyonları arasındaki farklar, koruma ile yeniden yapım arasındaki hassas dengeyi ortaya koymaktadır. Ayrıca Ken Follett'ın *Bir Katedralin Öyküsü* romanı, dizi uyarlaması ve video oyunu aracılığıyla katedralin kültürel bellekteki temsilleri de incelenmiştir. Sonuç olarak Salisbury Katedrali, yalnızca Gotik üslubun özgün bir yapısı değil, aynı zamanda kültürel, sanatsal ve toplumsal hafızanın çok yönlü bir yansıması olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar kelimeler: Salisbury, Salisbury Katedrali, Erken İngiliz Gotik, Ken Follett, Bir Katedralin Öyküsü.

AN EVALUATION ON THE HISTORICAL CHANGES AND RESTORATION OF SALISBURY CATHEDRAL

Abstract

This study examines the historical transformations and restoration processes of Salisbury Cathedral, located in Wiltshire, England. Constructed in the early 13th century, the cathedral is recognized as a significant example of Early English Gothic architecture. The research was conducted through a qualitative method based on a case study approach, combining literature review, historical document analysis, visual interpretation, and photographic examination. The study investigates the cathedral's construction phases, spatial organization, decorative program, and the architectural changes it has undergone over the centuries. The findings reveal that while the cathedral has preserved the core features of Gothic architecture, successive simplifications, repairs, and reconstructions have given it a multilayered identity. Particularly the contrast between James Wyatt's 18th-century simplifications and Sir George Gilbert Scott's 19th-century Neo-Gothic restorations highlights the delicate balance between preservation and reconstruction. Furthermore, the cultural representations of the cathedral in cultural memory are explored through Ken Follett's novel *The Pillars of the Earth*, its television adaptation, and video game version. In conclusion, Salisbury Cathedral is evaluated not only as a unique structure of the Gothic style, but also as a multifaceted reflection of cultural, artistic and collective memory.

Keywords: Salisbury, Salisbury Cathedral, Early English Gothic, Ken Follett, The Pillars of the Earth.

¹ Yüksek Lisans Öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Fakültesi, İç Mimarlık Anabilim Dalı, teomanbarisgul@gmail.com, ORCID: 0009-0008-3595-3932.

² Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Atlas Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü, hatice.basaran@atlas.edu.tr, ORCID: 0009-0000-8277-8956.

Giriş

Hristiyanlık, kökenini Nasıralı İsa'nın hayatı, öğretileri ve vaazlarından alan, tek tanrılı İbrahimi bir din olarak bilinmektedir (Keating, 1908). Asya, Avrupa ve Afrika medeniyetlerinin kesişiminde bulunan eski Filistin'de yaşamış ve orada vefat etmiş Yahudi kökenli İsa'nın öğretisi etrafında şekillenmiştir. Kilise oluşumunun ilk dönemlerinde her Hristiyan, İsa'nın mesajını duyuran bir elçi ve onun doğruluğuna tanıklık eden bir şahit sayılmaktadır. Bu öncü topluluğun tanıklıkları sayesinde, kısa bir süre içinde İsa'ya duyulan inanç Filistin'den başlayarak Asya, Afrika ve Avrupa'nın Akdeniz kıyılarına, oradan da bu kıtaların iç kesimlerine kadar ulaşarak yayılmaya başlamıştır (Troll, 1998). Yahudi kökenli bir aileye mensup olan, asıl adı Tarsuslu Saul olan Paulus (Aziz Pavlus), Roma İmparatorluğu topraklarında dünyaya gelmiş ve Hristiyanlığın yayılmasında kayda değer bir rol üstlenmiştir (Yıldız, 2012:300). Dünya üzerinde geniş bir topluluğa sahip olan Hristiyanlık, kökenini I. yüzyılda Roma İmparatorluğu'nun hâkimiyet alanı içinde göstermiştir. Zamanla, imparatorluğun pagan temelli geleneksel inançlarının yerini alarak bu büyük siyasi gücün resmî dini konumuna yükselmiştir (Çeken, 2020:261).

Batı'da gelişen felsefe geleneği yani Orta Çağ Hristiyan felsefesi ve buna bağlı olarak ortaya çıkan Skolastik düşünce, Hristiyanlıkta öne çıkmaktadır. Skolastik sözcüğü, Latince “schola” (okul) kelimesinden türemiştir ve bu nedenle “okul felsefesi” olarak da anılmaktadır. Skolastik felsefe, manastır ve katedral okullarında din adamı yetiştirmeye yönelik, sistemleştirilmiş bir teolojik düşünce olarak ortaya çıkmıştır. Baştan sona kuramsal bir çerçevede örgütlenmiş, manastır kurumları ve üniversitelerin etkisiyle disiplinli ve teknik bir düşünme tarzı hâline gelmiştir (Cevizci, 2000:855). Bu dönemde özgür düşünce ile bilim ve felsefe alanındaki ilerlemeler zayıflasa da din temelli çalışmalar kesintiye uğramadan devam etmiştir (Gülcan, 2019:2228). Böylece Hristiyan ibadetinin yapıldığı kiliseler, tarihsel süreç boyunca farklı mimari üslupların etkisi altında şekillenmiştir (Gül ve Ergin, 2025:448).

Diğer taraftan Orta Çağ'da sanatçılar, gördükleri ve hissettikleri dünyayı eserlerine yansıtırken, sanat aracılığıyla da dini mesajları insanlara ulaştırmaya çalışmıştır. Orta Çağ'daki sanat anlayışının büyük bir kısmını Gotik sanat ve mimari temsil etmektedir. 12. yüzyıl başlarında Fransa'da doğan bu üslup, kısa sürede Avrupa'ya yayılmış ve Paris yakınındaki Saint Denis Manastırı ise ilk örneklerden biri olmuştur. Bu mimaride kilise tavanlarını örtmek için çapraz kemerler kullanılmış, ayrıca Tanrı'nın kutsallığını simgeleyen ışık, iç mekân düzenlemelerinde özellikle vurgulanmıştır (Gülcan, 2019:2231). Gotik mimari üslubu ile inşa edilen kilise ve katedrallerin temel amacı, Tanrı'yı yüceltmek, Hristiyan inancını içten bir biçimde topluma iletmek ve Tanrı'ya doğru yükselişi simgesel olarak ifade etmektir (Gozzoli, 1982). Böylece Gotik sanatın güçlü biçimde yansıdığı yapılar olarak katedraller karşımıza çıkmaktadır. Gombrich, Gotik mimarinin bu etkileyici yapılarını, uzaktan bakıldığında adeta cennetin güzelliğini insanlara ilan ediyormuş izlenimi verdiğini ifade etmektedir (2007:189).

Salisbury Katedrali'nin kültürel anlamdaki yeri, katedralin yalnızca mimari bir anıt olmanın ötesinde, Avrupa'daki Gotik üslubun din, sanat ve toplum kesişimindeki sürekliliğini temsil etmesi bakımından da dikkat çekmektedir. Katedral, çoğunlukla “tek dönemli” bir yapı, yani 13. yüzyılda tamamlanmış bir katedral olarak kabul edilmektedir (Tatton-Brown, Lepine ve Saul, 2013:51). Salisbury Katedrali gibi tarihsel yapıların korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması açısından restorasyon kavramı, mimarlık ve kültürel miras alanlarında temel bir yaklaşım olarak kabul edilmektedir. Restorasyon, bozulma ve tahribatları giderirken yapının tarihsel ve estetik değerini görünür kılmayı, özgün malzeme ve belgelere saygı göstermeyi ve müdahaleyi bilimsel bir çerçevede yürütmeyi amaçlayan, uzmanlık gerektiren bir süreç olarak bilinmektedir (ICOMOS Türkiye, 1994:205; Tellioğlu ve Satıcı, 2023). 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında Camillo Boito, yapıları tarihsel belge olarak gören, farklı dönemlere ait katmanların korunmasını ve müdahalelerin tarihsel kanıtlara dayandırılmasını savunan daha temkinli bir koruma anlayışı geliştirmiştir (Boito ve Birignani, 2009; Mezzi, 2018:223-226). Ayrıca 1964 tarihli Venedik Tüzüğü, restorasyonun amacını tarihi anıtların sanatsal ve tarihsel değerlerini koruyup ortaya çıkarmak olarak tanımlamıştır. Bu süreçte özgün malzemeye saygı, tarihsel belgelerin rehberliği, farklı dönemlere ait katkıların korunması, yeni eklerin ayırt edilebilirliği ve müdahalenin bilimsel yöntemlerle

belgelenmesi gibi ilkeleri uluslararası düzeyde çerçevelemiştir (ICOMOS Türkiye, 1994). Bu tarihsel gelişim çizgisi, restorasyonun yalnızca teknik bir onarım değil, aynı zamanda bir değer seçimi ve kültürel yorum eylemi olduğunu göstermektedir. Çok katmanlı tarihsel bir yapı olan Salisbury Katedrali'nin farklı dönemlerde geçirdiği mimari değişimler, müdahaleler ve restorasyon süreçleri de bu kuramsal arka plan içinde değerlendirildiğinde, yapının korunması ile yeniden işlevlendirilmesi arasındaki dengenin zaman içinde nasıl yeniden tanımlandığını kapsamlı biçimde okumaya imkân sunmaktadır.

Bahsedilen bilgiler doğrultusunda, Salisbury Katedrali, İngiltere'de Gotik mimarinin önde gelen örneklerinden biri olarak mekânsal bağlamda ele alınmıştır. Çalışma, örnek olay yöntemiyle yapılmıştır. Literatür taraması, tarihsel araştırma, fotoğraf incelemesi ve görsel analiz yöntemleriyle katedralin iç mekâna ait özgün detayları, süsleme unsurları incelenmiş ve 13. yüzyıldan 21. yüzyıla kadar olan değişimleri analiz edilmiştir. Ayrıca dolaylı olarak ilham olması sebebiyle Ken Follett'ın 1989 tarihli *Bir Katedralin Öyküsü* adlı romanı, bu eserin 2010 yapımı dizi uyarlaması (*The Pillars of the Earth*) ve aynı isimli video oyunu değerlendirilerek katedralin sanatsal ve tarihsel bağlamdaki temsilleri araştırılmıştır. Yapılan çalışma, bu çok katmanlı mimari ve kültürel mirası detaylı bir yaklaşımla ele alarak Salisbury Katedrali'nin sanatsal ve tarihsel önemine disiplinler arası bir katkı sunmayı hedeflemektedir.

Yöntem

Salisbury Katedrali, 13. yüzyılın başlarında inşa edilmiş ve İngiltere'nin Wiltshire bölgesinde konumlanmıştır (Udal, 1971). Erken İngiliz Gotik dönemin mimari ve kültürel özelliklerini yansıtan önemli bir tarihi miras niteliği taşımaktadır. Araştırma evreni İngiltere'deki dini yapılar olmakla birlikte, örneklem yalnızca Salisbury Katedrali ile sınırlandırılmıştır. Bu seçim, yapının hem Anglikan geleneği açısından sembolik önemi hem de İngiliz Gotik mimarisi içindeki ayrıcalıklı konumuna dayandırılmıştır. Bu çalışma, söz konusu yapının iç mekân mimari detayları, sanatsal süslemeleri ve tarihsel süreçte geçirdiği değişimleri incelemek amacıyla yapılmıştır.

Araştırma, örnek olay (case study) yaklaşımına dayalı nitel bir yöntemle yürütülmüştür. Örnek olay yöntemi, gerçek yaşamda gerçekleşen doğal bir olguyu ele alan ve deneysel bir yaklaşım içeren bir inceleme türü sayılmaktadır. Olayın geçtiği bağlamla sınırlarının net biçimde ayrışmadığı durumlarda, çok sayıda kanıt kaynağından yararlanarak kapsamlı bir araştırma yürütülmektedir (Köklü, 2019). Yapılan çalışmada; literatür taraması, tarihsel belge incelemesi, görsel analiz ve fotoğraf çözümlemesi bir arada kullanılmıştır. Literatür taraması, belli bir konuya ilişkin yayımlanmış araştırmaların ve kuramsal çalışmaların düzenli biçimde incelenmesi ve değerlendirilmesi süreci olarak açıklanmaktadır (Afolabi, 1992; Bruce, 1994; Caspers, 1998; Cooper, 1989).

Çalışmanın ilk aşamasında, Salisbury Katedrali'ne ilişkin akademik makaleler, tarihsel belgeler ve mimarlık tarihi araştırmaları incelenmiş; yapının inşa süreci, mekân düzeni, süsleme programı ve Anglikan inancındaki rolünü ele alan önceki çalışmalar değerlendirilmiştir. Bu kapsamda katedral arşivlerinden elde edilen kayıtlar ve mevcut restorasyon raporları, yapının tarihî evrimine ilişkin özgün veriler sağlamıştır. Dış mekânda özellikle dini sahneleri betimleyen heykeller, iç mekânda ise ikonalar, vitray pencereler, duvar freskleri ve taş işçiliği ayrıntılı biçimde ele alınmıştır.

İkinci aşamada, katedrale ilişkin belgesel nitelikli saha çalışmaları ve görsel arşivler incelenmiştir. Katedral mekânlarını ayrıntılı biçimde belgeleyen fotoğraflar analiz edilerek yapı ve süsleme öğelerine dair kapsamlı bir görsel dokümantasyon hazırlanmıştır. Bu süreçte özellikle vitray pencerelerin tasarım ilkeleri, ışık kullanımı ve renk kompozisyonu sanatsal etki bakımından değerlendirilmiş; ikonaların işçiliğinde öne çıkan dini motifler ve fresklerdeki ayrıntılar, Hristiyan Anglikan geleneğinin sembolik diliyle birlikte dönemin sanat teknikleri açısından yorumlanmıştır.

Araştırmanın üçüncü aşamasında, edebî ve görsel temsiller çalışmaya dâhil edilmiştir. Ken Follett'ın *Bir Katedralin Öyküsü* (1989) romanı okunmuş, 2010 yapımı televizyon dizisinin tüm bölümleri izlenmiş ve aynı ismi taşıyan video oyunu incelenmiştir. Bu ek kaynaklar, katedralin tarihsel bağlamının edebî ve popüler kültürdeki yansımalarını anlamaya ve tarihsel okumalar yapmaya imkân sağlamıştır.

Bu çoklu yöntem, Salisbury Katedrali'nin mimari ayrıntılarını, sanatsal bağlamını ve özellikle restorasyon sürecini disiplinler arası bir bakışla ele almaya olanak tanımıştır. Önceki akademik çalışmaların bulgularını desteklerken, yapının kültürel miras içindeki özgün değerini ortaya koyan gözlemler de sunmuştur. Böylece çalışma hem katedralin mekânsal kimliğinin hem de sanatsal mirasının daha geniş bir perspektiften anlaşılmasına katkı sağlamaktadır.

Araştırma Alanı (Örnekleme)

Salisbury Katedrali, İngiltere Gotik mimarisinin örneklerinden biri olarak hem dış hem de iç mekân organizasyonu ile 13. yüzyıldan beri mimari idealleri açık biçimde yansıtan bir yapı olarak bilinmektedir. Zemin planı, İngiliz katedrallerine özgü şekilde uzunlamasına gelişen nef, geniş koridorlar, iki adet transept ve dikdörtgen ile biten bir doğu ucu ile tanımlanmaktadır (Tatton-Brown, Lepine ve Saul, 2013). Yapının inşasında kullanılan Chilmark taşı ve Purbeck mermeri, katedralin gerek dış cephede gerekse iç mekânda uyumlu bir malzeme dili oluşturmasını sağlamaktadır. Özellikle erken dönem Gotik üslubun temel karakteri olan dikey vurgu, ince kolon dizileri, büyük kemer açıklıkları ve kaburga tonozlar, mekânın belirgin bir yükselme hissi üretmesine yardımcı olmaktadır. Örneklem olarak seçilen katedralin taşıyıcı sisteminde, sonradan eklenen yüksek ve sivri kule (spire) birleşiminin taşıyıcı sisteme bindirdiği yatay yükü karşılayabilmek amacıyla 14. yüzyılda iç mekâna dengeleyici kemerler (strainer arches) eklenmiştir. Böylelikle iç mekânda yer alan destek takviyeleri, Gotik mimarinin statik sorunlara verdiği yaratıcı tepkileri gözlemlemek açısından ve yapısal sorunlara çözüm üretme biçimini göstermesi açısından önemli bir mühendislik örneği teşkil etmektedir (Vasiliu, 2011). Katedralin mekânsal atmosferi, geniş açıklıklarla birleşen yüksek tavan kurgusu ve ritmik kolon dizilerinin oluşturduğu perspektif etkisi sayesinde dramatik bir hacimsel süreklilik üretmektedir.

İç mekânın karakteristik öğelerinden biri olan vitraylar, 13. yüzyıldan itibaren doğal ışığı hem teolojik hem estetik bir araca dönüştürmüştür. Katedralin erken döneminde gri tonlamalı vitray (grisaille) camların yaygın olduğu, daha sonra figürlü ve renkli vitrayların eklendiği görülmektedir (Wadsworth, 2021). Bu vitray programı, doğal ışığın mekâna yumuşak bir şekilde süzülmesini sağlayarak mekânın kutsallık yönünü pekiştirmektedir. Nef boyunca uzanan yüksek pencereler ve yan koridorlara yerleştirilen daha küçük açıklıklar, gün ışığının katmanlı biçimde dağılmasına olanak tanımaktadır. Bu durum mekânın hem kullanılabilirliğini hem de sembolik anlamını destekleyen bir aydınlatma düzeni yaratmaktadır. Yapının iç mekânında korolar, yan şapeller ve geçiş alanlarının yerleşimine dayanan iç mekân kurgusu, ibadetin mekân içindeki yönlendirmesini güçlendirmekte; böylece lineer mekânsal düzen, ritüel pratiğin sıralı yapısını görünür kılmaktadır (Coleman ve Bowman, 2018).

Dış mekânda ise katedralin batı cephesi, Gotik dikey yönelimin ve sembolik temsiliyetin belirgin bir yüzeyi olarak değerlendirilmektedir. Dış cephedeki büyük pencereler, niş düzenlemeleri, heykel çalışmaları ve özellikle kule bütünleşmesi, yapının hem algısal görünürlüğünü hem de kentsel silüetteki hâkimiyetini güçlendirmiştir. Katedralin plan kurgusunun hac yolculuğu ve kutsal mekâna yönelim açısından anlamlı bir biçimde tasarlandığı, batıdan başlayan ilerleyişin doğudaki kutsal merkezle sonuçlandığı vurgulanmaktadır (Vasiliu, 2011). Bahsedilen bilgiler ve özellikler, çalışma kapsamında katedralin mimari ve mekânsal niteliklerinin, tarihsel süreçteki dönüşümlerin anlaşılması için uygun bir örneklem oluşturduğunu göstermektedir.

Bulgular

Bu çalışmada gerçekleştirilen görsel analizler, kapsamlı literatür taraması ve tarihsel kaynak incelemeleri sonucunda, Salisbury Katedrali'nin hem iç hem de dış mekân mimarisine ilişkin önemli bulgular elde edilmiştir. İncelemeler, katedralin yalnızca Gotik mimarinin temel yapısal ve estetik öğelerini barındırmakla kalmadığını, aynı zamanda yüzyıllar boyunca geçirdiği farklı müdahaleler aracılığıyla çeşitli dönemlerin estetik anlayışlarını ve işlevsel gereksinimlerini yansıtan iç içe geçmiş bir mimari kimlik kazandığını ortaya koymaktadır.

1. Salisbury Katedrali

İngiltere'nin Wiltshire bölgesinde Salisbury şehrinde bulunan, Hristiyanların dini yapısı olan Salisbury Katedrali, 1220 yılında inşa edilmeye başlamış (Şahin, 2004) ve Gotik mimarinin önemli örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Görsel 1). Salisbury Katedrali Orta Çağ İngiltere'sindeki din kavramının artan etkisini sembolize etmekte ve Gotik mimarinin evriminde değişen ve dönüşen bir mimari miras olarak tanımlanmaktadır (Cannon, 2007; Smith, 2005; Tatton-Brown ve Crook, 2009; Tatton-Brown, Lepine ve Saul, 2013).



Görsel 1: *Salisbury Katedrali Ön Cephe Görünüm*

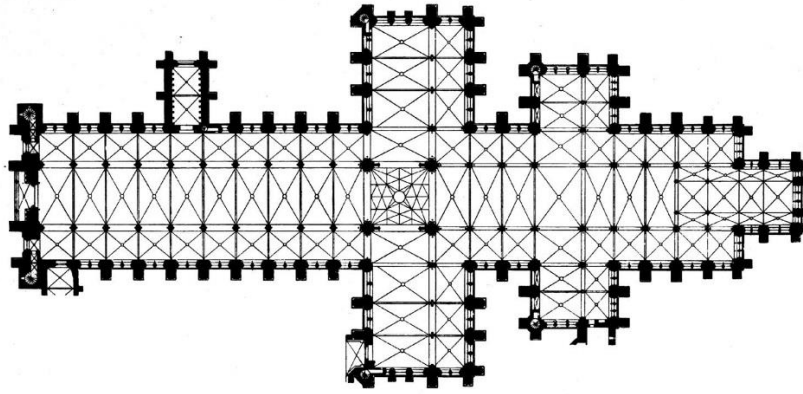
Kaynak: https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:Catedral_de_Salisbury,_Salisbury,_Inglaterra,_2014-08-12_DD_56.JPG, Erişim tarihi: 04.12.2024.

Katedral, sadece mimari açıdan bir örnek değil, aynı zamanda dönemin siyasi, dini ve toplumsal dinamiklerini yansıtan ve aktaran tarihsel bir belge niteliği taşımaktadır. Erken İngiliz Gotik stiline geçiş sürecini temsil eden (Draper, 2006) bu yapının inşasına mekânsal ve coğrafi kısıtlamalara maruz kalarak Piskopos Richard Poore öncülüğünde Old Sarum'un yerine başka bir konumda yeni bir dini merkez öngörüsüyle 1220 yılında başlanmış ve yaklaşık 38 yıl gibi kısa bir sürede genel hatlarıyla tamamlanmıştır (Smith, 2005; The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2025; Wadsworth, 2021). Yapım süreci dönemin imkanlarına ve şartlarına göre oldukça hızlı bir şekilde yapılmış olduğunu göstermektedir. Ana gövdesi 1258 yılında bitirilmiştir. Katedralin inşasında yaklaşık 70 bin ton taş, çatısında ise üç bin tondan fazla kereste kullanılmıştır (BBC, t.y.). Çatı ve kule yapısında ahşap iskelet üzerine kurşun kaplama uygulanmıştır (Tatton-Brown, Lepine ve Saul, 2013:52, 57). Malzeme tercihleri, katedralin uzun ömürlü olmasını sağlayan temel etmenlerden biri olarak değerlendirilebilir. Yapının önemli özelliklerinden biri olan ve 14. yüzyılda eklenen sivri uç kısımla birlikte 123 metrelik yükseklik, hala Birleşik Krallık'taki en yüksek kilise kulesi unvanını taşımaktadır (Coleman ve Bowman, 2018:4-5). Tüm bu özelliklerin yanı sıra Salisbury Katedrali, tarihte yüzyıllar boyunca kimliğini şekillendiren mimari değişiklikler, restorasyonlar, dini reformlar ve modern müdahaleler yaşamıştır. Salisbury Katedrali'nin yapım süreci, Orta Çağ Avrupa'sının dini merkezlerinin ve politik güçlerinin mimari yoluyla nasıl bir etki alanı oluşturduğunu anlamak açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir (Carl, 2011).

Katedralin konumu ve ayrıca tasarımı, sadece estetik kaygılarla değil, aynı zamanda toplumsal olarak dini ve sosyal kontrolü sağlamayı amaçlayan stratejik bir yaklaşımın sonucu olarak değerlendirilmektedir (Frost, 2009). Özellikle katedralin şehir merkezinden uzak, geniş bir alana inşa edilmesi hem inanç bağlamında hem de politik anlamda bir mesaj taşımaktaydı (Wilson, 1980). Bu

durum, katedralin aynı zamanda politik bir simge olarak konumlandığını göstermekte; inanç toplumlarındaki dini liderlerin güçlerini pekiştirme ve halkı doğrudan etkileme çabası olarak yorumlanmaktadır.

Mimari açıdan bakıldığında Salisbury Katedrali, Gotik mimarinin bazı temel unsurlarını barındırmakta ve İngiliz mimarisine özgü çeşitli detaylarla farklılaşmaktadır (Podroužková ve Němečková, 2009; Wilson, 1980). Yapının iç mekân yüksekliği, taşıyıcı ince sütunları ve vitray pencereleri, dini bir atmosfer ortaya çıkarmayı hedeflemiştir. Ayrıca katedralin merkezi kule yapısı, yüksekliğiyle birlikte güç ve otorite sembolü olarak tasarlandığı düşünülmektedir (Tatton-Brown ve Crook, 2009). Salisbury Katedrali'nin inşasında kullanılan, yerel olarak çıkarılan Chilmark kireç taşının ve taş işçiliği teknikleri, Gotik mimarinin ilerlemesi ve farklı bölgesel etkilerle beraber harmanlandığını göstermesi açısından önemli sayılmaktadır (History Hit, 2022). Katedralin simetrik plan düzeni (Görsel 2) ve yeşil alanlarla çevresi, Gotik üslubun maneviyatla ve sanatsal algıyı birleştirme vizyonunu yansıtarak mimari kimliğini güçlü bir şekilde vurgulamaktadır (History Hit, 2022; Wilson, 1980).



Görsel 2: *Salisbury Katedrali Planı*

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salisbury_cathedral_plan.jpg, Erişim tarihi: 04.12.2024.

16. yüzyılda yaşanan İngiliz Reformu, Salisbury Katedrali'nin tarihsel rolünde ve yapısında önemli değişikliklere yol açmıştır. Kral VIII. Henry'nin manastırları dağıtması sırasında, Aziz Osmund'un türbesi de dahil olmak üzere birçok hazine ve dini kalıntı kaldırılmıştır (The Salisbury Cathedral, t.y.). Bu reform dönemi, katedralin orta çağ iç mekân detaylarının çoğunu ortadan kaldırarak, Katolik süslemelerinden ziyade sadeliği öncelik hale getiren Protestan idealleriyle uyumlu hale getirilmiştir. Değişikliklere rağmen Salisbury Katedrali, özellikle yasal ve sosyal yönetimin bir sembolü olan Magna Carta ile olan ilişkisi sayesinde hac ve dini toplantılar için bir merkez olarak önemini korumaktadır.

2. Değişimlerin Süreci: Restorasyon

Salisbury Katedrali, Gotik mimarinin bir örneği olarak inşa edildiği 13. yüzyıldan 21.yüzyıla kadar önemli mimari ve tarihi dönüşümler geçirmiştir (Görsel 3). Katedralin restorasyon süreci hem yapının fiziksel dayanıklılığını artırmayı hem de estetik değerlerini korumayı amaçlamıştır (Megaprojects, 2020).



Görsel 3: *Salisbury Katedrali Genel Görünüm*

Kaynak: <https://regina-clarke7.medium.com/the-morning-i-climbed-up-to-the-spire-of-salisbury-cathedral-6c689a089d89>, Erişim tarihi: 04.12.2024.

13. yüzyılda, bilinen tarihi ile 1220 yılında inşasına başlanan bu yapı, 1258 yılında tamamlanmıştır. Katedral dönemin mimari özelliklerini yansıtmaktadır (Smarthistory, t.y.). İlk inşa edildiği dönemde düz bir arazide çevresindeki geniş açık alanlarla tasarlanan katedral, Gotik mimarinin yapısallığını ve işlevselliğini sergilemektedir. Katedralin yüksek tavanları ve ince yapısal elemanlarıyla tanımlanan iç mekân düzeni, erken Gotik dönemin açıklık ve oransal bütünlüğünü yansıtmaktadır (Tatton-Brown, Lepine ve Saul, 2013:89-90). İlk dönemlerde 13 farklı şapele ev sahipliği yapan yapı, sadece bir ibadet mekânı değil, aynı zamanda bir hac merkezi olarak da önem kazanmıştır (Coleman ve Bowman, 2018). Sonrasında Salisbury Katedrali'nin klosterine ve manastır yürüyüş yoluna (Görsel 4) ait yapıların inşa belgelerine göre 1263 tarihinden sonra başlanmış olması gerektiği aktarılmaktadır (Kemp ve Tatton-Brown, 2008).



Görsel 4: *Salisbury Katedrali Kloister Görünüm*

Kaynak: https://www.salisburycathedral.org.uk/wp-content/uploads/2021/11/Salisbury-Cathedral-8th-April2011-004_0-scaled.jpg, Erişim tarihi: 07.11.2024.

14. yüzyılda, Salisbury Katedrali'nin belirgin yapısal özelliklerinden biri olan kule ve sivri ucu (spire) inşa edilmiştir (Cocke ve Kidson, 1993; The Salisbury Cathedral, t.y.). 1300 ile 1329 yılları arasında tamamlanan Görsel 3'te görülen kule, 123 metre yüksekliğiyle İngiltere'nin en yüksek kule unvanını taşımaktadır (Smarthistory, t.y.). Bu dönemde, ustaların teknik becerilerini zorlayan bir mühendislik çalışması ile kule yapıya eklenmiştir (Cotta, 2008). Ancak, 1360 yılında meydana gelen şiddetli bir fırtına

kuleye ciddi hasar vermiştir (The Salisbury Cathedral, t.y.). Yapının dayanıklılığını artırmak için ahşap iskeleler ve destek yapıları kullanılarak kule onarılmıştır (Tatton-Brown, Lepine ve Saul, 2013:59). Yine aynı dönemde, iç mekânda koro alanı tekrar düzenlenmiş, ilahiler ve ayinler için geniş alanlar sağlanmıştır (Tatton-Brown, Lepine ve Saul, 2013:73-74). Dolayısıyla bu durum, işlevselliğin artırılmasına yönelik çalışmalar yapıldığını göstermektedir.

15. yüzyıla gelindiğinde ise katedralde, dönemin sosyal ve dini ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla değişiklikler yapılmıştır. Piskopos Beauchamp ve Lord Hungerford adına iki yeni şapel inşa edilmiştir. 1445 yılında manastırın doğu kanadına kütüphane ile ders odası eklenmiştir (The Salisbury Cathedral, t.y.). Kütüphane, özellikle el yazması eserlerin muhafaza edildiği ve çalışmalarının merkezi hâline geldiğini önemli bir bölüm olmuştur (Tatton-Brown, Lepine ve Saul, 2013:90). Dini törenlerin yoğunluğu ve toplumsal talepler bu şapellerin işlevselliğini artırmıştır.



Görsel 5: *Salisbury Katedrali, Aziz Osmund'un Mezarı*

Kaynak: <https://artofthemiddleages.com/s/main/item/3796>, Erişim tarihi: 13.11.2024.

16. yüzyıl ise İngiltere genelinde olduğu gibi Salisbury Katedrali için de büyük değişimlerin yaşandığı bir dönem olmuştur (Wadsworth, 2021). İngiliz Reformu, dini ritüellerin ve katedralin işleyişinin yeniden tanımlanmasına yol açmıştır. Aziz Osmund'un türbesi (Görsel 5) ve hazinesi gibi kutsal unsurlar bu dönemde kaldırılmış, Latince dualar yerini İngilizce dualara bırakmıştır (The Salisbury Cathedral, t.y.). Bu değişiklikler katedralin bazı açılardan sadeleşmesine neden olmuş, şapellerde düzenlenen dualar büyük ölçüde azaltılmıştır. Reform süreci sırasında dini hazinelerin ve süslemelerin çoğu yok edilmiştir. Bunun sonucunda katedral hem mimari hem de dini açıdan daha minimalist bir görünüme dönüşürülmüştür.



Görsel 6: *Salisbury Katedrali Çan Kule İç Görünüm*

Kaynak: <https://www.lifeofanarchitect.com/wp-content/uploads/2014/03/Salisbury-Cathedral-bell-tower-01.jpg>, Erişim tarihi: 13.11.2024.

17. yüzyılda yaşanan İngiliz İç Savaşı sırasında Salisbury Katedrali askeri müdahalelere maruz kalmıştır. Bu dönemde çan kulesi tahrip edilmiş ve manastırın bir kısmı hasar görmüştür (The Salisbury Cathedral, t.y.). Bu zararların yanı sıra Sir Christopher Wren'in önerileri doğrultusunda kule demir bantlarla güçlendirilmiş (Görsel 6), yapının uzun vadeli dayanıklılığı sağlanmıştır (Cotta, 2008; Reeves, Simpson ve Spencer, 1992). Savaşın yıkıcı etkilerine rağmen, katedralin ana yapısı büyük ölçüde korunmuştur. Bu durum, sonraki dönem restorasyonları için bir temel oluşturmuştur.

18. yüzyıl döneminde mimar James Wyatt tarafından katedralde kapsamlı sadeleştirme çalışmaları yapılmıştır (Megaprojects, 2020). Katedrale sonradan eklenen Beauchamp ve Hungerford şapelleri kaldırılmış, yapıya ait Gotik detayların bazıları daha fazla ışık ve açık alan yaratma amacıyla çıkarılmıştır (The Salisbury Cathedral, t.y.). Yine aynı dönemde yapının çevresindeki mezarlık alanı kurutulmuş ve bugün "The Close" adı verilen geniş bir çimenlik alana dönüştürülmüştür. Görsel 7'de sol tarafta görülen yapıdan ayrı çan kulesi, 1789-1792 yılları arasında katedralin restorasyonu sırasında James Wyatt tarafından yıkılmıştır (Aspin, 2011; Megaprojects, 2020). Wyatt'ın bu dönemdeki müdahaleleri katedralin özgün Gotik kimliğine zarar verdiği gerekçesiyle sıkça eleştirilmiştir. Dönemin sonuna doğru, 1792 yılı Eylül ayında Kral III.George ve Kraliçe Charlotte'nin katılımlarıyla katedral yeniden açılmıştır (The Salisbury Cathedral, t.y.).



Görsel 7: *Wenceslas Hollar Salisbury Katedrali Gravürü (1671)*

Kaynak: <https://salisburymuseum.org.uk/collections/west-view-of-salisbury-cathedral/>, Erişim tarihi: 21.11.2024.

19. yüzyılda Viktorya dönemiyle birlikte Gotik mimari yeniden canlandırılmaya çalışılmıştır (Cobb, 1980). Sir George Gilbert Scott liderliğinde, Salisbury Katedrali'nde kapsamlı restorasyon çalışmaları yapılmıştır (Hoare, t.y.). Yapının Görsel 8'de görülen batı cephesine James Frank Redfern tarafından 60 yeni heykel eklenmiştir (Stamp ve Scott, 1976). Benzer şekilde taş işçiliği yenilenmiş ve iç mekân eski orta çağ düzenine uygun şekilde restore edilmiştir. Yapılan bu değişimler, Gotik üslubun daha sonraki dönemlerde tekrardan ön plana çıkan Neo-Gotik üslubunu yansıtmaktadır. Ayrıca bu dönemde katedrale yeni bir org eklenmiş ve bazı estetik düzenlemeler yapılmıştır (Hoare, t.y.). Scott'ın restorasyon çalışmaları, katedralin tarihi kimliğini yeniden vurgulamış ve yapının sanatsal değerini artırmıştır. Ana katedral, ilk kez 1849 yılında ziyaretçilere düzenli olarak açılmıştır (The Salisbury Cathedral, t.y.).



Görsel 8: *Salisbury Katedrali Dış Cephe Heykelleri*

Kaynak: <https://www.youtube.com/watch?v=TW7AjrFxaUs>, Erişim tarihi: 31.10.2024.

20. yüzyılda modern koruma tekniklerinin uygulanmasıyla katedralin çatısı yenilenmiş, 1950-1960 yılları arasında dış cephedeki taş işçiliği restore edilmiştir (Cotta, 2008). Viktorya döneminden kalan bazı eklemeler kaldırılarak iç mekân daha sade bir hale getirilmiştir.

21.yüzyıla gelindiğinde (Görsel 9), 2008 yılında Salisbury Katedrali'nde yüzyıllık eski vaftiz kurnası (font) kaldırılmış ve yerine William adlı sanatçının tasarladığı yeni haç biçimli (cruciform) vaftiz kurnası yerleştirilmiştir (Megaprojects, 2020).



Görsel 9: *Salisbury Katedrali İç Mekân Görünüm ve Vaftiz Kurnası*

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Salisbury_Cathedral_Nave,_Wiltshire,UK-_Diliff.jpg, Erişim tarihi: 04.12.2024.

13. yüzyıldan 21. yüzyıla kadar yapılan restorasyon çalışmaları ve detayları aşağıdaki tabloda verilmektedir. Blum (2010), Cambridge (1995), Cordingley (1955), Frew (1984), History Hit (2022), Hoare (t.y.), Pugh ve Crittall (1956), Megaprojects (2020), Smarthistory (t.y.), Tatton-Brown, Lepine ve Saul (2013), The Salisbury Cathedral (t.y.), Vasiliu (2011) ve diğer kaynaklardan aktarılan bilgiler ışığında aşağıdaki tablo ve ilgili detaylar hazırlanmıştır.

Yüzyıl	Dış Mekân Bilgiler	İç Mekân Bilgiler	Orijinal ve Değişiklikler
13. Yüzyıl	Katedralin temeli 28 Nisan 1220'de Piskopos Richard Poore liderliğinde atıldı. Gotik mimari üslubun erken dönem özellikleri ile inşa edilmeye başladı. 1258'de ana yapı tamamlandı. Çevresi kapalı, geniş bir avlu (açık alan, bahçe) oluşturuldu.	Toplamda 13 farklı şapel inşa edildi. Yüksek tavanlar ve geniş vitray pencerelerle hafif aydınlık bir iç mekân oluşturuldu. Koro kısmında İngiliz Erken Gotik detayları vurgulandı.	Orijinal: Yüksek tavanlar, uçan payandalar, vitray pencereler, simetrik plan. Değişiklikler: Kule ve sivri uç planlandı ancak 14. yüzyılda tamamlandı.
14. Yüzyıl	1300-1329 yılları arasında katedralin kulesi yükseltildi ve 123 metre yüksekliğindeki sivri uç eklendi. 1360 yılında şiddetli fırtına sonrası kulede oluşan yapısal sorun ahşap iskelelerle güçlendirildi. Katedral hasta kişiler için hac merkezi haline geldi.	Koro düzeni yenilendi. Kulenin yükseltilmesiyle iç destek kolonları eklendi. İlahi düzenlemeleri için geniş alanlar sağlandı.	Orijinal: Sivri uç ve kule. Gotik mimari özellik olan kule yüksekliği artırıldı. Değişiklikler: Ahşap destekler fırtına sonrası eklendi.
15. Yüzyıl	1450-1470 yılları arasında Piskopos Beauchamp ve Lord Hungerford için iki yeni şapel inşa edildi. Manastırın doğu kısmına kütüphane ve ders odası eklendi.	1445 yılında kütüphane ve el yazması kitaplar için özel alanlar oluşturuldu. (Kütüphane hala birçok el yazması kitap içermektedir.) Yeni iki şapel, dualar ve toplantılar için mekân genişletildi.	Orijinal: İlk yapılan şapeller Erken Gotik dönem süslemelere sahipti. Değişiklikler: İki yeni şapel ve kütüphane eklendi. Benzer Gotik unsurlar korundu.
16. Yüzyıl	İngiliz Reformu sebebiyle Aziz Osmund'un türbesi yok edildi. Çevredeki mezarlık alanı kullanılmaz hale getirildi.	Latince yerine İngilizce Ortak Dua kitabı kullanılmaya başlandı. Şapellerde yapılan dualar azaltıldı. Reform hareketiyle dini hazineler kaldırıldı ve iç mekân sadeleşti.	Orijinal: Erken Gotik dönem detayları ve şapeller. Değişiklikler: Aziz Osmund'un türbesi ve dini hazineler kaldırıldı.
17. Yüzyıl	1642-1651 yılları arasındaki İç Savaş sebebiyle çan kulesi tahrip edildi. Katedralin ana yapısı zarar görmedi. 1668 yılında Sir Christopher Wren, kulenin eğilme sorunlarını çözmek için demir bantlar önerdi. Fiziksel hasar sınırlı kaldı.	Koro düzeni sadeleşti. İç mekânda minimal yapısal değişiklikler yapıldı. İç savaş sonrası restorasyon ihtiyaçları arttı.	Orijinal: Kulenin yapısal bütünlüğü korunuyordu. Değişiklikler: İç Savaş sırasında çevre hasar gördü ve demir bantlarla güçlendirme önerildi.

18. Yüzyıl	1789-1792 yılları arasında James Wyatt, Beauchamp ve Hungerford Şapellerini yıktı. Çan kulesini kaldırdı ve çevredeki mezarlık alanını kurutup geniş çimenlik (The Close) alan yarattı. (Din adamlarının konutlarının inşa edildiği araziler)	Nef ve koro sadeleştirildi. James Wyatt, iç mekânda aydınlık ve ferah bir düzenleme için bazı Gotik detayları kaldırdı. Bölmeler ve iç duvarlar üzerinde değişiklikler yapıldı.	Orijinal: Gotik bazı detaylar ve ilk yapılan şapeller. Değişiklikler: James Wyatt, Gotik unsurları sadeleştirdi, şapelleri ve çan kulesini kaldırdı. Dış alanda genişlemeye olanak sağladı. (Orijinal yapıya zarar verildiği gerekçesiyle eleştirildi.)
19. Yüzyıl (Viktorya Dönemi)	1855 yılında Henry Clutton restorasyon için baş mimar olarak atandı. William Burges mimari detayları analiz etmekle görevlendirildi ve heykellerin orijinal hallerini yeniden inşa etmeye çalıştı. 1863-1878 yılları arasında Sir George Gilbert Scott, Batı Cephesi'ni restore etti ve Batı Cephesi'ne 60 yeni heykel ekledi. Taş işçiliğini yeniledi. Gotik detayları geri kazandı. Katedralin yapısal bütünlüğü güçlendirildi.	William Burges, Eski Ahit sahnelerinin ikonografik analizini yayınladı. 1876 yılında iç mekâna yeni org eklendi. Cam pencereler değiştirildi. Scott, Wyatt'ın düzenlemelerini hepsini geri aldı ve orta çağ düzenine uygun restorasyon gerçekleştirdi. (Orijinal haline geri getirdi.)	Orijinal: Gotik bazı detaylar. Değişiklikler: Restorasyon sırasında 13. yüzyıldan kalma Chilmark kireçtaşı kullanıldı ve aynı taş malzemeden eklemeler yapıldı. Batı Cephesine yeni heykeller ve taş işçiliği eklendi.
20. Yüzyıl	1950 yıllarında kulenin üst kısmı yeniden inşa edildi. 1985-1995 yılları arasında ise çatı kurşun levhaları ve dış cephe taş işçiliği yenilendi. Erozyona uğrayan taşlar restore edildi.	1960 yılları arasında Gotik koro bölmesi kaldırıldı ve yerden ısıtma sistemi eklendi. İç mekânda modern düzenlemeler yapıldı. 1985-1995 yılları arasında Viktorya döneminden kalan bazı unsurlar kaldırıldı.	Orijinal: Gotik mimarinin temel unsurları Değişiklikler: Kulenin üst kısmı yeniden inşa edildi. Gotik koro bölmesi kaldırıldı, taş döşemeler yenilendi ve yerden ısıtma sistemi kuruldu. Dış cephe taş işçiliği ve çatı kurşun levhaları yenilendi.
21. Yüzyıl	2000 ve sonrası yıllarda kule ve dış cephe restore edildi. Ziyaretçi alanları modernize edildi. Çevresel ve enerji verimliliği odaklı projeler hayata geçirildi.	Multimedya rehber sistemleri eklendi. Ziyaretçi deneyimini artıran modern restorasyonlar yapıldı. Estetik ve işlevsel koruma sağlandı.	Orijinal: Gotik iç ve dış mimari unsurlar korunmaktadır. Değişiklikler: Ziyaretçi odaklı modernizasyonlar yapıldı.

Tablo 1: 13. yüzyıl ve 21. yüzyıl arası değişimler ve detaylar

Salisbury Katedrali'nin mimari gelişimi, plan şeması ve sanatsal ayrıntıları, Gotik mimarinin hem strüktürel hem de estetik ilkelerini yansıtırken, yüzyıllara yayılan restorasyon ve müdahale süreçleri sayesinde farklı dönemlerin izlerini de günümüze taşımaktadır. İnce taşıyıcılar ve yüksek tavanlar, Gotik mimarideki dikey vurguyu ve “Tanrı’ya yükseliş” düşüncesini (Panofsky, 2014; Wilson, 1980) güçlü biçimde ortaya koymaktadır (Görsel 10).



Görsel 10: *Salisbury Katedrali İç Mekân Görünüm, Orta Nef Tonozlar*

Kaynak: <https://lifeofanarchitect.com/wp-content/uploads/2014/03/Salisbury-Cathedral-ceiling-view-01.jpg>, Erişim tarihi: 13.11.2024.

Süsleme ve sanat programı açısından vitray pencereler, ışık ve renk aracılığıyla teolojik anlatıları mekâna taşıyarak inananlara sembolik bir deneyim sunmaktadır (Tonino, 2012). Baş apsisteki figüratif tasvirler, Orta Çağ ikonografisi geleneğinin sürekliliğini yansıtırken; 19. yüzyılda Sir George Gilbert Scott'ın liderliğinde gerçekleştirilen Neo-Gotik restorasyonlar, özgün heykel detaylarını yeniden canlandırmıştır (Cambridge, 1995; Frew, 1984).

Malzeme ve yapı teknikleri, yerel Chilmark kireç taşının titiz işçiliğine dayanmaktadır (Tonino, 2012). Batı cephesindeki kabartmalar ve taş bezemeler, Gotik dönemin ustalıklı zanaatını sergilerken; 20. ve 21. yüzyıl müdahalelerinde çelik, cam ve çağdaş izolasyon malzemeleri, yapının fiziksel dayanımını artırmak amacıyla kullanılmıştır.

Restorasyon evreleri, katedralin çok katmanlı kimliğini biçimlendirmiştir. 18. yüzyılda James Wyatt'ın sadeleştirme müdahaleleri Gotik ayrıntıları azaltırken (Cordingley, 1955), 19. yüzyılda Scott'ın kapsamlı çalışmaları özgün Gotik karakteri yeniden öne çıkarmıştır (Frew, 1984). 20. ve 21. yüzyıllarda gerçekleştirilen bakım ve koruma projeleri ise enerji verimliliği ve ziyaretçi konforu gibi çağdaş gereksinimleri karşılayarak yapının güncel işlevselliğini desteklemiştir (Hoare, t.y.; The Salisbury Cathedral, t.y.).



Görsel 11: *Salisbury Katedrali, Magna Carta Bölümü*

Kaynak: <https://www.salisburycathedral.org.uk/discover/magna-carta/>, Erişim tarihi: 13.11.2024.



Görsel 12: Magna Carta illüstrasyon

Kaynak: <https://www.history.com/this-day-in-history/june-15/magna-carta-sealed>, Erişim tarihi: 13.11.2024.

Dini ve toplumsal işlev bakımından Salisbury, yalnızca Hristiyan ibadetinin merkezi değil, aynı zamanda İngiliz anayasal tarihinin de simgesi sayılmaktadır (Coleman ve Bowman, 2018:5). UNESCO'nun "Dünyanın Belleği" kayıtlarında yer alan, 1215 tarihli Magna Carta'nın günümüze ulaşan yalnızca dört nüshasından en iyi korunmuş olanına ev sahipliği yapmaktadır (National Churches Trust, t.y.). Magna Carta'nın korunması, katedrale hukuksal temsil gücü kazandırmıştır (Görsel 11 ve 12). Günümüzde katedral, inananlar kadar turistler için de çeşitli kültürel ve manevi deneyim alanı sunmaya devam etmektedir.

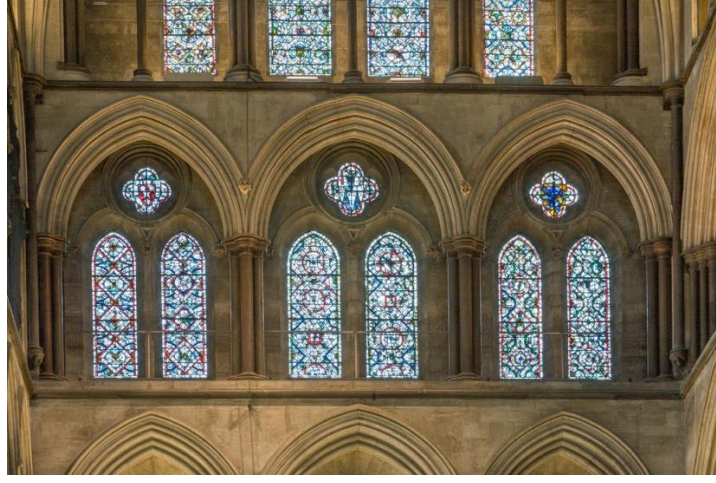
3. Ken Follett ve *Bir Katedralin Öyküsü*

Ken Follett'ın 1989'da yayımlanan *The Pillars of the Earth* (*Bir Katedralin Öyküsü*) adlı tarihi romanı, Orta Çağ İngiltere'sinde kurgusal adıyla Kingsbridge Katedrali'nin inşa sürecini merkeze alan edebi anlatımıyla uluslararası bir esere dönüşmüş ve 2010 yılında aynı adla sekiz bölümlük bir televizyon dizisine uyarlanmıştır (*The Pillars of The Earth by Ken Follett Book Review*, 2024). Dizinin hikâyesi, 12. yüzyıl İngiltere'sinde, kurgusal Kingsbridge pazar kasabasındaki bir katedralin inşası etrafında gelişmektedir. Mini dizi, Kral Stephen'in (1135–1154) saltanatındaki iç savaş ve Kral II. Henry'nin (1154-1189) çalkantılı döneminde geçen olayları arka plan olarak kullanmaktadır (Medievalists.net, 2010). Roman ve dizi, bir katedralin yapım sürecinin dışında 12. yüzyıl İngiltere'sinde dinî iktidar mücadelesini, siyasal entrikaları ve toplumsal dönüşümü de bir araya getirmektedir. Kingsbridge'in kurgusal hikâyesi, gerçek Gotik katedrallerden esinlenen mimarisiyle hem dönemin tarihsel atmosferini hem de bireylerin direniş ve inanç arayışlarını görünür kılmaktadır (de Witte, 2019).

Follett'ın roman boyunca titizlikle işlediği katedral, aslında onun görkemli Orta Çağ ibadet mekânlarına duyduğu kişisel ilgiyi de yansıtan, neredeyse her sayfada simgesel bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Bu kurgu, gerçekte var olan bir yapıyla benzetilmektedir: İngiltere'nin güneyindeki Wiltshire bölgesinde bulunan ve 1220-1258 yılları arasında 38 yılda tamamlanan Gotik mimari yapıt Salisbury Katedrali. Kitaptaki hikâyeden yaklaşık bir yüzyıl sonra inşa edilmiş olmasına rağmen, 123 metrelik kulesiyle İngiltere'nin en yüksek katedral kulesine sahip olan bu yapı, Follett'ın hayranlığını kazanmış ve eserine esin kaynağı olmuştur (Koç, 2025).

Yazar Follett, İngiliz günlük gazetesi olan Daily Mail sitesinde hem kişisel merakını hem de Orta Çağ'da inşa edilen ibadet mekânlarını ele aldığı bir yazısında "Çekimler Macaristan'da yapılmıştı. Sete ilk adım attığımda, ekibin Budapeşte yakınlarındaki bir tarlada tam ölçekli bir Orta Çağ İngiliz köyü kurduğunu gördüğümde büyük bir şaşkınlık yaşadım. Uzun zamandır katedraller beni büyülemiştir. Salisbury, benim en sevdiğim katedrallerden biridir. Ona en çok hayran olmamın nedeni, tek bir mimari üslup içinde inşa edilmiş olmasıdır. İngiltere'de bu özelliği taşıyan çok az katedral vardır, çünkü genellikle uzun zaman dilimlerine yayılarak tamamlanmışlardır. Oysa Salisbury görece kısa sayılabilecek 38 yılda bitirilmiştir. Katedralleri ziyaret ederken, ince detaylara dikkat etmek gerekir. Örneğin Salisbury'de, üst kısmı sivri kemerle biten uzun ve dar pencereler (lanset) oldukça ilgi çekicidir (Görsel 13). Bu tür

pencereler, ülkenin en erken Gotik üslubu olan Erken İngiliz tarzının karakteristik bir özelliğidir. Salisbury'ye gidenler için bir diğer dikkat çekici nokta ise kuleye çıkıldığında görülen devasa makara sistemidir (Görsel 14). Bu vinç, büyük taş blokları yukarı çekmek için kullanılmıştır.” ifadelerini kullanmıştır (Daily Mail, 2010).



Görsel 13: *Salisbury Katedrali Dar Pencereler (Lanset)*

Kaynak: <https://search.library.wisc.edu/digital/A632VOJMPH3LQZ84>, Erişim tarihi: 13.11.2024.



Görsel 14: *Salisbury Katedrali Makara Sistemi*

Kaynak: <https://www.salisburycathedral.org.uk/discover/history/the-cathedral-through-the-years/>, Erişim tarihi: 13.11.2024.

Ken Follett, *The Pillars of the Earth* uyarlamasında katedral inşa sahnelerinin tarihsel gerçekçiliğine özellikle önem verildiğini ve orta çağ taş işçiliği teknikleri üzerine uzman danışmanlarla çalışıldığını vurgulamaktadır (Görsel 15, 16 ve 17). Prodüksiyon sürecinde Gotik katedral yapımına dair ayrıntıların bu nedenle titizlikle ele alındığını belirtmektedir (Oprah.com, 2010).



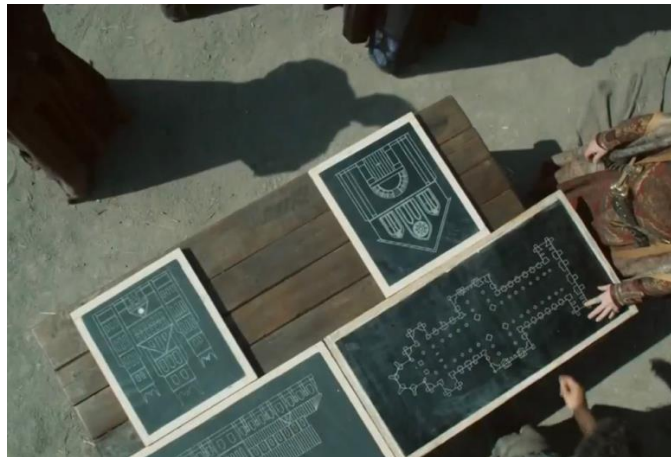
Görsel 15: *The Pillars of the Earth* dizisinden inşaat sahnesi

Kaynak: <https://www.tumblr.com/philipofgwynedd/128150618433/the-pillars-of-the-earth-tom-builder-rufus>, Erişim tarihi: 30.10.2024.



Görsel 16: *The Pillars of the Earth* dizisinden mimari maket sahnesi

Kaynak: <https://frockflicks.com/pillars-of-the-earth-2010/>, Erişim tarihi: 30.10.2024.



Görsel 17: *The Pillars of the Earth* dizisinden mimari çizim sahnesi

Kaynak: <https://yabancidizi.so/dizi/the-pillars-of-the-earth-izle-2/sezon-1/>, Erişim tarihi: 30.10.2024.

Yapılan eserlerde anlatı, mimari bir serüvenden çok daha fazlasını sunmaktadır. Katedralin yükselişi sırasında yaşanan kıtlık, siyasi çekişmeler, feodal ilişkiler ve zanaatkâr emeği, mimarının toplumsal

maliyetini görünür kılmaktadır (Follett, 1989). Follett, Gotik mimarinin sembolik gücünü, dikeylik, ışık, taşın ruhani dili gibi epik kurgular aracılığıyla geniş bir okur kitlesine tanıtmakta ve Gotik mimarinin mühendislik ve teolojik boyutlarına ilgiyi artırmaktadır.

Ayrıca *The Pillars of the Earth* (*Bir Katedralin Öyküsü*) adlı roman, Daedalic Entertainment tarafından video oyunu haline getirilmiş ve 2021 yılında piyasaya sürülmüştür. Oyun 'Ken Follett's The Pillars of the Earth' adı ile oyunculara duyusal bir hikâye sunmaktadır (Görsel 18 ve 19). Oyunun görsel açıdan ayırt edici yönlerinden biri, sanat tarzındaki özgünlükten gelmektedir. Yağlı boya resim estetiğini çağrıştıran üslup, grafik kalitesini farklı bir boyutta sunmaktadır (Antonio, 2017; Epic Games Store, t.y.; PlayStation Store, t.y.).



Görsel 18: *Ken Follett's The Pillars of the Earth* oyunundan katedrale bakış sahnesi

Kaynak: <https://store.epicgames.com/tr/p/ken-follets-the-pillars-of-the-earth>, Erişim tarihi: 05.11.2024.



Görsel 19: *Ken Follett's The Pillars of the Earth* oyunundan katedrale bakış sahnesi 2

Kaynak: <https://medium.com/doublejump/the-pillars-of-the-earth-book-one-review-66d0278997e9>, Erişim tarihi: 05.11.2024.

Aktarılan bilgiler doğrultusunda *Bir Katedralin Öyküsü*, Salisbury Katedrali'nin tarihine edebî ve görsel bir ayna tutabilmektedir. Roman, dizi ve oyundaki mimari tasvirler, Salisbury'nin tarihsel süreçteki kayıtları ve mevcut hali ile incelendiğinde, kurgu ile tarih arasındaki benzerlik izleri belirginleşmektedir. Böylece Follett'in eseri, yalnızca edebiyatın değil, mimarlık tarihinin de tartışma alanına dâhil olmakta ve katedralin kültürel bellekteki yeri, edebî temsil üzerinden yeniden okunabilir hale gelmektedir.

Yorum ve Tartışma

Salisbury Katedrali'nin mimari yapısı ve tarihsel gelişimi üzerine gerçekleştirilen bu çalışma, Gotik mimarinin estetik gücü ile inanç temelli anlamlarını ortaya koyarken, yapının yüzyıllar boyunca geçirdiği dönüşümler aracılığıyla mekânsal süreklilik ve değişim arasındaki dengesini de gözler önüne

sermektedir. Bulgular, literatürdeki dinî yapının incelemeleriyle büyük ölçüde örtüşmekte ve bazı açılardan ise katedrale özgü yorumlar sunmaktadır.

Araştırma, katedralin plan kurgusu, malzeme kullanımı ve süsleme programının, farklı dönemlerin teknik ve sanatsal anlayışlarıyla nasıl yeniden biçimlendiğini ortaya koymuştur. Özellikle 18. yüzyılda James Wyatt'ın sadeleştirme müdahaleleri ile 19. yüzyılda Sir George Gilbert Scott'ın Neo-Gotik restorasyonları, koruma ve yeniden yapım arasındaki hassas ilişkinin somut örnekleri sayılabilir. Bu karşıt müdahaleler, katedralin hem özgün Gotik kimliğini hem de sonraki dönemlerin estetik kaygılarını aynı yapı içinde buluşturan çok katmanlı bir tarih yarattığını göstermektedir.

Çalışmanın diğer bölümlerinden biri, Ken Follett'ın *Bir Katedralin Öyküsü* romanı, 2010 tarihli televizyon uyarlaması ve aynı ismi taşıyan video oyununun Salisbury Katedrali ile birlikte ele alınmasıdır. Bu temsiller, katedralin kimliğini hem görsel hem de edebi düzeyde derinleştirerek mimarlık tarihine disiplinler arası bir katkı sunmaktadır. Ken Follett'ın eseri ve uyarlamaları, Salisbury Katedrali'nin yalnızca fiziksel varlığıyla değil, kültürel bellekteki yeniden üretimiyle de değerlendirilebileceğini göstermektedir. Bu anlatılar, Gotik mimarının simgesel anlamını yeniden canlandırarak yapıyı tarihsel, sanatsal, edebiyat ve dijital kültür aracılığıyla da yaşayan bir miras hâline getirmektedir. Romanda aktarılan kurgusal Kingsbridge Katedrali'nin Salisbury ile kurduğu benzerlik, gerçek yapının tarihi ve ruhani gücünü geniş bir izleyici kitlesine taşımakta; böylece mimari mirasın anlatsal bir kimlik taşıdığını ortaya koymaktadır. Dolayısıyla Salisbury Katedrali hem mekânsal sürekliliği hem de kültürel temsil gücüyle, geçmiş ve günümüz arasında disiplinler arası bir köprü kuran nadir yapılardan biri olarak değerlendirilebilir.

Sonuç ve Öneriler

Salisbury Katedrali, bir ibadet mekânı olmanın dışında aynı zamanda İngiltere'nin önemli kültürel miras yapılarından biri ve Erken İngiliz Gotik mimarisinin özgün bir örneği olarak bilinmektedir. Ancak katedral, 13. yüzyıldaki inşa sürecinden günümüze kadar geçen yaklaşık sekiz yüzyıllık tarih boyunca geçirdiği doğal afetler, insan eliyle yapılan müdahaleler ve farklı dönemlerin restorasyonları sonucunda hem fiziksel dokusunda hem de kimliğinde dikkate değer dönüşümler yaşamıştır. Bu uzun tarihsel süreç, gelecekte yapılacak koruma ve restorasyon çalışmalarında katedralin çok katmanlı yapısının dikkate alınmasını önemli hale getirmektedir.

İlk inşa evresinde yüksek tavanlar, ince sütunlar, geniş vitray pencereler ve zarif taş işçiliği gibi Gotik mimarının karakteristik unsurları yapının estetik temelini oluşturmuştur. Sonraki yüzyıllarda gerçekleştirilen her müdahale yapıya ait özgün kimliği aynı ölçüde koruyamamıştır. 18. yüzyılda James Wyatt'ın sadeleştirme çalışmaları, Beauchamp ve Hungerford şapellerinin yıkımı dâhil olmak üzere, Gotik detayların bir bölümünün kaybına yol açmış ve dönemin anlayışını yansıtsa da katedralin tarihsel bütünlüğünü zedelemiştir. Bu nedenle ileride yapılacak müdahalelerde, farklı dönemlere ait izlerin korunması ve geçmiş restorasyonların etkilerinin nesnel biçimde değerlendirilmesi büyük önem taşımaktadır. 19. yüzyılda Sir George Gilbert Scott'ın Neo-Gotik restorasyonları ise, özgün biçim ve bezemeleri yeniden canlandırmaya çalışarak yapının Gotik karakterini büyük ölçüde geri kazandırmıştır. Günümüzde yapılması planlanan restorasyonlarda da Scott'ın yaklaşımında olduğu gibi, özgün malzeme ve form özelliklerini koruyan ve belgelere dayalı restorasyon ilkelerinin benimsenmesi gerekmektedir.

20. ve 21. yüzyıllarda yürütülen çalışmalar ise yapının çağdaş işlevselliğini ve korunabilirliğini artırmaya odaklanmıştır. Modern kurşun kaplamalar, çelik destekler, enerji verimliliği sağlayan ısıtma sistemleri ve dijital rehber uygulamaları bu sürecin öne çıkan yenilikleridir. İç mekâna eklenen su ögesi (vaftiz kurnası) ve ziyaretçiye yönelik düzenlemeler, katedralin güncel kullanımına uyum sağlarken, tarihsel dokunun korunması için titiz planlamalar eşliğinde gerçekleştirilmeye çalışılmıştır.

Bu bulgular, Salisbury Katedrali'nin tarihini koruma ile yenileme arasındaki sürekli denge arayışı olarak okumayı mümkün kılmaktadır. Yapı, Gotik üslupta başlayan serüvenini, tarihsel süreçte yaşanan olaylar etkisinde değişmek zorunda kalarak ve her dönemin estetik ve teknik anlayışını bünyesine katarak sürdürmüştür. Böylece hem geçmişin izlerini taşıyan hem de çağdaş dünyanın ihtiyaçlarına yanıt veren dinamik bir kültürel miras alanına dönüşmüştür. Bugünkü görünümüyle katedral, yalnızca Orta Çağ'dan günümüze uzanan mimari birikimi değil, aynı zamanda insanlığın değişen toplumsal, teknolojik ve estetik değerlerini yansıtan yaşayan bir anıt olarak varlığını sürdürmektedir.

Ayrıca Salisbury Katedrali'nin izleri, yalnızca tarihsel sürekliliğiyle değil, çağdaş kültürdeki yankılarıyla da varlığını sürdürmektedir. Ken Follett'in *Bir Katedralin Öyküsü* adlı romanı ve bu eserden uyarlanan televizyon dizisi ile video oyunu, yapının tarihsel değerini farklı anlatı biçimleriyle günümüze taşımaktadır. Katedral, mimarlığın sınırlarını aşarak sanatsal ve toplumsal bir simgeye dönüşmüştür. Bu temsiller, Gotik mimarinin estetik ve manevi gücünü yeniden görünür kılmakta, Salisbury'nin anlamını ibadet mekânı olmanın ötesine taşıyarak onu geçmişle bugün arasında süreklilik kuran bir kültürel hafıza alanı hâline getirmektedir.

Genel olarak, Salisbury Katedrali'nin sürdürülebilir bir koruma stratejisiyle geleceğe taşınabilmesi için yapı sağlığına yönelik periyodik izleme sistemlerinin geliştirilmesi, taş ve vitray malzemelerde düzenli bilimsel analizlerin yapılması ve yapının dijital yöntemlerle ayrıntılı biçimde belgelenmesi büyük önem taşımaktadır. Bu uygulamaların, uzun vadeli restorasyon kararlarının daha bilinçli ve bütüncül bir yaklaşımla şekillendirilmesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Yazar Katkı Oranları

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan etmektedirler.

Kaynakça

- Afolabi, M. (1992). The review of related literature in research. *International journal of information and library research*, 4(1), 59-66.
- Aspin, P. (2011). *Our Ancient Architecture: Contesting Cathedrals in Late Georgian England*. Cambridge University Press. Erişim adresi: <https://www.cambridge.org/core/journals/architectural-history>
- Antonio, R. (2017, September 22). *The Pillars of the Earth: Book One review*. Doublejump. <https://medium.com/doublejump/the-pillars-of-the-earth-book-one-review-66d0278997e9>
- BBC. (t.y.). Architecture: Cathedral – Three [Bölüm]. Erişim tarihi 26 Eylül 2025, Erişim adresi: https://www.bbc.co.uk/history/british/architecture_cathedral_01.shtml#three
- Blum, P. Z. (1991). *The sequence of the building campaigns at Salisbury*. The Art Bulletin. 1, 6-38.
- Boito, C. ve Birignani, C. (2009). Restoration in architecture: first dialogue. *Future Anterior: Journal of Historic Preservation History, Theory, and Criticism*, 6(1), 68-83.
- Bruce, C. S. (1994), Research student's early experiences of the dissertation literature review. *Studies in Higher Education*, 19(2), 217-229.
- Cambridge, E. (1995). Review of Salisbury Cathedral: Perspectives on the architectural history, by T. Cocke ve P. Kidson. *Archaeological Journal*, 152(1), 478-479. <https://doi.org/10.1080/00665983.1995.11021463>

- Carl, P. (2011). Time, space and order: The making of medieval Salisbury. *The Journal of Architecture*, 16(3), 443-446. <https://doi.org/10.1080/13602365.2011.590042>
- Caspers, J. S (1998). Hands-on instruction across the miles: using a web tutorial to. teach the literature review research process. *Research Strategies*, 16(3), 187-197.
- Cannon, J. (2007). *The great English cathedrals and the world that made them 600-1540*. London: Constable.
- Cocke, T. ve Kidson, P. (1993). *Salisbury Cathedral: Perspectives on the architectural history*. London: HMSO.
- Coleman, S. ve Bowman, M. (2018). Religion in cathedrals: pilgrimage, heritage, adjacency, and the politics of replication in Northern Europe. *Religion*, 49(1), 1-23. <https://doi.org/10.1080/0048721X.2018.1515341>
- Cooper, H. M. (1989). *Integrating research: A guide for literature reviews* (2nd ed.). Newbury Park, CA: Sage.
- Cordingley, R. A. (1955). Cathedral innovations: James Wyatt, architect, at Durham Cathedral, 1795-97. *Ancient Monuments Society's Transactions*, 3, 31-55.
- Cotta, R. S. (2008). *Engineering survival and success: The contributions of historic structural features in the spire and tower of Salisbury Cathedral*. In *Structural Analysis of Historic Construction: Preserving Safety and Significance* (2 Volume Set, s. 8). CRC Press. <https://doi.org/10.1201/9781439828229-31>
- Cevizci, A. (2000). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Çeken, M. (2020). *Zafer Duygu, İsa, Paulus, İnciller: Hristiyanlık neden ve nasıl ortaya çıktı?* [Kitap tanıtımı]. Artuklu Akademi / Journal of Artuklu Academia, 7(1), 261-268.
- Daily Mail. (2010, November 28). *Salisbury Cathedral: Ken Follett's Pillars of the Earth*. Daily Mail. Erişim adresi: <https://www.dailymail.co.uk/travel/article-1331731/Salisbury-Cathedral-Ken-Folletts-Pillars-Of-The-Earth.html>
- de Witte, D. M. (2019, 4 Ocak). *Built on a true dream: The medieval church and its representation in Ken Follett's The Pillars of the Earth*. Medievalists.net. Erişim tarihi 3 Aralık 2024, Erişim adresi: <https://www.medievalists.net/2019/01/built-on-a-true-dream-the-medieval-church-and-its-representation-in-ken-folletts-the-pillars-of-the-earth/>
- Draper, P. (2006). *The Formation of English Gothic: Architecture and Identity*. Yale University Press.
- Epic Games Store. (t.y.). *Ken Follett's The Pillars of the Earth* [Video oyunu]. <https://store.epicgames.com/tr/p/ken-follets-the-pillars-of-the-earth>
- Follett, K. (1989). *The Pillars of the Earth*. Penguin Random House.
- Frew, J. (1984). Design and practice in British architecture: Studies in architectural history presented to Howard Colvin. *Architectural History*, 27, 481-487.
- Frost, C. (2009). *Time, space, and order: The making of medieval Salisbury*. Peter Lang.

- Gombrich, E. H. (2007). *Sanatın Öyküsü*, [Erol Erduran ve Ömer Erduran, Çev.]. Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Gozzoli, M. C. (1982). *Gotik sanatını tanıyalım*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- Gülcan, N. Y. (2019). Ortaçağ Avrupa'sında skolastik felsefe ve Gotik mimari. *Turkish Studies – Social Sciences*, 14(5), 2225-2234.
- Gül, T. B. ve Ergin, G. (2025). Çok Dinli Mekânlar: Farklı İnanç Gruplarına Yönelik Ortak İbadet Mekânlarının Tasarım Analizi. *D-Sanat*, 1(10), 444-465.
<https://doi.org/10.5281/zenodo.17169556>
- History Hit. (2022, August 18). *The secrets of Salisbury Cathedral | The tallest spire in Britain* [Video]. YouTube. Erişim adresi:
<https://www.youtube.com/watch?v=Xen3ZttUsUA&list=WL&index=7>
- Hoare, R. (t.y.). *Salisbury Cathedral, Salisbury*. GilbertScott.org. Erişim tarihi 13 Ekim 2024, Erişim adresi: <https://gilbertscott.org/buildings/salisbury-cathedral-salisbury>
- ICOMOS Türkiye. (1994). *Venedik Tüzüğü: Tarihi Anıtların ve Yerleşmelerin Korunması ve Onarımı için Uluslararası Tüzük (1964–1994)*. (Orijinal çalışma 1964'te yayımlandı). Erişim tarihi 20 Kasım 2025, Erişim adresi: https://admin.icomos.org/wp-content/uploads/2025/03/Venice_Charter_TR.pdf
- Keating, J. (1908). *Christianity*. In *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company.
<http://www.newadvent.org/cathen/03712a.htm>
- Kemp, B. ve Tatton-Brown, T. (2008). The date of the cloister of Salisbury Cathedral. *Journal of the British Archaeological Association*, 161(1), 94-103. <https://doi.org/10.1179/174767008x330545>
- Koç, M. A. (2025, Nisan 7). *Orta Çağ'a Follett'in gözünden bakmak: Bir katedralin öyküsü*. Ekopolitik. Erişim tarihi 28 Eylül 2025, Erişim adresi: <https://www.ekopolitik.org.tr/orta-caga-follettin-gozunden-bakmak-bir-katedralin-oykusu/>
- Köklü, N. (2019). ÖRNEK OLAY ÇALIŞMA METODLARI. *Ankara University Journal of Faculty of Educational Sciences (JFES)*, 27(2), 771-779. https://doi.org/10.1501/Egifak_00000000372
- Medievalists.net. (2010, 12 Temmuz). *The Pillars of the Earth mini-series*. Erişim tarihi 30 Ekim 2024, Erişim adresi: <https://www.medievalists.net/2010/07/the-pillars-of-the-earth-mini-series/>
- Megaprojects. (2020, December 25). *Salisbury Cathedral: Gothic home of the Magna Carta* [Video]. YouTube. Erişim adresi:
<https://www.youtube.com/watch?v=2xVqYktiCT8&list=WL&index=6>
- Mezzi, G. (2018). Camillo Boito: Restoration of monuments and cultural heritage conservation in post-unification Italy (Doctoral dissertation, University of Reading).
- National Churches Trust. (t.y.). *Salisbury Cathedral, Salisbury*. Erişim tarihi 30 Ekim 2024, Erişim adresi: <https://www.nationalchurchestrust.org/church/salisbury-cathedral-salisbury>

- Oprah.com. (t.y.). *Ken Follett on the cathedrals in The Pillars of the Earth*. Oprah's Book Club. Erişim adresi: <https://www.oprah.com/oprahsbookclub/ken-follett-on-the-cathedrals-in-the-pillars-of-the-earth/>
- Panofsky, E. (2014). *Gotik mimarlık ve skolastik felsefe* (1. bs.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- PlayStation Store. (t.y.). *Ken Follett's The Pillars of the Earth* [Video oyunu]. Erişim adresi: https://store.playstation.com/tr-tr/product/EP8923-CUSA08560_00-DAEEUPOTE0000001
- Podroužková, M. L. ve Němečková, J. (2009). *Gothic Architecture and Cathedrals in England*. https://is.muni.cz/th/xd67y/diplomova_prace-text_1.pdf
- Pugh, R. B. ve Crittall, E. (Eds.). (1956). *A history of the county of Wiltshire: Volume 3*. London: British History Online. <https://www.british-history.ac.uk/vch/wilts/vol3>
- Reeves, J., Simpson, G. ve Spencer, P. (1992). Iron Reinforcement of the Tower and Spire of Salisbury Cathedral. *Archaeological Journal*, 149(1), 380–406. <https://doi.org/10.1080/00665983.1992.11078013>
- Smarthistory. (t.y.). *Salisbury Cathedral*. Erişim tarihi 30 Eylül 2024, Erişim adresi: <https://smarthistory.org/salisbury-cathedral/>
- Smith, J. (2005). *Salisbury Cathedral: A Landmark in England's Heritage*. Heritage Press.
- Stamp, G. ve Scott, G. G. (1976). *Sir Gilbert Scott's "Recollections"*. *Architectural History*, 19, 54–73. <https://doi.org/10.2307/1568389>
- Şahin, M. (2004). Anglikanizm öncesi İngiltere ve Anglikanizmin doğuşu. *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 18(18), 137-154.
- Tatton-Brown, T. ve Crook, J. (2009). *The history of the cathedral*. New York: Harper Collins.
- Tatton-Brown, T., Lepine, D. ve Saul, N. (2013). "Incomparabilissime Fabrice": The architectural history of Salisbury Cathedral c. 1297 to 1548. *Journal of the British Archaeological Association*, 166(1), 51-98. <https://doi.org/10.1179/0068128813Z.000000000024>
- Tellioglu, S. ve Satıcı, B. (2023). TARİHİ YAPILARDA RESTORASYON TEKNİKLERİNE GÖRE UYGULANACAK MALZEMELERİN BELİRLENMESİ. *İstanbul Ticaret Üniversitesi Teknoloji ve Uygulamalı Bilimler Dergisi*, 6(1), 37-49.
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2025, 28 Eylül). *Salisbury, England*. In Encyclopaedia Britannica. Erişim tarihi 29 Eylül 2024, Erişim adresi: <https://www.britannica.com/place/Salisbury-England>
- The Pillars of The Earth by Ken Follett Book Review [Video]. (2024, 1 Şubat). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=hk36yExrXII>

- The Salisbury Cathedral. (t.y.). *The Cathedral through the years*. Salisburycathedral.org.uk. Erişim tarihi 29 Eylül 2024, Erişim adresi: <https://www.salisburycathedral.org.uk/discover/history/the-cathedral-through-the-years/>
- Tonino, L. (2012). Salisbury Cathedral. *New England Review* 33(3), 51-59.
<https://dx.doi.org/10.1353/ner.2012.0069>.
- Troll, C. W. (1998, Kasım 17). *Christianity as a historical event* (T. Özdeř, Çev.). Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Sivas. (Çev. metin: Tarihî bir olay olarak Hristiyanlık). Yayınlanmamış konferans metni.
- Udal, J. (1971). History in the Library of Salisbury Cathedral. *Library Review*, 23(3), 97-99.
<https://doi.org/10.1108/eb020902>
- Vasiliu, D. (2011). *The road to the cathedral: Representations of sacred space in cartography and church architecture in medieval England (12th–13th centuries)*. Ars Docendi – University of Bucharest. ISBN 978-973-558-552-5.
- Wadsworth, S. P. (2021). The parish churches, cathedral, and corporation of Salisbury: Continuity and change c.1480–c.1650 (Doctoral dissertation). University of Birmingham.
- Wilson, C. (1980). *The Gothic cathedral: The architecture of the great church 1130–1530*. London: Thames and Hudson.
- Yıldız, M. (2012). *Erken dönem Hristiyanlık (MÖ 2-MS 2. yy)*. İstanbul: Seda Özalit.



MENTOR

AKADEMİK SANAT VE TASARIM DERGİSİ
ACADEMIC ART & DESIGN JOURNAL
e-ISSN: 3062 – 3022, <https://mentorakademik.com>
Mentor, Cilt:1, Sayı:3, 240-249, 2025
DOI: 10.64293/mentor.v1i3.36



DERLEME MAKALE / REVIEW ARTICLE

ÇAĞDAŞ PAKİSTAN SANATININ SOSYO-POLİTİK BOYUTLARI

Abdul HALEEM¹

Öz

Bu çalışma, Rahat Naveed Masud, Jamil Baloch, Jamal Shah ve Akram Dost Baloch'a odaklanarak, çağdaş Pakistanlı sanatçıların eserlerinde yer alan sosyo-politik boyutları araştırmaktadır. Çalışma, sanatçıların sanatsal uygulamalarını, siyasi otoriterlik, mezhepsel çatışmalar ve sistematik adaletsizlikler karşısında direniş, kimlik ve kültürel hayatta kalma gibi daha geniş bir söylem içinde ele almaktadır. Her sanatçı, sanatın hem kişisel bir ifade hem de sosyo-politik bir yorum olarak nasıl işlev gördüğünü, yaşanmış gerçekleri yansıtarak ve iktidar yapılarıyla yüzleşerek göstermektedir. Rahat Naveed Masud resimlerinde, Zia-ul-Haq rejimi sırasında kadınların ezilmesini vurgulamak, peçe ve hapisane benzeri motifleri kısıtlama ve direnişin metaforları olarak kullanmaktadır. Eserleri, kişisel deneyimlere dayansa da, özellikle cinsiyet ve ifade özgürlüğü ile ilgili daha geniş sosyal mücadelelerin görsel tanıklıkları haline gelmektedir. Jamil Baloch, enstalasyon ve video sanatını kullanarak Belucistan'daki yerel gerçeklikleri küresel çatışma, stereotipleştirme ve propaganda sorunlarıyla ilişkilendirmektedir. Çiçekler ve geleneksel kıyafetler gibi semboller aracılığıyla, dirençliliği ön plana çıkarmakta ve memleketi hakkındaki hegemonyacı anlatılara meydan okumaktadır. Jamal Shah'ın resimleri, sosyalist geleneklere dayanan derin siyasi içerikli eserlerdir ve genellikle işçi sınıfının acılarını, entelektüel zulmü ve rasyonel sosyal söylemin çöküşünü tasvir eder. Eserlerinde simbolizm, grotesk imgeler ve rahatsız edici kompozisyonlar kullanarak sosyal değerlerin yozlaşmasını araştırmış, ancak aynı zamanda dirençliliği ve baskı altında insanlığın anlam arayışını da vurgulamıştır. Akram Dost Baloch'un eserleri ise geleneksel motifleri modern ekspresyonist formlarla birleştirerek Belucistan'ın sosyo-kültürel gerçeklerini yansıtır. Resimleri ve heykelleri mezhepçilik, eşitsizlik ve kimlik temelli marjinalleşmeye karşı direnişi somutlaştırmakta ve hem umutsuzluğu hem de umudu temsil etmektedir. Çalışma, bu sanatçıların farklı ama birbirleriyle bağlantılı uygulamalarını bir araya getirerek, çağdaş Pakistan sanatının estetiği aşarak sosyo-politik bir katılım alanı haline geldiğini vurgulamaktadır. Eserleri müşterek bir şekilde baskıları belgelemekte, otoriter ideolojilere meydan okumakta ve marjinalleştirilmiş sesleri güçlendirmektedir. Bulgular, Pakistan'da çağdaş sanatın sadece kültürel bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda sosyal eleştiri, hafıza oluşturma ve adalet arayışı için hayati bir platform olarak da işlev gördüğünü doğrulamaktadır.

Anahtar kelimeler: Çağdaş Pakistan sanatı, sosyo-politik boyutlar, direniş, kimlik, kültürel ifade, otoriterlik.

THE SOCIO-POLITICAL DIMENSIONS OF CONTAMPORARY PAKISTANI ART

Abstract

This study explores the socio-political dimensions embedded within the works of contemporary Pakistani artists, focusing on Rahat Naveed Masud, Jamil Baloch, Jamal Shah, and Akram Dost Baloch. It situates their artistic practices within the wider discourse of resistance, identity, and cultural survival in the face of political authoritarianism, sectarian conflict, and systemic injustices. Each artist demonstrates how art functions as both a personal expression and a socio-political commentary, reflecting lived realities and confronting power structures. Rahat Naveed Masud's paintings emphasize women's oppression during Zia-ul-Haq's regime, using the veil and prison-like motifs as metaphors for restriction and resistance. Her works, while rooted in personal experiences, become visual testimonies of broader social struggles, particularly concerning gender and freedom of expression. Jamil Baloch employs installation and video art to link local realities in Balochistan with global issues of conflict, stereotyping, and propaganda. Through symbols such as flowers and traditional attire, he foregrounds resilience and challenges hegemonic narratives about his homeland. Jamal Shah's paintings are deeply political, rooted in socialist traditions, and often depict the suffering of the working class, intellectual persecution, and the collapse of rational social discourse. His works employ symbolism, grotesque imagery, and unsettling compositions to explore the degradation of social values, yet they also highlight resilience and humanity's search for meaning under oppression. Meanwhile, Akram Dost Baloch's oeuvre reflects the socio-cultural realities of Balochistan, combining traditional motifs with modern expressionist forms. His paintings and sculptures embody resistance against sectarianism, inequality, and identity-based marginalization, representing both despair and hope. By weaving together the diverse yet interconnected practices of these artists, this study underscores how contemporary Pakistani art transcends aesthetics to become a site of socio-political engagement. Their works collectively document oppression, challenge authoritarian ideologies, and amplify marginalized voices. The findings affirm that contemporary art in Pakistan functions not only as cultural expression but also as a vital platform for social critique, memory-making, and the pursuit of justice.

Keywords: Contemporary Pakistani art, socio-political dimensions, resistance, identity, cultural expression, authoritarianism.

¹ Doç., Balochistan Bilgi Teknolojileri, Mühendislik ve Yönetim Bilimleri Üniversitesi, Güzel Sanatlar Bölümü, abdul.haleem@buitms.edu.pk, ORCID: 0009-0002-9769-6747.

Giriş

Pakistan'da sanat, uzun zamandır ülkenin çalkantılı sosyo-politik tarihi ile iç içe geçmiştir. Bölünmenin travmasından kamu bilincini şekillendiren otoriter rejimlere kadar, Pakistanlı sanatçılar görsel uygulamalarıyla kimlik, direniş ve hayatta kalma konularını ısrarla ele almışlardır. Özellikle çağdaş Pakistan sanatı, estetik ve aktivizmin kesişme noktasında durmakta, iktidar, sansür ve kültürel yerinden edilmenin karmaşıklıklarıyla yüzleşmektedir. Son yıllarda Rahat Naveed Masud, Jamil Baloch, Jamal Shah ve Akram Dost Baloch gibi sanatçılar, siyasi ve toplumsal gerçeklerle doğrudan ilgilenecek yaratıcı ifadenin sınırlarını yeniden tanımlamışlardır. Eserleri sadece kişisel anlatıları değil, aynı zamanda baskı, eşitsizlik ve yanlış temsil ile mücadele eden kolektif mücadeleleri de yansıtmaktadır. Böylece Pakistan'da sanat, sadece güzellik veya kendini ifade etme aracı olarak değil, aynı zamanda direniş, belgeleme ve eleştiri için güçlü bir araç olarak ortaya çıkmaktadır.

Pakistan sanatının evrimi, ülkenin siyasi tarihinden ayrı düşünülemez. Örneğin, 1970'lerin sonlarında ve 1980'lerde General Zia-ul-Haq'ın İslamlaştırma politikaları, sanatsal üretimi ve kültürel söylemi derinden etkileyen katı ahlaki kurallar getirmiştir. Sanatçılar bu baskıcı önlemlere ince bir başkaldırı ile karşılık verdiler ve sembolik ve metaforik çerçeveler içine politik yorumlar yerleştirdiler. Örneğin, Rahat Naveed Masud'un peçe ve hapishane benzeri motifleri kullanması, boyun eğdirmenin sembollerini direniş araçlarına dönüştürerek, o dönemde kadınların kısıtlı varoluşuna görsel bir tanıklık sunar. Benzer şekilde, Belucistan'daki siyasi karışıklıklar ve etnik kimliklerin marjinalleşmesi, kişisel deneyimlerini kolektif hafızayla iç içe geçiren Jamil Baloch ve Akram Dost Baloch gibi sanatçılar için bir arka plan oluşturdu. Sanatçıların eserleri, egemen anlatılara meydan okuyarak halklarının onurunu geri kazanıyor ve ulusun sosyal dokusundaki çatlakları ortaya çıkarıyor.

2000 sonrası Pakistan sanat sahnesi, küreselleşme ve dijital medyanın hızlı yayılmasıyla da şekillenmiştir. Bu durum, görünürlük ve işbirliği için yeni yollar açarken, aynı zamanda sanatçıları, eserlerini genellikle şiddet ve aşırılık temalarına indirgeyen uluslararası stereotiplere maruz bırakmıştır. Bu bağlamda, Jamil Baloch gibi sanatçılar, küresel yanlış algıları düzeltmek için multimedya enstalasyonları ve performanslar kullanarak, Belucistan kimliği ve insanlığını daha nüanslı bir şekilde tasvir etmektedir. Çiçekleri, haritaları ve geleneksel giysileri sembolik olarak kullanarak yerel gerçeklikleri barış, propaganda ve insan direnci üzerine küresel tartışmalarla ilişkilendiriyor. Ulusötesi temalarla bu ilgilenme, Pakistan sanatını daha geniş postkolonyal ve küresel çerçeveler içine yerleştiriyor; burada yerel çatışma ve direniş deneyimleri, adalet ve temsil için evrensel mücadelelerle yankılanıyor.

Bu arada Jamal Shah gibi sanatçılar, sosyal gerçekçiliği felsefi düşünceyle birleştirerek, çalışmalarına belirgin bir siyasi bilinç getiriyorlar. İşçi sınıfının çektiği acıları, entelektüel zulmü ve kültürel çürümeyi ele alan çalışmaları, Marksist estetik ve Gramsci'nin düşüncelerindeki endişeleri yansıtıyor. Shah'ın resimleri, insan umutsuzluğunu görsel bir alegoriye dönüştürüyor; grotesk figürler ve klostrofobik kompozisyonlar, otoriter rejim altında ahlaki ve rasyonel yapıların çöküşünü çağırıyor. Ancak bu karanlığın altında inatçı bir umut ve dayanıklılık duygusu yatıyor: sanatın eleştirel farkındalığı ve ahlaki cesareti uyandırma potansiyeline olan inanç. Benzer şekilde, Akram Dost Baloch'un resim ve heykelleri, geleneksel Beluç motiflerini modern bir ekspresyonist bakış açısıyla yeniden ele alır ve miras ile modernlik arasında parçalanmış bir topluluğun acısını ve azmini iletme için çarpık formlar ve pürüzlü

dokular kullanır. Sanatı, politik marjinalleşme karşısında kültürel kimliği savunmanın bir yolu olarak hem protesto hem de koruma aracı haline gelir.

Bu sanatçıların eserleri, çağdaş Pakistan sanatının salt estetik bir araştırmanın ötesine geçtiğini gösterir. Tarih, hafıza ve ideolojinin kesiştiği, sessizliğin renk, form ve metaforlarla bozulduğu bir alan haline gelir. Her sanatçı, kendine özgü görsel bir dil aracılığıyla daha geniş sosyo-politik söylemlerle ilgilenir ve kişisel travmayı kolektif direnişe dönüştürür. Sanatları, ataerkil, sömürgeci veya devlet odaklı olsun, egemenlik sistemlerini eleştirmekle kalmaz, aynı zamanda baskı altında umut etmeye, yaratmaya ve konuşmaya devam edenlerin direncini de somutlaştırır. Böylece, çağdaş Pakistan sanatı, ülkenin kimlik, iktidar ve özgürlük konusunda sürdürdüğü müzakerelerin hem tanığı hem de katılımcısı olarak öne çıkıyor. Bize, baskı dönemlerinde yaratma eyleminin kendisinin, yılmaz insan ruhunu ve sanatın dönüştürücü gücünü yeniden teyit eden radikal bir jest haline geldiğini hatırlatıyor.

Rahat Naveed Masud (1953)

Rahat Naveed Masud, edebiyat ve siyasetin hayatın temel unsurları olarak kabul edildiği bir ortamda büyümüş ve liberal bir aile atmosferinde yetiştirilmiştir. 1974 yılında Punjab Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü'ne kaydolar ve daha sonra akademik kadrosuna katılır. Akademik programlara siyasi müdahaleyle karşı karşıya kalan Rahat, sanat eğitiminin modernizasyonunu savunmuştur.

Resimleri hem kişisel deneyimlerini hem de toplumsal baskıları yansıtmaktadır. 1990'ların başında Punjab sergisinde ödül kazanan Peçeli (Resim 1) ve Otoportre gibi eserleri, kimlik ve baskı konularını ele alır. Dupatta (Peçe) adlı eserinde peçe, özellikle kadınların özgürlüklerinin ciddi şekilde kısıtlandığı Zia-ul-Haq yönetimi döneminde, kadınların toplumda boyun eğdirilmesinin sembolü haline gelir. Şeriat hukuku mütevazı giyinmeyi öngörürken, rejimin ideolojik dogmatizmi kadınların temel haklarına daha da fazla kısıtlama getirmiştir.

Bu eserlerde Rahat'ın bakışları, otoriterliğe karşı duyduğu acıyı ve sessiz muhalefeti ifade eder. Hapsedilme hissi ve ifade özgürlüğünün olmaması, parmaklıklar ve hapisane benzeri motiflerle sembolize edilmiştir. O dönemin sosyo-politik bağlamına aşina olan izleyiciler için, eserleri çok katmanlı anlamlar ortaya koyarken, aynı zamanda güçlü bir görsel tasarım da sergiler. Piramit şeklindeki kompozisyonları, gözleri vurgulayarak, en güçlü iletişim aracı olan göz teması üzerinde durur (Saddiqa ve Ijaz, 2021).



Resim 1. Rahat Naveed Masud, Otoportre, 1990'lar, tuval üzerine yağlı boya.

Kaynak: Saddiqa, A. ve Ijaz, F. (2021). Artistic expressions of resistance in contemporary Pakistani painting. Lahore: Fine Arts Publications. <https://eudl.eu/pdf/10.4108/eai.24-8-2021.2315318>

Jamil Baloch (1972)

Jamil Baloch'un kısa videosu Hope, geleneksel kıyafetler giymiş bir adamın ağzından renkli çiçekleri çıkarıp küresel bir haritanın üzerine yerleştirmesini anlatır (Resim 2). Tarihsel olarak sembolizm açısından zengin olan çiçekler, çorak çöl koşulları nedeniyle yeşillığın nadir olduğu Belucistan bağlamında özellikle önemlidir. Bu anlamda çiçek, yaşam, dayanıklılık ve umudun metaforu haline gelir.

Dünya haritası ile geleneksel kıyafetin yan yana yer alması, Belucistan ile şiddet ve insani direniş arasındaki küresel mücadeleler, yerel gerçeklikler ile uluslararası politika arasındaki bağlantıyı ima eder. Baloch, kendi bölgesi ve komşu ülkelerde "egemen sistemlerin ve güçlerin kafa karışıklığı ve sorunlar yarattığını", medyanın ve sözde bilgi kaynaklarının ise propaganda ve tek taraflı anlatılar yaydığını iddia eder.

Hope aracılığıyla bu tasvirlerle meydan okuyarak, Belucistan halkının barışa ve insanlığa olumlu katkıda bulunduğu alternatif bir vizyon sunar. Baloch, kameraya doğrudan bakarak izleyicileri, stereotiplere karşı çıkan ve yaşanmış gerçekleri ön plana çıkaran bir diyaloga davet etmektedir.



Resim 2. Jamil Baloch, Umut, 2015, enstalasyon görünümü, Fotoğraf: Christoph Assmann.

Kaynak: Digging Deep, Crossing Far. (2016). *Digging Deep, Crossing Far* Art exhibition. Kunstraum Kreuzberg/Bethanien. https://digging-deep-crossing-far.de/wp-content/uploads/digging_deep_broschure.pdf



Resim 3. Jamil Baloch, Umut, 2015, enstalasyon görünümü, Fotoğraf: Christoph Assmann.

Kaynak: Digging Deep, Crossing Far. (2016). *Digging Deep, Crossing Far* Art exhibition. Kunstraum Kreuzberg/Bethanien. https://digging-deep-crossing-far.de/wp-content/uploads/digging_deep_broschure.pdf

Jamal Shah (1956)

Jamal Shah'ın resimlerinin konuları o kadar derin, manevi ve melankoliktir ki, tarif edildiğinde klişe gibi görünebilirler. Yaşadığı dünyaya nasıl tepki vermesi gerektiğini anlamaya çalışması, sanatçının eserlerinin izleyicinin ruhuna hassas bir şekilde nüfuz etmesini sağlar. Shah'ın resme yönelmesi, bu sanat dalının dayanıklılığına ve entelektüel karakterine olan inancını ve resmedilen görüntünün izleyici ile nesne arasında yoğun ve ısrarlı bir yüzleşme gerektirdiğine olan inancını teyit eder. Sanatçı, sosyalist resim paradigmasını yeniden keşfetmiş gibi görünür. Görüntüleri analiz ederken, resim koleksiyonunun işçi sınıfının, özellikle de yoksul ve haklarından mahrum bırakılmış kesimin tarihini tasvir ettiği fikrine dikkat çeker. Böylece, yeni resim serisi, sağcı programlar ve İngiliz sömürgeciliğinin başarısının hatırası karşısında işçi sınıfı kimliğinin kayboluşunu yansıtır. *Celebration of a Dehumanised Existence* (İnsanlıktan Yoksun Varoluşun Kutlaması) başlıklı ve Karaçi'deki Clifton Sanat Galerisi'nde sergilenen bu resimler, belirli bir dizi tarihi olaya açıkça yanıt vermektedir. Bu, resimlerin polemik ve aciliyetini açıklamaya katkıda bulunmaktadır. Shah, başlangıçta görüntüleri sembolizm, referanslar ve retorik sorularla aşırı yükler. Kürekler ve baltalar, maymunlar ve murgha (stres pozisyonu olarak kullanılan bir tür fiziksel ceza) olarak tasvir edilen emek, işçi sınıfı mücadelesinin tekrar eden sembolleridir. Cezalandırılanlar çömelmiş, kollarını dizlerinin arkasına kenetlemiş ve kulaklarını sıkıca tutmuş halde otururlar. Bu eylemin histerisi ve vahşeti, Shah'ın resimlerinde entelektüellerin zulmüyle birlikte canlanır. Ancak bu olay önemli ölçüde tarihsel bağlamından koparılmıştır. Shah daha önce bu faaliyetlerin belirli tarihsel anlarını işaretlerken, son dönem işlerinde belirli bir zaman veya yerden uzaklaştırır. Kısacası, bu olayların ne kadar sıradan olduğu konusunda varsayımlarda bulunmaya başlar ve yolsuzluğun nihayetinde “akıl uykusunun canavarlar ürettiği” tüm medeniyetlere sızabileceğini öne sürer. Figürler, karmaşık ve çelişkili bir kültürün sembolleri, mezhepçiliğin hayaleti ve her zaman mevcut olan kafesin parmaklıkları ile çevrilidir. Bunun ötesinde, sadece sözlü tarih, gelenek ve sanat için değil, aynı zamanda kültür, teori ve toplum için de bir endişe tespit etmek mümkündür. Aslında, kültürün siyasi mücadelede bir silah olarak potansiyelini değerlendiren Antonio Gramsci'nin eseri, muhtemelen bu imgelerin anahtarını elinde tutmaktadır. Tüm bunlar, işçi sınıfının yaşamındaki çöküşle mücadele eden polemik ve eğitici bir sanat formu olan açık ve net bir “sosyal gerçekçilik” izlenimi verir. Görüntüler sadece ritmik ve yoğun olmanın ötesinde patlayıcı, ateşli ve enerjiktir. Görsel rahatlama sunmanın yerine döngüsel hareketle rahatsızlık hissi yaratmaktadır. Hem içgüdüsel hem de karanlık. Renk paleti sınırsız, yanık sarıdan koyu sarıya, koyu kırmızıdan parlak kırmızıya kadar uzanır. Radikal siyasi söylemin heyecanı ve canlılığı, bu noktada altta yatan karanlık veya karamsarlıkla çatışıyor. Shah, sosyal bilinçli sanat talebinin farkındadır, ancak bu talebin sürdürülebilirliği ve vaatleri konusunda oldukça şüphecidir.

Shah'ın eserlerindeki erkeklerin büyük çoğunluğu, acı ve çaresizlikle birlikte zulüm ve yalvarma eylemlerinde bulunur. Dayak yemiş ve aşağılanmış bir toplum fikri, sanatçının görsel sözlüğünde tekrarlayan bir tema haline gelmiştir. Shah, esasen postmodern gerçekliği, değerden, gerçek entelektüel tartışmadan, anlam ve önemden yoksun bir dünyayı analiz eder. Bu, saf insan nefretinden farklıdır. Figürleri, sıradan zulüm ve kayıtsızlığın transında umutsuzca çömelir. Onlar esasen cansız insanlardır ve sosyal faktörler onların karamsarlığına katkıda bulunmuştur. Shah, meydan okuyan, sorgulayan bir ressamdan varoluşun özünü düşünen bir yaratıcıya dönüşmüştür. Ancak bu düşünme asla “bağlantısız” değildir; aksine, yaşamın özünü ve değerini tartışmak için bir katalizör görevi görür. Shah'ın çalışmaları şüphesiz hala politik ve eleştireldir, ancak araçları gelişmiştir. Belki de bu yaklaşım, Avrupa'nın grotesk mirası içinde, durumun absürtlüğü ile vizyonun dehşeti arasında bir diyaloga olanak

tanıyan bir yöntem bulmuştur. Bunun Brecht'i aşan ve Beckett'e hitap eden korkunç bir drama olması önemlidir. Shah'a göre, rasyonel düşünce, mantıklı ve tutarlı sosyal politika ve entelektüel tartışma çöktüğünde, felç edici bir postmodern rahatsızlık insanlara, topluma ve bireylere zarar verir.



Resim 4. Jamal Shah, Tutelage Guru, tuval üzerine yağlı boya, 36 x 36 cm.

Kaynak: Akhtar, A. (2023, January 29). Men without shadows. The News.

<https://www.thenews.com.pk/tns/detail/1034820-men-without-shadows>

Figürler, insan figürünü sosyal gerçekçilikle birleştiren bir kamu sanatı eseri olan Situations 101 adlı önceki bir enstalasyondan esinlenilmiştir. Situations 101, 2017 Karaçi Bienali için yaratılmış ve daha sonra İslamabad'daki PNCA'nın avlusunun yanına taşınmıştır.

Son dönem resimlerinde, otoriter rejimler altında benlik ve bilinç kavramlarının bastırılmasına odaklanarak, propagandanın nesnel ve öznel yöntemleri arasında paralellikler kurmaktadır. Son dönem resimlerinde, otoriter rejimler altında benlik ve bilinç kavramlarının bastırılmasına odaklanarak, propagandanın nesnel ve öznel yöntemleri arasında paralellikler kurmaktadır. Daha önceki resim koleksiyonuna verilen isim olan Situations, duygusal hasarın neden olduğu benlik duygusunun yerinden edilmesini ifade etmeyi amaçlamaktadır. Burada figürler, her şeyin zarar gördüğü, görmezden gelindiği ve yok edildiği negatif zihinsel alanın etrafında şekillenen, gizlice varlığını sürdüren ve “örtbas edilen” ruhun sembollerinden daha fazlasını temsil eder. Ancak Shah, parçaların şiirini geliştirmek için bilinçli bir çaba da göstermektedir.



Resim 5. Jamal Shah, Acı Çeken Melekler, tuval üzerine yağlı boya, 36 x 36 cm.

Kaynak: Akhtar, A. (2023, January 29). Men without shadows. The News.

<https://www.thenews.com.pk/tns/detail/1034820-men-without-shadows>



Resim 6. Jamal Shah, İsteksiz Oruç, tuval üzerine yağlı boya, 48 x 48 cm.

Kaynak: Akhtar, A. (2023, January 29). Men without shadows. The News. <https://www.thenews.com.pk/tns/detail/1034820-men-without-shadows>

Shah'ın İsteksiz Oruç adlı tablosundaki figürler (Resim 6), notlarını unutmuş konuşmacılar ya da silahlarını bırakmış ama onları indirecek gücü olmayan savaşçılar gibi hareketsiz durmaktadır. Mevcut sahneden uzaklaşıp, görünenin çevresindeki kimlik alanlarına doğru yönelen bir duruş sergilerler. Tüm sahneyi kaplayan dinamik görsellik, şaşırtıcı ve çalkantılı bir yolculuğu tasvir eder: sosyal kargaşanın şiddetli akıntıları, felsefi krizin alt akıntıları, entelektüel revizyonun girdapları ve estetik yeniden değerlendirmenin sakin akışı. Tüm bunlar, kendisini çevreleyen sosyal, kültürel ve politik güçlerin baskıları ve çatışmalarıyla sürekli mücadele eden bir sanatçıyı tasvir ediyor. Sanatçı, her fırsatta görevini üstlenmesini ve bir amaç uğruna tehlikeli sulara yol almasını sağlayan kaynakları biriktirmiştir. Eski kesinlikler parçalanırken, bu polemik ve retorik sanat eserleri egemen zihniyetle rezonansa girmektedir.

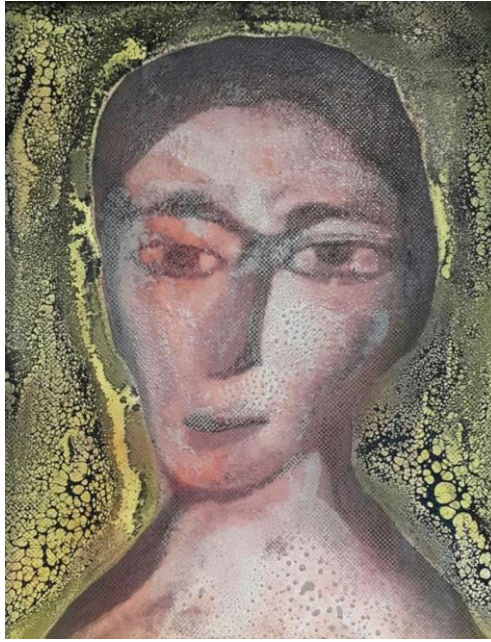
Bu eserler bir bakıma ağıt niteliğindedir. Meydan okuyan, neşeli ve politik olarak etkili gerçek bir tarihi ele alırlar. Benedict Anderson'ın kitabında yer alan, “Gus Dul” olarak da bilinen Albay Abdul Latief'i akla getirirler. Latief yakalandığında ağır yaralanmış ve yetkililer tüm vücudunu alçıya almıştır. Sorgulama ve gözaltı süresince bu durumda kalmış, bu da yaralarının enfekte olup kangren olmasına yol açmıştır. Gus Dul bu inanılmaz çileyi atlatmayı başarmış ve daha sonra rejimi kınamıştır. Anderson, onun hayatta kalmasını “mucizevi cesaret” olarak nitelendiriyor. Shah, resimlerinde bir huzur duygusu aktarmaya çalışırken, aynı zamanda konularının içinde bulunduğu durumun korkutucu yakınlığını da ortaya koymaktadır. Bu karakterler hapsedilmiş, güçsüz, çaresiz ve dayanılmaz acılar içinde. Sıradan insanın her türlü zulüm ve baskıya karşı mücadelesini temsil ediyorlar. Bu resimler hem genişlik hem de derinlik açısından epik bir gelişme gösteriyor. Shah, meydan okuyan ve sorgulayan bir ressamdan, varoluşun özünü düşünen bir yaratıcıya dönüşür. Ancak bu düşünce asla “bağlantısız” değildir; aksine, insan hayatının karakteri ve değeri hakkında bir konuşma için katalizör görevi görür. Resimlerin görünürdeki nihilizmine rağmen, hepsinin altında yatan kırılmaz bir irade ve direnç duygusu vardır. Bu resimler, daha az şanslı ve umutsuz olanların enerjisini ve cesaretini gizlice kutsayan resimlerdir. Sonuç olarak, ihtişam, görüntülerin korkutucu gücüne dönüşür ve ihtişam, hayranlık içinde erir (Akhtar, 2023).

Akram Dost Baloch (1958)

Akram Dost Baloch, uluslararası üne sahip etnik resim ve heykelleriyle Pakistan sanat çevrelerinde ve yurtdışında tanınan bir isimdir.

Sanatçının çalışmaları, Pakistan'daki çocukluğuna dayanmaktadır. Duyarlı bir çocuk olarak, çevresindeki insanlar arasındaki bölünmeleri ve adaletsizliklerin farkındadır. Yaşadığı bölgenin tarihi, sanatı ve el sanatları hakkında derin bir bilgi birikimiyle büyümüştür. Ayrıca Belucistan'daki arkeolojik buluntularla da ilgilenmiştir. Son yıllarda sanatçı, Belucistan'ın sosyal sorunlarını yerel motifler ve parlak bir paletle tuvalere yansıtmaktadır.

Dost, çocukluğundan beri adaletsiz ve bölünmüş bir toplumun adaletsizlikleriyle mücadele eden bir halkın çaresizliğini ve üzüntüsünü görmüştür. Temel insan haklarından mahrum bırakılan insanlara tanık olmuştur (Resim 7). Din ve hukukun üstünlüğüne karşı işlenen suçların, sistemin Sardar olduğunu iddia eden birkaç kişiye nasıl rahatlık sağladığını görmüştür. Sonuç olarak, çoğunluğun öfke ve umutsuzluğa kapıldığını görmüştür. Yaratıcı bir duyarlılığa sahip olan Akram Dost, baskıcı sisteme karşı öfkesini ve umutsuzluğunu resim yoluyla hafifletmeye çalışmıştır.



Resim 7. Akram Dost Baloch, İsimsiz, 2023, tuval üzerine yağlı boya, 9,5 x 11 inç.

Kaynak: Unicorn Gallery. (2023). Akram Dost. <https://unicorngallery.ae/products/akram-dost>

Protestocu ve estetik resimleri, oyma ve kabartma çalışmaları, yeteneğinin büyüklüğünü ortaya koymaktadır.

Protestocu ve muhalif resim ve heykelleri, kendi topraklarının güçlü izlerini taşımaktadır. Sanatçı, kabartma çalışmalarını minyatür benzeri yerel motiflerle süslemiştir. Bu motifler, Beluç nakışlarından, ahşap oyma panellerden ve kişisel deneyimlerinden alınmıştır. Sanatçı, doğadan aldığı lekeleri de çalışmalarına dahil etmektedir (Unicorn, 2023).

Akram Dost Baloch'un resimleri, Beluç kültürünün ikircikli yapısını ve kimlik sorununu tasvir etmektedir. Baloch sanatı hakkında şunları söylemektedir: “Resimlerimde, sanat yoluyla bir diyalog oluşturmak istiyorum. Bu diyalog, bazı istenmeyen gerçekleri vurgulamaya ve ciddi ahlaki ve sosyal talepler karşısında kayıtsızlığı aşmaya davet niteliğindedir” (Baloch 2018).

Ne yazık ki, 1970'lerden bu yana Belucistan'da siyasi kargaşa ve huzursuzluk hâkimdir. Son günlerde, mezhepçilik ve terörizm de bu güzel ama yoksul eyaleti etkilemiştir. Sanatçı, tüm bu kaosu dikkatli bir

gözlemci olarak izlemiş ve tanık olduğu acıları, belirli benzerlikler taşıyan ekspresyonist bir üslup ve karanlık, derin tonlar ve pürüzlü yüzeylerle sağlam bir şekilde kök salmış görsel bir kelime dağarcığıyla karakterize edilen sanatında yansıtmıştır. Baloch, eşitsizliği, adaletsizliği ve zorlukları temsil etmek için hem güçlü liderlerin hem de zayıf, savunmasız kadınların boyalı gözlerini kullanmıştır. Ülkesinin kayalarına silinmez bir şekilde kazınmış şovenizmin antitezi haline getirdiği yağlı boya tabloları ve ahşap oymalarında, deforme olmuş insan figürleri, çarpık yüz hatları ve yoğun bir boşluk hissi veren gözler yer almaktadır.

Sonuç

Çağdaş Pakistanlı sanatçıların analizleri, görsel sanatın siyasi direniş ve toplumsal yorumlama aracı olarak oynadığı derin rolü ortaya koymaktadır. Rahat Naveed Masud, Jamil Baloch, Jamal Shah ve Akram Dost Baloch'un eserleri aracılığıyla, Pakistan'da sanatın estetik, siyaset ve kültürel kimliğin kesişim noktasında işlediği açıkça görülmektedir. Her sanatçı, farklı ancak birbiriyle bağlantılı bir bakış açısı sunar: Masud, kadınların mücadelelerini ve sessiz direnişlerini ön plana çıkarır, Baloch, küresel yanlış temsil karşısı yerel anlatıları yeniden tanımlar, Shah, sistematik adaletsizlikle yüzleşmek için sosyalist gerçekçiliği yeniden canlandırır ve Dost Baloch, protesto ve sembolizm yoluyla Beluç kimliğini yeniden hayal eder.

Sanatçıların çalışmalarında tekrarlanan bir tema, kadınların, işçilerin, entelektüellerin veya marjinalleşmiş etnik grupların maruz kaldığı baskı ve bu mücadelelere katlanan bireylerin ve toplulukların direncinin temsildir. Peçeler, kafesler, çarpık figürler ve çiçeklerin sembolik kullanımı, görsel dilin kelimenin tam anlamıyla temsilin ötesine geçtiğini ve sanatın sansür, otoriterlik, propaganda ve kültürel silinme gibi karmaşık konuları ele almasını sağladığını göstermektedir. Eserleri, baskının yalnızca tarihsel veya yerel bir olgu olmadığını, daha geniş insan mücadelesi kalıplarının bir parçası olduğunu vurgulamakta ve böylece Pakistan sanatını hem ulusal hem de küresel söylemler içinde konumlandırmaktadır.

Önemli olarak, bu sanatçılar sanatın toplumdan kopuk olduğu fikrine meydan okumaktadır. Bunun yerine, çağdaş Pakistan sanatının sosyal gerçeklerle derinden iç içe olduğunu, siyasi kargaşanın bir aynası ve direnişin bir aracı olduğunu göstermektedirler. Eserlerinde bulunan eleştirel yaklaşım, sanatın kriz zamanlarında söylemi etkileme, diyalogu teşvik etme ve kültürel hafızayı koruma kapasitesini vurgulamaktadır.

Sonuç olarak, çağdaş Pakistan sanatı, estetik ifade ile sosyo-politik eleştirinin birbirinden ayrı değil, birbirini güçlendiren unsurlar olduğunu göstermektedir. Baskı, kimlik ve direnç kavramlarını dile getirerek, bu sanatçılar bize sanatın sadece bir yaratıcılık biçimi değil, aynı zamanda bir cesaret eylemi ve hakikati arama çabası olduğunu hatırlatmaktadır. Eserleri, otoriteye meydan okuma, sessiz kalanların sesini duyurma ve daha adil ve insancıl bir toplum için olasılıkları hayal etme konusunda sanatın kalıcı gücünü yeniden teyit etmektedir.

Kaynakça

- Ahmed, S. (2020). *Postcolonial aesthetics and resistance in South Asian art*. New Delhi: Routledge.
- Akhtar, A. (2023, January 29). *Men without shadows*. The News. <https://www.thenews.com.pk/tns/detail/1034820-men-without-shadows>
- Akram Dost Baloch, personal communication, August 30, 2023.

- Assmann, C. (2015). *Contemporary installations in South Asia: A visual record*. Berlin: Art Scope Press.
- Digging Deep, Crossing Far. (2016). *Digging Deep, Crossing Far Art exhibition*. Kunstraum Kreuzberg/Bethanien.
- https://digging-deep-crossing-far.de/wp-content/uploads/digging_deep_broschure.pdf
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the prison notebooks* (Q. Hoare ve G. N. Smith, Eds.). London: Lawrence & Wishart.
- Iftikhar ve Dadi, E. (2016, January 3). *Pakistani art and violence*. Art Radar. <https://ambikarajgopal.co/2016/01/03/4-pakistani-artists-making-art-out-of-violence/>
- Khan, N. (2019). *Art and politics in Pakistan: Contemporary perspectives*. Karachi: Oxford University Press.
- Rahat Naveed Masood, personal communication, August 30, 2023.
- Saddiqa, A. ve Ijaz, F. (2021). *Artistic expressions of resistance in contemporary Pakistani painting*. Lahore: Fine Arts Publications.
- Unicorn Gallery. (2023). *Akram Dost*. <https://unicorngallery.ae/products/akram-dost>