

T.C
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
HEYKEL ANASANATI DALI
HEYKEL PROGRAMI

TÜRKİYE'DE GELENEKSEL AHŞAP İŞÇİLİĞİ
VE
ÇAĞDAŞ AHŞAP YONTU SANATI

101831

(Yüksek Lisans Eser Metni)

101831

Hazırlayan:
98600011 Derya YILMAZ

Danışman:
Prof. Meriç HIZAL

İSTANBUL-2001

T.C. YÜKSEK ÖĞRETİM KURULU
DOZÜBANTASYON MERKEZİ

Derya YILMAZ

tarafından hazırlanan

Türkiye'de Geleneksel Ahşap İşçiliği ve Çağdaş Ahşap Yontu
Sanatı

adlı bu çalışma jürimizce

XXXXX

Tez /

Yüksek Lisans

Eser Metni

olarak kabul edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 20 / 04 / 2001

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı - Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

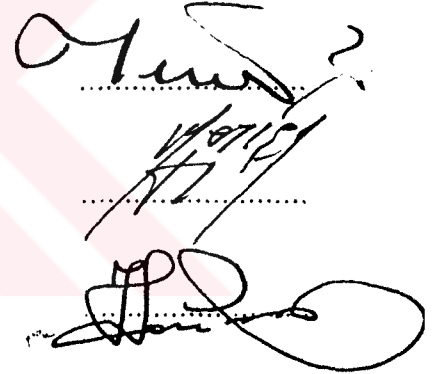
Jüri Üyesi : Prof.Ferit ÖZŞEN

Jüri Üyesi : Prof.Meriç HIZAL

Jüri Üyesi : Doç.Dr.Zeki SÖNMEZ
(Sanat Tarihi EABD Öğ.Üy.)

Jüri Üyesi :

Jüri Üyesi :



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ	II
ÖZET	III
SUMMARY	IV
RESİM LİSTESİ	XIII
GİRİŞ	6
2. GELENEKSEL AHŞAP İŞÇİLİĞİ	11
2.1 Ahşabın Mimaride Kullanımı	14
2.1.1 Yapı Malzemesi Olarak Kullanımı	19
2.1.2 Mimari Elemanlarında Ahşap Kullanımı	54
2.1.3 Yapıda Bezeme Amaçlı Ahşap Kullanımı	56
2.2 İşçilikli Ahşap Eşya	78
2.3 Saltanat Kayıklarında Ahşap İşçiliği Ve Baş Heykelleri	99
2.4 Hece Tahtaları	104
3. GELENEKSEL AHŞAP İŞÇİLİĞİNDE KULLANILAN FORMLAR, MOTİFLER, SİMGELER VE ANLAMLARI	105
3.1 Rölyefler	107
3.1.1 Figüratif	110
3.1.1.1 Hayvan ve İnsan Fügürleri	117
3.1.1.2 Bitkisel Motifler	127
3.1.1.3 Eşya Rölyefleri	127
3.1.2 Non-Figüratif Rölyefler	128
3.1.2.1 Geometrik Motifler	129
3.1.2.2 Yazı Motifleri	130
3.2 Rond- Boss Yontular	133
3.2.1 Figüratif Formlar	133
3.2.2 Non- Figüratif Formlar	134
4. GELENEKSEL AHŞAP İŞÇİLİĞİNDE KULLANILAN TEKNİKLER	145
5. TÜRKİYE’DE ÖZGÜN AHŞAP YONTU SANATI VE SANATÇILAR	243
6. Araştırmacının Yontuları	260
7. SONUÇ	263
8. KAYNAKLAR	274
9. ÖZ GEÇMİŞ	275

ÖNSÖZ

Heykel eğitimim süresinde severek kullandığım ve artistik ifade aracı olarak seçtiğim ahşap malzemenin ülkemdeki zanaatkarlık işleri ile plastik sanatlar alanı içindeki yerini ve varsa etkileşimleri araştırmak istedim. Çalışmamın birinci bölümünde Anadolu kültür birikiminden günümüze kalabilmiş nesnelere, ahşap sanatının genel durumunu, üslupları, semgesel anlamları ve teknikleri inceledim. İkinci bölümde Cumhuriyet döneminden sanatçıları ele aldım. Bu sanatçıların geleneksel ahşap sanatına bakış açılarını araştırdım.

Çalışmamın başından bu yana beni destekleyip, araştırmaya yönlendiren, yüreklendiren, yol gösteren hocam ve tez yöneticim Heykeltıraş Prof. Meriç Hızal'a, kendileriyle birebir görüşmeler yaptığım, sanatları hakkında sorular yönelttiğim, Heykeltıraş Prof. Ali Teoman Germaner, Heykeltıraş Prof. Tamer Başoğlu, Heykeltıraş Prof. Ferit Özşen, Heykeltıraş Prof. Rahmi Aksungur, Heykeltıraş Öğr. Gör. Saim Bugay ve Heykeltıraş Hayri Karay'a samimi yaklaşım ve ilgilerinden dolayı ayrı ayrı teşekkür ediyorum. Ayrıca İstanbul Deniz Müzesi yöneticilerine de katkılarından dolayı teşekkürlerimi sunuyorum.

ÖZET

Aynı topraklarda değişik zamanlarda yaşayan insan toplulukları yaşamsal, estetik tüm deneyimlerini diğer deyişle “doğa karşısında ortaya koydukları her şeyi” harmanlayarak daha sonra gelen kuşaklara aktarırlar. Bireyin üyesi olduğu toplumdan öğrendiği (bu) bilgi, gelenek, görenek, davranış, yasa, sanat, uygulamayı, zanaat, gibi özdeksel ve tinsel ürünlerden oluşan bütün kültürdür.* Özbenlikle örtüştürülen, doğan, gelişen ve ölen organik bir varlık, kolektif bir bilinçtir kültür ve toplumun bireyi olan sanatçı da ister istemez onun taşıyıcısıdır.

Anadolu kültürü Pagan, Hıristiyan ve Müslüman dinlerinin etkisiyle çeşitlilikler gösterir. Önceleri figürde olgun örnekler verirken Hıristiyanlık döneminde şematikleşir, Müslümanlıkta ise figür yerine stilizasyon, bitkisel ve geometrik motiflerle süsleme ve yorumlar önem kazanır.

Araştırmamıza konu olan ahşabın zanaatkarlık ve sanat alanındaki örneklerine gelince; malzemenin tabiatı gereği elimize geçenler çok azdır. Bunlar Frig döneminden kalma bir iki ev eşyası ile daha çok mimarlık alanındaki Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemi uygulamaları ve eşyalarıdır.

Ancak Cumhuriyet döneminde, özgür düşünce ve inanış içindeki sanatçılar, ahşap malzemeyi özgün sanatsal yorumlarında kullanmışlardır. Yüz yıldan az bir sürede önce Batı ile ilişkiler figürlü çalışmaları gündeme getirmiş, daha sonra tarihinin akışı içinde soyutlamalar ve çağdaş yorumlar örneklerini vermiştir. Bu yapıtlar doğrudan ve görünür biçimde olmasa da derinliklerinde; teknik, biçim ve simgesel anlamların kullanılışları açısından Anadolu’daki kültürel etkileri taşırlar.

ANAHTAR KELİMELER: Anadolu, Kültür, Ahşap, Zanaat, Sanat, Sanatçı,

* Toplum Bilim Terimler Sözlüğü (1975), Türk Dil Kurumu

SUMMARY

The groups of people who live on the same land at different times transfer to next generations the aesthetic values and experiences they gain against nature by blending them together. These aesthetic values and experiences form the whole culture, which consists of products such as traditions, customs, behaviors, law, art, techniques, and crafts. * An organic entity which is covered with character is a complete conscience that is born, develops, and dies, and the artist is the carrier of this conscience.

Anatolian culture shows diversity due to the effects of the Paganism, Christianity, and Islam. While, initially, we see mature examples, we, then, see schematic works during the era of Christianity. During the Islamic era, abstraction in figure, decoration, and interpretation with flowers and geometric motifs gain importance.

When it comes to the artistic and craft examples of wood which has been the subject to research, we see that what we have is a very small number of them due to the nature of the material (wood, that is). These (wooden) examples are few household items from the Phrygians and some architectural applications and objects from the Seljuk-, principality-, and Ottoman eras.

It was only after the establishment of the (Turkish) Republic that free minded artists started to use wood in their original artistic interpretations. In less than a hundred years, the relations with the Western world brought up figurative works, and in subsequent years, abstractions and modern interpretations then flourished. These works, though not directly obvious, carry in themselves Anatolian cultural effects in terms of technique, shape, and the use symbolic meaning.

Key Words : Anatolian, Culture, Craft, Art, Artists

* People Science Terms Dictionary (1975), Turk Language Society

RESİM LİSTESİ

Resim 1.1. Brancusu Karyatid (1914-1926) Paris Nasyonel Modern Sanat Müzesi...	2
Resim 1.2. Romen Mimarisinde Kapı Saçağı Sundurma Sütunu Romanya Garj Eyaleti Gurtisoara Müzesi.....	2
Resim1.3. Brancusi.....	3
Resim1.4. Roman'ya Mezar Dikitleri.....	3
Resim 1.5. Roman'ya Mezar Dikitleri.....	4
Resim 1.6. Brancusi "Sonsuz Sütun"(1937).....	4
Resim 1.7. Brancusi "Öpüş" isimli heykeli ve "Öpüş Kapısı" ayrıntısı (Betimleme-soyutlama Arası Aşamalar.....	5
Resim 1.8. Geç Dönem Bronz Çağı Mızrak Döküm Kalıbı- Transilvanya Müzesi..	5
Resim 1.9. Brancusi "Öpüş Kapısı".....	5
Resim 2.10. Frig Servis Masası Ön Yüzü.....	8
Resim 2.11. Saltanat Kayığı Arması (Ayrıntı) İstanbul Deniz Müzesi, Kayıklar Galerisi.....	10
Resim 2.12. Saltanat Kayığı Baş Heykeli İstanbul Deniz Müzesi, Kayıklar Galerisi.....	10
Resim 2.13. Gerede Tomruk Yiğma Yapı.....	13
Resim 2.14. Ödemiş-Birgi Çakır Ağa Konağı Ahşap Çatki.....	13
Resim 2.15. İstanbul Büyükkada'da alınlık ve ayrıntı.....	14
Resim 2.16. Ordu tahta yiğma yapı.....	16
Resim 2.17. Safranbolu ahşap çatki yapı.....	17
Resim 2.18. Tuğla Dolgulu duvar yüzey.....	18
Resim 2.19. Göz dolgu.....	18
Resim 2.20. Muskalı dolgu.....	18
Resim 2.21. Çanakkale Bayramiçi hadımağa konağı Oda içi.....	19
Resim 2.22. Ödemiş Birgi pencere kapakları.....	20
Resim 2.23. Karaman İbrahim Bey İmareti Pencere Kanadı.....	20
Resim 2.24. Karaman İbrahim Bey İmareti Pencere Kanadı (Ayrıntı).....	21
Resim 2.25. Karaman İbrahim Bey İmareti Pencere Kanadı (Ayrıntı).....	21
Resim 2.26. Akşehir Kileci Mescidi Pencere Kanadı.....	22
Resim 2.27. Ilgın Camii Pencere Kanatları.....	23
Resim 2.28. Konya Sadrettin Konevi Türbesi Pencere kanatları.....	23
Resim 2.29. Birgi Pencere Kanadı.....	24
Resim 2.30. Birgi ulu Cami Pencere Kanadı.....	24
Resim 2.31. Pencere Parmaklığı Düğümü.....	25
Resim 2.32. Kula evi Pencere Parmaklığı.....	25
Resim 2.33. Antalya-ormana'dan Pencere Parmaklıkları.....	26
Resim 2.34. Pencere Korkuluğu.....	27
Resim 2.35. Pencere Kafesi.....	27
Resim 2.36. Pencere Kafesi.....	28
Resim 2.37. Pencere Kafesleri.....	28
Resim 2.38. Safranbolu Evinde Sokak kapısı.....	29
Resim 2.39. Kula Evi Oda kapısı.....	29
Resim 2.40. Kula Evi Oda Kapısı.....	30

Resim 2.41. Karaman İmaret Camii Kapısı.....	30
Resim 2.42. Karaman İmaret Camii Kapı Kanadı (Ayrıntı).....	31
Resim 2.43. Ankara Hacı Hasan Camii Kapı kanadı.....	31
Resim 2.44. Ankara Alaeddin Camii Kapı kanadı.....	32
Resim 2.45. Candaroğlu Mahmut Bey Camii Kapısı.....	33
Resim 2.46. Karaman İmaret Cami Kapısı.....	34
Resim 2.47. Kastamonu Mahmut Bey Cami Kapısı.....	35
Resim 2.48. Birgi ulu Camii Minberi Resim Yan aynalıği (ayrıntı).....	36
Resim 2.49. Birgi ulu Camii Minberi Korkuluğu (Ayrıntı).....	36
Resim 2.50. Birgi ulu Camii Minberinin Kapısı.....	37
Resim 2.51. Birgi Ulu Camii Minber Kapısı Taç ve Kafes Kısmı.....	37
Resim 2.52. Birgi Ulu Camii Minberinin Kubbesi.....	38
Resim 2.53. Birgi Ulu Camii Minberi Kubbesi.....	38
Resim 2.54. 14. Yüzyıl Selçuklu Minberi.....	39
Resim 2.55. 14. Yüzyıl Selçuklu Minberi (Ayrıntı).....	39
Resim 2.57. Trabzon Of Ağaçlı Köyü Camii Minberi (Ayrıntı).....	40
Resim 2.56. Trabzon Of Ağaçlı Köyü Camii Minberi.....	40
Resim 2.58. Ürgüp Damsa Köyü Taşkın Camii Mihrabı.....	42
Resim 2.59. Tavan Göbeği.....	43
Resim 2.60. Çitakari Tavan.....	43
Resim 2.61. Çitakâri ve kalem işi Tavan.....	44
Resim 2.62. Çakır ağa kınağı tavanı.....	44
Resim 2.63. Çakırağa Konağı tavan Göbeği.....	44
Resim 2.64. Kula Evi Tavanı.....	45
Resim 2.65. Kula Evi Tavanı (Ayrıntı).....	45
Resim 2.66. Bademli Kılıczade Son Cemaat Yeri Tavanı.....	46
Resim 2.67. Kabartma ve kalem işi tavan süslemesi.....	46
Resim 2.68. Tavan Göbeği.....	47
Resim 2.69. Tavan Göbegi.....	47
Resim 2.70. Tavan Göbeği.....	48
Resim 2.71. Tavan Göbeği.....	48
Resim 2.72. Safranbolu Oda içi.....	49
Resim 2.73. Kalem işi ve Oymalı hücreler.....	49
Resim 2.74. Kalem işi Dolap Kapakları.....	50
Resim 2.75. Sedef Kakma Dolap Kapakları.....	50
Resim 2.76. Amasya Dolap kapağı.....	51
Resim 2.77. Safranbolu Ocak Davlumbazı.....	52
Resim 2.78. Kula Evi Ocak Davlumbazı.....	52
Resim 2.79. Afyon Ulu Camii Ahşap Sütunları.....	53
Resim 2.80. Kula Evi Ahşap Sütun.....	53
Resim 2.81. Sivrihisar Ulu Cami sütünü.....	53
Resim 2.82. Ahşap Sütun Kaidesi.....	54
Resim 2.83. Ahşap Sütun.....	54
Resim 2.84. Ahşap Sütun.....	54
Resim 2.85. Kula Evi çıkma saçakları.....	55
Resim 2.86. Büyük Ada Pencere bezemeliri.....	56
Resim2.87. Arnavut köyü Pencere Bezemeleri.....	56

Resim 2.88. Bebek pencere Bezemeleri.....	56
Resim 2.89. Ahşap Parmaklık.....	57
Resim 2.90. Ahşap Sibekler.....	57
Resim 2.91. Ahşap Nalın.....	58
Resim 2.92. Nalın.....	58
Resim 2.93. Nalın.....	58
Resim 2.94. Ahşap Kilim Dokumacı Kirkiti.....	59
Resim 2.95. Ahşap Halı Dokumacı Kirkiti.....	59
Resim 2.96. Ahşap Tabak.....	60
Resim 2.97. Ahşap Gereç.....	60
Resim 2.98. Ahşap Havan.....	61
Resim 2.99. Ahşap havan.....	61
Resim 2.100. Ahşap Tabak.....	61
Resim 2.101. Ahşap Servis Masası.....	62
Resim 2.102. Makyaj Kutusu.....	62
Resim 2.103. Makyaj Kutusu.....	62
Resim 2.104. Ahşap Kutu.....	63
Resim 2.105. Ahşap kutu.....	63
Resim 2.106. Ahşap kutu.....	63
Resim 2.107. Ahşap kutu.....	64
Resim 2.108. Ahşap kutu.....	64
Resim 2.109. Ayna Çerçevesi Arka Yüzü.....	64
Resim 2.110. Ayna Çerçevesi Ön Yüzü.....	64
Resim 2.111. Ahşap Avize.....	65
Resim 2.113. Akçe Sayma Kapı.....	66
Resim 2.114. Körüklük.....	66
Resim 2.114. El Değirmeni.....	66
Resim 2.115. Kaşığılar.....	66
Resim 2.116. Cüz Muhafazası.....	67
Resim 2.117. Cüz Muhafazası.....	68
Resim 2.118. Rahle.....	69
Resim 2.119. Rahle.....	69
Resim 2.120. 13. Yy. Konya Kuran Rahle.....	70
Resim 2.121. Ahşap Rahle.....	70
Resim 2.122. Ahşap Rahle.....	70
Resim 2.123. Beşik.....	71
Resim 2.124. Beşik.....	71
Resim 2.125. Ahşap Sanduka-İstanbul Türk ve İslam Eserler Müzesi.....	72
Resim 2.126. Ahşap Sanduka (Ayrıntı).....	72
Resim 2.127. Ahşap Sanduka (Ayrıntı).....	72
Resim 2.128. Ahşap Sanduka, İstanbul Türk ve İslam Eserler Müzesi.....	73
Resim 2.129. Ahşap Sanduka (Ayrıntı).....	73
Resim 2.130. Erzurum Yakudiye Medresesi Portalı.....	74
Resim 2.131. Çeyiz Sandığı.....	74
Resim 2.132. Çeyiz Sandığı.....	75
Resim 2.133. Çeyiz Sandığı.....	75
Resim 2.134. Ahşap Sandalye.....	76

Resim 2.135. Çin Çin.....	77
Resim 2.136. Hacı Yatmaz.....	77
Resim 2.137. Kaynana Zırlıtısı.....	77
Resim 2.138. Oyuncak.....	78
Resim 2.139. Oyuncak.....	78
Resim 2.140. Saltanat Kayığı.....	79
Resim 2.141. Saltanat Kayıkları Baş Kısımları.....	80
Resim 2.142. Saltanat Kayıkları Baş Kısımları.....	80
Resim 2.143. Feyz-i Mabut Korveti (Arka kısmından).....	81
Resim 2.144. Sultan Abdülaziz Devri Saltanat Kayığı.....	82
Resim 2.145. Sultan Abdülaziz Devri Saltanat Kayığı.....	82
Resim 2.146. V. Mehmet Reşat Devrine ait Saltanat Kayığı.....	83
Resim 2.147. IV. Mehmet Devri Saltanat Kayığı.....	83
Resim 2.148. IV. Mehmet Devrine ait Saltanat kayığı.....	84
Resim 2.149. Mahmudiye Kalyonu Lumbarağzı Kemer (sol Köşesi).....	85
Resim 2.150. Mahmudiye Kalyonu Lumbarağzı Kemer (sağ Köşesi).....	86
Resim 2.151. Mahmudiye Kalyonun Lumbarağzı Kemer üstü kabartması (Ayrıntı).....	86
Resim 2.152. IV. Mehmet'in Saltanat Kayığı figürü.....	86
Resim 2.153. IV. Mehmet'in Saltanat Kayığı figürü.....	86
Resim 2.154. Sultan Abdülaziz Kayığı Filika Dümeni.....	87
Resim 2.155. Arslan Figürü.....	87
Resim 2.156. Ejderha Figürü.....	88
Resim 2.157. Rehberi Tefvik Baş Heykeli.....	88
Resim 2.158. Fethiye Kalyonu Baş Heykeli.....	89
Resim 2.159. Asrı Tefvik Baş Heykeli.....	90
Resim 2.160. Sultan Abdülmecit'in Annesi Bezm-i Alem Valide Sultan'ın Saltanat Kayığı Baş Heykeli.....	91
Resim 2.161. Sultan Abdülaziz Saltanat Kayığı Baş Heykeli.....	91
Resim 2.162. V. Sultan Mehmet Reşat'ın Saltanat Kayığı Baş Heykeli.....	92
Resim 2.163. Sultan Mehmet Reşat'a ait Saltanat Kayığı Baş Heykeli.....	92
Resim 2.164. V. Mehmet Reşat'a ait Saltanat Kayığı Burun Kısmı Kabartması.....	93
Resim 2.165. V. Mehmet Reşat'a ait Saltanat Kayığı Burun Kısmı Kabartması.....	93
Resim 2.166. 1829 Şerefreşan Fırkatayni Baş Heykeli (Kara-Kuş).....	94
Resim 2.167. 1857 Tarihli III. Fethiye Kalyonu Baş Heykeli.....	95
Resim 2.168. 19. Yüzyıl Osmanlı Donanmasına ait Baş Heykeli.....	95
Resim 2.169. Kayık Baş Heykeli.....	96
Resim 2.170. Kayık Kıtç Arması.....	96
Resim 2.171. Saltanat Kayığı Arması.....	97
Resim 2.172. Saltanat Kayığı Arması.....	97
Resim 2.173. Saltanat Kayığı Baş Heykeli.....	98
Resim 2.174. Antalya Mezarlığında Hece Tahtaları.....	101
Resim 2.175. Kadın Hece Tahtaları.....	102
Resim 2.176. Erkek Hece Tahtaları.....	103
Resim 2.177. Taçlı Kadın Hece Tahtaları.....	104
Resim 3.178. Birgi Evi Dış Cephesi.....	106
Resim 3.179. Diyarbakır Ulu Camii Portalı Taş Kabartması.....	107
Resim 3.180. Pencere Alınlığı Taş Kabartması.....	107

Resim 3.181. Karaman İbrahim Bey İmaretı Pencere kanadı Ahşap Kabartması ve Konya Kalesi Taş Kabartması.....	108
Resim 3.182. Akşehir Kilece Mescidi Pencere kanadı Çizimi (Çizim Bkz. Kaynaklar 135).....	109
Resim 3.183. Topkapı Sarayı Fatih Albümü Minyatür Taslağı.....	110
Resim 3.184. Frig Dönemi Ahşap Heykelcik.....	110
Resim 3.185. Ahşap Çeyiz Sandığı.....	111
Resim 3.186. Konya Kuran Rahlesine Ait Kabartmanın Çizimi (Çizim Bkz. Kaynaklar 134).....	112
Resim 3.187. Ahşap Kalıplar.....	113
Resim 3.188. Ankara Hacı Hasan Camii Kapı Kanadı (Ayrıntı).....	113
Resim 3.189. Karaman İbrahim Bey İmaretı Pencere Kanadı (Ayrıntı).....	114
Resim 3.190. Ejder Başlı Su Oluğu (Çörten).....	114
Resim 3.191. Konya Kalesi Dış Kapısı Taş Kabartması.....	114
Resim 3.192. XVII. Yüzyıl Akşehir Taş Mederese Müzesi Mezar Taşına Ait Kabartmanın Çizimi (Çizim Bkz. Kaynaklar 164).....	115
Resim 3.193. Karaman İbrahim Bey İmariti Pencere Kanadı (Ayrıntı).....	117
Resim 3.194. Karaman İbrahim Bey İmaretı Pencere Kanadı (Ayrıntı).....	117
Resim 3.195. Kayseri Karatay Han'ı Taç Kapı Bordürü Çizimi (Bkz. Kaynaklar120).....	118
Resim 3.196. Kayseri Karatay Han'ı Taç Kapı Panolarından Çizim (Çizim Bkz. Kaynaklar 120).....	118
Resim 3.197. Rumi Motifler.....	119
Resim 3.198. Gazne Sarayı Mermer Şebekesinden Çizimler (Çizim Bkz. Kaynaklar 120).....	119
Resim 3.199. Birgi Ulu Camii Minber Kapısının ait Kabartma.....	119
Resim 3.200. Geometrik Parçalar ve Bitkisel Bezemeler.....	120
Resim 3.201. Altı yada sekiz kollu yıldız çiçekler(1-2-3), dal ve Çiçek(5), şesberk (6), papatya (7), Yıldız (8), Gül (9), Gülçe (10-11), Lâle (12), Karanfil (12-13-14-15-16- 17).....	121
Resim 3.202. I. Ahmet'e Ait Tahtın Arka Kısmı (Ayrıntı).....	122
Resim 3.203. Nar Çiçeği ve Meyvesi.....	123
Resim 3.204. Birgi Ulu Cami Kapısı Portalı.....	124
Resim 3.205. Kapı payandası.....	124
Resim 3.206. Kapı tutamacı.....	124
Resim 3.207. Çeyiz Sandığı (Ayrıntı).....	125
Resim 3.208. Servi Ağacı.....	126
Resim 3. 209. Safranbolu Evi Dış Cephesi.....	126
Resim 3.210. Birgi Evi Dış Cephesi.....	126
Resim 3.211. Pencere Kepengi.....	127
Resim 3.212. Kapı kanadı.....	127
Resim 3.213. Geometrik Motifler.....	128
Resim 3.214. Üçgen ve Mühri Süleyman Motifi.....	129
Resim3.215. Birgi Ulu Camii Pencere Kanadı Kitabelsi.....	130
Resim3.216. 1852 şenliğinden şekerde heykellerin taşınması Burname-i Hümayin, Minyatür Topkapı Saray Müzesi H.1344 Nakkaş Osman.....	131
Resim 3.217. Birgi Ulu Cami Taş Duvarlarında ki Aslan Heykeli.....	132

Resim 3.218. Hece Tahtaları Çizimleri.....	134
Resim 4.219. Kınışlı Birleştirme 2. Lambalı Birleştirme 3.Kırlangıç Kuyruğu Birleştirme 4.Zıvana birleştirme 5.Lambalı Birleştirme 6.Düz Birleştirme 7. Kavelalı Birleştirme 8. Parmaklı Döner Kayıt Birleştirme.....	136
Resim 4.220. Ankara Arsalanhane Camii Minber Yan Kanadı.....	137
Resim 4.221. Ankara Ahi Elvan Camii Minber Yan Aynalığı.....	137
Resim 4.222. Malatya Ulu Camii Minberi Yan Aynalığı.....	138
Resim 4.223. Döven Yüzeyi.....	139
Resim 4.224. Ahşap Kapı.....	139
Resim 4.225. Konya Sadrettin Konevi Türbesi Pencere Kanadı (Ayrıntı).....	140
Resim 4.226. Malatya Ulu cami Minberi Ayrıntı.....	140
Resim 4.227. Birgi Ulu Cami Pencere Kanadı Ayrıntı.....	140
Resim 4.228. 14. Selçuklu Minberi Korkuluğu.....	141
Resim 4.229. Topkapı Saray Müzesinde Paravan.....	142
Resim 4.230. Birgi Ulu camii Minberi Korkuluğu.....	143
Resim 4.231. Birgi Ulu Camii Minberi Korkuluğunun Arkadan Bağlantısı.....	143
Resim 4.232. Birgi Ulu Camii Minberi Kapısı (Ayrıntı).....	145
Resim 5.233. Zühtü Müridoğlu, Harp (var).....	147
Resim 5.234. Zühtü Müridoğlu, Harp (var) (Ayrıntı).....	147
Resim 5.235. Kadın Figürü.....	148
Resim 5.236. Zühtü Müridoğlu, Harp (var) (Ayrıntı).....	148
Resim 5.237. Zühtü Müridoğlu “Çıplak Kadın”, Ferit Özşen Koleksiyonu.....	149
Resim 5.238. Zühtü Müridoğlu, “Figür”.....	150
Resim 5.239. Zühtü Müridoğlu, “Figür”.....	150
Resim 5.240. Zühtü Müridoğlu, Soyut Heykel.....	151
Resim 5.241. Zühtü Müridoğlu, Soyut Kompozisyon.....	152
Resim 5.242. Ahlat Mezar taşları.....	153
Resim 5.243. Zühtü Müridoğlu, Soyut Heykel (Mezar Taşı).....	153
Resim 5.244. Zühtü Müridoğlu, Soyut Heykel (Mezar Taşı).....	154
Resim 5.245. Zühtü Müridoğlu, Soyut Heykel.....	155
Resim 5.246. Zühtü Müridoğlu, Soyut Heykel (Parmaklık).....	156
Resim 5.247. Zühtü Müridoğlu, Soyut Heykel.....	157
Resim 5.248. Zühtü Müridoğlu, Soyut Heykel.....	158
Resim 5.249. Zühtü Müridoğlu, Soyut Heykel.....	159
Resim 5.250. Osmanlı Mezar Taşı (Ayrıntı).....	160
Resim 5.251. Osmanlı Mezar Taşı.....	160
Resim 5.252. Zühtü Müridoğlu, Soyut Heykel.....	160
Resim 5.253. İlhan Koman, Gometrik Biçimleri Araştırdığı maketler.....	161
Resim 5.254. İlhan Koman, “Ahşap Derviş”, 1970.....	162
Resim 5.255. İlhan Koman, “Ahşap Derviş”, 1970.....	163
Resim 5.257. İlhan Koman, “Girdap”, 1979-1980.....	164
Resim 5.256. İlhan Koman, Soyut Heykel.....	165
Resim 5.258. İlhan Koman, “Brancusi’ye Replik”.....	166
Resim 5.259. İlhan Koman, “Sonsuz Sütun”.....	167
Resim 5.259. Ali Teoman Germaner , “Savaş Atı II”.....	169
Resim 5.260. Ali Teoman Germaner, “Şavaş Atı II”.....	170
Resim 5.261. Ali Teoman Germaner, “Savaş Atı III”.....	171

Resim 5.262. Ali Teoman Germaner, "Zümrüt-ü Anka".....	172
Resim 5.263. Ali Teoman Germaner, "Yılan Kardeşler".....	172
Resim 5.264. Ali Teoman Germaner, "Phthon'un Kızı".....	173
Resim 5.265. Ali Teoman Germaner, "Python'un Kızları".....	173
Resim 5.266. Saim Bugay, "Güneş", 1971.....	175
Resim 5.267. Saim Bugay, "Güneş", 1971.....	176
Resim 5.268. Saim Bugay, "Güneş", 1971.....	177
Resim 5.269. Saim Bugay, "Güneş", 1971.....	178
Resim 5.270. Saim Bugay, "Kuş", 1994.....	179
Resim 5.271. Saim Bugay, "İsimsiz", 1994.....	180
Resim 5.272. Saim Bugay, "Kuş", 1975.....	181
Resim 5.273. Saim Bugay, "Kuş", 1975.....	181
Resim 5.274. Saim Bugay, "Şadi Çalık".....	182
Resim 5.275. Saim Bugay, "Form".....	183
Resim 5.276. Saim Bugay, "Form".....	183
Resim 5.277. Saim Bugay, "Kuklalar".....	184
Resim 5.278. Saim Bugay, "Metin Deniz".....	185
Resim 5.279. Tamer Başoğlu, "Kadınlar" 1997.....	186
Resim 5.280. Tamer Başoğlu, Soyut Heykel.....	187
Resim 5.281. Tamer Başoğlu, "Soyut Heykel".....	188
Resim 5.282. Tamer Başoğlu, "Soyut Heykel", 1996.....	189
Resim 5.283. Tamer Başoğlu, "Anadolu".....	190
Resim 5.284. Tamer Başoğlu, "Döner Heykel".....	190
Resim 5.285. Ferit Özşen, "Çarkı Felek", 1974.....	191
Resim 5.286. Ferit Özşen, "Kibele", 1997.....	192
Resim 5.287. Ferit Özşen, "Kibele'nin Tükenişi", 1997.....	192
Resim 5.288. Ferit Özşen, "Kibelenin Tükenişi", 1997.....	193
Resim 5.289. Ferit Özşen, "Anadolu Güneşi", 2000.....	194
Resim 5.290. Ferit Özşen, "Anadolu Güneşi", 2000.....	195
Resim 5.291. Ferit Özşen, "Değişimler. Soldan Sağa-Sağdan Sola", 1996-1997....	196
Resim 5.292. Meriç Hızal, "Bağlama", 1976.....	197
Resim 5.293. Meriç Hızal, "Kedi", 1975.....	197
Resim 5.294. Meriç Hızal, "Adım", 1976.....	197
Resim 5.295. Meriç Hızal, "İstanbul", 1990.....	198
Resim 5.296. Meriç Hızal, " "Değirmendere Güneşi" İçin Saat", 1996.....	200
Resim 5.297. Meriç Hızal, "Zaman III" (Ayrıntı), 1993.....	201
Resim 5.298. Meriç Hızal, "Zaman III", 1993.....	201
Resim 5.299. Meriç Hızal, "Volkan", 1993.....	202
Resim 5.300. Meriç Hızal, "Zaman IV", 1993.....	203
Resim 5.301. Meriç Hızal, "Zaman VII", 1993.....	203
Resim 5.302. Meriç Hızal, "Zaman IX", 1994.....	204
Resim 5.303. Meriç Hızal, "Umut Kapısı", 1993.....	205
Resim 5.304. Meriç Hızal, "Uğur Mumcu Anısına", 1993.....	206
Resim 5.305. Meriç Hızal, "Dönüşüm", 1994.....	207
Resim 5.306. Meriç Hızal, "Sevgi, Dostluk Zamanı", 1998.....	208
Resim 5.307. Koray Arış, "Çekmeceler".....	210
Resim 5.308. Koray Arış, Soyut Heykel, 1944.....	211

Resim 5.309. Koray Arış, Soyut Heykel, 1996-1998.....	212
Resim 5.310. Koray Arış, Soyut Heykel, 1998.....	213
Resim 5.311. Koray Arış, Soyut Heykel, 1996-1998.....	214
Resim 5.312. Koray Arış, Soyut Heykel, 1996-1998.....	214
Resim 5.313. Koray Arış, Soyut Heykel, 1996-1998.....	215
Resim 5.314. Hayri Karay, Soyut Heykel.....	216
Resim 5.315. Hayri Karay, Soyut Heykel.....	217
Resim 5.316. Hayri Karay, Soyut Heykel.....	218
Resim 5.317. Hayri Karay, Soyut Heykel.....	219
Resim 5.318. Hayri Karay, Heykel Yapım Aşamasında.....	220
Resim 5.319. Hayri Karay, Heykel Taşınırken.....	220
Resim 5.320. Hayri Karay, Ankara İçin Yapılan Heykelin GeçmeYüzeyi Ayrıntı.....	221
Resim 5.321. Rahmi Aksungur, "Zümrüt-ü Anka- Phoneix", 1990.....	223
Resim 5.322. Rahmi Aksungur, "Saltanat Kayığı", 1994.....	224
Resim 5.323. Rahmi Aksungur, "Salatanat Kayığı" Performansı, 1994.....	224
Resim 5.324. Rahmi Aksungur, "Saltanat Kayığı", 1994.....	225
Resim 5.325. Rahmi Aksungur, "Ay Tutuldu", 1994.....	226
Resim 5.326. Rahmi Aksungur, "Ay Işığı", 1994.....	227
Resim 5.327. Rahmi Aksungur, "Ay Dışidir", 1994.....	228
Resim 5.328. Rahmi Aksungur, "Dış Koruyucu", 1993.....	229
Resim 5.329. Şadi Çalık, Tahta Rölyef, 1970, Müfide Çalık Koleksiyonu.....	230
Resim 5.330. Bihrat Mavitan, "Fiyort Heykeli", 1997.....	231
Resim 5.331. Füsün Onur, İsimsiz (Boyalı Tahta), 1997.....	232
Resim 3.332. O. Mete Demirbaş, "Kompozisyon", 1985.....	232
Resim 5.333. Vedat Somay, "İsimsiz".....	233
Resim 5.334. Nilhan Sesalan, "Epephany", 2000.....	234
Resim 5.335. Nilhan Sesalan, "(Z)", 1998.....	234
Resim 5.336. Altan Gürman, "Montaj 4" (Tahta Üz. Selülozik Boya ve Dikenli Tel), 1967.....	235
Resim 5.337. Altan Gürman, "Kapitone" (Tahta Üz. Yapay Deri ve Selülozik Boya), 1974.....	235
Resim 5.338. Rahmetullah Kartal, 1993 Değirmendere.....	237
Resim 5.339. Fatma Akyürek, 1993 Değirmendere.....	237
Resim 5.340. Kemal Tufan, 1993 Değirmendere.....	238
Resim 5.341. Neslihan Pala Menteş, 1993 Değirmendere.....	238
Resim 5.342. Emre Başoğlu, 1993 Değirmendere.....	239
Resim 5.343. Hüseyin Suna, 1993 Değirmendere.....	239
Resim 5.344. Ender Güney, 1993 Değirmendere.....	240
Resim 5.345. Fatma Akyürek, 1996 Değirmendere.....	240
Resim 5.346. Ayhan Yılmaz, 1996 Değirmendere.....	241
Resim 5.347. Berika İpekbayrak, 1997 Değirmendere.....	241
Resim 5.348. Yücel Kale, 1997 Değirmendere.....	242
Resim 5.349. Ebru Yılmaz, 1998 Değirmendere.....	242
Resim 5.350. Yıldız Güner, 1999 Değirmendere.....	243
Resim 5.351. Seçkin Pirim, 1999 Değirmendere.....	243
Resim 6.352. Derya Yılmaz, "Göç Nesnesi I, Oyalı Yazma", 1999.....	245
Resim 6.353. Derya Yılmaz, "Göç Nesnesi II, Dantelli Yastık", 1999.....	246

Resim 6.354. Derya Yılmaz, “Göç Nesnesi II, Dantelli Yastık”, 1999.....	247
Resim 6.355. Derya Yılmaz, “Göç Nesnesi II, Dantelli Yastık”, 1999.....	248
Resim 6.356. Derya Yılmaz, “Göç Nesnesi III, “Beşik”, 1999.....	249
Resim 6.357. Derya Yılmaz, “Göç Nesnesi III, “Beşik”, 1999.....	250
Resim 6.358. Derya Yılmaz, “Göç Nesnesi III, “Beşik”, 1999.....	251
Resim 6.359. Derya Yılmaz, “Göç Nesnesi III, “Beşik”, 1999.....	252
Resim 6.360. Derya Yılmaz, “Göç Nesnesi III, Yorgan”, 2000.....	253
Resim 6.361. Derya Yılmaz, “Göç Nesnesi IV, Yorgan”, 2000.....	254
Resim 6.362. Derya Yılmaz, “Göç Nesnesi IV, Yorgan”, 2000.....	255
Resim 6.363. Derya Yılmaz, “Göç Nesnesi IV, Yorgan”, 2000.....	256
Resim 6.364. Derya Yılmaz, “Birgi’de Zaman”, 1999.....	257
Resim 6.365. Derya Yılmaz, “Süreklilik”, 2000.....	258
Resim 6.366. Derya Yılmaz, “Süreklilik”, Ayrıntı,2000.....	259
Resim 6.367. Derya Yılmaz, “Süreklilik”, 2000.....	259
Resim 6.368. Derya Yılmaz, “Süreklilik”, 2000.....	260



GİRİŞ

Ülkemiz coğrafi konumu nedeniyle çağlar boyu çeşitli medeniyetlere yataklık etmiştir. Bu topraklara gelenler kendinden öncekileri etkileyerek ve onların kültürlerinden etkilenerek, gelişmiş bir kültür sentezi oluşturmuşlardır.

Neredeyse üç kıtayı birbirine bağlayan köprü konumundaki bu ülke, dünya genelinde sanat yapıtı birikiminin yoğun olduğu ender yerlerdendir. Bugün müzelerde ve ören yerlerinde gördüklerimiz ve kaçırılanlar bunun somut delilleridir. Almanya, Fransa, İtalya, İngiltere, Amerika vb. ülkelerin müzeleri bu eserlerle zenginleşmiştir.

Dini etkilerle üç boyutlu figürün yasaklanması daha önce içinde pek çok heykel okulu barındıran bu topraklarda uzunca bir zaman suskunluğa neden olmuştur. Ancak biçimle uğraşan sanatçılar, ustalar yaratma iç tepilerini ; örneklerini mezar taşlarında ve hece tahtalarında gördüğümüz aşırı soyutlanmış figür anlatımlarına, sembollere ve dekoratif amaçlı figürsüz kabartmalara yöneltmişlerdir. İşte bu nedenle araştırmamı, daha çok ustadan-ustaya iletilen geleneğin sürdüğü mimari elamanlar, çeşitli eşyalar üzerine yoğunlaştırdım. Ancak kullandığım ve araştırmama konu olan malzeme zaman içinde çürüyüp yok olduğundan, verebildiğim örneklerin çoğu ne yazık ki heykelin yasak olduğu dönemden iç mekan için üretilmiş olanlardır.

15. yüzyıl ikinci yarısından itibaren Osmanlı'da yenilenme hareketleri başlar. 17. yüzyılın sonunda ise batı ülkeleri Ortaçağ doğmalarından kurtulup gelişirken Osmanlı imparatorluğu gerileme sürecine girer. 18. Yüzyılın sonu ve 19. yüzyıla gelindiğinde bir takım yenilenme çalışmalarında batı ülkeleri model alınmıştır. Arkeoloji Müzesinin ve Sanayi Nefise Mektebi'nin kuruluşu bu dönemlerdedir. Sanat eğitimindeki örnek, o yılların sanatta en hareketli ülkesi olan Fransa'dır. Buna bağlı olarak heykeldeki ana tema figürdür artık. Yurdumuzda ümmetlikten yurttaşlığa, düşünce ve inanış özgürlüğüne geçiş Cumhuriyetle birlikte olmuştur. Yani taassubun, yasakların kalkması ile birlikte ülke tarihinde, yeniden heykel yapımı, üstelik kendi özgün plastik dili ile başlamıştır.

Plastik sanatların pek çok alanında kendi kültürel birikimlerinden, yöresel ustalardan, gelenekselleşmiş işler ve yöntemlerden yararlanarak özgün sanat ürünleri veren sanatçılar vardır. Örneğin; Holbein'i kırmızı, turuncu, mavi armonili halı resimleriyle, H.Matis'i doğu halılarıyla, Paul Klee'yi İslam kaligrafisi soyutlamalarıyla, Gouguin'i Tahiti yontularıyla, Picasso'yu Afrika mask ve heykelleriyle, Henri Moore'u Meksika heykelleriyle "akraba" bulabiliriz. Özellikle kendi ülkesindeki geleneksel mimariden, onun elamanlarından, bezemelerinden, folkloründen ve kültür birikiminden esinlenen ve modern sanatın "köşe taşlarından" birini temsil eden Brancusi ve onun gibi sanatçılar benim bu araştırmamı cesaretlendirmektedir.



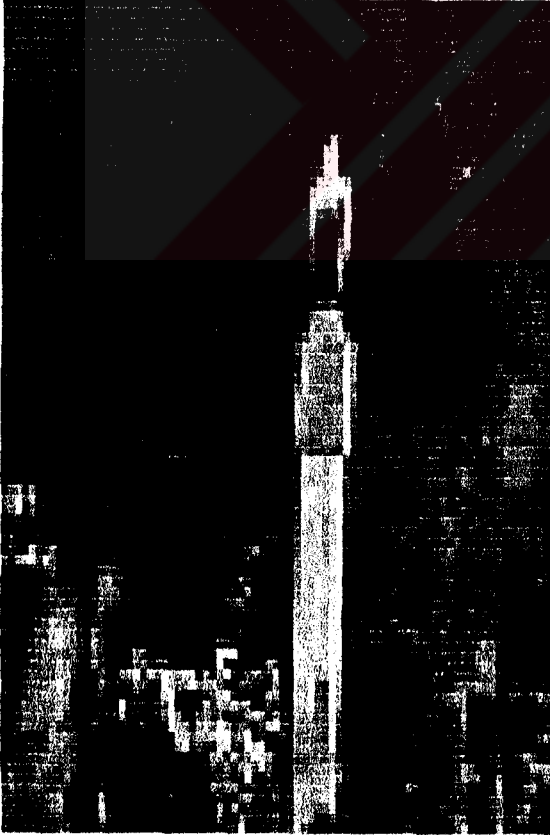
Resim 1.1. Brancusu Karyatid (1914-1926)
Paris Nasyonel Modern Sanat Müzesi

Bilindiği gibi Brancusi; Romen halk sanatı (Resim1.2) ile ilkel kaynakları çok iyi harmanlamış ve bu kaynaklardan yola çıkarak sınırsız bir hayal dünyasına ve çağrışım yüklü yalın formlara ulaşmıştır (Resim1.1).



Resim 1.2. Romen Mimarisinde Kapı Saçağı Sundurma Sütunu
Romanya Garj Eyaleti Gurtisoara Müzesi

Romen mimarisindeki bu biçimlendirme- bir çok ülkenin ahşap mimari elamanlarında görüldüğü gibi- önemli ölçüde malzemenin elyafı, direnci ve keser ağzı yontmanın sonucu ile bağlantılı olmalıdır. Eğri kesim tekniği de diyebileceğimiz bu yöntemle hızlı, pratik ve -oluşan ışık gölge nedeniyle -estetik bir sonuç elde edilmektedir. Ülkemizde de özellikle Karadeniz bölgesinde taşınabilir ahşap evlerin yapımında benzer bir biçimlendirme anlayışı vardır. Bizim için ilginç olan; bir sanatçının bu biçimler evrenine nasıl baktığı ve özellikle de onu nasıl bu denli çağdaş ve kendine özel bir yorumla harmanlayabildiğidir. Bu açıdan bakıldığında Brancusi'nin Sonsuz Kolan adlı yapıtı ile Romanya halk sanatındaki teknik anıtsallaşmış gibidir. Büyük olasılıkla mezar dikitlerinden (Resim 1.4) esinlenerek yaptığı bu anıt, bir heykeltıraşın kendi kültürü olan halk sanatından bir biçimi mükemmel özümleyişine örnektir. Geleneksel mimari elamanlardan esinlendiği bu çalışması, dünya heykel sanat tarihinde önemli çalışmalardan biri olarak yerini almıştır. Neredeyse otuz yedi metre uzunluğundaki bu sütun, birbirinin tam benzeri on beş ögeden oluşmaktadır. Taban tabana oturtulmuş kare piramitler biçiminde tasarlanmış bu parçalar, uygulamada birer tespih tanesi gibi ve neredeyse belirsiz ve keskin kenarlı zigzaglar olarak üst üste konmuştur. En üstte aynı biçimde yarım bir modül vardır; gene aynı biçimde bir başka parça ise en altta kare biçiminde bir taban işlevini görmektedir.¹ birimlerin tekrarı ile yalın anlatımlı, boyutu itibariyle yaptığı perspektif ile de zengin bir görsel etki yaratılmıştır.

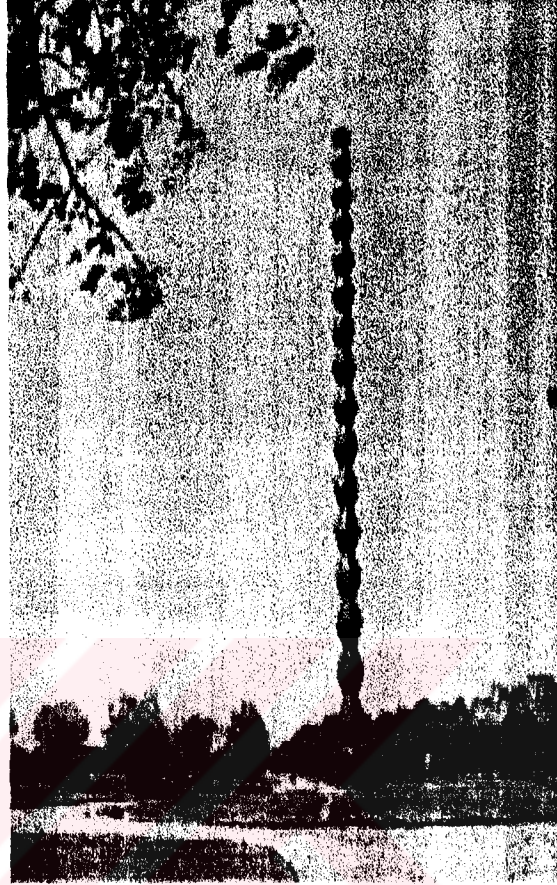
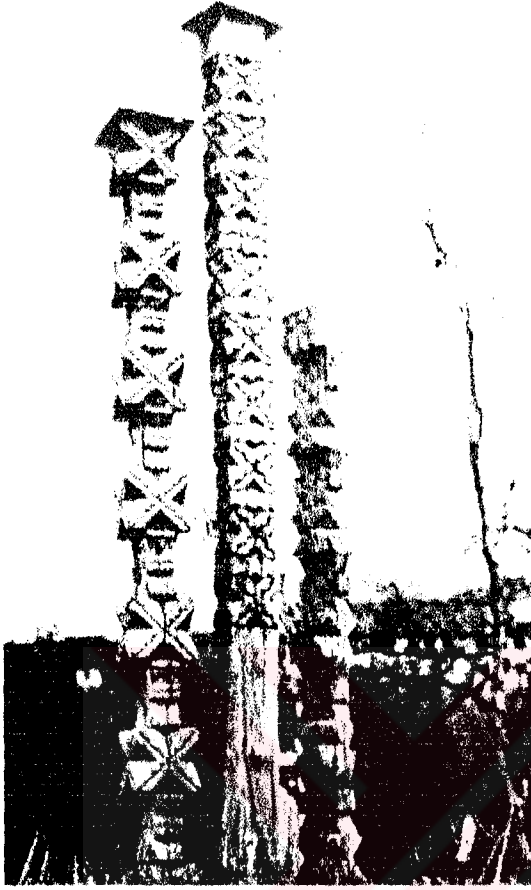


Resim 1.3. Brancusi



Resim 1.4. Roman'ya Mezar Dikileri

¹ LYTON, Norbert (1989), Modern Sanatın Öyküsü, 50



Resim 1.5. Roman'ya Mezar Dikitleri Resim 1.6. Brancusi "Sonsuz Sütun"(1937)

Kaynaklar birbirine sarılmış ağaçların; ruhların yeniden canlanması, yeniden doğuşunun simgesi olduğunu ve bugün bile Romanya'da birbirini seven fakat evlenemeden ölen geç kız ve erkeklerin mezarlarına birbirine mümkün olduğu kadar yakın iki ağaç dikildiğini belirtiyor.² Ünlü yorumcu Petru Camernescu birbirlerine sarılarak ölümsüzlüğü simgeleyen bu ağaçlarla Brancusi'nin "öpüş" ve "Öpüş Kapısı" yapıtları arasında biçimsel ve anlamsal bağlantılar kurmaktadır.³

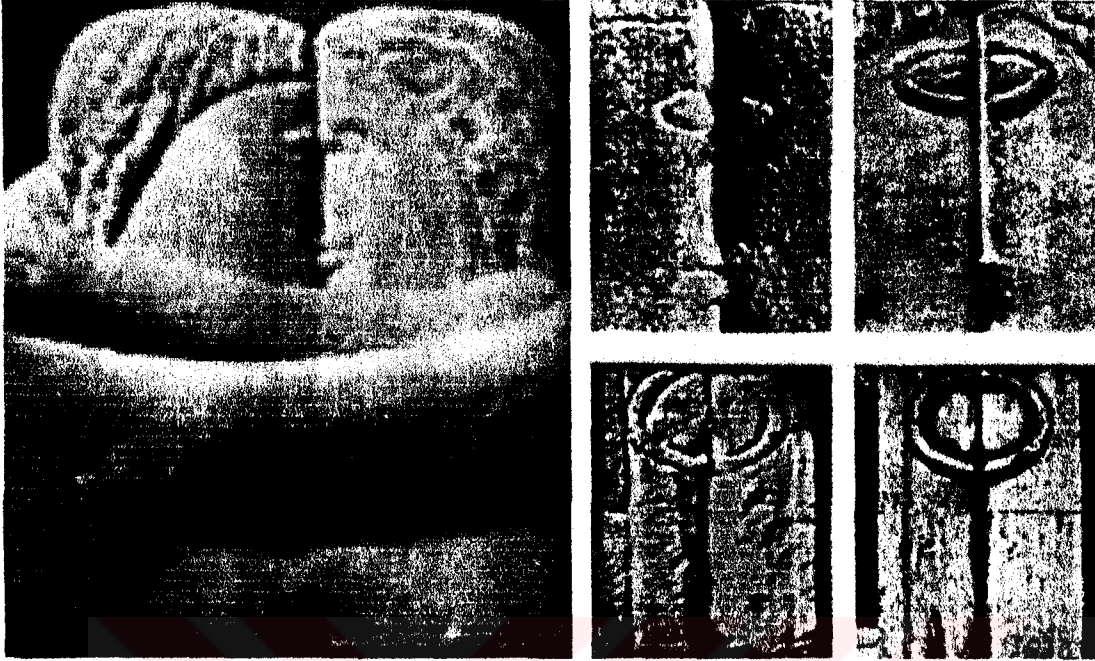
Ve Brancusi'nin bu efsaneden etkilenerek yaptığı öpüş kompozisyonlarında (Resim 1.7) bu Romanya efsanesini anlattığını belirtmektedir.⁴ Öpüş isimli heykelinden yola çıkarak geometrik soyut bir forma dönüştürdüğü Öpüş Kapısı isimli çalışması (Resim 1.9); sanatçının bu efsaneyi ulaştırdığı çok güçlü imgeleme sahip, çağdaş bir yorumudur. Öte yandan sanatçının burada kullandığı kabartmanın Geç Bronz Çağı Transilvanya Tarih müzesindeki mızrak döküm kalıbı (Resim 1.8) üzerindeki kabartmayla da benzerlik taşıdığı gözlemlenmiştir.⁵

² GRIGORESCU, Dan , Brancusi and The Romanian Roots Of His Arts, 53

³ A.g.k.,53-54.

⁴ A.g.k.,53,54.

⁵ A.g.k.,321.



Resim 1.7. Brancusi "Öpüş" isimli heykeli ve "Öpüş Kapısı" ayrıntısı
(Betimleme- Soyutlama arası aşamalar)



Resim 1.8. Geç Dönem Bronz Çağı Mızrak
Döküm Kalıbı- Transilvanya Müzesi



Resim 1.9. Brancusi "Öpüş Kapısı"

Kısaca çalışmalarından örnekler verdiğimiz Brancusi'nin yapıtları ve benzerleri, beni ülkemde de böyle bir etkileşim olup olmadığını; -sürekli olarak yonttuğum ahşap malzemesinin kullanım serüveni içinde- araştırmaya yöneltti. Bunun için de öncelikle müzelerde, sivil ve dini yapılardaki örnekleri inceleyip, literatür taradım. Geleneksel ahşap işçiliğini; teknik ve biçim anlayışını, kullandıkları motiflerin simgesel anlamlarını araştırdım. İkinci bölümde, bu birikimden yararlanma olup olmadığını sorgulamak üzere hayatta olan-olmayan ahşap heykel yontucularını, sayısı çok az olan yazılı kaynaklardan taradım ve hayatta olmayanların, öğrencileri ile konuştum. Literatürde yer alan ve hayatta olanlarla da bire bir görüşmeler yaparak aşağıdaki soruları sordum:

1. Coğrafyamız üzerinde varolmuş eski uygarlıklar hakkında ne düşündükleri onlardan etkilenip etkilenmedikleri?
2. Teknik, biçim yada kavram olarak geleneksel ahşap işçiliği uygulamalarından etkilenip etkilenmedikleri?
3. Malzeme seçimindeki ana etmenin ne olduğu?
4. Kendi yapıtlarının çıkış noktaları ve esin kaynaklarının ne olduğu?
5. Sanat ve teknik ilişkisi hakkında ne düşündükleri?
6. Gelenekle bağlantı açısından Türk heykel sanatı hakkındaki düşünceleri?

Bir sanatçının yaşamından, çevresinden dolayısıyla kültüründen bağımsız yaratmasının ve değerlendirilmesinin neredeyse olanaksız olduğu düşüncesi ile başladığım bu çalışmadan elde ettiğim sonuçları yapıtlardan örneklerle birlikte sunuyorum.

2.GELENEKSEL AHŞAP İŞÇİLİĞİ

Türkiye’de geleneksel ahşap işçiliğini araştırdığımızda malzemenin kullanımında bir çok kültürel etkileşim ve değişimlerin şekillendirdiği bir “ süreklilik” olduğunu görmekteyiz. Kültürün en özgün biçimi olarak zanaatın ve sanatın, insanlığın gelişim çizgisiyle olan paralelliğinin önemli kanıtı olan sanatsal nesnelere ve özgün yapıtlar da bu gelişimin yansıdığı biçimlendirmelerdir.

Çalışmamızın konusu ve geleneksel bir malzeme olan ahşap; üzerinde bulunduğu coğrafyada; mimaride, saltanat kayıklarında, çeşitli eşyada ve hatta hece tah-talarında bile kullanılmıştır. Malzemenin doğa koşullarına karşı dayanıksız olması günümüze fazla ulaşamamasına neden olmuştur. Anadolu’da en eski ahşap işçiliği örneklerini Frig uygarlığına ait tümülüslerden çıkarılanlar oluşturmaktadır. Bunlar dışında günümüze ulaşan örneklerin çoğu ise Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemine aittir.

Zanaatçı ve sanatçı ayrımının olmadığı dönemlerde üretilen ahşap işçiliği örnekleri genelde teknik beceri ve bezemelerin öne çıktığı çalışmalardır. Malzemede uygulanan teknik ve biçimlerin geleneksel bir dil oluşturması bu beceri ve yaklaşımların ustadan çırağa aktarılmasıyla sağlanmıştır. Bu aktarım malzemenin kullanım biçimlerinde bir süreklilik sağlarken işçilikteki teknik yaklaşımlarda da yetkinleşmeyi beraberinde getirmiştir. Bu ustalık ve yetkinleşme insan etkinliğinin diğer alanlarında olduğu gibi geleneksel ahşap işçiliğinde de bir çok kuşağın ortaklaşa uğraşının sonucudur.

Ahşabın yurdumuzda çevreden kolayca elde edilebilir, hafif, taşınabilir kolay işlenebilir bir yapıda olması gibi özellikleri bu malzemenin kullanım alanlarını da artırmıştır. Bir saz şairimize ait aşağıdaki dizeler bu geniş kullanımı yansıtmaktadır:

“ Öt benim sarı tamburam
Senin aslın ağaçtandır
Ağaç dersem gönüllenne
Kırmızı Gül Ağaçtandır

Ali Fatima’nın yarı
Ali çekti Zülfükâri
Düldül atının eyeri
O da yine ağaçtandır

Ali gitti Hakka yetti
Zülfükâri derya yuttu
Sad-ı vakkas bir ok attı
O da yine ağaçtandır

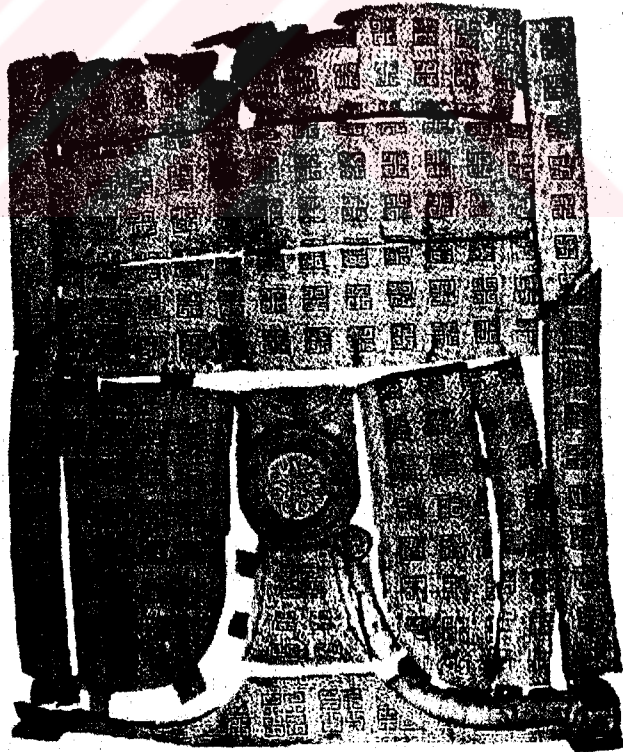
Nurdandır Kâbe eşiği
Cihanı tuttu ışığı
Hasan Hüseyin’in beşiği
O da yine ağaçtandır.”⁶

⁶ GÜLPINARLI, Abdülbaki, Pir Sultan Abdal Hayatı sanatı Eserleri, 69-70

Günümüze ulaşan ahşap işçiliklerinin bir çoğu mimariye bağlı olarak uygulanmış kapı, pencere kanatları, tavan, minber, mihrap gibi elamanlardır. Ayrıca dolap, sandık, rahle, beşik, tabak, nalın, oyuncak, kaşık ve bunun gibi örneklerde de bu malzemenin kullanımı görülmektedir. Bunlarda uygulanan motiflerdeki konular ise çoğunlukla gelenekselleşmiş temalardır. Bunun nedeni Anadolu'da geçmişten beri süregelen inançların sanat ürününe konu oluşudur. İlkçağ Anadolu insanının biçimlendirdiği Ana-Tanrıça heykelcikleri yada Hitit'lere ait güneş kursları ve çeşitli hayvan ve insan figürlerinin oluşturduğu yontu ve kabartmalar bu inançların etkili olduğu biçimlendirmelerdir.

Aynı şekilde geleneksel ahşap işçiliğinde ki kabartmalarda kullanılan on iki kollu yıldız, Mührü Süleyman motifi, beş kollü yıldız vb. bir çok geometrik motif çok eski süsleme öğelerindedir. Özellikle Osmanlı dönemi ahşap işçiliğinde bolca kullanılan bu motiflerin ve Selçuklu sanatında daha çok rastladığımız çift başlı kartal, aslan ve kanatlı efsanevi yaratıkların, bağdaş kurmuş insan figürlerinin, hayat ağacını simgeleyen motiflerin ve rûmi olarak isimlendirilen stilize edilmiş hayvan şekillerinden gelme süsleme biçimlerinin; Hitit, Sümer, Bizans ve Orta Asya inançlarından etkiler taşıdığını görmekteyiz (Bkz. Simgesel Anlamlar).

Gündelik yaşamda kullanılan ahşaptan yapılmış bir çok gerecin motiflerle bezenmiş yada sade bir işçilikle oluşturulmuş örnekleri ise ahşap işçiliğinin yaşamla iç içe bir kullanımı olduğunu göstermektedir. Ahşaptan yapılmış üzeri motiflerle bezenmiş çeşitli gereçlerin en eski örneklerini Frig uygarlığının başkenti Gordion'da ki tümülüslerden çıkarılan ve Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesinde sergilenen masa (Resim 2.10) , tabure, tabak gibi çeşitli ahşap eşyalar oluşturmaktadır. Örneğin bu gereçlerden servis masası olarak belirtilen kakma tekniği ile yapılmış eşyanın ön yüzündeki motifin Frig tanrıçası



Resim 2.10. Frig Servis Masası Ön Yüzü

Kibele'yi simgeliyor olabileceği belirtilmektedir.⁷ Bu örnekler hem ahşap işçiliğinin teknik olarak gelişmiş biçimlerini oluştururken hem de eşyadaki bezeme geleneğinin oldukça eskiye dayandığını göstermektedir. Vereceğimiz diğer ahşap işçiliği örneklerinde yapılan bezemelerdeki konular aynı zamanda üretildiği dönemin içerisindeki düşünsel ve sosyal yapıyı yansıtmaktadır.

Ahşabın mimaride yapı malzemesi olarak kullanımı ağacın coğrafi olarak bulunma çokluğu ve iklim özelliğine bağlıdır. Ormanlık bölgelerde daha çok ahşap yığma ve dolgu malzemesi olarak ahşabın tercih edildiği ahşap çatki yöntemi kullanılmaktadır. Ağacın az olduğu bölgelerde ise ahşap, çatki içine taş, kerpiç, tuğla vb. dolgu malzemesi konarak uygulanmıştır.

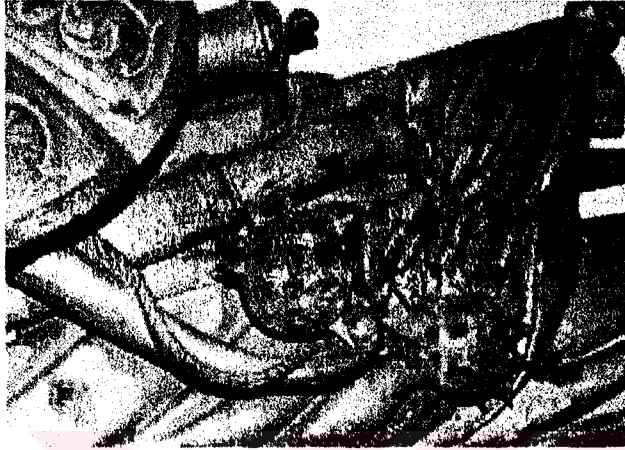
Ahşaptan yapılan mimari elamanlar üzerinde uygulanan oyma, kabartma ve kalem işi tekniğindeki bezemeler, geleneksel yapı biçimimizin önemli öğeleridir. Ahşap işçiliğinin en çok uygulandığı, yapılardaki kapı, pencere kanatları, tavan, minber ve mihrap gibi mimari elamanlar, genelde alçak kabartma tekniğinde yapılmış bezemeleriyle, malzemenin plastik açıdan da değerlendirildiği örneklerdir.

Geleneksel ahşap işçiliğinin çoğunlukla mimariye bağlı olarak yapıldığına değinmiştik. Bu yaklaşım Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemindeki örneklerde görülmektedir. Sanat ürünlerinde inançlar nedeniyle canlı varlıkların betimlenmesinin günah sayılması; üç boyutlu (etrafında dönülebilir) heykellerin yerini dekoratif olarak uygulanmış kabartmaların almasına neden olmuştur. Canlı varlıkların işlenişi ise stilize edilmiş bitkisel motifler yada; ancak Selçuklu ahşap işçiliğinde gördüğümüz örneklerdeki gibi yüzeye bağımlı bitkisel, geometrik motiflerle birlikte uygulanmış insan ve hayvan figürleri olarak görülür. Bir geçiş dönemi olarak niteliyebileceğimiz Selçuklu dönemi oymalarında azda olsa rastladığımız hayvan ve insan figürlerinin çeşitli bitkisel, geometrik ve yazı motifleriyle işlendiği örnekler Osmanlı dönemi ile birlikte görülmemektedir. Selçuklu dönemindeki yüzeye bağımlı ahşap işçiliğinin Osmanlı döneminde yetkinleştirildiği ve bezeme niteliğinin öne çıktığı, bitkisel, geometrik ve yazı motiflerinin zemini tümüyle kapladığı bir işçiliğe dönüşmüştür. Bu değişim, özellikle kakma tekniğinin uygulandığı örneklerde netleşmektedir.

Geleneksel ahşap işçiliği içerisinde ayrı bir başlık olarak ele alacağımız Saltanat Kayıklarındaki ahşap işçilikleri ise, incelediğimiz diğer örneklerden farklılıklar göstermektedir. Yine başka bir yapıya bağlı olarak bezeme amaçlı yapılan bu işçiliklerdeki kabartmalar diğer örneklerin aksine yüksek kabartma olarak uygulanmıştır. Bu uygulamanın nedeni İmparatorluğun gücünü, görkemini yansıtan kayıkların üzerindeki bezemelerin deniz üzerinde uzaktan algılanabilirliğini artırmak olmalıdır.

⁷ SIMPSON, E.- SPIRYDOWICZ, K., Gordion Ahşap Eserler, 7-8

Çünkü; rölyefte betimlenen biçimlerin yüzeyden daha çıkıntılı olarak işlenmesi, ışık-gölge kontrastını artırarak formun daha belirgin olarak ortaya çıkmasını sağlamıştır. Özellikle imparatorluk amblemlerindeki yüksek kabartmalar bu tekniğin örnekleridir. (Resim 2.11).



Resim 2.11. Saltanat Kayığı Arması (Ayrıntı)
İstanbul Deniz Müzesi, Kayıklar Galerisi

Yine Saltanat Kayıklarının ön tarafında kayığa bağlı olarak yapılmış baş heykelleri insan ve hayvan figürünün işlendiği yontulardır. Ayrıca bu baş heykelleri geleneksel ahşap işçiliğinde gördüğümüz yüzeye bağımlı işçilik geleneğinin dışında daha Rond Boss olmaları açısından da önemlidir (Resim 2.12).



Resim 2.12. Saltanat Kayığı Baş Heykeli
İstanbul Deniz Müzesi, Kayıklar Galerisi

Diğer bir ahşap kullanım alanı olan hece tahtalarının bir çok çeşidini; Antalya, Burdur, Bolu, Muğla gibi bazı yörelerimizde yaptığı incelemelerle toplayan Naci Eren'in "Hece Tahtaları" isimli kitabında bulabiliyoruz. Bugün hemen hemen hiç rastlanmamakla birlikte bazı yörelerde geçmişten gelen bu geleneğin günümüzdeki geçici mezar tahtalarıyla sürdürüldüğünü söyleyebiliriz. Burada verilecek örnekler erkek, kadın, çocuk mezar baş ve ayak tahtalarının şematik biçimlendirmeleri olup ilginç simgesel, soyut biçimlendirme örneklerini oluşturmaktadırlar.

Farklı alanlarda uygulanmış örnekleri incelediğimiz bu çalışma ile geçmişten günümüze bir biçimlendirme malzemesi olarak kullanılan ahşap malzemesinin geleneksel bir kimliğe sahip olduğunu görmekteyiz. Bu kullanımın oluşturduğu örneklerdeki plastik biçimleniş ise günümüzden bakıldığında tarihsel bir belleği yansıtmayı ve çağdaş uygulamalar açısından önemli ip uçları taşıyabilir.



2.1. Ahşabın Mimaride Kullanımı

Ahşap, mimaride hem yapı malzemesi olarak hem de mimari elamanların: Kapı kanatları, pencere kapak, parmaklık ve kafeslerinin, yapı içinde ise dolap, ocak, tavan, minber, mihrap vb. yapımında kullanılmıştır. Özellikle mimariye bağlı olarak gelişmiş ahşap işçiliği Anadolu'da, teknik olarak en yetkin örnekleri oluşturur.

Ahşabın yapı malzemesi olarak kullanımı birçok yöredeki uygulanış biçimleriyle farklılıklarda oluşturmaktadır. Bu farklılıklar; ahşap çatki tekniğinde, zemin kat duvar işleminde, dolgu ve kaplama malzemelerinde, çatı ve saçaklarda, çıkma ve çıkma taşıyıcılarında(eli böğründe), pencere kapak ve korkuluklarında, ocak ve bacalarda, tavan ve diğer ayrıntılarda kendini göstermektedir. Yapı oluşumunu yörenin iklim şartları, ekonomik ve sosyal durumu da etkilemektedir. Yapılar ormanlık bölgelerde ağacın bol olmasından dolayı ahşap yığma(bindirme) yöntemi yada dolgu malzemesi ahşap olan çatki yöntemiyle yapılmıştır. Ağacın az olduğu bölgelerde ise taş, tuğla, kerpiç gibi farklı malzemelerin dolgu olarak kullanıldığı ahşap çatki (iskelet, karkas) yöntemi yapı inşasında kullanılmıştır. Ahşap çatki bağdadi olarak isimlendirilen harçla sıvanmış yapıların dış yüzeyinin ahşap kaplandığı örneklerle özellikle rutubetli ve rüzgarlı kıyılarda yüksek nemli ılıman iklim bölgelerinde çok karşılaşılmaması, doğa şartlarının yapı oluşumuna etkileridir.

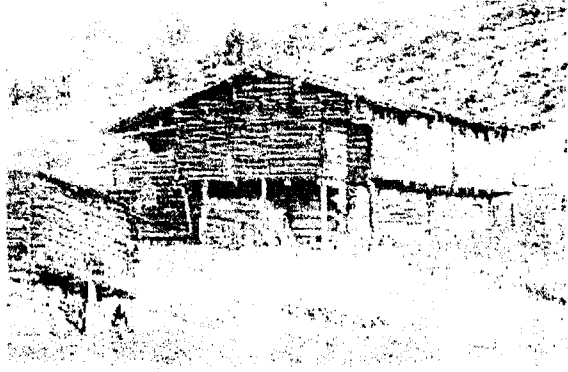
Yüzlerce yıl doğanın çeşitli şartlarına direnç gösteren yapılarda uygulanan yapı yöntemleri birçok kuşağın ustalık ve işçilikteki deneyimlerinin bir sonrakine aktarılmasıyla oluşmuştur. Reha Günay'ın belirttiğine göre: "...Gordion'da kerpiç duvarların her iki yüzeyinde dikme ve yatay ahşap kirişlerle bunları karşılıklı bağlayan bir nevi hatıl yöntemi kullanılmıştır. Ancak dikme elamanlar, duvar yüksekliğince olmayıp hatıldan hatıla kesik parçalardır..."⁸ Bu kullanımdan da anlaşıldığı gibi geleneksel yapı tekniklerinin oluşumu tarihsel bir sürekliliğin varlığını göstermektedir.

Yapıda kullanılan yığma ve çatki yapı tekniklerinde ahşapların üst üste bindirilerek çeşitli geçmelerle bağlandığı örnekler (Resim 2.13)

⁸ GÜNAY,Reha, Türk Ev Geleneği ve Safranbolu Evleri, 80-81, R.S Young, Gordion 1986,(Günay bu bilgiyi Young'un adı geçen kaynağından almıştır.)

yada harçsız hatıllı taş duvarlar üzerinde yükselen ve ahşap çatkı yöntemiyle yapılan yapılar geleneksel mimari dokuyu meydana getirmektedir (Resim 2.14).

Ayrı bir alt başlık içerisinde ele alacağımız mimari elamanlarda ahşap malzemenin kullanımı ve bu örneklerdeki bezemeler geleneksel ahşap işçiliğinin önemli örnekleridir.



Resim 2.13. Gerede Tomruk Yiğma Yapı



Resim 2.14. Ödemiş-Birgi Çakır Ağa Konağı Ahşap Çatki

Sivil yapılardaki bezemelerin fazlalığı yada özenli işçilik ailenin ekonomik durumunun yapıya yansımalarıdır. Ayrıca saray ve dini yapılar da ahşap işçiliğinin en yetkin örneklerinin bulunduğu mekanlardır.

Özellikle dini yapıların mimari elamanlarındaki; kapı, pencere kanatları, minber ve mihrap bezemelerinde alçak kabartma olarak yapılan bitkisel, geometrik motif ve yazılar ile Selçuklu ahşap işçiliğinde rastladığımız insan ve hayvan figürlerinin oluşturduğu örnekler, yapıldığı döneme ait ahşap işçiliğinin günümüze ulaşan en önemli örnekleridir.

Bezemelerin hem mimarideki uygulamalarında hem de Saltanat kayıkları ve diğer eşyalardaki örneklerinde benzer teknikler uygulanmıştır. Oda içlerinde uygulanan kalem işi, Edirne işi, Edirnekâri gibi isimler alan ahşap üzerine boyama tek-

niğini sandık,dolap, kaşık vb. gibi eşyada da görmekteyiz. Aynı şekilde kakma ve kabartma tekniği ile yapılmış bezemeler hem mimaride hem de saltanat kayıkları ve çeşitli ahşap eşyada da uygulanmıştır. Bu nedenle, mimari ve diğer alanlardaki ahşap işçiliklerinde geleneksel bir biçimlendirme malzemesi olan ahşabın kullanılışı teknik ve biçimsel olarak bir bütünlük oluşturmaktadır.

Yapıda, mimari elamanlar dışında alınlık, pencere kasalarının etrafı ve balkon ayrıntılarındaki süslemeler, biçim ve dokusal etkileriyle dönemin sanatsal akımlarının yansıdığı, işlevselliğin ötesinde süsleme öğeleridir. Bu konu alt bölüm başlığı olarak tekrar ele alınacaktır. (Resim 2.15).



Resim 2.15. İstanbul Büyükada'da Alınlık ve Ayrıntı

2.1.1. Ahşabın Yapı Malzemesi Olarak Kullanımı

Türkiye’de değişik yörelerde uygulanan geleneksel mimari yapıların ana malzemelerinden biri ahşaptır. Bu yapıların oluşumunda ahşabın kullanımının yörenin iklim şartları ve mevcut yapı malzemesinin oluşturduğu olanaklara göre farklılıklar gösterdiğine değinmiştik.

Anadolu ve Rumeli’nin bazı bölgelerinin ormanlık olması ve ahşap malzemenin hafif ve kolay işlenebilir olması gibi özellikleri mimaride yaygın olarak kullanımına neden olmuştur. Günümüzde ayrıca deprem bölgesi alanlarında da yapıda bu malzemenin kullanılmasının yararlı olduğu birçok araştırmacı tarafından belirtilmektedir; Mimar Metin Sözen’in belirttiğine göre de ahşap, yatay yüklere karşı önlemlerin daha kolay alınabilmesi ve hafif olması gibi özellikleri nedeniyle deprem kuşağı olan Anadolu’da sürekli kullanılan bir malzeme olmuştur.⁹ Aynı konuda Oktay Ekinci de “...1894 depremine meydan okumuş çok katlı ahşap yapı geleneğinin ve yığma yapılarda da dolu tuğla duvarlı ve sarsıntuların hatıllarla emildiği binaların da yine aynı “tarihsel deneyimin” ürünü...”¹⁰ olduğunu söylemektedir.

Doğa koşullarının, yaşama biçimlerinin şekillendirdiği bu yapılar aynı zamanda görsel açıdan da bütünlüğü olan, bulunduğu çevreyle de özel uyum sağlayan yapılardır.

Geleneksel ahşap yapılarda kullanılan yapı sistemleri ahşap yığma ve ahşap çatki yöntemleridir. Ahşap yığma özellikle Bolu, Kastamonu, Rize, Trabzon gibi ormanlık bölgelerde tercih edilen bir yöntemdir. Bu yöntem “...dikme kullanılmadan ahşap yapı malzemesinin yatay olarak birbiri üzerine bindirilmesiyle kurulan taşıyıcı sistemlerdir.”¹¹ (Resim 2.16). Bu teknik gerek işçilik gerek malzemenin teminindeki kolaylık nedeniyle tercih edilir.

“...Yığma yapı tekniğinin binanın şekillenmesinde sınırlı imkanlara sahip ve ağır olması çok keresteye ihtiyaç göstermesine karşılık, karkas(çatki) yapımının hafif olması, nispeten az kereste gitmesi, özellikle çok katlı inşa edilebilmesi her biçimde çıkmaya imkan vermesi, hatta bazen bir katın diğeri üzerinde bir başka yana döndürülebilmesi bu tekniğe ve buna dayanan mimariye büyük zenginlik getirmiştir.”¹² Bu

⁹ SÖZEN, M., ERUZUN, C., Anadolu’da Ev ve İnsan, 48-122

¹⁰ EKİNCİ, Oktay, “İstanbul’u Kurtaralım”, 1-5

¹¹ Bkz. (9), SÖZEN, ERUZUN, 48-122

¹² ERİM, Gazenfer, “Rize Çevresinde Yerleşme ve Evler”, 27-48



Resim 2.16. Ordu Tahta Yığma Yapı

özellikler mimaride çatki yönteminin bir çok yörede tercih edilmesine neden olmuştur.

Ahşap çatki tekniğinin uygulanmasında temel duvarları, hatilli yığma taşlardan, ahşap çatki yapılacak kısma kadar örülmüştür (Resim 2.17). Temelin taş malzemesiyle örülmesi ahşabın zeminden yukarıya su almasını önlemek amacıyla yapılmıştır. Ahşap çatki sistemi kimi zaman sadece çıkmanın olduğu duvarlarda uygulanırken kimi zamanda odaların sofaya bakan duvarlarında da uygulanmıştır. Bu yapılarda sadece ocak duvarı kalın yığma taş duvar olarak yapılmaktadır. "...Gayri muntazam ocak taşını tuğla ve kerpiç gibi kolay ve ince bir duvar kalınlığı içinde kullanmak mümkün değildir. Böyle bir durumda taş dolguyu taşıyacak elamana fazla yüklenilecek ve kalın ağaçlar kullanmak mecburiyeti doğacaktır. Bu ise hele birkaç katlı binalarda çözümü güç teknik problemler ortaya koyacak, fazla ahşap kullanılmasına yol açacak..."¹³ diyen Gazenfer Erim bunun ahşap çatki yönteminin (karkas) avantajlarının kaybolmasına neden olacağını belirtmektedir.



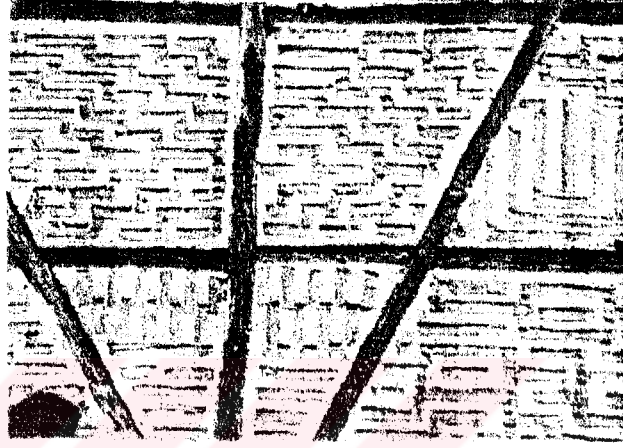
Resim 2.17. Safranbolu Ahşap Çatki Yapı

Ahşap çatkinin uygulanması yapıda bir çok pencere ve çıkma yapılmasına imkan tanımıştır . Ahşap çatkılarını oluşturan hatillar ve düşey dikmeler arasında yada küçük kesmelerle oluşturulan kare, üçgen dikdörtgen şeklinde boşluklara kerpiç, tuğla, kırma taş, ahşap ve kamış, sap, hımsı(ağaç dalı), çita gibi farklı malzemeler dolgu olarak kullanılmıştır. Bu dolguların oluşturduğu yüzeylerin ise bazen sıva ile kapatıldığı bazen de sıvasız olarak bırakıldığı görülmektedir. Cengiz Bektaş 'ın belirttiğine

¹³ Bkz.(12), ERİM, 27-48

göre içte ve dışta ahşap çitalama üzerine sıva yapılması, yüksek nemli ılıman bölgelerde kusursuz bir sıcak-soğuk yalıtımına olanak vermektedir.¹⁴ Dolgu malzemeleri genelde ana taşıyıcılarıyla birlikte inşa edilir. "Dolgu elamanlarının direklerde açılan oluklara geçirilmesi için başka bir çözüm yoktur."¹⁵ Taş, kerpiç gibi dikmelerin ve küçük ahşap parçaların (pişduvan olarak isimlendirilmektedir) yüzeyde meydana getirdiği görünümler geometrik bezeme motif etkisi yaratmaktadır (Resim 2.18).

Dolgu malzemelerinin kullanımlarıyla bina cephesinde oluşan geometrik şekillerden dolayı dolgu şekilleri göz (Resim 2.19) ve muskalı dolgu (Resim 2.20) gibi isimler almaktadır. Binaların ahşap çatki yoluyla inşasından sonra bazı yörelerde de ahşaplar üst üste bindirilerek yada lambalı geçmelerle (Bkz. Ahşap teknikleri) yüzey kaplanmaktadır.



Resim 2.18. Tuğla Dolgulu Duvar Yüzeği



Resim 2.19. Göz Dolgu



Resim 2.20. Muskalı Dolgu

¹⁴ BEKTAŞ, Cengiz, Türk Evi, 45-58

¹⁵ Bkz.(9), SÖZEN, ERUZUN, 48-122

2.1.2. Mimari Elamanlarda Ahşap Kullanımı

Geleneksel ahşap işçiliğinin gelişmiş örneklerini kapı, pencere kanatları, tavan, dini yapılardaki minber ve mihrap gibi mimari elamanların oluşturduğuna değinmiştik.

Yapıların iç kısmında da bolca kullanılan ahşap malzeme dolap, yüklük, çiçeklik, raflar (sergen, musandıra gibi isimler alır) ve ocak davlumbazlarının yapımında kullanılmıştır. Oda içindeki bu mimari elamanlar üzerine yapılan oyma ve kalem işi bezemelerin tavanda da yapılması bezemelerde bir bütünlük, uyum ve zenginlik oluşturmaktadır (Resim 2.21).



Resim 2.21. Çanakkale Bayramiçi Hadımağa Konağı Oda İçi

Ahşap çatki yönteminin uygulandığı yapılar bol pencere açmaya olanak tanır. Bu pencereler en eski biçiminde camsız olarak yapılan ve kara kapak olarak isimlendirilen iki kanattan ve korkuluk yada kafesten oluşmaktadır. Kara kapaklar yekpare iki ahşap parçadan bazen de düşey ahşap parçaların yan yana, iki yatay parça ile bağlanmasıyla yapılmaktadır (Resim2.22).

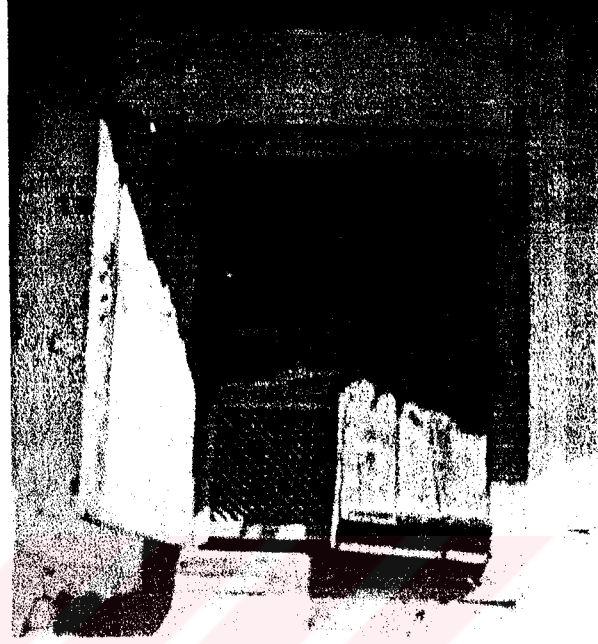
Yekpare iki parçadan oluşan kanatlarda parçalar, ahşabın çalışması sonucunda oluşacak çatlak ve dönmeleri engellemek amacıyla yatay bağlantılarla tutturulmuştur. Kara kapaklar açıldığında sabit durması için iki tane kancalı uzun demir vardır. Bu demir açık kapaklardan korkuluklardaki halkalara takılmaktadır. Ayrıca kapalı durumdaki kapakların açılmasını engellemek amacıyla kapaklar üzerinde kısa kanca vardır. Bu kanca da kapaklar kapatıldığında yine korkuluğa takılmaktadır. Kara kapaklar binayı soğuktan korumak ve camsız olan pencerelerde güvenliği sağlamak

amacıyla yapılmaktadır. Genelde sarı çamdan yapılan kapaklar zamanla kararak kızıl kahve rengine dönüşmektedir.

Dini yapılardaki kara kapaklar ise kabartmalarla bezenmektedir. Bu kapaklarda kullanılan ağaç cinsi üzerine oymalar yapılacağından daha sağlam, sıcağa ve rutubete de dayanıklı ve işlendiğinde iyi sonuç verecek ceviz, abanoz, gül, meşe gibi ağaçlardan seçilmiştir.

İstanbul Türk ve İslam eserleri Müzesinde sergilenen Karaman İbrahim Bey İmareti Pencere Kanadı XIII. yy Selçuklu dönemi ahşap işçiliğinin önemli örneğidir. Düşey olarak yan yana gelmiş üç parçadan oluşan kapağın yüzeyinde on iki ve altı kollu yıldızlardan oluşan geometrik motif kapağın ortasında büyük bir kabartma oluşturmaktadır. (Resim 2.23).

Bu madalyonun oluşturduğu desenin güneş ışınlarını (Bkz Simgesel anlamlar) sembolize ettiği belirtilmektedir.¹⁶ Büyük madalyonun altında damla şeklinde yapılan çerçeve içinde bağdaş kurmuş bir insan figürü iki yanında ise profilden yapılmış kanatlı grifonlar (efsanevi yaratıklar) yer almaktadır (Resim 2.24). Grifonlar çizgisel olarak insan figürüne sırtları dönük ve simetrik yapılmıştır. Üstteki küçük madalyonun içi boştur. Bu madalyonun iki yanında ise aslana benzeyen, karşılıklı profilden çizgisel olarak yapılmış figürler vardır. Pencere alınlığında ki üçgen alan içinde, yazı motifli kitabe üstünde yine bağdaş kurmuş bir insan figürü yer alır (Resim 2.25). Fonda bitkisel bezemelerle oluşan doku etkisi, kontürlerle belirtilen figürde yüksekmiş etkisi yaratmaktadır.

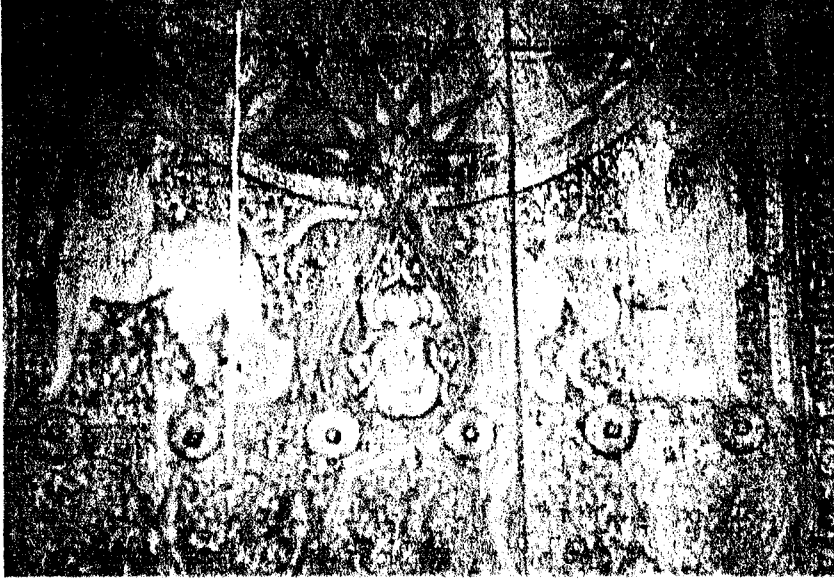


Resim 2.22. Ödemiş Birgi Pencere Kapakları



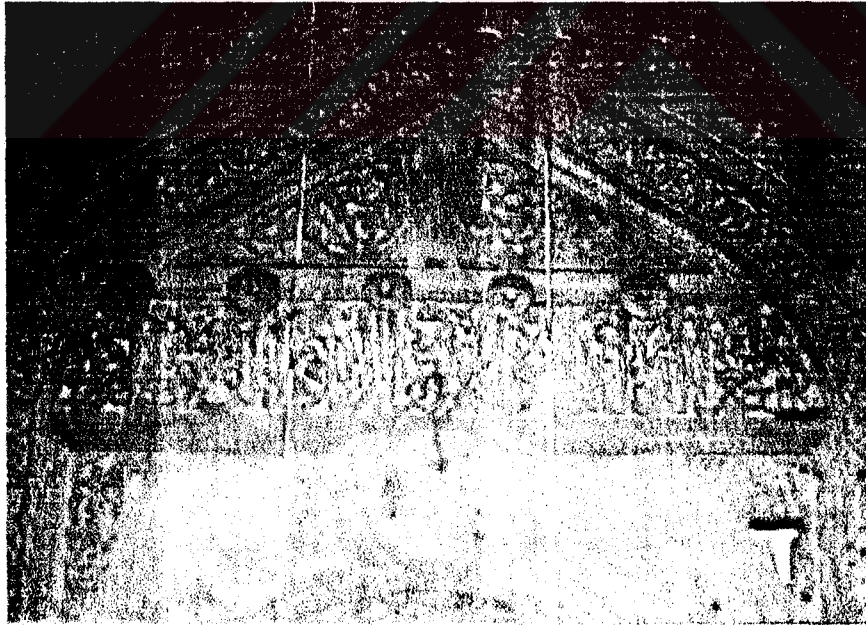
Resim 2.23. Karaman İbrahim Bey İmareti Pencere Kanadı

¹⁶ KERAMETLİ, Can , "Osmanlı Devri Ağaç İşleri, tahta Oyma, Sedef, Bağ ve Fildişi Kaplama",6



Resim 2.24. Karaman İbrahim Bey İmareti Pencere Kanadı (Ayrıntı)

Bu bitkisel motifli zemin çok ayrıntılı işlendiği halde aslan figürleri kontrast biçimde dümdüzdür. Bunlar; gölge veren figüratif işlerin yasak olduğu, günah sayıldığı sonraki dönemlerde tahrip edilerek düzeltilmiş olabilir.

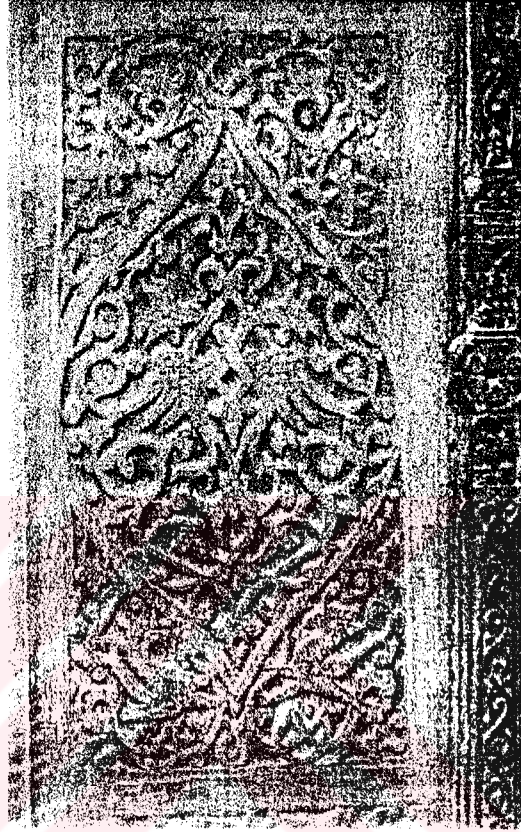


Resim 2.25. Karaman İbrahim Bey İmareti Pencere Kanadı (Ayrıntı)

Bordür, üçgen alınlık, geometrik biçimlerin ve figürlerin olduğu zemin rumi (Bkz Bitkisel Motifler) olarak isimlendirilen bitkisel bezemelerle doldurulmuştur. En altta ise yan yana sıralanmış beş çokgen yer almaktadır. Bunların da içleri yine bitkisel motiflerle bezenmiştir. Bu pencere kanadındaki motifler alçak kabartma olarak iş-

lenmiştir. Ortadaki büyük madalyonda ise künde-kâri tekniği kabartma olarak uygulanmıştır (Bkz. Ahşap teknikleri).

13. yy Akşehir Kileci mescidi pencere kanadında bitkisel motiflerle birlikte çift başlı kartal motifi bir madalyon içinde tasvir edilmiştir. Bu örnekte ejderhalar madalyonu altan ve üstten kavramaktadır. (Resim 2.26). Selçuklu dönemi sanat ürünlerinde çokça rastladığımız “çift başlı kartal”, “ejder” figürleri ve bitkisel bezeme(Rûmi) Gönül Öney tarafından hayat ağacı yerine geçen bir kompozisyon olarak yorumlanır¹⁷ (Bkz. Simgesel anlamlar).



Resim 2.26. Akşehir Kileci Mescidi
Pencere Kanadı

İlgün Camii Pencere kanatları ortasına büyük bir madalyon içinde on kollu yıldız motifi meydana getiren bir geometrik bezeme yapılmıştır. “...Hendesî (geometri) örneği teşkil eden üçgen ve ramboitlerin (Beşgen) içinde yonca yaprağına benzer bir süsleme motifi vardır. Dairelerin üst ve altında geometrik bir üslupta yapılmış kozalak ve dört köşesinde mührü süleyman motifleri görülüyor...”¹⁸. Uzunlamasına birleşen ikişer parçadan meydana gelmiş kanatların birisi diğerine göre daha geniştir. Kanatlar üzerindeki bezemeler oyma tekniği ile yapılmıştır (Resim 2.27).

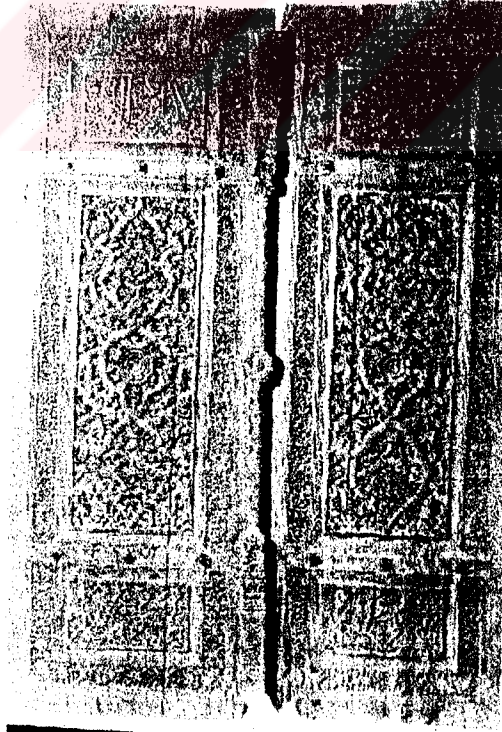
Konya Sadrettin Konevi Camii pencere kanatları (Resim 2.28) tek parça ahşap plakadan oluşur. Pencere kapaklarının ortasındaki bini ise kabartmalarla bezenmiştir. Her iki kanattaki rölyefte aynı motif tekrarlanmıştır. Bu örnek Selçuklu ahşap işçiliğinin üst üste bindirme tekniği (çift katlı rölyef olarak da isimlendirilir) ile yapılmıştır. “Birbirine girift daireler teşkil eden saplar, zeminin çiçekli ve büyük yapraklı tezyinatı (süslemesi) alçak kabartma oymadır. Dairelerin birleşme yerlerinde çiçek rozetleri ve palet motifleri yer alır. Bu tezyinatın (bezemenin) üzerinde büyük nilüfer çiçeği kesidi

¹⁷ ÖNEY, Gönül, “Anadolu Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi”, 27

¹⁸ Bkz. (16), KERAMETLİ, 5-13



Resim 2.27. Iğın Camii Pencere Kanatları



Resim 2.28. Konya Sadrettin Konevi Türbesi
Pencere kanatları

ve elips şekiller meydana getiren yüksek kabartmalı ikinci bir kompozisyon daha vardır...”¹⁹ Özellikle üst pano içinde çok daha net olarak görülen üst üste yapılmış arabesk (geometrik bezeme) zemin ve yazı motifi kabartmalarındaki bezeme şekli “çift-katlı rölyef tekniği” olarak isimlendirilmektedir. (Bkz. Ahşap Teknikleri)

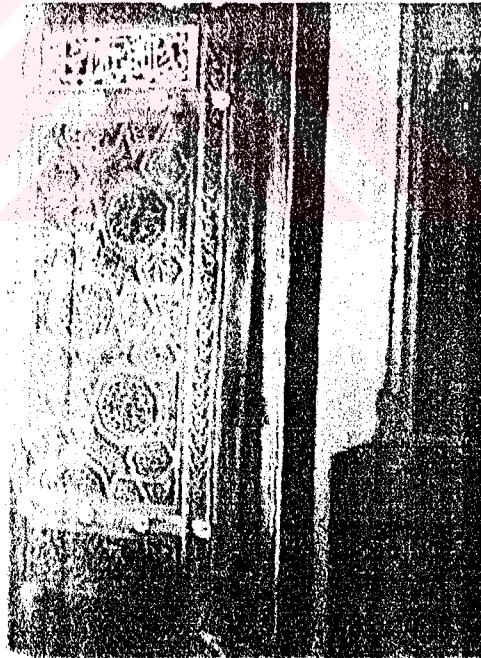
Aydınöğulları dönemine ait 1312- 1313 tarihli Birgi Ulu camii pencere kanatları da birbirinden farklı olarak yapılmış motifleriyle ilginç örneklerdir. Geometrik süslemenin yanı sıra Rûmili bitkisel bezemeler de kullanılmıştır. Birgi Ulu Camii’ndeki bu örneklerde motifler alçak kabartmadır. Ve pencerelerde ceviz ve meşe ağaçları kullanılmıştır.

Pencere kapakları genelde üç panodan ve bunları çevreleyen rumili bordürlerden oluşmaktadır (Resim 2.29-Resim 2.30).

Pencere ayrıntılarında gördüğümüz kapaklar dışında özellikle sivil yapılarda daha çok rastladığımız korkuluk, kafes ve parmaklıklar uygulanış şekilleriyle farklı örnekler meydana getirmektedir. Demir parmaklığı “taklit eden” klasik pencere parmaklıkları düşey çubukların üzerinde ki düğüm noktasından (Resim 2.31) geçen yatay çubuklardan yapılarak pencereyi tümünden kaplar. (Resim 2.32)



Resim 2.29. Birgi Pencere Kanadı



Resim 2.30. Birgi ulu Cami Pencere Kanadı

¹⁹ Bkz. (16), KERAMETLİ, 5-13

Klasik biçiminden farklı olan örneklerde ise oyma ve torna tekniğinde süslemeler yapılmıştır (Resim 2.33). Bu uygulamalar her halde tekniğin gelişmiş olması ile ilgili olmalıdır.

Bazı pencerelerde kasanın iki yanına tutturulmuş yatay bir bağlantıya geçmelerle tornalanmış ve oyma düşey ahşaplar geçme tekniği ile birleştirilmiş korkuluklar da yapılmıştır (Resim 2.34).



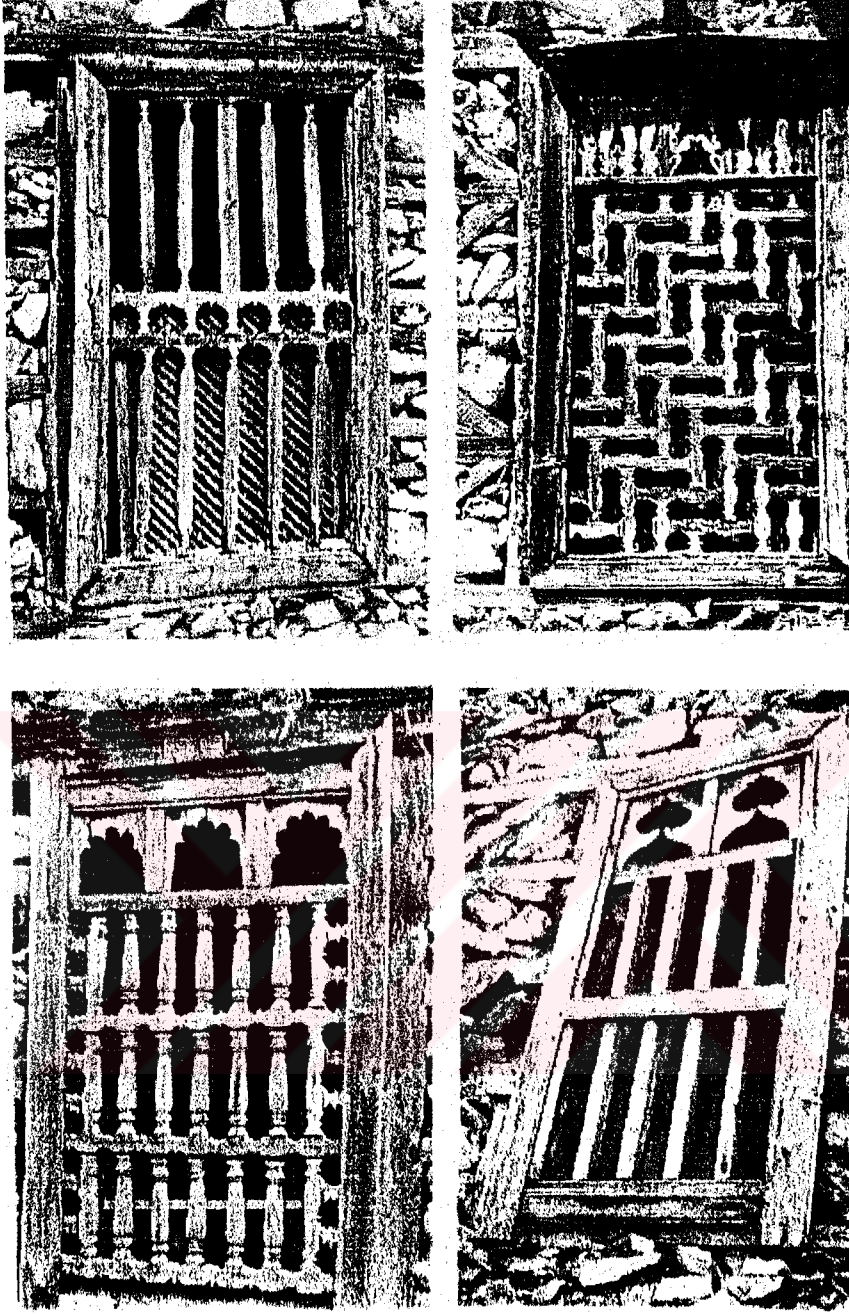
Resim 2.31. Pencere Parmaklığı Düğümü

Diğer bir pencere ögesi olan kafesler, çapraz olarak birbirine tutturulmuş çitalardan yapılmaktadır. Bunlar pencerenin tümünü kapladığı gibi bazı örneklerde görüldüğü gibi yukarı aşağı hareket eden (Giyotin pencere) yada sabit yarım kafesler uygulanmıştır (Resim2.35– Resim2.36).



Resim 2.32. Kula Evi Pencere Parmaklığı

Böylece duvardan içeri ışık alan ancak içerinin görünmesini engelleyen yarı şeffaf ayırıcı elamanlar (kafesler) yaşam biçimlerinin bir gerekliliği sonucu malzemenin kullanım biçimlerinde, Anadolu'nun kültürel kimliğine uygun, özgün, bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır.



Resim 2.33. Antalya-Ormana'dan Pencere Parmaklıkları



Resim 2.34. Pencere Korkuluğu



Resim 2.35. Pencere Kafesi



Resim 2.36. Pencere Kafesi

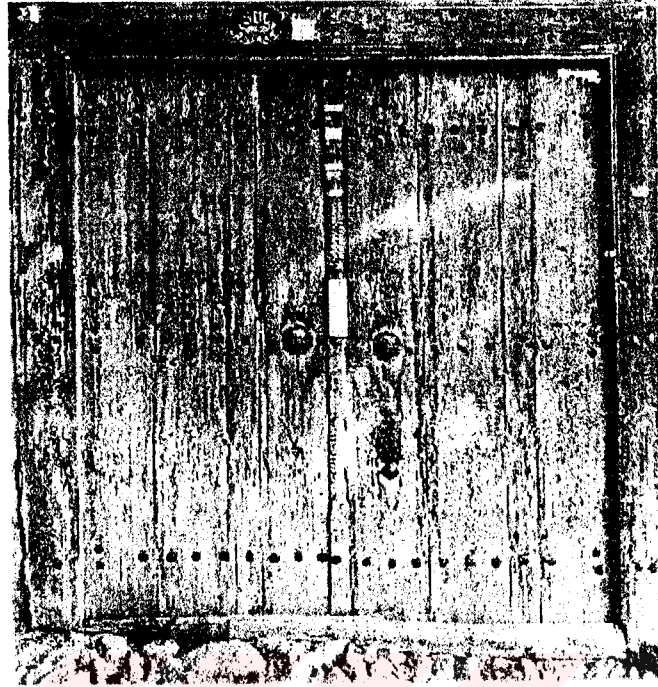


Resim 2.37. Pencere Kafesleri

Mimari elamanlardan kapı kanatları da hem evlerde hem de camii, imaret gibi dini yapılarda malzemenin kullanım örnekleridir. Kapılar sade biçimde yapıldığı gibi oyma, kabartma ve kalem işi teknikleriyle de bezenmektedir.

Kapılar, pencere kapakların da olduğu gibi, düşey parçaların yan yana getirilip birleştirilmesiyle yada tablalı olarak isimlendirilen geçme tekniği (Bkz. Ahşap Teknikleri) ile yapılmaktadır. Resim 2.38’de görülen Safranbolu evi sokak kapısında düşey parçalar arkadan yatay elamanlar aracılığı ile birleştirilmiş ve bunlar birbirlerine düzenli kabaralarla çakılmıştır. Resim 2.39’de görülen Kula evinin oda kapısı ise “tablalı” yada “aynalı” olarak isimlendirilen teknikte yapılmıştır. Bu teknikte çeşitli boylarda ahşap parçalar geçme yoluyla birleştirilmiştir. Başka bir kula evindeki kapı kanadında tablalar üzerinde ayrıca kabartma olarak çeşitli çiçek motifleri yapılmıştır (Resim 2.40).

Yüksek tavanlı olan odalarda kapı insan Boyuna uygun olarak yapılırken kapı boşluğu üç yönden pervaz, altta da eşik ile çevrelenmiştir. Üst pervazın altında “kita-be” denilen (genel, dini içerikli ibareler) yer alır. Bu kısım altında da kapıya kemer biçimi veren bir parça bulunur.



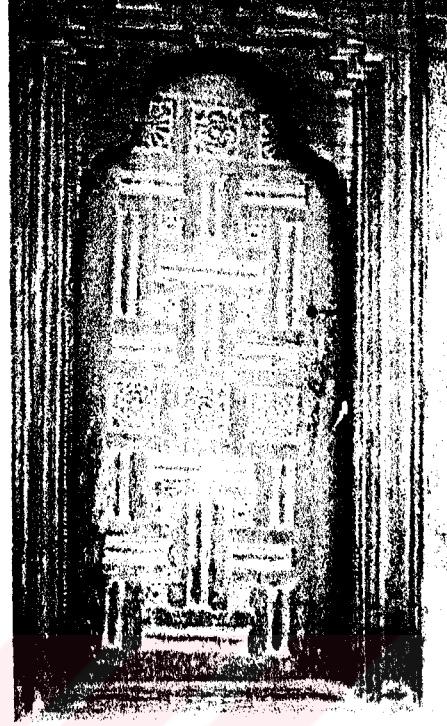
Resim 2.38. Safranbolu Evinde Sokak kapısı



Resim 2.39. Kula Evi Oda Kapısı

Burada ele alacağımız Camii, imaret gibi dini yapıların kapı, pencere kanatları ve minber, mihrap gibi örnekleri: birbirinden farklılıklar gösteren en tipik örneklerdir.

İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesinde sergilenen Karaman İmaret Camii kapı kanatları geometrik, rûmi ve palmet şeklinde motiflerle bezenmiştir. Dört aynadan oluşan her iki kanat ilk ve son aynaları dikdörtgen, orta iki aynası ise karedir (Resim 2.41). Üst aynada yazı motifi çift katlı rölyef tekniği ile yapılmıştır. Burada bitkisel bezeme üzerinde yazı motifi ikinci bir kat meydana getirmektedir. Orta aynalar ise ahşap geçme parçalarından örülmüş çokgenin etrafında içleri palmetlerle (kalp biçiminde yapılmış stilize çiçek motifi) doldurulmuş üçgen, beşgen ve altıgen parçalarla bezenmiştir (Resim 2.42). Kare aynanın köşelerinde ortadaki on iki dilimli çokgenin her bir çeyreği dört köşede tekrarlanarak motife uyum ve zenginlik kazandırılmıştır. Geometrik motifler künde-kârî tekniği ile yapılmıştır. Kapının dört aynası eksiktir. İki kanadın ortasındaki bini de motiflerle bezenmiştir. Aynalar içindeki bitkisel bitkisel motifler alçak kabartma olarak yapılmış ve ince bir işçilik göstermektedir. Aynalar arası bordürdeki bitkisel bezemede zanaat-kârın isminin yazılı olduğu belirtilmektedir.²⁰



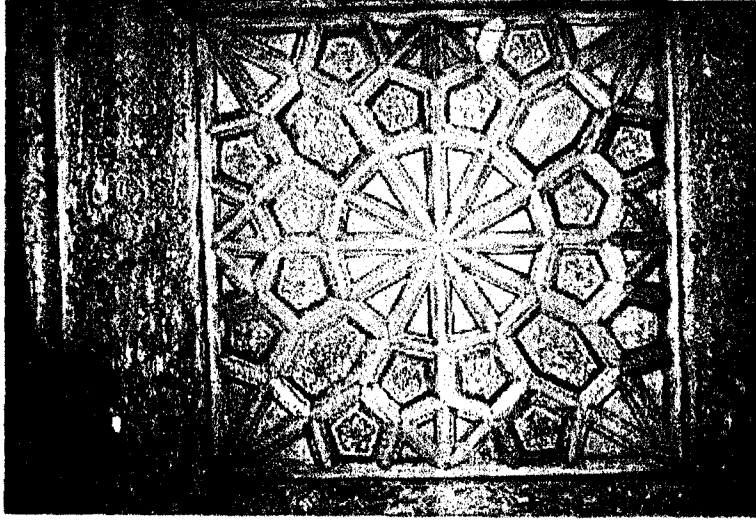
Resim 2.40. Kula Evi Oda Kapısı

Ankara Etnografya Müzesindeki Ankara Hacı Hasan Camii'nden gelme kapı kanadı 13. Yüzyıl Selçuklu döneminin güzel bir örneğidir (resim 2.43). Bu kapının ortasında içi altıgen, yıldız şeklinde bölüntülü, yanlarda küçük daireler, üst ve altta damla biçimli boğumlar yapan büyük bir rozet vardır. İçerisindeki bitkisel bezemelerde rûmi ve palmet motifler yer almaktadır. Bu örnekte de üstteki damla şeklinin iki yanında karşılıklı olarak iki aslan figürü bitkisel zemin üzerine dikkat çekici bir leke olarak işlenmiştir. Bu kapıdaki motifler alçak kabartmadır.

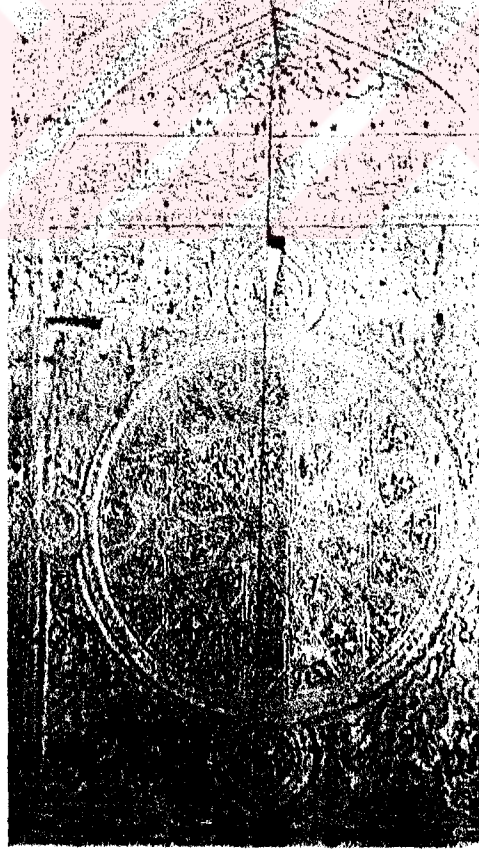


Resim 2.41. Karaman İmaret Camii Kapısı

²⁰ SÖZER, Mihriban, "Bir Selçuklu Kapısı", 233-237

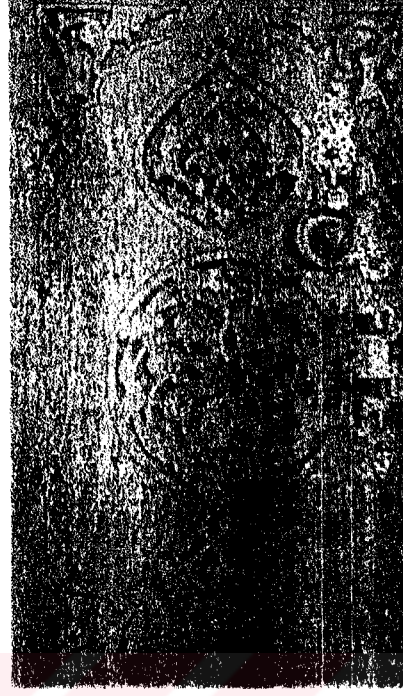


Resim 2.42. Karaman İmaret Camii Kapı Kanadı (Ayrıntı)



Resim 2.43. Ankara Hacı Hasan Camii
Kapı Kanadı

Ankara etnografya müzesindeki Ankara Alaeddin Camiine ait ahşap kapı kanadında (Resim 2.44) düz bir yüzeyde, yükseklik aynı düzlemde kalarak motifler şablon şeklinde oyularak yapılmıştır. Diğer örneklere göre bu kapı kanadında soyutlanmış bitkisel motif düz yüzeylerle zıtlık teşkil eden lekeli dokular olarak ele alınmıştır. Ortadaki madalyonda sekizgen yıldız göbekli çiçeğimsi motif; sonsuzluk, kalıcılık simgesi çarkı felek şeması üzerine oturtulmuştur. Mahmut Bey Camii'nin orta panosundaki madalyon ve damla şeklindeki geometrik bezeme şekli ile benzerlik gösterir. (Resim 2.45). Her iki örnekte de kapaklar üzerinde birer madalyonun bulunduğu geometrik yada organik bezekli uygulamalarda göz; bulunan mekandan, iki dairenin etkisiyle karşıdaki mekana yani yapının içine doğru bir çekim alanına girmektedir. Kapılardaki daire biçimli motifler ile göz oraya davet edilirken izleyici yöneltir.



Resim 2.44. Ankara Alaeddin Camii Kapı Kanadı

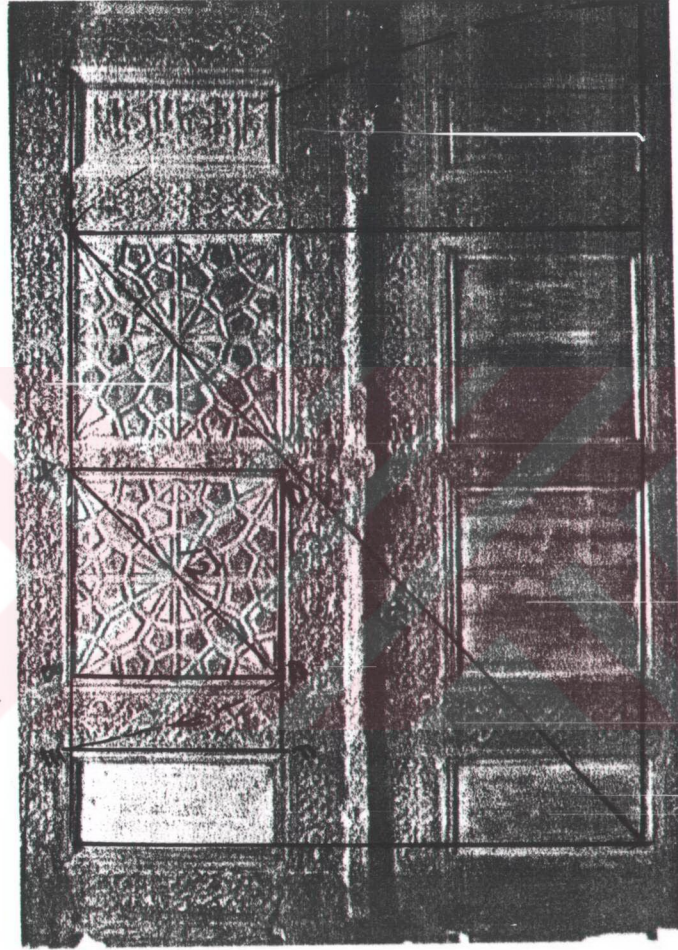
Resim 2.45'deki Kastamonu Kasaba Köydeki Candaroğlu Mahmut Bey Cami kapı kanatları 1367 tarihinde inşa edilmiş olduğu halde hala kullanılmaktadır. Kapı meşe ağacından yapılmıştır. Çift kanatlı kapısı üzerinde alçak kabartma olarak yapılmış bitkisel bezemeler, ortadaki büyük dikdörtgen panodaki geometrik motif içine, bordürlere ve alt yatay dikdörtgenler içine işlenmiştir. Orta panoda merkezde büyük bir madalyon içinde altı dilimli stilize bir çiçek motifi ile bu motifin etrafını çevreleyen on iki köşeli bir yıldız vardır. Bir alttan bir üstten kesişecek şekilde ilerleyen şeritlerin meydana getirdiği yıldızın her bir köşesi bir palet motifine bağlanmaktadır. Madalyonun içi palmet, rûmi motifleri ve lotus yapraklarıyla bezenmiştir. Alt ve Üstte damla biçimindeki geometrik şekil içerisi simetrik bir kompozisyon meydana getirecek şekilde rûmi, palmet ve düğümlü geçme motiflerle kabartılmıştır. Bininin göbek üst ve alt kısmında ise balık pulu olarak isimlendirilen motifin oluşturduğu zemin üzerinde Rûmi motifi karmaşık olarak birbirine dolanan iki "S" kıvrımı ile bezenmiştir. Bininin göbek kısmı da orta panodaki bezemelere benzer şekilde işlenmiştir. Bininin üstündeki başlıkta yazı motifinde "sülüs yazısı ile "Amel-i Abdullah bin Mahmut" yazılıdır."²¹ Zanaatkârın isminin bulunduğu bininin kaide kısmında da yine bitkisel bezemeler vardır.

²¹ BİLİCİ, Z.Kenan, "Kastamonu ve Kasabaköy'deki İki Eseriyle Nakkaş Abdullah Bin Mahmud ve Sanat Tarihimizdeki Yeri", 90



Resim 2.45. Candaroğlu Mahmut Bey Camii Kapısı

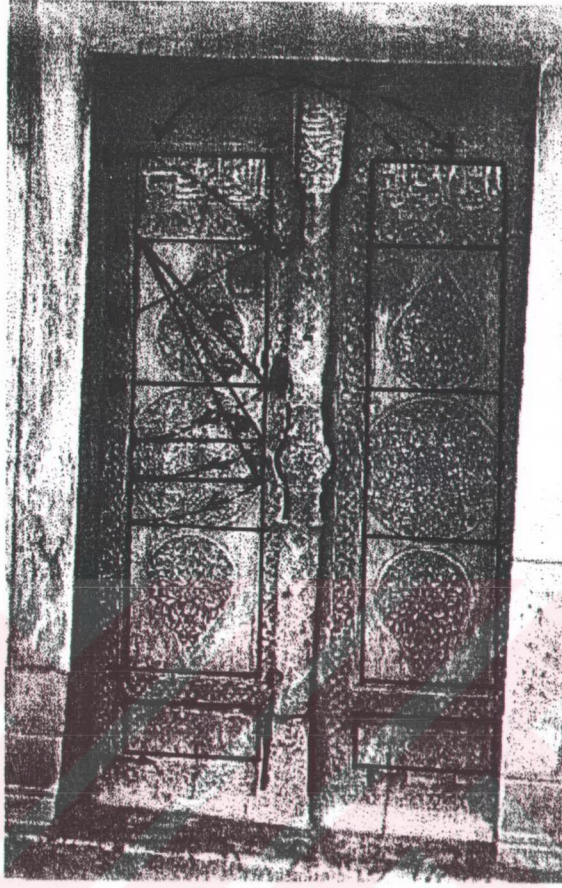
Ele aldığımız örneklerde motiflerin, bütün içerisindeki oranlarını irdelediğimizde belirgin bir plastik, estetik endişe taşıdığını gözlemliyoruz. Kapı ve pencere kanatlarında yüzeylerin bölüntülere ayrılmasında nasıl bir oranlama kullanıldığını bilmediğimiz için genel sanat uygulamaları içinde gördüğümüz altın kesim ve $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, $\sqrt{4}$ orantılarına baktığımızda hemen hemen ötüştüğünü gözlemliyoruz.



Resim 2.46. Karaman İmaret Cami Kapısı

Yukarda örnek verdiğimiz Karaman İmaret Camii kapısı (Resim 2.46) ve Candaroğlu Mahmut Bey Camii kapı kanatlarını (Resim 2.47) incelediğimizde elimizde fotogrametrik çizimleri olmadığı halde bölüntülerin altın kesim ve $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, $\sqrt{4}$ orantısına uyduğunu görmekteyiz. Burada belki hesaplayarak (büyük bir olasılıkla) belki göz kararıyla uygulanmış bölüntüler yapılmıştır.

Kastamonu Mahmud Bey Camii kapı kanadında orta büyük (AFGD) dikdörtgen, üç tane eşit kareden oluşmaktadır. Bilindiği gibi bir karenin köşegeni $\sqrt{2}$ ile ikinci



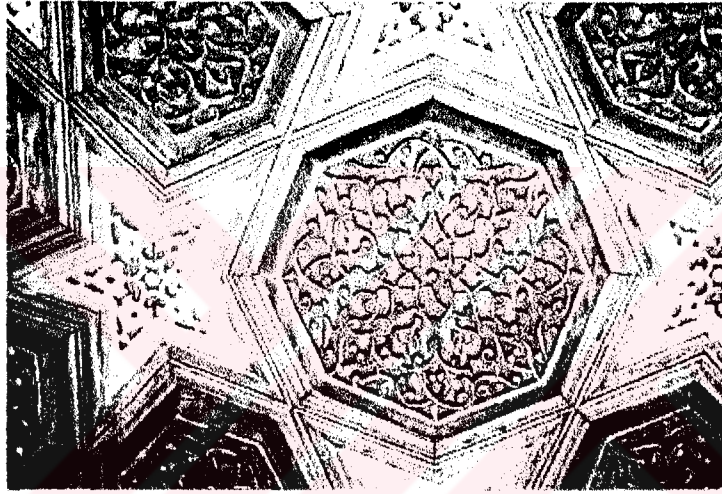
Resim 2.47. Kastamonu Mahmut Bey Cami Kapısı

karenin köşegeni $\sqrt{4}$ ile açıklanır. Ayrıca dikdörtgenin en üstündeki (ABCD) karesi kenar bordürüyle ve kitabeyi içine alan (ADHI) dikdörtgeni beraber altın kesim oranı içindedir. Bu örnekte kapının iki kanadında simetrik olarak işlenen bölüntüler altın oran, $\sqrt{2}$, $\sqrt{3}$, $\sqrt{4}$ oranısındadır.

Karaman İmaretî pencere kanadı üzerinde yaptığımız oran incelemesinde ise (ABCD) kare panosu ile (BCEF) bordür dikdörtgen $\sqrt{2}$ oranı içindedir (Bkz. Resim 2.46) Aynı şekilde kapının eni ile boyu arasında da $\sqrt{2}$ oranı vardır. Burada fotoğrafın çekim açısındaki perspektiften dolayı ölçümde küçük kaymalar vardır. Ayrıca diğer örnekte de olduğu gibi simetrik yerleştirme ve tekrar, bir ritim yaratır.

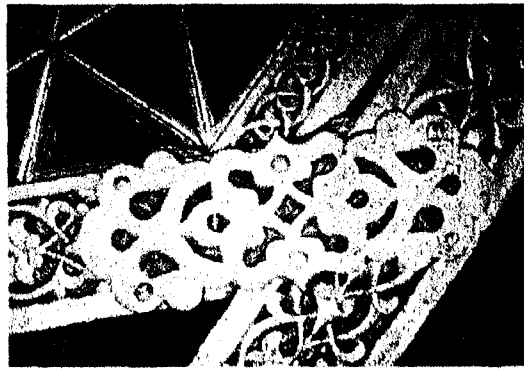
Dini yapılarda kapı, pencere kanatlarındaki ahşap işçilikleri yanı sıra bina içindeki mihrap, minber gibi mimari elamanların da önemli örnekler oluşturduğuna değinmiştik. Bugün müzelerimizde tarihi ve dini yapılardaki örnekler künde-kârî, oyma, kakma, kalem işi tekniklerinin uygulandığı zengin çeşitli çalışmalardır.

“...Minber, camilerde Cuma günleri hatiplerin hutbe okumak için üzerine çıktıkları merdivenli yüksek kürsüdür. Minber kapı, gövde(merdiven, korkuluk, yan aynalıklar, süpürgelikler) ve şerefe veya taht (sahanlık, kubbe, külah, alem) bölümlerinden meydana gelir. Camilerde kible duvarında mihrabın sağında yer alır.”²² Minber yan aynalıkları genelde geometrik motiflerle bezenmiştir. Teknik olarak farklı şekillerde oluşturulan yan aynalıklar genellikle ince işçilik ve ustalığın gösterildiği künde-kârî tekniğiyle yapılmıştır.



Resim 2.48. Birgi Ulu Camii Minberi Resim Yan Aynalıği (Ayrıntı)

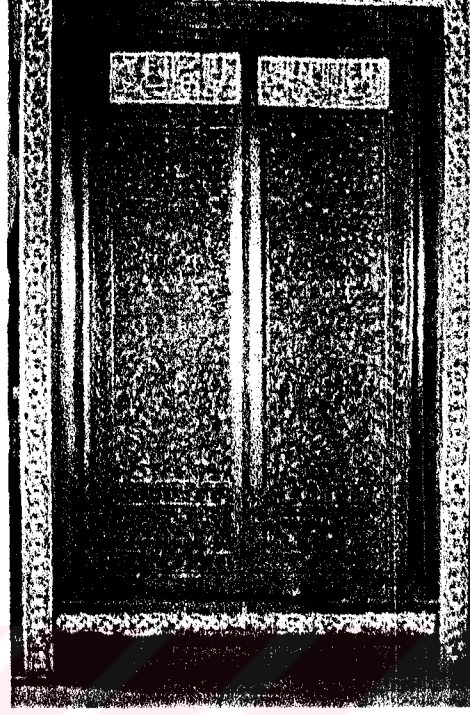
1320 tarihli Birgi Aydınoğlu Mehmet Bey Camii (Ulu camii) minberi Künde-kârî tekniğiyle yapılmıştır. Yan aynalıği oluşturan geometrik deseni meydana getiren altıgen, sekizgen ve yıldız şekilleri içeri sine Rumi bezemeler yapılmıştır (Resim 2.48) minberin yan aynalıkları, korkulukların kafeslerinin etrafı bitkisel bezemelerin oluşturduğu bir bordürle çerçevelenmiştir. Aynı motifin yan aynalık ve korkulukların bağlantı yerlerinde bağlantı elamanı üzerine de yapıldığı görülmektedir (Resim 2.49).



Resim 2.49. Birgi Ulu Camii Minberi Korkuluğu (Ayrıntı)

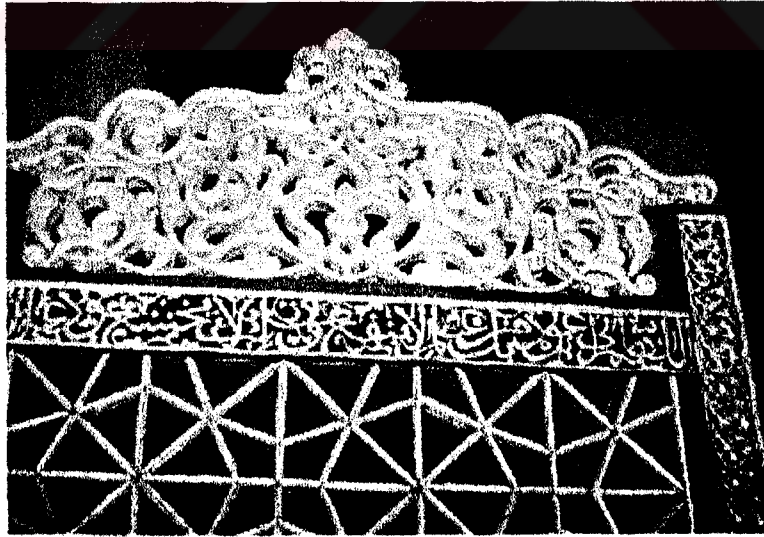
²² ÖNEY, G., ÜLKER, E., Anadolu Selçuklu Mimari ve El Sanatları, 113-114

Minberin kapı kısmı yekpare iki parçadan yapılmıştır. Burada yine kapı üstünde kitabe olarak yazı motifi yer alırken, kapı kanatları bordürlerle üç kısma ayrılmıştır. Orta ve alt bölümler ve bordürlerin içi rûmi bitkisel bezemelerle doldurulmuştur. (Resim 2.50). Özenli ve zarif bezemeler alçak kabartma tekniği ile yapılmıştır.



Resim 2.50. Birgi Ulu Camii Minberinin Kapısı

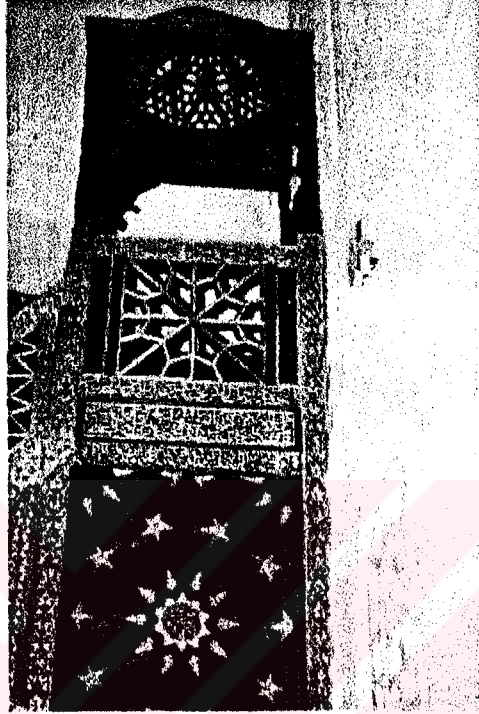
Kapının bordürlerle çerçevesiyle üst kısmında kafes tekniğiyle yapılmış bir bölüm, taç kısmında ajur olarak oyulmuş bitkisel bezeme, kafesin üst ve alt kısmında yazı motifi ile doldurulmuş bordürler vardır (Resim 2.51). Minber, taht alt kısmı yine künde-kari tekniği ile yapılmış, içlerinde bitkisel bezemeleri olan yıldız ve altıgen geometrik parçalardan oluşmaktadır (Resim 2.52). Tahtın korkuluklarında kafes tekniği ile yıldız motifinin meydana getirdiği geometrik bir örgü vardır. Tahtın kubbe kısmı, üçgen parçaların yan yana gelmesiyle oluşmuştur. Bu üçgen parçaların içleri ajur tekniği ile yapılmış yıldız motifleri ile bezenmiştir (Resim 2.53).



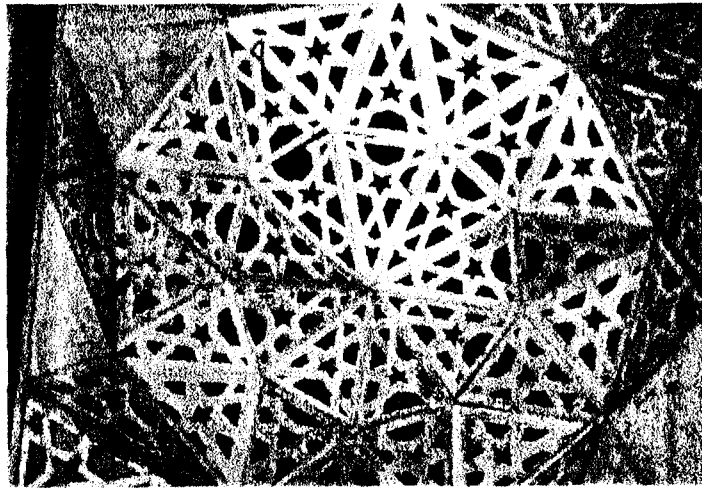
Resim 2.51. Birgi Ulu Camii Minber Kapısı Taç ve Kafes Kısmı

İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesinde sergilenen 14. Yüzyıl Selçuklu dönemi minberi yan aynalı; çitalarla oluşturulmuş on iki köşeli yıldızın ve çevresinde altıgenler kullanılarak bezenmiştir (Resim 2.54). Taklit künde-kari (Bkz. Ahşap Teknikleri) tekniği ile yapılan bu minberin geometrik şekilleri içinde kalem işi çiçek

motifleri vardır.(Resim 2.55). Aynı motifin tekrarlanmasıyla meydana gelen ritmik örgü göz almaktadır.



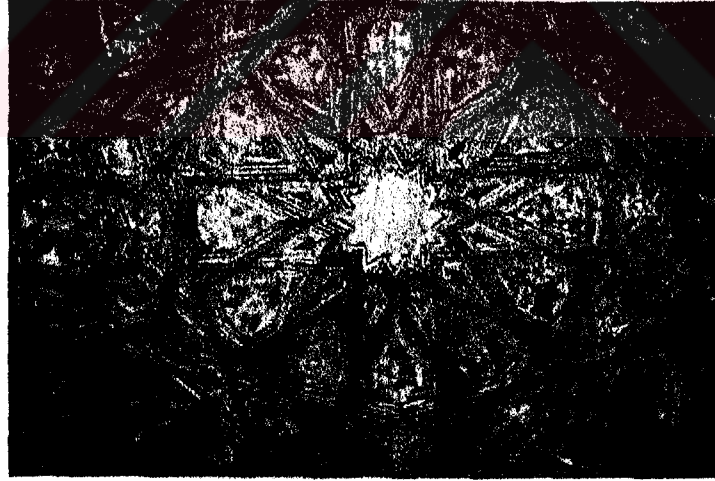
Resim 2.52. Birgi Ulu Camii
Minberinin Kubbesi



Resim 2.53. Birgi Ulu Camii Minberi

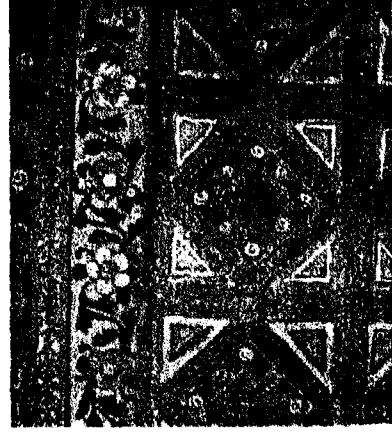


Resim2.54. 14. Yüzyıl Selçuklu Minberi



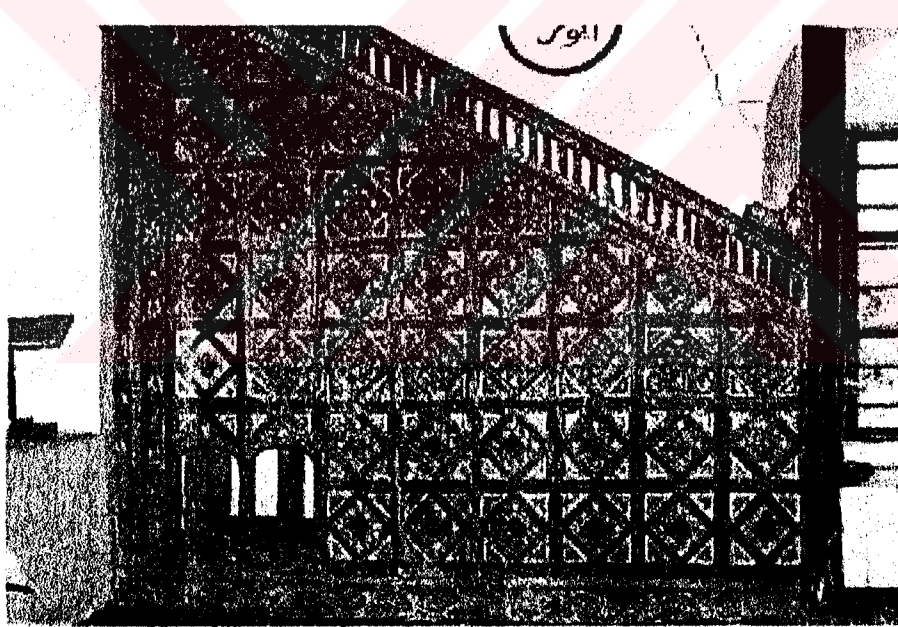
Resim 2.55. 14. Yüzyıl Selçuklu Minberi (Ayrıntı)

Minberin korkuluklarında ise ajur tekniği ile yapılmış geometrik motifli panolar vardır(Bkz. Resim 2.54). Ve yan aynalıdaki motifin daha ince bir tekrarıyla minberdeki bezemelerle bütünlük sağlanmaktadır.



Trabzon Of ilçesi Ağaçlı Köyü camii minber aynalıkları kare panolara ayrılmıştır. Her pano içerisine işkenar dikdörtgenler yerleştirilmiştir. Bölüntülerin tamamı oyma ve kalem işleri ile süslüdür (Resim 2.56). Minberde kareler ve bordürler içerisinde “...hatayı çiçekler,küçük dallarla birbirine bağlanmıştır ...”²³ (Resim 2.57). Buradaki bezeme ren- giyle, biçimiyle, geometrik motif tekrarıyla bir “ Mondirean resmi” etkisi yaratmaktadır.

Resim 2.57. Trabzon Of Ağaçlı Köyü Camii Minberi (Ayrıntı)



Resim 2.56. Trabzon Of Ağaçlı Köyü Camii Minberi

²³ KARPUZ,Haşim , “ Of İlçesinde Ağaçlı Köyü Camii”. 20-28

Ürgüp Damsa Köyü Taşkın Paşa Camii'ndeki, Selçuklu mimarisinin taş taç kapılarını anımsatan mihrap (Resim 2.58), yazı bezemeleriyle ve formuyla mekandaki kişiyi fiziki alandan, uhrevi alana davet etmektedir. Bu bakımdan sembolik bir anlamı vardır. Peki bir sanat eseri gerçekleştirilirken aynı içeriksel endişeleri bir sanatçı taşımaz mı? Negatif ve pozitif biçimleri, yüzeyleri kullanırken anlamla örtüşmesi "endişesini" duymaz mı?

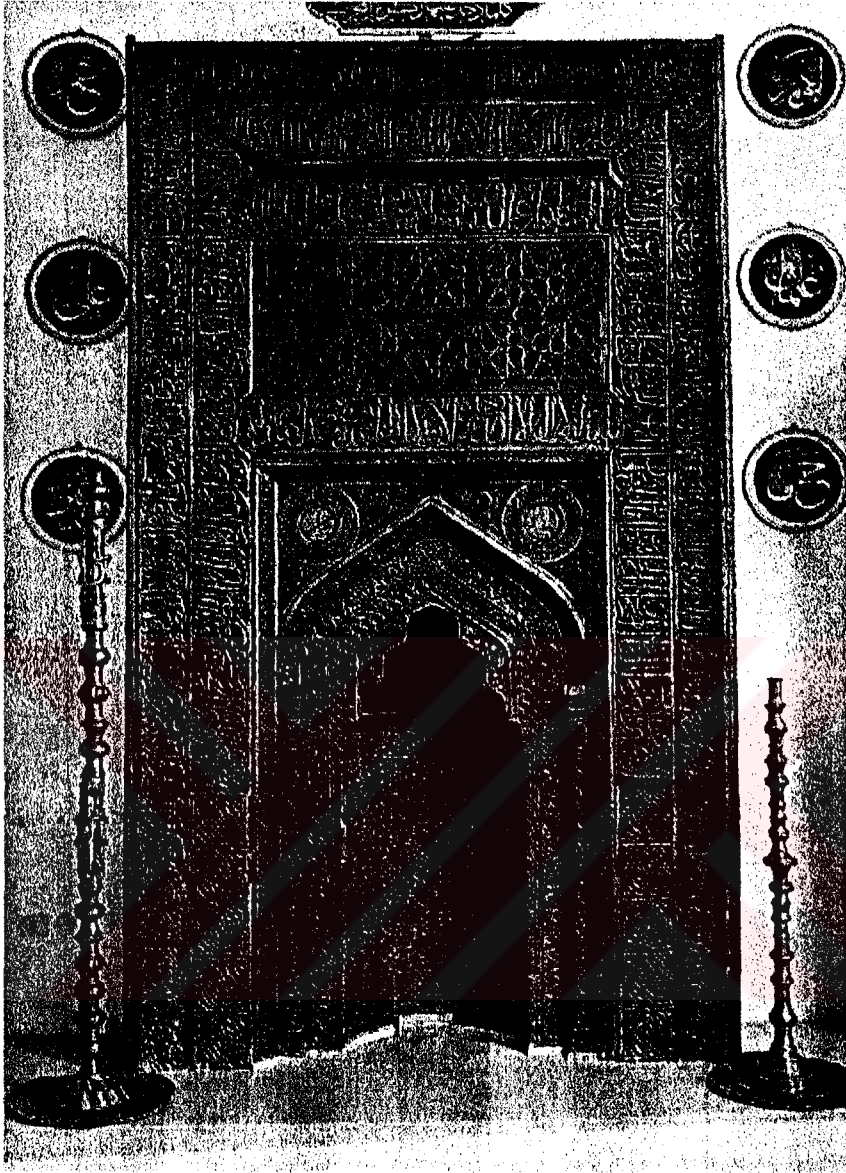
Yukarda söz ettiğimiz 14. Yüzyıla ait Taşkın Paşa Camii'nin ahşap mihrabı, bitkisel bezeme, yazı ve geometrik motifleri alçak kabartma olarak yapılmış titiz, zarif bir işçilik örneğidir. Mihrap ceviz ağacından yapılmıştır. Mihrabı çevreleyen ilk bordür içinde alt kısımlarda bitkisel bir bezeme; ince kıvrım dallarla, üsluplaştırılmış tam ve yarım palmetlerden meydana gelir, yazı motifinin başladığı kısma kadar kıvrım dalların üst ve alta doğru uzayıp diğerlerine eklenmesi ile tekrarlanır ve devamlılık kazanır. Yazı motifi bitkisel motifle başlar ve mihrabı çepeçevre saran bir bordür içinde diğer köşede yine bitkisel motifle biter. Altta işlenen geometrik motif "...sırtları düş bükey kavisli dilimli şeritler çapraz yönlerde uzayıp birbirlerine ilmeklenerek iç içe baklavaları ve bunları çevreleyen kareleri meydana getirir..."²⁴

Mihrabın üst kısmında yer alan geometrik ve bitkisel bezemelerin yapıldığı dik-dörtgen şekil (köşelik tablası olarak isimlendirilir) içerisinde on iki kollu yıldız çevresinde altıgenlerin oluşturduğu on iki dilimli dört rozet yatay düzlemde görülmektedir. Bu rozetin alt ve üst kısmında yarım rozetlerle geometrik örgü kurulmuştur. Rozetlerin arasında ise beş köşeli yıldızlar rozeti çevrelemektedir.

Mihrap alınlığının üst kısmında yer alan dışta bir bordürle çevrelenmiş köşelik olarak isimlendirilen üçgenlerde simetrik olarak yerleştirilmiş iki daire şeklinde rozet bulunmaktadır. Bu rozet içinde yazı motifiyle yapılmış kabartma da yine dairesel olarak işlenmiştir. Ortada küçük dairedede yine yazı motifi vardır. Köşeliklerin zeminini alçak kabartma bitkisel bezemelerle doldurulmuştur.

Kemer kısmının en dıştaki bordürünün altında bulunan dekoratif iki sütun "...kaideleri, köşeleri pahlı küp şeklinde, başlıkları ise kademelidir. Başlıkta, aşağıdan yukarı doğru, düz bir bilezikten sonra yastık, ikince bir düz bilezik, köşeleri pahlı

²⁴ BAKIRER, Ömür, "Ürgüb'ün Damsa Köyü'ndeki Taşkın Paşa Camii'nin Ahşap Mihrabı", 367-378



Resim 2.58. Ürgüp Damsa Köyü Taşkın Camii Mihrabı

küp ve bunun üzerinde ince bir tabla yer alır...”²⁵ Burada da yine bitkisel bezeme kabartma olarak sütuna işlenmiştir. Mihrabın oldukça karmaşık yoğun dokusal bezemelerindeki bitkisel, geometrik motifler olmayan bir evreni anlatmakta birer simgeye dönüşmüştür. Ve dini içeriği ile yazılar, mihrabın iki yanında bulunan şamdanlar sanal ve aydınlık evrenden söz eder gibi bu konsepti destekler.

Yapının iç kısmında ve açık sofalarda oyma ve kabartma bezemelerden oluşturulan tavan ve sütunlar; ahşap işçiliğinin uygulandığı bir diğer mimari elamanlardır. Genellikle tavan bezemeleri yapılan ana form ve onun çeşitlemeleri ve tekrarıyla

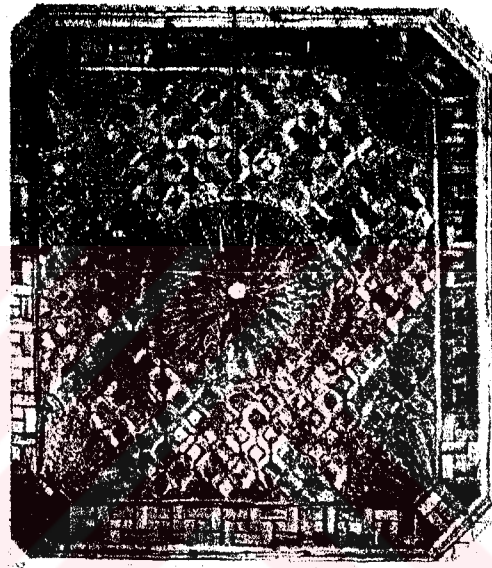
²⁵ Bkz.(24),BAKIRER, 367-368

kapalı bulunan mekan ile boşluk arasında anlamsal bir geçiş ögesine dönüşmektedir. Göbeklerde işlenen çarkı felek motifi (bkz. Simgesel anlamlar) ; güneşi, evreni, evrendeki sürekliliği temsil eden bir motiftir. Bu anlamda tavan gökyüzü temsiliyeti kazanır ve kapalı mekanda gökyüzünü muhafaza etmiş olur. Tavan genelde çitakâri (Bkz. Ahşap teknikleri) olarak isimlendirilen yöntemle bezenirken tavan göbekleri çıtalarla yada kabartma olarak yapılmıştır.

Çitakari yöntemiyle yapılmış "...tavan göbekleri, çoğunlukla tahtaların üst üste çakılmasıyla aşağı doğru sarkan çok kenarlı öğelerdir..."²⁶ Göbeklerde bu yöntemin



Resim 2.59. Tavan Göbeği

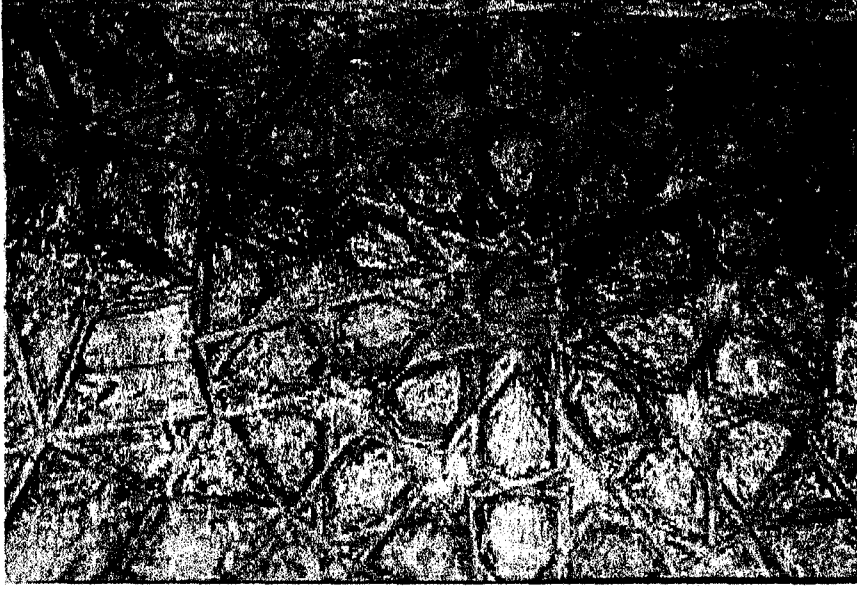


Resim 2.60. Çitakari Tavan

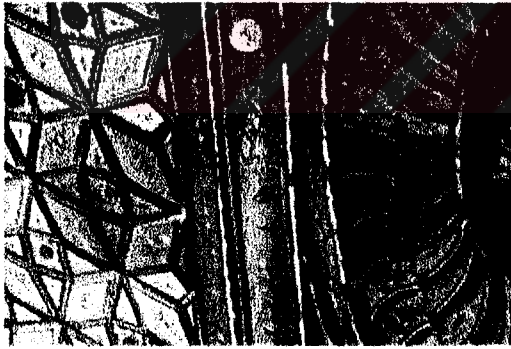
kullanılmasıyla çok zengin bezemeler oluşturulur (Resim 2.59). Bunlar genellikle kapılarda uygulanan geometrik motiflerle yada çeşitlemeleriyle uyum sağlamaktadır (Bkz. Resim 2.42). Bu benzerlik gösteren motif, tavan göbeklerindeki çıtalarla yapılan dilimli büyük daire içindeki motifin, köşelerde dörtte biri olarak tekrarlanmasıyla yapılan düzenlemedir (Resim 2.60).

Çitakâri tavanlardaki geometrik bölümler içerisine çeşitli bitkisel desenlerin kök boyaları ile boyanması da yaygın bir uygulamadır (Resim 2.61). Güzel bir örneğini gördüğümüz Birgi Çakırağa konağı tavan süslemeleri çıtalarla oluşan geometrik motifleri, bunların içine yapılan kalem işi bitkisel bezemeler ve oymalarıyla söz konusu uygulamayı örneklemektedir (Resim 2.62-Resim 2.63).

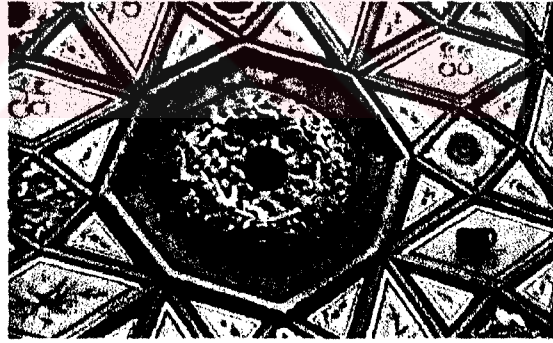
²⁶ Bkz. (8), Günay,304



Resim 2.61. Çitakâri ve Kalem İşi Tavan



Resim 2.62 Çakır Ağa Konağı Tavanı



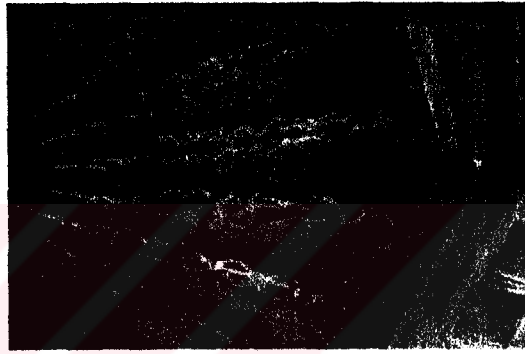
Resim 2.63 Çakırağa Konağı tavan Göbeği

Kula evinde gördüğümüz tavan göbeğinde yapılan bezemede ise çarkıfelek olarak isimlendirilen motif uygulanmıştır. Bu örnekte motif, sekizgen göbeğin merkezinden ışınsal bir şekilde yayılan süslemeli parçalarla yapılmıştır. Bu parçalar kenardaki kabartmalarla birleşmektedir (Resim 2.64- Resim 2.65).



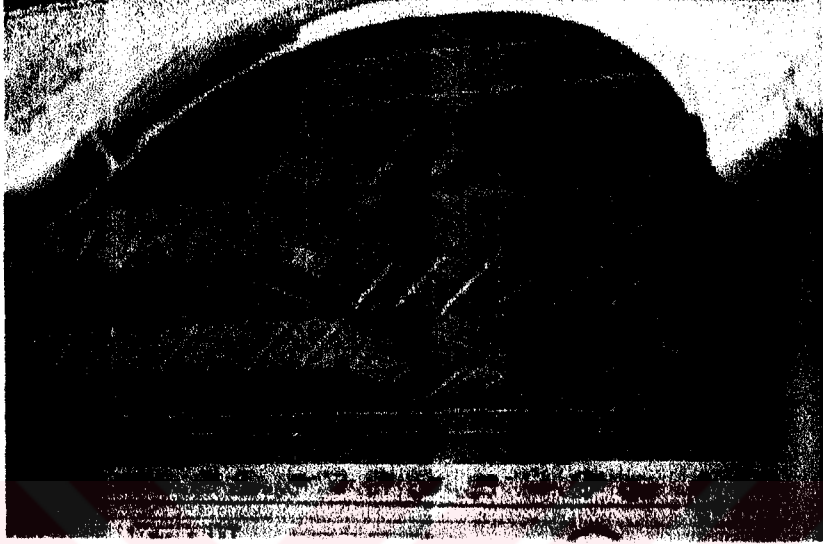
Resim 2.64. Kula Evi Tavanı

Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii (Ödemiş-İzmir) son cemaat yerinin tavanını da çıtakari tekniği ile bezenmiştir. Çıtakari ortada eşkenar dörtgenler halindeki parçalar etrafına çakılmış böylece tüm tavan zikzaglı bir motif ile kaplanmıştır. (Resim 2.66). Tarihini belirleyemediğimiz (geç dönem olabilir) örneklerden bazıları antikacılarımıza intikal etmiştir. Bunlar, değişik tekniklerle yapılmıştır ve zenginlik çeşitlilik göstermektedir (Resim 2.67-Resim 2.68- Resim 2.69- Resim 2.70- Resim 2.71)

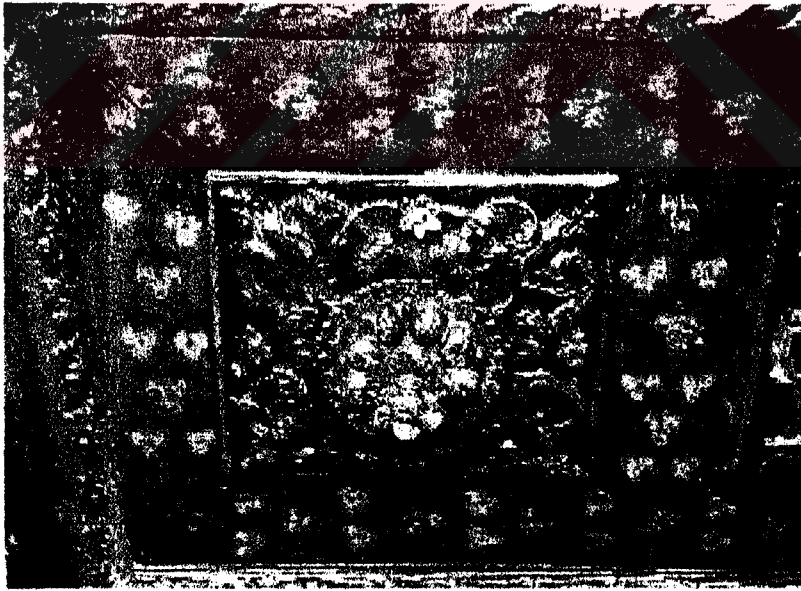


Resim 2.65. Kula Evi Tavanı (Ayrıntı)

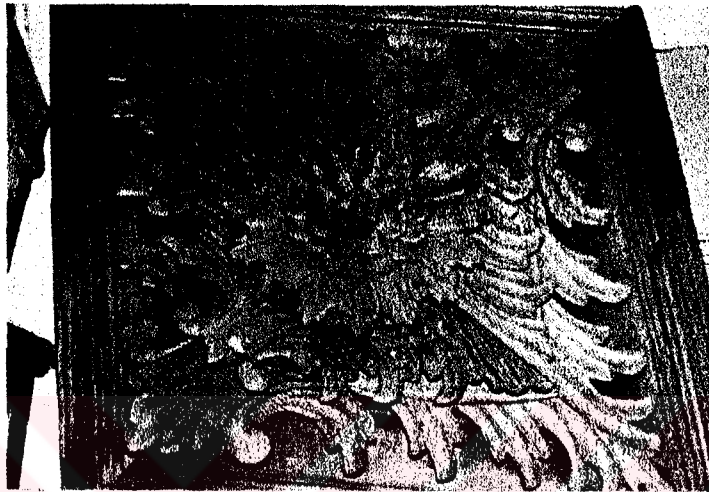
Kalem İşi süslemelerde çiçek demetler, çiçekli vazolar ve çeşitli bitkisel bezemelerin yapıldığı örnekler. (Bkz. Resim 7.59- Resim 7.48) . Reha Günay'ın belirttiği göre 1730,1740 yıllarında Barok etkisiyle Türk sanatına giren süsleme öğeleridir (Resim 2.68) .



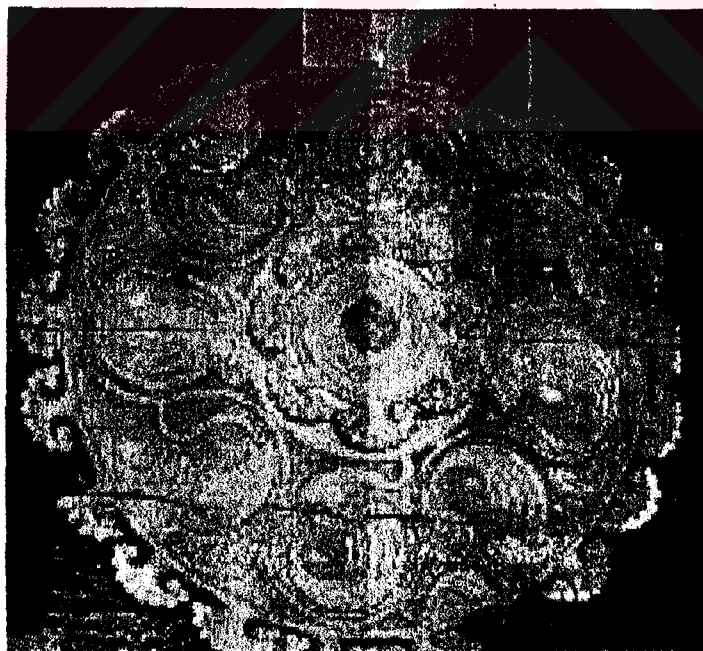
Resim 2.66. Bademli Kılıczade Son Cemaat Yeri Tavanı



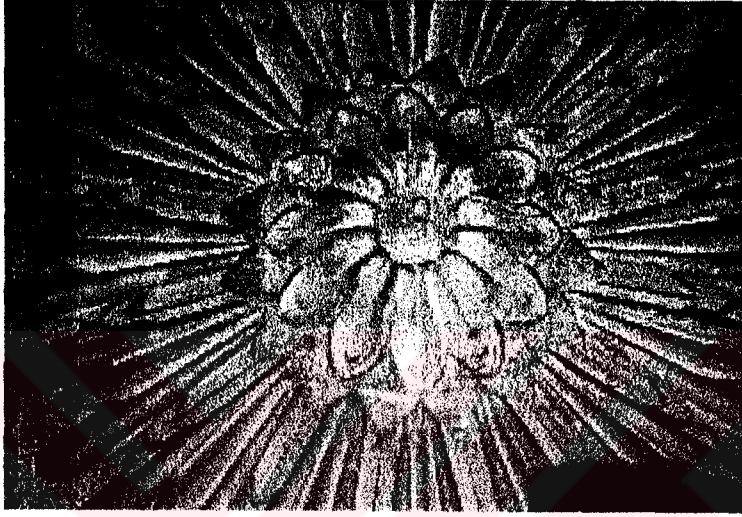
Resim 2.67. Kabartma ve Kalem İşi Tavan Süslemesi



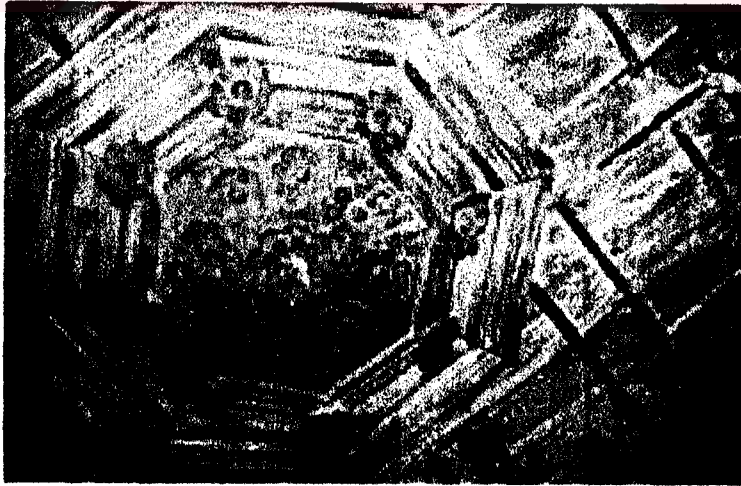
Resim 2.68. Tavan Göbeği



Resim 2.69. Tavan Göbeği

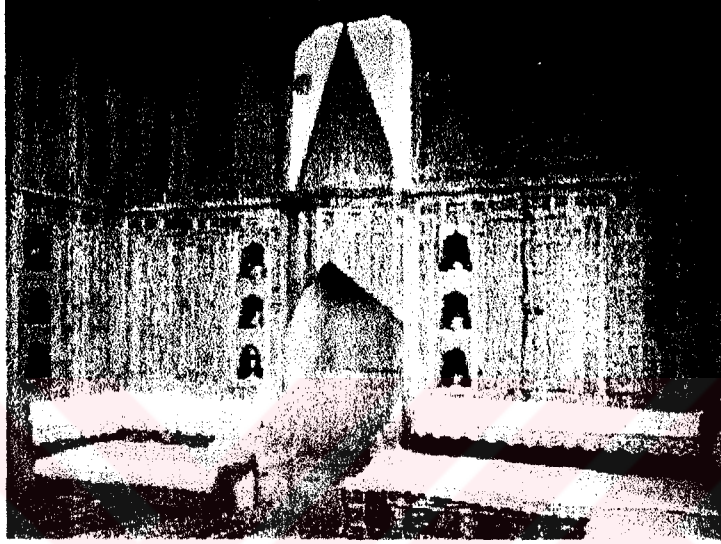


Resim 2.70. Tavan Göbeği



Resim 2.71. Tavan Göbeği

Yapı içindeki nakışlı, göbekli tavanların yanı sıra dolap, yüklük, raf, ocak davlumbazlarda çoğu kez ahşaptan yapılmıştır. Ocakla birlikte bütün bir oda duvarını kaplayan çeşitli eşyaları koymak amacıyla yapılan dolap, yüklük, musandıra, ocakların kenarlarına alt alta yada yan yana yapılan kemerli küçük boşluklar (oyma, hücre gibi isimler alır) ve çiçeklik gibi bölümler üzerine yapılan ahşap işçilikleri ev içlerini süslemektedir (Resim 2.72).



Resim 2.72. Safranbolu Oda İçi

Genelde yapı içindeki bu elamanlar uyum sağlaması amacıyla birbirine benzer teknikte bezenmiştir. Örneğin kalem işi ile yapılan bir tavanın oda duvarlarındaki dolap ve raflar üzerinde de kalem işi bezemeler yapılmıştır. Testere ile oyularak yapılan hücre kemerleri üzerine de kimi zaman kabartma tekniğiyle bitkisel bezeme yapılırken kimi zamanda kalem işi süslemeler yapılmıştır (Resim 2.73).



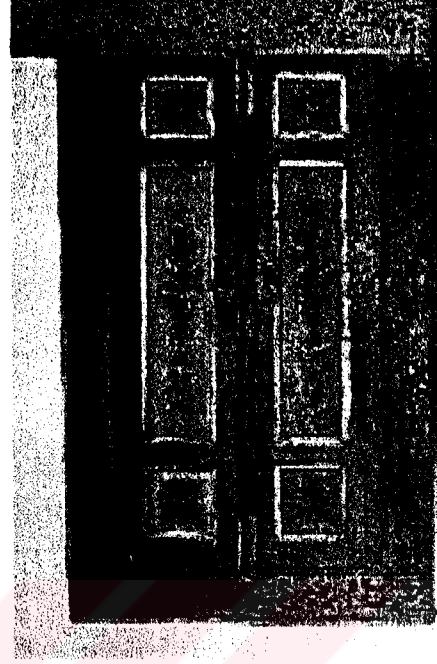
Resim 2.73. Kalem İşi ve Oymalı Hücreler

Dolap kapaklarında aynalı birleştirme yoluyla küçük ahşap parçalar düşey ve yatay yerleştirilerek motifler meydana getirilmiştir (Bkz Resim 2.72). Bazılarının üzerine, hücre ve tavan bezemelerinde de uygulanmış kalem işi motifler boyama yoluyla yapılmıştır (Resim 2.74).

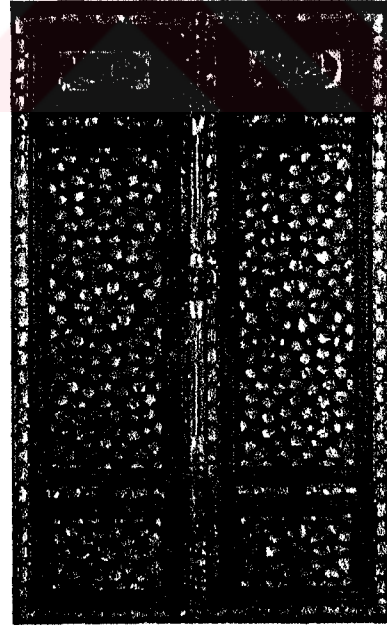
Osmanlı döneminde mimaride yaygın olarak kullanılan bir diğer bezeme işçiliği de sedef, fildişi ve değerli taşlardan kakma yoluyla yapılan bezemedir .Resim 2.75’de gördüğümüz üç bölüme ayrılmış dolap kapağının üzerinde, daha önce kapı ve pencere kanatlarında gördüğümüz kitabe, yıldız, beşgen, altıgen şekillerin meydana getirdiği geometrik bir düzen vardır. Yani bütünde oran ve motiflere sadık kalınmış ancak iki boyutlu uygulamada malzeme de değişikliği yapılmıştır.

Tipik Osmanlı kenti olan Amasya yöresine ait başka bir dolap kapağında kabartma tekniği ile yapılmış, daireler çizen asma dalları ve salkımları görmekteyiz (Resim 2.76). Bu örnekte simdiye kadar gördüğümüz örneklerdeki kalıpların çoğu dışına çıkan nerdeyse Art Nouvo denilebilecek üslupta bir motif ve biçimlendirme görülmektedir. Oyma yöntemindeki farklılık her bir dolap kapağının yekpare kesilmiş ağaçtan yontulmasından veya parçalı olmadığı için motiflerde geometrik bir kolay uygulanabilirlik tercih edilmesinden kaynaklanıyor olabilir.

Ocak davlumbazları duvardan çıkıntılı olarak dairesel bir kemer ve üst kısmında külah (Bkz Resim 2.72) yada hücrelerden oluşmaktadır (Resim 2.77) Bir kula evine ait ocak davlum-



Resim2.74. Kalem işi Dolap Kapakları



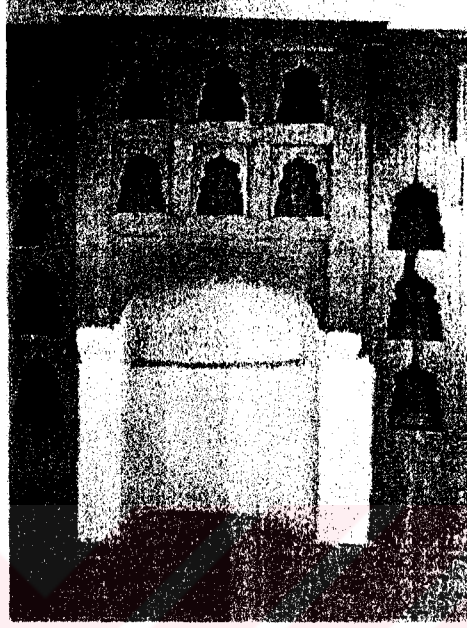
Resim 2.75. Sedef Kakma Dolap Kapakları

bazı, kemer ve üzerinde çapları giderek küçülen üç sıra silindirin üst üste dizilmesiyle külah haline gelir. Bu külahı oluşturan silindirlerin üzeri ajur tekniği (bkz. Ahşap teknikleri) ile kaplanmış olup ahşaplarla ikinci bir yüzey yapar (Resim 2.78).

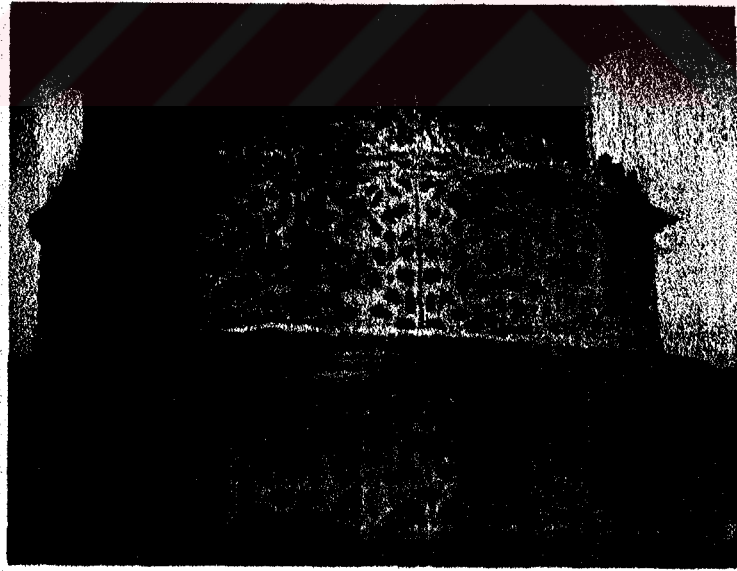


Resim2.76. Amasya Dolap Kapağı

Anadolu'da mimari elaman olan ahşap sütunların da ciddi plastik elamanlar olarak ele alındıklarını görmekteyiz. Bunlara Ahşap sütunlu Afyon, Sivrihisar, Ayaş Ulu Camileri, Ankara Arslanhane , Beyşehir Eşrefoğlu Camileri'ni örnek olarak verebiliriz.



Resim 2.77. Safranbolu Ocak Davlumbazı

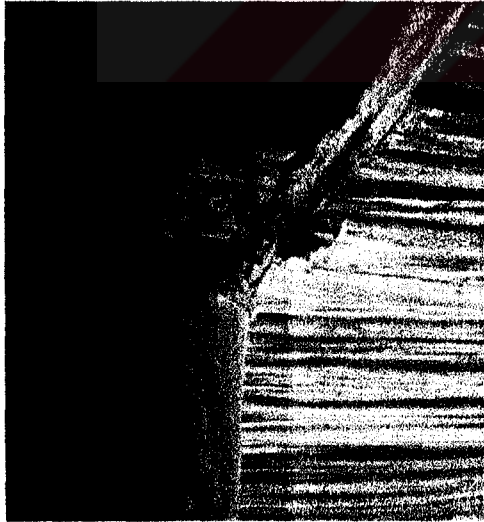


Resim 2.78. Kula Evi Ocak Davlumbazı

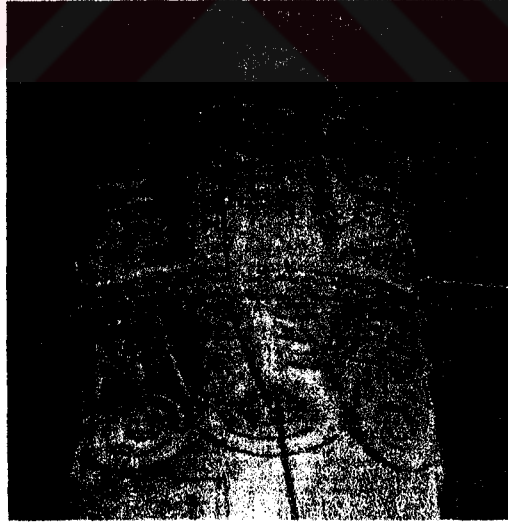
Örneğin, Afyon ulu Camii sütunlarının başlıkları mukarnaslı olarak yapılmıştır (Resim 2.79). Oktay Aslanapa'nın belirttiğine göre binada kırk ahşap sütun bulunmaktadır ve sütun başlıkları kalem işleri ile bezenmiştir.²⁷ Kula evinin açık sofasının yekpare ahşaptan yontulmuş sütununun başlığı çiçek ve dal motifleri ile biçimlendirilmiştir. (Resim 2.80).



Resim 2.79. Afyon Ulu Camii Ahşap Sütunları



Resim 2.80. Kula Evi Ahşap Sütun



Resim 2.81. Sivrihisar Ulu Cami Sütünü

Sivrihisar Ulu camii ahşap sütununda(Resim 2.81) ise göz biçimli oldukça soyut

²⁷ ASLANAPA, Oktay , Türk Sanatı II,72

oyma ve kalem işi bezemeler vardır .

Resim 2.82’de görülen Trabzon of İlçesi Ağaçlı Köyü Camii’ sine ait sütunun oyma ve kalem işi süslemelerle kaplandığı sütun kaidesinin kalem işi yapılmış çiçek buketleri ve lineer (çizgisel) bezemelerle kaplandığı görülmektedir .

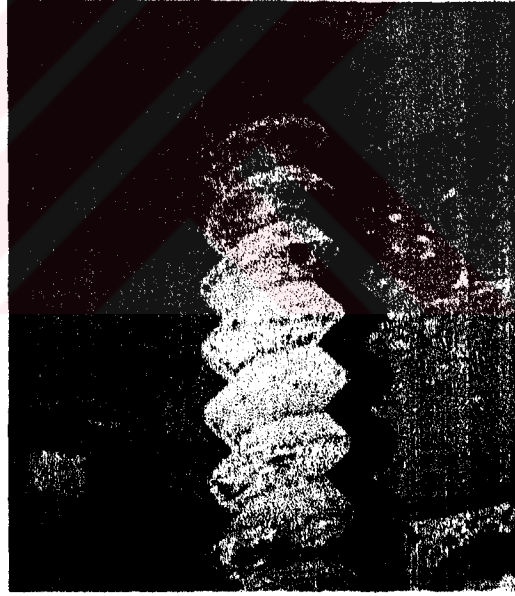
Amasya Gümüş Kütüphanesi sütununa kabartma olarak stilize edilmiş çiçek motifleri yontulmuştur (Resim 2.83). Pek çok kültürde görülebilen ve ağacın karakterine uygun, kolay biçimlendirmeden kaynaklanan uygulama örneğini İstanbul’daki Çukurcuma antikacısında görmekteyiz (tarihi bilinmiyor) (Resim 2.84).



Resim 2.82 .Ahşap Sütun Kaidesi



Resim 2.83. Ahşap Sütun



Resim 2.84. Ahşap Sütun

1.3. Yapıda Bezeme Amaçlı Ahşap Kullanımı

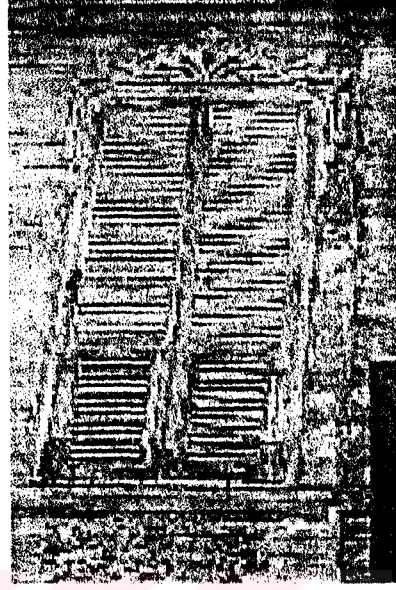
Daha önceki bölümlerde mimarinin içindeki işlevsel, ahşap elamanların; kabartma boya ve oymalarla süslenmiş örneklerini görmüştük. Burada kısaca yarı işlevsel yada tümüyle süsleme amaçlı kullanımlara da değinmek gerekir. Ahşap yapılardaki alınlık (Bkz. Resim 2.87), saçak, balkon ayrıntılarındakiler işlevsel amaçtan çok bezeme niteliğinin öne çıktığı örnekler, geleneksel yapıya Anadolu'ya özel bir kimlik kazandıran öğelerdir.

Ahşap yapıların çıkma altlarındaki bezemeler de bu etkiyi yansıtmaktadır. Resim 2.85'deki Kula evinin saçığı ve çıkmasının altını çevreleyen, yağmur sularından koruma amacıyla (damlalık) kesip-çıkarma yöntemiyle yapılan ahşap öğeler hem işlevsel hem de yapıyı dantel gibi bezeyen, ona zarafet katan ahşap parçalardır. Bu bağlamda özellikle İstanbul'dan ve daha bir çok Osmanlı kentindeki ahşap yapılardan sayısız örnek vermek mümkündür.

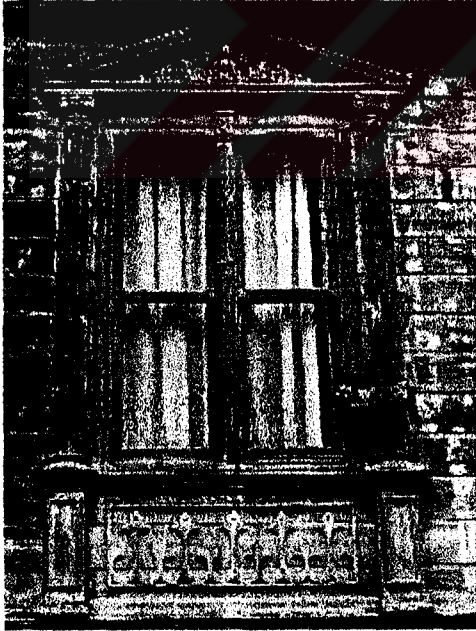


Resim 2.85. Kula Evi Çıkma Saçakları

Sanatta her zaman uluslar arası ilişkiler sonucu karşılıklı etkileşimler yaşanmıştır. Bu bağlamda Osmanlı mimarisinde de Avrupa îli ilişkiler sonucunda bazı sanat akımlarının etkilerini azda olsa görmek yadırganmamalıdır. Geleneksel Ahşap yapılarıdaki Barok, Art-Nouveau, Neo Rönesans, Neo Gotik etkilerinin önemli yansıtıcıları olan bezeme öğeleri yapılarında farklı biçimlerde uygulanmıştır. İstanbul'da ki pencere kasalarının alt ve kenarlarına yapılan cephe takıları yalnızca süsleme amaçlıdır, ancak mimarinin ve mobilyaların sade ve geleneksel biçimlerine yeni akımların maskesinin uygulanması açısından önemli ve ilginçtirler (Resim 2.86-Resim 2.87- Resim 2.88).



Resim 2.86. Büyük Ada Pencere Bezemeleri



Resim 2.87. Arnavutköyü Pencere Bezemeleri



Resim 2.88. Bebek Pencere Bezemeleri

2. 2. İşçilikli Ahşap Eşya

Bir çok uygarlık ürünü insanın düşünmeye, çevresini değiştirmeye, biçimlendirmeye başlamasıyla ortaya çıkmıştır. Ve böylece insan bulunduğu doğa içerisindeki malzemeleri biçimlendirerek yaşamını kolaylaştırıcı gereçleri meydana getirmiştir. Yaşama şekillerinden, ihtiyaçlardan doğan bu gereçler insanın ve içinde bulunduğu toplumun yaşan biçiminin yansıdığı kültür nesnelere dir. Bu nesnelere çoğu kez doğrudan hedeflenmemiş olsa bile işlevsellikle içsel bir estetiğin örtüşlüğüne tanık oluyoruz.

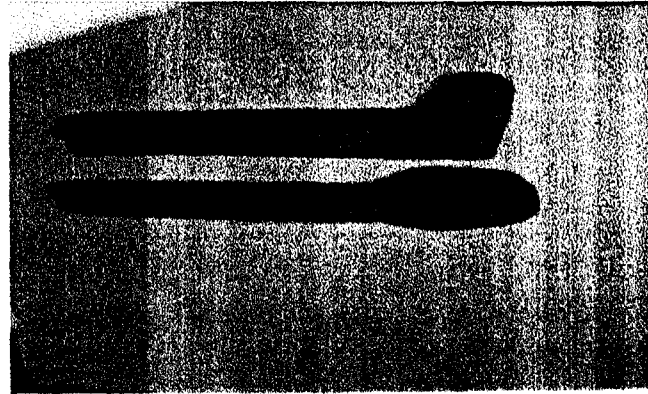
Uygarlık gelişim çizgisi kimi zaman paralel, kimi zamanda değişkendir. Bir uygarlık diğerine göre daha ilerde gelişim çizgisi izlemiş olabilir. Ve her uygarlık ürünü, onu yaratan insanların izlerini, etkilerini taşır ve bulunduğu doğa şartları ve olanaklarıyla şekillenir. İnsanlığın gelişim süreci içindeki her aşama bugün bulunduğu kültürel oluşumlara kaynaklık etmektedir.

Kullanım eşyalarının ahşap bir çok örneği yaşama şekilleri sonucu biçimlenmiştir. Örneğin, toprakla uğraşan çiftçinin ekini toplamak amacı ile yapıp eline taktığı ahşap parmaklık (Resim 2.89) öne doğru eğim yaparak birleşen dört parçanın iple birbirine tutturulmasıyla oluşur. Ekini toplayan elin parmakların koruyan bir işleve sahiptir. Ve organın ergonomisine uygundur.



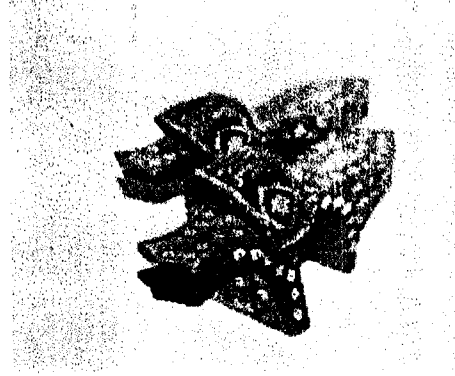
Resim 2.89. Ahşap Parmaklık

Pek çok kültürde; insanın yaşamını kolaylaştırıcı, canının yanmasını engelleyecek, onu soğuktan, nemden koruyacak ahşap nesnelere yapıldığına ve kullanıldığına tanık olabiliriz. Ancak her halde Anadolu'ya özel ve en ilginç olanlarından biri si çocuklar için hijyenik bir amaçla geliştirilmiş olan sibeklerdir (Resim 2.90). Beşikte yatan bebekler için kullanılan sibekler parmaklıklar gibi hafif ve ince elyafı ağaçlardan yontularak yapılır, kız ve erkek çocukların ergonomisine uygun olarak farklı biçimde üretilmişlerdir.



Resim 2.90. Ahşap Sibekler

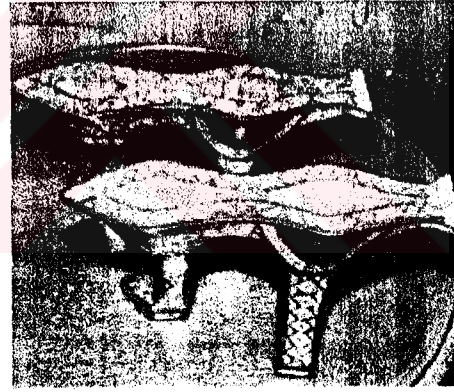
Yakın zamana kadar, genellikle hamam ve bonyoda giyilmekte olan nalınlar da ahşaptan yapılmıştır. Nalınlar şimşir, abanoz, gürgen gibi sert ağaçlardan tek parça olarak oyulmuştur. Yassı olan tabanı ve ökçesi yüksektir. A-yak parmaklarını kavrayan meşin bir tasması vardır. Bu tasmaların sırma, kadife ve inci ile süslenenleri olmuştur (Resim 2.91). Parmak uçları ve topuğun basılacak yerlerinin altı boş tutularak yürümeyi kolaylaştırıcı işlevsel bir form oluşturulmuştur. Gümüş ve altın tellerle işlemeli sedef, fildişi ve kemik kakmalı, mercan, fi-ruze ve boncuklarla süslü çeşitli nalınlar yapıldığı gibi bazı örneklerde de çeşitli motifler oyma olarak yapılmıştır (Resim 2.92). “...Nalınların sade işçilikte olanlarına “takunya” denmiştir...” Resim 2.93’deki örnekte de sedef, gümüş ve altın kakma yapılan nalın, formu ve bezemeleriyle ince bir işçilik göstermektedir.



Resim 2.91. Ahşap Nalın



Resim 2.92. Nalın



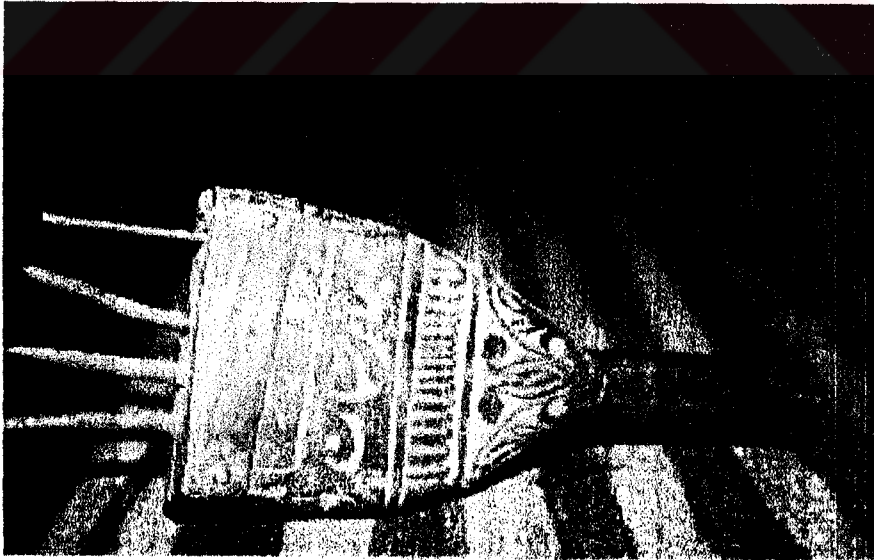
Resim 2.93 Nalın

Kilim dokunurken ilmikleri sıkıştırmaya yarayan ahşap kirkitin üstünde büyük olasılıkla yapanın ya da kullananın simgesi olan yatay ve dikey çizgilerden oluşan bir motif vardır. (Resim 2.94). Aynı gerecin halı dokumada kullanılan örneğinde ise tarak kısmı metaldir. Ve ahşap kısmı üzerinde yazı motifi , sap kısmı üstünde de bitkisel motifler bulunmaktadır. (Resim 2.95).

Tarihsel süreç içinde ve teknolojik gelişim sonucunda işlevini yitiren bu tür aletler, malzemenin de daha az kalıcı olması nedeniyle ne yazık ki, günümüzde ancak müzelerde, antikacılarda ve koleksiyonerlerde görülebilmektedir. Örnekleştirebildiklerimiz de çoğunlukla bu kaynaklardan elde edilmiştir. Ve bu örnekler işlev ve biçimleriyle heykelsi tatlar içeren bir çeşitlilik göstermektedir.



Resim 2.94. Ahşap Kilim Dokumacı Kirkiti



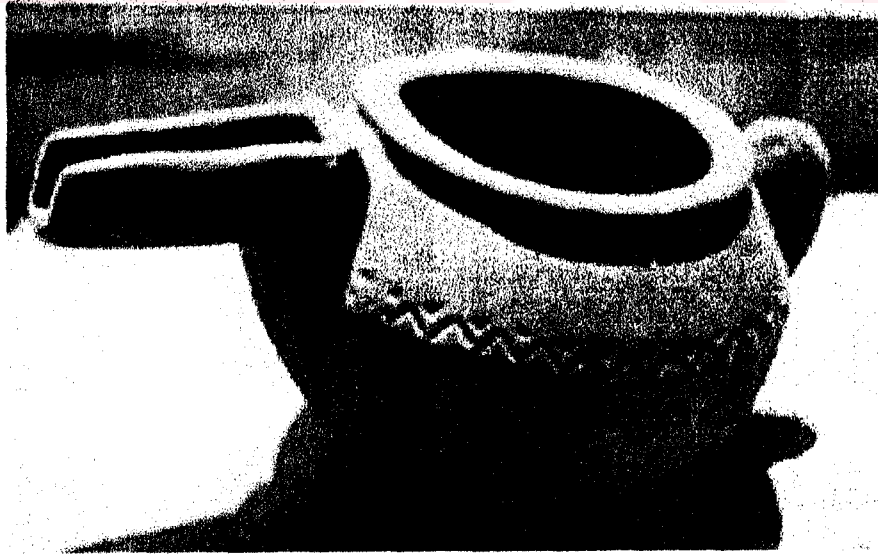
Resim 2.95. Ahşap Halı Dokumacı Kirkiti

Pek çok kültürde rastlanan genellikle yekpare ağaç bloklardan yontularak yapılmış tabaklar; sade bir formda yapıldığı gibi (Resim 2.96) çeşitli bezemelerle de süslenir.



Resim 2.96. Ahşap Tabak

Hitit seramiklerinde gördüğümüz gaga ağızlı kapları andıran Resim2.97'deki bu örnek, form ve sade bezemeleriyle bizi eski Anadolu uygarlıklarına götürmektedir. Öyle görülüyor ki bu eşyaların kökenleri tarihsel olarak ta çok eskiye uzanıyor. Gövde kısmı yekpare bir ağaçtan yapılan eşyanın, sap ve ağız kısmı ek parçalardan oluşmuştur.



Resim 2.97. Ahşap Gereç

Yine İstanbul Çukurcuma antikacılarında bulduğumuz havan örnekleri yekpare ahşaptan yontulmuştur (Resim 2.99). Resim 2.98 de gördüğümüz gercin üst, orta ve alt kısmı bakır çemberlerle kuşatılmıştır. Bu çemberler, havanda hem bezeme hem de malzemenin çalması ile oluşabilecek çatlak ve açılmaları engellemek maksadıyla kullanılmıştır. Havanın üzerinde çizgisel olarak yontulmuş ortasında nokta olan bir ana daire ve etrafında da küçük daireler vardır. Bu motif Hitit uygarlığındaki yorumuyla güneşi simgeleye bileceği gibi kökü prehistorik (tarih öncesi) döneme dayanan motiflerdeki gibi üremeyi, bereketi de simgeliyor olabilir.



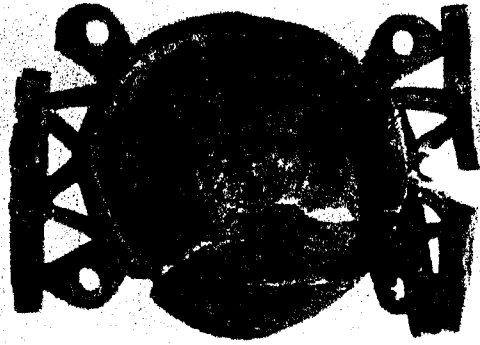
Resim 2.98. Ahşap Havan

Anadolu'da bu güne kadar elde edebildiğimiz buluntular içinde, ahşaptan yapılmış, en zarif işçilikli, eski ev içi eşyaları; herhalde Frig uygarlığından kalanlardır. Tümülüslerde hava ile temas etmemiş ve talan edilmekten kurtulmuş olmaları nedeniyle günümüze ulaşabilen bu gereçler Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesinde sergilenmektedir. Bu buluntular Resim 2.100'de görülen tabak; torna edilmişçesine düzgün geometrisi, doluluk ve boşluğun uyumunu yansıtan aynı zamanda işlevsel kulpları ile gerçekten olağan üstü bir estetiği yansıtmaktadır.



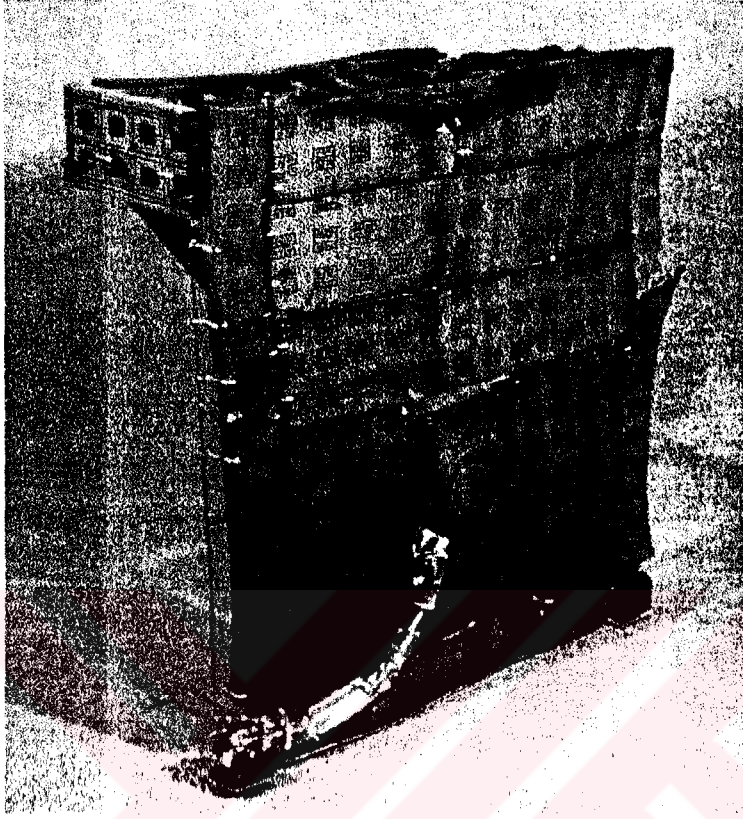
Resim 2.99. Ahşap Havan

Gene Frig uygarlığına ait ve şu anda Ankara Anadolu Medeniyetleri Müzesinde sergilenen servis masası; gerek oranları gerek sertlik ve işlenebilirlik açısından ustaca seçilmiş ağaçlar ve bunların oluşturduğu renk uyumuyla gerçekten özgün ve mükemmel bir eşyadır. (Resim 2.101). "...Servis masalarının paravan gibi olan ön yüzleri, yan ve arka parçaları şimşir, kakmaları ise ardıç ağacından yapılmıştır.



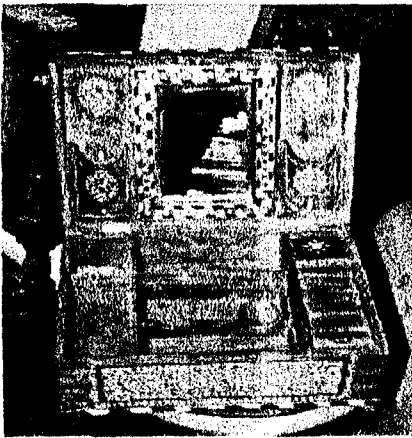
Resim 2.100. Ahşap Tabak

mıştır. Ön yüzündeki kavisli ayak parçaları ve masanın üst tablası cevizdir...”²⁸

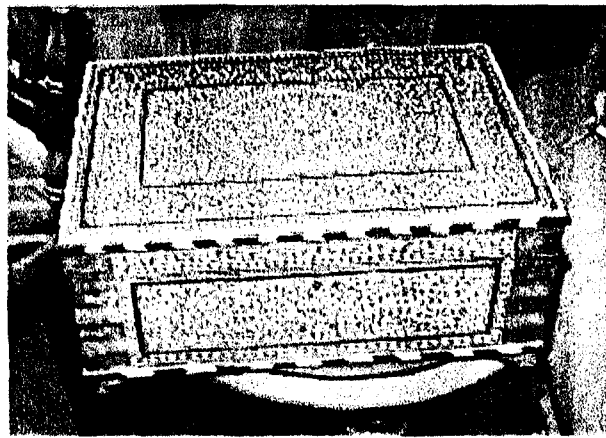


Resim 2.101. Ahşap Servis Masası

Anadolu’da farklı estetik anlayışlarla ve farklı biçimlendirme yöntemleri ile gerçekleştirilmiş, çeşitli amaçlar için kullanılan kutular da yapılmıştır şüphesiz. Ahşap malzemeden makyaj kutusu, yazı kutusu, çeşitli saklama kaplarıdır bunlar. Resim 2.102, 2.103’de bu türe örnek makyaj kutuları görülmektedir. Üzerlerindeki bezeme



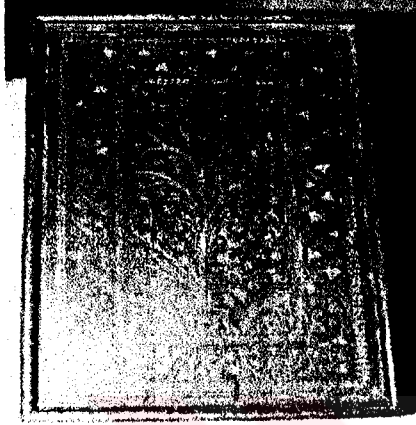
Resim 2.102. Makyaj Kutusu



Resim2.103. Makyaj Kutusu

²⁸ Bkz. (7),SİMPSON,SPİRYDOWICZ, 7-8

işçilikleride yörelere ve dönemlerine göre çeşitlilik gösterir. Bezemeler için sedef, bağa, fildişi gibi hayvansal metaryaller, ardıç, abanoz, armut, şimşir vb. ağaçlar, gümüş ve kurşun gibi yumuşak metal teller kullanılır. Veya doğrudan yüzeye oymalar yapılır. Malzemenin çalınması, geçme ve sürgülerin deforme olmamaları için yapımlarında çok kuru ağaçların tercih edildiği bu kutular son derece ince, zarif bitkisel bezemelerle süslenmiştir. Sürmeli bir kapağı olan ve hattatların kağıt sıkıştırmak



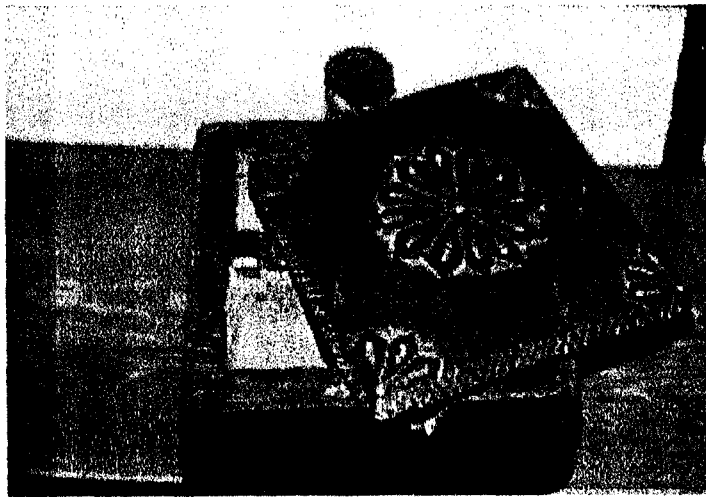
Resim 2.104. Ahşap Kutu



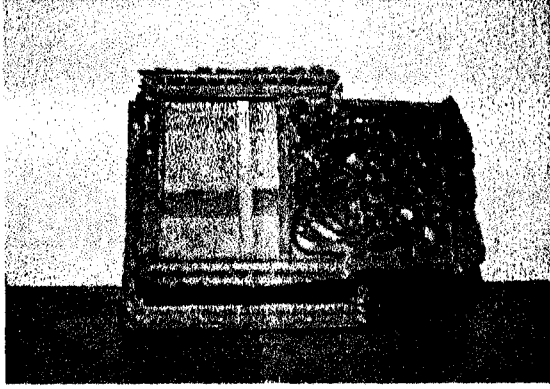
Resim 2.105. Ahşap Kutu

yada saklamak amacıyla kullandıkları kutu örneğinde kapağın üstündeki motif gümüş kakma olarak yapılmıştır. Ortada dikdörtgen içinde ki ağaç motifi (Resim 2.104), bitkisel bezemelerin kıvrımlar yaparak işlendiği bordürle çerçevelenmiştir. Bu bordür içerisindeki motifte üzüm salkımı ve yaprakları bulunmaktadır (Resim 2.105).

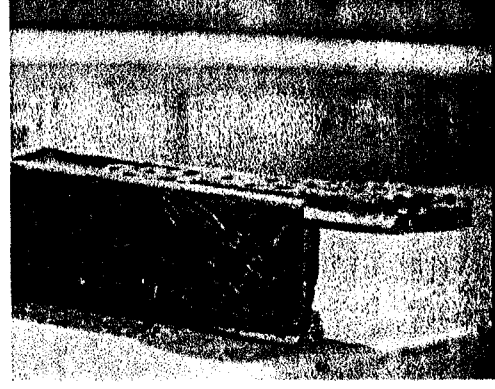
Resim 2.106, Resim 2.107 ve Resim 2.108'de ise basit ve daha çok oyma tekniği ile yapılmış geleneksel motiflerin bezediği tuzluk biberlik gibi ahşap kutular görülmektedir.



Resim 2.106. Ahşap Kutu



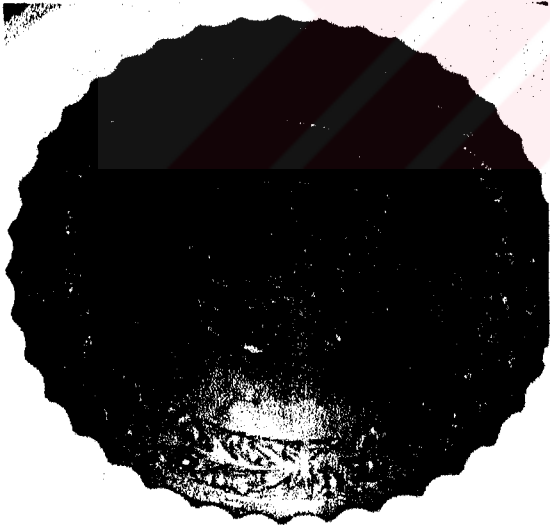
Resim 2.107. Ahşap Kutu



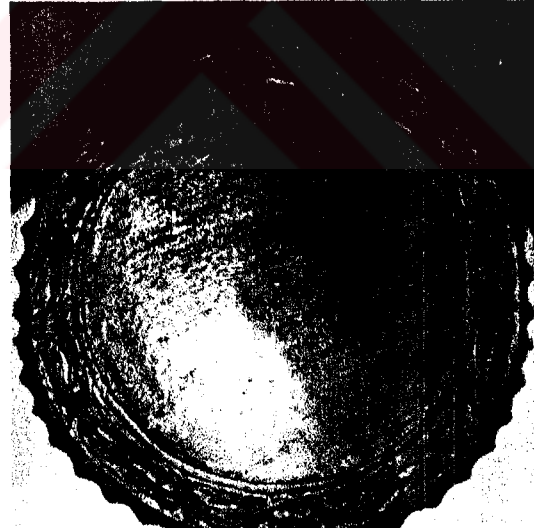
Resim 2.108. Ahşap Kutu

Ayna çerçevelerinde kullanılan ahşap malzemesi diğer örneklerde de olduğu gibi oymalarla süslenmiştir. Çukurcuma antikacılarından aldığımız örnekte ayna konulan ön kısmın etrafına bitkisel bezemeler yapılmıştır (Resim2.109). Arka kısmında ortada bir daire de ve kenarda ki yuvarlak bordür içinde bitkisel bezeme kabartma vardır (Resim 2.110).

Eski Anadolu geleneğinde aynanın yansıtıcı yüzü kullanılmadığı zaman kapalı tutulduğundan ahşap aynaların arkaları da çok özenli işlenmiş, motiflerle bezenmiştir.



Resim 2.109. Ayna Çerçevesi Arka Yüzü



Resim 2.110. Ayna Çerçevesi Ön Yüzü

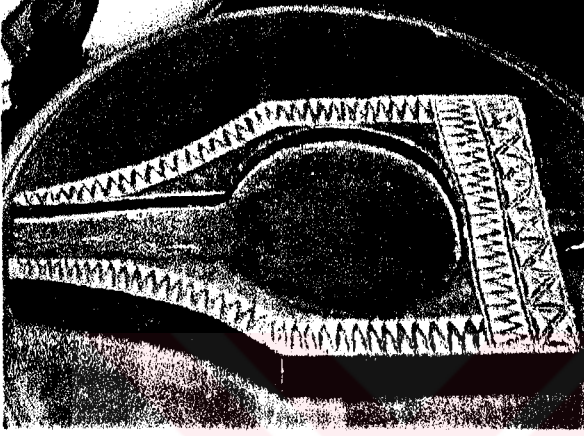


Resim 2.111. Ahşap Avize

Bu geniş kullanım içerisinde ahşap malzemeye avizelerde bile rastlanmaktadır. Bunlar aydınlatma amaçlı olarak nasıl kullanıldığı keşfedilememekle birlikte çok ilginç, özen gösterilmiş ve aynı zamanda dekoratif nitelik taşıyan eşyalardır. İstanbul Laleli semtinde Koca Ragıp paşa kütüphanesinde bulunan bu ahşap avizeler "...6 kattan meydana geliyor. Her kanatta şebekeli oyma dediğimiz dekupaj tekniğiyle belirgin hele getirilen âyet-i kerimeler yazılıdır..."²⁹ (Resim 2.111).

Bir çok farklı işlev ve biçimdeki gereçler ahşap malzemenin kullanım alanlarındaki örnekleri genişletmektedir. Akçe sayma kabı (Resim 2.112), körüklük (Resim 2.113), eldeğirmeni (Resim 2.114) ve kaşığı (Resim 2.115) gibi...

²⁹ K.KIRDAR, Nermin, "Kocaragıp Paşa Kütüphanesindeki Ahşap Avizeler", 32



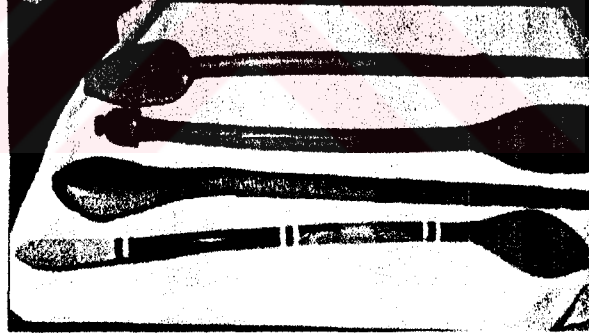
Resim 2.113. Akçe Sayma Kapı



Resim 2.114. Körüklük



Resim 2.114. El Değirmeni

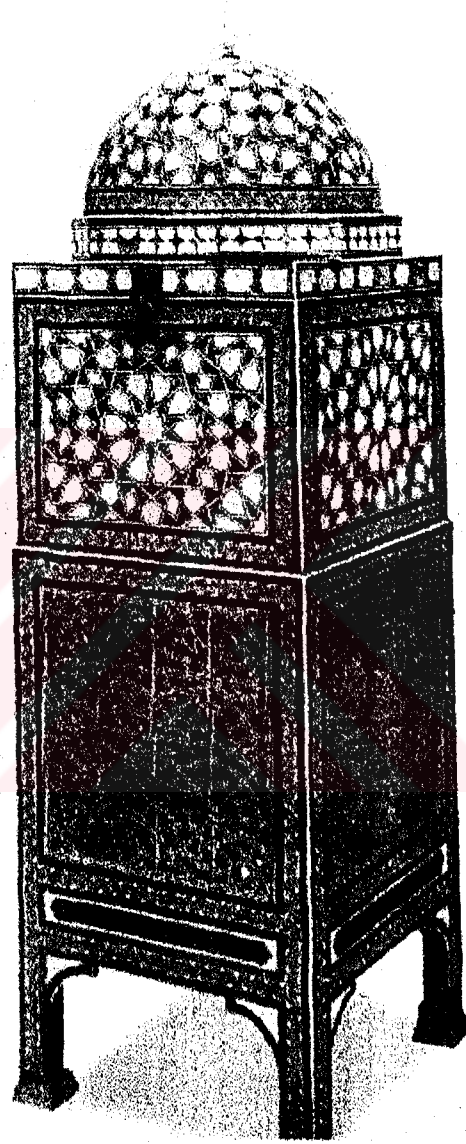


Resim 2.115. Kaşığılar

Osmanlı döneminde ahşap işçilikli eşyalarda bolca uygulanan kakma tekniğinde, ahşap kakmanın yanında, sedef, fildişi, gümüş, bağa gibi değerli taşlarda kullanılmıştır. Bu teknikle yapılan bezemeler rahle, kaşık, cüz muhafazası, beşik, takunya gibi bir çok eşyada uygulanmıştır.

İstanbul Türk ve İslam eserleri Müzesinde sergilenen 16. Yüzyıl başına ait sedef kakma işçiliğinin uygulandığı cüz muhafazasının (Resim 2.116) dikdörtgen prizma biçimli gövde kısmının yarım küreden oluşan bir kubbesi vardır. Muhafazanın kaide kısmında kare panolar içinde sekizgenlerden ve sekiz köşeli yıldızlardan ajur tekniğiyle oluşturulmuş motifler, üst kısmındaki dikdörtgen panolara ve kubbe kısmına sedef kakma işçiliğiyle geometrik bezemeler yapılmıştır. Değişik biçimlerde yapılan cüz muhafazaları vardır. Yine aynı müzedeki bir başka örnekte piramit şeklinde bir çatısı olan cüz muhafazası bulunmaktadır. Bunun ayaklarının alt kısmı oyma olarak yapılmıştır. Kemer biçimli boşluklar ile muhafazanın alt kısmına hafif bir görünüm verilmiştir (Resim 2.117). Bu cüz muhafazalarında fildişi kakma, örgü şeklinde yapılan kenar bordürlerinde kullanılmıştır. Yüzeylerde dörtgen, beşgen, altıgen, yıldız gibi geometrik şekiller bezemeyi meydana getirmektedir.

Bu teknik rahlelerde de uygulanmıştır. İki parçanın geçme yoluyla birleştirildiği rahleler; kitap okunan kısım, geçmenin olduğu bölüm ve ayaklardan oluşur.

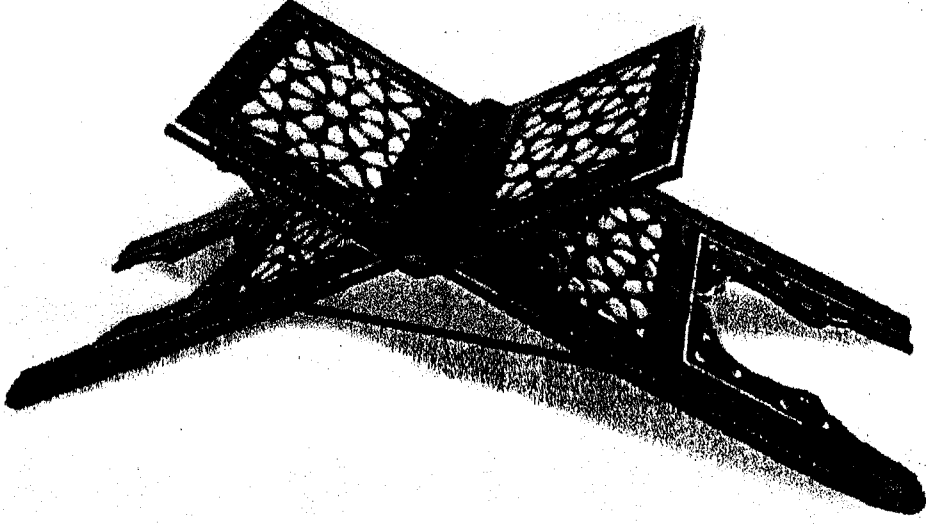


Resim 2.116. Cüz Muhafazası

İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesinde sergilenen 16.yüzyıl sonu 17. Yüzyıl başına ait rahlede üst ve alt panolar geometrik sedef, bağa, abanoz kakma olarak be-

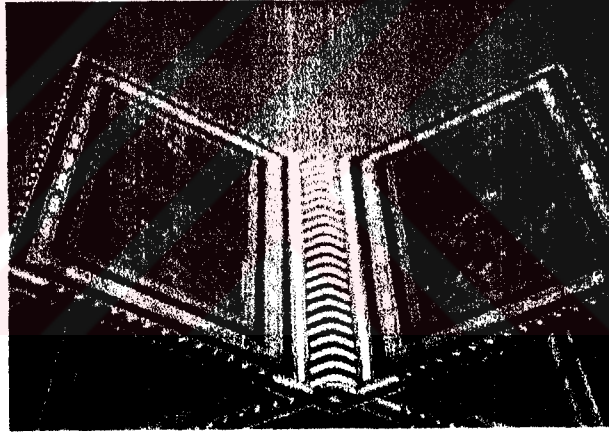


Resim 2.117. Cüz Muhafazası



Resim 2.118. Rahle

zenmiştir. Bu geometrik bezemeli bölümün etrafında fildişi örgülü bir bordür vardır...³⁰ (Resim 2.118). 17. Yüzyıl Osmanlı dönemi rahlesinde ise kitap konan kısım ve altta ayaklar üstündeki panoda ajur tekniğiyle bezemeler yapılmıştır. Ortada on iki köşeli bir yıldız etrafında geometrik örgü ile oluşturulmuş bir motif vardır (Resim 2.119). Konya Mevla'na müzesinde sergilenen 13.yüzyıldan kalan rahle dişli, döner, kayıt birleştirme tekniği ile yapılmıştır.(Bkz Teknikler)



Resim 2.119. Rahle

Rahlenin kitap okunan kısmında karenin ayrıtlarına teğet duran bir daire vardır. Bu dairenin içine Selçuklu'nun simgesi çift başlı kartal motifi ve çevresine de aslan figürleri kabartma olarak yapılmıştır (resim 2.120). Dini kitap okunan bu rahle üzerinde, hayvan da olsa figüre rastlanması Selçuklu Toplumunun İslâmiyet'ti algılayış biçimini yansıtmaktadır.

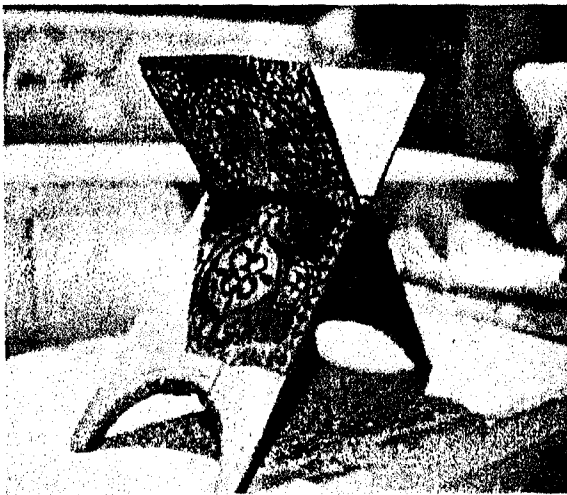
Antikacılarda rastladığımız ve ne yazık ki tarihlendiremediğimiz, bölgelerini tam öğrenemediğimiz rahlelerin kitap okunan kısımları ve ayaklarının dış yüzeylerinde ise daha çok soyutlanmış bitkisel bezemeler bulunmaktadır (Resim 2.121- Resim 2.122).

³⁰ MAHİR, Banu, "Osmanlı Ağaç İşçiliğinde Fildişi, Sedef, Bağa",105

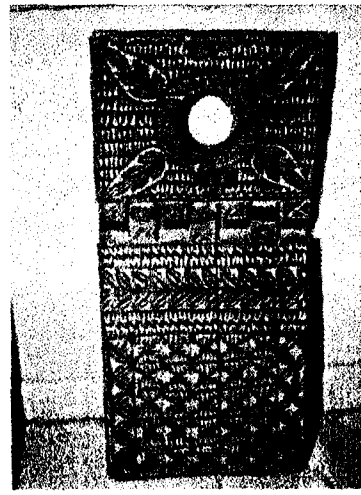


Resim 2.120. 13. Yüzyıl Konya Kuran Rahle

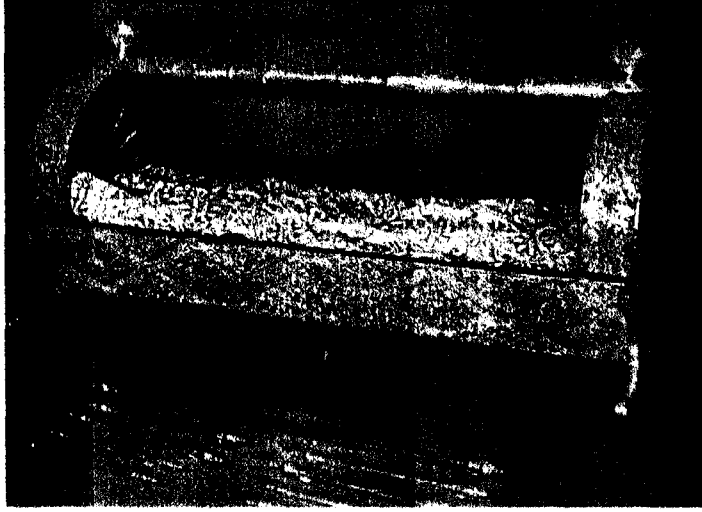
Tüm bu eşyalarda dikkat çeken; gerek kullanılan malzemenin hafifliği gerek akıllı bir dizayn ile katlanabilir yapılmaları ve böylece kolay taşınabilir olmalarıdır. Bu büyük ve sürekli göçlerin yaşandığı, yazları yaylaya çıkma geleneği olan Anadolu toprakları için akılcı ve olağan bir yaklaşımdır.



Resim 2.121. Ahşap Rahle



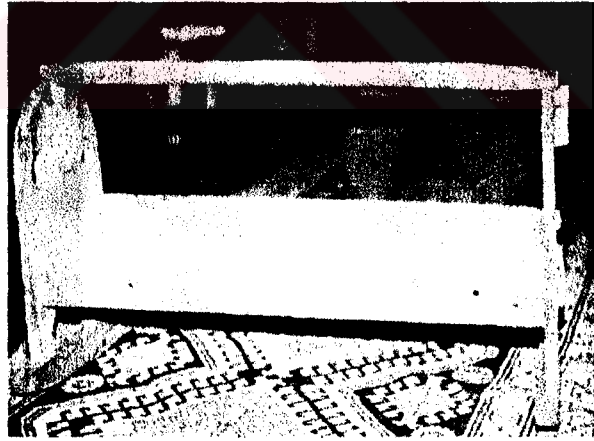
Resim 2.122. Ahşap Rahle



Resim 2.123. Beşik

Geleneksel ahşap işçiliği bölümüne başlarken örnek verdiğimiz şirin dizelerinde dile gelen “...o da yine ağaçtandır.” yinelemesini bize adeta kanıtlayan beşik (resim 2.124) ve sandukalardaki örnekler; insan yaşamının başlangıcından ölümüne kadar olan süreçte ahşap malzemenin Anadolu’muzda yaşamla nedenli iç içe olduğunu göstermektedir.

Bu gün hala tek tükte olsa taşra köylerinde kullanılmaya devam edilen ahşap bir nesne de beşiktir. Bunların üstlerindeki bezemeler, oymalar yöreye ve alıcının talebine göre değişiklik gösterir. Sarayda kullanılmış olanlar ise doğal olarak çok daha zengin ve özenilmiş biçim ve bezemelere sahiptir. Ve özellikle Osmanlı saraylarında kıymetli metal ve taşlarla bezendiği görülmektedir. Bunu örnekleyen Resim 2.123’deki beşik sedef ve değerli taşlarla kakmalıdır. Beşiklerde, büyük bir olasılıkla sembolik anlamları içeren motif olarak yılan ve kartal başları kullanıldığı ve bunların oyma olarak beşiğin direğinde yada kabartma olarak yan kollara bitki ve meyve motifleriyle birlikte işlendiği görülür.

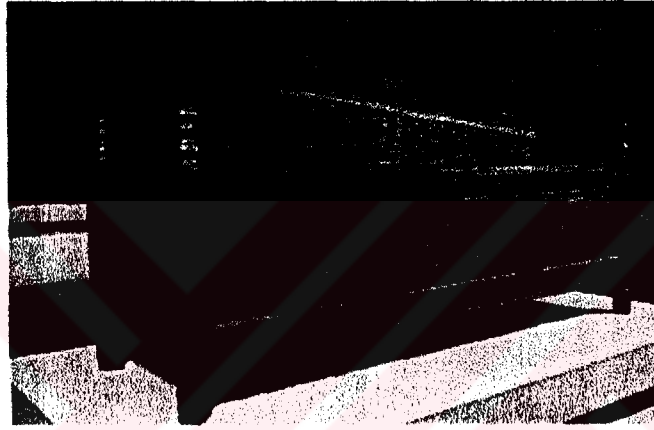


Resim 2.124. Beşik

Sandukalara gelince “...taştan, tuğladan, çiniden yapıldığı gibi ağaçtan da yapılmış ve bunların çoğu günümüze kadar gelmiştir. Ahşap sandukalar da ötekiler gibi

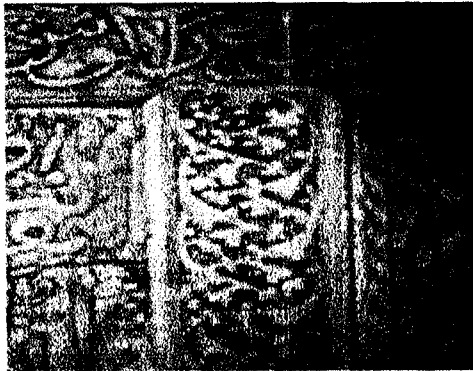
doğudan batıya uzunlamasına, baş tarafı yüksekçe mezar üzerine yerleştirilmiştir. Sandukalar üzeri çeşitli dini yazılar ve desenlerle süslenmiştir...³¹. Bu eşya türünde ceviz, armut, abanoz gibi sert ağaçlar kullanılarak rutubet, sıcak, soğuk gibi dış etkenlere karşı daha dayanıklı olmaları sağlanmıştır.

İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesindeki, Selçuklu devri Akşehir Seyyid Mahmut Hayrani türbesinden getirilmiş sandukalar üzerinde yazı ve bitkisel bezemeler vardır(Resim 2.125- Resim 2.128). Her iki sandukanın da kaide kısımlarında dikdörtgen bölümler ve bu bölümlerin arasında bordürler vardır. (Resim 2.126).



Resim 2.125. Ahşap Sanduka
İstanbul Türk ve İslam Eserler Müzesi

Sanduka üzerindeki yazı motifleri hem tabutda (resim 2.127) hem de kaide kısmında çift katlı rölyef tekniği(Bkz. Teknikler) ile yapılmıştır (Resim 2.129).

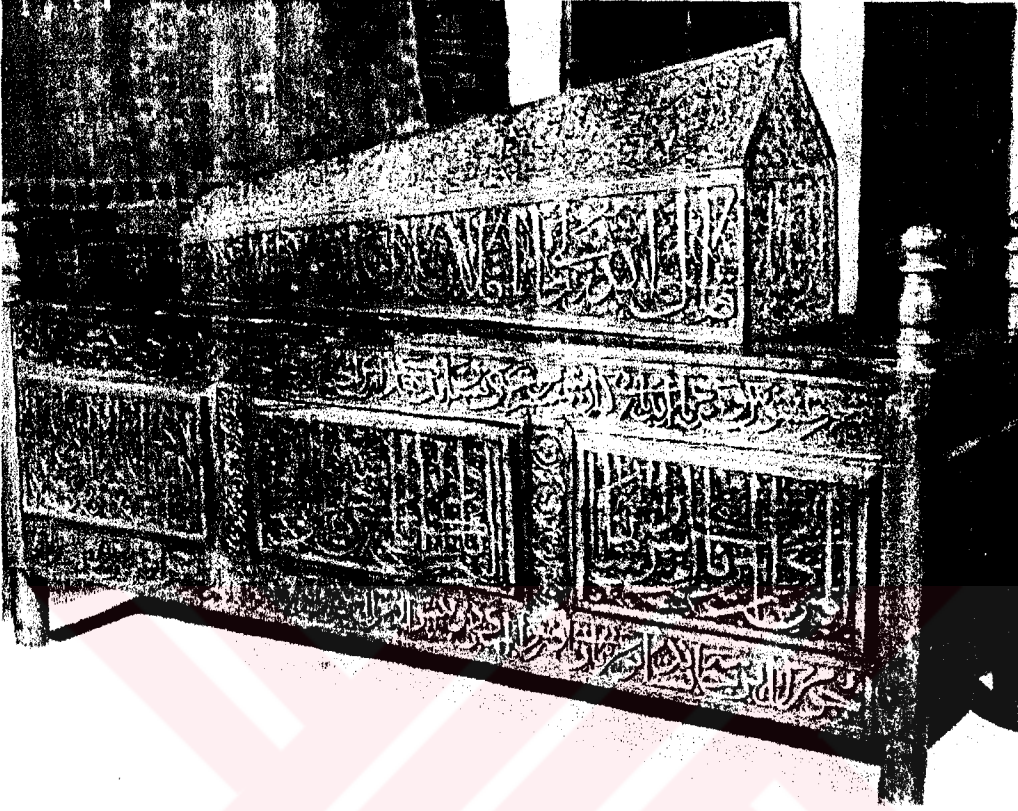


Resim 2.126. Ahşap Sanduka
(Ayrıntı)

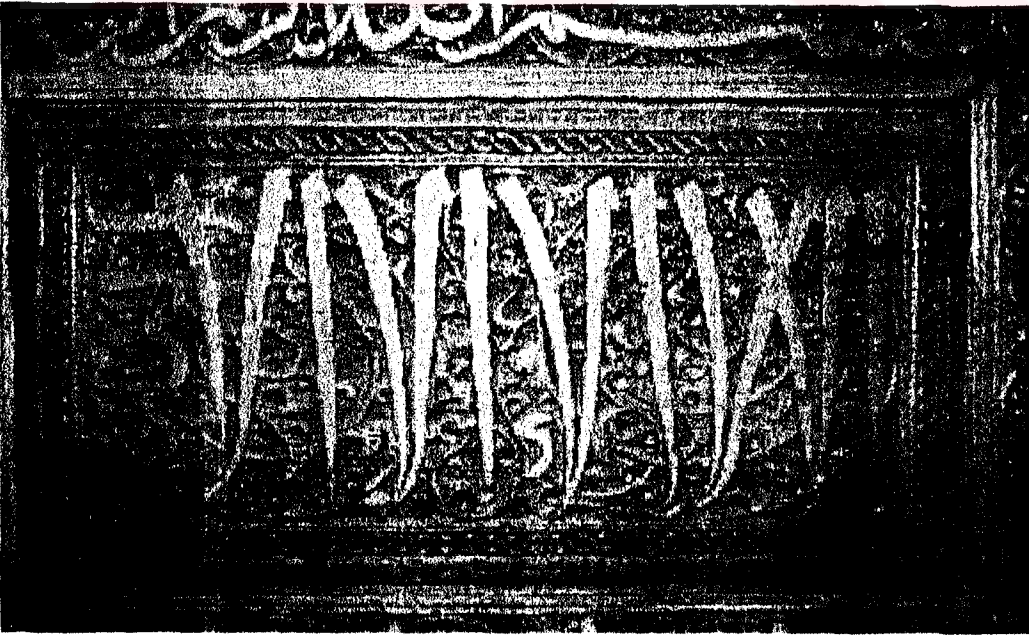


Resim2.127. Ahşap Sanduka
(Ayrıntı)

³¹ ÖNDER, Mehmet, "Bir Selçuklu Şaheseri Mevlana'nın Ahşap Sandukası", 79



Resim 2.128. Ahşap Sanduka, İstanbul Türk ve İslam Eserler Müzesi



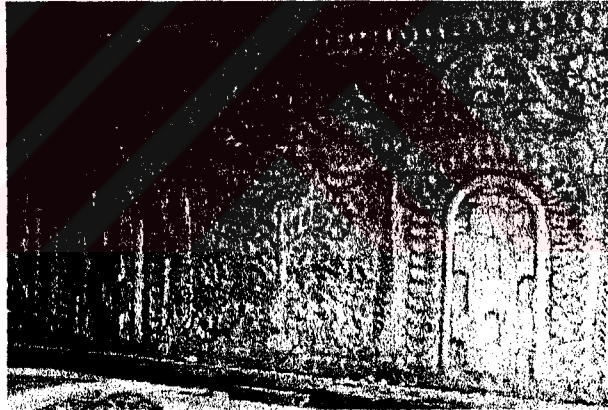
Resim 2.129. Ahşap Sanduka (Ayrıntı)

Çeyiz sandıkları genelde dikdörtgen prizma formunda, düz kapaklı yapılırken yekpare yüzeyler köşelerde oyularak birbirinin içine kır-langıç kuyruğu denilen teknikle kenetlenmiştir. Bu teknik bir ölçüde, yüzeylerin enine yada boyuna çatlamasını önler.



Resim 2.130. Erzurum Yakudiye Medresesi Porteli

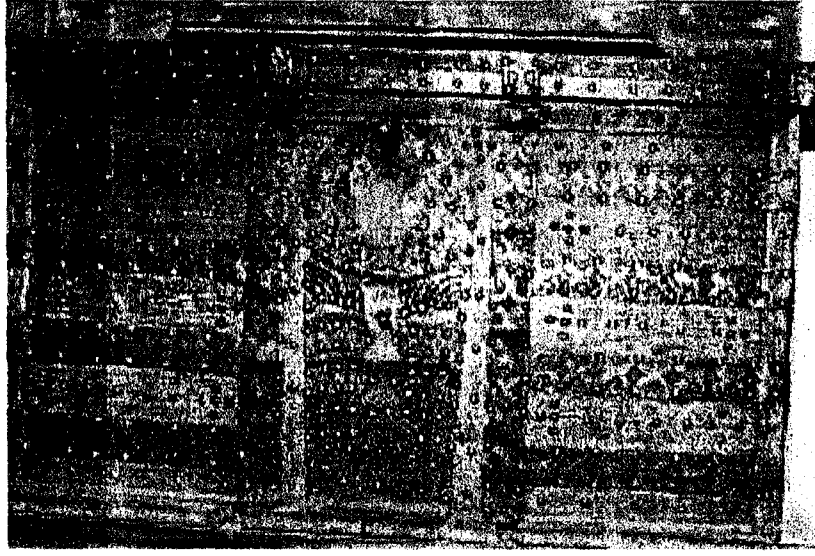
Çeyiz sandıklarının üzerindeki kabartma kompozisyonların temaları, yapıldığı dönemin sosyal, sanatsal yaşamı hakkında bilgilen-diren uygulamalardır. Resim 2.131'daki çeyiz sandığı ön yüzündeki bezemelerle Erzurum Yakudiye Medresesi Portalindeki (Resim 2.130) taş üzerine yapılmış hayat ağacı simgesi benzerlik göstermektedir. Gücün ve uzun hayatın simgelerinden hayat ağacını (Bkz. Simgesel anlamlar) ve hayvan figürlerini değişik alanlarda görmemiz doğaldır. Bu kompozisyonlar genellikle simetriktir. Çift başlı kartal motifine gelince bu simgenin Selçuklu beylerinin arması olarak ta kullanıldığını biliyoruz. Çift başlı kartal, uzun hayatın simgesi olan hayat ağacı sosyal yaşamın yansımaları ve izleridir.



Resim 2.131. Çeyiz Sandığı

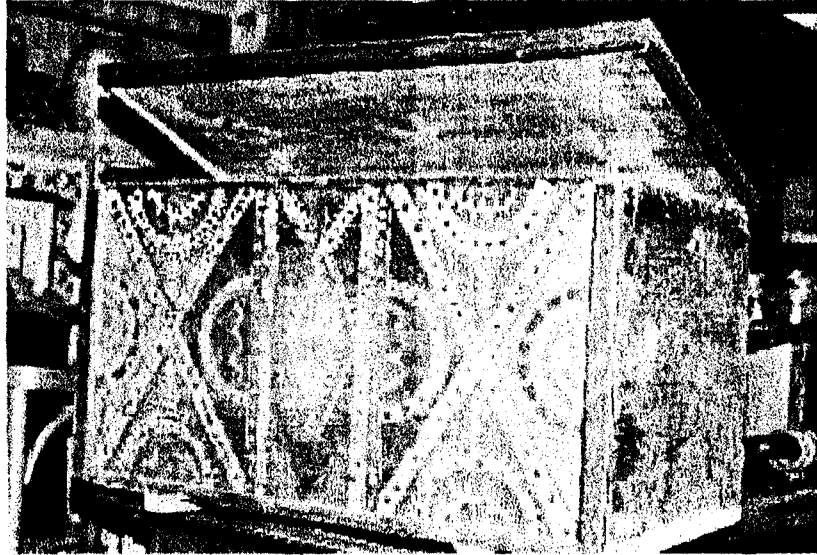
İstanbul çukurcuma antikacısında bulduğumuz Çorum'dan getirilmiş metal kabarılar ve düğmelerle süslenmiş (Resim 2.132) bu çeyiz sandığı üzerinde de stilize edilmiş bir hayat ağacı motifi ve üstünde büyük bir rozet daire biçiminde işlenmiştir. (Hayat ağacı motifi üzerinde rozeti Erzurum Yakudiye Medresesi kabartmasında da görmüştük.)

Tokat yöresine ait çeyiz sandığı yüzlerinde kök boyalarla yapılan bezemeler görülmektedir (resim 2.133). Ön yüzdeki bezemeyi oluşturan motiflerde ise kırmızı, mavi, sarı, yeşil, beyaz renkli geometrik şekiller kullanılmıştır, ortadaki baklava biçimi içerisinde ise bir kadın tasviri vardır. Yarım dairelerin tepe noktalarında şematik birer hayat ağacı motifi görülür.

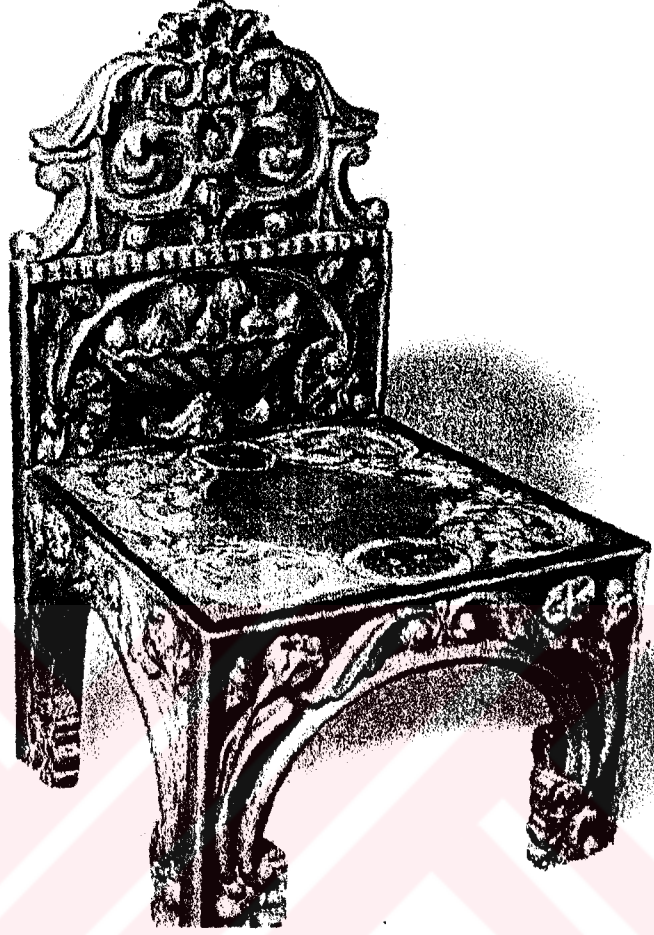


Resim 2.132. Çeyiz Sandığı

Ahşap eşyalar organik malzemenin özelliği nedeniyle ancak iyi kullanım ve muhafaza koşullarında elimize geçebilir. Geleneksel zanaatkarlık işlerinde çok az yerde yapanın adının görülmesi bunların kim yada hangi atölye tarafından gerçekleştirildiği konusunu yanıtı cevapsız bir soru olarak bırakır. Ancak üslup bize tahmin yürütme olanağını verir. Örneğin Topkapı Sarayı Müzesinde sergilenen bir barok etkili sandalye (Resim 2.134) gerek boyutları, gerek kullanılan motifler ve bunların biçimlendirilme, oyulma teknikleri itibariyle geleneksel biçimlendirmelerden ne denli uzak olduğunu gösterir. Belki arkalığındaki incir dolu tabak kabartmasına bakarak duvarları tabak içinde yemiş kalem işleri ile süslenen bir saray için üretildiği düşünülebilir.



Resim 2.133. Çeyiz Sandığı



Resim 2.134 . Ahşap Sandalye

Ahşap, geleneğimizde yalnızca mimariye bağlı yada yaşam alanında kullandığımız işlevsel eşyanın yapımında kullanılmamaktadır. Buna en ilginç örnek farklı biçimlerdeki oyuncaklardır. Osmanlı döneminde faaliyet gösteren esnaf ve zanaatkârlar arasında önemli bir yer alan Eyüp oyuncakçıları “.... zilli zilsiz teller, saplı yada yanları boncuklu tangırdaklı küçük davullar, arabalar, beşikler, salıncaklar, kaynana zırlıtları, hacı yatmazlar, şakşaklar, fırıldaklar, cambazlar, sipsi düdüklere, kamış zurnalar, ...”³² gibi birçok çeşitte oyuncak yapmışlardır.

Oldukça özel isimler alan bu oyuncaklardan tekerleğin dönmesi ile ses çıkaran

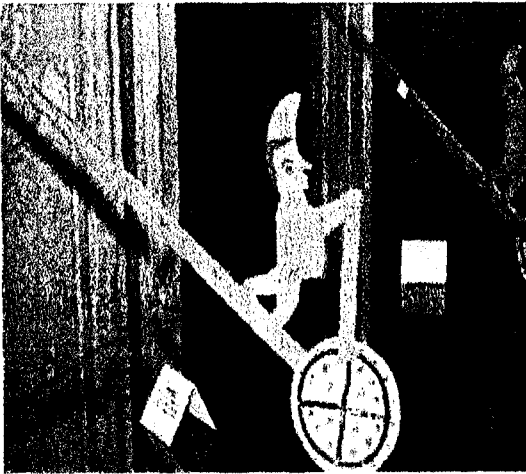
³² SAKAOĞLU, N., AKBAYIR, N. “Osmanlıda Zenaatten Sanata”, 301

çınçınlar (Resim 2.135), yine tekerleğin hareketi ile arkaya ve öne doğru eğilip kalkan hacı yatmazlar (Resim 2.136) ve elle çevrilerek oynanan kaynana zırıltıları (Resim 2.137) Eyüp oyuncakları içinde ilginç örneklerdir.

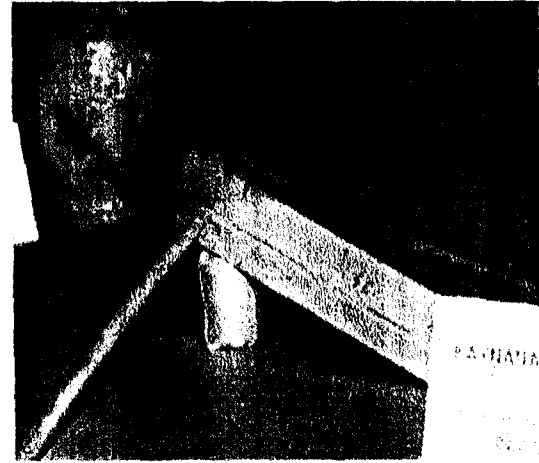
Her çocuğun rüyasını süsleyen oyuncak atlara gelince; doğrudan masif ahşaptan rond-boss olarak gerçekçi bir üslupta yontulmuş olabileceği gibi (Resim 2.138) ahşap bir strüktür hazırlanıp üzeri samanla doldurulmuş bezle kaplanarak yapılanları da vardır (Resim 2.139). Yazık ki bu nesnelere bugün ancak İstanbul'un Çukurcuma, Kuledibi gibi antikacılarında tektük rastlanmaktadır.



Resim 2.135. Çın Çın



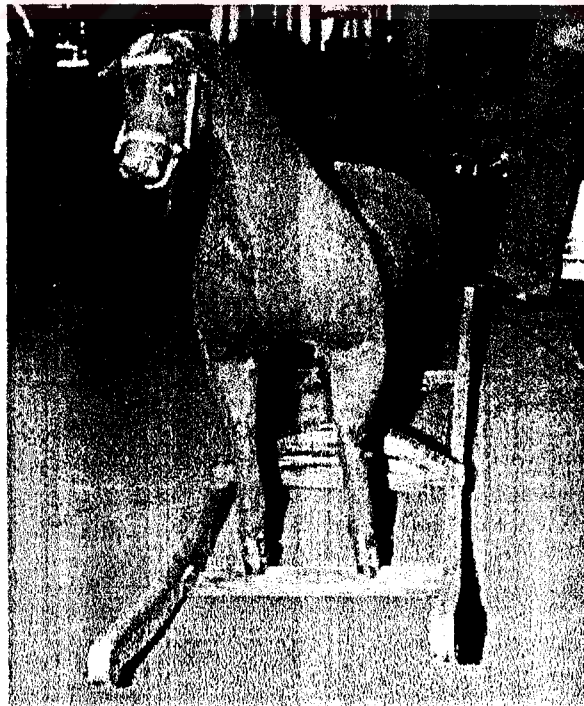
Resim 2.136. Hacı Yatmaz



Resim 2.137. Kaynana Zırıltısı



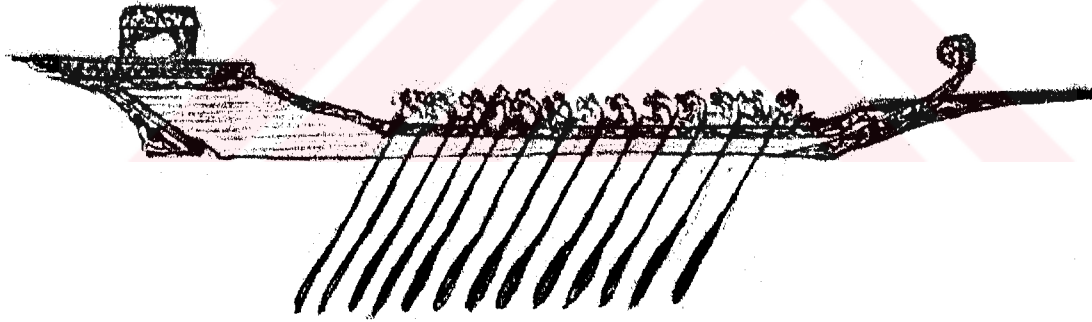
Resim 2.138. Oyuncak



Resim 2.139. Oyuncak

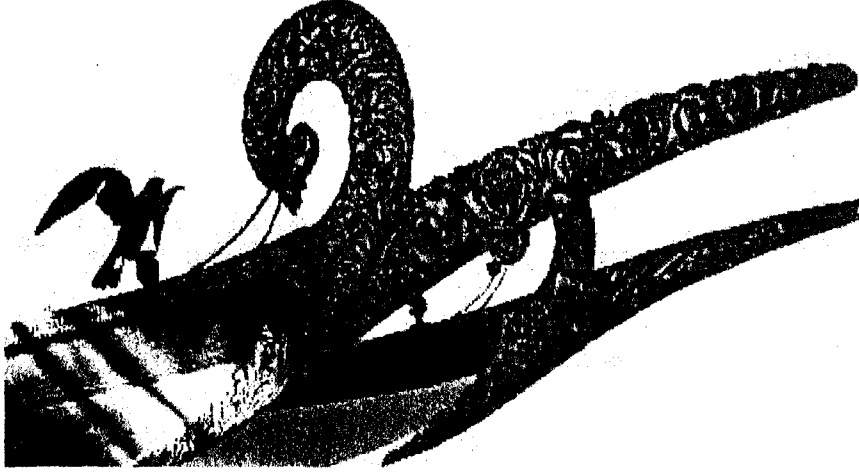
2.3 SALTANAT KAYIKLARINDA AHŞAP İŞÇİLİĞİ VE BAŞ HEYKELLERİ

Osmanlı döneminde bir çok padişah tarafından kullanılmış olan saltanat kayıkları zamanının deniz ulaşım aracıydı ve bunlar yalı köşk kayıkhanelerinde (kayıkhanecliği) muhafaza ediliyordu. Sultan Aziz devri sonlarına kadar kayıkhaneclikleri ve saltanat kayıkları sürekli kullanıldıkları için gayet bakımlıydı. II. Meşrutyetten sonra kayıkhaneclikleri resmen dağılmış, kayıklarına kaderlerine terk edilmiştir. Bugün anıları İstanbul'un o eski peyzaj gravürlerine kazınmış Saltanat kayıklarından çok azı çürümekten kurtularak elimize kalabilmiştir. 7 Temmuz 1970 tarihinde açılan Beşiktaş Deniz Müzesindeki sınırlı sayıda saltanat kayığı; bu ulaşım araçlarına özellikle, geleneksel ahşap işçiliği açısından ne denli özen gösterildiğinin şahididir. Müze boşluğunda ince uzun balık gibi duran, hidrodinamik formlarıyla (Resim 2.140) deniz içinde suyu yarıp yüksek hıza ulaşabilen bu tekneler zarif oymaları ve altın varaklı bezemeleriyle imparatorluğun görkemli dönemlerinin yansıtıcılarıdır. Saltanat kayıklarının hemen hemen hepsinin boyları enlerine göre çok uzundur. Padişah ve sultanın oturduğu köşk kısmı arkada yer alır. Önde ise çok sayıda kürekçinin oturduğu bölüm vardır. Köşkler açık ve kapalı olmak üzere iki şekilde yapılır. Üzerleri ince işçilikli oymalarla, değerli taşlarla oluşturulmuş geometrik ve bitkisel bezemelerle donatılmıştır.



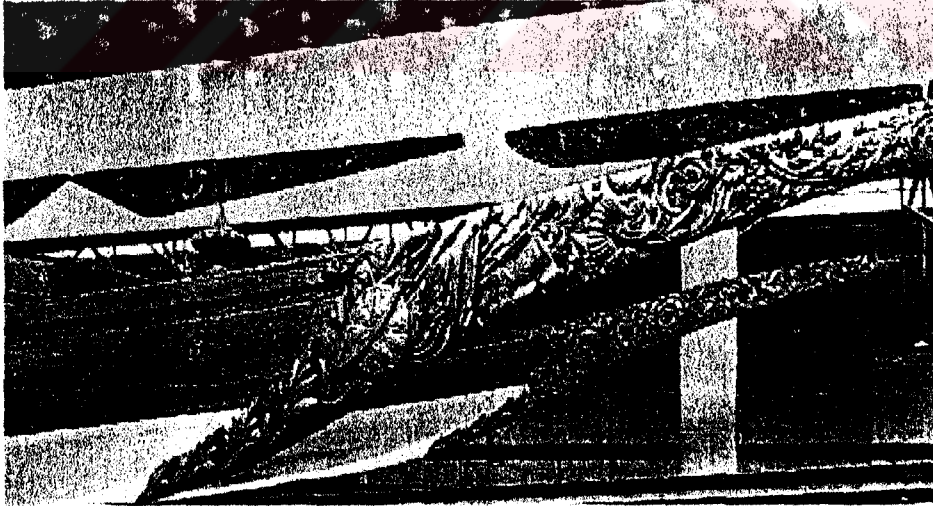
Resim 2.140. Saltanat Kayığı

Bu kayıkların tahtalarının ince ve suya dayanıklı olması gerekir. Bu nedenle tahtalar bezir yağı içinde bekletilerek suya ve zamana dayanaklıkları artırılmıştır. Saltanat kayıklarının bizce en önemli yanı işlevselliklerinden kaynaklanan ilginç, dinamik, heykelsi gövdeleri ile burun (baş bodoslama) ve küpeşte, küpeşte altı formlarıdır. Bu kısımlar yanlış yorumlanmış dini kurallar nedeniyle üç boyutlu figürlü heykel yapılmayan Osmanlı döneminde sembolik anlamları sayesinde betimlenebilmiş, temaları daha çok hayvan ve karışık yaratıklar olan üç boyutlu anlatımlarla donatılmıştır.



Resim 2.141. Saltanat Kayıkları Baş Kısımları

Kayıkların bazılarının burun tarafı (Baş bodoslama) içe doğru büyük bir kavisle kıvrılır (Resim 2.141) Bazıları da öne doğru daralan sivri bir burundan oluşmaktadır (Resim 2.142). Kayık ön kısmında genelde benzer şekilde yapılmış bitkisel motifler, kalkan, bayrak, sancak, kılıç, ok ve balta gibi simgesel kabartmalar vardır.



Resim 2.142. Saltanat Kayıkları Baş Kısımları

Bitkisel motifli kabartmalarda genellikle asma dalları,üzüm salkımları büyük yapraklar, gül, karanfil, papatya gibi çiçekler ve nar meyveleri görülmektedir.

Bu motiflerden oluşan kabartmalar; bazen kayıkların yalın formları ile uyumlu rölyeflere bazen de ağır süsleme elamanlarına dönüşmüştür. Örneğin, Sultan II. Mahmut döneminde Eğriboz Adasında inşa edilen Feyz-i Mabut Korvetinin (Deniz altılara karşı özel olarak silahlandırılan bir çeşit savaş gemisi) (Resim 2.143) arka kısmında büyük dallardan oluşan kabartmalar ve üst kısmında ise ajur tekniği ile yapılmış narlı bitkisel bezemeler altın varakla da kaplanmış ağır süslemelerdir.

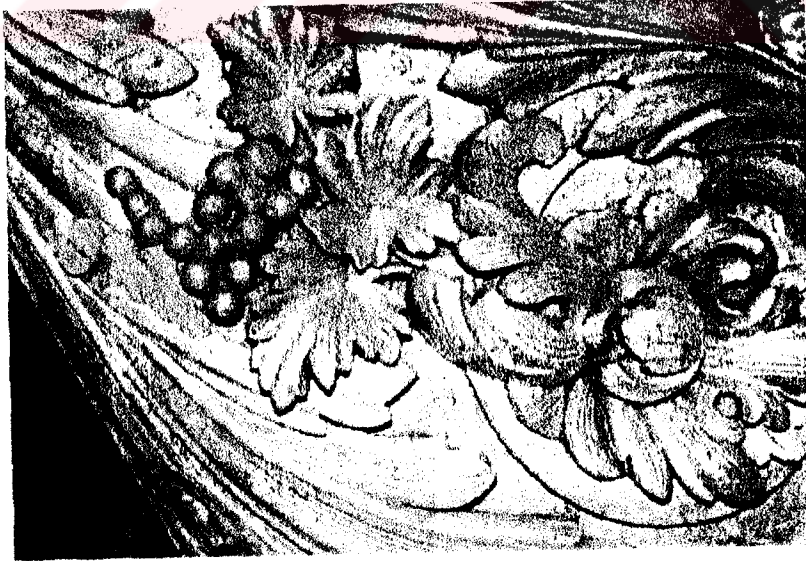


Resim 2.143. Feyz-i Mabut Korveti (Arka Kısımından)

Gene Sultan Abdülaziz Devrine ait on üç çifte, köşklü saltanat kayığı ön kısmının içe doğru kıvrım yapan bölümüne (Resim 2.144) ve sivri burun kısmına kabartma olarak büyük dallar arasında silah gereçleri ile birlikte üzüm salkımı ve yaprakları işlenmiş ve altın varakla kaplanmıştır. Resim 2.144 ve Resim 2.145’de gördüğümüz Sultan Abdülaziz devrine ait kayıklardaki bezemelerde dikkati çeken; kabartmaların batıda geçerli, moda olan ampir üslupta etkiler taşımasıdır.

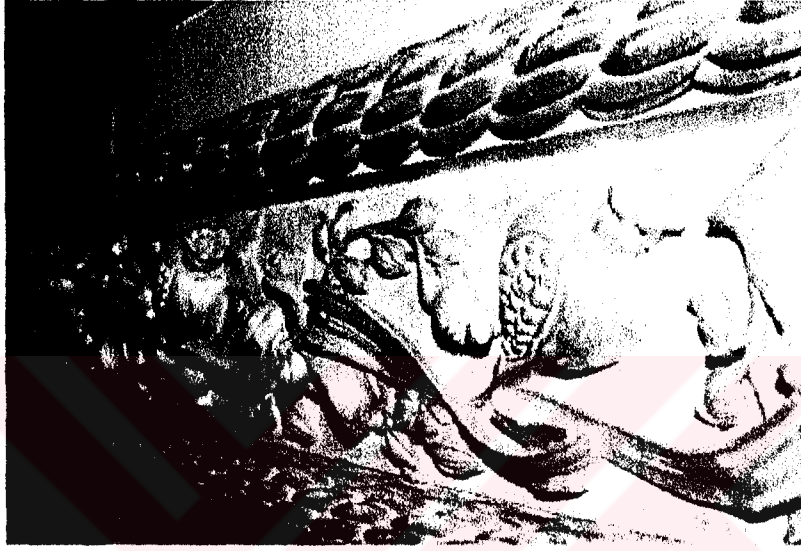


Resim 2.144. Sultan Abdüllaziz
Devri Saltanat Kayığı



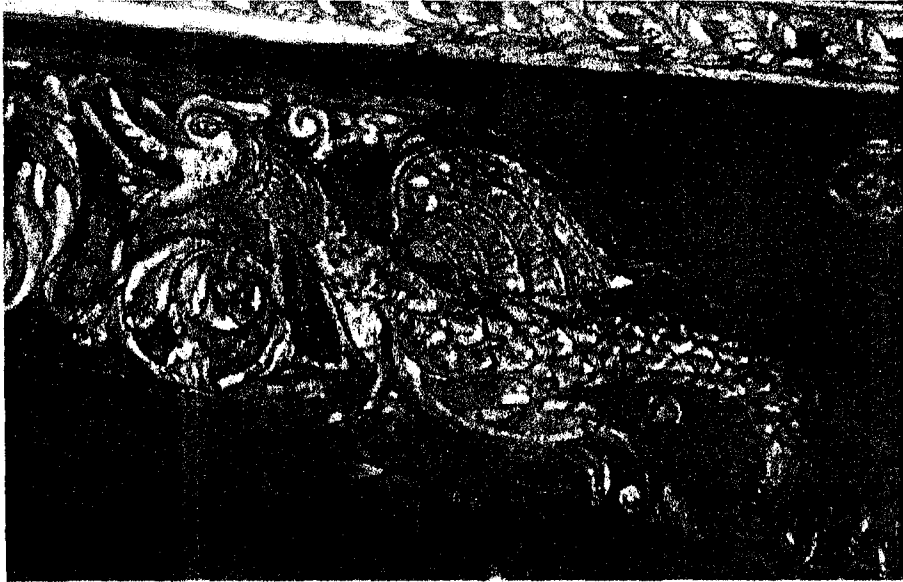
Resim 2.145. Sultan Abdüllaziz Devri Saltanat Kayığı

Sultan V. Mehmet Reşat Devrine ait yedi çift, köşklü saltanat kayığı (1909-1918) yan tarafında örgü şeklinde yontulmuş kabartmalar arasında kayığı boydan boya saran bordür içinde nar meyvesi ve çiçeği kurdela kıvrımlarıyla kompozisyonu oluşturmaktadır (Resim 2.146). Burada nar ortasında tanelerini gösterecek şekilde yapılmıştır. Kurdela ise motifi birbirine bağlarken çizgisel hareketi, alçalıp yükselmesi, üçüncü boyutta oynaması ile kompozisyona bir hareketlilik ve yumuşaklık katmaktadır.



Resim 2.146. V. Mehmet Reşat Devrine Ait Saltanat Kayığı

Sultan IV. Mehmet Devrinden itibaren Osmanlı Sultanlarının yakın sularda kullandığı yirmi dört çift kürekli kayığın ön kısmının yan tarafında bordürler içinde bitkisel bezeme ile birlikte ejderha kabarması da görülmektedir (Resim 2.147).



Resim 2.147. IV. Mehmet Devri Saltanat Kayığı

Kanatlı, pullu, uzun kuyruklu ağız açık bir şekilde betimlenen bu efsanevi hayvanın "... çeşitli hayvanların özelliklerini bünyesinde toplayan ve bundan dolayı belki bütün hayvanların gücünü ve niteliklerini toplu olarak sembolize eden tarafı çok ilgi görmüştür. Bazı araştırmacılar onun ana şeklinin timsahtan ileri geldiğini savunurlar. Yine bazı araştırmacılar, onun jeolojik zamanlardan fosilleri günümüze gelebilen hayvanlardan kertenkele veya timsahı andıran uçan bir yaratık olan saurionlarla ilişkili olabileceğini söylemektedirler..."³³. Bunlar Uygur ve Selçuk çinilerindeki grifonları da andırmaktadır.

IV. Mehmet'in yirmi dört çifte saltanat kayığının ön kısmında karşılıklı simetrik yerleştirilmiş iki ejderha heykeli (Resim 2.148) ise farklı olarak kanatsız ve yılan şeklinde uzun bir gövdeye sahiptir. Bu heykeller yeşil renkte olup göz ve ağız içleri kırmızı, göz bebekleri ve dişleri beyaz boyanmıştır.



Resim 2.148. IV. Mehmet Devrine Ait Saltanat kayığı

Yılanları andıran bu ejderlerin, belki de İslamiyet'ten önceki yer su ejderlerinin etkileri nedeniyle bu şekilde tasvir edildiği belirtilmektedir³⁴ (Bkz Simgesel Anlamlar). Anadolu Selçuklu ejder figürlerini araştıran Gönül Öney'e göre ejderin gövdesinde ki düğümler güneş ve ay tutulmalarında gezegenlerin muayyen durumlarını sembolize eden astronomik işaretlerdir ve mitolojide ejderlerin ayı ve güneşi yutması ile güneş ve ay tutulması olduğuna inanılmaktadır.³⁵

Türk Sanatında ejderler kötülüğün, şeytanın ve şeytan'ın etkinliklerinin sembolü olarak kabul edilmektedir. Ayrıca ejder hükümdarın avladığı, öldürdüğü ve yok ettiği

³³ ÇORUHLU, Yaşar, "Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi", 51

³⁴ A.g.k., 64.

³⁵ ÖNEY, Gönül, "Anadolu Selçuklu Sanatında Ejder Figürleri", 190

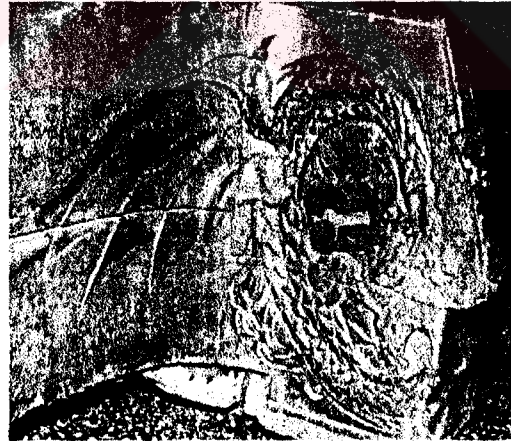
varlık sayılmaktadır. Bu aynı zamanda ejderi öldüren kahramanın kişisel gücünün yüksekliğini, mertliğini ve yiğitliğini gösterir.

1617 tarihli Mahmudiye kalyonunun lumbarağzı kemeri iç kısmı alt köşelerine iki ejderha figürü kabartma olarak yapılmıştır. Bu ejderhalar kanatlı, iki ayaklı ve yılan şeklinde bir gövdeye sahiptir. Diğer örneklerle göre burada kanatlar daha farklı bir dokudadır. Burada da ejderhalar simetrik kabartılmıştır. Bir önceki örnekte olduğu gibi karşılıklı yerleştirilmiştir (Resim 2.149- Resim 2.150). “...Eski orta Asya inancına göre gök kubbenin idaresi, ahengi bir ejder çiftine bağlıdır. Yıldızların senelik dönüşünü bu çift ayarlar. Gök kubbede yedi gezegenin altında dünya ekseninin aşağısında düğümlü bulunan bu ejderler dişi ve erkektir. İki zıt kutbu ve kuvveti sembolize eden ejder çifti hareketin astronomik ve felsefi olarak iki prensibidir. ...”³⁶ Kemerdeki bu çift ejder kabartmalarında da dairesel bir hareket görmekteyiz. Baş kısmı gövdeye doğru kıvrılıken dişleri belirgin olarak gösterilmiştir. Kuyruk kısmında oluşan dairesel kıvrımın üzerine basmış bir şekilde gösterilen ayaklar kendi gövdesini tutmaktadır.



Resim 2.149. Mahmudiye Kalyonu Lumbarağzı Kemeri (Sol Köşesi)

Deniz müzesi kayıtlarına göre Mahmudiye kalyonuna ait lumbarağzı kemer üstündeki ahşap rölyef, büyük blokların yan yana eklenmesiyle yapılmıştır (Resim 2.151). Yaratıkların gövdesinin arka kısmına büyük bir kalkan ve kılıç yontulmuştur. Ağzında yılan şeklindeki bir şey tutan ejderhalar diğerlerine göre daha iri bir gövde, uzun ve güçlü bir boyuna sahiptir. Üzerinde boynuzumsu çıkıntılı olan saldırgan bir kartal başı ve gagası vardır. Gövdesi diğer örnekler gibi pullardan oluşan bir dokuda değildir. İri gövdeye eklenen kanatlar doku farkıyla gövdeden ayrılmaktadır. Aynı dokunun baş ve boyun kısmının bir bölümüne tekrarlanması ile kanat ve gövde arasında ilişki ve bütünlük sağlanmıştır. Bu yaratık Yaşar



Resim 2.150. Mahmudiye Kalyonu Lumbarağzı Kemeri (Sağ Köşesi)

³⁶ Bkz.(35) ÖNEY, 189

Çoruhlu'nun tanımladığı phoenix adlı efsanevi hayvan olabilir. "...Phoenix çeşitli devirlerdeki tasavvurlara göre çok uzun hayat devirlerine sahiptir. Bu hayat devrelerinin sonunda Phoenix kendisini yakar. Ve daha sonra kendi küllerinden daha genç olarak yeniden dünyaya gelir. Bu nedenle yeniden doğuşu, ebedi hayatı, ölümsüzlüğü, güneşin doğuşunu simgeler..."³⁷. Orta Asya, Çin ve Ortadoğu'da (Türk ve İslam sanatlarında) bu sembol uğurlu kuş olarak kullanılmıştır.



Resim 2.151. Mahmudiye Kalyonun Lumbarağzı Kemer Üstü Kabartması (Ayrıntı)

IV. Mehmet Devrine ait 1648 tarihli kayığın köşk kısmının iki yanında bulunan kanatlı, iki ayaklı heykeller (Resim 2.152- Resim 2.153) ejder yada kertenkeleye Yaşar Çoruhlu'nun tarif ettiği semendernelere benzemektedir. Araştırma-



Resim 2.152. IV. Mehmet'in Saltanat Kayığı Figürü



Resim 2.153. IV. Mehmet'in Saltanat Kayığı Figürü

ya göre: "...büyük bir ateşin içine koşar ve orada yanan kömür gibi kırmızı olana kadar kalır. Sonra dışarı çıkarak derisi beyazlaşana kadar bekler; tekrar ateşin içine koşar ve suyun içinde görünmeyen bir balina gibi kaybolur..."³⁸ yaşayan bu hayvanın özellikleri simgesel olarak hükümdarın karada ve denizde hâkimiyetini simgelemek

³⁷ Bkz. (33), ÇORUHLU, 29

³⁸ Bkz. (33), ÇORUHLU, 31

için kayıkta bezeme olarak kullanılmış olmalıdır.

Tek parça ahşaptan yontularak yapılan bu iki heykelin biçimleri birbirine çok benzemektedir. Ancak biri diğerine göre daha kütleli olarak yontulmuş diğeri ise daha yassıdır. Gövde kısmı tek parça ahşap, kanatları ise ektir. Pulları ikisinde farklı dokuda işlenmiştir. Çene ve baş kısımlarında da biçimsel farklar vardır. Kuyruk kısımları ikisinde de dairesel bir kıvrım yapar. Heykellerde dişler belirgindir. Ayrıca iki ayak birisinde ayrı olarak ve daha ayrıntılı işlenmişken diğerinde tek bir parça olarak yapılmıştır. Büyük bir olasılıkla farklı ustalar tarafından yontulmuşlardır.

Sultan Abdülleziz devrine ait 1861-1876 tarihli filika (Gemilerde bulunduran sandal) dümeni üzerine diğeri filika dümenlerinden farklı olarak varak kaplanmış bir aslan figürü yontulmuştur. Alt kısmında ise kıvrımlı dallardan bir bezeme vardır. Bu kabartmalar da varaklıdır. Bitkisel bezemenin kıvrımları aşağı doğru kare biçimli bir geometrik örgüye dönüşür (Resim 2.154).



Resim 2.154. Sulltan Abdüllaziz Kayığı Flika Dümeni

Kayık iç kısmında gene aslan ve karışık yaratık gibi küçük heykelcikler vardır. Bunlardan aslan figürü ön ayakları üzerine oturur şekilde betimlenirken arka ayakları kalkmış pozisyonundadır. (Resim 2.155). Aslanın kafa kısmı yana dönük olarak yontulmuştur. Hayvan portresi ve kaburgaları doğalcı (Natüralist) bir yaklaşımla betimlenmiştir. Karışık yaratık figürünün baş ve gövde kısmı dişi arslana benzemekte, kuyruk kısmı yılankavi bir spiral çizmektedir (Resim 2.156).



Resim 2.155. Arslan Figürü

1857 yapısı Rehber-i Tefvik isimli kayığa ait baş heykelinde de yine bir aslan figürü görmektediriz. Bu figür arka ayaklarını toplayıp ön ayaklarını ileri doğru sıçrar gibi dinamik bir pozda (Resim 2.157) güllenin üzerine koymuştur.

Doğalcı bir kaygıyla erkek aslanın yelesi ve gövde dokusu farklı işlenerek ayrılmıştır. Asya ve Anadolu'da yapılmış bir çok minyatürde aslan ve kaplan zafer kazanan hayvan olarak; savaş, zafer ve kudret sembolü olarak kullanılmıştır. Bu simbolizmin saltanat kayıklarında da sürdürüldüğünü söylenebilir.



Resim 2.156. Ejderha Figürü

1853-1857 yılları arasında Tersânci Amire'de yapılan Fethiye III. Kalayonunun baş figürü, diğerlerine oranla boyutunun büyüklüğü, güçlü ifadeci anlatımı, formu ve yetkin yontu işçiliğiyle farklılıklar göstermektedir. (Resim 2.158)

Heykel, üst üste ve yanyana eklenmiş; yükseklikte dört sıra, genişlikte ise üç sıra masif ahşaptan yontulmuştur. Parçalar yapışma yerlerinden açılmış durumdadır. Parçaların birbirine eklenmesinde tutkal ve metal bağlantılar kullanılmıştır. Heykelin plastik ifadesi oldukça etkilidir. İleri doğru gergin bir şekilde biçimlendirilen gövde saldırgan bir ifadededir. Teknenin önünde ileri doğru fırlayacakmış gibi görünen, sert, yırtıcı yüz ifadesi, güçlü formu ve özenle işlenmiş yüzey dokusuyla çok etkili bir heykeldir.



Resim 2.157. Rehberi Tevfik Baş Heykeli

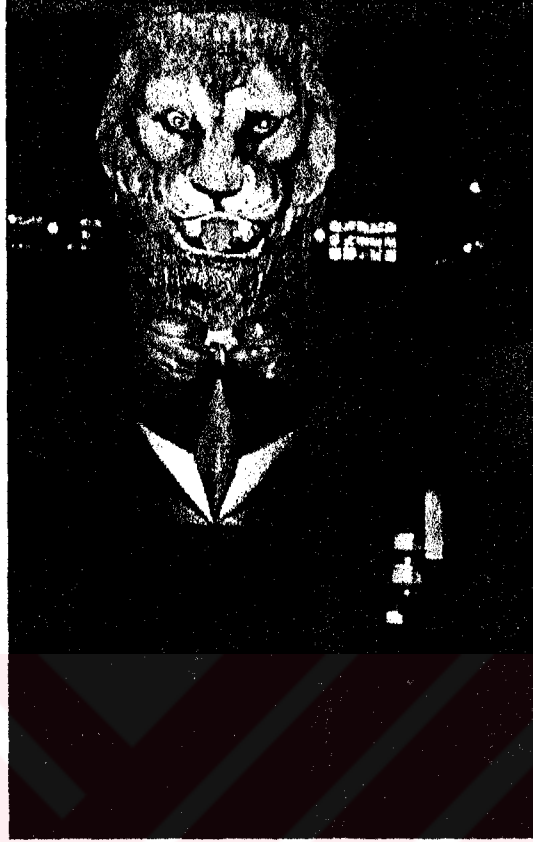
Aslan figürünün bir çok uygarlıkta simgesel kullanımı benzer anlamdadır (bkz. Simgesel Anlamlar). Buradaki kullanımında aslan, hükümdarlığı simgelemektedir. Yaşar Çoruhlu'nun bu kullanıma örnek olarak verdiği Anadolu'da yazılmış Saltık Nâme'de aslanın "şir", "arsan" ve "kağan" adlarıyla belirtildiği ve kuvveti, beyliği, hükümdarlığı temsil ettiği belirtilmektedir³⁹. Ayrıca aynı eserde "...hükümdarlığın, maddi ve manevi gücün sembolü olarak "aslan binme" mevhumu vardır..."⁴⁰ denmektedir.

³⁹ Bkz.(33), ÇORUHLU, 130

⁴⁰ Bkz. (33), ÇORUHLU, 130



Resim 2.158. Fethiye Kanyon Başı Heykeli



Resim 2. 159. Asrı Tefvik
Baş Heykeli

1868 tarihli Asar-ı tevfik isimli kayığın baş heykelindeki aslan başı (Resim 2.159) ise tek renk yada sadece altın varakla kaplanmayıp ifadeyi artırmak için doğalcı bir anlayışla ayrıca renklendirilmiştir. Aslan başı ve ön ayakları kayığa bağlantıyı sağlayan yüksek bir ahşap parça üzerinde yontulmuştur. Bu heykel büyük olasılıkla kayığın baş bodoslama ana omurgası ahşabının üzerine yapılan ve oturur durumdaki aslanın ön tarafıdır.

Saltanat kayıklarında baş heykeli olarak kuş figürlerine de rastlanmaktadır. Bunlardan "... kartal, hayvan mücadele sahnelerinde gök unsuruna işaretle zaferi kazanan hayvan olarak görülmektedir. Bu nedenle hükümdarların düşmanına karşı zafer kazanmasını, güneşi, iyiliği v.s temsil..."⁴¹ eder. Kartal kayıkların ön kısmında kanatları açık ve pençeleri arasında bir yılan yakalamış olarak yapıldığı gibi tek başına baş heykeli olarakta kullanılmıştır.

Sultan Abdülmecit'in annesi Bezm-i Alem Valide Sultan tarafından kullanılmış (1893-1831), 13 çifte, köşklü saltanat kayığı baş heykelinde (Resim 2.160)kartal; ka-

⁴¹ Bkz.(33), ÇORUHLU, 79-80

natları açık ve pençeleri arasına dolanmış bir şekilde yılan figürünü, küre üzerinde tutmaktadır. Kuşun bedeni doğalcı bir anlayışla biçimlendirilmiş ve ayrıntıları ahşap malzemenin elverdiği oranda titiz biçimde betimlenmiştir. Benzer şekilde yontulan Sultan Abdülleziz Devrine ait 1865 tarihli saltanat kayığı baş heykelinde (resim 2.161) de kartalın tüyleri belirgin olarak baş kısımdan kuyruk ve kanat kısmına doğru kat kat büyüyen doğal diziliminde yapılmıştır. Bacak ve pençesi arasındaki yılan figürü dokusu ve formu ile kuştan ayrılmaktadır. Her iki baş heykeli varak kaplanmıştır.



Resim 2.160. Sultan Abdülmecit'in Annesi Bezm-i Alem Valide Sultan'ın Saltanat Kayığı Baş Heykeli

Mitolojik kuşlar İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrası bir çok kültürde hükümdarların, beylerin veya kahraman kişilerin koruyucu ruhu, hukuksal , yiğitlik, cesaret



Resim 2.161. Sultan Abdülaziz Saltanat Kayığı Baş Heykeli



Resim2.162. V. Sultan Mehmet Reşat'ın Saltanat Kayığı Baş Heykeli

gibi özelliklerini niteleyen bir simgedir. Bunlar minyatür, çini, taş kabartma ve ahşap süslemeler vb. alanlarda sanatsal bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır.



V. Sultan Mehmet Reşat'a (Sultan Reşat) ait on çifte, köşksüz kayığın, baş tarafında bulunan kuş heykeli (Resim 2.162) gövde kısmı arkadan kayığın ön kısmına bağlantılı olarak yapılmıştır.

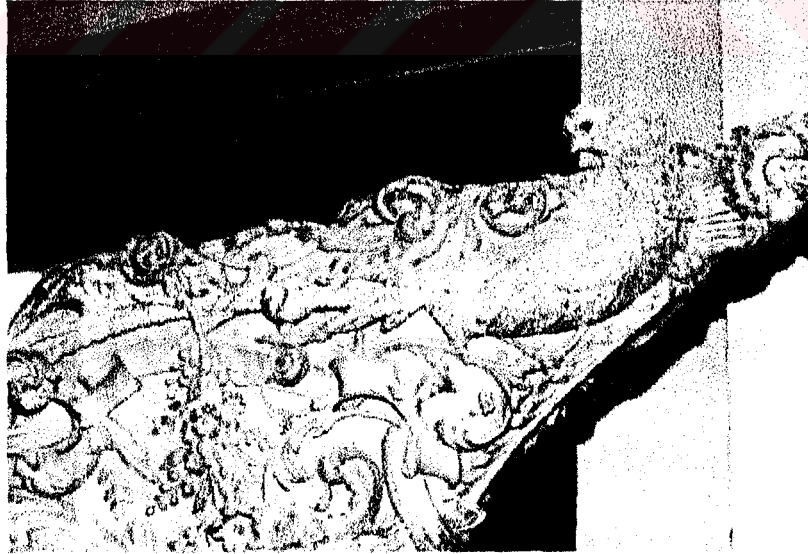
Kuyruk kısmı kayığın uç kısmının iki yanında kabartma olarak işlenmiş ve kayıkla bütünleşmiştir. Kanatları yarı açıktır. Gagasında bir küre taşımaktadır (Resim 2.163).

Resim 2.163. Sultan Mehmet Reşat' Ait Saltanat Kayığı Baş Heykeli

1909-1918 tarihlerinde Sultan V. Mehmet Reşat'ın kullandığı yedi çifte saltanat kayığında kompozisyon daha farklıdır(resim 2.164).Kayığın ön uç kısmında koç başına benzer bir şekilde yapılmış bir kabartmanın iki yanında boynuz kıvrımları ve çene altında da hilal motifi vardır. Bu kabartmanın iki yanında ise benzer şekilde gövde kısmı kabartma, baş ve boyun kısmı küpeşteden ayrılarak arkaya dönmüş rond-boss kuş figürleri yer almakta olup tamamı varak kaplıdır (Resim 2.165).



Resim 2.164. V. Mehmet Reşat'a Ait Saltanat Kayığı
Burun Kısmı Kabartması



Resim 2.165. V. Mehmet Reşat'a Ait Saltanat Kayığı
Burun Kısmı Kabartması



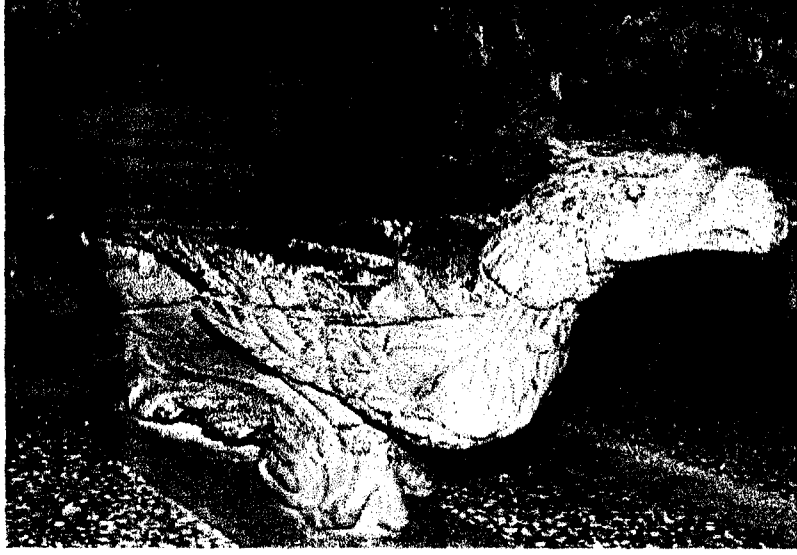
Resim 2.166. 1829 Şerefreşan Firkateyni
Baş Heykeli (Kara-Kuş)

Bu kuş cins olarak sülüne benzemektedir. Sülünün içinde yer aldığı kompozisyon bol çiçek motifli ve birbiri içinde örgü oluşturan süslü bir ampir üslup göstermektedir. Ve bütün bu şaşanın üzerine yapılan varak iyice göz almaktadır.

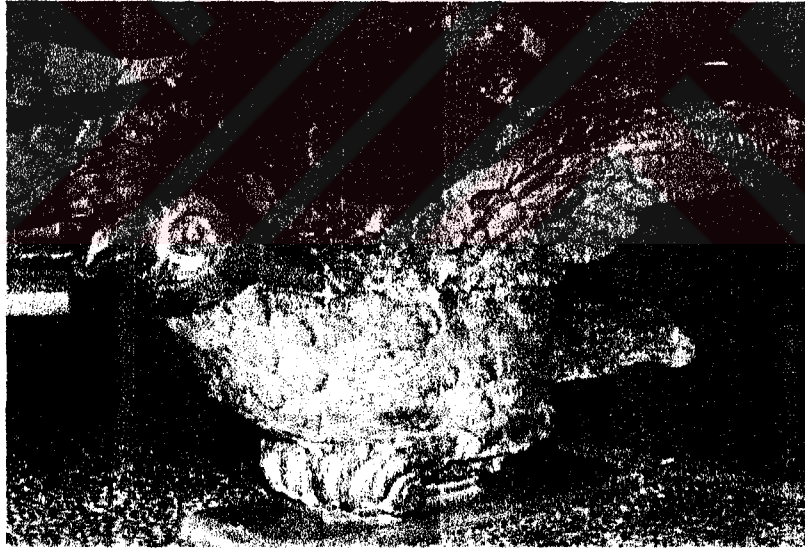
Deniz müzesi kayıtlarına göre 1829 tarihli Şerefreşan firkateynin baş heykelinde ise bir kara-kuş figürünü görmekteyiz(Resim 2.166) . Diğer kuş figürlerine göre oldukça büyük boyutta yapılan bu baş heykeli kayıkla bağlantıyı sağlayan bir parça üzerinde durmaktadır. Ve tümüyle tekneden bağımsız yani Rond-bosstur. Bir ayağı gergin ve kanatları açık durumuyla uçacakmış gibi bir etki yaratmaktadır. "... Su unsurunun zoomorfik timsallerinden birisi kara-kuş idi."⁴² denizlere bütün görkemi ile açılan saltanat kayıklarında baş heykeli olarak heykel, ince ayrıntılı ve ifadeci yorumla yontulup saltanat kayığının önüne konmuştur.

1857 Tarihli III. Fethiye Kalyonu'na ait (Resim 2.167) ve 19. Yüzyıl Osmanlı donanmasına ait baş heykellerinde (resim 2.168) de değişik türlerde kuş figürlerinin betimlenmiş olması bu sembolün çok tercih edildiğinin bir belirtisi olabilir.

⁴² Bkz., (33),ÇORUHLU, 79



Resim2.167. 1857 Tarihli III. Fethiye Kalyonu Baş Heykeli



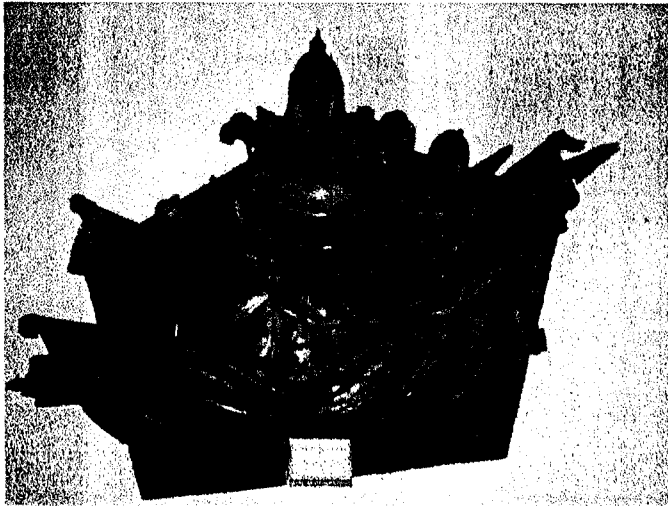
Resim 2.168. 19.Yüzyıl Osmanlı Donanmasına Ait Baş Heykeli

Kayık baş heykellerinde sadakat, hız, zeka ve kıvraklığın sembolü at figürü de kullanılmıştır (Resim 2.169). Diğer baş heykellerinde olduğu gibi ileri doğru atılmış yer küre üzerinden atlar bir pozisyonda betimlenmiştir



Resim 2.169. Kayık Baş Heykeli

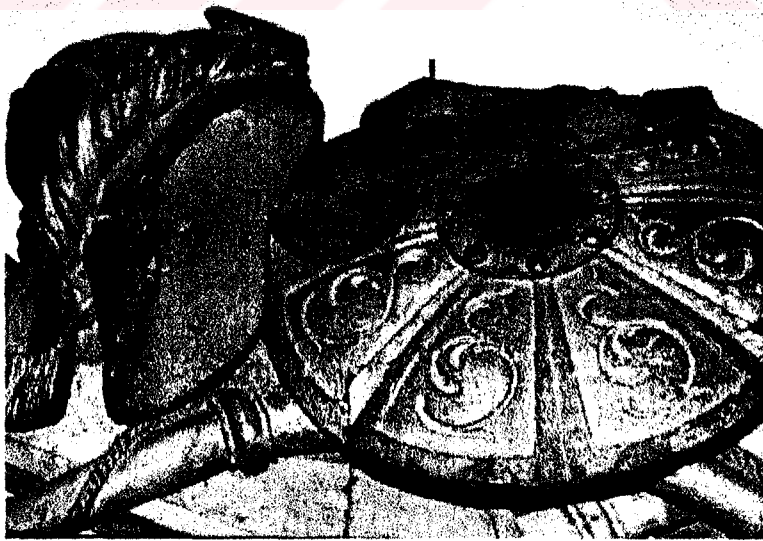
Saltanat kayıkları üzerindeki heykelsi elamanlar sadece figürler değildir. Elbette çeşitli bezemelerin yanında diğer semboller de vardır. Bunlar daha çok arma şeklindedir. Kayıklarda kullanılan armalardaki yüksek kabartmalarda aracın kullanılma amacına göre miğfer, sancak, topuz, tek ve çift kafalı balta, kalkan gibi savaş gereçleri işlenmiştir (Resim 2.171-Resim 2.172). Bu kabartmalarda yontu zeminden oldukça yüksek ve belirgin şekildedir. Aynı şekilde sancak ve silahlar kayıkların ön ve kış kısmında da bitkisel bezemeler arasına işlenmiştir. Yine aynı müzede sergilenen bir teknenin kış armasında (Resim 2.170) kalkan, sancak, silah, kimin olduğunu belirten tuğra ve onun üzerinde de miğfer giymiş yüz hatları işlenmemiş bir baş kabartması yontulmuştur.



Resim 2.170. Kayık Kış Arması



Resim 2.171. Saltanat Kayığı Arması



Resim 2.172. Saltanat Kayığı Arması

Beşiktaş Deniz Müzesindeki saltanat kayıkları baş heykellerinin içinde herhalde en ilginç olanlarından birisi Akdeniz Uygarlıklarında çokça kullanılmış bir tema olan Nike (zafer tanrıçası) temasını işleyen heykeldir (Resim 2.173). Bilindiği gibi o dönemde İslami inançlara göre gölgesi yere düşen heykel yapılamaz. Bu nedenle diğerleri ile karşılaştırıldığında bir Osmanlı deniz aracından ziyade yabancı bir gemi kalıntısının parçası gibi durmaktadır. Ayrıca yapılış tarihi de belli değildir. Figür ana omurganın ön alt kısmında durmaktadır. Masif ağaçtan yontulmuş, primitif, taşra üsluplu ve vücut oranları bozuktur. Bununla birlikte rüzgarla geriye doğru uçan etekleri, çenesini ileriye uzatmış baş jesti ve boyamada kullanılan renklerle bir tür gerçekçilik hedeflenmiştir.



Resim 2.173. Saltanat Kayığı Baş Heykeli

Elde edebildiğimiz bilgiler ve Beşiktaş Deniz Müzesinde gözlemleyebildiğimiz örneklerle bir değerlendirme yaparsak Saltanat kayıkları üzerindeki, işlevsel parçalarla bütünleşmiş ahşap plastik elamanlarda Selçuklu hatta daha eski geleneksel motiflerin, mitolojik temaların sürdüğünü söyleyebiliriz. Ancak Osmanlı İmparatorluğunda batı kültürleri ile ilişkilerin artması dolayısıyla sanata da bazı değişiklikler yansımıştır. Bu nedenle saltanat kayıklarındaki plastik biçimlendirmede soyutlamadan giderek uzaklaşıldığı, kabartma yüksekliğinin arttığı, daha doğalcı, gerçekçi ve hatta ifadeci (Ekspresyonist) yorumlara ulaşıldığı söylenebilir. Sembolik anlamları, tılsımlı güçleri için yapılmış olsalar da bunlar üç boyutlu tasvir yasağına karşın doğanın üç boyutlu anlatımlarıdır. Ve imparatorluğun görkemini yansıtması için son derece özenilmiş çalışmalardır.



2.4 Hece Tahtaları

Herhalde ölülerine saygı göstermek insanlık tarihi kadar eskidir. Bu saygıyı belirtmek onları unutmamak için öncelikle mezarın yeri belli olmalıdır. Bunun için bazı yatay ve dikey belirtiler kullanılmıştır. Bu gelenek Anadolu ve Orta Asya'da tarih öncesi (Prehistorik) dönemden buyana görülmektedir. Bunlar etraftan elde edilen taş bloklar olabileceği gibi ağaç veya işlenmiş ahşap da olabilir. Bunlardan ahşap olanlar çeşitli yörelerde mezar, kabir yada baş tahtası, mezar tacı, sünü veya "hece tahtası" diye adlandırılır.

Mezar baş ve ayak uçlarına taş yerine tahta dikme geleneğini nedenlerini Naci Eren şöyle açıklamaktadır;

"1. Taş olmayan bölgelerde, bunun yanında ormanlık yörelerde, bulunması kolay bir malzeme olduğu için ağaç kullanılmaktadır.

2. Tahtalar mezara geçici olarak konulmakta mezar iyici yerleştikten sonra yapımına geçildiğinde (mezar, genellikle altı veya bir yıl geçmeden yapılmaz) bu tahtalar mezardan alınmakta yerlerine taş konulmakta...

3. Bir hadis şerif'te "Kabrin en makbulü, toprakla bir olandır"denilmektedir." Yani kabrin kısa zamanda belirsiz hale gelmesinin makbul olduğu belirtilmektedir. Ağaçta kısa zamanda çürüyüp, toprak olduğu için bu tahtalar mezarlarda kullanılmaktadır (Alanya).

4. Tahtalar taş olmayan yerlerde ve beton bulunmadığı zamanlarda mezarlarda kullanılmış günümüzde ise kullanılmaz olmuştur. (Burdur, Tefeni-karamanlı)

5. Eskiden Müslüman ve Hıristiyan ölüler aynı mezarlığa gömülmekte, bu tahtaları dikmekte, mezarlar arasında bir ayırım yapılabilmektedir. (Akçakoca ancak bu düşüncenin yöre için genel olmadığı kanısındayız)."⁴³

Naci Eren'in araştırmalarında yer verdiği hece tahtaları Antalya, Burdur, Muğla yörelerinde görülmektedir. Antalya'dan verdiğimiz örnekte (resim 2.174) yeni yapılmış mezarın üzerinde hem baş hem ayak tarafında hece tahtaları görülmektedir.

Hece tahtaları çeşitli boylardadır. "Uzunluk ölçüsü genel olarak 145 ile 165cm arasında değişiklik göstermekte (örneğin Alanya), bunun yanında 50 ile 60 cm arasında değişen tahtalara da rastlanılmakta (Fenike-Aykırıçay-çatallar mezarlığı), 7,5 cm eninde tahta kullanılan yöreler de bulunmaktadır."⁴⁴

Çok değişik biçimler sergileyen bu mezar üstü ahşap "yontular", insan figürünü andırır biçimde sarıklı, başlıklı bazen omuzlu ve kollu gibi duran kenarları dekupe edilmiş yorumlardır. Çeşitli biçimde girintili çıkıntılı, bazen stilize edilmiş çiçek başlı,

⁴³ EREN, Naci, Hece Tahtaları, 9-10

⁴⁴ A.g.k., 10



Resim 2.174. Antalya Mezarlığında Hece Tahtaları

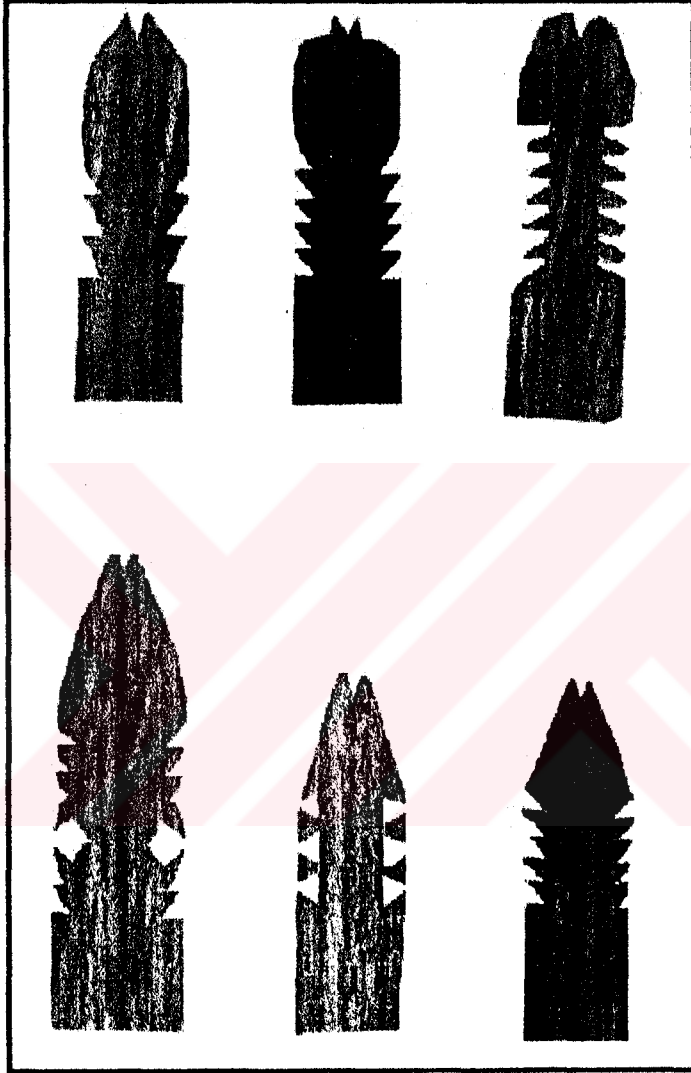
fese ve kavuğa benzeyen biçimleriyle sahibinin kimliğini açıklar biçimlerdedirler.

Bu “şematik yontular” kişinin kimliğini belirttiği gibi cinsiyetini de belirtir (çiçek başlı, süslü başlı kadın; sarıklı, fesli erkek vb.). Kiminde şematik olarak (V) şeklinde oyuk kadını simgelerken kare yada dikdörtgen şeklinde çıkıntılı olanlar erkeği simgeler ve daha kalın ahşaplıdır (Resim 2.175- Resim 2.176). Mezar tacı olarak da adlandırılan hece tahtaları ince oymalı bitkisel motifleri ve çiçekli görünüşleriyle gerçekten kadının zarafetini mezar üzerinde taçlandıran yontulardır (Resim 2.177). Çocuk hece tahtalarına gelince onlar genellikle sahibi gibi boyut olarak küçük tutulmuştur. Genellikle biçim ahşabın üzerine çizilip çevresi boşaltılarak (dekupe edilerek) yapılmıştır. Gövde kısmında yer alan gelenekselleşmiş kertiklerin belirli bazı semgesel anlamı bulunmaktadır (Bkz Simgesel anlamlar)

Hece tahtalarının kontür biçimleri; dar dikdörtgen düz bir tahta şeklinde çok basit olanlardan, başlıklı, başlıklı ve omuzlu, başlıklı ve gövde kenarları kertikli (baş kısmı ile kertik şekli ve sayıları değişiklik göstermektedir.), yada şekilli, stilize çiçek biçimli, kurs biçimli, fes ve kavuklu veya sarıklı başlıklı, üzerleri çerçevesi, beşik çatılı ve kenarları korkuluklu olanlara kadar pek çok çeşitlilik gösterir.

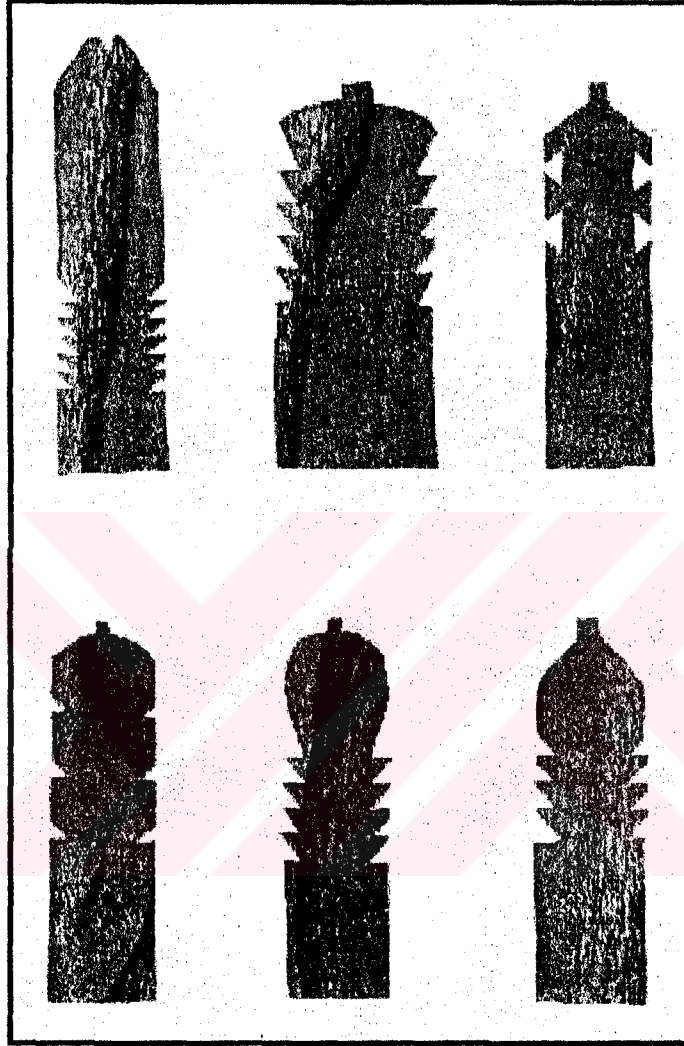
Bazı örneklerde hece tahtalarında boya bulunduğuna değinen Naci Eren’in belirttiğine göre Bolu-yazı ve toklar köyünde tahtalarda mavi, kırmızı ve yeşil, Bolu-

szak köyünde ise genellikle mavi renkleri kullanılmıştır⁴⁵. Genellikle kadın hece tahtalarında görülen bu uygulama aynı zamanda tahtanın dayanıklılığını artırmak ve tabii süslemektedir.



Resimler 2.175. Kadın Hece Tahtaları

⁴⁵ Bkz.(43), EREN, 12



Resim 2.176. Erkek Hece Tahtaları



Resim 2.177. Taçlı Kadın Hece Tahtaları

3. GELENEKSEL AHŞAP İŞÇİLİĞİNDE KULLANILAN FORMLARIN ÜSLUPLARI, MOTİF TEMALARI VE SİMGESEL ANLAMLARI

Önceki bölümlerde gördüğümüz ahşap işçiliği örneklerindeki biçimlendirme tekniklerini rölyef ve rond-boss başlıkları altında inceleyeceğiz. Ayrıca bu biçimlendirmelerde yontulan figüratif ve non figüratif formların üslupları, motif temaları ve simgesel anlamları da incelenecektir.

Rölyeflerde figüratif temalar hayvan, insan, karışık yaratık (efsanevi yaratıklar) ve bitkilere aittir. Non-figüratif biçimler ise geometrik motif ve yazılardır. Rond-boss biçimleri olarak ele alacağımız figüratif formlar sadece Osmanlı dönemi saltanat kayığı baş heykellerindeki insan ve hayvan yontularıdır. Bu bölüm içerisinde ayrıca non-figüratif, simgesel hece tahtaları da ele alınacaktır.

Bitkisel ve geometrik motiflerin yanı sıra hayvan ve insan figürleri de Selçuklu kabartmalarında stilize edilmiş sembolik biçimler olarak üsluplaşmaktadır. Osmanlı dönemi sanat ürünlerinde figüratif, gölgesi yere düşen heykel yapılmamakla birlikte saltanat kayıkları ahşap baş heykel ve kabartmalarında bu tür uygulamalar rahatlıkla görülmektedir. Bunun nedeni söz konusu plastiklerin işlevselliklerinin sanat yapısı olmaktan çok sembolik olmalarıdır. Bu figürler doğalcı (Naturalist) bir üslupta, yontulurken figürlerin saldırgan bir ifade ve pozisyonda olması da ifadeci bir yaklaşımı gösterir ve bu yontular İmparatorluğun, donanmanın, yöneticilerin, güç, erk, zeka vb. özelliklerini temsil etmek üzere oradadırlar ve kökleri çok eski geleneklere dayanır.

Ahşap kabartmalardaki bitki motifleri bazen stilize edilmiş soyut yaklaşımlar gösterirken bazen de naturalist bir üslupta yontulmuştur. Geometrik motifler soyut simgesel bir anlatımla kompozisyonları meydana getirir.

3.1. Rölyefler

Bitkisel ve geometrik motifler, hayvan ve insan figürleri, çeşitli karışık hayvanlar, çeşitli eşyaların ve yazının kabartma olarak yapıldığı mimari elamanlar, eşya ve saltanat kayıklarındaki örnekleri hem alçak ve hem yüksek kabartma olarak yontulmuştur.

Selçuk Mülâyim, Selçuklu dönemi sanatsal yaklaşımı şöyle değerlendirmektedir: "...insan ile onun inandığı şey (Tanrı/ totem/ büyü/ nazar vb.) arasındaki ilişki, meta-

fizik bağlamda ve özgün bir yaklaşım tarzıyla plastik dile aktarılıyor...⁴⁶. Gerçekten de Selçuklu dönemi yontularında gördüğümüz hayvan, insan, bitkisel ve geometrik biçimlerden oluşan kompozisyonların o dönem inanç ve düşün şekillerinin etkilerini yansıtan simgesel anlamlar içerdiğini görürüz. Bu biçimlendirmeler Orta Asya ve Anadolu'daki kültürel alt yapının karşılıklı etkileşimden kaynaklanan biçimlerdir. Selçuklu sanatındaki Orta Asya hayvan üslubunun figür plastiği, Osmanlı döneminde de bitkisel motiflerle bütünleşen, hareketli kıvrımlara dönüşür: "...Osmanlı sanatında kirumilerin ulaştığı en son şekiller, ani bir karardan doğan bir buluş değildir; Selçuklulardan devralınan Asiyatik hayvansı form geleneğinin Beylikler devrinde yeniden yorumlanmasının sonucudur. Selçukludan Osmanlıya ulaşan bu diyalektiğin en belirgin çizgisi; figürün aleyhine, bitkisel dekorasyonun lehine olan dönüşümdür..."⁴⁷

Aynı şekilde geometrik motifler, Selçuklu döneminde kullanıldığı gibi beylikler ve Osmanlı döneminde de büyük çoğunlukla kullanılan motifler olmuştur. Geçmiş inanışlarla bağlantılı simgesel anlamlar içeren bu geometrik biçimler Osmanlı döneminde İslâmi inançla bağlantılı olarak geometrik bir esasa göre sonsuz olarak genişletilebilen bezemelere dönüşmüştür. Bu simgesel geometrik motiflerin içinde en sık rastlananlar; güneş, yıldız, hayat ağacı, çarkıfelek vb yaşama, doğaya ilişkin motiflerdir. Ve taş, sıva, tuğla, ahşap gibi değişik malzemelerle yapılmışlardır. Bunlardan Güneş ve yıldız biçimlendirmeler çoğu kez biçimsel anlatım olarak birbirine yaklaşmakta ve çeşitlenmektedir. Özellikle ahşap kullanıldığında biçim ve malzeme arasında ekleme tekniklerinin de yardımı ile zengin anlatımlara ulaşılmıştır. Uygulama alanları bina cepheleri, iç mekanda tavan veya eşya üzerleridir. Kavram açısından en ilginç kullanım alanları herhalde tavan uygulamaları olmalıdır. Çünkü orada gökyüzüne ilişkin bu biçimler; aydınlık, sağlık, kalıcılık gibi kavramlara zihinsel gönderme yaparlar.



Resim 3.178'deki Birgi evi dış cephesinde güneş simgesi olduğu söylenen⁴⁸ motif bizi Anadolu'nun en eski ve güneşi simge olarak kullanan uygarlıklardan Hitit'te kadar geri götürür. Aydınoğlu beyliğinin başkenti Ödemiş- Birgi yöresi evinin taş örgüsü arasında kiremit ve çakmak taşı kullanılarak veya kırma kiremit dizerek yapılan yarım daire ve güneş ışınları güneşin simgesel, grafik bir

Resim 3. 178. Birgi Evi Dış Cephesi

⁴⁶ MÜLAYİM, Selçuk, "Selçuklu Toplumun İkonografik hafızası", 62

⁴⁷ A.g.m., 46, 69.

⁴⁸ ALTINOLUK, Ülkü, "Birgi Selvi ve Nar", 14

anlatımdır. Bu motif iki yanına yapılan servi (hayat ağaçları) ile birlikte işlenmiştir. Osmanlı döneminde yontular ve kalem işlerinde doğal çiçek ve meyve kompozisyonları da görülmektedir. Bunlar lale, karanfil, nar, gül, çeşitli yapraklar, çarkı felek, hatayi, palmet gibi motiflerdir. Çiçekler bazen tam üstten, bazen de profilden betimlenmişlerdir.

3.1.1. Figüratif Rölyefler

Selçuklu dönemi sanat ürünlerinde insan ve hayvan figürlü rölyefler oldukça sık işlenmiştir. Bunlar sembolik, tılsımlı, olağan üstü kuvvetleri olduğu kabul edilen sfenks, siren, çift başlı kartal, ejder gibi yaratıkları, aslan, kartal gibi hayvanlardır. Diyarbakır Ulu camii portalindeki aslan ve boğa kabartmaları (Resim 3.179), Türk ve İslam Eserler Müzesinde sergilenen pencere alınlığı üzerinde gördüğümüz kuş, siren ve bitkisel bezemeler (Resim 3.180) Konya kalesi taş kabartması Selçuklu dönemi figür plastliğini yansıtan önemli örneklerdir. Bunlar daha dayanıklı bir malzeme olan taş üzerine yapılmış oldukları için bozulmadan kalmışlardır ve elimize geçen az sayıdaki ahşap kabartmalarda rastladığımız figürlü örnekleri ve üslupları anlamamızda yardımcı olmaktadır (Resim 3.181).



Resim 3.179. Diyarbakır Ulu Camii Portalı Taş Kabartması

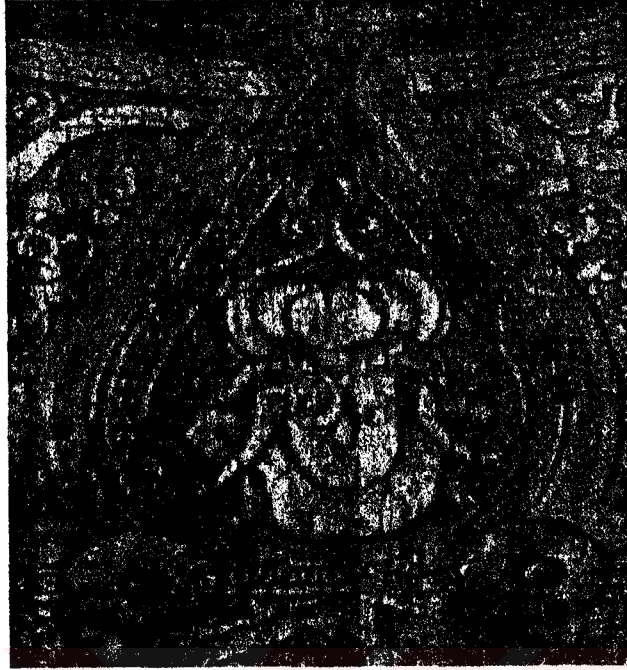


Resim 3.180. Pencere Alınlığı Taş Kabartması

Selçuklu figür plastığının Avrasya figür üslubuna dayandığını belirten Ülker Erginsoy bu üslubun çeşitli Avrasya göçbelerine dayandığını ve Karadeniz'den Çine, Altay'lardan Kuzey Sibirya'ya kadar uzanan çok geniş bir alanda etkili olduğuna belirtmektedir.⁴⁹

“... Avrasya figür sanatının bütün bölge ve devirlerde ufak değişmelerle devam eden ama özellikleri, aşırı stilizasyona gidış , uzuvları geometrikleştirmek, spiraller ve volütlerle (düğümler) süslemek, gövdeyi süsleyici beneklere yer vermek, S şeklinde kıvrımlar, uzuvları deforme etmek, formüleştirerek özet halini vermek, figürleri realiteden uzaklaşarak dekoratif bir karakter kazanırlar. Çok kere bir hayvanın

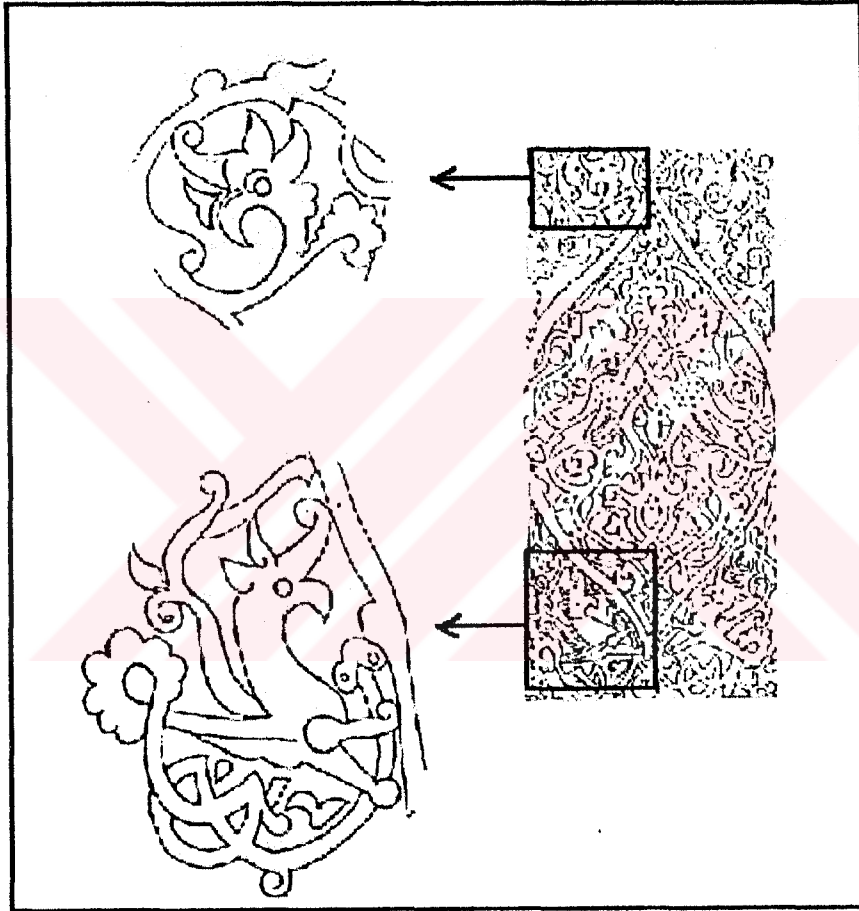
⁴⁹ Bkz. (22), ÖNEY, G. ERGİNSOY, Ü., 31



Resim 3.181. Karaman İbrahim Bey İmaretı Pencere Kanadı Ahşap Kabartması ve Konya Kalesi Taş Kabartması

ikinci bir hayvanla veya başka bir hayvana ait parçalarla birleştiği görülür. Hayvan ve insan motiflerinin bitkisel kıvrıntılarla karıştırılması da yine arabesk ve figür birleşiminin başlangıcını Orta Asya'ya götürmektedir...⁵⁰

Yukarda özellikleri açıklanan figüratif örnekleri; Akşehir Kileci Mescidi pencere kanadı (Bkz. Resim 2.26) üzerindeki bitkisel motiflerle birlikte işlenen çift başlı kartal ve ejder kabartmalarında (Resim 3.182) ve Karaman İbrahim Bey İmareti pencere



Resim 3.182. Akşehir Kilece Mescidi Pencere kanadı Çizimi
(Çizim Bkz. Kaynaklar 135)

kanadındaki siren ve aslan figürlerinin geometrik (arabesk) bitkisel motiflerle işlendiği kabartmaları görmüştük (Bkz Resim 2.24- Bkz. Resim 2.25). Bunlar önemli ölçüde Avrasya hayvan üslubunun etkilerini yansıtmaktadır.

⁵⁰ Bkz (22), ÖNEY, ERGİNSOY, 32

Sanat yapıtlarında ya da eşya üzerinde çift başlı kartal, ejder, aslan gibi hayvan temaları bir çok uygarlıkta benzer simgesel anlamlarda kullanılmıştır. Örneğin, çift başlı kartal figürünün Bizans İmparatorluğu'nda da kullanıldığını, Selçuklu da ise Sultanın arması olduğunu görmekteyiz. Yine aslan figürüne Lidya, Frig, Bizans, Selçuklu ve Osmanlı sanat ürünlerinde rastlamaktayız. Hayvan mücadelesinin işlendiği frig uygarlığına ait aslan ve boğa heykelciği (Resim 3.184), Topkapı Sarayı Müzesi kütüphanesi Fatih Albümündeki minyatür taslakları (Resim 3.183), Diyarbakır Ulu Camii porteli (Bkz. Resim 3. 179) rölyefi aynı temayı işlemektedir.



Resim 3.183. Topkapı Sarayı Fatih Albümü Minyatür Taşlağı



Resim 3.184. Frig Dönemi Ahşap Heykelcik

Bitkisel motiflerde işlenen kabartmalarda üzüm salkımları ve yaprakları, nar çiçeği ve meyvesi, lale, gül, karanfil çiçekleri ve stilize edilmiş rumileri

(hayvan şekillerinden kaynaklanan motifler) Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemi kabartmalarında gelenekselleşmiş, sık kullanılan motifler olarak görmekteyiz. Bunların anlatımlarında simetri, tekrar ve stilizasyon hakimdir. Örneğin aynı kökte muhtelif cins çiçeklerin kullanılması şeklinde oluşan kompozisyon anlayışının Can Kerametli, zanaatkarın, Tanrı ile rekabet halinde olmamak, yaratıcı vasfına tekabül etmemek endişesinden kaynaklandığını düşünmektedir.⁵¹

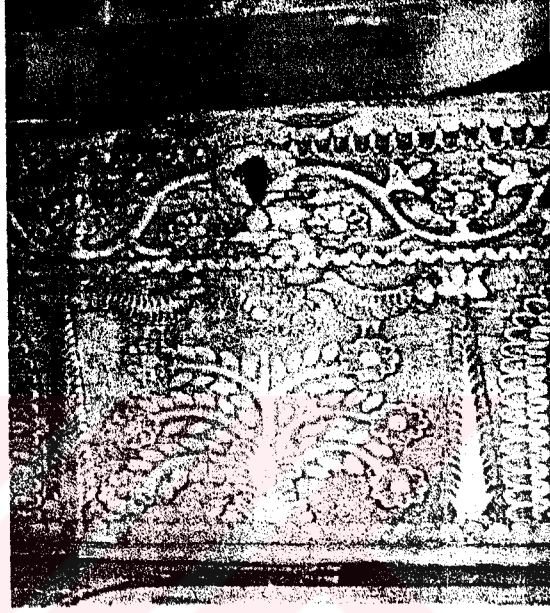
Ayrıca bitkisel bezeme uygulanan kabartmalarda zeminin bir düzlem halinde yontulması da aynı kaygıya bağlanabilir. Ancak unutmamak gerekir ki bu simgesel bezemeler bağımsız sanat eseri olarak düşünülmemiş, bir eşya üzerinde yer alan çalışmalardır. Ayrıca eşyanın hafif, kullanılabilir, ekonomik, ergonomik olma vb gibi işlevsel özelliklerine ve ahşap malzemenin biçimlendirilebilme yapısına uygun düşme zorunlukları vardır.

⁵¹ Bkz. (16) KERAMETLİ, 12

3.1.1.1. Hayvan ve İnsan Figürleri

Anadolu geleneksel ahşap işçiliğinde çok az olmakla birlikte insan ve hayvan figürlerine de rastlanmaktadır. Bunlar camii, kale ve mezar taşları üzerindeki taş işçiliği örnekleri ile hem simgesel tematik hem de rölyef tekniği açısından benzerlik gösterir.

Daha önceki bölümde Akşehir Kileci Mescidi Pencere kanadı üzerinde bitkisel motifle birlikte bir rozet içinde çift başlı kartal kabartmasından bahsetmiştik. Selçuklu sultanını simgeler bir arma olarak kullanılan çift başlı kartal motifinin buradaki kompozisyon oluşumu, Orta-Asya şaman inançlarına kadar giden 'Hayat Ağacı' temasının işlendiği bir kompozisyon olarak yorumlanmaktadır.⁵² Bu örnekte çift başlı kartal figürünün karşılıklı simetrik olarak tasvir edilen iki kartaldan (Simetri endişesinden) meydana geldiği, zamanla simetrik kartalların tek gövdeli çift başlı kartala dönüştüğü belirtilmektedir.⁵³



Resim 3.185. Ahşap Çeyiz Sandığı

Tarihte bir çok uygarlıkta hükümdar ve beylerin simgesi olan kartalın diğer yırtıcı kuşlarla birlikte "...koruyucu ruh veya hukukî sembol olduğu..."⁵⁴ ayrıca hükümdarın ve beylerin kuvvet ve kudretine işaret eden bir simge olduğu bilinmektedir.

Konya Mevlana Müzesindeki Kuran rahlesinin (Bkz Resim 2.120) kitap okunan kısmı üzerinde Resim 3.186'da çizimini gördüğümüz



Resim 3.186. Konya Kuran Rahlesine Kabartmanın Çizimi (Çizim Bkz. Kaynaklar 134)

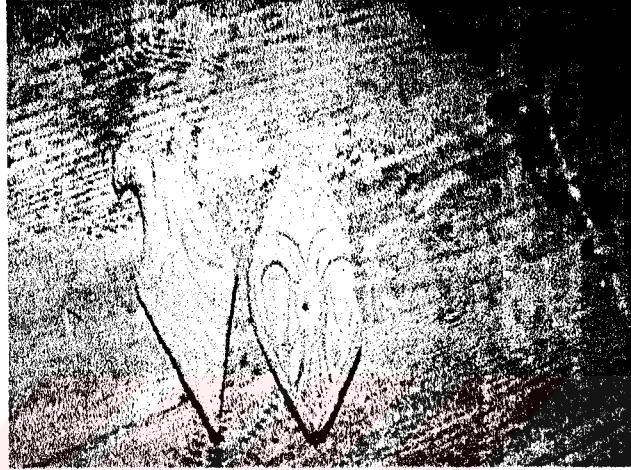
⁵² Bkz., (17) ÖNEY, 27

⁵³ ÖGEL, Bahattin, "Türklerde Kartal ve Kartal Arması", 217

⁵⁴ Bkz. (33), ÇORUHLU, 77

çift başlı kuş figürü ve etrafını saran aslan figürleri bir rozet biçiminde yontulmuştur. Hem Akşehir Kileci mescidi pencere kanadında hem de bu örnekte işlenen kompozisyonun hayvan figürleri Orta Asya Şaman inancında ki Hayat Ağacı'nı koruyan tılsımlı yaratıklar, şamana yolculuğunda eşlik eden hayvanlar yada şamanın kendisini simgelediği belirtilmektedir.⁵⁵

Hayat ağacı kompozisyonu ve çift başlı kuş'un ortaçağ Hıristiyan sanatında çift-kuş hayat ağacı yerine, çift-tavus-haç, çift tavus-vazo, çift tavus- hayat ağacı motifi şeklinde kullanıldığı ve bunların cennet ve ebedi hayat sembolü olduğu belirtilmektedir.⁵⁶ Sargon Erdem'e göre "...çift başlı kartal, Zengiler ve Eyyübiler'den haçlılara, Fatimiler'den Sicilya Normanları'na Anadolu Selçuklulardan Bizanslar'a geçmiştir..."⁵⁷

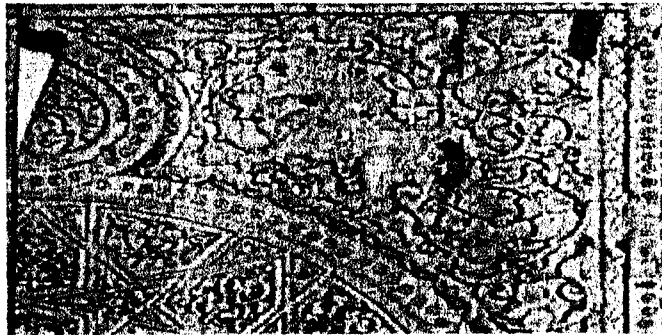


Resim 3.187. Ahşap Kalıplar

Resim 3.187'de gördüğümüz ve İstanbul çukurcuma antikacılarından örneklediğimiz Bizans'tan kalma olduğu söylenen küçük ahşap kalıbın üzerinde de çift başlı kartal ve haç motifi görülmektedir.

Selçuklu'da arma olarak kullanılan çift başlı kartal motifi, eski çağlardaki Gök tanrının kuvvet ve kudretini temsil eden simge olduğu, hükümdar ve beylerin kudret, kuvvetiyle özdeşleştiği de düşünülmektedir.

Ankara Hacı Hasan Camii Kapı kanadı (Bkz. Resim 2.43) üzerindeki büyük rozetin iki köşesindeki aslan figürlerine (Resim 3.188) benzer bir kompozisyonu Karman İbrahim Bey İmaretî pencere kanadı üzerinde de görmüştük. (Resim 3.189)

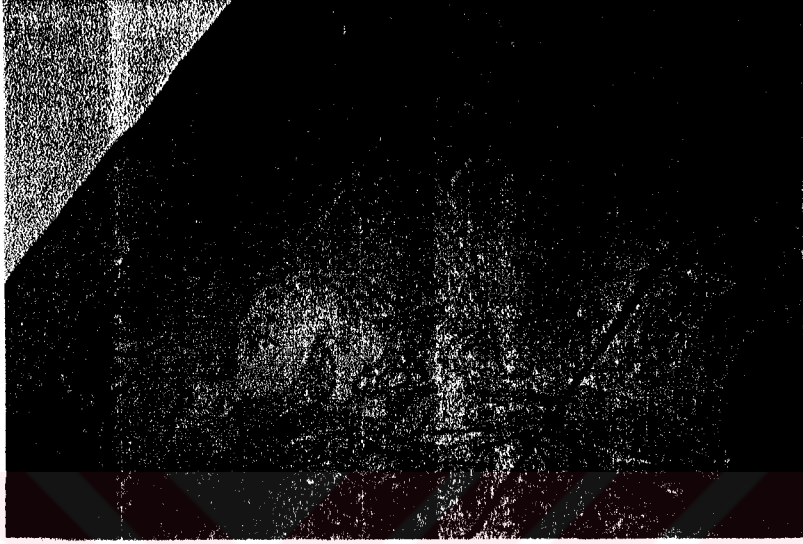


Resim 3.188. Ankara Hacı Hasan Camii Kapı Kanadı (Ayrıntı)

⁵⁵ Bkz. (17), ÖNEY,35

⁵⁶ Bkz. (17), ÖNEY, 28

⁵⁷ SARGON, Erdem, "Çift Başlı Kartal ve Anka Üzerine", 72



Resim 3.189. Karaman İbrahim Bey İmareti
Pencere Kanadı (Ayrıntı)

Bu iki örnekte de figürler Ülker Erginsoy'un belirttiği gibi sarayları, tahtı, şehri kaleyi, yapıyı kötülükten, düşmandan koruyan bir unsur gibi kullanılmıştır.⁵⁸ Karaman imareti pencere kanadı kabartmasında iki alt köşede gördüğümüz grifon (Bkz Resim 2.24): "...kanatlı aslanlar İslamiyet'ten önce belki uçma hassasına işaret eden ka-natları nedeniyle ilahiliğe işaret edilebilir..."⁵⁹ bu efsanevi hayvan "...göğü, şafağın söküşünü, güneşi temsil eden ve gök (yang) unsuruna işaret eden bir yaratıktır. Hikmet, ilim, irfan, aydınlığa kavuşturan, uyanıklık, kuvvet ve intikam unsuru özelliklerindedir, o ayrıca gövdesini oluşturan hayvanların güçlerinin bir araya gelmiş toplamı olarak görülür..."⁶⁰

Resim 3.182'de çizimini verdiğimiz Akşehir Kileci Mescidi kapı kanadı kabartmasının ortasında çift başlı kartal figürü bulunan madalyonun dışında işlenen ejder ve ejder başları bitkisel bezeme arasında neredeyse gizlenmiştir. Bunlar da grifon, aslan gibi hayvanlarla benzer simgesel anlamda; hayat ağacını kötülüklerden koruyan bir bekçidir. Bu biçimde ejderlerin simetrik olarak iki köşede yapılması, karanlık ve kötülükle mücadeleyle sembolize etmektedir. "...Ejderler, kalelerde, hanlarda saraylarda içeri kötülük, düşman, hastalık girmesini önleyici bir tılsım olarak kullanılmış olması mümkündür...."⁶¹

⁵⁸ Bkz. (22), ÖNEY, ERGİNSOY, 38

⁵⁹ Bkz.(33), ÇORUHLU, 120

⁶⁰ Bkz. (33), ÇORUHLU, 16

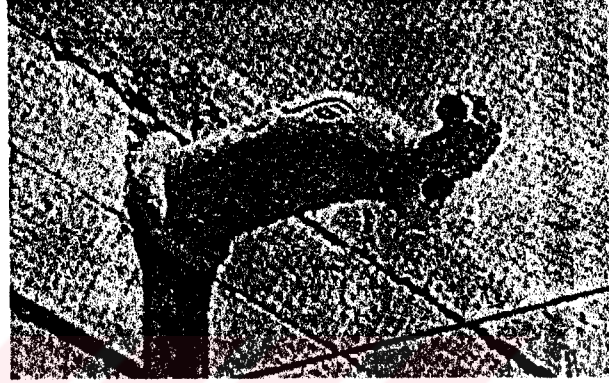
⁶¹ Bkz.(35) ,ÖNEY, 190

Ejder figürüne benzeyen kanatlı efsanevi bir yaratığı saltanat kayıklarından, IV. Mehmet'e ait kayığın ön kısmı yan bordüründe (Bkz Resim 2.152) Mahmudiye Kalyonu kemer üst rölyefinde (Bkz Resim 2.151) ve yine Mahmudiye kalyonu lumbar-ağzı kemeri iç kısmında da görmüştük. Bu örneklerde simetrik olarak yerleştirilen iki kanatlı ejderha yontulmuştur. Ejderler Gönül Öney'in belirttiğine göre; ahenk, hareket, gökyüzü veya kâinatı, karanlık ve kötülükle mücadeleyi, yer altını, karanlığı, gezegenleri, su ve on iki hayvanlı Türk Çin takviminde ejder yılı gibi bir çok simgesel anlam içermektedir.⁶² On iki hayvan takvimine göre "...ejder ve yılan sıra ile bir

yılı temsil eder... Ejder yılında çok yağmur yağar, bereket bolluk olur, savaşlar yapılır çok kan akar..."⁶³

buradaki simgesel anlamıyla benzer olarak "... Türk mitolojisi ve sanatında gök ejderi su, bolluk ve yeniden doğuşun timsali olur..."⁶⁴. Bu simgesel anlamlarından dolayı kayıklardaki kabartmalarda ejder figürünü görmemiz bu inanışların Osmanlı döneminde de bilinçli ya da geleneğe bağlı olarak kullanıldığına işaretleridir.

Anadolu'nun bir çok yerinde mimaride kullanılan ejder başlı su olukları (Çörten) (Resim 3.190), camii, kale ve mezar taşlarındaki kabartmalar ejder figürlerinin taş işçiliğindeki benzer simgesel kullanım alanlarıdır.



Resim 3.190. Ejder Başlı Su Oluğu (Çörten)

İnsan Figürüne kabartmalarda nadir olarak rastlamaktayız, bunların çoğu da büyük olasılıkla sonraki dönemlerde tahrip edilmiştir. Elimizde kalan nadir örneklerden biri de Konya kalesi dış kapısının iki yanında simetrik olarak kenti kötülüklerden korumak amacıyla yerleştirilmiş melek figürleridir (Resim 3.191). Akşehir Taş Medrese Müzesinde sergilenen XVII. Yüzyıl mezar taşlarında da yine insan figürlerinin işlendiği örnekler vardır. Bunlar bağdaş kurmuş vaziyette elinde ve etrafında haşhaş



Resim 3.191. Konya Kalesi Dış Kapısı Taş Kabartması

⁶² Bkz. (35), ÖNEY, 171-193

⁶³ Bkz. (35), ÖNEY, 192

⁶⁴ Bkz. (33) ÇORUHLU, 48

dalları olan, bazı örneklerde rahle, bir diğerinde elinde gergef bulunan kadın figürleridir (Resim 3.193). Mezar taşları üzerindeki bu tasvirler büyük olasılıkla ölen kişinin kimliğini, yaptığı işi vb. anlatmaktadır.



Resim 3.192. XVII. Yüzyıl Akşehir Taş Mederese Müzesi
Mezar Taşına Ait Kabartmanın Çizimi (Çizim Bkz. Kaynaklar 164)

Karaman İbrahim Bey İmareti pencere kanadı alınlığının üçgen alanında ve geometrik bezemeli büyük rozet altındaki küçük damla şeklinin içindeki insan figürlerinde yukarıda değinilen mezar taşlarına işlenmiş figürlerle benzer sitilde bağdaş kurmuş ve oturur şekilde yontulmuştur. (Bkz. Resim 2.24)

Gönül Öney'in Anadolu taş kabartmalarındaki insan figürlerinin genel özelliklerini :“... Dolgun yanaklı, iri badem gözlü, ince uzun burunlu, ufak ağızlı ve uzun saçlı olan bu figürlerde başlar cepheden verilmiştir, portre karakteri yoktur, belli bir şema tekrarlanır. Taş kabarmalarda yüz detayları çoğunlukla aşınmıştır. Örnekler genellikle sakalsızdır. Bazen başın etrafında hâle dikkati çeker. Başlar üç dilimi veya önu şişirilmiş gibi duran başlıkla örtülmüştür. Figürler çoğu kez elinde sonsuzluk veya bereketi sembolize eden haşhaş dalı veya nar meyvesi gibi semboller tutarlar. Bazen de çalgı aleti, gergef, şahin gibi, şahsın yaptığı işle ilgili bir tasvir konuyu tamamlar...”⁶⁵ şeklinde açıklamaktadır.

Yukarda tanımlanan bu figür özellikleri Karaman İbrahim Bey İmareti pencere kanadında ki figürlerin yorumlarına uyan özellikler göstermektedir. Eserlerdeki figürlerin tahrip olduğuna değinmiştik bu nedenle tanımlamamız zorlaşmaktadır. Ancak; genel kontür özellikleriyle bağdaş kurmuş yada oturur durumda, kolları elinde bir şey tutuyormuş gibidir. Başlarının üstünde veya etrafında yukarıdaki tanımlamaya benzer olarak hale şeklinde bir biçim olduğu da söylenebilir (Resim 3.193 - Resim 3.194)

Gönül Öney bu kompozisyonlardaki büyük rozetin stilize edilmiş hayat ağacı kompozisyonu olduğunu, kuş ve insan figürlerinin de ağacı koruyan bekçi olduğunu belirtmektedir.⁶⁶

Ayrıca, Öney ve Erginsoy “...insan büstü veya bağdaş kurarak oturan figürler gezegenleri sembolize eder...”⁶⁷ demektedirler. Karaman imareti pencere kanadında da figürlerin, ortadaki güneş simgesi büyük rozetin altında yada üstünde küçük rozet içinde yontulmaları bu figürlerin gezegen simgesi olduğunu desteklemektedir. Mask şeklindeki yüzlerin muska, tılsım, nazarlık olarak kullanıldığı belirtilmektedir. Biz bu kullanımı, ahşap çeyiz sandıkları üzerinde görmüştük (Bkz Resim 3.133).

Büyük olasılıkla taş ve ahşap üzerindeki bu benzer, stilize edilmiş, sembolik figür yorumlarına bakan Doğan Kuban “...On üçüncü yüzyılda Selçuklu hükümdarlarının çevresinde insan tasviri bulundurmaktan kaçınmadıklarını, on dokuzuncu yüzyıla kadar Konya surlarını süsleyen çeşitli Antik heykel kalıntılarından anlıyoruz...”⁶⁸ demektedir böylece insan figürlü anlatımın sonradan kesintiye uğradığına işaret etmektedir.

⁶⁵ Bkz. (22), ÖNEY, ERGİNSOY, 32

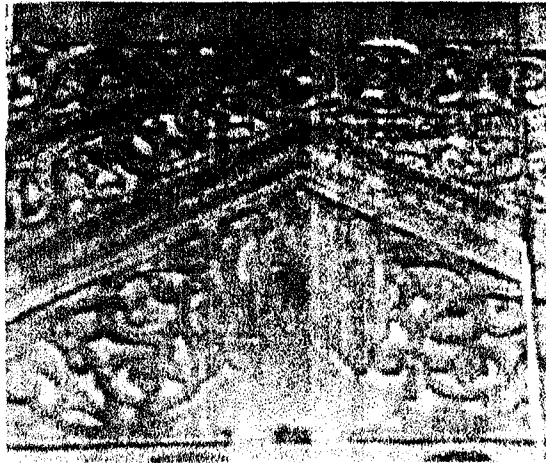
⁶⁶ Bkz. (22), ÖNEY, ERGİNSOY, 33

⁶⁷ Bkz. (22), ÖNEY, ERGİNSOY, 34

⁶⁸ KUBAN, Doğan, “100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi”, 148



Resim 3.193. Karaman İbrahim Bey İmariti
Pencere Kanadı (Ayrıntı)



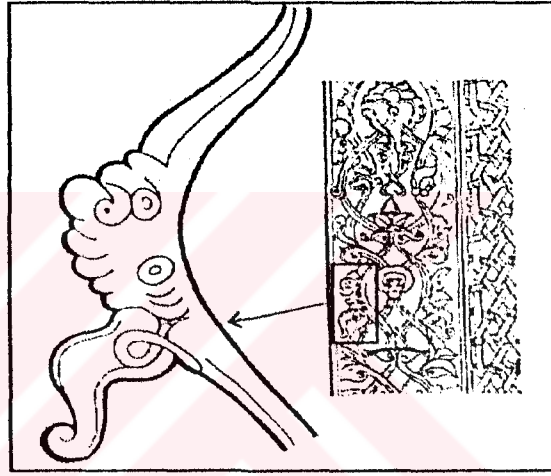
Resim3.194. Karaman İbrahim Bey İmariti
Pencere Kanadı (Ayrıntı)

3.1.1.2. Bitkisel Motifler

İslamiyet'ten önce tasvir edilen hayvan figürlerinin İslâmiyet'ten sonra bitkisel beze-melerle birlikte sürdürülmesi, bu biçimleri bitkisel örgü içinde seçilmeyecek derecede deforme eden,saklayan bir yaklaşımla mümkün olmuştur.

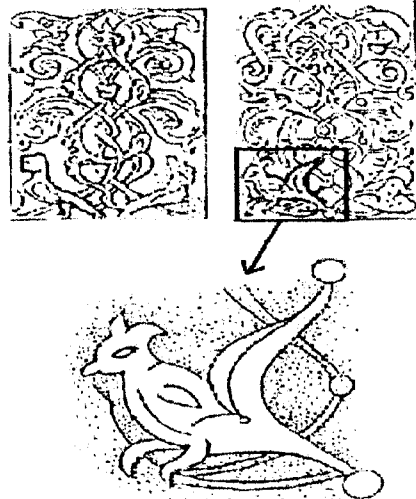
Özellikle Rûmi olarak isimlendirilen "...bu motifin "zoomorfolojik" bir anlam taşıdığı hayvan figürlerinin stilize edilerek soyut bir biçimde motifleştirildiği..."⁶⁹ belirtilmektedir. Stilize edilmiş hayvan figürlerinin zaman içindeki değişimi ile bezemede bitkisel bir takım şekiller meydana gelmiştir.

Buna örnek olarak Kayseri yakınındaki Karatay Han'ın taç kapı bordüründeki bitkisel kompozisyon içinde ejder füğünün bitkisel bezemeye dönüşümünü verebiliriz (Resim 3.195). Aynı yapının taç kapı girişindeki panolarında daha net görebildiğimiz Grifon figürlerinin bitkisel kompozisyonla bağlantısı apaçık görülmektedir. (Resim 3.196). Burada Grifon'un kanadı ve kuyruğu gövdeden ayrılıp yapraklaşarak bitkisel olmaya başlamıştır. Baş ve gövdesi bir miktar kendini hatırlatmaktadır.



Resim 3.195. Kayseri Karatay Han'ı Taç Kapı Bordürü Çizimi (Bkz. Kaynaklar 120)

Grifon, çift başlı kartal ve sfenks figürlerinin kullanıldığı bir bezemeyi Gazne Sarayına ait (11.yüzyıl) mermer şebekede görmekteyiz (Resim 3.198). Aynı bezeme şekli Selçuklu dönemine ait Akşehir Kileci Mescidi ahşap kapı kanadı ejder figürlerinde (Bkz. Resim 2.26), Ankara Hacı Hasan camii kapı kanadındaki bitkisel bezemelerle birlikte işlenen aslan figürlerinde de görülmektedir. Bunlarda seçilebilen hayvan figürleri zaman içinde stilize olmuş bitkisel bezemeye dönüşmüş ve silikleşmiştir. Birgi ulu camii minberi kapı

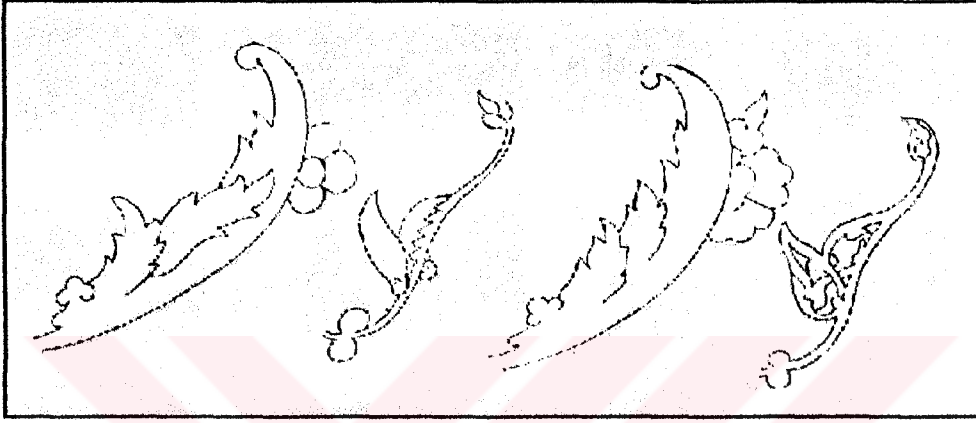


Resim 3.196. Kayseri Karatay Han'ı Taç Kapı Panolarından Çizim (Çizim Bkz. Kaynaklar 120)

⁶⁹ ÖNDER, Mehmet, Antika Eski Esreler Klavuzu, 217

kanadı üzerindeki rumili bezeme bu stilizasyonun en güzel örneklerindendir .

Yukarıdaki örneklerde seçilebilen hayvan figürleri burada tümünden kaybolmuş ve birbirine giren kıvrım dallar ve yaprakların tekrarı ile süreklilik, sonsuzluk hissi uyandıran motiflere dönüşmüştür (Resim 3.199).



Resim 3.197. Rumi Motifler



Resim 3.198. Gazne Sarayı Mermer Şebekesinden Çizimler (Çizim Bkz. Kaynaklar 120)



Resim 3.199. Birgi Ulu Camii Minber Kapısının ait Kabartma

Rumiler dışında stilize edilmiş çiçek motifleri hatayi ve palmet gibi isimler almaktadır. Hatayi motif çeşitli çiçeklerin stilize edilmesi sonucu oluşan doğu sanatında yaygın bir bezemedir. Başlıca hatayi öğeleri arasında şakayık, nar çiçeği, lale, karanfil, sümbül gibi çiçekler, gonca ve yapraklar, rozetler vardır. Bu motifler Çin, Orta Aşya, İran ve Türk bezeme sanatlarında da kullanılmıştır. Osmanlı sanatında 15. yüzyılda bitkisel bezeme özellikle çinicilikte kullanılmış ve 16. yüzyılda daha doğal bir anlayışla çeşitlenerek yaygınlaşmıştır. Bu bezemenin uygulanması iki biçimde örneklenebilir:

“ 1- Aynı cinsten bitki sapsarı ve yapraklarıyla meydana getirilmiş süsleme.

2- Aynı sap üstüne dolanmış iki cinsten fazla bitkinin sapsarı ve yaprakları...”⁷⁰
ile meydana getirilmiş süsleme.

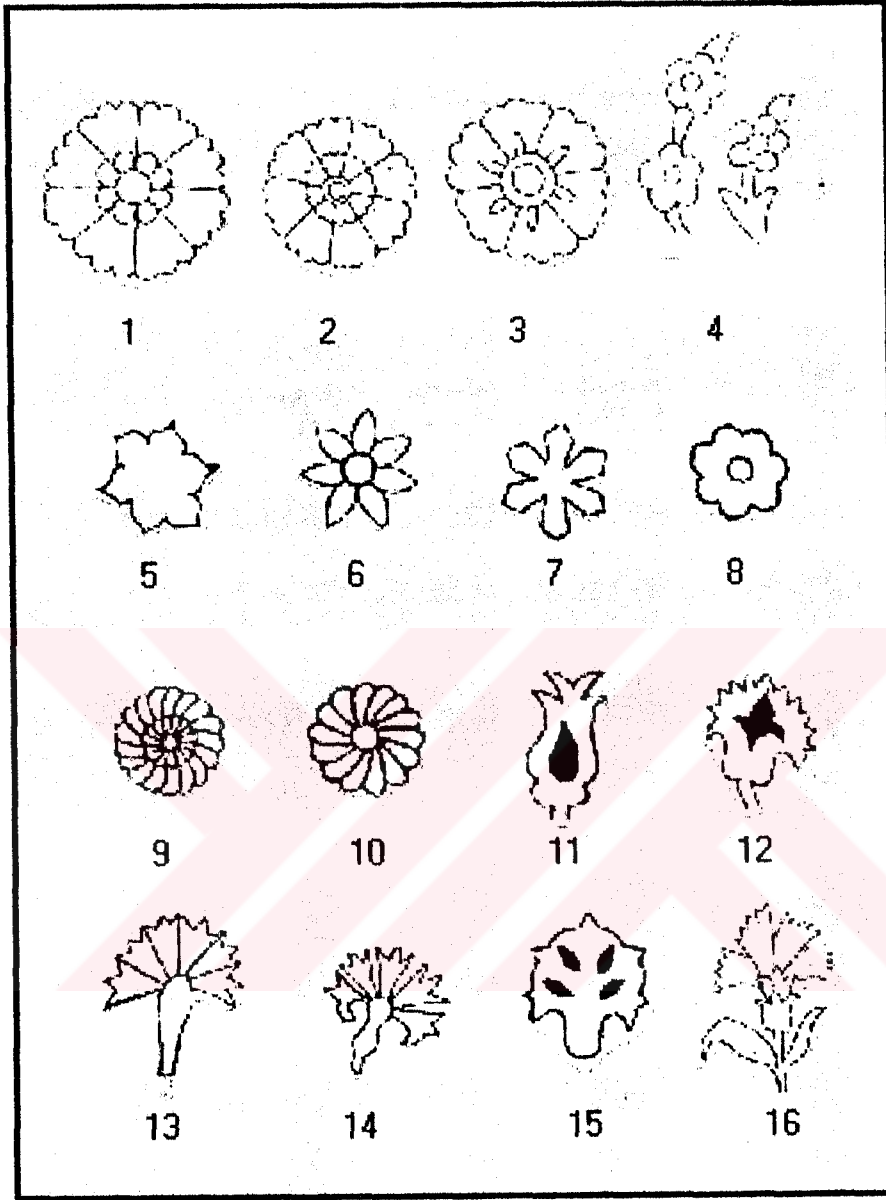
Ahşap minber, kapı gibi künde-kâri tekniği ile yapılmış mimari elamanlarda bitkisel bezemeli geometrik parça örnekleri (Resim 3.200).



Resim 3.200. Geometrik Parçalar ve Bitkisel Bezemeler

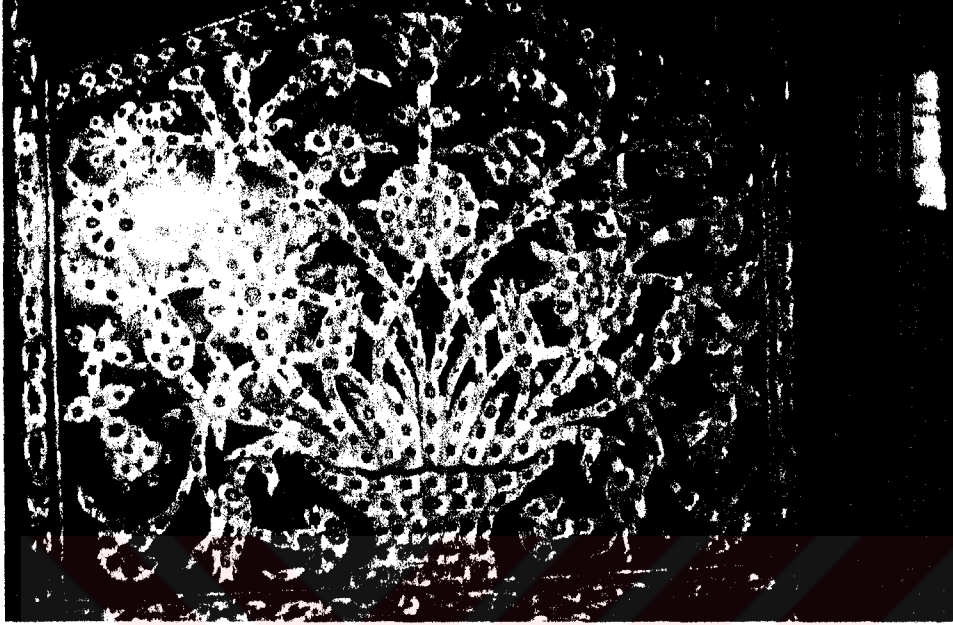
Bezemelerde kullanılan stilize edilmiş lâle, gül, papatya, altı yada sekiz kollu yıldız, karanfil gibi çiçekler motifler arasındadır. (Resim 3.201).

⁷⁰ ARSEVEN, Celal Esat, Türk Sanatı, 210.



Resim 3.201. Altı yada sekiz kollu yıldız çiçekler(1-2-3), dal ve Çiçek(5), şesberk (6), papatya (7), Yıldız (8), Gül (9), Gülçe (10-11), Lâle (12), Karanfil (12-13-14-15-16-17)

Sultan I. Ahmet'in 17. yüzyıl Topkapı Saray Müzesindeki tahtının sedef ve bağa kaplı yüzeyine işlenen motifte saksıdan çıkan gül, karanfil, lâle, dal ve yapraklar kullanılmıştır (Resim 3.202). "...Bu çiçek, dal ve yaprakların sedefleri üzerinde altın



Resim 3.202. I. Ahmet'e Ait Tahtın Arka Kısım (Ayrıntı)

yuvalar içerisine, irili ufaklı, zümrüt, yakut, firuze ve zebercetler gömülmüştür..."⁷¹

Buradaki çiçekler Cevat Çulpan'a göre hayat ağacı kompozisyonu olup aynı zamanda simgeseldir. "...Hititler de Kargamış Ana tanrıçası Kubaba'nın baş süslemesinde görülen gül, Malatya Sulumeli heykelinde gül bezekli bir saç bağı şekline dönüşmüştür. Urartu dönemi düğmeler üzerinde Gül örgüsüne rastlamaktayız, Antik dönemde Venüs'ün çiçeği Gül'dür. Beyaz Gülün , sevgilisi Adanis'i yaban domuzundan kurtarmaya koşarken, aceleyle takıldığı dikenden akan kanıyla kırmızıya boyandığına inanılmıştır. İslamiyet'ten sonra Gülün "Muhammet'in kesmekte olduğu tırnağından veya yüzünden damlayan bir ter parçasından çıktığı..."⁷² şeklinde inanışlar da vardır.

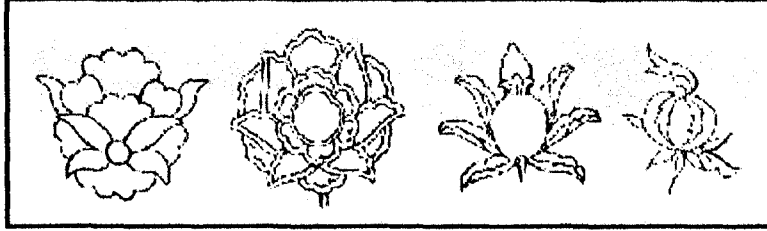
Bu çiçeklerden başka üzüm salkımları, asma yaprakları, nar meyvesi ve çiçeği de sembolik anlamlarıyla kullanılan motifler arasındadır. Üzüm "...Hitit uygarlığında tanrısal bir bitkidir, tanrının bolluğu, yaratıcı, geliştirici gücünü dile getirir..."⁷³ Hititlerden sonra gelen bir çok uygarlıkta da üzüm sanat ürünlerinde işlenmiştir. "... Yunan, Roma çağında kalan yontularda, özellikle içki tanrısı Dionysos'la ilgili yapıt-

⁷¹ Bkz. (30), MAHİR, 105-107.

⁷² ÇULPAN, Cevdet, Serviler II, 28.

⁷³ EYÜBOĞLU, İsmet Zeki, Anadolu Uygarlığı, 207.

larda üzümün ne denli yaygın bir yeri olduğu bellidir...⁷⁴ bunun yanı sıra “Anadolu sanatında bir bolluk simgesi olarak ta gösterir kendini...”⁷⁵



Resim 3.203. Nar Çiçeği ve Meyvesi

Üzüm ve asma yapraklarını Abdülaziz devrine ait saltanat kayığı baş kısmındaki kabartmalar arasında (Bkz Resim 2.145), Amasya dolap kapağı üzerindeki kabartmada da görmekteyiz (Bkz Resim 2.76).

Nar çiçeği ve meyvesi de bitkisel bezemelerde farklı biçimlerde işlenmiştir Anadolu’da hayat ağacı meyvesi olarak mimari elamanlardaki kabartmalarda (Resim 3.204), kapı metal elamanlarında (Resim 3.205- Resim 3.206) kullanılmıştır.

Saltanat kayıklarından II. Sultan Mahmut döneminde Eğriboz adasında yapılan Feyz-i Mabut Korvetinin arka kısmındaki kenar korkuluklarında daireler içinde (Bkz. Resim 2.143) ve V. Mehmet Reşat devrinde kullanılan kayığın yan bordürlerinde (Bkz resim 2.146) nar meyvesini görmüştük. “...Nar ağacı ve meyvesi sekiz bin yıllık bir dönem içinde neredeyse tüm uygarlıklarda bereket simgesi olarak kullanılmıştır.”⁷⁶ Kayık, kapı, pencere, ev ve camilerde kullanılan bu meyve bereketin simgesi, cennet meyvesi olarak bir bezeme ögesidir.

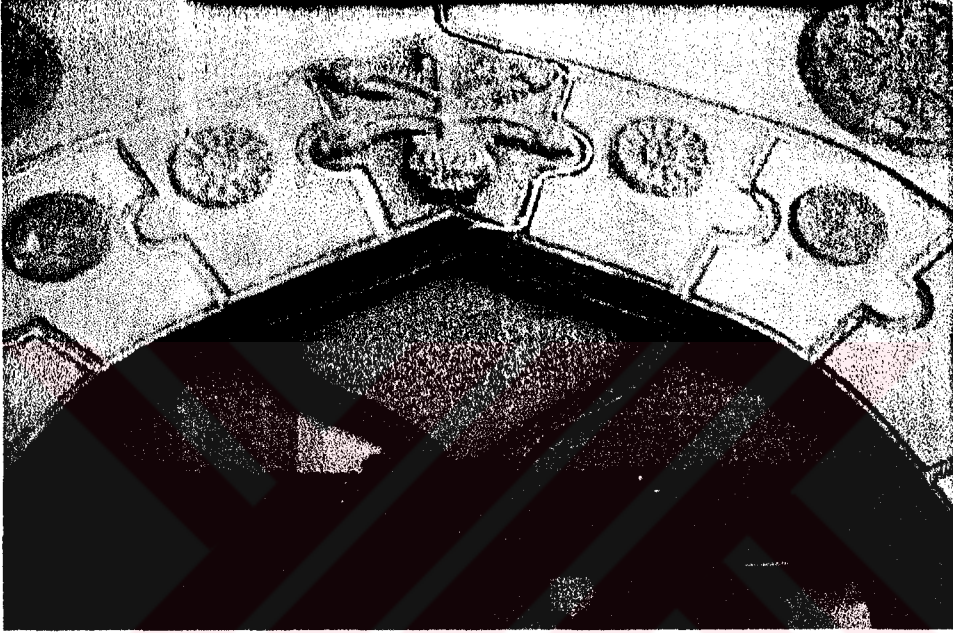
Tavanlarda gördüğümüz kimi zaman geometrik kimi zamanda bitkisel bezemelere yapılan çarkifelek motifi; adını bu isimdeki bir bitkiden alır. “...İşinsal bakışımı ve tabak biçimli çarkifelek çiçeklerinin beş çanak yaprağı ve beş taçyaprağı vardır. Bu motif genelde ortasında bulunan büyükçe bir çiçek, göbeği oluşturur. Göbeğin çevresinde aynı yönde kıvrılan dallar, dalların üstünde çiçekler, tomurcuklar ve yapraklar bulunur. Bu görünümüyle bir çarkı yada bir fırıl dağı andırır. Çarkı felek ögesinin göbeğindeki çiçeğin yaprakları ile çevresindeki dalları genellikle 3, 5, 7, 9 gibi uğurlu sayılan tek sayılarda yapılmıştır...”⁷⁷

⁷⁴ Bkz. (73), EYÜBOĞLU, 207.

⁷⁵ Bkz.(73), EYÜBOĞLU, 207.

⁷⁶ ERBEK, Güran, “ Hayat Ağacı Motifi I”, 29.

⁷⁷ Anabiritanika Genel Kültür Ansiklopedisi, 324.



Resim3.204. Birgi Ulu Cami Kapısı Portali



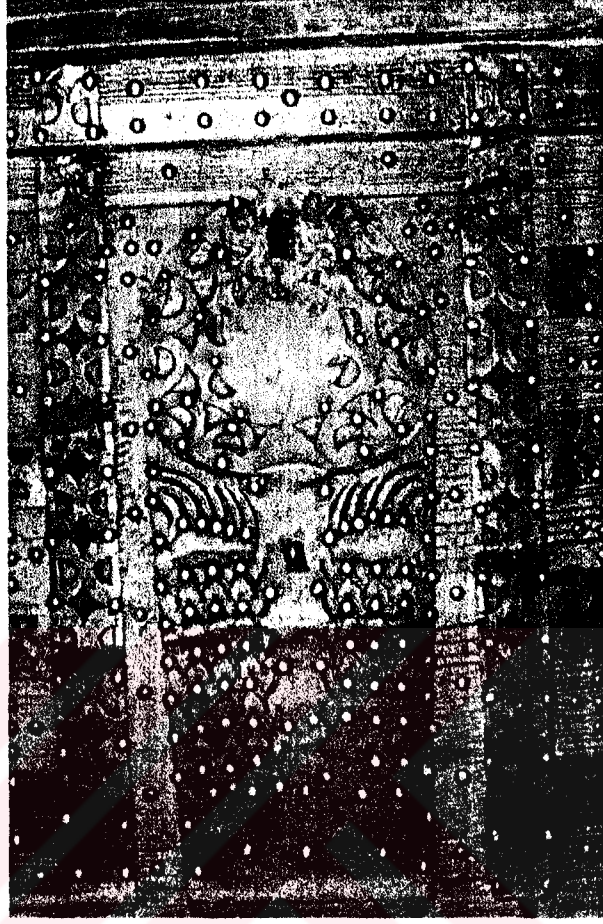
Resim 3.205. Kapı payandası



Resim 3.206. Kapı tutamacı

Hayat Ağacı motifi ele aldığımız bir çok örnekte, şematik biçimde, çeyiz sandıkları üzerinde, bir vazodan yükselen çiçek demeti olarak (Bkz. Resim 2.131) yada arabesk bezemelerde ki bitkisel motiflerle, çift başlı kartal ve ejder figürleriyle yontulan kompozisyonlarda simgesel olarak uygulanmıştır. Bir çok örnekte hayat ağacının bu kadar çeşitli örneklenmesi konu ve materyal olarak sıkıntı çeken İslam sanatçısının can simidi gibi sarıldığı bir simge haline gelmiştir.

Hayat ağacı motifli çeyiz sandığı ön yüzünde, yükselen dal ve çiçek kabartmalar, üzerinde simetrik olarak yerleştirilmiş iki kuşla birlikte kullanılmıştır (Bkz. Resim 2.131). Aynı çeyiz sandığı üzerinde selvi ağacına benzer hayat ağacı motifini de görmüştük. Başka bir çeyiz sandığında ise metal kabalar ile desteklenen hayat ağacı motifi diğer örneklerdeki gibi bir rozetle birlikte kullanılmıştır (Resim 3.207)



Resim 3.207. Çeyiz Sandığı (Ayrıntı)

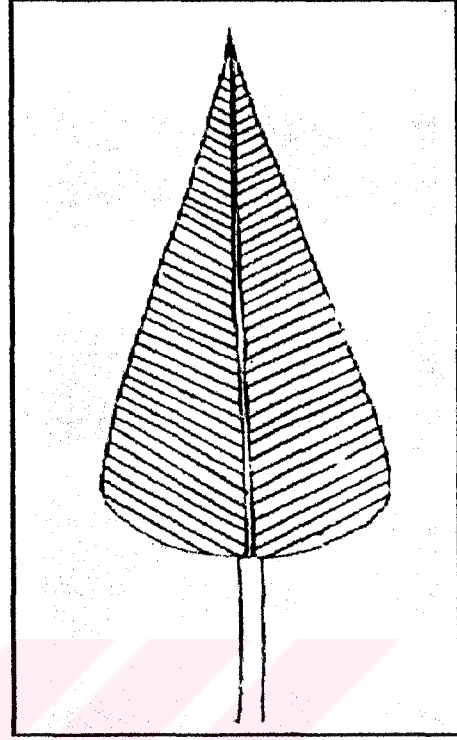
“...Anadolu hayat ağacı tasvirlerinde stil bakımından olduğu gibi fikir ve sembol bakımından da Orta-Asya etkisi açıktır. Orta-Asya şaman kaynaklarından öğrendiğimize göre hayat ağacı dünyanın merkezi olarak kabul edilir ve aynı zamanda şamana yer altı veya gökyüzü seyahatinde merdiven vazifesi görür....”⁷⁸

Hayat ağacı motiflerinde gördüğümüz (kuş, ejderha, arslan vb.) hayvan figürlerinin şamana refakat eden hayvanlar veya şamanın kendisi olabileceği ve ağacın etrafındaki rozetlerin büyük ihtimalle gökyüzü yolculuğu sonunda varılan gezegenleri sembolize ettiği belirtilmektedir.⁷⁹ Bu motif ve arabesklerle birlikte çift tavus kuşu motifi öncede belirttiğimiz gibi İslam sanatında ve ortaçağ Hristiyan sanatında da cennet ve ebedi hayat sembolüdür.

⁷⁸ Bkz.(17), ÖNEY, 34.

⁷⁹ Bkz.(17), ÖNEY, 35.

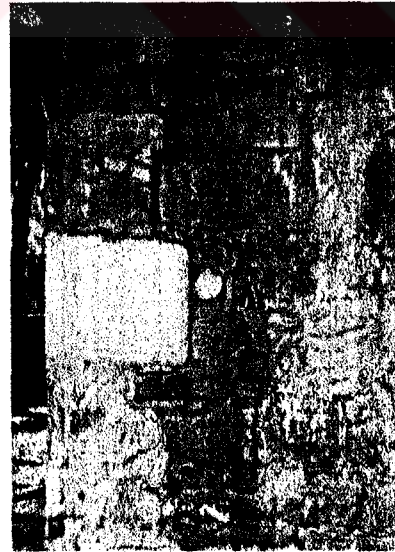
Şematik olarak işlenen ve servi ağacına benzeyen bu motifin “dikey durumda yükselen dallarının birbirini üzerine kapanması suretiyle aşağıda genişçe, tepede sivri olmak üzere konik bir şekilde gösterilir (Resim 3.208). Gerek ışık seven, uzun ömürlü, yeşilliğini sürekli koruyan, gövdesi gerekse dalları semaya doğru yönelir. Dalları, başka cins ağaçlardaki gibi rüzgarla kolay sallanmaz. Bu özellikleri servi; sabırlı ve temkinli kişiliği, iyilik, güzellik ve ışık severliği simgeleyen insanlarda aydınlığa yönelmek gibi çağrışımlar yapan bir ağaç olarak yorumlanmıştır.⁸⁰ Bu nedenle de Aydınöglü Beyliğinin arması olarak seçilmiş olmalıdır. Anadolu'nun birçok bölgesinde yapılar üzerinde hayat ağacını simgeleyen motifini bugün bile görebilmekteyiz (Resim 3.209). Aydınöglü Beyliğinin başkenti Ödemiş-Birgi yöresi evlerinin taş örgüsü arasında kiremit ve çakmak taşları kullanılarak ağaç motifini işlenmiştir (Resim 3.210).



Resim 3.208. Servi Ağacı



Resim 3. 209. Safranbolu Evi Dış cephesi



Resim 3.210. Birgi Evi Dış Cephesi

⁸⁰ ÇULPAN, Cevdet, Serviler I, 24-27.

Gene aynı bölgede bu motife ahşap kapı ve pencere kanatlarının köşelerinde metal aksamlar üzerinde de stilize edilmiş hayat ağacı olarak rastlanmaktadır. (Resim 3.211-Resim 3.212)



Resim 3.211. Pencere Kepengi



Resim 3.212. Kapı kanadı

3.1.1.3. Eşya Rölyefleri

Bu tür rölyefleri saltanat kayıkları ön ve arka kısmında rölyeflerde ve kayık armalarında görmekteyiz. Kayığın ön ve arka kısmındaki kabartmalar arasında üzeri kabartmalı kalkan, kalkan üzerine kumaşla bağlanmış tabanca, kalkanın altında ok kutusu, ok başları ve balta başı görülür. Kayık armalarında da kullanılan bu silahlar yüksek kabartma olarak belirgin bir şekilde yontulmuştur ve yüzeyden koparak heykelsi formlar kazanmaktadır(Bkz. Resim 2.172).

Kayık üzerinde ve armalarda doğalcı bir üslupla betimlenen bu eşyalar, imparatorluğun zenginliğini, silah gücünü simgeler.

3.1.2. Non Fügüratif Rölyefler

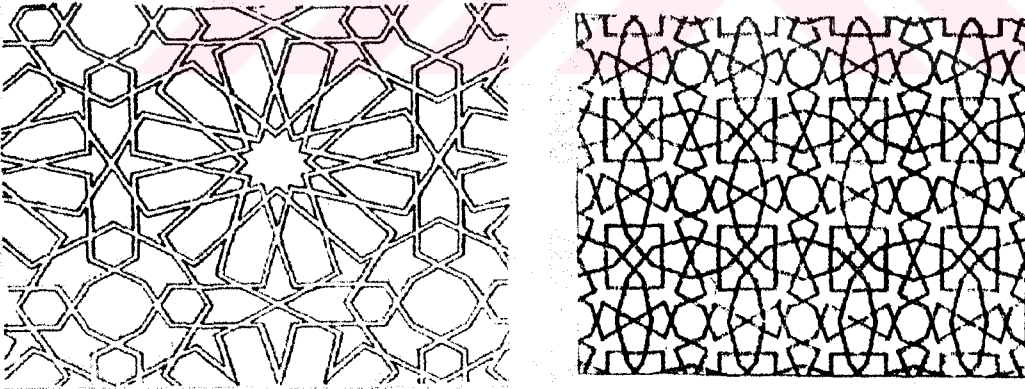
Figürsüz geometrik biçimler Anadolu'da bir çok uygarlıklarının sanat ürünlerinde ötedenberi görülmektedir. Özellikle Selçuklu ve beylikler döneminde mükemmel ve zengin örneklerini gördüğümüz bu motifler, Osmanlı döneminde de geometrik soyut anlatımlar olarak devam etmiştir. Bu biçimler Osmanlı döneminde hem geçmiş mistik anlamlarının devamı olarak hem de; figüre karşı çekince olduğu için zengin çeşitlilik göstererek zanaatkarın ana bezeme ögesi olmuştur. Ayrıca ahşabın teknik olarak geometrik motiflere uygun olması parça kullanmaya elverişli ve hafif olması gibi avantajlar bu çeşitliği artıran faktörlerdir.

Bu başlık altında ele alabileceğimiz yazı motifleri yontuya kattığı anlamlar dışında zanaatkarların zarif ince işçilikleriyle etkili bir plastik öğeye dönüşmüştür. Ancak Yazı Motifleri (9.1.2.2) başlığı altında ayrıca ele alınacaktır.

3.1.2.1. Geometrik Motifler

Arabesk ve hendesi olarak isimlendirilen geometrik bezemeler minber , kapı, pencere kanadı, kuran muhafazalarında ve tavan süslemelerinde oyma, sedef kakma, kalem işi, çitakârî ve künde-kari teknikleriyle uygulanmıştır.

“...Düz , kırık veya yuvarlak hatlı çizgilerin çeşitli yönlere dönerek oluşturduğu şekiller sonsuzluğu ifade ettiği gibi, sayısız şekillerde çoğaltılabilme özelliği de kompozisyona zenginlik kazandırmaktadır...”⁸¹ (Resim 3.213). Selçuklu, beylikler dönemi dinsel yapı bezemelerinde geometrik ve bitkisel öğeler ön plana çıkar. Bu geometrik bezemeler kimi zaman Ilgın Camii pencere kanadında olduğu gibi (Bkz. Resim 2.27) merkezde bir daire ve içinde kabartılan geometrik motif ve bitkisel bezemeler ve hayvan, insan figürleriyle kullanılırken kimi zamanda daha karmaşık olarak bütünde geometrik bir örgü uygulanır . Osmanlı dönemine de kaynaklık eden bu devir motiflerinin özellikleri: “...1- Elamanların soyutluğu 2- Çizgilerin çokluğu 3-Organların kaynaşması 4- Başlangıç ve bitiş noktasının olmayışı...”⁸² şeklinde açıklanmaktadır.



Resim 3.213. Geometrik Motifler

Geometrik örgülerin merkezlerinde işlenen sekiz, on ve on iki köşeli yıldızların ve kursların kaynağının Güneş kursu olduğu belirtilmektedir.⁸³ Yine Ilgın Camii pencere kanadı merkezindeki daire biçiminde yapılan motifin güneş ışınlarını simgelediği belirtilmektedir.⁸⁴ “...Hititlerde türlü şekilde güneş kurslarına rastlıyoruz, bunun te-

⁸¹ ERSOY, Ayla, “XV. Yüzyıl Osmanlı Ağaç İşçiliği”,5.

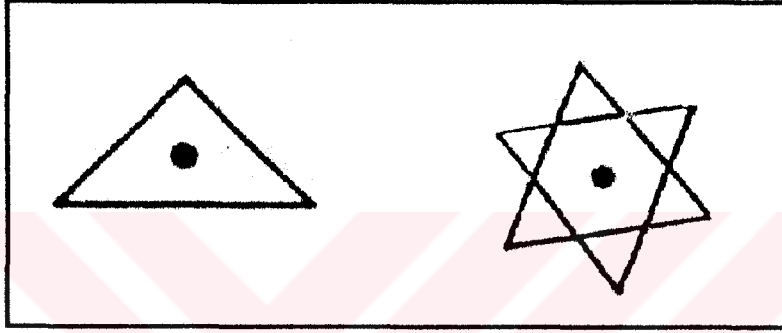
⁸² A.g.k. ,1.

⁸³ Bkz.(70) ARSEVEN,205.

⁸⁴ Bkz. (16), KERAMETLİ,5-13.

mel ilkesi, içine ışınlar çizilmiş bir çemberdir....”⁸⁵ İçleri dilimli şekilde olan çokgen ve çemberleri hem tavanlarda çıtakâri tekniğiyle (Bkz. Resim 2.59) hem de kapı ve pencerelerdeki kabartma (Bkz. Resim 2.43) ve künde-kâri (Bkz. Resim 2.42) tekniklerinde görmüştük.

Üçgen şeklinde olan ve Anadolu’da yaygın olarak kullanılan muskanın nazara karşı etkili olduğu inancını bilmekteyiz. Benzer şekilde ortasında nokta olan bu üçgenin (Resim 3.214) göz tasviri ve nazara karşı tılsım olduğu ve bu motifin çapraz şekilde üst üste kullanımı ile altı köşeli yıldızın oluşturduğu (Mührü Süleyman motifi denir) geometrik şeklin nazara karşı etkiyi iki kat artıran bir motif olduğu belirtilmektedir.⁸⁶



Resim 3.214. Üçgen ve Mührü Süleyman Motifi

Mührü Süleyman motifi olarak bilinen bu motifi ilgin Camii pencere Kanadı (Bkz. Resim 2.27) üzerinde görmüştük. “...Müslüman halkların Mühr-ü Süleyman (Peygamber Süleyman’ın Mührü) adını verdikleri sembole, hastalıkları iyi etmek ve insanları kem gözden korumak gücünü sahip bir tılsım gözü ile bakılmıştır....”⁸⁷

Ayrıca geometrik örgülerde kullanılan beş kollu yıldızların, ilkel halklarda kem gözlere ve cinlere karşı koruma vasıtası diye bakılan elin peş parmağından geldiği de belirtilmektedir⁸⁸. Zamanla mistik ve sembolik anlamlarını kaybeden bu motifler birbirine geçen oldukça karmaşık bezemeler olarak kullanılmıştır.

“Geometrik ve soyut bir çok motifin incelenmesi, bu motiflerin kaynağının Sümerler ve Hititler tarafından kullanılan sembolik şekillere ve yazı işaretlerine kadar çıktığı ...”⁸⁹ nı, uzandığını da göstermektedir.

⁸⁵ Bkz.(70), Arseven, 205.

⁸⁶ A.g.k.,204-205.

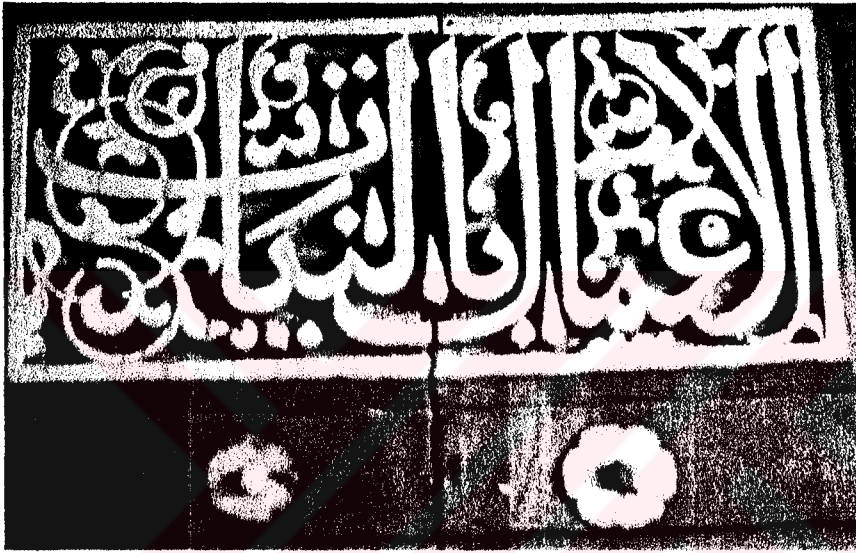
⁸⁷ A.g.k.,205.

⁸⁸ A.g.k.,205.

⁸⁹ A.g.k.,206.

3.1.2.2. Yazı Motifleri

Geleneksel ahşap yontularda yazı gibi zihinsel bir iletişim aracı olan ögenin aynı zamanda plastik bir kullanıma dönüştüğünü görmekteyiz. 13. Yüzyıl ortalarına kadar kitabelerde yer alan (Resim 3.215) daha sonraki dönemlerde portal, mihrap, sanduka, avize, minber gibi ahşap elamanlar üzerinde kullanılan bu motif; erken örneklerinde kufi ve bitkisel unsurlara karışmazken, daha sonra çok katlı etkisi veren çift katlı röl-yef tekniği ile plastik etkiyi arttıran yontulara dönüşmüştür. (Bkz. Resim 2.129)



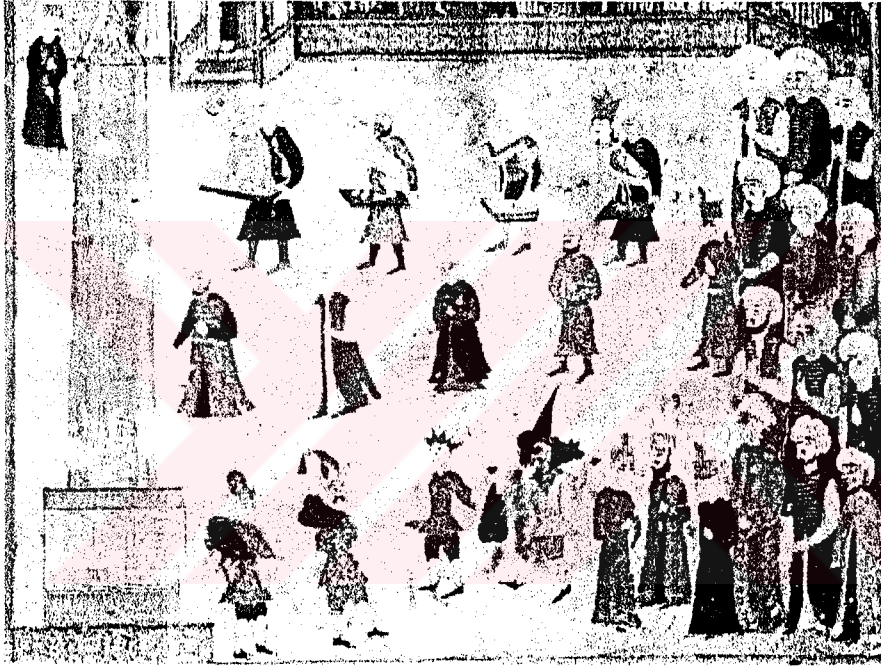
Resim3.215. Birgi Ulu Camii Pencere Kanadı Kitabelsi

9.2. Rond Boss Yontular

Bu başlık içerisinde ele aldığımız “Rond- Boss” biçimler, mekan içinde kütle ve hacmi ile varlığını ispatlayan biçimlendirmelerdir. Tez içinde Rond- Boss olarak anılan yontular saltanat kayığı baş heykelleri ve hece tahtaları idi.

Anadolu farklı kültürlere ait sanatsal etkileşimlerin harmanlandığı yerdir. Ve doğal olarak her kültür kendinden önceki kültürel alt yapıdan etkiler taşıyan sanat biçimleri ortaya koymuştur. Ortak simgesel anlamlar içeren ve birçok uygarlıkta kullanılan aslan, ejderha, kuş vb. figürleri Anadolu’da geçmiş kültürlere ait sanat ürünlerinde de görmekteyiz. Artuklu’larda çift başlı kuş motifinin sikkelerde uygulanması, aynı motifin Bizans ve Selçuklu dönemi sanat ürünlerinde de kullanılması; aslan figürünün Lidya, Bizans, Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı’da sanat yapıtlarında da kullanılması buna en iyi örnektir.

Türk sanatında üç boyutlu yontuların ve insan, hayvan betimlemelerinin yapılmasına rağmen buna uymayan uygulamaları saray ve çevresine ait eşyalarda, minyatür, saltanat kayıkları ve şenliklerde kullanılan üç boyutlu şekerden yapılmış heykellerde görmekteyiz. Türklerin minyatür sanatında hemen her konuyu işledikleri, dini konulardan, günlük hayattan sahnelere, tabu sayılan çıplak kadın, erotik konular gibi temalara kadar resimledikleri görülür⁹⁰. Sarayın düzenlediği şenliklerde kullanılan "...şekerden yapılmış ve üzeri boyanmış çeşitli hayvan ve insana benzeyen yaratıklar ve eşyalar..."⁹¹ bu uygulamalara örnektir (Resim 3.216). "... Bunlar kimi tek kişinin taşıyabileceği büyüklükte kimi ise ya tekerlekli arabalarla yada üç dört kişinin taşıdığı büyük boyda yontulardır... bunları yapanlara "şükker nakkaşları" deniliyordu, bunlar çoğunlukla Yahudilerdir..."⁹²



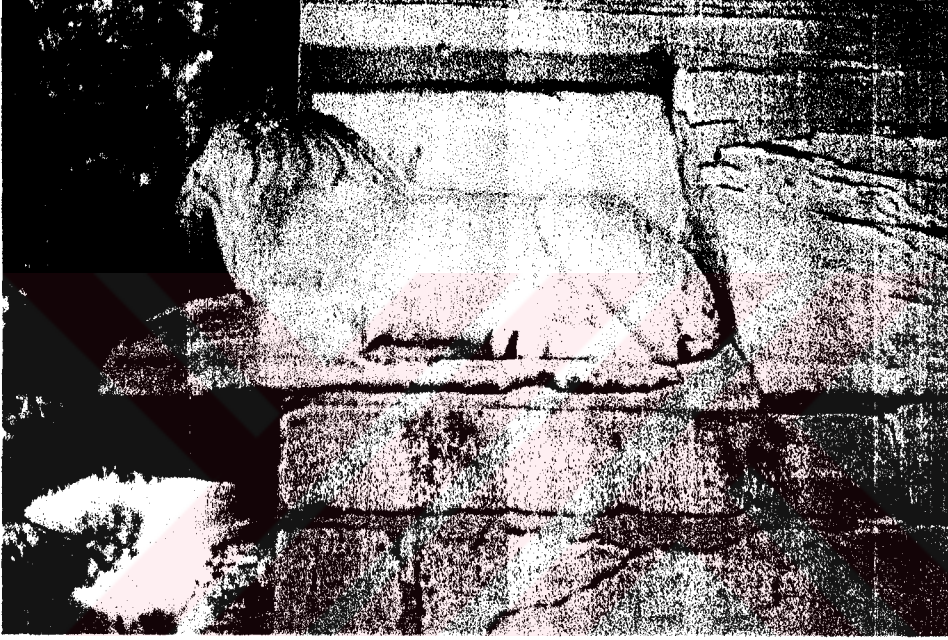
Resim3.216. 1852 şenliğinden şekerde heykellerin taşınması Burname-i Hümayin, Minyatür Topkapı Saray Müzesi H.1344 Nakkaş Osman

⁹⁰ AND, Metin, Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatı, 90.

⁹¹ A.g.k.,92.

⁹² A.g.k.,68.

Selçuklu döneminde insan imgeleri (ikizler burcu, bağdaş kurmuş insan, şahinli adam, çocuk ve melek) hayvan imgeleri (aslan, aslan başı, boğa, tek ve çift başlı kartal, ejder, hayat ağacı, boğa, balık, geyik, 12 hayvanlı takvimle ilgili imgeler) v.b. kullanılmıştır. Beylikler döneminde ise figüratif biçimlerin kullanıldığını örnekleyen Aydınoğlu beyliğine ait Birgi Uucami taş duvarları arasına konulan aslan heykeli (Resim 3.217) hem camide kullanılmasıyla hem de Rond Boss olması açısından ilginç bir örnektir. Bu heykelin yapının mermer blokları gibi devşirme olduğu belirtilmektedir. Aslanın İslami inançta da çeşitli simgesel anlamlar içermesi beylikler döneminde rond- boss olmasına rağmen kullanılmasında sakınca görülmemesine neden olmuştur.



Resim 3.217. Birgi Ulu Cami Taş Duvarlarında ki Aslan Heykeli

Türk sanatının zanaatçıları değişik yörelerden gelen ve değişik gelenekleri temsil eden taş ve ahşap ustalarıdır. Saray, padişah ve beylerin istekleri ve beğenisi doğrultusunda çalışmalarını gerçekleştirirler. Türklerin hakimiyetine giren topraklarda Müslüman olmayanların ve yabancıların sanatlarını yapmalarına hiçbir şekilde engel olunmadığı, Hıristiyan sanatçıların yine eskisi gibi figürleri yapmaya devam ettikleri ve taşçı, duvarcı, tahta oymacısı olarak çalıştıkları belirtilmektedir.⁹³

Selçuklu döneminde figür plastığının orta Asya kaynaklı simgesel anlamlarıyla kullanıldığı halde, Osmanlı dönemi sanatsal ürünlerinde hiç rastlanması, figürlerin sadece saltanat kayıklarında kullanılmış olması ve bu örneklerin plastik açıdan da Selçuklu figür özelliklerinden farklı bir üslupta işlenmesi bu çalışmaların büyük bir olasılıkla yabancı sanatçılar tarafından yapıldığını düşündürmektedir.

⁹³ Bkz. (68), KUBAN, 66.

Bu bölüm başlığı içerisinde ele alabileceğimiz hece tahtaları geometrik biçimleri ve simgesel kullanımlarıyla rond-boss yontulardır. Bunlar Türk sanatı içerisinde gördüğümüz ve günümüze ulaşabilen heykel formuna sahip mezar taşlarına benzer biçim ve simgesel ifadelerle sahiptir. Ancak Non Figüratif Formlar başlığı (9.2.2) altında, ayrıca ele alınacaktır

9.2.1. Figüratif Formalar

Figüratif formlar önceki bölümde de belirttiğimiz gibi geleneksel sanatlarda oldukça az kullanılıyordu. Selçuklu dönemine ait örneklerde gördüğümüz gibi bunlar genelde alçak kabartmalardır.

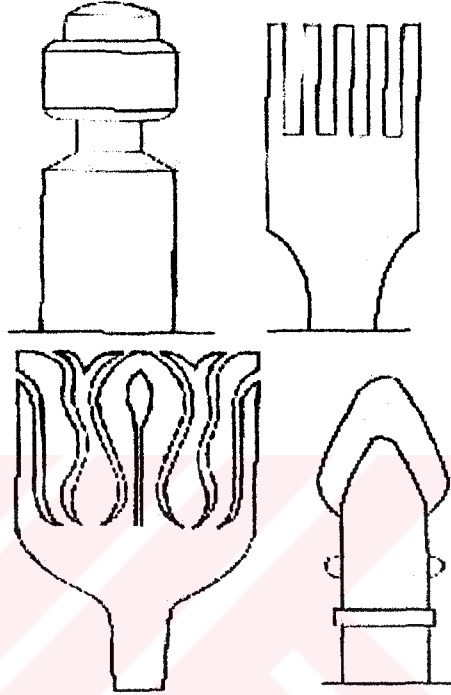
Saltanat kayıklarında gördüğümüz figüratif heykeller ise hem rond-boss hem de figüratif olmaları açısından bu geleneğin dışında biçimlendirmelerdir. Bey ve padişahların yiğitlik, güç, kudret, kahramanlık, zafer kazanan taraf olma gibi özellikleri yansıtan simgesel anlatım aracı olarak kullanılmıştır. Bunu figürlerin geçmişten beri gelen simgesel kullanımlarının Osmanlı dönemine yansımaları olarak görmek pekte yanlış olmaz. Bildiğimiz gibi özellikle Osmanlı döneminde işlenen bir çok minyatürde hayvan mücadele sahneleri tema olarak resmedilmiştir (Bkz. Resim 3.183).

Baş heykeli olarak kullanılan aslan, kartal gibi yırtıcı kuşlar ve yılan, yada mitolojik yaratıklar bu simgesel anlatımın figürleri arasındadır. Ve bu figürler hem Anadolu hem de Orta-Asya inançlarıyla bağlantılı kullanımlardır (Bkz. Simgesel Anlamlar).

Selçuklu figür plastiğinden çok farklı olarak yontulan saltanat kayıkları heykelleri deformasyon yapılmadan gerçekçi bir üslupta yapılmış yontulardır. Ve yine kayık baş heykelleri arasında işlenen kadın figürü de Selçuklu da gördüğümüz insan figürlerinden çok farklı bir üslupta yontulmuştur.

9.2.2. Non Figüratif Formlar

Anadolu'da Türk-İslam devri mezarlarının baş ve ayaklarına konan geometrik şekilli hece tahtalarında erkek, kadın ve çocuk tahtalarını ayırt etmek amacıyla soyut bir takım biçimlendirme farkları yapılmıştır.



Erkek hece tahtalarında kare yada dikdörtgen şekilleri, kadınlara ait tahtalarda ise (V) şeklinde çıkıntı ve oyunlar kullanılmıştır. Ayrıca kadın mezar tahtalarının daha süslü yapıldığı görülmektedir. Çoğu şematik olarak yapılan bu tahtalar kafalarında sarık, hotoz vb farklı başlıklar bulunan insan silüetleri şeklinde yontulmuştur.

Gövde kısımlarında yapılan çıkıntılar (kertikler) sayısına göre farklı anlamlara gelir. Örneğin beş kertik İslam'ın beş şartını simgeler. Bu kertiklerin sayısının İslamiyet öncesi Asya Türklerinin Gök, güneş, ateş tanrısı inancı ile; aleviliğin üç ana esasını teşkil eden Allah-Muhammet-Ali inancıyla; aynı zamanda da tanrının üç mutlak kudretini ifade eden yaratmak, yaşatmak, öldürmek özellikleri ile bağlantılı olduğu belirtilmektedir.⁹⁴

⁹⁴ Bkz. (43), EREN, 11

5. GELENEKSEL AHŞAP İŞÇİLİĞİNDE KULLANILAN TEKNİKLER

Geleneksel ahşap işçiliğinde kullanılan teknikler: oyma, ekleme, dekupaj (ajur) ve tornadır. Bu uygulamalardan oyma tekniği ise rölyef ve heykellerde örneklenir. Geleneksel uygulamalarda en yaygın tekniği rölyefler oluşturur. Ve rölyefler yontulma biçimlerine göre: eğri kesim tekniği, düz satırlı derin oyma gibi isimler alır. Ekleme tekniği uygulanış şekillerine göre: künde-kârî, çıtakârî, kakma, kafes gibi isimler altında guruplanır. Bu bölüm içerisinde çok kısa biçimde yer alacak bir diğer geleneksel teknik ahşap üzerine boyamadır. Bu teknik Edirnekârî ve kalem işi gibi isimlerle anılır. Bu teknikten başka bölümün sonunda ahşap üzerine yapılan üst yüzey işlemlerine yer verilecektir.

Ağaç, doğada pek çok çeşit, renk, doku ve elyafıta bulunan organik bir maddedir. Her yıl geliştirdiği odun ve soymuk boruları farklı karakterde olduğundan ve soymuk boruları su taşıyıcı yapıda olduğu için kesildiğinde suyunu kaybederek biçim değiştirir yani çalır. Bu nedenle, parça ölçülerini büyütme, yönlerini değiştirmek, ya da parça çalışmalarını önlemek için çeşitli birleştirme teknikleri uygulamak gerekir.

Birleştirmede tutkal birbirine alıştırılmış parçaların tutturulmasını sağlar. Tutkal dışında çiviler, vidalar, pimler, kamalar, çıtalar da kullanılmaktadır.”. Ağaç kavelalar; kırmızı gürgen, akça ağaç, huş, meşe gibi sert ağaçlardan yapılan silindirik parçalardır...”⁹⁵ Bu kavelalar birleşen parçaları daha sağlam tutmaya yarar. Bunlar spiral yada düz olukludur. Düz oluklu kavelalara “... “şişen kavela” denir. Sıcak yada soğuk hayvansal tutkallarla kullanıldıklarında, şişerek daha sağlam birleştirmeler meydana getirirler. Azda olsa metal kavelanın Saltanat kayığı baş heykellerini oluşturan ahşap bloklarda ve heykellerin bazılarının yüzeyinde görmekteyiz. Kavelalar dışında minber ve kapılarda çeşitli birleştirme elamanı olarak metalde yüzeyde görülecek şekilde kullanılmıştır. Yapılan yüzey bezemeleriyle uyum sağlaması amacıyla bu elamanların üzerine de asıl yüzeye benzeyen motifler yapılarak boyanmıştır(Bkz. Resim 2.49)

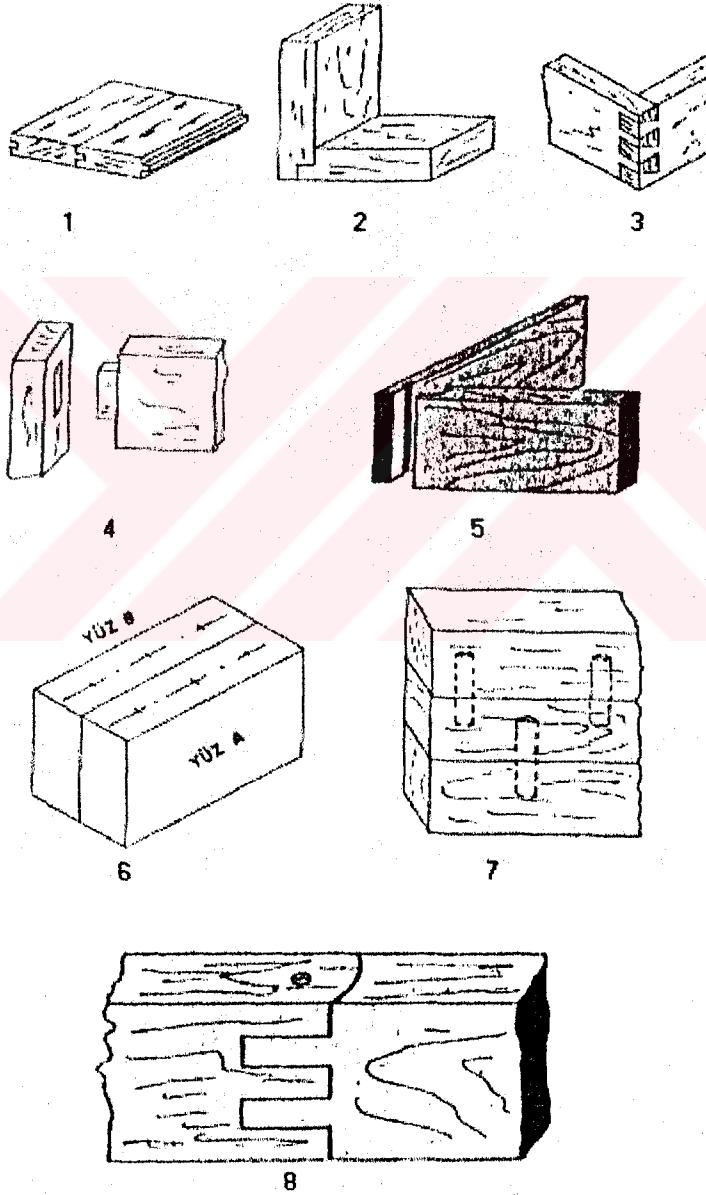
Ahşap elamanların birleşimindeki teknikler kınışlı, lambalı, kanal, kırlangıç kuyruğu, zıvana gibi isimler alır. Lambalı birleştirmeyi yapıların yüzeyini kaplayan ahşapların birleşiminde ve tablalı kapı, pencere, dolap kapaklarında kullanılan bir birleştirme tekniği olarak görürüz. Tablalı tekniğinde de bu geçme, çerçeve içine aynı boyda yada farklı boyda küçük ahşap parçaların yerleşmesiyle kullanılır. Bu parçaların geçmesinde kullanılan “...Lamba kalınlığı genellikle parça kalınlığının yarısı yada üçte ikisi kadardır...”⁹⁶ Parçaların birine yada her ikisine kınış, kınış yuvası, lamba, kanal veya kertik açılarak, bir yada birkaç yönlü geçmeler meydana getirilir.

⁹⁵ HAMMOND, J.-DONNELLY,E.I- vd., Çev. Yaşar,E.- Sönmez, K.-vd. ,”Ağaç İşleri Teknolojisi”,349.

⁹⁶ A.g.k.,347-348.

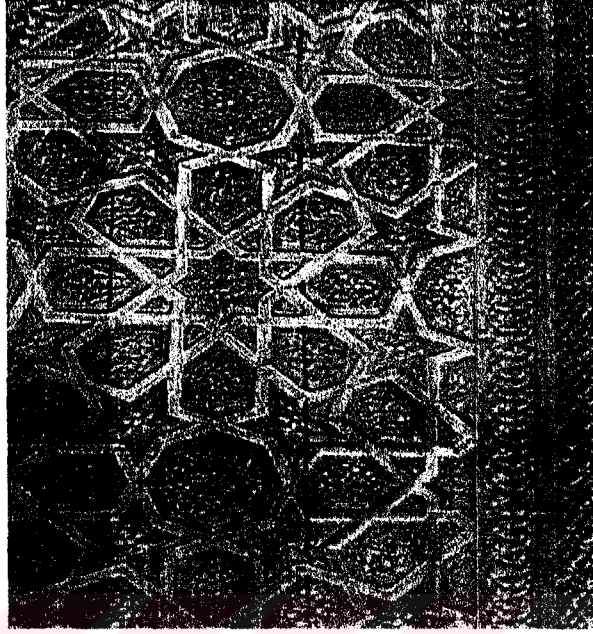
Bu tekniklere düz birleştirme teknikleri denilmektedir.

Parmak döner kayıt birleştirme olarak isimlendirilen teknik hareketli parça ve ayaklarda kullanılmıştır. Bu tekniğin kullanıldığı örnekleri rahlelerde görmüştük (Bkz Resim 4.219). İki parçanın açılır kapanır biçimde olmasını sağlayan bu teknik bir parçada açılan parmakları karşılayan yuvaların diğer parçada oyulmasıyla yapılmaktadır. Bu teknikte parmak sayıları geçme yapılan parçaların boyutlarına göre değişebilir.



Resim 4.219. Kınışlı birleştirme 2. Lambalı birleştirme 3. Kırılmaç kuyruğu birleştirme 4. Zıvana birleştirme 5. Lambalı birleştirme 6. Düz birleştirme 7. Kavelalı birleştirme 8. Parmaklı döner kayıt birleştirme

Geleneksel ahşap işçiliğinde gördüğümüz minber, kapı ve pencerelerde uygulanan künde-kârî tekniği de geçme tekniğinin geleneksel uygulamalarda üslûplaşmış, geometrik bezemeyi meydana getiren bir tekniktir. Bu teknikte oldukça büyük boyutta minberler, küçük parçaların eklenmesiyle oluşturulmuştur. Özen, sabır, bilgi ve ince işçilik gerektiren bu teknik, malzemenin çalışması ve ayrılmasını engelleyen bir yöntem olması nedeniyle tercih edilmiştir. Aynı bezemenin uygulandığı ve taklit künde-kârî olarak isimlendirilen çakma, yapıştırma ve kabartma olarak yapılan örneklerde ayrılma çatlama olduğu halde hakiki künde-kârî tekniğinde bu görülmez. “...Bu papçaların ahşap suları, damarları birbirine zıt vaziyette konulduğu, biri diğerinin nem ve ıstıdan çarpılmasına engel olduğu için kapı kanatları yüzyıllarca düzgünlüğünü korumaktadır...”⁹⁷ Bu yöntemle oluşturulan yüzeydeki parçalarda tutkal ve çivi kullanılmadan yapılan uygulamaları Karaman İmaret-i Camii kapı kanatlarında (Bkz. Resim 2.41) ve Birgi Ulu Camii Minberinin yan aynalıkları gibi yapılarda görmüştük (Bkz. Resim 2.48) Ankara Arslanhane Camii ahşap minberinin yan aynalıklarında ise taklit künde-kârî görürüz ki bu teknikte: geometrik parçalar kabartma olarak yapılırken çitalar yapıştırılmadığı için Resim 4.220’de gördüğümüz gibi kabartılan yüzeylerde çatlaklar oluşmuş ve geometrik örgüyü oluşturan çitalar ise düşmüştür.



Resim 4.220. Ankara Arslanhane camii Minber Yan Aynalığı



Resim 4.221. Ankara Ahi Elvan Camii Minber Yan Aynalığı

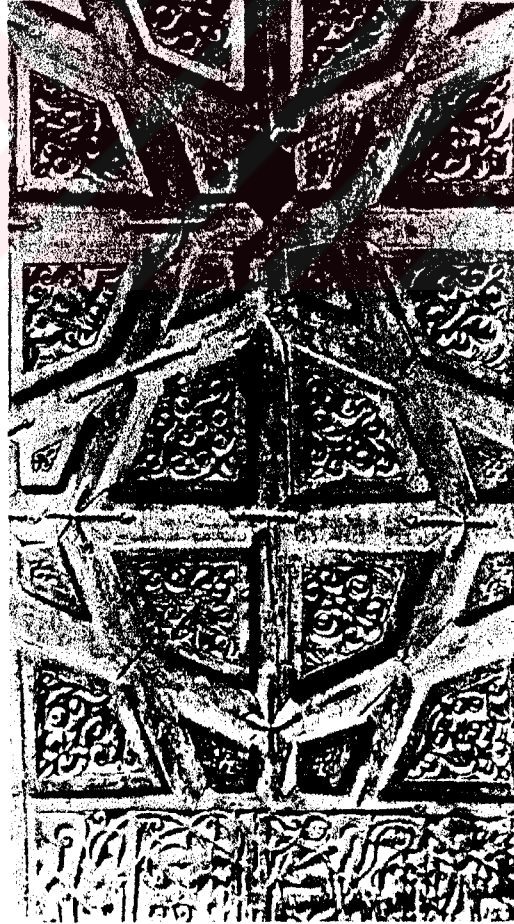
⁹⁷ Bkz. (16), KERAMETLİ, 3-15

Ankara Ahi Elvan Camii ahşap minberinin (Resim4.221) yan aynalığında hem geometrik parçalar hem de parçalar arasında kullanılan çitalar yapıştırımadır. Resim 4.221’de gördüğümüz gibi bu parçalardan bazıları zamanla yapıştırılan yüzeyden düşmüştür.

Malatya ulu camii minberinin yan aynalığının künde-kâri tekniği uygulamasında parçaları birleştirmek için çeşitli metal aksamlar kullanılmıştır (Resim 4.22).

İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesinde sergilenen 14. Yüzyıl Selçuklu minberinin yan aynalığında bu yöntemlere renk de eklenmiştir(Bkz. Resim 2.55). Burada çitalarla yapılan üçgen, beşgen, altıgen ve yıldız şekilleri içerisine kalem işi motifler oldukça sade bir biçimde işlenmiştir.

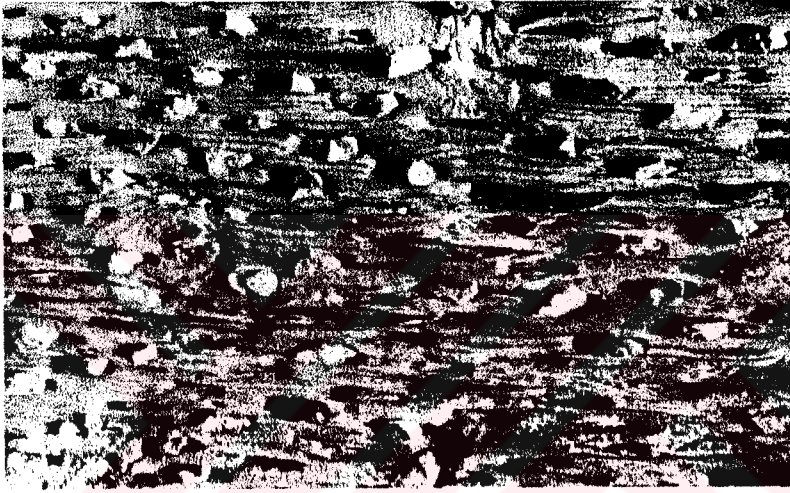
Minberlerde ve kapılarda uygulanan künde-kâri tekniğinde geçme parçalar altında ayrıca ahşap iskelet vardır. Bu teknikte özellikle elma, armut ve ceviz gibi ağaçlar tercih edilmiştir.



Resim 4.222. Malatya Ulu Camii Minberi
Yan Aynalığı

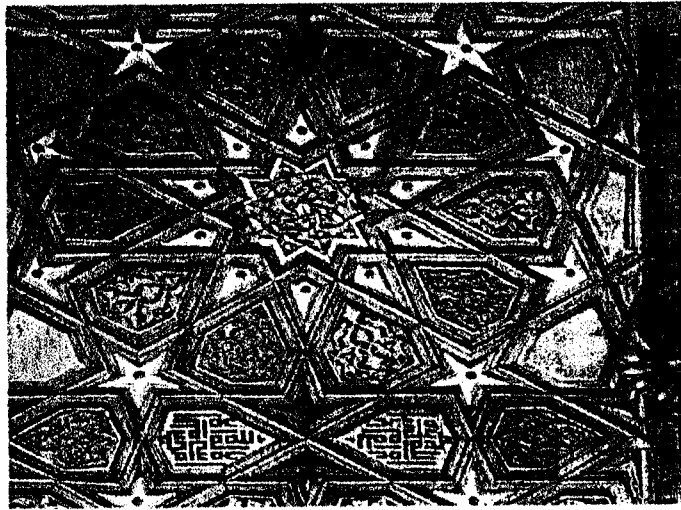
Fildişi, sedef, ahşap gibi malzemelerin ahşaba yuva açmak suretiyle gömülerek uygulanması kakma tekniği olarak isimlendirilmektedir. Buğday saplarını ezmek için kullanılan döven tahtasının alt kısmında da işlevsel olarak uygulanmış benzer bir tekniğe rastlanmaktadır (Resim 4.223)

Kakma tekniğinin zarif örneklerini Osmanlı sanatında çeşitli eşyada, mimari elamanlarda görmüştük. Bu teknik, Mezopotamya, Eski Mısır, Yunan, Urartu, Roma ve Bizans sanatlarında da çokça kullanılmıştır. Çalışmanın başında örneklediğim Frig servis masası (Bkz. Resim 2.10) bu tekniğin Anadolu'da uygulanmış bilinen en eski örneği teşkil etmektedir.



Resim 4.223. Döven Yüzeyi

Kakma tekniği gömme yada mozaik olmak üzere çeşitlenir. "...Kakma ve gömme tekniklerinde fildişi ve sedef ahşap üzerine açılan çukur veya oymalara yerleştirilir ve tahtaya temas eden yüzlerine düşmelerini önleyecek kuvvetli yapıştırıcı madde sürülür. Ayrıca, ufak çivilerle sağlamlaştırıldığı da olur (Resim 4.224). Özellikle sedef kakmalarda bazen sedeflerin etrafına madeni teller çevirir ..." ⁹⁸ Mozaik tekniğiyle yapılan örneklerde ise, zemin geometrik bir şekilde kesilmiş ve kenarları tamamen birbirine uyum sağlayan se-



Resim 4.224 Ahşap Kapı

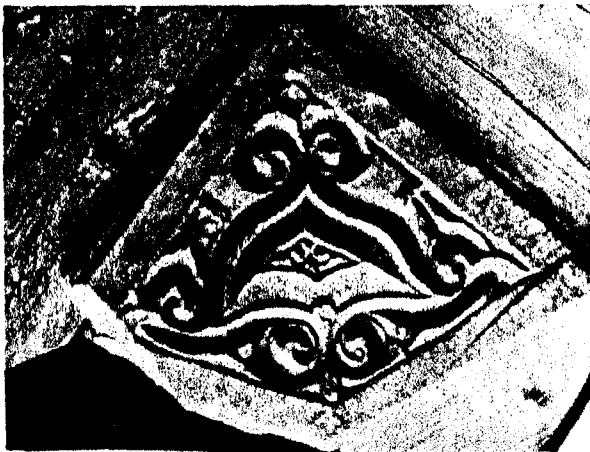
⁹⁸ Bkz. (30), MAHİR, 98

deflerle kaplanarak kompozisyonlar oluşturulmuştur(Bkz. Resim2.116-Bkz. Resim 2.118). Bu tekniğin uygulamasında ise “...hazırlanan sedef parçaları konacakları yerle-re önce yapıştırılır, sonra pelesenk tozu, ceviz tozu, tutkal kaynatılarak elde edilen macun, bu yapışmış kısım üzerine sürülerek, soğuduktan sonra perdahlanır...”⁹⁹

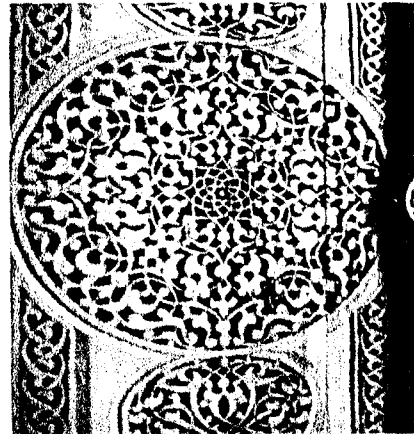
Ahşaplar üzerine oyulan kabartmalar genelde alçak kabartmadır. Bunlar araştırmacılarca motiflerin uygulanış şekillerine göre: düz satırlı derin oyma, yuvarlak satırlı derin oyma, çift katlı ve eğri kesim tekniği olarak sınıflandırılmıştır. Bu rada teknik, motifin yüzeyden derin olarak işlenmesi, engebeli yuvarlak bir yüzey meydana getirmesi yada kabartmada birbirini kesen eğri yüzeyler olarak yontulmasıyla farklılıklar gösterir(Resim 4.225- Resim 4.226- Resim 4.227). Motifin yüzeyde kat oluşturacak şekilde alt dokudan ayrılması ve iki plan meydana getirmesi çift katlı rölyef tekniği olarak isimlendirilmektedir. Bu teknik özellikle yazı işlenen kabartmalarda uygulanmıştır (Bkz. Resim 2.129)



Resim 4.225. Konya Sadrettin Konevi Türbesi Pencere Kanadı (Ayrıntı)



Resim 4.226. Malatya Ulu camii Minberi Ayrıntı



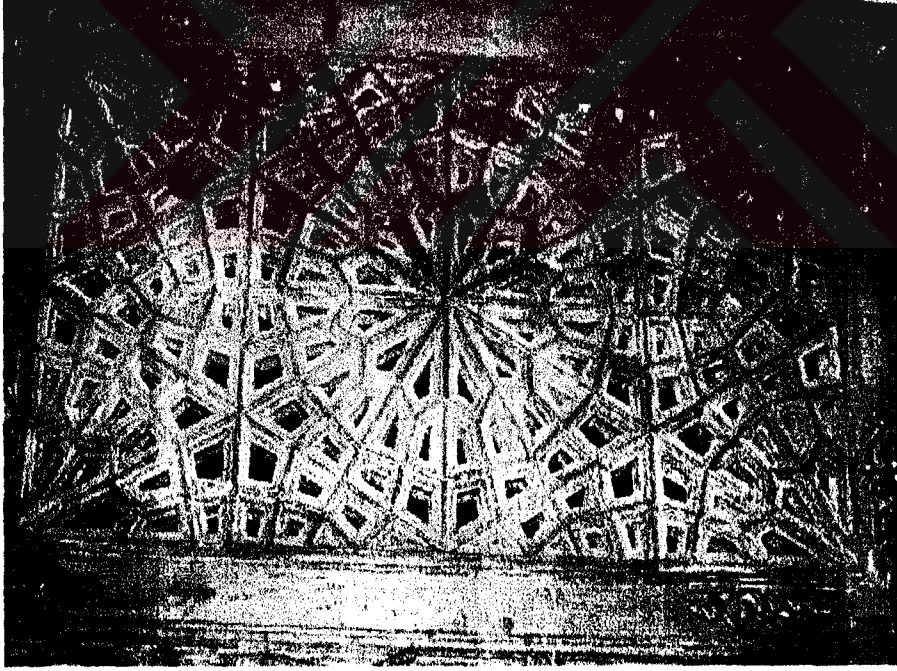
Resim 4.227. Birgi Ulu Camii Pencere Kanadı Ayrıntı

⁹⁹ Bkz.(30), MAHİR,98

Bu örneklerden farklı teknikte uygulanan saltanat kayıkları kabartmalarında ise yüksek kabartma örneklerini enderde olsa görmekteyiz. Burada yontulan kabartmalar diğer örneklerdeki yüzeye bağımlı alçak kabartmaların aksine yüzeyden kopmuş, asılmış, hacim boşlukta varlığını ispatlayıvermiştir (Bkz. Resim 2.165 – Bkz. Resim 2.11). Bu bakımdan yüzeyi aşmayan diğer örneklerden farklı bir üslup göstermektedir.

Ahşap, ayrıca iskarpela, keser gibi kesici aletler kullanılarak ortaya form ve motif çıkacak şekilde yontularakda kullanılmıştır. Bütün rölyefler saltanat kayıkları ve Saltanat kayıkları baş heykelleri bu yöntemin örnekleridir. Kayık baş heykelleri ve kabartmalar ahşap blokların yan yana getirilmesiyle oluşan yüzey yada küteden yontularak yapılmıştır. Rond-boss olarak yapılmış baş heykelleri küçük boyutlu olanları tek parça ahşap küteden, büyük boyutlu olanları kavela ve tutkallarla yapıştırılmış kütlelerden yontularak yapılmıştır. Bazılarında ise gövde tek parçadan yontulurken kanat, baş gibi uzuvları parçaların eklenmesiyle yapılmıştır.

Minberlerin korkuluklarında (Resim 4.228), rahlelerde, cüz muhafazalarının kaide kısımlarında, ocak davlumbazlarında, yapıların alınlıklarında ve saçaklarında gördü-



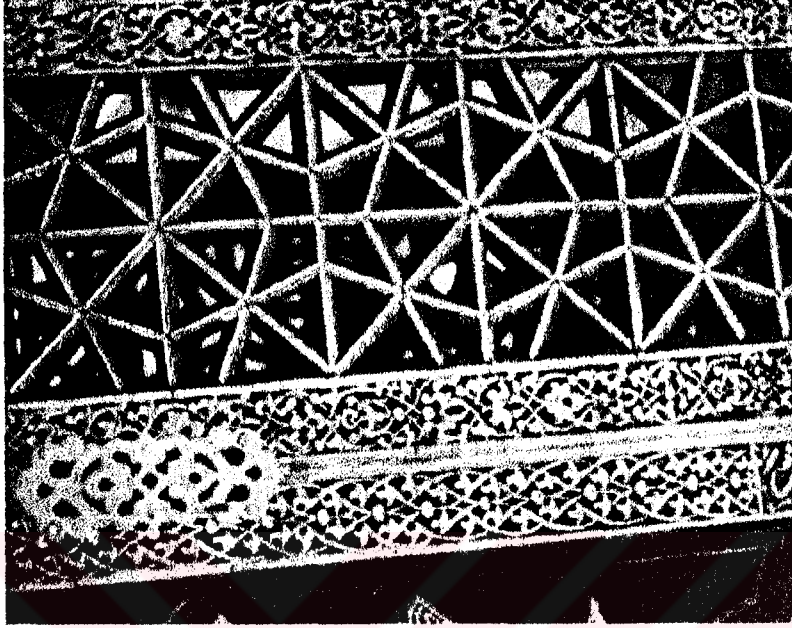
Resim 4.228. 14. Selçuklu Minberi Korkuluğu

ğümüz örneklerde ajur tekniği (şebekeli, dekupaj tekniği gibi isimler alır) ile çeşitli bezemeler yapılmıştır. Bu teknikte ağaç yüzeyi bütünüyle ortadan kalkar, geometrik ve bitkisel motifli; ışık geçirgen bir tür delikli rölyef oluşur. (Resim 4.229)

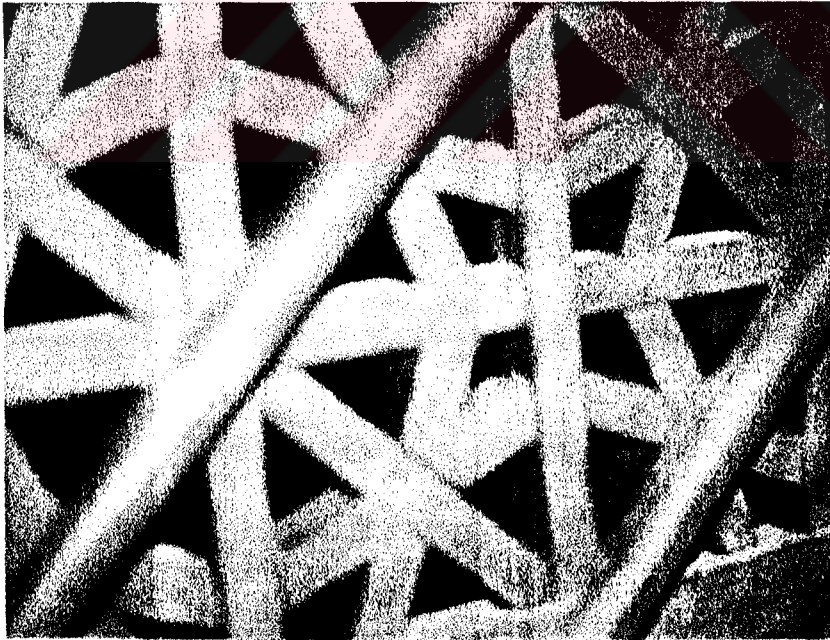


Resim 4.229. Topkapı Saray Müzesinde Paravan

Genellikle ajurla karıştırılan kafes tekniği, korkuluklarda, yapıların pencerelerinde kullanılan: belli ölçülerde tahtaların(kadron) yada çıtaların geçmeli olarak yan yana getirilmesiyle oluşan bir tekniktir (Resim 4.230- Resim 4.231)



Resim 4.230. Birgi Ulu camii Minberi Korkuluğu



Resim 4.231. Birgi Ulu Camii Minberi Korkuluğunun Arkadan Bağlantısı

Yine tavanlarda uygulanan ve çıtakâri olarak isimlendirilen teknikte de tavan yüzeyi çıtaların çakılmasıyla oluşan geometrik bölüntüler yapılarak bezenmiştir.

Geleneksel ahşap işçiliğinde kullanılan torna tekniği; parçalara silindirik, dairesel, yuvarlak ve benzeri biçimlerin verilme işlemidir. Eskiden bu iş için kullanılan ilkel, yaylı, sırıklı ve kırık kollu tornalar yerini bugün ki modern kayışlı tornalara bırakmıştır. Torna işlerinde "...parçaların seçiminde; düşer budak, çatlak ve karışık dokudan; yarılmış yada iyi tutkallanmamış parçalardan kaçınılmalıdır..."¹⁰⁰

Yapıların pencere korkuluk ve parmaklıklarında uygulanan tornalanmış ahşap elemanlar bu tekniğin uygulandığı örneklerdendir (Bkz.Resim 2.33)

Daha önceki bölümlerde ahşap üzerine boyama tekniğinden örnekler görmüştük. Ve bu örneklerde tıpkı kabartmalardaki bitkisel ve geometrik bezeme gibi biçimler boyama suretiyle resmedilmişti. "...Ahşap üzerine boyamada kırmızı, koyu mavi, sarı, altın yıldız renkleri hakimdir...". Bu teknik Edirne işi, Edirnekari, kalem işi gibi isimler alır. Günümüze ulaşan ahşap sütunlu camilerdeki örneklerinde. Tercih edilen renkler kırmızı, koyu mavi, beyaz, altın yıldız gibi renklerdir. Ancak bunların çoğunun solmuş olduğu görülür.

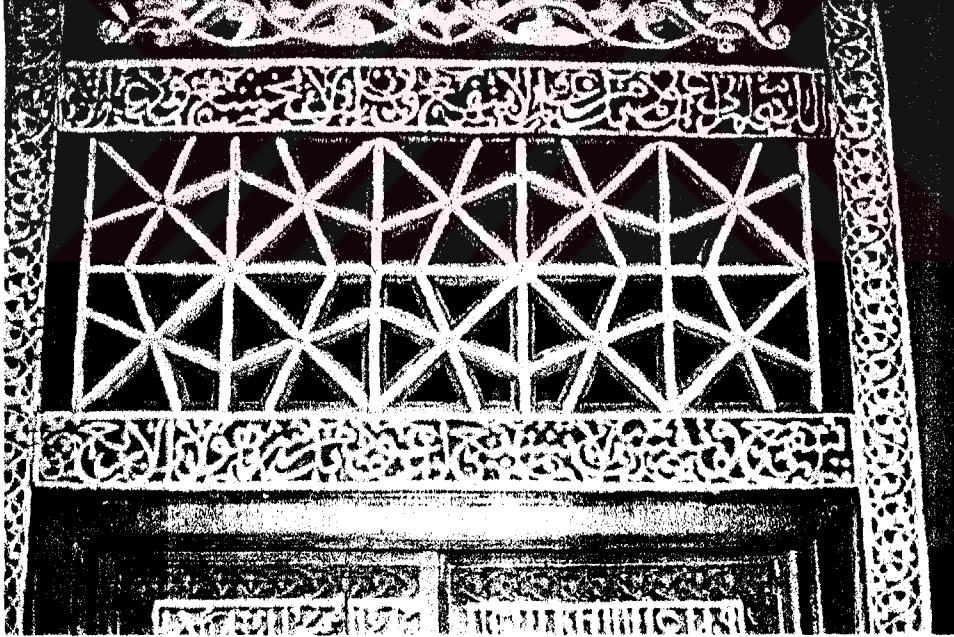
Ağaç doğal bir malzemedir. Çürümelere ve çeşitli haşerelere, tohum ve mantarlara karşı fırınlanması gerekir. Bunun için zehir banyolarında (bakır oksit yada göztaşı) uzun süre tutulur sonra gölge ve hava akımsız yerlerde uzun süre kurutulur. Ayrıca değişik yörelerin, zanaatkarların ahşabın "çalışmasını" önlemek için kendilerine özel hatta sır gibi sakladıkları yöntemleri de vardır. Örneğin Marmara bölgesinde kestane ağaçları kesildikten sonra "suyu" doğrutusunda akarsu yatağına yatırılıp bir yıl acı suyunu atması beklenir daha sonra fırınlanır. Gene bazı saz ustaları enstrümanlarını yaparken ağacın kök, gövde, kuzey, güney yüzlerini farklı değerlendirir. Ahşap malzemesi emicidir de: rutubeti, buharı emerek şişer ve deforme olur. Sıcakta rutubetini kaybederek çeker ve çatlar. Bunu önlemek için üzerine çeşitli işlemler yapılarak bir ince koruyucu tabaka meydana getirilir. Bunun için farklı teknik ve malzeme kullanılmıştır :

- 1- Su boyları, doğal kök boyları ile boyanan ahşap yüzeyi verniklenerek daha bir parlak hale getirilerek korunur.
- 2- Doğrudan doğruya yağlı boya ile yada çeşitli motifler yaparak korunur.
- 3- Altına ya motif yapılır yada doğrudan doğruya çıplak ahşap yüzeyine ispirotoda eritilmiş gomalak, pamukla defalarca ovulmak suretiyle yedirilip cilalanarak korunur.
- 4- Ahşabın yüzeyi zımparayla terbiye edilerek düzeltilir. (düzeltilemeyen yada zımparayla alınamayan hatalar macunla doldurulur) tercih edilen renge boyanır. Ve üzerine özel bir vernik çekilerek tozsuz bir ortamda kurutulur (Meşhur Çin lâ-

¹⁰⁰ Bkz.(95), HAMMOND,DONNELLY,327

kelerinin sahilden birkaç kilometre uzaklaşarak kayıklar içinde , mutlak tozsuz bir ortamda yapıldığı söylenir.)

- 5- Yakılmış boyanmış yada çıplak ahşap yüzeylerin üzerine eritilmiş balmumu sürülüp keçe ile ovularak ahşap korunur.
- 6- Geleneksel ahşap işçiliğinde oldukça çok uygulanan varak ta tercih edilen bir üst yüzey gereçidir. Varak uygulamasında önce ahşap yüzeyi temizlenir, Renkli bir dolgu malzemesi (tercihen kırmızı oksit) astar olarak çekilir. Daha sonra yüzey zımparalanır ve varağa hazır hale getirilir. Yüzeğe tutkal sürülür (Tutkalın belli bir kıvamı vardır, bu kıvamı kaçırmamak gerekir). Tutkalın kendini çekmesi beklenir, parmak ucu hafiften dokunulduğunda kurumaya yüz tutmuş olan tutkalın parmağı emer gibi hafiften çeker duruma gelmesi varağın uygulanma kıvamıdır. Yassı bir fırça kumaşa, sakal yada saça sürülerek statik elektriklenir bu elektrik yüklü fırça varağa dokundurularak yukarı doğru kaldırılır. Uygulanacak yüzeyin üzerini kaplayacak şekilde zarifçe (usulca) konur . Daha sonra başka bir fırça ile varak, hafif hafif tamponlanarak zemine oturturur. Eğer isteniyorsa daha sonra mührü denen minik, genellikle taştan bir aletle üzerinden bastırılarak mührülenir yani yüzey parlatılır ve böylece varak yapraklarının ek yerleri kaybedilir, aynalaştırılır (Resim 4.232).



Resim 4.232. Birgi Ulu Camii Minberi Kapısı (Ayrıntı)

5. TÜRKİYE'DE ÇAĞDAŞ AHŞAP YONTU SANATI

Buraya kadar Anadolu toprakları üzerinde yaşamış bilinen en eski uygarlıklardan günümüze kalabilmiş ve ahşap malzeme kullanılarak gerçekleştirilmiş geleneksel zanaatkarlık örneklerine ve sanat yapıtlarına kısaca değindik. Ve gördük ki süsleme ya da sembolik amaçla gerçekleştirilen bu nesnelere belli bir artistik kimliğin, kavramın yansımaları olmayıp kültürel ortak benliğin izdüşümleridir. Sanayii Nefise Mektebi Alisi'nin kuruluş ile başlayan ve arkadan Cumhuriyetin ilanı ile yeşeren; sanatın kendi söylemini dile getirme isteği; yurdumuzda özgün heykel sanatının varlığından, heykeltıraşlardan hatta tek de olsa bunların sergilenebileceği bir galeriden söz edilmeye başlanmasını sağlar. Şimdi, sadece 80 yıldır süren bu dönemin çok az sayıdaki heykel sanatçılarının özgün ahşap yontularına yer vereceğiz.

Zühtü Müridoğlu

1906 doğumlu olan Müridoğlu Türk çağdaş heykelinin en önemli sanatçılarından- dır. 1924'de İhsan Özsoy'un teşvikleriyle Sanay-i Nefise Mektebi (Bugün ki Mimar Sinan Üniversitesi) resim bölümüne girmiş daha sonra heykel bölümüne geçerek eğitimini burada tamamladı. 1928 Yılında Avrupa bursu kazanarak Paris'e gitti. Orada Collarossi Akademisi'nde Marcel Gimond'un atölyesinde çalıştı (1928-1932). Yurda döndüğünde Samsun Lisesi Resim öğretmenliği (1932-1936), İstanbul Arkeoloji Müzesi heykeltıraşlığı (1936-1939) , Ankara Gazi Eğitim Enstitüsü hocalığı yaptı. 1940' da da Akademi heykel bölümü öğretim üyeliğine getirildi.

Türkiye'de heykel sanatının gelişimini hem hocalığıyla hem de sanatçı kişiliğiyle etkilemiş bir sanatçıdır. Figüratif çalışmalar yanı sıra soyut çalışmalar da yapan sanatçı, heykellerinde ahşap, bronz, bakır gibi malzemeleri kullanmıştır.

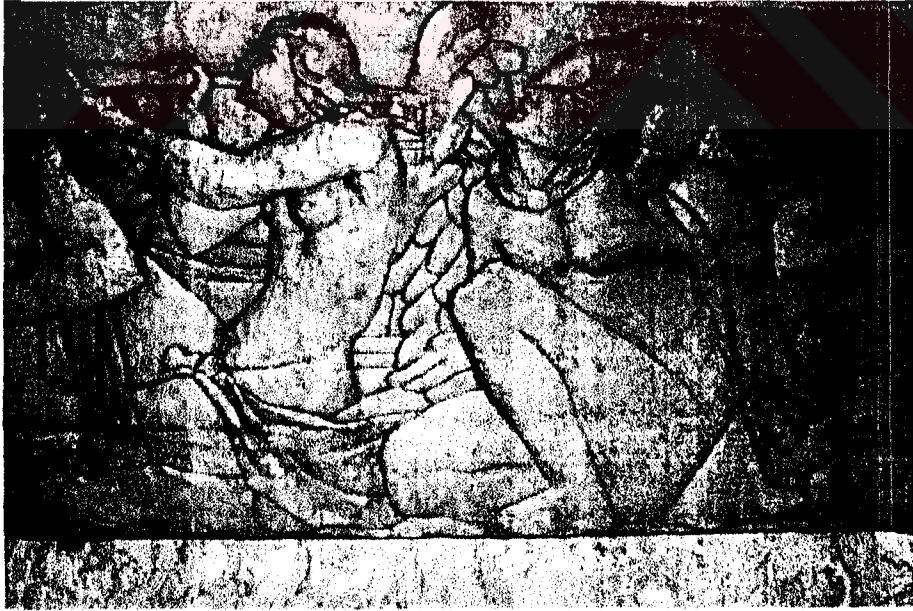
Sanatçının ahşabı kullanmaya başlamasının, malzeme ve atölye bulmakta zorlandığı yıllara rastladığı belirtilmektedir.¹⁰¹ Çabuk ve kolay ulaşılan ahşabı sanatçı farklı biçimlerde kullanmıştır. Onun yapıtlarını figüratif ve soyut çalışmalar olarak iki gruba ayırabiliriz. Bu çalışmalarını dönem dönem yan yana ve hatta iç içe görebilmekteyiz. Figüratif olarak yaptığı ve malzemenin iskarpela izlerinin dokusal etkisini ahşap üzerinde ustaca kullandığı "Harp (Var)" isimli rölyefi (Resim 5.233- Resim 5.234 – Resim 5.236) ve Kadın heykeli, 1950'li (Resim 5.235) yıllara kadar süren yumuşak

¹⁰¹ GİRAY, Kıymet, "Heykel Sanatımızın Müridi: Zühtü Müridoğlu", 32-35



Resim 5.233. Zühtü Müridoğlu, Harp (var)

oyunların düzen ve uyumunu araştıran figüratif çalışmalarıdır. Kıymet Giray'a göre Paris'te eğitim gördüğü Gimond'un Maillol atölyesinde yetişmiş olması nedeniyle Maillol'un etkilerini yansıtmaktadır.¹⁰²



Resim 5.234. Zühtü Müridoğlu, Harp (var) (Ayrıntı)

¹⁰² Bkz.,(101) GİRAY, 33

İlk soyut heykel yapma düşüncesinin nasıl şekillendiğini sanatçı şöyle anlatmaktadır: “...Kalamış’ta bahçe içinde bir evde oturuyorduk. Bir gün ağaçları budadılar. Dallar ortaya çıktı. O dalları birleştirmeye çalıştım. İşte ilk soyut heykeler böyle başladım. 1960’lara dek soyut çalıştım. Bugünde balerin heykellerine dek geldim...”¹⁰⁴ Sanatçının “çürümeyi” bekliyorlar” diye üzüldüğü bu döneme ait 70-80 kadar ahşap heykeli İstanbul Resim ve Heykel Müzesi depolarındadır.¹⁰⁵

Bu soyut çalışmalar“...Doğal ortamından alınan, doğal görünümünden soyutlanan ağaç gövdeleri bazen düzelterek parlatılan yüzeyleri, zaman zaman da ince bakır levhalarla kaplanarak yeni görsel değerler kazanan görünümüleriyle, özgün düzen ve uyumlara ulaşmıştır...”¹⁰⁶ (Resim 5.240-Resim 5.241)

Ahlat mezar taşlarından (Resim 5.242) esenlendiğini belirttiği heykelleri, farklı boyutta dikey ahşap parçaları yan yana ve birbirlerinin içine geçecek şekilde ekleyerek kompoze ettiği soyut çalışmalarından dir¹⁰⁷ (Resim 5.243). Mezar taşlarından bildiğimiz dikey formlardan çıkışlı bu çalışmalarından başka,yine dikey formları kullandığı Resim 5.244- Resim 5.245’deki heykellerinde, dikey yerleştirilen fakat arasına boşluk bırakılan ve yatay bağlantı elamanlarıyla tutturduğu çalışmaları vardır. Bu yatay elamanlar kimi zaman ahşap kadronlar kimi zamanda metal çubuklardır.



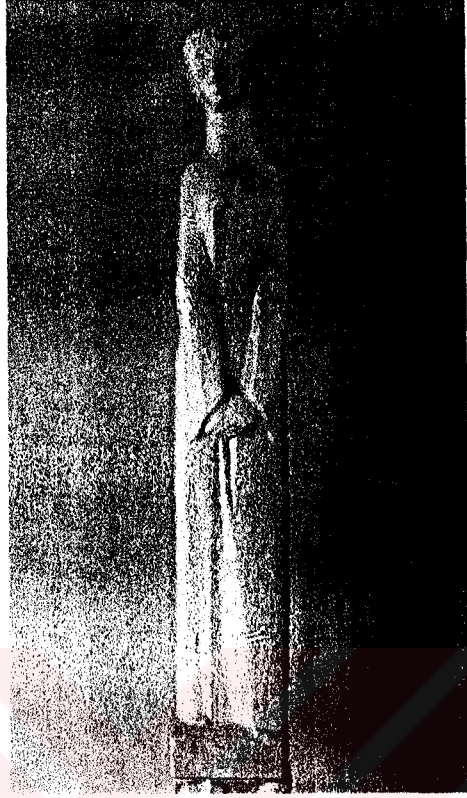
Resim 5.237. Zühtü Müridoğlu
“Çıplak Kadın”, Ferit
Özşen Koleksiyonu

¹⁰⁴ KAYABAL, Aslı, “ 85 yaşında Heykeltıraş Zühtü Müridoğlu’nun babası, Kasımpaşa Camii’nin İmamıydı -Hoca, senin Oğlan put yapıyor-” , 7

¹⁰⁵ NİRVEN, Nur, “Zühtü Müridoğlu”, 15-16

¹⁰⁶ Bkz.(101),GİRAY,3-4

¹⁰⁷ ÜNVER, Bircan, “Sanat bir pozisyonudur”, 37,38



Resim 5.238. Zühtü Müridoğlu, "Figür"

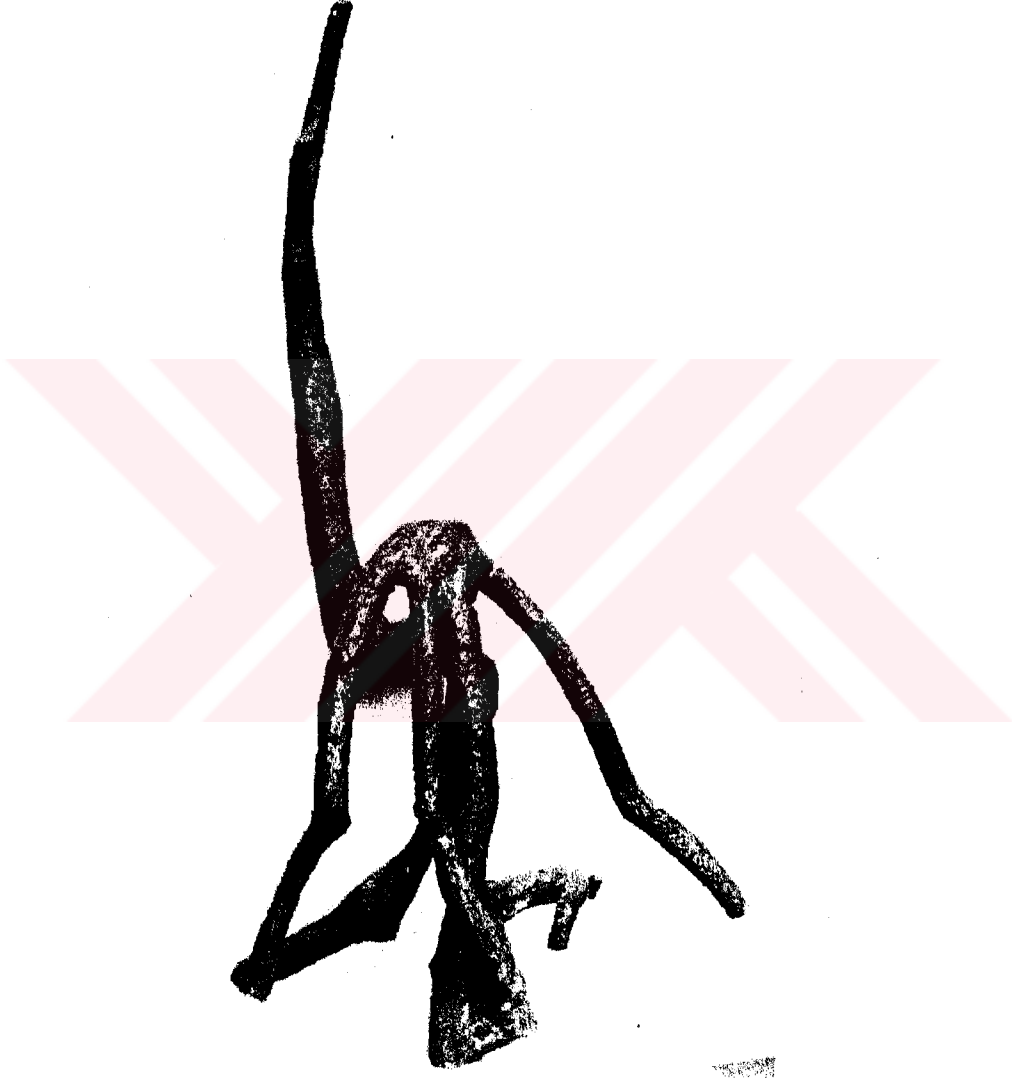


Resim 5.239. Zühtü Müridoğlu, "Figür"

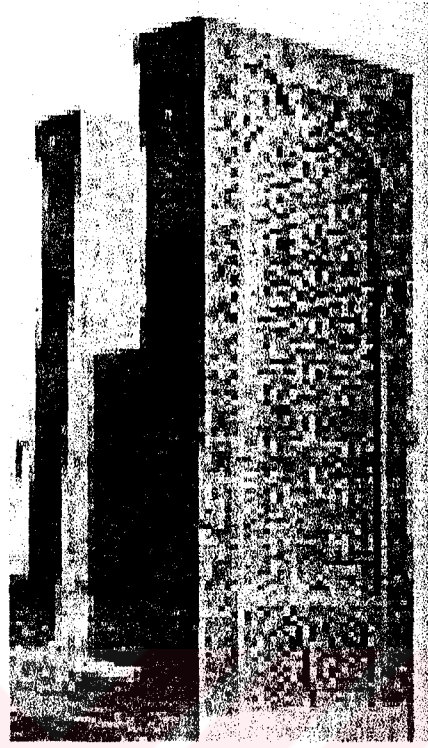
Bu yaklaşıımı sürdürdüğü Resim 5.245'deki heykellerinde özentisiz ahşap parçaların yüzeylerini yine özentisiz, kimi zaman çocuk resmine benzettiği çizgisel yontu desenlerle (sivri uçlu iskarpelayla çizerek) değerlendirmiştir. Bu "bezemeler" hareket, ritim yada bir tür doku ekleme gereksiniminden kaynaklanıyor olabilir.



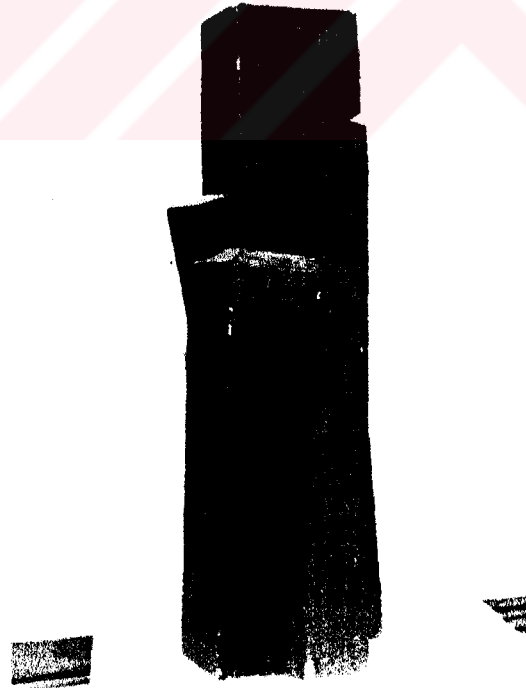
Resim 5.240. Zühtü Müridoğlu, Soyut Heykel



Resim 5.241. Zühtü Müridoğlu, Soyut Kompozisyon



Resim 5.242. Ahlat Mezar Taşları



Resim 5.243. Zühtü Müridoğlu, Soyut Heykel (Mezar Taşı)



Resim 5.244. Zühtü Müridoğlu, Soyut Heykel (Mezar Taşı)



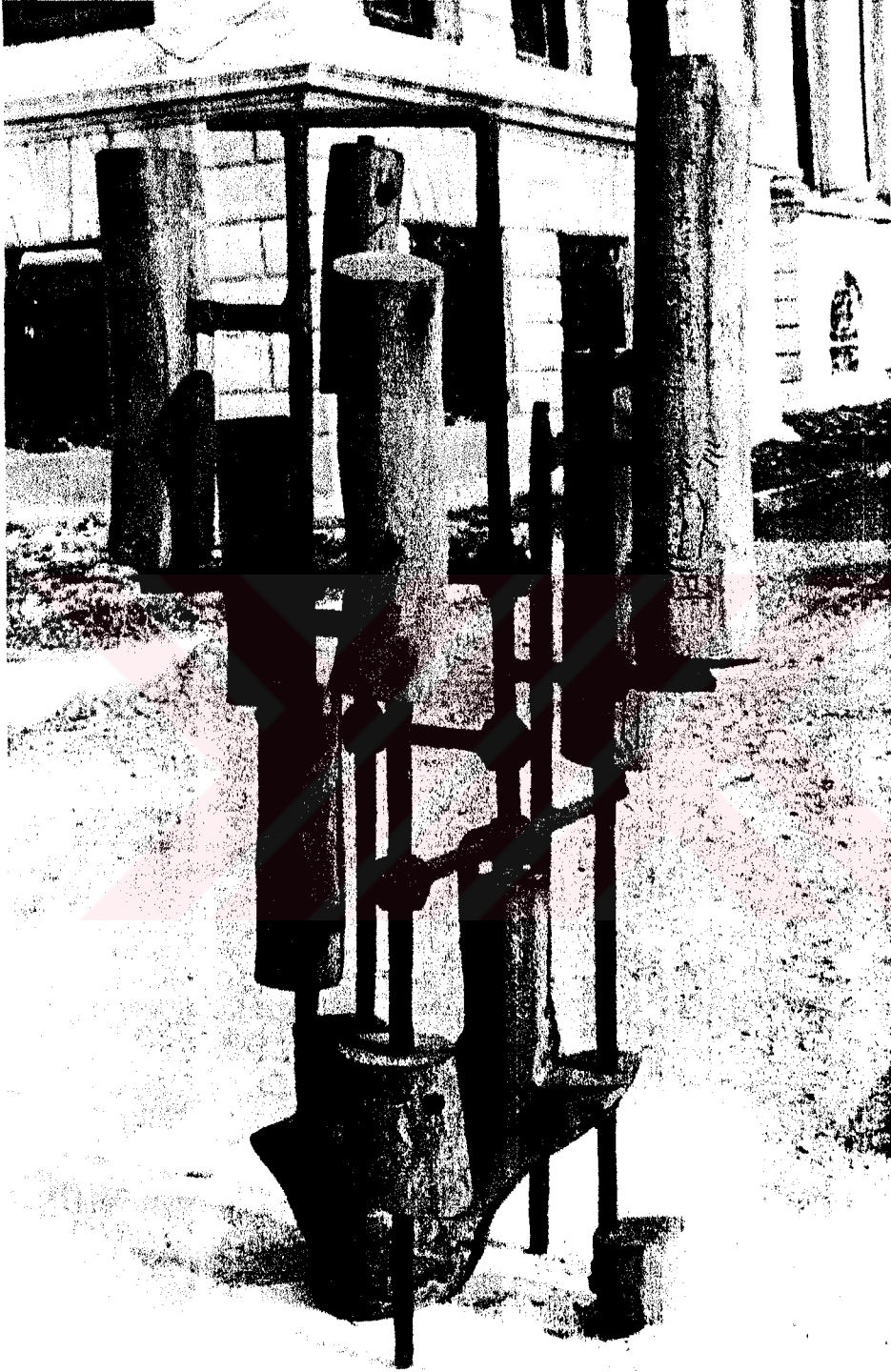
Resim 5.245. Zühtü Müridoğlu, Soyut Heykel



Resim 5.246. Zühtü Müridoğlu, Soyut Heykel (Parmaklık)

Klasik Osmanlı demir parmaklıklarını (şebeke) bağlantı elemanı olarak kullanarak prizmatik ahşap parçaları aralarında transparan bir oylum oluşturacak biçimde özgün kompozisyonlar meydana getirmektedir (Resim 5.246-Resim 5.247). Yukarıda değindiğimiz ahşap yüzeyler üzerine yonttuğu çizgisel yontu desenleri bu çalışmalarında da kullanmıştır. Bu tür eserlerinde, ahşabın yanında metal parmaklıkları yani geleneksel yapı elemanlarını da çağdaş biçimler arasında kullanmıştır. Bu tavır ister istemez eski kültüre çağdaş anlayışla bir gönderme yapmaktadır.

Mezar taşları ve klasik pencere parmaklıklarından yola çıktığı bu heykelleri sanatçının soyut döneminin önemli örnekleridir.



Resim 5.247. Zühtü Müridoğlu, Soyut Heykel

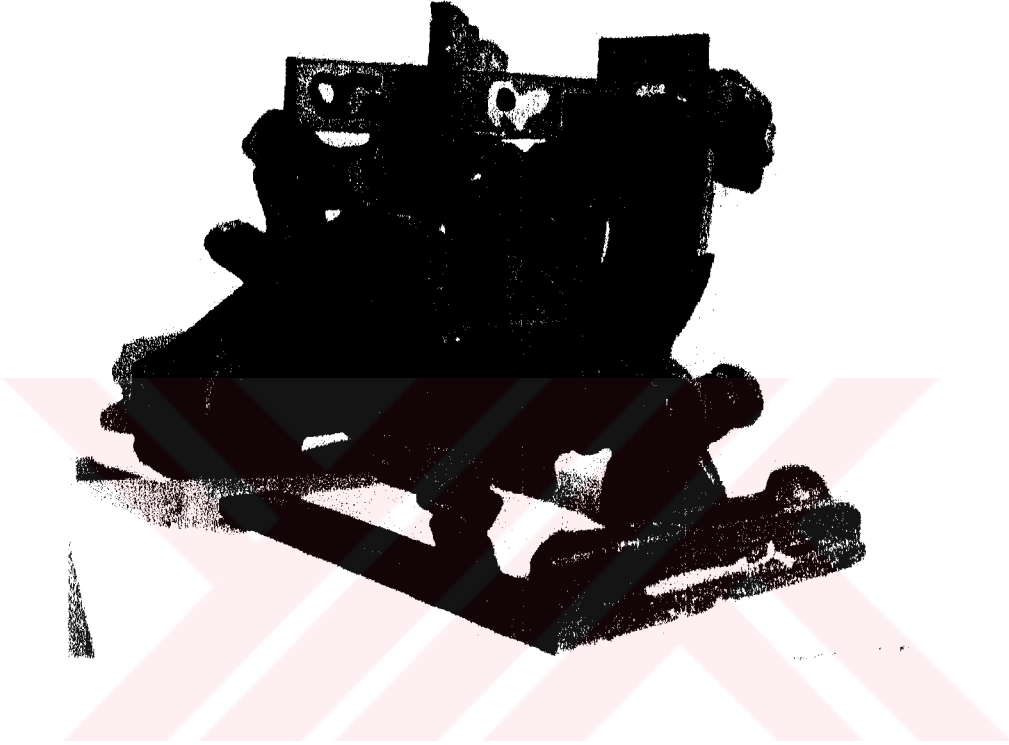
Diğer soyut işleri arasında; ahşap tahta parçalarını dekupe edip üst üste polyesterle yapıştırarak oluşturduğu heykelleri vardır. Bu küçükten büyüğe yada

büyükten küçüğe giden parçalar, ışık gölgeleri ve büyüklük küçüklükleri ile hareket hissi uyandırmaktadır. Bunlar üzerinde kimi zaman yine çizgisel yontular yaparak yapıtına dokusal anlatım zenginliği katmıştır (Resim 5.248-Resim 5.249).

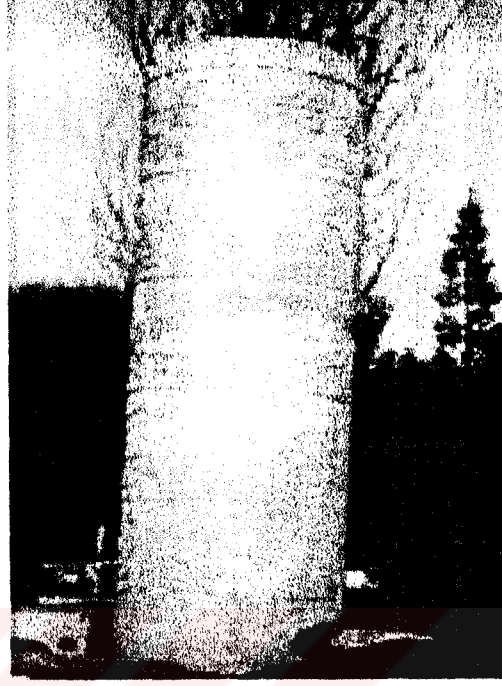
Sanatçının kitle, boşluk, denge, uyum, ritim sorunlarını adeta deney yapar gibi sürekli araştırdığı, incelediği görülmektedir.



Resim 5.248. Zühtü Müridoğlu, Soyut Heykel



Resim 5.249. Zühtü Müridoğlu,Soyut Heykel



Resim 5.250. Osmanlı Mezar Taşı (Ayrıntı) Resim 5.251. Osmanlı Mezar Taşı

Meriç Hızal'a göre Sanatçının sonradan fındıklı parkına 50. Yıl heykelleri programında yaptığı beton sütunun asıl ahşap versiyonunda (Resim 5.252), geleneksel Osmanlı mezar taşlarında (Resim 5.250-Resim 5.451) gördüğümüz sülüs yazılarının adeta soyutlanmış bir biçimini görmekteyiz. Ancak bunların oran estetiği ve dokusal ritmik etkisi daha farklı bir biçimde olup Selçuklu yazılarının arasına saklanan hayvan motiflerini hatırlatan figürleşmeler görülmektedir.



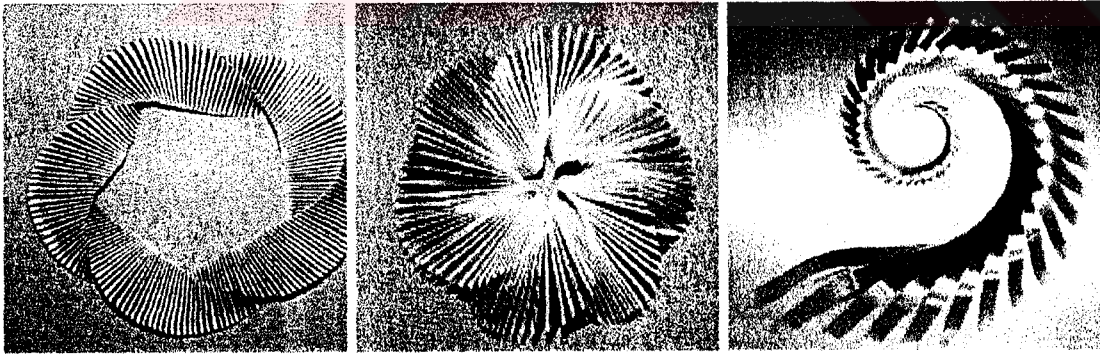
Resim 5.252. Zühtü Müridoğlu Soyut Heykel

İlhan Koman

1923 Edirne doğumlu sanatçı 1946'da Güzel Sanatlar Akademisinden mezun oldu. 1947-1950 tarihleri arasında Paris'te Ecole de Louvre'da eğitimini sürdürdü. 1951-1958 tarihleri arasında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Öğretim görevliliği yaptı. 1958'de İsveç'e yerleşti ve 1967-1986 tarihleri arasında da Stockholm'de Öğretim Görevlisi olarak çalıştı.

Türk heykel sanatının önemli ustalarından biri olarak İlhan Koman'ın sanat anlayışını "...doğanın yapışkan yerçekimi yasasını yenmek..."¹⁰⁸ olarak açıklayan Abidin Dino; O'nun çalışmalarını şöyle niteliyor: "...Koman, maddenin iç yapısını araştırır, bulgularını dışsallaştırır; yontularında basınç ve baskının daima karşısındadır; dikey biçimlerin dirilik gücüne dayanarak ölümün yataylık eğilimine meydan okur. Sürekli doğa-insan, insan-insan ilişkisinde yeni bir yaklaşım peşindedir; çağımızın çelişkilerini yansıtır derinlemesine..."¹⁰⁹

Sürekli bir arayış içinde olan sanatçı "...1973' yılında çok köşeli biçimlerle uğraşır. Geometriye göre çok köşeli biçimler, hacimler sabit olur, oynamazlar, Koman, araştırmalarında oynayan birkaç biçim bulur. "Poliedi" dediği bu formların bükülür açılır maketlerini yapar. Bu buluşa Amerikalı profesör Conelly 4,5 yıl sonra ulaşır ve bu buluşu uzay istasyonlarında kullanır..."¹¹⁰. Koman'ın bu bilimsel araştırmalar gibi titiz yapıtları; geometrik modüllerin sürekli ritmik bir biçimde tekrarıyla görsel bir hareket, açılır kapanır maketleri ve ilerde göreceğimiz dervişiyle gerçek bir devrim içindedir.



Resim 5.253. İlhan Koman, Gometrik Biçimleri Araştırdığı maketler

Çelik, demir, ahşap gibi malzemeleri kullanmada sanatçının yaratım gücü yanı sıra kullandığı her malzemenin özelliklerini bilmesi ve iyi değerlendirmesi tasarımlarındaki etkiyi artıran faktörlerdendir.

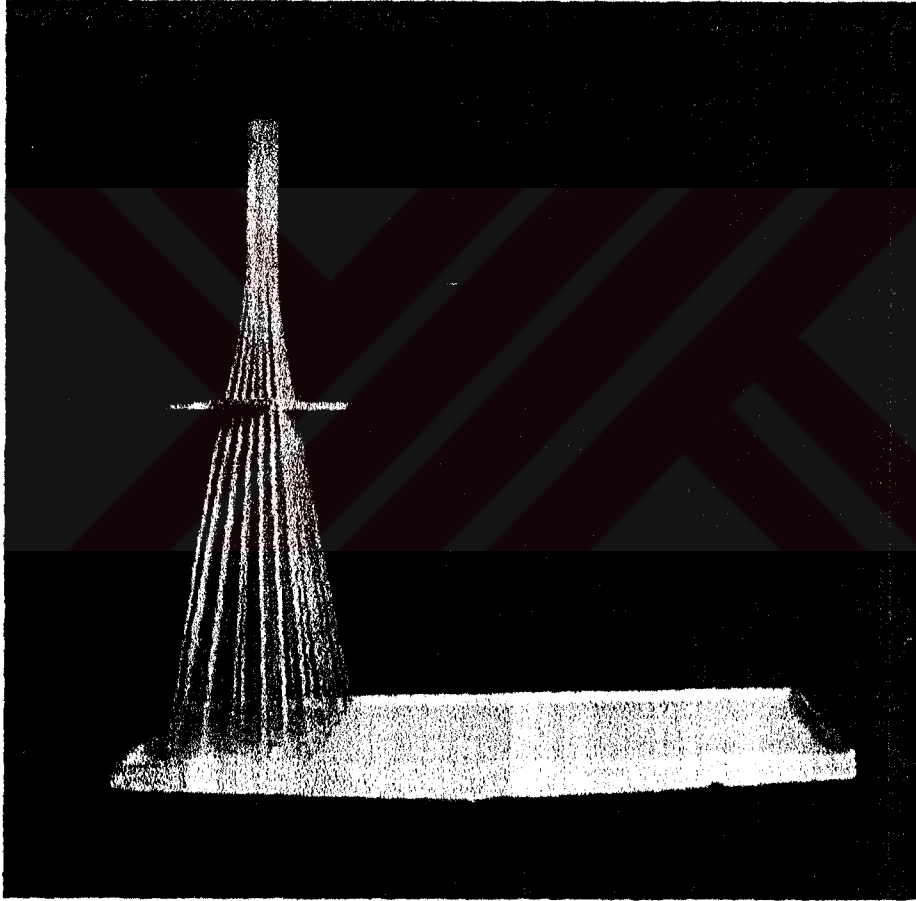
¹⁰⁸ DİNO, Abidin, "Kim bu İlhan Koman?", 14

¹⁰⁹ Agm.,14

¹¹⁰ Agm.,15

Konumuz ahşap heykel olduğuna göre herhalde bizim için en ilginç yapıtı onun “ahşap dervişi” dir. Onun ahşap yapıtları; bir bilim adamı tarzındaki arayışlarının yansımasıyla malzemenin heykel sanatındaki geleneksel kullanımına göre büyük farklılık göstermektedir.

Ahşap dervişte malzemenin morfolojik yapısı yücelir, adeta anıtlarır.¹¹¹ Resim 5.254’de gördüğümüz 1970 yılında yaptığı bu kesiti kare biçiminde yaklaşık 80cm uzunluğunda ahşap; üstten 20cm’si kesilmeden bırakılarak alt kısmı dilimlenerek ve bu dilimler arasında küçük kamalar sokularak süpürgeye benzer fakat ayakta durabilecek bir biçim haline getirilmiştir. Tahtanın esnekliği nedeniyle heykel ince di-

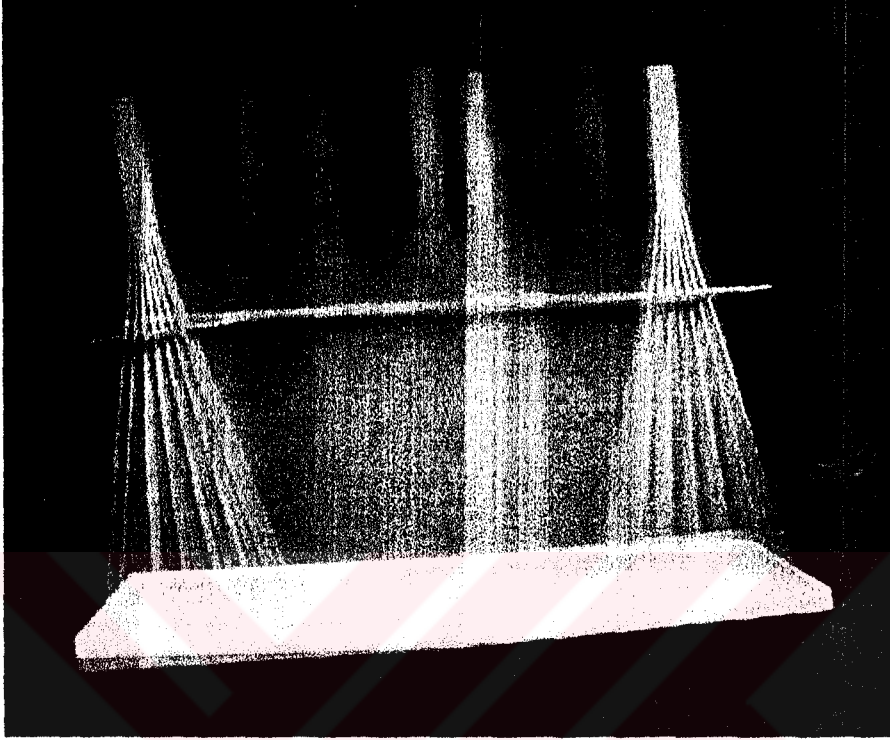


Resim 5.254. İlhan Koman, “Ahşap Derviş”, 1970

limli ayaklar üzerinde esner ve her bir ayağın esnemesiyle tıpkı tırtılın yürümesi gibi bir hareket oluşur (Resim 5.255). Heykel üstü düz, altı kavisli bir tabla üzerinde sergilenir. Tabanın bir yanında olan kurşun ağırlık, normal halde eğri durmasını sağlar. İzleyici ağırlığın karşı tarafından tabana basarak eğimin değişmesini sağlar ve heykel izleyiciye doğru ilerler, bırakınca da geri döner. “...Alegorik bir “humour” espirisi yansıtan bu heykel, neredeyse bütün yapıtlarında yerel kültür birikimine anlamlı atıf-

¹¹¹ Bu Bilgi Meriç Hızal’la İlhan Koman Hakkında Yapılan Görüşmeden Alınmıştır.

larda bulunmayı, çağdaş metaforlar oluşturarak gerçekleştirmeye çalışan, çalışmış olan İlhan Koman imajıyla birebir örtüşmektedir...”¹¹²

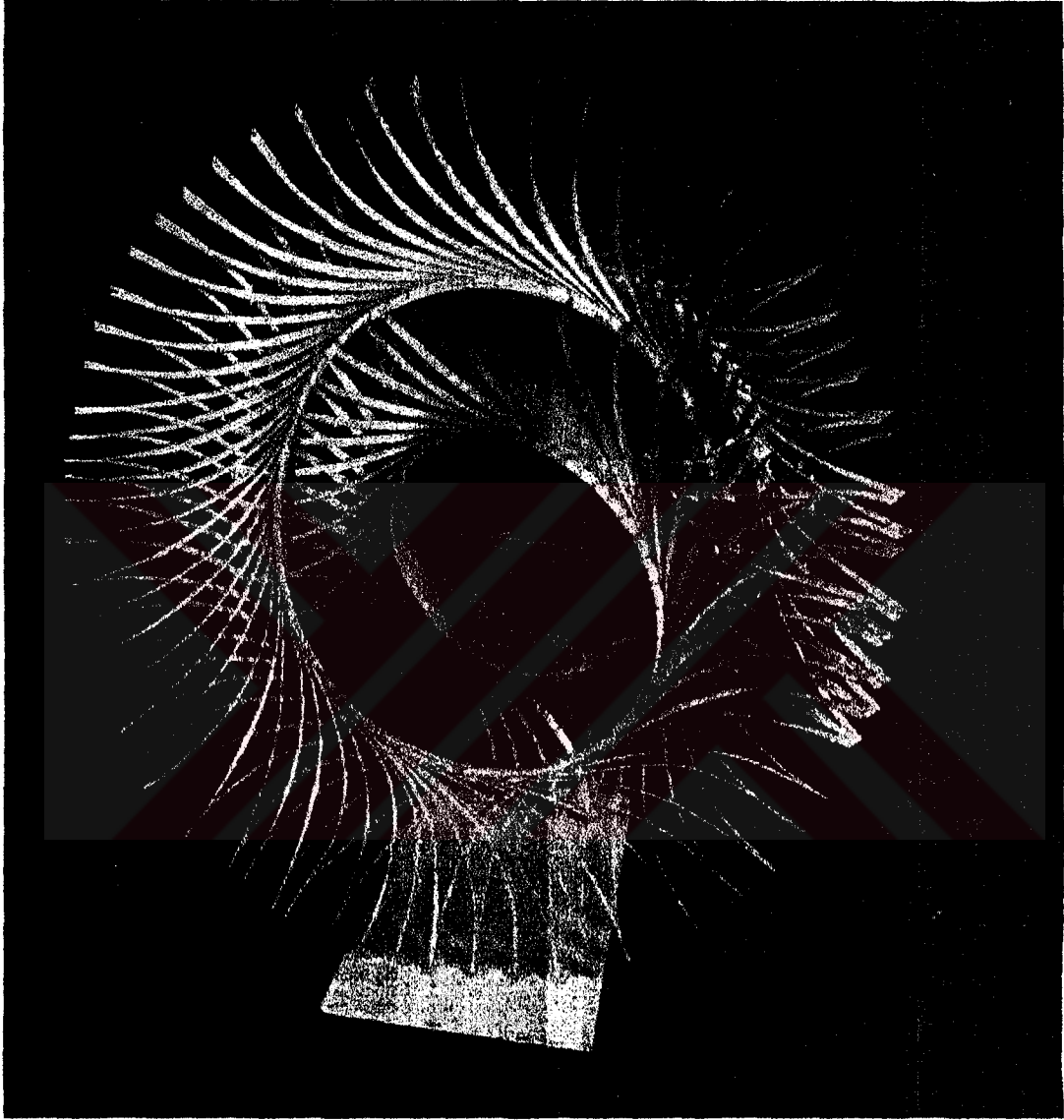


Resim 5.255. İlhan Koman, “Ahşap Derviş”, 1970

1979-1980 tarihleri arasında (-1) “Sonsuzluk eksi bir” serisinden ”Girdap” isimli heykelini (Resim 5.257) 1,5m çapındaki tahta maketini Koman, temel bir yapısal elamanı tekrar tekrar kullanarak oluşturmuştur. Sanatçı bu çalışmasında kontrplağın bükülebilme özelliğini kullanır. Çok sayıda kontrplak dilimini bir ucunu kesmeyerek parçanın uçlarını zıt yönde bükerek. Her elamanı ardışık olarak birbirine ekleyerek yada yapıştırarak ritmik saydam bir girdap oluşturur. Bu çalışmalar, Ferit Edgü’nünde değindiği gibi; sanatçının tasarımlarının maddeyle birlikte geliştiğini, biçimlendiğini ve maddenin olanaklarıyla boyut kazandığını gösterir.¹¹³

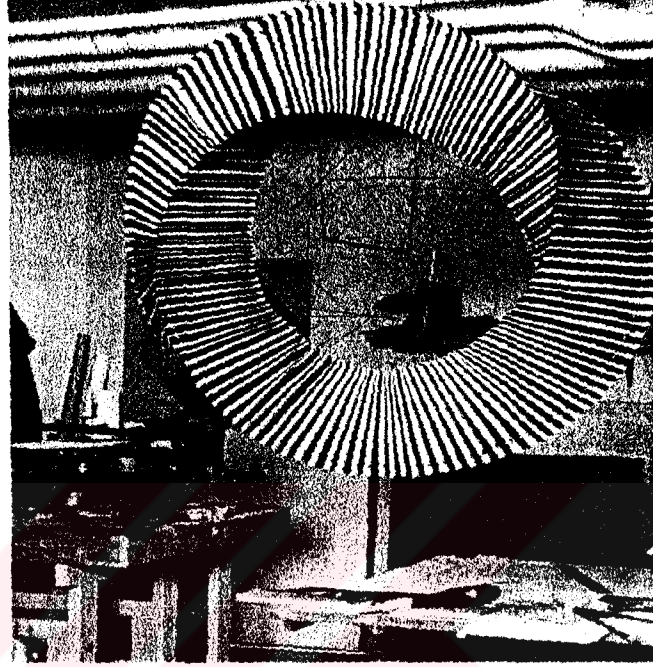
¹¹² ÖZSEZGİN, Kaya, “Radikal Biçimciliğin Yöntemsel Yansımalar”, 35-37

¹¹³ EDGÜ, Ferit, “(Pi)+ İlhan Koman”, 10-11



Resim 5.257. İlhan Koman, "Girdap", 1979-1980

Ahşaptan yaptığı sütunlarından, “Brancusu’ye Replik” adlı çalışmasını, önemseydiği bu sanatçıya adamıştır (Resim 5.258). Bu heykelinde sütun, “...dalga biçiminde kesilmiş çok sayıda tahta şeridin iç içe geçmesiyle oluşan bir sarmal üzerinde tekrarlanan dalga hareketiyle sonsuzluğa ulaşır...”¹¹⁴ Burada içten dışa dıştan içe bir hareket yansımaları yaratan sanatçı, sütünü katı bir nesne olmaktan çıkarıp bir titreşim haline getirir. Ülkesinin geleneksel biçimlerinden etkilenen ve heykellerine yansıtan Brancusi’ye adanmış bu sütun; sanatçıya olan hayranlığını gösterir. Edirne’de Mimar Sinan’ın tek eksen üstünde kıvrılmış üç merdivenli (Üç Şerefeli) gibi camilerin ince minarelerinin gölgesinde doğan ve orda büyüyen Koman bu sarmal biçimlerinden oluşan heykelleriyle saygı duyduğu Brancusi’nin anlayışının (geleneği güncel sanata uygulama) uzağında değildir.



Resim 5.256. İlhan Koman, Soyut Heykel de kıvrılmış üç merdivenli (Üç Şerefeli) gibi camilerin ince minarelerinin gölgesinde doğan ve orda büyüyen Koman bu sarmal biçimlerinden oluşan heykelleriyle saygı duyduğu Brancusi’nin anlayışının (geleneği güncel sanata uygulama) uzağında değildir.

Sanatçı için yazılan “Bir Evliya” isimli şiirinde Can Yücel, Koman’ı aşağıdaki dizelerle ifade ediyor:

“ İlhan Koman ki taşsız heykeltıraş
Uçmağa doğru, sakallı....
Elinde bombalarla bebekler
Heykel gibi olmayan heykeller,
Taşınırdı garip maacir
Güneyinden Kuzeyine Kutupların
Battı batacak teknesiyle,
Varmak için Edirne’ye
Selimiye’ye....

»115

¹¹⁴ EDGÜ, Ferit, “(Pi)+ İlhan Koman”, 10-11

¹¹⁵ NEYZİ, Ali H., “Evliya’nın ardından”, 103

“Sonsuz Sütun” isimli başka bir heykeline ise tahta yayların yarattığı gerilimle sütunlaşan bir zincirden oluşmaktadır. Bu çalışmada Koman katı olmayan bir nesneyi (zincir) dikey dengeye ulaştırmaktadır. Malzemenin esnekliğini kullanarak gerçekleştirdiği bu sütun izleyiciyi etkilemektedir (Resim 5.259).



Resim 5.258. İlhan Koman, “Brancusi’ye Replik”

“....Ağaç, tahta olduğunda da “organik” tir. Hücrelerine kapadığı boşlukla hafifleyen ve hareketi güçlendirerek iletebilen “canlı” bir malzemedir. Tahta ve “sonsuzluğun açılımı”¹¹⁶ olarak Koman’ın işlerinde has dilini bulmuştur.



Resim 5.259. İlhan Koman, “Sonsuz Sütun”

¹¹⁶ “Bir Sanat Evliyası: İlhan Koman”, Arrdamento Dekarasyon

Ali Teoman Germaner

1934 doğumlu sanatçı 1949 yılında Güzel Sanatlar Akademisi heykel bölümüne girer. Rudolf Belling, Hadi Bara ve Zühtü Müridoğlu'nun öğrencisi olur. Okulu bitirdikten sonra 1960 yılında Fransa Devlet bursu ile bir yıl için Paris'e gider. 1961' de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinin öğretim elamanı yetiştirme amacıyla açtığı yurtdışı bursunu kazanarak tekrar Paris'e gider. 1965 yılına kadar Paris'te kalır. Orada René Collamarini'nin yontu atölyesi (Ecole National Supérieur des Beaux-Arts'a bağlı) ve Akademi Roson'na bağlı W. S Hayter'in gravür atölyesinde çalışmalarını sürdürür. Yurda döndükten sonra, heykel bölümünde göreve başlar ve 2001 yılında emekli olur.

Geleneksel malzemeye tutkun olduğunu belirten sanatçı çalışmalarında işçiliğe önem verdiğini söylemektedir. Ve bu işçiliğin marifet gösterisi değil seyircisine saygısını ve söylemek istediğini karşısındakine temiz bir işçilikle net söylemek istediğinden kaynaklandığını belirtmektedir.¹¹⁷ Sanatçının çalışmalarında yalnız ahşap değil pişmiş toprak, taş yada bakır gibi malzemeleri de kullandığını görülür.

O'nun çalışmaları için "...kurgusu ile çağdaş ekspresyonizm içinde yer alan, anlatım, özellikleriyle otantik yaklaşımların (Hilit rölyefleri ve hatta daha ileri giderek Orta Asya kurganlarındaki cennet, cehennem sahneleri vd.) izlerini bulabileceğimiz yüzey çözümlerinde Anadolu toprağının yüzyıllık birikimlerinin esintilerini bulmak güç değildir..."¹¹⁸ denilmektedir.

Çalışmalarının temasını oluşturan efsanevi yaratıklar Zümrüdü Anka kuşları, iki başlı yılan, ejderha ve semenderlerin tarihten sıyrılıp çağdaş plastiğe uygulanışını "...eski bir sözcüğün yeni bir cümlede kullanılması..."¹¹⁹ olarak açıklayan sanatçı, yaşadığı çağa ait özgün plastik biçimler ve simgesel anlatımlar meydana getirmektedir. Sanatçının eski bir sözcük olarak nitelediği: "...geçmişte yerli yerine oturmuş herke-sin anlayabileceğini sandığı, kavramlar, biçimler bazen motiflerdir..."¹²⁰

Binlerce yıldır, insanların yontu malzemesi dediği ahşabı, severek okşayarak yonttuğunu söylemektedir. Bir malzemeyi diğer bir malzemeye yeni bir şey yeni bir değer katmak için kullandığını belirten sanatçının bu yaklaşımını "Savaş Atı" isimli çalışmalarında (Resim 5.259- Resim 5.260- Resim 5.261)görmekteyiz.

¹¹⁷ Heykeltraş Ali Teoman Germaner'le " Türkiye'de Geleneksel Ahşap İşçiliği ve Çağdaş Ahşap Yontu Sanatı" konulu tez çalışmasıyla ilgili olarak yapılan görüşme", 19 Mart 2000, İstanbul

¹¹⁸ GİRGIN, E. Çetin, "Ali Teoman Germaner Üstüne Dipnotlar", 12

¹¹⁹ Bkz.(116)

¹²⁰ Bkz.(1169)

Bu çalışmalarında atın sadece başını ele alır. Ahşaptan yontulan bu baş formlarının üzerini kaplayan miğferler; aynı malzemeden yaptığı gibi (Resim 5.259), farklı malzeme olan bronz (Resim 5.261), bakır (Resim 5.260), tunç gibi malzemelerle de yapmaktadır. Miğferler doku, işleniş biçimi ve malzeme farklılığıyla at başlarından ayrılırken heykele anlam da yükleyen öğelerdir.



Resim 5.259. Ali Teoman Germaner , “Savaş Atı II”

Miğferler, atları adeta koruma altına aldığı gibi bir yandan da ata savaşçı kimliğini kazandıran formlardır. Burada sanatçının seçtiği malzemeyi kullanım biçimi ile, form ve anlam arasında kurduğu ince bağlantı ortaya çıkmaktadır. Yumuşak form ve kütesel ifadeleriyle atlar, savaşçı kimliğinden uzak tam tersine mahsun , acı çeken, korkmuş bir canlı olarak betimlenmiştir. Sanatçı insanlık tarihi boyunca sürmüş olan savaşlarda, kardeş kavgalarında suçsuzluğu, arada kalmayı, kurban olmayı simgeledikleri için ve bu hayvanlara duyduğu sevgi nedeniyle onları çalışmalarında kullandığını belirtmektedir.¹²¹

¹²¹ BEHRAMOĞLU, Ludmilla, “Ciciler ve Öcüler”, 5-11



Resim 5.260. Ali Teoman Germaner, “Şavaş Atı II”

Geleneksel Ahşap işçiliği içerisinde verdiğimiz saltanat kayığı baş heykellerinde (Bkz. Resim 2.169) atın zeka, kıvraklık ve sadakati simgelediğini görmüştük. Atlar ve sanatçının mitolojiden aldığı diğer efsanevi yaratıkları: zümrüdü anka kuşları ve yılanlar geçmiş sanatsal biçimlerle çağdaş biçimler arasındaki ortak imgelerdir (Resim 5.262 – Resim 5.263) .

“...Sanatçının bulunduğu kültürle paylaştığı yalnız efsaneler, imgeler değildir. Antik dönemden bu yana kullanılan mimari formları, hatılları, taş ve ahşap mozaik teknikleri çağdaş bir gözle içe sindirilmiş uygulamalarıdır...”¹²² Resim 5. 259’daki savaş a-tının miğferin üzerindeki ahşap mozaik tekniği daha önce gördüğümüz Frig dönemi ahşap servis masası, Osmanlı dönemi kutularındaki kakma tekniğiyle malzemenin kullanışı açısından benzeşmektedir.

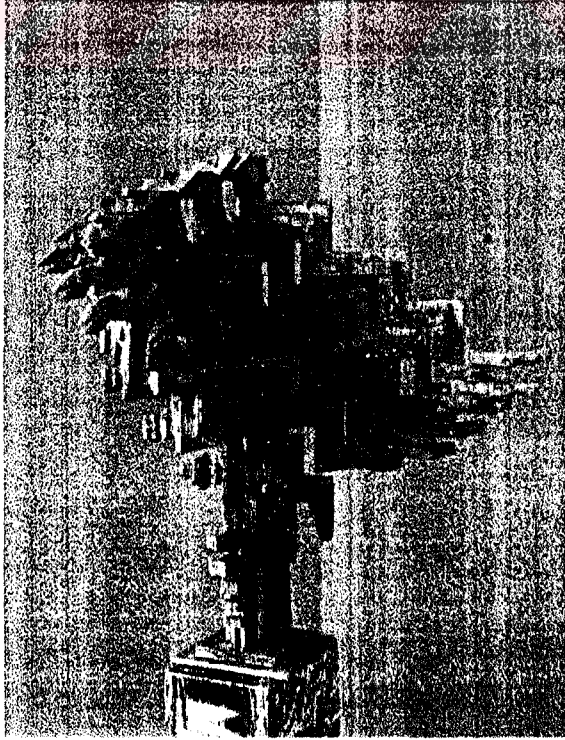
¹²² Bu Bilgi Meriç Hızal’la Ali Teoman Germaner Hakkında Yapılan Görüşmeden alınmıştır.



Resim 5.261. Ali Teoman Germaner, "Savaş Atı III"



Resim 5.262. Ali Teoman Germaner,
“Zümrüt-ü Anka”



Resim 5.263. Ali Teoman Germaner, “Yılan Kardeşler”

1992 yılında yaptığı “python’un kızı” ve “python’un kızları” isimli iki rölyefini (Resim 5.264- Resim 5.265) ceviz ağacından yapmıştır. Bu çalışmalarının çıkış noktası olan öyküye göre “...Pytho’da yaşayan ve geleceği bilen kâhin Sibyl’e gönül veren Appolon, ağzından çıkacak ilk dileği gerçekleştireceğine söz verince Sibyl uzun ömür ister; ancak bunu isterken sonsuz gençlik istemeyi unuttur. Apollon’da kendisiyle birlikte olması karşılığında kâhine sonsuz gençlik vaadinde bulunur. Ancak



Resim 5.264. Ali Teoman Germaner, “Phthon’un Kızı”

Sibyl Apollon’u reddeder ve sonsuz gençlikten mahrum olarak ihtiyarladıkça ihtiyarlar, küçüldükçe küçülür ve bir ağustos böceği haline gelir. Öyküye göre, Cumae’deki Apollon tapınağında bir kafes içinde kalan Sibyl’e çocuklar her gün bir



Resim 5.265. Ali Teoman Germaner, “Python’un Kızları”

isteği olup olmadığını sorar ve “ölmek istiyorum” yanıtını alırlarmış...”¹²³ Bu öyküdeki mitolojik kahraman Sibyl’in güzelliğini çalışmasıyla ölümsüzleştirirken bir “anlatıcı” olarak bu yazgıya karşı tavır göstermektedir. Çalışmada figürün portresi profilden verildiği halde gözleri cepheden çalışılmıştır. Genç güzel bir kadını betimleyen sanatçı aynı figürün tekrarlandığı Resim 5.265’deki çalışmasıyla bu yazgıya karşı çıkışı adeta tekrarlayarak ölümsüzleştirmektedir.

Sanatçı, mitolojiden yada geçmişten aldığı kavram, biçim ve bazen de motiflerin bire bir alıntı ve kopya olmadığını ifade eder. Bunlar; çağdaş bir derdi anlatmakta, dile getirmekte kullandığı: bir şiirde bulabileceğimiz ortak bir alay sözcüğe benzetir ve “Bu sözcüklerin her biri şiirde bir başka olguyu meydana getirir”der.¹²⁴

¹²³ GÜÇHAN, Ayşegül, “Aloş Germaner Heykeline Form-Anlam İlişkisinin Göstergibilimsel Çözümlemesi”, Yayınlanmamış doktora tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

¹²⁴ Bkz.(116)

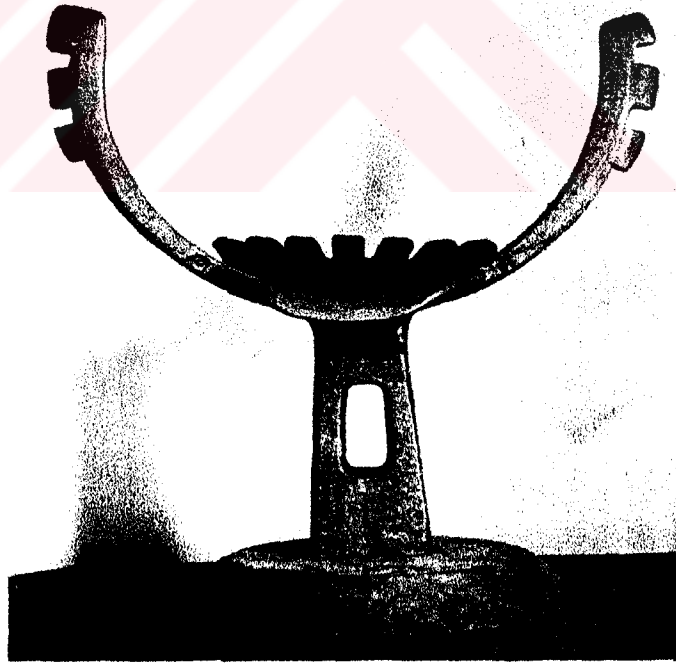
Saim Bugay

1934 Mersin doğumlu sanatçı, 1962-1967 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi heykel bölümünde, Hadi Bara ve Şadi Çalık'ın öğrencisi olmuştur. 1969-1974 yılları arasında gittiği Paris'te ve Avrupa'nın Belçika, Hollanda, Almanya, Danimarka, İngiltere ve İtalya gibi ülkelerinde ahşap heykel üzerine incelemeler yapar. Yurda döndüğünde Akademi öğretim üyeliğine başlayan sanatçı halen Mimar Sinan Üniversitesi Sahne Dekorları ve Kostüm Bölümünde görevini sürdürmektedir.

1970'lere kadar daha çok demirden, figüratif ve soyut heykeller yapmıştır. Bu tarihten sonra bakır, saç, alüminyum gibi farklı malzemeleri de kullanan sanatçı son yıllarda özellikle ahşap üzerine yoğunlaşarak, insan-doğa ilişkisini ön planda tutan heykeller yapmıştır.

“Ahşabı oldu bitti çocukluğumdan beri severim”¹²⁵ diyen sanatçı, onun yaşayan bir malzeme olduğunu belirtmektedir. Abanoz, zeytin, defne, ceviz gibi bir çok ağaç çeşidini kullanmıştır. Yurtdışında altı yıl süren ve doktora yerine geçen çalışmasını ahşap heykel üzerine yaptığını belirtmektedir.¹²⁶

Paris'te bulunduğu dönemde “Güneş” temalı oldukça çeşitli formlarda ahşap heykeller yontmuştur (Resim 5.266-Resim 5.267-Resim 5.268- Resim 5.269). “...İnsanların gerçek Allahu odur, güneşe muhtacız, o geçmişte Hititlerin tanrısı idi, o yoksa yokuz...”¹²⁷ diyen sanatçının bu yaklaşımının yaptığı heykellere de yansıdığını görmekteyiz. Ahşap yontuları, metal çubukları üzerinde yükselterek bu yüceltmeyi öne çıkarır gibidir.



Resim 5.266. Saim Bugay, “Güneş”, 1971

¹²⁵ Heykeltıraş Saim Bugay ile “Geleneksel Ahşap İşçiliği ve Çağdaş Ahşap Yontu Sanatı” konulu tez üzerine yapılan görüşme, 28 Mart 2000, İstanbul

¹²⁶ Agk.,(125)

¹²⁷ Agk.,(125)

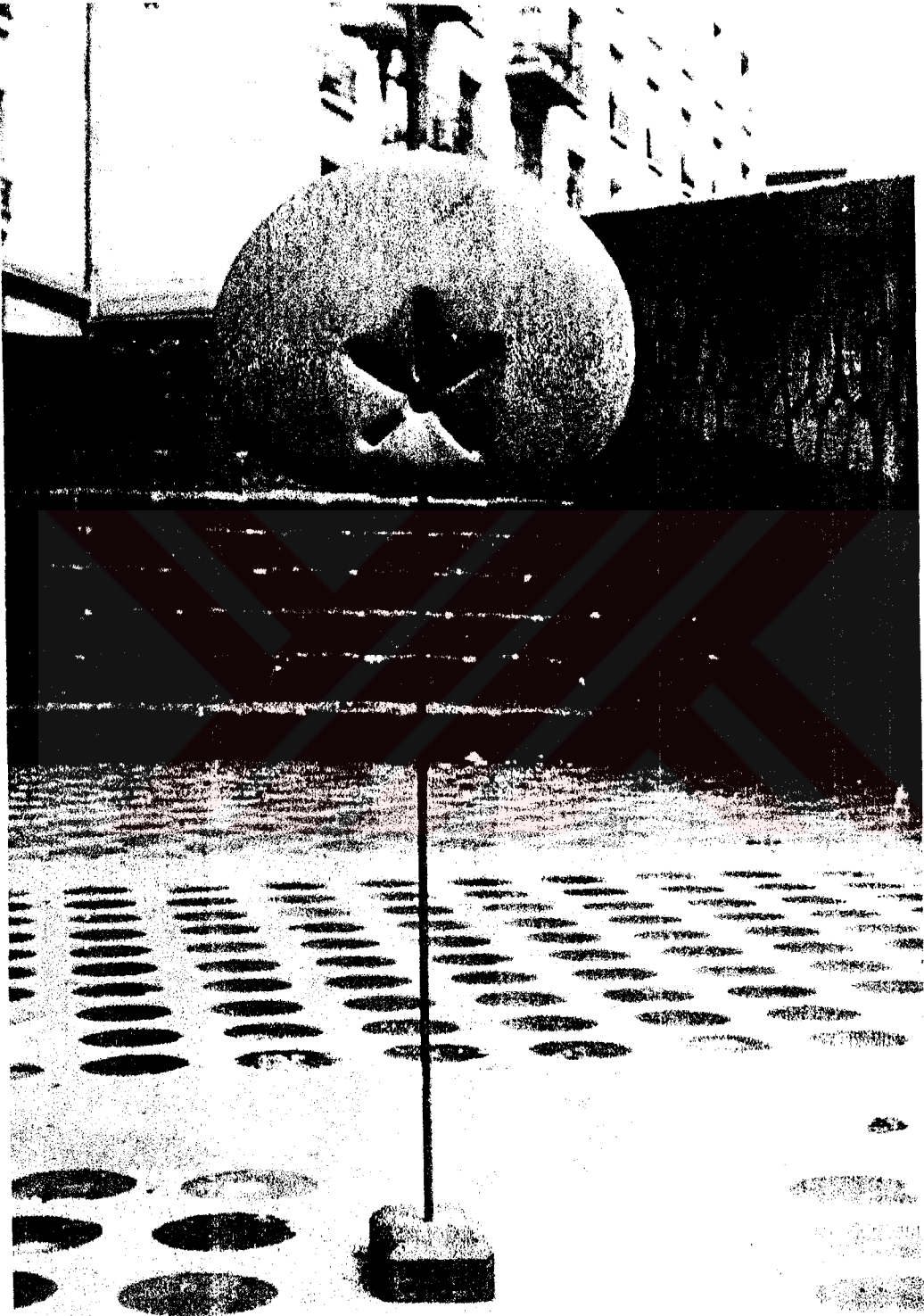
Bugay'ın heykellerinde tema olarak ele aldığı güneşi; geleneksel ahşap işçiliği bölümünde çeşitli mimari elaman ve eşya üzerindeki rozetlerde ve Osmanlı evi tavanlarında tematik ve sembolik olarak görmüştük. Ancak S. Bugay'ın güneşlerinde ayrıca Hitit Güneş kurslarına biçimsel göndermeler yaptığını da tanık oluruz.



Resim 5.267. Saim Bugay ,“Güneş”, 1971



Resim 5.268. Saim Bugay, "Güneş", 1971



Resim 5.269. Saim Bugay, "Güneş", 1971

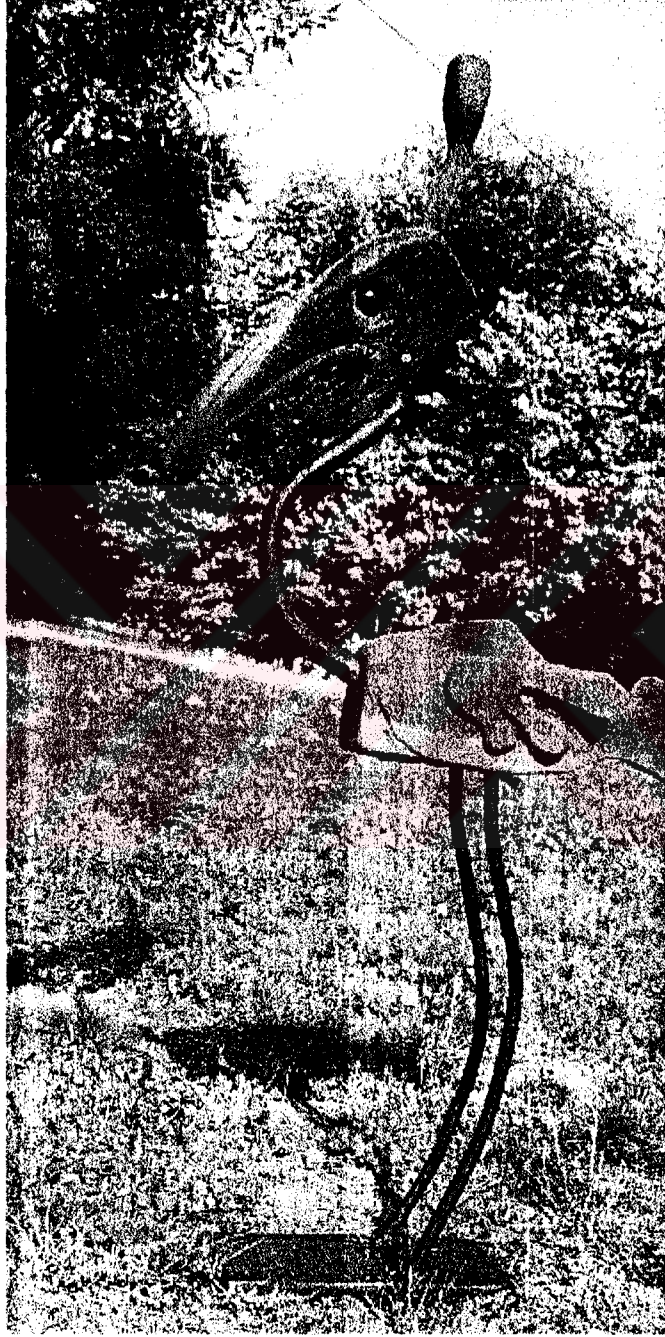
İnsanlarla kıyaslıyarak, “onların kavramları yoktur, onlar doğaya daha yakın ve doğaldır”¹²⁸ dediği hayvanları çalışmalarında oldukça yalın form bununla birlikte vurucu ifadeleriyle betimleyen sanatçı bir yandan da bu çalışmalarla insanların doğadan uzaklaşmasına, doğayı kirletmesine eleştirel göndermeler yapar (Resi 5.270-Resim 5. 271).

Selçuklu dönemine ait nesnelere ve Osmanlı dönemi saltanat kayıklarında hayvan figürlerinin doğal özelliklerini; yırtıcılığını, saldırganlığını çeşitli simgesel kullanımlarla yapıların pencerelerine, kapılarına ve kayıklara işlediklerini görmüştük. Saim Bugay’ın çalışmalarında bu simgesel anlatım güncel ifadesini bulup, insanların doğayla olan ilişkilerini sorgulamak amacıyla kullanılmıştır.

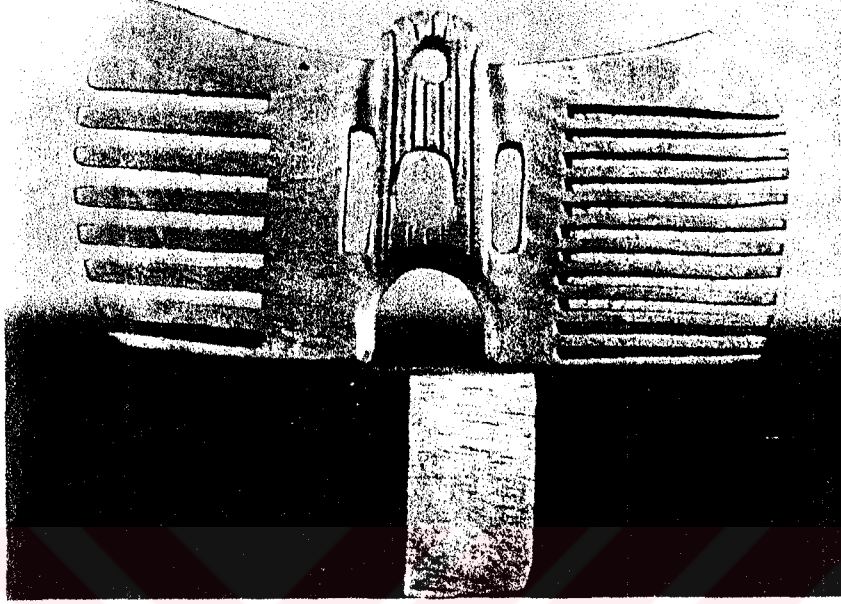


Resim 5.270. Saim Bugay, “ Kuş”,1994

¹²⁸ Bkz.(125), Bugay

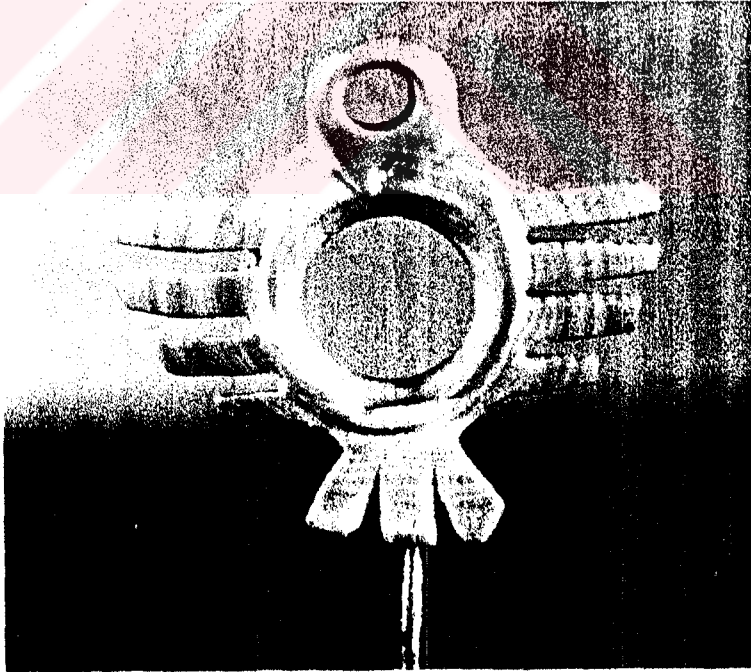


Resim 5.271. Saim Bugay, "İsimsiz", 1994



Resim 5.272. Saim Bugay, "Kuş", 1975

1975 tarihinde yaptığı "kuş" isimli çalışması (Resim 5.272), eski ahşap tarakların formunu hatırlatan bir heykeldir. Bu çalışma geleneksel ahşap bir eşyanın plastik bir anlatıma esin olması açısından önemli bir örnektir. Sanatçı çeşitlilik gösteren küçük heykellerinde sürekli olarak yeni anlatım biçimleri yeni formlar denemiştir. 1975'te yaptığı "kuş" isimli heykeli bu tür uygulamalarından biridir. (Resim 5.278)



Resim 5.273. Saim Bugay, "Kuş", 1975

Saim Bugay'ın soyut, sembolik ahşap çalışmalar kadar, ifadeci figüratif portre yontularda da başarılı olduğu görülmektedir. Ahşaptan yonttuğu Şadi Çalık heykellerini (Resim 5.274) alçıdan çoğaltarak yaptığı sergisini açıklarken "...üçü sırtını birbirine dönmüş bir diğeri ağzı açık konuşma yapar vaziyette sergiledim...benim hareketli heykellerim buradan çıktı..."¹²⁹ demektir. Bu çalışmalardan sonra önce hacı yatmaza benzeyen çalışmalar yaptığını şimdi de "Görüngüler" başlıklı sergisindeki farklı biçimde hareketli figürleri yonttuğunu belirtmektedir.¹³⁰



"...İnsanlar kaderlerinin doğa ile birlikte olduğunu unuttular. Sanki uzaydan başka bir varlık gelmiş de burada yiyor, içiyor, bozuyor, çirkinleştiriyor.... İnsan hep başka bir varlıkmiş gibi davranıyor. Dünyaya ve doğaya yabancılaşmış sanki. Bana göre el ve ayak tam bir insanı ifade ediyor. İnsan dört ayaklı iken ön ayakları gelişti ve eller oluştu. Ellerini alet olarak kullanmaya başladıktan sonra beyni gelişti. El bence bu nedenle beyinden de kutsal. Bu eller ve ayaklar benim kafamda bir uygarlık tarihi gibi..."¹³¹ diyen sanatçı yaptığı heykellerinde farklı

kompozisyonlarda elleri etkili ve ifadeci biçimlerle Resim 5.274. Saim Bugay, öne çıkarmaktadır (Resim 5.275). Bu çalışmalarında "Şadi Çalık" öne çıkan nikel kaplı bakır eller ve kollar gövdenin statik yapısına zıt olarak hareketlidir. Ve gövdeye göre kol ve eller abartılı biçimde uzun ve büyük olarak stilize edilmiş, abartılmıştır.

Resim 5.276'deki heykeli incir dalı kullanarak yapmıştır, dal tam ters olarak, kalın kısmı üste getirilmiştir. Kol, el ve bacadan oluşur, çok ifadelidir. Diğer çalışmalarında kol ve elde kullandığı hareket burada heykelin bütününe altına konulan metal elamanla sağlanmıştır. Ve izleyici bu oynar kaideye bastığında heykel hareketlenmektedir.

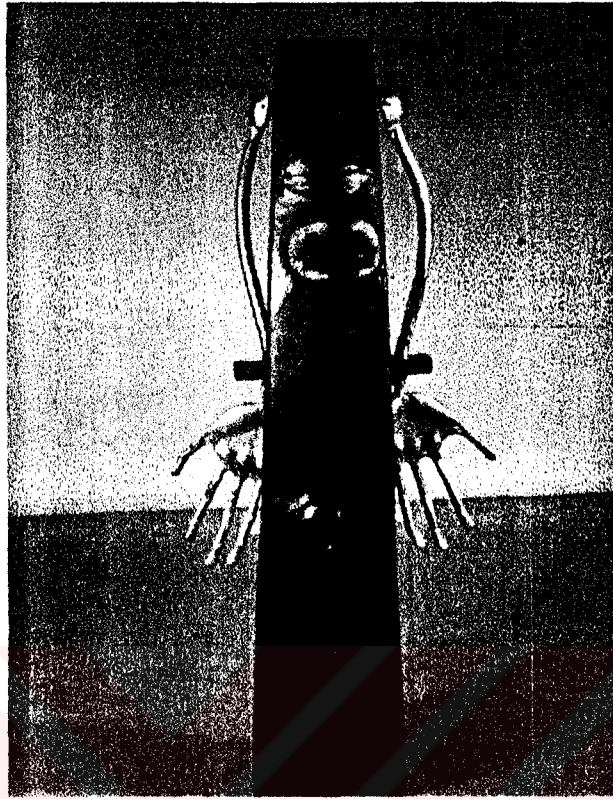
Özkan Eroğlu'nun "Görüngüler" isimli sergi kataloğunun giriş yazısında belirttiği gibi: "...oynak, neredeyse her türlü harekete ulaşmasını bilen el ve kollar, Saim Bugay'ın kukla kültürüne olan yakın hassasiyetinin birer dışavurumudur..."¹³² demektir (Resim5.277). Ve sanatçının bu sergisindeki heykelleri "...hangi yönden bakarsa-

¹²⁹ EROĞLU, Özkan, "Saim Bugay ile Bir Görüşme", 41

¹³⁰ Agm., 41

¹³¹ BÜBER, O. Ayman, "Eller Beyinden Daha Kutsal", 11

¹³² EROĞLU, Özkan, "Görüngeler Dünyasından", Görüngeler Sergi Kataloğu, Ocak 2000, 3



Resim 5.275. Saim Bugay, "Form"



Resim 5.276. Saim Bugay, "Form"



Resim 5.277. Saim Bugay, "Kuklalar"

nız bakın görülenler oynaklık ve esnekliğe imkan veren kukla imgelerine çok yaklaşıyor. Kukla kültüründe her hareket izleyene ayrı bir heyecan verir. Ufak bir kıpırdamanın bile değeri vardır. Bu nedenle sanatçının heykelleri özgün yaratımla ve hareketleri kanalıyla kendi kendilerine tercüman olmasını bilen görüntüler şeklinde karşımıza çıkmaktadır...."¹³³ Bu açıklama da gösteriyor ki Saim Bugay geleneksel kukla tiyatrosunda ki nesnelere özgün yapıtlarla bütünleştirmektedir.

Sanatçı ilk kez Paris'te Mehmet Ulusoy'un Liberté Tiyatrosu'nda sahnelenen "Gelecek-ten Destanlar" adlı oyunu için bazı mask ve kuklalar hazırlamış, daha sonra Gerard Philip ve Odéon Tiyatrosu'nda karma tiyatro maskları sergisi yapmış. Türkiye'de de birçok tiyatroya kukla, mask ve dekor hazırlayan Bugay en son olarak Ferhan Şensoy'un "Çok Tuhaf Soruşturma" adlı oyununun dekorlarına ve Mehmet Ulusoy'un yönettiği "Güz Bitiminde Molière" yada "Kibarlık Budalası"nın kukla ve masklarına imza atar.

¹³³ Bkz.(132), EROĞLU,3

“Multiple Metin Deniz” diye adlandırdığı çoğaltılmış Metin Deniz kuklalarını (Resim 5.278) yine sanatçı Metin Deniz’in MD adlı galerisinde sergilemiştir. Çoğaltarak yaptığı heykellerinde insanların karakteristik portre ve kimlik özelliklerini vererek ve onları çoğaltarak bir tür toplumsal eleştiri yaptığını belirtmektedir.¹³⁴



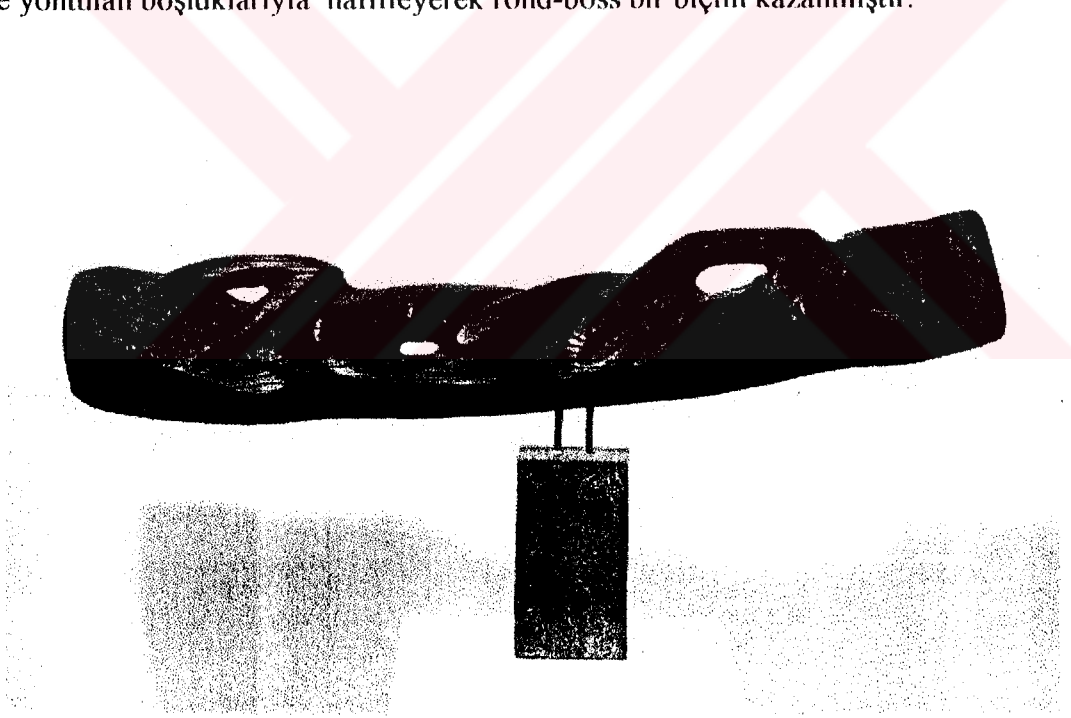
Resim 5.278. Saim Bugay, “Metin Deniz”

¹³⁴ GİRĞİN, Dilek, “Heykel Tanınmıyor, kukla kayboluyor”, Güneş Gaz, 28 Temmuz 1989, 10

Tamer Başoğlu

1938 Nazilli doğumlu olan sanatçı 1954 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisine girdi. Zühtü Müridoğlu, Hadi Bara ve İlhan Koman'ın öğrencisi oldu. 1960 yılında bursla İtalya'ya gitti. Burada Roma Akademisi'nde çalıştı. Yurda döndüğünde İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde göreve başladı.

Çalışmalarında ahşap, taş, bakır, demir gibi değişik malzemeleri kullanmıştır. "...Tamer Başoğlu araştırmacı kişiliği ile yalnız farklı malzeme değil farklı teknikleri de denemiştir. Figürlü ve soyut çalışmalarını bazen eş zamanlı gerçekleştirmiş bazen de anıtsal denebilecek yalın dış kontur, soyut genel form üzerinde figürlü anlatımlara yer verilmiştir..."¹³⁵ 1977 yılında yaptığı "kadınlar" isimli yontusu (Resim 5.279) figüratif bir çalışmadır. Bu da pek çok yapıtı gibi kütleli bir forma sahiptir. Uzunlaşmasına yatay olarak yerleştirilen formda iki kadın figürü belirginleşir. Yukarı doğru iki metal çubuk üzerinde yükseltilen heykel kimi yerde kabartma olarak kimi yerde yontulan boşluklarıyla hafifleyerek rond-boss bir biçim kazanmıştır.



Resim 5.279. Tamer Başoğlu, "Kadınlar" 1997

"...Çok kere ağaç kütleli ana form olarak alıp ona bakır levharla kestiği biçimleri aplike ederek, hem malzeme, hem de biçim yönünden zenginleştirmek, hareketlen-

¹³⁵ Bu Bilgi Meriç Hızal'la Tamer Başoğlu Hakkında Yapılan görüşmeden alınmıştır.

dirme istemiştir...".¹³⁶ Resim 5.280'deki heykelinde sanatçı ağaç kütleyi negatif ve pozitif yüzeyler ve formlar oluşturacak şekilde yontmuştur. Bu heykelde bir oyuntu içindeki yuvarlak biçim üzerine çaktığı kabarıklar görülmektedir. Bu motif geleneksel biçimler içerisinde gördüğümüz; Frig masası (Bkz. Resim 2.10), tavan (Bkz. Resim 2.67) ve havan üzerindeki (Bkz. Resim 2.98) motiflere gönderme yapmaktadır. Yani güneşin, ölümsüzlüğün, doğumla yeniden çoğalmanın sembolüdür. Sanatçı bunu ya isteyerek yada kendi kültürünün bir birikimi olarak kullanmıştır. Sanatçının kütsel formları ve bu form üzerine açtığı negatif oluklar ve onların aralarında ortaya çıkan pozitif biçimleri değişik heykellerinde kullanmaktadır (Resim 5.281-Resim 5.282)

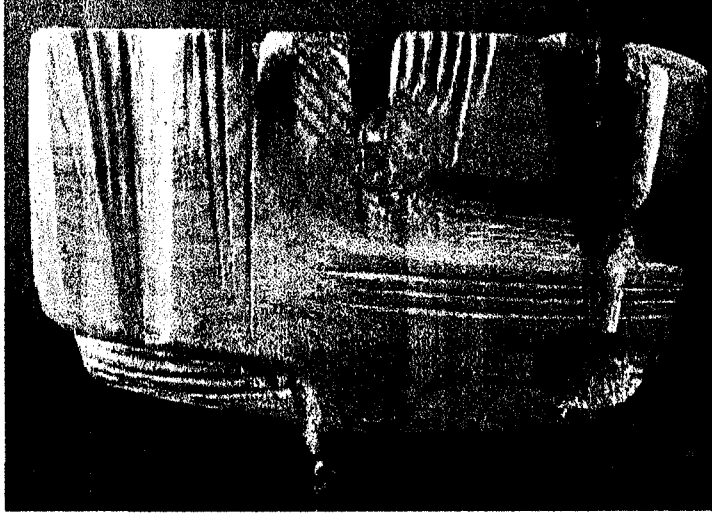


Resim 5.280. Tamer Başoğlu, Soyut Heykel

¹³⁶ BERK, N.,GEZER, H.(1973), "50. Yılı Türk Resim ve Heykeli", 206



Resim 5.281. Tamer Başoğlu , “Soyut Heykel”



Resim 5.282. Tamer Başoğlu, “Soyut Heykel”,1996

Bu yontuları metal bir yükselti üzerine yerleştirerek; ağırlık, hafiflik, kitle ile boşluk dialektiğini izleyiciye duyumsatır.

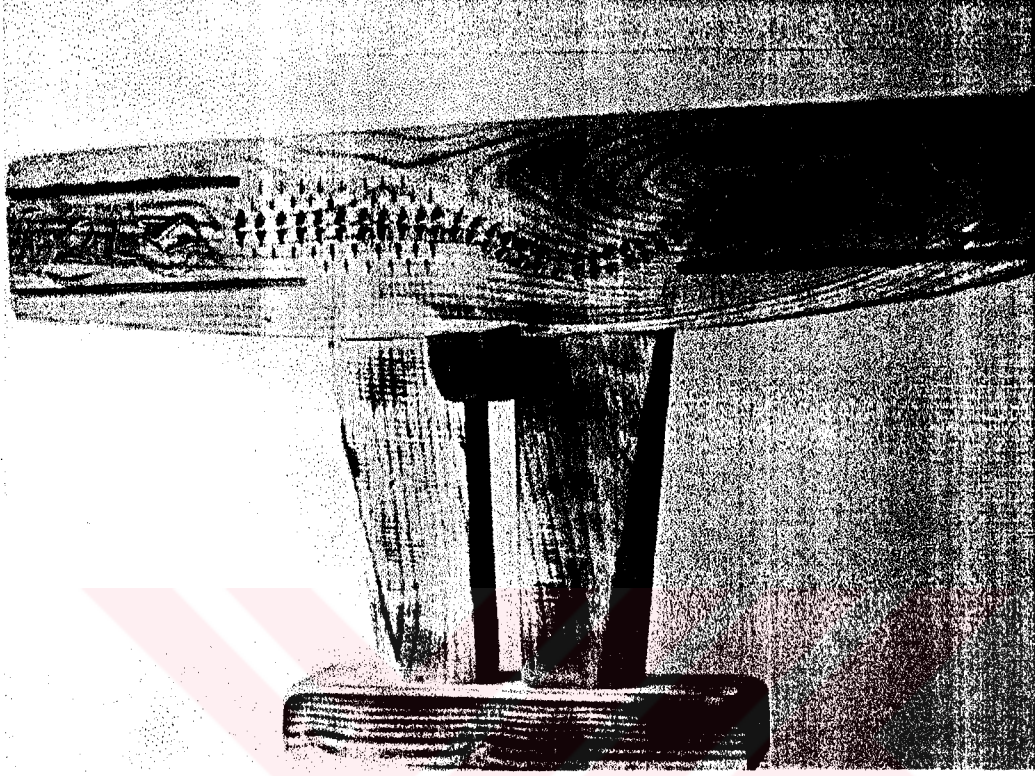
Döven, hamur teknesi, dibek, ahşap parmaklık gibi ahşaptan yapılmış bir çok geleneksel eşyadan etkilendiğini belirten sanatçı bunları topladığını belirterek ilerki çalışmalarında kullanmayı düşündüğünü de belirtmektedir.¹³⁷ Anadolu isimli heykelini (Resim 5.283) örnek göstererek bu formun, çift sürerken öküzlerin boynuna takılan ahşap boyunduruk biçimlerinden çıktığını belirterek, bu heykelde anıtsal bir tasarım yapmaya çalıştığını, kağıt formuyla milli mücadeleyi ve Anadolu’yu ilişkilendirmek istediğini belirtmektedir.¹³⁸ Bu heykelde yatay ve dikey şekilde eklenmiş sıkıştırılmış çam ağaçları kullanılmıştır.

“Döner Heykel” isimli yapıtında (Resim 5.284) geleneksel mimarimizdeki pencere parmaklıklarının köşeli demirini, bakır ve ahşapla birlikte kullanan sanatçı bu malzemeleri bir araya getirerek bir kompozisyon kurmuştur. Sanatçı bu yapıtıyla Osmanlı dönemi yaşam biçimine atıf yaptığını belirtmektedir.¹³⁹

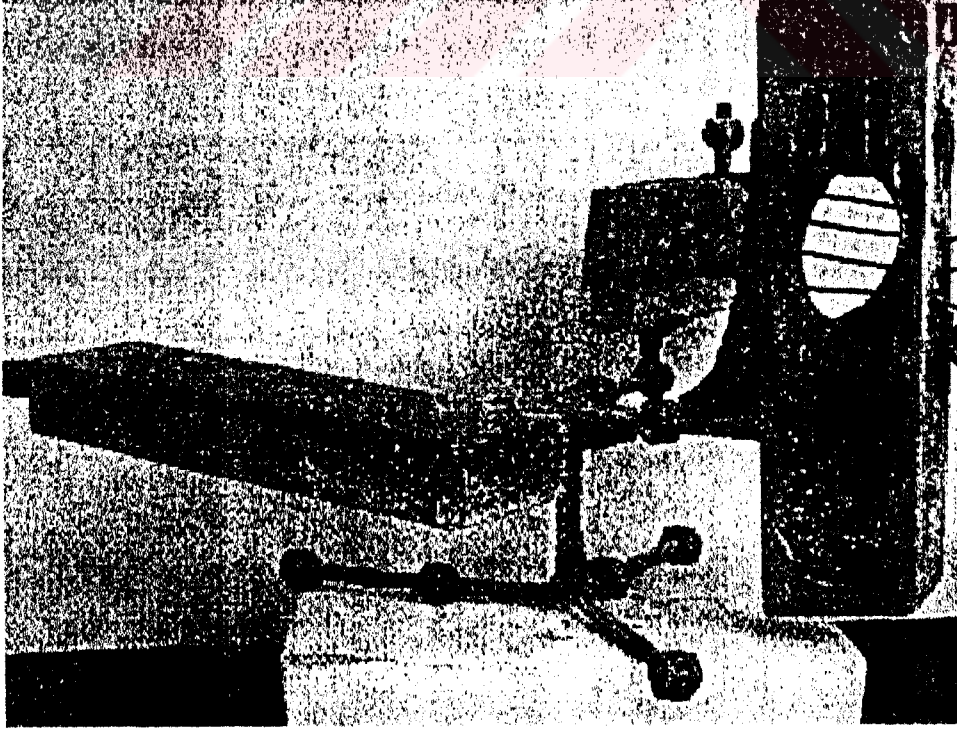
¹³⁷ Heykeltıraş Tamer Başoğlu ile “Türkiye’de Geleneksel Ahşap İşçiliği ve Çağdaş Ahşap Yontu Sanatı” konulu tez çalışması için yapılan görüşme, 20 Nisan 2000, İstanbul

¹³⁸ Agk.,(137)

¹³⁹ Agk., (137)



Resim 5.283. Tamer Başoğlu, "Anadolu"



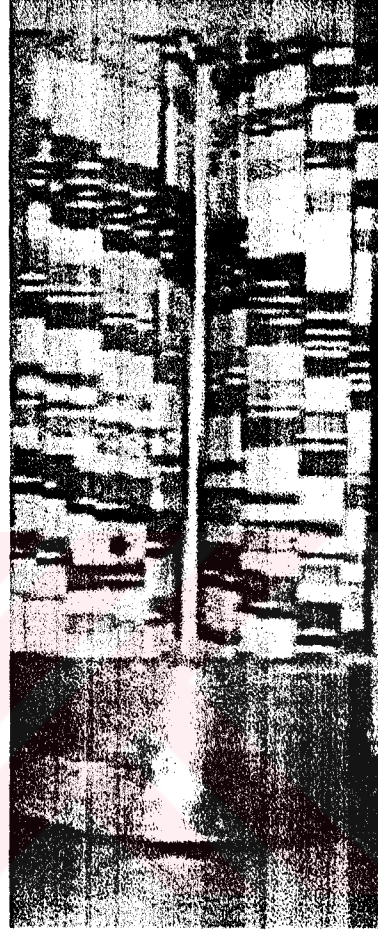
Resim 5.284. Tamer Başoğlu, "Döner Heykel"

Ferit Özşen

1943 Taşkent doğumlu sanatçı 1964'de İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin resim bölümüne girmiş daha sonra heykel bölümü Hüseyin Gezer Atölyesine geçmiştir. 1968'de Avusturya'ya giden sanatçı Viyana Akademisi Fritz Votruba atölyesinde bir yıl eğitim görür. 1978'de tekrar yurt dışına çıkarak Münih Akdemisi'nde bronz dökümü üzerine çalışır. Mimar Sinan Üniversitesi Heykel Bölümünde görev yapan sanatçı 1992 ve 1998 yıllarında Japonya'ya gider ve Tokyo, Kyoto, Osaka ve Kanogawa'da çalışmalar yapar.

Taş, bronz, demir, çelik, bakır, ahşap, polyester gibi farklı malzemeleri kullanan sanatçı, ahşap malzemeyi pratik ve hafif olduğu için çalışmalarına kattığını belirtmektedir.¹⁴⁰

“...Sanatçı olarak benim yörem, ülkem değerlerinden yola çıkarsam nelerden yararlanabilirim sorusu hep vardı...”¹⁴¹ diyen sanatçının 1974'te yaptığı “Çarkı Felek” isimli mobil (motorlu) heykelindeki renkleri Türk kilimlerinden renklerden esinlenerek seçtiğini ve heykeli kendi etrafında dönen çocukluğunda yapıp oynadıkları Eyüp oyuncaklarının üzerindeki renkli fırıldaklardan esinlenerek yaptığını belirtmektedir (Resim 5.285).



Resim 5.285. Ferit Özşen
“Çarkı Felek”, 1974

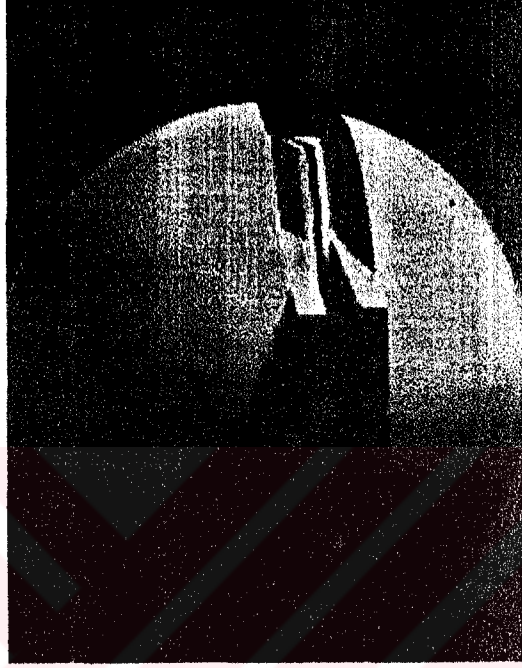
Fügüratif çalışmalarında kullandığı kadın figürlerinin kaynağı için “...geniş kalçalı (doğurmaktan pörsümü), yuvarlak göbekli, dolgun göğüsleri ile betimlenen yakın doğu'nun bereket saçan, evrensel analığın simgesi Kibele'dir...”¹⁴² demektedir. Sanatçı, bu esin kaynağını sonraki dönemlerde ürettiği soyut çalışmalarla yalın geometrik biçimlere dönüştürürken biçim olarak camii kubbelerinin dış bükey küre parçalarını kullandığını belirtmektedir.

¹⁴⁰ Heykeltraş Ferit Özşen ile “Türkiye’de Geleneksel Ahşap İşçiliği ve Çağdaş Ahşap Yontu Sanatı” konulu tez çalışması için yapılan görüşme, 19 Nisan 2000, İstanbul

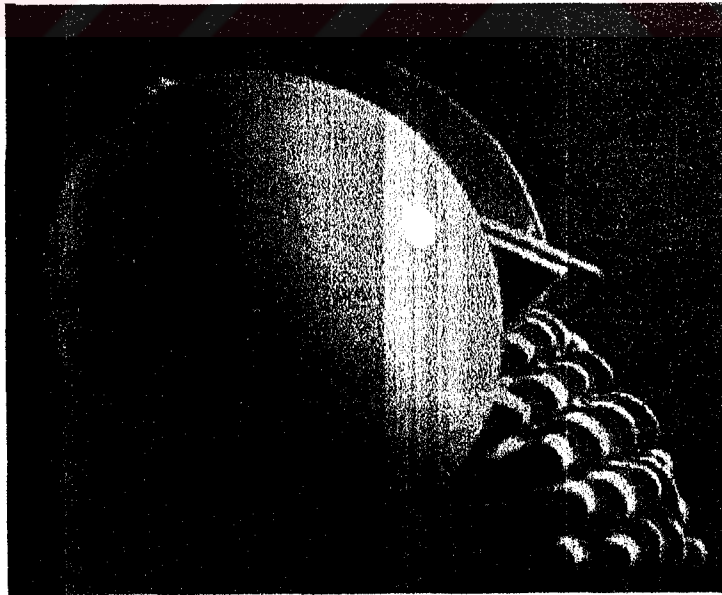
¹⁴¹ Ferit Özşen, Yetmiş Beşinci Yılla Armağan Türk Plastik Sanatları, 266

¹⁴² Ferit Özşen, (1997), Aksanat Sergi Kataloğu

1997’de polyester ve boyanmış ahşaplarla yaptığı “kibele”, “Kibelenin Tükenişi” isimli çalışmasında (Resim 5.286-Resim 5.287-Resim5.288) kullandığı küre biçiminin sanatçı için “üreme” ve “bereketi” simgelediğini belirterek bu ana biçimi “.. yer yer yarararak iç enerjisini sorgulamak isteğiyle, gizlediği cevheri bulup doğumu beklemeyen içindekini dışarı çıkartmak...”¹⁴³ istediğini belirtmektedir.



Resim 5.286. Ferit Özşen, “Kibele”,1997



Resim 5.287. Ferit Özşen, “Kibele’nin Tükenişi”, 1997

¹⁴³ Bkz.,(142), 2



Resim 5.288. Ferit Özşen, “Kibelenin Tükenişi”, 1997

Biçimleri aza indirgeyip soyutlayarak yaptığı bu çalışmaları oldukça çeşitlilik gösterirken küre içinden akan geometrik yada organik biçimleri “...ana kütlelerin tam ortasından değil de bir miktar yanlarda çıkarıp asimetrik simetri ile kürenin simetrisini zıtlştırıyorum...”¹⁴⁴ demektedir.

Sanatçının 2000’ tarihli “Anadolu Güneşi” isimli heykelinde (Resim 5.289-Resim 5.290) ise küre, güneşi simgeleyen bir forma dönüşür. Anadolu güneşinden etkilendiğini ve kullandığı sıcak renklerinde bu güneşi simgelediğini belirtmektedir. Parçaladığı kürenin ortasına yerleştirdiği organik şekilli boyalı ahşaplar,

¹⁴⁴ Bkz. (142),2



Resim 5.289. Ferit Özşen, "Anadolu Güneşi", 2000

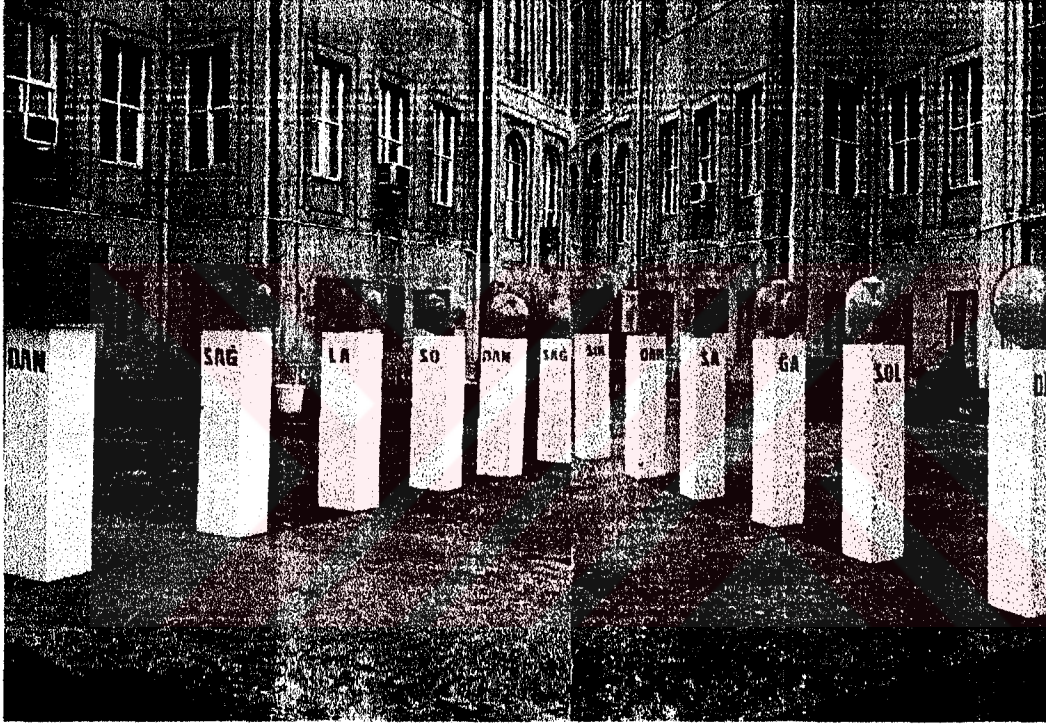


Resim 5.290. Ferit Özşen, “Anadolu Güneşi”, 2000

kürenin formuyla bir kontrast oluştururken bu parçaların güneşin enerjisi ile eriyen akan , sıvılaştıran simgesel biçimler olduğu belirtilmektedir.¹⁴⁵ Ahşap dikdörtgen prizma üzerinde yükselen heykel Hitit din adamının elindeki kutsal avadanlıkları da andırdığını söyleyen sanatçının güneş kursundan esinlendiği diabloz ve bronz heykelleride vardır.

¹⁴⁵ Bkz.,(140)

Geometrik biçimlerin simgesel olarak kullanımını örnekleyen 1996-1997 tarihli “Değişimler. Soldan sağa –Sağdan sola” isimli yerleştirme, polyester ve ahşap malzeme kullanarak yaptığı çalışmasıdır (Resim 5.291). Bu yapıtın politik içerikli göndermeleri olduğunu belirten sanatçı, küpten başlayan ve altı harekette küreleşen ve bu hareketi tersine tekrarlayan bir çalışma gerçekleştirmiştir. Kürenin iç enerjisini dışına yansıtan sonsuz devinim içindeki oynak konturu, dokunma isteği uyandıran, gerginliği ifade eden yüzeyi olduğunu, küpün ise katı durağan değişmeyen bir simge olarak kullanıldığını belirten¹⁴⁶ sanatçı, diğer yapıtlarından farklı olarak değişim ve dönüşümü anlatan bir düzenleme ortaya koymuştur.



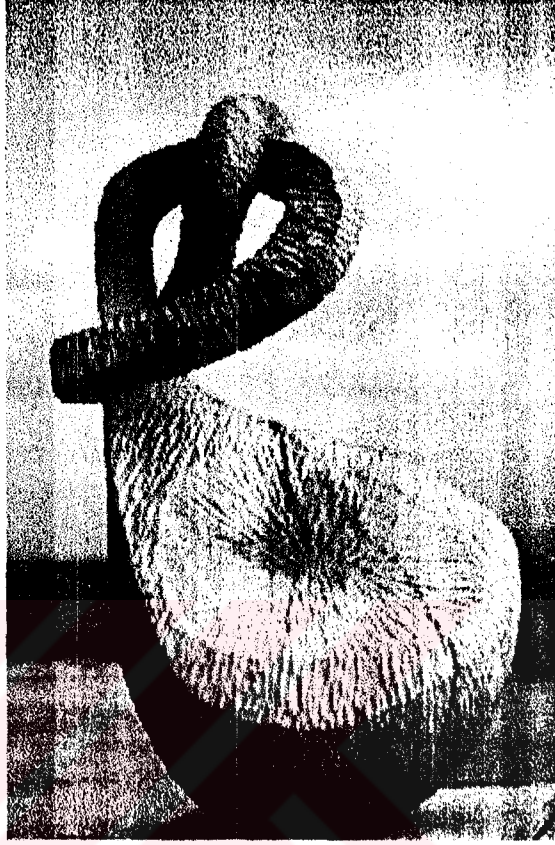
Resim 5.291. Ferit Özşen, “Değişimler. Soldan Sağa-Sağdan Sola”, 1996-1997

¹⁴⁶ Bkz.(140)

Meriç Hızal

1943 İstanbul doğumlu olan sanatçı 1974 tarihinde İstanbul Devlet Güzel Sanatlar akademisi heykel bölümü Şadi Çalık atölyesine girmiştir. 1977 tarihinde Salzburg Güzel Sanatlar Yaz Akademisi'nde Francesco Somaini ile, 1981-1982 tarihleri arasında Paris Ecole Nationale Supérieure Des Beaux-Arts'da Francois Debord ve Etienne Martin ile çalıştı. Yurda döndüğünde Mimar Sinan Üniversitesi Heykel Bölümü'nde görev başladı. Halen aynı üniversitede görev yapmaktadır.

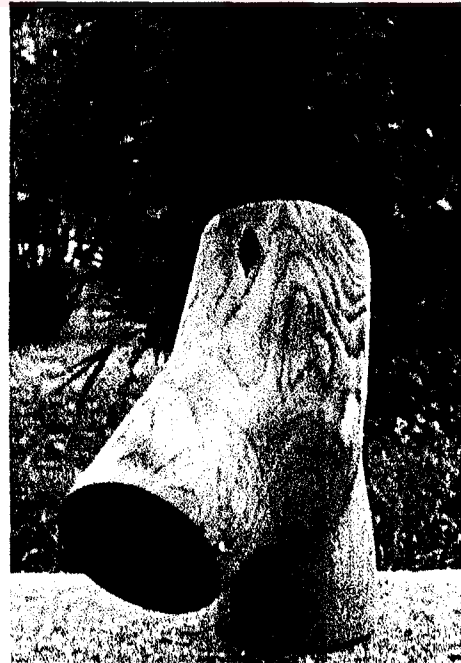
Metal, ahşap, bronz, taş, alüminyum gibi farklı malzemeleri kullanan sanatçı malzeme seçiminin, tasarıma bağlı olduğunu, her malzemenin farklı bir kimliği, dili olduğunu belirtmektedir. "Eğer taşın söyleyeceği bir anlama gereksinim varsa taş, ahşabın söyleyeceği bir anlama gereksinim varsa ahşabı kullanırım" de-



Resim 5.292. Meriç Hızal, "Bağlama", 1976



Resim 5.293. Meriç Hızal, "Kedi", 1975



Resim 5.294. Meriç Hızal, "Adım", 1976



Resim 5.295. Meriç Hızal, "İstanbul", 1990

mektedir. Bu tasarımın söyleyeceği “söz” le ilgilidir bu sözü malzemenin kimliği ile ilişkilendirerek (sertlik , yumuşaklık, uyum-uyumsuzluk gibi) kullandığını belirtmektedir.¹⁴⁷

Sanatçı, doğa tutkusunu yansıtan, soyutlamaları için “...doğada var olan gizleri yakalamak ya da ufakta olsa bir katkıda bulunmak istiyorum...”¹⁴⁸ demektedir. Çalışmalarını daha büyük boyutta yapmak istediğini söyleyen sanatçı “...insanın kendisini bu heykellerin yarattığı mekanda varsaymasını...”¹⁴⁹ istediğini dile getirmektedir.

Ayşe Sayın’ın da belirttiği gibi “... “Gerçeklikle-duyguları” birleştiren bu doğa so-yutlamalarıyla sanatçı izleyiciyi form ve öz kavramını yakalamaya çağırıyor...”¹⁵⁰ 1996’da kestane ağacı ve mermeri bir arada kullandığı “Değirmendere Güneşi” için saat” isimli çalışmasında (Resim 5.296) geometrik organik biçimleri bir araya getirmiştir. Burada sanatçı, doğada bir ağacın taşı edip içine alabilmesi ve onu çerçeveliyebilmesini kullandığını belirtmiştir.¹⁵¹ Alttan kıvrılarak gelen ahşap taşı delip geçmektedir. Ayrıca bu çalışmada, yumuşaklık, sertlik gibi malzemelerin kimliğine ait etkilerin tasarımların içeriğiyle bütünleştiğini görmekteyiz. Heykelini, bazen aynı zamanda kullanılabilir, örneğin bir oturma elamanı olarak tasarladığını söyleyen sanatçı, yumuşaklık ve sıcaklığıyla ahşabın önünden gelip geçenleri dokunmaya, oturmaya davet eder bir malzeme olduğunu söylemektedir.¹⁵²

90’lı yıllardan başlayarak gerçekleştirdiği “...Güneş saatlerini yaşamı ve yarını ifade ettiği için kullandığını...”¹⁵³ belirten sanatçı bu yapıtında da üçgen taş blok üzerine çalıştığı güneş saati ve üzerindeki yazılar ile yapıtın anlatımsal, kavramsal yanını zenginleştirmiştir. Kavramsal Güneş saatleri üzerindeki yazılarda ise “günü yakala”, “sevgi zamanı” gibi önermeler yazılıdır.

Sanatçının heykeli üzerine yazdığı bu yazılar geleneksel ahşap işçiliğinde mihrap ve minberler üzerinde gördüğümüz inanca dayalı kavramsal yazı kullanımıyla yaklaşım benzerliği göstermektedir. Bakan kişiyi bulunduğu mekandan uhrevi alana davet eden mihrap üzerindeki yazı motifi bu kavramı güçlendiren anlamlara sahiptir. Sanatçının kullandığı yazılar hem güneş saati kullanımını sağlayan hem de yapıtı içeriksel ve kavramsal olarak güçlendiren aynı zamanda dokusal, plastik öğelerdir

¹⁴⁷ Heykeltraş Meriç Hızal ile “Türkiye’de Geleneksel Ahşap İşçiliği ve Çağdaş Ahşap Yontu Sanatı” konulu tez çalışması için yapılan görüşme, 13 Nisan 2000, İstanbul

¹⁴⁸ Sayın, Ayşe, “Doğadaki Gizlerin Peşinde”,5

¹⁴⁹ BÜBER A., Oya, “Kötünün İçindeki Güzelliği Bulmayı Seviyorum”,9

¹⁵⁰ NİRVEN, Nur, “Meriç Hızal’da Yaratıcılık ve Teknoloji”,43

¹⁵¹ Bkz.(147)

¹⁵² Bkz.(147)

¹⁵³ Bkz.(155)



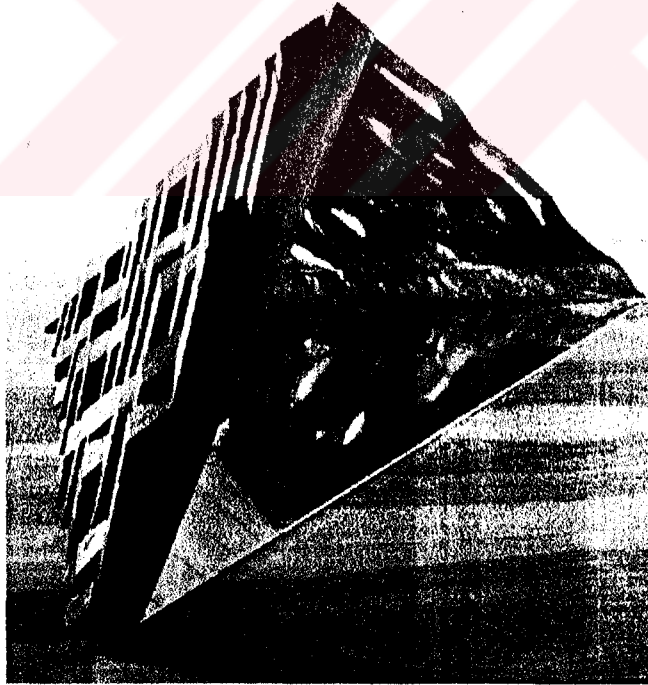
Resim 5.296. Meriç Hızal, ““Değirmendere Güneşi” İçin Saat”, 1996

Bir dönem yapıtları için insanın içinde yaşadığı doğayı ona farklı bir boyutta yeniden sunuyorum diyor.¹⁵⁴ Hemen tüm yapıtlarında sanatçının geometrik ve organik biçimlerin, mat ve yansıtıcı yüzeylerin oluşturduğu dialektik etkiyi kullandığına, doğadan esinlendiği görsel izlenimlerini forma dönüştürdüğüne tanık oluruz.

Yapıtlarında 80'li yıllardan bu yana zaman sorunsalını irdeliyor. Değişik malzemeler süreci anlatan kompozisyonlarında bir araya geliyor. Volkan ve Zaman IV, VII, IX bu çalışmaların bazılarıdır (Resim 5.299-Resim 5.300-Resim 5.301)

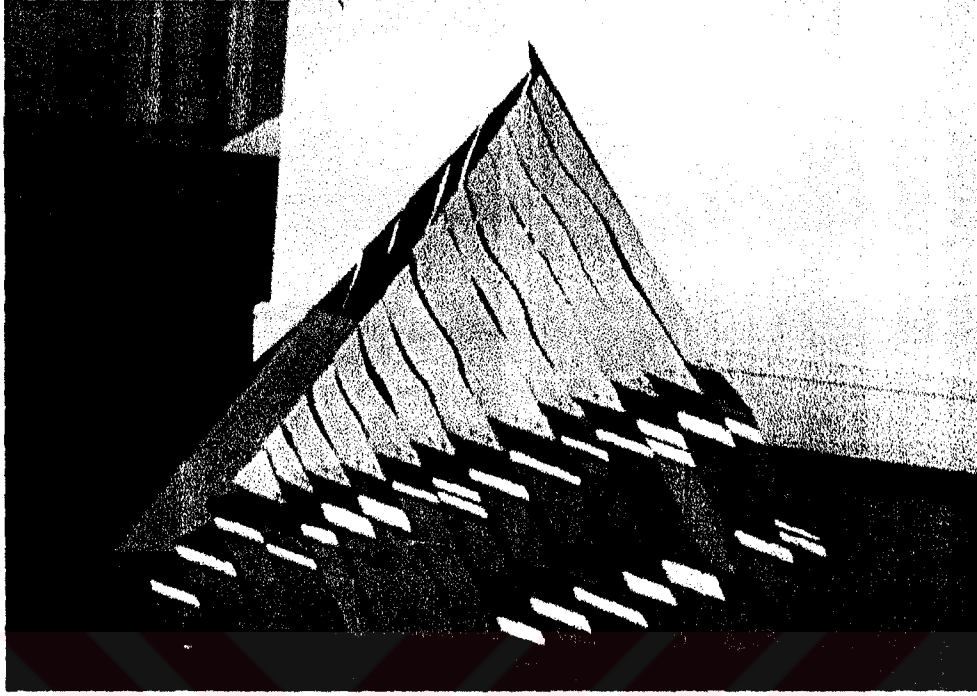


Resim 5.297. Meriç Hızal,
“Zaman III” (Ayrıntı), 1993



Resim 5.298. Meriç Hızal, “Zaman III”, 1993

¹⁵⁴ GÖLPINAR, Sevil, “Meriç Hızal: Bilinmezi Hem Duyumsatmak Hem de yeniden yaşamak istiyorum”, 50

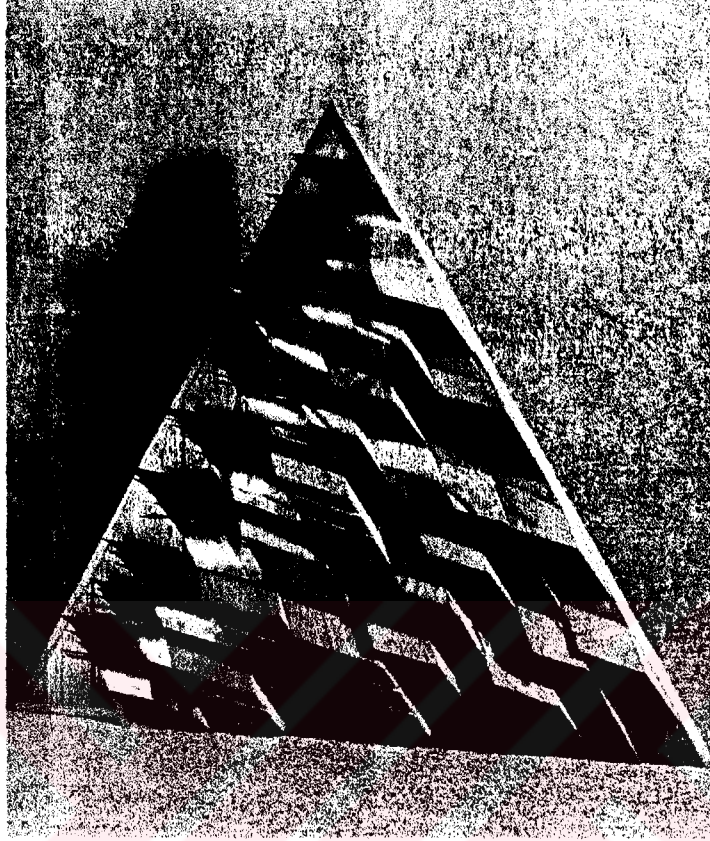


Resim 5.299. Meriç Hızal, "Volkan", 1993

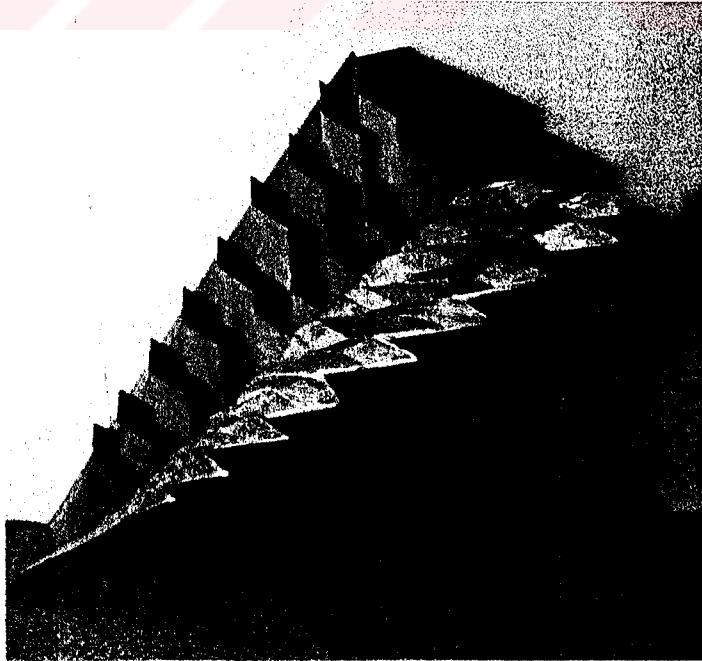
Pek çok yapıtında yapıştırma (Geleneksel ahşap işçiliğinde kullanılan Taklit Kündekari tekniği) ve gene Osmanlı mimarisi örneklerinde gördüğümüz varak tekniği ile ışık-gölge ve varak parıltıları yoluyla zamana ve onun ritmine dair çağrışımlar yaratmaktadır. "Zaman" isimli çalışmalarından 1993'te, tik ağacı, bronz ve bakır kullanarak yaptığı heykellerinin ana formu eşkenar üçgendir. Bu çalışmaların zamanla olan bağlantısını sanatçı şöyle anlatmaktadır: "...Özellikle bir eşkenar üçgen eğer yaptığımız, bir köşeden çıkıp öbür köşeye gelerseniz diğer köşeye gitmeniz gerek ve diğer köşeye tekrar gittiğinizde devam başlar ve devam sonsuzluk ve zamanla bağlantılıdır..."¹⁵⁵ demektedir. Sanatçı bu simgesel anlatımı eşkenar ahşap kınışlı geçme parça üzerine yaptığı aynı birimin tekrarı yada dönüşümü ile hissettirmektedir.

Geometrik biçimleri ve simgesel anlamları Anadolu ve diğer bir çok uygarlık kullanmıştır. Geleneksel ahşap işçiliği içerisinde de gördüğümüz geometrik motiflerden oluşan kabartmaların geçmişte bir çok uygarlıktan etkiler taşıdığına değinmiştik. Minber, kapı ve tavanda uygulanan bu geometrik biçimlerin tekrarı, ile ışık sonsuzluk ve süreklilik hissi uyandırılmak istenmiştir. Bu anlamda sanatçının çalışmalarında gördüğümüz üçgenlerin, ritmik ışık ve gölge yaratan yüzey dokularının sonsuzluk ve zaman anlatmak için kullanılması; bulunduğu kültürün eski ustalarına bir saygı selamı gibidir.

¹⁵⁵ Bkz.(147)

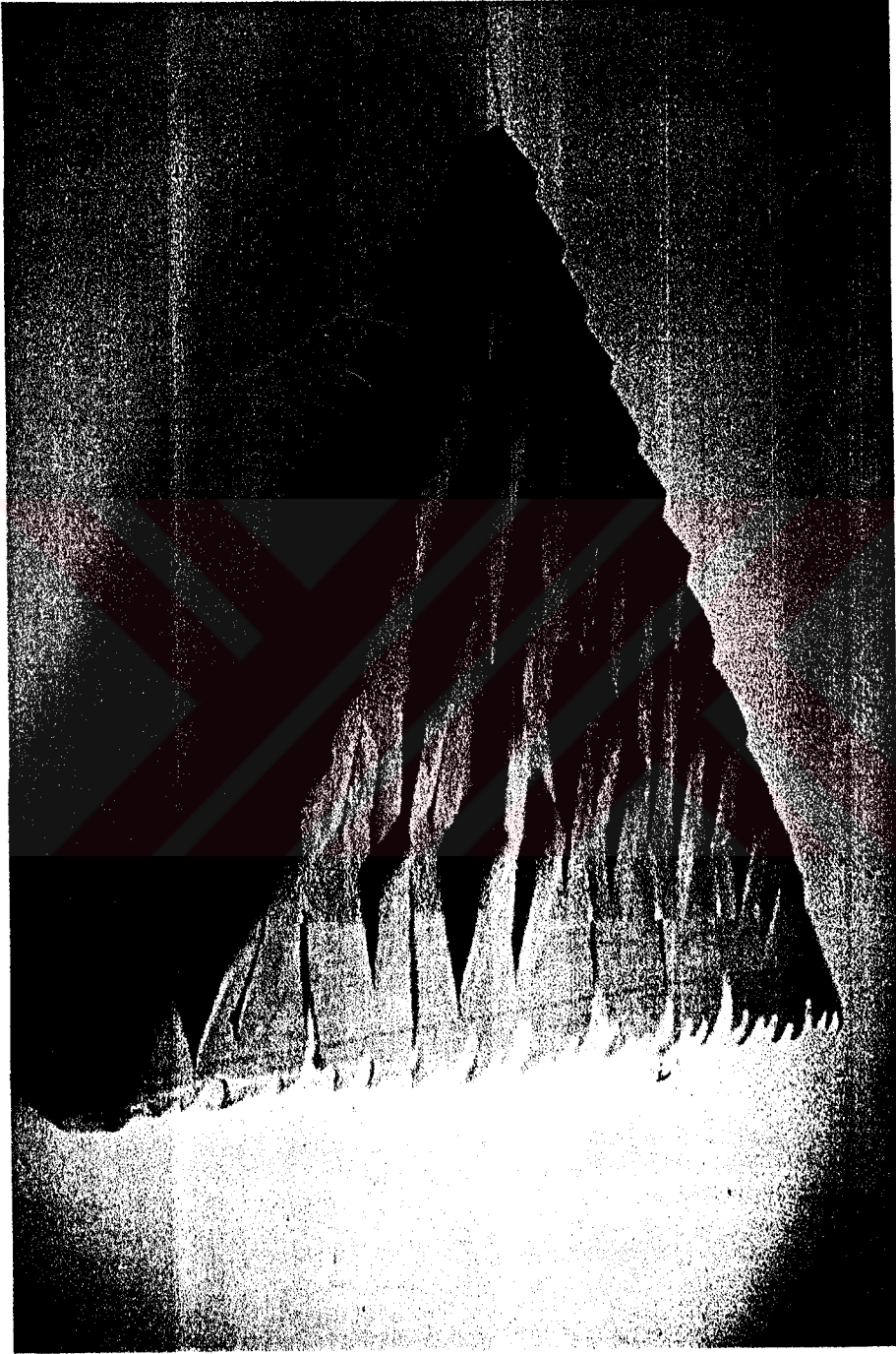


Resim 5.300. Meriç Hızal, "Zaman IV", 1993



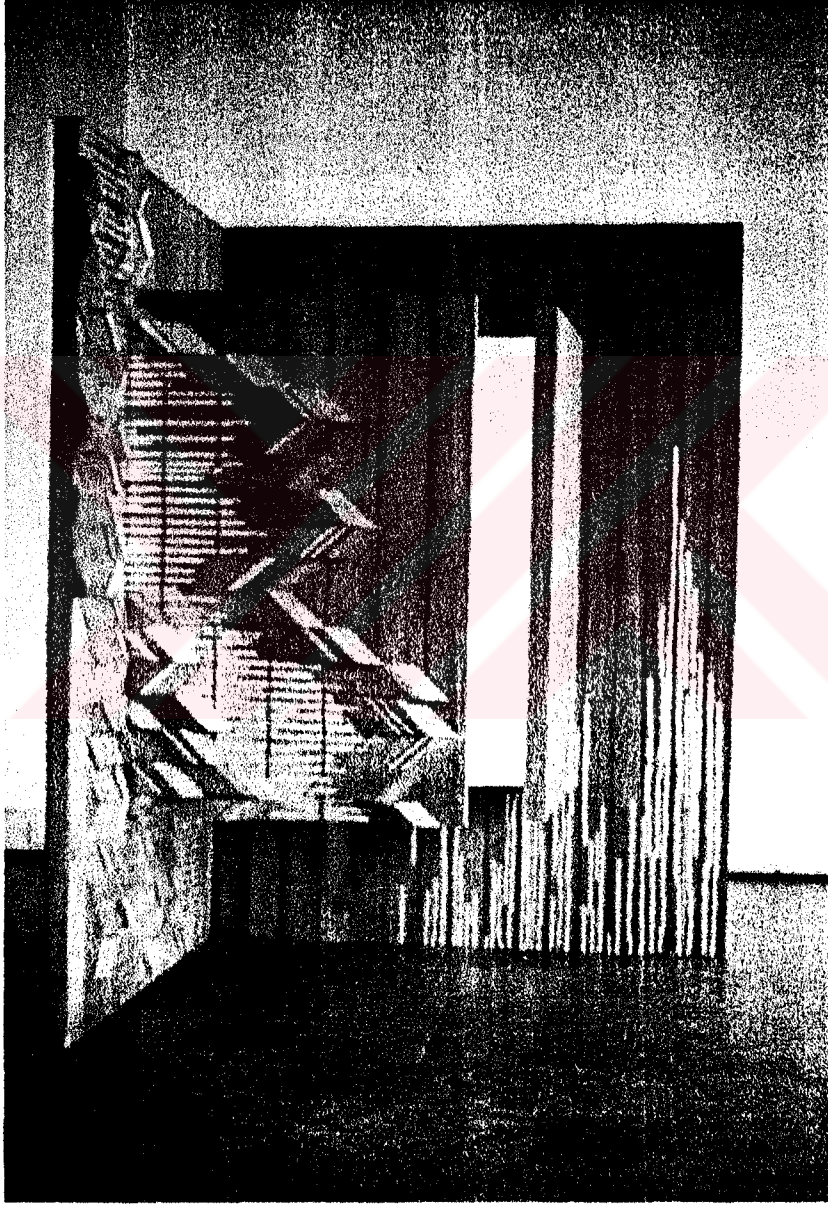
Resim 5.301. Meriç Hızal, "Zaman VII", 1993

Ahşap bronz (Bkz. Resim 5. 300) ve ahşap bakır (Bkz. Resim 5.301) karışık çalışmalarında ise “zaman” bizzat ağaç malzemesinin kabuklanması, soyulması değişimi üzerinden simgelenmek istenmiştir.



Resim 5.302. Meriç Hızal, “Zaman IX”,1994

1993'te yaptığı "Umut Kapısı" adlı çalışmasında (Resim 5.303) küçükliğinde Edirne'de yaşadığı, iç içe olduğu bezekli ahşap yapıların etkisi altında kaldığını belirten¹⁵⁶ sanatçı bu heykeliyle "sıcak bir iç mekan" hissini uyandırarak, bir yandan biraz kapı biraz pencere olarak kullandığı ana formu geleneksel mimariden etkiler taşımaktadır. Boğazın iki yakasının birbirine umutla bakmasını, şıkırtılı görünümüyle de varakla kaplanan bezemelerin hem umudu hemde geçmiş ahşap yapıların sıcaklığını simgelediğini belirtmektedir.¹⁵⁷



Resim 5.303. Meriç Hızal, "Umut Kapısı",1993

¹⁵⁶ Bkz.(147)

¹⁵⁷ Bkz.(147)

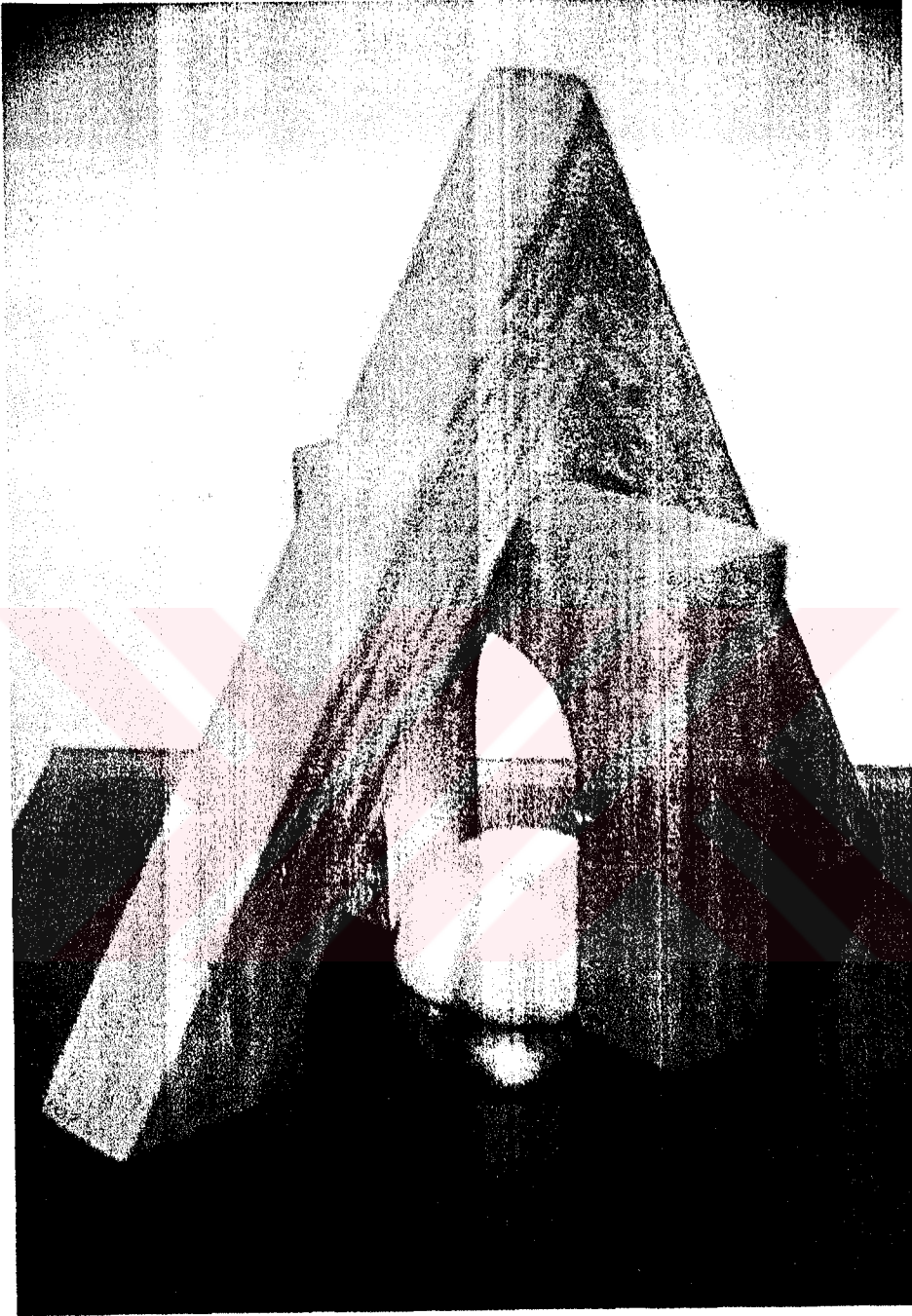
1993'te "Uğur Mumcu Anısına" isimli ahşap heykelinde (Resim 5.304), " bir iç ışık elde etmek için" kullanılan varak; ahşap elamanların iç yüzeylerini kaplarken iç planda yüzeylerden birine yansıyan ışığın diğerine de yansımalarıyla sürekli bir ışık yansıması yarattığını ve bunun bir iç ışığa dönüştüğü dile getirir.¹⁵⁸



Resim5.304. Meriç Hızal, "Uğur Mumcu Anısına", 1993

Sanatçı varak kullandığı çalışmalarında yansıtıcı bir yüzey, ışık elde etmek ve bununla özgürlüğe umuda atıf yapmayı hedeflemiştir. Yine ahşaptan yaptığı "Dönüşüm" isimli çalışmasında (Resim 5.305) varak üretimi onun değerini simgeler.

¹⁵⁸ Bkz.(147)



Resim 5.305. Meriç Hızal, “Dönüşüm”,1994



Resim 5.306. Meriç Hızal, “Sevgi, Dostluk Zamanı”, 1998

Koray Arış

1944 Adana doğumlu sanatçı 1963-1968 Devlet Güzel Sanat Akademisi heykel bölümü Şadi Çalık Atölyesinde eğitim görmüş. 1969 yılında italya'ya giderek Roma Güzel Sanatlar Akademisinde Profesör Emillio Greco ile heykel çalışmıştır. Sanatçı bunun dışında aynı okulun Dekoratif Sanatlar bölümünde biçim, mekan, renk konularında araştırmalar yapar ve 1974'te yurda dönen sanatçı 1975'te Güzel Sanatlar Akdemisi Temel Eğitim kürsüsüne asistan olarak girer. Doha sonra görevden ayrılarak serbest çalışmalarını sürdürür.

Heykellerinde ağırlıklı olarak deri, ahşap, metal kullanan sanatçı çalışmalarıyla "...tarih ve malzeme kültürüne derinden bağlı bir sanatsal yaratıcılığın mümkün olduğunu gösterir..."¹⁵⁹

Onun, İtalya'da bulunduğu dönem figür soyutlamalarına ilgi duyduğu dönemdir. Önceleri ahşap ve tunçla çalışırken 1970'lerden sonra deri ve kösele kullanmaya başlar. Ahşap kalıplar üzerine gererek kalıbın formunu giydirdiği kösele vb. farklı malzemeleri ustalıkla kullanır ve onu sanatsal bir nesneye teknik ve plastik açıdan yetkin, özgün ürünlere dönüştürür.

İnsan gövdesini değişik biçimlerde yorumlayan sanatçının tekniğini örnekleyen bir heykelini, Galeri MD'deki "çekmeceler" isimli sergide görmekteyiz (Resim 5.307). Çekmece'ye yerleştirdiği Tors'ta, derinin ahşap yontu üzerine gerilip bağlanması ve çözülen bağların deriyi dokusal müdahaleye uğratmasıyla gerçekleşen yapıt gergin ve doğal malzemenin özelliklerinden kaynaklanan etkisiyle özgün bir plastik yapıya sahiptir. Sanatçının buraya alamadığımız bir çok figüratif çalışması da benzer teknikle yapılmıştır.

Antonio Del Cuercio 1998 yılında bir dergide çıkan yazısında sanatçının çalışmalarıyla ilgili olarak şöyle diyor: "...Sanatçının geldiği topraklardan getirdiği çeyizi yitirmeden, bu deneyimleri sürdürmesinin pek de kolay olmadığını teslim etmek gerekiyor. ...Bu hünelerinin kökleri, sadece örneklerden ibaret olmayan, Konstantin döneminden Osmanlılara dek bu topraklar üzerinde yaşamış binlerce isimsiz insanın babadan oğulla devrettikleri zanaatkârlık bilgilerinin oluşturduğu bir "tarihi hafızaya" uzanmaktadır..."¹⁶⁰

¹⁵⁹ ANTONIO, Del guercio, "Koray Arış", 23

¹⁶⁰ A.g.m.,17



Resim 5.307. Koray Ariş, "Çekmeceler"

Ariş'in 1994 yapımı heykeli (Resim 5.308), masif ceviz ağacından yonttuğu iki formun üzerine boyanıp, parlatılmıp köseleyle kaplıyarak iki doğal malzemenin organik söyleşisini gerçekleştirmiştir. Bu yapıt küçük bir ayrıntısı üzerinde dengesiz gibi durarak denge ve dengesiz gibi durarak denge ve dengesizlik arasındaki çelişkiyle seyircisini etki altına alır.



Resim 5.308 .Koray Ariş, Soyut Heykel, 1944

Sanatçının 1998'de gerçekleştirdiği “Devinim ve Denge” adını verdiği büyük boyutlu heykellerden oluşan sergideki çalışmalar “...Gövdesi sabit bir ağırlık noktası oluşturan, zemine değen kısımları (bir nevi kaideleri) sürtünmeye karşı yassıtılmış, boyları, ortalama 30 ile 150 cm arasında değişen doğa kaynaklı olduklarını gizleyen biçimlerden oluşuyor. Bir nevi hacıyatmaz pratiğinde sağa ve sola esnetildiğinde, yassıtılmış kaide kısımları sayesinde hareket edebilen ve uygulanan fiziksel etki ölçüsünde hareketini salınımlı bir şekilde sürdüren bu biçimlerin esas malzemesi ağaç olmakla birlikte üstleri kösele ile kaplanmış...”¹⁶¹ (Resim 5.309- Resim5.310- Resim 5.311-Resim 5.312).

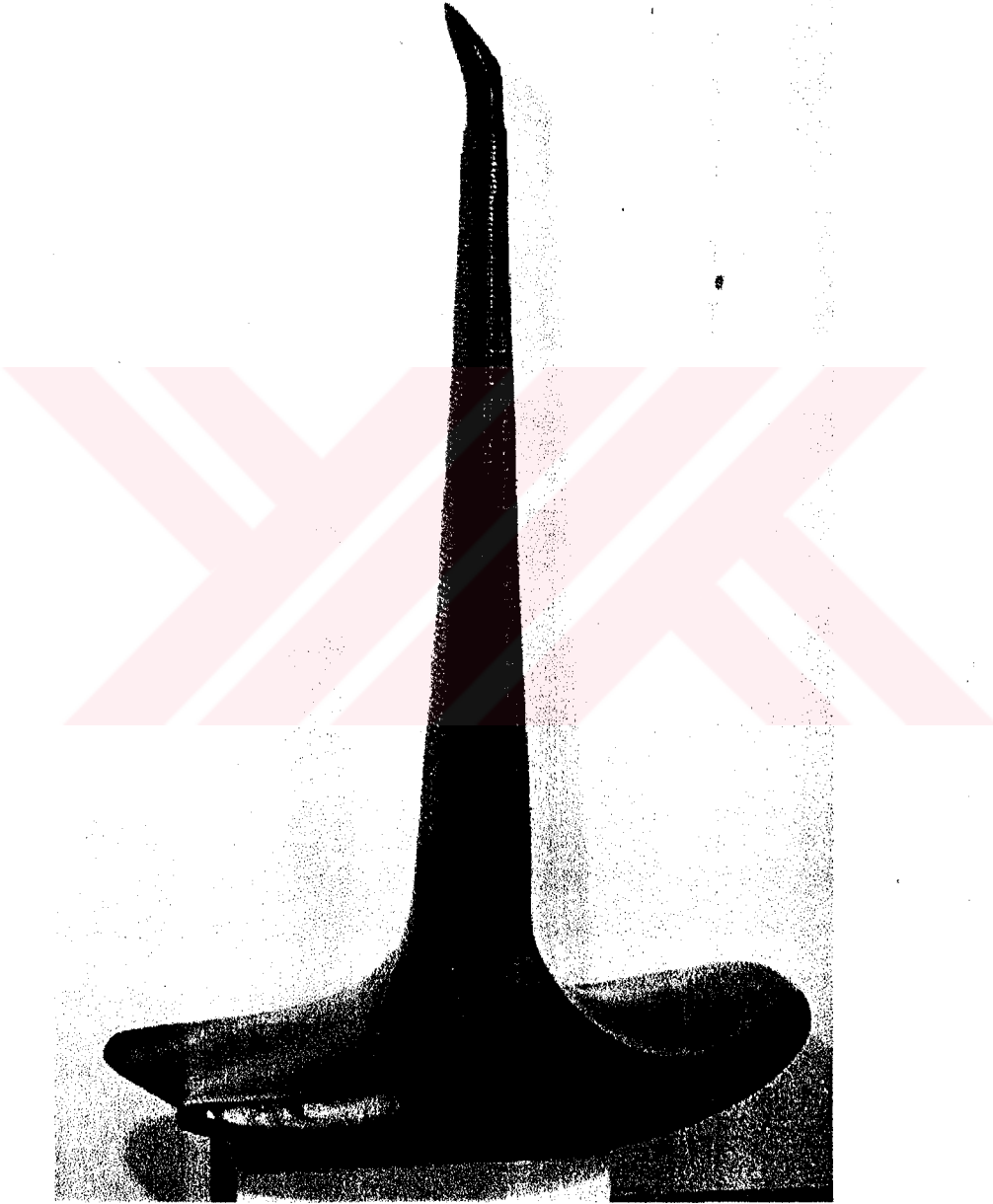
Ariş'in çalışmalarında ahşap önemli ölçüde farklı malzeme ile kaplanmış olmakla birlikte biçim karşısında izleyici, iki malzemeyi gerçekten deri ile kemik kadar bü-

¹⁶¹ Sergiler, Türkiye’de Sanat , 43

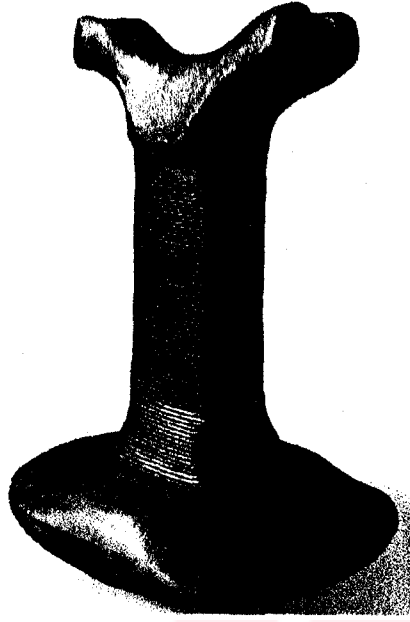
tünleşmiş olarak algılar. İnce çizgili dokular ağaç dallarının kol ayrımları gibi durur. Soyut yapıtların genel biçimleri ve de figürlerinde bile ağaç formuna olabildiğince sadıktır. Bu yapıtlar izleyiciyi isteristemez çocukluğunun deri eğerli tahta atlarına götürür.



Resim 5.309. Koray Ariş, Soyut Heykel, 1996-1998



Resim 5.310. Koray Ariş, Soyut Heykel, 1998



Resim 5.311. Koray Ariş, Soyut Heykel,1996-1998



Resim 5.312. Koray Ariş, Soyut Heykel, 1996-1998

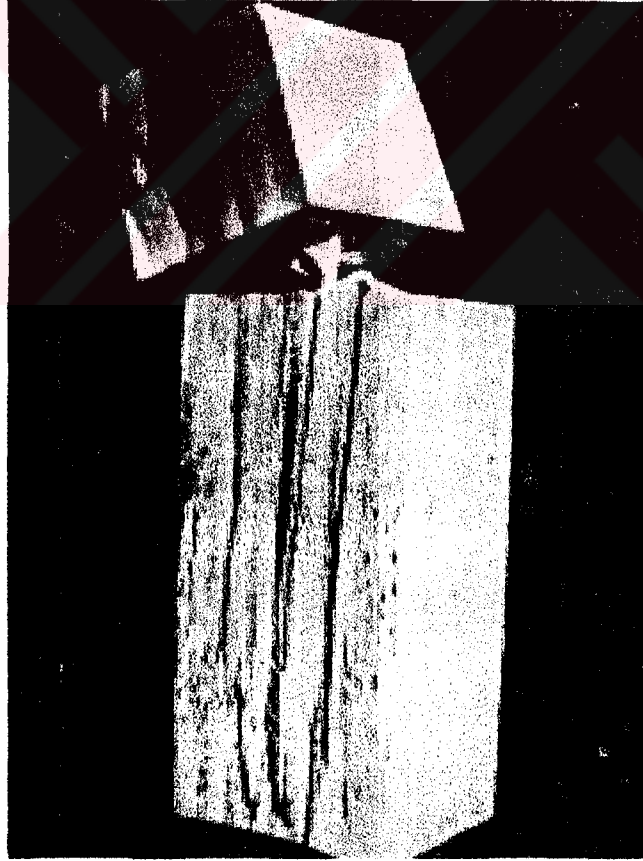


Resim 5.313. Koray Ariş, Soyut Heykel, 1996-1998

Hayri Karay

1952 Balıkesir doğumlu sanatçı Devlet Güzel Sanatlar Akademisi heykel bölümü Hüseyin Gezer atölyesinden mezun oldu. 1976'da aynı okulda asistan olarak göreve başladı. Daha sonra bu görevinden ayrılan sanatçı serbest olarak İstanbul-Levent'teki atölyesinde, kullanım eşyaları ve mimari ile ilgili tasarımlar yapmaktadır.

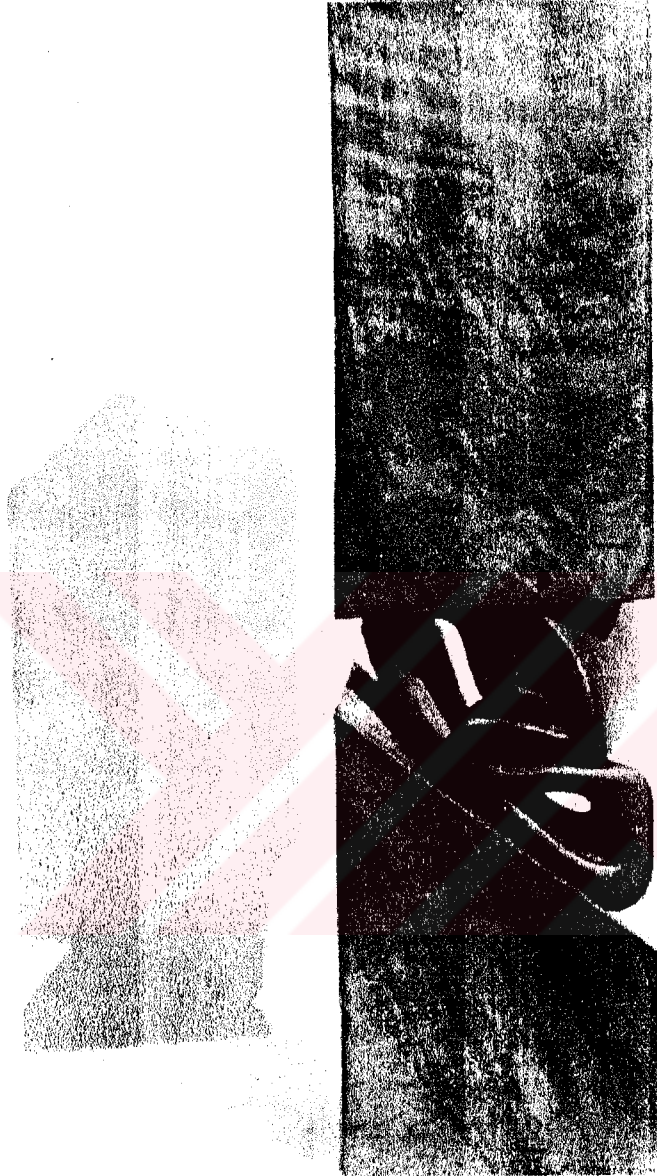
Sanatçı ahşap malzemeye okul döneminden öncede yakın olduğunu ve çocukluğunun bu malzemeyle iç içe geçtiğini okul döneminden sonra usta bir marangozla çalıştığını söylemektedir.¹⁶² Karay, ahşabın bir çok çeşidi olduğunu ve her farklı ağaç cinsinin farklı karaktere sahip olmasından dolayı sanatçıya oldukça geniş olanaklar sunduğunu belirtmektedir.¹⁶³ Heykellerinin tasarımında malzemenin dokusal etkisini bilinçli olarak kullanan sanatçı böylece; birbirinden ayrılan, organikleşen geometrik parçalar arasındaki biçimsel değişimi, malzemenin doku etkisiyle de bütünsel bir forma dönüştürmekte ve etkili bir plastik tad yakalamaktadır. (Resim 5.314- Resim 5.315 – Resim 5.316)



Resim 5.314. Hayri Karay, Soyut Heykel

¹⁶² Heykeltıraş Hayri Karay ile "Türkiye'de Geleneksel Ahşap İşçiliği ve Çağdaş Ahşap Yontu Sanatı" konulu tez çalışması için yapılan görüşme, 11 Nisan 2000, İstanbul

¹⁶³ A.g.k.



Resim 5.315. Hayri Karay, Soyut Heykel



Resim 5.316. Hayri Karay,Soyut Heykel

Metal ve ahşabı bir arada kullandığı Resim 5.317'deki heykelinde ana elamanlar ahşaptır. Heykelin metal bir strüktüre asılmış durumda, bir ucundan gergin bir şekilde geriye doğru tutturulmuş yaylarla, diğer ucunun ise alttan strüktüre bağlanması sonucu, metal strüktür içindeki ahşap parçalar her an ileri doğru fırlayacak, yaya takılı okun gerginliğini hissettirmektedir.

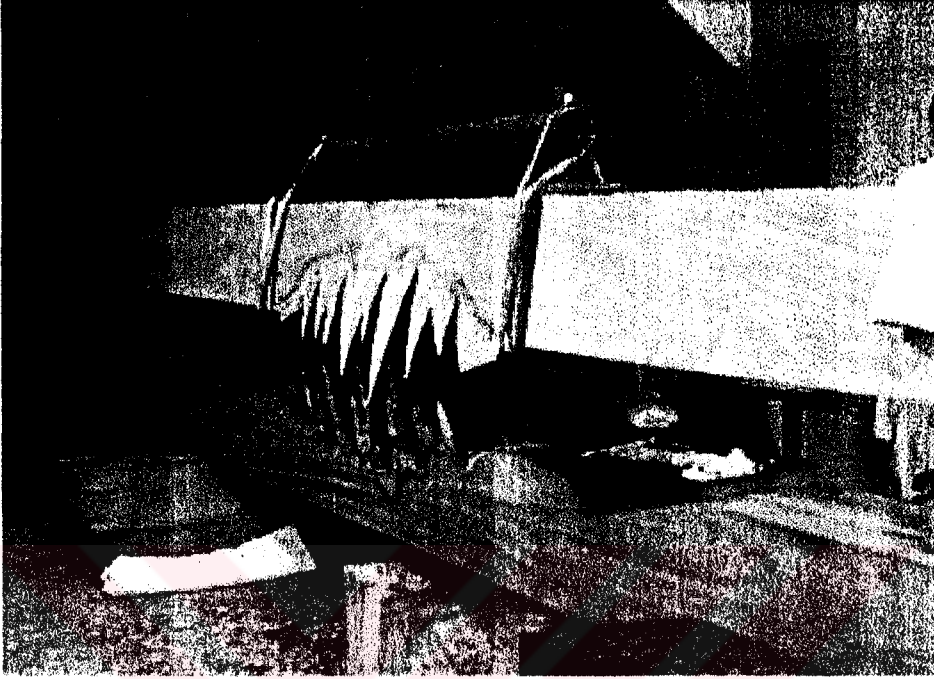


Resim 5.317. Hayri Karay, Soyut Heykel

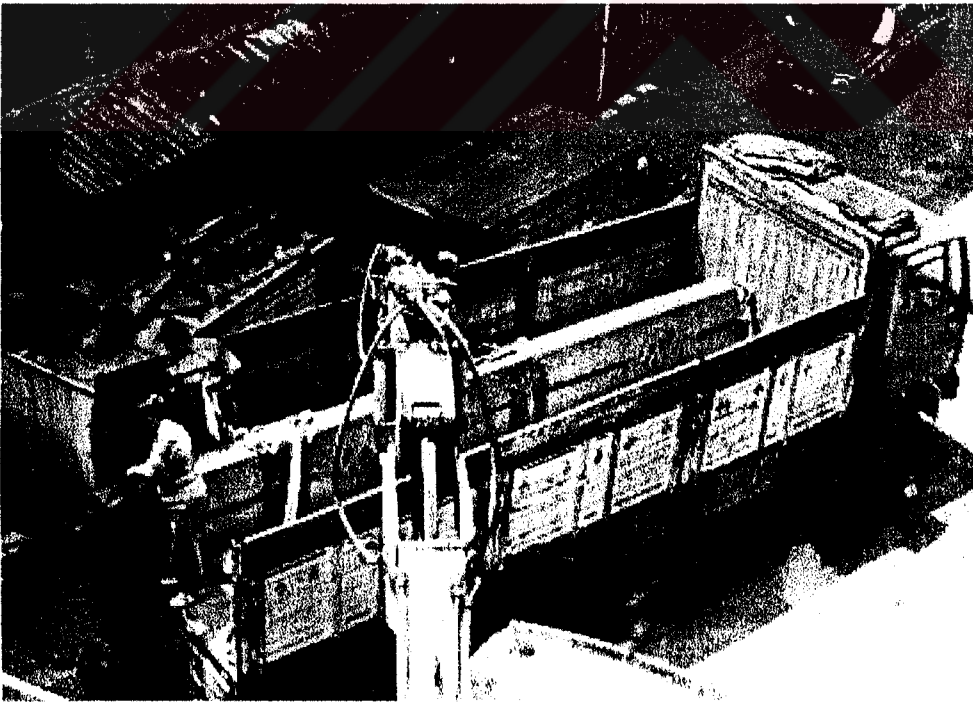
Sanatçının Ankara Belediyesi için yaptığı, yaklaşık 4m yüksekliğindeki heykel (Resim 5.318- Resim 5.319- Resim 5.320), yurdumuzda bu malzemeyle dış mekan için tasarlanmış en büyük heykellerdendir. Malzemenin dış etkilere karşı dayanıksız olmasına rağmen sanatçının bu malzemeyi tercih etmesinin nedenini sorduğumuzda sanatçı, ahşabın diğer bir çok malzemeye göre doğa koşullarına daha dayanıklı olduğunu söyleyerek açıklamaktadır.¹⁶⁴

Bu çalışma, sanatçının geometrik ve organik formların ilişkisini, uyumunu, zıtlığı bir araya getirdiği diğer tasarımlarıyla benzer bir yaklaşımdadır. Heykelde, iki ahşap parça iki bölümde yapılan yuva ve çıkıntılarının geçmesi ile uzun blokların birleşim yerinde yüzeyde zikzaklar çizen bir doku meydana getirerek heykelle hareket katmaktadır.

¹⁶⁴ Bkz.(162)



Resim 5.318. Hayri Karay, Heykel Yapım Aşamasında



Resim 5.319. Hayri Karay, Heykel Taşınırken



Resim 5.320. Hayri Karay, Ankara İçin Yapılan Heykelin Geçme Yüzeyi Ayrıntı

Rahmi Aksungur

1955 İzmir doğumlu sanatçı 1973 yılında devlet güzel sanatlar Akademisi heykel bölümüne girdi. 1982 yılında güzel sanatlar akademisine asistan alındı ve hala aynı üniversitede görev yapmaktadır.

Çalışmalarında Silikon, bronz, taş, ahşap gibi çeşitli malzemeleri kullanmıştır. Sanatçı; ahşabı heykellerinin büyük boyutta olması nedeniyle seçtiğini bunun da yapıtlarının daha hafif, taşınabilir olmasını sağladığını söylemektedir.¹⁶⁵

Çalışmalarının çıkış noktasını "...tarihin derinliklerinden güncel yaşama kadar uzanan bir yelpazede, ilgimi çeken yönler ve beynimdeki imgelerle başlar..."¹⁶⁶ diyerek özetleyen sanatçı, heykel formu olarak tasarladığı biçimlerde ahşabı kimi zaman olduğu gibi kullanırken kimi zamanda, anlama göre renklendirerek kullandığını belirtmektedir.

"...Efsanelerin alegorik anlatımları vardır. Efsaneler boşuna oluşmamıştır, toplumda. Ve bunların insandaki psikolojik göstergeleri deneyimlerinin birikmesi sonucunda insanlar birbirlerine bilgiyi nakletmek yollarından biri olarak efsaneyi, sembollerini seçmişlerdir ..." ¹⁶⁷ diyen sanatçının ahşabı ve Alüminyum malzemeyi bir arada kullandığı ve 1990'da yaptığı Zümrüdü Anka-Phoenix isimli çalışması bu "alegorik anlatımlardan" yola çıktığı bir çalışmadır (Resim 5.321). Bir çok uygarlıkta görülen Anka efsanesinin farklı isimlerde olduğunu ama denk düşen anlamlarının aynı olduğunu söyleyen sanatçı bunu şöyle açıklamaktadır: Bir kuş binlerce yıl yaşıyor ve bir çalının üstüne konuyor. Kendini yakıyor ve külünden yeni bir kuş doğuyor bu ise; toplumların yüzlerce, binlerce sene yaşadığını ancak kendi kendini imha ettiğini, imha olmuş bir toplumdaki yeni yepyeni bir toplumun doğduğunu gösterir.¹⁶⁸

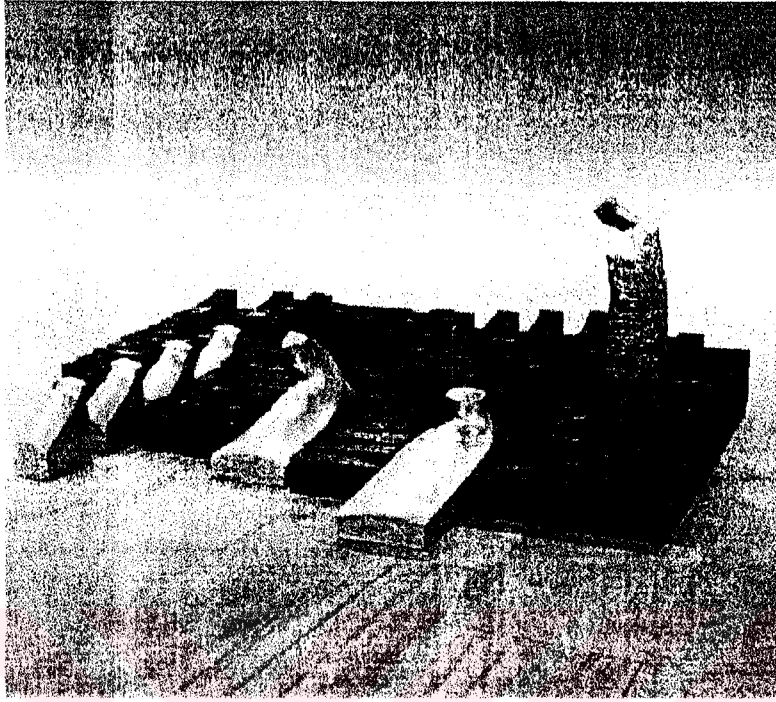
Burada yapıtına verdiği "Zümrüdü Anka-Phoneix" ismi; sanatçının ifadesiyle, yapıtı belirleyen ve ayırt eden bir simge durumundadır. Belli bir ritmik düzenlemeyle yerleştirdiği ahşap blokların oluşturduğu zeminden yukarı doğru yükselen değişik boylardaki Alüminyum elamanlar renk ve parlaklıklarıyla düzlemden kaynaklanıp yükselme etkisi içindeyken bir yandan da dışarıya doğru uzayan parçalarıyla bütünle bağlantılı ama farklılığı anlatan plastik öğelerdir.

¹⁶⁵ Heykeltraş Rahmi Aksungur ile "Türkiye'de Geleneksel Ahşap İşçiliği ve Çağdaş Ahşap Yontu Sanatı" konulu tez çalışması için yapılan görüşme, 7 Nisan 2000, İstanbul

¹⁶⁶ A.g.k.

¹⁶⁷ A.g.k.

¹⁶⁸ A.g.k.



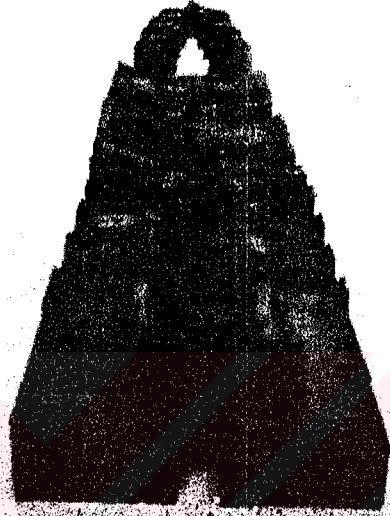
Resim 5.321. Rahmi Aksungur, “Zümrüt-ü Anka- Phoneix”, 1990

Geleneksel ahşap işçiliği örneklerimizden Saltanat kayıkları ahşap kabartmalarındaki efsanevi Zümrüdü Anka kuşları (Bkz Resim 2.162- Bkz. Resim 2.164) sanatçının yorumunda, güncel bir sanat dili ile aktarılmış, özgün bir kimlik kazanmıştır.

1994 yılında Yıldız sarayında düzenlenen bir performans için tasarladığı “Saltanat Kayığı” isimli çalışması ahşap parçaların yan yana bir kayık formunu hatırlatır şekilde düzenlenmesi ve yine kayığa ait mavi renkli, çatılmış ahşap dallardan oluşmaktadır (Resim 5.322- Resim 5.323- Resim 5.324)

Bu işin tasarım aşamasında, Yıldız sarayının bahçesini dolaşan sanatçı; deniz ve boğazın olduğu bir yerde yani sarayın çevresinde suni göl ve derelerin oluşturulmasını ve padişahın burada kayıklara binip dolaşmasını, garipseyip ironik bulduğunu belirterek, bu ironiyi “kayıkçılık oynamak” olarak nitelemektedir.¹⁶⁹ Ve yapıtını tasarlarken geçmiş bu yaşam biçimine gönderme ve çağrışım yapabileceği Saltanat kayığı formunu, dans ve müzikle buluşturmuştur. Performans sunumunda bir dansçının, müzik eşliğinde renkli ahşap çubuklarla oyun oynar gibi çeşitli kompozisyonlarla düzenlediği heykel, eski İstanbul müzikleri eşliğinde, geçmiş bu yaşam biçimine göndermeler yapar.

¹⁶⁹ Bkz.(165)



Resim 5.322. Rahmi Aksungur,
“Saltanat Kayığı”, 1994



Resim 5.323. Rahmi Aksungur, “Saltanat Kayığı”
Performansı, 1994



Resim 5.324. Rahmi Aksungur, “Saltanat Kayığı”, 1994

“Ay tutuldu”, “Ay ışığı”, “Ay dişidir” isimli çalışmalarında (Resim 5.325- Resim 5.326- Resim 5.327) Kaya Özsezgin’inde belirttiği gibi Sanatçı, “... İnsanın doğa güçleri karşısındaki yüceltici yaklaşımından, çağdaş bir heykele konu olabilecek yeni anlamlar üretiyor...”¹⁷⁰

Anaerkil ve babaerkil toplumların değişimini bir tarihçi yada arkeolog gibi araştırdığını belirten sanatçı, “Ay Tutuldu” isimli çalışmasında “...Anadolu’da dişi sembol olan ayın ataerkil dönemle birlikte, insanın konuşmaya başladığı zaman yada konuşmadan önce insan olduğunu hissetmeye başladığında, bir şey doğuyor onun sayesinde yaşıyor, bir şey batıyor her şey durgunlaşıyor, uyuyor. Güneş doğduğunda her şey cıvı cıvı, ay doğduğunda her şey dingin, sessiz. Güneş daha önemli oluyor ve ay ikinci plana itiliyor. Büyük patron güneş oluyor...”¹⁷¹ şeklinde açıkladığı bu değişimi anlatır. Ayı simgeleyen ve dişiliğin göğüslerle belirlendiği yontu, bir yandan da bu toplumsal değişimi anlatırcasına kadın ve erkek formundan özellikler taşıyan biçime sahiptir. Sanatçının ifadesiyle bu yapıtta, “ay” ismi kimlik belirleyici, bağlayıcı unsurdur .



Resim 5.325. Rahmi Aksungur, “Ay Tutuldu”,1994

¹⁷⁰ ÖZSEZGİN, Kaya “Heykel Karamsarlık, Espas ve Mekan Bağlamında”,47

¹⁷¹ Bkz. (165)

“Ay ışığı” ve “Ay dişidir” isimli çalışmalarında ayın simgesinin “dişi” olduğunu belirleyici anlatımı isimden çok heykeli biçimlendirirken kullandığı işaretler simgeler. Bunlar, etek formu ve yavrudur.



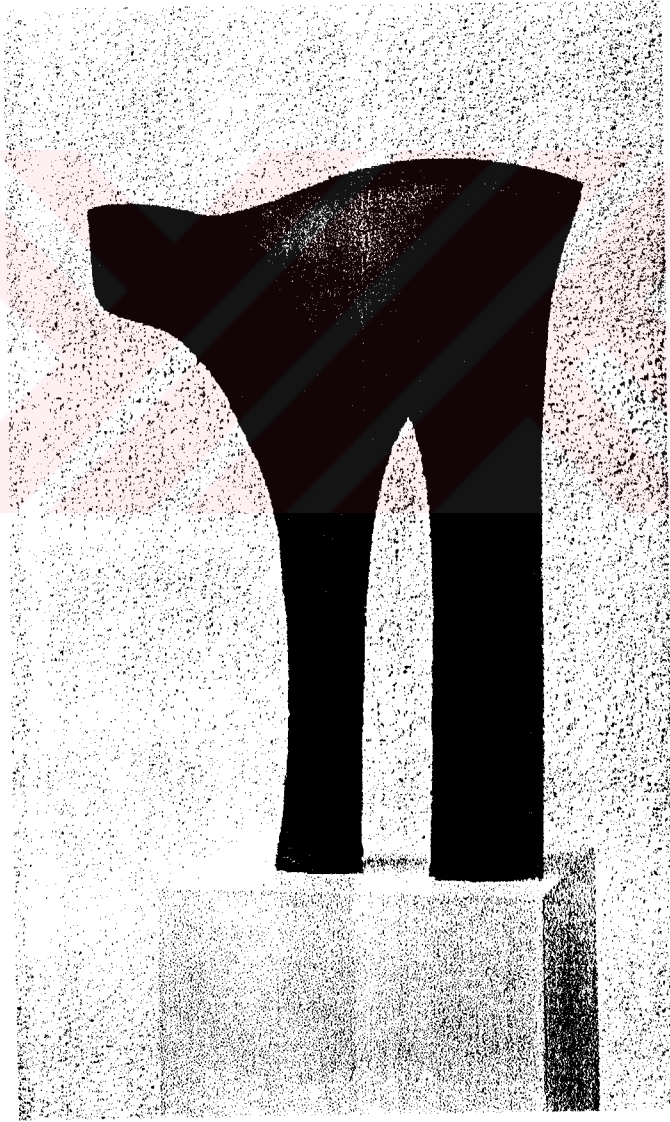
Resim 5.326. Rahmi Aksungur, “Ay Işığı”, 1994



Resim 5.327. Rahmi Aksungur, "Ay Dişidir", 1994

Bütün ritüelik ve hermetik çalışma mekanlarının içinde ve dışında alanı rahatsız edilmeden kullanabilmeyi sağlayan iç ve dış koruyucuların varlığından söz eden sanatçı bu dış koruyucunun, bütün mitlerde, bütün yüzyıllarda mabetlerde ve şehrin girişinde dış kapılarda kapı aslanı olarak betimlendiğini olduğunu ve vazgeçirici bir öge olduğunu belirtmektedir. Sanatçının 1993 yılında ürettiği “dış koruyucu” isimli heykeli (Resim 5.328) de koruyucu niteliği öne çıkarıcı bir anlatımla oldukça gergin ve uyarıcı bir ifadeye sahiptir.

Gerçektende Anadolu'daki geçmiş kültürlerle karşılaştığımızda Konya kalesini koruyan melek kabartmaları (Bkz. Resim 3.191), Camii ahşap pencere ve kapılarındaki aslan figürleri (Bkz. Resim 3.189, Bkz. Resim 2.43), Hitit kapı aslanlarında olduğu gibi sanatçının çalışması ile kavramsal bağlar kurulabilir.



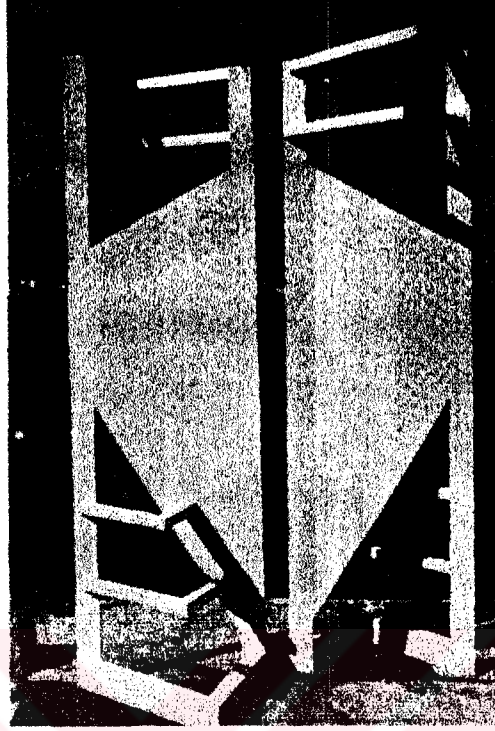
Resim 5.328. Rahmi Aksungur, “Dış Koruyucu”,1993



Resim 5. 329. Şadi Çalık, Tahta Rolyef, 1970
Müfide Çalık Koleksiyonu



Resim 5.330. Bihrat Mavitan, "Fiyort Heykeli", 1997



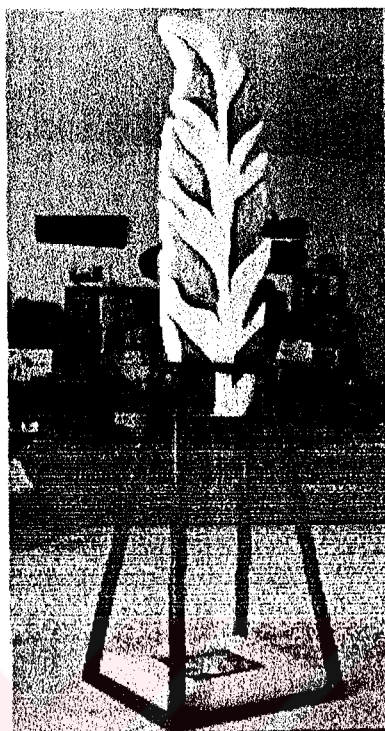
Resim 5.331. Füsun Onur,
İsimsiz (Boyalı Tahta), 1997



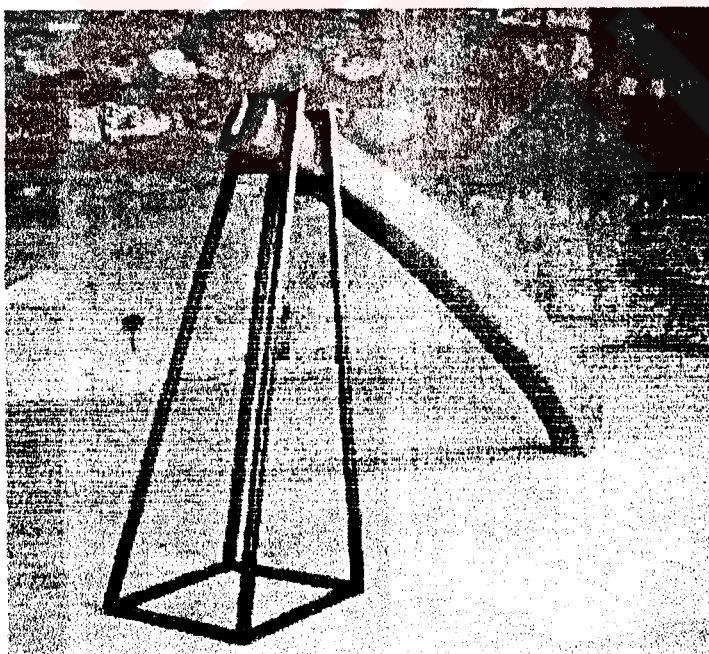
Resim 3.332. O. Mete Demirbaş
“Kompozisyon”, 1985



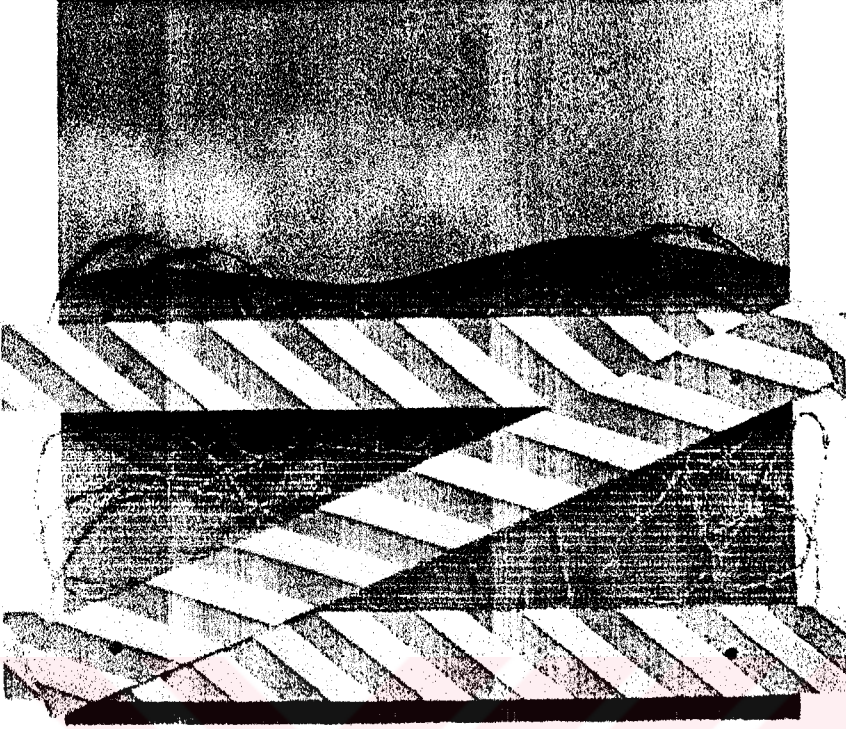
Resim 5.333. Vedat Somay, "İsimsiz"



Resim 5.334. Nilhan Sesalan, "Epephany", 2000



Resim 5.335. Nilhan Sesalan, "(Z)", 1998



Resim 5.336. Altan Gürman, "Montaj 4" (Tahta Üz. Selülozik Boya ve Dikenli Tel), 1967



Resim 5.337. Altan Gürman, "Kapitone" (Tahta Üz. Yapay Deri ve Selülozik Boya), 1974

Değirmendere Uluslararası Zühtü Müridoğlu Ahşap Heykel Sempozyumu

Sanatçılar ve onların özgeçmişlerinden bahsederken sürekli olarak Sanayi Nefise ve Güzel Sanatlar Akademisi'nden söz etmek bir rastlantı değil şüphesiz. Bu kurum ülkemizin ilk sanat eğitimi veren kurumudur. 1983 yılındaki Üniversite Reformu sırasında kurumun adı Mimar Sinan Üniversitesi olarak değiştirilmiştir. Mimar Sinan Üniversitesi özgün eğitimi yanında yaygın eğitimi de bir misyon olarak benimsemiştir. Bu bağlamda ülke çapında araştırmalar yapmakta ve sanatın yaşam ve kent için önemini farkedenden yerel yönetimlerle ilişkilere geçerek öğretim kurumu-toplum- sanat güçbirliğini sağlamaktadır.

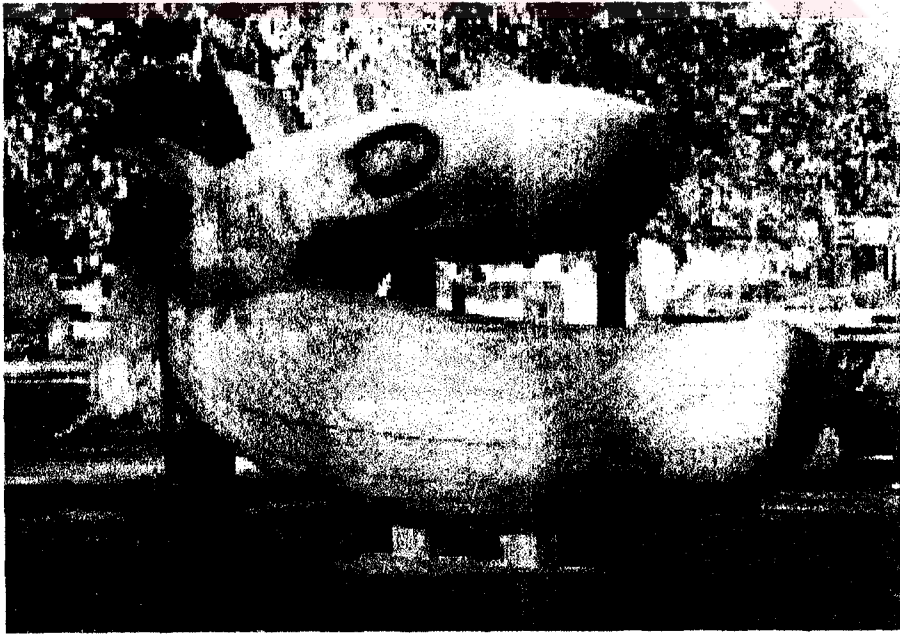
Bu bağlamda ulusal ve uluslararası sempozyumlar düzenlemektedir. Avşa, İzmit, Antalya, Mersin, Hatay, Milas ve özellikle Değirmendere sempozyumları gibi bu sempozyumlar sevindirici bir biçimde diğer öğretim kurumlarınca da benimsenmektedir. Özellikle Değirmendere sempozyumu çok iyi bir örnek oluşturmaktadır. Çünkü; diğerlerinde kopukluklar olup, aralar verilirken bu sempozyum sekiz yıl önce başladığından beri hiç ara vermeden hatta depreme rağmen sürdürebilmiştir. Değirmendere'de yapılan "Uluslararası Zühtü Müridoğlu Ahşap Heykel Sempozyumu" ülkemizin ilk ve tek uygulamalı ahşap heykel sempozyumu olması nedeniyle bizim için ayrıca önem taşımaktadır.

Marmara çevresinde dar bir kıyı şeridi üzerinde olan Değirmendere Beldesinin sırtını dayadığı ormandan alınan suya ve zamana dayanıklı kestane ağaçlarının seyriltilmesinden elde edilen keresteler sempozyum malzemesi olarak seçilmiştir. Halkın sanatı sevmesi ve ona yatkınlığı ile kent kıssa zamanda Türkiye ve Dünya çapında bilinir olmuş, meydanları bir açık hava müzesine dönüşmüştür. Her yıl Temmuz ayının ilk haftası başlayan sempozyuma seçilmiş ulusal ve uluslararası sanatçılar, halkın önünde, halkla beraber ahşap heykel haline getirir. Ve bu heykeller ertesi sempozyuma kadar kentin parkında sergilenip daha sonra yeni gelecek sanatçılara yerini bırakmak üzere kente dağıtılır. Bunların bir kısmı da anlaşmalı olarak İzmit Belediyesi ve Sanayi kuruluşlarına geçici olarak verilmektedir. Bu nedenle 17 Ağustos depremi sırasında kıyı tarafı deniz tarafından yutulan parkta pek çok yapıt kurtulabilmiştir.

Bu sempozyum gerek ahşap çalışan yabancı sanatçılarla ülkemiz sanatçıları bir araya getirme gerek, çağdaş ahşap heykel sanatı ile halkı tanıştırma açısından çok yararlı olmaktadır. Düzenli, titiz yönetim ve düzeyli katılım ile ülkemiz ahşap yontu sanatına önemli bir katkı sağlamaktadır.



Resim 5.338. Rahmetullah Kartal, 1993 Değirmendere



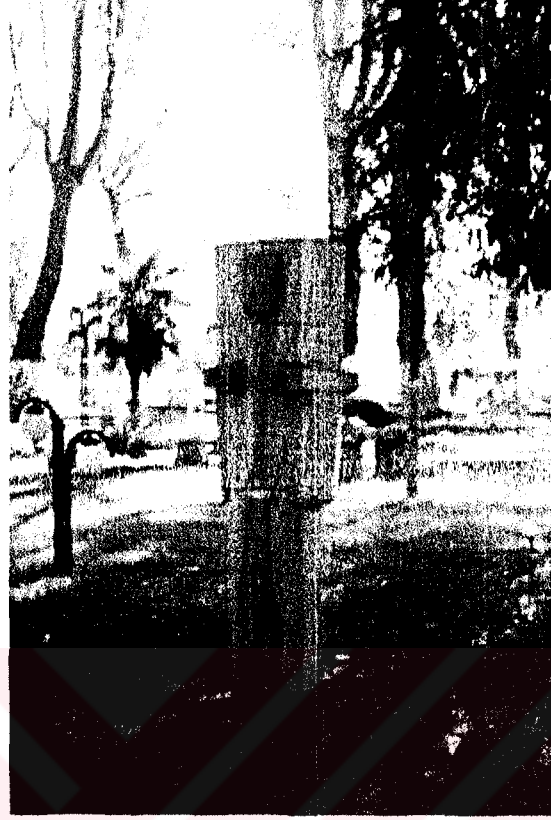
Resim 5.339. Fatma Akyürek, 1993 Değirmendere



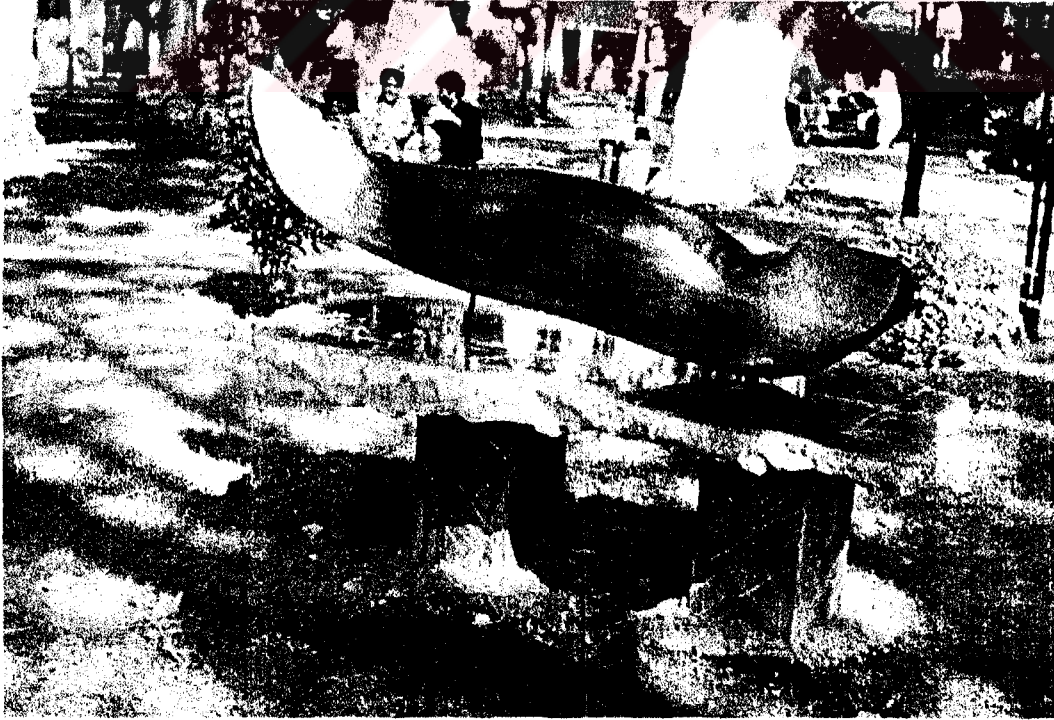
Resim 5.340. Kemal Tufan, 1993 Değirmendere



Resim 5.341. Neslihan Pala Menteş, 1993 Değirmendere



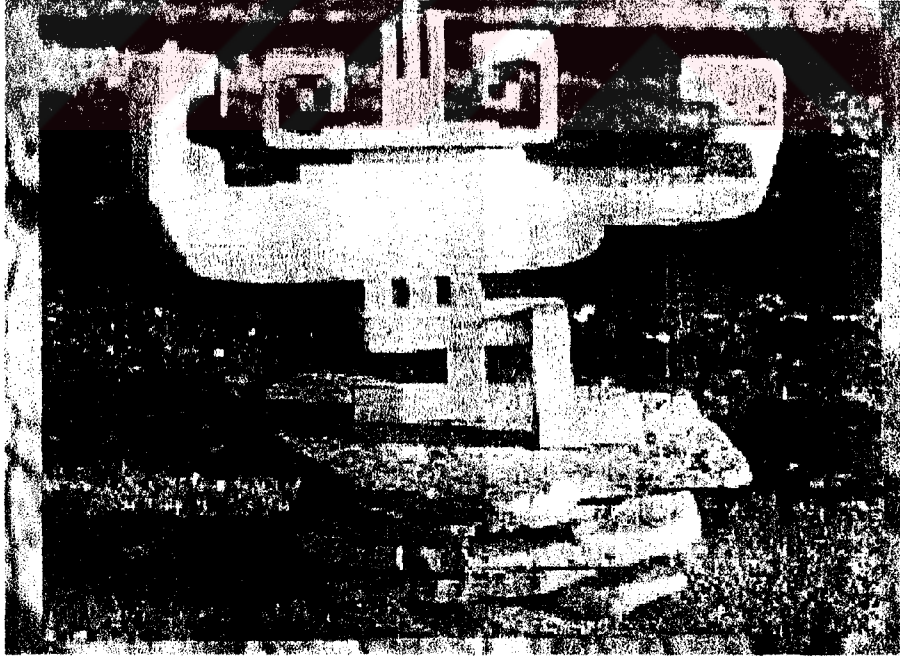
Resim 5.342. Emre Başoğlu, 1993 Değirmendere



Resim 5.343. Huseyin Suna, 1993 Değirmendere



Resim 5.344. Ender Güney, 1993 Değirmendere



Resim 5.345. Fatma Akyürek, 1996 Değirmendere



Resim 5.346. Ayhan Yılmaz, 1996 Değirmendere



Resim 5. 347. Berika İpekbayrak, 1997 Değirmendere



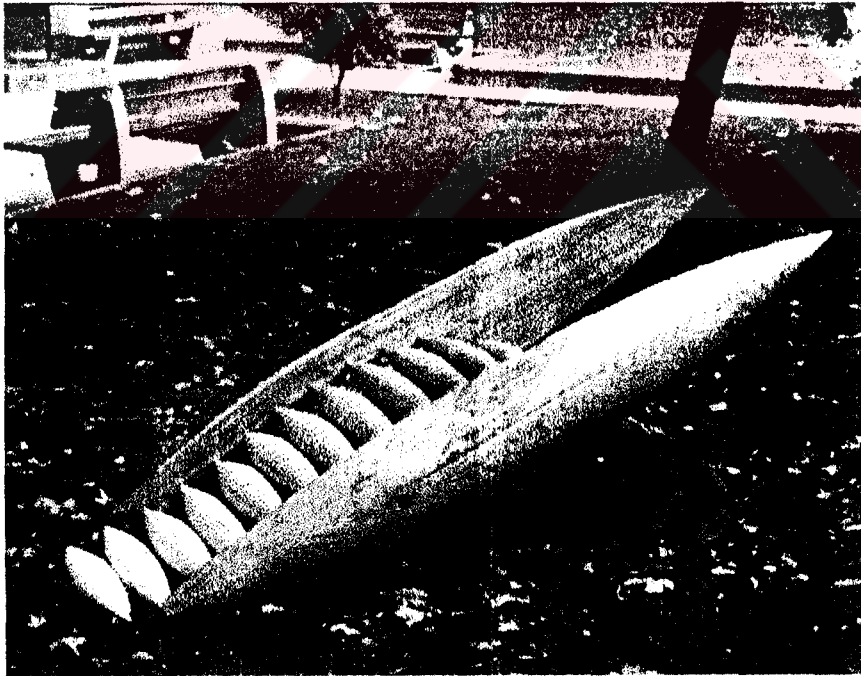
Resim 5.348. Yücel Kale, 1997 Değirmendere



Resim 5.349. Ebru Yılmaz, 1998 Değirmendere



Resim 5.350. Yıldız Güner, 1999 Değirmendere

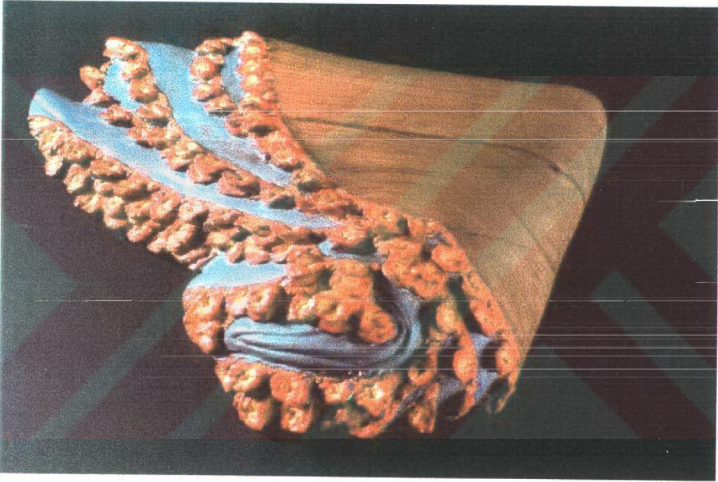


Resim 5.351. Seçkin Pirim, 1999 Değirmendere

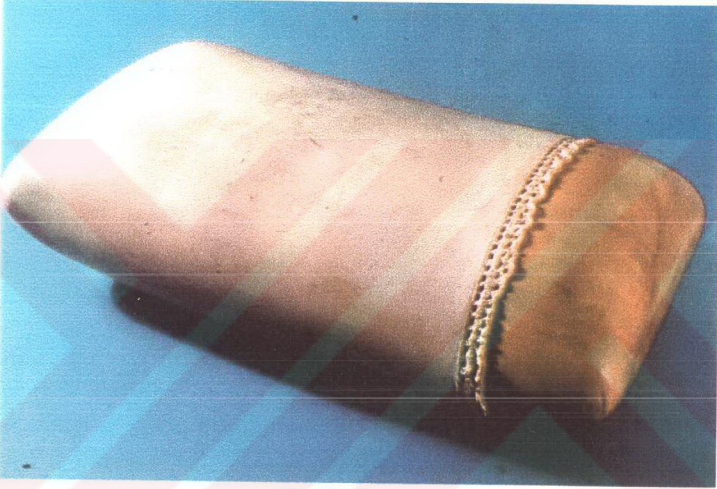


6. ARAŐTIRICININ YONTULARI

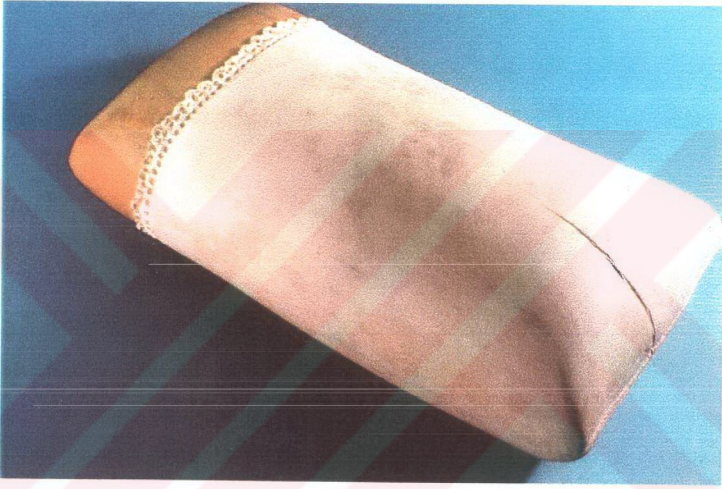
DERYA YILMAZ



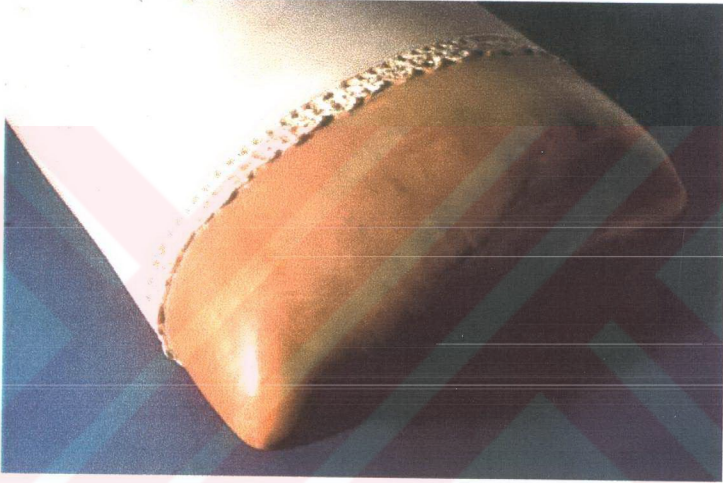
Resim 6.352. Derya Yılmaz, “Göç Nesnesi I, Oyalı Yazma”, 1999



Resim 6.353. Derya Yılmaz, "Göç Nesnesi II, Dantelli Yastık", 1999



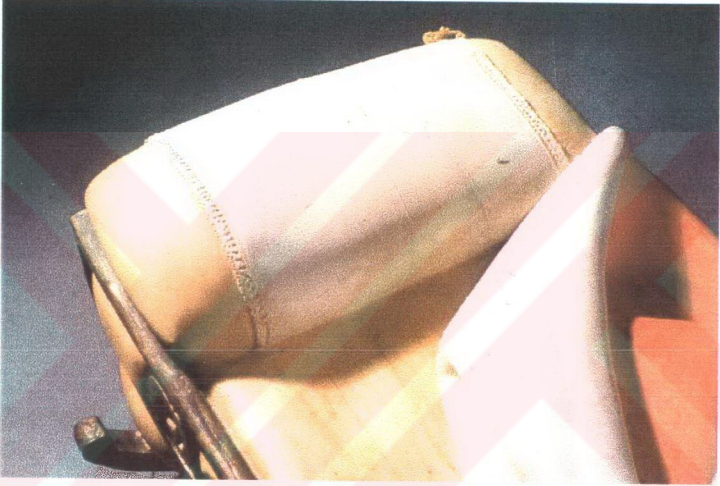
Resim 6.354. Derya Yılmaz, "Göç Nesnesi II, Dantelli Yastık", 1999



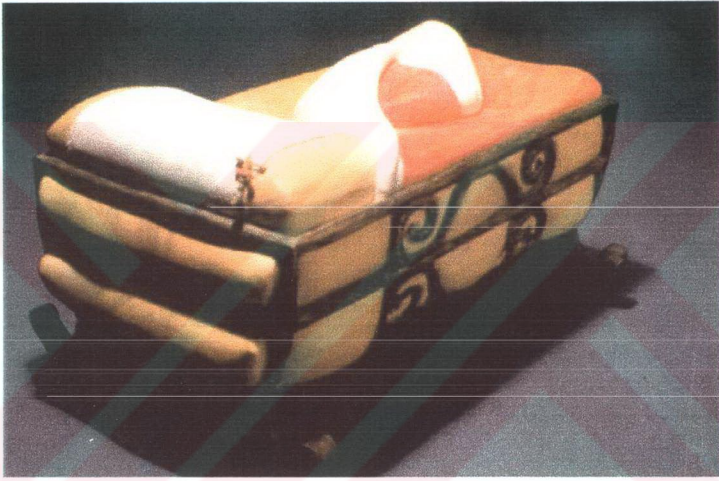
Resim 6.355. Derya Yılmaz, “Göç Nesnesi II, Dantelli Yastık”, 1999



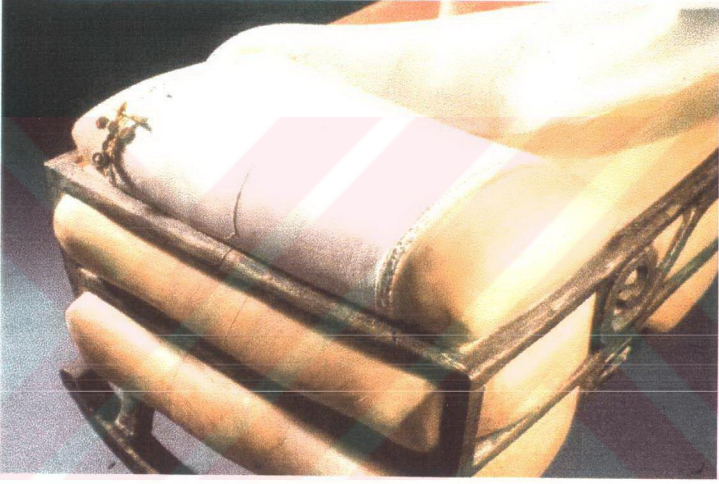
Resim 6.356. Derya Yılmaz, "Göç Nesnesi III, "Beşik", 1999



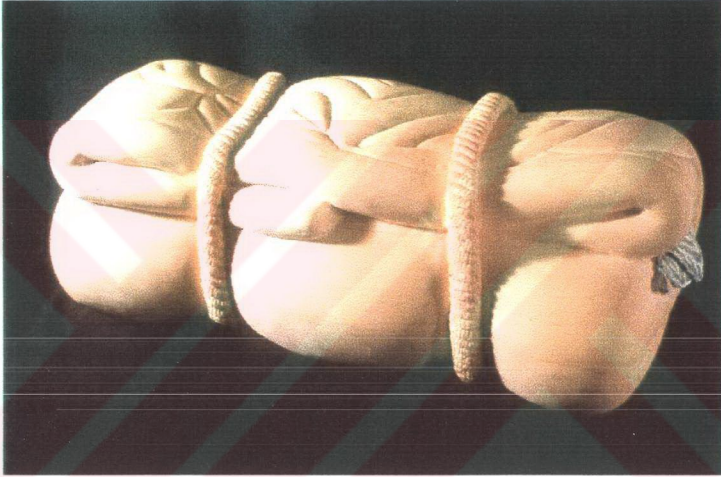
Resim 6.357. Derya Yılmaz, “Göç Nesnesi III, “Beşik”, 1999



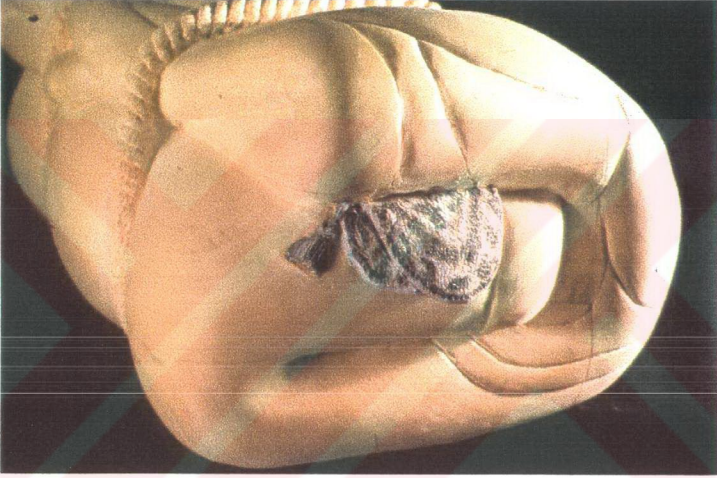
Resim 6.358. Derya Yılmaz, "Göç Nesnesi III, "Beşik", 1999



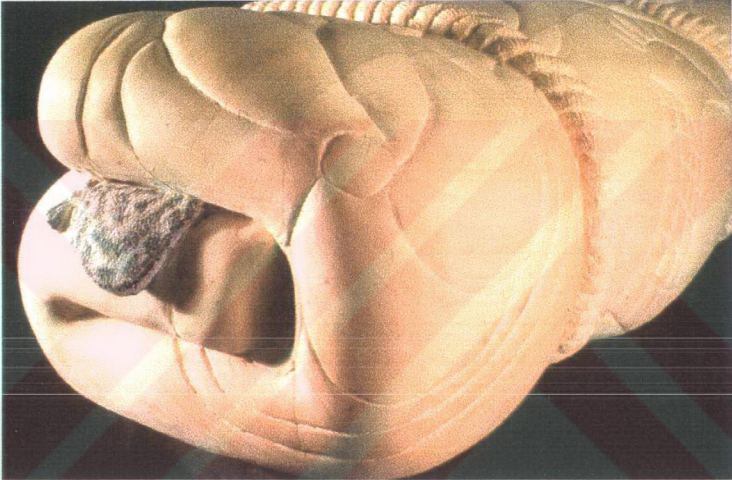
Resim 6.359. Derya Yılmaz, “Göç Nesnesi III, “Beşik”, 1999



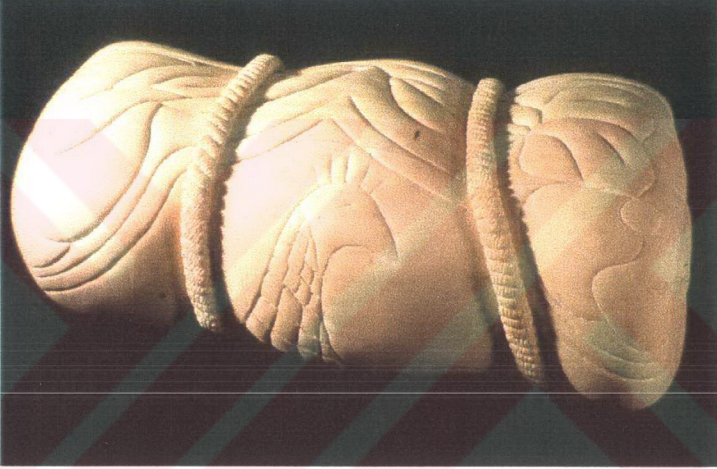
Resim 6.360. Derya Yılmaz, “Göç Nesnesi III, Yorgan”, 2000



Resim 6.361. Derya Yılmaz, “Göç Nesnesi IV, Yorgan”, 2000



Resim 6.362. Derya Yılmaz, “Göç Nesnesi IV, Yorgan”, 2000



Resim 6.363. Derya Yılmaz, "Göç Nesnesi IV, Yorgan", 2000



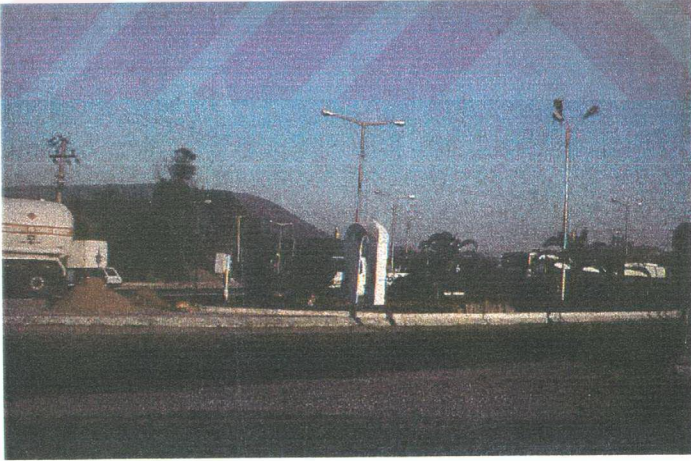
Resim 6.364. Derya Yılmaz, "Birgi'de Zaman", 1999



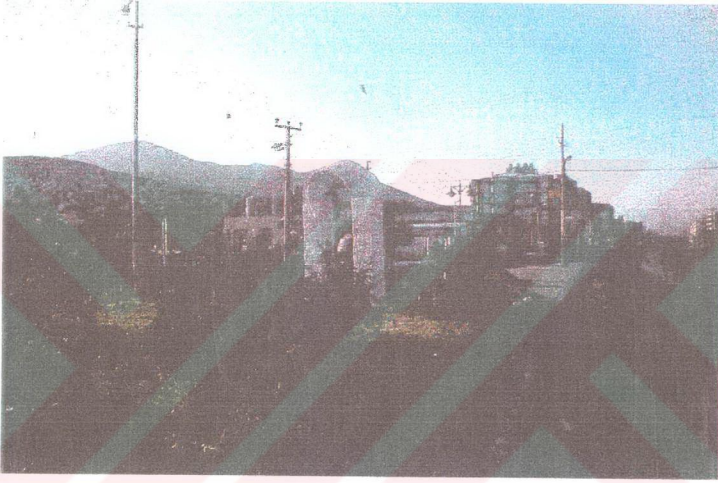
Resim 6.365. Derya Yılmaz, "Süreklilik", 2000



Resim 6.366. Derya Yılmaz, "Süreklilik", Ayrıntı,2000



Resim 6.367. Derya Yılmaz, "Süreklilik", 2000



Resim 6.368. Derya Yılmaz, "Süreklilik", 2000

SONUÇ

Göçmen kuşların üzerinden kona göçe bir kıtadan diğerine geçtiği, iki kıtayı dar bir boğazla birbirine bağlayan köprü konumundaki Anadolu'ya tarihöncesinden bu yana çok sayıda topluluk yerleşmiş, birbiri ile kaynaşmış ve ileri derecede uygarlıklar oluşturmuştur. Bu nedenle Anadolu kültür harmanında hem zanaatkarlık hem de sanat yapıtları anlamında sayısız nesne görmek mümkündür. Böyle bir ortamın zanaatkar ve sanatçıları istemeden de olsa aynı potanın içinde olduklarından birbirlerinden etkileneceklerdir. Çünkü insan gözü ve zihni bir oranlar sisteminin, estetik yaklaşımların içinde "eğitilir". Bu kültürel devamlılığı ana dilini öğrenir gibi öğrenir, farkına varmaksızın alır ve gerektiğinde kullanır.

Anadolu'da Selçuklu dönemi; bu uygarlıklar içerisinde –ahşap işçilikleri açısından- en önemli ve devamlılık gösteren biçim ve uygulamaların görüldüğü dönemdir. Ancak özellikle Osmanlı döneminde plastik sanatlar alanında –Sarayın dar çerçevesi hariç- İslamiyet'in yanlış değerlendirilmesi nedeniyle figürlü anlatım sekteye uğramıştır. Bu kısıtlama sanatçıları, zanaatkarları stilizasyonlara, soyutlamalara, simgelere yöneltmiştir.

Söz konusu kültürel birikim nesnelere daha çok mimarlığa bağlı yapı elamanları ve beşikten- kayığa, sandıktan-mezara kullanım eşyalarıdır. Bunların özellikle dini ve resmi binalarda taş malzeme ile gerçekleştirilenleri zamana karşı daha şanslı olmakla birlikte ahşap malzemenin şansı ancak iç mekanda kullanılanlar ile sağlam ağaçtan yapılmış ve iyi korunmuş olanlar için söz konusudur. Taş ve ahşabı işleyen ustalar ayrı olmakla birlikte alt yapı , oran, doku, biçimlendirme teknikleri, tema, doğayı yorumlama ve simge kullanma yaklaşımlarında önemli benzerlikler görülür. Çünkü halk sanatı çoğunluğun paylaştığı şeyleri, gereksinimleri, düşünceleri, inançları yansıtır. Sanatçı da bir tür büyücü gibi toplumun yerine geçen, onun adına konuşan, biçimlendirir.

Anadolu'da ahşap malzeme ile gerçekleştirilenler; özellikle zanaatkarlık alanında ki nesnelere. Bunlar gerek çitakâri, künde-kârî vb. gibi birleştirme, biçimlendirme teknikleri, gerekse oran, doku, çift katlı rölyef gibi plastik endişeler ve de –zihinsel iletişim aracı yazılarla desteklenen- anlamsal uygulamalarla özgün ve yüksek estetik değerlere ulaşmışlardır. Mimari elamanlar, yapı ve eşya üzerindeki bezemelerde vektörler –aynı türden aralıklar- izleyiciye, yaşayana ritmik bir düzen sunar ve nesne üzerinde çizgisel yada cisimleşmiş bir matematik öge olarak yer alırlar. Sağlam dengeli enerji durumu bakışimlarla oluşmuş kristallerde, kübik ve altıgen yapılar meydana gelir.¹⁷² Böylece sureti görünmeyen doğanın özü; soyut ancak ortak kültürel okumaya uygun biçimlerle tavan, pencere, kapı vb eşya üzerinde billurlaşır. Kapalı ev içi yaşam bina ile insan arasına sanat aracılığı ile doğayı davet eder. Kökü şamanizmden

¹⁷² FİSSHER, Ernest, Sanatın Gerekliği, 154-155

gelen ve İslamiyet ile harmanlanmış inançlar koruyucu bir ruh gibi nesnelere kucaklar. “Üstü örtülü” Saray yaşamında ise özellikle kayıkların baş kısımlarında cisimleşerek saltanat sürerler. Özetle Anadolu insanının evinden camisine, hece tahtasına kadar sanatla içli dışlı bir yaşamı vardır.

“Sanatçılar” İslamiyet nedeniyle stilize edilmiş insan bedenini simgesel görevler için de olsa göstermekten giderek vazgeçerken 15. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren, Osmanlı’da yenilenme hareketleriyle Batı’dan gelen rüzgarlar güzel sanatlar kavramını taşımaya başlar. Ve nihayet 1883 yılında Sanayii Nefise Mektebi Alisi kurulur. Sanat eğitimi Paris, Ecole National Supérieur Des Beaux Arts’a göre yapılandırılır. Aydınlanma hareketi ve Cumhuriyet ile de sanatçı tabularından tamamen kurtulur.

Ülkemizde özgün sanat üretmiş yontu sanatçılarından, adını vererek söz edebileceğimiz dönem ortalama sadece 75 yıldır süren bu dönemdir. A. Hadi Bara, Zühtü Müridoğlu, İlhan Koman kuşağı, sınırsız yaratıcılıkları, bol ürün veren deneyci kişilikleri ile Ülke sanatçılarına; sanki hiçbir konuda kesintiye uğramamış gibi bir sanat ortamını miras bırakmışlardır. Ali Teoman Germaner (Aloş), Tamer Başoğlu, Saim Bugay, Ferit Özgen, Meriç Hızal, Koray Ariş, Hayri Karay, Rahmi Aksungur gibi az sayıdaki yontucularımız çoğunlukla; Şadi Çalık, Altan Gürman, Mete Demirbaş, Vedat Somay ve diğer bazı sanatçılar da nadiren bu -sıcak, ıysal, geniş olanaklar sunan geleneksel- malzemeyi severek kullanmıştır. Özellikle son yıllarda gerek düzenlenen “Değirmendere Uluslararası Zühtü Müridoğlu Ahşap Heykel Sempozyumları”na katılan Berika K. İpekbayrak, Ender Güzey, Fatma Akyürek, Ayhan Yılmaz, Neslihan Pala Menteş, Kemal Tufan, Nilhan Sesalan, Emre Başoğlu gibi sanatçılar ile gerek Yücel Kale, Ebru Yılmaz, Seçkin Pirim gibi bir grup genç sanatçı sayesinde ahşap heykel sanatı hızla güncelliği kazanmıştır.

Ülkemizde heykel sanatı ekoller oluşturamamış ve çağdaş sanat, sanatçının belirleyiciliğinde “ bireysel” görünmekle birlikte, özellikle ahşap yontu alanında gerek teknik gerek simgelerle Anadolu’nun geleneksel sanatlarına göndermeler yapan uygulamalar söz konusudur.

İnsan hem çevresinin bir parçası hem de sınırlı bir “ben”dir. Kendisi için önemli olan yaşantıdan yani kendi toplumsal duyarlılığından doğan dolaylı görev¹⁷³ ile dünyayı yorumlaması doğaldır. Ancak 20. Yüzyılda din ile bağları zayıflayan sanat bir tür düşünce yayma olmuştur, ussal ve insancadır. Sanatçı da, içgüdünün, sezginin ve geleneğin birleşimiyle sanat ürünü veren ilkel toplumsal koşulların¹⁷⁴ “yalın insanı” değıldir artık.

¹⁷³ FİSSHER, Ernest, Sanatın Gerekliğı, 57

¹⁷⁴ FİSSHER, Ernest, Sanatın Gerekliğı, 269

Günümüzde geleneksellik kaybolmuştur. Asırlardır göç yaşayan Anadolu toprakları kentleşme sürecindedir. Yaşamımızı görece sanayileşmiş çoğu kalitesizleşmiş ürünler sarmıştır. Yaratıcı bir el sanatçısı işine bir yatkınlık, ortaya çıkardığı ürüne kişisel bir bağ duyar. Oysa endüstri üretimindeki iş bölümüyle bu olanak ortadan kalkar.¹⁷⁵ Emek ve samimiyet tüketim ve hız ile başetmekte zorlanmaktadır. Sanat, gelir ve kültür dağılımı uçurumu siz konusu ortamlarda kendini “okuyabilecek” ortak paydaları olan entelektüel bir izleyiciye gereksinmektedir. Bu noktada sanatın karşı çıkma misyonunu kullanarak düşük kaliteli meta ürününe, sahte olana karşı çıkılabilir. “Göç Nesneleri” yerleştirmesi ile sunulmak istenilen/ karşı çıkılan bu özensiz durumlardır. İzleyiciyi kültürel referanslar taşıyan eşyanın üç boyutlu, madde illüzyonu yaratan “görüntüleri” aracılığı ile yaşam, durum vb. üzerine düşündürmektir.

¹⁷⁵ FİSSHER, Ernest, Sanatın Gerekliliği, 101

8. KAYNAKLAR

- AND, Metin (1998), Minyatürlerde Osmanlı-İslam Mitologyası, Akbank Yayınları, İstanbul
- AND, Metin(1982), Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları, 2.Baskı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayını, Ankara
- ARSEVEN, C. Esat (1970), Türk Sanatı, İstanbul
- ASLANAPA, Oktay (1977), Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14.yy), Milli Eğitim Yayını, İstanbul
- ASLANAPA, Oktay (1984), Türk Sanatı, Remzi Kitapevi, İstanbul
- ASLANAPA, Oktay (19739, Türk Sanatı II, 1.Baskı, Kültür Müsteşarlığı Kültür Yayını, İstanbul
- BAŞKAN, Seyfi (1989), Ankara Devlet Resim ve Heykel Müzesi, 1.Başkı, Ak Yayınlar Kültür ve Sanat Kitapları, Ankara
- BEKTAŞ, Cengiz (1996), Türk Evi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- BÜYÜKÜNAL, Feriha (1992), Sordum, Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul
- ÇORUHLU, Yaşar (2000), Türk İslam Sanatının ABC'si, 1.Baskı, Kabcacı Yayınları, İstanbul
- ÇORUHLU, Yaşar (1993), Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi, M.S.Ü Fen Edebiyat Fak. Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Türk ve İslam Sanat Ana Bilim Dalı, İstanbul
- ÇULPAN, Cevdet (1961), Serviler I, İsmail Akgün Matbaası, İstanbul
- ÇULPAN, Cevdet (1961), Serviler I, İsmail Akgün Matbaası, İstanbul
- DEONA, W.(1974), Sanatta Ritimler ve Kanunlar, Çev. Süleyman Kazmoz, Remzi Kitapevi, İstanbul
- EREN, Naci (1984), Hece Tahtaları, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul
- EREN, Naci (1984), Kaşık ve Kaşıkçılık, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul
- EYÜBOĞLU, İ. Zeki (1981), Anadolu Uygarlığı, Der Yayınları, İstanbul
- EYÜBOĞLU, İ. Zeki (1998), Anadolu İnançları, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, 1.Baskı, İstanbul
- FİŞHER, Ernest (1974), Sanatın Gerekliliği, Çev. Burç Evrim, Özgür Yayınları, Ankara
- GEZER, Hüseyin (1984), Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli, 3.Baskı, Türkiye İş Bankası Yayını, Ankara
- GOMBRİCH, E. H. (1997), Sanatın Öyküsü, Çev. Erol Erduran- Ömer Erdoğan, Remzi Kitapevi

- GRİGORESCU, Dan (1984), Brancusu and The Romania Roots Of His Arts, Meridiane Publishing Hause, Bucharestlist
- GÜNAY, Reha (1992), Türk Ev Geleneği ve Safranbolu Evleri, Yem Yayınları, İstanbul
- GÜLPINARLI, Abdülbaki (1995), Türk ve Dünya Klasikleri Pir Sultan Abdal Hayatı, Sanatı, Eserleri, Varlık Yayınları, İstanbul
- HASAKİ, Metin(1977), Plastik Açidan Türk Mezar Taşları, İstanbul Devlet Gü-zel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul
- JAMES, J. H.-EDWARD, I.H. vb. (1969), Çev. Eyüp Yaşar-Kemal Yılmaz vb., Ağaç İşleri Teknolojisi, Ankara Türk Matbaacılık Sanayi, Ankara
- KUBAN, Doğan (1975), Sanat Tarihimizin Sorunları, Çağdaş Yayınları, İstanbul
- KUBAN, Doğan (1970), 100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi, 1.Baskı, Gerçek Yayınevi, İstanbul
- LYNTON, Norbert (1989), "Modern Sanatın Öyküsü", Çev. Cevat Çapan, Sadi Öziş, Remzi Kitapevi Yayını, 2.Baskı, İstanbul
- KUŞOĞLU, M. Zeki (1994), Dünkü Sanatımız Kültürümüz, Ötügen Neşriyat A.Ş., İstanbul
- NEUMAN, Rudolf (1984), Eski Anadolu Mimarlığı, Çev. Beral Madra, T.T. K., Ankara
- ÖNDER, Mehmet (1998), Antika ve Eski Eserler Kılavuzu, 2.Başkı, Türkiye İş Bankası Yayını, Ankara
- ÖNEY, G. - ÜLKER, E. (1978), Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları, 2.Baskı, Türkiye İş Bankası Yayını, Ankara
- ÖNEY, Gönül(1989), Beylikler Devri Sanatı, XXIV dizi, Türk Tarih Kurumu, Ankara
- ÖZLEM, Doğan (2000), Kültür Bilimleri ve Kültür Felsefesi, 1.Başkı, İnkilap Yayınları, İstanbul
- POYORİLOVSKİ, Jon (1987), A Commentary On The Masterpiece Of Brancusi, Junimea Publishing House
- READ, Herbert (1981), Sanat ve Toplum, Çev. Selçuk Mülayim, 5.Baskı, Umran Yayınları, Ankara
- SCHİRMEN, Wulf (1982), Hitit Mimarlığı, Çev. Beral Madra, Arkeoloji ve Sa-nat Yayınları, İstanbul
- SİMPSON, E.- Spirydowicz K.(1999), "Gordion" Ahşap Eserler, Türkçe Özet Sevinç Buluş, Latif Özen vb., Anadolu Medeniyetler Müzesi Koruma ve Yaşat-ma Derneği Yayını, Ankara
- SÖNMEZ, Zeki(1995), Başlangıcından 16. Yy Kadar Andolu Türk-İslam Mimarisinde Sanatçılar, 2.Baskı, Türk Tarih Kurumu, Ankara

SÖZEN, M.- Tanyeli U.(1992), Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü, Remzi Kitapevi, İstanbul

SÖZEN, M.-Eruzun, C. (1992), Andolu'da Ev ve İnsan, Emlak Bankası Yayını, İstanbul

ŞAKAOĞLU, N.- AKBAYAR, N.(1999), Osmanlı'da Zenaatten Sanata Esnaf ve Zanaatkarlar, 1.cilt, Körfez Bankası Yayını, İstanbul

ŞANIVAR, Nazım(1968), Ağaç İşleri Terimler Sözlüğü, Türk Dil Kurumu Yayını, Ankara

TANSUÇ, Sezer (1976), Sanata Yaklaşım Eleştiride Duyarlık Çağı, Konmat Sanat Galerisi Yayını, İstanbul

TANSUÇ, Sezer (1986), Çağdaş Türk Sanatı, 1.Baskı, Remzi Kitapevi Yayını, İstanbul

TURANI, Adnan (1979), Dünya Sanat Tarihi, 2.Baskı, Türkiye İş Bankası Yayını, Ankara

UYGUR, Nermin (1984), Kültür Kuramı, Remzi Kitapevi Yayını, İstanbul

(1999), Akdeniz'de İslam Sanatı Erken Osmanlı Sanatı Beylikler Mirası, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul

ALTAN, Atilla (1996), "Kültürel Yaşamın Aynası Sandık", Sanatsal Mozaik Dergisi, 5, Ocak: 28-32

AKALIN, Şebnem (1998), "Osmanlı İşlemelerinin 17. Yüzyıldaki Motif ve Kompozisyon özellikleri", 17. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı Sanat Tarihi Derneği Sempozyum Bildirileri

AKSUNGUR, Rahmi (1997), "Öncü Bir Disiplin Dalı Olarak Heykel, Türkiye'de Sanat Dergisi, 29 Mayıs-Ağustos: 46-47

AND, Metin (1969), "XVI. Yüzyıl Gemiler ve Kayıklar", Hayat Tarih Mecmuası, 1, 6: 30-36

BALCI, Perihan (1980), "Eski Türk Evleri", Türkiyemiz Dergisi, 32, Ekim:30-34

BAŞOĞLU, Tamer (1984), "Aloş'la 30 yıl...", Sanat Çevresi, 67, Mayıs : 8-5

BAŞLANGIÇ, Celal (1998), "Ölümün Yatay Eğimine Meydan Okuyan Sanatçı", Radikal Gazetesi, 14 Kasım 1998: 24

BAKIRER, Ömür (1971), "Ürgüp'ün Damsa Köyü'ndeki Taşkın Paşa Camii'nin Ahşap Mihrabi", Belleten, XXXV, 137-140:367-378

BEHRAMOĞLU, Ludmilla (1990), "Ciciler ve Öcüler", Güneş Gazetesi, 6, Mart: 11

BEHRAMOĞLU, Ludmilla (1990), "Bilinmeyene Yapılan Yolculuk", Güneş Gazetesi, 11 Ocak 1990:11

BELLİNG,Rudolf, "Bir Heykel Seyiri", Güzel Sanatlar Dergisi, 2 : 26-27

BERNARD, Nurdan (1995), "Meriç Hızal'ın Paris Sergisi", Yeni Yüzyıl Gazetesi, 12 Temmuz 1995 : 12

- BİLİCİ, Z. Kenan (1988), “Kastamonu ve Kasabaköy’deki İki Eseriyle Nakkaş Abdullah Bin Mahmud ve Sanat Tarihimizdeki Yeri”, Vakıflar Dergisi, XX: 85-94
- BÜBER, Oya Ayman (1991), “Kötünün içindeki güzelliği bulmayı seviyorum”, Güneş Gazetesi, 18 Şubat 1991 : 9
- BÜBER, Oya Ayman(1991), “ Eller Beyinden Daha Kutsal”, Güneş Gazetesi, 5 Nisan 1991: 11
- BÜYÜKÜNAL, Feriha (1995), “ Gemi Batığından Heykeller”, Cumhuriyet Gazetesi, 04 Şubat 1995:20
- BÜYÜKÜNAL, Feriha (1992) , “ Herkes Bir Şeyden Ölecek Bende Zevkim-den Öleceğim”, 25 Ağustos 1992 : 14, Cumhuriyet Gazetesi
- ÇALIKOĞLU, Levent (1997), “ Tamer Başoğlu ile Yapılan Görüşme”, Milliyet Sanat Dergisi, 29 Mayıs-Ağustos 1997: 39,40
- ÇALIKOĞLU, Levent (1996) , “Deha bir Heykeltçi: İlhan Koman”, 17 Ocak: 14-16
- ÇALIKOĞLU, Levent (1999), “Bireyin Kendi Ölçülerine Göre İdealize Ettiği Mekan”, Adam Sanat, Ağustos ,165 : 62-67
- DİKKAN, Cehdi (1988), “ Heykeltıraş Müridoğlu, 60 Yıldır Üretkenliğini Canlı Tutuyor. “Sanat özgürlüktür”, Güneş Gazetesi, 28 Ağustos 1988 : 8
- DİNO, Abidin (1981), “Kim Bu İlhan Koman ?”, Milliyet Sanat Dergisi, 20 Mart, 15: 14-17
- DOĞANBAŞ, Muzaffer (1998), “Amasya Yöresi Ahşap Sanatı”, Sanatsal Mozaik Dergisi, 31, Mayıs:64-67
- DURU, Sezer (1990), “ İlhan Koman’ın Bronz Dökülen Heykelleri İstanbul ve Ankara ‘da Sergileniyor ; 37 Yıl Sonra Anayurdunda”, Cumhuriyet Gazetesi, 21 Ocak 1990 : 5
- DURU, Orhan (1999), “Denizlere Açılan Bir Müze”, Sanat Dünyamız, 72:105-106
- EDGÜ,Ferit (1987), “[Pi] + İlhan Koman”, Milliyet Sanat , 160, Ocak(13) :11
- EKİNCİ, Oktay (5 Aralık 1999), “İstanbul’u Kurtaralım”, Cumhuriyet Gazetesi Pazar Eki Dergisi: 1-5
- ERBEK, Güran (1986), “Hayat Ağacı ‘Motifi’ I”, Antika Dergisi, 15: 29
- ERDEM, Sargon (1990), “ Çift Başlı Kartal ve Anka Üzerine”, Stad Dergisi, 8,Ağustos:72
- ERÇAĞ, Beyhan (1998), “Laleli Camisi Restorasyonu”, Art- Dekor Dergisi, Temmuz- Ağustos:108-112
- ERİM, Gazanfer (1971), “Rize Çevresinde Yerleşme ve Evler”, Türkiyemiz Dergisi, 4, Haziran:27-35
- ERSOY, Ayla(1994), “ 19. Yüzyılda Tokat’ta Bir Türk Evi”, Türkiyemiz Dergisi, 73, Eylül:4-8

- EROĞLU, Özkan (2000), "Saim Bugay ile Bir Görüşme", Sanat Çevresi, Mart, 257 : 35-41
- ESMER K., Erhan (3 Şubat 1990), "İlhan Koman ve Zühtü Müridoğlu'nun Heykelleri: Ankara'da Sergileniyor. Ankara'da Heykel Şöleni", Cumhuriyet Gazetesi, 5
- EYÜBOĞLU, İsmet Z. (1989), "Eskiçağdan Bugüne Yaşayan Anadolu", Türkiye Dergisi, 57:20-25
- GERMANER, Ali Teoman (1984), "Ali Teoman Germaner Özgeçmişi", Sanat Çevresi, 67 Mayıs;15
- GERMANER, Ali Teoman, "Düşlediklerim, Söylediklerim ve Eylediklerimle İlgili", Sergi Kataloğu
- GİRGİN, Dilek (28 Temmuz 1989), "Heykel Tanınmıyor, Kukla Kayboluyor", Güneş Gazetesi, 10
- GİRAY, Kıymet (1993), "Heykel Sanatımızın Müridi: Zühtü Müridoğlu", Kültür Sanat Dergisi, 17, Mart: 51-52
- GİRGİN, E. Çetin (1984), "Ali Teoman Germaner Üstüne Dipnotlar", Sanat Çevresi, 67 Mayıs: 12-13
- GÖKPINAR, Sevil (1990), "Meriç Hızal: Bilinmezi Hem Duyumsatmak Hem de Yeniden Yaşamak İstiyorum", Sanat Çevresi, 198, Nisan : 50-51
- GÖKBÜGET, Mine (1979), "Anadoluda Göz ve Nazar İnançları", Türkiye Dergisi, 29, Ekim: 6-10
- GUERCIO, Antonio Del (1998), "Koray Ariş Üzerine", Sanat Çevresi, 234, Nisan: 50-51
- GUERCIO, Antonio Del (1998), "Koray Ariş", Türkiye'de Sanat, 14, Mayıs-Ağustos:17-23
- GÜNEÇ, Fevzi (1996), "Selçuklu Devri Ahşap İşleme Dolap", Kültür ve Sanat Dergisi, 31 Eylül: 35-38
- GÜNER, Sami (1971), "Saray Kayıkları", Türkiye Dergisi, 3 Şubat: 25-29
- GÜNYAZ, Abdülkadir (1997), "Heykel Yaşamla Başlıyor", Türkiye'de Sanat (Heykel Özel Sayısı), 29 Mayıs-Ağustos: 48-49
- GÜNYAZ, Abdülkadir (1984), "İki Gerçek Sanatçı Aloş ve Süleyman Saim Tekcan", Sanat çevresi, Mayıs,67 : 16-17
- GÜRAN, Erbek (1986), "Hayat Ağacı, Motifi" Antika Dergisi, 15, İstanbul
- GÜRELİ, Nail (1992), "Seksen Altı Yaşında ve Yeni Heykeller Yapmaya Hazırlanıyor", Milliyet Sanat, Eylül: 6-8
- GÜRSEL, İdil (19 Ağustos1991), "Koman'ın Heykeli Başkent'te", Cumhuriyet Gazetesi ,7
- HIZLAN, Doğan (3 Şubat 1992), "Türk Heykelinin Öncülerinden Zühtü Müridoğlu: Şimdi Sanatçılar Daha Aydın", Hürriyet Gazetesi,13

- HIZLAN, Doğan (13 Mayıs 1992), “Çizgi/ Yazıyla Anlatımlar”, Hürriyet Gazetesi, 15
- İSKENDER, Kemal(1997), “Heykel Denilince Güncel Olarak Aklıma İlk Gelenler”, Türkiye’de Sanat (Heykel Özel Sayısı), 29 Mayıs- Ağustos:52-56
- KABAÇALI, Alpay (1 Mayıs 1989), “Cumhuriyet Döneminin İlk Heykeltıraşlarından Zühtü Müridoğlu: Heykelle Dolu 60 yıl”, Cumhuriyet Gazetesi,16
- KABAŞ, Özer (1984), “Aloş’un Dünyası”, Sanat Çevresi, 67, Mayıs:10-11
- KALYONCU K., Nermin (1982), “Koca Ragıp Paşa Kütüphanesin’deki Ahşap Avizeler”, Türkiyemiz Dergisi, 37, Haziran:31-32
- KANSU, Ş. Aziz (1965), “Bir Tahtacı Mezarlığı”, Belleten, XXIX, 113, Ocak:487-490
- KANTARCIOĞLU, Serdar (1993), “Ahşap Üstü Kalemışı”, Türkiyemiz Dergisi, 70, Eylül:50-70
- KARABUDA, Güneş (1993), “İlhan Koman: Sanat Bence, İnsanın Bilinmeyene Doğru Çıktığı Bir Serüvendir”, Arredamento Dekorasyon, 48, Mayıs:104-114
- KARABUDA, Güneş(1987), “İlhan Koman: Sanat, Bence İnsanın Bilinmeyene Doğru Çıktığı Bir Serüvendir”, Milliyet Sanat, 160, Ocak:2-11
- KARAMAĞARALI, Haluk , “ Çoruh Ulu Camiin’deki Minber”, Sanat Tarihi Yıllığı, 120-140
- KARPUZ, Haşim (1992), “ Of İlçesinde Ağaçlı Köyü Camii”, Lale Dergisi, Haziran:20-28
- KARPUZ, Haşim (1993), “Eski Antalya Evlerinde Süsleme”, Antalya IV. Selçuklu Semineri, T.C Antalya Valiliği Yayını: 50-61
- KAYABAL, Aslı (27 Ağustos 1991), “ 85 yaşında Heykeltıraş Zühtü Müridoğlu’nun Babası, Kasımpaşa Camii’nin İmamıydı. “Hoca Senin Oğlan Put yapıyor.”, Cumhuriyet Gaz.,7
- KEMAL, Yaşar (1981), “ İlhan Koman Yada Heykelde Şiir”, Milliyet Sanat, 13
- KERAMETLİ, Can (1962), “ Osmanlı Devri Ağaç İşleri Tahta Oyma, Sedef, Bağa ve Fildişi Kakmalar”, Türk Etnografya Dergisi, IV, 5-13
- KOÇU, Ekrem (1971), “Saray Kayıkları”, Türkiyemiz Dergisi, 3, Şubat:25-29
- KÖKSAL, Ahmet (1992), “ Sanatçılar Gelecek Mevsim İçin Neler Hazırlıyor?” Milliyet Sanat, 294, Ağustos: 32-35
- KÖKSAL, Ahmet (1994), “ Heykel ve Resimde Yeni Oluşumlar”, Milliyet Sanat, 331, Mart:45
- KUYUL, İnci (1994), “Bademli Kılıczade Ağa Camii (Ödemiş/İzmir)”, Vakıflar Dergisi, XXIV: 147-155
- KÜR, Işıl (18 Şubat 1999), “ “İlhan Koman” İçin”, Cumhuriyet Gazetesi,1

- MENGÜÇ, Aslan (1987), “İlhan Koman Heykellerini Anlatıyor”, Hürriyet Gösteri, 75, Şubat: 66-69
- MÜLAYİM, Selçuk (1993), “Selçuklu Toplumunun İkonografik Hafızası”, Antalya IV. Selçuklu Semineri T.C. Antalya Valiliği: 62-69
- MÜRİDOĞLU, Zühtü, “Heykel”, Güzel Sanatlar Dergisi, 2, 93-102
- NİRVEN, Nur (1989), “Meriç Hızal Heykellerini Urartı’da sergiliyor”, Ocak:8
- NİRVEN, Nur (1991), “Meriç Hızal’da Yaratıcılık ve Teknoloji”, Sanat Çevresi, 148, Şubat:42-43
- NİRVEN, Nur (27 Şubat 1990), “Ali Teoman Germaner’in Heykel Sergisi 10 Marta kadar Galeriyi MD’de : Düşlerin Masalsi Dünyasında”, Cumhuriyet Gazetesi,5
- NİRVEN, Nur(1992), “Zühtü Müridoğlu”, Türkiye’de Sanat, 4, Mayıs-Ağustos: 15-16
- NOYAN, Ş.Bahri (1996), “Saltanat Kayıkları”, Hayat Tarih Mecmuası, II, 8:72-75
- OLGAÇ, Sema (1991), “Tamer Başoğlu’nun Biçimlendirdiği Çakıl Taşları”, Hürriyet Gösteri, 133, Aralık: 64-65
- ORAL, Zeynep (.....), “Zühtü Müridoğlu”, Milliyet Sanat, 289:22-23
- ÖGEL, Semra (1965), “Anadolu Ağaç Oymacılığında Mail Kesim”, Sanat Tarihi Yıllığı, XIII: 110-118
- ÖGEL, Semra (1972), “Eski Bir Ankara Evi”, Türkiyemiz Dergisi,8, Ekim: 37-43
- ÖGEL, Semra (1979-1982), “Hayat (Sofa) Köşkü ve Tahtaseki”, Sanat Tarihi Yıllığı, IX-X: 227-239
- ÖGEL, Bahattin (1972), “Türklerde Kartal ve Kartal Arması”, Türk Kültürü, 118, Ağustos: 217
- ÖNEY, Gönül (1970), “Anadolu’da Selçuklu Ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri”, Sanat Tarihi Yıllığı, 3: 135-149
- ÖNEY, Gönül (1968), “Anadolu’da Selçuklu Sanatında Hayat Ağacı Motifi”, Belleten Dergisi, XXXII, Ocak:25-36
- ÖNEY, Gönül (1969), “Anadolu Selçuk Sanatında Ejder Figürleri”, Belleten Dergisi, XXXIII, 129-132: 171-193
- ÖNDER, Mehmet (1983), “Bir Selçuklu Şaheseri Mevlana’nın Ahşap Sandukası”, Vakıflar Dergisi, XVII: 79-86
- ÖZAKINCI, Cengiz (1991), “Bir Heykelin Fotoğraf Yorumu”, Hürriyet Gösteri, 133, Aralık, 31
- ÖZBAL, M. Nihat (1997), “Ormana Evleri”, Sanatsal Mozaik, 23, Temmuz:103-111
- ÖZSEZGİN, Kaya (1992), “Kavramların Uzak ve Yakın Dünyasından”, Milliyet Sanat, Ocak:49-51
- ÖZSEZGİN, Kaya(1994), “Özgün Boyutlu İmgeselilik”, Sanat Dergisi,

- ÖZSEZGİN, Kaya (1995), "Heykel, Karamsarlık, Espas ve Mekan Bağlamında", Milliyet Sanat, 355, Mart:46-49
- ÖZSEZGİN, Kaya(1992), "Kent ve Heykel", Milliyet Sanat, 283, Mart 50-52
- ÖZSEZGİN, Kaya (2000), "Radikal Biçimciliğin Yöntemsel Yansımaları", Sanat Dünyamız, 25 :35-37
- PAK, Şehnaz (5 Ağustos 1998), "Düş Kurmanın Keyfi", Radikal Gazetesi,23
- PAKSOY, Doğan (1996), " Tamer Başoğlu ile Söyleşi", Türkiye'de Sanat, 26, Kasım-Aralık:22-23
- SAYIN, Ayşe (10 Nisan 1970), "Meriç Hızal'ın Heykelleri Ankara Urart Sanat Galerisinde Sergileniyor- Doğadaki Gizlerin Peşinde", Cumhuriyet Gazetesi, 5
- SEZGİN, Erdoğan (1996), "Deniz Müzesi", Hayat Tarih Mecmuası, I, 6: 30-36
- SÖZEN, Gürol (1991), " On Bin Yıldan Beri Anadolu", Türkiyemiz Dergisi, 65, Ekim: 4-10
- SÖZER, Mihriban (1949), "Bir Selçuklu Kapısı", Arkitekt Dergisi, II: 12
- ŞAHİN, Leyla (18 Şubat 1999), " Yazının Ateşi Hep Yüreğinde", Cumhuriyet Gazetesi, Kitap eki, 470:1-4
- ŞENBÜKEN, Handan (10 Mart 1991), "Heykellerini Vakko İzmir Sanat Galerisinde Sergileyen Meriç Hızal: Heykel Henüz Yaşanmıyor" Cumhuriyet Gazetesi, 9
- ŞENYAPILI, Önder (3 Nisan 1990), " Zamanın ve Özgürlüğün Bronza Yansıması", Cumhuriyet Gazetesi, 11
- ŞENYAPILI, Önder (18 Ocak 1990), " Müridoğlu'nun Ayrıcalıklı Kılan Özelliği: Birleşim Gücünün Üstünlüğü", 16
- TANALTAY, Erdoğan(1998), "Aloş İle Bir Gün", Sanat Çevresi, 232: 26-28
- TANSUĞ, Sezer (1986), " Tamer Başoğlu'nda Heykel'in Düzeyi", Hürriyet Gösteri, 65, Nisan: 58-59
- TEZEL, Hayati (1983), "Saltanat Kayıklar", Derya Denizcilik Mecmuası, 36:10-13
- TOKER, Yıldız (1978), "Türk Evlerinde Dış Ahşap Süsleme", Türkiyemiz Dergisi, 24: 54-61
- TURAY, Anna (27 Mayıs 1988), " Bronz Heykellerini Urart Sanat Galerisinde Sergileyen Rahmi Aksungur: Heykelin Kanunda Yeri Yok", Cumhuriyet Gazetesi, 4
- ULUIRMAK, Ülkü (1999), "Kikinda'da Bir Türk Sanatçı: Meriç Hızal", Sanat Çevresi, 155, Eylül:40-41
- ULUIRMAK, Ülkü (1992), "Yansıttı Yüzeyler Arasında Çocuksu Bir Sevinç", Sanat Çevresi:52-53
- ÜÇKAN, Gürhan (22 Kasım 1994), "Sanat Akademisi, İlhan Koman'ın Şekil Dünyasında Bir Buluş Gezisi Başlıklı Sergisini Açtı "Tipik Bir Rönesans Adamıydı", Cumhuriyet Gazetesi, 12

- ÜLKÜCÜ, Mehtap (1990), “Ahşap Pencere Kapı Kanatları Motifleri”, Antik Dekorasyon ve Sanat Dergisi, Aralık- Ocak:36-44, 48-50, 64-66
- ÜNAL, Ertan (1969), “Kayıklar”, Hayat Tarih Mecmuası, II, Ocak:39-44
- ÜNVER, Bircan(1987), “Zühtü Müridoğlu: Sanat Bir Piyanodur”, Sanat Olayı, 57, Şubat: 37-38
- ÜNVER, A. Süheyl (1978), “XIV. üncü Asırda Anadolu’da Selçukluların Ananesine Bağlı Mezar Taşları Üzerine”, Vakıflar Dergisi, XI-XII: 15-16
- ÜRÜNDÜL, Faruk (1999), “Gizli Kalmış Bir Kültür Hazinesi Birgi”, SkyLife Türk Hava Yolları’nın Aylık Dergisi, 191, Haziran: 152-154, 156-158
- YALÇINKAYA, Tosun (1997), “Eyüp’de Oyuncakçı Çıkmazı”, Sanatsal Mozaik Dergisi, 8, Şubat: 40-41
- YAVUZ, Ömer (1995), “Bunca Yıllık Bakışların Ürünü”, Arredamento Dekorasyon, 67, Şubat:136-137
- YÜCEL, Erdem(1975), “Selçuklu Ağaç İşçiliği”, Sanat Dünyamız, 4, Mayıs:3-11
- YÜCEL, Erdem (1976-1977), “Ahi Elvan Camii Pencere Kapakları”, Sanat Tarihi Yıllığı, VII: 163-177
- YÜCEL, Erdem (1977), “Osmanlı Ağaç İşçiliği”, Kültür ve Sanat Dergisi, 5, Ocak:55-71
- (1995), “Ahşap Antikalar”, Ahşap Araştırma Teknolojisi, Tasarım ve İç Mimarlık Dergisi, 4, Ekim:42-45
- (20 Şubat 1995), “Bugay’ın Heykelleri Aksanat’ta, Hürriyet Gazetesi , 17
- (24 Ocak 1995), “Tahta Heykel Ustası”, Sabah Gazetesi, 4
- (1993), “Bir Sanat Evliyası: İlhan Koman”, Arredamento Dekorasyon, 48, Mayıs: 94-100
- (1995), “Rahmi Aksungur’dan Nefes Alan Heykeller”, Sanat Çevresi, 196, Şubata: 54-55
- (6 Şubat 1995), “Rahmi Aksungur’un Ahşap Heykelleri Siyah Beyaz Sanat Galerisi’nde Sergileniyor: Sanat, Sosyolojik Sorumluluk İster”, Cumhuriyet Gazetesi, 12
- (1995), “Rahmi Aksungur’un Heykel Sergisi”, Milliyet Sanat, 355 Mart: 48
- (1995), “Aksungur’dan Nefes Alan Heykeller”, Yapı Dergisi, 159, Şubat: 27
- (22 Ekim 1989), “Aksungur’un Barış Heykeli”, Güneş Gazetesi, 3
- (1998), “Koray Arış”, Arredamento Mimarlık Tasarım Kültür Dergisi , Nisan: 35
- (1993), “Deri ile Sanat”, Hürriyet Gösteri, 159, Kasım: 51-53
- (1998), “Sergiler”, Türkiye’de Sanat Dergisi, 34
- (12 Temmuz 1998), “İlhan Koman Kimdir?”, Yeni Yüzyıl Gazetesi,2
- (17 Ocak 1990), “Koman’ın Bronzları”, Cumhuriyet Gazetesi, 18

- (20 Ocak 1990), “İlhan Koman Sergisi”, Milliyet Gazetesi, 10
- (19 Kasım 1992), “ İlhan Koman’ın Bir Eseri Seymenler Parkında”, Tercuman Gazetesi, 5
- (1996), “ Mimar Sinan Üniversitesi Rektörü Prof. Tamer Başoğlu ile Bir Söyleşi”, Sanat Çevresi, Eylül: 12-14
- (1992), “Sergiler”, Milliyet Sanat, Ocak:48
-,(1996), Mimar Sinan Üniversitesi Heykel Bölümü Öğretim Üyeli Sergisi (Sergi Kataloğu), İstanbul
-,(1989), Son Dönem Türk Sanatında Retrospektif Bir Kesit (Sergi Kataloğu), İstanbul
-,(1991), Çağdaş Türk Plastik Sanatlar Sergisi (Sergi Kataloğu), Ankara
-,(2000), 20. Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergisi (Sergi Kataloğu), Ankara
-,(1997), Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Öğretim Elemanları Sergisi (Sergi Kataloğu), Ankara
-,(1971), Türkiye Radyo- Televizyon Kurumu Kültür Sanat Bilim Ödülleri 1. Resim- Heykel Sergisi (Sergi Kataloğu), İstanbul
-,(2000), Zühtü Müridoğlu Anı Sergisi (Sergi Kataloğu), İstanbul
- Ali Teoman Germaner (1999), “Aloşname” (Katalog), İstanbul
-,(1993), 20. Yüzyıl Sonuna Doğru (Sergi Kataloğu), İstanbul
-,(1990), Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Kadarosu Sergisi (Sergi Kataloğu), İstanbul
-, (1999), Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi “Bir Geleneğin Temsilcileri” (Sergi Kataloğu), İstanbul
-,(1992), Ferit Özşen (Sergi Kataloğu), İstanbul
-,(1997), Ferit Özşen (Sergi Kataloğu), İstanbul
-,(1991), “Çekmeceler” (Sergi Kataloğu), İstanbul
-,(2000), Saim Bugay “Görüngüler” (Sergi Kataloğu), İstanbul
-,(1995), Rahmi Aksungur (Sergi Kataloğu), Ankara
-,(2000), Meriç Hızal (Sergi Kataloğu), İstanbul
-,(1995), Saim Bugay (Sergi Kataloğu), İstanbul
- AKYÜREK, Fatma (1998), “Çağdaş Türk Heykel Sanatında Eş Yada Geçmiş Zamanlı Kültürel Verilerden Yararlanma”, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, M. S. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- ELİTEK, Gülgün (1996), “Türk Mezartaşlarında Bitki Motifleri”, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul

GÜÇHAN, Ayşegül (1998), “ Aloş Germaner Heykelinde Form- Anlam İlişkisinin Göstergebilimsel Çözümlemesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü , İstanbul

NEŞE, Halime (1974), “Saltanat Kayıkları”, Yayınlanmamış Mezuniyet Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul

ÜLKER, Yaşar (1973), “ Türk İslam Eserler Müzesindeki Ağaç İşleri” Yayınlanmamış Mezuniyet Tezi, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul

9. ÖZGEÇMİŞ

1975'te Erzincan'da doğdu, 1993'te Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nde lisans eğitimi aldı. 1997'de Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Yüksek Lisans Eğitimine başladı.

Katıldığı Sergiler:

- 1994 Eskişehir Palet Sanat Galerisi Karma Öğrenci Sergisine katıldı.
- 1997 İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Galerisi Heykel Karma Sergisine katıldı.
- 1998 İstanbul Mine Sanat Galerisinde düzenlenen "7+1 'Ben'" isimli Ahşap Heykel Sergisi katıldı.
- 1999 İstanbul Almelek Sanat Galerisindeki Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü "Genç Sanatçılar" sergisine katıldı.
- 2000 Ankara'da Türkiye Cumhuriyet Merkez Bankası Sanat Galerisinde düzenlenen "Ahşap Yontudan Dört Açı" isimli heykel sergisine katıldı.

Katıldığı Etkinlik ve Sempozyumlar:

- 1999 İstanbul Heykeltıraşlar Derneğinin düzenlediği "Uykusuzluk Anıtı" etkinliğine katıldı.
- 1999 Mimar Sinan Üniversitesi "Birgi Yaz Okulu" etkinliğinde heykel çalışması yaptı.
- 2000 Mimar Sinan Üniversitesi ve Milas Belediyesi işbirliğiyle düzenlenen mermer heykel sempozyumuna katıldı.