

SÜSLEMEDEN TEZYİNATA

Selçuk Mülayim

Aşağıdaki yazı, Prof.Dr. Selçuk MÜLAYİM'in Araştırmacıya Notlar (İstanbul 2008) adlı kitabından alınmıştır.

“Memleketimizde ta eski taş basması kitaplarda yer alan minyatür bozması çizgilerden tutun da, bugün okul kitaplarında gördüğümüz fotoğraf bozması ve karikatür azmanı çizgilere de resim denir. Bize İran’dan gelmiş ve çok sınırlı bir topluluğa seslenmiş olmasına karşılık, birçok eski al yazması kitaplarımızı süsleyen minyatürlere de bugün kısaca resim diyoruz.”(B.R. Eyüpoğlu, Resme Başlarken, Bilgi Yayınevi, Ankara 1986, s. 56)

Sanat yazılarında birçok terimi, yanlış veya yeri olmadığı halde ikinci anlamlarıyla kullanırken, ne biz karşımızdakileri uyarırız ne de karşımızdakileri bizi uyarırlar. Bu konuda tembellik ederiz. Belki de düşüncenin akışını bozmak istemeyiz veya bizi başkalarıyla çelişkiye düşürecek nezaketsizliği yaratmak istemeyiz. Bazen daha büyük bir yanlış yapmaktan veya gülünç duruma düşmekten korkup terminolojik irdelemeye girmeyiz. Böylece yanlışlar devam eder ve pekişir.

Uzun süre, otoritenin ağzından çıkan her şeyi bir bilgelik bereketi olarak karşıladık. Özellikle tercüme yoluyla Türkçe’ye aktarılan her metin, kaynağına ve imzaya bakılmaksızın adeta başucu kitabı gibi kabul edildi. Akıl hocalarımızın yanlışlarını kabullenmek istemedik, onları irdelemek aklımızın ucundan bile geçmedi.

İtiraf edelim ki; bundan önceki bölümleri yazarken, form, şekil, biçim ve işaret kavramlarını gelişigüzel kullanmıştık. Çoğu kez yerli yerine oturmadığını fark ettiğimiz halde, dekorasyon ve süsleme kelimelerini de öylesine kullanıp geçtik. Bu inişli-çıkışlı ve türlü kaygılara yol açan ifadelerin daha tanımlı kullanılabilmesi için, arabesk gibi, devasa görünüşlü, fakat plastik bakımdan bir o kadar da içi boş bir gürültü furyasının sonunu beklememiz gerekiyordu. Öyle de yaptık.

Süsleme dünyasının ya da dünya süslemelerinin zenginliğini görebilmek için, bu alandaki formlar listesini alfabetik veren ansiklopedilere bakabiliriz. Bunun yararı, şekillerin bolluğunu ve sonsuz çeşitliliğini topluca görebilmektir. Ancak, bu tür yayınları hiç atlamadan, sayfa-sayfa okumaya kalkışmak insanı büsbütün çıkmaza sokar. Süs, sütun ve svastika maddeleri peş peşe, hatta aynı sayfalarda yer alıyor olabilir. Aralarında bir bağlantı kuramıyor, onları bağdaştıramıyorsak, bu kelimelerin aynı harflerle başlıyor olmaları bizim için anlamlı değildir. Bu nedenledir ki; biçimleri, ana başlıklar ve alt başlıklara göre toplarken, daha anlamlı gruplar oluşturabileceğimizi düşünürüz. Yakınlık, benzerlik ve akrabalıkların, hem biçim hem de anlam olarak irdelenmesi, onların alfabetik bir listeye göre sıralanmasından çok daha kullanışlı olacaktır. Bu yüzden, çeşitli tipolojiler, gelişim çizgileri ve soy ağaçları oluşturulmuştur.

“Süsleme” olarak kabul ettiğimiz, bu başlık altında topladığımız şekiller, doğuda ve batıda iç içe geçmiş inançların tarihiyle bağlantılıdır. Her bölgede ve dönemde, yoğunlukları değişmekle birlikte form dizileriyle hep karşılaşırız. Ancak, bunların kaynaklarını belirlemek güçtür. Tarihin bir kesitinde karşımıza çıkan formun nereden geldiğini kolayca belirleyemediğimiz gibi, aynı şeklin farklı kültür çevrelerinde değişik adlarla ortaya çıkışını veya büsbütün yok oluşunu her zaman açıklayamıyoruz. Eğer bu bir oyun değilse, bezeme konusunda insanın seçici davrandığı açık.

Süsleyici şekillerdeki değişimler, uzun sürelerde, çok farklı kuşaklar boyunca izlenebildiğine göre; bu formların tercihleriyle birlikte, bu şekillere ait adlandırmalar da insanların konuştuğu dillere yerleşmişti. Renk ya da çizgi seçiminde insanlar büsbütün serbest olmadıklarından, inanç sistemleriyle birlikte kabul gören formlar, bu sistemlere uyan alt başlıklarda adlarını da almışlardı. Şekillerin, toplumlar ya da cemaatler arasındaki dolaşımı, büyü, din ve hatta mezheplerin yayılış hızıyla bağlı olarak, dinsel öğretinin terminolojisine uygunluğu ölçüsünde (kabul ya da reddedilmesiyle) mümkün olabilmektedir. Burada, öteden beri ileri sürdüğümüz bir kuralın altını tekrar çiziyoruz: Bu şekiller sadece “süsleme” değildi. İnsanların çekici buldukları şey, aynı zamanda yaşamaları için gerekli olan şeydir. O halde, artık sanat’ı, “hoşa giden şeyler”in konusu olarak tarif etmekten vazgeçelim. Dekorasyon kuramını doğru temellendirebilmek için, bilinen anlamdaki sanat tarihi yetersizdir. Çünkü o da gelenekseldir. Şöyle düşünelim: Türk sanatı uygulayıcıları kendi aralarında konuşurken, “ortabağ” ya da “üç iplik” gibi, şekli görünce az-çok anlayabildiğimiz terimleri kullanabilirler. Bir zanaatkâr bunlarla lokal derdini anlatabilir, ama kompozisyonun ruhsal modelini açıklayamaz. Dekorasyon kuramını düşüncede şekillendirirken, kullanılan unsurların tarifi, genel ve özel adı, görüldüğü örnekler, uygulanma sıklığı, genel içindeki yeri, ikonografik değeri, diğer temalarla ilişkisi vb. bir dizi soru ve sorun sökün edip peş peşe geliyorsa, şehri tarif etmeden sokağı tarif etmemeliyiz.

Motifin tanımında yöntem, adlandırmayla başlar. Bu bir iletişim gereğidir. Tarihsel boyutta yer almış olan formlar seti, sonuçta iletişim sisteminin kodlarından oluşur. Her motif, bir dilin hecesi gibidir. Tezyinat cümlesinin kurulabilmesi için bu sözlüğün elimizde olması gerekir. Kullandığımız kodlardan bir kısmının adını ve anlamını yüzde yüz bilmiyoruz. Kendimi bildim bileli bir “saadet düğümü” konuşulur durur. Hangi düğümün neden saadet getireceğine inanılmıştır, bu hiçbir zaman açıklanmadı. Bu ve benzeri pek çok şeklin mesaj yükü bulanık ve siliktir.

Bugün yapılan şey motiflerin kendisini çizmektir. Ama şifreyi bununla çözemeyiz. Çizim, çok daha mükemmel de yapılabilir. Ancak yine de “bozuk”tur.

Nakkaş veya müzehhibin elinden çıkan kompozisyonun eksik yanı, anlamdan uzaklaşmış olmasıyla ilgilidir. Çok iyi taklit edilmiş olan grafik tasarım pekâlâ göze hoş görünebilir. Buradaki yanılğı şudur: Mükemmel bir şeklin, anlamın yerini tutabileceğine inanılmaktadır. Oysa bilinmeyen'in mükemmel bir aktarımı yapılmıştır. Bu yüzdendir ki, bugünün uygulamacıları haklı olarak yaptıkları işin bir “el sanatı” olduğuna inanmaktadırlar. Plastik olarak şekil kotarılmış olabilir, ancak kalıbın içi boştur. Kompozisyonun en geniş anlamda zengin ve dolu olması, sanatçının neyi aktaracağını biliyor olmasına bağlıdır. İşte tam burada bilgi-kuram alanına geçiyoruz.

Bazı işaretlerin, üzerinde yer aldıkları nesneyi özel bir konuma getirdikleri, o şekli üstlenmekle nesnenin durumunun ve halinin değiştiğini biliyoruz. Sorun, bu formların plastiğinde değil; fakat ifade ettikleri fikrin yarattığı heyecandır. Askeri işaretler, dini ya da trafikle ilgili işaretler, futbol kulüplerinin armaları, gizli dernek amblemleri, çağrışımları dolayısıyla güçlü heyecanlar yaratırlar. Tanımadığımız ve ilk gördüğümüz şekillerin algılanmasında bu duyguyu yaşayamayız. Onun ne anlama geldiğini ve neyi temsil ettiğini bilirsek bu duyguyu yaşarız.

Eski çağlara inildikçe, büyü nerede biter, din nerede başlar, bu ayırımı tam olarak yapamayız. Aynı şekilde, manevi dünyanın eşya üzerindeki izlerini kestirmek de güçtür. Bildiklerimiz şunlar; insan soyunun ilk temsilcileri, doğa güçleri ve yaban hayvanları karşısında tedirgindi. Bugün uzaklarda kalmış korkularımız onlar için günceldi. Gök gürültülerini hemen yakında duymak veya mağara girişinde dev bir ayıyla karşılaşmak hiç de hoş değildi.

Büyü veya tılsım, güçsüz, yoksun ve çaresizlik içindeki insanın, sığınma ve yardım isteğinden doğarken, bu isteğin, özel görünüşlerle, insanı rahatlatan şekillerle dışa vurması kaçınılmazdır. Ses ve beden hareketleri yanında, daha kalıcı olanlar, çizilmiş şekillerdir. Bu özel şekiller, sıradan olan diğer şekillere göre daha tatmin edicidirler. Bu bağlamda, organik olanın dışında, ölümlü, fâni bir bedene benzemeyen, canlı bir varlığı taklit etmeyen form öncelikle tercih edilmiş olmalıdır. Böyle bir beklentide figür işe yaramaz. Koruyucu şekil, dengeli, güvenilir, soyut ve yalın olacaktır.

Koruyucu işaret, giderek kalıplaştığından sembol niteliği kazanır. Belirli bir anlamın kesin, bölünmeyen ve tereddüde yol açmayan timsali, artık bir parola gibidir. İnsanın duygusal dünyasında âni, içten ve kesin

anlamı olan bu şekil için akıl yürütmeye gerek yoktur. Duygu ve düşünceyi beraberinde sürükleyen şekil, bir dış gerçek halinde bugüne kadar gelmiş olabilir. Bugün pek çok kişi, hatta bu formları çizerek tekrarlayanlar, üstlerinde taşıyanlar, bu şekillerin anlamını bilmeyebilirler. Yine de, kökeni bilinmeyen bu şekillere karşı içgüdüsel bir bağlılık ve sempati yaşanmaktadır. Kaybolmuş bir dilin izleri sayılan bu şekillerin bir kısmını uğurlu, bir kısmını uğursuz sayarız.

Simge ve işaretlerden oluşan ve bizim ısrarla “süsleme” başlığı altında topladığımız malzeme birikiminin her çağda farklı anlam yüklemelerine açık olduğunu biliyoruz. Yaban hayvanı korkusu azalmış olabilir. Ama insan zihnindeki mistik boyutun temel soruları hep aynı kalmıştır:

- Dünya niçin var, her şey niçin böyle?
- Doğup yaşadıkten sonra göç edip gitmek, yokluğa karıştığımızı kabullenmek, insan için yeterli bir açıklama mıdır?
- Bu dünyanın ve evrenin, amacı ve anlamı nedir?

Şu veya bu şekilde, hepsi de aynı kapıya çıkan bu sorular karşısında süsleme konularının kaynaklarına yaklaşmak isteyen araştırmacı, aynı anda bir motif karşısında da bu sorularla yüz yüze geldiğinden, kaçınılmaz olarak anlam boyutuna yönelecektir.

Araştırmacılar, en eski ya da daha yakın, Ortaçağ ürünlerinin açıklanmasında, bazen esoterik (batını), bazen kozmolojik ya da Freud’cu yaklaşımları benimsemişlerdir. Sonuçta, tam ve kıvamını bulmuş bir açıklama yapılsa bile, bir motif’in, yaratıcı ruh veya üst varlıkla bağlantı kuran bir aracı olduğu şeklinde ortak bir tutum benimsenmiştir.

Sanatçı olarak tanımladığımız birey (ya da sadece insan diyelim) çevresini şekillendirme çabası içindedir. İşlenen konuların, geleneksel, serbest ya da bezeyici olmasından çok, farkı belirleyen şey, dönemin getirdiği değerler ve içeriktir. Bunlar gerek mimari yüzeyler gerekse objeler üzerinde karşımıza çıkan şekillerde, teknik sorunlar, malzemenin dili, sanatçının fantazyası ve yorumu bütünü oluşturur. Kısaca “kompozisyon” dediğimiz bu bütün, iki ana bileşenin katılımıyla doğar, vücut bulur, ortaya çıkmış olur. Biçim-öz dengesi şeklinde kolayca formüle ettiğimiz sonuç, iki ayak üzerine basmakta, gücünü iki kaynaktan almaktadır.

Biçimi oluşturan çizgiler, yüzeyler, renkler, bunların birbiriyle ilişkileri, boşluk-doluluk etkisi vb. ölçülebilir ilişkilerden oluşan materyal boyutunu verir. Bu yapı, objektif ve formel bir yapıdır. Modelin dikkatli gözlemlenmesiyle tüm görsel ayrıntıları sayıp dökebiliriz. Ancak, anlatılan nedir, hangi amaca hizmet eder, taşıdığı anlam nedir? soruları,

bizi sübjektif ve kültürel yapının çözümlenmesine götürür ki, bu, kısaca anlam boyutudur. O halde, biri, nasıl anlatıldığı, öteki neyin anlatıldığı sorularıyla, çözümlene için cevapları aranacak iki boyut ortaya çıkıyor. Bu ayırım, sadece inceleme yöntemini kolaylaştırmak üzere yapılmıştır. Özgün bir örnekte bu boyutları birbirinden ayırmak anlamsızdır. Örneği etkili ve başarılı kılan şey, bu iki boyutun denklik halidir. Bu iki boyut özdeşleştiği sırada kompozisyon doğar. İnceleme, tartışma, eleştiri ve yorum için çözümlene, analitik yaklaşım gereklidir. Ancak biçimi yaratan (sanatçı) bizim kadar ayrıntılı bir hesaplamaya girişmemiştir. Bir başka deyişle, bir Ortaçağ kumaşı ya da Neolitik kap, sanat tarihçileri için üretilmemiştir.

Doğada sonsuz sayıda ve çeşitlilikte form vardır. Maddenin yapısını oluşturan moleküller ve mikroskobik parçalar, kristal modelleri ve büyüteç altındaki kar taneleri ilginç formlardır. Deniz kabuklarında olduğu gibi, bu formların bir kısmı oldukça düzgün, hatta mükemmel biçim kuruluşu gösterirler. Ne var ki, bunlar insanın dışında oluşmuştur. Bunlar insan müdahalesiyle oluşmadıklarından sanat formu değildir.

İnsanın amacı, içinde bulunduğu çevreye, mekâna, kullanacağı eşyaya biçim kazandırmak, doğaya kültürel bir ekte bulunmaktır. Bu katkılar, bazen koşulların zorladığı sonuçlar, yani günlük kullanıma dönük üretimler, bazen de daha serbest bir seçimle yaratılan biçimlerdir. Kuşkusuz ki, ikinci tür eylem, insanın bu işe ayıracağı yeterli zamanı bulmasıyla, daha sonraki aşamalarda söz konusu olabilmisti.

Resim, heykel ve süsleme alanlarında, form olarak tanımlanan unsurlar daha farklı bir içerik kazanmıştır. Her şeyden önce, plastik malzemenin insan eliyle şekil kazandığı bu ortamda, yaratılmış (creative) form söz konusudur. Yalnız plastik sanatlarda değil; fonetik ve ritmik sanatlarda da, duyulan-işitilen malzeme form kazanarak, yeni bir keşif halinde bütüne katılır.

Süsleyici sanatlarda form; maddenin, çizgi veya renklerle kümelenişini, bu yolla konu veya tema'yı öne çıkararak yapı elemanıdır. Hatta süsleme, konusuz ve temasız da olabilir, ama formsuz bu mümkün değildir. O halde, süslemenin hangi türünde olursa olsun, sanat eseri formlar yoluyla somutlaşmadıkça, düşünülen bir tasarım olmaktan öteye gitmez.

Çokça kullandığımız desen, pentürde ve süsleyici sanatlarda farklı şeyleri anlatır. Resim sanatında desen, bir ön aşamadır. Kompozisyonun oluşmasında temel doğruların anlaşılması ve belirlenmesi için çizilen alt yapıdır. Klasik pentürde, renk tabakasının altındaki çizgisel yapı budur. Çözümlene, düşünme ve doğru anlatım yapabilmek üzere, bir ön

çalışmadır. Ama, "halının deseni" farklı bir şeyi anlatır. Süsleyici sanatlarda desen, işlenecek olan kompozisyonun bire bir çizimidir. Rengin altında değil; konturunda yer alır, rengi değiştirmez, yönlendirir.

Desen-renk ilişkisi yan yana ve yoğun bir bağlantı içindedir. Bu tür sanatlarda form, psişik ve sembolik anahtarlara dönüştüğü gibi, minyatürde, figüre de dönüşebilir. Ancak, minyatür bir süsleme sanatı değildir.

Halı, ahşap işleri ya da renkli pencere camlarında çoğu kez bir "olay" anlatılmadığından, fiziki gerçeği inandırıcı yapan unsurlar, perspektif, rakursi, sfomato ve kesişmeler yoktur. Espas duygusunu canlı tutmak üzere derinlik vermek yerine; formların (ki bunlar artık motif ya da yazı olabiliyor) birer dekor elemanı olarak birbirlerine mesafeleri önem kazanır. Bu tür sanatlarda kompozisyon dediğimiz şey; istif, düzenleme, boyutlandırma, yani bir tasarım ilkesi olarak belirecektir.

Çağdaş pentürde desen, ön koşul değildir. Yalnızca lekelerden ya da çizgilerden oluşan düzenlemeler, hatta rastlantılar deseni kolayca dışlayabilir. Süsleme sanatlarında, ölçü ve vezinler deseni daha baştan belirler, hepsi birlikte doğarlar ve sonuna kadar birlikte giderler.modernitenin eserleri olarak sınıflandırılıyordu.sona eriyordu.

Resim ve dekorasyonu da içeren bazı ortak terimler üzerinde durmaya çalıştık. Artık yolları ayırmamız gerekiyor. Her iki alanın esas ve mahiyet olarak tanımladıktan sonra, süsleme terminolojisinin alt başlıklarına geçmek daha doğru olacak.

"Resim" denince, daha çok aklımıza gelen şey; hayata ilişkin sahnelerin, görüntülerin, çizgi ve renklerle figüratif bir sanata konu edilmesi anlaşılır. Resim pek tabii soyut/abstre de olabilmektedir. Ancak, bu türdeki ürünlerin dekoratif yönleri de ağırlıkta olduğundan, bunlara non-figüratif diyoruz. Yani figürden, tanıdığımız nesnelere uzak duran resim. Hayata ilişkin sahne, görüntü ya da konu yoksa, klasik anlamdaki resimden söz edemeyiz. Bu durumda sanat yine vardır; ama resmedilmiş bir model yoktur.

Hangi uçlara giderse gitsin, resim dış dünyadan soyutlanmadıkça çeşitlemeleri de aynı başlık altında toplanır. Karikatür, sadece ânilik içinde karakterleri tespit için yapılmış bir türdür. Kökeninde güldürmek için yapılmamıştı, komiklikle ilgisi yoktu. Genellikle bir bulut ya da çakıl taşının karikatürüne rastlamayışımızın nedeni, bu türün insana yönelik eleştiriler taşımasındandır.

Bir başka resim türü olan illüstrasyon'da amaç, yazılı bir metni açıklamaktır. Yani illüstratör, tıpkı minyatürcü gibi, asıl metinden aldığı konuyu kendi fantazisi ile resmeder. Çeşitleme, üslup ve fantazi de bir dereceye kadar serbesttir. Ancak asıl amaç, konuya ve metne sadık kalma isteğidir.

Tuval üzerine yapılan resim sanatı ile, dekorasyon ya da süsleyici resim büsbütün farklı iki sanat olarak gelişmiştir. Bu iki anlayış, geçmişte zaman zaman birbirine yaklaşmış, illüstrasyon, animasyon ve türlü grafiksel yaklaşımlarla, bazı ara türler de ortaya çıkmıştır. Endüstriyel gelişmelerin öne sürdüğü ara türleri bir yana bırakırsak, plastik sanatların uzun tarihinde, iki ana tür ayrı yollardan gelişmiştir. Ayrılma nedeni, bir üslup tercihinin çok ötesinde, farklı iletişim dillerinin zorladığı işlevsel bir gerekliliktir. Büyük kültür çevrelerinin kendilerini anlatım tarzları kadar, insana ait duygu ve düşüncenin dışa vurma tarzları da, birbirine dönüşmeyen, bambaşka yollardan gelişmektedir. Bu tarzların her ikisi yan yana da görülebilir. Ancak bu yollardan birini esas ve temel almak, sonuçta bir ruhsal model ya da inanç sisteminin de ifadesi olmuştur.

Açıktır ki, pentür anlamındaki resmin kesintisiz tarihi Avrupa kıtasında yaşanmıştır. Mağara duvarlarında başlasa da, kilise çıkışlı olarak yerleşen bu tür, zamanla sınıflı bir toplumun üst katmanlarına sunulmuş, sonunda en serbest tavırlarıyla modern çağın bilinen okullarında çeşitlenmiştir. Bu sanat uzun süredir lüks tüketim ya da prestij göstergesine dönüştüğünden, sadece "sanat" değil; "güzel sanat" olarak da tanımlanmıştır. Sanatçı ve sanatçı gruplarının elinde farklı üslup açılımları da gösterdiğinden, yeniliklerle ortaya çıkan her alt başlık "-izm"le biten bir adla anılmaktadır.

Uzun bir gelişme çizgisi yaşayan yıldız çerçeveli müze tabloları, hayata dair öyküleri ve insan dramını beraberinde taşıdığından, bu resmi çözümlenmek üzere yöntemler de gelişmiştir.

Sanatın dili, içinde oluşturduğu kültür çevresinin koşullarına göre, belirli bir temaya doğrudan ya da dolaylı yaklaşabilir. Resim sanatı uzun süre, doğrudan ve figüratif anlatımı tercih ederken, dekorasyon, dolaylı bir yol tutmuş, mecazlı ve metaforik anlatımlarla çeşitlenmiştir. O halde, resim ve dekorasyon iki ayrı lisan gibidir; biri diğerinin yerine kullanılamaz, belki karşılıklı tematik tercüme yapılabilir.

Ekolojik koşullar içinde oluşan beslenme tarzlarının zorladığı ilk kültürlerle bağlı olarak yaratılmış en eski çizimlerden bir kısmı kopyalamadır. Görülenin kopyalanmasıyla o kavram tespit edilmiş olur. Akıp giden zamanı çizimle kalıcı kılarken, çizilen şey (hayvan, ağaç) canlıktan ayrılmaktadır. Figür, duvara işlenirken çevreye görsel bir zenginleştirme yapılmıştır. Ancak, bu şekiller kesinlikle bir anlam ifade etmek üzere ortaya çıkmışlardır. Tarihsel figürler, insanın keyfi tutumları ya da sanatçının özgür oyunları ortaya çıkmamıştı. Kalıcı olmaları ya da aniden kaybolmalarının nedeni, onları çizen insanın yaşama koşullarıdır.

İnsanın çekici bulduğu şey (totem, soy atası olan hayvan), aslında kendi türünün yaşaması için gerekli olan varlıklardı. Gelişen her canlı türü gibi, insan da çevresinin farkına vardıkça, doğayla ve değer üreten öteki canlılarla daha farklı ilgilenmiştir.

Hayatta kalmak, bunu en zengin ve dolu bir biçimde sürdürmek insanın en temel tutkusudur. Doğayı dikkatle gözleyerek yaşayan insanın farkına vardığı temel kural şu olmuştur: Güçlü olanlar hayatta kalabiliyorlar, zayıf olanlar da yaşayabiliyorlar kuşkusuz, ama onların elde edebildikleri hep sınırlı kalıyor. En eski insanın çizip boyadığı şekillerde, doğadaki güç dengesi ile buna karşılık gelen inanç göstergelerini aynı anlatım içinde bulabiliyoruz.

Değer üreten her birey ve örgütlü insan topluluğu çevresiyle ilgilenmek, etrafını kollamak durumundadır. Çevre üzerine yönelen seçici dikkat, olup biteni çizgiye dönüştürürken gelişigüzel davranamaz. Yani, çizilmiş ya da boyanmış ürünler bir güzel sanat tutkusundan kaynaklanmaz. Muhtemel bir keşmekeşi bir düzene sokan yönetme ve yönetilme ilişkileri, bazı stratejileri gerektirdiği gibi, çizilen her figür bu politik ortamın desteğinden ve onaylayıcılarından başka bir şey değildir. Avlanma, yarışma, dans, eğlence, aşk, tüm bunlar, sonuçta alaka ve menfaatler bütünü'nün çeşitlenmiş uzantılarıdır. Sanat da öyle.

Kuşkusuz ki, varlığın sürdürülebilmesi aynı zamanda görsel simgelerin desteği ile mümkündür. Eğer bir form uğurlu, kutsal sayılıyorsa, korkutucuysa ya da bilmediğimiz herhangi bir nedenle simgesel bir değer taşıyorsa, o form ile insanın hayati bir bağlantısı, yoğun bir alış verişi var demektir. Totem hayvanlarının sıklıkla karşımıza çıkması, insanın, soy atalarıyla akrabalığını kutsamasındandır. Bir başka deyişle, belirli figürlerin uzun yıllar resim olarak ayakta kalabilmesi, bunların ekolojik gerçekler bağlamında doğal, olağan ve güncel olmalarındandır. Böyle bir ortamın resmi, hemen anlaşılması istenen bir durumu doğrudan vurgulamak üzere yapılmak zorundaydı. Anlatıcı ve öğretici başarı, kaçınılmaz olarak taklit ve kopyadaki başarısına bağlıydı. Kapalı ve bulanık anlatımlar bir felaketle sonuçlanabileceğinden, modeli tastamam çizmek, hiç değilse en yakın benzerini yaratmak başlıca endişe olmuştu.

Taklit, en geniş anlamda dramatiktir. Bu anlayıştaki el becerisinin, mağara duvarı veya objeler üzerine çizildiği en eski örneklerinden başlayarak devam eden gelişme öncelikle figüratiftir, figürü, zamana bağlı bir sahne olarak belirler. Tanıdığımız şekiller, başlangıcı ve bitişi belli olan bir süre içinde yer alırlar, böylece inandırıcı olurlar. Bu endişenin yarattığı önemli bir unsur, derinlik duygusunu veren üçüncü boyuttur.

Ortaçağ ve sonrasında taklit; manzara, portre ya da natürmort türlerinde ürün verirken, resmi yapan kişi, somut gerçeği bire bir yakalamak istemiştir. Hayatı, öylece tespit etme endişesini taşımıştır. Çok uzun süre için, resmin, diğer sanatlara avantajı, hayatı belgelemesi ve anlatması olmuştur.

Fotoğraf-öncesi'nin taklit sanatı, bir olayı, canlı ve dramatik olanı anlatırken, aynı zamanda sahneyi sabitlemekte, zamanı durdurmaktaydı. Söylemeye gerek yok, sadece yaşanan şey taklit edilebilir. Bu durum, resim sanatını figüratif konulara daha çok bağlamıştır. Hareket halindeki şeyi yakalamak onu durdurmakla mümkündür. Buna göre, sadece natürmort değil; en canlı sahnelerde bile hayat yoktur.

Pentür'ün kökeni ve tarihsel gelişimi iyi bilinen bir konudur. Buna karşılık, "dekorasyon" ya da "süsleme" dendiğinde çok çeşitli çağrışımlar alırız. Bu alanın bilinmezleri daha fazladır.

Günümüz dilinde "süsleme" çok geniş bir anlam taşıyor. Güncel kent alanlarından, daha tarihsel ortamlara ve kırsal alanlara doğru, genişleyip çeşitlenerek hiç bir resim türünde görülmeyen, farklı nitelikte katmanlar ve kategoriler sergiliyor. Bir başka deyişle süsleme ve süslenme, coğrafi genişliği fazla, farklı etnik çevrelerde binlerce yılda birikmiş yaygın bir tabana sahiptir. Çok eski olduğu kesindir ve dekorasyon bir bakıma bütün insanlığın malı gibidir. En geniş anlamda düşünürsek, resim, sanat tarihinin konusu sayılırken, dekorasyon, etnografi ve prehistorya'nın da konusudur.

Resim sanatını, dekorasyon karşısında zayıf kılan başlıca boyut, konu ve temalarıdır. Kendi eliyle nesneye hayat veren insanın bu bağlamdaki en sığ davranışı yazık ki, kopyalama eylemiyle sınırlıdır. Kopya, o ânı tespit etmeyi amaçlarken, akıp giden zaman o ânı silmektedir. Bu arada ressam, nesneyi yüzey üzerine taşıırken onu canlılığından ayırmaktadır. Çok uzun süre "benzetme" kaygısıyla davranan ressamlar, yaşadıkları günleri belgelemişlerdir. Buna şüphe yok.

Dekorasyonda, değişken ve güncel konular sahnelenmediğinden, temalar kalıcı ve küreseldir. Bu temalar, doğadaki bir ânı değil; aynı anda yüzlerce zaman kesitini birden çağrıştırabilir. İnsanı bu sonuca götüren şey gözlem değil; artistik impulse (içtepi)'dur. Yaratılan ya da geleneğin hazırda bulundurduğu form'un, sıradan gerçekle ilgisi olmadığından, formun elastik imkanlarıyla sanatçının kreatif gücü arasındaki diyalog (ya da çekişme)sırasında tasarım doğar. Avrupa dekorasyon tarihinin ulaştığı en son zirve olarak resimsel eklektiği aşabilen sayılı akımlardan biri, Art Nouveau (1890'lar) akımı, bu bağlamda benzersiz bir uygulamadır.

Doğuda ve batıda, eşya üzerine çizilen şekiller, doğudaki örneklerinden uzaklaştığı ölçüde, resim'den çok süsleme kimliğine

dönüşmektedir. O halde, ikinci bir anlatım yolu olan süsleme, hayatın akışını yakından izlemez; daha kararlı ve kalıcı bir tutumla kendisini güncel olaydan ve zamandan ayırır. Bir varlıkta dışa vuran fizyonomik (figüratif/anatomik) özellikler yerine; motif ve semboller kullanarak, hayata daha kalıcı bir cevap verir, tepkide bulunur. Burada amaç, sergilemek, öğretmek veya belgelemek değil; hayata daha tinsel, daha bütüncül yaklaşmaktır.

Taklitte, başlangıç ve son belirgindir. Süsleme, sürenin bütününe sahiptir. Çevresindeki güçlerin farkına varan insan ruhunun bu güçlere erişmek için gösterdiği çaba, kolay kolay değişmeyen kalıplarla ifade edilebilir. Böyle bir diyalogda, öncelikle bireyin yeteneğine bağlı olmayan bir şekiller stoku kullanılacaktır. Çünkü değişmezler, değişebilir olanlara göre daha esas ve temeldir.

Süslemenin genellikle üçüncü boyuta ihtiyacı yoktur. Resimsel derinliğin aldatici olduğu bilindiğinden, yüzey üzerindeki renk ve çizgilerle oluşturulan kompozisyonda üçüncü boyutu araştırılmaz. Dekorasyon, derinlik arayışının peşinde değil; yüzeyde (musattah)'dir. Anlaşıyor ki; farklı bir dil ile karşı karşıyayız. Aynı şekilde, onun türleri de aynı dilin lehçeleri gibidir. Bu ortamlarda hiç bir durumda "anlamsız" şekil yoktur. Motiflerin, işaretlerin kaynağı ve tabanı, büyümekte olan hayatın kendisidir. Örneği yaratan hayatın özgül koşullarını bilmedikçe şifreleri çözmemiz mümkün olamaz.

İnsanın tarih boyunca yarattığı pek çok şeklin anlamları gibi, adları da unutulmuştur. Ortaçağ kültür çevreleri bile, bize herhangi bir sanat sözlüğü bırakmamıştır. Tezyinat üzerinde çalışan sanat tarihçileri özgün motif isimlerini bazen kaynaklarda yakalayabiliyorlar. Fakat çoğu kez yakıştırmalarla yola devam edebiliyoruz.

Günlük konuşmada ve sanat tarihi yazılarında "süsleme" kavramı, genel olarak şunu anlatır: Bir obje veya mimari yüzeye, onu güzel ve anlamlı kılan çeşitli unsurların uygulanması. Bazen güzel, bazen de sadece anlamlı bulduğumuz süsleme, her durumda eşyaya uygulanan ektir. Bu ek, eşyayı kısmen veya bütünüyle örtüp çevreleyerek ona, ilk şeklinden farklı bir görünüş ve içerik kazandırır. Eşya ya da mimarinin, işlevsel yapısını değiştirmeyen bu görsel zenginleştirmenin bugünkü en genel adı süsleme'dir. Buradaki işlem; otomobilin kaportası ya da insanın cildi üzerinde (dövme, makyaj) olduğu gibi, daha çok dış yüzeylere uygulanan bir kişilik kazandırma girişimidir. Kısacası, yapılan işlem, örtücü ve aynı zamanda değiştiricidir; yeni imaj ve etkileri çağrıştıran bir başkalaştırma sürecidir.

Latince'deki *decoratio*'dan, benzer yazılışlarla batı dillerine geçen kelime; duvara asılan resim, halı, döşemeler, yaygılar, ayna, mobilya gibi, iç mekâna eklenen taşınabilir objelerin bütünüdür. Hatta, daha çok tiyatro gösterisi için hazırlanmış bir sahne düzenlemesini akla getirir. Yine Latince'deki *ornatio*'dan gelişen bir başka kavram, daha çok taşınabilir eşya üzerindeki süs unsurlarını anlatmaktadır.

Süsleme birikimi Türkçe'de, bezeme ve tezyinat gibi, biri Türkçe, diğeri Arapça olan iki ayrı kelime ile karşılır. Bezeme, süslenmiş yüzeydeki, renkli-renksiz, düz, kabartma ve oyma gibi bütün teknikleri anlatırken, kompozisyon içindeki her bir unsuru "bezek" kelimesiyle ifade etmek, anlam boyutuyla değil; bir dil alışkanlığı ile ilgilidir. Burada bezek, motif ya da figür karşılığında, daha çok tekil bir anlam yüklenir¹

Çok sık ve yaygın kullanılan "motif" terimi genel olarak bir işleme veya duvar yüzeyinde tasarlanan örneklerin ortak adıdır. Daha çok çiçek ve yaprak türlerini fakat bazen daha soyut, harflere benzeyen bazı geometrik, yani figüratif olmayan formlar için de kullanılır. Türkçe'deki bezek veya nakış karşılığıdır. Ancak "nakış" işlenmiş anlamını vermek üzere bir teknik işleme bağlıdır. Yazılı kaynaklarda geçen "nukuş" (çoğulu) ve "menkuş" (nakşolunmuş), nakkaşhane hep aynı kökten türetilmiştir.

Hangi adla anılırsa anılsın, motifler ve bunların oluşturduğu kompozisyonların işlevleri, çağrışımları dolayısıyla, kendi sembollerini nesneye eklemek, ona manevi bir öz ve derinlik kazandırmaktadır. Genel adı "süsleme" olan işlem, nesneyi kimlikli kılmak üzere uygulanmıştır.

Form, biçim ya da şekil olarak adlandırdığımız görüntüler doğanın diyalektiği içinde anlamlı olabilir, motif ya da bezekten söz ediyorsak, bunlar için tarihten gelen ve doğrudan insana bağlanan anlam boyutu kaçınılmazdır. Bu nedenle sanat tarihçisinin ilgisini bir başka konu, motif türlerinin yüzeye eklenme tarzıdır.

Başlangıçta fizik biliminin çokça kullandığı *horror vacui*, giderek bir süsleme alanına yerleşen bir terim olmuştur².

1. Bezeme, Türkçe'de süsleme anlamına gelen en eski kelimelerden biridir. Süsleme, donatma ve zenginleştirmeyi anlatan bu kelime, Göktürk çağında (bediz), resim, taş oyma, nakış anlamına gelmekteydi. Uygur bölgesinde, duvar yüzeyleri resimlenmiş yapılar topluluğunun bulunduğu bir bölge "Bezekli" adıyla bilinmektedir. Asya Türk topluluklarında olduğu gibi, Anadolu'nun bazı yörelerinde "bediz" veya "bedizci" ifadeleri bugün de kullanılır.

2. Terim, 18. yüzyıla kadar doğa bilimlerinde yaygın kullanılmıştı. Doğa'nın boşluktan korktuğu, boşluğa izin vermeyeceği yolundaki Antik Çağ inancı, skolastikler tarafından bu terimle dile getirilmişti. Bu inanç, 1643'te Toricelli tarafından çürütülmüş olmasına rağmen, dekorasyonda günümüze kadar kullanılmıştır.

Daha çok arabeski anlatırken hemen başvurulana bu terim, bir yüzey üzerinde boşluk bırakmadan süsleme yapmak anlamında kullanılmaktadır. Boşluk kalacak endişesiyle, yüzeyi yoğun işleme, çok doldurma, sıkışık ve yoğun dekorasyon anlamlarını içerir. Bütün ansiklopedilerde, arabesk'in hemen altında, bu kavrama dayanan açıklamaların yapılmasının nedeni budur.

İnsan için bir yüzeyi boş bırakmak, o yüzeyi, kendisinden uzak tutar, kolayca yabancılaştırır. Mağara duvarları veya toprak kabın yüzeyi, insanın müdahalesiyle "anlam" yüklenmiş olur. Boşluğu simgeleyen korkutucu ve bilinmeyenle yüz yüze yaşamaktansa, onu anlaşılır hale getirmenin bir yolu, ona, şu veya bu şekilde süsleme eklemektir. Düz ve anlamsız olanı yenmek, insan için hayati bir ihtiyaçtır. Ve bunun oyunla, eğlenceyle ve lüksle hiç ilgisi yoktur. Avcılık, nasıl ki bir beslenme zorunluluğundan doğduysa, bezeme de böyle bir ihtiyaçtan doğmuştur. Bu bağlamda, yüzeyi değerlendirmek, toplumun ruhsal gelişim tarihini de anlatmaktadır.

Dekorasyonda yüzey, işlenen motif dışında görece bir boşluktur. Görecedir, çünkü her şeyden önce bu yüzey sınırlandırılmıştır. Bu yüzeye yönelen insan ilgisi, derin ve çeşitli endişelerin giderilmesi uğruna ilk müdahaleyi yapar. Dikkati yüzey üzerinde yoğunlaştırmak, eşyanın genel biçimine müdahale için bir hazırlıktır.

Yüzeye yapılan ilk müdahalenin, sivri bir ucun dokunuşuyla ürkek bir ekleme olduğu düşünülebilir. Yumuşak bir çamura bastırılan insan parmağı ya da sivri bir aletin ucu, küçük bir iz bırakmıştır³. Noktanın kendisi ya da ona bağlı kısa el hareketleri, insanı, yüzey tasarımına zorlamayan tekil formları yaratmaya götürmüş olmalıdır.

Yüzey üzerinde, bağlantısız, çevresi düz, boşlukta tek başına duran formun gücü kendindedir. Dikkati üzerine yoğunlaştırırken, onu güçlü kılan şey bir bakıma boşluktur. Böyle bir form, bordür ya da genişleyen kompozisyonlara göre, yalnız olduğu için güçlü durmakta, dikkati üzerinde toplamakta, çoğu kez sembolik bir değeri üstlenmekte oluşu bunu gerçekleştirmektedir. Böyle bir form, dekoratif/tezyini değil; adeta insan eliyle konmamışçasına semboliktir.

Bir ağaç motifi veya dağ keçisi figürü de, farklı insanlarla dekorlanmış ortamlara göre dikkatleri çekebilir kuşkusuz.

3. Eski Polinezya kültür çevresine bağlı Maori dilinde "ta tau" hafifçe dokunmak anlamına gelir. Batı dillerinde dövme anlamına gelen "tattoo" olduğu gibi buradan aktarılmıştır. Latince'deki punctum, bastırarak iz bırakmak, yani nokta, aynı anlamı vermek üzere; point, punkt, punto, poin şekilleriyle Avrupa dillerine geçmiştir.

Ancak, bu konumdaki geometrik bir form çok daha güçlüdür. Çünkü ağaç ya da keçi, doğadaki bir varlığın öteden beri tanınan-bilinen resimleridir. Daire, üçgen ya da haçın doğada fazlaca örneği yoktur. Yalın ve simetrik olan bu şekillere başvurmakla doğa taklit edilmemiş, resim çizilmemiştir.

Tekil form, kişiye veya kabileye ait, kolayca uygulanabilen bir mülkiyet belirlemesi (damga) olabileceği gibi, tezyinatın yalın tasarım temellerinden biri olan simetri ilkesine de cevap vermektedir. Çizimde simetri bir kolaylık sağlar. İnsan vücudu boyanırken ya da bedene dövme yapılırken, el, ayaklar ve çehrenin genel simetrisine uygun davranılır. Bir yay, asa veya toprak kap için de bu grafik ilke geçerlidir. Bu tür formlar, insanlık tarihinin herhangi bir noktasında ve herhangi bir yörede karşımıza çıkabilir. Her türlü malzeme ve teknikle, bir çırpıda uygulanabilmesi bir avantaj sağlarken, kaynak, köken ve kimlik sorunlarında en ciddi ekonografik sorunları bu formlarda yaşarız. Çünkü, fazlasıyla soyut ve geneldirler.

Tekil form, insanlık tarihi boyunca hiç kesilmeden devam etmiştir. Çünkü, hakimiyet ve mülkiyet ilişkileri hep geçerli olmuştur. Bu formların aynı yüzey üzerinde tekrarlanıp sıralanmasıyla, grafik düzenleri kadar anlam boyutları da değişmiştir. Yüzey üzerinde etkin olan insan düşüncesi tekil forma müdahale ederken, bu formu, yatay, dikey ya da çapraz konumlarda tekrarlayabilir. Bazen dalgalı, zikzak üretilen çizgilerin ilerleyişi gibi, tekil formları da, belirli aralıklarla tekrarlamak mümkün olmuştur. Bu tutumla, yaratıcılığın bir başka basamağı, "olumlu-yenilik" etkisiyle ortaya çıkmış olur. Süsleyici davranış, sürekli ve akıcı olmanın da yollarını aramıştır. Tekrarlama, yerini değiştirme, ikinci tekrarda formu değiştirme, sayıca üretme ve ulama, böylelikle ulaşılan duruş sağlamlığı ve yoğunluk sorunları, insan elinden çıkacak olan işlenmiş yüzeye yeni bir duruş vermek üzeredir.

Yatay eksen, obje-mekân ilişkisi kadar, motif-zemin ilişkisine yön verecek olan "ağırlık" kavramıyla bağlantılıdır. Dekorasyon/tezyinat bağlanımında bu kavram, bordür kenar çizgisi ya da tahrirle güvence altına alınır. Bu ilke dikeyde de geçerlidir. Doğru akış ve süreklilik motif dizilerini kaos ve fesad'dan korur. Tasarım ilkesindeki bu uygulama, sürekli akan şerit ve bantlara yönelirken, tek doğrultuda ilerleyen unsurlar, tekil formlara göre daha ayrıntılı bir planlamayı gerektirmiştir.

Temalarda veya motiflerde hâkim olan temel fikir, bunların nöbetleşe tekrarına dayanıyorsa, bu bize yabancı değildir. Metro sinyalleri, trafik işaretleri ve belirli aralıklarla okunan ezanı kalabalıkta fark etmeyebiliriz. Ama bunlar vardır. Karşılıklı selamlaşma, şapka çıkartma, dansı paylaşma, bazı folklorik gösteriler, eşli oyunlar bizi

simetriye ve aynı anda ritme çoktan alıştırmıştır. Ritim, yapılan işi kolaylaştırmakta, başarıya götürmektedir. Kürek çekenler için ritim, işi zevkli kılar. Bireyin ve grubun buna ihtiyacı vardır.

Tekrarlama ve ritim'in doğadaki örneklerinde olduğu gibi, basit ya da karmaşık, farklı tempolar gösterebilir. Aynı formun tekrarı (répétition), farklı formların, nöbetleşe ve atlama düzeniyle (altérnance/münavebeli) ilerleyişi, her durumda noktaya odaklanmış düşünceyi, akan düşünceye dönüştürürken insan gözünü hareket ettiren daha dekoratif bir davranışa yol açar. Bir doğrultu üzerinde yürüyen tasarım bir zincire de dönüşebilir. Ancak, aynı duygunun sabitliği, aynı tepkiyi (ya da tepkisizliği) doğurabilir. Farkındalığımızı kaybediyorsak yeknesaklık sıkıcı olabilir. Saatin tik-takları gibi zevksizleşen bu akışı bir anlam ifade etmediği zaman bunu değiştirmek isteriz. Ritim, bazı anlarda özgürlüğü kısıtlar.

Motifin başta, ortada, sonda, köşede duruşu, dik ya da çapraz konuşlanması, boşluk-doluluk etkisi kültürel çevreye göre seçilmiş bir tutumdur. Zorunlu ve karakteristik unsurlar envantere tutulduğu halde, bunların yüzey üzerindeki duruşları, bağlanma tarzları, araya başka unsurların katılması, tasarımda etnik ve kültürel duyarlılıkla beslenmektedir. Yatay doğrultudan kurtulup sonsuza genişleyen yeni anlayış yeni bir sözlüğü de beraberinde getirecektir.

Sonsuza açılma isteği en genel anlamda bir genişleme ve zenginleşmenin ifadesidir. Artık tekil sembolün gücünü kaybettiği, bunlara yeni görevlerin verildiği girift ve üretilmiş bir tezyinat alanı, toplumsal genişleme ve kurumlarda süreklilikle birlikte büyümektedir.

Her şeyden önce tasarım yüzeyleri genişlemiş, bu yüzeyleri işlemek üzere mimariye bağlı örgütlenmiş sanatçı gruplarına ihtiyaç duyulmuştur. Yatayda gelişen şereit, örgü, zencire (silsile) yerine, düşey ve çapraz doğrultuları da kullanan tasarım genişlemesi anıtsallık arayışına yönelmektedir.

Ayakları üzerinde yürüyen insanın, toprağa düşey bir figür olması, yürürken ufuk çizgisine paralel hareket etmesi, mimaride taşıyıcı dikmeler ve örtü elemanlarıyla bu boyutları tekrarlaması, sonuç olarak tezyinatın dört çizgisiyle sınırlanmış bir yüzeyde etkili olabileceğini göstermiştir. Dekorasyonda, yüzeyin çerçevesini dikkate almayan tasarım sonsuza uzanan bir karakter gösterir. Bu tür açık sistemler, tekil formların çizgilerle birbirine bağlanmasıyla ya da aralıklarla tekrarlanarak üretilip, yüzeyi ağ gibi kaplamakta, fakat bir sınır çizgisinde kesilmektedir. Kesintisiz bir dolaşım için, kuramsal olarak yüzeyin bir küre (top) şeklinde olması gerekiyor. Ancak böyle eğri bir yüzeyde çizgiler başladığı noktaya dönebilir (fasit daire). Ancak böyle bir top mimaride kullanışıdır. Kubbesel örtülerde ara çözümler bulunabilmiştir.

Hiç bir yüzey (obje, kâğıt, duvar) sonsuz olmadığından, sonsuza uzanan tezyinat bir dış çerçeveye sınırlanacaktır. Kesintiye uğrayan kompozisyonun bu durumda bile dışa açılma sürekliliği saklanmaz. Şuna dikkat edelim, sınırdaki bu kesintiler, yaprak ve çiçek gibi canlı doğadan alınmış örnekler için geçerli değildir. Bir anlamda kesilen, hayatın kendisi olmuyor. Kesilerek çerçeve içine alınan formlar geometrik olanlardır. Çünkü, bu kesilme onların anlamını değiştirmiyor; belki büsbütün güç kazandırıyor. Sınırın ne içinde ne dışında herhangi beklenmedik bir olay yoktur. Geometrik düzen sürpriz yapmaz. Bir raportu çerçeve içine almakla hayat kesilmeyecek, bu alandaki ilke uzaya açılırken geçerliliğini sürdürecektir, bunu biliyoruz. Saat 12'nin, 11'den sonra geleceğini bildiğimiz gibi.

Emevi ve Abbasiler'le başlayarak, Osmanlı Devleti'nin sonuna kadar gelişen süreçlerde, iktidar, maddi refahı sağlayan toprak düzeni ve ticaret gibi konularda ayrıntılı politikalar denenmiş; sınıflar, kesimler ve cemaatlerin birbirine dayanarak yürüttükleri ortak yaşama koşullarında parlak sonuçlara ulaşılmıştı. Bu düzenlerde, düşünce ve günlük faaliyetler kadar, iç ve dış âlemin tezyinattaki karşılığı, sonsuza uzanan kompozisyonlarla mükemmel bir şekilde örtüşebiliyordu.

Süsleme dünyasına, sandık odasına bakar gibi bakarsak, paniğe kapılmamak elde değildir. Bu böyledir diye coşku, hamaset, uydurma ve yakıştırmalarla doldurulmuş bir edebiyatı bir yöntem olarak alamayız. Kaos'u dindirmenin yolu, kavramsal tartışma ve terminolojik belirlemeler üzerinde anlaşmaktır. Bundan sonra (ortalık durulursa) sistematik ve temaların düzenine daha rahat geçebiliriz.

Sanatın tarihi içinde, apayrı ve belirgin özellikleriyle öteki çağlardan ayrılmış bir "Süsleme Çağı" yoktur. Mimari, müzik ve sahne sanatları da çoğu kez aynı anda yaşamışlardır. Bir yapı inşa edilirken, aynı anda insanlar bazı takı ve giysiler içinde dolaşmakta, resim de yapmaktaydılar. Her sanat birbiriyle öylesine içli-dışlı olmuştur ki, eğer sanatları, her biri ayrı kutulara yerleştirilmiş eşyalar gibi düşünürsek önce kendimizi aldatmış oluruz. Zaman içinde bazı gecikme, ertelenme ve kesintilere rağmen, sanatlar peş peşe sıralanamaz. Sadece süslemeye ayrılmış bir çalışma yapıyorsak, araştırma pratiği dolayısıyla görece bir sınırlama yapıyoruz demektir. Motif çözümlenmeleri sırasında formlar elbette tekil olarak incelenecektir. Bu tür deneyler, sınırlı uygulamalar sonuçta bir bütüne bağlanacağından, büyüteç altına alınan işlem ve kesitler hayatı parça parça gördüğümüz anlamına gelmez.

Şekiller, motifler ve bunların anlam boyutları üzerindeki yorumlarımız bizi bazen bilgili kılarken, çoğu kez bilgiç olur çıkarız.

İkileme düşmemizin nedeni şudur: Şekillerin tarihiyle uğraşanlar için neyin gerçek bilgi, neyin yakıştırma olduğunu ayırt etmek oldukça güçtür. Araştırma ve yayınları karıştırdığımızda, çok sayıda desteksiz yorumla karşılaşacağımız kesindir. Öte yandan, dünya görüşü ve politik tercihlere dayalı terminolojik söylemler, koşullar değişse de ısrarcı davranmaktadırlar. Kesin inançlı tutum, değişmez şemaları benimsediğinden her formu daha baştan kendince yerli yerine oturtur. Konserve kutusu gibi bir sanat tarihini kabul etmek, değişime direnç göstermek, insanın da hiç değişmediğini kabullenmeye yol açar. Bu anlayışı benimseyen kuramcılar, önlerine çıkan değişimleri, arıza ya da çelişki zannederek sık sık beyhude çırpınışlar içine düşerler. Bu süreçler doğuda da batıda da yaşanmıştır. Ancak, Ortaçağ boyunca Eski Dünya'nın sahipleri kendi kültürlerine ait ayrıntılı kayıtları bize vermezken, Batı genellemesiyle tanımladığımız, İtalya, Fransa ve Avrupa'nın öteki kültür çevrelerinde İslâm süsleme sanatlarının tarihine ilişkin ilk bilgileri bulabiliyoruz.

Ortaçağ Avrupası'nda, sanat eşyasının topluca korunduğu diğer önemli merkezler kiliselerdi. Saraylar, malikâne ve şatolarda da değerli eşya bulunuyordu, ama kiliselerin halka açık birer müze konumunda oluşu ve biriken inanç eşyasının niteliği bu kurumlara bambaşka bir özellik kazandırıyor. Rölik, ikon, değerli taşlar ve minyatürlü yazmaların özenle korunduğu bu "müzeler" bütün inanç sahiplerine açıktı. Eski Hıristiyanlık merkezlerinden toplanan eşyadan başka, litürjik ve öğretici işlevi olan eşya üretimi için sanatçılara siparişler veren kilise, Ortaçağ'ın güçlü patronlarından biriydi.

Süsleme sanatlarına geniş envanter sağlayan bazı saray ve aristokrat malikâneleri, kilise ve manastırlardan başka, asker, gezgin ve misyonerlerin topladıkları profan malzeme dağınık koleksiyonlar halinde devam etmektedir. Tüm bunlara eklenmesi gereken bir başka kaynak vardır: Hiç durmayan ticaretin Avrupa'ya yığıldığı Doğu eşyası.

Doğu'ya yönelik alaka ve menfaatler, hatta bunun da ötesinde sömürgecilik ve emperyalizm'den söz etmek mümkündür. Ancak göz ardı edilmemesi gereken bir başka şey var: İncil'in İslâm'ın temel kitabı Kuran'dan çok önce şekillenmiş olmasına rağmen, bu kitabın Müslümanlar tarafından incelenmesi ve yayımlanması pek mutad sayılmazdı. Ancak madalyonun tersi bambaşkaydı. Avrupa'nın entelektüelleri, ister skolâstik ister seküler olsun, Kuran'ı tanımak konusunda çok daha girişken davrandılar. Kuran, 12. yüzyıldan itibaren önce Latince'ye, sonra İtalyanca ve Almanca'ya olmak üzere Avrupa dillerine çevrilmiş ve basılmıştır. Yalnız kendi kültür çevresi değil; uzaktaki

yabancılara ilişkin en hassas konularda bile atak davrananlar Avrupalılar olmuştur. Buna göre, süsleme sanatındaki terminolojik akışı Avrupa kültür çevrelerinde izlemek yanlış olmamalı.

Avrupa koleksiyonlarındaki Doğu eşyası, özel olarak ise Osmanlı malzemesi, eşya türü, teknik ve ikonografi açısından genişçe değerlendirilmiş; tanımlama, terminoloji ve anlam boyutundaki yorumlar giderek çeşitlenmiştir⁴. Ancak, geniş halk kitleleri ve hatta bilimsel sayılan bazı yayınlarda, kastettiğimiz anlamdaki süslemenin adı uzun süredir arabesk'tir. E. Kühnel (1882-1964)'in 1949'da yayımlanan kitabının ana başlığı da bu şekilde adlandırılmıştı⁵.

Bir isim ya da terimin bilim dilindeki etkinliğini sürdürebilmesi, o sözcüğün isimlendirdiği varlıkla o terim arasındaki bağlantının sağlamlığı ölçüsünde geçerlidir. Bu bağlantının her zaman akılcı, bilimsel ve yerçekimi kadar açık bir kurala bağlanmış olması gerekmiyor. Sadece sevilen, hoşlanılan, kulağa hoş geldiği için alışılan terimler de vardır. Anlam, günlük kullanımdaki sanatın olmazsa olmaz bir unsuru değildir. Bu yüzden bütün süsleme terimlerine derin bir anlam değeri yükleyemiyoruz. Bir kısım alaturka müziği de kapsamına alarak doludizgin ilerleyen arabesk'in kullanım alanı tartışmalı, bugünkü araştırma düzeyinde isteneni ve bekleneni verdiği büsbütün şüphelidir.

En basit ve alt düzeydeki tekil işaretlerden değil de, belirli bir programa göre yoğunlaştırılmış tasarımlardan söz edeceksek, tekil sembollerden sistemlere doğru yükselen arabesk'i tanımak durumundayız. Ona, neden ve hangi anlamların yüklendiğini anlamak fazlasıyla önemlidir. Bu tarihsel irdeleme, ileride karşımıza çıkacak anlam ortaklığının açıkları; benzerlik, akrabalık, yakınlık, farklılık, ayrılık, yabancılık, kısacası karşılaştırma için gereklidir. Şeklin ifadesi olan terminolojiyi etimolojisiyle bilirsek, hangi anlama tekabül ettiğini çözümleyebiliriz. Benimseyerek ilişkileri kurmak için inanç ve alışkanlıklar yeterli değildir.

Avrupa kültür çevresinden gelen kaynaklarda birkaç yüzyıldır kullanılagelen arabesk, 19. yüzyılın çeviri kitaplarıyla Türkçe'ye de girmiş, oldukça dayanıklı bir terim olarak yakın zamanlara kadar varlığını sürdürmüştür.

4. Son yıllarda yayımlanan iki eser için bkz. R.E. Mack, *Doğu Malı Batı Sanatı, İslâm Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı, 1300-1600*, Çev: A. Özdamar, Kitap Yayınevi, İstanbul 2005 ve J.

Baltrusaitis, *Düşsel Ortaçağ, Gotik Sanatta Antik, İslâmi ve Uzak Doğu Etkileri*, Çev: M.A. Kılıçbay, İmge Kitabevi, Ankara 2001.

5. E. Kühnel, *Die Arabeske, Sinn und Wandlung eines Ornaments*, Wiesbaden 1949, Graz 1977 (2).

Süsleme alanında yapılan araştırma ve incelemeler bağlamında, karmaşık ve anlaşılması güç olan kompozisyonları kolayca ve alışlagelmiş bir yoldan anlatabilmesi terime avantaj sağlamıştır.

Eski Türkçe sözlüklerin pek çoğu terimi "Arapların tarzında yapılan süsleme, Arap tezyinattaki gibi girift dal ve şekillerden ibaret süsleme; öğeleri birbirine girişik ve iç içe olan bezeme tarzına Avrupalılarca verilen isim...⁶" olarak tanımlanmaktadır. Sanat tarihçilerinin önemli desteği ve büyük bir çalışmanın ürünü olan beş ciltlik ansiklopedisini 1942 yılında tamamlayan C.E. Arseven (1875-1971), söz konusu terim hakkındaki kuşkularını daha o yıllarda belirtmiş, fakat Türk süslemeciliği üzerine yazmış olduğu yazılarda terimi kullanmadan edememiştir.

Türk el sanatları üzerine yapılan araştırmaların öncülerinden sayılan E. Kühnel, Die Arabeske başlığını taşıyan kitabında, antik çağlardan başlayarak, 16. yüzyıl Avrupa sanatına kadar gelişen süreç içinde arabesk'i ele aldığı gibi, Hindistan, Mısır ve Anadolu gibi birbirinden uzak ülkelerdeki örnekler üzerinde durmuş, sonuç olarak, arabesk'i İslâm inancının dünya görüşüne bağlamıştır. Kühnel'den sonra, bu konu artık özel bir problem olarak kitap boyutunda ele alınmamıştır. Ancak bundan sonra yayımlanan sözlük ve ansiklopedilerin çoğunda: "Arap tarzı süsleme, değişik süs unsurlarının tuhaf ve karmaşık bir şekilde birbiriyle kaynaşması ..." biçiminde tarifler tekrarlanırken verilen ek bilgilerin ve örneklerin birbirini tutmadığı, arabesk yapı içine katılmış olan unsurların kökenleri hakkında görüş birliğine varılmadığı görülür.

20. yüzyılın başlarından beri, Türk süsleme sanatı araştırmalarını temellendirenler, arabesk'i hem bir terim hem de bir kavram olarak kullandılar. Zaman ilerledikçe ve Türk sanatını detaylandıran bazı terimler yadırganır hâle gelmiştir. Arabesk de bunlardan biri olmakla birlikte, terimin Doğu-Batı bağlanımdaki kültürel ilişkilerde yaşadığı serüven plastik anlamının çok ötesindedir.

Terimi ilk kez kullanan Avrupalı yazarlar, çoğu kez karşılaştıkları Arap kavminin adından yola çıkarak, ne zaman ve nerede üretilmiş olursa olsun, İslâm süslemelerinin hemen bütününe "arabesk" adını vererek, bugünkü problemimizin ağırlık noktasını oluşturan notlarını düşmüşlerdir. Seyahatnâme, ansiklopedi ve el kitaplarında, söz konusu terimin şekil karşılığı olarak örneklenen çizimler ve gravürler, İspanya, Fas, Hindistan, İran ve Anadolu gibi, birbirine çok uzak kültür çevrelerinden derlenmiştir.

6. Şemseddin Sami, Kâmus-ı Fransevî, Fransızca'dan Türkçe'ye Lugat Kitabı, İstanbul 1318, s. 126;

C.E. Arseven, San'at Kâmusu (Dictionnaire Des Termes d'Art), Matbaa-i Âmire, İstanbul 1926, s. 21;

C.E. Arseven, Sanat Ansiklopedisi, C. I, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1975 (4), s. 93.

Ayrıca, örnek olarak verilen süslemeler, 8. yüzyıla kadar uzayabilen çok geniş zaman aralığının herhangi bir noktasında bulunabilmektedir. Konu, kronolojik bakımdan derin, ülkeler ölçeğinde geniş ve örnekler açısından ise her iki boyutun karmaşasıyla yüklüdür.

Son zamanlara kadar, arabesk'in 16. ve 17. yüzyılda Avrupa'da kullanıldığı düşünülüyor, hatta kelimenin Fransızca yazılışıyla (arabesque) ve okunuşuyla Türkçe'ye geçmiş olması, kelimenin ilk kez Fransızca'da kullanıldığı izlenimini bırakıyordu. 19. yüzyılın Osmanlı Türkiyesi'nde sanat kültürü için geçerli dil Fransızca'ydı. İstanbul'da açılan sergilerin davetiyelerinde ikinci dil Fransızca olduğu gibi, Türkçe'ye tercüme edilen kitapların çoğunun da Fransızca'dan aktarılmış olduğunu biliyoruz.

Ne Araplar ve İranlılar ne de Türkler ve Endülüslüler kendi sanatları için böyle bir tanımlama kullanmadıkları gibi, pek tabii İslâm ülkelerinin klasik kâmuslarında da bu kelime yoktur. Batı'da "arabesk" teriminin ilk kez ortaya çıkışı ve bugünkü anlamıyla kullanılışı 14. yüzyıl ortalarına rastlamaktadır.

İtalyan yazarı Giovanni Boccaccio (1313-1375)'nin *Il Decameron* adlı eserinde "arabesco" olarak geçen kelime, ilgili öykü içinde, Doğu üslubunda giyinmiş bir kişinin elbisesini tanımlamak üzere kullanılmıştır. Eserin 1322 ile 1353 tarihleri arasında yazılmış olduğu sanılır. O halde, daha 14. yüzyılın ortalarında bu terimle neyin kastedildiği biliniyordu. Çünkü söz konusu metinde, terimin açıklanmasına gerek duyulmamıştı. *Decameron* çeşitli dillere çevrilirken, bu terim "saracen fashion" ya da "Arabian clothes" gibi ifadelerle karşılanmıştır⁷.

Çevirilerde kullanılan "saracen" kelimesi, geç Latince'deki "saraceni" kelimesine dayanır. Bu kelime, Roma'nın, Suriye sınırlarındaki göçebeleri yani Arapları tanımlamaktaydı. Haçlı Seferleri boyunca Suriye, Filistin ve Mısır gibi Doğu Akdeniz'in tüm Müslüman halkları "sarrazin" olarak tanımlandı ve bu ülkelerden gelen eşya için "sarrazinoi" kavramı geçerli oldu. Zaman içinde bir anlam genişlemesiyle, Grek ve Roma eserleri, Hıristiyan olmayan ne varsa hepsi bu başlık altında ifade edilir oldu, terim genelde bir tür egzotizme hizmet etmeye başladı. Stanley Lane-Poole'un bir eseri doğrudan Saracenic Arts başlığını taşıyordu.

7. G. Boccaccio, *Il Decameron*, con un saggio di Erich Auerbach, Ed. Giulio Einaudi, Torino 1966, *Decima Giornata*, *Novella Nona*, s. 645'te kelime şu şekilde geçmektedir: "L'abate, con tutto che egli avesse la barba grande ed in abito arabesco fosse, por dopo alquanto il raffiguro, e rassicuratosi tutto, il per la mano, e disse: İngilizce çevirisi için bkz. *The Decameron*, Trs. by John Payne, The World Publishing Company, USA 1947, s. 683; *The Decameron*, Trs. by G.H. Mc William, Penguin Books, Middlesex 1981.

Arabesk terimi, Latince'deki "Arab" ile, sıfat türeten "-iscus" ekinin birleşmesiyle, önce "arabescus" biçimini almış, bazen de "rabesco" şeklinde kullanılmıştır⁸. Bocacio'dan sonra, 15. ve 16. yüzyıllar boyunca aynı anlamları taşıyarak, Giraldo Giraldi, Ariosto ve Barufaldi gibi yazarlar tarafından da kullanıldığı anlaşılmaktadır⁹.

14. yüzyıldan başlayarak, İtalya şehirlerinde kendisini gösteren terim, bu dilin klasik eserlerinde hep gündemdedir. Ortaçağ İslâm tarihini olayları ve ilişkileri, en geniş anlamda şu veya bu şekilde Venedik, Cenova, Pisa ve Floransa gibi şehirlerle bağlantılıdır. Gemici, tüccar ve serüvencilerini İslâm ülkelerine gönderen bu şehirler çeşitli alış-verişlerde bulunurken, çok farklı eşyayı hem doğudan hem de Kuzey Afrika'dan alıyorlardı. Bu ilişkilerin yoğun olduğu sırada, İslâm devletleri, Suriye, Mısır'dan Kuzey Afrika'nın batı ucuna kadar uzanan bir kültür çevresi teşkil ederken¹⁰, zaman zaman Sicilya'nın da dahil olduğu bu kültür çevresiyle İtalya yarımadasının ilişkileri, herhangi bir Avrupa ülkesine göre çok daha fazlaydı. Hiç bir Avrupa ülkesi, ne miktar ne de çeşit bakımından İtalya kadar Doğu malı ithal etmiyordu. Mısır'da, İskenderiyeli Arap ustaların dokudukları örgü, işleme ve halılar, Şam'da üretilenler (damaşquin), başta Roma olmak üzere, bütün İtalya'ya dağılıyordu¹¹.

Doğu mallarının Avrupa'ya taşınmasında İtalyalı gemicilerin oynadığı rol, sonuçta Avrupa kültürünü de dalga dalga etkisi altına aldı. Sonuç olarak, askeri fetihler ve ticaret malları yanında, İslâm toplumlarının hayat tarzı ve zevkine uygun olarak üretilmiş eşyanın moda halini alması, bu modayla ilgili pek çok kavram, deyim ve terimi de birlikte getirmişti. Öyle görünüyor ki, bu terimlerden biri de "arabesk" oldu.

8. Klasik İtalyan sözlüklerinden bazıları, "rabesco" şeklinde yazılan kelimeyi, "okunamayan yazı" anlamlarıyla açıklarlar. Bkz. Vocabulario Italiano della Lingua Palota, Giuseppe Rigutini, Firenze 1945, s. 85; Novissimo Dizionario della Lingua Italiana, Fernanda Palazzi, Milano 1939, s. 91.

9. Grande Dizionario Lingua Italiana, I, "Arabesco".

10. Duha 825 yılında Sicilya, Tunus'lu Aglebiler (800-909)'in eline geçmişti. Coğrafyacı İbn Havkal, 10. yüzyılda sadece Palermo'da 300 cami bulunduğunu yazmaktadır. Bkz. B. Lewis, Tarihte Araplar, Çev: H.D. Yıldız, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayını, No. 2601, İstanbul 1979, s. 141, 143.

11. W. Heyd, Yakın-Doğu Ticaret Tarihi, Çev: E.Z. Karal, Türk Tarih Kurumu Yayını, X. Dizi-Sa. 6, Ankara 1975, s. 103, 105, 108, 109, 111, dpt. 443; J. Burckhardt, İtalya'da Rönesans Kültürü, II, Çev: B.S. Baykal, Kültür Bakanlığı Yayını: 240, Dünya Edebiyatından Tercüme: 2, Ankara 1978 (2), s. 429.

İspanya, jeopolitik konumu bakımından Ortaçağ İtalyası'na benzer. Bunun da ötesinde burası, 756'dan beri İslâm ordularının ayak bastığı, Müslüman nüfusun yerleştiği, İslâm sultanlarının devlet kurdukları bir ülkedir. Buna rağmen, arabesk'in İspanyolca'ya, İtalyanca'dan geçtiği ve ilk kez 1567 yılında kullanıldığı kabul edilir¹². Bir kez daha görülüyor ki, terim, Endülüs Emevileri (756-1031) döneminde değil; yarımadaya hakim olan Hıristiyan kültür çevresinde benimsenmiştir. Aynı şekilde el-Hamra Sarayı'nın mimari plastiği uzun süre Avrupa'nın ilgisini çektiğinden, bazı yayınlarda bu tür süslemeler "elhamresque" adıyla da anılmıştır¹³. Terimin Fransızca'ya geçişi için kabul edilen tarih 1611'dir¹⁴. Bunda, daha çok gezici ustalar, bir ölçüde de güneyden gelen malların, adlarıyla birlikte gelmiş olmaları etkin rol oynamıştır. Bu ülke ilişkiler anlamında doğuya dönük konumunu çoktan belirlemişti. Öyle ki, daha 1312'de, Paris'te Collège Oriental kurulmuş, İslâm ülkeleri (tüm Kuzey Afrika) hatta Uzak Doğu'nun önemini kavrayan Fransa, sömürgecilik atakları yanında oryantalizm'in öncülüğünü de uzun süre elinde tutmuştur. 16. yüzyıl içinde, Almanya'da¹⁵ kullanılmaya başlanan bu terim, ancak Elizabet Çağı (1558-1603)'nda İngiltere'de gündeme gelir¹⁶.

Arabesk'in Avrupa kültür çevrelerinde yayılış süreci, bu ülkelerin Doğu ya da İslâm ülkeleriyle olan doğrudan ya da dolaylı ilişkilerinin tarihçesine ve bu süreçte İtalya şehirlerinin aracılık rolüne uygun düşmektedir. Yeri gelmişken eklemekte yarar var. Apulia bölgesinde, Bari yakınındaki Canosa'da bulunan bir mezar şapeli, gerek mimari üslubu, gerekse bronz kapı kanatlarındaki kufi karakterli bordürler ve yıldızlı geometrik süsleme İslâm sanatının güçlü etkileriyle açıklanır. Yapı, I. Haçlı Seferi komutanlarından Bohemond (ölm. 1111)'un mezar şapelidir. Burada çalışan ustaların, İslâm sanatının etkisinde kalmaktan öte, örnek aldıkları formları yerinde gördükleri kanaati uyanmaktadır¹⁷. Rönesans dönemi İtalya seramiği ve Avrupa ciltlerindeki doğu etkileri ise daha geniş araştırmalara konu olabilecek yoğunluktadır.

12. J. Corominas, *Breve Diccionario Etimológico De La Lengua Castellano*, Editorial Gredos, Madrid 1976 (3), s. 59.

13. *Encyclopedia Britannica*, vol. 2, London, s. 168.

14. *Grand Larousse*, vol. I, Paris 1960, s. 54.

15. *Chamber's Encyclopaedia*, New Revised Edition, vol. I, International Learning Systems Corporation, London 1973, s. 514; E. Atiyah, *The Arabs*, Pelican Books, Edinburgh 1958, s. 64.

16. Bkz. H. Wallis, *The Oriental Influence on the Ceramic Art of Italian Renaissance*, London 1900; R. Ettinghausen, *Near Eastern Book Covers and Their Influence on European Bindings*, *Ars Orientalis*, vol. III (1959), Baltimore, p. 113-131.

17. Y. Demiriz, *Antakya Prensi I. Bohemond'un Canosa'daki Mezar Şapeli'nde ve Kapısında İslâm Sanatı Etkileri*, *Sanat Tarihi Yıllığı*, IV, 1974-1975, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul 1976, s. 165-180.

16. yüzyıl içinde Doğu-İslâm süslemelerinin Avrupa'da moda halini aldığı, egzotik sanatın çekiciliğine kapılan pek çok sanatçının kopya, taklit, yorumlama ve imitasyon ürünler yarattığını biliyoruz. Ünlü ressam A. Dürer (1421-1528)'in birkaç kez İtalya'ya gittiğini, ikinci seyahati sırasında gördüğü inanılmaz ithal eşya karşısında kendine hakim olamayıp, eline geçirdiği örnekleri hızla kopyalayarak kendisine bir repertuar oluşturduğu bilinir. Çoğu kez ahşaba oyduğu bu kompozisyonlarda bazen kendi imzası için de bir yer ayırmıştı. Nürnberg'de uygulanan 1505 tarihli iki örnekte zencirek ve düğümlerden oluşan dairesel-merkezi kompozisyon örtü deseni ya da kitap cildi için düşünülmüş olabilir. Köşelerdeki natüralist kıvrımdal, yapraklar ve kompozisyonun göbeğindeki kartuş dışında genel etki doğuludur. Şeritlerin bu tür düğümlü kompozisyonlarla çeşitlenmesi İtalyan kültür çevresinde; grappi moresche, cordella alla damaschine ya da düpedüz arabeschi olarak adlandırılıyordu. Aynı şekilde, bu örnekleri kullanan N. Zoppino (1529), F. Pellegrino (1530) ve P. Flötner (1546) gibi sanatçıların yapmış oldukları desenleri¹⁸, İslâm sanatının gerçek örneklerinden ayırmak bazen çok zor olmaktadır. Floransalı bir ressam ve heykeltıraş olan F. Pellegrino (veya Francesco di Pelligrino), kumaş üretimi için derlediği kitaptaki¹⁹ desenlerden bazıları açıklamayı gerektirmeyecek ölçüde İslâm örneklerinden aktarılmıştır.

Aynı işi bugün yapsaydı intihalleri yüzünden yüklü bir tazminat ödeyebilirdi. Bu tür aktarımları yapan sanatçılara Hirschvogel, H. Holbein ve Genç Holbein'i ekleyebiliriz.

Arabesk terimi, giderek İslâm kaynaklı olmayan bir kısım süslemeler için de kullanılmaya başlanmış, Rönesans ve onu izleyen dönemde, Pompei, Herkülaneum ve Roma gibi antik merkezlerde gün ışığına çıkarılan bazı eserler de bu terimle ifade edilmişti. Antik buluntular arasında, kıvrımdal (rinceau), insan ve hayvan figürlerinin de araya girdiği bitkisel kompozisyonların adı olarak, ikinci türden bir arabesk de Avrupa'nın sanat sözlüklerine geçti. Bu tür kompozisyonlara "arabesk" adının verilmesi, motiflerin doğu kaynaklı olmasından değil; fakat doğu süslemeleri gibi yoğun ve karmaşık düzenlenmiş olmasındandı.

18. Brockhaus, s. 781'den, A. Lichtwarl, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance, Berlin 1888.

19. La Fleur de la Science de Pourtraicture, Patrons de Broderie, Facon arabicque et ytatique, 1530. bu kitap, G. Migeon'un giriş yazısıyla 1908'de Paris'te yeniden basılmıştır.

Avrupalı arabesk diyebileceğimiz bu tür, Bramante (1444-1514), Rafael (1483-1520) ve G. Romano (1492-1546) tarafından son sınırlarına kadar geliştirildi. Bazı yayınlarda, asıl arabesk ile bu ikinci tür birbirinden ayrılmakta, birine "autentic arabesque", diğerine, Roma kökenli "grotesque"den kaynaklanan arabesk denmektedir. 18. ve 19. yüzyıl boyunca, başta Fransız edebiyatçıları Baudlaire, Chateaubriand, Balzac, Flaubert, Hugo, Michelet ve Lamartine olmak üzere, pek çok Avrupalı yazar bu terimi resim, müzik ve sahne sanatlarına doğru genişleterek kullandılar.

Avrupa'nın, İslâm sanatını ilk kez Araplar'ın eliyle ve onların eşyalarıyla tanınması, "arabesk" tanımlamasını haklı çıkarıyor. Ancak, Kuzey Afrika'dan Semerkand'a, Anadolu'dan Yemen'e kadar genişleyen bir coğrafya içindeki İslâm süslemelerinin "arabesk" terimiyle tanımlanamayacağı ortadadır. Ancak önceleri ticaret ve modanın zengin birikimleri, daha sonra oryantalizm'in beslediği ortamı, alaka ve menfaatleri göz önüne aldığımızda, ekonomi ve politik akımlarla bunların sağladığı entelektüel sonuçları birbirine bağlamak giderek daha da kolaylaşmaktadır. Bütün bu çabaları, gecikerek ve uzaktan izleyen Osmanlı aydınları, sanat eğitimi görevini yerine getirmek üzere Türk sanatını Fransızca yazarak moda uymuşlar, bazen de tepkici bir tavırla kaleme sarılmışlardı. Daha ilginç olan husus, bütün bu işleri yapabilmek için 19. yüzyıla kadar beklemiş olmalarıdır.

1872 yılının Osmanlı haberlerinde karşımıza çıkan not, İstanbul'da bir Tezyini Sanat Sergisi'nin açıldığını duyuruyor. Olay çok açık ve belirgin değil, bu sergi Sultanahmet'teki Sanayi Mektebi'nde Şeker Ahmet Paşa'nın çabalarıyla açılmış olacak. Belki bu sergiye ait bir de katalog basılmıştı. Yine o dönemde açılan sergilerin çoğu Avrupa anlayışına dönük resim sergileriydi. Bu tür sergilerin katalogları Fransızca ve Osmanlıca olarak iki dilde basılıyor, geleneksel sanatlar, sanat okulları ve kız muallim mekteplerinin müfredatında görülebiliyordu.

1873 yılında Viyana'da açılan Uluslararası Sergi'ye geniş bir Osmanlı katılımı sağlanırken, Osmanlı sanatını tanıtan önemli bir kitap da bu vesileyle basılmıştı. Türkçe, Almanca ve Fransızca olmak üzere üç dilde yayımlanan Usûl-i Mimarî Osmanî²⁰ beklenenin üstünde bir yankı uyandırdığı gibi, uzun süre önemli bir kaynak olarak kullanılmıştır.

20. L'Architecture Ottoman, Ouvrage Autorisé par Iradé Imperial et publié sous le patronage de son excellence Edhem Pacha, L'Exposition Universelle de 1873, à Vienne, Constantinople; Ottomanische Baukunst, Edhem Pacha, Constantinopolis.

Bu kitapta, kısa bir mimarlık tarihi bölümünden sonra, dört cami, iki çeşme ve iki türbe örneklenirken, 14'ü renkli 191 adet çizim yer almaktadır. Montani, Bogos Şaşıyan ve Mailard'ın katkılarıyla hazırlanan bu eserde, süsleme konuları hem zayıf hem de bunlara ait kaynakların açıklanması oryantalist tuhafıklarla karşımıza çıkar. Bu eserden sonra konu, bir Fransız mimarı olan L. Parvillée (1830-1885) tarafından ele alınmıştır. 1855 Bursa depreminden sonra yapıların onarımı için davet edilen bu mimar, eski Osmanlı başkentinde Erken Osmanlı Dönemi'ne ait pek çok mimari eseri görme fırsatını bulmuş, 1867'de Paris'te açılan sergide sunulan Osmanlı yapılarını da o tasarlamıştı. Sanatçının *Architecture et décoration Turque au XV éme siecle* (Paris 1874) adlı kitabında, süsleme, daha çok mimari plastik bağlamında ele alınmıştır.

20. yüzyıl başına kadar Türk süsleme sanatlarını S. Reinach (1858-1932) ve G. Migeon (1861-1931)'un yayınlarında bölümler halinde bulabiliyoruz. Dönemin Avrupa yayınlarında, İslâm, Oryantal veya Arap genelmesi içinde, yer yer Türk ve Osmanlı alt başlıklarına rastlanmaktaydı. Osmanlı Türkiye'si, çoğu Âsar-ı Atika Müzesi'nin antik objelerini anlatan kataloglar olmak üzere, malzemenin milliyetinden çok tanımıyla ilgili yayınları çıkarabilirdi. Bir kısım kıyafet albümleriyle *Mukaddes Emanetler'i* tanıtan bir kaç yazıyı buna ekleyebiliriz.

1911 yılında 419 adet seçkin Osmanlı objesini tanıtan bir yayın, tahtından indirilmiş ve mallarına el konmuş olan II. Abdülhamid'in satışa çıkarılan bir kısım eşyasıyla ilgiliydi²¹.

O yıllarda Türk sanatının varlığı küçük bir kadro tarafından fark edilmiş, fakat Osmanlı aydınları devletin çöküş sebepleri ve kurtuluş yollarını ararken, bir kısmı cephelerde tükenmişti. Kalanların ise kompozisyon çözümlemesi yapmaları ve ikonografi araştırmalarına girişmeleri pek mümkün değildi, çünkü resim ve fotoğrafın inanç alanındaki yeri hararetle tartışılıyordu. 1912'de İstanbul'da yayımlanmış olan bir kitapta şunları okuyoruz: "Hayvan sûreti tasvir iden kimseye Allahû Tealâ azab idicidir... Ruhu olmayan nesneyi tasvir itmek şiddetle haramdır²²." Osmanlı başkentinde ve böyle bir ortamda, biri müze diğeri uygulama okulu olmak üzere ancak iki ayrı oluşum şekillenme fırsatını bulabildi. İlk girişim Türk süsleme sanatları örneklerini ciddi bir birikim haline getirme girişimi olan *Evkaf-ı İslâmiyye Müzesi*'nin açılışıdır. Yıllar önce kendisine ait bir binada açılmış olan arkeoloji müzesinden (*Âsar-ı Atika Müzesi*) sonra, böyle bir müzenin kurulmasındaki amaç; cami, tekke ve türbelerde oldukça güvensiz koşullarda bulunan eşyanın hiç değilse en önemlilerinin bir araya getirilmesiydi.

21. 3 Aralık 1911'de Paris'teki Hotel Drout'ta müzayedeye çıkarılan eserleri tanıtan bu katalog için bkz. *Les Bijou des S.M. Le Sultan Abdülhamid II, Paris 1911.*

22. Hacı Salih, *Misbâhü'l Münir fi Men'it Tesâvir, Dersaadet 1328, s. 5, 6.*

Süleymaniye Külliyesi'nin imaret bölümünde, 14 Nisan 1914'te yapılan bir törenle Evkaf-ı İslâmiyye Müzesi açıldı²³. Aynı yıl müzeye bağlı olarak Medresetü'l Hattatin de açıldı. 1927'de Hat Mektebi adını alan kurum bir süre kapalı kaldıktan sonra, 1929'da Şark Tezyini Sanatlar Mektebi adıyla Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlandı. Sonuçta, birkaç kez adı değiştirilerek bu uygulamacı kurum sonunda Geleneksel El Sanatları Bölümü'ne dönüştürüldü.

Cumhuriyet'in ilanından hemen sonra, Ankara'da bir etnografya müzesi açma girişimleri başlamıştı. 1924 yılında Ankara'da bulunan Macar bilim adamı Prof. Meszaros, bu tür bir müze için Maarif Vekâleti'ne bir rapor sununca, yeni tasarım için Celal Esad Bey başkanlığında bir komisyon kurularak müze binasının yapılması kararı alınır. Aynı zamanda Cumhuriyet'in ilk müzesi sayılan bu kurum için, İstanbul Âsar-ı Atika Müzesi başkanlığında kurulan bir komisyon 1250 adet eseri satın aldıktan başka, dağınık bulunan objeleri de bir araya getirmek için fırsat tanımış oluyordu.

Yüzyılın başından 1930'lara kadarki süreçte, genel ve toplu Türk sanatı kitaplarının başlıca yazarı H. Glück'tür²⁴. Bundan sonraki yıllarda, mimari plastik ve süsleme sanatlarında Türk araştırmacıların daha yoğun çalıştıkları, daha çok müzeciliği ile tanınan Halil Edhem Eldem'in giderek bu alana yöneldiğini, Rıfkı Melül Meriç'in ise daha çok arşiv belgelerine dayalı ayrıntıları gün ışığına çıkardığını görüyoruz. Daha çok ressam kişiliğiyle tanınan Melek Celal Sofu (1896-1976) Türk İşlemeleri başlıklı küçük kitabını 1939'da yayımlamış²⁵, bu eserinde, motifleri; hayvanî, nebatî, hendesî ve câmîd (cansız) tabiat olarak sınıflandırdıktan başka, tasvir yasağı üzerinde durmuştu.

23. Açılış günü, Veliâhd Yusuf İzzeddin Efendi, Sadrazam Said Halim Paşa, Evkaf Nazırı Hayri Efendi, yüksek devlet erkânı ve sefirler hazır bulundular. Cumhuriyet'ten sonra, Maarif Vekâleti'ne bağlanarak (1927) Türk ve İslâm Eserleri Müzesi adını alan kurum bugün Sultanahmet'teki İbrahim Paşa Sarayı'nda işlevini sürdürmektedir.

24. Viyana Üniversitesi'nde öğretim üyesi olan H. Glück, 1917'de ilk kez doğrudan Türk Sanatı başlığını taşıyan kitabını (Türkische Kunst, Budapest-Konstantinopel) yayımlamış, bu metin ertesi yıl Yeni Mecmua'da "Türk Sanatı" başlığı ile tercüme edilerek basılmıştı. Daha sonra Selçuklu, Osmanlı ve İslâm sanatlarını bağımsız başlıklar altında ele almış (Die Kunst der Osmanen, Leipzig 1922; Die Kunst der Seildshuken in Kleinasien und Armenien, Bibliothek der Kunstgeschichte, Bd. 61, Leipzig 1923; E. Diez ile birlikte, Die Kunst des Islam, Propläen-Kunstgeschichte, V, Berlin 1925) fakat daha geniş bir görüşle 1927'de Almanca yazdığı makale (Die Weltstellung der Türken in der Kunst, Wiener Beiträge, vol. 2, s. 29 vd.) yıllar sonra "Türk Sanatının Dünyadaki Mevkii" (Türkiyat Mecmuası, III, 1935, s. 119-128) adıyla Türkçe olarak basıldığında, onu izleyecek pek çok eser için yönlendirici oldu.

25. Melek Celal Sofu, Türk İşlemeleri, Kenan Basımevi 1939. Bu kitabın ayrıntılı bir incelemesi için bkz. N. Türkmen, "Türk Süsleme Sanatının Öncülerinden: Melek Celal", X. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Prof. Dr. H. Örcün Barışta'ya Armağan, 3-6 Mayıs 2006, Ankara.

Çintemani'yi daha ayrıntılı olarak inceleyen yazar, motiflerin tertip ve tanzimine, yani tasarım ilkelerine de değinmiştir.

El sanatlarına ilişkin çok sayıda maddeyi de içermek üzere beş cilt halindeki Sanat Ansiklopedisi (1950) ile tanınan Celal Esad Arseven'in oldukça geç bir tarihte, 1952'de basılan Les Arts Décoratifs Turcs başlıklı kitabı gerçek bir dönüm noktasıdır. Büyük boy, yüzlerce fotoğraf ve çizimle zenginleştirilmiş olan 360 sayfalık bu kitabın bazı ilginç bölümleri şunlardır:

- Süsleyici Motifler ve Bunların Kökenleri,
- Başlıca Küçük Sanatların Tarihi, Tekniği ve Bezemesi,
- Kompozisyonlar ve Dekoratif Stiller.

Elli beş yıl önce basılan bu kitap pek çok araştırmacı için temel başvuru kaynağı oldu. Ancak, tuhaf olan şu ki, kitap (hâlâ) Fransızca'dır.

Son elli yılın yayın birikimi oldukça yoğun ve hızlı olduğundan bu döneme ait kitapların birkaçını bile burada inceleyemeyiz. Bu kitabın sonunda sunduğumuz kaynaklar en geç 1963'e kadar basılmış olanlar arasından derlenmiş, araştırmacılığın erken dönemlerine ait olanlardır.

Özet ve sonuç olarak, Rönesans'ın Avrupalı yazarlarından Oryantalistlere ve erken Cumhuriyet döneminin Türk yazarlarına kadar, süsleme konularındaki anlayışları irdelemeye çalıştık. Uzun bir dönem için konuya Paris ve Londra'dan bakanlar için toptancı bir kavrayış kolaylığı getirmiş olan arabesk, kültür çevrelerini daha yakından tanıtan bugünkü malzeme birikimi karşısında, bundan sonraki araştırmalara temel olacak bir yönetime ışık tutmuyor. O halde şu soruların cevabını arayacağız:

- İslâm süsleme sanatlarında neden bazı şekiller ötekilere göre avantaj elde etmişlerdir?
- Zaman içindeki değişimler, nasıl bir ruhsal model ya da inanç sisteminin anlatımı olmuşlardır?

Öyle anlaşılıyor ki, arabesk açmazını bir yana bırakıp, konu, tema ve kompozisyonlardan önce varlık sorununu irdelemek, eski deyişle, meseleyi temyiz ve tefrik etmek durumundayız.

İslâm tezyinatı, bütünüyle akılcı ve unsurların dikkatle yerleştirildiği bir tasarımdır. Ölçülerdeki duyarlılık ve lirizm, kompozisyonu seyreden kişiyi etkiler. Kompozisyona katılan unsurları; bitki motifleri, yazı, geometrik şekiller, hatta insan yüzlerini, bütünden ayırıp, her birini tek tek görmek istemeyişimizin sebebi, sistemin bütününde dolaşan mantıktır. Böyle bir sanat anlayışının barındırdığı biçimlerin yorumu, yine bu sanatın üniversal (Külli) boyutları içinde yapılabilir. Kevn (oluş), bir bütünlük gösterdiğinden her şey ancak bu kavramla açıklandığı zaman anlam kazanabilir.

İslâm'ın Kitabı, her şeyin yaratıcısı (el-Hâlik) olan Allah'ın sözleri olarak kabul edilir. Ayet ve surelerde, insana ilişkin ahlâki ve toplumsal açıklamalar yanında, bütünü anlatan şu hususlar ilginçtir:

“Gökleri, güneşi, ayı yaratan, bu işleyişi yürüten, onları yörüngelerinde ilerleten, güneşle ayı çarpıştırmayan ve birbirinin önüne geçirmeyen, yer ile gök arasındaki her şeyi yaratan, insanı çamurdan şekillendirip ona ruh veren Allah'tır. Bütün bunlar oyun olsun diye yaratılmamıştır.”

Bu bildirimlerle, Yaratan ile yaratılanlar ayrı tutulmuş, hiçbir şeyin rastlantı sonucu ortaya çıkmadığı dile getirilmiştir. Her şey boşluk içine yerleştirilmiş (şeyler kâin olmuşlar) ve bu toplamın bütününe de “yerleşenler” anlamında “kâinat” denmiştir. Özellikle Sünnî tutum, sonlu ve geçici sebeplerin bir yüce sebepte toplandığını, her anın O'na bağlandığını benimserken Vahdet el-vücut doktrini böyle bir ayrımı kabul etmez; birbirinden bağımsız iki varlık olamayacağından, tüm parçalarıyla birlikte evrenin varlığı Tanrı'dan başka bir şey değildir.

İslâm tezyinatında, süsleme alanı neyle doldurulmuş, bu yüzeyde neler olup bitmektedir? sorusu, ancak bir üst denklem olan “boşluk” kavramının açıklanmasıyla cevaplanabilir.

Az önce masamızın üstü boştu, şimdi ise bir kitap var. Her nesne yerinden kaldırıldığında geriye bir boşluk kalır. O halde “boşluk” algılanabilir biçimlerin dışında kalandır. Bir cismin boşlukta tuttuğu yeri tarif ederken, bir hacmin bir cisim tarafından işgal edildiğini anlatmak isteriz. Burada boşluğu, şekilleri kuşatan, kaplayan, mücessem bir dış kalıp olarak algılıyor ve tanımlıyoruz. Mitolojide boşluk, doğurgan, dışı bir kalıptır. Sanskritçe'de “Kha” ifadesi, boşluk, uzay ve yer anlamına gelir, sayı olarak “sıfır” demektir. Grek yazarı Hesiodos Khaos'u, yaratılıştan önceki mutlak boşluk, bütün şekilleri örten zifiri karanlık olarak anlatır. Bu kültür çevresinde oluşan inanca göre kosmos, “düzen” anlamını kazanmaya başlar, birlik ve bütünlüğü de ifade eder. Tasavvuftaki hiç ise, Latince'deki nihil ile özdeş değildir, her ikisi de aynı yokluğu anlatmazlar. Mevcut olmayanı ortaya koymak, yoktan yaratmak, Yaratıcı (Creator)'nın işidir.

Fiziki çevremizi şekiller ve varlıklarla kavradığımızı göre, görünebilir biçimlerin tümüne “çevre” diyebiliriz. Bunlar arasında birbirine benzeyenler ve farklı olanları seçebiliriz. Ancak, bunlara fon teşkil eden boşluk da tıpkı madde gibi, doğa'nın bir parçasıdır. Kolayca görülmesi bile bu böyledir. Var olanlar sayesinde boşluğu da bir ölçüde kavramış oluruz. Uçmak, bir uçağın havadan kat kat ağır olmasına rağmen havada dolaşması, onun belirli bir ortamda hareket etmeyi başardığını

gösteriyor. “Bir cismin boşlukta tuttuğu yer” derken, onun hacmini tanımlamak isteriz, burada cisim, işgal ettiği hacimle anlatılmıştır. O halde boşluk, mücessem şekilleri kuşatan, kaplayan dış kalıplar niteliğindedir.

İslâm tezyinatı’nın diğer bir sorusu boşluğu, yüzeyi işgal eden şekillere ilişkindir. Bir başka deyişle, hayat vizyonunun hangi araçlarla verildiği, duyarlığın hangi formlarla anlatıldığı, sorusuna ilişkindir.

Yapıların süslenmesinde ve eşyanın işlenmesinde, ülke, toplum ve tarih devrelerinin farklı diller yarattığını biliyoruz. Ne Afrika ne de Sibirya bu kuralın dışında değildir. Bunu gibi, her İslâm ülkesinde özel bir değişim sürecinin yaşandığını, toprağın fizikî ve ekolojik koşulları, hammadde kaynakları ve insan kapasitelerinin farklılık gösterdiğini kabul etmek durumundayız.

İslâm inancı gibi yaygın bir değiştirici güç ve etkileşimlere rağmen kültürel farklılık öylesine belirgindir ki; insanlar sanat eserlerini yerinde görmek için uzun yolculukları göze aldıkları gibi, müze vitrinlerini defalarca seyretmekten kendilerini alamazlar. Ülkeler ve eserler arasındaki çekim farklılıklarını belirtmek için bir kesit olarak Anadolu örnekleri üzerinde durmak bile yeterlidir. Kuşkusuz İran, İspanya ve Tunus için de aynı şeyler yapılabilir.

Ortaçağ Türk sanatının bilinen eserlerinden derlenecek sınırlı örnekler, özellikle Selçuklu toplumunun süsleme anlayışı konusunda bazı değerlendirmeler yapabilmek için yardımcı olabilir. Bir araya getirdiğimiz örnekler kesin sonuca gidebilecek istatistiksel bir tablo çıkartmak için yeterli değil. Belki böyle bir kesinlik aramak için vakit çok erken. Yine de sınırlı sonuçlara gidebilecek bazı ipuçlarının varlığından söz edebiliyoruz. Daha açık bir deyişle, ele aldığımız konular; Selçuklu’dan Osmanlı’ya geçişte değişimi ateşleyen ideolojik mantığı arada bir gözleme şansını bize veriyor.

Üzerinde durduğumuz konular bağlamında araştırmacının öncelikle sorunlarından biri; şekillerin değişim sürecini harekete geçiren toplumsal gücün o aşamada hangi inançların peşinde olduğunun belirlenmesi, daha kısa bir deyişle; şekil ile onun gerisindeki anlam sorusunun irdelenmesidir.

Bu sorun önemli, çünkü Anadolu’da ortaya çıkan sanat kültürünün farklılığı, bu ortamı Fatımi ve Eyyubi çevrelerinden ayıran özellikleri belirlediği gibi, Selçuklu bünyesini ayakta tutan kimliği de sergileyecektir.

Bazı yazarların “sentez” olarak nitelendirdikleri Selçuklu kültür düzeni, her zaman bir sindirme ve özümleme anlamına gelmez. Etkileşimler kadar, özgül yapının sürekliliği de var. Bunlar aynı anda, iç

içe, payları artıp azalan, fakat her an asal olanı yaşatıp yürüten, ilerlemeyi pekiştiren dinamikler olarak gözüküyor. Şekil evrenindeki kararsızlık, kaynak ve köken olarak birbirleriyle ilişkisiz unsurların aynı anda yan yana bulunmaları, Selçuklu için tipik bir görüntü sergilerken, Osmanlı için daha az geçerlidir. En azından süsleme ve ikonografi konuları için böyle bir genelleme yapabiliriz. O halde irdeleyeceğimiz temel soruyu tekrar dile getirelim: Süsleme ve ikonografideki değişim, yani bir düzenin bozulması, bir başka düzenin kurulması nasıl oldu?

Böyle bir soru karşısında, süsleme konuları yanında her şeyin bir kültür tarihi genelinde ele alınmasının gerekliliği ortada. Selçuklu süsleme sanatı, en geniş anlamıyla süslemeyi yaratan kültür, Osmanlı dönemleriyle karşılaştırılırsa; bir mirasın taşıdığı yapısal ve ideolojik mantığın yer yer silindiği veya reddedildiği görülecektir. Öte yandan her iki kültür sürecinde belirgin bazı bağlantılar da var. Sürekliliği sağlayan bu unsurlar ayrı bir dizi oluşturuyor.

Kaybolup gidenler ve yeni gelenlerin zaman süreci boyunca yer değiştirmeleri, sadece sanat tarihi biliminin geleneksel yöntemleriyle su yüzüne çıkarılamayacak kadar karmaşık dinamiklere sahip. Sanat formlarını öne süren duygu, düşünce ve inançlarla ekonomik boyutların oluşturduğu bütün birbiriyle ilişkilendirilmedikçe değişimin yönü ve doğrultusu aydınlatılamaz. Öncelikle şunu kabul edelim ki; bizim sanat konusu olarak inceleyip kavramaya çalıştığımız malzeme, Ortaçağ İnsanı için bizim düşündüğümüz anlamda "sanat" değildi. Buna rağmen, elimizdeki birikimi toplumun ruhsal gelişimine ait göstergeler olarak alırsak, kapsamlı ve kuşatıcı bir vizyonla bazı çözümlerlere gidebiliriz. Ama her çözümde ve varılan sonuçta, Ortaçağ'ın bilinmezliklerini saklı tutup, yorum hakkımızın sınırlarını bilerek.

Geleneksel tarih okuyucusu olarak aklımıza gelen başlıca soru merkezlerini tekrar odaklaştıralım. Atlar, mızraklar, bayraklar, miğferler dışında, insanların günlük kültürleri nasıldı? Saray mensupları, avcı-göçebe geleneği ve tarikatlar, Bizans'tan arta kalan etnik yapı, Moğol katkıları bu bütünü nasıl yönlendirdi?

Özellikle süslemede abartı her zaman zenginliği göstermiyor; bir zevk düşüklüğü sonunda da ortaya çıkabiliyor. Divriği Külliyesi (1229)'nin taçkapıları ile Niğde Hüdavent Hatun Kümbeti (1312) plastiğindeki derin anlayış farkı, her iki yapıda kullanılan ortak formların gizlenemeyeceği açıktır. Aynı formlar daha erken tarihli Divriği taçkapılarında sağlam ilişkiler, yalın kurgular, dengeli yoğunluklar ve net grafik düzenlemelerle verilirken, Hüdavent Hatun Kümbeti'nde sarsak ve baştan savma bir işçilikle karşımıza çıkıyor. Tam bu noktada aklımıza gelen soru şu oluyor: Hayal gücümüzü oynatan estetik cevher nasıl oldu da birden donuklaştı?

Kuşkusuz her şey bir anda olup bitmedi. Sanat anlayışını değiştiren derin toplumsal süreçler bazen hızlı bazen yavaş, ama sonuç olarak birlikte yaşandı.

Öncesine ve sonrasına göre, 13. yüzyılı kişilikli buluruz. Bunun nedeni, tematik ayıklanmanın bu kesitte tamamlanması, yeni bir denge durumunu şekillendiren toplumsal enerjinin bu yüzyılda yoğunlaşmış olmasıdır. Değişimi zorlayan güçler ve geleneğin direnişleri hep aynı zaman kesitine rastladığından, süsleme üsluplarındaki görünüş farklılıkları bir çatışmanın türevleri olarak ortaya çıkmaktadır.

Siyasal bir buhran olarak kabul edilen İlhanlı egemenliğinin Anadolu'daki yapılaşma faaliyetini durdurmadığını tam tersine; en büyük medreselerin bu dönemde inşa edildiği görülüyor. Bunun ötesinde, Moğol istilası sonucunda yeni bir üslubun doğduğunu kabul edenler de vardır. 13. yüzyılın sonlarında taş süslemelerde bir değişim gözleniyor, ama bu değişimin doğrudan bir "Moğol-ruhu"na bağlanıp bağlanamayacağı konusu tartışmaya açıktır. Moğolistan'da prototiplerini göremediğimiz taş mimarinin nasıl olup da Anadolu'da ürünler verebildiğini, Moğollar'ın beraberlerinde getirdikleri varsayılan (Uygurlu) sanatçıların hangi nedenlerle iri, yüksek kabartma formlara ilgi duyduklarını açıklayamıyoruz. Daha genel söyleyelim; 13. yüzyılın ikinci yarısında oluşan sanat formlarını yaratan düşüncenin şekillendiği ortamı, sosyolojik katmanlar arasındaki düşey bağlantıları bilemiyoruz.

Derlemeye çalıştığımız örnekler, gözlemlerimiz ve zaman zaman beliren sorular, bir değerlendirme yapıp sonuca varabilmek için "figür sorunu"na kısaca değinmek gerekiyor. Çünkü bu sorun, Ortaçağ Türk süsleme sanatının en kritik dönemeci olduğu kadar, bugünkü sanat tarihi tartışmalarının da en hassas düğüm noktası bu konuda odaklaşıyor.

Anlaşıyor ki; figüratif eğilimler, İslâm öncesi (veya dışı) inançlara bağlı köklerden gelmiş, bu tutum, İslâm'ın kendi enternasyonalindeki daha temel konularla; yazı, bitkisel formlar ve geometrik şekillerle uzun vadeli bir çekişmeye girmiş, fakat sonunda bu mücadeleyi kaybetmiştir. Diyalektik süreç figür'ün aleyhine işlemiş, onu adeta doğmadan öldürmüştür. Bu temanın yaşadığı süreç, Ortaçağ Anadolu Türk süslemeciliğindeki (dolayısıyla inanç sistemindeki) değişimi en açık şekilde göstermekte, insanların etnik hafızalarındaki formlardan bir kısmının nasıl silinip gittiğini anlatmaktadır. Bu durumda, belirli sayıdaki insan figürüne dayanan, fakat günlük hayata ilişkin sahnelerin yer almadığı görüntülerin kültür tarihi bakımından bizlere neler anlatabileceği tartışmaya açıktır.

Figürlü sahnelerde genel-geçer, hayat, ölüm, çocukluk, sevgi, annelik, yaşlılık vb. konular yer almaz (Mısır, Mezopotamya ve Hitit'te de bu böyledir); tersine, insan, şematik bir kalıplaşma içinde bir dekorasyon alanı içine girer. Sahneler bireysellik üzerine kurulmamıştır, insanlar sanki o günü yaşamaktadırlar; anlatım epik ve heraldiktir. Bu neden böyledir?

Bu sorunu Ortaçağ kesitinde ele almadan önce, Anadolu çevresindeki ülkelerin tarihinde, daha alt katlara ait figür geleneğine kısaca değinmek durumundayız. Mezopotamya, İran ve Asya'da figür, stilize edilmiş olarak öteden beri vardı. Persepolis kabartmalarından Gandara heykellerine kadar uzayan eski gelenek bu tutumu hemen hiç değiştirmeden yüzyıllarca sürdürmüştü. Kısmen Mezopotamya heykeli için geçerli olan, fakat Mısır heykelinde daha açık bir biçimde dışa vuran özellikler; rijit ve formel yapılanma, yüzlerce yıl geleneği sürdüren sonsuzluk ve dayanıklılık ilkesi, insan bedeninin olan fiziki yapısını aşabilmiştir. Tam çıplak heykel bu çevrede çok azdır. Sonsuzluğun anlatımı ise ancak cephe duruşlu (frontal) bir idealle yansıtılabilirdi. Kabartma ve resim sanatında ise; ayaklar ve baş profilden, göğüs ve gözlerin karşıdan görüldüğü gibi çizilmesi figürü özel bir anlatıma sokarken, uzaktaki nesnelere küçülten, yakındakileri büyük ve ayrıntılı çizen perspektif kullanılmamıştır. Asya Budist çevrelerinde zaman zaman duygu dışa vuran, ekspresif örnekler görülmekle birlikte bu tutum, bireyin dramından çok, yarı-tanrılar, ruhlar, cinler ve her türden üst-varlıkların bilinen öykülerini canlandırmak üzere başvurulan bir anlatım tarzıdır. Anadolu'nun Doğusu'nda durum böyleyken, Batı kesimindeki Grek ve Roma sanatı Bizans'la birlikte sönmeye yüz tutar, Hıristiyanlığın denetiminde mozaik, fresk ve ikon resimlerine aktarılan figür geriler ve dondurulur. Buna göre 12. yüzyıla gelindiğinde Anadolu'nun Helenistik heykel anlayışı klasik Grek sanatının kanon'undan çoktan kopmuş, bunun yerine; Asya'nın grotesk figürleri ve aynı çevrenin hayvan üslubu 7. ve 8. yüzyıldan beri İslâm sanatına sızarak figür kaynaklarını beslemeye başlamıştır. Özetle Anadolu ve yakın çevresindeki Ortaçağ kültürlerinde, figürü serbest yorumlama çabaları çoktan kapanmış, doğal anatomiyi gözetmeyen, statik bir figür anlayışı İslâm'dan çok önce yürüncesine oturmuştu. İslâm'ın devraldığı figür, oldukça stilize bu nedenle de bir anlamda putlaşmış bir görüntü içindeydi.

Ortaçağ Anadolu Selçuklu figürlerinde, Avrupa resminin bir aşamasında ortaya çıkan bir dram anlatımı ya da öykünün bulunmaması hiç de şaşırtıcı değildir. Portrelerde kızgın veya sevecen bir ifadeye rastlayamayacağımız gibi, duruş ve yüz ifadesine yansıyan duygusal

anlatımları da göremeyiz. Bireyin kendine özgü davranış ve tutumları, dış görünüşte sergilenmez. Korku, üzüntü, gerginlik ve heyecan olmadığından karakter de yoktur. Duygu belirtisi yoktur çünkü, insandaki davranışı ve tutum alışını yönlendiren en önemli etkenler, Sünni akideler veya tasavvufla denetim altına alınmıştır. İnsanı fâni kaderiyle baş başa bırakan bu düşünce onun hayatını Tanrı'nın iradesi altında, daha baştan belirlenmiş bir yazgıya göre çiziyor. Bu anlayış, figürü kabullenmek durumunda kaldığında, onu dekoratif bir ortama sokuyor, nakış kategorisinde şekillendiriyor, fakat mümkünse en kısa zamanda saf-dışı etmeye çalışıyor.

İslâm'da, bir anlamda onun Anadolu'daki siyasal bir türevi sayılan Selçuklu sanatında figür'den kaçınıldığı bir gerçektir. Bunu ya da bunun tersini kanıtlamak üzere âyet ve hadislere başvurmaya gerek yoktur. Süsleme programına katılan unsurların sayısal dökümü, bunların birbirlerine göre oranları her şeyi açıkça dile getiriyor.

13. yüzyıldan sonra, figüratif rakipler ortadan katlığından, bitkisel motifler ve geometrik kompozisyonlar, kendileri için açılan alanda binlerce çeşitleme yapabilme imkânını bulabilmişler, bu durum onlara yüksek düzeyde örgütlenme şansını tanımıştır. Derinlik perspektifi soğuk karşılandığından, az sayıdaki çelimsiz insan figürü, iki boyutlu tasarımlar halinde varlığını sürdürübilmiştir.

Toplumsal ilişkilerde olduğu gibi, sanatta da gizli yasakların ve eski geleneğin hüküm sürdüğü bir etik çerçevenin oluştuğu öylesine bellidir ki; genel süsleme programındaki değişim, inanç sistemindeki değişime cevap veren bir ikonofobik tepki olarak karşımıza çıkıyor. Sanat tarihçiliği açısından baktığımızda; ikonografik yöntem yanında, giderek artan ölçülerde bir sembolizm araştırmasının daha geçerli olabileceğini bu yüzden düşünmekteyiz.

Avrupa resim sanatının tarihini, bir bakıma insan figürünün tarihi olarak görmek mümkündür. Türü kesintilere rağmen insan vücudu Antik Çağ'dan beri figüratif estetiğin temel değeri olarak alınmış, Rönesans'ta büsbütün canlanan bu anlayış birey merkezli düşüncenin ana eksenini oluşturmuştur. Hıristiyanlık dışında gelişen bu düşünce, bireyi kahraman olarak öne çıkarmış, insanın sonsuz istekleriyle sınırlı gücü arasındaki çatışma onun trajedisini yaratmış, psikoanaliz örnekleri Dante'nin oyuncularına, Hamlet, Don Quiotte ve Oidipus tiplerine dayandırılmıştır. Bu nedenle Batı resmi, insan vücudunu, proporsiyon, hareket biçimleri, duruş, ifade boyutlarında hem kuramsal hem de biçimsel olarak irdelemiş, böylece gerçek pentür, yani duvara asılmak üzere yapılan resim düşüncesi oluşmuştur.

İslâm sanatçısı gözlemci değildir. Doğayı ve kendi vücudunu inceleyerek resim yapmaz. Anatomik çalışma sanatçının değil; doğa bilimcisinin işidir. İnsanın vücudunun yapısı ve güzelliği estetik amaçla incelenmemiştir. Kendini model alma düşüncesi ressamın en uzak olan şeydir. Buna göre, yaptığı figür ile bir “resmetme” düşüncesinin ürünü olmadığından, pentür anlamında, duvara asılmak üzere hiçbir zaman resim tasarlanmamıştır.

Selçuklu sanatında resim ya da heykel bağlamında olmasa bile, yeterince insan figürü vardır. Pek çok araştırmacı dikkatini sadece bu noktada yoğunlaştırmakta, sonuç olarak figürlü süslemeleri tanıtan incelemeler giderek artmaktadır. Selçuklu sanatını hem Osmanlı’dan hem de İslâm sanatı genelinden ayıran bu özellik ister istemez “tasvir yasağı” sorununun yeniden irdelenmesini gerektirmektedir.

İslâm sanatında tasvir yasağı, idol, heykel ve her türden canlı ya da canlıya benzer figür yapımında gizli bir tehlike olduğu şeklinde yorumlanır. İslâm Peygamberi’nin, putperest Mekke ve Medine kültürünü devralmak yerine, kesin bir yıkıma girdiği bilinmektedir. Böylece putlara dönüş kesin keskin engellenmiş, Kuran’da da putperestliğin ne anlama geldiği bildirilmiştir. Figür yapılan sanatlarda sadece Allah-gibi bir yaratıcılık taslanmıyor, ona karşı bir çıkışta bulunuluyordu. O halde herhangi bir eşya Tanrı’nın görünen sembolü olarak kullanılamazdı. Böylece İslâm’dan önce bilinen kutsal eşya ve sembollerin düzeni bozuluyordu. Ne var ki, sınırları büyüyen İslâm devleti bir yandan Antik miras üzerinde yayılırken, yeni katılan toplulukların sembolleri ortama katılıyordu. İspanya, Sicilya, Anadolu, Abbasi ve Büyük Selçuklu çevreleri insan figürünü öncelikle mimariden silebilmişti. Küçük eşya üzerinde ise özel bir tipe indirgenerek soyutlanan insan figürü bir süre daha gündemde tutulmuştur. Bu tip, bir yönden Uygur geleneğine bağlanan bir tarz içinde gelişmiştir. Bu noktada minyatür konusuna zorunlu olarak değinip, figürlü geleneğin diğer üyeleri veya alt gruplarına geçeceğiz.

Minyatür, Batı pentüründen nasıl farklıysa, süsleme kavramının da o denli dışındadır. Şöyle düşünelim: tezhip, bir süsleme türüdür. Kitap sanatlarının bir ayrımı olup bunda figür kullanabilir veya kullanmayabilir. Ama minyatür, bir süsleme değil; bir resimlemedir. Bir yazılı metni açıklayan bu resimlemede; figür, eşya, mimari, bitki, ne gerekliyse yer alır. Bütün bu unsurlar, tezhibin tersine, sayfanın orta kesiminde, bir başka deyişle ana tasvir yüzeyinde yer alır. Bu anlamda, minyatürlü el yazmalarını yalnızca seyredilebilir üzere hazırlanmış birer resim albümü saymak pek doğru değildir. Minyatüre konu olan insan figürleri, içinde yer aldıkları kitabın konusunu açıklayan birer aracı, anlatımı kolaylaştıran

görsel malzemelerden biridir. Saray, yüksek zümre, belirli meslek gruplarına (tıp, astronomi, mühendislik vb. fen bilimleri) yazılmış fonksiyonel el kitaplarındaki figürler, çoğu kez gölge-ışık kullanılmadan renklendirilmiş, karikatürsü ve naif görünüşlü varlıklardır. Bu resimlere bakanlar “canlılık” izlenimi almazlar. İslâm insanı iki boyutlu olmak zorundadır, ahiret ve dünya arasında bir denge hali her planda aranır. Yukarıdan yönetilen bir kuklalar dünyasındaki oyuncaklar bebekler gibi görünen insan resimleri, küçücük yüzeylere sığdırılmış, kitap sayfaları içinde kalmış; hiçbir zaman duvara asılan tablo kimliğine bürünmemiştir. Ayrıca, kaynaklarda minyatür resimlerini yapan sanatçılara hiçbir zaman “ressam” veya “musavvir” denilmeyip; nakkaş denilmesi de, bu tür süslemelerin daha çok “nakış” anlayışı içinde düşünüldüğünü göstermektedir.

Selçuklu sanatında mimari ile hat'ın özel bir yeri vardır. Bu üstünlüğü de göz önüne alarak yaklaştığımızda, bugünkü sanat düşüncesi açısından anlamakta güçlük çektiğimiz bazı sorunlarla yüz yüze geliriz. Bu sanatlarda insan figürünün belirgin bir önceliğe sahip olmayışı, İslâm dininin yapısında bulunan bazı yasaklayıcı hükümlerden kaynaklandığı izlenimini vermektedir. Türk ve İslâm sanatı üzerinde çalışanlar “tasvir yasağı” sorununa değişik açılardan yaklaşmışlardır. Konuyu biraz daha netleştirebilmek üzere bu soruna kısaca değinmeyi gerekli görüyoruz. Hayvan ve özellikle insan figürlerini, plastik sanatlar alanında her zaman göremeyenler, bu figürleri, sanat temalarının dışında tutan bazı nedenlerin var olabileceği düşüncesi üzerinde durmaktadırlar. Yasaklamanın İslâm dininden geldiğini ileri süren düşünceyi benimseyenler haklı olarak “tasvir yasağı” deyimini sıkça kullanırlar.

Sanat tarihi açısından, tasvir yasağının en büyük kanıtı, mimari süslemedeki figürlü tasvirlerin öteki formlara göre sayıca çok az olmasıdır. Anadolu'nun yerli (antik) gelenekleri ve Asya hayvan üslubu gibi iki köklü geleneğe rağmen, Anadolu eserlerindeki figürlerin azlığı dikkat çekicidir (Başka İslâm ülkelerinde bu kadarını bile bulmak zordur).

Anadolu Selçuklu eserlerinde görülen figürlü temalar, yazı, bitki ve geometrik süslemelerle boy ölçüşemeyecek kadar az ve cılızdır. Mimari süsleme ve el sanatlarında figürlü süslemeye rastlanılmaktadır. Belirli sayıdaki bu figürlerde dikkati çeken noktalar şunlardır: Üzerinde figürlü süslemelerin yer aldığı yapıların hemen hepsi de kervansaray, medrese, saray ve köprü gibi profan yapılardır. Saraylarda yer alan insan figürlü çinileri, geniş halk kitlelerinin görebileceği düşünülmaz. Öteki yapılarda yer alan, yırtıcı hayvan, balık, geyik vb. hayvanlar ise, yapıların göze çarpmayan yerlerinde, adeta gizlenmiş gibidir. Bazı çörtlenler dışında, bu

figürler heykel karakteri taşımaz. Oransız, kabaca yontulmuş, hatta bazen gülünç görünümdeki birkaç arslan figürü dışında gerçek heykelle rastlanmayışı; hacimli, etrafında boşluk olan (gölgesi düşen) canlı modele yakın oylumlanmış tasvirlerden kaçınıldığını gösterir. Olağanüstü duyarlık ve incelikle, üç boyutlu mukarnas sistemlerini oyup çıkaran sanatçının el mahareti ve işleme yeteneğinden kuşku duyamayız. Selçuklu figürlerindeki gerilik ve karikatüresü deformasyon, gözlem gücünün eksikliği ile ilgili bir yasaklamanın getirdiği tutukluktan kaynaklanır, sanatçının dünyaya bakışı ile ilgilidir. Geometrik ve bitkisel örneklerde gördüğümüz olağanüstü yetenek, sanatçının daha seyrek ve korkak tavırla işlediği figürlerde gerilemiş ve primitif kalmıştır. İnsan figürlerinde bilinçli deformasyon bir üsluplaşmaya ulaşır. Bu görüntü farkına ek olarak dekorasyonda görülen figürlerin ancak 13. yüzyılın sonuna kadar varlığını sürdürebildiği, Beylikler çağında iyice azaldığı ve Osmanlı döneminde bütünüyle ayıklandığı bir gerçektir. Geç Osmanlı döneminde (18. yüzyıl başlarından sonra), benimsenen Barok ve Rokoko üslupları Osmanlı Türkiyesi'nde uygulanırken, insan figürlerinden arındırılmıştır.

Camilerde, figür hemen hiç görülmez. Caminin, İslâm'ın temel kurumu ve İslâm mimarisinin odak yapısı olduğu düşünülürse, figür yasağının hangi kurumdan kaynaklandığı sorununa daha gerçekçi yaklaşmış oluruz.

Bizans'ın tasvir yasağı, Hıristiyanlığın ortaya çıkışına göre oldukça geç tarihlerde kendini belli etmiş, coğrafi değişkenlikler gösteren ve sürekliliği olmayan bir harekettir. Buna karşılık İslâm'ın figürü yasaklaması daha başlangıçta belirginlik kazanmış ve oldukça sürekli seyretmiştir. İslâmlığın yayılmasıyla ona katılan toplumların sanatları yeni bir yön kazanmış; Yakın ve Orta Doğu'daki figürlü sanat geleneği ağır ağır silinmeye başlamıştır. Tasvir yasağının, genel İslâm sanatı kadar, Anadolu Türk sanatı için de ağırlığını duyurduğu apaçık görülmektedir. Böyle bir yasaklamanın en önemli sonucu, sanatın konularıyla bu konuların işleniş üslubunda görülür.

Minyatür bir düşünce resminin ötesine gitmez. Gerçekte "yasaklanan" şey, insanı aşan şeyin somut görüntülerle irdelenmesidir. Anadolu Türk sanatında görülebilen insan figürlerinin; anatomik inceleme, yani insan vücudunun kopya edilmesi esasına dayanmayışı bundandır. Selçuklu döneminde yuvarlak yüzlü, küçük ağızlı ve örgülü saçlı figürler yaygındır. 14-15. yüzyıllarda Moğol tiplerine rastlanır. İnsan figürünün baş kısmının etrafını çeviren daire hâle önemli simaları vurgular. Bu belirti 12. yüzyıldan sonra sıkça görülür. Alev şeklini alan

hâle, Hz. Muhammed, Ali ve öteki önemli kişiler için kullanılmıştır. İslâm Peygamberi'nin yüzü çoğu kez bir peçeyle örtülüdür. Önemli kişiler için kullanılan ideal tip, sık olmamakla birlikte sıradan halk için de kullanılmıştır. Çıplak ve yarı çıplak insan figürü, Cennetten Adem ve Havva yabancı etkilerle gelmiştir. Bunun dışında insan figürü az veya çok giyimli hemen her zaman çağın elbiseleri içindedir. İnsanı vücuduna ait parçalar ise sembolik anlamlarla karşımıza çıkar. Bunlar arasında, el ve göz motifleri ön planda gelir. Göz motifi, eski Yakın Doğu'da ve klasik antikitede olduğu gibi, İslâm'da da popülerdir. Şeytan'ın gözünden korur. Parmakları açık el motifi (hams) 11. yüzyılda herhalde Şii etkileriyle "Ali'nin Eli" (Pence-i Ali) olarak veya Kerbelâ'da bir elini kaybeden Ali'nin oğullarından birinin anısını canlandırmaktadır. Aynı motif Magrip'te "Fatma'nın Eli" olarak saygı görür. Ali'nin çatal ağızlı kılıcı (Zülfikar) ve atı Döldül, güç ve kuvvet sembolleri olarak minyatürlerde görülür. Bir başka at ise, İslâm Peygamberi'nin Miraç'ta bindiği Burak'tır.

Tanrı'yla doğrudan ilişki kuramayacak kadar güçsüz ve çaresiz olan insan, karşılaştığı zorlukları yenmek için; ne Tanrı, ne insan ve ne de hayvan sayılamayacak bazı yaratıkların yardım ve desteğini ummuştur. İnsan eliyle çizilen bu tuhaf yaratıkların karışık yapılı olarak sunulmaları gerekiyordu. Toplumun ortak inançları ve düşünce tablosuna yerleşen bu yaratıklar, insan fantazyasının ürünleri olduklarından "fantastik figürler" olarak adlandırılabilir. Bunlara düş ya da efsane yaratıkları diyenler de vardır. Çift başlı kartal, ejderler, sfenks, grifon ve sirenler bu figürler arasında yer alır. Zümrüd-i Anka, çok yüksekte uçar ve hiç yere konmazmış. Uzun boyunlu ve insan yüzlüymüş. Devlet kuşu olarak da nitelendirilir. Hüma, ayakları olmayan, gölgesi kimin başına düşerse o kimseyi padişah yapan bir efsane kuşudur. Yine çokça rastlanan melek figürü, cinsiyeti belirtilmeksizin sık sık karşımıza çıkar.

İnsanı fâni kaderine teslim eden düşünce çıkış noktası olduğuna göre, hayvan figürlerinin yorumu, kısmen bu boyutta kısmen de özel uygulamalar çerçevesinde ele alınır. Anadolu Selçuklu süsleme ortamında rastlanan hayvanlar, yırtıcı memelilerden arslan, pars ve kaplanlar, geyikler, yırtıcı kuşlar; kartal, şahin, doğan, atmaca, tuğruldur. Hayvan figürleri arasında deve, at, tavuk, güvercin ve kedi gibi evcil, insana yararlı olanlar süsleme sanatının konusu dışında kalmışlardır. Bütün bunlar gösteriyor ki; Selçuklu sanatında hayvan figürüyle amaçlanan şey, sevimli ve yararlı olanı resmetmek değil; olağan-dışını anlatabilmektir. Bu ise daha çok kuvvet, korkutuculuk ve saygı uyandırıcı özellikleri ağır basan erken dönemlerin (İslâm öncesi) avcı-göçebe

Asyatik toplulukların ruhuna uygundur. Bütün olağan dışı güçlerine rağmen Ortaçağ süslemeciliğinin ilk hedefi hayvanlar veya fantastik figürler olmamış; insan figürü olmuştur. Çünkü o, bazen şeytandan beterdir.

Çeşitli toplum kesimlerine mensup insan tipleri, yırtıcı hayvanlar, fakat çoğunlukla düşlerde ya da efsanelerde yerini bulmuş fantastik yaratıklar; kaynağı 13. yüzyılın çok öncesine inerek ve İslâm öncesi mitolojik çağların toplumsal hafızasından çıkıp gelerek nasıl yaşamaya devam ettiklerini, sembolik anlatımlarını koruyarak nasıl tekrar ortaya çıkabildiklerini göstermektedirler. Selçuklu figürlerinin bu yönü için denilebilir ki; Ortaçağ'da varlığını sürdüren enerji, olağan-dışı bir dünya ile organik bağlantısını korumaya özen göstererek, totemci archetype'lerde direnen bir anlayış içinde yaşamaya devam etmişlerdir.

Aynı sanat çevresinin İslâmî boyutu daha çok geometrik biçimlerde kendisini göstermektedir. Bu tür şekiller, eski Ege-Akdeniz kültürleri kadar Bizans'ta da görülen, bütün insanlık için geçerli olan basit geometrik simgeleri aşarak, derin ve karmaşık hesap işlerine dönüşmüş, hendese ürünü olan kompozisyonlar düzeyine ulaşmıştır. İslâm geometrik şekilleri, tartışma ve tereddüt ortadan kaldıran, inançtaki irade gücünü ortaya koyan bir seçimdir. Altıgenlerin, dörtgenlerin ve yıldızların bir sembolüğü ve içsel anlamı vardır kuşkusuz, ama bu anlamlar çok dolaylı mecazlar ve soyut imalarla karşımıza çıktığından putperestlik ve ikon bağımlılığının yolunu kesen panzehirlerdir. Bitkisel süslemelerin natüralist çağrışımlarını aştığından, doğada ve fiziki çevrede sürekli olarak görülmesi mümkün olmayan şekillerle ilahî bir sistem yaklaşımı bulunabilmiştir. İslâm mistisizminin aradığı soyut düşünce burada dile gelirken Müslüman bireyin aradığına en iyi cevabı verir. Geometrik şekil muallakta olanı sımsıkı kavrar, sapaşğlam bir iradeyle kendisine çeker. Sunduğu yapı öylesine tartışmasızdır ki; onun üzerinde yer alan dönemeçler, adeta ideale kavuşmuş bir dış alemin en doymuş sistematiğini yansıtır. Mükemmel bir geometrik sistemin ne bir eksiği ne de fazlası yoktur. İnsan aklını yeteri kadar oyalayan dönemeçlerle duyguyu değil, fakat düşünceyi uğraştırır. Sonuç olarak, çözümlensin veya çözümlenmesin sistem bir şekilde insanı etkisi altına alır.

Kaybolmak zorunda kalan figürlerin bıraktığı boşluğu doldurmak üzere geometrik formlara yönelen süsleme sanatçısı, bir başka anlatım yolunu bitkisel süslemelerde bulur. Bütün gücüyle bitkisel temalara yönelen sanatçı, kimi zaman meyveleriyle seçilen doğal örnekleri, kimi zaman da bir üsluba göre yorumladığı yapraklar seçerek yapabileceği çeşitlemenin hangi sınırlara kadar ulaşabileceğini göstermiştir. Bitkisel

formlar bu sanatın envanterinde en zengin anlatım yollarını bulmuş, bazen Asya ve Mezopotamya, bazen de Anadolu ve yakın çevresindeki kozmopolit Helenistik kültüre göndermeler yapan bu alan pek çok araştırmacı için arabesk cennetinin kaynağı olmuştur. İslâm sanatçısı bitkisel formlar bağlamında bile doğada gördüğüne karşı ilgi duymamıştır. Tıpkı figürde olduğu gibi, gözlemden çok imajinatif vizyonları tercih etmiş, doğada hiç örneği olmayan fantezilere girişmiştir. Bu anlamda rumîlerle ejderlerin birbirine karışması çok kolay olmuş, her şey adeta bir düş âleminde dolaşmaya başlamıştır. Realizm yerine stilizasyon, gül ve karanfil yerine dekoratif bitkiler yaratılmıştır. Yaprak, dal ve kıvrımlar, merkezleri önceden belirlenmiş daireler üzerinde ilerlerken, çiçekler geliştiği güzel serpiştirilmeyip yerleri planlandığı üzere dikkatle belirlenmiştir.

Özet ve sonuç olarak geometrik yapılanma ile bitkisel kompozisyonların temel doğrularda birleştikleri, tesadüfler yerine planlanmış buluşmaları tercih ederken sistem yaklaşımlarının aynı kapıya çıktığı açıktır.

Selçuklu ve İlhanlı devirlerinde olanca zenginliği ile Anadolu yapılarını süsleyen hayvan figürlerinin büyük bir kısmı için, anlamları ve değerleri bakımından pek az şey söylenebilir. Gerçi bazı hayvan figürlerinin, bolluk-bereket-tılsım gibi anlamlarla yüklü olduğu konusunda, çok genel ve toptancı hükümler de verilmektedir. Ancak, Anadolu Türk sanatında görülen figürlerin ikonografik kaynaklarının tam olarak sınıflanamayışı ve bu figürlerin, genel kültür bütünü içinde hangi bileşenlerin ürünü olduğunun tam olarak bilinemeyişi, figürler hakkındaki fikirlerimizin çok bulanık, belirsiz daha doğrusu eksik kalmasına neden olmaktadır. Araştırmacıların, arşiv belgelerine gitme konusunda çekimser davranmaları, kaynak eleştirisi ve ayrıntılı deskripsiyon yapmaktan kaçınmaları bu boşluğun kapatılmasını daha da geciktirmektedir.

Çini, ahşap, metal ve taş gibi, hemen her teknolojiye uygulanan bu figürler Selçuklu sanatı boyunca yüzlerce kez tekrarlanır. Erken Osmanlı dönemiyle birlikte giderek azalır. Özellikle mimari süslemede büsbütün kaybolur. Bu değişim, inanç sistemindeki değişime cevap veren bir tepki olarak karşımıza çıkar.

Gerçek dünyada varlığı mümkün olmayan, maddî âlemin dışında, insanların düşlerinde veya kâbuslarında yaşayan bu varlıkları olağan-dışı veya olağan-üstü sayarız. Genellikle başka varlıkların vücut parçalarının birleşmesiyle, insan veya leoparın başı ile kartal kanatlarının aynı gövdeye eklenmesi ya da aynı canlılığın vücut kısımlarındaki değişiklik/deformasyonla yeni bir biçim kazanan yaratık, bazen sfenks veya grifon bazen de çift başlı kartal olarak sahneye çıkıyor.

Fantastik varlık, insan fantazyasının yarattığı bir sentezdir. İnsan-başlı bir kuş veya kuyruğu rumi motifle son bulan arslan figürü, ne insan, ne Tanrı ne de hayvandır. Ama olağan-dışıdır, tuhaftır, şaşırtıcıdır, grotesktir. İnsandaki duygu ve düşünce çeşitliliğinin sanatçıdaki yaratıcılıkla buluşması, soyutla somut arasında yer alan yeni bir figür kadrosunu ortaya çıkarırken, Ortaçağ insanının sosyal ve ekonomik düzeni, inançlarındaki kaynaşmaların keşmekeşliği içinde nedenini bilmediğimiz arayışlara da cevap veriyor. Tanrı'yla (veya tanrılarla) doğrudan ilişki kuramayacak kadar güçsüz ve çaresiz olan insan, karşılaştığı zorlukların üstesinden gelebilmek için bazı aracı yaratıkların destek ve yardımını ummuştur. Bu nedenle çizilen varlıkların tuhaf ve karışık biçimde olmaları gerekiyordu.

Bugün Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan madeni bir aynada büyük bir incelikle yansıtılan 17 adet çeşitli figür arasında, fantastik yaratıklar dikkatimizi çekiyor. Ortadaki dairede, atlı bir avcı, tazıları, av kuşları ve küçük bir ejderle dolgulanırken, bu sahneyi çeviren figürlerden ayı ve inek dışında, grifon, kentavros ve ejder çifti dikkatimizi çekmektedir. Düşey eksenin tepe kısmında yer alan ejder çifti, boyunları çapraz olarak birbirine geçmiş iki simetrik figürden oluşur. Bulunduğu konum bu şekilde bir arma karakteri vermektedir. Aynı çember üzerinde karşılıklı duran iki fantastik figür (yay çeken fantastik bir yaratık) Antik Çağ'ın Kentavrosu'nun biraz değişmiş uyarlamasıdır. At vücutlu, belden yukarısı sakallı bir erkek olarak devam eden kentavros yaban gücü temsil etmekteyken, burada vücut bir yırtıcı hayvana (arslan ?) dönüşür, bir kanat eklenir, kuyruk bir ejder başıyla son bulur. Gövdenin insan şeklindeki üst kısmı yay çekmektedir. Bu şekliyle figür Yay Burcu'nun simgesidir. Klasik kültürdeki Sagittarius İslâm kültüründe Kavs Burcu'na dönüşmektedir. Benzer özellikler madeni aynanın sap kısmının bağlantı noktasının iki yanında yer alan grifonlarda da görülür. Grifonların boyun kısmına bir kartal başı eklenerek daha farklı bir figür elde edilmekte, genel olarak, doğada var olan hayvanlarla fantastik yaratıklar atlamalı olarak peş peşe sıralanırken burç çemberine benzeyen bir anlatım düzeni benimsenmektedir.

Selçuklu sanatında görülen fantastik figürler, geniş tabanlı bir inanç sisteminin beslediği zenginliklerin göstergesi olarak çeşitlilik kazanmıştır. Şehirli, göçebe, asker ya da tarımcı köylü, hemen her kesimden insanın bir şekilde ilgi duyduğu, olumlu ya da olumsuz beklentileri dolayısıyla onların inanç gündemlerinde yer tutan göstergelerdir. Bu sözlüğün 14. yüzyıl boyunca giderek zayıflaması, süsleme alanında geometrik formlarla bitkisel bezemelerin genişlemesine imkân tanımış, efsane

yaratıklarının bıraktığı boşluk diğer süsleme konuları tarafından doldurulmuştur. Bu süreç, Ortaçağ Türk süslemelerindeki (dolayısıyla inanç sistemindeki) değişimi en açık şekilde göstermekte, insanların etnik hafızasındaki tanıkların büyük bir kısmının nasıl silinip gittiğini anlatmaktadır.

Pek çok geometrik kompozisyonda çıkış noktası bir düğüm motifidir veya bu motif yer yer görünür. Ancak yıldızlar ve güneşe benzetilen kozmik semboller de devreye girer. Geometrik süslemeler İslâm enternasyonalinin sanattaki tek simgesi gibidir. Bitkisel tezyinat hatta yazı türleri bile, düşünceyi bu ölçüde soyut ve güçlü bir mesajla yansıtamazlar. Hiçbir sistem, insanın evren karşısındaki saygısını böylesine güçlü tasarımlarla anlatmamıştır. Bu sistemlerde, otorite ve saygınlığı anlatan simetri güçlüdür. Hesap hatası yapmaksızın şekil örgüsü tamamlanmak zorunda olduğundan, sistemi tasarlayan insan aklı şebeke üzerinde inceden inceye çalışır. Geometrik şekiller, temelde hendese biliminin ortaya koyduğu ilkelere uygun formlar yaratmakla birlikte, bu kompozisyonlarda sezilen sembolik ve üstü örtülü anlatım daha belirginidir. Çünkü geometrik kompozisyonlar, doğadaki biçimlerin geometrizeasyonuna işaret etmezler. Doğadaki bir şeyi hatırlatmaktan çok bir duygu uyandırır. Kısacası, daha önce mevcut olmayan buluşlardır.

Geometrik şekillere her kültürde rastlanır. Bu tür şekiller tüm insanlar için anlamlı ve önemli olmuştur. Bazı bilim adamlarına göre geometrik süslemeler, dekorasyonun en eski ve temel unsurlarıdır. İki parçayı birbirine bağlayan dikiz izi, atlamalı veya zikzak çizgi için fikir vermiş olabilir. Nesnelere ve yüzeylerin sayısal durumları, mesafelerini anlatan bir düzen fikri sonuç olarak süslemeye aktarılmıştır. İnsanın elleri, ayakları ve bu üyelerin sağlı sollu simetrik konumları zihnimizde temel bir yapı olarak hep vardır. İnsan bu düzene büyük bir güven duymaktadır. Su kenarındaki ağaçların suya düşen yansımaları, insan vücudunun düşey bir orta eksene göre iki eşit parçaya ayrılmış olması sık sık dikkatimizi çeker. İyi ve güven verici bir şekil yaratmak isteyen tasarımcı simetrik bir modele göre çalışır. Tarihte, önce çömlükler üzerinde görülen geometrik bezekler, frontal duruşlu heykeller, mimari cepheler ve Mısır piramitleri bu düşünce doğrultusunda ortaya çıkmıştır.

Simetrik ve geometrik esasa dayanan kompozisyonların uyandırdığı etki, düzen isteği ve anıtsallık kavramlarına duyulan ilgidir. Şekillerin, gölge ve ışık gibi dünyevi belirtilerden kurtulması, kurala uygun, saf çizgi ve tekrarlanan ölçülerine göre gelişmesi, belirsizlik ve kargaşadan huzursuzluk duyan insana büyük mutluluk vermektedir. Geometrik kompozisyonların tercih edilmiş sebepleri üzerinde düşünenler arasında

bireysel psikoloji kuramlarıyla açıklamalarda bulunanlar olduğu gibi, bu şekilleri, hayatın düzenleyicisi olan din ve toplum yapısına bağlayanlar olduğu gibi, sembolizm ve büyü sistemleri üzerinde duranlar da vardır. Bu tür şekillerin farklı kültür çevrelerinde özel birtakım anlamlar ve kuvvetler taşıdığı açıktır.

Platon, Croce ve Nietzsche geometrik formları psikolojik nedenlerle açıklarken, sayı-şekil ilişkisini sürekli gündemde tutarlar. Birçok orantı, bu tür kuşkuyla irdelenmiş, bulunan sayısal bağlantılar müzikte "armoni", yüzeyde "altın kesim" (section d'or) ile ifade edilmiştir. Edebiyatta vezin olarak dile getirilen ölçü, daha da ileri götürülerek, harflerin birer rakama karşılık geldiği düşüncesiyle "ebced" hesabına dönüştürülmüştür. Sayı-harf-şekil üçlüsü arasındaki mistik veya Batıni bağlantı hemen her kültürde karşımıza çıkar.

Türk sanatındaki geometrik şekillerden bir kısmının Ege-Akdeniz çevrelerinden, diğer bir kısmının ise İslâm öncesi Türk inançlarından geldiği anlaşılmaktadır. Haç, gamalı haç (svastika), altı köşeli yıldız vb. şekillerde, kolektif arzuları, dini ve mistik kavramları düşünmek mümkündür. Ancak, bu şekillerin birkaç türünü birden bünyesine alan ve yepyeni anlayışlarla sistemler kuran bir geometrik tabloyu, sembolik motiflerin ötesinde, sadece İslâm düşüncesinin ürünü ve belirtisi olarak yorumlamak gerekiyor.

Günümüzde yapılan araştırma ve çözümlerinin çoğu, söz konusu kompozisyonların doğru çizilebilmeleri için bilinen tekniklerin uygulanmasından ibarettir. Bu çizimler, özgün kompozisyonu kâğıt üzerine taşıırken, büyütme, küçültme yapmak, sağlıklı ölçülerle kompozisyonun çözümünü amaçlamaktadır.

Ortaçağ Türk süslemelerindeki geometrik kompozisyonlar, çizgi sistemleri ve kapalı şekil geçmeleri olarak iki temel kaynağa dayanmakta, bazen her iki sistemin karıştığı üçüncü bir sistem kendisini göstermektedir. Süsleme alanındaki geometrik şekiller, insanlık tarihinin herhangi bir noktasında ve herhangi bir bölgede görülebilir. Ancak bu tür süslemenin, basit işaretler veya zikzak şeritlerin ötesine geçerek, gelişmiş sistemler halinde uygulanması İslâm sanatçılarının benimsedikleri bir tutum olmuştur. 7. yüzyıldan başlayarak günümüze kadar devam eden bu eğilim, inanç sisteminin getirdiği algılama ve anlatım biçimiyle tastamam örtüştüğü için zengin çeşitlemelerle kendisine gelişme yolu açabilmiştir.

Hemen her kültürde görülen geometrik şekiller, İslâm ülkelerinde çeşitlenmiş ve başlı başına bir süsleme kategorisi halinde gelişmiştir. Bu gelişme içinde bazı ülkelerde belirli kompozisyon tercihleri olduğu gibi,

diğer süsleme unsurlarıyla birleşme eğilimleri de sürekli değişmiştir. Her kompozisyon türü, bir diğerine hem benzer hem de ayrılır. Farklılık, çözümde ve gidiş yolunda, benzerlik ise özdedir. Her canlı Tanrı'ya uzanır, her canlı ona ulaşmak için çizilen kıvrımlı kader yolunu izler. Çeşitli dönüşler, kırılmalar, köşeler yaparak ve her defasında alttan ve üstten geçerek ilerler. Bazen, başladığı noktaya tekrar varır, bazen de fasit bir daire üzerinde döner dolaşır.