T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
EL SANATLARI EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI EĞİTİMİ BİLİM DALI

KONYA İLİNDE BULUNAN MEVLANA CELALEDDİN-İ RUMİ MÜZESİ'NE AİT TAVAN ve DUVAR RESİMLERİNİN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan
Zübeyde TAŞEL

Ankara
Ocak, 2011

T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
EL SANATLARI EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI EĞİTİMİ BİLİM DALI

KONYA İLİNDE BULUNAN MEVLANA CELALEDDİN-İ RUMİ MÜZESİ'NE AİT TAVAN ve DUVAR RESİMLERİNİN İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Zübeyde TAŞEL

Danışman: Prof. Dr. Vildan ÇETİNTAŞ

Ankara
Ocak, 2011

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAY SAYFASI ÖRNEĞİ

Zübeyde TAŞEL'in Konya ilinde bulunan Mevlana Celaleddin-i Rumi Müzesi'ne ait tavan duvar resimlerinin tasarım ilkelerine göre incelenmesi başlıklı tezi ..... tarihinde, jürimiz tarafından Geleneksel Türk El Sanatları Anabilim Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Adı Soyadı	**İmza**
Üye (Tez Danışmanı): Prof. Dr. Vildan ÇETİNTAŞ	.....
Üye :	.....
Üye :	.....

ÖN SÖZ

Günümüz gelişen iletişim ortamında, sanatsal üretim ve kültürel farklılıklar giderek yok olmakta, küreselleşme ile birlikte sanatta tekdüze bir anlayış egemen olmaktadır. Bu durum kültürel değerlerin yok olmasına neden olmakla birlikte, özellikle son yıllarda, akademik alanda yapılan çalışmalarla kültürel değerlerin ön plana çıkarılması amaçlanmaktadır.

Gerek tek düzeliğin önüne geçmek, gerekse var olan kültürel mirasımızı geleceğe aktarmak için, sahip olduğumuz değerlerin gün ışığına çıkarılması, günümüz sanat ve sanat eğitimi için büyük önem taşımaktadır. Bu nedenle araştırmada, Mevlana Celaleddin-i Rumi Müzesi'nde bulunan tavan ve duvar resimlerinin sanatsal olarak değerlendirilmesi düşünülmüştür.

Seçilen eserlerin incelenerek, tavan ve duvar resimleri özelliklerinin ön plana çıkarılması ve daha sonra bu alanda yapılabilecek çalışmalar için kaynak oluşturulması amaçlanmıştır.

Araştırmanın gerek literatür taraması, gerekse eserlerin seçimi ve yorumlanmasında, araştırmanın her aşamasında sonsuz desteğini esirgemeyen danışman hocam Prof. Dr. Vildan ÇETİNTAŞ' a şükranlarımı sunar, teşekkürü borç bilirim.

Zübeyde TAŞEL

ÖZET

KONYA İLİNDE BULUNAN
MEVLANA CELALEDDİN-İ RUMİ MÜZESİ'NE AİT
TAVAN ve DUVAR RESİMLERİNİN
İNCELENMESİ

TAŞEL, Zübeyde
Yüksek Lisans, Geleneksel Türk El Sanatları Anabilim Dalı
Tez Danışmanı: Prof. Dr. Vildan ÇETİNTAŞ
Haziran–2010, sayfa 89

Araştırmada, Konya Mevlana Celaleddin-i Rumi Müzesinde bulunan duvar ve tavan resimlerini tespit etmek, süsleme ve yapım tekniklerini belirlemek, desen ve kompozisyon özelliklerini çizim ve fotoğraflarla belgeleyerek ortaya koymak, kültürel değerlerimizi araştırarak, elde edilen bilgileri doküman haline getirmek, yeni ürünlerin oluşturulmasına kaynak hazırlamak, bu kaynakları gelecek nesillere ulaştırmak amaçlanmıştır.

Çeşitli yayınlarda Konya Mevlana Müzesi Celaleddin-i Rumi Müzesi tanıtılmış olmakla birlikte duvar ve tavan resimleri, süsleme ve yapım teknikleri, desen, teknik, kompozisyon özellikleri açısından ölçüm, çizim ve fotoğraf yolu ile belgelenmemiştir. Bu nedenle böyle bir çalışmanın yapılması uygun görülmüştür.

Bu araştırma sonucunda araştırma yapılan Mevlana Celaleddin-i Rumi Müzesi, Makam-ı Şerif odasında dört adet duvar resmi, bir adet tavan resmi olduğu tespit edilmiştir. Duvar resimlerinin tamamında hayali İstanbul manzarası resimlendirilmiş, açık kahverengi, koyu kahverengi, mavi, açık mavi, yeşil, açık yeşil, pembe, turuncu, siyah, beyaz ve gri renkler kullanıldığı görülmüştür. Tavan resimlerinin ise Barok tarzı süsleme usulü ile yapıldığı, açık kahverengi, koyu kahverengi, mavi, açık mavi, yeşil, açık yeşil, kırmızı, bordo, siyah, beyaz ve gri renkler kullanıldığı tespit edilmiştir.

ABSTRACT

SCRUTINY BASED ON DESIGN PRINCIPLES OF THE WALL AND CEILING FIGURES BELONGING TO THE MUSEUM OF MEVLANA CELALEDDIN-I RUMI LOCATED IN KONYA

TASEL, ZUBEYDE

MASTER OF ARTS, DEPARTMENT OF TRADITIONAL TURKISH HAND ARTS

THESIS INSTRUCTOR: PROF.DR. VILDAN CETINTAS

JUNE-2010, PAGE 89

In this research, the aim is to designate the figures drawn on the walls and ceilings of the Museum of Mevlana Celaleddin-i Rumi in Konya, also to detect the techniques used for ornaments and to put forward the characteristics of the patterns and compositions by documents with photos and to search our cultural values and to document the obtained information, to prepare sources for the new studies.

The Museum of Mevlana Celaleddin-i Rumi is introduced in various publications. However, the wall and ceiling figures, the techniques used for ornaments, characteristics of patterns, technique and composition are also substantiated by means of dimensions, drafting and photography.

The datas obtained at the end of this study are the ones obtained from the articles written in various magazines, symposium releases, internet sites, books and encyclopedias. All the information related to the datas are listed in alphabetical order of authors and names of sources.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAY SAYFASI ÖRNEĞİ i
ÖN SÖZ…… ii
ÖZET…… iii
ABSTRACT iv
TABLOLAR LİSTESİ vii
RESİMLER VE ÇİZİMLER LİSTESİ viii
BÖLÜM I 1
1. GİRİŞ…… 1
1.1. Araştırmanın Problemi 5
1.2. Araştırmanın Amacı 5
1.3. Araştırmanın Önemi 6
1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları 6
1.5. Araştırmanın Sayıtlıları 6
1.6. Tanımlar 6
BÖLÜM II 13
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE 13
2.1. Osmanlı İmparatorluğu Batılılaşmaya Yönelten Siyasi Ve Ekonomik Ortam 13
2.2. Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 16
2.3. Duvar Resimleri 18
2.3.1. I. Abdülhamit Döneminde (1774–1789) Duvar Resmi 22
2.3.2. III. Selim Döneminde (1789–1807) Duvar Resmi 22
2.3.3. II. Mahmut Döneminde (1808–1839) Duvar Resmi 23
2.3.4. Abdülaziz Döneminde (1861–1876) Duvar Resmi 24
2.4. Sanatçılar 25
2.5. Hz. Mevlana Celaleddin-i Rumi ‘nin Hayatı ve Kişiliği 30
2.6. Müze Bölümleri 34
2.6.1. Tilâvet Odası 34
2.6.2. Huzûr-ı Pîr (Türbe) 35
2.6.3. Semâhâne 38
2.6.4. Mescid 39
2.6.5. Halı Kumaş Bölümü - Derviş Hücreleri 40
2.6.6. Matbah Bölümü 41
2.6.7. Meydân-ı Şerif Odası 42
2.6.8. Çelebi Dairesi 51
2.6.9. Şadırvan 51
2.6.10. Şeb’i Arûs Havuzu 52
2.6.11.Selsebil 52
2.6.12. Hürrem Paşa Türbesi 53
2.6.13. Hasan paşa türbesi 53
2.6.14. Fatma Hatun Türbesi 54
2.6.15. Mehmet Bey Türbesi 55
2.6.16. Eflaki Dede Türbesi 56
BÖLÜM III 57
3. YÖNTEM 57
3.1. Araştırmanın Modeli 57
3.2. Evren ve Örneklem 57

3.3. Veri Toplama Tekniği 57
BÖLÜM IV 58
4. BULGULAR VE YORUM 58
4.1. Gözlem Fişleri 59
4.1.1. Örnek No: 1 59
4.1.2. Örnek No: 2 61
4.1.3. Örnek No: 3 63
4.1.4. Örnek No: 4 65
4.1.5. Örnek No: 5 67
4.2. Tablolar 69
4.2.1. Tablo: 1 69
4.2.2. Tablo: 2 70
4.2.3. Tablo: 3 71
4.2.4. Tablo: 4 72
BÖLÜM V 73
5. SONUÇ VE ÖNERİLER 73
5.1. Sonuç 73
KAYNAKÇA 76

TABLOLAR LİSTESİ

NO **TABLO ADI** **SAYFA**

Tablo1: Konya ilinde bulunan Mevlana Celaleddin-i Rumi Müzesindeki tavan ve duvar resimlerinin süsleme elemanı döküm tablosu 69
Tablo2: Konya ilinde bulunan Mevlana Celaleddin-i Rumi Müzesindeki tavan resimlerinin renk döküm tablosu 70
Tablo3: Konya ilinde bulunan Mevlana Celaleddin-i Rumi Müzesindeki duvar resimlerinin boyut döküm tablosu 71
Tablo4: Konya ilinde bulunan Mevlana Celaleddin-i Rumi Müzesindeki tavan ve duvar resimlerinin renk döküm tablosu 72

RESİMLER VE ÇİZİMLER LİSTESİ

Resim 2.1. Mevlana Celaleddin-i Rumi Müzesi. 32
Resim 2.2. Yeşil türbe..... 33
Resim 2.3. Tilavet odası. 35
Resim 2.4. Mevlana türbesi. 36
Resim 2.5. Neyzenler mezarlığı. 37
Resim 2.6. Türbe içerisindeki diğer mezarlar..... 38
Resim 2.7. Semâhâne bölümü. 39
Resim 2.8. Mescid bölümü. 39
Resim 2.9. Derviş hücreleri. 40
Resim 2.10. Matbah bölümü. 42
Resim 2.11. Meydan şerif oda krokisi. 42
Resim 2.12. Meydan ı şerif odası giriş kapısından görünüm. 43
Resim 2.13. Meydân-ı Şerif odasından görünüm. 44
Resim 2.14. Meydân-ı Şerif odası tavan ve duvar resimlerinden bir kesit. 45
Resim 2.15. Meydân-ı Şerif odası tavan ve duvar resimlerinden bir kesit. 47
Resim 2.16. Meydân-ı Şerif odası duvar resimleri. 48
Resim 2.17. Meydân-ı Şerif odası duvar resimleri..... 49
Resim 2.18. Meydân-ı Şerif odası tavan ve duvar resimleri. 50
Resim 2.19. Meydân-ı Şerif'de şadırvandan bir görünüm..... 51
Resim 2.20. Meydân-ı Şerif'de şeb'i arus havuzundan bir görünüm. 52
Resim 2.21. Meydân-ı Şerif'de selsebil'den bir görünüm. 52
Resim 2.22. Hürrem paşa türbesi. 53
Resim 2.23. Hasan paşa türbesi..... 54
Resim 2.24. Fatma hatun türbesi. 54
Resim 2.25. Mehmet bey türbesi. 55
Resim 2.26. Eflaki dede türbesi..... 56
Resim 4.1.a. Makamı Şerif odası kısa kenar duvar resmi 59
Resim 4.1.b. Makamı Şerif odası köşe kenar duvar resmi 59
Resim 4.2.a. Makamı Şerif odası kısa kenar duvar resmi 61
Resim 4.2.b. Makamı Şerif odası köşe kenar tavan resmi 61
Resim 4.3.a. Makamı Şerif odası uzun kenar duvar resmi 63
Resim 4.3.b. Makamı Şerif odası köşe kenar tavan resmi 63
Resim 4.4.a. Makamı Şerif odası uzun kenar duvar resmi 65
Resim 4.4.b. Makamı Şerif odası köşe kenar tavan resmi 65
Resim 4.5. Makamı Şerif odası tavan resimleri..... 67
Çizim 4.1. Köşe kenar tavan resmi deseni..... 59
Çizim 4.2.a. Tavan resmi deseni-1 67
Çizim 4.2.b. Tavan resmi deseni-2 67

BÖLÜM I

1. GİRİŞ

İslamiyet öncesi Orta Asya Türk Sanatında çokça kullanılan figür yapma ve resimleme geleneği özellikle 751 Talas Savaşı sonrasında İslamiyet'e geçmeye başlayan Türklerde bu geçiş, hayatın her alanında olduğu gibi resim sanatında da etkisini göstermiştir. Ortaya çıkan bu yeni yaşam tarzı "Frenk Usulü" resmi günah olarak görmüş, bu nedenle resim sanatı daha çok meclislerin anlatıldığı minyatürlerle ve dini kıssaların verildiği Hat sanatı ile sınırlı kalmıştır. Bilindiği gibi İslami anlayışın bazı yorumlarına göre figüratif resim ve heykel günah kabul edilmiştir. Öte yandan Batıda gelişen resim sanatı da temel olarak etkisini dini öğretilerden almış, bu alanda verilen ana eserler genellikle kilise gibi dini mekânların süslemeleri olmuştur. Dinen resmin ve heykelin günah kabul edildiği İslam coğrafyasında hat ve seramik, minyatür, tezhip gibi geleneksel sanatlarda ilerlemeler kaydedilirken, Batıda ise ilerleme daha çok heykel ve resim sanatında olmuştur.

Bize gelince, Anadolu Türk Sanatında Selçuklu Döneminde tasvir yasağına rağmen az da olsa figürlü plastiğe yer verilirken, Osmanlı Döneminde minyatür hariç hiçbir alanda figüre rastlanılmaz.

Ancak " Osmanlı İmparatorluğu'nun belirli siyasal ve ekonomik etkenlere bağlı olarak XVII. Yüzyıl sonlarından itibaren izlenen Batılılaşma hareketleri çerçevesinde sanatta Batılılaşmanın da XIX. Yüzyılın ikinci yarısına doğru oldukça ileri bir boyut kazandığı görülmektedir. R.Arık'a göre XVII. Yy sonları XVIII. Yy başlarında Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) antlaşmalarını kabullenen Osman 'lı, Batıya artık yüzünü dönmüştür (Arık, 1976: 13). Avrupalı ressamların eserlerinin sayıca artması, yeni yapılan sarayların duvar ve tavanlarının resimlerle süslenmesi ve nihayet plastik sanat sergilerinin açılması İstanbul'da bir sanat ortamının oluştuğunun göstergeleridir" (Çetintaş, 2000: 457).

1845 yılında, Çırağan Sarayı'nın bir salonunda, Oreker adlı Avusturyalı bir ressamın, şehir manzaralarından oluşan çalışmalarının sergilenmesi ilgi çekici bir gelişmedir (Cezar, 1995: 125-126).

Osmanlı topraklarında çok yeni olan ve başkentten başlayan duvar ve tavan resmi modası, hızla Anadolu'ya ve Osmanlı Ülkesindeki diğer bölgelere yayılmıştır.

Konya' da da dini bir figür olan ve günümüzde Şems-i Tebrizi ile birlikte büyük ilgi gören Mevlana Celaleddin-i Rumi'nin araştırmaya konu olan müzesi, yapıldığı tarihten itibaren zaman içinde yeni binaların eklenmesi yolu ile genişletilmiştir. Bugün Mevlana Müzesi içinde 1872 yılında ilave edilen bölümlerden biri olan Şeyh Salonu ve lojmanı da dönemin başkentten Anadolu'ya yansıyan duvar resmi anlayışı ile süslenmiştir.

Tez Konusu olarak seçilen Konya ilinde bulunan Mevlana Celaleddin-i Rumi türbesine ait tavan ve duvar resimlerinin incelenmesi, daha önce böyle bir araştırmanın yapılmamış olmasından dolayı önemli olduğu düşünülmektedir. Batılılaşma dönemi duvar ve tavan resimleri konu olan yayınlara bakıldığında;

İslam sanatı çerçevesi içinde kalarak figürlü duvar resmini geliştirmemiş olan Anadolu-Türk sanatının, bir kitap süsleme sanatı olan minyatürü ve çiniciliği, büyük sanat düzeyine ulaştırdığı, çini, minyatür ve hattın, bizim sanatımızda, başka kültürlerin resim sanatının yerini tuttuğunu, görürüz. Ancak XVIII. Yüzyıldan itibaren başlayan Batılılaşmaya yönelik hareketin içinde, Batı tarzı resim anlayışı benimsenmiş ve gelişme göstermiştir.

Ancak XVIII. Yüzyıldan itibaren başlayan Batılılaşmaya yönelik hareketin içinde, Batı tarzı resim anlayışı benimsenecek ve gelişme gösterecektir.

Tansuğ, Resim Sanatının Tarihi (1995) adlı eserinde, İslami inanç çerçevesi içinde yorumlara göre resim yasağı bulunduğunu, ancak, fıkıh bilginlerinden bazıları, sözgelişi Nevevi'nin, oyuncak bebekleri ve resimli kurabiyeleri bile yasakladığını, bunun da kuşkusuz insan ve diğer canlıların resimlerinin bulunmaması anlamına geldiğini, oysaki İslam düşüncesi göz önüne alındığı zaman belli bir dünya ve hayat

görüşü olarak, tasvir yasağının söz konusu olamayacağını vurgular. Bu inanç ve ilkeler çerçevesi içinde zaten başka bir resmin gelişmesine imkân olmadığını, bunun da resimden, tasvirden, suretten yoksunluk demek olmadığını açıklar. Nitekim hat sanatının kazandığı büyük önem bir yana bırakılırsa, bütün İslam ülkelerinde bölgesel resim üsluplarının doğup, geliştiği, bu yeni üsluplarla, yeni yorum imkânları bulunduğunu ifade eder. Yüzyıllarca İslam'da figürün yasak olduğu inancı, resim sanatımızın gelişmesine engel olmuş, tüm çalışmalar minyatür, hat ve çini üzerine yoğunlaşmıştır.

Suut Kemal Yetkin, Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi (1980) adlı eserin sunuşunda ise, İslamlığın yayıldığı birçok ülkede, sözgelimi Gazneli, Selçuklu Türklerinde yüzyıllar boyunca resim de heykel de yapıldığı, bu durumun resim ve heykel yasağının olmadığını gösterdiği, Kuran'da zaten bunları yasaklayıcı herhangi bir ayet olmadığı, asıl sorulması gereken Kuran'ca ve sağlam hadislerce yapılması yasak edilmeyen, İslamlığın doğmasıyla yayılmaya başlayan resim ve heykelin, neden Batı sanatı çizgisinde gelişip serpilmemiş olduğu ve Batı sanat dünyasının estetiğine göre ürün vermediği? Bu sorunun yanıtını İslamlığın Allah kavramında, İslam düşüncesinde, bu düşüncenin yarattığı duygunlukta aramak gerektiğini savunur.

Yine, Yetkin aynı eserde Avrupa'da resim ve heykel sanatlarının gelişimini İsa'nın kişiliğinde, Tanrı tasvir edilerek kiliseye girmesine bağlamaktadır. İncil'den alınmış İsa'nın, Meryem'in, Havari'lerin başlarından geçen acıklı sahnelerle kilise duvarlarının doldurulduğu, İslamlığa gelince, İslam dininde Allah, zaman ve mekândan münezzeh olduğu, doğmamış ve doğurmamış olduğu için, resimle cisimlendirilerek camilere girmesinin olanak dışı kaldığı açıklanmıştır.

Bizdeki minyatür sanatının belki de başka türlüsüdür kiliselerdeki dini resimler. Bu resimler de İsa'nın doğumunu, Meryem'in ve havarilerin başlarından geçenleri kilise duvarlarına tasvir ederek bir nevi belgeleme amacı taşımaktadırlar.

Günsel Renda, yaptığı araştırma ve çalışmalarda, Osmanlının Lale Devrinden (1718–1730) sonra Batıdan etkilenişi üzerinde özellikle durur. Türk resmine giren yenilik neydi? XVIII. Yüzyılda Osmanlı yöneticilerinin bilinçli atılımlarıyla gerçekleştirilen Doğu-Batı kültür alışverişi sonucunda sanatın biçim değiştirmesi neden

kaçınılmazdı. Mimaride olduğu gibi resme de Batı üslupları mutlaka neden aktarıldı gibi sorulara cevap aramıştır. Bunca yıllık geçmişi olan Osmanlı minyatüründen Batı anlamında resme geçişin birdenbire olmadığını, Osmanlı sanatçısının, Batı resminin ancak biçimsel yorumlamasını yapabildiğini, başka bir deyimle, kimi biçimsel yenilikleri sanatına aktarabildiğini vurgular. Osmanlı sanatçısının ilk denediği yeniliğin, daha önceki yüzyıllarda da zaman zaman çeşitli etkenlerle minyatüre sızmış olan üçüncü boyut olduğunu söyler. (Renda ve Erol, 1980: 75).

Turan Erol; resim, heykel ya da başka bir deyimle nakış ve oymacılık alanındaki değişimin tam bir evrim niteliğinde olduğunu, Batının malı olan resmin, geleneksel sanatımız olan minyatürün yerini alması, evrimle tarihin derinliklerinde başlamış ve günümüze kadar sıralanmış süreçlerin bir sonucunda ortaya çıktığını, XVIII. Yüzyıl Osmanlı resminde, tıpkı o çağın Osmanlı toplumunda olduğu gibi, Doğu ile Batı ikileminin yerleştiğinden söz eder.

Bu ikilem bir bakıma Osmanlı Türk resminin çelişkisi, XIX. Ve XX. Yüzyıldaki başkalaşımın dinamiği anlamına geldiğini ve toplumun bütün kurumlarında ve alanlarında sürüp gittiğini ve resim sanatında geleneğin gitgide kapandığını ifade eder. Daha sonralarında da yerini, öğretim alanına da giren Avrupa anlayışında resme bıraktığını anlatır (Renda ve Erol, 1980: 83).

Mehmet Demirci Mevlana ile Dünden Bugüne Yolculuk (2008) adlı makalesinde, Mevlana'nın insanlık alemi, özellikle de milletimiz için birleştirici bir unsur olduğuna dikkat çekerken, 750 senelik bir geçmişe dayanan bir şahsiyete sahip olan milletimizin, tarihin derinliklerine uzanan bir değerin varisi olduğumuz için iftihar etmemiz gerektiğini savunurken, doğumundan ölümüne Mevlana Celaleddini Rumi'nin hayatı hakkında bilgi verir.

Dr. Selehaddin HİDAYETOĞLU, Hz. Mevlana Celaleddin-i Rumi Hayatı ve Şahsiyeti (Hidayetoğlu, 1989) adlı eserinde, yaşamını hamdım, piştim, yandım diye özetleyen büyük İslam velisi Hz. Mevlana'nın, her ne kadar dış görünüşü itibariyle sıradan bir insan gibi de olsa, kendisinden asırlar sonra bile dünya insanlarının duygu ve düşünce ikliminde ufuklara açılmasına vesile olan bir hazine olduğundan bahsederken,

Mevlana'nın hayatını ve tasavvuf düşüncesinin İslam dünyasında yayılış ve kökleşmesinin önemi üzerinde durur.

Hasan Özönder Konya Mevlana Külliyesinin Tamir ve İlaveleri Kronolojisi (Özönder, 1989) ve Konya Mevlana Müzesi müdürlüğü de yapan Erdoğan Erol'un, Mevlana'nın Hayatı, Eserleri ve Mevlana Müzesi (2005) adlı eserinde Konya, Mevlana Müzesi Dergâhı fotoğraflanarak anlatılmıştır.

XVIII. yüzyıl Batılılaşma hareketleri ile İstanbul saraylarında başlayan Batı anlayışına yönelik duvar ve tavan resimlerinin güzel örneklerinden bir kısmı da Mevlana Celaleddin-i Rumi Müzesi'nde yer almaktadır.

1.1. Araştırmanın Problemi

Kültürel değerlerimizi gelecek nesillere aktarmak için, sahip olduğumuz değerlerin gün ışığına çıkarılması, günümüz sanat ve tasarım eğitimi için büyük önem arz etmektedir. Duvar Resminin, Türk kültürü içindeki yerini belirlemek, sanatı yaşatmaya çalışanların ürünlerinin değerlendirilmesi, görüşlerinin alınması ile mümkün olacaktır.

Araştırmada Batılılaşma Dönemi Türk Batı Sanatının önemli örneklerinden biri olduğu düşünülen, Mevlana Celaleddin-i Rumi Müzesindeki tavan ve duvar resimlerinin ölçüm, çizim ve fotoğraf yoluyla belgelemek, problem olarak ele alınmıştır.

1.2. Araştırmanın Amacı

Araştırmada, Batılılaşma etkisi ile geleneksel Osmanlı kitap resimleme tarzı olan minyatürden faklı olarak yeni bir resim anlayışının, Konya ilinde bulunan Mevlana Celaleddin-i Rumi Müzesi'ndeki tavan ve duvar resimleri örnekleri üzerinde belgelemektir.

Ayrıca resimlerde kullanılan öğe ve elemanlar ile Batılı çağdaşların kullanmış oldukları öğe ve elemanları da karşılaştırılarak, duvar resminin genel yapısı hakkında da fikir vermektedir.

1.3. Araştırmanın Önemi

Araştırmanın önemi temel olarak iki ana kaynağa dayanmaktadır. Bunlardan birincisi incelemenin yapılacağı yapıdan kaynaklanmaktadır. Mevlana Celaleddin-i Rumi, girişte de belirtildiği gibi bugün dünyada pek çok ülkede büyük önem verilen bir değerdir. Bu değer üzerinde yapılan pek çok çalışmaya Müzede yer alan tavan ve duvar resimlerinin analizi açısından yaklaşan bir çalışmaya daha önce rastlanmamıştır.

Araştırmanın diğer bir önemi ise duvar resminin ülkemizdeki durumu üzerinde yapılan çalışmaların sınırlılığından kaynaklanmaktadır. Ayrıca duvar ve tavan resimlerine doğrudan bir çalışmaya rastlanmamıştır.

1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma, Batılılaşma Dönemi Türk Duvar ve Tavan Resmine örnek olarak alınan Mevlana Celaleddin-i Rumi Müzesi'nde bulunan duvar ve tavan resimleri ile sınırlandırılmıştır.

1.5. Araştırmanın Sayıtlıları

Araştırmada Literatür taraması ve kaynak bilgilerinin bir araya getirilmesinde kullanılan kaynak tarama modelinin araştırmanın kavramsal bölümünü oluşturmada yeterli ve geçerli olduğu varsayılmıştır.

1.6. Tanımlar

Akant yaprak: Yaban enginarı yaprağı biçiminde bir bezeme örgesi. İlk kez antik Yunan sanatında kullanılmış. Avrupa'da kullanımı XIX. 'ın sonuna kadar kullanım sürmüştür (Sözen ve Tanyeli, 2007: 15).

Ampir: Napolyon'un egemenlik yıllarında (1804–1814) ortaya çıkan ve etkisini mimarlıkta, dekoratif sanatlarda gösteren yeni bir klasik üslup (Sözen ve Tanyeli, 2007: 19).

Antik: İlk çağdaki uygarlıklarla, özellikle eski yunan ve roma uygarlıkları ile ilgili olan, antika (http://www.turkcebilgi.com/antik/nedir [01.02.2011]).

Arka plan: Resimde genellikle ön planda bulunan asıl konunun ardında yer alan doğal ya da mimari çevre. Perspektif derinliğin kademeli olduğu resimlerde önem kazanır. Yüzeyci resimlerde biçimler tek bir planda gösterilmek istendiğinden, arka plan sorunu aynı önemi taşımaz (Tansuğ, 1995: 255).

Asimetrik denge: Birbirine benzemeyen ya da eşdeğer olmayan görsel unsurlar arasında dinamik bir denge ya da düzen sağlayan bir kavram olarak ele alınmaktadır.

Atölye: Resim sanatçılarının çalıştığı kapalı mekan (Tansuğ, 1995: 256).

Barok: Barok sanat anlayışını ve bu anlayış doğrultusunda üretilmiş eserleri niteler. Geniş anlamlı olarak Barok sözcüğü, yalnız Avrupa sanatının bir dönemi için değil, her tür sanatta ve tüm kültür çevreleri için geçerlidir. Klasik tutumu yadsıyan her sanatsal anlayış bu bağlamda barok olarak değerlendirilir. Görsel sanatlar ve mimarlık alanında bu anlayışla barok, genel olarak simetriye karşıt olarak, asimetriyi, temel geometrik biçimlere karşıt olarak eğrisel biçimleri, durağanlığa karşıt olarak hareketi, tek defada algılanabilirliğe karşıt olarak kolay kavranamazlığı yeğleyen bir tutumdur (Sözen ve Tanyeli, 2007: 35).

Beyaz boşluk: Gerekli yerlerde beyaz boşluklar bırakılarak bir tasarımda bütünlük sağlamak mümkündür.

Bordür: Tasarım yüzeyini çevreleyen bordürler bütünlük sağlamada kullanılabilirler. Bordürler arası ölçü, üslup gibi benzerlikler, bir tasarımı bütünlüğe ulaştırabilirler.

Curcuna: 1. Gürültü, karışık durum 2. Alaturka müzikte hızlı bir usul (TDK, 1998: 41).

Denge: Bir tasarımda denge unsuru gözetilmediği takdirde, ürün beklenen etkiyi yaratamaz. Burada sözü edilen denge, tasarımı oluşturan hareketli unsurların (Fotografi tipografik veriler, ilüstrasyonlar vs.), belirlenen düzlem üzerinde dengeli dağılımıdır.

Devamlılık (Bütünlük): Okuyucunun gözü, tasarım yüzeyinde belli ilkeler doğrultusunda hareket eder. Göz hareketlerinin ustaca değerlendirildiği bir tasarım daima hedefine ulaşır. Göz alışkanlık gereği soldan sağa ve yukarıdan aşağıya doğru bir yön izler. Gözün yatay hareketleri dikey hareketlerine göre daha kıvrak ve hızlıdır.

Ayrıca göz; büyükten küçüğe, koyu renkten açık renge, renkliden renksize, alışılmamış olandan alışılmış olana doğru bir yol izler.

Duvar resmi: Islak kireç sıva üstüne, ezildikten sonra su ya da su ve kireç bileşimi bir bağlayıcı ile karıştırılan pigmentlerle yapılan resimdir. Yüzey kurudukça kireç, pigmentin sıvaya yapışmasını sağlar (http://tr.wikipedia.org/wiki/duvar resmi [03.11.2010]).

Duvar yüzeyi üzerine yapılan her tür resim. Bu iş çeşitli malzeme ve teknikler kullanılabilir. Resim sanatında görülen en eski türdür. Taş çağı'n da görülen mağara resimleri bu türün ilk örnekleri sayılabilir. Mezopotamya ve Mısır'da uygulanmıştır. Antikite'de özellikle Roma'da duvar resmi yapımı büyük bir yaygınlık kazanır. Romalılar fresk teknikleri uygulamışlardır. Mozaik ise, Geç Antik Çağ'da ve Bizans'ta sık kullanılan bir duvar resmi yapım tekniği haline gelir. Rönesans'ta mozaiğin hemen hemen terk edilip yerine freskin geçtiği görülür. Bu dönemden başlayarak tuval resminin, tablonun, yaygınlaşması duvar resmini yavaş yavaş ortadan kaldırır. Bununla birlikte, duvar resmi geleneğinin hiçbir dönemde silindiği söylenemez (Sözen ve Tanyeli, 2007: 71).

Eksen: Bir grafik tasarım yüzeyinde bütünlük oluşturmada en yaygın kullanılan yöntemlerden biri eksen kullanmaktır. Bir tasarım yüzeyinin çatısı en az iki olmak üzere, üç ya da daha fazla yatay ve dikey eksenden oluşur. Resimle tipografiyi aynı hizada yerleştirmek için eksenlerden yararlanırız.

Estetik: Sanat eserindeki özsel ve biçimsel değerleri inceleme bilimi (Tansuğ, 1995: 257).

Evrim: 1.Zaman İçinde birdenbire olmayan kesintisiz, niteliksel ve niceliksel gelişme süreci 2.Bir canlıyı ötekilerden ayırt eden biçimsel ve yapısal karakterlerin gelişmesi yolunda geçirilen bir dizi değişme olayı, tekamül 3. İnkılap (TDK, 1998: 748).

Figür: resim ve heykel sanatlarında betimlenmiş, doğada rastlanan ya da düşsel her tür varlık ve nesnenin genel adı. Türkçedeki beti sözcüğüyle eşanlamlı gibi düşünülebilirse de, beti, sanat yapıtında betimlenen her tür gerçeklik için kullanılabildiğinden, daha geniş anlamlıdır. Oysa figür daima sanat-dışı alanlardaki gerçekliklere gönderme yapar (Sözen ve Tanyeli, 2007: 84).

Figüratif: 1.Resim ve heykelde, doğayı ve nesneleri biçim olarak gösteren eser. 2. Son zamanlarda soyut sanatın ortaya çıkmasıyla yaygınlaşan, eserde doğadan istifade

edildiğini belli etmek, sanatçının doğacı anlayışını açıklamak için kullanılan terim (Peşkersoy ve Yıldırım, 2008).

Fresk: Yaş sıva üzerine suda çözülmüş boya pigmentleri kullanarak yapılan duvar resmi. Antikite'den beri bilinen bir tekniktir. Pompei'de çok sayıda Roma freski örneği bulunmuştur. Sonraki çağlarda hiç ortadan kalkmamış sayılabilir. Freskin bir de kuru sıva üzerine yapılan türü vardır ki, yaş sıvalı tekniğe oranla daha dayanıksız sonuçlar verir. Bu tekniğe kuru fresk denir (Sözen ve Tanyeli, 2007: 86).

Fresko: Bir tür fresk yapım tekniğidir. Normal freskin aksine kuru sıva üzerine suyla çözelti halinde bir boya kullanılarak yapılır. Antikite'den beri uygulanan bir yöntemdir. Bir fresko ürünü freski andırsa da, ondan çok daha dayanıksız ve donuk bir yüzey oluşturur (Sözen ve Tanyeli, 2007: 86).

Hattat: Arap harfleriyle yazı düzenleri meydana getiren sanatçılara verilen ad (Tansuğ, 1995: 258).

Hanende: Şarkı söylemeyi meslek edinmiş kimse, şarkıcı, okuyucu (TDK, 1998: 940).

Hokkabaz: 1.El çabukluğu ile birtakım şaşırtıcı olaylar yapmayı meslek edinen kimse 2. Başkalarını aldatarak yalan dolanla iş gören kimse (TDK, 1998: 1001).

Islahat: Daha iyi duruma getirmek için yapılan değişiklik, düzeltme, reform (TDK, 1998: 1023).

Işık-Gölge: Resimde ışık-gölgeyi uygulama bilimi. Bazen yumuşak, bazen sert kontrastlar meydana getirme aracı (Tansuğ, 1995: 258).

Kagir: Taş, tuğla ve kerpiçten yapılmış her tür yapıyı niteler (Sözen ve Tanyeli, 2007: 120).

Kalemişi: Osmanlı mimarlığında sıva üzerine boya ile yapılan bezeme (Sözen ve Tanyeli, 2007: 121).

Kasır: Köşk (TDK, 1998: 1230).

Kontur (Çevre Çizgisi) : Resimde biçimleri, nesneleri sınırlayan dış çizgilerin hem renk bölgelerini ayırıp hem de yüzey ve hacim niteliklerini belirleyerek resim düzenini oluşturması (Tansuğ, 1995: 259).

Korint: Antik mimarlıkta kullanılan bir sütun-kiriş düzeni türü. En belirgin ayırıcı özelliği üsluplaştırılmış akant yapraklarıyla bezeli başlığıdır. Atina'da ortaya çıkmıştır (Sözen ve Tanyeli, 2007: 137).

Manzara (peyzaj): Doğa sahnelerini, bazen mimari ve figüratif eklerle ele alan resimler (Tansuğ, 1995: 260).

Minyatür: Küçük boyda ya da el yazmalarının sayfaları arasında yer alan resimlere verilen ad. Minyatür deyimi daha çok büyük boydaki resim üsluplarını izleyen küçük boy resimler için doğrudur. İslam minyatürü gibi örneklerse, daha çok figürlü nakışlar olarak adlandırılmalıdır. Bu resimleri yapan sanatçılara nakkaş denmesi de bunu doğrular. İslam minyatürleri büyük boydaki resim üsluplarından hareket etmezler, ama özel üslup anlayışlarına sahiptirler ve bazılarının anıtsal etkisi büyük boyda resimlerden daha güçlüdür (Tansuğ, 1995: 260).

Motif: Bir resmin konu ya da teması ya da figürler dışında kullanılan süsleyici veya dramatik öğelerin her biri (Tansuğ, 1995: 260).

Münezzeh: Temiz arı, uzak (TDK, 1998: 1609).

Nakış: Osmanlı minyatür ve tezyinatına verilen eski ad (Tansuğ, 1995: 260).

Nakkaş: Osmanlıcada renkli, iki boyutlu yüzey düzenleme sanatıyla, nakışla uğraşan kişi. Nakkaşın mesleki etkinliğini diğer yüzey bezeme çalışmalardan ayıran şey, nakış için fırça kullanılmasıdır. Dolayısıyla, örneğin taş üzerine oyma tekniğiyle bezeme yapan kişi nakkaş sayılmazdı (Sözen ve Tanyeli, 2007: 170).

Orantı ve Görsel Hiyerarşi: İki ya da daha çok sayıda görsel unsur, tasarım yüzeyinde birleştirilirken mutlaka bir orantı sorunu ile karşılaşılır. Tasarımcı, görsel unsurların orantısal ilişkilerinde değişken yapılar kurmaya çalışır. Çünkü genişliğin uzunluğa, renkli olanın renksiz olana, bir ölçünün diğerine eşit olduğu tasarımlar, tekdüze görünürler.

Palmet: Bir sapın iki tarafında simetrik olarak sıralanmış uzunca yapraklardan oluşan üsluplaştırılmış bitkisel bezeme öğesi. En eski Mezopotamya uygarlıklarından başlayarak tüm çağlarda ve üsluplarda görülür. Türk Sanatı'nda da örnekleri vardır.

Palmetler her türden malzemeyle her türden yüzey üzerine uygulanmışlardır. İki boyutlu olduğu kadar, üç boyutlu kabartma örnekleri de bulunur (Sözen ve Tanyeli, 2007: 184).

Panorama: Bir doğal ya da kentsel manzarayı ufka kadar uzanan ve çok geniş bir bakış açısıyla betimleyen resim (Sözen ve Tanyeli, 2007: 185). Bir manzaranın sürekli ve geniş bir açı içinde sunuluşu (Tansuğ, 1995: 261).

Perspektif (menazır): Nesneleri iki boyutlu bir resim yüzeyi üzerinde derinlikli ve üç boyutlu bir mekan içindelermiş gibi gösterme tekniği (Tansuğ, 1995: 261).

Portre: Resimde belli bir insanın yüz hatlarını aynen tasvire ilişkin tür (Tansuğ, 1995: 261).

Rakkase: Raksı meslek edinmiş kadın (TDK, 1998: 1843).

Rokoko: Avrupa Sanatında Barok'tan sonra gelişen üslup. Yaklaşık 1720'de lerde ortaya çıkmış, aynı yüzyılın sonuna ulaşamadan, yerini Yeni-Klasik üsluba terk etmiştir. Genel olarak, Barok'un eğrisel ve bitkisel öğeleri yeğleyen anlayışını sürdürürse de, renk düzeni açısından daha sadeleşmiş ve neredeyse beyazı kullanan bir tasarım geliştirmiştir. Rokoko'nun daha çok dekoratif sanatlarda egemen olduğu, mimarlık, resim ve heykelde ise apayrı bir anlayış olarak belirmediği söylenebilir (Sözen ve Tanyeli, 2007: 203).

Sazende: Sazcı (TDK, 1998: 1925).

Simetri: Dengeli parçalar, dengeli sayfalar, aşağı yukarı aynı boyda sağ, sol, alt ve üst boşluklar demektir.

Simetrik denge: Resmiyetin, otoritenin vurgulanacağı tasarımlarda tercih edilir. Diğer yandan simetri dürüstlüğün, saygınlığın psikolojik simgesi olarak değerlendirilmektedir.

Suret: 1. Görünüş, biçim 2. Yazı veya resim kopyası, nüsha. 3. Biçim, yol, tarz 4. Yüz, çehre 5. İslam felsefesinde varlığın görünen yanına, beş duyu ile algılanan yönüne verilen ad 6. Resim, fotoğraf (TDK, 1998: 2044).

Tasarım: Hayalde canlandırılan bir olayın, projesi çizimi veya üç boyutlu görüntüsü olarak uygulanan ve ortaya koyulan eserlerin tümüne verilen isimdir (Tepecik, 2002: 2).

Bir tasarlama eylemi sonucunda beliren ve asıl yapıtın gerçekleştirilmesi sırasında yönlendirici olan proje, çizim, maket gibi ürünlerin tümü (Sözen ve Tanyeli, 2007: 231).

Tasvir: 1. Tasarlama, bir şeyi sözle veya yazıyla anlatma, göz önünde canlandırma, betimleme 2.Resim (TDK, 1998: 2146). Varlıkların duyu organlarıyla algılanabilecek şekilde tanıtılması için başvurulan anlatım yoludur. Genellikle olay yazılarında varlıklar, nitelikleriyle tanıtılırken kullanılır.

Betimlemede kişilerin duygu ve düşüncelerinin irdelenmesi, davranışlarının neden ve sonuçlarının incelenmesi de yer alabilir; buna çözümleme (tahlil) denir. Kısaca betimleme; kelimelerle resim yapmaktır (http://www.edebiyat.tc/betimleme-tasvir-etme [01.02.2011]).

Ton: Resimde ışık-gölge derecelenmesinin aldığı ad. Tek bir rengin açıktan koyuya derecelenmesine de o rengin ton farklılıkları denir (Tansuğ, 1995: 263).

Üç nokta yöntemi: Tasarımcılar, kompozisyon yüzeyinde belirledikleri üç odak noktasını tasarımın bağımsız birimlerini birbirine bağlayan unsurlar olarak

kullanabilmektedir. Göz, bir yüzey üzerinde yer alan üç unsuru hayali çizgilerle birleştirerek bir üçgen oluşturmakta ve tasarımı bir bütün olarak algılamaktadır.

Üslup: Bir toplumun ve çağın tüm sanat yapıtlarında ortak olan biçimlendirme, tasarım ilke ve anlayışları bütünü (Sözen ve Tanyeli, 2007: 247).

Üstübeç: Kurşun ve çinko oksitlerinden hazırlanan beyaz toz. Yağlıboya ve macunlarda dolgu malzemesi olarak kullanılır (Sözen ve Tanyeli, 2007: 247).

Vurgulama: Hangi görsel unsuru (başlık, metin, fotoğraf vb) vurgulayacaksak önceden karar verip ona göre boyut büyütme koyu ton ya da canlı renk kullanımı gibi vurgulama yöntemlerini denemelidir.

Yağlıboya: Boya öğelerinin çeşitli bitkisel, madensel ve hayvani yağlarla karışımından elde edilen boya. Tamamen yağlıboyayla yapılmış resimlere ilk olarak XVI. Yüzyıl başlarında rastlanır (Tansuğ, 1995: 263).

BÖLÜM II

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Osmanlı İmparatorluğu'nu Batılılaşmaya Yönelten Siyasi Ve Ekonomik Ortam

Osmanlı İmparatorluğunun milletler arası siyasi, iktisadi alanlarda en güçlü olduğu bir dönemde, Kanuni Sultan Süleyman, kralını esaretten kurtardığı Fransa' ya kapitülasyonları (1555) ihsan etmiştir.

Zamanla Batının iktisadi üstünlük sağlaması, içerde sarsıntılara yol açmıştır. Bu durumun sonucunda askeri bakımdan da çok üstünleşen Avrupa karşısında ilk yenilgisini XVII. yüzyıl sonları XVIII. Yüzyıl başlarında Karlofça (1699) ve Pasarofça (1718) antlaşmaları ile kabullenen Osmanlı, artık Batı'nın gerisinde kaldığının farkına varmıştır.

Fransa ve başka ülkelerle zaman zaman, kısa vadeli diplomasi ilişkileri de kurulmuştur. Öte yandan daha Kanuni zamanından önce okyanuslara açılan Batı, XVI. yüzyıldan itibaren ticaret yolu ve çeşitli ihtiyaç kaynakları bakımından yeni imkânlar, yeni ufuklar kazanmış, dünyadaki iktisadi denge gittikçe Osmanlı dünyasının zararına değişme yolunu tutmuştur. Aslında Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u almasından sonra başta Venedik olmak üzere Batı ile kültürel ilişkilerde kıpırtılar görülmeye başlamıştır. Fatih döneminden sonra Türkler iki yüzyıl Batı ile ilgilenmemişlerdir. Bunda başa geçen padişahların etkisi büyüktür (Altar, 1973: 3). Görülmüştür ki, saray ve saray çevresi, ayrıca toplumun aydın kesimi Batıya açılmada kimi zaman itici güç olmuşken, kimi zaman başa geçen sultanların tutumlarıyla Batı ile ilişkiye girilmemiştir. Fatih Sultan Mehmet'in çağı, Batı ilgilerine karşı da bir tepki çağıdır. Söylentilere göre Fatih zamanında sarayda çalışan bazı Batılı ressamlar, çalışma imkânı ve kendi üsluplarında yaptıkları resimlere sarayda yer bulamamışlardır. Fatih'ten sonra oğlu Beyazıt zamanında da İslam kültürü üzerinde durulmuştur. Çünkü Beyazıt'a göre, Osmanlı

kültürü o çağda, İslam kültürünü özgün bir biçimde yeniden yorumlamak misyonuna sahiptir (Tansuğ, 1999: 150).

Kapitülasyonlardan sonra çeşitli yollarla gelmiş gözüken Batı etkileri Osmanlı kurumlarındaki geleneksel yapının çözülüp yeni verilere adapte olması, uzun süren bir geçiş dönemini ve belki de etkileri günümüze değin süren sancıları beraberinde getirmiştir. Osmanlı, Batıyla ilişkisinde ilk kez gözünü, dünyasal zevklerin ön plana çıktığı, eğlence, sanat ve lüksün hâkim olduğu Rokoko dönemi yaşanmakta olan (1720–1760) Fransa'ya çevirmiştir. XVII. Yüzyıl'da doğan Barok üslup, hayli değişmiş olarak XVIII. yüzyılda da varlığını sürdürmüştür. Barok sanatın gölge-ışık karşıtlığına dayanan çarpıcı, içe işleyici dramatik etkisi giderek kaybolmuş ve yerini yumuşak hatta biraz gevşek bir üsluba bırakmıştır. Bu, seyirciyi etkilemekten çok oyalayan, göz alıcı ama o ölçüde yüzeysel bir üsluptur. Resimsel nitelikler zayıflamış, dekoratif, süslemeci bir işlev ön plana geçmiştir. Bu dönemin saray ve köşklerinin iç dekorasyonu ve mobilyaları da bu yeni üslubu yansıtmaktadır. Sanat tarihçileri, bitkisel bezemelerin ve duvarları kaplayan resimlerin göz oyalayan, tasasız ve yaldızlı üslubunu "Rokoko" diye adlandırmışlardır. Bu sözcük, Fransızca Rocaille sözünden gelmektedir. Rocaille, çürük yapılı taşların harçla karıştırılmasıyla oluşturulan yapay kayalıklara verilen addır. Bunun bir örneği, İstanbul'da Emirgan Korusu'ndaki büyük havuzun kenarında görülebilir. Fransız Rokoko ressamı Fragonard'ın Saint-Cloud'da Eğlence (Banque de France, Paris) adlı resmi, o dönemde saray çevrelerinin çok hoşlandıkları bu tür bir parkı ve park yaşantısını başarıyla yansıtmaktadır (Yücel, 1989).

İşte Osmanlı' da, Lale Devrinde (1703–1730), III. Ahmet ve Damat İbrahim Paşa gibi kişiliklerin istekli bir şekilde Batı'dan aldıkları ilk şey, bu yaşam tarzı olmuştur. Özellikle Lale Devrinde (1703–1730) yapılanma hareketi ile gerçekleşen yenilik hareketleri paralelinde ağırlık kazanmış, saraya giren çok sayıda Avrupa eşyası, özellikle Batı kaynaklı resimli kitaplar, sanatı ve zamanla mimariyi de etkilemiştir. Batı'dan yapılan ithalat artmıştır. Artık Osmanlı toplumu ile Avrupa arasındaki duygusal engel eskisi kadar dirençli görünmez. Ülkeye Avrupa yapımı nesneler ve sanat yapıtları da girmeye başlamıştır. Sarayda ve varlıklı aileler arasında Avrupa'yı öykünme eğilimi güçlenmiştir. Giyimde, kuşamda, evlerin döşenişinde, kadınların takılarında daha belirgindir bu eğilim. Böylece Osmanlılar, Batı'ya bilinçli, resmi bir açılış olmaksızın, ithal edilen maddeler yoluyla Avrupa zevk ve biçimlerini yavaş yavaş

tanımaya başlamışlardır. Ayrıca İstanbul'a Avrupa'dan yabancı ressamlar gelmiştir (Erol, 1980: 82). Özetlenen yeni kültür ilişkileri nedeniyle Osmanlı resim sanatında da değişimler olması, Batı beğenisinin resim üzerinde de görünmesi kaçınılmaz bir sonuçtur.

Erol'a (Erol, 1980: 82) göre Osmanlı toplumu üzerinde, bilindiği gibi, Avrupa kültürünün etkileri devletin kurulduğu yıllardan beri vardı. İlerleme ve yükselme süreçleri içersinde bu etkiler ticaret ve savaşlarla karşılıklı alışveriş biçiminde görülür. Batıya özgü tekil kültür öğelerinin Osmanlı toplumu içine Türklerce bilinçli olarak aktarılması XVIII. Yüzyılda görülmeye başlar. Ne var ki Osmanlı imparatorluğunun Avrupa karşısındaki tutucu tavrının değişmesinde bazı tekil kültür öğelerinin aktarılmasının hazırlayıcı işlevi olmuşsa da, asıl büyük neden olarak XVI. Yüzyılın sonunda toprak düzeninin değişmesiyle, Osmanlı toplum yapısında başlayan çözülme unutulmamalıdır. Lale devriyle başlayan bilinçli aktarmacılık akımı yüzyıl boyunca, zaman zaman duraklamalar geçirse de, sürüp gidecektir.

Arık'a göre (Arık, 1976: 14) Askeri alandaki ezici etkiler yapan acı yenilgilerin yanı sıra, iç bozukluklar üzerine önce devlet kademesinde bilinçli olarak Batı'ya açılma hareketleri başlamıştır. Bundan sonra devamlı olmak üzere Avrupa da Türk elçilikleri kurulmuştur. Buralarda Batıyı tanımak, dillerini öğrenmek üzere genç memurlar bulundurulmaya başlanmıştır. XVIII. Yy' ın sonuna doğru III. Selim, askeri reformlar için Fransa'dan yardım istemesi üzerine Osmanlı böylelikle hem askeri öğretim kanalından, hem de bürokrasi kanalından Batı kültürüne kucak açmıştır. Öğretmen, danışman, yol gösterici ve arabulucu diplomatlar gibi elemanlardan oluşan bir Avrupalı nüfus ordusu XVIII. Yy' dan itibaren Türkiye' ye akmış, dolayısıyla Avrupa mallarının çeşidi ve miktarı da artmıştır. Osmanlı artık Batı'yı geri görecek halde değildir. Başta askerlik olmak üzere çeşitli alanlarda Avrupa'yı örnek tutan yenilik, reform hareketlerine girilmiş, TANZİMAT FERMANI (1839) ile resmen Batılı olmaya karar verilmiştir. Sanat alanında da aynı gidiş söz konusudur. Gerek sarayın daveti, gerekse kendiliğinden pek çok Avrupalı sanatçı başkente ve Osmanlı ülkesinin çeşitli bölgelerine girmiştir.

İhsan Turgut ise (Turgut, 1993: 158-165) o dönemde Batılılaşma ile çağdaş, modern olmak eşdeğer olarak algılanmıştır der. Oysaki uluslar çağdaşlaşma

standartlarını kendileri koymalıdırlar. Başka kültürlerin standartlarına girildiği zaman taklit tehlikesi başlar ve Osmanlı'da da böyle olmuştur.

2.2. Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı

Osmanlı imparatorluğu ilk kez Batı'ya açıldığı dönemde, Avrupa ülkeleriyle kurulan siyasal ve ekonomik ilişkiler, imparatorluğun kültürel ortamını da büyük ölçüde etkilemiştir (Renda, 1977: 9). Önceleri Osmanlı Saray çevrelerinde merakla izlenen Avrupa yaşantısı ve kültürü, giderek halk arasında da ilgi görmeye başlamıştır. Yeni ticaret ilişkileri sonucunda piyasada egemen olmaya başlayan Avrupa modası ve Avrupa malları toplumda yeni bir beğeni düzeyi yaratmıştır. Sanatın dekorasyona kayması, sadece bir süsleme öğesi olarak görülmeye başlaması, aslında sakıncalı bir tutumdur. Sanatın anlatım olanaklarını alabildiğine kısıtlar, onu gerçeklerden koparıp yavanlaştırır. Bu yüzden kimi sanat tarihçileri, resmin bezemeye, heykelin porselen biblolara dönüştürüldüğü Rokoko sanatını bir çöküş üslubu diye tanımlarlar (Yücel, 1989).

XVIII. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğunda yeni bir sanat ortamının oluştuğu ve yeni bir resim anlayışının yerleştiği önemli bir dönemdir Batıya açılma olgusu doğal olarak, sanatsal üretimi XVII. yüzyıl ve sonrasında da etkilemiştir. Başlangıçta etki, üretimin sayıca azalmasında kendini gösterir. XVII. yüzyıl "Klasik Sonrası" olarak değerlendirilir. Sorunların giderek çoğalması sonucunda Osmanlı İmparatorluğunun Batı uygarlığını kabul edip hayranlık beslemesi niteliksel değişimi de beraberinde getirir. Gerçek anlamda niteliksel değişim XVIII. yüzyılın ikinci çeyreğinde ortaya çıkar (Çöl, 1992).

Resim sanatı açısından bakıldığında Avrupa ülkeleriyle kültür ilişkilerine girilmesi XVII. Yüzyıl'ın sonlarında bütün sanat dalları gibi Osmanlı ülkesinde geleneksel kitap resim sanatı olan minyatürü de etkilemiştir. Bu dönemde, minyatür sanatı Levni gibi bir ismin kişiliğinde yeni bir anlatım diline kavuşurken, geleneksel minyatür son zirvesini yaşamıştır. Bu bağlamda nakkaşlarımızın daha XVII. yüzyıl sonlarında bazı yeni denemelere giriştiği ortaya çıkmıştır. Bu denemeler iki boyutlu bir anlatımın egemen olduğu minyatür sanatında, üçüncü bir boyutun aranmasıyla başlar. Sanatçılar, çoğu kez kompozisyonlarına ekledikleri doğa kesitlerinde ve ufak manzara

ayrıntılarında mekân denemelerine girişmişlerdir. 9 minyatür sayfası tutan Nadiri Divanı'nın resimleri XVII. Yüzyılda beliren perspektif anlayışını belgeleyen ilginç örneklerdir. Yalın düzenler içinde detay ilgisinin arttığı ve renk anlayışının değiştiği görülür (Tansuğ, 1995: 155).

Osmanlı sanatı ve mimarisi XVIII. yüzyıl boyunca Batı sanatı ve mimarisine aşamalı olarak açılır ve Batılılaşma sürecine girer. Bu süreç yalnızca biçimsel düzeyde kalmayıp tasarım ilkeleri; teknik ve malzeme konularını da değişim sürecine sokar. XVIII. yüzyıl Avrupa'sı Fransız kültür ve sanatının egemen olduğu bir dönemdir (Çöl, 1992).

Konya'da Alâaddin köşkü, Beyşehir gölü kıyısında Kubadabad Sarayı gibi yapıları süsleyen resimli çiniler insan ve hayvan figür üslubunun nasıl gerçekçi bir yöne girdiği konusunda fikir verirler. Çok defa bitkisel bir tezyini dekor içinde yer alan figürlerde portre özelliklerine bile rastlanır. Henüz bir boşluk ve mekân etkisi aramayan bu figürlü yüzeylerde kuşkusuz İran yüzey anlayışının, mekânı yeterince amaçlamayan etkisi vardır. Ama figür oluşumlarının sert, gerçekçi özellikleri bu anlayışla bir çelişkiye de girip ilerdeki resim mekânı eğiliminin ilk işaretlerini verecektir (Tansuğ, 1995: 146).

Osmanlı minyatür sanatının erken devri ya da erken etkileşim, gelenekle Avrupaileşmek arasında bocalayan bir sonucu beraberinde getirmiştir. Lale devri ile başlayan bu değişim rüzgârları yüzyıl boyunca zaman zaman duraksamalar geçirmekle birlikte sürüp gitmiş, nakkaşlar Batı sanatına karşı gösterdikleri direnci kaybetmeye başlamışlardır. Batı resim tekniğinin Osmanlı kültürüne girmesiyle birlikte, XIX. Yüzyılın ikinci yarısından sonra yüzyıllardır devam ede gelen Geleneksel Türk Minyatür Sanatı yerini bugün Çağdaş Türk Resmi olarak adlandırılan bir resim anlayışına bırakmıştır (Öz, 1954: 32).

Minyatürlerde tek yaprak halindeki kır sahneleri, kıyafet ve çiçek resimleri, portrelerle beraber üçüncü boyut aranmaya başlanmıştır. Ayrıca minyatürde doğa görünümleri de önemli bir yer almaya başlamıştır. XVIII. yüzyıl boyunca manzaralar giderek yaygınlaşmış, padişah portrelerine bile manzara girmeye başlamıştır (Renda, 1980: 38).

Kitap resimlerinin en son örnekleri Topkapı Sarayı kitaplığında bulunan XIX. Yüzyıl başlarında hazırlanmış bir el yazmasında yer alır. Bunlar iki suluboya manzarasıdır. Tüm sayfayı kaplayan bu manzaralar Batı tekniklerini gerçek anlamıyla uygulayan bir sanatçının fırçasından çıkmadır. Aslında bu iki manzara, üslup ve renk kullanımı açısından minyatürden çok, o dönemin duvar resimlerini anımsatır (Renda, 1980: 39).

Görüldüğü gibi resim sanatındaki bu yeni denemeler kendini manzara kompozisyonlarında da göstermiştir. Osmanlı toplumunda İlk duvar resmi örneği diyebileceğimiz çalışma, Topkapı Sarayı Harem dairesindeki duvar resimleridir.

Türk resminde Batılılaşmanın ilk örnekleri, yaklaşık III. Ahmet dönemi ile başlayıp, XIX. Yüzyılın ortasında Abdülmecit dönemi ile sona eren, 150 yıllık bir süre içinde örülmektedir.

Arık (Arık, 1976: 12) Osmanlı resim sanatında Batı etkilerinin değişen ölçülerdeki rolü, kendine güveni sonsuz olan bir büyük toplumun çevresine bakınması, beğendiğini alması, evrensel bir kültürün bazı etkilerle beslenmesi niteliğinde, sağlıklı ve olağan gelişmelerin birer parçası değerindedir sözleri ile ifade etmektedir.

2.3. Duvar Resimleri

Yapıların iç ve dış duvarlarına ve tavanlarına fresko, tempera, yağlıboya ve mozaik olarak yapılan duvar resimlerinin geçmişi tarih öncesi dönemlere dayanır. Mağara resimlerinde konturlar kazındıktan sonra tebeşirin, bitkilerin ve toprağın ezilip suyla karıştırılmasıyla elde edilen bir boya sürülürdü. Sanatçı sıvalı duvarın üzerine siyah boyaya batırdığı fırçayla belge niteliğindeki resimleri çizdikten sonra renklendirirdi. Yapıların türleri ve karakterleri duvar resimlerinin konularını ve biçimlerini etkileyen öğelerdi. Konutların dış duvarlarında geometrik bezemesel resimler yer alırken iç duvarlarında manzara, natürmort gibi konular daha sık kullanılırdı. Genellikle kırsal alanlarda dış duvarlarda pencere ve kapı öğeleri vurgulanırdı. Tapınaklarda ve diğer dinsel yapılarda simgesel biçimler öne çıkardı. Dış duvar resimlerinin yaygın olduğu Orta Avrupa'da kentin tarihi kişilerinin betimlendiği örnekler vardır (Erzen, 1997: 489) Duvar resimleri insanların yaşadığı mekanlara

duygularının, düşüncelerinin ve inançlarının yansıtılmasına olanak sağlıyordu. Günlük yaşam biçimleri, toplumsal ilişkiler, törenler, yaşamın çeşitli görüntüleri duvara resmedilerek kültürel özellikler saptanıp gelecek nesillere aktarılıyordu. Okuma yazması olmayan toplumlarda bu resimler dinsel, tarihsel ve siyasal eğitim aracı olmuştur (Erzen, 1997: 489).

XVIII. yüzyılda Batılılaşma hareketleri sonucunda girinti ve çıkıntılar, hareketli yüzeyler, kırılmalar, korint sütun başlıkları, bitki motifleri, altın yaldız gibi Barok ve Rokoko özellikler Osmanlı sanatında mimaride ve süslemelerde görülmeye başlamıştır. Yüzyılın sonlarına doğru giderek etkinliğini yitiren minyatürün yerini Batılı üslupların iç mimaride uygulanmasıyla gelişme gösteren duvar resimleri almıştır. Minyatür giderek Batı resminden etkilenmiş, yeni teknikler kimi yerde kopya, kimi yerde bilgiyle denenmiştir. Mimaride Batılı öğelerin ve üslupların uygulanması daha hızlı olmuş, Lale devriyle birlikte kalem işi bezeme tekniği yerini Batı anlayışında duvar bezeme üslubuna bırakmıştır. Yöneticiler Batı bilim ve tekniklerinin ülkede yerleşmesi için çaba sarf etmişlerdir. Örneğin, İstanbul'da matbaa kurulmuştur. Artık kitapların matbaada basılabilmesi, el yazması kitaplara gereksinmeyi büyük ölçüde azalmıştır. Minyatür Sanatının giderek etkinliğini yitirmesi doğaldır. Çini ve diğer pahalı tezyinatın uygulanmadığı örneklerin duvar resim geleneğine yönelmesinde, sanatsal nedenlerin yanı sıra günün koşullarına uyan ekonomik nedenler de etkindir. Mimariye bağlı olarak gelişen duvar resmi geleneği Batı çıkışlı olmasını bir süre sonra unutturmuş, adeta iç mimaride anlatım gücü olan dekoratif malzemeye dönüşmüştür (Çöl, 1992). Tüm bu etkilerden dolayı minyatürden başka resim dallarının gelişmesi beklenen gelişmedir. Nitekim XVIII. Yüzyılın ikinci yarısından sonra minyatür yerini büyük ölçüde bir başka resim dalına bırakmıştır. Duvar Resmi (Renda, 1980: 50). Duvar resimleri, fotoğrafın olmadığı bir dönemde sanatçının ya da görenlerin anlatımına ya da kendi izlenimine, o da olmadı kendi hayal gücüne dayanarak bir şehrin ya da bir nesnenin resmini yapmasıyla oluşmuştur (Kokal, 1997).

Duvar resmi, önce İstanbul'da, sonra Anadolu'da Türk mimari süslemesinde yeni bir tür olarak karşımıza çıkar. III. Selim zamanında güçlenen ayanlar yardımıyla önce sarayda, daha sonra saray dışına taşarak Anadolu'ya yayılmıştır (Ersoy, 1994: 4-11). Abdülaziz döneminde ise saray ve konaklar dışında da görülmeye başlayan duvar resimleri yine Avrupa tarzındadır. Dolmabahçe, Beylerbeyi, Çırağan gibi büyük

saraylar ile köşkler ve kasırlar, bu dönemde tefrişat ve dekorasyonda da Batılı anlayışa uygun düzenlenmiştir. Saraya giren ayna, saat ve mobilya gibi ihtişamlı saray eşyaları yanında artık resimlerde duvarlara asılmak üzere üretilmiştir. Böylece duvar resimleri tavanlara doğru kaymıştır (Çetintaş, 1997).

Anadolu kent ve kasabalarında Müslüman sanatçıların elinden çıktığı düşünülen resimlerde naif, şematik bir üslup anlayışı daha geçerli olduğu halde, İstanbul yapılarının duvarlarında yer alan resimler Batı resminin kurallarına daha uygundur (Sezer, 2005: 42).

İlk duvar resmi örnekleri, tavan eteklerini dolayan dar şeritler veya duvarların üst bölümlerinde barok ve rokoko nakışların arasına yerleştirilmiş pano resimlerdir. Önceleri tavan eteklerini dolayan bu dar şeritlerin içerisine iki renkli mimari çizimlerin doldurulduğu görülür. Giderek bu şeritlerin genişlediği ve çok renkli kompozisyonlara dönüştüğü dikkat çeker. Fakat bu kompozisyonlarda yapının neresine hangi konuda bir resim yapılabileceğini belirleyen herhangi bir kural yoktur.

Pano resimlere gelince, bunlar duvarlarda nişler içerisine yerleştirilebileceği gibi, duvarların üst kısımlarında çeşitli türde çerçevelerin içinde de yer alabilmektedir (Renda, 1980: 54) Kuşkusuz Batının barok anlayışına da uygun olarak iç mekânda bir dışa açılma sağlayan bu resimler, dönemine göre ya süslü kartuşların kıvrımlı palmetlerin, akant yapraklarının, korent başlıklı sütuncukların arasında ya da çok sade dikdörtgen çerçevelerin veya nişlerin içinde yer alır. Bu aslında Osmanlı süsleme sanatında kalem işi denilen nakışların başka bir biçimde uygulamasıdır. Daha doğrusu, geleneksel minyatür sanatı yeni etkenlerle nasıl teknik ve biçim açısından değişiklikler göstermişse, bir başka geleneksel sanat dalı olan duvar nakkaşlığında da yeni bir program benimsenmiştir. Böylelikle geleneksel kalem işi nakışların yerini XVIII. Yüzyılda Batı kökenli barok ve rokoko süslemeler almıştır (Renda, 1980: 50) Artık üslup özelliklerinde de farklılıklar görülmüş, diğer tavan ve duvar resimlerine göre daha fazla tonlama ve ışık kullanılmıştır.

Bu resimlerin çoğu, İstanbul'dan Boğaz ve Haliç görünümleridir. Halk sanatı ustaları olarak isimlendirilen sanatçıların neden Boğaziçi, Kızkulesi, Haliç veya İstanbul camilerinden birini boyadıklarını anlamak güçtür. Muhtemelen sanatçılar, çağın

yapılarını belgelemeyi amaçlamışlardır. Ayrıca İstanbul'un, günümüzde olduğu gibi o dönemde de bir fenomen oluşu ve görsel güzelliği, sanatçıların resimlerinde bu konuyu işlemelerinin başlıca nedeni olabilir. Deniz ve dolayısıyla gemi, bu kavramlara pek de alışık olmayan Anadolu'nun denizden uzak yerleşimlerinde yaşayan insanları için her zaman ilgi duyulan konuların başında gelmesine sebep olur (Kokal, 1997). Başkent örneklerinde olduğu gibi mekan, perspektif ve renk açısından daha gelişmiş olan bu duvar ve tavan resimleri, yerli ustalar tarafından bölgelerin özelliklerine göre resimlenmişlerdir.

Bu tür resimlerde nesnel somut görüntülerin benzerleri boyandığı gibi bazen de hayali manzaralar olarak işlenmiştir. Desen ve perspektif anlayışları da ustalıkla acemilik arasında gidip gelen bir işçilik göstermektedir (Ersoy, 1994).

Resimler perspektifle birlikte doğal toprak renklerle belgeleyici bir nitelik kazanır. Renkler hemen hemen hepsinde aynıdır. Ağaçlarda açıklı koyulu yeşiller, yapılarda beyaz ve kırmızılar, gökyüzünde pembe ve mavi tonları dikkat çeker. Geçmiş yüzyılların kalem işi duvar nakışlarındaki kök boyaların dışına pek çıkılmamıştır. Ancak renklerin açık koyu dereceleri titizlikle kullanılmış, ışık gölge denemelerine girişilmiştir (Renda, 1985: 1531).

Kompozisyon düzeni, yapıların ve ağaçların biçimlenişi belli kalıpların dışına çıkmaz. Ve ortak yönleri figürsüz olmalarıdır (Renda, 1980: 58). Zaten ülkemizde XIX. Yüzyılın sonuna kadar figürlü resim yoktur. Akıldan yapılmış ya da gravürlerden etkilenilmiş resimlerdeki yapıların büyük bölümü ahşap ve kagir Osmanlı köşk ve kasırlarına benzer. XVIII. yüzyılda antik kültürün ortaya çıkmasıyla harabe görünümleri de resme girmiştir. Çeşitli yapıları yan yana getiren sanatçılar bir fantezi yaratırlar. Buna kapris denir. Duvar resimlerinde de bir bina, cami veya başka bir yapının yan yana getirilmesiyle böyle kaprisler oluşturulur.

18. yüzyılda yaygınlık kazanan duvar resimleri XIX. yüzyılın sonlarına kadar bazı değişikliklerle gelişimini sürdürmüştür. Barok ve Rokoko özellikleri yanı sıra Ampir, Neo Klasik, Art Nouveau gibi üslupların özellikleri de bir arada yer almıştır. Boyalı bereket boynuzu, kenger yaprakları, fiyonk, girland veya antik vazolar gibi ampir motiflerin çerçevelediği manzara ve natürmortlar pek değişmemiştir. Hayali

başkent manzaraları veya çevre görüntüleri kimi örneklerde ustaca kimilerinde ise naif bir yorumla aynı belirleyiciliği aynı ayrıntı titizliğini ve aynı renk düzenini yansıtır (Renda, 1980: 1532).

XIX. yüzyılın ikinci yarısında kompozisyon düzeni ve üslup yönünden batı özelliklerinin hakim olduğu resimlerde dört ayrı teknik uygulanmıştır: 1- Kuru sıva üzerine sulu veya tutkallı kök boyalarla, 2- Sıva üzerine yağlıboya ile, 3- Ahşap üzerine yağlıboya ile ve 4- duvara veya tavanlara gerilmiş boyalı bez veya muşamba üzerine yağlıboya ile yapılan resimler (Renda, 1984: 173).

Avrupa'da ise duvar üzerine yapılan resimler genellikle fresko tekniğindedir. Bu teknikte resim yaş sıva üzerine yapılır. Oysa Türkiye'de gördüğümüz duvar resimleri kuru sıva üzerine yapılır. Zemin ahşap da olsa üzeri ince bir tabaka alçı ya da tutkallı üstüpeç ile kaplanmış ve bunun üzerine tutkal ve ya su ile karıştırılmış boyalarla şekiller çizilmiştir. Bazı resimlerin üzerinde ince bir tabaka vernik olduğu görülmüştür. Bugün Topkapı Sarayında, özellikle Harem Dairesinde bulunan duvar resimleri, başlı başına duvar resmi tarihi için önemli bir örnektir (Renda, 1977: 78).

2.3.1. I. Abdülhamit Döneminde (1774–1789) Duvar Resmi

Duvar resmi manzaraları saraya I.Abdülhamit döneminde iç süsleme olarak girmiştir. Bunlarda göze çarpan özellikler, manzara resimleri ya tavan eteklerini dolayan dar şerit biçiminde manzara kompozisyonları ya da duvarların üst kısımlarına panolar içine yerleştirilmiştir. Yalnız iki rengin kullanıldığı dar şerit biçimindeki manzara kompozisyonları bundan sonraki dönemlerde çok yaygınlaşmıştır.

2.3.2. III. Selim Döneminde (1789–1807) Duvar Resmi

Lale devrinden sonra III. Mustafa, III. Selim ve II. Mahmut'un saltanat dönemlerinde ıslahat ve Avrupaileşme akımının güçlendiği görülür. III. Selim zamanında kurulan Mühendishane-i Berri-i Hümayun'da resim derslerine öğretim programlarında yer verilmiş olduğu bilinmektedir (Erol, 1980: 86).

Haremde III. Selim tarafından eklenen dairelerin hemen hepsinde manzara resmi örneğine rastlanır. Şeritler, I.Abdülhamit döneminden daha geniştir. Başlıca renkler yine yeşil, mavi, toprak sarısı ve kiremit kırmızısıdır. Fakat tonları biraz değişmiştir. Daha koyu yeşile boyanmış ağaçların yaprakları yer yer üzerlerine vuran ışıkla sararmıştır. Öte yandan kıyılara serpiştirilmiş kiremit rengi pencereli beyaz köşkler, I.Abdülhamit dönemi örneklerine çok benzer. Renkler doğallaşır. Gökteki mavi ve pembe tonları, ağaçlarda yer yer grileşen, sararan yeşiller, resimlere daha yumuşak bir görüntü kazandırır.

I.Abdülhamit döneminden beri duvar resimlerinde dikkati çeken ayrıntıcı yaklaşım kasırlarda ve yelkenlilerde göze çarpar. Öte yandan kompozisyondaki başarılı perspektif uygulaması ve arkadaki gür ağaçlar yer yer grileşen yapraklarıyla Valide Sultan Dairesi resimlerini anımsatır.

III. Selim döneminde yapılmış olan duvar resimleri I.Abdülhamit döneminden çok farklı bir üslup göstermez. İçerik açısından resimler birbirlerine çok benzer. Dönemin yapıları çoğu kez Lale Devrinden beri İstanbul'u süsleyen kasırlar ve bahçeler, bütün bu resimlere konu olmuştur. Belki de aralarında hayalden çizilmiş yapılar da vardır. Ne tür olursa olsun, yapıların tüm ayrıntılarıyla veriliş biçimi, kompozisyonu genellikle iki yandan ağaçlarla çevrelenişi, her iki dönem resimlerinde de göze çarpar. Yalnız III. Selim dönem resimlerinde doğa daha zenginleşmiş, ağaçlar daha yeşermiş, gürleşmiş, kompozisyonlar daha derinleşmiştir. Ağaçlarda yer yer grileşen, yer yer sarılaşan yeşil tonları ve toprak sarısı bütün resimlere egemen olmuştur.

İki dönem arasındaki belirgin fark resimleri çerçeveleyen süslemelerdedir.

2.3.3. II. Mahmut Döneminde (1808–1839) Duvar Resmi

II. Mahmut'ta döneminde sanata önem vermiş, saray ve çevresinde sanatçıları barındırmıştır. Hatta yabancı bir ressama portresini yaptırmış, bu portreleri bazı devlet kurumlarına resmi törenle astırmış, bu da halk arasında derin hoşnutsuzluklara neden olmuştur (Erol, 1980: 90).

II. Mahmut döneminde, III. Selim döneminin alevli rokokosundan daha sade, ampir üsluba daha yakın ayrıntılardan oluşmaktadır. Bu nedenle, bu resimleri erken barok süslemeden çok, Barok sonrası XIX. Yy. ampir üslubuna yaklaştırmak doğru olur.

Bu dönemde mimari motifler yok denecek kadar azalmış, ufuk çizgisi alçalmıştır. Renkler koyulaşmıştır. I.Abdülhamit ve III. Selim dönemlerinin resimlerinde maviden pembeye tonlaşarak olan gökyüzü bu dönemde gri ve beyaz renge boyanmıştır.

II. Mahmut döneminde sık rastlanan büyük perspektifli panoların bulunduğu görülmüştür. I.Abdülhamit döneminde saraya iç süsleme olarak giren manzara resimleri III. Selim döneminde bazı gelişmelerle çoğaldığını ve II. Mahmut döneminde ise daha çeşitli ve daha güçlü denemeler yapıldığını ortaya koymuştur.

2.3.4. Abdülaziz Döneminde (1861–1876) Duvar Resmi

Döneminde Avrupa yaşam tarzının hızla yayıldığı görülür. Şüphesiz bu yaşam tarzı, Avrupa sanatı ve kültürüne duyulan ilginin de yoğunlaşmasına yol açmıştır. Belgeler hem ressam hem de bir pehlivan olan padişah Abdülaziz'in sanat ve kültüre verdiği önemi kanıtlıyor. Abdülaziz döneminde, XVIII. yüzyıl Osmanlı sanatında yeni bir süsleme programı olarak gelişen duvar resmi geleneği daha olgun bir halde devam etmiştir. Ancak mimari bezemedeki yeni düzen bazı değişikliklere uğramıştır. Bu dönemde yapılan Göksu Kasrı, Çırağan, Beylerbeyi Sarayları, İzmit Av Köşkü, Camlı Köşk'te tavan eteklerinde, tavanlarda geometrik çerçeveler içinde, resimler yer almaya başlamıştır.

Abdülaziz döneminde, resimlerin yerlerinden başka tekniklerinde de değişiklikler görülür. Bu değişimde, dönem içinde gelişen sanat ortamı, saraya alınan resimler ve Abdülaziz'in resim sanatına bakışı etkili olmuştur. Tabi ki Abdülaziz'in resim sanatına bakışı, dönem içinde sarayda çalışan yabancı ressamlar ile gelişmiş ve değişmiştir. Artık perspektif daha doğrudur. Renk zenginliği ve tonlamaların artması, yumuşak fırça kullanımı ve şeffaf renkler en dikkat çekici gelişmelerdir. Resimlerin konuları, Abdülaziz'in tercihlerine göre daha çok Arap, Hint etkili manzaralar ile gemi,

deniz, av hayvanları ve natürmortlardan oluşur. Üstelik bu sanat anlayışındaki duvar resimleri, sadece sarayla sınırlı kalmamış, saray ve başkent dışında imparatorluğun diğer bölgelerinde de devam etmiştir. Döneminde Zileli Emin gibi bir usta resimlere imza atmıştır. Zileli Emin, minyatür geleneğinin resim anlayışını ve üslubunu, anıtsal duvar resmine aktaran bir sanatkârdır (Arık, 1975).

2.4. Sanatçılar

Eldeki kaynaklar bu sanatın tarihçesi hakkında somut bilgiler verirken, sanatçıların kimlikleri, kişilikleri, yaşam tarzları ve duygularıyla ilgili doyurucu bilgiye ulaşamıyoruz. Bu nedenle, sanatçıların dünyası ancak resimlerdeki ipuçları kullanılarak tahmin edilebiliyor. Duvar resmi sanatının, Osmanlı sanatı içindeki yerini alması Batılılaşma dönemine denk düşer. Osmanlı İmparatorluğu'nda siyasetten ekonomiye, günlük yaşamdan modaya kadar her alanda etkili olan Batılılaşma hareketleri XVII. yüzyılda başlar. Doğal olarak bu etkiden Osmanlı sanatı ve mimarisi de nasibini alır. Sanat alanındaki en önemli etki ve dönüşüm resim sanatında, yani minyatür geleneğinde yaşanır. Özellikle, minyatürde kullanılmayan perspektif, bu dönemde yapılan minyatürlerde kendini gösterir. XVIII. yüzyıl sonlarına gelindiğinde güçlü Batı etkisi minyatür geleneğini önemli ölçüde ortadan kaldırır.

Anadolu'daki halk ve sanatçılar bu resimleri daha çok benimser. Bu nedenle duvar resimleri İstanbul'da Topkapı Sarayı dışında pek görülmez. Anadolu'daki bazı köy ve kasaba camileri adeta birer resim galerisi görünümünü alır. Özellikle camilerde görülen bu durum Anadolu insanının coşku ve hoşgörüsünü fazlasıyla yansıtır (Kokal, 1997).

Bu resimleri yapan halk sanatçıları akademik eğitim almadan, tamamen bireysel yetenekleri ve usta-çırak ilişkisi içinde bu sanatı öğrenirdi. Bazen de rastlantılar bu kişilerin duvar resmine başlamalarına neden olurdu. Dolayısıyla, duvar ressamlığını sanatla zanaat arasında bir yerlere koymak gerekir. Rüçhan Arık'a göre de (Arık, 1975), bunlar saray ressamları gibi ya da okullu ressamlar tarzında bir eğitimi ile yetişmemişlerdir. Ne son devirlerde zayıflayıp özelliklerini ve önemini kaybeden minyatür geleneklerine bağlı bir saray çevresi eğitimi, ne de Avrupa resim sanatını belleten okullarda akademik bir eğitim bunlar için söz konusu değildir. Usta-çırak

ilişkisi içinde, belki de babadan oğla geçen yetenek ve göreneklerle, zanaat çerçevesi içinde, kendi merakına da bağlı olarak gelenekleri ve çağının modasını tanıyan, halkın zevkini ve eğilimlerini yansıtan sanatkârlardır.

XVIII. yüzyılın başlarında saray çevresinde minyatürün hala etkin olduğu dönemde kimliğini bildiğimiz bazı sanatçılar vardır. Bunların en önemlisi, portreleri, kıyafet resimleri ve surname resimleriyle tanıdığımız Levni' dir. Verimliliği ve coşkusuyla çağın en parlak ressamıdır der Turan Erol (Erol, 1980: 82). Surname-i Vehbi'de yalnız figür yığınlarını kapsayan düzen çeşitliliği ve zenginliği içinde oluşan resimler yapmış, silsile adlı bir başka yazmada da Osmanlı sultanlarının resimlerini ve bu arada çok büyük bir başarıyla III. Ahmet'in portresini meydana getirmiştir. Onun resminde gelenekle Avrupaileşmek arasında bocalayan imparatorluğun, geleneksel yapısı çözülmeye başlamış bir toplumun havasını buluruz. III. Murat Surnamesi'ndeki resimlerine bakınca değil halk, devlet büyükleriyle Sultan arasında bile aşılmaz duvarların varlığını duyarız. Levni'nin Surname resimlerindeyse bu aşılmaz duvarlar ortadan kalkmış görünür. Halk, rakkaseler, hanendeler, sazendeler, hokkabazlar, curcunabazlar sanki daha canlı, daha neşeli, daha şamatacıdırlar (Erol, 1980: 82). Yine Levni'nin tek erkek ve kadın figürleriyle sazendeler gibi grup tasvirleri, Osmanlı resim sanatında beliren, büyük gözlem ve realite değerleri taşıyan yeni bir anlayışı ortaya koymuştur (Tansuğ, 1995: 156).

1728–1745' te imzaladığı eserlerden tanıdığımız Buhari, Derviş Hasan Eyyubi bildiğimiz Türk sanatçılardır. Buhari'nin sarayda bulunan albümlerinden birinde, Hamamda Yıkanan Kadın adlı eserde biçim, renk ve düzenlemede yer alan tamamlayıcı öğelere az rastlanır (Erol, 1980: 83).

XIX. yüzyılın son çeyreğinde ise, imzaladığı eserlerden tanıdığımız, minyatür geleneğinin resim anlayışını ve üslubunu, anıtsal duvar resmine aktaran Zileli Emin bilinen diğer sanatçılardandır (Arık, 1975).

XVIII. yy' ın II. yarısında saray çevrelerini Hıristiyan sanatçılarında girdiği anlaşılmaktadır. Duvar resimlerinde bunlar da çalışmış olabilir. Fakat bunlar yerli sanatçılar, başka bir deyişle Osmanlı sanatçılarıydı. Daha XVIII. yy başlarında cilt kapaklarında, minyatürlerde, sonradan duvar resimlerinde gördüğümüz manzara

resimlerine girişen Levni, Buhari, Mehmet, Derviş Hasan Eyyubi gibi Türk ressamlar olduğuna göre, yüzyılın II. yarısında bu türde duvar resimleri yapan bir sanatçı grubu elbette ki olmuştur. ARIK 'a göre (Arık, 1976: 22) XVIII. ve XIX. Yy a böyle, kimi acemice, kimi ustaca, fakat hepsi de Avrupa resim anlayışına yönelen ve özenen eserlerle geçilirken, saray nakkaşlığına getirilen bazı azınlık ustaların da imzaları ortaya çıkmıştır.

Türkiye'de resim sanatının XIX. Yüzyılda gelişmesi, Batı'dan gelen teknik ve biçim etkilerinin yoğunlaşmasına paralel bir olgudur. Gerçi Batı etkileri Türkiye'de, daha öncesinde, XVII.-XVIII. Yüzyıllarda egemen olma yollarını araştırmıştır. Ama XIX. Yüzyıl, bu alışverişin gözle görünür biçimde arttığı bir çağdır. Batılı sanatçıların İstanbul'da yaşama ve çalışma şartlarını yarattıkları, Levanten adı verilen yarı batılı bir zümrenin sanat zevkini belirlemeye çalıştığı dönem yine XIX. Yüzyıldır (Tansuğ, 1995: 158).

XIX. yy' dan sonraki bazı resimler, tablo değerinde karşımıza çıkar ve bunlarda manzara artık fon değil, doğrudan doğruya resmin amacı, konusudur. Bunlar daha çok çağın duvar resimlerini andırırlar.

Kuşkusuz, XIX. yüzyıl içinde Türk resim sanatında görülen büyük değişim, sadece Batı etkilerinin belirlediği bir olgu değildir. Aslında Türk resminin kendine özgü gelişmesi içinde Batı ikinci dereceden, yan bir etken olarak kalmıştır. Eğer Türk resminin geleneksel doğacı ve gerçekçi eğilimleriyle şematik biçim oluşumları arasındaki ikiliksel bağ hesaba katılırsa XIX. Yüzyıl ancak bu dengenin nesnel bir dışa yönelişe doğru değişmesi ve bunda Batı'nın da belli bir rol oynayışı olarak açıklanabilir. Bu değişim hiçbir zaman geleneksel Türk resminin yıkılıp yerine Batı modeli bir resim sanatının geldiği anlamını taşımaz. Türk resminin daha sonraki gelişmesi de ancak aynı yolda bir açıklamaya ihtiyaç gösterir. Türk resminin XIX. Yüzyıldan bu yana batılılaştığı yargısı bütünüyle yanlıştır. Bir bakıma Batı resminin XIX. Yüzyıldaki değişimi de bundan fazlasıyla farklı değildir. Batı resminin XIX. Yüzyıl içindeki değişimlerinde de Avrupa dışı sanatlar büyük rol oynamıştır. Ama Batı bu değişmeyi yine de kendi gelişme sınırları içinde gerçekleştirmiştir (Tansuğ, 1995: 158).

XVIII. yy' ın son çeyreğinde, I.Abdülhamit ve III. Selim zamanında, İstanbul da ve Anadolu da Türk mimari süslemesinde yepyeni bir tür olarak DUVAR RESİMLERİ ortaya çıkmıştır. Avrupa üsluplarının Türk mimarisine uygulandığı ilk anıtsal örnekler, her devirde Türk medeniyetinin resmi temsilcisi olan camilerdir. Batı anlayışındaki resmin mimaride uygulanan ilk örnekleri de camilerde görülmüştür.

XIX. yüzyılın duvar resimleri arasında tümüyle Avrupa kartpostallarını andıran, Türk mimarisine yabancı yapıların yer aldığı manzaralar da yaygındır. Öte yandan, natürmortlar duvar süslemesinin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Hemen her yapıda çiçek dolu vazolar, sepetler, meyve çanakları, içine bıçak saplanmış karpuzlar rengârenk tavanları süsleyen motiflerdendir. Ayrıca XIX. Yüzyıl sonlarında çok ufak boyutlarda da olsa, insan figürünün duvar resmine girdiğini görürüz (Renda, 1980: 61).

Önceleri başkentten getirilen sanatçılar bu yeni duvar resmi türünü yerel ustalara tanıtmış olmalıdır. Bundan sonra ise, usta çırak usulü ile bu yeni süsleme programı uygulandığı düşünülmektedir. Önceden duvar nakkaşlığı yapan ustaların artık yeni denemelere giriştikleri ve başkentteki resimleri uygulamaya çalıştıkları anlaşılmaktadır. Yüzyıllar boyunca minyatürde nasıl bir başkent ve taşra üslubu gelişmiş, bir saray minyatürcülüğü ve halk ressamlığı olmuşsa, duvar resimlerinde de bir başkent ve taşra ayırımından söz edilebilir. Taşra duvar resimlerinin çoğu hayali İstanbul manzaralarıdır ve başkentte resimlenen görünümlerin, imparatorluğun çok çeşitli yörelerinde daha ilkel bir düzeyde de olsa denendiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Geçmiş yüzyılların minyatür sanatında belirli kalıplar var ise, şimdi de duvar nakkaşlarının kullandıkları belirli motifler oluşmuştur ve bunlar kuşkusuz, başkentten gelen sanatçıların yerel ustalara tanıttığı yeniliklerdir (Renda, 1980: 69).
XIX. yüzyıl sonlarında yapılmış birkaç azınlık evinde, figürlü duvar resimlerine rastlanması önemli bir aşamadır. Nitekim Yozgat ve Kayseri'deki evlerde bu tür resimler vardır. Fakat bunlar ürkekçe yapılmış denemelerdir ve figürler oldukça ilkeldir. Bütün bunlar şunu düşündürmektedir: XVIII. Yüzyılın ikinci yarısında ülkemizde yeni bir resim türü yerleşmiştir. Bu yeni resim türü gerek imparatorluğun başkenti İstanbul'da gerekse taşrada belirli bir biçim ve içeriğe kavuşmuştur. İster başkent düzeyindeki örnekler olsun, ister taşrada birer halk sanatı ürünleri olarak değerlendirilen duvar resimleri olsun, büyük çoğunluğun manzara kompozisyonlarından oluşması,

üzerinde önemle durulması gereken bir noktadır. Demek ki sanatçılar, yeni teknik, içerik ve üslupları denemek için en uygun ortamı manzarada bulmuşlardır. Aslında sanatçılar neyi denemek istiyorlardı? Türk resmine giren yenilik neydi? Bu yenilik her şeyden önce iki boyutlu bir anlatım biçimi olan minyatürü geleneğinde taşıyan sanatçılarımız için, üçüncü bir boyutu aramak olmuştu. Şurası bir gerçek ki Osmanlı minyatürüne sızan tek Batılı öğe üçüncü boyuttur (Renda, 1980: 74).

Dolayısıyla, duvar resimlerinde usta-çırakların birlikte çalıştığı atölyelerden söz edilebilir. Bunlar da hem Türk hem de azınlık ustalarıdır. Zaten Osmanlı'nın yapısı da bunu gerektirmektedir. Bu nedenle, Türk resim sanatında yerleşen bu yeni resim anlayışını yalnız saray çevresinde değil, imparatorluk çapında bir gelişme olarak değerlendirmek gerekir. Günümüze kadar yaşayan ve el sanatlarına egemen olan manzara resimleri gerçektende bütün ülkenin malıdır (Renda, 1977: 192).

Özetle toplumlar arasındaki etkileşimi ve kültür alışverişini en belirgin içimiyle yansıtan sanat ürünleridir. Özü yabancı bir kültüre dayanan öğelerin sanata girmesi, bunca yıllık geçmişi olan Osmanlı sanatının yeni etkenlerle biçim değiştirmesi belirli bir süreci gerektirmiştir. Siyasal ve ekonomik koşullar, imparatorluğu Avrupa ülkeleriyle yeni ilişkilere girmeye zorlayınca, yöneticiler batı bilim ve kültürünün benimsenmesi için girişimlerde bulunmuşlardır. Batılılaşmaya yön veren saray çevresinde bile zaman zaman yeniliklere karşı farklı tutumlar sergilenmiştir. Ancak XVIII. yy' ın ortalarından sonra birbirini izleyen batıya dönük padişahların bilinçli atılımları ile Avrupalı uzmanlardan yararlanılması ve Avrupa dillerinden kitapların çevrilmesi yavaş yavaş batı bilim ve kültürünün tanınmasını sağlamıştır. Önceleri etkisini saray çevresinde gösteren bu girişimler, daha sonra saray dışı çevrelerde de etkisini göstermiş, yeni ilgi ve gereksinimlere yönelik bir sanat ortamı oluşturmuştur. Türk resim sanatının tek egemen türü olan minyatürde giderek yerini batı anlamında resme bırakmıştır. Bu yeni sanat anlayışının yerleşmesi yüz elli yıllık süre içerisinde gerçekleşmiştir. Batı resminin etkileri, iki boyutlu bir resim sanatı olan minyatürde üçüncü boyutun aranması şeklinde kendini göstermiştir. XVIII. yy' ın başlarında Levni ve Buhari gibi geleneksel minyatürcüler bile, üçüncü boyutu önce minyatürlere zemin olarak ekledikleri doğa kesitlerinde, sonra da manzara kompozisyonlarında bulmaya çalışmışlardır. Figürlü anlatıma batılı biçimlerin girmesi daha güç olmuştur.

XVIII. yüzyıl'ın ortalarında başlayan duvar resmi I.Abdülhamit döneminde iç süsleme olarak benimsenmiş, III. Selim döneminde sayıca çoğalmıştır. II. Mahmut döneminde, bu manzara kompozisyonları daha anıtsal boyutlara ulaşmıştır.

Araştırma konusu seçilen Mevlana müzesi duvar ve tavan resimleri de XVIII. Yüzyıl Abdülaziz dönemi, duvar resimlerinin değerli örneklerindendir.

Seçtiğimiz örneğin dışında, Anadolu'da, Osmanlı hakimiyeti olan tüm topraklarda, batılılaşma dönemine ait gelişen tavan ve duvar resimleri örneklerine rastlayabiliriz. Bunları Anadolu örnekleri ve Rumeli örnekleri diye gruplandırırsak:

Anadolu örnekleri:

1- Sandıklı- Ulu Camii Duvar Resimleri (Afyon)
2- Yozgat Nizamoğlu Evi Duvar Resimleri
3- Kınık İbrahim Ağa Camii Duvar Resimleri
4- Musa Fakih Türbesi Duvar Resimleri (Zile)
5- Sofular Camii Duvar Resimleri (Merzifon)
6- Kara Mustafa Paşa Camii Duvar Resimleri (Merzifon)
7- Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı Resimleri (Merzifon)
8- Gümüşlü Camii Duvar Resimleri (Amasya)
9- II. Beyazıt Külliyesi Şadırvanı Duvar Resimleri (Amasya)
10- Yağcıoğlu Konağı Duvar Resimleri (Tokat)

Rumeli örnekleri:

1- Filibe Nedkovitsch Evi
2- Üsküp İsabey Camii
3- Üsküp Muradiye Camii Duvar Resimleri
4- Manastır İshak Bey Camii Duvar Resimleri

2.5. Hz. Mevlana Celaleddin-i Rumi 'nin Hayatı ve Kişiliği

Mevlana'nın asıl adı Muhammed Celaleddin' dir. Mevlana ve Rumi de, kendisine sonradan verilen isimlerdendir. Efendimiz manasına gelen Mevlana ismi O'na daha pek genç iken Konya'da ders okutmaya başladığı tarihlerde verilir. Bu ismi, yakın dostu

Şemseddin-i Tebrizi ve oğlu Sultan Veled' den itibaren Mevlana'yı sevenler kullanmış, adeta adı yerine sembol olmuştur. Rumi, Anadolu demektir. Mevlana'nın, Rumi diye tanınması, geçmiş yüzyıllarda Diyar-i Rum denilen Anadolu ülkesinin vilayeti olan Konya'da uzun müddet oturması, ömrünün büyük bir kısmının orada geçmesi ve nihayet türbesinin orada olmasındandır (Hidayetoğlu, 1996: 1417).

Mevlâna 30 Eylül 1207 yılında bugün Afganistan sınırları içerisinde yer alan Horasan yöresinde, Belh şehrinde doğmuştur.

Yaşamını "Hamdım, piştim, yandım" sözleri ile özetleyen Mevlâna 17 Aralık 1273 pazar günü Hakk'ın rahmetine kavuşmuştur. Mevlâna ölüm gününü yeniden doğuş günü olarak kabul edilmektedir. O öldüğü zaman sevdiğine, yani Allah'ına kavuşacaktı. Onun için Mevlâna ölüm gününe düğün günü veya gelin gecesi manasına gelen "Şeb-i Arûz" denmesini vasiyet etmiştir.

Mevlana, Fikir ve kişi özgürlüğüne olağanüstü değer vermiş, insanı adeta kutsal bir varlık derecesine yükseltmiştir. Sonsuz derecede hoşgörülüdür. Büyük bir Türk şairi ve mutasavvıfı, bilgin ve fikir adamıdır. En kötü insanı bile, bağışlanmaya, sevilmeye laik görür. Pakistan'ın dev şairi Muhammed İkbal'e ilham kaynağı olmuştur. Alman şairi Goethe'yi ve ünlü ressam Rembrant'ı derinden etkilemiştir. Bu nedenle İslam ve gayri İslam bütün insanlıkça beğenilmiş bir sanat adamıdır.

Mehmet Demirci (Demirci, 2008) Mevlânâ felsefesinin günümüzde insanlık âlemi, özellikle de milletimiz için "birleştirici" bir unsur olduğuna dikkat çeker.



Resim 2.1. Mevlana Celaleddin-i Rumi müzesi

Bugün müze olarak kullanılmakta olan Mevlâna Dergâhı'nın yeri, Selçuklu Sarayı'nın Gül Bahçesi iken bahçe, Sultan Alâeddin Keykubad tarafından Mevlâna'nın babası Sultânü'l-Ulemâ Bâhaeddin Veled'e hediye edilmiştir.

Sultânü'l-Ulemâ 12 Ocak 1231 tarihinde vefat edince türbedeki bugünkü yerine defnedilmiştir. Bu defin gül bahçesine yapılan ilk defindir.

Sultânü'l-Ulemâ'nın ölümünden sonra kendisini sevenler Mevlâna'ya müracat ederek babasının mezarının üzerine bir türbe yaptırmak istediklerini söylemişlerse de Mevlâna "Gök kubbeden daha iyi türbe mi olur" diyerek bu isteği reddetmiştir. Ancak kendisi 17 Aralık 1273 yılında vefat edince Mevlâna'nın oğlu Sultan Veled Mevlâna'nın mezarı üzerine türbe yaptırmak isteyenlerin isteklerini kabul etmiştir. Mevlânâ'ya Yeşil Kubbe denilen türbe, Sultan Veled ile Alameddin Kayser'in gayreti ve Emir Pervane'nin eşi (Sultan II. Gıyaseddin Keyhüsrev'in kızı) Gürcü Hatun'un yardımıyla Çelebi Hüsameddin zamanında 49 Türbenin mimarı olan Tebrizli Bedreddin tarafından yapılmıştır (Hidayetoğlu, 1996: 1417).



Resim 2.2. Yeşil türbe

"Kubbe-i Hadra" (Yeşil Kubbe) denilen türbe dört fil ayağı (kalın sütun) üzerine 130.000 Selçukî dirhemine yaptırılmıştır. Bu tarihten sonra inşaî faaliyetler hiç bitmemiş 19. yüzyılın sonuna kadar yapılan eklemelerle devam etmiştir.

Mevlevî Dergâhı ve Türbe 1926 yılında "Konya Âsâr-ı Âtîka Müzesi" adı altında müze olarak hizmete başlamıştır.1954 yılında ise müzenin teşhir ve tanzimi yeniden gözden geçirilmiş ve müzenin adı "Mevlâna Müzesi" olarak değiştirilmiştir.

Müze alanı bahçesi ile birlikte 6.500 m² iken, yeri istimlak edilerek Gül Bahçesi olarak düzenlenen bölümlerle birlikte 18.000 m²ye ulaşmıştır.

Müzenin avlusuna "Dervîşân Kapısı" ndan girilir. Avlunun kuzey ve batı yönü boyunca derviş hücreleri yer almaktadır. Güney yönü, matbah ve Hürrem Paşa Türbesi'nden sonra, Üçler Mezarlığı'na açılan Hâmûşân (Susmuşlar) Kapısı ile son

bulur. Avlunun doğusunda ise Sinan Paşa, Fatma Hatun ve Hasan Paşa türbeleri yanında semahane ve mescit bölümleri ile Mevlâna ve aile fertlerinin mezarlarının da içerisinde bulunduğu ana bina yer alır.

Avluya Yavuz Sultan Selim'in 1512 yılında yaptırdığı üzeri kapalı şadırvan ile "Şeb-i Arûs" havuzu ve avlunun kuzey yönünde yer alan selsebil adı verilen çeşme, ayrı bir renk katmaktadır.

2.6. Müze Bölümleri

2.6.1. Tilâvet Odası

Tilâvet Arapça bir kelime olup, Kur'an-ı Kerim'i güzel sesle ve usulüne uygun olarak okuma anlamına gelir. Geçmişte bu oda da Kur'an-ı Kerim okunulduğu için buraya tilâvet odası denmiştir. Halen Hat Dairesi olarak kullanılmaktadır.

Hat Dairesi'nde Mahmud Celaleddin, Mustafa Rakım, Hulusi, Yesarizâde gibi devirlerinin meşhur hattatlarının levhaları yanında, Sultan II. Mahmud'un yazdığı altın kabartma bir levha da yer almaktadır. Gümüş kapı üzerinde teşhir edilmekte olan Yesarizâde Mustafa İzzet Efendi'nin hattı ile yazılmış olan Molla Cami'ye ait Farsça beyitte şöyle denilmektedir.

Kabetü'l-uşşâk bâşed in mekam
Her ki nakıs amed incâ şod temam
(Bu makam aşıkların kâbesi oldu. Buraya noksan gelen tamamlanır)



Resim 2.3. Tilavet odası

2.6.2. Huzûr-ı Pîr (Türbe)

Türbe salonuna Sokullu Mehmet Paşa'nın oğlu Hasan Paşa'nın 1599 yılında yaptırdığı gümüş kapıdan girilir. Burada bulunan iki vitrin içerisinde Mevlâna'nın meşhur eserlerinden Mesnevi'nin, Divân-ı Kebir'in en eski nüshaları sergilenmektedir. Türbe salonunu üç küçük kubbe örter. Üçüncü kubbeye post kubbesi de denilir ve yeşil kubbeye kuzey yönünden bitişiktir.

Türbe salonu doğuda, güneyde ve kuzeyde yüksekçe bir set ile çevrilir. Kuzeyde iki parça halinde yer alan yüksek setlerde 6 Horasan erinin sandukaları yer almaktadır. Horasan erlerinin hemen ayakucunda ise İlhanlı Hükümdarı Ebû Said Bahadır Han için yapılmış nisan tası sergilenmektedir.



Resim 2.4. Mevlana türbesi

Yine burada yer alan iki levha, Mevlâna'nın felsefesini ve düşünce sistemini açıklaması açısından mühimdir. 1. levha Türkçedir ve şöyledir;

"Ya olduğun gibi görün
Ya göründüğün gibi ol"

Hz. Mevlâna

2. levha ise Mevlana'nın Farsça bir rubaisidir. Rubainin Türkçe çevirisi şöyledir;

"Gel, Gel, ne olursan ol, gel!
İster kâfir, ister mecûsî, ister puta tapan ol, gel!
Bizim dergâhımız ümitsizlik dergâhı değildir.
Yüz kerre tövbeni bozmuş olsan da yine gel!"

Hz. Mevlâna

Türbe salonunu doğuda ve güneyde çevreleyen yüksekçe set üzerinde ise Mevlâna ve babası Bahaeddin Veled'in soyundan gelme, 10'u hanımlara ait olmak üzere

55 adet mezar ile, Hüsameddin Çelebi, Selâhaddin Zerkûbî ve Şeyh Kerimüddin gibi Mevlevîlikte makam sahibi olmuş 10 kişiye ait toplam 65 mezar bulunmaktadır. Hanımlara ait mezarların üzerinde yer alan sandukalara sikke konulmamıştır.

Yeşil kubbenin tam altında Mevlâna'nın ve oğlu Sultan Veled'in mezarları yer almaktadır. Mezarların üzerindeki iki bombeli mermer sandukayı 1565 yılında Kanunî Sultan Süleyman yaptırmıştır. Sandukaların üzerinde yer alan altın sırma tellerle işlenilmiş Pûşîde ise Sultan Abdülhamid II. tarafından 1894 yılında yaptırılmıştır.



Resim 2.5. Neyzenler mezarlığı

Halen Mevlâna'nın babası Bahaeddin Veled'in mezarı üzerinde bulunan ve bazı kişilerin "oğlu gelince babası ayağa kalkmış" dedikleri ahşap sanduka ise, bir Selçuklu şaheseri olup, 1274 yılında Mevlâna için yaptırılmıştır. Kanunî, Mevlana ve oğlu Sultan Veled'in mezarları üzerine 1565 yılında yeni bir mermer sanduka yaptırınca, ahşap sanduka buradan kaldırılmış ve sandukası olmayan Mevlâna'nın babasının mezarının üzerine konulmuştur.



Resim 2.6. Türbe içerisindeki diğer mezarlar

2.6.3. Semâhâne

Semâhâne bölümü, mescid bölümü ile birlikte XVI. yüzyılda Kanunî Sultan Süleyman tarafından yaptırılmıştır. Semâhâne'de semâ, 1926 yılında dergâh müze oluncaya kadar devam etmiştir.

Semâhâne'de yer alan naat kürsüsü ve müzisyenlerin oturdukları mutrib hücresi ile erkekler ve hanımlara ait mahfiller orijinal halleri ile korunurken, Semâhâne'nin uygun duvarlarında tarihi halılar ve yine vitrinler içerisinde madeni ve ahşap eserlerle Mevlevî musiki aletleri sergilenmektedir.



Resim 2.7. Semâhâne bölümü

2.6.4. Mescid



Resim 2.8. Mescid bölümü

Mescide çerağ kapısından girilir. Ayrıca mezarların bulunduğu huzûr- pîr ve semâhâne bölümlerinden de birer küçük kapı ile geçişler vardır. Bu bölümde müezzin mahfili ve mesnevîhân kürsüsü orijinal halleriyle muhafaza edilmektedir.

Mescidin güney duvarı üzerinde çok değerli halı ve ahşap kapı numuneleri sergilenirken, Mescid içerisine serpiştirilen 10 adet vitrinde de çok değerli cilt, hat ve tezhip numuneleri sergilenmektedir.

2.6.5. Halı Kumaş Bölümü - Derviş Hücreleri



Resim 2.9. Derviş hücreleri

Mevlâna Dergâhı'nın ön avlusunun batı ve kuzey yönünü çevreleyen, her birinde birer küçük kubbe ve baca bulunan 17 hücre bulunmaktadır. Bu hücreler Padişah III. Murat tarafından 1584 yılında dervişlerin ikameti için yaptırılmıştır.

Bu hücrelerden giriş kapısının sağında kalan dört hücre, halen gişe ve idare binası olarak kullanılmaktadır. Girişin solunda kalan 13 hücrenin baştan iki tanesi postnişîn ve mesnevîhân hücresi olarak, orijinal eşyaları ile teşhir edilmiştir.

En sondaki iki hücre ise değerli kitap koleksiyonlarını müzemize hediye eden Rahmetli Abdülbakî Gölpınarlı ile Dr. Mehmet Önder'in kitaplarına tahsis edilmiştir. Halen kütüphane olarak hizmet vermektedir.

Diğer 9 hücrenin ara duvarları kaldırılarak birbirine bağlı iki büyük koridor elde edilmiştir. Bu koridorlardan birinde ülkemizin Kula, Gördes, Uşak, Kırşehir gibi yörelerine ait tarihi halıları, diğer koridorda ise Konya İli'ne bağlı, Ladik, Karaman, Karapınar, Sille gibi yörelerde dokunmuş tarihi halılar sergilenmektedir.

Bu hücrelerin koridora açılan pencere ve kapı boşluklarına yapılan vitrinlerde ise Mevlevî etnografyasına ait pazarcı maşası, mütteka, nefîr gibi dergâhtan müzeye nakledilen tarihi nitelikteki eşyalarla, müze koleksiyonunda yer alan son derece değerli Bursa kumaşları sergilenmektedir.

2.6.6. Matbah Bölümü

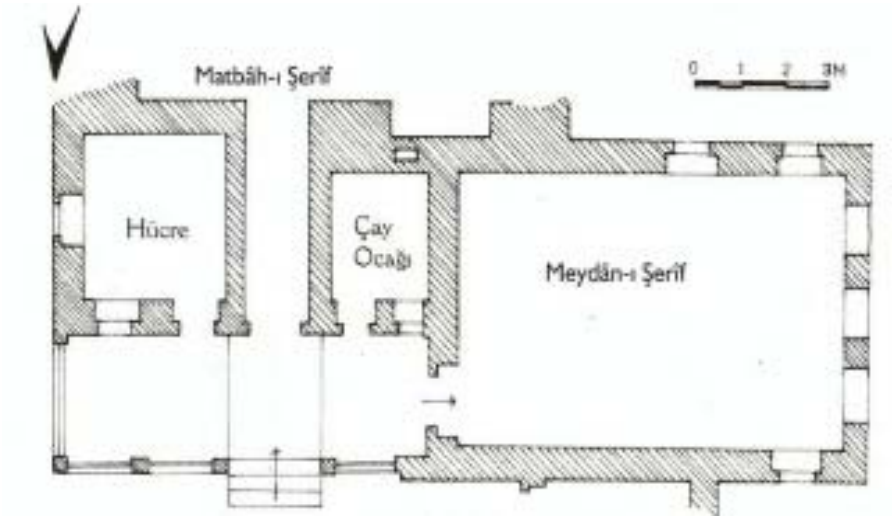
Matbah müzenin güneybatı köşesinde yer alır. 1584 yılında Sultan III. Murat tarafından yaptırılmıştır. Dergâhın müzeye dönüştürüldüğü 1926 yılına kadar yemek ihtiyacı burada karşılanıyordu.

1990 yılında yapılan onarımlardan sonra bu bölümün teşhir ve tanzimi mankenler ile yeniden yapılmıştır. Matbahın asıl işlevi olan yemek pişirme ve somat denilen sofrada yemek yeme adabı mankenlerle anlatılmaya çalışılmıştır. Matbahın diğer işlevlerinden olan Nev-ni-yâz denilen Mevlevî aday adayı saka postu üzerinde otururken, semâ talim çivisi yanında ise semâ dedesinin can tabir edilen Mevlevî derviş adayına semâ talim ettirişi anlatılmaya çalışılmıştır.



Resim 2.10. Matbah bölümü

2.6.7. Meydân-ı Şerif Odası



Resim 2.11. Meydan şerif oda krokisi (Erol, 2005: 65)

Matbâh-ı Şerif ile Derviş Hücrelerinin kesiştiği köşede, 5.60 x9.50 m ölçülerinde, dikdörtgen şeklinde büyük ferah bir oda vardır. Bu odaya "Meydân-ı Şerif Odası" denilmektedir. (Halen müdür odası olarak kullanılmaktadır.) Hasan Özönder'in "Mevlânanın Külliyesi'nin Tamir ve İlaveleri Kronolojisi" adlı makalesinde, 1816 tarihli bir onarımdan bahsedilmekte ve yapılan onarımların 28 madde halinde detaylı listesi verilmektedir. Buradan yola çıkarak. "Meydân-ı Şerif Odası"nın yerinde 1867 yılından önce, alt katı meydan odası, üst katı Sikkehâne olan iki kattı bir binanın olduğunu anlıyoruz. Bu iki katlı bina 1867 yılında yıkılmış ve yerine bugünkü tek katlı büyük "Meydân-ı Şerif" odası yaptırılmıştır.



Resim 2.12. Meydan ı şerif odası giriş kapısından görünüm(Erol, 2005: 66)

Meydân-t Şerife sabah namazından sonra girilirdi. Meydana muhipler giremezdi. Meydanda kırmızı post, Şeyh'e aitti. Onun sağ ve sol tarafındaki siyah ve beyaz renkli postlar Kazancı Dede'ye ve Meydancı Dede'ye aitti. Odaya girenler, kıdem sırasına göre yarım daire şeklinde Şeyhin karşısında, yer alırlardı. Sonra hep beraber ayak mühürlerlerdi. (Sağ ayağın başparmağını, sol ayağın başparmağının üzerine koyarlardı). En son olarak odaya, Tarikatçı Başı baş keserek girerdi. Bütün dedelerde Tarikatçı Başı ile beraber baş keserlerdi. (Başın biraz öne eğilmesi, belin üst kısmının başla beraber 45 derece öne eğilmesi). Tarikatçı postuna otururken odadakilerde aynı zamanda yere otururlar ve tarikatçı ile birlikte yerle görüşürler, yere niyaz ederlerdi (yeri öperlerdi).

Meydân-ı Şerife girenler yerlerine yerleşince, dışarı meydancısı, üstünde bir lokmalık ekmek parçalarının olduğu bir tepsi ile içeriye girerdi Tepsideki ekmek parçalarını önce tarikatçı başına, sonra sağ tarafta oturanlara, daha sonra ise sol tarafta oturanlara yere diz çökerek sunardı. Sunulan bu kuru ekmek parçalarına "çörek" denilirdi. Çörek istemeyen dedeler şahadet parmağı ile tepsiye dokunup, parmağını biraz öne eğerek öperdi. Dışarı meydancı "çörek" denilen bu ekmek parçalarından alanlara, Meydân-ı Şerifin girişinde bulunan kahve ocağından sade kahve getirirdi.

Meydân-ı Şerifte çörekler yenilir, kahveler içilir, idari meseleler görüşülürdü. Suçlu olanlara verilecek cezalar ile, yükseleceklere verilecek makam ve mevkiler burada tebliğ edilirdi. Mevlânâ'nın ölüm yıldönümlerinde havanın iyi olmadığı zamanlarda ise, "Şeb-i Arüs" töreni burada yapılırdı.

Çörekler yenilip, kahveler içildikten ve fincanlar toplandıktan sonra kalplerini boşaltırlar, ellerinin parmakları biraz açık halde, bellerine dayarlar, gözlerini yumarlar ve "Murakebe"ye dalarlardı. Bir müddet sonra tarikatçı Eüzü Besmeleyle Nasr Sûresini (CX) okur, "Fatiha" derdi.

Fatiha okunduktan sonra şu gülbânk çekilirdi.

"Vakt-i şerif hayrola, hayırlar fethola, şerler defola, kulûb-ı âşıkân küşâd ola, demler safâlar ziyâde ola, sahibü'l hayratın rûh-ı revânları şâd ü handan ola, dem-i Hazret-i Mevtana sırr-ı Şems-i Tebrizî, Kerem-i İmâm-i Ali Hû diyelim"

Gülbânktan sonra uzatılarak "hûûû" denir, hep beraber yer öpülerek kalkılırdı, önce tarikatçı başı kapıya kadar gelir, Meydân-ı Şerife dönerek baş keserdi (selam verirdi). Meydân-ı Şerîf odasında bulunanlarda, onunla birlikte baş keserlerdi. Sonra tek tek odadan, odaya arkalarını dönmeden çıkarlardı.

Meydân-ı Şerifin çift kanatlı kapısı, odanın kuzey-doğu köşesindedir. Kuzey duvarı üzerinde bir, güney duvarı üzerinde iki ve batı duvarı üzerinde üç adet olmak üzere toplam altı adet ahşap penceresi vardır. Duvarları dışta kesme taş kaplama, içte kireç sıvalı olan odanın tavanı, bağdadî tarzında yapılmıştır. Tavanında Barok-Ampir tarzı karışımı üslup gösteren, hayali tabiat manzaraları ve rokoko motifler vardır.



Resim 2.14. Meydân-ı Şerif odası tavan ve duvar resimlerinden bir kesit

2.6.7.1. Meydan-I Şerif Odası Resimleri

Konya Mevlana Müzesi Şeyh salonu ve lojmanlarını süsleyen duvar resimleri üslup açısından başkent düzeyine yakın örneklerdir. Şeyh salonunun duvarlarını süsleyen resimlerde İstanbul'dan görüntüler vardır. Bunlarda girintili çıkıntılı kıyılar, denize akan ırmaklar, kıyılara serpiştirilmiş iki üç katlı kagir yapılar, çeşmeler, köprüler, denizde yüzen yelkenliler ve buharlı gemiler dikkati çeker. Çerçevelerle birbirinden ayrıldığı halde, birbirinin devamıymış gibi görünen ve aynı tip yapıları, ağaçları tekrarlayan bu kompozisyonda, gelişkin bir resim üslubuyla karşılaşıyoruz. Zengin bir doğa, Batı anlamında bir perspektif uygulaması, rüzgârdan eğilen ağaçlar ve uçuşan bulutlarla sağlanmış hareketli bir kompozisyon yüzyılın başlarında başkent örneklerinde bile az rastlanan bir düzeydedir (Renda, 1977: 165). Bu resimler, incelenen o döneme ait tüm duvar resimlerinden farklı bir üslubu yansıtmaktadır. Bu nedenle ya İstanbul'dan gelen ya da batıda yetişmiş bir ressam tarafından yapılmış olmalıdır. Batı resim tekniklerinin daha ustaca uygulandığı dikkati çekmiştir.

Rüçhan Arık'a göre (Arık, 1976: 122), duvar resimlerini manzara tasviri, tek cami ya da tek yapı tasviri, tek gemi tasviri, natürmort sayılabilecek resimler, sembolik olabileceği düşünülen motifler, insan ve hayvan figürlü tasvirler şeklinde gruplandırılıp yorumlanabilir.

Manzara resimleri belli bir yerin tasviri ve hayali tasvir şeklinde gruplandırılabilir Arık'a (Arık, 1976: 123–124) göre. Konya Mevlana Müzesinde bulunan, bugün müdür odası olarak kullanılan Şeyh salonu hayali tasvire örnektir. Odanın duvarlarını çepeçevre dolaşan manzara panolarında da kıyılarında yelkenlilerin, gemilerin dolaştığı, ağaçlıklı tepelerin, köprülerin ve evlerin bulunduğu huzur verici hayali sahil manzaraları göze çarpmaktadır. Muhakkak ki bu tasvirlerin konuları birtakım modalara da bağlıydı. Moda ise bölge tanımayıp en umulmadık yerlere bile ulaşıyor, hatta zaman aşırı uzantılar salıyordu. Bu konuların yayılmasında en önemli etkenlerden biri de herhalde taş baskı resimler, cam resimleri ve gravürler gibi modeller olmalıdır.



Resim 2.15. Meydân-ı Şerif odası tavan ve duvar resimlerinden bir kesit







Resim 2.16. Meydân-ı Şerif odası duvar resimleri







Resim 2.17. Meydân-ı Şerif odası duvar resimleri



Resim 2.18. Meydân-ı Şerif odası tavan ve duvar resimleri

2.6.8. Çelebi Dairesi

Müzenin kuzey batısında Derviş Hücreleri'nin arka tarafındaki bahçe içerisinde yer almaktadır. Tek katlı olan bina bir salon ile dört odaya sahiptir. Salonun tavanı kalem işi süslemelidir.

2.6.9. Şadırvan



Resim 2.19. Meydân-ı Şerif'de şadırvandan bir görünüm

Osmanlı Sultanı Yavuz Sultan Selim tarafından 1512 yılında yaptırılmıştır. Suyu Dutlu'dan getirilen şadırvan 1595 yılında Sultan Mehmet ve 1868 yılında Sultan Abdülaziz tarafından tamir ettirilmiştir. Şadırvanın 1932 yılında yıktırılan üst örtüsü 1990 yılında yeniden yaptırılmıştır.

16 dilimli şadırvanın ortasında bulunan mermer şadırvan göbeğinin Kütahya'dan Mevlâna'nın torunu Ulu Arif Çelebi'ye hediye olarak gönderildiği söylenmektedir.

2.6.10. Şeb'i Arûs Havuzu

Derviş Hücrelerinin önünde bulunan havuz mermerden altı köşeli olarak yapılmıştır. Suyun aktığı mermer ejder biçiminde yapılmıştır.



Resim 2.20. Meydân-ı Şerif'de şeb'i arus havuzundan bir görünüm

Eskiden mevleviler tarafından Şeb'i Arus yaz mevsimine denk geldiğinde bu havuzun etrafında sema yapmışlar bunun için bu havuza Şeb'i Arus Havuzu denilmektedir.

2.6.11. Selsebil

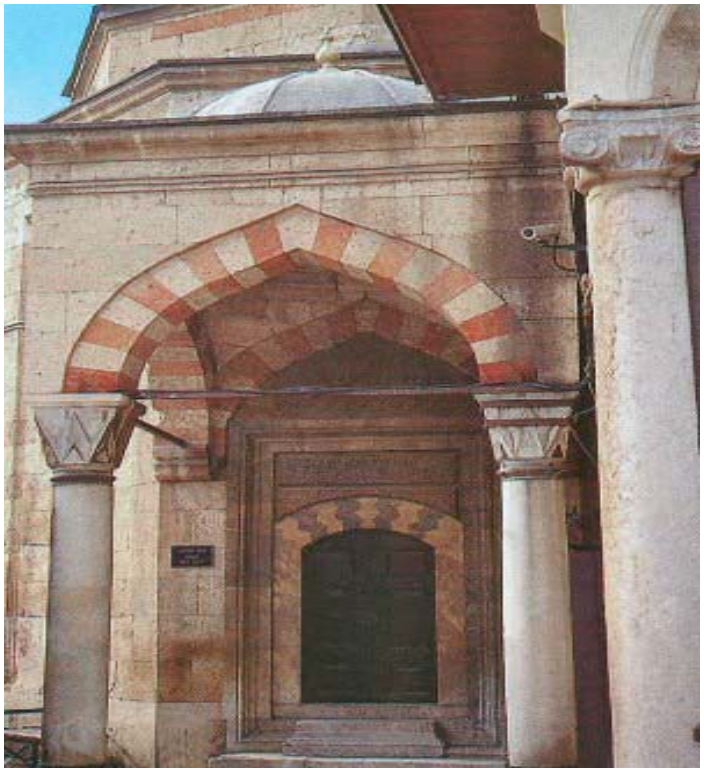


Resim 2.21. Meydân-ı Şerif'de selsebil'den bir görünüm

Bahçenin kuzeyinde Derviş Hücreleri'nin önünde bulunmaktadır. Selsebil Hemdem Said Çelebi (1814-1859) zamanında bugünkü kütüphane binasının karşısına yapılmış 1958 yılında bugünkü yerine taşıttırılmıştır. Selsebilin alınlığında Roma dönemine ait bir lahit kapağı yerleştirilmiştir. Selsebilin aynalığındaki çanakcıklar 1-2-3-2-1 tertibiyle sıralanmıştır.

2.6.12. Hürrem Paşa Türbesi

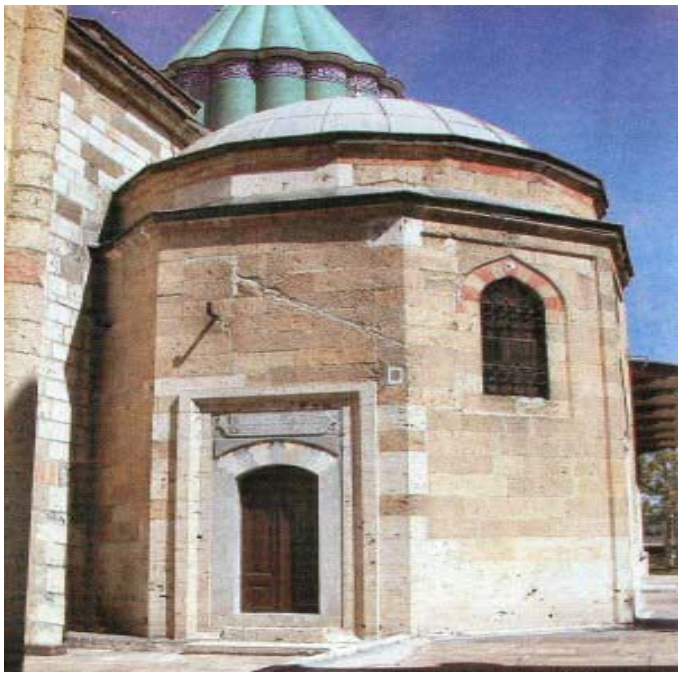
Klasik Osmanlı dönemi eserlerinden olan türbe sekizgen plana sahiptir. Gödene taşından yapılmıştır. Türbe 1529 yılında vezir İbrahim Paşa tarafından Karaman Beylerbeyi Hürrem paşa için yaptırılmıştır. Türbe içinde iki adet mermer sanduka bulunmaktadır.



Resim 2.22. Hürrem paşa türbesi(Erol, 2005: 77)

2.6.13. Hasan paşa türbesi

Sekizgen planlı türbe kesme taştan yapılmıştır. Türbe 1573 yılında Karaman Beylerbeyi Hasan Paşa için yaptırılmıştır. Türbe içerisinde sanduka bulunmamaktadır. Türbe dergahın ilk kütüphanesi olarak kullanılmıştır.



Resim 2.23. Hasan paşa türbesi(Erol, 2005: 80)

2.6.14. Fatma Hatun Türbesi

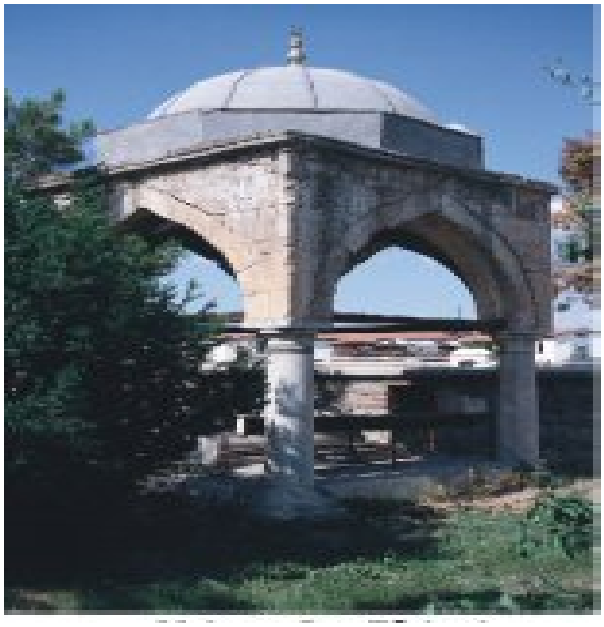
Sekizgen planlı türbe kesme taştan yapılmıştır. Türbe 1585 yılında Karaman Beylerbeyi Murad Paşa kızı Fatma Hatun için yaptırılmıştır. Türbe içerisinde mermer bir sanduka bulunmaktadır.



Resim 2.24. Fatma hatun türbesi

2.6.15. Mehmet Bey Türbesi

Türbe dört yanı açık, dört sütun üzerine kubbeli olarak yapılmıştır. 1535 yılında Mehmet Bey İçin yaptırılmıştır. Türbe zemininde sandaku biçiminde mermer mezar taşı bulunmaktadır.



Resim 2.25. Mehmet bey türbesi

2.6.16. Eflaki Dede Türbesi



Resim 2.26. Eflaki dede türbesi

Müzenin doğu yönünde bahçe içerisinde bulunmaktadır. Türbe Mevlevilik hakkında menakıpnameler yazmış olan Ahmet Eflaki Dede'nin 1360 yılında ölümü üzerine yapılmıştır. Eyvan biçiminde yapılmış olan türbe büyük oranda yıkılmıştır.

BÖLÜM III

3. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örneklemi ile verilerin toplanması ve verilerin çözümlemesi konuları üzerinde durulmuştur.
Araştırmada duvar ve tavan resimlerimizin genel özellikleri, gelişim aşamaları, sanatçıları, teknikleri, süsleme unsurları, renkleri hakkında genel bir bilgi verilmiş, Konya Mevlana Celaleddin-i Rumi Müzesinde bulunan eser hakkında araştırma yapılmıştır. Ülkemizdeki kitaplar, makaleler, yüksek lisans ve doktora tezleri tespit edilerek kaynakların künye bilgileri alfabetik sıralamayla numaralandırılarak yayım yılı, yayın yeri belirtilerek tasnif edilmiştir.

3.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, araştırma modellerinden betimsel inceleme yöntemi kullanılmıştır. "Bu yöntemde problemlerin cevabı mevcut zaman içinde aranmakta; problemler ve çözüm yolları mevcut ve doğal durum içerisinde betimlenmeye çalışılmaktadır" (Kaptan, 1998: 60).

3.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni, Batılılaşma dönemi duvar ve tavan resimleridir.
Araştırmanın örneklemi ise Konya' da bulunan Mevlana Celaleddin-i Rumi Müzesi Meydan-ı Şerif odası tavan ve duvar resimleridir.

3.3. Veri Toplama Tekniği

Bu araştırma ile ilgili kavramsal bilgiler, üniversite kütüphanelerinden elde edilen kaynaklar, Yüksek Öğretim Kurumu tez arşivi ve internet üzerindeki yazılı dokümanlardan yararlanılarak toplanmıştır. Tezin ana teması ile ilgili veriler, örneklemi oluşturan Mevlana Müzesinde yapılan fotoğraf çekimleri, müze içerisinde yapılan araştırmalardan oluşmuştur.

BÖLÜM IV

4. BULGULAR VE YORUM



Resim 2.13. Meydân-ı Şerif odasından genel bir görünüm

4.1. Gözlem Fişleri

4.1.1. Örnek No: 1



Resim 4.1.a. Makamı Şerif odası kısa kenar duvar resmi



Resim 4.1.b. Makamı Şerif odası köşe kenar tavan resmi



Çizim 4.1. Köşe kenar tavan resmi deseni

Eserin bulunduğu yer: Konya Mevlana Müzesi Makamı Şerif Odası

Konum: Dikdörtgen prizması olan Makamı Şerif odasında, giriş kapısının karşısındaki kısa kenar

Fotoğraf no: Resim 4.1.a ve Resim 4.1.b

Çizim no: Çizim 4.1

Tahmini yapım yılı: 1872

Eserin dönemi: XIX. Yy

Eserin sanatçısı: Bilinmiyor

İnceleme tarihi: Eylül-2009

İkinci inceleme: Kasım-2009

Eserin bugünkü durumu: Eser, orijinal renklerinden uzaklaşmış, biçimler formunu kaybetmeye başlamıştır. 2011 yılında yeniden restore edilecektir.

Formu: Dikdörtgen pano

Boyutları: 5.30-1.80 m.

Genel tanım: Dikdörtgen pano içerisine yerleştirilen resimde, ön düzlemde, her iki yanda ve ortada, birbirlerini çapraz kesen iki ağaçlı tepeler dikkati çekmektedir. Hayali boğaz manzarası olabileceği tahmin edilen resimde ağaçların arkasında nehir, nehrin üzerinden karşı kıyıya doğru uzanan bir köprü göze çarpmaktadır. Arkada girintili çıkıntılı kıyılara serpiştirilmiş, ön ve yan cephesi gözüken, iki ve üç katlı kâgir yapılar görülmektedir. Karşı kıyıda evlerin arasına ve arka mekana serpiştirilen selvi ağaçlarının boyutları, ön mekandaki ağaçlardan küçük çizilerek perspektif başarıyla uygulanmaktadır. Koyu kontür çizgileriyle çizilen resimde, evlerin arkasındaki tepelerin kontürsüz olması, resme derinlik vermektedir. Rüzgardan eğilen ağaçlar, yukarıda uçuşan bulutlar hareketli bir kompozisyon oluşturmaktadır. Sol tarafta görünen yelkenli var olan perspektif anlayışının dışına çıksa da, restorasyon sonucu deforme olduğu düşünülmektedir. Sağlı sollu uçan kuşlar, farklı büyüklükleri ile yine batılı anlamda perspektife geçişe güzel bir örnek sergilemektedir.

Eserde kullanılan renkler: Ağırlıklı olarak yeşil ve kahve tonlarının kullanıldığı resimde, ağaç gövdelerinde yer yer açık renkler kullanılarak, ağaç kabuğunun döküldüğü izlenimi verilmektedir. Koyu renklerin hakim olduğu resimde, ağaçlarda yine yeşilin tonları, ara ara kırmızılar kullanılmaktadır. Koyu yeşil yaprakların üzerine, izlenimcilerin kalın vuruşlarını andıran açık yeşil fırça izleri vardır. Zemin toprak rengi, nehir ise mavi ve tonları ile boyanıp, kenarlarda kullanılan yoğun beyazlık ile sudaki hareketler vurgulanmaktadır. Evlerin tamamı açık toprak rengi olup, siyah ile kalın kontür geçilmiştir. Cam ve kapıları da siyaha boyanmış, detaya girilmemiştir. Tepelerde yine kahve ve yeşil tonları hakim olup, mavi gölgeler ile gökyüzüne yumuşak bir geçiş yapılmaktadır. Gökyüzü beyaz, uçuşan bulutlar ve pembe, maviden oluşmaktadır. Kuşlarda renge girilmeyip, tamamında siyah renk kullanılmaktadır.

Eserle ilgili yayınlar: Rüçhan Arık-Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı-1976, Günsel Renda-Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı-1977

4.1.2. Örnek no: 2



Resim 4.2.a. Makamı Şerif odası kısa kenar duvar resmi



Resim 4.2.b. Makamı Şerif odası köşe kenar tavan resmi

Eserin bulunduğu yer: Konya Mevlana Müzesi Makamı Şerif Odası

Konum: Dikdörtgen prizması olan Makamı Şerif odasında, giriş kapısının üzerindeki kısa kenarlı duvarda bulunan resim

Fotoğraf no: Resim 4.2.a ve Resim 4.2.b

Çizim no: Çizim 4.1

Tahmini yapım yılı: 1872

Eserin dönemi: XIX. Yy

Eserin sanatçısı: Bilinmiyor

İnceleme tarihi: Eylül-2009

İkinci inceleme: Kasım-2009

Eserin bugünkü durumu: Eser, orijinal renklerinden uzaklaşmış olup, biçimler formunu kaybetmeye başlamıştır. Figürlerde orantısızlıklar göze çarpmaktadır. 2011 yılında yeniden restore edilecektir.

Formu: Dikdörtgen pano

Boyutları: 5.30-1.80 m.

Genel tanım: Dikdörtgen pano içerisine yerleştirilen resimde, ön düzlemde, her iki yanda bulunan tepeler üzerinde ağaçlar yer almaktadır. Yine hayali boğaz manzarası olduğu düşünülen resmin ortasında, denize doğru akan nehrin üzerinde bir taş köprü bulunmaktadır. Taş köprü üzerinde perspektif kurallarına dikkat edilmiştir. Köprünün bağladığı kıyıda üç grup halinde, ağaçlar içinde olan kagir yapılar görülmektedir. Resim 4.1.a ve Resim 4.1.b nolu resimdeki yapılarla aynı özellikte olan bu evlerin arkasındaki ağaçlar, ön cephedeki ağaçlardan daha açık çizilerek başarılı bir uzaklık duygusu yaratılmıştır. Sağ tarafta bulunan su kuyusu, ahşap su çekme düzeneği ile göze

çarpmaktadır. Evlerin arkasında bulunan tepeler, koyudan açığa doğru tasvir edilerek başarılı bir derinlik duygusu yaratılmıştır. Arka tarafta bulunan yelkenli, hayali boğaz manzarası olduğu fikrini doğrulamaktadır. Gökyüzünde hareketli bulutlar üzerinde uçan büyüklü küçüklü kuşlar, kompozisyonu tamamlamaktadır.

Eserde kullanılan renkler: Ağırlıklı olarak kahve ve yeşil renklerin kullanıldığı resimde, derinlik duygusu yaratmak için başarılı bir tonlama yapılmış, ön cephede bulunan biçimler daha koyu boyanmış ve kalın kontürler çizilmiştir. Koyu yeşil olan ağaç yapraklarında, yer yer açık yeşil renklerle hacim oluşturulmuştur. Ağaç gövdelerine koyu kahveler arasına sürülen açık kahveler ile gölgelendirme yapılmış, bu da resme boyut kazandırmaktadır. Taş köprü üzerinde kullanılan gri ve tonları, taşların perspektif kurallarına göre dizilişi, gerçekçi bir görünüm yaratmaktadır. Nehir üzerinde beyaz boya ile yapılan gölgelendirmeler, nehrin akışkanlığını vurgulayarak kompozisyona hareket katmaktadır. Arka mekanda yoğun yeşil ve tonlarının kullanıldığı ağaçların arasındaki kagir yapılar, açık kahverengine boyanıp, yine sert siyah kontür çizgileri ile belirginleştirilmiştir. Zemin yer yer gölgeli olup, genellikle açık toprak rengidir. Su kuyusu gri renge boyanmış, taş köprüdeki gibi siyah kontür çizgileri ile gölgelendirilmiştir. Su çekme düzeneğindeki boyutlandırma başarılıdır. Arkadaki tepelerde kızıl kahve tonları ve yeşiller kullanılırken, daha arkadaki tepelerin renkleri pastelleştirilmiştir. Beyaz bulut kümeleri gri, pembe, mavi renklerle gölgelendirilip, hareketli bir görüntü oluşturulmaktadır. Yakında olan kuşlar düz siyah ile boyanırken, daha uzaktakilerin rengi griye dönmektedir. Sağda bulunan yelkenli ise yine tonlamaya gidilmeden sadece siyah ile boyanmaktadır.

Eserle ilgili yayınlar: Rüçhan Arık-Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı-1976, Günsel Renda-Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı-1977

4.1.3. Örnek no: 3



4.3.a. Makamı Şerif odası uzun kenar duvar resmi



Resim 4.3.b. Makamı Şerif odası köşe tavan resmi

Eserin bulunduğu yer: Konya Mevlana Müzesi Makamı Şerif Odası

Konum: Dikdörtgen prizma olan Makamı Şerif odasının sol duvarında bulunan resim

Fotoğraf no: Resim 4.3.a ve Resim 4.3.b

Çizim no: Çizim 4.1

Tahmini yapım yılı: 1872

Eserin dönemi: XIX. Yy

Eserin sanatçısı: Bilinmiyor

İnceleme tarihi: Eylül-2009

İkinci inceleme: Kasım-2009

Eserin bugünkü durumu: Eser, orijinal renklerinden uzaklaşmış olup, biçimler formunu kaybetmeye başlamıştır. Figürlerde orantısızlıklar göze çarpmaktadır. 2011 yılında yeniden restore edilecektir.

Formu: Dikdörtgen pano

Boyutları: 9.50-1.80 m.

Genel tanım: Uzun bir dikdörtgen pano içerisine yerleştirilmiş manzara resmi, sanki diğer iki kısa kenardaki resimlerin tekrarı izlenimini vermektedir. Yine iki tarafta kompozisyonu bölen, tepecikler üzerine yerleştirilmiş ağaçlar ilk bakışta dikkati çekmektedir. Arkada nehir ve girintili çıkıntılı kıyılara yerleştirilmiş, hemen hemen birbirinin aynı olan yapılar görülmektedir. Bu yapılar sık ağaç topluluklarının arasında üçer beşerli gruplar halinde resme yerleştirilmiştir. Resim 4.1.a ve Resim 4.1.b nolu resimdeki köprünün bir benzeri bu resimde de bulunmakta, ön cepheyi karşı kıyıya bağlamaktadır. Resmin en sağında bulunan büyük yelkenli gemi bu kompozisyonda da yerini almıştır. Arkadaki tepelerin koyu tonlardan açık tonlara doğru boyanışı, tepeler üzerine birbirine paralel dizilen ağaçların öndeki ağaçlardan ebat olarak küçük oluşu, boyama tekniği ile birleşince başarılı bir perspektif ortaya çıkarmaktadır. Rüzgârdan

eğilen ağaçlar, gökyüzünde uçuşan bulutlar, sudaki yer yer yoğun beyaz gölgeler hareketli bir kompozisyon oluşturmada etkili olmuştur.

Eserde kullanılan renkler: Kahverengi ve koyu yeşil renklerin hakim olduğu resimde, öndeki biçimlerin koyu tonlarda, arkadaki biçimlerin açık tonlarda boyanışı yine perspektif denemelerini destekler. Ağaç gövdelerinde ve yapılarda uygulanan sert kontürler, bu biçimlerin kompozisyonda öne çıkmasını sağlamaktadır. Zemin ve öndeki tepeler toprak rengi olup, açık koyu değerlerle ışık-gölge denemelerine gidilmektedir. Nehir üzerinde uygulanan beyaz boyamalar, kompozisyona hareket katmaktadır. Evlerin hepsi aynı şekilde açık kahveye boyanmıştır. Kapı ve pencerelerinde detaya gidilmemiş, düz siyah bırakılmıştır. Arkadaki ağaç gruplarında kullanılan kızıl ve turuncu renkler, resmi yumuşatmaktadır. Tepeler yeşilli kahveli, arkadakiler ise daha pastel tonlardadır. Gökyüzü mavi, beyaz ve yer yer pembelerden oluşmaktadır.

Eserle ilgili yayınlar: Rüçhan Arık-Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı-1976, Günsel Renda-Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı-1977

4.1.4. Örnek no: 4



Resim 4.4.a. Makamı Şerif odası uzun kenar duvar resmi



Resim 4.4.b. Makamı Şerif odası köşe tavan resmi

Eserin bulunduğu yer: Konya Mevlana Müzesi Makamı Şerif Odası

Konum: Dikdörtgen prizma olan Makamı Şerif odasının sağ duvarında bulunan resim

Fotoğraf no: Resim 4.4.a ve Resim 4.4.b

Çizim no: Çizim 4.1

Tahmini yapım yılı: 1872

Eserin dönemi: XIX. Yy

Eserin sanatçısı: Bilinmiyor

İnceleme tarihi: Eylül-2009

İkinci inceleme: Kasım-2009

Eserin bugünkü durumu: Eser, orijinal renklerinden uzaklaşmış olup, biçimler formunu kaybetmeye başlamıştır. Figürlerde orantısızlıklar göze çarpmaktadır. 2011 yılında yeniden restore edilecektir.

Formu: Dikdörtgen pano

Boyutları: 9.50-1.80 m.

Genel tanım: Uzun bir dikdörtgen pano içerisine yerleştirilmiş manzara resmi, diğer üç kenardaki resimlerin tekrarı izlenimini vermektedir. Ön cephede kompozisyonu bölen, tepecikler üzerine yerleştirilmiş ağaçlar ilk bakışta dikkati çekmektedir. Arkada nehir ve girintili çıkıntılı kıyılara yerleştirilmiş, hemen hemen birbirinin aynı olan yapılar görülmektedir. Bu yapılar sık ağaç topluluklarının arasında üçer beşerli gruplar halinde resme yerleştirilmiştir. Resim 4.1.a ve Resim 4.1.b ve Resim 4.3.a ve Resim 4.3.b numaralı resimdeki köprünün bir benzeri bu resimde de bulunmakta, ön cepheyi karşı kıyıya bağlamaktadır. Arkada yer alan tepelerin koyu tonlardan açık tonlara doğru boyanışı, tepeler üzerine birbirine paralel dizilen ağaçların önündeki ağaçlardan ebat olarak küçük oluşu, boyama tekniği ile birleşince başarılı bir renk perspektifi ortaya

çıkmaktadır. Rüzgârdan eğilen ağaçlar, gökyüzünde uçuşan bulutlar, farklı büyüklükteki kuşlar hareketli bir kompozisyon oluşturmada etkili olmaktadır.

Eserde kullanılan renkler: Kahverengi ve koyu yeşil renklerin hâkim olduğu resimde, öndeki biçimlerin koyu tonlarda, arkadaki biçimlerin açık tonlarda boyanışı yine perspektif denemelerini desteklemektedir. Ağaç gövdelerinde ve yapılarda uygulanan sert kontürler, bu biçimlerin kompozisyonda öne çıkmasını sağlamaktadır. Zemin ve öndeki tepeler toprak rengi olup, açık koyu değerlerle ışık-gölge denemelerine gidilmiştir. Nehir üzerinde uygulanan beyaz boyamalar, kompozisyona hareket katmaktadır. Evlerin hepsi aynı şekilde açık kahveye boyanmıştır. Kapı ve pencerelerinde detaya gidilmemiş, düz siyah bırakılmıştır. Arkadaki ağaç gruplarında kullanılan kızıl ve turuncu renkler, resmi yumuşatmaktadır. Tepeler yeşilli kahveli, arkadakiler ise daha pastel tonlardadır. Gökyüzü mavi, beyaz ve yer yer pembelerden oluşmaktadır.

Eserle ilgili yayınlar: Rüçhan Arık-Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı-1976, Günsel Renda-Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı-1977

4.1.5. Örnek no: 5



Resim 4.5. Makamı Şerif odası tavan resimleri



Çizim 4.2.a. tavan resmi deseni



Çizim 4.2.b. tavan resmi deseni

Eserin bulunduğu yer: Konya Mevlana Müzesi Makamı Şerif Odası

Konum: Dikdörtgen prizması olan Makamı Şerif odası tavanında

Fotoğraf no: Resim 4.5

Çizim no: Çizim 4.2.a ve Çizim 4.2.b

Tahmini yapım yılı: 1872

Eserin dönemi: XIX. Yy

Eserin sanatçısı: Bilinmiyor

İnceleme tarihi: Eylül-2009

İkinci inceleme: Kasım-2009

Eserin bugünkü durumu: Eser, orijinal renklerinden uzaklaşmış olup, biçimler formunu kaybetmeye başlamıştır. Kalın fırça darbeleri ile sınırlar belirlenmiştir. 2011 yılında yeniden restore edilecektir.

Genel tanım: Eserde kullanılan renkler: Eserde açık kahverengi, koyu kahverengi, mavi, açık mavi, kırmızı, bordo, yeşil, açık yeşil, siyah, beyaz ve gri renkleri kullanılmaktadır. Barok tarzındaki kalem işi süslemelerin bir tanesi ortaya, madalyon formunun içine yerleştirilirken, diğer iki motif yanlara simetrik olarak konulmaktadır. Etraflarına koyu tonlarda kontrast çekilerek, süslemeler belirginleştirilmektedir.

Eserle ilgili yayınlar: Rüçhan Arık-Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı–1976, Günsel Renda-Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı–1977

4.2. Tablolar

4.2.1. Tablo1: Konya ilinde bulunan Mevlana Celaleddin-i Rumi Müzesindeki tavan ve duvar resimlerinin süsleme elemanı döküm tablosu.

SÜSLEME ELEMANI DÖKÜM TABLOSU	Hayvansal figürlü süslemeler	Bitkisel süslemeler	Yelkenli gibi… Öğeler	Doğa görünümlü süslemeler			Mimariye dayalı süsleme ve öğeler	Barok süslemeler
				Dağ	Bulut	Akarsu		
Resim 4.1	+	+	+	+	+	+	+	-
Resim 4.2	+	+	+	+	+	+	+	-
Resim 4.3	+	+	+	+	+	+	+	-
Resim 4.4	+	+	+	+	+	+	+	-
Çizim 4.1	-	-	-	-	-	-	-	+
Çizim 4.2	-	-	-	-	-	-	-	+
Çizim 4.3	-	-	-	-	-	-	-	+

Tablo 1 incelendiğinde Konya ilinde bulunan Mevlana Celaleddin-i Rumi müzesindeki duvar resimlerinin hepsinde hayvansal figürlü süslemeler, bitkisel süslemeler, yelkenli öğesi, dağ, bulut, akarsu gibi doğa görünümleri ve mimariye dayalı süsleme öğeleri kullanılmışken, barok tarzı süslemelerin kullanılmadığı görülmüştür.

Yine tablo 1 incelendiğinde, tavan resimlerinin üçünde de diğer hiçbir süsleme unsuruna rastlanmazken, hepsinin barok tarzı olup, kalem işi süsleme elemanlarının kullanıldığı tespit edilmiştir.

4.2.2. Tablo 2: Konya ilinde bulunan Mevlana Celaleddin-i Rumi Müzesindeki tavan resimlerinin renk döküm tablosu

TAVAN RESİMLERİ RENK DÖKÜM TABLOSU	Açık kahverengi	Koyu kahverengi	Mavi	Açık mavi	Kırmızı	Bordo	Yeşil	Açık yeşil	Siyah	Beyaz	Gri
Çizim 4.1	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Çizim 4.2	+	-	-	+	+	+	-	-	+	-	+
Çizim 4.3	+	+	+	+	+	-	+	+	+	-	+

Tablo 2 incelendiğinde Konya ilinde bulunan Mevlana Celaleddin-i Rumi müzesindeki tavan resimlerinde:

- Çizim 4.1'de açık kahverengi, koyu kahverengi, mavi, açık mavi, kırmızı, bordo, yeşil, açık yeşil, siyah, beyaz ve gri renklerin kullanıldığı,

- Çizim 4.2'de açık kahverengi, açık mavi, kırmızı, bordo, siyah ve gri renklerin kullanıldığı,

- Çizim 4.3'te açık kahverengi, koyu kahverengi, mavi, açık mavi, kırmızı, yeşil, açık yeşil, siyah ve gri renklerin kullanıldığı tespit edilmiştir.

4.2.3. Tablo 3: Konya ilinde bulunan Mevlana Celaleddin-i Rumi Müzesindeki duvar resimlerinin boyut döküm tablosu

BOYUT DÖKÜM TABLOSU	5.30x1.80 M	9.50x1.80 M
Resim 4.1	+	-
Resim 4.2	+	-
Resim 4.3	-	+
Resim 4.4	-	+

Tablo 3 incelendiğinde Konya ilinde bulunan Mevlana Celaleddin-i Rumi müzesindeki duvar resimlerinde:

- Resim 4.1 ve Resim 4.2 numaralı duvar resminin 5.30x1.80 m. Ebatlarında,
- Resim 4.3 ve Resim 4.4 numaralı resmin ise 9.50x1.80 m. Olduğu tespit edilmiştir.

4.2.4. Tablo 4: Konya ilinde bulunan Mevlana Celaleddin-i Rumi Müzesindeki duvar resimlerinin renk döküm tablosu

DUVAR RESİMLERİ RENK DÖKÜM TABLOSU	Açık kahve-rengi	Koyu kahve-rengi	Kızıl kahve-rengi	Koyu yeşil	Açık yeşil	Mavi	Açık mavi	Pembe	Gri	Beyaz	Siyah	Turuncu
Resim 4.1	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Resim 4.2	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Resim 4.3	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Resim 4.4	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+

Tablo 4 incelendiğinde Konya ilinde bulunan Mevlana Celaleddin-i Rumi müzesindeki tavan resimlerinin hepsinde açık kahverengi, koyu kahverengi, kızıl kahverengi, koyu yeşil, açık yeşil, mavi, açık mavi, pembe, gri, beyaz, siyah ve turuncu renkler kullanıldığı anlaşılmıştır.

BÖLÜM V

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Sonuç

Araştırma kapsamında, elde edilen bilgiler doğrultusunda Konya ili Mevlana Celaleddin-i Rumi Müzesindeki duvar ve tavan resimleri incelenmiş, resimlerin renk, biçim, boyutları ve süsleme öğeleri ile ilgili çizelgeleri bulgular bölümünde sunulmuştur.

Konya ili Mevlana Celaleddin-i Rumi Müzesindeki duvar ve tavan resimleri üzerinde yapılan araştırma ve gözlemlerde, şu an müdür odası olarak kullanılan odanın sağında ve solunda bulunan her iki duvar resminin de 9.50x1.80 m. Ebatlarında olduğu, karşılıklı iki kısa kenardaki duvar resimlerininse 5.30x1.80m. ebatlarında olduğu tespit edilmiştir.

Bu duvar resimlerinde süsleme elemanı olarak bitkisel süslemeler, mimariye dayalı öğeler, hayvan motifleri (kuşlar), dağ, bulut, akarsu gibi doğa unsurları ve yelkenli gibi öğeler kullanılmıştır. Duvar resimlerinin hepsi aynı kompozisyonu yansıtmakta, ön sırada ağaç grupları, arkada bir akarsu, akarsuyun arkasında uzaktan görünen kagir yapılar, dağlar, yelkenliler, hareketli bir gökyüzü ve uçan kuşlar görülmektedir.

Resim 4.1 ve Resim 4.3'te mimari süsleme olarak kagir yapılar dışında akarsu üzerine köprü yapılmış olup, Resim 4.2'de köprü dışında su kuyusu mimari süsleme olarak eklenmiştir. Yine Resim 4.4'te köprü ve akarsuya akan bir çeşme yine mimari süsleme öğesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tavan resimlerinde ise sadece barok tarzı süsleme görülmektedir. Ortaya madalyon olarak yerleştirilmiş bu barok süsleme, kenarlara simetrik olarak yerleştirilmişlerdir.

Bu barok tarzı tavan süslemelerinde çizim 4.1'de açık kahverengi, koyu kahverengi, mavi, açık mavi, kırmızı, bordo, yeşil, açık yeşil, siyah, beyaz ve gri kullanılırken, Çizim 4.2'de açık kahverengi, açık mavi, kırmızı, bordo, siyah ve gri, Çizim 4.3'te ise açık kahverengi, koyu kahverengi, mavi, açık mavi, kırmızı, yeşil, açık yeşil, siyah ve gri renklerinin kullanıldığı görülmüştür.

Duvar resimlerinin tamamında ise açık kahverengi, koyu kahverengi, kızıl kahverengi, mavi, açık mavi, yeşil, açık yeşil, pembe, turuncu, siyah, beyaz ve gri renklerin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Eserin sanatçısı hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamamış, ancak araştırma konusu olan odanın 1872 yılında ilave olarak yapıldığı göz önüne alınarak Abdülaziz dönemine denk geldiği tespit edilmiştir. Başkentten uzak bir yerde, Haliç ve Boğaz manzarasını hatırlatan bu eserin hayali tasvir olduğu veya başkentten gelen bir ressamca yapıldığı sanılmaktadır.

Geleneksel sanatlarımız içinde en önemli yeri teşkil eden minyatür sanatından, XVI-XVIII. Yüzyılları arası Batı sanatına geçişe dayanan bu duvar ve tavan resmi örneği önemli bir kültürel değerimizdir. Batı etkisi önce saray ve saray çevresinde, sonra aydın kesimde, daha sonra tüm Anadolu'da etkisini göstermiş, Avrupalının yaşam biçimi, mobilyaları, aksesuarları, takıları hızla yayılmıştır. Sanatta bu etkileşimden payını almıştır. Resimler artık duvarları süsleyen bir unsur olarak görülmüş, zamanla yukarılara doğru çıkmış, tavan ve duvarlara resimler, motifler yapılmıştır. Eskinin sadece belge amaçlı çizilen, iki boyutlu, saray kitapları arasında yer alan, halka ulaşmayan minyatür sanatı Batıdan ciddi boyutta etkilemiştir. Minyatür sanatçıları önceleri eserlerinde üçüncü boyutu aramaya başlamış, renklerdeki tekdüzelikten vazgeçmiş, manzara yapmış, hatta figür İslam dininde yasak olduğu halde sultan portreleri çizmişlerdir. Zamanla bu çizimler ve denemeler gelişmiş, kimi yurt dışından gelen elçiler sayesinde, kimi sultanların yurt dışına eğitime sanatçı yollaması ile, usta-çırak yöntemi sayesinde atölyeler kurulmuş ve günümüze kadar gelen Çağdaş Türk Resminin temelleri atılmıştır.

Araştırmada duvar ve tavan resimlerimizin genel özellikleri, gelişim aşamaları, sanatçıları, teknikleri, süsleme unsurları, renkleri hakkında genel bir bilgi verilmiş,

Konya Mevlana Celaleddin-i Rumi Müzesinde bulunan eser hakkında araştırma yapılmıştır. Ülkemizdeki kitaplar, makaleler, yüksek lisans ve doktora tezleri tespit edilerek kaynakların künye bilgileri alfabetik sıralamayla numaralandırılarak yayım yılı, yayın yeri belirtilerek tasnif edilmiştir. Yapılan bu çalışmada tavan ve duvar resimlerine ait belli kişilerce yayınlara rastlanmış, tarihi çok eski çağlara dayanan tavan ve duvar resimlerindeki kaynak sıkıntısını gözler önüne sermiştir.

5.2. Öneriler

XXI. yüzyıl başında, Konya ilinde bulunan Mevlana Celaleddini Rumi müzesindeki tavan ve duvar resimlerinin incelenmesi üzerine yapılan araştırmada elde edilen bulgular doğrultusunda, bu konuda yapılacak çalışmalara yol göstermesi amacıyla aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir.

Bir dönemi anlatan, Osmanlı İmparatorluğunun Batı sanat anlayışını benimsemesinin kanıtı olan bu tavan ve duvar resimlerinin gelecek kuşaklara taşınabilmesi için, çağdaş ve geleneksel tasarımlarla uygulanarak tanınması, özellikle üniversitelerimizdeki Güzel Sanatlar Fakültelerinin tavan ve duvar resimlemeyi, uygulamalı ve teorik olarak müfredatlarına alabilirler.

Tavan ve duvar resimleme sanatının tanıtılması, yeni uygulamaların ve tasarımların yapılabilmesi için Valilik, Belediye ve Halk Eğitim Merkezlerince tanıtıcı geziler düzenlenmelidir.

Yine üniversite ve yerel yönetimlerin işbirliği içinde olması, dönemi aydınlatan bu eserlerin sanat eğitimi almış insanlar tarafından restorasyonunun yapılması sağlanmalıdır. Müze müdürlükleri tarafından eserler itina ile korunmalıdır.

Geçmişi ilk çağlara dayanan, mağara duvarlarına yapılarak insanlığın var oluşundan bu yana süregelen duvar ve tavan resmi, yapıldıkları dönemlere ışık tutmaları bakımından doktora ve mastır tezi olarak bilimsel çalışmalarda da bulunabilir.

KAYNAKÇA

Arık, R. (1975). *Anadolu'da Bir Halk Ressamı: Zileli Emin*. Türkiyemiz, 16. sayı. İstanbul.

Arık, R. (1975). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı.* Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 168.

Aslanapa, O. (1984). *Türk Sanatı.* 9. Basım. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Aslanapa, O. (1993). *Türk ve İslam Sanatı*. İstanbul: İnkilâp Kitapevi Yayınları.

Atlar, C. M. (1973). *Doğu-Batı Kültür Akışımları Üzerine Bir Deneme.* Kültür ve Sanat Dergisi, 3.

Becer, E. (1996). *Bir Kitabın Grafik Tasarımı*. Türkiye ve Almanya İlköğretim Ders Kitapları Sempozyumu, H.Ü Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü, Ankara

Cezar, M. (1995). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Vakfı Yayınları, 125, 126.

Çetintaş, V. (1997). *Abdülaziz Dönemi Tuval ve Duvar Resimleri*.

Çöl, N. (2000). *Kütahya İli Tavşanlı ilçesi Kurşunlu Camiinin Duvar Resimlerinin Geleneksel Türk Duvar Resim Sanatı çerçevesinde Değerlendirilmesi.* Osmanlı Sanatı çerçevesinde Duvar Resmi.

Demirci, M. (2008). *Mevlana ile Dünden Bugüne Yolculuk.*

Erol, E. (2005). *Mevlana'nın Hayatı, Eserleri ve Mevlana Müzesi*. Konya.

Erol, T. (1980). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi.* İstanbul: Tiglat Yayınlar, 83.

Ersoy, A. (Eylül 1994). *19.Yüzyılda Tokat'ta Bir Türk Evi*. sayı 23, 4-11.

Erzen, J. (1997). *Duvar Resmi*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, c.3. İstanbul: Yem Yayınları.

Hidayetoğlu, S. (1989). *Hz. Mevlana Celaleddin-i Rumi Hayatı ve Şahsiyeti.* Konya Kültür ve Turizm Md. Yayınları. 1989.

Hidayetoğlu, S. (1996). Konya: 1996: 1417.

İhsan, T. (1993). S*anat Felsefesi*. İzmir: 158-165.

Kokal, Ö. (1997). *Anadolu'da Duvar Resmi*. İstanbul.

Öz, T. (1954). *Türk Minyatür Kaynaklarına Bir Bakış*. A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi. Ankara: 1954: 32.

Özköse, K. (2002). *Mevlânâ Celâleddin-İ Rûmî'nin Düşünce Dünyası*.

Özönder, H. (1989). *Konya Mevlana Külliyesinin Tamir ve İlaveleri Kronolojisi.* Kültür Bakanlığı Yayını.

Parlatır, İ., Prof Dr.Gözaydın, N., Prof Dr. Zülfikar, H., Aksu, B. T., Türkmen, S., Yılmaz, Y. (1998). *TDK Türkçe Sözlük.* 9. Baskı. Ankara.

Peşkersoy, E., Yıldırım, O. (2008). Terimler ve Kavramlar Sözlüğü.

Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı.* Ankara: Hacattepe Üniversitesi Yayınları.

Renda, G. (1980). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. İstanbul: Tiglat Yayınları, 75.

Renda, G., Erol, T. (1980). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanat Tarihi.* İstanbul: Tiglat Basımevi.

Renda, G. (Kasım 1984). *Milli Saraylarımızın Resim Sanatı Açısından Önemi.* Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri.

Renda, G. (1985). *19. Yüzyılda Kalemişi, Nakış ve duvar Resmi.* Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, İletişim Yayınları.

Sözen, M., Tanyeli, U. (2007).

Subaşı, M. İ. (25 Mayıs 2008). *Batı'daki Mevlâna.*

Tansuğ, S. (1986**).** *Çağdaş Türk Sanatı.* İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Tansuğ, S. (1993). *Resim Sanatının Tarihi***.** İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Tansuğ, S. (1995). *Resim Sanatının Tarihi.* İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Tepecik, A. (2002). *Grafik Sanatlar: Tarih, Tasarım, Teknoloji.* (Birinci Baskı). Ankara: Sistem Ofset.

Turanî, A. (1998). *Sanat Terimleri Sözlüğü (7. Basım)*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.

Ünsal, Y. (2009). *XVIII. Ve XIX. Yüzyıl Batı Sanatı.*

Yetkin, S. K. (1980). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi.* İstanbul: Tiglat Yayınları.

http://muze.semazen.net/content.php?id=00034 (23.05.2010)

http://tr.wikipedia.org/wiki/Duvar resmi (01.02.2011)

http://www.bizimkonya.com/mevlana.html (30.01.2011)

http://www.edebiyat.tc/betimleme-tasvir-etme/ (01.02.2011)

http://www.kulturturizm.gov.tr (30.01.2011)

http://www.patronforum.com/forum/showthread.php?tid=7020 (30.01.2011)

http://www.semazen.net/show_text_main.php?id=916&menuId=171 (23.032010)

http://www.turkcebilgi.com/antik/nedir (01.02.2011)