

(Dash, 2000: 39)

Taksonomi² uzmanlarına göre, ilk lale cinsleri Pamir Dağları'nın yamaçlarında ortaya çıkmış, bu dağların eteklerinde ve Tien Şan Vadileri'nde³ gelişip çeşitlenmiştir (Dash, 2000: 17). Böylece anavatanının Orta Asya olduğu anlaşılmaktadır. Laleler Karakum steplerine, Hindistan ve Türkistan'a, İran'da Horasan bölgesine ve Kafkaslar'a yayılmış, Kafkaslardan da Batıya ve Balkanlar'a göç sonucu geçmiştir. Birçok botanikçi ve yazar seyahatnamelerinde lalenin, Türkiye ve Irak gibi doğu ülkelerinden batıya geçtiğini belirtmiştir. (Pavord, 2000: 26-28)

Mitolojilerde ve halk hikayelerinde lalenin ayrı bir yeri vardır. İran mitolojisine göre lale, bir yapraktaki çiğ damlasının üzerine yıldırım düşmesi ve alev alan yaprağın o haliyle donup kalması sonucu oluşmuştur. Çiçeğin taç yapraklarının dibindeki siyahlık ise yıldırımdan arta kalan yanık izi olarak yorumlanmıştır (Ayvazoglu, 1992: 107)

Yunan mitolojisine göre ise dağ lâlelerinin Tanrıça Afrodite'in sevgilisi Adonis'in yaralanması sonucu, akan kanından oluştuğuna inanılırdı. İdil şairi Bion ise, tanrıçanın, Adonis'in akan kanı kadar gözyaşı döktüğü ve her bir damla gözyaşından bir gülün, her damla kandan ise dağ lâlesinin oluştuğunu anlatır (Grimal, 1997: 5).

Halk hikayelerinde ise lale, edebiyat ile eş anlamlı sayılmıştır. Evliya Çelebi, Seyahatnamesinde lalenin Ferhad'ın kanından oluştuğunu yazar (Baytop, 1993: 51). Hikâyeye göre Ferhad Şirin'e âşık olur, bir gün asılsız bir şekilde Şirin'in öldürüldüğü haberi gelince Ferhad bu acıya dayanamayarak kendini baltayla doğrar. Aldığı yaralardan akan kan toprağa düştükçe, her damlasından kıvılcık bir çiçek açar. Lale onun kusursuz aşkının simgesidir. Böylece lale ölmeyen tutkuların simgesi olur (Dash, 2000: 19-20).

2. Lalenin Sembolik Anlamları

Lalenin sembolik anlamlar yüklenmesi, toplumda yaygın olarak tanınıp bilinmesiyle birlikte gelişip çeşitlenmiştir. Lalenin insanlar tarafından kesin olarak kaçınıcı yüzyıldan itibaren yetiştirilmeye başlandığı bilinmemektedir. Ancak yaklaşık olarak 1050'ye gelindiğinde, İran'da lalenin gözde bir çiçek olduğu, İsfahan ve Bağdat'ta lale yetiştirildiği kaynaklarda geçmektedir. Ömer Hayyam'ın⁴ ünlü rubaillerinden birinde, kusursuz kadın güzelliğinin sembollerinden bir olarak

2 Dünyadaki bütün bitki türlerinin incelenip etiketlenmesi ve familyalarının tespit edilmesini inceleyen bilim dalıdır. (Pavord 2000, 26-27).

3 Çin ile Tibet'in, Rusya ve Afganistan ile bulunduğu topraklardır. (Dash 2000, 17)

4 Ömer Hayyam, 1047-1122 yılları arasında yaşamış, Selçuklu döneminin yetiştirdiği büyük matematikçi ve astronomdur. İran şiirine rubailerle zenginlik katmıştır (Alpaslan, 1994: 33)

gösterilir. Ondan sonraki şairler de laleyi bir kusursuzluk simgesi olarak kullanmışlardır. Bunlardan İranlı şair Sadi Şirazi⁵, yaklaşık 1250’de idealindeki bahçeyi “serin suların şırıltısı, kuşların şakıması, bolca olgun meyve, rengarenk ve pırıl pırıl laleler ile hoş kokulu güllerin bir araya gelerek bir yeryüzü cenneti oluşturduğu yer” olarak tanımlar. Hafız⁶ ise çiçeğin taç yapraklarının parlaklığını, cananın al yanaklarına benzetir (Dash, 2000: 19).

Lale klasik Türk şiirinde de önemli bir yere sahiptir. Renginden dolayı kan, şarap, mum, yanak, yaraya; şeklinden dolayı tac, kadeh, hokka, kâse, hançer, gamze, kopuza benzetilmiştir. Ayrıca lalenin dağlarda ve kırlarda yetişiyor olmasından dolayı taşralı olduğu, bunun için utangaç, usul erkan bilmez bir çiçek olarak tasvir edildiği beyitlere rastlanır. (Kartal 1998: 65-138; Ayvazoğlu, 1992: 109) Ayrıca lale bahar mevsiminde çiçek açtığı için hemen her zaman zevk, sefa ve eğlence ile düşünülmüştür (Anonim, 1986: 64).

Lale, mistik ve sembolik bir düzlemde, ilahi birliği temsil etme işlevi üstlenmiştir. Biyolojik yapısının tek bir soğan, tek bir sap ve tek bir çiçek üretmesi, lalenin tevhidin somut bir göstergesi olarak kabul edilmesine yol açmıştır. Ayrıca, lalenin Arapça yazılışı, kelime-i tevhidin ilk harfleriyle başlamaktadır. Benzer şekilde, lale figürü ile Arapça’da “Allah” isminin ilk harfi olan “elif” arasında morfolojik bir ilişki kurulmuştur. Lalenin Arapça harfleri (lâm, elif, lâ, hâ) kullanılarak, İslamiyet’in sembolü olan “hılâl” kelimesinin yazılabilmesi de dikkat çekici bir diğer sembolik bağlantıdır. Ek olarak, Ebced hesabı sistematığında “Allah” ve “Lâle” kelimelerinin sayısal değerlerinin birbirine eşit olması, bu iki kavram arasındaki metafiziksel bağı pekiştirmiştir. Bu çok katmanlı sembolik karşılıklar ve linguistik/numerik tesadüfler neticesinde lale, doğal ve estetik özelliklerinin ötesinde, İslami kültür ve sanat içerisinde kutsal bir değer kazanmış; Yaratıcının kudretini ve sanatını en güzel biçimde yansıtan varlık olarak addedilmiştir. (Sakaoğlu, 1994: 178).

3. Osmanlı’da Lale Kültürü

Bir kır çiçeği olan lalenin kültür çiçeği haline dönüşmesi Osmanlı’da 16. yüzyılda başlar. Şeyhülislam Ebussuud Efendi’nin İstanbul’da ilk kültür lalelerinden birini yetiştirdiği ve buna öncülük ettiği söylenir. Kaynaklarda kendisine Bolu vilayeti civarından hediye olarak bir lale soğanı getirildiği ve bunu bahçesine ekerek çoğalttığı belirtilmiştir (Ak-

5 Sadi Şirazi, 1213-1292 yılları arasında yaşamış, Fars şiirinde gazel türünün en büyük temsilcilerinden biri olarak kabul edilir. Eserlerinden *Bostan ve Gülistan* en ünlüsüdür (Alpaslan, 1994: 33)

6 Hafız, 1325-1390 yılları arasında yaşamış, Fars şiirinde gazel türünün öncüsü olarak kabul edilir. Uzun süre fâlname olarak kullanılan *Hafız Divanı* hem padişahların eğlence meclislerinde hem de sufilerin sema meclislerinde okunmuştur. (Alpaslan, 1994: 33)

tepe 1953: 86; Sakaoğlu, 1994: 178).

Lale hakkında ilk bilgi veren Avrupalı yazarlar ise sırasıyla P. Belon, G. Busbecq ve A. Galland olmuştur. P. Belon (1517-1564) Fransız botanikçidir. 1546 yılında Yakındoğu ülkelerine araştırma gezisi yaparken İstanbul'a gelmiş, 1553 yılında Paris'te yayımladığı *Les Observations de Plusieurs Singularites* başlıklı gezi anılarında laleyi "kırmızı zambak" ismiyle anlatarak, bu dönemde birçok yabancının çiçek soğanları almak için gemilerle İstanbul'a geldiklerini kaydetmiştir (Baytop 1998; 1; İrepoğlu 2017, 47).

Lalenin Osmanlı'dan Avrupa'ya aktarılma tarihi kesin olarak saptanamamıştır. Bununla birlikte, bu transferin Kanuni Sultan Süleyman döneminde (1520–1566) gerçekleştiği yönünde güçlü bir kanı bulunmaktadır. Bu kanaate göre, Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun İstanbul'daki elçisi olan Ogier Ghiselin de Busbecq'in, 1562 yılında ülkesine dönerken yanında Avrupa'ya götürdüğü bitkisel materyaller arasında lale soğanlarının da bulunduğu düşünülmektedir. Busbecq, bu egzotik çiçekle ilk kez karşılaştığı anı kaydetmiştir. Kendi anlatımına göre, 1554 yılı ilkbaharında Edirne ve İstanbul arasındaki güzergâhta seyahat ederken, yol kenarındaki tarlalarda bu çiçeğin kültive edildiğini gözlemlemiştir. Bu gözlemin ardından, elçinin 1562'deki dönüş yolculuğunda lale soğanlarını da beraberinde Avrupa'ya taşıdığına dair bilgiler mevcuttur (Baytop, 1998: 1-2; Sakaoğlu, 1994: 178). Ancak Busbecq'in kitabını oluşturan mektupların hepsi de geziden uzun zaman sonra yazılmıştır. Bu sürede de lale Avrupa'da iyi tanınan bir çiçektir. Kaynaklarda Avrupa'da 1559 yılında lale yetiştirilen bahçelerin olduğu kesinlik kazanmıştır. Çiçeğe bugün bilinen adının verilmesinde (tulipan) Busbecq'in oynamış olacağı rol de açıklanamamaktadır. Terimin bilinen en eski tanımı 1578'de aslı Latince olan bir botanik çalışmasının tercümesinde yer alır (Dash, 2000: 37).

1559 yılının Nisan ayında Almanya Augsburg'da Hewart'ın bahçesinde çiçek açan ve 1660 yılında C. Gesner tarafından "Tulipa Turcarum" (Türk lalesi) olarak isimlendirilen tür, o dönemde Türkler tarafından İstanbul'da yetiştirilen "gesneriana" grubuna dahil bir tür olmalıdır (Baytop, 1998: 2; Pavord, 2000: 29).

16. yüzyılda Ebussuud Efendi ile çağdaş olan, Bosna'dan lale tohumu getirttiği söylenen Behram Bey'den sonra Molla Çelebi (Vusuli Mehmed Efendi) de lale ile uğraşmıştır. 1538'de ölen bu kişi rivayete göre "Nurbahş" isimli lalenin tohumunu Avrupa'dan getirip kendi bahçesinde yetiştirdiğini söylemiştir (Dayıgil, 1938: 84; Aktepe, 1953: 86-87). Dikkat edilecek olursa 16. yüzyılda lale yetiştirenler arasında kazasker, müftü,

şeyh, imam, din ve tasavvuf adamları ön plandadır. Lale için İstanbul'da uygun görülen ortamlar, başlarda hep tekke ve cami bahçeleri, has bahçeler ve çiçekçi bahçeleri olmuştur. İstanbul'a gelişiyle birlikte Eyüp ve Kağıthane Vadisi'nin toprağı çok uygun bulunup, olasılıkla ilk yetiştirme çabaları bu semtlerde başlatılmıştır (Sakaoğlu, 1994: 178).

Osmanlılar döneminde süs bitkisi olarak görülen lalenin imparatorluğun değişik bölgelerinden saray bahçeleri için getirildiğini kanıtlayan belgeler vardır. III. Murad Dönemi'nde (1574-1595) lalenin Kırım'ın güneyindeki Kefe'den getirildiğini, Evliya Çelebi Seyahatnamesinde ise İstanbul'da Kefe lalesinin bulunduğunu kaynaklardan öğrenmekteyiz (Danışman, 1970: 240; Baytop, 1998: 2).

Bu dönemde İmparatorluğun büyümesi ve halkın ekonomik refahının sağlanması sonucu İstanbul'un çehresi de yavaş yavaş değişmeye başlar. Lalenin İstanbul'daki eğlence mekânlarını süslemesi ve değer kazanması, kent kültüründeki değişimle doğru orantılı olarak gerçekleşir. Lalenin İstanbul'daki has bahçelere ekilmek üzere siparişine ilişkin bilinen en eski belge Sultan II. Selim (1566-1574) dönemine aittir. Kırım'dan getirilen 300.000 adet sahra-i lale (kır lalesi) soğanı, daha sonra Kefe lalesi olarak ünlenecek olan İstanbul kültür lalelerinin ilklerindendir (Altınay, 1931:18).

Parisli gezgin Philippe du Fresne-Canaye, diplomatik bir seyahatle 28 Şubat 1573'te İstanbul'a ulaşmış ve 9 Haziran'a kadar kalarak, doğu seyahatindeki yol üzerinde (Niş, Sofya, Filibe vb.) bulunan halkları, kültürel uygulamaları, giyim kuşamları, ticari yapıları, padişah ve vezirlerin siyasi tutumlarını, mimari ve şehir yapılarını gözlemlerine dayanarak aktarmıştır. İstanbul'dayken kente yakın, denize nazır bir sultan bahçesini gezdiğini, buradaki her çeşit ve renkte çiçeklerin kokularından nasıl etkilendiğini anılarında anlatır. Canaye, Türklerin çiçekleri saçlarında ve ellerinde taşıdıklarını ve çiçekten aldıkları zevk karşısında şaşkınlığa uğradığını uzun uzun anlatmıştır (Canaye, 2009: 63).

16. yüzyılın sonlarına doğru lale düşkünlüğü doruğa çıkarken, 17. yüzyılın ilk yarısında İstanbul'da çıkan siyasi karışıklıklar sonucu bu düşkünlük azalsa da Sultan IV. Murad'ın (1623-1640) İstanbul'da güvenliği sağlaması ile yeniden hız kazanarak bir sonraki yüzyıldaki lale çılgınlığına zemin hazırlamıştır. Çiçek ve lale risalelerinde yazdığına göre IV. Murad'ın doğu seferlerine katılan tarihçi Hoca Hasan Efendi, İran'dan yedi ayrı çeşit lale soğanı getirterek lale çeşitlerini zenginleştirmiştir. İstanbul'daki lale yetiştiriciliği, kara lale, berri lale, lale-i dağdar, lale-i hamral, dülbent lalesi gibi türleriyle sağlanmıştır (Sakaoğlu, 1994: 178).

Çiçeklere, özellikle de laleye olan ilginin artmasıyla sorunlar

çıkmiş, bu yüzden Sultan İbrahim'in (1640-1648) emriyle uzmanlardan oluşan kurulun başına Sarı Abdullah Efendi "Ser Şukûfeciyan-ı Hâssa (Çiçekçi başı) olarak görevlendirilmiş, Sultan IV. Mehmed döneminde ise (1648-1687) Çiçek Encümen-i Dânişi (Çiçek Akademisi) kurulduğu kaydedilmiştir. (Baytop, 1998: 5). Bu çiçek Encümeni, çiçeklerin dış şekillerini, yapraklarını, renklerini, güzelliklerini, nadideliklerini, varsa kusurlarını araştırarak "baş güzide", orta güzide", "serfiraz" adı altında sınıflara ayırarak, hiç görülmemiş lale cinsi yetiştirenlere de ödül veren bir kuruldur. (Ülkütaşır 1968: 162-63).

İstanbul'da çiçekçiliğin ilerlemesine çalışan ve çoğu, o zamanın deyimiyile "sahib-i tohum" ünvanını alan kişilerin adları, ünvanları, yetiştirdikleri çiçeğin özelliklerini anlatan eserler de bu dönemde kaleme alınmaya başlanmıştır. Çoğu minyatür ve stilize çiçek resimleriyle süslü bu kitaplara *Şukûfenâme* veya *Tezkire-i Şukûfeciyan* ismi verilmiştir. Bunlardan en ünlüsü Mehmed Ubeydi Efendi tarafından yazılan *Netâyicü'l-ezhâr*'ın önsözünde yazar, "çiçek yetiştiricilerini ve çiçeklerini unutulmaktan kurtarmak için" yazdığını belirtilerek 1699 tarihine kadar gelen çiçek uzmanlarının ve yetiştiricilerinin en tanınmış olanları kaydedilmiştir (Kılıç, 2017: 2).

18. yüzyılın başı, Osmanlı İmparatorluğu'nun değişen dünya düzenine ayak uydurmak için Avrupa ile kültürel ilişkilerini arttırdığı, kendini yenilemek adına batılılaşma sürecinin başladığı bir dönemdir. Bu gelişmelerden Osmanlı sanatı da nasibini almıştır. Geleneksel ile yeni arasında bir denge kurmaya çalışmış, yaratıcı ve üretken sanatçılar sayesinde yeni eğilimler görülmeye başlanmıştır (İrepoğlu, 2000: 378). Sultan III. Ahmed (1703-1730) ile dönemin sadrazamı Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, bu ortam içinde toplumsal ve kültürel açıdan yeniliklere açık olmuş, onların himayesinde gelişen sanatta da "lale" bir güzellik ve zarafet simgesi olarak ön plana çıkmıştır (İrepoğlu, 2000: 378). Bu döneme verilen "Lale Devri" deyimini, dönemin simgesi olan laleden dolayı ilk olarak Yahya Kemal Beyatlı önermiş, Ahmed Refik de bu dönemi konu alan eserine "Lale Devri" adını vermiştir (Sakaoğlu, 1994: 182). Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Fransa'ya gidişi ve Fransız Sarayı ve yaşamı ile ilgili her türlü yazılı ve görsel belgeyi Sultan III. Ahmed'e sunması, Osmanlı saray çevresinde bu beğenin Kağıthane Deresi kıyısında Sadabad Kasırları'nın oluşturulmasına yansımaları, özellikle fıskiye havuzları ve eşsiz bahçeleri ile Haliç'in zevk ve sefa yeri haline dönüşmesi Lale Devri'nin en önemli kültürel ve sanatsal hareketi olmuş, 18. Yüzyılda İstanbul'a gelen gezginler anılarında ve notlarında gördüklerini uzun uzun anlatmışlardır (Renda, 1977: 17).

Osmanlı'da kısa süren ama her anlamda iz bırakan bu dönemin en

çarpıcı olaylarından biri 15 Nisan 1719 tarihinde İbrahim Paşa'nın Kağıthane Çayırı'nda padişaha verdiği ziyafettir. Bunun ardından diğer vezirler de benzer ziyafetler vererek bir gelenek başlatmışlardır. Bu durum halk arasında da kabul görmüş, kent çevresindeki yerlerde gününbirlik gezilere çıkarak, kır eğlencelerinin yaygınlaşmasını sağlamıştır. 1720'lerde sadrazamın Beşiktaş'taki Sarayı'nda padişaha verdiği ziyafetle birlikte, gündüzleri lâle eğlenceleri, geceleri de çerağan safaları yapılmaya başlanmış, kandiller ve fanuslar yakılınca lalelerin renkleri değişerek görsel bir şölen sunulmuş, yalıların, köşkların ve konakların bahçeleri çiçek tarhları ve lâlezarlarla bezenmiştir (Sakaoğlu ve Akbayar, 1999: 94-100) Ahmet Refik, sarayın lâle bahçesinde, laleler arasına farklı renklerde şekerler konup kandil ve şamdanlarla donatıldığı, cariyelerin şekerleri kapmak için birbirleriyle rekabet ettiklerini aktarmıştır (Altınay, 1976: 53-54). Lale aynı zamanda servet, ziynet ve onur göstergesi olduğundan erkeklerde kavukların, sarıkların arasına farklı ren ve türde, değişik anlamlar taşıyacak biçimde iştirilmiş, kadınlarda ise kıyafetlerine ve saçlarına takarak bir moda yaratmışlardır. (Sakaoğlu ve Akbayar, 1999: 99) Böylece lâle 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar İstanbul'un simgesi olarak, soyluluğun, şehir zarafetinin en değerli ögesi kabul edilmiştir.

1720 yılının yazında Sultan III. Ahmed'in üç şehzadesinin sünneti dolayısıyla Ok Meydanı'nda Sur-ı Hümayun düzenlenmiş, 1721'de ise daha görkemli bir program ile on güne yayılan bir lale festivali yapılmıştır. Bir yandan Haliç kıyıları ile Kağıthane Vadisinde imâr faaliyetleri başlatılırken, diğer yandan yalıların köşkların, konakların, bahçeleri çiçek tarhları ve lalezarlar ile bezenmiştir. Lale eğlenceleri ve lale seyranına çıkmak moda haline gelmiştir (Sakaoğlu ve Akbayar, 1999: 97-8). Ahmet Refik lalenin hiçbir dönemde bu kadar revaçta olmadığını, İstanbul'daki lale çeşitlerinin günden güne çoğaldığını, Boğaziçi ve Kağıthane sahillerindeki bahçelerin rengarenk lalelerle süslendiğini, hatta hava sıcak olduğu zaman lalelerin renkleri solmasın diye üzerlerinin bir örtü ile örtüldüğünü belirtmiştir (Altınay, 1976: 34).

Kısa zamanda kentin her tarafına yayılan bu eğlenceleri gözleme dayalı anlatan yabancı yazarlar, geniş lale tarhlarına kristal fanuslar, aynalar yerleştirildiğini, yer yer vazolar ve kaseler içine değerli lalelerin konduğunu, gece yakılan ışıklar ile lalelerin renklerinin değiştiğini anlatmışlardır (Sakaoğlu, 1994: 179).

Bu dönemde İstanbul lalesi için kütüphanelerde belge niteliği taşıyan risaleler ve mecmualar bulunur. Bunlardan biri Ekrem Hakkı Ayverdi Koleksiyonu'nda yer alan ve «Lale Mecmuası» olarak adlandırılan albümde yer alır. İstanbul'da yetiştirilen lale çeşitlerinin, biçimlerinin ve renklerinin kayda değer bilgileri, Yaklaşık 1725 yılında bir araya ge-

tirildiği tahmin edilen bu mecmuada, elliye yakın İstanbul lalesi çeşidinin renkli betimlemeleri mevcuttur. İstanbul’da yetiştirilen lale çeşitleri, günümüzde “Avrupa lalesi” (kaba lale) olarak bilinen türlerden belirgin farklılıklar arz etmektedir. İstanbul lalesinin çiçeği badem formunda olup, berkleri (taç yaprakları) hançer biçiminde, uç kısımları ise tığ misali ince, uzun ve sivri bir yapı sergilemektedir (Baytop ve Kurnaz, 1989: 80). Bahsi geçen lale tasvirleri, Derviş Mustafa b. el-hâc Mehmed tarafından telif edilmiş olan *Mecmûa-i Gazeliyyât* adlı eserde de yer almaktadır. Bu eser, kendine has bir format olan “cönk” şeklinde düzenlenmiş, içerisinde ağırlıklı olarak gazel formundaki şiirleri barındıran bir mecmuadır. Söz konusu eserdeki betimlemelerden biri, mor menekşe ile bir arada sunulan laledir. Bu tasvirde pembe renkteki lale, altın yıldızlı kırmızı bir kurdele ile demetlenmiş bir kompozisyonun merkezinde bulunmaktadır ve doğal görünümüne uygun biçimde yeşil yaprağıyla birlikte resmedilmiştir. Bu durum, lale figürünün edebi ve görsel sanatlardaki kullanımının çok yönlülüğüne işaret etmektedir. (Duran, 2021: 148). (Resim 1)



Resim 1. Pembe İstanbul lalesi, *Mecmûa-i Gazeliyyât*, İÜK, T5650, 1727, y. 75a (Duran, 2021, r. 157)

1727 yılında yazılan *Lalezâr-ı İbrahim* adlı eserde, 850 lale adından söz edilmektedir. Aynı yıllarda Mehmed Remzi’nin yazdığı *Defter-i Lâlezâr-ı İstanbul* adlı eserde 1681 lale adı ve özellikleri anlatılmıştır. Şeyh Mehmed Lalezârî 1730 tarihli *Mizanü-l Ezhar* adlı eserinde iyi bir lalenin yirmi özelliği, ekilecek toprak ve ekim tarzını ayrıntılı anlatmış, kendisinin de yüz ayrı çeşit lale yetiştirdiğini ve bu lalelerin isimlerinin Sadrazam İbrahim Paşa’nın verdiğini yazmıştır (Baytop, 1998: 5; Sakaoğlu, 1994: 180).

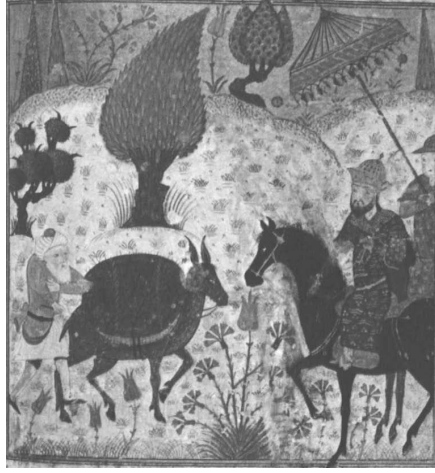
4. Osmanlı Resminde Lale Tasvirleri

Osmanlı resminde lale betimine rastlanan en erken örnekler 15. yüzyıl sonlarında karşımıza çıkar. Fogg Sanat Müzesi'nde yayınlanmamış bir Nizami Hamsesi nüshasından ayrılarak Hans P. Kraus koleksiyonuna geçen bir minyatürde, Leyla'nın önünde kılık değiştiren Mecnun betimlenmiştir. Arka planda yer alan ağacın çevresinde oldukça iri boyutlarda çizilen dört büyük kırmızı lalenin dağılık olarak yerleştirildiği görülmektedir (Grube 1972, 207-8). (Resim 2)



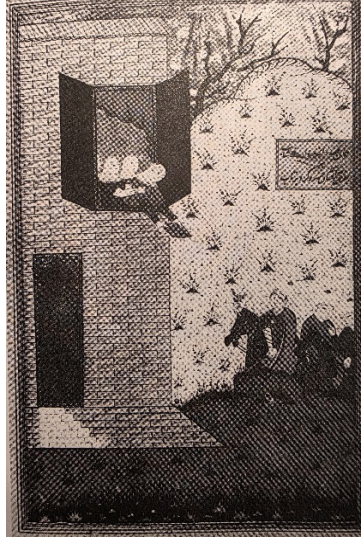
Resim 2. Mecnun'un Leyla'dan gizlenmesi, Leyla ile Mecnun Mesnevisi, Hans P. Kraus Koleksiyonu, 15. yy sonu (Grube 1972, 207)

15. yüzyıldan günümüze gelen diğer bir örnek ise İranlı sufi şair Ferîdüddîn-i Attâr'ın (ö. 1221) tasavvufî mesnevisi *Mantıku't-Tayr* adlı eserinde bulunur (Sevgi, 2003: 29). Burada sultan ile diken toplayıcı arasındaki bitki öbeğinin ortasında iri bir lale resmedilmiştir (Resim 3).



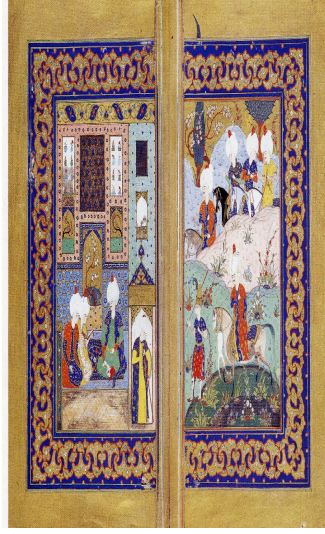
Resim 3. Sultan ile Diken toplayıcı, Attar, Mantuku't-Tayr, 1480-90 civ. Edwin Binney Koleksiyonu Cat. No.1, y. 62b (Binney 1973, 19).

16. yüzyıla gelindiğinde yine edebi yazmalarda karşımıza çıkan diğer bir lale tasviri, Kanuni Sultan Süleyman dönemine (1520-66) aittir. Bugün Londra British Library’de (Or. 13948) bulunan *Nizami Hamse*’sinde bulunur. Hüsrev ile Şirin mesnevisindeki y. 101 b’de yer alan sahnede Hüsrev Şirin’e bir demet kırmızı lale vermektedir (Tittley, 1981: 63). Farsça metin 1490’da Herat’ta kopya edilmiş, 1520 yılında yazmaya altı Osmanlı minyatörü eklenmiştir. Hikâyeye göre av bahanesiyle Hüsrev Şirin’in köşküne gelir ve elinde bir demet nergisle at üzerinden ona seslenir. Hikâyede “nergis” olarak belirtilen çiçek, resimde dönemin beğenisine uygun olarak “lale” şeklinde betimlenmiştir (Tittley ve Wood, 1991: 19) Lale burada sevgiliye kalbini açabilmenin bir sembolü olmuştur (Resim 4).



Resim 4. Hüsrev'in Şirin'e çiçek sunması, Nizami Hamsesi, BL. Or. 13948, y. 101 (Titley 1981, r. 44)

Yaklaşık olarak 1520 yılında hazırlanmış olan Sultan I. Selim'in Diwan'ının takdim sayfasındaki görsel düzenleme incelendiğinde, dikkat çekici bir detay gözlenir. Burada, tahtında oturan Sultan ve kendisine refakat eden iki saray erkanının hemen arkasında konumlandırılmış olan mimari nişlerin içerisine yerleştirilmiş çeşitli vazolar bulunmaktadır. Bu vazoların her birinde, dönemin sanatsal üslubunu yansıtan lale tasvirlerinin bulunduğu tespit edilmiştir. Bu durum, lalenin erken dönemde dahi saray sanatı ve protokol görselleri bağlamında önemli bir motif olarak kullanıldığına işaret etmektedir. (Resim 5).



Resim 5. Vazolar içinde laleler; Divan-ı Selimi, İÜK F. 1330, y. 28a, 1520 civ. (Bağcı vd. 2012, 62)

Osmanlı Devleti'nin sınırlarını genişletmeye başladığı 16. yüzyılda birçok sefer yapılmış ve seferlerin konuları tarihi eserlerde anlatılarak topografik olarak resimlendirilmiştir. 1534-36 yılları arasında Kanuni Sultan Süleyman'ın İran seferini konu alan Matrakçı Nasuh'un *Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn* adlı eserinde, yolculuk esnasında konulup göçülen menziller gün gün kaydedilmiş, resimler incelendiğinde bu şehirlerden İstanbul, Eskişehir yakınlarındaki Seyitgazi, Konya ve Sultaniye'deki bahçelerde sarı ve kırmızı renkli lale tasvirlerine rastlanmıştır. Bu resimler bize lalenin bu dönemde tanındığını, sevildiğini ve yetiştirildiğini açıkça gösterir. (Resim 6)



Resim 6. İstanbul'dan ayrıntı, Matrakçı Nasuh, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn, İÜK., T.5964, y. 9a (Yurdaydın, 1976)

Divan sahibi olan bir diğer Osmanlı hükümdarı, aynı zamanda şairlik kimliğiyle de öne çıkan Kanuni Sultan Süleyman'dır. Sultan, şiirlerini Muhibbî mahlasıyla kaleme almış ve bu gazelleri topladığı Divanı, dönemin önde gelen sanatçısı ve saray nakkaşı olan Kara Memi tarafından Miladi 1565 yılında bezenmiştir. İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesinde (İÜK) T. 5467 arşiv numarasıyla kayıtlı olan bu Muhibbî Divanı'nın tezhip örnekleri incelendiğinde, eserin süsleme programında lale motifine kayda değer ölçüde yer verildiği açıkça gözlemlenmektedir. Bu durum, lale figürünün Klasik Dönem Osmanlı Sanatı'nda, özellikle 16. yüzyılın ikinci yarısında, ulaştığı estetik ve sembolik önemi teyit etmektedir. (Demiriz, 1993; 62). (Resim 7)



Resim 7. Laleler; Divan-ı Muhibbi, İÜK T. 5467, Müzehhibi: Nakkaş Karamemi, 1565 (Atasoy 2005, 60).

Sultan III. Murad döneminde (1574-1595) Osmanlı resmi en verimli çağlarından birini yaşar. Kitap ressamlığının bu yönde gelişmesinde sultanın sanatçı kişiliği büyük rol oynamıştır. Kan dökmekten hoşlanmayan, seferlere çıkmayan, zamanının çoğunu sarayda geçiren bir sultan olan Murad, saray nakkaşhanesinde ihtişamlı bir etkinliğe hamilik yapmıştır (Tanındı, 1996: 35-36). Şeyhi'nin *Hüsrev ü Şirin* adlı mesnevisinin 1575 tarihli bir nüshasında (LBL, Or. 2708), y. 2a, y. 23a, y. 23b ve y. 36a'da lale çizimleri görülür (Tittley 1981: 67-68).

Bu dönemde Lala Mustafa Paşa gibi serdarları yüceltmek amacıyla Gazavatnameler yazılmış ve resimlendirilmiştir. Tarihçi Gelibolulu Mustafa Ali tarafından (ö. 1599-1600) yazılan *Nusretname*'de Lala Mustafa Paşa'nın 1578-80 yılları arasında yaptığı doğu seferi anlatılır (Çağman-Tanındı, 1979: 61). Resimlerde sahneler kronolojik olarak hükümdardan sefer emrinin alınmasıyla başlar ve sırasıyla sefer boyunca geçtikleri yol-

larda karşılaştıkları olaylar, eğlence meclisleri, molalar ve savaş sahnelerini kapsayacak şekilde son bulur. Eserin 1582 tarihli bir nüshasında (LBL Add. 22011) y. 103b-104 a'da Paşanın nehri geçiş sahnesinde lalelerin zeminde süsleme amacıyla kullanıldığı görülmektedir (Tittley, 1981: 28).

III. Murad döneminin en önemli olaylarından biri şehzade Mehmed'in sünnet törenidir. 1582 yılında olan sünnet, 52 gün 52 gece boyunca tüm İstanbul halkının izlediği, birçok yabancı hükümdarın temsilcilerini gönderdiği, şehir esnafı, dini gruplar, çeşitli hüner sahipleri, sivil ve askerlerin gruplar halinde geçtiği bir şenliğe dönüşmüştür (Atasoy, 1997: 8). Aynı yıl eser İntizami tarafından yazılmış ve Nakkaş Osman ve ekibi tarafından resimlendirilmiştir. *Surname-i Hümayun* adıyla TSMK H. 1344 numaraya kayıtlı eserde y.1a'da nahılların geçişi sahnesinde bolca lale tasviri görülür. Bunlar seksen yeniçerinin taşıdığı nahılların üzerindeki şekerden yapıldığı düşünülen sarı ve kırmızı renkli lalelerdir (Gökyay 1986, 25) (Resim 8).



Resim 8. Nahıllar; İntizami, *Surname-i Hümayun*, TSMK, H. 1344, y. 53b, 1597 (And, 2020, 286)

Aynı eserde y. 35a'da bahar satıcılarının geçişi sahnesinde, çiçekçilerin vazo içine yerleştirilen lalelerle geçtikleri görülür (Atasoy, 1997: 40). y. 200'a da yer alan resimde ise bir sanatçının kâğıttan yapmış olduğu büyük kırmızı bir lale maketi vardır. Metinde, iki tarafında yeşil yaprakları olan lalenin boyunun servi ağacından büyük olduğu ve görenlerin alkışlayıp sanatçıya aferin dediği anlatılmıştır. Metinde "lale-i hamra" (kırmızı lale) olarak geçen lale, nakkaş tarafından sarı yapılmıştır (Atasoy 1997: 105).

Bu sünnet töreninin tasvirleri aynı zamanda Lokman tarafından yazılan ve 1597 yılında hazırlanan *III. Murad Şehinşahnamesi*'nin 2. cildinde de bulunur (TSMK B. 200). İçindeki doksanbeş resimden otuzbeşi sünnetle ilgilidir (Gökyay 1986: 21; Terzioğlu 1995: 84). Nahılların geçişi sahnesinde bolca lale tasvirine yer verilmiştir (Resim 9).



Resim 9. Nahıllar, Lokman, *Şehinşahnâme II*, TSMK, B 200, y. 53b, 1597 (And, 2020, 20)

IV. Murad döneminde hazırlanan bir albümde (TSMK H. 2148) sultanı eğlence meclisinde gösteren sahnede ilk dikkati çeken ortadaki sininin üzerinde yer alan çeşmi bülbül vazolar içinden çıkan lalelerdir. Buradaki laleler daha ince ve uzun formda olup rengarenk betimlenmişlerdir (Resim 10). Aynı zamanda meclisin önündeki bahçede çiçeklerin arasında dağınık bir şekilde bitmiş yeşil yapraklı zarif lalelere rastlanır (Atasoy, 2005: 38).



Resim 10. IV. Murad'ın eğlence meclisi, Albüm, TSMK H. 2148, y. 11b (Atasoy, 2005, r.42)

18. yüzyılda çiçek verme geleneğinin yaygın olduğu kaynaklarda belirtilmektedir. Albümlerde yer alan portre resimlerinde lalenin hediye olarak karşısındaki kişiye uzatıldığı sahnelerden biri TSMK H. 2155 numaralı eserde bulunur. 18. yüzyılda ünlü ta'lik hat ustası Şeyhülislam Veliyyüd-dîn Efendi'nin oğlu Mehmet Emin Efendi tarafından düzenlenen bu albümde y. 29b'de ünlü Timurlu vezir ve şair Ali Şir Nevâyî'nin portresi yer alır, Resimde Farsça olarak "Mirza çocuğun emsalsiz emir olan Nizameddin Ali Şir ile çok çekici ve güzel bir sureti" yazılıdır. 1550-60 civarı Kazvin üslubunda yapıldığı düşünülen bu portre orta yerinden kesilerek yeniden çizilip boyanmıştır. Bu esnada sağ kolu ve elinde tuttuğu lale Osmanlı döneminde sonradan eklenmiştir (Atbaş, 2003:121). Lale, İstanbul lalesi denilen türden olup, uzun hançer gibi taç yapraklara sahiptir. (Resim 11)



Resim 11. Ali Şîr Nevâyî ve Lale sunan Mirza, TSMK H. 2155, 29b, 1550-60 civ. Kazvin, (Atbaş 2003, r:64)

Lale Devri, Osmanlı resminde lale tasvirleri açısından en zengin dönemdir. Sultan III. Ahmed'in şehzadeleri Süleyman, Mehmed ve III. Mustafa'nın sünnet şenlikleri döneme damgasını vurur. Metnini şair Hüseyin Vehbi'nin yazdığı, resimlerini dönemin ünlü nakkaşı Levni'nin yaptığı Surname-i Vehbi adıyla anılan düğün kitabı 137 resim içerir. (TSMK A. 3593). 1720 yılında yapılan bu sünnet 15 gün ve gece sürmüş, ayrıca İbrahim Paşa ve Yeniçeri Ağasının oğullarının yanı sıra beş bin yoksul çocuk sünnet edilmiştir. Düğün eğlenceleri padişah, saray erkanı ve konuklar için çadırların kurulduğu Ok Meydanı'nda ve padişahın Aynalıkavak Kasrı'ndan gösterileri izlediği Haliç'te yapılmıştır. Düğündeki olaylar tüm canlılığı ile imparatorluktaki meslekler ve eğlenceleri sayesinde şölen havasında yaşanmıştır (İrepoğlu 1999: 111). Yazmada y. 7a'da bulunan resimde Eski Saray avlusundaki nahıllar ve şeker bahçeleri görülür. Dönemin mimarisini model alan küçük şekerden bahçelerle, yüksek nahılların betiminde, yine düğün ve eğlencelerin vazgeçilmez unsuru, dönemin çiçek sevgisinin sembolü olan laleler kullanılmıştır (Resim 12).

lendirmelerde bulunmuştur (Aksoy, 1990; Büyükişleyen, 1991; Edgü, 1992; Eyüboğlu, 1973; İslimyeli, 1980; Özsezgin, 1988; Özsezgin, 1989; Karaesmen, 1991).

Fahir Aksoy'un Naif Sanat ve Türk Naifleri ismiyle kaleme almış olduğu kitabının içerisinde "Sanat Eğitiminden Geçen Naifler" başlıklı bir bölüm de bulunmaktadır. Bu bölümün içerisinde Zaim'den sanat eğitimi alan ressam Oya Katoğlu'na yer ayrılmıştır (Aksoy, 1990: 61-64). Katoğlu sıklıkla naif sanatçılarla birlikte anılmış ve eserleri araştırmacılar tarafından bu doğrultuda değerlendirilmiştir.

1976 yılında gerçekleştirilen bir röportajda Oya Katoğlu'na, "Sanatınızın çağdaş sanat akımları içindeki yeri nedir?" şeklinde bir soru yöneltilmiştir. Katoğlu, "Herhangi bir akıma "mensup olmak" gibi bir kaygım olmadı..." diyerek soruya açıklık getirmiştir. Naif resim yapmak ya da naif ressam olmak gibi bir iddiası olmadığını altını çizen Katoğlu'na göre; yapıtlarında naif unsurların-öğelerin olduğunu söylemek daha esnek bir yaklaşımdır. Sanatçı 1974 yılında merkezi İsviçre'de bulunan Henri Rousseau isimli gruptan gelen bir çağrı ile birlikte üye olduğunu da aktarmıştır (Katoğlu, 1976).

Sanatçının eserlerinde yoğun bir şekilde naif üslup görülmesine rağmen gün geçtikçe kompozisyonlarındaki figüratif özellikler de belirginleşmeye başlamıştır. Katoğlu, teknik, üslup ve konu seçimi gibi birçok farklı yaratım sürecinde kendi üslubunu ortaya koymayı başarmış özgün sanatçılardan biridir.

Katoğlu'nun üslubuyla ilgili değinilmesi gereken bir diğer önemli nokta da geleneksel tasvir sanatının yorumlanmış halinin çağdaş bir uzantısı olmasıdır. Özellikle kompozisyonlarını oluştururken yaşadığı dönemin popülaritesi yüksek moda eğilimlerine, akımlarına, üsluplarına ve beğenilerine yönelmediği anlaşılmaktadır (Elmas, 2000: 140; Büyükişleyen, 1991: 89; Görünür, 1997: 969; Özsezgin, 1994: 212). 23 yaşlarında aldığı profesyonel resim eğitimiyle birlikte babasının izinden ilerleyen Katoğlu, kariyeri boyunca sanatın pek çok farklı disiplninde eserler üreterek çağdaş Türk resminin çok yönlü sanatçıları arasına katılmıştır. Dönemin önde gelen yazar ve araştırmacılarının kitapları için kapak kompozisyonları ile metin içi desenler, İKSV tarafından sınırlı sayıda sipariş edilen özel tasarım seramik tabak üzerine resimler, özgün baskı çalışmaları ve tiyatro oyunları için afiş tasarımları gibi pek çok farklı alanda üretimler gerçekleştirmiştir.

Kariyerinin başlarındayken guaj tekniğiyle adım attığı resim çalışmalarına ilerleyen yıllarda yağlıboya, akrilik, pastel, serigrafi ve litografi gibi teknikleri de eklemiştir. Akrilik, guaj ve pastel tekniklerini çoğun-

lukla karton ve kâğıt üzerine uygulamayı tercih etmiştir. Sanatçının tuvallerinde en fazla yoğunlaştığı teknik ise yağlıboya olmuştur. Karakalem tekniğini yalnızca kitaplar için ürettiği illüstrasyonlarda uyguladığı görülmektedir. Katoğlu'nun küçük boyutlarda eserleri bulunmakla beraber yapıtlarını çoğunlukla büyük ölçeklerde çalışmıştır. Sanatçının titiz ve ince fırça işçiliğiyle büyük ölçeklerde çalışması, kompozisyonlarında zengin görünüm elde etmesini sağlamıştır.

Oya Katoğlu, bir nakkaş sabrıyla üretmiş olduğu eserlerinin konu seçiminde Anadolu insanına ve yaşamına dair izlenimlerini yansıtmıştır. Sanatçının günümüze değin ürettiği yapıtların konularına genel bir perspektifle bakıldığına; ağırlıklı olarak Anadolu kentlerini ve bu kentlerdeki insanın yaşantısını, kentlerin fiziki yapısını ve farklı tipoloji ve işlevlerdeki mimari yapılarını, bir dizi pencere teması ile kadın ve çocuk konularını betimlediği görülmektedir (Kaymakçı, 2022a: 108-109, 2022b: 350). Bu araştırma, Oya Katoğlu'nun eserlerindeki şehir temasında; kentlerin fiziki yapısını, Anadolu insanın günlük yaşantısını ve kültürüne dair izleri analiz etmeyi hedeflemektedir. Bu bağlamda sanatçının resimlerinde betimlediği şehirlerin, insanların belleğinde yer edinmiş tarihi anıtları ve kent ile özdeşleşmiş sembol yapıları ve bu kentlerde yaşayan insanların kültürel değerleri ile yaşayış tarzı resimler üzerinden değerlendirilmiştir.

OYA KATOĞLU'NUN KOMPOZİSYONLARINDA KÜLTÜREL BELLEĞİN İZLERİ: KENTLER VE İLÇELER

Sanatçı, 1964 ve 1968 yılları arasındaki ilk çalışmalarını kapsayan temalarda; geleneksel cumbalı Türk evleri ile gecekondu'lara ve farklı işlevlere sahip mimari yapılara odaklanmıştır. 1970'ten itibaren Katoğlu'nun kompozisyonlarında figür ve nesne gibi iki önemli unsurun da öne çıktığını söylemek mümkündür (Yenişehirlioğlu, 1992: 52). Özellikle naif bir üsluba sahip olan sanatçının çalışmalarında figüratif etkilerin giderek artması nesnelerin yanı sıra konu seçiminde de etkin bir rol oynamıştır (Katoğlu, 1976). Oya Katoğlu, Anadolu insanı ve yaşamına dair izlenimlerini aktardığı resimlerini; şehirler, kasabalar, mahalleler ve sokaklar gibi yerleşim alanları içerisinde ve sembol yapılarla birlikte zenginleştirmiştir.

Katoğlu'nun geleneksel hayattan izler taşıyan Anadolu şehir ve kasabalarını ele aldığı eserlerinin, kırsal kesimin yansıtıldığı köy temasıyla sıklıkla karıştırıldığı görülmektedir. Sanatçının çalışmaları arasında köy temasını işlediği resmi sınırlı sayıdadır (Katoğlu, 1976).



Şekil 1: Oya Katoğlu'nun Safranbolu'da Düğün Yemeği İsimli Çalışmasının Önündeki Bir Fotoğrafı (Anonim, 1972: 8).

Sanatçının çalışmalarında yer verdiği Anadolu insanı, şehir ve mimari birbirinden ayrılmayan önemli yapı taşlarıdır. Özellikle de şehir ve mimari öğeler birbirini tamamlayan iki temel unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçı 1969-1991 yılları arasında Anadolu'nun çeşitli şehirlerini ve bu şehirlere ait çeşitli mimari yapıları konularına aktarmıştır. 1969 yılında "Bursa" isimli çalışmasıyla birlikte şehir temalı resimlerine başlayan sanatçı, ilerleyen yıllarda Ankara şehri ile Safranbolu ve Bodrum gibi ilçeleri de konularına dahil etmiştir. Sanatçının bu araştırma kapsamında toplam dokuz şehir temalı resmi tespit edilmiştir. En erken tarihli şehir temalı çalışması 1969 yılında ürettiği "Bursa" resmiyken en geç tarihli çalışması ise 1991 yılında resmettiği "Bodrum" adlı yapıtıdır. Katoğlu'nun zengin bir anlatım diline sahip olan şehir temalı çalışmalarının büyük birçoğunun yağlıboya tekniğiyle tuval üzerine resmedildiği görülmektedir. Sanatçının şehir temalı eserleri içerisinde sadece "Ankara Evleri" isimli çalışmasının kâğıt üzerine litografi tekniğiyle üretildiği tespit edilmiştir.

Anadolu'nun çeşitli kentlerini seyahat ederek görme fırsatı yakalayan sanatçının, bu seyahatleri sırasında bazı önemli noktalar dikkatini çekmiştir. Özellikle sanatçı, şehirlerin eski yerleşim merkezlerinden kuruluşlarına ve bu yerleşim yerlerindeki insanların yaşayışlarına varıncaya değin etkilenmiştir. Katoğlu, geleneksel yaşayış biçiminin bir devamı ve izleri olarak gördüğü, şehircilik, mimari, çarşılar ve insanlar etkilendiği unsurlardan sadece birkaçıdır (Katoğlu, 1976). Sanatçının Anadolu yaşamı ve eski kent dokusunu yansıtmaya çalıştığı kompozisyonları, endüstrileşmeyle hızlanan inşaa faaliyetlerindeki kentlerdeki dönüşümlere yönelik karşı bir eleştiri olabileceğini de düşündürmektedir. Sanatçı çalışmalarında geçmiş ve gelecek devinim içerisinde. Geçmişe ait

değerleri günümüze aktardığı gibi bir diğer bakış açısıyla günümüzü de geleceğe taşıdığı söylenebilir (Yenişehirlioğlu, 1992: 52).

Oya Katoğlu'nun kompozisyonlarındaki anıtlar, şehirlerin önemli mimari yapıları, sokakları ve şehir yaşamına dair her bir unsur çalışmalarının konularını oluşturmaktadır. Sanatçı başkent Ankara gibi metropol bir şehirde yaşamasına rağmen Türk şehirlerinin eski kent dokusuna sahip ve mimari anıtlarıyla, kültürel mirası canlı tutan bölgelere odaklanmıştır. Bu özellikleri tuvaline aktarırken Anadolu insanının ve orta sınıfının gündelik hayatına dair ayrıntılara ışık tutarak tasvir etmiştir. Almanya'nın öne çıkan naif resim galerisinin yöneticisi olan Elke Zimmer'e göre; sanatçının çalışmalarında yer alan mimari ve şehir hem birbirine sıkı bir şekilde bağlı hem de kompozisyonlarının öne çıkan temel unsurlarındandır (Zimmer, 1974: 15).

Eski yaşam tarzını kısmen de olsa devam ettiren şehirler, insanlar ve bu insanların günlük yaşamları sanatçının çalışmaları için birincil dercede önemlidir. Çoğunlukla Anadolu insanın günlük yaşamlarında her gün yapmakta oldukları işleri ve olayları tuvallerinde anlatmayı tercih etmiştir. Örneğin sokak ve mahallenin yanı sıra düğün, doğum, ölüm, bayram ve alışveriş gibi hayatın içinden günlük hayata dair çeşitli konular, eski özelliklerini yitirmemiş çevreler ve dokular içerisinde resmedilmiştir. Bu resimler sanatçı için şehir ve mimarinin ne kadar önemli olduğunu göstermektedir (Katoğlu, 1976). Konularını her zaman fiziki çevreden ve yaşamdan alan Katoğlu'nun temalarını oluştururken seçme-ci bir tavır sergilediği anlaşılmaktadır. İnsanların şehir içerisinde günlük yaşamlarını ele alırken her zaman mimari bir alan içerisinde görselleştirmiştir (Katoğlu, 1984). Kompozisyonlarında yarattığı izlenimlere dahil ettiği anıtlar, mimari yapılar gibi fiziki çevreye ait unsurlar kompozisyonlarını oluşturan diğer tüm öğelerle büyük bir ahenk yaratmaktadır (Şenyapılı, 1989: 245).

Sanatçının resim ürettiği yıllarda, kısa bir süre içerisinde meydana gelen iktisadi ve sosyal değişikliklere bağlı olarak fiziki çevre de hızla değişmiştir. Fiziki çevre de giderek dejenere bir başka deyişle yok olmaya başlamıştır. Oya Katoğlu, bu yok olmaya başlayan bir ortamda insanı ve onun yaşamına dair konuları görselleştirmiştir. Dolayısıyla kültürel miras sanatçının çalışmaların önemli malzemelerinden biri olmasını sağlamıştır. Katoğlu, dünyanın her yerinden insanları ve toplum hayatını en iyi tanıtan yerlerin çarşılar ve pazarlar olduğunu düşünmektedir. Bununla birlikte düğün, doğum ve ölüm gibi her gün yaşamakta olduğumuz çeşitli törenler ve doğa da örnek olarak sayılabilir (Katoğlu, 1984). Sanatçı değişmekte olan fiziki çevreyi, şehirdeki, kasabadaki ya da sokaktaki insanlarla birlikte görselleştirerek geleceğe taşımıştır.

Oya Katoğlu, kompozisyonlarında öne çıkan tarihsel miras ve geleneksel hayat tarzıyla ilgili bir estetik amaç doğrultusunda tasarlamaya çalıştığını dile getirmiştir. Bir başka deyişle bu iki önemli unsuru çalışmalarında özlem ya da nostaljik bir atmosfer katmak için resmetmemiştir. Sanatçı şehirleri tasarlarırken günümüzdeki görümlerinden çeşitli ayıklamalar yaptığının altını çizmiştir. Özellikle kendi estetiğine uygun bulduğu unsurları seçerek kompozisyonlarında yer vermeye özen göstermiştir. Bütün bu özellikler sanatçının dejenere olana karşı bir tepkisi olduğunu göstermektedir (Katoğlu, 1984).

Oya Katoğlu'nun tuvallerindeki şehirler ve bu şehirlere özgü mimari yapılar her ne kadar estetik amaçla resmedilmiş olsa da günümüz için birer belge niteliğine bürünmüştür. Sanatçının kendi beğenisiyle şekillendirdiği kompozisyonlarındaki her bir unsur titiz bir çalışmanın ve büyük bir gözlem gücünün ürünüdür. Dolayısıyla bu resimlerin detaylarına inildiğinde halk bilim öğelerinin ya da folklorik malzemelerin belirgin bir şekilde öne çıktığı görülmektedir. Katoğlu'nun şehirleri konu edindiği çalışmaları, resmedildiği dönemi belgelediği gibi şehirlerin günümüzde geçirdiği değişimleri de yansıtmaya yönüyle önemli ipuçları sunmaktadır. Sanatçı tuvallerinde Bursa, Ankara, Safranbolu ve Bodrum gibi yerleşim yerlerini farklı bakış açılarıyla resmetmiştir. Katoğlu'nun her bir şehir ve ilçe için farklı kompozisyonlar tasarladığı görülmekle birlikte konularında belirgin şekilde yenilikler de bulunmaktadır. Örnek verilecek olunursa sanatçının şehir temalı eserleri ilk bakışta benzer gibi gözükse de Bursa ve Safranbolu gibi yerleşim yerlerinin içerikleri oldukça farklıdır. Şehirleri ve ilçeleri öne çıkan özellikleriyle ve yaşayış biçimleriyle ya da kültürel değerleriyle tuvallerine taşımıştır. Sanatçı çalışmalarında bazen şehirleri panoramik bir peyzaj eşliğinde hafızalara kazırken bazen de Anadolu insanının şehrin sokaklarındaki yaşayış biçiminden kesitler sunarak resmetmiştir. Katoğlu'nun şehir temalı eserlerinin içerisinde birden fazla konuya değindiği ve her detayda ayrı bir konuyu işlediği söylenebilir.

Oya Katoğlu ürettiği eserlerle yurt içinde gösterdiği başarıların ardından ismini kısa bir zaman dilimi içerisinde dünyada da duyurmuş bir sanatçıdır. Katoğlu'nun eserleri uluslararası platformlarda dereceler almış çok sayıda ödülle de layık görülmüştür. Ankara'yı konu aldığı eserlerden biri sanatçıya yurt dışında birincilik ödülü kazandırmıştır (Soundry, 1972: 22; Büyükişleyen, 1991: 88; İslimyeli, 1980: 87; Köksal, 1983: 47). Katoğlu'nun şehir temalı eserleri, Türk resminde şehirler hakkında ve başkent gibi belirli bir çevrede etkin olan sanatçılar üzerine yoğunlaşan araştırmalara da konu olmuştur. Ressam ve akademisyen Zahit Büyükişleyen, *Türk Resminde Ankaralı Sanatçılar* isimli kitabında Ankara'ya gelen sanatçıları dört başlık altında sınıflandırmıştır. Ankara'da yaşayan ve çeşitli sanat etkinliklerinde eserleri yer alan Oya Katoğlu'nun "orta ku-

şak ressamalar” isimli başlıkta sanat kariyeri ve üslubu değerlendirilmiştir (Büyükişleyen, 1991: 88-89). Katoğlu’nun Bursa’yı konu aldığı çalışmaları araştırmacıların da dikkatini çekmiştir. *Bursa ve Resim Sanatı Tarihi* isimli çalışmada, Bursa şehrini tuvallerine aktaran toplam otuz dört sanatçı tespit edilmiştir. Bu sanatçılar arasında ressam Oya Katoğlu da yer almıştır. Aynı yayının satırlarında sanatçının babasına da değinilmiş ve Turgut Zaim’in Bursa’yı konu alan bir resmi tespit edilemediği belirtilmiştir (Ertürk, 2012: 132).

Anadolu yaşamı ve insanını ele aldığı kompozisyonlarıyla tanınan Turgut Zaim, Anadolu’nun çeşitli yerleşim yerlerini seyahat etmiş ve gözlemlerini tuvallerinin konularına aktarmıştır. Zaim ve Katoğlu’nun şehir konulu eserlerine geniş bir bakış açısıyla bakıldığında, kompozisyonlarına da farklı şehirleri aktardıkları görülmektedir. İki sanatçının konularında ortak yer verdikleri tek şehir yaşamlarını sürdürdükleri başkent Ankara olmuştur. Katoğlu, resim eğitimini babasından almasına rağmen kendi özgün konu ve üslubunu yaratabilmiştir. İki sanatçının da seyahat ettiği ya da belleklerinde iz bırakan şehirleri¹ çalışmalarına aktardıklarını söylemek mümkündür. Bununla birlikte tekniklerinin farklı olması da benzer yerleşim yerlerini resmetmemelerinin bir başka nedeni olarak öne sürülebilmektedir. Bunu düşündüren temel etkenlerden bir diğeri de Zaim’in daha çok kırsal kesim üzerine yoğunlaşması ve Katoğlu’nun ise köy temasına yönelmeyip Anadolu şehir ve kasabalarını görselleştirmesidir.

Özetle tarihi mimari yapılar ve her toplumun kendine ait kültürel değerlerini ve özelliklerini barındırmakla beraber dönemin siyasi ideolojisinden, kültür-sanat etkinliklerine ve en önemlisi de iktisadından izler yansıtmaktadır (Sözen, 1996: 1). Günümüzde eski özelliklerini kaybetmeyen ve bu özellikleri koruyan kentler düşünüldüğünde; kentin doğal güzellikleri ile insan emeğinin yoğun bir şekilde görüldüğü mimari yapılarının büyük bir ahenk ile kaynaştığı anlaşılmaktadır. Bu kentlerin fiziki yapısında, doğa ve insan uyumlu olarak bir araya gelmiştir. Özellikle tarihi lokasyonlarda bulunan geleneksel evler, kenti büyük oranda biçimlendirmiştir. Eski kentler kuş bakışı açıyla incelendiğinde, çeşitli mimari yapılarının ön plana çıktığı görülmektedir. Bu mimari yapıların arasında başta konutlar olmak üzere cami, hamam, han ve çarşılar örnek olarak sıralanabilir (Sözen, 1971: 11). Sanatçı, eski kentlerin bu özelliklerini tuvallerine taşımıştır.

Oya Katoğlu, Anadolu insanı ve eski yaşam biçimlerini ele aldığı konularını çoğunlukla kentlerle birlikte içtenlikle resmetmiştir. Kom-

1 Turgut Zaim, Konya, Kırşehir ve Sivas illeri ile Ürgüp ve Göreme gibi ilçeleri tuvallerine aktarmıştır. Katoğlu’nun ise bu şehirleri konu aldığı bir çalışması tespit edilememiştir. Öte yandan Zaim’in de Katoğlu’nun konularında işlediği Bursa, Safranbolu, Bodrum gibi temaları resmetmediği görülmektedir.

pozisyonlarını yaratırken kentlerin geleneksel dokusunu eski kasaba, semt ve mahalleler ile birlikte şekillendirmiştir. Tuvallerine aktardığı her semtin fiziki özelliklerini yaşama dair izlerle ve mimari örneklerle kaynaştırmıştır (Köksal, 1992: 46; Karaesmen, 1986: 40). Sanatçının bu eserleri, Anadolu'nun geleneksel Türk evlerine ait bir fotoğraf karesi kadar gerçekçi görüntüler sunan bir belge niteliğine sahip tuval çalışmalarıdır. Kompozisyonlarındaki resimler, Bursa, Safranbolu, Göynük, Kütahya ve Birgi gibi eski yerleşim yerlerine ait görüntülerin tümünü birlikte anımsatmaktadır (Karaesmen, 1986: 40). Sanatçı, her gün değişmekte olan çağımızın modern kentlerini ve farklı akımlarda inşa edilmiş mimari yapılarını resmetmek yerine eski semtlere ve kültürel miraslarıyla birlikte özelliklerini koruyan şehirlere yönelmiştir.

Bu çalışmada Oya Katoğlu'nun şehirleri ve bu şehirlerde bulunan ilçeleri konu aldığı yapıtları, kategoriler halinde sınıflandırıldıktan sonra karşılaştırmalı ve kronolojik olarak incelenmiştir. Sanatçının 1969-1991 yıllarını kapsayan şehir ve ilçeleri resmettiği eserler ile araştırma sınırlandırılmıştır. Katoğlu sırasıyla; "Bursa" (1969), "Safranbolu'da Düğün Yemeği" (1972), "Bursa'da Sabah" (1973), "Gecekondu" (1976-80), "Eski Bursa'yı Hatırlayış-Anadolu Şehrinde Hayat" (1981), "Safranbolu" (1988) ve Bodrum (1991) isimli şehir konulu çalışmalar resmetmiştir. Bu yapıtların yanı sıra "Eski Ankara'da Çarşı Sokağı", "Ankara Evleri" ve "Bodrum'da Üç Simge" isimli tarihi tespit edilemeyen üç çalışması daha bulunmaktadır. Bununla birlikte sanatçının kompozisyonlarında görülen özelliklerden ve detaylardan yola çıkılarak Bursa şehrini ele aldığını düşündüren diğer çalışmaları da tespit edilmiş ve değerlendirilmiştir.

Bursa Resimleri

Oya Katoğlu, 1969 yılında "Bursa" isimli çalışmasıyla birlikte kompozisyonlarında şehir temasına yönelerek konu yelpazesini genişletmiştir. Sanatçının bu araştırmadaki şehir çalışmalarından üçü, Bursa'ya² ait görünümünden oluşmaktadır. Katoğlu'nun en fazla resmettiği şehirlerden biri olan Bursa'nın diğer kentlere oranlarla zengin bir anlatım dili bulunmaktadır. Sanatçının 1969 tarihli "Bursa" resmi ile 1973 yılında resmettiği "Bursa'da Sabah" isimli iki çalışmada sadece bu şehrin peyzajına, doğal güzelliklerine ve kültürel mirasına odaklandığı anlaşılmaktadır. 1981 yılında "Eski Bursa'yı Hatırlayış" ya da bir diğer ismiyle "Anadolu Şehrinde Hayat" çalışmada sanatçı Bursa'yı, Anadolu insanının günlük hayatıyla birlikte resmetmeye başlamıştır.

2 Sanatçının Bursa'yı konu aldığı resimlerinden birinin Lizbon'daki büyükelçiliğimiz tarafından sipariş edildiği dönemin kaynaklarında belirtilmektedir (Günver, 1986, s. 269).

Ressam, şair ve akademisyen Bedri Rahmi Eyüboğlu, Oya Katoğlu'yla ilgili kaleme aldığı yazısında, sanatçının Bursa şehri ve Safranbolu ilçesini aktardığı çalışmalarına değinmiştir. Eyüboğlu; “Oya deyince benim aklıma bir Bursa geliyor. Bursa'yı ne turist gibi gezdim ne de orada doğup büyümüşler gibi. Çünkü Bursa yerlisi, bir semtin tadını çok iyi çıkarır. Ama ondan ötesini boşlar. Biz ressam gözüyle karış karış dolaştık Bursa'yı ama, seve seve açıklamak isterim ben, asıl Oya'nın resimlerinde sevdim Bursa'yı...” (Eyüboğlu, 1973: 33) diyerek Katoğlu'nun Bursa resimlerindeki başarısını dile getirmiştir.



Şekil 2: Oya Katoğlu, Bursa, 1969, T.ü.y.b, 40 x 60 cm, Özel Koleksiyon (Aksoy, 1990: 13).

Sanatçı, çevresinde gözlemlediği olayları ve nesneleri, hafızasında yer edinmesi adına bir süre beklemeyi tercih etmiştir. Katoğlu, hafızasında iz bırakan anları kompozisyonlarına tasarılar halinde uygulamıştır. Bursa'yı çok seven Oya Katoğlu'nun bu kenti yıllarca ziyaret ettiği bilinmektedir. Sanatçı bu seyahatleri esnasında hem Bursa'nın yıllar içindeki değişimine şahit olmuş hem de kentin yitirmeye başladığı özelliklerini de gözlemleyebilmiştir. Katoğlu, Bursa'yı uzun bir süre çalışmalarının konularına dahil etmemiştir (Katoğlu, 1976). Sanatçının çalışma prensibi ve sabrı, kendine has özgün bir üslubunun oluşmasını sağlamıştır.

Sanatçının Şekil 2'de yer alan 1969 tarihli “Bursa” isimli peyzaj çalışmasında kentin panoraması ele alınmıştır. Köklü bir geçmişe sahip olan Bursa kenti, dini ve sivil yapılarıyla birlikte görselleştirilmiştir. Bursa'nın sivil mimari örneklerinden cumbalı geleneksel Türk evleri, kompozisyonun geneline hâkim olacak biçimde istiflenerek resmedilmiştir. Bu sayede yoğun bir yerleşimin olduğu Anadolu kasabası görünümü

sunulmuştur. Katoğlu'nun geleneksel Türk evlerini istifleyerek resmetmesi şehrin simge yapılarının ön plana çıkmasını sağlamıştır. Sanatçı, resimde dönemin modern yapılarına ve görünümlerine ait unsurlara yer vermeyerek eski kent özelliğini yitirmemiş bir kent silueti sunmuştur. Katoğlu, kompozisyonunu Bursa şehrini yüksek bir yerden kuş bakışıyla çizilmiş hissi yaratacak biçimde oluşturulmuştur. Resmin ön planında kentle özdeşleşen Bursa Yeşil Cami ve Türbesi yükselirken, bu iki yapının etrafını ise Bursa'nın doğal güzelliklerinden kabul edilen meşhur yeşil ağaçları süslemektedir. Kompozisyonun arka planına doğru yerleşim alanlarının azaldığı görülmektedir. Muhtemelen kompozisyonun arka planın sağında tepenin üzerinde bulunan yapı Emir Sultan Cami ve hemen önündeki alan ise Emir Sultan Mezarlığı olmalıdır. Bu caminin hemen karşısındaki cami ise Yıldırım Bayezid Külliyesi'ne benzemektedir. Mimari ve şehrin fiziksel yapısının görselleştirildiği bu resimde hiçbir figüre yer verilmemiştir. Sanatçının naif bir üslupla resmettiği "Bursa" isimli çalışmasında geleneksel tasvir sanatından esintiler bulunmaktadır. Örneğin sanatçının şehri, kompozisyonda kuş bakışı ya da panoramik bir biçimde kurgulaması ve evleri istifleyerek resmetmesi akla geleneksel tasvir sanatında topografik konulu minyatürleriyle tanınan Matrakçı Nasuh'un şehir tasvirlerini getirmektedir.



Şekil 3: Oya Katoğlu, *Bursa'da Sabah*, 1973, T.ü.y.b, 40 x 60 cm (Aksoy, 1990: 7).

Sanatçının bir diğer eseri ise 1973 yılında resmettiği "Bursa'da Sabah" isimli çalışmasıdır (Şekil 3). Resmin ön planında geleneksel cumbalı Türk

evleri ve Emir Sultan Mezarlığı'ndan bir kesit sunulmuştur. Katoğlu, kompozisyonu selvi ağaçlarıyla iki bölerek izleyicinin gözünü arka plana yönlendirmektedir. Kompozisyonun odak noktasında ise geleneksel Türk evlerinin çevrelediği Bursa Yeşil Cami ve Türbesi konumlandırılmıştır. Sanatçı, külliye'nin hemen üzerinde günün erken saatlerini vurgulamak amacıyla, beyaz bir sisle resmin ismine atıfta bulunmuştur. Katoğlu, "Bursa" ve "Bursa'da Sabah" isimli iki eserini de 40 x 60 cm ölçülerinde çalışmasına rağmen kenti farklı bakış açılarıyla resmetmiştir. Şekil 2'deki çalışmasında kent panoramasına odaklanırken Şekil 3'te ise Bursa Yeşil Cami ve Türbesi'ni yansıtmayı tercih etmiştir.

Sanatçının zaman içerisinde üslubunda görülen değişimler kompozisyonlarına da yansımıştır. 1970'lerden itibaren figüratif anlatım dilinin artmasıyla birlikte Anadolu insanının yaşamına ve kültürüne dair izler yoğunlaşmıştır. Bu resimlerden biri de 1981 yılında resmettiği "Eski Bursa'yı Hatırlayış" isimli çalışmasıdır. Sanatçı kompozisyonun her bir detayında farklı bir olayı-yaşantıyı aktarmıştır. Katoğlu'nun gerek Bursa'yı gerekse diğer şehirleri resmettiği çalışmaları içerisinde en zengin anlatım diline sahip olan eserin "Eski Bursa'yı Hatırlayış" olduğu anlaşılmaktadır. Sanatçı Şekil 4'te yer alan eserinde, iki farklı konuyu bir tuvalde işlemiştir. Kuş bakışı resmedilen Bursa şehri ve bu şehirde yaşamlarını sürdüren insanların günlük işleri içerisinde bir görünüm sunulmuştur.

Sanatçı diğer Bursa resimlerden farklı olarak Bursa Yeşil Cami ve Türbesi, Emir Sultan Cami ve Yıldırım Bayezid Külliyesi gibi kentle özdeşleşen, simge yapılara yer vermemiştir. Öte yandan Osmanlı döneminden günümüze ulaşan cami, hamam, medrese ve türbe gibi kentin diğer kültürel miras örneklerine ise bu kompozisyonda yer vermiştir (Şekil 4). Bursa'nın sivil mimari örneklerinden olan beyaz, sarı, mavi vb. renklerdeki geleneksel cumbalı Türk evleri diğer yapıların etrafında istiflenerek resmedilmiştir. Oya Katoğlu'nun bu resimde eski yerleşim yerlerini ve şehircilik anlayışını büyük bir dikkat ve titiz işçilikle yansıtmıştır. Eski özelliğini yitirmemiş Anadolu kentleri, kasabaları ve mahallerin büyük birçoğu merkezde bulunan dini ve sivil yapıların etrafında yerleşim alanını şekillendirmiştir. Sanatçı, bu eserinde cami, türbe, medrese gibi dini yapılar ile hamam gibi sivil yapıların etrafında konut mimarisine estetik doğrultuda yer vererek bir kasaba dokusu oluşturmuştur.



Şekil 4: Oya Katoğlu, *Eski Bursa'yı Hatırlayış-Anadolu Şehrinde Hayat*, 1981, T.ü.y.b, Özel Koleksiyon (Eyüboğlu, 1973: 33).

Anadolu insanının günlük yaşantısı Bursa şehrinin mimarisiyle birlikte işlenerek her bir detayda farklı bir olay resmedilmiştir. Kompozisyonun sol alt tarafında yer alan hamama girmek için sıra bekleyen kadınlar ve çocuklar tasvir edilmiştir. Resmin sağ tarafında ise tek kubbeli cami ve hemen yanında ise bir türbe yer almaktadır. Sanatçı camiden çıkan erkekler ile türbeye gitmekte olan kadınları resmetmiştir. Bu iki yapının önündeki sokakta dolaşan kınalı koyunlar ile sokak aralarında bir yere gitmekte olan Anadolu insanı görselleştirilmiştir. Kompozisyonun ön planında yer alan geleneksel Türk evlerinin önündeki sokakta ise çeşmeden kovalarını su dolduran kadınlar, sünnet kıyafetleri giymiş gezen küçük çocuklar, birbirleriyle sohbet eden kadınlar ve evlerinden dışarı çıkmakta olan insanların hayatlarından kısa sahneler sunulmuştur. Diğer ara sokaklardaki dükkanların alt katlarında kahvehaneler ve terzi dükkanları bulunmaktadır. Kompozisyonun ön planından arka plana doğru gidildikçe yerleşim yeri sıklaşmakta ve konut mimarisi ön plana çıkmaktadır. Yoğun bir yerleşim yeri olduğu anlaşılan bu kasabanın arka planında ise açık avlulu ve üç tarafı kubbeli bir medrese bulunmaktadır. Kompozisyonun sol tarafında selvi ağaçlarının bulunduğu bir mezarlık ile hemen arkasında tek kubbeli küçük bir cami resmedilmiştir.

Oya Katoğlu'nun şehir ve Anadolu insanını birlikte resmettiğini düşündüren bir başka çalışması da kanımızca "Hamama Girenler Terler I-II" ve "Çifte Hamam" (1991)³ isimli yapıtlarıdır. Sanatçı, triptiğin her bir panosunda birbiriyle ilişkili olacak biçimde hamam sahneleri görselleştirmiştir. Katoğlu, sol panoda "Hamama Girenler Terler I" isimli çalışmasında kadınlar hamamının içinden bir kesit sunarken, "Hamama Girenler Terler II" adlı sağ panoda ise erkekler hamamını resmetmiştir. Bu iki panonun ortasında yer alan "Çifte Hamam" isimli resimde ise

3 Bahsi geçen eserler ve "Gün Batımı" isimli resimleri için bkz (Kaymakçı, 2022a: 218, 228-230).

hamamın dış görünüşü ele alınmıştır. Muhtemelen sanatçının “Hama-ma Girenler Terler I-II” ve “Çifte Hamam” adlı çalışmaları Bursa’yı konu aldığı bir çalışma olmalıdır. Özellikle bu üç kompozisyonun ayrıntılarına bakıldığında Bursa şehrine ait referansların yer aldığı görülmektedir. Oya Katoğlu, kadınlar ve erkekler hamamının sıcaklık bölümünü resmederken yapının duvarlarının alt kısımlarını, Bursa yapılarında sıklıkla karşılaşılan mavi renkli altıgen çini panolarla bezemiştir. Bununla birlikte erkekler hamamında, erken Osmanlı mimarlığının öne çıkan unsurlarından biri olan ve kentin adıyla anılan Bursa kemerleri de bulunmaktadır. Bahsi geçen kompozisyonlarda, mavi renkli çiniler ile Bursa kemerlerinin resmedilmesi sanatçının Bursa şehrine atıfta bulunduğunu göstermektedir.

Oya Katoğlu’nun şehir ve mimari resimlerinin birbirleriyle bağlantılı olduğu görülmektedir. Sanatçı cami, hamam, türbe, medrese ve geleneksel Türk evleri gibi çeşitli mimari yapılara dair görünimleri kimi zaman tuvallerinin ana konusu olarak kimi zaman da kompozisyonlarındaki ayrıntılarda işlemiştir. Sanatçının “Çifte Hamam” isimli çalışması ise yapının dış mimarisine ve Anadolu insanının kentteki yaşamına odaklanmaktadır. Mimari yapılardan biri olan hamamlara, kompozisyonlarında ilk kez Şekil 4’teki “Eski Bursa’yı Hatırlayış” çalışmasının detayında yer verdiği tespit edilmiştir. Sanatçının “Çifte Hamam” ve “Eski Bursa’yı Hatırlayış” resimlerindeki hamamlar birbirleriyle benzer şekilde ele alınmıştır. Muhtemelen sanatçının “Çifte Hamam” isimli resmi “Eski Bursa’yı Hatırlayış” resminden kısa bir kesit olmalıdır. Katoğlu’nun “Eski Bursa’yı Hatırlayış” resminin arka planında yer alan medresenin ise başka bir resminin ana konusunu daha oluşturduğu görülmektedir. Sanatçının 1985 tarihli “Gün Batımı” isimli yapıtı muhtemelen Bursa kentine ait bir çalışma olmalıdır.

Safranbolu Resimleri

Oya Katoğlu’nun tuvallerindeki konulara aktardığı bir başka yerleşim yeri de Karabük’ün Safranbolu ilçesi olmuştur. Sanatçının Safranbolu resimleri de Bursa çalışmaları gibi hemen kompozisyonlarına aktarmadığı konulardan biridir. Katoğlu, 1976 yılında verdiği bir röportajda, henüz Safranbolu’yu bir kez ziyaret edebildiğini dile getirmiştir (Katoğlu, 1976). Bu araştırma kapsamında; sanatçının 1972 yılında “Safranbolu’da Düğün Yemeği” resmi ile 1988 yılında ürettiği “Safranbolu” adlı iki çalışmasına yer verilmiştir (Şekil 5, 6).

Oya Katoğlu’nun Safranbolu resimleri de en az diğer çalışmaları kadar sanat çevrelerinin dikkatini çekmiştir. Eyüboğlu’na göre Safranbo-

lu'ya ait bir fotoğraf karesi ile Oya Katoğlu'nun Safranbolu temalı yapıtlarının arasında bir fark bulunmamaktadır. Özellikle de Sanatçının kompozisyonlarındaki Safranbolu geleneksel konut mimarisiyle, fotoğrafı çekilen Safranbolu evleri kıyaslandığında, hiçbir sapma olmadığı görülmektedir (Eyüboğlu, 1973: 33). Özellikle sanatçının Safranbolu resimlerindeki yoğun gözlem gücü ve detay zenginlikleri gerçekçi bir anlatım diline dönüşmüştür. Katoğlu'nun Safranbolu resimlerinde kent mimarisiyle birlikte bölgedeki gelenek ve görenekler, halk bilim öğeleri ve folklorik unsurlar yansıtılmıştır. Bursa resimlerinde hem kentin peyzajına hem de sosyal yaşantısına odaklandığı örnekler mevcutken, Safranbolu çalışmalarında Anadolu insanının günlük yaşantısıyla birlikte ele alındığı görülmektedir. Bununla birlikte sanatçının Safranbolu'nun doğal güzellikleri ve mimarisinin öne çıkarıldığı başlı başına resmin konusu olan kente ait bir peyzaj çalışması tespit edilememiştir.



Şekil 5: Oya Katoğlu, *Safranbolu'da Düğün Yemeği*, 1972, T.ü.y.b, 50 x 70 cm, Özel Koleksiyon (Eyüboğlu, 1973: 34).

Şekil 5'te görülen "Safranbolu'da Düğün Yemeği" isimli eserinde sanatçı, diğer şehir temalı çalışmalarından oldukça farklı bir çizgide kompozisyonunu oluşturmuştur. Erken tarihli şehir temalı eserlerinden biri olan "Safranbolu'da Düğün Yemeği" çalışması, Anadolu insanının geleneklerini ve kültürel özelliklerini anlatması yönüyle Bursa ve Ankara resimlerinden büyük ölçüde ayrılmaktadır. Belgeci tavırla resmedilen eserin ön planında Safranbolu'da gerçekleşen bir düğüne gelen konukların yemek ziyafetinden bir an görselleştirilmiştir. Bu eserde Katoğlu, kadın, erkek, genç ve yaşlı olmak üzere düğüne katılan her yaştan Anadolu insanını bu kez yemek sahnesinde buluşturmuştur. Sanatçı, resmin de-

taylarında çizgili kilimler, sini tepsiler ve tahta kaşıklar gibi geleneksel el sanatlarıyla kompozisyonu zenginleştirmiştir. Resmin ön planına diyagonal bir şekilde yerleştirilen sini sofralar sayesinde kompozisyon iki parça bölünmüştür. Sanatçı resmin ön planında Anadolu'ya özgü düğün adetlerinden biri olan düğün yemeğine dair görsel şölen sunarken arka planda ise bir tepe üzerinde yükselmekte olan Safranbolu'nun eşsiz manzarası eşliğinde geleneksel Türk evlerine yer vermiştir.

Naif üslubun ağır bastığı eserin kompozisyon şemasında figürlerin yerleştiriliş biçimi, sofraların diyagonal düzeni ile figürlerin sofa etrafında gruplar halinde kurgulanışı gibi unsurlar geleneksel tasvir sanatıyla benzerlik göstermektedir. Katoğlu bu çalışmasında, Osmanlı sultanlarının ve devlet erkanının düzenlediği yemek ziyafetlerinin anlatıldığı tasvirleri modern bir yorumla çağımıza ulaştırmıştır. Anadolu insanının anlatıldığı ön plandan arka plana doğru gidildiğinde ise Safranbolu konut mimarisi bir yandan kompozisyonun estetik yönünü artırırken diğer taraftan belgeci bir tavır da sergilemektedir. Sanatçının belleğinde yer edinen Safranbolu evleri tıpkı gerçekte olduğu gibi kompozisyona aktarılmıştır. Bilindiği üzere Safranbolu evleri çoğunlukla her biri belirli aralıklarla konumlanmaktadır. Taş bir zemin üzerinde iki katlı resmettiği cumbalı geleneksel evlerinin büyük bir çoğunluğu beyaz renkte ele alınmıştır.

Oya Katoğlu bir diğer Safranbolu temalı eserini 1988 yılında gerçekleştirmiştir (Şekil 6). Sanatçı diğer çalışmalarının arka planında çoğunlukla panoramik ya da kuş bakışı bir şekilde kent peyzajından görüntüler sunarken bu kompozisyonunda ise izleyiciyi yerleşim yerinin içinden bir ana dahil etmiştir. Safranbolu'nun taş döşeli ara sokaklarından bir kesit sunulan çalışmanın odak noktasını Anadolu insanı oluşturmaktır. Kompozisyonun arka planında çok kubbeli bir Osmanlı mimarisi yükselmektedir. Bu mimari yapının hemen önünde karşılıklı olacak biçimde sarı, mavi ve beyaz renklerdeki geleneksel Safranbolu evleri sıralanmıştır.



Şekil 6: Oya Katoğlu, *Safranbolu*, 1988, T.ü.y.b, 100 x 150 cm (Baraz, 1990: 54).

Evlerin arka sokağından ön plana doğru gelindikçe her yaştan Anadolu insanının günlük koşuşturmaları resmedilmiştir. Bu hareket halindeki topluluk, resmin arka planında görülen mimari yapının bulunduğu sokakta bir pazar yerinin kurulu olduğunu akla getirmektedir. Ellerinde sepet taşıyan Anadolu kadınları bu düşünceyi desteklemektedir. Sanatçı diğer resimlerinde olduğu gibi kompozisyonadaki her bir kadın, erkek ve çocuk figürünü farklı bir renk ve desende geleneksel kıyafetler içerisinde resmetmiştir.

Ankara Resimleri

Daha önceki sayfalarda değinildiği üzere Oya Katoğlu'nun şehir temasını konu aldığı "Eski Ankara'da Çarşı Sokağı" isimli çalışması, 24 Temmuz 1972 yılında uluslararası kadın sanatçıların katıldığı UFAC-Sİ Yarışması'nda birincilik ödülünü elde etmiştir (Soundry, 1972: 22; Büyükişleyen, 1991: 88; İslimyeli, 1980: 87). Fransa'nın Vichy kentinde düzenlenen yarışmaya iki yüzden fazla eser gönderilmiştir. Oya Katoğlu'nun birincilik kazandığı haberi dönemin sanat dergilerinde yer almıştır. Sanatçının birincilik kazandığı eserin sadece jüri üyelerinin takdirini kazanmakla kalmadığı aynı zamanda sergiyi gezen sanatseverlerin de dikkatini çekerek büyük beğeni ve ilgi topladığı dönemin yayınlarında belirtilmektedir (Soundry, 1972: 22; Anonim, 1972: 8; Katoğlu, 1973: 13; Köksal, 1992: 46). Sanatçının tuvallerinde yer verdiği şehir temalı eserlerinden birinin dünya çapında önemli bir yarışmada birincilik kazanarak ses getirmesi, Katoğlu'nun bu temadaki başarısını kanıtlar niteliktedir.

Oya Katoğlu'nun birincilik kazanan eseri, sadece sanat dergilerinin sayfalarına taşınmakla kalmamıştır. Bununla birlikte sanatçının birin-

cilik kazanan eseri, dönemin önemli mimarlık dergilerinden biri olan *Arkitekt Dergisi*'nin kapağında yer almıştır. Sanatçının “Eski Ankara’da Çarşı Sokağı”, “Ankara Evleri” ve “Gecekondü Tepeleri” olmak üzere başkent Ankara’yı ele aldığı üç çalışması tespit edilmiştir. Oya Katoğlu’nun bu araştırma kapsamında Ankara’yı konu aldığı üç resimden sadece birinin tarihi bilinmektedir (Şekil 8). Öte yandan Oya Katoğlu’nun “Eski Ankara’da Çarşı Sokağı” adlı çalışması tarihsiz olsa da yaklaşık olarak bir tarihlendirme yapılabilmektedir. Katoğlu’nun UFACSI Yarışması’na 24 Temmuz 1972 tarihinde katılım sağladığı düşünüldüğünde bu eseri yaklaşık 1969-1972 yılları arasında resmetmiş olmalıdır. Bunu düşündüren en önemli etkenlerden biri de sanatçının tarihi tespit edilebilen ilk şehir temalı çalışmasının 1969 tarihli “Bursa” resmi olmasıdır. Muhtemelen sanatçı “Eski Ankara’da Çarşı Sokağı” adlı resmini de 1969 yılından itibaren tuvaline aktarmıştır. Sanatçının şehir ve Anadolu insanının bir tuvalde aktardığı şehir temalı eserinin, 1972 tarihli “Safranbolu’da Düğün Yemeği” olduğu da bu bilgiyi destekler niteliktedir.

Bursa ve Safranbolu gibi seyahat ettiği şehirlere ve ilçelere tuvallerinde yer ayıran Oya Katoğlu’nun, uzun yıllar yaşamını sürdürdüğü başkent Ankara’da ise eski kent dokusunu ve yaşamını yansıtan semtleri gezdiği bilinmektedir. Samanpazarı, Koyunpazarı ve Atpazarı gibi eski özelliklerini yitirmemiş yerler örnek olarak sayılabilir (Akkent, 2020). Özellikle Ankara’yı konu aldığı çalışmalarına geniş bir perspektifle bakıldığında, başkentin modern ve dönemin ihtiyaçlarına cevap veren mimari yapılarını kompozisyonlarında aktarmadığı görülmektedir.



Şekil 7: Oya Katoğlu, *Eski Ankara’da Çarşı Sokağı*, Tarihsiz, T.ü.y.b, Özel Koleksiyon (Katoğlu, 1973: 1).

Geçmişten günümüze pek çok medeniyete ev sahipliği yapan ve köklü bir mimari tarihe de sahip olan Ankara, ressamların sıklıkla konularına aktardığı şehirlerden birisi olmuştur. Oya Katoğlu'nun tuvallerinde çoğunlukla Ankara'nın konut mimarisi üzerine eğildiği görülmektedir. 17. ve 19. yüzyılları arasında inşa edilen Ankara geleneksel evleri ve ilerleyen yıllarda nüfusa bağlı giderek artan gecekondular yapıları gibi her kesime ait farklı konut tiplerini büyük bir dikkatle resmetmiştir. Sanatçı "Eski Ankara'da Çarşı Sokağı" isimli çalışmasını kentte yaşayan insanlarla birlikte ele alırken diğer Ankara temalı çalışmalarında ise kente ait konut tiplerini resmin ana konusu olarak resmetmiştir (Şekil 7).

Şekil 7'de sanatçıya birincilik getiren "Eski Ankara'da Çarşı Sokağı" isimli eserinin konusunu başkentteki çarşılarından biri oluşturmaktadır. Kompozisyonun ön planında yer alan bir merdiven aracılığıyla çarşı sokağına ulaşılmaktadır. Çarşı sokağının iki yanını, Ankara'nın sivil mimari örneklerinden olan tarihi geleneksel Ankara evleri süslemektedir. Bu evlerin alt katlarında ise çeşitli dükkanlar yer almaktadır. Kompozisyonun arka planına doğru gidildikçe evlerin belirli kısımlarının gözükmemesi ve bazı evlerin sokağı kapatması sayesinde çarşı yerinde bulunan ve resme dinamizm katan kalabalığa odaklanılmıştır.

Oya Katoğlu'nun konularında şehir ve mimari unsurların iç içe olduğunu kanıtlayan en iyi örneklerden biri de "Ankara Evleri" isimli çalışmasıdır.⁴ Sanatçı bu eserini yağlıboya tekniğinde resmetmek yerine diğer şehir temalı eserlerinden farklı olarak kâğıt üzerine bir özgün baskı tekniğiyle litografi tekniğinde üretmeyi tercih etmiştir. Kompozisyonlarına estetik bir unsur katmak amacıyla gerçekçi bir biçimde resmettiği geleneksel konut mimarisini, bu kez de bir kesit olarak sunmuştur. Katoğlu, kompozisyonun iki tarafında yer verdiği Ankara evlerinin, ön planından itibaren sadece belirli kısımlarını resmetmiştir. Sarı, mavi ve beyaz renkteki evler, birbirini örtecek biçimde konumlandırılmıştır. Arka planda görülen gökyüzünün sarı renkli ışıkları evlerin çatılarına yansıtılmıştır. Evlerin pencerelerini ise Anadolu kasabalarında sıklıkla karşılaşılan bir el emeği olan tığ işi dantel tüller süslemektedir. Bazı evlerin pencerelerinde diğer resimlerinde de olduğu gibi kedilere ve çiçek saksılarına yer verilmiştir. Sanatçının küçük nesneler, el sanatları, bitki ve kedi gibi canlılara yer vererek çalışmalarını detaylandırması konularına gerçekçi, samimi ve içten bir atmosfer katmıştır.

Geleneksel konut mimarisinin zaman içerisinde sayılarının giderek azaldığı görülmektedir. Sivil mimari örneklerinden evlerin sayılarının azalması çoğu ressamın da dikkatini çekerek resimlerinin konularından biri haline gelmeye başlamıştır. Sanatçıların çeşitli yerleşim yerlerindeki

4 Resim için bakınız. (Artiummodern, 2025).

Türk evlerini konularına aktarmalarındaki temel etkenlerden bir diğeri de bu değerli mimari örnekleri geleceğe aktarma isteğidir. Böylece pek çok sanatçının kompozisyonlarında eski Türk evleri belgeci bir tavırla kendine yer bulmuştur (Şenyapılı, 1992: 45). Oya Katoğlu da şehirlerin fiziki yapısını başta geleneksel Türk evleri olmak üzere resimlerinde görselleştirmiştir. Sanatçı, mimarlık ve şehircilik anlayışı içinde kaybolmaya yüz tutmuş ya da her geçen gün değişmekte olan eski özelliklerini yitirmemiş kentleri, kasabaları, mahalleri kültürel miraslarıyla birlikte belgelemiştir. Sanatçı, Ankara konulu eserlerinde kimi zaman kentin değişen fiziki yapısını yansıtmış kimi zaman da konut türleri hakkında görsel çeşitlilik sunmuştur.

Oya Katoğlu tuvallerinde işlediği temalarda hiçbir zaman modern mimari yapılara ve kıyafetlere yer vermemiştir. Öte yandan sanatçı, “Gecekondular” ya da bir diğer adıyla “Gecekondulu Tepeleri” isimli çalışmasında geleneksel konut mimarisi yerine gecekonduları resmetmiştir (Şekil 8). Bu resmin isminde, hangi şehir olduğu belirtilmese de muhtemelen çalışmada yer verilen gecekondular Ankara şehrine ait olmalıdır. Özellikle sanatçının Ankara’da yaşaması da bu ihtimali artırmaktadır. Ankara’nın kale çevresinde zamanla yoğunlaşan gecekonduları pek çok başkentli sanatçının dikkatini çekerek tuvallerine aktardığı konulardan biri haline gelmiştir. Oya Katoğlu’nun kompozisyonunda farklı bir konut tipi olan gecekondulara yer vermesi, kentte arttan nüfusa ve şehrin değişen fiziki yapısına gönderme yaptığını düşündürmektedir.

Ankara’da her ne kadar gecekondulaşma olgusu II. Dünya Savaşı’nın olduğu yıllara denk düşse de kentte daha öncesinde bir başka konut türü olan barakalaşma sorunu yaşanmıştır. Konut tipinin zaman içerisinde çeşitli nedenlerle gecekondulara dönüştüğü söylenebilir. En önemli nedenlerinden birine ise konut ihtiyacının yetersiz kalması örnek olarak gösterilebilir. Başkentte yaşanan gecekondulaşma olgusu, 1940’lı yılların ortalarından itibaren kırsal kesimin köyden kentte doğru yaptığı göç hareketiyle birlikte başlamasıdır (Şenyapılı, 1998: 301-303; Erman, 1998: 317). Gecekondulaşmanın yayılmaya başlaması, yerleşmesi ve gelişim göstermesi zaman içerisinde kentlerdeki fiziki yapının değişmesine sebep olmuştur. Buna paralel olarak kentlerin belirli kısımlarında kabuk değişmiş ve içeriğinde dönüşümler yaşanmıştır (Şenyapılı, 1998: 301). Kent olgusu ve gecekondulaşma sorunu ressamaları da etkilemiş ve konularında izlenimlerini aktarmışlardır. Ankara’da yaşayan sanatçılar da sıklıkla tuvallerinde bu konuya eğilmiştir. Bu sanatçılardan biri de Oya Katoğlu olmuştur (Çoban ve Sert, 2018: 449, 455-456).



Şekil 8: Oya Katoğlu, *Gecekondu*, 1976-80, T.ü.y.b., Lüset-Mustafa Taviloğlu Koleksiyonu (Banu ve Özkan, 1983).

1976-80 yıllarında resmedilen “Gecekondu” isimli çalışmasında yüksek ve engebeli bir tepe üzerine kurulmuş gecekondu resmedilmiştir. Ankara’nın kale çevresindeki gecekondu anımsatan evlerin her biri farklı renkte tasvir edilmiştir. Kompozisyonun sol alt tarafından itibaren belirli aralıklarla konumlandırılmış olan evlerin sayılarının, yukarıya doğru gidildikçe arttığı görülmektedir. Sanatçı bu kompozisyonunda farklı bir konut tipine yer vermesine rağmen kendine has resim dilini devam ettirmiştir. Katoğlu, beyaz bulutlarla yüklü mavi bir gökyüzünün altında yer verdiği sarı, mavi, pembe, beyaz renklerdeki gecekondu masalsi bir atmosfer içerisinde yansıtmıştır. Sanatçının bu eserinde naif üslup belirgin bir şekilde ön plana çıkmaktadır. Oya Katoğlu, bu kompozisyonunda kentin değişen fiziki yapısını kendi perspektifinden yansıtarak belgelemiştir.

Bodrum Resimleri

Oya Katoğlu, eski özelliklerini yitirmemiş yerlerden olan semtleri, kasabaları, mahalleri aktardığı resimlerin yanı sıra Anadolu’nun kent dokusunu koruyan diğer bölgelere de odaklanmıştır. Sanatçı, Anadolu’nun kıyı yerleşim yerlerine ait çeşitli izlenimlerini konularına kazandırmıştır (Yenişehirlioğlu, 1992: 52). Katoğlu’nun isimlendirdiği çalışmalar içerisinde kıyı yerleşim bölgelerindeki şehirlere ait sadece iki resmi tespit edilebilmiştir. Sanatçı, Muğla’nın Bodrum ilçesini tuvallerine taşımıştır (Şekil 9). Her ne kadar şehir-ilçelerin adlarıyla isimlendirdiği iki çalışması tespit edilse de sanatçının farklı isimlerle nitelendirdiği kıyı yerleşim yerlerine ait çok sayıda resimleri bulunmaktadır. Bu resimlerdeki şehirler ve

ilçelerin neresi olduğu bilinmese de sanatçı, denizle iç içe farklı yerleşim yerlerini ve başka kentleri de konularına aktarmış olmalıdır.

Katoğlu, Türk yerleşkelerinde görülen mavi rengi gerçekçi bir biçimde kompozisyonlarında ele almakla birlikte akarsu yüzeylerindeki köpüklenmeleri, kaya çıkıntılarına vurup köpüren suları ince bir fırça işçiliğiyle resimlemiştir (Köksal, 1992: 46; Karaesmen, 1986: 40). Sanatçının çoğu resmi irdelendiğinde; denizleri, akarsuları, gölleri ve şelaleleri, kıyı bölgelerinden çeşitli görünümlemler ile birlikte ele aldığı anlaşılmaktadır. Katoğlu bazen mimari ve şehirle bu bölgeleri resmederken bazen de Anadolu insanıyla birlikte ele almıştır. Kompozisyonlarında, deniz kenarındaki Türk evlerini ya da bir evin penceresinden görülen deniz manzarasını, denizde tekneyle seyahat eden Anadolu insanını, gölde yüzen kadınları, göl kenarında dinlenen ve sohbet eden kadınları, bir kasaba manzarası eşliğinde köprüünün altından tüm şiddetiyle akmakta olan akarsuları, kayaların arasından akan bir şelalenin önünde çamaşır yıkayan Anadolu kadını ve deniz kenarında kayıklara binmek için sıra bekleyen Anadolu insanının yaşamına dair görsel belgeler sunmuştur. Eski Türk yerleşkelerine ve günlük hayatına dair manzaraların yansıtıldığı bu resimlerin bazıları kıyı yerleşim bölgelerindeki kentler olmalıdır. Sanatçının bahsi geçen resimlerinde simgesel yapılara yer vermemesi ve mimari yapılardan geleneksel Türk evleri ile köprüleri ön plana çıkarması şehirlerin izinin sürülmesini zorlaştırmaktadır.

Sanatçının kompozisyonlarına aktardığı denizler, akarsular ve göller incelendiğinde bu öğelerin nakkaşlarla benzer bir tavırda betimlediği anlaşılmaktadır. Katoğlu'nun çalışmalarında devinim halinde olan deniz dalgalarında üç boyutluluk ve hacim bulunmamaktadır. Çoğunlukla çizgisel olarak resmedilmesi ve ışık-gölge oyunlarına başvurulmaması buna örnek olarak gösterilebilir. Genellikle çeşitli su kaynaklarını, mavi ve berraklığı vurgulamak amacıyla saydama yakın bir beyaz kullanarak resmetmiştir. Bununla birlikte koyu bir mavinin hâkim olduğu deniz yüzeylerini, altın rengiyle birlikte bir ağı anımsatan biçimde çeşitli kısımlara ayırarak da betimlemiştir. Sanatçının çizgisel bir şekilde deniz dalgası ve hacim yaratmaya çalıştığı söylenebilir. Bu çalışmalarında altın rengini kullanması da geleneksel tasvir sanatının bir uzantısıdır (Şekil 9).

Sanatçının eserlerinin büyük bir çoğunluğu özel koleksiyonlarda yer aldığından "Bodrum'da Üç Simge" isimli çalışması tespit edilememiştir. Öte yandan Katoğlu'nun ikinci kişisel sergisini gezen dönemin sanat yazarları ve gazetecileri yayınlarında gerek bu sergideki eserlerin özellikleriyle ilgili gerekse "Bodrum'da Üç Simge" isimli çalışmasıyla ilgili çeşitli bilgilere yer ayırmıştır.

Sanatçı, 1986 yılında Ankara Tanbay Galerisi'nde ikinci kişisel sergisini açmıştır (Özsezgin, 1986: 52). Bu sergide sanatçının toplam kırk yedi çalışması yer almakla beraber bu çalışmalar arasında “Bodrum'da Üç Simge” isimli resmi de bulunmaktadır (Katoğlu, 2021). Özsezgin'e göre, Oya Katoğlu'nun bu sergideki eserlerinde, Uzakdoğu sanatından esintiler bulunmaktadır. Bununla birlikte sanatçı, kompozisyonlarında doğa stilizasyonlarına da başvurmuştur (Özsezgin, 1986:52). Dönemin yayınlarında sanatçının sergide yer alan eserlerinden iki çalışmasının öne çıktığı görülmektedir. Bahsi geçen resimlerden biri 1986 tarihli “Eski Hamam Eski Tas” isimli çalışmasıdır. Bir diğeri ise “Bodrum'da Üç Simge” adlı yapıtı olmuştur. Sergiyi gezenler arasında Önder Şenyapılı ve Prof. Dr. Günsel Renda da bulunmaktadır. Şenyapılı, yukarıda bahsi geçen iki eseri yeni bir aşamanın habercisi olarak değerlendirilmiştir. Bununla birlikte Prof. Dr. Günsel Renda, sanatçının eserlerinden “Bodrum'da Üç Simge” çalışmasını daha çok beğendiğini aktarmıştır (Şenyapılı, 1989: 244).

Sanatçı, Muğla'nın Bodrum ilçesini 1991 yılında bir kez daha konularında görselleştirmiştir. Katoğlu, İstanbul'da yer alan Benadam Galerisi'nde bir kişisel sergi düzenlemiştir. 21 Aralık 1991 tarihinde başlayan sergi, 31 Ocak 1992'ye kadar sanatseverle buluşmuştur (Edgü, 1992). Bu sergide gösterilen toplam on dokuz çalışmasından biri de “Bodrum” isimli yapıtı olmuştur.



Şekil 9: Oya Katoğlu, *Bodrum*, 1991, T.ü.y.b, 90 x 60 cm (Edgü, 1992: 20).

Şekil 9'da bir ilçenin konu alındığı “Bodrum” çalışması, sanatçının en geç tarihli şehir temalı eserlerinden biridir. Kompozisyonda Bodrum Kalesi'nin önüne kurulmuş bir pazar yerine satış ve alışveriş yapmak için gelen Anadolu insanı işlenmiştir. Sanatçı arka planda pazar yeri olduğunu vurgulamak amacıyla yeşil renkli ağaçlar ile uç kısımları desenli

olan beyaz renkli pazar şemsiyelerine yer vermiştir. Kompozisyonun arka planına egemen olan koyu mavi renkli denizin hemen önünde bir caminin minaresi, Bodrum Kalesi gibi kentle ilintili sembolleri görselleştirmiştir. Katoğlu, diğer şehir ve ilçeleri işlediği konularından farklı olarak bu kez kompozisyonun merkezine Anadolu insanını almıştır. Pazar yeri ve simgesel yapılar diğer resimlerinin aksine geri plana tutulmuştur. Sanatçı, figüratif etkilerin arttığı bu resmi, naif bir üslupla resmetmiştir.

SONUÇ

Oya Katoğlu'nun tuvallerindeki konular geniş bir yelpazeye sahiptir. Geleneksel Türk evlerini çeşitli yerleşim yerleriyle birlikte resmederek başlattığı çalışmalarını, ilerleyen yıllarda Anadolu insanına yöneltmiştir. Sanatçı, resimde yetkinlik kazandıkça şehir temalarına ağırlık vermiştir. Şehir konulu eserlerini başlangıçta panoramik bir manzara eşliğinde doğal güzellikleri ve tarihi miraslarıyla resmederken zamanla yoğun bir figüratif anlatımla birlikte Anadolu insanın yaşamından izler sunmuştur. Bu resimler hem eski kent dokusunu barındıran yerleşim yerlerini belgelemekte hem de Anadolu insanının ve bu kentlerde yaşayan insanların eski yaşayış biçimlerini ve kültürel özelliklerini günümüze ulaştırmaktadır. Sanatçı, her ne kadar şehir konulu çalışmalarını 1969-1991 yılları arasında resmetmeye başlasa da kariyerinin ilk yıllarındaki yapıtlarında da kentlere dair çeşitli öğelere yer vermiştir.

Katoğlu'nun sanat hayatı boyunca ürettiği kompozisyonlara bakıldığında, farklı lokasyonlarda bulunan geleneksel Türk evlerini bazen kıyı yerleşim yerlerinde bazen de kasabalarda, mahallelerde ve sokaklarda ele aldığı görülmektedir. Bununla birlikte ahşap evlerin pencerelerinden dışarıya uzanan manzaraları ya da bu manzaraları izleyen Anadolu insanını, çarşı, farklı tipolojilerdeki türbe ve medrese gibi çeşitli yapıları ve yerleşim yerlerine özgü görüntüleri folklorik unsurlarla ve geleneksel sanatlarla beraber resmetmiştir. Oya Katoğlu'nun kasaba, mahalle vb. çalışmaları da şehirlerin içerisindeki belirli yerleşim alanlarından kesitlerdir. Fakat bu resimlerde sembol yapıları yer verilmeyerek Anadolu'nun eski kent dokusu ve kültürel özellikleri yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu resimlerin her biri Anadolu'nun çeşitli köşesinde bulunan eski özelliğini yitirmemiş farklı bir kenti anımsatabilmektedir.

Katoğlu'nun tuvallerinin konularına aktardığı şehirlerin başında Bursa, Karabük'ün Safranbolu ilçesi, başkent Ankara, Muğla'nın Bodrum ilçesi gibi eski özelliklerini yitirmemiş yerleşim yerleri gelmektedir. Sanatçı, bu resimlerinde şehirlerin fiziki yapısına odaklanmıştır. Kompozisyonlarındaki şehirleri, doğal güzellikleriyle, simge yapılarıyla işley-

en sanatçı, bu yerleşim yerlerinde hayatlarını sürdürmekte olan insanların gelir kaynaklarını, pazar yerlerini, geleneksel el sanatlarını, gelenek ve göreneklerini de irdelemiştir. Katoğlu kentlerin fiziki yapısı içerisinde önemli bir yer tutan geleneksel konut mimarisini ve çeşitli mimari yapıları büyük bir gözlem gücüyle inceleyerek gerçekçi bir şekilde kompozisyonlarına aktarmıştır. Sanatçı yoğun bir yerleşim yeri olan Bursa'yı, şehrin panoraması ile birlikte, geleneksel Türk evleri, taş döşemeli dar sokaklar arasında istifleyerek resmetmiştir. Kente yüksek bir yerden bakıldığında; geleneksel Türk evlerinin içerisinde, göze ilk çarpan mimari yapılar olan Bursa Yeşil Cami ve Türbesi kompozisyona egemen olmuştur. Safranbolu çalışmalarına ise çoğunlukla sivil mimarinin bir ürünü olan geleneksel Türk evleri hakimdir. Sanatçı, Safranbolu çalışmalarında tıpkı gerçekte olduğu gibi her bir evi belirli aralıklarla ve farklı yöne bakacak bir biçimde konumlandırmıştır (Şekil 5). Safranbolu resimleri diğer yerleşim yerlerinden farklı olarak her zaman Safranbolu halkının yaşantısıyla birlikte işlemiştir. Başkent Ankara'yı konu aldığı çalışmalarında şehrin farklı lokasyonlarına ve yaşantılarına ışık tutmuştur. Sanatçı eski özelliğini yitirmemiş Ankara evleri ve çarşılarını resmetmekle birlikte endüstriyle birlikte artan yoğun göç alan semtlerinde değişen konut mimarisinin bir sonucu olan gecekonduları da betimlemiştir.

Sanatçı, kompozisyonlarındaki şehir temalı resimlerinde modern yapılara, kentin değişen alt yapı özelliklerine değinmemiştir. Özellikle bu unsurların her birini kompozisyonlarından seçmeci bir tavırla uzaklaştırmıştır. Sanatçı, seyahat ettiği kentleri hafızasında yer edindikten sonra konularında resmetmiştir. Katoğlu, her ne kadar kompozisyonlarının yaratım sürecinde ayıklamalar yapsa da eski özelliklerini korumayı başaran yerleşim yerlerini kendi özgün bir resim diliyle gerçekçi bir şekilde ifade etmiştir. Sanatçının yaşadığı dönemden, bu şehirlere ait bir fotoğraf karesine bakıldığında Katoğlu'nun tuval çalışmalarıyla büyük paralellikler taşıdığı görülmektedir. Resimleri hem kentlerin eski görümlerinden izler yansıtmaktayken hem de günümüz için birer belge niteliğine sahiptir. Çağımızda teknolojinin, alt yapı hizmetlerinin, şehirleşme ve planlamaların giderek artması ve buna bağlı olarak dönemin çeşitli üslup ve akımlarındaki mimari yapıların çoğalması, kentlerin görünümünü de etkilemiştir. Örneğin sanatçının Bursa'yı ele aldığı bir resim ile kentin günümüzdeki bir fotoğrafı karşılaştırıldığında değişimler rahatlıkla okunabilmektedir.

Tarihi boyunca insanlar birlikte yaşamaya eğilim göstermiş ve bu bağlamda yaşam alanları inşa etmiştir. Dünyanın çeşitli coğrafyalarında bulunan lokasyonu tanımlayacak ve simgeleştirecek yerleşim yerleri ile simge yapılar ortaya çıkmıştır. Kùltürler, kentler ve mimari yapılar birbirini etkilemiş ve etkilemeye devam etmektedir. Her toplum ken-

dine özgü bir mimari anlayış geliştirmiştir. Bir sanat ürünü olan mimari yapılar başka bir sanat dalı olan resmin de konusu haline gelmiştir. Sanatçılar resimleriyle eski kent dokusunu, bölgedeki mimarlık anlayışını ya da değişen mimarlık ürünlerini görselleştirerek gelecek nesillere aktarmıştır.

Oya Katoğlu da yerel kaynaklardan olan kentlerin; coğrafyasından, fiziki yapısından, tarihi miraslarından, kentlerdeki insanların kültürel özelliklerinden ve yaşantısından ilham alarak kompozisyonlarını şekillendirmiştir. Katoğlu'nun kültürel mirasa dair izlenimlerini yansıttığı bu yapıtlar, araştırmacılar için belgeleyici birer kaynak niteliğindedir. Yerel kaynaklar ve kültürel miras, sanatçıların konularında tarih boyunca önemli bir yere sahip olmuştur. Katoğlu'nun, dünya çapında bir yarışmadan “Eski Ankara’da Çarşı Sokağı” isimli eserinin birincilik kazanması gerek sanatçının şehir temalı çalışmalarındaki başarısını göstermekte gerekse özelliklerini yitirmemiş kentlerin ve yaşayışların her toplum için dikkat çekici bir unsur olduğunu kanıtlamaktadır (Şekil 7). Sanatçı, yapıtlarının konularında ulusal kaynaklardan beslenerek, evrensel bir çizgi yakalayabilmeyi başarmıştır.

REFERANSLAR

- Akkent, O. (2020). *Hatırladıklarım ve hatırlamadıklarım*. <https://akkentolcay.blogspot.com/search?q=oya+kato%C4%9Flu> adresinden 25 Kasım 2020 tarihinde alınmıştır.
- Aksoy, F. (1990). *Naif sanat ve Türk naifleri*. İstanbul: Ak Yayınları.
- Anonim. (1972). Oya Katoğlu, uluslararası sergilerde başarı üstüne başarı kazanıyor. *Milliyet Sanat Dergisi*, 8, 8-9.
- Artiummodern. (2025). *Oya Zaim Katoğlu Ankara Evleri Resmi*. <https://www.artiummodern.com/en/product/7015665/oya-zaim-katoglu-d-1940-ankara-evleri-imzali-litografi-ed-180-400-47-x-36> adresinden 1 Şubat 2025 tarihinde alınmıştır.
- Banu, F., ve Özkan, N. (1983). Anadolu medeniyetleri çağdaş Türk sanatı 2: Resimler. *Hayat Haftalık Mecmua*, 42(2), 1-2.
- Baraz, Y. (1990). *Etkinlikler sürecinde 15. Yıl*. İstanbul: Galeri Baraz Yayınları.
- Büyükişleyen, Z. (1991). *Türk resminde Ankaralı sanatçılar*. Ankara: Sanat Yapım Yayıncılık.
- Çoban, İ., ve Sert, N. (2018). 1950 Sonrası çağdaş Türk resminde gecekodu teması. *İdil Dergisi*, 44(7), 449-458.
- Edgü, F. (1992). *Oya Zaim Katoğlu Benadam Sanat Galerisi Sergisi*. İstanbul: Benadam Sanat Galerisi Yayını.
- Elmas, H. (2000). *Çağdaş Türk resminde minyatür etkileri*. Konya: T.C. Konya Valiliği Yayınları.
- Erman, T. (1998). Kentteki kırsal kökenli göçmenlerin yaşamında gecekodu ve apartman. Editör Y. Sey, 75. *Yılda değişen kent ve mimarlık* (pp. 317-324). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Ertürk, Y. (2012). *Bursa ve resim sanatı tarihi*. Bursa: Nilüfer Akkılıç Kütüphanesi Yayınları.
- Eyüboğlu, B. R. (1973). Oya Katoğlu. *Türkiyemiz Dergisi*, 10, 29-39.
- Görünür, L. (1997). Katoğlu, Oya. Editör Z. Rona, *Eczacıbaşı sanat ansiklopedisi* 2 (pp. 969-970). İstanbul: Yem Yayınları.
- Günver, S. (1986). *Bir kiraz ağacı olsaydım*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- İslimyeli, N. (1969). Katoğlu, Oya. *Türk plastik sanatçıları ansiklopedisi* 2 (pp. 403-404). Ankara: Ankara Sanat Yayınları.
- İslimyeli, N. (1980). *Ülkemize onur kazandıran sanatçılar*. Ankara: Ankara Sanat Yayınları.
- Karaesmen, E. (1986). Frankfurt-İsfahan hattı ve Oya Katoğlu. *Hürriyet Gösterisi*, 67, 38-40.
- Karaesmen, E. (1991). Duru sevinçler dünyası. *Argos Dergisi*, 40, 81-89.
- Katoğlu, O. (1973). Ressam Oya Katoğlu. *Arkitekt Dergisi*, 349(1973), 13-28.
- Katoğlu, O. (1976). Oya Katoğlu'na sorular. (ODTÜ'den iki öğrenci, Röportaj

Yapan).

- Katoğlu, O. (1984). Oya Katoğlu. (?, Röportaj Yapan).
- Katoğlu, O. (2021). Oya Katoğlu. (Gizem Nur Kaymakçı, Röportaj Yapan).
- Kaymakçı, G. N. (2021). Turgut Zaim'in dekorasyonları ve dergi-kitap resimleri üzerine bir değerlendirme. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi*, 3(4), 342-359.
- Kaymakçı, G. N. (2022a). *Çağdaş Türk resminde bir naif ressam: Oya Katoğlu*. (Yüksek Lisans Tezi). Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.
- Kaymakçı, G. N. (2022b). Oya Katoğlu'nun eserlerindeki kadın imgesi üzerine bir değerlendirme. *Akademik İncelemeler Dergisi*, 2(17), 346-368.
- Köksal, A. (1983). Turgut Zaim ve Oya Katoğlu. *Milliyet Sanat Dergisi*, 68, 47.
- Köksal, A. (1992). Yeni yıla başlarken. *Milliyet Sanat Dergisi*, 279, 46-48.
- Özsezgin, K. (1986). Mevsim sonuna doğru. *Milliyet Sanat Dergisi*, 144, 52.
- Özsezgin, K. (1988). La quête d'une nouvelle identité. Editör G. Renda ve S. Pınar, *Historie De La Peinture Turque* (pp. 315-414). İstanbul: Palasar Sa.
- Özsezgin, K. (1989). *Başlangıcından bugüne çağdaş Türk resim sanatı tarihi 3*. İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Özsezgin, K. (1994). *Türk plastik sanatçıları ansiklopedik sözlük*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Soundry, F. (1972). Oya Katoğlu birinci ödülü aldı. *Ankara Sanat Dergisi*, 77, 22.
- Sözen, M. (1971). *Anadolu Kentleri*. İstanbul: Doku Yayınevi.
- Sözen, M. (1996). *Cumhuriyet dönemi Türk mimarisi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şenyapılı, Ö. (1989). *Benim sanatçılarım*. Ankara: Sanat yapım Yayıncılık.
- Şenyapılı, Ö. (1992). *Ankaralama*. Ankara: Belya A.Ş.
- Şenyapılı, T. (1998). Cumhuriyetin 75. Yılı, gecekondunun 50. Yılı. Editör Y. Sey, *75. Yılda değişen kent ve mimarlık* (pp. 301-316). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Yenişehirlioğlu, Ş. (1992). Gerçeğin hayali. *Hürriyet Gösteri*, 134, 52-53.
- Zimmer, E. (1974). Oya Katoğlu'nun yeni bir uluslararası başarısı. *Milliyet Sanat Dergisi*, 82, 14-16.

Bölüm 3

FİRDEVSİ ŞEHNÂMESİ'NDE KÖTÜLÜĞÜN SEMBOLÜ CADİ TASVİRLERİNİN İKONOĞRAFİSİ

Neslihan KONYALI

Sanat Tarihi Bilim Uzmanı, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler
Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Mezunlu, Orcid No.
[0000-0001-9985-5225](https://orcid.org/0000-0001-9985-5225).

GİRİŞ

Hakkında pek çok rivayet bulunmasına rağmen, *Şehnâme*¹, Firdevsî-i Tusi (ö.1020)² tarafından Gazneli Sultan Mahmud'a sunulmak üzere, Pehlevi dilinde, sade bir üslupla, 60.000 beyit olarak hazırlanmıştır. *Şehnâme*, İran'ın tarihini, sultanlarını, kahramanlarını efsanevi bir şekilde anlatmakta ve bu kahramanların mücadele ettiği simurg, ejderha, devler ve cadılar gibi mitolojik yaratıkların hikayelerine yer vermektedir. Bu nedenle, bu eser sadece İran edebiyatında değil, tüm İslam edebiyatında, halk arasında, saray ve çevresinde sevilen bir edebiyat klasiği arasına girmiş, uzun yıllar sultanlar ve kitapseverler tarafından çeşitli nakkaşanelere resimli nüshaları hazırlanmıştır (Browne, 1956: 129; Kanar, 1996: 125, 290; Yıldırım, 2018: 373; Tezcan Kaya, 2017: 599).

Resimli nüshalar hazırlanırken, metne bağlı kalmanın önemli hususlar arasında olduğu belirtilmektedir. Ancak, nakkaşlar, metni okumadan, yazmayı sipariş eden haminin isteği, kendi beğenisi ve hafızasına yerleşen ortak kalıpları kullanarak da bu resimli nüshaları hazırlamışlardır. Böylece, resimli *Şehnâme* nüshalarının oluşumunda metin-resim arasındaki uyum, hikâyenin hangi sahnesinin resmedileceği, ikonografik düzenin şekillenışı ve zaman içinde geçirdiği dönüşümler kadar, koruduğu süreklilikte belirleyici önemli unsurlar arasında yer almıştır. Bunun yanı sıra, yıllar boyunca *Şehnâme* resimleme gelenek haline gelerek, aynı konuları işleyen sahnelerin, adeta kalıplaşmış resimleme programı çerçevesinde yinlendiği de görülmektedir (Tezcan Kaya, 2009: 453-458). Ayrıca, bu nüshaların incelenmesi sırasında, bazı resimlere yapılan ekleme ile çıkarmalara rağmen, metne bağlı kalındığı, ortak bir ikonografik şemanın zaman içinde gelişerek uygulandığı gözlenmektedir. *Şehnâme*'de kahramanların maceralarıyla ilgili pek çok konu resimlenmektedir. Bu resimlenen hikayelerden biri de kahramanların cadılarla, diğer adıyla büyücü kadınlarla olan mücadele sahneleridir. Ancak yapılan araştırmada *Şehnâme*'de sadece Rüstem, Feramurz ve İsfendiyar'ın hikayelerinde cadıların resmedildiği görülmüştür. Burada cadılar, adı geçen kahramanları türlü oyunlarla kandırmaya çalışmakta ve onları

1 Firdevsî'nin pek çok kaynaktan yararlanarak kaleme aldığı *Şehnâme*'nin yazıldığı tarih de tam olarak bilinmemektedir. Ancak bazı kaynaklara göre, eserin muhtemelen H.370-380/M.980-990 yazımına başlandığı, son şeklini H.480/M.1018 tarihinde aldığı düşünülmektedir (Ateş, 1954; 159-160; Kanar, 1996, 126; Kanar, 2010; 289; Pala, 2024; Ritter, 1964, 647-648).

2 Firdevsî'nin hayatı hakkında yeterli bilgi bulunmamakla birlikte, kaynaklarda Tüs şehrinde H. 329/M. 940 yılında doğduğu, ölüm tarihinin ise 1020 ve 1025 yıllarında Tüs şehrinde vefat etmiş olabileceği üzerinde durulmaktadır (Kanar, 1996, 125-126; Lugal, 2009, 1-2; Yıldırım, 2018, 373). Ayrıca Firdevsî'nin hayatı hakkında farklı görüşler mevcuttur. Bu görüşler için bkz. Clement Huart, (1938), "Firdâwsi", *Encyclopédie de l'Islam*, C.II, Hermes Yayınları, Paris; Djalal Khaleghi-Motlagh, "Firdowsi, Abu'l Qasem", *Encyclopaedia Iranica*, 15/01/2025 tarihinde <https://iranicaonline.org/articles/ferdowsi-i> adresinden ulaşılmıştır.

tuzağa düşürmek için uğraşmaktadır. Ancak, kahramanlar onların oyunlarını anlayıp, bazen kılıçla, bazen de onlar için özel hazırlanmış büyülu zincirleriyle cadıları öldürmüştür. Bu araştırma kapsamında, ulaşılan resimli Firdevsî *Şehnâmesi* nüshalarından seçilen örnekler aracılığıyla, cadı tasvirlerinin metin-resim bağlantısı ile ikonografik düzenin gelişim ve değişim süreci kronolojik olarak ele alınıp değerlendirmek amaçlanmaktadır. Buna göre, değerlendirmeye alınan cadı tasvirleri hakkında çok fazla görsele rastlanılmamış olup, ulaşılan minyatürler; “TSMK. H.2153, The Metropolitan Museum No.1974.290.27, No. 1970.301.52, No. 1970.301.17, No. 13.228.16, Bibliotheque Naturelle de France Supplement Persan 493, Freer Galery of Art Collection F1930.5, The British Library Add. 27257, Chester Beatty No. 270,26. The University of Manchester, Persian MS. 910, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi TY 06131, TY 06133” numaralara kayıtlı koleksiyonlarda yer almaktadır.

Yüzyıllardır Doğudan Batıya tüm kültürlerde kötülüğün sembolü olan cadılar, masal ve destanların, özellikle de *Şehnâme*’nin mitolojik karakterleri arasında yer almıştır. Cadılar, çeşitli büyüler yaparak insanları kandırmaya, onlara zarar vermeye çalışmıştır. Cadı kelimesinin anlamı hakkında pek çok tanım mevcuttur. Türk Dil Kurumu Sözlüğü’nde “*Cadı; Farsça bir kelime olup, Geceleri dolaşarak insanlara kötülük ettiğine inanılan hortlak*” ve “*Kötülük yaparak başkalarına zarar veren kadın*” tanımı yer almaktadır (15/06/2025 tarihinde <https://sozluk.gov.tr/tdk> adresinden ulaşılmıştır). İskender Pala; “*Farsça cadû ve büyücü*” gibi isimlerle anılmasının yanı sıra, edebiyatta “*sâhir, sehâr ve füsûnger*” gibi kelimelerle de çok sık kullanıldığını ifade etmektedir. Ayrıca divan edebiyatında “*sevgilinin gözü, gamzesi ve saçının cadılık*” özelliği olduğunu belirtir. Bununla birlikte, “Cadı büyü yaptığını belli etmez ve çeşitli büyüler yapmaktadır. Cadılar su üzerinde yürür, ateşte yanmaz ve rüzgâra ya da süpürgeye binip uçabilir. Her türlü kötülük ve zulmün sembolüdür” diye de eklemektedir (Pala, 2024: 77).

Ferit Devellioğlu ise, “*cadu, büyücü, gulyabani, hortlak, karakoncolos, vampir, çirkin kocakarı, çok güzel söz*” gibi tanımlamalara yer vermektedir (Devellioğlu, 2006: 121). Farsça kökenli bir kelime olan cadılar da cinsiyet olmaksızın sihirbaz olarak tanımlanmaktadır. Bir başka kaynağa göre, bu kelime Pehlevi’dir ve cadı “yatuk” kelimesiyle ilgili olup Avesta’da bu kelime büyü anlamında kullanılmıştır. Buna göre Cadılar, “*suya birkaç parça taş attıktan sonra çeşitli dualar okuyarak yağmur, kar ve fırtına çıkarabilmektedir*” (Öztürk, 2009: 229). Pakalın’a göre; cadı “*Geceleri mezarından çıkarak gezdiğine inanılan hortlak demektir. Gol kara koncolosu da denir. Eski masallarda çok geçer. Birçok milletlerin efsanelerine girmiş olan hortlak, mezardan çıkıp insanı boğan ve kanını emen dirilmiş ölüdür*” (Pakalın, 1993: 253).

Bazı kültürlerde, cadılar çirkinlikleri ile ön plana çıksa da, Divan edebiyatında cadıların sevgiliyi ve şairin kendisini tanımlamak için kullanılan bir kelime olduğu ifade edilmektedir. İran mitolojisinde ise, cadılar kahramanları kandırmaya çalışan ve türlü şekillere girebilen yaratıklar olarak betimlenmektedir (Nayir, 2012: 163). Cadılar; cinler, periler ve şeytanlar gibi görünmeyen varlıklar olmayıp, daha çok insana benzer özelliklere sahiptir. Ancak şekil değiştirme gibi özellikleri olması nedeniyle, insandan başka çeşitli hayvanların şekline de girebilmektedirler. Özellikle Firdevsî'nin hazırladığı *Şehnâme* adlı eserde, cadılar siyah yüzlü, çirkin ve yaşlı kadın olarak betimlenmiştir. Siyah, gri ve beyaz renklerde, bazen insan bazen de hayvan olarak karşılaşılan cadılar hakkında Gertrude Jobs, her cadının bir rengi ve her rengin bir anlamı olduğunu belirtmiştir. Ona göre; siyah renkli cadılar, zarar vermekte oldukça güçlüyken, beyaz renkli cadılar iyilikte güçlüdür. Gri renkli cadı ise, hem iyilikte hem de kötülükte güçlüdür (Jobs, 1962: 1687). Buradan, cadıların kötü olmasının yanı sıra, renklerine göre iyilik sever de olacağı anlaşılmaktadır. Fakat incelediğimiz resimli *Şehnâme* nüshalarında, cadılar siyah renklidir ve kötülükleriyle öne çıkmaktadır.

FİRDEVSİ ŞEHNÂMESİ'NDE CADİ HİKAYELERİ

İncelenen resimli Firdevsî *Şehnâmesi* nüshalarında karşılaşılan ilk cadı hikayesi Zaloğlu Rüstem'in³ görevlerinden birinde yer almaktadır. Rüstem'in yedi görevinin dördüncüsü olan cadıyı öldürdüğü anı anlatan hikâyeye göre; Rüstem atı Rahş'a binip Mazenderen'e doğru devleri yakalamaya giderken, yol üzerinde çeşmenin yanında çeşitli içkiler, yiyecekler ve ekmeklerin yer aldığı harika bir yer görür. Hemen atından inip çevreye bakınır ve çevrede bulunan devler onu görünce kaçır. Bunun üzerine, Rüstem bu güzel sofrada yemeğe ve içmeye başlar. Bir süre sonra karşısında duran udu görür ve düşmanlarına meydan okuyarak, hem çalıp hem şarkı söyler. Onun sesini duyan cadılardan biri, hemen kendini güzel bir kadına dönüştürerek Rüstem'in yanına gelir. Diğer cadılar ise korkarak kaçır. Rüstem, bu güzel kadının burada bulunmasına şaşırıp, Allah'a şükretmeye başlar. Fakat, sürekli Allah'ın adını duyan cadı rahatsız olmaya başlar ve görünüşünü değiştirerek oradan kaçmaya çalışır. Rüstem onun kaçtığını görünce, kementini atıp cadıyı yakalar ve cadıdan gerçek şeklini göstermesini ister. Cadı yaşlı, çirkin kadın şeklinde kendini gösterir. Bunu gören Rüstem, kılıcıyla cadıyı ikiye böler ve onu öldürür. Bu olayı duyan diğer cadılar, Rüstem'den korkmaya başlar (Lugal, 2009:

3 Rüstem; İran'ın ünlü kahramanlarından ve Zal ile Rudabe'nin oğlu, Sam'in torunudur. Simurg'un yardımıyla dünyaya gelmiş, pek çok kahraman, dev, ejderha ve cadı ile mücadele etmiş, sonunda Şeğad'ın kurduğu tuzak sonucu ölmüştür (Yıldırım, 2008: 592).

296; Yıldırım, 2020: 81-82).

Firdevsî *Şehnâmesi*'nde yer alan diğer cadı hikayesi Güştasb'ın oğlu İsfendiya'r'a⁴ aittir. Rüstem gibi İsfendiya'r'ın da yedi görevi mevcuttur. Dördüncü görevi, cadıyı öldürmesidir. Buna göre; İsfendiya'r ejderhayı öldürdükten sonra, çadırını ırmağın kenarına kurup, ordusuyla eğlenmeye başlar. Bu sırada Gorgsar'ın yanına gelmesi için emreder. Gorgsar gelince ona sıradaki görevi sorar. Gorgsar, sıradaki görevinin bir konağa varacağını ve burada çok güçlü bir cadının olduğunu söyler. Bu kadına dikkat etmesi gerektiğini de ekler. Ertesi gün, İsfendiya'r yola çıkar ve bu yol üzerinde cennet bahçesine benzeyen, içinde ırmakların, çeşmelerin olduğu bir yere girer. Burada, kendi kendine söylenirken cadı onu görür. Bu çirkin, yaşlı büyücü cadı hemen güzeller güzeli bir kıza dönüşür ve İsfendiya'r'ın yanına gider. İsfendiya'r bu güzel kıızı görünce, onun cadı olduğunu anlar. Ardından, onu kötülülerden koruyan büyülü zincirini çıkarıp kızın boynuna asar ve kendi şekline girmesini söyler. Cadı, gerçek görünümü olan yaşlı, saçları beyaz ve vücudu siyah renkli kadın şekline girince, İsfendiya'r onu öldürür (Lugal, 2009: 2/164-166).

Araştırma kapsamında incelenen Firdevsî *Şehnâmesi* nüshalarında şu ana kadar karşılaşılmayan ve sadece İstanbul'da hazırlanan *Şehnâme Tercümesi*'ndeki hikâyeye göre; Rüstem'in oğlu Feramurz⁵ bir gün ava gitmek üzere lalalarını alıp yola çıkar. Bu yol üzerinde karşısına ahu kılığına girmiş bir cadı çıkar. Bu cadı Rüstem'den intikam almak için buradadır. Ancak Rüstem'i göremeyince, oğlu Feramurz'dan intikam almak ister. Bu amaçla Feramurz'u ormana çekmeye çalışır. Bu sırada Feramurz, bu ahuyu takip etmeye başlar. Fakat aniden aslan kılığında Feramurz'a saldırır. Bunun üzerine, Feramurz kılıcıyla cadıya saldırarak öldürür (Konyalı, 2023: 138; Sarııbrahimoğlu, 2006: 88-89).

FİRDEVSÎ ŞEHNÂMESİ'NDE KÖTÜLÜĞÜN SEMBOLÜ CADİ TASVİRLERİNİN İKONOGRAFİSİ

Resimli *Şehname* nüshaları arasından ulaşılan ilk cadı tasviri 1330-40 tarihli olup, Metropolitan Müzesi'nde No. 1974.290-27 numaraya kayıtlıdır (Resim 1). Minyatürde figürler hemen hemen resim alanını kaplayacak şekilde büyük boyutlu betimlenmiştir. Soluk yeşil bitki örtülü hafif bir tepe üzerinde betimlenen figürlerden sağda kırmızı kıyafet

4 İsfendiya'r; hem şehzade, hem de pehlivandır ve Güştasb'ın oğlu, Lohrasp'ın torunudur. Rüstem gibi pek çok mücadelesi bulunmaktadır. Sonunda da Rüstem tarafından öldürülmüştür (Yıldırım, 2008: 425-427).

5 Feramurz; Rüstem'in oğludur. Babasının öldürüldüğünü duyunca intikam almak için Kabil hükümdarını baş aşağı asarak öldürmüştür. Bir süre sonra, Behmen ile savaşında yenilerek öldürülmüştür (Yıldırım, 2008: 303-305).

içinde ve bağdaş kurmuş oturan İsfendiyar görülmektedir. İsfendiyar, karşısındaki kadına ud çalmaktadır. Ortada, hafif İsfendiyar'a dönmüş bir şekilde, kapalı kıyafetler içinde, kollarını önde bağlamış cadı, gerçek görüntüsünün aksine kadın şeklinde betimlenmiştir. Bu figürlerin arasında, geniş gövdeli, soluk sarı renkte yapraklı büyük bir ağaç yer almaktadır. Bu ağacın sağında ve solunda yapraklarla aynı renkte iki kuş görülmektedir. Figürlerin ortasında da küçük bir su birikintisi içinde ördek figürü dikkat çekmektedir. Bu ördek figürünün, Türk-İslam sanatında bazen doğayı, bereketi, saflığı ve zenginliği, bazen de hile ve hüznü sembolize ettiği belirtilmektedir (K. Atilla, 2014: 37, Özrili, 2024: 255). Bu minyatüre eklenen ördek figürü ise, ya nakkaşın kendi beğeni-si, ya da cadının hilesine vurgu yapmak için eklenen bir sembol olduğu düşünülmektedir. Ayrıca, ağaca eklenen, altın yaldız renkte betimlenen kuşların da ölümü simgelediği ve bunun da birazdan cadının İsfendiyar tarafından öldürüleceğinin bir simgesi olabileceği de düşünülmektedir.

Resim 1: İsfendiyar'ın Büyücü (Cadı) Öldürmesi, Firdevsî Şehnâmesi, 1330-1340, The Metropolitan Museum No. 1974.290.27



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452652>. Erişim

Tarihi: 15/01/2025.

Freer Galery of Art Collection F1930.5 numaraya kayıtlı ve 14.yy ilk yarısına tarihli resimli *Şehnâme* nüshasında yer alan tasvirde İsfendiyar'ın cadı ile mücadelesine yer verilmiştir. Minyatür, sade bir kompozisyon şemasına sahiptir. Sahnenin arka planı açık kahverengidir ve gökyüzünde siyah bir bulut yer almaktadır. Ayrıca figürler oldukça büyük betimlenmiştir. Sahnenin ortasında çirkin ve yaşlı betimlenmiş cadının diz çökmüş elleri havadadır. Cadının karşısında kılıcını havaya kaldırmış şekilde İsfendiyar, bir eliyle cadıyı yakaladığı zinciri tutmakta, diğer elindeki kılıcıyla da af diler gibi duran cadıyı öldürmeye hazırlan-

maktadır. Bu iki figür ile az ileride tasvir edilen siyah at figürünü ortada etrafı çiçekli bir dere tasviri ayırmaktadır. Burada cadı, kadın şeklinde olmayıp, İsfendiyyar'ın yakaladıktan sonra ona "gerçek şeklin göster" dediği an betimlenmiştir.⁶

Topkapı Sarayı Müzesi H.2153 numaralı albümde yer alan cadı tasviri, Rüstem hikayesinde geçmektedir (Resim 2). Dikey olarak ele alınan kompozisyonda, Uzak Doğu etkili doğa tasvirinde, turuncu, bej ve mavi renkli sıralanmış tepeler üzerinde kaplan postu giymiş Rüstem, kemendini karşısındaki cadının boynuna geçirmiş kendine doğru çekmektedir. Cadı ise, koyu tenli, turuncu eteği, uzun sivri dişleri ve tırnaklarıyla dev ya da şeytan gibi tasvir edilmiştir. Tepenin ardında Rüstem'in atı Rahş, oldukça büyük olarak betimlenmiştir ve dikkatli bir şekilde aşağıdaki olayı izlemektedir. Burada, doğaya işlenen bazı objelerin metinde geçtiği şekilde tasvir edildiği gözlenmiştir. Ayrıca cadının da gerçek şeklini gösterdiği ve Rüstem'in onu öldürmeye hazırlandığı anı göstermesi bakımından dikkat çekmektedir.

Resim 2: Rüstem'in Mazenderan Yolu Üzerinde Karşılaştığı Cadıyı Öldürüşü, 1370 Sıraları, TSMK. H. 2153



Kaynak: Çağman & Tanındı, 1979: 96.

Diğer tasvir, Bibliotheque Nationale de France Supplement Persan 493 numaraya kayıtlıdır (Resim 3). Minyatür, önde iki figür ve soluk açık kah-verengi tepe üzerinde kırmızı çiçek öbeklerinden oluşmaktadır. Bu tepe üzerinde, solda diğer örnekte olduğu gibi, İsfendiyyar kırmızı kıyafetler

⁶ Bu minyatür telif hakkı kapsamında olması nedeniyle görseline yer verilmemiş, sadece ikonografik değerlendirilmesi yapılmıştır. Minyatürün detayı için bkz. <https://asia.si.edu/object/F1930.5/A7>.

içinde dizleri üzerine çökmüş, kahverengi post benzeri bir zemin üzerinde. İsfendiyyar sağ elindeki kılıcı havaya kaldırmış, sol elinde de zincirle karşısında diz çökmüş yeşil elbiseli, beyaz saçlı yaşlı cadıyı yakaladığı görülmektedir. İsfendiyyar'ın yanında, metinde de geçtiği gibi ud, meyve tabağı ve beyaz testi bulunmaktadır. Tepenin ardında ise, beyaz bir at olayı izlemektedir. Bu sahnede, metinde geçtiği gibi İsfendiyyar'ın zinciriyle cadıyı yakaladığı, fakat henüz öldürmediği, onun gerçek yüzünü ortaya çıkarmasını istediği an betimlenmiştir.⁷

Resim 3: İsfendiyyar'ın Büyücü Kadını Öldürmesi, Firdevsî Şehnâme, 1444, *Bibliothèque Nationale de France Persan 493*



Kaynak: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422997n/f589> Erişim Tarihi: 15/01/2025.

The Metropolitan Museum No. 1970.301.52 kayıtlı diğer örnek ise, hemen hemen sayfanın yarısını kaplayacak şekilde betimlenmiştir (Resim 4). Minyatür diğer örneklerle kıyasla kalabalık bir kompozisyon şemasına sahiptir. Mavi gökyüzü altında, kıvrımlı tepeler ile sağ alt köşeden tepeye doğru uzanan bir su tasviri yer alır. Lila zemin üzerinde, üç figür ve ön kısmı görülen gri renkte at figürü yer alırken, tepe ardında köş-

7 1450'lerde hazırlanan ve Manchester Üniversitesi Persian MS. 9 numaraya kayıtlı resimli Şehnâme nüshasında yer alan bir minyatürün, bazı küçük farklılıklar dışında benzer ikonografik şemaya sahip olduğu dikkat çekmektedir. Minyatürün detayı için bkz. <https://medievalociety.blogspot.com/2015/12/guest-post-magic-witches-and-devils-in.html>.

eye sıralanmış at üzerinde aşağıdaki olayı izleyen figürler görülmektedir. Tüm figürler, İsfendiyar'ın başını gövdesinden ayırdığı siyah renk vücutlu ve mavi renkte eteği olan cadıyı şaşkınlıkla izlemektedir. Bu sahne, metinde geçen ve İsfendiyar'ın cadının başını gövdesinden ayırdığı ve onu öldürdüğü anı göstermesi bakımından önemlidir.

Resim 4. İsfendiyar'ın Büyüctüyü (Cadıyı) Öldürmesi, Şah Tahmasb Şehnâmesi, 1525-30, The Metropolitan Museum No. 1970.301.52



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452161>

Yine aynı müzede 1525 tarihli ve No.1970.301.17 numaraya kayıtlı nüshada yer alan minyatürün de kalabalık kompozisyon şemasına sahip olduğu görülmektedir (Resim 5). Tasvirde, mavi gökyüzü altında çeşitli bitki ve ağaçların yer aldığı sahnenin alt kısmında, koyu yeşil zemin üzerinde çeşitli ağaç ve bitki öbekleri ile kenarları taşlarla çevrili bir su birikintisi görülmektedir. Ayrıca, burada, Rüstem'in yayı ve sadağı ile açık mavi renkli testi de betimlenmiştir. Sahnenin ortasında, açık yeşil zemin üzerinde bitki öbekleri görülmektedir. Bu iki kısım arasında kaplan postu başlığıyla Rüstem, elindeki kementini karşısında duran siyah tenli, turuncu etekli cadıya atarak yakalamış ve kılıcıyla öldürmüştür. Cadının arkasında ise, Rüstem'in atı Rahş, bir ayağını kaldırmış, cadıya doğru hamle yapar gibidir. Üzeri çeşitli ağaçlar, bahar dalları ve üst üste dizili kayalardan oluşan tepenin ardında ise, biri başında başörtü olan yaşlı kadın kılığında, diğeri yaşlı erkek kılığında iki cadı yer almaktadır. Bu cadılar, Rüstem'in aşağıda cadıya yaptığını görüp, birbirlerine korku ve endişe dolu gözlerle bakmaktadır. Şu ana kadar incelenen tasvirlerden

farklı olarak, tepe ardında olayı izleyen askerler yerine cadı figürlerinin işlenmiş olması metne atıf yapmak için kullanılmış olacağı düşünülmektedir. Çünkü metinde, Rüstem'in cadıyla olan mücadelesini diğer cadılar uzaktan izledikleri ve çok korktukları geçmektedir.

Resim 5. Rüstem'in Büyücü'yü (Cadıyı) Öldürmesi, Şah Tahmasb Şehnâmesi, 1525, The Metropolitan Museum No. 1970.301.17



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search>

Bibliothèque Nationale de France Supplement Persan 489 numaraya kayıtlı diğer örnekte, Rüstem'in cadıyı yakalayıp öldürdüğü an yer almaktadır (Resim 6). Minyatür, mavi gökyüzü altında, yeşil üzeri bitki öbekli zemin ve açık kahverengi üzeri dilimli bir tepeden oluşmaktadır. Sahnenin ortasında kaplan potu başlığıyla öne doğru hafif eğilmiş Rüstem yer almaktadır. Rüstem elindeki beyaz kementi ile karşında kaçmaya çalışan koyu tenli, açık mavi pantolon, üzerinde beyaz bluz ve onun da üzerinde beyaz bir tül gibi şeffaf kıyafetli cadıyı yakalamış, kılıcıyla öldürmeye çalışmaktadır. Tepenin ardında ise, yüzü tam görünmeyen

Rüstem'in atı Rahş, olayı izlerken betimlenmiştir. Burada, metinde geçen ve incelenen diğer örneklerde de görülen ud yerine, def adı verilen bir müzik aletine yer verildiği dikkat çekmektedir.

Resim 6. Rüstem'in Büyücü Kadını Kementi ile Yakaladıktan Sonra Kılıcıyla Öldürmesi, Firdevsî Şehnâmesi, 1543, Bibliotheque Nationale de France Persan 489



Kaynak: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422995t/f155.double>

The University of Manchester Persian MS. 910 numaraya kayıtlı ve 1570 tarihli resimli nüshada yer alan minyatür, metnin sonunda dikdörtgen çerçeve içine yerleştirilmiştir (Resim 7). Koyu renklerin hâkim olduğu sahne, açık mavi gökyüzü, gri üzeri çiçek öbekleriyle süslü dilimli bir tep ve onun altında yine çiçek öbekleri, taşlar ve sağ alt köşeden sahnenin ortasına doğru kıvrılan bir su birikintisinden oluşmaktadır. Bu koyu yeşil zemin üzerinde, sahnenin hemen hemen merkezinde, üzerinde savaş kıyafetleri bulunan İsfendiyar, hafif sağa dönmüş, elindeki zincir ile karşısında oturur vaziyette duran, sarı renkli elbise içinde oldukça zarif güzel bir kızı yakalamış, çekmeye çalışmaktadır. İsfendiyar'ın yakaladığı bu güzel görümlü kız aslında cadıdır ve bu tasvirde İsfendiyar'ın cadıdan gerçek yüzünü göstermesini istediği, fakat cadının henüz gerçek şekline dönüşmediği an betimlenmiştir. Ayrıca burada tasvir edilen cadı diğer örneklerden oldukça farklı naif, ince ve güzel bir genç kız olarak nakşedildiği gözlenmiştir.⁸

⁸ Manchester Üniversitesi MS. 910 numaraya kayıtlı bu resimli nüshada yer alan tasvirin adı "İsfendiyar'ın Dördüncü Görevi: Büyücüyü Öldürmesi" olarak geçmektedir, bkz. <https://www.digitalcollections.manchester.ac.uk>.

Resim 7. İsfendiyyar ve Cadı, *Firdevsî Şehnâmesi*, 1570, The University of Manchester, Persian MS. 910



Kaynak: B. W. Robinson, 1980: 264.

The British Library Add. 27257 numaralı ve 1590 tarihli *Şehnâme* nüshasında yer alan cadı tasviri “İsfendiyyar Dördüncü Görevinde Cadı Kadını Öldürür” başlıklıdır.⁹ Kompozisyonun ön kısmında yeşil zemin üzerinde, kenarı taşlarla çevrili bir dere yanında sağda siyah bir at ve onun yanında dizleri bükülmüş yana doğru hareketli ve oldukça genç betimlenmiş İsfendiyyar yer alır. Onun karşısında ise, beyaz saçlı yaşlı ve siyah vücutlu cadı betimlenmiştir. İsfendiyyar, elindeki kılıcı ile karşısındaki cadıyı başının üzerinden ikiye ayırmaya, onu öldürmeye başlamıştır. Cadı ve İsfendiyyar figürlerini, küçük bir ağaç ayırmakta ve bu ağacın altında da metinde geçen ud, meyve tabağı ve testi yer almaktadır. Lila zemin üzerine çiçek öbeklerinin yer aldığı tepe üzerinde ise, atları üzerinde dört figür olayı şaşkınlıkla izlemektedir. Bu figürlerin yanında da çerçeve dışına taşmış bahar dallı ağaç yer alır. Şu ana kadar incelenen örneklerden farklı kompozisyon şemasına sahip olsa da benzer ikonografik şemanın uygulandığı gözlenmiştir.

Firdevsî *Şehnâmesi*’nde yer alan diğer cadı tasviri SBB. Ms. Or. Fol. 425’e kayıtlı resimli nüshada yer almaktadır (Resim 8). Minyatür, açık pembe üzeri çiçek öbekli bir tepe, altın yıldız gökyüzü ve beyaz bulutlardan oluşmaktadır. Sahnenin ortasında İsfendiyyar, yine kırmızı kıyafe-

⁹ Burada ele alınan örnek telif kapsamında olması nedeniyle sadece ikonografik değerlendirme yapmak amaçlanmıştır. Minyatürün detayı için bkz. <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-BL-ADDITIONAL-27257/29>.

ti içinde diz çökmüş, elinde kılıcıyla, karşısında zincirle boğazından bağladığı siyah tenli yarı çıplak ve erkeğe benzeyen cadıyı öldürmeye hazırlanmaktadır. Bu figürlerin de önünde, incelenen diğer sahnelerde olduğu gibi, beyaz içki testisi yer almaktadır. İsfendiyar'ın ardında ise, koyu gri bir zırh içinde, siyah atı durağan bir şekilde betimlenmiştir.

Resim 8. İsfendiyar'ın Büyücü Kadını Öldürmesi, Firdevsî Şehnâmesi, 16.yy, SBB, Ms.or.fol.425



*Kaynak: <http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0000270E00000344>
Erişim Tarihi: 15/01/2025*

Cadı tasvirinin yer aldığı bir diğer minyatür, 1606 tarihli ve The Metropolitan Museum No. 13.228.16'ya kayıtlıdır (Resim 9) Minyatür, sağ tarafta yer alan tepenin bir kısmı ve ağacın dallarıyla çerçeve dışına çıkmaktadır. Sahne, altın yaldız gökyüzü altında, üzeri kahverengi ve kırmızı gövdeli altın yaldız yapraklı ağaçların yer aldığı pembe bir tepe üzerinde geçmektedir. Sahnenin solunda siyah tenli, açık sarı ve beyaz kıyafetli çirkin cadı ellerini havaya kaldırmış, boynundaki zinciri tutmaya çalışmaktadır. İsfendiyar ise, diğer sahnelerden ve metinde geçen hikâyeden farklı olarak, oldukça hareketli siyah renkli atı üzerinde, hafif arkaya dönük vaziyette, zincirle yakaladığı cadıyı çekmektedir. Fakat henüz cadıyı öldürmemiştir.

Resim 9. İsfendiyyar'ın Büyücüyyü (Cadiyyı) Öldürmesi, Firdevsî Şehnâme'si, 1606, The Metropolitan Museum No. 13.228.16



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446550>, Erişim Tarihi: 15.01.2025

Aynı müzeye ve numaraya kayıtlı diğer minyatür, sayfanın hemen hemen yarısını kaplayacak şekilde yerleştirilmiş olup, sağ taraftan bir ağaç tasviriyle çerçeve dışına çıkmıştır (Resim 10). Sahne, altın yaldız gökyüzü altında, üzerinde taşlar ve su birikintisinin olduğu koyu yeşil zemin ve üzeri dilimli açık turuncu bir tepeden oluşmaktadır. Hemen hemen sahnenin ortasında, başında kaplan postu başlığı, bağdaş kurmuş oturur vaziyette Rüstem ud çalmaktadır. Rüstem'in çaprazında, dizleri üzerinde oturan yeşil elbiseli, başında açık pembe renkli örtmesi ile güzel bir kadın şekline girmiş cadı yer almaktadır. Bu iki figürün ortasında ise, cadının tuzak olarak hazırladığı sofraya betimlenmiştir. Sol alt köşede ise, Rüstem'in atı Rahş su içerken tasvir edilmiştir. Bu sahnede, metinde geçtiği gibi, Rüstem'in cadıyı henüz öldürmediği, güzel bir kadın olarak görüp onunla sohbet ettiği an betimlenmiştir.

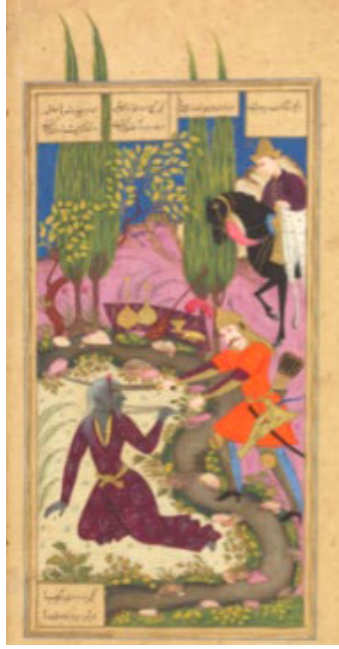
Resim 10. Rüstem'in Büyücü (Cadı) Öldürmesi, Firdevsî Şehnâmesi, 1606, The Metropolitan Museum No. 13.228.16



Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/446550>

Chester Beatty No. 270,26 numaraya kayıtlı, 1655 tarihli diğer örnekte ise, minyatür tam sayfa hazırlanmış olup, kompozisyon diğerleri gibi yatay yönde olmayıp dikey yönde bir gelişim göstermesi bakımından dikkat çekmektedir (Resim 11). Sahne, mavi gökyüzü altında pembe bir tepe ile krem rengi zemin ve bu ikisinin birleştiği yerde birkaç ağaçtan oluşmaktadır. Zemin üzerinde ise, yarı uzanmış, mor elbise giymiş, siyah tenli çirkin cadı betimlenmiştir. Onun karşısında ise, bir elinde zinciri ile cadıyı tutmakta, diğer eliyle de cadıyı kılıcıyla ikiye ayırıp öldürmeye çalışan İsfendiyar görülmektedir. Bu figürlerin ortasında, kıvrılarak şekillenen bir su birikintisi tasvirine yer verilmiştir. Tepenin üzerinde ise, atlı başka bir figür olayı şaşkınlıkla izlemektedir.

Resim 11. İsfandiyar'ın Cadıyı Öldürmesi, 1655, Chester Beatty No. 270,26.



Kaynak: https://viewer.cbl.ie/viewer/image/Per_270_26/2/LOG. Erişim Tarihi:15/01/2025

Cadı tasvirinin ele alındığı son iki örnek, günümüzde İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi TY 06131 ve 06133 numaraya kayıtlı resimli *Şehnâme Tercümesi*'nde yer almaktadır. TY 06131'de yer alan minyatür, yapılan araştırma kapsamında ele geçen ve şu ana kadar benzerine rastlanılmayan tek örnektir¹⁰. Bu minyatürün tek örnek olmasının yanı sıra, vassale tekniği¹¹ kullanarak hazırlanması da minyatürü farklı kılmaktadır. Dikdörtgen çerçeve içine, metnin sonuna yerleştirilen tasvir iki parçadan oluşmaktadır. Solda, açık gri yüksek tepenin önünde koşar vaziyetteki atı üzerinde, elinde kılıcı ile öne doğru hücum halinde Feramurz yer alırken, ardında ava beraber çıktığı lalaları ve hizmetlileri görülmektedir. Feramurz'un yöneldiği tarafta ise, tepenin arasından uzanmış aslan kılığında cadı görülmektedir.

10 Bu tasvir telif hakkı kapsamında olması nedeniyle burada yer verilmemiştir. Minyatürün detayı için bkz. <https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/TY/nekty06131.pdf>

11 Vassale tekniği hakkında kaynaklarda pek çok tanım yer almakla birlikte, genel olarak yazma eserlerde zamanla meydana gelen yırtılma, boyaların silinmesi gibi hasarları tamir etmek amacıyla uygulanan işlemdir. Bu tekniği uygulayan kişiye de Vassal adı verilmektedir (Derman, 1997, 16/427; Esiner, 1985, 76; Konyalı, 2023; Konyalı, 2024, 1-3; Pakalın, 1971, 3/585).

İncelenen diğer örneklerden farklı olarak cadı, kadın şeklinde olmayıp, metinde geçtiği gibi aslan şeklinde betimlenmiştir. Burada, dikkat çeken bir diğer detay da, Feramurz'un duruş şekline yayını germiş ok atmak üzere olduğu görülürken, resme dikkatli bakıldığında, daha sonraki bir dönemde yapılan onarımla bu yay silinip yerine kılıç yerleştirilmiştir. İkinci parçada ise, iki figür ve bir atın yer aldığı görülmektedir. Özensiz bir şekilde yapıştırılan bu sahnelerin, üst kısımdan itibaren aşağı doğru gri renkli tepenin devam ettirilip, bütünlük sağlamaya çalışıldığı, fakat başarılı olunamadığı gözlenmiştir (Konyalı, 2023: 270).

TY 06133'de yer alan minyatür, üstte beş satır metnin üstüne dikkörtgen çerçeve içine yerleştirilmiştir¹². Açık kahverengi üzeri eflatun renkli kayaların ve bitki öbeklerinin bulunduğu zeminde, taşların üzerine basmış, savaşıcı kıyafetiyle İsfendiyar yer almaktadır. Karşısında ise, siyah vücutlu, çirkin, koyu mor üzeri sarı renk işlemeli etek giymiş, boynunda açık yeşil renkli, bacağına ise gri renkli bir yılan dolanmış cadı yer almaktadır. İsfendiyar, özel zincirini cadının boynuna atmış, diğer elindeki kılıçla da cadıyı ikiye bölmektedir. Tepenin ardında ise, bu olayı şaşkınlıkla izleyen figürler görülmektedir. Bu nüshada yer alan minyatürün, şu ana kadar incelenen örneklerden farklı olduğu, hatta metinde geçen olaydan da bazı farklılıklarla ayrıldığı görülmekle birlikte, hemen hemen benzer ikonografik şemanın uygulandığını söylemek mümkündür.

SONUÇ

Kötülüğün sembolü haline gelen cadılar, her kültürde büyü yapan, kötü, çirkin kadın olarak tanımlanmıştır. Yaptıkları büyülerle insanları kandırmaya, onlara zarar vermeye çalışmışlardır. Pek çok şekle girebilme yeteneği olan cadılar, cinler ve periler gibi görünmeyen varlıklar olmayıp, genellikle güzel kadın şekline giren yaratıklardır. Cadılar, mitolojik yaratıklardan biri olarak, Firdevsî *Şehnâmesi*'nin ünlü kahramanlarıyla sıkça karşımıza çıkmaktadır. Keyümers, Cemşid, Dahhâk, Gâve, Sam, Zal, Rüstem, Feramurz, Burzi, Siyavuş, Efrâsiyâb ve İsfendiyâr gibi kahramanların yer aldığı hikayelerde, kahramanların cadılarla mücadele ettiği ya da onlarla iş birliği yaptığı geçmektedir. Fakat, yapılan araştırma kapsamında incelenen resimli nüshalarda, cadı tasvirlerine en fazla Rüstem, İsfendiyar ve Feramurz'un hikayeleriyle birlikte karşılaşılmaktadır.

Nakkaşlar, cadı resimlerini oluştururken, metinde geçen hikâyenin

12 Bu minyatürün telif hakkı kapsamında olması nedeniyle burada görseline yer verilmemiştir. Minyatürün detayı için bkz. <https://nek.istanbul.edu.tr/ekos/TY/nekty06133.pdf>

farklı anlarını resimlemişlerdir. Ancak resmin geneline bakıldığında benzer ikonografik şemanın sürdürüldüğü görülmektedir. Buna göre, incelenen örneklerde, Rüstem'in bir minyatürde cadı ile konuştuğu (Resim 10), üç minyatürde ise, kementi ile yakalayıp kılıcıyla öldürdüğü (Resim 2, 5-6); İsfendiyar'ın bir minyatürde cadıyı görüp ona ud çalması, üç minyatürde kendine has zinciriyle yakalayıp kılıcıyla öldürmesi (Resim 4, 11 ve İÜK. *Şehnâme Tercümesi* No. 06131), dört minyatürde cadıyı zincirle yakaladığı, fakat henüz öldürmediği (Resim 3, 7, 8, 9), Feramurz'a ait tek örnekte ise, cadının aslan şekline girdiği, fakat henüz öldürülmediği konularının resimlendiği görülmektedir (İÜK. *Şehnâme Tercümesi* No. 06133).

Görüldüğü gibi, 14.yy-18.yy arasında hazırlanan resimli *Şehnâme* nüshalarından seçilen örneklerde en fazla resimlenen konunun İsfendiyar'ın cadıyı öldürdüğü sahne olduğu, ardından Rüstem'in sahnesi ve onun ardından da ele geçen tek örnek olan Feramurz'un sahnesi gelmektedir. Yapılan inceleme sırasında İsfendiyar'ın cadı ile olan mücadele sahnesinin tıpkı Rüstem'in sahnesinde olduğu gibi benzer ikonografik şemaya sahip olduğu görülmüştür. Ancak hikâyeye göre, Rüstem karşısına çıkan kızın cadı olduğunu bilmezken, İsfendiyar bunun farkındaydı ve cadıyı öldürmek için hazırlıklıydı. Bununla birlikte, kompozisyonu birbirinden ayıran en önemli özellik de Rüstem'in kaplan postu başlığıdır. Fakat, incelenen örneklerde bu başlığın bazı tasvirlerde kullanılmadığı, figüre ve sahneye eklenen bazı detaylar aracılığıyla belirtilmeye çalışıldığı görülmektedir.

Resimlenen cadı tasvirlerinin ilk örneğiyle 14.yy'dan itibaren karşılaşılmaktadır (Resim 1-2). Hazırlanan bu resimli nüshalarda yer alan hikâyenin benzer şekilde resimlendiği görülürken, ilerleyen dönemde cadının betimleniş şeklinde ve bulunduğu sahnede farklılıklar görülmeye başlamıştır. İlk örnekte görülen sade kompozisyon yerini, ilerleyen dönemde kalabalık kompozisyon şekline bırakırken, iri figürlerin yerine, daha küçük ve zarif figürlerin tasvir edildiği görülmektedir. Ayrıca, cadıların betimlendiği doğa detaylarında da farklılıklar olduğu, nakkaşların daha ince işlenmiş doğa şeması tasarladıkları dikkat çekmektedir (Resim 4, 5, 7, 9, 10, 11). Minyatürlere, metne atıf yaparcasına, bazen bir ud, testi, meyve tabağı, bazen de kıvrımlı bir su tasviri gibi bazı küçük detayların eklendiği de gözlenmiştir (Resim 2, 3, 5-7, 9-11). Ancak Resim 1'de yer alan örnekte metinde geçmeyen, ördek tasviri dikkat çekmektedir. Bazı kaynaklara göre, bu ördek tasviri, kahramanın koruyucusu, doğanın tasviri, kandırılma ve üzüntü, hile gibi anlamlara sahiptir. Burada da muhtemelen İsfendiyar'ın cadı tarafından kandırılmasına vurgu yapan bir detay olarak kullanılmış olacağı düşünülmektedir. Aynı zamanda, resme yerleştirilen kuş figürünün de cadının ölümüne vurgu

yapmış olacağı düşünülmektedir (Resim 1).

Erken dönemden itibaren birbirinden farklı tasvir edilen cadıların tümünde cadı kadın şeklindedir (Resim 1-7, 9-11, İÜK. *Şehnâme Tercümesi* No. 06131). Fakat 16.yy'da hazırlanan bir örnekte cadı erkek şeklind-eyken (Resim 8), 18.yy'da hazırlanan bir resimli *Şehnâme Tercümesi'nde* ki örnekte ise cadı aslan şeklindedir (No. 06133). Ayrıca, 1570 tarihli ve 1606 tarihli olan iki minyatürde, diğerlerinden oldukça farklı betimlen-miş zarif, ince ve güzel bir kız şeklinde cadı figürü ile karşılaşmaktadır (Resim 7, 10). Bununla birlikte, 14.yy'dan 18.yy'a kadar hazırlanan resimli nüshalarda ise, cadının siyah tenli ve çirkin olarak betimlendiği (Resim 2, 4, 5, 8, 9, 11), 18.yy *Şehnâme Tercümesi'nde* (No. 06131) yer alan bir örnekte ise, cadının siyah tenli olmasının yanı sıra, kötülüğünü simgelemek amacıyla yılanlarla tasvir edildiği dikkat çekmektedir. Bununla birlikte, adı geçen kahramanların cadıları genellikle önce zincir ya da kementle yakalayıp, ardından kılıçla öldürdüğü görülmüştür. Ayrıca, nakkaşlar bu minyatürlerde cadının çirkinliğine çok sık vurgu yapmışlardır. Bunu yaparken de bazen cadıyı siyah, çirkin, yaşlı göstererek, bazen de etrafına yılanlar ekleyerek göstermişlerdir.

Araştırma kapsamında ulaşılan ve 14.-18.yy arasına tarihlendirilen resimli nüshalardan seçilen örnekler incelendiğinde, cadıların betimleniş şekillerinde değişiklik olmasına rağmen, nakkaşların metin-resim ilişkisini sağladıkları tespit edilmiştir. Ayrıca, dönemin ve nakkaşların beğenileri sonucunda, hikâyenin bazı farklılıklar dışında benzer ikonografik şemada hazırlandığını da söylemek mümkündür.

KISALTMALAR

bkz. : bakınız

H. : Hazine

İÜK. : İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi

No. : Numara

SBB. : Staatsbibliothek zu Berlin

TSMK. : Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi

TY. : Türkçe Yazmalar

KAYNAKÇA

- Ateş, A. (1954), “Şehnâme’nin Yazılış Tarihi ve Firdevsî’nin Sultan Mahmud’a Yazdığı Hicviye Meselesi Hakkında”, *Belleten Dergisi*, 18 (70), Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, s. 159-168.
- Browne, E. G. (1956), *A Literary History of Persia*, Vol. II, Cambridge At The University Press.
- Çağman F. & Z. Tanındı, (1979), *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*, İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.
- Dieji, A. (2007), “İran Minyatüründe Savaş Sahneleri”, (*Yayınlanmamış Doktora Tezi*), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı.
- Devellioğlu, F. (1993). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*. Ankara: Aydın Yayınevi.
- Esiner, M. (1985). *Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü*. İÜ. Fen Fakültesi Döner Sermaye İşletmesi Prof. Dr. Nazım Terzioğlu Basım Atölyesi.
- Huart C. (1938), “Firdâwsî”, *Encyclopédie de l’Islam*, C.II, Hermes Yayınları, Paris.
- Jobes, G. (1962), *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, New York: Scarecrow Press.
- Kanar, M. (1996), “Firdevsî” *TDV. İslam Ansiklopedisi*, C. 13, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 125-127.
- Kanar, M. (2010), “Şehnâme” *TDV. İslam Ansiklopedisi*, C. 39, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, s. 289 – 290.
- Kızıldağ Atila, O. (2014), “Minyatür Sanatındaki Hayvan Figürlerinin Sembolik İfadeleri”, *Sanat-Tasarım Dergisi*, 1(2), 34-44.
- Konyalı, N. (2023). İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi’nde bulunan Derviş Mustafa’nın *Şehnâme Tercümesi*’nde (NEK TY 06131-06132-06133) Üslup ve İkonografi. (*Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*). Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Konyalı, N. (2024), “Onarımdan Sanata: XVIII. Yüzyıl Osmanlı Kitap Sanatlarında Vassale Tekniği”, *Akademik İncelemeler Dergisi*, 19 (1), s. 1-22.
- Lugal, N. (2009). *Firdevsî Şehnâmesi*, C.1-2. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Motlagh-Khaleghi D. “Firdowsi, Abu’l Qasem”, *Encyclopaedia Iranica*, 15/06/2025 tarihinde <https://iranicaonline.org/articles/ferdowsi-i> adresinden ulaşılmıştır.
- Öztürk, Ö. (2009). *Folklor ve Mitoloji Sözlüğü*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Pakalın, M. Z., (1971). *Osmanlı Tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü*, C.3, Milli Eğitim Basımevi.
- Ritter, H., (1988), “Firdevsî”, *İslam Ansiklopedisi*, C. 4, İstanbul: MEB. Yayınları, s. 648.
- Robinson, B. W. (1980). *Persian Paintings in the John Rylands Library*, New

York: Sotheby Parke Bernet Publications.

Sarıbrahimoğlu, T. (2006), “17. Yüzyıl Mensur Şehnâme Tercümesi 231a-260b”, (*Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Sezgin Özrili, A. (2024), “Türk Sanatında Ördek İmgesi: Kültürel İkon veya Sembolik Anlam”, *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 24 (1), 251-268.

Tezcan Kaya, G. (2009), “İslam Tasvir Sanatında İkonografik Çözümleme”, *Türk Dünyası Araştırmaları*, 183, 451-458.

Tezcan Kaya, G. (2017), Firdevsî Şehnâmesi Resimlerinde Ejder Öldürme İkonografisi. Ayşe Erdoğan & Zeynep Atbaş & Aysel Çöteliolu (Eds.), *Filiz Çağman’a Armağan* içinde (s. 599-610). İstanbul: Lale Organizasyon.

Yıldırım, N. (2008), *Fars Mitolojisi Sözlüğü*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Yıldırım, N. (2018), İran Mitolojisi: Kökenleri, Kaynakları ve Ana Temaları, İstanbul: Pinhan Yayınları.

Yıldırım, N. (2020). *Firdevsî Zaloğlu Rüstem*. İstanbul: Kapı Yayınları.