

## **İzmir'in Sakız Enginarı Çiçeğinin Tezyinî Üsluplaştırma Metoduyla Yorumlanması\***

Aynur Maktal Erbaş\*\*

Hazal Saltan Yavaş\*\*\*

### **ÖZ**

Türk tezyinatının tarih içindeki seyri incelendiğinde, “üsluplaştırma”, tüm devirler içinde ortak özellik olarak karşımıza çıkar. “Üsluplaştırma”, tabiat elemanlarının gözle görüldüğü şekliyle aktarılması değil; sanatçının hayal gücü ve becerisiyle, anatomik yapıların çizgiye dönüştürüldüğü bir çeşit grafik anlatımdır. Üsluba çekilmiş motiflerin kökeni, tabiattır. Yapılarında taşıdıkları karakteristik çizgileriyle birlikte tabiattaki isimleriyle tanımlanan “yarı üsluplaştırılmış motifler”, klasik dönemi takip eden devrede hakim üslup haline gelmiştir.

Coğrafi işaretlerin çok daha önem kazandığı günümüzde, bulunduğumuz beldeye ait sembollerin çok yönlü olarak kimliklendirilmesi, bu bağlamda kültür tarihimize mal edilmesi ayrı bir değer taşımaktadır. İzmir'in coğrafi işaretli ürünü olarak “sakız enginarı” ve çiçeğinin, tezyinatımızda “yarı üsluplaştırma” anlayışıyla yorumlanması, sadece tezyinatımıza özgün yeni modellemeler katarak sahasını zenginleştirmekle kalmayacak, çiçeği ile de tanınırlığını arttırmış olacaktır. “Sakız enginarı”nın özgün yorumları, üslup birliği içinde pek çok disiplinle bütünleşerek sürdürülebilirliğine katkı sağlayacak; kimliğinin anlamını güçlendirecektir.

**Anahtar kelimeler:** Tasarım, Motif, Tezyinat, Yarı Üsluplaştırma, Sakız Enginarı

---

\* Yazar; çalışmanın hazırlanması esnasında bilimsel ve etik ilkelere uyulduğunu ve yararlanılan tüm kaynakların kaynakçada belirtildiğini, çalışmanın maddi açıdan fonlanmadığını, çıkar çatışması bulunmadığını beyan etmektedir.

\*\* Doç, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü; Md., Dokuz Eylül Üniversitesi Mevlana Uygulama ve Araştırma Merkezi, İzmir, Türkiye, aynur.maktal@deu.edu.tr, orcid.org / 0000-0002-9746-8616

\*\*\* Öğrenci, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları ASD, İzmir, Türkiye, hazal.saltan@gmail.com, orcid.org/0000-0002-7174-6681

Makalenin Hakemlere Gönderiliş Tarihi : 12.05.2023

Makalenin Hakemlerden Geliş Tarihi : 21.06.2023

## The Interpretation of İzmir's Gum Artichoke Flower with Styling Methods

### ABSTRACT

Stylizing has been the common feature of Turkish ornamental art in every period throughout history. Stylization is not a translation made with the way the elements in nature are seen. It is a kind of graphic expression in which the anatomy of the elements of Nature is transformed into lines with the imagination and skill of the artist. The origin of stylized motifs is, in its entirety, nature. Semi-stylized motifs, which are defined by their names in nature along with the feature lines they carry in their structures, became the dominant style in the period following the Classical period.

Of mastic artichoke species today, region specific nomenclature has become very important. Utmost emphasis is on naming symbols specific to a region by specific geographic reference, thus establishing cultural historical bond. Mastic artichoke and its flower bearing the geo-signature of İzmir, render the opportunity to an artistic style serving to propagate this plant's and its flower's wide recognition. Original stylish interpretations will enhance the recognition of the artichoke flowers by blending with other disciplines.

**Keywords:** Design, Motif, Ornamentation, Semi-stylization, The gum artichoke

### GİRİŞ

İnsanoğlu tarihî sürecinde, bitkileri, beslenme, ısınma, savunma ve benzeri ihtiyaçlarla hissettiği duyguları dışa vurmakta ve en önemlisi şifa bulma gibi amaçlarla da kullanmıştır. Bir başka deyişle, hedef ve gayeleri farklılaşsa da insanoğlu, fayda merkezli yaklaşıma dayalı olarak, sosyal hayatın hemen her kademesinde maddî ve manevî ihtiyaçlarının giderilmesinde bitkileri temel unsurlardan biri olarak işlemiş; hangi bitkinin inşaatta kullanılabileceği, hangilerinin silah yapımına elverişli olduğunu hangilerinin zehirli ve şifalı olduklarını öğrenmiştir. Bu bağlamdan hareketle, yaşamın sürdürülebilmesi için önemli ihtiyaçlardan doğan bitkilerle tedavi ilminin doğduğunu söylemek hata olmayacaktır. İnsanların gerek ruhanî gerekse bedenî sağlık sorunlarını gidermek için bitkilerin temel fonksiyon olarak hem sözlü hem de yazılı kaynaklarla günümüze ulaşmış örnekleri mevcuttur. Bitkilerin şifa kaynaklı işlev ve fonksiyonları, bir dönem ihmal edilmiş olsa da günümüzde alternatif tıp disipliniyle, ilmi çalışmalarda yerini aldığı görülmektedir. Hastalığın Allah tarafından ceza

olarak verildiğine inanan ilk çağ insanları, tedavi yöntemini günahlardan temizlenme olarak görmüş ve tedavide olabildiğince fazla şifalı bitki bulmaya çalışmıştır. Böylece tabiatın iyileştirici öğelerinden olan bitkilerin, faydaları ve zararları tarih boyunca araştırılmıştır. Tabii bitkiler, geçmişte olduğu gibi bugün de bu yönüyle ilgi odağı olmayı sürdürmektedir.

Merkezini bitkilerin oluşturduğu doğa elemanları aslında tarih boyunca “insanlığın her yönü ile birebir ilişki içinde olma” özelliği ile dikkati çeker. Doğa elemanları farklı disiplinlerde o alanın özelliğine bağlı olarak incelenmiş; sahaya özgü verilerle gözlemlenmiştir. Türk tezyînâtının merkezinde bulunan tezyinî motiflerin oluşmasında da bitkiler, fiziki görünümleri ile ön plana çıkmış; stilizasyonun temel özellik olduğu bu gelenekte sanatçının gözüyle yorumlanarak özgün modellemeleriyle, yeni kimlikler kazanmıştır. Orta Asya kültüründe tabiat elemanlarının sembollerle ifade edilmesi daha yaygın iken Anadolu topraklarında yeşeren geleneğin başlangıcında ise geometrik formlar, çokgen ve yıldız şekillere dönüşmüş stilize keskin hatlar, üsluplaştırmada hakim özellik olarak karşımıza çıkar. Bu yorumlama anlayışının ileri safhalarındaki tezahüründe ise sert, kırık çizgilerin hakimiyetini zamanla, yumuşak, helezonik, kıvrımlı hatlara bıraktığı tarihi örneklerde, şahitlik edilmektedir. Bu uzun soluklu süreçte Orta Asya kültüründeki mitolojik hayvan figürleri ve bunların mücadelelerinden oluşan kompozisyonların, kıvrım dallı rûmîlere dönüşmüş olma ihtimali hala ihtilafli konular arasında olmakla birlikte, ortaya çıkan yeni motiflerin aslında kökenlerinden ne denli farklı biçimlere, yapılarla, simgelere büründüğü de hayretle dikkati çekmektedir. Anadolu’ya aidiyetiyle Rûmî olarak kimliklenmiş olan ve sadece tek bir motif olan bu sembolün özelinde, üsluplaştırmadaki düzeyi kavramak yeterli olabilir. Bir başka deyişle tezyinatımızdaki üsluplaştırma kabiliyetini, rumî motifi üzerindeki tartışma süreçlerinde izlemek; onun üsluplaştırılmış bir doğa elmanı olarak başladığı yolculuk sonunda kavuştuğu fiziki yapının çok özel çizgilerinde görmek mümkündür. Bu örnekleri bitki menşei olduğu diğer motifler ve onların tarihi süreçteki başkalaşimleri ile çeşitlendirmek mümkündür. Stilizasyonun en güzel ifade edildiği bitki kökenli hatayî grubu motifler ise tabiattaki herhangi bir çiçeğin sembolik biçimlerinin temsilcisi olarak konumlanmıştır. Mesela “yaprak” anatomik yapısıyla tabiattaki “herhangi bir çiçeğin temel filizi”, olarak ifade edilirken “goncagül”, “tabiattaki herhangi bir çiçeğin açılmamış halini”; “hatayî” ise “herhangi bir çiçeğin temsili kesitinin önden görünüşünü” simgeleyen remzler, işaretler olarak kabul edilmiştir. Klasik dönemde motifleri stilize edilmiş biçimlerine, sembolik anlamlar yüklenirken, takip eden

dönemlerde ise motiflerin tabii görünüşleri eskiye nazaran çok daha belirgin hale gelmiştir. Türk tezyînâtında, klasik dönem sonrası, “stilizasyon” önceki “üsluplaştırmaya” nispetle daha sınırlı kalmıştır. Batı kültürünün de etkisiyle, bu dönemde motifler, tabiattaki görünüşlerini temsil eden karakteristik çizgileriyle daha belirgin şekilde yansıtıldıkları için bu tarzda üsluplaştırılmış olanlar, biçimleri itibariyle öncekilere nazaran “yarı üsluplaştırılmış motifler” olarak tanımlanmıştır. Bunlar, önceki tam üsluplaştırılmış “hatayi grubu motiflere” nispeten bir grup aidiyeti ile değil, farklı özelliklerine binaen müstakil kimlikleriyle ayrı ayrı tanımlanmıştır. Yarı üsluplaştırılmış motiflerin yelpazesi çok geniş ve çeşitli olmasına karşılık, bu grupta belli başlı motifler diğerlerine göre daha fazla itibar görmüş; kimliklerine yüklenen yeni anlamlarla “semboller” haline gelmişlerdir. Mesela “lâle, karanfil, gül” bu tür motiflerin en yaygın bilinenlerinden olup, tabii görünüşlerini korumaları ve tahrîr denilen hareketli çizgilerle sınırlandırılmış olmalarıyla tanınırlar. Enginar motifi de Türk tezyînâtında özellikle taş bezemelerde, kullanılmış nadir motiflerdendir. Bu çalışmada “Sakız enginarı” coğrafi işaretli karakteristik özelliği ile ön plana çekilerek, “yarı üsluplaştırma” yöntemiyle tasarlanan özgün modellemeleriyle yorumlanmış; İzmir’in ve Cumhuriyetimizin 100. Yılına hitaben kültür tarihimize armağan edilmiştir.

### **Türk Tezhip Sanatında Üsluplaştırma ve Yarı üsluplaştırma**

Estetik değerler, toplumda çeşitlenen kültür unsurları olarak, içinde buldukları toplumun değer hükümleri, kuralları gibi sosyal yapı, dönem ve coğrafyaya göre değişiklik gösterir. Türk tezyînâtı sahasında vücut bulmuş olan üsluplar, sahaya mensup temel karakterini koruyarak, içinde buldukları topluma, zamana, mekâna göre çeşitlenen zenginlikleriyle dikkati çeker. Her ne kadar günümüzde “milletlerarası veya disiplinler arası sanatlar” gibi kavramlar yaygın kabul görüyorsa da aslında “değerlerin” değil, “tekniklerin” disiplinlerarası olduğu gerçeği ortadadır. Bu bağlamda aynı medeniyet içinde yer alan farklı kültürlerin benzerliklerini de aslında “kültür ortaklığı” değil “medeniyet ortaklığı” olarak tanımlamak çok daha doğru bir yorum olacaktır. Sosyal yapı gibi ortaklıklar, toplumların birbirine benzerliklerini güçlendirse de sanat eserleri kültürden kültüre değişen özgün, orijinal değerlerdir. Türk

kültürüne yansımış ortak ve benzer motiflerin tasarımlarındaki farklılıkları, işlevleri bu durumun en belirgin örnekleridir.

Baltacıoğlu, Türk sanat anlayışının kavranmasında, milli kültür geleneğinin İslâm inancı ile bağdaşıklığını örnek ve mukayeselerle tafsilatlı yorumladığı yazısında bu estetik geleneği, “hem tabiata gitmek, hem de tabiattan kaçmak” ve “sureti değil ruhu ilham kaynağı olarak benimsemek” şeklinde izah etmektedir. İslâm dininin Türk plastik sanatları üzerindeki etkisinin, Kur’an-ı Kerim’in temel dinamiği olan “mutlak gerçeğe ulaşmak” felsefesiyle anlaşılabilceğini; bu felsefenin de bilginin “kuru akıl” ile değil, sanatçının ya da düşünürün “artistik akıl veya felsefî sezgi” ile gerçek anlamıyla kavranabileceğine dikkati çekmektedir. Burada “kuru akıl” ile pozitif bilimlerle sonuca ulaşmak kastedilirken, “artistik akıl veya felsefî sezgi” ile kültürümüzde kısaca “gönül gözü” diye özetlenen “gönül ile kavrama” ya vurgu yapılmaktadır. Tam anlamıyla realist, gerçekçi prensibe dayalı olan İslâm dininde, akıl ve gönül ile anlamının, idrak etmenin ne derece önemli olduğu, âyetlerle kanıt gösterilmesinden rahatlıkla anlaşılmalıdır (Baltacıoğlu,1957:45).

“Stilize etmek”, “soyutlamak” kavramlarına karşılık gelen “üsluba çekmek” Türk sanatının temel dinamiklerinden olduğu, farklı inanç etkisinde ortaya koydukları tarihî kültür ürünlerinden, kolaylıkla anlaşılabilir. Tarihe mal olmuş simgeler, semboller bu doğrultudaki örneklerin kanıtları niteliğindedir. Destanlardaki sembolik figürler, tanımlar, sahanın terminolojisinde de oldukça etkili olmuştur. Günümüzde her ne kadar geleneği olan sanatlardaki özel tanım(ıstılah) ve tabirlerde tam bir birlik sağlanamamış ise de terminolojiyi oluşturan ana kavramların sistematik incelemesiyle ancak doğru yargılara ulaşılabileceği de muhakkaktır. Pek çok ıstılahın, o değerini doğduğu kökeni ile anılmış olmasına en açık örneklerden birisi de Hatayî motifinin, Çin Türkistanı’nın Hıtay şehrine olan aidiyetiyle kimliklendirilmesidir.

Gelenekli sanatlarımızın temelindeki “motifler”, teknik ve uygulamaları bakımından birbirinden çok farklı yöntemlerle uygulanmış olan alt disiplinlerin temel elemanlarıdır. Desenin en küçük birimleri olan bu öğeler, kompozisyonun da hâkim unsurlarıdır. Uygulandığı alana dayalı teknik zorunlulukların ötesinde, motiflerin oluşumundaki ortak özellik, yukarıda da değinildiği üzere “üsluba çekmek” yani “üsluplaştırmak” tır.

Tezyîni motiflerin çok zengin ve çeşitli oluşumunda, bu disiplinin beslenmiş olduğu İslâm medeniyetinin figüre olan masafeli duruşunun

etkisi” su götürmez bir hakikat olarak ortadadır. Buna ilaveten, tarihi süreçte ortaya sunulmuş olan kültür öğelerindeki sembolik modellemeler, biçimlemeler, soyutlanmış figürlerin de, tezyînî sanatlar alanındaki zenginliğe hizmet ettiği de muhakkaktır. Doğada görülen tüm elemanların, fazlasıyla soyutlanması ve stilize edilmesine dayalı olan bu üsluplaştırma anlayışında “doğayı hiç değiştirmeden taklit etmek yerine, onu “üsluplaştırarak yorumlamak”, esastır. Bu soyutlama anlayışı bütün doğa elemanlarında aynı şekilde izlenir. Gelenekli yahut tezyînî motifler, doğadan esinlenerek elde edilen canlı bir çiçeğin anatomisinin adeta mikroskop altındaki analizinin estetik çizgilerle yorumlanması sonucu vücuda getirilmiştir. Burada “islam tefekkürüne sahip sanatkârın yorumlama becerisi” de son derece önemli etkenlerden biridir. Bu ekolde, detaydan arındırılmış, soyutlanmış biçimlere dönüştürülmüş olan doğa elemanları, kendilerine ait karakteristik özellikler korunarak stilize edilmiş; elde edilen motifler de söz konusu çiçeğin temel yapısını bozmadan ve bakıldığında menşei anlaşılamayacak şekilde, adeta temsili motiflerle yorumlanmıştır. İster bitki ister hayvan kökenli olsun, tüm motifler adeta kendilerinin karakterize oldukları grupların simgesi haline gelmiş; bitki kökenli motifler de sadece belirli bir çiçeği değil, tabiattaki tüm çiçekleri temsil eden “sembollere” dönüşmüştür. “Kaneviçe” denilen ana iskelet üzerinde ve birbirinden farklı motifler, aynı sembol grubunda ayrı fertler olarak ifade edilmiştir.

Üslûpllaştırma, öncelikle, belli bir metodolojiye dayalı olan bütüncül bir anlayışla ele alınmıştır. Tamamıyla üslûba çekilmiş yani tabiattaki bütün çiçeklerin temsilcisi olan ve kendilerine özgü anatomiden taviz vermeden şekilden şekle girebilen motif yorumları, yazılı kaynaklarda “hatayı grubu motifler” olarak tanımlanmıştır. Bunlar, adeta “tabiattaki bir çiçeğin mikroskop altındaki anatomisinin çizgi ile basite indirgenmiş, incelik, kalınlaşan tahrîrlerle çevrelenmiş, “semboller” gibidir. “Hatayı grubu motifler” “tabiattaki herhangi bir çiçeğin yaprağından, açılmamış guncasına; yine herhangi bir çiçeğin dikine kesitinin önden görünüşü olan “hatayı”den, herhangi bir çiçeğin enine kesitinin kuşbakışını temsil eden “penç ve türevlerine” kadar şemalaştırılmış ana omurgaya sahiptir. Bir başka deyişle her bir motif, kendisine özgü kaneviçe dahilinde, biçimden biçime girme hürriyetine sahiptir<sup>1</sup>. Zaten söz konusu olan bu grubun her bir üyesinin tanımlanmasındaki ortak özellik, “tabiattaki

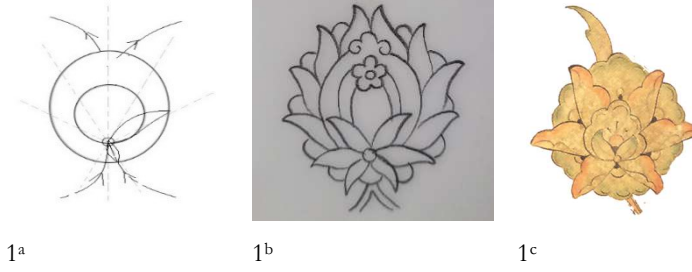
<sup>1</sup> Doğanay, Aziz. “Hatayı Üslubu Motifler, Hat ve Tezhip Sanatı”. Ankara Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları (2015): 437.

herhangi bir çiçeğin” şeklindeki betimlemesidir. Bu modellemede dikkati çeken bir başka temel husus da bir bitkinin canlılığı ve devamlılığı, yani neslini “sürdürülebilir kılma” özelliğinin, motifin şematik çiziminde “meşime” adı verilen “spor kesesi”nin yerleştirilmiş olmasıdır. “Meşime”, olgunlaşmış motiflerin dikine kesit modellemelerinde (hatayî)“beyzi” olarak, enine kesittekilerde(penç vb.) ise “daire” şeklinde ve mutlak karakter olarak yer alır. Hatayî motifinde “meşime” tasarımları, beyzî kanaviçeye uygun olarak, farklı biçim ve düzenlemelere bürünür. (1<sup>a</sup>-<sup>c</sup>). Sporların toplu halde bulunduğu bu “kese”, özellikle büyük boy olanlarında, çok sayıda hurde motiflerle tezyin edilmiş şekilde ve adeta farklı çeşit ve sayıdaki motifleri sarmalar şekilde biçimlendirilir. Bu fanus çevresinde ise en az bir ya da tercihen çok sayıdaki “taç yapraklar” sistematik bir düzende sıralanır ki bunlar da her çiçekte en az bir tane mutlak bulunması gereken unsurlardan biri olarak yer alırlar. Hatayî motifindeki temel özelliklerden biri de “sap girişi” dir ki bunun kanaviçesi minik bir “daire” sembolüyle gösterilir.

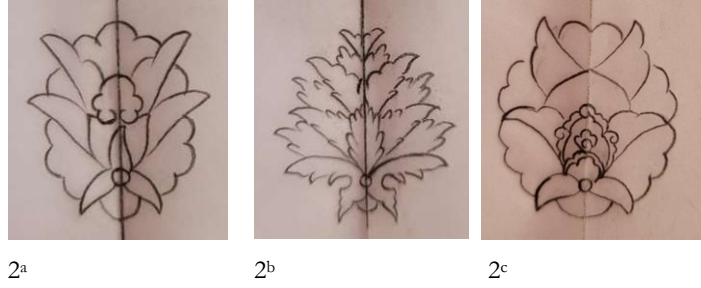
Hatayînin olgunlaşmamış modelini “goncagül” motifi temsil eder. Açılmamış yani olgunlaşmamış hatayînin erken devresinin sembolü olan, “goncagül” motifinin kanaviçesinde “meşime” henüz sporlar olgunlaşmadığı için görünür değil; gizlidir. Genel biçim olarak hatayî ile aynı beyzî biçime sahip olan “goncagül” motifinin yapısı, “meşime”nin taç yaprak ya da yapraklarla sarmalanmış olduğu kabul edilerek, çizilmez. “Goncagül” motifi, içinde yer aldığı desenin helezonunda yani goncagülü dala bağlayan “sap girişi”, karşılıklı iki kapalı çanak yaprak ile çizilir.

Uzun ifadesiyle “pençberk”, kısaltılmış haliyle “penç” ise, “tabiattaki herhangi bir çiçeğin üstten, kuşbakışı görünüşü”nün tanımı olup, tek yapraktan başlayarak yaprak sayısı adedince farklı isimler alır. Meselâ, tek yapraklısı “yekberk”, iki yapraklısı “düberk” olarak basamak basamak adlandırılır ki nihayetinde çok yapraklısı da “gülbezek” olarak karşımıza çıkmaktadır.

Üsluplaştırmanın tam olarak uygulandığı motiflerde, bir bitkinin hayatiyetinin başlangıcı olan yaprak, basit, önden, yandan, katlanmış, kıvrılmış, dilimli gibi pek çok özellikleriyle tasvir edilerek tanımlanmıştır.



**Resim 1<sup>a-c</sup>:** *Hatayî Motifinin Çizim Aşamaları ve Çeşitleri*, (Maktal, 2022)



**Resim 2<sup>a-c</sup>:** *Hatayî Motifinin Çeşitleri*, (Maktal, 2022)

Kültür etkileşimlerini, zamanın ve toplumun tetiklediği muhakkaktır. Üsluplar, mutlak varlıklar olmadığı için tarihin akışı içinde zamana, çevre şartlarına göre değişmiş; içinde yeşerdiği toplumun zevk ve olguları doğrultusunda çeşitlenmiştir. Türk tezyînatına mal olmuş milli karakterlerin hakimiyetinde “nakkaşhane” geleneğine bağlı olarak yeni üslupların ortaya çıkması ve bunun “üslûp birliği” esasına dayalı olarak, içinde bulunduğu dönemlerde, farklı sanat disiplinlerine yayılması, tarihe mal olan eserlere nakşedilmiş örneklerde, kendisini göstermektedir. Kültürler arası etkileşimler sonucu ulaşılan çeşitlilik, geleneğe ve onun ilkelerine uyum sağladığı ölçüde güçlü ve kalıcı olmuştur. Bir başka deyişle, yeni üsluplardaki özgünlük seviyesi, onun kendine yer edinmesi ile doğru orantıda gerçekleşmiştir. Tezyînat tarihimizde farklı kültür etkileşimleri ve değişimlerinde “üsluba çekmek”, daima var olsa da bunun derecesi, dönemlere göre değişiklik göstermiştir. Tezyîni desenlerde “üsluba çekmek” prensibi, dönem dönem farklılık gösterse de, özellikle var olan üsluplara yeni çizgilerin kazandırılması ve yeni ile eskinin birlikte özleştirilmesi doğal olarak belli süreçlere bağlı olarak gelişmiştir. Bu



durumu “yarı üsluplaştırmanın” temeli sayılan devreyi besleyen “ön kazanımlar” olarak açıklamak mümkündür.

Yukarıda ayrıntılarıyla örneklendirildiği üzere, türk tezyinatının üsluplaştırmanın en gelişmiş örneklerinin yer aldığı XVI. Yüzyıl klasik dönemini, ilk örneklerini Kara Memi ile görmeye başladığımız “yarı üsluplaştırma”, takip eder<sup>2</sup>. Klasik üsluptaki “tam üsluplaştırma” yanında yarı stilize olarak da ifade edilebilen “yarı üsluplaştırma” anlayışı da bu sahada kendine çok güçlü bir alan bulmuştur<sup>3</sup>. Kara Memi'nin önemli eserlerini vermeden önce yapılmış birçok eserde çiçek tasvir üslubunun öncü ayrıntılarının görülmeye başlandığına, işaret etmek gerekir. Yine Kanuni Devrinde yetişmiş, Osmanlı resim sanatında yepyeni bir üslup yaratmış olan nakkaş Nasuh es-Silahi'nin (Matrakçı Nasuh) Menazilname'sindeki doğa tasvirlerinde ne kadar iyi bir gözlemci olduğu açıkça görülür. Sanatçı, eserlerinde tüm menzilleri çevresiyle birlikte bitki örtüsünü, hatta av hayvanlarını resmetmiştir<sup>4</sup>.

Kanunî döneminde, “nakkaşhane”nin “sernakkaşı” olan Kara Memi'nin kendi adıyla anılan üslûbuna ait somut örnekler, belli bir birikimin neticesinde yeni bir “çiçek tasvîr üslubu”nun ortaya çıktığını göstermektedir. Kara Memi, başta gül, lâle, sümbül, karanfil, süsen, zerrin olmak üzere has bahçe çiçeklerini, bahar açmış meyve ağaçlarını tezyinatın geleneğine özgü bir yorumlamayla kendi alanına kazandırmıştır (Resim4). Özellikle, klasik dönemin belirgin özelliği olan helezonlardan ayrıştırılmış yarı üsluplaştırılmış motiflerin ilk ve basit örnekleri, nakkaşbaşı Kara Memi'nin imzasını taşıyan eserlerle, tarihe mal olmuştur. Yarı üsluplaştırılmış motifler ve özellikle bu grubun temsilcisi niteliğindeki lâle, karanfil, gül gibi çiçekler, önceki üslubun aksine “toprak çıkışlı” olarak betimlemelerle yorumlanmıştır<sup>5</sup>. “Yarı üsluplaştırılmış motiflerin” karakteristik özelliklerinin yanı sıra desendeki işlevlerinde de farklılıklar, yine aynı dönemin belirgin özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. En belirgin farklılıklar yukarıda dikkat çekildiği üzere, motiflerin tekilleşmesi, yaprak karakterleriyle ayrıcalıklı olarak betimlenmesi yanında tasarım

<sup>2</sup> İnci, Birol. “Türklerin Sanata Bakışı ve Tezyini Sanatlarda Desen Çizme Tekniği”. Türkler Ansiklopedisi (1999): 313.

<sup>3</sup> Ersoy, Ayla. “Türk Tezhip Sanatı”. Akbank Yayınları (1988): 68.

<sup>4</sup> Atasoy, Nurhan. “Muhibbi Divanı”. Masa Yayınevi (2016): 346.

<sup>5</sup> Keskiner, Cahide. “Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler”. Türk Tarih Kurumu Yayınları (2000): 346.

içinde aynı anlayışa bağlı olarak müstakil öğeler halinde yer alması gösterilebilir. Söz konusu eserde yer alan örneklerde, zaman zaman insanı hayrete düşürecek derecede farklı yorumlanan motifler kadar desen çizme özelliklerinin en istisnai örneklerine de şahitlik edilmektedir.

Tezyinatımızın değişmeyen özelliklerinden olan “üsluplaştırma”, farklı dönemlerde çeşitlilik gösterse de, değişmeyen ortak özelliklerden biri “tahrîr” ile motiflere hareket kazandırılmasıdır ki bu konuya yukarıda değinilmiştir. “Tahrîr”, üslûplar arasında adeta zincir halkası gibi bağ işlevi görür. Her ne kadar istisnai özellik olarak “rûmî” motifi için tahrîr sözkonusu değilse de bu tek bir motif ile sınırlıdır. Bunun dışında incelik kalınlaşan çizgilerle motiflerin hareket kazanmasında rol oynayan ortak prensip olarak tahrîr, “yarı üslûplılaşmada” da önceliklidir.

Tezyinatımızda “tam olarak üsluplaştırılmış hatayî grubu motifler” ile yarı üsluplaştırılmış motiflerin karşılaştırılmasında, “bütünün üyesi olmak” ile “müstakil kimlikli olmak” şeklinde tanımlanabilecek temel farklılıktan sözedilebilir. Bu yeni üslûp anlayışındaki en büyük farklılık, bitkinin kendi karakteristik özelliklerinin ön plana çıkartılıp, bir gruba ait olma özelliğinden ayrıştırılması, ve motiflerin kendi müstakil kimlikleriyle tanımlanmaya başlanması olarak da tanımlanabilir. “Yarı üsluplaştırma” anlayışıyla yorumlanmış motifler aynı zamanda, çiçeğe özgü olan doğal yaprak biçimleriyle yani, kendine has yaprak türleri ile çizilmişlerdir. Mesela “lâle”, kendi boy uzunluğunda olan bir veya birkaç sivri uçlu ve pürüzsüz yaprağı ile betimlenirken, “karanfil” ise sivri, ince ve çok sayıdaki yaprağı ile yorumlanmıştır(Resim:3-7).

Klasik tezyinat geleneği, Kara Memi'den sonra, etkisini zayıflatarak devam ettirmiş ise de yeni üslup örneklerinin bir kısmının kendi müstakil kimliklerinin ötesinde, zamanla sembolleştirildiği de dikkati çeken bir husustur<sup>6</sup>. Yarı üsluplaştırmanın çok daha azaldığı hatta bazen yok denecek kadar zayıfladığı son safhada ise çiçek biçimlerinin çok daha gerçekçi gözlemlerle betimlenmiş olduğu, hatta boyut kazandırıldığı görülür. Batı etkisinin son derece ağırlıklı hissedildiği bu devre örneklerinde geleneğe ait izler son derece zayıflamış hatta yok denecek seviyededir. Bu safhadaki örnekler pek çok yayın ve çalışmalarda da günümüzde, “natüralist üslup” olarak tanımlanmaktadır. Lügatteki karşılığı “gerçeği tam bir nesnellikle ve doğaya uygun biçimde sanata uygulamaya çalışan”

<sup>6</sup> Çağman, Filiz. Ehl-i Hiref. “Türkiyemiz”. Ak Yayınları (1968): 14.

olarak açıklanan “natüralist” üslûb, aslında kültürümüze, batı resim ekolünden yansımış, “devşirme bir süreç” olarak da tanımlanabilir.



**Resim 3:** *Yarı Üslûplaştırılmış Lâle Örneği*  
(Topkapı Sarayı, Harem Dairesi Çinilerinden, İrepoğlu, 2012)



**Resim 4:** *Yarı Üslûplaştırılmış Lâle, Gül, Karanfil Örnekleri*  
(Muhibbî Divânı'ndan, Atasoy, 2016)



**Resim 5:** Yarı Üslüplaştırılmış Lâle.  
(Lâle Mecmuası, Ayverdi, 2006)



**Resim 6:** Yarı Üslüplaştırılmış Lâle.  
(Lâle, İrepoğlu, 2012)



**Resim 7 :** Yarı Üslüplaştırılmış Lâle.  
(Özkeçeci, 2009 )



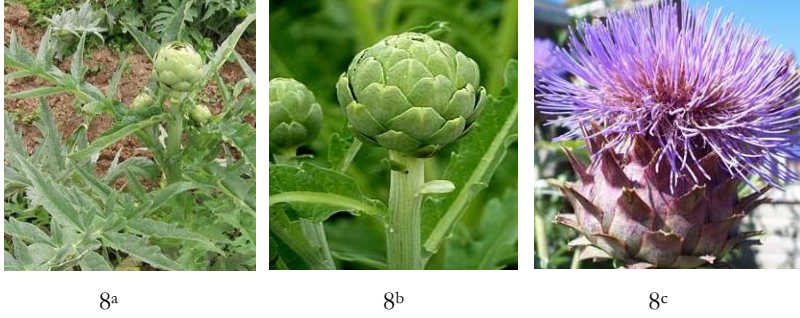
**Resim 8 :** Yarı Üslüplaştırılmış Motifler.  
(Özkeçeci 2009 )

### **Sakız Enginarı ve Çiçeğinin Türk Tezyînatındaki Yarı Üsluplaştırma Anlayışıyla İncelenerek Yorumlanması**

Ege Bölgesinin şifalı bitkilerinden olan ve karakteristik özellikleri ile ön plana çıkan “sakız enginarı”, “papatyagiller” ailesinin bir üyesidir. Gövdesinin yapısı dik, sert, boyuna oluklu ve oldukça kuvvetlidir. Yapraklarında sap çıktıkları yoktur. Koyu yeşil renkte büyük, uzun, oval ve parçalıdır. 50-150 cm boyuna ulaşan çok yıllık bitkinin rengi yeşildir. Meyvesinin uzun oluklu sapların ucunda büyük başlar halinde toplanmıştır. Üzeri parlak pürüzsüz bir dokuya sahiptir. Enginar bitkisinin çiçeği mavi mor renkte olup “koltuk” adı verilen üst yaprakların tepe bölgesinden çıkar. Uzun saplarının uç kısmında büyük başçıklar halinde toplanmıştır. “Çiçek tablası” etli bölgeden çıkan tüp şeklindeki çiçekleri ve

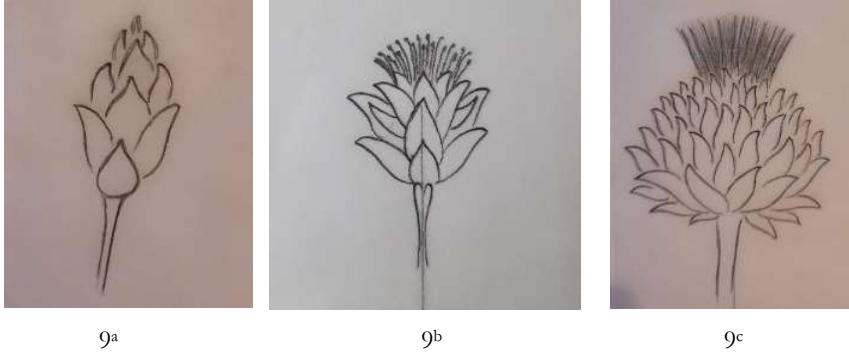
bunların arasında bulunan tüyleri taşır. Yuva şeklinde çiçeği koruyan yaprakların koyu yeşil yuvarlak dişleri bulunmaktadır. Kendine özgü şifalı bitki olan “sakız enginarı” ve çiçeği”nin yapısına özgü özellikleri aşağıda sıralanmış olup, tabiatın gözlemlenmesi pratiğinden hareketle, bu örnekler klasik tezyinattaki “yarı üsluplaştırma” anlayışıyla yorumlanmıştır.

“Üsluba çekme” hususunda yukarıda izah edilen analizler doğrultusunda, öncelikle enginar ve çiçeğinin çıplak göz ile incelemesi yapılmış, farklı yönlerden görünüşleri izlenmiş; ortadan dikine kesiti fotoğraflanmıştır. Bu yöntemle, söz konusu bitki ve çiçeğinin karakteristik çizgilerinin tespiti yoluna gidilmiştir.

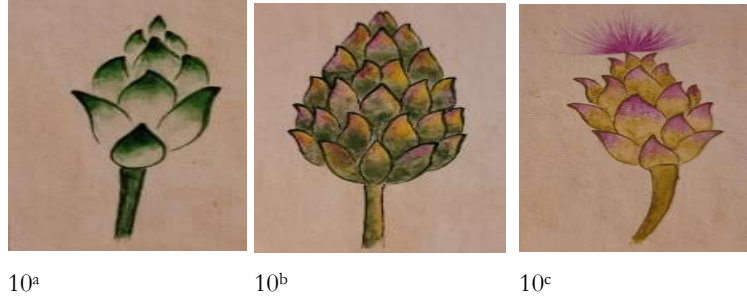


**Resim 8<sup>a-c</sup>:** “Sakız Enginar”ın Doğadaki Görünümleri (Yavaş, 2020)

Dilimler halinde kat kat ve sert kabukların sistematik dizilişlerinin oluşturduğu yumru gövdenin üst orta tepesinden dikine bir şekilde yukarıya doğru fişkırcasına uzayan ipeksi püsküller, özellikle abartılabilecek çizgiler olarak tespit edilmiştir. Bitkinin gelişmişlik düzeyine bağlı olarak nüanslı tahrirlerle sınırlandırılan ve kat kat dizilen “taç yapraklarının” miktarı da özellikle arttırılmıştır.

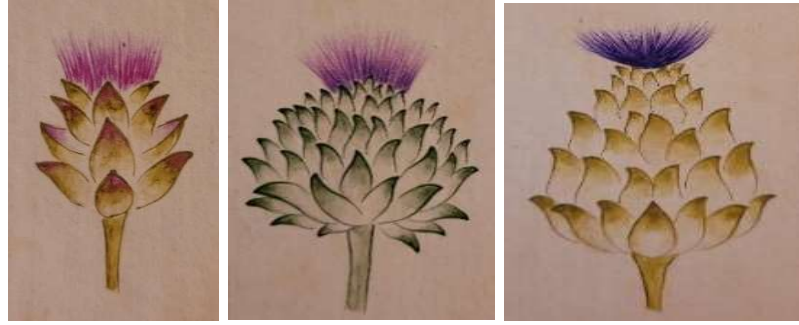


**Resim 9<sup>a-c</sup>** :”Enginar Çiçeği”nin Körpe ve Olgunlaşmış Görünüşlerinin Özgün Yorumları (Yavaş, 2020)



**Resim 10<sup>a-c</sup>**: “Sakız Enginar”ın Olgunlaşma Aşamalarının Halkâr ve Tarama Tekniği İle Özgün, Renkli Yorumları (Yavaş, 2020)

Söz konusu bitki ve çiçeğinin karakteristik özellikleri belirginleştirilerek, incelik kalınlaşan tahrirler ile yapısının grafik özellikleri ön plana çıkartılmıştır. Oluşturulan enginar motiflerinin taç yaprakları, tezvinatta tercih edilen farklı teknikler ile renklendirilerek, aşama aşama tasarım alanında uygulanma safhasına geçilmiştir. Aşağıdaki örneklerde de enginarın etli tablası (yumru) halinden ve tabladan yukarıya doğru uzayan püskül görümlü çiçekleri, nüanslı halde renklendirilmiştir.



11<sup>a</sup>

11<sup>b</sup>

11<sup>c</sup>

**Resim 11 a-c:** “Sakız Enginar”ın Halkâr ve Tarama Tekniği İle Özgün Renkli Yorumları (Yavaş, 2020)

Aşağıda, yumru gövdesi, tüp çiçekleri ile dikkat çeken enginar bitkisinin uzun dilimli ve dişli biçimdeki yapraklı, müstakil görünümü (Resim:12<sup>a</sup>) yanında, yumrunun üstten kuşbakışı görünüşü hem tarırlı (Resim:12<sup>b</sup>) hem de iki boyutlu biçimde yani, “yarı üsluplaştırma” anlayışı ile yorumlanmıştır. 12<sup>a</sup> da çizilen özgün motifte ayrıca Türk tezminatında geçmişte uygulanmış olan “hurdeleme” tekniğinden hareketle, taç yapraklar hurde bulut ile betimlenmiştir. Bunun yanı sıra, enginar kâsesi hilâl biçiminde, çiçek püsküllerinin yuvası da yıldız şeklinde yorumlanarak “100.yıl” temasına özgü olacak biçimde, ay-yıldız sembollerleriyle tasarlanmıştır.



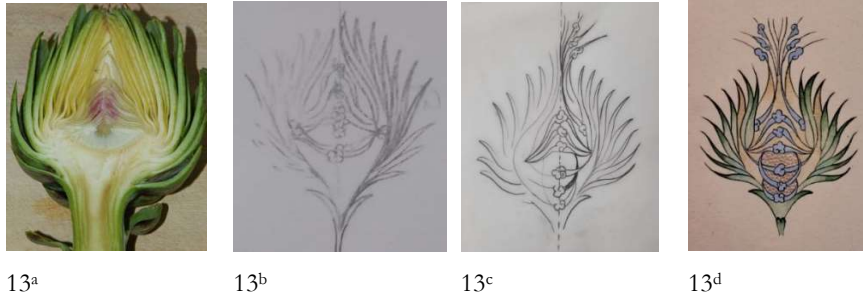
12<sup>a</sup>

12<sup>b</sup>

**Resim 12 a-b:** “Sakız Enginar”ın Ay yıldızlı ve Kuşbakışı Görünüşünün Yorumlanması (Maktal, 2023).

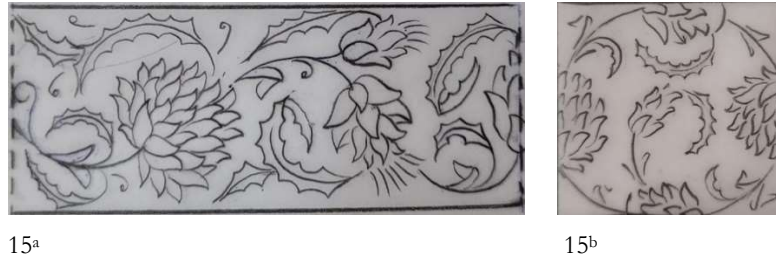


Tezyîni motiflerin üsluplaştırılmasında tabiat öğelerinin farklı yön ve duruş şekilleriyle yorumlanmasının bir gelenek oluşturduğundan , yukarıda bahsedilmişti. Burada da, enginar ve çiçeği üstten kuşbakışı görünüşü yanında; ön ve yandan (profilden) görünüşleri hem bütün (11<sup>a-c</sup>) hem de kesit(12<sup>a</sup>) haliyle yorumlanmıştır.



**Resim 13<sup>a-d</sup>:** “Sakız Enginar”ın Dikine Kesiti, Özgün Yorumlamaları (Maktal, 2023).

Enginar ‘ın dikine kesiti incelendiğinde göbekten dışarıya doğru taç yaprakların katmerli dizilişi gözlemlenmektedir. Bunların yandan görünüşleri ince ve uçları kıvrık keskin yaprak biçiminde betimlenmiştir. Bitkinin orta göbeğinde yer alan tohum kesesinde henüz olgunlaşmadığının ifadesi olarak için ince, ipeksi kıvrımlı görünümdeki körpe yapraklar ise bu biçimlerine nazire olarak, hurde bulutlar ile kıvrık görünümlü olarak tasarlanmıştır.



**Resim 15<sup>a-b</sup>:** Enginar Çiçeği ile Oluşturulmuş Desen Tasarımları (Yavaş, 2022).

Yarı üsluplaştırılmış motiflerin desen tasarım sürecinde sadece kendisi yahut aynı özellikli motiflerle ortak helezonda tasarlanması



mümkündür. Bir başka deyişle aynı helezonda “yarı üsluplaştırılmış motif ya da motiflere” yer verilebilir. Bunun aksine tasarımda şayet “hatayı grubu motiflerin” de bulunması öngörülüyorsa, bu durumda farklı iki helezonun kullanılması zorunludur. Yukarıda “su yolu” (Resim:15<sup>a</sup>) formunda aynı yöne tekrar eden desen tasarımında özgün enginar motifinin üç farklı örneği bir arada tasarlanmıştır. Bir diğer örnekte ise (Resim:15<sup>a</sup>) raport (ulama) olarak da adlandırılan dört yöne tekrar eden desen çizilmiştir.

Türk tezyînatında yeni tekniklerin, gelenektekine kıyasla daha etkin olduğu dönemler de mevcuttur. “Yarı üsluplaştırma” anlayışıyla yorumlanmış çiçekler ve onlardan müteşekkil tasarımlar da tıpkı “klasik üslûpta” olduğu gibi, farklı yöntem ve tekniklerle işlenmiştir. Kanunî dönemi nakkaşlarından Şahkulu ile özdeşlenen “Sazyolu üslubu”nda, klasik tekniklerin hakimiyeti ağırlıklı olarak hissedilir. Buna mukabil yarı üsluplaştırılmış motifli desen tasarımlarında, “şikâf”, zer-şikâf”, “renkli halkar”, “sürme”, “sıvama”, “çift tahrîr” gibi farklı tekniklerin bir arada tercih edildiği örnekleri özellikle Kara Memî'nin Muhibbi Dîvânı'ndaki örneklerde görmek mümkündür. Bunların en yaygın olanlarından biri ezilerek boya haline getirilmiş altının, sulandırılarak gölgeli bir şekilde sürülmesi olan “halkâr” ve renk ile uygulanan onun farklı türevleridir ki “zer-şikâf” bunlar arasında ayrıcalıklı bir öneme sahiptir. Altının renk ile aynı yöntemle bir arada kullanılışı olarak bilinen bu klasik teknikler, bu çalışmadaki örnekler üzerinde de kısmen uygulanmıştır. Son dönemlerde “çiçek ressamlığı” ile şöhret bulan Ali Üsküdarî'de teknik farklılık, renk yoğunluğu ile kendini hissettirmiştir. Özellikle, “barok-rokoko” etkisindeki çiçeklerin, renk cümbüşü şeklinde sıvanmış olduğu, hatta geleneğin temel ilkesi olan “hacimlendirmeden kaçış” anlayışının tersine “ışık-gölge” akisleriyle üçüncü boyuta yöneliş, son dönem üzerindeki batı sanatı etkisinin isbatı niteliğindedir. Halbuki “yarı üsluplaştırmada” en önemli özellik, motiflerin, iki boyutla sınırlandırılıp, “tahrîr” ile hareketlilik kazandırılmasıdır. Bu özelliğin belli bir dönem için geri planda kalması, gelenekte olanın ehemmiyetini günümüzde çok daha kuvvetle ortaya çıkarmıştır. Güzelliğin, “sadelik” ile nevş ü nemâ etmesi, Cumhuriyet dönemindeki tezyinat anlayışında, Rikkat Kunt ve Muhsin Demironat üstadların eserleriyle temellendirilmiştir.

16<sup>a</sup>16<sup>b</sup>16<sup>c</sup>16<sup>d</sup>16<sup>e</sup>

**Şekil 16<sup>a-e</sup>:** Özgün “Sakız Enginar Motifli Tasarım” Kesitleri (Yavaş, 2022)

## SONUÇ

Türk tezyînatının geleneğinde önemli bir yer tutan “üslûba çekmek”, tarih içinde farklı özellikler gösterse de esasta benzer yaklaşımla ele alınmış; bu özelliği de dönemlere göre çeşitlenen ve zenginleşen örnekler ile belgelenmiştir. Başlangıçta tabiat elemanlarının asıllarından çok farklı biçimleriyle yani, “hataî, penç, rûmî” gibi belli sembollerle tanımlanmış olan motifler, sonrasında doğadaki isimleriyle ve kendi

karakteristik çizgileriyle ön plana çıkmıştır. İlk bakışta çok farklı görünmekle birlikte aslında bu üsluptaki motiflerin, aynı kaynaktan beslenen ürünler olduğu yukarıda sunulan özgün motif ve tasarımlar eşliğinde, rahatlıkla söylenebilir. Merkeze yerleşmiş olan “üslûplaştırma” anlayışı, yine “üslûp birliği” temelinde tüm disiplinlere yansımıştır. Bu sayede milli kültür ürün ve eserlerimiz, sadece “tanınırlık” kazanmamış, aynı zamanda kültür ögesi olarak, etki alanlarının da güçlenmesine vesile olmuştur. Bir motifin “tanınırlığı” ve “etkisinin oluşturabileceği önemin derecesi”, tarihimizde “lâle” motifi örneğinde kolaylıkla görülebilmektedir. Bu motifin tezyîni öge olmayı aşarak, “manevî sembol” den “siyasi simge” ye kadar, sosyal hayatta ve çok farklı sanat disiplinlerinde hayat bulması, günümüz moda tabiriyle onun “geçmişten geleceğe olan tanınırlığını”, sürdürülebilir kılmıştır. Özellikle günümüzdeki iletişim imkanlarının yaygınlığı da göz önüne alındığında var olan ve tasarlanacak pek çok motiflerimiz için bu durum geçerli olmalıdır. Motiflerimizin işlevselliklerini pekiştirmek, yaygınlaştırmak öncelikle kültür değerlerimizin verimliliğine de katkı sağlayacağı bilincinin uyarılması, günümüzde çok daha fazla önemsenmektedir. Bu bakış açısıyla bugüne kadar yapılmış olanlara ilaveten, farklı tabiat elemanlarının “üsluba çekilerek” yorumlanmasının, sadece kendi disiplinine katkı sağlamakla sınırlı kalmayacağı, aynı zamanda yeni üslupların oluşmasına da zemin hazırlayacağına bir kanıttır. Bu çalışmada, yaşadığımız bölgenin tescilli bir ürünü olan “sakız enginarı”, “yarı üsluplaştırma” anlayışı ile yorumlanmış; elde edilen özgün motifler ve tasarımlar, “sıvama, tarama, şikâf ve renkli halkâr” teknikleri ile uygulanmıştır. “İzmir’in ve Cumhuriyetimizin 100. Yılı” anısına hazırlanmış olan bu analiz-sentez çalışması, İzmir’in coğrafi tescilli “sakız enginarı”nın, yerel bir ürün olma özelliğinin ötesine taşınması ve kendi sınırlı alanından farklı disiplinlere açılımına, sadece bir örnek teşkil etmektedir.

### **KAYNAKÇA**

Atasoy, Nurhan. Muhibbi Divânı, İstanbul: Mas Matbaacılık, 2016.

Ayverdi, E. Hakkı. Lale Mecmuası, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı, 2006.

Baltacıoğlu İ. Hakkı. Türk Plastik Sanatları, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, 1971.

Biroğ, İnci. Türklerin sanata bakışı ve tezyîni sanatlarda desen çizme tekniği. Türkler Ansiklopedisi, Ankara: Eczacıbaşı Yayınları, 1999.

- Çağbayır Yařar. Ötüken Türkçe Sözlük, I-V. İstanbul: Ötüken Neşriyatı, 2007.
- Çağman, Filiz. Türkiyemiz: Ehl-i Hiref (Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü), İstanbul: Ak Yayınları, 1968.
- Derman, F. Çiçek. Rikkat Kunt Hoca Hanım 1903- 1986, İstanbul: Kubbealtı Yayınları, 2013.
- Doğanay, Aziz. Hatayi Üslubu Motifler ( Ed. A. Rıza ÖZCAN), Hat ve Tezhip Sanatı, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2015.
- Ersoy, Ayla. Türk Tezhip Sanatı, İstanbul: Akbank Yayınları, 1988.
- İnal, Güner. Türk Minyatür Sanatı, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1995.
- İrepoğlu, Doğada Tarihte Sanatta Lâle. Topkapı Sarayı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Keskiner, Cahide. Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler- Hatai, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2000.