



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Türk Halkbilimi Anabilim Dalı

**MALİK AKSEL'İN RESİM VE YAZILARINDA TÜRK HALK  
KÜLTÜRÜ**

Ceren DEMİREL ŞEKERCAN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2026



MALİK AKSEL'İN RESİM VE YAZILARINDA TÜRK HALK KÜLTÜRÜ

Ceren DEMİREL ŞEKERCAN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Türk Halkbilimi Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2026

Güylem'in Sevecen'i  
bildiğim en asil ve özgür tarla kuşu  
canım babam Turgay'ıma.

## TEŞEKKÜR

Tez için seçtiğim konuyu ilk duyduğu andan beri yapıcı ve olumlu yaklaşımıyla motivasyonumu arttıran, süreç içinde her düştüğümde beni kolumdan tutup ayağa kaldıran, bana inanmaktan ve güvenmekten vazgeçmeyen, kendi dünyamda dert ederek büyüttüğüm her şeyi ne olacak ki diyerek bir anda zerreye dönüştüren, vizyon sahibi bir kültür neferi olmam için yıllardırilmek ilmek beni işleyen, zihnimin ve kalbimin farkında olmadığım kör noktalarına beni rehberliğiyle ulaştıran, öğrencisi olmakla gurur ve sonsuz kıvanç duyduğum aziz hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Metin ÖZARSLAN'a tüm varlığımla teşekkür ederim.

Tez savunma jürimde yer alan ve süreç boyunca değerli görüşleriyle tezime katkı sunan kıymetli hocalarım Doç. Dr. Dilek TÜRKYILMAZ'a ve Doç. Dr. Pınar KARATAŞ'a teşekkür ederim.

Eğitim hayatımın her aşamasında rehberliğini benden esirgemeyen, farklı görme biçimine sahip olma fikrini edindiğim, bazen ihtiyacım olan disiplini bazen anne şefkatini üzerimde hissettiğim, hayatta ne kadar düştüğümün değil ne kadar çabuk ayağa kalktığımın önemli olduğu anlayışını bana kazandıran, canım hocam Prof. Dr. Refia Gülin ÖĞÜT EKER'e teşekkür ederim.

Balıkesir'de göreve başladığım andan itibaren çeşitli vesilelerle görüş ve değerlendirmelerinden faydalandığım hocam sayın Prof. Dr. Ali DUYMAZ'a teşekkür ederim. İdari tüm sorumluluklarına rağmen kendisine başvurduğum her an bana zaman ayıran ve pozitif bir üretim alanında kalmamı sağlayan hocam sayın Prof. Dr. Halil İbrahim ŞAHİN'e teşekkür ederim.

Çalışmanın başında değerli fikirlerine başvurduğum sayın Prof. Dr. Ahmet Özgür GÜVENÇ'e ve yine çalışmanın başında fikirlerinden istifade ettiğim ve rahmetli Prof. Dr. Muhtar KUTLU'nun Görsel Kültür dersine dair paylaşımlarda bulunduğu sayın Prof. Dr. Selcan TEKE'ye teşekkür ederim.

Hacettepe’de geçirdiğim lisans ve yüksek lisans eğitimlerim boyunca yetişmemde büyük emekleri olan Türk Halkbilimi bölümündeki hocalarıma teşekkür ederim.

Öğrencilik hayatım boyunca karşılaştığım her zorlukla titizlik ile ilgilenen, çözüm üreten ve yaşadığım tüm süreçlerde desteğini her daim hissettiğim sevgili hocam Araş. Gör. Yiğit ATEŞGÜL’e teşekkür ederim.

Hayatı her şeyiyle paylaşmaktan mutluluk duyduğum, tez çalışmam boyunca maddi ve manevi desteğini her zaman hissettiğim, kendimi gerçekleştirmem için tüm varlığıyla, insanlığıyla ve karşılıksız sevgisi ve yaptığı sonsuz kahvelerle yanımda olan, tanıdığım en iyi öğretmen ve insan, evdeşim Emre’ye teşekkür ederim.

Dünyaya gözümü açtığım andan itibaren bana hayatta kalmayı öğreten, emekçiliğiyle bugünlere gelmemin mimarı, bozkırımın yabani çiçeği canım annem Nasibe’me çok teşekkür ederim.

Hayatta aldığım ilk nefesle ismimi koyarak beni kendine ortak eden, çalışma disiplinini örnek aldığım, çocukluğumun ve hayatımın tek kadın rock starı, güvenli dağım canım halam Meral’ime teşekkür ederim.

Bekir Sıtkı Sezgin’den Tony Gatlif’e, Ahmet Uluçay’dan Rahmaninov’a sonsuz bir döngüde hayatı anlamlandırmaktan zevk aldığım, beraber güldüğüm, ağladığım; dert ortağım, kurduğumuz hayalleri gerçekleştirmek için inancımın kaynağı, yazdıkları ile asla okumadığım korku edebiyatını bile bana okutabilecek kadar çok sevdiğim Ahmet’e, tez çalışmamın ilk anından son anına kadar bana verdiği cesaret ve her türlü destek için 43-44 Koçhisar evreninden teşekkür ederim.

Kuşların, böceklerin ve nefes alan her canlının dostu, insanlığı anlamlandırma yolculuğumda bilgeliği ile yoluma eşlik eden, kültürün bendeki sınırlarını bakış açısıyla genişleten, bir gün dünyanın her yerini canının istediği gibi gezeceğine inandığım, modern zaman seyyahı Yılmaz’a, tez çalışmamın her aşamasındaki yardımları, bana olan inancı ve vermiş olduğu cesaret için teşekkür ederim. Tez yazım sürecinde maddi varlığı

aramızdan ayrılan, çiçekleri en güzel koklayan burun, güzel Şans'a hayata dair öğrettiği her şey için teşekkür ederim.

Hayatın tüm iniş çıkışlarında, ona ihtiyacım olan her anı hissedip dualarıyla her daim yanımda hissettiğim, benim için her koşulda en iyisini istediğine emin olduğum ahretliğim, canım kardeşim Nurevşen'e, bana on beş yaşımızdan beri inandığı, koşulsuz sevdiği ve destek olduğu için teşekkür ederim.

Aramızdaki tüm mesafeleri sıcacık gülümsemesiyle sıfırlayan, tez çalışmamı nihayete erdirmek için beni harekete geçiren sihirli cümleleri tüm içtenliği ile kurarak beni yüreklendiren, bir çift bakışı ile hayatın anlamsızlıklarına meydan okuyan güzel ruhlum canım dostum Tuğçe'ye teşekkür ederim. İstanbul'da başlayan kardeşliğimizi Edirne'de tertemiz kalbi, her zaman iftihar ettiğim insanlığı ile koruyan ve çalışmamı tamamlayacağıma olan inancıyla süreç boyunca desteğini gördüğüm dostum Uğur'a teşekkür ederim. Göz'ünden dünyayı anlamlı bulduğum, yaradaşım, küçük kardeşim arım İrem'e, tez çalışmam boyunca bana inanarak verdiği her destek için teşekkür ederim. Tez yazım sürecinde her zaman manevi desteğini hissettiğim narin çiçeğim Aydagül'e teşekkür ederim.

Hayatımı yeniden inşa etmeye başladığım Balıkesir'e alışma sürecimi kolaylaştıran, kentin dokusunu keşfetmemde olgunluğu ile yol gösteren, sıcacık kalbi, insanlığı ve akademisyenliği ile örnek aldığım canım arkadaşım Dr. Öğr. Üyesi Betül KIZILTEPE CEYLAN'a tüm sabrı ve sevgisi için teşekkür ederim.

Meslek hayatımın başında hayatın bana sunduğu büyük şans, 402 numaralı odayı kültür sanat meselelerinin konuşulduğu güvenli bir limana dönüştüren, tez çalışmamın her aşamasında desteğini hissettiğim, engin fikirleri ve kelimelerle olan ilişkisine gıpta ettiğim canım arkadaşım Araş. Gör. Dr. Sercan CEYLAN'a teşekkür ederim.

Tez yazım sürecimi kolaylaştıran, her bunaldığım anda bana laboratuvarında kahve kalkanları kuran, her zaman içten gülümsemesi, ıslıl ıslıl gözleri ile yanımda olan, tanıdığım en iletişimi güçlü ve çalışkan fen bilimci canım arkadaşım Dr. Öğr. Üyesi Pınar

GÜNER'e ve sayesinde hayatıma giren, küçücük dünyamı güzelleştiren oyun arkadaşım Sina Çınar GÜNER'e her şey için teşekkür ederim.

Balıkesir'e geldiğim ilk zamanlardan bugüne iyi kötü her anımın ortağı, tez çalışmam boyunca manevi desteğini her zaman hissettiğim güzelim Fatma'ya teşekkür ederim.

Henüz 3 yaşında küçük bir kız çocuğu iken dizinin dibine beni oturtup Yunus'tan bir dörtlük ezberletip anlam dünyamı zenginleştiren, her zaman derdi iyi bir insan olmak olan, gözlerimin ve kavgamın derinliği canım babam karanfilim Turgay'ıma tüm ruhumla teşekkür ederim.

Ve son olarak tez çalışmamın meydana gelmesinin baş müsebbibi, tanışmaktan ve hayatıma atmış olduğu imzasından mutluluk duyduğum Malik Vicdani AKSEL'e, onun "Nasıl ki dikiş makinesi çıktı diye elle dikişten, matbaa çıktı diye elle yazıdan, hesap makinesi çıktı diye düşünmeden uzak kalamadığımız gibi, yarın düşünen bir robot da çıkınca insanlardan ümidimizi keseceğimiz hatıra gelmez." ifadeleriyle insanlığa duyduğu ümitle teşekkür ediyorum.

## ÖZET

DEMİREL ŞEKERCAN, Ceren. *Malik Aksel'in Resim ve Yazılarında Türk Halk Kültürü*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2026.

Malik Vicdani Aksel (1901-1987), ressam, eğitimci, yazar ve koleksiyoncu kimliklerini bir arada taşıyan, Türk kültür ve sanat hayatının çok yönlü isimlerinden biridir. Osmanlı Devleti'nin son dönemine ve Cumhuriyet'in ilk yıllarına tanıklık eden Aksel, halk kültürüne ilişkin pek çok unsuru yazıları, resimleri ve koleksiyon faaliyetleri aracılığıyla kayıt altına almıştır. Türkiye'de halk kültürünün görsel boyutuna yönelik çalışmalarıyla öncü isimlerden biri olarak kabul edilen Aksel, halk resmi, dinî resimler, yazı-resim örnekleri ve İstanbul üzerine yazdığı yazıları ve folkloru tema olarak seçtiği resimleriyle dikkat çekmektedir. Buna karşın Malik Aksel üzerine gerçekleştirilen çalışmaların büyük ölçüde sanat tarihi ve güzel sanatlar alanlarında yoğunlaştığı, folklor disiplini çerçevesinde ise müstakil ve kapsamlı bir incelemeye konu edilmediği görülmektedir. Bu çalışma, Malik Aksel'in folklor içerisindeki yerini ortaya koymayı ve Türk halk kültürüne yaptığı katkıları folklorik bir bakış açısıyla değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın temel malzemesini Malik Aksel'in kitapları, çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanan yazıları, resimleri ve koleksiyon faaliyetleri oluşturmaktadır. Çalışmada nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılmış, elde edilen veriler içerik analizi yöntemiyle değerlendirilmiştir. Araştırma kapsamında Aksel'in halk resmi hakkındaki görüşleri incelenmiş, halk resminin tanımı, kaynakları, yaratıcıları, estetik özellikleri ve işlevlerine ilişkin değerlendirmeleri ele alınmıştır. Bunun yanında halk resimlerinin derlenmesi, korunması ve gelecek kuşaklara aktarılmasına yönelik faaliyetleri değerlendirilmiş, bu çalışmaların halk kültürü açısından taşıdığı önem tartışılmıştır. Çalışmanın bir diğer eksenini oluşturan İstanbul folkloru bağlamında ise Aksel'in eserlerinde yer alan halk mimarisi, geleneksel meslekler, eğlence hayatı, merasimler, halk tiyatrosu ve gündelik yaşama ilişkin veriler incelenmiştir. Böylece Malik Aksel'in yalnızca bir ressam ve yazar değil, halk kültürünü sözlü, yazılı ve görsel boyutlarıyla kayıt altına alan, yorumlayan ve millî kültürün korunmasına katkı sağlayan önemli bir folklor araştırmacısı olduğu ortaya konulmuştur.

### **Anahtar Kelimeler**

Folklor, Malik Vicdani Aksel, halk resmi, İstanbul.

## ABSTRACT

DEMİREL ŞEKERCAN, Ceren. *Turkish Folk Culture in The Paintings and Writings of Malik Aksel*, Master's Thesis, Ankara, 2026.

Malik Vicdani Aksel (1901-1987) was a multifaceted figure in Turkish cultural and artistic life, encompassing painters, educators, writers, and collectors. Having witnessed the final years of the Ottoman Empire and the early decades of the Republic of Türkiye, Aksel documented numerous elements of folk culture through his writings, paintings, and collecting activities. Regarded as one of the pioneering figures in studies focusing on the visual dimension of folk culture in Türkiye, Aksel drew attention with his works on folk painting, religious imagery, calligraphic pictures, as well as his writings on Istanbul and his paintings that took folklore as their central theme. However, studies on Malik Aksel have largely focused on art history and fine arts, and he has not been the subject of a comprehensive and independent examination within the discipline of folklore. This study aims to reveal Malik Aksel's place within folklore and to evaluate his contributions to Turkish folk culture from a folkloric perspective. The primary material for this research consists of Malik Aksel's books, articles published in various newspapers and magazines, his paintings, and his collecting activities. This study utilized document analysis, a qualitative research method, and the data obtained were evaluated using content analysis. The research examined Aksel's views on folk art; his definition, sources, creators, aesthetic characteristics, and functions of folk art were discussed. Furthermore, activities aimed at collecting, preserving, and transmitting folk art to future generations were evaluated, and the importance of these efforts for folk culture was highlighted. Another axis of the study, within the context of Istanbul folklore, examined data related to folk architecture, traditional professions, entertainment life, ceremonies, folk theater, and daily life found in Aksel's works. Thus, it was demonstrated that Malik Aksel was not only a painter and writer, but also an important folklore researcher who recorded, interpreted, and contributed to the preservation of national culture through oral, written, and visual dimensions of folk culture.

### Keywords

Folklore, Malik Vicdani Aksel, folk painting, İstanbul.

## İÇİNDEKİLER

<b>KABUL VE ONAY .....</b>	<b>İ</b>
<b>YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....</b>	<b>İİ</b>
<b>ETİK BEYAN.....</b>	<b>İİİ</b>
<b>TEŞEKKÜR .....</b>	<b>V</b>
<b>ÖZET.....</b>	<b>İX</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>X</b>
<b>İÇİNDEKİLER .....</b>	<b>Xİ</b>
<b>FOTOĞRAFLAR DİZİNİ .....</b>	<b>XVI</b>
<b>GÖRSELLER DİZİNİ.....</b>	<b>XVII</b>
<b>RESİMLER DİZİNİ .....</b>	<b>XVIII</b>
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>

### **1. BÖLÜM MALİK AKSEL'İN HAYATI, ÇEŞİTLİ YÖNLERİ VE ESERLERİ 11**

<b>1.1. MALİK AKSEL'İN HAYATI .....</b>	<b>11</b>
1.1.1. Ailesi, Doğumu ve Çocukluk Yılları .....	11
1.1.2. Eğitim Hayatı .....	15
1.1.3. Meslekî Hayatı .....	17
1.1.4. Aile Hayatı, Emekliliği ve Vefatı.....	21
<b>1.2. MALİK AKSEL'İN ÇEŞİTLİ YÖNLERİ .....</b>	<b>22</b>
1.2.1. Sulu Boyacı Malik Vicdani.....	23
1.2.2. Hocaların Hocası Malik Vicdani.....	25
1.2.3. Kültür Ressamı Malik Vicdani .....	27
1.2.4. Yazar Malik Vicdani .....	33
1.2.5. Folklor Araştırmacısı Malik Vicdani .....	35
<b>1.3. MALİK AKSEL'İN ESERLERİ .....</b>	<b>41</b>
1.3.1. Resimleri ve Sergileri.....	43

1.3.2. Kitapları.....	54
1.3.2.1. Resim Sergisinde Otuz Gün .....	54
1.3.2.2. İstanbul Mimarisinde Kuş Evleri .....	56
1.3.2.3. Anadolu Halk Resimleri.....	56
1.3.2.4. Türklerde Dinî Resimler .....	57
1.3.2.5. Sanat ve Folklor .....	57
1.3.2.6. İstanbul'un Ortası.....	57
1.3.3. Yazıları ve Malik Aksel'in Yazılarının Tematik Sınıflandırılması.....	59
1.3.3.1. Malik Aksel'in Yazıları.....	59
1.3.3.2. Malik Aksel'in Yazılarının Sınıflandırılması.....	59
1.3.3.2.1. Konu Esasına Göre Malik Aksel'in Yazıları .....	60
1.3.3.2.1.1. Estetik, Sanat Tarihi, Mimari ve Çeşitli Güzel Sanat Dallarına Dair Yazıları.....	60
1.3.3.2.1.2. Malik Aksel'in Halk Kültürüne Dair Yazıları .....	61
1.3.3.2.1.3. Malik Aksel'in Resim Sanatına Dair Yazıları .....	65
1.3.3.2.1.4. Malik Aksel'in Sanat, Sanatçı ve Dönem Politikalarına Dair Yazıları.....	67
1.3.3.2.2. Tür Esasına Göre Malik Aksel'in Yazıları.....	68
1.3.3.2.2.1. Anı Yazıları.....	68
1.3.3.2.2.2. Deneme Yazıları.....	70
1.3.3.2.2.3. Eleştiri Yazıları .....	71
1.3.3.2.2.4. Tanıtım Yazıları .....	72
<b>2. BÖLÜM HALK RESMİ VE MALİK AKSEL.....</b>	<b>73</b>
<b>2.1. HALK RESMİ HAKKINDA .....</b>	<b>75</b>
2.1.1. Resim Yasağının Halk Resmine Etkileri.....	77
2.1.2. Halk Resmi ve Minyatür İlişkisi .....	82
2.1.3. Halk Resmi ve Halk İnanışları İlişkisi .....	84
2.1.4. Halk Resmi ve Estetik.....	94
2.1.5. Halk Resmini Yaratanlar.....	95
<b>2.2. HALK RESMİ VE HALK ANLATILARI.....</b>	<b>102</b>

2.2.1. Halk Hikâyeleri ve Halk Resmi .....	105
2.2.2. Nasreddin Hoca ve Halk Resmi .....	119
2.2.3. Karagöz ve Halk Resmi .....	123
2.2.4. Fihrist Bekçi Baba ve Afyon Tiryakileri Eserlerinde Halk Resmi .....	127
2.2.4.1. Fihrist Bekçi Baba.....	127
2.2.4.2. Afyon Tiryakileri .....	129
2.2.4.3. Diğer Edebî Eserlerde Resim .....	131
<b>2.3. HALK RESMİNİN GÖRÜLDÜĞÜ YERLER .....</b>	<b>132</b>
2.3.1. Halk Resminin Sergi Salonları: Kahvehaneler .....	132
2.3.2. Halk Resminin Gündelik Hayattaki Görünümleri.....	141
<b>2.4. HALK RESMİNDE SEMBOLİZM VE DİNÎ RESİMLER .....</b>	<b>144</b>
2.4.1. Halk Resminde Yazı-Resim Geleneği .....	148
2.4.1.1. Yazıdan Resme.....	152
2.4.1.2. Yazı-Resim Geleneğinde Cami ve Çifte Vavlar .....	156
2.4.1.3. Yazı-Resim Geleneğinde Kandil Resimleri .....	163
2.4.1.4. Yazı-Resim Geleneğinde Başlık .....	166
2.4.1.5. Yazı-Resim Geleneğinde Eshab-ı Kehf ve Gemiler .....	172
2.4.1.6. Yazı-Resim Geleneğinde Kuşlar ve Arslan Suretleri.....	174
2.4.1.7. Yazı-Resim Geleneği ve Çeşitli Eşyalar .....	181
2.4.1.8. Yazı-Resim Geleneğinde Hz. Ali'nin Devesi .....	183
2.4.1.9. Yazı-Resim Geleneğinde Yazıdan-Surete Geçiş, Harflerle İnsan ve Evren ve Önden Çizilmiş Yüzler.....	188
2.4.1.10. Mevlevilikte ve Bektaşilikte Yazı-Resim Geleneği.....	197
2.4.1.11. Yazı-Resim Geleneğinde Tuğralar.....	199
2.4.1.12. Âh Mine'l-Aşk ve Yazı-Resim Geleneği.....	200
2.4.1.13. Yazı-Resim Geleneğinde Ok-Yay.....	205
2.4.2. Halk Resmi ve Cam Altı Resimleri.....	208
<b>2.5. HALK RESMİ VE MODERNLEŞME .....</b>	<b>213</b>
<b>3. BÖLÜM İSTANBUL'UN 'GÖZ'CÜSÜ: MALİK AKSEL'İN ESERLERİNDE İSTANBUL FOLKLORU .....</b>	<b>222</b>

<b>3.1. HALK TİYATROSU VE ANONİM HALK EDEBİYATI UNSURLARI .225</b>	
3.1.1. Halk Tiyatrosu.....	225
3.1.1.1. Karagöz .....	225
3.1.1.2. Meddah.....	226
3.1.1.3. Orta Oyunu ve Tuluat.....	229
3.1.2. Anonim Halk Edebiyatı Unsurları .....	241
3.1.2.1. Türkü .....	241
<b>3.2. HALK MİMARİSİ UNSURLARI .....</b>	<b>244</b>
3.2.1. Camiler .....	244
3.2.2. Çeşmeler.....	245
3.2.3. Konaklar .....	247
3.2.4. Kuş Evleri .....	250
<b>3.3. EĞLENCE HAYATI-ÖZEL GÜNLER-MERASİMLER .....</b>	<b>260</b>
3.3.1. Eğlence Hayatı .....	261
3.3.1.1. Eğlence Merkezleri .....	261
3.3.1.2. Deniz Hamamı .....	263
3.3.1.3. Kahvehaneler.....	264
3.3.2. Özel Günler-Merasimler .....	267
3.3.2.1. Ramazan .....	267
3.3.2.2. Âmin Alayı.....	268
3.3.3. Temsiller: Arap Oyunu .....	269
<b>3.4. SOSYAL HAYATLA İLGİLİ FOLKLOR UNSURLARI.....</b>	<b>273</b>
3.4.1. Mahalle Hayatı .....	273
3.4.1.1. Misafirlik.....	273
3.4.1.2. Yangınlar .....	276
3.4.1.3. Baskınlar .....	278
3.4.2. Meslekler.....	280
3.4.2.1. Arzuhâlcî .....	280
3.4.2.2. Bevvap .....	281
3.4.2.3. Davulcu .....	282
3.4.2.4. Fes Kalıpcısı.....	284

3.4.2.5. Seyyar Satıcı.....	284
3.4.2.6. Fotoğrafçı .....	287
3.4.2.7. Panoramacı.....	292
3.4.3. Dükkânlar .....	292
3.4.4. Ticaret Mekânları .....	299
3.4.4.1. Kapalıçarşı.....	299
3.4.4.2. Mısır Çarşısı .....	300
3.4.5. Tekkeler, Dergâhlar, Tarikatlar .....	301
3.4.5.1. Galata Mevlevihanesi.....	301
3.4.5.2. Rufai Tekkesi .....	301
3.4.6. Halk İnanışları.....	305
3.4.7. Sosyal Hayatta Bazı Tipler .....	310
3.4.7.1. Deli.....	310
3.4.7.2. Meczup.....	316
3.4.7.3. Çingene .....	318
3.4.8. Giyim-Kuşam.....	321
<b>SONUÇ.....</b>	<b>324</b>
<b>KAYNAKLAR .....</b>	<b>330</b>
<b>EK 1 ORİJİNALLİK FORMU .....</b>	<b>335</b>
<b>EK 2 ETİK KURUL MUAFİYET FORMU.....</b>	<b>337</b>

## FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

Fotoğraf 1: Malik Aksel'in Babası, Kız Kardeşi, Erkek Kardeşi ve Annesi .....	12
Fotoğraf 2: Malik Aksel Almanya'da .....	19
Fotoğraf 3: Malik Aksel ve Ziyaretçileri .....	22
Fotoğraf 4: Malik Aksel, Gazi Terbiye'deki Öğrencileriyle.....	26
Fotoğraf 5: Malik Aksel Çalışma Odasında.....	34
Fotoğraf 6: Malik Aksel Türk Edebiyatı Vakfı'nda Yaptığı Sohbetlerden Birinde.....	37
Fotoğraf 7: Pazarola Hasan Bey.....	311

## GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1: Malik Aksel'in 1925 Tarihli Mührü.....	42
Görsel 2: Taşbaskısı Halk Resimleri Sergisi Afişi.....	45
Görsel 3: Retrospektif Resim Sergisi Kataloğu .....	47
Görsel 4: Malik Aksel Tıglat Sanat Galerisi Sergi Davetiyesi .....	49
Görsel 5: Malik Aksel Tıglat Sanat Galerisi Sergi Afişi.....	49
Görsel 6: Malik Aksel Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sergi Afişi 1.....	50
Görsel 7: Malik Aksel Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sergi Afişi 2.....	51
Görsel 8: Malik Aksel'in Kitapları .....	58
Görsel 9: Kibleyi Gösteren Levha .....	274
Görsel 10: Malik Aksel'in İmzası.....	323

## RESİMLER DİZİNİ

Resim 1: Falaka.....	13
Resim 2: Bayram Yeri .....	16
Resim 3: Cer Hocası .....	17
Resim 4: Köylü Kızı .....	24
Resim 5: Halı Dokuyan Kızlar.....	24
Resim 6: Köylü Ana Kız.....	25
Resim 7: Çocuklar ve Karagöz .....	28
Resim 8: Kunduracı Çocuk.....	28
Resim 9: Harman Yeri .....	29
Resim 10: Saz Çalan Kadın .....	29
Resim 11: Köylü Kadınlar .....	30
Resim 12: Bursa'da Timurtaş Paşa Minaresi .....	30
Resim 13: Sivas Kale Mahallesi .....	32
Resim 14: Denizli Manzarası.....	32
Resim 15: Askere Uğurlama .....	38
Resim 16: Sivas Kaleiçi.....	39
Resim 17: Halay.....	39
Resim 18: Kağrı .....	40
Resim 19: Beşik Sallayan Anne.....	40
Resim 20: Köye Dönüş .....	41
Resim 21: Malik Aksel'in Koleksiyonundan Ciğerci Duvar Resmi .....	41
Resim 22: Malik Aksel'in Öğrencisinin Eseri .....	44
Resim 23: Taşbaskısı Halk Resimleri Sergisi 70 Numaralı Kûfi Yazı .....	46
Resim 24: Taşbaskısı Halk Resimleri Sergisi'nden Resim Örneği Nuh Tufanı .....	46
Resim 25: Halı Dokuyan Kız.....	48
Resim 26: Karakalem Desen Çalışması .....	51
Resim 27: Merzifon Kara Mustafa Paşa Cami Şadırvanından Çatal Minareler Çizimi.....	52
Resim 28: Sulu Boya Gergef İşleyen Kız .....	52
Resim 29: Yağlı Boya Gergef İşleyen Kız.....	53

Resim 30: Gravür Otoportre .....	53
Resim 31: Çini Mürekkebi Köylü Kızlar .....	54
Resim 32: Muhammediye Cennet Tasviri .....	80
Resim 33: Muhammediye'den Firdevs Cenneti.....	81
Resim 34: Mızraklı İlmihal'den Cennet Kapılarını Gösteren Tasvir .....	82
Resim 35: Dâvetnâme'den Sahrennar (Âdem'den Evvel Yaşayan Cin) Sureti .....	88
Resim 36: Dâvetnâme'den Muhabbet Tılsımı .....	90
Resim 37: Dâvetnâme'den Yağmur Tılsımı .....	92
Resim 38: Dâvetnâme'den Yılan 1 .....	93
Resim 39: Dâvetnâme'den Yılan 2 .....	94
Resim 40: Kandiyeli Emin Mekke Panoraması .....	96
Resim 41: Çanakkale Boğazı Mehmed Hulusi .....	98
Resim 42: Süveyş Kanalı Duvar Resmi Mehmed Hulûsi 1895 .....	99
Resim 43: Ayasofya Cami-i Şerifi Mehmed Hulusi .....	100
Resim 44: Âh Mine'l-Aşk Mehmed Hulusi.....	100
Resim 45: Askerler .....	101
Resim 46: Elif ile Mahmut.....	109
Resim 47: Elif ile Mahmut Çiçek Takdimi.....	110
Resim 48: Seyfelmülûk Manzara .....	111
Resim 49: Seyfelmülûk ile Huri Kızı.....	112
Resim 50: Seyfelmülûkte Genç Kız ile Dev .....	112
Resim 51: Ferhat ile Şirinden .....	113
Resim 52: “Meşhur Köroğlu” .....	115
Resim 53: Köroğlu.....	116
Resim 54: Sazıyla Âşık Garip.....	116
Resim 55: Gülşah.....	117
Resim 56: Varaka.....	118
Resim 57: Leyla .....	118
Resim 58: Hoca ile Yahudi .....	120
Resim 59: Türbenin Resmi .....	122
Resim 60: Göstermelik 1 .....	124
Resim 61: Göstermelik 2 .....	125
Resim 62: Göstermelik 3 .....	125

Resim 63: Karagöz ve Hacivat Tasviri .....	126
Resim 64: Karagöz Tasviri .....	127
Resim 65: Fihrist Bekçi Babadan Saraçhane .....	129
Resim 66: Afyon Tiryakileri .....	130
Resim 67: Nevhatü'l-Uşşâk'tan Mektep Seyri .....	131
Resim 68: Hazreti Ali ve Devesi.....	137
Resim 69: Hacı Bektaş-i Veli'nin Karaca Ahmet Sultan'ın Karşılması .....	146
Resim 70: Çiçekle Bezenmiş Besmele İstanbul Belediye Müzesinden .....	155
Resim 71: Malik Aksel Koleksiyonundan Süleymaniye Cami.....	158
Resim 72: İnsan Gözlü Çifte Vav ve Kandil.....	160
Resim 73: Vavlardan Meydana Gelen bir Amentü Gemisi .....	162
Resim 74: Maşallah Şeklinde Kandil.....	165
Resim 75: Malik Aksel'in Koleksiyonundan Yazı-Resim ile Hacı Bektaş-i Veli Tacı.....	169
Resim 76: Ankara Etnografya Müzesi'nde Bulunan Hacı Bektaş-ı Veli Tacı.....	170
Resim 77: Gergef İşi İpek Üzerine Yapılmış Gemi.....	173
Resim 78: Çifte Tuğra Çifte Kuş .....	177
Resim 79: Horoz Şeklinde Besmele.....	178
Resim 80: Çifte Alilerden Arslan.....	181
Resim 81: Yazı-Resim İbrik .....	182
Resim 82: Armut Biçiminde Ya Mürüvvet Yazısı.....	183
Resim 83: Hz. Ali'nin Devesi .....	185
Resim 84: İnsan-ı Kâmil Resmi.....	191
Resim 85: İnsanla Temsil Edilen Evren.....	193
Resim 86: Hz. Ali .....	196
Resim 87: Şehabettin Uzluk'un Koleksiyonundan Kutbunayî Hamza Dede.....	197
Resim 88: Kazak Abdal .....	198
Resim 89: Zülfikarlı Tuğra .....	199
Resim 90: Duvar Üzerinde Âh Mine'l-Aşk .....	203
Resim 91: Malik Aksel'in Koleksiyonundan Âh Mine'l-Aşk .....	204
Resim 92: Malik Aksel'in Çizimiyle Âh Mine'l-Aşk.....	204
Resim 93: Yazı ile Ok-Yay Resmi.....	205
Resim 94: Burak-ı Muhammedî.....	206
Resim 95: Malik Aksel Koleksiyonundan El ve Göz Resmi .....	207

Resim 96: Satranc-ı Urefa.....	207
Resim 97: Kırk Müridi ile Hacı Bektaş-ı Veli .....	208
Resim 98: Sultanahmet Cami, Malik Aksel Koleksiyonu .....	210
Resim 99: Ashab-ı Kehf Cam Altı Resmi, Malik Aksel Koleksiyonu .....	211
Resim 100: Doğan Kuşu Mucizesini Temsil Eden Bir Cam Altı Resmi .....	212
Resim 101: Meddah Sürûrî .....	228
Resim 102: Kel Hasan .....	230
Resim 103: Kel Hasan ve Arkadaşları .....	233
Resim 104: Orta Oyunu .....	237
Resim 105: Kavuklu .....	238
Resim 106: Ahmet Ziya Akbulut Beyazıt İmaretî .....	254
Resim 107: Galata'da Valide Sultan Darülhadişi .....	256
Resim 108: Feyzullah Efendi Medresesi'nden .....	256
Resim 109: Kimyager Derviş Paşa Sokağı'nda Hasan Paşa Medresesi'nden .....	257
Resim 110: Kantarcı Nazmi Sokağı'ndan.....	258
Resim 111: Yemişli Tuzcular Sokağı'ndan .....	259
Resim 112: Eski Kadınlar Deniz Hamamı.....	264
Resim 113: Orta Oyunu Dekorunda Âmin Alayı.....	268
Resim 114: Arap Oyunu .....	272
Resim 115: Mahalle Baskını .....	279
Resim 116: Mektebe Götüren .....	282
Resim 117: Ali Kuka .....	283
Resim 118: Macuncu .....	286
Resim 119: Kalem Satıcısı.....	286
Resim 120: İstanbul'da Sokak .....	287
Resim 121: İstanbul Hatırası.....	289
Resim 122: Fotoğrafçı.....	289
Resim 123: Berber .....	294
Resim 124: Bakkal Dükkânı .....	295
Resim 125: Dükkân.....	296
Resim 126: Aktar Dükkânı .....	298
Resim 127: Berber Sulu Boya.....	299
Resim 128: Rıfai Tekkesi Yağlı Boya .....	304

Resim 129: Bektaşı Tekkesi Sulu Boya.....	304
Resim 130: Salâ Geleneği.....	310
Resim 131: Malik Aksel'in Çizimiyle Pazarola Hasan Bey 1 .....	313
Resim 132: Malik Aksel'in Çizgileriyle Pazarola Hasan Bey .....	313
Resim 133: Malik Aksel'in Çizimiyle Pazarola Hasan Bey 2 .....	314
Resim 134: Âşık Cemal .....	318
Resim 135: Çingeneler Sulu Boya Resmi.....	319
Resim 136: Çingene Kavgası Sulu Boya .....	320
Resim 137: Malik Aksel'in Çizgileriyle Pijama .....	322

## GİRİŞ

Türk folklor<sup>1</sup> çalışmaları, 19. yüzyılın sonları ile 20. yüzyılın başlarında milliyetçilik düşüncesinin etkisiyle şekillenmeye başlamıştır. Avrupa’da gelişen folklor araştırmalarının etkisi altında ortaya çıkan ilk çalışmalar, daha çok sözlü kültür ürünlerinin derlenmesi ve millî kültür unsurlarının tespit edilmesi amacı taşımıştır. Özellikle Osmanlı Devleti’nin son dönemlerinde yaşanan siyasi ve toplumsal dönüşümler, aydınları millî kültür fikri etrafında halk kültürüne<sup>2</sup> yöneltmiş, halk edebiyatı ürünleri, gelenekler, inançlar ve gündelik yaşam pratikleri kültürel kimliğin temel unsurları arasında değerlendirilmeye başlanmıştır. Bu süreçten günümüze pek çok düşünür ve araştırmacı, halk kültürünü milli kimliğin kurucu unsurlarından biri olarak ele almıştır. Dursun Yıldırım (1998: 65-75), folklor araştırmalarının tarihini beş devreye ayırmıştır.

İlk devre, folklorun henüz açık bir biçimde ifade edilmediği, Ziya Paşa’nın Şiir ve İnşa yazısının, Ahmet Vefik Paşa’nın folklorla ilişkin bilgi ve çalışmalarının, ayrıca İbrahim Şinasi’nin eserlerinin dönemin önemli örnekleri arasında yer aldığı Örtülü Devre’dir. İkinci devre, başta Ziya Gökalp olmak üzere Köprülüzade Mehmet Fuad, Rıza Tevfik ve diğer araştırmacıların folklor ve millî kültüre ilişkin yazı ve çalışmalarının folkloru görünür kıldığı, halk kültürünün millî kimlikle eş değer görülmeye başladığı ve Türk Yurdu ile Türk Ocağı gibi kuruluşların bu sürece katkı sağladığı Türkçü Devre’dir. Üçüncü devre, folklorun yeni kurulan Cumhuriyetin kültürel yapılanmasında önemli bir yer edindiği, folklor araştırmalarının devlet tarafından desteklenerek kültür politikalarıyla ilişkilendirildiği, Halkevleri, Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu gibi kuruluşların çalışmalarıyla halk kültürüne dair malzemelerin sistemli biçimde derlenip yayımlandığı

1 Türkiye’de “halk bilgisi”, “halkbilimi [halk bilimi / halkbilim / halk bilim,]”, “halk kültürü”, “kültür bilimi” somut olmayan kültürel miras” ve daha başka birçok adlandırma ve imla söz konusu olduğu için bu çalışmada folklor terimi esas alınmıştır.

2 Halk kültürü terimi ülkemizde folklor terimine verilen karşılıklardan biri olmakla beraber, bu çalışmada millî kültür karşılığında kullanılmıştır.

ve halk kültürünün üniversitelerdeki varlığının İstanbul Üniversitesi Türkiyat Enstitüsü bünyesinde hazırlanan monografiler ile Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde açılan folklor dersleri aracılığıyla kurumsal bir nitelik kazandığı Sentezci Devre'dir. Dördüncü devre, folklor çalışmalarının başta *Folklor Postası* ve *Türk Folklor Araştırmaları* olmak üzere çeşitli folklor dergileri etrafında şekillendiği Dergici Devre'dir. Beşinci devre, 1966 yılında Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı Millî Folklor Enstitüsü'nün kurulmasıyla başlayan, başta Atatürk Üniversitesi'nde Prof. Dr. Mehmet Kaplan'ın yetiştirdiği halk edebiyatı uzmanları olmak üzere üniversitelerde halk edebiyatı ve folklor çalışmalarının sistemli bir şekilde yürütülmeye başlandığı ve günümüze kadar uzanan süreci kapsayan Bilimci Devre'dir.

Halk kültürü üzerine yapılan teorik çalışmalara Ziya Gökalp ve Mehmet Fuat Köprülü'nün eserleri ile temel atılmıştır. Kültür ürünlerinin derlenmesi noktasındaysa öğretmenler, bilim insanları, amatör kişiler, yerel araştırmacılar öncü rol oynamışlardır. Özellikle dergiler etrafında gerçekleştirilen folklor ürünlerinin derlenmesi ve halk kültürü konulu araştırma yazılarının yazılması çok geniş çevreleri bir araya getirmiş ve halk kültürünün çalışma kadrolarının çeşitliliğini göstermiştir. Başta dünya ile paralel bir şekilde daha çok sözlü kültür ürünlerine yoğunlaşan çalışmalar bugün gelinen noktada sözlü, yazılı, maddî, dijital kültür ortamlarını ve öğelerini kapsayan bir duruma gelmiştir. Türkiye'de folklor çalışmalarına bu alanda ihtisas yapmış bilim insanları başta olmak üzere, sanat ve kültür ortamı içinde yer alan edebiyatçılar, eleştirmenler, mimarlar, sanatkârlar, öğretmenler ve özellikle mahallî folklor çalışmalarında yerel araştırmacılar ve amatör derlemeciler önemli katkılar sunmuşlardır.<sup>3</sup>

Malik Vicdani Aksel de dergici devrede kendini gösteren ve gerek resimleriyle gerekse folklor dergilerinde ve gazetelerde yazdığı yazılarla folklor sahasına giren bir sanatkârdır ve akademik anlamda doğrudan bir folklorcu olmamakla birlikte, bahse konu yazı, resim ve koleksiyon faaliyetleri aracılığıyla halk kültürünün farklı görünümünü kayıt altına almış ve aktarmıştır. 1901-1987 yılları arasında yaşayan Malik Vicdani Aksel, Osmanlı'nın son, Cumhuriyetin ilk yıllarına şahitlik etmiş ve kültür ve sanat ortamında

---

3 Folklor tarihi hakkında daha fazla bilgi için bakınız: (Yıldırım 1983 ve 1998, Oğuz 2014, Kasımoğlu 2018)

gerçekleşen dönüşümü sosyal ve politik boyutlarıyla değerlendirmiştir. Malik Aksel, 86 yıllık yaşamını farklı alanlarda ortaya koyduğu üretimlerle son derece verimli bir şekilde değerlendirmiştir. Ressam, eğitimci, yazar, koleksiyoncu ve folklor araştırmacısı kimliklerini bir arada taşıyan Aksel hakkında yapılan çalışmaların büyük ölçüde onun ressamlığı ve eğitimciliği üzerinde yoğunlaştığı, buna karşılık folklorcu yönünün ise ihmal edildiği görülmektedir. Malik Aksel'in eserleri değerlendirildiğinde üç ana başlık öne çıkar. Bunlardan ilki Aksel'in kimse görsel kültürle ilgilenmezken halk resmi, dinî resimler, duvar resimleri gibi çoğu zaman ötekileştirilen konulara eğilerek folklorun görsel alanlarına dikkat çekmiş olmasıdır. İkincisi, Aksel'in sanat ve folklor arasındaki ilişkiye, öz-oryantalist ve ötekileştirici bir gözle değil Doğu ve Batı sanatını sentezleyen bütünsel bir algıyla yaklaşmasıdır. Aksel için halk ve halk kültürü mutlaka modern olması gereken unsurlar olmamıştır. Aksel, Anadolu'yu ve halk yaşamını resmederken olanı olduğu gibi kabul ederek korunma yolunu seçmiştir. Aksel'i folklor tarihimizde hak ettiği yere koymayı gerektiren üçüncü nokta ise, onun "evimizin ressamı" olarak tanımlanmasına neden olan yönüdür. Aksel, Anadolu insanını, evlerinin içlerini, bayram yerlerini, geleneksel meslekleri resmederek, geleneksel halk resmi ve sanatlarını modern resmin bir parçasına dönüştürmüş ve bu yolla modern dünyada geleneğin sürdürülebilir olabileceğinin örneklerini vermiştir (Ölçer Özünel, 2013: 115-116).

Malik Aksel, folklor çalışmalarına teorik ve pratik katkılar yapmıştır. Folklor çalışma kadrosunda yer alan halk resminin tanımı, çeşitleri, yaratıcıları ve örnekleri üzerine yazmış olduğu yazılar öncü çalışmalardır. Aksel, halk resimlerinin Türk ikonografisini meydana getirmek için taşıdığı önemin farkında olan bir araştırmacıdır. Halk resimlerinin Türk imgesi ve estetiğine birincil derecede kaynaklık ettiğini düşünen Aksel, folklorun kaynakları noktasında görsel kaynakların varlığı ve önemini çok erken bir döneme karşılık gelecek bir ilgiyle keşfetmiştir. Aksel'in bu ilgisi doğrultusunda yapmış olduğu çalışmalar görsel folklor çalışmalarına katkı sunmuş çalışmalardır. Halk resmini merkeze alan kuramsal çalışmalarının yanı sıra, bu resimlerin kaybolma tehlikesine duyduğu endişeyle yaşamının önemli bir bölümünü onları toplamaya ve bir koleksiyon oluşturmaya adanmış Aksel, halk resimlerinin kuşaklararası kültürel aktarım bakımından taşıdığı önemin bilincinde olan bir kültür taşıyıcısıdır. Aksel'in koleksiyonunda taş baskı

halk hikâyesi kitaplarında yer alan halk resimleri, duvar resimleri, cam altı resimleri, yazı-resim örnekleri bulunmaktadır.

Malik Aksel hayatının büyük bir kısmını İstanbul'da geçirmiştir. İmparatorluk başkenti olan İstanbul'un özellikle sosyal ve kültürel olarak yaşadığı değişimin tanığı olan Malik Aksel, İstanbul folkloru açısından da dikkate değer bir isimdir. Folklor araştırmalarının temel nesnesi kişilerin anlattıkları, aktardıkları, gördükleri ve yaşadıklarıdır. Bu açıdan Aksel'in kendisi sözlü bir kaynaktır. İstanbul'daki mimari, halk inanışları, meslekler, eğlence kültürü, devrin önemli simaları hakkında Aksel'in yazmış olduğu yazılar kayda değer bilgiler içermektedir. Aksel'in görsel kültür ile kurduğu ilişki İstanbul folklorundaki araştırmalarında da kendisini göstermektedir. Yazdığı birçok folklor yazısına kendi çizimlerini de ekleyen Aksel, İstanbul folkloruna hem sözlü hem de görsel kaynaklık etmektedir. İstanbul folkloruna yönelik yapılan diğer çalışmalardan farkını oluşturan bu durum, Aksel'in folklorla hem teorik hem de pratik katkılar yaptığını kanıtlamaktadır. Aksel'in resim çizgisi ulusal bir çizgidir ve temaları yerel konulardır. Onun resminde kendinizi bir anda bir orta oyununun içinde, bazen halı dokuyan genç kızların arkasında, bazen de askere uğurlayan bir kalabalığın içinde bulabilirsiniz. Resimlerini Türk kültür örüntüleriyle meydana getiren Aksel, 'sıradan' halkın ressamıdır.

Kültürün kuşaktan kuşağa aktarımı folklor çalışmalarının temel meselelerinden birisidir. Bu temel meseleyi kendisine 'dert' edinen Aksel, kültürel öğelerin kaybolmasından taşıdığı endişe ile kültür muhafızlığı görevini üstlenerek hayatı boyunca halk kültürüne karşı duyduğu ilgi ve sorumluluk ile yaşamıştır. Malik Aksel'in halk kültürüne yaklaşımı, bu unsurları yalnızca nostaljik bir bakış açısıyla ele almaması bakımından da dikkat çekicidir. O, geleneksel kültür öğelerini geçmişte kalmış, durağan unsurlar olarak değil, dönüşebilen, değişebilen ve yeni bağlamlarda varlığını sürdürebilen dinamik yapılar olarak değerlendirmiştir. Bu yaklaşım, folklorun güncellenebilirliği anlayışıyla örtüşmekte ve kültürün süreklilik içinde dönüşen bir yapı olduğu fikrini desteklemektedir. Dolayısıyla Aksel'in eserleri, yalnızca geçmişi anlamaya yönelik değil, aynı zamanda kültürel değişim süreçlerini çözümlenmeye imkân tanıyan bir bakış açısı sunmaktadır. Malik Aksel'in halk kültürüyle kurduğu ilişkiye dair ortaya konan bu hususlar, onun folklor disiplini çerçevesinde ele alınmasının gerekliliğini açıkça ortaya koymaktadır.

Buna karşın, Aksel'i bu perspektiften kapsamlı biçimde değerlendiren bir çalışmanın olmayışı literatürde dikkat çekici bir boşluğa işaret etmektedir.

Yaptığımız alan yazını araştırmasında, Malik Aksel'i doğrudan konu alan 3 adet yüksek lisans tez çalışması tespit ettik. İlk çalışma, Hüseyin Macar'ın (1997) yüksek lisans tezidir. Çalışmada, Malik Aksel'in resimleri esas alarak, Aksel'in düşünceleriyle eserleri arasında paralellik kurmaya çalışılmıştır. İkinci çalışma Ebru Nalan Serin Sülün (2002) tarafından yapılan yüksek lisans tezidir. Çalışmada, Türk sanatında yerellik, evrensellik tartışmalarında önemli bir yeri olan, çok yönlü kişiliği ile temayüz eden Malik Aksel'in resim ve yazılarında kullandığı yerel temalar değerlendirilerek analiz edilmiştir. Çalışmanın büyük bir bölümünü Aksel'in resimlerinin değerlendirilmesi oluşturmuştur. Üçüncü ve son çalışma Büşra Taylan (2019) tarafından yapılmıştır. Taylan, Malik Aksel'in resimlerinde yer alan insan figürlerini, Feldman'ın Sanat Eleştirisi Modeli çerçevesinde betimleme, çözümleme, yorumlama ve yargı aşamaları dikkate alınarak değerlendirmiştir. Bu doğrultuda, sanatçının insan figürünü ele alış biçimi ile bu figürler üzerinden dönemin toplumsal yapısının ve kültürel etkilerinin nasıl yansıtıldığı ortaya konulmuştur.

Bu çalışmaların dışında Malik Aksel'in çeşitli kalem mahsullerine de konu edildiği söz konusudur. Malik Aksel üzerine yazılan 6 yazı tespit ettik. İlk yazı Yüksel Bingöl (1993) tarafından kaleme alınmıştır. Bingöl, bu çalışmasında Aksel'in ressam ve eğitimci kimlikleri üzerinde durmuştur. Mehmet Üstünipek'in (2005) yazmış olduğu yazısı ise, Aksel'in "öteki" olarak nitelendirilmesi bakımından manidardır ve bizce oldukça isabetli görüşler ihtiva etmektedir. Yazıya göre Malik Aksel'in sanat ve düşünce dünyasındaki konumu, onu dönemin hâkim estetik anlayışlarıyla tam bir uyum içine yerleştirmekten ziyade, bu anlayışlarla mesafeli ve eleştirel bir ilişki içinde değerlendirmeyi gerekli kılar. Akademik ve kurumsallaşmış sanat çevrelerinin biçimsel ve ideolojik önceliklerine eklemlenmeyen Aksel, dikkatini büyük ölçüde gündelik hayatın, halk kültürünün ve sıradan görülen estetik formların kayıt altına alınmasına yöneltmiştir. Bu tercih, onu merkezde konumlanan sanat anlayışlarının dışında bıraktığı ölçüde "öteki" bir konuma taşır. Kimliğin, kendini çoğu zaman merkezde olanla özdeşleşerek değil, onun dışında kalanlarla kurulan ilişki üzerinden belirginleştirdiği düşünüldüğünde, Aksel'in bu konumu kimlik kurucu bir işlev kazanır. Aksel, estetik ve düşünsel kimliğini, hâkim sanat

anlayışlarının dışında kalan unsurlarla kurduğu bilinçli temas aracılığıyla şekillendirir. Ancak Aksel'in ötekiliği, dışlanmışlıktan ziyade, bilinçli bir yönelimin sonucudur. O, sanatını kanonik beklentilere göre biçimlendirmek yerine, merkezin dışında kalan hayat alanlarını görünür kılmayı önceleyen bir estetik ve kültürel tavır geliştirir. Bu yönüyle Aksel, ötekiliği edilgen bir durum olarak değil, kendi sanat anlayışını kuran etkin bir pozisyon olarak temsil eder. Ebru Nalan Sülün (2010) tarafından yazılan yazı ise Aksel'in sulu boya<sup>4</sup> ressamlığı üzerine odaklanan bir çalışmadır. Malik Aksel hakkında folklor disiplini sınırları içinde yapılan tek bir çalışma (Ölçer Özünel, 2013) vardır. Özünel, makalesinde Malik Aksel'i, sadece bir ressam değil, Türk halk kültürünün görsel hafızasını inşa eden, imgeler üzerinden kültürel kodları çözen bir "görsel halkbilimci" olarak değerlendirmektedir. Makale, onun hem yazılı hem de görsel eserlerinin, folklorcular tarafından kuramsal birer kaynak olarak yeniden okunması gerektiğini ortaya koymaktadır. Aksel'in derlemeci yönünün altını çizen çalışma, Malik Aksel'in resimlerinin folklor açısından taşıdığı değeri de vurgulamaktadır. Aksel hakkında yazılan beşinci makale Demirbulak (2024) tarafından yazılan derleme makedir. Makalede çeşitli kaynaklardan biyografi içerikli bilgileri bir araya getirilerek Aksel tanıtılmıştır. Malik Aksel'i konu edinen görebildiğimiz son çalışma ise Ali Asker Bal (2025) tarafından yapılmıştır. Çalışmada ilk kez Malik Aksel tarafından dikkat çekilmiş olan "yazı-resim geleneği" mercek altına alınmıştır.

Malik Aksel hakkında bilgi veren çok sayıda sanat tarihi ve resim tarihi kitapları bulunmaktadır. Celâl Esat Arseven (1969), Pertev Boyar (1948: 234), Sezer Tansuğ (1986: 375), Nurullah Berk (1973: 175), Kaya Özsezgin (1982: 112) biyografi temalı eserlerinde Malik Aksel hakkında bilgi veren başlıca isimlerdir. Malik Aksel hakkında ansiklopedi maddeleri de bulunmaktadır (Özarslan 2019 ve Ayvazoğlu 2022). Malik Aksel hakkında biyografik nitelikte iki eser kaleme alınmıştır. Bunlardan ilki, sanatçının vefatının birinci yılı münasebetiyle Türk Kültürüne Hizmet Vakfı tarafından hazırlanmıştır. Malik Aksel'in öğrencisi Ahmet Köksal'ın (1988b) yazdığı eserde, Malik Aksel'in çeşitli yönleri ele alınmış, çalışmanın sonunda sanatçının resimlerinden örneklere yer verilmiştir. Beşir Ayvazoğlu (2011a) tarafından kaleme alınan ikinci

---

4 Çalışmada bazı kelimelerin kullanımında ikilik görülmektedir. Kelimelerin yazımında Güncel Türkçe Sözlük esas alınmış, alıntılarda kelimenin imlası olduğu gibi bırakılmıştır.

çalışma, Aksel hakkında yapılmış en kapsamlı çalışmadır. Ayvazoğlu, Aksel'in oğulları Murat ve Nuri Aksel ile bir araya gelerek edindiği bilgiler ve kendi araştırmaları sonucu elde ettiği veriler ile detaylı bir çalışma hazırlamıştır. Aksel'in hayatı, ressamlığı, yazarlığı ve eğitimciliğine dair etraflıca bilgiler veren ve Aksel'in şahsi fotoğraflarını okuyucuyla buluşturan Ayvazoğlu, kitabın sonuna Malik Aksel'in 103 resminden oluşan bir albüm eklemiştir. Ayvazoğlu ayrıca Murat Aksel'in (2011b) yayımladığı kitabın da editörlüğünü yapmıştır. Murat Aksel'in babasına dair anılarını ve Malik Aksel'in seçilmiş eserlerini bir araya getiren çalışma 500 adet basılmıştır. Aynı yıl Bursa Büyükşehir Belediyesi ve Bursa Büyükşehir Belediyesi Kent müzesi tarafından hazırlanan çalışmada (Ayvazoğlu, 2011c) Murat Aksel Koleksiyonu'ndan Malik Aksel resimleri ve Malik Aksel Taşbaskısı Halk Resimleri Koleksiyonu'ndan örnekler yer almaktadır. Yine Bursa Büyükşehir Belediyesi tarafından iki çalışma (Öcalan, 2011a; 2011b) yayımlanmıştır. İlki Malik Aksel'in koleksiyonunda yer alan Taşbaskısı Halk Resimleri Sergisi'nin kataloğu, ikincisi Malik Aksel'in tablolarından oluşan serginin kataloğudur. 2011 yılında yapılan bu çalışmalar Malik Aksel'in resimlerinden önemli örnekleri araştırmacıların dikkatine sunmakta ve Malik Aksel'in koleksiyonu hakkında fikir vermektedir.

Gerçekleştirdiğimiz literatür çalışması Malik Aksel'in sanat tarihi ve güzel sanatlar disiplinlerince ele alındığını ve bu çalışmaların ana eksenini Aksel'in resimlerinin oluşturduğunu göstermektedir. Malik Aksel'in eserleri incelendiğinde, farklı alanlarda ortaya koyduğu üretimlerin ortak bir düşünce etrafında birleştiği görülmektedir. Sanatçı, özellikle kaybolmaya yüz tutmuş geleneksel yaşam biçimlerine, halk sanatlarına ve şehir kültürüne dair unsurları kayıt altına alma çabasıyla dikkat çekmektedir. Bu yönüyle onun eserleri, yalnızca bireysel sanat anlayışının bir yansıması değil, aynı zamanda kültürel sürekliliği sağlama gayesi taşıyan birer bellek mekânı niteliği de taşımaktadır. Resimlerinde görsel bir anlatımla muhafaza ettiği halk kültürü unsurlarını, yazılarında ayrıntılı gözlemler ve hatıralarıyla destekleyen Aksel, böylece sözlü, yazılı ve görsel kültür arasında bütüncül bir ilişki kurmuştur. Bu ilişki ve Malik Aksel'in çok yönlü bir kültür insanı olması kendisinin folklor disiplini çerçevesinde incelenmesinin gerekliliğini açıklamaktadır. Aksel'in yazıları ve resimleri üzerine yapacağımız değerlendirmeler, onun Türk kültür hayatındaki çok yönlü konumunu ve halk kültürüne dair yaklaşımını daha kapsamlı biçimde ortaya koyacaktır. Çalışmamızda, Aksel'in yapmış olduğu

resimler, derlediği görsel malzemeler ve yazmış olduğu eserler, folklor disiplini çerçevesinde ilk kez sistematik bir analize tabi tutulacaktır.

Çalışmamız üç bölümden oluşmaktadır. “Malik Aksel’in Hayatı, Çeşitli Yönleri ve Eserleri” başlıklı birinci bölümünde Malik Vicdani Aksel’in hayatı hakkında bilgiler verilmiş ve Aksel’in ressam, yazar, folklor araştırmacısı kimlikleri üzerinde durulmuştur. Malik Aksel’in eserleri kısaca tanıtılıp resimlerinden örnekler verildikten sonra dergi ve gazetelerde yazmış olduğu yazılar sınıflandırılmıştır.

Çalışmamızın “Halk Resmi ve Malik Aksel” başlıklı ikinci bölümünde Malik Aksel’in halk resmine dair görüşleri incelenmektedir. Malik Aksel’in konuyla ilgili yazıları, *Anadolu Halk Resimleri* ve *Türklerde Dinî Resimler* adlı çalışmaları bölümün ana malzemesini oluşturmaktadır. Bölümde halk resminin varlığı ve tanımı tartışılarak, halk resminin diğer folklor ürünleri ile olan ilişkisi Aksel’in görüşleri çerçevesinde ele alınmıştır. Kahvehaneler gibi kamusal alanların halk resminin sergilenme ve dolaşıma girme mekânları olarak işlevi vurgulanırken, yazı-resim geleneği ve tarikat sembolizmi çerçevesinde halk resminin anlam dünyası derinleştirilmekte ve son olarak, halk resminin modernleşme süreci karşısındaki konumu sorgulanarak bu geleneğin sürekliliği ve dönüşümü tartışılmaktadır.

Çalışmamızın “İstanbul’un ‘Göz’cüsü: Malik Aksel’in Eserlerinde İstanbul Folkloru” başlıklı üçüncü bölümünde Malik Aksel’in eserlerindeki İstanbul’a ait unsurlar folklorun çalışma kadrolarına göre incelenmiştir. Aksel’in İstanbul şehir kültürünü yansıtan resimlerine de yer verilen bölümde folklorun kaynakları üzerinde durulmuştur. Malik Aksel’in İstanbul’a dair aktardığı bilgilerden dolayı taşıdığı kaynak kişi olma durumu sözlü kaynak, yazılı eserleriyle aktardığı çeşitli folklor verileri yazılı kaynak, İstanbul’un halk yaşayışını gösteren resimleri ile de görsel kaynak olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmamızın “Sonuç” başlıklı bölümünde tez çalışmamızda tespit ettiğimiz ve incelediğimiz unsurlar, folklor açısından değerlendirilmiştir. Değerlendirmemizin sonucunda ulaştığımız bulguların folklor çalışmaları açısından önemi hakkında bilgiler verilmiştir.

## Araştırmanın Amacı, Kapsamı ve Yöntemi

Araştırmacı, yazar, eğitimci ve ressam kimliklerini bir arada taşıyan, çok yönlü bir entelektüel birikime sahip olan Malik Aksel, bugüne kadar doğrudan folklor disiplinde bir bilimsel incelemenin konusu hâline getirilmemiştir. Aksel'e dair yapılan önceki çalışmalar sanat tarihi ve güzel sanatlar alanında yapıldığı için kendisinin ressam kimliği öne çıkarılmış ve ana ekseninde resimleri konu edinilmiştir. Bu çalışma Malik Aksel'i, Türk kültürünün çeşitli alanlarına ilişkin üretimleriyle öne çıkan, folklorik gözlemler yapan, bilgi üreten sanatkâr, uygulamacı folklorcu ve kültürel meselelerle yakından ilgilenen bir kültür insanı olarak ele almaktadır. Aksel'in resimlerinin yanı sıra makale, deneme ve kitaplar aracılığıyla düşüncelerini yazılı olarak ifade etmesi ve halk resimlerini derleyerek belgelemeye ve tanıtmaya yönelik çabaları, onun sanat pratiğini aşan bilinçli bir kültürel tutum geliştirdiğini göstermektedir. Bununla birlikte, Malik Aksel'in folklor, kültür ve gündelik yaşam temalı yazıları, bugüne kadar müstakil bir bilimsel çalışmanın ana konusunu teşkil etmemiştir. Oysa bu metinler, halk kültürünü içeriden gözlemleyen bir bakışı yansıtmaya, gündelik hayat pratiklerini ve kültürel süreklilikleri görünür kılmaya bakımından folklor açısından önemli bir kaynak ve yorum alanı sunmaktadır. Bu nedenlerle, çalışmanın ana malzemesini Malik Vicdani Aksel'in kaleme aldığı yazılar ve kitaplar oluşturmaktadır. Çalışmada Malik Aksel'in sağlığında yayımlanan kitaplarının ilk baskılarını kaynak olarak esas aldık. Malik Aksel'in çeşitli gazete ve dergilerde yayımladığı ve kitaplarında yer almayan yazıları 2016 yılında Beşir Ayvazoğlu editörlüğünde *Masal ve Resim* adıyla yayımlanmıştır. Malik Aksel'in yazılarının ilgili dergilerden taranmış halleri bizde bulunduğu için yaptığımız alıntılar ilgili dergi yazılarını kaynak göstererek yapmayı doğru bulduk. Bunun yanı sıra, Aksel'in "yaşamsal kalıt" olarak değerlendirdiği görsel malzeme de folklor bakış açısı esas alınarak araştırma kapsamına dâhil edilmiştir. Güzel sanatlar, sanat tarihi ve folklorun hemzemininde yer alan bu çok katmanlı üretim alanı, Malik Aksel'in disiplinler arası bir yaklaşımla ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Folklorun birçok meselesi üzerine fikirlerini beyan etmiş ve kendi sanatsal üretimini daimî ulusal sanat anlayışı üzerine yapmış olan Aksel'in folklor disiplince ele alınmamış olması önemli bir boşluk yaratmaktadır. Bu çalışma da söz konusu boşluğun doldurulmasına yönelik mütevazı bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Tezin kapsamını belirleyen Malik Aksel'in tüm eserleri folklorik bir

bakış açısıyla okunarak tematik bir sınıflandırma yapıldıktan sonra analiz edilmiştir. Bu tezde nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi kullanılmış, Malik Aksel'in halk resmi, sanat ve folklor konularında yazdığı eserler incelenerek içerik analizi yöntemiyle çözümlenmeler yapılmıştır. Ayrıca ilgili literatür taranarak Aksel'in düşüncelerinin folklor sahasındaki yeri değerlendirilmiştir. Çalışma literatür taraması, saha çalışması (arşiv ve müze ziyaretleri) ve analiz aşamalarını kapsamaktadır.

## 1. BÖLÜM

### MALİK AKSEL'İN HAYATI, ÇEŞİTLİ YÖNLERİ VE ESERLERİ

#### 1.1. MALİK AKSEL'İN HAYATI

##### 1.1.1. Ailesi, Doğumu ve Çocukluk Yılları

Malik Aksel'in annesi Mesude Hanım, babası Mehmet Şevket Bey'dir. Mehmet Şevket Bey'in İstanbullu olduğunu, Fatih'te doğup büyüdüğünü ve babası Hacı Kâmil Bey'in Düyun-ı Umumiye müdürlerinden olduğunu Malik Aksel'in anı yazılarından ve röportajlarından öğreniyoruz. Mehmet Şevket Bey'in resim ve hat sanatına olan ilgisi, Malik Aksel'in anlatımlarında yer bulmakta, bu durum, Aksel'in resme ilgisinin oluşumuna dair önemli ipuçları vermektedir:

Babamın resim yaptığını hatırlıyorum. Resim yapan, resim seven insandı. Daha Darüşşafaka Lisesi'nde okurken arkadaşlarının resmini yaparmış. Sonra da bulduğu kartpostalları kopya etmeye başlamış. Bunları çok dikkatle ve zevkle kopya ederdi. Tabloları kopya ettiği de olurdu. Kimi zaman porselen tabaklara resim çizerdi ki doğrusu bu hiç de kolay bir iş değildir. Ben birkaç kez yapayım diye niyetlendim, başaramadım. Darüşşafaka da o zamana göre değerli resim ve musiki öğretmenleri vardı. Babamın resim merakının orada başladığını sanıyorum. Bu merakını hiç kaybetmemiş, sık sık resim yapmış ve yaptığı resimleri çoğu zaman, düğünlere, sünnet düğünlerine armağan olarak götürmüştür. Babam eski yazıyı da çok güzel yazardı. (Kaynaradağ, 1979: 77)

Malik Aksel'in babası Mehmet Şevket Bey'in, padişah buyruğuyla Darüşşafaka'ya kabul edilmiş ve devlet hizmetinde maliye memuru olarak Selanik, Serez ve Üsküp gibi Osmanlı İmparatorluğu'nun önemli Balkan şehirlerinde görev yapmış olması, Aksel'in erken yaşlardan itibaren eğitim, devlet aidiyeti ve kamusal sorumluluk gibi kavramların iç içe geçtiği bir kültürel ortamda yetiştiğini düşündürmektedir. Aksel'in, ilerleyen yıllarda sanatı ve halk kültürünü yalnızca bireysel bir ifade alanı olarak değil, topluma hizmet eden, millî bilinç ve kültürel sorumluluk taşıyan bir alan olarak kavrayışının zihinsel zeminini bu ailevi ve kurumsal arka planın oluşturduğu söylenebilir.



**Fotoğraf 1:** Malik Aksel'in Babası, Kız Kardeşi, Erkek Kardeşi ve Annesi (Ayvazoğlu, 2011b: 26)

Malik Aksel, 1901 senesinde Mehmet Şevket Bey'in gümrük memurluğu görevi dolayısıyla Katerin'de dünyaya gelmiştir. Tam adı Malik Vicdani Aksel'dir. İlk resimleri, 1933 ve 1934 tarihli ilk iki yazısı "Malik Vicdani" imzasını taşımaktadır. Mehmet Şevket Bey'in tayini ile Katerin'den Serez'e taşınan aile 1913 senesine değin Serez'de yaşamıştır. Malik Vicdani Serez'de yaşadığı çocukluk günlerine dair; "En canlı hâtıralarım Serez'e ait olanlardır. Benim hafızam eskiye yöneliktir." (Kerman, 1985: 30) demiş ve birkaç yazısında o yıllardaki anılarına yer vermiştir. Malik Aksel'in Nigâr ve Şinasi isimlerinde biri kız, biri erkek olmak üzere iki kardeşi bulunmaktadır. Kardeşleri ya da mahalle arkadaşları ile oyun oynamak yerine resim yaparak vakit geçirdiğini belirten Malik Vicdani, resme olan bu erken yönelişini çocukluk hatıraları üzerinden şu sözlerle dile getirmektedir:

Resme ise dört yaşında başladım. Hani bir dahi çocuklar modası var: onlardan biri değildim ben. Babam resim yapardı, ben de onun çırağı olurdum. Ne oyun oynardım, ne gezmeğe giderdim. O boya tüpleri benim için birer oyuncaktı. Bu yüzden ya azar işitirdim, ya dayak yerdim. Çünkü boyaları etrafa bulaştırırdım (Kabaklı, 1979: 8).

Bu ifadeler, Aksel'in çocukluk döneminde resimle kurduğu ilişkinin sıradan bir ilgiden öte, güçlü bir uğraş niteliği taşıdığını göstermektedir. Aynı zamanda babasının sanatsal yöneliminin, sanatçının erken yaşlardaki estetik ilgisinin şekillenmesinde belirleyici bir rol oynadığı anlaşılmaktadır.

Malik Aksel'in öğrenim hayatı Serez'de gitmiş olduğu Ahmet Paşa Mahalle Mektebinde başlamıştır. İbrahim, Sabri ve Muhiddin Efendiler Aksel'in ilk hocaları olmuştur. Malik Vicdani, "Masal Olmuş Gerçekler" başlıklı yazısında Serez'deki okulu ve hocalarına dair anılarından bahsetmektedir. Aksel'in sonraki yıllarda yapmış olduğu "Falaka" isimli resmi, Ahmet Paşa Mektebinde Muhiddin Efendi tarafından falaka cezası almasının resmidir.



**Resim 1:** Falaka (Ayvazoğlu, 2011a: 237<sup>5</sup>)

5 Ayvazoğlu 2011a kaynağında yer alan resimler, kitabın içerisinde 'Albüm' bölümünde yer almaktadır. Kitabın içindekiler kısmında 151. sayfada yer alan albümün devam eden sayfaları numaralandırılmamıştır. 151. sayfadan itibaren resimlere tarafımızca sayfa numarası atanmıştır.

Malik Vicdani'nin çocukluk yıllarını içeren yazılardan bir diğeri “Bir Kuyruklu Yıldız'ın Hatırlattıkları”dır. Malik Vicdani'nin mutlu Serez günlerinin bitiş sürecini özetleyen bu yazı, 1910 Mayıs ayında geçmektedir. Çünkü yazının konusu olan Halley Kuyruklu Yıldızı 5 Mayıs 1910 tarihinde dünyaya çarpacağı rivayet edilen bir yıldızdır. Malik Vicdani, yıldızın halk arasında yarattığı korku ve heyecanı canlı bir ifade gücü ile aktarmış ve yıldızın uğursuzluğuna dair halk arasında dolaşan söylentilerin doğru çıktığını ise şöyle ifade etmiştir:

Birçokları yıldızın baş aşağı oluşunu hiç de iyiye yormuyordu, Hatta Osmanlı İmparatorluğu'nun sonuna işaret sayanlar dahi oluyordu. Birbiri arkasından gelen musibetlerden sonra nihayet Balkan Savaşı patlak verdi. Bu talihsiz olayla kuyruklu yıldız sade Osmanlılara bahtsızlık getiriyordu, Hıristiyanlara ise şans, talih... Bu düşünce yıllar boyu bitmedi, tükenmedi (Aksel, 1977: 85).

Balkan Savaşları neticesinde Serez, 1912 yılı sonlarında Bulgarlar tarafından işgal edilmiştir. Mehmet Şevket Bey, bir fayton kiralamış ve eşyalarını komşularına dağıttıktan sonra, sabaha karşı gelen faytona ailesiyle binerek şehir dışındaki istasyona doğru yola çıkmıştır. Serez'den Selanik'e göç böyle gerçekleşmiştir. Malik Vicdani, Selanik'e geldikleri ilk zamanlara dair gözlemlerini şu şekilde ifade etmiştir:

Selânik'e geldik, burada öyle soğuklar yoktu, bir Akdeniz havası esiyordu. Ramazan ayında idik. Şehir düşman elinde değilmiş gibi, minarelerde kandiller, kule kahvelerinde sazlar, sahurda davullar, tekkelerde zikir, tevhid, tesbih... Şehirde Türkçeden başka dil kullanılmıyor. İncesazdan başka çalgı işitilmiyor. Türküler, Rumeli, İstanbul türküleri, Musababa'da kalın vücutlu pehlivanlar güreşiyor, fenerlerle kadınlar Ramazan ev gezmelerine gidiyorlar, musiki fasıllarının sonu gelmiyor (Aksel, 1977: 89).

Malik Aksel, Serez'de Ahmet Paşa Mahalle Mektebinde başladığı öğrenimine Selanik'te Alaca İmaret Mahallesi Mektebinde devam etmiştir. Aksel okuluna ilişkin, Alaca İmaret Mahalle Mektebinde çocuklar kız-erkek beraber okuyorlardı. Bunlar Selânik eşrafının çocukları idiler. Avrupa modası üzerine giyinirler, Fransızca öğrenirlerdi. (Aksel, 1977: 90) cümleleriyle hafızasında yer edinen detayları paylaşmıştır. Selanik'e göç etmelerinin üzerinden henüz pek vakit geçmemişken Malik Vicdani ve ailesi İstanbul'a göç etmiştir. Aksel, Selanik'in işgali ve İstanbul'a göç etmelerine dair şunları yazmıştır:

Rumeli boşalıyordu, başta Selânik olmak üzere... Türkler arasında Yörükler, Boşnaklar, Pomaklar, Arnavutlar, Levantenler, dönmeler, eski muhacirler, Yahudiler, Makedonyalılar, sakatlar, deliler, fakirler, zenginler, hatta Çingeneler, kimler yoktur. Bunların hepsi İstanbul yolunu tuttular, yine de Türk bayrağı altında yaşamak istiyorlar. İstanbul ana baba günü, sade camiler değil, meydanlar da göçmenlerle dolu... (Aksel, 1977: 90)

### 1.1.2. Eğitim Hayatı

1913 sonlarında İstanbul'a göç eden Malik Vicdani ve ailesi, dededen kalma Kumkapı Nişancı Mehmed Paşa Mahallesi'ndeki eve yerleşir ve Mehmet Şevket Bey, Düyun-ı Umumiyyede bir işe tayin edilir. Malik Aksel ise sonradan adı Beyazıt Numune Mektebi olarak değiştirilen Beyazıt Rüştüyesinde eğitimine devam eder. Birinci Dünya Savaşı yıllarını Rüştüye öğrencisi olarak yaşayan Aksel, 1918'de sanatının ve dünyayı duyusunun şekillendiği esas okul olan Dârümuallimîn yani erkek öğretmen okuluna girer. Malik Aksel, Muallim Cevdet, Şevket Dağ, Selim Sırrı Tarcan, Rüştü Uzel başta olmak üzere devrinin öncü eğitimcilerden dersler almıştır. Bazı yazılarında bu okulla ve hocalarıyla ilgili anılarını anlatmıştır. Malik Aksel, anılarında hocalarının hepsinden içten bir hürmetle bahsediyor ancak söz Muallim Cevdet ve Şevket Dağ'a gelince saygının yanına sevgi de ekleniyordu. Malik Aksel'in düşünsel yönelimlerinin şekillenmesinde, Muallim Cevdet'in dönemin "Batının nesi varsa ileri, Doğunun nesi varsa geri" anlayışına karşı geliştirdiği eleştirel tutum ile İstanbul'un işgali sırasında öğrencilerine bu durumu yok sayarak düzenlediği şehir gezilerinin belirleyici bir rol oynadığı söylenebilir. Malik Aksel'in Dârümuallimîn yıllarında fikren ve sanat açısından etkisinde kaldığı esas isim, resim öğretmeni Şevket Dağ'dır. Türk resim tarihinde yapmış olduğu iç mekân resimleriyle öne çıkan Şevket Dağ, "Ayasofya'nın ressamı" olarak anılmaktadır. Devrinin önemli okullarında resim öğretmenliği görevini uzun yıllar sürdürmüş olan Dağ, Konya ve Siirt milletvekilliği de yapmıştır. Şevket Dağ'ın koyu bir akademici olmasına karşın oldukça özgür bir eğitim uygulaması Aksel'in sanatçı kişiliğinin gelişmesine elverişli bir ortam hazırlamıştır. Şevket Dağ, halk kültürüne ve Türk resminin ulusallaşma eğilimine gerçekçi bir duyarlılıkla katkıda bulunan Malik Vicdani üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptir. Bu etkiyi Aksel'in kaleminden şöyle aktarabiliriz:

Bu ressamın en önemli özelliklerinden biri de ressamlıktaki şöhreti derecesinde olan öğretmenliğidir... Zamanında her yerde basma resimlerden kopyalar çıkarılırken o kendi şahsi tesebbüsüyle bu öğretim tarzını ortadan kaldırmış, yepyeni bir usulle öğrencilere tabiattan resimler yaptırmaya başlamıştır. Öğrencilere dershane dışında vazifeler veriyor. Yapılan resimleri büyük bir ilgi ile tahsis ediyor. Zamanında resimhane, mektebin en görülecek bir köşesi idi. Burada duvarlar büyük bir intizam içinde eski talebelerin iyi resimleriyle süslü idi. Ayrıca kartonpiyer yaprak rölyefler, küçük statüler bunlardan maada camekanlarda muntazam bir şekilde sıralanmış Kütahya çinileri, tabaklar, Japon fenerleri, işlemeli ibrikler, Çanakkale testileri, bakır dövme kaplar, biblolar, karagözler vesaire bulunurdu (Aksel, 1971a: 256).

Aksel'in, hocasının öğretmenliğini ressamlığıyla eşdeğer görmesi, bu etkinin yalnızca teknik değil, zihniyet düzeyinde bir aktarım olduğunu gösterir. Şevket Dağ'ın kopyaya dayalı öğretimden uzaklaşıp öğrencilerini tabiatla doğrudan temas içinde üretime yönlendirmesi, Dağ'ın resim eğitiminde gözleme dayalı ve deneyim merkezli bir yaklaşımın benimsendiğini göstermektedir. Bunun yanı sıra Dağ'ın derslerinde kullandığı Kütahya çinileri, Çanakkale testileri, bakır dövme kaplar, Karagöz figürleri gibi gündelik ve geleneksel nesnelere, öğrencilerinin estetik algısını halk kültürüyle besleyen bilinçli bir pedagojik ortamın varlığına işaret eder. Bu bağlamda Şevket Dağ-Malik Aksel ilişkisi, folklorlarda usta-çırak ilişkisi olarak tanımlanan; bilginin ve tavrın formel öğretimden ziyade görerek, temas ederek ve birlikte üretim içinde aktarıldığı bir süreklilik modeliyle örtüşür. Aksel'in ilerleyen yıllarda halk estetiğine, gündelik hayata ve yerel unsurlara yönelen sanat anlayışı, bu usta-çırak ilişkisinde kazanılan estetik ve kültürel duyarlılığın doğal bir devamı olarak okunabilir. Kendisi ile yapılan bir röportajda (1985: 31), “Ben okula girer girmez aramızda derhal bir yakınlık doğdu, adeta onun asistanı oldum.” cümleleriyle hocası Şevket Dağ ile yakınlığına dikkat çeken Malik Aksel, ilk sergi deneyimini hocasının tavsiyesiyle katıldığı Galatasaray Sergilerinde yaşamıştır. Bir yazısında, ilk sergi deneyimini şu ifadelerle aktarmaktadır:

Okulda ilk yaptığım resimler “Âmin Alayı”, “Falaka”, “Bayram Yerleri”, “Zıpzıp Oyunları” ve buna benzer resimlerdi. Bunları hocam ressam Şevket (Dağ) Bey'e gösterirdim. O gülerek bunlar üzerinde düşüncelerini söyler fakat karikatüre kaçan resimlerden hoşlanmazdı. Bir gün bunlardan bazılarını Galatasaray Sergisi'ne koymamı söyleyince, resimleri Güzel Sanatlar Birliği'ne götürüp bıraktım. Hepsi de sergiye kabul edildi. O zamanlar İstanbul'da tek sergi Galatasaray'da açılıyordu (Aksel, 1975a: 30).



**Resim 2:** Bayram Yeri (Aksel, 1987: 1)

Şevket Dağ'ın, Malik Aksel'in resim tekniği üzerinde etkili olduğu görülmektedir. Söz konusu etkiler, çalışmanın ilerleyen bölümlerinde detaylandırılacaktır.

### 1.1.3. Meslekî Hayatı

Malik Aksel, 1921 yılında Dârülmuallemîn'den mezun olmuştur. Ayvazoğlu'nun (2011a: 31) aktardığı bilgiye göre aynı sene Şile'nin Kayagöz köyünde 26 Eylül tarihinde göreve başlayan Aksel, “Bir Köy Öğretmeninin Not Defterinden: Kayagöz Köyünün Öğretmeni”, “Cer Hocası”, “Bir Köy Öğretmeninin Not Defterinden: Köye Gelen Misafir” yazılarında bu köyde yaşadıklarını anlatmıştır. Malik Aksel, Maarif Nezaretinin resmî müfredat programını esas alarak köyde resim, spor, el işi ve müziğin iç içe geçtiği bir eğitim uygulamıştır. Köyde kaldığı süreçte köylüler üzerinde gözlem yapma imkânı bulan Aksel, halk kültürüne yönelik dikkatini bu gözlemler doğrultusunda geliştirmiştir. Kayagöz köyüne dair çok resmi bulunmayan Aksel'in ramazan ayında köye gelen uyanık bir cer hocasının yalan yanlış telkinlerini ve bu “tüysüz” molla ile tüysüzleri hiç ciddiye almayan köy imamı Salih Efendi arasındaki çekişmeyi anlattığı “Cer Hocası” yazısını özetleyen resmi aşağıdadır:



**Resim 3:** Cer Hocası (Aksel, 2019: 245)

Yaşadığı türlü zorluklara rağmen köyde geçirdiği günleri kötümser anlatmayan Malik Aksel, Kayagöz'den 1922 Ağustos'unda ayrılışını şu cümlesiyle gerekçelendirmiştir: “Ne var ki sanat aşkım üstün çıktı, resim tahsili için köyden ayrıldım” (Aksel, 1977: 321).

Köyden ayrılışından kısa bir zaman sonra önce Tokat Reşadiye Numune Mektebine bir ay kadar sonra da Beyazıt Mektebine tayin edilen Aksel, 1923-1926 yılları arasında dönemin kültür sanat merkezi olan İstanbul'da bulunmuş ve entelektüel ortamlardan istifade ederek sanatını geliştirmeye çalışmış, o yıllarda açılan Galatasaray Sergilerinde yer almıştır. 1926 yılında askerlik görevini yerine getirmek için İstanbul'dan ayrılan Malik Vicdani 1927 yılında terhis edilmiştir. Malik Aksel'in hayatında, sanat ve estetik anlayışının şekillenmesinde ve millî duyuş sahibi olmasında etkili olan çeşitli dönüm noktaları bulunmaktadır. Dârümuallimîn yıllarının ardından Almanya'ya eğitim amacıyla gitmesi, bu dönüm noktalarından biridir. Malik Aksel, Almanya'ya gidiş sürecini bir yazısında şu sözlerle dile getirir:

Necati Bey zamanında Avrupa'ya gönderildik. O vakit Amerika'dan bir mütehasıs geldi. Pedagoji mütehasısı. "Türkiye'nin kalkınması için Avrupa'ya talebe göndermek lâzım" dedi. Biz de Avrupa'ya Şevket Bey'in delâletiyle gönderildik. Ben tek başıma resim pedagojisine gittim. Berlin'de kaldım (Kabaklı, 1979: 10).

Malik Aksel'in bahsetmiş olduğu pedagog John Dewey'dir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında resim-iş eğitimi alanında hissedilen boşluğu gidermek için Türkiye'ye davet edilen Dewey, seçilen bazı öğretmenlerin Avrupa'ya gönderilerek uzmanlık eğitimi almalarını tavsiye eden bir rapor hazırlamıştır. Bu raporun neticesinde Dârümuallimîn mezunlarına yönelik bir sınav düzenlenmiştir. Aksel, bu sınava hocası Şevket Dağ'ın tavsiyesiyle girer ve Berlin Yüksek Öğretmen Okulunda resim pedagojisi eğitimi almaya hak kazanır. Malik Aksel'in öğrencisi Ahmet Köksal, hocasının Almanya dönemine ilişkin aşağıdaki bilgileri vermiştir:

Dört yıl kaldığı Berlin Yüksek Öğretmen Okulu'nda, o zamana değin bizde bilinmeyen bir dalda öğrenim görürken, Prof. Grossmann atölyesinde yağlıboya ve gravür çalışmaları da yaptı. O yıllarda sık sık uğradığı müzelerde, Branderburger bitişiğindeki Sanat Sarayı'nda klasik ressamı, özellikle iki Alman ustası Max Liebermann ile Lovis Corinth'i izlemekten geri kalmadı (Köksal, 1987: 32).

Malik Aksel, 1928-1932 yılları arasında bulunduğu Almanya'da haftanın belirli günlerinde resim eğitiminin teorik yönüne dair dersler aldığını, kalan günlerde ise uygulamaya dayalı çalışmalar yaptığını ifade etmektedir. Malik Aksel'in Almanya yıllarına dair az yazısı bulunmaktadır. Bu yazılarda ise, yabancı bir sanat eğitimi kurumunda bir Türk öğrencinin tutumunu ve iç dünyasını; diğer öğrenciler, canlı modeller ve hocalarla kurduğu ilişkiler üzerinden içtenlikle aktarmaktadır. Malik

Aksel'in hayatındaki dönüm noktalarından biri olarak nitelendirdiğimiz Almanya yılları, Aksel'in ressamlığında ve sanata bakış açısında oldukça etkili olmuştur. Ahmet Köksal, söz konusu etkiyi şu şekilde ifade etmiştir:

Almanya'daki öğrenim yıllarında müzelerde izlediği, gerçekçilikle akademizmi bağdaştıran Lovis Corinth'den ve halk yaşamından sahneler, portreler ve peyzajlar yapan Liebermann'ın tekniğinden esinlenen Aksel resimlerinde, "kendimizi resim diliyle anlatmak" ilkesinden ayrılmadı. Alman anlatımcılığı ve izlenimciliğinden esintiler de taşıyan bir yaklaşımı Aksel, Türk insanını kendi yaşam ortamı, doğal çevresi içinde figürü ön planda tutan yöresel ve ulusal bir resim diline dönüştürmeyi amaçladı (Köksal, 1988a: 5).



**Fotoğraf 2:** Malik Aksel Almanya'da (Ayvazoğlu, 2011b: 32)

Malik Aksel, Almanya'da aldığı eğitimi, bireysel kazanımlarından ziyade ülkesine sağlayacağı katkılar açısından önemsemiştir ve o dönemki heyecanını şöyle dile getirmiştir:

Büyük Atatürk, 1920 sonlarında her meslekten genç, kabiliyetli insanları tahsil, bilgi, görgü, ihtisas için Almanya'ya göndermişti. Dönüşte vatan bizden büyük hizmetler bekliyordu. Yeni okullar,

müesseseler kuracaktık. Cumhuriyet bizim omuzlarımızda yükselecekti. Büyük sorumluluktan bu. Nasıl heyecanlıydık. Ama korkmuyorduk. Batının akıl tarafını, bilgi tarafını, uzmanlık tarafını yutar gibi alıyorduk (Karaesmen, 1982: 27).

1932 senesinde aldığı eğitim sona eren Aksel, Türkiye'ye dönmeden önce yaklaşık bir ay kadar Fransa, İtalya ve Yunanistan'da sanat odaklı geziler gerçekleştirerek bahsi geçen ülkelerdeki müzeleri gezmiştir. Malik Aksel'in 1928-1932 yılları arasında Almanya'da sürdürdüğü resim tahsilini, dönüş sürecinde Fransa, İtalya ve Yunanistan'da müzeler ve sanat kurumları merkezli gezilerle tamamlaması, onun sanatsal birikimi yalnızca bireysel estetik gelişimle sınırlamayan, müze gibi kültür odaklı kurumlara özel bir hassasiyet atfeden ve bu birikimi kamusal bir hizmet anlayışı çerçevesinde değerlendirmeyi amaçlayan tavrının erken bir tezahürü olarak değerlendirilebilir.

Kendi ifadeleriyle vatanın ondan beklediği hizmet doğrultusunda bir hayat yaşama gayretinde olan Malik Aksel, Türkiye'ye dönünce o yıllarda yeni açılmış olan Resim Öğretmen Okulunda kısa bir süre çalıştıktan sonra Gazi Eğitim Enstitüsünde resim-iş bölümünde çalışmaya başlamıştır. Çalışma arkadaşları arasında Şinasi Barutçu, Hayrullah Örs, Mehmet Ali Akademi, İsmail Hakkı Uludağ ve Hakkı İzzet bulunmaktadır. Aksel, Gazi Eğitim Enstitüsünde resim ve sanat tarihi öğretmenliğinin yanı sıra bölüm başkanlığı görevinde de bulunmuştur. Malik Aksel, 1930'lu yıllarda Gazi Eğitim Enstitüsünde göreve başlamasıyla birlikte, savaş sonrası dönemin güçlükler içeren koşulları içinde, Türkiye Cumhuriyeti'nin Türk insanını çok yönlü biçimde yetiştirmeyi hedefleyen kültür ve eğitim politikalarını yakından gözlemleme imkânı bulmuştur. Bu süreç, Aksel'in çocukluk yıllarında şekillenmeye başlayan yerellik ve millî kimlik hassasiyetini daha da derinleştirmiş, sanatçı, söz konusu koşullar içerisinde hem ressamlığını hem de öğretmenliğini olgunlaştırmıştır. Gazi Eğitimdeki görevi sırasında Cumhuriyet Halk Partisinin düzenlediği Ressamların Yurt Gezileri programına katılmış, bu kapsamda 1939'da Sivas'a, 1941'de Denizli'ye gönderilmiştir. Malik Aksel, Gazi Eğitim Enstitüsündeki kurucu ve öncü görevler üstlendiği otuz yıla yakın süreden sonra 1951 senesinde İstanbul'a atanmıştır. Malik Aksel, Çapa Eğitim Enstitüsü ve Atatürk Eğitim Enstitüsünde eğitimcilik faaliyetlerini sürdürmüştür. 1933 yılında başlayan yazı hayatını, çeşitli dergilerde yayımladığı metinler ve bir kitap aracılığıyla 1950'li yıllara taşıyan Aksel, yazarlık yönündeki asıl gelişimini ise İstanbul yıllarında gerçekleştirmiştir.

#### 1.1.4. Aile Hayatı, Emekliliği ve Vefatı

Malik Aksel, 1945 yılında Kız Meslek Öğretmen Okulu mezunu Müşerref İğnemutlu ile evlenmiş ve bu evlilikten iki oğlu dünyaya gelmiştir. Çiftin ilk çocukları Murat Aksel, 14 Şubat 1949 tarihinde dünyaya gelmiştir. Malik Vicdanî, Murat'ı küçüklükten itibaren resim sanatına alıştırmaya çalıştığı görülmektedir. Nitekim Ayvazoğlu (2011a: 121-128) çalışmasında bunu belirtir. Ancak Murat'ın resim alanında belirgin bir yetenek göstermediği anlaşılmaktadır. Fakat Murat'a kıyasla 7 Ağustos 1953 yılında doğan Nuri Aksel'in resme hayli yeteneği vardır. Bunu fark eden Malik Vicdani de oğluyla çok sayıda geziye çıkmış, camileri, kiliseleri ve müzeleri birlikte ziyaret etmiş, buraları oğluna göstermiş, birlikte münakaşalara girmişlerdir. Ayrıca Malik Aksel, oğlu Nuri'yi verdiği derslere de götürmüştür. Fakat Malik Vicdani, resmin para getirmediğini ve oğlunun başka meslek seçmesi gerektiğini belirtir. Nitekim Nuri Aksel de İstanbul Alman Lisesini ve Darmstadt Teknik Üniversitesini bitirmiş, aynı üniversitede doktorasını yapmış, Prinztal Fraunhofer Kimya Teknoloji Enstisisü, Chemnitz Teknik Üniversitesi ve Bayreuth Üniversitesinde çeşitli görevler almıştır.

İstanbul'a atandıktan sonra bir süre Fındıkzade'de ve Cağaloğlu'nda oturan Aksel ailesi, 1972 yılında Nişantaşı Şair Nigâr Sokağı'ndaki 32/4'teki apartman dairesine yerleşmiştir. Nişantaşı Şair Nigâr Sokağı'ndaki apartman dairesi Malik Vicdani'nin son çalışmalarını gerçekleştirdiği hem atölyesi hem de son konutudur. Malik Aksel 1968 yılında emekli olmuştur. Emekliliğinden vefatına birkaç sene kalıncaya dek durağanlıktan uzak bir hayat süren Aksel, ilk kişisel sergisini 1969 senesinde açmıştır. 1971 ve 1977 yıllarında çeşitli dergilerde yazdığı yazıları kitaplaştıran Aksel, 1977 yılına kadar yazı hayatını aktif şekilde devam ettirmiştir. 1973 senesinde 34. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Başarı Ödülü kazanmıştır. Malik Aksel, son röportajını 1985 senesinde *Kaynaklar* dergisinde Prof. Dr. Mehmet Kaplan önderliğinde bir heyete vermiştir. Zeynep Kerman tarafından kaleme alınan röportajda Malik Aksel'in son vaziyeti şu şekilde aktarılmaktadır:

Ne kadar hazindir ki, ömür boyu, dış âlemin renklerini, şekillerini hayranlıkla seyreden ve tablolarına, kendi mizacının arasından aksettiren yaşlı ressam, artık dış âlemi görmüyor, onun akislerini ancak hafızasında ve hayalinin sularında seyrediyor. Fakat çok canlı olan hafızasıyla hem kendi resimlerini, hem de başkalarınınkileri, tıpkı gözlerinin önünde gibi hatırlıyordu (Kerman, 1985: 29).

Ömrünün son yıllarında göz tansiyonu sebebiyle görme yetisini büyük oranda yitiren Malik Aksel, 15 Şubat 1987 tarihinde vefat etmiş ve Zincirlikuyu Mezarlığı'na defnedilmiştir.



**Fotoğraf 3:** Malik Aksel ve Ziyaretçileri<sup>6</sup> (Ayvazoğlu, 2011a: 131)

## 1.2. MALİK AKSEL'İN ÇEŞİTLİ YÖNLERİ

Malik Aksel, ressamlık, eğitimcilik, folklor araştırmacılığı, koleksiyonculuk ve yazarlık gibi farklı alanlarda ortaya koyduğu üretimlerle, çok yönlü bir sanat ve kültür insanı olarak öne çıkar. Bu yönleriyle Aksel, yalnızca sanatçı kimliğiyle sınırlı kalmayan, aynı zamanda kültürel birikimi kayıt altına alan, yorumlayan ve gelecek kuşaklara aktaran bir entelektüel şahsiyettir. Sanat ile düşünceyi buluşturan bu çok katmanlı yaklaşım, onun Türk kültür hayatındaki özgün konumunu belirleyen temel unsurlardan biridir. Aksel'in resim ve yazılarında yer alan halk kültürü unsurlarını incelemeye geçmeden önce, onun inşa ettiği çok yönlü kişiliğinin altını çizmek, sanatçının düşünce dünyasını doğru kavrayabilmek açısından önem taşımaktadır.

<sup>6</sup> Prof. Dr. Mehmet Kaplan, Malik Aksel'i ömrünün son zamanlarında Nişantaşı'ndaki evinde ziyaret etmiştir. Bu ziyaret sırasında öğrencisi Doç. Dr. Zeynep Kerman tarafından *Kaynaklar* dergisi için bir röportaj yapılmıştır. Fotoğraftakiler soldan sağa: Cahit Çollak, İsmail Kara, Malik Aksel, Zeynep Kerman, Ezel Erverdi, Mehmet Kaplan.

### 1.2.1. Sulu Boyacı Malik Vicdani

Malik Aksel, Türk resim tarihinde yağlı boya ve gravür çalışmalarından ziyade sulu boya çalışmaları ile adından söz ettirmiştir. Malik Aksel'in sulu boyaya yönelişinin mimarı hocası Şevket Dağ'dır. Şevket Dağ'ın Malik Aksel'in hayatındaki etkisi sulu boyacılığı seçmesinde de kendini göstermektedir:

Şevket bey bize sulu boya kutuları verirdi. O zaman kâğıt, kalem, lastik, boya Avrupa'dan geldiği için bunlar çok güzel şeylerdi. Şevket bey bizi özellikle sulu boya yapmaya özendirirdi. Bu nedenle ben sulu boyayı her zaman çok sevmişimdir. Ve adım sulu boyacı Malik'e çıkmıştır (Kaynaradağ, 1979: 78).

Sulu boya kolay gibi görünen ancak oldukça zor bir tekniktir. Malik Aksel'in sulu boya teknikleri gözlem gücünü ve resim üslubunu birleştiren eserlerdir. Sulu boyanın diğer tekniklerden daha kolay olduğu düşüncesi Malik Aksel'e göre yanlıştır:

Toplum arasında suluboya acemilere mahsus bir teknik sayılır. Küçük çocuklara çoğunlukla bu boya verilir. Bu yaygın, yanlış düşünce ile suluboya hafife alınır, buna sudan boya gözüyle bakılır. Aslında suluboya tekniği, diğer resim tekniklerinden, yağlıboya ve guaştan güçtür. Kâğıt üzerine konan renklerin ilk anda isabetli olması gerekir. Yağlıboya tekrar tekrar ele alınabilir, silinip bozulan yerleri düzeltilebilir. Daha doğrusu her çeşit resim tashih edilir, fakat suluboya düzeltilemez, ona katkılarda bulunulamaz...Suluboyada bir hatayı düzeltmek ikinci bir hata yapmak demektir. Şu hâlde bu sanat, büyük bir dikkati gerektirdiği gibi gelişigüzelliği de affetmez. Netice: Oyunlara, gevezeliğe gelmeyen bu sanatın en önemli yanı, renkleri büyük bir dikkatle yerli yerine koymak, renk dengesini sağlamak. Bir keman telinde seslerin titreşimi gibi, renklerin titreşiminin en güzelini bu sanat verir (Aksel, 1971b: 7).

Malik Aksel, sulu boyayı seçmesinin ana nedenini şöyle izah etmektedir:

Batı resmi yağlıboyaya dayalıdır. Büyük ustaların kalıcı eserlerinde suluboya örneği az görürsünüz. Süslemelerde falan kullanırlar. Ama, bu hareket halindeki insanın fiziki ve ruhsal ayrıntısını yakalama tutkuma suluboya o kadar elverişliydi ki, ben çokça suluboya kullandım (Karaesmen, 1982: 27).

Malik Aksel'in sulu boya çalışmalarının büyük bir bölümü gündelik hayata ilişkin, zamanla yitip giden kültürel unsurları, yaşam biçimlerini tespit ederek belgelemektedir. Malik Aksel, Türk sanatı ve folklorunu ayrıntılarıyla araştıran titiz bir kişiliğe sahiptir. Sulu boya çalışmalarındaki ince işçilik Aksel'in prensipleriyle tutarlılık göstermektedir. Aksel'in sulu boya örneklerinden bazıları; Çocuklar, Öğrenciler, Beşik Sallayan Anne, Düşünen Kadın, Giyim Kuşam, Tangolar, Çalgılı Kahve, Çingene Kavgası, Buluşan Ay ve Yıldız, İstanbul'da Sokak, Kız Kardeşler, Halı Dokuyan Kızlar ve Halay olarak söylenebilir.

Malik Vicdani'nin sulu boya eserlerinde benimsediği “kendimizi resim diliyle anlatmak” ilkesi, genel sanat ilkesidir. Eserler, yoğun bir gözlem gücüyle görsel değerleri dengeyle birleştiren içten, gerçekçi ve belgeselci bir niteliktedir. Aşağıda sulu boya örnekleri yer almaktadır:



**Resim 4:** Köylü Kızı (Ayvazoğlu, 2011b: 99)



**Resim 5:** Halı Dokuyan Kızlar (Ayvazoğlu, 2011b: 103)



**Resim 6:** Köylü Ana Kız (Ayvazoğlu, 2011b: 100)

Sulu boya, akıcı, saydam renk duyarlılığı gerektiren bir tekniktir. Malik Aksel tekniğini, sağlam bir desen gücü ve renk seçimleri ile pekiştirerek usta eserler yaratmıştır. Aksel'in sulu boya çalışmaları, bir ressamdan beklenen işçilik gücünü, teknik beceriyi yansıtır. Resimlerinde doğal bir ışık tercih eder ve koyu, tok renkleri kullanır. Onun sulu boyaları ifade gücü yüksek sulu boyalardır. Aksel'in halk kültürünü kayıt altına almak için seçtiği yöntemlerin başında sulu boya tekniğiyle yapılan resimleri gelmektedir. Ve "Malik Aksel gerçek bir suluboya virtiyözüdür" (Bingöl, 1993: 326).

### 1.2.2. Hocaların Hocası Malik Vicdani

Malik Aksel'in, Türk resim tarihine yapmış olduğu bir diğer önemli katkı, Ankara Gazi Eğitim Enstitüsünün kurulduğu yıllarda yetiştirdiği öğrencilerdir. Aksel'in öğrencileri arasında Nevzat Akoral, İsmail Altınok, Mustafa Aslıer, Muammer Bakır, Cahit Güraydın, Mürşide İçmeli, Hasan Kavruk, Kayıhan Keskinok ve Adnan Turani bulunmaktadır. Malik Vicdani, henüz mesleğinin ikinci yılında öğrencileriyle beraber başarılı bir sergi düzenler ve bu sergi Gazi Eğitim Enstitüsü Resim İş Bölümünün

kurucusu İsmail Hakkı Tonguç tarafından, “Bu sergi, mürebbiliğin her cihetten güzel bir nümunesi olmak itibarıyla de ayrıca kıymetlidir. Malik Beyi ve talebesini tebrik eder, bu gibi faaliyetlerle mesleğe ve memlekete daima faydalı olmalarını, muvaffakiyetten muvaffakiyete koşmalarını dileriz.” (İsmail Hakkı, 1934: 302-303) sözleriyle tebrik edilmiştir.



**Fotoğraf 4:** Malik Aksel, Gazi Terbiye’deki Öğrencileriyle. (Ayvazoğlu, 2011b: 35)

Aksel’in eğitimciliği sanat eğitimi yaygınlaştıracak öncü bir kuşak yetiştirmiş bir eğitimcilik olup idealist ve özverili bir çizgide devam etmiştir. 1950’lerden sonra etkinlik gösteren bir ressam kuşağının belirli bir formasyon kazanmasında Malik Vicdani’nin katkısı görülmektedir. Almanya’da almış olduğu resim pedagojisi eğitimindeki kazanımları yurda döndükten sonra öğrencilerine aktaran Aksel, resim eğitimcisi olmaktan duyduğu memnuniyeti “Bazı büyüklerimiz, sağolsunlar, benim eğitimciliğimin sözünü etmişlerdir. Efendim ben resimi seviyordum, seviyorum. Sevdiğim şeyi sevdirmeye, kavratma çabası içindeydim. Başka konuda eğitimcilik yapabilir miydim? Bilemiyorum.” (Karaesmen, 1982: 27) şeklinde ifade etmiştir.

Malik Vicdani, Şile’den başlayan ve İstanbul’da nihayete eren hocalığı boyunca, öğrencilerine karşı ilgili, şefkatli ve yön gösterici bir idoldür. Yazmış olduğu çeşitli yazılarında, çalıştığı eğitim kurumlarındaki anılarına, meslektaşları ile gerçekleştirdiği sanat konuşmalarına ve döneminin kültür sanat hayatına dair farklı bilgilere yer vermiştir.

Cumhuriyet'in onuncu yılı sebebiyle gerçekleştirilen sanatsal faaliyetlerden Türkiye'de resim eğitiminde kullanılan ilk modellere kadar geniş bir yelpazede yaşadıklarını anlatan Aksel, öğrencilerine dair de pek çok yazı yazmıştır. Bu yazılardan biri "Görülmemiş Bir Sergi" yazısıdır. Bakırköy Ruh Hastalıkları Hastanesinde, hastaların yapmış olduğu resimlerden bir sergi açılmıştır. Aksel'in öğrencilerinden İsmail Altınok'a jüri teklifi edilmiş ve eserleri değerlendirmesi istenmiştir. Altınok, okuldan mezun olmasının ardından 24 sene geçmiş olmasına rağmen hemen telefon ile hocasını aramış ve ondan jüri için yardım istemiştir. Öğrencinin yardım teklifini geri çevirmeyen Aksel'in gösterdiği bu tutum onun alçak gönüllüğünü örneklemektedir. Öğrencileriyle sürdürülebilir ilişkiler kurmaya dikkat eden Malik Aksel, öğrencilerine karşı büyük bir sorumluluk hissetmektedir. Kazanmış olduğu mesleki birikimi öğrencileri aracılığıyla kuşaklararası aktaracağına bilincinde olan Malik Aksel, öğrencilerinin hayatlarında önemli bir etkiye sahiptir ve onlar için, "Hocaların hocasıdır" (Köksal, 1988b: 5).

### 1.2.3. Kültür Ressamı Malik Vicdani

Bir ressam olarak Malik Vicdani'nin resimlerinin muhtevası çoğunlukla halk kültürüdür. Yerel temalarla yaptığı eserler, ulusal bir sanat yaratma çabasının somut çıktıları olmuştur. Türk kültürünün unutulmaya yüz tutmuş folklorik değerlerini resmetmesi bu değerlerin yitip gitmesinden dolayı duyduğu endişeden kaynaklanmaktadır. Aksel, hiçbir sanatsal harekete, gruba, ekole dahil olmamış, halk kültürünü ana tema olarak ısrarla benimsemiş ve kendine özgü bir üslup oluşturmuştur. Amacı, toplumsal ve kültürel değerlere sahip çıkarak bu değerleri resim diliyle anlatmaktır. Bu çabası gençlik yıllarında başlayarak yeşermeye başladı (Sülün, 2010: 45). Aksel, folklor-resim sentezli bir bakış açısına sahiptir. "Resim ile insan anlatılabilir mi?" diye kendisinin sorduğu soruya cevabı şöyledir: "O meçhul insanı bize en kolay şekilde belirten bir vasıta varsa muhakkak ki birçok zayıf taraflarına rağmen resimdir. Resim olmasaydı, insanı bugünkü kadar da anlayamayacaktık" (Aksel, 1971a: 34). Malik Aksel'in kültürü konu edindiği resimlerinden bazı örnekler aşağıdadır:



**Resim 7:** Çocuklar ve Karagöz (Aksel, 1971a: 379)



**Resim 8:** Kunduracı Çocuk (Ayvazoğlu, 2011a: 184)



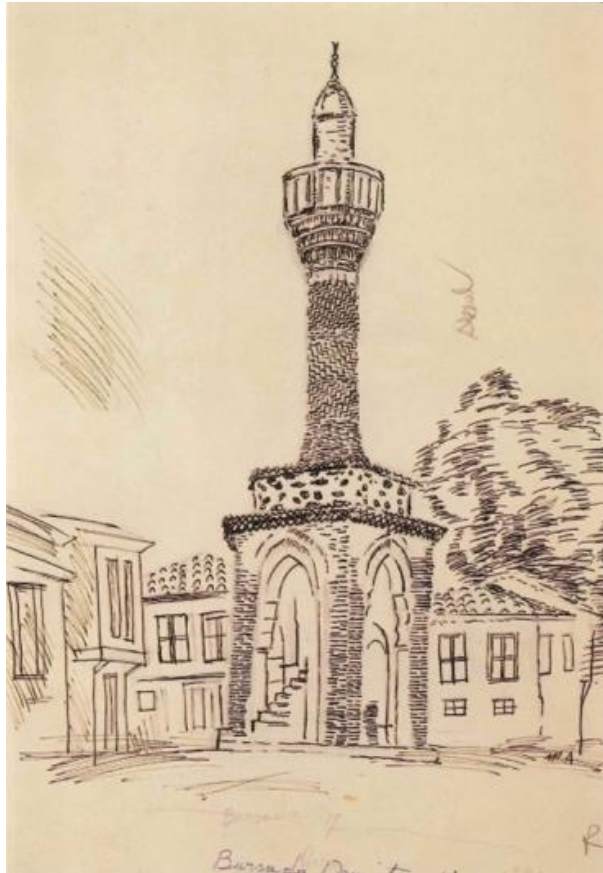
**Resim 9:** Harman Yeri (Aksel, 1971a: 381)



**Resim 10:** Saz Çalan Kadın (Ayvazoğlu, 2011b: 78)



**Resim 11:** Köylü Kadınlar (Aksel, 1971a: 382)



**Resim 12:** Bursa'da Timurtaş Paşa Minaresi (Ayvazoğlu, 2011b: 151)

Malik Vicdani'nin resminde tercih ettiği konular, folklor meraklısı bir ressamın elinde kolayca bayağılığa ve tekdüzeliğe kayabilir, resimsel kaliteden uzaklaşabilir konulardır. Örnekleri Türk resim tarihinde çokça görülmüştür. Oysa Aksel'in amacı nostaljik bir özlem uyandırmak değildir. O, kendiliğinden duyarlı, görsel inceliğe açık ve geniş bir bakış açısına sahiptir. Bu kendiliğinden, zorlama olmaksızın gelişen üslup, eserlerinde fark edilmektedir. Sanatçının resimleri aynı zamanda sosyal hayatın izlenimlerini geleceğe aktarma kaygısı taşıyan eserlerdir. Aksel'in mahalli resimler yapmasındaki en önemli etkenlerden biri Anadolu'ya düzenlenen Yurt Gezileridir. Kendisinde, doğduğu ev itibariyle çocukluktan varlık gösteren ulusal kültür farkındalığını bu geziler sayesinde geliştirmiştir. Cumhuriyet Dönemi kültür sanat politikaları sebebiyle düzenlenen Yurt Gezilerine dair kısa bir açıklama şöyledir:

Cumhuriyet Türkiye'sinde sanatı İstanbul'un dışına çıkarmak ve Anadolu halkının sanatı özümsemesi amacıyla 1938-1944 yılları arasında sanatçıların "Yurt Gezileri" düzenlenir. Bu geziler; Cumhuriyet Halk Partisi'nin organizasyonu ile gerçekleşir ve sanatçılar yine devlet tarafından belirlenir. Belirli süre içinde bu sanatçılardan gönderildikleri Anadolu kentinin tarihi, kültürel, sosyal yapısının yansıtıldığı eserler üretmeleri istenir (Serin Sülün, 2002: 13).

1939'da, II. Yurt Gezisi'nde Sivas'a, 1942'de V. Yurt Gezisi'nde Denizli'ye gitmiştir. Aksel, bir buçuk ay kaldığı Sivas'ta; Gök Medrese, Kale Mahallesi, Sivas Parkından, Sivaslı Kız, Sivas Kongre Salonu, Sivas'ta Sabah, Harman Yeri, Çifte Minare, Halı Dokurken ve Sivas'tan Manzara resimlerini yapmıştır. Malik Aksel, II. Yurt Gezisi'ne katılan ressamın eserleri arasından seçici kurulun yaptığı değerlendirme neticesinde 3.lük ödülünü "Kale Mahallesi" resmiyle almıştır. Malik Aksel V. Yurt Gezisi'nde Denizli'de iki ay kalmıştır. Tezgâh, Manzara, Ağaçalı Yol, Pamukkale, Tütün Tarlası, Zeliha Tomris, Gedimen Tepeleri, Çarşı Caddesi, Denizli'de Kız, bu süreçte yaptığı resimlerdir. (Edgü, 1998: 84) Denizli'ye dair izlenimlerini Denizli halkevleri dergisi olan *İnanç*'ta kaleme alan Aksel'in tespitleri şöyledir:

Denizli'nin güzel, zengin manzaraları, her yerden bol görünen rengârenk çiçekleri, suları, çağlayanları, bunlar resim ihtiyacını doğurmaya vesile olmuş, fakat hiçbir zaman resmedilmemiş. Bu resimler arasında ne bir Denizli horozu, ne bir Menderes vadisi, ne Pamukkale travertenleri, ne de Hierapolis harabeleri göze çarpıyor. Fakat her yerde bir hayat, fantezi ve taklit hâkim. Dükkânlar tavanlarına kadar böyle resimlerle dolu. Sardunyalar, yıldız çiçekleri, fesleğenler, ortancalar, siklamenler, begonyalar öyle geliyor ve serpiliyorlar ki bazıları mübalağasız küçük bir ağaç manzarasını alıyor. Özellikle havuzlar, fiskiyeler arasında, bahçeli kahvelerde, evlerde o kadar bol çiçek var ki, insanın Denizli'ye bir bakımdan çiçek cenneti diyeceği geliyor. Denizli şehrinin güzel çiçekleriyle akar berrak suları ile, ağaçlarıyla, iki insan boyunda mısırlarıyla, çeşit çeşit re-

simleriyle, nihayet dünyada eşi bulunmaz Pamukkale'siyle hatırlamamak mümkün değildir (Aksel, 1942a: 6).



**Resim 13:** Sivas Kale Mahallesi (Ayvazoğlu, 2011b: 136)



**Resim 14:** Denizli Manzarası (Ayvazoğlu, 2011b: 92)

Aksel tablolarında köylüyü ve halk yaşamını modernleşmenin bir öznesine dönüştürmez. Aksel için köylü ve köy yaşamı korunması gereken bir değerdir ve bu onun sanat ve folklor felsefesinin temelini oluşturur (Ölçer Özünel, 2013: 116). Aynı zamanda Aksel için halk sadece köylüyü ifade etmemektedir. Onun için kültür, tespit ve kayıt altına alınması gereken halk kültürünün tamamıdır. Bu durum, hususi dikkati ve merakıyla ürettiği İstanbul şehir temalı resim ve yazılarında açıkça görülmektedir. Malik Aksel, kendiliğinden bir duyarlılıkla yitip gitmesinden endişe ettiği her şeyin resmini yapmaya çalışmış, halk kültürünün bir nevi muhafızlığı görevini üstlenmiştir.

#### 1.2.4. Yazar Malik Vicedani

Malik Aksel'i özgün kılan nedenlerden biri, hem “yazan” hem “çizen” bir sanatçı olmasıdır. Malik Vicedani, yazmış olduğu kitaplar ve çeşitli dergilerde yayımlanan yazılarıyla devrinin kültür sanat ortamını okuyanların zihinlerinde “resimleştiren” bir yazı üslubuna sahiptir. Aksel, yazılarında da resimlerine benzer bir tutum sergileyerek çoğunlukla yerel konuları kaleme almayı tercih etmiştir. Yazı hayatı 1933 yılında *Varlık* dergisinde yazmış olduğu “Türk Resim Sanatı” başlıklı yazı ile başlamıştır. Aksel'in ilk yazıları, Soyadı Kanunu'ndan önce yayımlanan yazılar olduğu için Malik Vicedani adıyla yazılmışlardır. Aksel, kendisini yazı yazmaya teşvik eden kişinin Ahmet Kutsi Tecer olduğunu ifade etmektedir (Kaynaradağ, 1979: 83). Malik Aksel'in dergi ve gazete yazılarının bir kısmı, resim tarihi, ressam biyografileri, güzel sanatlar, estetik, mimari, sergi tanıtımları, dönemin kültür ve sanat politikaları ile anıları ve çeşitli konulara ilişkin eleştirel değerlendirmeleri kapsamaktadır. Bu yazılar, Aksel'in ressam ve sanat tarihi eğitmeni kimliğiyle doğrudan ilişkili bir içerik ve bakış açısı ortaya koymaktadır. Malik Aksel'in halk resmi başta olmak üzere görsel folklor, İstanbul folkloru, halk inanışları, geçiş dönemleri, geleneksel Türk Tiyatrosu, geleneksel meslekler, halk mimarisi gibi alanları konu edinen yazılarıysa halk kültürüne dair dikkatinin ve araştırmacı kişiliğinin tezahürüdür. Malik Aksel'in Türk kültür hayatındaki konumuna dair akademisyen ve sanat tarihçisi Sezer Tansuğ şu ifadeleri kullanmıştır:

Bu sanatçı usta bir ressam olmanın ötesinde, hem bir anı ve deneme yazarı, hem de ilgi alanını Anadolu halk resimleri ile dinsel tekke resimleri üzerinde yoğunlaştıran bir araştırmacıdır. Bu yüzden çağdaş Türk resim sanatı tarihinde ayrıcalığı bir yeri vardır (Tansuğ, 1986: 171).



**Fotoğraf 5:** Malik Aksel Çalışma Odasında (Ayvazoğlu, 2011b: 35)

Malik Aksel, Türk kültürüne resimleriyle olduğu kadar yazı ve eleştirileri, halk resminin kaynaklarını araştıran, halk resimlerini derleyip değerlendiren ve arşivleyerek oluşturduğu folklor incelemeleri ve çağdaş sanat hayatına ilişkin anı ve izlenimleriyle de önemli katkılarda bulunmuştur. Birçok dergi ve gazetede yayınlanmış yazılarında sorumluluk hisseden bir aydın kimliği ve kendine özgü kişiliği belirlemektedir. Aksel, yakın çevresi ve dostlarının anlatımlarından hareketle, gösterişsiz, kendi halinde, sabırlı, tarafsız, vakur ve iddiasız bir insandır. Yazılarına da kişiliği aksetmektedir. Nurullah Berk, “Ünler seslidir genellikle ama onunki sessizdir.” (Berk, 1969: 3) cümlesiyle Aksel’in mütevazı hayatını vurgulamaktadır.

Malik Aksel, sanat ve folklorla ilişkin yapıtlarında toplumsal yaşamın değişimleri ve Batı kültürünün etkisi karşısında yitirilen yaşam biçimlerini işlemiş, mensubu olduğu halka tarihsel ve kültürel kimliğini tanıtmayı amaçlamıştır. Aksel göz ardı edilen kültürel

değerlere hayatı boyunca ilgi duymuş ve bu değerlerin yok olup gitmesinden duyduğu endişe ve sorumluluk bilinciyle yazı ve resimlerine bu değerleri konu etmiştir. Yaşar Nabi Nayır'ın (1943: 2) ifadesiyle, Malik Aksel “edebiyatçı bir ressam”dır. Aksel'in kitapları, çeşitli dergi ve gazetelerdeki yazıları “Malik Aksel'in Eserleri” başlıklı bölümde detaylandırılacaktır.

### 1.2.5. Folklor Araştırmacısı Malik Vicdani

Malik Aksel'in ressamlığı ve yazarlığı kadar üzerinde durulmayan ancak en az onlar kadar yetkin olduğu yönü folklor araştırmacısı olmasıdır. Doğduğu çevre ve özellikle babasının geleneksel el sanatları ve resme olan ilgisi, Aksel'in halk kültürüne yönelik ilgisinin erken dönem kaynakları arasında değerlendirilebilir. Meraklı ve çevresine karşı devamlı gözlemci bir çocukluk geçiren Malik Vicdani, sonraki yıllarda o dönemlere ilişkin gözlemlerini hayli detaylı bir şekilde kaleme almıştır. Aksel'in çocukluk döneminde dahi dikkatini halk kültürü unsurlarına yönelttiğini göstermesi bakımından bir yazısından şu kesit örnek olarak verilebilir:

Bir fayton tutuldu, sabaha doğru gün ağarmadan gelecek, bizi istasyona götürecekti. Eşyalarımızı komşulara dağıttık. Sabaha kadar Rodop Dağları'nın soğuşuna dayanabilmek için ne kalmışsa ocağa attık. Sonunda hepimiz arabaya bindik. Yol, git git bitmez, istasyon şehrin dışında. Rumeli'de bütün istasyonlar şehrin dışına yapılmış: Düşman “kara vapuru” denilen trenle gelmesin diye. Yolda mekteple son Hıdrellez'i yaptığımız Hisarardı göründü. Burada talebeler sarıklı hocalarla kuzu dolmaları, helvalar yemişlerdi. O güne mahsus olmak üzere bütün hocalar güler yüzlü idiler, çocuklarla oyun dahi oynuyorlardı. Artık bu son talebe gezintisi de rüya olacaktı (Aksel, 1977: 88).

Malik Aksel'in folklorla kurduğu ilişki, eğitim sürecinden başlayarak meslekî yaşamı boyunca sürdürdüğü dikkatli gözlemciliği ile halk kültürüne dair kaynakları düzenli biçimde inceleme ve araştırma pratiği doğrultusunda şekillenmiştir. Aksel, halk kültürü üzerine yürüttüğü çalışmalarda, Pertev Naili Boratav, Orhan Şaik Gökyay, Besim Atalay, Abdülbaki Gölpınarlı, Hamit Zübeyr Koşay, Mehmet Halit Bayrı, Ali Rıza Yalkın, Osman Cemal Kaygılı, Rıfkı Melûl Meriç gibi isimlerin birincil kaynak arz eden eserlerini incelemiş ve bu eserlerden kendi araştırmalarında yararlanmıştır. Böylelikle halk kültüründe kendisini geliştirmiş ve alan yazını takip etmiştir.

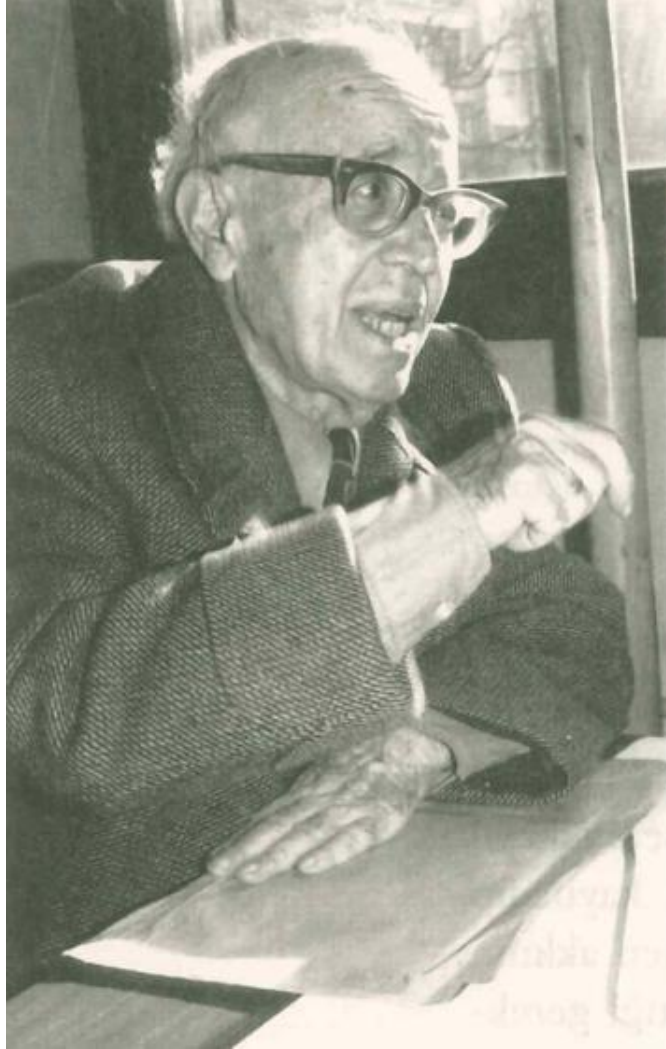
Aksel, İstanbul'a 12 yaşında göç etmiştir. Çocukluk ve ilk gençlik yıllarını İstanbul'da geçiren Malik Vicdani, Osmanlı İmparatorluğu'nun başkenti İstanbul'un kültür sanat merkezlerinde büyümüştür. Sanatçının halk kültürü alanında halk resmi dışında

yoğunlaştığı ana meseleler İstanbul folkloruna dair meseleler olmuştur. Türk folklor çalışmalarının daha çok dergiler etrafında ilerlediği ve bu dergilerin “folklor mektebi” (Yıldırım, 1998: 66) görevi üstlendiği dönemde, *Türk Folklor Araştırmaları* dergisinin yazar kadrosunda yer alan Aksel, Halk İnanışları, Halk Sanatı, Halk Resmi, İstanbul Folkloru, Halk Tiyatrosu, Halk Yaşayışı, Halk Eğlenceleri başlıklarında yazılar yazmıştır. Gerek yapmış olduğu resimlerinde gerek yazmış olduğu yazılarında, İstanbul’un yitip gitmesinden endişe ettiği kültürel unsurlarını tema olarak seçen Aksel’in başta halk resmi olmak üzere halk kültürüne yönelik ilgisi ve bu alandaki süreklilik arz eden çalışmaları, Türk folklor literatürüne önemli katkılar sağlamıştır. Malik Aksel’in sanat, kültür ve folklor arasındaki ilişkiye sürekli vurgu yapan bütüncül yaklaşımı (Ölçer Özünel, 2013: 117), onu hayatı boyunca millî kültür ve millî kimlik meseleleri üzerine düşünmeye ve bu alanlarda fikir üretmeye yöneltmiştir. Bu bağlamda, henüz ilk yazılarında ele aldığı konular dahi söz konusu yönelimin erken dönemde belirginleştiğini ortaya koymaktadır. Nitekim “Türk Resim Sanatı” başlıklı ilk yazısında, millî eser ve millî sanatçı kavramlarına ilişkin dikkat çekici değerlendirmelerde bulunmaktadır. Sanatçının muhitini kendi doğup büyüdüğü yer yani vatanı olarak ifade eden Malik Vicdani, sanatçının farklı bir muhite gözünü çevirdiği zaman eserlerinde yabancılaşma ve sahtelik görüneceğini belirtmiştir. Bu, Malik Aksel’in Avrupa karşıtı değil, taklitçi modernleşmeye karşı tavrıyla doğrudan ilişkilidir. Aksel, Avrupa’yı görmüş, Batı resim tekniğini bilen, fakat onu merkeze koymayan bir sanatçıdır. Onun için sanatta mesele, “Avrupa gibi yapmak” değil, kendi kültürünün hafızasını işlemektir. Bu konuda görüşlerini şu şekilde aktarmıştır:

Sanat tarihi tetkik edilecek olursa en kudretli sanatkarların en ziyade muhiti iyi görmüş ve tetkik etmiş şahsiyetler olduğu anlaşılır. Elverir ki eserin sanat bakımından kıymeti olsun. Böyle bir eser hangi muhitin malı olursa olsun, başka bir yerde, başka bir muhitte ve beynelmilel sanat sahasında da kendini gösterebilir (Malik Vicdani, 1933:28).

Doğu ve Batı kültürleri arasında bir denge kurma arayışında olan Aksel, bir yandan Türkiye’nin yakın geçmişine ait kültürel ve toplumsal değerleri kayıt altına alıp belgelerken, diğer yandan çağdaş sanat ile geleneksel kültür arasında ilişkiler kurmaya yönelik dikkatli ve sistemli bir yaklaşım sergilemiştir. Malik Aksel, geleneksel kültür öğelerine yalnızca nostaljik birer unsur olarak yaklaşmamış, bu değerlerin dönüşüm geçirerek kuşaklar arasında aktarılabilmesini savunan bir yaklaşım ortaya koymuştur:

Bugün birçok tecrübelerden sonra her yerde yerli köklere dönme zarureti kendini gösterdi. Geçmiş geride bırakırsak dayanacak bir şeyimiz kalmaz. Fakat millî sanat da sadece körü körüne eski sanatın arkasından gitmek değil, bilâkis eski sanatı zamanın yaşayış şartlarına uydurma, tabiat gibi eskiden yeni çıkarmaktır. Fakat sanatın hem millî, hem yeni olması onun en zor tarafıdır. Asıl başarı da bundan sonradır. Milli sanat olduğu yerde kalan, eskiyi anlatan sanat oldukça o nisbette çevresiyle, hayat ile münasebetini daraltmış olur (Aksel, 2011: 76).



**Fotoğraf 6:** Malik Aksel Türk Edebiyatı Vakfı'nda Yaptığı Sohbetlerden Birinde (Ayvazoğlu, 2011a: 130)

Türk folklor çalışmalarına bakıldığında, Malik Aksel'in halk resmi konusundaki çalışmaların öncüsü olduğu tespit edilmektedir. Aksel, halk resmi üzerine çok yönlü araştırmalar yapmış, halk resmini tartıştığı yazılar yazmış ve halk resimlerini toplayarak kayda değer bir koleksiyon oluşturmuştur. Malik Aksel'in folklorcu kimliği üç temel bileşenden oluşmaktadır. İlk bileşen, yaşadığı döneme ilişkin aktardığı verilerden hareketle bir "kaynak kişi" niteliği taşımasıdır. Özellikle 20. yüzyıl İstanbul'una dair gözlem ve aktarımları, İstanbul folkloru açısından önemli veriler sunmaktadır. İkinci

bileşen ise Aksel'in resimlerine folklor unsurlarına yer vermesidir. Halkbiliminin konuları arasında bulunan birçok konu, Türk resim sanatının hemen hemen her döneminde yer almış, halkbilimi öğelerinden yararlanılarak yapılan resimler günümüze, kimi zaman toplumda yaşanan sosyal olayların, kimi zaman da artık yok olmaya yüz tutmuş kimi halk kültürü imgelerinin ve o dönemlerin belgesi olarak taşınmıştır (Çeken, 2004: 94). Bu bağlamda Aksel'in resimleri, hem halk kültürü temalı Türk resmine örnek teşkil etmekte hem de ele aldığı unsurların görsel birer kaydı niteliği taşımaktadır. Son bileşen, Aksel'in, halk kültürüne ilişkin oluşturduğu koleksiyondur. Malik Aksel kaybolma tehlikesi ile karşı karşıya kalan birçok halk resmini toplayarak muhafaza etmiştir. Bu çerçevede Aksel'in folklorcu kimliği, halk resmi ve İstanbul folkloruna ilişkin aktarımlarıyla "kaynak kişi" niteliği taşıması, resimleri aracılığıyla geleneğin kuşaklararası aktarımında üstlendiği "gelenek taşıyıcı" rol ve "kültür muhafızlığı" yaparak oluşturduğu koleksiyonculuk faaliyetleri temelinde şekillenmektedir. Aksel'in resimlerinde görülen iddiasızlığın ardına gizlenen yerel konuları resimleştirme ustalığı ile yazılarında daha önce yeterince ele alınmamış, çoğu zaman göz ardı edilmiş konulara yönelme eğilimi birleşerek, halk kültürü açısından son derece kıymetli bir arşivin oluşmasına imkân tanımıştır. Bu yönüyle Malik Aksel, yalnızca görünür olanı değil, kültürel hayatın geri planda kalmış unsurlarını da kayıt altına alan bir folklor araştırmacısı kimliği sergilemiştir. Malik Aksel'in halk kültürü temalı resim örnekleri ve koleksiyonundan bir örnek aşağıdadır:



**Resim 15:** Askere Uğurlama (Ayvazoğlu, 2011b: 98)



**Resim 16:** Sivas Kaleiçi (Ayvazoğlu, 2011b: 137)



**Resim 17:** Halay (Ayvazoğlu, 2011b: 104)



**Resim 18:** Kağnı (Ayvazoğlu, 2011b: 138)



**Resim 19:** Beşik Sallayan Anne (Ayvazoğlu, 2011a: 159)



**Resim 20:** Köye Dönüş (Ayvazoğlu, 2011b: 102)



**Resim 21:** Malik Aksel'in Koleksiyonundan Çiğerci Duvar Resmi (Öcalan, 2011b: 51)

### 1.3. MALİK AKSEL'İN ESERLERİ

Malik Aksel'in çok yönlü kişiliği, onun ortaya koyduğu eserlerin çeşitliliğinde de açık biçimde görülmektedir. Ressamlık, yazarlık, koleksiyonculuk ve folklor araştırmacılığı

gibi birbirini besleyen farklı alanlarda faaliyet gösteren Aksel, hayatı boyunca yalnızca estetik kaygılar taşıyan bir sanat anlayışıyla hareket etmemiş, aynı zamanda kültürel hafızayı muhafaza etmeyi amaçlayan bir yaklaşım geliştirmiştir. Resimlerinde gündelik hayatın sıradan görünen ayrıntılarını, halk yaşamına ait sahneleri ve geleneksel kültür unsurlarını kendine özgü bir üslupla ele alan sanatçı, yazılarında ise Türk halk kültürü, İstanbul folkloru, halk resimleri, geleneksel sanatlar, sanat çevreleri ve kültürel değişim gibi geniş bir konu yelpazesine yönelmiştir. Bu yönüyle Malik Aksel'in eserlerini, yalnızca bir sanatçının üretimleri olarak değil, aynı zamanda yaşadığı dönemin kültürel atmosferini yansıtan önemli belgeler olarak değerlendirmek gerekmektedir.



**Görsel 1:** Malik Aksel'in 1925 Tarihli Mührü (Ayvazoğlu, 2011a: 55)

Bir önceki bölümde Malik Aksel'in resim anlayışı, üslubu ve yazılarında ele aldığı konular üzerinde durulmuştu. Bu bölümde ise sanatçının ortaya koyduğu somut üretimler değerlendirilerek onun kültür ve sanat hayatındaki yeri eserleri üzerinden incelenecektir. Aksel'in yaptığı resimler, açtığı sergiler, yayımladığı kitaplar ve çeşitli dergilerde kaleme aldığı yazılar, sanatçının düşünce dünyasını, kültürel hassasiyetlerini ve halk kültürüne yaklaşımını daha yakından görme imkânı sunmaktadır. Bu doğrultuda, Malik Aksel'in eserleri ana hatlarıyla ele alınarak üretim dünyasının çok yönlülüğü örneklenerek yazmış olduğu dergi ve gazete yazıları sınıflandırılacaktır.

### 1.3.1. Resimleri ve Sergileri

Malik Aksel, resim yapma yeteneğini babasının da sanatkâr bir kişiliğe sahip olması nedeniyle erken yaşlarda keşfetmiştir. Resme dört yaşında başladığını ifade eden (Kabaklı, 1979: 8) Aksel, Dârümuallimîn yıllarında aldığı sanat eğitimi ile üslubunu şekillendirmeye başlamıştır. Dârümuallimîn'deki resim öğretmenini Şevket Dağ'ın sanatçı üzerindeki etkisine önceki bölümlerde ana hatlarıyla değinilmiştir. Şevket Dağ ve Malik Aksel'in ilişkisi, Aksel'in hayatı boyunca kendisine eşlik eden bir ilişkidir. Şevket Dağ'dan her zaman büyük bir saygı ve sevgi ile bahseden Aksel'in henüz 21 yaşındayken devrinin resim otoriteleriyle birlikte Galatasaray Sergilerine katılabilmesi Şevket Dağ'ın himayesiyle mümkün olmuştur. 1923-1927 yılları arasında açılan tüm Galatasaray Sergilerine katılan Aksel'in yıllara göre sergide yer alan resimleri şöyledir:

*Beşinci Sanayi-i Nefise Sergisi-1923* Malik Efendi: Köyde Oyun, Zıp Zıp Oyunu, Mektebe Giderken.

*Türk Ressamlar Cemiyeti Altıncı Resim Sergisi-1924* Malik Efendi: Kavga, İzmir'in İstidadını Teşyi, Köy Mektebi, Âmin Alayı, Düğün.

*Türk Ressamlar Cemiyeti Yedinci Galatasaray Resim Sergisi-1925* Malik Vicdani Efendi: Mektepte Bayrak Merasimi, Kartopu, Görücüler ve Çocuklar.

*Sekizinci Galatasaray Resim Sergisi-1926* Malik Vicdani Bey: İmtihan Neticesi, Mütalaa, Vazife Hazırlarken, Gezinti Dönüşü, El İşleri Deri.

*Onbirinci Galatasaray Resim Sergisi-1927* Malik Vicdani Bey: İzçiler, Bayram Yerinde, Güç Vazife (Şerifoğlu, 2003: 44-47-52-55-57).

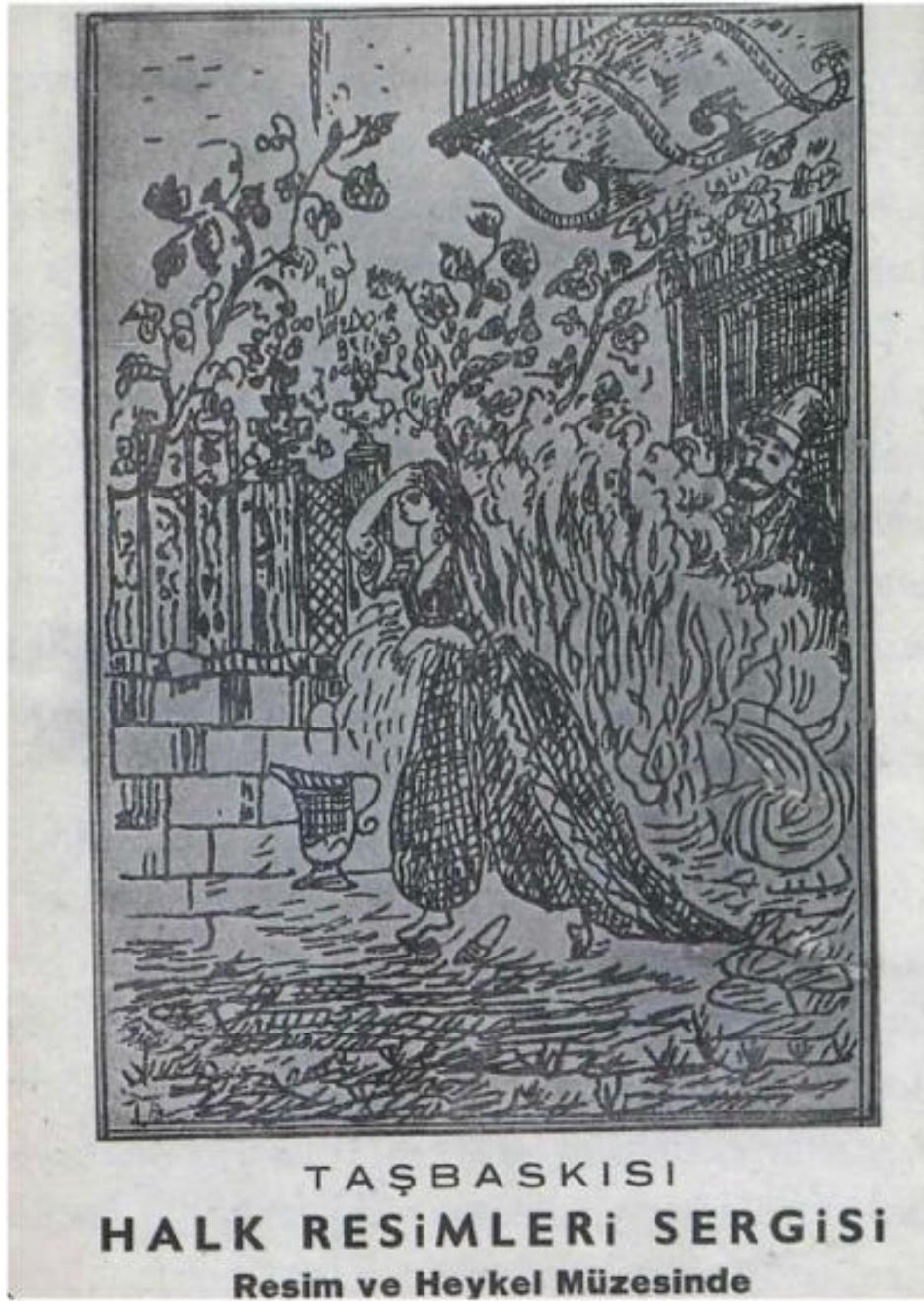
Aksel, "Suluboya Resmi Üzerine" başlıklı yazısında, yağlı boya yapanlara bey, sulu boya yapanlara efendi dendiğini ve yağlı boya levhaların büyük salonlarda, sulu boyaların ise daracık koridorlarda sergilendiğini ifade ederek o yıllardaki sanat görüşlerine dair bir izlenim edinilebilecek bilgiler vermiştir (Aksel, 1971b: 7). Malik Aksel, Almanya'daki resim eğitiminin ardından yurda döndüğünde Gazi Terbiye Enstitüsünde göreve başlamıştır. Malik Aksel, öğretmenliğinin ikinci yılında öğrencileriyle birlikte başarılı bir sergiye imza atar ve başarısı *Ülkü* dergisinde İsmail Hakkı Tonguç tarafından uzun bir yazıyla tebrik edilir. İsmail Hakkı serginin pedagojik mahiyette bir sergi olmak itibarıyla

büsbütün ayrı bir kıymet taşıdığını belirtmektedir (İsmail Hakkı 1934: 300). İsmail Hakkı Bey'in bu yazısı Malik Aksel ve eserleri hakkında yazılmış ilk yazı olması bakımından ayrı bir önem taşımaktadır.

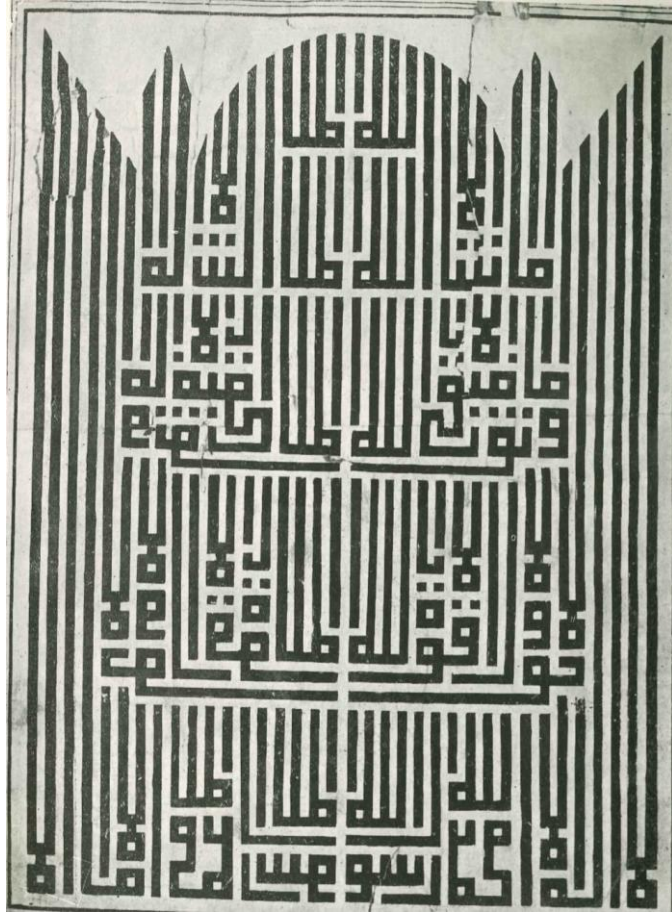


**Resim 22:** Malik Aksel'in Öğrencisinin Eseri (İsmail Hakkı, 1934: 300)

Aksel, taş baskı kitap ve halk resimlerini toplayarak zaman içinde kıymetli bir koleksiyon oluşturur. Bu koleksiyondan bazı parçaları 1958 yılında İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde açtığı *Taşbaskısı Halk Resimleri Sergisi*'yle kültür ve sanat dünyasının dikkatine sunmuştur. Taş baskısı halk kitapları ile duvara asılmak üzere basılan örneklerden seçilmiş yetmiş iki resmin yer aldığı bu serginin kataloğunda iki metin bulunmaktadır. "Taşbaskısı Resimlerin Düşündürdüğü" başlıklı ilk yazı Ahmet Kutsi Tecer'e aittir. Tecer bu yazısında, halk sanatı ile ferdî sanat arasındaki sınırları belirlemeye çalışmakta ve halk resminin bir kaynak olarak nasıl değerlendirilebileceğine ilişkin görüşlerini ortaya koymaktadır. Bu metni, Malik Aksel'in "Halk Resimleri Var Mıdır?" başlıklı yazısı izlemektedir.



Görsel 2: Taşbaskısı Halk Resimleri Sergisi Afişi (Aksel, 1958: 1)



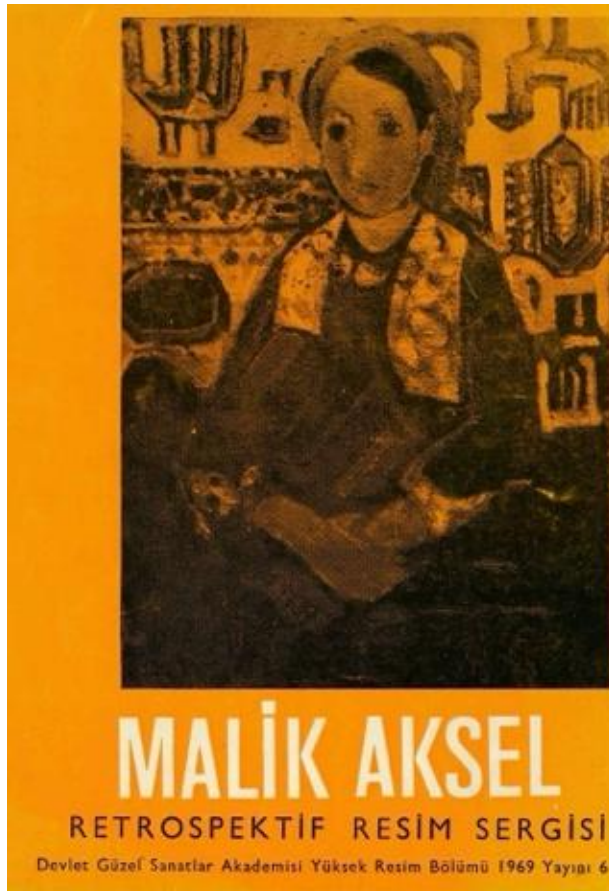
**Resim 23:** Taşbaskısı Halk Resimleri Sergisi 70 Numaralı Kûfi Yazı



**Resim 24:** Taşbaskısı Halk Resimleri Sergisi'nden Resim Örneği Nuh Tufanı (Aksel, 1958: 19)

Malik Aksel, ilk kişisel sergisi olan Retrospektif Resim Sergisi'ni 1969 yılında Güzel Sanatlar Akademisinde açmıştır. Serginin kataloğunda, yakın arkadaşı Nurullah Berk'in yazdığı bir değerlendirme yazısı, ayrıca Celâl Esat Arseven, Nihad Sami Banarlı, Metin Nigâr, Şükrü Özaltan ve Devrim Erbil tarafından yazılmış yazılardan kısa kısa alıntılar yer almaktadır. Bora Hınçer'in *Türk Folklor Araştırmaları* dergisinde Aksel'in sergisi hakkında yazdığı yazı, Aksel'in folklorist kimliğini vurgulaması açısından dikkate değerdir:

Özellikle Aksel'in sanatının bize dönük olması, bu memleketin hayatını, biçimini, rengini yansıtması, taklitçilikten uzak olması, resim severleri fazlasiyle ilgilendirdi. Esasen Malik Aksel, Türk Halk Yaşayışını resimle işleyen, yazılarıyla da bu konuya ve halk sanatına eğilen tek resim sanatçımızdır, denilebilir. Batılı görünmek için moda ve bizim olmayan görüşlere el atmayı denemeyi hiç düşünmemiştir. Dergimizin sayfalarında zaman zaman halk resmi, sanatı ve hikâyelerine ait değerli yazılarını okuduğunuz Malik Aksel, folklorun konusu olan alanlarda çok değerli eserler vermiştir. Son sergisinde de Halı Dokuyan Kız, Ankaralı Kızlar, Genç Kız, Çingeneler, Orta Oyunu, Buğday döven köylüler, Çengiler, Kardeşler, Nalbant tabloları bu arada sayılabilir. Memleketimizin yegâne Halk Resim Sanatı Tarihçisi olan Malik Aksel'i tebrik eder, kendisine mutluluklar dileriz (Hınçer, 1970: 5012).



**Görsel 3:** Retrospektif Resim Sergisi Kataloğu (Aksel, 1969a: 1)



**Resim 25:** Halı Dokuyan Kız (Berk, 1972: 39)

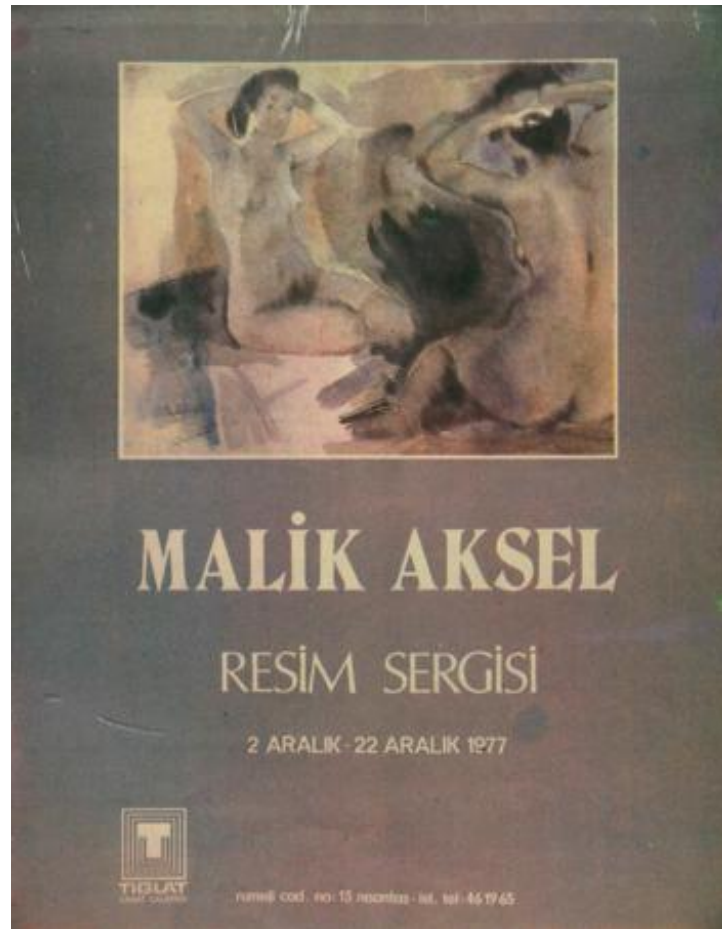
1973 yılında 34. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'nde Başarı Ödülü'ne layık görülen Malik Aksel, 30 Mayıs-13 Haziran 1975 tarihleri arasında Taksim Sanat Galerisinde düzenlenen Suluboya Ressamlar Grubu Sergisi'ne sekiz eseriyle katılmıştır. Aralık 1977'de Tılgat, Mart 1982'de Cumalı ve Kasım 1982'de Ankara Pedil Sanat Galerilerinde açtığı sulu boya sergileri, sanatçının geniş bir ilgi ve beğeniyle karşılandığını göstermektedir. Nitekim bu sergilere dair kaleme alınan yazılar da söz konusu ilgiyi doğrular niteliktedir. Ahmet Köksal'ın *Milliyet Sanat* dergisinde yayımlanan bir yazısından anlaşıldığı üzere, Cumalı Sanat Galerisindeki sergide Aksel'in 1920'lerden 1980'lere uzanan süreçte ürettiği ve bir dönemin sosyal yaşamına tanıklık eden sulu boya eserleri yer almıştır:

Malik Aksel'in suluboyaları şimdi geçmişte kalmış bir dönemin sosyal yaşantısına otantik özellikleriyle tanıklık etmektedir: Meşrutiyet İstanbul'unun 'tango' denen peçeli, yelpazeli modayı izleyen kadınları, Şehzadebaşı Ferah Tiyatrosu, Hasan ile Abdürrezzak, Hattat ve çırağı, hallaç, mahalle bakkalı, ilk kez Osman Hamdi Bey'in işlediği yaşmaklı kadınlar, laterna, nişancılar, alaminüt fotoğrafçılar, tef çalan kız, bohçacı kadın, hamamda yıkananlar, kına gecesi, yerel giysileri içinde Anadolu kadınları, kasnak işleyen kız, köy berberi, dibek döğen köylüler... Bunlar arasında Gazi Eğitim resim bölümünde modelden yaptığı akademik eğilimli çıplakları da görsel bir etkinlik düzeyini belirliyor. Aksel'in altmış yıllık sanat yaşamından derlenmiş suluboyaları sağlıklı bir gözlem becerisiyle bütünleşen hareketli figür düzenlemeleri yer yer dramatik, teatral nitelikli bir anlatıma ulaşıyor. Yumuşak ama sağlam bir çizgi gücüyle birleşen sönük, hafif, ölçülü, ayıklanmış renk tonları ile kendi kuşağından Batılı akımların etkilerini taşıyan birçok ressamlarımız arasında Malik Aksel, kendi olanaklarını tam bir dürüstlikle değerlendirerek kendi resmini yapmış,

ülkemizde yerel ve ulusal bir resim çığırının oluşmasında katkısı unutulmayacak bir sanatçıdır. Onun altmış yıllık sanat döneminden derlenmiş suluboyaları bu gerçeği açıklıkla vurguluyor (Köksal, 1982: 48).



**Görsel 4:** Malik Aksel Tıglat Sanat Galerisi Sergi Davetiyesi



**Görsel 5:** Malik Aksel Tıglat Sanat Galerisi Sergi Afişi

Pedil Sanat Galerisinde açılan sergi, Malik Aksel'in hayattayken gerçekleştirdiği son sergi olma özelliğini taşımaktadır. Sanatçının eserlerinin toplu olarak bir araya getirildiği son sergi ise Türk Kültürüne Hizmet Vakfı tarafından 5-25 Şubat 1988 tarihleri arasında İstanbul Atatürk Kültür Merkezi Sanat Galerisinde düzenlenmiştir. Aynı vakıf, bu sergi vesilesiyle Ahmet Köksal'ın *Ressam, Eğitimci ve Yazar Malik Aksel* adlı eserini yayımlamıştır. Malik Aksel'in çeşitli tekniklerle yaptığı resim örnekleri ve Türk Kültürüne Hizmet Vakfının düzenlediği serginin afişi aşağıdadır:


ÖLÜMÜNÜN 1. YILDÖNÜMÜNDE

# MALİK AKSEL

RETROSPEKTİF RESİM SERGİSİ


5-25 Şubat 1988

A.K.M Sergi Salonu - Taksim/İSTANBUL



**TÜRK KÜLTÜRÜNE HİZMET VAKFI**  
Yıldız Sarayı, Beşiktaş - İSTANBUL Tel: 159 31 01 - 158 30 80 (6 hat)

1



1901-1987

**M**alik Aksel 1901 yılında Katernin de (Gölnik) doğdu. Resim yapmaya çok küçük yaşlarda başladı. Mehmet Şeyhli Bey'in yanında başladı. İlk sanat eğitimi 1916-1921 yıllarında İstanbul Öğretmen Okulu'nda ressam Şevket Dağ'ın yanında oldu. Bu dönemde yaptığı sübubyaları ve Balatçazary sergilerinde çok ressamler arasında yer aldı.

**B**erlin Yüksek Öğretmen Okulu'nda 1928-1931 yıllarında görsel resim pedagojisi öğrenimi yaptı. Prof. Grossmann atölyesinde resim çalışmalarını sürdürdü. Türkiye'ye dönüşünde 1932-1951 yıllarında Ankara'da Gazi Eğitim 1951-1956 yıllarında İstanbul Çapa ve Atatürk Eğitim Enstitülerinde resim öğretmenliği yaptı.

**M**alik Aksel'in "Kendisini resim diliyle anlatmak" ile ilgili yaptığı resimlerinde figür kurgularını ön planda tutan bir anlatım ve yumuşak içtenlik bir gerçekçilik vardır. Kollandığı teknik genişliği, gösterişsiz uzak ölçülü ve dürüst özellikler adeta resimlerine de yansımıştır. Alman anlatıcılığı ve izlenimciliğinden eserler taşıyan bir yapıtını Türk insanını kendi doğduğu çevreye karşı, Milli ve manevi bir resim diline dönüştürmeyi öğrendi. Özellikle köylere düzenlemesi, yakın çevresinde köyün yaşantı biçimini ve çocukları konu alan sübubyalarında bu fikrini çok başarılı örnekleri görür.

**C**ok yönlü bir sanatçı olan Aksel, sanat ve folkloru bütünleştiren, şiirsel, içicime türündeki yapıtlarına toplum hayatındaki değerleri ve Batı kültürünün etkisi karşısında yitirilen kültür değerleri ve yaşama biçimlerini gösterir.

**T**ürk Kültürüne Hizmet Vakfı, 15 Şubat 1987'de yitirdiğimiz Türk sanat ve kültürünün bu önemli ustasını yeni nesillere tanıtmak amacıyla, öğrenen sanatçılarımız Ahmet Köksal'ın yaptığı "Ressam, Eğitimci, Yazar Malik Aksel" kitabını da hazırlamıştır. Serginin düzenlenmesindeki katkıları için de Ahmet Köksal'a teşekkür ederiz.

TÜRK KÜLTÜRÜNE HİZMET VAKFI


**YAZDIĞI KİTAPLAR**

- Resim Sergisinde Oluş Gücü (1943)
- İstanbul Mimarında Kuz Evleri (1956)
- Anadolu Halk Resimleri (1956)
- Türkiye'nin Dini Resimleri (1957)
- Sanat ve Folklor (1977)
- İstanbul'un Ortası (1977)

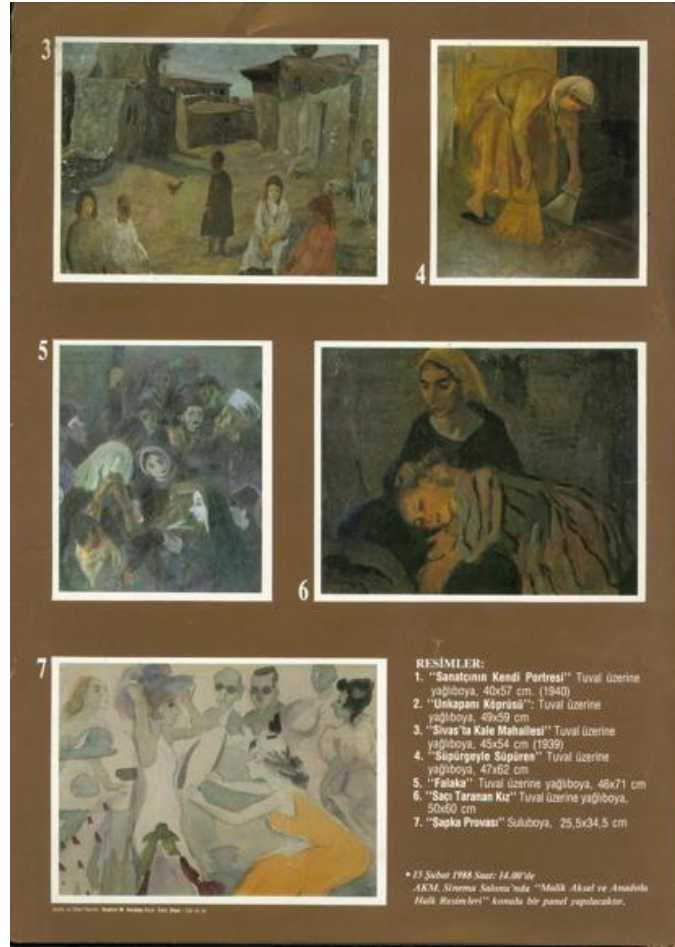
**MALİK AKSEL'İN SERGİLERİ**

- 1958 İstanbul Resim ve Heykelt Müzesi'nde "Tay-baskılar: Halk Resimleri" koleksiyonu.
- 1959 Beyoğlu Öğünatpın Enstitüsü'nde "Eski Türk El Sanatları" sergisine evri ve folklorik resimleriyle katıldı.
- 1968 D. Güzel Sanatlar Akademisi'nde Retrospektif Resim Sergisi.
- 1973 34. Devlet Resim ve Heykelt sergisi basarı ödülü.
- 1977 İstanbul Tığlat Galerisi'nde resim sergisi.
- 1982 İstanbul'da Cuma, Ankara'da Pedil Galerisi'nde sübubyalar resimleri sergisi.

2



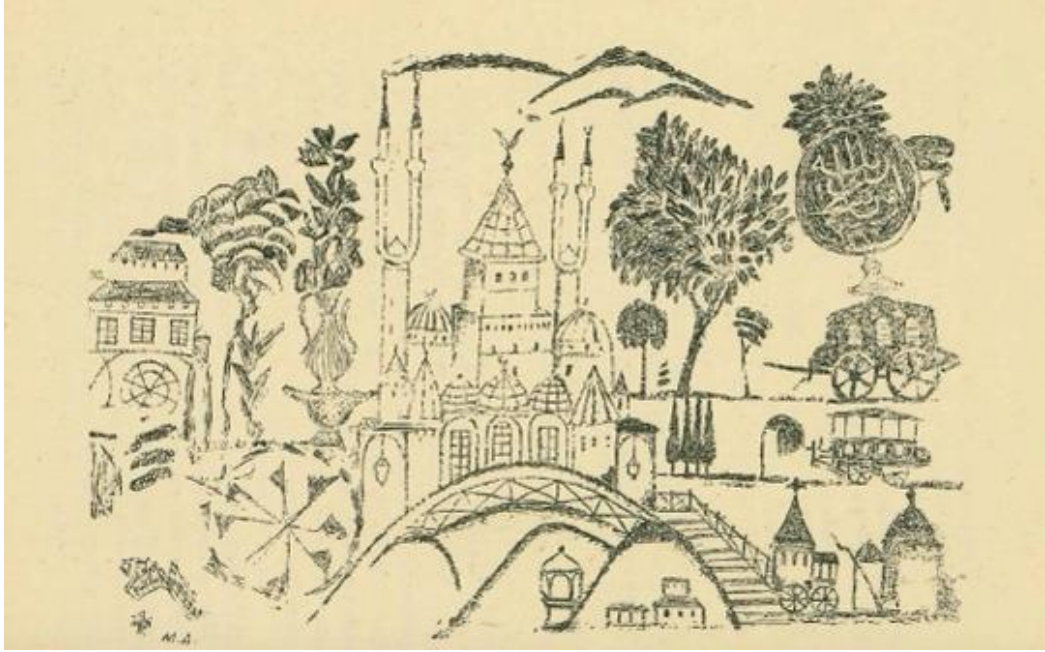
Görsel 6: Malik Aksel Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sergi Afişi 1



Görsel 7: Malik Aksel Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sergi Afişi 2



Resim 26: Karakalem Desen Çalışması (Ayvazoğlu, 2011b: 58)



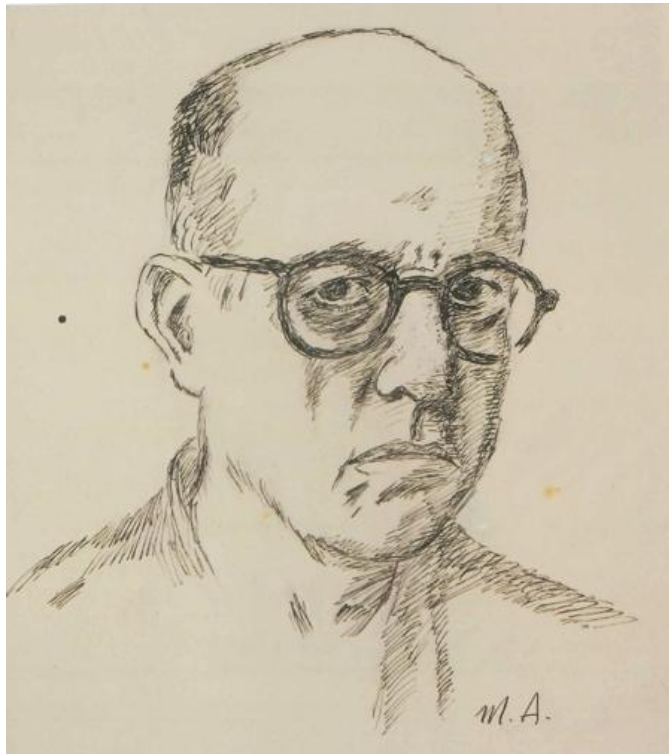
**Resim 27:** Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanından Çatal Minareler Çizimi (Aksel, 1971a: 226)



**Resim 28:** Sulu Boya Gergef İşleyen Kız (Ayvazoğlu, 2011b: 73)



**Resim 29:** Yağlı Boya Gergef İşleyen Kız (Ayvazoğlu, 2011b: 127)



**Resim 30:** Gravür Otoportre (Ayvazoğlu, 2011b: 150)



**Resim 31:** Çini Mürekkebi Köylü Kızlar (Ayvazoğlu, 2011b: 153)

### 1.3.2. Kitapları

#### 1.3.2.1. Resim Sergisinde Otuz Gün

Ankara Sergievinde 31 Ekim 1939 tarihinde açılan I. Devlet Resim ve Heykel Sergisi, Hasan Âli Yücel'in öncülüğünde yürütülen kültür reformunun önemli bir ayağını oluşturmaktadır. Malik Aksel, ilkinden itibaren Devlet Resim ve Heykel Sergilerinin neredeyse tamamında yer almıştır. Ancak üçüncü sergi, sanatçının yaşamı ve sanat serüveni açısından özel bir önem taşımıştır. 1941 yılı Cumhuriyet Bayramı'nda Ankara Sergievinde açılan he. Devlet Resim ve Heykel Sergisi hakkında en kapsamlı değerlendirme Malik Aksel'e aittir.<sup>7</sup> Sergi sırasında Gazi Terbiye Enstitüsü Resim-İş Bölümünde görev yapan Aksel, altı eseriyle katıldığı bu sergiyi otuz gün boyunca düzenli

<sup>7</sup> İlgili yazı: (Aksel, 1942b)

olarak ziyaret etmiş hem eserleri incelemiş hem de sanatçılar ile izleyiciler arasında geçen konuşmaları ve ziyaretçilerin yorumlarını dikkatle izleyip not etmiştir. Aksel, aldığı notları Halkevleri Genel Başkanlığının yayın organı olan *Ülkü* dergisinde tefrika etmiştir. *Ülkü* dergisinde yayınlanan yazıların künye bilgisi şöyledir:

Aksel, Malik (1942). Resim Sergisinde Otuz Gün. *Ülkü*, S.8, s. 8-11.

Aksel, Malik (1942). Resim Sergisinde Otuz Gün. *Ülkü*, S.9, s. 8-11.

Aksel, Malik (1942). Resim Sergisinde Otuz Gün. *Ülkü*, S. 10, s. 9-11.

Aksel, Malik (1942). Resim Sergisinde Otuz Gün. *Ülkü*. S. 12, s. 4-5.

Aksel, Malik (1942). Resim Sergisinde Otuz Gün. *Ülkü*, S. 13, s. 16-17.

Aksel, Malik (1942). Resim Sergisinde Otuz Gün. *Ülkü*, S.14, s. 17-18.

Aksel, Malik (1942). Resim Sergisinde Otuz Gün. *Ülkü*, S.15, s. 21-22.

Malik Aksel, *Ülkü* dergisinde tefrika ettiği yazılarını daha sonra genişleterek aynı başlık altında kitap hâline getirmiştir. 1943'te Ankara'da Alâeddin Kırıl Basımevinde basılan bu eserde, sanatçının söz konusu sergiye ilişkin gözlemlerini yansıtan yedi karakalem desen de yer almaktadır. Malik Aksel ilk kitabı olan eserde, III. Devlet Resim ve Heykel Sergisi'ne dair izlenimlerini samimi ancak objektif bir şekilde ifade etmiştir. Aksel, bu eseriyle dönemin sanat ortamını ve sanat sorunlarını gerçekçi bir yaklaşımla ele alır. Kitapta, dönemin ressamı ve sergi izleyicilerinin isimleri verilmeden aktarılan tartışma ve konuşmalara da yer verilmiştir. Malik Aksel'i "Edebiyatçı Bir Ressam" olarak tanımlayan Yaşar Nabi Nayır, eser hakkında şunları dile getirmiştir:

Malik Aksel'i on yıldan beri tanır ve bütün kendisini tanıyanlar gibi, severim. Kısa boyu, gösterişsiz ve halim tavrı, çekingen ve durgun hâliyle sevilmemesi imkânsız bir arkadaştır. Övünmekten, iddialardan, dedikodudan hiç hoşlanmaz. Eski devrin kendi hâlinde, efendi, çelebi tipinin istisnai bir örneği olarak aramızda yaşar. Resim Sergisinde Otuz Gün nedir? Ona kısaca sabırlı bir müşahidin notları diyebiliriz. Bu esere Malik Aksel'in mizacı aynen aksetmiştir (Nayır, 1943: 2).

"Malik Aksel, incelikli bir üslupla inşa ettiği eserinde muhavere biçiminde bir anlatım benimser. Daha evvel bu yolda bir eser vücuda getirilmemiş bulunması, kitabın ilkliliğini ve çeşnisindeki yeniliği açıkça gösterir" ifadelerini kullanan Mustafa Nihat Özön (1943: 11), eserin özgünlüğünü vurgulamaktadır. Eserde dönemin sanat dünyasının resmini çizen Malik Vicdani; "Yazılarımda ne bir kasıt, ne bir tariz vardır. Mesleğime ve meslektaşlarıma olan sonsuz sevgi ve saygım her türlü hislerin üstündedir. Maksadım

toprak altında akan sular gibi ressam ve ziyaretçiler arasında konuşulan ve dışarı pek sızmayan meseleleri ortaya koymaktır.” (Aksel, 1943: 148) cümleleriyle yazılarıyla kimseyi hedef almadığının altını çizmiştir.

### 1.3.2.2. İstanbul Mimarisinde Kuş Evleri

1959 yılında, *İstanbul Enstitüsü Mecmuası'nın* 5. sayısında yayımlanmış olan yazı, aynı yıl müstakil bir eser olarak basılmıştır. Aksel, bu araştırmasında mimari incelemelerde daha önce ele alınmamış kuş köşklerine dikkat çekmektedir. Cami, medrese ve konut gibi yapıların cephelerinde ya da köşe kısımlarında kuşların barınması amacıyla inşa edilen kuş evlerini belgeleyen Aksel, bu yapıları “oyuncak ev” olarak nitelendirmiştir. Ayrıca kuş evlerinin, İstanbul'daki Türk mimari eserleri dışında görülmesinin nadir olacağını ifade etmektedir. Eser hakkında detaylı değerlendirmeler çalışmamızın üçüncü bölümünde yer almaktadır.

### 1.3.2.3. Anadolu Halk Resimleri

Malik Aksel'in halk resimleri üzerine yazdığı yazılar ve 1958 yılında açmış olduğu Taşbaskısı Halk Resimleri Sergisi'nin bulduğu karşılık ve ilgi Aksel'i halk resimleri konusunda kitap yazmaya teşvik etmiştir. *Anadolu Halk Resimleri*, Malik Aksel'in halk resimlerine dair çocukluğundan itibaren gösterdiği merakın ve araştırmanın neticesinde ortaya çıkmış bir çalışmadır. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarının 868. olarak 1960 yılında yayımlanan kitap, dört bölümden oluşmaktadır. Kitapta 176 tane halk resmi örneği yer almaktadır. Malik Aksel, kitapta sadece halk resimlerine değil, folklorun birçok farklı meselesine dair sorgulamalar yapmakta ve ilgili konuların birincil yazılı kaynaklarına ve görsellere referanslar yaparak kendi fikirlerini paylaşmaktadır. Aksel'in yazısında benimsediği üslup açık, samimi ve açıklayıcıdır. Enver Naci Gökşen'in konuya dair söyledikleri dikkat çekicidir:

Çünkü çok tabii, çok içten bir anlatım karşısında bulunuyoruz. Eser, kupkuru bilim diliyle yazılmamış. Halk sanatını, halk ruhunu hem derinliğine hem genişliğine, bilim, sanat açısından inceliyen bu kitap, sanki bir halk söyleyişiyle kaleme alınmıştır. Belki de yazar, farkında bile olmadan, dilini, konusunun özelliğine uydurmuş: Cümleler kısa kısa, betimlemeler, çözümlenmeler iddiasızdır, canlıdır (Gökşen, 1961: 53).

### 1.3.2.4. Türklerde Dinî Resimler

Tarikat çevrelerinde üretilen dinî resimler hakkında yazdığı yazıları 1960'lı yılların başında *Türk Folklor Araştırmaları* dergisinde yayımlanmış olan Malik Aksel, bu yazıları *Türklerde Dinî Resimler* adıyla 1967 senesinde kitaplaştırmıştır. Kitabın ana düşüncesi Müslüman Türklerde dinin etkisiyle yazı sanatının resme dönüşmesidir. Kitapta 87 adet çeşitli koleksiyonlardan bir araya getirilmiş yazı-resim örneği bulunmaktadır. Muzaffer Batur (1968: 4742), Türk Halk Sanatları ve Türk Sanatı ve Kültür Tarihi'nde büyük bir boşluğu dolduran bu eserin bir benzerinin şimdiye kadar yayınlanmamış olduğunu ifade etmektedir. *Türklerde Dinî Resimler*'in İngilizce baskısı da yapılmış ve kitap uluslararası ölçekte ilgi görmüştür. Konuya ilişkin Ahmet Kabaklı'nın aşağıdaki ifadeleri söz konusu durumu açıklar niteliktedir:

Sayın Aksel, milli kültürün derinliğine inmiş, bizim olan varlıklara muhabbet bağlamış bir araştırmacı olarak yalnız resimleri bulup neşretmekle kalmayıp yıllar süren cefalı çalışmalarının yorumlarını da yapmış, rumuzlarını da çözmüş, figürleri manalandırmıştır. Yapılış sebepleri, Türk geleneğindeki, tarikatlerdeki yerleri bir bir anlatılmıştır. Malik Aksel'in görülmedikçe anlatılamayacak değerde, yüksek zevklere ve milli duygulara seslenen eserindeki resimler, New-York Güzel Sanatlar Sergisi'nde teşhir edilmiş, ayrıca İsviçre ve Hollanda'da tanıtılmıştır. Resmî ve özel teşekküllerimizle birlikte, sevgili okuyucularımın da bu eserle ilgileneceklerini şüphesiz sanıyorum (Kabaklı, 1967: 6).

### 1.3.2.5. Sanat ve Folklor

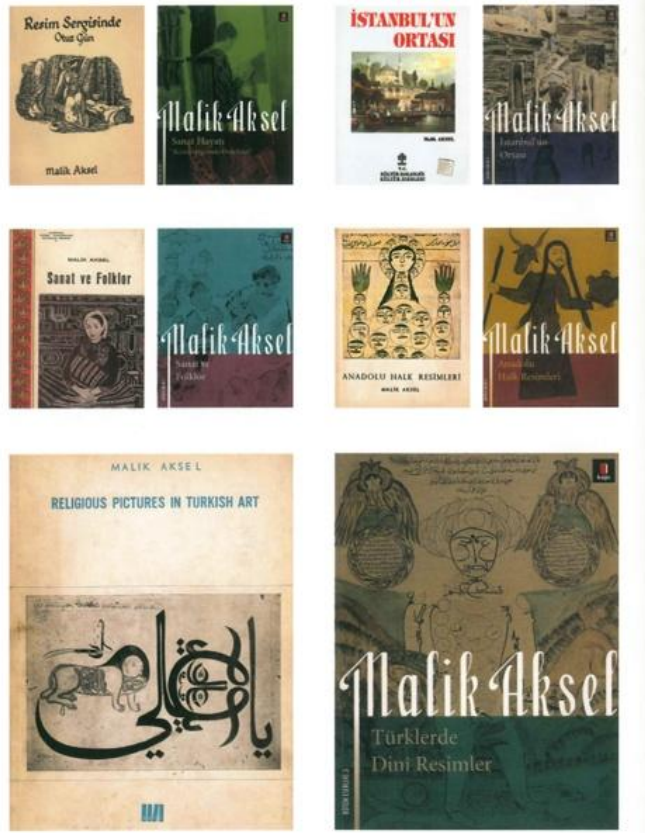
Millî Eğitim Bakanlığı tarafından 1971 yılında bastırılan kitap, çağdaş Türk yazarları makale serisinin ikinci kitabıdır. Kitap, Malik Aksel'in 1937-1969 yılları arasında çeşitli gazete ve dergilerde çıkan yazılarının özetini içeren seksen yazıdan ibarettir. Güncel ve folklorik anlatımların yoğunlukta olduğu kitap, Aksel'in sulu boyaları ve desenleri ile de görsellik kazanmıştır. Toplumsal gözlemlerini ve anılarını içeren bu eser, toplumsal yaşamı yansıtan bir belgesel niteliği taşımaktadır. Sanat ve folklor konularını bir arada ele alan çalışma nedense hak ettiği ilgiyi görmemiştir. Taradığımız kaynaklarda bu kitap hakkında yazılmış herhangi bir yazıya rastlamadık.

### 1.3.2.6. İstanbul'un Ortası

*İstanbul'un Ortası*, Kültür Bakanlığı Yayınlarından olup, Halk Kitapları dizisinin 5. kitabı olarak Ankara'da çıkmıştır. Sanatçı, savaş yıllarındaki İstanbul'u kendi anılarıyla ilişkilendirerek aktarmaktadır. Çocukluk, gençlik ve orta yaş dönemlerine ait hatıralar

eşliğinde şehrin değişen sosyal, ahlaki ve sanatsal görünümünü gözler önüne sermektedir. 1900'li yılların başlarından itibaren kurulan bu hatıra zincirinde, eski okul ve eğitim sistemi, sanatçının öğrencilik ve öğretmenlik yılları, I. Dünya Savaşı'nın ekonomik ve toplumsal etkileri, zafer günlerinin yarattığı sevinç, Cumhuriyet'in ilk yılları ve halkın coşkusu İstanbul halk kültürünün birçok yönü, akıcı bir üslupla ele alınmaktadır. Bu kitap, büyük ölçüde Malik Aksel'in sulu boya resimlerinde anlattığı konular hakkında yazılmış yazılardan oluştuğu için ayrı bir önem taşımaktadır. Kitaptaki özellikle İstanbul halk kültürüne dair yazılar, sanatçının *Türk Folklor Araştırmaları* ve *Türk Edebiyatı* dergilerinde yayımlanmış yazılarıdır. Konur Ertop, *Türk Folklor Araştırmaları* dergisinde kitaba dair yazdığı inceleme yazısında şu ifadelerle yer vermektedir:

Kitabın asıl önemi gözlem ve anlatım gücünün folklorumuzu, sanatımızı bugün bilinmeyen, unutulmuş yanlarıyla canlandırmasıdır. Kitap Direklerarası'nın eski eğlence ve tiyatro dünyasına yönelmiş sayfalarla başlamaktadır. Millet, Ferah tiyatroları, tiyatro oynatılan, konserler verilen kahveler, ünlü kantocular, Komik-i Şehir Kel Hasan, Son Komik-i Şehir İsmail Dümbüllü, meddah Süruri, meddah Aşki bu dünyanın kimi çizgilerini oluşturmaktadır. İstanbul'un folkloruyla birleşen eski, tanınmış kişileri, inançları, gelenekleri, toplumsal yaşamın hızlı değişimleri kitabın içeriğini zenginleştirmektedir (Ertop, 1978: 8431).



Görsel 8: Malik Aksel'in Kitapları

### 1.3.3. Yazıları ve Malik Aksel'in Yazılarının Tematik Sınıflandırılması

#### 1.3.3.1. Malik Aksel'in Yazıları

Malik Aksel'in ilk yazısı 1933 yılında *Varlık* dergisinde yayımlanmıştır. *Varlık*, *Çığır*, *Ülkü*, *Ar*, *Güzel Sanatlar*, *İnanç*, *Oluş*, *Millet*, *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, *Şadırvan*, *Hisar*, *Pazar Postası*, *Kültür Dünyası*, *Türk Dili*, *Türk Düşüncesi*, *Yeni İstanbul*, *Türk Sanatı*, *İstanbul*, *Türk Yurdu*, *Eğitim Hareketleri*, *İstanbul Enstitüsü Mecmuası*, *Türk Folklor Araştırmaları*, *Akademi*, *Folklor*, *Ankara Sanat*, *Türk Edebiyatı*, *Türkiyemiz*, *Hayat*, *İleri Türközü*, *Milliyet Sanat* ve *Tedrisat* Aksel'in hayatı boyunca yazdığı dergilerdir. Aksel'in tespit edebildiğimiz 295 yazısı bulunmaktadır. Malik Aksel bu yazılarından 141 tanesini *Sanat ve Folklor* ve *İstanbul'un Ortası* kitaplarında bir araya getirmiştir. Geriye kalan yazılar, 2016 yılında Beşir Ayvazoğlu tarafından *Masal ve Resim* adıyla kitaplaştırılmıştır.

#### 1.3.3.2. Malik Aksel'in Yazılarının Sınıflandırılması

Bu çalışma, Malik Aksel'in halk resmi, kültür ve şehir folkloru üzerine kaleme aldığı yazıları esas almaktadır. Aksel'in çok yönlü kişiliğini yeniden vurgulamak ve konuya bütüncül bir perspektiften yaklaşmak amacıyla, yazılarının tamamı belirli ölçütler çerçevesinde sınıflandırılmıştır. Malik Aksel'in külliyatını oluşturan metinler, tek bir yazı türü içerisinde değerlendirilemeyecek ölçüde çok katmanlı bir yapı arz etmektedir. Sanatçının yazıları, anı, deneme, eleştiri, makale, söyleşi ve inceleme gibi farklı türlerin imkânlarını çoğu zaman aynı metin içerisinde bir araya getiren, sınırları geçirgen bir karakter taşımaktadır. Bu durum, Aksel'in yazılarının standart bir tür bibliyografyası içinde tasnif edilmesini güçleştirmektedir. Nitekim onun bazı metinlerinde gözleme dayalı betimlemeler, kişisel hatıralar, eleştirel değerlendirmeler ve kültürel çözümler iç içe geçerek özgün bir anlatım biçimi oluşturur. Bu nedenle, Malik Aksel'in yazılarını yalnızca tür esasına göre sınıflandırmak yerine, metinlerin ele aldığı konular ve taşıdığı işlevler dikkate alınarak daha kapsayıcı bir tasnif yoluna gidilmiştir. Böylece, birden fazla tür özelliği gösteren yazıların tek bir kategoriye indirgenmesi yerine, içerik ve yaklaşım bakımından değerlendirilmesi mümkün hâle gelmiştir. Yapılan sınıflandırma, Aksel'in yazı dünyasının çeşitliliğini ve çok yönlülüğünü daha görünür kılmayı amaçlamakta, aynı zamanda onun sanat, kültür ve toplum meselelerine yaklaşımını daha sistematik bir

çerçevede ortaya koymayı hedeflemektedir. Malik Aksel'in yazıları iki ana başlık altında sınıflandırılmıştır. İlk başlık, sanat tarihi, güzel sanatlar, sanatçılar, halk kültürü, şehir folkloru ve halk resmi gibi temalar etrafında şekillenen yazıları kapsamaktadır. İkinci başlıkta ise türü kesin sınırlar ile belirlenen metinler, yazı türleri esas alınarak tasnif edilmiştir.

### 1.3.3.2.1. Konu Esasına Göre Malik Aksel'in Yazıları

#### 1.3.3.2.1.1. Estetik, Sanat Tarihi, Mimari ve Çeşitli Güzel Sanat Dallarına Dair Yazıları

Aksel, Malik (1935). Hindistan'da Türk Sanatı. *Ülkü*, C. V, S. 29, s. 380-383.

Aksel, Malik (1936). Ar Bakımından Doğu ve Batı Ülkelerinde Türk İzleri. *Çığır*, S. 35, s.79.

Aksel, Malik (1936). Türklerde Heykel Sanatı. *Çığır*, S. 36, s. 91.

Aksel, Malik (1936). Türk Sanatında Güzellik Mefhumu. *Ülkü*, C. VII, S. 38, s. 122-124.

Aksel, Malik (1936). Plastik Sanatlar. *Çığır*, S. 43-44, s. 45.

Aksel, Malik (1937). Türk Heykel Sanatına Umumi Bir Bakış. *Ar*, S. 6, s. 8-9.

Aksel, Malik (1938). Türk ve İslâm Sanatı. *Ar*. Y: 2. S. 22, s. 19-20.

Aksel, Malik (1946). Sanat Hayatı: Eski Çerçeveler. *Ülkü*, C. IX, S. 104, s. 10-12.

Aksel, Malik (1946). Sanat ve Çevre. Ankara.

Aksel, Malik (1947). Bizde Karikatür. *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, S. 41-42, s. 2.

Aksel, Malik (1948). Karikatür ve Modern Resim. *Ülkü*, Seri: 3, S. 18, s. 14-15, 18.

Aksel, Malik (1949). Bugünkü Karikatürümüz Hakkında. *Şadırvan*, S. 10, s. 3.

Aksel, Malik (1949). Güzel Kadın ve Bugünkü Sanat. *Şadırvan*, S. 13, s. 6.

Aksel, Malik (1949). Ankara'da Çarpışan Mimari Tarzları. *Şadırvan*, S. 22, s. 10-11.

Aksel, Malik (1951). Gazeteler-Karikatürler. *Hisar*, S. 19, s. 5.

Aksel, Malik (1951). Örtüler ve İnsanlar. *Pazar Postası*, S. 42, s. 2.

Aksel, Malik (1952). Sanatın Kaderi. *Pazar Postası*, S. 48, s. 4.

Aksel, Malik (1952). Boyalar, Maskeler. *Pazar Postası*, S. 57, s. 2.

Aksel, Malik (1952). Bir Devr-i Daim. *Pazar Postası*, S. 58, s. 2.

Aksel, Malik (1952). Kadınlaşan İdealler. *Pazar Postası*, S. 69, s. 2.

- Aksel, Malik (1952). Aynadan Sanata. *Hisar*, S. 25, s. 6.
- Aksel, Malik (1952). Yeni Hayaller, Yeni Şekiller. *Hisar*, S. 27, s. 5.
- Aksel, Malik (1952). Açılma-Kapanma. *Pazar Postası*, S. 73, s. 2.
- Aksel, Malik (1953). Dünyamızın Yeni Putları. *Hisar*, S. 33, s. 8.
- Aksel, Malik (1953). Mücerret Üzerine. *Hisar*, S. 43, s. 4-5.
- Aksel, Malik (1954). Örneklerimiz, *Türk Dili*, C. V, S. 49, s. 20-21.
- Aksel, Malik (1954). Resim-Suret. *Kültür Dünyası*, S. 9, s. 22-23.
- Aksel, Malik (1954). Plastik Düşünce. *Hisar*, S. 55, s. 5, 18.
- Aksel, Malik (1955). Bir Devir ve Türk Peyzajı. *Türk Dili*, C. IV, S. 47, s. 686-687.
- Aksel, Malik (1956). İnsansız Sanatlar. *Türk Düşüncesi*, C. V, S. 26, s. 75-77.
- Aksel, Malik (1956). Semboller Sanatı. *Türk Sanatı*, S. 43, s. 8.
- Aksel, Malik (1956). Zamanla Her Şey Tarihleşir. *İstanbul*, S. 1 (27), s. 10.
- Aksel, Malik (1956). Suretten Resme. *Türk Düşüncesi*. C. V, S. 28, s. 204.
- Aksel, Malik (1956). Sanat Çiçekleri. *Türk Düşüncesi*, C. V, S. 30, s. 332-334.
- Aksel, Malik (1956). Dişi Sanatlar. *Türk Sanatı*, S. 47, s. 3.
- Aksel, Malik (1956). Din ile Dünya Arasında Sanat. *İstanbul*, S. 6 (32), s. 6-7.
- Aksel, Malik (1956). Bindığımız Dalı Kesiyoruz. *Türk Düşüncesi*, C. VI, S. 33, 147-150.
- Aksel, Malik (1956). Sultan Bayezid ve Türk Sanatı. *İstanbul*, S. 9 (35), s. 7-8.
- Aksel, Malik (1956). Güven Yetersizliği. *İstanbul*, S. 10-11 (36-37), s. 13-14.
- Aksel, Malik (1956). Modern Cami Üzerine. *Yeni İstanbul*, S. 2511, s. 5.
- Aksel, Malik (1956). Eski Evlerin İçi. *Türk Yurdu*, S. 263, s. 452-454.
- Aksel, Malik (1956). Dünden Bugüne Uymak. *İstanbul*, S. 12 (38), s. 5-6.
- Aksel, Malik (1958). Yeni Bir Çizgi. *Türk Sanatı*, S. 65, s. 3.
- Aksel, Malik (1975). İnsanlar ve Kazlar. *Hisar*, S. 135, s. 23.

### 1.3.3.2.1.2. Malik Aksel'in Halk Kültürüne Dair Yazıları

#### *Halk Resmi Yazıları*

- Aksel, Malik (1946). Eski Minyatürlerimiz ve Tabiat. *Ülkü*, S. 3/32, s. 21.
- Aksel, Malik (1946). Masal ve Resim. *Ülkü*, C. X, S. 112, s. 12-13.

- Aksel, Malik (1946). Eski Kitaplarda Resim I. *Ülkü*, S. 122, s. 7-9.
- Aksel, Malik (1946). Eski Kitaplarda Resim II. *Ülkü*, S. 124, s. 9-11.
- Aksel, Malik (1946). Eski Kitaplarda Resim III. *Ülkü*, S. 125, s. 8-10, 16.
- Aksel, Malik (1946). Eski Kitaplarda Resim IV. *Ülkü*, S. 126, s. 5-8.
- Aksel, Malik (1949). Eski Aşk Tasvirleri. *Ülkü*, Seri: 3, S. 29, s. 20-22, 31.
- Aksel, Malik (1949). Eski Minyatürlerimiz ve Tabiat. *Ülkü*, Seri: 3, S. 32, s. 21-23.
- Aksel, Malik (1949). Eski Kitaplarda Resim. *Ülkü*, Seri: 3, S. 33, s. 14-16.
- Aksel, Malik (1949). Resmin Günahı. *Şadırvan*, S. 35, s. 10-11.
- Aksel, Malik (1951). Resim ve Tılsım. *Pazar Postası*. S. 18, s. 5.
- Aksel, Malik (1952). Masallar, Aşıklar. *Pazar Postası*, S. 61, s. 2.
- Aksel, Malik (1952). Yeşil Renkler. *Pazar Postası*, S. 63, s. 2.
- Aksel, Malik (1952). Eski Kahve Resimleri. *Pazar Postası*, S. 74, s. 2.
- Aksel, Malik (1954). Ah Minelaşk. *Kültür Dünyası*, S. 3, s. 5-6.
- Aksel, Malik (1954). Büyülü Resimler. *Kültür Dünyası*, S. 73, s. 13-15.
- Aksel, Malik (1959). Halk Resimleri Var mıdır? *Türk Folklor Araştırmaları*, C. V, S. 116, s.1857-1860.
- Aksel, Malik (1964). Arslana Binme, Duvarı Yürütme Kerameti. *Türk Folklor Araştırmaları*, C.IX, S. 182, s. 3519-3520.
- Aksel, Malik (1965). Kandil Resimleri. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. IX, S. 190, s. 3742-3744.
- Aksel, Malik (1965). Resimlerle Nasreddin Hoca. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. IX, S. 192, s.3799-3801.
- Aksel, Malik (1965). İnanışlara Göre Resim Sanatında Çifte Vavlar. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. IX, S. 194, s. 3854-3858.
- Aksel, Malik (1965). Yazı-Resim Başlık. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. IX, S. 197, s. 3931-3935.
- Aksel, Malik (1965). Yazıda Resim. *Akademi*, C. III-IV, S. 6, s. 32-36.
- Aksel, Malik (1966). Yazı-Resimde Eshab-ı Kehf Gemisi. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. IX. S.199, s. 3986-3989.
- Aksel, Malik (1966). Yazı-Resimde Aslan Suretleri. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. X, S. 202, s.4068-4071.

- Aksel, Malik (1966). Yazı-Resimde Kuşlar. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. X, S. 204, s. 4127-4130.
- Aksel, Malik (1966). Yazı-Resimde Eşyalar. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. X, S. 207, s. 4210-4213.
- Aksel, Malik (1967). Ah Minelaşk, Yazı-Resim. . . Tabiatı. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. X, S.213, s. 4378-4381.
- Aksel, Malik (1968). Ferhat ile Şirin. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. IX, S. 229, s. 5034-5037.
- Aksel, Malik (1969). Halk Resimlerinde Minareler. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. XII, S. 237,s. 5252-5256.
- Aksel, Malik (1969). Hikâye-i Aşık Garib I. *Folklor*, S. 2, s. 6-8.
- Aksel, Malik (1969). Hikâye-i Âşık Garib II. *Folklor*, S. 3, s. 3-6.
- Aksel, Malik (1969). Halk Hikâyeleri ve Resim: Menakıb-1 Şah İsmail ile Gülizar. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. XII, S. 244, s. 5457-5460.
- Aksel, Malik (1971). Masalların Sevgilileri. (Sanat ve Folklor kitabı içinde), s. 231-237.
- Aksel, Malik (1972). Cam Altı Resimleri. *Türkiyemiz*, S. 6, s. 33-35.
- Aksel, Malik (1972). Resim ve Yunus Emre. *Türk Edebiyatı*, S. 5, s. 13-14.
- Aksel, Malik (1972). Mevlâna ve Sanat. *Türk Edebiyatı*. S. 12, s. 32-34.
- Aksel, Malik (1974). Bir Halk Ressamı: Mehmed Hulûsi. *Türkiyemiz*, S. 13, s. 15-18.
- Aksel, Malik (1974). Resimlerde Leyla ile Mecnun. *Hisar*, S. 127, s. 14-15.
- Aksel, Malik (1974). Taşbaskı Kitaplarında Resim. I. *Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri*, s. 246-253.
- Aksel, Malik (1977). Türklerde Dini Sanatlar. *Türkiyemiz*, S. 21, s. 8-11.

#### *İstanbul Folkloru Yazıları*

- Aksel, Malik (1952). Çarşıftan Mayoya. *Pazar Postası*, S. 70, s. 2
- Aksel, Malik (1951). Yollar, Sokaklar, Caddeler. *Pazar Postası*. s. 43, s. 8.
- Aksel, Malik (1952). İki İstanbul. *Pazar Postası*, S. 71, s. 2.
- Aksel, Malik (1956). Eski-Yeni İstanbul ve Turistler. *Yeni İstanbul*, S. 2283, s. 4.
- Aksel, Malik (1956). Kitapların Talihi. *İstanbul*, S. 4 (30), s. 5-6.
- Aksel, Malik (1956). Giyim Kuşam Üstüne. *Yeni İstanbul*, S. 2297, s. 2.

- Aksel, Malik (1956). İstanbul'un Yeni Yüzü. *Türk Sanatı*, S. 52, s. 3.
- Aksel, Malik (1956). Reklâmların Ardından. *Yeni İstanbul*, S. 2549, s. 2.
- Aksel, Malik (1957). Bir Devrin Son Hatıraları: Divanyolu Konakları. *Türk Yurdu*, S. 264, s.540-543.
- Aksel, Malik (1959). İstanbul Mimarisinde Kuş Evleri. *İstanbul Enstitüsü Mecmuası*, S. 5, s.33-55.
- Aksel, Malik (1964). Su Sanatları. *Hisar*, S. 7, s. 13.
- Aksel, Malik (1964). Kahve, Kahvehaneler. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. IX, S. 185, s. 3589-3591.
- Aksel, Malik (1968). Eski İstanbul'da Kuş Evleri ve Kuşlar. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. XI, S. 225, s. 4722-4726.
- Aksel, Malik (1969). Arap Oyunu. *Folklor*, S. 6, s. 3-5.
- Aksel, Malik (1969). Halk Sanatçısı Komik-i Şehir Kel Hasan. *Türk Folklor Araştırmaları*, C.XIV, S. 273, s. 6275-6278.
- Aksel, Malik (1969). Eski İstanbul'dan: Eski Panoramacılar ve Fotoğrafçılar. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. XVI, S. 275, s. 6328-6330.
- Aksel, Malik (1972). İstanbul'un Ortası. *Türk Edebiyatı*, S. 2, s. 8-10.
- Aksel, Malik (1972). Harp ve Tiyatro. *Türk Edebiyatı*, S. 4, s. 18-20.
- Aksel, Malik (1972). Bir Mucize. *Türk Edebiyatı*, S. 7, s. 10-12.
- Aksel, Malik (1972). Direklerarası Âşıklar. *Türk Edebiyatı*, S. 8, s. 14-17.
- Aksel, Malik (1972). Direklerarası'nın Sonu. *Türk Edebiyatı*, S. 9, s. 10-13.
- Aksel, Malik (1972). Eski İstanbul'dan Çizgiler: Son Devrin İki Meşhur Meddahı ve Satıcıları. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. XIV, S. 278, s. 6412-6415.
- Aksel, Malik (1972). Vezneciler'de Hattatlar, Arzuhalçiler. *Türk Edebiyatı*. S. 10, s. 12-14.
- Aksel, Malik (1972). Pazarola Hasan Bey. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. XIV, S. 281, s. 6503-6504.
- Aksel, Malik (1973). Sulukule'den Direklerarası'na. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. XIV, S.283, s. 6552-6555.
- Aksel, Malik (1973). Yok Olan Sanat Eserleri. *Türk Edebiyatı*, S. 16, s. 11-14.
- Aksel, Malik (1973). Eski İstanbul'dan: Ramazan Davulu ve Davul Yakısı. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. XIV, S. 285, s. 6608-6610.
- Aksel, Malik (1974). Eski İstanbul Terbiyesi. *Türk Edebiyatı*, S. 28, s. 12-15.
- Aksel, Malik (1974). Son Komik-i Şehir. *Türk Edebiyatı*. S. 31, s. 12-15.

- Aksel, Malik (1975). Eski İstanbul'dan: Çingene Şalvarı. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. XVI, S. 311, s. 7335-7336.
- Aksel, Malik (1975). Tek Telli Sazşairi Aşık Cemal. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. XVI, S. 315, s. 7447-7448.
- Aksel, Malik (1975). Eski Müslüman Seyyahlar. *Hisar*, S. 142, s. 13-14.
- Aksel, Malik (1976). Püskülün Marifeti. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. XV, S. 321, s. 7617-7618.
- Aksel, Malik (1976). Eski İstanbul'dan: İnançlar ve Gelenekler. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. XVI, S. 324, s. 7704-7705.
- Aksel, Malik (1976). Eski İstanbul'dan: İstanbul Dükkânlarının Tabela ve İlanları. *Türk Folklor Araştırmaları*, CXVII, S. 326, s. 7765-7767.
- Aksel, Malik (1977). İstanbul Folkloru: Eski Okul Oyunları ve Gezileri. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. XVII, S. 330, s. 7874-7876.
- Aksel, Malik (1977). Değişmeler, Yenilikler. (*İstanbul'un Ortası* kitabı içinde), s. 297-301.

#### *Diğer Folklor Yazıları*

- Aksel, Malik (1956). Eski Evlerin İçi. *Türk Yurdu*, S. 263, s. 452-454.
- Aksel, Malik (1964). Evin Piri. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. VIII, S. 180, s. 3456-3457.
- Aksel, Malik (1965). Hazret-i Adem'in Yaratılış Rivayetleri. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. IX, S. 187, s. 3658-3660.
- Aksel, Malik (1974). Misafirlik Üstüne. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. XV, S. 298, s. 6979-6980.
- Aksel, Malik (1975). Bursa'da Sünnet Düğünleri. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. XVI, S. 307, s. 7223-7225.

#### *1.3.3.2.1.3. Malik Aksel'in Resim Sanatına Dair Yazıları*

##### *Türk Resim Sanatı Tarihi Yazıları*

- Malik Vicdani (1934). Eski Türk Resimleri ve Mizah. *Çığır*, S. 15-16, s. 10.
- Aksel, Malik (1935). Eski Türk Resimleri. *Çığır*, S. 33, s. 45-46.
- Aksel, Malik (1935). Türk Sanatının Garp Ressamlığına Tesirleri. *Ülkü*, C. V, S. 28, s. 293-295.
- Aksel, Malik (1935). Türklerde Din ve Sanat. *Ülkü*, C. VI, S. 34, s. 246-249.

- Aksel, Malik (1936). Türk Ressamlığı. *Çığır*, S. 37, s. 104-105.
- Aksel, Malik (1937). Türk Sanatının Garp Resmine Tesirleri. *Ar*. S. 11, s. 7-9.
- Aksel, Malik (1937). Türk Resminde Mizahi Karakter. *Ar*, S. 12, s. 6-9.
- Aksel, Malik (1938). Şark Resminde Hususiyetler. *Ar*, Y: 2. S. 6, s. 7-8, 11.
- Aksel, Malik (1942). Denizli'de Resim ve Tezyin. *İnanç*, 68, 6.
- Aksel, Malik (1943). Sanatta Kadın. *Millet*, S. 13, s. 22-24.
- Aksel, Malik (1949). Ressamlar Şehri Üsküdar. *Şadırvan*, S. 16, s. 12.
- Aksel, Malik (1949). Modeller ve Ressamlar. *Şadırvan*, S. 20, s. 2-3.
- Aksel, Malik (1951). Yeni Dünyamız, Yeni Resimlerimiz. *Hisar*, S. 20, s. 4-5, 15.
- Aksel, Malik (1952). Üsküdar'ın Ressamları. *Pazar Postası*, S. 62, s. 2.
- Aksel, Malik (1955). Bizde Resmin Geçtiği Yollar. *Tedrisat*, C. IV, S. 35, s. 276-279.
- Aksel, Malik (1972). Örtülü Heykeller. *Türk Edebiyatı*, S. 6, s. 10-11, 40.
- Aksel, Malik (1973). Bir Kız Mektebi. *Türk Edebiyatı*, S. 14, s. 8-10.
- Aksel, Malik (1974). Ressamlar Şehri Üsküdar. *İleri Türközü*, S. 14-15, s. 11-13.

#### *Resim ve Ressamlar Hakkındaki Yazıları*

- Aksel, Malik (1936). Resimde Muhtelif Yollar. *Çığır*, S. 38-39, s. 128-129.
- Aksel, Malik (1942). Resim Sergisinde Otuz Gün. *Ülkü*, S. 8, s. 8-11.
- Aksel, Malik (1942). Resim Sergisinde Otuz Gün. *Ülkü*, S. 9, s. 8-11.
- Aksel, Malik (1942). Resim Sergisinde Otuz Gün. *Ülkü*, S. 10, s. 9-11.
- Aksel, Malik (1942). Resim Sergisinde Otuz Gün. *Ülkü*. S. 12, s. 4-5.
- Aksel, Malik (1942). Resim Sergisinde Otuz Gün. *Ülkü*, S. 13, s. 16-17.
- Aksel, Malik (1942). Resim Sergisinde Otuz Gün. *Ülkü*, S. 14, s. 17-18.
- Aksel, Malik (1942). Resim Sergisinde Otuz Gün. *Ülkü*, S. 15, s. 21-22.
- Aksel, Malik (1944). İlk Kadın Ressam: Müfide. *Türk Kadını*.
- Aksel, Malik (1946). Resim ve Diğer Sanatlar Arasında. *Ülkü*, C. X, S. 110, s. 6-7.
- Aksel, Malik (1947). Bir Sanat Düellosu. *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, S. 15, s. 2.
- Aksel, Malik (1949). Resim ve Edebiyatçılarımız. *Ülkü*. Seri: 3, S. 26, s. 24-26.
- Aksel, Malik (1952). Her Şey Yeni Başlıyor. *Pazar Postası*, S. 53, s. 5.

- Aksel, Malik (1954). Resim ile İnsan Anlatılabilir mi? *Türk Dili*, C. III, S. 36, s. 730-731.
- Aksel, Malik (1954). Anlaşmazlıklar. *Hisar*. (Sanat ve Folklor kitabı içinde), s. 319-322.
- Aksel, Malik (1954). Bir Cami Ressamı. *Tedrisat*. (Sanat ve Folklor kitabı içinde), s. 255-263.
- Aksel, Malik (1955). Unutulmuş Kadın Ressamlar. *Türk Dili*, C. IV, S. 43, s. 431-433.
- Aksel, Malik (1964). Kadın Ressamlar Çağı. *Hisar*, S. 9, s. 10-11.
- Aksel, Malik (1971). Suluboya Resmi Üzerine. *Ankara Sanat*, S. 58, s. 7.
- Aksel, Malik (1971). Sanat Çekememezlikleri. (Sanat ve Folklor kitabı içinde), s. 102-104.
- Aksel, Malik (1975). Tanıdığım Bir Ressamın Portresi Saip Mualla Tuna. *Ayna*. S. 4, s. 42-43.
- Aksel, Malik (1976). Bir Ressamdan Hatıralar. *Hisar*, S. 154, s. 12-13.

#### 1.3.3.2.1.4. Malik Aksel'in Sanat, Sanatçı ve Dönem Politikalarına Dair Yazıları

- Malik Vicdani (1933). Türk Resim Sanatı. *Varlık*, S. 2, s. 28.
- Aksel, Malik (1937). Sanat ve Muhit. *Çığır*, S. 49, s. 124-125.
- Aksel, Malik (1939). Sanat ve Yenilik. *Oluş*. S. 2, s. 23-24.
- Aksel, Malik (1942). Memleket Resimleri. *Ülkü*, C. II, S. 13, s. 10-14.
- Aksel, Malik (1943). 20 Yıllık Sanat Hareketleri. *Ülkü*, Yeni Seri, S. 51, s. 251-27.
- Aksel, Malik (1947). Bir Resim Kavgasının Düşündürdükleri. *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, S.17, s. 4.
- Aksel, Malik (1947). Yeni Resim Üzerine Tartışmalar. *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, S. 21, s. 1-3.
- Aksel, Malik (1949). Bizde Sosyal Sanat. *Şadırvan*, S. 3, s. 12.
- Aksel, Malik (1949). Sanatın Kanatları Altında Kalabilmemiz Sanatı Korumakla Kabildir. *Şadırvan*, S. 7, s. 3.
- Aksel, Malik (1950). Milli Sanat. *Hisar*, S. 2, s. 6-7.
- Aksel, Malik (1951). Sanatımızda İkilik. *Pazar Postası*, S. 46, s. 4.
- Aksel, Malik (1952). Sanat ile Fayda. *Pazar Postası*, S. 72, s. 2.

- Aksel, Malik (1956). Nakışlı Duvarlar- Beyaz Badanalar. *İstanbul*, S. 3 (29), s. 5-6.
- Aksel, Malik (1956). Bizden Olanlar, Olmayanlar. *İstanbul*, S. 5 (31), s. 14-15.
- Aksel, Malik (1957). Türk Sanatında Üslûplaşma. *Türk Düşüncesi*, C. VII, S. 6, 12-14.
- Aksel, Malik (1972). Kaybolan Sanat Eserleri. *Türk Edebiyatı*, S. 1, s. 10-11.
- Aksel, Malik (1973). Atatürk ve Sanat. *Türk Edebiyatı*, S. 17, s. 10-11.
- Aksel, Malik (1973). Cumhuriyet'in Onuncu Yılı. *Türk Edebiyatı*, S. 18, s. 13-15.
- Aksel, Malik (1973). Cumhuriyet'in 50 Yılı ve Sanatımız. *Türk Edebiyatı*, S. 22, s. 9-10.
- Aksel, Malik (1976). Toplumda Değişmeler. *Hisar*, S. 155, s. 12-13.

### 1.3.3.2.2. Tür Esasına Göre Malik Aksel'in Yazıları

#### 1.3.3.2.2.1. Anı Yazıları

- Aksel, Malik (1942). Yeni Şapka. *Millet*, S. 8, s. 239-241.
- Aksel, Malik (1944). Muhite İntibak. *Millet*, S. 22, s. 314-316.
- Aksel, Malik (1946). Bir Toplantıda Sanat Konuşması. *Çığır*, S. 164, s. 101-103.
- Aksel, Malik (1946). Dün ve Bugün. *Ülkü*, C. IX, S. 106, s. 12-13.
- Aksel, Malik (1946). Bir Hatıra. *Ülkü*, C. IX, S. 108, s. 8.
- Aksel, Malik (1947). Bir Yılbaşı Gecesi I. *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, S. 2, s. 3.
- Aksel, Malik (1947). Bir Yılbaşı Gecesi II. *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, S. 3, s. 3.
- Aksel, Malik (1947). Bir Yılbaşı Gecesi III. *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, S. 4, s. 3.
- Aksel, Malik (1947). Bir Yılbaşı Gecesi IV. *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, S. 5, s. 3.
- Aksel, Malik (1947). Bir Yılbaşı Gecesi V. *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, S. 6, s. 3.
- Aksel, Malik (1947). Maske ve Palet. *Sanat ve Edebiyat Gazetesi*, S. 14, s. 3.
- Aksel, Malik (1947). Şerif Renkgörür'ün Rüyası. *Sanat ve Edebiyat*.
- Aksel, Malik (1949). Meşhur Bir Sanat Koleksiyoncusu. *Şadırvan*, S. 24, s. 4-5.
- Aksel, Malik (1949). Bir Sanat Toplantısı. *Şadırvan*, S. 32, s. 4-5.
- Aksel, Malik (1949). Otuzbeş Senelik Palet. *Şadırvan*.
- Aksel, Malik (1950). Herkes Sanatı Kendine Göre Anlar. *Hisar*, S. 3, s. 8-9.
- Aksel, Malik (1950). Sanat Şakaları. *Hisar*, S. 8, s. 7, 18.
- Aksel, Malik (1951). Sanatkârın Atelyesinde. *Hisar*, S. 9-10, s. 6-7.

- Aksel, Malik (1951). Sanatın Çilesi. *Hisar*, S. 12, s. 12-13.
- Aksel, Malik (1951). Yarının Modelleri. *Pazar Postası*, S. 20, s. 5.
- Aksel, Malik (1951). Şapka Etrafında. *Pazar Postası*, S. 22, s. 5.
- Aksel, Malik (1951). Misafirlikte. *Pazar Postası*. S. 47, s. 2-3.
- Aksel, Malik (1952). Gençlerle Beraber. *Pazar Postası*, S. 52, s. 3.
- Aksel, Malik (1952). Hatıralar Arasında. *Pazar Postası*, S. 65, s. 2.
- Aksel, Malik (1954). Güzel Bir Boyunbağı. *Hisar*, S. 45, s. 6-7.
- Aksel, Malik (1954). Alışılmış Şeyler. *Türk Dili*, C. III, S. 33, s. 538-539.
- Aksel, Malik (1971). Bir Sanatçı Keşfedildi. (Sanat ve Folklor kitabı içinde), s. 349-354.
- Aksel, Malik (1973). Pijama. *Türk Edebiyatı*, S. 13, s. 13-15.
- Aksel, Malik (1973). Masal Olmuş Gerçekler. *Türk Edebiyatı*, S. 15, s. 8-10.
- Aksel, Malik (1973). Deliler Akıllılardan Güzel Resim Yapıyor. *Hayat*, S. 31.
- Aksel, Malik (1973). İnsanlar Yalnız Kalacaklar. *Türk Edebiyatı*, S. 20, s. 13-18.
- Aksel, Malik (1973). Bir Anı: Cer Hocası. *Türk Folklor Araştırmaları*, C. XV, S. 289, s. 6434-6436.
- Aksel, Malik (1973). Kayagöz Köyünün Öğretmeni. *Türk Edebiyatı*, S. 21, s. 15-20.
- Aksel, Malik (1973). Bir Okul Gezintisi. *Türk Edebiyatı*. S. 23, s. 12-16.
- Aksel, Malik (1974). Köye Gelen Misafir. *Türk Edebiyatı*, S. 25, s. 12-15, 40.
- Aksel, Malik (1974). Bir Kuyruklu Yıldızın Hatırlattıkları", *Türk Edebiyatı*, S. 27, s. 12-15.
- Aksel, Malik (1974). Bir Toplantı Sırasında. *Türk Edebiyatı*, S. 29, s. 12-15.
- Aksel, Malik (1974). Gurbette Fakir Bir Genç. *Türk Edebiyatı*, S. 30, s. 12.
- Aksel, Malik (1974). Uzun Bir Okul Tatili. *Türk Edebiyatı*, S. 32, s. 12-15.
- Aksel, Malik (1974). Unutulanlar. *Türk Edebiyatı*, S. 33, s. 12-15.
- Aksel, Malik (1974). Ey Küçük Saka Kuşu Sen mi Ettin Bu İşi? *Türk Edebiyatı*, S. 34, s. 12-15.
- Aksel, Malik (1974). Olmayacak Tesadüfler. *Türk Edebiyatı*, S. 35, s. 12-15.
- Aksel, Malik (1974). Ankara'nın İlk Modelleri. *Türk Edebiyatı*, S. 36, s. 12-15.
- Aksel, Malik (1975). Masala Benzeyen Gerçekler. *Türk Edebiyatı*, S. 37-38, s. 14-17.

- Aksel, Malik (1975). Deniz Havası. *Hisar*, S. 138, s. 14-16.
- Aksel, Malik (1975). Geçmiş Yıllar Arasından. *Milliyet Sanat*, S. 141, s. 30.
- Aksel, Malik (1975). Emekliler Kahvesinde Bir Toplantı. *Hisar*, S. 144, s. 17-19.
- Aksel, Malik (1976). Herkeste Bir Merak. *Hisar*, S. 145, s. 16-17.
- Aksel, Malik (1976). Deli mi, Akıllı mı? *Hisar*, S. 148, s. 17-19.
- Aksel, Malik (1976). Eski Bir Hatıra. *Hisar*, S. 149, s. 13-15.
- Aksel, Malik (1976). Ankara'da İlk Resim Müzesi. *Hisar*, S. 151, s. 8-10.
- Aksel, Malik (1976). Bir Toplantıdan Notlar. *Hisar*, S. 152, s. 18-19.
- Aksel, Malik (1976). Ankara'da Bir Kahve. *Hisar*, S. 153, s. 9-11.
- Aksel, Malik (1976). Görülmemiş Bir Sergi. *Hisar*, S. 156, s. 9-11.
- Aksel, Malik (1977). Elli Yıl Arasında. *Türk Edebiyatı*, S. 42, s. 8-10.
- Aksel, Malik (1977). Acı Patlıcan Vakası. *Türk Edebiyatı*, S. 44, s. 9-12.
- Aksel, Malik (1977). Geçmiş Zaman Olur ki. (İstanbul'un Ortası kitabı içinde), s. 125-130.

#### 1.3.3.2.2.2. Deneme Yazıları

- Aksel, Malik (1950). Sanat Üstüne Notlar. *Hisar*. (Sanat ve Folklor kitabı içinde), s. 323-326.
- Aksel, Malik (1951). Hoca, Muallim, Mürebbi, Öğretmen. *Pazar Postası*, S. 41, s. 2.
- Aksel, Malik (1951). Sanatta Geçimsizlikler. *Pazar Postası*, S. 44, s. 2.
- Aksel, Malik (1952). Sanattan Şöhrete. *Pazar Postası*, S. 66, s. 2.
- Aksel, Malik (1952). Kilim ve Resim. *Pazar Postası*, S. 67, s. 2.
- Aksel, Malik (1954). Övünmesini Bilmiyorlar. *Kültür Dünyası*, S. 11, s. 12-13.
- Aksel, Malik (1956). Gecekondular Nasıl Başladı. *Yeni İstanbul*. S. 2203, s. 2.
- Aksel, Malik (1956). İçimizin Gizli Yerleri. *Türk Sanatı*, S. 48, s. 38.
- Aksel, Malik (1956). Tükenmezlik. *Türk Sanatı*, S. 51, s. 6.
- Aksel, Malik (1956). Kadın Giyinme Hürriyeti. *Yeni İstanbul*, S. 2519, s. 2.
- Aksel, Malik (1956). Öğretmen ve Çevresi. *Yeni İstanbul*, S. 2536, s. 2.
- Aksel, Malik (1956). Utanma, Sıkılma Üstüne. *Yeni İstanbul*. (Sanat ve Folklor kitabı içinde), s.159-163.

- Aksel, Malik (1956). Eski Mahalle Mektepleri. *Eğitim Hareketleri*, S. 18-19, s. 14-15.
- Aksel, Malik (1957). Mermer Heykel- Kardan Adam. *Türk Sanatı*, S. 53, s. 3.
- Aksel, Malik (1958). Zamana Uymayan Bir Yazı. *Türk Sanatı*, S. 64, s. 4.
- Aksel, Malik (1958). Boş Zamanlarımız. *Türk Sanatı*, S. 66, s. 3.
- Aksel, Malik (1958). Korktuklarımız. *Türk Sanatı*, S. 67, s. 12.
- Aksel, Malik (1971). Yerli Filmlerimiz Üzerine! (*Sanat ve Folklor* kitabı içinde), s. 83-85.
- Aksel, Malik (1971). İçimiz, Dışımız. (*Sanat ve Folklor* kitabı içinde), s. 116-118.
- Aksel, Malik (1977). Zihni Hoca. (*İstanbul'un Ortası* kitabı içinde), s. 405-410.

#### 1.3.3.2.2.3. Eleştiri Yazıları

- Aksel, Malik (1951). 12. Devlet Resim ve Heykel Sergisi Münasebetiyle. *Hisar*, S. 13, s. 7.
- Aksel, Malik (1952). Aşırı Hassasiyet. *Pazar Postası*, S. 51, s. 3.
- Aksel, Malik (1952). Takdir Hükümlerimiz. *Hisar*, S. 22, s. 7.
- Aksel, Malik (1954). Herkesin Yeri Başka. *Türk Dili*, C. III, S. 30, s. 328-329.
- Aksel, Malik (1954). Kendini Beğenmişlik. *Hisar*, S. 56, s. 8-9.
- Aksel, Malik (1954). Paravananın Sırrı. *Kültür Dünyası*, S. 12, s. 12-13.
- Aksel, Malik (1956). Amatörler Salgını. *Türk Düşüncesi*, C. V, S. 27, s. 156-158.
- Aksel, Malik (1956). Değer Verme Ölçülerimiz. *Yeni İstanbul*, S. 2309, s. 2.
- Aksel, Malik (1956). Örneklerimiz. *Türk Yurdu*, S. 260, s. 200-201.
- Aksel, Malik (1956). Görünüş Zenginliği. *Türk Sanatı*, S. 50, s. 3.
- Aksel, Malik (1956). Görünmeden Yaşamak. *Yeni İstanbul*. (*Sanat ve Folklor* kitabı içinde), s.44-47.
- Aksel, Malik (1957). Bıkmak ve Usanmak. *Türk Sanatı*, S. 54-55, s. 3.
- Aksel, Malik (1957). Eller, Etekler. *Türk Sanatı*, S. 57-58, s. 7.
- Aksel, Malik (1957). Kusurlunun Zaferi. *Türk Sanatı*, S. 59, s. 4.
- Aksel, Malik (1957). Gazeteler ve Çıplaklık. S. 61, s. 5.
- Aksel, Malik (1958). Yerleri Değişen Değerler. *Türk Sanatı*, S. 62, s. 4.
- Aksel, Malik (1958). Metodla Saçmalama Yolları. *Türk Sanatı*, S. 63, s. 4.
- Aksel, Malik (1959). Yenilik Sanattan da mı Öndedir? *Türk Sanatı*, S. 68, s. 4.

Aksel, Malik (1964). Turizm ve Sanat. *Hisar*, S. 11, s. 18-19.

Aksel, Malik (1971). Tabiatı Koruma mı Kurutma mı? (Sanat ve Folklor kitabı içinde), s. 141-145.

#### 1.3.3.2.2.4. Tanıtım Yazıları

Aksel, Malik (1937). General Halil'in Ankara Halkevi'nde İkinci Resim Sergisi. *Ar*, S. 7, s. 5-6.

Aksel, Malik (1938). Hakkı İzzet. *Ar*, Y: 2. nr. S. 5, s. 16.

Aksel, Malik (1939). Fransa'da Müstakil Resim. *Güzel Sanatlar*. S. 4, s. 139.

Aksel, Malik (1942). Üçüncü Resim ve Heykel Sergisi. *Güzel Sanatlar*, S. 4, s. 18-23.

Aksel, Malik (1943). Beşinci Devlet Resim Sergisi. *Ülkü*, Yeni Seri, S. 53, s. 7-10.

Aksel, Malik (1948). Abidin Elderoğlu'nun Resim Sergisi. *Ülkü*, Seri: 3, S. 18, s. 36.

Aksel, Malik (1948). Kenan Özbel'in Resim Sergisi. *Ülkü*, Seri: 3, S. 23, s. 34.

Aksel, Malik (1950). 11. Devlet Resim ve Heykel Sergisi. *Hisar*, S. 4, s. 12, 17.

Aksel, Malik (1954). Profesör Suut Kemal Yetkin'in Yeni "İslâm Sanatı Tarihi" Hakkında. *Türk Dili*, C. IV, S. 41, s. 296-298.

## 2. BÖLÜM

### HALK RESMİ VE MALİK AKSEL

Halk resmi adıyla tanımlanan ancak esasında geleneksel resim veya millî resim yahut Türk resmi denmesi gereken, geleneksel malzeme ve yöntemlerle, duvar, tavan, sandık, araba, tablo, tezgâh vb. nesnelere üzerine yapılan resim yapma sanatı, Türk folklor araştırmalarının görece ihmal edilmiş çalışma alanlarından biri sayılabilir. Bu türden kültür verimlerine Türk halk hayatında tablolar, duvarlara, kırlent ve yastık üzerlerine işlenen Hz. Ali ve Hacı Bektaş Veli gibi din ulularının resimleri, Şahmeran, at ve geyik resimleri, ağaç veya manzara resimleri iş yeri veya evlerin duvarlarına cam, seramik, kâğıt veya kumaş malzeme üzerinde yapılarak asılan resimleri örnek vermek mümkündür. Türk resmiyle ilgili tasnif denemelerinde aralarında halk resmi de bulunan beş ana kategori teklif edilmiş olup halk resmi ile ilgili tasnif teklifi de aşağıdaki gibi yapılmıştır:

1. Kitablara yapılan hikâye ve masal resimleri.
2. Kahve ve dükkanlara asılan levha halindeki ictimâî ve tarihî resimler.
3. Dinî resimler.
4. Hayal (karagöz) resimleri.
5. Tılsım resimleri.
6. Yazı şeklinde resimler. (Arseven, 1963: 317)

Sedat Veyis Örnek (2014: 63), halkın düş gücünü, özlemlerini ve estetik beğenisini yansıtan; gravürler, resimli el yazmaları, aile albümleri, afişler ve el ilanları gibi farklı örneklerle bir kent, yöre ya da semti aslına uygun biçimde görünür kılan halk resimlerini, halkın geçmiş yaşamını belgeleyen önemli kültürel veriler arasında değerlendirmektedir. Örnek'e göre bu malzemelerin önemli bir bölümü zaman içinde kaybolmuş, azımsanmayacak bir kısmı ise yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Bu sebeple söz konusu belgelerin gecikmeksizin derlenmesi ve arşivlenmesi gerekmektedir.

Malik Aksel, Sedat Veyis Örnek'in işaret ettiği zorunluluğu çok daha önceleri idrak etmiş ve kendi çabasıyla birçok halk resmini toplamış ve bir koleksiyon oluşturmuş, halk resmi

hakkında yayınlar üretmiştir. Halk resmi, Malik Aksel'in ilgisini çocukluk yıllarında çekmiştir. Ahmet Kabaklı'nın kendisi ile yapmış olduğu bir röportajında söyledikleri dikkat çekicidir:

İlk defa resimle ilgili olarak taş baskısı bir kitap elime geçmişti. Seyfû'l Mülûk adında bir kitap. Hint ve Çin masallarını andıran keçi bacaklı insanlar, havada uçan insanlar vs. Bu kitap yüzünden bir tokat yemiştım. Atatürk devrinde ben bu kitabı yeniden buldum. Aradan çok sene geçmişti. Hz. Ali'yi sevenlerle ilgili bir kitap olduğunu anladım. Resimler fevkalâde acayıptı. Devler, ifritler..." (Kabaklı, 1979: 9)

Resim ve resim pedagojisi eğitimi aldığı Almanya'dan döndükten sonra, Avrupa menşeli akımların dışında kalarak kendine özgü, yerli bir karakter taşıyan bir resmi gerçekleştirmenin derdine düşen Aksel'in mensubu olduğu halkın günlük hayatı ve bu halkın kültürünün çeşitli renklerine yönelmesi millî bilinci önceleyen bir sanatçı ve aydın için kaçınılmaz olmuştur. Malik Aksel halk resmi konusunda duyarlılık sahibidir. Aksel, tarihi yarımada bulunan sahaf dükkanları ve kahvehanelerde Mehmed Hulusi, Kandiyeli Emin Baba gibi halk ressamalarının eserlerini takip etmiş, halk resminin değinilmeyen örnekleri olan taş baskısı resimleri ve cam altı resimlerine dair ilk yayınları yaparak farkındalığını ortaya koymuştur. Malik Aksel'in halk kültürüne duyduğu ilgi ve birikim, döneminin kültür dünyası otoritelerinden biri olan Ahmet Kutsi Tecer'in dikkatini çekmiş ve kendisini yazı yazma noktasında teşvik etmesine yol açmıştır:

İlk yazım Ülkü dergisinde çıktı. O dergiyi çıkaran Ahmet Kutsi Tecer beni yazı yazmaya özendirmiştir. Özellikle resim folkloru, halk resmi üzerinde durmamı isteyen yine o olmuştur. Ben de Muhammediye gibi eski taş baskısı kitaplardaki resimlerden başlayarak bir çok halk resmi hakkında incelemeler yaptım ve bu incelemelerimi yayınladım (Kaynaradağ, 1979: 83).

Malik Aksel'in yazılarının tematik sınıflandırmasında da ortaya koyduğumuz üzere, Malik Aksel'in 1946 yılından itibaren halk resimlerine olan eğilimi artmıştır. *Ülkü* başta olmak üzere *Şadırvan*, *Kültür Dünyası*, *Türk Düşüncesi*, *Pazar Postası*, *Türk Folklor Araştırmaları*, *Folklor* dergilerinde halk resmine dair yazılar yayımlayan Malik Aksel, bu yazı çalışmalarını yaparken büyük bir özveri ile çeşitli halk resimlerinin kaybolmasına razı olmadığı için bu eserleri toplayarak hatırı sayılır bir koleksiyon oluşturmuştur. Aksel'in sahip olduğu zengin koleksiyondan bazı parçalar, 1958 senesinde İstanbul Devlet Resim ve Heykel Müzesi'nde sergilenir. Serginin kataloğunda yazısı bulunan Ahmet Kutsi Tecer:

Müzikte, rakısta ve edebiyatta zengin bir Folklor hazinemiz var. Resimde yok mu? Ressam Mâlik Aksel'in sergisi her şeyden önce buna bir cevaptır. Uzun zamandan beri bu konudaki çalışmalarını hayranlıkla izlediğim Mâlik Aksel, bu sergiyi hazırlamakla bize yeni meseleler de getirmiş oluyor. Bu sergide yalnız taşbasması resimler yer alıyor. Bu resimlerin bazısı kitap, bazısı duvara asmak

için süs resimleridir. Gözlerimizi biraz da bunlara çevirtmek için bu sergi bir ilk adımdır. Tebrik ederim. (Tecer, 1958: 3)

şeklindeki sözleriyle Malik Aksel'e takdirini ifade etmiştir. Halk resimleri üzerine çeşitli dergilerde yazdığı yazılar ile söz konusu serginin gördüğü yoğun ilgi, Malik Aksel'i bu konuyu daha kapsamlı biçimde ele almaya yöneltmiş ve bu doğrultuda sanatçı, yedi yıl arayla *Anadolu Halk Resimleri* ve *Türklerde Dinî Resimler* adlı iki eser kaleme almıştır.

Halk resimleri üzerine gerçekleştirilen çalışmaların öncülüğü kuşkusuz, Malik Aksel'e aittir. Bununla birlikte, daha ziyade Mevlevi çevrelerinde üretilmiş tasvirlerle odaklanan Şahabettin Uzluğ'un *Mevlevilikte Resim, Resimde Mevleviler* adlı eserinin de bu sahadaki erken ve önemli çalışmalardan biri olduğu göz ardı edilmemelidir. Uzun süre ihmal edilmiş ve sınırlı ölçüde ele alınmış bu zengin araştırma alanı, ilerleyen süreçte akademik çevrelerin de dikkatini çekmiştir. Nitekim Rüçhan Arık *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Günsel Renda ise *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı* başlıklı çalışmalarında, halk resminin farklı boyutlarına işaret ederek konuya yeni açılımlar kazandırmışlardır. Malik Aksel'in *Anadolu Halk Resimleri* adlı eserinde özellikle üzerinde durduğu taş baskısı hikâye kitaplarındaki halk resimleri, Gül Derman'ın *Resimli Taş Baskısı Halk Hikâyeleri* başlıklı çalışmasının temel inceleme konusunu oluşturmaktadır. Türkiye'de taş basmacılığın<sup>8</sup> tarihsel gelişiminden hareketle, basılı halk hikâyelerinde resmin ortaya çıkış sürecini ele alan Derman, söz konusu görsellerin biçimsel, üslupsal ve ikonografik özelliklerini ayrıntılı biçimde değerlendirmektedir. Ayrıca eserde, *Leyla ile Mecnun*, *Ferhat ile Şirin*, *Kerem ile Aslı*, *Seyfülmülük*, *Âşık Garip*, *Şah İsmail*, *Şapur Çelebi*, *Tuflî Efendi*, *Mahmud ile Elif*, *Hüsrev ü Şirin*, *Gül Banu* ve *Nasreddin Hoca Hikâyeleri* gibi metinlerde yer alan resimlerden oluşan kapsamlı bir katalog da yer almaktadır. Çalışmanın bu bölümünde, Aksel'in halk resmine ilişkin kaleme aldığı yazılar ile *Anadolu Halk Resimleri* ve *Türklerde Dinî Resimler* adlı eserleri esas alınarak Aksel'in halk resmi konusundaki fikirleri değerlendirilecektir.

## 2.1. HALK RESMİ HAKKINDA

Malik Aksel, "Halk Resimleri Var mıdır?" başlıklı yazısında, halk edebiyatı, halk türküleri, halk oyunları ve gelenek-görenekler üzerine çok sayıda çalışma yapılmış

<sup>8</sup> Taş basmacılık hakkında detaylı bilgi için bakınız: (Gerçek, 1939)

olmasına rağmen, halk resminin varlığının uzun süre belirsiz ve ihmal edilmiş bir alan olarak kaldığını ifade etmektedir. Aksel'e göre halk resimleri, yalnızca estetik değer taşıyan görsel ürünler değil, aşk, kahramanlık ve din gibi toplumun temel ilgi alanlarını yansıtan kültürel belgeler niteliğindedir. Bu resimler, bir yandan Türk sanat tarihinin ihmal edilmiş bir alanını aydınlatırken, diğer yandan halkın inanç dünyası, değer yargıları, hayal gücü ve gündelik yaşamına ilişkin önemli folklorik veriler sunmaktadır. Aksel, halk resimlerinin tek bir üslup içerisinde değerlendirilmesinin mümkün olmadığını, bu eserlerin konu ve anlatım özelliklerine göre farklı gruplara ayrılması gerektiğini düşünmektedir. Ona göre bazı halk resimleri insan figürlerini merkeze alırken bazıları sembolik unsurlar etrafında şekillenmekte, bazıları ise bütünüyle manzara tasvirlerinden oluşmaktadır. Bu çeşitlilik, halk resminin yalnız belirli kalıplarla açıklanamayacak kadar geniş bir ifade alanına sahip olduğunu göstermektedir. Aksel, halk resimlerini taş basma halk kitaplarındaki resimler, duvar resimleri, manzara resimleri, cam altı resimleri, yazı-resimler, dinî resimler esas olmak üzere kültürün görsel her unsurunu kapsayacak şekilde tasavvur etmektedir.

Aksel halk resminin, toplum içerisinde diğer folklor unsurlarından farklı ve çatallı bir görünüm arz ettiğini düşünmektedir. Çünkü toplum bir taraftan resimden çekinmekte, onu günah, suret yahut put olarak değerlendirmektedir. Diğer taraftan ise tasviri güzelliğin ölçüsü hâline getirerek ona olağanüstü anlamlar yüklemektedir. Aksel'e göre bu ikili tavır, halkın resim karşısındaki yaklaşımını anlamak bakımından son derece önemlidir. Nitekim bir güzeli anlatırken kullanılan "tasvir gibi" sözü, resmin yalnız korkulan yahut yasaklanan bir unsur değil, aynı zamanda güzelliğin timsali olarak kabul edildiğini göstermektedir. Böylece resim bir taraftan kötülenmiş ve yasak kapsamına alınmış, diğer taraftan da hayranlık uyandıran, olağanüstü bir değer kazanmıştır. Aksel'in dikkat çektiği üzere, "resim cahillere günah, âlimlere mubah" kabul edilmiştir. Çünkü mutaassıp çevreler resmi put sayarken, daha geniş bir kültür birikimine sahip olanlar onu sanat eseri olarak değerlendirmişlerdir (Aksel, 1959b: 1857). Aksel, halk resminin ihmal edilmesinin başlıca nedenini, İslâm'da resim yasağı meselesinin hatalı biçimde değerlendirilmesinde görmektedir. Halk resmiyle ilgili yazılarında sıklıkla bu konuyu ele almıştır. Aksel'in halk resmi hakkındaki görüşlerinin daha iyi anlaşılabilmesi, onun resim yasağı konusuna yönelik değerlendirmelerinin incelenmesini gerekli kılmaktadır. Bu sebeple, aşağıda resim yasağının halk resmi üzerindeki etkilerine dair görüşleri ele alınacaktır.

### 2.1.1. Resim Yasağının Halk Resmine Etkileri

Malik Aksel, tek tanrılı dinlerde resim ve heykel sanatına yönelik yasakların yalnız İslâmiyet'e özgü bir durum olmadığını "Eski Kitaplarda Resim I", "Eski Kitaplarda Resim II", "Resmin Günahı", "Resim-Suret" ve "Suretten Resme" yazılarında vurgulamaktadır. Aksel, tasvir yasağının yalnız İslâmiyet içerisinde aranmasını doğru bulmamaktadır. Bu anlayışın kökenlerini Musevilik'e, hatta Nuh ve İbrahim peygamber dönemlerine kadar götürmektedir. Bu bağlamda Davud'un Zebur'unun 135. babında geçen şu ifadeyi aktarmaktadır:

Müşriklerin sanemleri altın, gümüşten insan eliyle imâl edilmişlerdir. Ağızları varken söylemezler, gözleri varken görmezler, kulakları varken işitmezler. Onların ağızlarında nefesleri dahi yoktur. Onları yapanlar, onlara tevekkül gösterenlerin cümlesi onlara benzeyeceklerdir (Aksel, 1954a: 22).

Ona göre tek tanrılı dinlerde Tanrı'nın tasviri ve temsili mümkün görülmediği gibi, bütünüyle kavranması da mümkün değildir. Dinlerin zamanla daha soyut bir anlayışa yöneldiğini belirten Aksel, bu süreçte şekil sanatına duyulan ihtiyacın azaldığını ve suret yasağının ortaya çıktığını ifade etmektedir. Çünkü Tanrı, herhangi bir biçim altında tahayyül edilemeyeceği gibi, resim veya heykel aracılığıyla da sınırlandırılmaz bir varlık olarak düşünülmektedir. Bu sebeple mütekâmil tek tanrılı dinlerde Tanrı'nın resim ve heykelle tasvir edilmesine müsaade edilmemiştir (Aksel, 1946ç: 9). Aksel, ilk olarak Musevilikte ortaya çıkan şekil yasağının daha sonra Hristiyanlığa da geçtiğini; hatta bir dönem resim ve heykel eserlerini tahrip edenlerin başında Hristiyan çevrelerin bulunduğunu ifade etmektedir. Bu duruma örnek olarak Bizans tarihindeki putkırıncılar (ikonoklazm) dönemini göstermektedir. Bu nedenle Aksel, sanat karşıtlığını yalnız Müslümanlıkla açıklamaya çalışan yaklaşımların eksik ve yanıltıcı olduğunu düşünmektedir. Bununla birlikte Aksel, Hristiyan dünyasında bu yasağın uzun süre devam etmediğini belirtmektedir. Kilisenin zaman içerisinde güzel sanatları kendi bünyesi içine aldığı, resim ve heykel başta olmak üzere çeşitli sanat alanlarının dinî yapı içinde gelişme imkânı bulduğunu ifade etmektedir. Sanatçılara çalışma alanı açılmasıyla birlikte-rönesans ve reform sonrası-Hristiyan dünyasında görsel sanatların farklı bir gelişim seyri izlediğini de eklemektedir (Aksel, 1946c: 7). Bununla birlikte Aksel, bütün bu yasakların insanın dünya ötesi âlemleri tahayyül etme arzusunu ortadan kaldırmadığını belirtmektedir. İnsanların Tanrı'yı, cenneti, cehennemi ve metafizik dünyayı tabiatta gördükleri unsurlardan hareketle tasavvur etmeye devam ettiklerini ifade

etmektedir. Bu sebeple eski kitaplarda karşılaşılan cennet ve cehennem tasvirlerinin, bütünüyle aşkın bir dünyanın görünümünden ziyade dünyevî özelliklerin mecazî ve mübalağalı biçimlerinden oluştuğunu düşünmektedir (Aksel, 1946ç: 9).

Malik Aksel, Müslümanlıkta yasaklanan unsurun yalnız şekil değil, özellikle insan ve hayvan suretleri olduğunu ifade etmektedir. Buna karşılık manzara, ağaç ve çiçek tasvirlerinin hiçbir zaman bu yasak kapsamına dâhil edilmediğini belirtmektedir. Hadislere ve İslâmî geleneklere göre suret yapanların Allah'a şirk koşan kimseler olarak değerlendirildiğini, kıyamet gününde yaptıkları suretlere can vermekle yükümlü tutulacaklarına inanıldığını aktarmaktadır. Bununla birlikte Aksel, Kur'an'da suret yasağına dair açık bir hükmün bulunmadığına özellikle dikkat çekmektedir. Aksel, suret yasağının hangi sebeplere dayandığı meselesini de tartışmaktadır. Ona göre bu yasağın ortaya çıkışındaki en kuvvetli sebeplerden biri, Müslüman halkın putperestliğe yönelme ihtimalinin önüne geçme düşüncesidir. Başka bir ifadeyle suret yasağı, doğrudan sanat karşıtlığından ziyade, dinî hassasiyetler çerçevesinde şekillenmiş bir tedbir olarak değerlendirilmektedir.

Aksel, şekil sanatına duyulan ihtiyaç ile dinî yasakların uzun yıllar boyunca bir çatışma içerisinde bulunduğunu, bu süreçte farklı anlayışların ürünü olan eserlerin ortaya çıktığını ve çeşitli yorum yollarına başvurulduğunu ifade etmektedir. Aksel'e göre bu durum, İslâm sanatında insan başlı kuşlar, yarı bitki yarı hayvan biçimindeki tasvirlerin ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Şeklin gerçeğine tam olarak benzememesi, bir bakıma günah düşüncesinden uzaklaşmak amacıyla geliştirilen bir çözüm yolu olarak değerlendirilmiştir. Özellikle halı ve kumaşlarda karşılaşılan insan başlı Anka kuşu, çiçek başlı kartal gibi örneklerin bu anlayışın ürünü olduğunu belirtmektedir. Aksel, benzer bir çekingenliğin Kur'an sayfalarında yer alan Mekke ve Medine tasvirlerinde de görüldüğünü ifade etmektedir. Bu tasvirlerde çeşitli mimari unsurlar yer almakla birlikte, hiçbir canlı varlığın resmedilmediğine dikkat çekmektedir (Aksel, 1946c: 8). Malik Aksel, eski dinî tasvirlerde insan başlı cennet kuşları, melek figürleri ve cennet köşklerinin de sıkça karşılaşılan unsurlar arasında yer aldığını ifade etmektedir. Bu tasvirlerde özellikle yuvarlak yüzlü çehrelerin dikkat çektiğini belirten Aksel, söz konusu üslup özelliklerinin kökenini Orta Asya resim geleneğiyle ilişkilendirmektedir. Ona göre bu tür figürlerde görülen biçimsel özellikler, İslâm tasvir anlayışının yalnız dinî

hassasiyetlerle değil, daha eski sanat geleneklerinin etkisiyle de şekillendiğini göstermektedir (Aksel, 1946ç: 10).

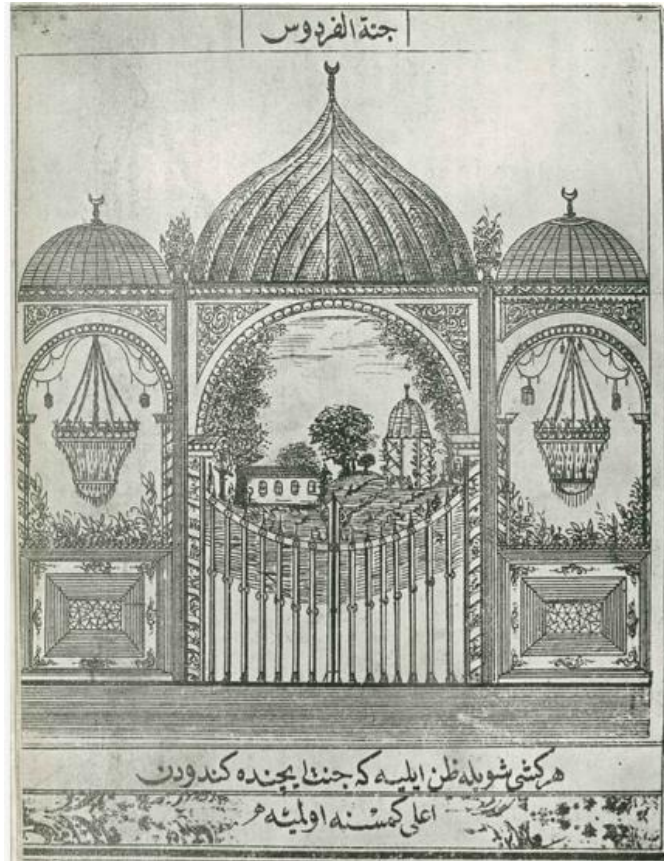
Aksel, bütün bu örnekleri insanın şekil sanatına karşı duyduğu tabii yönelişle açıklamaktadır. Ona göre resme duyulan ihtiyaç, yasağa rağmen kendisini farklı biçimlerde göstermiş, anlaşılması güç ve dolaylı tasvir yollarını doğurmuştur. Bu bağlamda eski yazıyı, özellikle de sülüs hattını dikkat çekici bir örnek olarak değerlendirmektedir. Yazıdaki kıvrım ve bükümlerin insan, hayvan ve eşya biçimlerini hatırlattığını ifade eden Aksel, birçok hattatın yalnız güzel yazı yazmakla kalmayıp başarılı resimler de yaptığını, ancak bunu göstermeye ve bununla övünmeye çekindiklerini belirtmektedir (Aksel, 1971a: 271-272).

Malik Aksel, insan zihninde yer eden şekillerin görünür hâle getirilmesinde resmin temel bir araç olduğunu ifade etmektedir. Ancak tasvirin mümkün yahut meşru görülmediği durumlarda, bu ihtiyacın yazı aracılığıyla karşılanmaya çalışıldığını, bu sebeple çeşitli levhaların ortaya çıktığını belirtmektedir. Bu bağlamda Hilye-i Saadet levhalarını, Hz. Peygamber'in doğrudan tasviri değil, fiziksel ve ahlaki vasıflarının yazı yoluyla görünür kılınması olarak değerlendirmektedir. Aksel'e göre şekil yasağı karşısında yazı, zamanla görsel anlatımın yerine geçen sembolik bir ifade alanına dönüşmüştür.

Aksel, hattatlar arasında harflerden kayık, ibrik, cami, leylek ve arslan biçimleri meydana getirenlerin bulunduğunu, hatta kutsal şahısların tasvirlerinin dahi yazı yoluyla kurulduğunu ifade etmektedir. Özellikle Bektaşî ve Hurufî çevrelerde Hazret-i Ali, Hacı Bektaş Veli ve Balım Sultan'a ait figürlerin harflerle oluşturulmuş tasvirlerinin tekkelerde yer aldığını belirtmektedir. Buna karşılık Mevlevilerin zaman zaman bu remizli anlatım biçimlerini aşarak Mevlâna ve Şems'e ait tabloları doğrudan görünür yerlere yerleştirdiğini ifade etmektedir. Aksel, bu örneklerin Türk tasavvuf çevrelerinde tasvir yasağının bütünüyle katı bir anlayışla uygulanmadığını, farklı yorum yollarının geliştirildiğini göstermesi bakımından önemli olduğunu düşünmektedir.

Dinî eserlerde canlı varlık tasvirlerinden çoğu zaman kaçınıldığını belirten Aksel, *Ahmediye* ve *Muhammediye* gibi eserlerde cennet, cehennem, sırat köprüsü ve çeşitli cansız unsurların resmedildiğini, buna karşılık canlı figürlere karşı daha temkinli bir yaklaşım benimsendiğini ifade etmektedir. Bununla birlikte Müslüman sanatının bütün

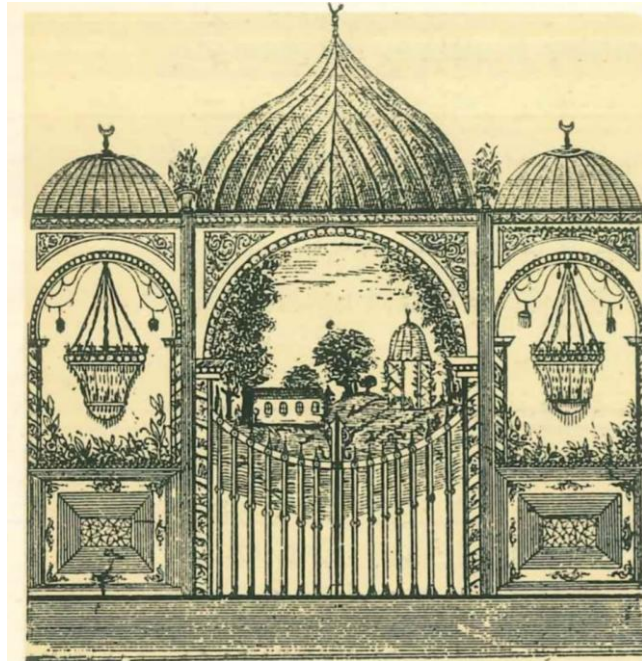
farklılıklarına rağmen ortak bir anlayış etrafında birleştiğini ileri sürmektedir. Ona göre Müslüman sanatkâr, dış dünyayı bireysel gözlemlerle aktarmaktan ziyade zihni ve soyut hakikatlere yönelmekte, değişenden çok değişmeyi esas almaktadır. Bu sebeple sanatçı, eserinde şahsiyetini geri plana çekmekte, dünyayı önceki ustaların bakışıyla görmeye devam etmektedir.



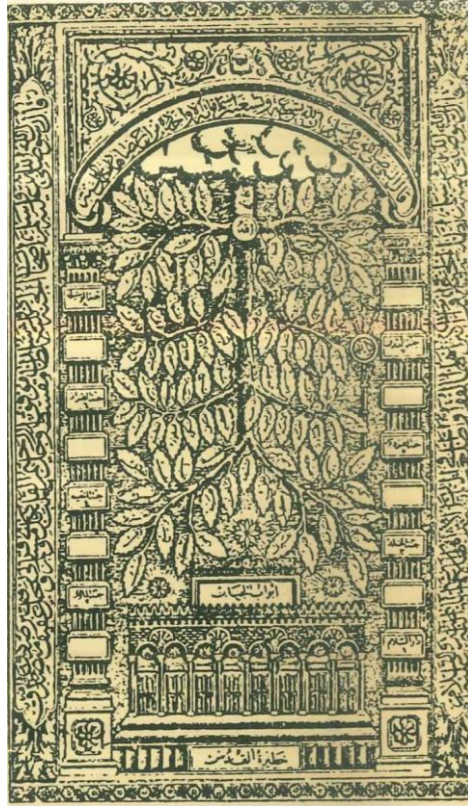
**Resim 32:** Muhammediye Cennet Tasviri (Aksel, 1958: 22)

Aksel, Müslüman topluluklar içinde Türk sanatkârlarının resme daha sınırlı yer verdiğini, buna karşılık hendeseye ve bezemeye dayalı bir sanat anlayışını geliştirdiğini belirtmektedir. Lâle, karanfil ve gül gibi motiflerin belirli kalıplar içerisinde tekrar edilmesini, sanatın üsluplaşması ve gelenek içinde sabitlenmesiyle ilişkilendirmektedir. Ona göre İslâm sanatında hakikatin doğrudan tasvirinden ziyade semboller, tezyinat ve geometrik düzen ön plana çıkmaktadır. Bu nedenle halı, kilim, çini, tezhip ve mukarnas gibi sanat kolları üstünlük kazanmıştır. İslâm sanatının estetik karakteri de büyük ölçüde bezemenin merkezî bir unsur hâline gelmesiyle şekillenmiştir. Manzaranın dahi çoğu zaman görülen gerçeklikten değil, masallar ve rüyalardan beslenen bir tahayyül dünyası

içerisinde kurulduğunu ifade eden Aksel, bu sanat anlayışında sabır, tekrar ve disiplinin belirleyici olduğunu belirtmektedir (Aksel, 1956a: 2). Ona göre mutaassıp çevrelerin resmi putla özdeşleştirilmesi, resim sanatının haksız yere suçlanmasına ve resim yapan kişilerin günahkâr sayılmasına yol açmıştır. Bununla birlikte halk resmi ve tasvir geleneğinin bütün bu tartışmalara rağmen varlığını sürdürmesi, insanın şekle ve tasvire duyduğu ihtiyacın tamamen ortadan kaldırılamadığını göstermektedir (Aksel, 1954a: 22-23). Aksel'e göre halk kültüründe ve dinî eserlerde suretten resme geçişin çeşitli aşamaları bulunmaktadır. Bu süreçte bazı dinî kitaplarda yer alan şema ve işaretler, doğrudan tasvir niteliği taşımamakla birlikte görsel anlatımın ilk örnekleri arasında değerlendirilebilir. Nitekim *Marifetnâme*, *Muhammediye* ve *Mızraklı İlmihâl* gibi eserlerde yer alan çeşitli levhalar, İslam inancına dair kavramların çizgiler ve semboller aracılığıyla görünür hâle getirildiği örneklerdir (Aksel, 1960: 145).



**Resim 33:** Muhammediye'den Firdevs Cenneti (Aksel, 1960: 122)



**Resim 34:** Mızraklı İlmihal'den Cennet Kapılarını Gösteren Tasvir (Aksel, 1960: 125)

Aksel, bu tür tasvirlerde cennet, cehennem ve ahiret hayatına ilişkin unsurların belirli işaretler ve şematik düzenlemelerle gösterildiğini ifade etmektedir. Sırat Köprüsü, Tûbâ Ağacı, Levhü'l-Kalem, cennet ve cehennem katları, Araf, Havz-ı Kevser, peygamber makamları, Zakkum Ağacı ve Gayya Kuyusu gibi dinî kavramlar, sözlü veya yazılı anlatımlardan çıkarılarak görsel bir düzene yerleştirilmektedir. Bu levhalarda çoğu zaman canlı tasvirlerine yer verilmemesine rağmen, bazı örneklerde insanı temsil eden küçük işaretlerin de kullanıldığı görülmektedir. Aksel'e göre farklı baskılar arasında birtakım ayrıntı farklılıkları bulunsa da bu levhaların temel kompozisyonu büyük ölçüde korunmaktadır. Böylece dinî bilginin aktarımında semboller ve şemalar aracılığıyla ortak bir görsel dil meydana gelmektedir. Bu durum, halk resminin yalnız figüratif tasvirlerden ibaret olmadığını; işaretler, semboller ve şematik anlatımların da halkın görsel dünyasının önemli bir parçasını oluşturduğunu göstermektedir (Aksel, 1960: 146).

### 2.1.2. Halk Resmi ve Minyatür İlişkisi

Malik Aksel'in halk resmi üzerine kaleme aldığı ilk yazılarında üzerinde durduğu temel meselelerden biri resim yasağıdır. Aksel, İslam dünyasında resmin yasaklandığı

yönündeki yaygın kabulleri sorgulayarak bu anlayışın halk resmi üzerindeki etkilerini değerlendirmektedir. Bununla birlikte onun halk resmi hakkındaki düşünceleri yalnızca resim yasağı etrafında şekillenmemiştir. Aksel'in üzerinde önemle durduğu bir diğer konu, halk resmi ile minyatür sanatı arasındaki ilişkidir. Türk resim geleneğinin gelişimini açıklamaya çalışırken minyatürü sık sık gündeme getiren Aksel, halk resmi ile minyatür arasında çeşitli benzerlikler ve süreklilikler bulunduğunu düşünmektedir. Bu nedenle halk resminin kaynakları ve gelişim çizgisi ele alınırken Aksel'in minyatüre dair değerlendirmelerinin de dikkate alınması gerekmektedir. Malik Aksel, halk resmini minyatürden başlatan bir anlayış benimsemiştir. Aksel'in halk resmi ile ilgili ilk yazılarında minyatürle ilgili çeşitli görüşleri yer almaktadır. Malik Aksel, minyatürleri ait oldukları dönemin hayat anlayışını ve estetik zevkini yansıtan bir sanat olarak değerlendirmektedir. Ona göre minyatürlerde karşılaşılan figürler ve tasvir biçimleri, dönemin güzellik anlayışını belirleyen estetik kalıpları da ortaya koymaktadır. Aksel, mercimek tanesi büyüklüğündeki bir yüz tasvirine kaş, göz, kirpik, ağız, burun ve kâkül gibi ayrıntıları yerleştirebilen, Leylâ ile Mecnun, Yusuf ile Zeliha gibi anlatı kahramanlarını tasvir eden bu nakkaşların sanatındaki maharete özellikle dikkat çekmektedir. Aksel'e göre minyatür sanatçılarının başarısı yalnız figür çiziminde değil, anlatıyı bir bütün hâlinde tasvir edebilme becerisinde de ortaya çıkmaktadır. El büyüklüğündeki bir sayfa üzerine bir hikâyenin farklı safhalarını en ince ayrıntısına kadar yerleştirebilen bu sanatçıların incelik ve zarafetini Batılı ressamlarla karşılaştıran Aksel, düz bir yüzeyin renk, tezhip, yaldız ve yazıyla böylesine zengin bir biçimde işlenmesini dikkat çekici bulmaktadır. Bir pirinç tanesi üzerine besmele yazabilecek incelikte bir sanat anlayışının, bir sayfa üzerinde çok katmanlı bir anlatı kurabilmesini de bu maharetin tabii bir sonucu olarak değerlendirmektedir (Aksel, 1946a: 21).

Aksel, toplumun resme karşı her zaman ikili bir tavır sergilediğini belirtmektedir. Bir yandan resmi olağanüstü bir maharet olarak gören, hayranlıkla izleyen bir kesim bulunurken, diğer yandan onu dinî açıdan sakıncalı kabul eden, resim karşısında rahatsızlık duyan ve bundan uzak durmaya çalışan kişiler de mevcuttur. Bu çelişkili yaklaşımın sanatkârları da etkilediğini ifade eden Aksel, resim yapan kişilerin toplumun gelenek ve göreneklerine uymak zorunda kaldıklarını, bu nedenle istediklerini serbestçe ortaya koyamadıklarını dile getirmektedir. Resme karşı çıkanlar onu bütünüyle ortadan

kaldırmaya çalışırken, resme olumlu yaklaşanlar da belirli sınırlar çizmiş, böylece resim uzun süre belirli kalıpların dışına çıkamamıştır.

Aksel'e göre saray çevresinde resim, yüksek bir hüner ve ustalık göstergesi olarak değerlendirilirken halk resimleri bu katı kurallardan kısmen uzaklaşarak kendi geleneksel çizgisini oluşturmuştur. Bu yönüyle halk resimleri, minyatür ile tabiat arasında bir geçiş alanı meydana getirmektedir. Özellikle minyatür sanatında görülen şematik ve mekanik anlatımdan uzaklaşmaktadır. Kıyafetlerin, renklerin ve figürlerin ele alınışında da bu farklılığın izleri görülmektedir. Saray çevresinde üretilen minyatürlerdeki padişah tasvirleri ile halk resimleri arasındaki temel farkın, halk sanatkârlarının gösterişli bir ustalık sergileme kaygısından uzak olmaları olduğunu ifade eden Aksel, bu eserlerde daha sade bir anlatım dilinin tercih edildiğini belirtmektedir.

Aksel, halk resimlerinde daha iptidai çizgilerle şekillenen bir dünya görüşünün hâkim olduğunu kabul etmekle birlikte, bu eserlerin özentiden uzak ve halk hikâyelerinin ruhuna uygun bir karakter taşıdığını vurgulamaktadır. Yer yer çocukça ve hatta güldürücü bir görünüm sergileseler de bu resimlerin daha aydınlık, daha samimi ve sanatçının iç dünyasını daha rahat yansıtan bir niteliğe sahip olduğunu düşünmektedir. Bu sebeple halk resimleri, teknik kusurlarına rağmen halkın estetik anlayışını ve hayal dünyasını doğrudan yansıtan özgün ürünler olarak değerlendirilmelidir (Aksel, 1960: 144-145).

### **2.1.3. Halk Resmi ve Halk İnanışları İlişkisi**

Malik Aksel'in halk resmi ile ilgili ilk dönem çalışmalarında sıklıkla üzerinde durduğu bir diğer konu halk resmi ve halk inanışları ilişkisidir. "Resim ve Tılsım" yazısı bu konuyu temel mesele olarak ele aldığı yazıdır. Malik Aksel, halk arasında resmin yalnızca görsel bir unsur olarak değil, aynı zamanda manevi ve koruyucu güçler taşıyan bir unsur olarak algılandığını dile getirmektedir. Bazı topluluklarda bir kişinin resmine sahip olmanın onun ruhuyla da ilişki kurmak anlamına geldiğine inanıldığını, bu nedenle kimi insanların resim yaptırmaktan kaçındığını aktarmaktadır. Burada önemli olanın resmin gerçeğe birebir benzemesi değil, kişiyi hatırlatması ve onunla sembolik bir bağ kurduğuna inanılması olduğunu vurgulamaktadır. Bu anlayış, suret ile kişinin kendisi arasında görünmez bir ilişkinin bulunduğu düşüncesine dayanmaktadır.

Aksel'e göre halk inançlarında resim ile tılsım arasında güçlü bir bağ bulunmaktadır. Suret üzerinde gerçekleştirilen bir değişikliğin, tasvir edilen kişiyi de etkileyebileceği düşünülmekte, bu sebeple gözlerin karalanması veya boynun çizilmesi gibi uygulamalarla resim ile kişi arasındaki bağın ortadan kaldırıldığına inanılmaktadır. Eski dönemlerde bazı tasvirlerin yüzlerinin oyulması ya da karalanmasının yalnızca tahrip amacı taşımadığı, aynı zamanda suretin nazarından korunma ve onun etkisini etkisiz hâle getirme düşüncesiyle bağlantılı olduğu görülmektedir. Aksel, zamanla bu uygulamaların dinî bir görünüm kazandığına da dikkat çekmektedir.

İslâmiyet'in büyü, sihir ve tılsımı meşru görmemesine rağmen halk arasında koruyucu nesnelere yönelik inançların varlığını sürdürdüğünü belirten Aksel, muska ve nazarlıkların bu anlayışın en yaygın örnekleri arasında yer aldığını ifade etmektedir. Üçgen biçimli muskaların ve göz şeklindeki nazarlıkların kötülükten korunmak amacıyla taşındığını, özellikle pehlivanların boyunlarında taşıdıkları muskaların nazarın zararlı etkilerine karşı koruyucu kabul edildiğini aktarmaktadır. Bu nesnelere yalnızca korunma değil, aynı zamanda uğur getirme işlevi taşıdığına da inanılmaktadır.

Koruyucu güç atfedilen unsurlar yalnızca muskalarla sınırlı değildir. Aksel, taş kesilmiş insanlara ve taş bebeklere dair anlatıların büyü sonucu ortaya çıktığına inanıldığını, buna karşılık bazı figür ve sembollerin koruyucu nitelikler taşıdığına da düşünüldüğünü kaydetmektedir. Diyarbakır Kalesi ile Urfa kapılarındaki koçbaşı tasvirlerine yüklenen koruyucu anlamlar bu anlayışın örnekleri arasında yer almaktadır. Sembollerden güç alma düşüncesinin gündelik yaşama da yansıdığını belirten Aksel, lohusa bir kadının yalnız bırakılmaması, zorunlu durumlarda odaya süpürge konulması veya yalnız kalan bir çocuğun yanında babasına ait bir eşyanın bulundurulması gibi uygulamaları da bu koruyucu halk inanışları çerçevesinde değerlendirmektedir.

Aksel, halk arasında anlatılan büyü hikâyelerinin de suret, temsil ve tılsım arasındaki ilişkinin anlaşılmasına katkı sağladığını belirtmektedir. Güzel bir kıza ulaşmak isteyen bir kişinin büyü yaptırmak istemesi, genç kızın saç teli yerine kalbur elekten kopardığı kılları vermesi ve büyüünün beklenmedik biçimde sonuçlanması gibi anlatılar, halk muhayyilesinde parça ile bütün arasında kurulan sembolik ilişkinin dikkat çekici örnekleridir. Böylece resim, suret ve çeşitli semboller etrafında şekillenen inançlar, halk

kültüründe tılsım ve korunma düşüncesiyle iç içe geçmiş bir görünüm arz etmektedir (Aksel, 1971a: 173-176).

Aksel, halk resimlerinde karşılaşılan birçok sembol ve tasvirin anlaşılabilmesi için halk inançları dünyasının dikkate alınması gerektiğini belirtmektedir. Ona göre sihir, tılsım, fal ve yıldız ilmi etrafında şekillenen inançlar uzun yıllar boyunca halk kültürü içerisinde yaşamaya devam etmiştir. Bu durum çeşitli görsel unsurların ortaya çıkmasına da zemin hazırlamıştır. Nitekim muska taşıma, el falı, ayna falı, bakla falı ve kahve falı gibi uygulamalar yalnız bireysel inanç pratikleri olarak değil, geçmişten günümüze taşınan kültürel kabullerin devamı olarak değerlendirilmelidir. Aksel, eski dönemlerde tefeülname, yıldızname ve tabirname gibi eserlerin yaygın biçimde kullanıldığını, insanların gündelik hayatlarına ilişkin pek çok kararı bu metinlerde yer alan yorumlara göre şekillendirebildiklerini ifade etmektedir.

Aksel'e göre yıldızlar ve burçlarla ilgili inanışlar da halk kültüründe önemli bir yer tutmaktadır. İnsanların yalnız kendi kaderlerinin değil, hayvanların, bitkilerin ve çeşitli nesnelerin özelliklerinin de yıldızlarla ilişkilendirildiğine dikkat çekmektedir. Bu anlayış doğrultusunda burçların insan, hayvan ve çeşitli sembollerle temsil edilmesi zamanla gelenek hâline gelmiş, yıldızların hareketlerinden kişilerin karakterleri ve hayatları hakkında sonuçlar çıkarılmaya çalışılmıştır. Aksel, bu tür inanışların yalnız halk arasında ortaya çıkan düşünceler olmadığını, kökleri eski medeniyetlere kadar uzanan ve kutsal metinlerde de izleri görülebilen geniş bir kültürel birikimin parçası olduğunu belirtmektedir.

Bununla birlikte Aksel, halkın sihir ve tılsım uygulamalarına yönelik yaklaşımının tek yönlü olmadığını da vurgulamaktadır. Bir yandan büyücülük ve sihirbazlık gibi faaliyetler kuşkuyla karşılanırken, diğer yandan gaipten haber verdiğine veya tabiat üzerinde etkide bulunabildiğine inanılan kişilere özel bir saygı gösterildiğini ifade etmektedir. Bu nedenle halk kültüründe sihir, tılsım ve keramet kavramları çoğu zaman birbirine yaklaşmakta, olağanüstü güçlere sahip olduğuna inanılan kişiler hem korku hem de hayranlık uyandıran figürler hâline gelmektedir. Aksel'e göre halk resimlerinde görülen bazı semboller, işaretler ve olağanüstü tasvirler de ancak bu inanç çevresi dikkate alınarak anlamlandırılabilir (Aksel, 1960: 158-162).

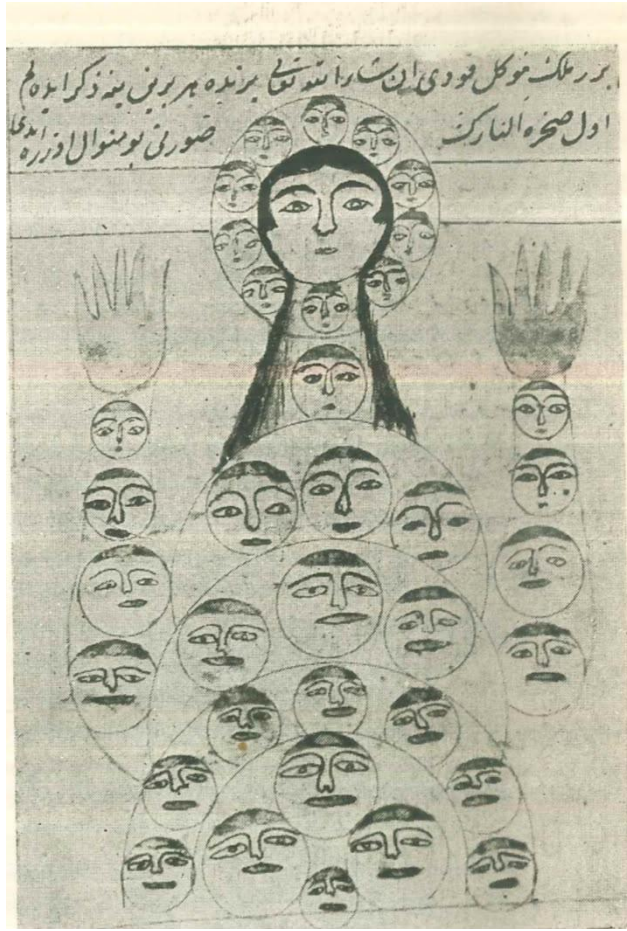
Aksel, halk inançlarının yalnız sözlü anlatılar ve uygulamalar aracılığıyla değil, görsel ürünler vasıtasıyla da aktarımını sürdürdüğünü belirtmektedir. Bu çerçevede bazı eski eserlerde yer alan şekil ve resimlerin halkın inanç dünyasını yansıtan önemli belgeler olduğunu ifade eden Aksel, özellikle Uzun Firdevsî'nin *Dâvetnâme*<sup>9</sup> adlı eserine dikkat çekmektedir. XV. yüzyılda kaleme alınan bu eser, ruhların daveti, sihir, tılsım ve metafizik dünyaya ilişkin çeşitli inanışları konu edinmektedir. Sekiz bölümden oluşan eserde eşya ve ruhlar üzerinde tasarruf sağlama yolları ile çeşitli tılsım uygulamaları ayrıntılı biçimde ele alınmaktadır. Aksel'e göre halkın bilinenlerden çok bilinmeyene ilgi duyması, sihir ve tılsım etrafında şekillenen uygulamaların yaygınlık kazanmasına zemin hazırlamış, bu nedenle şekiller ve resimler aracılığıyla oluşturulan tılsımlar da geniş bir kabul görmüştür. Eserde yalnız tılsımlara değil, onların etkisini ortadan kaldırmaya yönelik karşı tılsımlara da yer verilmesi, halk inançlarının kapsamını göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Aksel, *Dâvetnâme*'nin en dikkat çekici özelliklerinden birinin görsel malzemesi olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre eserde neredeyse resimsiz sayfa bulunmamakta, metin ile görsel unsur birbirini tamamlayan bir bütün oluşturmaktadır. Bu resimler klasik saray minyatürlerinden farklı özellikler göstermektedir. Minyatür sanatında görülen ayrıntılı işçilik ve incelikten ziyade halk resimlerine özgü sade ve şematik bir anlayış hâkimdir. Yuvarlak yüzlü, birbirine benzeyen figürler, sulu boya krokilerini andıran çizimler ve kesin sınırlarla belirlenmemiş renk kullanımı bu eserleri halk resmine yaklaştırmaktadır. Hatta Aksel, resimlerin üslubu dikkate alındığında bunların halk ressamlarının ortaya koyduğu tasvirlerle büyük benzerlik gösterdiğini ifade etmektedir.

Bu değerlendirmeler, Aksel'in halk resmi anlayışında inanç unsurlarının önemli bir yer tuttuğunu göstermektedir. *Dâvetnâme* örneğinde olduğu gibi halk inanışları, sihir, tılsım ve metafizik dünyaya ilişkin tasavvurlar yalnız metinlerde değil, resimler aracılığıyla da görünür hâle gelmiştir. Böylece halk resmi, yalnız estetik kaygılarla ortaya çıkan bir sanat ürünü olmaktan çıkmakta; halkın görünmeyene, bilinmeyene ve kutsala ilişkin düşüncelerini yansıtan bir ifade alanı niteliği kazanmaktadır (Aksel, 1960: 162-163).

---

9 *Dâvetnâme* hakkında detaylı bilgi için bakınız: (Büyükkarcı, 1995)



**Resim 35:** Dâvetnâme'den Sahrennar (Âdem'den Evvel Yaşayan Cin) Sureti (Aksel, 1960: 141)

Aksel, Uzun Firdevsî'nin *Dâvetnâme* adlı eserinde yer alan resimlerin halk inançlarının görsel dünyasını anlamak bakımından önemli örnekler sunduğunu belirtmektedir. Eserde yer alan tasvirlerden biri, Âdem'den önce yaratıldığına inanılan ve Sahrennar adı verilen olağanüstü bir varlığa aittir. (Resim 35) Rivayete göre ateş ve havadan yaratılan bu varlığın bedeninin çeşitli yerlerinde dört bin yüz bulunmaktadır. Sahrennar'ın uzun bir ömür sürdüğü, daha sonra kendisi gibi yaratılan dişi bir varlıkla çoğalarak neslinin bütün dünyaya yayıldığı anlatılmaktadır. Aksel'e göre bu anlatı, İslamî yaratılış düşüncesinden farklı özellikler taşımakta ve halk muhayyilesinin şekillendirdiği olağanüstü varlık tasavvurlarını yansıtmaktadır.

Aksel'in üzerinde özellikle durduğu husus ise bu anlatının resimde nasıl karşılık bulduğudur. Ressam, metinde sözü edilen dört bin yüzü görünür kılmaya çalışmış ancak bu kadar çok sayıda yüzü tek bir bedene yerleştirmenin imkânsızlığı karşısında sembolik bir çözüm üretmiştir. Nitekim Sahrennar'ın gövdesi üzerinde büyük daireler içerisine

yerleştirilmiş küçük yüzler görülmektedir. Aksel'in belirttiğine göre anlatıda dört bin yüzden söz edilmesine rağmen resimde yalnızca otuz sekiz başa yer verilebilmiştir. Böylece sanatkar, sayısal gerçekliği birebir aktarmak yerine, anlatının özünü ve olağanüstülüğünü görünür kılmayı tercih etmiştir. Aksel'in ifadesiyle ressam, binlerce başın bir bedene sığdırılamayacağını fark etmiş ve anlatının geri kalan kısmını seyircinin hayal gücüne bırakmıştır. Bu durum, halk resminde görülen sembolik anlatım anlayışının dikkat çekici örneklerinden biridir.

Resimdeki biçimsel özellikler de Aksel'in dikkatini çekmektedir. Figürlerin elleri yaba biçimindedir. Ana figür yeşil renkte tasvir edilmiş, çizgiler kırmızı renkle belirginleştirilmiştir. Ortadaki figürün saçları siyahken diğer figürlerin saçları yeşil olarak resmedilmiştir. Yüzlerin tamamı pergelle çizilmiş izlenimi veren yuvarlak biçimlere sahiptir. Kulakların gösterilmemesi, sakal ve bıyık gibi ayırt edici özelliklerin çoğu figürde bulunmaması ve yüzlerin birbirine büyük ölçüde benzemesi, sanatkarın bireysel özelliklerden çok anlatının genel fikrine yöneldiğini göstermektedir. Baş, gövde ve kollar üzerinde tekrar eden yüzler, hikâyede anlatılan çok yüzlülük fikrini vurgularken, figürlerin birbirine benzer biçimde çizilmesi halk resimlerinde sıkça karşılaşılan şematik üslubu ortaya koymaktadır.

Aksel, bu tasvirde minyatür sanatında görülen ayrıntılı işçilik ve ölçülü kompozisyon anlayışının bulunmadığını özellikle vurgulamaktadır. Ona göre *Dâvetnâme* resimleri, minyatürlerden çok halk resimlerine yaklaşmaktadır. Çizgiler serbesttir. Renkler zaman zaman sınırların dışına taşmaktadır. Figürlerin hareketleri ve yüzleri arasında büyük farklılıklar bulunmamaktadır. Buna rağmen resim, anlatıyı görünür kılma konusunda son derece işlevseldir. Halk ressamı burada gerçekçi bir varlık tasviri ortaya koymaktan ziyade, anlatıda yer alan olağanüstü fikri seyircinin zihninde canlandırmaya çalışmaktadır. Bu nedenle resim, gerçeğin taklidi olmaktan çok anlamın ve hayalin görselleştirilmesi niteliği taşımaktadır.

Aksel'in yorumuna göre Sahrennar tasviri yalnız bir halk hikâyesinin resmedilmiş biçimi değildir. Aynı zamanda halk inançları, mitolojik düşünce ve görsel anlatımın kesiştiği bir noktayı temsil etmektedir. Tek tanrılı dinlerin yaratılış anlatılarında karşılığı bulunmayan bu figürün, eski Anadolu inançlarının ve bereket kültlerinin halk muhayyilesinde

dönüşerek yaşamaya devam etmiş olabileceğini ileri sürmektedir. Bu nedenle *Dâvetnâme*'deki Sahrennar tasviri, halk resminin yalnız estetik bir üretim alanı olmadığını, inançların, mitolojik kalıntıların ve kültürel hafızanın görsel biçimde aktarılmasına hizmet eden bir ifade alanı olduğunu göstermektedir. Nitekim Aksel'in de belirttiği üzere bu tasvirin ardından eserde çeşitli tılsımlara geçilmekte ve hemen her resmin altında anlaşılması güç işaretler, harfler ve tılsımlı ifadeler yer almaktadır. Böylece resim ile inanç dünyası arasındaki ilişki daha da belirgin hâle gelmektedir (Aksel, 1960: 168-169).



**Resim 36:** *Dâvetnâme*'den Muhabbet Tılsımı (Aksel, 1960: 157)

*Dâvetnâme*'de yer alan tılsım resimleri, halk resminin yalnızca estetik bir anlatım aracı olarak değil, aynı zamanda sihir ve tılsım uygulamalarının bir parçası olarak kullanıldığını göstermektedir. Aksel'in aktardığı örneklerden biri, kadınların sevgisini kazanmak amacıyla kullanılan muhabbet tılsımıdır. Kuş başlı, dört kollu insan biçiminde tasvir edilen bu figür, elindeki çiçekler ve çeşitli tılsımlı unsurlarla birlikte resmedilmiştir.

Metinde, söz konusu şeklin belirli dualar eşliğinde kâğıda çizilmesi, tütsülenmesi ve çeşitli ritüellerle desteklenmesi gerektiği ayrıntılı biçimde anlatılmaktadır. Böylece resim, yalnızca görülen bir nesne olmaktan çıkarak doğrudan etkide bulunduğu inanan bir araç hâline dönüşmektedir.

Aksel'in verdiği bu örnek, halk resminde figürlerin çoğu zaman sembolik ve işlevsel bir anlam taşıdığını göstermesi bakımından önemlidir. Kuş ile insanın birleşmesinden oluşan hibrit figür, gerçekçi bir tasvirden çok halk muhayyilesinin ürünü olan olağanüstü bir varlığı temsil etmektedir. Resmin etrafına yerleştirilen dualar ve tılsımlı ifadeler de görsel unsur ile yazının birlikte kullanıldığını ortaya koymaktadır. Böylece *Dâvetnâme*'deki bu tasvirler, halk resminin halk inançları, büyü uygulamaları ve tılsımlarla kurduğu ilişkinin dikkat çekici örnekleri arasında yer almaktadır (Aksel, 1960: 169).

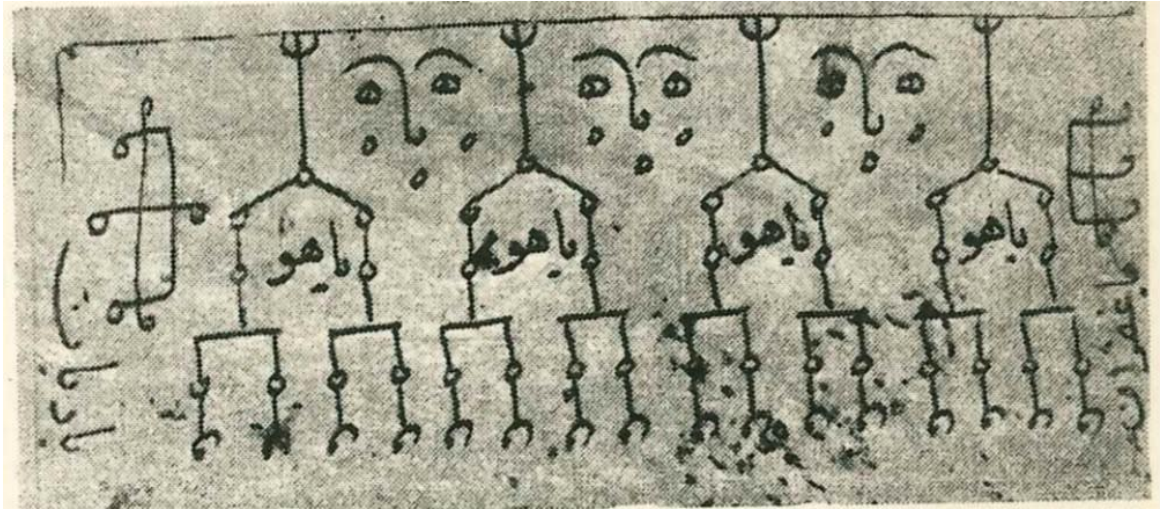
Aksel, *Dâvetnâme*'de yalnızca mitolojik varlıklara ve sembolik hayvan figürlerine değil, gündelik hayatın çeşitli ihtiyaçlarına cevap vermesi beklenen tılsımlara da yer verildiğini belirtmektedir. Deniz korkusundan korunmak, deniz tutmasını engellemek, uyku sırasında görülen korkulu rüyalardan kurtulmak ya da yağmur yağdırmak gibi amaçlarla hazırlanan tılsımlar, eserde resim ve yazının birlikte kullanıldığı örnekler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, halk resminin yalnızca estetik bir üretim alanı olmadığını, aynı zamanda halkın inanç dünyası içerisinde işlevsel bir araç olarak değerlendirildiğini göstermektedir.

Aksel'in üzerinde durduğu örneklerden biri yağmur tılsımıdır. Bu tılsımda çeşitli harfler, rakamlar ve işaretlerle birlikte insan çehrelerini andıran şekiller yer almaktadır. Resimde özellikle iki gözlü semboller dikkat çekmekte, bu gözlerden süzülen damlalar bütün kompozisyona yayılmaktadır. Metinde bu tılsımın balık derisine yazılması ve belirli dualar eşliğinde uygulanması gerektiği belirtilmektedir. Böylece yazı, resim ve ritüel aynı sistem içerisinde birleşerek tılsımın etkisini oluşturan unsurlar hâline gelmektedir.

Aksel'in dikkat çektiği en önemli hususlardan biri ise söz konusu göz motiflerinin halk kültüründeki diğer sembollerle kurduğu ilişkidir. Ona göre halk arasında aşkı ve hasreti ifade eden, gözlerinden yaşlar akan çift göz motifleri ile yağmur tılsımında kullanılan şekiller arasında belirgin bir benzerlik bulunmaktadır. Yağmurun gökten dökülen damlları ile âşığın gözünden akan yaşlar aynı sembolik dil içerisinde değerlendirilmiştir.

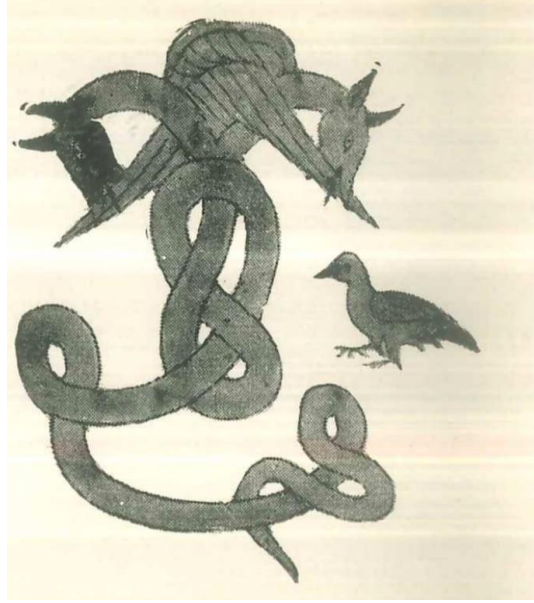
Bu durum, halk sanatında doğa olayları ile insan duygularının ortak imgeler aracılığıyla anlatılabildiğini göstermektedir. Böylece yağmur tılsımı yalnızca büyüsel bir uygulamanın parçası olmaktan çıkmakta, halkın duygu dünyasını, sembolik düşünce biçimini ve geleneksel tasavvurlarını yansıtan görsel bir anlatı niteliği de kazanmaktadır.

Bu örnek, Aksel'in halk resmini değerlendirirken yalnızca figürlerin görünüşüne odaklanmadığını, onların arkasında yer alan inanç ve anlam dünyasını da çözümlenmeye çalıştığını göstermektedir. *Dâvetnâme*'de yer alan yağmur tılsımı, halk resminin tılsım, dua, sembol ve halk inançlarıyla kurduğu ilişkinin dikkat çekici örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir (Aksel, 1960: 168-169).



**Resim 37:** *Dâvetnâme*'den Yağmur Tılsımı (Aksel, 1960: 155)

Aksel, *Dâvetnâme*'de yer alan yılan tasvirlerini halk resmindeki sembolik anlatımın dikkat çekici örneklerinden biri olarak değerlendirmektedir. Eserde görülen yılanlar yalnızca bir hayvan tasviri olarak değil, halk inançlarının ve mitolojik düşüncenin taşıyıcısı olan semboller olarak karşımıza çıkmaktadır. Ressamların yılanları çeşitli dekoratif biçimlerde resmettiğini belirten Aksel, kimi örneklerde birbirine düğümlenmiş, kimi örneklerde ise insan başlı ve kanatlı olarak tasvir edilen yılan figürlerinin bulunduğunu ifade etmektedir. Bu durum, halk resminde gerçekçi tasvir kaygısından çok sembolik anlamların ön plana çıktığını göstermektedir.

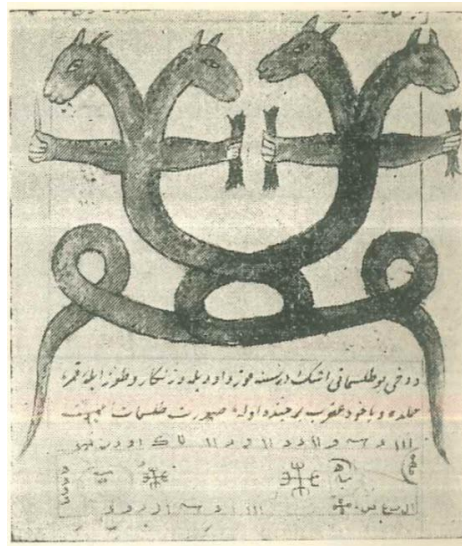


**Resim 38:** Dâvetnâme'den Yılan 1 (Aksel, 1960: 149)

Aksel'e göre yılan motifi yalnızca halk resimleriyle sınırlı kalmamış, mimariden süsleme sanatlarına kadar geniş bir kullanım alanı bulmuştur. Özellikle iki başlı yılan figürü zehir ile panzehri temsil eden bir sembol olarak yorumlanmış ve zamanla hekimliğin işaretlerinden biri hâline gelmiştir. Bunun yanında yılan, ejder biçimine dönüşerek efsanelerde ve halk anlatılarında da önemli bir yer edinmiştir. Nitekim halk arasında yaygın olan inanışlarda yılanlar çoğu zaman gizli hazinelerin bekçisi olarak düşünülmüş, bu nedenle yılan görülen yerlerde define bulunduğu inanılmıştır. Aksel, bu düşüncenin halk muhayyilesinde farklı sembolik karşılıklar da bulunduğunu belirtmekte, güzelin yüzünü çevreleyen saçların dahi hazineyi saran yılanlarla ilişkilendirildiğini ifade etmektedir.

Yılan motifinin halk inançları içerisindeki yeri yalnızca efsanelerle sınırlı değildir. Aksel, sihir ve tılsımla ilgili uygulamalarda da yılanın önemli bir unsur olarak kullanıldığını aktarmaktadır. Bazı inanışlara göre yılanın resmi ya da heykel biçimindeki tasviri kişiyi gerçek yılanlardan koruyabilmektedir. İstanbul'da yilancık hastalığına yakalanan kişilerin yılan biçimindeki değneklere veya Sultanahmet Meydanı'ndaki Yılanlı Sütun'a bakarak şifa bulacaklarına inanmaları bu düşüncenin bir yansımasıdır. Benzer şekilde muskalar ve büyüler içerisinde de yılan figürüne sıkça rastlanmaktadır. Aksel ayrıca Anadolu'daki bazı Alevi-Bektaşî topluluklarında yılanın kutsal kabul edildiğine dair inanışlara da değinmektedir. Bu çevrelerde yol adı verilen kutsal değneğin Hz. Musa'nın

asasına benzer şekilde yılanı dönüştürebildiğine inanılması, yılanın dinî ve mistik anlamlarla ilişkilendirildiğini göstermektedir. Böylece yılan motifi, halk kültürü içerisinde hem korkulan hem de kutsallık atfedilen çift yönlü bir sembol hâline gelmektedir (Aksel, 1960: 171). Bütün bu örnekler, Aksel’in halk resmini yalnızca estetik bir üretim alanı olarak görmediğini ortaya koymaktadır. Ona göre halk resimlerinde yer alan figürler, toplumun inanç dünyasını, mitolojik hafızasını ve sembolik düşünce sistemini yansıtan unsurlardır. *Dâvetnâme*’de karşılaşılan yılan tasvirleri de bu yönüyle değerlendirildiğinde, halk resminin halk anlatıları, tılsımlar ve geleneksel inançlarla kurduğu ilişkinin somut örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.



**Resim 39:** *Dâvetnâme*’den Yılan 2 (Aksel, 1960: 151)

#### 2.1.4. Halk Resmi ve Estetik

Malik Aksel, halk arasında resmin yalnız görsel bir unsur olarak değil, güzelliğin ölçüsü ve ideal biçimi olarak algılandığını düşünmektedir (Aksel, 1954c: 13). Aksel, geleneksel halk sanatçılarının insana saygıyla yaklaştığını, insanı çirkinleştirmekten ziyade güzelleştirmeyi tercih ettiğini düşünmektedir. Özellikle halk hikâyelerine eşlik eden resimlerde ideal güzellik anlayışının öne çıktığını belirten Aksel, halk resminin temel amacının görülmemiş veya eşine rastlanmamış bir güzeli ortaya koymak olduğunu ifade etmektedir. Bu sebeple halkın zihninde resim, tıpkı gül gibi güzellik fikrini çağrıştıran bir unsur olarak yer edinmiştir. Aksel, insanı küçültmek, aşağılamak veya alaya almak amacıyla yapılan tasvirlerin halk resmi içerisinde değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini tartışmaktadır.

Aksel'e göre halk resminde devler, ifritler, cadılar ve benzeri çirkin yaratıklar da yer almakla birlikte bunlar eserin asıl konusu değildir. Bu figürler, güzeli daha belirgin kılmak amacıyla anlatının içerisine dâhil edilen yardımcı unsurlar niteliğindedir. Nasıl ki gülün güzelliği dikenleriyle birlikte daha belirgin hâle geliyorsa, halk hikâyelerinde tasvir edilen sevgilin güzelliği de onun karşısına çıkarılan çirkin ve korkutucu varlıklarla daha görünür hâle gelmektedir. Dolayısıyla halk resminin odağında daima güzel insan ve ideal güzellik anlayışı bulunmaktadır.

Aksel, zaman içerisinde resmin bu geleneksel çizgisinden uzaklaştığını da belirtmektedir. Özellikle Meşrutiyet Dönemi'nde resmin bir taraftan hürriyet kahramanlarını yüceltmek, diğer taraftan ise devrin siyasi şahsiyetlerini küçültmek amacıyla kullanılmaya başlandığını ifade etmektedir. Bu süreçte övgü amacı taşıyan tasvirler resim olarak değerlendirilirken, yerme ve küçültme amacı taşıyan örnekler karikatür niteliği kazanmıştır. Ona göre karikatür, halk resminin güzeli yüceltme anlayışından ayrılan yeni bir yönelişi temsil etmektedir.

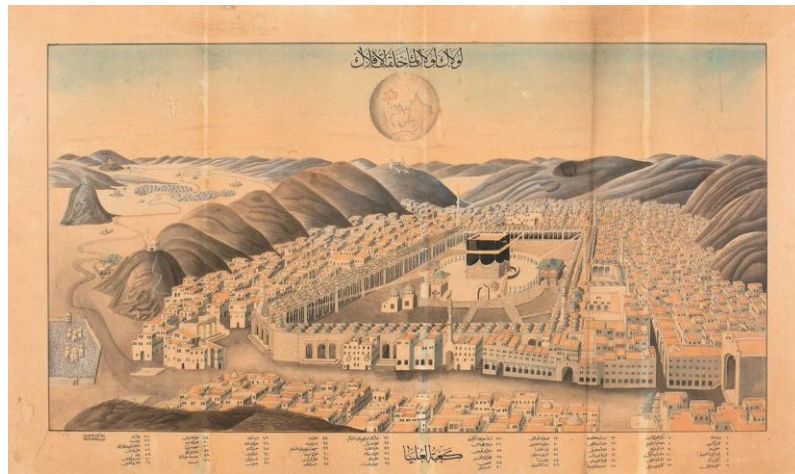
Aksel, tabiatın hiçbir zaman karikatürleştirilmediğini, buna karşılık insanın ve hatta bazı hayvanların bile gülünç veya küçültücü biçimlerde tasvir edilebildiğini belirtmektedir. Eski dönemlerde resmin saygı görmesinin temel sebebini ise insanı yüceltmesi ve efsane kahramanlarını idealize ederek sunmasıyla açıklamaktadır. Meşrutiyet sonrasında ortaya çıkan siyasi ve hiciv amaçlı tasvirlerin uzun ömürlü olmadığını, bunların gerçek halk resmi olarak kabul edilemeyeceğini ileri sürmektedir (Aksel, 1960: 96-98).

### **2.1.5. Halk Resmini Yaratıcılar**

Malik Aksel'in halk resmine dair görüşlerini paylaştığı meselelerden biri de halk resmini yaratan halk ressamlarıdır. Aksel'e göre, halk ressamının en belirgin özelliği, eserlerini doğrudan gözleme dayalı biçimde değil, hayal gücü aracılığıyla meydana getirmesidir. Halk sanatçısı için bir nesnenin veya kişinin birebir taklidini yapmak önemli bir maharet olarak görülmemektedir. Aksine görülen şeyler dahi hayal süzgecinden geçirilerek yeniden şekillendirilmekte ve resme aktarılmaktadır. Bu anlayışta bir varlığın hakikati onun tasvirinde değil, doğrudan kendisinde bulunmaktadır. Bu nedenle halk resmi, gerçeği olduğu gibi yansıtmaya çalışan bir taklit sanatı olmaktan ziyade, bezeme ve yorumlama esasına dayanan bir ifade biçimi olarak ortaya çıkmaktadır.

Aksel, halk kültüründe resmin çoğu zaman bir güzeli görünür kılmaya yarayan araç olarak değerlendirildiğini belirtmektedir. Varlığı doğrudan görülebilen bir şeyin resmedilmesine ihtiyaç duyulmazken, ulaşılmaması mümkün olmayan güzellere tasvirler aracılığıyla görünür hâle getirilmektedir. Bu yönüyle resim, sessiz ve sözsüz bir anlatım dili işlevi görmektedir, insanı, eşyayı ve çeşitli olayları en kısa yoldan ifade eden bir araç hâline gelmektedir. Bununla birlikte toplumun görme duygusuna duyduğu güven nedeniyle resim, diğer sanat dallarına göre daha kolay eleştirilebilen bir alan olarak da karşımıza çıkmaktadır. Aksel'e göre herkesin görebildiği ve değerlendirebildiği bir sanat olması, resim üzerine hemen herkesin söz söyleyebilmesine imkân tanımaktadır (Aksel, 1960: 106-107).

Aksel, sanat tarihi çalışmalarında adlarına çoğu zaman yer verilmeyen bazı halk ressamlarının, halkın görsel zevkini ve resim anlayışını şekillendiren önemli isimler arasında bulunduğunu dile getirmektedir. Bu sanatçılar, öğrenilmiş ve kurumsallaşmış sanatın ulaşmadığı alanlara daha doğal, içten ve halkın beğenisine uygun bir resim anlayışı taşımışlardır. Bu bağlamda Kandiyeli Emin Baba ile Mehmed Hulûsi Efendi, Aksel'in halk resmi bahsinde üzerinde durduğu dikkat çekici iki isimdir. Girit'in Kandiye şehrinde doğduğu için Kandiye veya Giritli olarak anılan Emin Baba, Unkapanı'ndaki dükkânında özellikle gemi resimleri yapmıştır. Ancak eserlerinin büyük kısmı günümüze ulaşmamıştır. Aksel, onun bilinen tek eserinin bir Mekke panoraması olduğunu kaydederken, gemi ve deniz tasvirleriyle İstanbul'daki halk resmi çevrelerinde tanınan bir sanatçı olduğuna dikkat çekmektedir.<sup>10</sup>



**Resim 40:** Kandiyeli Emin Mekke Panoramasi (html 1)

<sup>10</sup> Kandiyeli Emin Baba hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız: (Boyar, 1948: 185-186; Tengüz, 2005: 3,9)

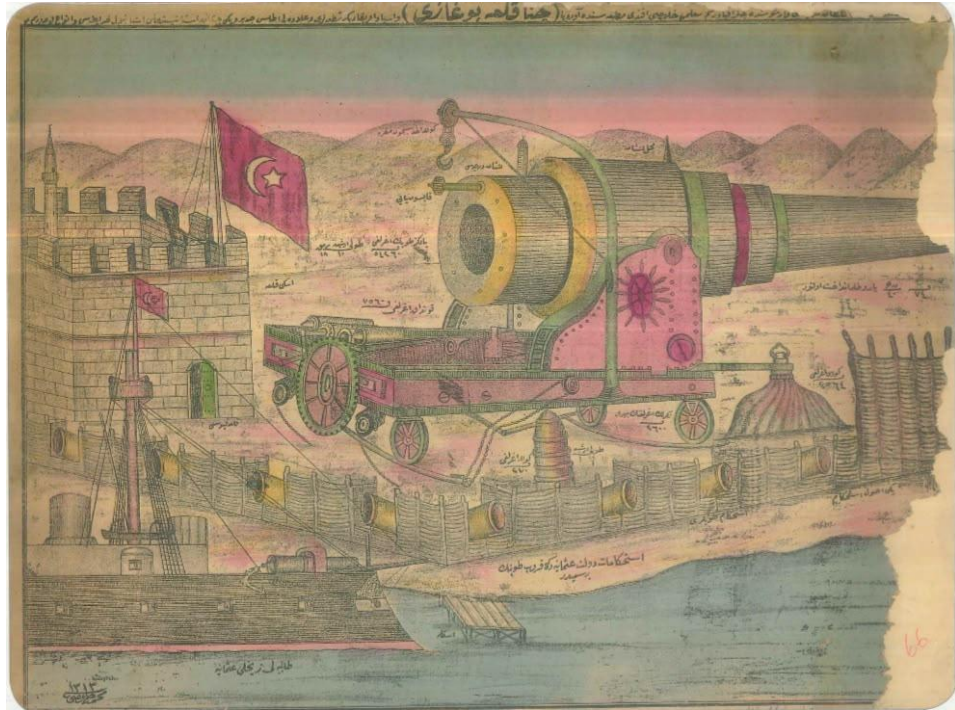
Aksel'in "Bir Halk Ressamı: Mehmed Hulûsi" başlıklı yazısında daha ayrıntılı biçimde ele aldığı isim Mehmed Hulûsi Efendi'dir. Harput'ta doğan, genç yaşta İstanbul'a gelerek Darülmualimîn ve Mekteb-i Mülkiyede eğitim gören Hulûsi Efendi, daha sonra Rufai tarikatına intisap etmiş, özellikle Beyazıt Kazancılar'daki matbaasında bastığı taş baskı resimlerle tanınmıştır. Aksel'e göre Hulûsi Efendi'nin önemi, yalnız resim yapan bir halk sanatçısı olmasından değil, resimlerini taş baskı yoluyla çoğaltarak Osmanlı coğrafyasının farklı bölgelerine ulaştırmasından kaynaklanmaktadır. Onun eserleri kahvehaneleri, kıraathaneleri, dükkânları, okulları, kimi resmî daireleri ve çeşitli halk mekânlarını süslemiş, böylece halk resminin geniş bir dolaşım alanı kazanmasına katkı sağlamıştır. "Padişahım çok yaşa" yazılı tuğra levhaları, defne dallarıyla süslenmiş kompozisyonlar ve Osmanlı armaları da onun üretimleri arasında yer almaktadır.

Hulûsi Efendi'nin resimleri, halkın ilgi duyduğu dinî, millî, tarihî ve coğrafi konuları bir araya getirmektedir. Rumeli Hisarı, Çanakkale Boğazı, Mısır, Arabistan, Kudüs, Kahire ve Rumeli şehirleri gibi farklı coğrafyalara ait tasvirler, sanatçının yalnız gördüğü yerleri değil, görmediği hâlde halkın zihninde karşılığı bulunan mekânları da resmettiğini göstermektedir. Bu durum, Aksel'in halk ressamı anlayışıyla da örtüşmektedir. Çünkü halk ressamı çoğu zaman doğrudan gözleme değil, anlatıya, hayale, işitilmiş bilgiye ve halkın ortak imge dünyasına dayanarak üretmektedir. Hulûsi Efendi'nin resimleri bu yönüyle yalnız görsel süsleme değil, halkın tarih, coğrafya ve inanç bilgisini taşıyan görsel metinler hâline gelmektedir.

Aksel, Hulûsi Efendi'nin eserlerinde yazı ile resmin sürekli iç içe geçtiğini özellikle vurgulamaktadır. Sanatçı, resimlerinin üst ya da alt kısımlarına açıklayıcı yazılar eklemekte, kimi zaman resmin içerisindeki unsurların yanına doğrudan adlarını yazmaktadır. Evler, camiler, değirmenler, bahçeler, şehirler ve gemiler çoğu zaman yazıyla tanıtılmakta, böylece resim, kendi içinde açıklamalı bir anlatıma dönüşmektedir. Ashab-ı Kehf tasvirleri, Hazret-i Ali'nin kutsal devesi, Karınca Duası, Maşallahlı ibrik ve Amentü Gemisi gibi yazı-resim örnekleri, Hulûsi Efendi'nin halk resmi içinde yazı ile şekli bir araya getiren önemli sanatçılardan biri olduğunu göstermektedir.

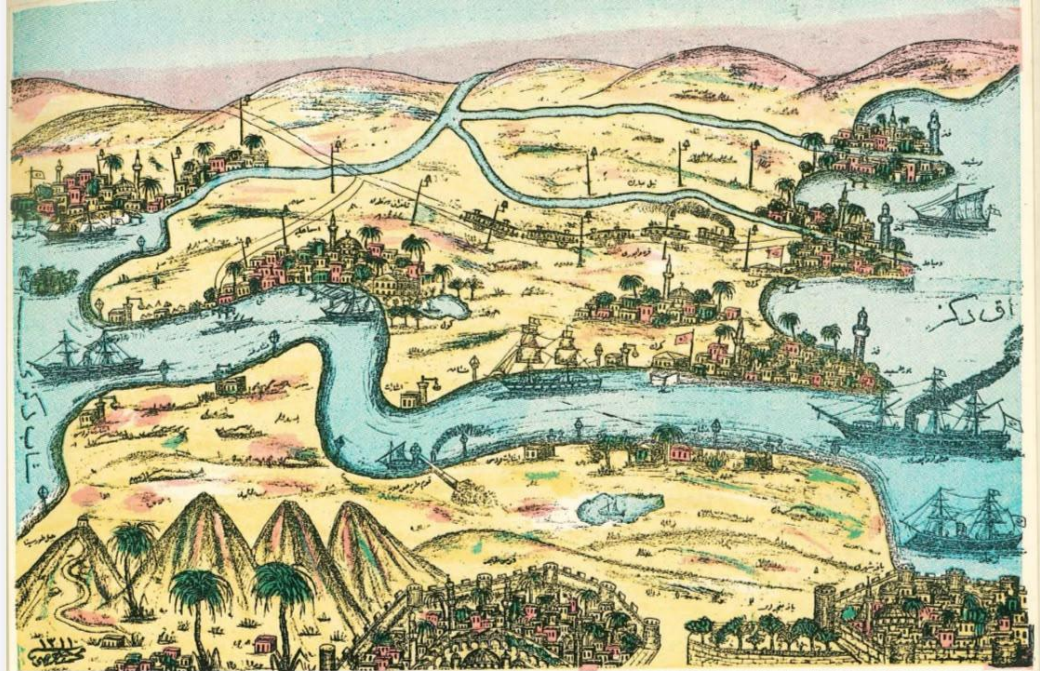
Hulûsi Efendi'nin dinî ve tasavvufî konulu resimleri de Aksel'in dikkatle üzerinde durduğu örnekler arasındadır. Hacı Bektaş Veli'nin duvarı yürütmesi, Karaca Ahmet

Sultan'ın arslana binip yılanı kamçı gibi kullanarak Hacı Bektaş Veli'yi ziyarete gitmesi, Demir Baba'nın arslanla gürüşü, Hamza Pehlivan'ın Kafdağı'nı devirmesi ve Danyal Peygamber'in arslanlar arasında tasviri gibi sahneler, halkın menkıbe ve keramet anlatılarını görsel biçime dönüştüren örneklerdir. Bu resimlerde yalnız olay aktarımı değil, ermişlere duyulan saygı ve inanç da görünür hâle gelmektedir. Nitekim Aksel, bazı evlerde ve tekkelerde bu tür resimlere özel bir değer verildiğini, hatta bulunduğu yerin âdeta mihrabı gibi görüldüğünü aktarmaktadır. Bir evde, “Kırk Müridi ile Hacı Bektaş Veli” tablosunda böceklerin ve kurtların diğer figürleri delik deşik etmesine rağmen Hacı Bektaş'a dokunmaması, halk tarafından onun kerametiyle açıklanmıştır. Bu örnek, halk resminin kimi zaman yalnız estetik bir nesne değil, kutsallık atfedilen ve inançla yorumlanan bir kültür unsuru hâline geldiğini göstermektedir. Aksel, Hulûsi Efendi'nin tarihî ve coğrafi tasvirlerinin de öğretici bir nitelik taşıdığını göstermektedir. “Çanakkale Boğazı” (Resim 41) adlı taş baskıda gemiler, kaleler, istihkâmlar, kasabalar, yel değirmenleri, iskeleler, vapurlar ve savaş gemileri yazılı açıklamalarla birlikte verilmiştir. Resimde Çanakkale, Gelibolu, Kilitbahir ve çeşitli askerî yapılar bir arada gösterilmekte, önemli gemi ve şehirlerin yanlarına adları yazılmaktadır.



**Resim 41:** Çanakkale Boğazı Mehmed Hulusi (Öcalan, 2011b: 54)

“Süveyş Kanalı” resmi ise, resim ile harita arasında bir görünüm taşımaktadır. Akdeniz, Şap Denizi, Reşit, Dimyat, Port Said, Yafa, Süveyş, Kudüs, İsmailiye, telgraf direkleri, tren, Nil, hurma ağaçları, çöller ve gümrük binaları aynı levha üzerinde bir araya getirilmiştir. Bu eserlerde bilimsel bir haritacılık anlayışından çok, halkın dünyayı kavrama biçimini yansıtan açıklamalı ve duygusal bir tasvir anlayışı hâkimdir.



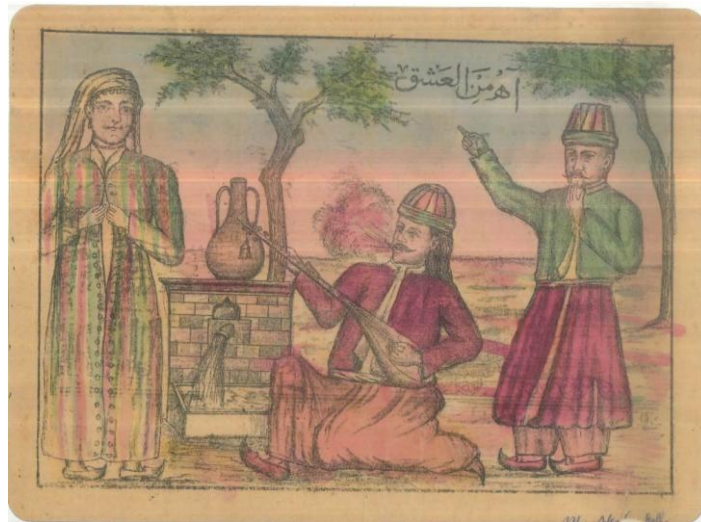
**Resim 42:** Süveyş Kanalı Duvar Resmi Mehmed Hulûsi 1895 (Aksel, 1960: 77)

Aksel’in üzerinde durduğu bir başka örnek de “Ayasofya Cami-i Şerifi” tasviridir. Bu resmin altında yer alan açıklamalar, tarihî bilgi ile menkıbevi anlatının birbirine karıştığı bir anlayışı yansıtmaktadır. Ayasofya’nın inşası, Bizans kralının kızı Sofia, kurşun temel, çok sayıda kubbe ve Hz. Peygamber’in duasıyla ilişkilendirilen harç anlatısı üzerinden açıklanmaktadır. Bu tür örneklerde Hulûsi Efendi’nin resimleri, tarihî yapıları yalnız mimari yönleriyle değil, halkın onlara yüklediği rivayetler ve inançlar aracılığıyla da görünür kılmaktadır.



**Resim 43:** Ayasofya Cami-i Şerifi Mehmed Hulusi (Öcalan, 2011b: 55)

Aksel, Hulûsi Efendi'ye ait olduğunu düşündüğü “Âh Mine'l-Aşk” levhalarını (Resim 44) da halk resminin önemli örnekleri arasında değerlendirmektedir. Bu levhalarda âşıkların çoğu zaman çeşme başında karşılaştıkları, derviş figürleriyle bir araya geldikleri ve aşkın ateşle, büyüyle, yanışla ilişkilendirildiği görülmektedir. Kerem'in ağzından ateş çıkması, Aslı'nın göğsünü açmaya çalışırken büyüün etkisiyle düğmelerin yeniden iliklenmesi gibi sahneler, halk hikâyelerindeki aşk anlayışının resim yoluyla nasıl somutlaştırıldığını göstermektedir. Bu bakımdan Hulûsi Efendi'nin eserleri yalnız dinî ve tarihî tasvirlerle sınırlı kalmamakta, halk hikâyeleri, aşk anlatıları ve tarikat sembolleriyle de ilişki kurmaktadır.



**Resim 44:** Âh Mine'l-Aşk Mehmed Hulusi (Öcalan, 2011b: 49)

Aksel'e göre Hulûsi Efendi'nin bazı resimleri imzasız olsa da üslubundan ona ait oldukları anlaşılabilir. Sanatçının kendi matbaasında Arif ve Mustafa gibi başka halk ressamına da resimler yaptırdığı anlaşılmaktadır. (Resim 45) Bu durum, Hulûsi Efendi Matbaası'nın yalnız bireysel bir üretim alanı değil, halk resminin çoğaltıldığı ve dolaşıma sokulduğu önemli bir merkez olduğunu göstermektedir. Aksel, bu resimlerde dönemin toplum hayatının, unutulmuş olaylarının, eski şehirlerin ve halkın yaşayış biçimlerinin canlandığını düşünmektedir. Ancak yüzlerce taş baskı eser üretmiş olan bu halk sanatçısının çalışmalarından günümüze yalnızca sınırlı sayıda ve çoğu yıpranmış örnek ulaşabilmiştir. Bu durum, halk resminin korunamayan ve hızla kaybolan yönünü de açık biçimde ortaya koymaktadır (Aksel, 1974c: 15-18). Aksel, halk resimlerinin Vefa Hanı'ndaki Tefik Efendi Matbaası'nda, Kazancılar'daki Hulûsi Efendi Matbaası'nda, Emniyet Matbaası'nda yahut Çadırcılar'daki Ali Raif Efendi Matbaası'nda basılmakta olduğunu ve resimlerin altlarında Mehmed Hulusi, Ziya ve Mustafa Arif gibi ressamların imzaları yer aldığını da eklemektedir (Aksel, 1959b: 1858).



**Resim 45:** Askerler<sup>11</sup> (Öcalan, 2011b: 90)

11 Resim yazısı: Hulusi Mehmed Efendi matbaasında i'mal ve tab'olunmuştur

## 2.2. HALK RESMİ VE HALK ANLATILARI

Aksel, Türk halk sanatında iki türlü resim anlayışının bulunduğunu ileri sürmektedir. Bunlardan biri masalların ve halk anlatılarının konusu olan, daha çok hayal dünyasında yaşayan tasvirlerdir. Diğeri ise satırlar arasında yahut taş baskılarda okuyucunun karşısına çıkan somut resimlerdir. Bir tarafta âşığıın hayal âleminde gördüğü ve gönlünde yaşattığı sevgili tasviri bulunurken, diğeri tarafta hikâyeye kitaplarının sayfalarında karşılaşılan gerçek tasvirler yer almaktadır. Aksel'e göre halk anlatılarındaki metinlerle resimler arasındaki farklılık da büyük ölçüde bu ikili yapıdan kaynaklanmaktadır. Birinde hayal, diğeri çizgi hâkimdir. Fakat her iki durumda da resim, anlatının merkezinde yer almaktadır (Aksel, 1959b: 1859).

Malik Aksel'in, halk anlatılarında yer alan halk resimleri üzerine görüşleri, aslında taş baskı halk kitaplarda yer alan halk resimlerini kapsamaktadır. Taş baskı tekniğinde yazı ve hat sanatının tüm incelikleri basılabildiği için taş baskı Türklerde uzun süreli ve yaygın olarak kullanılmıştır (Derman, 1988: 3). Türk taş baskıları asıl işlevini halk hikâyelerini görselleştiren anlatımcı, seyirlik resimlerin basılmaya başlamasıyla ortaya koymuştur. Hikâyeye kitapları taş baskı usulüyle çoğaltılmaya geçildiğinde, baskı olanaklarından faydalanarak resimler çizilmiştir. Bu resimler hikâyedeki önemli sahneleri vurgular. Minyatürleri çizen ressamın ustalığından yoksun olan bu resimlerde, yalın ve basit çizgilerle, ayrıntılara girilmeksizin olayların anlatımı tercih edilmiştir. Aynı hikâyenin çeşitli baskılarında, sahnelerin adeta kopya edilmişçesine tekrarlanarak çizildiği görülür. Bazı hikâyelerde ise hikâyeye ile hiçbir ilişkisi olmayan bazı tabiat görüntüleri ile okuyucunun hikâyeye ile ilişkisinin devamı sağlanmak istenir. Çoğu kez acemi bir ressam elinden çıktığı belli olan resimlerde imza hemen hemen hiç yoktur ve çoğunun hikâyeyi yazan hattat tarafından kaleme alındığı söylenebilir (Derman, 1988: 8-9).

Malik Aksel, masal ve efsane dünyasının resim yoluyla bütünüyle aktarılmasının güç olduğunu düşünmektedir. Ona göre şiir ve masal, tabiatı somut bir görünümünden ziyade hayale dayalı bir düzlemde kurmakta, anlatılan dünya çoğu zaman şairin kelime tercihleri ve tasavvur biçimi etrafında şekillenmektedir. Bu sebeple masal ve şiirdeki tasvirler, gerçeklikten çok hayalin sınırları içerisinde anlam kazanmaktadır. Aksel, eski sanat anlayışında itidalden ziyade mübalağanın öne çıktığını, bu nedenle sözlü ve yazılı

anlatılarda karşılaşılan tasvirlerin çoğu zaman görsel gerçeklikle birebir örtüşme zorunluluğu taşımadığını ifade etmektedir. Aksel'e göre minyatürlerde görülen teknik ustalık ve ayrıntı zenginliği ne kadar yüksek olursa olsun, resmin maddî sınırlılığı sebebiyle his ve hayal dünyasının genişliğini bütünüyle yansıtmak mümkün değildir. En büyük sahnelerin dahi minyatürde dar bir mekân içine sıkıştığını belirten Aksel, resmin maddî olana bağlı bir sanat oluşu sebebiyle şiir ve masalın sunduğu belirsizlik ve çağrışım alanını sağlayamadığını düşünmektedir. Bu bağlamda peri padişahı, Kafdağı ardındaki insan yüzlü Anka Kuşu, bastığı yerde yeşillikler bitiren Hızır yahut Şahmeran'ın zümrütlerle çevrili mağarası gibi unsurların resimden çok masal ve efsane anlatılarına uygun olduğunu ifade etmektedir. Çünkü ona göre açıklık ve belirginlik masalın doğasıyla bağdaşmamakta, hayalin sınırları, hakikatin sınırlarına sığmamaktadır. Bu nedenle Aksel, şiir ve masalın zihinde kurduğu tasvirlerin çoğu zaman ressamın ortaya koyduğu resimden daha zengin olduğunu ileri sürmektedir. Eski edebiyatta adı sıkça geçen Mânî ve Behzat'ın tabiat tasvirlerinin de öncelikle metni süsleyen bir hayal unsuru olarak değerlendirilmesi gerektiğini ifade etmektedir (Aksel, 1946a: 21).

Aksel'e göre halkın asıl resim anlayışı, halk hikâyeleri etrafında şekillenen geleneksel tasvirlerde yaşamaya devam etmiştir. Bu yönüyle halk resmi, saray çevresinde gelişen minyatür sanatından ve Batı etkisiyle ortaya çıkan yağlı boya resim geleneğinden ayrılmaktadır. Halkın kendi kültürel dünyası içerisinde geliştirdiği bu resim anlayışı, özellikle halk hikâyelerine eşlik eden tasvirlerde varlığını sürdürmüştür. Resim yasağının yalnız dinî sebeplerle açıklanamayacağını belirten Aksel, gelenek, görenek, sosyal yapı ve siyasi şartların da bu süreçte etkili olduğunu ifade etmektedir. Bu nedenle Türk resim geleneği tarih boyunca zaman zaman gelişmiş, zaman zaman gerilemiş ve kimi dönemlerde farklı yönlerle evrilmiştir. Cumhuriyet öncesinde hattatlar ve müzehhipler belirli çalışma alanlarına sahipken, halk resmini meydana getiren nakkaşların daha çok saray çevresi dışında ve özel mekânlarda faaliyet gösterdiklerini, eserlerinin ise çoğunlukla kütüphanelerde kaldığını ve geniş halk kitlelerine ulaşamadığını belirtmektedir.

Malik Aksel, halk hikâyeleri ile resim arasında çoğu zaman kuvvetli bir ilişki bulunduğunu ifade etmektedir. Ona göre eski halk hikâyelerinde anlatı ile görsel unsur birbirinden bağımsız değildir. Aksine, resim anlatının anlam dünyasını tamamlayan ve

onu görünür kılan bir unsur olarak yer almaktadır. Bu ilişkinin yalnız insan merkezli hikâyelerde değil, hayvanları konu alan anlatılarda da belirgin biçimde görüldüğünü belirtmektedir. Aksel, bu duruma örnek olarak *Hümâyunnâme*'yi göstermekte, söz konusu eserde anlatı ile resmin birbirini destekleyen bir bütünlük içerisinde yer aldığını ifade etmektedir (Aksel, 1946b: 12).

Malik Aksel, resmin halk muhayyilesindeki yerinin yalnız geçmiş dönemlerle sınırlı kalmadığını, gündelik dilde ve halk anlatılarında da yaşamaya devam ettiğini belirtmektedir. Bir güzeli anlatmak için kullanılan “tasvir gibi” sözünün yalnız konuşma dilinde değil, masal ve hikâyelerde de sıkça karşılaşıldığını ifade eden Aksel'e göre resim, bu bağlamda yalnız fiziksel görünüşü yansıtan bir unsur değil, güzelliğin ideal biçimini temsil eden sembolik bir değer taşımaktadır. Bu nedenle halk anlatılarında karşılaşılan resim anlayışı, modern dönemdeki görsel tasvir kavrayışından farklı bir anlam dünyasına sahiptir.

Aksel, halk anlatılarında resmin yalnız güzelliği ifade eden bir unsur olarak kalmadığını, çoğu zaman tılsım ve sihirle iç içe geçmiş bir işleve sahip olduğunu da vurgulamaktadır. Güzeli bir kişiye ait tasvir, onu gören kimse üzerinde büyüleyici bir etki meydana getirmekte, kahramanı uzak diyarlara sürüklemekte, devler ve ifritlerle mücadele etmeye sevk etmekte, hatta onu olağanüstü varlıklarla karşı karşıya bırakmaktadır. Bu yönüyle birçok masalın temel hareket noktası bir resim etrafında şekillenmektedir. Kahraman, tasvirin peşinden giderken gündelik hayatın sınırlarını aşmakta ve masal dünyasına özgü olağanüstü olaylarla karşılaşmaktadır. Aksel'e göre bu anlatılarda cadılar, gulyabaniler, sihirbazlar ve çeşitli kötücül tipler anlatının vazgeçilmez unsurları arasında yer almaktadır. Böylece resim motifi, masalın olağanüstü atmosferini kuran temel öğelerden biri hâline gelmektedir. Bununla birlikte Aksel, tasvir yasağının etkili olduğu bir kültür çevresinde dahi resme ve resim yapan kişilere büyük değer atfedildiğini özellikle vurgulamaktadır. Bu durum, halk kültüründe resmin yalnız estetik bir unsur değil, aynı zamanda hayal gücünü, inançları ve anlatı dünyasını şekillendiren güçlü bir sembol olarak algılandığını göstermektedir (Aksel, 1946d: 9).

### 2.2.1. Halk Hikâyeleri ve Halk Resmi

Aksel'e göre halk hikâyelerinde aşk, çoğu zaman sevgilinin resmiyle başlamaktadır. Âşıklar, sevgilinin suretini çoğunlukla aksakallı bir derviş aracılığıyla görür, aşk badesini içerek türlü sınavlarla dolu bir yolculuğa çıkarlar. Bu yolculukta bezirgânlar haber taşıyan araçlar olarak yer alırken, büyücü kadınlar, cadılar, sihirbazlar ve ifritler kötülüğün temsilcileri olarak hikâyede bulunmaktadır. Harman yabasına benzeyen dişleri, çalıyı andıran saçları ve çatal dilleriyle tasvir edilen bu figürler, olağanüstü güçlere sahip varlıklar olarak anlatılmaktadır. Aksel, masalarda tabiatın da aşkın tarafında yer aldığını, göklerin ağladığını, feleklerin ah ettiğini, nehirlerin âşıklara yol verdiğini ve dağların eğildiğini ifade etmektedir. Kerem ile Aslı, Âşık Garip ve Ferhat ile Şirin gibi anlatılarda görülen olağanüstü zaman ve mekân tasavvurunun, halk hikâyelerindeki mübalağanın temel örneklerinden biri olduğunu belirtmektedir (Aksel, 1949: 22).

Aksel, halk hikâyesi resimlerini bütünüyle halka ait ürünler olarak değerlendirmektedir. Ona göre halk hikâyesi kitapları çok sayıda insan tasviri içermekte ve bu resimler anlatının önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Türk halk hikâyelerinde de resmi konu edinen pek çok anlatı bulunmaktadır. Aksel'e göre halkın gözünde resim, olağanüstü bir sanat olarak kabul edilmektedir. Resmin insanı etkileyen, şaşırtan ve kimi zaman büyüleyen bir güce sahip olduğuna inanılmaktadır. Bu nedenle halk hikâyelerinde güzelliğin anlatımında da resim önemli bir yer tutmaktadır. Ancak Aksel, hikâyelerde âşığı kendinden geçiren ve olağanüstü etkiler yaratan resim tasvirleri ile kitap sayfalarında görülen resimler arasında önemli farklılıklar bulunduğunu belirtmektedir (Aksel, 1974ç: 246-253).

Malik Aksel, halk resmi konusunda yazmış olduğu yazıların bazılarında ve özellikle ilk kitabı olan *Anadolu Halk Resimleri*'nde halk anlatılarında resmin işlevleri üzerinde durmaktadır. *Asuman ile Zeycan*, *Köroğlu*, *Güllü Han ile Melikşah*, *Vâmık ile Azra*, *Elif ile Mahmut*, *Seyfelmülük*<sup>12</sup>, *Ferhat ile Şirin*, *Saka Güzeli*, *Safa ile Cefa*, *Emrah ile Selvihan*, *Cevri Çelebi*, *Âşık Kurbanı*, *Kerem ile Aslı*, *Âşık Garip*, *Tahir ile Zühre*, *Derdiyok ile Zülfisiyah*, *Şâpûr Çelebi*, *Hurşit ile Mahmiri*, *Varaka ile Gülşah*, *Leylâ ile*

12 Malik Aksel, eserin adını böyle kullanmayı tercih etmiştir.

*Mecnun* Aksel'in halk resmi ve halk anlatıları konusunda bahsini geçirdiği halk anlatılarındandır.

Aksel, resim aracılığıyla âşık olma düşüncesini, eski inanç sistemlerinin İslamiyet'te devam eden bir uzantısı olarak değerlendirmektedir. Ona göre sureti görüp aşk şarabı içerek diyar diyar dolaşmak, Müslüman telakkisiyle tam anlamıyla açıklanabilecek bir durum değildir. Bu anlayışın kökenleri Mısır ve Mezopotamya gibi daha eski kültür çevrelerine kadar uzanmaktadır. Bu bağlamda resim, yalnız bir tasvir değil, neredeyse tapınma nesnesi hâline gelmekte, âşığı etkisi altına alan güçlü bir cazibe unsuruna dönüşmektedir. Aksel, bu tesirin sıradan güzellikten ziyade, sihirli ve erişilmez bir güzellik fikriyle ilişkili olduğunu düşünmektedir. Bu anlayışın halk hikâyelerinde sıkça tekrarlandığını belirten Aksel, *Seyfülmülük* hikâyesini buna örnek göstermektedir. *Elif ile Mahmut* hikâyesini de örnek veren Aksel, Buhara padişahının oğlu Mahmut'un bir mağarada gördüğü resim karşısında derhal aşk şarabını içmiş gibi yanmaya başlaması ve resimdeki peri kızını bulmak için yollara düşmesini, resmin hikâyelerdeki dönüştürücü gücü açısından değerlendirmektedir. Benzer biçimde *Ferhat ile Şirin* hikâyesinde de resim belirleyici bir yere sahiptir. Ferhat'ın ressam kimliğiyle Şirin'in tasvirlerini yapması, köşkleri resimlerle süslemesi, Şirin'in ise gergefine türlü nakışlar işlemesi, halk anlatılarında resmin yalnız bir süs unsuru değil, anlatının temel bileşenlerinden biri olduğunu ortaya koymaktadır. Aksel'e göre halk hikâyelerinde karşılaşılan resimler, modern anlamdaki tasvir anlayışından farklı bir anlam dünyasına sahiptir. Bunlar çoğu zaman insanı çileden çıkararak, aklını başından alan, başka bir güzeli görmesine dahi engel olan güçlü bir tılsım niteliği taşımaktadır. Hatta âşıklar, bu tasvirlerde gördükleri dilberler uğruna hayatlarını dahi hiçe sayabilecek bir ruh hâline sürüklenmektedir (Aksel, 1959b: 1857).

Aksel, halk hikâyesi ressamlarının minyatür geleneğinin kalıplaşmış kurallarından uzaklaşarak kendilerine özgü bir resim anlayışı geliştirdiklerini belirtmektedir. Ona göre taş baskı halk hikâyesi resimleri uzun yıllar boyunca halk resminin önemli örnekleri olmuş ve halkın resim zevkinin şekillenmesinde etkili bir rol oynamıştır. Bu nedenle söz konusu eserler yalnızca folklor açısından değil, sanat tarihi bakımından da dikkatle değerlendirilmesi gereken ürünlerdir.

Aksel'e göre halk hikâyelerinde resmedilmeye değer görülen unsur çoğunlukla güzelliştir. İnsan, manzara veya eşya tasvirlerinde güzel olan ön plana çıkarılmakta, özellikle insan güzelliği anlatıların merkezinde yer almaktadır. Bu nedenle birçok halk hikâyesi, sevgilinin fiziksel özelliklerinin ayrıntılı biçimde tasvir edilmesi üzerine kurulmuştur. Hikâyelerde yalnızca sevgililer değil, aşkın kendisi de olağanüstü niteliklerle anlatılmaktadır. Aksel, halk hikâyelerinde güzel görünüş ile iyi ahlakın çoğu zaman birlikte ele alındığını belirtmektedir. Buna karşılık çirkinlik de kötülükle ilişkilendirilmektedir. Ancak anlatıların merkezinde daima sevgililerin ve onların maceralarının yer aldığını ifade etmektedir. Hikâyelerde âşıkların birbirlerini görmeden sevmesi yaygın bir motif olup bu sevginin ortaya çıkmasında rüya veya resim önemli bir rol oynamaktadır.

Aksel'e göre halk hikâyelerinde resme âşık olma motifi oldukça yaygındır. Bir kişinin yalnızca bir resim aracılığıyla sevgiliye bağlanması, anlatılarda sıkça karşılaşılan bir durumdur. Resmin bu hikâyelerde nasıl bir işleve sahip olduğu kesin olarak açıklanamasa da onun sıradan bir tasvirde daha güçlü bir anlam taşıdığı görülmektedir. Bu nedenle resim, halk hikâyelerinde hem anlatının konusu hem de önemli bir anlatım unsuru olarak yer almaktadır. Aksel ayrıca halk hikâyelerinde tabiatın gündelik hayatta görülen biçiminden farklı şekilde tasvir edildiğini belirtmektedir. Bu dünyada melekler, periler ve çeşitli doğaüstü varlıklar olayların akışında etkili olmakta, canlılar ile cansızlar arasında iletişim kurulabilmektedir. Böyle bir anlatı ortamında birbirlerini hiç görmeyen sevgililerin tanışmalarına ve birbirlerini tanımalarına çoğu zaman resimler aracılık etmektedir (Aksel, 1960: 2-7).

Aksel, halk hikâyelerinde resmin yalnızca bir süsleme unsuru olmadığını, anlatının kurulmasında ve olayların gelişmesinde önemli işlevler üstlendiğini belirtmektedir. Ona göre bazı hikâyelerde resim, olayları başlatan unsur olarak karşımıza çıkarken bazılarında ise doğrudan hikâyenin merkezine yerleşmektedir. Bu bağlamda *Elif ile Mahmut*<sup>13</sup> hikâyesinde resim hikâyeyi başlatan bir unsur olarak değerlendirilirken, *Güllü Han ile Melikşah* hikâyesinde olay örgüsünün temelini oluşturmaktadır.

---

13 Elif ile Mahmut hikâyesinde resmin işlevi hakkında bakınız: (Spies, 1941: 19)

Aksel'in aktardığına göre *Güllü Han ile Melikşah* hikâyesinde Yemen ülkesini gezen bir derviş, Yemen padişahının güzelliğiyle tanınan kızı Güllü Han'ı görür ve onu Melikşah'a layık bulur. Bunun üzerine genç kızın resmini yaparak bir kâğıda geçirir. Daha sonra Melikşah ile karşılaşan derviş, resmi ona verir. Resmi gören Melikşah derin bir etkilenme yaşar ve böylece Güllü Han'a âşık olur. Aksel, bu örnekte resmin hikâyenin özüne girilmesini sağlayan temel unsur olduğunu belirtmektedir. Aksel, *Vâmık ile Azra* hikâyesinin de resim motifıyla başlayan anlatılar arasında yer aldığını ifade etmektedir. Benzer şekilde *Elif ile Mahmut* hikâyesinde de resim, olayların gelişmesinde belirleyici bir rol üstlenmektedir. Hikâyede Buhara hükümdarının oğlu Mahmut, bir ceylanı takip ederken bir mağaraya ulaşır ve burada kırk dervişle karşılaşır. Dervişlerin bulunduğu mağarada duvara asılı bir resim gören Mahmut, bu tasvirden derinden etkilenir ve resmi kendisine vermelerini ister. Aksel'e göre bu olay, hikâyenin sonraki gelişmelerini hazırlayan temel dönüm noktalarından biridir (Aksel, 1960: 7-8).

Aksel, halk hikâyelerinde iki farklı resim anlayışının bulunduğunu belirtmektedir. Bunlardan ilki, hikâyenin ortaya çıkmasını sağlayan ve olay örgüsünün merkezinde yer alan hayalî resimlerdir. İkincisi ise hikâye kitaplarının sayfalarında yer alan somut tasvirlerdir. Aksel'e göre bu iki resim türü aynı anlatı içerisinde bir arada bulunmakla birlikte farklı işlevlere sahiptir. Aksel, hikâyelerde yer alan bu iki resmin farklı güzellik anlayışlarını temsil ettiğini ifade etmektedir. Hikâyenin içinde sözü edilen resimler görünmeyen ve hayale dayanan güzelliği yansıtırken, kitap sayfalarındaki resimler görülebilen ve maddi dünyaya ait güzelliği göstermektedir. Bu nedenle anlatı içerisinde tasvir edilen resim ile okuyucunun karşısına çıkan resim arasında belirgin bir ayrım bulunmaktadır. Aksel'e göre muhayyilenin meydana getirdiği resimler, boya ve fırça ile yapılan tasvirlerden daha geniş ve etkili bir dünyaya sahiptir. Herhangi bir maddi araç kullanılmadan zihinde kurulan bu imgeler, okuyucunun hayal gücü sayesinde farklı anlamlar kazanabilmektedir. Bu bakımdan halk hikâyelerini okuyan kişiler hem anlatı içerisinde tasvir edilen hayalî resimlerle hem de kitaplarda yer alan somut resimlerle karşılaşmaktadır. Aksel, bu durumu halkın resme duyduğu ilginin ve resim sevgisinin bir göstergesi olarak değerlendirmektedir (Aksel, 1960: 10-11). Aksel, *Anadolu Halk Resimleri*'nin giriş kısmında halk hikâyeleri ve halk resmi hakkında genel bilgiler verdikten sonra, taş baskı hikâye kitaplarında yer alan resimleri ele alarak halk hikâyesi-resim ilişkisini çeşitli örnekler üzerinden değerlendirmektedir.

Aksel, taş baskı halk hikâyesi kitaplarında yer alan bazı resimlerle bu resimlerin altına yazılan açıklamalar arasında uyumsuzluklar bulunduğunu belirtmektedir. Ona göre kimi zaman resimler, metinde anlatılan olayları tam olarak yansıtmamaktadır. Nitekim *Elif ile Mahmut* hikâyesindeki bir örnekte (Resim 46) resim altı yazısında “Kocakarı, Mahmut’la Elif uyurken pala çalmasının resmidir.” ifadesi yer almasına rağmen görselde iki sevgili balkonda sohbet eder şekilde tasvir edilmiştir. Aksel, benzer uyumsuzlukların başka halk hikâyelerinde de görüldüğünü ifade etmektedir. Bazı örneklerde henüz çocuk yaşta olduğu belirtilen kahramanlar sakallı ve bıyıklı olarak çizilmekte, güzellikleriyle ün kazanan Leyla veya Şirin gibi kahramanlar ise anlatılardaki tasvirlerine uygun olmayan biçimlerde resmedilmektedir. Bununla birlikte Aksel, metinle tam uyum gösteren başarılı resim örneklerinin de halk hikâyelerinde bulunduğunu belirtmektedir. Aksel’e göre resimlerle metinler arasında görülen bu tür farklılıklar, söz konusu kitapların çoğu zaman düşük maliyetle hazırlanmasından kaynaklanmaktadır (Aksel, 1960: 12).



**Resim 46:** Elif ile Mahmut (Aksel, 1960: 5)

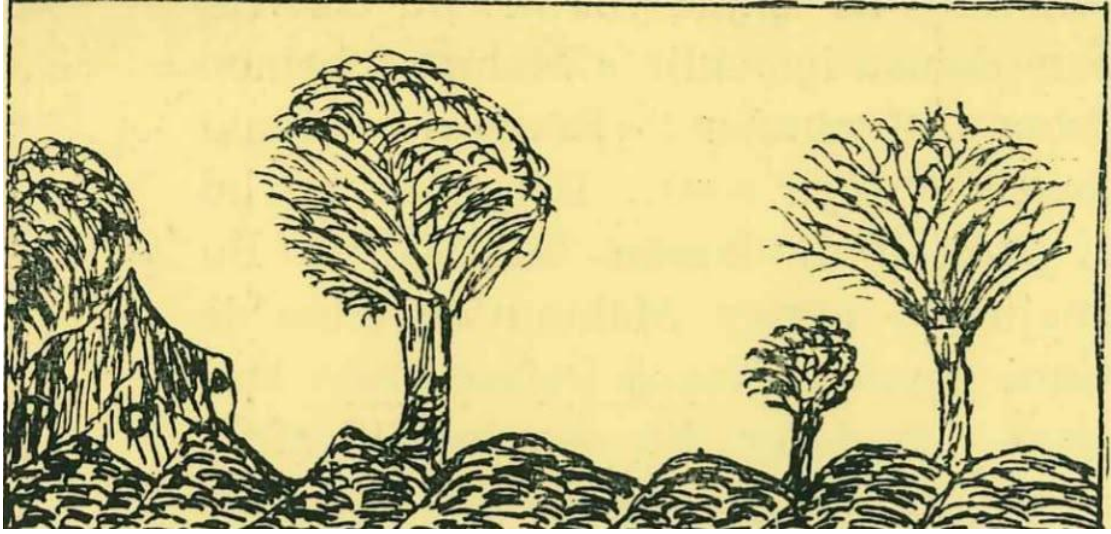
Aksel, *Elif ile Mahmut* hikâyesine ait bir diğer resimde Mahmut’un Elif’e çiçek sunduğu sahnenin tasvir edildiğini belirtmektedir. Bu kompozisyonda Elif daha alımlı bir görünümle resmedilmiş, omuzlarından aşağıya dökülen saçlarıyla dikkat çekmiştir. Genç kız bir eliyle eteğini toplarken diğer eliyle Mahmut’un uzattığı çiçeği almaktadır. Kompozisyonun arka planında yüksek bir duvarın gerisinde peri masallarını hatırlatan bir

saray yer almakta, sarayın önündeki saksılar ise sahnenin dekoratif yapısını tamamlamaktadır. Mahmut ise başındaki taç ve sırtındaki pelerine bir şehzade görünümünde tasvir edilmiştir. Aksel, bu resmi halk sanatında hayal unsurunun öne çıktığı başarılı örneklerden biri olarak değerlendirmektedir (Aksel, 1960: 11-12).



**Resim 47:** Elif ile Mahmut Çiçek Takdimi (Aksel, 1960: 9)

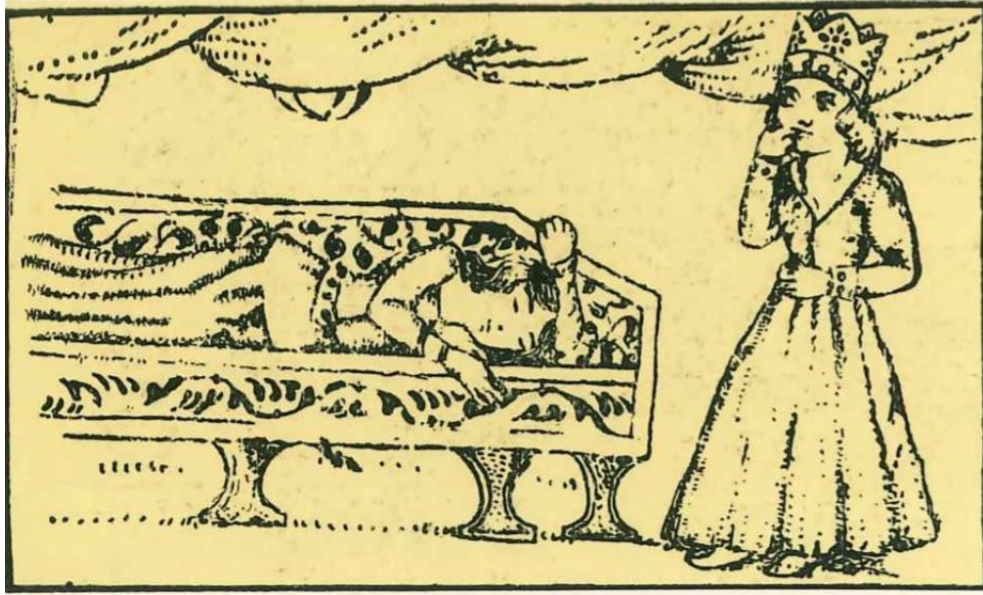
Aksel, *Seyfelmülük* hikâyesinin de resim motifi etrafında şekillenen halk hikâyelerinden biri olduğunu belirtmektedir. Ancak bu hikâyede resim, diğer bazı anlatılarda olduğu gibi rüya aracılığıyla değil, kahramanın uyanırken karşılaştığı bir hayal veya görüntü şeklinde ortaya çıkmaktadır. Bu yönüyle *Seyfelmülük* hikâyesi, resmin anlatı içerisindeki kullanım bakımından farklı bir özellik göstermektedir. Aksel'e göre hikâyenin dikkat çekici yönlerinden biri de resimlerde yer alan sıra dışı manzaralardır. (Resim 48) Ancak bu tasvirlerde tabiat unsurları gerçek görünüşlerinden büyük ölçüde uzaklaşmıştır. Ağaçlar, hayvanlar ve diğer doğal unsurlar alışılmış biçimlerinden ayrılarak daha hayalî ve şematik şekillerde resmedilmiştir. Bazı kompozisyonlarda insan ile hayvan arasında görünen yaratıklara da yer verilmekte, ancak bunların neyi temsil ettiği açık biçimde anlaşılammaktadır. Bu durum, hikâyede görülen resimlerin gerçekçi bir anlayıştan çok hayal gücüne dayalı bir tasvir anlayışını yansıttığını göstermektedir.



**Resim 48:** Seyfelmülük Manzara (Aksel, 1960: 10)

Aksel, *Seyfelmülük* hikâyesinde yer alan resimlerden birinde kahramanın bir huri kızıyla birlikte tasvir edildiğini belirtmektedir. (Resim 49) Kompozisyonda huri kızı *Seyfelmülük*'ü bir taht üzerine oturtmakta ve ondan hikâyesini anlatmasını istemektedir. Resimde hem *Seyfelmülük* hem de genç kız çocuk yüzlü olarak resmedilmiştir. Erkek figürünün başında bir taç bulunurken, kız figürü bir taht üzerinde gösterilmiştir. Her iki figürün de saçları bukleler hâlinde omuzlarına dökülmektedir. Aksel'e göre halk resimlerinde sıkça görülen bazı jestler bu kompozisyonda da yer almaktadır. *Seyfelmülük*'ün parmağını ağzına götürmesi, Doğu resim geleneğinde hayranlık ve beğeni işareti olarak kullanılan bir tavır yansıtmaktadır. Ayrıca resimde kadın ve erkek figürleri arasında belirgin fiziksel farklılıklar bulunmamaktadır. Özellikle saçların biçimi ve yüz hatları bakımından benzerlikler görülmektedir.

Aksel'e göre halk hikâyesi resimlerinde dikkati çeken unsurlardan biri de kıyafetlere verilen önemdir. İnsan bedenini örten giysiler, bu tasvirlerde yalnızca bir giyim unsuru olarak değil, güzelliği tamamlayan ve görünür kılan öğeler olarak ele alınmaktadır. Bu nedenle resimlerde elbiselere geniş yer ayrılmış, kıyafetlerin biçimi ve zenginliği özellikle vurgulanmıştır. Aksel, halk sanatındaki güzellik anlayışının Batı sanatındaki bazı güzellik tasavvurlarından farklılaştığını belirtmektedir. Ona göre Batı sanatında çıplaklık güzelliğin göstergelerinden biri olarak kabul edilirken, halk hikâyesi resimlerinde güzellik çoğu zaman gösterişli ve uzun giysilerle ifade edilmektedir. Bu nedenle halk güzelleri, ayaklara kadar uzanan kıyafetleri ve zengin giyim unsurlarıyla tasvir edilmekte, elbise, güzelliğin ayrılmaz bir parçası hâline gelmektedir.



**Resim 49:** Seyfelmülük ile Huri Kızı (Aksel, 1960: 16)

Aksel, aynı hikâye kitabında yer alan başka bir resimde (Resim 50) ise boynuzlu, yarı insan yarı hayvan görünümünde olağanüstü bir yaratığın tasvir edildiğini belirtmektedir. Bu figürün karşısında taht üzerinde oturan genç bir kız yer almaktadır. Genç kızın saçlarının ve başörtüsünün omuzlarına dökülüşü ile zülüflerinin yüzüne yayılışı, halk ressamının estetik anlayışını yansıtan ayrıntılar arasında gösterilmektedir. Buna karşılık olağanüstü yaratık, büyük gözleri ve korkutucu görünümüyle tasvir edilmiştir. Aksel'e göre kompozisyonda güzellik ile çirkinlik karşı karşıya getirilmiş, iki figür arasındaki karşıtlık perde ve dekor unsurlarıyla da desteklenmiştir (Aksel, 1960: 15-16).



**Resim 50:** Seyfelmülükte Genç Kız ile Dev (Aksel, 1960: 17)

Aksel, halk hikâyesi resimlerinin minyatür sanatından bazı yönleriyle ayrıldığını belirtmektedir. Ona göre minyatürlerde görülen çizgi disiplini ve kesinlik, halk hikâyesi resimlerinde aynı ölçüde korunmamış, tasvirlerde gerçeklik zaman zaman değişime uğramıştır. Bu durum, halk ressamlarının daha serbest bir anlatım anlayışına yönelmeleriyle ilişkilendirilmektedir. Aksel'e göre *Ferhat ile Şirin* hikâyesi, resim ve nakış unsurlarının anlatı içerisinde önemli yer tuttuğu hikâyelerden biridir. Hikâyede hem Ferhat hem de Şirin çeşitli yüzeyler üzerine resim ve nakış yapan kişiler olarak tasvir edilmektedir. Bununla birlikte hikâye kitaplarında yer alan bazı resimler, çocuk çizimlerini veya resim eğitimi almamış kişilerin yaptığı tasvirleri andıran bir görünüm sergilemektedir. Aksel'in dikkat çektiği resim örneklerinden birinde, Şirin'i gördüğünde şaşkınlığa kapılan Ferhat'ın elinden boya kabı ve fırçası düşmesine rağmen havada asılı durmaktadır. (Resim 51) Benzer şekilde köşk tasvirleri de gerçekçi mimari yapılardan çok, çocukların çamurdan yaptıkları oyuncak evleri hatırlatmaktadır. Buna rağmen Aksel, *Ferhat ile Şirin*'in halk hikâyeleri arasında en çok resmedilen konulardan biri olduğunu belirtmektedir. Hikâye yalnızca kitap resimlerinde değil, duvar süslemelerinde, işlemelerde ve halılarda da kimi zaman doğrudan resim, kimi zaman ise çeşitli semboller aracılığıyla yaşatılmıştır (Aksel, 1960: 19-20).



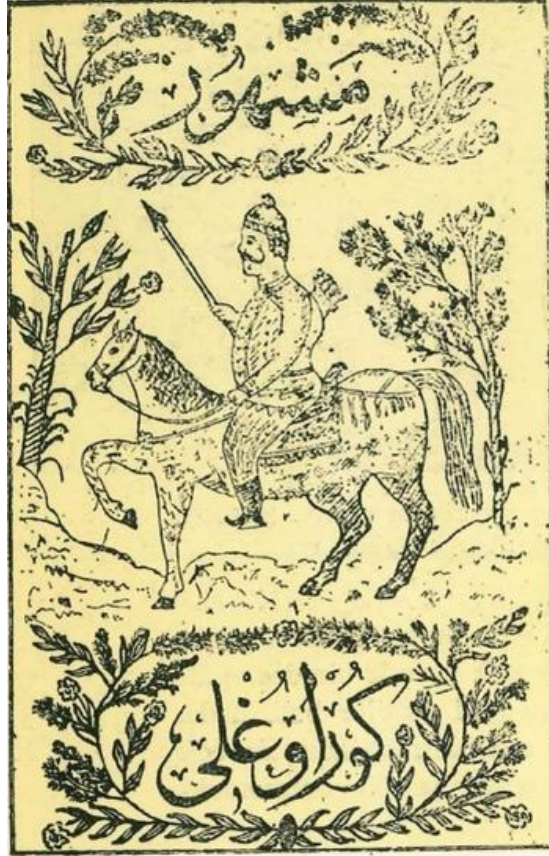
**Resim 51:** Ferhat ile Şirinden (Aksel, 1960: 19)

Aksel, halk hikâyelerinde resmin önemli bir motif olarak yer aldığını belirtmektedir. Ona göre yalnızca aşk hikâyelerinde değil, kahramanlık hikâyelerinde de resim sanatından söz edilmekte ve güzelliğin anlatımında resim önemli bir işlev üstlenmektedir. Bazı anlatılarda resim, güzelin tasvir edilmesini sağlarken bazılarında doğrudan güzelin yerini almaktadır. Bu nedenle halk hikâyesi kahramanları kimi zaman bir resim aracılığıyla âşık olmakta, kimi zaman da sevgililerinin resimleriyle teselli bulmaktadır. Aksel, *Köroğlu* hikâyelerinde de resim motifiyle karşılaşıldığını belirtmektedir. Köroğlu, Telli Hanım'ın resmini görerek ona âşık olur ve bu nedenle onun peşine düşer. Hikâyede resmi getirmekle görevli olan Âşık Cünun gecikince Köroğlu büyük bir merak ve heyecan içerisinde resmi bekler. Resmi gördükten sonra da Telli Hanım'ın güzelliği hakkında sorular sorar ve resimle gerçek kişi arasındaki ilişkiyi öğrenmeye çalışır. Âşık Cünun ise resimde görülen güzelliğin, Telli Hanım'ın gerçek güzelliğini tam olarak yansıtamadığını ifade eder. Aksel, hikâyede resim önemli bir unsur olmasına rağmen taş baskı ve el yapması halk resimleri arasında bu sahneyi konu alan örneklere rastlanmadığını belirtmektedir. Bununla birlikte bu anlatı, Köroğlu'nun yalnızca kahramanlık yönüyle değil, sanata ve güzelliğe ilgi duyan duygulu bir kişilik olarak da tasvir edildiğini göstermektedir.

Aksel, taş baskı halk hikâyelerinde yer alan Köroğlu tasvirlerinin halk muhayyilesinde yaşayan Köroğlu imajına oldukça yakın olduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte Aksel, Köroğlu'nun çoğu zaman at üzerinde resmedildiğini ifade etmektedir. Aksel'in incelediği "Meşhur Köroğlu" (Resim 52) adlı hikâye kitabında Köroğlu, uzun burma bıyıkları ve iri cüssesiyle kır atının üzerinde gösterilmektedir. Kompozisyonda yer alan ağaçlar ve dallar sahneye dekoratif bir görünüm kazandırmaktadır. Aksel'e göre bu tür tasvirler, hem halk sanatının karakteristik özelliklerini yansıtmakta hem de hikâye kitaplarının görsel dünyasını zenginleştirmektedir.

Aksel, halk hikâyeleri ve türkülerinde olduğu gibi resim sanatında da Köroğlu'nun önemli bir halk kahramanı olarak yer aldığını belirtmektedir. İncelediği bir başka resimde Köroğlu, şahlanmış kıratı üzerinde, çeşitli silahlarla donatılmış şekilde tasvir edilmiştir. (Resim 53) Koçboynuzunu andıran kıvrık bıyıkları, mızrağı, kılıcı ve gürzü kahramanın gücünü vurgulayan unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Resmin üst kısmında ise

“Köroğlu’nun dağlarda kâh hayvan, kâh insan tutmaya gittiğinin resmidir.” ifadesi yer almaktadır. (Aksel, 1960: 24-26)



**Resim 52:** “Meşhur Köroğlu” (Aksel, 1960: 22)

Aksel, halk hikâyelerinde sazın âşıkların en önemli ifade araçlarından biri olduğunu belirtmektedir. Ona göre âşıklar duygularını yalnızca sözle değil, saz aracılığıyla da dile getirmektedir. Bu anlayışın izleri halk kültürünün farklı alanlarında görüldüğü gibi, çeşitli türkü ve oyunlarda da yaşamaya devam etmektedir. Aksel’e göre halk hikâyelerinin önemli özelliklerinden biri, kahramanların iç dünyalarının saz ve şiir aracılığıyla ortaya konulmasıdır. Bu nedenle saz, âşığın sevgilisine ulaşmasında ona eşlik eden en önemli unsurlardan biri olarak görülmektedir. Halk resimlerinde de sıkça karşılaşılan konulardan biri, karşılıklı saz çalan âşıkların tasvir edildiği sahnelerdir. Bu kompozisyonlarda sevgililer bazen bir bahçede, bazen de biri köşkte diğeri dışarıda olacak şekilde resmedilmektedir. Aksel, halk hikâyelerinde sazın farklı adlar ve biçimlerle karşımıza çıktığını belirtmekte, kopuzun yerini kimi zaman cura, kimi zaman mandolin, şeştar veya

bağlamanın aldığı ifade etmektedir. Bununla birlikte saz, biçimi değişse de halk hikâyelerindeki âşık tipinin ayrılmaz bir parçası olarak varlığını sürdürmektedir. Nitekim Âşık Garip'e ait tasvir de (Resim 54) sazın halk hikâyeleri ve halk resimlerindeki merkezi konumunu göstermesi bakımından dikkat çekici örnekler arasında yer almaktadır (Aksel, 1960: 42-43).



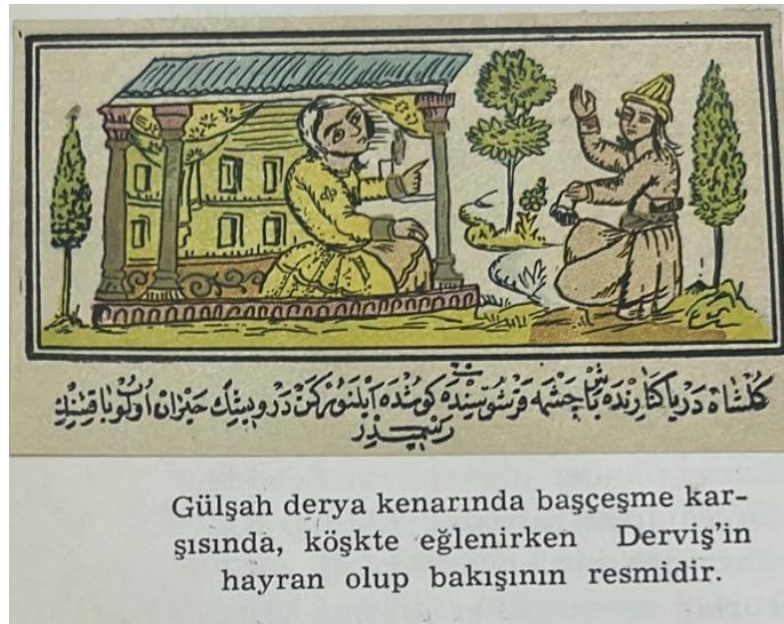
Resim 53: Köroğlu (Aksel, 1960: 23)



Âşık Garip

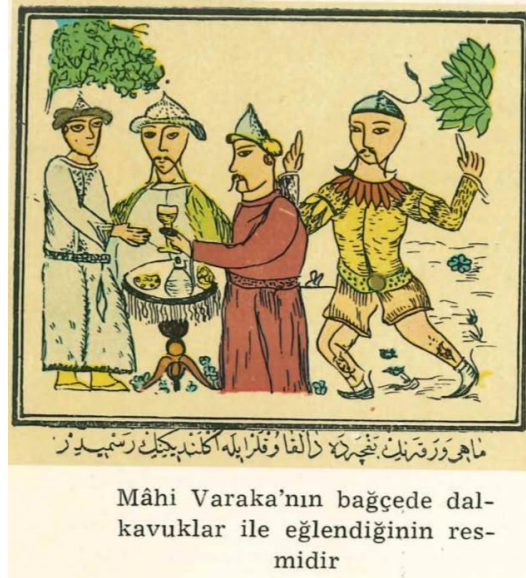
Resim 54: Sazıyla Âşık Garip (Aksel, 1960: 29)

Aksel, *Varaka ile Gülşah* hikâyesinde yer alan renkli resimleri halk resmi geleneğinin dikkat çekici örnekleri arasında değerlendirmektedir. Ona göre bu resimler daha sonra çeşitli renkler ve yıldızlarla zenginleştirilmiştir. Kompozisyonlarda saksılar, vazolar, avizeler ve perde motifleri gibi dekoratif unsurlara yer verilmiştir. Aksel, sade ve primitif çizgilerle oluşturulan bu resimlerde anlatılmak istenenin başarılı bir şekilde aktarıldığını belirtmektedir. Aksel'in incelediği resimlerden biri (Resim 55), “Gülşah, derya kenarında, başçeşme karşısında, köşkte eğlenirken dervişin hayran olup bakışının resmidir.” açıklamasını taşımaktadır. Bu kompozisyonda perspektif ve gölgelendirme kullanılmamasına rağmen iki sevgili ile onları uzaktan izleyen derviş etkili bir biçimde tasvir edilmiştir. Resimde birleşik kaşlar, iri gözler ve uzun kâkülle gibi Doğu tasvir geleneğinde sıkça karşılaşılan özellikler görülmekte, servi ağaçları, perdeler ve köşk unsurları sahnenin dekoratif yapısını tamamlamaktadır.



**Resim 55:** Gülşah (Aksel, 1960: 36)

Aksel, aynı hikâyede yer alan “Mâhi Varaka'nın dalkavuklarla eğlendiğinin resmi”, “Varaka ile Gülşah'ın muhabbet ettikleri” ve savaş sahnelerini konu alan resimlerin de kıyafetler, eğlence hayatı ve kahramanlık unsurları bakımından dikkate değer olduğunu ifade etmektedir. Ona göre bu resimler çocukça bir sadelik taşısa da minyatür sanatındaki katı kurallardan uzak, halkın hayal dünyasını ve estetik anlayışını yansıtan önemli örnekler arasında yer almaktadır (Aksel, 1960: 50-51).



**Resim 56:** Varaka (Aksel, 1960: 38)

Aksel, *Leylâ ile Mecnun* hikâyesinde yer alan “Leyla’nın bulut ile mükâlemesi resmi”ni halk resim sanatının dikkat çekici örneklerinden biri olarak değerlendirmektedir. Ona göre bu kompozisyon, hafif ve ince çizgilerle oluşturulmuş olup duygusal bir anlatıma sahiptir. Resimde görülen sadelik ve çizgi hâkimiyeti, halk ressamının anlatım gücünü ortaya koymaktadır. Aksel, söz konusu resmin yalnızca folklor araştırmaları açısından değil, sanat değeri bakımından da önem taşıdığını belirtmektedir. Bu nedenle “Leyla’nın bulut ile mükâlemesi resmi”, halk hikâyelerinde yer alan resimler arasında özel bir yere sahiptir (Aksel, 1960: 51-52).



**Resim 57:** Leyla (Aksel, 1960: 44)

Aksel'in değerlendirmelerinden hareketle halk hikâyelerinde resmin yalnızca metni süsleyen bir unsur olmadığı görülmektedir. Hikâyelerde resim, kimi zaman olayları başlatan bir motif, kimi zaman âşıkları birbirine bağlayan bir araç, kimi zaman da anlatının görsel hafızasını oluşturan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Taş baskı hikâye kitaplarında yer alan bu tasvirler, halkın güzellik anlayışını, kahramanlık tasavvurunu, tabiat algısını ve hayal dünyasını yansıtmaları bakımından önem taşımaktadır. Aksel, halk hikâyelerine ait resimleri değerlendirirken yalnızca anlatı ile resim arasındaki ilişkiyi değil, aynı zamanda halk ressamlarının estetik anlayışını da ortaya koymaya çalışmaktadır. Halk anlatıları içerisinde önemli bir yere sahip olan Nasreddin Hoca kitaplarında yer alan tasvirler de Aksel'in üzerinde durduğu örnekler arasında yer almaktadır.

### 2.2.2. Nasreddin Hoca ve Halk Resmi

Taş baskısı Nasreddin Hoca kitaplarındaki resimleri halk resmi bağlamında ilk kez inceleyen Malik Aksel'dir. O, daha 1946 yılında, resimli taş baskısı halk kitaplarını anlatırken resimli taş baskısı Nasreddin Hoca kitaplarındaki resimlere de değinir.<sup>14</sup> Şöyle yazar:

Çeşitli taşbasması resimlerle süslü bulunan birçok hikâyeler, masallar hatta destanlar da vardır. Bunların en başta geleni şüphesiz Nasreddin Hoca'dır. Bu resimlerin basitliklerine ve sadeliklerine rağmen mizahi, güldürücü, eğlendirici tarafları da gözden kaçmamaktadır. Karagözdeki şekilleri hatırlatan bu resimler içinde bilhassa Hoca'nın arabada çıplak olarak Sivrihisar'a gidişi, Yahudi ile konuşması, Timurlenk ile yemek yemesi basit, iptidai bir üslubun çizgilerle belirtilmiş ifadesidir (Aksel, 1946e: 8).

Malik Aksel, halk resimlerini incelediği diğer çalışmalarında da resimli taş baskısı Nasreddin Hoca kitaplarındaki resimleri anlatmayı sürdürmüştür. Aksel, Nasreddin Hoca'ya ait taş baskısı ve el yazması eserlerde yer alan resimlerin genellikle fıkralar arasına serpiştirilmiş küçük tasvirler hâlinde bulunduğunu belirtmektedir. Bununla birlikte bu resimlerin tarihî gerçekliği yansıtan belgeler olarak değerlendirilmesinin mümkün olmadığını, geçmiş dönemlerin yaşam biçimi, şehirleri veya kıyafetleri hakkında güvenilir bilgiler vermediğini ifade etmektedir. Ona göre halk sanatkârları ya kendi hayal dünyalarına göre ya da kendilerinden önceki örnekleri takip ederek bu tasvirleri meydana getirmişlerdir. Bu nedenle resimlerde görülen köy manzaraları ve

14 Resimli Nasreddin Hoca kitapları hakkında detaylı bilgi için bakınız: (Derman, 1988; Duman, 2018)

kıyafetler, Nasreddin Hoca'nın yaşadığı dönemi doğrudan yansıtmaktan ziyade halkın zihninde şekillenen tasavvurları ortaya koymaktadır.

Aksel, Nasreddin Hoca'nın asıl varlığını resimlerden çok fıkralarda sürdürdüğünü, ancak taş baskısı eserlerde yer alan sade ve iptidai çizgilerin de bu halk tipinin temel özelliklerini yansıtmayı başardığını düşünmektedir. Karikatüre kaçmayan bu çizimlerde küçük resimlerle fıkraların birbirini tamamladığını, Timurlenk ile Nasreddin Hoca'nın karşılaşması ya da Yahudi ile Nasreddin Hoca'nın mahkeme sahnesi gibi örneklerde görsel unsur ile anlatının uyum içerisinde bulunduğunu dile getirmektedir. Bu tasvirlerin, halkın muhayyilesinde yaşayan Nasreddin Hoca tipini canlandıran örnekler arasında yer aldığını vurgulamaktadır.

Bununla birlikte Aksel, bazı resim ve yazıların Nasreddin Hoca'nın şahsiyetine uygun düşmediğini kabul etmektedir. Ancak buna rağmen bu durumun halkın ona duyduğu sevgi ve saygıyı azaltmadığını belirtmektedir. Ayrıca Nasreddin Hoca'nın uzun süre kitap ve mecmua resimlerinde yer bulmasına karşın duvar resimlerinde pek görülmediğine dikkat çekmekte, son dönemlerde duvarlarda da tasvir edilmeye başlanmasına rağmen bu yeni örneklerin geleneksel halk resimlerinde görülen Nasreddin Hoca tipinden önemli ölçüde uzaklaştığını ifade etmektedir (Aksel, 1960: 78-79).



**Resim 58:** Hoca ile Yahudi (Aksel, 1960: 97)

Malik Aksel'in 1958 yılında, İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde açmış olduğu Taşbaskısı Halk Resimleri Sergisi'nde teşhir edilen resimler arasında diğer taş baskısı resimler yanında 1299/1882 yılında, İstanbul'da, Çadırcılar'da Ali Raif Matbaası'nda

basılmış olan *Meşhur ve Mütearif Hoca Nasreddin Letâifi* adlı taş baskısı kitaptan alınan “Hoca Yahudi ile mahkemeye gittiğidir”, “Akşehir Hamamında çocukların yumurtlayıp Hoca horoz gibi çırpındığının resmi”, alt yazılı resimlerle *Meşhur ve Mütearif Hoca Nasreddin Letâifi* adlı kitabın kapak resmi de vardır (Aksel, 1958: 12).

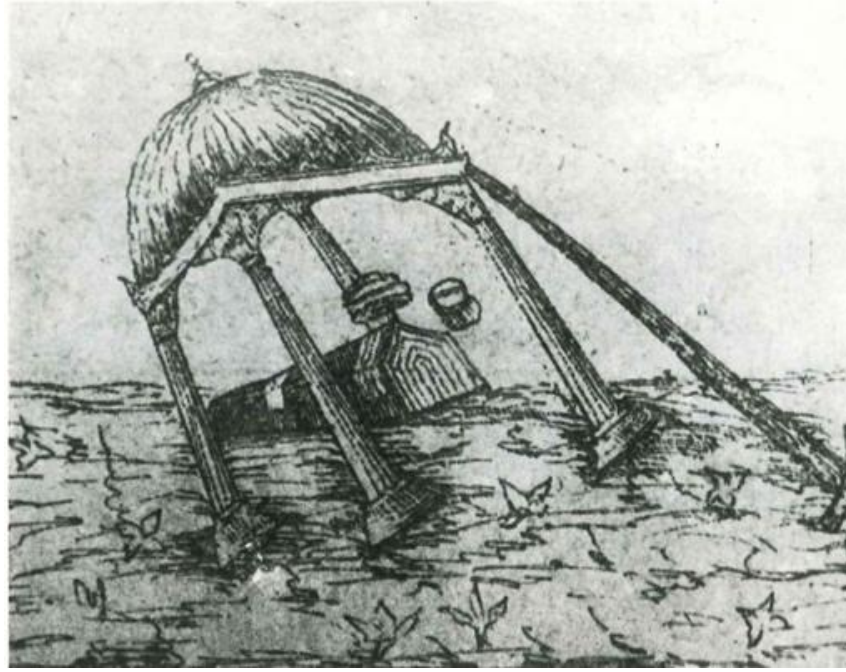
Malik Aksel, konuya dair görüşlerini 1965 yılında *Türk Folklor Araştırmaları* dergisinde yayımlanan “Resimlerde Nasreddin Hoca” başlıklı yazısında devam ettirmiştir. Aksel, taş baskı Nasreddin Hoca kitaplarında yer alan resimlerin, herhangi bir ustadan eğitim almamış, kendini öne çıkarma kaygısı taşımayan ve bu nedenle eserlerini imzalamayan halk sanatçıları tarafından yapıldığını belirtir. Ona göre, bu kişiler minyatür ustaları gibi bu işi bir meslek hâline getirmiş olsalardı, adlarını duyurmaları mümkün olurdu. Aksel ayrıca, metinlerin arasına serpiştirilen bu resimleri üretenlerin çoğunlukla taş baskı kitapları kaleme alan hattatlar olduğunu ileri sürmekte, resimlerin nesih yazıya yakın bir üslup taşımasını da bu görüşüne kanıt olarak sunmaktadır.

Aksel, toplum hayatında güldüren kişilerin çoğu zaman yeterince ciddiye alınmadığını, hatta küçük görüldüğünü, buna karşılık Nasreddin Hoca'nın bu genel anlayışın dışında kaldığını dile getirmektedir. Hoca, insanları güldüren bir tip olmasına rağmen halk tarafından yalnız bir mizah unsuru olarak değerlendirilmemiş, keramet sahibi bir veli olarak kabul edilmiş ve daima saygıyla anılmıştır. Bu sebeple Nasreddin Hoca kitaplarında onun adının ardından çoğu zaman dua ifadelerine yer verilmiş, halk hafızasında dinî ve manevi bir şahsiyet olarak yaşamaya devam etmiştir.

Aksel, taş baskısı Nasreddin Hoca kitaplarının büyük bölümünün Hoca'nın kürsüde cemaate “Size ne söyleyeceğimi bilir misiniz?” diye sorduğu meşhur fıkra ile başladığını belirtmektedir. Her baskıda bu fıkraya ait bir resim bulunmamakla birlikte, anlatının kitapların girişinde korunmuş bir gelenek hâline geldiğini ifade etmektedir. Kitapların sonunda ise Nasreddin Hoca'nın her ilimde mahir, her fende kâmil bir kişi olduğu, talebelerine ders verdiği ve keramet sahibi bulunduğu yönündeki ifadelerin yer aldığını aktarmaktadır. Ayrıca bu eserlerin haşiyelerinde belirli hikâyelerin tekrarlandığını, kitapların benzer ölçü ve düzen içerisinde hazırlandığını kaydetmektedir.

Aksel'in dikkat çektiği unsurlardan biri de kitapların sonunda yer alan Nasreddin Hoca Türbesi tasvirleridir. Üç tarafı açık ve bir yanında büyük bir kilit bulunan bu türbe, yalnız

mimari bir unsur olarak değil, sembolik bir anlamla ele alınmaktadır. Aksel'e göre bu tasvirler, Nasreddin Hoca'nın ölümünden sonra da halkın neşe kaynağı olmaya devam ettiğini göstermektedir. Bazı örneklerde türbenin yana yatmış biçimde veya bir halatla kazığa ya da servi ağacına bağlanmış şekilde gösterildiğini, ancak bu tasvirlerin günümüzdeki türbe ile herhangi bir benzerlik taşımadığını belirtmektedir.



**Resim 59:** Türbenin Resmi (Derman, 1988: 371)

Nasreddin Hoca'nın halk arasındaki itibarı yalnız kitaplarla sınırlı değildir. Aksel, halkın yüzyıllar boyunca Hoca'yı unutmadığını, düğün ve derneklerde türbesine giderek onu davet etmenin uğur sayıldığını ifade etmektedir. Bu durum, Hoca'nın halk kültüründeki yerinin yalnız mizah yoluyla değil, aynı zamanda inanç ve gelenek yoluyla da sürdüğünü göstermektedir.

Aksel, taş baskısı Nasreddin Hoca kitaplarında yer alan resimleri saf, sade ve çocukça çizgilerle meydana getirilmiş halk resimleri olarak değerlendirmektedir. Bu resimlerin kısa fıkralarla uyum içinde bulunduğunu, metin ve görsel unsurun birbirini tamamladığını belirtmektedir. Nasreddin Hoca fıkralarının kısa oluşu gibi resimlerin de küçük boyutlu olduğunu, bu nedenle yazı ve resmin aynı sayfa üzerinde doğal bir birlik oluşturduğunu ifade etmektedir.

Nasreddin Hoca kitaplarında yer alan tasvirlerin belirli bir sıra içerisinde tekrarlandığına dikkat çeken Aksel, bu geleneğin ilk baskılardan son taş baskı örneklerine kadar korunduğunu söylemektedir. Akşehir hamamında çocuklarla ilgili fıkra, Hoca'nın mezarda köpekle mücadelesi, katırları ürkütmesi, Yahudi ile mahkemeye gitmesi, semerini kendi sırtına yüklemesi, Timurlenk ile yemek yemesi ve Sivrihisar'a çıplak gitmesi gibi sahneler en sık resmedilen konular arasında bulunmaktadır. Resim altlarında yer alan açıklamaların da büyük ölçüde aynı kaldığını, sonraki baskıların ilk örnekleri takip ettiğini belirtmektedir.

Özellikle Sivrihisar'a çıplak gitmesini konu alan tasvirlerin birçok baskıda tekrarlandığını ifade eden Aksel, bu durumun halkın hafızasında yer eden fıkraların görsel karşılıklarının da kalıcı hâle geldiğini göstermesi bakımından önemli olduğunu düşünmektedir. Ona göre Nasreddin Hoca resimleri, minyatürlerde görülen disiplinli ve kurallı anlayıştan farklı olarak halk zevkine ve fıkraların ruhuna uygun bir serbestlik taşımaktadır. Aksel, Nasreddin Hoca'nın yalnız kendisiyle değil, karısı, oğlu ve eşiyle birlikte bir bütün olarak algılandığını, bu nedenle söz konusu kişilerin de tasvirlerde önemli yer tuttuğunu belirtmektedir. Resimlerin belirli konular etrafında sürekli tekrarlanmasını ise halkın Nasreddin Hoca'ya duyduğu sevgi ile açıklamaktadır. Bu çizimleri yapan kişilerin adlarının bilinmediğini, ancak nesih yazıya olan yakınlıkları sebebiyle bunların büyük ihtimalle hattatlar tarafından meydana getirildiğini düşünmektedir. Sonuç olarak Aksel, Nasreddin Hoca'nın yalnız fıkralarıyla değil, zaman içerisinde oluşmuş kendine özgü bir görsel dünya ile de halk kültürü içerisinde yaşamaya devam ettiğini vurgulamaktadır (Aksel, 1965: 3799-3801).

### **2.2.3. Karagöz ve Halk Resmi**

Malik Aksel, halk resmi ile halk anlatıları arasındaki ilişkinin yalnız taş baskısı halk hikâyelerinde değil, geleneksel seyirlik oyunlarda da takip edilebileceğini ifade etmektedir. Ona göre bu ilişkinin en dikkat çekici örneklerinden biri Karagöz geleneğidir. Sözlü anlatım, hareket ve tasvir unsurlarını bir araya getiren Karagöz, halkın görsel dünyasını yansıttığı kadar halk resminin estetik özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır. Bu sebeple Aksel, Karagöz'ü figürleri, renkleri ve tasvir anlayışıyla

halk resmi geleneği içerisinde değerlendirilmesi gereken önemli bir kültür ürünü olarak ele almaktadır.

Aksel, Karagöz' yalnız bir gölge oyunu olarak değil, aynı zamanda halk resminin en gelişmiş örneklerinden biri olarak değerlendirmektedir. Ona göre Karagöz, mizah unsurlarının yanı sıra süsleme ve tasvir sanatının da bir parçasıdır. Nasreddin Hoca tasvirleri daha çok kitap sayfalarında yer alırken, Karagöz figürleri perde üzerinde hayat bulmakta, renkli, hareketli ve şeffaf tasvirler aracılığıyla seyirciye ulaşmaktadır. Bu nedenle Karagöz'n temelinde resim sanatı yer almakta, figürler, renkler ve şekiller olmaksızın Karagöz'n varlığından söz etmek mümkün görünmemektedir.

Aksel, oyun başlamadan önce perdeye çıkarılan iekli saksılar, köşkler, havuzlar, ejderler, Anka kuşları ve çeşitli manzara tasvirlerinin de halk resminin estetik anlayışını yansıttığını belirtmektedir. Bu gstermeliklerde perspektif ve oran kaygısından çok dekoratif görünüm ön plandadır. Aynı sahnede bir yapının hem iinin hem de dışının gösterilebilmesi, halk resminde görülen gerçeklikten uzak fakat hayal gücüne dayalı tasvir anlayışının Karagöz'e de yansıdığını göstermektedir.



**Resim 60:** Göstermelik 1 (And, 1975: XII)



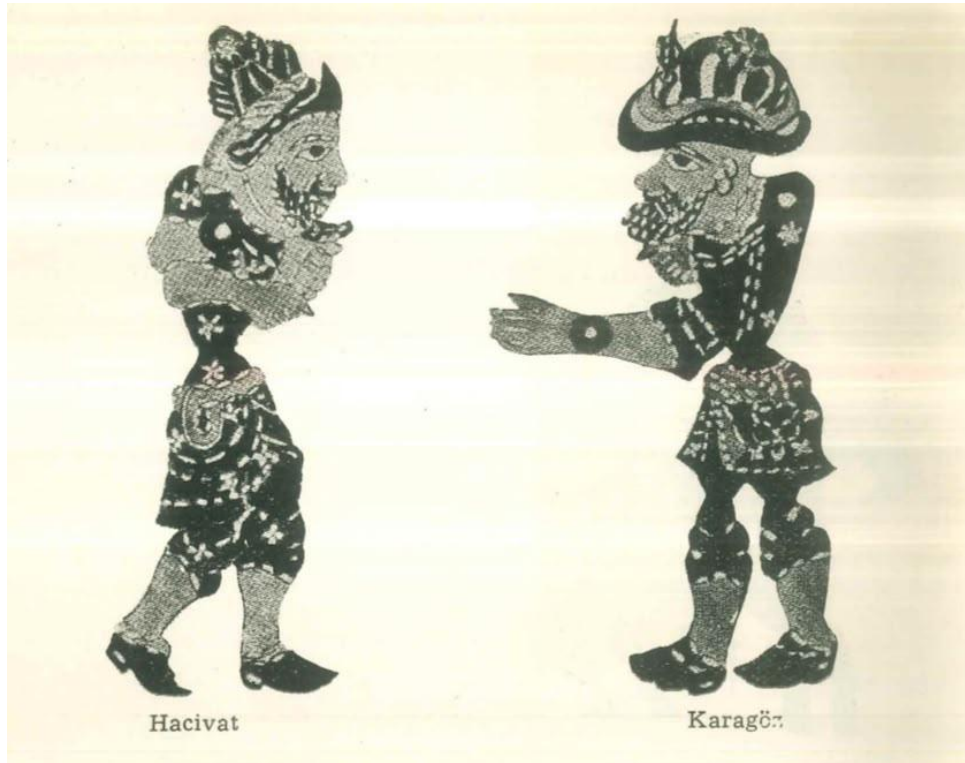
**Resim 61:** Göstermelik 2 (And, 1975: XVI)



**Resim 62:** Göstermelik 3 (And, 1975: XV)

Aksel'e göre Karagöz, yalnızca bir eğlence aracı değil, yaşadığı dönemin sosyal hayatını yansıtan görsel bir panorama niteliğindedir. İstanbul'un farklı toplumsal kesimleri, kıyafetleri, meslekleri ve tipleri bu tasvirlerde bir araya gelmekte, böylece oyun aynı

zamanda dönemin gündelik hayatını belgeleyen bir işlev de üstlenmektedir. Karagöz figürlerinde gerçeklik çoğu zaman abartı yoluyla yeniden kurulmakta, güzeller, çirkinler, kabadayılar, saflar ve hilekârlar halk anlatılarındaki olağanüstü kahramanlara benzer şekilde mübalağalı biçimlerde tasvir edilmektedir. Aksel, Karagöz tasvirlerinin belirli kalıplar etrafında üsluplaştığını da vurgulamaktadır. Karagöz ve Hacivat figürleri keskin çizgiler, belirgin renkler ve ayırt edici kıyafet unsurlarıyla birbirlerinden ayrılmaktadır. Özellikle Karagöz'ün profilden gösterilen yüzü, badem gözleri, küt burnu, hafif kambur sırtı ve sivri uçlu pabuçları zamanla gelenekleşmiş özellikler hâline gelmiştir. Bu sebeple Karagöz'e modern görünüş kazandırma yönündeki girişimlerin başarılı olamadığını, çünkü bu figürlerin halk sanatının yerleşik estetik anlayışı içerisinde anlam kazandığını ifade etmektedir.



**Resim 63:** Karagöz ve Hacivat Tasviri

(Aksel, 1960: 101)

Aksel'in dikkat çektiği bir diğer husus ise Karagöz tasvirlerinin dinî yasaklamalara maruz kalmamış olmasıdır. Ona göre bunun temel sebebi, bu figürlerin yalnızca bir tasvir olarak görülmesi ve halk tarafından ibret verici temsiller şeklinde değerlendirilmesidir. Bu sayede Karagöz figürleri minyatür sanatında olduğu gibi kapalı çevrelerde kalmamıştır.

Kahvehanelere, dükkânlara ve gündelik hayatın çeşitli mekânlarına kadar yayılmıştır. Böylece Karagöz, halkın içerisinde yaşayan ve geniş kitlelere ulaşan bir görsel kültür unsuruna dönüşmüştür. Son olarak Aksel, Karagöz tasvirlerinde figürlerin daima yandan gösterildiğini, önden görünüşe yer verilmediğini ve renklerin belirgin çizgilerle sınırlandırıldığını belirtmektedir (Aksel, 1960: 80-90).



Resim 64: Karagöz Tasviri (Duyuran, 2000: 49)

#### 2.2.4. Fihrist Bekçi Baba ve Afyon Tiryakileri Eserlerinde Halk Resmi

##### 2.2.4.1. Fihrist Bekçi Baba

Sabri Koz, bekçi ya da davulcu mânileri, destanları ya da hepsini içine alan bir söyleyişle “fasıl”larını halk edebiyatı ve halk musikisi bakımından incelenmeye değer metin ve ezgiler olarak değerlendirmektedir (1998: 15). Bekçi fasılları üzerine bugüne kadar bazı çalışmalar yapılmış, kitaplar ve yazılar yayımlanmıştır. Bunların içinde Bekçi Baba diye anılan tarihsiz, taş basması ve resimli bir halk kitabı en eski basma kaynak olarak dikkati çekmektedir. *Bekçi Baba* kitapçığındaki fasıllar buradan esas alınarak üç kez yayımlanmıştır. İlk çalışma yeni harflere çevrilerek Muhtar Yahya Dağlı tarafından

yapılmıştır.<sup>15</sup> Burada, kitapçığın tanıtımını yapan ve fasıl başlarında bulunan resimleri ilkel bulduğu için kitabına almayan Dağlı, İstanbul Fatih Millet Kütüphanesinde saklanan, numarasını bildirmediği Ali Emirî Efendi'ye ait mecmualardan aldığı fasıllara da yer vermiştir. Kitapçığın ikinci neşrini Nâci Kum, *Türk Folklor Araştırmaları* dergisinde 1951-1955 yılları arasında 10, 23, 40, 46, 54, 58, 62, 65 ve 68. sayılarda tefrika halinde yapmıştır. Kitapçık hakkında yapılan üçüncü çalışma *Ramazan Fasılları Bekçi Baba* adıyla Sabri Koz'a aittir. Koz, *Bekçi Baba* kitapçığını yeniden yayımlarken Dağlı'nın resimleri küçümsediği ve beğenmediği için kitabına almamasını, Kum'un da gerek resim gerekse metin bakımından bir dergide eksik bir neşir yapmış olmasını gerekçe göstermiştir (1998: 21).

*Bekçi Baba* kitapçığındaki resimler halk resminin taş basması halk kitaplarında görülen diğer örneklerine benzemektedir. Malik Aksel bu sebeple halk anlatılarıyla birlikte değerlendirilmesi gereken resimli eserlerden biri olarak *Fihrist Bekçi Baba* adlı kitabı örnek göstermektedir. Eserin kesin tarihi bilinmemekle birlikte, içerisinde yer alan ve Sultan II. Mahmud'a gönderme yapan mânilerden hareketle ait olduğu dönemin tespit edilebileceğini belirtmektedir. Kitapta yer alan yirmi dokuz resimde Bekçi Baba ve davulcu figürlerinin sürekli tekrarlandığını, bu tasvirlerin ise oldukça sade ve çocukça bir çizim anlayışıyla meydana getirildiğini ifade etmektedir. Resimlerde çoğu zaman tek ya da çift figür kullanılmış, figürlerin yanında ev, pencere gibi basit dekor unsurlarına yer verilmiştir. Bekçi figürü genellikle elinde fener, sopa veya torba ile tasvir edilmiştir.

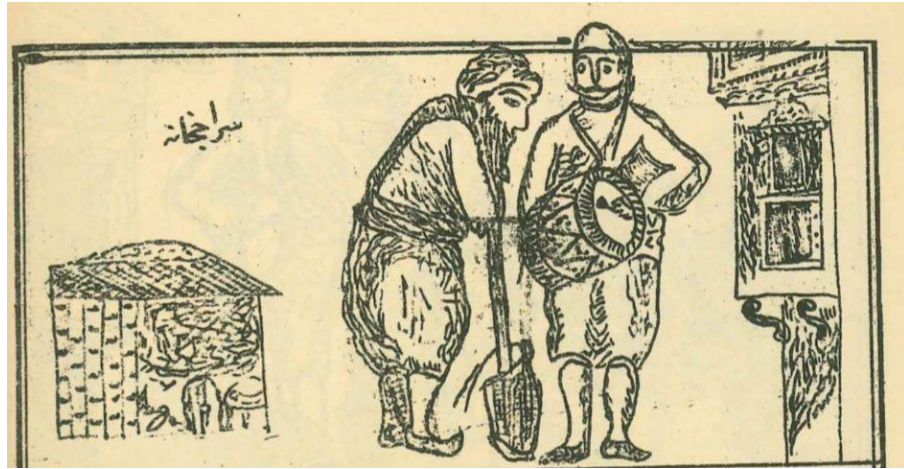
Aksel'e göre bu resimlerde oran ve perspektif kaygısı bulunmamaktadır çünkü halk sanatçısı gerçekliği birebir yansıtmak yerine anlatının etkisini öne çıkarmak istemektedir. Eserdeki ilk resim, Bekçi Baba'nın tüccar olarak Mısır'a gidişini konu almaktadır. Bu anlatıda minare gölgesi, davul tozu, lodos ve poyraz gibi gerçek hayatta ticarete konu olması mümkün olmayan unsurların alınıp satılması üzerinden mizahi bir kurgu kurulmaktadır. Aksel, bu tür latifelerin yalnız güldürü amacı taşımadığını, aynı zamanda dönemin zihniyetini ve gündelik hayatına ilişkin çeşitli ayrıntıları da yansıttığını dile getirmektedir. Kitapta yer alan tasvirlerin önemli bir kısmı İstanbul'un mekânları ve toplumsal hayatıyla ilişkilidir. Sandal Bedestanı, Simkeşhane, Kız Kulesi, Adakalesi,

---

15 İlgili kitap: (Dağlı,1948)

Saraçhane, bostanlar, esnaf grupları ve çeşitli mesire yerleri hem mânilerde hem de resimlerde konu edilmektedir. Özellikle Saraçhane'yi anlatan mânilerde bölgedeki dükkânlar, ustalar, çıraklar ve esnaf teşkilatına dair ayrıntılar aktarılmakta, böylece halk anlatısı ile şehir hayatına ilişkin gözlemler bir araya getirilmektedir.

Aksel, Bekçi Baba'nın resimlerde belirli bir tip hâlinde sürekli tekrarlandığını belirtmektedir. Saraçhane'yi konu alan resimde bekçi figürü davulcunun karşısında, sopasına dayanmış şekilde gösterilmiş, arka planda ise yine benzer ev ve dekor unsurları kullanılmıştır. (Resim 65) Bununla birlikte Aksel, kitapta yer alan İstanbul tasvirlerinin gerçeği yansıtmama amacı taşımadığını özellikle vurgulamaktadır. Ona göre yalılar, Bedestan, Simkeşhane ve diğer mekânlar gerçek görünümüne uygun biçimde resmedilmemiş, halk sanatçısının hayal dünyasında şekillenen basit çizgilerle tasarlanmıştır. Bu nedenle söz konusu resimler, tarihî veya mimarî gerçekliği belgeleyen görseller olmaktan ziyade, halk anlatılarının görsel karşılıkları olarak değerlendirilmelidir (Aksel, 1960: 89-90).



**Resim 65:** Fihrist Bekçi Babadan Saraçhane (Aksel, 1960: 105)

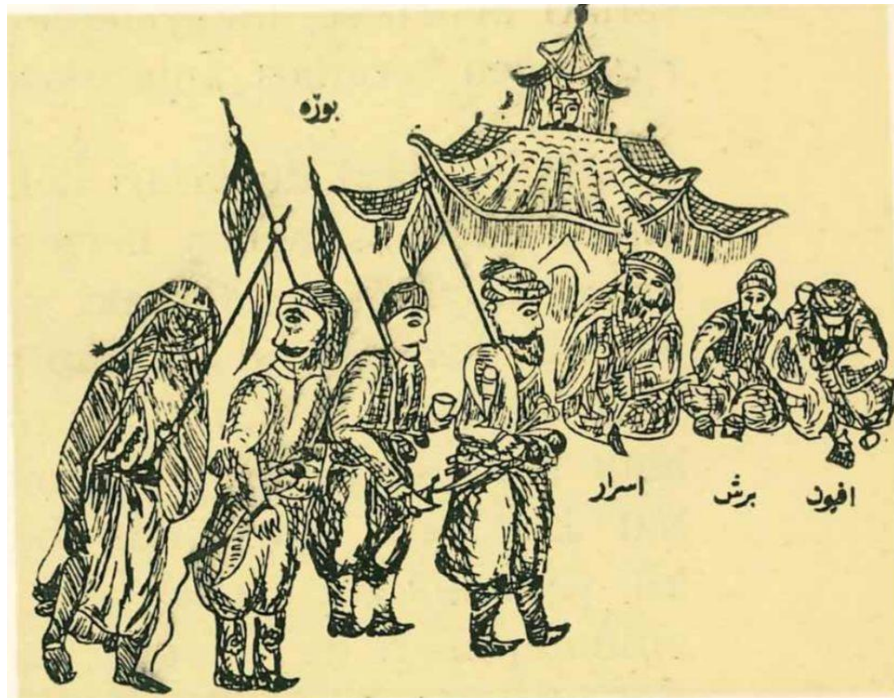
#### 2.2.4.2. Afyon Tiryakileri

Aksel, mizahi içerikli halk kitaplarında resimlerin anlatıyı destekleyen önemli unsurlar olarak kullanıldığını belirtmektedir. Bu eserler arasında taş baskı *Afyon Tiryakileri*<sup>16</sup> kitabını özel bir yere yerleştiren Aksel, eserde figürlerin sürekli tekrarlandığını, yalnızca

<sup>16</sup> Malik Aksel, kitabın açık künyesini tam olarak vermemiş, kitabı arkadaşı Arslan Kaynaradağ'ın taş baskısı koleksiyonundan incelediğine dair bir dipnot vermiştir.

bazı ayrıntıların değiştirilerek yeni sahneler oluşturulduğunu ifade etmektedir. Eserde afyon, esrar, boza ve çeşitli keyif verici maddeler etrafında şekillenen bir dünya kurulmakta, afyonkeşlerin ve esrarkeşlerin gündelik hayatları kadar onların toplumdaki imajları da resimler aracılığıyla yansıtılmaktadır. Oyun oynayan genç kızlar, Arap ve Acem tipleri, askerler ve dönemin farklı kıyafetleri ince çizgilerle tasvir edilmekte, figürlerin jestleri, mimikleri ve beden duruşları ayrıntılı biçimde işlenmektedir. Aksel'e göre bu resimler halk kitabı geleneği içerisinde yer almakla birlikte önceki örneklere kıyasla daha ustalıkla bir anlayışla hazırlanmış, gölge, ışık ve derinlik etkileri de kompozisyonlara dâhil edilmiştir.

Kitapta afyon ve esrar tiryakileri birbirinden farklı karakter özellikleriyle resmedilmekte, uyuşukluk ve dalgınlık gibi hâller figürlerin yüz ifadelerine ve beden hareketlerine yansıtılmaktadır. Sayfaların arka planında sürekli tekrar edilen Çin mimarisini andıran köşk tasvirleri ise anlatının hayalî atmosferini güçlendirmektedir. Aksel, bu tür eserlerde figürlerin isimlerinin doğrudan resim üzerine yazılmasının da halk resimlerine özgü bir özellik olduğunu belirtmektedir (Aksel, 1960: 91).



Resim 66: Afyon Tiryakileri (Aksel, 1960: 107)

### 2.2.4.3. Diğer Edebî Eserlerde Resim

Sanat tarihinde şairlerle nakkaşlar arasında yakın bir ilişki bulunduğunu belirten Aksel, birçok edebî eserde ve halk hikâyesinde resimlerin önemli bir yer tuttuğunu ifade etmektedir. Eski kitaplarda adı geçen güzellerin çoğu zaman tasvirleriyle birlikte anıldığını, ancak bu resimlerin büyük kısmının günümüze ulaşmadığını söylemektedir. Özellikle şehrengiz türü eserlerde yer alan güzel tasvirlerinin yalnız şiirlerde değil, resimlerde de karşılık bulunduğunu, çarşı, pazar ve esnaf çevrelerinde dolaşıma giren bu tasvirlerin dönemin güzellik anlayışını yansıttığını belirtmektedir. Helvacı Güzeli, Berber Güzeli ve benzeri tipler bu geleneğin dikkat çekici örnekleri arasında yer almaktadır.



**Resim 67:** Nevhatü'l-Uşşâk'tan Mektep Seyri (Aksel, 1960: 110)

Aksel, resim ile edebî metnin birlikte kullanıldığı eserlerden biri olarak Mehmet bin Receb'in *Nevhatü'l-Uşşâk* adlı eserine de değinmektedir. Bir erkek güzelinin mektep hayatını ve aşk hikâyesini konu alan bu eserde yer alan taş baskı resimlerin, metni tamamlayan görsel unsurlar olarak kullanıldığını ifade etmektedir. Özellikle "Mektep Seyri" sahnesi, eski mektep hayatına dair unutulmuş uygulamaları yansıtan önemli

örneklerden biri olarak değerlendirilmektedir. Aksel'e göre bu tasvirler, halk resmi geleneği içerisinde yer almakla birlikte çizgi kullanımının yanı sıra gölge ve ışık etkilerine de yer vermeleri bakımından diğer halk kitaplarından ayrılmaktadır.

“Mektep Seyri” tasvirini dönemin eğitim hayatıyla ilişkilendiren Aksel, bu sahnenin Ziya Paşa'nın “Maarif Lâyihası”nda anlatılan gösterilerle benzerlik taşıdığına dikkat çekmektedir. Eşeğe ters bindirme gibi unsurların yer aldığı bu tasvirlerin, Nasreddin Hoca anlatılarında ve daha sonraki dönemlerin mizahi resimlerinde de tekrarlandığını belirtmektedir. Ancak Aksel, özellikle Nasreddin Hoca'nın sürekli eşeğe ters binmiş şekilde temsil edilmesini eleştirmekte; halkın yüzyıllardır sevgi ve saygıyla andığı bir şahsiyetin yalnız bu görüntüyle özdeşleştirilmesini isabetli bulmamaktadır (Aksel, 1960: 93-94).

## 2.3. HALK RESMİNİN GÖRÜLDÜĞÜ YERLER

### 2.3.1. Halk Resminin Sergi Salonları: Kahvehaneler

...

Duvarda türlü resimler: Alındı Çamlıbeli,  
Kaçırılmış Ayvaz'ı ağlar Köroğlu rahmetli!  
Arap Üzengi'ye çalmış Şah İsmail gürzü;  
Ağaçta bağlı duran kızda işte şimdi gözü.  
Fıraklıdır Kerem'in «Of! » der demez yanışı,  
Fakat şu “Âh mine'l-aşk”a kim durur karşı?  
Gelince Ezrakabânû denen acûze kadın,  
Külüngü düşmüş elinden zavallı Ferhâd'ın!  
Görür de böyle Rûfâi'yi: Elde kamçı yılan,  
Beyaz bir arslana binmiş, durur mu hiç Dede Can?  
Bakındı bak Hacı Bektâş'a: Deh demiş duvara!  
Resim bitince gelir şüphesiz ki beyte sıra.  
Birer birer oku mümkünse, sonra ma'nâ ver...  
Hayır, hülâsası kâfi, yekûnu ömre sürer:  
Bedâhaten kusulan herze-pâreler ki düşün,  
Epey zaman daha lâzımdı herze olmak için! (Ersoy, 2021: 190)

Mehmet Âkif, 1910 yılında yayımladığı Mahalle Kahvesi adlı eserinde kahvehanelerde yer alan halk resimlerine dikkat çekmiştir. Âkif'in taşıdığı kültürel aktarım sorumluluğu Aksel'e de sirayet etmiş ve kahvehanelerde yer alan halk resimleri hakkında değerlendirmelerde bulunmuştur. Malik Aksel, halk resmi konusunda yazdığı yazılarda halk resimlerinin nerede bulunduğu ve sergilendiği konularında da bilgi vermektedir.

“Eski Aşk Tasvirleri” yazısı ana mesele olarak kahvehaneler ve halk resmi ilişkisini esas almasa da kahvehanelerde bulunan halk resimleri hakkında bazı tespitlere yer vermektedir. Malik Aksel, halk resimlerinin yalnız kitap sayfalarında değil, gündelik hayatın farklı mekânlarında da yaygın biçimde karşılık bulunduğunu ifade etmektedir. Eski hanlar, hamamlar, aktar dükkânları, kahvehaneler, çayhaneler, aşçı ve bozacı dükkânlarında Hazret-i Ali’nin Devesi tasvirlerinin yanı sıra çeşitli biçimlerde yazılmış “Bismilşah”, “Bismillah” levhaları ile Şîr ü Hurşîd motifleri eşliğinde ayet ve hadislerin görüldüğünü belirtmektedir. Bunun yanında mahalle kahveleri ve evlerde boyalı, süslü ve yaldızlı Âh Mine’l-Aşk levhalarına sıkça rastlandığını aktarmaktadır. Bazı kahvehanelerde Şah İsmail ile Arabüzengi, Arslanlarla Danyal, Simon ile Penani, sahilde saçlarını tarayan denizkızı, Fatih Sultan Mehmed’in denize at sürdüğü sahne, Yavuz Sultan Selim’in pala bıyıklı ve küpeli tasviri, Billûr Köşk, Hicaz Demiryolu, Şeşpayı Bahri ve Üç Ambarlı Mahmudiye gibi farklı konuların resmedildiğini aktarmaktadır. Aksel’e göre bu resimlerde zaman, mekân, mesafe ve mantık ilişkisi belirleyici değildir. Söz konusu tasvirlerde estetik kaygıdan ziyade mistik duyguların hâkim olduğunu ifade eden Aksel, bu resimlerin kimi zaman bir dua, kimi zaman bir teselli yahut büyü işlevi taşıyormuş izlenimi verdiğini, bu sebeple onları tek bir anlam altında değerlendirmeyi güç bulduğunu belirtmektedir (Aksel, 1949: 20).

Aksel’in konuyla ilgili müstakil ilk yazısı “Eski Kahve Resimleri”dir. Malik Aksel, bu yazısında, geçmiş toplum hayatında kahvehanelerin yalnız birer dinlenme ve sohbet mekânı olmadığını, aynı zamanda halkın estetik anlayışının şekillendiği önemli kültürel alanlar arasında yer aldığını ifade etmektedir. Bununla birlikte kahvehanelerin belirli toplumsal çevrelere göre ayrıldığını, her birinin kendine mahsus müdavimleri bulunduğunu belirtmektedir. Bu mekânlarda mahalleye ait meselelerin konuşulduğunu, Ramazan gecelerinde Karagöz oynatıldığını, meddahların ve saz şairlerinin sık sık uğradığını aktarmaktadır. Böylece kahvehaneler, yalnız gündelik hayatın değil, halk kültürünün farklı unsurlarının da bir araya geldiği mekânlar hâline gelmektedir.

Aksel’e göre kahvehanelerin dikkat çekici yönlerinden biri de duvarlarını süsleyen halk resimleridir. Aynalar ve yazı levhalarıyla birlikte yer alan bu tasvirler, çoğu zaman, Gazi Osman Paşa, Kız Kulesi ve Fenerbahçe gibi tarihî ve gündelik unsurları konu edinmektedir. Bunun yanında dönemin siyasi figürleri ve olaylarının da kahvehane

duvarlarına taşındığını ifade etmektedir. Bu yönüyle kahvehaneleri, eski dönemin “halk resim meşherleri” olarak değerlendirmektedir. Siyasi ve toplumsal değişimlerin halk nezdindeki görsel karşılığının bu mekânlarda takip edilebildiğini ifade etmektedir.

Bununla birlikte Aksel, bütün kahvehanelerde aynı tasvir anlayışının bulunmadığını da vurgulamaktadır. Cami, tekke ve muvakkithaneler çevresinde oluşan daha muhafazakâr kahvehanelerde canlı figürlü resimlerden kaçınıldığını, bunun yerine duvarlarda çoğunlukla sülüs veya talik hatla yazılmış levhaların yer aldığını belirtmektedir. “Garîk-i bahr-i isyanım dahilek yâ Resûlallah”, “Bu da geçer yâ hû”, “Yâ Ali”, “Medet yâ hû”, “Edep yâ hû” ve “Yâ Hâfız” gibi ifadelerin yanı sıra Mevlevi sikkeleri, Bektaşî taçları ve yarı yazı yarı resim niteliğindeki kayık, kuş ve leylek tasvirlerinin müsamaha ile karşılandığını ifade etmektedir. Hazret-i Ali’nin Zülfikar’ının farklı biçimlerde tasvir edildiğini ve Karınca Duasının hemen her dükkânda olduğu gibi bu kahvehanelerde de yer bulduğunu eklemektedir (Aksel, 1952b: 2). Aksel, “Halk Resimleri Var Mıdır?” yazısında kahvehaneler sayesinde halk resimlerinin kamusal dolaşımının sağlandığını vurgulamaktadır. Özellikle Anadolu’dan gelen insanların uğradıkları kahvehanelerde tarikat büyüklerinin ve halk şairlerinin tasvirlerinin yan yana bulunduğunu; Hacı Bektaş Veli’nin Karacaahmet Sultan’la karşılaşması, Hazret-i Ali’nin Devesi, Veysel Karanî, Âşık Ömer, Karacaoğlan ve Köroğlu gibi figürlerin duvarları süslemekte olduğunu ifade etmiştir (Aksel, 1959b: 1858).

Kahvehaneler, Türk halk kültürü açısından kültürel bellek mekânlarının başında gelmektedir. Kahvehaneleri mahallî eğlence merkezleri olarak ifade eden Ünver, İstanbul’da bulunan çeşitli kahvehaneleri bölgelere ayırarak detaylıca bilgi vermiştir (1962: 39-84). Kahvehanelerin özellikle âşık edebiyatı araştırmalarındaki konumu üzerine yapılan çalışmaların azımsanmayacak kadar fazla olduğu aşıkardır. Ancak kahvehanelerde yer alan resimler konusunda başvurulacak kaynak sınırlıdır. Bu sınırlı kaynakların başında şüphesiz Malik Aksel’in, *Anadolu Halk Resimleri* kitabında yer alan “Kahve Resimleri” adlı bölüm gelmektedir. Aksel, önceki yıllarda ele almaya başlamış olduğu konuyu etraflıca tartışmaya devam etmiştir. Bölümde kahvehane, yalnızca bir mekân olarak değil, görsel kültürün toplandığı, üretildiği ve dolaşıma girdiği bir alan olarak karşımıza çıkar.

Malik Aksel, eski İstanbul'da halk resimlerinin en görünür olduğu mekânlardan birinin kahvehaneler olduğunu belirtmektedir. Ona göre kahvehaneler, yalnızca kahve içilen yahut sohbet edilen yerler değil, devrin resim anlayışının topluca görülebildiği, duvarları resimlerle donatılmış halk mekânlarıdır. Bu bakımdan eski kahveler, zamanın resim sergileri gibi işlev görmektedir. Aksel, kahvehanelerdeki görsel atmosferi yalnız duvar resimleriyle sınırlı tutmaz, rengârenk fincanlar, yaldızlı ve çiçekli cam bardaklar, nargileler, kırmızı lüleler, pirinç serler, Isfahan tömbekileri, kehribar ağızlıklar ve tavandan sarkan yenidünyalar da bu estetik bütünlüğün parçalarıdır. Böylece kahvehane, resimlerin yanı sıra gündelik eşya ve süs unsurlarıyla da halk zevkinin görünür hâle geldiği bir mekân olarak değerlendirilmektedir.

Aksel, Ramazan aylarında bu görsel düzenin daha da belirginleştiğini ifade etmektedir. Karagöz oynatılan ve meddahların hikâyeler anlattığı zamanlarda kahvehanelerin krepon kâğıtlarıyla süslendiğini, kornişli aynaların çevresinin de bu süslemelerle donatıldığını belirtmektedir. Bununla birlikte kahvehanelerdeki resimlerin gelişigüzel seçilmediğini, devrin dinî ve siyasi kabulleriyle uyumlu olmak zorunda kaldığını da tekrar vurgulamaktadır. Özellikle yaşlıların ve mahalle halkının devam ettiği mahalle kahvelerinde, memurların gittiği kıraathanelerdeki kadar yoğun resim bulunmaz, bunun yerine halkın kimi zaman anladığı, kimi zaman yalnız biçimsel güzelliğiyle benimsediği sülüs, nesih ve talik yazılar duvarlarda yer alırdı. Bu yönüyle kahvehaneler, Aksel'in halk resmi anlayışında hem resmin sergilendiği hem de yazı-resim ilişkisinin görünür olduğu önemli mekânlar arasında değerlendirilmektedir (Aksel, 1960: 65). Aksel, duvarlarda yer alan yazıları şöyle örneklemektedir:

Âdemoğlu hilebazdır kimse bilmez fendini  
Sen kime iyilik edersen sakın andan kendini

yahut:

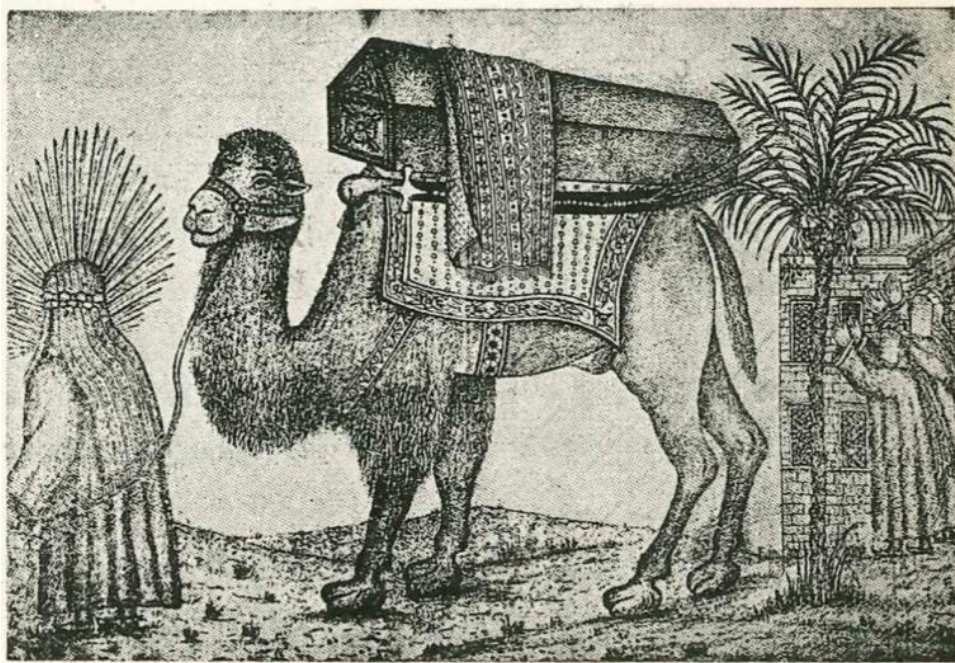
Dünya malı elde iken düşmanlar dost olur  
Elde bir şey kalmayınca dost bile düşman olur.  
Veyahut da mutasavvıfâne beyitler, mesela:  
Edeb bir tâc imiş nuru hudadan  
Giy o tacı emin ol her belâdan (Aksel, 1960: 65-66)

Aksel, bölümün devamında İstanbul'daki mahalle, memur, âşık, esnaf, sahil ve semai kahvehanelerinde bulunan resimler hakkında bilgiler vermiştir. Aksel, kahvehanelerde yer alan resimlerin kahvenin niteliğine ve müşteri çevresine göre farklılık gösterdiğini belirtmektedir. Mahalle kahvelerinde daha çok Mekke ve Medine tasvirleri, Hicaz Demiryolu resimleri ve yıldızlarla süslenmiş hayalî köprülerden geçen tren kompozisyonları yer almaktadır. Buna karşılık memur kahvelerinde dönemin siyasi gelişmelerini yansıtan tasvirler ön plana çıkmaktadır. Bu kahvelerde gazetelerin okunduğu hezaren gazeteliklerin yanı sıra duvarlar, Meşrutiyet Dönemi'ne ait resimlerle donatılmıştır. Özellikle Enver ve Niyazi Beylerin “Timsal-i Hürriyet” ve “Mader-i Hürriyet” figürleriyle birlikte tasvir edildiği kompozisyonlar sıkça görülmektedir. Hareket Ordusu askerleri ile Namık Kemal de bu resimlerde yer alan önemli şahsiyetler arasında bulunmaktadır. Aksel'e göre kahvehanelerdeki bu tasvirler, halk resminin yalnız dinî ve geleneksel konularla sınırlı kalmadığını, dönemin siyasi olaylarını ve kahramanlarını da konu edindiğini göstermektedir.

Aksel, II. Meşrutiyet sonrasında kahvehanelerde görülen resim repertuarında önemli değişiklikler yaşandığını da ifade etmektedir. Bu dönemde Sultan Reşad'ın tasvirleri kahvehanelerde, gazinolarda, dükkânlarda ve resmî dairelerde yaygın biçimde yer almaya başlamıştır. Buna karşılık İstibdat Dönemi'nde II. Abdülhamid'in resminin kamusal alanlarda bulundurulması mümkün olmamış, padişahın tasvirini taşıyan kişiler ağır cezalara maruz kalmıştır. Bununla birlikte Aksel, kahvehanelerde en fazla yer verilen Osmanlı padişahlarının Fatih Sultan Mehmed ile Yavuz Sultan Selim olduğunu belirtmektedir. Fatih Sultan Mehmed genellikle beyaz atını denize sürerken, Yavuz Sultan Selim ise küpeli ve pala bıyıklı görünümüyle tasvir edilmektedir. Osmanlı hükümdarları arasında halk resmine konu olanların büyük ölçüde bu iki isimle sınırlı kaldığını ifade eden Aksel, Kanunî Sultan Süleyman'ın dahi bu görsel geleneğe dâhil edilmediğine dikkat çekmektedir. Ayrıca 1908 sonrasında ilk kez padişah karikatürlerinin kahvehanelerde görülmeye başladığını, bu tasvirlerde özellikle II. Abdülhamid'in eleştirel ve küçültücü biçimlerde temsil edildiğini belirtmektedir (Aksel, 1960: 66-67).

Aksel, âşık ve esnaf kahvelerinin özellikle Anadolu'dan gelen insanların uğrak yeri olduğunu ve bu mekânlarda diğer kahvehanelerden farklı olarak dinî, menkıbevi ve tarikat çevreleriyle ilişkili tasvirlerin ön plana çıktığını belirtmektedir. Bu kahvehanelerde

en sık karşılaşılan resimlerden biri Hazret-i Ali'nin Devesi'dir. Aksel'in aktardığına göre bu kompozisyonda Hazret-i Ali hem tabut içerisinde hem de devesini sürerken gösterilmekte, Hasan ve Hüseyin ise yüzleri örtülü biçimde tasvir edilmektedir. Ayrıca Hazret-i Ali'nin başından güneş gibi etrafa yayılan nur huzmeleri resmin dikkat çekici unsurları arasında yer almaktadır. Bunun yanında Veysel Karanî'nin develeri, Kan Kalesi, Hayber Kalesi, Billûrûâzam, yarısı genç bir delikanlı yarısı yılan şeklinde betimlenen Şahmeran, Esedullah Ali, Seyyid Battal Gazi, Karınca Duası ve Ashab-ı Kehf isimlerinden meydana getirilen gemi tasvirleri de bu kahvehanelerde görülen resimler arasında bulunmaktadır. Aksel, dinî ve menkıbevi tasvirlerin yanı sıra Karacaoğlan, Âşık Garip ve Âşık Ömer gibi halk şairlerine ait resimlerin de bu kahvehanelerde sıkça yer aldığını belirtmekte, buna karşılık Yunus Emre tasvirlerine ise neredeyse hiç rastlanılmadığını ifade etmektedir (Aksel, 1960: 67).



**Resim 68:** Hazreti Ali ve Devesi (Aksel, 1960: 71)

Aksel, sahil kahvehanelerinin de kendilerine özgü resimlere sahip olduğunu belirtmektedir. İstanbul'da özellikle Unkapanı, Samatya, Kumkapı, Yenikapı ve Sandıkburnu gibi sahil kesimlerinde bulunan kahvehanelerde denizle ilgili tasvirlerin ön plana çıktığını ifade etmektedir. Bu mekânlarda hayalî gemiler, Nuh Tufanı sahneleri, üç ambarlı Mahmudiye, Şeşbahri, Melike-i Derya, İzzettin ve Sultaniye vapurları, Osmanlı zırhlı firkateynleri, Çanakkale Boğazı ve Rumeli Hisarı gibi konuların sıkça

resmedildiğini aktarmaktadır. Ayrıca üzerinde “1889 Paris Şehir Sergisinde demirden imal edilen kulenin resmidir” ibaresi bulunan Eyfel Kulesi tasvirlerinin de bu resimler arasında yer aldığını belirtmektedir. Bunun yanında İstanbul’un çeşitli semtlerini ve gündelik hayatını yansıtan ciğerci, simitçi ve seyyar manav gibi satıcı tiplerine ait resimlerin de kahvehane duvarlarını süslediğini ifade etmektedir. Aksel, Unkapanı’nda Kandiyeli Emin Baba’ya ait gemi resimlerinin yaygın biçimde görüldüğünü, bazı resimlerin altında ise Ziya, Arif ve Hulûsi gibi ressamın imzalarının bulunduğunu belirtmektedir. Ayrıca Donanma Cemiyeti tarafından bastırılan Berk-i Satvet, Muavenet-i Milliye ve Sultan Osman zırhlılarına ait tasvirlerin de zamanla bu resimler arasına katıldığını ifade etmektedir (Aksel, 1960: 67-68).

Aksel, Hristiyan nüfusun yoğun olarak yaşadığı semtlerde bulunan ve zamanla gazino niteliği kazanan kahvehanelerde Avrupa tarzı resimlerin yaygınlaştığını belirtmektedir. Bu mekânlarda Sabâ Melikesi Belkıs, Güzeller Güzeli Fatma, Penani ile Simon, arslanları yenen Danyal, istiridye kabuğundan bir sandalı çeken kuğular, Müflis Tüccar, Hayat Merdiveni, Âdem ile Havva ve çeşitli kadın tasvirlerinin yer aldığını ifade etmektedir. Ayrıca laterna adı verilen çalgıların üzerinde, lepiska saçlı, göğsü açık ve omuzlarında beyaz güvercinler bulunan kadın figürlerinin de sıkça görüldüğünü aktarmaktadır. Aksel, çiçek ve gül motifleriyle süslenen “Güzeller Güzeli Fatma” ve “Güzeller Güzeli Belkıs” adlı resimlerin de bu kahvehanelerde yaygın olarak bulunduğunu, ancak bu tasvirlerdeki Fatma ve Belkıs’ın kimliklerinin kesin olarak bilinmediğini belirtmektedir. Bunun yanında Balıkpazarı meyhanelerinde ölçü ve oran kaygısı taşımayan kabadayı resimlerine de rastlandığını ifade etmektedir.

Aksel, gazinolarda Batı resim tekniğine daha yakın örnekler görülmesine karşılık Haliç kıyılarında Anadolu’nun farklı köy ve kasabalarından gelen insanların devam ettiği hemşehri kahvehanelerinin bulunduğunu belirtmektedir. Aynı yöreden gelen insanların bir araya geldiği bu mekânlarda geleneksel halk resimlerinin duvarları süslediğini, özellikle bayram günlerinde saz, bağlama ve kemençe eşliğinde eğlenceler düzenlendiğini ifade etmektedir. Ayrıca bu kahvehanelerde kuşaktan kuşağa aktarılan ve sürekli okunan kitapların da önemli bir yer tuttuğunu belirtmektedir. Karacaoğlan ile Benli Kız, Köroğlu ile Selma, Âşık Garip ile Şah Senem, Şah İsmail ile Gülperi, Mihri ile Vefa, Vâmık ile Azra ve Varaka ile Gülşah gibi aşk hikâyelerinin yanı sıra Seyyid

Battal Gazi ve Hz. Ali menkıbelerinin de bu çevrelerde yaygın olarak okunduğunu aktarmaktadır (Aksel, 1960: 68).

Aksel, İstanbul'un çeşitli semtlerinde bulunan ve çoğunlukla Azerbaycanlı Şii Türkler tarafından işletilen Acem çayhanelerinin, halk resmi bakımından dikkat çekici mekânlar arasında yer aldığını belirtmektedir. Her ne kadar bu çayhanelere gidenler toplum tarafından hoş karşılanmasa da bu çayhanelerin günün her saatinde kalabalık olduklarını ifade etmektedir. Semtin külhanbeyleri ve kabadayılarının toplandığı bu mekânlarda dönemin erkeklik anlayışının önemli bir göstergesi olan bıyıklara büyük önem verildiğini, özellikle gençlerin bıyıklarının gürleşmesi için çeşitli yöntemlere başvurduklarını ve kaytan bıyığın makbul sayıldığını aktarmaktadır. Aksel, bu çayhanelerde çalışan Şii Türklerin Acem papağı adı verilen siyah başlıklar ve Acem gömleği olarak bilinen uzun, koyu renkli kıyafetler giydiklerini, ayrıca demli çay hazırlamadaki ustalıklarıyla tanındıklarını belirtmektedir. Çayhanelerde sıra sıra nargileler bulunduğunu, müşterilerin küçük ve beli dar çay fincanlarıyla peş peşe çay içtiklerini, iskambil, domino ve altmış altı gibi oyunların oynandığını, kimi zaman bunlara kumar ve esrarın da eşlik ettiğini ifade etmektedir.

Aksel, Kumkapı'daki Ali Ekber'in çayhanesini bu mekânların tanınmış örneklerinden biri olarak göstermekte ve cuma günleri Şîr ü Hurşîd motifli Acem bayrağının çekildiğini belirtmektedir. Bununla birlikte Acem çayhanelerinin en dikkat çekici yönünün duvarları süsleyen taş baskı resimler olduğunu ifade etmektedir. Çoğunlukla Vezir Hanı ve Valide Hanı'nda basılan bu resimler, İran efsanelerini ve İran şahlarını konu edinmeleri sebebiyle "Acem baskısı" olarak adlandırılmaktadır. Muzafferüddin Şah, Kaçar Han ve Nadir Şah'ın tasvirleri çayhanelerin en görünür yerlerinde bulunmaktadır. Bu şahısların resimleri yalnız çayhanelerde değil, aktar ve Acem tütüncüsü dükkânlarında da görülebilmektedir. Aksel, bu resimler arasında *Şehnâme*'den alınan Sührab'ın yedi başlı ejderha ile mücadelesi, Zaloğlu Rüstem'in Dev-i Sefid'i yenmesi, Behram'ın ejderhayı takip etmesi, Kâve'nin deriden bayrağı, Dahhâk-ı Zâlim, Rüstem'in Rahş adlı atı, vahşi hayvanlar arasında tasvir edilen Behram, Süleyman Peygamber ile Zaloğlu, Hamza Pehlivan'ın Kaf Dağı'nı devirmesi, Demsir Pehlivan'ın arslanla güreşmesi, Danyal ile Baltazar, İskender-i Zülkarneyn, Simurg kuşu, İsfendiyar ile Ejder ve Rüstem ile Sührab gibi çok sayıda kahramanlık ve efsane sahnesinin yer aldığını belirtmektedir.

Aksel'e göre bu resimlerde yalnız kahramanlık ve mücadele sahneleri değil, aşk temalı tasvirler de önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle Şirin'in kazan kulpunu andıran kaşları, kömür karası gözleri, boynuna kadar sıralanan benleri ve gömleğinden taşan göğüsleriyle tasvir edildiğini, bu resimlerin yalnız gençleri değil, sofuları dahi etkileyebilecek bir güzellik anlayışını yansıttığını ifade etmektedir. Bununla birlikte söz konusu tasvirlerin çoğunda minyatürlerden farklı olarak korku ve dehşeti ön plana çıkaran bir üslubun hâkim olduğunu belirtmektedir. Özellikle Dev-i Sefid ile Zaloğlu Rüstem'i konu alan resimlerde figürlerin yarı insan yarı hayvan görünümünde tasvir edildiğini, Dev-i Sefid'in boynuzlu başı ile Zaloğlu Rüstem'in kalın uzuvlarının ve belirgin çizgilerinin kompozisyona dramatik ve ürkütücü bir görünüm kazandırdığını ifade etmektedir (Aksel, 1960: 69-70).

Malik Aksel, Ahmet Rasim, Osman Cemal Kaygılı ve Halit Bayrı'dan referanslarda bulunarak semai kahvehaneleri hakkında da bilgi vermektedir. Aksel, semai kahvelerinin, dönemin halk resmi ve süsleme anlayışını yansıtan başlıca yerlerden biri olduğunu ve İstanbul'un hemen her tanınmış semtinde bir semaî kahvesi bulunduğunu ifade etmektedir. Özellikle kış aylarında ve Ramazan dönemlerinde bu kahvehanelerin duvarlarının yaldızlı çerçeveler içerisinde yangın kuleleri, denizkızları, Kız Kulesi, balıkçı kayıkları, yangın ve tulumba tasvirleri ile süslendiğini, ayrıca aynalar, tavandan sarkıtılan renkli kâğıt zincirler ve cilalı süslerle zenginleştirildiğini aktarmaktadır. Eğer kahvehane aynı zamanda bir tulumbacı kahvesi ise, duvarların en dikkat çekici bölümünde tulumbaya ait çeşitli parçaların bir araya getirilmesiyle oluşturulan ve renkli kurdelelerle süslenen armaların yer aldığını belirtmektedir.

Aksel, semai kahvelerinin yalnız görsel düzenlemeleriyle değil, burada bulunan sanat çevreleriyle de dikkat çektiğini ifade etmektedir. Bu kahvelerde okuma yazma bilmeyen şairlerin bulunduğunu, hatta aynı dönemde Beyazıt Mürekkepçiler'de okuma yazma bilmeyen hattat Saffet Efendi'nin faaliyet gösterdiğini hatırlatmaktadır. Saffet Efendi'nin mevcut yazı örneklerini noktalama ve silkme yöntemiyle başka kâğıtlara aktararak boyadığını ve bunları levha hâlinde dükkânında bulundurduğunu belirtmektedir.

Aksel'in aktarımına göre semai kahvelerinin ocağı yapma çiçeklerle süslenmekte, içeride kameriye biçimindeki köşkte ise çeşitli çalgılar eşliğinde müzik icra edilmektedir. Çifte nağra, klarnet, darbuka, çığırtma ve zilli maşa bu çalgılar arasında yer almaktadır. Musiki

faslının ardından mâni söyleme geleneğine geçilmekte, âşıklar bağlama eşliğinde mâniler okumakta ve zaman zaman duvarlara muammalar asmaktaydılar. Aksel, dönemin gizli ya da açık birçok olayının gazetelerden ve dergilerden çok âşıklar tarafından dile getirildiğini ifade etmektedir. Bu sanatçıların kendi locaları ve kâhyaları bulunduğunu belirtmektedir. Semai kahvelerinin önemli merkezlerinden birinin Çemberlitaş civarındaki Tavukpazarı olduğunu, bu konuda en ayrıntılı bilgilerin ise Balikhane Nazırı Ali Rıza Bey ile Abdurrahman Şeref Bey tarafından aktarıldığını ifade etmektedir (Aksel, 1960: 70-71). Aksel, kahvehanelerde canlı biçimde varlığını sürdüren bu halk resimlerinin, modernleşme süreciyle birlikte yerini “kuru beton yapıların sağır duvarlarına” bıraktığını ifade etmektedir. Böylece kahvehaneler aracılığıyla kurulan görsel hafızanın da büyük ölçüde kaybolduğunu düşünmektedir (Aksel, 1959b: 1860).

### 2.3.2. Halk Resminin Gündelik Hayattaki Görünümleri

Aksel, halk resimlerinin yalnız kahvehanelerle sınırlı bir alanda varlık göstermediğini, gündelik hayatın farklı mekânlarında da yaygın biçimde karşılaşılan görsel unsurlar olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre duvarlara, ağaçlara ve mektep sıralarına resim yapma arzusu yalnız çocuklara veya kendini bilmez kişilere mahsus bir davranış değildir. Yetişkinlerde de görülen, insanın iç dünyasını dışa vurma ihtiyacından kaynaklanan bir eğilimdir. Bu sebeple birçok okulun, kışlanın ve eski mahkeme duvarlarının yazı ve resimlerle dolduğunu, Yedikule Zindanı ile Cellat Kuyusu gibi mekânların duvarlarında da mahkûmlar tarafından bırakılmış çeşitli yazı ve resimlerin görülebildiğini hatırlatmaktadır. Halk resimlerinin kahvehaneler dışında görüldüğü yerler arasında aktar, leblebici, helvacı dükkânları ile hanlar da bulunmaktadır. Böylece halk resimleri yalnız belirli kahvehanelerde değil, ticaret mekânlarından kamusal yapılara kadar uzanan geniş bir alanda varlığını sürdürmekte ve gündelik hayatın ayrılmaz bir parçası hâline gelmektedir (Aksel, 1959b: 1858; Aksel, 1960: 75).

Aksel, resim kavramının Türkçedeki karşılığının “kılık” olarak düşünülebileceğini, her varlığın kendine özgü bir kılığa sahip olduğunu ifade etmektedir. Eski sözlüklerde resmin bir nesnenin izi, nişanı veya geride bıraktığı eser olarak tanımlandığını hatırlatarak, insanların geçmişten beri çeşitli yollarla kendilerinden iz bırakmaya çalıştıklarını dile getirmektedir. Ona göre hatıra bırakma arzusu insanın en eski eğilimlerinden biridir ve

bunu gerçekleştirmenin en kısa yollarından biri isim ve resimdir. Bu nedenle okul sıralarının, park banklarının ve duvarların isimler, yazılar ve çeşitli şekillerle doldurulduğu görülmektedir. Duvarlar yalnız yazıların değil, aynı zamanda resim ve yazının bir araya geldiği deneme alanları hâline gelmiştir. Nesilden nesle aktarılan beyitlerin, yazı ve şekillerin bu geleneğin devamlılığını gösterdiğini belirten Aksel, oklarla delinmiş kalp tasvirlerinin ve Âh Mine'l-Aşk levhalarının farklı biçimlerde uzun süre yaşamaya devam ettiğine dikkat çekmektedir. Zamanla ağaç kabuklarının, badanalı duvarların ve değişen eşyanın bu izleri ortadan kaldırdığını, eski yazı ve şekillerin büyük ölçüde kaybolduğunu, kartpostallarda yer alan nâme kuşlarının ise yeni kuşaklara artık yabancı geldiğini söylemektedir. Bununla birlikte çeşme, mescit ve benzeri yapıların yalnız hayır amacıyla değil, geride bir hatıra bırakma düşüncesiyle de yaptırılmış olabileceğini düşündürmektedir.

Aksel, halk resimlerinin yalnız kâğıt üzerinde değil, gergeflerde, yağlıklarda, sandıklarda, bakır sinilerde, hamâil mahfazalarında ve tütün tabakalarında da görüldüğünü kaydetmektedir. Bu eserlerde çiçek motiflerinden sonra en sık karşılaşılan tasvirlerin, iki yanında üçer şerefeli minareler bulunan cami kompozisyonları olduğunu ve bu tasvirlerde simetriye özel önem verildiğini belirtmektedir. Bursa havlularında da benzer motiflerle birlikte çeşitli beyitlerin yer aldığını, bu metinlerin çoğunlukla misafirperverlik anlayışını yansıttığını aktarmaktadır. Halk sanatında yazı ile görsel unsurun bir arada kullanılmasının yaygın bir özellik olduğunu vurgulayan Aksel, halk muhayyilesinin gündelik hayatta karşılaştığı pek çok unsurdan şekiller ve tasvirler üretebildiğini göstermektedir. Kahve falında görülen şekillerden Eyüp'teki niyet kuyusuna, kurşun dökme uygulamalarından ebru sanatında ortaya çıkan desenlere kadar birçok örnek, hayalden surete ulaşma arzusunun farklı yansımaları olarak değerlendirilmektedir. Örümcek ağlarının, sabun köpüklerinin, mermer desenlerinin veya ebru yüzeylerinde oluşan şekillerin insan zihninde yeni tasvirlerle dönüştüğünü belirten Aksel, halkın yalnız sanat eserlerinde değil gündelik eşyalarda ve yiyeceklerde de görsel biçimler ürettiğini ifade etmektedir. Horoz biçimindeki şekerler, resimli kâğıt helvalar, muhallebiler üzerine tarçınla işlenen gemi tasvirleri ve çeşitli yazılar, halkın şekil verme ve tasvir etme eğiliminin gündelik hayatın her alanına yayıldığını göstermektedir (Aksel, 1960: 76-78).

Malik Aksel, halk resminin görüldüğü yerler konusunda dikkat çekici bir fikrini “Resim ve Yunus Emre” yazısında dile getirmektedir. Aksel, Yunus Emre’ye ait tarihî bir tasvirin bulunmaması sebebiyle sonradan yapılacak herhangi bir portrenin onu ne ölçüde temsil edebileceğinin belirsiz olduğunu ifade etmektedir. Ona göre Yunus Emre’nin bir portre aracılığıyla görünür kılınmasından ziyade, halkın hafızasında bir ses, bir nefes ve bir düşünce dünyası olarak yaşaması daha anlamlıdır. Şiirin meydana getirdiği hayal dünyasının görsel sanatlarla tam olarak karşılanamayacağını belirten Aksel, halkın Yunus Emre’ye gönül dünyasında şekillenen bir imge verdiğini ve onu bu manevi tasavvur içerisinde yaşattığını dile getirmektedir. Aksel, resim kavramını yalnız kâğıt üzerine çizilen tasvirlerle sınırlı görmemektedir. Ona göre çinilerde, halılarda, yemenilerde ve seccadelerde yer alan motifler de geniş anlamda birer resim niteliği taşımaktadır. İlk bakışta yalnız süsleme unsuru gibi görünen bu şekillerin derinlemesine incelendiğinde sembolik ve tasvirî anlamlar taşıdığı görülmektedir. Bu çerçevede Aksel, Yunus Emre’nin şiirlerini de onun maddileşmemiş ve görünür hâle getirilmemiş resimleri olarak değerlendirmektedir. Dolayısıyla Yunus Emre’nin halk kültüründeki temsili, fizikî bir portreden çok şiirleri ve onları çevreleyen sembolik anlam dünyası üzerinden şekillenmektedir. Aksel’e göre Yunus Emre’ye en uygun tasvir biçimi de gelenek içerisinde oluşan bu sembolik ve manevi temsil anlayışıdır (Aksel, 1972ç: 13-14).

Aksel’in bu değerlendirmeleri, halk resmini yalnız belirli sanat eserleriyle sınırlı bir alan olarak görmediğini ortaya koymaktadır. Ona göre halkın şekil verme, tasvir etme ve iz bırakma arzusu, duvar yazılarından gündelik eşyalara, mimari unsurlardan çeşitli el sanatlarına kadar uzanan geniş bir kültürel alanda kendini göstermektedir. Bu nedenle halk resmi, yalnızca belirli tekniklerle meydana getirilmiş görsel ürünlerden ibaret değildir. Halkın hayal dünyasını, estetik anlayışını ve gündelik hayatını yansıtan ortak bir ifade biçimidir. Aksel’in yaklaşımında halk kültürünün unsurları birbirinden bağımsız alanlar olarak değil, ortak bir anlam ve imge dünyasının parçaları olarak değerlendirilmektedir. Yazılar, motifler, süslemeler, halk inanışları, el sanatları ve çeşitli tasvirler aynı kültürel muhayyilenin farklı tezahürleri olarak görülmektedir. Bu bakımdan halk resmi, halk kültürünün diğer unsurlarıyla sürekli etkileşim hâlinde bulunan ve onların sembolik dünyasından beslenen bir ifade alanı niteliği taşımaktadır.

## 2.4. HALK RESMİNDE SEMBOLİZM VE DİNÎ RESİMLER

Aksel, halk resminde görülen birçok unsurun doğrudan tasvirde ziyade sembolik bir anlatıma dayandığını ifade etmektedir. Ona göre insan zihni, çevresindeki varlıkları ve soyut kavramları çeşitli biçimlere dönüştürme eğilimindedir. Bu nedenle halk sanatında karşılaşılan motifler yalnız süsleme unsuru olarak değil, belirli anlamları taşıyan semboller olarak değerlendirilmelidir. Nitekim cüz keseleri, hamâil mahfazaları, oylar, yazmalar, yemeniler, para keseleri, yağlıklar ve çoraplar üzerinde görülen şekiller, halkın dünya görüşünün sembolleşmiş görsel ifadeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Aksel, çinilerde, nakışlarda ve hatta yazılarda dahi benzer bir sembolleştirme eğiliminin görüldüğünü belirtmektedir. Aksel'e göre halk sanatında çeşitli canlılar ve nesnelere zamanla sembolik biçimlere dönüşmektedir. Bununla birlikte özellikle dinî mekânlarda görülen tasvirlerde canlı figürlerden kaçınıldığı dikkat çekmektedir. Denizli'deki bazı camilerde yer alan ev, köprü, kule ve ağaç tasvirlerini örnek gösteren Aksel, bu resimlerde tabiatı gerçekçi biçimde yansıtmaya kaygısının bulunmadığını, söz konusu unsurların daha çok şematik ve sembolik bir anlayışla işlendiğini ifade etmektedir. Bu tasvirlerde canlı varlıklara yer verilmemesi de geleneksel resim anlayışının önemli özelliklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Aksel, cami süslemelerinde manzara tasvirlerinin yaygın bir gelenek oluşturmadığını, bu konuda en dikkat çekici istisnanın Kâbe tasvirleri olduğunu belirtmektedir. Ancak bu tasvirler de gerçekçi bir manzara görünümünden ziyade şematik ve geometrik bir düzenleme niteliği taşımaktadır. Kâbe motifinin camilerde, çinilerde ve seccadelerde çeşitli biçimlerde tekrarlandığını ifade eden Aksel, halk resimlerinde görülen bu sembolleştirme eğilimini, İslam dünyasında uzun süre etkisini sürdüren tasvir karşısındaki çekingenlikle ilişkilendirmektedir. Ona göre halk resimlerinin çoğu zaman belirli mekânlarda görülmesi, kitap sayfalarına sığınması veya küçük boyutlarda yapılması da resme yönelik bu geleneksel mesafenin bir yansımasıdır (Aksel, 1960: 113-115).

Aksel, "Arslana Binme, Duvarı Yürütme Kerameti" yazısında, halk resimlerinde tarikat büyüklerine ve velilere ait tasvirlerin yalnız dinî şahsiyetleri konu alan resimler olarak değerlendirilmemesi gerektiğini belirtmektedir. Ona göre bu resimler, halk arasında

yüzyıllar boyunca anlatılagelen menkıbelerin, velayetnamelerin ve fütüvvet geleneğinin görsel karşılıklarıdır. Hacı Bektaş-ı Veli, Balım Sultan, Ahi Evren ve Karaca Ahmet Sultan gibi isimlerin halk resimlerinde sıkça yer alması da bu durumla ilişkilidir. Söz konusu şahsiyetlerin etrafında oluşan anlatılarda onların olağanüstü güçleri, kerametleri ve manevi kudretleri ön plana çıkmakta, halk ressamı da bu anlatıları resim diliyle yeniden üretmektedir. Aksel ayrıca arslana binme ve yılanı kamçı olarak kullanma motiflerinin yalnız Bektaşî menkıbelerine ait olmadığını, farklı tarikat çevrelerinde ve çeşitli veli anlatılarında da tekrarlandığını belirtmektedir. Nitekim Ahmet Rufai ile Hacı Bektaş-ı Veli'nin karşılaşmasını konu alan bazı anlatılarda da benzer sahneler yer almakta, velilerin olağanüstü güçleri bu semboller aracılığıyla ifade edilmektedir. Bu durum, halk resimlerinde kullanılan birçok unsurun belirli kişilere ait olmaktan ziyade ortak bir semboller dünyasının parçaları olduğunu göstermektedir. Aksel'in dikkat çektiği önemli hususlardan biri de bu sembollerin kökenlerinin yalnız tasavvuf geleneğiyle açıklanamayacağıdır. Ona göre yılan, arslan ve göğe yükselme gibi motifler çok daha eski dönemlere uzanan kültürel katmanların izlerini taşımaktadır. Bu bağlamda yılanın çeşitli tılsım ve inanışlarla ilişkilendirilmesi, kutsal kişilerin ellerinde kamçı olarak görünmesi veya olağanüstü güçlerin göstergesi hâline gelmesi dikkat çekicidir. Benzer şekilde arslan da yalnız bir hayvan değil, kudret ve hâkimiyet sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Aksel, eski Türk inançlarında Erlik Han'ın kara bir ata binmesi ve elinde yilandan yapılmış bir kamçı taşıması gibi örnekleri hatırlatarak, halk resimlerinde görülen bazı unsurların çok eski mitolojik kökenlere sahip olabileceğini ileri sürmektedir. Buna göre halk resimleri yalnız dinî şahsiyetlerin tasvir edildiği görseller değil, menkıbelerin, halk anlatılarının, tasavvufî düşüncenin ve eski inanç sistemlerinden taşınan sembollerin bir araya geldiği kültürel metinlerdir. Halk ressamı, sözlü gelenekte yaşayan motifleri resim diliyle yeniden yorumlamakta, böylece anlatılar görsel hafızanın bir parçası hâline gelmektedir. Aksel'in değerlendirmeleri, halk resmi ile halk anlatıları arasındaki ilişkinin yalnız konu benzerliği düzeyinde kalmadığını, ortak motifler, semboller ve inanç kalıpları üzerinden kurulan daha derin bir kültürel sürekliliğe dayandığını göstermektedir (Aksel, 1964a: 3519-3520).

Aksel, halk resminde dinî şahsiyetlerin çoğu zaman doğrudan suretleriyle değil, onları temsil eden semboller aracılığıyla tasvir edildiğini ifade etmektedir. Gelenek içerisinde erenler, evliyalar ve kutsal kabul edilen kişiler, kavukları, taçları, ağaç dalları, yapraklar

veya mezar taşları gibi çeşitli sembollerle temsil edilmiştir. Bu anlayışın bir sonucu olarak söz konusu şahsiyetlerin fiziksel görünüşlerinden ziyade manevi özelliklerini öne çıkaran temsil biçimleri gelişmiştir. Aksel, hilye geleneğini de bu çerçevede değerlendirmekte, kutsal kişilerin suretlerinin yerini zamanla yazılı tasvirlerin aldığını ve böylece onların eşkâl ve vasıflarının metinler aracılığıyla aktarılmaya çalışıldığını belirtmektedir.



**Resim 69:** Hacı Bektaş-i Veli'nin Karaca Ahmet Sultan'ın Karşılması (Aksel, 1960: 135)

Bununla birlikte Aksel, dinî şahsiyetlerin yalnız semboller aracılığıyla temsil edilmediğini, zaman içerisinde doğrudan tasvirlerinin de ortaya çıktığını ifade etmektedir. Bu bağlamda Mevlânâ ve Hacı Bektaş Veli gibi şahsiyetlerin bazen yüzleri örtülü, bazen de doğrudan çehreleriyle resmedildiğini belirtmekte, bu durumun halk resmindeki tasvir anlayışının zaman içerisinde farklı uygulamalara açık olduğunu göstermesi bakımından dikkat çekici olduğunu vurgulamaktadır (Aksel, 1972ç: 13-14). Bu geleneğin önemli örneklerinden biri olarak Hulûsi Efendi Matbaası'nda basılan taş baskı resimleri gösteren Aksel, Hacı Bektaş Veli'nin kerametlerini konu alan tasvir üzerinde durmaktadır. Bu resimde Karaca Ahmet Sultan'ın arslana binmiş, elindeki büyük yılanı kamçı gibi kullanır vaziyette Hacı Bektaş Veli'yi ziyarete gittiği, Hacı Bektaş Veli'nin ise postunu duvar üzerine sererek duvarı yürüttüğü görülmektedir. Aksel, kara kalemle meydana getirilen bu kompozisyonun halk resmi anlayışını yansıtmakla birlikte temiz, özenli ve hareketli bir karakter taşıdığını ifade etmektedir. Hacı Bektaş Veli'nin elindeki tespih ve arkasındaki müridi ile Karaca Ahmet'in etrafındaki yılanların hareketleri,

kompozisyonun dikkat çeken unsurları arasında yer almaktadır. Böylece halk ressamı, menkıbe metinlerinde anlatılan olağanüstü olayı görsel bir kompozisyona dönüştürmekte ve anlatıyı seyredilebilir hâle getirmektedir. Aksel'e göre bu tür eserlerde amaç tarihî gerçekliği yansıtmak değil, halkın kutsal kabul ettiği şahsiyetlere ilişkin inanç ve tasavvurlarını görünür kılmaktır.

Aksel, Bektaşî menkıbelerinin başka sahnelerinin de halk resimlerinde yer bulduğunu belirtmektedir. Hacı Bektaş Veli'nin kuru ağaçlarda elma yetiştirmesi, hırkasını yakıp küllerini savurduğu yerde ağaçların bitmesi veya Abdal Musa'nın kızıl ateşi pamuk içerisine koyarak müridi Geyikli Baba'ya göndermesi gibi kerametler ayrıntılı biçimde resmedilmiştir. Bunun yanı sıra Hayber Kalesi, Kan Kalesi ve Billûr-ı Âzam gibi halk kitaplarında da karşılaşılan tasvirlerin yaygınlık kazandığını ifade etmektedir. Hz. Ali'nin deve üzerinde tabutunu yürütmesi, üzerinde "Maşallah" yazılı mahfenin ilerlemesi gibi sahnelerin dükkânlarda ve kahvehanelerde yer alarak zamanla kutsal bir anlam kazandığını belirtmektedir (Aksel, 1946ç: 10-11).

Aksel, İslam sanatında canlı tasvirlerinin sınırlı biçimde yer almasına karşılık çiçek ve bitki motiflerinin son derece yaygın olduğunu vurgulamaktadır. Cami çinilerinde ve dinî bezemelerde kuş gibi bazı istisnalar görülse de esas ağırlığın bitkisel unsurlarda toplandığını belirtmektedir. Bu durumun yalnız estetik tercihlerle açıklanamayacağını ifade eden Aksel, çiçeğin insan figürüne göre çok daha tarafsız ve evrensel bir güzellik anlayışını temsil ettiğini ileri sürmektedir. Ona göre insanlar dönemlere, toplumlara ve kültürel tercihlere göre farklı biçimlerde değerlendirilebilirken, gül, karanfil ve lale gibi çiçekler her dönemde güzelliğin ortak sembolleri olarak kabul edilmektedir. Aksel ayrıca halk sanatında ve Türk sanatında çiçeğin neredeyse bütün sanat alanlarına nüfuz ettiğini belirtmektedir. Gelin bohçalarından duvar süslemelerine, çinilerden nakışlara kadar pek çok unsurun çiçek motifleriyle bezendiğini, sanatkârın elinin değdiği her yüzeyin kısa sürede sembolik bir bahçe görünümüne bürünebildiğini ifade etmektedir. Bu nedenle çiçek, yalnız bir bezeme unsuru değil, Türk sanatının estetik dünyasını kuran temel sembollerden biri hâline gelmiştir.

Aksel'e göre insan tasvirlerinin sınırlı kaldığı bir kültürel çevrede çiçek motiflerinin yaygınlaşması tesadüf değildir. Hayvan ve bitki tasvirlerinde sanatkârın daha serbest

hareket edebildiğini, buna karşılık insan figürü söz konusu olduğunda geleneklerin ve dinî hassasiyetlerin daha belirleyici olduğunu belirtmektedir. Bu durum, sanatın ifade alanını bitkisel ve sembolik motiflere yöneltmiştir. Sonuç olarak Türk dinî sanatı, insan merkezli tasvirlerden çok renk, çizgi ve bitkisel semboller üzerinden gelişmiş, çiçek motifleri bu sanat anlayışının en belirgin unsurlarından biri hâline gelmiştir (Aksel, 1960: 130-132).

Aksel'e göre Hristiyanlık gücünü ne kadar resimden alıyorsa Müslümanlık da bunun zıddını yapmış, dinde resimden uzaklaşmış yahut resimler kutsal insanlardan uzaklaşmıştır. Medrese çevreleri resmi çoğu zaman hoş karşılamamış ve sureti günah kapsamında değerlendirmiştir. Buna karşılık tekkelerde tasvir bütünüyle dışlanmamış, bilakis duvarlara asılan çeşitli resimler ve yazı-resim örnekleri vasıtasıyla farklı bir anlam kazanmıştır. Özellikle Bektaşî ve tasavvuf çevrelerinde harflerden meydana getirilen Hazret-i Ali, Hacı Bektaş Veli ve Balım Sultan tasvirleri, resmin doğrudan değil fakat remizli yollarla yaşatıldığını göstermektedir. Böylece halk resmi, dinî hassasiyetler ile şekle duyulan ihtiyacın kesiştiği bir alanda varlığını sürdürmüştür (Aksel, 1959b: 1858).

#### **2.4.1. Halk Resminde Yazı-Resim Geleneği**

Aksel, Müslüman toplumlarda resmin uzun süre açık biçimde sergilenememesinin, sanatkârları farklı ifade yolları aramaya yönelttiğini belirtmektedir. Ona göre musiki aletlerinin küçük boyutlarda yapılması gibi resimler de çoğu zaman gizlenebilecek ölçülerde üretilmiş, bu durum özellikle bazı tarikat çevrelerinde sembolik ve yorum gerektiren tasvirlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu tür örneklerle en sık Hurufî ve Bektaşî çevrelerinde rastlandığını ifade eden Aksel, söz konusu gelenekte yazı ile resmin çoğu zaman birbirinden ayrılmadığını vurgulamaktadır. Hurufî anlayışta mutlak ve ebedî varlığın harfler aracılığıyla tecelli ettiğini belirten Aksel, harflerin yalnızca bir yazı unsuru olarak görülmediğini, aynı zamanda kâinatın sırlarını ve eşyanın hakikatini taşıyan semboller olarak kabul edildiğini aktarmaktadır. Hurufilere göre insan yüzünde varlığın özü olarak kabul edilen yirmi sekiz harfin izlerini görmek mümkündür. Harflere yüklenen bu anlamlar, zamanla harflerden meydana getirilen çeşitli tasvirlerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu nedenle Ali ismi kullanılarak meydana getirilen aslan ve Zülfikar tasvirleri, insan ve ayı aynı anda çağrıştıran şekiller gibi örneklerde yazı ile resim iç içe geçmiş bir görünüm sergilemektedir.

Aksel, harflerden meydana getirilen resimlerin geçmişinin oldukça eskiye uzandığını, medrese ile tekke arasında yaşanan düşünce ayrılıklarının da bu tür tasvirlerin gelişiminde etkili olduğunu ifade etmektedir. Bununla birlikte Bektaşî ve Mevlevî çevrelerinde surete karşı daha müsamahalı bir yaklaşımın benimsendiğini, bu sebeple tekkelerde özenle hazırlanmış tablolarla karşılaşılabilirdiğini belirtmektedir. Özellikle Bektaşî resimlerinin dikkat çekici bir çeşitlilik gösterdiğini kaydeden Aksel, bu tasvirlerin zamanla tekke çevresinden çıkarak kahvehane ve çayhanelere kadar yayıldığını söylemektedir (Aksel, 1946ç: 9-10).

Aksel'e göre İslam sanatının dikkat çekici özelliklerinden biri, sanatların dinî ve dünyevî alanlar arasında belirgin bir ayrım göstermesidir. Bu anlayış içerisinde hat, mimari ve Kur'an yazıcılığı gibi faaliyetler açık ve meşru sanatlar olarak değerlendirilirken, resim, musiki ve raks gibi sanatlar daha çok gizli veya kuşku ile yaklaşılan alanlar içinde yer almıştır. Bu durum sanat eserlerinin üretim ve dolaşım biçimlerini de etkilemiştir. Nitekim cami duvarlarında görülen çiniler kamusal ve görünür bir sanat anlayışını temsil ederken, minyatürler çoğunlukla kitap sayfaları arasında yer alan ve sınırlı bir çevrede dolaşıma giren eserler olarak varlık göstermiştir.

Aksel, buna rağmen İslam sanatlarında resmin bütünüyle ortadan kalkmadığını, farklı biçimlere ve sembolik anlatımlara dönüşerek yaşamaya devam ettiğini belirtmektedir. Özellikle yazı ile resmin birleştiği örnekler bu durumun en dikkat çekici göstergeleridir. Tarikat çevrelerinde görülen sikke, taç ve çeşitli remizlerin yalnızca birer işaret olmaktan öte sembolik bir görsellik taşıdığını ifade eden Aksel, yazı-resim geleneğinin de bu anlayışın ürünü olduğunu vurgulamaktadır. Nitekim leylek veya horoz biçiminde düzenlenen besmeleler, dinî metinlerin görsel bir kompozisyona dönüştürülebileceğini göstermektedir. Böylece resimden kaçınma eğiliminin bulunduğu bir kültür çevresinde dahi görsel ifade biçimleri farklı yollarla varlığını sürdürmüştür.

Aksel'e göre bu ikili yapı yalnız resimde değil, diğer sanat alanlarında da görülmektedir. Mehterin "Ya Allah" nidalarıyla başlaması veya Karagöz oyunlarının dinî çağrışımlar taşıyan ifadelerle açılması, halk kültüründe dinî ve estetik unsurların birbirinden kesin çizgilerle ayrılmadığını göstermektedir. Bu nedenle halk resimleri değerlendirilirken onları yalnız tasvir yasağı çerçevesinde ele almak yeterli değildir. Halk sanatkarı, dinî

hassasiyetlerle görsel anlatım ihtiyacını uzlaştıran yeni yollar geliştirmiş, semboller, remizler ve yazı-resim uygulamaları aracılığıyla resim geleneğini farklı biçimlerde yaşatmayı sürdürmüştür (Aksel, 1972d: 32-34).

Aksel, suret kavramının yalnız resimle sınırlı düşünülmemesi gerektiğini belirtmekte, insanların sözlerine yazı aracılığıyla suret verdiğini, bu nedenle yazının da bir bakıma sözün resmi olarak değerlendirilebileceğini ifade etmektedir. Ona göre resim ile yazı arasındaki ilişki, her ikisinin de görünmeyeni görünür hâle getirme işlevinden kaynaklanmaktadır. Bu sebeple benzetme ve temsil yalnız resimde değil, yazıda da bulunmaktadır. Aksel, İslam toplumlarında resim karşısında ortaya çıkan çekingenliğin çeşitli uygulamalarla aşılmaya çalışıldığını da göstermektedir. Nitekim bazı eserlerde figürlerin bütünü korunurken yalnız yüzlerinin karalanması veya silinmesi, resim karşısındaki dinî hassasiyetlerin özellikle yüz ve kimlik unsuru üzerinde yoğunlaştığını göstermektedir. Topkapı Sarayı'nda bulunan *Ferhatnâme* nüshasında çıplak sahnelerin korunmasına rağmen yalnız yüzlerin tahrip edilmiş olması da bu anlayışın dikkat çekici örneklerinden biridir.

Aksel, halk resimlerinin yalnız tarikat çevrelerine ait eserler olarak değerlendirilmesine karşı çıkmaktadır. Her ne kadar Bektaşî ve Mevlevî çevrelerinde resimle ilişkili uygulamalar görülse de halk resimlerinin kökenini bütünüyle tarikatlara bağlamanın doğru olmadığını ifade etmektedir. Ona göre Hazreti Ali'nin devesi, Amentü Gemisi, Süleyman Mührü, Âh Mine'l-Aşk levhaları ve çeşitli yazı-resim örnekleri yalnız belirli tarikat çevrelerinde değil dükkânlarda, kahvehanelerde ve gündelik hayatın farklı mekânlarında yaygın biçimde kullanılmaktadır. Bu eserlerin üretiminde de yalnız tarikat mensupları değil, farklı çevrelerden halk sanatçıları görev almaktadır.

Aksel'in üzerinde durduğu en önemli hususlardan biri ise yazı ile resim arasındaki sınırların zamanla belirsizleşmesidir. Ona göre Türk sanatkârı, hat sanatında çizgiyi son noktaya kadar geliştirdikten sonra yazının imkânlarını görsel tasvirler üretmek için kullanmaya başlamıştır. Böylece yazı, yalnız okunacak bir unsur olmaktan çıkmış, kimi zaman cami, gemi, kuş veya çeşitli semboller biçiminde düzenlenerek resimsel bir nitelik kazanmıştır. Geleneklere sıkı sıkıya bağlı sanatkârlar bu eğilimi daha çok bitkisel ve geometrik bezemeler aracılığıyla sürdürürken, bazı sanatçılar ise yazı-resim geleneğini

daha ileri noktalara taşınmış ve tarikat sembollerinden taş baskı dualara kadar geniş bir üretim alanı meydana getirmişlerdir. Bu durum, Aksel'e göre, resimden bütünüyle uzak durulduğu düşünülen bir kültür çevresinde dahi görsel anlatım ihtiyacının farklı yollarla varlığını sürdürdüğünü göstermektedir.

Aksel'e göre yazı-resim geleneğinin ortaya çıkışında, harflerin yalnız sesleri karşılayan işaretler olarak değil, aynı zamanda şekil ve suret olarak algılanmasının önemli bir payı bulunmaktadır. Nitekim mahalle ve sıbyan mekteplerinde çocuklara harfler öğretilirken elifin direğe, be harfinin tekneye veya diğer harflerin çeşitli canlı ve cansız varlıklara benzetilmesi, yazının görsel yönünün erken yaşlardan itibaren fark edilmesini sağlamaktadır. Benzer biçimde hattatlar da harfleri yalnız yazı unsuru olarak değerlendirmemekte, elifi servi boylu bir insan güzeline benzetmek gibi estetik yorumlarla harflere yeni anlamlar yüklemektedir. Böylece yazı, yalnız okunacak bir unsur olmaktan çıkarak görsel çağrışımlar üreten bir ifade alanına dönüşmektedir.

Aksel, bu anlayışın zamanla yazıdan resme geçişi mümkün kıldığını belirtmektedir. Ancak resim karşısındaki dinî çekinceler sebebiyle ortaya çıkan eserlerde yazı bütünüyle terk edilmemiş, aksine yazı ile resim bir araya getirilerek yeni bir sanat anlayışı meydana getirilmiştir. Bu nedenle yazı-resim geleneği, hem görsel tasvir ihtiyacına cevap veren hem de dinî hassasiyetleri gözeten bir çözüm olarak değerlendirilmektedir. Yazıdan oluşan figürler, canlı varlıkların veya çeşitli nesnelerin biçimini alırken, metin özelliğini de korumaya devam etmektedir.

Aksel'e göre Türk resim sanatının çizgiye dayalı karakteri de bu gelişmeyi kolaylaştırmıştır. Gerçeği birebir taklit etme kaygısının ön planda olmaması, yazı ile meydana getirilen şekillerin farklı yorumlara açık olmasını sağlamıştır. Bu durum zamanla belirli biçimlerin tekrar edilmesine, ortak inanç ve düşünceleri yansıtan standart kompozisyonların ortaya çıkmasına yol açmıştır. Yazıdan meydana getirilen camiler, ibrikler, kuşlar ve çeşitli dinî semboller bu anlayışın ürünleri olarak değerlendirilmelidir.

Aksel, yazı-resim örneklerinin yalnız tasvir yasağını aşmak amacıyla ortaya çıkmadığını da vurgulamaktadır. Ona göre bu eserler aynı zamanda cami ve tekke gibi dinî mekânlara en uygun görsel ifade biçimleri olarak kabul edilmiştir. Böylece ayetler, hadisler ve çeşitli dinî metinler kimi zaman cami, kimi zaman çeşitli eşya veya canlı biçimlerine

dönüştürülmüştür. Halk da kendi inanç dünyasına uygun gördüğü bu tasvirlere ilgi göstermiştir. Bu nedenle yazı-resim geleneği, Türk dinî sanatının en özgün ve karakteristik ifade biçimlerinden biri olarak değerlendirilmektedir (Aksel, 1967: 11-15). Aksel, eski yazı ile yapılan resimleri tek bir kavram hâline getirerek “yazı-resim” olarak adlandırmakta ve bu türü, yazı ile görselliğin iç içe geçtiği, estetik olduğu kadar kültürel anlam da taşıyan özgün bir ifade biçimi olarak değerlendirmektedir. Aşağıda, konunun daha iyi anlaşılabilmesi için Aksel’in yazı-resim geleneği kapsamında yazdığı yazılarda ve *Türklerde Dinî Resimler* kitabında ele aldığı konular başlıklar halinde incelenecektir.

#### 2.4.1.1. Yazıdan Resme

Aksel, Türk sanatında dikkat çekici bir olgu olarak yazıdan resme geçiş meselesi üzerinde durmaktadır. Ona göre resim tarihsel olarak yazıdan daha eski olmakla birlikte, Türk sanatının özgün yönlerinden biri yazının resme dönüştürülmesidir. Özellikle İslâm kültür çevresinde gelişen bu anlayış, yazı ile resim arasında güçlü bir ilişki kurulmasına zemin hazırlamıştır. Çizgiye dayanan iki sanat dalının birleşmesi sonucunda ortaya çıkan yazı-resimler, Türk halk sanatının ve tekke çevrelerinin en özgün ürünlerinden biri hâline gelmiştir.

Aksel’e göre halk sanatçıları ve tekke mensupları, hüsnühat sanatının sunduğu imkânlardan yararlanarak çeşitli denemelere girişmiş, böylece yazı ile şekillenen yeni bir tasvir anlayışı ortaya çıkarmışlardır. Bu anlayış çerçevesinde cami biçiminde düzenlenen yazılar, yazıdan meydana getirilen çeşitli figürler ve dinî içerikli kompozisyonlar ortaya çıkmıştır. Tekkelerde ise Allah, peygamber ve tarikat büyüklerine ait sözler yalnızca okunmak için değil, aynı zamanda görsel bir unsur olarak değerlendirilmiş, yazılar zamanla canlı varlıkların ve çeşitli şekillerin görünümünü kazanmıştır. Böylece yazı, anlam taşıyan bir unsur olmanın ötesine geçerek resimsel bir nitelik kazanmıştır.

Aksel, bu gelişmenin sebeplerinden birini Türk sanatında süsleme anlayışının güçlü olmasına bağlamaktadır. Ona göre Türk sanatçısı çizgi sanatındaki başarısını büyük ölçüde yazı alanında göstermiştir. Zamanla hattatlar, birbirini tekrar eden yazı kalıplarının dışına çıkarak tezhip ve süsleme yoluyla yeni biçim arayışlarına yönelmişlerdir. Bu süreçte bazı yazılar yalnızca estetik bir düzenleme olmaktan çıkarak doğrudan resimsel

kompozisyonlara dönüşmüştür. Yazı-resim geleneğinin ortaya çıkışı da bu arayışların bir sonucu olarak değerlendirilmektedir.

Aksel ayrıca yazı-resimlerin yalnızca estetik kaygılarla ortaya çıkmadığını da belirtmektedir. Ona göre bu eserler, İslâm sanatında suret tasvirine karşı duyulan çekingenliğin aşılmasında önemli bir rol oynamıştır. Yazı aracılığıyla şekillenen figürler hem dinî hassasiyetlerle uyumlu görülmüş hem de resim ihtiyacına cevap vermiştir. Bu nedenle yazı-resimler camilerde, tekkelerde ve çeşitli dinî mekânlarda yaygın biçimde kullanılmıştır. Özellikle peygamberlerin, tarikat pîrlerinin ve din büyüklerinin fiziksel ve ahlaki özelliklerini anlatan hilyeler, yazı ile tasvir arasındaki ilişkinin en dikkat çekici örnekleri arasında yer almaktadır.

Aksel'e göre Müslüman-Türk sanatında sanat anlayışı büyük ölçüde dinî ve din dışı alanlar etrafında şekillenmiştir. Dinî sanatların merkezi camiler olurken, din dışı sanat faaliyetleri daha çok saray çevresinde gelişmiştir. Bu kültürel ortam içerisinde ortaya çıkan yazı-resimler ise hem yazı hem de tasvir özellikleri taşıyan özgün eserler olarak dikkat çekmektedir. Aksel, bu eserlerin temelinde gerçekliği birebir taklit etme düşüncesinden çok zihnî ve sembolik ilişkilerin bulunduğunu belirtmektedir. Ona göre yazı-resimler, suret ihtiyacının ortaya çıkardığı ve Türk sanatının kendine özgü estetik anlayışı içerisinde şekillenen ürünlerdir.

Aksel, Türklerin yazı sanatında ulaştıkları seviyeyi açıklarken sıkça tekrar edilen "Kur'an Mekke'de indi, Mısır'da okundu, İstanbul'da yazıldı" sözünü hatırlatmaktadır. Bu ifade, yazının Türk sanatındaki ayrıcalıklı konumunu göstermesi bakımından önemlidir. Yazı yalnızca bir iletişim aracı değil, aynı zamanda estetik ve kutsal bir unsur olarak değerlendirilmiş ve bu nedenle zamanla resimsel nitelikler de kazanmıştır. Türk sanatçısı, çizgi sanatındaki yetkinliğini yazı alanında geliştirmiş, yazıyı süsleme ve tasvir unsurlarıyla birleştirerek yeni ifade biçimleri ortaya koymuştur.

Aksel'in üzerinde durduğu bir diğer husus ise İslâm ve Hristiyan sanatları arasındaki temsil anlayışı farkıdır. Hristiyanlıkta kutsal kişilerin doğrudan resmedilmesi yaygın bir uygulama iken, Müslümanlıkta kutsal şahsiyetlerin tasvirine karşı daha temkinli bir yaklaşım benimsenmiştir. Bu nedenle peygamberler, veliler ve din büyükleri ya hiç resmedilmemiş ya da resmedildiklerinde yüzleri ve elleri örtülü biçimde gösterilmişlerdir.

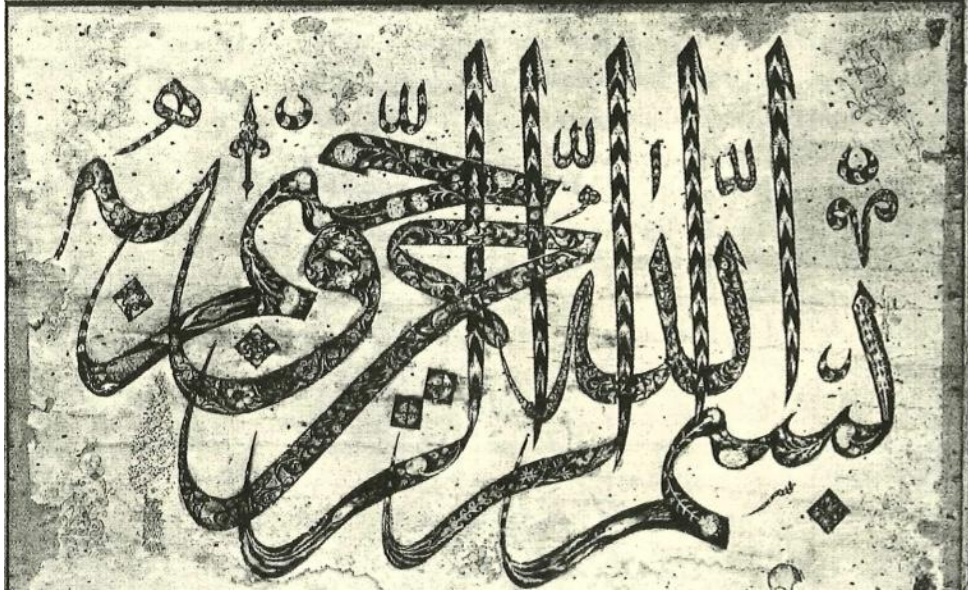
Aksel, bu anlayışı kutsal kişilere yönelik aşırı bağlılığın ve putlaştırma ihtimalinin önüne geçme çabasıyla ilişkilendirmektedir. Ona göre minyatürlerin kitap sayfaları içerisinde yer alması ve kamusal alanda görünür olmaması da bir bakıma bu çekingenliğin sonucudur.

Türk sanatında görülen bu yaklaşım, aynı zamanda Batı sanatından ayrılan temel özelliklerden birini oluşturmaktadır. Aksel, Türk resminin Batı resmindeki gibi gerçekliği birebir yansıtmayı amaçlamadığını, yorumlayıcı ve sembolik bir karakter taşıdığını ifade etmektedir. Halk şiirinde tabiatın gerçek görünüşünden uzaklaştırılarak yeniden yorumlanması gibi, Türk resminde de doğa ve insan birebir taklit edilmek yerine belirli estetik kalıplar içerisinde yeniden şekillendirilmiştir. Bu nedenle Türk resmi ile Batı resmi arasındaki farklılık yalnızca teknik değil, aynı zamanda dünya görüşüne dayanan bir farklılıktır.

Aksel, Fatih Sultan Mehmed'in Venedikli ressam Gentile Bellini'yi İstanbul'a davet etmesine rağmen Osmanlı nakkaşlarının onun sanat anlayışını benimsememiş olmalarını da bu durumun bir göstergesi olarak değerlendirmektedir. Ona göre Avrupa sanatının etkileri ancak barok ve rokoko üsluplarının Osmanlı mimarisine girmesiyle birlikte daha görünür hâle gelmiştir. Buna karşılık klasik Türk sanatı kendi estetik ilkelerini korumuş ve gelişimini bu doğrultuda sürdürmüştür.

Bu çerçevede yazı-resim levhaları, Türk sanatının özgün karakterini yansıtan önemli örnekler olarak ortaya çıkmıştır. Geometrik karakterli kûfi yazının zamanla süslemeci ve mimari biçimlere dönüşmesiyle cami formunda düzenlenen yazılar, ayet ve hadislerle şekillenen kompozisyonlar meydana gelmiştir. Böylece yazı ile resim iç içe geçmiş hem okunabilen hem de görsel olarak algılanabilen eserler ortaya çıkmıştır. Aksel, bu tür levhaları Türk plastik sanatlarının kendine özgü ürünleri arasında değerlendirmekte ve onların sembolik anlatım gücüne dikkat çekmektedir. Yazı ile tasvir arasında kurulan bu ilişki, Türk sanatının resim anlayışını açıklayan en önemli özelliklerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Aksel, 1967: 17-20).

Malik Aksel, yazı-resim geleneğine giriş yaptığı yazısında bilinçli bir tercihle bir besmele yazı-resim örneği incelemiştir. Çünkü o, halk kültüründe her işe besmele ile başladığını bilen ve bu doğrultuda davranan bir kültür insanıdır.



**Resim 70:** Çiçekle Bezenmiş Besmele İstanbul Belediye Müzesinden (Aksel, 1967: 23)

Aksel, yazı-resim geleneğinin dikkat çekici örneklerinden biri olarak çiçeklerle biçimlendirilmiş besmele levhalarını göstermektedir. Müslümanlıkta hemen her işe besmele ile başlanması ve güzel besmele yazarların övülmesi, bu yazının dinî ve estetik açıdan ayrıcalıklı bir konuma sahip olmasını sağlamıştır. Bu nedenle besmele, hattatların ve halk sanatçılarının en sık işledikleri metinlerden biri hâline gelmiştir. Aksel'in değerlendirdiği örnekte (Resim 70) ise besmele yalnızca yazı olarak kalmamış, çiçek ve yaprak motifleriyle bütünleşerek resimsel bir görünüm kazanmıştır. Satırlar arasında yer alan çiçekler ve bitkisel bezemeler, kompozisyonun ayrılmaz bir parçası hâline gelmiş, böylece yazı ile süsleme iç içe geçmiştir. Bu durum, Türk sanatında çizgi, yazı ve bezemenin birbirinden kesin sınırlarla ayrılmadığını göstermektedir. Yazı okunabilirliğini korurken aynı zamanda görsel bir kompozisyona dönüşmektedir. Aksel'e göre besmele içerisinde çiçek motiflerinin yer alması yalnızca estetik bir tercih değildir. Bu uygulama aynı zamanda geleneksel yazı kalıplarını aşma ve resimsel anlatıma yönelme arzusunun da bir göstergesidir. Doğrudan figüratif tasvirlerle yer vermekten kaçınan sanatçı, çiçek ve bitki motifleri aracılığıyla yazıya yeni bir görünüm kazandırmış ve böylece resim ihtiyacını süsleme sanatları üzerinden karşılamıştır. Bu yönüyle çiçekli besmeleler, yazı-resim geleneğinin en karakteristik örnekleri arasında yer almakta ve Türk sanatında süsleme ile tasvir arasındaki ilişkinin anlaşılmasına katkı sağlamaktadır (Aksel, 1967: 22).

#### 2.4.1.2. Yazı-Resim Geleneğinde Cami ve Çifte Vavlar

Aksel, yazı-resim geleneğinin en dikkat çekici örneklerinden birini cami biçiminde düzenlenen levhaların oluşturduğunu belirtmektedir. Hattatlar tarafından kûfi<sup>17</sup> ve celi<sup>18</sup> yazılar kullanılarak meydana getirilen bu eserlerde yazı, yalnızca okunmak amacıyla değil, aynı zamanda görsel bir kompozisyon oluşturmak için de kullanılmıştır. Böylece ayetler, hadisler ve çeşitli dinî ifadeler kubbe, minare, alem ve cami gövdesi gibi mimari unsurlara dönüştürülerek resimsel bir görünüm kazanmıştır. Aksel'e göre bu eserler, İslâm-Türk sanatında yazı ile tasvirin birleşmesinden doğan özgün örnekler arasında yer almaktadır.

Aksel, cami biçimindeki yazı-resimlerin geniş bir yaygınlığa sahip olduğunu ve halk bezeme sanatlarında en çok tekrarlanan motiflerden biri hâline geldiğini ifade etmektedir. Bu eserlerde perspektif ve gerçekçi mekân anlayışından çok simetriye dayanan bir kompozisyon anlayışı hâkimdir. Nitekim iki minareli örneklerden altı minareli örnekler kadar farklı düzenlemeler görülmekte, ancak bütün kompozisyonlarda tenazur anlayışı korunmaktadır. Böylece yazı, mimari bir yapıyı meydana getiren temel unsur hâline gelirken, resim de yazının biçimlendirdiği bir görünüm kazanmaktadır.

Aksel'e göre bu levhaların taşıdığı anlam yalnızca estetik değildir. Cami biçimini meydana getiren yazılar çoğu zaman Kur'an ayetleri ve hadislerden oluşmaktadır. Bu nedenle eserler yalnızca bir süsleme unsuru olarak değil, aynı zamanda kutsal metinleri taşıyan dinî objeler olarak değerlendirilmiştir. Halk arasında ayet ve hadis bulunan yerlere şeytanın giremeyeceğine dair yaygın inanışın bulunması da bu levhalara duyulan saygıyı artırmıştır. Öte yandan İslâm geleneğinde resim konusunda var olan çekinceler dikkate alındığında, yazının resim biçimine dönüşmesi önemli bir çözüm yolu olarak görülmektedir. Aksel, yazının resme, resmin de yazıya yaklaşması sayesinde tasvire yönelik bazı tereddütlerin aşıldığını ve böylece cami biçimindeki yazı-resimlerin dinî çevrelerde kabul gördüğünü belirtmektedir. Bu yönüyle cami biçiminde düzenlenen yazı-resimler, Türk sanatında süsleme ile tasvir arasındaki sınırların bulanıklaştığı özgün

17 Arap yazısının X. yüzyıla kadar Mushaf yazmada, daha sonra mimari eserlerin kitabe ve tezyinatında kullanılan yazı çeşidi. Harfler dik ve köşeli şekillerden oluşur. Küfe şehrinde doğduğu için bu ismi almıştır.

18 Sülüs ve Talik yazıların levha ve kitabelerde kullanılan iri ve kalın şekli.

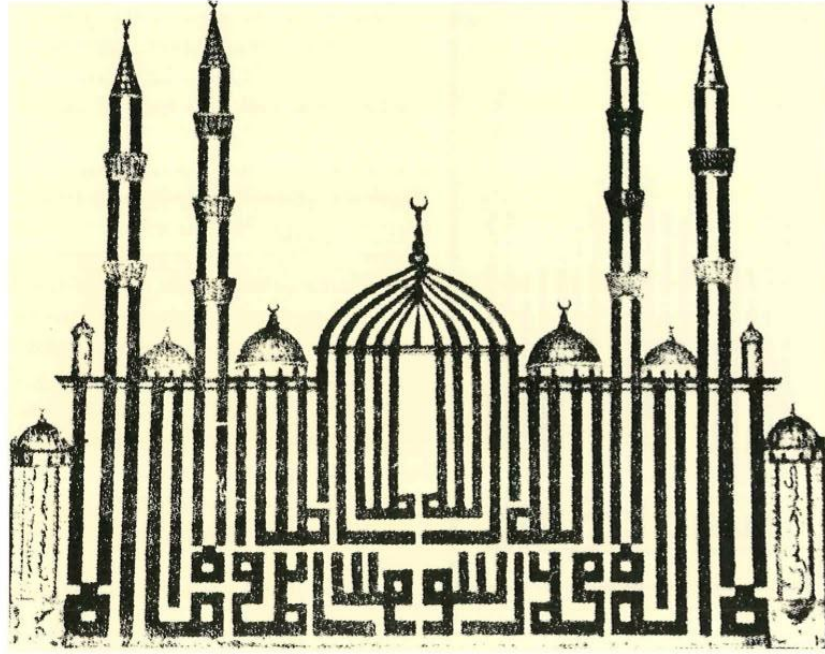
eserlerdir. Hem okunabilen hem de görsel olarak algılanabilen bu levhalar, yazı-resim geleneğinin en yaygın ve en dikkat çekici örnekleri arasında yer almaktadır.

Aksel, yazı-resim geleneğinin ortaya çıkışını değerlendirirken bu eserlerin ne tam anlamıyla yazı ne de doğrudan resim olarak nitelendirilebileceğini belirtmektedir. Ona göre yazı ile şekillenen bu kompozisyonlar, her iki sanatın sınırlarında yer alan özgün eserlerdir. Özellikle kuş, hayvan ve cami biçiminde düzenlenen yazı-resimler, kutsal metinlerin sağladığı meşruiyet sayesinde kabul görmüş ve böylece tasvire yönelik çekinceler yazı aracılığıyla aşılmıştır. Aksel, İslâmiyet'te mimari yapıların ve manzaraların tasvir edilmesini engelleyen açık bir hüküm bulunmamasına rağmen bu tür eserlerin yazı biçiminde ortaya çıkmasını, Türk sanatında süsleme anlayışının güçlü oluşu ve sanatçıların yorumlamaya açık yolları tercih etmeleriyle açıklamaktadır. Bu nedenle yazı-resimler, yalnızca bir tasvir yöntemi değil, aynı zamanda Türk halk sanatının dekoratif karakterini yansıtan ürünler olarak değerlendirilmektedir.

Aksel'e göre cami biçiminde düzenlenen yazı-resimler yalnızca bir mimari yapıyı temsil etmemekte, aynı zamanda caminin taşıdığı manevi anlamı da yansıtmaktadır. Kûfi yazının geometrik yapısı, siyah ve beyaz çizgilerin oluşturduğu dekoratif düzen ve kompozisyon içerisine yerleştirilen Kelime-i Tevhid gibi kutsal ifadeler, bu levhalara dinî bir hüviyet kazandırmaktadır. Bunun yanında Türk mimarisinde görülen disiplin, simetri ve düzen anlayışı da yazı-resim camilerde kendisini açık biçimde göstermektedir. Minareler, kubbeler, âlemler ve diğer mimari unsurlar yazının biçimlendirilmesiyle ortaya çıkmaktadır. Böylece harfler aynı zamanda mimari elemanlara dönüşmektedir.

Aksel'in örnek olarak değerlendirdiği Süleymaniye Cami tasvirinde (Resim 71), yazının resme sunduğu imkânların sonuna kadar kullanıldığı görülmektedir. Karşılıklı yerleştirilen Kelime-i Tevhid yazılarından yükselen harfler kubbeleri, minareleri ve âlemleri meydana getirmekte böylece bütün kompozisyon yazı temelli bir mimari görünüm kazanmaktadır. İstanbul Kazancılar'daki Hulusi Efendi Matbaası'nda basılan ve kenarında "Ketebehu Receb Şükrü" ibaresi bulunan bu levha, sanatçının eseri bir resimden çok yazı olarak değerlendirdiğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Nitekim Aksel, sanatçının "resemehu" yerine "ketebehu" ifadesini kullanmasını, bu yaklaşımın bir göstergesi olarak yorumlamaktadır. Bununla birlikte eser uzaktan

değerlendirildiğinde yazı niteliğinden çok cami görünümüyle algılanmakta, böylece yazı ve resim arasındaki sınırlar belirsizleşmektedir (Aksel, 1967: 25-34).



**Resim 71:** Malik Aksel Koleksiyonundan Süleymaniye Cami (Aksel, 1967: 26)

Aksel, yazı-resim geleneğinin dikkat çekici örneklerinden biri olarak çifte vav motifini ele almaktadır. Ona göre büyük ölçüde unutulmuş olan bu motif, geçmişte Türk sanatı ve folklorunda oldukça yaygın bir kullanım alanına sahipti. Çifte Hak, Çifte Kelime-i Tevhit, Çifte Muhammed ve Çifte Ali gibi yazı düzenlemelerinin yanı sıra çifte minare, çifte kuş ve çifte arslan biçiminde oluşturulmuş yazı-resimler de eskiden camilerde, tekkelerde, dükkânlarda ve evlerde yer almaktaydı. Bu durum, çifte vavın yalnızca estetik bir unsur olarak değil, aynı zamanda dinî ve kültürel anlamlar taşıyan bir motif olarak değerlendirildiğini göstermektedir. Bunun yanında motifin yalnızca yazı levhalarında değil, ibriklerde, çeşmibülbüllerde, çinilerde ve çeşitli süsleme unsurlarında da kullanıldığını ifade etmektedir. Böylece çifte vav, farklı sanat dallarında tekrar eden ortak bir bezeme unsuru hâline gelmiştir.

Aksel'e göre bu tür çiftli kompozisyonların kökeni yalnızca İslâmî gelenek içerisinde aranamaz. İnsan, hayvan ve bitki figürlerinin karşılıklı veya yan yana yerleştirildiği çiftli düzenlemelerin eski Türk sanatlarında da görüldüğünü hatırlatan Aksel, bu anlayışın zaman içerisinde çinilere, halılara, yazmalara ve yazı-resim levhalarına taşındığını

belirtmektedir. Bu nedenle çifte vav motifi, İslâmî sembolizm ile daha eski Türk sanat geleneklerinin birleştiği bir unsur olarak değerlendirilmektedir.

Aksel ayrıca çifte vavların yalnızca dekoratif amaçlarla kullanılıp kullanılmadığı sorusunu da gündeme getirmektedir. Ona göre bu motiflerin sürekli tekrarlanması, onların basit bir süsleme unsuru olmanın ötesinde belirli anlamlar taşıdığına işaret etmektedir. Bu noktada Kur'an'da yer alan ve "hurûf-ı mukattaa" olarak adlandırılan harfleri hatırlatan Aksel, bazı harflerin kutsal anlamlarla ilişkilendirilmesinin çifte vav motifine yüklenen sembolik değeri açıklayabileceğini düşünmektedir. Böylece çifte vav, yalnızca görsel bir düzenleme değil, aynı zamanda dinî ve kültürel çağrışımları bulunan bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır.

Aksel, çifte vav motifinin yalnızca estetik bir süsleme unsuru olmadığını, aynı zamanda belirli dinî ve sembolik anlamlar taşıdığını belirtmektedir. Ona göre kutsal mekânlarda ve çeşitli sanat eserlerinde sıkça kullanılması, bu harfe özel bir anlam yüklendiğini göstermektedir. Nitekim çifte vavlar bazen İslâmiyet'te kutsallıkla ilişkilendirilen yeşil renkte tasvir edilmiş, bazen de çevrelerine Allah, Muhammed, dört halife ile Hasan ve Hüseyin'in isimleri yerleştirilmiştir. Bu durum, motifin yalnızca görsel bir unsur olarak değil, dinî çağrışımları bulunan bir sembol olarak da algılandığını ortaya koymaktadır.

Aksel, Arap sanatında çok yaygın olmayan çifte vav uygulamalarının Türk sanatında oldukça geniş bir kullanım alanı bulduğunu ifade etmektedir. Tekkelerden saraylara kadar uzanan bu motif, yazı levhalarında, çinilerde ve çeşitli süsleme unsurlarında karşımıza çıkmaktadır. Özellikle "mürsel vav" olarak adlandırılan yuvarlak vav biçimiyle oluşturulan kompozisyonlar arasında yüksek sanat anlayışını yansıtan örnekler de bulunmaktadır. Bu durum, çifte vavın Türk yazı-resim geleneği içerisinde kendine özgü bir yer edindiğini göstermektedir.

Aksel'in dikkat çektiği önemli örneklerden biri de İstanbul'daki Mısır Çarşısı'nda bulunan çifte vav motifidir. Köprü yönündeki kapının iç kısmında yer alan bu kompozisyonun uzun yıllar boyunca İstanbul'un en tanınmış çifte vav örneklerinden biri olduğu belirtilmektedir. Ancak daha sonraki onarım çalışmaları sırasında bu motifin ortadan kaldırıldığını ifade eden Aksel, söz konusu müdahaleyi kültürel miras açısından önemli bir kayıp olarak değerlendirmektedir. Ona göre yalnızca bir süsleme unsurunun

değil, aynı zamanda İstanbul'un tarihî ve kültürel kimliğinin bir parçasının da yok edilmesi söz konusudur. Bu nedenle çifte vav örneği, Aksel'in geleneksel sanat ürünlerinin korunmasına yönelik hassasiyetini göstermesi bakımından da önem taşımaktadır.



**Resim 72:** İnsan Gözlü Çifte Vav ve Kandil (Aksel, 1967: 39)

Aksel, çifte vav motifinin farklı örnekler taşıyan varyantlarından biri olarak Resim 72'de yer alan levhayı değerlendirmektedir. Ona göre bu eser, yaygın çifte vav kompozisyonlarından ayrılan bazı özelliklere sahiptir. Öncelikle vav harflerinin üst kısmında yer alan göz biçimli unsurlar dikkat çekmektedir. Aksel, bu gözlerin bir aralıktan dışarıyı seyreden insan gözlerini andırıldığını belirtmekte ve kompozisyona canlılık kazandıran önemli ayrıntılardan biri olarak değerlendirmektedir. Vavların arasında yer alan beyaz kandil motifi ise eserin dinî niteliğini vurgulayan sembolik unsurlar arasında yer almaktadır.

Levhanın yazı programı da taşıdığı anlam bakımından dikkat çekicidir. Kompozisyonun sağ tarafında “Allahümme yâ müfettihi'l-ebvâb”, sol tarafında ise “İftah lenâ hayre'l-bâb” ifadeleri yer almakta, böylece “Ey kapılar açıcı Allah, bize hayırlı kapını aç” anlamındaki dua levhanın temel mesajını oluşturmaktadır. Aksel, aynı duanın eski dolap

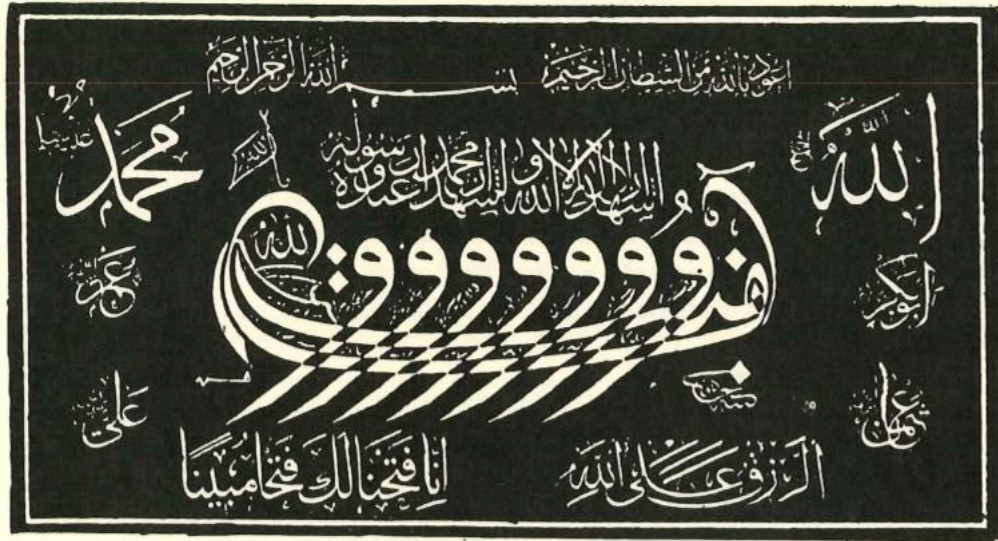
kapılarında da kullanıldığını belirterek söz konusu ifadenin gündelik hayat içerisinde de yaygın bir kullanım alanına sahip olduğunu ifade etmektedir.

Eserde dikkat çeken bir diğer unsur, iki vavın birleşmesiyle oluşan dörtgen bölüm içerisinde yer alan “Hızır Aleyhisselâm” yazısıdır. Bu ayrıntı, kompozisyonun yalnızca estetik bir düzenleme olmadığını, aynı zamanda halk inançları ve dinî sembolizmle ilişkili anlam katmanları taşıdığını göstermektedir. Bunun yanında vavların içerisine yerleştirilen manzum metin de levhanın dinî karakterini güçlendirmektedir. Böylece yazı, süsleme ve sembolik unsurlar aynı kompozisyon içerisinde bir araya gelmektedir.

Aksel, çifte vav motifine yüklenen anlamları açıklarken ebced hesabına dayanan yorumlara da yer vermektedir. Buna göre çifte vavın ebced değerinin on iki olması, motifin On İki İmam ile ilişkilendirilmesine imkân vermektedir. Bunun yanında vav harfinin altı rakamını temsil ettiği kabul edildiğinden yan yana bulunan iki vav, altmış altı sayısını meydana getirmekte ve bu sayı ise ebced hesabında Allah lafzının karşılığı olarak değerlendirilmektedir. Aksel, halk arasında Allah adının altmış altı defa zikredilmesinin gönle ferahlık verdiği dair inanışların bulunduğunu belirterek çifte vavın kutsallığının bu anlayışla da ilişkilendirilebileceğini ifade etmektedir. Bu nedenle motif, yalnızca estetik bir unsur değil, dinî ve tasavvufi çağrışımları bulunan sembolik bir işaret olarak da kabul edilmektedir.

Aksel, çifte vavın kullanım alanının yalnızca dinî yapılarla sınırlı olmadığını da vurgulamaktadır. Camilerde, tekkelerde, medreselerde ve mekteplerde karşılaşılan bu motif, aynı zamanda askerî çevrelerde de kullanılmaktaydı. Nitekim Yeniçeri bayraklarında çifte vavlara yer verildiği gibi, bazı yeniçerilerin bu motifi vücutlarına dövme olarak işlettikleri de bilinmektedir. Bunun yanı sıra eski mekteplerin duvarlarında harita ve resimlerin yerini çoğu zaman çifte vav kompozisyonlarının veya vav harfini merkeze alan yazıların aldığına dikkat çekmektedir. Aksel’e göre çifte vavın camiden tekkeye, medreseden çarşıya ve Yeniçeri ocaklarına kadar uzanan geniş kullanım alanı, onun belirli bir mezhep ya da tarikatın sembolü olarak değerlendirilmesini güçlendirmektedir. Bu nedenle çifte vavı yalnızca Alevî-Bektaşî geleneğiyle veya herhangi bir tasavvuf çevresiyle ilişkilendirmek doğru değildir. Aksel, motifin toplumun farklı kesimleri tarafından benimsenmiş ortak bir kültürel ve dinî sembol niteliği

taşıdığını belirtmektedir. Ayrıca halk arasında vav harfinin yemin ve bağlılık anlamlarıyla da ilişkilendirildiğini, bu sebeple kimi zaman “vallahi” ifadesini çağrıştıran bir işaret olarak yorumlandığını aktarmaktadır (Aksel, 1967: 37-41).



**Resim 73:** Vavlardan Meydana Gelen bir Amentü Gemisi (Aksel, 1967: 43)

Aksel, Amentü Gemisi kompozisyonlarının temelinde yer alan çifte vav ilişkisine dikkat çekmektedir. Amentü metninde iman esaslarını birbirine bağlayan atıf vavları, yazı-resim kompozisyonunda geminin yapısal unsurlarına dönüştürülmüş, böylece hem metnin anlam örgüsü hem de görsel biçimi aynı harf üzerinden kurulmuştur. Aksel, yazı-resim geleneğinin en yaygın örneklerinden biri olarak değerlendirdiği bu levhaların, dükkânlarda ve evlerde genellikle yüksek ve görünür yerlere asıldığını belirtmektedir. Vav harfleriyle meydana getirilen gemi biçimindeki bu kompozisyonlar, kimi zaman ayetler ve hadislerle zenginleştirilmiş, kimi zaman da çeşitli süsleme unsurlarıyla desteklenmiştir. Aksel'e göre bu düzenleme tesadüfî değildir. Çünkü gemiyi meydana getiren unsurlar doğrudan doğruya Amentü'de yer alan iman esaslarını temsil etmektedir.

Aksel, Amentü Gemisi'nde kullanılan vav harflerinin yalnızca biçimsel bir unsur olarak değerlendirilmemesi gerektiğini belirtmektedir. İman esaslarını sıralayan ifadeleri birbirine bağlayan atıf vavları, kompozisyon içerisinde geminin temel yapısını oluşturmaktadır. Böylece harfler kimi örneklerde kürekçilere, kimi örneklerde ise geminin küreklerine dönüşerek yazının resim hâline gelmesini sağlamaktadır. Bu yönüyle Amentü Gemisi, yazı ile tasvirin iç içe geçtiği özgün örneklerden biri olarak karşımıza

çıkılmaktadır. Kompozisyonun bazı örneklerinde geminin kış veya baş kısmında bir köşk, bazılarında ise yazı-resim tekniğiyle oluşturulmuş bir sancak yer almaktadır. Aksel, bu köşkün iman sahibi müminin güvenli sahile ulaşmasını sembolize ettiğini belirtmektedir. Dolayısıyla gemi yalnızca bir taşıt olarak değil, kişinin iman sayesinde kurtuluşa erişmesini temsil eden sembolik bir yapı olarak düşünülmüştür. Levhalarda ayrıca Ashab-ı Kehf'in isimlerine de yer verilmesi, kompozisyonun dinî ve koruyucu anlam katmanlarını güçlendirmektedir. Aksel'e göre Amentü Gemisi örnekleri, yazı-resim geleneğinin inanç dünyasıyla kurduğu ilişkinin en belirgin göstergelerinden biridir. Yazı burada yalnızca okunacak bir metin olmaktan çıkmakta, resimsel bir forma dönüşerek dinî düşüncenin görsel olarak ifade edilmesini sağlamaktadır. Bu nedenle Amentü Gemisi, hem halk arasında yaygınlık kazanmış bir yazı-resim örneği hem de İslâmî sembolizmin görsel anlatımlarından biri olarak değerlendirilmektedir (Aksel, 1967: 41-43).

#### 2.4.1.3. Yazı-Resim Geleneğinde Kandil Resimleri

Aksel, Türk dinî sanatında sıkça karşılaşılan motiflerden biri olan kandil tasvirlerinin yalnızca dekoratif bir unsur olarak değerlendirilmemesi gerektiğini belirtmektedir. Cami mihraplarında, seccadelerde, mezar taşlarında ve çeşitli süsleme unsurlarında görülen kandiller, kimi zaman yazı-resim tekniğiyle oluşturulmuş kompozisyonlar hâlinde yer almaktadır. Bu örneklerde kandil biçimi çoğu zaman çiçekleri, bitkisel bezemeleri veya hayalî varlıkları andıran şekillerle birleşmekte, böylece sembolik bir anlatım kazanmaktadır.

Aksel'e göre kandil motifinin Türk sanatında bu denli yaygın kullanılmasının temel sebebi, onun maddi bir aydınlatma aracı olmasından çok manevi anlamlar taşımasıdır. Kandildeki ateş zamanla ilahî nur fikriyle özdeşleşmiş, böylece kandil kutsallıkla ilişkilendirilen bir sembole dönüşmüştür. Bu durum, ateşin Türk halk inançlarındaki eski anlam katmanlarıyla da bağlantılıdır. Nitekim Hıdırellez'de ateş üzerinden atlanarak sağlık ve esenlik dileğinde bulunulması ya da sinsin oyununda ateşin merkezî bir unsur olarak yer alması, ateşe yüklenen arındırıcı ve koruyucu işlevlerin halk kültüründeki yansımaları arasında değerlendirilmektedir.

Aksel, ateşin koruyucu gücüne dair halk inanışlarına da dikkat çekmektedir. Özellikle nazardan korunmak amacıyla ateşe üzerlik atılması ve bu sırada çeşitli sözlerin okunması, ateşin kötü etkileri uzaklaştırdığı yönündeki inancın bir göstergesi olarak yorumlanmaktadır. Bunun yanında Hızır'ın kırmızı külâhına ilişkin anlatılar ve ateşle ilişkilendirilen uğur düşüncesi de halk muhayyilesinde ateşin olumlu ve kutsal bir unsur olarak algılandığını göstermektedir. Halk arasında kullanılan “Allah nar ile nurdan ayırmasın” sözü de ateş ile ilahî aydınlığın aynı sembolik çerçevede değerlendirildiğine işaret etmektedir.

Aksel'e göre kandil motifinin anlam dünyası yalnızca halk inanışlarıyla sınırlı değildir. Evliya menkıbelerinde ateşe hükmetme veya ateşten zarar görmeme şeklinde ortaya çıkan keramet anlatıları da bu sembolizmi güçlendirmektedir. Bu bağlamda Bıçakçı Ömer Dede'nin ateşe girmesine rağmen zarar görmediğine dair rivayetler, ateşin manevi kudretle ilişkilendirilmesinin örneklerinden biridir. Ayrıca Kur'an'da Hz. Muhammed'in “Sirâcen münîrâ” ifadesiyle ışık saçan bir kandile benzetilmesi, kandil motifinin İslâmî düşünce içerisindeki yerini açıklayan önemli dayanaklardan biri olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle kandil tasvirleri, Türk dinî sanatında yalnızca bir süsleme unsuru değil, ilahî nuru, kutsallığı ve manevi aydınlığı temsil eden sembolik kompozisyonlardır.

Aksel, kandil motifinin taşıdığı anlamı açıklarken ateş ve nur kavramları etrafında şekillenen inanç unsurlarına da dikkat çekmektedir. Nitekim minyatürlerde ve halk resimlerinde velilerin başı etrafında görülen alev biçimli tasvirler, kutsal kişilerin ilahî nurla ilişkilendirilmesinin görsel yansımaları olarak değerlendirilmektedir. Ateşin bu manevi anlamı, Bektaşî geleneğinde okunan çırağ gülbanklarında, mum ve çıra etrafında şekillenen uygulamalarda da kendisini göstermektedir. Ateşe duyulan saygının zamanla ocak kültürüne dönüşmesi, yatır çevrelerinde çıra yakılması ve çeşitli ritüellerin ateş etrafında gerçekleştirilmesi de aynı anlayışın devamı niteliğindedir. Aksel, Alevi-Türkmen topluluklarında görülen kırmızı mendil ve kırmızı gömlek kullanımını da ateş ve güneş kültürüyle ilişkilendirerek bu sembollerin inanç dünyasındaki yerini açıklamaktadır.

Aksel'e göre zaman içerisinde güneş, özellikle Alevi-Bektaşî düşüncesinde Hz. Ali'nin sembollerinden biri hâline gelmiş, ateşin kaynağı olarak görülen güneş ile kandil arasında sembolik bir bağ kurulmuştur. Bu nedenle kandil yalnızca bir aydınlatma aracı olarak değil, ilahî hakikatin ve manevi aydınlanmanın göstergesi olarak algılanmıştır. Toplumun Berat, Miraç ve Regaip gecelerini doğrudan “kandil” adıyla anması da kandilin dinî hayattaki sembolik değerini göstermektedir. Aynı şekilde bu gecelerde camilerin ve minarelerin kandillerle aydınlatılması, ışığın kutsallıkla ilişkilendirilmesinin bir başka yansıması olarak değerlendirilmelidir.



**Resim 74:** Maşallah Şeklinde Kandil (Aksel, 1967: 50)

Aksel, cami mihraplarında yer alan kandil tasvirlerinin de bu düşünce dünyasından bağımsız olmadığını belirtmektedir. Kur'an'da geçen “Allah göklerin ve yerin nurudur” ifadesini hatırlatan Aksel, kandilin temsil ettiği ışığın ilahî kudret ve manevi aydınlıkla ilişkilendirildiğini vurgulamaktadır. Özellikle Alevi-Bektaşî inançlarında Hak, Muhammed ve Ali arasında kurulan manevi bağın kandil sembolü üzerinden açıklanması, bu motifin yalnızca estetik bir unsur olarak görülmediğini ortaya koymaktadır. Aksel'e göre söz konusu inanç ve düşüncelerin doğrudan tasvir edilmesi güç olduğundan, bunlar

çoğu zaman remizler ve semboller aracılığıyla ifade edilmiş, kandil de bu sembollerin en yaygın olanlarından biri hâline gelmiştir. Bu nedenle yazı-resim kandiller ve benzeri kompozisyonlar, yalnızca süsleme amacı taşıyan eserler değil, belirli inanç sistemlerini ve tasavvufi yorumları görselleştiren sembolik anlatımlar olarak değerlendirilmelidir.

Aksel, kandil biçiminde düzenlenen yazı-resim örnekleri arasında celi “Maşallah” yazısıyla oluşturulmuş bir levhaya yer vermektedir. Diğer kandil kompozisyonlarından farklı olarak oldukça sade bir düzenlemeye sahip olan bu eser, Aksel tarafından zarif ve başarılı bir sanat örneği olarak değerlendirilmektedir. Herhangi bir imza taşımayan levhada kandil formu, yazının biçimlendirilmesiyle meydana getirilmiştir. Böylece yazı ve tasvir tek bir kompozisyon içerisinde bir araya getirilmiştir. Aksel’e göre eserin değeri yalnızca biçimsel güzelliğinden değil, az sayıda unsurla güçlü bir görsel etki oluşturabilmesinden de kaynaklanmaktadır.

Aksel, bu tür kandil levhalarının geçmişte camlatılarak ahşap evlerin saçak altlarına yerleştirildiğini belirtmektedir. Halk arasında bu levhaların nazara karşı koruyucu olduğuna, hatta yangın gibi felaketleri uzak tuttuğuna inanılmaktaydı. Bu durum, yazı-resim örneklerinin yalnızca estetik amaçlarla kullanılmadığını aynı zamanda koruyucu ve uğur getirici nitelikler taşıdığına dair halk inanışlarıyla da ilişkilendirildiğini göstermektedir. Aksel, benzer örneklerin kendi döneminde dahi eski yapılarda görülebildiğini ifade ederek bu geleneğin uzun süre yaşamaya devam ettiğine dikkat çekmektedir. Bu örnekten hareketle Aksel, İslâm ve Türk sanatının temel özelliklerinden birinin soyutlama olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre sanatçı, önemli gördüğü dinî ve kültürel kavramları doğrudan tasvir etmek yerine onları semboller, işaretler ve birkaç çizgiyle ifade etmeyi tercih etmektedir. Bu nedenle kandil biçimindeki yazı-resimler yalnızca bir eşyanın görünümünü yansıtmamakta, inanç, koruma, bereket ve kutsallık gibi anlamları da bünyesinde taşımaktadır. Böylece Türk sanatında soyut düşünce ile sembolik anlatımın iç içe geçtiği özgün bir ifade biçimi ortaya çıkmaktadır (Aksel, 1967: 47-53).

#### 2.4.1.4. Yazı-Resim Geleneğinde Başlık

Aksel, yazı-resim geleneği içerisinde taç, sikke, kavuk, sarık, takke, fes ve kalpak gibi başlıkların da önemli bir yer tuttuğunu belirtmektedir. Ona göre bu unsurlar yalnızca

giyim kuşamın bir parçası değil, aynı zamanda dinî ve sosyal statüyü gösteren semboller olarak değerlendirilmelidir. Bu nedenle çeşitli başlık biçimleri yazı-resim levhalarına konu edilmiş ve sembolik anlamlarıyla birlikte tasvir edilmiştir. Özellikle tarikat çevrelerinde kullanılan taçlar ve sikkeler, biçimlerine ve dilim sayılarına göre farklı anlamlar taşımaktadır. Bir dilimli taç tevhidi, beş dilimli taç İslam'ın temel esaslarını veya Ehl-i Beyt'i, altı dilimli taç altı yönü, yedi dilimli taç Kelime-i Tevhid'i, on iki dilimli taç ise On İki İmam'a bağlılığı temsil etmektedir. Aksel, bu başlıkların görünen anlamlarının yanında çeşitli tasavvufi yorumlara dayanan başka sembolik anlamlar da taşıdığını belirtmektedir.

Aksel'e göre başlıklar, dinî ve sosyal hayat içerisinde saygınlıkla ilişkilendirilen unsurlar arasında yer almaktadır. Şeriat ehlinin kavuk, tarikat ehlinin ise taç kullanması bu ayrımın en belirgin örneklerinden biridir. Sarığın bağlanış biçimi ve üzerindeki ayrıntılar dahi kişinin konumuna dair ipuçları vermekte, özellikle tepeden veya yandan sarkan sarık uçları ilmî bir mevkiye işaret etmektedir. Bu nedenle kavuk ve taç yalnızca başı örten eşyalar olarak değil, manevi otoriteyi ve toplumsal itibarı temsil eden semboller olarak görülmektedir. Bazı tasavvuf çevrelerinde başlıkların insanın manevi dünyasını temsil eden unsurlar olarak yorumlanması da bu anlayışın bir sonucudur.

Aksel, başlıkların toplumsal hayattaki önemini vurgularken bunların değişime karşı gösterdiği dirence de dikkat çekmektedir. Giyim kuşam unsurlarında Batı etkisiyle meydana gelen değişimlere rağmen başlıkların uzun süre geleneksel biçimlerini koruduğunu ifade etmektedir. Halk arasında kavuğun taşıdığı değer, orta oyununun temel tiplerinden birinin "Kavuklu" adıyla anılmasına kadar yansımıştır. Kavuk, gündelik kullanımdaki işlevinin ötesinde kültürel kimliği temsil eden bir unsur olarak kabul edilmiştir.

Aksel ayrıca renklerin de dinî kimlik ve aidiyet göstergesi olarak kullanıldığını belirtmektedir. Tarikatların tercih ettikleri sarık renkleri birbirinden farklılık göstermekte, Kadiriler yeşili, Bedeviler kırmızıyı, Sâdiler beyazı ve Rufâiler siyahı tercih etmektedir. Bu durum, başlıkların yalnızca kişisel bir tercih olmadığını, aynı zamanda mensubiyet ve kimlik bildiren semboller olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Böylece başlıklar,

Türk-İslam kültüründe dinî, sosyal ve sembolik anlamların iç içe geçtiği önemli göstergeler hâline gelmektedir.

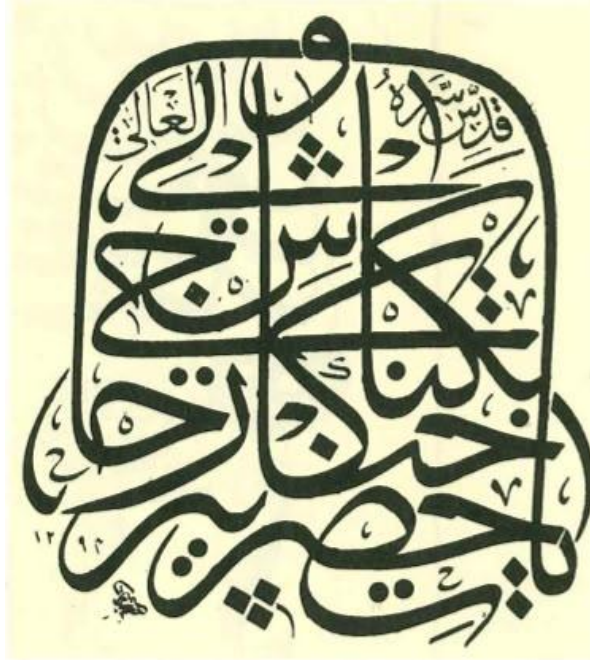
Aksel, başlıkların taşıdığı sembolik anlamların yalnızca dinî çevrelerle veya erkeklere ait unsurlarla sınırlı olmadığını belirtmektedir. Ona göre geleneklerin sağladığı süreklilik, kadın giyiminde de açık biçimde görülmektedir. Özellikle kadın başlıkları düğün ve benzeri törenlerin en gösterişli unsurlarından biri olarak kabul edilmekte, çeşitli süslemeler ve değerli eşyalarla zenginleştirilmektedir. Başlık, kadın kıyafetinin ayrılmaz bir parçası olarak görülmüş, başlıksız bir kadın tasavvur edilmemiştir. Aksel, İstanbul'da düğünler için kiralık başlıklar kullanıldığını ve bu işin zamanla ayrı bir meslek alanı hâline geldiğini belirtmektedir. Bu bağlamda Beyazıt ve Divanyolu çevresinde tanınan başlıkçılardan Reşide Hanım'ı örnek göstermekte, böylece başlık kültürünün şehir hayatındaki yaygınlığını ortaya koymaktadır.

Aksel'e göre başlıklar yalnızca giyim kuşam unsuru değil, aynı zamanda dinî ve toplumsal aidiyetleri gösteren semboller olarak da işlev görmüştür. Nitekim kavuklar, taçlar ve sikkeler zaman zaman Sünnilik ile Şiiilik arasındaki ayrışmaların veya tekke ile medrese çevreleri arasındaki farklılaşmaların görünür işaretleri hâline gelmiştir. Bu nedenle başlıklar, bireyin mensup olduğu çevreyi ve inanç dünyasını yansıtan sembolik göstergeler olarak değerlendirilebilir. Aksel ayrıca tarikatlara ait bazı başlıkların ve sembollerin zamanla gündelik hayatın süsleme unsurlarına dönüştüğünü de ifade etmektedir. Özellikle Mevlevi sikkesinin biçimi, tekkelerin kapatılmasından sonra dahi unutulmamış, altın ve gümüş yüzükler, küpeler ve gerdanlıklar üzerinde kullanılmaya devam etmiştir. Böylece başlangıçta dinî bir anlam taşıyan bazı semboller, zaman içerisinde estetik ve kültürel değerleriyle varlığını sürdürmüş, gündelik yaşamın farklı alanlarında kullanılmaya devam etmiştir.



**Resim 75:** Malik Aksel'in Koleksiyonundan Yazı-Resim ile Hacı Bektaş-i Veli Tacı (Öcalan, 2011b: 41)

Aksel, tekkelerde görülen yazı-resim taçların yalnızca dinî bir sembol olarak değil, aynı zamanda estetik değeri bulunan sanat eserleri olarak da değerlendirilmesi gerektiğini belirtmektedir. Ona göre dünya saltanatının padişah kavuklarıyla temsil edilmesine karşılık, tasavvuf çevrelerinde manevi otoritenin ve ruhani makamın sembolü taçtır. Bu nedenle dervişlerin keçe külahlarına taç adını vermeleri tesadüfi değildir. Aksel, bu durumu maddi zenginliğe karşı manevi zenginliğin üstün tutulmasının sembolik bir ifadesi olarak yorumlamaktadır. Yazı-resim geleneği içerisinde yer alan Bektaşî tacı örneği de (Resim 75) bu anlayışın dikkat çekici örneklerinden biridir. Aksel'in incelediği levhada taç formu bütünüyle yazıdan meydana getirilmiştir. Kompozisyonun merkezini oluşturan “Ya Hazret-i Pir Sultan Hacı Bektaş-ı Veli” ibaresi, harflerin uzatılması ve düzenlenmesiyle on iki dilimli bir taç görünümü kazanmıştır. Böylece yazı yalnızca okunacak bir metin olmaktan çıkmış, aynı zamanda görsel bir forma dönüşmüştür. Aksel, söz konusu tacın iki yanında yer alan defne veya zeytin dalı benzeri bezemelerin kompozisyonu tamamladığını belirtmektedir. Harflerin yükselerek oluşturduğu yapı ise yalnızca bir başlık görünümü vermemekte aynı zamanda kubbeyi andıran mimari bir etki de yaratmaktadır. Bu durum, yazı-resim sanatında yazının hem süsleme hem de tasvir unsuru olarak kullanılabildiğini göstermektedir.



**Resim 76:** Ankara Etnografya Müzesi'nde Bulunan Hacı Bektaş-ı Veli Tacı (Aksel, 1967: 59)

Aksel, Bektaşî tacının yalnızca tarikat mensuplarının kullandığı bir başlık olmadığını, zamanla halk sanatının ve gündelik hayatın çeşitli alanlarına da taşınan güçlü bir sembole dönüştüğünü belirtmektedir. Rivayete göre ilk defa Kaygusuz Abdal tarafından giyilen bu tac, Bektaşî babalarının özellikle son dönemlere kadar kullandıkları başlıca tarikat alametlerinden biri olmuştur. Ancak zamanla Mevlevî sikkesinde olduğu gibi Bektaşî tacı da tarikat çevrelerinin dışına çıkarak süsleme sanatlarında kullanılan bir motif hâline gelmiştir. Kadın başlıklarında, tırabzan süslemelerinde, kahveliklerde ve Kırklar Makamı anlayışıyla ilişkilendirilen kırk budak motiflerinde bu sembole rastlanması, tacın dinî anlamının yanı sıra estetik ve kültürel bir değer kazandığını göstermektedir. Bu yönüyle Bektaşî tacı, tarikat sembolizminin halk sanatı içerisinde yeniden üretilen ve farklı alanlarda yaşatılan örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Aksel'in incelediği yazı-resim örneklerinden biri de Ankara Etnografya Müzesi'nde bulunan Bektaşî tacı levhasıdır. (Resim 76) Aksel bu eseri müzenin en başarılı yazı örneklerinden biri olarak değerlendirmektedir. Kompozisyonda “Ya Hazret-i Pir Hünkâr Hacı Bektaş-ı Veli, kuddise sirrehu'l-âli” ibaresi, özellikle “پ” harfinin uzatılması ve biçimlendirilmesiyle Bektaşî tacı görünümüne dönüştürülmüştür. İlk bakışta başarılı bir hüsnuhat örneği olarak algılanan eser, dikkatli incelendiğinde yazının aynı zamanda bir

tasvire dönüştürüldüğünü göstermektedir. Böylece yazı hem okunabilen bir metin hem de görsel bir sembol olarak işlev kazanmıştır.

Aksel'e göre Bektaşilikte resme karşı katı bir tavır bulunmamasına rağmen kutsal kişilerin doğrudan tasvir edilmesi yerine yazı-resim geleneğinin tercih edilmesi, köklü sanat ve inanç geleneklerinin etkisiyle açıklanabilir. Bu nedenle Hacı Bektaş-ı Veli başta olmak üzere çeşitli veliler ve tarikat büyükleri kimi zaman taç, sikke veya külâh biçiminde düzenlenmiş yazılarla temsil edilmiştir. Böylece kutsal kişilere duyulan saygı, doğrudan figüratif tasvir yerine yazının sağladığı sembolik anlatım aracılığıyla ifade edilmiştir.

Aksel, bu yaklaşımı kutsal kişilerin tasvirine ilişkin dinî hassasiyetlerle de ilişkilendirmektedir. Geleneksel anlayışta velilerin ve din büyüklerinin yüzleri çoğu zaman örtülü gösterilmiş, açık tasvirlerle ise nadiren rastlanmıştır. Bektaşî çevrelerinde Hz. Ali ve Hacı Bektaş-ı Veli'ye ait açık yüzlü tasvirlerin bulunduğu bilinmekle birlikte bunlar genellikle tarikat mensuplarının erişebildiği eserler olarak kalmıştır. Yaygın uygulama ise kutsal kişilerin nikaplı biçimde temsil edilmesidir. Bu örtü yalnızca fiziksel bir gizleme unsuru değil, aynı zamanda manevi bir anlam taşımaktadır. Nitekim Hacı Bektaş-ı Veli için söylenen "Elif taç başında nikap yüzünde / Hünkâr Hacı Bektaş-ı Veli'yi gördüm" dizeleri de bu anlayışı yansıtmaktadır. Aksel'e göre burada nikap, hem görünüşü örten maddi bir perdeyi hem de velilerin halktan uzak, hakikate yakın konumlarını ifade eden manevi bir sembolü temsil etmektedir.

Aksel, tarikat sembollerini konu alan yazı-resimlerin yalnızca estetik kaygılarla ortaya çıkmadığını, bunların arkasında belirli bir inanç ve düşünce sisteminin bulunduğunu belirtmektedir. Ona göre İslam dünyasında ortaya çıkan çok sayıdaki mezhep ve tarikatın kendilerine özgü remizleri ve işaretleri zamanla birbirleriyle iç içe geçmiş, halk ise bu sembollerin ayrıntılı anlamlarını araştırmaktan çok onlarda gizemli ve kutsal bir anlam görmüştür. Bu nedenle çeşitli yazı-resim kompozisyonları yalnızca okunacak metinler olarak değil, aynı zamanda manevi değer taşıyan nesnelere olarak da kabul edilmiştir. Aksel'e göre bu tür eserlerde yazı, çoğu zaman harflerin temel biçimlerini aşarak yeni şekillere dönüşmektedir. Yazılar kıvrılarak, uzatılarak ve birbirine bağlanarak kubbeleri, bayrakları veya mimari unsurları andıran kompozisyonlar meydana getirmektedir.

Böylece yazı yalnızca anlam taşıyan bir unsur olmaktan çıkmakta; resim, mimari ve süsleme sanatının ortak bir parçası hâline gelmektedir. Bu durum, Türk yazı-resim geleneğinin en belirgin özelliklerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Aksel'in dikkat çektiği bir diğer husus ise Bâtını tarikatların sembol dünyasıdır. Melamiler dışında birçok Bâtını çevre, görünüşte içsel hakikati ve manevi anlamı ön plana çıkarmasına rağmen çeşitli semboller, işaretler ve temsil araçları geliştirmiştir. Aksel'e göre her bânının bir zahiri bulunduğu düşüncesi burada belirleyici olmuştur. Manevi otoriteyi temsil eden tarikatlar zamanla kendilerine ait taçlar, alemler, tahtlar, teberler, bayraklar ve tuğralar meydana getirmişlerdir. Böylece görünürde dünyevi iktidardan uzak duran bu çevreler, semboller aracılığıyla kendi manevi saltanatlarını kurmuşlardır.

Bu durumun yazı-resim sanatına da yansıdığını belirten Aksel, tarikat çevrelerinde kullanılan pek çok sembolik unsurun sanat eserlerine dönüştürüldüğünü ifade etmektedir. Özellikle taçlar, bayraklar ve çeşitli remizler yalnızca tarikat kimliğini göstermekle kalmamış, aynı zamanda manevi otoriteyi temsil eden görsel anlatımlara dönüşmüştür. Aksel'e göre bazı şeyhlerin kendilerini "Bâtın Padişahı" olarak nitelendirmeleri de bu sembolik iktidar anlayışının bir sonucudur. Böylece yazı-resimler ve diğer tasvir unsurları, tarikatların manevi güçlerini ve dünyayı algılama biçimlerini görünür kılan araçlar hâline gelmiştir (Aksel, 1967: 55-62).

#### 2.4.1.5. Yazı-Resim Geleneğinde Eshab-ı Kehf<sup>19</sup> ve Gemiler

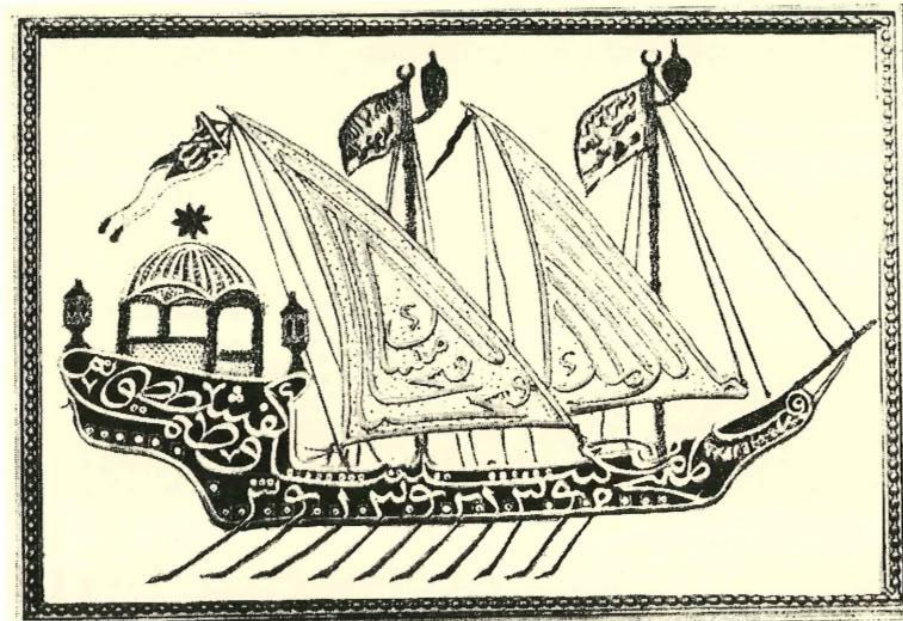
Aksel, yazı-resim geleneği içerisinde dikkat çekici örneklerden biri olarak Eshab-ı Kehf isimleriyle oluşturulan gemi kompozisyonlarını ele almaktadır. Ona göre bu tür eserlerin ortaya çıkışına dair eski kaynaklarda açık bir bilgi bulunmamakla birlikte, söz konusu kompozisyonlar Türk hattatlarının ve halk sanatçılarının özgün tasarımları olarak değerlendirilmelidir. Eshab-ı Kehf'in yedi ermişinin isimleri zamanla yalnızca yazılı metinler içerisinde kalmamış, çeşitli sanat eserlerinde yeni biçimlere dönüştürülerek görselleştirilmiştir. Bu durum, yazının resme dönüşmesinin en dikkat çekici örneklerinden birini oluşturmaktadır. Aksel, Eshab-ı Kehf gemilerinin farklı malzemeler

---

19 Malik Aksel'in imlası aynen korunmuştur.

üzerinde işlendiğini belirtmektedir. Bu kompozisyonların gergef üzerine nakşedilmiş örnekleri bulunduğu gibi kadife üzerine pul işlenerek hazırlanmış örneklerine de rastlanmaktadır. Böylece Eshab-ı Kehf isimleri yalnızca levhalarda değil, halk sanatının farklı ürünleri içerisinde de yaşatılmıştır. Bu çeşitlilik, motifin halk arasında ne derece yaygın kabul gördüğünü göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Aksel'e göre bu eserler yalnızca yazı-resim olarak değerlendirilmemelidir. Halk arasında Eshab-ı Kehf isimlerinin bereket getirici ve koruyucu özelliklere sahip olduğuna inanılmış, bu nedenle söz konusu kompozisyonlar zaman zaman bir dua veya tılsım niteliği de kazanmıştır. Karınca duasında olduğu gibi bolluk ve bereket sağladığı düşünülen bu levhalar, uzun yıllar boyunca dükkânlarda, ticarethanelerde ve çeşitli mekânlarda bulundurulmuştur. Aksel'in belirttiğine göre bu gelenek kendi döneminde de tamamen ortadan kalkmamış, bazı iş yerlerinde Eshab-ı Kehf gemilerine hâlâ rastlanabilmektedir. Bu kompozisyonlarda Eshab-ı Kehf isimleri çeşitli gemi tipleri biçiminde düzenlenmiştir. Kalyonlar, kadırgalar, çektiriler ve saltanat kayıkları şeklinde tasarlanan bu yazı-resimler, yelkenleri, kürekleri ve süslü köşkleriyle masal dünyasını andıran bir görünüm kazanmaktadır. Böylece kutsal kabul edilen isimler, halk muhayyilesinin ve yazı-resim sanatının imkânlarıyla birleşerek hem dinî hem de estetik bir anlam taşıyan özgün kompozisyonlara dönüşmektedir (Aksel, 1967: 66-68).



**Resim 77:** Gergef İşi İpek Üzerine Yapılmış Gemi (Aksel, 1967: 67)

#### 2.4.1.6. Yazı-Resim Geleneğinde Kuşlar ve Arslan Suretleri

Aksel, yazı-resim geleneğinde kuş tasvirlerinin özel bir yere sahip olduğunu belirtmektedir. Ona göre kuşlar, gökyüzünde dolaşmaları ve insanüstü özelliklerle ilişkilendirilmeleri sebebiyle İslam-Türk sanatında diğer canlılardan farklı bir konuma sahiptir. Halk inanışlarında kuşlar çoğu zaman melekleri hatırlatan varlıklar olarak değerlendirilmiş, bu nedenle sevgi ve saygıyla karşılanmıştır. Aksel, kuşların başı ve hükümdarı olarak kabul edilen Zümrüdüanka'nın bu düşünce dünyasının en dikkat çekici örneklerinden biri olduğunu ifade etmektedir. İnsan başlı olarak tasvir edilen ve Kafdağı'nda yaşadığına inanılan bu efsanevi kuşun her tüyünde başka bir yaratığın suretinin bulunduğu kabul edilmiş, böylece Zümrüdüanka halk muhayyilesinde olağanüstü bir varlık olarak yer edinmiştir.

Aksel'e göre kuşlar, yalnızca halk anlatılarında değil, şekil sanatlarında da en fazla tasvir edilen canlılar arasında bulunmaktadır. Camiler gibi kutsal mekânlarda dahi kuş motiflerine rastlanabilmesi, onların İslam sanatında ayrıcalıklı bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Bu tasvirlerde kuşlar bazen insan başlı, bazen çiçek gözlü, bazen de bütünüyle yazıdan meydana gelen biçimler hâlinde karşımıza çıkmaktadır. Böylece kuş figürü, yazı-resim sanatının sunduğu imkânlarla gerçek görünümünden uzaklaşarak sembolik ve dekoratif bir niteliğe kavuşmaktadır.

Aksel, kuşların tasavvufi düşünce içerisinde de önemli anlamlar taşıdığını belirtmektedir. İnsan ruhunu ifade etmek için kullanılan "can kuşu" kavramı, kuş ile ruh arasında kurulan ilişkinin en açık göstergelerinden biridir. Bu anlayış doğrultusunda yalnızca insanların değil, kuşların da kendilerine ait bir manevi dünyalarının bulunduğu inanılmış, halk arasında "Tekke-i Mürğan" olarak bilinen Kuşlar Tekkesi anlatıları ortaya çıkmıştır. Rivayete göre Hz. Süleyman tarafından kurulan bu tekkede kuşlar yılda bir kez toplanmakta, burada vakit geçirdikten sonra Hz. Süleyman'a dua ederek ayrılmaktadırlar. Aksel, bu tür anlatıların kuşlara yüklenen kutsallık ve olağanüstülük düşüncesini yansıttığını ifade etmektedir.

Aksel'e göre kuşların göğe yükselebilmeye kabiliyetleri, güzel sesleri ve renkli tüyleri onların diğer canlılardan üstün görülmelerine zemin hazırlamıştır. Bu nedenle melekler, huriler ve Burak gibi kutsal varlıklar da çoğu zaman kanatlı biçimde tasvir edilmiştir.

Bunun yanında halk kültüründe önemli bir yere sahip olan leylek de sıradan bir kuş olarak değerlendirilmemiştir. Mekke'den geldiğine inanılması sebebiyle “hacı leylek” adı verilen bu kuş, halk arasında kuşların şeyhi olarak kabul edilmiş ve bazı tasvirlerde başında sarıkla resmedilerek dinî ve manevi bir kimlik kazanmıştır. Böylece kuşlar, Aksel'in değerlendirmesinde yalnızca doğal varlıklar değil, halk inançları, tasavvufi düşünce ve yazı-resim geleneğinin ortak sembolleri olarak yer almaktadır.

Aksel, İslam-Türk kültüründe kutsallık atfedilen kuşlar arasında güvercinin ayrı bir yere sahip olduğunu belirtmektedir. Güvercin hem dinî metinlerde hem de tasavvufi anlatılarda sıkça karşımıza çıkan sembollerden biridir. Bazı tasavvufi şiirlerde ve devriyelerde güvercin donuna girme motifiyle karşılaşılması, kuşun yalnızca bir hayvan olarak değil, farklı varlık biçimlerini ve ruhsal dönüşümü temsil eden sembolik bir unsur olarak algılandığını göstermektedir. Aksel'e göre güvercinin kutsallığı yalnızca İslamî gelenekle sınırlı değildir. Sami kavimlerinde de kutsal kabul edilen bu kuşun, İslamiyet öncesi dönemde Kâbe çevresindeki inançlarla ilişkilendirildiği bilinmektedir. Türk halk inanışlarında ise güvercin avlamanın günah sayılması, ona duyulan saygının göstergelerinden biridir. Özellikle Bektaşî geleneğinde güvercin önemli bir sembol hâline gelmiştir. Velayetnamelerde Hacı Bektaş-ı Veli'nin Horasan'dan Anadolu'ya güvercin donunda geldiğinin anlatılması ve Sulucakarahöyük'te yırtıcı kuşlara karşı kendisini bu surette koruduğuna dair rivayetlerin bulunması, güvercinin tasavvufi sembolizm içerisindeki yerini ortaya koymaktadır. Ayrıca halk arasında güvercinin ötüşünün “Hu, Hu” şeklinde yorumlanması ve bunun Allah'ın adını zikretmek olarak kabul edilmesi de kuşa yüklenen dinî anlamları göstermektedir.

Aksel, güvercinin yanı sıra kumru, turna ve bülbül gibi kuşların da halk inançları ve tasavvufi düşünce içerisinde özel anlamlar kazandığını belirtmektedir. Kumru, özellikle Alevi-Tahtacı çevrelerinde kutsal kabul edilen *Kumrunâme* ile ilişkilendirilirken, turna, Hz. Ali ile bağlantılı kabul edilen inanışlar sebebiyle Alevi toplulukları tarafından saygı gören kuşlar arasında yer almaktadır. Tasavvuf edebiyatının en önemli sembollerinden biri olan bülbül ise güle duyduğu sevgi üzerinden ilahî aşka ulaşma arzusunun temsilcisi olarak yorumlanmaktadır. Böylece kuşlar, yalnızca tabiatın unsurları değil, halk kültürünün, inanç dünyasının ve tasavvufi düşüncenin sembolik anlatım araçları hâline gelmektedir. Aksel'e göre Türk toplumunun kuşlara duyduğu sevgi yalnızca anlatılarda

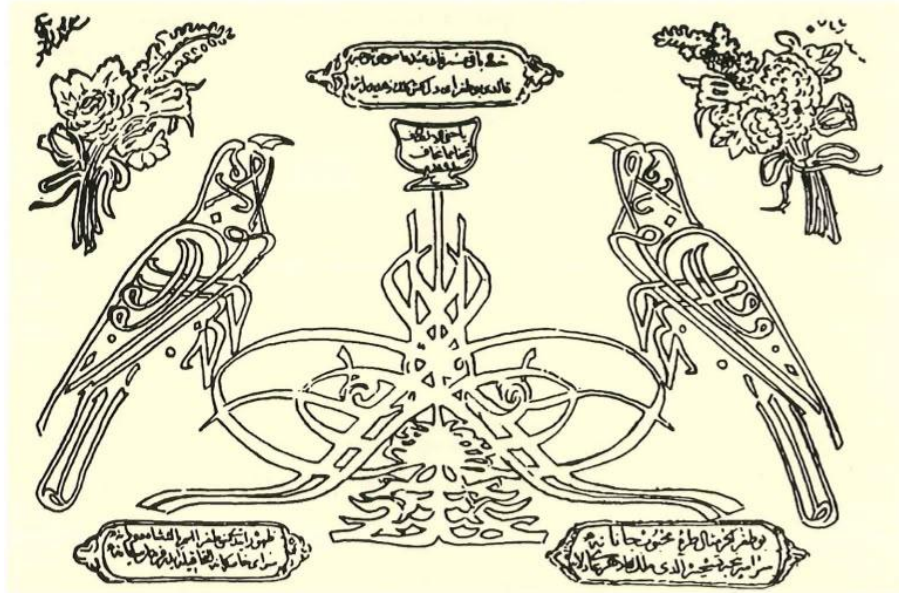
ve inançlarda değil, mimaride de kendisini göstermektedir. Nitekim Osmanlı döneminde kuşların korunması amacıyla cami, medrese, han ve çeşme gibi yapıların cephelerine kuş evleri yapılmıştır. Böylece kuşlara duyulan sevgi ve saygı, yalnızca sözlü ve yazılı kültürde değil, mimari eserlerde de somut karşılığını bulmuştur.

Aksel, yazı-resim geleneğinde kuş figürlerinin yalnızca halk inanışları ve tasavvufi sembolizm içerisinde değil, hat sanatı içerisinde de önemli bir yer tuttuğunu belirtmektedir. Ona göre birçok sanatçı, kutsal sözleri ve dinî metinleri kuş biçiminde düzenleyerek yazı ile resmi bir araya getiren özgün kompozisyonlar meydana getirmiştir. Bu eserlerde karşılıklı yerleştirilmiş kuş figürleri, aynalı ve musanna yazılarıyla oluşturulan tuğralar, çiçek motifleri ve çeşitli beyitlerle zenginleştirilmiş kompozisyonlar dikkat çekmektedir. Böylece yazı, yalnızca okunacak bir metin olmaktan çıkarak estetik ve sembolik bir tasvire dönüşmektedir.

Aksel'in incelediği örneklerden birinde (Resim 78) iki çiçek demeti arasında yer alan beyitler ve kompozisyonun alt kısmına yerleştirilen “Yâ hafıyye'l-eltâf neccinâ mimmâ nehâf” duası, yazı-resim geleneğinin dinî karakterini açık biçimde ortaya koymaktadır. Kutsal bir niyazın kuş biçiminde düzenlenmesi, kuşu sıradan bir canlı olmaktan çıkarak ilahî âleme yakın bir sembole dönüştürmektedir. Aksel'e göre bu durum, kuşların halk muhayyilesinde meleklerle ilişkilendirilmesi ve göksel varlıklar olarak algılanmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Bu nedenle kuş biçimindeki yazı-resimler yalnızca dekoratif eserler değil, aynı zamanda kutsallık ve koruyuculuk düşüncesini yansıtan sembolik kompozisyonlar olarak değerlendirilmelidir.

Aksel, söz konusu kompozisyonlarda yer alan çifte tuğraların da dikkat çekici özellikler taşıdığını belirtmektedir. Ona göre karşılıklı yerleştirilen tuğralar, çatık kaşlarıyla insana bakan bir yüzü andırmakta ve böylece yazı ile suret arasındaki ilişkinin farklı bir örneğini ortaya koymaktadır. Tuğranın yanında yer alan beyitlerde ise onun sevgilinin yüzüne benzetildiği görülmektedir. Böylece yazı, yalnızca harflerden oluşan bir düzenleme olmaktan çıkarak insan yüzünü çağrıştıran sembolik bir görüntüye dönüşmektedir. Aksel'e göre yazı ile şekillendirilen kuş tasvirlerinin asıl önemi, kutsal sözlerle birleşerek koruyucu ve manevi bir anlam kazanmasından kaynaklanmaktadır. Bu tür eserlerde kuş figürleri, halkın zihninde melekleri, cennet kuşlarını ve ilahî koruyucuları

hatırlatmaktadır. Dolayısıyla yazı-resim kuşları, İslam-Türk sanatında estetik kaygılarla inanç dünyasının birleştiği özgün örnekler arasında yer almaktadır.



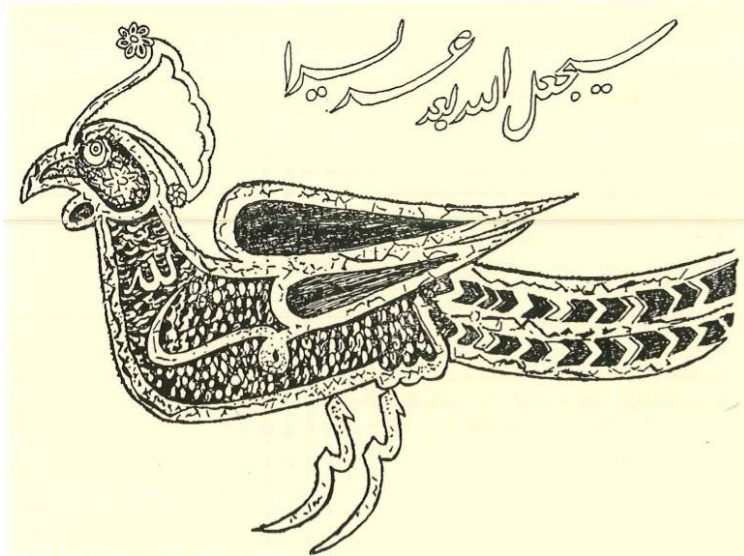
**Resim 78:** Çifte Tuğra Çifte Kuş (Aksel, 1967: 76)

Aksel, yazı-resim geleneğinde önemli bir yere sahip olan kuş tasvirleri arasında horoz figürünün de dikkat çekici bir konumda bulunduğunu belirtmektedir. İslami ve Türk halk inanışlarında beyaz horoz kutsal kabul edilen varlıklardan biridir. Halk arasında beyaz horozun bulunduğu yere uğur getirdiğine, ötüşü sırasında yapılan duaların kabul olacağına ve onun sesiyle birlikte cinlerin ve şeytanların uzaklaşacağına inanılmaktadır. Bu nedenle horoz, yalnızca günlük hayatın bir unsuru olarak değil, aynı zamanda koruyucu ve kutsal özellikler taşıyan bir sembol olarak değerlendirilmiştir.

Aksel'e göre horoza atfedilen bu kutsallık, çeşitli menkıbe ve rivayetlerle de desteklenmektedir. Özellikle Hacı Bektaş-ı Veli'nin beyaz bir horoza binerek keramet göstermesiyle ilgili anlatılar, Bektaşi çevrelerinde horozun taşıdığı sembolik değeri artırmıştır. Bunun yanında bazı kaynaklarda Tanrı'nın Arş-ı Âlâ'nın altında kanatları inci ve zümrütlerle süslenmiş büyük bir beyaz horoz yarattığı, bu horozun şafak vakti Allah'a şükretmek için ötmesiyle yeryüzündeki bütün horozların da ötmeye başladığı anlatılmaktadır. Aksel, bu tür rivayetlerin horozu sıradan bir hayvan olmaktan çıkararak kozmik ve kutsal bir varlık hâline getirdiğini göstermektedir.

Halk inanışlarında horozun farklı işlevleri de bulunmaktadır. Aksel, folklorik anlatılarda horozun arslanı kaçırabildiğine, yıldırımını uzaklaştırabildiğine ve çeşitli kötülöklere karşı koruyucu bir güce sahip olduğuna inanıldığını aktarmaktadır. Ayrıca sabah erken saatlerde öten horozun sesi işitilmeden gusül abdesti alınmaması veya yolculuğa çıkılmaması gerektiğine dair inanışların da halk arasında yaygın olduğunu belirtmektedir. Bu kurallara uymayanların çeşitli olumsuzluklarla karşılaşacaklarına dair anlatılar, horozun gündelik hayat içerisindeki sembolik önemini ortaya koymaktadır.

Aksel'in incelediği yazı-resim örneğinde (Resim 79) ise horoz figürü besmele ile birleştirilmiştir. Ona göre eserin en dikkat çekici yönü, geleneksel anlayışta birbirine zıt kabul edilen iki unsurun, yani resim ile kutsal yazının aynı kompozisyon içerisinde buluşturulmuş olmasıdır. Kalın boya ile işlenmiş ve yüzeyinde çatlaklar bulunan bu besmele horozunda, figürün üst kısmında talik hatla yazılmış "Güçlükten sonra Allah kolaylık verir" ibaresi yer almaktadır. Böylece horoz tasviri yalnızca bir kuş resmi olmaktan çıkarak kutsal sözlerle anlam kazanan bir yazı-resim kompozisyonuna dönüşmektedir. Aksel'e göre bu tür eserler, İslam-Türk sanatında yazı ile tasvir arasındaki sınırların nasıl aşılabilirdiğini göstermesi bakımından dikkat çekici örnekler arasında yer almaktadır.



**Resim 79:** Horoz Şeklinde Besmele (Aksel, 1967: 79)

Aksel, yazı-resim geleneğinde ve halk inanışlarında önemli bir yere sahip olan figürlerden birinin de arslan olduğunu belirtmektedir. Ona göre Müslüman toplumlar, özellikle de

Türkler, güç ve ihtişamın sembolü olarak gördükleri arslana özel bir ilgi göstermiş, bu hayvanı resimlerde, armalarda, bayraklarda ve çeşitli sembolik tasvirlerde sıkça kullanmışlardır. Arslan, yalnızca hayvanlar âleminin hükümdarı olarak değil, aynı zamanda hükümdarlığın ve egemenliğin sembolü olarak da değerlendirilmiştir. Bu nedenle çeşitli İslam devletlerinde hâkimiyet alameti olarak kabul edilmiş, resimleri paralara ve bayraklara işlenmiştir. Aksel, Anadolu Selçukluları döneminde arslan adının yaygın biçimde kullanıldığını ve bu sembolün Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde farklı şekillerde yaşatıldığını ifade etmektedir.

Aksel'e göre arslan figürü yalnızca siyasi ve askerî sembolizm içerisinde değil, halk inançlarında da önemli bir yer tutmaktadır. Anadolu'da birçok çeşme ve kaplıcada görülen arslan başlı su çıkışları bunun dikkat çekici örneklerinden biridir. Hacı Bektaş'taki Arslanlı Çeşme gibi örneklerde görüldüğü üzere, şifalı suların arslan ağzından akması sıradan bir süsleme unsuru olarak değerlendirilmemiş ve bu durum çeşitli inançlarla ilişkilendirilmiştir. Halk arasında bu sulardan içen veya bu sularda yıkanan kişilerin arslan gibi güçlü olacağına dair inanışlar bulunmakta, hatta bazı kaplıcalarda arslan ağzından akan suyun özel bir şifa kaynağı olduğuna inanılmaktadır. Aksel, bu tür uygulamalarda figürün putperestlikle ilişkilendirilmediğini, aksine halk tarafından doğal ve meşru bir sembol olarak kabul edildiğini vurgulamaktadır.

Aksel, tarikat çevrelerinde arslanın kazandığı sembolik anlamlara da dikkat çekmektedir. Özellikle Bektaşilikte arslan figürü Hz. Ali ile özdeşleştirilmiş, onun için kullanılan "Haydar" ve "Haydar-ı Kerrar" gibi unvanlar arslan sembolizmiyle ilişkilendirilmiştir. Aynı şekilde "Esedullah" yani "Allah'ın Arslanı" ifadesi etrafında çeşitli yazı-resim örnekleri meydana getirilmiş ve bu tasvirlerle kutsal anlamlar yüklenmiştir. Böylece arslan, yalnızca kuvvet ve cesareti temsil eden bir hayvan olmaktan çıkarak tasavvufi ve dinî sembolizmin önemli unsurlarından biri hâline gelmiştir.

Aksel'in aktardığı menkıbe ve rivayetler de arslanın bu kutsal konumunu desteklemektedir. Özellikle Miraç anlatılarında Hz. Peygamber'in gökyüzünde bir arslanla karşılaşması ve ona yüzüğünü vermesi, daha sonra Hz. Ali'nin bu yüzüğü ortaya çıkararak keramet göstermesi, arslan ile Hz. Ali arasındaki sembolik bağın halk muhayyilesindeki yansımalarından biri olarak değerlendirilmektedir. Bu tür anlatılar

sayesinde arslan figürü, halk kültüründe yalnızca güç ve hâkimiyetin değil, aynı zamanda velayet, keramet ve kutsallığın da sembolü hâline gelmiştir.

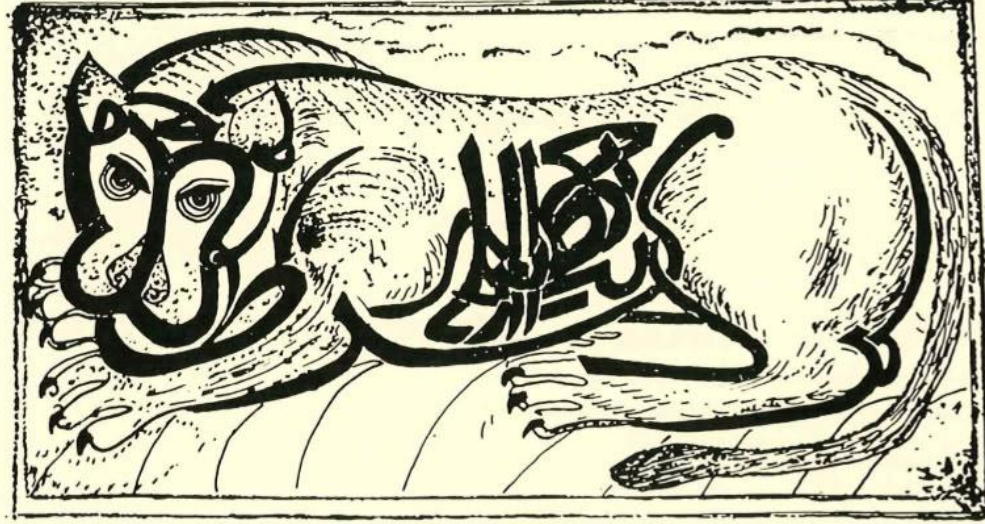
Aksel'e göre tabiatları bakımından birbirine zıt iki hayvanın aynı kompozisyon içerisinde barış hâlinde gösterilmesi tesadüfî değildir. Bu tasvirler, karşıtlıkların uzlaşmasını, barışı ve güven ortamını simgeleyen sembolik anlatımlar olarak değerlendirilmelidir. Böylece halk resmi yalnızca bir hayvan tasviri ortaya koymamaktadır. Aynı zamanda toplumsal ve manevi bir düşünceyi görselleştirmektedir.

Aksel, arslan figürünün özellikle Bektaşî ve Alevî çevrelerinde Hz. Ali ile özdeşleştirildiğini belirtmektedir. Şîr ü Hurşîd kompozisyonlarında görülen arslanın ön ayağındaki kılıç da bu sembolizmin bir parçasıdır. Hz. Ali'yi temsil ettiği düşünülen bu arslanın taşıdığı kılıcın Zülfikar olduğu kabul edilmekte, güneş motifi de yine Hz. Ali'nin manevi kişiliğiyle ilişkilendirilmektedir. Zamanla çatalı biçimde tasvir edilen Zülfikar ile güneş sembolü, Hz. Ali merkezli halk inanışlarının ve tarikat sembolizminin temel unsurlarından biri hâline gelmiştir.

Aksel'e göre Hz. Ali'nin "Haydar", "Esed" ve "Şîr-i Yezdan" gibi adlarla anılması, arslan figürüne duyulan saygının başlıca sebeplerinden biridir. Bu nedenle vahşî bir hayvan olmasına rağmen arslan, halk kültüründe korkulan değil, hürmet edilen bir sembol olarak yer edinmiştir. Özellikle "Allah'ın Arslanı" anlayışı, arslanın fiziksel gücünden çok manevi kudreti temsil etmesini sağlamıştır. Bu durum yazı-resim geleneğine de yansımış, hattatlar ve halk sanatçıları çeşitli yazı istifleriyle arslan biçiminde kompozisyonlar meydana getirmişlerdir.

Aksel'in incelediği örneklerden birinde yere uzanmış vaziyette tasvir edilen büyük bir yazı-resim arslan (Resim 80) bulunmaktadır. Karışık ve iç içe geçmiş yazı istiflerinden meydana gelen bu kompozisyonda yer yer gölgelendirme unsurları da görülmektedir. Ancak Aksel'e göre burada amaç gerçekçi bir arslan resmi yapmak değildir. Asıl hedef, arslan sureti aracılığıyla Hz. Ali'nin manevi şahsiyetini ve kudretini sembolik biçimde ifade etmektir. Nitekim bu tür kompozisyonlarda arslan gövdesi üzerine çoğu zaman "Ali bin Ebi Talib kerremallahu vecchü'l-gâlib radiyallahu teâlâ anhü" ibaresi yazılmakta, böylece figür, yalnızca bir hayvan tasviri olmaktan çıkarak kutsal bir anlam

kazanmaktadır. Bu yönüyle yazı-resim arslanlar, halk sanatında dinî sembolizm ile estetik anlatımın birleştiği dikkat çekici örnekler arasında yer almaktadır (Aksel, 1967: 73-85).



**Resim 80:** Çifte Alilerden Arslan (Aksel, 1967: 85)

#### 2.4.1.7. Yazı-Resim Geleneği ve Çeşitli Eşyalar

Aksel, yazı-resim geleneğinin yalnızca canlı varlıkları veya dinî şahsiyetleri konu edinmediğini, gündelik hayatta kullanılan çeşitli eşyaların da yazı aracılığıyla yeniden biçimlendirildiğini belirtmektedir. Bu kapsamda ibrikler, çiçeklikler, şükûfedanlar, gülabdanlar yazı-resim sanatının önemli örnekleri arasında yer almaktadır. Özellikle dinî çağrışımlara sahip olan bu eşyalar, kutsal sözler ve ilahî isimlerle şekillendirilerek hem estetik hem de sembolik anlamlar taşıyan kompozisyonlara dönüştürülmüştür.

Aksel'in incelediği örneklerden biri, aynalı celi yazıyla düzenlenmiş bir ibrik kompozisyonudur. (Resim 81) Bu eserde “Yâ Fettâh, Yâ Kerîm, Yâ Rahîm” gibi Allah'ın güzel isimlerinin kullanılması, sıradan bir eşya biçiminin kutsal bir anlam kazanmasını sağlamaktadır. Böylece yazı yalnızca bir süsleme unsuru olmaktan çıkmakta, eşyanın biçimini oluşturan ve ona dinî bir değer kazandıran temel unsur hâline gelmektedir. Aksel'e göre bu tür örnekler, yazı-resim sanatının gündelik kullanım nesnelere nasıl sembolik bir düzleme taşıdığını göstermesi bakımından önemlidir.



**Resim 81:** Yazı-Resim İbrik (Aksel, 1967: 91)

Aksel ayrıca eski ahşap evlerin saçak altlarında yer alan çeşitli yazı-resim örneklerine de dikkat çekmektedir. Bu yapılarda sıkça rastlanan “Maşallah”, “Yâ Hâfız”, “Tebârekallah” ve “Yâ Mâlike’l-Mülk” gibi ifadeler, çoğu zaman yaprak, armut veya benzeri şekiller içerisinde istiflenmiştir. Bu uygulama, kutsal sözlerin yalnızca okunmak için değil, aynı zamanda koruyucu ve uğur getirici özellikler taşıdığına dair halk inanışlarıyla da ilişkilidir. Aksel’in değerlendirdiği örneklerden birinde celi hatla yazılmış “Aman Mürüvvet” istifi armut biçiminde düzenlenmiştir. (Resim 82) Bu kompozisyonun Bektaşî geleneğinde önemli bir yere sahip olan Mürüvvet Taşı ve Bâb-ı Mürüvvet anlayışıyla ilişkilendirilmesi, yazı-resimlerin yalnızca görsel değil aynı zamanda sembolik ve tasavvufî anlamlar taşıdığını göstermektedir.



**Resim 82:** Armut Biçiminde Ya Mürüvvet Yazısı (Aksel, 1967: 93)

Aksel, bu tür eserlerin bir kısmının katı' adı verilen kesme kâğıt sanatıyla da üretildiğini belirtmektedir. Katı', kâğıdın oyularak şekillendirilmesiyle meydana getirilen ve büyük ölçüde el becerisine dayanan bir sanat dalıdır. Türk sanatının zarafetini ve ince işçiliğini yansıtan bu eserlerde dinî kompozisyonların yanı sıra manzara tasvirlerine de yer verilmiştir. Böylece yazı-resim geleneği yalnızca hat sanatıyla değil, kâğıt oyma ve süsleme teknikleriyle de birleşerek zengin ve çok yönlü bir ifade alanı meydana getirmiştir (Aksel, 1967: 91-94).

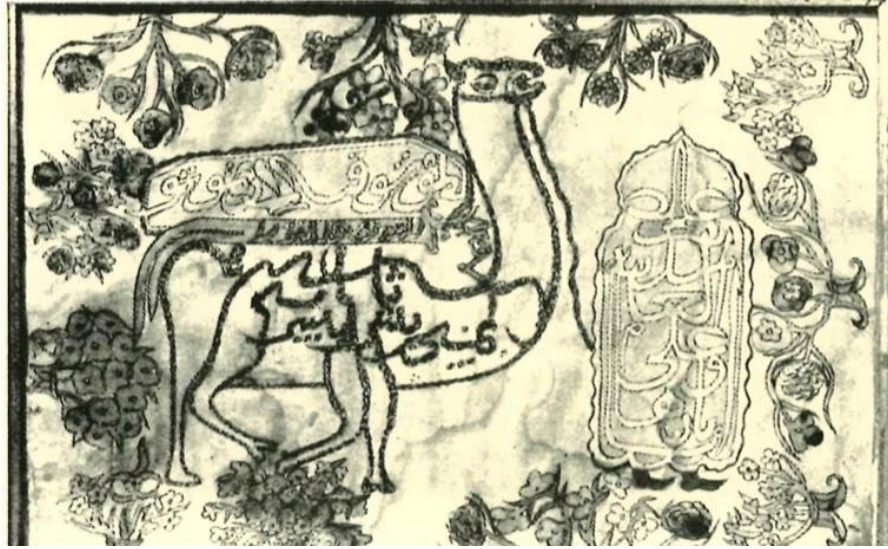
#### 2.4.1.8. Yazı-Resim Geleneğinde Hz. Ali'nin Devesi

Aksel, halk arasında yaygın olarak bilinen yazı-resim konularından birinin de Hz. Ali'nin Devesi olduğunu belirtmektedir. Ona göre bu tasvir, sıradan bir deve resmi olmayıp Hz. Ali etrafında şekillenen dinî ve tasavvufî düşüncenin görsel bir anlatımıdır. Veysel Karani'nin develeri gibi gündelik hayatla ilişkilendirilen tasvirlerden farklı olarak Hz. Ali'nin devesi, halk sanatında en sık işlenen dinî kompozisyonlardan biri hâline gelmiştir. Aksel'in incelediği örnekte (Resim 83), madenî pullarla işlenmiş kutsal bir deve tasviri yer almakta ve kompozisyon bütünüyle sembolik anlamlar taşımaktadır.

Aksel'e göre bu resmin en dikkat çekici özelliği, aynı kompozisyon içerisinde iki ayrı Hz. Ali tasvirinin bulunmasıdır. Deveyi önden çeken kişi Hz. Ali olarak gösterilirken, devenin sırtındaki tabutun içerisinde de yine Hz. Ali yer almaktadır. İlk bakışta çelişkili görünen bu durum, halk sanatının gerçekliği olduğu gibi yansıtma amacından çok sembolik anlamlar üretme eğilimiyle açıklanmaktadır. Nitekim Aksel, burada görülen ikili tasvirin Hz. Ali'nin maddi ve manevi varlığını temsil ettiğini belirtmektedir. Deve üzerindeki Hz. Ali bedeni varlığı ifade ederken, deveyi çeken Hz. Ali onun manevi yönünü ve velayetini simgelemektedir. Böylece aynı şahsiyet iki farklı düzlemde temsil edilerek tasavvufi bir yorum ortaya konulmaktadır.

Aksel, bazı örneklerde Hasan ve Hüseyin'in de çocuk yaşlarında tasvire dâhil edildiğini ve devenin arkasından yürür şekilde resmedildiklerini ifade etmektedir. Bu ayrıntı, kompozisyonun Ehl-i Beyt merkezli bir anlam taşıdığını göstermektedir. Ayrıca resmin ön kısmında yer alan Hz. Ali figürünün biçimi de dikkat çekicidir. Aksel'e göre bu figür, görünüş itibarıyla ayaklı bir mezar taşı andırmaktadır. Üzerinde çifte Ali yazıları yer almakta, alt bölümünde ise peygambere nispet edilen "Ben ilmin Medine'siyim, Ali de onun kapısıdır." sözü bulunmaktadır. Bu ifade, Hz. Ali'nin ilim ve hikmetle ilişkilendirilen manevi konumunu vurgulayan temel unsurlardan biri olarak kompozisyona dâhil edilmiştir.

Aksel, devenin sırtındaki tabut üzerinde yer alan "Mûtû kable en temûtû" ibaresinin ise tasvirin tasavvufi boyutunu açıklayan en önemli unsur olduğunu belirtmektedir. "Ölmeden önce ölünüz" şeklinde tercüme edilen bu ifade, kişinin nefsini terbiye etmesini, benlik ve bencillikten sıyrılmasını öğütleyen tasavvufi bir anlayışı yansıtmaktadır. Aksel'e göre burada kastedilen ölüm, fiziksel ölüm değil, insanın nefsanî arzularından arınarak manevi olgunluğa ulaşmasıdır. Bu nedenle Hz. Ali'nin Devesi kompozisyonu yalnızca bir dinî hikâyeyi anlatmakla kalmamakta, aynı zamanda tasavvufun temel kavramlarından biri olan nefis terbiyesini ve manevi dönüşümü sembolik bir dille ifade etmektedir.



**Resim 83:** Hz. Ali'nin Devesi (Aksel, 1967: 100)

Aksel, kompozisyonda yer alan yazıların da tasvirin anlam dünyasını tamamlayan önemli unsurlar olduğunu belirtmektedir. Resimde görülen kılıç üzerinde “La fetâ illâ Ali, lâ seyfe illâ Zülfikar” ibaresi yer almaktadır. “Ali'den yiğit, Zülfikar'dan keskin kılıç yoktur” anlamına gelen bu söz, Hz. Ali'nin cesaretini ve savaşçı kimliğini vurgulayan en yaygın ifadelerden biridir. Böylece Zülfikar yalnızca bir silah olarak değil, Hz. Ali'nin manevi ve kahramanlıkla ilişkilendirilen şahsiyetinin sembolü olarak da kompozisyona dâhil edilmektedir.

Aksel'e göre devenin gövdesi üzerinde yer alan “Der Yemenî pîş-i menî, pîş-i menî der Yemenî” ibaresi de tasvirin tasavvufi boyutunu güçlendirmektedir. Bu söz, “Beni seven Yemen'de de olsa yanı başımdadır, beni sevmeyen yanımda bulursa da Yemen kadar uzaktadır.” şeklinde açıklanmaktadır. Halk arasında Hz. Ali'ye nispet edilen bu ifade, fiziksel yakınlıktan çok gönül bağına ve manevi yakınlığa vurgu yapmaktadır. Böylece deve kompozisyonu yalnızca bir taşıma aracı olmaktan çıkarak sevgi, bağlılık ve manevi birlik düşüncesinin sembolik bir taşıyıcısına dönüşmektedir.

Aksel, Hz. Ali tasvirlerinde yüzün çoğu zaman örtülü olarak gösterildiğini de belirtmektedir. Bazı örneklerde örtü üzerinde doğrudan “Yâ Ali” ibaresi yer almakta, böylece suret yerine ismin öne çıkarıldığı görülmektedir. Bu uygulama, kutsal kişilerin doğrudan tasvir edilmesine karşı gelişen geleneksel anlayışla ilişkilendirilmektedir. Bunun yanında figürün baş kısmından yükselen ışık demetleri veya alev biçimindeki

güneş huzmeleri de dikkat çekmektedir. Bu unsurlar, Hz. Ali'nin kutsallığını ve manevi nurunu ifade eden semboller olarak yorumlanmaktadır.

Aksel'e göre Hz. Ali'nin Devesi tasvirleri yalnızca kâğıt üzerine yapılmış halk resimleriyle sınırlı değildir. Bu kompozisyonların cam altı resim tekniğiyle hazırlanmış örnekleri bulunduğu gibi farklı malzeme ve tekniklerle meydana getirilmiş çeşitleri de vardır. Böylece Hz. Ali'nin Devesi, halk resmi, cam altı resmi ve yazı-resim geleneğinin ortaklaştığı, dinî sembolizm bakımından zengin bir kompozisyon olarak Türk halk sanatında önemli bir yer edinmiştir.

Aksel, Hz. Ali'nin Devesi kompozisyonunun temelinde velayetname ve menakıbnamelerde yer alan bir anlatının bulunduğunu belirtmektedir. Rivayete göre Hz. Ali, vefatından önce Hasan ve Hüseyin'i yanına çağırarak ertesi gün bir pirin geleceğini, bu kişinin arkasında bir deve ve deve üzerinde bir tabut bulunacağını haber verir. Ayrıca bu pirin kendisini Hz. Muhammed'in yanına götüreceğini söyledikten sonra gözlerini yumar. Ertesi gün Hasan ve Hüseyin, Hz. Ali'nin tarif ettiği piri beklemeye başlarlar. Bir süre sonra gerçekten de bir pir, beraberinde büyük bir deve ve üzerinde bir tabutla ortaya çıkar. Hasan ve Hüseyin, pirin getirdiği kefenle Hz. Ali'yi tabuta yerleştirir ve tabut deveye yüklenir. Aksel'in aktardığı menkıbeye göre pir daha sonra deveyle birlikte yola koyulur. Hasan ve Hüseyin ise tabutun nereye götürüldüğünü öğrenmek amacıyla onun peşinden giderler. Yol boyunca yorulduklarını gören pir, bir süre sonra yüzündeki örtüyü kaldırır. Hasan ve Hüseyin karşılarında güler yüzlü bir şekilde Hz. Ali'yi görünce büyük bir hayret yaşarlar. Çünkü tabutun içerisinde bulunan Hz. Ali ile deveyi çeken kişinin aynı kişi olduğu ortaya çıkmıştır. Böylece menkıbede Hz. Ali hem tabut içerisinde bulunan hem de kendi cenazesine rehberlik eden kişi olarak tasvir edilmektedir. Hasan ve Hüseyin şaşkınlık ve sevinç içerisinde ona doğru yöneldiklerinde ise Hz. Ali, deve ve pir bir anda gözden kaybolur. Rivayete göre Hz. Ali göğe yükselmiş, böylece menkıbe kerametle son bulmuştur.

Aksel'e göre halk resimlerinde görülen iki ayrı Hz. Ali figürünün kaynağı da bu anlatıdır. Kompozisyonda tabut içerisinde yer alan Hz. Ali ile deveyi çeken Hz. Ali'nin birlikte gösterilmesi, menkıbede anlatılan keramet sahnesinin görselleştirilmiş biçimidir. Bu nedenle Hz. Ali'nin Devesi tasvirleri yalnızca bir cenaze alayını değil, velayet, keramet

ve maddi varlığın ötesindeki manevi devamlılık düşüncesini sembolik bir dille ifade etmektedir.

Aksel'e göre Hz. Ali'nin Devesi kompozisyonunun dikkat çekici yönlerinden biri, Hz. Ali'nin doğrudan bir insan figürü olarak değil, yazı biçiminde sembolleştirilmiş şekilde tasvir edilmesidir. Kompozisyonda ayaklar belirgin biçimde gösterilse de figür bütünüyle gerçekçi bir insan resmi niteliği taşımamaktadır. Aksel, bu tercihin temel sebebini Hz. Ali'nin İslam dünyasında sahip olduğu kutsal konumla açıklamaktadır. Ona göre Hz. Ali'nin en saygın velilerden biri olarak kabul edilmesi, sanatçıları doğrudan suret tasvirinden uzaklaştırmış ve bunun yerine yazı ve semboller aracılığıyla temsil edilen bir anlatım biçiminin ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Aksel, kompozisyonda devenin de yazı biçimine dönüştürülmesini aynı estetik anlayışın bir sonucu olarak değerlendirmektedir. Yazı-resim geleneğinde figürlerin harfler ve istifler aracılığıyla meydana getirilmesi, eserin bütününde dekoratif uyumun korunmasını sağlamaktadır. Bu nedenle deve, bağımsız bir hayvan tasviri olarak değil, yazının oluşturduğu genel kompozisyonun bir parçası hâline gelmektedir. Tasvirde yer alan ve yukarıdan sarkan çiçek ve bitki motifleri de bu süslemeci anlayışı tamamlayan unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Aksel'e göre bu öğeler belirli bir doğa gözlemine dayanmak yerine, kompozisyonun estetik bütünlüğünü güçlendiren dekoratif ayrıntılar olarak kullanılmıştır.

Aksel ayrıca Hz. Ali'nin Devesi tasvirlerinin yalnızca Alevi ve Bektaşî çevreleriyle sınırlı kalmadığını vurgulamaktadır. Başlangıçta daha çok bu çevrelerde rağbet gören söz konusu kompozisyonlar, zamanla Sünni toplum içerisinde de yaygınlık kazanmıştır. Bu durumun temelinde Hz. Ali'ye duyulan ortak saygı yatmaktadır. Peygamberin damadı ve İslam tarihinin en önemli şahsiyetlerinden biri olarak kabul edilen Hz. Ali, farklı çevrelerde benzer bir hürmetle anılmış ve buna bağlı olarak onun etrafında şekillenen tasvirler geniş bir yayılma alanı bulmuştur.

Aksel'in belirttiğine göre halk sanatçıları Hz. Ali'nin Devesi konusunu çeşitli eklemeler ve yorumlarla zenginleştirerek uzun yıllar boyunca işlemeye devam etmişlerdir. Bu tasvirler yalnızca tekke ve dergâhlarda değil, dükkânlarda, hanlarda, kahvehanelerde, evlerde, hamamlarda ve köy odalarında da yer almıştır. Böylece Hz. Ali'nin Devesi, halk

resminin en yaygın dinî kompozisyonlarından biri hâline gelmiştir. Ancak Aksel, eski harflerin terk edilmesinden sonra bu tür yazı-resim örneklerinin giderek azaldığını ve yeni kuşaklar tarafından daha seyrek üretilmeye başlandığını ifade etmektedir. Ona göre halk resminde deve motifi yaşamaya devam etse de yazı ile resmin birleşmesinden meydana gelen bu özgün kompozisyonların sayısı zamanla önemli ölçüde azalmıştır (Aksel, 1967: 99-102).

#### 2.4.1.9. Yazı-Resim Geleneğinde Yazıdan-Surete Geçiş, Harflerle İnsan ve Evren ve Önden Çizilmiş Yüzler

Aksel, yazı-resim sanatının temel özelliğinin benzerlikten çok sembolik anlatıma dayanması olduğunu ısrarla belirtmektedir. Ona göre yazı ile meydana getirilen tasvirlerde gerçekçi görünüş ikinci planda kalmakta, bunun yerini işaretler ve remizler almaktadır. Bu nedenle isim ile resim arasında doğrudan bir benzerlik bulunmasa bile, halk muhayyilesi ve tasavvufî düşünce bu iki unsuru birbiriyle ilişkilendirebilmektedir. Yazının surete dönüşmesiyle ortaya çıkan bu yeni anlatım biçimi, özellikle tasavvuf çevrelerinde gelişen sembolik düşünceye uygun bir zemin hazırlamıştır.

Aksel'e göre kutsal kişilerin suret ve siretlerini doğrudan tasvir etmek yerine yazı aracılığıyla ifade etmeye çalışmak çeşitli güçlükleri beraberinde getirmiştir. Ancak bu güçlükler, yazı-resim sanatının etkisini azaltmamış, aksine ortaya çıkan eserlerin daha dikkat çekici ve düşündürücü olmasını sağlamıştır. Yazı ile resim arasında kurulan bu ilişki, ilk bakışta iki sanatın sınırlarını belirsizleştirmiş gibi görünse de zamanla yeni ifade imkânlarının doğmasına yol açmıştır. Böylece yazı-resim geleneği, doğrudan anlatımdan çok çağrışımlara ve yorumlara dayanan özgün bir estetik alan meydana getirmiştir.

Aksel, harflerin insan, hayvan ve çeşitli eşya biçimlerine dönüştürülmesinin hem yazı hem de resim sanatında önemli değişiklikler yarattığını ifade etmektedir. Bu dönüşüm yalnızca dinî hassasiyetlerle açıklanamaz, geleneklerin ve halkın estetik anlayışının da bu süreçte belirleyici bir rolü bulunmaktadır. Bu nedenle yazı-resim örneklerinde gerçekliğin birebir aktarılmasından çok sembolik anlatım ve bilmeceye dönüşen kompozisyonlarla karşılaşmaktadır. Yazılar, görünürde farklı şekiller meydana getirirken aynı zamanda okunabilen metinler olmayı sürdürmekte böylece eserler çift katmanlı bir anlam dünyasına sahip olmaktadır.

Aksel'e göre yazı-resim sanatının en dikkat çekici yönlerinden biri de bu eserlerin seyirci üzerinde bıraktığı gizem duygusudur. Gerçekçi tasvirlerden uzaklaşılması, kompozisyonların tılsımlı ve büyümlü bir dünyanın parçası gibi algılanmasına yol açmıştır. Bu nedenle yazı-resimler yalnızca estetik değeri olan sanat eserleri değil, aynı zamanda kutsallık, sır ve gizem düşüncelerini taşıyan sembolik yapılar olarak değerlendirilmelidir. Aksel, bu tılsımlı atmosferi yazı-resim geleneğinin en önemli kazanımlarından biri olarak görmektedir.

Aksel, yazı-resim geleneğinin düşünsel temellerini açıklarken harf ile insan arasında kurulan ilişkiye de dikkat çekmektedir. Ona göre harfler sözün görünür hâli olduğundan zamanla insanın da sembolik bir karşılığı olarak düşünülmüştür. Özellikle Hurufilik anlayışı içerisinde insan ile harf arasında doğrudan bir bağ kurulmuş, insan bedeni ve yüzü harflerle açıklanmaya çalışılmıştır. Böylece dinî ve tasavvufî düşünceler yalnızca söz ve yazı yoluyla değil, harflerin meydana getirdiği şekiller aracılığıyla da ifade edilmeye başlanmıştır. Bu durum, yazı-resim sanatında harflerin insan suretine dönüşmesini mümkün kılan düşünsel zemini hazırlamıştır.

Aksel'e göre harfler yalnızca yazının unsurları olarak görülmemiş, onların gizli anlamlar taşıdığına da inanılmıştır. Bu nedenle harfler üzerine çeşitli yorumlar yapılmış, şekilleri ve dizilişleri üzerinden dinî ve tasavvufî açıklamalar geliştirilmiştir. Özellikle Hurufî düşüncede harfler, evrenin ve insanın sırlarını açıklayan semboller olarak kabul edilmiş, böylece yazı ile suret arasındaki ilişki daha da güçlenmiştir. İnsanın harf biçiminde tasavvur edilmesi, yazı-resim geleneğinde görülen insan yüzleri ve insan biçimli kompozisyonların ortaya çıkışında etkili olmuştur.

Aksel, harflerin hem maddi hem de manevi bir yön taşıdığına dair anlayışın da bu süreçte önemli olduğunu belirtmektedir. Yazılan harfler gözle görülebilen ve çeşitli dış etkenlerle bozulabilen maddi varlıklar olmakla birlikte, onların temsil ettiği anlamın değişmediğine inanılmıştır. Bu nedenle harflerin görünür şekli ile taşıdığı manevi içerik arasında bir ayırım yapılmıştır. Ehlisünnet anlayışında da Tanrı kelamının yalnızca görünen harflerden ibaret olmadığı, ilahî hakikatin harflerin ötesinde bulunduğu kabul edilmektedir. Ancak Kur'an'ın bu harfler aracılığıyla okunması ve anlaşılması, harflere aynı zamanda kutsal bir değer kazandırmıştır.

Aksel'e göre harflerin bu çift yönlü yapısı, yazı-resim sanatının gelişmesini sağlayan en önemli unsurlardan biridir. Bir yandan somut ve görülebilir şekiller meydana getiren harfler, diğer yandan kutsal anlamların taşıyıcısı olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle yazı-resim örneklerinde harfler yalnızca estetik bir unsur değil, insanı, evreni ve ilahî hakikati açıklamaya çalışan sembolik bir dil olarak karşımıza çıkmaktadır.

Aksel, yazı-resim geleneğinin düşünsel arka planını açıklarken Hurufiliğin insan ve evren tasavvuruna da yer vermektedir. Hurufî anlayışa göre evren harflerden meydana gelmiştir ve evrenin küçük bir örneği olarak kabul edilen insan da harflerin yeryüzündeki yansımasıdır. Bu nedenle insan bedeni ile harfler arasında çeşitli ilişkiler kurulmuş, insan yüzü ve uzuvları harflerle açıklanmaya çalışılmıştır. Aksel, Fazlullah Hurufî'nin *Câvidân-ı Kebîr* adlı eserinin bu düşüncelerin temel kaynaklarından biri olduğunu belirtmektedir. Ona göre harflerin yalnızca yazının unsurları olarak değil, evrenin ve insanın sırlarını açıklayan semboller olarak görülmesi, yazı-resim geleneğinin gelişmesinde etkili olmuştur.

Aksel, bu düşüncenin yalnızca Hurufî çevrelerle sınırlı kalmadığını, halk arasında büyük saygı gören eserlerde de benzer anlayışların izlenebildiğini ifade etmektedir. Özellikle *Muhammediye* ve onun şerhleri içerisinde yer alan açıklamalar, insanın ilahî bir tasarımın ürünü olarak görüldüğünü göstermektedir. Bursalı İsmail Hakkı'nın yorumlarından hareketle Aksel, Allah'ın "Nakkaş-ı Ezel" ve "Musavvir" sıfatlarıyla ilişkilendirildiğini, insan suretinin ise ilahî kudretin en mükemmel tezahürlerinden biri olarak kabul edildiğini belirtmektedir. Bu anlayışa göre insanın dış görünüşünü meydana getiren göz, kulak, el ve ayak gibi organlar sureti oluştururken akıl, ruh, nefis ve kalp gibi unsurlar onun bâtını yönünü meydana getirmektedir.

Aksel'in incelediği yazı-resim örneklerinden birinde insan bedeni bütünüyle harfler ve kutsal isimlerle şekillendirilmiştir. Resim 84'te görülen bu kompozisyonda baş kısmı karşılıklı yerleştirilmiş "Allah" isimleriyle çevrelenmiş durumdadır. Omuz hizasında Hasan, Hüseyin, Muhammed ve Ali isimleri yer almakta, bedenin alt kısmında ise Fatıma adı görülmektedir. Böylece insan bedeni, Ehl-i Beyt'e ait kutsal isimlerle kurulan sembolik bir yapı hâline dönüşmektedir. Aksel ayrıca göğüs kısmında yer alan tek bir noktanın da dikkat çekici olduğunu belirtmekte ve bunu Allah isminin nurdan temsili

olarak yorumlamaktadır. Kompozisyonda yer alan “هو=Hu” zamiri de Allah’ın isimlerinden biri olarak değerlendirilmekte ve insanın ilahî hakikatle ilişkisini sembolik biçimde ifade etmektedir.

Aksel’e göre bu tür yazı-resimler, yalnızca okunacak metinler değil, aynı zamanda çözülmesi gereken sembolik kompozisyonlardır. İnsan bedenine yerleştirilen isimler, harfler ve işaretler çoğu zaman açık bir açıklama sunmamakta ve izleyiciyi yorum yapmaya yönlendirmektedir. Özellikle Ali adına bağlı olarak yerleştirilen bazı harflerin ve işaretlerin anlamları açık biçimde belirtilmemekte, böylece kompozisyon muamma niteliği kazanmaktadır. Bu durum, yazı-resim sanatının bilmeceye yaklaşan yönünü göstermesi bakımından önemlidir.

Aksel, tasavvufî düşüncede varlıkların Hakk’ın tecellisi olarak görülmesinin de bu tür kompozisyonların ortaya çıkmasında etkili olduğunu ifade etmektedir. İnsanın ve evrenin ilahî hakikatin görünüşleri olarak kabul edilmesi, harflerle şekillenen insan tasvirlerine farklı anlamlar yüklenmesine yol açmıştır. Böylece yazı-resim geleneğinde insan bedeni yalnızca anatomik bir varlık olarak değil, evreni, kutsal isimleri ve ilahî düzeni kendi bünyesinde taşıyan sembolik bir yapı olarak değerlendirilmiştir.



**Resim 84:** İnsan-ı Kâmil Resmi (Aksel, 1967: 107)

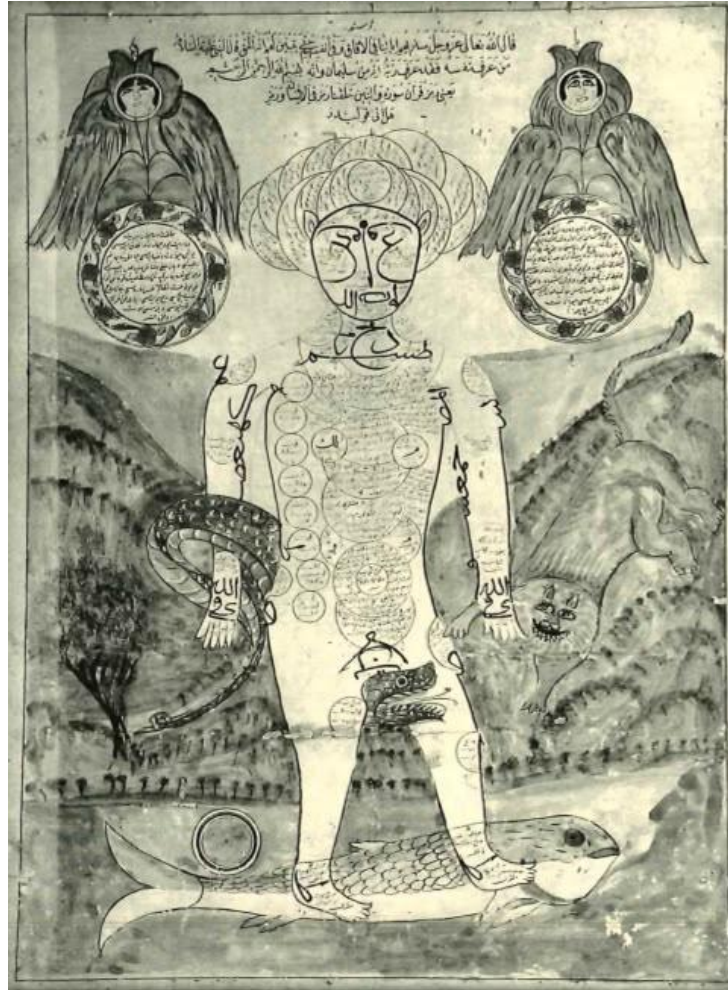
Aksel, harflerle meydana getirilen insan tasvirlerinin yalnızca insan bedenini temsil etmek amacıyla yapılmadığını, aynı zamanda evren tasavvurunu da içinde barındırdığını belirtmektedir. Tasavvufi düşünceye göre insan, kâinatın küçük bir örneği değil aksine bütün âlemlerin özünü kendi bünyesinde taşıyan bir varlıktır. Bu anlayış doğrultusunda insan, görünüşte küçük olsa da hakikatte evrenin sınırlarını bünyesinde toplayan en büyük yaratık olarak kabul edilmiştir. Kâmil İnsan düşüncesi de bu anlayışın merkezinde yer almakta, evrenin yaratılış amacı insanın manevi kemale ulaşmasıyla ilişkilendirilmektedir.

Aksel'in incelediği levhada insanın yaratılışı ve yapısı sembolik bir dille açıklanmaktadır. Buna göre Allah insanı meydana getiren on iki unsur yaratmıştır. Bunların dördü babadan, dördü anadan ve dördü doğrudan Allah'tan gelmektedir. Kemik, sinir, damar ve kıllar babadan; et, yağ, kan ve deri anneden alınmıştır. Duyma, görme, tutma ve koklama ise ilahî kaynaklı özellikler olarak kabul edilmektedir. Böylece insan bedeni yalnızca maddi unsurların birleşmesiyle oluşmuş bir varlık olarak değil, ilahî niteliklerin de taşıyıcısı olan bir yapı şeklinde yorumlanmaktadır.

Aksel'e göre söz konusu levhanın asıl dikkat çekici yönü, insan ile evren arasında kurulan benzerliktir. Yazı-resimde insan bedeni, kâinatın sembolik bir özeti olarak ele alınmış, evrenin kuruluşuna dair halk arasında yaygın olan kozmolojik tasavvurlar insan sureti içerisinde açıklanmaya çalışılmıştır. Bu nedenle levhada yalnızca insan anatomisine değil, evrenin yaratılışına ve düzenine ilişkin çeşitli sembollere de yer verilmiştir.

Aksel'in aktardığı halk kozmolojisine göre evren, cennetten çıkmış kırmızı bir taş üzerinde durmaktadır. Bu taşın altında sarı bir öküz, onun altında bir balık, balığın altında deniz, denizin altında ise rüzgâr ve karanlıklar bulunmaktadır. Türk ve İslam halk kültüründe çeşitli varyantları görülen bu kozmolojik model, dünyanın ve evrenin katmanlı bir düzen içerisinde tasavvur edildiğini göstermektedir. Levhada yer alan yuvarlak şekil kırmızı taş temsil ederken, yanında bulunan balık figürü de bu yaratılış tasavvurunun önemli unsurlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Meleklerin ise kanatlı ve güzel insanlar biçiminde düşünülmüş olması, halk muhayyilesinin görünmeyen varlıkları somutlaştırma eğilimini ortaya koymaktadır.

Aksel'e göre bu tür yazı-resimler, insanı yalnızca bireysel bir varlık olarak değil, bütün evrenin özeti olarak değerlendiren düşüncenin görsel karşılıklarıdır. Harfler, kutsal isimler ve semboller aracılığıyla meydana getirilen insan tasvirleri, aynı zamanda evrenin yapısını, yaratılış anlayışını ve tasavvufî dünya görüşünü açıklayan sembolik kompozisyonlar hâline gelmektedir. Bu yönüyle harflerle insan ve evren tasvirleri, yazı-resim geleneğinin en karmaşık ve yorumlanmaya açık örnekleri arasında yer almaktadır.



**Resim 85:** İnsanla Temsil Edilen Evren (Aksel, 1967: 112)

Aksel'e göre harfler aracılığıyla kurulan bu kozmolojik düzenin nihai ifadesi, evrenin insan suretinde temsil edilmesidir. Bu nedenle yazı-resimlerde insan yalnızca bireysel bir varlık olarak değil, bütün kâinatın özünü bünyesinde taşıyan sembolik bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Halk arasında yaygın olan “Dünyanın altı semek, üstü semadır.” sözü de bu kozmolojik anlayışın halk muhayyilesindeki yansımalarından biridir. Böylece insan, gökler ile yer arasındaki düzeni kendi varlığında toplayan bir mikro kozmos olarak

düşünülmektedir. Aksel'in incelediği Resim 85'te bu anlayış görülmektedir. Kompozisyonda insan bedeni çeşitli bölümlere ayrılmış, bu bölümlere burçlar ve insanın karakter özellikleri yerleştirilmiştir. Böylece insanın fiziksel yapısı ile kozmik düzen arasında doğrudan bir ilişki kurulmuştur. Burçların insan mizacı üzerindeki etkisine dair yaygın inanışlar, resimde insan bedeninin farklı bölgelerine dağıtılarak gösterilmiş ve insan, evrenin işleyişini yansıtan sembolik bir yapı hâline getirilmiştir.

Aksel, resimde yer alan melek figürlerinin de bu sembolik düzenin önemli parçaları olduğunu belirtmektedir. Dinî düşüncede dünyanın iyilik ve kötülük olmak üzere iki temel kutup etrafında değerlendirildiğini ifade eden Aksel'e göre kompozisyonun üst sağ ve sol köşelerinde yer alan iki melek, insanın iyi ve kötü yönlerini temsil etmektedir. Böylece insan yalnızca fiziksel ve kozmik özellikleriyle değil, ahlaki yönleriyle de ele alınmaktadır.

Kompozisyonun merkezinde ise ay yüzlü, kanatlı bir melek tasviri bulunmaktadır. Aksel'in ifadesiyle burada aslında kanatlar arasında beliren bir insan yüzü görülmektedir. Bu figür, bir yandan hurûf-ı mukattaa ile şekillenen sembolik insan anlayışını temsil ederken diğer yandan insan mizacı ile burçlar arasındaki ilişkiyi açıklayan merkezî unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Meleğin bir elinde kükreyen bir arslan, diğer elinde ise bir ejder yer almaktadır. Bu iki figür, zıt güçlerin ve insan tabiatındaki karşıt eğilimlerin sembolleri olarak değerlendirilmektedir.

Aksel'in dikkat çektiği bir başka husus ise kompozisyonun arka planında görülen deniz ve ağaçlı manzaradır. Yazı-resim geleneğinde sıkça rastlanan harf temelli şekillendirmelerin aksine, bu bölümde sanatçının doğrudan tabiat unsurlarına yöneldiği görülmektedir. Deniz, ağaç ve çevre tasvirleri harflerle değil, resim diliyle ifade edilmiştir. Aksel, burada yer alan deniz tasvirinin Kur'an'da geçen ve inci ile mercanın bulunduğu iki deniz anlatımıyla ilişkili olabileceğini ileri sürmektedir. Böylece insan, melek, burçlar, arslan, ejder ve tabiat unsurları aynı kompozisyon içerisinde bir araya getirilerek evrenin sembolik bir tasviri ortaya konulmuştur.

Aksel, Resim 85'te yer alan yazıların insan ile evren arasındaki ilişkiyi açıklamaya yönelik olduğunu belirtmektedir. Sağ üst köşedeki meleğin altında bulunan metinde, insan-ı kâmilin büyük âlemin bir özeti olduğu ifade edilmektedir. Buna göre yedi kat gök

ve yer insan bedeninde karşılığını bulmakta, damarlar nehirlerle, ilikler madenlere, büyük kıllar ağaçlara, küçük kıllar otlara benzetilmektedir. Ayrıca insanın gamı bulut, gözyaşı yağmur, teri şebnem, sözü Anka kuşu, iyi huyları ise meleklerle ilişkilendirilmektedir. Böylece insan, bütün varlık âlemini kendi bünyesinde toplayan bir varlık olarak tasvir edilmektedir.

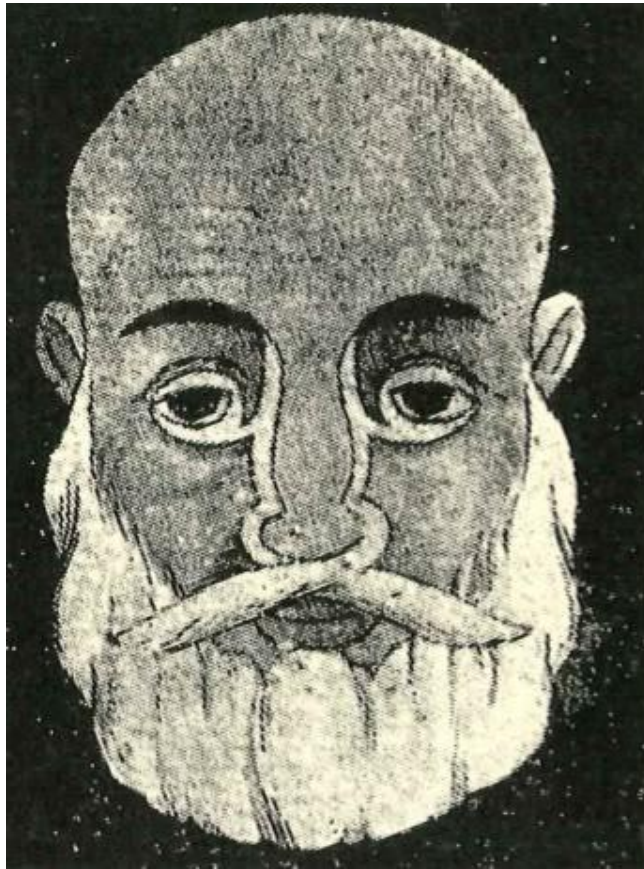
Sol taraftaki meleklerle birlikte verilen metinde ise insanın olumsuz yönleri açıklanmaktadır. Burada kötü huylar yırtıcı hayvanlara, nefis yılan ve akrebe, kötülük şeytan-ı racîme benzetilmektedir. Bunun yanında gençlik ilkbaharla, yiğitlik güz mevsimiyle ilişkilendirilmekte, nefis-i emmâre deccal, ruh-u kudsi Hz. İsa ve ruh-u hayvanî dabbetülarz ile açıklanmaktadır. Aksel'e göre bu tasvirler, insanın hem iyi hem de kötü yönlerini semboller aracılığıyla ifade eden bir anlayışın ürünüdür.

Aksel, kompozisyonun genel görünümünün eski Türk kozmolojisini hatırlattığını da ifade etmektedir. Özellikle dünyanın yaratılışı sırasında Erlik'in denizin dibinden toprak çıkarmasına dair Şamanist anlatılarla bazı benzerlikler bulunduğunu belirtmektedir. Bunun yanında toprağın balıklar tarafından taşınması düşüncesi, Hititlerde görülen kuş başlı insan biçimli tanrılar, göğü taşıyan mitolojik varlıklar ve çeşitli İslâmî kozmoloji örnekleri arasında da benzerlikler kurmaktadır. Dürretü'n-Nâsihîn'de göğü taşıyan melek, onun altında bulunan sarı öküz ve balık tasvirleri de bu çerçevede değerlendirilmektedir. Aksel, söz konusu unsurların dünyanın öküz ve balık burçlarıyla ilişkilendirilmesinden kaynaklanmış olabileceğini belirtmektedir.

Aksel, önden çizilmiş insan yüzlerinin daha çok yazı-resim geleneği içerisinde ortaya çıktığını belirtmektedir. Karşılıklı yerleştirilen harfler ve kelimeler, tenazur anlayışıyla birleşerek hem okunabilen hem de görülebilen insan yüzleri meydana getirmektedir. Aksel'e göre bu durum, minyatür sanatından ayrılan önemli özelliklerden biridir. Nitekim minyatürlerde önden çizilmiş insan yüzlerine rastlanmazken yazı-resim örneklerinde bu tür tasvirler sıkça görülmektedir. Aksel'in incelediği Resim 86'da uzun saçlı ve top sakallı bir insan yüzü yer almaktadır. Bu kompozisyon, yazı-resim geleneğinde insan yüzünün nasıl oluşturulduğunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Harflerle meydana getirilen yüzün saç, ağız ve sakal gibi kısımları ise ayrıca çizilmiş, bazı

bölgelere gölgelendirme de uygulanmıştır. Böylece yazı ile resim aynı kompozisyon içerisinde bir araya getirilmiştir.

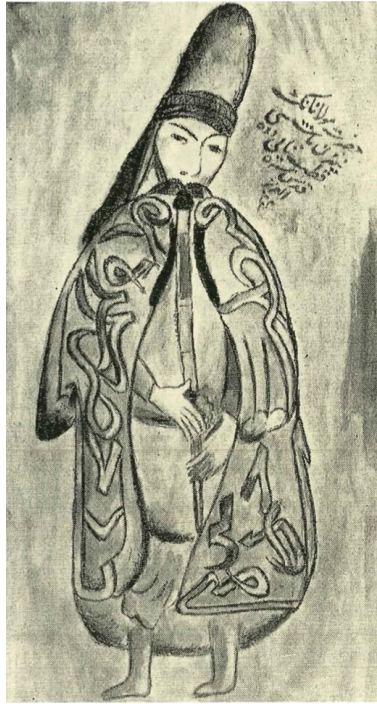
Aksel, Hurufi anlayışta evrenin harflerden meydana geldiği düşüncesinin yalnızca insanın değil, hayvanların ve çeşitli eşyaların da harflerle tasvir edilmesini mümkün kıldığını ifade etmektedir. Ona göre bu uygulama yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda Hurufiliğin kutsal metinlere dayandığı sembolik anlayışın bir sonucudur. Bu düşünce içerisinde harfler, görünüşün ötesindeki anlamları açıklayan unsurlar olarak kabul edilmektedir. Aksel, bazı yazı-resim örneklerinde yüzlerin doğrudan harflerle meydana getirildiğini de belirtmektedir. Özellikle “Ali” isminin harflerinden oluşturulan kompozisyonlarda, “ع” harfi gözleri, çift “ل” harfi burnu ve çift “ى” harfi bıyıkları meydana getirmektedir. Böylece yalnızca birkaç harf kullanılarak insan yüzü oluşturulmaktadır. Bu yüz aynı zamanda Hz. Ali’yi temsil eden sembolik bir tasvire dönüşmektedir (Aksel, 1967: 105-119).



**Resim 86:** Hz. Ali (Aksel, 1967: 115)

#### 2.4.1.10. Mevlevilikte ve Bektaşilikte Yazı-Resim Geleneği

Aksel, Mevlevilikte yazı-resim sanatına özel bir önem verildiğini ve bu alanda çok sayıda eser üretildiğini belirtmektedir. Ancak zaman içerisinde bu eserlerin büyük bölümü kaybolmuş, özellikle yeni harflerin kabulünden sonra yazı-resim örnekleri giderek gözden düşmüş ve büyük ölçüde ortadan kalkmıştır. Bu durum, yazı-resim geleneğinin günümüze ulaşan örneklerinin sınırlı kalmasına yol açmıştır. Aksel'e göre Mevlevilikte yalnızca yazıyla şekillendirilmiş sikkeler değil, insan tasvirleri de bulunmaktadır. Bu örnekler arasında Hazret-i Mevlâna'nın neyzenbaşısı Kutbunâyî Hamza Dede'yi konu alan yazı-resim dikkat çekmektedir. Aksel, Resim 87'de yer alan bu kompozisyonu Mevlevilikte yazı ile meydana getirilen insan tasvirlerinin önemli örneklerinden biri olarak değerlendirmektedir.



**Resim 87:** Şehabettin Uzluk'un Koleksiyonundan Kutbunayî Hamza Dede (Aksel, 1967: 119)

Aksel, Bektaşî yazı-resim geleneğinin dikkat çekici örneklerinden birinin Kazak Abdal tasviri olduğunu belirtmektedir. Resim 88'de yer alan bu kompozisyon, Bektaşî büyüklerinden Kazak Abdal'ı konu almaktadır. Asıl adı Ahmet olan Kazak Abdal'ın kulağındaki demir küpe, onun mücerretliği tercih ettiğini göstermektedir. Aksel, bu dervişin Balım Sultan'ın müritlerinden biri olduğunu da ifade etmektedir.

Aksel'e göre kompozisyonda Kazak Abdal, kılık kıyafetiyle de diğer tarikat mensuplarından ayrılmaktadır. Elinde nefir bulunan ve bu nefiri üfler şekilde tasvir edilen dervişin vücudu bütünüyle yazılarla şekillendirilmiştir. Tığbent yazılı kemerinde Ali, Hasan, Hüseyin, Fatma ve Cafer adları yer almaktadır. Bunun yanında nefir ve teslim taşı gibi unsurlar da Bektaşî tarikatına ait semboller olarak kompozisyonda bulunmaktadır.

Aksel, nefir çalmanın Bektaşî dervişleri arasında tarikat geleneğinin bir parçası olduğunu belirtmektedir. Bu nedenle eser yalnızca bir derviş tasviri değil, aynı zamanda Bektaşî inanç ve sembollerini yansıtan bir kompozisyon niteliği taşımaktadır. Yazı ile meydana getirilen figür, tarikatın kullandığı eşya ve sembollerle birlikte ele alınarak Bektaşî kültürüne dair çeşitli unsurları bir araya getirmektedir.

Aksel ayrıca eserde sanatçının adına yer verilmemesine de dikkat çekmektedir. Ona göre bu durum, şöhreti tehlikeli gören ve ün kazanmanın kişiyi Tanrı sevgisinden uzaklaştırabileceğine inanan tasavvufî anlayışla ilişkilendirilebilir. Bu sebeple eserin, tevazuyu esas alan bir sanatçı tarafından meydana getirilmiş olmasını muhtemel görmektedir (Aksel, 1967: 119-127).



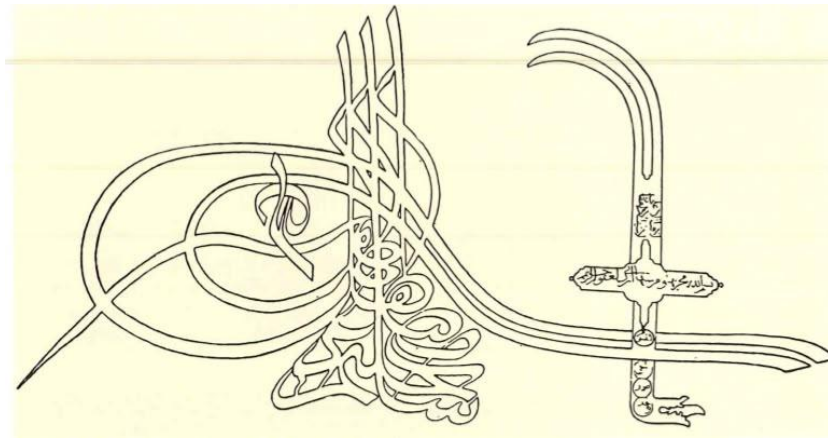
**Resim 88:** Kazak Abdal (Aksel, 1967: 121)

#### 2.4.1.11. Yazı-Resim Geleneğinde Tuğralar

Aksel, tuğraları yazı ile resim arasında yer alan ve Türk sanatının en özgün ürünlerinden biri olarak değerlendirmektedir. Ona göre tuğralar, yüzyıllar boyunca hattatların üzerinde çalıştıkları önemli sanat eserleri olmuştur. Bu sanat anlayışı Arap, İran ve Selçuk geleneklerinde görülmeyip doğrudan Osmanlı Türklerine özgü bir nitelik kazanmıştır. Tuğranın kökenine dair farklı rivayetler bulunduğunu belirten Aksel, bunlardan bazılarının Türk mitolojisine kadar uzandığını ifade etmektedir.

Aksel'e göre tuğra, Osmanlı padişahlarının nişanı ve hâkimiyet sembolüdür. Bu nedenle fermanlarda, beratlarda, menşurlarda, bayraklarda ve paralarda kullanılmıştır. Resmî belgelerde tuğranın yanına çoğu zaman “mucibince amel oluna” ibaresi eklenmekte, belge metni ise saray çevresinde kullanılan divanî yazıyla kaleme alınmaktadır. Böylece tuğra yalnızca bir imza değil, devlet otoritesini temsil eden bir işaret hâline gelmektedir.

Aksel, tuğranın kökeniyle ilgili olarak onun “tuğru” adı verilen efsanevi bir kuşla ilişkilendirildiğini de aktarmaktadır. Bazı görüşlere göre bu kuş, Oğuz hükümdarlarının ongunu olup Simurg ve Anka gibi mitolojik kuşlarla benzer özellikler taşımaktadır. Tuğrul adının da bu kuşla bağlantılı olduğu ileri sürülmektedir. Bu nedenle tuğra yalnızca siyasi bir sembol olarak değil, eski Türk kültüründen izler taşıyan bir unsur olarak da değerlendirilmektedir.



**Resim 89:** Zulfikarlı Tuğra (Aksel, 1967: 132)

Aksel'e göre Osmanlı Devleti'nin arması niteliğindeki tuğralar, girift yazı düzenleri ve tezhiplerle son derece zarif kompozisyonlara dönüşmüştür. Kanunî Sultan Süleyman'ın

tuğrasında “Han Süleyman bin Selim el-muzaffer daima” ibaresi yer almaktadır. II. Mehmed’in tuğrası ise Topkapı Sarayı’nda bir duvarı kaplayacak büyüklükte bulunmakta ve çeşitli tezhiplerle süslenmiş bir örnek olarak dikkat çekmektedir.

Aksel, Resim 89’da yer alan tuğrayı, Türk yazı-resim sanatının çizgi anlayışını yansıtan önemli örneklerden biri olarak değerlendirmektedir. Ona göre bu eser, sade görünümüne rağmen Osmanlı saltanatını yazı ve resim aracılığıyla ifade eden anıtsal bir kompozisyon niteliği taşımaktadır. Çift çizgiyle oluşturulan tuğranın yanında yukarıya doğru yükselen Zülfikar yer almakta ve kılıcın kabzası Allah’ın güzel isimleriyle süslenmektedir. Aksel, Zülfikar’ın kabzasının aynı zamanda dilini dışarı çıkarmış bir ejderi andırdığını belirtmektedir. Kabzanın üst kısmında besmele ile “Mecrâhâ ve mürsâhâ bismillâhi mecraha ve mursaha inne rabbî le gafûrurrahîm” ayeti yer almaktadır. Aksel, bu kompozisyonun sanatçısının bilinmediğini ve eserde herhangi bir imzaya rastlanmadığını ifade etmektedir.

Aksel’e göre bir dönem yalnızca padişahlar için değil, tarikat pirleri adına da tuğralar yapılmıştır. Bu eserlerde ayet ve hadislerin kullanılması, tuğralara daha güçlü bir dinî nitelik kazandırmış ve tekkelerde yaygın biçimde kullanılmalarını sağlamıştır. Zamanla padişah tuğralarında görülen bu anlayış halk sanatına da yansımış, tuğra motifi peşkirlerde, mendillerde, çeşitli işlemlerde ve bakır tepsilerde kullanılan yaygın bir süsleme unsuruna dönüşmüştür (Aksel, 1967: 129-133).

#### 2.4.1.12. Âh Mine’l-Aşk ve Yazı-Resim Geleneği

Aksel, “Ah Mine’l-Aşk” yazısında özellikle Âh Mine’l-Aşk levhalarını, yazı ile resmin birleştiği halk estetiğinin en dikkat çekici örnekleri arasında değerlendirmektedir. Ona göre bu levhalarda aşk, yalnız bireysel bir duygulanım değil, bütün bir varlık düzenini kuşatan bir kuvvet olarak tasavvur edilmektedir. “Her ne zuhur etmişse aşktan zuhur etmiştir” anlayışının görsel karşılığı olan bu tasvirlerde, iki gözlü “he” harfinin gözlerinden akan yaşlar sıradan gözyaşları olmaktan çıkarak ummanlara dönüşmekte, balıklar, martılar, kayıklar ve pupayelken gemiler bu gözyaşlarından oluşan sulara dolaşmaktadır. Bir yandan değirmenler bu sularla dönmekte, bostanlar ve çiçekler yine aynı yaşlarla beslenmektedir. Aksel, bu görsel dünyayı Acem mübalağasının son

noktasına ulaşmış bir anlatım biçimi olarak değerlendirmektedir. Halk tahayyülünün aşkı tabiatı dönüştüren ve bütün varlığı kuşatan bir güç hâline getirdiğini ifade etmektedir.

Bu levhalarda harfler yalnız yazı unsuru değil, aynı zamanda sembolik ve bätini anlamlar taşıyan şekiller olarak karşımıza çıkmaktadır. Elifin servi boyunu andıran dimdik duruşuna karşılık, iki gözlü “هـ”nin yere kapanmış ve acı çeken bir âşık biçiminde tasvir edildiğini ifade eden Aksel, bu harfin kimi zaman agelli bir Arap başına, kimi zaman hançerlenmiş bir kalbe dönüştüğünü belirtmektedir. Bazı inanışlarda harflerin Hakk’ın bilinmeyen sırrını taşıdığı düşüncesinden hareketle, levhalarda bir araya gelen harflerin ulûhiyet çağrışımları kazandığını, kelâm-ı mahfuz olarak değerlendirilmeleri sebebiyle de bätini anlamlar yüklendiğini ifade etmektedir. Kalemin dahi Tübâ ağacının dalından yaratıldığına inanılması ve yazarken gözlerinden kara yaşlar aktığının düşünülmesi, yazının yalnız estetik değil, kutsal bir anlam dünyası içerisinde değerlendirildiğini göstermektedir. Aksel’in ifadesiyle insan ömrü de Âh Mine’l-Aşk ile Âh Mine’l-Mevt arasında geçen bir yolculuk gibidir. Biri varlığın başlangıcını, diğeri ise sonunu işaret etmektedir.

Aksel’e göre bu levhalarda resim sanatının klasik kurallarına bağlı kalınmaz, zaman, mekân ve perspektif anlayışı bilinçli biçimde belirsizleşir. Kız Kulesi yanında Arabistan manzaraları, İstanbul Yangın Kulesi çevresinde Mekke hurmaları, Fenerbahçe sahillerinde hayalî mekânlar ve yandan çarklı vapurların bir arada bulunabilmesi, halk resmindeki tahayyül anlayışının gerçeklikten ziyade sembolik ve çağrışımsal bir düzlemde kurulduğunu göstermektedir. Mantığın kabul etmekte zorlanacağı unsurların yan yana gelişi, Aksel’e göre bir kusur değil, halk resminin kendi estetik anlayışının doğal sonucudur. Bu sebeple güçlü çizilmiş birkaç harfin arkasında beliren karmaşık tasvirler, yalnız bir görsel düzen değil, aynı zamanda “Allah’tan başka ne varsa bätıldır” düşüncesini çağrıştıran bir anlam katmanı da taşımaktadır (Aksel, 1954b: 5-6).

Aksel, Âh Mine’l-Aşk tasvirlerinin kökeninde bazı dinî ve efsanevi anlatıların bulunabileceğini belirtmektedir. Eski kaynaklarda Âdem Peygamber’in cennetten çıkarıldıktan sonra döktüğü gözyaşlarından havuzların ve derelerin meydana geldiğinin anlatıldığını aktaran Aksel, söz konusu kompozisyonların bu inançla bağlantılı olup olmadığını sorgulamaktadır. Benzer şekilde Havva’nın gözyaşlarından mercanların,

sedeflerin ve çiçeklerin ortaya çıktığına dair rivayetlere de dikkat çekmektedir. Aksel'e göre tabiat ile yazının birleştiği bu kompozisyonlarda iki gözlü “هـ” harfi bazen aşk oku ile yaralanmış bir kalbi andırmaktadır. Elif harfinden yükselen dumanlar ise aşkın verdiği ıstırabı sembolik biçimde ifade etmektedir. Bu nedenle harfler yalnızca yazının unsurları olarak değil, aynı zamanda duyguların ve sembollerin taşıyıcısı olarak kullanılmaktadır.

Aksel, bu geleneğin farklı uygulamalarına da değinmektedir. Bunlar arasında dallardan meydana getirilen ve “şecerî yazı” olarak adlandırılan örnekler bulunmaktadır. Âh Mine'l-Aşk ibaresinin bu tarzda düzenlenmiş örneklerine de rastlanmaktadır. Duvarlara ve kumaşlara uygulanan bu yazı-resimler, kimi zaman yedi iklimi ve dört bucağı bir arada gösteren kompozisyonlardır. Aksel, “Âh Mine'l-Aşk” kompozisyonlarının yalnızca gündelik mekânlarda değil, tekkelerde de yer aldığını belirtmektedir. Resim 90'da görülen ve Eskişehir'deki bir tekke duvarından alınan örnek, bu sembolün dinî mekânlarda da kullanıldığını göstermektedir. Kompozisyonda iki gözlü “هـ” harfi aşk oku ile yaralanmış şekilde tasvir edilmiştir.

Aksel'e göre tasavvuf anlayışında aşk, kişinin benliğinden sıyrılarak Allah'a ulaşmasının yollarından biridir. Bu nedenle aşk içinde yok olma anlamına gelen “fenâ fi'l-aşk”, “fenâfillah” düşüncesiyle ilişkilendirilmektedir. Tasavvuf ehli, her güzelliğin Cemâl-i Mutlak'tan bir iz taşıdığına inandığından, güzeli sevmenin de Tanrı sevgisine ulaştırabileceğini kabul etmektedir. Bu anlayış, “Âh Mine'l-Aşk” kompozisyonlarının tasavvuf çevrelerinde ilgi görmesinin sebeplerinden biri olarak değerlendirilmektedir.

Aksel'e göre halk sanatçıları iki gözlü “هـ” harfinden hareketle çok sayıda farklı kompozisyon meydana getirmiştir. Ancak halkın önemli bir kısmı bu yazı-resimlerin anlamını tam olarak bilmemesine rağmen onları bir tasvirden çok tılsım olarak değerlendirmiştir. Bu sebeple söz konusu eserler çeşitli mekânlarda korunmuş ve saygı görmüştür. Sahaflar, Bedesten, Mürekkepçiler ve Hattatlar Çarşısı gibi yerlerde el yapımı, taş baskısı, pul, boncuk ve gergef işi pek çok örneği bulunmaktaydı. Aksel, bu eserlerin bir diğer özelliğinin hikâye edici bir yapıya sahip olmaları olduğunu belirtmektedir. Kompozisyonlarda yalnızca tek bir tasvir değil, çeşitli yazılar ve resimler bir arada yer almakta, farklı unsurlar bir araya gelerek aşk düşüncesi etrafında birleşmektedir.

Aksel, Âh Mine’l-Aşk kompozisyonlarının kökenine ilişkin bazı soruların kesin olarak cevaplandırılmadığını belirtmektedir. Ona göre Türk sanatında süsleme anlayışının güçlü olması sebebiyle halı ve çinilerde görülen tekrarlar ve motiflerle, yazı-resimlerde de karşılaşılmaktadır. Nitekim hattatlar yüzyıllar boyunca yeni denemeler yapmış olsalar da belirli kalıpların ve tekrarların dışına bütünüyle çıkamamışlardır. Bu nedenle Âh Mine’l-Aşk tasvirlerinin ilk örneklerinin nerede ortaya çıktığı veya sembollerin başlangıçta hangi anlamlarla oluşturulduğu kesin olarak bilinmemektedir.

Aksel, bu noktada çifte vavlarda olduğu gibi bazı harflerin görünürdeki anlamlarının ötesinde farklı çağrışımlar taşıyıp taşımadığı sorusunu da gündeme getirmektedir. Benzer şekilde Ashab-ı Kehf gemileri gibi yazı-resim örneklerinin de bu sembolik düşünce dünyasının bir parçası olduğunu ifade etmektedir. Ona göre Türk halk sanatının temel özelliklerinden biri, bireysel yaratımdan çok ortak zevke ve geleneğe dayanmasıdır. Bu nedenle sanatçı, geleneğin sunduğu kalıplar içerisinde kendi yorumunu ortaya koyabilmektedir. Aksel, söz konusu sembollerin çıkış noktalarının araştırılmasının önemine dikkat çekmektedir. Bu bağlamda iki gözlü “هـ” harfinin daha eski dönemlerde yağmur ve bereketle ilişkilendirildiğini belirtmektedir. Daha önce de söz ettiğimiz üzere Firdevsî’nin *Dâvetnâme* adlı eserinde yer alan yağmur tılsımı resmini örnek gösteren Aksel, burada da iki gözlü “هـ” harfinin insan biçiminde düşünüldüğünü ve gözlerle birlikte tasvir edildiğini ifade etmektedir. Ona göre bu örnek, söz konusu sembolün yalnızca aşk temasıyla değil, yağmur ve bereket inançlarıyla da bağlantılı olduğunu göstermektedir (Aksel, 1967: 135-140).



**Resim 90:** Duvar Üzerinde Âh Mine’l-Aşk (Aksel, 1967: 139)



Resim 91: Malik Aksel'in Koleksiyonundan Âh Mine'l-Aşk (Öcalan, 2011b: 20)



Resim 92: Malik Aksel'in Çizimiyle Âh Mine'l-Aşk (Aksel, 2011: 76)

#### 2.4.1.13. Yazı-Resim Geleneğinde Ok-Yay

Aksel, yazı-resim geleneğinde harflerin çeşitli nesne ve sembollere dönüştürüldüğü örneklerden birinin de ok ve yay kompozisyonları olduğunu belirtmektedir. Resimde görülen örnekte çifte “kaf” (ك) harfleri yay biçiminde düzenlenmiş, kompozisyona ayrıca bir ok eklenmiştir. Böylece harfler hem okunabilen bir yazı hem de görsel bir şekil meydana getirmektedir. Aksel’e göre bu tür kompozisyonlarda yazı ile şekil arasındaki ilişki açık biçimde görülmektedir. Harfler asli biçimlerinden uzaklaşmadan yeni bir form kazanmakta ve ok-yay tasvirine dönüşmektedir. Resim 93’de yer alan ifadelerde geçen “kulları” ibaresinden hareketle Aksel, eserin bir saray mensubu tarafından hazırlanmış veya yüksek rütbeli bir kişiye hediye edilmek üzere meydana getirilmiş olabileceğini belirtmektedir (Aksel, 1967: 141).



**Resim 93:** Yazı ile Ok-Yay Resmi (Aksel, 1967: 141)

Aksel’e göre yazı-resim sanatında amaç, görünen dünyayı olduğu gibi tasvir etmek değil, hissedilen ve düşünüleni ifade etmektir. Bu nedenle eserlerde kusursuz bir güzellik anlayışından çok sembolik anlatım ön plana çıkmaktadır. Yazı-resim örneklerinde varlıklar kendi tabii biçimlerinden uzaklaşmakta, semboller ve remizler aracılığıyla yeni anlamlar kazanmaktadır. Aksel, bu anlayışın halk sanatının etkisiyle şekillendiğini; benzetmeden çok duyarlılığın ve sembolik anlatımın önem kazandığını belirtmektedir. Aksel, Türk sanatında yazının ayrıcalıklı bir yere sahip olduğunu da vurgulamaktadır. Ona göre yazı, Türkler tarafından diğer İslâm toplumlarında görülmeyen ölçüde

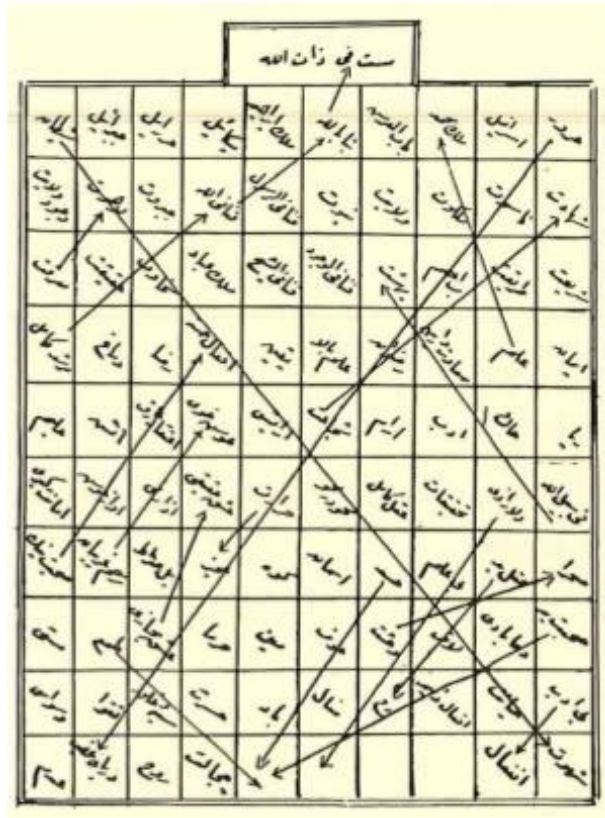
geliştirilmiş ve dinî bir sanat hâline getirilmiştir. Bu süreçte mimari eserlerden insan tasvirlerine kadar pek çok unsur yazı aracılığıyla yeniden şekillendirilmiştir. Aksel'e göre Türk ve İslâm sanatında ulaşılmak istenen temel değer soyut güzelliştir. Ancak bu güzellik doğrudan görülebilen bir unsur değildir. Çeşitli semboller, şekiller ve anlatımlar aracılığıyla kendini göstermektedir. Bu nedenle yazı-resim geleneği, görüneni taklit etmekten çok görünmeyeni ve hissedilene ifade etmeye çalışan özgün bir sanat anlayışının ürünü olarak değerlendirilmektedir. Aksel, yazı-resim geleneği üzerine yoğunlaştığı sembolik tasvir incelemelerinin yanında dinî resimler olan Miraç, Burak tasvirleri, cennet-cehennem tasvirleri, peygamberin ayağı, gülü, el resimleri, Satranc-ı Urefa, muska, mühr-ü Süleyman gibi farklı tasvirler üzerine de incelemeler yapmıştır. Bu eserlere ait örnekler aşağıdadır:



**Resim 94:** Burak-ı Muhammedî (Aksel, 1967: 142)



Resim 95: Malik Aksel Koleksiyonundan El ve Göz Resmi (Aksel, 1967: 144)



Resim 96: Satranc-ı Urefa (Aksel, 1967: 148)



**Resim 97:** Kırk Müridi ile Hacı Bektaş-ı Veli (Aksel, 1967: 152)

#### 2.4.2. Halk Resmi ve Cam Altı Resimleri

Halk resimleri içinde yer alan cam altı resimler; resmi ters yüz etmek olarak da tabir edilen, camın levhanın arka yüzeyine toz boyalar, sulu boya, guaş, yağlı boya ve akrilik boylarla çalışılan soğuk resim tekniğidir (Nas, 2016: 96). Cam altı resimleri ile ilgili oldukça sınırlı sayıda kaynak bulunmaktadır.<sup>20</sup> Konuyla ilgili ilk doğrudan kaynak Malik Aksel'e aittir. "Cam Altı Resimleri" isimli yazısında önce cam altı resimler hakkında genel bilgiler vermiş, daha sonra üç adet cam altı resmi hakkında tanıtıcı yazılar yazmıştır. Malik Aksel, bir dönem halk resminin önemli bir kolunu oluşturan cam altı resimlerinin kahvehanelerde, dükkânlarda ve hatta camilerde yaygın biçimde görüldüğünü ifade etmektedir. Özellikle İstanbul'da üretildiğini ve buradan farklı bölgelere yayıldığını belirttiği bu tasvirlerin, çoğu zaman imzasız olmaları sebebiyle sanatçıları hakkında bilgi edinmenin güç olduğunu vurgulamaktadır. Aksel'e göre cam altı resimlerini diğer halk resmi örneklerinden ayıran temel özellik, doğrudan cam üzerine yapılması ve kompozisyonlarda yıldız ile renkli varakların yoğun biçimde kullanılmasıdır. Resim sürecinde önce konu, camın bir yüzeyine kırmızı yahut siyah çizgilerle işlenmekte ve ardından boşluklar boyanmakta, yer yer renkli yıldızlar eklenmekte ve boyalı alanlara

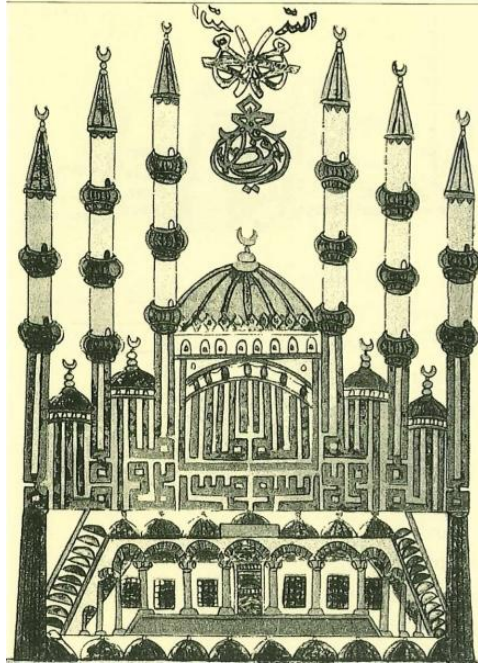
<sup>20</sup> Konuyla ilgili başlıca kaynaklar için bakınız: (Koçan, 1997); (Çiçekdal, 2008); (Nas, 2016).

açıklık-koyuluk verilerek kompozisyon tamamlanmaktadır. Özellikle renkli ve yaldızlı varakların oluşturduğu madeni parıltılar, bu resimlere görülmemiş bir canlılık, parlaklık ve aydınlık hissi katmaktadır.

Aksel, cam altı resimlerinin teknik bakımdan da kendine özgü bir üretim anlayışına sahip olduğunu belirtmektedir. Resmin boyalı kısmı çerçevenin arkasında kaldığı için tasvirlerin tersinden, adeta bir mühür gibi yapılması gerekmektedir. Bunun yanında cam yüzeyin bir çeşit sır görevi üstlenmesi ve boyanın hava ile temasını kesmesi, renklerin uzun süre tazeliğini muhafaza etmesini sağlamaktadır. Bu sebeple cam altı resimleri, vitrayı andıran parlak ve ışıklı bir görünüş kazanmaktadır. Ancak Aksel'e göre bu sanat anlayışında asıl amaç gerçeğe uygunluk değildir. Aksine rengin yanardöner etkisi ve dikkat çekici parlaklığı ön plana çıkmaktadır. Bu sebeple cam altı resimlerini bir halk resmi türü olarak değerlendirmekte, onların yer yer ilkel özellikler göstermesini ve yemeni nakışlarına yaklaşan bir estetik anlayış taşımasını halk sanatına mahsus bir özellik olarak yorumlamaktadır. Nitekim vitray ve mozaik örneklerinde olduğu gibi ayrıntılar bu resimlerde büyük ölçüde geri çekilmekte, buna karşılık daha güçlü, daha canlı ve daha etkili bir renk anlayışı ortaya çıkmaktadır. Aksel, cam altı resimlerinde yalnız figüratif kompozisyonların değil, yazı ile şekillenen sembolik tasvirlerin de önemli bir yer tuttuğunu ifade etmektedir. Özellikle ayna üzerine yapılan ve yazıyla biçim kazanan çifte Ali tasvirleri, bu anlayışın dikkat çekici örnekleri arasında yer almaktadır. Tasavvufî anlamlar yüklenen bu sembolik resimlerin altında çoğu zaman manzum ifadeler bulunmakta ve görsel tasvir ile sözlü anlatım bir araya gelmektedir. Aksel'in aktardığı Tuttum aynayı yüzüme / Ali göründü gözüme / Kıldım nazarı özüme / Ali göründü gözüme dizeleri, resmin yalnız görüleni yansıtan bir unsur değil, aynı zamanda inanç dünyasıyla ilişkilendirilen sembolik bir araç olarak değerlendirildiğini göstermektedir.

Cam altı resimlerinin üretim ve dolaşım alanlarına da değinen Aksel, geçmişte bu eserlerin İstanbul'da özellikle Beyazıt'taki Hattatlar Çarşısı'nda, daha sonraki dönemlerde ise Malta Çarşısı ve Sahaflar'da sıkça görüldüğünü ifade etmektedir. Bununla birlikte bu eserlerin bozulmuş ve özgün karakterini kaybetmiş örneklerinin daha çok Bitpazarı'nda karşılaşılan nesnelere dönüştüğünü belirtmektedir. Ona göre bunun temel sebebi, eski yazıyı ve geleneksel üretim anlayışını bilmeyen kişilerin bu resimleri taklit etmeye başlamasıdır. Aksel, bu taklitlerin geçmiş estetik anlayışı sürdürmekten

uzak olduğunu, hatta çoğu zaman bu eserlere yalnızca “zevksizlik” kattığını ileri sürmektedir. Bu yaklaşım, onun geleneksel halk sanatlarının korunmasına yönelik duyarlılığını da açık biçimde ortaya koymaktadır. Aksel’e göre cam altı resimlerinin konu repertuarı büyük ölçüde dinî ve tasavvufî unsurlardan oluşmaktadır. Kûfî yazılarla biçimlenen camiler, Süleyman Peygamber’in mührü, Ashab-ı Kehf, altı köşeli yıldızlar, gemi formunda düzenlenmiş maşallah yazıları, kutsal ibrikler ve Hicaz Demiryolu bu sanatın temel konuları arasında yer almaktadır. Bunun yanında tasavvufî anlamlar taşıyan Âh Mine’l-Aşk levhaları da cam altı resimlerinde önemli bir yere sahiptir. Bu yönüyle cam altı resimleri, yalnız bir estetik ifade biçimi değildir. Aynı zamanda halkın dinî tahayülünü, inanç dünyasını ve sembolik anlam evrenini görünür kılan tasvirler hâline gelmektedir.



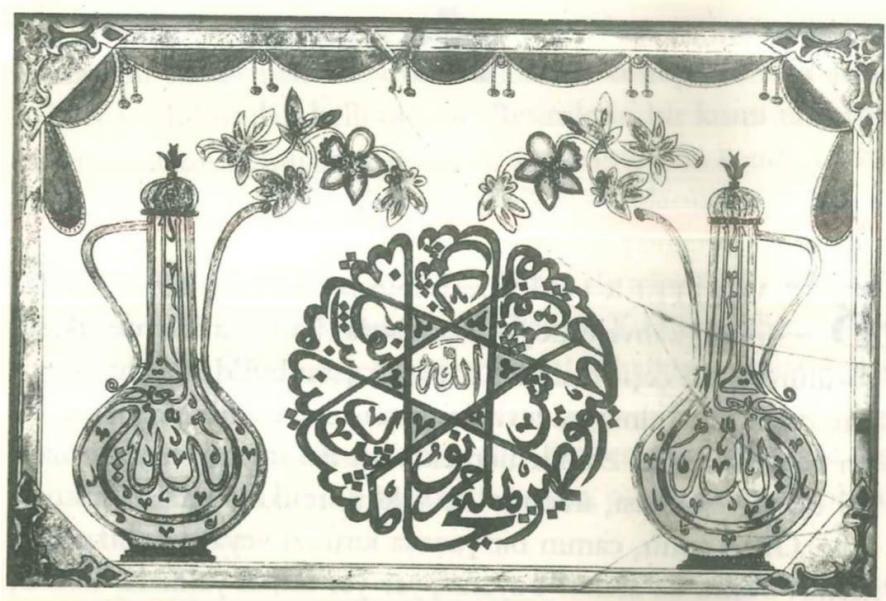
**Resim 98:** Sultanahmet Cami, Malik Aksel Koleksiyonu (Aksel, 1972c: 34)

Aksel, yazı yoluyla oluşturulan cami tasvirlerinin ise kûfî ve celi olmak üzere iki farklı biçimde düzenlendiğini ifade etmektedir. Kûfî yazıyla meydana getirilen örneklerde daha çok geometrik ve düz çizgiler hâkimken, celi yazıda daha yuvarlak ve akışkan bir düzen göze çarpmaktadır. Özellikle musanna yazıyla biçimlenen çifte Kelime-i Tevhid kompozisyonlarında elif, lâm ve lâmelif harflerinin yükselen çizgileri minare ve kubbelere dönüşmekte, böylece yazının kendisi cami mimarisini meydana getiren bir unsur hâline gelmektedir. Bazı örneklerde mahya görüntüleri ve boşlukları dolduran çiçek

motiflerinin de kompozisyona eklenmesiyle, cam altı resimleri halk estetiği ile dinî sembolizmi bir araya getiren özgün bir sanat anlayışı ortaya koymaktadır (Aksel, 1972c: 33-34).

Cam altı resimlerine dair değerlendirmelerini somut örnekler üzerinden sürdüren Aksel, ilk olarak Sultanahmet Cami’ni konu alan bir cam altı resmi ele almaktadır:

Minareli Sultanahmet Cami’nin tasvir edildiği bu örneğin sanatçısı bilinmemekte, üzerinde ne bir imza ne de tarih bulunmaktadır. Bununla birlikte Aksel, eserin en az altmış yıllık bir geçmişe sahip olduğunu tahmin etmektedir. Kompozisyonun koyu kırmızı perdelerle çevrelenmiş bir dekor anlayışı içerisinde düzenlendiğini belirten Aksel, resmin üst bölümünde “Allah” yazısının yer aldığını, bunun hemen altında çifte “Muhammed” ibaresinin ve onun altında ise yuvarlak celi biçiminde mühür görünümü veren “Yâ Hâfız” yazısının bulunduğunu ifade etmektedir. Bu yazısal düzenin ardından kompozisyonun merkezinde Sultanahmet Cami yükselmektedir. Aksel’e göre bu resmin dikkat çekici yönlerinden biri, renklerin cam yüzeyin içinden yansıyarak canlı bir görünüm kazanmasıdır. Bunun yanında cami tasvirlerinin çoğu zaman Kelime-i Tevhid üzerinden yükselmesi zamanla bir gelenek hâline gelmiş, kûfi yazılarla oluşturulan diğer cami kompozisyonlarında da benzer anlayış korunmuştur. Böylece yazı ile mimarî biçim arasında sembolik bir bütünlük kurulmuştur.



**Resim 99:** Ashab-ı Kehf Cam Altı Resmi, Malik Aksel Koleksiyonu (Aksel, 1972c: 34)

Aksel'in değerlendirdiği ikinci rnek, Ashab-ı Kehf tasviridir. Bu kompozisyonda mağara ashabının isimleri yıldız formunda düzenlenmiş Mhr- Süleyman ile ilişkilendirilmekte, tasvirin iki yanında ise Maşallah yazısıyla biçim kazanan ibrikler yer almaktadır. Kompozisyonun her iki yanında ne tür iek oldukları tam olarak bilinmeyen karşılıklı iki iek demeti bulunmaktadır. Aksel, bu örnekte de Sultanahmet Cami tasvirinde olduğu gibi simetriye özel önem verildiğini vurgulamaktadır. Böylece cam altı resimlerinde yalnız dinî semboller değil, aynı zamanda düzen, denge ve görsel ahenk anlayışının da belirleyici olduğu anlaşılmaktadır.



**Resim 100:** Doğan Kuşu Mucizesini Temsil Eden Bir Cam Altı Resmi (Aksel, 2015: 150)

Aksel, cam altı resimlerinin yalnız Türk sanatına özgü olmadığını, İnan'da da benzer örneklerle karşılaşıldığını belirtmektedir. Ancak iki gelenek arasında belirgin farklar bulunduğunu da vurgulamaktadır. İnan örneklerinde dinî sahneler daha yoğun insan figürü içermekte ve minyatür geleneğinin etkisi belirgin biçimde hissedilmektedir. Türk cam altı resimleri ise daha parlak, daha renkli ve daha sade bir anlayış taşımaktadır. Aksel, bu tasvirlerin renk ve desen bakımından eski Anadolu kilimlerini hatırlattığını ifade etmektedir. Bununla birlikte, değerlendirdiği bu iki örneğe benzer özgün cam altı resimlerinin neredeyse tamamen ortadan kalktığını, ne yazık ki İstanbul Şehir Müzesi'nde ve Ankara Etnografya Müzesi'nde dahi bu eserlerden bir örneğin bulunmadığını

belirtmektedir. Bu durum, Aksel'in gözünde yalnız estetik bir kayıp değil, aynı zamanda halk kültürüne ait önemli bir sanat mirasının ihmal edilmesi anlamına gelmektedir.

Aksel, "Türklerde Dinî Sanatlar" başlıklı yazısında Resim 100'de yer alan cam altı resmi çözümlenmektedir.

Aksel, cam altı resimlerinde yazı ile resmin iç içe geçtiği kompozisyonların önemli bir yer tuttuğunu belirtmektedir. Ona göre hattatların uzun yıllar boyunca benzer biçimlerde besmele yazmaları, zamanla farklı denemelerin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu süreçte kuş, horoz, leylek ve yılan biçiminde düzenlenmiş besmele örnekleri meydana getirilmiş, böylece yazı ile resim aynı kompozisyon içerisinde bir araya getirilmiştir. Aksel, bazı çevrelerin bu tür uygulamaları bidat olarak değerlendirdiğini, bazılarının ise bu eserlerde dinî ve tasavvufî anlamlar aradığını ifade etmektedir. Aksel'in incelediği cam altı resminde kompozisyonun iki yanında karşılıklı yerleştirilmiş iki doğan kuşu bulunmaktadır. Kuşların gövdeleri yazılarla şekillendirilmiş olup, kompozisyonun merkezinde çeşitli yazı istifleri, sancaklar ve dinî semboller yer almaktadır. Alt bölümde çiçek motifleri görülürken, merkezde yer alan yazı düzenlemeleri kompozisyonun odak noktasını oluşturmaktadır.

Aksel'e göre bu tasvir, Abdülkâdir Geylânî etrafında şekillenen bir menkıbeyi konu almaktadır. Rivayete göre Abdülkâdir Geylânî'nin annesi Ümmü'l-Hayr Fâtıma çölde bir kaynaktan su aldığı sırada korkutucu bir adamın saldırısına uğramış, bu sırada gökte beliren büyük bir doğan kuşu saldırganın üzerine giderek onu uzaklaştırmıştır. Ardından kuş, kadının başındaki örtüyü alarak gözden kaybolmuştur. Daha sonra Abdülkâdir Geylânî, annesine bu örtüyü göstererek söz konusu olaydan haberdar olduğunu ortaya koymuş ve böylece keramet sahibi olduğu anlaşılmıştır. Aksel, cam altı resminde görülen çifte doğan kuşunun bu menkıbeyi temsil ettiğini belirtmektedir. Böylece kompozisyon yalnızca bir kuş tasviri olmaktan çıkmakta, Abdülkâdir Geylânî'nin kerametini anlatan görsel bir anlatıya dönüşmektedir (Aksel, 2015: 149-154).

## 2.5. HALK RESMİ VE MODERNLEŞME

Malik Aksel, *Anadolu Halk Resimleri* kitabının dördüncü ve son bölümü olan Halk Resminde Modernleşme Temayülü ile Sonuç bölümünde, halk resmi başta olmak üzere

halk kültürü unsurlarının modernleşme karşısındaki durumlarını değerlendirmiştir. Aksel, 1930'lu yıllarda kahve resimlerinin yenilenmesi ve yeni konularla zenginleştirilmesi yönünde gerçekleşen girişimlerin, halk kültürü ürünlerinin modernleşme karşısındaki durumunu tartışmaya açtığını belirtmektedir. Basın-Yayın Umum Müdürlüğü tarafından 1937 yılında yapılan düzenleme çağrısının ardından, geleneksel halk hikâyeleri ve bu hikâyelere bağlı görsel unsurların çağın şartlarına göre yeniden şekillendirilmesi gerektiği yönünde görüşler ortaya çıkmıştır. Buna karşılık halkın önemli bir kısmı, kitaplarda ve halk hikâyelerinde yer alan kahramanları alışılmış biçimleriyle görmeye devam etmek istemiş, bu karakterlerin zaman içerisinde oluşan geleneksel görünüşlerinin korunması gerektiğini düşünmüştür. Aksel'e göre bu durum, halkın yalnız metne değil, metin etrafında oluşan görsel geleneğe de bağlılık gösterdiğini ortaya koymaktadır.

Bu tartışmaların Karagöz üzerinde de yoğunlaştığını ifade eden Aksel, Karagöz oyunlarının tiyatro sahnesine taşınması, figürlerin büyütülmesi ve geleneksel gösterim ortamı olan mahalle kahvelerinden çıkarılarak salonlara uyarlanması yönünde çeşitli tekliflerin gündeme geldiğini aktarmaktadır. Özellikle Karagöz tasvirlerinin alışılmış ölçülerinin birkaç katına çıkarılması ve oyunun yeni mekânlarda sergilenmesi düşünülmüşse de Aksel'e göre yalnız biçimsel değişiklikler yapmak bu geleneği dönüştürmeye yetmemektedir. Çünkü Karagöz, yalnızca bir tasvir veya teknik gösteri değil, kendi icra ortamı, seyircisi ve estetik kurallarıyla birlikte anlam kazanan bir halk tiyatrosu ürünüdür. Bu sebeple gelenekten kopuk biçimde gerçekleştirilmeye çalışılan yenilikler, oyunun yapısıyla tam olarak uyuşmamaktadır.

Aksel, modernleşme tartışmalarına rağmen halk hikâyelerinin ve bu hikâyelerle birlikte yaşayan görsel dünyanın varlığını sürdürdüğünü düşünmektedir. Anadolu'da uzun yıllar boyunca köy köy dolaşarak halk hikâyeleri ve destanlar satan kişiler aracılığıyla yayılan bu eserler, onun yaşadığı dönemde de okunmaya ve sevmeye devam etmektedir. Âşık Garip, Âşık Ömer, Karacaoğlan ve Yunus Emre gibi şahsiyetler, halk hafızasında canlılığını koruyan kültürel figürler olarak yaşamaktadır. Aksel'e göre bu eserlerin etkisi, yalnız yazılı metinlerden kaynaklanmamakta; şiirlerin ezberlenmesi, hikâyelerin anlatılması ve kahramanların kuşaktan kuşağa aktarılmasıyla devam etmektedir. Bu yönüyle halk hikâyeleri, yeni sanat anlayışları ve modern edebî ürünler karşısında dahi güçlü bir varlık göstermektedir.

Aksel, halk kültürüne ait eserlerin toplumsal hafızadaki yerini açıklarken, geçmişten kalan pek çok kültür unsurunun hâlâ değerini koruduğunu vurgulamaktadır. Aksel için, insanların yabancılara göstermek istedikleri kültürel miras unsurlarının çoğu zaman tarihî kaftanlar, tahtlar, halılar, kilimler ve çeşitli halk sanatı ürünleri olması bu eserlerin toplum nezdindeki kalıcılığını göstermektedir ve halk kültürü ürünleri, yalnız geçmişe ait hatıralar değil, yaşayan ve anlam üretmeye devam eden kültürel değerlerdir.

Bununla birlikte Aksel, modernleşmenin halk hikâyeciliği üzerinde birtakım olumsuz sonuçlar doğurduğunu da belirtmektedir. Özellikle Hz. Ali menkıbelerinin geleneksel anlatı yapısından uzaklaştırılarak macera ve serüven romanı anlayışı içerisinde yeniden kurgulanmasını eleştirmektedir. Geçmişte farklı topluluklar tarafından dinî ve menkıbevi bir içerikle okunan Hz. Ali hikâyelerinin, zamanla popüler yayıncılığın etkisiyle yeni başlıklar ve yeni kurgular altında yayımlanmaya başladığını ifade etmektedir. Bu eserlerde Hz. Ali'nin tarihî ve dinî şahsiyetinden ziyade macera kahramanı yönünün öne çıkarılması, Aksel tarafından geleneksel halk hikâyesi anlayışından uzaklaşma olarak değerlendirilmektedir. Ona göre bu tür değişiklikler çoğu zaman yenilik olarak sunulsa da aslında halk anlatılarının dayandığı kültürel ve estetik zemini zedelemekte, anlatıları kendi bağlamlarından koparmaktadır. Bu nedenle geleneksel halk hikâyeleri ile modernleştirilmiş örnekler arasında belirgin bir ayrım ortaya çıkmaktadır.

Aksel, modernleşme sürecinin yalnız halk hikâyeleri ve anlatılar üzerinde değil, gündelik hayatı çevreleyen eşya kültürü üzerinde de önemli değişikliklere yol açtığını belirtmektedir. Ona göre geleneksel ev eşyaları ve halk zevkini yansıtan pek çok unsur, zamanla modernleşme düşüncesi doğrultusunda kullanımdan çıkarılmış, bir kısmı koleksiyoncuların eline geçmiş, bir kısmı ise müzelere taşınmıştır. Ancak toplumun uzun süre değer vermediği bu nesnelerin, Avrupalılar tarafından ilgi görmeye başlaması yeni bir tutumun ortaya çıkmasına yol açmıştır. Daha önce önemsenmeyen geleneksel eşyalara bu kez farklı bir gözle bakılmaya başlanmış ve özellikle şehirli ve varlıklı kesimler arasında evlerde “Şark köşesi” oluşturma eğilimi yaygınlaşmıştır.

Aksel'e göre bu ilgi çoğu zaman geleneksel kültürü tanıma ve koruma arzusundan değil, dışarıdan gelen bir beğeni anlayışının etkisinden kaynaklanmaktadır. Nitekim apartman dairelerinde oluşturulan bu köşeler, çoğu zaman gerçek halk kültürü ürünlerinden ziyade

oryantal anlayışın şekillendirdiği eşyalarla doldurulmuştur. Avrupa şehirlerinde üretilen ve Doğu'ya aitmiş gibi sunulan taklit eşyalar, yeniden Osmanlı ve Türk şehirlerine getirilmiş ve bedestenlerde satışa sunularak hem yabancılara hem de yerli alıcılara pazarlanmıştır. Böylece geleneksel kültür unsurları, kendi doğal bağlamlarından koparılarak süs ve gösteriş nesnesi hâline gelmiştir. Aksel, bu yeni zevkin örnekleri arasında hurma ağaçları ve ehramlarla süslenmiş manzaraları, uydurma kûfi yazılar taşıyan başörtülerini, sedef işlemeli sigara masalarını, pirinç develeri, kakma rahleleri ve Avrupa kaynaklı harem tasvirlerini saymaktadır. Ona göre bütün bu unsurlar, halkın estetik anlayışından doğan ürünler olmaktan ziyade, Doğu'ya ilişkin yüzeysel ve yapay bir tasavvurun yansımalarıdır. Bu durum yalnızca eşya tercihlerini değil, görsel kültürü de etkilemiştir.

Aksel, söz konusu beğeni değişiminin en önemli sonuçlarından birinin halk resimleri ve taş baskıların gündelik hayattan çekilmeye başlaması olduğunu düşünmektedir. Geleneksel halk resimleri uzun yıllar boyunca kahvehanelerde, dükkânlarda ve evlerde yer bulurken, zamanla bunların yerini Avrupa kartpostalları ve Batı kaynaklı görsel ürünler almaya başlamıştır. Böylece halkın kendi kültürel dünyasından beslenen tasvirler geri plana itilmiş ve yerlerine yabancı estetik anlayışların ürünü olan görseller geçmiştir. Aksel bu değişimi yalnız bir süsleme tercihinin değişmesi olarak değil, halk kültürüne ait görsel hafızanın zayıflaması ve geleneksel beğeni ölçülerinin dönüşmesi olarak değerlendirmektedir.

Aksel, halk resimleri ve taş baskıların yalnız estetik değer taşıyan eserler olmadığını, aynı zamanda geçmiş dönemlerin gündelik hayatını, beğeni anlayışını ve kültürel hafızasını günümüze taşıyan önemli folklor kaynakları olduğunu düşünmektedir. Ancak ona göre bu eserlerin kaybolmasında yangınlar veya doğal sebeplerden çok, toplumun kendi kültürel mirasına karşı gösterdiği ilgisizlik etkili olmuştur. Halk resimlerinin evlerden uzaklaştırılması, geleneksel görsel kültür unsurlarının önemsenmemesi ve şehirlerin kendilerine özgü işaretlerinin ortadan kaldırılması bu sürecin dikkat çekici örnekleri arasında yer almaktadır. Aksel, İstanbul'un simgelerinden biri olarak gördüğü Çifte Vav işaretinin çeşitli mekânlardan silinmesini, Kapalıçarşı'daki geleneksel süslemelerin ortadan kaldırılmasını ve tarihî çarşının modern ticaret anlayışına göre dönüştürülmesini, kültürel hafızanın zayıflamasının göstergeleri olarak değerlendirmektedir. Halkın

benimsediği sanat ve estetik anlayışında kendi yaşam tecrübelerinden ve öz kültüründen izler bulunduğunu ifade eden Aksel, halkın değişime bütünüyle kapalı olmadığını, ancak bu değişimin köklü bir modernleşmeden çok gelenek içerisinde gerçekleşen zamana uyma biçiminde ortaya çıktığını düşünmektedir.

Aksel, halk sanatının sınırlarının sanıldığından daha geniş olduğunu ileri sürmektedir. Ona göre halk resmi veya halk sanatı denildiğinde yalnız belirli eser türlerine odaklanmak yeterli değildir. Köy ve şehir çevrelerinin ürettiği sanatlar kadar kadın ve erkeklerin meydana getirdiği farklı sanat alanları da dikkate alınmalıdır. Özellikle kadınların ortaya koyduğu dokuma ve örgü sanatları, halk estetiğinin en zengin ve en yaygın örneklerinden birini oluşturmaktadır. Bu nedenle halk sanatını anlamaya yönelik araştırmaların, yalnız resim veya taş baskılarla sınırlı kalmayıp halkın ürettiği bütün görsel ve estetik unsurları kapsayacak biçimde ele alınması gerektiğini savunmaktadır.

Aksel, halk sanatının sınırları üzerine yaptığı değerlendirmelerde kadınların meydana getirdiği dokuma ve örgü sanatlarına özel bir yer ayırmaktadır. Ona göre halı ve kilim, göçebe ve köylü hayatının ayrılmaz parçaları olduğu kadar, yüzyıllar boyunca kadınlar tarafından üretilmiş önemli sanat ürünleridir. Yörük ve Türkmen kadınlarının çocukluklarından itibaren iç içe yaşadıkları bu sanat, yalnız günlük ihtiyaçları karşılayan bir üretim alanı değil, aynı zamanda onların duygu dünyalarını, estetik anlayışlarını ve hayat tecrübelerini yansıtan bir ifade biçimidir. Bu nedenle halı ve kilim dokumacılığı, kuşaktan kuşağa aktarılarak varlığını sürdüren köklü bir kültürel miras niteliği taşımaktadır. Aksel, halı ve kilimlerin yalnız bir el sanatı ürünü olarak değerlendirilmesine de karşı çıkmaktadır. Ona göre halılar, genç kızların yüzyıllar boyunca meydana getirdiği “dokuma resimler”dir. Bu eserleri diğer resim türlerinden ayıran temel unsur kullanılan malzemedir. Çünkü halılar da tıpkı kâğıt veya duvar üzerine yapılan tasvirler gibi görsel bir anlatım dili taşımaktadır. Her halı, ortaya çıktığı coğrafyanın özelliklerini, geleneklerini ve kültürel hafızasını yansıtmaktadır. Bu sebeple halıya bakmak, aynı zamanda onu meydana getiren toplumun hayat anlayışını ve estetik dünyasını okumak anlamına gelmektedir. Aksel, halının güzelliğini yalnız desen ve motiflerle açıklamaz. Bu güzelliği meydana getiren kişinin varlığıyla da ilişkilendirir. Ona göre genç kızların duygu dünyaları, beklentileri, hayalleri ve yaşadıkları çevre, doğrudan doğruya dokudukları halılara yansımaktadır. Bu nedenle halılar yalnız teknik

bir üretimin sonucu değil, aynı zamanda kişisel ve toplumsal hafızanın somutlaşmış biçimleridir. Halının taşıdığı değer de büyük ölçüde bu özgünlükten kaynaklanmaktadır.

Bu çerçevede Aksel, halı sanatında gerçekleştirilmeye çalışılan yenilik hareketlerine de ihtiyatla yaklaşmaktadır. Ona göre halıya dışarıdan müdahale edilerek kazandırılmak istenen birçok yenilik, bu sanatın geleneksel karakterini zedelemiş ve onu özgün değerlerinden uzaklaştırmıştır. İnsanlar ve evler gibi her halının da kendine özgü bir kimliği bulunduğunu düşünen Aksel, halı sanatının asıl gücünü yüzyıllar boyunca oluşmuş geleneksel birikimden aldığını vurgulamaktadır.

Aksel, halk resmini geniş bir perspektifle ele almakta ve tasvir düşüncesinin gündelik hayatın çok farklı alanlarına yayıldığını savunmaktadır. Ona göre halk basmaları, yazmalar, yazı-resim örnekleri, suretler, tasvirler ve çeşitli sembolik şekiller farklı görünüşler taşısalar da özünde aynı görsel anlatım geleneğinin parçalarıdır. Bu nedenle halk resmini yalnız belirli eser türleriyle sınırlandırmak doğru değildir. Resim düşüncesi kimi zaman açık biçimde, kimi zaman da semboller ve motifler aracılığıyla ortaya çıkmakta, halk kültürünün farklı ürünleri içerisinde yaşamaya devam etmektedir. Aksel, halk kültüründe resim kavramının yalnız çizilmiş tasvirlerle sınırlı olmadığını, gündelik dilde kullanılan birçok kavramın da görsellikle ilişkili anlamlar taşıdığını ifade etmektedir. Ona göre taş baskı resimlerin yanı sıra bez üzerine uygulanan kalıp baskılara da “yazma” adı verilmesi, halkın yazı ile resmi birbirinden kesin çizgilerle ayırmadığını göstermektedir. Yazma yemeni, yazma yorgan yüzü, yazılı kaya veya yüz yazısı gibi ifadelerde “yazı” kelimesi doğrudan tasvir ve resim anlamında kullanılmaktadır. Benzer şekilde sanem kavramı da yalnız put veya suret anlamı taşımamakta, aynı zamanda güzelliğin sembolü olarak değerlendirilmektedir. Bu durum, halk kültüründe görsel tasvirlerin gündelik dil ve düşünce dünyasıyla iç içe geçtiğini göstermektedir.

Aksel, halk ile aydın çevrelerin sanat anlayışları arasındaki farklılığı da kültürel yönelimler üzerinden açıklamaktadır. Ona göre tarih boyunca aydın çevreler daha çok Arap ve İran kültürüne yönelirken, halk kendi kültürel birikimi ve anlatı geleneği içerisinde şekillenen konulara ilgi göstermiştir. Bu durum halk hikâyelerinde de açık biçimde görülmektedir. Aydınların *Hüsrev ü Şirin* gibi İran kaynaklı anlatılarla ilgilenmesine karşılık halk, *Ferhat ile Şirin* hikâyesini kendi yaşadığı coğrafyanın

unsurlarıyla ilişkilendirerek yeniden üretmiştir. Ferhat'ın Amasya ile özdeşleştirilmesi ve hikâyenin yerel unsurlarla zenginleştirilmesi, halkın yabancı kültürel modelleri doğrudan benimsemek yerine kendi kültürel çevresi içerisinde yeniden yorumladığını göstermektedir. Aksel ayrıca Şah İsmail'in Türkçe şiirlerinin Anadolu'nun en uzak bölgelerinde okunmasını ve bazı topluluklarda duaların Türkçe olarak sürdürülmesini de bu kültürel yönelişin göstergeleri arasında değerlendirmektedir.

Aksel'e göre halk ile aydın çevreler arasındaki farklılık, görsel sanatlar alanında da belirgin biçimde ortaya çıkmıştır. Saray çevresinde gelişen resim anlayışı önce minyatür geleneği, daha sonra ise Avrupa etkisindeki resim sanatı etrafında şekillenmiştir. Özellikle Batı'da eğitim görmüş ressamın etkisiyle Türk resmi yeni bir disiplin kazanmış, ancak bu süreçte sanatın yönü büyük ölçüde saray ve seçkin çevrelerin beğenileri doğrultusunda belirlenmiştir. Aksel, halk resmi ile bu sanat anlayışı arasındaki farkın estetik değer bakımından değil, beslendikleri kültürel kaynaklar bakımından değerlendirilmesi gerektiğini düşünmektedir. Ona göre halk sanatı kendi köklerini doğrudan doğruya yerli kültür içerisinde bulurken, aydın sanatının yönü çoğu zaman dışarıya dönüktür.

Bununla birlikte Aksel, halk resmi ile klasik Türk resmi arasında mutlak bir kopukluk bulunduğunu da düşünmemektedir. Özellikle manzara tasvirlerinde halk resimleri ile XIX. yüzyıl Osmanlı resmi arasında bazı benzerlikler bulunduğunu ifade etmektedir. Ancak halk ressamı perspektif kurallarına bağlı kalmak yerine resmi daha çok süsleyici ve işlevsel bir unsur olarak değerlendirmektedir. Bu nedenle halk resimlerinde gerçekçi görünümünden ziyade anlatılmak istenen konunun açık biçimde aktarılması önem taşımaktadır. Halk ressamı için resim yalnız estetik bir faaliyet değil, aynı zamanda anlatma ve hatırlatma işlevi taşıyan bir araçtır.

Aksel, halkın resme karşı zaman zaman çekingen bir tavır geliştirmiş olmasına rağmen ona duyduğu ilginin hiçbir zaman tamamen ortadan kalkmadığını da vurgulamaktadır. Bu durum halk resminin kahvehanelerde, halk hikâyelerinde, taş baskılarda, yazmalarda ve gündelik hayatın çeşitli alanlarında varlığını sürdürmesinden anlaşılmaktadır. Böylece halk resmi, saray sanatından farklı bir çizgide gelişmiş olsa da kendi geleneksel estetik

anlayışı içerisinde sürekliliğini koruyan bağımsız bir görsel ifade alanı meydana getirmiştir.

Aksel, halk resimlerinin incelenmesi sırasında yalnız somut örneklerle değil, bu sanatın anlam dünyasına ilişkin çeşitli ihtimallerle de karşılaştığını belirtmektedir. Ona göre halk resmi, yalnız kâğıt üzerine yapılan tasvirlerden ibaret değildir. Halılar, oyalar, yazmalar, basmalar ve çeşitli el sanatları ürünleri de aynı görsel geleneğin farklı yansımaları olarak değerlendirilmelidir. Bu eserler ilk bakışta birbirlerinden farklı görünseler de kullanılan malzeme ve tekniklerin değişmesine rağmen ortak bir estetik anlayışın izlerini taşımaktadır. Aksel, Anadolu'da ortaya çıkan sanat ürünlerinin aynı kültürel zeminden beslendiğini ve bu sebeple aralarında doğal bir yakınlık bulunduğunu ifade etmektedir. Aksel, uzun yıllar boyunca topladığı halk taş baskısı resimlerin önemli bir bölümünü 1958 yılında İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde sergilemiştir. Bu serginin gördüğü ilginin halk resmi üzerine kapsamlı bir çalışma hazırlamasında etkili olduğunu belirtmiştir. Ona göre halk taş baskıları her geçen gün azalmakta ve yok olmaktadır. Bu nedenle söz konusu eserlerin belgelenmesi ve değerlendirilmesi yalnız sanat tarihi açısından değil, kültürel hafızanın korunması bakımından da önem taşımaktadır.

Aksel, geçmişte halk sanatına ait birçok görsel unsurun resim olarak değerlendirilmediğini, bunların daha çok el becerisi veya zanaat ürünü olarak görüldüğünü belirtmektedir. Ancak modern dönemde resim kavramının kapsamı genişlemiş, daha önce resim sayılmayan pek çok uygulama da görsel sanatların inceleme alanına dâhil edilmiştir. Bu nedenle halk sanatına ait motiflerin, bezemelerin ve tasvirlerin de resim olgusu içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini savunmaktadır. Ona göre halk sanatkarının elinin değdiği her yerde çizgi ve şekil belirli ölçülerde tasvire dönüşmekte, böylece gündelik hayatın birçok alanında resimsel bir ifade ortaya çıkmaktadır.

Bu çerçevede Aksel, halk resminin yalnız belirli eserlerde veya belirli mekânlarda aranmasının eksik bir yaklaşım olduğunu düşünmektedir. Anadolu'da kimi zaman görünür bir resim geleneğinden söz etmek güç olsa da dikkatle bakıldığında halkın kullandığı eşyalarda, bezemelerde ve gündelik yaşam pratiklerinde resimsel anlatımın

izlerine rastlamak mümkündür. Ona göre halk resmi, farklı biçimler altında varlığını sürdüren ve halk kültürünün birçok unsuruyla iç içe geçmiş geniş bir görsel ifade alanıdır.<sup>21</sup> Bu nedenle halk resmine dair araştırmaların henüz başlangıç aşamasında bulunduğunu belirten Aksel, gelecekte yapılacak çalışmaların bu alanın daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacağını ifade etmektedir. Halk resimlerinin, folklor ürünleri arasında en hızlı kaybolan alanlardan biri olduğunu vurgulayan Aksel, nasıl sinema karşısında Karagöz ve orta oyunu eski gücünü kaybetmişse, fotoğrafın yaygınlaşmasıyla birlikte halk resimlerinin de aynı akıbete uğradığını, değersiz görülerek bir kenara itildiğini söylemektedir. Oysa Aksel'e göre halk resmi, folklorun ve sanat tarihinin önemli bir bölümünü oluşturmaktadır. Bu sebeple mevcut örneklerin korunması, unutulmuş bu sanatın yeniden değerlendirilmesi ve halk resmine hak ettiği yerin verilmesi, kültürel bir sorumluluk olarak görülmelidir (Aksel, 1960: 179-190).

---

21 Aksel'in halk resminin güncellenebilirliği üzerine fikirlerinin esas alınması ve bu fikirlerin uygulanmasına örnek teşkil etmesi açısından bakınız: (Tansuğ, 1982: 138-142)

### 3. BÖLÜM

#### İSTANBUL'UN 'GÖZ'CÜSÜ: MALİK AKSEL'İN ESERLERİNDE İSTANBUL FOLKLORU

İstanbul, tarih boyunca farklı kültür katmanlarının iç içe geçtiği, toplumsal hayatın çok yönlü biçimde şekillendiği ve zengin bir kültürel çeşitlilik meydana getirdiği şehirlerin başında gelmektedir. Uzun yüzyıllar boyunca siyasi, ekonomik ve kültürel bir merkez olma niteliğini sürdüren şehir, yalnızca mimarisi ve tarihî yapılarıyla değil, sosyal hayatı düzenleyen gelenekleri, eğlence anlayışı, inanç dünyası, meslek çeşitliliği, mahalle düzeni ve farklı toplumsal kesimleri bir araya getiren yapısıyla da kendine özgü bir kültürel yapı meydana getirmiştir. Bu yönüyle İstanbul, folklor açısından dikkat çekici bir inceleme alanı sunmaktadır. Zira folklor, yalnızca kırsal çevrelerde şekillenen geleneksel unsurları inceleyen bir disiplin olmayıp, şehirlerde yaşayan toplulukların meydana getirdiği kültürel örüntüleri de araştırma sahası içerisinde değerlendirmektedir. Özellikle modernleşme, göç, kentleşme ve değişen yaşam koşullarıyla birlikte dönüşüm geçiren şehir hayatı, folklor unsurlarının değişim ve sürekliliğini birlikte gözlemleyebilmek açısından önemli veriler sunmaktadır. Bu bakımdan İstanbul, hem bünyesinde muhafaza ettiği kültürel çeşitlilik hem de tarihsel süreç içerisinde geçirdiği dönüşüm nedeniyle folklor araştırmaları açısından dikkat çekici ve çok yönlü bir inceleme alanı niteliği taşımaktadır.

İstanbul'un halk kültürü bakımından taşıdığı önem, aynı zamanda şehrin geçirdiği dönüşüm süreciyle de ilişkilidir. Özellikle XIX. yüzyılın sonları ile XX. yüzyılın ilk yarısından itibaren meydana gelen siyasi, toplumsal ve mimarî değişimler, İstanbul'un geleneksel yaşam biçimlerinde belirgin dönüşümlere yol açmıştır. Eğlence hayatı, mahalle ilişkileri, meslekler, gündelik hayat alışkanlıkları ve halk tiyatrosuna ilişkin birçok unsur zaman içerisinde değişmiş, bazıları tamamen ortadan kalkmış, bazıları ise farklı biçimlere dönüşerek varlığını sürdürmüştür. Bu sebeple İstanbul'un geçmiş dönemlerine ilişkin tanıklıklar, yalnızca tarihî bir bilgi sunmamakta, aynı zamanda dönemin halk yaşayışını anlamlandırabilmek açısından da önemli veriler taşımaktadır.

Şehrin geçirdiği kültürel dönüşümü anlayabilmek, ancak o dönemi yaşamış, gözlemlemiş ve çeşitli biçimlerde kayıt altına almış kişilerin aktardıklarıyla mümkün hâle gelmektedir.

Malik Aksel, İstanbul'un özellikle XX. yüzyıl başlarındaki kültürel dokusunu bütün canlılığıyla deneyimleyen ve bunu farklı üretim alanlarına taşıyan isimlerden biridir. Çocukluk ve gençlik yıllarının önemli bir kısmını Beyazıt ve çevresinde geçiren Aksel, İstanbul'un gündelik hayatını şekillendiren pek çok kültürel unsurla doğrudan temas kurmuş, şehrin sosyal hayatına yön veren mekânları, insan tiplerini, eğlence anlayışını ve geleneksel yaşam biçimlerini yakından gözleme imkânı bulmuştur. İstanbul'un halk tiyatrosu unsurları arasında yer alan Karagöz, meddah, orta oyunu ve tuluat gibi geleneksel gösteri biçimlerine tanıklık etmiş; kahvehaneler, meydanlar ve çeşitli eğlence mekânlarında şekillenen kültürel ortamı bizzat deneyimlemiştir. Bunun yanı sıra Ramazan eğlenceleri, mahalle yaşamı, meslek grupları ve şehrin kendine has insan tipleri de Aksel'in gözlem alanı içerisinde yer almıştır. Bu yönüyle Malik Aksel, İstanbul'u dışarıdan gözlemleyen bir araştırmacıdan ziyade, şehrin gündelik ritmini yaşamış ve söz konusu kültürel atmosferin içerisinde bulunmuş bir kaynak kişi olarak değerlendirilmelidir.

Malik Aksel'in İstanbul'a dair sahip olduğu bu gözlem birikimi, yalnızca kişisel bir hafıza alanı olarak kalmamış, zaman içerisinde yazılarına ve resimlerine yansiyarak kültürel bir kayıt niteliği kazanmıştır. Aksel'in eserlerinde yer verdiği İstanbul, yalnızca tarihî yapılarıyla öne çıkan bir şehir görünümünde değildir. Onun İstanbul'u, kahvehaneleri, sokakları, mahalle ilişkileri, Ramazan geceleri, halk tiyatrosu unsurları, tekkeleri, gündelik hayatın sıradan fakat anlam yüklü ayrıntıları ve çeşitli sosyal tipleriyle yaşayan bir kültürel çevre niteliğindedir. Bu nedenle Malik Aksel'in eserleri, bir dönemin İstanbul'una ilişkin folklorik verilerin tespit edilmesi bakımından dikkat çekici bir kaynak özelliği göstermektedir. Özellikle hızla değişen ve dönüşen şehir kültürü düşünüldüğünde, Aksel'in aktardığı gözlemler ve tasvirler, geçmiş yaşam biçimlerinin izlerini takip edebilme imkânı sunmaktadır.

Folklor araştırmaları, kültürel unsurların tespit edilmesi ve değerlendirilmesi sürecinde farklı kaynaklardan yararlanmaktadır. Geleneksel olarak sözlü ve yazılı ürünler üzerinden şekillenen araştırma alanı, zaman içerisinde görsel malzemeleri ve maddi kültür

unsurlarını da inceleme sahasına dâhil etmiştir. Çünkü bir toplumun kültürel hafızası yalnızca anlatılar, yazılı belgeler ya da sözlü aktarımlar aracılığıyla değil, aynı zamanda görsel tasvirler, mekânlar, nesnelere ve gündelik yaşamı yansıtan maddi unsurlar üzerinden de izlenebilmektedir. Özellikle dönüşüm geçiren şehir kültürlerinin incelenmesinde, belirli bir dönemin yaşayışını belgeleyen görsel materyaller önemli bir işlev üstlenmektedir. Bir şehrin sosyal hayatı, mimarisi, giyim-kuşamı, meslekleri, eğlence anlayışı ve gündelik yaşam pratikleri kimi zaman yazılı kaynaklarda sınırlı biçimde yer bulurken, görsel malzemeler aracılığıyla daha ayrıntılı biçimde takip edilebilmektedir.

Bu çerçevede Malik Aksel'in İstanbul'a ilişkin ortaya koyduğu ürünler, folklorun farklı kaynak kategorileri içerisinde değerlendirilmeye elverişli bir yapı göstermektedir. Öncelikle Aksel'in yaşadığı döneme dair aktardığı bilgiler, tanıklıkları ve gözlemleri, onun sözlü kaynak kişi niteliği taşımasına imkân vermektedir. İstanbul'un çeşitli semtlerinde yaşanan gündelik hayatı, dönemin insan tiplerini, halk tiyatrosunu, merasimlerini ve sosyal ilişkilerini deneyimlemiş olması, Aksel'i yaşadığı kültürel çevrenin önemli bir tanığı hâline getirmektedir. Bunun yanında Aksel, sahip olduğu bu birikimi yalnızca bireysel hafızasında taşımamış, kaleme aldığı yazılar ve kitaplar aracılığıyla kayıt altına almıştır. Böylelikle İstanbul'un halk yaşayışına dair aktardığı veriler, yazılı kaynak niteliği de kazanmıştır.

Malik Aksel'in folklor açısından dikkat çeken bir diğer yönü ise İstanbul'u görsel malzeme aracılığıyla da kayıt altına almış olmasıdır. Ressam kimliği sayesinde İstanbul'un gündelik hayatına ilişkin pek çok sahneyi resimlerine taşıyan Aksel, yalnızca estetik kaygılarla üretim yapan bir sanatçı görünümünde değildir. Onun resimleri aynı zamanda bir dönemin kültürel atmosferini yansıtan görsel belgeler olarak değerlendirilmeye açıktır. Halk mimarisi unsurlarından sosyal hayata, eğlence ortamlarından çeşitli mesleklere kadar birçok unsur, Aksel'in resimlerinde canlı sahneler hâlinde karşımıza çıkmaktadır. Bu yönüyle resimler, yazılı anlatımlarda kimi zaman gözden kaçabilecek ayrıntıları görünür kılmakta, dönemin mekânsal düzeni, kıyafetleri, insan ilişkileri ve kültürel çevresine ilişkin önemli ipuçları sunmaktadır. Özellikle geleneksel yaşam biçimlerinin dönüşüm sürecine girdiği bir dönemde ortaya konulan bu

görsel malzeme, İstanbul folklorunun anlaşılması bakımından önemli bir veri alanı oluşturmaktadır.

Malik Aksel'in yazı ve resimleri, İstanbul'un yalnızca sosyal hayatına değil, şehrin kültürel görünümüne ilişkin birçok ayrıntıya da ışık tutmaktadır. Aksel'in eserlerinde yer alan ibadethaneler, konaklar, çarşılar, kahvehaneler ve mahalle çevresi kadar, farklı meslek grupları, giyim özellikleri ve şehir hayatını şekillendiren çeşitli unsurlar da dönemin İstanbul'una ilişkin dikkat çekici veriler sunmaktadır. Bu yönüyle Aksel'in eserleri, yalnızca kişisel gözlemlerin aktarıldığı anlatılar ya da estetik kaygıyla meydana getirilmiş resimler olarak değerlendirilmemeli aynı zamanda XX. yüzyıl başı İstanbul'unun kültürel görünümünü anlamlandırmaya imkân sağlayan önemli kaynaklar arasında düşünölmelidir.

Bu bölümde Malik Aksel'in eserlerinde yer alan İstanbul folkloru unsurları, folklorun çalışma kadroları doğrultusunda ele alınmıştır. Aksel'in *Sanat ve Folklor ve İstanbul'un Ortası* eserlerinde yer alan yazılarında kaynak olarak ilgili kitaplar kullanılmış, diğer yazıları için çeşitli dergiler kaynak gösterilmiştir. Aksel'in yazıları ve resimlerinden hareketle halk tiyatrosu unsurları, halk mimarisi, eğlence hayatı, özel günler ve merasimler ile sosyal hayatı yansıtan çeşitli folklor unsurları değerlendirilmiş, böylece XX. yüzyıl İstanbul'una ilişkin kültürel yapı, Malik Aksel'in tanıklığı ve üretimleri üzerinden incelenmeye çalışılmıştır.

### **3.1. HALK TİYATROSU VE ANONİM HALK EDEBİYATI UNSURLARI**

#### **3.1.1. Halk Tiyatrosu**

##### **3.1.1.1. Karagöz**

Malik Aksel, "İstanbul'un Ortası" yazısında Karagöz sanatının başlangıcını Bursa'da Şeyh Küşterî'ye bağlamaktadır. Karagöz'ü ilk defa tasvirlerle oynatan kişinin Şeyh Küşterî olduğunu ifade eden Aksel, Karagözcüler tarafından sanat yoluyla şeyhlik mertebesine ulaşmış bir pir ve evliya olarak kabul edilen bu ismin mezarı üzerine günümüzde türbe yerine apartman yapıldığını belirtmektedir. Altı yüz yıl önce Karagöz'e

suret veren ve onu diriltten Şeyh Küşterî'nin hayal perdesinin çağdaş dönemde ortadan kalktığını dile getiren Aksel, yalnızca Karagöz perdesinin değil, tuluat oyuncularına ait perdelerin de kapanmış olduğunu vurgulamaktadır (Aksel, 1977: 7).

Malik Aksel, “Direklerarası Aşıklar” yazısında dinî çevrelerde yer alan bazı isimlerin geleneksel sanatların farklı alanlarında da önemli bir yer edindiğini ifade etmektedir. Hocalar arasında çeşitli sanat dallarında başarı gösteren ve takdir edilen kişilerin az olmadığını belirten Aksel, bu isimlerden biri olarak Salkımsöğüt Tekkesi Şeyhi Fehmi Efendi'yi anmaktadır. Fehmi Efendi'nin aynı zamanda usta bir Karagöz sanatçısı olduğunu, döneminin en ileri gelen hayalbazlarından biri sayıldığını aktarmaktadır. (Aksel, 1977: 30)

### 3.1.1.2. Meddah

Malik Aksel, *Türk Folklor Araştırmaları*'nda yazmış olduğu “Eski İstanbul'dan Çizgiler: Son Devrin İki Meşhur Meddahı ve Satıcıları” yazısında meddahlık hakkında bilgiler vererek Meddah Aşkî ve Meddah Sürûrî'den bahsetmektedir. Malik Aksel, meddahlık geleneğine dair değerlendirmelerinde İstanbul'un meşhur meddahlarını, bu sanatın icra edildiği mekânları ve meddahların anlatım özelliklerini ayrıntılı biçimde ele almaktadır. Bu çerçevede ilk olarak Meddah Aşkî'ye dair gözlem ve hatıralarını aktarmaktadır. Şems Fotoğrafhanesi yanında, kırık dökük bir kapıdan girilen ve incir ağaçlarının gölgelediği bir alanda meddah gösterilerinin gerçekleştirildiğini ifade etmektedir. Burada takkeli, entarili, şalvarlı ve poturlu esnaf görünümündeki insanların iskemlelere oturarak meddahı dinlediklerini anlatmaktadır. Aksel, Meddah Aşkî'yi orta boylu, seyrek saçlı, kumral bıyıklı, omzunda bir yazma ve elinde değnek taşıyan bir sanatçı olarak tasvir etmektedir. Önünde yer alan iskemle üzerinde fes, takke, külah ve kalpak gibi çeşitli başlıkların bulunduğunu, meddahın taklidini yapmak istediği kişiye göre bu başlıklardan birini kullandığını aktarmaktadır. Meddah Aşkî'nin yanında, kısa boylu, kamburca, yaşını kestirmenin güç olduğu, ince sesli ve elinde zilli tef taşıyan bir yardımcının bulunduğunu, bu kişinin meddahın yordakçılığını yaptığını da belirtmektedir. Aksel, burayı Meddah Aşkî'nin “icrâ-yı luûbiyat” ettiği mekân olarak tanımlamaktadır.

Aksel, meddahı tek kişilik ve dekorsuz bir tiyatro olarak değerlendirmektedir. Meddahın birçok insanı kendi şiveleriyle konuşturabildiğini, yerine göre türkü ve gazel de söylediğini ifade etmektedir. Meddahların çoğunlukla bedesten tellallığından yetiştiğini belirten Aksel, Meddah Aşkî'nin de bu gelenekten geldiğini ve hocasının Meddah Şükrü olduğunu aktarmaktadır. Okuma yazma bilmemesine rağmen gerektiğinde Bâbiâli kâtipleri gibi konuşabildiğini ifade ettiği Meddah Aşkî'nin Bodrum'da doğduğunu, küçük yaşta İstanbul'a geldiğini, yaşamının farklı dönemlerinde camcılık ve Binbirdirek'te bez dokumacılığı yaptığını anlatmaktadır.

Aksel, Meddah Aşkî'nin özellikle Bekri Mustafa taklidindeki başarısına dikkat çekmektedir. Gece gündüz içki içmesi sebebiyle bu taklitte emsalsiz görüldüğünü, halk arasında hafifmeşrep sayılan meddahlık sanatına rağmen gençliğinde gönüllü olarak Moskof Harbi'ne katılmış bir vatansever olduğunu ifade etmektedir. Yirmi beş yaşlarında âşık olduğu bir kız sebebiyle Mustafa olan adını "Aşkî" olarak değiştirdiğini, taklitlerinin eski borulu gramofon plaklarına da geçtiğini aktarmaktadır. İçli ve dokunaklı bir sese sahip olduğunu belirten Aksel, Aşkî'nin özellikle Acem taklidini sevdiğini ve:

İsfahan'da bir kuyu var  
 İçinde tatlı suyu var  
 Her güzelin bir huyu var  
 Ne yaman Acem güzeli

türküsunün Aşkî'ye ait olduğunu söylemektedir.

Aksel, seksen yaşını aşan Meddah Aşkî'nin hayatının son dönemine de değinmektedir. Kadırğa'da küçük ahşap bir evde yaşadığını, zaman zaman mahalle kahvelerinde hikâye anlatmaya çalıştığını, ancak yaşlılık sebebiyle dilinin tutulduğunu ifade etmektedir. Gösteri sonunda güçlkle para toplayabildiğini ve sefalet içinde bir hayat sürdürdüğünü aktaran Aksel, bu durumun yalnız Meddah Aşkî'ye değil, birçok halk sanatçısına özgü bir son olduğunu da belirtmektedir.

Malik Aksel, son dönem meddahları arasında Sürûrî'yi ayrı bir yerde değerlendirmektedir. Şair Sürûrî'nin torunu olduğunu belirttiği bu meddahı, iri yarı ve

pehlivan cüsseli bir kişi olarak tasvir etmektedir. Meddah Aşkî'nin dinleyici kitlesinden farklı olarak, Sürûrî'yi daha çok okumuş yazmış kimselerin takip ettiğini ifade etmektedir. Ramazan aylarında Direklerarası'nda ve Divanyolu'ndaki Diyarbekir Kıraathanesinde hikâyeler anlattığını, yalnız hikâyeleriyle değil, zarif fıkralarıyla da tanındığını aktarmaktadır. Aksel, Meddah Sürûrî'nin Yeni Cami avlusunda seyyar bir berberle pazarlık yaptığını, belediye çavuşunun görünmesi üzerine berberle birlikte kaçtıklarını ve sonrasında yaşananlar gibi gündelik hayattan beslenen anlatıların dinleyiciler arasında ilgi uyandırdığını belirtmektedir.



**Resim 101:** Meddah Sürûrî (Aksel, 1972a: 6412)

Aksel, Sürûrî'nin aile çevresine de değinmektedir. Babasının, Kızlarağası Behram Ağa'nın kâtibi Ahmet Hakkı Efendi olduğunu ve Fatih'te yaşadıklarını ifade etmektedir. Tıpkı Meddah Aşkî gibi farklı işlerde çalıştıktan sonra meddahlıkta karar kıldığını aktaran Aksel, hikâye anlatırken mimiklerinin neredeyse hiç değişmediğini belirtmektedir. Saf, hatta budala bir adam tavrıyla anlattığı sözlerin ardından dinleyiciler arasında büyük kahkahalar koptuğunu ifade etmektedir. Sürûrî'nin hikâyelerini dinlemeye Bâbüâli muharrirlerinin dahi geldiğini, bir dönem meddahlık sanatına yenilik getirme düşüncesiyle Hüseyin Rahmi'ye başvurarak romanlarındaki fıkraları anlatmak için izin almak istediğini anlatmaktadır. Ancak aradan zaman geçmesine rağmen bu girişime dair bir gelişme yaşanmadığını belirten Aksel, Hüseyin Rahmi'nin bu talebe olumlu

yaklaşmadığını düşündüğünü de eklemektedir (Aksel, 1977: 77-81). Aksel'in yazısında yer alan çizimde (Resim 101) Meddah Sürûri, dinleyicileriyle birlikte tasvir edilmektedir. Söz konusu görsel, meddahın hikâye anlatımı sırasındaki icra ortamını ve etrafında toplanan dinleyici kitlesini göstermesi bakımından dikkat çekmektedir.

### 3.1.1.3. Orta Oyunu ve Tuluat

Malik Aksel, İstanbul'da halk tiyatrosu yapılan merkezleri, özellikle de Direklerarası'nı yazılarında sıklıkla işlemektedir. Aksel ayrıca döneminin meddahları, orta oyunu ve tuluat sanatçıları hakkında da birçok yazı yazmıştır. "Halk Sanatçısı Komik-i Şehir Kel Hasan" bu yazılardan biridir. Aksel, yazısında orta oyunu ve tuluat sanatçısı, Dümbüllü İsmail'in hocası Komik-i Şehir lakaplı Kel Hasan Efendi<sup>22</sup> hakkında bilgi vermektedir. Malik Aksel, geleneksel Türk tiyatrosunun önemli isimlerinden Kel Hasan'a dair ayrıntılı değerlendirmelerde bulunmaktadır. Sanatkârın el ilanlarında adını "Hasan Efendi" olarak kullandığını, ancak asıl şöhretini "Kel Hasan" adıyla kazandığını ifade etmektedir. "Kel" lakabının zamanla bir soyadı gibi kullanılmaya başlandığını belirten Aksel, tiyatrosunun başlangıçta Eğlencehane-i Osman İdare-i Hasan adıyla anıldığını, daha sonra ise Handehane-i Osmanî ismini aldığını aktarmaktadır. Bununla birlikte halkın tiyatrosunun resmî adını kullanmadığını; "Kel Hasan'a gidiyorum" ifadesiyle doğrudan sanatçının adı üzerinden mekânı tarif ettiğini belirtmektedir. Sultan Abdülhamid huzurunda temsil vererek madalyalar almış olmasına rağmen, Kel Hasan'ın bu lakaptan kurtulamadığını da eklemektedir.

Aksel, Kel Hasan'ın fiziksel görünümü ve gündelik hayatına ilişkin ayrıntılara da yer vermektedir. Komik-i şehirler arasında en çirkininin Hasan Efendi olarak görüldüğünü belirtmekte, buna karşılık en iyi giyinen kişinin de yine o olduğunu ifade etmektedir. Sahne üzerinde çoğu zaman perişan ve dağınık bir görünüm sergilerken, tiyatro dışında oldukça düzenli ve özenli bir kıyafet tercih ettiğini aktarmaktadır. Beyaz kolalı gömlek ve koyu siyah ceket olmadan dışarı çıkmadığını, sahnede yırtık fesle görünmesine rağmen gündelik yaşamda düzgün ve kalıplı bir fes kullandığını anlatmaktadır. Aksel, dönemin

22 Kel Hasan Efendi hakkında detaylı bilgi için bakınız: (Talu, 1945: 8); (Aktaş, 1947: 38-41); (Ataman, 1974: 45); (Ozansoy, 2007: 110-111).

tiyatro çevresinde Kel Hasan'ın fiziksel görünümünün zaman zaman alay konusu edildiğini de belirtmektedir. Nitekim Komik Naşit'in, "Başının kel olduğunu biliriz ama burnuna kim bastı" sözüyle ona takıldığını, bu tür nükteler aracılığıyla sanatçının yüz görünümünün sahne çevresinde istihza konusu hâline geldiğini aktarmaktadır. Malik Aksel, Kel Hasan'ın sahneye çıkmadan önce dahi seyircide bir beklenti oluşturduğunu ifade etmektedir. Halkın, Kel Hasan görünmeden önce dahi kahkahaya hazır hâlde bulunduğunu, sanatçının yalnızca oyunculuğu değil, sahneye çıkış biçimi ve görünüşüyle de bir mizah unsuru hâline geldiğini belirtmektedir. Renkli basma gömleği, biri kısa diğeri uzun pantolonu, boyalı kaş ve bıyıklarıyla sahnede dikkat çekici bir görünüm sergilediğini aktaran Aksel, elinde sırık süpürgesi ve gaz tenekesiyle çoğu zaman becerikli bir hizmetçi ya da uşak tipini canlandırıldığını ifade etmektedir. Her işe burnunu sokan, bilgisi olsun olmasın her meseleye karışan, büyüklerin yanında sık sık pot kıran ve haddini bilmeyen şaşkın bir karakter olarak sahnede yer aldığını belirtmektedir.



**Resim 102:** Kel Hasan (Aksel, 2019: 27)

Aksel, bütün kusurlarına rağmen Kel Hasan'ın bulunduğu ortamın en önemli kişisi hâline geldiğini vurgulamaktadır. Uşaklık, hizmetçilik ve kâhyalık rollerini sürekli yineleyen bu karakterin, halk arasında güçlü bir karşılık bulduğunu ifade etmektedir. Kış aylarında Direklerarası'nda, yaz aylarında ise Kadıköy, Kurbağalıdere, Kuşdili Çayırı, Çamlıca ve Merdivenköy gibi mesire alanlarında temsiller verdiğini aktaran Aksel, eğlence hayatının

mevsime göre şekillendiğini ve mesire kültürü ile tiyatro faaliyetlerinin iç içe geçtiğini göstermektedir. Aksel'in Resim 102'de yer alan çiziminde de Kel Hasan, sahnede elinde gaz tenekesi ve sırik süpürgesiyle tasvir edilmektedir. Görsel, sanatçının yazıda sözünü ettiği uşak/hizmetçi tipini ve Kel Hasan'ın güldürü unsuru hâline gelen sahne görünümünü somutlaştırması bakımından dikkat çekmektedir:

Malik Aksel, Kel Hasan tiyatrosunun en tanınmış isimlerinden birinin Kantocu Peruz olduğunu ifade etmektedir.<sup>23</sup> Peruz'un kantoyu ilk kez oyunlara dâhil ettiğini, bestelediği kantoları da kendisinin oynadığını belirtmektedir. Kara kaş ve kara gözüyle döneminin güzellik anlayışını temsil eden bir kadın olarak tanıtılan Peruz'un ününün bütün İstanbul'a yayıldığını aktarmaktadır.

Aksel, Kel Hasan'ın tiyatro çevresinde birçok kişiyi yetiştirdiğini, bunlardan birinin de Abdi olduğunu ifade etmektedir. Perdecilikle tiyatro hayatına adım atan Abdi'nin zamanla şöhret kazandığını belirtmektedir. Bunun yanında Kel Hasan'ın eline geçen parayı kolay kolay harcamadığını, bu huyunu varlıklı olduğu dönemlerde de sürdürdüğünü aktarmaktadır. Yalnız komikliği ile değil, bu yönüyle de tanındığını ifade etmektedir. Aksel, Kel Hasan'ın bu tutumlu tavrına *Afrikana* adlı temsilden bir örnek de vermektedir. Oyun gereği sahnede bir sepet dolusu meyve bulunacağını, Hasan Efendi'nin bu meyveleri tiyatronun yanındaki manavdan satın almak yerine kiralayarak aldığını anlatmaktadır. Oyun sonunda geri verilecek olan bu meyvelere oyuncuların dokunmaması konusunda ayrıca tembihte bulunduğunu da eklemektedir.

Malik Aksel, dönemin tiyatro repertuarının uzun süre aynı oyunlarla devam etmediğini belirtmektedir. Piyeslerin çoğu zaman bir haftadan fazla sahnede kalmadığını, parodiler dışında tiyatro masraflarının yüksek olması sebebiyle oyunların sık sık değiştirilmek zorunda kaldığını ifade etmektedir. Bu görevin Kel Hasan'ın piyes yazarı Kâmil tarafından üstlenildiğini aktaran Aksel, repertuarın yenilenmesi sırasında mevcut oyunların dönüştürülerek yeniden sahneye taşındığını da belirtmektedir. Aksel, Kel

---

23 Kantonun ilk kez İtalyan gezgin tiyatro toplulukları tarafından Yoğurtçu Parkı'nda sahnelendiği belirtilmekte; ilk kantocunun ise Aranik Hanım olduğu ileri sürülmektedir. Bununla birlikte, kanto mecmualarında adına rastlanan ilk isim Peruz Terzekyan olmuştur. Ayrıntılı bilgi için bakınız: (Okuş, 2022: 73-89).

Hasan tiyatrosunda yalnızca yeni oyun yazılmadığını, Güllü Agop ve Manakyan repertuarından bazı piyeslerin de uyarlanarak sahnelendiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda *Demirhane Müdürü* adlı oyunun Kel Hasan tiyatrosunda *Sefil Fabrikacı* adıyla sahnelendiğini, *Liyon Postacısı*, *Fakir Çamaşırcılar*, *Sağırlar*, *Çifte Sağırlar* ve *Otello* gibi piyeslerin ise farklı isim ve içeriklerle temsil edildiğini aktarmaktadır. Nitekim *Otello*, Kel Hasan tiyatrosunda *Arabın İntikamı* adıyla tanınmıştır. Aksel, piyeslerde yalnızca isim değişikliğine gidilmediğini, olay örgülerinin de Komik-i Şehir Kel Hasan'ın sahne anlayışına göre yeniden düzenlendiğini belirtmektedir. Her oyunun Kel Hasan'ın oyunculuk biçimi ve seyirci beklentisine uygun hâle getirildiğini ifade eden Aksel, bunun temel sebeplerinden birinin tiyatro alanındaki hâkimiyetin uzun süre Güllü Agop'un inhisarında bulunması olduğunu aktarmaktadır.

Malik Aksel, tiyatro kumpanyaları arasındaki rekabetin seyirciyi tiyatroya çekebilmek amacıyla oyunlara sürekli yeni unsurlar eklenmesine yol açtığını ifade etmektedir. Bu rekabet ortamında zaman zaman tuluat kumpanyaları ile orta oyunu unsurlarının birbirine karıştığını ve bu sebeple temsillerin on iki perdeye kadar uzayabildiğini aktarmaktadır. Aksel, dönemin tiyatro ilanlarının da belirli bir düzen içinde hazırlandığını belirtmekte, bunların duvar ilanları ve el ilanları olmak üzere iki gruba ayrıldığını ifade etmektedir. Duvar ilanlarında çoğu zaman "Tafsilâtı el ilânlarındadır" kaydının yer aldığını, ayrıntılı bilgilerin ise el ilanları aracılığıyla seyirciye ulaştırıldığını anlatmaktadır. Nitekim Kuşdili Çayırı'ndaki Eğlencehâne-i Osmanî Kumpanyasına ait bir ilanda şu ifadeler yer almaktadır:

Kadıköy, Kuşdili Çayırı'ndaki tiyatrodaki Eğlencehâne-i Osmanî Kumpanyası zirde zikrolunan pederini âşıkına tercih eden kız nam gülünçlü oyun kumpanyamız tarafından mükemmel surette icra olunacaktır. Lu'biyatımıza bir kat daha revnak vermek için ayrıca davul zurnalar tutulmuştur. Teşriفة rağbet buyuracak tiyatroperverânın memnun kalacakları ümidindeyiz. (Aksel, 1977: 58)

Aksel, bu tür ilanların dönemin gazetelerinde de yayımlandığını belirtmektedir. Yazısının sonunda Aksel, bu oyunlarda sahnelenen kişi ve olayların halkın gündelik hayatına yakın olduğunu ifade etmektedir. Seyircinin kendisine benzeyen tipleri sahnede gördüğünde coşkunluk gösterdiğini, Kel Hasan'ın halk tarafından benimsenmesinin de bu yakınlıktan kaynaklandığını belirtmektedir. Ona göre Kel Hasan'ın asıl başarısı, halka gülmeyi

öğretmesidir (Aksel, 1977: 51-59). Aksel, “Halk Sanatçısı Komik-i Şehir Kel Hasan” yazısına bir de aşağıdaki çizimi eklemiştir:



**Resim 103:** Kel Hasan ve Arkadaşları (Aksel, 1969b: 6277)

Aksel, “Direklerarası Aşıklar” yazısında Direklerarası’nın meşhur kantocusu Peruz’un İstanbul eğlence hayatındaki yerini ve çevresinde oluşan hayranlık ilişkilerini ele alarak yazıya başlamaktadır. Peruz’un âşıkları ve hayranlarının çokluğunu, “saçlarının telleri kadar” sözüyle ifade eden Aksel, tiyatroya yalnızca onu izlemek için gelen çok sayıda seyircinin bulunduğunu belirtmektedir. Peruz’un tutkunlarından birinin de Udi İhsan olduğunu aktarmakta, ikili arasında bir dönem karşılıklı bir aşk yaşandığını, daha sonra ise aralarının bozulduğunu ifade etmektedir. Aksel, Peruz’un Udi İhsan’ı yalnızca kendisinden uzaklaştırmakla kalmadığını, aynı zamanda onu hicveden bir kanto da bestelediğini belirtmekte ve şu sözleri aktarmaktadır:

Kalafata yatmış köprü dubası

Biçimine bakmaz süprüntü kovası

Aksel, dönemin toplumsal şartları sebebiyle paşaların ve rütbeli kimselerin tiyatrolara rahatlıkla gidemediğini ve bu nedenle sanatçıları konaklarına davet ettiklerini de ifade etmektedir. Kantocuların ve diğer sanatçıların cariyelere özel dans, musiki ve hatta kanto

dersleri verdiklerini, bazı konaklarda tiyatroyu andıran husus, eğlenceler düzenlenerek kantolar söylendiğini aktarmaktadır. Malik Aksel, Direklerarası çevresinde tiyatro ve eğlence hayatının yalnızca sanatçılarla sınırlı kalmadığını, farklı toplumsal çevrelerden kişilerin de bu dünyanın bir parçası hâline geldiğini anlatmaktadır. Aksaray Yüksekaldırım Mahallesi imamı ve aynı zamanda bir Rufai tekkesi şeyhi olan Hakkı Efendi'nin<sup>24</sup>, Küçük İsmail Efendi Kumpanyasında çalışan “Dikburun Virjini” adıyla tanınan bir kantocuya âşık olarak onunla evlendiğini aktarmaktadır. Aksel, Dümbüllü İsmail Efendi'nin anlatımına dayanarak o dönemde Direklerarası'nda üç farklı Virjini bulunduğunu belirtmekte, söz konusu kişinin Komik Naşit'in eşi olan Virjini olmadığını özellikle vurgulamaktadır.

Aksel, Hakkı Efendi'nin aşk uğruna imamlığı bıraktığını, ardından tarikat tacını çıkararak orta oyunu kavuğu giydiğini ifade etmektedir. Tarihte şeyhliği şahlığa tercih eden kişilerin kaydedildiğini, ancak oyuncululuğu tercih eden bir örneğe rastlanmadığını söyleyen Aksel, Hakkı Efendi'nin ilk kez Komik Şevki'nin tiyatrosunda sahneye çıktığını aktarmaktadır. Abdi gibi iriyarı bir yapıya sahip olmasına rağmen çevik hareketleri kolaylıkla yerine getirdiğini, yalnız seyirciyi değil, sahnedeki oyuncularını da güldürdüğünü belirtmektedir. Komiklikte Komik Şevki'nin dahi onunla yarışmadığını ifade eden Aksel, yedi yıl boyunca kesintisiz tiyatro hayatını sürdüren bu kişinin geriye yalnız yaşlıların hafızasında kalan hatıraları bıraktığını eklemektedir. Ne bir fotoğrafının ne de yazılı bir hatırasının kaldığını, benzer şekilde Abdi'nin ve Kel Hasan'ın da sahne kıyafetleriyle çekilmiş bir resimlerinin bulunmadığını dile getirmektedir. Aksel, Hakkı Efendi'ye dair bir hatıraya da yer vermektedir. Bir gün Abdi, Kel Hasan ve Küçük İsmail'in, Hakkı Efendi'nin bulunduğu Rufai tekkesine zikir ve devran sırasında uğradıklarını, Hakkı Efendi'nin onları görünce başındaki tarikat tacını bir alına bir ensesine doğru götürerek ayini adeta bir oyuna çevirdiğini anlatmaktadır. Bu davranışı garip bulanlara ise, “Bana bir hâl oldu, kendimi tiyatrodanda sandım!” sözleriyle karşılık verdiğini aktarmaktadır (Aksel, 1977: 25-31).

24 Burada bahsi geçen kişi orta oyuncusu İmam Hakkı Efendi'dir. Bazı kaynaklarda Dümbüllü İsmail'in tam adının İsmail Hakkı Dümbüllü olması dolayısıyla iki isim birbirine karıştırılmıştır. Dümbüllü İsmail'in konuyu kendi ağzından açığa kavuşturduğu bilgiler için bakınız: (Ataman: 1974: 12)

“Son Komik-i Şehir” başlıklı yazısında Malik Aksel, Dümbüllü İsmail’i anlatmaktadır ve Dümbüllü’yü çevresindeki herkesi güldüren ancak kendisi gülmeyi unutmmuş bir sanatçı olarak tasvir etmektedir. Kaşlarının gözlerinin üzerine düştüğünü, gözlerinin içeri çöktüğünü ve çatlak bir sese sahip olduğunu ifade eden Aksel, buna rağmen onun komik-i şehirler arasında Naşit’ten sonra en okumuş isimlerden biri olduğunu belirtmektedir. Aksel, Dümbüllü’nün maddi sıkıntılar içinde geçen hayatına da dikkat çekmektedir. Hafif bir rüzgâr karşısında solmuş gabardin pardösüsüne sarılan sanatçının gömleğinin yırtık yellerinin görüldüğünü, kendisini kahve içmeye davet eden bu ustanın cebinde kahve parası dahi bulunmadığını düşündüğünü ifade etmektedir. Bunun üzerine Dümbüllü’ye tiyatrodan ne kazandığını sorduğunu, sanatçının ise soruyu tersinden cevaplayarak, “Şimdiye kadar ne kaybettiniz diye sorsanız daha iyi olur” dediğini ve ardından şu dizeleri söylediğini aktarmaktadır:

Ehl-i sanat için marifettir hüner,  
İster aç kal, ister ağla, ister geber.

Aksel’in aktardığına göre Dümbüllü, diğer mesleklerin emeklilik, sigorta ve benzeri güvencelere sahip olduğunu ancak sanatçıların böyle bir imkândan yoksun bulunduğunu ifade etmektedir. Yıllarca küskün ve gülmeyi unutmmuş halka neşe vermeye çalıştığını, hatta onlara gülmeyi öğrettiğini buna rağmen kendisinin bir gün bile gülemediğini söylemektedir. Yaşlandıkça komiklikten “palyaçoluğa terfi ettiğini” dile getiren Dümbüllü, mahalle çocuklarının peşine takılarak:

Dümbül dümbül dümbüllü,  
Hem püsküllü hem güllü

sözleriyle kendisini takip ettiklerini anlatmaktadır. Aksel, Dümbüllü’nün ailesinin dahi bu soyadına alışmadığını, evde kendisine “Biz senin her şeyini hoş görüyoruz, ille velâkin bu Dümbüllü soyadın yok mu, buna bir türlü alışamıyoruz!” denildiğini aktarmaktadır. Malik Aksel, Dümbüllü İsmail’i halk tarafından büyük sevgi gören, buna rağmen gündelik hayatında dikkat çekmekten kaçınan bir sanatçı olarak anlatmaktadır. Sosyete çevrelerinden çok halkla konuşmayı tercih ettiğini, Lâleli’de alçak tavanlı Acem Kahvesinde oturduğunu, tiyatrodan söz etmeyi sevmediğini ve göz önünde bulunmaktan

hoşlanmadığını ifade etmektedir. Sahne dışında ne güldüğünü ne de insanları güldürmeye çalıştığını belirten Aksel, bu tavrın ustası Kel Hasan'da da bulunduğunu aktarmaktadır. Ona göre Kel Hasan, sahnede İbiş rolüyle halkı güldüren bir oyuncu, gündelik hayatında ise ağırbaşlı bir tiyatro müdürüdür. Sanatını yalnız sahnede göstermeyi tercih eder, kimseyle laubali olmazdı. Aksel, Naşit'in de Direklerarası'nda dinlenmek istediği zaman Millet Tiyatrosu karşısındaki küçük çayhaneye giderek pencere kenarında sessizce oturduğunu ve kimseyle konuşmadığını eklemektedir.

Aksel, Dümbüllü ile yaptığı konuşmalardan birinde Güllü Agop'un mezarının onarılması ve Avrupa tarzı tiyatroyu memlekete getirdiği gerekçesiyle heykelinin yapılması meselesini gündeme getirdiğini aktarmaktadır. Buna karşılık Dümbüllü'nün, mezarı dahi olmayan halk sanatçıların hatırlattığını belirtmektedir. Orta oyuncuların, meddahların, tuluatçıların ve Karagözcülerin çoğunun mezarsız kaldığını, bunun sebebinin taassup yahut günah korkusu değil, yoksulluk olduğunu söylediğini ifade etmektedir. Eski sanatçılar arasında yalnız Kel Hasan'ın mezar taşının bulunduğunu, bunun da onun aşırı tutumluluğundan kaynaklandığını belirten Dümbüllü, mezarın Üsküdar Karacaahmet Sultan Türbesi arkasında yer aldığını ve taşında "Hastalar Ağası Mehmet Efendi mahdumu şehri İstanbullu Hasan Efendi" yazısının bulunduğunu söylemektedir. Aksel, Dümbüllü'nün halk sanatçılarının yaşlılık dönemlerine dair değerlendirmelerine de yer vermektedir. Bir zamanlar el üstünde tutulan sanatçıların zamanla yalnız bırakıldığını ifade eden Dümbüllü, bu durumu Meddah Aşkî örneği üzerinden açıklamaktadır. Kadırga'da yaşayan Meddah Aşkî'nin yaşlılığında mahalle kahvelerine giderek hikâye anlatmaya çalıştığını ancak hikâyeleri birbirine karıştırdığını, devamını getiremediğini ve sonunda bir tepsi uzatarak titrek elleriyle para toplamak zorunda kaldığını anlatmaktadır. Toplanan paranın çoğu zaman ekmek almaya dahi yetmediğini ifade eden Dümbüllü, sanatçıya yalnız sahnede değer verildiğini, yaşlandığında ise bir kenara bırakıldığını söylemektedir.

Aksel'in halkın sevgisi ve alkışlarının sanatçı için bir teselli sayılıp sayılamayacağına dair sorusuna Dümbüllü'nün verdiği cevap da dikkat çekicidir. Alkışın, seyircinin para karşılığında sanatçıdan daha fazla eğlence beklediğinin bir göstergesi olduğunu söylemekte, sanatçının alkış dışında elinde kalan bir şey bulunmadığını ifade etmektedir. Yıllarca alkışlara eğile eğile kamburlarının çıktığını söyleyen Dümbüllü'nün sözleri,

Aksel'in anlatısında halk sanatçılarının görünmeyen tarafına dair bir değerlendirme olarak yer bulmaktadır. Yazının sonunda Aksel, Dümbüllü'nün üzgün ve küskün hâlini hatırlatmakta, aradan çok geçmeden onun, dilinden düşürmediği ustası Kel Hasan'a kavuştuğunu belirtmektedir. Dümbüllü'nün, ustasının orta oyunu kavuğu ve cübbesiyle Karacaahmet'te onun yanına defnedildiğini ifade ederek anlatısını sonlandırmaktadır (Aksel: 1977: 63-67).

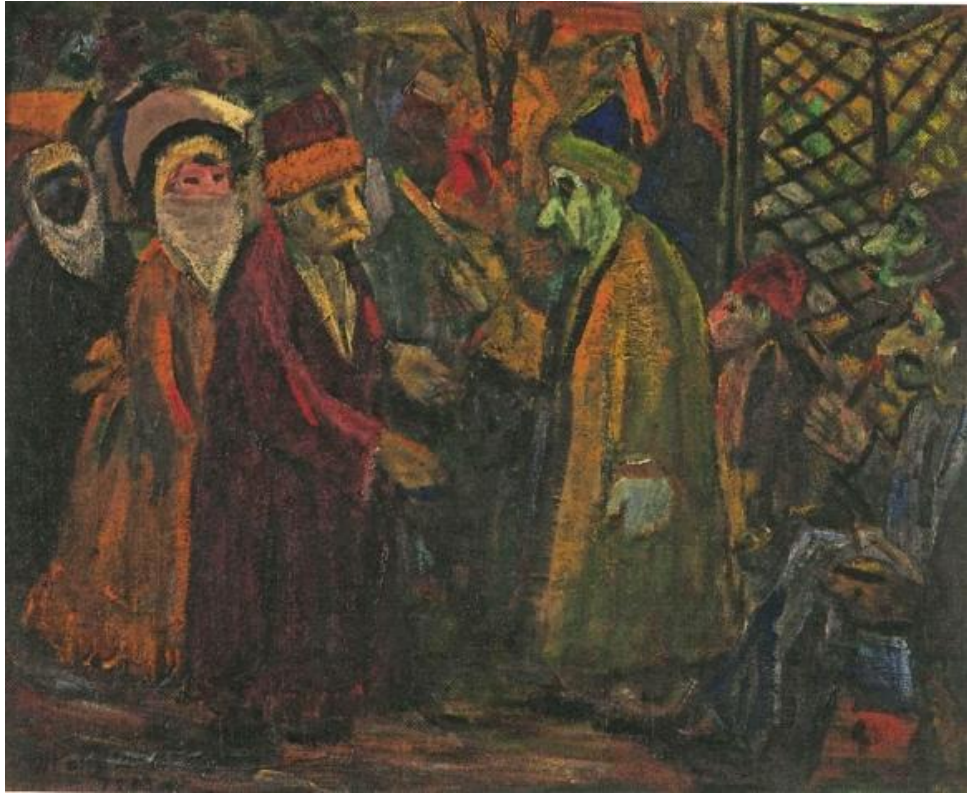


**Resim 104:** Orta Oyunu (Öcalan, 2011a)

Malik Aksel'in orta oyununa dair yazılarında sözünü ettiği tipler, kıyafetler ve toplumsal çevre, sanatçının resimlerinde de karşılık bulmaktadır. Yalnız yazılarıyla değil resimleriyle de geleneksel Türk tiyatrosuna ilişkin unsurları kayıt altına alan Aksel, orta oyunu çevresinde şekillenen insan tiplerini ve kültürel unsurları görsel olarak da aktarmıştır. Resim 104 ve Resim 105, sanatçının orta oyununa dair ilgisini ve bu alana ilişkin gözlemlerini yansıtan örnekler arasında değerlendirilebilir:

Aksel, geleneksel Türk tiyatrosunun başlıca icra merkezi olan Direklerarası'nın ve İstanbul eğlence hayatının dönüşümünü "Direklerarası'nın Sonu" başlıklı yazısında

işlemiştir. Malik Aksel, “Direklerarası’nın ne oldu da nam ve nişanı ortadan kalktı?” sorusundan hareketle bu sanat merkezinin çözülüş sebeplerini tartışmaktadır. Direklerarası’nı içine alan Şehzadebaşı yolunun en parlak döneminin 1908 öncesine rastladığını ifade eden Aksel, istibdat yıllarından söz edilmesine rağmen Abdürrezzak ile başlayan tuluat oyunlarının Türk temaşa sanatına önemli yenilikler getirdiğini belirtmektedir. Bu süreçte İbiş tipinin de ayrı bir önem taşıdığını, kökleri orta oyununa dayanan bu oyun anlayışının özellikle Kavuklu Hamdi’den birçok unsur devraldığını aktarmaktadır. Aksel, bu dönemi yalnız tiyatronun değil, sanatın farklı alanlarında da yeniliklerin yaşandığı, büyük ustaların son dönemi olarak değerlendirmektedir. Ayrıca yalnız Türk sanatkarların değil, Ermeni ve Rum sanatçıların da Türk temaşa sanatını benimseyerek bu kültürel çevrenin bir parçası hâline geldiklerini ifade etmektedir. Aksel, Direklerarası eğlence hayatının Ramazan ayı ile kurduğu ilişkiye de dikkat çekmektedir. Türkler kadar Ermeni ve Rum sanatçıların da Ramazan ayını büyük bir heyecanla beklediklerini çünkü sanatçıların bir yıllık kazançlarını çoğu zaman bu ay içerisinde elde ettiklerini belirtmektedir. Müslümanlar için Ramazan’ın bir ibadet dönemi, gayrimüslim sanatçılar için ise aynı zamanda bolluk ve neşe zamanı olarak görüldüğünü aktarmaktadır.



**Resim 105:** Kavuklu (Öcalan, 2011a)

Direklerarası'nın dönüşümünde 1910 yılını bir kırılma noktası olarak gören Aksel, bu tarihte semte adını veren tarihî direklerin yıkıldığını ifade etmektedir. İstanbul'da Türk sanat hayatını taşıyan bu direklerin, elektrikli tramvay hattı uğruna kaldırıldığını, yolun genişletilmesiyle birlikte Direklerarası'nın yalnızca adının kaldığını belirtmektedir. Mimari yapının ve semtin eski görünümünün bozulduğunu, buna rağmen halkın zamanla yeni duruma alıştığını ve geleneksel oyunların bir süre daha eski biçimiyle devam ettiğini de eklemektedir.

Malik Aksel, Direklerarası'nın ikinci büyük kırılmasını 1919 yılı ve Rus göçmenlerinin İstanbul'a gelişi üzerinden anlatmaktadır. Vrangel Ordusu'nun dağılmış unsurlarının vapurlarla İstanbul'a ulaştığını, daha şehre adım atar atmaz "Açız, bize ekmek verin" diyerek ellerindeki yüzük ve bilezikleri satmak zorunda kaldıklarını ifade etmektedir. Aksel, uzun yıllar Türklerin karşısında bir güç olarak görülen Rusların bu kez Türklere muhtaç hâlde İstanbul'a sığınmalarını dikkat çekici bir değişim olarak değerlendirmektedir. Yanlarında bulunan eşyalarla apar topar kaçtıklarını, özellikle kadınların sefalet ve bakımsızlık sebebiyle saçlarını dipten kestiklerini, bulabildikleri örtüleri başlarına geçirdiklerini aktarmaktadır. Halkın bu görünümü "Rusbaşı" adıyla tanımladığını, İstanbul kadınlarının da renkli örtüler kullanarak bu göçmenleri taklit etmeye başladıklarını belirtmektedir. Hatta omuzları yırtık elbiselerin kısa sürede moda hâline geldiğini ve bu yeni görünümün dönemin karikatürlerine de konu olduğunu ifade etmektedir.

Aksel, yaklaşık yirmi beş bin kişilik bu göçmen kitlesinin yalnız gündelik yaşamı değil, İstanbul'un gece hayatını da etkilediğini belirtmektedir. Tombalanın bu dönemde yaygınlaşmaya başladığını, Direklerarası'nda Türk sanatından uzaklaşan yeni bir eğlence anlayışının belirlediğini ifade etmektedir. Emekli kantocular Şamram, Virjini ve Amelya gibi isimlerin sessizce sahneden çekildiğini, yerlerini varyete sanatçılarının aldığını aktarmaktadır. Kadın güzelliğine ilişkin ölçülerin de değiştiğini, bir zamanların beğenilen tombul ve esmer kadın tipinin yerini sarışın, mavi gözlü ve endamlı kadın anlayışının aldığını belirtmektedir. Bu değişimi anlatırken, bir dönemin güzellik anlayışını yansıtan şişman kalçalı kadın tiplerinin artık yalnız Osman Hamdi Bey tablolarında kaldığını söylemektedir. Kel Hasan'ın *Köy Düğünü* oyunundaki kızların tombul ve esmer oluşunu bu yeni beğeni anlayışıyla karşılaştırmakta, *Leblebici Horhor Ağa* gibi eserlerin artık eski

rağbeti görmediğini, Direklerarası'nın Rus güzellerinin peşine düştüğünü ifade etmektedir.

Aksel, bu dönüşümün geleneksel temaşa sanatlarını da etkilediğini belirtmektedir. İstanbul'un tek meddahi Sürûrî'nin Direklerarası'nı bırakarak Divanyolu'ndaki Diyarbakir Kırathanesine geçtiğini, Karagözcülerin mahalle kahvelerine çekildiğini aktarmaktadır. Komik-i şehirlerin ise eski merkezlerinden ayrılarak Kadıköy tarafına yöneldiklerini, yalnız Komik-i Şehir Naşit'in direnmeye çalıştığını ifade etmektedir. Naşit'in Azeri şivesiyle *Arşın Mal Alan* oyununu sahnelediğini buna rağmen 1920'lerde Direklerarası'nın eski canlılığının ve neşesinin artık kalmadığını vurgulamaktadır. Malik Aksel, Direklerarası'nın son döneminde Ferah Tiyatrosunun ayakta kalma mücadelesine de değinmektedir. Kapanma tehlikesiyle karşı karşıya kalan Ferah Tiyatrosunun bir süre Dârülbedâyi sayesinde varlığını sürdürebildiğini ifade etmektedir. İlk dönem temsillerde Manakyan Tiyatrosunun etkilerinin hissedildiğini, ancak zamanla Dârülbedâyin kendi sanat anlayışını oluşturarak özgün bir kimlik kazandığını belirtmektedir. Aksel, bu dönemi "Ferah devri" olarak adlandırmakta ve özellikle tiyatro alanındaki yeniliklerle ilişkilendirmektedir.

Aksel'e göre Direklerarası'nın asıl kırılma noktalarından biri ise yangındır. Sementin en eski ve en güzel tiyatrolarından biri olarak gördüğü Ferah Tiyatrosunun, bütün hatıralarıyla birlikte ateşe teslim olduğunu ifade etmektedir. Ferah Tiyatrosunun yanmasının ardından İstanbul'un zengin ve tanınmış mahallelerinden Kalenderhâne'nin istimlâk edilerek yıktırıldığını, bu alana yeni bir tiyatro yapılması düşünülürken üç tiyatro binasının daha ortadan kaldırıldığını aktarmaktadır. Sonrasında Ferah Tiyatrosunun yerine yeniden tiyatro inşa etme fikrinden de vazgeçildiğini belirtmektedir. Aksel, ilerleyen süreçte gerçekleşen yeni istimlâk hareketlerinin Direklerarası'ndan geriye kalan son izleri de ortadan kaldırdığını ifade etmektedir. Bu durumu "Direklerarası'nın köküne kibrit suyu döküldü" sözleriyle anlatan Aksel, sementin fiziksel varlığının sona erdiğini, buna rağmen eski İstanbulluların hafızasında yaşamaya devam ettiğini belirtmektedir. Ona göre Direklerarası yıkılmış olsa da hikâyeleri sona ermemiştir (Aksel, 1977: 69-76).

### 3.1.2. Anonim Halk Edebiyatı Unsurları

#### 3.1.2.1. Türkü

Malik Aksel, “Sulukule’den Direklerarası’na” başlıklı yazısında Şehzadebaşı ve Direklerarası eğlence hayatında Sulukule ve Ayvansaray çevresinde icra edilen Çingene musikisinin ve bu çevrede söylenen türkülerin önemli bir yer tuttuğunu ifade etmektedir. Şehzadebaşı’nda ellerinde mâni ve türkü metinleriyle dolaşan Çingenelerin, kendilerine özgü dil ve şiveleriyle bu türkülerini söylediklerini, zaman zaman klarnet ve darbukanın da eşlik ettiği bu sokak gösterilerini gelip geçen herkesin ücretsiz biçimde dinlediğini aktarmaktadır. Sulukule ve Ayvansaray çevresinde söylenen türkülerin Direklerarası’na doğrudan etkilediğini belirten Aksel, meşhur kantocuların da zaman zaman Çingene kıyafetleriyle sahneye çıkarak bu çevrenin musikisini ve oyunlarını sahneye taşıdıklarını ifade etmektedir. Nitekim Peruz’un sahnede Çingene kılığına girerek şu kantoyu seslendirdiğini aktarmaktadır:

Todilerde dilber var  
 Fal bakmada hüner var  
 Kirizi çok mangır yok  
 Çingenede sefa çok  
 Haydi İbo çalsana  
 Göbek atayım sana

Aksel, Peruz’un elindeki zilleri şingirdatarak sahnede dolaştığını ve bu kantoyu seslendirdiğini belirtmektedir. Sulukule ve Ayvansaray Çingenelerinin aç kalmaya razı olduklarını ancak oyunsuz kalmaya razı olmadıklarını ifade eden Aksel, türkü söylemek, hampir çekmek, kiriz atmak ve fal bakmanın onların başlıca maharetleri arasında yer aldığını aktarmaktadır. İstanbul’un çengi ve çalgı dünyasının önemli merkezlerinden biri olarak gördüğü bu çevrede, “Todi musikisi”nin de önemli bir yere sahip olduğunu belirtmektedir. Direklerarası’nda en çok söylenen türküler arasında Çingene türkülerinin bulunduğunu, Peruz’un yalnızca bu türkülerini söylemekle kalmayıp bazılarını bestelediğini de eklemektedir. Bu bağlamda şu kanto örneğini vermektedir:

Kirizciler kiriz<sup>25</sup> atar  
 Çengiler de göbek atar  
 Hovardalar mangır atar  
 Sevdalılar aşka bakar

Aksel, halk arasında sevilen Çingene türkülerinden birinin de “Demirci” olduğunu ifade etmektedir. Bu türkünün icrası sırasında “elde tef yahut ıskara maşası” bulunduğunu belirtmekte ve şu sözleri aktarmaktadır:

Ala bir daha ala bir daha  
 Benim kocam kesme demirci  
 Karşısında ben de körükçü  
 Beni bugün alakoydu  
 Kara suratı kömürcü  
 Iskara maşa ateş küreği  
 Hindiba, pırasa, ebeğümeci  
 Hasiyetli gelincik çiçeği

Aksel, Peruz’un Çingene musikisinden beslenen kantolarına ayrıca dikkat çekmektedir. Beste ve güftesi kendisine ait olan aşağıdaki kantonun, Peruz’un duygu dünyasını yansıtmaları bakımından önem taşıdığını ifade etmektedir:

Aman be delikanlı çık meydana  
 Topuk vura vura meydana aman  
 Bıçkın ayakların talimi yaman  
 İçimde ateş dışımda duman  
 Çalsana çalsana Todi çalsana  
 Gönül verdim dostlar ben bu arslana

25 [Kiriz veya] keriz: Bu terim müzikle ilgili pek çok konuda kullanılmaktadır. Örneğin, kerizlemek: Müzik yapmak, çalgı çalmak; kerizci veya kerizandor: müzisyen; keriz atmak: bir ezgiyi bol süslemeli (nağmeli) bir biçimde çalmak; harmanlık kerizcisi: soyca müzisyen olmadığı halde yeteneğinden ötürü müzisyenliğe meyletmiş ve fiilen bu işi yapan kimse. (Duygulu, 2023: 116)

Peruz'un buna benzer pek çok kantosu bulunduğunu belirten Aksel, şu örneği de aktarmaktadır:

Mestane mestane raksı subane  
 Dal fesinden salmış sırma kâkülü  
 Düşmüş samur fesin püskülü  
 Yanmışta Peruz savrulur külü  
 Çalsana Todi çalsana  
 Aygınım, baygınım çiftetelliye  
 Talellim tellim ah ya lellim

Aksel, Çingene musikisinin yalnız kantolarda değil, operetlerde de etkisini gösterdiğini ifade etmekte, *Pembe Kız* operetini bu etkinin örneklerinden biri olarak anmaktadır (Aksel, 1973: 6552-6555).

Malik Aksel, Divanyolu çevresindeki konakların yalnızca mimari yapılarıyla değil, çevresinde şekillenen sözlü kültür unsurlarıyla da şehir hafızasında yer ettiğini ifade etmektedir. Bu bağlamda Divanyolu'nda konağı bulunan ve “Aynalı Necibe” adıyla tanınan bir kadından söz eden Aksel, Abdülhamid döneminde güzelliğiyle ün kazandığı rivayet edilen bu kadın için türküler yakıldığını belirtmektedir. Söz konusu türkünün, yalnızca yaşadığı dönemde değil, Meşrutiyet yıllarında dahi laternalar aracılığıyla söylenmeye devam ettiğini aktarmakta, böylece bir şehir figürünün halk hafızasında türkü yoluyla yaşatıldığını göstermektedir. Nitekim Aksel, bu türkünün sözlerini şu şekilde aktarmaktadır:

Necibemin çiftedir kürkü  
 Biri samur biri tilki  
 Acep Necibem evde mi ki  
 Necibem Necibem aynalı Necibem<sup>26</sup> (Aksel, 1971a: 300-301)

26 Türkü repertuvara Elazığ-Harpur türküsü olarak girmiştir. Aksel'in söylediği husus dikkate değerdir. Türkünün Elâzığ-Harpur türküsü şeklinde geçtiği kaynaklar için bakınız: (Memişoğlu, 1988: 133-134; Turhan, 1990: 69).

Burada Aksel'in dikkat çektiği husus, bir İstanbul simasının güzelliği ve şöhretinin, halk arasında söylenen türküler aracılığıyla uzun süre canlılığını korumasıdır.

### 3.2. HALK MİMARİSİ UNSURLARI

Malik Aksel'in yazılarında mimari unsurlar, çoğu zaman yalnızca bir yapı tasviri olarak değil, geçmiş yaşam biçimlerinin ve kültürel hafızanın taşıyıcısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Aksel, özellikle gündelik hayat içerisinde zamanla görünmez hâle gelen yahut kaybolma tehlikesi ile karşı karşıya kalan birçok ayrıntıyı dikkatli bir gözlemci tavrıyla kayıt altına almıştır. Bu yönüyle onun mimariye ilişkin değerlendirmeleri, bir ressamın yalnızca estetik ve biçimsel unsurlara odaklanan yaklaşımından ziyade, geçmişin yaşama kültürünü anlamaya çalışan bir halk kültürü araştırmacısının bakışını yansıtmaktadır. Aksel'in çeşitli yazılarında ele aldığı mimari unsurlar, yalnızca estetik veya işlevsel yönleriyle değil, toplumun yaşayışına temas eden kültürel anlamlarıyla da dikkat çekmektedir. Özellikle bugün büyük ölçüde dönüşmüş yahut ortadan kalkmış yapılara ilişkin aktardığı ayrıntılar, dönemin şehir hayatını ve kültürel dokusunu takip etmeye imkân tanımaktadır. Bu bağlamda Aksel'in mimariye dair gözlem ve değerlendirmeleri içerisinde kuş evlerine yönelik ilgisi ayrıca dikkat çekicidir. Henüz yeterince üzerinde durulmayan bir dönemde kuş evlerini müstakil bir konu olarak ele alması, bu mimari unsurun estetik ve kültürel değerine erken tarihlerde dikkat çekmesi bakımından önem taşımaktadır.

#### 3.2.1. Camiler

Malik Aksel, Türk sanatının kaynağını büyük ölçüde dinî anlayışta görmekte ve bu sanatın en güçlü örneklerinin camiler etrafında şekillendiğini savunmaktadır. Aksel, eski İstanbul'un meşhur yapılarının halk hafızasında güçlü bir yer tuttuğunu ifade etmekte, "Eski İstanbul'un nesi meşhurdur?" sorusuna halk arasında Selimiye Kışlası, Galata Köprüsü, Ayasofya ve Sultanahmet camileri, Yerebatan Sarayı, Kapalıçarşı ile Kız Kulesi gibi yapıların zikredildiğini aktarmaktadır (Aksel, 1974b: 12). Aksel'e göre İstanbul'u görmek isteyenlerin yolu çoğu zaman önce camilere ve saraylara düşmekte, şehrin tarihî ve kültürel dokusu, büyük ölçüde bu yapılar etrafında şekillenmektedir. Aksel, kubbeleriyle yükselen camileri yalnızca ibadet edilen mekânlar değil, aynı zamanda farklı

güzel sanatların bir araya geldiği estetik merkezler olarak görmektedir. Her ne kadar camiler doğrudan bir sanat sergisi amacıyla inşa edilmemiş olsa da mimariden hat sanatına, bezemeden çiniye kadar birçok sanat unsurunun gelişmesine imkân sağlayan yapılar olarak değerlendirilmelidir. Aksel, kubbeler, çiniler, nakışlar ve hat sanatı gibi unsurların bir arada bulunduğu bu yapılarda, müminlerin yalnızca dinî bir atmosferle değil, aynı zamanda görsel bir estetik düzenle de karşılaştığını ifade etmektedir.

İnsan ve canlı tasvirine yer vermeyen cami sanatının soyut biçimler üzerinden geliştiğini, bu nedenle yazı, çizgi ve bezemenin resmin yerini aldığı dile getiren Aksel, özellikle hattatların ustalıklarını yazı sanatı üzerinden ortaya koyduklarını, Tanrı'nın temsiline dair anlayışın da somut tasvir yerine yazı ve sembolik biçimler aracılığıyla şekillendiğini anlatmaktadır. İstanbul'un Fethi'nden sonra Türklerin Bizans sanatını yalnızca devralmadığını, ona paralel biçimde yeni bir sanat anlayışı geliştirdiğini de vurgulayan Aksel, minareler, çeşmeler, sebiller ve şadırvanlar gibi unsurlarla şehrin peyzajının dönüştüğünü belirtmektedir. Yer altında kapalı kalan suların çeşme ve sebiller aracılığıyla görünürlük kazandığını ve şehrin estetik dokusuna katıldığını ifade etmektedir. Ayrıca cami kubbelerinin gök kubbeyi çağrıştırdığı düşüncesinden hareketle, eski Türklerin göğe kutsiyet atfetmesinin cami estetiğini etkilediğini öne sürmekte, bu sebeple camilerde mavi rengin yoğun kullanımını Gök Tanrı tasavvuruyla ilişkilendirmektedir (Aksel, 1959a: 33). Bu değerlendirmeler, Aksel'in Türk sanatını yalnızca estetik bir üretim alanı olarak değil, dinî düşünce, inanç sistemi ve kültürel süreklilikle iç içe gelişen bir yapı olarak gördüğünü göstermektedir. Aynı zamanda İstanbul'un Türkleşme sürecini mimari ve estetik dönüşüm üzerinden okuması, onun sanatı kültürel kimliğin görünür bir taşıyıcısı şeklinde değerlendirdiğini de ortaya koymaktadır.

### 3.2.2. Çeşmeler

Aksel, "Su Sanatları" adlı yazısında, İstanbul'u suyu yalnızca bir ihtiyaç unsuru olarak görmeyen, onu estetik ve mimari eserlerle bütünleştiren şehirlerin başında değerlendirmektedir. Sebiller, selsebiller, şadırvanlar, çeşmeler, fiskiyeli havuzlar ve bentler gibi yapıların halkın en önemli hayratları arasında yer aldığını ifade etmektedir. Aksel, İstanbul'un Fethi'nden sonra uzun süre sarnıçlarda ve mahzenlerde tutulan suların Türkler tarafından kamusal yaşamın bir parçası hâline getirildiğini ve çeşitli sanat

eserleriyle görünürlük kazandığını belirtmektedir. Aksel, Türk-Müslüman İstanbul'un su mimarisi bakımından özgün örnekler ortaya koyduğunu, Galata'daki Bereketzade Çeşmesi'nin, Sultanahmet, Azapkapı, Tophane ve Küçüksu Valide Çeşmesi ile birlikte şehrin estetik kimliğini yansıtan yapılar arasında bulunduğunu dile getirmektedir. Ayrıca İstanbul'a gelen yabancı sanat anlayışlarının zamanla şehrin kültürel dokusuna uyum sağladığını, barok sanatın da bu süreçte Türk sanatından etkilenerek yeni bir biçim kazandığını ifade etmektedir. Bu durumun önemli örneklerinden biri olarak III. Ahmed Çeşmesi'ni gösteren Aksel, burada barok ve Türk sanatının bir araya geldiğini, Batı sanatındaki resim ve heykel unsurlarının yerini istalaktitler, çiniler, yazılar ve nakışların aldığını aktarmaktadır.

Malik Aksel, geçmişte İstanbul'un birçok semtinin adını çeşmelerden aldığını, ancak zamanla bu çeşmelerin büyük kısmının ortadan kalktığını ve çoğu yerde yalnızca isimlerinin yaşadığını belirtmektedir. Çukurçeşme'nin Laleli'de bir apartmanın altında unutulmuş durumda bulunduğunu, Horhor Çeşmesi'nin ise yalnızca bir çeşmenin değil aynı zamanda bir semtin adı hâline geldiğini ifade etmektedir. Aksel, bu çeşmenin İstanbul folklorunda yer edinerek hikâyelere kadar geçtiğini, Soğukçeşme Rüşdiyesinin de adını bulunduğu çeşmeden aldığını aktarmaktadır. Ayrıca Kazlıçeşme'nin üzerindeki kaz kabartmasıyla, Ayrılık Çeşmesi'nin ise Karacaahmet'te eski kervanların şehirden ayrıldığı nokta olmasıyla tanındığını dile getirmektedir. Beykoz Çeşmesi'nin ise yalnızca bulunduğu yeri süsleyen anıtsal bir yapı niteliği taşımadığını, aynı zamanda Ressam Hoca Ali Rıza'ya ilham veren unsurlardan biri olduğunu düşünmektedir.

Aksel, Cumhuriyet kuşaklarının, cami ve medreselerin köşelerinde görülen kuş kafeslerini andıran oya gibi demir parmaklıklı odacıkların sebilhane olduğunu bilmediklerini hatta bu odacıkların tek el ürünlerinin satılması için yapılan mekânlar olarak düşündüklerini belirtmektedir. Suyla ilgili çeşitli mimari unsurlarına değinen Aksel, su kültürü hakkında da bilgi vermektedir. Malik Aksel, Türklerde suya duyulan saygının İslamiyet öncesi dönemlere uzandığını ve suyun Göktürkler tarafından kutsal kabul edildiğini belirtmektedir. Bu anlayışın gündelik yaşama da yansıdığını ifade eden Aksel, eski evlerde kapların ve çanakların bahçelerde bulunan deliktaş yanında yıkıldığını, abdest suyunun ise helaya karışmamasına özen gösterildiğini aktarmaktadır (Aksel, 1971a: 242-244).

### 3.2.3. Konaklar

Malik Aksel, “Bir Devrin Son Hatıraları: Divanyolu Konakları” yazısında İstanbul’un meşhur konaklarını yazmıştır. Aksel’in yazıda bahsettiği, Divanyolu’nda farklı işlevlerle bulunan konaklar şöyledir: Cevri Kalfa Mektebi, Kadri Bey’in kargir konağı, Burhan-ı Terakki Mektebi, Hacı Salih Efendi’nin konağı, Arap İzzet’in konağı, Esvapçıbaşı İlyas Efendi’nin konağı, Tevfik Efendi’ye ait dikiş biçki kursu, Maarif Nazırı Haşim Paşa’nın konağı, Hasan Rauf Eczanesi, Trablusgarp Valisi Arifi Paşa’nın konağı, Müşir Sadettin Paşa’nın konağı, Ferik Avni Paşa’nın konağı, Çemberlitaşlı Zeki Bey’in mermer konağı, Maliye Nazırı Sadık Paşa’nın konağı, Çiftesaraylar Konağı, Şair Şefik Bey’in konağı, Varyemez Ahmet Efendi’nin konağı, Aynalı Necibe Konağı, Akif Paşa’nın konağı, Dinibütün Mustafa Paşa’nın konağı, Hariciye Mektupçusu Münir Bey’in büyük ahşap konağı, Hassa Tabibi Namık Paşa’nın konağı, Dr. Hayrettin Paşa’nın ahşap konağı.

Malik Aksel, Divanyolu’nu-değişen adıyla Yeniçeriler Caddesi’ni-İstanbul’un en eski ve en işlek güzergâhlarından biri olarak değerlendirmektedir. Aksel’e göre geçmişte özellikle Çemberlitaş çevresinde oldukça dar bir görünüm sergileyen bu yolun bazı bölümleri üç metreye kadar daralmaktaydı. 1857 yılında meydana gelen Hocapaşa Yangını’nın çok sayıda ahşap ev ve konağı yok ederek bu bölgeye kadar ulaştığını belirten Aksel, felaketin ardından caddenin genişletildiğini ve yangın riskini azaltmak amacıyla demir kapılı kâgir yapıların inşa edilmesine yönelik düzenlemeler yapıldığını ifade etmektedir. Bu yönüyle Aksel, İstanbul’un fiziki dönüşümünü yalnızca mimari bir değişim olarak değil, afetler sonrasında şekillenen şehir düzenlemeleri bağlamında da ele almaktadır. Malik Aksel, İstanbul’da modern anlamda okul yapılarının yaygınlaşmadığı dönemlerde çocukların eğitim ihtiyacının çoğu zaman sıbyan mektepleri, medreseler ve konaklar aracılığıyla karşılandığını belirtmektedir. Aksel’e göre eski taş mektepler ve mahalle mekteplerinin yanı sıra, özellikle Divanyolu çevresindeki büyük konaklar eğitim ve kültürel hayatın önemli mekânları arasında yer almaktadır. Bir dönem İstanbul’un seçkin ve varlıklı ailelerinin yoğun biçimde yaşadığı bu bölgede aristokrat bir yaşam tarzının hâkim olduğunu ifade eden Aksel, ailelerin birbirleriyle yakın sosyal ilişkiler kurduklarını ve sık sık ziyaretleştiklerini aktarmaktadır. Aksel, Divanyolu’nun yalnızca gündelik hayatın değil, aynı zamanda resmî ve kamusal törenlerin de merkezi konumunda bulunduğunu belirtmektedir. İstanbul’daki büyük geçit resimleri, fener alayları ve askerî

törenlerin çoğunlukla bu güzergâhta gerçekleştiğini ifade eden Aksel, Harbiye Nezareti Meydanı'nda toplanan alayların Beyazıt'tan başlayarak Divanyolu boyunca ilerlediğini, Sultanahmet, Babıâli, Sirkeci ve zaman zaman Beyoğlu'na kadar uzanan bir tören hattı oluşturduğunu aktarmaktadır. Bu yönüyle Divanyolu, Aksel'in anlatımında yalnızca bir ulaşım güzergâhı değil, İstanbul'un sosyal hafızasını ve kamusal görünürlüğünü şekillendiren önemli bir şehir mekânı olarak öne çıkmaktadır. Aksel, yazının devamında bazı konakların üzerinde durarak konaklarla ilgili bilgi vermektedir. Malik Aksel, Divanyolu üzerindeki dikkat çekici yapılardan birinin Sultanahmet'ten başlayan güzergâhta yer alan Cevri Kalfa Mektebi olduğunu belirtmektedir. Çatısına kadar beyaz mermerle süslü olan ve 1858 yılında açılan bu yapının, İstanbul'daki ilk kız mektebi olma özelliği taşıdığını ifade eden Aksel, iki bölümlü ve kurşun kaplı olarak inşa edilen binanın Sultan II. Mahmut'un kalfası Cevri Kalfa'nın hatırasına yaptırıldığını aktarmaktadır. Aksel, ampir üslubunda inşa edilen yapının kendi döneminde de okul olarak kullanılmaya devam ettiğini belirterek, İstanbul'un eğitim ve mimari tarihine tanıklık eden önemli yapılardan biri olarak değerlendirmektedir.

Malik Aksel, Divanyolu boyunca Beyazıt yönüne ilerledikçe karşılaşılan yapıların yalnızca mimari açıdan değil, eğitim ve kültür hayatı bakımından da önemli işlevler üstlendiğini belirtmektedir. Firuz Ağa Cami'nin ardından görülen büyük konağın Burhan-ı Terakki Mektebi olarak kullanıldığını ifade eden Aksel, bu yapının döneminin en modern eğitim kurumlarından biri kabul edildiğini aktarmaktadır. Padişahın cülûs törenlerinde mektebin fenerlerle süslendiğini, öğrencilerin okul kıyafetleri içerisinde, kırmızı atlas bayraklar ve üzerlerinde "Padişahım çok yaşa!" yazılı kurdelelerle törenlere katıldıklarını, Marş-ı Sultânî'yi söylediklerini belirtmektedir. Bu tasvirler, mektebin yalnızca eğitim kurumu olarak değil, aynı zamanda devlet törenleri ve siyasal aidiyetin görünürlük kazandığı bir kamusal alan olarak da işlev gördüğünü düşündürmektedir. Aksel, Burhan-ı Terakki Mektebinin yanında bulunan Arif'in Kırathanesini ise dönemin seçkin simalarının uğrak noktalarından biri olarak tanıtmaktadır. "Bâlâ ve ûlâ ricâli" olarak adlandırılan üst düzey devlet erkânının zaman zaman burada toplandığını ifade eden Aksel, kahvehanede Kâtip Salih'in hayal oyunu ve Karagöz gösterilerinin izlendiğini, Bülbülü Kemanî Memduh'un da bu mekânın müdavimleri arasında yer aldığını aktarmaktadır. Bir bölümü bahçe olarak kullanılan kırathanenin, Mütareke

yıllarında Vrangel Ordusu mensupları aracılığıyla tombala oyunuyla tanıştığını belirten Aksel, kendi döneminde bu alanın arkeolojik saha niteliği taşıdığını ifade etmektedir. Bu yönüyle kıraathane, Aksel'in anlatımında yalnızca bir kahve mekânı değil, İstanbul'un kültürel, seyirlik ve sosyal hayatının kesişim noktalarından biri olarak öne çıkmaktadır. Malik Aksel, Divanyolu üzerindeki konak ve kıraathanelerin İstanbul'un sosyal ve kültürel hayatında önemli bir yer tuttuğunu belirtmektedir.

Atik Ali Paşa Cami'nin karşısında Ferik Avni Paşa Konağı'nın bulunduğunu ifade eden Aksel, bu yapının Mütareke Dönemi'nde çıkan bir yangın sonucunda yok olduğunu aktarmaktadır. Biraz ileride ise Çemberlitaşlı Zeki Bey'e ait meşhur mermer konağın yer aldığını, kendi döneminde bu yapının bulunduğu yerde Osmanlı Bankası şubesinin görüldüğünü dile getirmektedir. Aksel, Zeki Bey'e ait Diyarbakir Kıraathanesini ise Divanyolu'nun tanınmış kahvehaneleri arasında saymaktadır. Karababa Türbesi Sokağı'na açılan bir cephesi bulunan ve tek katlı olarak tasvir edilen bu kıraathanenin özellikle Ramazan aylarında canlı bir kültürel merkeze dönüştüğünü ifade eden Aksel, Meddah Sürûrî'nin burada hikâyeler anlattığını, dönemin muharrir ve şairlerinin de onu dinlemek üzere bu mekâna geldiklerini aktarmaktadır. Böylece kıraathane, yalnızca bir kahve içme mekânı değil, edebî ve sözlü kültür çevrelerinin bir araya geldiği bir buluşma alanı olarak öne çıkmaktadır. Aksel, Diyarbakir Kıraathanesinin bitişiğinde yer alan Mimar Hayreddin Cami'ni de şehir hafızasında iz bırakan bir yenilikle ilişkilendirmektedir. Bu camide ilk kez kandil yerine havagazı kullanılmasının dönemi açısından dikkat çekici bir değişim olarak hatırlandığını belirtmekte, böylece Divanyolu üzerindeki yapıların yalnızca tarihî değil, aynı zamanda modernleşme sürecinin izlerini taşıyan mekânlar olduğunu göstermektedir.

Malik Aksel, Çarşıkapı'da Kaliçeci Hasanağa Cami'nden sonra görülen Şair Şefik Bey Konağı'nı, İstanbul'un edebî ve kültürel hayatında önemli bir yere sahip mekânlardan biri olarak tanıtmaktadır. Bir dönem Mısır Kethüdalığı ve Evkaf Muhasebeciliği görevlerinde bulunan Şair Şefik Bey'in hayat hikâyesinin *Tezkire-i Fâtin*'de yer aldığını belirten Aksel, konak olarak anılan yapının esasen oğlu İffet Bey'e ait olduğunu ifade etmektedir. Aksel'e göre bu konak, özellikle bir dönem Fecr-i Âtî topluluğunun bir araya geldiği, edebî toplantıların düzenlendiği ve çeşitli temsil faaliyetlerinin gerçekleştirildiği önemli bir kültür çevresi niteliği taşımaktadır. Nitekim burada zaman zaman tiyatro temsilleri

sahnelendiğini aktaran Aksel, *Çifte Sağırlar* adlı komedinin oynandığını, oyunda Safi Necip, Salih Fuat, Hıfzı Tevfik ve Enis Behiç gibi dönemin tanınmış isimlerinin rol aldığını belirtmektedir. Bunun yanında konağın yalnızca edebî toplantılarla sınırlı kalmadığını, saz meclisleri kurulduğunu, sofralar hazırlandığını ve çeşitli eğlencelerin tertiplendiğini ifade ederek, söz konusu mekânın İstanbul'un entelektüel ve sosyal hayatını buluşturan bir merkez işlevi gördüğünü göstermektedir.

Malik Aksel, Divanyolu üzerindeki konakların ortadan kalkışını, eski İstanbul'un sosyal ve mimari dokusunun çözülüşüyle birlikte değerlendirmektedir. Aksel'e göre zaman içerisinde gerçekleştirilen imar faaliyetleri ve yol genişletme çalışmaları, İstanbul'un geleneksel konak hayatını görünmez kılmış, "çimento medeniyeti" olarak nitelendirdiği yeni şehirleşme anlayışı eski İstanbul'un hafızasını silikleştirmiştir. Hassa Tabibi Namık Paşa Konağı'nın önce kâğır müdahalelerle özgün görünümünü kaybettiğini, ardından tamamen yıkılarak cadde düzenlemelerine kurban edildiğini belirten Aksel, Dr. Hayrettin Paşa Konağı'nın da çeşmesiyle birlikte istimplâk edilerek Beyazıt Meydanı'na katıldığını aktarmaktadır. Bu değişim, Aksel'in anlatımında yalnızca fiziksel bir dönüşüm değil, aynı zamanda bir yaşam biçiminin sona erışı olarak anlam kazanmaktadır. Aksel, Divanyolu'ndaki konak hayatının böylece son bulduğunu ve geriye yalnızca romanlarda, hikâyelerde ve hatıralarda yaşayan silik izlerin kaldığını ifade etmektedir. Ona göre eski İstanbul'un ileri gelenlerinin yaşadığı Divanyolu, bir dönem Beyoğlu'ndan daha sakin, daha seçkin ve daha zarif bir görünüm taşımaktadır. Kasap ve bakkal dükkânlarının bulunmadığı, gündelik telaşın görece az hissedildiği bu çevrede paşalar, beyefendiler ve seçkin aileler yaşamaktadır. Aksel, özellikle denize sırtını dönmüş, kuzeye bakan ve lodos almayan kesimde sıralanan konakların İstanbul'un seçkin yaşam kültürünü temsil ettiğini belirtmekte, böylece Divanyolu'nu yalnızca bir cadde değil, kaybolmuş bir şehir medeniyetinin hafıza mekânı olarak ele almaktadır (Aksel, 1971a: 295-302).

#### 3.2.4. Kuş Evleri

Kuş evleri, yapının işlevi ve mimari özelliklerine bağlı olarak bina yüzeyine örme, kabartma ve oyma gibi farklı tekniklerle, çeşitli malzemeler kullanılarak inşa edilen ve yapının ayrılmaz bir parçası niteliği taşıyan mimari unsurlardır. Bu yapıların inşa edilmesindeki temel motivasyonun ise Türklerin canlılara yönelik merhamet ve koruma

anlayışıyla ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Kuş evlerinden *Türk Sanatı Tarihi* eserinde, kuş köşkleri olarak bahseden Celâl Esat Arseven kuş evlerini, kuşların barınması amacıyla binaların cephelerine küçük ev ve köşk biçiminde inşa edilen yapılar olarak tanımlamakta, Türklerin kuşlara duyduğu sevginin bir göstergesi olan bu küçük mimari unsurların aynı zamanda bezeme işlevi de taşıdığını belirtmektedir. (Arseven, 1956: 731)

Arseven'den sonra konuyu müstakil bir çalışma olarak ele alan kişi Malik Aksel'dir. "İstanbul Mimarisinde Kuş Evleri" adlı yazısı, ilk olarak 1959 yılında *İstanbul Enstitüsü Mecmuası*'nın beşinci sayısında yayımlanmış, aynı yıl bağımsız bir eser hâlinde de okurla buluşmuştur. Malik Aksel, bu çalışmasında mimarlık araştırmalarında yeterince dikkat çekmeyen kuş evlerini inceleme konusu yapmakta, cami, medrese ve konut gibi yapıların cephelerine veya köşe bölümlerine kuşların barınması amacıyla inşa edilen bu küçük mimari unsurları ayrıntılı biçimde ele almaktadır. Malik Aksel, Türk mimarlığında kubbe ve kemerin hem biçim hem de sadelik bakımından özgün bir gelişim gösterdiğini, özellikle İslam mimarisi içinde yalın kemer ve kubbe anlayışını en ileri seviyeye taşıyanların Türk mimarları olduğunu savunmaktadır. Aksel'e göre Batı mimarisinde sıkça karşılaşılan heykel ve kabartmalar Türk mimarisinde belirgin biçimde yer almasa da yapıların düz yüzeyleri bütünüyle süssüz bırakılmamış, özellikle cami ve büyük yapıların köşeleri çeşitli mimari ayrıntılarla zenginleştirilmiştir. Bu bezeme anlayışının dikkat çekici örneklerinden biri olarak kuş evlerini ele alan Aksel, bu yapıları zaman zaman "küçük oyuncak evcikler", "küçük köşkler" ve "küçük camiler" şeklinde nitelendirmektedir. Kuşların barınması amacıyla yapılan bu küçük mimari yapıların Türk mimarisine özgü bir özellik taşıdığını ifade eden Aksel, İstanbul'un kuşlara mimari içerisinde en fazla yer veren şehirlerden biri olduğunu belirtmektedir. Yalnızca klasik Osmanlı yapılarında değil, Türk sanatına eklenen barok eserlerde de bu geleneğin sürdürüldüğünü dile getiren Aksel, Batı mimarisindeki heykel ve kabartmaların İstanbul'da kuşlara mahsus küçük yapılara dönüşmesini Türk estetik anlayışının dönüştürücü etkisiyle açıklamaktadır. Ayrıca Aksel, kuş evlerinde Türk mimarisinin yeterince dikkat çekmeyen bir yönünün görünür hâle geldiğini, kubbelerin armudî biçimlere dönüştüğü, kemerlerin zikzaklı formlar kazandığı, sütunların inceldiği ve pencerelerin dantel görünümü aldığı bu minyatür mimarinin yeterince incelenmemiş bir alan olduğunu ileri sürmektedir. Malik Aksel'in yazısında 8 kuş evi fotoğrafı ve 21 tane

kendi kuş evi çizimi yer almaktadır. Daha önce de değinildiği üzere, Malik Aksel yazılarında ele aldığı kültürel unsurları yalnızca metinsel düzlemde bırakmamakta, onları çizimleri aracılığıyla da kayıt altına almaktadır. Kuş evlerine ilişkin bu görseller, Aksel'in yok olma tehlikesi taşıyan mimari ayrıntıları belgeleme kaygısının bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Özellikle zamanla yıkılan, dönüşen ya da görünürlüğü kaybeden şehir unsurlarını kayıt altına alma çabası, Aksel'in İstanbul'un kültürel belleğine yönelik hassasiyetini ortaya koymaktadır. Bu çizimler aynı zamanda Aksel'in şehir folklorunu yalnızca sözlü anlatılar veya yazılı kaynaklar üzerinden değil, görsel malzeme aracılığıyla da muhafaza etme anlayışının bir yansımasıdır. Nitekim kuş evleri, Aksel tarafından yalnızca mimari bir ayrıntı olarak değil, Türk estetik anlayışını, hayvanlara yönelik merhamet kültürünü ve gündelik yaşamın inceliklerini yansıtan halk kültürü unsurları olarak ele alınmaktadır. Çizimlerin kullanımı, söz konusu yapıların şehir hafızasındaki yerini güçlendiren ve onları kültürel belleğin bir parçası hâline getiren bir işlev üstlenmektedir.

Malik Aksel, kuş evlerinin ortaya çıkışını Türklerin hayvanlara yönelik merhamet anlayışı ve onlarla kurduğu yakın ilişki çerçevesinde değerlendirmektedir. Aksel'e göre geçmişte İstanbul'daki ahşap evlerin üst katlarında yer alan kuş evleri, yalnızca mimari bir ayrıntı değil, aynı zamanda hayvanlara verilen değer somut bir göstergesidir. Sanatkârane özellikler taşıyan bu küçük yapıların zamanla ortadan kalkmasını, eski İstanbul dokusunun ve yaşam biçiminin dönüşmesiyle ilişkilendirmektedir. Aksel, eski Türk evlerini yalnızca insanların yaşadığı mekânlar olarak değil, farklı hayvan türlerinin de yaşam alanı hâline gelen ortak mekânlar şeklinde tasvir etmektedir. Bahçeli ve yeşil dokunun hâkim olduğu eski İstanbul'da kedilerin evlerde davetsiz misafirler gibi dolaştığını, köpeklerin dinî hassasiyetler sebebiyle ev içine alınmamakla birlikte sokakta beslenip korunduğunu ifade etmektedir. Yarasa, sansar ve gelincik gibi hayvanların evlerin kuytu köşelerinde barınabildiğini, temel yılanlarına ise zarar verilmediğini, görüldüklerinde “Şahmelek” ya da “Şahmeran başı için bana dokunma” şeklindeki sözlerle onlara seslenildiğini aktarmaktadır. Aksel, iyi ya da kötü ayrımı yapılmaksızın farklı hayvan türlerine dostça yaklaşıldığını ve onların bir tür misafir gibi kabul edildiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda kuş evlerini de Türklerin hayvanlara yönelik şefkat, koruma ve birlikte yaşama anlayışının mimariye yansımış örneklerinden biri olarak

değerlendirmektedir. Aksel, şehirleşmeyle birlikte apartmanlaşmanın artmasının bu sebeple yeşil alanların azalmasının hem hayvanların yaşam alanlarını hem de bu kültürel yaklaşımı görünmez hâle getirdiğini düşünmektedir.

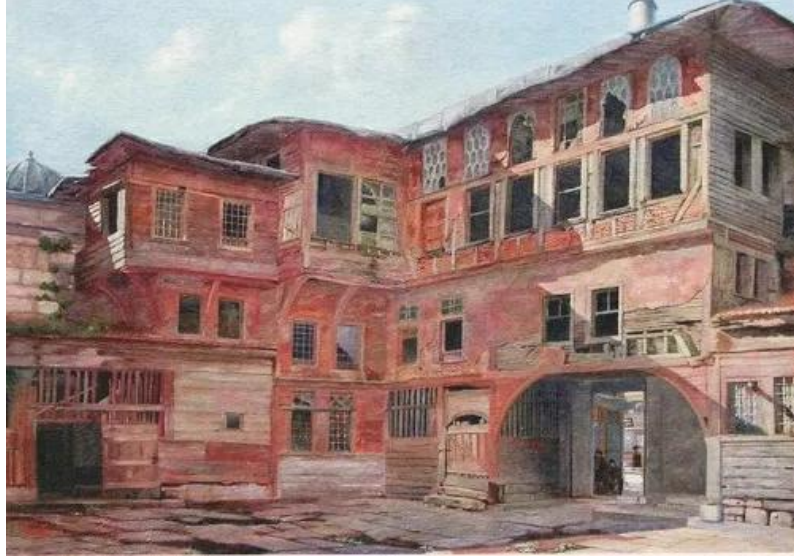
Malik Aksel, kuş evlerine dair değerlendirmelerini aktarmadan önce kuşların eski Türk kültüründe yalnızca sevilen hayvanlar değil, aynı zamanda kutsiyet ve uğurla ilişkilendirilen varlıklar olarak görüldüğünü belirtmektedir. Aksel, kuşların Türk kültüründeki saygın konumunun, bazı Türk büyüklerine kuş adlarının verilmesine kadar uzandığını ifade etmekte, talih kuşu ve Zümrüdüanka gibi figürlerin hayal ve masal dünyasında önemli bir yere sahip olduğunu aktarmaktadır. Hüma kuşunun ise Osmanlı padişahlarıyla ilişkilendirildiğini, hükümdarların bu kuşla kurulan sembolik bağ sebebiyle “hümâyun” sıfatını taşıdıklarını dile getirmektedir. Aksel, kuşların halk inançlarında uğur getiren canlılar olarak kabul edildiğini ve rüyada kuş görmenin hayra yorulduğunu ifade etmektedir. İnsanların gökyüzünde süzülen bu canlılara duyduğu hayranlığın yalnızca estetik bir beğeniyle sınırlı kalmadığını, aynı zamanda uçma düşüncesini ve göğe yükselme arzusunu beslediğini ileri sürmektedir. Bu yönüyle Aksel, kuşların Türk kültüründeki yerini yalnızca gündelik hayat veya mimariyle değil, sembolik düşünce ve halk muhayyilesiyle de ilişkilendirmektedir. Kuşların yalnızca halk anlatılarında değil, tarih ve sanat içerisinde de önemli bir yere sahip olduğunu vurgulayan Aksel, Selçuklularda çifte kartalın devlet sembolü olarak kullanılmasını ve atmaca türünden kuşların totemik bir anlam taşımasını bu kültürel sürekliliğin örnekleri arasında değerlendirmektedir.

Aksel, kuş evlerini Türk mimarlığı açısından incelenmemiş, göz ardı edilmiş bir konu olarak değerlendirmektedir. Malik Aksel, geçmişte Bayezid Cami meşrutasında kuşların yoğun biçimde barındığını ve bu sebeple yapının halk arasında adeta “kuşlar evi” olarak anıldığını belirtmektedir. Aksel, İstanbul’un eski ahşap yapılarından biri olan bu binanın, ressam Ahmet Ziya Akbulut<sup>27</sup> tarafından büyük bir titizlik ve ölçü hassasiyetiyle resmedilmesini önemli bir belgeleme faaliyeti olarak değerlendirmektedir. Nitekim Aksel, söz konusu çizimlerin yapılmamış olması hâlinde bu yapının da pek çok eski eser gibi zamanla unutulup gideceğini düşündürmektedir. Bu yaklaşım, Aksel’in mimari

---

27 Ahmet Ziya Akbulut hakkında detaylı bilgi için bakınız: (Kılıç, A. 2010)

mirasın korunmasında görsel belgelemenin önemine verdiği değeri ve şehir belleğine yönelik hassasiyetini desteklemektedir.



**Resim 106:** Ahmet Ziya Akbulut Beyazıt İmaretı (Kılıç, 2010: 203)

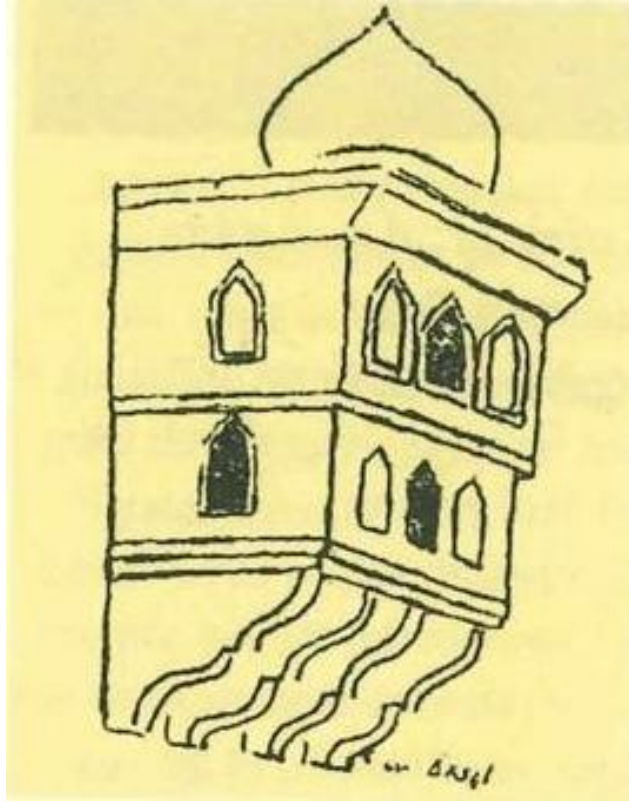
Malik Aksel, İstanbul'un hemen her semtinde kuş evlerine rastlanabildiğini, ancak bunların yoğunluk ve estetik özellik bakımından farklılık gösterdiğini belirtmektedir. Perşembe Pazarı ve han çevrelerinde bulunan birçok kuş evinin zamanla tahrip olduğunu, günümüzde yalnızca izlerini taşıyan boşlukların kaldığını ve bu nedenle özgün biçimlerine dair kesin bir fikir edinmenin güçleştiğini ifade etmektedir. Buna karşılık Fincancılar Yokuşu, Büyük Yeni Valide Han çevresi ve Sandalyacılar Sokağı'nı kuş evleri bakımından dikkat çekici bölgeler arasında değerlendirmekte, özellikle Laleli Cami çevresindeki örnekleri barok üslubun en estetik ve gelişmiş örnekleri arasında görmektedir.

Aksel, Balıkpazarı, Tuzpazarı, Yemiş İskelesi ve Tahmis çevresinde rastlanan kuş evlerini ise daha geç dönem mimarisinin ürünleri olarak değerlendirmektedir. Bu yapılarda kubbelerin yerini çatılara, sivri kemerlerin yerini ise düz pencerelere bıraktığını ifade ederek mimari dönüşüme dikkat çekmektedir. İstanbul'un Fethi'nden önceki yapılarda, başta Ayasofya olmak üzere kuş evlerine rastlanmamasını önemseyen Aksel, Hristiyanlıkta güvercinin kutsal kabul edilmesine rağmen mimari yapılarda kuşlara barınma alanı ayrılmadığını, kuşların daha çok sembolik tasvirler ve kabartmalar yoluyla

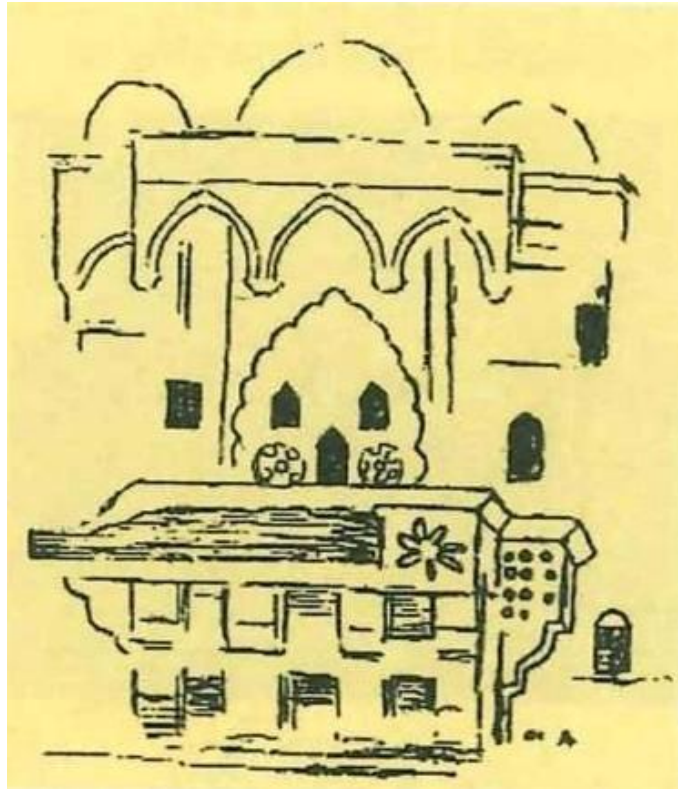
temsil edildiğini dile getirmektedir. Bu bağlamda Fatih'te yer alan Kumrulu Mescid'i istisnai bir örnek olarak değerlendirmekte, iki kumru kabartmasının bir mescitte yer almasını dikkat çekici bulmaktadır. Öte yandan Aksel, Fener-Balat yolu üzerindeki Ayios (Turisina) Manastırı'nda görülen ve arı peteğini andıran çok gözlü kuş yuvalarına da dikkat çekmektedir. Ancak bu yapının kemer ve mimari özelliklerini inceleyen Aksel, burada görülen sivri kemer ve üslup özelliklerinin Bizans mimarisinden çok Türk mimarisini çağrıştırdığını savunmaktadır. Bu nedenle söz konusu yapının Türk estetik anlayışının etkisiyle şekillenmiş olabileceğini ileri sürmekte ve kuş evlerini İstanbul'un kültürel ve mimari kimliğinin ayırt edici unsurlarından biri olarak değerlendirmektedir.

Malik Aksel, Galata'daki Vâlîde Sultan Dârülhadisi (Perşembe Pazarı Medresesi) bünyesinde yer alan kuş evini, İstanbul'daki özgün örneklerden biri olarak değerlendirmektedir. (Resim 107) Küfeki taşından inşa edilen ve bir balkon üzerine yerleştirilen bu küçük yapının en dikkat çekici yönünün, Türk mimarisinde nadiren rastlanan yuvarlak kasnak üzerine oturtulmuş armudî kubbesi olduğunu ifade etmektedir. Aksel, yapıdaki pencerelerin bir bölümünün süsleme amacı taşıdığını, bir bölümünün ise doğrudan kuşların barınmasına hizmet edecek şekilde tasarlandığını aktarmaktadır.

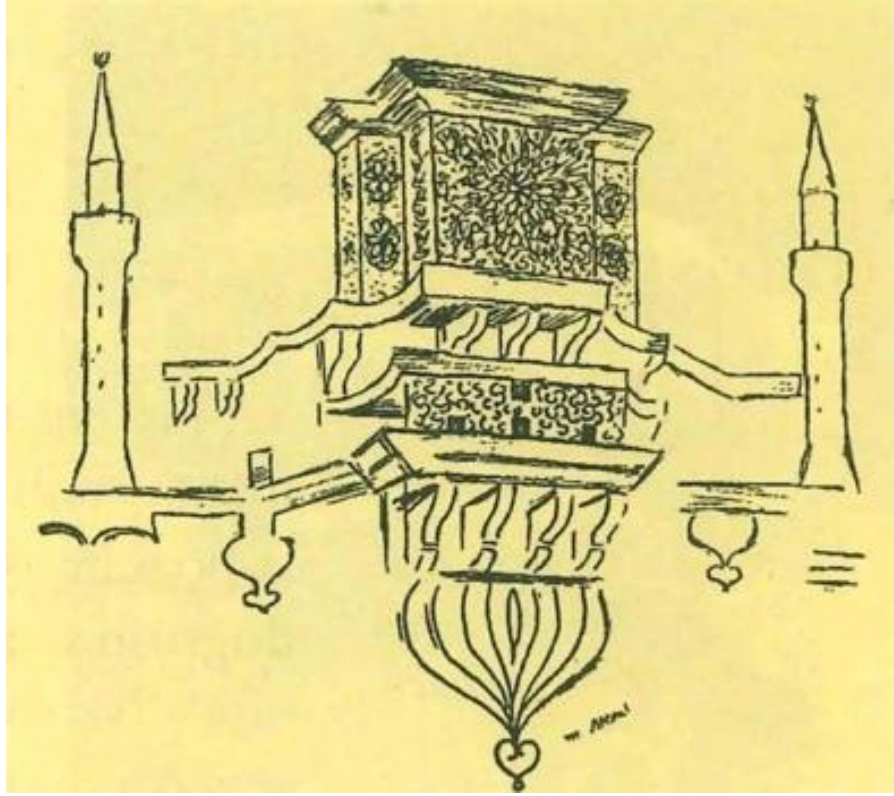
Aksel, kuş evlerinin Türk mimarisinin en kırılgan ve zaman içinde en hızlı yıpranan unsurları arasında bulunduğunu vurgulamakta, bu küçük yapıların zamanla yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olduğunu dile getirmektedir. İncelediği kuş evlerinin balkon, pencere ve bezeme unsurlarında meydana gelen tahribatı ayrıntılı biçimde tasvir eden Aksel, bu eserlerin giderek özgün biçimlerini kaybetmesinden duyduğu endişeyi de hissettirmektedir. (Resim 108) Malik Aksel, Kimyager Derviş Paşa Sokağı'ndaki Hasan Paşa Medresesi'nde bulunan kuş evini de İstanbul'daki seçkin örneklerden biri olarak ele almaktadır. İki minareli, balkonlu ve ince işçilikle bezenmiş bu yapının masalsı bir görünüm taşıdığını, armudî kubbeler, merdivenler ve dantel görünümündeki bezemelerle dikkat çektiğini ifade etmektedir. Ancak zamanla zarar gören bölümlerin çimento ile onarılmasının yapının özgün estetik karakterini değiştirdiğini belirtmekte, buna rağmen söz konusu eserin İstanbul'daki en özgün kuş evi örneklerinden biri olma niteliğini koruduğunu vurgulamaktadır. (Resim 109)



**Resim 107:** Galata'da Valide Sultan Darülhadisi (Aksel, 1959a: 45)



**Resim 108:** Feyzullah Efendi Medresesi'nden (Aksel, 1959a: 45)



**Resim 109:** Kimyager Derviş Paşa Sokağı'nda Hasan Paşa Medresesi'nden (Aksel, 1959a: 46)

Aksel, büyük yapılarda uygulanamayan mimari hayal gücünün kuş evlerinde görünür hâle geldiğini savunmaktadır. Türk mimarlarının büyük eserlerde cesaret edemedikleri biçimsel denemeleri kuş evlerinde gerçekleştirdiklerini, bu küçük yapılarda kubbe, kemer, balkon ve merdiven gibi unsurları daha serbest ve hayal gücüne dayalı biçimde kullandıklarını ifade etmektedir. Nuruosmaniye Cami çevresindeki kuş evlerini de bu bağlamda değerlendiren Aksel, yazı ile mimari formun iç içe geçtiği, armudî kubbeler ve farklı bezeme unsurlarıyla dikkat çeken bu yapıların Türk estetik anlayışının özgün örnekleri arasında yer aldığını belirtmektedir. Ona göre kuş evleri, mimarların büyük ölçekte uygulayamadıkları estetik arayışları kuş ölçeğinde deneyebildikleri bir alan niteliği taşımaktadır.

Aksel, Balıkpazarı ve çevresindeki geç dönem kuş evlerinde ise mimari değişimin daha belirgin biçimde hissedildiğini ifade etmektedir. Geleneksel Türk mimarisine özgü kubbe ve kemerlerin yerini çatı ve dört köşe pencere biçimlerinin aldığını, bu yapıların giderek bağlı buldukları han mimarisinin karakterini yansıttığını anlatmaktadır. Türklere has kubbe ve kemer örneklerinin Kantarcı Nazmi, Tuzcular, Eyciler ve Tahmis sokaklarında

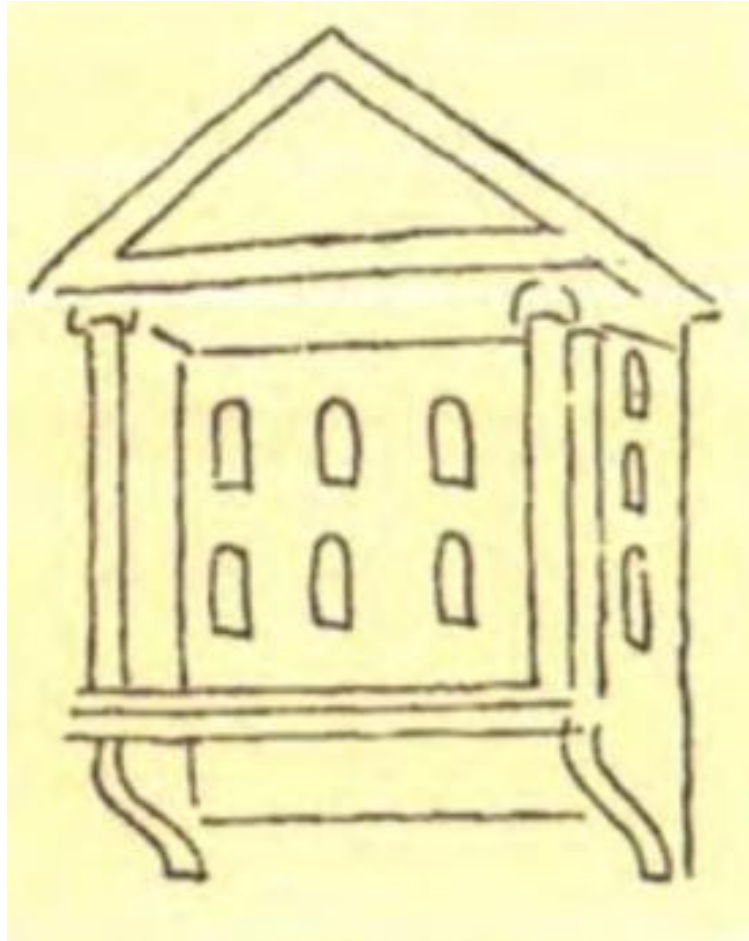
bulduğunu söyleyen Aksel, İstanbul'daki bu zarif mimari unsurların çoğunun harap olmaya yüz tuttuğunu ve yeterince belgelenmediğini dile getirmektedir. (Resim 110-111) Bu değerlendirmeler, Aksel'in kuş evlerini yalnızca küçük mimari ayrıntılar olarak değil, Türk estetik anlayışının, şehir belleğinin ve kültürel sürekliliğin önemli parçaları olarak ele aldığını göstermektedir. Aksel'e göre barok mimarinin İstanbul'da İslamî ve Türk estetik anlayışıyla yeniden biçimlenmesi, heykel ve kabartma geleneğinin kuş yuvaları biçiminde dönüşmesine de imkân sağlamış, böylece kuş evleri mimari ile halk estetiği arasında özgün bir bağ kurmuştur (Aksel, 1959a: 33-55).



**Resim 110:** Kantarcı Nazmi Sokağı'ndan (Aksel, 1959a: 53)

Malik Aksel'in 1959 yılında kaleme aldığı yazısında, İstanbul mimarisinde daha önce sistematik biçimde ele alınmamış bir konuyu halk kültürü ve görsel belgeleme hassasiyetiyle kayıt altına alması bakımından dikkat çekicidir. Aksel'in metninde yer verdiği 21 adet kendi el çizimi ile 8 fotoğraf, kuş evlerini yalnızca estetik veya mimari bir unsur olarak değil, insan-hayvan ilişkisi, merhamet anlayışı ve gündelik hayat

pratikleri üzerinden şekillenen bir kültürel değer alanı olarak ele aldığını göstermektedir. Bu yaklaşım, kuş evlerini kolektif belleğin somutlaşmış unsurları olarak değerlendirmeyi mümkün kılmakta, mimari detaylar aracılığıyla Osmanlı-Türk toplumunun doğaya, canlılara ve kamusal mekâna dair zihniyet dünyasını görünür kılmaktadır. Aksel'in belgelemeye yönelik titizliği, kaybolmaya yüz tutmuş kültürel unsurları yazı, çizim ve fotoğraf yoluyla muhafaza etme çabasının bir yansıması olup, halk kültürünün aktarımı ve sürekliliği açısından önemli bir kayıt işlevi üstlenmektedir. Bu yönüyle söz konusu çalışma, bireysel gözlemden hareketle kolektif hafızayı besleyen ve kültürel mirasın görsel-yazılı belgelerle geleceğe taşınmasını amaçlayan erken bir kültürel belgeleme örneği olarak değerlendirilebilir.



**Resim 111:** Yemişli Tuzcular Sokağı'ndan (Aksel, 1959a: 53)

Aksel, konuyu 1968 yılında *Türk Folklor Araştırmaları* dergisinde “Eski İstanbul’da Kuş Evleri ve Kuşlar” yazısında ele almaya devam etmiştir. 1959’daki yazının neredeyse aynı

olan yazıda, Aksel'in ısrarla tekrar ettiği hususlar dikkate değerdir. Malik Aksel, geçmişte İstanbul'daki ahşap yapılarda saçak altlarına yerleştirilen ve oyma kuş kafeslerini andıran kuş evlerinin, mimariyi tamamlayan estetik unsurlar arasında bulunduğunu belirtmektedir. Yapılara farklı sanat anlayışları doğrultusunda biçim verilen bu küçük yapıların, yalnızca süsleme amacı taşımadığını, aynı zamanda kuşlara yönelik bir hayır ve koruma anlayışının ürünü olduğunu ifade etmektedir. İstanbul'da yaşanan büyük yangınlar sonucunda özellikle ahşap yapılardaki kuş evlerinin büyük ölçüde yok olduğunu, günümüze ise daha çok taş ve tuğla yapılarda sınırlı sayıda örneğin ulaşabildiğini aktarmaktadır.

Aksel, Türk mimarisinde heykel ve kabartmaların yerini büyük ölçüde bu küçük süs yapılarının aldığı ileri sürmekte, kuş evlerinin yapıların en görünür noktalarına yerleştirilerek oya ve dantel inceliğinde işlendiğini dile getirmektedir. Bu küçük yapıların çoğu zaman büyük mimari yapının minyatür bir örneği sanıldığını, ancak aslında yapının işlevsel bütünlüğünden bağımsız, Türk sanatına özgü bir "hayal mimarisi" niteliği taşıdığını savunmaktadır. Kuş evlerini inşa eden ustaların kimliklerinin bilinmediğini de vurgulayan Aksel, halk sanatına ait pek çok eserde olduğu gibi bu yapıların da imzasız kaldığını belirtmektedir. Ona göre bu durum, eser sahiplerinin kişisel görünürlükten çok sanatın ve hizmet düşüncesinin ön planda tutulduğu bir anlayışı yansıtmakta, kuş evlerini anonim halk estetiğinin özgün örnekleri hâline getirmektedir (Aksel, 1968: 4774).

### 3.3. EĞLENCE HAYATI-ÖZEL GÜNLER-MERASİMLER

Malik Aksel'in İstanbul'a dair yazılarında gündelik hayatın içerisinde şekillenen eğlence anlayışları, özel günler ve çeşitli merasimler önemli bir yer tutmaktadır. Aksel, eski İstanbul yaşayışını yalnızca hatıralar üzerinden aktarmamakta, halkın bir araya geliş biçimlerini, vakit geçirme alışkanlıklarını, belirli günlerde ortaya çıkan toplumsal hareketliliği ve seyirlik unsurları da dikkatle gözlemlemektedir. Bu yönüyle onun yazıları, İstanbul folklorunun sosyal hayat içerisinde canlılık kazanan yönlerini takip etmeye imkân tanımaktadır. Eski İstanbul'un eğlence kültürü, halkın gündelik hayat içerisinde bulunduğu mekânlar ve belirli zamanlarda canlanan geleneksel uygulamalar etrafında şekillenmektedir. Kahvehaneler ve deniz hamamları gibi sosyal mekânlar, insanların bir araya geldiği gündelik hayat alanları olarak dikkat çekerken, ramazan

eğlenceleri, âmin alayları ve çeşitli temsiller ise şehir hayatına belirli bir ritim kazandıran toplumsal pratikler arasında yer almaktadır. Malik Aksel'in bu konulara ilişkin aktardıkları, geçmiş İstanbul'un sosyal hayatını ve bugün büyük ölçüde dönüşmüş kültürel atmosferini anlamaya katkı sağlamaktadır.

### 3.3.1. Eğlence Hayatı

#### 3.3.1.1. Eğlence Merkezleri

Malik Aksel, "İstanbul'un Ortası" yazısında Şehzadebaşı ve çevresini İstanbul'un yalnızca coğrafi merkezi değil, aynı zamanda kültür ve eğlence hayatının toplandığı bir merkez olarak ele almaktadır. Şehzade Cami'nin Vefa'ya dönen köşesinde bulunan somaki mermer sütunun halk arasında İstanbul'un ortasını gösterdiğine inanıldığını ifade eden Aksel, yol seviyesinin yükselmesi sebebiyle alt kısmı toprağa gömülmüş olan bu sütunun üzerindeki demir mil sayesinde kendi çevresinde dönebildiğini belirtmektedir. Halk inancında şehrin merkezi olarak kabul edilen bu noktanın, harita üzerinden bakıldığında da eski İstanbul'un orta kısmına denk geldiğini aktarmaktadır. Aksel, Vezneciler, Direklerarası, Şehzadebaşı ve Saraçhane'yi birbirinden ayrı değil, bir bütün olarak değerlendirmekte, hatta çoğu zaman bu geniş alanın tamamının "Şehzadebaşı" adıyla anıldığını ifade etmektedir. Aksel'in dikkat çektiği temel meselelerden biri, Şehzadebaşı'nın iki farklı kültür çizgisinin birleşme noktası olmasıdır. Sultanahmet'ten başlayarak Divanyolu boyunca ilerleyen kültür hattı Şehzadebaşı'nda son bulmakta, buna karşılık Fatih'ten gelen ve Süleymaniye, Lâleli ile Aksaray çevresinden beslenen ikinci kültür hattı da burada birleşmektedir. Böylece Şehzadebaşı, İstanbul'un farklı bölgelerinden gelen ilmî, dinî ve sanatsal hareketliliğin kesiştiği bir merkez hâline gelmektedir. Türk gelenekleriyle yoğrulmuş bir bölge olarak tasvir edilen bu çevrede, İstanbul'un birbirine en yakın sanat ve kültür eserlerinin yan yana bulunduğunu belirten Aksel, Camcı Ali, Kuyucu Murad Paşa, Kalenderhane, Balaban Ağa, İbrahim Paşa ve büyük Şehzade Cami ile onun bitişiğinde yer alan Burmalı ve Altunizade camilerini bu bütünlük içerisinde sıralamaktadır.

Ancak Aksel'in tasvir ettiği Şehzadebaşı yalnızca camiler ve eğitim kurumlarından oluşan bir alan değildir. Bu ibadethanelerin çevresinde tiyatrolar, çalgılı kahveler,

Karagözcüler, meddahlar ve orta oyuncular da yer almakta, böylece dinî ve kültürel hayat ile eğlence dünyası aynı mekânsal çevrede iç içe geçmektedir. Özellikle Direklerarası'nda yalnızca iki yüz adımlık bir alanda beş tiyatrunun neredeyse yan yana bulunması, bölgenin eğlence merkezi niteliğini göstermektedir. Kütüphaneler, mektepler ve medreselerin eğlence mekânlarıyla bitişik görünümü de Aksel'in dikkat çektiği önemli ayrıntılar arasındadır. Ayrıca kapalı bir toplumsal yapının hâkim olduğu bir dönemde, ramazan aylarında Şehzadebaşı tiyatrolarının kadınlara da açık olması, bölgenin İstanbul eğlence hayatındaki ayrıcalıklı konumunu göstermesi bakımından dikkat çekmektedir. Malik Aksel, Direklerarası'nı yalnızca bir eğlence alanı değil, farklı toplumsal kesimlerin bir araya geldiği canlı bir kültür çevresi olarak tasvir etmektedir. Aksel'in anlatımında, teravih namazına giden ve başında abanî sarığı bulunan Abdürrezzak'ın (Abdi), namaz sonrasında Kel Hasan ile tiyatroya gitmesi dikkat çekmektedir. Ancak bu gidişin yalnızca seyir amacı taşımadığını, onların oyun izlemekten çok sahnede yer almak üzere tiyatroya koştuklarını belirtmektedir. Aksel, yalnızca oyuncuların değil, cemaatin de bu hareketliliği takip ettiğini böylece dinî hayat ile eğlence dünyasının aynı mekânsal çevrede birbirinden bütünüyle ayrılmadığını göstermektedir. İstanbul'un başka semtlerinde sürekli gazino ve tiyatroların tutunamadığını, buna karşılık Direklerarası'nın meşhur kahveler ve tiyatrolarla dolu bir eğlence merkezi olarak varlığını sürdürdüğünü vurgulamaktadır. Malik Aksel, Direklerarası'nın zaman içerisinde uğradığı dönüşümü, Türk sanat ve eğlence hayatındaki çözümlenin bir göstergesi olarak değerlendirmektedir. Bir dönem tiyatroları, kahvehaneleri, meddahları ve orta oyunlarıyla İstanbul'un kültür hayatının merkezlerinden biri olan Direklerarası'nın eski canlılığını kaybettiğini ifade etmektedir. Aksel, Türk zevki ve Türk sanatının "bir mum gibi" burada eridiğini söylerken, Direklerarası'nın fiziki yapısındaki değişimi de sembolik bir anlamla ilişkilendirmektedir. İstanbul'un ortasını gösterdiğine inanılan direğin artık eğilmiş ve ilanlarla kaplanmış bir hâlde bulunması, yalnızca mekânsal bir değişimi değil, eski İstanbul'un kültürel merkezinin de ortadan kalkışını simgelemektedir. Aksel'in anlatımında, artık dönmeyen bu direk gibi Türk sanatının da Direklerarası'ndan uzaklaştığı, ancak nereye yöneldiğinin belirsiz kaldığı düşüncesi öne çıkmaktadır (Aksel, 1977: 3-7).

### 3.3.1.2. Deniz Hamamı

İstanbul'da Osmanlı'nın son dönemlerinde kurulan üstü kapalı plajlara deniz hamamı denmektedir.<sup>28</sup> "Deniz Havası" yazısında Malik Aksel, deniz hamamlarına dair bilgiler vermektedir. Aksel, sıcak yaz günlerinde mahalle çocuklarının başlıca uğrak yerlerinden birinin deniz kenarı olduğunu belirtmektedir. Kumkapı Nişancı Hamamı Sokağı'ndan demiryolu köprüsünü geçerek kayalık bir düzlüğe ulaşıldığını, buranın yakınında kadınlar ve erkekler için ayrılmış iki deniz hamamının bulunduğunu aktarmaktadır. Erkekler deniz hamamının yanında büyük bir deniz kahvesinin yer aldığını, bu yapıların direkler üzerine kurulduğunu ve sahilden tahta bir köprüyle ulaşıldığını ifade etmektedir. Aksel ayrıca kadınlar deniz hamamının çevresini kapatan tahtaların denize ve kuma çakılarak yapıldığını dile getirmektedir. Malik Aksel, bu düzenlemelerle kadınlar deniz hamamlarının dışarıdan görünmeyecek şekilde düzenlendiğini, ancak içeriden yükselen ses ve çığlıkların uzak mesafelere kadar ulaştığını ifade etmektedir. İstanbul'un varlıklı ve seçkin çevrelerine mensup kadınların ise denize girmeye mesafeli durduklarını, tenlerinin kararmasını istemedikleri için şemsiyelerini yanlarından ayırmadıklarını anlatmaktadır.

Aksel, her yıl aynı yerde kurulan tahta deniz hamamlarının sahiplerinin ve görevlilerinin değişmediğini, mevsim sonunda sökülen yosunlu tahtaların ve paslı çivilerin bir arsada muhafaza edilerek sonraki yıl yeniden kullanıldığını belirtmektedir. Ayrıca kadınlar hamamının çevresinde sürekli bir bekçi ve polis kayığının dolaştığını, yaklaşanların düdükle uzaklaştırıldığını aktarmaktadır. Kadınların deniz hamamına sıcak hamama gider gibi bohçalarla gittiklerini, büyüklerin peştamallarını, çocukların ise uçkurlu donlarını beraberlerinde taşıdıklarını da eklemektedir. Kadınların denize girerken göğüslerinden diz altlarına kadar uzanan peştamallara sarındıklarını ve bu şekilde denize girdiklerini anlatmaktadır. Deniz hamamlarının üzerinde ortası açık, kenarları tahta ile çevrili bir çatının bulunduğunu, ıslanan peştamal ve havluların burada kurutulduğunu, ardından uzun ve çatallı bir sıruk yardımıyla havluların aşağı indirildiğini ifade etmektedir. Malik Aksel, deniz hamamlarının 60 lira olduğunu, mahallede gece vakti kıyıda denize girenlere fazla müdahale edilmediğini ve ücretli deniz hamamlarından yararlanamayan mahalle

<sup>28</sup> Deniz hamamları için ayrıntılı bilgi için bakınız: (Turan, 2024: 1-12); (Beyoğlu, 2012: 53-73).

sakinlerinin sahilde vakit geçirdiklerini anlatmaktadır (Aksel, 1977: 177-184). Malik Aksel, *İstanbul'un Ortası* kitabına aldığı yazısını temsil eden bir çizimine de kitapta yer vermiştir:



**Resim 112:** Eski Kadınlar Deniz Hamamı (Aksel, 1977: 181)

### 3.3.1.3. Kahvehaneler

Malik Aksel, kahvehaneleri halk resimlerinin sergilendiği yerler olarak görmüştür. Halk resminin bir alt türü olarak gördüğü duvar resimlerine dair yazdığı her yazıda kahvehaneler hakkında bilgi veren Aksel, halk resmi ve kahvehaneler arasında kurduğu ilişkide örneklem olarak İstanbul'u esas almıştır. “Halk Resminin Sergi Salonları: Kahvehaneler” bölümünde halk resmi ve kahvehane ilişkisini ayrıntılı olarak ele almıştı. Aksel, *Türk Folklor Araştırmaları* dergisinde kaleme aldığı “Kahve, Kahvehaneler” yazısında, eski kahvehaneleri yalnızca vakit geçirilen mekânlar olarak değil, bilgi paylaşımının ve kültürel etkileşimin gerçekleştiği birer sohbet ve öğrenme alanı şeklinde değerlendirmektedir. Aksel'e göre kahvehaneler, etrafında halkalar oluşturulan nüktedan ve bilgili kişilerin sohbetleri aracılığıyla, mektep ve medreselerde edinilemeyen türden bilgilerin aktarıldığı bir “irfan mektebi” işlevi görmektedir. Her âlimin sohbet ehli olamayacağını vurgulayan Aksel, kahvehanelerde kitaplarda bulunamayacak tecrübelerin ve sözlü bilgilerin dolaşıma girdiğini ifade etmektedir. Bu yönüyle kahvehaneleri

yalnızca konuşma ve yarenlik mekânları değil, aynı zamanda saz ve söz geleneğinin iç içe geçtiği kültürel paylaşım alanları olarak ele almaktadır. Malik Aksel, kahve ile kahvehaneyi birbirinden ayrı düşünmenin güç olduğunu belirtmekte, kahvehane kültürünün kahve etrafında şekillenen sosyal ve manevi bir zemine sahip bulunduğunu ifade etmektedir. Aksel'e göre kahvecilerin piri Şeyh Şazeli olarak kabul edilmekte ve bu meslekle uğraşan kişiler onun maneviyatına sığınmaktadır. Bu anlayışın kahvehane kültüründeki yansımalarına da dikkat çeken Aksel, İstanbul'daki bazı eski kahvehanelerde Şeyh Şazeli'ye atfedilen levhaların bulunduğunu belirtmekte ve bu levhalarda bulunan yazıları ise şu şekilde nakletmektedir:

Her seherde besmeleyle açılır dükkânımız  
Hazret-i Şeyh Şazeli'dir pirimiz, üstâdımız

Bu kahve öyle bir kahvedir ki her usulü ba safa  
İçinde sakın olanlar çekmesün asla cefa

Bir gelen bir dahi gelsin dimesinler bivefa  
Sahibine kıl şefaata ya Muhammed Mustafa

İlahi sen saadetle müşerref kıl bu dükkânı  
Letafetle aziz eyle gelen ahbab u ibvanı

Benim iki cihan içre muradım ol Huda'dır  
Ümidim ruz-u mahşerde Muhammed Mustafa'dır

Malik Aksel, kahvenin zaman içerisinde yalnızca bir içecek olmaktan çıkarak kendine özgü bir tiryakilik kültürü oluşturduğunu belirtmektedir. Yemen'den gelen kahvenin olduğu gibi kalmadığını, hazırlanış biçimine ve içine eklenen unsurlara bağlı olarak farklı kahve türlerinin ortaya çıktığını ifade etmektedir. Aksel, Türk kahvesinin farklı coğrafyalarda ün kazanmasını da bu çeşitlenme ve özgünleşme süreciyle ilişkilendirmektedir. Ayrıca kahvenin misafirperverliğin ayrılmaz bir unsuru hâline geldiğini, özellikle konak kültüründe kahveye çiçek suyu eklenmesinin gelenekleştiğini, bazı örneklerde cezvelere kakule ve ak amber gibi hoş koku veren maddelerin de katıldığını aktarmaktadır.

Malik Aksel, eski kahvehanelerin âşık geleneği ve halk anlatılarıyla yakın ilişki içerisinde olduğunu belirtmektedir. Aksel'e göre kahvehaneler, âşıkların karşılıklı beyitler söyledikleri ve saz eşliğinde atıştıkları kültürel mekânlar arasında yer almaktadır. Bu durumun halk hikâyelerine de yansıdığını ifade eden Aksel, *Asuman ile Zeycan* hikâyesinde Asuman'ın bir dervişle birlikte Afyoncu Dede'nin kahvesine gelmesini, *Âşık Garip* hikâyesinde ise kahve mekânına yer verilmesini örnek göstermektedir. Ayrıca meddah anlatılarında "kahveci güzeli" tipinin önemli konular arasında bulunduğunu aktarmakta böylece kahvehanelerin sözlü kültür ve anlatı geleneği içerisindeki yerini vurgulamaktadır. Bununla birlikte Aksel, kahvehanelerin toplum içerisinde tartışmalı mekânlar olarak da değerlendirildiğini belirtmektedir. Mahalle hocalarının zaman zaman kahvehanelere uğramalarına rağmen, bu mekânları eleştirel bir yaklaşımla değerlendirdiklerini ve yerdiklerini ifade etmektedir.

Malik Aksel, kahve etrafında oluşan kültürün yalnızca sözlü anlatılar ve hikâyelerle sınırlı kalmadığını, kahve tiryakilerinin kendilerine özgü alışkanlıklarının da dikkat çekici bir kültürel görünüm oluşturduğunu belirtmektedir. Aksel'e göre özellikle Ayasofya avlusundaki kahvehanelerde, kahvenin tadı ve hazırlanışına ilişkin son derece seçici davranan tiryakilere rastlanmaktadır. Köpüğü bozulan kahveyi kabul etmeyen, şeker kokusu aldığı sade kahveyi geri çeviren, cezvenin gözünün önünde yıkanmasını isteyen ya da kahvenin mutlaka külde pişirilmesini talep eden kişiler, bu tiryakilik kültürünün farklı örnekleri arasında yer almaktadır. Dibek kahvesi arayanların varlığı da kahve zevkinin kişisel tercihler doğrultusunda çeşitlendiğini göstermektedir.

Aksel, kahvenin gündelik yaşam ve toplumsal ilişkiler içerisindeki yerine de dikkat çekmektedir. Çocuklara şekerli ve sulu kahveden hazırlanan paparaların verilmesi, kahvenin aile hayatındaki kullanım biçimlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Öte yandan kız görme geleneğinde görücülerin kahve içme süresinin uzaması, genç kızın kıyafeti, tavrı ve görünüşünün bu esnada dikkatle incelenmesiyle ilişkilendirilmektedir. Böylece kahve, Aksel'in anlatımında yalnızca bir içecek değil, toplumsal ilişkileri düzenleyen, gündelik alışkanlıkları şekillendiren ve geleneksel yaşam pratiklerine eşlik eden bir kültürel unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Malik Aksel, eski Acem kahvehanelerini İran ve Türk mitolojik anlatılarının iç içe geçtiği kültürel mekânlar olarak değerlendirmektedir. Aksel'e göre bu kahvehanelerde Turan hükümdarları ile İran şahları, Türk ve İran pehlivanları aynı anlatı evreni içerisinde bir araya gelmekte Efrasiyab ve Rüstem gibi figürler kahvehane resimleri ve anlatıları aracılığıyla yaşatılmaktadır. Bu geleneğin son örneklerinden biri olarak Kumkapı'daki Mehdi'nin Kahvesini gösteren Aksel, 1962 yılına kadar özgün yapısını koruyan bu kahvehanelerin zamanla ortadan kalktığını belirtmektedir (Aksel, 1964b: 3589-3591).

Malik Aksel'in kahve ve kahvehanelere ilişkin değerlendirmeleri, bu mekânların yalnızca içecek tüketilen alanlar olmadığını İstanbul'un sosyal, kültürel ve sözlü hayatını şekillendiren çok katmanlı kamusal alanlar olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Aksel'e göre kahvehaneler, bir yandan sohbet, saz ve söz meclislerinin kurulduğu âşıkların atışmalar yaptığı ve halk hikâyelerinin canlı tutulduğu kültürel ortamlar, diğer yandan ise mektep ve medreselerde edinilemeyen bilgilerin dolaşıma girdiği birer "irfan mektebi" niteliğindedir. Kahve tiryakilerinin kendilerine özgü alışkanlıkları, kahvenin hazırlanışına dair hassasiyetler ve misafirlik kültüründeki yeri ise kahvenin gündelik yaşam içerisindeki sembolik değerini göstermektedir. Aksel, kahvehaneleri aynı zamanda halk kültürünün üretildiği ve aktarıldığı mekânlar olarak ele almakta Acem kahvehanelerinde İran ve Türk anlatı dünyasının iç içe geçmesini, meddah hikâyelerinde "kahveci güzeli" tipinin yer almasını ve kahvehanelerin halk hikâyelerinde sahne mekânı olarak görünmesini bu kültürel sürekliliğin göstergeleri arasında değerlendirmektedir. Kahve etrafında oluşan manevi dünya, Şeyh Şazeli'ye atfedilen levhalar ve meslek kültürü üzerinden görünürlük kazanırken bütün bu unsurlar, kahvehaneyi yalnızca fiziksel bir buluşma alanı olmaktan çıkararak şehir folklorunun, kolektif hafızanın ve gündelik hayat pratiklerinin önemli taşıyıcılarından biri hâline getirmektedir.

### 3.3.2. Özel Günler-Merasimler

#### 3.3.2.1. Ramazan

Malik Aksel, "İki İstanbul" yazısında ramazan aylarında Şehzadebaşı, Direklerarası, Saraçhane ve Kalpakçılar'da gündüz hayatının sona erdiğini, geceleri ise yoğun bir hareketliliğin başladığını anlatmaktadır. Gündüz oruç tutulduğunu ve ibadet edildiğini,

gece olunca eğlence hayatının canlandığını dile getirmektedir. Büyük camilerin mahyalarla süslendiğini, ayın ortasından sonra bu mahyalarda top, kayak ve araba gibi tasvirlerin yer aldığını belirtmektedir. İbadetin ardından eğlence faslının başladığını ifade etmektedir. Özellikle Kadir Gecesi'nde Ayasofya'nın çok kalabalık olduğunu, yabancıların da kendilerine ayrılan yerlerden bu ortamı izlediklerini dile getirmektedir (Aksel, 1952a: 2).

Malik Aksel, "İnsanlar Yalnız Kalacaklar" başlıklı yazısında da ramazana dair bilgiler vermektedir. Aksel, geçmişte ramazan gecelerinde yalnızca İstanbul'da değil, kasabalarda da kadınların nöbetleşe bir evde toplanarak masallar ve hikâyeler anlattıklarını, çeşitli eğlenceler düzenlediklerini aktarmaktadır. Tiyatrolara gidenlerin dışında, bu tür mahalle içi toplantılara katılan geniş bir kesimin bulunduğunu, bu eğlencelerin ev sınırları içinde kaldığını ve gece boyunca sahura kadar sürdüğünü ifade etmektedir (Aksel: 1977: 203).

### 3.3.2.2. Âmin Alayı



**Resim 113:** Orta Oyunu Dekorunda Âmin Alayı (Üstünipek, 2014: 45)

Âmin Alayı, Osmanlı döneminde çocukların mektebe başlaması vesilesiyle düzenlenen, geleneksel bir törendir. Bed-i Besmele adıyla da bilinmektedir. Tören esnasında okunan

ilahiler ve çocukların hep bir ağızdan “âmin” nidaları yükseltmeleri sebebiyle halk arasında Âmin Alayı olarak adlandırılmaktadır. Malik Aksel, “İki İstanbul” yazısında Âmin Alayları hakkında bilgi vermektedir. Aksel yazısında, süslü bir midilli ya da eşeğe bindirilmiş, fesi ve göğsü çeşitli süslerle donatılmış 6-7 yaşlarında bir çocuğun ilahiler eşliğinde dolaştırıldığını ve bu alayların çevreye neşe kattığını ifade etmektedir (Aksel, 1952a: 2). Malik Aksel, yapmış olduğu ilk resimlerde bu konuyu tema olarak resmetmiş ve 6. Galatasaray Sergisinde sergilemiştir (Şerifoğlu, 2003: 47). Sanat hayatının sonraki dönemlerinde de aynı konuyu resimlerine taşıyan Aksel, 1954 tarihli yukarıdaki sulu boya resminde Âmin Alayı’nı bu kez orta oyunu içinde yer alan bir sahne olarak resmetmiştir.<sup>29</sup>

### 3.3.3. Temsiller: Arap Oyunu

Malik Aksel, *Sanat ve Folklor* kitabında yer alan “Arap Oyunu” isimli yazısında eski İstanbul konaklarının önemli simalarından olan Arap bacıların Rumî mayısın birinde kendilerine mahsus kutladıkları bir bayram ve bu bayramda oynadıkları temsil oyunu ele almıştır. Konuyla ilgili neredeyse hiç kaynak olmayışı yazıyı oldukça dikkate değer kılmaktadır. Aksel, yazının başında Arap bacılar hakkında bilgi vermektedir.<sup>30</sup> Malik Aksel, düğünlerde sakız leblebisi, hamamlarda susam helvası ve pazarlarda yalancı dolma satan Arap bacıların İstanbul gündelik hayatında kendilerine özgü bir yer edindiklerini belirtmektedir. Özellikle sakız leblebisinin kumla birlikte pişirilmesi sebebiyle ağızda kolayca dağıldığını ifade eden Aksel, bu satıcıların mesleklerindeki ustalıklarıyla tanındıklarını aktarmaktadır. Arap bacıların düğünlere davetsiz biçimde katılmalarının halk arasında bir deyimde dönüşüğünü, çağrılmadan gelen kimseler için “Ya susam helvacısı yahut da sakız leblebicişidir” sözünün kullanıldığını dile getirmektedir. Ayrıca Aksel, bazı zencilerin yüzlerinde görülen çizgilerin, esir pazarlarına getirilmeden önce mensup oldukları kabileyi gösteren işaretler olarak değerlendirildiğini ifade etmektedir. Malik Aksel, Anadolu’da “Arap Oyunu” adıyla bilinen ve yüzün karaya boyanarak gerçekleştirilen orta oyunu geleneğine değinmekle birlikte ele aldığı Arap oyununun farklı bir nitelik taşıdığını belirtmektedir. Aksel’e göre Osmanlı şehir hayatında yaşayan zencilerin yılın belirli zamanlarında topluca İstanbul’da icra ettikleri bu pratik, yalnızca

29 Ayrıntılı bilgi için bakınız: (Üstünipek, 2014: 35-45)

30 Konuya dair İstanbul Ansiklopedisi’nin “Arab Halayıklar, Arab Bacılar” maddesine de bakılabilir: (Koçu, 1959: 951-954)

bir eğlence yahut oyun değil, ritüel özellikler gösteren ve ayin niteliği taşıyan bir uygulama olarak değerlendirilmelidir. Oyunda, Rumeli ve Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde yaşayan zenciler, kurdele ve varaklarla süslenmiş bir danayı mahalle mahalle dolaştırmakta bu sırada teneke ve kaplarla para toplamaktadırlar. Ardından mesire alanlarında bir araya gelen topluluk, kurban kesmekte, yemekler yemekte ve şerbetler içmektedir. Başlarını ve kollarını çiçeklerle süsleyen bu toplulukların düzenlediği gösterileri izlemek için halkın da mesire yerlerine toplandığını aktaran Aksel, söz konusu pratiğin yalnızca bir eğlence değil, belirli kuralları ve sembolik unsurları bulunan toplu bir merasim görünümü taşıdığını düşündürmektedir. Aksel, bu topluluklara ilişkin halk arasında çeşitli inanışların da dolaşımında olduğunu ifade etmektedir. Özellikle kırmızı giysili çocukların zencilere yaklaştırılmaması, cezbe hâlindeki kişilerin kırmızı rengi ete benzeterek saldıraabilecekleri düşüncesiyle açıklanmaktadır. “Arap'ın derdi kırmızı pabuç” ve “Karaya al bağla, karşısına geç ağla” gibi sözlerin yaygınlığı da zencilere dair halk muhayyilesinde oluşan algının sözlü kültüre yansımaları arasında yer almaktadır.

İstanbul'da Çırpıcı, Veliefendi, Bayrampaşa, Kâğıthane ve Üsküdar'ın Çilehane semtinde gerçekleştirilen oyunları ayrıntılı biçimde tasvir eden Aksel, katılımcıların gündelik eşyalarla bir halka oluşturduklarını, alışılmışın dışında beden hareketleri sergilediklerini ve oyun öncesinde çeşitli otlardan hazırlanan, halk arasında “Arap suyu” yahut “Mayanga” adı verilen karışımı içtiklerini belirtmektedir. Bu içeceğin cezbe hâli yarattığına inanıldığını aktaran Aksel, kendinden geçme, bağıрма, yere düşme gibi davranışların halk tarafından anlamlandırıldığını hatta bu kişilerin hastalara bakma, tütsü hazırlama ve yılanlara kutsallık atfetme gibi uygulamalarla da ilişkilendirildiğini ifade etmektedir.

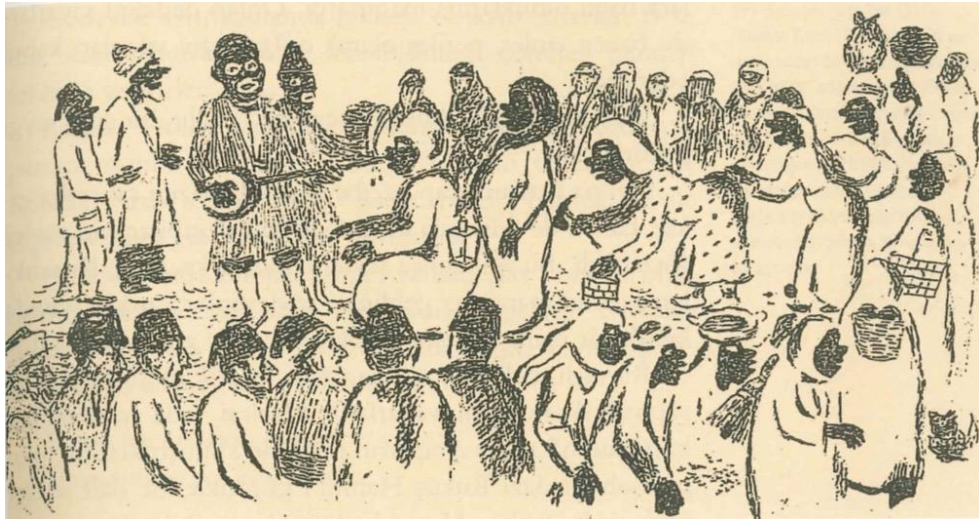
Malik Aksel, “Araplar Günü” kapsamında gerçekleştirilen oyunun belirli bir düzen ve estetik anlayıştan çok cezbe ve taşkınlık üzerine kurulu olduğunu belirtmektedir. Oyuna katılan Arap bacıların zaman zaman tiz sesler çıkardıklarını, “dingala dingala lu lu lu” gibi anlaşılması güç sözler söylediklerini aktaran Aksel, halk arasında bu ifadelerin cinleri uzaklaştırma ve hastalıkları kovma amacı taşıdığına inanıldığını ifade etmektedir. Oyunda belirli bir ritim ve tempo bulunmadığını, uygulamanın büyük ölçüde doğaçlama biçimde geliştiğini dile getiren Aksel, katılımcıların özellikle alışılmışın dışında ve dikkat çekici beden hareketleri sergilediklerini anlatmaktadır. Aksel, halk arasında “bulesi

tutan” ya da “babası tutan” olarak adlandırılan cezbe hâlindeki zencilerin perilerle konuştuklarına ve peri padişahının kızı olduğuna inanılan Rüküş Hanım’ı gördüklerine dair anlatıların dolaşımında olduğunu belirtmektedir. Hatta bu varlığın düğünlere davet edildiğine yönelik inanışların da mevcut olduğunu aktarmaktadır. Oyunda kullanılan araçlara da değinen Aksel, bir kişinin saz görünümünde perdeleri bozuk bir kabak çaldığını, diğerinin tef kullandığını, “ganga” adı verilen halkalı demirlerin birbirine vurulmasıyla gürültülü bir ses düzeni oluşturulduğunu ifade etmektedir. Kabak çalan kişinin başındaki tilki kuyruğu gibi ayrıntılar da oyunun seyirlik ve sembolik yönünü güçlendiren unsurlar arasında yer almaktadır. Oyunun ilerleyen aşamalarında cezbe ile cinnet hâlinin iç içe geçtiğini dile getiren Aksel, bu davranış biçimlerini Müslüman zencilerin İslamiyet öncesi inanç dünyalarından kalan unsurların devamı şeklinde yorumlamaktadır. “Araplar Günü” sırasında kadın ve erkek seyircilerin ayrı alanlarda bulunmasına rağmen, Arap bacıların dönemin kaç-göç anlayışına uymayan tavırlar sergilediklerini, yüz ve bedenlerinin açık olmasının dikkat çekici bulunduğunu ifade etmektedir. Ayrıca bu toplulukların topladıkları otların bir kısmını kurutarak tütsü amacıyla sakladıklarını ve “Godya” adı verilen yaşlı Arapların grup içerisinde öncü ve yönlendirici bir rol üstlendiklerini aktarmaktadır.

Malik Aksel, “Godya”ların yalnızca oyun ve merasimlerde değil, topluluğun örgütlenmesinde de belirleyici bir role sahip olduğunu belirtmektedir. Aksel’e göre bu kişiler aynı zamanda tekkenin idaresini üstlenmekte, dolma, susam helvası ve sakız leblebisi satışı yoluyla elde edilen gelirleri tekkeye taşımaktadırlar. Arap bacıların gündelik yaşamlarına ve geçim pratiklerine dair sözlü ifadelerin de halk kültürü içerisinde dolaşımında olduğunu aktaran Aksel, “Dolma yaparsam gözüme sokarım, aside yaparsam donumu satarım” şeklindeki tekerlemelerin Kabakçı Arap tarafından tempo eşliğinde söylendiğini ifade etmektedir. Malik Aksel, bugün büyük ölçüde unutulmuş olan Arap tekkelerinin geçmişte İstanbul’un farklı semtlerinde faaliyet gösterdiğini belirtmektedir. Karagümrük’teki Ejder Baba Tekkesi başta olmak üzere Canbaz Mahallesi, Şehremini ve Uzun Yusuf semtlerinde bu topluluğa ait tekkelerin bulunduğunu aktaran Aksel, söz konusu mekânların yalnızca zenciler tarafından değil, farklı toplumsal kesimlerce de ziyaret edildiğini ifade etmektedir. Aksel’e göre, cin ve perilerin etkisini uzaklaştırdığına inanılan bazı hocalar gibi, bu topluluk içerisinde de “nefesli” kabul edilen kişiler

bulunmakta, tekkelerde gerçekleştirilen uygulamalara Arapların yanı sıra beyazların da katıldığı görülmektedir. Bu durum, söz konusu tekkelerin belirli bir topluluğun sınırlarını aşarak halk inanışları çerçevesinde farklı kesimlerden insanları bir araya getiren mekânlar hâline geldiğini göstermektedir.

Aksel, bu topluluğun halk arasında zaman zaman mizah konusu hâline geldiğini ve dönemin hikâyeleriyle tiyatro temsillerine de yansıdığını belirtmektedir. Şehzadebaşı'ndaki Millet Tiyatrosunda oyuncu Naşit'in başına tilki kuyruğu takarak Arap taklidi yapması ve bu topluluğa özgü söyleyişleri sahneye taşıması, zencilerin gündelik hayat içerisindeki görünürlüğü'nün aynı zamanda popüler eğlence kültürüne de konu olduğunu göstermektedir. Bu yönüyle Aksel, söz konusu grubun yalnızca folklorik bir unsur değil, şehir hayatının seyirlik ve temsili boyutuna da etki eden bir toplumsal unsur olduğunu düşündürmektedir.



**Resim 114:** Arap Oyunu (Aksel, 2011: 285)

Malik Aksel'in Arap bacılara ve onlarla ilişkili topluluklara dair aktardığı bu anlatılar, İstanbul halk kültürü içerisinde uzun süre görünürlük kazanmış ancak zamanla unutulmuş bir topluluğun gündelik yaşamını, inanışlarını ve seyirlik pratiklerini kayıt altına alma çabasını yansıtmaktadır. Aksel, Arap bacıların satış faaliyetlerinden tekkelerine, halk arasında dolaşan inanışlardan Araplar Günü etrafında şekillenen oyun ve merasimlere kadar geniş bir kültürel çevreyi betimlemekte, bu topluluğu yalnızca egzotik bir unsur olarak değil, İstanbul folklorunun bir parçası şeklinde ele almaktadır. Özellikle cin, peri,

tütsü, nefesli kişiler ve şifa pratikleri etrafında şekillenen anlatılar, söz konusu topluluğun halk inanışlarıyla kurduğu ilişkinin şehir folkloru içerisindeki yerini göstermektedir. Daha önce de vurgulandığı üzere, Malik Aksel ele aldığı folklorik unsurları yalnızca yazılı olarak aktarmakla yetinmemekte, onları görsel malzemeler aracılığıyla da belgelemeye çalışmaktadır. Nitekim yukarıda yer alan resimde Aksel, Araplar Günü kapsamında gerçekleştirilen oyunu, saz benzeri çalgılar, tefler, dans eden figürler ve seyirci topluluğuyla birlikte tasvir ederek dönemin atmosferini görünür kılmaktadır. Bu çizim, yalnızca bir sahnenin betimlenmesi değil, aynı zamanda bugün büyük ölçüde unutulmuş bir şehir pratiğinin kültürel bellekte muhafaza edilmesine yönelik görsel bir kayıt niteliği taşımaktadır.

### **3.4. SOSYAL HAYATLA İLGİLİ FOLKLOR UNSURLARI**

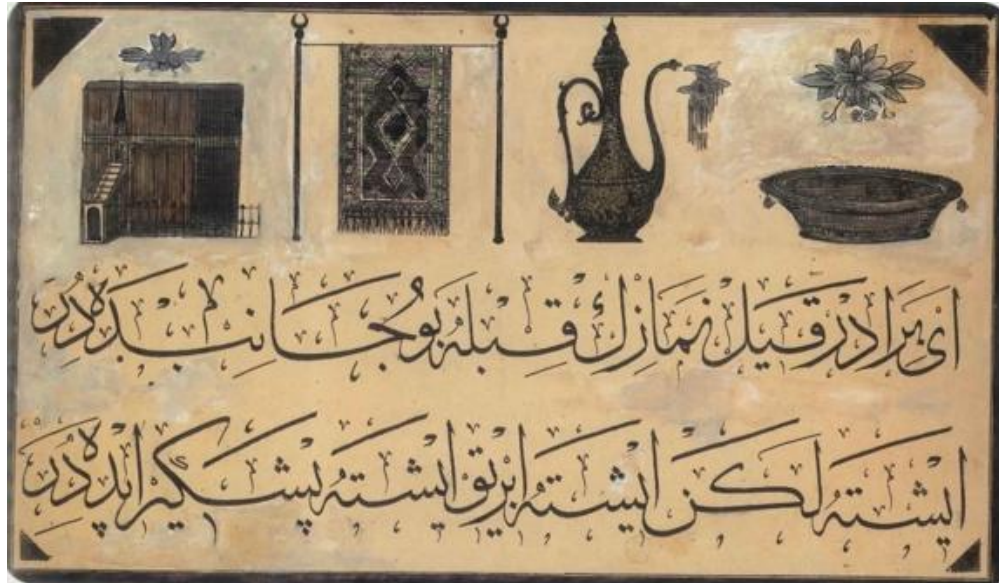
#### **3.4.1. Mahalle Hayatı**

##### **3.4.1.1. Misafirlik**

Malik Aksel, “Misafirlik Üstüne” başlıklı yazısında misafirperverliği eski Türk geleneklerinin önemli unsurlarından biri olarak ele almaktadır. Misafirin yalnızca evin neşesi değil, aynı zamanda kendisine hizmet edilmesi gereken dinî bir sorumluluk olarak görüldüğünü ifade etmektedir. Bu sebeple evlerde misafir için en güzel odanın ayrıldığını, en kıymetli eşyaların, el işlemlerinin ve süslemelerin çoğu zaman misafir odasında toplandığını belirtmektedir. Aksel, bu odaların adeta bir müze görünümü kazandığını, yüklüklerde misafire ayrılmış yatak, yorgan, seccade, namaz örtüsü ve havluların bulunduğunu, bunların ise özellikle en iyi cinslerinden seçilmesine özen gösterildiğini aktarmaktadır. Aksel, misafirin halk inancında “Tanrı’nın gönderdiği bir nimet” olarak kabul edildiğini ifade etmektedir. Misafire gösterilen saygı ve sevginin sevap kazandıracağına, konuğa kapısını açan kişinin cennet kapılarının da kendisine açılacağına ve günahlarından arınacağına inanıldığını belirtmektedir. Bu bağlamda halk arasında “Sabah olup konuk gidecek, günahlar da öyle gider” sözünün kullanıldığını aktarmaktadır. Aksel’in anlatımında, içinde misafir bulunan ev yalnızca bir hane değil, Tanrı misafirini ağırlayan kutsal bir mekân niteliği taşımaktadır. Misafirlik anlayışını tekke ve tarikat hayatıyla da ilişkilendiren Aksel, tekkelerin birer “mihman evi” olarak

görüldüğünü ifade etmektedir. Eve gelen kişinin Hızır Peygamber, gaip erenler, evliyalar hatta Hazreti Ali olabileceği düşüncesiyle, kim olursa olsun her misafire üç gün boyunca riayet edildiğini ve cömertlik gösterildiğini aktarmaktadır. Cömertliğin ibadet kadar önemli görüldüğünü, ne kadar ibadet edilirse edilsin cömert olmayan kişinin sevaba erişemeyeceğine inanıldığını belirtmektedir. Bu bağlamda tarikat bacılarının da misafirden yüksünmeyip eve gelen konukları ağırlamalarının geleneksel misafirlik anlayışının bir parçası olarak değerlendirildiğini ifade etmektedir.

Malik Aksel, Türk misafirperverliğinin tarihsel ve kültürel köklerini çeşitli kaynaklar üzerinden de açıklamaktadır. *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde Türk kadınının misafir ağırlamadaki rolüne dikkat çekildiğini belirten Aksel, “Yazıdan yabandan eve bir konuk gelse, er evde yoksa, hatun onu yedirir, içirir, azizler, gönderir. Ol Ayşe, Fatma soyundandır” sözleriyle misafire gösterilen özenin ideal kadın tipinin özelliklerinden biri olarak sunulduğunu aktarmaktadır. Benzer biçimde *Saatnâme*'de de misafirin yalnızca insanla sınırlı görülmediğini, aç bir konuğun, hatta bir kedi ya da köpeğin dahi ikram görmesi gerektiğinin vurgulandığını ifade etmektedir.



Görsel 9: Kibleyi Gösteren Levha (Aksel, 1967: 151)

Aksel, misafirin “kâfir” olsa bile geri çevrilmemesi gerektiğini belirten bu anlayışın, misafirperverliğin dinî ve ahlaki bir yükümlülük olarak görüldüğünü göstermesi bakımından önemli olduğunu belirtmektedir. Aksel, ev içi düzenin de büyük ölçüde

misafire göre şekillendiğini ifade etmektedir. Misafire çıkarılan havlularda çiçek ve cam altı resimlerinin yanı sıra “Sabah şerifler hayırlar olsun” gibi ifadelerin yer aldığını, kahve fincanları üzerinde ise “Afiyet olsun”, “Maşallah” ve “Bursa Yadigârı” gibi yazıların bulunduğunu aktarmaktadır. Bunun yanında kible yönüne asılan bazı el işlemlerinde Kâbe, leğen, ibrik ve peşkir tasvirlerinin yer aldığını, bu işlemlerin üzerine namazı hatırlatan şu beyitin işlendiğini belirtmektedir:

Ey birader kıl namazın kible bu canibdedir  
İşte leğen, işte ibrik, işte peşkir ipdedir

Malik Aksel, misafirlik geleneğinde yalnızca ev sahibinin değil, misafirin de uyması gereken birtakım kurallar bulunduğunu ifade etmektedir. Misafirin önüne konulan yemeği geri çevirmemesi, sofraya getirilen yemeklerden yemesi ve mümkün olduğunca bitirmesi beklenmektedir. Yemek sonrasında dua edilmesi ise ev sahibine karşı bir teşekkür ve şükran göstergesi olarak kabul edilmektedir. Aksel, bu duaların yalnızca günlük bir teşekkür niteliği taşımadığını, aynı zamanda dinî bir mahiyet de içerdiğini belirtmektedir. Nitekim bazı dualarda Hz. Âdem’in adına da yer verildiğini, bunun sebebinin Hz. Âdem’in çiftçilerin piri, ilk buğdayı eken ve ilk ekmeği yapan kişi olarak kabul edilmesi olduğunu aktarmaktadır. Sofraya otururken “Evvel Allah diyelim, Kadim Allah diyelim. Şah versin biz yiyelim, Allah eyvallah hu dost” sözlerinin söylendiğini, sofradan kalkarken ise bereket, hizmet sahipleri ve ev halkı için hayır dileklerini içeren uzun duaların edildiğini ifade etmektedir.

Aksel, gece yatısına kalan misafirlerin ağırlanış biçimine de ayrıntılı biçimde değinmektedir. Misafir için yüklükten seccade, tesbih ve namaz örtüsünün çıkarıldığını, özellikle kadın misafirlerin bir araya gelerek birlikte namaz kıldıklarını belirtmektedir. Namazın ardından başlayan sohbetlerin yatsı vaktine kadar sürdüğünü, tekrar namaz kıldıktan sonra yer yataklarının hazırlanıp döşeklerin serildiğini aktarmaktadır. Gece sona ererken çeşitli duaların okunmasının da misafirliğin bir parçası olduğunu ifade eden Aksel, bu dualarda bağışlanma, korunma ve huzur dileklerinin öne çıktığını belirtmektedir. “Allah'ım nur, billah meşur, 72 bin ayet üzere dur, günahlarımı gel-geç eyle” sözleriyle başlayan bu duaların, misafirin geceyi manevi bir güven içinde geçirmesine yönelik bir anlam taşıdığını anlatmaktadır.

Malik Aksel, misafirlik geleneğinde kendisine sürekli hizmet ettiren, ev içinde söylenenleri başkalarına taşıyan, ikram edilen yemekleri beğenmeyen ya da yer gösterilmeden başköşeye oturan misafirlerin hoş karşılanmadığını belirtmektedir. Misafirlik adabına riayet etmeyen kişilerin zamanla istenmeyen kimseler hâline geldiğini, halk arasında “pabuçları eline verilmek” şeklinde ifade edilen bir dışlanmayla karşılaşabildiklerini aktarmaktadır. Buna karşılık hoş sohbet sahibi olan, özellikle hediye ile gelen misafirlerin büyük değer gördüğünü, sık sık gelmelerinin arzu edildiğini ifade etmektedir. Aksel, evin genç kızlarının sevilen misafirlere hizmet ettiğini, misafir uğurlanırken gümüş ayna üzerinden güğümle su döküldüğünü ve konuğun sokak başına kadar geçirildiğini de anlatmaktadır. Aksel, düğün misafirlerine yönelik davet usullerine de değinmektedir. Eskiden düğüne çağrılacak kişilere kırmızı dipli mum gönderildiğini, bunun aynı zamanda bir davetiye işlevi taşıdığını ifade etmektedir. Bu tür mumların son dönemlere kadar İstanbul’da Eminönü Balıkpazarı’ndaki bazı dükkânlarda satıldığını belirten Aksel, halk arasında kullanılan “Kırmızı dipli mum ile mi davet edildi” sözünün de bu gelenekten kaynaklandığını aktarmaktadır. Söz konusu ifadenin anlamını bilmeyenlerin dahi bu sözü tekrar ettiklerini eklemektedir. Misafirlik anlayışının tasavvufi yönüne de değinen Aksel, en makbul misafirliğin gönülde yer bulan misafirlik olduğunu ifade etmektedir. Asıl “mihman evi”nin insan gönlü olduğunu, ancak gönlün de sırça bir köşk gibi incinebilir bir yapıya sahip bulunduğunu belirterek yazısını tamamlamaktadır (Aksel, 1974a: 6979-6980).

#### 3.4.1.2. Yangınlar

Malik Aksel, “Yok Olan Sanat Eserleri” başlıklı yazısında İstanbul yangınlarıyla ilgili çeşitli meseleleri açıklamıştır. Malik Aksel, 23 Temmuz 1911 Uzunçarşı Yangını’nı İstanbul’un en büyük felaketlerinden biri olarak anlatmaktadır. Donanma ve kandil gecesine rastlayan yangının, unutulmuş bir semaver ateşinin açık pencereden giren rüzgârın etkisiyle yayılması sonucu başladığını ifade etmektedir. Ev halkının donanmayı seyretmek üzere dışarı çıkmış olduğu sırada büyüyen alevlerin kısa sürede geniş bir alana yayıldığını, gökyüzünde yıldız gibi dolaşan yanmış tahta parçaları ve çivilerin Beyazıt Yangın Kulesi’nin işaret sepetlerini dahi tutuşturduğunu belirtmektedir. Yangının şiddetinin, gökyüzünü bütünüyle sardığı ve uçan kuşların bile kavrularak düştüğü yönündeki tasvirleri, Aksel’in felaketin büyüklüğünü göstermeye yönelik dikkat çekici

gözlemleri arasında yer almaktadır. Aksel, yangının Çakmakçılar'dan başlayarak Çiftesaraylar, Şehzadebaşı ve Camcı Ali Mahallesi'ne ulaştığını, Aksaray'a vardktan sonra iki kola ayrılarak Langa ve Yenikapı'ya kadar ilerlediğini anlatmaktadır. Ancak yangının asıl yıkıcı yönünün yalnızca yapıların değil, İstanbul'un kültürel birikiminin de yok olması olduğunu vurgulamaktadır.<sup>31</sup> Minyatürlü divanlar, tezhipli Kur'an nüshaları, yazma eserler, tek nüsha kitaplar ve çeşitli el sanatları ürünlerinin, konaklar ve ahşap yapılarla birlikte ortadan kalktığını ifade etmektedir. İstanbul'a özgü dantel gibi işlenmiş köşk ve konakların kaybının, Türk sanatında büyük boşluklar meydana getirdiğini belirtmekte bu yapıların yalnızca mimari eserler değil, aynı zamanda üç kıtaya hükmeden bir medeniyetin hatıraları olduğunu dile getirmektedir. Yangınların aynı zamanda İstanbul'daki yardımlaşma kültürünü görünür kıldığını da anlatan Aksel, Ayasofya Hatibi'nin meşhur "Hatip Ebrusu" örneklerini kurtarmaya çalışırken hayatını kaybettiğini aktarmaktadır.<sup>32</sup>

Tulumbacıların olağanüstü bir çeviklikle uzak semtlere koştuğunu, devlet görevlileri, mahkeme reisleri ve Babiâli kâtipleri arasında dahi yangın söndürmeye gönüllü olarak katılanların bulunduğunu ifade etmektedir. Sakallı Basri Bey ve Davut Paşa Mahkemesi reisi Basri Bey örnekleri üzerinden, yangın zamanlarında toplumsal dayanışmanın ve yardımlaşmanın İstanbul halkı için bir sorumluluk anlayışına dönüştüğünün altını çizmektedir. Malik Aksel, İstanbul halkının öteden beri özellikle iki olay karşısında büyük bir hassasiyet gösterdiğini belirtmektedir: yangın ve baskın. Bir yerde "Yangın var!" sesinin duyulmasıyla gündelik hayatın durduğunu, herkesin bu felaketi önlemeye veya etkilerini azaltmaya yöneldiğini anlatmaktadır. Yangınların kısa sürede geniş alanlara yayılması sebebiyle halk arasında kullanılan "yangından mal kaçırmak" deyiminin de bu hızlı yayılışa işaret ettiğini ifade etmektedir. Aksel, bu sebeple tulumbacılığın yalnızca bir meslek değil, aynı zamanda itibar kazandıran ve bedensel çeviklik gerektiren bir uğraş olarak görüldüğünü aktarmaktadır. Yenikapı ve Sandıkburnu'nda bulunan tulumbacı kahvelerinin önünde, her an kullanıma hazır tulumbaların sıralandığını, bu kahvelerde farklı tulumbacı gruplarını tasvir eden

31 Konuyla ilgili bakınız: (Söğüt, 2021: 104-111)

32 Aksel'in bahsettiği ebru sanatçısı, Hatib Mehmed Efendi'dir. 30 Mart 1773'te Sirkeci/Hocapaşa semtindeki evinde çıkan yangın sonucu hayatını kaybetmiştir. Ayrıntılı bilgi için: (Derman, 2015: 350-357)

resimlerin yer aldığını belirtmektedir. Böylece tulumbacılık, Aksel'in anlatımında yalnızca yangına müdahale eden bir teşkilat değil, İstanbul şehir kültürü içerisinde kendine mahsus mekânları, sembolleri ve görünürlüğü bulunan bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır (Aksel, 1977: 10-15).

Aksel, "İstanbul'un Ortası" yazısında, İstanbul yangınları ve halk inançları bağlantısına dikkat çekmektedir. Malik Aksel, eski İstanbul'da hemen her semtte bir yatır bulunduğunu ve bu mekânların halk inançları etrafında şekillenen çeşitli uygulamalarla ilişkilendirildiğini anlatmaktadır. Mum dikme, bez bağlama ve adak adama gibi pratiklerin yaygın olduğunu belirten Aksel, Unkapanı'nda türbesi bulunan Nalıncı Memi Dede'yi bu inanç çevresinin dikkat çekici örneklerinden biri olarak ele almaktadır. III. Murad'ın rüyasına girerek kendisinden türbe ve tekke yapılmasını istediğine inanılan Nalıncı Memi Dede'nin dileğinin yerine getirildiğini aktarmaktadır. Aksel, bu yatır etrafında anlatılan olağanüstü anlatılardan birine de yer vermektedir. Unkapanı'nda çıkan ve Şehzadebaşı'na kadar yayılan büyük bir yangın sırasında, dedesinin dükkânında nalıncılık yapan Hüseyin Çelebi'nin dükkânını terk etmeyi reddettiğini, "Ben dedemin dükkânında yanarım da buradan çıkmam" diyerek alevlerin içinde kaldığını anlatmaktadır. Malik Aksel elbiseleri ve sakalı yanmasına rağmen kendisine ve dükkânına bir zarar gelmediğine inanılan Hüseyin Çelebi'nin, zamanla dedesi gibi erenler arasında anıldığı ve türbedarlık görevini üstlendiği ifade etmektedir (Aksel, 1977:5).

#### 3.4.1.3. Baskınlar

Malik Aksel, "Yok Olan Sanat Eserleri" başlıklı yazısında, İstanbul halkının gündelik yaşamında önemli yer tutan olaylardan biri olarak baskın konusunu da ele almıştır. Malik Aksel, "baskın" olayını İstanbul mahalle hayatında toplumsal denetimin bir unsuru olarak ele almaktadır. Aksel'in anlatımında, küçük bir şüphe dahi halkın bir araya gelmesine sebep olabilmekte, özellikle kadın ve erkek ilişkileri mahalle namusu çerçevesinde yakından takip edilmektedir. Bir kadın ile erkeğin nikâhsız biçimde aynı evde bulunduğuna dair söylenti ortaya çıktığında, önce bekçi ve mahalle muhtarı, ardından imam ve mahalle halkının ev önünde toplandığını ifade etmektedir. Kapının üç kez çalınmasına rağmen açılmaması hâlinde taş atılarak eve girildiğini, yakalanan kişilerin çoğu zaman yalınayak ve halkın bakışları arasında karakola götürüldüğünü

aktarmaktadır. Aksel, bu olayların yalnızca bir müdahale biçimi değil, aynı zamanda kalabalığın katılımıyla gerçekleşen bir seyir unsuruna da dönüştüğünü belirtmektedir. Halkın fenerlerle olayı takip ettiğini, yuhalamalar, sözlü sataşmalar ve çeşitli tepkiler eşliğinde mahalle baskısının görünür hâle geldiğini ifade etmektedir. Özellikle kadınların sıkı biçimde örtülü olmaları sebebiyle sessiz kaldıklarını, gece vakti, farklı kıyafetler içerisindeki kalabalığın da katılımıyla bu görüntünün zaman zaman bir karnavalı andıran manzaralar ortaya çıkardığını anlatmaktadır. Malik Aksel, “baskın” olaylarının özellikle Şehzadebaşı çevresinde daha sık görüldüğünü ifade etmektedir. Yangınlarda karşılaşılmayan birçok toplumsal davranışın bu olaylar sırasında ortaya çıktığını belirten Aksel, Şehzadebaşı’ni halkın doğrudan katılım gösterdiği bir sahneye benzetmektedir. Halkın yangına çoğu zaman endişeyle yaklaşmasına karşılık, baskınlara büyük bir istekle katıldığını anlatan Aksel, bu farklılığın temelinde birinin mal kaybı, diğersinin ise mahalle namusu meselesi olarak görülmesinin yattığını dile getirmektedir (Aksel, 1977: 16-17). Aksel’in konuya ilişkin sulu boya çalışmasında, fenerlerle toplanan mahalle halkı ve ev önünde gelişen baskın sahnesi tasvir edilmekte, böylece metinde anlatılan olay görsel bir bütünlük içerisinde somutlaşmaktadır:



**Resim 115:** Mahalle Baskını (Ayvazoğlu, 2011b: 85)

### 3.4.2. Meslekler

#### 3.4.2.1. Arzuhâlcî

Malik Aksel, “Vezneciler’de Hattatlar, Arzuhalciler” isimli yazısında, Hattatlar Çarşısı karşısında, Fuat Paşa Konağı altında faaliyet gösteren yazıcılar ve arzuhâlcilerden söz etmektedir. Yazı işleriyle meşgul olan bu kişilerin, hattatlardan farklı olarak hüsnühatla değil, halkın çeşitli müşküllerine çözüm bulmaya yönelik dilekçe ve başvurularla ilgilendiklerini belirtmektedir. Aksel, bir dönem arzuhâlcilerin belirli bir teşkilât yapısına sahip olduğunu, Sultan II. Ahmed devrinde imtihana tâbi tutulduklarını ve doğruluk ile ahlâk sahibi olmalarının gözetildiğini ifade etmektedir. Arzuhâlcibaşı, kâhya ve çavuşlardan oluşan bir düzen içerisinde çalışan bu kişilerin, halkın devlet dairelerinde hangi makamlara başvurması gerektiğini bilen kimseler olarak önemli bir işlev üstlendiklerini aktarmaktadır. Aksel, devlet kapılarında sonuç alamayanların başvurduğu farklı çözüm yollarına da dikkat çekmektedir. İşlerini resmî yollarla halledemeyen kişilerin, “Davacın kadı olursa, yardımcın Allah olsun” sözüyle arzuhallerini Yavuz Sultan Selim Türbesi’ne bıraktıklarını ve bu durumun padişahın sert mizacına duyulan saygı ve çekinceyle ilişkilendirildiğini anlatmaktadır. Benzer biçimde Haliç’in Kâğıthane’ye bakan kısmında, Karaağaç açıklarında bulunan ve “Arzuhal Taşı” adı verilen mermer taşın da bir başvuru mekânı olarak kullanıldığını ifade etmektedir. Devlet dairelerinde işleri sürüncemede kalanların kayıklarla bu taşın yanına giderek dilekçelerini bıraktıklarını, daha sonra bu arzuhallerin toplanarak saraya ulaştırıldığını aktaran Aksel, bütün bu uygulamaların halkın çaresizlik karşısında geliştirdiği çözüm arayışlarını göstermesi bakımından dikkat çekici olduğunu belirtmektedir. Ayrıca benzer dileklerin zaman zaman erenler ve evliyalar aracılığıyla da iletmeye çalışıldığını eklemektedir.

Malik Aksel, Vezneciler’de eski Maliye Nezareti altında sıralanan arzuhâlcileri, önlerinde küçük bir masa, yanlarında bir şemsiye ve ziyaretçilere ayrılmış arkalıksız küçük bir iskemle ile tasvir etmektedir. Bu kişilerin yalnızca resmî işler için değil, özel meselelerde de başvuru kimseler olduğunu ifade etmektedir. Aksel, zaman zaman yaşmaklı, feraceli veya çarşafli kadınların ve genç kızların da bu arzuhâlcilere geldiklerini, görünüşte bir dilekçe yazdırıyor gibi dursalar da çoğu zaman yazdırılan metinlerin aşk mektupları olduğunu ifade etmektedir.

Bu mektuplaşmaların büyük bir gizlilik içerisinde yürütüldüğünü belirten Aksel, mektup yazdıranların yüzlerini sıkıca örttüklerini, arzuhâlcilerin ise zamanla bu talepleri önceden anlayabilecek bir tecrübeye sahip olduklarını aktarmaktadır. Hatta müşkülpesent olmayanlar veya acele işi bulunanlar için isim yerleri boş bırakılmış hazır aşk mektuplarının bulunduğunu, yalnızca sevgilinin isminin eklenmesiyle mektubun tamamlandığını dile getirmektedir. Büyük bir dikkatle saklanan bu mektupların kimsenin eline geçmemesine özen gösterildiğini de eklemektedir. Aksel, böylece arzuhâlcilerin yalnızca devlet kapısındaki müşkülleri çözen kişiler olmadığını, sevgililer arasındaki haberleşmede de aracılık eden bir işleve sahip olduklarını göstermektedir. Vezneciler’de daha sessiz ve mahrem bir biçimde sürdürülen bu uğraşların, Direklerarası çevresine yaklaşıldıkça yerini daha görünür ve açık şehir hayatına bıraktığını ifade etmektedir (Aksel, 1977: 37-40).

#### 3.4.2.2. Bevvap

Kelime anlamı kapıcı olan bevvap mesleği, hükümdar sarayının kapılarını bekleyen görevlilerin mesleğidir. Bevvap aynı zamanda sabahları mektebin kapılarını açarak güne başlayan, temizlik ve su işleriyle ilgilenen, bahçenin bakımını üstlenen ve çocukları evlerinden tek tek alarak mektebe getiren kişidir.<sup>33</sup> “Masal Olmuş Gerçekler” yazısında, Malik Aksel, sabahları bevvabın evleri dolaşarak çocukları tek tek topladığını anlatmaktadır. Aksel, bevvabın uzun değneğinin çentiklerine çocukların sefertaslarını ve yemek bohçalarını astığını, çocukların ise omuzlarından çapraz şekilde taşıdıkları cüz keseleriyle birbirlerinin ellerini tutarak mektebe gittiklerini ifade etmektedir. Özellikle mektebe yeni başlayan küçük çocuklarla yakından ilgilenildiğini, bevvabın en küçük çocuğun elini bırakmadığını ve ailelerin de bu konuda özel tembihlerde bulunduğunu aktarmaktadır (Aksel, 1977: 417). Malik Aksel, yazısında tasvir ettiği bu mesleği yalnızca sözle aktarmamış, aynı zamanda sulu boya resimlerinde de görselleştirmiştir. Böylece gündelik hayatın sıradan görülen figürlerini hem yazı hem de resim aracılığıyla belgeleyen Aksel, söz konusu mesleğin icra biçimini, kullanılan araçları ve dönemin atmosferini birebir yansıtmaya çalışmıştır. Bu durum, Aksel’in yazı ile resmi birbirini

---

33 Ayrıntılı bilgi için bakınız: (Birinci, 2005: 11)

tamamlayan iki anlatım aracı olarak kullandığını da göstermektedir. Aksel'in bevvaplığı resmettiği sulu boya resmi aşağıdadır:



**Resim 116:** Mektebe Götüren (Ayvazoğlu, 2011a: 180)

#### 3.4.2.3. Davulcu

Malik Aksel “Eski İstanbul’dan: Ramazan Davulu ve Davul Yakısı” yazısında, 1921 yılı ramazan gecelerinde Şehzadebaşı’nda sahur ilân eden isimlerden birinin bekçi Ömer Ağa olduğunu aktarmaktadır. Tiyatro, kahvehane ve sinemaların kapanmasının ardından ortaya çıkan Ömer Ağa’nın yalnızca sahur vaktini haber vermediğini, aynı zamanda Direklerarası eğlencelerinin sona erişini de duyurduğunu belirtmektedir. Aksel, geleneksel kıyafetleri ve gösterişli görünümüyle semtin tanınmış simalarından biri hâline gelen Ömer Ağa’nın, davul çalarken sergilediği hareketler ve kendine özgü tavrıyla dikkat çektiğini ifade etmektedir. Davulu kimi zaman havaya kaldırarak, kimi zaman ritme uygun beden hareketleriyle çalan Ömer Ağa’nın, çevresindeki insanları da bu ritme ortak ettiğini, izleyicilerin tempo tuttuğunu ve ona ayak uydurduğunu dile getirmektedir. Ayrıca Aksel, herkesin Ömer Ağa’yı büyük bir ilgiyle takip ettiğini, onun geçtiği yerlerde insanların durup gösterisini izlediğini ve bu yönüyle Ömer Ağa’nın sokakta performans sergileyen bir sanatçı görünümü kazandığını vurgulamaktadır (Aksel, 1977: 156).

Aksel, aynı yazıda devrin bir diğer önemli siması Ali Kuka üzerinde durmaktadır. Malik Aksel, Birinci Dünya Savaşı yıllarında Kumkapı Nişanca semtinde ramazan davulunu çalan kişinin Ali Kuka olarak bilindiğini aktarmaktadır. Aksel, yarı deli olarak nitelendirdiği Ali Kuka'nın davulunu omzuna aldığında büyük bir coşkuyla sokaklarda dolaştığını, kimi sokaklardan defalarca geçtiğini, kimilerine ise hiç uğramadığını belirtmektedir. Davul çalma konusunda ustalığı bulunmasa da bu görevin her yıl ona verildiğini ifade eden Aksel, Ali Kuka'nın sahur vaktini duyurmak amacıyla davulu büyük bir şiddetle çaldığını ve özellikle yabancıların yaşadığı sokaklarda daha fazla vakit geçirdiğini dile getirmektedir. Bu dönemde savaşın yarattığı tedirginlik atmosferinin mahalle hayatına da yansıdığını, insanların Ali Kuka'ya müdahale etmekten çekindiğini aktarmaktadır.



**Resim 117:** Ali Kuka (Öcalan, 2011a)

Aksel, Ali Kuka'nın mahallede yalnızca davulculuğuyla değil, kedilere gösterdiği ilgiyle de tanındığını belirtmektedir. Davulunu almadan önce kulübesine uğrayarak kedileriyle ilgilendiğini, ardından isim verdiği çok sayıdaki kedinin peşine takıldığını ifade etmektedir. Kediler dağıldıktan sonra çevresini çocukların sardığını, Ali Kuka'nın davul çaldığı sırada çocukların eski gemici havaları söyleyerek ona eşlik ettiğini anlatmaktadır. Aksel ayrıca diğer mahallelerde sahur davulunun belirli bir sürede sona erdiğini, ancak

Ali Kuka'nın davulunun çoğu zaman onun yorulmasına ya da kendi isteğine kadar sürdüğünü vurgulamaktadır (Aksel, 1977: 157-158). Hakkında fazla bilgiye ulaşamadığımız Ali Kuka'ya dair Malik Aksel'in Resim 117'de görüldüğü üzere bir de resmi bulunmaktadır. İstanbul'un şehir belleğinde yer alan bir simayı resmeden Aksel, konuya dair görsel kaynak sunmaktadır.

#### 3.4.2.4. Fes Kalıpcısı

Malik Aksel, "Değişmeler, Yenilikler" başlıklı yazısında İstanbul'da fes kalıpcılığı mesleğinin büyük ölçüde Rum ustalar tarafından icra edildiğini belirtmekte ve fesin biçimlendirilme sürecini ayrıntılı biçimde anlatmaktadır. Aksel'e göre ustalar, öncelikle fesin püskülünü çıkararak onu sıcak ocak üzerinde ısıtılmış pirinç kalıplardan birinin üzerine yerleştirmekte, bu işlem öncesinde ağızlarına aldıkları suyu ısınmış fes üzerine püskürterek kumaşı yumuşatmaktadır. Bu sırada suyla birlikte tükürüğün de kumaşa karıştığını ifade eden Aksel, ardından tepesi delik ikinci bir kalıbın fesin üzerine geçirildiğini ve püskülün bu açıklıktan dışarı çıkarıldığını aktarmaktadır. Sonraki aşamada iki kalıp arasına alınan fesin mengene yardımıyla sıkıştırıldığını, beş dakika boyunca baskı altında tutularak biçim kazandırıldığını dile getirmektedir. Kalıpların açılmasıyla birlikte buğulu ve sıcak bir görünüm kazanan fesin son hâlini aldığı ve doğrudan kullanılabilir duruma geldiğini anlatmaktadır (Aksel, 1977: 300).

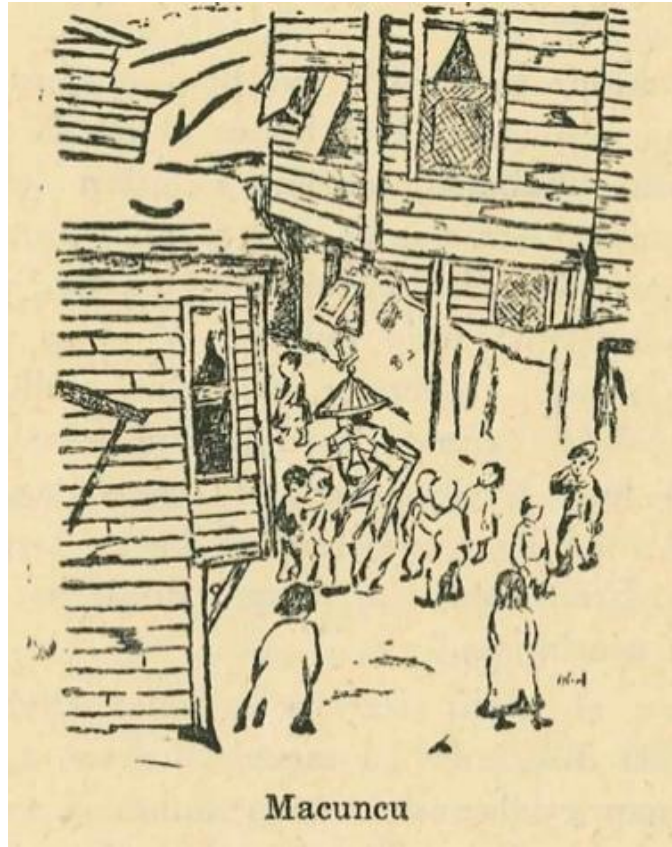
#### 3.4.2.5. Seyyar Satıcı

Malik Aksel, eski Şehzadebaşı ve Direklerarası çevresini meddahların ve oyuncuların etkisi altında şekillenen canlı bir kültürel çevre olarak tasvir etmektedir. Aksel'e göre bu bölgede gündelik hayat, gösteri ve temsil unsurlarıyla iç içe geçmiş, yalnızca sanatçılar değil, sokak satıcıları da bu atmosferin etkisi altında kendilerine özgü bir anlatım dili geliştirmiştir. Özellikle ramazan aylarında Yeni Cami çevresindeki satıcıların Şehzadebaşı'na taşındığını belirten Aksel, mâniciler, destancılar, panoramacılar, macuncular ve horoz şekerciler gibi farklı grupların bu hareketli kültürel çevrenin bir parçasını oluşturduğunu söylemektedir. Aksel, "Son Devrin İki Meşhur Meddahı ve Sokak Satıcıları" yazısında, sokak satıcılarının ürünlerini yalnızca satış amacıyla sunmadıklarını, aynı zamanda bunu bir gösteri ve söz performansı eşliğinde

gerçekleştirdiklerini belirtmektedir. Her derde deva olarak “Hacıbaba hapları”nı satanların romatizmadan diş ağrısına, hafakandan nezleye kadar pek çok rahatsızlığa iyi geldiğini iddia ederek bu ilaçların “Lokman Hekim ilacı” olarak kabul ettiklerini aktarmaktadır. Aksel’e göre aşk derdi dışında her derde çare olduğu söylenen bu haplar, satıcıları tarafından meddah üslubuyla abartılı ve dikkat çekici ifadeler eşliğinde pazarlanmaktadır. Bunun yanında Şehzadebaşı ve Vezneciler çevresinde yalnızca geleneksel ürünlerin değil, dönemin yeni icatlarının da satışa sunulduğunu, divitin yerini almaya başlayan dolmakalemlerin de aynı gösteri dili içerisinde tanıtıldığını ifade etmektedir. Aksel, dolmakalem satıcılarının satış sırasında kullandıkları dili, sokakta icra edilen bir meddah gösterisini andıran performatif bir üslup olarak değerlendirmekte ve kalem satıcısının söylemini şu şekilde aktarmaktadır:

Efendiler, beyler, paşalar... İşte size nev-icat bir kalem, hiçbir yerde eşi emsali bulunmayan bir kalem... İşte sizin gördüğünüz bu nev-icat kalem yok mu, misli menendi, cihanda naziri olmayan Frenk icadı bir kalem... Bu kalem neyi istersen yazar. Arapça yazar, Acemce yazar, Çince yazar, Maçince yazar, mektup yazar, arzuhal yazar, sevdalı isen nâme yazar, istediğini yazar, istemediğini yazar, yazar oğlu yazar! Alan pişman, almayan pişman! Bu kalem, kâğıtta su gibi kayar, kâtip gibi yazar, tüccar gibi hesap yapar, çizgi çizer, harta boyar. Ucundaki altın iğnedir, dikiş iğnesi değil! Bu nev-icat bir yazı iğnesidir. Bununla eli titreyen, gözü görmeyen, elifba bilmeyen korkmasın, kapalı gözle de yazar, açık gözle de! Efendiler, beyler, ağalar, düşünüp başınızı ağrıtaçığımıza düşünmeden bu kalemi alın, kalmazsa bana yalvarmayın, nişanlıma hediye edecektim, demeyin!” (Aksel, 1977: 84)

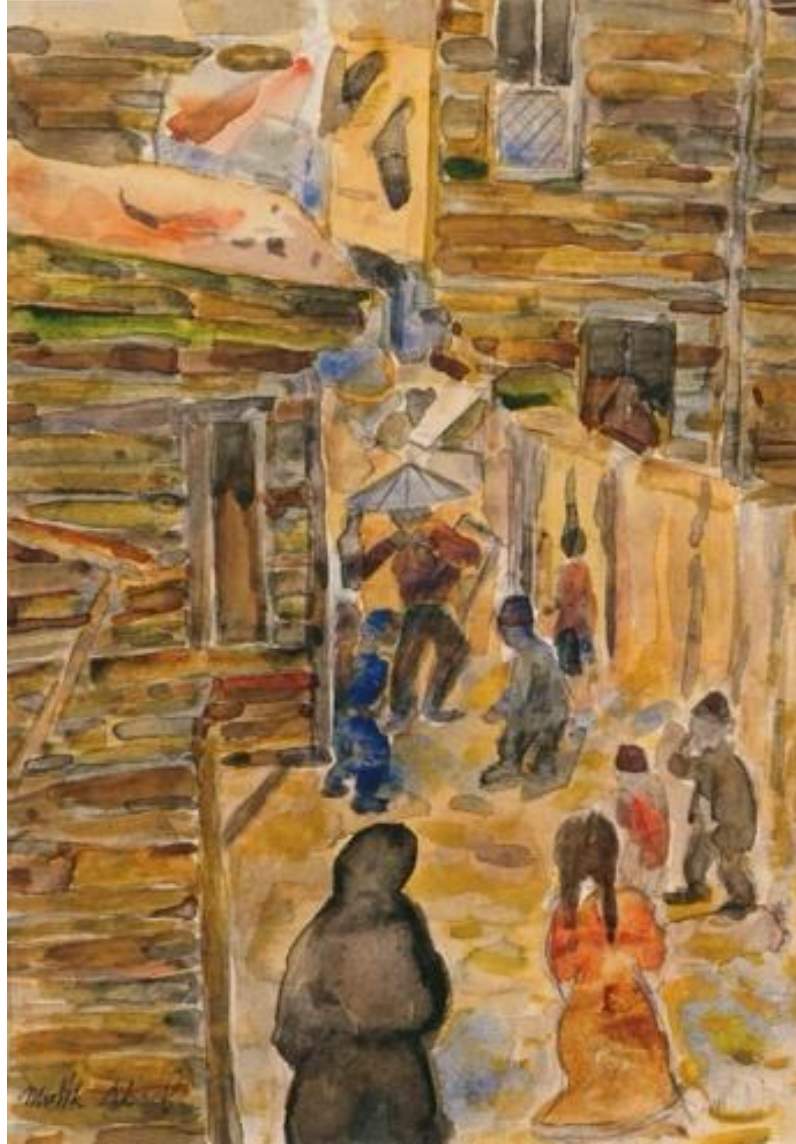
Bu anlatım biçimini değerlendiren Aksel, söz konusu satış pratiğinin âdeta “sokak meddahlığı” yahut “sokakta oynanan bir tiyatro” görünümü taşıdığını ifade etmektedir. Daha önce de vurgulandığı üzere Malik Aksel, ele aldığı şehir hayatı unsurlarını yalnızca yazılı biçimde aktarmakla yetinmemekte, onları görsel malzemelerle de kayıt altına almaktadır. Nitekim aşağıda yer alan macuncu ve kalem satıcısı tasvirleri, Aksel’in Şehzadebaşı ve Direklerarası çevresinde gündelik hayatın seyirlik yönünü nasıl gördüğünü ortaya koymakta, dönemin sokak satıcılarını yalnızca bir meslek erbabı olarak değil, şehir folklorunun performatif aktörleri şeklinde değerlendirdiğini göstermektedir:



**Resim 118:** Macuncu (Aksel, 1971a: 147)



**Resim 119:** Kalem Satıcısı (Aksel, 2019: 45)



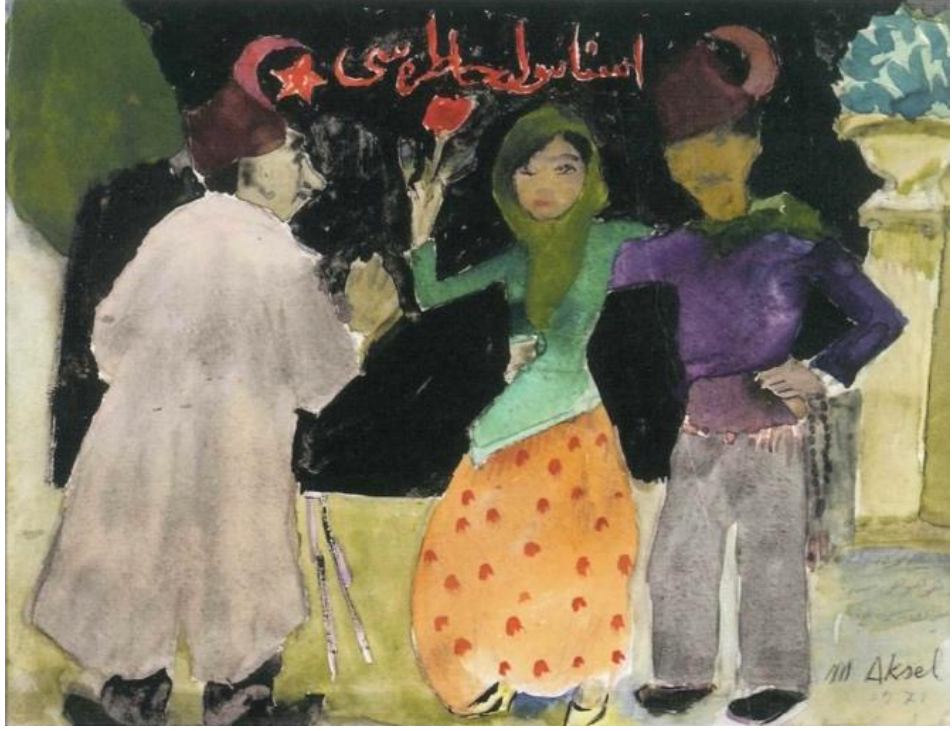
**Resim 120:** İstanbul'da Sokak (Ayvazoğlu, 2011b: 88)

#### 3.4.2.6. Fotoğrafçı

“Eski İstanbul’dan: Eski Panoramacılar ve Fotoğrafçılar” yazısı, Malik Aksel’in dönemin fotoğraf ve fotoğrafçılığına dair gözlemlerini aktardığı yazısıdır. Aksel, bu yazıda eski İstanbul’daki panoramacıları, sokak fotoğrafçıları ve fotoğrafhane kültürünü gündelik hayat içindeki yeriyle ele almaktadır. Malik Aksel, Birinci Dünya Savaşı sonrasında İstanbul’da “alaminüt”, “dakikalık” veya halk arasındaki adıyla “şipşak” fotoğrafçıların yaygınlık kazandığını belirtmektedir. Aksel’e göre bu sokak fotoğrafçıları çoğunlukla resmî dairelerin çevresinde faaliyet göstermekte, özellikle kimlik tespiti ve resmî işlemlerde kullanılan vesikalık fotoğraflara duyulan ihtiyaç sebebiyle önemli bir işlev

üstlenmektedir. Kimsenin kimseye güven duymadığı ve vesika fotoğrafının pek çok işlem için zorunlu hâle geldiği bir dönemde, bu meslek grubunun şehir hayatında görünürlük kazandığını ifade etmektedir. Aksel, dakikalık fotoğrafçılıkta kullanılan teknik düzeneklere de değinmektedir. Körüklü bölümün Avrupa'dan getirildiğini, makinenin kutu kısmının ise İstanbul'da üretildiğini belirten Aksel, kutu içerisinde yer alan küçük küvetlerde banyo işlemlerinin yapıldığını ve bu alanın aynı zamanda bir karanlık oda işlevi gördüğünü aktarmaktadır. Halk arasında “Arap” olarak adlandırılan negatif görüntünün yeniden çekilerek fotoğraf kâğıdına aktarılması suretiyle baskının elde edildiğini ifade etmektedir. Bunun yanında Aksel, halkın fotoğraftan beklentilerine de dikkat çekmekte, yüzün tam ve aydınlık görünmesinin arzu edildiğini, gölge oluşmasının ise çoğu zaman leke ya da fotoğrafçının beceriksizliği olarak yorumlandığını belirtmektedir. Bu durum, erken dönem sokak fotoğrafçılığında estetik algının ve halkın görsel beklentilerinin mesleğin işleyişini doğrudan etkilediğini göstermektedir.

Malik Aksel, sokak fotoğrafçılarının kullandıkları fonların kendine özgü bir görselliğe sahip olduğunu anlatmaktadır. Büyük boy siyah zeminler üzerine hazırlanan bu dekorlarda çoğunlukla sütunlar, saksılar, çiçekler, çardaklar, fiskiyeli havuzlar, kuşlar, harap görünümlü köşkler ile ay-yıldız ve bayrak motifleri yer almaktadır. “Askerlik Hatırası” yazılı fon bezlerinde kale tasvirleri görülmekte, fotoğraf çektiren askerler ellerinde tüfek, omuzlarında fişekliklerle poz vermektedir. Bu fotoğraflar, çoğu zaman askerlik hatırası olarak köylere gönderilen görseller niteliği taşımaktadır. Aksel, “İstanbul Hatırası” yazılı siyah perdelerde ise masalsi ve hayalî bir İstanbul tasvir edildiğini ifade etmektedir. Köprü, Kız Kulesi, camiler, köşkler ve sarayların bir arada yer aldığı bu fonlarda, gerçek şehir görünümünden çok rüyaları andıran bir İstanbul manzarası dikkat çekmektedir. Birbirine karışmış mimari unsurların yer aldığı bu dekorlar, kimi zaman boya ile, kimi zaman da nakış işlenerek hazırlanmakta, böylece sokak fotoğrafçılarının kullandığı fonlar yalnızca arka plan değil, aynı zamanda dönemin görsel beğenisini yansıtan unsurlar hâline gelmektedir. Aşağıda yer alan sulu boya çalışmalarda Malik Aksel, sokak fotoğrafçıları kullandıkları dekorlu fonlarla birlikte tasvir etmektedir. “İstanbul Hatırası” yazılı perdeler, poz veren figürler ve fotoğrafçının çalışma düzeni, metinde anlatılan sokak fotoğrafçılığını görsel olarak tamamlamaktadır:



Resim 121: İstanbul Hatırası (Ayvazoğlu, 2011a: 185)



Resim 122: Fotoğrafçı (Aksel, 1988: 1)

Malik Aksel, sokak fotoğrafçıların yanı sıra fotoğrafhanelerin de dönemin şehir hayatında kendine özgü bir görünüm taşıdığını anlatmaktadır. Atölye düzeninde faaliyet gösteren bu mekânlarda, tıpkı sokak fotoğrafçılarındaki olduğu gibi, tablolardan alınmış dekoratif fonların kullanıldığını belirtmektedir. Fotoğrafhanelerde ayrıca müşterilerin ihtiyaçlarına göre kullanılan bir gardırop bulunduğunu, boyunbağı olmayanlara boyunbağı takıldığını, uygun feslerin seçildiğini ifade etmektedir. Aynalar, taraklar, ciltli kitaplar, hokkalar, kalemler ve zaman zaman zeybek kıyafetleri gibi nesnelere de bu mekânların ayrılmaz parçaları arasında yer almaktadır. Aksel, fotoğraf çekme sürecinin büyük ölçüde fotoğrafçının yönlendirmesiyle şekillendiğini aktarmaktadır. Fotoğrafını çekmek isteyen kişinin kendisini eğitilmiş ve kültürlü göstermek istemesi hâlinde masa başında kitap okur biçimde poz verdiğini, varlıklı yahut Babîâli'de görev yapan bir kâtip görünümü oluşturmak isteyenlerin ise hokka ve kalemler eşliğinde yazı yazıyormuş gibi tasvir edildiğini belirtmektedir. Fotoğrafçıların yalnızca çekim yapmakla kalmadığını, kaşları düzeltmekten bıyıkları şekillendirmeye, el ve ayak duruşunu ayarlamaktan yüz ifadesine müdahale etmeye kadar görüntünün her ayrıntısına yön verdiğini ifade etmektedir. Bu müdahalelerin sonucunda ortaya çıkan görüntünün kimi zaman kişiden çok düzenlenmiş bir temsile dönüştüğü dikkat çekmektedir. Fotoğrafın dönemin toplumsal ilişkileri içerisindeki işlevine de değinen Aksel, masa başında elini şakağına dayayarak verilen pozların çoğu zaman sevgiliyi düşünme anlamı taşıdığı biçiminde yorumlandığını aktarmaktadır. Okumuş görünmenin bir mezziyet kabul edildiği bu dönemde, fotoğrafların yalnızca kişisel hatıra amacıyla değil, bohçacı kadınlar aracılığıyla dolaşıma girerek evlilik süreçlerinde de rol oynayabildiğini bu yönüyle bir çeşit çöpçatanlık işlevi görebildiğini dile getirmektedir.

Malik Aksel, bir dönem fotoğrafhanelerde kartpostal büyüklüğünde hazırlanmış çeşitli "fotoğraf oyunları" bulunduğunu anlatmaktadır. Bu fotoğraflarda çoğu zaman üst bölümde dumanlar arasında sevgilinin hayaline, alt bölümde ise âşığın resmine yer verilmekte, kimi örneklerde sigara içen bir gencin dumanı arasından sevdiği kızın silüeti ortaya çıkarılmaktadır. Birbirine halkalanmış kalpler içerisinde âşık ile maşukun birlikte gösterildiği düzenlemeler de görülmekte, bu tasvirlerle sevgililerin kalpten birbirine bağlı olduğu düşüncesi sembolik biçimde ifade edilmektedir. Aksel, bu tür görsellerin bir çeşit fotoğraf oyunu olmasına rağmen daha çok gizlilik taşıyan, mahrem ilişkilere işaret eden

resimler olarak değerlendirildiğini belirtmektedir. Aksel, fotoğraf alıp verme geleneğinin yalnızca görsel bir hatıra bırakmakla sınırlı olmadığını, fotoğrafların kenarına veya arka yüzüne yazılan notlar ve şiirlerle farklı anlamlar kazandığını da aktarmaktadır.

Malik Aksel, fotoğrafların yalnızca görsel bir hatıra niteliği taşımadığını, arka yüzlerine yazılan ifadelerle kişisel duyguların aktarımına da aracılık ettiğini anlatmaktadır. Fotoğraf arkalarında çoğu zaman özentili, duygusal yahut edebî eserlerden alınmış ifadelere rastlandığını belirten Aksel; “Şu zavallı hayalim iltifatınıza nail olursa hayatımın en unutulmaz saadeti olacaktır” veya “Atide yâda vesile olur ümidiyle bu gölgemi sevgili ...’ye takdim ediyorum” gibi cümlelerin sıkça yazıldığını aktarmaktadır. Çocukluk yıllarında başlayan bir sevdanın hatırası olarak sunulan fotoğrafların da bulunduğunu ifade eden Aksel, kimi örneklerde resimlerin altına “Kerem misali yanan zavallı Mecdi” gibi ifadelerin eklendiğini dile getirmektedir. Aksel, aşk ve ayrılık duygularının yalnızca yazılı ifadelerle değil, çeşitli sembollerle de görünür kılındığını belirtmektedir. Mektup köşelerinde “Âh Mine’l-Aşk” remzi yanında “el-aman”, “el-firâk”, “ah” ve “of” gibi sözlerin yer aldığını, kadınların ise zaman zaman saç demetlerini bu hatıralara eklediklerini aktarmaktadır. Malik Aksel, fotoğraflar ve mektuplar üzerinde yalnızca yazılı ifadelerin değil, çeşitli sembollerin de kullanıldığını anlatmaktadır. “Elveda” kelimesinin yanı sıra kalbe saplanmış aşk oku motifinin de fotoğrafların bir köşesinde sıkça yer aldığını belirten Aksel, bu sembolün kartpostallarda, mektuplarda ve hatta ağaçlara kazınmış biçimleriyle uzun yıllar varlığını koruyan bir aşk işareti niteliği taşıdığını ifade etmektedir. Aksel, eski dönemlerde kadınlara mahsus fotoğrafhanelerin ve kadın fotoğrafçıların da bulunduğunu belirtmektedir. Bu mekânlarda kadınların kendilerine istedikleri görünümü verdiklerini, kimi zaman saçlarını dağıtarak peri kızını andıran bir biçimde, kimi zaman bahriyeli kıyafetleri içinde yahut Direklerarası’nın kantocu kızlarını çağrıştıran bir görünümle fotoğraf çektirdiklerini aktarmaktadır. Çiçekler ve tüller içerisinde tasarlanan bu fotoğrafların yalnızca hafifmeşrep kadınlara değil, aile kızlarına da ait olduğunu özellikle vurgulayan Aksel, buna rağmen söz konusu resimlerin fotoğrafhane albümlerinde veya camekânlarda teşhir edilmediğini belirtmektedir. İsimsiz mektup ve fotoğraf gönderenlerin çoğunlukla birbirini tanıyan kişiler olduğunu dile getiren Aksel, bu tür yazışmaların sonunda çeşitli manzum ifadelere de yer verildiğini aktarmaktadır (Aksel, 1977: 198-201).

### 3.4.2.7. Panoramacı

Malik Aksel, eski İstanbul'un gündelik hayatında yer alan bazı mesleklerin yalnızca geçim aracı olmadığını, aynı zamanda şehrin eğlence kültürünün bir parçası hâline geldiğini göstermektedir. “Eski İstanbul’dan: Eski Panoramacılar ve Fotoğrafçılar” başlıklı yazısında özellikle Şehzadebaşı çevresinde faaliyet gösteren panoramacılar hakkında bilgi veren Aksel, tiyatroya, orta oyununa veya Karagöz gösterilerine gidemeyen halk için panoramanın önemli bir seyirlik unsur niteliğinde olduğunu söylemektedir. Özellikle çocukların on para karşılığında izleyebildiği “stroskop” denen halk arasında “canlı fotoğraf”, “nev-icat resim” ya da “panorama” adıyla bilinen bu düzeneklerin, resimli tahta dolaplardan oluştuğunu ifade etmektedir. Aksel, bu düzenekte izleyicinin ön kısımda bulunan çift mercekten bakarak arkadan buzlu cam aracılığıyla aydınlatılan görselleri seyrettiğini, halkalı ip sistemine bağlı resimlerin panoramacı tarafından birbiri ardınca merceğin önüne taşındığını belirtmektedir. Aksel, panoramacının yalnızca görüntü gösteren biri olmadığını, aynı zamanda sözlü anlatım gücüyle seyri yöneten bir anlatıcı kimliği taşıdığını aktarmaktadır. Gösterici, hangi resmin geleceğini önceden bilmekte, Bağdat, Mekke gibi şehir ve kutsal mekân tasvirlerini türkü söyler gibi nağmeli sözlerle tanıtarak etrafında kalabalık toplamaktadır. “Ana gibi yar olmaz, Bağdat gibi diyar olmaz” gibi sözlerle Bağdat’ı; “Baldan tatlı Peygamber taamı kudret helvası” ifadeleriyle Mekke’yi anlatan panoramacı, görselleri yalnızca göstermemekte, onları ses ve sözle yeniden kurmaktadır. Aksel’in anlatımında gösterinin en dikkat çekici kısmı ise sonunda gösterilen “dünya güzeli” tasviridir. Omuzlarında beyaz güvercinler ve güller bulunan, kumral saçlı genç bir kadın resmi gösterilmekte, panoramacı da bu güzelliğin seyredenlerin rüyasına girmesini dilemektedir. Böylece panorama, yalnızca bir resim gösterisi olmaktan çıkarak çocukların ve halkın sınırlı imkânlarla “dünyayı dolaşmasına” imkân veren, görsellik ile sözlü anlatıyı bir araya getiren bir şehir eğlencesine dönüşmektedir (Aksel, 1977: 197).

### 3.4.3. Dükkânlar

Malik Aksel çeşitli yazı ve resimlerinde döneminin esnaf dükkanlarını konu etmiştir. *Türk Folklor Araştırmaları*’nda yer alan “Eski İstanbul’dan: İstanbul Dükkânlarının Tabela ve İlanları” yazısı bundan bir tanesidir. Malik Aksel bu yazısında İstanbul’da dükkân

tabelalarının kullanımının sanıldığı kadar eskiye dayanmadığını, bu geleneğin özellikle Balkan Harbi yıllarında yaygınlaşmaya başladığını ifade etmektedir. Daha önce dükkânların çoğu zaman sahiplerinin isimleriyle tanındığını belirten Aksel, Marpuçcular'daki Kehribarcı Ali Efendi ile Kapalıçarşı'daki Basmacı Tatar Hoca gibi örnekler üzerinden esnafın dükkânlarının isimleriyle tarif edildiğini aktarmaktadır. Aksel, dükkânların yalnızca sahiplerinin adlarıyla değil, çeşitli işaretler aracılığıyla da tanındığını belirtmektedir. Dükkân kapılarının önüne asılan ve farklı renk ile biçimlerde hazırlanan bu işaretlerin zamanla mağazaların ayırt edici unsuru hâline geldiğini ifade etmektedir. Terzilerin dükkânlarında makas figürünün kullanıldığını, Kapalıçarşı girişindeki "Makası Güzel" adlı dükkânın bu işaretiyle ün kazandığını anlatmaktadır. Benzer şekilde "Altınçizme" mağazasının da çizme biçimindeki işaretiyle tarif edildiğini aktarmaktadır.

Malik Aksel, İstanbul dükkânlarının yalnızca yazılı tabelalarla değil, çeşitli görsel işaretlerle de tanınır hâle geldiğini ifade etmektedir. Mahalle aralarında bulunan camcı dükkânlarının, yıldız biçiminde renkli camlar, süslü fenerler ve yuvarlak şekillerle ayırt edildiğini aktaran Aksel, bu süslemelerin aynı zamanda camcının sanatındaki ustalığını gösterdiğini belirtmektedir. Ahşap konakların yaygın olduğu dönemde renkli camlara özel bir önem verildiğini, bu sebeple camcıların dükkân önlerinde sergiledikleri örneklerin bir tür maharet göstergesi niteliği taşıdığını anlatmaktadır. Aksel, mahalle aralarındaki dükkânların çoğunda satılan ürünü veya yapılan işi gösteren işaretlerin kullanıldığını ifade etmektedir. Dükkân kapısından uzatılan bir değnek üzerine yerleştirilen bu semboller aracılığıyla esnafın mesleği anlaşılabilir. Kömürcülerin dükkânlarında bir demet kömür, pamukçularda küçük bir pamuk balyası, berberlerde ise sakal leğeni gibi işaretlerin bulunduğunu aktarmaktadır. Bunun yanında dükkân kapılarında, kamış kalemler ve renkli boncuklarla hazırlanmış, yukarıdan aşağıya sarkıtılan ve "sineklik" adı verilen süslemelerin de yer aldığını belirtmektedir. Malik Aksel, özellikle berber dükkânlarının girişlerinde yer alan süslemelere de dikkat çekmektedir. Berbere gelen kişilerin, kapıda asılı bulunan bu sarkancaları aralayarak içeri girdiklerini ifade eden Aksel, "sineklik" olarak adlandırılan bu düzenlemelerde ipe geçirilmiş kamış kalemler ile renkli katır boncuklarının kullanıldığını belirtmektedir. Söz konusu kamış kalemlerin, hattatların kullandığı koyu kahverengi kalemlerden farklı

olarak, memur ve kâtiplerin tercih ettiği ve Cava'dan getirilen türden kalemler olduğunu aktarmaktadır. Aksel, bu unsurların yalnızca işlevsel değil, aynı zamanda dükkânın süsünü tamamlayan ayrıntılar arasında yer aldığını da ifade etmektedir. Aksel'in berber dükkânlarına ilişkin aktardığı ayrıntılar, yaptığı çizimlerde de görülmektedir. Özellikle dükkân içerisindeki müşteri çevresi, tıraş sahnesi ve duvarlardaki levhalarda yer alan yazılar, dönemin berber kültürüne dair bazı ayrıntıları görsel olarak tamamlamaktadır.



**Resim 123:** Berber (Aksel, 2019: 107)

Malik Aksel, bazı dükkânlarda kullanılan işaretlerin satılan ürünle doğrudan bir ilişki taşımadığını da belirtmektedir. Zenne işleri satan mağazalarda yangın kulesi, çiçek veya fener gibi süslerin yer alabildiğini, bu unsurların dükkânı ayırt etmeye yarayan bir işaret işlevi gördüğünü aktarmaktadır. Buna karşılık bakkal dükkânlarında belirgin bir şekil veya sembol kullanılmadığını, esnafın çoğu zaman “Bakkal Mehmet Efendi” ya da “Bakkal Mustafa Efendi” gibi isimleriyle tanındığını ifade etmektedir. Aksel, dükkânların iç kısmında ise müşterilere yönelik uyarı niteliği taşıyan çeşitli yazıların bulunduğunu belirtmektedir. Alışveriş yapanlara veresiye konusunda mesaj veren bu yazıların, aynı

zamanda dönemin esnaf anlayışını ve mizahi üslubunu yansıttığını ifade etmektedir. Nitekim bazı dükkânlarda şu sözlerin yer aldığını aktarmaktadır:

Ahmak oldur malın verir veresiye  
Kafesteki kuşu salıverir gelesiye

Bunun yanında, veresiye alışverişe mesafeli yaklaşımı açık biçimde ortaya koyan şu ifadelerin de görüldüğünü belirtmektedir:

Ah z u itâlarda müsaade yoktur.  
Bugün peşin yarın veresiye

Malik Aksel'in bakkal dükkânlarına ilişkin aktardığı bu ayrıntılar, sanatçının konuya dair çizimlerinde de görülmektedir. Özellikle dükkân içindeki levhalar, asılı ürünler ve müşteri-esnaf ilişkisi görsellere de yansımıştır.



**Resim 124:** Bakkal Dükkânı (Aksel, 2019: 109)



**Resim 125:** Dükkân (Kanaat Bakkaliyesi-Sadık Tabelası okunuyor.) (Aksel, 1976b: 7767)

Malik Aksel, eski Balıkpazarı gibi yoğun ve kendine özgü ticaret bölgelerinde dükkânların diğer mahalle esnafından farklı bir düzen sergilediğini ifade etmektedir. Bu tür yerlerde işaretlerin kapı önüne asılmadığını, bunun yerine dükkânın en önemli ve dikkat çekici ürünlerinin kapı yanında sergilendiğini belirtmektedir. Kilise mumları ile kırmızı dipli davetiye mumlarının zaman zaman bu dükkânlarda görüldüğünü, sütunu andıran biçimleriyle dikkat çeken bu ürünlerin yanında meşhur Ömer Muharrem sabunu ve Kandiye sabununun da teşhir edildiğini aktarmaktadır. Aksel, özellikle Yahudi ve Rum sarrafların dükkânlarında yazı ya da belirgin işaretlere rastlanmadığını ifade etmektedir. Buna karşılık “Besmele” ve “El-kâsibü habîbullah” gibi ifadelerin görünür yerlere asıldığını belirtmekte ve yabancı unsurların bu tür bir görünüm tercih etmelerini iktisadi sebeplerle ilişkilendirmektedir. Bu durumun, Umumi Harp yıllarında dükkânlara tabela koyma zorunluluğunun getirilmesiyle değiştiğini, böylece esnafın dinî ve millî kimliklerinin daha görünür hâle geldiğini anlatmaktadır. Aksel, bu dönemde kullanılan tabelaların biçimsel özelliklerine de değinmektedir. Yaklaşık elli santimetre uzunluğunda, yirmi santimetre genişliğinde ve uçları yuvarlatılmış düz tahtalardan oluşan bu tabelaların kırmızıya boyandığını, üzerlerine beyaz rika yazısıyla yazılar yazılarak dükkân kapılarına yerleştirildiğini ifade etmektedir. Enver Paşa'nın emriyle büyük küçük

bütün dükkânların benzer tabelalar kullanmak zorunda bırakıldığını belirten Aksel, bu uygulamanın yabancılara yönelik gizli ya da açık bir boykot niteliği taşıdığını da aktarmaktadır.

Malik Aksel, eski İstanbul'da yazı ve ilanların dükkân duvarlarında yoğun biçimde kullanılmadığını ve bunlara daha çok tiyatro kapılarında rastlandığını ifade etmektedir. Küçük boyutlu ilanların ise çoğu zaman gazete sayfalarında yer aldığını belirtmektedir. Bununla birlikte Divanyolu'nda, Damat Şerif Paşa Konağı'nın bulunduğu yerde yer alan iki büyük mağazaya dikkat çekmektedir. Bunlardan birinin Alman İstihbarat Salonu olduğunu, duvarlarında harbe dair dergiler, resimler ve afişlerin eksik olmadığını aktarmaktadır. Diğer mağazanın ise Selanikli Hasan Efendi'ye ait Kızılelma Lokantası olduğunu ifade eden Aksel, Rumeli muhacirlerinin özellikle varlıklı kesimlerinin burada toplandığını, meşhur Rumeli tandır kebabı yedikleri bu mekânda hemşehrileriyle bir araya gelerek sohbet ettiklerini anlatmaktadır. Aksel, bazı satıcıların ise mallarının üzerine doğrudan fiyat yazarak pazarlık usulünü ortadan kaldırdıklarını belirtmektedir. Nitekim Sahafalarda bir cami dibinde, abânî sarıklı ve sakallı bir satıcının makara, iplik, iğne, lastik ve çeşitli küçük eşyalar sattığını, önünde yer alan levhada şu ifadelerin bulunduğunu aktarmaktadır:

Kulak sağır eziyet haram

Pazarlık yok edilmez kelam

Almaya niyetli isen sorma

Fiyatlar üstündedir vesselâm. (Aksel, 1977: 269-273)

Aksel'in aktardığı bu örnek, dönemin esnaf anlayışında pazarlığa karşı geliştirilen tavrın mizahi ve manzum bir üslupla müşteriye duyurulması bakımından dikkat çekmektedir. Malik Aksel *Türk Edebiyatı* dergisinin 102. sayısında, Mart 1982'de Cumalı Sanat Galerisinde açmış olduğu sergisi hakkında Ahmet Tezcan'a vermiş olduğu röportajda yapmış olduğu dükkân resimlerinden iki tanesine dair açıklamalar yapmaktadır. Baharatçı dükkânı resmi hakkında açıklamaları şöyledir:

Bu eski Mısır Çarşısında bahârat ilaçlar vesaire satan bir dükkandır. Bu zamandaki eczâne hükmünde bir dükkân yani. İçinde her türlü ilaç vardır. Üzerine içindeki ilacın ismi yazılmış küçük kutularda saklanır. Yılcık taşı, üzerlik, mürdesenk, gülbeşeker, sarı halile. Bütün bunlar var burada. Bak burada bir de yazı var. Bu yazı ile dükkân sahibi dükkânını değerlendirir.

Kâsib ol kendin kazan olma haris-i irtikâb  
 Aslı faslı olmayan dâvâdan eyler ictinâb  
 Aç dükkânın koy metâi bekle gelsin müşteri  
 Bul kanâat kendini Allah-ü âlem bissevâb

Yazan da “El-hace Hâfız Tahsin”. Ben bu dükkânı gördüm. Hayli enteresan geldi bana. Bunu aldım, bunların isimlerini yazdım, resimlerini yaptım. Eski devirlerin ilaçları bunlar. Hep nebâti ilaçlar. Meselâ acıbadem şurubu, yedi dükkân, vesaire. O zamanın hekimliğinde hep bu ilaçlar kullanılırdı (Tezcan, 1982: 24).

Bahsi geçen resim aşağıdadır:



**Resim 126:** Aktar Dükkânı (Ayvazoğlu, 2011a: 114)

Malik Aksel, röportajın devamında köy hayatındaki gündelik üretim ve sosyalleşme alanlarına da değinmektedir. Köylülerin çoğunlukla kahvelerde toplandığını, burada sigara içip sohbet ettiklerini ve çeşitli ihtiyaçlarını aynı mekân içerisinde giderdiklerini ifade etmektedir. Toprak zeminli ve geniş kahvelerde berberin iş gördüğünü, kunduracı ve papuççunun ayakkabı tamiri yaptığını, kumaş satıcılarının ise bir köşede ürünlerini sergilediğini anlatmaktadır. Aksel, köylülerin bu mekânlarda bir araya gelerek hem ziyaretleştiklerini hem de alışveriş yaptığını belirtmekte, konuya ilişkin çizimini de “hem

ziyaret hem ticaret” anlayışı etrafında şekillenen bu gündelik sahnenin görsel bir yansıması olarak tanımlamaktadır. Aksel’in yaptığı berber resmi aşağıdadır:



**Resim 127:** Berber Sulu Boya (Tansuğ, 1986: 176)

### 3.4.4. Ticaret Mekânları

#### 3.4.4.1. Kapalıçarşı

Malik Aksel, “Eski-Yeni İstanbul ve Turistler” başlıklı yazısında Kapalıçarşı’da bulunan ürünler hakkında bilgi vermektedir. Malik Aksel, Kapalıçarşı’da toplanan el işi ürünler üzerinden İstanbul’un zengin zanaat ve üretim dünyasını ayrıntılı biçimde tasvir etmekte, kûfi yazılarla süslenmiş altın kakma kâğıt makaslardan fildişi kalemtraşlara, gümüş zarflı fincanlardan Üsküdar çatmalarına ve Yıldız porselenlerine kadar pek çok farklı nesnenin bu çarşıda yer aldığını belirtmektedir. Bunun yanı sıra işlemeli siniler, sedef nalınlar, gümüş ağızlıklar ile anber, koka, narcıl, abanoz, kehribar, sedef ve mercan gibi çeşitli malzemelerden yapılmış tespihler, divitler ve hokkalar gündelik hayatın estetik unsurları arasında sayılmaktadır. Aksel, söz konusu el sanatlarının yalnızca bireysel kullanım nesnelere olmadığını, aynı zamanda İstanbul’da bir araya gelerek dönemin kültürel ve sanatsal birikimini yansıttığını ifade etmektedir. Ona göre İstanbul’un başşehir olduğu

dönemlerde Kapalıçarşı yalnızca Anadolu ve Rumeli'den değil, imparatorluk sınırları içindeki farklı şehirlerden getirilen değerli eşyalarla dolup taşmış, Aydın ve İzmir'in keten kumaşları, Bursa'nın ipekli ve yağlıkları, Ankara'nın sof kumaşları, Konya'nın kaşıkları, Kastamonu'nun bakır işleri, Adana'nın keçeleri ile Balkan şehirleri ve Orta Doğu merkezlerinden gelen silahlar, kumaşlar ve çeşitli zanaat ürünleri bu mekânda toplanmıştır. Bu çeşitlilik, Kapalıçarşı'nı farklı üretim geleneklerini bünyesinde barındıran bir merkez olduğunu göstermektedir (Aksel, 1956b: 4). Aksel, farklı bir yazısında Kapalıçarşı'da kenar ve köşelerde bulunan hattat, mühürücü, hallaç, leblebici, kürkçü dükkânları bulunduğunu belirtir (Aksel, 1952a: 2).

Malik Aksel, geçmişte Kapalıçarşı ve Mısır Çarşısı'nın her türlü ürünün en temiz ve nitelikli örneklerinin bulunduğu başlıca ticaret merkezleri olduğunu, bu yönüyle İstanbul'un bütünüyle yerli üretimin hâkim olduğu bir pazar niteliği taşıdığını belirtmektedir. Aksel'e göre bu dönemde hangi ürünün nerede bulunacağı ve değerinin ne olduğu esnaf ve halk tarafından bilinmekte, meslekler ve üretim anlayışı kuşaktan kuşağa büyük ölçüde değişmeden aktarılmaktadır. Dükkânların önlerinde çoğu zaman sahiplerinin mesleklerini gösteren makas, leğen, saat, pamuk balyası, kömür demeti ya da renkli camlı pencere gibi alet ve işaretler yer almakta, bununla birlikte gemi, kuş, balık veya gül gibi doğrudan işle ilgili olmayan semboller de kullanılarak dükkânların bu işaretlerle tanınması ve ün kazanması sağlanmaktadır. Aksel ayrıca tabelaların yaygın kullanımının Birinci Dünya Savaşı dönemine rastladığını, bu süreçte belirli biçim ve renk sınırlamaları getirilerek kırmızı zemin üzerine beyaz rika yazıyla hazırlanan tabelaların dükkân kapılarına yerleştirildiğini ve bu uygulamanın izlerinin 1950'lerde manav, nalbur, bakkal gibi küçük esnaf dükkânlarında görülebildiğini ifade etmektedir (Aksel, 1971a: 56).

#### 3.4.4.2. Mısır Çarşısı

Malik Aksel, Mısır Çarşısı'nın günümüzdeki gibi kasap ve bakkal dükkânlarından ibaret bir yer olmadığını, aksine dünyanın çeşitli bölgelerinden getirilen kıymetli ıtriyat ürünlerinin bulunduğu, Doğu'nun en büyük ecza ve baharat merkezlerinden biri olarak işlev gördüğünü aktarmaktadır. Aksel, Yeni Cami tarafına açılan kapının üzerinde yer

alan çifte vav motifinin de bu mekâna atfedilen sır ve tılsımı temsil ettiğini belirtmektedir (Aksel, 1956b: 4).

### 3.4.5. Tekkeler, Dergâhlar, Tarikatlar

#### 3.4.5.1. Galata Mevlevihanesi

Malik Aksel, İstanbul'da cami ve sarayların ardından ziyaret edilen önemli mekânlardan birinin Galata Mevlevihanesi olduğunu belirtmekte, burada dervişlerin ney ve kudüm eşliğinde gerçekleştirdikleri sema ayinlerinin ve beyaz tennurelerin açılıp dalgalanmasının özellikle yabancılar üzerinde hayranlık uyandırdığını ifade etmektedir. Aksel ayrıca bu tür tekkelerin, eski Türk musikisinin icra edildiği ve dinlenebildiği önemli kültürel mekânlar olduğunu aktarmaktadır (Aksel, 1952a: 2).

#### 3.4.5.2. Rufai Tekkesi<sup>34</sup>

Malik Aksel, Kasımpaşa'daki Rufai Tekkesine dair izlenimlerini ilk kez "İki İstanbul" yazısında aktarmıştır. Aksel yazısında tekkede gerçekleştirilen ayinlerin dikkat çekici unsurlarını ayrıntılı biçimde anlatmakta, duvarlara asılan asâlar, teberler ve zincirli topuzlar gibi nesnelerin mekânın görünümünü belirlediğini ifade etmektedir. Aksel'e göre her cuma yerli ve yabancı ziyaretçilerle dolan bu tekkede, zilsiz büyük tefler eşliğinde başlayan deveran sırasında müritlerin yanaklarına uzun şişler batırarak duvarlara dayandıkları ve bir sıra oluşturdukları görülmektedir. Ayrıca ayin esnasında kılıçların karınlara saplanması ve ateşle gerçekleştirilen gösterilerin, özellikle yabancılar üzerinde esrarlı ve kalıcı izlenimler bıraktığını belirtmektedir.

Aksel, Dârümuallimîn'de öğrenci olduğu 1919 senesine ait bir anısını kaleme aldığı "Uzun Bir Okul Tatili" başlıklı yazısında Kasımpaşa'daki Rufai Dergâhına arkadaşlarıyla yaptıkları bir ziyareti ayrıntılı biçimde aktararak, bu mekânın hem fiziksel yapısını hem

34 Malik Aksel'in Rufâi Tekkesi'ne dair izlenimlerini 1920'li yıllarda Dârümuallimîn'de öğrenci olduğu zamanlardaki anılarını esas alarak yazmıştır. O yıllarda Kasımpaşa'da Rufâi Tekkesi adında bir tekkenin varlığına ilişkin bir veriye ulaşamadık. Aksel'in kastettiği tekkenin bahsi geçen yıllarda Rufâi âyinleri yapılan Ayni Ali Baba Tekkesi olduğunu düşünüyoruz. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız: (Göktürk, 1960: 1621-1622)

de gerçekleştirilen ayinlerin niteliğini gözler önüne sermektedir. Aksel'e göre dar sokaklar arasında yer alan, iki katlı ve harap görünümlü bu tekkenin içi ziyaretçilerle dolu olup semahanede mihrap çevresine postlar serilmiş, duvarlar ise çeşitli zincirli topuzlar, şeşperler, kılıçlar, teberler, şişler ve iki siyah tarikat bayrağı ve Seyit Ahmed Rufâî'yi temsil eden kara sarıklı Rufai tacıyla donatılmıştır. Şeyhin semahaneye girişiyle dervişlerin ayağa kalktığı ve ayinin şeyhin okuduğu dua ile başlayarak evrad, naat, zikir ve devran ile devam ettiğini aktarmaktadır. Kudüm ve tefin eşlik ettiği Hak şerleri hayreyler/Zannetme ki gayreyler/Arif anı seyreyler/Mevla görelim n'eyler/Neylerse güzel eyler, gibi ilahiler eşliğinde tekkede yoğun bir ritüel atmosferi olduğunu ifade etmektedir. Malik Aksel, ayin sırasında seslerin yükselip alçalması eşliğinde şeyhin ayağa kalktığını ve yanına gelen bir müridin yanağını iki parmağıyla içten ve dıştan sıkarak dua etmeye başladığını söylemektedir. Aksel'e göre bu esnada şeyh, tahta direklerden birinin yanında bulunan müridin yanağına uzun bir şişi ustalıklı saplamakta ve onu direğe dayamaktadır. Bu şekilde ayin boyunca hareketsiz kalan müridi diğerlerinin takip ettiğini, onların da sırayla aynı uygulamaya maruz kaldığını belirtmektedir. Aksel ayrıca bu sahnenin izleyiciler üzerinde güçlü etkiler bıraktığını, birlikte gittiği arkadaşlarından birinin bu durum karşısında sinirlerinin bozulması sonucu kontrolsüz biçimde güldüğünü, bunun üzerine bir derviş tarafından dışarı çıkarıldığını aktarmaktadır. Malik Aksel, zikir sırasında cezbe hâlinin artmasıyla birlikte ahşap yapının ve duvarlardaki eşyaların sallanarak mâdenî sesler çıkardığını belirtmektedir. Yükselen ürpertici seslerin ortama hâkim olduğunu, dervişlerin omuz omuza gelerek “bedevi topu” hâlini aldığını ve ayinin ritminin giderek şiddetlendiğini yazan Aksel, bu sırada ortaya ateş dolu bir mangal yerleştirildiğini ve mangalın içindeki kızgın şişlerin dikkat çektiğini söylemiştir. Ayine katılan Faslı misafir bir şeyhin ateşle temas kurarak ağzından kıvılcımlar saçtığını, başka bir dervişin ise kızgın şişleri şeker gibi yaladığını ifade etmektedir. Aksel, bu tür anlaşılmayan durumlara halk arasında “Rufailer karışır” dendiğini aktarmaktadır.

Malik Aksel, ayin sırasında zaman zaman oluşan durgunluk ve sessizlik anlarında yalnızca ilahiler, kudümler ve genç müritlerin seslerinin duyulduğunu ancak bu sakinliğin ardından yeniden şiddetli bir hareketliliğin başlayacağı yönünde bir beklenti oluştuğunu aktarmaktadır. Aksel'e göre bu esnada şeyhin eline aldığı kılıcı havaya kaldırarak kendi bedenine saptırması, izleyiciler üzerinde şaşkınlık ve korku uyandırmakta, üstelik bu tür

uygulamalarda herhangi bir kan izinin görülmemesi dikkat çekmektedir. Aksel, ayin sırasında yabancıların da tekkeye ilgi gösterdiğini, parmaklıklarla ayrılmış bölümden uzatılan Fransız subayına ait bir kasaturanın şeyhe verilmesiyle alışılmadık bir sahnenin ortaya çıktığını, şeyhin dua ettikten sonra bu aleti de bedenine sapladığını ifade etmektedir. Bu tür uygulamaların izleyicilerde hem hayret hem de tedirginlik yarattığını belirten Aksel, ayinin ilerleyen aşamalarında ortamın yeniden sakinleştiğini, ilahiler ve ritim unsurlarının daha hafif bir şekilde devam ettiğini dile getirmektedir. Malik Aksel, nefse yönelik bu denli ileri düzeyde uygulamaların tarikatın tam olarak açıklanamayan yanı olduğunu ve söz konusu tarikatın dünyayı değersiz görme anlayışıyla ilişkili olabileceğini ifade etmektedir. Aksel ayrıca şeyhin, daha önce yanaklarına şiş saplanmış müritlerin yaralarını müdahale ederek kapattığını ve bu sırada müritlerin saygı ifadesi olarak eğildiklerini aktarmaktadır. Bunun ardından kadınların hasta çocuklarını semahaneye getirerek şifa amacıyla yere yatırdıklarını, şeyhin dua ettikten sonra bu çocukların üzerinden yürüdüğünü belirtmektedir. Aksel'e göre bu sahneler sırasında kalabalığın düzeni bozulmakta, özellikle kadınların oluşturduğu yoğunluk nedeniyle ayinin bu kısmı tam olarak izlenememektedir (Aksel, 1977: 279-282).

Malik Aksel, Rufai Tekkesini konu alarak bir resim yapmıştır. Resim bir kaynakta “Rufai Tekkesi Yağlı Boya 31x48 cm” şeklinde; bir diğer kaynakta ise “Bektaşî Tekkesi, Sulu Boya 43x63 cm” şeklinde geçmektedir. Ahmet Köksal'ın “Malik Aksel'in Resimleri” başlıklı yazısında yer alan aşağıdaki bölüm konunun aydınlatılması açısından önem taşımaktadır:

Sanatçının suluboyalarının bir bölümü ise toplumsal yaşantımıza ilişkin, zamanla yitip giden sahneleri saptamasıyla belgesel bir değer taşımaktadır. Koyu ve tok renklerle, ince bir işçilikle kimlerine eski kaligrafinin de ustaca eklendiği bu resimler onun sanat ve folklor konularını yetkinlikle, ayrıntılarıyla araştıran kişiliğiyle de bütünleşmektedir. “Rufai Tekkesi”, “Hattat ve Çırağı”, “Direklerarası”, “Baskın”, “Kumkapı'da Bir Çalgılı Kahve”, “Kundura Tamircisi”, “Eski Bir Bakkal Dükkânı” gibi gerçekçi ve öyküsel öğeleri, illüstratif niteliği yanında geçmiş bir dönemin yaşam çevresini saptamasıyla bir daha yapılması olanaksız önemli bir tarihsel değer de içermektedir. Malik Aksel'in yerel yaşantısı, motif ve renkleri kendi olanaklarıyla değerlendiren yarım yüzyılı aşkın sanat uğraşında ulusallık sorununa özenlik ve dürüstlikle yaklaşımın iddiasız alçakgönüllü bir örneğini buluyoruz (Köksal, 1977: 29).

Resimler incelendiğinde ve Aksel'in yazısında aktardığı duvar betimlemesi göz önünde bulundurulduğunda söz konusu resmin Rufai tarikatına ait bir görsel olduğu anlaşılmaktadır. Resim Rufai Tekkesine ait bir resimdir. Ancak türü ile ilgili belirsizlik

bulunmaktadır. Ahmet Köksal resmin sulu boya olduğunu ifade etmektedir. Resim her iki teknikle ayrı ayrı yapılmış olabilir yahut kaynaklarda bir bilgi yanlışlığı bulunmaktadır. Ancak kesin olarak ulaşabileceğimiz bir sonuç olarak Malik Aksel, belleğinde yer edinen bu tekkeyi resmederek konuya dair bir görsel kaynak sunmuştur:



**Resim 128:** Rıfai Tekkesi Yağlı Boya (Öcalan, 2011)



**Resim 129:** Bektaşî Tekkesi Sulu Boya (Ayvazoğlu, 2011)

### 3.4.6. Halk İnanışları

Malik Aksel “İstanbul Mimarisinde Kuş Evleri” başlıklı yazısında, eski İstanbul evlerinde gündelik yaşamın yalnızca fiziksel ihtiyaçlar doğrultusunda şekillenmediğini, halk inanışlarının da ev düzeni ve insan-hayvan ilişkileri üzerinde belirleyici olduğunu söylemektedir. Aksel’e göre evlerin bazı bölümlerinin bilinçli biçimde tamamlanmadan bırakılması, bitmiş bir yapının sahibine uğursuzluk getireceği yönündeki inançla ilişkilidir. Leyleklerin bacalara ve ağaç tepelerine yuva yapması uğur kabul edilmekte, kırlangıç yuvalarına zarar verilmemesi gerektiğine inanılmaktadır. Özellikle kuş yuvasını bozmanın büyük günah sayıldığını ifade eden Aksel, örümcek ağlarının dahi öğleden önce temizlenmesine dikkat edildiğini, böylece örümceklerin kendilerine yeni bir yuva kurabilmelerinin amaçlandığını aktarmaktadır. Aksel, evlerde yaşayan hayvanların da kutsallık ve uğur anlayışı çerçevesinde değerlendirildiğini belirtmektedir. Uçucu ve kanatlı hayvanların üst katlarda yer almasının onları daha kutsal bir konuma taşıdığı düşünülmekte ve leyleğin sıcak ülkelerden gelişi nedeniyle hacılık sıfatıyla anıldığı ifade edilmektedir. Kumru ve güvercinlerin kafeste beslenmesi günah kabul edilirken, kanarya, saka, ispinoz ve flürye gibi ötücü kuşların evlerde beslenebildiği, papağan ve dudu kuşlarının ise daha çok konak ve varlıklı evlerin sembolü olduğu dile getirilmektedir. Bunun yanı sıra Aksel, eski İstanbul evlerinin görünmeyen varlıklarla ilgili inanışların da yoğun biçimde hissedildiği mekânlar olduğunu anlatmaktadır. Cinler, periler ve “iyi saatte olsunlar” olarak adlandırılan varlıkların evlerde dolaştığına inanıldığı için gece yarısı ıslık çalınmamakta, aynaya bakılmamakta, bazı yerlere destur demeden girilmemektedir. Eşikte oturmamak, dut ağacının dibine su dökmek, saç ve tırnak bırakmamak gibi gündelik pratiklerin de bu inanç dünyasıyla ilişkili olduğu görülmektedir. Her evin bir ‘pir’e sahip olduğuna inanılması, bazı hayvanların davranışlarının cin ve perilere yorulması ve evlerde tütsü ya da şeker şerbeti dökülmesi gibi uygulamalar, halk inanışlarının ev yaşamını yönlendiren görünmez kurallar bütünü oluşturduğunu düşündürmektedir.

Malik Aksel, eski İstanbul evlerinde gündelik yaşamın çeşitli halk inanışlarıyla iç içe sürdürüldüğünü yazının devamında da vurgulamaktadır. Sofranın açık bırakılması durumunda meleklerin buraya kanat gereceğine inanıldığı için sofranın uzun süre bekletilmediğini, “melâike yorulmasın” düşüncesiyle kısa sürede kaldırıldığını

aktarmaktadır. Benzer biçimde Fatma Ana'nın ekmeği küle bastırarak yediğine dair inanış sebebiyle külden iz bırakılmamasına dikkat edildiğini, terliklerin ters çevrilmemesi ve süpürge'nin gelişigüzel yerlere dayanmaması gibi gündelik davranışların da belirli inançlarla ilişkilendirildiğini ifade etmektedir. Aksel, halk arasında "iyi saatte olsunlar" olarak anılan görünmez varlıklara karşı saygılı davranıldığını, hatta bazı evlerde evliya görüldüğüne inanıldığını dile getirmektedir. Bu varlıkların çoğu zaman ak sakallı veya yeşil sarıklı biçimde tahayyül edildiğini, tesbih çekerken ya da namaz kılariken görüldüklerinin anlatıldığını aktarmaktadır. Cinlerin zaman zaman hayvan suretine girerek saçak kenarlarında ya da olağan dışı mekânlarda dolaştığına yönelik inanışların ise hayvanlara kötü davranmaktan kaçınmayı teşvik ettiğini belirtmektedir. Ayrıca "ervâh-ı lâife" adı verilen iyi ruhların kuş veya melek biçiminde tasavvur edildiğini, eski minyatürlerde özellikle Süleyman Peygamber tasvirlerinde kuşların bu iyi ruhları temsil eder biçimde resmedildiğini ifade etmektedir. Malik Aksel, halk kültüründe kuşlara ilişkin çok sayıda inanış ve anlatının bulunduğunu belirtmekte, çeşitli kuş türlerinin halk muhayyilesinde farklı anlamlarla ilişkilendirildiğini ifade etmektedir. Aksel'e göre kırlangıç, saygı duyulan kuşlardan biridir ve bu kuşun hareket biçimi Hz. Süleyman ile ilişkilendirilen bir anlatıyla açıklanmaktadır. Aksel, bazı kuşların haber verme ve uğur getirme işleviyle değerlendirildiğini de aktarmaktadır. Karganın ötmesi haber geleceğine yorulurken, akkarganın üç kez ötmesinin mektup habercisi sayıldığını, bu nedenle bazı bölgelerde akkargaya "ağzın bal olsun, ayağın uğurlu olsun" sözleriyle hitap edildiği ifade edilmektedir. Güvercinlerin havanın açacağı haber verdiğine, kumrunun ise beddua sonucu kuşa dönüşmüş bir kız olduğuna inanılması, kuşların halk inançlarında doğa olaylarını açıklayan ve ahlaki anlatılar taşıyan unsurlar olarak görüldüğünü göstermektedir. Malik Aksel, güvercin ve kumruların halk inançlarında kutsallık atfedilen kuşlar arasında yer aldığını da eklemektedir. Cami ve şadırvan çevrelerinde toplanan bu kuşların çıkardıkları seslerin halk arasında Tanrı'nın adını zikretmeleri şeklinde yorumlandığını, bu sebeple kutsal kabul edildiklerini ve avlanmalarının günah sayıldığını ifade etmektedir. Müslümanlıkta güvercinin saflık, temizlik, kardeşlik ve barışın sembolü olarak görüldüğünü, mektup ve kartlarda ise çoğu zaman iyi haberin habercisi şeklinde yer aldığını aktarmaktadır.

Aksel, güvercinlere ilişkin inanışların yalnızca sembolik düzeyde kalmadığını, gündelik yaşam pratiklerine de yansıdığını dile getirmektedir. Örneğin güvercinlerin uçarken bir kişinin üzerine pislemesinin uğur sayıldığı ve talihsiz kimselerin kısmetinin açılacağına yorulduğu ifade edilmektedir. Hastalıktan kurtulan, muradına eren ya da sevdiğine kavuşan kişilerin cami avlularında kuşlara buğday ve mısır serpererek adakta bulunmaları, çocuklarının yürümesi veya konuşması için kuşlar üzerinden dilekte bulunmaları da kuşların halk inançlarındaki koruyucu ve aracılık eden işlevini göstermektedir (Aksel, 1959a: 34-38).

Malik Aksel, “Eski İstanbul’dan: Ramazan Davulu ve Davul Yakısı” yazısında Şile’nin Kayagöz köyünde geçirdiği öğretmenlik yıllarına ait bir anıyı aktarmaktadır. Malik Aksel anıda, bir köy kahvesinde karşılaştığı olay üzerinden halk arasında baş ağrısını gidermek amacıyla uygulanan “davul yakısı” adlı uygulamayı açıklamaktadır. Aksel, bir köylünün peykeye oturmuş şekilde başını elleri arasına aldığı, yanında bulunan iki davulcunun ise büyük bir gürültüyle davul çaldığını belirtmektedir. Davul sesinin kahveyi dolduracak kadar şiddetli olduğunu ifade eden Aksel, bu uygulamanın sebebinin köy imamı Salih Efendi’ye sorduğunu dile getirmektedir. Salih Efendi’nin açıklamasına göre, köylüler baş ağrısını geçirmek amacıyla iki davulcu getirerek yüksek sesle davul çaldırmakta ve buna “davul yakısı” adı verilmektedir (Aksel, 1977: 158).

Malik Aksel, *Türk Folklor Araştırmaları*’nda yayımlanan “Eski İstanbul’dan: İnançlar ve Gelenekler” başlıklı yazısında İstanbul’daki türbe ve salâ geleneklerini halk inanışları çerçevesinde değerlendirmekte, bu uygulamaların özellikle çocukların sağlığı, yürüyebilmesi, eğitim hayatı ve genç kızların kısmetlerinin açılması gibi gündelik hayatla ilişkili dilekler etrafında şekillendiğini belirtmektedir. Malik Aksel, Büyük Çamlıca’daki Selâmi Baba Türbesi’nin özellikle çocuk sahibi olan aileler tarafından ziyaret edilen önemli inanç merkezlerinden biri olduğunu söylemektedir. Aksel’e göre, çocukların uzun ömürlü olması dileğiyle türbedara doğacak çocuk için çorap, mendil, zıbın ve takke gibi eşyalar bırakılmakta ve çocuk dünyaya geldikten sonra ise onun Selâmi Baba’nın himayesine girdiğine inanılmaktadır. Bu inanç doğrultusunda koç, horoz, yağ, mum ve süpürge gibi çeşitli adaklar adanmakta, çocuğun kırkıncı gününde türbe ziyareti gerçekleştirilmekte ve bir yaşına geldiğinde mezarın çevresinde üç kez dolaştırılması âdet hâlini almaktadır. Çocuğun bahtının açılması durumunda da tekrar Selâmi Baba’ya

gidildiğini aktaran Aksel, bu ziyaretlerin süreklilik taşıyan bir inanç pratiği olduğunu göstermektedir. Aksel, türbe ziyaretlerinde dilek taşı uygulamasının da dikkat çekici bir yer tuttuğunu ifade etmektedir. Türbeden alınan taşların dileğin gerçekleşmesine vesile olacağına inanılarak eve götürüldüğünü, ancak dilek gerçekleşsin ya da gerçekleşmesin belirli bir süre sonra yeniden türbeye bırakıldığını aktarmaktadır. Bu yönüyle Aksel, İstanbul'daki türbe ziyaretlerinin belirli ihtiyaç ve beklentiler doğrultusunda şekillendiğini, ziyaretlerin çoğunlukla belli bir dilek, şifa veya korunma amacıyla gerçekleştirildiğini belirtmektedir.

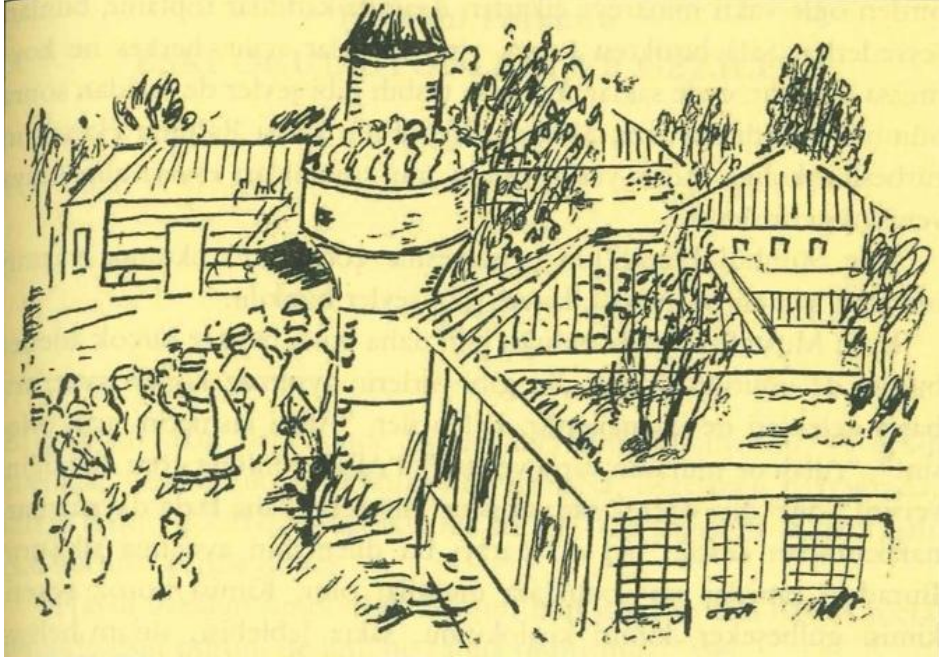
Malik Aksel, İstanbul'da bazı camilerde, özellikle de Sümbül Efendi çevresinde gerçekleştirilen cuma salâsının, vaktinde yürüyemeyen çocuklar için uygulanan bir halk inancı pratiği olduğunu belirtmektedir. Aksel'e göre bu amaçla çocuklara ait gömlek, don, çorap, pabuç ve takke gibi eşyalar, salâ vermek üzere minareye çıkan kişilerin sırtlarında taşıdıkları torbalara yerleştirilmektedir. Minarenin büyüklüğüne göre müezzinle birkaç kişinin torbalarla şerefeye çıktığını aktaran Aksel, salâ sırasında bu kişilerin yüksek sesle dua ederken şerefede üç kez dolaştıklarını ifade etmektedir. Salâ tamamlandıktan sonra torbalardaki eşyalar sahiplerine geri verilmekte ve aileler tarafından evlerde kibleye dönük bir yerde muhafaza edilmektedir. Aksel, bu uygulamanın yalnızca minarede gerçekleştirilen salâ ile sınırlı kalmadığını, kadınların da çocuklarını kucaklarında veya ellerinden tutarak minarenin çevresinde üç kez dolaştırdıklarını belirtmektedir. Yaklaşık elli-altmış kadının katıldığı bu hareketliliğin, çocukların yürüyebilmesine yönelik ortak bir dilek ve inanç pratiği etrafında şekillendiğini aktaran Aksel, böylece salâ geleneğinin dua, mekân ve toplu katılım unsurlarını bir araya getiren bir halk uygulaması niteliği taşıdığını göstermektedir.

Malik Aksel, İstanbul'da cuma salâsının yalnızca çocukların yürüyebilmesi amacıyla değil, evlilik çağına gelmiş genç kızların kismetlerinin açılması için de gerçekleştirildiğini belirtmektedir. Aksel'e göre bu amaçla genç kızlara ait boncuk, gerdanlık, tarak, yemeni, terlik, peşkir, anahtar, küpe, yüzük ve bilezik gibi kişisel eşyalar torbalara yerleştirilmekte, dileğin niteliğine göre yalnızca müezzin ya da birkaç görevli bu torbalarla minareye çıkmaktadır. Gelin salâsı için özellikle ayın ilk cuma gününün tercih edildiğini ifade eden Aksel, müezzin, kayyum ve hafızların öğle vakti torbaları sırtlarına alarak minareye çıktıklarını, aşağıda toplanan kadınların ise bu uygulamayı

izlediklerini aktarmaktadır. Salâ tamamlandıktan sonra torbaların açıldığını ve herkesin bıraktığı eşyayı geri alarak evinde muhafaza ettiğini belirten Aksel, bazı nesnelere ise Sümbül Efendi'nin kızı ve Merkez Efendi'nin eşi olarak bilinen Rahime Hanım'ın türbesine bırakıldığını ifade etmektedir. Yemeni ve tesbih gibi eşyaların adak gerçekleşinceye kadar burada tutulduğunu, dileğin yerine gelmesi durumunda ise eski eşyanın alınıp yerine yenisinin bırakıldığını aktaran Aksel, bu uygulamanın türbe ziyareti, adak ve salâ geleneğini bir araya getiren süreklilik arz eden bir halk inancı niteliği taşıdığını söylemektedir.

Malik Aksel, Sümbül Efendi çevresinde çocukların eğitim hayatına ilişkin dileklerin de çeşitli inanç pratikleriyle ilişkilendirildiğini belirtmektedir. Aksel'e göre çocukların okuyup yazabilmesi temennisiyle Sümbül Efendi'nin penceresine elifba, hokka ve kalem gibi eğitim araçları bırakılmakta, bu uygulama Kocamustafapaşa çevresinde görülen benzer halk inanışlarıyla birlikte uzun süre varlığını sürdürmektedir. Böylece eğitim başarısı ve okuryazarlık da halk arasında manevi destek ve ziyaret pratikleriyle bağlantılı biçimde ele alınmaktadır. Aksel, türbe ve ziyaret mekânlarının yalnızca inanç merkezleri olmadığını, aynı zamanda kendine özgü bir sosyal çevre oluşturduğunu ifade etmektedir. Bu alanların ayrılmaz unsurları arasında dilenciler ve seyyar satıcıların yer aldığını belirten Aksel, dilencilerin “Allah kısmetini açık eylesin”, “Allah ne muradın varsa versin” gibi dualarla ziyaretçilerden sadaka talep ettiklerini aktarmaktadır. Ziyaretçilerin çoğu zaman bu duaların etkisiyle küçük miktarlarda para verdiklerini dile getiren Aksel, türbe çevresindeki satıcıların da özellikle çocuklara yönelik ürünler sunduğunu belirtmektedir. Horoz şekeri, gülbeşeker, kuş lokumu, sakız leblebisi ve susam helvası satan seyyar satıcıların yanı sıra macuncuların da bu ziyaret mekânlarının gündelik görünümünün ayrılmaz parçaları arasında yer aldığını ifade etmektedir (Aksel, 1977: 345).

Aksel'in aşağıda yer alan çizimi, salâ geleneğinin etrafında şekillenen toplumsal hareketliliği ve inanç atmosferini görsel olarak kayıt altına alması bakımından önem taşımaktadır:



**Resim 130:** Salâ Geleneği (Aksel, 1976a: 7704)

### 3.4.7. Sosyal Hayatta Bazı Tipler

#### 3.4.7.1. Deli

Malik Aksel, çeşitli yazılarında yaşadığı dönemin delilerine ve İstanbul halkının bu kişilere yönelik yaklaşımına yer vermektedir. İstanbul halkının delileri sıradan kimseler olarak görmediğini, onları çoğu zaman cezbe sahibi, manevi yönü güçlü ve kutsiyet atfedilen kişiler olarak değerlendirdiğini ifade etmektedir. Aksel'in *Türk Folklor Araştırmaları*'nda yayınlanan "Pazarola Hasan Bey" adlı yazısı döneminin delilerinden Pazarola Hasan Bey'i anlatmaktadır. Malik Aksel yazının başında, bir dönem İstanbul'da resmî şahsiyetlerden çok yarı akıllılar, meczuplar ve delilerin tanındığını ifade etmektedir. Çıplak Mustafa, Oturaklı Salih, Torbalı Hüseyin, Acem Rıza ve Arap İsmail gibi isimlerin şehir hayatında tanınan simalar arasında yer aldığını aktarmaktadır. Aksel, bu kişilerin çoğu zaman kendilerine özgü davranışları ve görünüşleriyle hafızalarda yer ettiğini belirtmektedir. Nitekim Düğümlü Dede'nin düğümlü kıyafetleriyle, Eğri Kılıç Memiş Paşa'nın elindeki kılıçla verdiği komutlarla, Deli Hidayet'in ise gevezeliği ve oruç tutmasıyla tanındığını, aynı zamanda çocukların alay ve eğlence konusu hâline geldiklerini anlatmaktadır. Malik Aksel, İstanbul'un tanınmış meczupları arasında Pazarola Hasan Bey'i diğerlerinden ayrı bir yerde değerlendirmektedir. Çoğu meczuptan

farklı olarak halkın ondan çekinmediğini, aksine sevip saydığını ifade eden Aksel, Pazarola Hasan Bey'in İstanbul halkı arasında uğur getiren bir kişi olarak görüldüğünü aktarmaktadır.



**Fotoğraf 7:** Pazarola Hasan Bey (Karakışla, 2006: 40)

Halk arasında ona bir tür ermişlik atfedildiğini, elinin değdiği yere Hızır Aleyhisselâm'ın eli değmiş gibi bereket geleceğine inanıldığını belirtmektedir. Bu sebeple özellikle İstanbul'un çeşitli semtlerinde bulunan işportacıların, tezgâhlarına elini değdirmeden onun yanlarından ayrılmasına razı olmadıklarını anlatmaktadır. Aksel, Pazarola Hasan Bey'in insanlara hitap biçimlerine de değinmektedir. İşportacılara "Pazarola işportacıbaşı", esvap satıcılarına "Pazarola esvapçıbaşı", gazete satan çocuklara "Pazarola gazetecibaşı", kör dilencilere ise "Pazarola dilencibaşı" diye seslendiğini aktarmaktadır. Bu hitap tarzı, onun gündelik hayat içerisinde karşılaştığı herkesi yaptığı işin önde gelen kişisi olarak görmesiyle ilişkilendirilmektedir. Malik Aksel, Pazarola Hasan Bey'in fiziksel görünümüne ve gündelik hayat içerisindeki tavırlarına dair ayrıntılı tasvirlerde bulunmaktadır. Çelimsiz bir bedene karşılık heybetli bir başa sahip olduğunu ifade eden Aksel, başındaki abânî sarığın üzerinde "Maşallah Hasan Bey" yazısının yer

aldığını, sarıgın arasına çoğu zaman bir gül, karanfil veya birkaç yaprak iliştrildiğini belirtmektedir. Zaman zaman kırpışık gözleriyle gülümseyerek beklenmedik sözler söylediğini ve çevresindekileri güldürdüğünü de aktarmaktadır. Aksel'in anlatımında Pazarola Hasan Bey, insanlar arasında din, cinsiyet, zenginlik yahut toplumsal konum bakımından bir ayırım gözetmeyen bir şahsiyet olarak görünmektedir. Müslüman-Hristiyan, kadın-erkek, zengin-fakir ayırımı yapmaksızın herkesi Allah'ın kulu ve iyi insan olarak gördüğünü ifade eden Aksel, bazen yolunu şaşırılmış yahut kararsız kalan kişilere söylediği sözlerin, çevresindekiler tarafından adeta bir irşad gibi kabul edildiğini belirtmektedir. Bu sebeple bazı kişilerce cezbeye tutulmuş bir derviş olarak değerlendirildiğini, tekke ve şeyhler konusunda geniş bir bilgiye sahip olduğuna inanıldığını da eklemektedir.

Aksel, Pazarola Hasan Bey'in hem tekkelere hem tiyatrolara uğradığını, ancak hiçbir yerde uzun süre kalmadığını anlatmaktadır. Sanki görünmez bir güç tarafından acele ettiriliyormuş gibi kısa süre içinde yeniden yola koyulduğunu, buna rağmen uğradığı her yerde izzet ve ikram gördüğünü ifade etmektedir. Başköşeye alındığını, paşalar ve beyler gibi ağırlandığını, kendisine kahve ikram edildiğini ve etrafında her zaman bir kalabalığın bulunduğunu aktarmaktadır. Buna karşılık hiç kimseden para veya eşya istemediğini, cebine gizlice para konulduğunda dahi buna dokunmadığını belirtmektedir. Kış yaz ayağında mest lastik bulunduğunu, elinden kara şemsiye yahut değneğini eksik etmediğini de ayrıntılarıyla tasvir etmektedir. Aksel'in anlatımında Pazarola Hasan Bey için mevki ve makamın bir anlamı bulunmamaktadır. İstanbul valisine dahi çekinmeden "Pazarola vâlibaşı" diye hitap ettiğini, bu tavrın kimseyi diğerinden üstün görmeyen anlayışıyla ilişkili olduğunu ifade etmektedir. İnsanlara çoğu zaman mesleklerine göre seslendiğini, özellikle Şehzadebaşı'na geçtiğinde bu hitapların bir açık hava gösterisini andıran canlılığa dönüştüğünü anlatmaktadır. Kel Hasan'a rastladığında "Pazarola tiyatrocubaşı, sakın süpürgeyi çaldırtma, sonra masrafa girersin" diyerek şakalaşması da Aksel'in aktardığı örnekler arasında yer almaktadır. Malik Aksel'in Pazarola Hasan Bey'e dair aktardığı hususlar, sanatçının çizimlerine de yansımıştır. Aşağıdaki görseller, Aksel'in yazılarında aktardığı bazı ayrıntıları desteklemesi bakımından dikkat çekmektedir:



**Resim 131:** Malik Aksel'in Çizimiyle Pazarola Hasan Bey 1 (Aksel, 1972b: 6504)



**Resim 132:** Malik Aksel'in Çizgileriyle Pazarola Hasan Bey (Aksel, 1977: 149)



**Resim 133:** Malik Aksel'in Çizimiyle Pazarola Hasan Bey 2 (Aksel, 1972b: 6505)

Malik Aksel, Pazarola Hasan Bey'in gündelik hayatta karşılaştığı kişilere yönelik hitap biçimlerinin yalnızca esnafla sınırlı olmadığını belirtmektedir. Karşısına çıkan bir berber çırağına dahi “çırak” demediğini, onu “berberbaşı” diye çağırdığını, oyuncusuna, çalgıcısına, biletçisine ve karşılaştığı pek çok kişiye benzer şekilde iltifatta bulunduğunu aktarmaktadır. Aksel, büyük küçük herkesin bu hitabı beklediğini, hatta genç kızların dahi kismetlerinin açılacağı inancıyla bu uğur kaynağı olarak görülen kişiye görünmek, kendilerine bakmasını ve gülümsemesini istemek için çevresinde bulunduğunu ifade etmektedir. Aksel, Pazarola Hasan Bey'in dünyasında her günün adeta bir düğün ve bayram havasında geçtiğini belirtmektedir. Bir işle meşgul olmadığını, ancak çalışanlara sürekli gayret verdiğini anlatan Aksel; onun yüzünde istek ve dileğe dair bir kaygı bulunmadığını, tasanın ne olduğunu bilmediğini ifade etmektedir. Pazarola Hasan Bey'i, “rüzgâra tutulmuş bir yaprak gibi aklının estiği tarafa döner giderdi” sözleriyle tasvir etmektedir.

Malik Aksel, Pazarola Hasan Bey'in geçtiği her yerde bir şenlik havası oluştuğunu anlatmaktadır. Görüldüğü yerlerde düğün bayram var sanıldığını, hiçbir zaman yalnız bırakılmadığını, ortalıkta görünmediği zaman ise merak edilerek evinden sorulduğunu ve kapısının sık sık çalındığını ifade etmektedir. Bununla birlikte Aksel, Pazarola Hasan

Bey'in akıl ve delilik arasındaki konumunu kesin çizgilerle tanımlamanın güçlüğüne de dikkat çekmektedir. Bu kişinin her şeyin anahtarı sayılan akla sahip olup olmadığı meselesinin çevresindekiler tarafından dahi tam anlamıyla belirlenemediğini aktarmaktadır. Aksel, eski kitaplarda Tanrı'nın ilk olarak akılı yarattığı ve onu insanın başı üzerinde konumlandığına dair inanışa değinmekte, Pazarola Hasan Bey'in dikkat çekici ölçüde büyük başını da bu bağlamda değerlendirmektedir. Büyük başın büyük akla işaret ettiğini düşünenlerin, onun çevresindeki insanlardan daha akıllı olması gerektiğine inandıklarını belirtmektedir. Onun "baş" kelimesini sıkça kullanarak her şeyi başa bağlamasını dikkat çekici bulan Aksel, bütün bunların bir muamma olarak kaldığını ifade etmektedir. Bununla birlikte, kesin olarak bilinen yönünün kimseden bir şey istememesi ve çevresindeki insanlara daima ümit vermesi olduğunu vurgulamaktadır.

Malik Aksel, Pazarola Hasan Bey'in şöhretinin yalnızca çarşı ve pazar çevresiyle sınırlı kalmadığını, gazete ve dergi sayfalarına da yansıdığını ifade etmektedir. Nitekim 1920 yılında bir İstanbul gazetesinde yayımlanan bir ilanda, Şehzadebaşı'ndaki Şark Tiyatrosunda sahnelenecek Pazarola Hasan Bey piyesine şu sözlerle yer verildiğini aktarmaktadır:

İki saat bilâ-fâsıla gülmek ve eğlenceli vakit geçirmek ve memleketimizin bütün artistlerini bir arada görmek isteyenlere cuma günü Şehzadebaşı'nda Şark Tiyatrosu'nda Eyüp Sabri Bey müsameresinde Komik-i Şehir Hasan Efendi, Naşit Bey, Balı Rıza Efendi, İsmail Efendi'nin iştirakiyle oynanacak olan emsali görülmemiş mükemmeliyette 'Pazarola Hasan Bey' piyesinin temasını tavsiye ederiz. Tafsilât el ilânlarındadır (Aksel, 1977: 152).

Aksel, bu örnek üzerinden Pazarola Hasan Bey'in yalnızca satıcılar ve dükkân sahipleri için değil, tiyatro çevreleri açısından da bir uğur kaynağı olarak görüldüğünü anlatmaktadır. Adını taşıyan piyes aracılığıyla tiyatrocuların ve sanatçıların onun maneviyatına sığındığını, böylece oyunların ilgi gördüğüne ve kazanç sağlandığına inanıldığını ifade etmektedir. Bununla birlikte sahnede yer alanın yalnızca onun adı olduğunu, Pazarola Hasan Bey'in bizzat kendisinin bu gösterilerde bulunmadığını da eklemektedir. Aksel, bir dönem İstanbul'da *Pazarola Hasan Bey* adıyla bir mizah gazetesinin yayımlandığını, günlük olayların bu isim üzerinden mizahi bir dile dönüştürüldüğünü ve gazetede karikatürlere de yer verildiğini belirtmektedir. Bunun yanı sıra Darülbedayi'de maskeli olarak sahnelenen *Pazarola Hasan Bey* revüsünden söz etmekte, oyunda Hasan Bey'in yanı sıra Vali Doktor Emin Bey ve dönemin tanınmış

İstanbul simalarının da yer aldığını aktarmaktadır. Osman Cemal Kaygılı tarafından yazılan ve halkın yoğun ilgisi üzerine tekrar tekrar sahnelenen bu oyunun, Direklerarası'ndaki Ferah Tiyatrosunda Münif'in hazırladığı büyük karton bir maske ile temsil edildiğini ifade etmektedir. Aksel, Pazarola Hasan Bey'in ününün zamanla İstanbul sınırlarını aştığını da belirtmektedir. Ressam, musikici ve estetikçi Rasih Sonat'ın Ankara Halkevinde başrolünde Pazarola Hasan Bey'in bulunduğu bir revü hazırladığını, Ankara'da ilk kez sahnelenen bu oyunun büyük ilgi görek defalarca tekrarlandığını anlatmaktadır. Kimsenin tanımadığı Rasih Sonat'ın da bu vesileyle tanınır hâle geldiğini ve "Revücü Rasih Sonat" adıyla şöhret kazandığını ifade eden Aksel, bütün bu gelişmeleri Pazarola Hasan Bey adının taşıdığı uğur ve tılsıma bağlamaktadır (Aksel, 1977: 147-153).

#### 3.4.7.2. Meczup

Meczup, İslam inancında Allah sevgisi ve manevi coşkunun etkisiyle kendinden geçmiş, bu hâlden geri dönememiş kişiler için kullanılan bir kavramdır. Bu yönüyle meczuplar, deli olarak nitelendirilen kişilerden ayrı değerlendirilmiş ve toplum içinde kendilerine saygıyla yaklaşmıştır. 19.yy. sonları İstanbul'da doğan Âşık Cemal, devrinin şöhret isimlerinden biridir ve meczuptur.<sup>35</sup> Malik Aksel, "Tek Telli Sazşairi Âşık Cemal" yazısında kendisi hakkında çeşitli bilgiler vermektedir. Malik Aksel, kendisini "Her havayı tek tel ile çalan sâzende-i cihan Âşık Cemal" sözleriyle tanıtan Âşık Cemal'in 1922 yılında İstanbul sokaklarında sazıyla sıkça görülen bir figür olduğunu aktarmaktadır. Âşık Cemal hakkında dolaşan anlatılarda onun varlıklı bir ailenin çocuğu olmasına rağmen bir aşk meselesi sebebiyle hayatının değiştiğinin söylenmektedir. Aksel, eline saz aldıktan sonra şiir söylemeye başladığına inanılan Âşık Cemal'in tek telli sazıyla şehir şehir, köy köy dolaştığını, sazının tellerini kopararak yalnızca bir tel bıraktığını ifade etmektedir. Tek telli sazının sebebi sorulduğunda ise "Gönül bir, tel bir, saz bir, Allah bir" şeklinde cevap verdiğini dile getirmektedir. Aksel, Âşık Cemal'in kendi anlatısına göre sazını İstanbul'da Silivrikapı'ndaki Tepebağ denilen yerde bulunan bir köşkte Mazhar Bey'den aldığını söylediğini aktarmaktadır. Bunun ardından Bursa, Eskişehir ve

35 Tek Telli Sazşairi Âşık Cemal için ayrıntılı bilgi için bakınız: (Göktürk, 1959: 1146-1147); (Pehlivan, 2017: 115, 19-39).

Ankara üzerinden Amasya'ya uzanan bir yolculuğa çıktığını, bu seyahati küçük bir kitapçıkta toplayarak *Amasya Seyahatnamesi* adıyla kaleme aldığını ifade etmektedir. Malik Aksel, Âşık Cemal'in küçük hacimli eserine "seyahatname" adını verdiğini ve kitabın satış fiyatını da kendine özgü bir mantıkla açıkladığını anlatmaktadır. Aksel, Âşık Cemal'in kitabı beş kuruşa satması hâlinde masrafını karşılayamayacağını, on kuruş olması durumunda ise kendi kurduğu sembolik hesabın bozulacağını düşündüğünü, bu sebeple eser için on beş kuruşluk bir bedel belirlediğini dile getirmektedir. Aksel, bir elinde üzerinde "Tek Telli Sazşairi Âşık Cemal" yazılı büyük bir tabela taşıyan, diğer elinde ise tek telli sazını omzuna dayayarak şehrin farklı semtlerinde dolaşan bu saz şairinin, dönemin siyasi ve toplumsal dönüşümlerini kıyafetlerine de yansıttığını söylemektedir. Meşrutiyet yıllarında ay yıldızlı beyaz keçe külah kullandığını, Cumhuriyet döneminde ise şapkasına ay yıldız yerleştirerek "Tek Telli Sazşairi" ifadesini şapkasında taşımaya sürdürdüğünü anlatmaktadır. Aksel, uzun paltosu, sert yürüyüşü ve dikkat çekici görünümüyle tanınan Âşık Cemal'in zamanla bir taklitçisinin de ortaya çıktığını belirtmektedir. Kendisini aynı adla tanıtan bu kişinin evlere girerek saz çalıp para topladığını, para bulunmadığında eşya kabul ettiğini söyleyerek dolaştığını aktarmaktadır. Aksel, bu durumu ironik bir üslupla değerlendirerek şiirin çalınmasının bilinen bir durum olduğunu, ancak bir şairin kimliğinin taklit edilmesinin alışılmadık bir örnek oluşturduğunu dile getirmektedir. (Aksel, 1977: 165-169)

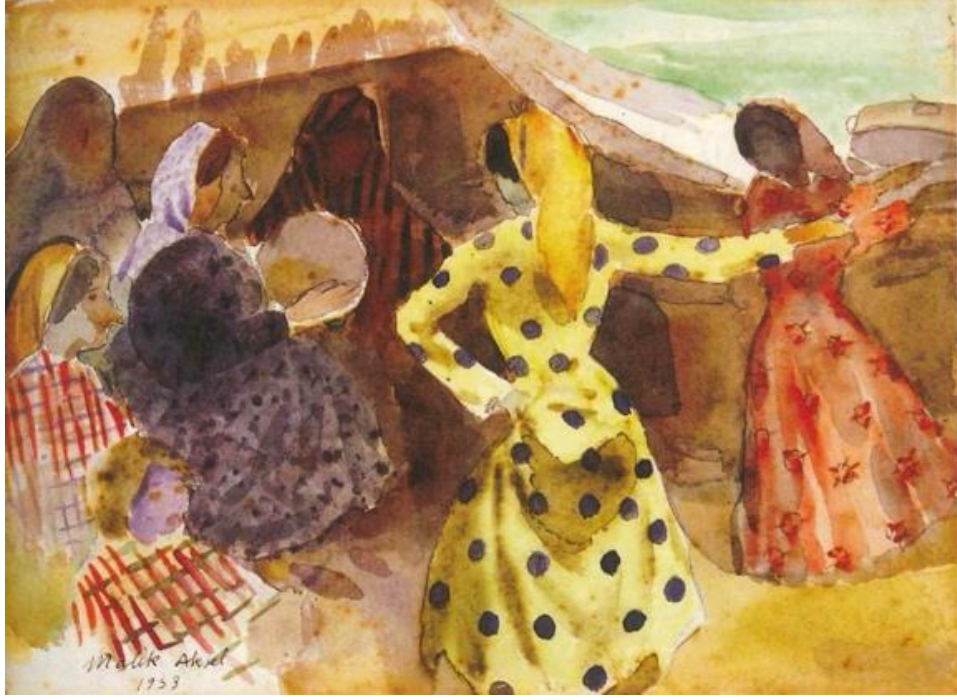
Aşağıda yer alan resimde de görüleceği üzere Malik Aksel, Âşık Cemal'e ilişkin anlatısını yalnızca yazılı metinle sınırlı bırakmamış, onu görsel olarak da resmetmiştir. Bu durum, sanatçının gündelik hayat tiplerini çok yönlü bir belgeleme anlayışıyla ele aldığını göstermektedir. Bu resimde Âşık Cemal'in omzuna dayadığı tek telli sazı ve elinde taşıdığı tanıtıcı tabelasıyla betimlenmesi, metinde yer verdiği ayrıntıları görsel düzlemde yeniden üretme çabasının bir yansımasıdır. Bu yönüyle Aksel, İstanbul folkloruna ait sokak tiplerini yalnızca anlatı düzeyinde aktaran bir gözlemci değil, aynı zamanda onları görsel hafızaya kazandıran bir belgeleyici kimliğiyle de öne çıkmaktadır:



**Resim 134:** Âşık Cemal (Aksel, 1975b: 7447)

### 3.4.7.3. Çingene

Aksel'in Çingenele ilgili tasvirleri, yalnızca dış görünüş ve gündelik pratiklerle sınırlı kalmamakta, aynı zamanda onların yaşam alanları, eğlence kültürü ve şehir içindeki görünürlüklerine dair önemli folklorik veriler sunmaktadır. Özellikle giyim-kuşam özellikleri, düğünlerde sergiledikleri performanslar ve Sulukule merkezli yaşam biçimine dair aktardıkları, İstanbul'un sosyal çeşitliliğini yansıtan sosyal tip tasvirleri arasında değerlendirilebilecek niteliktedir. Aksel'in gözlemlerinde Çingenele, kentsel yaşamın kendine özgü ritimleri içerisinde belirgin bir grup olarak resmedilmektedir. 1953 yılında yapmış olduğu sulu boya resim, Malik Aksel'in yazılarında aktardıklarını imgeleştirmektedir:



**Resim 135:** Çingenerler Sulu Boya Resmi (Aksel: 2007: 57)

“Sulukule’den Direklerarası”nda isimli yazısı Malik Aksel’in üstte yer alan resmiyle örtüşen bilgiler vermektedir. Malik Aksel, geçmişte Çingenerlerin kendilerine özgü kıyafetleri ve görünüşleriyle İstanbul hayatında dikkat çekici bir yer edindiklerini belirtmektedir. Kabak çiçeği rengindeki şalvarları, başlarındaki yemenilere iliştiirdikleri karanfiller ve yürüyüş biçimlerinin onlara kendilerine has bir görünüm kazandırdığını ifade etmektedir. Aksel, düğünlerde Çingenerlerin “kiriz atma” olarak adlandırılan gösteriler sergilediklerini, alınlarına su dolu bardak koyarak beden hareketleriyle hünerlerini ortaya koyduklarını aktarmaktadır. Sulukule çevresindeki küçük evlerde yaşayan Çingenerlerin gündelik hayatlarını büyük ölçüde sokakta sürdürdüklerini, çamaşır yıkama ve temizlik gibi günlük ihtiyaçlarını açık alanlarda karşıladıklarını, ev ile sokak arasında keskin bir ayrım gözetmeyen bir yaşam tarzına sahip olduklarını dile getirmektedir. Bununla birlikte Aksel, Çingenerlerin sanıldığı gibi bakımsız insanlar olmadığını, evlerini özenle döşediklerini, minderlerinde el emeği ürünlere yer verdiklerini ve güzel görünmeye önem gösterdiklerini de belirtmektedir. Malik Aksel, Çingenerlerin müzik ve eğlence hayatında önemli bir yere sahip olduklarını ve kadınların çengi, erkeklerin ise çalgıcılık konusunda ustalık gösterdiklerini belirtmektedir. Bu çevre içinde Zurnacı Takuhi, Klarnetçi İbrahim, Udi Afet, Hanende Kurban, Kemanî Meftun ve Zurnacı Emin gibi tanınmış isimlerin bulunduğunu aktarmaktadır. Özellikle Udi

Afet'in ud icrasındaki ustalığına dikkat çeken Aksel, onun farklı icra biçimleriyle döneminde erişilmesi güç bir maharet sergilediğini ifade etmektedir. Aksel'e göre Çingenelerin ana çalgıları çifte nağra ve dümbelektir (Aksel, 1973: 6553). Malik Aksel, Çingenelerin söyledikleri türkülere dair de tespitleri bulunmaktadır. Bu tespitler türkü başlığı altında incelenmiştir.

Malik Aksel, aynı yazının devamında Çingener arasında yaşanan kavgaların sıradan bir çatışmadan çok, kendine özgü bir gösteri niteliği taşıdığını belirtmektedir. Aksel, "Çingene sözü" ifadesinin Çingenelerin kendileri açısından olumsuz bir anlam taşıdığını ve birbirlerine bu şekilde hitap etseler dahi kendilerine bu adla seslenilmesini hoş karşılamadıklarını ifade etmektedir. Ayrıca geçmişte Sulukule'de gerçekleşen ağız dalaşlarını izlemeye yalnızca külhanbeyleri ya da ayaktakımının değil, efendiler ve paşazadeler gibi farklı toplumsal çevrelerden kişilerin de geldiğini aktarmaktadır. Bu karşılaşmaların bir tür tiyatro olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini tartışmalı bulan Aksel, kavga sırasında tef ve zillerin çalındığını, dans ve eğlence unsurlarının da devreye girdiğini, böylece oyunun ve çatışmanın iç içe geçtiği kendine özgü bir atmosfer oluştuğunu dile getirmektedir (Aksel, 1973: 6554). Aksel'in *Çingene Kavgası* adını verdiği bir sulu boya resmi bulunmaktadır:



**Resim 136:** Çingene Kavgası Sulu Boya (Ayvazoğlu, 2011a: 181)

Malik Aksel, “Eski İstanbul’dan: Çingene Şalvarı” ismini verdiği yazısında Çingenerin yalnızca İstanbul’un kenar mahallelerinde değil, şehrin farklı semtlerinde de görüldüğünü belirtmektedir. Özellikle yaz aylarında mısır tarlalarında sıkça karşılaşıldıklarını ifade eden Aksel, Silivrikapı çevresinin Arnavut bahçıvanların mısır yetiştirdiği önemli bölgelerden biri olduğunu ve Alibeyköy’den sonra en iyi mısırların burada yetiştiğini aktarmaktadır. Aksel, Çingenerin de bu bölgelerdeki mısır tarlalarında çalıştıklarını dile getirmektedir. Ayrıca kimi zaman kimsenin bulunmadığı anlarda çingenerin karşılıklarına çıkan ürünleri kendi mallarıymış gibi torbalarına attıklarını ifade etmektedir. Malik Aksel, Çingenerin seslenişlerinin birbirine oldukça benzediğini ve adeta bir gramfon plağını andıran tekdüze bir tınıyla duyulduğunu belirtmektedir. Çingenerin lavanta çiçeği, kantaron çiçeği, labada, mantar, vanilya çiçeği ile ıskara, maşa ve ateş körüğü gibi ürünleri ritmik bir ses tonuyla dolaşarak sattıklarını aktarmaktadır (Aksel, 1977: 349).

### 3.4.8. Giyim-Kuşam

Malik Aksel, giyim-kuşam hakkında bilgi verirken 20. yüzyıl başlarında giyim-kuşamın etkilediği farklı kültür unsurlarını da ele almıştır. Aksel, “Giyim Kuşam Üstüne” başlıklı yazısında eski çarşafların estetik değerinin yeni nesil tarafından yeterince bilinmediğini, ancak önceki kuşakların bu zarafeti hatırladığını belirtmektedir. Aksel’e göre farklı renklerde, ajurlu, pelerinli, hotozlu ve sıkma başlı çarşaflar yalnızca örtünme amacı taşımamakta, aynı zamanda kadınların daha zarif görünmesine katkı sağlamaktadır. Peçenin zaman zaman püskül gibi yana bırakılmasıyla yüz ifadesine farklı anlamlar kazandırıldığı, ipek çarşafların yanı sıra son derece ince dokulu ipek peçelerin de kullanıldığını ifade etmektedir. Mütareke Dönemi’nde dar ve bedene yapışan çarşaf moda hâline geldiğini, bunun hareketi zorlaştırdığını, ardından ortaya çıkan yandan yırtmaçlı çarşafların ise diz üstüne kadar açılarak dikkat çektiğini aktarmaktadır. Aksel, bu döneme ait şarkıların bu değişimi yansıttığını belirtir ve “Yandan yırtmaç çarşaf, görünüyor tombul bacaklar” şarkısını mizahi bir şarkı örneği olarak verir. Aksel, mevsime göre kullanılan manşonlar, dantel eldivenler, gümüş çantalar, saçaklı şemsiyeler ile zenne ve lame iskarpinlerin bu giyim kültürünü tamamladığını söylemektedir. Ayrıca Nişantaşı, Osmanbey, Kadıköy ve Şehzadebaşı gibi semtlerde bu çarşafların en güzel örneklerine rastlandığını vurgulayan Aksel, Türk kadınlarının giyim ve modada yüksek bir estetik anlayışa ulaştığını, dönemin karikatürcülerinin dahi bu zarafeti bozacak bir

üslup geliştirmekte zorlandığını dile getirmektedir. Son olarak, güzel bir kadının örtüsünün de en az kendisi kadar estetik olması gerektiğini düşüncesini aktarmaktadır (Aksel, 1971a: 157).

Aksel'in giyim-kuşam hakkında bilgi verdiği bir diğeri yazısı "Pijama" başlıklı yazısıdır. Malik Aksel, İstanbul'da pijamayı ilk giyen kişinin bilinmediğini, ancak öğretmen okulunda pijama giyen ilk genç kişinin Nurettin Sevin olduğunu belirtmektedir.<sup>36</sup>Aksel, yazıda entari, uçkurulu don, hırka, takkenin o yıllarda kullanılan uyku giysileri olduğunu belirtmektedir. Aksel'in *İstanbul'un Ortası* kitabında konuya ilişkin bir çizimi bulunmaktadır. Malik Aksel giyim-kuşama dair şöyle bir değerlendirmede bulunmaktadır:

Acaba şapka devrimi olmasaydı hâlâ fes giyilir mi idi? Bu soruya cevap vermek için dünya milletlerinin başlarına bakmak gerekir. Bugün Afrika'da sazdan samandan elbise giyenler kaldı mı? Hürriyetine kavuşan her toplum batıya dönüyor. Çağımızda modanın hükmü örf ve âdetleri geride bırakmıştır. Her eski folklor aracı oluyor. Hele giyim kuşam başta. Türk ve Müslümanlar için ayrı bir giyim kuşam yok. Bütün dünya insanları bir moda uyuyor. Ne Çinlinin uzun kuyruklu saçı, ne demir pabuçları, ne İskoçyalı'nın satrançlı etekliği kaldı. Bu doğru mu, değil mi belli değil. Renkli bir dünyadan karamsar tek bir dünyaya mi gidiyoruz! (Aksel, 1977: 301)



**Resim 137:** Malik Aksel'in Çizgileriyle Pijama (Aksel, 1977: 116)

36 Pijamanın tarihine ilişkin bakınız: (Emiroğlu, 2011: 233-234)

Malik Aksel, Şapka Devrimi gerçekleşmemiş olsaydı fes kullanımının devam edip etmeyeceği sorusunu, yalnızca Türkiye bağlamında değil, dünya toplumlarının geçirdiği dönüşümler üzerinden değerlendirmektedir. Aksel, modernleşme süreciyle birlikte toplumların Batı tarzı giyim anlayışına yöneldiğini, geçmişte farklı milletlere özgü olan saç biçimleri, kıyafetler ve geleneksel unsurların zamanla ortadan kalktığını ifade etmektedir. Giyim kuşam alanında örf ve âdetlerin yerini büyük ölçüde modanın aldığını, bu nedenle geleneksel kıyafetlerin giderek folklorik bir unsur hâline dönüştüğünü dile getirmektedir. Bu değerlendirmeler, Aksel'in giyim kültüründeki değişimi yalnızca siyasal reformlarla açıklamadığını, küresel ölçekte yaşanan kültürel dönüşümün bir sonucu olarak gördüğünü göstermektedir. Bununla birlikte Aksel'in, farklı ve renkli kültürel görünüşlerin yerini tek tip bir dünya anlayışına bırakmasından duyduğu tereddüdü de hissettirdiği söylenebilir. Özellikle geleneksel kıyafetlerin kayboluşunu aktarırken kullandığı sorgulayıcı üslup, onun modernleşmeye bütünüyle karşı olmamakla birlikte kültürel çeşitliliğin yitirilmesine mesafeli yaklaştığını düşündürmektedir.

**Görsel 10:** Malik Aksel'in İmzası (Ayvazoğlu, 2011b: 160)

## SONUÇ

Malik Vicdani Aksel, Türk kültür hayatında çoğu zaman ressam, eğitimci ve yazar kimlikleriyle anılmış olmakla birlikte, eserleri incelendiğinde onun halk kültürüne yönelik sistemli bir ilgi geliştirdiği görülmektedir. Aksel, halk kültürünü yalnız sözlü ürünlerden ibaret kabul etmemiş, kültürün içerisinde yer alan maddi ve manevi unsurları birlikte değerlendirmiştir. Bu yönüyle o, folklorun ilgi alanına giren pek çok konuyu farklı disiplinlerin kesişim noktasında ele alan araştırmacılar arasında yer almaktadır. Özellikle halk resmi üzerine gerçekleştirdiği çalışmalar, Türk halk kültürünün görsel boyutuna dikkat çekmesi bakımından ayrı bir önem taşımaktadır.

Aksel'in halk kültürüne yaklaşımında dikkati çeken en önemli özelliklerden biri, kültürel unsurları birbirinden bağımsız alanlar olarak değil, birbirini tamamlayan bir bütünün parçaları olarak değerlendirmesidir. Halk resmini ele alırken halk anlatılarına, halk inançlarına, tarikat geleneklerine, gündelik hayat pratiklerine ve maddi kültür unsurlarına birlikte yer vermesi bu yaklaşımın en belirgin göstergelerinden biridir. Böylece halk resmi yalnız estetik bir ürün olarak değil, halkın dünya görüşünü, inanç sistemini, hayal gücünü ve toplumsal hafızasını yansıtan bir kültür alanı olarak anlam kazanmaktadır. Bu yaklaşım, halk resmini yalnız sanat tarihi çerçevesinde inceleyen anlayıştan ayrılmakta ve onu folklorun inceleme alanına dâhil etmektedir.

Aksel'in çalışmaları aynı zamanda Türk folklorunda uzun süre ihmal edilen görsel kültür alanına yönelmiş olması bakımından da dikkat çekmektedir. Onun halk resmi üzerine yaptığı değerlendirmeler, günümüzde görsel folklor ve maddi kültür araştırmaları kapsamında ele alınan birçok konunun erken dönem örnekleri arasında değerlendirilebilir. Bu nedenle Aksel'in çalışmaları yalnızca belirli bir dönemin kültür hayatına ışık tutan metinler olarak değil, aynı zamanda folklorun araştırma alanlarını genişleten öncü çalışmalar olarak da önem taşımaktadır.

Aksel, halk resminin ortaya çıkışını ve gelişimini açıklarken tek bir sebebe bağlı kalmamıştır. Özellikle resim yasağı meselesini ele alırken, konuyu yalnız dinî hükümler çerçevesinde değerlendirmemiş, toplumsal şartların, geleneklerin ve kültürel alışkanlıkların da bu süreçte belirleyici olduğunu göstermeye çalışmıştır. Benzer şekilde halk resmi ile minyatür arasındaki ilişkiyi de tek yönlü bir etkilenme meselesi olarak

görmemiş, halk resminin zamanla kendi estetik ölçülerini ve anlatım biçimlerini geliştiren bağımsız bir gelenek oluşturduğunu savunmuştur.

Aksel'in halk resmi anlayışında dikkat çeken bir diğer husus, resmin gündelik hayatın her alanında karşılık bulan bir ifade biçimi olarak değerlendirilmesidir. Ona göre halk resmi yalnız kitap sayfalarında, taş baskılarda veya kahvehane duvarlarında değil, yazmalarda, halılarda, oyalarda, cam altı resimlerinde, tarikat levhalarında ve çeşitli gündelik eşyalarda da yaşamaktadır. Bu sebeple halk resmi belirli eserlerle sınırlandırılabilir bir alan olmaktan çok, halkın görsel düşünme biçimini ortaya koyan geniş bir kültürel sistem görünümündedir.

Halk resmini halk anlatılarından, halk inançlarından ve sembolik düşünce dünyasından ayrı değerlendirmeyen Aksel, Nasreddin Hoca tasvirlerinden Karagöz figürlerine, tarikat resimlerinden Âh Mine'l-Aşk levhalarına kadar birçok örnek üzerinden bu ilişkinin izlerini ortaya koymuştur. Böylece halk resminin yalnız görüleni aktaran bir tasvir faaliyeti olmadığı, hayal gücünü, inançları, sembolleri ve kolektif hafızayı da bünyesinde taşıyan bir anlatım dili olduğu sonucuna ulaşmıştır. Aksel'in halk resmi üzerine geliştirdiği bu yaklaşım, günümüzde görsel folklor çalışmalarının temel meseleleri arasında yer alan birçok konunun erken ve kapsamlı örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Malik Aksel'in folklor açısından önemini ortaya koyan bir diğer husus, İstanbul folkloruna dair bıraktığı zengin malzemedir. Aksel'in çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanan yazıları incelendiğinde, onun yalnızca halk resmiyle ilgilenmediği, yaşadığı dönemin İstanbul'unu bütün yönleriyle gözlemlemeye ve kayıt altına almaya çalıştığı görülmektedir. Mahalle hayatından mesleklere, kahvehanelerden eğlence kültürüne, halk tiyatrosundan gündelik yaşam alışkanlıklarına kadar uzanan geniş bir konu çeşitliliği, Aksel'in eserlerinde dikkat çekici bir yer tutmaktadır. Bu yönüyle o, yalnız geçmişe ait hatıraları aktaran bir yazar değil, İstanbul'un geleneksel kültürünü belgeleyen önemli bir gözlemci ve kültür aktarıcısı konumundadır.

Aksel'in İstanbul'a dair yazıları değerlendirildiğinde, şehrin yalnız mimari ve fizikî görünümüne değil, insan unsuruna da odaklandığı görülmektedir. Arzuhâlciler, davulcular, işportacılar, fotoğrafçılar, hattatlar, Çingeneler, kahvehane müdavimleri ve

daha birçok sosyal tip onun yazılarında yer bulmaktadır. Böylece İstanbul, yalnızca yapıların ve mekânların toplamı olarak değil, insan ilişkileri, meslekler, gelenekler ve gündelik hayat pratikleriyle birlikte ele alınmaktadır. Bu yaklaşım, folklorun kültürü yaşayan ve sürekli yeniden üretilen bir olgu olarak değerlendiren bakış açısıyla örtüşmektedir.

Malik Aksel'in İstanbul'a dair yazıları, şehir folkloru araştırmaları bakımından önemli bir boşluğu doldurmaktadır. Onun eserlerinde yer alan folklor unsurları sistemli biçimde değerlendirildiğinde, İstanbul'un kültürel hafızasına dair zengin bir tablo ortaya çıkmaktadır. Böylece Aksel'in çalışmaları yalnız halk resmi araştırmaları açısından değil, şehir folkloru, kültürel hafıza ve kültürel miras çalışmaları açısından da dikkate değer bir kaynak niteliği kazanmaktadır.

Aksel'in İstanbul folkloruna dair çalışmalarında öne çıkan unsurlardan biri de kuş evleridir. Kuş evlerini yalnız mimari bir ayrıntı olarak değerlendirmeyen Aksel, onları Türk toplumunun estetik anlayışını, hayvanlara yönelik merhamet duygusunu ve gündelik hayatla bütünleşen kültürel değerlerini yansıtan yapılar olarak ele almıştır. Çizim ve fotoğraflarla desteklediği bu incelemeler, günümüzde önemli ölçüde kaybolmuş olan kuş evlerinin belgelenmesine katkı sağladığı gibi, Aksel'in kültürel mirası koruma konusundaki hassasiyetini de ortaya koymaktadır. Bu yönüyle kuş evleri üzerine yaptığı çalışmalar, onun yalnız bir gözlemci değil, aynı zamanda kaybolmakta olan kültür unsurlarını kayıt altına almaya çalışan bir araştırmacı olduğunu göstermektedir.

Aksel'in yazılarında dikkat çeken bir başka husus ise, bugün büyük ölçüde ortadan kalkmış veya değişime uğramış birçok kültürel unsurun ayrıntılı biçimde kayıt altına alınmış olmasıdır. Deniz hamamları, Direklerarası eğlenceleri, Ramazan gelenekleri, Âmin Alayları, kahvehaneler, halk tiyatrosuna ait çeşitli uygulamalar ve farklı meslek gruplarına dair verdiği bilgiler, yalnız kendi döneminin sosyal hayatını yansıtmakla kalmamakta, aynı zamanda İstanbul folklorunun tarihsel gelişimini takip edebilmek için de önemli veriler sunmaktadır. Karagöz, meddah, orta oyunu ve tuluat gibi geleneksel seyirlik unsurlara ilişkin değerlendirmeleri, bu kültürel mirasın yalnız metinler üzerinden değil, gündelik hayat içerisindeki işlevleriyle birlikte anlaşılmasına katkı sağlamaktadır. Bu nedenle Aksel'in eserleri, yalnız edebî veya hatıra niteliği taşıyan metinler olarak

değil, folklor araştırmalarında başvurulabilecek önemli kaynaklar olarak da değerlendirilmelidir.

Bu çalışmanın ulaştığı sonuçlardan biri de Aksel'in yalnız folklor malzemesini aktaran bir araştırmacı olarak değil, aynı zamanda folklor araştırmaları açısından çok yönlü bir kaynak olarak değerlendirilmesi gerektiğidir. Aksel'in öncelikle İstanbul'a ilişkin aktardığı bilgiler, çoğu zaman bizzat gözleme ve kişisel deneyimlere dayanmaktadır. Yazılarında anlattığı birçok olay, mekân ve uygulama bizzat gözlemlediği yahut doğrudan tanıklık ettiği kültürel unsurları içermektedir. Bu durum, onun eserlerini ikincil kaynak olmanın ötesine taşımakta ve özellikle XX. yüzyılın ilk yarısındaki İstanbul kültürünü anlamak açısından birinci elden belge niteliğine yaklaştırmakta ve Malik Aksel'i yaşadığı dönemin sosyal ve kültürel hayatına doğrudan tanıklık etmiş bir isim olarak sözlü kaynak yapmaktadır. Nitekim değerlendirilen yazılar, Aksel'in yalnız kültürü inceleyen değil, kültürün içerisinde yaşamış, onu deneyimlemiş ve gelecek kuşaklara aktarmaya çalışan bir isim olduğunu açık biçimde göstermektedir. Bunun yanında kaleme aldığı kitaplar, makaleler ve gazete yazıları aracılığıyla söz konusu birikimi yazılı kaynak hâline getirmiştir. Özellikle halk resmi, İstanbul folkloru, halk sanatları ve geleneksel yaşam unsurlarına dair yazıları, günümüzde de araştırmacılar için önemli başvuru kaynakları arasında yer almaktadır. Aksel'in kaynaklık değeri yalnızca bunlarla da sınırlı değildir. Ressam kimliği sayesinde gözlemlediği kültürel unsurları görsel malzemeye dönüştürmüş, böylece yaşadığı dönemin halk kültürünü resimleri aracılığıyla da kayıt altına almıştır. Bu yönüyle Malik Aksel, folklor çalışmaları açısından sözlü, yazılı ve görsel kaynak özelliklerini aynı kişide birleştiren ender isimlerden biridir.

Bu çalışmada ulaşılan sonuçlar, Malik Aksel'in halk kültürüne yaklaşımının belirli folklor unsurlarının tespitiyle sınırlı olmadığını, halk kültürünü kendi içerisinde ilişkiler kuran bütüncül bir yapı olarak değerlendirdiğini göstermektedir. Nitekim Aksel'in gerek halk resmi üzerine kaleme aldığı yazılarında gerekse İstanbul folkloruna dair incelemelerinde, kültürel unsurların birbirinden bağımsız değil, bir bütünün parçaları olarak ele alındığı görülmektedir. Halk resmi ile halk anlatıları arasında kurduğu ilişki, resimleri halk inançları ve tasavvufi düşünceyle birlikte değerlendirmesi, yazı-resim geleneğinden cam altı resimlerine, kahvehanelerden halk hikâyelerine kadar uzanan geniş bir malzeme yelpazesini aynı çerçevede yorumlaması bu yaklaşımın açık göstergeleridir.

Bu yönüyle Aksel'in çalışmaları, halk kültürünü yalnızca derlenen ve tasnif edilen malzemeler bütünü olarak gören anlayışın ötesine geçmekte, kültürel unsurlar arasındaki bağları görünür kılan yorumlayıcı bir nitelik kazanmaktadır.

Halk resimleri, Aksel için bir toplumun dünya görüşünü, inançlarını, değerlerini ve hayal dünyasını yansıtan kültürel metinlerdir. Bu sebeple halk ressamlarının eserlerinde görülen semboller, dinî tasvirler, kahraman tipleri, tabiat unsurları ve anlatı kaynaklı sahneler yalnız görsel tercihler olarak değil, halkın düşünce dünyasının dışavurumları olarak değerlendirilmiştir. Bugün görsel folklor çalışmaları içerisinde değerlendirilen pek çok meselenin Aksel tarafından oldukça erken bir dönemde fark edilmiş olması, onun folklor alanındaki özgün yerini ortaya koymaktadır.

Malik Aksel'in halk kültürüne yönelişi aynı zamanda Cumhuriyet döneminde şekillenen millî kültür anlayışıyla da yakından ilişkilidir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında halk kültürü, millî kimliğin temel kaynaklarından biri olarak görülmüş ve halk edebiyatı, halk müziği ve geleneksel yaşam biçimleri üzerine yoğun araştırmalar yapılmıştır. Aksel ise bu süreçte dikkatini daha çok halk kültürünün görsel boyutuna yöneltmiştir. Halk resimleri, cam altı resimleri, yazı-resimler, kahvehane tasvirleri ve gündelik hayat içerisinde yaşayan görsel gelenekler üzerine yaptığı çalışmalar, millî kültürün yalnız sözlü ve yazılı kaynaklarda değil, görsel hafızada da aranması gerektiğini ortaya koymaktadır. Bu bakımdan Aksel'in çalışmaları, Cumhuriyet döneminin millî kültür inşası sürecine görsel folklor alanından yapılmış önemli katkılar arasında değerlendirilmelidir.

Aksel'in halk resimlerini toplaması, incelemesi ve kayıt altına alma çabası da bu düşüncenin doğal bir sonucudur. Onun eserlerinde sıkça karşılaşılan kaybolma, unutulma ve yok olma endişesi, halk kültürüne ait unsurların korunması gerektiğine dair güçlü bir bilinçle ilişkilidir. Kahvehanelerde, dükkânlarda, tekkelerde veya gündelik hayatın farklı alanlarında yaşayan halk resimlerini belgelemeye çalışması, yalnız araştırmacı merakının değil, kültürel mirasın korunmasına yönelik bir sorumluluk duygusunun da göstergesidir. Bu yönüyle Malik Aksel, yalnız halk kültürünü inceleyen bir araştırmacı değildir. Aynı zamanda bu kültürün gelecek kuşaklara aktarılmasına katkı sağlayan bir kültür taşıyıcısı olarak da değerlendirilebilir.

Malik Aksel'in ressamlığı da halk kültürüne yönelen bakışının önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Aksel, resimlerinde çoğunlukla halk hayatından beslenen konulara yer vermiş, Anadolu ve İstanbul insanını, mahalle kültürünü, kahvehaneleri, halk tiyatrosu unsurlarını, dinî ve sosyal merasimleri, geleneksel meslekleri ve gündelik yaşam sahnelerini resimlerinin başlıca temaları hâline getirmiştir. Bu tercih, onun sanat anlayışının merkezinde halk kültürünün bulunduğunu göstermektedir. Nitekim Aksel, bir yandan halk resmini inceleyen ve belgeleyen bir araştırmacı olarak çalışırken diğer yandan kendi resimlerinde de halk kültürünü görünür kılmıştır. Bu nedenle onun eserleri yalnızca estetik değeri bulunan sanat ürünleri olarak değil, aynı zamanda belirli bir dönemin kültürel hafızasını yansıtan görsel belgeler olarak da değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak Malik Aksel, Türk halk kültürünü görsel boyutuyla ele alan öncü isimlerden biridir. Ressamlığı, yazarlığı, koleksiyonculuğu ve araştırmacılığı bir araya getiren çok yönlü kişiliği sayesinde halk kültürünün farklı alanlarını bir bütün hâlinde değerlendirmiş, özellikle halk resmi konusunda kendisinden sonraki araştırmalara kaynaklık edecek önemli çalışmalar ortaya koymuştur. Halk resimlerini sanat tarihi içerisinde ihmal edilmiş örnekler olmaktan çıkararak halk kültürünün ayrılmaz bir parçası hâline getirmesi, İstanbul folkloruna ilişkin gözlem ve tespitleriyle kaybolmaya yüz tutmuş birçok kültürel unsuru kayıt altına alması ve görsel malzemeyi halk kültürü bakış açısıyla yorumlaması, onun Türk folkloru içerisindeki özgün yerini belirleyen başlıca özelliklerdir. Bu nedenle Malik Vicdani Aksel'in halk kültürünün anlaşılmasını ve korunmasını "dert" edinen bir kültür insanı olarak meydana getirdiği çalışmaları yalnız kendi döneminin kültürel ortamını yansıtan metinler olarak değil, Türk halk kültürünü anlamaya imkân sağlayan kaynaklar olarak değerlendirilmelidir.

## KAYNAKLAR

- Aksel, M. (1942a). Denizli’de Resim ve Tezyin. *İnanç*, 68, 6.
- Aksel, M. (1942b). Üçüncü Resim ve Heykel Sergisi. *Güzel Sanatlar*, S.4, s. 18-23.
- Aksel, M. (1943). *Sanat Hayatı: Resim Sergisinde Otuz Gün*. Ankara: Alâeddin Kırıl Basımevi.
- Aksel, M. (1946a). Eski Minyatürlerimiz ve Tabiat. *Ülkü*, 3/32, 21.
- Aksel, M. (1946b). Masal ve Resim. *Ülkü*, X (112), 12-13.
- Aksel, M. (1946c). Eski Kitaplarda Resim I. *Ülkü*, 122, 7-9.
- Aksel, M. (1946ç). Eski Kitaplarda Resim II. *Ülkü*, 124, 9-11.
- Aksel, M. (1946d). Eski Kitaplarda Resim III. *Ülkü*, 125, 8-10, 16.
- Aksel, M. (1946e). Eski Kitaplarda Resim IV. *Ülkü*, 126, s. 8.
- Aksel, M. (1949). Eski Aşk Tasvirleri. *Ülkü*, 3/29, 20-22, 31.
- Aksel, M. (1952a). İki İstanbul. *Pazar Postası*, 71, 2.
- Aksel, M. (1952b). Eski Kahve Resimleri. *Pazar Postası*, 74, 2.
- Aksel, M. (1954a). Resim-Suret. *Kültür Dünyası*, 9, 22-23.
- Aksel, M. (1954b). Ah Minelaşk. *Kültür Dünyası*, 3, 5-6.
- Aksel, M. (1954c). Büyülü Resimler. *Kültür Dünyası*, 73, 13-15.
- Aksel, M. (1956a). Suretten Resme. *Türk Düşüncesi*. V(28), 204.
- Aksel, M. (1956b). Eski-Yeni İstanbul ve Turistler. *Yeni İstanbul*, 2283, 4.
- Aksel, M. (1958). *Taşbaskısı Halk Resimleri Sergisi*. İstanbul: ERPAK Matbaası.
- Aksel, M. (1959a). İstanbul Mimarisinde Kuş Evleri. *İstanbul Enstitüsü Mecmuası*, 5, 33-55.
- Aksel, M. (1959b). Halk Resimleri Var mıdır? *Türk Folklor Araştırmaları*, V(116), 1857- 1860.
- Aksel, M. (1960). *Anadolu Halk Resimleri*. İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Aksel, M. (1964a). Arslana Binme, Duvarı Yürütme Kerameti. *Türk Folklor Araştırmaları*, IX (182), 3519-3520.
- Aksel, M. (1964b). Kahve, Kahvehaneler. *Türk Folklor Araştırmaları*, IX (185), 3589-3591.
- Aksel, M. (1965). Resimlerle Nasreddin Hoca. *Türk Folklor Araştırmaları*, IX (192), 3799-3801.
- Aksel, M. (1967). *Türklerde Dinî Resimler*. İstanbul: Elif Kitabevi.
- Aksel, M. (1968). Eski İstanbul’da Kuş Evleri ve Kuşlar. *Türk Folklor Araştırmaları*, XI (225), 4722-4726.
- Aksel, M. (1969a). *Malik Aksel Retrospektif Resim Sergisi*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü Yayını.
- Aksel, M. (1969b). Halk Sanatçısı Komik-i Şehir Kel Hasan. *Türk Folklor Araştırmaları*, XIV(273), 6275-6278.
- Aksel, M. (1971a). *Sanat ve Folklor*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Aksel, M. (1971b). Suluboya Resmi Üzerine. *Ankara Sanat*, 58, 7.
- Aksel, M. (1972a). Eski İstanbul’dan Çizgiler: Son Devrin İki Meşhur Meddahı ve Satıcıları. *Türk Folklor Araştırmaları*, (XIV)278, 6412-6415.
- Aksel, M. (1972b). Pazarola Hasan Bey. *Türk Folklor Araştırmaları*, XIV (281), 6503-6504.
- Aksel, M. (1972c). Cam Altı Resimleri. *Türkiyemiz*, 6, 33-35.
- Aksel, M. (1972ç). Resim ve Yunus Emre. *Türk Edebiyatı*, 5, 13-14.

- Aksel, M. (1972d). Mevlana ve Sanat. *Türk Edebiyatı*, 12, 32-34.
- Aksel, M. (1973). Sulukule'den Direklerarası'na. *Türk Folklor Araştırmaları*, XIV (283), s.6552-6555
- Aksel, M. (1974a). Misafirlik Üstüne. *Türk Folklor Araştırmaları*, XV(298), 6979-6980.
- Aksel, M. (1974b). Eski İstanbul Terbiyesi. *Türk Edebiyatı*, 28, 12-15.
- Aksel, M. (1974c). Bir Halk Ressamı: Mehmed Hulûsi. *Türkiyemiz*, 13, 15-18.
- Aksel, M. (1974ç). Taşbaskı Kitaplarında Resim. *I. Uluslararası Türk Folklor Semineri Bildirileri*, 246-253.
- Aksel, M. (1975a). Geçmiş Yıllar Arasından. *Milliyet Sanat*, 141, 30.
- Aksel, M. (1975b). Tek Telli Sazşairi Âşık Cemal. *Türk Folklor Araştırmaları*, XVI (315), 7447-7448.
- Aksel, M. (1976a). Eski İstanbul'dan: İnançlar ve Gelenekler. *Türk Folklor Araştırmaları*, XVI (324), 7704-7705.
- Aksel, M. (1976b). Eski İstanbul'dan: İstanbul Dükkânlarının Tabela ve İlanları. *Türk Folklor Araştırmaları*, (XVII)326, 7765-7767.
- Aksel, M. (1977). *İstanbul'un Ortası*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Aksel, M. (1987). *Bayram Yeri* [Türk Edebiyatı dergisinin kapağında kullanılan resim]. *Türk Edebiyatı*, 162, 1.
- Aksel, M. (1988). *Fotoğrafçı* [Sanat Çevresi dergisinin kapağında kullanılan resim]. *Sanat Çevresi*, 112, 1.
- Aksel, M. (2007). *Çingeneler* [Türk Edebiyatı dergisinde kullanılan resim]. *Türk Edebiyatı*, 400, 57.
- Aksel, M. (2011). *Sanat ve Folklor*. (Yayına Hazırlayan Beşir Ayvazoğlu) İstanbul: Kapı Yayınları.
- Aksel, M. (2015). *Türklerde Dini Resimler*. (Yayına Hazırlayan Beşir Ayvazoğlu) İstanbul: Kapı Yayınları.
- Aksel, M. (2016). *Masal ve Resim Malik Aksel'in Kitaplarına Girmeyen Yazıları*. (Yayına Hazırlayan Beşir Ayvazoğlu). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Aksel, M. (2019). *İstanbul'un Ortası*. (Yayına Hazırlayan Beşir Ayvazoğlu) İstanbul: Kapı Yayınları.
- Aktaş, K. K. (1947). Komik Hasan Efendi ve Hususiyetleri. *Fikirler*, 330, s.38-41.
- And, M. (1975). *Karagöz, Turkish Shadow Theatre*. Ankara: Dost Yayınları.
- Arseven, C. E. (1956). *Türk Sanatı Tarihi: Menşeyinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme, Tezyini Sanatlar (Cilt II)*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Arseven, C. E. (1963). *Türk Sanatı Tarihi: Menşeyinden Bugüne Kadar Heykel, Oyma ve Resim. (Cilt III, Fasikül III)*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi
- Arseven, C. E. (1969). *Malik Aksel Retrospektif Resim Sergisi* içinde. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü Yayını.
- Ataman, S. Y. (1974). *Dümbüllü İsmail Efendi*. İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (2011a). *Evimizin Ressamı: Malik Aksel*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (Ed.). (2011b). *Malik Aksel 1901-87*. İstanbul: Mas Matbaacılık.
- Ayvazoğlu, B. (Ed.). (2011c). *Yerli ve Evrensel Malik Aksel: Ressam-Yazar-Koleksiyoncu*. İstanbul: Fotografla Ltd.
- Ayvazoğlu, B. (2022). Malik Aksel. *Türk Maarif Ansiklopedisi*. <https://turkmaarifansiklopedisi.org.tr/aksel-malik> (Erişim Tarihi: 16. 05. 2026)
- Bal, A. A. (2025). Anadolu Kültür İkliminde Ayrık Bir Mucize; Yazı-Resim Geleneği ve İzdüşümleri. *ArtGRID-Journal of Architecture Engineering and Fine Arts*, 7(1), 1-25.
- Batur, M. (1968). Türklerde Dini Resimler. *Türk Folklor Araştırmaları*, 226, 4742.

- Berk, N. (1969). Malik Aksel, Kendisi, Eserleri. *Malik Aksel Retrospektif Resim Sergisi içinde*. İstanbul: Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yüksek Resim Bölümü Yayını. 3-5.
- Berk, N. (1972). *İstanbul Resim ve Heykel Müzesi*. İstanbul: APA Ofset Basımevi.
- Berk, N.; Gezer H. (1973). *50 Yılın Türk Resim ve Heykeli*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Beyoğlu, S. (2012). Osmanlı Deniz Hamamları. *Recent Period Turkish Studies*, 5, 53-73.
- Bingöl, Y. (1993). Resim-İş Eğitim Bölümü Kurucularından Malik Aksel'in Sanat ve Eğitim Anlayışı. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1, 326.
- Birinci, A., Kara, İ. (2005) *Bir Eğitim Tasavvuru Olarak Mahalle/Sıbyan Mektepleri*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Boyar, P. (1948). *Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti Devirlerinde Türk Ressamlar, Hayatları ve Eserleri*. Ankara: Jandarma Basımevi.
- Büyükkaracı, F. (1995). *Firdevs-i Tavîl and his Da'vet-nâme : Interpretation, Transcription, Index, Facsimile and Microfiche*. Harvard University.
- Çeken, B. (2004). Resim Sanatında Halkbilimsel Ögelerden Yararlanma. *Millî Folklor*, 64, 94-101.
- Çiçekdal, Y. (2008). *Geleneksel Türk Halk Resim Sanatı Camaltı Resimlerinden Örnekler* [Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi].
- Dağlı, M. Y. (1948). *İstanbul Mahalle Bekçilerinin Destan ve Mani Katarları*. İstanbul: Türk Neşriyat Yurdu Yayınları.
- Demirbulak, A. (2024). Malik Vicdani Aksel. *Otuzyedi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(2), 156-171.
- Derman, G. (1988). *Resimli Taş Baskısı Halk Hikâyeleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Derman, M. U. (2015). İstanbul'da Ebru Sanatı. C. Yılmaz (Ed.), *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi* içinde (Cilt 7, ss. 350-357). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş Yayınları.
- Duman, M. (2018). *Resimli Taşbaskısı Nasreddin Hoca Kitapları*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Duygulu, M. (2023). *Türkiye'de Çingene Müziği / Batı Grubu Romanları'nda Müzik Kültürü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duyuran, D. (2000). *Topkapı Sarayındaki Tasvirleriyle Karagöz*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Edgü, A. (Haz.). (1998). *Yurt Gezileri ve Yurt Resimleri 1938- 1943*. İstanbul: Milli Reasürans T.A.Ş.
- Emiroğlu, K. (2011). *Gündelik Hayatımızın Tarihi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ersoy, M. Â. (2021). *Safahat*. (Haz. Salim Çonoğlu). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Ertop, K. (1978). Malik Aksel ve İstanbul'un Ortası. *Türk Folklor Araştırmaları*, XVIII (350), 8431.
- Gerçek, S. N. (1939). *Türk Taş Basmacılığı*. İstanbul: İstanbul Devlet Basımevi.
- Gökşen, E. N. (1961). Anadolu Halk Resimleri. *Türk Dili*, XI (121), 52-53.
- Göktürk, H. (1959). Âşık (Tek Telli Sazşairi Cemâl). R. E. Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi Cilt II* içinde (ss. 1146-1147). İstanbul: Nurgök Matbaası.
- Göktürk, H. (1960). Ayni Ali Baba Dergâhı. R. E. Koçu, *İstanbul Ansiklopedisi Cilt III* içinde (ss. 1621-1622). İstanbul: Nurgök Matbaası.
- Hınçer, B. (1970). Malik Aksel'in Retrospektif Resim Sergisi. *Türk Folklor Araştırmaları*, 246, 5012.
- İsmail Hakkı (1934). Malik Bey ve Talebesinin Resim Sergisi. *Ülkü*, III (6), 296-303.
- Kabaklı, A. (1967, 12 Ekim). Türklerde Dini Resimler. *Tercüman*, 6.
- Kabaklı, A. (1979). Malik Aksel'in Sohbetinden. *Türk Edebiyatı*, 72, 8-14.
- Karaesmen, E. (1982). Atelyelerin İçinden 6, Malik Aksel. *Gösteri*, 18, 26-28.

- Karakışla, Y. S. (2006). *Eski İstanbul'un Delileri: Pazarola Hasan Bey (1885-1926)*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Kasımoğlu, S. (2018). Türkiye'de Folklor Araştırmaları. *turnalar*, 20 (71), 28-42.
- Kaynaradağ, A. (1979). Malik Aksel'le Söyleşi. *Çevre*, 5, 77-83.
- Kerman, Z. (1985). Malik Aksel'le Sohbet. *Kaynaklar*, 4, 28-33.
- Kılıç, A. (2010). *Asker Ressamlar Kuşağı Temsilcilerinden Hüseyin Zekai Paşa ve Ahmet Ziya Akbulut*. [Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Koçan, H. (1997). *Geleneksel Halk Sanatı Camaltı Resimleri. Camaltında Yirmibin Fersah*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
- Koçu, R.E. (1959). İstanbul Ansiklopedisi II. Cilt. İstanbul: Nurgök Matbaası.
- Koz, S. (Haz.). (1998). Ramazan Fasılları Bekçi Baba. İstanbul: Kitabevi.
- Köksal, A. (1977). Malik Aksel'in Resimleri. *Milliyet Sanat Dergisi*, 255, 18-19-29.
- Köksal, A. (1982). Bir Yerellik Ustası. *Milliyet Sanat Dergisi*, 43,48.
- Köksal, A. (1987). Malik Aksel'in Ardından. *Milliyet Sanat Dergisi*, 163, 32-34/63.
- Köksal, A. (1988a). Ölümünün Birinci Yıldönümünde Malik Aksel. *Sanat Çevresi*, 112, 4-5.
- Köksal, A. (1988b). *Ressam, Eğitimci ve Yazar Malik Aksel*, İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları.
- Macar, H. (1997). *Malik Aksel'in Sanatında Ulusal Üslup ve Kimlik Arayışı* [Yüksek Lisans Tezi] Gazi Üniversitesi.
- Malik Vicdani (1933). Türk Resim Sanatı. *Varlık*, 2, 28.
- Memişoğlu, F. (1988). *Harput Ahengi*. Elazığ Kültür ve Tanıtma Vakfı Yayınları.
- Nas, E. (2016). Türk Halk Resminde Eklektik Bir Üslup: Camaltı Resimler. *Milli Folklor*, 112, 95-106.
- Nayır, Y. N. (1943). Edebiyatçı Bir Ressam. *Varlık*.2.
- Oğuz, Ö. (2014). Araştırmaların Tarihi. Ö. Oğuz (Ed.), *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* içinde (11. baskı, ss. 1-60). Ankara: Akçay Yayınları.
- Okuş, D. (2022). 1880-1920 Arası İstanbul'daki Tulûat Tiyatrolarında Kantocu Kadınlar. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, 34, 73-89.
- Ozansoy, H. F. (2007). *Eski İstanbul Ramazanları*. Ankara: Elips Kitap.
- Öcalan, H.B. (Ed.). (2011a). *Malik Aksel Tabloları Sergi Kataloğu*. Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Öcalan, H.B. (Ed.). (2011b). *Malik Aksel Koleksiyonu Taşbaskısı Halk Resimleri Sergi Kataloğu*. Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Ölçer Özünel, E. (2013). Görmezden Geline "Evimizin Ressamı": Folklorun 100. Yılında Malik Aksel ve Görsel Halkbilimine Katkıları. *Milli Folklor*, 99, 113-126.
- Örnek, S.V. (2014). *Türk Halkbilimi*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Özarslan, M. (2019). Malik Aksel. *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Ahmet Yesevi Üniversitesi. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/aksel-malik> (Erişim Tarihi: 16. 05. 2026).
- Özön, M.N. (1943). Resim Sergisinde Otuz Gün. *Ülkü*, 41, 11.
- Özsezgin, K. (1982). *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. İstanbul: Tıglat Yayını.
- Pehlivan, G. (2017) Sayı Simgeçiliğinden Kehânete Bir Meczup ve Eseri Âşık Cemâl ve Amasya Seyahatnâmesi, *Milli Folklor*, 115, 19-39.
- Serin Sülün, E. N. (2002). *Yöresellik ve Ulusalılık Açısından Malik Aksel* [Yüksek Lisans Tezi]. Cumhuriyet Üniversitesi.

- Söğüt, S. G. (2021). 1911 Aksaray Yangın Yerinin imarı ve Eski Eser Kaybı. *Mimar.ist*, 21(72), 104-111.
- Spies, O. (1941). *Türk Halk Kitapları*. (Çev.Behçet Gönül). İstanbul: Rıza Koşkun Basımevi.
- Sülün, E. N. (2010). Bir Suluboya Ustası Malik Aksel'in Resimlerinde Figüratif Betimlemeler. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 14, 43-55.
- Şerifoğlu, Ö. F. (2003). *Resim Tarihimizden: Galatasaray Sergileri 1916-1951*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Talu, E. E. (1945). *Dünden Hatıralar*. İstanbul: Yedigün Neşriyat.
- Tansuğ, S. (1982). *Herkes İçin Sanat*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi
- Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taylan, B. (2019). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Malik Aksel'in Eserlerindeki İnsan Figürlerinin Feldman'ın Sanat Eleştirisi Modeline Göre İncelenmesi*. [Yüksek Lisans Tezi]. Giresun Üniversitesi.
- Tecer, A. K. (1958). Taşbasmaları Resimlerin Düşündürdüğü. *Taşbaskısı Halk Resimleri Sergisi içinde* (s.3-6). İstanbul: ERPAK Matbaası.
- Tengüz, H.H. (2005). *Sanat Hayatım: Bahriye Ressamı Hüsnü Tengüz'ün Hatıraları*. (Haz. Müge Kılıçkaya), İstanbul: Deniz Müzesi Yayınları.
- Tezcan, A. (1982). Malik Aksel ile Röportaj. *Türk Edebiyatı*, 102, 24-26.
- Turan, F. A. (2024). Zaman ve Mekân Bağlamında Deniz Hamamları. M. N. Önal & N. Özdemir (Ed.), *Uluslararası Deniz ve Kıyı Folkloru Sempozyumu Bildiri Kitabı* içinde (s. 1-12). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.
- Turhan, S. (1990). *Harput- Elazığ Musiki Folkloru*. Ankara: ELFED Yayınevi.
- Ünver, S. (1962). Türkiye'de Kahve ve Kahvehaneler. *Türkiye Etnografya Dergisi*, V, 43.
- Üstünipek, M. (2005). Cumhuriyetin İlk Yıllarında "Öteki"nin Ressamı Olmak ve Malik Aksel, *Journal of İstanbul Kültür University*, 3(1), 19-26.
- Üstünipek, M. Üstünipek, Ş. (2014). Âmin Alayı ve Resimlerde Ele Alınışı. *Art-Sanat*, 1, 35-45.
- Yıldırım, D. (1983). Türkiye'de Folklor Araştırmalarının Gelişme Devreleri I. U. Günay, A. Güzel, D. Yıldırım (Ed.) *Şükrü Elçin Armağanı* içinde (115-128). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Yıldırım, D. (1998). *Türk Bitiği*. Ankara: Akçay Yayınları.

E- Kaynak

Html 1: <https://giriturklerikulturu.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/05/halk-ressami-emin-baba.jpg> Erişim Tarihi: 25.05.2026 15.29