



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

HALI, KİLİM VE ESKİ KUMAŞ DESENLERİ ANASANAT DALI

**MASALLARIN SANATTAKİ YERİ VE MİNYATÜR SANATI İLE
AKTARIMI (NAKİ TEZEL İSTANBUL MASALLARI ÖRNEĞİ)**

MİNE DEMİRKAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DR. ÖĞR. ÜYESİ ZÜLBİYE SEVGİLİ POLAT

ANTALYA, 2025



**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

HALI, KİLİM VE ESKİ KUMAŞ DESENLERİ ANASANAT DALI

**MASALLARIN SANATTAKİ YERİ VE MİNYATÜR SANATI İLE
AKTARIMI (NAKİ TEZEL İSTANBUL MASALLARI ÖRNEĞİ)**

MİNE DEMİRKAN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DR. ÖĞR. ÜYESİ ZÜLBİYE SEVGİLİ POLAT

ANTALYA, 2025

TEZ KABUL VE ONAY SAYFASI

Mine DEMİRKAN tarafından hazırlanan “Masalların Sanattaki Yeri ve Minyatür Sanatı ile Aktarımı (Naki Tezel İstanbul Masalları Örneği)” başlıklı bu çalışma, jürimiz Halı, Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak oybirliği ile kabul edilmiştir. 30/05/2025

Jüri Başkanı	Prof. Dr. Mehmet ÖZKARTAL	İmza
Jüri Üyesi (Danışman)	Dr. Öğr. Üyesi Zülbiye SEVGİLİ POLAT	İmza
Jüri Üyesi	Prof. Mehmet Ali EROĞLU	İmza

Bu çalışma, Akdeniz Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği’nin ilgili Maddeleri uyarınca yukarıdaki jüri tarafından uygun bulunmuştur.

Doç. Bekir KİRİŞCAN
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

TEŞEKKÜR

Bu çalışmanın oluşum sürecinde, akademik yolculuğum boyunca bana rehberlik eden, değerli bilgi ve yönlendirmeleriyle tezime önemli katkılar sunan danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Zülbiye Sevgili Polat’a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Masalların dünyasını ilk kez bana sevdiren, yaşamımdaki yerini her zaman koruyacak olan rahmetli babaannem Şerife Demirkan’a minnetle...

Hayatım boyunca yanımda olan ve her zaman desteklerini esirgemeyen sevgili annem Zübeyde Demirkan ile babam Zeynel Abidin Demirkan’a, onların şahsında tüm aileme teşekkür ederim.

Varlıklarıyla bana güç veren, sabırla yanımda olan herkese içtenlikle şükranlarımı sunarım.

Mine DEMİRKAN
Antalya, 2025

T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Öğrencinin	Adı Soyadı	Mine DEMİRKAN
	Numarası	202253005001
	Anasanat Dalı	Halı, Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı
	Danışmanı	Dr. Öğr. Üyesi Zülbiye SEVGİLİ POLAT
	Tezin Adı	Masalların Sanattaki Yeri ve Minyatür Sanatı ile Aktarımı (Naki Tezel İstanbul Masalları Örneği)

ÖZ

Masallar, toplumların ortak hafızasını taşıyan sözlü anlatılar olarak kültürel belleğin kuşaklar arası aktarımında önemli bir işleve sahiptir. Türkiye’de bu alandaki öncü çalışmalardan biri olan Naki Tezel’in İstanbul Masalları, İstanbul’un çok kültürlü sözlü anlatı mirasını derleyen özgün bir kaynaktır. Anlatı ve görsel ifade ilişkisi, tarih boyunca çeşitli biçimlerde ortaya çıkmış; bazen kutsal metinler, bazen destanlar ya da edebi eserler, resimle desteklenerek sunulmuştur. Bu bağlamda, minyatür sanatı da anlatıyı görselleştirme biçimlerinden biri olarak İslam sanat geleneğinde önemli bir yer edinmiştir. Bu çalışma, İstanbul Masalları’ndan seçilen dört masalın Üç Kardeşler, Üç Tavşan, Küfeci, Geyik olay örgüsüne sadık kalınarak minyatür sanatıyla yeniden yorumlanmasını amaçlamaktadır. Uygulama sürecinde, her masalın olay örgüsü çıkarılmış, anlatıya uygun sahneler belirlenmiş ve bu sahneler geleneksel minyatür teknikleriyle görselleştirilmiştir. Görsel anlatı kuramı çerçevesinde, figür yerleşimi, renk kullanımı ve kompozisyon mantığı üzerinden anlatı-resim ilişkisi analiz edilmiştir. Böylece halk anlatılarının, geleneksel minyatür teknikleriyle olay olay görselleştirilmesine dayalı bir uygulama yöntemi geliştirilmiş; kültürel ve estetik değerlerin görsel sanat yoluyla yeniden ifade edilmesine katkı sunulmuştur.

Anahtar sözcükler: Naki Tezel, İstanbul Masalları, Minyatür Sanatı, Halk Masalları.

T.R.
AKDENİZ UNIVERSITY
INSTITUTE FINE ARTS

Student' s	Name Surname	Mine DEMİRKAN
	Number	202253005001
	Department	Carpet-Kilim and Antique Fabric Patterns
	Supervisor	Dr. Öğr. Üyesi Zülbiye Sevgili Polat
	Thesis Title	The Place of Fairy Tales in Art and Their Transfer with Miniature Art (Naki Tezel Istanbul Fairy Tales Example)

ABSTRACT

Fairy tales are oral narratives that carry the collective memory of societies and play a vital role in the intergenerational transmission of cultural heritage. One of the pioneering works in this field in Turkey is İstanbul Masalları (Istanbul Tales) by Naki Tezel, which is a unique compilation reflecting the multicultural oral narrative tradition of Istanbul. The relationship between narrative and visual expression has emerged in various forms throughout history—sometimes through sacred texts, epics, or literary works supported by visual representations. In this context, miniature painting has gained an important place within Islamic art tradition as a form of visualizing narrative content. This study aims to reinterpret four selected tales The Three Brothers, The Three Rabbits, The Basket Seller, The Deer from İstanbul Masalları through traditional miniature art, while remaining faithful to the original plot structures. During the implementation process, each tale's plot was analyzed, visually appropriate scenes were selected, and these scenes were illustrated using classical miniature techniques. Within the framework of visual narrative theory, the image-text relationship was examined through figure placement, color use, and compositional design. As a result, an application method was developed based on the scene-by-scene visualization of oral narratives using traditional miniature techniques, offering a contribution to the visual re-expression of cultural and aesthetic values through art.

Keywords: Istanbul Tales, Miniature Painting, Visual Narrative, Image-Text Relationship, Folk Tales, Cultural Memory.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

TEZ KABUL VE ONAY SAYFASI.....	i
TEŞEKKÜR.....	ii
ÖZ	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	v
KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ	viii
GÖRSEL DİZİNİ.....	ix
1.BÖLÜM 1: GİRİŞ	1
1.1. Kuramsal Çerçeve	1
1.2. Teknik Terimler	2
1.3. Amaç	5
1.4. Sınırlılık.....	6
1.5. Yöntem.....	6
2.BÖLÜM 2: MASAL KAVRAMI VE TARİHSEL SÜRECİ.....	7
2.1. Masal Kavramı Hakkında Genel Bilgiler.....	7
2.1.1. Masal teriminin tanımı ve masalın kökeni.....	8
2.1.2. Avrupa ve Türk masallarının tarihsel gelişimi	12
2.1.3. Türk masallarının özellikleri.....	15
2.1.3.1. <i>Türk masalların işlevsel özellikleri</i>	15
2.1.3.2. <i>Türk masallarının şekil ve yapısal özellikleri</i>	16
2.1.3.3. <i>Türk masal kahramanlarının özellikleri</i>	19
2.1.3.4. <i>Türk masal mekân ve zaman özellikleri</i>	21
2.1.4. İstanbul masalları	22
2.1.4.1. <i>İstanbul masallarının yapısal özellikleri ve anlatım biçimleri</i>	24
2.1.4.2. <i>İstanbul'da masal anlatım mekânları: konaklar, yalılar ve kahvehaneler</i>	24
2.1.4.3. <i>İstanbul masallarının derlenmesi ve yayımlanması</i>	26

3.BÖLÜM 3: ANLATI-RESİM İLİŞKİSİ VE MASALIN SANAT

DİSİPLİNLERİNDE YORUMLANMASI.....	28
3.1. Tarihsel ve Kültürel Bağlamda Anlatı –Resim İlişkisi	29
3.1.1. Tarih öncesi dönem ve Mezopotamya uygarlıklarında anlatı-resim ilişkisi	30
3.1.2. Asya sanatlarında anlatı - resim ilişkisi	31
3.1.3. İslam minyatür sanatında anlatı-resim ilişkisi	33
3.1.4. Anadolu halk resminde anlatı-resim ilişkisi	38
3.1.5. XX. Yüzyılda kültürde anlatı–resim ilişkisi	41
3.2. Masalların Popüler Kültürdeki Yeri.....	45
3.3. Masalların Görsel Sanat Dallarındaki ve Minyatürdeki Yeri	47
3.3.1. Masalların Görsel Sanattaki Yeri.....	48
3.3.1.1. <i>Masal ve sinema sanatı</i>	48
3.3.1.2. <i>Masal ve resim sanatı</i>	52
3.3.1.3. <i>Masal ve fotoğraf sanatı</i>	56
3.3.1.4. <i>Masal ve heykel sanatı</i>	58
3.3.2. Masalların minyatür sanatındaki yeri	60
3.3.2.1. <i>Minyatürün tarihsel gelişimi</i>	60
3.3.2.2. <i>Masalların minyatür sanatı ile aktarımı</i>	67

4. BÖLÜM 4: MASALLARIN MİNYATÜR SANATI İLE AKTARIM

UYGULAMALARI: NAKİ TEZEL’İN “İSTANBUL MASALLARI” ÖRNEĞİ ..	77
4.1. Naki Tezel’in Hayatı ve Eserleri.....	77
4.2. Naki Tezel’in İstanbul Masallarının Minyatür Sanat İle Aktarımında Tasarım Süreci ve Uygulama Örnekleri.....	80
4.2.1. Uygulama 1: “Üç Kardeşler” ait minyatür uygulaması	82
4.2.1.1. <i>Üç Kardeş masalı</i>	83
4.2.1.2. <i>“Üç Kardeş Masalı” yayın bilgileri</i>	84
4.2.1.3. <i>Masalın olay örgüsü</i>	84
4.2.1.4. <i>Olay örgüsü seçimi ve kompozisyon oluşumu</i>	85
4.2.1.5. <i>Kompozisyonun yapısı</i>	86
4.2.1.6. <i>Teknik özellikler ve uygulama yöntemleri</i>	87
4.2.2. Uygulama 2: “Üç Tavşan” masalına ait minyatür uygulaması	89

4.2.2.1. Üç tavşan.....	90
4.2.2.2. “Üç Tavşan” masalı yayın bilgileri.....	92
4.2.2.3. Masalın olay örgüsü.....	92
4.2.2.4. Olay örgüsü seçimi ve kompozisyon oluşumu.....	93
4.2.2.5. Kompozisyonun yapısı.....	93
4.2.2.6. Teknik özellikler ve uygulama yöntemleri.....	94
4.2.3. Uygulama 3: “Küfeci” masalına ait minyatür uygulaması	96
4.2.3.1. Küfeci	97
4.2.3.2. “Küfeci” masalı yayın bilgileri.....	100
4.2.3.3. Masalın olay örgüsü.....	100
4.2.3.4. Olay örgüsü seçimi ve kompozisyon oluşumu.....	101
4.2.3.5. Kompozisyonun yapısı.....	102
4.2.3.6. Teknik özellikler ve uygulama yöntemleri.....	103
4.2.4. Uygulama 4: “Geyik” masalına ait minyatür uygulaması	104
4.2.4.1. Geyik	105
4.2.4.2. “Geyik” masalı yayın bilgileri.....	107
4.2.4.3. Masalın olay örgüsü.....	107
4.2.4.4. Olay örgüsü seçimi ve kompozisyon oluşumu.....	108
4.2.4.5. Kompozisyonun yapısı.....	108
4.2.4.6. Teknik özellikler ve uygulama yöntemleri.....	110
SONUÇ.....	112
KAYNAKÇA.....	114
EKLER.....	120

KISALTMALAR VE SİMGELER DİZİNİ

ADD.	:Additional Manuscript
b.	: Arka yüzü
BnF	: Bibliothèque nationale de France
DR.	: Doktor
İBB	: İstanbul Büyükşehir Belediyesi
NR	: numara
ORD.	: Ordinaryüs
PROF.	:Profesör
S.	: Sayfa
t.y.	: Tarih Yok
TSMK	: İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
vr.	:Verso
Y.	:Yaprak

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Allom Albümünden Kahvehanede Meddah.....	26
Görsel 2. Genji'nin Hikâyesi'nden Bir Bölüm	31
Görsel 3. Kelile Dimne,Suda AksiniGören Köpek,XIII. yüzyıl başı, TSMK, Nr.363, y. 32b	34
Görsel 4. Varka Gülşah'a Veda Ediyor, XIII. yüzyıl başı, TSMK, Nr. 841, y. 33b ..	36
Görsel 5. Hikâye-İ Ferhad İle Şirin, 1863, Taş Baskı, İBB Atatürk Kitaplığı, Nr. 2190	39
Görsel 6. Varka ile Gülşah, İBB	40
Görsel 7. Arthur Rakham'ın Pamuk Prenses İllüstrasyonu	42
Görsel 8. Tarkan Çizgi Roman'ından Bir Sayfa	44
Görsel 9. Nasreddin Hoca Çizgi Roman'ından Örnek	45
Görsel 10. Volvo ‘‘Wiht seven seats. Sorry.’’ Reklam Sloganı.....	46
Görsel 11. Yönetmenliğini Georges Méliès'in Yaptığı Cinderella Filmi.....	49
Görsel 12. Bağdat Hırsız Filminin Afişi.....	50
Görsel 13. Anlat İstanbul Filminden Bir Sahne.....	51
Görsel 14. Uyuyan Güzel Ve Prens, Roland Risse.....	53
Görsel 15. Gustave Dore, Mavi Sakal, 1885	53
Görsel 16. Paula Rego, Pamuk Prenses ve Üvey Annesi, 1995	54
Görsel 17. Natalie Frank'ın ‘‘ Tales of The Brothers Grimm’’ Koleksiyonundan Resimler	55
Görsel 18. Zaferini sigara içerek kutlayan Masha, "Rusya'da her şey yolunda!"	57
Görsel 19. ‘‘Tómate el té /Çay Al'',2006, Eugenio Recuenco	57
Görsel 20. Pinokyo Serisi, Maria Kılıçoğlu.....	59
Görsel 21. Arthur Gonzales'in Eseri.....	59
Görsel 22. ‘‘Kelîla wa Dimne’’,Paris, Bibliothèque Nationale Arabe 3465, 49v	69
Görsel 23. ‘‘Ayı ve Maymunlar’’, Freer Gallery of Art Collection, F1954.2.....	70
Görsel 24. ‘‘Şahin ile Horoz’’, Hümâyûnnâme, London, British Library Add. 15153, vr. 107a.	71
Görsel 25. ‘‘Phoenix and Mount Qaf and 30 Birds’’, Mahmoud Farshchian	72

Görsel 26. “Hoods Red Rider II (Hood’un Kırmızı Süvarisi)”, 1997, Shahzia Sikander	74
Görsel 27. “Then and N.O.W—Rapunzel dialogues Cinderella”, 1997, Shahzia Sikander	75
Görsel 28. “Shrek is love”, Murat Palta.....	76
Görsel 29. Naki Tezel’in Çocuk Kitapları serisinden “Küçük Sultan’ın Güvercini ”	79
Görsel 30. “Üç Kardeş” Masalı Minyatür Uygulaması	82
Görsel 31. “Üç Tavşan ” Masalı Minyatür Uygulaması	89
Görsel 32. “Küfeci” Masalı Minyatür Uygulaması	96
Görsel 33. “Geyik Masal” Minyatür Uygulaması	104

BÖLÜM 1:GİRİŞ

Masallar, sözlü kültürün en köklü anlatı biçimlerinden biridir. Toplamların tarih boyunca biriktirdikleri ortak değerleri, ahlaki öğretileri ve yaşam deneyimlerini kuşaktan kuşağa aktarmalarını sağlayan bu anlatılar, zamanla yazılı kültüre dâhil edilerek edebi ve sanatsal birer malzeme hâline gelmiştir. Bu süreçte, masallar yalnızca sözlü edebiyatın değil; aynı zamanda kültürel belleğin, kimlik inşasının ve estetik anlayışın bir parçası olarak da değerlendirilmiştir.

Masal çalışmalarının en çok bilinen örneklerden biri Grimm Kardeşler'in Almanya'da gerçekleştirdiği derleme faaliyetleridir. Grimm Kardeşler'in XIX. yüzyıl başlarında Almanca sözlü anlatıları derleyerek yazıya aktarmaları, hem Alman halk kültürüne sahip çıkılması hem de bu anlatıların evrenselleşmesi açısından önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu masallar, yazıya geçtikten sonra Avrupa'nın ve dünyanın birçok yerinde farklı görsel ve yazılı versiyonlarla yaygınlaşmıştır. Ezop ve Andersen masalları da yazıya aktarılarak farklı dillerde yayımlanmış ve çocuk edebiyatının klasik örnekleri hâline gelmiştir. Ong'a göre sözlü anlatıların yazıya geçirilmesi, bu anlatıların daha saygın ve etkili öğeler olarak kabul edilmesini sağlamıştır (Özünel, 2011, s.61) .

1.1. Kuramsal Çerçeve

Bu çalışma, masal anlatılarının minyatür sanatı aracılığıyla görsel biçimde yeniden kurgulanmasını ve görsel anlatı kuramı (Visual Narrative Theory) çerçevesinde ele alınmaktadır. Görsel anlatı kuramı, bir metne dayanmaksızın ya da metni destekleyerek oluşturulan imgelerin; olay örgüsünü, karakter ilişkilerini ve anlatı yapısını nasıl ilettiğini incelemeye odaklanır. Görsel anlatı, sabit bir yüzeyde kurgulansa da, alımlayıcının bu yapıdan anlamlı bir anlatı çıkarabilmesini hedefler (Pimenta & Poovaiah, 2010, s. 36).

Pimenta ve Poovaiah, görsel anlatının yalnızca bir sahnenin tasviri değil, aynı zamanda karakter, mekân, olay ve zaman öğeleriyle birlikte bütünlüklü bir anlatı yapısı sunduğunu belirtir (Pimenta v.d., 2010, s.31–32). Yazarların tanımladığı biçimiyle görsel anlatı, açık uçludur; anlam kurma süreci, alımlayıcının görsel

ipuçlarını nasıl okuduğuna bağlıdır (Pimenta v.d., 2010, s.38). Bu doğrultuda, çalışmada yer alan minyatürler, masalın yazılı anlatısını birebir tekrar etmek yerine, olay örgüsünü estetik ve simgesel bir düzlemde yeniden kurgulamayı ve tasarlamayı amaçlamıştır.

Bu yaklaşımdan hareketle, Naki Tezel'in "İstanbul Masalları" adlı derlemesinden seçilen dört masalın minyatür sanatıyla yeniden yorumlanmasında, olay örgüsü temel alınmıştır. Her bir minyatür, masaldaki bir olay anını görsel olarak aktaran bağımsız bir sahne olarak yapılandırılmış; olayın gelişimi, figürlerin yönelimi, mekân düzeni ve renk kullanımı gibi unsurlar aracılığıyla anlatı devamlılığı sağlanmıştır.

1.2. Teknik Terimler

Bu bölüm, çalışmada geçen kavramların daha iyi anlaşılabilmesi amacıyla oluşturulmuş ve terimler alfabetik sıraya göre sunulmuştur.

Ahar: Nişasta, yumurta akı, nişadır, kitre, Arap zımkı, şap ve pirinç gibi malzemelerden elde edilen sıvı kıvamlı karışımdır. Geleneksel sanatlarda, özellikle minyatür, hat ve tezhip uygulamalarında kullanılan ham kâğıdın yüzeyini hazırlamak amacıyla uygulanır. Kâğıdın emici özelliğini azaltarak boyaların yüzeyde kalmasını sağlar ve kâğıda parlak, düzgün bir doku kazandırır (Keskiner, 2004, s. 89).

Akıtma Boyama Tekniği: Türk süsleme sanatlarında en temel boyama tekniğidir. (Degrade tekniği hariç) diğer tüm boyama tekniklerinin bu yöntem üzerine inşa edilmesiyle öne çıkar. Suluca, muhallebi kıvamında hazırlanan boyalarla uygulanır. Fırçaya bolca alınan boya, boyanacak alana fırçanın ucu değiştirilerek bırakılır; fırça zemine bastırılmadan, yalnızca yan yüzeyiyle boya aşağı doğru akıtılarak yayılır. Boya kuruduktan sonra dalga yapmaması için fırçanın yüzeye sürülmemesine özen gösterilir. Akıtma tekniği geniş yüzeylerde olduğu kadar dar alanlarda ve yüz boyamalarında da uygulanabilir (Ersoy, 2006, s. 76–77).

Alımlayıcı: Eseri izleyen, dinleyen, okuyan kişi (Dartar, 2023, s. 33).

Cetvel: Yazma eserlerde, kıt'a ve hat levhalarında, yazının yer aldığı orta bölüm ile kenar kısımlarını birbirinden ayırmak amacıyla çekilen farklı kalınlıktaki

izgilerdir. Genellikle altın ile çekilmekle birlikte, kırmızı, lacivert, siyah gibi farklı renklerde de uygulanabilir. Kompozisyonun sınırlarını belirleyerek görsel bütünlüğü sağlar ve esere düzenli bir yapı kazandırır (Keskiner, 2004, s. 89; Derman, 2012, s. 526).

Kademeli (Degrade) Boyama Tekniği: Selçuklu dönemi süsleme unsurlarında, özellikle mnhani motiflerinde uygulanan geleneksel bir boyama tekniğidir. Minyatür sanatında ise bulut tasvirlerinde, bazı melek ve mitolojik yaratıkların kanatlarında, iek ve dağ betimlemelerinde kullanılır. Bu teknikte, boyanacak alanın formuna uygun olarak aynı rengin tonları koyudan açığa doğru yan yana uygulanır. Alanın iç kısmında en koyu ton yer alırken, dışa doğru ilerledikçe tonlar giderek açılır ve en açık renk dış sınırı oluşturur. Boyama işlemi katman katman ilerler ve yüzeyde yumuşak geçişli bir renk derinliği oluşturur (Ersoy, 2006, s. 86).

Minyatür: El yazması kitapları süslemek amacıyla, metinlerdeki olayları tasvir eden resim türüdür (Keskiner, 2004, s. 90).

Murakka: Birden çok kâğıt tabakasının st üste yapıştırılmasıyla elde edilen, sert ve dayanıklı yüzeyli mukavva türüdür (Keskiner, 2004, s. 90). Geleneksel sanatlarda özellikle hat levhalarının ve tezhipli eserlerin zemini olarak kullanılır. Yüzeyi düzgün hâle getirildikten sonra yazı, tezhip veya minyatür uygulamaları için uygun bir zemin oluşturur.

Nakkaş: El yazması eserlere süsleme ve tasvir uygulayan sanatkr (Keskiner, 2004, s. 89).

Noktalama (Boyama) Tekniği: Minyatür sanatında, baş giysisi süslemeleri, takılardaki boncuk detayları, giysi düğmeleri, kumaş desenleri, iek motifleri, panter ayağı desenleri ve bazı gölgeleme alanlarında kullanılan bir boyama tekniğidir. Tarama tekniğinin yerine tercih edilebildiği durumlar da vardır. Uygulamada, fırça ucundaki boya miktarı noktanın büyüklüğüne göre ayarlanarak yüzeye tek tek uygulanır. Detay zenginliği ve yüzey hareketliliği sağlamak amacıyla kullanılır (Ersoy, 2006, s. 85).

Nüanslı Boyama Tekniği:Minyatür sanatında ritim, hareket ve estetik akış sağlamak amacıyla uygulanan çizim tekniğidir. Bu teknikte çizgiler düz ve tekdüze değil; kalınlık ve incelik farklılıklarıyla, yani nüanslarla çizilir. Çizgilerdeki ritmik geçişler figürlerin duruşuna, kıyafet kıvrımlarına ve kompozisyonun genel dinamizmine hareket kazandırır. Özellikle giysilerin kıvrım çizgileri, figürün oturuş veya duruş şeklini vurgulamak amacıyla, kalınlık değişimleriyle belirginleştirilir. İnsan, hayvan, mitolojik figürler, dağlar, çiçekler ve yaprak gibi doğa unsurlarının kenar hatlarında da uygulanır. Estetik hareketlilik ve armoni oluşturur (Ersoy, 2006, s. 82).

Sıralama Tekniği:Dar bir mekân içinde figürlerin sağdan sola veya soldan sağa doğru, yatay eksen ve hafif diyagonal (verev) şekilde dizilmesiyle oluşturulan yerleştirme düzenidir. Figürler genellikle ayakta ya da oturur pozisyonda, yan yana ve omuz omuza betimlenir. Bu teknikte en önemli unsur, figürlerin birbirlerini büyük oranda kapatmayacak biçimde hizalanmasıdır. Böylece sahnedeki tüm figürlerin alımlayıcı tarafından açıkça görülmesi sağlanır (Ersoy, 2006, s. 36).

Tarama (Boyama) Tekniği:Motiflerin gölgelendirilmesinde, altın ya da boyanın dipten veya uç kısmından başlayarak ince fırça yardımıyla yüzeye yumuşak geçişlerle dağıtılması işlemidir (Derman, 2012, s. 532).

Tarrahi Tekniği:Geleneksel sanatlarda, genellikle mürekkeple yapılan çizgisel tasvirlerle verilen addır. Mimari yapı, bahçe ve çevre öğelerinin boya kullanılmadan yalnızca çizgiyle betimlendiği bu çalışmalara tarrahi adı verilir (Konak, 2015, s. 233).

Tahrir Çekmek:Hat ve tezyinî sanatlarda, kâğıt zemininin veya farklı renklerle boyanmış alanların belirginleşmesini ve sınırlandırılmasını sağlamak amacıyla, bu bölgelerin kenarlarına ya da aralarına ince çizgiler çekme işlemidir. Gerekli görüldüğünde bu çizgiler nüanslı olarak, yani kalınlık ve ton farklarıyla uygulanır (Derman, 2012, s. 532).

Yığma Perspektif (Dikine Perspektif):Figürlerin ve arazi şekillerinin önde–arkada, sağda–solda kütleler oluşturarak betimlendiği geleneksel resimleme tekniğidir. Bu yöntemde, sanatçı figürleri alt alta sıralanmış şekilde, genellikle

aşağıdan yukarıya doğru dizerek kompozisyonu oluşturur. En öndeki (çerçevenin en altındaki) figür ile en arkadaki (en üstteki) figür aynı büyüklükte çizilir; ölçü küçültülmez. Figürler, birbirlerini tamamen örtmeyecek şekilde hizalanır ve böylece her biri görünür hâlde kalır (Ersoy, 2006, s. 36).

Zer-mühre:Akik veya süleymaniye taşından yapılan, sürülmüş altını parlatmak için kullanılan, ucu badem biçiminde tasarlanmış alettir. Bu alete miskale adı da verilir (Derman, 2012, s. 530).

1.3. Amaç

Görsel anlatı, yazılı bir metin olmaksızın da alımlayıcıya bir olayın, karakterlerin veya zamanın aktarılabilmesi düşüncesine dayanır. Resim, yalnızca estetik bir yüzey değil; aynı zamanda bir anlatı taşıyıcısı olarak işlev görür. Kompozisyondaki figürlerin konumu, yönelimi, renk kullanımı ve sahne düzeni, alımlayıcının görsel bir hikâyeyi adım adım takip etmesini mümkün kılar. Bu bağlamda, minyatür sanatında oluşturulan sahneler, metne bağlı kalmaksızın alımlayıcıya anlamlı bir anlatı sunar.

Bu çalışmanın temel amacı, Naki Tezel'in derlediği İstanbul Masalları adlı eserde yer alan dört masalın, minyatür sanatı aracılığıyla görsel biçimde yeniden anlatımını sağlamaktır. Bu amaç doğrultusunda, masalların olay örgüsüne sadık kalınarak, görsel anlatı kuramı (Visual Narrative Theory) çerçevesinde her masal sahne sahne çözümlemiş ve minyatürleştirilmiştir. Çalışma, halk anlatılarının görsel sanatlar aracılığıyla nasıl yeniden yapılandırıldığını ve bu süreçte anlatı ile resim arasındaki ilişkinin nasıl kurulduğunu incelemeyi amaçlamaktadır. Ayrıca, masallarda yer alan ahlaki değerler (örneğin iyilik, doğruluk, sabır), toplumsal roller (anne, kardeş, yaşlı figürleri) ve halk inanışları (tılsımlar, şifa veren canlılar gibi) gibi kültürel öğelerin, minyatür sanatında nasıl görsel olarak ifade edildiği ele alınmıştır.

Türk masalları, çağdaş çocuk kitaplarında yaygın olarak yer alan yabancı kaynaklı masallara (örneğin Grimm Kardeşler) kıyasla daha az görünürlük kazanmıştır; bu nedenle çalışmada, masalların kültürel bellekteki yerini görsel sanatlar aracılığıyla görünür kılmak amaçlanmaktadır. Ayrıca, Türk masallarının,

yapı ve tema açısından Batı masallarıyla benzerlik taşıdığı yapılan çeşitli araştırmalarda ortaya konmuştur. Bu benzerliğe rağmen, yerli örneklerin yeterince tanınmadığına dikkat çekilmektedir. Örneğin, Evrim Ölçer Özünel, “Külkedisi masalının” Türk kültüründeki karşılıkları olan “Küllü Fatma” ve “Sırmalı Pabuç” gibi anlatıların yaygınlık kazanamadığını ifade etmektedir (Özünel, 2011, s. 61). Bu çalışma aracılığıyla çocukların Türk masallarını özgün adlarıyla tanımaları, kültürel kimlikleriyle bağ kurmaları, yerli anlatı mirasını sahiplenmeleri ve yerli anlatıların görünürlüğünü artırmaları amaçlanmaktadır.

1.4. Sınırlılık

Bu araştırma, yalnızca Naki Tezel’in derlediği İstanbul Masalları adlı eserde yer alan dört masal ile sınırlıdır. Çalışmada “Üç Kardeşler”, “Üç Tavşan”, “Küfeci” ve “Geyik” adlı masallar, minyatür sanatı kullanılarak görsel bir anlatı biçimine dönüştürülmüştür. Masallar; içerik bakımından zengin, olay yapısı belirgin ve görsel yorumlamaya elverişli anlatılar içermesi nedeniyle seçilmiştir.

Her bir masal için olay örgüsü çıkarılmış, görselleştirmeye en uygun sahneler belirlenmiştir. Ardından, bu sahneler minyatür sanatının temel ilkelerine uygun biçimde resmedilmiştir. Uygulama sürecinde hem anlatının akışını yansıtan hem de geleneksel sanat anlayışına bağlı kalan kompozisyonlar oluşturulmuştur.

1.5. Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma yöntemiyle yürütülmüştür. Araştırma sürecinde öncelikle masal, İstanbul masalları ve anlatı-resim ilişkisi üzerine literatür taraması yapılmıştır. Bu kapsamda kitap, makale ve dijital kaynaklardan yararlanılmıştır. Ayrıca, masalların farklı sanat dallarıyla olan ilişkisini inceleyen çalışmalara da başvurulmuştur. Masalların olay örgüsü incelenmiş, görselleştirilmeye en uygun olay örgüsü belirlenmiştir.

BÖLÜM 2: MASAL KAVRAMI VE TARİHSEL SÜRECİ

Bu bölümde, masal türü üzerine kuramsal ve tarihsel bir çerçeve sunulmaktadır. Masalın sözlü halk edebiyatı içindeki yeri, terimsel tanımı ve türün anonim yapısı ele alınarak kavramsal temeller açıklanmaktadır. Ardından, masalın kökenine dair mitolojik, tarihî ve etnografik yaklaşımlar incelenmekte; özellikle Theodor Benfey’in “Masalların Göçü Teorisi” çerçevesinde kültürlerarası aktarım süreci değerlendirilmektedir. Avrupa masal geleneğinin tarihsel evrimi, yazılı ve sözlü biçimleriyle ele alınırken; Türk masal geleneğinin kökeni, İslamiyet öncesi izleri ve yazılı kaynaklardaki temsili de kapsamlı biçimde ele alınmaktadır. Ayrıca, Türk masallarının işlevsel ve yapısal özellikleri, anlatı kalıpları, kahraman tipolojisi, mekân-zaman anlayışı gibi temel unsurlar ayrıntılı şekilde değerlendirilmektedir. İstanbul masalları ise, çok kültürlü yapıları ve anlatım biçimleri bakımından özgün bir örneklem sunmakta; bu bağlamda Naki Tezel’in derleme ve yayımlama çalışmaları, Türk folklorunun yazılı belleğe aktarılmasında önemli bir dönüm noktası olarak görülmektedir. Bölüm, masal türünün edebî ve kültürel yönlerini tarihsel bağlam içinde bütüncül bir yaklaşımla ortaya koymayı amaçlamaktadır.

2.1. Masal Kavramı Hakkında Genel Bilgiler

İlkel topluluklardan itibaren insanlar, duygu, düşünce ve deneyimlerini diğer toplumlara sözlü ve yazılı iletişim yollarıyla aktarmaya çalışmışlardır. Sözlü iletişimin en eski biçimi olan “sözlü edebiyat” ya da “halk edebiyatı”, yazılı iletişimden yaklaşık beş bin yıl önce ortaya çıkmıştır. Yazının icadından önce, insanlar ahenkli, tekrarlanan, kalıplaşmış, ritmik ve şiir biçiminde ifade edilen cümlelerin hafızada daha kolay yer ettiğini fark etmişlerdir. Bu nedenle, “sözü saklama”, “bilgiyi koruma” ve “gelecek nesillere aktarma” işlevi gören, bugün “Sözlü Edebiyat (Oral Literature)” veya “Halk Edebiyatı” olarak tanımlanan edebî gelenek gelişmiştir. XVIII. yüzyıldan itibaren mit, destan, atasözü, tekerleme, fıkra, türkü, ninni ve masal gibi sözlü edebiyat türleri sözlü kaynaklardan derlenmeye başlanmış ve bu türler “Halk Edebiyatı” başlığı altında toplanmıştır (Çobanoğlu, 2018, s. 4-8).

Halk edebiyatı ürünleri başlangıçta bir anlatıcının yaratımı olan bireysel ürünler iken, sözlü olarak aktarılımları sürecinde anlatıcının kişiliği ve anlatım ortamının etkisiyle zaman içerisinde çeşitli değişikliklere uğramış, ilk anlatıcısı unutulmuş ve bu eserler anonim hâle gelmiştir (Aslan, 2018, s. vi).

Anlatmaya dayalı türler arasında yer alan masallar da anonim eserler arasında değerlendirilmiştir. Bu bağlamda masal türü, Türk Edebiyatı'nda "Türk Halk Edebiyatı"nın "Anonim Halk Edebiyatı" alt başlığı altında sınıflandırılmaktadır (Güzel, 2019, s. 229).

2.1.1. Masal teriminin tanımı ve masalın kökeni

Türk Sözlü Halk Edebiyatı'nda masallar önemli bir yer tutmakla birlikte, "masal" terimi uzun bir süre boyunca yalnızca bir kelime olarak ele alınmış; "mesel", "hâlâ hikâye", "dâsitân", "kıssa-i meşhûre" gibi yakın ya da uzak anlamlı sözcükler ardı ardına sıralanarak tanımlanmaya çalışılmıştır. Bu süreçte, terim zaman içerisinde çeşitli değişimlere uğramış ve farklı anlamlar kazanmıştır (Sakaoğlu, 2012, s. 1). Bu tanımlama çabalarına örnek olarak, Ahmed Vefik Paşa'nın *Lehçe-i Osmânî* adlı eserinde "masal" terimi, "mesel, hâlâ hikâye, dâsitân, menkabe manasına fıkra ve kaziyyeden gayri" şeklinde açıklanmıştır (Toparlı, 2000, s. 273).

Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi'nde masal, "insandan hayvana, bitkiden nesneye kadar her şeyin kahraman olarak yer aldığı; daha çok olağanüstülüklerle örülü, belli kalıp ifadelerle süslenmiş anlatımlar" şeklinde tanımlanmaktadır (Sakaoğlu, 1997, s. 346).

Pertev Naili Boratav ise;

Nesirle söylenmiş, dinlik ve büyüklük inanışlardan ve törelerden bağımsız, tamamıyla hayal ürünü, gerçeğe ilgisiz ve anlattıklarına inandırmak iddiası olmayan kısa bir anlatıdır. Hayal ürünü sözünü sadece olağanüstü şeyler anlamına almamak gerekir..... Masal, olağanüstü çeşidinde de gerçekçi çeşidinde de, anlattığı olayların gerçeğe uyarlılık derecesi ne olursa olsun, onların hayal yaratması oldukları izlenimini veren, bir anlatı türüdür. Masalı; efsaneden, hikâyeden, destandan ayıran niteliklerin başında bu gelir

olarak izah etmiştir (Boratav, 1969, s. 80).

Naki Tezel, masalı; “olayların geçtiği yer ve zamanın belirli olmadığı, peri, cin, dev, ejderha, cadı, Arap, padişah, vezir gibi kahramanların belirli kişileri temsil etmeyen hikâye” olarak tarif etmiştir (Aslan, 2013, s. 98).

Alman Grimm Kardeşler ise masalı, “günlük olaylarla olağanüstüyü birleştiren bir tür” olarak tanımlamışlardır (Aslan, 2013, s. 98)

Masallar, insanlığın ortak kültür mirası içinde değerli bir konuma sahip olan, sözlü edebiyatın köklü ve geniş şekilde bilinen türlerinden biridir. Masalların kökenine ilişkin farklı teoriler öne sürülmüş olmakla birlikte, bu anlatıların mitoloji, tarih, toplumsal olaylar ve insan hayal gücünün bir yansıması olduğu kabul edilmektedir. Masalların kökeninin tam olarak belirlenmesini zorlaştıran en önemli unsur, bu türde genellikle hadiselerin geçtiği yer, zaman ve kahramanların belirsiz olmasıdır.

Masallarda yer alan kahramanlar, genellikle "cin, peri, dev, ejderha, cadı, Keloğlan, Arap, padişah, şehzade, vezir, yoksul kız ve akıllı küçük oğlan" gibi hayali varlıklar ya da genel karakter tiplerinden oluşmaktadır. Masalların başlangıcında sıklıkla kullanılan “Zamanlardan bir zamanda”, “Var olan olmayan zamanın birinde”, “Evvel zaman içinde”, “Bir zamanlar”, “Ülkenin birinde”, “Dünyanın bir yerinde”, “Uzak ülkelerden birinde”, “Zamanın birinde bir memlekette”, “Kaf Dağı’nın ötesinde”, “Bir padişah varmış...” ve “Bir peri kızı yaşarmış...” gibi ifadeler, masallarda yer, zaman ve kahraman belirsizliğini ortaya koyan unsurlar arasında yer almaktadır. Bu üçlü belirsizlik, masalların kökenini ve tarihsel sürecini belirlemeyi diğer edebi türlere kıyasla daha zor hâle getirmiş ve dolayısıyla masalın kökenine dair farklı teorilerin öne sürülmesine yol açmıştır. Bu nedenle, ilk kez masalın nerede ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemektedir (Yavuz, 2002, s. 14-15).

Masal üzerine çalışma yapan araştırmacılar, masalın kökeni, kaynakları ve menşei konusunda çeşitli teoriler geliştirmişlerdir. Ancak masalın kaynağına ilişkin tartışmalarda, Gedeon Huet'nin yapmış olduğu üç dönemli sınıflandırma ön plana çıkmıştır. Huet, masalları; "Tarih Öncesi Görüş", "Tarihi Görüş" ve "Etnografik

Görüş" olmak üzere üç başlık altında incelemiş ve sınıflandırmıştır (Sakaoğlu, 2012, s. 5).

Tarih Öncesi Görüş veya Mitoloji Okulu, masalların kökenini Hint mitolojisine ve Vedalara dayandıran, özellikle Hint-Avrupa dillerinin akrabalığından hareketle geliştirilen bir yaklaşımdır (Sakaoğlu, 2012, s. 5).

Bu teoriyi ilk savunanlardan olan Jacob ve Wilhelm Grimm Kardeşler, 1856 yılında yayınladıkları kitabın ön sözünde, masalların yalnızca basit halk hikâyelerinden ibaret olmadığını, köklerinin çok daha derin ve eski inanışlara dayandığını ve bu köklerin mitlere uzandığı fikrini şu şekilde açıklamışlardır:

Tabii şiiri dile getiren ve sanki bölünmüş parçalara sahip olan masallar mitolojik bir simgedir ve mitlerden kaynaklanırlar. Bütün masalların ortaklığı, en eski zamanlara uzanmaları ve duyularla algılanmayan kendiliklerinin kendi yorumlarını mecazlı şekilde ifade eden bir inanışın kalıntıları olmalarıdır (Aslan, 2013, s. 98).

Bu görüşün temsilcileri arasında yer alan Dasent, Max Müller ve Sir George Cox, mitolojik karakterlerle masal unsurları arasındaki benzerlikleri temel alarak, masalların eski mitlerin parçalanmış biçimleri olduğu fikrini savunmuşlardır (Sakaoğlu, 2012, s. 5).

Tarihi Görüş, masalların Hindistan kökenli olduğunu kabul etmekle birlikte, bu masalların tarihi devirlerde şekillenip yayıldığı fikrini öne sürmüştür. Sylvestre de Sacy, Theodor Benfey ve Emmanuel Cosquin gibi araştırmacılar, bu görüşün önemli temsilcileri arasında yer almıştır. Bu yaklaşımın temelini, Budizm'in etkisiyle Pançatantra'dan yayılan masal motiflerinin yazılı ve sözlü yollarla Avrupa'ya ulaştığı görüşü oluşturmuştur (Sakaoğlu, 2012, s. 7).

Benfey, 1859 yılında Almancaya çevirip yayımladığı Pançatantra (Kelile ve Dimne) adlı Hint masalları derlemesinin önsözünde, Hint kökenli masallar ile Avrupa ve diğer ulusların masalları arasındaki benzerliklere ve ortak unsurlara dikkat çekmiştir. Benfey'in teorisine göre, Hint ve Avrupa masalları arasındaki benzerliğin nedeni ortak dil ve soy bağından kaynaklanmamaktadır. Savaş, göç, milletler arasındaki kültürel ve tarihi ilişkiler ile halk kültürü ürünleri, toplumlar arasında

yayılmış ve kültür göçü gerçekleşmiş; bu süreçte toplumlar birbirlerinden kültürel unsurları “ödünc almışlardır.” Bu kültür alışverişi, masallar başta olmak üzere birçok ortak motifin ve benzerliğin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Aslan, 2018, s. 7). Masallar, anlatıldıkları kültürlerin dinamiklerinden etkilenerek yeni kahramanlar, mekânlar ve motifler gibi öğeler kazanmıştır. Bu sayede masallar, yerel bir kimlik kazanarak Türk, Alman, Rus veya Çin masalı gibi adlar almışlardır. Yapı bakımından benzer olan masallar, farklı milletlerde özgün anlatımlar kazanmıştır (Çinko, 2023, s. 447).

Theodor Benfey, masalların doğudan batıya üç ana güzergâh üzerinden yayıldığını savunur: Doğu Akdeniz'den Endülüs'e, Yunanistan-Sicilya-İtalya hattından ve Türkistan-Anadolu-Balkanlar yoluyla Avrupa'ya. Hint kökenli efsaneler, İran, Arabistan ve Filistin üzerinden Akdeniz ticaret yollarıyla Avrupa'ya taşınmış; Araplar ve Museviler bu süreçte etkili olmuştur. Pançatantra, VI. yüzyılda Farsça ve Süryaniceye, sonra Arapça, İbranice, Latince ve Avrupa dillerine çevrilmiş, Yunanca ve Slav dilleri aracılığıyla da Rus masallarını etkilemiştir (Aslan, 2018, s. 8).

Benfey'in “Masalların Göçü Teorisi”, Andrew Lang, Henry Gaidoz ve Joseph Bédier tarafından eleştirilmiştir. Bu bilim insanları, Hint masalları ile bölge masallarının ayrılması gerektiğini ve yazılı kaynaklara aşırı güvenmenin sakıncalı olabileceğini savunmuşlardır. Ayrıca, Budizme ait olduğu düşünülen birçok motifin aslında evrensel olduğu, hatta Hint metinlerinde Avrupa masallarına ait unsurlara da rastlandığı belirtilmiştir. Bunun yanı sıra, masalların yalnızca Hindistan'dan batıya değil, farklı kültürlerden Hindistan'a da taşınabileceği fikri öne sürülmüş ve Yunan ile Mısır kültürlerinden gelen motifler bu tartışmayı güçlendirmiştir. Benfey'in, Aisopos/Ezop masalları dışında batıya ulaşan tüm masalları Hindistan'a dayandırma çabası da eleştirilmiştir (Aslan, 2018, s. 7).

Tarihi Görüş, bilim insanları tarafından çeşitli eleştirilerle karşılanmış ve bu görüş ciddi şekilde zayıflatılmıştır. Bunun yerine, Andrew Lang, Edward Tylor ve M. Lennan gibi etnograflar tarafından savunulan Etnografik Görüş öne sürülmüştür. Etnografik Görüş'e göre, masalların kaynağının mitoloji değil, günlük yaşamın izleri

olduğu savunulmuştur. Lang, masalların kökeninin Hindistan'a dayandığı fikrini reddetmiş ve masalların ilkel düşünceden doğduğunu ileri sürmüştür. Lang'ın teorisine göre, masallar farklı bölgelerde bağımsız bir şekilde birbirlerine benzer olarak ortaya çıkmıştır. Bu görüş, farklı kültürel düzeydeki toplumların ortak inanç ve geleneklere sahip olduğu fikrini savunmuştur. Bu bağlamda, kültürlerin paralel olarak gelişmesi sonucunda benzer masalların ortaya çıkmış olduğu belirtilmiştir (Sakaoğlu, 2012, s. 8).

2.1.2. Avrupa ve Türk masallarının tarihsel gelişimi

Masallar Avrupa kültür tarihinde iki farklı yol izleyerek gelişmiştir. Birinci yol, halk arasında “kaba saba ve naif” bir şekilde aktarılmayı sürdüren “sözlü” masal geleneği ve ikincisi yol ise, günümüzde de etkisini hissettiren ve entelektüel kesimin ilgisini çeken “yazılı” ya da “edebî” masal geleneği (Literary Fairy Tale) olmuştur (Özünel, 2011, s.61).

Tarih boyunca tüm toplumlar, ilkel topluluklardan gelişmiş medeniyetlere dek kendi dönemlerinde edebi eserler üretmişlerdir. Uzun bir tarihsel süreçte sözlü ve anonim şekilde ortaya çıkıp özünü koruyarak gelişen bu eserlerden edebi nitelik taşıyanlar, genellikle halk edebiyatı çatısı altında değerlendirilmiştir. XIX. yüzyılda bu sözlü kültür mirası yazıya geçirilmiş ve ilkel halkların bile köklü bir tarihi ve zengin bir edebiyata sahip olabileceği düşüncesini doğurmuştur (Sakaoğlu, 1997, s. 345).

XVI. yüzyılda halk, yönetici sınıf ve eğitilmiş kesim tarafından "kararsız, dengesiz, gürültücü ayaktakımı, çılgın bir canavar" olarak görülmüş ve küçümsenmiştir (Burke, 1996, s. 41). Zamanla, özellikle İstanbul'un fethi ile başlayan coğrafi keşifler, Reform, Rönesans ve Fransız İhtilali gibi olaylar, Avrupa'da halk anlayışının farklı bir perspektif kazanmasına yol açmıştır. Keşifler, sanayileşme ve kentleşme süreçleri; hümanizm, romantizm, aydınlanma ve milliyetçilik gibi siyasal ve kültürel akımların ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Durbilmez, 2013, s. 102).

XVIII. yüzyılın sonu ve XIX. yüzyılın başlarında, Avrupalı aydınlar, alt tabaka kültürü olarak gördükleri geleneksel halk kültürüne ilgi duymaya

başlamışlardır (Burke, 1996, s. 17). Romantizm akımıyla birlikte, romantikler, Aydınlanma düşünürlerinin aksine, halkın ürettiği kültürel değerleri keşfetmeye, araştırmaya ve edebi geleneğin bir parçası olarak kabul etmeye yönelmişlerdir. Romantikler, geçmiş evrensel değerlere sahip ideal bir sığınak ve geleceğe dair dersler barındıran bir zirve olarak görmüş, köklerini ararken önceki sanatçıların ele aldığı toplumsal geleneklerdeki inançlarla yüzleşmekten çekinmemişlerdir. Böylece, bir zamanlar hor görülen halk kültürü, edebi ve akademik çevrelerde önemli bir araştırma alanına dönüşmüştür. Almanya’da Jacob Ludwig Karl Grimm ve Wilhelm Grimm, masal araştırmalarının dünyadaki başlangıcını yapmış ve bu süreçte çeşitli folklor teorilerinin gelişimine öncülük etmiştir (Oğuz, 2018, s. 11). Ayrıca, Aydınlanma Çağı’nda Johann Gottfried Herder, masalların eğitimdeki değerini vurgulayarak bu alana önemli bir bakış açısı kazandırmıştır. Theodor Benfey ise masalların kökeni konusuna dair çalışmalar yapmıştır (Sakaoğlu, 2012, s. 19).

İskandinav ülkeleri, masal araştırmalarına daha sistematik bir yaklaşım getirmiştir. Antti Aarne'nin masal tipleri üzerine geliştirdiği ilk sınıflandırma, Oscar Hackman, C. W. von Sydow, Arthur Christen ve Axel Olrik gibi diğer İskandinav araştırmacılar için de zemin oluşturmuştur. Hans Christian Andersen, masal derlemeleri ve uyarlamalarıyla tanınmış, özellikle çocuklara yönelik çalışmalarıyla masalların yaygınlaşmasına önemli bir katkıda bulunmuştur (Sakaoğlu, 2012, s. 19).

Türklerin İslamiyet’i kabulünden önceki inanç sistemleri ve dinlere ilişkin kitaplarda yer alan metinlerde, “Altun Yaruk”, “Prens Kalyanamkara ve Papamkara Hikâyesi”, “Kuanşi İm Puser”, “Turkisch Turfantexte”, “Uygurca” ve “Türkçe Mani El Yazmaları” gibi eserlerde masal unsurlarına rastlanması, Türk masal geleneğinin kökenlerinin VIII. yüzyıla kadar uzandığını göstermektedir. Bu metinler, ayrıca İslamiyet öncesi Türk masallarının Budist ve Maniheizt öğeler içerdiğini ve Çin ile Hint kültürlerinin etkisini taşıdığını ortaya koymuştur. “Dâstan-ı Ahmed Harami”, “Mecma’ü’l-Letâ’if”, “İbnî Sina Hikâyeleri”, “Muhayyelât” ve “Billur Köşk Masalları” gibi yazma eserler, başka amaçlar için yazılmış olmalarına rağmen masal öğeleri taşıyan eserler arasında yer almıştır (Sakaoğlu, 2012, s. 19-24).

Türkiye sahası masalları, yabancı araştırmacıların ilgisini çekmiş ve bu alanda çeşitli çalışmalar yapılmıştır. M. Digéon’un yayımladığı eser, bu çalışmaların

ilk örneklerinden biri olmuştur. Digéon'un eserinde yer alan ‘‘Halil, Derviş, Şirvanlı Tüccar’’ masalları, Türk kökenli masallar arasında sayılmaktadır. Rus Türkoloğu F. Wilhelm Radloff, masalların da dâhil olduğu Türk halk edebiyatı ürünlerini içeren ‘‘Proben der Volksliteratur der Türkischen Stämme’’ adlı eserini yayımlamıştır. Macar Türk halkbilimcisi Ignác Kúnos, Türk masallarının bilimsel bir yaklaşımla derlenmesinde öncü bir rol oynamıştır. Balkanlar ve Anadolu’da yaklaşık beş yıl süren saha araştırmaları sonucunda, zengin bir masal derlemesi oluşturmuştur. Ignác Kúnos, Türk masalları üzerine ‘‘Osmanlı-Türk Halk Edebiyatı Derlemesi I-II’’, ‘‘İstanbul Türk Halk Masalları’’, ‘‘Adakale Türk Masalları’’, ‘‘Kırk Dört Türk Masalı’’ ve ‘‘Boğaziçi Perileri’’ adlı kitapları yayımlamıştır (Sakaoğlu, 2012, s. 24-27).

1910’lu yıllardan itibaren Türkiye’de masallar konusundaki çalışmalar hız kazanmıştır. Bu dönemde, İzzet Ulvi’nin Türk Yurdu dergisinde yayımladığı masallar, ilk örnekler arasında yer almaktadır. Ancak, bu metinler, Türklük bilincine dikkat çekmek amacıyla yayımlanmış olup, geleneksel derlemelerden ziyade, yazarın özgün yaratımları olarak öne çıkmaktadır. Aynı dergide, 1913 yılında Ahmedoğlu Kum’un da çeşitli masalları okuyucuyla buluşmuştur. 1913 yılında K.D. Hanım, Türk masallarını bilinçli bir şekilde derlemiş ve ‘‘Türk Masalları’’ başlığı altında yayımladığı eseriyle bu alana önemli bir katkı sağlamıştır. K.D. Hanım tarafından derlenen ‘‘Türk Masalları’’ adlı eser, 1991 yılında İbrahim Aslanoğlu tarafından Anadolu Sanat Yayınları tarafından İstanbul’da yayımlanmış, Yrd. Doç. Dr. Erol Ülgen ise eseri 2006 yılında Mihrimah Yayınları’ndan ve 2015 yılında Akıl Fikir Yayınları’ndan tekrar yayımlayarak yeniden okuyucuyla buluşturmuştur. Masal derleme ve nazma çekme alanlarındaki çalışmalarıyla Türk masalcılık geleneğine unutulmaz katkılarda bulunan önemli isimlerden biri de Ziya Gökalp’tir. Gökalp, masalları yazıya geçirmenin ötesine geçerek, onları kendi düşünce süzgecinden geçirip yeniden yorumlamış ve eğitimdeki önemini ön plana çıkarmıştır. Bu çalışmalarındaki masallar ilk olarak ‘‘Küçük Mecmua’’da yayımlanmış, ardından 1923 yılında ‘‘Altın Işık’’ adlı kitapta bir araya getirilmiştir (Sakaoğlu ve Şimşek, 2023, s. 22-23).

Hamit Zübeyir Koşay, Bahtaver Hanım, Yusuf Ziya Demircioğlu, Suat Salih Asral, Naki Tezel, Mehmet Tuğrul, Prof. Dr. Pertev Naili Boratav, Tahir Alangu, İbrahim Zeki Burdurlu, Saim Sakaoğlu, Umay Günay, Bilge Seyidoğlu, Muhsine Helimoğlu Yavuz, Ali Berat Alptekin, Nuri Taner ve Eflatun Cem Güney, Türk masallarının derlenmesi, yazıya geçirilmesi, incelenmesi ve kültürel belleğin gelecek nesillere aktarılması adına yaptıkları değerli çalışmalarla, Türk masal araştırmalarına büyük katkılarda bulunmuşlardır (Şirin, 2017, s. 58).

2.1.3. Türk masallarının özellikleri

2.1.3.1. Türk masalların işlevsel özellikleri

Masallar, başlangıçta çocukları eğlendiren ve onlara keyifli zaman geçirme imkânı sunan sözlü anlatılar olarak kabul edilse de, bu yönlerinin ötesinde taşıdıkları eğitici ve öğretici işlevlerle de dikkat çekmiştir. Masallar aracılığıyla çocuklara dolaylı yoldan ahlaki değerler, toplumsal normlar ve bireysel sorumluluklar aktarılmış; böylece masallar, yalnızca birer eğlence unsuru olmaktan çıkarak aynı zamanda güçlü eğitim araçları hâline gelmiştir. Özellikle masallardaki karakterler arasındaki çatışmalar, iyilik-kötülük karşıtlığı ve sonunda verilen mesajlar aracılığıyla çocuklar, yaşamlarına rehberlik edecek deneyimlerle tanışmış ve bu sayede doğruyu yanlıştan ayırmayı öğrenmişlerdir. Bu yönüyle masallar, hem bireyin kişisel gelişimine katkı sağlamış hem de kültürel değerlerin kuşaktan kuşağa aktarılmasında etkili bir rol üstlenmiştir (Bilkan, 2001, s. 26-27).

Masallar, çocukların dil gelişimine katkı sağlayan önemli sözlü anlatım türlerinden biridir. Masal metinlerinde sıkça karşılaşılan atasözleri, deyimler, tekerlemeler ve kalıplaşmış ifadeler, çocukların sözcük dağarcığını zenginleştirerek ana dili daha doğru ve etkili kullanmalarını sağlamıştır. Anlatımın ritmik yapısı ve tekrarlar, dilin doğal akışı içerisinde öğrenilmesini kolaylaştırmış; bu da masalları hem eğlenceli hem de öğretici bir dil öğretim aracı hâline getirmiştir (Aslan, 2013, s.107).

Günümüzde dijital ekranların yaşamın tüm alanlarını kuşatması, bireylerin duygu, düşünce ve özellikle soyutlama yetilerini önemli ölçüde köreltmıştır. "Görsellik Çağı" olarak adlandırılan bu dönemde, bireylerin hayal kurma becerileri

sınırlanmış; özellikle çocukların iç dünyasını şekillendiren yaratıcı ve düşsel öğelerin yerini, hazır ve durağan görüntüler almıştır. Oysa felsefi düşüncenin temelini oluşturan kavramsal derinlik ve yaratıcı fikir üretimi, bireyin zihinsel esnekliği, soyut düşünme gücü ve zengin hayal dünyasıyla mümkün olabilmektedir. Bu bağlamda, masallar yalnızca sözlü kültürün estetik ürünleri olarak değil, aynı zamanda bireyin zihinsel ve ruhsal gelişimini destekleyen güçlü bir edebî araç olarak öne çıkmaktadır. Masalların sembolik yapısı, çok katmanlı anlatım biçimi ve zengin motif dünyası, bireyin soyut düşünme becerilerinin gelişimine katkı sağlamakta; aynı zamanda içsel dünyasını anlamlandırmasına ve yapılandırmasına imkân tanımaktadır. Bu yönüyle masallar, çağdaş yaşamın görselliğe dayalı yüzeyselliğine karşı, bireyin zihinsel derinliğini ve hayal gücünü besleyen önemli bir edebî malzeme olmuştur (Bilkan, 2001, s. 27).

2.1.3.2. *Türk masallarının şekil ve yapısal özellikleri*

Masallar, kendine özgü bir anlatı yapısına sahip olup, genellikle düzyazı (mensur) şeklinde anlatılsa da bazıları şiirsel (manzum) anlatımlar içermektedir (Aslan, 2013, s. 107). Masallar genellikle döşeme (giriş), olay (gelişme) ve dilek (sonuç) olmak üzere üç ana bölümden oluşmaktadır. Döşeme bölümü, anlatıcının dinleyicileri masalın atmosferine dâhil ederek yalnızca dinleyicinin ilgisini çekmeye yönelik bir kısımdır ve bu bölüm, masaldaki olay döngüsüyle doğrudan ilişkili değildir. Bu kısımda, masal anlatıcısı genellikle geleneksel kalıplardan edindiği ve zamanla kendi anlatım tarzına göre biçimlendirdiği giriş tekerlemelerine yer vermektedir. Bu tekerlemeler, dinleyicinin dikkatini masala yönlendirmesine ve anlatıya duygusal olarak bağlanmasına yardımcı olmuştur. Dinleyiciler, bu tekerlemelerin eğlenceli ve esprili yapısıyla hem keyif almış hem de anlatıcıya odaklanarak masalı dinlemeye hazırlanmışlardır. Masalın ikinci bölümü olan olay kısmı, masalcının asıl söz ve hikâye anlatma gücünü sergilediği bölümdür. Bu bölümde, dinleyiciye olay tanıtıldıktan sonra, olayın gelişimi ve nelerin nasıl olduğu anlatılır; karmaşıklaştan örgülerdeki zorlu düğümleri çözerek sonuca ulaşılır. Olay bölümünde, zaman ve mekân aralıklarını ifade etmek amacıyla yer yer tekerlemelere ve kalıplaşmış sözlere de yer verilmiştir. Masalın son kısmı olan dilek bölümünde ise, masal, hemen herkesin kabul edebileceği ve üzerinde birleşebileceği güzel bir

sonla bitirilir. Masalcı, kahramanlarının başına gelen mutlu sonları ve şanslarını dile getirerek dinleyicilerine de benzer şekilde iyi dileklerde bulunur; onların da benzer bir mutluluk ve baht sahibi olmalarını dileyerek masalı sonlandırmaktadır (Çobanoğlu, 2018, s. 137-138).

Masallar, anlatımda kısa ve yoğun bir yapı sergileyen sözlü edebiyat ürünleridir. Bu özellik, özellikle hayvan masalları (fabl) gibi türlerde belirgin biçimde hissedilmektedir. Olağanüstü ya da gerçekçi uzun masallarda dahi olayların çokluğu ve zamanın genişliğine rağmen anlatım genellikle özlüdür. Bu bağlamda, özellikle olağanüstü ve uzun gerçekçi masallarda anlatının temelini oluşturan önemli yapı kurallarından biri “üçlü bakışım” ilkesidir. Bu ilkeye göre, masaldaki olaylar ve kahramanlar önem derecelerine göre üçlü gruplar hâlinde düzenlenmektedir. Olaylar genellikle üç aşamalı bir zaman akışıyla gelişmekte; karakterler de üçlü gruplar şeklinde sunulmaktadır. Örneğin, bir padişahın üç oğlu ya da her biri farklı bölgelerde yaşayan üç dev kardeş gibi unsurlar masal yapısında yer almaktadır. Bu yapı hem anlatımın dengeli ilerlemesini sağlamak hem de dinleyicide beklenti oluşturmaktadır (Boratav, 1969, s. 80-81).

Masallarda olaylar çoğunlukla iki aşamada anlatılmaktadır. İlk olarak, olay gerçekleşmeden önce tarif ya da talimat şeklinde ifade edilmekte; ikinci olarak ise olayın fiilen yaşanması sırasında aktarılmaktadır. Bazı durumlarda olay, öncelikle ayrıntılı bir biçimde anlatılmakta, ardından kısa bir özetle tekrar edilmektedir. Bazı anlatılarda ise bu sıralama tersine dönmekte; olay önce kısaca belirtilmekte, sonrasında ise yaşanırken ayrıntılı biçimde betimlenmektedir (Boratav, 1969, s. 81).

Masallardaki anlatımın kısa, hızlı ve yoğun bir yapıya sahip olması nedeniyle en çok kullanılan kipler “-miş’li geçmiş zaman”, “şimdiki zaman” ve “geniş zaman”dır (Boratav, 1969, s. 81). Masalların halka doğrudan ulaşmayı amaçlayan sözlü anlatılar olması sebebiyle, dil kullanımında sadelik ve anlaşılabilirlik ön plandadır. Ayrıca, sözlü gelenek ürünü olmaları dolayısıyla masallarda, anlatıldıkları bölgelere özgü yerel kelimeler ile ağız özelliklerine de rastlanabilmektedir. Bununla birlikte, masal metinleri içerisinde atasözü, alkış, kargış, bilmece, deyim, dua ve beddua gibi anonim halk edebiyatı türlerine de yer verilmektedir (Arıcı, 2004, s. 167).

Masallarda, genellikle döşeme, olay ve dilek bölümlerinde belirli görevleri yerine getirmek amacıyla kullanılan ve "formel" ya da "tekerleme" olarak adlandırılan kalıplaşmış ifadeler yer verilmektedir. Bu ifadeler, Sami Sakaoğlu tarafından Masal Araştırmaları adlı eserinde “Giriş/Masal Başlı Formelleri, Geçiş/Bağlayış Formelleri, Benzer Durumlarda Kullanılan Formeller, Bitiş Formelleri, Çeşitli Formel Unsurlar” olmak üzere beş ana başlık altında sınıflandırılmıştır. Giriş ya da masal başlı formelleri, dinleyiciyi gerçek yaşamdan koparıp masalın düşsel dünyasına yönlendirmek amacıyla kullanılmakta; “Bir varmış, bir yokmuş” gibi kısa ifadelerle başlamakta, kimi zaman ise uzun tekerlemelere dönüşmektedir. Geçiş ya da bağlayış formelleri ise masal içerisinde bir olaydan diğerine geçişi sağlamak, uzun bir zaman aralığını özetlemek ya da dinleyicinin dikkatini canlı tutmak amacıyla tercih edilmektedir. Bu bağlamda, “Haberi kimden verelim, Tembel Ahmet’ten”, “Uzatmayalım kameti, koparırsız kıyameti” ve “Az gitmiş, uz gitmiş / Altı ay bir güz gitmiş / Sonra dönüp bir de bakmış ki bir arpa boyu yol gitmiş” gibi ifadelerle sıkça rastlanmaktadır. Benzer durumlarda kullanılan formeller ise, aynı olayın bir masal içinde veya farklı masallar arasında tekrarlanması durumunda, kahramanlar arasındaki diyaloglarda ya da olayların ve kişilerin betimlenmesinde kullanılmaktadır. Bu tür kalıplar, belirli bir olayın ya da karakterin tekrarlayan özelliklerini vurgulamak amacıyla yapılandırılmaktadır. Masalların sonunda ise sıklıkla “Onlar ermiş muradına, biz çıkalım kerevetine” gibi bitiş tekerlemeleri kullanılmaktadır. Bunlara ek olarak, 3, 7, 40 gibi belirli sayıların yanı sıra Hint, Yemen, Çin, Maçin gibi egzotik yer adları da masal metinlerinde formel unsurlar arasında değerlendirilmektedir. Tüm bu formel ifadeler, masalların anlatımını hem zenginleştirmekte hem de geleneksel anlatı yapısını güçlendirmektedir (Sakaoğlu, 2012, s. 56-68; Sakaoğlu vd., 2023, s. 9-10).

Masallar, yalnızca eğlence amacı taşımayan; aynı zamanda eğitici ve yönlendirici işlev üstlenen sözlü halk edebiyatı ürünleridir. Her masal, dinleyicilerini iyilik, doğruluk ve güzellik gibi erdemli değerlere teşvik eden mesajlar içermektedir. Bu yönüyle masallar, bireylerin davranışlarını şekillendirmeye yönelik dolaylı bir öğretim aracı olarak işlev görmektedir. Masal kurgularında sergilenen her davranış – olumlu ya da olumsuz – mutlaka bir karşılık bulur. İyi niyetli, dürüst ve erdemli

kahramanlar genellikle padişahın kızıyla ya da oğluyla evlenerek, padişah olup tahta çıkarak ya da zenginleştirilerek ödüllendirilirken; kötü niyetli karakterler cezalandırılmakta, kimi zaman kırk katıra bağlanarak idam edilmekte ya da toplum dışına itilmektedir. Bu eğitici yön, özellikle hayvanların sembolik roller üstlenerek insanlara ders verme amacıyla kullanıldığı fabl/hayvan masallarında daha belirgin bir şekilde gözlemlenmektedir. Bu tür masallarda, didaktik yapı ön plandadır. Örneğin, annesinin uyarılarını dikkate almayan keçi ya da koyun yavrusu kurda yem olmakta; tilki, kurnazlığı sayesinde tehlikelerden kurtulmakta; azmiyle öne çıkan kaplumbağa ise, hızlı olmasına rağmen kibirli tavşanla girdiği yarışı kazanarak başarıya ulaşmaktadır. Tüm bu örnekler, masalların bireylere toplumsal değerleri benimsetme ve davranış kalıplarını şekillendirme işlevini açıkça ortaya koymaktadır (Sakaoğlu vd., 2023, s. 12).

2.1.3.3. *Türk masal kahramanlarının özellikleri*

Masallarda kahraman kadrosunu; insanlar, doğaüstü varlıklar ve çoğunlukla teşhis (kişileştirme) sanatı yoluyla insani özelliklerle donatılmış hayvan figürleri oluşturmaktadır. Bu karakterler arasında hem maddi (fizikî) hem de manevi yönlerden belirgin zıtlıkların bulunduğu görülmektedir. Masal kişileri, çoğunlukla zamandan ve mekândan bağımsız, evrensel tipler olarak kurgulanmakta; bu karakterlerin etnik kökeni, dini ya da dili açık bir biçimde belirtilmemektedir. Bununla birlikte, padişah, tüccar veya oduncu gibi meslek ya da sosyal statüye dayalı tanımlamalarla anılan, ancak özel isimle adlandırılmayan bazı karakterlere de yer verilmektedir. Anlatıcı tarafından yapılan bu tür tanımlamalar, masalların hem akılda kalıcılığını artırmakta hem de anlatımını kolaylaştırmaktadır (Bilkan, 2001, s. 81).

Masallarda kahramanlara yüklenen rollerin çeşitliliği, özellikle olağanüstü masal türlerinde daha belirgin bir biçimde ortaya çıkmaktadır. Bu tür masallarda yalnızca insanlar değil; cinler, periler, devler ve ejderhalar gibi doğaüstü varlıklar da anlatının temel figürleri arasında yer almaktadır. Hayvanlar ise, hayvan masallarında olduğu gibi doğrudan insan rollerini üstlenmekten ziyade, çoğunlukla doğaüstü güçlerin bir aracı konumunda bulunmaktadır. Çoğu zaman bu hayvanlar, cinlerin ya da perilerin biçim değiştirerek büründükleri formlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk masal geleneğinde özellikle kedi, yılan ve kuş gibi hayvanlar bu işlevleriyle anlatıya sıklıkla dâhil edilmektedir. Öte yandan bazı masallarda, insan karakterlerin büyü etkisiyle geçici bir süreliğine hayvan formuna dönüştüğü de görülmektedir. Bunun yanı sıra, kimi anlatılarda hayvanlar kendi doğal özellikleriyle yer almakla birlikte, olağanüstü güçlerle donatılmış varlıklar olarak betimlenmektedir. Bu tür durumlarda hayvanlar, çoğunlukla kahramanın daha önce yaptığı bir iyiliğe karşılık olarak ona yardımcı olmakta ve masalın serüvenine doğrudan katkı sağlamaktadır (Boratav, 1969, s. 86-87).

Masallarda kahramanların başarıya ulaşmasında etkili olan olağanüstü yardımcı unsurlar önemli bir yer tutmaktadır. Bu yardımcıları, çoğunlukla kahramanın atı, köpeği, kedisi veya ineği gibi evcil hayvanlardan oluşmakta; bununla birlikte, daha önce kahraman tarafından kurtarılmış ya da yardım edilmiş kuş, balık, karınca ve yılan gibi doğa unsurları da masallarda yardımcı figürler olarak yer almaktadır. Ayrıca kahramanlara destek sağlayan sihirli nesneler de anlatının önemli bileşenleri arasında bulunmaktadır. Sihirli yüzük, lamba veya sofa gibi nesneler, kahramanın karşılaştığı zorlukları aşmasını kolaylaştırmakta ve onun başarıya ulaşmasında etkili olmaktadır (Sakaoğlu vd., 2023, s. 13).

Masallarda padişah figürü, hem olağanüstü hem de gerçekçi türlerde yer almakta; kimi zaman olumlu bir karakter olarak betimlenmektedir. Bu tür masallarda padişahlar, adaletin savunucusu, iyiliksever, cömert ve zarif hükümdarlar olarak tasvir edilmekte; çoğunlukla orta halli ya da fakir bir kızla evlenerek mutlu sona ulaşan karakterler arasında yer almaktadır. Bununla birlikte, bazı masallarda padişah olumsuz bir figür olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bu tür anlatılarda padişah, açgözlü, kararsız, çevresindeki kötü niyetli kişilerin etkisinde kalan ve onların yönlendirmesiyle hareket eden zayıf iradeli bir hükümdar şeklinde tasvir edilmiştir. Padişahın, karşılaştığı halk kahramanlarının başarılarını kıskanması sonucunda, kahramana ulaşılması güç görevler vermesi ya da onu insanüstü sınavlara tâbi tutması sıkça rastlanan bir durumdur. Ancak bu sınamalar sonucunda padişah ya başarısızlığa uğrayarak geri çekilmiş ya da hak ettiği cezayı alarak anlatıdan dışlanmıştır. Türk masallarında padişahlar, çoğu zaman çelişkili yönleriyle ele alınmakta; kişilik özellikleri detaylı biçimde işlenmekte ve yer yer sert biçimde

eleştirilmektedir. Bu yönüyle, Türk masallarındaki padişah betimlemeleri ve eleştirileri, dünya masallarıyla karşılaştırıldığında dikkate değer bir farklılık arz etmektedir (Boratav, 1969, s. 88-89).

Masallarda yer alan karakterler, temsil ettikleri sembolik anlamlar ve sahip oldukları nitelikler bakımından belirgin farklılıklar göstermektedir. Bu bağlamda, padişah figürü otoriteyi temsil ederken; Keloğlan, halkı ve zekâsını ayrıca pratik çözüm yetisini simgelemektedir. Köse karakteri ihanetin, en küçük kardeş ise başarı ve iyiliğin sembolü olarak öne çıkmaktadır. Buna karşılık, büyük kardeşler kıskançlıkla, üvey anne ve üvey kız kardeşler ise kötülükle özdeşleştirilmektedir. Yaşlı adam karakteri iyiliği temsil ederken, teyze figürü ise genellikle kıskançlık ve kötülükle ilişkilendirilmiştir. Öte yandan, masallarda yer alan hayvan figürleri de sembolik anlamlar taşımaktadır. Bu bağlamda, tilki kurnazlığı; aslan ve kurt güç ile cesareti; ayı ise aptallığı simgelemektedir (Sakaoğlu vd., 2023, s. 13).

Türk masallarında anlatıcıların çoğunluğunu kadınların oluşturması, kadın karakterlerin erkeklere oranla daha belirgin olmasına neden olmuştur. Bu durum, masallarda “alın yazısı” ve kadın-erkek eşitsizliği gibi temaların öne çıkmasına zemin hazırlar. Olumlu kadın karakterler genellikle vefalı, sağduyulu, çalışkan ve sabırlı; olumsuz olanlar ise cadı, zalim kaynana, üvey anne veya kıskanç kardeş gibi figürlerle temsil edilir. Cadılar, büyü gibi olağanüstü güçlerle kötülük yapan, ikiyüzlü ve kandırıcı özelliklere sahip karakterler olarak betimlenir. (Çobanoğlu, 2018, s. 138).

2.1.3.4. Türk masal mekân ve zaman özellikleri

Masallar, hem zaman hem de mekân açısından belirsiz ve soyut bir yapıya sahiptir, bu da onların evrensel bir nitelik taşımasına olanak tanır. Masallarda zaman, genellikle “evvel zaman içinde”, “bir zamanlar”, “zamanın birinde” gibi ifadelerle belirtilir ve bu ifadeler, belirli bir tarihi ya da kesin bir zamanı işaret etmez. Zamanın belirsizliği, masalların her zamanda ve her yerde geçerli olmasını sağlar; bu, masalın evrensel doğasının bir yansımasıdır. Ayrıca, masallarda yer alan “rasyonel düzenin altüst olduğu” dünya tasavvuru, zamanın doğrusal akışını ortadan kaldırır. Zaman, masallarda hızla akıp geçebilir; örneğin, “Az gitmiş, uz gitmiş” şeklindeki kalıplar,

zamanın esnek ve kesintisiz bir biçimde ilerlediğini ima eder. Masal zamanının bu özellikleri, mistik ve tasavvufi anlayışlarla da örtüşür (Bilkan, 2001, s. 61-62).

Benzer şekilde, masalarda mekân da belirsizdir. Olaylar genellikle “bir memlekette”, “uzak bir diyarda” veya “Kaf Dağı'nın arkasında” gibi soyut ve muğlâk yer adlarıyla ifade edilir. Bu da masalların mekânsal sınırlamalardan bağımsız olarak evrensel bir boyut kazanmasını sağlar. Özellikle Türk masallarında, bu belirsiz mekânlar sıklıkla doğuda yer alır; Hindistan, İran, Mısır, Şam gibi doğu ülkeleri veya Kaf Dağı gibi hayali mekânlar sıkça karşımıza çıkar. Kaf Dağı, özellikle Türk masallarında önemli bir yer tutar ve bu dağ, dünyanın kuşatan bir gücünü sembolize eder. Tasavvufî metinlerde Kaf Dağı, dinin zahirî yönünü simgeler. Masallardaki mekânlar, aynı masalın farklı yerel geleneklerde anlatılmasıyla birlikte, her bölgenin kültürüne özgü yer adları ve atmosferler kazanarak yerel bir karakter alır. Bu mekânsal belirsizlik ve çeşitlilik, masalların evrensel anlatılar olarak kalmasını sağlayan önemli bir unsurdur (Bilkan, 2001, s. 63-64).

2.1.4. İstanbul masalları

Masallar, halk kültürünün önemli bir parçası olup, folklorik açıdan zengin ve renkli bir yapıya sahiptir. Bu durumun temelinde, masalların hayal gücüne dayalı bir anlatım biçimine sahip olmaları ve anlatıcının düşsel unsurları kullanarak düşüncelerini serbestçe şekillendirebilmesine imkân tanımaları yatmaktadır. Ancak bu hayal gücü, her toplumun ruhsal ve düşünsel yapısına bağlı olarak farklılık göstermektedir. Masallar, ait oldukları milletin düşünce biçimini, değer yargılarını ve estetik anlayışını yansıtan kültürel bir damga niteliği taşımaktadır. Bu nedenle, masallar arasındaki yapısal benzerliklerden ziyade, anlatım biçimleri, düşsel öğelerin dizilimindeki özgünlükler ve halk geleneklerine dair ayrıntılar daha belirleyici unsurlar olarak öne çıkmaktadır (Sazyek, 2004, s. 461).

Masal anlatımının bu özgün yapısında, anlatıcının bireysel özelliklerinin belirleyici olduğu görülmektedir. Naki Tezel'in İlhan Başgöz'den aktardığına göre, masalı her anlatan kimse, onu bir ölçüde yeniden inşa eder; zira masalın yaşadığı her kültürel çevre, ona kendi özgün renklerini ve motiflerini yansıtır. Bu bağlamda, bir

masalın biçimleniş sürecinde anlatıcının sosyo-kültürel çevresi, bireysel özellikleri, psikolojik durumu, eğitim düzeyi, toplumsal statüsü ve yaşam tecrübeleri önemli bir belirleyici olarak öne çıkar. Masal anlatıcısının şahsi nitelikleri, anlatının kurgusal yapısına doğrudan etki eder. Zira halk anlatılarının büyük bir kısmı, anlatıcının bireysel yaşantılarından ve düşünsel birikiminden izler taşır. Bu kişisel etkiler, kimi zaman anlatı yüzeyinde açıkça gözlemlenebilirken, kimi durumlarda ise anlatının daha derin katmanlarında örtük biçimde yer alabilir (Aslan, 2013, s. 116).

Bu çerçevede değerlendirildiğinde, Anadolu'nun herhangi bir bölgesinde anlatılan bir masalın, İstanbul'da da benzer yapıda anlatılması mümkündür. Bu durum, masalların evrensel anlatı özelliklerini ve kültürler arası aktarım özelliğini ortaya koymaktadır. İstanbul masalları ile diğer bölge masalları arasındaki farklılıklar ise, anlatıcının kişisel birikimi ve anlatım tarzına bağlı olarak ortaya çıkan, sözlü geleneğin doğal yapısında yer alan değişimlerden kaynaklanmaktadır (Sakaoğlu, 2012, s. 139). Bu bağlamda değerlendirildiğinde, İstanbul masalları, Türk masalları bütünü içerisinde önemli bir yere sahiptir. Özellikle İstanbul'da anlatılan masalların, estetik ve içerik bakımından Türk masallarının en zengin örneklerinden bazılarını oluşturduğu ifade edilebilir. Bu durumun temelinde, İstanbul'da yetişen çocukların, şehrin sunduğu çevresel ve kültürel çeşitlilik sayesinde hayal kurma eğilimlerinin daha güçlü olması yer almaktadır. Ayrıca, geçmişin İstanbul'unda çocukluklarını geçirmiş ve bugün eski kuşakları temsil eden nineler, dinledikleri masallara kendi yaşam deneyimlerini, duygularını ve düşüncelerini katarak bu anlatıları sonraki nesillere aktarmışlardır (Sazyek, 2004, s. 461).

Asaf Hâlet Çelebi, 6 Kasım 1958 tarihinde İstanbul Hemşehrileri Derneği'nde sunmak üzere hazırladığı, ancak aynı yılın Ekim ayında vefat etmesi nedeniyle gerçekleştiremediği konuşmasında, İstanbul masallarının zenginliğini şu şekilde ifade etmiştir:

İstanbul eski imparatorluğumuzun bir geçidi, bir carrefour'u idi. Oraya karlı ve yüksek dağlardan, vahşi steplerden, kızgın kumlardan, yeşil ormanlardan her türlü insan gelip gitti. Dünyanın dört bucağından renk renk, cins cins çocuklar bu şehirde gözlerini açtılar. Hâkim Türk unsurunun hakikî ruhunu onlar bu masalların içinde tanırırlar. Ve o ruha birer parça da kendilerinden bir şey kattılar.

Beş asır böyle devam etti. İslâv, Macar, Zenci, Arap veya Çerkes burada, bu şehirde hâtıralarını yığdılar. Bu ruh mozayiginden Anadolu'nun her şehrinden bir renk işlendi ve İstanbul çocuğu bütün iklimlerin ortasında mütehavvil bir seyyâl bir dünyada yaşadı (Sazyek, 2004, s. 465-466).

Bu kültürel çeşitlilik ve zengin anlatı geleneği, İstanbul masallarının derlenmesi ve yayımlanması sürecinde önemli bir rol oynamış, sözlü gelenekten yazılı hale geçişle birlikte, şehrin toplumsal ve tarihsel dokusunu yansıtan değerli bir kültürel miras olarak günümüze ulaşmasını sağlamıştır.

2.1.4.1. *İstanbul masallarının yapısal özellikleri ve anlatım biçimleri*

İstanbul masalları, genel Türk masallarının yapısal özelliklerini taşımakta olup, anlatıcının ustalığına bağlı olarak biçimlenir. Masalların başlangıcında genellikle sade ve süslü olmak üzere iki farklı türde tekerlemeye rastlanır; sade tekerlemeler, masalın başlatılmasını sağlarken, süslü tekerlemeler ise dinleyiciyi masalın fantastik öğelerine hazırlamaktadır. Masalların son bölümünde de bitiş tekerlemeleri yer almakta, ancak bu kısımlar genellikle başlangıç kısmındaki kadar etkili olmamaktadır ve masalın sona erdiğini belirten kalıp ifadelerle tamamlanır. İstanbul masalları, hayvan masalları, halk masalları, fıkralar ve dini masallar gibi farklı türlere ev sahipliği yapmanın yanı sıra, olayların şiirsel bir şekilde anlatıldığı ve karşılıklı konuşmalarla ilerleyen örnekleriyle de dikkat çekmektedir. Bu türler, diğer Türk masallarında nadiren görülen bir yapı sergiler. Günümüzde ise İstanbul masallarının anlatıcıları genellikle şehre göç etmiş bireyler olup, bu durum, İstanbul'un masalın sahibi değil, masalın anlatıldığı bir mekân olmasına neden olmaktadır. Bu dönüşüm, İstanbul masallarının derlenmesi ve yayımlanması noktasında önemli zorluklar ortaya koymakta ve masallar, şehrin tarihi ve toplumsal yapısıyla güçlü bir ilişki sergileyerek hem yapısal hem de kültürel zenginlik taşımaktadır (Sakaoğlu, 2012, s. 141-145).

2.1.4.2. *İstanbul'da masal anlatım mekânları: konaklar, yalılar ve kahvehaneler*

Masallar, halk kültürünün önemli bir parçası olarak, belirli kurallara ya da özel mekânlara bağlı olmaksızın pek çok farklı ortamda anlatılabilen anonim halk

anlatılarıdır. İstanbul'da ise masalların icra edildiği en önemli mekânlar arasında evler, konaklar, yalılar ve kahvehaneler öne çıkmaktadır.

Mehmed Tevfik'in aktarımlarına göre, konaklarda ve yalılarda masal anlatımının gerçekleştiği başlıca alanlardan biri, özellikle soğuk kış gecelerinde harem dairesinde bulunan tandırın başıdır. Eski İstanbul evlerinde, aile fertleri tandır başında toplanarak sohbetler eder, masallar anlatır ve bu yolla hoşça vakit geçirirlerdi. Ancak bu ortamda oturma düzeni rastlantısal olmayıp, yaş ve toplumsal statüye göre belirlenmiş bir hiyerarşiye dayanırdı. Bu durum, tandırbaşı sohbetlerinin yalnızca bir eğlence mekânı değil, aynı zamanda toplumsal normların genç kuşaklara aktarıldığı önemli bir sosyalleşme alanı olduğunu göstermektedir. Ayrıca bu anlatım ortamında çeşitli yiyeceklerin tüketilmesi, söz konusu folklorik ortamın yalnızca anlatı geleneği açısından değil, yemek ve eğlence kültürü bakımından da dikkate değer olduğunu ortaya koymaktadır (Aslan, 2012, s. 110).

Osmanlı şehir yaşamında önemli bir sosyalleşme alanı olan kahvehaneler ise sadece kahve içilen yerler olmanın ötesinde, halkın haber aldığı, fikir alışverişinde bulunduğu, sohbet ettiği ve sözlü anlatılara kulak verdiği kamusal mekânlar olarak dikkat çeker. Bu bağlamda kahvehaneler, sözlü kültür ürünlerinin dolaşıma girdiği ve toplumsal belleğin inşa edildiği merkezlerdir (Görsel 1). Bu ortamlarda anlatılan masallar, yalnızca çocuklara yönelik basit öyküler değil; ahlaki mesajlar içeren, eğitici, düşündürücü ve zaman zaman toplumsal eleştiri barındıran anlatılar olarak yetişkinler arasında da karşılık bulmuştur (Tokay Ünal, 2016, s.417).



Görsel 1. Allom Albümünden Kahvehanede Meddah

Kaynak:Ertürk Bölükbaşı, 2021, s. 224

Adler, kahvehanelerdeki masal anlatımına dair şu değerlendirmeyi yapmaktadır: Başlangıçta birkaç kelimeyle başlayan sohbetler zamanla daha genel bir konuşmaya dönüşür. Sohbetin ilerleyen aşamalarında, bilgeliğiyle tanınan bir kişi ortaya çıkar ve dinleyiciler, bu kişinin sohbeti yönlendirmesini bekler. Anlatıcı ise çoğu zaman kendi bakış açısını yansıtan bir hikâye anlatarak sohbeti nihayetlendirir. Bu anlatıcı, Türk sözlü geleneği içinde yetişmiş bir Osmanlı efendisi olup, belleğinde biriktirdiği dünyevi veya manevi içerikli öğüt verici hikâyeleri, dönemin koşullarına göre yeniden kurgulayarak aktarmaktadır (Tokay Ünal, 2016, s.425).

2.1.4.3. *İstanbul masallarının derlenmesi ve yayımlanması*

Asaf Hâlet Çelebi'nin aktardığına göre, İstanbul masalları arasında yazılı olarak kaydedilmiş en eski örneklerden biri, “Hikâye-i Billûr Köşk ve Elmas Sefine” olarak değerlendirilmektedir. Derleyicisi bilinmeyen bu eser, anlatım tarzı açısından klasik masal üslubundan ziyade eski halk hikâyelerine daha yakın bir yapı sergilemektedir. Eserde toplamda on dört İstanbul masalı yer almaktadır (Sazyek, 2004, s. 466).

İstanbul masallarının yazılı olarak kaydedilmesine dair ilk örneklerden biri, Çaylak Mehmed Tevfik tarafından 1882–1883 yıllarında kaleme alınan ve “İstanbul’da Bir Sene: Birinci AyTandırbaşı” adlı eserde yayımlanan masaldır. Bu

eser, M. Digeon'un 1781 tarihli çalışması hariç tutulduğunda, İstanbul'dan derlenerek yayımlanmış ilk Türk masalı olarak değerlendirilebilir. Mehmed Tevfik, yalnızca masal metnini aktarmakla yetinmemiş; anlatıcının kimliği, kişisel özellikleri, aile yapısı; dinleyici kitlesinin sosyal ilişkileri; anlatım ortamının fiziksel ve psikolojik koşulları gibi bağlamsal unsurlara da ayrıntılı biçimde yer vererek masal derlemeciliğinde dönemin çok ilerisinde bir yaklaşım sergilemiştir. Bu yönüyle, folklor çalışmalarında bağlamsal derleme anlayışının öncülerinden biri olduğu söylenebilir (Aslan, 2012, s. 88-89).

Bu erken örneği takiben, 1890–1891 yıllarında Amerikalı Sami dilleri uzmanı Cyrus Adler ile İskoç kökenli, İstanbul doğumlu Allan Ramsay, İstanbul kahvehanelerinde dinledikleri masalları derlemiş ve bu masalları 1898 yılında “Told in the Coffee House: Turkish Tales” başlığıyla İngilizce olarak yayımlamışlardır. Kitap yirmi dokuz kısa masaldan oluşmakta ve uzun yıllar boyunca yalnızca İngilizce dilinde okura sunulmuştur. 2012 yılına kadar masallar, orijinal anlatım dillerinde basılmamış; bu eksiklik, Sabri Kalıç'ın çevirisiyle “İstanbul 1898 Kahvehane Hikâyeleri” başlığıyla yayımlanarak 122 yıl sonra ilk kez Türkçeye kazandırılmıştır (Tokay Ünal, 2016, s. 419-420).

İstanbul adıyla masal kavramını ilk kez doğrudan bir araya getiren eser ise Ignác Kúnos'un 1905 yılında yayımladığı “Türkische Volksmärchen aus Stambul” başlıklı çalışmadır. Kúnos bu çalışmada İstanbul kaynaklı elli bir masal metnine yer vermiştir. Ancak Kúnos'un derlemelerinde masallar bağlamından kopuk biçimde, sadece metin merkezli bir yaklaşımla sunulmuştur (Sakaoğlu, 2012, s. 140). Bu durum, Mehmed Tevfik'in bağlamı dikkate alan yönteminin, hem dönemsel olarak daha erken hem de bilimsel açıdan daha kapsamlı olduğunu göstermektedir.

İstanbul masallarının yazılı geleneği yalnızca bu klasik örneklerle sınırlı değildir. Naki Tezel, 20. yüzyılın ortalarında Halk Bilgisi Haberleri dergisinde “İstanbul Masalları” başlığı altında üç yıl boyunca aralıklı olarak çeşitli masal metinleri yayımlayarak sözlü kültürün derlenmesi ve süreli yayınlar aracılığıyla aktarılmasında önemli katkılar sağlamıştır (Sakaoğlu, 2012, s. 140).

BÖLÜM 3: ANLATI-RESİM İLİŞKİSİ VE MASALIN SANAT DİSİPLİNLERİNDE YORUMLANMASI

İnsanlık tarihi boyunca anlatı ve görsel sanatlar, kültürel belleğin oluşumunda birbirini tamamlayan temel ifade biçimleri olmuştur. Tarih öncesi mağara resimlerinden başlayarak, Mezopotamya'nın yazılı tabletleri, Japon Yamato-e ruloları, Hint Ajanta mağaraları ve İslam dünyasının minyatürleri gibi örneklerde, sözlü ya da yazılı anlatılar, görsel temsillerle birlikte aktarılmıştır. Bu anlatı-resim birlikteliği, yalnızca seçkin sanat üretimlerinde değil, taş baskı halk kitapları gibi popüler formlarda da halk kültürünün canlı bir ifadesi olarak varlık göstermiştir.

Zamanla teknolojik gelişmelerin, matbaanın, sinemanın ve dijital mecraların etkisiyle anlatı ve resim ilişkisi yeni biçimler kazanmış; özellikle masallar, bu dönüşümün en dinamik unsurlarından biri olmuştur. Geleneksel sözlü masallar, XIX. yüzyıldan itibaren yazılı ve resimli çocuk kitaplarına, XX. yüzyılda ise çizgi roman, film ve reklam gibi popüler kültür ürünlerine uyarlanarak çok katmanlı biçimlerde yeniden üretilmiştir.

Bu dönüşüm yalnızca anlatının biçimini değiştirmekle kalmamış, aynı zamanda masalların sinema, resim, heykel ve fotoğraf gibi farklı sanat disiplinlerinde estetik ve anlatımsal bir ilham kaynağı olarak yeniden yorumlanmasına da zemin hazırlamıştır. Georges Méliès'in erken dönem film uyarlamalarından Pier Paolo Pasolini'nin masalsı estetikle örülü sinemasına; Gustave Doré ve Paula Rego'nun resimlerinden Uldus Bakhtiozina ve Eugenio Recuenco gibi çağdaş fotoğraf sanatçılarının yorumlarına kadar pek çok örnekte, masal motifleri farklı sanat formları içinde yeniden hayat bulmuştur.

Bu çalışmada, tarih öncesinden günümüze kadar anlatı ve görsel sanatlar arasındaki ilişkinin evrimi incelenmekte; masalların popüler kültürdeki dönüşümü ve sanat dallarındaki çok yönlü yansımaları üzerinden, kültürel anlatıların nasıl biçimlendiği kapsamlı bir perspektifle ele alınmaktadır.

3.1. Tarihsel ve Kültürel Bağlamda Anlatı –Resim İlişkisi

Anlatı ve resim, insanlık tarihinin en eski dönemlerinden itibaren birbirini tamamlayan iki temel ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Toplumlar, inançlarını, deneyimlerini, değerlerini ve hayal güçlerini yansıttıkları anlatı biçimlerini tarihsel süreç içinde yalnızca sözlü veya yazılı yollarla değil, aynı zamanda görsel temsiller aracılığıyla da aktarmışlardır. Resim, özellikle yazının henüz var olmadığı çağlardan itibaren bir anlatım aracı olarak işlev görmüş; yazının ortaya çıkışıyla birlikte ise metinle kurduğu etkileşim sayesinde kültürel aktarımda önemli bir rol üstlenmiştir. Farklı uygarlıklarda, dini ritüellerden mitolojik hikâyelere, kahramanlık destanlarından gündelik yaşama ilişkin betimlemelere kadar pek çok anlatı türü hem sözcüklerle hem de imgelerle şekillenmiş; zamanla yazı ve resim arasında güçlü ve dinamik bir anlatı birlikteliği ortaya çıkmıştır.

Sanat tarihinde anlatı ile görsel temsil arasındaki ilişki, farklı coğrafyalarda ve dönemlerde değişkenlik göstermekle birlikte, temelinde ortak bir iletişim arzusu taşır ve zengin bir ifade biçimi sunar. Yazılı ya da sözlü anlatılar, tarih boyunca çeşitli görsel biçimlerle desteklenmiş, yorumlanmış ya da yeniden kurgulanarak alımlayıcıyla etkileşime girmiştir. Özellikle İslam sanatında minyatür geleneği, epik metinlerin resimleştirilmesiyle bu ilişkinin en rafine örneklerini sunarken; Anadolu'da halkın kültürel belleğini taşıyan resimli halk kitapları da görsel dili halkın erişimine açık biçimde sunarak benzer bir işlev üstlenmiştir. Bu bağlamda, hem saray çevresine hitap eden minyatür sanatı hem de taş baskı gibi tekniklerle üretilen halk kitapları, anlatı-resim ilişkisinin tarihsel ve toplumsal koşullara bağlı olarak nasıl şekillendiğini ortaya koymaktadır. Bu ilişkilerin gelişimi, zamanla teknolojik yeniliklerle şekillenmiş ve baskı tekniklerinin yaygınlaşması ile birlikte, anlatı ve görsel arasındaki etkileşim yalnızca sanat ve edebiyat alanlarında değil, popüler kültürün bir parçası olarak da farklı biçimlerde yeniden üretilmiştir.

Bu bölümde, tarih öncesi dönemlerden başlayarak İslam dünyasındaki anlatıların resimle temsili süreci, hem seçkin hem de popüler kültür bağlamında örnekler üzerinden incelenerek, metin ve görselin birbirini nasıl tamamladığına dair çok yönlü bir değerlendirme sunulacaktır.

3.1.1. Tarih öncesi dönem ve Mezopotamya uygarlıklarında anlatı-resim ilişkisi

Yazının henüz ortaya çıkmadığı tarih öncesi dönemlerde, mağara duvarlarına çizilen tasvirler yalnızca estetik kaygılarla üretilmiş sanat eserleri değil; aynı zamanda döneme ait olayların, inançların ve anlatıların görsel temsilleri olarak işlev görmüştür. Bu durum, görsel anlatımın sözlü kültürle eşzamanlı olarak varlık gösterdiğini ve sembolik bir iletişim aracı olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır. Görsel anlatım dili, tarih öncesi toplumlar açısından bir tür sözsüz iletişim biçimi niteliği taşımakta olup, bireyler ya da toplumlar arasında ortak bir anlam alanı oluşturarak etkileşimi mümkün kılmaktadır (Özdemir, 2021, s. 827).

Bu bağlamda, yazının henüz kullanılmadığı çağlarda bile görsel anlatımın, sözlü hikâyelerle birlikte var olduğunu göstermektedir. Resim ile yazı arasındaki ilişki ise, insanlık tarihinin en eski anlatım biçimlerinden biri olarak karşımıza çıkar. Yazı sistemlerinin henüz gelişmediği dönemlerde, insanlar düşüncelerini ve hikâyelerini resim aracılığıyla ifade etmişlerdir. Mağara duvarlarına işlenen figürler, o dönemdeki toplumsal hafızanın ilk görsel izleri olarak kabul edilebilir. Yazının icadından sonra da resmin anlatıcı gücü yok olmamış; aksine, yazı ve resim, farklı kültürlerde ve tarihsel süreçlerde birbirini tamamlayan, çoğu zaman iç içe geçmiş bir anlatım biçimi olarak varlık göstermeye devam etmiştir.

Mezopotamya uygarlıkları, yazının icadıyla birlikte resim ve metin arasındaki ilişkinin en erken örneklerini sunmaktadır. XX. yüzyılın ilk yarısında Mezopotamya'nın çeşitli merkezlerinde yapılan kazılarda, Sümer dönemine ait pek çok tablet gün yüzüne çıkmıştır. Nippur, Uruk, Ur, Kiş gibi merkezlerden elde edilen bu buluntular arasında, özellikle İ.Ö. 1750 civarına tarihlenen ve destan, mit, ilahi gibi edebi içeriklere sahip yazıtlar öne çıkmıştır. Bu yazıtların bir kısmı, görsel öğelerle birlikte kullanılarak anlatım gücünü artırmış ve söz konusu dönemde yazı ile resmin birbirini tamamlayan anlatım biçimleri olarak işlev gördüğünü göstermiştir. Yazılı belgelerin yanı sıra bulunan çizim, mühür ve rölyefler, metinlerdeki anlatıları destekleyici görsel bir bağlam sunarak dönemin iletişim anlayışında resim ve yazının birlikte kullanıldığını ortaya koymuştur. (Çıvgın, 2024, s. 1010).

Bu ilişki, Asur saray sanatında da benzer şekilde görülmektedir. Asur saray sanatının temel temaları arasında av, savaş, mimari ve dini tasvirler yer almakta olup, özellikle seferler ve av törenlerini betimleyen görseller ile çivi yazılı metinlerin birleşimi, antik bir fotoroman tarzında bir anlatım biçimi oluşturmuştur. Bunun yanı sıra, Asur sanatı, iktidarı pekiştiren ve toplumsal sınıflar üzerinde psikolojik etki yaratmayı amaçlayan bir yönetim aracı olarak işlev görmüştür (Çoşkun ve Demirtaş, 2020, s. 2106).

Mezopotamya ve Asur örneklerinde görülen metin-görsel birlikteliği, farklı coğrafyalarda ve kültürel bağlamlarda da benzer biçimlerde karşımıza çıkmakta; bu etkileşimin dikkat çekici bir örneği ise Japonya’da gelişen Yamato resim geleneğinde gözlemlenmektedir.

3.1.2. Asya sanatlarında anlatı - resim ilişkisi

Japon resim sanatı içerisinde “Yamato-e” üslubu, özellikle rulo biçimindeki anlatı resimlerinin ön plana çıktığı bir anlayış olarak dikkat çeker. Bu üslupta, ağırlıklı olarak dinsel temalar, saray yaşamına dair resmî tören tasvirleri ve özellikle saray mensubu kadınlar tarafından kaleme alınmış romanların metinlerinin görselleştirilmesine dayalı hikâye temelli kompozisyonlar yer almaktadır. Günümüzde Japon peri masallarının büyümlü atmosferini yansıtan Genji hikâyelerinin resimli anlatımları, Yamato sanatının karakteristik örnekleri arasında değerlendirilmektedir (Görsel 2). Bu tür çalışmalarda sıklıkla başvurulanan tsukuri-e (makyaj resmi) tekniğinde; figürlerin dış hatları ince siyah çizgilerle tanımlanmakta, ardından alanlar yoğun boya katmanlarıyla doldurulmakta ve son olarak konturlar yeniden belirginleştirilmektedir (Emre, 2022, s. 67-68).



Görsel 2. Genji’nin Hikâyesi’nden Bir Bölüm

Kaynak:Emre, 2022, s. 68

Yamato-e üslubunda olduğu gibi, Hint sanatında da metin ile görsel anlatı arasındaki ilişki oldukça belirgindir. Bu bağlamda, Ajanta mağaralarındaki duvar resimlerinin sunduğu kesintisiz anlatım tekniği, benzer bir şekilde metinlerin görsel temsiller aracılığıyla somutlaşmasına olanak tanımaktadır.

Hint sanatında ise metinle resim arasındaki güçlü bağ, özellikle M.S. II-VI. yüzyıllar arasında yapılmış olan Ajanta mağaralarındaki duvar resimlerinde, görsel temsiller aracılığıyla anlatıya dönüştürülerek belirgin bir şekilde kendini gösterir (‘‘Hindistan Ajanta Mağaraları’’, 2018,4.paragraf). Bu resimler, genellikle Buda’nın yaşam öyküsünü ve Budist efsanelerini konu alır. Bu yönüyle Ajanta resimleri, sözlü ya da yazılı biçimde aktarılan dinsel metinlerin görsel yorumlarıdır. Anlatıların görselleştirilmesinde ise ‘‘kesintisiz anlatım’’ (continuous narration) adı verilen bir teknik kullanılmıştır; bu teknikte, tek bir kompozisyon içinde birden fazla olay tasviri ve aynı figürün farklı zaman dilimlerine ait tasvirleri yer alır. Böylece alımlayıcıya bir anlatı süreci aktarılır (Emre, 2022, s. 71).

Hint sanatında metin ve görsel birlikteliğinin kazandığı simgesel derinlik, anlatı geleneğiyle iç içe geçmiş bir yapı sergilerken; benzer bir anlatı-resim ilişkisi, Orta Asya coğrafyasında Uygur sanatı bağlamında farklı bir biçimde tezahür etmektedir. Bu çerçevede, metin ve imge arasındaki etkileşimin, farklı kültürel zeminlerde nasıl çeşitlenerek dönüştüğü açıkça izlenebilmektedir.

Maniheizmin kurucusu Mani (216–276), sanatçı ve ressam kimliğiyle tanınmış olup, özellikle eski İran’da bu yönüyle büyük bir ün kazanmıştır. Kaynaklarda aktarıldığına göre, Maniheizmin Asya’ya yayılmasında resim sanatının önemli bir rolü olmuştur. Mani’nin öğrencileri ve inananları, onun izinden giderek inançlarını resim yoluyla yaymaya çalışmışlardır. Bu durum, XX. yüzyılın başlarında A. Stein, A. von Le Coq ve E. Waldschmidt’in Türkistan’da gerçekleştirdiği arkeolojik kazılarla da desteklenmektedir. Söz konusu kazılarda ortaya çıkarılan mağara manastırlarının duvarlarında, sanatçılar tarafından Buda’nın yaşam öyküsünden (Avâdana), önceki yaşamlarına (Jātaka) ve halk arasında sözlü olarak aktarılan ermiş öykülerine ait tasvirler, frizler hâlinde resmedilmiştir. Derin bir inançla yapılan bu resimlerin alımlayıcı üzerinde güçlü bir etki yarattığı anlaşılmaktadır. Orta Asya kültür çevresinde resim, sözlü anlatım kadar etkili bir

iletişim aracı olarak öne çıkmaktadır. Dinsel törenlerde bu öyküler, resimlerin önünde anlatılmakta; böylece söz ve görüntü birbirini tamamlamaktadır. Bu bağlamda, Turfan bölgesinde bulunan freskler, tahta levhalar, işlemler ve yazmalar, dinsel resimlerin dinsel metinlerle eşdeğer bir anlatım gücüne sahip olduğunu ortaya koymaktadır (İpşiroğlu, 2018a, s. 12).

Orta Asya tapınak ressamlığı, 7. yüzyılda Tun-Huang bölgesinde (Orta Asya ve Çin kültürel unsurlarının birleşim noktası olarak değerlendirilen bir merkezde) yeni bir sanat biçiminin gelişimine zemin hazırlamıştır. Bu süreçte, kağıt ya da ipek zemin üzerine yapılan rulo resimler, sözlü anlatı geleneğiyle doğrudan ilişkili yeni bir görsel anlatım biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Rulo resimler, özellikle Çin'den İran'a uzanan geniş bir coğrafyada yaşayan göçebe topluluklar arasında düzenlenen epik, dramatik ve dinsel anlatıların görselleştirilmesinde işlevsel bir araç olarak kullanılmıştır. Anlatı esnasında açılarak gösterilen bu resimler, dinleyicinin öyküleri zihninde canlandırmasını kolaylaştırmakta ve anlatının çeşitli aşamalarını görsel olarak takip edebilmesini mümkün kılmaktadır. Bu anlatı-resim ilişkisinin özgün örneklerinden biri olarak, Siyah Kalem'e atfedilen rulo resimler dikkati çeker. Söz konusu eserlerin, biçimsel ve kurgusal özellikleri itibarıyla mağara tapınaklarındaki frizlerle benzerlik gösterdiği; olayların yatay düzlemde ardışık olarak sıralandığı ve anlatının görsel sürekliliğini sağladığı yapılan araştırmalarla ortaya konmuştur. Siyah Kalem'in rulo resimlerinde farklı ırklardan, inançlarda, sınıflardan insanlar ile birlikte hayal gücü varlıkları yer almıştır. Ancak Siyah Kalem'in rulo resimlerindeki tiplerin hikâyeleri sözlü olduğundan günümüze ulaşmamıştır (İpşiroğlu, 2018a, s. 12-13).

3.1.3. İslam minyatür sanatında anlatı-resim ilişkisi

Anlatı-resim ilişkisinin bir başka yansıması, edebi metinlerin resimle buluştuğu minyatürlü yazmalarda görülür. Bu dönemde “Kelile ve Dimne” ile Hariri'nin “Makamât”ı, hem içerik hem de görsel yorum açısından öne çıkmış; XIII. yüzyılda Bağdat Okulu nakkaşlarının elinde klasik Arap kitap resmi geleneğinin önemli yapı taşlarına dönüşmüştür. Böylece, masal ve hikâyelere dayalı anlatılar, yalnızca sözlü kültür içinde değil, görsel kültür içinde de güçlü bir temsil alanı

bulmuştur. Abbasiler döneminde, halkı eğlendirmenin yanı sıra düşündürmeyi de amaçlayan hafif edebiyat türü oldukça gelişmiş, özellikle Kelile ve Dimne ile Hariri'nin Makamât adlı eserleri bu türün öne çıkan örnekleri olmuştur. Hint kökenli hayvan masallarından derlenen Kelile ve Dimne, yöneticilere ahlaki dersler vermeyi amaçlayan sembolik bir anlatı sunarken; Makamât, dil oyunları ve edebi sanatlarla zenginleşen yapısıyla hem seçkin zümre hem de halk arasında ilgi görmüştür. Bu dönemde halk kültüründe kök salan sosyal adalet teması, Makamât'ta Ebû Said karakteri üzerinden mizahi ve eleştirel bir biçimde işlenmiştir. XIII. yüzyılda Arap kitap resmi alanında etkin olan Bağdat Okulu, minyatür sanatında bu iki eseri başlıca konu olarak benimsemiştir. Kelile ve Dimne'nin resimlenmiş en eski nüshaları XIII. yüzyılın başlarına tarihlenmektedir(Görsel 3). Paris Bibliothèque Nationale'deki yazma ile Topkapı Sarayı Kütüphanesi'nde yakın tarihte tespit edilen ikinci bir nüsha, bu dönemin resimli anlatı geleneğine ışık tutmaktadır. Makamât'ın minyatürleştirilmesi süreci ise kesin tarihlendirilememekle birlikte, XII. yüzyıl sonlarında resimleştirildiği kabul edilmektedir. Bu bağlamda bilinen en eski minyatürlü nüsha, 1237 tarihli olup Yahya İbn Mahmud el-Vâsî tarafından yazılıp resimlenmiş Paris Bibliothèque Nationale'deki "Schefer-Hariri" yazmasıdır. Ayrıca Leningrad'daki Doğu Araştırmaları Enstitüsü koleksiyonundaki başka bir nüshanın bu tarihten daha eski olabileceği de ileri sürülmektedir (İpşiroğlu, 2018b, s. 26-27).



Görsel 3. Kelile Dimne,Suda AksiniGören Köpek,XIII. yüzyıl başı, TSMK, Nr.363, y. 32b

Kaynak:İpşiroğlu, 2018b, s.91

Anlatı ile resim arasındaki bu güçlü bağ, yalnızca didaktik ya da eğlenceye dayalı anlatılarla sınırlı kalmamış, aşk temalı hikâyelerde de farklı biçimlerde

karşımıza çıkmıştır. İslam edebiyatında aşk temel bir tema olmasına rağmen, XIII. yüzyıla tarihlenen ve minyatürlerle resimlendirilmiş yalnızca iki aşk hikâyesi bilinmektedir: “Bayad ve Riyad” ile “Varka ve Gülşah”. Bayad ve Riyad, Vatikan Kitaplığı'nda yer alan eksik bir yazmadır Fas ya da İspanya'da üretildiği düşünülen bu eserin minyatürleri Bağdat Okulu üslubunda olup, yer yer Ortaçağ Hristiyan minyatürlerine benzeyen özellikler taşır. Metin ve resim ilişkisi bakımından, yazmada yalnızca birkaç olay betimlenmiştir. Bu kısıtlı görsel anlatım, hikâyedeki platonik aşkın durağan yapısına paralel ilerler. Sevgililerin birbirine kavuşamaması, acı ve özlem içinde tükenmesi gibi temalar, resimlerde de hareketsiz ve içe dönük kompozisyonlara yansıtılır. Sanatçı, şiirsel atmosferi destekleyecek simgesel tasvirlerle yetinmiştir. Öte yandan Selçuklular kalma bir eser olan Varka ve Gülşah yazması, Topkapı Sarayı'nda bulunan ve 71 minyatür içeren zengin bir eserdir(Görsel 4). Hikâye, erken dönem Arap kabileleri arasında geçen epik bir aşk serüvenidir. Yazmanın hem metni hem de minyatürleri, XIII. yüzyılın ilk yarısında Şiraz'da üretildiğine işaret eder. Anlatı-resim ilişkisi açısından bu eser, dikkat çekici bir bütünlük sunar: Nakkaş anlatılan olayların neredeyse tamamını tasvir etmiş, hikâyenin dinamik yapısını görsel anlatımla desteklemiştir. Özellikle Gülşah'ın bir savaşçı olarak aktif rol alması, onu geleneksel kadın temsillerinden ayırır. Gülşah'ın zırh içinde düşmanla çarpıştığını tasvir eden minyatürler, hem kadın kahramanın gücünü vurgular hem de aşkın fedakârlık ve mücadeleyle iç içe geçmiş epik boyutunu yansıtır. Bu yazmada resimler yalnızca metni süsleyen öğeler değil; aynı zamanda olayların ritmini, karakterlerin duygularını ve dramatik gelişmeleri hareketli ve adım adım bir anlatım diliylealımlayıcıya aktarır. Bayad ve Riyad yazmasında sınırlı sayıda resim, platonik aşkın içe dönük atmosferini yansıtırken; Varka ve Gülşah yazmasında minyatürler metni tamamlayan ve destekleyen güçlü bir anlatı aracı olarak işlev görür. Bu iki örnek, İslam minyatür sanatında aşkın hem tematik hem de görsel anlatım açısından nasıl farklı biçimlerde temsil edildiğini göstermesi bakımından önemlidir (İpşiroğlu, 2018b, s. 27-28).



Görsel 4. Varka Gülşah'a Veda Ediyor, XIII. yüzyıl başı, TSMK, Nr. 841, y. 33b

Kaynak:İpşiroğlu, 2018b, s.98

Varka ile Gülşah hikâyesinde dünyevî aşk teması ön planda tutulurken, Hz. Yusuf ile Züleyha kıssasında bu aşk, ilahî boyut kazanarak daha derin ve sembolik bir anlam evrenine taşınır. Hz. Yusuf ile Züleyha hikâyesi, hem İslam sanatında hem de edebiyatında önemli yer tutan, aşk ve sadakat ekseninde şekillenen klasik bir anlatıdır.

Varka ile Gülşah hikâyesinde dünyevî bir aşk ön planda tutulurken, Hz. Yusuf ile Züleyhâ kıssasında bu aşk, ilahî boyut kazanarak derin bir anlam evrenine taşınır. Yûsuf u Züleyhâ, Divân edebiyatında sıkça işlenen temalar arasında yer alır ve bu kıssa, hem edebiyat hem de sanat dünyasında kalıcı etkiler bırakmıştır. Hz. Yûsuf'un güzelliği, Divân edebiyatında adeta bir simge haline gelir; bu hikâye, sadece yazılı eserlerle değil, aynı zamanda minyatür sanatında da işlenmiştir. Molla Câmi'nin "Yûsuf ve Züleyhâ" eseri, Fars edebiyatının bu temaya dair en önemli yapıtlarından biri olarak öne çıkar ve minyatürlü nüshaları da eserin sanatsal değerini artıran unsurlar arasında yer alır. Hz. Yusuf ile Züleyhâ'nın hikâyesi, aşkın dünyevi boyutundan daha öteye geçerek, insanın manevi ve duygusal derinliklerine inen, ilahî bir boyutta yankı bulan bir anlatıdır (Ateş, 2022, s. 3).

Bu kıssa, Kur'ân-ı Kerîm'in Yusuf Suresinde anlatılan Hz. Yusuf'un hayatı temel alınarak, özellikle tasavvufi ve edebî metinlerde aşk ve sadakat temalarıyla

zenginleştirilmiştir. Eserde, Züleyha, Mısır azizinin (vezirin) karısıdır. Evin kölesi olarak getirilen Hz. Yusuf'a âşık olur. Yusuf ise iffetini ve Allah'a olan sadakatini koruyarak Züleyha'nın aşkına karşılık vermez. Züleyha'nın iftirası sonucu Yusuf hapse atılır. Ancak zamanla Züleyha da manevi bir dönüşüm geçirir, dünya aşkından ilahi aşka yönelir (Sağlam, 2017, s. 82-83).

Yûsuf u Züleyhâ minyatürleri, klasik İslam sanatında metin ve görsel anlatımın uyumlu bir şekilde birleştiği nadide örneklerdir. Minyatürler, metindeki olayları görsel olarak desteklerken, aynı zamanda anlatının duygusal derinliğini ve sembolik anlamlarını da yansıtır. Örneğin, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi R. 910 numaralı nüshada yer alan minyatürlerde, kuyu ve portakal kompozisyonları gibi klasik tasvirlerde, nakkaşın metni birebir takip ettiği ve tasvirleri gerçekçi bir şekilde işlediği görülür. Bu minyatürler ise salt estetik birer sanat eseri olmanın ötesinde, metnin kavranmasını kolaylaştıran ve okuyucunun hikâyeye daha derinlemesine nüfuz etmesini sağlayan görsel araçlardır (Ateş, 2022, s. 14).

İslam minyatür sanatında destanların önemli bir yeri vardır. Firdevsî-i Tûsî tarafından kaleme alınan Şahnâme, İran edebiyatının en önemli klasiklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Eser, İran'ın tarihini, hükümdarlarını, kahramanlarını ve ordularını konu alan anlatıların yanı sıra mitolojik öğelere de yer vermektedir. Bu kapsamı nedeniyle zamanla "İran'ın Ulusal Destanı" unvanını kazanmış ve İran halkının kültürel kimliği ile tarihsel hafızasını yeniden inşa etme amacı taşımıştır. Şahnâme, yalnızca İran coğrafyasında değil, farklı kültür ve bölgelerde de büyük ilgi görmüş; yazılı ve görsel biçimlerde çoğaltılarak, hükümdarlar ile sanatseverler tarafından resimlendirilmiş ve geniş kitlelere ulaşmıştır (Konyalı, 2023, s. 343). Şahname Keyhüsrev ile Afrasyab (Alper Tunga) arasındaki kırk yıl süren savaşı ve Alper Tonga'nın hile ile zehirlenmesini anlatır.

Şahnâme'nin yüksek edebî ve kültürel değeri, özellikle Moğol dönemi sonrasında resim sanatında da karşılık bulmuş; eser, minyatür aracılığıyla görsel bir anlatı kaynağına dönüşmüştür. Her ne kadar tasvirlerin kökeni VII. yüzyıl Pencikent duvar resimlerine dayansa da, Şahnâme'nin kitap resmi olarak değerlendirilmesi Moğol İran istilasından sonra rastlamaktadır. Bu dönemde, eserin resimle anlatıma

uygun bir yapısı olduğu fark edilmiş ve sanatçılar, özgün görsel anlatım dilleriyle epik metni yeniden yorumlamıştır. Bu süreçte görsel anlatım, sözlü ve yazılı metinlerle bütünleşerek çok katmanlı bir yapıya ulaşmış; metinle eşdeğer bir ifade aracına dönüşmüştür. Ortaya çıkan bu epik resim tarzı, XIV. yüzyılda yalnızca saray çevresinde değil, halk arasında da yaygınlaşmış; Topkapı Sarayı'ndaki albümler bu çeşitliliği belgelemektedir. Şahnâme'nin Arapçaya çevrilerek geniş coğrafyalara yayılması, yeni bir resim dilinin oluşmasına ve İslâm kitap sanatında anlatı-resim ilişkisinin güçlenmesine zemin hazırlamıştır (İpşiroğlu, 2018b, s. 37-38).

3.1.4. Anadolu halk resminde anlatı-resim ilişkisi

İslam minyatür sanatında masallar, aşk hikâyeleri ve destanlar üzerinden gelişen anlatı-resim ilişkisi, genellikle saray çevresine ve eğitilmiş seçkin kesime hitap eden bir ifade biçimidir. Ancak aynı dönemde, halkın gündelik yaşamında anlatıların görsel temsili daha farklı biçimlerde varlığını sürdürmüştür. Bu bağlamda, yüksek sanatla paralel bir hat oluşturan Anadolu halk resmi, özellikle sözlü kültür ürünlerinin görselleştirilmesinde önemli bir alan açar. İşte bu noktada, halkın erişimine açık olan basılı görsel anlatılar arasında en dikkat çekici örneklerden biri, taş baskı tekniğiyle üretilmiş resimli halk kitaplarıdır.

Taş baskı (litografi), XVIII. yüzyılın sonlarında icat edilen ve XIX. yüzyılda yaygın olarak kullanılmaya başlanan bir matbaa tekniğidir (Görsel 6). Bu yöntemde yazı ve resimler, özel olarak hazırlanan kireçtaşı yüzeyine çizilmekte veya yazılmakta, ardından bu yüzeyden kâğıda aktarılmaktadır. Osmanlı coğrafyasında taş baskı tekniği XIX. yüzyılın ortalarından itibaren kullanılmaya başlanmıştır; özellikle askeri içerikli kitaplar, haritalı broşürler, şemalar ve resimli kitapların üretiminde tercih edilmiştir. Söz konusu teknik, yalnızca metni değil aynı zamanda görseli de sunma imkânı sunduğundan, okuma-yazma bilmeyen geniş halk kesimleri için bilgiye erişimi kolaylaştırmış ve halk hikâyeleri ile masalların aktarımında etkili bir araç hâline gelmiştir. Böylece taş baskı, sözlü geleneğin yazılı ve görsel bir forma bürünerek geniş kitlelere ulaşmasında önemli bir rol oynamıştır (Keskin, 2017, s. 10-13).

Bu bağlamda, taş baskı tekniğiyle yayımlanan resimli halk hikâyeleri hem yazılı hem görsel anlatım biçimlerinin bir arada sunulduğu birer kültürel belge niteliği kazanmıştır. Anlatı ile görselin etkileşim içinde olduğu bu eserler, anlatı-resim ilişkisini güçlendirmiş ve halk kültürünün yazılı belleğine önemli katkılar sağlamıştır. XIX. yüzyıldan itibaren Osmanlı dünyasında taş baskı yöntemiyle yayımlanan başlıca halk hikâyeleri şunlardır:

“Köroğlu, Ferhad ile Şirin (Görsel 5), Tahir ile Zühre, Arzu ile Kanber, Asuman ile Zeycan, Melikşah ile Güllühân, Derdiyok ile Zülfüsiyah, Mahmudiye ile Hurşit, Leyla ile Mecnun, Mahmud ile Elif, Raznihan ile Mahfiruze, Sitemkar ile Gül, Kerem ile Aslı, Âşık Garip, Perizad ile Âşık Kurban, Bülbülname, Şapur Çelebi, Ebu Ali Sina – Bülbülname – Dîstan-ı Hatem-i Tai, Mansur, Şah Maran, Menakıb-ı Şah İsmail ve Gülizar, Hurşid ile Mahmihri – Gül ile Sitemkar, Uğru ile Kadı, Züleyha ile Yusuf, Tıfl Efendi ile Tayyazade, Hüsrev Şah ve Gülbanu, Varka ile Gülşah (Görsel 6)”. Bu eserler, halk anlatı geleneğinin görsel unsurlarla desteklenerek kültürel aktarımda daha etkili hâle gelmesini sağlamış; hem sözlü kültürün korunmasına hem de yeni ifade biçimlerinin gelişmesine katkıda bulunmuştur (Albayrak, 2005, s. 44-45).



Görsel 5. Hikâye-İ Ferhad İle Şirin, 1863, Taş Baskı, İBB Atatürk Kitaplığı, Nr. 2190

Kaynak: Ayhan, 2024, s.119

Taş baskı tekniğiyle sunulan anlatı-resim ilişkisinin karakteristik örneklerinden biri olan “Ferhad ile Şirin”, 1863 yılında resimli taş baskı olarak yayımlanmış ve günümüzde İBB Atatürk Kitaplığı’nda muhafaza

edilmektedir(Görsel 5). Eserdeki görseller, hikâyenin en dramatik anlarını vurgular. Karakterlerin giysileri ve başlıkları onların uzak diyarlardan geldiğini ima eder. Köşk ve oda gibi mekânlar, optik perspektife uygun biçimde üç boyutlu olarak resmedilmiştir. Kompozisyonlar, tiyatro sahnesi etkisi yaratacak şekilde kurgulanmış, figürler teatral bir üslupla betimlenmiştir. Resimlerde dönemin gündelik yaşamına dair detaylar da yer alır; örneğin, Ferhad'ın palet kullanması, dönemin görsel kültürüne işaret ederken, metinde boya çanağından söz edilir. Tasvirlerin çevresinde olayları açıklayan kısa metinler bulunur; ayrıca “Eskiler şöyle rivayet eder ki...”, “Şimdi geldik Şirin'in hikâyesine...” gibi ifadeler, sözlü anlatım geleneğinin sürdüğünü gösterir. Tüm bu unsurlar, Osmanlı hikâye geleneğinin XIX. yüzyılda taş baskı yoluyla devam ettiğini ortaya koymaktadır (Ayhan, 2024, s. 119).

Bu örnekler, taş baskı kitapların yalnızca birer metin aktarımı değil, aynı zamanda görsel hafızayı şekillendiren anlatı unsurları olduğunu göstermektedir. Bu eserlerde halk zevkiyle yoğrulmuş sanat anlayışı bütün incelikleriyle kendini gösterir. Özellikle minyatür sanatından farklı, hatta minyatür ile resim arasında konumlanan özgün bir estetik yaklaşım sezilmektedir. Adsız bir halk sanatçısının elinden çıkan bu tür resimler, yalnızca dönemlerinin değil, bugün ve gelecek için de estetik değerini koruyan gerçek anlamda birer sanat örneğidir. Büyük bir sadelik içinde, ince oya gibi işlenmiş çizgilerle hikâyeyi taze bir bakış açısıyla aydınlatan bu görseller, zaman zaman oransal tutarsızlıklar (tenazur) barındırsalar da, zarafetlerinden hiçbir şey kaybetmemektedir (Aksel, 2024, s. 49).



Görsel 6. Varka ile Gülşah, İBB

Kaynak:Aksel, 2024, s. 74

Halk hikâyelerinde betimlenen tabiat, doğanın gerçek manzaralarından ziyade, anlatıların kalıplaşmış sembolik dünyasını yansıtır. Bu anlatılarda doğa, insanla iç içe geçmiş bir unsur olarak karşımıza çıkar; çiçekler, dağlar, bahçeler insanın ruh hâline, düşüncesine göre biçimlendirilir. Tabiat unsurları, insanî özelliklerle donatılır; selvi güzel bir vücuda, gül sevgiliye, çalı çırpı ise kötülüğe dönüşür. Böylece doğa, âşığın duygularını anlayan, ona yardım eden canlı bir varlık gibi davranır: dağlar eğilir, rüzgârlar haber taşır. Bu anlatılar görsel sanatlara taşındığında ise resimlerde aynı hayal gücü ve sembolizmi tam anlamıyla görmek mümkün değildir. Resimler, anlatıların coşkulu ve olağanüstü doğasını yansıtmakta zaman zaman yetersiz kalır; özellikle perspektif ve orantılar açısından zayıf kalabilirler. Buna rağmen, resimler halk zevkine hitap eden yalın ama etkileyici bir anlatım sunar. Âşık, maşuk ve câzû üçgeni etrafında gelişen hikâyelerde, görseller özellikle âşık ile büyücü kadın arasındaki çatışmaları betimleyen tasvirlerde dramatik etkisini gösterir. Her ne kadar bu resimler masallardaki hayal zenginliğine ulaşmasa da, taş baskı halk kitaplarının en heyecan verici görsel unsurlarını oluştururlar. Bu anlatı-resim ilişkisi, halk sanatının özgün estetik anlayışını gözler önüne serer; anlatının büyümlü atmosferiyle görselliğin basit ama anlam yüklü temsilleri iç içe geçer. (Aksel, 2024, s. 65- 67).

Taş baskı halk kitaplarında anlatı ve görselin bir arada sunulduğu bu özgün ifade biçimi, yalnızca halkın sözlü kültürünün yazılı ve görsel hafızaya aktarılmasını sağlamakla kalmamış, aynı zamanda Osmanlı toplumunun estetik anlayışına, duygu dünyasına ve değer yargılarına da ışık tutmuştur. Metinle görselin birbirini tamamladığı bu eserler, halkın sanata bakışını yansıtan yalın ama derinlikli bir anlatım dili sunarken, aynı zamanda tarihsel ve kültürel mirasımızın önemli bir parçası olarak bugün de sanatsal değerini korumaktadır.

3.1.5. XX. Yüzyılda kültürde anlatı–resim ilişkisi

XX. yüzyılla birlikte teknolojik gelişmeler, baskı tekniklerinin yaygınlaşması ve kentleşmenin hız kazanması, anlatı ve resim ilişkisini yalnızca edebî ve sanatsal alanlarda değil, gündelik yaşamın bir parçası hâline gelmiştir. Bu dönemde gazete karikatürleri, afişler, resimli romanlar, çocuk kitapları ve çizgi diziler gibi mecralar

aracılığıyla resim-metin etkileşimi geniş kitlelere ulaşmıştır. Özellikle çocuklara yönelik yayınlarda bu ilişki, sadece metnin görsel olarak desteklenmesini değil, aynı zamanda çocukların anlam kurma, düşünme, değerlendirme ve yorumlama becerilerinin gelişimini de destekleyen önemli bir anlatı unsuru olarak değerlendirilmiştir.

Avrupa'da çocukluk kavramı, 1600'lü yıllardan itibaren çocuğun masum ve korunmaya muhtaç bir varlık olarak görülmeye başlanmasıyla belirginleşmiştir. John Locke'un 1690 yılında ortaya koyduğu "Tabula Rasa" kuramı, öğrenmenin özellikle çocukluk döneminde yoğunlaştığını ileri sürerek bu anlayışı pekiştirmiştir. XVIII. yüzyıldan itibaren çocuk edebiyatı oluşmaya başlamış, sanayileşme ve modern psikoloji etkisiyle çocukluk ayrı ve özgün bir gelişim dönemi olarak tanımlanmıştır. Bu dönüşüm, çocuklara yönelik kitapları zihinsel ve duygusal gelişimi destekleyen temel araçlar haline getirmiş; dolayısıyla çocuk edebiyatında yalnızca metin değil, aynı zamanda görsel unsurlar da pedagojik ve estetik işlevler üstlenmeye başlamıştır (Dağ Songür, 2014, s. 63).



Görsel 7. Arthur Rackham'ın Pamuk Prenses İllüstrasyonu
Kaynak:Dağ Songür, 2014, s. 64

Günümüzde popüler kültür etkisiyle çocuklara hitap eden sevimli anlatılar olarak yeniden şekillenen masalların kökeni aslında yetişkinlere yöneliktir. Grimm Kardeşler(Görsel 7), Charles Perrault ve Hans Christian Andersen gibi yazarların kaleme aldığı erken dönem masallar, şiddet, ölüm, korku ve toplumsal normların sert

eleştirilerini içermektedir. Bu nedenle, ilk dönem masalların görselleri de sembolik ve karanlık bir yoğunluk taşımaktadır. Ancak modern dönemde, söz konusu masalların içerikleri yumuşatılmış; estetik ve pedagojik kaygılar doğrultusunda görsel betimlemeleri yeniden tasarlanarak çocuk edebiyatına uyarlanmıştır. Fotoğrafın icadı, savaş, zafer ve portre gibi temaların doğrudan görselleştirilmesini mümkün kıldığından, ressamaları teknik ve ifade açısından yeni arayışlara yönlendirmiştir. Bu bağlamda, illüstrasyon; sanatçının özgün ve sembolik bir anlatım dili geliştirmesiyle bağımsız bir alan olarak ortaya çıkmış ve kendine özgü bir kimlik kazanmıştır. Başlangıçta kitaplarda yaygın olarak yer bulan illüstrasyonlar, özellikle masal metinlerinin görselleştirilmesinde öne çıkmıştır. Minyatür ve baskı resim gibi geleneksel yöntemlerin yerini, zamanla illüstrasyon almış; William Morris, Arthur Rackham ve Ivan Bilibin gibi sanatçılar, bu alanda özgün çalışmalara imza atarak masal kitaplarının görsel dünyasını yeniden şekillendirmiştir (Dağ Songür, 2014, s. 63).

XX. yüzyılda teknolojik gelişmelerin hız kazanması ve kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, anlatı ve resim ilişkisini derinlemesine dönüştürmüştür. Bu dönemde özellikle çizgi roman, sinema gibi görsel mecralar, metinle birlikte kullanılan görseller aracılığıyla çok katmanlı anlatı yapıları oluşturmuş, bu da anlatıların etkisini artıran çok modlu biçimlerin gelişmesine olanak tanımıştır. Çizgi roman, metin ve görselin eş zamanlı kullanımına dayalı olarak hikâyeyi hem yazılı hem de görsel düzeyde aktarmakta; böylece okuyucunun duyuşsal ve bilişsel düzeyde daha derin bir katılımını mümkün kılmaktadır. Scott McCloud, bu yapıyı “görsel hikâye anlatımı” olarak tanımlamakta ve çizgi romanı sıralı görüntüler aracılığıyla metni tamamlayan bir sanat formu olarak değerlendirmektedir (Yaman, 2021, s. 59, 68).

Will Eisner ise çizgi romanı “ardışık sanat” olarak tanımlayarak, bu türün görsel sürekliliğe dayalı bir anlatı biçimi olduğunu vurgulamaktadır. McCloud’un kuramsal yaklaşımı çizgi romanın yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda düzenli kurgulanan, mesaj iletebilen düşünsel ve estetik bir anlatı biçimi olduğunu göstermektedir. Çizgi romanlar, çizimlerle bütünlük içinde sunulan metinlerden oluşur ve genellikle her yaştan okuyucunun ilgisini çekecek temalara yer verir. İyi–

kötü karakter karıştıkları, sade dil ve olaylara bağlı zaman geçişleri gibi özellikler, bu türün hem anlaşılır hem de süreklilik arz eden bir anlatım yapısı sunmasına olanak tanımaktadır (Keskin & İlhan, 2021, s. 253).

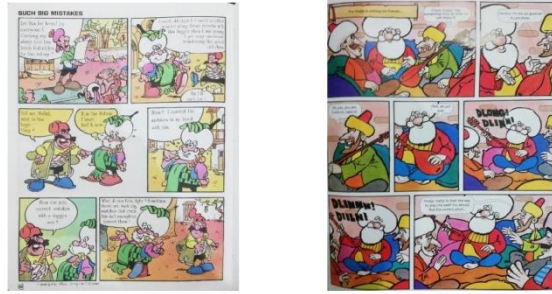
Klasik edebiyat eserlerinin çizgi roman formuna uyarlanması ise XX. yüzyılın ilk yarısına kadar uzanmaktadır. 1938 yılında yayımlanan ‘‘Circus’’adlı dergide, bir XIX. yüzyıl yazarının eserinin çizgi roman biçiminde sunulmasıyla başlayan bu süreç, Alexandre Dumas’ın ‘‘Monte Kristo Kontu’’ gibi eserlerle devam etmiştir. Zamanla, pek çok klasik eser gazete ve dergilerde ya da bağımsız yayınlar aracılığıyla çizgi roman formatında yeniden üretilmiştir. Türkiye’de ise 1978–79 yıllarında Milliyet Çocuk Yayınları tarafından yayımlanan Resimli Klasikler dizisi, klasiklerin çizgi roman biçiminde sunulmasının önemli bir örneğini oluşturmuş; ayrıca Milliyet Çocuk Dergisi, klasik eserlerin çizgi roman uyarlamalarını haftalık sayılarında tam metin olarak yayımlamıştır. Bu yayınlar, klasik edebiyatın daha geniş kitlelere ulaşmasına katkı sağlamış ve kültürel aktarımın görsellik yoluyla desteklenmesinde etkili olmuştur (Şirin, 2000, s. 250–251).



Görsel 8. Tarkan Çizgi Roman'ından Bir Sayfa
Kaynak: Yaman, 2021, s. 71

Türkiye’de sadece klasik edebiyat eserleri değil, halk kültürüne ait anlatılar da çizgi romana uyarlanarak kültürel aktarımın güçlü araçları hâline getirilmiştir. Hikâye, masal, efsane, destan ve fıkra gibi halk edebiyatı türlerinden uyarlanan çizgi romanlar, görsel ve metinsel anlatımın birleşimiyle hem geleneksel anlatıların yaşatılmasına hem de kültürel mirasın gelecek kuşaklara taşınmasına hizmet etmektedir. ‘‘Karaoğlan, Tarkan(Görsel 8), Malkoçoğlu ve Nasreddin Hoca(Görsel9)’’ gibi karakterlerin çizgi roman biçiminde sunulması bu sürecin somut örnekleri arasında yer almaktadır. Bu eserlerde döneme özgü kültürel

göstergeler—kavuk, saz, küfe, subaşı, hamam gibi—hem görsel hem de metinsel düzeyde kullanılarak anlatı–resim ilişkisinin kültürel aktarımı pekiştiren temel bir yapı taşı hâline geldiği görülmektedir.



Görsel 9. Nasreddin Hoca Çizgi Roman'ından Örnek

Kaynak: Yaman, 2021, s. 72

Ayrıca bu çizgi roman uyarlamaları yalnızca ulusal bağlamla sınırlı kalmamış, zaman zaman uluslararası düzeyde de dolaşıma girmiştir. Örneğin, Suat Yalaz'ın Karaoğlanadlı eseri Fransa, Almanya ve Kanada gibi ülkelerde yayımlanmış; Cezayir ve bazı Arap ülkelerinde ise ‘‘Kebir’’adıyla çevrilip tanıtılmıştır. Benzer şekilde, Nasreddin Hoca fıkraları da Fransa ve Hindistan gibi ülkelerde çizgi roman ve çizgi bant formatlarında yayımlanmıştır. Bu örnekler, halk kültürü temelli çizgi romanların evrensel bir anlatım dili geliştirme potansiyeline sahip olduğunu ortaya koymaktadır (Yaman, 2021, s. 69–72).

3.2. Masalların Popüler Kültürdeki Yeri

Günümüzde popüler kültürün temel yapı taşlarından biri haline gelen masallar, geçmişte sözlü kültürün ürünü olarak şekillenmiş olmalarına rağmen, zamanla farklı iletişim araçları ve medya formlarıyla yeniden üretilmiş ve geniş kitlelere ulaşmıştır. Evrensel temaları ve güçlü anlatı yapıları sayesinde masallar, popüler kültür içerisinde sürekli biçimde yeniden yorumlanmakta; filminden reklama, modadan dijital içeriklere kadar birçok alanda kültürel ve ekonomik değer kazanmaktadır.

Radyo, televizyon, sinema ve dijital medya gibi araçların etkisiyle masallar, daha önce hiç olmadığı kadar geniş kitlelere ulaşma imkânı bulmuş ve bu sayede popüler kültürün vazgeçilmez unsurlarından biri olmuştur. Bu dönüşüm, masalların

yalnızca eğlencelik anlatılar olmaktan çıkarak çok katmanlı kültürel ürünler haline gelmesine zemin hazırlamıştır.

Popüler kültürün hızlı tüketim ve görsellik odaklı yapısı, masalların bu ortamda kolaylıkla yeniden üretilmesini sağlamıştır. Özellikle evrensel temalara ve tanınmış karakterlere sahip olmaları, masalların günümüz medya ürünlerinde, reklamlarda ve günlük yaşam nesnelerinde yeniden canlandırılmasını mümkün kılmıştır (Kılıç, 2020, s. 190-191). “Külkedisi, Pamuk Prenses ve Kırmızı Başlıklı Kız” gibi figürler, bu bağlamda sıkça karşımıza çıkan örneklerdir.

Masallar yalnızca anlatısal düzeyde değil, aynı zamanda ticari amaçlarla da yeniden kurgulanarak tüketici kültürüne entegre edilmiştir. Reklamcılık alanında masal kahramanlarının kullanımı, tüketici zihninde nostaljik ve olumlu duyguları tetikleyerek reklam mesajlarının etkisini artırmaktadır (Tarlakazan ve Tıngır, 2021, s. 137). Örneğin, Volvo markası “Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler”(Görsel 10) masalından esinlenerek yedi koltuklu aracını tanıtmış, prenses figürünü ise modern bir bağlamda yeniden inşa etmiştir (Tarlakazan vd., 2021, s. 144). Benzer şekilde, Nivea Pamuk Prenses’in ten renginden hareketle ürününü masalsı bir metaforla sunarken; Kellogg’s ise elmayı simgeleştirerek ürün çeşitliliğini masal anlatısı üzerinden sembolleştirmiştir (Tarlakazan vd., 2021, s. 146-147).



Görsel 10. Volvo “Wiht seven seats. Sorry.” Reklam Sloganı

Kaynak:Tarlakazan ve Tıngır, 2021, s. 144

Küresel markalar da masalların popüler kültürdeki etkisini güçlendirmiştir. Özellikle Walt Disney, masal kahramanlarını belirli görsel kalıplar çerçevesinde standartlaştırarak onları küresel ölçekte tanınan ticari ürünlere dönüştürmüştür. Mavi elbiseli Sindirella gibi karakterler, yalnızca birer masal kahramanı olmanın ötesine

geçmiş; oyuncaklardan makyaj setlerine, kostümlerden dekoratif ürünlere kadar geniş bir yelpazede yeniden üretilmiştir. Disney'in klasik masalları görsel-işitsel ürünlere dönüştürmesi, masalların tüketim kültürünün simgelerine evrilmesinin en belirgin örneklerinden biri olarak değerlendirilmektedir (Kılıç, 2020, s. 201-202).

Öte yandan, toplumsal değişim ve eleştirel düşünce süreçleri de masalların popüler kültürdeki yeniden inşasını etkilemiştir. Feminist bakış açısıyla yapılan modern masal uyarlamaları, geleneksel anlatı kalıplarının ötesine geçerek yeni kimlikler ve anlatı biçimleri üretmiştir. "Vejetaryen Külkedisi" ve "Zamanımızın Külkedisi" gibi eserler, bu eleştirel yaklaşımın örnekleri arasında yer almakta ve masalların günümüz değerleri doğrultusunda nasıl yeniden yorumlandığını göstermektedir (Kılıç, 2020, s. 199).

Bu bağlamda değerlendirildiğinde, masalların popüler kültür içindeki dönüşümü, yalnızca anlatı formlarının değişimiyle sınırlı kalmamış; aynı zamanda kültürel hafızanın yeniden biçimlenmesine ve tüketim kültürü dinamiklerinin şekillenmesine de katkıda bulunmuştur. Geleneksel kökenlerinden beslenerek günümüz medya ve pazarlama stratejilerine entegre edilen masallar, hem bireysel kimliklerin hem de toplumsal değerlerin yeniden inşasında etkili bir rol üstlenmektedir. Dolayısıyla masallar, geçmişten günümüze uzanan kültürel birikimin, popüler kültür ortamında sürekli olarak yeniden yorumlanan ve yeniden üretilen dinamik bir parçası olmaya devam etmektedir.

3.3. Masalların Görsel Sanat Dallarındaki ve Minyatürdeki Yeri

Masallar, tarih boyunca yalnızca sözlü ve yazılı anlatım geleneğinde değil, aynı zamanda çeşitli sanat dallarında da güçlü bir ilham kaynağı olmuştur. Sinema, fotoğraf, heykel ve resim gibi disiplinler, masalların sunduğu zengin anlatı evrenini estetik formlara dönüştürerek yeniden üretmiş ve farklı ifade biçimleriyle geniş kitlelere ulaştırmıştır. Masalların içerdiği sembolik anlatılar, evrensel temalar ve güçlü imgeler, sanatçılar için yaratıcı bir zemin oluşturmuş; böylece masal motifleri, görsel sanatların farklı alanlarında özgün yorumlarla hayat bulmuştur. Bu bağlamda, masal estetiği hem bireysel hem de toplumsal deneyimlerin sanatsal ifadesinde önemli bir araç haline gelmiş, her sanat dalı kendi dinamikleri doğrultusunda bu

anlatıları dönüştürerek yeni anlatım biçimleri ortaya koymuştur. Bu bölümde, masalların farklı sanat disiplinleriyle kurduğu estetik ve anlatımsal ilişki incelenmektedir.

3.3.1. Masalların Görsel Sanattaki Yeri

3.3.1.1. *Masal ve sinema sanatı*

Masallar, geçmişte sözlü kültürün bir ürünü olarak toplumu bir araya getiren, hayal gücünü besleyen ve kuşaktan kuşağa aktarılan anlatılar olarak önemli bir işlev üstlenmiştir. Ancak, teknolojik gelişmeler ve kültürel dönüşümlerle birlikte bu işlev, günümüzde büyük ölçüde sinema tarafından devralınmıştır. Sinema, doğası gereği görsel ve anlatısal bir sanat dalı olarak masalların yeniden keşfedilmesinde ve aktarılmasında önemli bir rol oynamaktadır.

1800'lerin sonlarından itibaren, sinemanın gelişimiyle birlikte masallar, farklı yöntemlerle uyarlanarak dönemin kültürel anlayışına uygun biçimde yeniden biçimlendirilmiştir. Bu dönüşüm süreci, Georges Méliès'in 1899 yılında Charles Perrault'nun "Cendrillon (Külkedisi)" (Görsel 11). masalını sinemaya uyarlamasıyla başlamış ve masal uyarlamaları, sinemanın estetik diliyle bütünleşerek evrilmiştir. Özellikle Grimm Kardeşler ve Charles Perrault'un eserlerinden "Külkedisi, Kırmızı Başlıklı Kız, Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler, Hansel ve Gretel ve Kurbağa Prens" gibi klasik masallar, duygusal yapıları ve melodramatik temalarıyla Hollywood sinemasının ticari kodlarına uygun olarak tekrar tekrar uyarlanarak popüler kültürde kalıcı bir yer edinmiştir. Bu süreç, sinemanın masal anlatıcılığıyla kurduğu ilişkiyi derinleştirmiştir. Benzer şekilde, Hans Christian Andersen'in masalları da sinema için önemli bir kaynak oluşturmuş, 1907'de Pathé firması tarafından gerçekleştirilen "Feeries and Tales" serisi gibi erken dönem yapımlar, masalın sinemadaki fantastik temsillerine öncülük etmiştir (Tunalı, 2017, s. 365-366). Bu tür uyarlamalar, sinemanın masal öğelerini görsel bir dile dönüştürerek, masalların zamansız çekiciliğini ve sinemanın masalsı anlatıya nasıl yeni katmanlar ekleyebileceğini gözler önüne sermektedir.



Görsel 11. Yönetmenliğini Georges Méliès'in Yaptığı Cinderella Filmi

Kaynak:Wikipedia, erişim tarihi:27.04.2025

İlk olarak Fransız yönetmen Guy de Teramonte'un “La Ville Pétrifiée (Taşlanmış Kent)” filmiyle başlayan bu sinemasal serüven, Douglas Fairbanks Jr.’ın “The Thief of Baghdad (Bağdat Hırsızı, 1924)”(Görsel 12), Maria Montez’in rol aldığı “Arabian Nights (Binbir Gece Masalları, 1942)”, Henri Levin’in yönettiği “Wonders of Aladdin (Alaeddin'in Sihirli Lambası)” ve Philippe de Broca'nın 1990 yapımı “1001 Gece Masalları” gibi pek çok klasikle devam etmiştir. Bu uyarlamalardan en dikkat çekenini ise Pier Paolo Pasolini'nin yönettiği “Binbir Gece Masalları” filmidir. Pasolini, bu eşsiz anlatılara Marksist ve Katolik bir bakış açısı getirerek masallara yalnızca estetik değil, aynı zamanda politik ve felsefi bir derinlik de kazandırmıştır. Bu uyarlamalar, masalların zamansız ve evrensel çekiciliğini kanıtladığı gibi, sinemanın masalsı anlatıya nasıl farklı katmanlar ekleyebileceğini de ortaya koymaktadır (Kılıç, 2005, s. 34).



Görsel 12. Bağdat Hırsızı Filminin Afişi

Kaynak: Allposters, erişim tarihi: 2.04.2025

Masallar, kökenini mitoslardan alır ve ritüellerle iç içe gelişerek ilksel arketipleri yapısında taşır. Bu anlatısal süreklilik, yalnızca sözlü ve yazılı anlatılarda değil, modern zamanın görsel anlatı mecrası olan sinemada da varlığını sürdürmektedir. Masallarda sıkça karşımıza çıkan "inisiyasyon" (erginleşme) süreci, sinema filmlerinde yeniden biçimlenmiştir. Kahramanın erginleşmesi ya da inisiyasyonu, genellikle anne karnı ya da rahmi simgeleyen kapalı ve izole bir mekânın veya nesnenin yer aldığı bir süreçtir. Bu ortamda kahraman, çeşitli acılara katlanarak yeniden doğar. “Alice Harikalar Diyarında, Pinokyo, Big Fish, Cinderella, Pamuk Prenses” gibi masallarda ve masallardan uyarlanan filmlerde; “Sapık, Vertigo, Yurttaş Kane” gibi klasik sinema örneklerinde; ayrıca “Matrix, Pan’ın Labirenti, Kaynak, Alien” gibi bilimkurgu ve fantastik filmlerde, kahraman değişim sürecine girdiğinde, anne karnını çağrıştıran bir girdaptan, tünelden ya da simgesel bir mekândan geçer. Bu geçiş, kahramanın eski kimliğinden sıyrılıp yeni bir kişiliğe bürünmesini ve yeniden doğuşunu simgeler. Mircea Eliade, "vagina dentata" kavramını, erginleşme mitlerinde kahramanın dev bir kadının karnından geçişini ve onun ağzından çıkışını, bir tür yeni doğum olarak tanımlar. Bu süreç, ruhun keşfiyle bağlantılıdır ve hayatın doğuşunu, dünyanın varoluşunu, kozmogoniye andırır (Tunalı, 2017, s. 362-363).



Görsel 13. Anlat İstanbul Filminden Bir Sahne
Kaynak:İstanbulmodern, erişim tarihi: 27.04.2025

Sinemanın masal estetiğiyle ilişkisi sadece Batı sinemasıyla sınırlı kalmamıştır; Türk sineması da bu anlatısal dönüşümün önemli örneklerini üretmiştir. “Anlat İstanbul” filmi (Görsel 13), geleneksel masalların çağdaş bir bakışla nasıl yeniden yorumlandığını göstermesi açısından dikkat çekicidir. Filmde, Grimm Kardeşler’in masalları, İstanbul’un çok katmanlı ve çok kültürlü yapısında modern karakterler aracılığıyla yeniden şekillendirilmiştir. “Kırmızı Başlıklı Kız”ın bir gece kulübü çalışanına, “Pamuk Prenses”in evinden kaçmış bir çocuğa dönüşmesi gibi örnekler, masalların evrensel temalarının günümüz toplumuyla nasıl ilişkilendirildiğini ortaya koymaktadır (Tugan, 2017, s. 1035-1042). Böylece “Anlat İstanbul”, masalların sadece çocuklara yönelik fantastik anlatılar değil, toplumsal eleştiriler ve bireysel kimlik arayışları gibi daha derin katmanlar barındıran anlatılar haline geldiğini göstermektedir.

Masal ve sinema arasındaki ilişki kuramsal düzeyde çift yönlü bir tartışmaya zemin hazırlamıştır. Bir görüş, sinemanın doğası gereği masal estetiğiyle uyum içerisinde olduğunu savunurken, diğer bir görüş sinemanın masalların doğasında bulunan sınırsız hayal gücünü sınırlandırdığını ileri sürmektedir. Vachel Lindsay, hareketli görüntülerin yapısında masalsı anlatımın özü bulunduğunu savunurken, Hugo Münsterberg, sinemanın fantastik formlarla estetik bütünlük sağladığını belirtmiştir. Bu yaklaşıma göre sinema, masalların büyülü atmosferini yeniden üretebilmekte ve alımlayıcıyı alternatif bir gerçeklik düzlemine taşıyabilmektedir (Tunalı, 2017, s. 365). Buna karşın, diğer bir görüş sinemanın masalların çok katmanlı ve açık uçlu doğasına zarar vererek, onları bireysel tahayyül alanı olmaktan

çıkartıp, sınırlandırılmış bir görsel deneyime dönüştürebileceğini ileri sürmektedir (Kılıç, 2005, s. 46). Bu iki görüş arasındaki gerilim, masal ve sinema ilişkisinin yalnızca sanatsal bir aktarım meselesi olmadığını, aynı zamanda temsil, tahayyül ve estetik deneyim gibi temel kavramlarla da doğrudan bağlantılı olduğunu ortaya koymaktadır.

Sinemanın masal estetiğiyle kurduğu ilişki, hem görsel hem de anlatısal düzeyde yeni katmanlar eklerken, masalların evrensel temalarını çağdaş sinemanın anlatımsal yapıları içinde yeniden şekillendirmektedir. Bu bağlamda, sinema, masalların sunduğu büyümlü atmosferi ve fantastik temaları alımlayıcıya farklı biçimlerde sunarak, onların geleneksel anlatım biçimlerini dönüştürüp, modern toplumların kültürel ihtiyaçlarına ve estetik anlayışlarına uyarlamaktadır. Sinema ve masalın bu etkileşimi, görsel anlatının gücünü kullanarak eski anlatı biçimlerini yeniden hayata geçirmekte ve böylece masalların zamansız çekiciliğini korumaktadır.

3.3.1.2. Masal ve resim sanatı

Masallar, tarih boyunca sözlü kültürün bir parçası olarak varlık göstermiş ve zamanla yazıya geçirilerek, resim sanatında yeniden hayat bulmuştur. Plastik sanatlar içinde masallar, özellikle resim sanatı aracılığıyla görselleştirilmiş ve çeşitli tekniklerle anlatılmıştır. Bu görselleştirmeler, masalların hikâyesini ve karakterlerini alımlayıcıya somut bir şekilde sunarken, bazı sanatçılar masalları birebir resmetmiş, diğerleri ise anlamı daha soyut ve metaforik bir şekilde yansıtmıştır. Böylece, masallar hem doğrudan hem de sembolik bir biçimde sanat eserlerine dönüştürülmüştür. Bu farklı yaklaşımlar, masalın görsel yorumlanmasında çeşitliliği ortaya koymaktadır.



Görsel 14. Uyuyan Güzel Ve Prens, Roland Risse

Kaynak:Myartprints, erişim tarihi: 27.04.2025

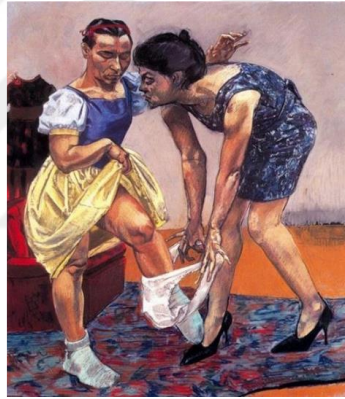
Bazı sanatçılar, masal tasvirlerini klasik resim teknikleriyle, özellikle yağlı boya kullanarak, birebir ve detaylı bir biçimde çalışmışlardır. Bu yaklaşımda, hikâyelerin anlatısal yapısına sadık kalınmış ve karakterler gerçeğe yakın bir şekilde betimlenmiştir. Bu alanda eser üreten sanatçılar arasında Roland Risse'nin “Kırmızı Başlıklı Kız” ve “Uyuyan Güzel ve Prens”(Görsel 14); Joseph Bali'nin “Sindirella”; François Richard Fleury'nin “Kırmızı Başlıklı Kız”; Jean Antoine Laurent'ın “Eşek Deri” ve Ferdinand Keller'ın “Şehrazad ve Şah Şehriyar” adlı çalışmaları öne çıkmaktadır. Sanatçılar, bu eserlerinde masalların anlatı dünyasını detaycı bir üslupla somutlaştırarak alımlayıcıya doğrudan bir görsel deneyim sunmuşlardır.



Görsel 15. Gustave Dore, Mavi Sakal, 1885

Kaynak:Özdemir, 2021, s. 2309

Ancak, masalların görselleştirilmesinde her sanatçı aynı anlatım biçimini tercih etmemiş, kullanılan teknikler ve yorumlama tarzları çeşitlilik göstermiştir. Gustave Doré, XIX. yüzyılın önde gelen sanatçılarından biri olarak, metinlerin görsel biçimde aktarılması üzerine temellenen bir sanat anlayışına sahiptir. Çizgiyi anlatım aracı olarak kullanarak edebi eserlerin görsel boyutunu yeniden inşa etmiş ve dramatik ışık-gölge kontrastlarıyla tanınmıştır. Doré'nin eserleri, özellikle gravür tekniğiyle yaptığı çalışmalar, çağının çok ötesinde olup, modern görsel sanatlar tarihinde bir mihenk taşı olarak kabul edilir. Doré'nin Mavi Sakal adlı çalışması (Görsel 15), Perrault'nun aynı adlı ünlü masalına dayanmaktadır ve romantik dönemin gotik atmosferini yansıtan dramatik bir anlatım sergiler. Doré, mavi sakallı adamı abartılı bir şekilde, grotesk bir ifade ile tasvir ederken, farklı bir teknikle masalı alımlayıcıya aktarmaktadır (Özdemir, 2021, s. 2309-2310).



Görsel 16. Paula Rego, Pamuk Prenses ve Üvey Annesi, 1995

Kaynak:Doğan, 2022, s. 415

Masalların görselleştirilmesi söz konusu olduğunda, her sanatçı bunu birebir resmetmek yerine kendi tarzıyla yorumlamıştır. Örneğin, Paula Rego (1935-2022) gibi sanatçılar, geleneksel temsilleri altüst ederek masalları kişiselleştirmiştir. Rego, kadın bedeninin toplumsal temsillerine meydan okur ve feminist bir bakış açısıyla eserlerinde ırkçılık, diktatörlük, kürtaj ve toplumsal cinsiyet gibi güç ilişkilerini ele alır. Fantezi ile gerçeklik, itaat ile meydan okuma, özgürlük ile esaret gibi zıt duyguları bir araya getiren Rego'nun sanatı, masal temalarını kullanarak evrensel konuları işler ve karakterler aracılığıyla duygu ve düşüncelerini aktarır. 1995 tarihli Pamuk Prenses serisinde(Görsel 16), geleneksel Disney karakterlerini kendi yaşamına uyarlayarak masalın içeriğini tuvale aktarmıştır. Bu seride, sanatçı

geleneksel kadın imajına karşı bir meydan okuma sunarak, Pamuk Prenses figürünü, idealize edilmiş estetikten yoksun, orta yaşlı ve hayatın zorluklarıyla yıpranmış bir şekilde tasvir etmiştir. Rego'nun resimlerindeki bu figür, ataerkil toplumun kodladığı geleneksel kadın imajına karşı güçlü bir eleştiri oluşturur (Doğan, 2022, s. 411; 415).



Görsel 17. Natalie Frank'ın “ Tales of The Brothers Grimm” Koleksiyonundan Resimler

Kaynak:Natalie Frank Official Website, erişim tarihi: 27.04.2025

Benzer şekilde, Natalie Frank çağdaş bir yaklaşım sergileyerek, beden, kimlik ve anlatı arasındaki sınırları sorgulamaktadır. Frank'ın çalışmaları, masallar, mitler ve edebi metinler gibi kolektif hafızada köklü yer edinmiş anlatıları feminist bir bakış açısıyla yeniden yorumlama çabasının bir ürünüdür. 2015-2016 yıllarında sergilenen Grimm Masalları koleksiyonu (Görsel 17), Grimm Kardeşler'in versiyonlarındaki cinsellik, şiddet ve grotesk unsurları gün yüzüne çıkarmayı amaçlamaktadır. Frank, bu masalların daha sonra çocuklara uygun hale getirilerek yumuşatıldığını, ancak ilk halleriyle toplumsal cinsiyet ilişkilerini doğrudan yansıttığını vurgulamaktadır. Sanatçı, masallarda kadın karakterleri yalnızca pasif figürler olarak değil, kendi arzularını ve direnişlerini sergileyen güçlü öznelere betimlemektedir. Böylece, Frank'ın feminist sanat anlayışı, masalların orijinal karanlık yapısını korurken ataerkil anlatı yapılarını eleştirel bir biçimde sorgular (“Tales Of The Brothers Grimm”, 2025, 1-23. paragraf).

Masalların görsel sanatlarda yorumlanması, her sanatçının kendi üslubuna ve anlatım diline göre çeşitlenmiştir. Kimi sanatçılar anlatıyı birebir ve detaylı şekilde resmederken, kimileri soyutlamalara ve metaforik anlatımlara yönelmiştir. Bu çalışmada, örnekler çoğaltılabilir olmakla birlikte, masalın resim sanatındaki dönüşümünü göstermek amacıyla belirli sanatçılar ve eserler üzerinde durulmuştur. Böylece, masalların sanatsal yorumlarındaki çeşitliliğe ve anlatı biçimlerindeki farklılıklara dikkat çekilmiştir.

3.3.1.3. *Masal ve fotoğraf sanatı*

Masallar, semboller ve metaforlar aracılığıyla bireysel ve toplumsal imgelem dünyasını besleyen sözlü anlatı formlarıdır. Bu anlatılarda yer alan imgeler, modern dönemde fotoğraf sanatı aracılığıyla görselleştirilerek hem evrensel hem de yerel kültürel hafızanın somut bir ifadesine dönüşmüştür. Fotoğraf sanatı, masallarda bulunan sembolik öğeleri yeniden üreterek imgelemin dışavurumuna olanak tanımakta ve kültürel imgelerin nesilden nesle aktarımını farklı bir boyuta taşımaktadır. Bu bağlamda, masal ve fotoğraf sanatı, sembolik anlatım ve imge üretimi ekseninde birbirini besleyen iki güçlü anlatı alanı olarak değerlendirilmektedir (Yelmen, 2018, s. 81-84).

St. Petersburg merkezli sanatçı ve fotoğrafçı Uldus Bakhtiozina'nın "Russ Land" adlı fotoğraf projesi, geleneksel Rus masallarını gerçeküstü bir estetikle yeniden yorumlamaktadır. Sanatçı, Russ Land'in pagan köklerine ve Rus etnografyasına odaklanarak, Avrupa-Asya mitolojisine ilişkin kapsamlı araştırmalar ve karşılaştırmalar doğrultusunda eserlerini kurgulamıştır. Bakhtiozina, efsane ve mitlerde saklı sembolizmi çok katmanlı bir biçimde ele almakta ve fotoğrafı, yüzyıllar boyunca unutulmuş, yeniden yazılmış ya da çarpıtılmış anlatıları görünür kılmanın bir aracı olarak kullanmaktadır. Ateş Kuşu (Zhar-ptitsa), Maşa ve Ayı(Görsel 18), Baba Yaga, Aptal İvan, Tavuk Ryaba, Kurbağa Prenses ve Balıkçı ile Balık Hikâyesi gibi masallar, sanatçının özgün yorumlarıyla yeniden hayat bulmuştur. Hans Christian Andersen, Grimm Kardeşler, Charles Perrault, Astrid Lindgren ve Alexander Puşkin gibi yazarların halk anlatılarından esinlenerek oluşturdukları eserler ile benzerlik taşıyan bu masallar, farklı kültürlerde ortak motiflerin sürekliliğini de ortaya koymaktadır ("Russian Fairy-Tales Through The Prism Of Post-Modernism", 2015, 1-60. paragraf).



Görsel 18. Zaferini sigara içerek kutlayan Masha, "Rusya'da her şey yolunda!"

Kaynak:Uldus Bakhtiozina web official, Erişim tarihi:28.04.2025

Benzer bir yaklaşımı, ünlü İspanyol Eugenio Recuenco fotoğrafçı da benimsemiştir. Eugenio Recuenco'nun fotoğraf sanatındaki yaklaşımı, masalların görselleştirilmesinde sembolizm ve fantastik unsurlarla güçlü bir şekilde ilişkilidir. Recuenco, özellikle Grimm Kardeşler'in masallarından ilham alırken, aynı zamanda Binbir Gece Masalları'na (Görsel 19) ait motifleri de eserlerinde kullanmıştır. Sanatçının fotoğrafları, masal anlatılarının sembolik içeriğini ve fantastik öğelerini görsel bir dil aracılığıyla somutlaştırarak, alımlayıcılara estetik ve anlam derinliği sunar ("The Spaniard Who Reinvented Little Red Hood", 2024, 1-6.paragraf)



Görsel 19. "Tómate el té /Çay Al",2006, Eugenio Recuenco

Kaynak:Vertigomag, erişim tarihi: 28.04.2025

Masal ve fotoğraf sanatı arasındaki ilişki, sembolizm ve imgelem dünyasının görselleştirilmesi noktasında önemli bir köprü işlevi görmektedir. Fotoğraf sanatçıları, masalların sembolik öğelerini ve fantastik içeriğini, görsel bir dil

aracılığıyla somutlaştırarak hem evrensel hem de yerel kültürel hafızayı canlı tutmaktadır. Sanatçılar, masalların sembolizmini, kültürel mirasını ve imgelerini görsel bir biçimde dışa vurarak alımlayıcılara derin estetik ve anlam katmanları sunmaktadırlar. Bu bağlamda, masallar ve fotoğraf sanatı, kültürel anlatıların ve sembolik imgelerin nesiller boyu aktarılmasında önemli bir araç haline gelmiştir. Fotoğraf, masalların soyut içeriğini somut bir biçimde yeniden üretirken, bu kültürel mirası hem görsel hem de anlam düzeyinde yaşatmaktadır.

3.3.1.4. Masal ve heykel sanatı

Sanatçı, yaşamsal gerçeklikten edindiği unsurları, estetik duyarlılığı ve hayal gücü çerçevesinde yeniden şekillendirerek özgün sanat imgeleri oluşturur. Bu süreçte sanat eseri, gerçekliğin doğrudan bir temsili olmaktan çıkar; sanatçının zihinsel kurgusu doğrultusunda yeni bir anlatım boyutuna taşınır. Masalların sunduğu fantastik evren, sanatçının yaratıcılığını besleyen önemli bir kaynak işlevi görür; sanatçı, bu anlatılar aracılığıyla çocukluk dönemi düş gücüne ve saf içsel deneyimlerine yeniden ulaşma imkânı elde eder.

Türkiye’de faaliyet gösteren sanatçı Maria Kılıçoğlu, masalların sembolik anlamlarını heykel sanatına entegre ederek özgün eserler yaratmaktadır. Bronz malzemeyi tercih eden Kılıçoğlu, “Alice Harikalar Diyarında” ve “Pinokyo” (Görsel 20) serileriyle geleneksel masal karakterlerini modern sanatla birleştirmiştir. Pinokyo temasını, bireyin özgürleşebilmesi için çocukluk saflığına ve doğallığına geri dönmesi gerektiği inancıyla seçmiştir. Sanatçı, Pinokyokarakterinin özgün kişiliğinin dışsal etkenlerle yozlaştırılmaya çalışıldığını vurgulayarak, bireylerin özgün benliklerini toplumsal kalıplar içinde kaybetmelerine karşı çıkmaktadır. Kılıçoğlu, bu yaklaşım aracılığıyla günümüz toplumunda bireysel özgünlük ve ruhsal bütünlük arayışını sanatında yansıtmaktadır (Canakay, 2009, s. 39-41).



Görsel 20. Pinokyo Serisi, Maria Kılıçoğlu

Kaynak:Canakay, 2009, s.41

“Pinokyo”(Görsel 21) heykelleri üreten diğer bir sanatçı ise Arthur Gonzales’tır. Sanatçının “Aptallığın Ritmi” (The Cadence of Stupidity) adlı eseri, çocuk hikâyesi yazarı Carlo Collodi’nin ünlü Pinokyo eserine dayanmaktadır. Ancak bu çalışma, Collodi’nin orijinal hikâyesinin bir görsel tasviri değil, hikâyenin olası bir kurgusunun yaratıcı bir icadıdır. Gonzales, eserinde Mavi Saçlı Peri ve Pinokyo arasındaki ilişkiyi ele alırken, Collodi’nin yarattığı dünyayı özgün bir şekilde yeniden şekillendirir. Bu yaklaşım, orijinal eserin temalarını ve karakterlerini alıp bunları sanatçının kendi özgün anlatımına dönüştürmeyi amaçlar (Canakay, 2009, s. 49-50).



Görsel 21. Arthur Gonzales’in Eseri

Kaynak:Canakay, 2009, s. 51

Grimm Masalları kadar, Andersen Masalları’na dayanan birçok heykel de yapılmış ve sanat dünyasında önemli bir yer edinmiştir. Masal ve masal kahramanlarına ilişkin heykellerin en dikkat çekici örneklerinden biri, Rusya’da bulunan “Andersen Grad” adlı müzede sergilenmektedir. Bu müze, Hans Christian Andersen’in masallarını yaşatmayı amaçlayarak, birçok heykel eserini

alımlayıcılarına sunmaktadır. Kurşun Asker ve Denizkızı heykelleri, müzenin öne çıkan eserlerinden yalnızca ikisidir. Müzenin temel amacı, Andersen'in masallarını heykel aracılığıyla yeniden yorumlayarak, bu masalların gücünü ve sembolik anlamlarını alımlayıcılara aktarmaktır. Andersen masalları temalı heykeller yalnızca Rusya'da değil, başka ülkelerde de bulunmaktadır. Danimarka'da yer alan bronz tek bacaklı asker heykeli, "Kurşun Asker" masalından esinlenerek 1996 yılında Eiler Madsen tarafından yapılmıştır. Gerçekçi anatomik yapısı sayesinde, bu heykel Danimarka'yı ziyaret eden turistlerin ilgisini çekmektedir. Bir başka Danimarkalı sanatçı Keld Moseholm, 1936 yılında "Kralın Yeni Giysileri" masalına dayalı üç bronz heykel tasarlamıştır. Bu heykeller, kralın giysilerinin olmadığını fark ettiği ancak toplumdan utanmamak için bunu dile getirmediği anı görselleştirmektedir (Sevim ve Delman, 2022, 243-244).

Masalların ilham verdiği heykel sanatı, farklı kültürlerin mitolojik ve fantastik öğelerini modern sanatla harmanlayan önemli bir sanat dalıdır. Bu sanat biçimi, masalların sembolik ve anlatısal derinliğini heykel aracılığıyla somutlaştırarak, alımlayıcıya masalsı dünyaların estetik bir biçimde sunulmasına olanak tanır. Masal temalı heykeller, sanatçılar için tarihsel, kültürel ve bireysel yorumlarını eserlerine aktarabilecekleri bir alan yaratırken, aynı zamanda alımlayıcıya masalların evrensel temalarına dair yeni bakış açıları kazandırır. Hans Christian Andersen ve Grimm Kardeşler gibi yazarların eserlerinden esinlenen heykel çalışmaları, masalların toplumsal ve kültürel anlamını görsel sanata dönüştürerek, bu anlatıların modern sanat dünyasında nasıl varlık kazandığını gözler önüne sermektedir.

3.3.2. Masalların minyatür sanatındaki yeri

3.3.2.1. *Minyatürün tarihsel gelişimi*

El yazması eserlerde yer alan olayları görsel biçimde betimlemek amacıyla yapılan resimlere "minyatür" adı verilmektedir. Bu terim, etimolojik olarak Ortaçağ Avrupa'sına dayanmaktadır ve yazma kitaplarda bölüm başlarındaki harfleri süslemek amacıyla kullanılan kırmızı boya olan "minium" maddesinden türemiştir. Başlangıçta yalnızca tezhiplerdeki süslemeleri ifade eden bu kavram, zamanla Latince "miniare" fiilinden türetilerek İtalyanca "miniatura", Fransızca "miniature"

biçiminde yaygınlaşmış ve el yazması kitaplarda yer alan resimleri tanımlayan genel bir terim halini almıştır. Türkçeye Batı dillerinden geçmiş olan “minyatür” kelimesine karşılık olarak, Osmanlı dönemi kaynaklarında genellikle “tasvir” ya da “nakış” terimlerinin kullanıldığı görülmektedir (Mahir, 2012, s. 15).

Batı'da kitap bezeme sanatında, el yazması metinlerde bölüm başlarındaki harfleri vurgulamak amacıyla kullanılan kırmızı boya (minium) nedeniyle bu tür resimlereminyatüradı verilmiştir. Ancak bu terim, etimolojik açıdan yanlış biçimde Latince minus(küçük) sözcüğüne dayandırılarak, özellikle XVI. ile XIX. yüzyıllar arasında küçük boyutlu portreler, manzaralar ve figüratif sahneleri tanımlamak için de kullanılmıştır. Bu kullanım, terimin anlamında zamanla bir genişleme ve farklılaşmaya yol açmıştır (“Minyatür”, 1997, s. 1262).

Minyatür sanatının bilinen en eski örneklerine M.Ö. II. yüzyıla tarihlenen Mısır papirüsleri üzerinde rastlandığı düşünülmektedir. Bu dönemde papirüs ve parşömen üzerine resimleme çalışmaları yapılmış olmakla birlikte, bunların günümüze ulaşabilen örnekleri oldukça sınırlıdır. Zamanla Yunan, Roma, Bizans ve Süryani kültürlerinde el yazmalarının görsel olarak zenginleştirilmesinde minyatür sanatı önemli bir rol oynamıştır. Hristiyanlığın yayılmasıyla birlikte, minyatür sanatı İncil el yazmalarını süsleme amacıyla da kullanılmış; Avrupa’da VIII. yüzyılın sonlarından itibaren gelişme göstermiştir. XII. yüzyılda ise bu sanat yalnızca dinsel içeriklerle sınırlı kalmamış, din dışı temaların görselleştirilmesinde de kullanılmaya başlanmıştır (Erzincan, Yıldız, Parlak, Türkmen, Evren, Arslan ve Mercin, 2022, s. 26).

Minyatür sanatı, erken dönemlerden itibaren farklı coğrafyalarda ve inanç sistemlerinde gelişim gösterirken, İslam dünyasında da kendi kültürel ve dini yapısına özgü bir biçim kazanmıştır. İslam kültüründe anıtsal resim sanatı, esas olarak Emevîler döneminde, VII. ve VIII. yüzyıllar arasında varlık göstermiştir. Bu dönemde fethedilen topraklardaki kadim uygarlıkların köklü resim gelenekleriyle temas kurulmuş; bu etkileşim sonucunda Kubbetü's-Sahra (691), Şam Emeviye Camii (705–721), Kusayr Amra (711–715) ve Kasrû'l-Hayr el-Garbî (728) gibi yapılarda Geç Helenistik ve Sasani etkili natüralist duvar resimleri ve mozaikler uygulanmıştır. IX. yüzyıldan itibaren ise resim sanatına bakışta önemli bir dönüşüm

yaşanmıştır. Kur'an'da doğrudan bir yasak bulunmamasına karşın, bazı hadislerin yorumları doğrultusunda canlı varlıkların tasvirinin kıyamet günü sorguya neden olacağı inancı yaygınlaşmış; bu da resim yapımına yönelik dini hassasiyetleri artırmıştır. Bu gelişmeyle birlikte mimari süslemelerde figüratif betimlemeler terk edilmiş, resim sanatı kitap süslemelerine yönelmiştir. Abbasîler döneminde kitap resmi geleneği, bu yeni dini anlayışla uyumlu olarak gelişmiş; aynı zamanda toplumsal yapıdaki değişimle ortaya çıkan zengin tüccar sınıfı da resimli kitaplara olan ilgiyi artırmıştır. Bu dönemde antik kaynaklı bilimsel eserlerin çevirileri yapılırken, içerikte yer alan görseller soyutlaştırılarak kopyalanmış; edebî metinler ise şematik tasvirlerle süslenmiştir. Bu sürecin günümüze ulaşan ilk örnekleri XI. yüzyıla tarihlenmektedir. İslam minyatürünün klasik üslubu ise perspektif, oran ve ışık-gölge gibi öğelerden bilinçli olarak uzak durularak biçimlenmiş; bu özgün anlatım dili XIV. yüzyıl sonlarında Azerbaycan ve Irak'ta hüküm süren Celayirliler (1339–1432) ile İran'daki Muzafferîler (1353–1393) döneminde kurumsallaşarak klasik kimliğine kavuşmuştur (Mahir, 2012, s. 16-17).

Bu klasik üslubun Anadolu'da gelişerek özgün bir kimliğe kavuşması ise, Türk minyatür sanatının tarihsel kökleri ve kültürel birikimiyle doğrudan ilişkilidir. Türk minyatür sanatı, kökeni Orta Asya'ya dayanan ve Uygurlar ile gelişmeye başlayan, İslamiyet'in kabulüyle birlikte Anadolu'ya taşınarak Selçuklular ve Osmanlılar döneminde zirveye ulaşan, köklü bir geleneksel sanat dalıdır. Tarihî olayları, saray yaşamını, savaşları, dini ve edebi temaları ayrıntılı ve gerçekçi bir üslupla betimleyen bu sanat, sadece estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda dönemin örf, adet, giyim kuşam ve toplumsal yapısına dair bilgiler sunan değerli bir tarihî belge niteliği taşımaktadır. El yazması kitaplarla birlikte gelişen İslam coğrafyasında özgün bir yer edinen minyatür, 18. yüzyıldan itibaren Batı etkisiyle değişime uğrasa da, özellikle Osmanlı döneminde ulaştığı görsel zenginlik ve anlatım gücüyle, hem geçmişi anlamada bir kaynak hem de modern Türk sanatına ilham veren güçlü bir miras olarak varlığını sürdürmektedir.

Bu güçlü tarihsel ve estetik birikim, minyatür sanatının biçimsel özelliklerinde kendine özgü bir ifade dili olarak belirginleşmiştir. Minyatür sanatının en temel özelliği, figüratif betimlemelerde perspektifin ve derinlik algısının bilinçli

biçimde dışlanarak tek boyutlu bir anlatım tercih edilmesidir. Minyatürlerde tepe ve cephe noktalarının ortasında konumlanan sabit bakış açısı sayesinde figürler, birbirini tamamen örtmeden sahneye yerleştirilir; böylece alımlayıcıya tüm detayları algılama imkânı sunulur. Kompozisyonlarda figür oranları, hiyerarşik öneme göre belirlenirken, mimarî unsurlar aynı çerçevede farklı yönlerden çizilebilmektedir. Uzaklık ve derinlik, renk tonları ya da gölgeyle değil, öğelerin konumlandırılmasıyla ifade edilir. Renkler ise çoğu zaman gerçeklikten uzaklaştırılarak soyutlama işlevi görür; doğaüstü nitelikte mavi atlar, pembe dağlar, eflatun gökyüzü gibi kısımlar bu anlayışın örnekleri arasında sayılabilir. Manzara unsurları, ya topografik doğruluğa sahip detaylı betimlemelerle ya da sahnenin vurgusunu destekleyecek şekilde sembolik olarak düzenlenir. Figürlerin, doğanın ve mimarî unsurların en ince ayrıntısına kadar işlendiği bu sanatta, bitki ve ağaçların geometrik veya stilize formlarda betimlenmesi; zeminlerin pembe, mavi veya altın gibi doğa dışı renklerle boyanması dikkat çeker. Altın ve gümüş varaklar yalnızca süsleme amacıyla değil, gökyüzü ve su yüzeyi gibi alanlarda zemin olarak da yoğun biçimde kullanılmış; bu değerli metaller minyatüre hem simgesel hem görsel bir zenginlik katmıştır (Keskiner, 2004, s. 10-11) .

Türk minyatür sanatı, kökeni Orta Asya'ya uzanan ve yüzyıllar boyunca farklı kültürel, sanatsal ve inanç sistemlerinden etkilenecek gelişen köklü bir sanat geleneğidir. Türkler, resim sanatında Maniheizm, Budizm ve İslamiyet gibi üç ayrı din çevresi içinde eserler üretmiş; bu çeşitlilik, sanatsal ifade biçimlerinin zenginleşmesine olanak tanımıştır. Özellikle Uygurlar döneminde temelleri atılan minyatür geleneği, zamanla Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde saray destekli bir sanat haline gelerek özgün bir kimlik kazanmıştır. VIII. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar uzanan bu uzun tarihsel süreç, Türk minyatür sanatını yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda kültürel mirasın ve tarihsel sürekliliğin önemli bir taşıyıcısı haline getirmiştir.

Türk resim sanatının gelişim sürecinin ilk önemli aşamasını ise Uygur minyatür sanatı temsil etmektedir. VIII. yüzyıl ortalarında Uygur Türkleri tarafından Turfan bölgesinde üretilen bu erken dönem eserler, gerçekçi üslupları, simetrik kompozisyonları ve parlak renk tercihleriyle dikkat çeker. Uygur prenslerini ve dini

tören sahnelerini konu alan tasvirlerde, figürlerin yüz ifadeleri ve kıyafet detayları özenle işlenmiş; fresk geleneğinin minyatür formuna dönüştüğü bu örnekler, Türk minyatürünün biçimsel temellerini oluşturmuştur. Uygur sanatının izleri, XV. yüzyıla dek Gazneli, Selçuklu ve İlhanlı sanatında da varlığını sürdürmüş ve böylece Türk minyatür geleneğinin biçimlenmesinde belirleyici bir rol oynamıştır (Aslanapa, 1986, s. 851).

Selçuklu dönemi, İslam dünyasında resimli yazmaların yaygınlaştığı önemli bir evredir. Her ne kadar antik Yunan, İran ve Hint uygarlıklarına ait bilimsel ve felsefi eserlerin Arapçaya çevrilmesine dayanan çeviri faaliyetleri IX. yüzyılda başlamış olsa da, bu metinlerin resimli nüshalarına ilk kez XI. yüzyıldan itibaren, özellikle Selçuklular devrinde rastlanmaktadır. Bu dönemde, bilimsel bilgilerin görsel olarak da desteklenmesi amacıyla minyatürlerle süslenen yazmalar ortaya çıkmıştır. Aynı zamanda Selçuklu Türkleri, İran'dan Mezopotamya, Suriye ve Anadolu'ya yayılarak geniş bir coğrafyada sanat ve kültür üretimini teşvik etmişlerdir. Farklı merkezlerde üretilen bu eserler, sanat tarihinde "Selçuklu resim okulu" başlığı altında toplanmaktadır (İnal, 1976, s. 16).

Selçuklu dönemine ait minyatürlü yazmalar, içeriklerine göre iki ana grupta değerlendirilmektedir: bilimsel ve teknik alanlara yönelik eserler ile edebî konuları içeren metinlerin resimlendiği yazmalar. "Kitab-ül-Haşayiş" adıyla Arapçaya çevrilen, aslen Dioskorides'e ait olan "De materia medica", yalnızca bitki ve hayvanları betimlemekle kalmayıp, dönemin eczacılık uygulamalarını ve tedavi sahnelerini yansıtan minyatürleriyle Selçuklu döneminde bilimsel görselleştirmenin önemli örneklerinden biridir. Dioskorides'in "De materia medica" adlı eserinin yanı sıra, dönemin bilim ve teknik içerikli minyatürlü yazmaları arasında, Arap gökbilimci ve astrolog Abdürrahman Es-Sufi'nin 964 tarihli "Kitab Suvar- el-Kevakıb-es-Sabita (Sabit Yıldızlar Kitabı)" da yer almaktadır. Bu eser, sabit yıldızlar ve burçlar sistemine dair astronomik ve astrolojik bilgileri içerdiği gibi, yıldızların şekillerini betimleyen ayrıntılı minyatürlerle de dikkat çeker. Ayrıca Artuklu mühendisi Cezerî'nin "Kitab fî ma'rifet-el-Hiyel-el-Hendesiye (Mekanik Araçlar Kitabı)", Pseudo-Galenos'a atfedilen 1199 tarihli "Kitab-ı Tiryak (Panzehirler Kitabı)" ve Hipiatri konulu Yunanca bir yapıtın çevirisi olan "Kitab-ı Baytara

(Baytarlık Kitabı)” da, Selçuklu döneminde bilimsel bilgi ile görsel anlatının birleştiği önemli örneklerdendir.Öte yandan, aynı döneme ait edebî içerikli minyatürlü yazmalar arasında “Makamat”, “Kelile ve Dimne”, “Kitab el-Ağani(Şarkılar Kitabı)” ve “Varka vü Gülşah” gibi eserler, hem anlatı yapılarının zenginliği hem de görsel anlatı öğelerinin anlatımı destekleyici işleviyle öne çıkan klasikler arasında yer almaktadır (“Minyatür”, 1997, 1263).

Osmanlı resim sanatı, tezhip gibi saraya bağlı nakkaşhanelerde, başnakkaş yönetiminde icra edilmiştir. İlk örnekler Edirne’de, sonrasında İstanbul’daki saray atölyelerinde üretilmiş; resimler genellikle padişahlar ve yöneticiler için hazırlanan yazmalarda yer almıştır. Kalıplaşmış şema ve kompozisyonlara dayanan bu eserler, özellikle şehnâmeler ve surnâmeler gibi belgelerle tarihî olayları, törenleri ve coğrafi mekânları gözleme dayalı biçimde betimleyerek belgesel nitelik kazanmıştır (Özkeçeci ve Özkeçeci, 2014, s. 225-226) .

İstanbul’un fethinden sonra Anadolu, Rumeli ve İran’dan gelen sanatçıların etkisiyle Doğu-Batı etkileşimine açık bir yapı kazanan Osmanlı minyatürü, XVI. yüzyıl ortalarından itibaren klasik üslubuna ulaşmıştır. XVII. yüzyıl başlarına dek sürdürülen bu klasik üslup, özellikle edebî, ilmî ve tarihî metinlerde metinle uyumlu özgün tasvir ve anlatım biçimleri geliştirmiştir (Mahir, 2012, s. 185). Bu dönemde İtalyan sanatçılar (ör. Gentile Bellini) saraya davet edilmiş; Türk sanatçılar (ör. Sinan Bey) Batı’ya gönderilmiştir. Fatih’in portresi, Doğu ve Batı üsluplarını sentezleyen ilk Osmanlı portre örneği olarak değerlendirilir. Aynı dönemde hazırlanan “Dilsuznâme”, “İskendernâme” ve “Cerrahiye-i Hâkâniye” gibi eserlerde toplumsal yaşam ve tıp uygulamaları yalın bir anlatımla görselleştirilmiştir. II. Bayezid döneminde Türkmen resim geleneği sürdürülmüş; mimari ve doğa tasvirlerinde perspektif denemelerine yer verilmiştir. “Hüsrev-i Şirin”, “Mantık et-Tayrê”, “Süleymannâme” gibi eserler bu döneme aittir. Yavuz Sultan Selim devrinde, İran etkisi belirginleşmiş; özellikle Tebriz ve Herat’tan gelen sanatçılar, klasik Doğu edebiyatı metinlerini resimleyerek Osmanlı kitap resmini zenginleştirmiştir (Özkeçeci vd., 2014, s. 226) .

Osmanlı’da tarih yazıcılığı, Fatih Sultan Mehmed döneminde başlamış; bu amaçla saray bünyesinde şehnamecilik kurumu oluşturulmuştur. Osmanlı

hanedanının kökenini ve siyasi meşruiyetini belgelemeyi amaçlayan bu yazmalar, Kanuni Sultan Süleyman döneminde kurumsallaşmış, hanedanın ihtişamını gelecek kuşaklara aktaran resmî tarih anlatılarına dönüşmüştür. Bu süreçle paralel olarak, tarihî konulu minyatürler, Kanuni dönemiyle birlikte Osmanlı minyatür sanatının en özgün türlerinden biri hâline gelmiştir. Tarih yazıcılığıyla eşzamanlı gelişen bu tür, Osmanlı minyatürünü diğer İslam coğrafyalarındaki örneklerden ayıran özgün bir karakter kazandırmış; XVIII. yüzyıla kadar süren bu gelenek, İslam sanatına yeni bir ikonografik anlayış sunmuştur. Bu bağlamda, dönemin önemli şehnamecilerinden Fethullah Arifi (ö. 1553) tarafından kaleme alınan “Tarih-i Âl-i Osman”, Osmanlı tarih yazıcılığının görkemli örneklerinden biridir. Beş cilt hâlinde yazılan ve minyatürlerle zenginleştirilen bu eserin, Kanuni’nin yaşamını konu alan beşinci cildi “Süleymannâme”, bugün Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’nde muhafaza edilmektedir. Bu eser yalnızca tarihî olayları anlatmakla kalmamış; aynı zamanda Osmanlı ikonografisinin oluşumunda belirleyici bir rol üstlenmiş ve sonraki dönem tarih yazmaları için görsel bir model oluşturmuştur. Osmanlı minyatür sanatında belgesel anlatım anlayışı, sanatçıları topografik resim türüne yönlendirmiştir. Tarihî yazmalarda olayların geçtiği yerlerin de betimlenmesi ihtiyacı, nakkaşların mekânları belirgin özellikleriyle görselleştirdiği topografik kompozisyonların gelişmesine neden olmuştur. Bu yaklaşım, özellikle Kanuni döneminde gelişen haritacılıkla birleşmiş; en belirgin örneklerini Matrakçı Nasuh’un sefer minyatürlerinde bulmuştur (“Minyatür”, 1997, 1267).

Osmanlı minyatür sanatında önemli bir yer tutan padişah portreciliği, ilk örneklerini Fatih Sultan Mehmed dönemi sanatçıları Sinan Bey ve Şiblizâde Ahmed’in eserlerinde vermiştir. Bu gelenek, Nigârî, Nakkaş Osman, Hasan, Hüseyin İstanbûlî, Levnî, Refail ve Kapıdağlı Konstantin gibi sanatçılar aracılığıyla XIX. yüzyıl sonlarına kadar sürdürülmüş; portreler, kimi zaman tekil, kimi zaman hanedanı temsil eden diziler hâlinde düzenlenmiştir. XVI. yüzyılın ikinci yarısında, Nakkaş Osman’ın başında bulunduğu saray nakkaşhanesinde şehname, gazavatnâme ve sûrnâme türündeki yazmalar, pastel tonlar ve yenilikçi kompozisyon anlayışlarıyla resimlenmiştir. 1590–1606 yılları arasında Osmanlı hâkimiyetinde bulunan Bağdat’ta, özellikle Mevlevî ve Şîî çevrelerde rağbet gören tasavvuf,

peygamberler ve halifeler tarihini konu alan yazmalarda, Safevî Şiraz, Meşhed ve Kazvinüsluplarının etkilerini taşıyan ve "Osmanlı Eyalet Üslubu" olarak tanımlanan melez bir resim anlayışı ortaya çıkmıştır. XVII. yüzyılda albüm yapımı yaygınlaşmış; saray çevresi ve İstanbul'a gelen yabancı konuklar için hazırlanan kıyafet albümleri çoğalmıştır. Bu dönemde, özellikle falcıyan-ı musavvir olarak bilinen fal söyleyen ressamı tarafından kullanılan büyük ebatlı İstanbul kâğıtları üzerine, peygamberler, padişahlar, kahramanlar ve aşk öykülerini konu alan minyatürler yapılmıştır. III. Mehmed dönemiyle birlikte, Osmanlı padişahlarını peygamberlerle birlikte tasvir eden silsilenametürü yazmalar ortaya çıkmıştır. Bu eserler, özellikle imparatorluğun doğu sınırlarında Osmanlı egemenliğini meşrulaştırma amacı taşımış; XVIII. yüzyılın başlarında Edirne'de yeniden canlandırılmıştır. Bu türde, Hüseyin İstanbûlî'nin Batı etkileri taşıyan minyatürleri ve onun ardından gelen Levnî'nin portreleriyle yeni bir görsel dil gelişmiştir. XVIII. yüzyılın başlarından itibaren Batılılaşma süreci etkisiyle Osmanlı minyatür sanatına gölgelendirme, derinlik ve hacim gibi unsurlar dâhil olmuştur. Bu dönemde Levnî, Abdullah Buhârî ve İbrâhim gibi sanatçılar, Avrupa resim kurallarını geleneksel tekniklerle sentezleyen öncü isimler arasında yer almıştır. Yüzyılın sonlarına doğru tutkallı toprak boya, yerini guvaş ve suluboyaya bırakmış; minyatür, kitap yüzeylerinden ayrılarak duvar ve tuval gibi yeni mekânlara taşınmıştır. XIX. yüzyıl başlarında Osmanlı minyatürü giderek önemini yitirmiştir. Ancak bu dönemin sanatçıları, gelenekten tamamen kopmadan Batı etkilerini özümseyerek, Tanzimat sonrası açılan sanat okullarında kurumsallaşacak olan yeni resim anlayışının öncülerini oluşturmuşlardır (Mahir, 2012, s. 185-186).

3.3.2.2. *Masalların minyatür sanatı ile aktarımı*

Minyatür sanatı, yalnızca tarihî olayları ve dini metinleri resimlemekle sınırlı kalmamış; aynı zamanda halk anlatıları, efsaneler ve masallar gibi sözlü kültür ürünlerini de görselleştiren önemli bir anlatım biçimi olmuştur. Masallar, içerdiği sembolik yapılar, evrensel temalar ve zengin hayal dünyasıyla minyatür sanatçısına anlatıyı görsel dile dönüştürme konusunda geniş imkânlar sunmuştur. Bu bağlamda, kimi zaman masalın ana konusu, kimi zaman ise kahramanları minyatürlerde merkeze alınmış; olağanüstü varlıklar, doğaüstü olaylar ve ahlaki mesajlar

minyatürün estetik yapısı içinde yeniden kurgulanmıştır. Geleneksel üsluplarla üretilmiş bu görseller, yalnızca birer süsleme unsuru değil; aynı zamanda sözlü kültürün görsel hafızası olarak değerlendirilmiştir. Günümüz çağdaş sanatçılarının da bu geleneği sürdürdüğü, klasik anlatılarla çağdaş teknikleri birleştirerek masal konulu minyatür yorumları ürettikleri görülmektedir.

Klasik masal örneklerinden biri olan “Kelile ve Dimne”, minyatür sanatında önemli bir yere sahiptir. Hayvan karakterler aracılığıyla aktarılan ahlaki öğretileriyle öne çıkan bu eser, farklı dönemlerde ve coğrafyalarda, özellikle Memlûk, İran ve Osmanlı sanat atölyelerinde resimlenmiştir. Minyatürlerde aslan, tilki, kaplumbağa, karga gibi sembolik hayvan figürleri insanî davranışlarla donatılmış; sahneler çoğu zaman doğa, saray ya da hikâyeye özgü mimari mekânlarla zenginleştirilmiştir. Bu görseller yalnızca metni destekleyen tasvirler değil, aynı zamanda hikâyenin ahlaki yapısını ve kültürel aktarımını güçlendiren anlatı öğeleri olarak değerlendirilmiştir. “Kelile ve Dimne” minyatürleri, masal-minyatür ilişkisinin tarihsel derinliğini gösteren nitelikli örnekler arasında yer almakta ve anlatının görsel dile dönüşümünü çarpıcı bir biçimde ortaya koymaktadır.

“Kelîle ve Dimne”, XIII. yüzyılda minyatürleri yapılan önemli bir hayvan masalları derlemesidir. Kelîle ve Dimne, adını eserde yer alan iki çakal karakterden alır. Bu karakterlerden Dimne, kurnaz ve hırslı bir hayvandır; aslanın gözüne girebilmek için çeşitli entrikalar çevirir ve sonunda kendi kurduğu tuzağa düşerek feci şekilde cezalandırılır. Simgesel öğelerle örülü bu hikâyeler, ahlaki ve siyasi öğütler içeren alegorik yapısıyla dikkat çeker. Eserin kökeni, MS IV. yüzyılda Hindistan’da Vişnu inancına bağlı bir Brahman olan Bidpay (Beydeba) tarafından Sanskritçe yazılan “Karataka ve Damanaka” adlı metne dayanır. Kısa sürede ün kazanan eser, Sasani hükümdarı Hüsrev Enûşîrvân’ın emriyle saray hekimi Burzûye tarafından Hindistan’dan getirilip Pehleviceye çevrilmiştir. Eser, 570 civarında Süryaniceye, VIII. yüzyılda ise İbn Mukaffa tarafından Arapçaya çevrilmiştir. XII. yüzyılda Nasrullah bin Mahmud tarafından Farsçaya aktarılan metin, XV. yüzyılda Hüseyin bin Ali el-Vâiz el-Kâşîfi tarafından yeniden işlenmiş ve “Enverü’s-Süheylî” adıyla yaygınlaşmıştır. XVI. yüzyılda Ali Çelebi tarafından secili nesirle Osmanlı Türkçesine çevrilerek “Hümâyûnnâme” adıyla Kanûnî Sultan Süleyman’a

sunulmuştur. Bidpay, bu eseri kral Debşelim'in talebiyle, yöneticilere ahlaki ve siyasi öğütler vermek amacıyla kaleme almış; anlatımda hayvanlar üzerinden sembolik bir dil kullanmıştır. Eserin farklı dönemlerde resimlendirilmiş pek çok nüshası bulunmaktadır. XIII. yüzyıldan kalma önemli bir minyatürlü yazma, günümüzde Paris Millî Kütüphanesi'nde (Bibliothèque nationale de France, Arab 3465) muhafaza edilmektedir. Ayrıca, daha erken dönemlere ait minyatürlü nüshaların da var olduğu bilinmektedir. İnal'a göre, Samanoğulları döneminde hükümdar Nasr Ahmed'in isteği üzerine, şair Rudakî tarafından Kelîle ve Dimne'nin manzum bir uyarlaması yapılmış ve bu metin, Çinli ressamlar tarafından minyatürlerle süslenmiştir. Ancak söz konusu nüsha günümüze ulaşmamıştır. İnal, bu tür erken dönem yazmaların zaman içerisinde kaybolmasının şaşırtıcı olmadığını ifade eder (İnal, 1976, s. 37).

İnal'a göre, Paris'teki Bibliothèque nationale de France (BnF) koleksiyonunda yer alan Arabe 3465 numaralı Kelîle ve Dimne yazması (Görsel 22), tarihsiz olmakla birlikte içerdiği minyatürlerle sanat tarihi açısından dikkat çekicidir. Bu minyatürlerde güçlü bir Bizans-Hıristiyan etkisi bulunduğunu belirten İnal, özellikle figürlerin jest ve mimiklerinin sahnelerle belirgin bir canlılık kazandığını ifade eder. Kadın figürlerinin yüz tipi ve biçimsel özelliklerinde Bizans sanatının etkisi açıkça görülmektedir. İnal'a göre bu durum, dönemin kültürel ve sanatsal etkileşimlerinin somut bir göstergesidir (İnal, 1976, s. 37).



Görsel 22.“Kelîla wa Dimne”,Paris, Bibliothèque Nationale Arabe 3465, 49v

Kaynak:“Gallica(BnF)”, erişim tarihi:23.06.2025

Kelîle ve Dimne, içerdiği evrensel temalar, ahlaki mesajlar ve alegorik anlatımı sayesinde yüzyıllar boyunca farklı coğrafyalarda ilgi görmüş ve pek çok dile

çevrilmiştir. Bu yaygın ilginin bir sonucu olarak, eserin minyatürlü nüshalarına ve resimli versiyonlarına dünyanın dört bir yanındaki müze ve kütüphanelerde, farklı dönemlere ait örneklerle rastlamak mümkündür. Hint, İran, Arap, Bizans ve Osmanlı sanat gelenekleri içinde farklı üsluplarla resimlendirilmiş bu yazmalar, hem görsel sanatlar hem de kültürel tarih açısından zengin bir çeşitlilik sunar (İnal, 1976, s. 71).



Görsel 23.“Ayı ve Maymunlar”, Freer Gallery of Art Collection, F1954.2

Kaynak:Freer Gallery of Art, Smithsion Institution, erişim tarihi:23.06.2025

Hayvan masallarına ait minyatürlere örnek olarak Freer Gallery of Art koleksiyonunda yer alan ve envanter numarası F1954.2 olan minyatür, İbn Zafar’ın XII. yüzyılda kaleme aldığı “Sulwan al-Muta‘ (Zevk Tesellisi) ”adlı esere ait bir sahneyi betimlemektedir (Görsel 23).Sicilya kökenli bir düşünür olan İbn Zafar’ın bu eseri, yöneticilere ahlaki ve siyasi rehberlik sunan, "prenslerin aynası" (mirrors for princes) türü içinde değerlendirilen didaktik hayvan masalları geleneğine dâhildir. Minyatürde, bir ayı, görme yetisi zayıf olan maymun arkadaşını, kötü şöhretli bir maymun-doktora götürmektedir. Ancak doktor, hastasına şefkat göstermek yerine onu muayene etmek bahanesiyle bir ağaca tırmanmaya zorlar. Bu sahne, karakterler arasındaki psikolojik gerilimi ve dramatik etkileşimi yansıtan bir kompozisyon olarak dikkat çeker. Özellikle ayının endişeli bakışları, gri maymunun ise dalda tünemiş doktora yaklaşırken sergilediği tereddüt, anlatının incelikli anlatı yapısını ortaya koyar. Bu minyatürün, stil özellikleri ve üslubu dikkate alındığında Memlûk dönemi Mısır’ında üretildiği düşünülmektedir (“Folio from a Sulwan al-Muta (Solace of pleasure) by Ibn Zafar; recto: text; verso: illustration: The bear and the monkeys”, 2025, 1-115. paragraf).



Görsel 24. “Şahin ile Horoz”, Hümâyûnnâme, London, British Library Add. 15153, vr.

107a.Kaynak:Parladır, 2011, s. 119

Hümâyûnnâme”, XVI. yüzyılda yaşamış şair, hattat ve müderris Ali Çelebi tarafından, Hüseyin Vâiz-i Kâşifi’nin Envârü’s-Süheylî adlı eserine dayanarak Farsçadan Osmanlı Türkçesine tercüme edilmiş bir nasihatnâmedir. Müellifin ifadesiyle bu eser, “hikmetli ve erdemli sözler ile oyun ve eğlenceden ibaret nüktelerin bir araya getirildiği, bunların hayvanların diliyle hikâye ve masallar aracılığıyla anlatıldığı; akıllı kişilerin öğüt almak, gafillerin ise eğlenmek için okudukları” bir kitaptır (Parladır, 2011, 93 ve 99).

Osmanlı sahasındaki Kelîle ve Dimnevaryantlarından biri olarak değerlendirilen Hümâyûnnâme, Kanûnî Sultan Süleyman’a sunulmak üzere tercüme edilmiştir. Kelîle ve Dimne, İslam dünyasında oldukça geniş bir etki alanı kazanmış; farklı coğrafyalarda çok sayıda yazma nüshası istinsah edilmiş ve bunların önemli bir kısmı resimlendirilmiştir. Buna karşılık, aynı gelenekten beslenen Hümâyûnnâme, Osmanlı kültür çevresinde benzer ölçüde yaygınlaşmamış; sınırlı sayıda yazma ve özellikle az sayıda resimli nüsha ile temsil edilmiştir. Günümüzde bilinen başlıca resimli Hümâyûnnâme nüshaları arasında; Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’nde bulunan Revan 843 ve Hazine 359 numaralı yazmalar; Londra British Library koleksiyonunda yer alan, 1589 tarihli Add. 15153 (Görsel 24) envanter numaralı nüsha; Boston Güzel Sanatlar Müzesi’nde muhafaza edilen bazı minyatürlü yapraklar ile Bombay’daki Prince of Wales Müzesi koleksiyonunda bulunan ve 900 H./1495

M. tarihli bir Kelîle ve Dimne yazması yer almaktadır. İnal'a göre, her ne kadar sonuncu eser Hümâyûnnâme başlığı taşımamakta ise de, içerdiği konu bütünlüğü ve görsel anlatım tarzı itibarıyla bu seriye dâhil edilebilecek niteliktedir (İnal, 1976, s. 439–440).

Memlûk ve Osmanlı minyatür geleneğinde masal anlatılarının görsel temsilleri tarihsel bir estetik ve sembolizm içinde şekillenirken, XX. yüzyılda Mahmoud Farshchian gibi sanatçılar bu anlatı biçimlerini çağdaş bir yaklaşımla yeniden yorumlamış, masal ve mitoloji öğelerini bireysel ve metafiziksel anlatılarla harmanlayarak minyatür sanatında yeni bir ifade alanı açmışlardır.



Görsel 25. “Phoenix and Mount Qaf and 30 Birds”, Mahmoud Farshchian

Kaynak: Farshchian Art, erişim tarihi: 23.06.2025

Mahmoud Farshchian, yalnızca estetik kaygılarla üretimde bulunan bir sanatçı olmanın ötesinde, görsel kültür ile geleneksel anlatı dünyasını özgün biçimde bir araya getiren çağdaş bir İranlı minyatür sanatçısıdır. Minyatürlerinde yer verdiği Kaf Dağı, Simurg (Phoenix/Anka kuşu) gibi figüratif öğeler, onun eserlerinde masalsı ve mitolojik sembollerin, özellikle de tasavvufî simgelerin belirleyici bir anlatı unsuru olarak konumlandığını göstermektedir. Doğu anlatı geleneğinde masallar, yalnızca çocuklara yönelik eğlenceli hikâyeler olarak değil, aynı zamanda bireyin varoluşsal, ontolojik ve metafiziksel arayışlarını temsil eden çok katmanlı yapılar şeklinde değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, Farshchian'ın sanatı, masal

estetikliğini ve simgesel dili görselleştirme yönündeki bilinçli ve tutarlı bir çabanın sonucu olarak okunabilir. Sanatçının eserlerinde yer alan Simurgfigürü, yalnızca mitolojik bir varlık olmanın ötesine geçerek, ruhun arınması, benliğin dönüşümü ve ilahi hakikatin bilgeliği gibi kavramları temsil eden derin metaforik bir anlama kavuşmaktadır. Benzer biçimde Kaf Dağı da, erişilmesi güç bir fizikî mekân olmanın ötesinde, hakikate ulaşma yönündegerçekleşen içsel bir yolculuğun simgesel karşılığı olarak betimlenmektedir. Farshchian bu yaklaşımını, “Phoenix and MountQaf and 30 Birds (Anka Kuşu, Kaf Dağı ve Otuz Kuş)” başlıklı eserine ilişkin açıklamasında şu sözlerle dile getirir: “Anka kuşu gibi, Simurg da dünya ile gökyüzü arasında bir arabulucu görevi görür. Pek çok kuş bu yolculuğa çıkacak – ancak sadece bazıları eve dönecek – İlahi Olan’a doğru bu yolculuk...” (Görsel 25) (“Phoenix and Mount Qaf and 30 Birds”, 2025, 1-8. paragraf). Bu ifade, sanatçının söz konusu figürleri yalnızca estetik öğeler olarak değil; aynı zamanda manevî ve içsel dönüşümün sembolleri olarak kurguladığını göstermektedir. Böylece Farshchian, eserlerinde tasavvufî düşüncüyü, masalsı ve mitolojik anlatım biçimleriyle bütünleştirerek, izleyiciye çok katmanlı bir görsel deneyim sunmaktadır.

Masallardan esinlenen bir başka sanatçı ise Pakistan asıllı Amerikalı sanatçı Shahzia Sikander, 1969 yılında Pakistan’da doğmuş ve özellikle 1990’lı yıllardan itibaren Hint-Fars el yazması resim geleneksel resim disiplinlerini çağdaş sanat pratikleriyle buluşturarak uluslararası sanat sahnesinde önemli bir konuma ulaşmıştır. Minyatür geleneğini yeniden yorumlayan sanatçı, eserlerinde kültürel kimliği, ırksal söylemleri, sömürgecilik ve sömürge sonrası tarihleri, toplumsal cinsiyet rolleri ve cinsellik gibi temaları eleştirel bir yaklaşımla işlemektedir. Zaman, mekân ve gelenekler arasında çok katmanlı anlatılar kuran Sikander, hayal gücü ve görsel mizah aracılığıyla yerleşik normları, hiyerarşileri ve klişeleri sorgulamakta; masalsı öğelerle bezeli kompozisyonları aracılığıyla izleyiciyi farklı gerçeklik algılarına davet etmektedir (“Shahzia Sikander: Etxtraordinary Realities”, 2025, 1-5. paragraf).



Görsel 26.“Hoods Red Rider II (Hood’un Kırmızı Süvarisi)”, 1997, Shahzia Sikander

Kaynak:The Morgan Library &Museum, erişim tarihi: 23.06.2025

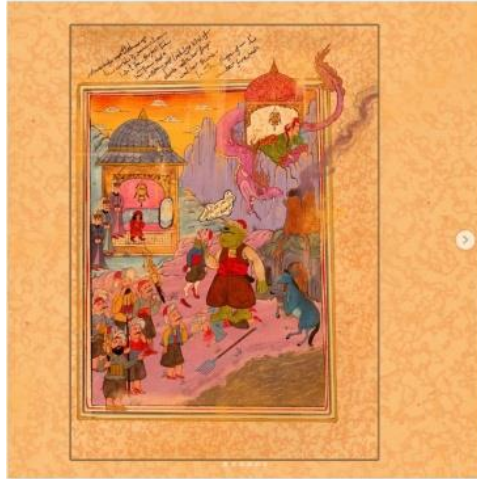
Shahzia Sikander, Avrupa masallarını minyatür sanatında kullanma nedenini şu sözlerle açıklar: “Kökleşmiş cinsiyet önyargıları taşıyan Avrupa masalları, Pakistan’daki çocukluk öykü kitaplarımdan bir parçasıydı. Genç bir yetişkin olarak el yazması resim yapmaya başladığımda, kadınların pasif tasvirleri beni sık sık rahatsız etti. Proaktif, eğlenceli, kendine güvenen, zeki ve geçmişle yaratıcı yollarla bağlantılı kadın kahramanlar yaratmak istedim.”(“Hood’s Red Rider No. 2”, 2025, 1-5. paragraf) Bu açıklama, sanatçının yalnızca geleneksel anlatıları yeniden üretmediğini; aksine bu anlatılar üzerinde eleştirel bir dönüşüm gerçekleştirdiğini göstermektedir. Sikander, “Hood’s Red Rider No. 2” başlıklı eserinde, Batı masallarının simgesel karakterlerini kültürel ve toplumsal bağlamda yeniden kurgular. Kompozisyonda Külkedisi’nin prensi, elinde ikonik cam terliği tutarken, güçlü duruşlu ve peçeli bir kadın figür – yeniden tasarlanmış bir Kırmızı Başlıklı Kız yorumu – kompozisyonda belirgin bir hâkimiyet sergiler. Bu kadın figür, edilgenlikten uzak, aktif bir özne olarak anlatının kontrolünü eline alır. Sikander’ın bu yaklaşımı, hem görsel dili hem de anlatı yapısını feminist bir perspektifle dönüştürdüğünü ortaya koyar. Böylece sanatçı, Batı merkezli masal anlatılarında yerleşik cinsiyet rollerini sorgular ve geleneksel metinleri, çağdaş kimlik politikalarıyla yeniden anlamlandırır (Görsel 26).



Görsel 27: “Then and N.O.W—Rapunzel dialogues Cinderella”, 1997, Shahzia Sikander

Kaynak: The Deitch, erişim tarihi: 23.06.2025

Shahzia Sikander’ın “Then and N.O.W—Rapunzel dialogues Cinderella”(Görsel 27) adlı yapıtı, klasik Avrupa masallarına ait iki kadın karakteri – Rapunzel ve Külkedisi – aynı kompozisyonda buluşturarak, geleneksel anlatılarla çağdaş eleştirel söylem arasında bir köprü kurar. Sikander, bu yapıtında kadınların geleneksel anlatılarda nasıl edilgen rollere hapsedildiğini sorgular ve onları kendi kimliklerini yeniden inşa eden öznelerle dönüştürür. Sanatçının kullandığı peçe motifi, burada yalnızca İslami bir simge olarak değil, zamanda görsel formu soyutlayan ve izleyicinin zihninde yeni anlamlar üreten bir araç olarak işlev görür. Sikander’ın kendi ifadesiyle: “Peçe, bazen amacının tersine hizmet eder; zihne biçim hayal etme özgürlüğü tanır.” Sikander, masal kahramanlarını yeniden kurgulayarak hem Doğu hem Batı anlatılarına eleştirel bir gözle yaklaşmakta; minyatürü sadece bir biçim değil, kültürlerarası ve zamansal bir düşünme zemini olarak kullanmaktadır (“Shahzia Sikander: Murals and Miniatures”, 2025, 12-33. paragraf).



Görsel 28. “Shrek is love”, Murat Palta

Kaynak: Murat Palta Instagram Official, erişim tarihi: 23.06.2025

Murat Palta, çağdaş Türk illüstrasyon ve minyatür sanatının öne çıkan temsilcilerindendir. Sanatçı, özellikle geleneksel Osmanlı minyatür estetiğini günümüz popüler kültür öğeleriyle harmanladığı eserleriyle tanınmakta; klasik minyatür tekniklerini dijital çağın ikonografisiyle buluşturarak hem tarihsel belleğe gönderme yapmakta hem de kültürel süreklilik ile dönüşüm arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır.

Bu bağlamda Palta, “Shrek is Love”(Görsel?7) adlı çalışmasında masal karakterleri olan Shrek’i de görsel anlatısına dahil etmiştir. Shrek, klasik masal örneklerinden farklı bir anlatı yapısına sahip olup, temel yapısal ve tematik öğeleri açısından Grimm Kardeşler gibi geleneksel masal anlatılarından ayrılmakta; bu yönüyle postmodern bir masal olarak değerlendirilmektedir (Tchaparian, 2018, s. 123).Shrek’in bu özgün yapısı, Murat Palta tarafından benzer biçimde görsel dile aktarılmıştır. Sanatçı, Osmanlı minyatür estetiğini kullanarak çağdaş bir kültürel figür olan Shrek karakterini yeniden yorumlamakta ve bu yolla geçmiş ile günümüz arasında hem estetik hem de anlatısal bir köprü kurmaktadır. Palta’nın minyatürlerinde yer alan Shrek figürü, klasik masal kahramanlarının idealize edilmiş biçimlerinden uzak, ironik ve sıradışı bir görsellikle betimlenmektedir. Bu görsel yaklaşım, Shrek’in masalsı yapısında yer alan eleştirel ve mizahi anlatım tarzıyla örtüşmekte; böylece geleneksel sanat formlarının sınırlarını sorgulayan ve yeniden inşa eden bir anlatım stratejisine dönüşmektedir.

BÖLÜM 4: MASALLARIN MİNYATÜR SANATI İLE AKTARIM UYGULAMALARI: NAKİ TEZEL’İN “İSTANBUL MASALLARI” ÖRNEĞİ

4.1. Naki Tezel’in Hayatı ve Eserleri

Naki Tezel, Türk folkloruna önemli katkılarda bulunan bir yazardır. İstanbul Belediyesi İstatistik ve Neşriyat Şubesi ile Basın Yayın Genel Müdürlüğü gibi kurumlarda görev yapmış, halk kültürü unsurlarını derlemek ve yayımlamak amacıyla aktif bir yayın faaliyeti yürütmüştür. Masal, hikâye, şiir, dil, eleştiri, gezi ve inceleme gibi pek çok alanda eserler vermiş ve çocuk yayıncılığına yönelik de önemli çalışmalar gerçekleştirmiştir. Derlediği masallar, atasözleri, bilmeceler ve fıkralar ile halk edebiyatı alanında kalıcı bir iz bırakmıştır.

Naki Tezel masal toplama serüvenini şu sözlerle aktarmıştır:

Bir sene evvel yayımladığım Keloğlan Masalları adlı küçük broşürden sonra, folklorcu üstatlarım ve arkadaşlarım bana İstanbul'da söylenen Türk masallarını derlemek üzere faaliyetimi genişletmemi ve bunun çok yerinde, hayırlı bir iş olacağını söylediler. Esasen birkaç sene evvelinden beri İstanbul'un muhtelif semtlerindeki ahabplara, dostlara, komşulara, akrabalara gittikçe bir fırsatını bulup yaşlılara, iyi bilenlere masal söyletiyor ve söylenen masalı aynen kaydediyordum.

Fakat bu teşvikler, İstanbul masallarını daha esaslı bir şekilde derlemek hususunda bana hız verdi ve kış gecelerini ekseriya masal dinlemek ve yazmakla geçirdim.

İşte üç, dört seneden beri toplayabildiğim masalları, hiçbir noktasını, anlatanın kullandığı kelimeleri ve tabirleri değiştirmeden ve fakat yalnız pürüzsüz bir lisanla yazmaya gayret ederek Halk Bilgisi Haberleri'nin 57'inci nüshasından itibaren tam iki sene düzenli olarak yayımladım.

Masallar, Halk Bilgisi Haberleri'nde yayımlandığı sıralarda, bu yayını çok yerinde bulanların ve bu yoldaki çalışmama devam etmemi isteyenlerin yanında, sözlü ve yazılı tenkitlerde bulunanlar da eksik olmadı. Bu tenkitler, masalların, daha ziyade çocuk terbiyesine elverişli olmadığı, bazı cümlelerin uzunluğu dolayısıyla çocukların bunları okuyup anlamakta güçlük çekecekleri yönündeydi.

Bu tenkitlere karşı hemen şunu söylemek isterim ki bu masallar, çocuklar okusun, zevk alsın, çocuk hayal gücünü geliştirsın diye toplanmış, yazılmış ve yayımlanmış değildir. Halk masalları birer folklor unsuru, Halk Bilgisi maddesi ve bütün diğer folklor maddeleri gibi birer kamusal mahsul olmak itibarıyla toplanmışlardır.

Asıl kıymetleri bu noktada toplanan masallar birer işlenmemiş cevher olup bunlardan eğitmenler, edebiyatçılar, tarih ve toplumbilimciler kendi bakımlarından istifade edebilirler.

Benim topladıklarım Türkiye'de söylenen masalların şüphe yok ki pek küçük bir kısmıdır.

Ne yazık ki mesaimi İstanbul'a vererek Türkiye'nin her tarafında halen söylenmekte olan bütün Türk masallarını toplayamadım. Mamafih folklor neşriyatının ehemmiyeti gün geçtikçe daha fazla anlaşıldığına göre, bütün Türk masallarının derlenerek yayımlanması, artık bir gün meselesi sayılabilir (Tezel, 2019, 7-8).

Naki Tezel, masalların sözlü anlatımdan gelen dilsel yapısını, çocukların yaş ve anlama düzeyine uygun biçimde sadeleştirerek yazıya aktarmış; bu doğrultuda çocuklara yönelik masal kitapları yayımlamıştır. Masalların olay örgüsünde, çocukların ruhsal gelişimini olumsuz yönde etkileyebilecek unsurları ayıklamış ve metinleri pedagojik açıdan daha elverişli bir yapıya kavuşturmuştur. Ayrıca, eserlerine estetik ve görsel bir boyut kazandırmak amacıyla, masallarda yer alan bazı olay örgüleri resimleterek bu görselleri kitaplara dâhil etmiştir. Bu dönemde Tezel'in önceliği, masalları bilimsel yöntemlerle yayımlamaktan ziyade, kültürel bir miras olarak değerlendirdiği Türk masallarını dönemin toplumsal ve kültürel koşulları doğrultusunda yazılı kültür ortamına kazandırmak olmuştur. Özellikle çocuklara yönelik hazırlanan bu eserler, halk anlatı geleneğini çağın anlayışıyla uyumlu bir biçimde yeniden yorumlayarak yeni kuşaklara aktarma amacı taşımaktadır (Görsel 29). Aslan, Naki Tezel'in İstanbul'dan Derlediği Masallar adlı eserinde bu dönemi "Masalcı Amca Olarak Yayımlar Yaptığı Dönem" olarak tanımlamanın yerinde olacağını belirtmektedir. Zira Tezel'in bu çerçevedeki temel amacı, sözlü kültür ortamından derlenen masalları dönemin ihtiyaçlarına uygun şekilde yeniden

düzenleyerek yazılı kültüre kazandırmak ve bu yolla çocukların millî kültürel değerlerle yetişmelerine katkı sağlamaktır (Aslan, 2013, s. 447).



Görsel 29. Naki Tezel'in Çocuk Kitapları serisinden "Küçük Sultan'ın Güvercini "

Kaynak:NadirKitap, erişim tarihi:29.04.2025

Tezel, halk bilgisi derleme çalışmalarını yalnızca İstanbul ile sınırlı tutmamış, Anadolu'nun farklı şehirlerinde de saha araştırmaları yapmıştır. Ancak 1960 sonrasında Türkiye'deki askerî darbenin etkisiyle bilimsel ve kültürel faaliyetlerinde bir azalma yaşanmıştır. Tezel, bu durumu kültürel hayatın yozlaşması, bireysel düşünsel dönüşümler ve kültürel etkinliklerin ticarileşme eğilimleri gibi faktörlerle açıklamaktadır (Aslan, 2013, s. 27).

Yazı hayatına İstanbul'da, M. Halit Bayrı'nın teşvikiyle başlayan Tezel, ilk yazılarını Halk Bilgisi Mecmuası, Yeni Türk Mecmuası ve İstanbul Belediyesi Mecmuası gibi dergilerde yayımlamıştır. Zamanla "Tezel Amca", "Amca", "N.T.", "Ş.H.B. (Şerif Halil Başa)", "T.A.", "Tezel", "Na-Te." ve "Masalcı" gibi müstear isimler kullanarak farklı gazete ve dergilerde yazılarına devam etmiştir (Aslan, 2013, s. 39-40).

Tezel'in yayıncılık faaliyetleri oldukça kapsamlıdır. Spor Postası, Halk Bilgisi Haberleri, Çocuk Duygusu, Yeni Türk, Dikmen, İnkılapçı Gençlik, Çocuk, Keloğlan, Köy Postası, Ulus, La Quinzine d'Ankara, Ankara Akşam Haberleri, Son Haber, Son Saat, Yeni Karabük, Ceylan, Cep, Hergün Ekspres, Çocuk ve Yuva, Yeni Sabah, Türk Yurdu, Karar ve Türk Dili gibi dergi ve gazetelerde toplam 278 masal metni yayımlamıştır (Aslan, 2013, s. 41-51).

Yazın hayatı boyunca Tezel, 26 masal kitabı, folklor alanında 4 eser ve folklor dışı 2 kitap kaleme almıştır. Ayrıca birçok dergi ve gazetede yayımlanan sayısız makalenin yanı sıra, halk edebiyatının farklı türleri üzerine de kapsamlı çalışmalar yapmıştır. Bu kapsamda masallar üzerine 11, atasözleri üzerine 9, bilmece üzerine 24, fıkralar üzerine 2, türküler üzerine 8 ve folklorun diğer konularına ilişkin 44 inceleme yazısı ve makalesi bulunmaktadır (Karakaş, 2019, s. 21).

4.2. Naki Tezel'in İstanbul Masallarının Minyatür Sanat İle Aktarımında Tasarım Süreci ve Uygulama Örnekleri

Bu çalışmada, Naki Tezel'in derlediği İstanbul Masalları adlı eserden seçilen dört masal — “Üç Kardeşler”, “Üç Tavşan”, “Küfeci” ve “Geyik” — minyatür sanatıyla görselleştirilmiştir. Bu masallar, hem anlatı yapılarının zenginliği hem de görsel olarak minyatüre uyarlanabilir tasvirler barındırmaları nedeniyle tercih edilmiştir. Her biri, geleneksel halk anlatılarının farklı yönlerini ve tematik çeşitliliğini yansıtmaktadır.

“Üç Kardeşler” masalı iyilik ve sadakat temalarını işlerken, tekrarlayan olay örgüsüyle klasik halk anlatılarına özgü bir yapı sunar. “Üç Tavşan” masalında deneyim ve akıl ön plandadır; hayvan karakterlerin varlığı ise figürel çeşitlilik açısından minyatür için uygun bir görsel zemin oluşturur. “Küfeci” masalı, sınanma, ödüllendirme ve dönüşüm gibi temaları işlerken sihirli öğelerle zenginleşir. “Geyik” masalı ise zulümden kaçış, sadakat ve yeniden kavuşma gibi dramatik ve duygusal öğeleri bir arada barındırır.

Bu masallar aynı zamanda Grimm Kardeşler'in dünya genelinde bilinen masallarıyla benzer temalar taşıması açısından da dikkat çekicidir. Örneğin, “Üç Kardeşler” masalı Grimm Kardeşler'in Altın Kaz (Die goldene Gans), “Geyik” masalı ise Küçük Kardeş ve Kız Kardeş (Brüderchen und Schwesterchen) adlı anlatılarla benzer yapı ve temalar göstermektedir. Bu benzerlikler, yerli halk anlatılarının evrensel masal motifleriyle örtüştüğünü göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Minyatür uygulaması sürecinde, masalların görsel dile aktarımı sırasında çeşitli anlatı ve teknik zorluklarla karşılaşmıştır. Masal anlatılarında zaman ve

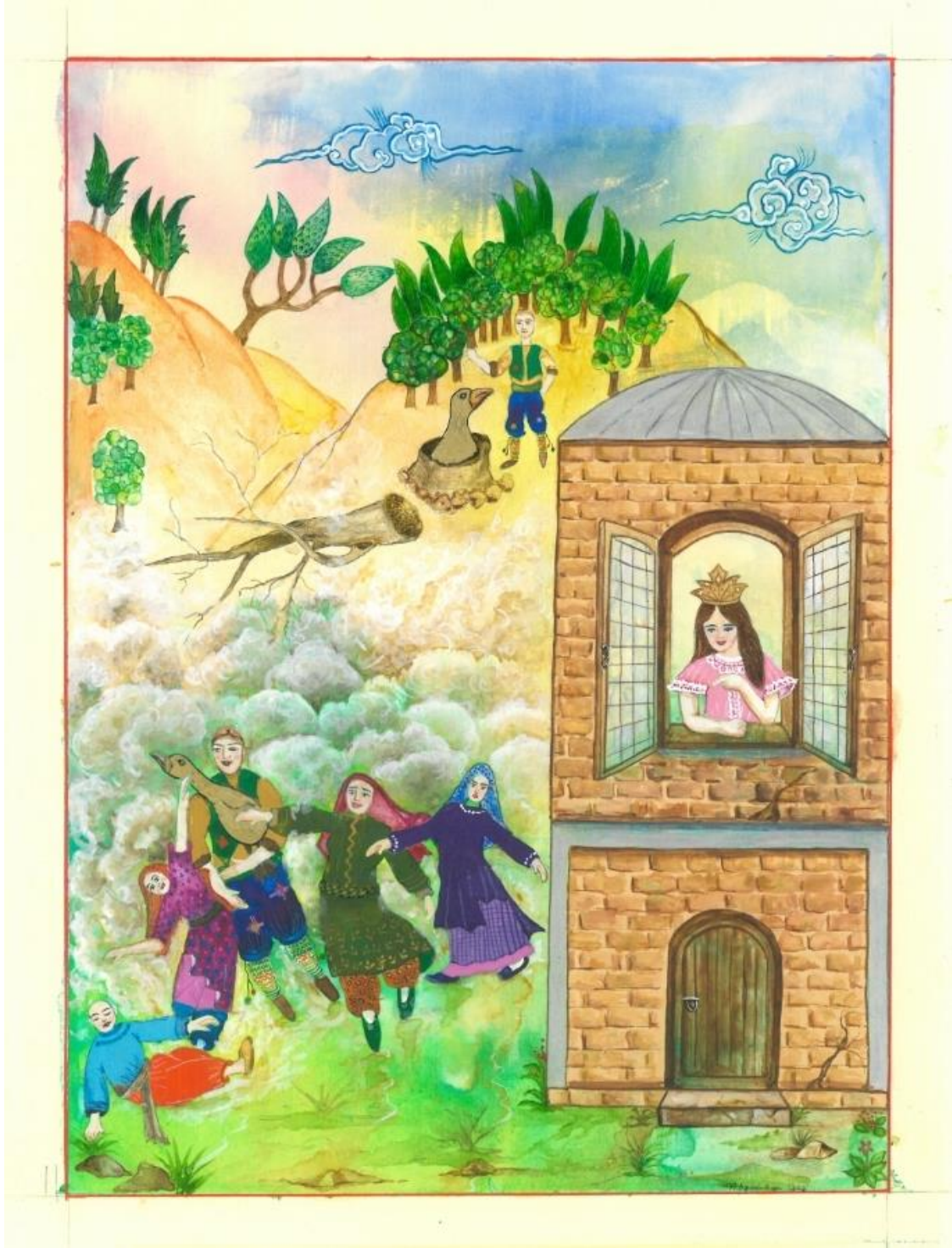
mekân çoğu zaman tanımsız ve soyut ifadelerle sunulduğu için, minyatür sanatının sınırlı yüzey alanında çok sayıda zaman ve olay kurgusunu aynı kompozisyon içinde bir arada sunmak gerekmiştir. Özellikle olayların hızla ilerlediği bölümlerde, karakterlerin farklı zaman dilimlerine ait durumlarını aynı kompozisyon içinde görselleştirmek, anlatı bütünlüğünü koruma açısından teknik bir zorluk oluşturmıştır.

Ayrıca bazı masallar çok sayıda olay ve tasvir içerdiğinden, sahneler arası geçişlerin anlamlı, dengeli ve akıcı bir şekilde tasarlanması önemli bir mesele olmuştur. Her tasvir hem bütünlük içinde ele alınmalı hem de kendi içindeki anlatısal ağırlığını korumalıdır. Bu nedenle, tasvir geçişleri anlatının ritmini bozmadan ve görsel yoğunluğu aşırıya kaçırmadan yapılandırılmıştır.

Her masal için öncelikle olay örgüsü incelenmiş, ardından görsel olarak aktarılmaya en uygun olaylar belirlenmiştir. Kompozisyon oluşturulurken figür yerleşimi, mekân kurgusu ve renk uyumu gibi unsurlar göz önünde bulundurulmuştur. Minyatürler, aharlı murakka zemin üzerine taş boya, guaj boya ve akrilik mürekkep kullanılarak hazırlanmıştır. Geleneksel tekniklerden yığma perspektif, tarama, noktalama, tarrahi ve akıtma yöntemlerinden yararlanılmış; her kompozisyonda anlatıyı destekleyen sade ama etkili bir görsellik amaçlanmıştır.

Bu süreçte hem geleneksel minyatür sanatının kurallarına bağlı kalınmış hem de masalların duygu ve anlam dünyasını yansıtan özgün yorumlar geliştirilmeye çalışılmıştır. Böylece, hem kültürel mirasın özgün bir sanat diliyle aktarılması hem de görsel bellekte kalıcı bir iz bırakılması hedeflenmiştir.

4.2.1.Uygulama 1: “Üç Kardeşler” ait minyatür uygulaması



Görsel 30. “Üç Kardeş” Masalı Minyatür Uygulaması

Kaynak:Demirkan,2025

4.2.1.1. Üç Kardeş masalı

Evvel zaman içinde üç kardeş varmış. Bunların en küçüğü olan Kaya'ya herkes tarafından hor muamele yapılmış.

Bir gün en büyük kardeş ormana odun kesmeye gitmiş. Annesi, oğlunun karnı acıkınca yesin diye, torbaya söğüş koymuş. Çocuk yolda kısa boylu ve başında boyu kadar külâh bulunan bir adama rast gelmiş. Adam, çocuktan yiyecek istemiş. Çocuk da torbadaki yiyeceğin ancak kendisine göre olduğunu söyleyerek hiçbir şey vermemiş ve ormana gitmiş. Odun kesmeye başlamış fakat yaralanınca geri dönmek mecburiyetinde kalmış.

Başka bir gün ortanca kardeş odun kesmeye gitmiş. Annesi ona da söğüş ve ayran vermiş. O da yolda ihtiyar adama rast gelmiş. İhtiyar, bu çocuktan da yiyecek istemiş fakat çocuk vermeyerek ormana dalmış. Odun keserken yaralanmış ve büyük kardeşi gibi geri dönmeye mecbur olmuş.

Derken sıra küçük kardeşe gelmiş. Kaya herkesin kendisine ahmak demesine rağmen ormana odun kesmeye gitmek istemiş. Annesi ona kuru ekmelele acı su vermiş. Kaya yola çıkmış, biraz sonra ihtiyar adama rastlamış. Adam, Kaya'dan yemek istemiş.

Kaya da:

Dedeciğim, sana yemek vermek isterim. Fakat ekmeğim kuru, suyum da acıdır, demiş.

İhtiyar bunlara razı olmuş ve ikisi karşılıklı oturarak yemekleri yemeye başlamışlar. Kuru ekmelele ağızlarında söğüş olmuş, acı su da ayran olmuş...

Yemek bittikten sonra ihtiyar, Kaya'ya bir ağaç göstererek:

- Bu ağacı kes, demiş ve gözden kaybolmuş.

Kaya da ihtiyarın gösterdiği ağacı yarmaya başlamış.

Ağacın kesilmesi bittikten sonra kökünden altın tüylü bir kaz çıkmış. Kaya kazı alarak eve dönmek üzere yola çıkmış fakat vakit geç olduğu için civardaki bir kulübeye misafir olmuş. Ertesi sabah Kaya, misafir olduğu kulübeden ayrılırken evin sahibinin kızları kazdan bir tüy almak istemişler. Kızların birincisi kaza dokunur dokunmaz eline tüyleri yapışmış. İkinci kız tutmak istemiş, onun eline de tüyler yapışmış. Üçüncü kızın başına da aynı şey gelmiş. Kaya bunlara aldırmayarak yoluna devam etmiş. Kızlar da kaz nereye giderse arkasından gelmeye mecbur olmuş.

Tarladan geçerken bir adam küçük kızı kurtarmak istemiş fakat o da yapışmış. Bu suretle Kaya'nın arkasından dört kişi koşu koşu şehre girmişler. Bu şehrin kralının bir kızı varmış. Bu kızcağız çok kederliymiş. Hiç gülmezmiş. Kral her tarafa haber salarak, kızımı kim güldürürse onu kendime damat yapacağım diye ilan etmiş. Kaya ile dört kişi şehre girdiği sırada, Sultan Hanım sarayın penceresindeymiş. Altın kazı ve arkasından koşan dört kişiyi görünce kahkahalarla gülmeye başlamış. Kral, Kaya'yı saraya almış, onu kendisine damat yapmış. Onlar ermiş muradına, biz çıkalım kerevetine...(Tezel, 2019, s. 25-26).

4.2.1.2. “Üç Kardeş Masalı” yayın bilgileri

- Naki Tezel, "İstanbul Masalları: Üç Kardeşler", Halk Bilgisi Haberleri, S: 60, Birinci Teşrin 1936, s. 194-195.
- Naki Tezel, “Üç Kardeşler”, İstanbul Masalları, Burhaneddin Matbaası, 1938, s. 10-11.
- Naki Tezel, "Üç Kardeş", Köy Postası, S: 268, Kasım 1966, s. 28, 35. (Aslan, 2013, s. 230)
- Naki Tezel, İstanbul Masalları, İstanbul Alfa Yayınları, 2019.

4.2.1.3. Masalın olay örgüsü

1. Üç erkek kardeş birlikte yaşıyordu. Bu kardeşlerden en küçüğü olan Kaya, hem ailesi hem de çevresindekiler tarafından sürekli dışlandı ve küçümsendi.
2. Bir gün en büyük kardeş, ormana odun kesmeye gitmek üzere yola çıktı. Annesi, yanına acıkınca yesin diye torbasına sığış koydu. Yol üzerinde karşılaştığı yaşlı bir adam ondan yiyecek istedi. Ancak çocuk, yiyeceğin yalnızca kendisine yeteceğini söyleyerek bu isteği reddetti. Ormanda odun keserken yaralandı ve evine geri dönmek zorunda kaldı.
3. Ardından ortanca kardeş oduna gitmek için yola çıktı. Annesi ona da sığış ve ayran hazırladı. Yolda aynı yaşlı adamla karşılaştı, fakat o da ağabeyi gibi yiyeceğini paylaşmak istemedi. Ormanda çalışırken o da yaralandı ve geri döndü.

4. Son olarak Kaya, ormana gitmek istediğini söyledi. Ailesi onun başarısız olacağını düşündü ve yanına yalnızca kuru ekmek ile acı su verdi. Kaya, yolda yaşlı adamla karşılaştığında elindekileri paylaşmak istediğini söyledi. Bu iyilik karşısında kuru ekmek söğüşe, acı su ise ayrana dönüştü.
5. Yemekten sonra yaşlı adam Kaya'ya bir ağaç gösterdi ve onu kesmesini söyledi. Ardından ortadan kayboldu. Kaya, ağacı kesmeye başladı. Ağaç devrildiğinde, köklerinden altın tüylü bir kaz çıktı. Kazı yanına alarak yola devam etti. Hava karardığı için geceyi geçirmek üzere yakınlardaki bir kulübeye misafir oldu.
6. Ertesi sabah Kaya yola çıkmak üzere hazırlandı. Kulübedeki üç kız, altın kazdan tüy koparmak istedi. Ancak ilk kız kazın tüylerine dokunur dokunmaz eline yapıştı. Diğer iki kız da sırayla aynı şekilde kazın tüylerine yapıştı. Kaya yoluna devam etti, kızlar da mecburen onun peşinden yürümek zorunda kaldı.
7. Grup tarladan geçerken bir adam, küçük kızı kurtarmak istedi; fakat o da kazın tüylerine yapıştı. Böylece Kaya'nın arkasında yürüyenlerin sayısı dörde çıktı.
8. Kaya, elinde kaz, arkasında yapışmış dört kişiyle birlikte şehre girdi. Tam o sırada kralın kızı saray penceresindeydi. Altın kazın peşinden sürüklenen insanları görünce kahkahalarla gülmeye başladı. Kral, uzun zamandır hiç gülmeyen kızını güldürdüğü için Kaya'yı saraya çağırdı ve onu damadı yaptı.

4.2.1.4. Olay örgüsü seçimi ve kompozisyon oluşumu

“Üç Kardeşler” masalı, geleneksel halk anlatılarında sıkça karşılaşılan “üçlü bakışım” yapısını barındırmaktadır. Masalda olaylar, özellikle kardeşlerin ormana sırasıyla gitmeleri ve başlarına benzer olayların gelmesi biçiminde üç kez yinelenir. Bu anlatı tekniği, halk edebiyatında olayların vurgulanması ve karakter özelliklerinin belirginleştirilmesi amacıyla kullanılan geleneksel bir kurgulama biçimidir. Ancak bu tür tekrarların minyatür sanatında doğrudan, ardışık biçimde görselleştirilmesi, sınırlı yüzey alanında anlatı yoğunluğu oluşturacağı gibi görsel bütünlüğü de zedeleyebilmektedir.

Bu nedenle, uygulama sürecinde masalın olay örgüsü birebir tasvir edilmemiş, anlatının görsel karşılığı seçmeli ve yorumlayıcı bir yaklaşımla kurgulanmıştır. Özellikle tasvir edilen bölüm, masalın ana karakteri Kaya'nın iyilik ve tevazu sayesinde altın tüylü kazı elde ettiği andan başlayarak, kazın tüylerine yapışan karakterlerin Kaya'nın arkasından istemsizce sürüklendiği absürt ve mizahi bölüm üzerine kurulmuştur. Bu tercih, hem anlatının dönüştürücü anına odaklanmak hem de alımlayıcı güçlü bir görsel etki yaratmak amacıyla yapılmıştır.

Ayrıca, resimde figürlerin gelişi, bulundukları ortama toz ve hareket katarak komik ve ritmik bir anlatım sunacak şekilde tasarlanmıştır. Bu tercih, sadece olay akışının değil; aynı zamanda masalın dilinde bulunan mizah, tekrar ve görsel çağrışım gücünün minyatür sanatına özgü biçimsel dil ile bütünleştirilmesini amaçlamaktadır.

4.2.1.5. Kompozisyonun yapısı

Masaldan seçilen olay, anlatıdaki dönüşüm anına odaklanarak katmanlı bir yapı içinde ve geleneksel minyatür kompozisyon ilkelerine uygun olarak tasarlanmıştır. Uygulamada özellikle yığma (dikine) perspektif vesıralama tekniklerinden faydalanılmıştır. Figürlerin hem anlatıdaki işlevleri hem de görsel görünürlükleri dikkate alınarak konumlandırılmasına özen gösterilmiştir.

Kompozisyon, üç ana düzlemde kurgulanmıştır: arka plan, orta plan ve ön plan. Üst bölümde, açık pencereden dışarı bakan prenses figürü yer almaktadır. Zarif giysileri ve taçla betimlenen figür, soylu kimliğini vurgular biçimde konumlandırılmış; anlatıdaki çözüm noktasına tepki veren bir alımlayıcı figürü olarak kompozisyona dâhil edilmiştir. Prensesin yukarıda, olayların üstünde konumlanması aynı zamanda yığma tekniğine dayalı perspektif anlayışına uygun biçimde yapılmıştır.

Sol orta kısımda Kaya figürü, elinde altın tüylü kaz ile birlikte bir ağacın yanında yer almaktadır. Ağaç, anlatıdaki büyülü dönüşümün simgesi olarak kompozisyonda belirginleştirilmiş; Kaya figürü ise minyatür yüzeyinde diğer figürlerle hiyerarşik bir ilişki kuracak biçimde konumlandırılmıştır. Burada da yığma

perspektif uygulanmış, ön ve arka figürler aynı boyutta çizilerek, anlatı bütünlüğü bozulmadan tüm figürlerin görünür olması sağlanmıştır.

Sol alt kısımda, kazın tüylerine yapışan üç kadın ve bir erkek figür, yokuş aşağı komik bir şekilde döşe kalka yuvarlanarak gelmektedir. Figürler burada sıralama tekniğiyle sağdan sola diyagonal (verev) bir akış içinde dizilmiştir. Vücut hareketlerinin abartılı ve ritmik kurgulanması, kompozisyona mizahi bir anlatım kazandırmayı amaçlamaktadır. Figürlerin bedenleri birbirini örtmeyecek biçimde yerleştirilmiş, böylece her figürün alımlayıcıya görünmesi sağlanmıştır.

Arka plan boyunca uzanan doğa unsurları —sarp dağlar, bitki örtüsü ve gökyüzüne yayılan bulutlar— kompozisyona güçlü bir atmosfer kazandırmış; arka planın katmanlı yapısı, sahne düzenine derinlik ve bütünlük kazandırmıştır. Geleneksel bulut motiflerinin mavi formları ve doğa dokusu, anlatının düşsel evrenini pekiştirmek üzere eklenmiştir. Renklerde yeşil, mavi ve turuncunun dengeli kullanımı, kompozisyonun hem hareketli yapısını desteklemiş hem de anlatının gerçek ve hayal arasındaki sınırlarını yumuşatmayı amaçlamıştır.

Bu görsel kurgu, sadece olayları tasvir etmekle kalmayıp, masalın atmosferini, duygusal tonunu ve ritmini de aktarmayı hedefleyen bir anlatı stratejisi olarak yapılandırılmıştır.

4.2.1.6. Teknik özellikler ve uygulama yöntemleri

Bu minyatür çalışması, geleneksel Minyatür sanatının malzeme ve teknik yönlerine sadık kalınarak, aynı zamanda çağdaş boyama araçlarından da faydalanılarak gerçekleştirilmiştir. Kompozisyon, 30x40 cm boyutlarında hazırlanmış aharlı kâğıt üzerine uygulanmıştır. Görsel alanın iç çerçevesi 21x29 cm ölçüsündedir. Murakka, nişasta aharı ile hazırlanmış; bu yüzey üzerine öncelikle akrilik mürekkep ile zemin tonlaması yapılmıştır. Ardından figürler ve doğa unsurları taş boya ve guaj boya ile detaylandırılmıştır.

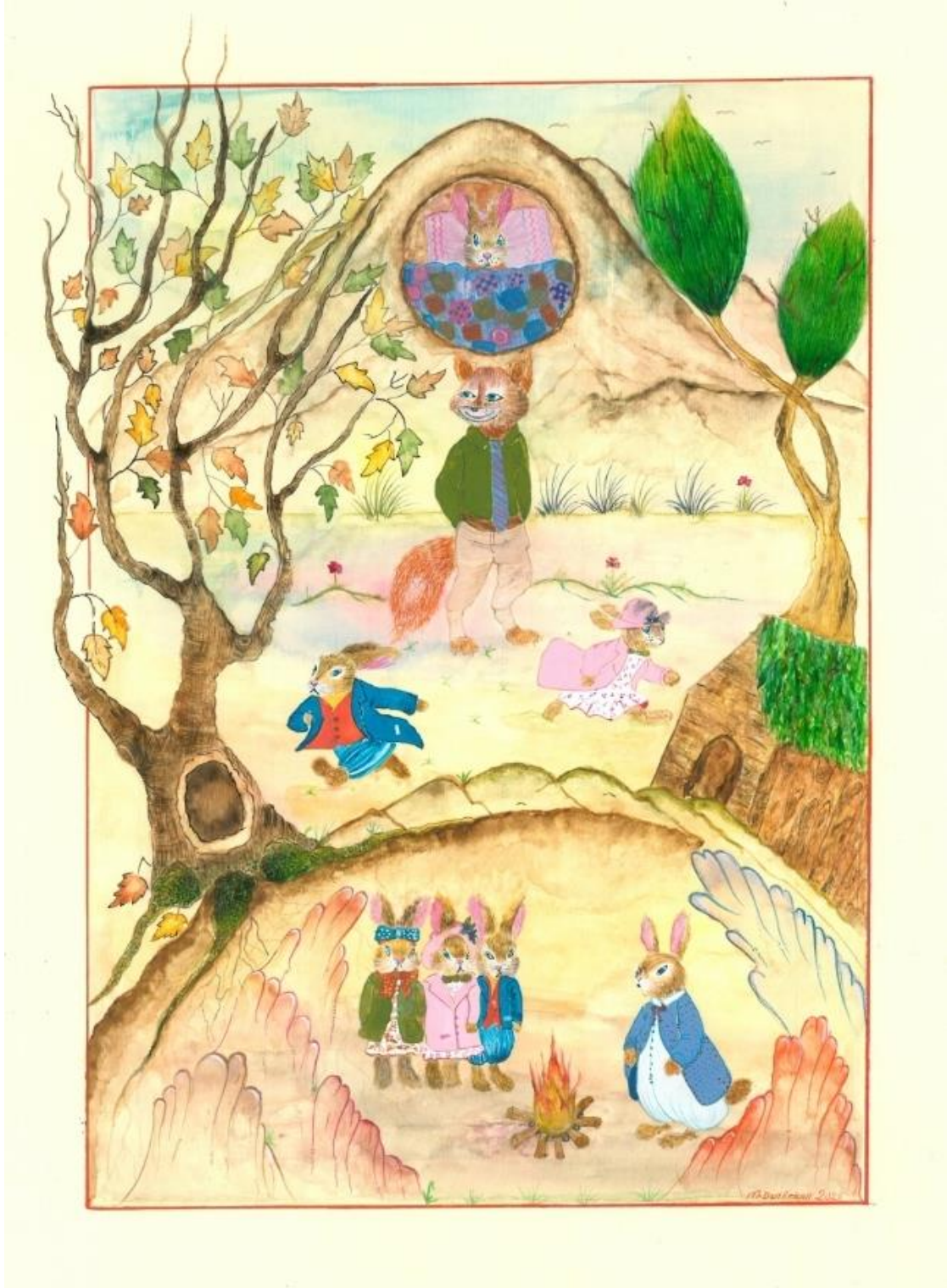
Ağaç dokuları ve arka plan peyzajı için tarama tekniği kullanılmış, kesilmiş ağaç detayında ise noktalama boyama tekniği tercih edilmiştir. Kompozisyonun anlatı ritmine bağlı olarak bazı alanlarda boşluk ve yoğunluk dengesi gözetilmiştir.

Kaz figüründe altın etkisi vermek amacıyla içinde altın parçaları olan taş sulu boya kullanılmış; altın yüzeyizer-mühre ileparlamasıağlanmıştır.

Figürlerin giyimleri, guaj boya ile akıtma yöntemi kullanılarak boyanmış; elbiselere ufak desen detayları eklenmiştir. Prenses figürünün saçları tarama boyama tekniğiyle detaylandırılmış, kıyafetleri ise akıtma yöntemiyle boyanmış ve motiflerle süslenmiştir. Bu süsleme anlayışı, karakterin sosyal statüsünü ve anlatıdaki estetik ayrımını yansıtmayı amaçlamaktadır.



4.2.2.Uygulama 2: “Üç Tavşan” masalına ait minyatür uygulaması



Görsel 31. “Üç Tavşan ” Masalı Mintayür Uygulaması

Kaynak:Demirkan, 2025

4.2.2.1. Üç tavşan

Bir varmış, bir yokmuş. Adapazarı'nda soğan sarımsak satar iken. Terazimin kolu kırıldı o canana bakar iken. Sivrisinek hürmeti için tavuk tepti, horoz öttü, bülbül kızın selam etti.

Dam altında daldasın. A benim canım handesin. Bazı güler açarsın. Sen dahi turfandasın.

Masal masal masladı. İki sıçan atladı. Kurbağa kanatlandı. Gitti gelin getirmeye. Gelin çıktı çardağa, çat yerleşti bardağa.

Masaldır bunun adı. Söylemekle çıkar tadı.

Şöyle rivayet ederler ki evvel zaman içinde üç tavşan yavrusu varmış. Derin, dar bir delik içinde ana babalarıyla beraber yaşarlarmış. Yavrular bir aylık oldukları zaman, babaları hepsini yanına çağırır:

- Küçüklerim, söyleyeceklerime dikkat ediniz, demiş.

Üç yavru tavşanın kulakları dikilmiş, dikkatle babalarını dinlemeye başlamışlar.

Babaları demiş ki:

Siz artık birer büyük tavşan oldunuz demektir, bugün bir ayınızı bitiriyorsunuz, iki ayınıza basıyorsunuz. Akşama sabaha kardeşleriniz doğacak. Deliğimiz dar, buraya sığamayız. Üçünüz de buradan çıkarak kendinize birer çukur kazmalı, yuvalarınızı kuralıyorsunuz. Adet budur. Biz de bir aylıkken babalarımızın deliğinden çıkmıştık. Şu yakınlarla yerleşin de birbirimizi sık sık görelim.

Tavşan baba lakırdısını bitirdikten sonra çekilmiş, yavrularını yalnız bırakmış.

Onlar da aralarında konuşmuşlar, sonra ana babalarına veda ederek delikten çıkıp gitmişler.

Birinci tavşan yavrusu, kendi kendine şöyle düşünmüş:

- Ben yerin içinde delik falan kazamayacağım. Babamın şu karanlık lağım gibi ininde zaten canım sıkılıyordu. Artık yeter.

Havalar da pek güzel gidiyor. En iyisi, korulukta, çayırılığa yakın bir yerde kendime güzel bir kulübe yapayım. İçine otururum. Canım isteyince çayıra, koruya çıkar, karnımı doyururum. Pencerelerden etrafı seyreder, eğlenirim.

Bu tavşan yavrusu dediği gibi yapmış. Yaprak, yosun, dal, çalı çırpı ne ne bulduysa hepsini toplamış, yığmış, düzeltmiş, kendisine pek güzel kulübe yapmış, içine girip oturmuş. Sonra karnı acıkmış, yiyecek aramaya çıkmış. Çayırdaki otururken yanına bir tilki gelmiş, kendisine:

- Tavşan, tavşan, tüyü pamuk tavşan, dur biraz konuşalım, benden kaçma, sana zararım dokunmaz, demiş.

Tavşan yavrusu cevap vermiş:

- Tilki, tilki, gözleri kurnaz tilki, sen beni yakalayıp yemek istiyorsun ama yakalayamazsın, demiş.

Bu sözlerden sonra seke seke gitmiş, kulübesine girmiş, saklanmış.

Tilki birkaç dakika içinde tavşanın kulübesini yıkmış, kendisini de ktır ktır yemiş. Tecrübesiz tavşan bu şekilde düşüncesizliğinin kurbanı olmuş.

İkinci tavşan da kendi kendine:

- Ben yapacağımı bilirim. Artık karanlık deliklerde, inlerde yaşamaktan bıktım, kendime bir ağaç kovuğunda bir yuva yapayım, diye düşünmüş.

O da düşündüğü gibi yapmış. Yosun, saman, çerçöp ne bulduysa bir ağacın kovuğuna taşımış. İçine girip oturmuş. Karnı acıkınca yiyecek aramaya çıkmış.

Çayırda otlarken tilki gelmiş. Kurnaz tilki, tavşana:

- Tavşan, tavşan, tüyü pamuk tavşan, kaçma, benden sana zarar gelmez, dur konuşalım, diye seslenmiş.

Tavşan yavrusu kuşkulanmış:

- Tilki, gözleri kurnaz tilki, senin meramını iyi bilirim, beni yemek istiyorsun ama beni yakalayamazsın, deyip seke seke kaçmış, yuvasına girmiş.

Tilki, bu tavşanın samandan yuvasını görmüş, içinden gülmüş:

- Tavşan, tavşan, sersem tavşan, sen şimdi görürsün, nasıl yutuluyorsun, demiş.

Tilki birkaç dakika içinde bu tavşanın da samandan, yosundan yuvasını yıkmış, onu da ktır ktır yemiş.

Bu tavşancağız da akılsızlığına kurban gitmiş. Tavşanlara kuş yuvası gibi yerlerin yaramayacağını düşünememiş.

Üçüncü tavşan da:

- Yerin içinde babamın ininden daha derin, daha uzun bir delik kazacağım, içine girip yerleşeceğim, demiş.

Gece gündüz kazmaya koyulmuş. Birkaç günde derin, uzun, dolambaçlı, sağlam bir in yapmış, içine girip saklanmış.

Karnı acıkınca çayıra gitmiş. Tilki ile karşılaşmış. Kurnaz tilki, ona da:

- Tavşan, tüyü pamuk tavşan, yanıma gel de konuşalım, benden sana zarar gelmez, diye laf atmış.

Kardeşlerinden daha kurnaz olan bu tavşan:

Tilki, gözleri kurnaz, burnu sivri tilki, ben senin ne hilekâr olduğunu bilirim, daha dün benim kardeşlerimi ktır ktır yemiştin, benim haberim yok mu sanıyorsun ama beni yakalayamazsın, demiş.

Küçük tavşan hemen seke seke gitmiş, yerin içindeki dar, dolambaçlı inine girip oturmuş.

Tilki de gelmiş ama delikten içeriye girememiş. Bir zaman beklemiş. Sonra çekmiş, gitmiş.

Üçüncü küçük tavşan, bu şekilde kardeşlerinin en akıllısı çıkmış. Tilkiden, köpekten, avcıdan kurtulmuş... (Tezel, 2019, s. 146-148).

4.2.2.2. “Üç Tavşan” masalı yayın bilgileri

- Naki Tezel, "İstanbul Masalları: Üç Tavşan", Halk Bilgisi Haberleri, Yıl: 6, S: 69, Temmuz 1937, s. 189-191.
- Naki Tezel, "Üç Tavşan", İstanbul Masalları, Burhaneddin Matbaası, 1938, s. 97-99.
- Naki Tezel, "Üç Tavşan", Köy Postası, S: 52, Eylül 1948, s. 11.
- Naki Tezel, İstanbul Masalları, İstanbul Alfa Yayınları, 2019.

4.2.2.3. Masalın olay örgüsü

1. Babaları tarafından yanlarına çağrılır. Üç tavşan yavrusu, yuvadan ayrılarak kendilerine birer çukur kazarak yeni yuvalar yapmaları konusunda babaları tarafından öğütlenir.
2. Tavşan yavruları ailelerine veda eder. Ancak her biri verilen öğüdü farklı şekillerde değerlendirir. Birinci tavşan, babasının önerisini dinlemez ve toprak altına çukur kazmak yerine açık alana basit bir kulübe yapar.
3. İlk tavşan çayırılıkta yiyecek ararken bir tilkiyle karşılaşır. Tilkiden kaçarak kulübesine döner; ancak kulübe dayanıksız olduğu için tilki tarafından kolayca yıkılır ve tavşan yakalanarak yenilir.
4. İkinci tavşan, kendine bir ağaç kovuğunda yuva yapar. Benzer şekilde tilkiyle karşılaşır, kaçıp yuvasına sığınır; fakat bu yapı da yetersiz koruma sunduğundan tilki tarafından kolayca yok edilir ve tavşan av olur.

5. Üçüncü tavşan, babasının öğüdünü dikkate alarak, yerin altına uzun, dar ve dolambaçlı bir yuva kazar. Tilki ile karşılaştığında, güvenli yapısı sayesinde korunmayı başarır ve saldırıya uğramadan yaşamını sürdürür.

4.2.2.4. Olay örgüsü seçimi ve kompozisyon oluşumu

“Üç Tavşan” masalı, tekrar eden anlatı yapısı, simgesel figürleri ve karakterlerin davranış kalıplarıyla görsel anlatı için uygun bir zemin sunmaktadır. Minyatür uygulamasının olay seçiminde, masalın öğretici yapısı dikkate alınarak, üç farklı davranış biçiminin sonucunu yansıtan anlara odaklanılmıştır. Özellikle baba tavşanın yavrularına dış dünyada bağımsız bir yaşam sürmeleri gerektiğine dair öğüt verdiği kısım ile iki kardeşin tilkiden kaçışları ve üçüncü kardeşin güvenli yuvasında huzurla bulunması, anlatının temel mesajını ortaya koyduğu için görselleştirilmiştir.

Bu olayların seçimi, masaldaki deneyim, dikkat ve tedbir temalarının vurgulanmasına olanak tanımaktadır. Figürler antropomorfik (insan özellikleri taşıyan) şekilde yorumlanmış; tavşan ve tilki karakterleri, günümüz alımlayıcısının görsel belleğinde yer eden Zootopia’daki Nick Wilde ve Peter Rabbit gibi karakterlerle benzeşimli şekilde tasarlanmıştır. Bu bilinçli benzetme, minyatürün güncel görsel kültürle bağ kurmasını ve anlatının daha evrensel bir estetik düzlemde okunmasını amaçlanmıştır. Böylece geleneksel bir teknik olan minyatür, çağdaş görsel hafıza ile örtüşen bir anlatı biçimine dönüştürülmüştür.

4.2.2.5. Kompozisyonun yapısı

Minyatür dikey ekseninde düzenlenmiş olup, kompozisyon üç katmanlı bir anlatı düzeniyle yapılandırılmış; üst bölüm gökyüzü ve tepeleri içeren yeryüzünü, orta bölüm ana olayların geliştiği düzlemi, alt bölüm ise kayalar ve ağaç kökleriyle betimlenen yeraltını temsil etmektedir.

Kompozisyonun üst kısmında, masalın çözüm bölümü olan üçüncü tavşanın kurtuluş anına yer verilmiştir. Bu bölüm, deneyimli bireylerin öğütlerine kulak verilmesi gerekliliğine yapılan bir vurgu niteliği taşımaktadır. Tavşanın yer altı yuvasında huzurlu biçimde uyuduğu gösteren bu bölüm, tepenin alt kısmına yerleştirilmiş; düzgün dairesel formla sınırlı tutulmayarak, yerin altına ait olduğu hissi güçlendirilmiştir.

Orta bölüm; ana olayların geliştiği düzlemdir. Kompozisyonun merkezinde, eli cebinde ve gülümseyen bir tilki figürü yer almakta; bu figür,minyatür sanatı geleneğindeki odak figür yerleşimi kuralına uygun olarak kompozisyonun orta kısmında ve diğer figürlere göre daha büyük boyutta resmedilmiştir. Tavşanların farklı yönlerde hareket etmeleri sahneye ritmik bir yapı kazandırmakta; aynı zamanda karakterler arası ilişkiyi pekiştirerek, masalda farklı zamanlara ait olayların tek bir görsel düzlemde bütünlük içinde aktarılmasını sağlamaktadır. Bu bölümde tavşanların, tilkiyle yaptıkları konuşmanın ardından kendi yuvalarına koşarak gitmeleri tasarlanmıştır.

Alt bölümde, dört tavşanın bir kamp ateşi çevresinde yuvalarında bir araya gelişi tasvir edilmiştir. Kardeş tavşanlar arasında herhangi bir boyut farkı bulunmamakta, yığma perspektife uygun şekilde ön-arka ilişkisi konumla ifade edilmektedir. Yer altı etkisi, kayalar ve ağaç kökleriyle pekiştirilmiştir.

Kompozisyonun etrafına cetvel çekilmiş; ancak bazı ağaç dalları bu sınırı aşacak şekilde çizilmiştir. Minyatüre hareket ve derinlik kazandırma amacına yönelik yapılmıştır.

Sol tarafta yer alan meşe ağacının bazı yapraklarının yeşil, bazılarının kurumuş şekilde betimlenmesi; sağdaki ağacın ise canlı yeşil tonlarda çizilmesi, mevsimsel bir belirsizlik yaratmaktadır. Bu görsel karşıtlık, masallarda zaman ve mekânın genellikle belirsiz bırakıldığı anlayışı yansıtmak üzere tercih edilmiştir.

4.2.2.6. Teknik özellikler ve uygulama yöntemleri

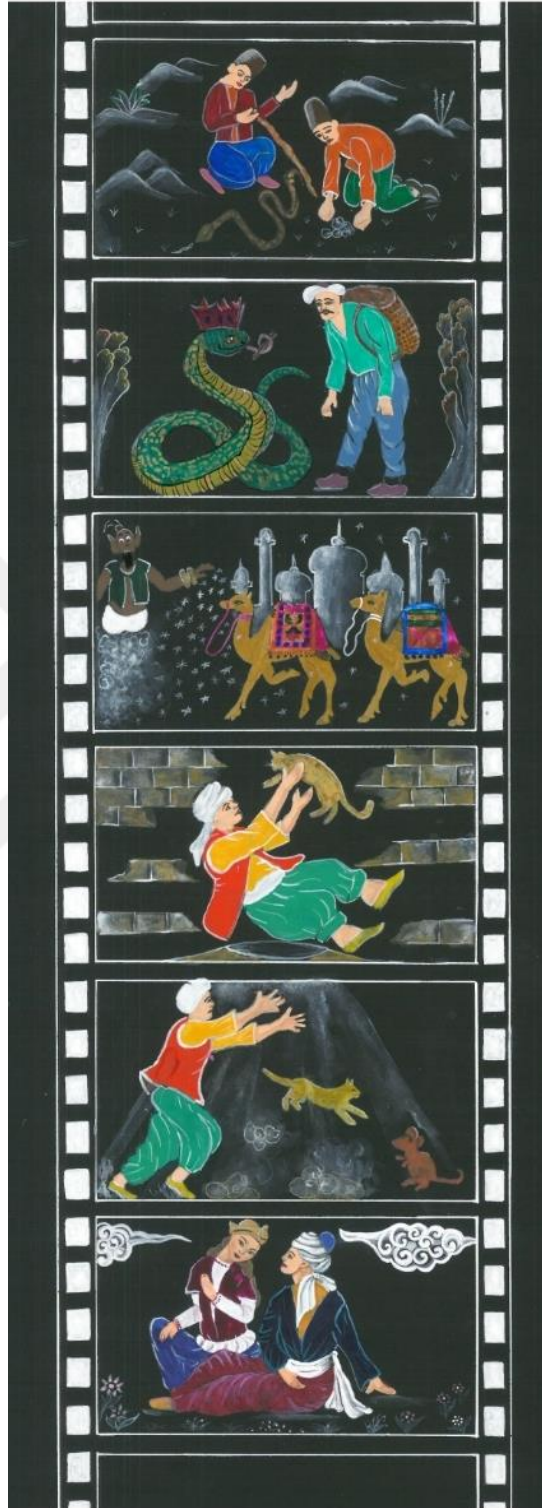
Bu minyatür çalışması 30x40 cm ölçülerinde hazırlanmış murakkalı kâğıt zemin üzerinde gerçekleştirilmiştir. Görsel kompozisyonun çerçevelendiği iç alan ise 19x27 cm ebatlarındadır. Yüzey, nişasta esaslı aharla hazırlanmış ve ardından zemin tonlaması akrilik mürekkep ile uygulanmıştır. Bu ilk katman, figür ve detayların daha dengeli ve kontrollü işlenmesine zemin hazırlamıştır. Ana figürler ve doğal çevre unsurları taş boya ve guaj boya kullanılarak boyanmıştır.

Tilki figürü ve tavşan karakterlerinin kıyafetlerinde guaj boya ile akıttırma yöntemi kullanılmış; küçük motiflerle zenginleştirilmiştir. Tavşan ve tilkini tüyleri tarama tekniği ile yapılmıştır. Tavşanların kıyafetlerinde pastel renkler tercih

edilmiştir. Meşe ağacının gövdesi tarama yöntemi ile taranmış, yapraklar boyanmasında degrade (kademeli) boyama tekniği kullanılmıştır. Resmin sağındaki ağaç ise tarama tekniği uygulanmıştır. Yeraltında bulunan kayalar degrade (kademeli) boyama tekniği kullanılmıştır.



4.2.3.Uygulama 3: “Küfeci” masalına ait minyatür uygulaması



Görsel 32. “Küfeci” Masalı Minyatür Uygulaması

Kaynak:Demirkan, 2025

4.2.3.1. Küfeci

Bir varmış, bir yokmuş, evvel zaman içinde fakir bir küfeci varmış. Bu zavalılık çalışıp kazandığı para ile kendini idare edermiş.

Bu, bir gün eşraftan birinin evine yük götürmüş. Dönüşte, mahalle çocuklarının bir yılan taşıdığını görmüş. Hemen onlara dönerek:

Çocuklar taşlamayın, günahtır, onun da canı var. Ben size bu günkü kazancımı vereyim de, gidin ceviz alın, oynayın, demiş.

Çocuklara para vermiş, yılanı almış eve getirmiş. Yaralarına ilaç sürmüş; hayvanı süt ile beslemiş. Küfeci, yılanı iyi olduktan sonra evde yazık olmasın diye bir tarlaya götürmüş bırakmış. Hayvan tarlada hem yürür, hem de dönüp küfeciye bakarmış. Küfeci, yılanın bu halinden şüphelenmiş ve bana galiba "arkamdan gel!" demek istiyor, diyerek yılanı takip etmiş.

Nihayet yılan bir yere gelmiş ve orada çöreklenmiş. Yine dönerek Küfeciye bakar sonra da yere bakarmış. Adamın şüphesi ziyadeleşmiş ve eğilerek yere dikkatle bakmış... Yerde kocaman bir halka varmış. Halkayı tutarak hızlıca çekmiş ve kocaman bir kapı açılmış. Yılan kapıdan içeri girmiş ve yine Küfeciye dönmüş bakmış. Arkasından küfeci de içeri girmiş. O sırada yılan silkinmiş ve güzel bir kız olmuş. Şaşkın şaşkın kendisine bakan küfeciye:

- Sen beni ölümden kurtardın, ben de sana bir iyilik yapacağım, demiş. Küfeciye arkasından gelmesini işaret ederek:

- Şimdi babamın huzuruna çıkacağız, babam sana, ne istersin, diye sorarsa, sen: "Sağlığınıza dersin, eğer çok ısrar ederse, "dilinizin altındaki çöpü isterim" dersin, demiş.

İkinci kapıdan girmişler. Kapıcılar kızı görünce, babasına müjde götürmüşler, adamı da içeri almak istememişler. Fakat kızın getirdiğini anlayınca, içeri girmesine müsaade etmişler.

Kız, babası yılanların padişahı Şahmeranın yanına girmiş ve başından geçenleri anlatmış. Kendisini kurtaran adamı da getirdiğini söylemiş. Şahmeran buna çok memnun olmuş ve Küfeciyi yanına çağırarak:

- Dile benden ne dilersin? demiş.

Küfeci:

- Sağlığınıza padişahım, cevabını vermiş.

Şahmeran:

-Peki, daha ne istersin, diye ısrar etmiş.

Küfeci kızın tembihi üzerine:

- Dilinizin altındaki çöpü isterim Şahmeranım, demiş. Kızın babası şaşırarak ve:
- Sen onu nereden biliyorsun? Ben sana altın, elmas, gümüş ne istersen onlardan vereyim, demiş.

Küfeci:

- İstemem, demiş. Padişah da:
- Sen bunu kızından öğrendin değil mi? Demiş ve çöpü çocuğa vermiş.

Kız, çöpü babasından aldığı için çocuğu tebrik etmiş ve:

- Sana çöpün nasıl kullanılacağını söyleyeyim, çöpü bir yere koyarsın: "çöp elemin, çöp elemin", dersin, bir Arap gelir; ona ne istersen emredersin, demiş.
- Çocuk, kıza veda ederek evine dönmüş, çalışmadığı için karnı çok açmış. Çöpü meydana çıkarmış ve kızın söylediklerini söylemiş. Meydana bir Arap çıkmış:
- Beblek, demiş.

Küfeci de:

- Benim karnım çok aç, bana tavuk kızartması getir, demiş.

Hemen tavuk kızartması gelmiş ve küfeci karnını doyurmuş.

Aradan bir kaç zaman geçtikten sonra bu çocuk, uzak bir memleketin padişahının kızına talip olmuş. Padişah kızını vermemek için çok masraf göstermiş ve:

- Kırk deve yükü inci, kırk deve yükü zinet, benim sarayıma karşı kırk odalı bir köşk hazırla, kızımı sana vereyim, demiş. Fakat Küfecinin bunları hazırlayacağını hiç ümit etmemiş.

Küfeci Arabî çağırarak:

- Padişahın istediklerini birer birer saymış ve bunları kırk günde hazırlayacaksın, demiş. Hepsi de kırk günde hazırlanmış.

Padişah şaşırarak ve buna bir çare düşünmüş: O memlekette cadı ve sihirbaz bir kadın varmış. Onu çağırarak:

- Küfecinin bu işleri yapışındaki kuvvet nedir? Bunu anlarsan sana ne istersen vereceğim; kızımı bu oğlandan kurtaralım, demiş. Kadın:
- Peki, efendim, diyerek küpüne binmiş ve yılandan kamçısını alarak beş dakikada küfecinin memleketine gelmiş. Küpünü ve kamçısını bir mağaraya saklamış.

Evane vakti Küfecinin kapısını çalmış, yabancı olduğunu, sokakta kaldığını, bir gecelik evine kabul etmesini rica etmiş. Çocuk iyiliği çok severmiş. Evine kabul

etmiş. Yemişler, içmişler ve sonra konuşmağa başlamışlar. Çocuk, padişahın kızını alacağını, her istediğini yapacağını söylemiş. Kadın da, fakir olduğu halde bunları nasıl yaptığını sormuş.

Küfeci de çöp meselesini olduğu gibi anlatmış ve çöpü göstermiş. Kadın, adamın çöpü nereye koyduğuna dikkat etmiş ve gece yarısı çöpü oradan alarak kaçmış. Küpüne binerek memleketine dönmüş ve padişaha meseleyi anlatmış. Kadın:

- Çöpelemin, demiş.

Karşılığın Arap çıkınca padişah, küfeciyi kuyuya atmasını söylemiş.

Zavallı küfeci evinde kedisiyle beraber uyuyormuş. Arap bunları alarak bir kör kuyuya atmış. O sırada adam da uyanmış ve şaşırarak kaimi. Tabii birkaç gün aç kalmışlar. Ne yapalım, diye düşünürlerken bir delikte bir fare çıkmış. Kedi, fareyi tutmak istemiş, fakat adam razı olmamış. Bu farenin çok hoşuna gitmiş ve adama bir iyilik yapmak istemiş;

- Ne istiyorsan söyle, demiş.

Küfeci de derdini anlatarak:

- Padişahın çöpü isterim, demiş.

Fareler bunun üzerine içtima etmişler. Aralarından bu işi başaracak dört kişiyi seçmişler. Birincisi topal fare, ikincisi bir gözü kör fare, üçüncüsü kuyruğu araba tarafından çiğnenmiş yarım kuyruklu fare, dördüncüsü de ihtiyar fare.

Bu dört arkadaş yola çıkmışlar. Şakalaşa şakalaşa, eğlene eğlene padişahın sarayına varmışlar. Hemen tavan arasına çıkarak keşfe başlamışlar. Kör fare, bir gözü ile padişahın odasını gözetlemeğe başlamış. Padişah, emin olmak için çöpü iple tavana asmış. Kör fare bunu arkadaşlarına haber vermiş. İpi yavaşça keserek çöpü almışlar ve Küfeciye getirmişler. Küfeci çöpü alınca hemen arabı çağırarak, kendisini kuyudan çıkartmasını emretmiş.

Eve geldikten sonra Arabî tekrar çağırarak ve padişahı yanına getirmesini bir de cadı karıyı öldürmesini söylemiş.

Arap evvelâ cadıyı öldürmüştü. Padişahı da güç hal ile getirmiş. Küfeci padişahın karşısına geçerek:

Ben senin her istediğini yapmıştım. Fakat sen sözünde durmadın. Eğer kızın beni hakikaten istemiyorsa zarar yok... Hele sen vermiyorsan halin yamandır. Ben senin padişahlığını şimdi istersem bu çöple mahvederim, demiş ve padişahı affetmiş; Arabî çağırarak sarayına götürmesini söylemiş.

Padişah saraya gider gitmez telaş ile hazırlık yapmış, kızını yeni yapılan kırk odalı köşke gelin götürmüş. Bu suretle hem padişah ölümden kurtulmuş, hem de kızı, temiz kalpli ve iyiliği çok seven bir adama düştüğü için mesut olmuş, saltanatlı bir hayat geçirmişler... (Tezel, 2019, s. 30-33).

4.2.3.2. “Küfeci” masalı yayın bilgileri

- Naki Tezel, "İstanbul Masalları: Küfeci", Halk Bilgisi Haberleri, Yıl: 6, S 61, İkinci Teşrin 1936, s. 9-12.
- Naki Tezel, "Küfeci", İstanbul Masalları, Burhaneddin Matbaası, 1938, r. 14-16.
- Naki Tezel, "Küfeci", Köy Postası, S: 24, Mart [1946], s. 9- 10.
- Naki Tezel, İstanbul Masalları, İstanbul Alfa Yayınları, 2019.

4.2.3.3. Masalın olay örgüsü

1. Fakir bir küfeci, çocukların taşıdığı yaralı bir yılanı kurtarır. Çocuklara para vererek yılanı taşlamaktan vazgeçilir ve yılanı evine götürerek iyileştirir.
2. Yılan iyileştikten sonra tarlaya bırakılır. Ancak sürekli dönüp küfeciyeye bakarak onu takip etmesini sağlar. Küfeci yılanı izler ve birlikte yer altına açılan gizli bir kapıya ulaşırlar. Yılan içeri girdikten sonra güzel bir kıza dönüşür ve küfeciyi babası Şahmeran’ın huzuruna götürür.
3. Kızın talimatına uyan küfeci, Şahmeran’dan önce “sağlık” diler. Israr edilince “dilinin altındaki çöpü” ister. Şahmeran bu isteğe şaşırda da çöpü verir.
4. Kız, çöpün kullanım şeklini açıklar. Küfeci, çöpü kullanarak “çöp elemin” der ve karşısına çıkan Arap hizmetkârdan yemek ister. Böylece ilk defa sihirli gücün işlevini deneyimler.
5. Zamanla küfeci, uzak bir ülkenin padişahının kızına talip olur. Padişah, evlilik için zorlu şartlar koşar (kırk deve yükü inci, ziynet, kırk odalı köşk). Küfeci, çöp sayesinde Arap’a emir vererek bu görevleri tamamlar.
6. Padişah, işleri nasıl başardığını öğrenmek için cadı bir kadını görevlendirir. Cadı, küfecinin evine sığınır, ona kendini sevdirdikten sonra sırrını öğrenir ve gece çöpü çalar.
7. Çöpü ele geçiren padişah, Arap’a emrederek küfeciyi ve kedisini bir kuyuya attırır.

8. Kuyuda aç ve çaresiz kalan küfeci, bir fareyi kedisine yakalatmaz. Fare bu merhamet karşısında yardım etmeye karar verir. Dört fare seçilerek saraya gönderilir ve sihirli çöpü geri alarak küfeciye getirirler.
9. Küfeci, yeniden çöpü kullanarak Arap'ı çağırır, kuyudan çıkarılır. Cadı kadının öldürülmesini ve padişahın huzuruna getirilmesini ister.
10. Küfeci, padişahı yaptığı adaletsizlikle yüzleştirir. Onu affeder ama verdiği sözleri hatırlatır. Sonunda padişah, kızını kırk odalı köşke gelin olarak gönderir.
11. Masal, dürüst, iyiliksever ve sabırlı kahramanın mutlu sonla ödüllendirilmesiyle biter.

4.2.3.4. Olay örgüsü seçimi ve kompozisyon oluşumu

“Küfeci” masalının minyatür uygulamasında, olay örgüsünün çözümleyici dönemeçlerini yansıtan altı ayrı kesit seçilmiştir. Bu seçimlerde temel ölçüt; masalın dramatik yapısının, karakter dönüşümünün ve etik değer yargılarının (iyilik, sabır, sadakat) görsel olarak temsil edilebileceği anlatı anlarına odaklanılmasıdır. Masalın görselleştirilmesinde film şeridi biçiminde ilerleyen bir yapı benimsenmiş; her kompozisyon, anlatının seyrinde bir eşik oluşturarak karakterin serüvenini adım adım alımlayıcıya sunacak şekilde kurgulanmıştır.

Bu anlatım biçimi, hem masalın merkezinde yer alan temaları vurgulama hem de minyatür sanatının sınırlı yüzey alanı içinde çok katmanlı bir anlatıyı özetleyici şekilde sunma amacı taşımaktadır. Seçilen olay örgüsüyle, tüm gelişmeler birebir aktarılacak yerine temel kırılma noktaları tasvir edilmiştir; böylece etkili ve özetleyici bir görsel anlatım dili oluşturulmuştur.

“Küfeci” masalının olay örgüsü, farklı karakterler, değişken mekânlar ve çok katmanlı anlatı düzeyleriyle oldukça zengin bir yapı sergiler. Zaman ve mekân geçişlerinin sıklığı, olay seçimini sınırlı sayıda anlatısal düğüm etrafında yoğunlaştırmayı zorunlu kılmıştır. Bu doğrultuda, görsel kurgu; dramatik çözüm anlarını öne çıkaracak şekilde düzenlenmiş, olayların bazıları ise dolaylı yoldan aktarılmıştır. Örneğin, padişahın “kırk odalı köşk” şartı doğrudan tasvir edilmemiş; bu talep, Arap'ın ortaya çıktığı ve deve kervanının yer aldığı sahne aracılığıyla temsil

edilmiştir. Benzer şekilde, cadı kadının küfeciyle kurduğu diyalog, anlatısal önemi yüksek olmasına rağmen görsel kompozisyonundan çıkarılmış; bu karar, sahneler arası ritmin bozulmaması ve bütünlüğün korunması amacıyla alınmıştır.

4.2.3.5. *Kompozisyonun yapısı*

“Küfeci” masalının minyatür yorumunda kompozisyon, film şeridi formunda altı olay örgüsü düşey bir düzende yapılandırılmıştır. Her bir olay, klasik minyatürün yığma (istif) anlayışıyla üst üste dizilmiş; anlatı akışı yukarıdan aşağıya doğru ilerleyecek şekilde kurgulanmıştır. Bu düzenleme, hem görsel bütünlük hem de anlatının kronolojik akışını desteklemek amacıyla tercih edilmiştir.

Kompozisyonun genel tasarımında, her olay örgüsü dikdörtgen çerçevelerle ayrılmıştır. Bu çerçevelerle tekniği, olayları birbirinden bağımsızlaştırarak zamanın görsel olarak bölümlenmesine imkân tanımış, aynı zamanda her bir kompozisyonun kendi içinde kapalı bir anlatım birimi olarak işlev görmesini sağlamıştır.

Her kompozisyonda figür yerleşimi yığma perspektife uygun olarak düzenlenmiş; ön-arka ilişkisi boyut farkıyla değil, konumlandırma ile ifade edilmiştir. Figürlerin beden dili ve yönelimleri aracılığıyla olaylar arası geçiş ritmi kurulmuştur. Ana karakterin (küfecinin) pozisyonu ve giysileri tasarım boyunca benzerlik göstererek görsel süreklilik sağlanmış, diğer karakterlerdeki değişim ve eylemler bu sürekliliğin üzerine inşa edilmiştir.

Mekân unsurları, yalnızca olayın gerektirdiği anlatımı destekleyecek biçimde sadeleştirilmiş ve çizgisel bir üslupla stilize edilmiştir. Kırk odalı köşk, kayalık alanlar ve duvar gibi çevresel öğeler, anlatıya hizmet eden tamamlayıcı unsurlar olarak kullanılmıştır. Bu yaklaşım, minyatür sanatı anlayışında olduğu gibi, mekândan ziyade eylemin ve figürlerin ön plana çıkarılmasını sağlamıştır. Parlak ve doygun tonlarla oluşturulan renk paleti, yüzeysel anlatımı güçlendirmiştir. Figürlerin kıyafetlerine tahrir çekilerek, vücut kıvrımlarını belirginleştirerek tasvirlerle derinlik katılmış ve nüanslı boyama tekniği uygulanmıştır.

Masalın yapısal kırılma noktalarını temsil eden altı olaydan oluşan düzenleme, figürlerin yönelimleri, duruşları ve mekân içindeki konumlanmalarıyla görsel sürekliliği sağlar. Yukarıdan aşağıya doğru ilerleyen olay dizilimi ise

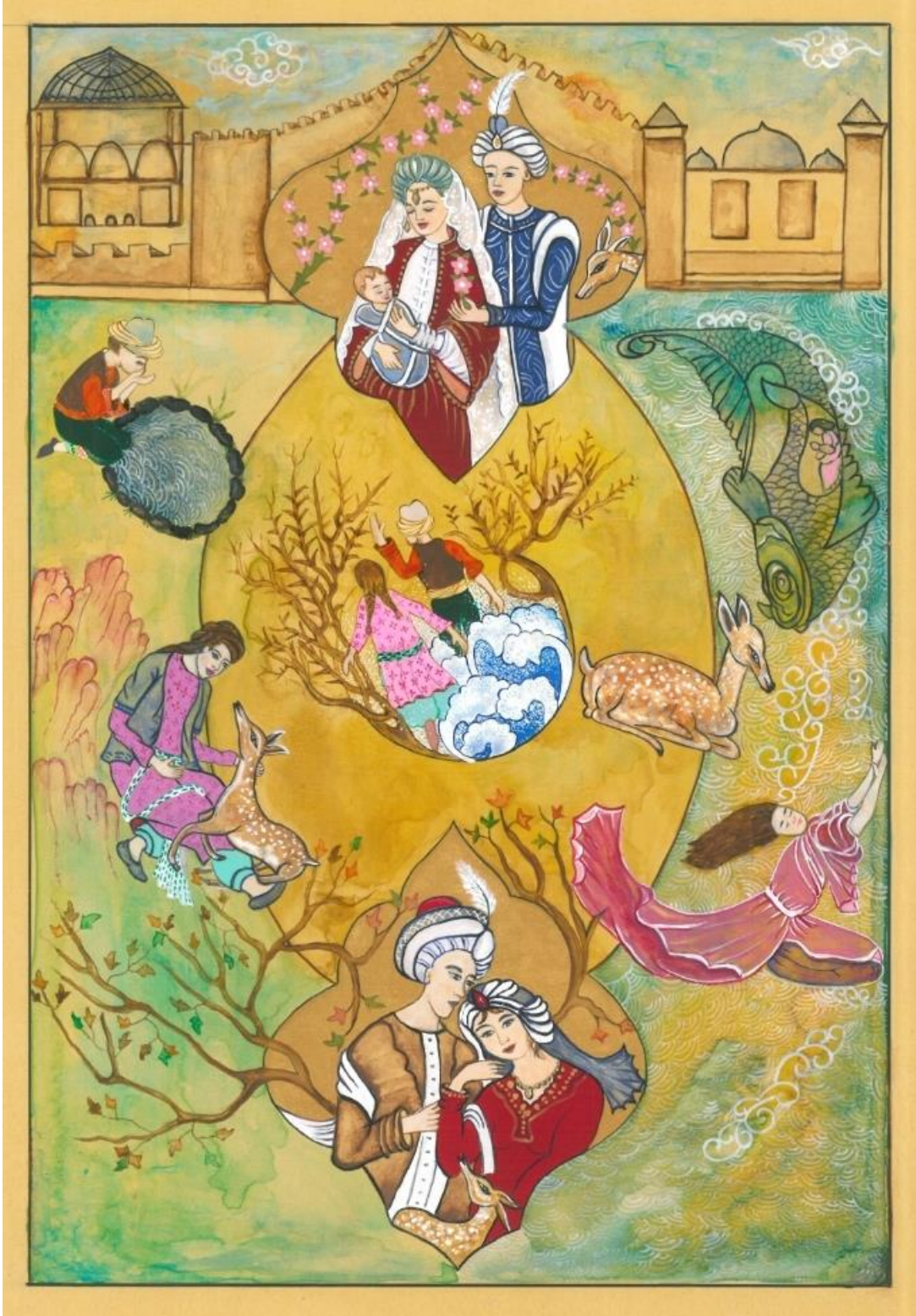
alımlayıcının anlatıyı zamansal bir çizgide takip etmesine imkân tanıyarak klasik minyatür perspektifi ile modern anlatı teknikleri arasında dengeli bir geçiş oluşturur.

4.2.3.6. Teknik özellikler ve uygulama yöntemleri

Bu çalışma, 47x60 cm ölçülerinde dikdörtgen formda hazırlanmış olup siyah murakka üzerine uygulanmıştır. Her bir kompozisyon, minyatürsanatında kullanılan cetveller yerine, bir film şeridi estetiğini andıran dikey bantlar içinde sunulmuştur. Tasarım altı olay döngüsünden oluşmakta; her biri 6.5x11 cm ölçülerindeki dikdörtgen paneller şeklinde sıralanmıştır. Panellerin her iki yanına uygulanan eşit aralıklı beyaz kareler, sinema filmlerinde kullanılan selüloit film makaralarının perforasyon deliklerine görsel bir gönderme niteliğindedir. Bu çerçeveleme yöntemi sayesinde her kompozisyon net biçimde ayrılarak zaman sıralaması ve anlatı bütünlüğü sağlanmış, alımlayıcının hikâyeyi kademe kademe izlemesi mümkün kılınmıştır. Bu yapı, klasik minyatürlerdeki “zamanın tek bir düzlemde var olması” anlayışından farklı olarak, anlatıyı sinematografik bir çizgiye taşımaktadır. Siyah murakka zemin ise, hem olaylar arası geçişleri belirginleştirmek hem de renkli figürlerin öne çıkmasını sağlayarak kompozisyonun görsel etkisini artırmak için kullanılmıştır.

Figürlerin kıyafetlerinde ve hayvan figürlerinin boyanmasında akıtma tekniği kullanılmıştır. Mekân ve doğa unsurlarında, özellikle kayalar ve duvarlar gibi bölümlerde, detayların ortaya çıkarılması amacıyla beyaz akrilik mürekkep kullanılarak tarrahi tekniği uygulanmıştır. Bu alanlarda ayrıca yüzeyin belirginliği artırmak için tarama tekniği ile belirginleştirilmiştir. Böylece figürlerin anlatıdaki rolü öne çıkarılmış, mekânsal sadelik korunmuştur. Tahrirler beyaz renkle çekilmiştir.

4.2.4.Uygulama 4: “Geyik” masalına ait minyatür uygulaması



Görsel 33. “Geyik Masal” Minyatür Uygulaması

Kaynak:Demirkan, 2025

4.2.4.1. **Geyik**

Bir varmış, bir yokmuş, evvel zaman içinde bir kadın, bu kadının da bir kocası ile iki üvey evladı varmış. Bu çocukların biri kız, diğeri erkekmiş.

Adam bir gün eve et göndermiş. Kadın da yemek yapmak istemiş. Tadına tuzuna bakalım derken eti bitirmiş, onun yerine memesini kesip pişirmiş.

Akşam olunca kocası eve gelmiş:

- Hanım, et pişti mi, diye sormuş.

Kadın da piştiğini söyleyerek önüne getirmiş. Yemişler. Adam:

- Aman ne tatlı et bu, demiş.

Kadın memesini kesip pişirdiğini söyledikten sonra:

- İnsan eti çok tatlı, demiş, gel yarın çocukları kesip yiyelim.

Adam da razı olmuş. Ertesi gün kadın, çocuklara:

Gidin su getirin, demiş, başınızı yıkayacağım.

Ellerine yağ ile ekmek vermiş. Suya göndermiş. Yolda giderken kız, kardeşine:

Ekmeği kargaya verelim, demiş.

Erkek kardeşi razı olunca ekmeği kargaya vermişler. Karga ekmeği yedikten sonra bunlara:

Sizi ananız kesecek, demiş. Eve dönüp sabunu, orağı alın, kaçın. Üvey ananız peşinize düşecek. Orağı atın, her yer dikenlik olur, sizi tutamaz. O uğraştığı sırada siz de kaçarsınız.

Çocuklar hemen eve dönmüşler. Orağı, sabunu alarak kaçmaya başlamışlar. Kadın peşlerine düşmüş, yetişmiş. Çocuklar orağı atmışlar. Her taraf dikenlik olmuş. Bunlar kaçmışlar. Fakat kadın uğraşa uğraşa dikenlikten kurtulmuş, bunlara yaklaşmış. Bu sefer çocuklar sabunu atmışlar, arkaları deniz olmuş, kadın geride kalmış, çocuklar da kurtulmuşlar. Üvey analarından kurtulan çocuklar gide gide epeyce yol yürümüşler. Oğlan susamış, kız da kardeşi her su istediğinde:

- Bu sudan içme köpek olursun, bu sudan-içme geyik olursun, demiş fakat kardeşine dinletememiş.

Nihayet çocuk bir dereye su içmiş, derhal bir geyik olmuş. Kız yalnız kalmış. Geyik kardeş ile epeyce gitmişler. Akşam olmuş, kız bir ağaca çıkarak yatmış, geyik kardeşi de ağacın dibinde yatıyormuş.

Sabah olunca padişahın oğlu o civarda ava çıkmış. O ağacın altından geçerken yukarı bakmış, güzel bir kız görmüş. Fakat yukarı çıkmak da aşağı inmek de çok zormuş. Kız inmezmiş. Nihayet şehzade ağacı kesmeleri için emir vermiş.

Adamlar hemen ağacı kesmeye başlamışlar. Akşam olduğu halde ağacı kesememişler, sabah kesmek üzere gitmişler. He-men geyik ağacı yalamış, ağaç eski haline gelmiş.

Sabah olunca adamlar gelmiş. Bakmışlar ki ağaç hiç kesilmemiş, olduğu gibi duruyor... O zaman hemen bir cadı kadın bularak kızın ağaçtan aşağı indirtmişler. Kız başına gelen felaketi anlatmış, şehzade bunları saraya göndermiş. Kız hoşuna gittiği için onunla düğün yaparak evlenmişler.

Geyik geceleri ablasının odasında yatarmış. Onların ayakucuna gelerek:

- İşte ablamın ayakları, işte eniştemin ayakları, diye onları severmiş.

Günlerden bir gün kız gebe kalmış. Bir gün canı sıkılmış, Arap cariyesini çağırarak:

- Gel beraber gezmeye çıkalım, demiş.

Arap, sultan hanıma bir fenalık yapmaya karar vermiş. Onu çok kıskanıyormuş.

Her zaman kendi kendine:

- Nasıl yapsam da şehzade beni alsa, diye düşünürmüş.

O gün bir derenin kenarına gitmişler, orada oturarak konuşmaya başlamışlar. Dereye bakarlarken Arap arkadan bir tekme vurarak hanımı dereye atmış, dereye büyük bir alabalık sultan hanımı yutmuş.

Arap çabucak saraya gelmiş, sultanın odasında yatmış, pencereleri, perdeleri kapatmış:

Aydınlık istemem, gözüme güneş vurmasın, hastayım demiş.

Gece olunca geyik yatağı kontrol etmiş, yanık bir sesle:

- İşte eniştemin ayağı... Hani, ya ablamın ayağı, diye ağlamaya başlamış.

Şehzade bir şey anlamamış. Bir gün de Arap:

- Şehzadem, demiş, benim canım geyik eti istiyor, mutlak bu geyik kesilecek.

Nihayet baş edememişler, hazırlık yapılmaya başlanmış.

Zavallı geyik, ablasının düştüğü dereye gitmiş:

Bıçaklar bileniyor... Boğazım dileniyor... Çık abla, çık, diye bağırmış.

Ablası da:

- Alabalık yuttu beni, al Mehmet kucağımda, gözyaşımınla yıkanıyor, saçlarımla sarıyorum, çıkamam kardeş, çıkamam, diye cevap vermiş.

Geyik her gün böylece derenin kenarına gider, ağlar, sızlarmış.

Bir gün şehzade merak etmiş, geyiğin arkasından gitmiş. Onun derenin başında ne söylediğini dinlemiş. İşi anlayınca hemen askerlerini toplayıp dereyi kurutmuş, alabalığı tutup karnını yardırmış, sultan hanımı içinden çıkartmış. Oğlu ile beraber alarak eve götürmüş. Arap'a da:

- Kırk at mı istersin, kırk bıçak mı, diye sormuş.

Arap:

- Kırk bıçak düşman başına, demiş, kırk at isterim ki binip babamın evine gideyim.

Arap'ı atların kuyruklarına bağlamışlar, parça parça ettirmişler. Sultan hanımla şehzade de çocuklarla beraber mesut yaşamaya başlamışlar. Onlara masal, bizlere sağlık... (Tezel, 2019, s. 217-219).

4.2.4.2. “Geyik” masalı yayın bilgileri

- Naki Tezel, "İstanbul Masalları: Geyik", Halk Bilgisi Haberleri, Yıl: 7, S: 75, İkinci Kânun 1938, s. 62-64.
- Naki Tezel, "Geyik", İstanbul Masalları, Burhaneddin Matbaası, 1938, s. 148-151.
- Naki Tezel, "Geyik", Köy Postası, S: 231, Ekim 1963, s. 22-23, 25.
- Naki Tezel, İstanbul Masalları, İstanbul Alfa Yayınları, 2019.

4.2.4.3. Masalın olay örgüsü

1. Üvey anne, kocasına insan eti yedirir ve ertesi gün üvey çocuklarını kesip yeme planı yapar. Çocuklar, karganın uyarısıyla evden kaçır.
2. Kaçış sırasında erkek çocuk, su içince bir geyiğe dönüşür. Kız kardeşiyle birlikte yollara düşerler.
3. Kız, bir ağaca sığınır. Padişahın oğlu onu görür ve evlenmek ister. Kız saraya alınır, geyik de onlarla birlikte yaşamaya başlar.
4. Arap cariye, hamile sultanı dereye iterek yok eder ve onun yerine geçer.
5. Geyik her gün dereye gidip ablasını arar. Şehzade bunu fark edip olayı öğrenir.
6. Dere kurutulur, sultan kurtarılır. Arap cezalandırılır. Aile mutlu bir hayat sürer.

4.2.4.4. *Olay örgüsü seçimi ve kompozisyon oluşumu*

Bu minyatürde, “Geyik” masalının temel anlatı yapısını oluşturan dramatik dönemeçler, birden fazla anlatı bölümü üzerinden görselleştirilmiştir. Seçilen bölümlerde, masalın duygusal yoğunluğu yüksek anları ile karakterlerin dönüşümünü yansıtan yapılar ön plana çıkarılmıştır.

Anlatının başında, kardeşlerin üvey anneleri tarafından öldürülmek istendiğini kargadan öğrenmeleri ve ardından sabun ile orak yardımıyla kaçmaları yer alır. Bu bölüm, kardeşler arasındaki dayanışmayı ve masalın ilk dramatik kırılmasını simgeler. Kaçışın hemen ardından gelen, erkek kardeşin sihirli bir sudan içerek geyiğe dönüşmesi olayı ise masaldaki olağanüstü dönüşüm temasını yansıtan önemli bir anlatı kesitidir. Bunu izleyen bölümde, kız kardeşin geyik kardeşiyle birlikte ormanda yaşaması ve aralarındaki koruma, bağlılık ve sadakat ilişkisi vurgulanır.

Daha sonraki kısımda, kızın bir ağaca sığınması ve oradan geçen padişah oğlunun onu fark ederek evlenmesi bölümü; şehzade, kız ve geyik birlikte mutlu olarak birlikte tasvir edilmiştir.

Masalın bir diğer önemli kısmı olan dereye düşme sahnesi ise Arap cariyeye figürüne yer verilmeden, doğrudan düşüş anı ve ardından gelen büyük bir balık tarafından yutulma metaforu aracılığıyla betimlenmiştir. Bu tercih ile olay, doğrudan gerçekçi biçimde anlatılmak yerine, düşüş ve yutulma gibi imgeler üzerinden dolaylı biçimde ifade edilmiştir. Böylece sahne, yalnızca masalın olay akışını değil; aynı zamanda ihanete uğrama, çaresizlik ve kayboluş gibi evrensel duyguları da yansıtan sembolik bir anlatı kazanmıştır.

Geyiğin denizin başında ablasına seslenmesi ise anlatının duygusal zirvesini oluşturur. Final bölümünde, kızın kurtarılması ve aile bütünlüğünün yeniden sağlanmasıyla masal olumlu bir şekilde sonlanır.

4.2.4.5. *Kompozisyonun yapısı*

Bu minyatürde “Geyik” masalının anlatı akışı, kompozisyonun orta bölümünden başlatılmıştır. Görsel kurgu, soldan sağa yönelen bir anlatım doğrultusunda yapılandırılmıştır. Anlatının akış yönünü belirginleştirmek amacıyla,

kız kardeş ve geyik olan erkek kardeşin koşuş yönü ikinci bölüme doğru yönlendirilmiştir. Bu tercih, alımlayıcı anlatıyı zamansal bir ilerleme içinde takip etmesini sağlamakta; aynı zamanda figür hareketleri aracılığıyla olaylar arası görsel bağı güçlendirmesi hedeflenmiştir.

Kompozisyonun en üst bölümünde, kızın bebeğiyle birlikte saraya dönüşü betimlenmiştir. Bu bölüm, anlatının çözüm anına ve aile bütünlüğünün yeniden sağlanmasına karşılık gelmektedir. Masalın olumlu bir sonla noktalanması, görsel anlatımda kompozisyonun en üst kısmına yerleştirilerek izleyiciye umut ve huzur duygusu aşılayan bir kapanış sahnesi olarak sunulmuştur. Şehzade, kız, geyik ve bebek figürleri, birlikte bir şemse formu içerisinde yer alacak şekilde tasvir edilmiştir. Bu yerleşim, birlik ve mutluluk temasını pekiştirirken, sahnenin merkezinde görsel bir bütünlük oluşturur. Kompozisyonda baharın simgesi olarak kullanılan çiçekli dallar, ailenin huzurlu yaşamına işaret ederken; arka planda yer alan saray mimarisi ise anlatının geçtiği mekânı tanımlayıcı bir unsur olarak kullanılmıştır.

Kompozisyonun sol üst bölümünde, erkek kardeşin ablasının uyarılarına rağmen sihirli sudan içtiği anlatı bölümü yer almaktadır. Bu sahne, masaldaki dönüşüm temasının görselleştirildiği kritik bir eşik olarak değerlendirilmiştir. Figür düzenlemesi ve doğa unsurlarıyla desteklenen bu bölümde, çocuğun hayvan formuna geçişini başlatan eylem sembolik olarak sunulmuş; böylece anlatının olağanüstü yapısına görsel bir karşılık verilmiştir.

Kompozisyonun sol alt bölümünde, kız ve geyiğe dönüşen kardeşin birlikte ormanda geçirdikleri yaşam süreci betimlenmiştir. Ablanın kardeşine sarıldığı bu sahne, figürler arası fiziksel yakınlık üzerinden yorumlanarak, kardeşlik bağı, sadakat ve bağlılık temalarını sembolik düzeyde ifade etmektedir. Doğal çevre unsurlarının sade kullanımıyla desteklenen bu bölüm, karakterler arası duygusal ilişkiyi ön plana çıkararak anlatının insani yönünü vurgulanmak istenmiştir.

Kompozisyonun en alt merkez bölümünde, kız ile şehzadenin evlilik sahnesi betimlenmiştir. Kız, şehzade ve geyik figürleri şemse biçiminde tasarlanmış bir çerçeve içerisinde konumlandırılmıştır. Figürlerin arka planında yer alan meşe ağacı,

kök salma ve kalıcılık temalarını simgesel düzeyde yansıtarak aile birliğinin güçlenmesini vurgulamaktadır. Kızın süslenmiş kıyafetleri ve detaylı biçimde işlenmiş giysi motifleri, onun artık orman ortamından çıkıp saray hayatına geçtiğini ve toplumsal statüsünün değiştiğini görsel olarak ifade etmektedir. Bu sahne, anlatının olumlu sonla kapanışını temsil eden bir bütünlük içinde sunulmuştur.

Kompozisyonun sağ alt bölümünde, kızın suya düşme anı görselleştirilmiştir. Masalda Arap cariye tarafından kandırılarak dereye itilen kızın yaşadığı ani düşüş, figürün vücut duruşu ve yerçekimine karşı savrulan konumuyla ifade edilmiştir. Bu anlatım biçimiyle, olayın dramatik etkisi görsel olarak güçlendirilmiş; düşüş anının beklenmedikliği ve trajik niteliği vurgulanmıştır. Figürün yerleşimi ve hareket yönü, anlatının bu kritik noktasında alımlayıcı dikkatini yoğunlaştıracak biçimde kurgulanmıştır.

Kompozisyonun sağ üst bölümünde, geyiğin derenin başında ağlayarak ablasına seslendiği an tasvir edilmiştir. Bu sahnede, kardeşin acısı ve özlemi figürün yüz ifadesi ve bedensel duruşu aracılığıyla aktarılmıştır. Aynı düzlemde, kız kardeşin bebeğiyle birlikte balığın karnında yer aldığı bölüm betimlenmiştir. Bu kurgu, masalın duygusal doruk noktasını temsil ederken; ayrılık, özlem ve yeniden kavuşma arzusu gibi temaların görsel olarak ifadesini sağlamak amaçlanmıştır. Geyik ve kız kardeşin birbirine yönelen bakışları, iki ayrı mekânda olsalar da aralarındaki bağın kopmadığını sembolize etmektedir.

4.2.4.6. Teknik özellikler ve uygulama yöntemleri

Kompozisyon, 30x40 cm boyutlarında, yumurta aharı ile hazırlanmış klasik murakka kâğıt üzerine uygulanmıştır. Görsel anlatının yer aldığı iç çerçeve alanı ise 22,5x33 cm ölçülerindedir.

Boyama sürecinde taş boya, guaj boya ve akrilik mürekkep birlikte kullanılmıştır. Figürlerin giysilerinde, hayvan karakterlerin tüy detaylarında, mimarı ve doğa unsurlarında akıtma tekniği uygulanmış; bu sayede kumaş hareketi ve hayvan figürlerin vücutları sade ancak etkili biçimde ifade edilmesi amaçlanmıştır. Kompozisyonun ortasında yer alan dalgalarda suyun köpük vurgusu yapılması için noktalama tekniği kullanılmıştır.

Kompozisyon kurgusunda olay örgüsüne uygun bir akış sağlanmıştır. Dikey ekseninde gelişen görsel anlatı, alımlayıcı gözünü yönlendiren bir yapı sunar. Figürler ve mekân öğeleri, simgesel anlamlarına uygun şekilde orantısal farklarla yerleştirilmiştir. Özellikle kız ve şehzadenin evlilik sahnesi ve tekrar buluşma olayları daha büyük ve kompozisyonun üst ve alt merkezinde resmedilmiş; anlatıdaki çözüm anı görsel olarak vurgulanmıştır.

Bu minyatürde renk kullanımı, anlatının tematik derinliğini ve duygusal tonlarını görsel olarak destekleyen bir biçimde kurgulanmıştır. Genel kompozisyonda zemin tonlarında hâkim olan sıcak sarı ve altın yansımalar, masalsı dünyanın ışıkla ilişkisini sembolik düzeyde ifade etmek amaçlanmıştır. Figürlerin kıyafetlerinde tercih edilen kırmızı, mavi, mor ve beyaz gibi doygun ve kontrast oluşturan renkler, karakterlerin hem görsel olarak ön plana çıkarılmasını hem de aralarındaki anlatısal ilişkilerin vurgulanmasını sağlamak hedeflenmiştir. Özellikle düşüş anında kullanılan kırmızı ton, dramatik etkinin yoğunluğunu artırarak anlatının trajik yönüne işaret etmesi istenmiştir. Geyik figürü, açık kahverengi ve beyaz noktalarla sade bir biçimde betimlenmiştir. Doğa unsurlarında kullanılan yeşil, mavi ve pastel tonlar, anlatının çevresel bağlamını yumuşatarak görsel bir denge unsuru oluşturmuştur.

SONUÇ

Bu çalışma, Naki Tezel'in İstanbul Masalları adlı derlemesinden seçilen dört masalın minyatür sanatıyla görselleştirilerek yeniden anlatımını amaçlamıştır. Masalların olay örgüsüne sadık kalınarak her bir sahne minyatür sanatının anlatı gücünü destekleyecek şekilde yapılandırılmış; görsel anlatı kuramı (Visual Narrative Theory) doğrultusunda analiz edilmiştir. Bu bağlamda, minyatür sanatı yalnızca süsleyici bir unsur değil; olay, karakter, zaman ve mekân gibi anlatı öğelerini taşıyan bir görsel anlatı aracı olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmada, minyatürlerin figür yerleşimi, renk kullanımı, kompozisyon düzeni ve sahneler arası bağları gibi unsurlar; yazılı anlatının görsel düzleme aktarılmasında etkili bir yapı sunmuştur. Her bir minyatür, masalın belirli bir olay anını estetik ve simgesel boyutlarıyla yansıtmış, alımlayıcının anlatı akışını izleyebilmesine olanak sağlamıştır. Böylece anlatı-resim ilişkisi üzerinden görsel hafıza güçlendirilmiş, kültürel bellek görselleştirilmiştir.

Çalışmanın sonuçları, minyatür sanatının yalnızca tarihî veya estetik bir ifade aracı olmadığını, aynı zamanda kültürel ve pedagojik bir taşıyıcı işlevi gördüğünü ortaya koymaktadır. Masallarda yer alan ahlaki değerler, toplumsal roller ve halk inanışları; minyatür aracılığıyla görsel olarak yeniden üretilebilmiş, bu da yerli sözlü kültürün çağdaş anlatım biçimleriyle buluşmasına katkı sağlamıştır.

Ayrıca, yabancı masalların baskın olduğu çağdaş çocuk edebiyatında yerli anlatıların görünürlüğünü artırmak ve kültürel kimlik inşasına katkıda bulunmak açısından minyatürleştirilmiş yerli masalların önemli bir yöntem sunduğu sonucuna özellikle varılmıştır. Görsel anlatımın çocukların dikkatini çekmesi, hikâyeyi daha kalıcı ve etkili bir şekilde zihinde canlandırmasına olanak sağlamaktadır. Bu yönüyle çalışma, hem sanat eğitimi hem de halk edebiyatı çalışmaları için işlevsel bir model sunmaktadır.

Öneriler

- Yerli masalların minyatür sanatıyla görselleştirilerek eğitim materyallerine entegre edilmesi, hem öğrencilerin kültürel kimlikleriyle bağ kurmasını sağlar hem de görsel anlatımın öğrenmedeki etkisini artırır. Özellikle ilkokul ve

ortaokul düzeyinde görsel destekli anlatılar, çocukların dikkatini çekmek ve içerikleri kalıcı hâle getirmek açısından pedagojik fayda sağlar.

- Minyatür sanatı, dijital çizim programları (örneğin Procreate, Photoshop), modern boyama malzemeleri ve animasyon teknikleriyle birleştirilerek günümüz anlatı biçimlerine uyarlanabilir. Bu yaklaşımla yerli masallar olay olay görselleştirilerek çocuk kitaplarında, çizgi roman, animasyon ve dijital hikâye formatında sunulabilir. Böylece hem geleneksel estetik korunur hem de çocuklara yönelik kültürel içerikler görsel olarak daha etkili biçimde aktarılmış olur.
- Minyatür sanatı, ilkokul ve ortaokul düzeyindeki görsel sanatlar derslerinde masal anlatımıyla ilişkilendirilerek öğretilmelidir. Yerli halk masallarının görselleştirilmesi yoluyla çocuklar hem geleneksel sanatın temel ilkelerini tanıma fırsatı bulacak, hem de anlatı çözümleme, figür yorumlama ve sembollerini anlama gibi beceriler geliştireceklerdir. Bu yaklaşım, hem kültürel değerlerin aktarımını destekler hem de minyatür sanatının çağdaş eğitimde işlevsel biçimde kullanılmasını sağlar.

KAYNAKÇA

- Aksel, M. (2024). Anadolu Halk Resimleri (2. baskı). B. Ayvazoğlu (Ed.), İstanbul: Kapı Yayınları.
- Albayrak, N. (2005). Türk Halk Hikâyelerinin Genel Özellikleri, Tasnifi ve Taş Baskısı Halk Hikâyelerine Bazı Katkılar. *Osmanlı Araştırmaları*, 26(26).
- Aslanapa, O. (1986). Türk Minyatür Sanatının Gelişmesi. *Erdem*, 2(6), 851-866.
- Arıcı, A. F. (2004). Tür Özellikleri ve Tarihlerine Göre Türk ve Dünya Masalları. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 26, 159-169.
- Aslan, F. (2012). İstanbul'da Bir Sene Birinci Ay Tandırbaşı Adlı Kitapta Yer Alan Masalın Performans Teoriye Göre İncelenmesi Üzerine Bir Deneme. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili Ve Edebiyatı Dergisi*, 83-140.
- Aslan, F. (2013). Naki Tezel'in İstanbul'dan Derlediği Masallar (1. baskı.). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Aslan, E. (2018). Türk Halk Edebiyatı (6.baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Ateş, E. (2022). Câmî'nin Yûsuf Ve Züleyhâ Mesnevisinde Metin Ve Minyatür İlişkisi. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 8(1), 1-15. <https://doi.org/10.20322/littera.1036892>
- Ayhan, S. (2024). Osmanlı Sanatında Resimli Taş Baskı Hikâyeler. *İthaf Sanat*. 116-121.
- Bilkan, A. F. (2001). Masal Estetiği (1. baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Boratav, P. N. (1969). 100 Soruda Türk Halkedebîyatı (1.baskı).İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Burke, P. (1996). Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü (G. Aksan, Çev.). Ankara: İmge Yayınevi.
- Canakay, M. (2009). Türk Masallarındaki Karakterlerin İncelenmesi ve Seramik Heykel Uygulamaları (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (257358).
- Çıvgın, I. (2024). Sümer ve Akkad'da Siyasal Meşruiyetin Temel Kaynakları: Yazı, Din ve Yeniden-Dağıtım Ekonomisi (MÖ 2600-2004). *Politik Ekonomik Kuram*, 8(4), 1009-1051. <https://doi.org/10.30586/pek.1522906>

- Çinko, K. (2023). Ürem Bey ile Bir Padişah Kızı Masalının Max Luthi'nin Evrensel Masal İlkelerine Göre Çözümlemesi. *Folklor Akademi Dergisi*, 6(2), 445 – 463.
- Çobanoğlu, Ö. (2018). *Halk Edebiyatına Giriş I. (E-Book)*. Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi 2464 Yayınları'ndan alındı:
<https://ets.anadolu.edu.tr/storage/nfs/EDB101U/ebook/EDB101U-12V1S1-6-0-1-SV1-ebook.pdf>
- Çoşkun, İ., Demirtaş, D. (2020). Yeni Asur Saray Sanatı. *Akademik Tarih Ve Düşünce Dergisi*, 7(4), 2102-2154.
- Dartar, S. (2023). Resim Sanatında Sanatçı, Sanat Eseri, Sanat Alımlayıcısı İlişkisi. *Uluslararası Kültürel Ve Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(1), 32-45.
<https://doi.org/10.46442/intjcss.1277155>
- Derman Çiçek, F. (2012). Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme. A. R. Özcan (Ed.), *Hat ve Tezhip Sanatı (525-535) içinde*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Doğan, S. (2022). Paula Rego'nun Resimlerinde Fantezi İle Gerçeklik, İtaat Ve Meydan Okuma İlişkileri. Paula Rego'nun Resimlerinde Fantezi İle Gerçeklik, İtaat Ve Meydan Okuma İlişkileri. *International Marmara Social Sciences Congress(Imascon Autumn) 2022 Proceedings Book*, 411-418.
- Durbilmez, B. (2013). Halk Bilimi araştırmalarının 100. yılında: “Halk Bilimi” ile “Edebiyat”ın ortak alanları ve “halk edebiyatı” üzerine bir değerlendirme. *Milli Folklor Dergisi*, 99, 101-112.
- Folio from a Sulwan al-Muta (Solace of pleasure) by Ibn Zafar; recto: text; verso: illustration: The bear and the monkeys. (2025). Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution Official Website içinden. Erişim adresi:
https://www.si.edu/object/folio-sulwan-al-muta-solace-pleasure-ibn-zafar-recto-text-verso-illustration-bear-and-monkeys:fsg_F1954.2
- Emre, G. (2022). *Resim Sanatı Tarihi (E-Boook)*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Açık Ve Uzaktan Eğitim Fakültesi Kültürel Miras ve Turizm Önlisans Programı Kitabı'ndan alındı: <https://www.scribd.com/document/581542157/RESİM-SANATI-TARİHİ>
- Ersoy Akbulut, S. (2006). *Osmanlı Minyatür Tekniği (1. baskı)*. Ankara: İnkansa

- Erzincan, A., Yıldız, N., Parlak, D., Türkmen, E., Evren, B., Arslan, M. ve Mercin, L. (2022). Türk Minyatür Sanatının Tasarım Bağlamında İncelenmesi Ve Sofra Seramiği Yüzeyine Yansımaları. *D-Sanat Kdpü Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 1(4), 24-48.
- Güzel, A. (2018). Geçmişten Günümüze Türk Dili ve Edebiyatı Tasnifi İçinde Türk Halk Edebiyatı'nın Yeri. 9. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri Türk Halk Edebiyatı (225-239) içinde. Ankara: T.C. Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Hindistan Ajanta Mağaraları. (2018). Unesco Dünya Mirasları içinden. Erişim adresi: <https://www.unescodunyamiraslari.com/hindistan/ajanta-magaralari/> Erişim tarihi: 21.04.2025
- Hood's Red Rider No. 2. (2025). The Morgan Library&Museum Official Website içinden. Erişim adresi: <https://www.themorgan.org/exhibitions/online/shahzia-sikander/hood's-red-rider-no-2>
- İnal, G. (1976). Türk Minyatür Sanatı (Başlangıçından Osmanlı'ya Kadar). Ankara.
- İnal, G. (1976). Kahire'de Yapılmış Bir Hümâyunnâme'nin Minyatürleri. *BELLETEN*, 40(159), 439-466.
- İpşiroğlu, M. Ş. (2018a). Bozkır Rüzgârı Siyah Kalem (3. baskı). İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları.
- İpşiroğlu, M.Ş. (2018b). İslâm'da Resim Yasağı ve Sonuçları (3. baskı). İstanbul: Yapı ve Kredi Bankası Yayınları.
- Keskin, İ. (2017). 1831-1920 Yılları Arasındaki Türkiye'deki Litografi (Taşbaskı) Sanatı. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 1, 9-20.
- Keskin, A.ve İlhan, G. O. (2021). Değerler Eğitime Yönelik Dijital Çizgi Roman Tasarımı: "Gizemli Labirent". *İnsan Ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 250-264. <https://doi.org/10.53048/johass.923826>
- Keskiner, C. (2004). Minyatür Sanatında Doğa Çizim ve Boyama Teknikleri (1. baskı). Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Konak, R. (2015). Minyatür Sanatı Bağlamında Minyatür ve Nakış Kelimelerinin Anlamına İlişkin Bilgiler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19(1), 227-238

- Konyalı, N. (2023). Firdevsi Şehnamesi Kahramanlarından Rüstem'in Devlerle Mücadele Sahnelerinin İkonografisi. Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (45), 337-369.
- Kılıç, B. (2005). Sinema-Masal İlişkisi ve Sinemasal Anlatımdaki Sorunları (Yüksek lisans tezi). YÖK Tez Merkezi veri tabanından erişildi (162114).
- Kılıç, V.G. (2020). Popüler masalların kullanım alanları: Külkedisi masalı örneği. Global Media Journal TR Edition, 11(14), 189-205.
- Mahir, B. (2012). Osmanlı Minyatür Sanatı (2. baskı). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Minyatür. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (Cilt 2, 1262–121). İstanbul: Yem Yayın.
- Oğuz, M. Ö. (2018). Araştırmaların Tarihi. M. Ö. Oğuz (Ed.), Türk Halk Edebiyatı El Kitabı (1-14) içinde. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Özdemir, M. (2021). Mağara Resimleri Bize Ne Anlatır? Paleolitik Çağ Mağara Resimleri Bağlamında Tarih Öncesi İnancına İlişkin Bazı Sorgulamalar. Tarih ve Gelecek Dergisi, 7(4), 825-843.
- Özdemir, Ç. (2021). Gustave Dore'nin Dışavurumcu Gravürlerindeki Grotesk İfadelerin İncelenmesi, International Social Mentality and Researcher Thinkers Journal, 2303-2311.
- Özkeçeci, İ. ve Özkeçeci, Ş. (2014). Türk Sanatında Tezhip (1.baskı). İstanbul: YazıGen.
- Özünel Ölçer, E. (2011). Yazının İzinde Masal Haritalarını Okuma Denemesi: Masal Tarihine Yeniden Bakmak. Milli Folklor Dergisi, 91,60-71.
- Parladır, Ş. (2013). Ali Çelebi'nin Hümâyûnnâmesi: The British Library Add. 15153. Sanat Tarihi Dergisi, 20(1), 93-131.
- Phoenix and Mount Qaf and 30 Birds. (2025). Farshchian Art Official Website içinden. Erişim adresi: <https://www.farshchianart.com/gallery/phoenix-and-mount-qaf-and-30-birds>
- Russian Fairy-Tales Through The Prism Of Post-Modernism. (2015). Russia Beyond içinden.Erişim adresi: https://www.rbth.com/multimedia/2015/08/04/postmodern-fairy-tales_346733, Erişim tarihi: 28.04.2025.

- Pimenta, S. ve Poovaiah, R. (2010). On Defining Visual Narratives. *Design Thoughts*, 25–44. Erişim adresi: https://www.academia.edu/64249729/On_Defining_Visual_Narratives, Erişim tarihi: 15.05.2025
- Sağlam, A. (2017). Hamdullah Hamdî'nin “Yûsuf u Züleyhâ” Mesnevisinde Aksiyon Araçları. *Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, (3), 81-88.
- Sakaoğlu, S. (1997). Halk Edebiyatı. TDV İslâm Ansiklopedisi (15.Cilt, 345-350) içinde. İstanbul. <https://islamansiklopedisi.org.tr/halk-edebiyati#1>, Erişim tarihi: 13.01.2025.
- Sakaoğlu, S. (2012). *Masal Araştırmaları* (5. Basım). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sakaoğlu, S., Şimşek, E. (2023). Türkiye Sahası Masalları. F. A. Turan, M. N. Önal (Ed.), *Türk Dünyası Masal Araştırmaları* (7-54) içinde: E-book: Atatürk Kültür Bakanlığı Başkanlığı. Erişim adresi: https://akmb.gov.tr/wp-content/uploads/2024/05/Turk-Dunyasi-Masal-Arastirmalari_.pdf
- Sazyek, H. (2004). *Asaf Hâlet Çelebi Bütün Yazıları* (2. baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sevim, S., Delman, Z. (2022). Andersen Masalları'nın Çağdaş Seramik Sanatına ve Endüstrisine Yansımaları. *AKRA Kültür Sanat Ve Edebiyat Dergisi*, 10(27), 233-252. <https://doi.org/10.31126/akrajournal.1059751>
- Shahzia Sikander: Murals and Miniatures. (2025). The Deitch Art Gallery Official Website içinden. Erişim adresi: <https://deitch.com/archive/deitch-projects/exhibitions/murals-and-miniatures>
- Shahzia Sikander: Extraordinary Realities. (2025). The Morgan Library&Museum Official Website içinden. Erişim adresi: <https://www.themorgan.org/book/export/html/1178976>
- Şirin, R. M. (2000). *99 Soruda Çocuk Edebiyatı* (3. baskı). İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.
- Şirin, R. M. (2017). Masal'ın Doğası ve Türk Masalının Yeniden Dirilişi. S. Sever, S. Karagül (Ed.), *Uluslararası Türk Masal Dünyası ve Doğumunun 100. Yılında Oğuz Tansel Sempozyumu Bildiriler Kitabı* içinde (33-78). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, 33-78.

- Tales of The Brothers Grimm.(t.y.). Natalie Frank Official Website içinden. Erişim adresi: <https://www.natalie-frank.com/home/drawings/works-wf5wr> Erişim tarihi: 27.04.2025.
- Tarlakazan, B. E., Tıngır, M. (2021). Reklamlarda Masal Kahramanları Kullanımının Göstergebilim Açısından İncelenmesi. *İnsan Ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 135-152. <https://doi.org/10.53048/johass.878626>
- Tchaparian, V. (2018). Traditional Fairy Tales and Shrek. *Armenian Folia Anglistika*, 14 (18), 116-125.
- The Spaniard Who Reinvented Little Red Hood. (2024). Vertigomag içinden. Erişim adresi: <https://vertigomag.co.uk/photo-art/the-spaniard-who-reinvented-little-red-riding-hood>, Erişim tarihi:28.04.2025
- Tezel, N. (2019). İstanbul Masalları (1. baskı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Tokay Ünal, M. (2016). Batılı İki Seyyahın Kaleminden İstanbul Masalları: Cyrus Adler ve Allan Ramsay'nin Kahvehane Ziyaretleri. *Osmanlı Araştırmaları*, 48(48), 417-430. <https://doi.org/10.18589/oa.588156>
- Toparlı, R. (2000). Ahmed Vefik Paşa Lehce-i Osmânî. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tuğan, N. H. (2017). Ağ Anlatının Yükselişi: Son Dönem Hollywood Ve Türk Sinemasında Farklı Anlatı Biçimleri. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 5(2), 1024-1044. <https://doi.org/10.19145/e-gifder.288364>
- Tunalı, D. (2017). Popüler Masallardan Sinemaya Yapılan Uyarlamalarda Kültürel Antropolojik Süreklilik ve Dönüşüm. *Journal of International Social Research*, 10(49), 362-372.
- Yaman, B. (2021). Çizgi Roman Geleneğinin Yaşatılması Kapsamında Halk Edebiyatı Anlatılarının Çizgi Romana Dönüşümü ve Çevirileri Yoluyla Kültür Aktarımı. *Dünya Dilleri, Edebiyatları ve Çeviri Çalışmaları Dergisi*, 2(1), 57-75.
- Yavuz, M. H. (2002). Masallar ve Eğitimsel İşlevleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yelmen, M. F. (2018). Sembolizm Bağlamında Fotoğraf Ve Masal İlişkisi: Dilek Yumurtası Masalı. *Doğu Anadolu Sosyal Bilimlerde Eğilimler Dergisi*, 2(2), 80-91.

EKLER**EK-1: ETİK BEYANI**

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzu'na uygun olarak hazırladığım bu Tezde

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- bu Tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez çalışması olarak sunmadığımı,

beyan ederim.

...../...../.....

(İmza)
Mine DEMİRKAN

EK-2: TEZ ORJİNALLİK RAPORU**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: Masalların Minyatür Sanatı ile Anlatılması: Naki Tezel'in Seçme Masalları Örneğinde

Yukarıda başlığı verilen Tezimin tamamı Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Formları) Kontrol sonucunda (kaynakça hariç) aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
28.05.2025	100	99623	30.05.2025	11	2661055039

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (tarih gg/aa/yyyy)

İmza

Mine DEMİRKAN

Öğrenci No: 202253005001

Anasanat/Anabilim Dalı: Halı, Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı

Program (İşaretleyiniz)

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	BütünleşikDoktora
x			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Dr. Öğr. Üyesi Zülbiye SEVGİLİ POLAT, İmza)

**EK-3: Master's/Proficiency in Art/PhD
Thesis/ Art Work Report Originality Report**

**AKDENİZ UNIVERSITY
Institute of FineArts**

Title: Telling of Tales with Miniature Art: In the Example of Naki Tezel's Selected Tales

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. (Tez 106, Tez 206, Tez 010 Forms) According to the originality report, obtained data are as follows.(Bibliography excluded)

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
29.05.2025	100	99623	30.05.2025	11	2661055039

I declare that I have carefully read the Akdeniz University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (date dd/mm/yyyy)

Signature

Student No.:202253005001

Mine DEMİRKAN

Department: Carpet-Kilim and Antique Fabric Patterns

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Integrated Phd
x			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED.

(Dr. Öğr. Üyesi Zülbiye SEVGİLİ POLAT, Signature)

EK-4: YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Akdeniz Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi Erişim Sisteminde erişime açılır.

- ☐ Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. (1)
- ☐ Enstitü Yönetim Kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- ☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

...../...../.....

(İMZA)

Mine DEMİRKAN

***Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge**

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulu iki yıl süre ile

tezin erişime açılmasının ertelenmesine kararverebilir.

- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkânı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve Enstitü Anabilim Dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile Enstitünün uygun görüşü üzerine Üniversite Yönetim Kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince Enstitü tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve Enstitü Anabilim/Anasanat Dalının uygun görüşü üzerine Enstitü Yönetim Kurulu tarafından karar verilir.