



GELENEĞİN İZİNDE GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ARMAĞAN KİTABI

GELENEĞİN İZİNDE GELENEKSEL TÜRK SANATLARI

Prof. Dr. Fevzi Günüç'e Armağan Kitabı



Editörler Meral AKAN, Serkan SELALMAZ



**GELENEĞİN İZİNDE
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI**
Prof. Dr. Fevzi Günüş'e Armağan Kitabı

Editörler:
Prof. Dr. Meral AKAN
Öğr. Gör. Serkan SELALMAZ

Kitap Adı:
Geleneğin İzinde Geleneksel Türk Sanatları
Prof. Dr. Fevzi Günüş'e Armağan Kitabı

Grafik Tasarım ve Uygulama:
Öğr. Gör. Ersan PERÇEM

e-ISBN: 978-625-5508-00-3

Baskı/Cilt:
Aybil Dijital Baskı Merkezi
Ferhuniye Mah, Aktif İş Merkezi, Sultanşah Cd. 30/A,
42040. Selçuklu/Konya

Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü
web: gts.selcuk.edu.tr

https://selcuk.edu.tr/Birim/Bolum/guzel_sanatlar-geleneksel_turk_sanatlari/15220

instagram: [selcukgts](https://www.instagram.com/selcukgts)

e-posta: gtssempozyum@selcuk.edu.tr

Aralık 2024 / KONYA



SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

Bu kitap 24702004 nolu bilimsel toplantı düzenleme destek projesi tarafından desteklenen I. Ulusal Geleneğin İzinde Geleneksel Türk Sanatları Sempozyumu & Sergisi kapsamında sunulan bildiri ve eserlerden oluşmaktadır.



SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANÂTLAR FAKÜLTESİ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI BÖLÜMÜ

GELENEĞİN İZİNDE

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI
Prof. Dr. Fevzi Günüç'e Armağan Kitabı



GELENEĞİN İZİNDE

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI
Prof. Dr. Fevzi Günüş'e Armağan Kitabı

İÇİNDEKİLER

Sunuş / Prof Dr. Meral AKAN
Bilim& Sanat Kurulu

GELENEĞİN İZİNDE GELENEKSEL TÜRK SANATLARI PROF. DR. FEVZİ GÜNÜÇ'E ARMAĞAN KİTABI / MAKALELER

-Prof. (hc) M. Uğur DERMAN	
Hattat Halim Özyazıcı'ya Dair.....	1-5
-Prof. Dr. F. Çiçek DERMAN	
Müzehhip Muhsin DEMİRONAT (1907-1983).....	6-14
-Dr. Öğr. Üyesi İnci A. BİROL	
Gelenek'in Sanatla Buluşması.....	15-17
-Prof. Dr. Şerife ATLIHAN	
Anadolu'da Kilim Gelenek'i ve Günümüzdeki Durumu	18-26
-Prof. Dr. Aydın UĞURLU	
Geleneksel Sanatlarda Güzel, Güzellik ve Sanat Kavramları	27-34
-Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ÖKSÜZ	
Konya'da Hat San'atı Eğitiminin Lisans Düzeyinde Başlangıcı.....	35-36
-Prof. Dr. Bilal SEZER	
Hat Sanatı'nda Yeni Bir Râkım: Seyyid Mustafa Râkım Efendi.....	37-40
-Prof. Dr. Mehmet MEMİŞ	
Eğimli Süleyman Efendi'nin Hattatlara Dâir "Mir'ât-ı Hattâtın" Adlı Eseri ve Kaynakları.....	41-47
-Prof. Dr. Hicâbi GÜLGEN	
Geleneksel Sanatlarımız ve Günümüzde İcâzet Meselesi.....	49-52
-Dr. Öğr. Üyesi Ali Rıza ÖZCAN	
Celî Sülûs Yazıda Sınırları Zorlayan İlk Usta: Teknecizâde İbrahim Efendi (Ö.1100/1688).....	53-59
-Öğr. Gör. Betül ERİKOĞLU	
Mahmud Celâleddin ve Mehmed Şefik Bey'in Ortak İbârelerinin Tasarım Öge ve İlkeleri Bakımından İncelenmesi.....	60-67
-Prof. Dr. Aziz DOĞANAY	
Geleneksel/İlî Türk Sanatlarında Bilgi Kaynağının Yeniden İnşası Üzerine Bazı Mülâhazalar.....	68-81
-Prof. Dr. A. Sacit AÇIKGÖZOĞLU	
Râgıb Paşa Kütüphanesi Vakfiyesi'nde Kitap Sanatları.....	82-87
-Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM/Arş Gör. Özgenur ŞEKER	
Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver ve Konya Defterleri.....	88-101
-Doç. Kaya ÜÇER	
Geleneksel Türk Kalemî Sanatının Tarihî Sürecinde Batı Etkisi; "Barok, Rokoko, Ampir".....	88-101
-Dr. Ayşenur GENÇ	
Topkapı Sarayındaki Saz Üslûbu Tezyinatlı Ciltlerin British Library'deki İzleri.....	102-111
-Prof. Dr. Feriha AKPINARLI	
Somut Olmayan Kültür Değerlerimizden Bergama Yöresinde Yapılan Terslon (Martık) Gelenek'inin İncelenmesi.....	112-129
-Prof. Aysen SOYSALDI / Prof. Dr. Sema TAĞI / Şengül AYDIN	
"Sof Dokuyan Kadınlar" Projesi Kapsamında Ankara Tiftiğinden "Sof ve Şalî Kumaş" Dokuma Çalışmaları.....	130-144
-Prof. K. Didem ATİŞ	
Geleneksel Türk Sanatları Bölümlerinin Akademisyen Yetiştirme Sorunsalı.....	145-150
-Prof. Dr. Zeynep ERDOĞAN / Doç. Dr. Feryal SÖYLEMEZOĞLU	
Türkiye'de Tekstil Konservasyonunun Önemi.....	151-157
-Prof. Münevver ÜÇER	
Geçmişten Günümüze Osmanlı'da Himaye Kültürü.....	158-170

-Doç. Hakan ÇİLOĞLU

Geleneksel Türk Halı Sanatının Geçmiş ve Günümüz Açısından Değerlendirilmesi.....171-186

-Doç. Esra KAVCI / Prof. Oya SİPAHİOĞLU

1924 Karadeniz Bölgesi "Pamuk İpliği Pazarı" Araştırma Raporu ve 2024'de Karadeniz Bölgesinde Dokumacılık.....187-193

-Doç. Bahadır ÖZTÜRK

Bir Anadolu Selçuklu Dönemi Halısının Zemin Deseni Çözümlemesi.....194-203

-Öğr. Gör. Şennur ATALAY VAROL / Doç. Dr. Şehnaz BİÇER

Princeton University Kütüphanesi'ndeki Hamse-i Nizâmi Minyatürlerinin Analizi (Garrett No:77 G).....204-217

-Öğr. Gör. Ersan PERÇEM

Tezyinaatta "Üsluba Çekme" Üzerine Bir Yöntem.....218-230

-Yasin URHAN

Nakkaş Hasan'ın Haçova Meydan Muharebesi Tasviri Üzerine Bazı Mülâhazalar.....231-240

-Doç. Dr. İrem ÇALIŞICI PALA

Güzel Sanatlar Fakülteleri Geleneksel Türk Sanatları Bölümü'ndeki Çini Alanının Kapsamına Dair Notlar.....241-248

-Doç. Timur BİLİR

Eyüp Sultan Türbesi'nden Müdevver Yazılı Bir Çini Panonun Restorasyon Süreci.....249-255

-Dr. Öğr. Üyesi Latife AKTAN ÖZEL

Türk Çini Sanatında Katmanlı Çini Tekniği.....256-264

-Arş. Gör. Levent KUM

Kütahya "Elhamra Çini Atölyesi".....265-271

-Prof. Dr. Mustafa GENÇ

Halı Kilim Araştırmalarında Yöntem272-281

-Öğr. Gör. Dr. Kazım KÜÇÜKKÖROĞLU

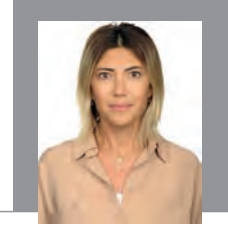
Konya Alâeddin Camii Mihrap Çinileri Onarımı.....282-298

SERGI / KATALOG BÖLÜMÜ

Geleneksel Türk Sanatları Sempozyumu Kapsamında Hazırlanan Karma Sergi Eserleri.....300-329



SUNUŞ



Geleneksel Türk Sanatları; ülkemizde ve dünyada yükselen bir değer olarak varlığını sürdürmektedir. Küreselleşen dünyada toplumların öz değerleri ve bunların yansımaları olan geleneksel sanat kolları daha da önemli hale gelmiştir. Geleneksel Türk Sanatları çerçevesinde ilgi gören bu sanat alanları yaygınlaşmakta, verilen eğitim programları artmaktadır. Galeri ve müzayedelerde ise bu sanatları içeren eserler değerini korumaya devam etmektedir. Geleneksel Türk Sanatlarının daha iyi anlaşıldığı ve bilgi birikiminin paylaşıldığı bilimsel toplantılar ise her geçen gün niteliğini yükselterek devam etmektedir.

Fakültemizde Geleneksel Türk Sanatları bölümü; 2000 yılından günümüze 25 yıldır faaliyet göstermekte ve verdiği mezunlar ile gurur yaşatmaya devam etmektedir. Hüsn-i Hat, Tezhip, Halı-Kilim Eski Kumaş Desenleri, Eski Çini Onarımı ve Kalemîşi gibi farklı uzmanlık alanlarının gereklerine uygun öğretim elemanı ve donanımı ile eğitim veren bölümümüzde, daha önceki yıllarda düzenlenen bilimsel toplantılarda çok değerli bilgiler paylaşılmış, eserler sergilenmiş ve basılmıştır.

25-26 Nisan 2024'te, kuruluşumuzun 25. yılında, Konya'da Fakültemiz ev sahipliğinde bu etkinliklerimizin bir yenisini planlayarak, başarı ile gerçekleştirmiş olmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Alanında duayen hocalarımızla bir araya geldiğimiz 1. Ulusal "Gelenek'in İzinde" Geleneksel Türk Sanatları Sempozyumu öğrencilerimize unutulmaz bir bilgi paylaşımı fırsatı sundu. Bu toplantıda ayrıca 22 Nisan 2024'te aramızdan ayrılışının 11. yıldönümünde fakültemiz eski dekanı ve bölüm başkanımız Hattat Prof. Dr. Fevzi GÜNÜÇ'ü de andık.

Alanda söz sahibi bilim ve sanat insanının çağrılı şekilde katıldığı sempozyumda 35 bildiri sunuldu. Geleneksel Türk Sanatlarında tarihi bilgi, güncel yaklaşımlar, bu sanatlara gelenek'in etkisi, günümüzde sürdürülebilirlik koşulları, estetik ve plastik değer açısından eser analizi, geçmişte yaşayan sanatkarların hayatı ve eserleri, teknik çözümlemeler gibi geniş bir çerçeveyi içeren konular tartışıldı. Ayrıca sempozyuma, 57 eserin yer aldığı bir karma sergi de eşlik etmiş ve eserler fakültemiz sergi salonunda izleyici ile buluşmuştur. Bu bilimsel toplantının çatısı altında, alanda daha güçlü bir eğitim modeline ulaşma ve bölümler arası etkileşimi artırma hedefleri ile Türkiye'de bugün faaliyet gösteren Geleneksel Türk Sanatları bölümlerinin bölüm başkanlarının davetli olduğu bir bölüm başkanları toplantısı da gerçekleştirilmiştir.

Bu gaye ile yaptığımız çalışmalarda bizi destekleyen Rektörlüğümüz, Üniversitemiz Bap Koordinatörlüğü ve Dekanlığımıza, ayrıca desteğini aldığımız proje ortağımız Karatay Belediyesi'ne, Belediye Başkanımız Hasan KILCA beyefendi şahsında teşekkür ederiz. Yine süreç içinde destek aldığımız Destegül Güzel Sanatlar Merkezi'ne de minnettarız. Sempozyum ve sergi düzenleme kurulunda çeşitli görevlerde yoğun şekilde çalışan bölüm çalışma arkadaşlarıma, özellikle sempozyum sekreteryası ve tasarım ekibine, "Genç Geleneksel Öğrenci Topluluğu'nun üyesi öğrencilerimize de teşekkür ederim.

Bu kitapta yer alan bilimsel ve sanatsal çalışmalar sempozyumda sunulan bildiri ve sergilenen eserlerden oluşmaktadır. Kitabın bölümlerini oluşturan her makale değerli hocalarımızın yoğun çabası ile hazırlanarak tarafımıza ulaştırıldı. Böylece kitabın ihtiva ettiği konular Geleneksel Türk Sanatlarında nadiren biraraya getirilebilecek özgün çalışmalardan oluştu. Sunulan bildiriler editöryal süreçten geçirilerek kitabın ortak diline uygun hale getirildi ve kitabın bölümlerini oluşturdu. Bölümler konu birliği gözetilerek sıralandığı için okuyucuya belli bir konuda düzenli okuma fırsatı sunacaktır. Kitabın ilk 6 bölümü Sempozyum açılış oturumunda konuşmacı olan hocalarımızın hitabına ayrıldı. Diğer bölümler ise konu dikkate alınarak sıralanan sunum programındaki sıralamasına göre planlandı.

Kitap bölümlerinin ardından sempozyum sergisinde sergilenen eserlerin kataloğuna yer verildi. Eserler eser sahiplerinin belirttiği tanımlama doğrultusunda kitabın formatında yer alan katalog düzenine uygun olarak yerleştirildi. Eserler görsellerin niceliksel özelliklerine göre sayfa tasarımı yapılarak sıralandı.

Böylece 33 makale ve 57 eserin yer aldığı bir çalışma ortaya çıkarılmış oldu. Bu kitabı yazarlarımız da dâhil olmak üzere birlikte çalışarak ortaya çıkarmanın ve bilim dünyasına armağan etmenin mutluluğu içerisindeyiz. Makale ve eseri ile katkıda bulunan bütün katılımcılara teşekkür ederiz.

Bilim ve sanat camiasından değerli araştırmacıları buluşturan ve alanımızda yapılacak çalışmalarda faydalı olacağını düşündüğümüz kitabımız; fakültemiz eski dekanı ve bölüm başkanımız Hattat Prof. Dr. Fevzi GÜNÜÇ' ün aziz hatırasına armağan olarak yayınlanmıştır. Kendisini rahmet ve minnetle anıyorum.

Son olarak, Geleneksel Türk Sanatlarının icrası kadar önemli olan araştırma ve basılı yayın çalışmalarının çoğalmasına bir katkı olarak, bu kitabı sizlerle buluşturmaktan onur duyduğumu belirtmek isterim. Faydalı olması temennisiyle...

18.11.2024

Prof. Dr. Meral AKAN



GELENEKSEL TÜRK SANATLARI BÖLÜMÜ

BİLİM KURULU

Prof. Dr. Meral AKAN

Prof. Dr. Zuhâl TÜRKTÂŞ

Prof. Dr. H. Melek HİDAYETOĞLU

Öğr. Gör. Dr. Kazım KÜÇÜKKÖROĞLU

Öğr. Gör. Betül ERİKOĞLU

Öğr. Gör. Dr. Naciye DETSELİ

Öğr. Gör. Serkan SELALMAZ

SANAT KURULU

Doç. Dr. Mine ERDEM KÖROĞLU

Öğr. Gör. Ersan PERÇEM

Öğr. Gör. Veli TUNA

Öğr. Gör. Murat OKUMUŞ

Öğr. Gör. Dr. Sami NADDAH

Arş. Gör. Dr. Nurcan SERTYÜZ

Arş. Gör. Hümeýra ÖZDEMİR

GELENEĞİN İZİNDE

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI
Prof. Dr. Fevzi Günüç'e Armağan Kitabı

MAKALELER

HATTAT HALİM ÖZYAZICI'YA DÂİR...

M. Uğur DERMAN *

Yıllar ne çabuk geçiyor. Türk hat san'atının 20. asırdaki büyük ismi Halim Özyazıcı'nın 30 Eylül 1964'de bir kaza neticesi vefatının üzerinden de altmış sene geçmiş.

Konya'da Fevzi Güneş adına yapılacak olan bu Sempozyuma, bu büyük san'atkârı yeni nesillere tanıtmak üzere geldim. Kendisiyle ömrünün son sekiz yılında yakınlığım oldu. Eserlerinden örnekler vererek konuşmamı sınırlı zamana sığdırmağa çalışacağım.

Osmanlı Devleti'nin geniş topraklara yayılmış bulunması, bu devlet tebaası arasında çok değişik ve dikkate değer ırkî karışımların vücûd bulmasına sebep olmuştur, diyebiliriz. İşte, Kırım'dan İstanbul'a gelen Nalinci Hacı Cemâl Efendi'yle, Sûdan'dan kalkıp yine aynı şehre yerleşen yarı siyâhî Advîye Bacı'nın evlenmeleri de, nâdir yetişen bir kâbiliyetin, Mustafa Abdülhalîm'in, İstanbul'un Haseki semtinde 20 Şâban 1315 (14 Ocak 1898) günü doğmasına vesile olacaktı. Bundan dolayı Halim Efendi annesinin yarı siyâhîliğini, babasının da gözlerinin çekikliğini görünüşüyle üzerinde taşırdı.

Küçük Halim Gülşen-i Maarif Rüşdiyesi'ne devâm ederken, içinde hat san'atına karşı bir sevgi ve yakınlık duydu. Mektebin yazı hocası olan o zamânın gencecik, geleceğin ise Hâmid ismiyle pek büyük hattatı Mûsa Azmi Bey (1891-1982), Halim'e rık'a yazısını öğretti ve istîdâdını sezdiği için ayrıca diğer yazılara da çalıştırdı. Kendisi, hat san'atına temâyülünün artmasında babasının çok rolü olduğunu tekrarlar, onu rahmetle yâd ederdi.

Genç Halim bir yıl Sanâî-i Nefîse Mektebi'nin Hâkk ve Resim şûbesine devâm etti ama, henüz açılan (20 Mayıs 1915) Medresetü'l-Hattatîn de tam gönlüne göre idi; orada yazının her türlü öğretiliyordu, tezhib de cabası... Karşısına böyle bir imkân çıkınca, Sanâî-i Nefîse Mektebi'ni bırakmaktan başka çâre bulamadı. Fakat orada gördüğü bir yıllık tahsil bile onun üzerinde müsbet te'sirler bıraktı.

Halim Efendi, Bâbiâli'deki kuş kafesi kadar küçük târihi Medresetü'l-Hattatîn binâsında üç yıl talebelik yaptı. "İdâre lâmbası" denilen küçük gaz lâmbası ışığında bâzan sabahlara kadar çalışmasının mükâfatı olarak, bu sırada çok sağlam bir ele ve hocalarının yardımıyla müstesnâ bir birikime sâhib oldu. Önce Hasan Rızâ (1849-1920), hocasının göz rahatsızlığı dolayısıyla sonra da Hacı Kâmil (1861-1941) efendilerden sülüs-nesih, Hulûsi Efendi'den (1869-1940) ta'lik, Tuğrakeş Hakkı Bey'den (1873-1946) celî sülüs ve tuğra, Ferid Bey'den (1858-1930?) dîvânî ve celî dîvânî, Said Bey'den de (1860-1938) yeniden rık'a meşk ederek 20 Zilhicce 1336 (26 Eylül 1918) günü mektebini bitirdi. Osmanlı Devleti'nin o buhranlı yıllarında, henüz altı aylık talebeyken rık'a hocası Said Bey'in teşvik ve tavassutuyla Dîvân-ı Hümâyûn Kalemî'ne dâhil edildi. Kendisine burada verilen Zühdi mahlasını, daha sonraki yazılarında ismiyle beraber bâzan kullanırdı.

Askerlik vazifesini hattat olarak Askerî Matbaa'da sürdüren Halim Efendi Ekvâf Matbaası, Devlet Matbaası gibi resmî müesseselerde de san'atını icrâ etti. Bâbiâli Caddesi'ne yazıhâne açtığı 1924 yılından sonrası, san'atkârimizin gençliğindeki serbest hattatlık devrinin en verimli zamânıdır. Lâkin harf inkılâbı 1928 senesinde Halim Efendi'yi bu faaliyetinden koparınca, o da, Silivrikapısı dışında Tepebağ semtinde yirmibir dönümlük bir arâzi satın alıp, bağcılığa başladı. O yıllarda yazdığı yazıların bâzısında "sâbıkâ hattat, hâlen bağ-ban" şeklinde mesleğine hasreti ifâdelendiren -sitem gizli- imzâlarına rastlanmaktadır. Doğrusu, böylesine büyük bir san'atkârın "üzümcülükle" geçen yıllarına yanmak elde değildir.

Zaman geçip de, harf inkılâbı ile yazı san'atının birbirinden farklı şeyler olduğu resmen kabûl edildikten sonra (1936), vakıf eserlerinin tâmîrleri veya yeni yapılan câmiler dolayısıyla Halim Efendi de hâtırlandı, bilhâssa kubbe ve kuşak yazılarına emek vermeğe başlayan üstâd, 1940'lardan itibaren câmi celîlerini ne kadar sür'atli ve latîf yazdığını gösterdi. Bünyesi itibâriyle ufak tefek bir zât olan Özyazıcı, bu yazılardaki kendinden uzun elifleri, lâmları rahatlıkla çeker, seyreden kişileri hayrete gark ederdi.

1946'da Güzel San'atlar Akademisi'ne hüsn-i hat muallimi olarak tâyin edilen Özyazıcı, yaş haddinden emekliye ayrıldığı 1963 yılına kadar, burada gâyet feyizli bir san'at hayâtı geçirdi; meraklılarına hat öğretti ve yazdı. Lâkin o yıllarda hüsn-i hat meraklıları son derecede azaldığından, aslî talebe bulunmaz, ancak misâfir talebeler dersine katılırdı. Halim Efendi'nin Akademi hocalığına tâyini üzerine Üstâd Necmeddin Okyay (1883-1976) ebced hesabıyla şu târihi düşürmüştü:

* Prof. (hc), ugurderman@hotmail.com

Fermân-ı "en tüeddû" el-hak yerini buldu
Cümle kulûb-ı yârân zevk u sürurla doldu
Çek bâ-ı Besmele'yle, yaz Necmi târihini
Hattat Hacı Halim Bey şanla muallim oldu

1365/1946

("Emânetleri ehline veriniz" âyeti² hakkıyla yerini buldu. Bütün dostların kalpleri zevk ve sevinçle doldu. Besmele'nin 'bâsını' çekip Necmi, tarihini yaz: Hattat Hacı Halim Bey, şanla muallim oldu)

Halim Efendi boş durmayı sevmezdi. Ek bir hizmet olarak, İstanbul Üniversitesi'nin muhtelif fakültelerinden mezun olanların diplomalarındaki isim yerlerini yeni harflerle zarif bir şekilde yazardı. 1960 yılında Eczâcî Mektebi'ni bitirdiğim vakit, diplomamı ona yazdırmak istemişdim ammâ, bizim mektebin diplomaları sıradan bir şekilde başkasına yazdırıldığı için buna muvaffak olamamıştım. Ancak 2 Nisan 1960'daki ziyaretimde ismimi gotik harflerle yazarak beni şaşırtmıştı.

Biz eserlerini hayranlıkla seyrederken sık sık tekrarladığı bir söz vardı: "Ufak tefek, kara kuru gördün de beni Karamürsel sepeti mi sandın?". Hakikaten öyleydi, hâline tavrına bakıldığında umulmazdı. Maddî refâhı yerinde olmakla berâber, yiyemez, giyemezdi; yalnızlığın verdiği bir derbederlik içindeydi. Bu muydu o "âyetün min âyâtillâh" (=Allâh'ın âyetlerinden bir âyet) mertebesindeki san'atkâr? Ancak, yazarken görünce, onun Karamürsel sepeti değil, hüsn-i hat bağından derlenmiş en nadîde meyvalarla dolu bir hüner sepeti olduğu anlaşıldı.

Kendisi hattın her nev'ini (latin yazısı dâhil) sür'atle ve kolaylıkla yazardı. Kamış kalem denilen nârin güzel, merhûmun mârifet dolu parmaklarına râm olmuşdu. Celî sülûs yazılarında bir sûreyi, verilen ölçüye göre sıkışıklık yapmadan istif etmek ve zorlanmadan istediği yerde bitirmek ona hâs ilâhî bir mevhibeydi. Halim Hoca'nın müsveddesi yokdu; zihninde tefekkür istifi yapar, kömür kalemiyle kâğıda şöylece tesbît edip celî kalemini ele alır, yazmağa başlardı. Asıl mahâreti, nesih hattıyla yazılmış olan Kur'ân-ı Kerîm, delâilü'l-hayrât, murakkaa ve kıt'aların yanlışlarını ve bozuk yerlerini bâzan nemli parmağı, bâzan da dili ile tashîh etmesindeydi. Sonradan bu esere bakıldığında, aslından farkı anlaşılamazdı. Bu birikimiyle, şahsen bir Kur'ân-ı Kerîm yazmadan dünyâdan göçüşüne üzülmemek elde değildir.

27 Cemâziyelûlâ 1384 (30 Eylül 1964) günü -bağının önünde on gün evvel geçirdiği bir trafik kazâsının neticesi- kaybetdiğimiz Halim Efendi, Kozlu Mezarlığı'na defnedildi. Kendisinin müze ve husûsî koleksiyonlarda levha ve kıt'a şeklindeki birçok eserinden başka İstanbul'da Şişli, Sultanselim, Bâlîpaşa; Azabkapısı ve Kadırga'daki Sokullu; İzmir'de Alsancak; Ankara'da Maltepe ve Hacıbayram (tâmîri esnâsında bozuldu), Rize ve Denizli câmîilerindeki celî sülûs yazıları ziyârete değer. Beyoğlu Ağa Câmiî'ndeki celî sülûs kuşağı, sonraki tâmirinde yazık ki berbâd edilmiştir.

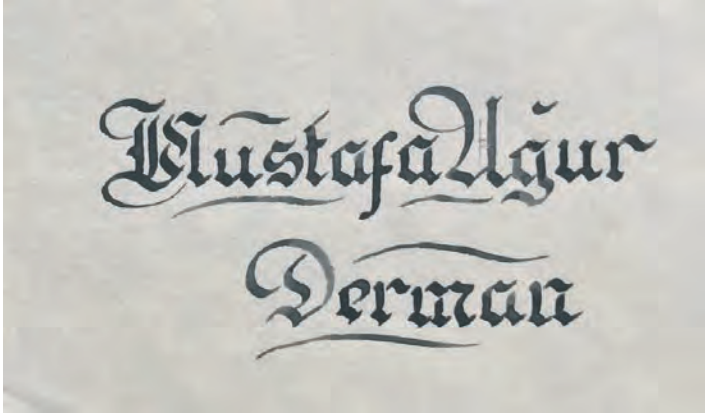
XXI. milâdî yüzyıla girdikten sonra, geriye dönüp de XX'sine nazar etdiğimizde, Halim Özyazıcı'yı, Türk hat san'atını bu asır boyunca şahsiyle temsil edebilecek en büyük isim olarak vasıflandırmak, hakkın teslimi sayılmalıdır.



Fotoğraf: 1. Halim Hoca'nın son yıllarından bir fotoğrafı.



Fotoğraf: 2. Halim Hoca'yla tanıştığım zaman defterime yazdığı 4 çeşit Besmele.



Fotoğraf:3. Halim Efendi'nin latin harfleriyle yazdığı ismim.



Fotoğraf: 4. İstanbul Üniversitesi bahçesinde Uğur Derman, Halim Özyazıcı ile beraber.



Fotoğraf: 5. Halim Efendi'nin müsennâ celi sülüs "men dakka dukka" levhası.
Tezhip: F. Çiçek Derman



Fotoğraf: 6. Sanayi Nefise Mektebi'nde iken Halim'in bir çalışması





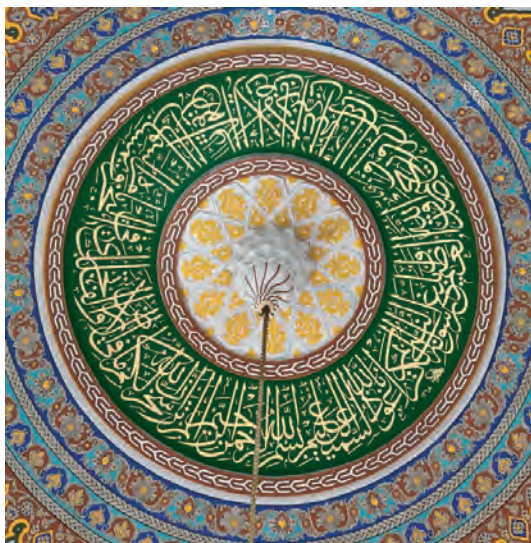
Fotoğraf: 8. Halim Efendi'nin bağbanlık devrinden kalan bir resmi.



Fotoğraf: 10. Halim Efendi'nin celî sülûs bir yazı kalıbı.



Fotoğraf: 9. Halim Efendi'nin müselsel celî sülûs ile "keşkekcinin keşkeklenmiş keşkek keşkesi..." levhası. Tezhip: Rikkat Kunt



Fotoğraf: 11. Halim Efendi'nin Şişli Camii'ndeki kubbe yazısı.



Fotoğraf: 12. Halim Efendi'nin Latin harfleriyle kabir kitabesi.

MÜZEHHİP MUHSİN DEMİRONAT (1907-1983)

F. Çiçek DERMAN *

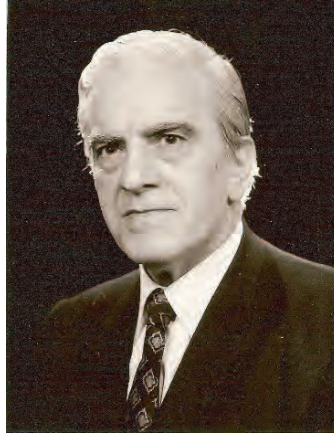
Sözlerime, gelenekli sanatlarımızın Konya'daki hâmisî olarak kabul ettiğim rahmetli Prof. Dr. Fevzi Güneş'ü, hayırla yâd ederek başlamak istiyorum, mekânı cennet olsun.

Fevzi Bey ile paylaştığımız pek çok görüş yanında can noktamız, sanatta geleneğe dönmek değil; gelenekten kopmadan onu zamanın şartlarına göre geliştirmek olmuştur. Kültürümüzün vazgeçilmez parçası olan bu sanatları, geçmişteki en mükemmel şekliyle günümüze taşımak, çağımızın yeni yorumlarıyla geliştirerek hayatın içine yerleştirmek, yaşanır hâlde getirmek esas gâyemizdir. Yine müşterek olan düşüncemiz, İslâm sanatının her zaman hayatın içinde bulunduğunu kabul ederek onu sadece seyretmek değil, bizzat yaşatmaktır.

Rahmetli Fevzi Bey ile gelenekli sanatlar yüksek lisans ve doktora jürilerinde uzun yıllar beraber çalıştık. Gerek Konya'da, gerekse İstanbul'daki Geleneksel Sanatlar bölümleri, ders programları, eğitimi ve hocalarıyla ilgili çeşitli konularda fikir alış-verişi yaptık. Bölümlere sağlam elemanların girmesi için birlikte görüş bildirdik. Konya Selçuk Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü kurulurken, Marmara Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü tarafından kardeş kuruluş olarak kabul edilip hem hoca temininde, hem de öğrencilerin staj dönemlerinde destek vermeğe çalıştık. Kendisini bir kere daha rahmetle anarak tebliğ konuma geçmek istiyorum.

XX. asrın büyük tezhip sanatkarı Muhsin Demironat Hocamız, 04 Nisan 1907'de Kastamonu /İnebolu'nun Hatipbağı beldesinde Yüzbaşı Hüseyin Hikmet Bey ile Makbule Hanım'ın oğlu olarak dünyaya gelmiştir. 1911 yılında, kendisi henüz 4 yaşındayken, babası Trablusgarp harbinde şehid düşmüş ve mahrumiyetle geçen çocukluk yılları yaşamıştır. Annesi, ulemâ sınıfından Hafız Tahsin Efendi ile Nazîre Hanım'ın kızlarıdır. Babalarının şehâdeti üzerine küçük Muhsin ve 8 yaşındaki ağabeyi Hilmi, "Hacı baba" dedikleri dedelerinin yanında büyürler, kendisinden 4 yaş büyük olan ağabeyi Hilmi ilerde hekim olur.

Sonraki yıllarda aile İstanbul'a gelerek Beylerbeyi'nin Abdullahağa mahallesine yerleşir, bir müddet sonra evlerini Üsküdar'a naklederler. Mehmed Muhsin ilk tahsilini, İstanbul'un işgali yıllarında Üsküdar Sultanisi'nin iptidâi kısmında tamamlar (Fotoğraf 1).



Fotoğraf: 1. Müzehhip Muhsin Demironat 1907-1983

Mehmed Muhsin orta öğretimden sonra 15 Haziran 1929 tarihinde İstanbul Erkek Muallim Mektebi'ni bitirir ve ilkmektep muallimliği şهادetnamesini alır. Burada kendisinden yazı öğrendiği Tuğra-keş İsmâil Hakkı (Altunbezer, 1873-1946), resim hocası Şevket Dağ (1876-1944) ve elîşi hocası Celâl, tahniçî Kenan beylerden çok istifâde ettiğini anlatırdı.

Muallim Mektebi'nin son sınıfında okurken İsmail Hakkı Bey'in tavsiyesine uyarak müdür İbrahim Alâeddin Gövsâ'dan (1889-1949) izin alır ve Medresetü'l- Hattâtîn'e devamı başlar. Burada Necmed-din Okyay'ı (1883-1976), Hulûsî Yazgan'ı (1869-1940), Bahaeddin Tokatlıoğlu'nu (1866-1939) tanır.

* Prof. Dr., Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Emekli Öğretim Üyesi, cicekderman@hotmail.com.

Mezun olunca ilk hocalık hizmetine, Bandırma'nın Perema isimli sahil köyünde başlar. Daha sonra Galatasaray Lisesi'nin ilk kısmına, elişî hocası olarak tayin edilir. 1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Türk Tezyîni Sanatlar Bölümü'ne devama başlar. Yaşadığı müddetçe kendisiyle birlikte çalıştığı hocası Altunbezer'in, Güzel Sanatlar Akademisi'nde fahrî asistanlığını yapmıştır.

Muhsin Hoca'ya tezhip sanatını kimden öğrendiğini sorduğumuz zaman: "İlk hocam, Osmanlı devrinden kalan son müzehhip Bahaddin Efendi -ki babası da mücellid ve müzehhib Nureddin Efendi'dir- öğrenmeye başladığımızda bize kalem verir, bir kaç ders, devamlı olarak önce yuvarlak, sonra beyzî ve helezon çizdirirdi. Bu, elin terbiyesi için mutlaka lâzımdır" demişti.

Güzel Sanatlar Akademisi'nde henüz öğrenci iken, 1936 yılında İktisad ve Sanayî Vekâleti'nce Celâl Bayar'ın himayelerinde Ankara'da bugün Opera binası olan sergi evinde açılan I. Türk El Sanatları Sergisi'ne, Akademi'nin teklifiyle katılmış ve hazırladığı çini taklidi 50 cm çapındaki ahşap tabak, sergiye gezmeye gelen Atatürk tarafından beğenilerek 600 liraya satın alınmıştır. Muhsin Bey bu parayla ertesi yıl, hayat arkadaşı seçtiği Nezihe Hanım'la evlenmiş, iki çocukları olmuştur. Kendisi gibi Akademi mezunu olan Nezihe Hanım (1914 -2004) varlık ve yoklukta daima eşinin yanında bulunmuş ve ona destek olmuştur.

Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı tarafından kendisine verilen Güzel Sanatlar Akademisi diplomasının metni şöyledir: "1323 tarihinde Hatipbağı'nda doğmuş olan fotoğrafı aşağıda yapışık M.Demironat, Güzel Sanatlar Akademisi Tezyîni Sanatlar Şubesinde tahsilini bitirerek hususî talimatına göre yapılan imtihanlarda muvaffak olmakla, mezkûr imtihanlar neticesinde kendisine PEKİYİ derecede diploma verilmiştir 1941"

Muhsin Bey, müzehhipliğinin ilk yıllarında hocası Altunbezer'in tesîrinde kalarak ilk eserlerini bu yolda vermiştir; mezuniyet eseri de bu tarzdadır. Fakat Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki muallimliği sırasında meslekdaşı Rikkat Kunt'la (1903 -1986) beraber Hattat Necmeddin Okyay'ın telkinleri ve daima klâsik tezhip kâidelerini koruyarak eser vermelerini söylemesiyle doğru yolu bulmuşlar ve Necmeddin Hoca'nın üzerlerinde büyük hak sahibi olduğunu her zaman tekrarlamışlardır.

1941 yılından itibaren ek görevle Türk Tezyinatı bölümü öğretmenini olmuş, 1945'de kadrosuyla Güzel Sanatlar Akademisi'ne geçmiştir. Bu yılları Muhsin Hoca'nın en velûd dönemidir, şaheserlerinin çoğu bu yıllarda tezhip edilmiştir. Araştırmaları, tecrübeleri, yeni tasarımları ve yaptığı kütüphane çalışmalarıyla kendini yetiştirmeyi bilmiştir.

Zaman içinde, artık ustası kalmayan ruganî (lâke) kablarn hazırlanmasını merak eden Muhsin Hoca, XVIII. yüzyılın müstesnâ sanatkarı Ali Üsküdârî'yi kendisine mânevî hoca alarak, bu tarzda da mükemmel eserler meydana getirmiştir. Hatta bu dönem işlerinde imzasını da şu şekilde yazmıştır: "Zehhebehû Muhsin-i Üsküdârî 1363".

Muhsin Bey, yaradılışı itibariyle teferruatlı tezhibe meraklı idi. Taşan sanat heyecanı ve zengin motif bilgisiyle kendini tutamaz ve desende ferahlık hissini sağlayan boşluklara yer vermeden yoğun çalışırdı. İstanbul'un fethinin 500. yılı münasebetiyle hazırlanan Fâtih Dîvanı'nda yer alan beş çift kıt'ası, MSGSÜ Hat Koleksiyonu'nda bulunan çift kıt'aları ile tezhip ettiği hilyeler arasında müstesna bir yeri bulunan Kadiasker Mustafa İzzet Efendi'ye ait büyük boydaki hilye bezemesi, ilk akla gelenlerdendir (Fotoğraf 2).



Fotoğraf: 2. Kadiasker Mustafa İzzet Efendi Hilyesi, Muhsin Hoca'nın 1949 yılında yaptığı bezemesiyle...

31 Ağustos 1966 tarihinde Güzel Sanatlar Akademisinin'deki tezhip hocalığından ayrılan Demironat, 1 Eylül 1966'da Yıldız Porselen Sanayii müdürlüğüne tâyin edilmiştir. 22 Mart 1972'de yaş haddinden emekliye ayrılışına kadar, burada birbirinden mükemmel ve farklı pekçok desen çizen Muhsin Hoca, bu müessesenin yeniden parlak bir devir yaşamasına vesile olmuştur. Burada bulunduğu altı buçuk sene zarfında sayısız esere desen hazırlayan, yurd içi ve yurd dışındaki müesseseler için çini ve porselen mâmuller vücuda getiren Muhsin Hoca sâyesinde Yıldız Porselen Fabrikası "ba'sü ba'de'l-mevt = yeniden diriliş" yaşamış, sonradan da uzun yıllar hocamızın desenleri ile bu seviyesini korumuştur (Fotoğraf 3). Bu yılları hayatının hem en başarılı, hem de en yorucu, tüketici dönemi olmuştur. Nitekim bu vazifesi sırasında geçirdiği kalp rahatsızlığı, eski neşesini kaybettirmiş; yaşama ve çalışma şevkını azaltmıştı. 27 Haziran 1983'de Haydarpaşa Siyami Ersek Hastahanesi'nde vefat etti ve Karacaahmed'e defnedildi.



Fotoğraf 3. Yıldız Porselen Fabrikasında hazırlanan "Yeni Yıldız Vazo" isimli eseri.

Demironat, sanatının önde gelen isimlerinden olmasına rağmen, verimli çağları, bu sanata karşı takdirin azaldığı yıllara rastladı. Şöhret peşinde koşmayan bir insan olduğu için kadri bilinmeden gitti denilse yalan olmaz. Hattâ takdir edilmek şöyle dursun, istismâr edilmiş ve sıkıntılı devreleri bazı koleksiyoncular tarafından fırsat bilinmiştir. Âilesini geçindirmek mecburiyeti, onun yok bahasına eser vermesini gerektirdiği için fırçasını erken bırakmıştır. "İğne ile kuyu kazmak" tarifine pek uyan tezhipten uzaklaşmış, ömrünün son yıllarında bilirkişilik yaparak geçinmek zorunda kalmıştır.

Hocamızın hayatta iken aldığı yegâne mükâfat, 1983 yılında MSÜ tarafından kendisine lâıyk görülen Osman Hamdi Ödölüdür. Mükâfat belgesinde “Mimar Sinan Üniversitesi, 100. Kuruluş Yıldönümü sebebiyle Sayın Muhsin Demironat’a Osman Hamdi Onur Ödölünü takdım etmek-den gurur duyar” yazılıdır (23 x 16,5 cm).

Tezhip sanatında, eski zevk ve kâidelerin yeniden canlanmasında, önemli bir köprü vazifesi gören Hocamız, bu sanatla uğraşıp öğrenci yetiştirmeyi tercih etmiş; birikimlerini nazârî olarak neşretme yoluna girmemiştir. Birisi Akademi Mecmuası’nda olmak üzere, bilinen üç makalesi dışında yazılı eseri yoktur.

Muhsin Hoca’ya Talebelik Yıllarımız (1974-75)

Evinde emekliliğini sürdürdüğü ilk yıllarda, Ekrem Hakkı Ayverdi (1899-1984), ablam İnci A. Birol ile benim Muhsin Hoca’dan ders görmemizi temîn maksadıyla Demironat ailesini ziyârete karar verince, Ekrem Hakkı / İlhan Ayverdi ve Uğur Derman ile onun Şifa’daki evine gittik. Ekrem Hakkı Bey bu ziyârette, vaktiyle Muhsin Hoca tarafından tezhip edilen Hasan Rızâ Efendi’nin (1849-1920) yazdığı küçük hilyeyi yanına alıp, derse kabulümüzün teşekkür nişânesi olarak kendisine hediye etti. “Bu kadar hilye tezhip ettim, elimde bir tane bile kalmadı” diye sık sık üzüntüsünü belirten Muhsin Hoca’nın bu hediye karşısındaki şaşkınlığını ve sevincini anlata-mam. Böylece derslerimiz başlamış oldu. Yer olarak Kubbealtı Nakışhanesi’ne yakınlığı dolayı-sıyla Cağaloğlu semtindeki Barın Cild Atölyesi’nin üst katı kararlaştırıldı. 21 Mayıs 1974 günün-den itibâren her hafta Muhsin Hoca’dan tezhip sanatını öğrenmeye başladık.

Hocamız gençliğinde bu sanatı çok zahmet çekerek, önüne engeller çıkarılarak öğrenmiş. Meslekî birikimlerini, zamanla edindiği tecrübelerle zenginleştirmiş. Yeni müzehhib olduğu yıllarda, bu sanata olan alâka azaldığı için sipariş almakta zorlanmış; işlediği ince tezhiplerin maddî karşılığını da hiç bir vakit görememiş. Belki bütün bunların neticesi olarak, bildiklerini bize aktarmakta nazlı davranırdı. Talebesini dener, sabrını ölçer, hakikaten bu sanata gönüllü ise yavaş yavaş konunun inceliklerine girerdi. Ders esnasında, her an hocamızın anlatmaktan vazgeçmesinden korkarak kendisini dinler, ne anlatırsa onu kaydederdik. Ayrıca, dersleri banda kaydetmek için kendisine döktüğümüz dili anlatamam. Derse, istediği konudan başlar, ve nerede isterse keser, bazı anlaşılmayan yerlerde ısrarlı sorularımız olursa, işi mizâha dökerek: “Bütün bildiklerimi size anlatayım da ben Karacaahmed’e mi gideyim? Bu kadar yeter!” der ve bir ihtiyarlık, yaşlılık vehmi içinde dersine son verirdi. Oysa geçmiş yıllarında talebesine hiç de esirgmeden öğrettiğini bilirdik. Aslında – bu sözlerine rağmen- bildiklerini, derslerin müsaa-desi nisbetinde bizlere aktarırdı. Sonraki yıllarda tezyînat ile ilgili neşriyatımızda bu bilgilerin önemi büyüktür.

İnci Birol ile birlikte 1991 yılında hazırladığımız, Türk Tezyînî San’atlarında Motifler kitabı ve ders notları, band kaydının çözülmesi ve konuların tasnifiyle ortaya çıkmıştır. Bâzen bir üslûp tarifini, üç dersin notlarından derlediğimizi hatırlarım. Hocamızın elinde kalem, âdeta dans ederdi. Fırçayla desen çalışmasını, IRCICA’nın hazırlattığı film çekimi için poz vermesi dışında hiç görmedim. Ama kalem ile ne hârikalar yarattığının şahidiyim. Konuşurken oyalanmak kabî-linden önündeki kâğıda çizdiği desen veya motiflere dersden ayrılırken sahip olmak için yarışır-dık. Bu talebimiz hocayı hem memnun eder, hem de şaşırtırdı. Bir sene kadar devam eden ders-ler, hocamızın kalbine pil takılmasından sonra, fazla yorulmaması için kesildi. Daha sonra, sağlı-ğı elverdiği sürece yaptığımız ev ziyâretlerinde sorularımıza cevap almaya çalıştık.

Çeşitli vesilelerle Muhsin Hoca’nın tekrarladığı bir söz vardı: “Sanat, ahlâkın tasfiyesidir.” Bu sözün ne kadar doğru olduğunu yıllar sonra daha iyi anladım. Hakikaten güzel sanatlarla uğra-şan, daima güzel eser vermek gayretinde olan ve güzeli arayan insanların çoğu, zamanla kendi-lerinde de gizli olan güzellikleri bulma çabasına giriyorlar.

Araştırmacı bir kişiliğe sahip olan Hoca, sanatta değişikliklere açık bir insandı. Muhsin Hoca, desen bilgisine çok önem verir ve esas sanatın tasarım olduğunu bizlere tekrarlardı:

Bizim sanatların en mühim tarafı, tetkik, müşâhede ve tatbik etmekten geçer. Bir işin zorluğu, öğreninceye kadardır. Her şeyi hoca söylemez, bir kısmı da tecrübe ve araştırma ile bulunur.

Gerek resimde, gerek grafik sanatlarında, gerekse Türk tezyîni sanatlarının her bölümünde desen bilgisi birinci plânda ve ehemmiyette sayılır. Desen çizmesini bilmeyen bir insanın, el kudreti, yâni çizim ustalığı ne kadar kuvvetli olursa olsun, yaptığı işlerde göze hoş gözüken bir durum hâsıl olamaz. Tezyînatta iyi bir sanatkâr olmak için şu iki mühim hususu göz önüne almak gerekir:

- 1- Çok eser görmek, tetkik etmek ve icâb ediyorsa onun köklerini araştırmak,
- 2- Çizilecek motif veya kompozisyonun ne şekilde düzenleneceğini iyi bir hocadan öğrenmek.

Her ne kadar sanatta kabiliyet ve çalışma ön plânda gelirse de, kendi kendine yetişmekle, bir üstâd görerek yetişmek arasında büyük farklar mevcuttur. Tezhip öğrenmek için en mühim üç unsur göz, el ve sabırdır. Kabiliyet dördüncü gelir. Göz keskin olacak, el titremeyecek, sabırlı olunacak.

Motif ve desen çizimlerinde simetri alırken katlama yapılmamasını, bu işlemin el ve göz yardımıyla olursa daha kıymet kazanacağını tekrarlar. "Motif veya desen simetriği alırken kolaylık, göz ile elin mesâide iştirâkini temindir. Gözün hem sağ, hem de sol tarafta olarak; elinizin de göze göre hareketini sağlamak lâzım. Yaptığınız şeyde bir kıl payı farklılık, yahud bir uyuşmazlık olması daha iyi bir ifâde taşır. Bu, yapılan işin makineden çıkmadığına, el yapısı olduğuna delâlet eder. Fabrikadan çıkan iş daha muntazam olmasına rağmen, el emeğiyle yapılan iş, tabiatıyla daha değerlidir (Fotoğraf 4).



Fotoğraf: 4. Halim Özyazıcı'nın kütâsı, 1946 yılında Muhsin Demironat tarafından tezhip edilmiştir.

Vaktiyle Akademi bünyesinde, daha sonraları da içlerinde Geleneksel Türk Sanatları Bölümü açılan çeşitli fakültelerde, modern sanatlar arasında, bu geleneğe bağlı sanatların yeri olmadığı tartışması üzerine Hocamıza düşüncelerini sorduk, işte aldığımız cevaplar:

Türk tezyînatı için 'birbirinden kopya' diyenler var. Ben bunu kabul etmiyorum. Sanatkâr gençken, kendinden evvelki sanatkârların icâd ettikleri motifleri yapıp bazı teknik bilgilere de sahip olarak kendini olgunlaştırdıktan sonra, yenilikler yaratabilir. Robenson hayatı yaşayan bir insanın, Sultan Ahmed Camii'nin çinilerini çizeceği hiçbir zaman düşünülemez.

Şekil ve tezyînat bakımından, kopya olmamak şartıyla, kazandığımız intibâlara dayanarak yenilik yapmak mecburiyetindeyiz. Ancak bu şekilde şahsiyetimiz teşekkül eder. Yoksa fırça ve el kuvvetiyle yapılan kopyalar sanat değil, zenaatdır. Şahsiyet ifâde etmesi için evvelâ motiflerin çizilişini bellemeli; sonra bu çizgiler içinde bâzı yeni buluşlar olmalıdır. Meselâ XVIII. yy.da bir Üsküdârî Ali Çelebi yetişmiştir. O kadar değişik bir üslûp yaratıyor ki, hem eskiden ayrılmıyor, hem de eskiyi zirvesine çıkartıyor. İşte bu, şahsiyetin kuvvetine bağlıdır.

Bu sözlerinin arkasından Muhsin Hoca anlattıklarına daha açıklık getirebilmek ve yanlış anlaşıl-mamak için kendisini örnek vererek:

"Sanatkârın bir takım yenilikleri, buluşları olabilir. Ama usûl bakımın-dan motifin aslından ayrılmamalıdır. Meselâ size örneğini verdiğim bu penç motifini ben daha evvel bir yerde görmedim. Ama penç'in anatomik yapısını gayet iyi bildiğim, iyi hazmettiğim için bunu çizebildim. Sanat böyle zenginleşir" diyerek sözlerini tamamladı.

Ders nihâyetinde, kitap sanatları hakkında çeşitli sorularımız olurdu. Bunlardan birini örnek olarak sizlerle paylaşmak isterim: -Tezhip sanatımızda iddia edildiği gibi İran tesiri var mıdır?

-Asla yoktur. Türk tezhibi orijinal ve millîdir. Tam tersine İran'da ve bilhas-sa Herat ve çevresinde meydana gelen bu gibi eserlerin yapıcıları da Türk sanatkâridir. Bunları, eski İran eserlerinden ayırmak derhal mümkündür.

Sağlığında, hayatı boyunca sahip olduğu bilgi ve tecrübeleri bir kitap içinde toplama-sı ve kalıcı kılması için kendisine çeşitli teklifler yapıldığını biliyoruz. Bunlardan, bizlerin de şahid olduğu sonuncusu; Ahmed Aydın Bolak Bey tarafından yapılmıştır. İsteddiği ücretin aynen kabulü üzerine, bilgilerini yazıya dökmenin kendisini çok yoraca-ğını ileri süren Hocamıza, aramızda bulunan Uğur Derman, birikimlerini banda tespit ettikten sonra geri kalan bütün işleri bizzat üstleneceğine, son tashihin yine kendisi tarafından yapıp baskıya verileceğine söz verdi. Ama buna rağmen, Muhsin Hoca âdetâ, bildiklerini aktardığı zaman bu dünyada vazifesinin kalmayacağı vehmine kapıla-rak direndi, direndi...ve birikimlerini yazıya dökmemeyi tercih etti, mekânı cennet olsun.

Vefatından birkaç sene önce, kendisine gelenekli sanatlarımızın hâmisî Ahmed Aydın Bolak (1925-2004) tarafından, babası eski Maarif Vekili Hacı Mehmed Vehbi Bolak (1881-1958) için büyük eb'adda bir kabir taşı sipariş edilmişti. Muhsin Bey istenen deseni çizdiği müddetçe; "Bu siparişin adından da belli, benim son işim olacak galiba?" sözünü tekrarlayıp durdu ve hakîkaten son işi oldu. Emeğinin karşılığı olarak, istediğinin çok üstünde bir meblağ kendisine verildiği zaman, yüzünde beliren acı tebessümle: "Ya ben dünyaya erken gelmişim, yâhut da bunu yaptıran geç kaldı!" deyişine üzülenek şahid olmuştuk.

Demironat Hoca, müzehhiplik dışında kaatî'lik, savatçılık, çakmacılık, porselenci-lik, ağaç oymacılığı ve minencilik dallarıyla da ilgilenmiş; farklı sanat dallarında uğraş-mak ona ayrı keyif vermiştir. Ayrıca, hocası Kenan Bey'den de kuş-hayvan tahnîtinî öğrenmiştir.

Bunlar yanında Muhsin Hoca'nın çini sanatına da katkıları pek çoktur. Van Ulu Camii (Hz. Ömer Camii) iç mekânında kullanılan çinilerin desenleri 1965 yılında kendisi tarafından hazırlanmıştır. Ayrıca, Kocatepe Camii çini pano desenleri de 1973-74 yıllarında, birbi-rinden farklı motif ve tasarımlarla 35 adet olarak yine Muhsin Hoca'nın kaleminden çıkmıştır.

Muhsin Hoca'nın eserlerinden bir kısmı müzelerde, bir kısmı da hususî koleksiyonlarda bulunmaktadır. Bunların yurtdışına gönderilmiş olanlarından bazıları şunlardır: Amerika'nın Missouri Zırhlısı geldiği vakit (1946), İstanbul adına verilen rüganî ok kuburu, Milliyetçi Çin Cumhurbaşkanı'na, Kennedy Vakfı Salonuna ve Metropolitan Müzesi'ne, Amerika'nın dört cumhurbaşkanı'na, Mısır, Irak ve Suûdî Arabistan krallarına, İran Şahı'na devlet büyükleri tarafından sunulan hediyeler...

Tezhip sanatının bugünkü durumunu, üniversitelerde öğrenci yetiştirildiğini ve klâsik kâideler korunarak aslına uygun bir şekilde hazırlanan bu eserleri görseydi, Muhsin Hoca eminim çok memnun olur ve çektiği sıkıntıların boşa gitmediğine, gayretlerinin meyvelerini verdiğine şahit olmanın keyfini yaşardı.

Gelenekli sanatlara karşı alâka ve muhabbetin azaldığı yıllarda, verdiği mücadeleyle bunların yeniden canlanıp değer kazanmasında Muhsin Demironat'ın hizmetlerinin bilinmesini istedim. Gelecek nesillere, bu sanatların hocalarımızın gayretiyle unutulmaktan kurtulduğunu anlatabilmek için Hocam hakkında bir kitap hazırlığına girdim. Ailesinden bana intikal eden iğneli desen kalıpları, fırça denemeleri, desen taslakları ve kütüphane çalışmaları yanında ders notları ve resmî belgelerini de kullanarak tam 35 yıl süren bir hazırlık döneminden sonra, vefatının 40. yılında kitap ortaya çıktı. Resmî ve hususî koleksiyonlardan temin edilen yüz adet farklı bezemesi kitapta yerini aldı. Pek çok sanat terimi, görüş ve bilgisi unutulmaktan kurtararak kaydedildi. Sadece kendim için dinlemeyip bu birikimleri ileriki yıllara da aktarmak arzusuyla çalıştım. Hatâlarım affola...

GELENEĞİN SANATLA BULUŞMASI

F. İnci A. BİROL *

Hazırûnu ve Aziz Evlatlarımızı Muhabbetle Selamlıyorum.

11 sene sonra Konya'ya gelerek aranızda katılmak, kadim dostlarımla karşılaşmak ve genç meslektaşlarım ile tanışmak beni çok heyecanlandırdı ve sevindirdi. Bu kavuşmayı tertipleyenlere teşekkür ederim.

Şu anda gözüm Fevzi Beyi de arıyor. Mekânı cennet olsun. İnsan yakınlarını kaybettikçe bu dünyada her şeyin ne kadar emanet olduğunu daha iyi idrak ediyorum.

İstanbul'da Marmara Üniversitesi'nden emekli olduktan bir sene sonra, 2001 senesinde dekan Prof. Dr. Behiç Coşkun Beyin daveti üzerine Ankara'dan Konya Selçuk Üniversitesi'ne gelmeye başladım. Bu beraberlik 12 sene sürdü. "Geleneksel Sanatlar" Bölümünün temelini atmak Hattat Hüseyin Öksüz Bey'le birlikte bize nasib olmuştu.

Bu arada Marmara Üniversitesi'nden mezun ettiğimiz üç kıymetli talebem Selçuk Üniversitesi'nde öğretim görevlisi oldular. Arzu Tozlu, Ersan Perçem, Nurcan Sertyüz ile birlikte yoğun ekip çalışması yaparak 12 sene talebelerimizle çok verimli ve bir o kadar da güzel günler yaşadık. Bu gün çeşitli üniversitelerde eğitim görevlisi olan mezunlar yetişti. Yapılan eserler İstanbul'u pek aratmadı dersem yalan olmaz.

Emeklilik sonrası, Konya gibi bir şehirde uzun ömürlü hizmet imkânına sâhip olmak, Allah'ın bize kıymetli bir ikrâmı olmuştur.

Davetinize tekrar teşekkür eder, çalışmalarınızda başarılarınızın devamını dilerim.

1. Geleneğin Sanatla Buluşması

Derler; İnsanda derin bir yaradır köksüzlük,
Budur âlemde hudutsuz ve hazin öksüzlük.
Sızlatır bâzı saatler dayanılmaz bir acı,
Kökü toprakta kalıp, kendi kesilmiş ağacı

Yahya Kemal Beyatlı'nın bu dördlüğü ile söze başlayarak herkesi muhabbetle selamlıyorum.

Herhalde, günümüzde hâlâ yer yer tartışılmakta olan GELENEK kavramı üzerinde biraz durduktan sonra, onu sanatla buluşturmak daha doğru olacak.

GELENEK kelimesi; dilimize yeni girmiş olup, lügat mânâsı ile dilimizde kullanılan mânâ arasında yeterli bağlantı olup olmadığı fazla düşünülmenden Türkçe'ye sokulmuş bir kelimedir. Bu sebeple olacak, eski lugatların mühim bir kısmında bu kelimeyi görmüyoruz. İslâm Ansiklopedisi'ne baktığımızda, cild.13, sayfa 555 de "Gelenek; bkz. ÖRF" dipnotuna rastlıyoruz ve "örf" kelimesinin mânâsını araştırıyoruz.

Arapça kökünden gelen "Örf" kelimesi: **"Yasalarla belirlenmediği halde, ırfandan kaynaklanan, akıl ve dine muhâlif olmadığı için cemiyet tarafından kabul görerek devamlılık kazanan, böylece o milletin kimliğini belirleyen her türlü faydalı hareket ve davranış şekilleridir."**

Geleneğin diğer adı, "an'ane"dir. Kısaca; aynı mânâları taşıyan **"Gelenek veya örf ve an'aneye, milletlerin yaşayış biçimleridir"** şeklinde târif edebiliriz.

Demek ki, Milletlerin kimliği ve sürekliliği, ata yâdigârı gelenekler veya an'aneler sâyesinde şekilleniyor ve devam ediyor. Bu sebeple, mânevî ve millî temellere bağlı gelenekler, kanunlardan daha güçlü ve daha uzun ömürlü oluyor. Yazılı kanunlarda yer almıyor. Bunlar anlatılmakla da anlaşılmıyor ve öğrenilmiyor. Ancak yaşanarak nesilden nesile aktarılıyor.

Böylece milletler yeryüzündeki varlıklarını, sâhip oldukları **gelenekleri** veya **"örf ve an'aneleri"** ile sürdürüyorlar. Çünkü milletlerin birbirinden farklılıkları, yaşayış biçimlerinden kaynaklanır. İşte yaşayış biçimlerini şekillendiren ise sâhip oldukları gelenekleridir.

* Dr. Öğr. Üyesi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümünden emekli öğretim üyesi
incibirol@hotmail.com

Ülkeler için söylenen bu var oluş, şahıslar için de aynı şekilde geçerlidir. İlk olarak bir gencin anne ve babasından görerek edindiği davranışlar, ailenin yaşayış biçimiyle şekillenmeye başlar. Ailede atılan bu temelin üstüne kurulacak kimlik, muhîti ve gördüğü eğitimi ile olgunlaşır. Belli bir yaşa geldikleri zaman ferdler, toplum içinde edindikleri örf ve âdetleriyle bir şahsiyet kazanır. Demek ki, örf ve âdetlerin gelecek nesillere aktarılması için, aile yaşayışının da zedelenmeyip korunması gerekir. Çünkü ailenin güçlü olması, ülkelerin sağlam bir sosyal yapıya sâhip olması demektir. Bunu da temelini oluşturan gelenekler ve bunların meydana getirdiği kültür birikimi, ülkenin geleceğidir.

Aksi halde zamanla meydana gelen kültür kopmaları, farkında olmadan bu değerler hazinemizi fakirleştirerek yıpratmaktadır. Bunun etkisiyle gençlerimiz kendi geçmişleri hakkında asılsız bilgiler edinerek, inkârlara ve yanlış yorumlara kapılıyorlar. Vatanında kendisi için aydınlık bir gelecek göremiyorlar ve çareyi dış ülkelere göç etmekte buluyorlar. Şüphesiz bu vahim sonucun mesûlü, aile kurumunun zaafa uğraması ve ülkemizdeki yetersiz eğitimidir.

Tartışmalarında **geleneklerin** veya **"an'anelerin"** bizim ilerlememize engel olduğunu savunan pek çok enteller mevcut. Bu şahısların **an'anelerimizin** kültür haritamızdaki yerini, önemini iyi kavramaları ve geleneklerden nasıl faydalanabileceklerini ön yargısız araştırmaları yerinde olur. Acaba **"geçmişî olmayanın geleceği olabilir mi?"** sorusuna verilecek cevap çok açıktır.

Hâlbuki ilimde de, sanatta da ve bunun gibi her konuda, mukayese yapma imkânı vererek ilerlemeyi sağlayan geleneklerimizdir. Yapılan bütün çalışmalar, bize karşılaştırma imkânı sağlayan geleneklerin varlığı ile yürütülür. Velhâsıl geleneğin olmadığı yerde ne ilim, ne de sanat ilerleyebilir.

Mesalâ ilimde yeni bir keşif için, araştırma yapan kimsenin, önce o güne kadar olay hakkında yapılanları incelemesi gerekir. Sonra elde ettiklerini, yaptığı deneylerinden aldığı sonuçlarla karşılaştırarak mukayese yapar. Daha sonra toplanan bütün bu bilgiler üzerinde düşünüp, muhakeme yaparak sonucu aramaya koyulur.

Maalesef kavram kargaşası içinde yaşanan günümüzde, **"geleneklere sâhip çıkmak ile gelenekçi bir tutum içinde yaşamak"** tamamen birbirinden farklıdır. Gelenekçi olmanın içinde taassup veya bağnazlık hissedilir. Belki de, özellikle gelenekli sanatlar hakkında yapılan tartışmalar bu kargaşadan dolayı devam etmektedir. Hareket noktamız, konuya ön yargısız ve daha geniş çapta bakmakla belirlenmelidir.

Şimdi kendimize şu soruyu soralım; **"Bir türlü kurtulamadığımız bu hastalığın reçetesi nedir?"**

Cevap; **"Geleneklerimizi yaşayan devrin şartlarına uygun olarak tekrar gözden geçirilip yeniden şekillendirmektir. Fakat bu düzenlenme esnasında, geleneğin özünde var olan ve onu değerli kılan mânâ ve maksadını hassâsiyetle korumak, böylece halkın yanlış yorumlarına, asılsız yakıştırmalarına meydan vermeden gelecek nesillere yaşayarak ve sevdirek aktarmaktır."**

Velhâsıl, Yahya Kemal'in dediği gibi; **"Kökü mazide olan âtî."** olabilmektir.

"Misalli Türkçe Lugat"'ın yazarı İlhan Ayverdi bir yazısında konumuza şöyle açıklık getiriyor:- Dâvâmız geçmişî, geleceğe aşılayabilmektir. Millete hamle yaptıracak asıl ilericilik budur. Hareket noktamız geçmişî, ancak geleceği inşâ için bakmak olmalıdır." diyor (Ayverdi, 1975:5). Nietzsche ise, bu gerçeği; **"Hayat geriye bakarak öğrenilir, ileri bakarak yaşanır."** sözü ile konuyu özetlemiştir.

2. Geleneğin Gelenekli Sanatlarla Buluşması

Geleneğe kısaca göz attıktan sonra bunun gelenekli sanatlarla buluştuğu noktayı arayalım. Bilindiği gibi yeryüzünde ülkelerin iki haritası vardır. Biri sınırların şekillendirdiği siyasî harita, diğeri ise üzerinde yaşanan topraklara ait tarih ve geleneklerle belirlenen kültür haritası. Şüphesiz ülkelerin geleceği, bu haritaların sağlam sınırlar içinde korunmasına bağlıdır.

O halde bunu nasıl başaracağız? Bizi biz yapan ve korumamız gereken değerler nelerdir? İşte bu soruların cevabını, **"Geleneklerimizden edindiğimiz derslerden faydalanarak günümüze uygun şekliyle yaşamakla başarabiliriz."** dersek yanlış olmaz.

Kültür haritasını koruyacak değerlerin, önemli bir kısmı, konumuzu ilgilendiren ve geçmişten günümüze kadar varlığını koruyabilen müstesna sanat eserleridir. Çünkü bunlar yapıldıkları

devrin kültürünü anlatan, yeryüzünde varlığımızın devamını sağlayan ata miraslarıdır. Aynı zamanda kadim medeniyetimizin yapı taşları, varlık simgeleri ve bekçileridir.

Meselâ bir Süleymaniye veya Selimiye Cami-i kebirlerinde Osmanlı imparatorluğunun kahramanlıklarını, ilimde geldiği zirveyi, ruh zenginliğini, estetiğini ve bunun gibi bütün özelliklerini, haşmetiyle seyredebiliyoruz. Yahya Kemal bu gerçeği, “Süleymaniye’de Bayram Sabahı” isimli şiirini yazarken âdeta o asrı yaşayarak ve hissederek ne güzel ifade etmiştir!

Yine 16. yüzyıl, İstanbul nakış hanesinden çıkan bir Mushaf’ın her noktasında, imparatorluğun ince ruh dünyasındaki tasavvur gücünü, zevkini, zarafetini, işçiliğindeki inceliği kısaca sanatta gelinmiş olan seviyeyi hayranlıkla görebiliriz.

Mûsikîmizde de Merâğî’nin veya Dede Efendi’nin eserlerindeki haşmetli nâmeleri, ruhumuza huzur katarak dinleriz.

Demek ki, kültür haritasının sınırları, tarihin sararmış sayfalarındaki satırlarından ziyade, korunmakta olan klasik sanat eserleri ile belirlenir ve güçlenerek varlığını sürdürür.

İskender Pala’nın dediği gibi; **“Tarih boyunca kültür, kılıca hep galip gelmiştir. Milletleri tarihten silerek yok eden savaş değil, kültürdeki mağlubiyettir.”** Tarihte bunun pek çok yaşanmış örnekleri bilinmektedir.

Şüphesiz mâziyi yaşatan klasik eserleri bozmadan muhafaza etmek, millî görevlerimizin başında gelir. Çünkü korunması gereken bu ata mirası **bize hem mukayese imkânı verir, hem ilham kaynağı olur, hem de güçlü bir kimlik ile gelecek vadeder.**

O takdirde klasik sanatların binek taşı olan gelenekler, günümüzde yapılacak yeni eserlere engel değil, bilâkis destek olmaktadır.

Diğer yönü ile sanatta yenilik zorlama ile yapılamadığı gibi, ismarlama da olmaz. Fikir tabîî seyri içinde filizlenir, sanatkârının gönlündeki aşk ve sabır ocağında pişerek olgunlaşır. Bu da, ruh âleminde yaşanan güçlü duyguların, düşüncelerin veya olayların sanatkârı tetiklemeyle ortaya çıkar.

Yeni arayışlar, geçmişle mayalanmadan ve sanatkâr eserine mührünü basmadan sanat açısından bir değere sâhip değildir. Her başarılı sanatkârın eserinde, mahallî ve ferdî geleneklerin izlerini görmek mümkündür.

Kısaca özetlemek gerekirse, klasik eserler ve onları ayakta tutan gelenekler olmasaydı, medeniyetimize katkı sağlayacak, uluslararası değere sâhip çağdaş eserler üretilemezdi.

Şayet eser, ferdî ve millî kimlikten mahrum kalarak sâdece taklitten ibaretse bu çalışmaya, sanattan ziyade zanaat demek daha doğru olur.

Konuşmama nokta koymadan, dikkatimi çeken Budizm felsefesinin şu sözünü sizlerle paylaşmak isterim; **“Geçmişe takılıp kalmakla, bu âna haksızlık yaparız. Geçmişî önemsememekle, geleceğe haksızlık yaparız. Kaderimizin tohumları, geçmişimizin köklerinden beslenir.”**

Evet, çünkü hayat, **geçmişî, ânı ve geleceği ile birbirini tamamlayıp var ederek devam etmektedir. Bu üçlünün arasındaki bağı koparmadan, ânın hakkını vermekle, mazimizi de, bulunduğumuz ânı da, geleceğimizi de değerlendirmiş oluruz.** Böylece parlak bir geleceğe kavuşmamız mümkün olabilir² (Anonim, 2005:167).

KAYNAKLAR

Anonim, “Gelenek” İslâm Ansiklopedisi, C.13, s. 555 (<https://islamansiklopedisi.org.tr/gelenek>)
Anonim, Semiha Ayverdi Doğumunun 100. Yıldönümü, TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kubbealtı Akademisi Kültür Sanat Vakfı, Ankara, 2005, s.167.
Ayverdi, İlhan, “Kökü Mâzide Olan Âtî”, Kubbealtı Akademi Mecmuâsı, Sayı.1, Ocak 1975, s.5.

² Derman tarafından İngiltere’ye yollanan (18-06-1971) tarihli mektuptan konumuz ile ilgili bir ayrıntı: “17 Mayıs da mezar taşları sergisi hakkında atölyede (Tıp Tarihinde) Haluk Şaman’ın da katıldığı bir toplantı yapılmıştı. Orada konuşurken hocamız (Süheyl Ünver), eski ananelerimiz içinde mezarlarla ilgili olanları anlatırken; -Mezar üzerinden atlamak iyi sayılmazdı. -Mezardan çiçek koparılıp eve getirilmezdi. -Mezarlığa çöp atılmazdı. Bunları herkes bilir, hörmet eder ve yapmamaya çalışırdı. Şimdi ise mezarlıklar çöplük oldu. Taşlar çalına çalına kalmadı. Çiçek çalmayı iyilik saymazlarken, Şimdi koca taşları çalışıyorlar. Cemiyetleri kanunlar değil, ananeler (gelenekler) idare eder” demişti.

ANADOLU'DA KİLİM GELENEĞİ VE GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU

Şerife ATLIHAN *

ÖZET

Kilim, havsız dokunan örtü ve yaygıların genel adıdır. Havsız dokumalar; kullanım yerleri, ebatları, malzemeleri, dokuma ve desenleme teknikleri, motifleri, desenleri, renkleri ve desen yerleştirmeleri yönünden farklılık gösterirler. Bu farklılıklar nedeniyle; yoz kilim (desensiz), ilikli kilim (farda), sili (zili), cicim, bozluk, çul ve benzeri isimler alırlar. Kilim kelimesinin kökeni tartışmalıdır. Eski Farsça belgelerde geçen "gılım" kelimesinden kökeninin Farsça olduğu ve oradan türediği tahmin edilir.

Arkeolojik buluntular ve yazılı belgelerden anlaşıldığı üzere; Kilimler de birçok eşya gibi insanların ihtiyaçları doğrultusunda dünyanın birçok yerinde ve Türklerden önce de Anadolu'da ve çevresindeki toplumlar tarafından üretilmiştir. Anadolu'ya ait çok eski kilimler kalmamışsa da kazılardan çıkarılan kilim parçaları kilimin çok eskiden beri dokunduğunu gösterir.

Kazılardan çıkarılan en eski örnekler Mısır'da firavun Tutmsis IV. (MÖ.1412-1402)'ün ve Tutankhamen (MÖ.1347-1338) mezarlarından çıkarılan tapestry parçalarıdır.

Rus antropolog ve arkeolog Sergei Ivanovich Rudenko 1940'ların sonunda Sibiry'a da Altay dağlarının eteğindeki Pazırık (Pazyryk) kurganında M.Ö. 4. yüzyıla tarihlenen iki kilim parçası bulmuştur.

Anadolu'da kilimler eskiden çok yönlü kullanıldıkları için toplumun her kademesinde saraylardan, konaklara, en küçük evlere kadar aranan ürünlerdi. Günümüzde ise kilimler pazarın talebine göre modern ya da geleneksel desenlerden çıkışlı yeni desenlerle özel ve tüzel kişiler tarafından üretilmekte ve genellikle ihraç edilmektedir. Bunun yanında kilim teknikleri sanatsal tekstillerde de uygulanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: kilim, farda, sili, cicim, desen

GİRİŞ

Kilim kelimesi havsız dokunan örtü yaygı gibi dokumaları kapsar. Kilim kelimesinin kökeni tartışmalıdır. Eski Farsça belgelerde geçen "gılım" kelimesinden kökeninin Farsça olduğu ve oradan türediği tahmin edilir (Bozkurt, 2002:3-5). Havsız dokumalar kendi içinde desenleme teknikleri ve kullanım alanları bakımından farklı isimler alırlar. Halk arasında desensiz kilime "yoş kilim", desenli olup komşu motifler arasında açıklıklar oluşan kilimlere "farda kilim", "kertmeli kilim" gibi isimler verilir. Zemin dokumasında kullanılan çözgü ve atkısına ek olarak desenlemesinde nakış atkısı kullanılan dokumalara; yer yaygısı ise sili (zili), örtü, yaygı ise "cicim", "bozluk", keçi kılından dokunanlara "çul" denir. Bu isimlendirmeler bölgelere göre de farklılık gösterir.

Türkçe yayınların birçoğunda havsız dokunan yaygı ve örtüler, genellikle İngilizcede yazılan "flat weaving" ya da "flat woven" kelimelerinden tercüme edilerek "düz dokumalar" olarak ifade edilmektedir. Türkçe yayınlarda böyle yazılmakla birlikte Anadolu'da kilimi dokuyanlar ve kullananlar bunlara "düz dokuma" değil "kilim" ya da kullanım yerine göre farklı isimler verirler. Dikkat edilirse desen atkısı ile yapılan desenler dokumanın yüzünde kabarık dururlar. Bu nedenlerle bu dokumaları halıdan ayırmak için "havsız dokumalar" ya da halkın dediği gibi "kilimler" demek daha uygun olacaktır.

1. Kilimin Tarihçesi

Kilimlerin ne zaman kullanılmaya başlandığı kesin olarak bilinmemekle birlikte Arkeolojik buluntular, yazılı belgeler kilimin dünyanın birçok yerinde dokunduğunu göstermektedir. Anadolu'ya ait çok eski kilimler günümüze kalmamıştır. Ancak giyim ihtiyacı gibi örtü ve yaygı ihtiyacı olarak kilim ve kilim benzeri dokumaların Türklerden önce de Anadolu'da ve çevresindeki toplumlar tarafından üretilmiş olduğu düşünülmektedir (Özay,2001:6). Bu tür dokumalar farklı dillerde farklı isimlerle anılır. Örneğin; İngilizcede "tapestry", Almanca'da "Schlitz wirkerei", Ortadoğu'da ve Anadolu'da "kilim" denir. Kilim kelimesinin kökeni tartışmalıdır. Eski Farsça belgelerde geçen "gılım" kelimesinden kökeninin Farsça olduğu ve oradan türediği tahmin edilir (Bozkurt, 2002:3-5).

* Prof. Dr., Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümünden emekli Profesör
Orcid: 0000-0002-3286-3893, atlihanserife@gmail.com

Kazılardan çıkarılan en eski tapestry (kilim) örnekleri M.Ö. 15. yüzyılda Mısır'da firavun Tutmasis IV. (MÖ.1412-1402) 'ün ve M.Ö. 14. yüzyıldan Tutankhamen (MÖ.1347-1338) mezarlarından çıkarılanlardır (Cathryn M. Cootner, 1990:22).

Yukarıda da belirtildiği gibi, dünyanın birçok yerinde kilim ve benzeri dokumalar üretilmiştir. Rus arkeolog Sergei Ivanovich Rudenko 1940'ların sonlarında Sibirya- Altay dağları eteklerindeki Pazyzyk kurganında M.Ö. 4. yüzyıla tarihlendirilen kilim parçası bulmuştur (Hermitage Museum, Inv. no. 1684-244-250,583-584S), (Denny, W. B., 2018:23). Bu kilim parçasında çözgü ve atkı ipliklerinin çok ince olduğu görülmektedir. O döneme ait Pazırık halısının desimetrekaresinde 60 x 60/dm=3600 ilme vardır. Bu sıklıkta bir halıda 3600 ilme olduğuna göre ipliklerin ince olması gerekir. Ayrıca bu buluntulardaki renk çeşitliliği, M.Ö. 4.-5. yüzyıllarda yüksek seviyede eğirme, boyama ve dokuma teknolojisine ulaşıldığını göstermektedir.

Çeşitli coğrafyalardan günümüze kalmış birçok tapestry (kilim) örnekleri vardır. M.Ö. 5.-4. yüzyıllardan Batı İran'da dokunmuş kilim pano ve kilimden dikilen çizmeler günümüze kalanlar örneklerden birkaçıdır (Frances, Beselin, Denny, Hermann, Kirchheim, Rageth, Stewarts, 2021: 169-171).

İsviçre'de ABEGG Vakfı koleksiyonunda yer alan, M.Ö. 2.- M.S. 2. yüzyıllar arasına tarihlenen Orta Asya Sincan-Uygur özerk bölgesindeki çöl kazılarında çıkarılan birçok yün dokumanın desenleri kilim tekniğinde yapılmıştır. Bu desenlerde çeşitli renklerin ve renk tonlarının kullanıldığı görülür (Shorta, 2001:79-114).

Mısır'da Kıptiler (kopt) Helenistik dönemden itibaren kilim desenleme tekniğini giysi, pano gibi tekstillerde başarılı bir şekilde uygulamış ve yüzyıllarca sürdürmüşlerdir (HALI, 50:31). Dokumada kullanılan iplikler oldukça incedir. Örneğin M.S. erken 4. ya da geç 5. yüzyıla tarihlenen 24 x 23 cm ölçülerindeki bir panoda üç boyutlu ve ayrıntılı bir portre dokunabilmiştir. (HALI, 49:93). Bu tür Kıpti dokumaları ve diğer coğrafyalardan eski kilim tekniği ile desenlenmiş örnekler birçok kitap ve dergilerde yayınlanmıştır (HALI, 166:32).

Avrupa'da tapestry (kilim) dokuma ile 14. yüzyıldan itibaren Belçika'da daha sonra 15. yüzyıl başlarında Fransa- Aubusson'daki atölyelerde saraylara, kiliselere ve zengin aileler için çeşitli boylarda duvar resimleri dokunmuştur. Fransa'da Goblen ailesine ait atölyede Sarayın ihtiyacı için büyük boyutta duvar resimleri dokunmuştur (HALI, 50:145).

2. Kilim Dokuma ve Desenleme Yöntemleri

Kilimler genellikle "ıstar" ya da "ip ağacı" denilen dikey tezgahlarda ters yüzden dokunur ve desenlenir (Fotoğraf 1). Anadolu'da az da olsa bazı bölgelerde yer tezgahlarında halı ve kilim dokunmaktadır. Kilimlerde desenler atkıdan yapıldığı için atkılar çözgüleri kapatır. Atkıların çözgüleri kapatması için ucunda dişleri olan kirkir ile kuvvetlice vurulur. Bu işlem dikey tezgahlarda daha kolay yapılır ve bu nedenle dikey tezgahlar kilim dokumaya daha uygundur. Kilimlerin dokumasında farklı coğrafyalarda farklı malzemeler kullanılır. Anadolu'da eskiden genellikle çözgü, atkı ve desen ipliklerinde yün kullanılmıştır. Son yüzyılda dokunan bazı kilimlerin çözgülerinde yünün yanında pamuk da kullanılmaktadır. Bazı kilimler ve diğer haysız dokumalarda beyaz pamuk atkılarının kullanıldığı da görülür. Saray için dokunanlarda yünün yanında ipek ve kılaptan da kullanılmıştır.

Kilimlerin dokuma örgüsü atkı yüzü bez ayağıdır. Yukarıda da belirtildiği gibi kilimler kendi içinde desenleme yöntemlerine ve kullanım alanlarına göre farklı isimler alırlar. Bu isimler bölgelere göre de farklı olabilir. Bunlar; kilim (farda), sili, cicimdir. Kilimlerde iki ana desenleme yöntemi vardır. Bunlardan birincisi zemin atkısı ile desenleme, ikincisi de zemin atkısının dışında desen atkı ile desenlemedir.



Fotoğraf: 1. Kilim ve halı dokunan dikey tezgâh (Istar), (Atlıhan, 2023:1373).

2.1. Kilim

Zemin atkısıyla desenlenenlere kilim, farda ya da kertmeli kilim denir. Ancak yayınlarda ise bu kilimler “ilikli kilim” olarak yazılır. Yukarıda da belirtildiği gibi bu İngilizcedeki “slit tapestry” kelimesinin Türkçe karşılığıdır. Anadolu’da dokuyucular “ilikli kilim” demezler. Kilim desenleri renkli atkı iplikleriyle yapılır. Fotoğraf 2’de görüldüğü gibi her motif için ayrı atkı ipliği vardır ve atkı motifin alanı içinde hareket eder. Bu yüzden dikey hatlarda komşu motiflerin sınırları arasında düğme iliği gibi yarıklar oluşur. Yarıkların yüksekliği 1 cm’yi, geçerse dokumanın kullanımını zor ve ömrü kısa olur. Uzun yarıkların oluşmaması için dokuma sırasında motif sınırlarında her iki motifin atkıları birbiriyle kenetlenerek kendi motif alanlarına dönülür. Bazen de atkılar sınırdaki ortak çözümlerden dolandırılarak dönüş yapılır. Bu nedenle kilimlerde yarık oluşturmayacak diyagonal kenarlı motifler tercih edilir (Fotoğraf 2). Dikey hatlarda ise, fotoğrafta görüldüğü gibi parmaklı, testere dişi gibi, negatif- pozitif şeklinde birbiri içine giren motifler kullanılır. Kilimlerde uygulanan bu desenleme tekniğine Çanakkale-Ayvacık, Muğla-Fethiye ve Antalya-Döşemealtı’nda “farda”, bu teknikle desenlenen kilimlere de “farda kilim” denir.



Fotoğraf: 2. Istar tezgahında farda (ilikli kilim) kilim dokuma ve desenleme (Foto: Atlıhan, 2009)



Fotoğraf: 3. Osmanlı otağ kilimi, 235 x 395 cm, 17. yy. Divriği Ulu Camiden (Acar, 1982:11).

Kilimlerin ölçüleri, desenleri, renk yapıları, malzemeleri kullanıldıkları yere ve kullananlara göre değişir. Saray, şehir, kasaba, köy ve Yörük yaşamında kullanılan kilimler farklı özelliktedir. Saray kilimlerindeki desenlerin yapısı bitkisel ve nakkaşhanede çizildiği tahmin edilmektedir. Bunlar kontrol altında bir atölyede dokunmuş olmalıdır. Fotoğraf 3'deki kilimin göbek (madalyon) deseni Uşak halılarındaki göbek desenlerine benzemektedir. Kaynaklarda bu kilimlerin sefere çıktığında hem eşya paketlemede hem de otağ zemininde kullanıldığı belirtilmektedir (Acar, 1982:11).

Çiçek desenli kilimler Osmanlı Sarayının yanında şehirlerde de kullanılmıştır. Çiçek desenli kilimlerin öncüleri güllü desenli Basarabiyan kilimleridir. Doğu Karadeniz Bölgesindeki çeşitli merkezlerde "Bardız kilimi" denilen çiçek desenli kilimler eskiden olduğu gibi günümüzde de dokunmaktadır (Ergüder, 2011: 45). Doğu Karadeniz bölgesinde eskiden dokunan namazlıklardaki desenler de genellikle bitkiseldir. Seccadelerdeki bu desen yapısının nedeni bir araştırma konusudur. Bitkisel desenlerin ezberden yapılması zor olduğu için bu desenlerinin kilim tekniğine uygun olarak önceden çizilmesi gerekir.



Fotoğraf: 4. Topkapı Sarayı Müzesi Raht Hazinesinden kilim dokuma eyer örtüsü, Env.no.36/174), (Foto: Atlıhan, 1997)

Saray için dokunan yer yaygısı ve örtüsü kilimlerin yanında kilim tekniğinde eyer örtüleri, mobilya kaplama kumaşı ve perdeler dokunmuştur. Topkapı Sarayı koleksiyonu Raht Hazinesinde bulunan eyer örtüsü ipek iplik ve gümüş kılıptan ile kilim tekniğinde dokunmuştur (Fotoğraf 4). Beylerbeyi Sarayında bir odanın teşrifatındaki koltuk kaplama kumaşı ve perdeler ipek iplikle kilim tekniğinde dokunmuştur. 19. Yüzyıldan itibaren Suriye'de Halep, Şam'da Lübnan'da Beyrut ve Lübnan'ın dağlık bölgelerinde; ipek ve kılıptan atkılarla kilim tekniğinde, kaftan, cepken, terlik ve ayakkabı yüzü, yastık yüzü, dekoratif namazlık, pano, kese ve başlık gibi eşyalar dokunmuştur. Bunlardan bazıları hala dokunmaktadır.

Kumaş desenlerinin kilimlere sadeleştirilerek uyarlandığı görülmektedir. Kilimlere aktarılan kumaş desenleri kilim ipliklerinin kalınlığı dikkate alınarak sadeleştirilir. Halk tipi dokumalarda desenler ezberlenebilir duruma getirilinceye kadar sadeleştirilir. Köy ve Yörük kilimlerinde desenler geometriktir (Bkz. Fotoğraf 5-12). Geometrik motifler ezberlenebilir, birim desenlerden yeni desenler üretilebilir ve dokuması daha kolaydır.



Fotoğraf: 5. Muğla-Fethiye- Boğalar köyünde yayla göçü (Foto: Atlıhan, 1990).

Kilimler en çok Yörük yaşamında kullanılmıştır. Yörüklerde göç çok önemliydi. Mal varlıkları sosyal durumları göçte belli olurdu. Öncelikle kilimler yayla ve kışla arasında göçerken her deve yükünün üzerine örtülürdü (Fotoğraf 5), (Atlıhan, 1996:23-30). Bu nedenle de deve yükü örtüsü kilimlerin desen ve renkleri gösterişli, boyutları 1,40-1,60 x 3-4 m arasındadır. Kumaş inceliğinde ki bu kilimler kadınların dokuma becerilerinin de göstergesidir. Deveye örtülen kilimler, göçten sonra çadırdaki yan yana dizilen çuval ve çuvaların üzerindeki yatakların üzerine örtülürdü. .



Fotoğraf 6. Çanakkale-Ayvacak, Çamkalabak'ta çeyiz yüküne örtülen farda kilim, 160 x 230 cm (Atlıhan, 1993:77-88).

Yörükler sadece göçerken değil, çeyizlerini taşıırken de kilim ve halılarla örterlerdi (Fotoğraf 6), (Atlıhan,1993:77-88). Günümüzde 2000'li yılların başından beri Çanakkale-Ayvacak Yörükleri çeyizlerini traktörün römorkunda taşırlar. Çeyizler traktöre de aynı deveye yüklendiği sırada yüklenir aynı sıraya göre kilim ve halılarla örtülür (Atlıhan, 2002:15-22).

Fotoğraf 6'daki farda kilim katardaki ön deveye örtülür. Günümüzde de her çeyizde bulunan bu kilim düğün ve cenaze törenlerinde kullanılmaktadır. Farda kilimin kenarlarındaki beyaz kontur ile çevrili mavi dilimler kilim tekniği ile dokunduğu için bu kilime "farda" denir. Fethiye'de de bu teknikle dokunan kilimlere "farda kilim" ya da kırmızı kilim denir (Atlıhan arşivi). Çanakkale-Ayvacak'taki farda kilimlerin benzerleri Bergama, Balıkesir bölgelerinde de dokunmuştur. Bazı kaynaklarda bunlara "sofra" denir. Balıkesir, Bergama kilimlerinin kenarında Çanakkale-Ayvacak kilimin kenarındaki gibi beyazla çevrili mavi dilimler görülür.

Anadolu'nun birçok bölgesinde, Güneybatı Anadolu'daki ortası desensiz deve yükü örtüsü kilimin desensiz kısımlarının çevresinde sarı, ya da beyazla çevrili mavi dilimler yer almaktadır (Fotoğraf 7).



Fotoğraf 7. Muğla-Fethiye deve yükü örtüsü kilim, 150 x 320 cm (Foto: Atlıhan, 1988).

Fotoğraf 7'deki Muğla-Fethiye'den deve örtüsü kilim 19. yüzyılın sonlarında dokunmuştur. Fethiye ve Elmalı çevresindeki deve yükü örtüsü kilimlerinin orta kısımda zeminler kırmızı ve desensizdir. Kilimdeki desensiz kırmızı alan yükün üzerine örtüldüğünde üstte kalır, yanlara sarkan uçlar desenlidir. Kilimlerin saçakları da uzun bırakılır. Yukarıda da belirtildiği gibi, Çanakkale, Balıkesir, Fethiye, Antalya bölgeleri birbirinden uzak olmalarına rağmen bu bölgelerdeki

kilim zeminlerinin kırmızı ve kenarlarda beyazla çevrili mavi dilimlerin olması, bunları dokuyanların ortak bir geçmişi olabilir mi sorusunu doğurmaktadır.

Yüzeyi desenle dolu olan deve yükü örtüsü kilimler de vardır (Fotoğraf 8.). Bu tür kilimlerde ortadaki desenler iki uçtaki desenlere göre daha küçük ya da seyrekler. Anadolu'da deve yükü örtüsü kilimlerin desenleri ve zemin renkleri bölgelere göre farklıdır. Bazı bölgelerde orta zemin sarı, mavi ve beyaz olabilir (Ölçer, 1988). Bazı deve yükü örtüsü kilimlerde deve tüyü kullanıldığı görülür. Hepsinin ortak özelliği; deve yüküne örtüldüğünde yanlara sarkan kısımlarda desenlerin daha büyük, renklerin daha parlak olmasıdır (Atlıhan, 2001:119-123).

Deve yükü örtüsü kilimlerin desen ve desen yerleştirme düzeni değişen yaşam biçimlerine bağlı olarak zamanla değişime uğramıştır. Yörüklerin yerleşik yaşama geçme sürecinde aynı zamanda yaylaya da göçüldüğü için deveye örtmek, bayramlarda ve özel günlerde yaygı olarak kullanmak düşüncesiyle kilimlerin orta kısmı desen ile doldurulmuştur (Fotoğraf 5, 8, 9). Deve yükü örtüsü kilimler aynı zamanda cenaze sargısı olarak da kullanılmışlardır (Atlıhan, 1996: 23-30). Kilim dokuma tekniği ile yaygı ve örtülerin yanında namazlık, çuval, heybe, torba gibi eşyalar da dokunmuştur.



Fotoğraf 8. Ortası desenle dolu Fethiye deve yükü örtüsü kilim, 173 x 340 cm, (Atlıhan, 1996:23-70)

2.2. Sili, Cicim

Sili ve cicim dokuma ve desenleme yönünden ortak özelliklere sahiptir. Bunların desenleri zemin atkısı ile değil, desen atkısı ile yapılır. Sili ve cicimlerin zemin örgüsü kilimde olduğu gibi bez ayağıdır. Sililerde zemin, atkı yüzüdür. Cicimlerde zemin, atkı ve çözgünün görüldüğü bez ayağı örgüdür, çözgü ve atkı aynı renktedir. Fotoğraf 1'deki tezgâhta seyrek desenli bir sili dokunmaktadır. Sili ve cicimlerin desenleri kilim gibi bölümler halinde dokunmaz, desen atkıları her sırada dokumanın eninde yerleştirildikten sonra üzerine en az bir, genel olarak iki defa zemin atkısı geçirilir. Desen atkısının dokumaya yerleşmesi için zemin atkısı kırkıt ile kuvvetli bir şekilde vurulur. Bu nedenle sililer kilimlere göre daha kalın, tok ve ağır olur. Sililer genellikle yer yaygısı, cicimler örtü olarak dokunur. Bundan başka sili ve cicim desenleme tekniği; deve yükü örtüsü (Fotoğraf 9), (Atlıhan, 2011:4-19), beşik örtüsü (Fotoğraf 10) (Atlıhan.2023:1371), ekmek mendili (Fotoğraf 11), (Atlıhan, 2023:1382), namazlık, çuval, heybe ve torba gibi dokumalarda da uygulanır.

Batı Anadolu'da dokuma çeşidi olarak sili kelimesi kullanılır ama "cicim" kelimesi kullanılmaz. Yazılı kaynaklarda belirtilen cicim yapısındaki dokumalara Batı Anadolu'da "bozluk", "perde", "örtü" denir. Sili ve cicim dokumaların desenlemesine "ulgama", "çelme" gibi isimler verilir. Türkçede "sili", Farsçada "zilu" yer yaygıları için söylenir. Türkçede "cicim", Farsçada "cacim, cecim" örtüler için söylenir.



Fotoğraf: 9. Antalya-Döşemealtı'ndan "kara sili" isimli deve yükü örtüsü 140 x 407 cm, (Foto: Atlıhan, 1987).

Genellikle beşik örtüsü ve ekmek mendillerinin kalın ve tok olması gerektiği için sili ya da cicim dokuma ve desenleme tekniği tercih edilir. Beşikte bebeklerin üşümemesi ve ekmeklerin çabuk bayatlamaması gerekir. Ekmekler "ekmek mendili" denilen özel bir dokumaya sarılır. Bu dokumanın malzemesi diğer dokumalar gibi yün olduğundan ekmekler uzun süre bayatlamaz. Yörüklerde bir dokuma birkaç yerde kullanılabilir. Örneğin; Kilimler örtü, sargı, perde, beşik örtüsü gerektiğinde namazlık, ekmek mendilleri de sofraya olarak kullanılır.



Fotoğraf: 10. "Sarı namazla" isimli beşik örtüsü, 119 x 165 cm, dokuma yılı 1928 (Atlıhan, 2023:1371).



Fotoğraf: 11. Ekmek mendilleri, 105 x 107 cm, soldaki yenisi 1900'den sonra dokunmuştur. (Atlıhan, 2023:1382)



Fotoğraf: 12. Konya'da bir firmanın dokuttuğu geleneksel ve modern desenli kilimler (Foto: Atlıhan, 2009).

SONUÇ

Yukarıda da belirtildiği gibi kilimler (havsız dokumalar) çok eskiden farklı isimlerle ve farklı yaşam biçimlerinde birçok alanda kullanılmıştır ve günümüzde de kısmen kullanılmaktadır. Özellikle Yörükler yaşam biçimleri gereği dokumaları doğumdan ölüme hayatlarının her alanında vazgeçilmez eşyalar olarak kullanmış ve dokumuşlardır. Yörüklerde ailenin ya da obanın varlık durumu sürü sayısı kadar, deve sayısı ve güzel kilimlerinden anlaşıldı. Deve yükünün üzerine örtülen kilimler kumaş inceliğinde idi. Bu yüzden Yörüklerde kadınlardan iyi kilim dokuma becerisi beklenirdi. Yörükler yerleşik yaşama geçtikten sonra da kilim ve benzeri dokumaları yerleşik yaşama uygun ölçüde ve renklerde dokumaya devam etmişlerdir. Yerleşik yaşamda yer yaygısı olarak dokunan kilimlerin renkleri koyulaşmış, boyları kısalmış ve iplikler kalınlaşmıştır. Günümüzde fabrikada üretilen daha ucuza alınabilen halı ve kilimler, el dokumalarının giderek azalmasına neden olmaktadır. Bunun yanında günümüzde el dokuma halı ve kilimlerin ticaretini yapanlar pazarın talebine uygun dokumalar yaptırmaktadır. Bundan başka günümüzde kilim tekniği sanatsal tekstillerde de uygulanmaktadır. Kilimler eskisi gibi çok dokunmasa da çağın ihtiyaçları ve sanat anlayışı doğrultusunda bir süre daha dokunacaklardır.

KAYNAKÇA

- Acar, Belkis Balpınar, 1982, Kilim-Cicim-Zili-Sumak Türk Düz Dokuma Yaygılar, Eren Yayıncılık ve Ticaret, İstanbul, 1982.
- Atlıhan, Şerife, 2023, "Muğla-Fethiye Kilimleri" Türk Kilimleri Kilim, Cicim, Zili, Palas, Cilt 3, Editör: Aysen Soysaldı, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2023, Ankara, s. 1349-1392.
- _____, 2011 "Antalya -Döşemealtı'nda Kirkitli Dokumalar" Arış V.I, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2001, Ankara, s. 4-19.
- _____, 2002 "On Yılda Bir Yörük Düğün Törenindeki Değişim", VI. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Genel Konular Seksiyon Bildirileri, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara, 2002, s. 15-22.
- _____, 2001, "The Flat Woven Camel Covers in Anatolia", Oriental Carpet and Textile Studies VI. Papers from the ICOC Conference Milan, 1999, California, 2001, pp. 119-123.
- _____, 1996, "The Weaving of the Yürüks of the Fethiye Region in Southwestern Anatolia", Papers 7. International Conference on Oriental Carpets, Dusseldorf 1996, pp. 23-30.
- _____, 1993 "Traditional Weaving in One Village of Settled Nomads in Northwest Anatolia", Oriental Carpet and Textile Studies, Vol. IV., 1993 California, pp. 77-88.
- Bozkurt, Nebi, 2002, TDV. İslam Ansiklopedisi, Kilim Maddesi, 26. cilt, s. 3-5, 2002, Ankara, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kilim>.
- Cootner, Cathryn with contributions by Garry Muse, 1990, Anatolian Kilims The Carolyn & H. Maccoy Collection, HALI Publication, London, p.22.
- Denny, Waltet B., 2018, Bölüm yazısı "The Anatolian Kilim and the History of Art" in A Nomad's Art Kilims of Anatolia, yayına hazırlayan: Krody, Sumru Belger, George Washington University Museum, Washington Textile Museum.
- Ergüder, Ayşe Aslıhan, 2011, "Şenkaya Yöresi'nde bardız, Goşken ve Şabani Dokumaları" Arış, sayı VI., Ankara, 2011. S. 50-59.
- Franses, Micheal with contributions from Anna Beselin, Walter B. Denny, Eberhart Herrmann, Klaus Kirchheim Jürg Rageth Cosima Stewart 2021, Anatolian Tribal Rugs 1050-1750 The Oriental Stars Collection, Halı Publications Ltd., pp. 169 -171.
- HALI 49.
- HALI 50.
- HALI 166.
- Ölçer, Nazan, 1988, Türk ve İslam Eserleri Müzesi Kilimleri, Eren Yayıncılık, İstanbul 1988.
- Özay, Suhandan 2001, Düünden Bugüne Dokuma Resim Sanatı, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara, 2001.
- Schorta, Regula, 2001, Bölüm yazısı "A Group of Central Asian Woolen Textiles in the Abegg-Stiftung Collection" in Fabulous Creatures From the Desert Sands Central Asian Woolen Textiles from the Second Century BC to the second Century AD, Edited by Dominik Keller and Regula Schorta, Abegg- Stiftung, Schwitserland, 2001.

GELENEKSEL SANATLARDA GÜZEL-GÜZELLİK VE SANAT KAVRAMI

Aydın UĞURLU*

ÖZET

Güzel Sanatlar Akademisi Tekstil Bölümlerinde, pek değinilmeyen boşluğu doldurmak, müze, müzayede ve halı ticaretinde eleman gereksinimi yanı sıra genç kuşaklara el sanatları alanında sanatsal bilgi sahibi vermek amacıyla İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde, eskiden "Şark Sanatları" adı ile var olan bölümün yeniden 1982 yılında açılması sırasında, Ulusal, Geleneksel Türk Sanatları alanında en eskisi olan "Halı Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı" eklenerek açılması serüveni ve gözlemler özetlenecektir.

Bildiri başlığında verilen sözcüklerin açıklamalarına değinildikten sonra, sanat eğitimi kapsamında günümüze kalan örneklerden bahsedilerek bu alanda nereden nereye geldiği konusu değerlendirilmeler ile ele alınacaktır.

GİRİŞ

Sanat en kısa tanımıyla; insanın her alanda, güzeli, daha güzeli, en güzeli ve mükemmelliği arayışıdır. Ancak güzelliğin farkına varılması ve ortaya çıkarılması sanıldığı kadar basit değildir. Baumgarten'ın yaklaşık olarak estetik biliminin temellerini attığı 1750 yılından beri, güzel kavramı hakkında tanımlamalar yapılmasına karşın hala tam olarak anlaşılmamıştır. Dilimizde, güzelliği arayarak oluşturulan çalışmaları kapsayan "sanat" sözcüğünün Türkçe karşılığı bulunmamaktadır. "Sanat" Arapça, "Zanaat, Marifet, Beceri" Farsça, "Art" İngilizce kökenli kelimeler olup yabancı dillerden devşirme olarak dilimize geçmişlerdir.

1.Sanat ve Güzel Kavramı

Sanat her alanda Güzel'in aranmasıdır. Sanatsal değerde, GÜZEL kavramı için çalışmalar yalnız sanat sınırları içinde değil, her alanda ve meslekte görülmektedir. Çünkü sanatın temel amaçlarından biri, insan yaşantısını kabalıktan kurtarmak, incelik ve kibarlığa yöneltmedir.



Fotoğraf: 1-2-3-4. Çağlar boyu güzelin aktarılması, Aydın Uğurlu Arşivi

Güzelin ne olduğu Antikçağdan beri sanatçılar ve düşünürlerce araştırılmış fakat net bir sonuca varılamamıştır. İlkçağdan bu yana sanattaki GÜZEL kavramını incelediğimizde, dönemlere göre farklı ölçütler ile geliştirildiği görülmektedir.

Dilimizde sanat anlamında sözcüğümüz bulunmasa ya da unutulmuş olsa; dünya kültürüne sanat alanında bıraktığımız birçok eserin izleri vardır. Türklerin kültür kökeni göçebeliktir ve bulundukları coğrafyalarda kendilerinden önceki sanat eserlerine zarar vermemiştir. Anadolu'da bizden önceki

* Prof. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Emekli Öğretim Üyesi / Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Öğretim Üyesi, İstanbul, aydinmsu@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-0468-8522 / 0000-0001-8492-3459

uygarlıklardan günümüze kalanlar ile Batı coğrafyasındakiler kıyaslandığında; Anadolu'da antik dönemlerden kalanların, Türkler tarafından çok tahrip olmadığı, aksine korunduğu ve onlardan kalan kalıntıların çokluğuyla kanıtlanmaktadır.

2.Güzel Arayışları

Batı'da güzelliğin nitelikleri konusunda bu değerlendirmeler yapılırken, Doğu'da "güzel" için farklı düşünceler geliştiriliyordu.² Orta Asya kökenli Farabi, "Aşksız güzel olmaz" der. Bu nedenle, Aşık Veysel, "Beş para etmez senin güzelliğin bendeki aşk olmasa." diye türkü söyler. Mevlâna ise "Güzellik baktığın şeyde değil, bakışında olmalı. Yüz gözünün gördüğü değil, gönül gözüyle gördüğündür güzel olan" der.



Fotoğraf: 5. Farabi
<https://www.webtekno.com/farabi-kimdir-hayati-eserleri-h134379.html>, 21.04.2024



Fotoğraf: 6. Aşık Veysel Şatıroğlu
<https://kultur.istanbul/saziyla-sozuyle-gonullerin-tercuman-asik-veysel>, 21.04.2024



Fotoğraf: 7. Mevlâna
https://www.kitantik.com/sozluk/7-Emisyon-5-Bin-Lira-Buyuk-Mevlana-Cil-1-Adet-Kagit-Para-Gorseld-eki-Urun-31_1br9qfylc5a71dc1pvr, 21.04.2024

Güzel ve Güzellik değerlendirmesini, değerlendirenin kendi yaşam düzeyine, bilgisine bırakır ve ekler. "Cahile laf anlatmayın", "Delilere, akıl ile anlaşılır şey söylemeye çalışmayın" diye önerilerde bulunur. Mimar Sinan'ın, çocukların eğri-yamuk gördüğü minareyi halat bağlatıp çocuklara düzeltirme öyküsü. Anadolu'da "güzel" kavramına verilen değer önemi vurgular.

Alman klasiklerine göre güzel ve güzellik, herhangi bir bütünün ayrıntıları ile oluşturduğu uyum ve dengedir. Goethe, yalın güzelliği arar ve süs ile yapılan güzelliğin yığın için olduğunu söyler. Sanatın mükemmel olmasını önerir. Kant, sanatın ahlak ile ilgisi olmadığını söyler. Evrensel olan, hoşça giden, kavrama dayanmayan şey güzeldir der.

"Görkem", "Görklüm", "Görklü", "Çizgen Ata" gibi güzel ve güzel sanatlarla ilgili Türkçe kökenli sözcükler rağbet görmemiş ya da unutulmuştur. Örneğin Yörük göçü sırasında göç kervanının başındaki bulunan hatapbaşı için güzel benzetmesi "Tülü maya gibi salınır gider" olmuştur.

Geleneksel Oğuz töresinin farkında olmayan ve sanat hassasiyetinden uzak, kaba saba kişiler ile duygusal kişiliği ve akli olgunlaşmamış, yenilik adına anlamsız ve uygun olmayan gösteriş meraklısı kişi ve grupları kasteden karakterde kişiler için Anadolu ve Trakya halk ağız tanımıyla "Hamamda kurnaya, düğünde zurnaya hayran", "Ayran gönüllü" gibi özlü sözler vardır. Kırsal kesimde Yörük ve Türkmenlerin, sanatsal tabloları sayılması gereken halı ve kilimleri dokuyan Yörük kadınının güzel kavramı; "Hatasız kul olmaz." "Her güzelin bir kusuru vardır," gibi sınırsız hoşgörüyeye dayalı değerlendirmedir. Zaman içinde göçebe Yörük ve Türkmen kültürünü tanımayan yerli ve yabancılar, Türklerin sanat alanında bir etkinliği olmayan ya da sanatı korumadıkları anlamını çıkarmışlardır.



Fotoğraf: 8. Osmanlı dönemi Türk halk giyimi, Aydın Uğurlu Arşivi, 1985

Çok sayıda yanlış değerlendirmelere karşı güzel, güzellik, sanat alanında çalışan Türklerin olumlu olumsuz örnekleri nelerdir? Merak edenler ve neler yapılması gerektiğini düşünenler vardır. Türkiye'deki güzel sanatlar alanında geleneksel ve ulusal alanlarda bilinen nasırlaşmış yanlış ya da kasıtlı değerlendirmelerin netleştirilerek neler yapılabileceğinin belirlenmesi gerekmektedir.



Fotoğraf: 9. Çanakkale Ayvacık Süleymanköy'de Yörük Göçü, Servet Senem Uğurlu Arşivi, 1992



Fotoğraf: 10. Çanakkale Ayvacık Çamkalabak Köyü Yörükleri, Servet Senem Uğurlu Arşivi, 1998

Ülkemizde her alanda yapılan işin başlangıcında sanat ve güzellik ilk anda akla gelmese de işin sonunda mutlaka sanattan bahsedilmektedir. Bu askerlik alanında, teknoloji ve tüm sosyal alanlarda da böyledir. Hatta inancımızda bile güzel yaşantı hayali yaşam sonrasına ertelenmiştir. Ayrıca geleneksel sanatlarının kaybolması ya da gerilemesi ise yeteneksiz nesillerin oluşmasına neden olmaktadır. Yok olan geleneksel sanat örnekleri ise müzelerde değil özel koleksiyon, yabancı müze ve yayınlarda görülmektedir.



Fotoğraf: 11. Çanakkale Ayvacık Çamkalabak Köyü Yörük Gelini, Servet Senem Uğurlu Arşivi, 1998



Fotoğraf: 12. Çanakkale Ayvacık Çamkalabak Köyü Yörüklerin günlük giysileri, Servet Senem Uğurlu Arşivi, 1998

1882 yılında İstanbul'da açılan ve ülkemizin güzel sanatlar akademisi olarak sanat eğitimi veren Sanayi-i Nefise Mektebi Ali'sinden bu yana, Cumhuriyet sonrası ise Ankara ve İzmir başta olmak üzere sanat eğitimi verilen, resmi olarak kurulan üniversite, yüksekokul, fakülte, bölüm, anasanat dalı ve meslek yüksekokulu programları açılmıştır. Bu alana hevesli olanlar için özel teşebbüsler ve farklı amaçlarla özel üniversiteler açılmış, kapatılmış, tekrar açılmaya devam etmiştir. Güzel sanatlar alanında öğrenim görmesi ya da oryantasyon alması için yurt dışına öğrenci ve hocalar gönderilmiş ya da yurt dışından hoca ve uzmanlar getirtilmiştir.



Fotoğraf: 13. Sanayi-i Nefise Mektebi, <https://x.com/msgsuniversity/status/1102242217903689729/photo/2>, 03.03.2019



Fotoğraf: 14. Sanayi-i Nefise Mektebi, Resim Atölyesi, 1927. <http://gmk.org.tr/uploads/file/image-14500326651205997902.jpg>, 17.09.2017

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinin kuruluşundan 30-40 yıl sonra, Şark Sanatları kısmındaki hocaların bir kısmı "Medresetül Hattatin" adı altında, eğitim veren bir okul açarlar ve Hat, Tezhip, Minyatür gibi günümüz Geleneksel Sanatlar eğitimine temel oluşturacak çalışmalar yaparlar.

Bu çalışmalar 1933 yılında Ankara'da sergilenir ve Atatürk bu sergiyi görür, ilgili kişilere Yurtdışına sanat eğitimi için öğrenci gönderilmesi ve Medresetül Hattatin okulunun Sanayi-i Nefise bünyesine alınması talimatını vererek 'Türk Tezyini Sanatlar Şubesi'nin açılmasını sağlar.



Fotoğraf: 15. Medresetül Hattatin ve hocaları, <https://sumbulsokak.com/medresetul-hattatin/>, 22.04.2024

Atatürk "İstanbul, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi" adı ile çağdaş ve Türk Kültürüne yabancı olmayan çağdaş sanat eğitiminin yapılmasını ister ama Akademi Efkâr-ı Umumiyesi, bu bölümü bir türlü içine sindirememiştir. Her şeyi Batı'dan taşımaya alışanlar bir tarafta, ustasından öğrendikleri ile yetinenler ötede. Bunlar bir türlü bir araya gelip Atatürk'ün özlediği çağdaş sanat eğitimini ülkemizde oluşturamazlar. Garb Sanatları bölümlerindeki hocalar, Batı örneklerini ülkeye taşıyor, Şark Sanatları bölümlerindekiler de Osmanlı Sarayı ve yöneticileri için yapılmış olanların benzerleri dışında çalışma yapmazlar. Ancak ülkedeki sanat eğitiminde özlenen "muasır uygarlık" düzeyine hala erişilmeye çalışılmaktadır.

Gelenek adına yapılan sanatsal çalışmalar, Cumhuriyet öncesi çoğunlukla üst kültüre ait, tabana yaygınlaşmamış, saray ve yakın çevresine hitap eden örneklerdir. Bunların gelenekselliği üst kültüre, ulusallığı ise birçok alanda ve Orient kimliği içindedir. Bu saatten sonra değişmeyen kaidelerine göre yenilenmesi zor.

Günümüzde yurtdışı tanıtımlarda ise eski örnekler ya da tarihi arkeolojik buluntulardan bahsedilmesine karşın güzel sanatlar, ulusal sanat ve geleneksel sanat alanları hala tam olarak öne çıkarılmamaktadır. Örneğin Anadolu halı, kilim ve dokumaları konusunda araştırmaları ise yurtdışında bulunan müze ve koleksiyonlardaki eski örnekleri görmeden tamamlayamıyoruz.



Fotoğraf: 16. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesinin Amblemi, <https://msgsu.edu.tr/>

1982 yılında YÖK kapsamında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nin ismi 'Mimar Sinan Üniversitesi' olarak ismi değişmiştir. Şark Sanatları kısmının Geleneksel Türk El Sanatları olarak tekrar açılışında, Prof. Kerim Silivri, Prof. Emin Barın, Prof. Erdoğan Aksel, Prof. Sadi Diren gibi hocaların olumlu yaklaşımlarına, karşıt görüşte olanların ve öğrencilerin alana kayıt yaptıracakları konusunda tedirgin oldukları bilinmektedir.

'Halı Nakkaşları' ise Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü ve bu bölüm kapsamında, hepimizin bildiği gibi "Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı" adı ile tekrar eğitime başlar. İlk dönem öğrenci olmadığı için eğitim halka yönelik kurs açılarak yapılmıştır. Yüksek Öğretim Kurulu yaptırımları ile İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü'ne 1982 yılında eskiden "Halı Nakkaşları" kısmı olduğu gerekçesiyle, lisans ve lisansüstü düzeyinde eğitim-öğretim veren "Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı" olarak açılmıştır.



Fotoğraf: 17. İşleme tasarım ve uygulaması, Yasemin ACAR KARA Öğrenci Çalışması, (Aydın Uğurlu Arşivi, 2000)



Fotoğraf: 18. Geleneksel Ev Tekstili Örnekleri Pano Düzenlemesi, Satenig ÇAKICI Öğrenci Çalışması (Aydın Uğurlu Arşivi, 1985)

Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı'nda eğitim ve öğretim Mimar Sinan Üniversitesi Tekstil Bölümü'nden Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü'ne görevlendirilen Asistan Aydın Uğurlu ve Topkapı Sarayı Müzesi ile Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde görev yapan Uzman Yusuf Durul saat ücretli öğretim görevlisi olarak anasanat dalında eğitim ve öğretime başlamışlardır.



Fotoğraf: 19. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı Tasarım ve Uygulama Atölyesi, Aydın Uğurlu Arşivi, 2010

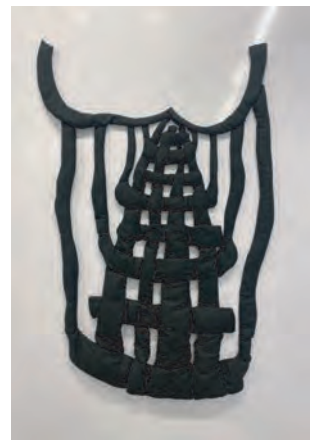
Öğrenciler alan araştırmasına yönlendirilmiş, ayrıca geleneksel örneklerden ilham alınarak günümüze uyarlanması yapılmıştır. Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı, ülkemizde yeni hizmete başlayan üniversitelerin güzel sanatlar fakültelerinde Halı-Kilim-Kumaş, Halı-Kilim-Dokuma gibi çeşitli isimler altında açılmasına örnek olmuştur. Bunun peşi sıra güzel sanatlar fakültelerinin tekstil ve moda bölümlerinde de geleneksel dokumalara ilgi artmıştır.



Fotoğraf: 20. İsrhanur Doğan, diploma projesi eşret çalışması, Servet Senem Uğurlu Arşivi, 2022



Fotoğraf: 21. Dilara Karayel diploma projesi kilim çalışması, Servet Senem Uğurlu Arşivi, 2021



Fotoğraf: 22. Rabia Şeremetli diploma projesi yorganlama çalışması, Servet Senem Uğurlu Arşivi, 2022

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

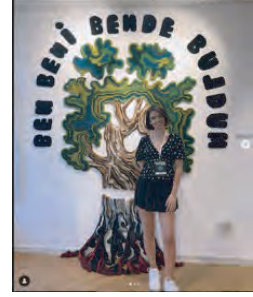
İlki Mimar Sinan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü'ne bağlı olarak dört yıllık lisans programı olarak Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı, günümüzde Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölüm, Halı, Kilim ve Geleneksel Kumaş Desenleri Anasanat Dalı olarak öğretimine devam etmektedir.



Fotoğraf: 23. Selen Çolak serbest tasarım, Scythia Textile Sergisi 2020, Servet Senem Uğurlu Arşivi, 2021



Fotoğraf: 24. Şulegül Bektaş diploma projesi serbest tasarım, 2021 Base Sergisi, Servet Senem Uğurlu Arşivi, 2021



Fotoğraf: 25. Fatma Tuzluca diploma projesi serbest tasarım, 2022 Base Sergisi, Servet Senem Uğurlu Arşivi, 2022

Ülkemizde Geleneksel Türk Sanatları Bölümlerinde genellikle açılması tercih edilen anasanat dallarından biridir. İnternet üzerinden yaptığım araştırmam sonucunda, devlet ve vakıf üniversitelerinde olmak üzere ülkemizde toplam 47 üniversitede 'Geleneksel Türk Sanatları Bölümü'nün açıldığı görülmüştür.

Ancak bu üniversiteler arasında Ege Üniversitesi, Kafkas Üniversitesi, Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi ve Giresun Üniversitesi'nin akademik personeli olarak bir ya da minimum öğretim elemanı görüntülenmekte ya da bölüm hakkında hiçbir bilgi bulunmamaktadır.

- Halı-Kilim ve Eski Kumaş Desenleri,
- Halı, Kilim ve Geleneksel Kumaş Desenleri,
- Halı-Kilim-Dokuma,
- Halı, Kilim ve Dokuma gibi anasanat dalı isimleri olduğu görülmektedir.

Bu anasanat dalının farklı diğer teknikleri de bir araya getirilerek alacağı yeni bir isim ile ifade edilmesinin daha uygun olacaktır.

Gelişmiş tekstil endüstrisinin övünç belgelerinin gelecek kuşaklara tanıtılmasının sağlanması gerekmektedir. Bu nedenler kültür envanterlerinin çıkarılması, konulu ve koleksiyon fikri ile müzelerin kurulması, koleksiyon fikrinin ise okul öncesi ve halk eğitimi; bu konu hakkında yapılacak ilk hedefler olacaktır.

•Dünyada bu alanda neler yapıldığının ve yurtdışı etkinliklerinin takip edilmesinin önemli olduğu öne çıkmaktadır.

•Ülkemizde Halı, Kilim ve Geleneksel Kumaş Desenleri Anasanat Dalı mezunlarının bir araya geleceği platformun kurulması, bu alanda öğrenim gören ve çalışanların bir araya gelmesi açısından önemlidir.

•Ülkemizde bu alanda yapılan sergi ve faaliyetlerin bir araya getirildiği ve haberlerinin duyurulduğu ortak bir web sayfası, facebook, instagram, X/Twitter gibi sosyal ağların bulunması, bu alandakilere yardımcı olacaktır.

•Alanımızda açılan sergiler her geçen gün artmaktadır. Onlara ilgi gösterilmesi ve sergiler için öğrenci, mezun ve öğretim elemanlarının teşvik eden hareketli ve aktif sanat gruplarının kurulması gerekmektedir.

•Alanımızdaki literatür sorunu devam etmekte olup bu sorunu çözmek için gerekli çalışmalar yapılmalıdır.

- Alanımızda üniversiteler arası karşılaştırmalı ve değerlendirmeli çalışmalar yapılmalıdır.
- Üniversitelerimizde ilgili anasanat dalı için dikey geçiş ve yatay geçiş kontenjanlarının arttırılması, anasanat dalına kabul edilecek öğrencilerin arttırılması gerekmektedir.
- Erasmus ile gelen-giden öğrenci kontenjanlarının arttırılması, gelen ve giden öğrenciler için öğretim planlarının ayrıca hazırlanması önemlidir.
- Sözlerimi İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi ve Almanya Nürnberg Güzel Sanatlar Akademisi öğrenimlerim sonrasında öğrenim gördüğüm akademinin Tekstil bölümünde başlayarak yine aynı üniversitenin Geleneksel Türk Sanatları ile devam ettirdiğime ve ayrıca Halı, Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı'nın kuruluşunda bulunan ve kurulmasına neden olan akademisyen olmanın önemli bir başlangıç olduğu düşüncesindeyim ve gelecekte umutluyum.

KAYNAKÇA

- AKSEL, M. (2011). Sanat ve Folklor, (Haz. Beşir Ayvazoğlu), Kapı Yayınları, İstanbul.
- Ayvazoğlu, B. (1989). İslam Estetiği ve İnsan, Çağ Yayınları Tic. ve San. A.Ş., İstanbul.
- BURCKHARDT, T. (2012). İslam Sanatı ve Anlamı, (Çev. Turan Koç), Klasik Yayınları, İstanbul.
- Cıbroğlu, Y. (2007). Sedef Kakmalı Ayakkabı Boyacı Sandıkları Üzerindeki Arketipsel (S)imgeler, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- GEİGER, M. (1985). Estetik Anlayış, (Çev. Tomris Mengüşoğlu), Remzi Kitabevi, İstanbul.
- JANSON, H. W. & Janson, D. J. (1957). Malerei Unserer Welt Von der Höhlenmalerei bis zur Gegenwart, Stuttgarter Hausbücherei, Köln.
- UĞURLU, A. (2006). Sanat Eğitimi Kapsamında Türk Halk Sanatı, 26-30 Haziran 2006 7. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/13819,67pdf.pdf?0&_tag1=8343780914A2D4B75C26654745116300277B2FB5&crefer=E38642573F91AF988A1BC9CC8594CC0A916BD456553831AE3F7CADD5BABB4A78.
- UĞURLU, A. (2002). "Güzel Sanatlar Akademisi Örneğinde Sanat Eğitimi ve Gelişimi, Sanat Eğitimi Sempozyumu "Türkiye'de Sanat Eğitimi ve Öğretmen Yetiştirme" 08-10 Mayıs 2002, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, s. 39-42.
- UĞURLU, A. (2005). Türk Sanatı Kavramı Perspektifinde El Sanatlarımız, 17-21 Aralık 2002, V. Türk Kültürü Kongresi Cumhuriyetten Günümüze Türk Kültürünün Dünü, Bugünü ve Geleceği, El Sanatları Cilt XIII, T.C. Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, s. 11-17.
- UĞURLU, A. (2007). Sanat Eğitiminde Kimlik Sorunu ve Ekonomiye Etkileri, Uluslararası Katılımlı Sanat Ekonomisi Sempozyumu, 01-02 Aralık 2006, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, No:1, Ankara, s. 417-420.
- UĞURLU, A. (2020). Türkiye'de Geleneksel El Dokumacılığı Eğitimi, Arış Dergisi, (17), s. 22-43. <https://doi.org/10.34242/akmbaris.2020.138>
- Aristo'dan Sonra 'Mantiğin İkinci Üstadı' Olarak Anılan Filozof Farabi Kimdir? İşte Hayatı ve Eserleri <https://www.webtekno.com/farabi-kimdir-hayati-eserleri-h134379.html>
- Kitantik kitap-antika-efemera https://www.kitantik.com/sozluk/7-EMISYON-5-BIN-LIRA-BU-YUK-MEVLANA-CIL-1-ADET-KAGIT-PARA-GORSELDEKI-URUN-31_1br9qfylv5a71dc1pvr
- Medresetü'l Hattâtîn <https://sumbulokak.com/medresetul-hattatin/>, 22.04.2024
- Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi <https://msgsu.edu.tr/>
- Saziyla, sözüyle gönüllerin tercümanı: Âşık Veysel <https://kultur.istanbul/saziyla-sozuyle-gonullerin-tercuman-ni-asik-veysel>
- Sanayi-i Nefise Mektebi, <https://x.com/msgsuniversite/status/1102242217903689729/photo/2>, 03.03.2019
- Sanayi-i Nefise Mektebi, Resim Atölyesi, 1927 <http://gmk.org.tr/uploads/file/ima-ge-14500326651205997902.jpg> 17.09.2017

KONYA'DA HAT SAN'ATI EĞİTİMİNİN LİSANS DÜZEYİNDE BAŞLANGICI

Hüseyin ÖKSÜZ *

GİRİŞ

Kıymetli misafirler, muhterem dostlar...

Yıllardan yaklaşık olarak 1996 (1995 yılında ilk rektör ataması) yılı idi. Muhterem Prof. Dr. Abdurrahman KUTLU dostum idi. Selçuk Üniversitesi'ne rektör olmuştu. Tebrik etmek için ziyaretine gitmiştim. Odası çiçeklerle doluydu. Selamlaşmadan sonra oturup kendi aramızda sohbet ediyorduk, sohbet devam ederken o esnada birden hatırıma geldi: "Abdurrahman Bey, Güzel Sanatlar Fakültesi'nin kurulma zamanı geldi" dedim. "Öğretim elemanlarının teminin mümkün olduğunu zannediyorum. Bendeniz: Örcün Hanım Selçuk Üniversitesi'nin bir müracaatı var aramızda kalsın şeklinde bir şey demişti" dedim.

Bu sözlerim üzerine Rektör Abdurrahman Hoca ajandasını çıkardı ve notlar almaya başladı. O gün bu şekilde ayrıldık. Bu ziyaretimden bir hafta sonra kayınpederim Halil İbrahim SAYAR da, Rektör Hoca'yı kutlama düşüncesiyle kendisini ziyaret etmeyi arzu etmişti. Beraberce Abdurrahman Hoca'yı ziyarete gittik. Abdurrahman Hoca'nın odasına girdiğimizde, Hoca beni görür görmez: "Hüseyinciğim ben araştırdım, Selçuk Üniversitesi olarak Güzel Sanatlar Fakültesi için bir müracaatımız yokmuş. Fakat ben YÖK'e müracaat edeceğim sen de işin başında olacaksın" dedi. Ben de "hay hay hocam tabii" dedim bir ders verilirse girerim düşüncesiyle öyle söyledim. Bundan bir hafta sonra Ramazan ayıydı. Telefonla beni aradılar telefonda Hüseyin'ciğim bu akşam teravihten sonra size geliyorum dedi ve teravihten sonra geldiler. Geldikten sonra da Güzel Sanatlar Fakültesinin kurulması için ilk toplantı bizim evde oldu böylece.

Toplantıda bizimle birlikte rahmetli Yrd. Doç. Hasan ÖZÖNDER, Öğr. Gör. Kamil UĞURLU ve kardeşim diş hekimi İsmail ÖKSÜZ vardı. O akşam Güzel Sanatlar Fakültesi nasıl olur? Hangi bölümleri olabilir, dersleri nelerdir? Gibi bazı konuları kendi aramızda müzakere ettik. Ardından da kendi aramızda görev taksimi yaptık. Öğretim Görevlisi Kamil UĞURLU Bey ile ben, Konya'da Güzel Sanatlar Fakültesi olabilecek binaları araştırıyorduk. Rektör Abdurrahman Hoca da bir hocayı kurucu dekan olarak tayin etti.

Görev taksiminden sonraki zaman diliminde Ben ve Öğr. Gör. Kamil UĞURLU Bey, birlikte fakülte binası olması için bir bina araştırmaya başladık. Önce istasyondaki Osmanlı yapısı ve şimdiki revir binası olan binayı inceledik. İkinci bina olarak eski sanat okulu olan şimdilerde özel idare olarak bilinen binayı inceledik. Ondandan sonra da, şimdilerde "Taş Bina" olarak isimlendirilen o zamanlar kız öğretmen okulu olan binayı inceledik.

Öte yandan bina araştırması görevimin yanında fakültemizin ders programlarını oluşturmak işlerini üstlenmiştim. Geçici Dekan vekili (Prof. Dr.) Behiç Bey (COŞKUN) ile görüşerek programlarını oluşturmanın yollarını arıyordum. Bu meseleyi çözmek için Behiç Bey ile İstanbul'a beraber gitmeye karar verdik. Fakat daha sonra, İstanbul'a gideceğimiz vakitte Behiç Bey'in ani bir işi çıktığı için İstanbul'a tek başına gitmek zorunda kaldım.

İstanbul'a gittiğimde Prof. M. Uğur DERMAN Hocam'a Güzel Sanatlar Fakültesi'nin kurulması ile ilgili konuyu açtım. Boğaz köprüsünün altında güzel bir lokantanda beraber yemekten konuyu kendilerine anlattım. Ve Uğur Hocam'ı, Güzel Sanatlar Fakültesi için Konya'ya davet ettim.

Uğur Hocam da: "Hüseyin'ciğim benim sağda solda çok işlerim olur. O nedenle ben gelemem. Ama bizim hanım gelebilir, dedi. Ben de: "Peki hocam" dedim. Fakat daha sonra Çiçek Hanım'a Marmara Üniversitesi Rektörlüğü izin vermedi. Çünkü Çiçek Hoca'nın fakültede çok fazla ders yükü varmış. Bunun üzerine Uğur Hocam: "İnci Hanım (AYAN BİROL) gelebilir, yeni emekli oldu ve Ankara'ya taşındı" dedi. Ben bu duruma çok memnun oldum. Uğur hocam, İnci Hocam'a durumu anlattı. O da sağ olsun bu öneriyi kabul etti. Sonuçta İnci Hocam haftada iki gün ve yaklaşık on yıl boyunca fakültemizde derslere devam ettiler. Kendisinin hakkını ödeyemeyiz.

* Dr. Öğr. Üyesi, Karatay Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Öğretim Üyesi Konya, h.konevi@hotmail.com.

Ben de bu zaman zarfında arabamla İnci Hoca'yı, rahmetli eşim İsmet Hanım ve Arzu (TOZLU) Hanım ile beraberce yemeğe götürürdüm. Oradan da Arzu (TOZLU) Hanım'ın evine oturmaya giderdik. On yıla yakın bu zevki yaşadım, elhamdülillah.

Fakültenin ders programları ile alakalı meselede fakültenin esas programlarının yanında diğer programlarını da Marmara Üniversitesinde görev yapan Çiçek (DERMAN) Hanım'dan ve İstanbul (Mimar Sinan) Güzel Sanatlar Akademisinde görev yapan Hüseyin GÜNDÜZ Bey'den aldım. Fakülte kurulup da faaliyete başladıktan sonra ikinci yılda, rahmetli Prof. Dr. Fevzi GÜNÜÇ Bey'i Güzel Sanatlar Fakültemize davet ettik. Bu vesile ile Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesindeki kadrosunu Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ne aktardı. Fakültemize dâhil oldu.

Aslında, şahsen ben, re'sen fakülteye atandığım için bazı konularda zorlandığım oluyordu. Rahmetli Fevzi Bey iyi bir akademisyen idi. Bilgili ve cesur bir arkadaş idi. Bu bakımdan bizim fakültemize gelmesi çok iyi olmuştu. Kısa zaman içerisinde fakülteye dâhil olmasının farkı belli olmaya başladı. Fakültemizin kalitesi arttı. Uğur Hocam da bizim geleneksel bölümümüzü Türkiye'de birinci ilan ettiler. Hakikaten çok bahtiyar olmuştuk. Öğrencilerimiz hakikaten yetenekli idiler. Meslekleriyle ilgili işlerde başarılı oldular. Müracaat ettikleri yerlere çabucak kabul edildiler. Uluslararası yarışmalarda ödüller aldılar. Birincilikler, mansiyonlar aldılar. Akademik unvana sahip oldular.

Böylece Hat Sanatı ve Geleneksel Türk Sanatlarının diğer dallarında Konya'da Fakülte düzeyinde eğitim verilmeye başlanmış oldu.

HAT SANATINDA YENİ BİR RAKIM: SEYYİD MUSTAFA RAKİM EFENDİ

Bilal SEZER*

ÖZET

Hat sanatının çeşitli dönemlerinde yaşamış Mustafa Rakım isimli hattatlar bulunmaktadır. Bunlardan en başta geleni celi sülüste adeta bir devrim yapmış olan Mustafa Rakım Efendi (ö.1826) 'dır. Diğerleri, Taşmektepli namıyla bilinen Mustafa Rakım (ö. 1767), Hacı Mustafa Rakım (ö. 1865-1874?) ve Bakkal Arif Efendi'nin oğlu Mustafa Rakım Unan (ö. 1949)'dır. Bunların dışında, bildirinin de konusu olan, Seyyid Mustafa Rakım Efendi adında bir hattat vardır. Hattat hakkında hemen hemen hiç bilgi sahibi değiliz. Ancak 1290/1873 tarihli yazmış olduğu Kur'an-ı Kerim Ankara Milli Kütüphane Adnan Ötügen Koleksiyonunda 06 Hk 4793 envanter numarasıyla kayıtlıdır. Kur'an-ı Kerim Hafız Muhammed Ali tarafından 1291/1874 tarihinde babası Muhammed Ağa adına Tophanede Firuz Ağa Cami-i Şerifine vakf edilmiştir. Hattatın yazdığı Kur'an göz önüne alındığında, Seyyid Mustafa Rakım Efendi'nin kudretli bir hattat olduğu âşikardır. Yazısı gayet işlek ve düzgün bir nesihdir. Yazdığı Kur'an-ın tarihine bakıldığında, hattat 19. Yüz yılın sonlarında yaşamış olmalıdır.

GİRİŞ

Menşei Nabat yazısına dayanan hat sanatı İslamiyetin zuhuruyla yeni bir döneme girdi. İslamın "oku" emri hattın gelişmesindeki âmillerden biri oldu. Yazı hızlı bir gelişim gösterdi. Emevi devrinde çeşitlenmeye başlayan hat sanatı, Abbasi devrinde sanat çehresine büründü. Bu dönemde hatta yön veren, hatta reform yapan hattatlar zuhur etti. Bu hattatların etkisi Osmanlı dönemine kadar devam etti. Osmanlı hattatları geçmişin mirası üzerine kendi zevklerini de ekleyerek yeni ekoller meydana getirdiler. Hattın yükselişi Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar devam etti. Bu dönemde hat sahnesinden ismi bilinen ve bilinmeyen çok sayıda kudretli, mâhir hattatlar gelip geçti. Bunlardan biri de, bildirimimize konu olan, ismini yazmış olduğu Kur'ân-ı Kerim olmasa bilemeyeceğimiz Seyyid Mustafa Rakım'dır.

Hat sanatının çeşitli dönemlerinde yaşamış Mustafa Rakım isimli hattatlar bulunmaktadır. Bunlar sırasıyla şöyledir:

Taşmektepli Mustafa Rakım: Yedikuleli Seyyid Abdullah'ın talebelerinden olup, 100 kadar Kur'an yazdığı bilinmektedir. Taşmektepli namıyla bilinir. 1767 yılında vefat etti (Alpaslan,1992:79; Serin, 2010:312).

Mustafa Rakım Efendi: 1757 yılında Ünye'de doğan Mustafa Rakım, Mehmet Kaptan'ın oğludur. Ünlü hattat İsmail Zühdi'nin kardeşidir. Genç yaşında babasıyla birlikte İstanbul'a geldi. Burada daha önce İstanbul'a gelmiş olan ağabeyi İsmail Zühdi tarafından yetiştirildi. Hafızlık yanında dini ilimleri okudu. Medrese tahsili yaptığı sırada güzel yazıya merak sardı ve aklam-ı sitte yazılarını ağabeyinden ve III. Derviş Ali'den meşk etti ve on iki yaşında iken icâzet aldı. Ayrıca resim sanatıyla da meşgul oldu. Yaptığı resimler III. Selim'e takdim edildi. Padişah sanatkârı takdir ederek ona müderrislik pâyesi verdi. Daha sonra sikke-i hümayun ressamlığına getirilen hattat Şehzâde II. Mahmud'un yazı hocalığına tayin edildi. II. Mahmud'un padişahlığı zamanında çeşitli vazifelere getirildi. 1817 yılında İstanbul, 1820'de Anadolu Kazaskeri pâyesini aldı. 1823 yılında fiilen Anadolu Kazaskerliğine getirildi. Mustafa Rakım hayatının sonuna doğru felç geçirdi ve 25 Mart 1826 günü vefat etti. Mustafa Rakım'ın hat sanatındaki önemi, celi yazıyı estetik değerler bakımından kemâle erdirmesi, celide istif güzelliğini temin etmesi ve Osmanlı tuğrasında yaptığı yeniliktir (Alpaslan, 1992:84; Serin, 2010:377; İbnülemin,1970:273; Berk,2003:23).

Hacı Mustafa Rakım: Laz Ömer Vasfi Efendi'nin talebelerinden olan Hacı Mustafa Rakım zamanının iyi hattatlarından olmalıdır. Hayatı hakkında yegâne bilgimiz Mekâtib-i Umûmiyye'nin hat mümeyyizi olmasıdır. İbnülemin, hicri 1275 (1858-1859) tarihli yazdığı Delâillü-l Hayrât ve hicri 1274 (1857-1858) tarihli Mızraklı İlmihal kitapları nesihinin güzelliğine delildir demektedir. Son eserinin tarihine istinâden hicri 1282 (1865) senesinden sonra vefat etmişse de, medfeni belli değildir (İbnülemin,1970:292).

* Prof. Dr.Uşak Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Uşak, bilal.sezer@usak.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1580- 4709

Mustafa Rakım Unan: Meşhur hattat Bakkal Arif Efendi'nin oğlu olarak 1291/1873 tarihinde Filibe'de doğdu. 1877/1878 Osmanlı- Rus harbinde ailesi ile birlikte İstanbul'a geldi. İbtidâî ve Rüşdiye tahsilini yaptıktan sonra Vefa İdâdisi'den mezun oldu. Bir müddet mekteplerde hüsn-i hat talimiyle meşgul olduktan sonra, babasının son zamanlarda yaşadığı rahatsızlık üzerine 1323/1909'dan itibaren Nûr-ı Osmaniye Camii'ndeki meşkhanenin muallimliğine vekâlet etti. Babasının vefatından sonra muallimlikten alınıncı memuriyetle Yalova'ya giderek senelerce orada ikamet etti. Cumhuriyetin ilanından sonra İstanbul'a dönerek Sıhhiye Müdüriyeti'nde muhasebe mümeyyizi olarak görev aldı. Daha sonra İstanbul Üniversitesi muhasebeciliğine getirilip yaş itibari ile tekaüde sevk edilene kadar görev yaptı. Bilâhare Güzel Sanatlar Akademisi'nde hüsn-i hat muallimi olduysa da, 25 Nisan 1949 tarihinde vefat etti. Edirnekapı Kabristanında babasının civarına defnedildi (İbnülemin,1970:294).

Seyyid Mustafa Rakım: Hayatı hakkında hiçbir bilgiye sahip değiliz. Yazmış olduğu bir Kur'an-ı Kerim Ankara Milli Kütüphane'de 06 Hk 4793 envanter numarasıyla kayıtlıdır (Kantar,2017:202).

ANKARA MİLLÎ KÜTÜPHANE'DE 06 HK 4793 ENVANTER NUMARALI ESERİN KİMLİĞİ

Envanter No : 06 Hk 4793

Hattatı : Seyyid Mustafa Rakım

Müzehhibi : Bilinmiyor.

Tarihi : 1290/1872

Yazı Türü : Nesih

Varak Adedi : 447

Satır Sayısı : 13

Boyut (Dış-İç) : 335 X 225 / 240 X 140 Mm

Vâkifi : Hafız Muhammed Ali

Eserin Cildi: Miklebli, altın zencerekli ve köşebentli, yeşil bez geçirilmiş mukavva bir cildi vardır.

Eserin Tezhibi: Kur'an-ı Kerim'in tezyînâtına bir bütün olarak bakıldığında, klasik dönem tezhibi tamamen terkedilmiş, renk, tasarım ve motif gibi tezyinat unsurları incelendiğinde barok/rokoko etkileri hâkim vaziyettedir. Cetveller terkedilmiş, altın fazlaca kullanılmış, yaprak ve güller natüralist tarzdadır (Kantar,2017:203) (Fotoğraf 1).



Fotoğraf: 1. Eserin serlevha tezhibi

Eserin Hattı: Eser 13 satırlık tertib üzerine nesih hattıyla yazılmıştır. Yazı gayet işlek, düzgün ve zariftir. Sûrebaşları da düzgün bir rikâ' hattıyla yazılmıştır (Görsel 2).



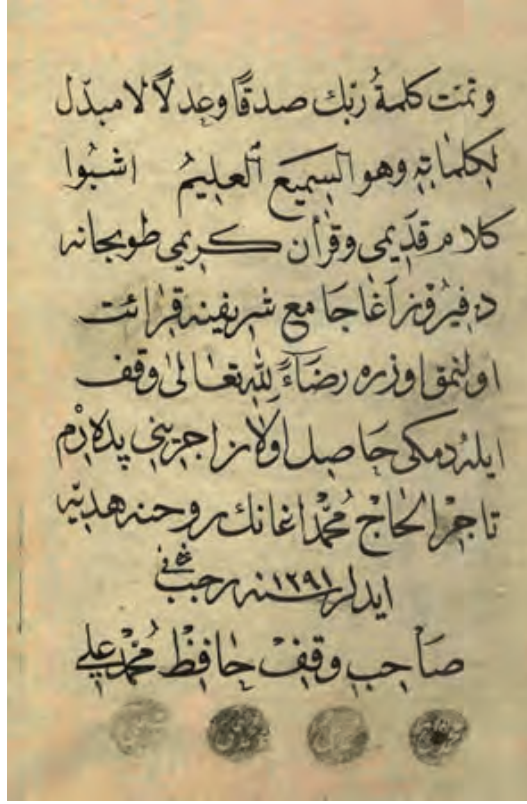
Fotoğraf: 2. Eserden bir sayfa

Eserin Ketebe Sayfası: Hattatın ketebe sayfasındaki ferağ kaydı şöyledir: “...Ketebehü'l-fakir ilâ rahmeti rabbihi'l- kadîr. Ezafü'l-küttâb bi-avnillâhi'l- meliki'l- azîzi'l- vehhâb. Es-seyyid Mustafa Rakım gaferalla-hu zünûbehû ve setere uyûbehû âmin. Li-seneti tis'in ve mieteyn ve elf....”(Görsel 3).



Fotoğraf: 3. Eserin ketebe sayfası

Eserin Vakıf Kaydı: Eserin vakıf kaydı şöyledir: “...İşbu kelâm-ı kadîmî ve Kur'ân-ı Kerîmî Tophâne de Firuz Ağa Camiî şerifine kıraat olunmak üzere rızâen-lillah-i Teâlâ vakf eyledim ki hâsıl olan ecrini pederim tâcir el-hâc Muhammed Ağa'nın ruhuna hediye ideler, sene 1291 receb, sâhib-i vakf Hafız Muhammed Ali” (Görsel 4).



Fotoğraf: 4. Eserin vakıf kaydı

SONUÇ

Hattat Mustafa Rakım hakkında yazdığı Kur'ân-ı Kerim'in dışında bilgimiz yoktur. Yazdığı Kur'ân-ı Kerim Ankara Milli Kütüphanede 06 HK 4793 numarasıyla kayıtlıdır. Yazdığı Kur'ân göz önüne alındığında çok iyi, kudretli bir hattat olduğu görülmektedir. Yazısı gayet işlek ve düzgün bir nesihtir. Hattat, yazdığı Kur'ân'ın tarihine ve tezhibine bakıldığında 19. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olmalıdır. Bu Kur'ân-ı Kerim Hafız Muhammed Ali tarafından 1291/1874 tarihinde babası Muhammed Ağa adına Tophane Firuz Ağa Cami-i şerifine vakf edilmiştir.

KAYNAKÇA

- ALPASLAN, Ali, (1992) Ünlü Türk Hattatları, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara
 BERK, Süleyman, (2003) Hattat Mustafa Rakım Efendi, Kaynak Yayınları, İstanbul.
 İNAL, İbnülemin Mahmut Kemal, (1970) Son Hattatlar, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
 KANTAR, Eda, (2017) Ankara Milli Kütüphanesinde Bulunan XIX. Yüzyıla Ait Bir Grup Kur'an-ı Kerim'in Tezyinat Bakımından İncelenmesi, Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Erzurum.
 SERİN, Muhittin, (2010) Hat Sanatı Tarihi I, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.

EĞİNLİ SÜLEYMAN EFENDİ'NİN HATTATLARA DÂİR ESERİ: MİR'ÂT-I HATTÂTİN ve KAYNAKLARI

Mehmet MEMİŞ *

ÖZET

Çocukluk ve gençlik yıllarını doğum yeri olan Eğin'de geçiren Süleyman Efendi, daha sonra İstanbul'a gelerek 1888 tarihinden itibaren Defter-i Hâkânî Senedât Dairesi'nde kâtip olarak görev yapmıştır. Eğin'de yaşayan babasının ve dedelerinin de hattat olmaları münasebetiyle küçük yaşlardan itibaren aşına olduğu hat eserlerine ilgi duymuş, yazma kitaplar ve hat levhaları satın almış, görüp incelediği eserlerin bulundukları yerleri, hattatlarını, tarihlerini ve bazı özelliklerini kaydetmiştir. İranlı Habib Efendi'nin Hat ve Hattâtın adlı eserine zeyl olarak hazırladığı Mir'ât-ı Hattâtîn adlı bu çalışmasını 1924 yılında vefatından kısa süre önce tamamlayarak, bizzat kendisi Bayezid Devlet Kütüphanesine vakfetmiştir. Yazmanın 1945 yılında istinsah edilen ikinci nüshası Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. Eser şahıslarla ilgili kısa bilgiler vermekle birlikte bilinmeyen pek çok hattatı ve hat eserini kayıt altına almış olması bakımından hat sanatı tarihi için önemli bir kaynak durumundadır. Burada, kısaca Süleyman Efendi'nin doğup büyüdüğü Eğin kazası ve ailesindeki hattatlar tanıtıldıktan sonra, sözü edilen eserle ilgili olarak; müellifin çalışma usulü, eserin kaynakları, kütüphanelerdeki nüshaları ve hat sanatı bakımından kaynaklık değeri gibi hususlar üzerinde durulacaktır.

GİRİŞ

Yetiştirdiği dünya çapında hattatlar ve onların ortaya koyduğu şaheserler ile bilhassa 16. Asırdan itibaren hat sanatı tarihine damgasını vurmuş olan Türklerin, her nedense bu sanatın tarihi ve nazariyatı gibi teorik konularda kalem oynatmakta fazla istekli davranmadıkları malumdur. Buna rağmen az sayıda da olsa müze ve kütüphanelerimizde bu alanla ilgili bazı yazma eserlerin varlığı bilinmektedir. Bunlardan bir kısmı geçmiş yıllarda neşredilerek araştırmacıların daha kolay ulaşabileceği hale getirilmiştir. İstanbul kütüphanelerinde bulunan hat sanatı ile ilgili yazma eserler Abdülhamit Tüfekçioğlu tarafından, M. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü bünyesinde (1994) yüksek lisans tezi olarak çalışılmış, 12 kütüphanede 118 yazma eser tespit edilmiştir. Bunların bazıları çeşitli mecmualar içinde yer alan küçük risaleler, bazıları da aynı yazma eserin farklı nüshaları halindedir. Hat tarihi, uygulama teknikleri, hat malzemeleri ve hattat biyografilerini konu alan bu eserlerden yalnız yedi tanesinin müellif hattıyla yazıldığı anlaşılmaktadır (Tüfekçioğlu, 1994: 146). Müellif hattıyla yazılmış olanlardan biri de çalışmamıza konu olan, Eğinli Müezzinzâde Süleyman Efendi'nin Mir'ât-ı Hattâtîn adlı eseridir.

Süleyman Efendi'nin doğum yeri olan Eğin, Doğu Anadolu bölgesinin batı sınırında, Munzur dağları ile Sarıççek dağları arasında bulunan Fırat nehrinin batı kıyısında kurulmuştur. Kasabanın yüksek kesimlerinden çıkan Kadıgölü adlı su kaynağı yüzyıllar boyunca buradaki yerleşim biriminin hayat kaynağı olmuştur. Kemaliye'nin eski adı olan Eğin kelimesinin de "kaynak" (pınar) anlamına gelen "agn" (akn) kelimesinden geldiği ifade edilmektedir (Murat, 2006: 7). XIX. yüzyılın ilk yarısında Diyarbekir vilâyeti Harput sancağına bağlı bir kaza merkezi iken, 1878 yılında Mamûretülazîz Vilâyeti'ne bağlanmıştır. 1880'li yıllarda yöreyi gezen Fransız seyyah Vital Cuinet¹ Eğin'in nüfusunu 19.000 olarak tahmin etmiştir. Cuinet bu nüfusun 12.000'inin Türk, 7000'inin Ermeni olduğunu yazar (Akkan-Tuncel, 2022:236). XX. yüzyıl başlarında imparatorluğun içine düştüğü ekonomik ve siyasi durum ve özellikle I. Dünya Savaşı Eğin'in de mahallî sanayi ve ticaretinin gerilemesine, nüfusun giderek azalmasına sebep olmuştur. 21 Ekim 1922 tarihli Bakanlar Kurulu kararıyla Eğin adı Kemaliye'ye

* Prof. Dr., Sakarya Üniversitesi, mmemis@sakarya.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7962-3782

¹ İstanbul'daki Fransız Konsolosluğu'nda kâtiplik yapan Vital Cuinet, daha sonra Osmanlı'nın dış borçlarının tahsili için 1881'de İstanbul'da kurulan Düyûn-u Umûmi'nin genel sekreterliğine getirildi. Kurumun yönetimi Cuinet'i, Osmanlı vilayetlerindeki bazı işletmelerin teftişiyle görevlendirdi. Bu görevle Anadolu'daki vilayetlere giderek tespit ve izlenimlerini beş ciltlik devasa bir eserle ortaya koyan Cuinet, 1896'da İstanbul'da vefat etti. (Adnan Mahiroğulları, "Cuinet, Vital", Türkiye Turizm Ansiklopedisi, 2019. <https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/cuinet-vital> Erişim: 15.06.2024)

dönüştürülmüş, 1926 yılında Malatya'ya, 11 Mayıs 1938 tarihli kanunla da Erzincan iline bağlanmıştır (Mert, 2007:237). 1927 sayımında 3488 olarak belirlenen nüfusu zamanla 3000'in de altına düşmüş, 2000 yılı nüfus sayımının sonuçlarına göre ise 2227 nüfus sayılmıştır (Akkan-Tuncel, 2022:237). İlçenin nüfusu halen bu civardadır. Günümüzde Kemaliye, Süleyman Efendi'nin çocukluğunu geçirdiği, ailesinin ve akrabalarının ikamet ettiği Dört yolağı mahallesi ile birlikte on mahalleden oluşmaktadır.

Eğimli Süleyman Efendi ve Ailesindeki Hattatlar

Müellif Süleyman Efendi, eserinin mukaddimesinde, metin içindeki bazı bölümlerde kendisi ve aile bireyleri hakkında kısa da olsa bilgiler vermiştir. Bu bilgilere göre o, Eğin Kasabası'nın Dört yolağı mahallesinde, 1236 (1820-21) yılında doğan Müezzinzâde Hattat Ahmed Efendi'nin oğludur. Her biri Eğin'de medfun bulunan büyük babası Hacı Ömer Efendi, büyük dedesi Süleyman Efendi ve büyük amcası Mahmud Efendi'lerin de hattat oldukları bilgisini vermektedir. Adını taşıdığı büyük dedesi Süleyman Efendi hakkında: "Dîvan Efendisi diye tanınmıştır. Hüsn-i hat ehlinde olup, Sultan Mahmud zamanında Rusya ile yapılan muharebe esnasında (1828), Rusya'nın Bayburt'a indiğini işittiği anda felç geçirerek vefat etmiştir" kaydını düşmüştür. Dedesi Müezzinzâde Hacı Ömer Efendi ise, hattı büyük dedesi Süleyman Efendi'den öğrenerek mezun olmuştur. (Süleyman Efendi, 1342: 47,72).

Posta müdürü Müezzinzâde diye tanınmış olan amcası Mahmud Efendi hattı babası Ömer Efendi'den öğrenip, büyük babası Süleyman Efendi'den icazet almıştır. Arapçayı da Eğin'in âlimlerinden, komşuları Emin Efendi'den öğrenen Mahmud Efendi, ömrünün sonuna kadar kendi yazısından güzel bir yazı gördüğünde onu taklit ederek hattını geliştirmiş, 1272 yılında vefatıyla ecdadının kabristanına defnedilmiştir (Süleyman Efendi, 1342: 103). "Neshi gayet mükemmel idi..." dediği babası Ahmed Efendi ise büyük kardeşi Mahmud Efendi'den sülüs, nesih, rika ve siyakat yazılarını öğrenmiştir. Ahmed Efendi Nakşibendi tarikatından Harputlu Hacı Yusuf Efendi'ye bağlı olup, sonradan şeyhinin de yaşadığı Kaşu (Geşo) -şimdi ki adı Yeşilyamaç- Köyü'ne taşınmış ve 1297 (1880) yılında burada vefat etmiştir. Müellifin validesi Hatice Hanım'ın aynı köyde vefatı ise 1283 (1867) tarihindedir (Süleyman Efendi, 1342: 9,14). Hacı Ahmed Efendi'nin bu tarihten sonra tekrar evlendiği anlaşılmaktadır. Zira Süleyman Efendi, genç yaşlarında vefat eden küçük kardeşleri Hâfız Abdurrahîm ve Hâfız Mehmed Rif'at Efendilerden bahsetmekte, Mehmet Rif'at'ın doğum tarihi olarak 1292 (1876) tarihini vermektedir ki, Hatice Hanım bu tarihte hayatta değildir.

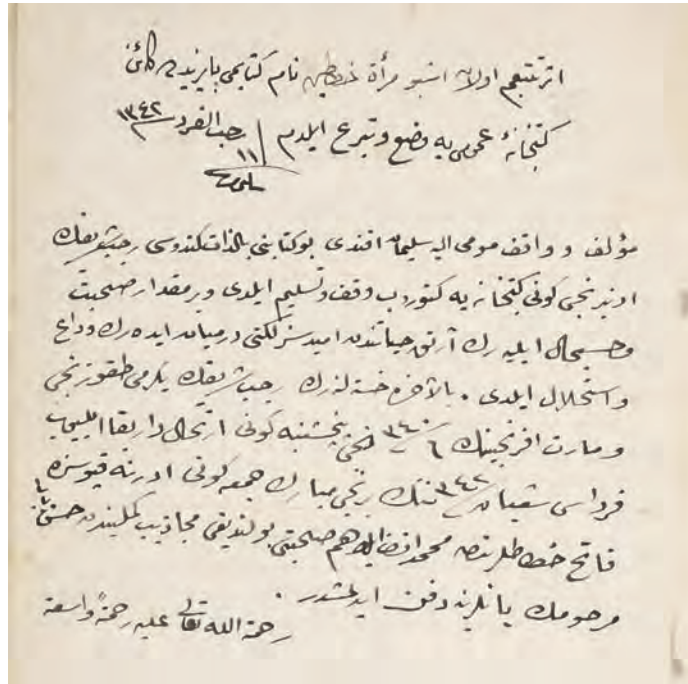
Hüsn-i hattı Erzincan Rüşdiye Mektebi emekli hocalarından, Kaşu köylü Şerif İsmail Efendi'den öğrenen kardeşi Mehmed Rif'at Efendi, hıfzını tamamlayıp Arapça öğrenmiş, 1307 (1891-92) yılında da İstanbul'a giderek derslerine burada devam etmiştir. Bayezid Câmîinde Hâzin Tefsiri okutmuş, medrese odasına kapanıp gece gündüz çalışırken vereme yakalanmıştır. Hava değişikliği için, kardeşi ve ders arkadaşı Hâfız Abdurrahîm Efendi ile birlikte 314 (1898) yılı Mayıs ayında memleketine giderken, Sivas ile Kayseri arasında bulunan Sultanhanında vefat etmiştir. Süleyman Efendi 23 yaşında vefat eden kardeşi için; "Eğer ömrü olsaydı, hüsn-i hatta zamanın Şeyhi, derste de İmam Birgivi'si olurdu" ifadesini kullanır. "...Ben de onların kardeşleri olduğum halde av ve kuş merakı beni perişan etti, harap oldum. ..." diyerek ilim ve hatla iştigal edemeyişine üzüntüsünü dile getirmektedir (Süleyman Efendi, 1342, 84). Babasının şehri terk edip Kaşu Köyü'ne yerleşmesiyle, av merakının tahsiline mâni olduğunu belirtmekte (Süleyman Efendi, 1342: 9,14), vaktini boşa harcadığına ve "sar'aten" hattat olamadığına hayıflanmaktadır. Babasından ve dedelerinden kendisine bazı hat eserleri tevarüs etmiş, ancak bu eserler babasının Eğindeki konağı ile birlikte tamamen yanmıştır. Müellifin ailesindeki zikredilen hattatların ve eserlerinin bilinen hat kaynaklarında yer almaması, onların bir taşra kasabasında yaşamış olmalarına ve eserlerinin bu yangında yok olmasına bağlanmalıdır.

Büyük ihtimalle babasının 1880 yılında vefatını takip eden yıllarda İstanbul'a giden Süleyman Efendi, 1305 yılı Şevval ayında (Haziran-1888) Defter-i Hâkânî, Senedât Dâiresi'nde kâtip olarak göreve başlamış ve uzun yıllar tapu katipliği yapmıştır. Şüphesiz, en yakın aile büyüklerinin hattat olması ve onlardan kendisine intikal eden hat eserleri Süleyman Efendi'de bu sanata karşı derin bir muhabbet meydana getirmiş olmalı. Bu sâikle boş vakitlerinde sahafları, hakkaklar çarşısını ve kitapçıları dolaşarak yazma kitaplar ve hat levhalarını toplamaya çalışmış, gördüğü eserlerin hattatlarını, bulundukları yerleri, tarihlerini ve bazı özelliklerini kaydetmiştir. Ne yazık ki Süleyman Efendi'nin topladığı bu eserler, önce Atpazarı'ndaki Yahyâ Efendi Dergâhı'nın mülkü olan odasında, büyük Çırçır yangınında; daha sonra topladıkları da Sohte Sinan Mahallesi, Lâle Sokağı'ndaki kiracı olarak oturduğu evinde yine bir yangın sonucu yok olmuştur. Ev eşyasıyla birlikte yanan bu nadir eserler arasında kıt'alar, murakka'lar, levhalar, Mushafklar, tefsir ve hadis kitapları, şerhler, haşiyeler, harften icazete kadar birçok değerli evrak bulunmaktadır (Süleyman Efendi, 1342: 1, 2).

² Süleyman Efendi bu kardeşi hakkında şu bilgileri vermektedir: Hareket ordusunun İstanbul'a geldiği gün Hamidiye Türbesi'nde Kur'an-ı Kerim okumak üzere erkenden türbeye giderken Mahmutpaşa'da, Hacıküçük Câmîi önünde bağli askerler tarafından çevrilip Bâb-ı Serasker'in Mercan kapısından içeri alınarak (33 yaşında) şehit edilen, seçilmiş kürsü şeyhlerinden, mesnevihan, biraderim hafız Abdurrahîm Efendi'nin hattı oldukça güzeldi. Fakat zekâsı, şifâhî bilgisi ve ifâde-i merâmı daha mükemmel idi (Süleyman Efendi, 1342: 49).

Eğimli Süleyman Efendi'nin İstanbul'daki kültür sanat erbabıyla irtibat halinde olduğu da anlaşılmaktadır. İbnü'l-Emîn Mahmud Kemal İnal, Son Hattatlar adlı eserinin mukaddimesinde "Hattatlara Dair Yazılan Eserler" arasında Mir'ât-ı Hattâtî'nin yer vermiş, Süleyman Efendi hakkında da şu notu düşmüştür: "Ekseriya Sahaflar Çarşısında tesadüf ederdim. Kitap ve yazıları incelediğini görürdüm. Dildâdesi (aşığı) olduğumuz kitap ve yazıya dair görüşürdük" (İnal, 1955: 12). Ahmed Güner Sayar, A Süheyl Ünver'in notlarına dayanarak, Süheyl'in gençliğinde annesi Safiye hanımla birlikte oturduğu Hasekideki evlerinin (Süheyl'in, aralarında dedesi Mehmet Şevki Efendi'nin yazılarının da yer aldığı sanat eserleriyle süslediği müze yavrusu odasının) müdavimleri arasında Eğimli Süleyman Efendi'nin de bulunduğunu belirtmektedir (Sayar, 2016: 236).

Mir'ât-ı Hattâtî'nin Bayezid Kütüphanesine bağışlanmasından sonra zahriye sayfası üzerine kütüphane görevlileri tarafından yazıldığı anlaşılan notlara göre (görsel: 1) Süleyman Efendi, eserini bizzat kendisi, 1342 senesi Receb ayının on birinci günü (17 Şubat 1924) kütüphaneye getirip vakfetmiştir. Merhuma fani ömrünün nihayete yaklaştığı malum olmalı ki, buradaki memurlarla bir miktar sohbet ve hasbihâlden sonra artık hayatından ümitsizliğini beyan edip helalleşerek vedalaşmış, bilahare hastalanmış ve 18 gün gibi kısa bir süre sonra, 29 Receb 1342 (6 Mart 1924) Perşembe günü ruhunu teslim etmiştir. Ertesi gün 1342 senesi Şâban ayının birinci Cuma günü, Edirnekapi'da, Fâtih hattatlarından Mehmed Efendi ile sohbetlerinde bulunduğu, Hak âşıklarından Hasan Baba merhumun yanlarına defnedilmiştir.



Fotoğraf: 1. Mir'ât-ı Hattâtî'nin zahriye sayfası üzerindeki notlar (Bayezid Devlet Kütüphanesi, Bâyezid: 10338)

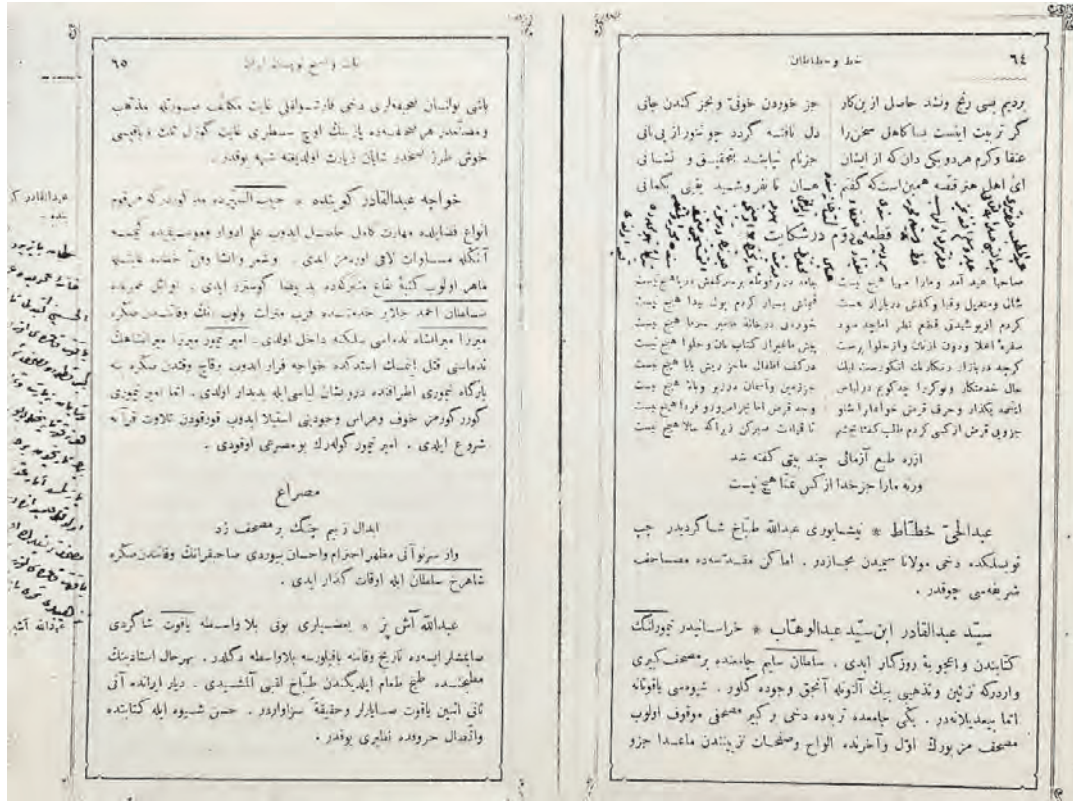
Mir'ât-ı Hattâtî ve Nüshaları

İsminin anılmasına vesile olacak bir şey bina ve inşa etmeye vakit bulamadığını, kendisinin kâtip olmakla beraber sanat cihetiyle kâtip ve ilmen münşi olamadığını (ilmi bir eser meydana getiremediğini) ifade eden Süleyman Efendi, "Mir'ât-ı Hattâtî'nin" Habib Efendi'nin "Hat ve Hattâtân"³ adlı eserine

³ İranlı Habib Efendi'nin Türkçe olarak yazdığı Hat ve Hattâtân İranlı ve Türk hattatların biyografileriyle hat sanatına dair çeşitli bilgi ve metinleri içermektedir. Haklarında bilgi verdiği kişilere dair Arapça, Farsça ve Türkçe şiirlerle zenginleştirilmiş olan eserin bir özelliği de İbnü'l-Bevvâb'ın hatla ilgili Arapça el- asîdetü'r-râ iyye'sinin metni ve Türkçe şerhiyle, Muhammed b. Hasan es-Sincârî'nin Bi â atû'l-mücevvîd fî ilmi'l- a ve usûlih adlı Arapça manzum risâlesini ihtiva etmesidir. Eserin sonunda ayrıca bazı meşhur müzehhib ve mücellitler hakkında bilgi verilmiştir. 1305 tarihinde Ebuzziyâ matbaasında basılan eserin baş tarafında hattın ortaya çıkışı, gelişmesi, özellikle Arap hattının menşei ve çeşitleri anlatılmış, bu sanata hizmet ederek onu geliştiren üstatların seçeresi verilmiştir. İki bölümden meydana gelen biyografi kısmı İran ve Osmanlı hattatlarına ayrılmış, ilk bölümde bilhassa ta'lik, ikinci bölümde sülûs ve nesih yazan hattatlara geniş yer verilmiştir. Ancak Osmanlı hattatlarıyla ilgili bilgilerde yer yer yanlışlıklar vardır (Habib, Hat ve Hattâtân, Ebuzziyâ Matbaası, İstanbul 1305, s.1-285; Ali Alparslan, "Habib Efendi", TDV İslâm

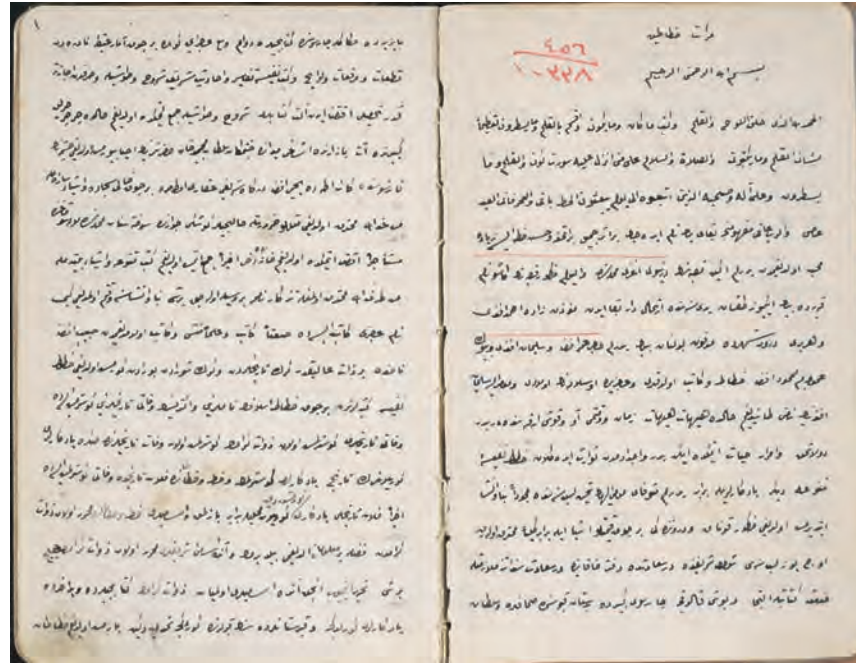
zeyl olarak kaleme almış, bu çalışmadaki amacının da: Hat ve Hattâtân'da yer alan hattatlar hakkında daha fazla malûmat vermek, görülen eserlerinin tarihlerini ve yerlerini, kabir taşlarında bulunan bilgilerle vefat tarihlerini kaydetmek, Hat ve Hattâtân'da yer almayan hattatlar hakkında da görülen eserlerine ve kabir taşlarına dayanarak bilgi vermek olduğunu belirtmiştir (Süleyman Efendi, 1342: 1).

İranlı Mirza Habib Efendi'ye ait Hat ve Hattâtân adlı matbu eserin Bayezit Devlet Kütüphanesi'nde bulunan bir nüshası (nr. 10337) Mir'ât-ı Hattâtîn'in nasıl hazırlandığına dair fikir vermektedir. Süleyman Efendi'nin önce eserin bu nüshası üzerinde, kitapta yer alan hattatlar hakkında elde ettiği ilave bilgileri, ilgili bölümlerin sayfa kenarlarına, satır aralarına not ettiği görülmektedir (görsel: 2). Kitapta yer almayan hattatlar hakkında edindiği bilgileri de, kitabın sonuna eklediği sayfalara yazmıştır. Bilahare karışık olarak derlediği bu bilgileri, isimleri Elif-Ba sırasına koyarak yeniden yazıp asıl eserini meydana getirmiştir. Yazma nüshayla birlikte kütüphaneye müellif tarafından bağışlandığı anlaşılan bu ilk çalışmanın eserin temelini oluşturduğu söyle-



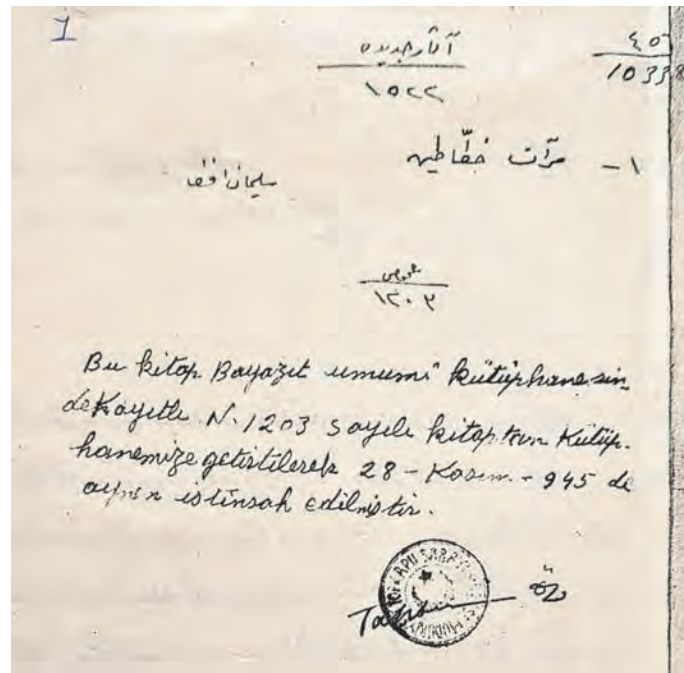
Fotoğraf: 2. Süleyman Efendi'nin matbu Hat ve Hattâtân nüshası üzerine yazdığı notlar

İstanbul kütüphanelerinde bulunan hat ve hattatlarla ilgili yazma eserlerin en geç tarihlilerinden olan Mir'ât-ı Hattâtîn 1924 yılı başlarında tamamlanmıştır. Eserin iki nüshası bulunmaktadır. Müellif nüshası Beyazıt Devlet Kütüphanesi'nde (nr. 10338) mahfuzdur (görsel: 3). Numarasız ilk yaprağının iki yüzü ve 129 sayfası yazılı, hâki renkli mukavva ile kaplıdır. Süleyman Efendi bu nüshayı küçük boy (22 x 14) bir âharsız kareli deftere, Elif-Ba sıralamasına göre rik'a hattı ile yazmıştır. Sayfalardaki satır sayısı değişmekle beraber yazı alanı ortalama 19 x 12 cm. kadardır. İlk varaktan sonraki sayfaları önlü arkalı numaralandırılmış olan 72 yapraklı (144 sayfa) defterin 130'uncu sayfa ve sonrasının boş kalması, aralarda yarım ve tam boş sayfaların bırakılmış olması merhum müellifin yer ayırıp ta yazmaya fırsat bulamadığı başka metinlerinde olduğunu düşündürmektedir. Zahriye sayfasında müellif Süleyman Efendi'nin eserini kütüphaneye bağışladığına dair "Eser-i tetebbuum olan işbu Mir'ât-ı Hattâtîrî nâm kitabımı Bayezid'de kâin Kütüphaneye-yi Umumi'ye vaz' ve teberru' eyledim" şeklindeki ifadeleri ile tarih ve imzası bulunmaktadır (Fotoğraf 1).



Fotoğraf: 3. Mir'ât-ı Hattâtîn'in müellif nüshası ilk sayfaları (Bayezid Devlet Kütüphanesi, Bâyezid: 10338)

Eserin ikinci nüshası ise Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde bulunan istinsah nüshasıdır (Yeniler, nr. 591). Büyük boy, filigranlı ve âharlı kalınca kağıtlara, muhtelif sayıda satırlarla, rik'a hattıyla yazılmıştır. Sırtı siyah renkli deri, mukavva kaplıdır. 38 x 18 cm. (yazı alanı ortalama: 35 x 16 cm) ölçülerinde 42 varaktan meydana gelen (37 varak metin + yarım kalan fihrist) bu nüshanın istinsahının TSM Kütüphanesi memurlarından Zekeriya Gözen tarafından 28 Kasım 1945 tarihinde tamamlandığı sayfa kenarına kaydedilmiştir (Süleyman Efendi, 1945: 37a). Bu nüshanın zahiriye sayfasına Latin harfleriyle yazılmış notlarda kitabın, Bayezid Umumi Kütüphanesinde kayıtlı 1203 numaralı kitaptan, Topkapı Sarayı Kütüphanesine getirilerek yukarıda belirtilen tarihte aynen istinsah edildiği bilgisi, kütüphane mührü ve Sarayın o dönemdeki müdürü Tahsin Öz'ün imzası yer almaktadır (Fotoğraf : 4).



Fotoğraf: 4. Mir'ât-ı Hattâtîn'in müstensih nüshası üzerinde bulunan eserin istinsahı ile ilgili not. (TSM Kütüphanesi, Yeniler: 591).

Mir'ât-ı Hattâtîn'in Kaynakları

Eğimli Süleyman Efendi'nin yukarıda işaret edilen amacına uygun olarak, eserini meydana getirirken şu kaynaklardan istifade ettiği anlaşılmaktadır:

1.Hat Eserleri: Aynı zamanda iyi bir koleksiyoncu olan müellif mütemadiyen yazma kitapların ve sair hat eserlerinin alım satımının yapıldığı sahhaf ve kitapçıları, antikacıları, müzayedeleri takip etmiş, gördüğü eserlerin yerlerini de belirterek notlar almış, bilhassa ketebe kayıtlarına dayanarak eserlerin hattatlarını, varsa hoca-talebe silsilesini, tarihlerini kaydetmiştir. Dönemin sahafları İranlı Cevadzâde Mahmud Efendi, Kütahyalı İsmail Efendi, kitapçı Abdurrahman Efendi ve antikacı Nuri Bey'in dükkanları en çok uğradığı yerlerdir. Aynı şekilde ziyaret ettiği müze ve kütüphanelerde, cami, türbe, dergâh gibi mimari yapılarda, kamu binalarında, ev ve iş yerlerinde, şahıs ve özel koleksiyonlarda bulunan hat eserleri hakkında da benzer bilgiler vermiştir.

2.Hattatların kabir taşlarında yazılı kitâbeler: Süleyman Efendi'nin en çok başvurduğu kaynaklardan biri de mezar kitabeleridir. Birçok bilgiyi metin içinde sık sık kullandığı "...senki kabirinden anlaşılmıştır" ifadesiyle tamamlaması dikkat çekmektedir. Kabristanları dolaşarak hattat kabirlerini incelemiş, mezar kitabelerine dayanarak bilinmeyen birçok hattat hakkında bilgiler vermiş, bu doğrultuda bazılarının kayıtlara geçen vefat tarihlerini tashih etme yoluna da gitmiştir.

3.Hattatlarla ilgili yazılı kaynaklar: Yukarıda da belirtildiği gibi Süleyman Efendi eserini İranlı Mirza Habib'in Hat ve Hattâtân adlı eserine zeyl olarak hazırlamıştır. Eserinin çekirdeğini oluşturan ilk çalışmasını da mezkûr eserin bir matbu nüshası üzerine kaydettiği ilave notlarla yapmıştır. Dolayısıyla bu eserin bir bakıma müellifin motivasyon kaynağı ve en çok başvurduğu me'haz olduğu söylenebilir. Süleyman Efendi eserinin mukaddimesinde amacını; Hat ve Hattâtân'da yazılmış olan hattatlar hakkında edindiği fazla malûmatı bildirmek ve onda adı geçmeyenler hakkında gördüğü eserlerine ve mezar taşlarına dayanarak bilgi vermek şeklinde açıklamış olsa da ilave bilgiler verirken mezkur eserdeki bazı bilgileri tekrar etmesi kaçınılmaz olmuştur. Tuhfetü'l-Hattâtîn, Gülzâr-ı Savâb, Devhatü'l-Küttâb, Tezkiretü'l-Hattâtîn gibi o zamana kadar yazılmış hattatlara dâir diğer eserler de müellifin önemli başvuru kaynaklarındandır. Mutlaka adını zikrederek kaynak gösterdiği bu eserler arasında Tuhfetü'l-Hattâtîn'in çok sık zikredilmiş olması dikkat çekmektedir.

4.Hayatta olan hattatların bizzat kendi ifadeleri: Süleyman Efendi, zamanında yaşayan bazı hattatların kendi ifadelerine başvurarak onlarla ilgili bilgileri de eserine kaydetmiştir.

SONUÇ

Eğimli Süleyman Efendi'nin Mir'ât-ı Hattâtîn adlı eseri hat sanatı ve hattatları konu alan az sayıdaki yazma eserlerden biri olarak şüphesiz bu alanın önemli kaynaklarından biridir. Müellif, başta icazetnameler ve diğer hat eserlerini, hattatların mezar kitabelerini referans alarak birçok hattatın hoca talebe silsilelerini, yaşadığı dönemleri ve vefat tarihlerini tespit etmiştir. Bu konuda en sağlam kaynaklar olan hat eserlerinin yangınlarda yanarak yok olduğu, mezar taşlarının da çeşitli sebeplerle zaman içinde kırılıp kaybolduğu hesaba katılırsa Süleyman Efendi'nin bu tespitlerinin önemi daha iyi anlaşılacaktır.

Müellif çalışmasını genellikle hat eserleri üzerinden oluşturduğu için, incelediği eserlere dayanarak: "... tarihli bir kıt'ası görülmüştür", "... nezdinde sagîr kıt'ada bir Mushaf-ı şerifi görülmüştür" gibi yazdığı çoğu hattat hakkında oldukça sınırlı bilgiler vermiştir. Hiç değilse kendi zamanında yaşayan hattatlar hakkında daha fazla malumat vermesi beklenirdi. Bunun yanında isim benzerliği olan bazı hattatların mükerrer yazılmış olması, isimlerin Elif-Ba sıralamasıyla yazıldığı belirtilmekle beraber bu düzene uymayan kısımların bulunması eserin kusurları arasında zikredilebilir.

Müellif başta yukarıda zikredilenler olmak üzere mevcut bazı kaynaklara dayanarak daha eski dönemlerde yaşamış hattatlar hakkında da bilgiler aktarmıştır. Naklettiği bütün bilgilerin kaynağını belirtmesi ise takdire değer bir husustur. Merhum İbnü'l-Emîn Mahmud Kemal İnal, Son Hattatlar adlı eserinde, Süleyman Efendi'yi, birçok hattat hakkındaki bilgiyi

Hat ve Hattâtîn ile Tuhfe-i Hattâtîn'den naklettiği ve adlarını yazdığı bazı hattatlar hakkında bilgi vermediği için eleştirmiş, Mir'ât-ı Hattâtîn hakkındaki mütalaasında da şu değerlendirmeyi yapmıştır: "Matlûb olan malumatı muhtevi değilse de faydadan hâli de değildir. Hiç olmazsa birçok hattatın isimlerinden ve eserlerinden ahlâfı (sonraki nesilleri) haberdar eder" (İnal, 1955: 12).

Süleyman Efendi'nin hat eserlerini ve hattatları değerlendirirken kullandığı "...nâdirü'l-emsâl", "şâyân-ı medh u senâ", "sûret-i mükemmelede tezhîb edilmiş..." gibi bazı abartılı övgü ifadeleri de dikkat çekmektedir. Her ne kadar bu eserlerin sevdalısı olarak uzun yıllar onlarla haşır neşir olup göz aşinalığı kesbetmiş olsa da, sanat yönüyle hattat olamadığını bizzat kendi cümleleri ile ifade eden müellifin bu tür değerlendirmelerine ihtiyatla bakmak gerektiği kanaatindeyiz. Ancak verilen bilgiler çok sınırlı ve yetersiz olmakla beraber Süleyman Efendi'nin sekiz yüzü aşkın hattat hakkında bilgi vererek hat tarihi bakımından önemli bir hizmeti yerine getirdiğinde şüphe yoktur.

KAYNAKÇA

- AKKAN E., Tuncel M., "Kemaliye", TDV İslâm Ansiklopedisi, Ankara 2022, c. 25, s. 236-237.
- Alparslan, A., "Habib Efendi", TDV İslâm Ansiklopedisi, İstanbul 1996, c. 14, s. 370-371.
- HABİB, Hat ve Hattâtân, Ebuzziya Matbaası, İstanbul 1305.
- İNAL, M. K., Son Hattatlar, Maarif Basımevi, İstanbul 1955.
- MAHİROĞULLARI, A., "Cuinet, Vital", Türkiye Turizm Ansiklopedisi, 2019. <https://turkiyeturizmansiklopedisi.com/cuinet-vital> Erişim: 15.06.2024)
- MEMİŞ, M., Süleyman b. Ahmed'in Mir'ât-ı Hattâtîn Adlı Eseri, M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1993.
- MEMİŞ, M., "Mir'ât-ı Hattâtîn", TDV İslâm Ansiklopedisi, Ankara 2020, c. 30, s. 146-147.
- Mert, O., "Kemaliye'de Eski Türk İzleri: Dilli Vadisindeki Petroglif ve Damgalar", Atatürk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, Erzurum 2007, 34/233-254.
- MURAT, N., 7 Numaralı Eğin Şer'îye Sicili, Yüksek Lisans Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tarih Anabilim Dalı, Elazığ 2006.
- SAYAR, A. G., A. Süheyl Ünver Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri, İstanbul 2016, Ötüken Yay.
- Süleyman b. Ahmed, Mir'ât-ı Hattâtîn, Bayezid Devlet Kütüphanesi, Bayezid, nr. 10338, İstanbul 1342.
- SÜLEYMAN B. Ahmed, Mir'ât-ı Hattâtîn, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Yeniler, nr. 591, İstanbul 1945.
- TÜFEKÇİOĞLU, A., İstanbul Kütüphanelerinde Hat Sanatı İle İlgili Yazma Eserler ve Seyyid Ahmed el-Vehbî'nin Risale-i Esrar-ı Hatt'ı, M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1994.

GELENEKSEL SANATLARIMIZ VE GÜNÜMÜZDE İCAZET MESELESİ

Hicabi GÜLGEN *

GİRİŞ

Özellikle son yarım yüzyılda ülkemizde ve buna bağlı olarak dünyada Türk kitap sanatlarına olan ilgi artmaktadır. Başta üniversiteler olmak üzere, belediyeler, dernekler ve sivil toplum kuruluşları aracılığı ile kurslar, sergiler ve yarışmalar düzenlenmektedir. Bu büyük talep karşısında ders verecek hoca ihtiyacı da gün yüzüne çıkmış, hoca alımında ise yeterlilik kriteri olarak diploma, sertifika, katılım belgesi ve icazet konusunda problemler zuhur etmiştir. Bu mesele daha da ileri giderek farklı belgelere sahip olanların diğerlerinin yetkinliğini kabul etmeme durumu sanatkarlar arasında ayrılıklara sebebiyet vermiştir. Bu çalışma yukarıda zikredilen problemlerin halli için tarihi gelişim sürecinde meselenin tahlili ve günümüze dair pratik çözüm yollarını irdelemeyi hedeflemektedir.

Tarih boyunca bütün toplumlar ilim ve sanat sahasında belirli yeterliliğe sahip olanlara, elde ettikleri o ilmi başkalarına aktarabilmesine izin veren belgeler verile gelmiştir. Bugün devletler bunu resmi ve özel okullarda diploma ile beyan etmektedirler. İslam tarihine bakınca Hz. Peygamber'den (as) sonra ilk icazetname belgelerinin hadis ilmi alanında verilmeye başlandığı görülmektedir. Belirli hadis yazmalarını hocalarından kendi usul ve yöntemleriyle öğrenmiş bu öğrencilere o hadis kitabını okuduğuna, anladığına ve bazen de öğretebileceğine dair hususi icazetnâmeler verilmiştir. İlerleyen zamanlarda medreselerin kurulmasıyla birlikte hususi icazetnamelere ilaveten o medresedeki ders programını bitirdiğine dair genel icazetnâmeler verilmeye başlanmıştır. Dolayısıyla icazetnâmeleri hususi ve genel olarak önce iki grupta toplamak gerekiyor. Yine medreselerin beraberinde hususi ders halkalarının oluşmasıyla fıkıh, tıp ve eczacılık gibi farklı ilim dallarını muhtevi hususi icazetlerin de verildiği görülmektedir.

Osmanlı Devleti zamanında Bursa ve Edirne'de pek çok medresenin yapıldığını biliyoruz. İstanbul'un fethiyle birlikte inşa edilen Fatih Medresesi'nde ise hangi derslerin ve bu derslere ait hangi kitapların okutulacağı bile vakfiyede ele alınmıştı. Muhtemelen ilme düşkünlüğü ile bilinen Fatih Sultan Mehmet bununla özel olarak ilgilenmişti.

İcâzet kelimesi Arapça جاز fiilinden türemiş olan أَجَاز kökünden gelmektedir. Kelime anlamı "içinde yürümek" demektir. Bu kökten türeyen إِجَازَةٌ kelimesi ise bir yere doğru yola girmek, geride bırakmak, katetmek, yerine getirmek ve izin vermek anlamlarına gelmektedir.

İLLET: Hükmün, üzerine bina edildiği gerekçe; hükmü gerekli kılan sebep, etken ve mana gibi anlamlara geldiği söylenmektedir. Mütেকaddim ulema açısından illetin amacının, hedeflenen veya muhafazası planlanan menfaat ya da sonuçla sonucu hazırlayan vasıf benzerliğinin olduğu belirtilmektedir. Diğer yandan illetin fikhî bir meselede gerekçe olarak gösterilip gösterilemeyeceği hususu, geçmişten günümüze tartışmalı bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. İletinin, bu noktadaki etkinliği ve pasifliği mevzusunun ise fıkıh usulündeki hüsün-kubuh meselesiyle alakalı olduğu aktarılmaktadır.

İcazet, başlangıçta hadis rivayetine sözlü veya yazılı izin verme ve rivayet hakkını devretme anlamında kullanılmıştır. İslam kültürüne ait orijinal bir müessese olan icazet, hadislerin doğru ve güvenilir bir şekilde aktarılmasını sağlamak amacıyla ortaya çıkmıştır. Hadis tarihinin gelişimiyle birlikte, icazet terimi daha geniş bir anlam kazanmış ve bir metnin ya da kitabın rivayet izninin verilmesi olarak tanımlanmıştır. Bu belge, rivayet formunda aktarılan malzemenin güvenilirliğini

* Prof. Dr.,Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk İslam Sanatları Tarihi ABD., Bursa , hicabi@uludag.edu.tr.

1 Atay, Hüseyin, "Fatih- Süleymaniye Medreseleri Ders Programları ve İcazet-nâmeler", Vakıflar Dergisi, s. 13, s. 172.

2 Ebû Nasr İsmâil b. Hammâd el-Cevherî, es-Sihâh, C. III, s. 870; Zeynüdd'in Ebû Abdillâh Muhammed b. Ebî Bekr b. Abdilkâdir el-Hanefî er-Râzî, Muhtârû's-sihâh, s. 64; Ebû'l-Fazl Cemâlüddin Muhammed b. Mükerrrem b. Ali b. Ahmed el-Ensârî er-Rüveyfî, Lisânü'l-Arab CVII, s. 326-27.

3 Kavramsal açıdan illetle ilgili daha detaylı bilgi için bk. İbrahim Kâfi Dönmez, "İllet", TDV İslam Ansiklopedisi, (İstanbul: TDV Yayınları, 2000), 22/117-118.

4 Cemil Akpınar, "İcazet", TDV İslam Ansiklopedisi, (İstanbul: TDV Yayınları, 2000), 21/393.

ve yazılı metinlerin doğru okunmasını garanti eden önemli bir unsur olarak kabul edilmiştir. İcazet, geleneksel İslami eğitimde önemli bir terimdir. Başlangıçta, hadis nakline izin verilmesi ya da başka bir deyişle, rivayet hakkının devredilmesi anlamına gelirken, daha sonra hadis öğretimi ve çeşitli akademik diplomalar için kullanılan genel bir terim haline gelmiştir. Bu şekilde kullanılan icazet, öncekinden farklı olarak yalnızca bir şahsın rivayetleri/hadisleri bir başkasına öğretebilme yeteneğinin kendisinde mevcut olduğunu ifade eden bir belge niteliğindedir. Böylece, öğretilmesi hususunda izin verilen rivayetlerdeki sened kısmına icazeti alan şahsın girmesi gibi bir durum meydana gelmemektedir.⁵

İslam tarihinde icazet, yalnızca hadis rivayet geleneğinin bir parçası olarak kalmamıştır. İslam düşünce kültürüne uygun olan illiyet prensibine bağlı kalınarak erken tarihlerde tıp alanında da icazet verildiği bilinmektedir. İslam tıp tarihinde hekimlik mesleğine verilen icazet, insan hayatını doğrudan ilgilendiren bir konu olduğundan yeterliliği değil ehliyeti ifade etmektedir. Onuncu yüzyılın başlarında, 319/931 yılında Abbasi halifesi el-Muktedir (295-320 / 908-932), tıp ve sağlık işlerini düzenlemek amacıyla önemli bir adım attı. Bu dönemde, mesleğini sürdürmek isteyen hekimlerden, başhekimler ve muhtesipler gözetiminde yapılan sınavlarda başarılı olduklarını kanıtlayan bir belge talep edildi. Ancak, İslam dünyasında bu uygulamanın ne kadar yaygın ve sistematik olduğuna dair ayrıntılı bilgiler eksiktir.⁶ Bununla birlikte, bu sistemin sonraki asırlarda da devam ettiği ve sağlık hizmetlerinin kontrolünün başhekimlik ve muhtesiplik gibi kurumlar aracılığıyla yapıldığı bilinmektedir. Başhekimlik ve muhtesiplik, sağlık işlerinin düzenlenmesi ve şarlatanların engellenmesi amacıyla kurulmuş denetim mekanizmaları olarak görülmektedir. Bu kurumlar, özellikle hekimlerin yeterliliklerini izleme ve sağlık hizmetlerinin kalitesini koruma görevini üstlenmiştir. Ancak, hekim adaylarının öğrenim süreçlerinin belgelenmesi veya sertifikalandırılmasıyla doğrudan ilgili olmadıkları bilinmektedir. Tıp öğrencilerinin veya hekim adaylarının öğrenim süreçlerinin belgelenmesine gelince, mevzu şimdilik sayıları fazla olmayan örneklerle dayanmaktadır. Tıp alanındaki erken dönem icazet örneklerinin gösterdiği kadarıyla, öğretimin belgelenmesi amacına yönelik olarak okunan kitaplar üzerine icazet mahiyetinde bir kayıt düşmekten ibaret bir yöntem ortaya çıkmıştır. Ancak bu yöntem de en erken miladi on birinci yüzyılın başlarına uzanmaktadır.⁷

İcazet, tarihi süreçte hadis ve tıp alanlarının yanında hat sanatında da uygulanmış bir gelenektir. Kur'an-ı Kerim, Hz. Peygamber'e nazil olduğu günden itibaren yazıya geçirilmiştir. O günden bu yana büyük bir titizlikle yazılmış, ezberlenmiş, okunmuş ve bu yollarla korunmuştur. Kur'an kıraati icâzetli bir hocadan öğrenildiği gibi Mushaf yazma âdâbı da I./VII. asırdan itibaren sistemli bir öğretimle üstattan tâlim edilegelmiştir.⁸ Kuran-ı Kerim'in mushaf haline getirilmesi ve çoğaltılması sürecinden sonra yazının formuyla alakalı birtakım değişiklikler yapılmaya başlanmıştır. Bilindiği üzere hat sanatının doğuşuna sebep olan ana kaynak Kuran-ı Kerim'in yazımıdır. Bu bağlamda onun korunması ve doğru şekilde yazılması mevzusunda da hat sanatı titizlikle çalışılan bir sanat dalı olmuştur. İslam düşüncesindeki illiyet kavramı merkeze alınarak düşünüldüğünde hat sanatında var olan icazet belgesinin mahiyeti çok daha doğru anlaşılmaktadır. Gelenekte icazet kavramı, verilen kimse için bir ehliyet ifadesi olarak kullanılmıştır. Hattatlara verilen icazet, Kuran-ı Kerim'in korunması gerekliliği illetine bağlıdır. Hat sanatında icazetname hocanın yani bir şahsın verdiği belge olup kurumsal bir diploma niteliği taşımamaktadır. Tüzel kişilik kavramının bulunmadığı İslam hukukunda kurumdan ziyade otorite kabul edilen hocanın öğrencisine verdiği icazetname geçerli bir belge olarak kabul edilmektedir. Bu icazet bir yeterliliği göstermesinin yanında manevi ve ahlaki bir standartın oluşmasını sağlamaktaydı. Kifayetli hattatlar yetiştirmenin yanında Kuran-ı Kerim lafzını yazıyor olmanın sorumluluğu sürecin titizlikle yürütülmesine sebep olmaktadır.

Hat dışındaki kitap sanatlarından günümüze ulaşan bir icazet örneğinin olmamasına dayanarak bu sanatlarda icazet geleneği olduğu iddiasının asılsız olduğu söylenebilir. Bu nedenle son dönemde tezhip, minyatür, ebru gibi sanatlardan icazet verilmesi gelenekle bağdaşmamaktadır. 20. yüzyılda ortaya çıkarılan tezhip, ebru, minyatür icazetleri geleneklerinin, batılılaşma ve çağdaşlaşma karşısında istikrar sağlama, itibarını arttırma ve hat sanatına benzer bir disipline sokma gayretinde olduğu söylenebilir. Bu süreçte yapay bir

5

⁵ Muhittin Düzenli, "Anadolu'da Hadis Geleneği ve Daru'l-Hadisler", Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, (Mayıs 2011), 77-80.

6

⁶ Ahmet Güner vd., "VIII. Tıp Tarihi Kongresi", (İstanbul: Türk Tıp Tarihi Kurumu 2006), 89.

7

⁷ Ahmet Güner vd., "VIII. Tıp Tarihi Kongresi", (İstanbul: Türk Tıp Tarihi Kurumu 2006), 89-102.

8

⁸ Ali Akay, "Kuran-ı Kerim'in Kitabî Bağlamında Hat Sanatında İcazet ve Bir Hat İcazetnamesi Örneği", e-Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi 12, (Kasım 2014), 7.

icazetli-icazetsiz ayrımının ortaya çıktığı ve icazetli zümrenin bir otorite ile diğer sanatçılar üzerinde tahakküm kurmaya çalıştığı açıkça görülmektedir. Bunun yanı sıra icazet sahibi olan zümre, sanatlardaki doğruyu belirleme yetkinliğini de kendilerinde görmektedirler. Ayrıca sergilerde ve müzayelerde artan fiyatların günümüzde piyasayı ele geçirerek bir tekel kurma çabası da ekonomik sebepleri aklı getirmektedir⁹.

Tesbit edilen ilk ebru icazeti Necmeddin Okyay tarafından Süheyl Ünver'e verilmiştir. Ancak kendisinin de bu sanat dalında icazetli olmayışı verdiği icazetin hükmünü geçersiz kılmaktadır. Bununla birlikte olmayan bir geleneği canlandırmadığının, Süheyl Ünver'in Medresetü'l-Hattâtin'den mezun olabilmesi için bir formalite olarak verildiğinin en önemli kanıtı başta Mustafa Düzgünman olmak üzere başka hiç bir talebesine icazet vermemesinden anlaşılmaktadır. Bu gelenek daha sonra bozulurak ebru sanatında icazeti meşrulaştırırsa da hat sanatındaki gibi icazetin varlığından söz edilemez. Zira Müstakimzâde'nin Tuhfe-i Hattâtin adlı eserinde Ayasofya Camii hatibi olan Mehmed bin Ahmed'in ebru sanatında yetkinliğinden bahsedilirken icazete değinilmemektedir. Eğer bu bir gelenek olsaydı hat sanatında icazetten bahsedilirken ebru sanatında da icazetten bahsedilirdi¹⁰.

Sonuç olarak İslam düşüncesinde "illiyet" prensibiyle hüküm verilirken bir gerekçe aranır. Bu gerekçe ise İslam düşüncesine uygun olmalıdır. İslam sanatında da icazet "illiyet" prensibi üzerinden değerlendirilmelidir. Gelenekte icazet bir ehliyet ifadesi olarak kullanılmışken günümüzde daha çok bir yetkinlik ve bitirme belgesine dönüşmüştür.

İcazet, İslam kültüründe hadis rivayeti ve ilimlerin aktarımında kullanılan bir yöntem olup, hat sanatında da önemli bir yer tutar. Hat sanatındaki icazet, hattatların eğitim süreçlerini tamamladıklarını ve ehliyet kazandıklarını belgeleyen önemli bir sertifikadır.

Hat sanatındaki icazet geleneği, Kur'an-ı Kerim'in yazımının titizlikle yapılması gerekliliğinden doğmuştur. Kur'an'ın doğru yazımı, Müslümanlar için büyük bir sorumluluk olduğundan, hattatların bu işi ehil kişilerden öğrenmeleri ve bu yeterliliklerini belgelemeleri şart koşulmuştur. İlk dönemlerden itibaren icazetname, hattatların eğitimi boyunca kazandıkları bilgi ve becerileri belgeleyen bir araç olarak kullanılmıştır. Hatta icazetname hocanın yani bir şahsın verdiği belge olup kurumsal bir diploma niteliği taşımamaktadır.

Hat sanatında icazet, hattatların sadece teknik becerilerini değil, aynı zamanda manevi ve ahlaki standartlarını da gösteren bir belgedir. İcazetli bir hattat, Kur'an-ı Kerim'in lafzını yazmanın sorumluluğunu taşır ve bu işin gerektirdiği titizliği ve dikkati gösterir. Bu belge, hattatın hocası tarafından verilen ve öğrencinin eğitimini başarıyla tamamladığını gösteren yazılı bir onaydır.

Hat sanatındaki icazet uygulaması, diğer İslam sanatı dallarında görülmemektedir. Tezhip, minyatür ve ebru gibi sanat dallarında icazet geleneği bulunmadığı için, bu alanlarda verilen icazetlerin modern dönemlerde ortaya çıkan ve gelenekle bağdaşmayan uygulamalar olduğu söylenebilir. Örneğin, tezhip, minyatür ve ebru icazetleri, 20. yüzyılda hat sanatına benzer bir disipline sokma çabası olarak ortaya çıkmıştır. Bu durum, icazetli ve icazetsiz ayrımının yapay olarak oluşturulmasına ve bir zümrenin diğer sanatçılar üzerinde otorite kurma girişimine yol açmıştır.

Modern dönemde icazet verme geleneği hat sanatı dışındaki kitap sanatlarında da devam etmektedir. Geçmişteki uygulamaların arkasındaki felsefe düşünülmeden günümüze taşınmıştır.

Günümüzde icazetin ekonomik ve sosyal etkileri de dikkate değerdir. Sergilerde ve müzayelerde artan fiyatlar, icazetli eserlerin piyasa değerini yükseltmiş ve bir tekel oluşturma çabalarını gündeme getirmiştir.

Hat sanatındaki icazet, tarih boyunca hattatların eğitimini ve yetkinliklerini belgeleyen önemli bir araç olmuştur. Bu gelenek, Kur'an-ı Kerim'in doğru yazılması ve korunması gerekliliğine dayanarak gelişmiş ve günümüzde de etkisini sürdürmektedir. Ancak, diğer İslam sanatlarıyla kıyaslandığında, hat sanatındaki icazetin benzersiz bir yeri ve önemi olduğu açıkça görülmektedir.

⁹ İrvin Cemil Schick, "İslami Kitap Sanatlarında Standartlaşma: Usta- Çırak İlişkisi ve İcazet Geleneği", Osmanlı Araştırmaları Dergisi, 49 (2017), 232-253.

¹⁰ Müstakimzâde Süleyman Sa'deddin Efendi, Tuhfe-i Hattâtin (İstanbul: Klasik Yayınları, 2014), 353.

KAYNAKÇA

Kaynakça

- ATAY, Hüseyin, "Fatih- Süleymaniye Medreseleri Ders Programları ve İcazet-nâmeler", Vakıflar Dergisi, sy. 13, Başbakanlık Basımevi, Ankara 1981.
- Ebû Nasr İsmâîl b. Hammâd el-Cevherî, es-Sihâh, C. III, s. 870; Zeynüdd'in Ebû Abdillâh Muhammed b. Ebî Bekr b. Abdilkâdir el-Hanefî er-Râzî, Muhtârû's-sihâh, s. 64; Ebü'l-Fazl Cemâlüddîn Muhammed b. Mükerrrem b. Alî b. Ahmed el-Ensârî er-Rüveyfî, Lisânü'l-Arab CVII, s. 326-27.
- AKPINAR, Cemil. "İcazet". TDV İslam Ansiklopedisi. 21/393-400. İstanbul: TDV Yayınları, 2000.
- DÜZENLİ, Muhyittin. "Anadolu'da Hadis Geleneği ve Daru'l-Hadisler". Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi. (Mayıs 2011), 77-80.
- GÜNER, Ahmet vd. VIII. Tıp Tarihi Kongresi. İstanbul: Türk Tıp Tarihi Kurumu, 2006.
- AKAY, Ali. "Kuran-ı Kerim'in Kitabeti Bağlamında Hat Sanatında İcazet ve Bir Hat İcazetnamesi Örneği". e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi 12 (Kasım 2014), 1-20.
- SCHICK, İrvin Cemil. "İslami Kitap Sanatlarında Standartlaşma: Usta- Çırak İlişkisi ve İcazet Geleneği". Osmanlı Araştırmaları Dergisi 49 (2017), 232-253.
- MÜSTAKİMZÂDE SÜLEYMAN SA'DEDDİN EFENDİ, Tuhfe-i Hattatîn. İstanbul: Klasik Yayınları, 2014.
- DÖNMEZ, İbrahim Kâfi. "İllet". TDV İslam Ansiklopedisi İstanbul: TDV Yayınları, 2000, 22/117-120.

CELÎ SÜLÜS YAZIDA SINIRLARI ZORLAYAN İLK BÜYÜK USTA: TEKNECİZÂDE İBRAHİM EFENDİ (Ö.1100/1688)

Ali Rıza ÖZCAN *

GİRİŞ

17. yüzyılın önemli hattatlarından biri olan Teknecizâde İbrahim Efendi'nin hat sanatındaki ustalığı ve yazıdaki asıl kudreti celî sülüs yazılarındadır. Teknecizâde İbrahim, celî yazıda 15. yüzyılın büyük ismi Ali Sûfî ve Yahya Sufî ile yine celî yazının 19. yüzyıldaki dâhî hattatı Mustafa Râkım arasında köprü isimlerden biridir. Bu tebliğde hat tarihi kaynaklarında hayatı hakkında çok fazla bilgi bulunmayan Teknecizâde İbrahim Efendi'den (ö. 1100/1688) özellikle celî sülüs yazıya yaptığı katkılarından bahsedilecektir.

17. yüzyıla kadar hattatlar, aklâm-ı sitte yazılarında hat sanatının büyük ustası "Kıbletü'l-Küttâb" yani kâtiplerin kıblesi olarak anılan Şeyh Hamdullah'ın (ö. 1520) açtığı vadide yürüyordu. Aklâm-ı sitte yazılarında Şeyh'e benzemeye çalışıyor, örnek olarak onun yazılarından istifade ediyorlar onu taklit ediyorlardı. Şeyh Hamdullah meşk kalemiyle yazılan yazılarda hat sanatının önemli reformistlerden/öncülerinden biriydi. Ancak yazının celî denilen ve daha büyük kalemle yazılan şekli 15. yüzyılın iki büyük ustası Yahya ve Ali Sufî'lerin elinde büyük bir maharet ve kudretle yazıldıktan sonra iki yüzyılı aşan bir süre içinde fazla bir gelişme gösterememişti.

Şeyh Hamdullah, Yâkut-ı Mustası'mî'nin yazılarında beğenerek seçtiği ve kendi zevkine uygun olarak küçük değişikliklerle daha estetik bir görünüş kazandırdığı harflerle, yazının eğimlerinde ve sayfalarda sağladığı "bütünde güzellik"le hat sanatında yeni bir soluk olmuştu. Şeyh'in açtığı bu yol, 17. yüzyılda Hafız Osman (1642-1698) adındaki başka bir hat dehası tarafından biraz daha ileriye götürüldü.

Teknecizâde İbrahim Efendi

Doğum tarihi bilinmeyen ve hayatı hakkında fazla bilgi sahibi olmadığımız ve hattatlar arasında "Teknecizâde" lakabıyla bilinen İbrahim Efendi'nin künyesinden, pazar kayığı işleten bir teknecinin oğlu olduğu anlaşılmaktadır. Hat sanatıyla meşgul olduğunu ve hemşehrisi Hasan Üsküdârî'den aklâm-ı sitte yazılarını öğrendiği bilinmektedir. Rado, sülüs ve nesih yazılarını Halid Erzurumî'den öğrendiğini yazar. (Rado, trhsz: 106) Hocasının vefâtından sonra hocasının talebelerinden Hâlid Erzurumî'yle meşke devam eden ve icazet alan Teknecizâde, hüsn-i hatta bilhassa celî sülüs yazıda zamanının önde gelen isimlerinden biridir.

Teknecizâde'nin vefat tarihi hakkında da muhtelif rivayetler vardır. Mehmed Süreyya Sicill-i Osmanî adlı eserinde vefat tarihini 1084/1673-1674 olarak verirken diğer bir çok kaynakta ise 1100/1688 yılında vefat ettiği bilgisi vardır. Teknecizâde İbrahim'in nereye defnedildiği ve mezarının nerede olduğu bilinmemektedir. (Rado, trhsz: 106)

Yenicami yazıları:

Yenicami'nin temelleri 1598 yılında atılmış ancak cami Turhan Hatice Valide Sultan'ın büyük emek ve maddî destekleri ile 1665 yılında ibadete açılmıştır. Hatice Turhan Vâlîde Sultân tarafından yapımı tamamlanan Eminönü'ndeki Yenicami ve Türbesi'nin yazıları Teknecizâde İbrahim Efendi'ye sipariş edilmiştir.

Teknecizâde İbrahim Efendi'nin, Yenicami'nin duvarlarını süsleyecek olan hatlarının uygulamalarını yerinde görmek ve çini üzerine nakşedilecek yazıların kusursuz uygulanabilmesi için İznik'e gittiği, yazıları bizzât çini üzerine aktarma işini yaptığı da kaynaklarda zikredilir. Son derece hassas ve titiz bir hattat olduğu bilinen Teknecizâde'nin bu yazılara büyük bir önem verdiği, yazıların çinilere aktarılması sırasında İznik'e kadar gidip yazıların çinilere bizzat tatbik edilmesine nezaret etmesinden anlaşıyor. Ancak, Mustakimzâde Süleyman Sadeddin Efendi, Tuhfe-i Hattâtîn adlı eserinde yazıların istenilen şekilde çinilere tatbik edilememiş olmasından dolayı sanatkarın büyük üzüntü duyduğunu yazar. (Müstakimzâde, 2011: 48) Ayrıca hattatın ustalık ve gayretlerinin Avcı Mehmed olarak da bilinen Sultan IV. Mehmed (s. 1648-1687) tarafından beklediği kadar takdir edilmediği için yazıdan soğumuş olduğu da yine kaynaklarda yer alır.

* Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Hat Anasanat Dalı, İstanbul, arozcan@hotmail.com

Hünkâr Kasrı'nda bulunan çini üzerindeki yazıları daha yumuşak ve tatlılık arz eder. Buradaki yazılar, yirmi dört beyitten meydana gelen ve yapının bânisi için yazılan medhiyedir. Çini üzerine nakşedilen yazıların metni Şâir Âsım tarafından kaleme alınmış, hatlar lacivert zemin üzerine beyaz renkle ve celî sülûs yazı çeşidiyle yazılmıştır. Ayrıca çini üzerine yazılmış Türkçe kitabelerin hiç yok denecek kadar azlığı göz önüne alındığında; hattatı, şairi, bulunduğu yer, imalat yeri ve imal tarihi belli olan bu yazılar daha da kıymet kazanır. (Fotoğraf 1-2)

Teknecizâde'nin Yeniciami'deki 17. yüzyılın son çeyreğinde yazılan yazıları bize onun sanatı hakkında önemli bilgiler verir. Teknecizade'nin yazılarında dikey harfler, muhakkak yazı çeşidini hatırlatacak derecede dik ve abidevî şekilde yazılmıştır. (Özcan, 2022: 62) Yazıları, üstadlarının ve döneminin yazı anlayışını göstermesi açısından önemlidir. Kâğıt üzerindeki yazısına araştırmalarımız esnasında rastlamadık.

Yeniciami'nin içini süsleyen yazı takımları Abdülfettah imzalı olup 1279/1862 tarihini taşımaktadır. Yazılar müdevver formda ve dokuma üzerine zemini siyaha yakın yeşil harfleri altın varaklı olarak hazırlanmıştır. (Fotoğraf 3) Ancak 2022 yılında yapılan restorasyon esnasında hulefa-i râşidîn levhalarının altından malakârî tekniği ile taş üzerine uygulanmış mevcut yazılardan 1 metre daha büyük ölçüde döneminin yazıları ortaya çıkarılmıştır. Teknecizade'ye ait yazıların orijinal yazı ölçüsü 3.70 cm iken üstte bulunan altın varak çerçeveli Abdülfettah Efendi'ye ait yazıların çapı ise 2.70 cm. olarak ölçülmüştür. (Fotoğraf 4) 19. yüzyılda yapılan restorasyon esnasında yıpranan malakârî yazıların üzeri kapatılarak mevcut yazılardan 1 metre ölçüsünde daha ufak ve bez dokuma üzerine yazılan yazılar Abdülfettah Efendi'ye yazdırılmıştır. Malakârî yazılar üzerinde yapılan ölçümlerde kalem ağzı kalınlığının 19 cm olduğu görülmüştür. (Fotoğraf 5-6) Yeniciami 30 Ekim 1665 yılında kılınan cuma namazı ile ibadete açılmıştır. Caminin vakfiyesiyle cümle kapısı ve çeşmenin üzerinde yer alan kitabelerde 1074/1663 tarihi bulunmaktadır. (Çobanoğlu, 2013: 439) (Fotoğraf 7-8)

Teknecizâde'nin Ayasofya-i Kebir Camii'nin hatlarını Yeniciami hatlarından yaklaşık 15 yıl kadar önce yazmıştır. Buradan Teknecizâde'nin Ayasofya'daki celî sülûs levhaları daha önce başka bir mekânda tecrübe etmeden ilk olarak buraya yazdığını söyleyebiliriz. Teknecizade Ayasofya'da dikdörtgen form içine yazdığı isimleri Yeniciami'de daire form içerisine yazarak Kadiasker Mustafa İzzet Efendi'ye örnek teşkil etmiştir.

8

Teknecizâde'nin diğer eserleri:

Yukarıda zikredilen yazıları dışında bilinen Bâyezid Cami'nde Cevri İbrahim Çelebi'nin düşürdüğü tarih ile Hasköy'deki Sultan Mehmed Hân Çeşmesi ve Kasımpaşa'daki Emîn Efendi Köprüsü'nün kitâbelerinin de Teknecizâde'ye ait olduğu bilinmesine rağmen maalesef bu eserler günümüze ulaşmamıştır.

Cevri Çelebi'nin düşürdüğü tarih ile ilgili olarak Evliya Çelebi'nin yazdığına göre Bayezid Camii'nin minaresinin dibinde bir nişan taşı üzerindeki kitabenin de hoş bir hikayesi vardır. Hikayeye göre Sultan IV. Murad bir gün Eski Saray'ın olduğu yere gelip atış talimi yapıyormuş. Bu sırada Bayezid Camii'nin minaresinin üzerinde bir karganın dolandığını görmüş. Bunun üzerine atını karganın üzerine sürüp elindeki cirit ile onu avlamış. Düştüğü yere de Cevri Çelebi'nin kaleme aldığı manzume Teknecizâde İbrahim tarafından yazılmış ve olay mahalline bir nişan taşı dikilmiş. Evliya Çelebi, sultanın attığı ciritin kargaya isabet etmeyip süzölmeye devam etmesi halinde Çemberlitaş'a kadar gideceğinden bahsetmektedir. (Evliya Çelebi Seyahatnamesi, 2006: 46)

Ayasofya'daki yazıları:

Teknecizâde'nin celî sülûs yazıdaki kudretini gösteren yazılarının başında Sultan IV. Mehmed'in (1642-1693) devr-i saltanatında Ayasofya Camii için yazdığı İsm-i Celâl, İsm-i Nebî ve Çeharyâr-ı Güzîn isimlerinin bulunduğu levhalar gelir. Adı geçen yazılar 1650 yılında Teknecizade tarafından yazılarak camiye asılmıştı. Tarihendirme konusunda Ayvansarâyî Hüseyin Efendi'nin (ö.1787) 1768 yılında tamamladığı Hadîkatü'l-Cevâmi adlı eseri bize bilgi veriyor. Müellif, İstanbul ve civarında bulunan 821 adet câmiyi ve diğer dinî-sivil mimari yapıları detaylıca gezererek incelemelerde bulunmuştur. Ayvansarâyî, câmiî içerisindeki celî levhaların Hattat Teknecizâde İbrahim Efendi'ye ait olduğunu ve İsm-i Celâl levhasında "Ganî 1060 /1650" tarihi olduğunu

belirtmiştir (Ayvansarayî, 2001: 42). Bu konuda Ali Alparslan Osmanlı Hat Sanatı Tarihi adlı eserinde levhaların yazılış tarihi olarak 1054/1644 yılını zikreder. (Alparslan, 1999: 138) Buradaki yazılar hat tarihinde yazıldıkları tarihe kadar bildiğimiz bu büyüklükte yaklaşık 19-20 cm. kalem ağzıyla yazılmış yazı olmadığı için önemli bir adım sayılır. Ayasofyanın iç mekanına uygun olarak ebatları büyük tutulmuş ve caminin uygun yerlerine asılmıştı. (Fotoğraf 9-10-11)

Levhaların yazıldığı malzeme olarak kaynaklarda Semerkand âbâdisi kâğıtlar üzerine yazıldığı bilgisi bulunsa da astar çekilerek güçlendirilmiş ve yazmaya uygun hale getirilmiş kumaş dokuma üzerine yazıldıkları Ayasofya Camii deposunda bulunan eski levha ve parça örneklerinden anlaşılmıştır.

Cami yazı takımı olarak da bilinen levhalar, 1733 tarihinde yani asıldıktan 83 yıl sonra bakım ve temizlik için yeniden elden geçirilmiştir. Bu esnada gerekli tamirler de yapılmıştır. Levhalar tamir için yere indirildiğinde ölçüleri alınmıştır. Alınan ölçülere göre bu levhalardaki "Elif" harfinin boyunun 1 karış 8 parmak, boyunun da 25 karış olduğu görülmüştür. Bir karışın uzunluğu ortalama 20-25 cm. dir. Parmak ölçüsü de 3.05 cm. olarak kabul edilir. Buradan hareketle yazıların kalem ağzı kalınlığının yaklaşık 40 cm ölçüsünde, elif harfinin boyunun da yaklaşık 5 metre olduğu anlaşılmaktadır. Kaynaklarda zikredilen ölçüler göz önüne alındığında Teknecizade'nin Ayasofya Camii'nde Kadiasker Mustafa İzzet Efendi'nin yazılarından önce asılı bulunan yazılarının Kadiasker'in yazılarıyla aynı boyda olduğu gravürlerde de görülen ölçü birliğiyle aşağı yukarı aynı olduğu görülür. (Özcan, 2002: 18). (Fotoğraf 12)

Teknecizade'nin Ayasofya'daki yazıları hakkında meşhur seyyahımız Evliya Çelebi'de seyahatnamesinde:

"Dört tarafında nice bin güzel yazı eserler vardır. Hatta Sultan Dördüncü Murad Han'ın ferma nıyla Hattat Teknecizâde Mustafa Çelebi, Allah'ın ismini, Peygamberimizin ve Dört Halife'nin isimlerini, Karahisarî tarzı yazılarla yazmıştır ki insanın yapacağı şey değildir, zira eliflerin boyu onar arşındır. Ona göre diğer harflere bir güzellik vermiştir ki anlatılmaz."

diyerek yazıların bu defa arşın üzerinden ölçüsünü yazar. (Evliya Çelebi Seyahatnamesi, 2006: 46) Arşın iki çeşittir. Çarşı arşını 68 cm. mimar arşını 73 cm.dir. Çarşı arşını ölçüsü ile Elif harfinin boyu 6.80 m.dir. Ölçülerin yaklaşık verildiği hesaba katılırsa Teknecizâde ile Kadiasker'in yazıları aşağı yukarı aynı boylardadır. (Fotoğraf 13-14)

Sultan Abdülmecid (s. 1831-1861) saltanatında 1849 yılında Fossati tarafından yapılan onarımlar sırasında Teknecizâde İbrahim'in levhaları kaldırılmış yerlerine Kadiasker Mustafa İzzet Efendi tarafından yazılanlar asılmıştır. Teknecizâde'ye ait levha sayısının 6 adet olduğu Kadiasker Mustafa İzzet Efendi'nin "Haseneyn" olarak da bilinen Hasan ve Hüseyin (Ra.) isimlerini havi levhalarını 1849 yılında yazdığını sadarete hitaben yazılan belgelerden anlıyoruz. Adı geçen belgede: "Tamiri halen devam eden büyük Ayasofya Cami-i Şerifi'nde Lafza-i Celâl, İsm-i Celîl-i Hazreti Nebvî ve Çehar-ı Yâr-ı Güzîn Hazretlerinin isimlerinin yazılı olduğu büyük levhaların yenilenmesi lazım geliyordu. İşbu mübarek levhaların yeni baştan yazılıp asılmak üzere ikinci imam (Mustafa İzzet) efendi hazretleri celî yazıları yeniden yazıp resmetmiş olup Hasan ve Hüseyin (Ra.) isimlerini de ayrıca ilâve etmiş bulunmaktadır" yazılıdır. (Mert, 2014: 20)

Ayasofyadaki levhaların Cumhuriyet Devri'nde başına gelenler ise başka bir bahs-i diğer. Levhalar Cumhuriyet devrinde indirildikten sonra 28 Ocak 1949 tarihinde yerlerine asılmışlardır. (İnal, 1970:165)

Ayasofya'da bulunan levhalarının ölçüleri, Erdinç Gökçe'nin verdiği bilgilere ve Ayasofya Camii içinde bizzat yerinde yaptığımız ölçümlerle uygunluk göstermektedir. Yazı ölçüleri ufak tefek değişiklikler olsada ortalama 3.45 x 7.10 m.dir. Yenicami içinde bulunan Teknecizâde hatlarının çapları 3.70 m. ölçülerindedir. Hulefa-i râşidîn isimlerinin malakârî tekniğiyle taş üzerine uygulandığı yazıların kalem ağzı genişliği 19 cm. dir. Yazıların zemininde lahor çividi mavisi kullanılmıştır.

SONUÇ

Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'nin hat sanatındaki yeri ve ustalığı tartışılmaz. Ancak Ayasofya Camii'nin içini süsleyen Kadıasker Mustafa İzzet levhalarının yazımından yani 1849 yılından tam 199 yıl öncesinde Ayasofya gibi devâsa bir mekân içerisine öncesinde benzer hiçbir yazı örneği olmaksızın Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'nin yazılarına temel oluşturacak bir öngörüyle ve ufukla yazı yazmak/yazabilmek; hat sanatına hakimiyet, büyük bir cesaret ve özgüven gerektirdiği inkâr edilemez bir gerçektir. Bu bakımdan Teknecizâde İbrahim Efendi, celî yazı sahasında yazı sanatına katkıları hakkında neredeyse hiç konuşulmamış hat sanatıyla ilgili yazılan eserlerde hakkında "Kadıaskerin yazılarından önce onun yazıları vardı" diye sadece adı zikredilen bir hattatımızdır. Bu bakımdan hakkını teslim etmekte geç kaldığımız büyük bir yazı ustasıdır Teknecizâde İbrahim Efendi. Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'ye meşale olmuş, önünü aydınlatmış celî sülüs yazının estetik zirvesinin nümûneleri olan levhaların yazılmasına öncülük etmiş büyük vizyon sahibi/vizyoner bir hattattır. Hattat Sami Efendi "Celî yazmayan sırr-ı hat'ta vakıf olamaz" der. Teknecizâde İbrahim Efendi bu sırrı çözmede kalemiyle cesurca yazmaya davranan hattattır. Ölçülerin büyümesiyle harflerin anatomisinde ve kompozisyonda oranlar değişir ve sanat açısından çözülmesi oldukça zor meseleler ortaya çıkar. Meseleler ise çözülmek için vardır ve çözüldükçe başarıyı beraberinde getirir. Çözebilmek için ise ustalık, cesaret, müktesebat ve ufuk sahibi olmak gerekir.

Hattatların halefleri, seleflerinin açtığı yolların daha kolay yürünür olabilmesi ve güzelliğin zirvelerini zorlamak üzere meşaleyi elden ele sanatın şahikalarına taşımışlardır. Zevk-i selimin her geçen gün yükselmesi omuz omuza vererek olmuştur. Bu münasebetle her eseri objektif olarak kendi dönemi içerisinde öncesi ve sonrasıyla değerlendirebilirsek ecdadın gayretlerini, başarısını daha iyi anlayabiliriz.

Yenicami Hünkâr Kasrı'nda bulunan Teknecizâde hatları



Fotoğraf: 1. Yenicami şadırvan avlusu çinileri üzerindeki Teknecizâde İbrahim Efendi yazıları



Fotoğraf: 2. Yenicami Hünkâr Kasrı'nda bulunan Teknecizâde hatları



Fotoğraf: 3. Yenicami'nin Abdülfettah Efendi tarafından yazılmış 1279/1862 tarihli cami yazı takımından isimler



Fotoğraf: 4. 1279/1862 tarihli cami yazı takımında «Ali (Ra.)»



Fotoğraf: 5. Malakârî tekniğiyle yazılmış Ebubekir (r.a) hatti



Fotoğraf: 6 Taş üzerine malakârî tekniği ile tatbik edilmiş yazıdan bir ayrıntı



Fotoğraf: 7. «Hz. Ebûbekir Radıyallahu Tealâ Anhı» ibaresinin restorasyon öncesi ve sonrası



Fotoğraf: 8. Yenicami mihrab cephesi pencere üstlerinde çini üzerine yazılmış Teknecizâde İbrahim Efendi hatları



Fotoğraf: 9. Fossati çizimlerinde Teknecizade İbrahim ve Kadiasker Mustafa İzzet Efendi yazıları 1852 yılında Londra'da yayımlanan «Ayasofia Constantinople as Recently Restored by Order of H. M. The Sultan Abdul Medjid» Albümü



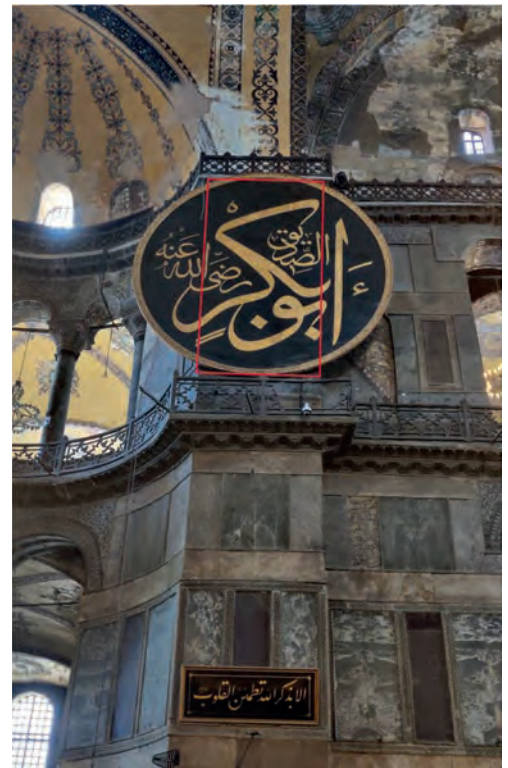
Fotoğraf: 10. Abdullah Biraderler tarafından 1875-1880 tarihlerinde çekilen fotoğrafta Kadiasker Mustafa İzzet Efendi levhaları



Fotoğraf: 11. 1821-1847 yılları arasında tarihlenen Ayasofya çizimi, suluboya Prosper Marilhat



Fotoğraf: 12. Ayasofya Camii'nde bulunan Teknecizâde İbrahim Efendi'ye ait levhalar ve Kadiasker'in yazısının ölçü mukayesesi





Fotoğraf: 13. Ayasofya Camii depolarında bulunan Teknecizâde İbrahim Efendi'ye ait levha ve detayı (Foto: Erdinç Gökçe)



Fotoğraf: 14. Ayasofya Camii depolarında bulunan Teknecizâde İbrahim Efendi'ye ait levhalardan detaylar (Foto: Erdinç Gökçe)

KAYNAKÇA

- ALPARSLAN, Ali, Osmanlı Hat Sanatı Tarihi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.
- ÇOBANOĞLU, Ahmet Vefa, Yenıcamı Külliyesi, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 43, İstanbul, 2013
- EVLIYA ÇELEBİ, Evliya Çelebi Seyahatnamesi, 1. Kitap, Haz. Robert Dankoff, Seyit Ali Kahraman, Yücel Dağlı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006.
- İNAL, İbnülemin Mahmud Kemal, Son Hattatlar, Milli Eğitim Yay., İstanbul, 1970.
- MERT, Talip, Ayasofya Hattatı Kadiasker Mustafa İzzet Efendi, Ayasofya Müzesi yıllığı, No:14, İstanbul, 2014
- MUSTAKİMİZÂDE, Süleyman Sadeddin, Tuhfe-i Hattâtın, Haz. Mustafa Koç, Klâsik Yayınları, İstanbul, 2011.
- ÖZCAN, Ali Rıza, "Dünyanın En Büyük Yazılarını Dış Kapıdan Geçmemeleri Kurtardı", Hürriyet Tarih, 25 Aralık 2002, S.18.
- ÖZCAN, Ali Rıza, "XVII. Yüzyıl Hat sanatı ve Hattatları", 17. Yüzyıl Işığında Osmanlı, DBY Yayınları, İstanbul, 2022.
- RADO, Şevket, Türk Hattatları, İstanbul, trhsz.

MAHMUD CELÂLEDDİN VE MEHMED ŞEFİK BEY'İN ORTAK İBÂRELERİNİN TASARIM ÖGE VE İLKELERİ BAKIMINDAN İNCELENMESİ *

Betül ERİKOĞLU *

ÖZET

18. yüzyılın ikinci yarısı ile 19. yüzyılın başlarında yaşamış olan Mahmud Celâleddin, eski üstatların yazılarından istifâde ederek kendi kendini yetiştirmiş önemli bir hat sanatkâridir. Ortaya koyduğu eserlerle ekol olmuş fakat çağdaşı Mustafa Râkım ekolü karşısında tutunamamış ve talebelerinden sonra takipçisi kalmamıştır. 19. yüzyılda yaşamış olan Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin önde gelen talebesi Mehmed Şefik Bey ise farklı tasarımlara imzasını atmış bir diğer önemli hat sanatkâridir.

Bu çalışmada; Mahmud Celâleddin ve Mehmed Şefik Bey'in evahir (son) dönemlerine ait iki ortak ibâresi, tasarım öge ve ilkelerinin alt başlıkları olan nokta, şekil, espas (boşluk), ölçü, yön, tekrar, ritim, denge, uygunluk, uyum, birlik ve bütünlük bakımından mukayese edilerek hattatların sanat zevki ortaya konulmaya çalışılmıştır.

GİRİŞ

Mahmud Celâleddin'in Hayâtı

Mahmud Celâleddin, Dağıstanlı (Kafkasya) olup, babası Nakşibendî şeyhlerinden Mehmed Efendi'dir. Doğum tarihi hakkında kaynaklarda herhangi bir bilgi bulunmamakla birlikte Derman (2003: 359), Mahmud Celâleddin'e ait 1188/1774 târihinde yazılmış mükemmel bir murakkaası görüldüğü için 1163/1750 senesi civarlarında doğmuş olabileceğini belirtmiştir. Mahmud Celâleddin'le ilgili en eski bilgilere ulaşabileceğimiz kaynaklardan biri olan Hat ve Hattatlar'da hocalarına dâir Akmolla Ömer Efendi, Abdül-lâtif Efendi, Yamak-zâde Sâlih ve Ebû Bekir Râşid olmak üzere dört isim zikredilir. Bir rivâyet ilk iki üstattan meşk ettiği; diğer bir rivâyette mizacındaki birtakım hasletler (ashâb-ı dâiye'den [hırsli] ve kibr ü azamet fûrûş [kibirli] olduğu ve ser fûrû [itaatsiz] etmediği) sebebi ile diğer iki üstattan meşk etme talebinde bulunmasına rağmen kabul edilmediğidir (Habib, 1305: 166). 3 Ramazan 1325/10 Teşrînievvel 1907 tarihli İkdâm gazetesinde Mahmud Celâleddin'le ilgili yukarıdaki ifâdelerden farklı olarak bir yazı kaleme alınmıştır.

"En âdî işte vakar ve temkin ile hareket eden Mahmud Celâleddin efendinin hâli, o zaman sûi tefsire (kötü yorum) uğramıştı. Kalemi parmaklarına râm edüp her harfinde bir başka letâfet ibraz eden bu dâhîde hod gâmlıktan (kendini beğenmiş) ziyâde azm-i kat'î var idi. İşte bu azm-i kat'î hodbinliğine (bencil, kibirli) atf olunmuştur..." (İnal, 1955: 183-184).

Hat sanatını, hoca ile öğrenmek imkânı elde edilemediği vakit geriye eski üstadların eserlerini inceleyip taklit etmeye çalışmaktan başka bir yol gözükmemektedir. Mahmud Celâleddin'de öyle yapmıştır. Ünver (1953: 1), Mahmud Celâleddin'in, kendisinden önce ekol olmuş iki üstad Şeyh Hamdullah (ö. 1520), Hâfız Osman (ö. 1698) ile ve sâir üstad yazılarından istifâde ederek sanatını geliştirdiğini belirtir. Hat tarihinde kendi kendini yetiştirip ekol olan tek hattat Mahmud Celâleddin'dir.

Çeşitli müze ve koleksiyonlarda mushafı, duâ mecmuâları, kıt'aları, yazı murakkaları ve hilye-i şerifleri bulunan, Eyüp'teki Mihrîşah Vâlide Sultan Türbesi celî sülûs yazılarının hattatı Mahmud Celâleddin, 1245/1829 yılında vefât etmiş Eyüp Sultan civârındaki Şeyh Murad Dergâhı hazîresine gömülmüştür. Mezarının yeri belli olmayan sanatkârın kabir taşı hâlen dergâhta muhafaza edilmektedir (Derman, 2003: 359).

Çağdaşı Mustafa Râkım ekolü karşısında tutunamayan ve talebelerinden sonra takipçisi kalmayan (Özcan, 2012: 116) Mahmud Celâleddin'in yazıları hakkında Baltacıoğlu; hareke vs. işâretleri az sayıya kullandığını, harflerin donuk ve duruşlarının hep yatay bir plân üzerinde durduğunu belirtir (Baltacıoğlu, 1993: 49-50). Alparslan ise Celâleddin ekolünün devam etmemesinin sebebinin bu üslûbun sert, haşin ve yalçın kayalıkların yalnızlığını andıran bir atmosfer taşımasında aramak lazım geldiğini, böyle olmakla beraber Celâleddin üslûbunun hat tarihinde ayrı bir yeri ve çeşnisi olduğunu ifâde eder (Alparslan, 1992: 105).

* Bu bildiri, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde, Dr. Öğr. Üyesi Ali Rıza Özcan danışmanlığında, Betül Erikoğlu tarafından 2024 yılında tamamlanmış "Mahmud Celâleddin, Mehmed Şefik Bey, Sami Efendi ve İsmail Hakkı Altunbezer'in Celi Sülûs Kompozisyonlarının Tasarım İlkeleri Bakımından İncelenmesi" başlıklı sanatta yeterlik tezinden üretilmiştir.

* Öğr. Gör., Selçuk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, berikoglu84@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-1584-7098>

Mehmed Şefik Bey'in Hayâtı

Şefik Bey, 1230/1814 (Mert, 2012: 74) yılında Beşiktaş/Kılıç Ali Mahallesi'nde Dîvân-ı Hümâyûn Dâiresi memuru Süleyman Mahir Bey'in oğlu olarak dünyaya gelmiştir. İlk tahsilini tamamladıktan sonra 17 yaşında babasının memur olduğu Dîvân-ı Hümâyûn aklâmında vaktiyle burada görev yapmış olan dedesinin "Sebzî" mahlâsı verilmiştir. Bir müddet sonra hatta ilgi duyup kaleminden ayrılmış, Galata Sarayı'nın hat hocası Ali Vasfi Efendi'den yazıya başlamıştır. Hocasının vefâtı üzerine eniştesi (teyzesinin zevci) Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin talebesi olmuştur (İnal, 1955: 384).

Şefik Bey, Bâbîâlî Tahvil Kalemî'nde olduğu vakit öğrendiği dîvânî, celî dîvânî, siyâkat yazıları yazmaya ve tuğrâ çekmeye devam etmiş; celî dîvânîyi ise Dîvân-ı Hümâyûn dışında kendine has bir tarzda ilk defa celî boyda tasarlamıştır. Ayrıca Nesta'lik yazıyı da Ali Haydar Bey'den meşk etmiştir. Hocası Kazasker Mustafa İzzet Efendi, 1845'te Sultan Abdülmecid'in ikinci imamlığına tayin edildiği vakit uhdesinde bulunan Hademe-i Hümâyûn ve Muzika-i Hümâyûn hat hocalığını Mehmed Şefik Bey'e devretmiştir. Emekli olana kadar buradaki görevini sürdüren ayrıca Silâhşorân-ı Hassa-i Şâhâne'de de hat hocalığında bulunan Şefik Bey, 1880 yılında vefât etmiş ardından Yahya Efendi Dergâhı hazîresine defnedilmiştir (Derman, 2003: 530-531).

Şefik Bey'in yazdığı çok sayıda murakka', kıt'a ve levhalar dışında İstanbul Üniversitesi Taç Kapısı üzerinde bulunan kitâbeler (H. 1282), Kudüs'te Kubbetü's-Sahra çini üzerindeki kuşak yazısı (H. 1292), Bursa Ulu Câmisi'nde yer alan yazıları, mîmârî yapılar üzerinde bulunan eserleri arasında zikredilir.

Derman, yazıyı mektup yazar gibi süratle ve genellikle tashihe bile gerek duymadan yazabilen Şefik Bey'in, tasarımlarındaki mükemmeliyetin yanı sıra hat sanatında kaidelerin elverdiği değişik uygulamalara da açık olduğunu belirtir (Derman, 2003: 530).

Bu bildiride; M. Celâleddin ve M. Şefik Bey'in iki ortak ibâresi, mukayeseli olarak tasarım öge ve ilkeleri bakımından incelemeye tâbi tutulmuştur.

Birinci ibâre: Mahmud Celâleddin, Kadiriyye tarîkatı pîrinin ismi olan "Ebu'l-alemeyn Yâ Hazret-i Seyyid Sultan Abdülkadir-i'l-Geylânî kaddesallâhu teâlâ sırruhu'l-âlî" ibâresini 1225/1810-11 (Fotoğraf: 1); Şefik Bey, "Yâ Hazret-i Şeyh Seyyid Sultan Abdülkadir-i'l-Geylânî kuddise sırruhu" ibâresini 1287/1870-71 târihinde yazmıştır (Fotoğraf: 2).



Fotoğraf: 1. M. Celâleddin'in 1225/1810-11 târihli celî sülûs levhası 39 x 50,5 cm (Sonbahar Müzayedesi "Ali Rıza" Kataloğu, 19 Kasım 2000, Portakal Sanat ve Kültür Evi, İstanbul, s. 41.)



Fotoğraf: 2. Şefik Bey'in 1287/1870-71 târihli celî sülûs levhası (Muhittin Serin, Hat Sanatı Târihi Ekoller ve Tâkipçileri, 1. Cilt, İstanbul 2019, s. 419.)

Kurgu, Şekil: M. Celâleddin ve Şefik Bey, ibâreyi aşağıdan yukarı doğru kurgulamıştır. M. Celâleddin, ketebe ve târih kaydını kompozisyonun altında bulunan "yâ ve hazret-i" kelimelerinin arasındaki boşluğa (Fotoğraf: 1); Şefik Bey ise kompozisyonun alt kısmına yazmıştır (Fotoğraf: 2).



10

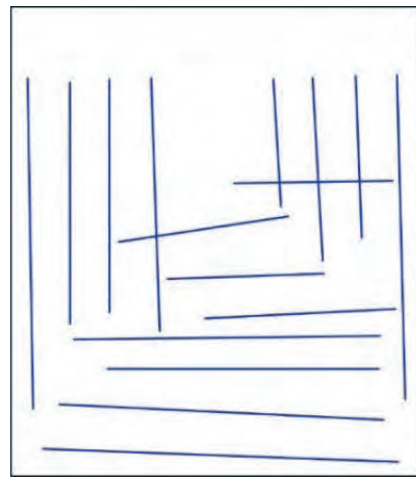
Fotoğraf: 3. M. Celâleddin ve Şefik Bey'in eserlerindeki harflerin renklendirilmiş hali

Şefik Bey'in istifinde bulunan "şeyh" kelimesi, M. Celâleddin'in eserinde bulunmamaktadır. Bunun dışında ibâre aynıdır. M. Celâleddin, "sultan" kelimesinin "sin (س)" harfini, Şefik Bey'in istifinden farklı olarak keşîdeli, Şefik Bey'de, "Abdülkadir" ismindeki "ayın (ع)" harfini, M. Celâleddin'in istifinden farklı olarak keşîdeli yazmıştır. M. Celâleddin'in eserinde, "Abdülkadir" ismindeki "râ (ر)" harfi mukavver, Şefik Bey'in eserinde ise mürsel şekildedir. M. Celâleddin, "geylânî" kelimesindeki "yâ (ي)" harfini ma'kus, Şefik Bey, "Abdülkadir ve geylânî" kelimelerinde bulunan "elif (ا)" ve "lâm (ل)" harflerini aynı hizâda ve müvelled şekilde yazmıştır. M. Celâleddin'in eserindeki "dâd (ض)" ve "tâ (ط)" harfleri Şefik Bey'in yazısındaki harflere göre daha küçük, "kâf (ك)" harfinin sereni ise daha kısadır. "Râ (ر)" harfinin kuyruğu tamamlanmamış, "kaf (ق)" harfinin gözü ise daha basık yazılmıştır. "Abdülkadir" isminde bulunan "kaf (ق)" harfinin iki noktası ise uygun boşluk bulunmaması nedeniyle ayrı yerleştirilmiştir.

Visâk (Bağ): Şefik Bey'in eserinde bulunan "sultan" kelimesindeki "lâm" harfini "tâ (ط)" harfine bağlayan visâkın ucu uzatıldığı için "tâ (ط)" harfi üst kısma yazılmıştır. Böylece mekândan tasarruf sağlanmıştır.

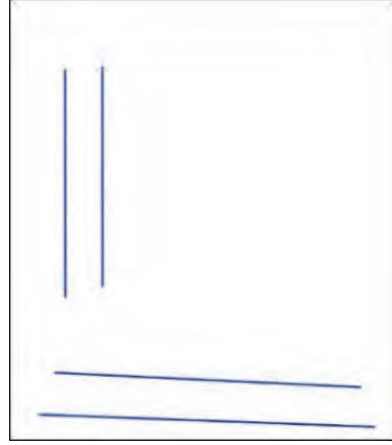
İşâretler, Espas (Boşluk): M. Celâleddin, Şefik Bey'in yazısına göre hareke vs. işâretleri az sayıda kullanmıştır.

Yatay-Dikey Şekiller, Yön: M. Celâleddin'in eserindeki yatay-dikey harf ve kelimeler muhtelif yönlerde doğru yazılmıştır. "Yâ ve hazret-i" kelimelerinin yönü yukarı, "el-geylânî" kelimesinin yönü aşağı, "sultan" kelimesindeki "elif" harflerinin yönü ise sağa doğrudur. Diğer harf ve kelimelerin yönü düz ve düze yakındır (Fotoğraf: 4, 5).



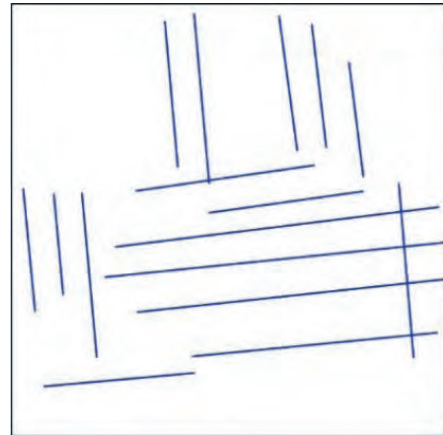
3

Fotoğraf: 4. M. Celâleddin'in eserinde bulunan yatay-dikey harf ve kelimelerin yönü



Fotoğraf: 5. M. Celâleddin'in eserindeki "yâ ve hazret-i" kelimeleri ile "sultan" kelimesindeki "elif" harflerinin yönü

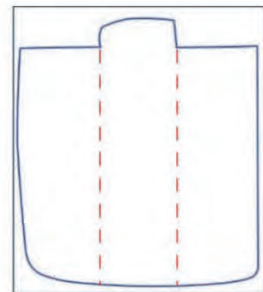
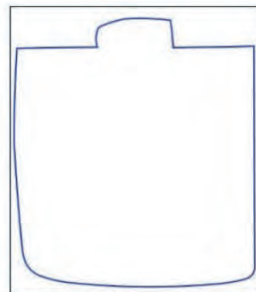
Şefik Bey'in eserindeki dikey harfler sola, yatay kelimeler ise aşağı doğrudur (Fotoğraf: 6).



Fotoğraf: 6. Şefik Bey'in eserinde bulunan yatay-dikey harf ve kelimelerin yönü

Devamlılık İlkesi, Ölçü: M. Celâleddin'in eserinin sınırlarında bulunan "elif, yâ-elif" harfleri, ideal ölçülerine göre uzun yazılmıştır. Kompozisyonu üç taraftan çevreleyen bu harfler tek çizgi gibi algılanmaktadır. Aynı eserde bulunan "sultan" kelimesindeki dikey harfler de ideal ölçülerine göre uzun yazılmıştır (Fotoğraf: 1).

Kompozisyon Şekli, Tamamlama İlkesi: M. Celâleddin, ibâreyi dikine dikdörtgen alan içine kompoze etmiştir. Üst orta kısımda yazılı olan "ebu'l-alemeyn" ile daha ince bir dikine dikdörtgen şekli meydana gelmiştir. Zikredilen dikdörtgenin üç tarafı çizilmiş olmasa bile zihnin bu kısmı dikdörtgene bağlaması "tamamlama ilkesi"ne uygun düşmektedir. Dolayısıyla bu kitâbe ibâresi, farklı kalınlıklarda iki dikey dikdörtgenden oluşan "bileşik geometrik kompozisyon şekli"nden meydana gelmektedir (Fotoğraf: 7).



Fotoğraf: 7. M. Celâleddin'in yazdığı ibârenin kompozisyon şekli ile kompozisyonda bulunan tamamlama ilkesi

Şefik Bey, Kadiriyye tarikatının kurucusu olan “Yâ Hazret-i Şeyh Seyyid Sultan Abdülkadir-i'l-Geylânî kuddise sirruhu” ibâresini kadirî tâcına benzer şekilde kompoze ederek mânâ-kompozisyon şekli bakımından bir uyum yakalamıştır (Fotoğraf: 2).

Uygunluk, Uyum, Denge: Şefik Bey’in eserinde iki dâl ile keşîdeli harflerin alt alta yazılması, “sultan ve kuddise sirruhu” kelimelerindeki mukavver şekillerin uyumu “uygunluk ve uyum” ilkesini kompozisyonda hâkim kılan unsurlardır. Birbirleri ile uyum içinde olan “sultan” kelimesindeki şekiller, kompozisyonun ortasında bulunan keşîdeli harflere nazîre (karşılık) gibidir. Karşılıklı bu uyum birbirini dengelemektedir. Zikredilen tasarımın üst kısmında bulunan “müvelled elif” harfleri ile alt kısımda yazılı olan ketebe kaydı, kompozisyondaki diğer denge unsurlarıdır (Fotoğraf: 2).

Tetâbuk: M. Celâleddin’in eserindeki “sultan ve geylânî” kelimelerinde bulunan “lâm” harfleri ile “el-kadir” kelimesindeki “elif” harfi, ortak kullanılarak tetâbuk yapılmıştır. “El-kadir” kelimesinde bulunan “elif” harfinin, “sultan ve geylânî” kelimelerindeki “lâm” harfleri ile ortak kullanılması “elif” harfinin “lâm” harfi olarak algılanmasına neden olmaktadır (Tablo: 1).



Tablo: 1. M. Celâleddin’in eserinde bulunan tetâbuk örneği

İkinci ibâre: Mahmud Celâleddin, Rifâiyye tarikatı pîrinin ismi olan “Yâ Hazret-i Pîr Es-Seyyid Ahmed Er-Rufâî kuddise sirruhu’l-âlî” ibâresini 1234/1818-19 (Fotoğraf: 8); Şefik Bey, “Yâ Hazret-i Pîr Es-Seyyid Ahmed Er-Rufâî” ibâresini 1287/1870-71 târihinde yazmıştır (Fotoğraf: 9).



Fotoğraf: 8. M. Celâleddin’in 1234/1818-19 târihli celî sülûs levhası (M. Uğur Derman, “Mahmud Celâleddin Efendi”, 359.)

Fotoğraf: 9. Şefik Bey’in 1287/1870-71 târihli celî sülûs levhası (Sümeysra Dursun, Hattat Şefik Bey ve Eserleri, 336.)

Kurgu: Her iki kompozisyon, aşağıdan yukarı doğru kurgulanmıştır. Ketebe ve târih kaydı, M. Celâleddin'in eserinin sol alt köşesine iki satır (Fotoğraf: 8); Şefik Bey'in eserinin altına ise tek satır hâlinde yazılmıştır (Fotoğraf: 9).

Nokta, Yön: M. Celâleddin'in istifinde bulunan "pîr" kelimesindeki "pe (پ)" harfinin üç noktası ile "yâ" harfinin iki noktası bir arada tasarlanmıştır. Zikredilen kompozisyonda "seyyid" kelimesindeki "yâ" harfinin noktaları iki ayrı harfe ait olduğu intibâsı meydana gelecek kadar ayrı yazılmıştır (Fotoğraf: 8).

Şefik Bey'in tasarımındaki "râ" harfleri içine diyagonal şekilde yazılan çift noktalar, aynı hizada ve aynı yönde yerleştirilmiş olması bakımından dikkat çekmektedir (Fotoğraf: 9).

Visâk (Bağ), Uygunluk, Uyum: Şefik Bey'in yazısındaki "Ahmed" isminde bulunan "ha (ح)" harfi, ardından gelen "mim" harfiyle birleştirilmeden altına visâk ile kaide dışı bitştirilmiştir. Zikredilen "ha" harfi, aynı zamanda keşîdeli yazılarak altta bulunan "sin" harfi ile uyumlu bir görüntü elde edilmiştir (Fotoğraf: 10).



Fotoğraf: 10.Şefik Bey'in tasarımında bulunan "ha ve sin" harfleri

Kompozisyon Şekli: M. Celâleddin'in üst tarafa doğru dar şekilde tasarladığı kompozisyon beyzîye yakındır (Fotoğraf: 8). Şefik Bey'in kompozisyonu ise yarım beyzî şeklidir (Fotoğraf: 9).

Espas (Boşluk), Yön: Aynı ibârenin iki farklı hattat tarafından kompoze edilmesi ile mukayese imkânı doğan bu tasarımlarda dikkati çeken en önemli öğeler espas ve yöndür. M. Celâleddin'in kompozisyonunda hareke vs. işâretler az sayıda kullanılmıştır. Ayrıca harf aralarındaki boşlukta fazladır. Bu husus espasın harfler kadar ön plâna çıkmasına neden olmaktadır. Şefik Bey'in tasarımında ise boşluk, harflerin ön plâna çıkmasına hizmet eden bir unsurdur (Fotoğraf: 11).

Espas kadar önem arz eden bir diğer unsur yöndür. M. Celâleddin'in kompozisyonundaki dikey harfler Şefik Bey'in tasarımına göre daha dik, yatay harf ve kelimeler ise daha düzdür. Celâleddin'in eserindeki eğimin azlığı yazıyı daha durağan, Şefik Bey'in eserindeki eğim ise yazıyı daha hareketli kılmaktadır (Fotoğraf: 11).

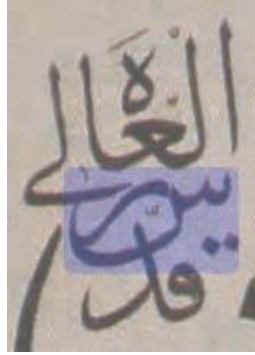


Fotoğraf: 11.Solda M. Celâleddin, sağda Şefik Bey'in yazdığı tasarımların negatife çevrilmiş görselleri

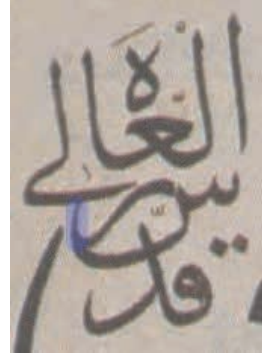
Tekrar, Ritim, Denge: M. Celâleddin'in kompozisyonundaki üst üste yazılan iki "dâl" harfi tekrar, "elif" harfleri ise ritim ilkesine uygun düşmektedir (Fotoğraf: 8).

Şefik Bey'in kompozisyonundaki tekrara uygun düşen örnek, sol alt tarafta yer alan "râ ve dâl" harfleridir. Aynı eserde karşılıklı yazılan üstteki kalın cezmler ile alttaki târih kaydı, tasarımdaki denge unsurlarıdır (Fotoğraf: 9).

Tetâbuk: M. Celâleddin'in kompozisyonunda bulunan "kuddise ve sirruhu" kelimelerindeki "sin" dişleri ortak kullanılmıştır (Fotoğraf: 12).



Fotoğraf: 12. M. Celâleddin'in kompozisyonunda ortak kullanılan "sin" dişleri Yukarıda zikredilen aynı kelimedeki "râ ve sin" harflerinin son kısımları da ortak kullanılmıştır (Fotoğraf: 12).



Fotoğraf: 13. M. Celâleddin'in kompozisyonundaki "râ ve sin" harflerinin son kısımları

Sonuç

Bu bildiride, Mahmud Celâleddin ve Mehmed Şefik Bey'in iki ortak ibâresi mukayese edilerek değerlendirilmiştir. Bu ibâreler, celî sülüs ile yazılmış Kadiriyye ve Rifâiyye tarikatı pîrlerinin isimleridir.

M. Celâleddin'in tasarladığı Rifâiyye pîrinin isminin yazılı olduğu eserde "seyyid" kelimesinde bulunan "yâ" harfinin noktaları, iki ayrı harfe ait olduğu intibâsı meydana gelecek kadar ayrı yazılmıştır. "Pîr" kelimesinin altına bir arada kompoze edilen beş nokta ise algıyı üzerinde toplamaktadır.

Zikredilen eserde dikkati çeken husus, uzay boşluğu da denilen espasın, şekillerin görsel ağırlığına nispetle fazla olmasıdır. Bir başka ifâde ile harflerin birbirlerine uzak olmaları kompozisyonunda espasın şekiller kadar ön plâna çıkmasına neden olmakta, neticede algı boşluğa doğru kaymaktadır. Hareke ve sâir işaretlerin sayıca az kullanılması da bu boşluğun oluşmasının nedenlerinden biridir. Ayrıca M. Celâleddin'in eserlerinde görülen fazla boşluk, işaretlerin az sayıda kullanılması, harflerin birbirleriyle kavuşur halde bulunmaması nedeniyle tasarımın gereği olan bütünlük ilkesi, Şefik Bey'in yazısına göre daha azdır. Belirtilen durumlar hattatın kusuru olmayıp eserlerine üslup kazandıran hususlardır. Nitekim M. Celâleddin, ekol sâhibi bir üstattır.

Hüsni hattı bir üstattan meşk edemeyen M. Celâleddin, sa'y ü gayret ile eski üstatların yazılarına bakarak kendi kendisini yetiştirmiştir. Buna bağlı olarak Celâleddin'in bâzı eserlerindeki espasın fazla olmasının, yazılarını murâkabe edecek bir hocası olmayışının neticesi olduğu düşünülebilir.

M. Celâleddin'in eserlerindeki yatay-dikey harf ve kelimeler umûmiyetle düz ve düze yakındır. Şefik Bey'in eserlerindeki yatay-dikey harf ve kelimeler ise daha eğimlidir.

Bir ibârede bulunan aynı harf ya da kelimelerin aynı şekillerde yazılması, kompozisyonunda tekrar ve ritim ilkesinin uygulanmasına olanak sağlamaktadır. İncelediğimiz tasarımlarda aynı harfler, kompozisyonun el verdiği ölçüde hattatların tasarrufuna göre aynı şekillerde yazılmış, neticede tekrar ve ritim ilkesi meydana gelmiştir.

Şefik Bey, dengeli ustaca kullanan bir hattattır. Eserlerinde umûmiyetle bir denge unsuru ile karşılaşmak mümkündür. Nitekim aynı harf ve işaretlerin karşılıklı yazılması ile muvâzeneli şekilde yerleştirilen ketebe kaydı, Şefik Bey'in eserlerinde görülen denge unsurlarıdır.

Her eser kendi içinde değerlendirildiğinde harflerin onu vücûda getiren eline göre şekil aldığı görülmektedir. Neticede bu farklılıklar bir çeşnidir ve sahibine göre üslûp kazanır. Bu farklılıklara sahip her eserde, muhatabında farklı duygular uyandırır.

KAYNAKÇA

- ALPARSLAN, Ali. (1992), Ünlü Türk Hattatları, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- BALTACIOĞLU, İsmail Hakkı. (1993), Türklerde Yazı Sanatı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- DERMAN, M. Uğur. (2003), "Mahmud Celâleddin Efendi", TDV İslam Ansiklopedisi. (Cilt. 27, ss. 359-360). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- DERMAN, M. Uğur. (2003), "Mehmed Şefik Bey", TDV İslam Ansiklopedisi. (Cilt. 28, ss. 530-531). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- DURSUN, Sümeyra. (2023), Hattat Şefik Bey ve Eserleri, İstanbul: Ketebe Yayınları.
- HABİB Mirza. (1305), Hat ve Hattatan, İstanbul: Matbaa-i Ebuzziya.
- İNAL, İbnülemin Mahmud Kemal. (1955), Son Hattatlar, İstanbul: Maarif Basımevi.
- MERT, Talip. (2012), "Hattat Mehmed Şefik Bey (1814-1880)", Arşiv Dünyası, S. 13, s. 74-85.
- ÖZCAN, A. Rıza. (2012), "Yazının İki Büyük Ustası: Mahmud Celâleddin ve Mustafa Râkım", Ed. Ali Rıza Özcan, Hat ve Tezhip Sanatı, (s. 111-125), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- SERİN, Muhittin. (2019), Hat Sanatı Târihi Ekoller ve Tâkipçileri, 1. Cilt, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Sonbahar Müzayedesi "Ali Rıza" Kataloğu (19 Kasım 2000), İstanbul: Portakal Sanat ve Kültür Evi.
- ÜNVER, Süheyl. (1953), Hattat Mahmud Celâleddin Efendi ve İstanbul Fethini Müjdeliyen Hâdis, 50 San'at Sever Serisi (4), İstanbul: Kemal Matbaası.

GELENEKSEL/Lİ TÜRK SANATLARINDA BİLGİ KAYNAĞININ YENİDEN İNŞÂSI ÜZERİNE BAZI MÜLÂHAZALAR *

Aziz DOĞANAY *

"Derviş Yunus bu sözü eğri büğrü söyleme
Seni şığaya çeken bir Molla Kasım gelir"
Yunus Emre

ÖZET

Bu çalışmada, Türk sanat tarihi ve geleneksel sanatlar alanında yaygın olarak kullanılan bazı kelime ve kavramların yanlış anlamları ve asıl kökenleri ele alınmıştır. Hedefimiz bu kavramların anlamlarını ve kaynaklarını sorgulayarak sanat ve bilim camiasını konu üzerinde düşünmeye davet etmektedir.

Tezyîni sanatlarımızın "geleneksel/li sanatlar" gibi basit bir çerçevede ele alınması, akademik alanda da benzer bir daralmanın yaşanmasına yol açmıştır. Geleneksel sanatlarda eğitim, usta-çırak ilişkisiyle yürütüldüğünden öğrenciler kendilerine öğretileni genellikle sorgulamadan kabul ettikleri için bazı kavramların yanlış aktarımı sebebiyle bilgi kirliliği ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışmada, "saz", "su", "kuzu" ve "kurt" gibi birçok terimin yanlış kullanımları detaylı bir şekilde ele alınmış, mezkûr kelimelerin yaygın kullanımları ve asıl kökenleri açıklanarak günümüzdeki yanlış anlamalar giderilmeye çalışılmıştır. Bu vesilesiyle yanlış ezberletilen kavramların yeniden sorgulanması ve geleneksel/li sanatlar alanındaki ıstılahın yeniden inşa edilmesi temennimizdir.

GİRİŞ

Bu çalışmada Türk sanat tarihi ve Geleneksel sanatlar alanında şimdiye kadar doğruluğu sorgulanmadan tekrarlanan gelen bazı kelime ve kavramların anlamları ve kökenleri üzerine bazı düşüncelerimizi paylaşarak, bu alanın bilim ve sanat erbabını, ortaya konan görüşler üzerinde düşünmeye davet edeceğiz.

Burada anlatacağımız belki Miguel de Cervantes'in yel değirmenlerine karşı açtığı savaş gibi, kurulu düzenin tekerine taş koyacaktır, ancak dâr'a çekilmeyi göze alan bir Mansur'un çıkıp² bazı gerçekleri ayan etme vakti çoktan gelmiştir. Bunu yaparken hiç ayırım gözetmeden bütün hocalarımız ve meslektaşlarımıza ve dahî onların kıymetli görüşlerine saygı duyduğumuzu ifade etmek isteriz. Hiç kimseyi hedef almadan, tamamen akademik sâiklerle, Yunus Emre ve Mehmed Akif'in düsturlarıyla sözü eğip bükmeden söylemeye çalışacağız¹.

Batı dünyası güzel şeyleri Müslüman Türk'e hiç yakıştırmak istemediği için İslâm'ın değerlerini çarpıtarak veya aşındırarak küçümsemeye çalışır ve kendi değerlerini dünyaya kabul ettirmeye zorlar. Meselâ, hemen bütün batılı kaynaklar, Afganistan Belh'te doğmuş, Anadolu'da yaşamış ve halen Anadolu'nun bağrında yatmakta olan Mevlânâ Celâleddin Rûmî'yi İranlı şâir, düşünür ve mutasavvıf olarak tanıtır². Konya'daki Selçuklu eserlerini İranlılara mâl edenler dahî olmuştur³. İslâm tarihi boyunca gelişen tezhib sanatında görülen üslûplar anlatılırken, üslûpların geliştiği kültür merkezleri esas alınarak Herat üslûbu, Şiraz üslûbu, Tebriz üslûbu gibi şehir isimleriyle anılır ancak sıra altı asırlık Osmanlı cihan devletine geldiğinde, devletin ve sanatın payitahtı İstanbul'un adı anılmaz; Şah Kulu, Baba Nakkaş, Kara Memi gibi isimler öne çıkarılır. Sonra da mezkûr isimlerin kökenine gidildiğinde ne Türk kalır geriye ne de Osmanlı. Bunun gibi birçok konuda Müslüman Türk yok sayılıp birçok kelime ve kavramın da altı boşaltılmıştır.

* Bu makalede incelenen bazı terimler, daha evvelki bazı yayınlarımızda perakende olarak işlenmiştir. Konu bütünlüğü sağlamak için bazı kavramları burada da tekrar ele aldık.

* Prof.Dr. Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi, azizdoganay@marmara.edu.tr

1 Kişileri hedef gösterir gibi olmasın diye sadece yaygın kullanılan bazı tanımları tırnak içerisinde aktarmakla yetindik. Bu tür tanımların geçtiği yerlerin bilgisi tarafımızda mahfuzdur.

2 "Jalâl al-Dîn Mu ammâd Rûmî (Persian: محمد جلال الدین رومی), or simply Rumi (30 September 1207-17 December 1273), was a 13th-century Persian poet, Hanafîfaqih (jurist), Islamic scholar, Maturidi theologian (mutakallim) and Sufi mystic originally from Greater Khorasan in Greater Iran". <https://en.wikipedia.org/wiki/Rumi>

3 Semavi Eyice, "Anadolu Selçuklu Sanatı Çalışmalarının Başlangıcında İki Yabancı: Clement Huart ve Friedrich Sarre", *Türkiyat Mecmuası*, Yıl 1972, c. 17, s. 140-141.

Maalesef bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde Garbın bu rüzgârına biz de kapıldığımız için medeniye-timizin yapı taşları olan bazı kelime, kavram, motif, desen ve sembolleri gerçek anlamlarından uzaklaştırdık. Bize bu kötülüğü hep batılılar yapmadı tabi; bazen iyi niyetle fakat farkında olmadan, bu fikre hizmet eden, geleneksel/li sanatlarımızın hamisi gibi görünen saygı değer büyüklerimiz de olmuştur.

Cumhuriyetin ilk yıllarında adı Şark Tezyîni Sanatları olan seçkin sanatlarımız, Batılılar tarafından hor görülerek basit halk sanatları gibi müzelerin kuytu köşelerinde "geleneksel sanatlar" veya "halk sanatları" olarak teşhir edilirdi⁴. 1982'den sonra üniversitelerimiz Yüksek Öğretim Kurumu çatısı altında yeniden teşkilatlanırken, bölüm adları Garbın bize biçtiği kumaşa göre şekillendi ve Şark/-Türk Tezyîni Sanatlar Mektebi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü'ne dönüştü⁵. Şimdi de gelenek-sel mi diyelim yoksa gelenekli mi diyelim diye tartışıyoruz. Bir de buna "an'anevî sanatlar" demek daha doğrudur diye öneride bulunanlar var ama bu fikir hiçbir zaman tutmadı. Yeni kurulan bazı müzelerimiz de bu akıma uyarak artık gelenekli olmayı tercih ettiler⁶.

Gelenek-sel/li sanatlarda eğitim, usta çırak ilişkisi ile sürdürüldüğünden, talebe hocasına tâbi olduğu için, kendisine öğretileni hiç sorgulamadan kabul edip dersini ezberleyerek öğrenir. Bu konuda talebenin hocasına tâbi olması gerektiği de usul olarak talebeye daha en başta öğretilir. Gelinen noktada, sorgulanmadan ezberletilen kavramlar, geleneği koruma kisvesi altında yürü-tülen faaliyetler, neşriyat yolu ile yayılarak tam bir bilgi kirliliğine dönüşmüştür. Şimdi yanlışlardan arındırılması gereken ezber ettiğimiz bazı gelene ekli bilgilere bir göz atalım:

Meselâ dilimizde suyun birden çok manası vardır. Su:

A) Kimyevi formülü H₂O olan renksiz, kokusuz ve tatsız; normal ısı ve basınçta sıvı halde bulunan hayatın kaynağı ve dört ana unsurdan biridir (Âb-ı hayat).

B) Kadim Türkçede su er, asker demektir (Su-başı: Ordu komutanı). "Su uyur düşman uyumaz" cümlesindeki su asker, ordu manasına kullanılmıştır.

C) Su, yan, yön, taraf, cihet, kıyı, kenar manasına da kullanılır (Çarşı/Çar-su: Dört-kenar; Akşam suları, Kara suları) gibi.

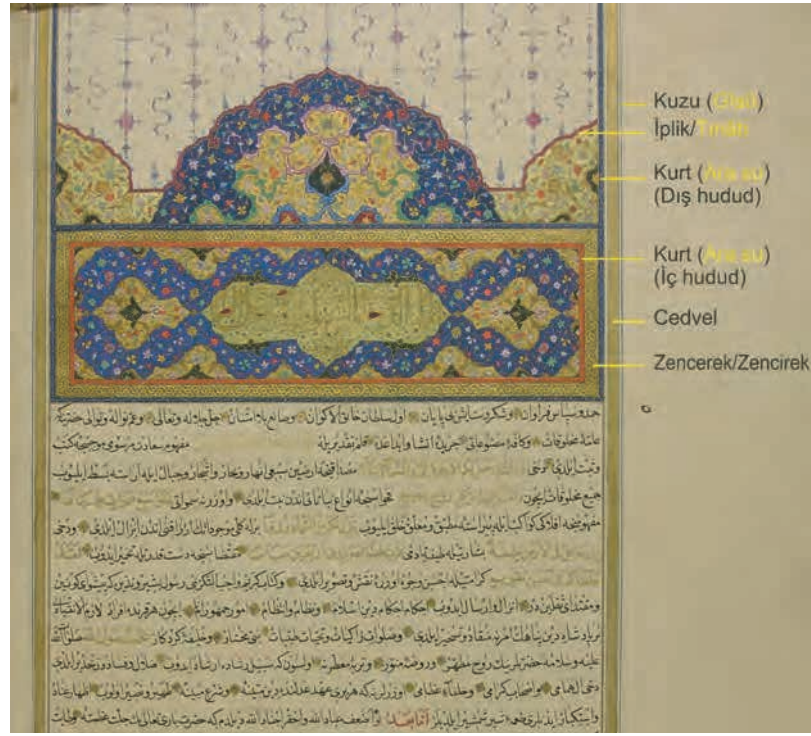
Bazı dil uzmanları "Su küçüğün söz büyüğün" cümlesindeki su kelimesinin yanlış olduğunu, doğru kelimenin "sus" olduğunu ileri sürerek "Sus küçüğün söz büyüğün" derler. Hâlbuki doğrusu atalarımızın dediği gibi "Su küçüğün söz büyüğün"dür. Burada su kenar, kıyı manasında kullanılmış olup, bu söz, bir mecliste, küçüğün kenarda durması; ileri varıp söz söyleme töresinin büyüğe mahsus olduğu âdâbı ve erkânını öğretmek veya hatırlatmak için söylenir. Sonuç itibarıyla aynı şeyi ifade etseler de kelimenin aslı 'sus' değil 'su'dur (kenar).

Asıl konumuza ilişkin olan su ise kenar bezemesi manasına kullanılan "Kenarsuyu" ifadesidir ki burada aynı manaya gelen iki kelime artarda tekrar edilerek kullanılmıştır. Bu durumda kenar-suyu "Kenar kenarı" demek olur. Bunun yerine su bezemelerinin kullanıldığı yere göre ince su, ara su, hudut çizgisi veya kenar bezemesi gibi tanımlar tercih edilebilir (Fotoğraf 1).

⁴ Wijdan Ali, What is Islamic Art, Mafrqa: A Publication of Al al-Bayt University, Jordan 1996, ps. 5-10.

⁵ Uğur Derman "Medresetü'l-Hattâtin", Ankara: TDV İslâm Ansiklopedisi, 2003 c. VIII, s. 341-342.

⁶ <https://www.tmkv.org.tr/faaliyetler/detay/17/TMKV-Gelenekli-Sanatlar-Muzesi-AcildiArkeolojiEnstitüsü,s.48>



Fotoğraf: 1. Silsilenâme Unvan Sayfası (Topkapı Sarayı H.1321)

Kuzu (Gîsû)

Geleneksel/li sanatlar neşriyatında “Cedvelden sonra bir zemin boşluğu bırakılarak cedvele paralel çizilen tahrirden biraz daha kalın, renkli çizgilere **kuzu** denir” şeklinde tariflere rastlanmaktadır (Fotoğraf 1).

Yazı yahut bezemenin dört bir yanını çevreleyip sınırlandıran farklı kalınlıklarda ya da renklerdeki şeritlere **cedvel** adı verilirken cedvelden sonra çekilen ince çizgiye günümüz müzehhibleri arasında ve yayınlarda **kuzu** dendiği görülmektedir. Aslında hiçbir ilmî dayanağı olmayan **kuzu** tabiri **gîsû** (گیسو)⁷ kelimesinden galat olmuştur.

Şekil itibarıyla ince uzun saç teline benzetildiği için **gîsû** adı verilen ince çizgi, ağızdan kulağa aktarılırken **kuzu** olmuş, bunun yanına son zamanlarda bir de **kurt** tabiri eklenince mezkûr terim asıl bağlamından ve manasından tamamen uzaklaştırılarak istilâh adeta Ezop masallarına çevrilmiştir.

Kurt (Ara Su-Hudud Çizgisi)

Bazı geleneksel/li sanatlar yayınlarında “Sırasıyla, yazının büyüklüğüne göre **“kurt”** için cetvel ve **“zencerek”** için cetvel çekilir. **“Zencerek”** ve **“kurt”** u birbirinden ayırmak için ise aralara yine cetveller çekilir. Bu alanlar da altınla boyanır” şeklinde anlatımlar bulunmaktadır (Fotoğraf 1).

İlmî dayanaktan yoksun kuzu tabirinin yanına yine ilmî dayanaktan yoksun kurt tabiri de eklenince terim asıl bağlamından ve manasından tamamen uzaklaştırılmıştır.

Tarihî kütüphanelerdeki bazı yazma kitaplara, kitapların kurtlanmaması için, kitaplar bazı işlemlerden geçirildikten sonra üzerine Kebîkeç yazılsa da eski kitaplarda bazen kitap kurdu bulunabilir ancak tarihi kaynaklarda tezhibe mahsus olarak bu kurda benzerliği dolayısıyla kurt dendiği bilgisine de şimdiye kadar hiç rastlamadık. Özbek sanatkarlar ince cetvelden daha kalınca, halat şeklinde çizilen bezemelere **tenab/tınâb** tabiri kullanmaktadırlar⁸. Bu uygulamanın benzerine bizde iplik adı da verilmektedir ancak bu kavramın bizdeki tam karşılığı yalın halde **su, ara-su, hudut çizgisi, kaytan** veya **fitil** gibi isimler olabilir ya da Türk dünyası ile istilâh birliği sağlanması açısından **tenab/tınâb** ismi de kullanılabilir (Fotoğraf 1).

⁷ “Saç, omuzlara kadar inen saç”, Mehmet Kanar, “Gîsû (گیسو)” Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, I, İstanbul: SAY, 2011, s. 1078.

⁸ Aziz Doğanay, Merve Akyüz, “İslîmî / Rûmî ve Hatâyî Motifinin Köken Meselesi: Timûrî Tezyînat Üslûbunun Osmanlı Sanatına Yansımaları ve İstanbul Üslûbunun Teşekkülü”, Türklik Araştırmaları Dergisi, sy. 3 (1), s. 37.

Rûmî (İslîmî-i Rûmî)

Türkiye’de rûmî olarak bilinen motif veya üslûbun İslâm âlemindeki adı islîmî olup, Selâçika-i Rûm gibi Anadolu’ya sonradan gelmiştir. Farklı kültürlerde arkaik izlerine rastlansa da aslı Abbâsîler zamanında Müslümanlar tarafından geliştirilmiş olan islîmî, üslûba çekilmiş bitki yapraklarından müteşekkil özünde İslâmî bir motiftir.⁹

Osmanlılar zamanında hatâyî üslûbunun yaygınlaşmasıyla, iki üslûbu birbirinden ayırmak için Osmanlılardan önce Anadolu’da yaygınca kullanılagelen nakşa rûmî denmeye başlanmıştır. Kavramın geldiği kaynak **İslîmî-i Rûmî**’dir fakat islîmî tabiri Osmanlıda daha sonraları farklı bir motif grubu (bulut) için kullanılmıştır.

Rûmînin kökeni hakkında dillendirilen en yaygın görüş, rûmînin en erken örneğinin Bezeklik’teki su ejderinin kanadında görüldüğü ve bu sebeple rûmînin **hayvanî kökenli** bir motif olduğudur. Bu görüş nereden baksanız tutarsız bir yaklaşım sergilemektedir.¹⁰ Zira Bezeklik’teki ejder XI. yüzyıla ait bir duvar resmi olup¹¹ mezkûr tarihten çok daha önce Irak ve Acem diyarında, Bilâdü’ş-Şam ve çevre kültürlerinin bir devamı olarak Abbasîler zamanında nebâtî kökenden geliştirilmiş ve kullanılmıştır. Motifin ilk örneği Bezeklik’te görüldüyse, bu motife niçin Anadolu’ya ait manasına gelen rûmî adının verildiği de yayınlarda izah edilmemiştir. Hattâ bir zamanlar bu motife Romî-Rûmî mi Selçûkî mi diyelim diye konuşulmuştur.¹²

Bütün kadim Türk Yurdu ve Acem diyarı sanatkârları Türkiye’de rûmî olarak tanınan motife umûmî manada islîmî demektedir.¹³ Acem sanatkârlar islîmî motifini bölge tarzlarına göre **islîmî-i İsfahanî**, **islîmî-i Arabî**, **islîmî-i Meşhedî** gibi isimlerle alt üslûp gruplarına ayırmaktadırlar. Buna göre Türkiye’de görülen İslîmî tarzına da **İslîmî-i Rûmî** denebilir.

Günümüz Türkiye’si yayınlarında ve müzehhibler arasında rûmî sapsarı üzerindeki küçük dal uçları ve tomurcuk kıvrımlarına **salyangoz** denilmektedir. “Bir helezonla ifade edilen **salyangoz** daha çok sap ve yaprakların üzerinde bulunur, bir bölümü sap veya yaprağın altında kalır, karın kısmı üstte gözüktür”, gibi ifadeler yer almaktadır. Buna benzer küçük habbeciklere bazen bupcuk dendiği de görülmektedir.

İşin aslı, nebâtî kökenli bir bezeme üslûbu olan rûmînin sapsarılarında bulunan bu kıvrımlar henüz rûmî oluşumunu tamamlamamış rûmî yaprağının tomurcuk hali ve gelişme aşamalarını göstermektedir. Bu kıvrımlı şekiller sap üzerine tutunan bir kabuklu sürüngen olmayıp rûmî dallarından çıkan tomurcuklardır (Fotoğraf 02-03).

⁹ Doğanay-Akyüz, “İslîmî / Rûmî ve Hatâyî Motifinin Köken Meselesi: Timûrî Tezyînât Üslûbunun Osmanlı Sanatına Yansımaları ve İstanbul Üslûbunun Teşekkülü”, s. 39-53.

¹⁰ Hatice Aksu, Rumî Motifi Kökeni, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Doktora Tezi), İstanbul 1998, s. 29.

¹¹ <http://www.art-and-archaeology.com/china/turpan/be05.html>

¹² A. Süheyl Ünver, “Anadolu Selçuklu Hanedanı Tahtları Üzerine”, VII. Türk Tarih Kongresi: Kongreye Sunulan Bildiriler, I, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1972, s. 405; Celal Esad Arseven, “Bezeme”, Sanat Ansiklopedisi, I, Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı, 1983, s. 238; Cahide Keskiner, Türk Motifleri, İstanbul: TTOK 1985, s.5.

¹³ Konuyla ilgili daha geniş bilgi için bkz: Doğanay-Akyüz, “İslîmî / Rûmî ve Hatâyî Motifinin Köken Meselesi: Timûrî Tezyînât Üslûbunun Osmanlı Sanatına Yansımaları ve İstanbul Üslûbunun Teşekkülü”, s.39-40.

¹⁴ M.A. ОИБОВ, vd., “Ислимий”, Ўзбекистон Миллий Энциклопедияси, Давлат Илмий Nashriёти, Cilt: IV, Taşkent 2002, s. 237.



Fotoğraf: 2. Tabiattaki Bir Bitki Yapağının Helezoni
Tomurcuklarının Açılarak Yapağa Dönüşme Safhaları



Fotoğraf: 3. Yavuz Sultan Selim Camii Kâşilerinde Rûmî
Tomurcuklarının Açılarak Yapağa Dönüşme Safhaları

Hatâyî ve Penç/ Beş Motifi (Gül)

Hatâyî üslûbunda kullanılan çiçekleri tarif ederken “penç, bir çiçeğin kuşbakışı görüntüsünün üsluplaştırılarak (stilize edilerek); hatâyî ve Goncagül ise bir çiçeğin dikine kesitinin üsluplaştırılarak çizilmesiyle ortaya çıkar” denmektedir.

Şimdiye kadar hiçbir çiçeğin vazoya dikine kesilerek konulduğu görülmüş bir durum değildir. Motifler üslûba çekilirken de çiçeğin dikine ya da enine kesitinin alınması söz konusu olmayıp çiçeğin ana hatları ışıık ve gölgeden arındırılarak iki boyuta indirgenmektedir (Fotoğraf 4-5).



Fotoğraf: 4. Silsilenâme Unvan Sayfası (Topkapı
Sarayı H.1321)



Fotoğraf: 5. Silsilenâme Unvan Sayfası (Topkapı
Sarayı H.1321)

Teknik resimde kesit çizilirken alttan giriş üstten çıkış gibi hareketler olmaz; kesit çizgisi hangi noktadan geçmişse sadece görünen yüzey çizilir. Bir sanatkar üslûba çekeceği çiçeği parçalamaz, aksine ayrıntılarından tecrid ederek onu tevhid eder.

Kuşbakışı çizilmiş gül motifi için “üsluplaştırılırken yaprak sayısına göre yek berg (tek yaprak), se berg, (üç yaprak) çehar berg (dört yaprak), penç berg (beş yaprak), şeş berg (altı yaprak) şeklinde Farsça isimler almıştır. Ancak en çok tercih edilenin beş yapraklı olması sebebiyle penç berg (beş yaprak) denmiş, zamanla hepsine birden kısaca penç (beş) denmiştir” denir.

Bir belgeye dayanmayan bu yorum ilmî dayanaktan yoksundur. Zira en çok beş yapraklı çiçeğin kullanıldığı tezi hiçbir veriye dayanmamaktadır; Beş yapraklının aksine altı yapraklı çiçek çizmek daha kolay olduğu için tezyînâtta altı yapraklı (şeşberg/şeşhane) çiçek daha fazla kullanılmıştır.

Üç, dört, altı, sekiz, on, on iki, yirmi dört veya daha fazla yapraklı bir çiçeğe Türkçe “beş” manasına gelen Farsça “penç” demenin akılla izah edilir hiçbir yanı yoktur. Osmanlı sanatkarının sözlüğünde böyle bir kullanım bulunmazken, bu motife niye Türkçe beş demeyip Farsça penç dediğimizin de izahı yapılmamıştır. Binaenaleyh Farsçada da böyle bir kullanım söz konusu değildir. Rakam Farsça olunca değişen nedir! Çok yapraklı çiçeklerin tamamının kuş bakışı görüntüsüne “beş” denirse Türk okur ve sanatkarı neye, niçin, ne dediğini daha kolay sorgulayacaktır; bu da geleneksel/li eğitimcilerin işine gelmeyen bir durumdur. Çünkü geleneksel/li eğitimcilerin çoğu sorgulanmak istemez, talebelerinden kusursuz bir itaat ve teslimiyet bekler.

Özbek sanatkârlar bu motife ya yaprak sayısını belirterek gül der, ya da genel itibariyle Aygöl derler . Osmanlı kaynaklarında hatâyî üslûbu çiçeklere genel olarak gül denmektedir. İran kaynaklarında da bu motife, Osmanlılarda olduğu gibi, gül denmektedir . Mahmud Gaznevî meşhur murakka'ında "Oyulmuş hurde rûmîler ve güller böyle bercâdır" ifadesiyle yaptığı işi açıkça tanımlamıştır . Bugünkü geleneksel/li sanatkârların dediği gibi olsaydı Gaznevî, güller demek yerine hatâyîler ve pençler demesi beklenirdi. Hatâyî üslûbu bezemeler için bir de "çiçekli arabesk" tabirini kullananlar var ki , Arap sanatıyla ilgisi olmayan bu bezeme türü için yakıştırılan bu tabiri ciddiye almayı bile zül addediyoruz.

Şükûfe

Geleneksel/li neşriyatta şükûfe hakkında "Sözlükte "çiçek" anlamına gelen "şükûfe" kelimesi tezhip sanatında, XVIII. yüzyılın birinci yarısında Avrupa resim sanatı etkisiyle ortaya çıkan çiçek minyatürleri için kullanılır" denmektedir.

Aslında Farsça'da "çiçek ve çiçek açmak" manasına gelen şükûfe ve şikâf (شکاف شکوفه), bezeme sanatında çiçeklerin karakteristik özellikleri kaybolmadan, tabiattaki hangi çiçekten üslûba çekildiği anlaşılacak şekilde çizilen motif ve bezeme tarzıdır. Bu tür bezemede çiçekler üslûba çekilmiş olmakla birlikte asıl karakterlerini korumaktadır. Genelde kendi sapları üzerinde yer alan çiçekler çoğunlukla yeşil yapraklarının şeklinden, sap bağlantılarından ve taç yaprak sayılarından tanınırlar. Bu üslûbu ilk geliştiren nakkaşlar Şah Kulu ve Kara Memi olup XVI. asrın ikinci yarısının başlarından itibaren Türk tezyinatında kullanılmaya başlanmıştır .

Işık ve gölgeli, natüralist yaklaşımla çizilen çiçek resimleri ise XVIII. yüzyılda yaşanan batılılaşma sürecinde barok ve rokoko sanatı etkisi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu dönemde çiçekler üslûba çekilmeden bütün ayrıntıları ile tabiattaki özelliklerini koruyarak çizilmeye başlanmıştır. Bu tür çiçekleri resmeden sanatkârlara doğrudan çiçek ressamı denmiştir. Barok ve rokoko üsluplarında çizilen çiçek resimleri ile şükûfe tarzını birbirine karıştırmamak gerekir. Şükûfe tarzı Kara Memi ile özdeşleşen çiçekli bezemenin adıdır (Fotoğraf 06, 25). Daha sonraları batılılaşma rüzgârına kapılmıştır.



Fotoğraf: 5. Halid b. Zeyd Ebû Eyyûbel-Ensârî Türbesi Kaşilerinden

¹⁵ Merve Akyüz, Şâh-ı Zinde Yapılarından Şirin Bika Aka, Tuman Aka ve Emirzâde Makberelerinde Kâşî / Çini Tezyinatı ve Osmanlı Sanatına Yansımaları / Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2023, s. 56.

¹⁶ اسکندر پرویز خرمی، گل‌های ختایی، قالی کاشی تذهیب، سازمان چاپ و انتشارات تهران: ۱۳۹۱، ص ۴۰.

¹⁷ Aziz Doğanay, "Hatâyî Üslûbu Motifler", Hat ve Tezhip Sanatı / Ed. Ali Rıza Özcan, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009, s. 437, 440.

¹⁸ Gönül Öney, Türk Çini Sanatı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1976, s. 7.

¹⁹ Doğanay-Akyüz, "İslîmî / Rûmî ve Hatâyî Motifinin Köken Meselesi: Timûrî Tezyînat Üslûbunun Osmanlı Sanatına Yansımaları ve İstanbul Üslûbunun Teşekkülü", s. 68-69.

Bulut (İslîmî-i Ebrî- İslîmî-i Mârî)

"Çin Sanatına ilişkin eserlere ve belgelere göre "bulut motifi"; mitolojik varlıklardan olan ejderha ve simurg'un boğuşmaları esnasında **öfke ve hırs ile burunlarından çıkan ateşi ve buharı simgelemektedir**" denmektedir. Bu tarif de tamamen batılı yazarların hakikate muhalif fantezilerinden biridir.

Bulut motifinin çizimi iki ana kaynağa dayanmaktadır. Bunlardan biri tabii haliyle gökyüzünde görülen bulutlardır. Daha çok pamuksu görünümüne sahip olup günümüz müzehhibleri tarafından yığma bulut olarak tanımlanmaktadır. Diğeri ise Uzakdoğu kültürlerinden gelen ejderha figürünün gövdesinden gelişmiştir. Günümüz müzehhibleri bu motifi genel itibarı ile dolantı bulut olarak tanımlamaktadır. Bulut motifinin bu iki şekli Fars kaynaklarında islîmî-i ebrî ve islîmî-i mârî veya mârî-i ebrî olarak adlandırılmıştır . (Fotoğraf 01, 07, 08, 23) Türk tezyînâtında bunlardan başka bulut çeşitleri de mevcuttur . Ancak Mimar Sinan'ın Tezkiratü'l-Bünyân'ında bu motif için doğrudan doğruya islîmî tabiri kullanılmıştır. Sâî Çelebi, Edirne Selimiye Câmiî'ni anlattığı yerde, camide kullanılan sanat üsluplarını şu sözlerle özetlemektedir:

"Hatâyî, Rûmî, İslîmî, 'Irâkî anda derç etmiş

Âña göz nûru harç etmiş nice üstâd-ı bîhemtâ".

Sâî Çelebi

Adı geçen üsluplarla camide kullanılan üsluplar eşleştirildiğinde, hatâyînin çiçekli bezemeye, rûmînin bilinen şekliyle yapraklı bezemeye, islîmînin bulut motiflerine, 'Irâkînin ise hendesî (geometrik) tezyinata tekabül ettiği görülür.



Fotoğraf: 7. İslîmî-i Ebrî (Topkapı Sarayı Kâşilerinden)



Fotoğraf: 8. İslîmî-i Mârî veya Mârî-i Ebrî (Topkapı Sarayı Kâşilerinden)

Çintemani / Çintamani (Benek)

Daha evvelki bazı yayınlarımızda etraflıca açıklamış olmamıza rağmen gözden kaçan ve konu bütünlüğü içinde tekrar ele alınması gereken diğer önemli bir kavram ise Çintemani'dir. Günümüz Türkçe yayınlarda çok yaygın olarak kullanılan bu kelimeye Osmanlı kaynaklarında hiç rastlanmaz. Çünkü mezkûr kelime dilimize Ernst Kühnel ve Wilhelm von Bode tarafından sokulmuştur. Bode'nin Doğu halıları üzerine yaptığı çalışmasında, Uşak halılarındaki üçlü beneği tanımlamak üzere 'Tschintamani' (Çintamani) tabirini kullanıp, motifin Budist çağrışımlarına atıfta bulunmuştur (ilk baskı, s. 133). Ancak dördüncü baskıda Kühnel, (Braunschweig, 1955; İngilizce çeviri, Berlin, 1958; Londra, 1970 ve Londra, 1984), **kitabın önceki baskılarında desenin yanlışlıkla "Tschintamani / Çintamani" olarak adlandırıldığını itiraf etmiştir** (s. 173) . Bode ve Kühnel, **Türk sanatındaki benek nakşını önce çintamani olarak tanıtmış, daha sonra hatalarını fark ederek geri adım atmışlar fakat Türk araştırmacılar ısrarla Bode ve Kühnel'in önceki yanlışını sürdürmektedirler.**

20 حسینعلی ماجیانی، آموزش طرح و تذهیب، یساولی: تهران، ۱۳۴۴، ص. ۱۵۵-۱۴۹

21 Emine Geçtan, Bulut Motifinin Menşei ve Osmanlı'da İlk Örnekleri, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi) İstanbul 2019, s. 96-100.

22 Sâî Mustafa Çelebi, Yapılar Kitabı Tezkiretü'l-Bünyân ve Tezkiretü'l Ebniye (Mimar Sinan'ın Anıları), (hzl.: Hayati Develi), İstanbul: K Kitaplığı, 2003., s. 167

23 Aziz Doğanay, "Türk Sanatında Pelengi ve ŞâhiBenek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı", Dîvan İlmi Araştırmalar, 2004/2, sy. 17, s. 193-118;

24 YukaKadoi, "Çintamani: Notes on theFormation of theTurco-Iranian Style", Persica, 2007, sy 21, s. 35. (VorderasiatischeKnüpfteppicheausältererZeit; birinci baskı [Bode], Leipzig, 1902; ikinci baskı [Bode ve Kühnel], Leipzig, 1914; üçüncü baskı [Bode ve Kühnel], Leipzig, 1922; dördüncü baskı [Bode ve Kühnel], Braunschweig, 1955; beşinci baskı [Bode, Kühnel ve Spuhler], Müniç, 1985).

Kısacası Osmanlı ve Klasik Fars kaynaklarında bizdeki benek ve pelengî nakışları karşılığında Çintemani veya Çintamani diye bir kavram kullanılmamıştır ancak tabii olarak Farsça ansiklopedilerde Budizm'in sembollerinden çintamani hakkında Cintamani veya Cintāmanicakra olarak bahsedilmektedir. Bununla ilgili şimdiye kadar Türkiye'de yazılanların tamamına yakını bilgi kirliliğinden ibarettir (Fotoğraf 9).



Fotoğraf: 9. Halid b. Zeyd Ebû Eyyûbel-Ensârî Türbesi Kaşilerinden

Hiçbir kaynağa dayanmadan "Çintemani motifi Türkiye ve Osmanlı İmparatorluğu kökenli geleneksel bir tasarımdır. Bu motif, üçgen veya piramit şeklinde düzenlenmiş, kıvrımlı çizgiler veya floral unsurlarla çevrelenmiş üç noktadan oluşur. "Çintemani" kelimesi Farsça'dan türetilmiştir ve "uğurlu giysi" veya "uğurlu desen" anlamına gelir" şeklinde tamamen asılsız, gerçek dışı tanımlamalar yapılmaktadır. Farsça kaynaklarda böyle bir tarif bulunmamaktadır.

İşin aslı, Jean Boisselier'in hazırladığı Buda'nın Bilgeliği adını taşıyan, Budist öğretisi ve inancını anlatan eserde üç cevherden söz edilmekte ve bu üç cevherin Buda, Dharma (Yasa) ve Sangha (Keşişler topluluğu) oldukları belirtilmektedir. Budizm inançlarında üç kıymeti temsil eden çintamani, "hazine topu" ya da arzuları gerçekleştiren güce sahip sihirli bir "cevher" manasına gelen, **Sanskritçe** iki kelimeden mürekkep bir isimdir. **Çinta** düşünce, istek, dikkat; **mani** hazine, mücevher veya inci tanesine benzeyen top manalarına gelmektedir. Budizm'in değerli nesneleri arasında yer alan bu nakşa **dilek incisi** de denmektedir (Fotoğraf 10-11).



Fotoğraf: 10. Elinde ve Tacında Çintamani Bulunan Buda Heykeli (National Museum of Scotland)



Fotoğraf: 11. Elinde ve Tacında Çintamani Bulunan Buda Heykeli (National Museum of Scotland)

²⁵ YukaKadoi, "Çintamani: Notes on theFormation of theTurco-Iranian Style", Persica, 2007, sy 21, s. 33-49.

²⁶ PriscillaSoucek, "Cintāma i", Encyclopedia Iranica, Vol. V, Fasc. 6, (1992), p. 594. (<https://iranicaonline.org/articles/cintamai-the-wis-h-fulfilling-jewel-a-motif-consisting-of-either-a-single-globe-with-a-pointed-extension-at-the-apex-or>)

²⁷ Doğanay, "Türk Sanatında Pelengi ve Şâhî Benek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı", s. 193-218.

²⁸ Jean Boisselier, Buda'nın Bilgeliği, çev. N. Feyza Zaim, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004, s. 154.

²⁹ GerardPaquin, "Çintamani", Halı, New York/U.S.A., Halı Publications, sy. 64 (Ağustos 1992), s. 109.

İnci şeklinde tek bir benek ya da yonca yaprağı şeklinde yerleştirilmiş üç benekten oluşan **"Benek nakşı"** pars hayvanının postundaki beneklerden ilhamla geliştirilmiş bir kahramanlık motifidir. (R12) Bu nakşın gelişmiş şekli, merkezleri bir tarafa kaydırılmış, içten teğet dairelerden meydana gelen hilâl gibidir. Genellikle **Pelengî** nakşıyla birlikte kullanılır (Fotoğraf 13).



Fotoğraf: 12. Siyah Kalem'e Atfedilen, Omuzlarında Pars ve Kaplan Postu Taşıyan Figürler, (Topkapı Sarayı Hazine)



Fotoğraf: 13. Pelengî Nakşına Kaynaklık Eden Kaplan Çizgileri (Scotland)

Mezkûr nakışların geçmişi çok eskiye dayansa da Osmanlı sanatında Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran seferinden sonra revaç bulmuştur. **Benek ve pelengî nakışları Osmanlı kaynaklarında adına en çok rastlanan motiflerdir.** O kadar ki bu nakış divan şairlerinin bile dikkatinden kaçmamıştır.

Dâğlarla bedenüm olsa n'ola **nakş-ı peleng**
Ben ol âhû-beçe-i şîr-şikârı severim.
Bâkî Dîvânı
Nice kocsun seni altun beneklü câmeler
Nice bir yaksun beni bu kanlu kanlu dâğlar*
Ahî Dîvânı

Doğu sanatlarında benek nakşına benzeyen ve birbiri ile karıştırılan dört ayrı sembol vardır, Bunlardan biri Budizmin çintamani, ikincisi Sâsânîlerin para ve ekonomik güç sembolü, üçüncüsü kadim Türk kültüründeki Körkle moncuk (mavi boncuk) sonuncusu ise Osmanlıdaki benek nakşıdır. Bu nakışların arasında şekil benzerliğinden başka hiçbir bağ yoktur (Fotoğraf 14-19).



Fotoğraf: 12. Budizmdeki Çintamani (John Vincent Bellezza) 2153)



Fotoğraf: 12. Sâsânîlerde Para ve Ekonomik Güç

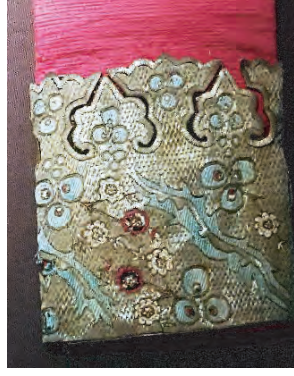


Fotoğraf: 12. Günümüz İskoçya'sında Kuyumculuk, Bankacılık ve Tefecilik Sembolü.

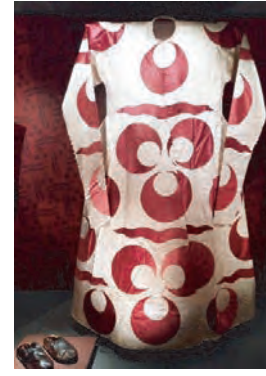
* Burada "dâğ" kelimesi kızgın demirle yaranın dağlanması işaret etmekte olup dağlanarak vücutta oluşan yaralar kaplan postundaki siyah çizgilere (pelengî) benzetilmiştir.



Fotoğraf: 17.Ata Yurdundan Günümüze Körkle Moncuk (Gök Boncuk), Nazar Boncuğu



Fotoğraf: 18.Kanuni Sultan Süleyman'ın Şehzadesine



Fotoğraf: 19.Sultan I. İbrahim'e Atfedilen Şâhî Benek Nakışlı Kaftan (Topkapı Sarayı).

Sazyolu (Saz Kolu, Saz Vadisi)

Sanat tarihi literatüründe saz yolu hakkında **"Sık ve girift orman"** manalarına gelen saz kelimesi ile üslûp/tarz manasına gelen yol sözcüğü birleştirilerek **sazyolu** kavramını oluşturmuştur" denmektedir.

Ancak, saz yolu konusunda bahsedilen resimlerin, orman benzeri bir yapıdan ziyade, genellikle birbirine dolanan uzun birkaç yaprak ve birkaç canlı tasvirden oluştuğu dikkat çekmektedir. Ayrıca, "saz" terimi ormanı değil, kamış veya kamıştan yapılmış müzik aletini ifade etmektedir. Farsça'da "saz" kelimesi, müzik aletinin yanı sıra müzik icra etme, beste yapma gibi anlamları da barındırmaktadır³⁰. Bunun yanında çini üreticilerine "Sâzendegân-ı kâşî" (سازندگان کاشی) denildiği gibi baniler ve mimarlara "Sâzendegân ve Tarrâhân" (سازندگان و طراحان) dendiği görülmektedir. Buradaki sazendenin saz çalmakla bir ilgisi olmayıp bir yapı yapmak veya zanaat icra etmek manasına kullanılmıştır (Fotoğraf 20-21).



Fotoğraf: 20.Şah Kulu İmzalı Siyah Kalem Tekniğinde Saz Yolu Eser Örneği (The Metropolitan Museum of Art)



Fotoğraf: 21.Tebriz'de Gerçekleştirilen XV. Baniler ve Mimarlar (سازندگان و طراحان) Sempozyumu Duyurusu.

Farsça'da "saz" (ساز) kelimesi, "kamış" anlamının yanı sıra, "yapmak" anlamına gelen "sâhten ساختن" fiilinin, bir gramer kuralı gereği son iki harfinin (te ve nûn تن) düşmesiyle ve (ha خ) harfinin (ze ز) harfine dönüşmesiyle oluşan fiil-i muzârîsidir. Bu kelime, "bina etme", "yapma" "uydurma" "ustalık", "düzen" veya "düzenleme" anlamlarına gelir. Aynı zamanda "sâz-kerden ساز کردن", "yapmak veya oluşturmak" şeklinde de kullanılmaktadır³¹. Örneğin dışçıye "Dendansâz دندانساز", eczacıya da "Dârusâz داروساز" denmektedir.

Şimdiye kadar, "saz yolu" teriminin Şâh Kulu dönemine ait bir kaynakta yer aldığı dair herhangi bir bulguya rastlanmamıştır. Dönemin Osmanlı kaynaklarında, Şâh Kulu'nun bir ressam olduğu belirtilmekte ve yaptığı iş, "siyah kalem" olarak tanımlanmaktadır. Siyah kalem,

³⁰ Mehmet Kanar, "Saz", Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, II, İstanbul: SAY, 2011, s. 2957.

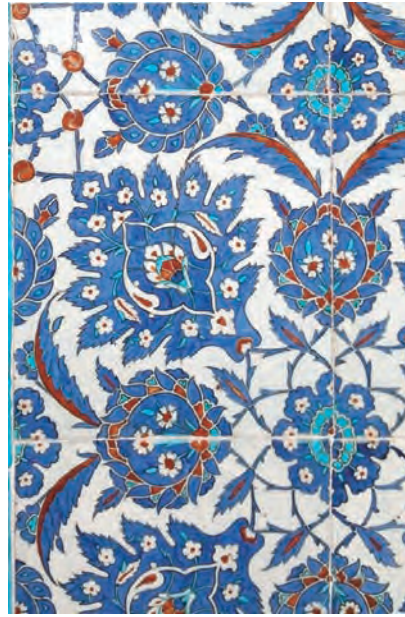
³¹ Bu konuda beni aydınlatan Farsça Hocam Dr. Habibullah Habib'e şükranlarımı sunarım.

genellikle fırça ile siyah mürekkep kullanılarak oluşturulan, renksiz ya da çok az renk içeren resimler için kullanılan bir terimdir. Siyah kalem tekniği; saz ise tasarıma işaret eden kavramlardır.

Metinlerde geçen "saz yazmak" ifadesinin, kâğıtla yazı yazmakla bir ilgisi olmayıp, yeni tasarımlar oluşturmak amacıyla resim ve desen yapma anlamında kullanılmaktadır. Kâğıt veya yazmak anlamına gelen "saz" kelimesinin, balta girmemiş ormanlarla bir ilişkisi bulunmamaktadır. "Sazyolu", "Saz kolu" veya "Saz vadisi" gibi terimler, yeni tasarımlar yapmaktan mülhem Osmanlı sarayında gelişen **İstanbul üslubu**'nu ifade eden kavramlardır. Saz tabiri, sadece hançer yapraklar için değil yeni geliştirilen bütün desenler için geçerli bir ifadedir (Fotoğraf 22, 23). Bu tarz bezemeler ancak İstanbul nakkaşhanesi tarafından üretilmiş olup hatâyî nakşının doğduğu yerlerde buna benzer uygulamalar görülmez. Bu yüzden bilinen hatâyî üslubundan farklı olup yeni İstanbul üslubunu gösterir ki bu da saz vadisini oluşturmaktadır.



Fotoğraf: 22.İstanbul Rüstem Paşa Camii Kâşilerinde İstanbul Üslubu (Saz Vadisi) Bezemeler



Fotoğraf: 23.İstanbul Rüstem Paşa Camii Kâşilerinde İstanbul Üslubu (Saz Vadisi) Hatâyî Gülleri.

Çift tahrir/Negatif/Havalı (Hurdekârî)

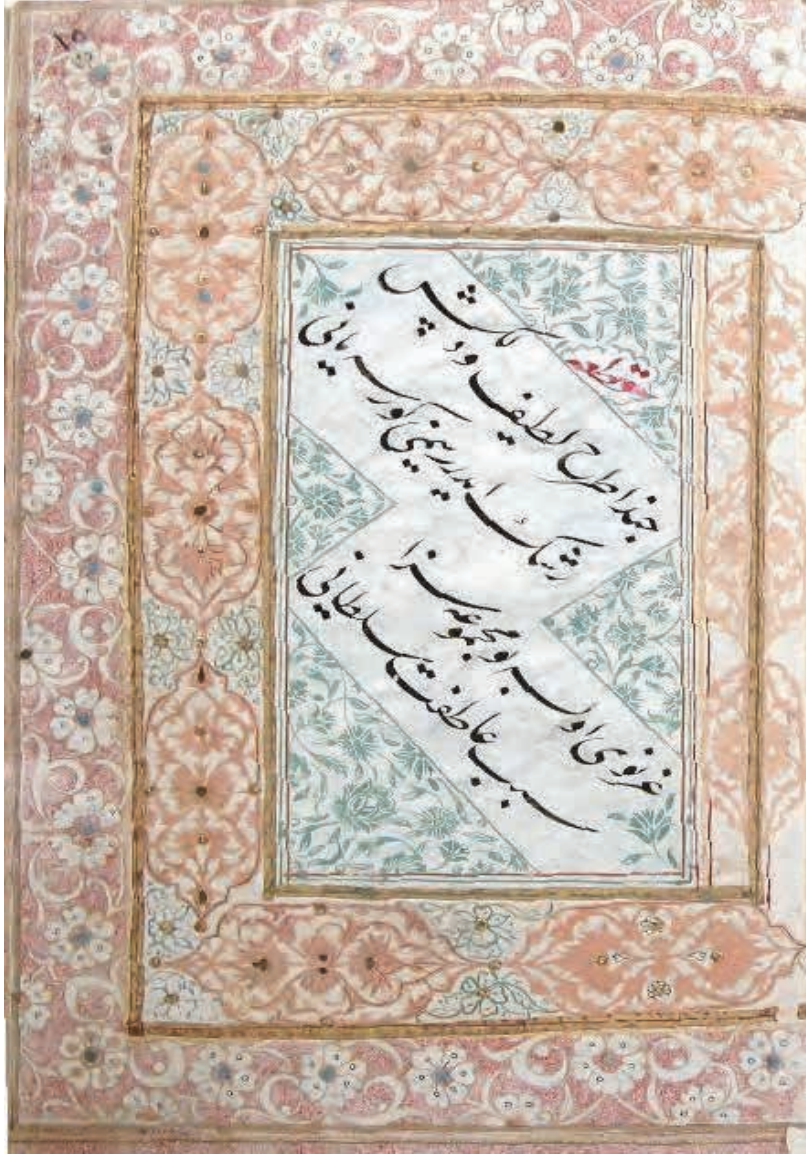
Üzerinde ittifak edilemeyen geleneksel/li sanat kavramlarından biri de çift tahrir/negatif konusudur. Yayınlarda çift tahrir tekniği "Tahrirleri birbirine paralel iki çizgi halinde çizilen desenlere verilen isimdir" veya "**Havalı veya negatif** tekniği olarak da bilinir. Motif detaylarını gösteren çizgilerin, arada eşit zemin boşluğu bırakarak, boyanması ile yapılır" şeklinde tarif edilmektedir. Marmara ekolu "çift tahrir" tanımını tercih ederken Mimar Sinan ekolu "negatif" demeyi tercih etmektedir.

Osmanlı sanatkârının bu tekniğe negatif demedikleri aşîkârdır. Bu tekniğin uygulamasında çoğu zaman çift tahrir de bulunmaz. Desenler tahrirsiz olarak arada eşit boşluklar bırakılarak çizildiği için **havalı** da denmektedir. Nakışlar genellikle serbest fırça darbeleriyle çıkartılır. Osmanlı kaynaklarında bu tekniğe "hurde işi" manasına **hurdekârî** denmektedir³². **Hurde** Farsça bir kelime olup "yenik" (yenilmiş, kemirilmiş, kırıntı) manasına gelir, her şeyin küçüğü için kullanılır; **Hurdekârî** (خرده کاری) küçük iş demek olup güzel sanatlar ustasına **hurdekâr** denir³³ (Fotoğraf 24). Usta kuyumcular ve nakışçıların fildişi ve sair hayvan kemiklerinden yaptıkları ayna, bıçak sapı, çekmece, sandık ve benzeri şeylerdeki küçük işlere de hurdekârî denir³⁴.

³² Mahmud Gaznevî, Tuhfe-i Gaznevî, İ.Ü. Kütüphanesi, Env.5461, v. 15a

³³ Mehmet Kanar, Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, I, İstanbul: SAY, 2009, s. 1422.

³⁴ <https://aba.dis.ir/fatofa/%D8%AE%D8%B1%D8%AF%D9%87-%DA%A9%D8%A7%D8%B1%DB%8C/>



14b

Çendâ tarh-ı latîf u dilkeş
Reşk ider resmini görse yânî
Gaznevî olsa bu mecmûa sezâ
Sebeb-i âtîfet-i sultânî

15a

İdüp izhâr-ı sun'ı hurdekârı
Hümâyûn bezmine itdim nisârı
Umarım ol şehinşeh diye Hakkâ
Bu Erjeng'e getürmüş neng ü ârî
Mahmud Gaznevî

Fotoğraf: 24. Tuhfe-i Gaznevî'den
Hurdekârî Bezemeli Bir Sayfa (İ.Ü.
Kütüphanesi Env.5461 v. 14b)

Halkârî

Geleneksel/li yayınlarda Halkârî tarifi genellikle meşhur bir kaynağa dayanarak yapılmaktadır. Bu kaynakta halkârî için "Kelime, sözlükte "süslemek" anlamına gelen Arapça haly kelimesiyle "iş" anlamındaki Farsça kâr ve nisbet ekinden meydana gelmiştir (haly-i kâr > halkârî). Varak altının ezilip jelatin eriyiğiyle karıştırılması ile hazırlanan zermürekkebin yoğunluğunun dereceli olarak kullanılması sonucunda elde edilen gölgeli tezyinata halkârî adı verilir" denmektedir. Tarifte halkârî işinin nasıl yapıldığı ayrıntılı ve doğru bir şekilde anlatılmış fakat kelimenin ilk yarısı yanlış kaynağa dayandırılarak hatalı anlamlandırılmıştır. Arapça haly (حلی): Kadına zînet takmak demektir . Buradaki ziynetten kasıt tezhip değil halhal gibi süs eşyalarıdır. Arapça halî kelimesi ile hal-kârî kelimesindeki hal arasında bir ilişki yoktur. Hal-kârî (حالكاری) tamamıyla Farsça bir kelime olup altını hallederek (çözerek) tezhip yapma işine verilen addır . Burada hal, ezilmiş altını çözmek (sulandırarak açmak) manasında kullanılmıştır (Fotoğraf 25).



Fotoğraf: 25. Müzehhib Kara Memî'den Halkârî Tezhib Örneği (İ.Ü. Kütüphanesi Env. 5487)

Sakal Fırça (Saykal Fırçası)

Geleneksel/li sanatlarda kullanılan alet ve edevatın tanımlanmasında da oldukça hatalı adlandırma ve tariflere rastlanmaktadır. Konunun anlaşılması için bir örneğin yeterli olacağını düşünüyoruz. Mesela, müzehhip ve mücellitlerin kullandıkları yassı ve enlice fırça için genellikle şu tarif yapılmaktadır, “**صقال** Sakal: (Türkçe) Mücellit ve müzehhiplerin altın varakları tutup yapıştırmakta kullandıkları tek sıra tüylü geniş fırça. Sakala benzediği için bu isim verilmiştir”

İşin aslı **صيقل** / Saykal: (Arapça) cilâ, cilalı, parlak, cilâ yapan âlet manasına gelmekte olup tek seferde geniş bir alanı cilalamak veya varak altını tutup yerine yapıştırmak için kullanılan düz enli fırçaya verilen addır. Kelimenin sakalla bir ilgisi yoktur. Cilalama işine “saykalkârî”, cila yapak kişiye ise “saykalkâr” veya “saykalzen” denir.

Son Uç

Sonuç itibarıyla diyebiliriz ki gelenek-sel/li sanatlarda, gelenek-sel/li sandığımız birçok tabirin, aslında geleneklerimizle bir ilgisi olmayıp ya bozulmuş rivayetlerle günümüze ulaşmış ya da yeni uydurulmuştur.

Doğruluğunu hiç sorgulamadan kullandığımız bu kelimeler yaptığımız işi anlamından ve bağlamından kopardığı için gelenekten de uzaklaştırarak tam bir dejenerasyona sebep olmuştur.

Gelenegin geleceğini yeniden inşa etmek için, gelenegin oluşmaya başladığı noktaya geri dönüp bugüne tekrar bakarak, pirincin içindeki beyaz taşları ayıklamamız gerekmektedir.

Kelimeler ve kavramlar gelenegimizin yapı taşlarıdır. Yanlış kullanılırsa yapılan bina ayakta uzun süre duramaz. Nakışları ve sembolleri yanlış isimlendirirsek manaları yanlış adreslere gider. Sonra karanlık odada kaybettiğimiz iğneyi harmandaki saman çöpleri arasında aramak zorunda kalırız.

Bu çalışma, Türk sanat tarihi ve geleneksel sanatlar alanında uzun süredir sorgulanmadan kullanılan kelime ve kavramların kökenleri ve anlamları üzerinde durarak, bu alandaki akademik tartışmalara katkı sunmayı hedeflemiştir.

Geleneksel/li sanatların kökenleri ve terminolojisi üzerine yapılan inceleme ve araştırmaların disiplinler arası bir yaklaşıma ihtiyacı vardır. Bu durum, Türk sanatını yeniden değerlendirme ve

³⁷ Devellioğlu, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat, s. 923.

³⁸ Mehmet Kanar, “**لقيص / Saykal**” Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, II, İstanbul: SAY, 2009, s. 2955-2956.

özgün bağlamında anlama çabası açısından kritik bir öneme sahiptir. Akademik camianın ve sanatkarların bu tür tartışmalara daha duyarlı yaklaşması, geleneksel/li sanatların değerini koruma ve topluma aktarma açısından elzemdir.

Çift başlı kartal, gagalı rûmî, merkezsiz hatâyî, agraflı, bupcuk, minyatür, âbrû, akkâse ve çini gibi daha birçok kelime ve kavram üzerinde durulup yeniden düşünülmesi gereken tabirlerdir. Biz burada sadece konuya dikkat çekebilmek için öne çıkan bazı mefhumları açıklamaya çalıştık.

Bilgi ve tecrübelerine güvendiğimiz geleneksel/li sanatların köprü insanlarına saygımız elbette sonsuzdur. Bununla birlikte onların da birer beşer olduğunu ve hata yapabileceklerini göz önünde bulundurarak duyduğumuz bilgileri ince bir süzgeçten geçirip geleneksel/li sanatlarımızı geleceğe daha doğru ve kalıcı biçimde aktarmalıyız. Yoksa abartılı saygı, bilimsel gerçeklerin önüne geçer ve gelecek nesle olan borcumuzu ödeyemeyiz.

KAYNAKÇA

* Kişileri hedef gösterir gibi olmasın diye sadece yaygın kullanılan bazı tanımları tırnak içerisinde aktarmakla yetindik. Bu tür tanımların geçtiği yerlerin bilgisi tarafımızda mahfuzdur.

Aksu, Hatice, Rumî Motifi Kökeni, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Doktora Tezi), İstanbul 1998, s. 29.

Akyüz, Merve, Şâh-ı Zinde Yapılarından Şirin Bika Aka, Tuman Aka ve Emirzâde Makberelerinde Kâşî / Çini Tezyinatı ve Osmanlı Sanatına Yansımaları / Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2023.

Ali, Wijdan, What is Islamic Art, Mafrâq: A Publication of Al al-Bayt University, Jordan 1996, ps. 5-10.

Arseven, Celal Esad, "Bezeme", Sanat Ansiklopedisi, I, Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı, 1983, s. 238

Boisselier, Jean, Buda'nın Bilgeliği, çev. N. Feyza Zaim, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2004.

Derman, Uğur "Medresetü'l-Hattâtin", Ankara: TDV İslâm Ansiklopedisi, 2003 c. VIII, s. 341-342.

Devellioğlu, Ferit, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat, İstanbul: Aydın Kitabevi, 1993

Doğanay Aziz, "Hatâyî Üslûbu Motifler", Hat ve Tezhip Sanatı / Ed. Ali Rıza Özcan, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2009, s. 437, 440.

Doğanay, Aziz, "Türk Sanatında Pelengi ve Şâhî Benek Nakışları ya da Çintamani Yanılgısı", Dîvan İlmi Araştırmalar, 2004/2, sy. 17, s. 193-118;

Doğanay, Aziz, Merve Akyüz, "İslimî / Rûmî ve Hatâyî Motifinin Köken Meselesi: Timûrî Tezyînat Üslûbunun Osmanlı Sanatına Yansımaları ve İstanbul Üslûbunun Teşekkülü", Türklük Araştırmaları Dergisi, sy. 3 (1), s. 31-77.

Erkan, Arif, **البیان** Arapça Büyük Sözlük, İstanbul: Huzur Yayınevi, 2006

Eyice, Semavi, "Anadolu Selçuklu Sanatı Çalışmalarının Başlangıcında İki Yabancı: Clement Huart ve Friedrich Sarre", Türkiyat Mecmuası, Yıl 1972, c. 17, s. 133-148.

Geçtan, Emine, Bulut Motifinin Menşei ve Osmanlı'da İlk Örnekleri, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yüksek Lisans Tezi) İstanbul 2019.

Kadoi, Yuka, "Çintamani: Notes on the Formation of the Turco-Iranian Style", Persica, 2007, sy 21, s. 33-49.

Kanar, Mehmet, Osmanlı Türkçesi Sözlüğü, I-II, İstanbul: SAY, 2009.

Keskiner, Cahide, Türk Motifleri, TTOK: İstanbul 1985, s.5.

Mahmud Gaznevî, Tuhfe-i Gaznevî, İ.Ü Kütüphanesi, Env.5461, v. 15a

Öney, Gönül, Türk Çini Sanatı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1976.

Paquin, Gerard, "Çintamani", Halı, New York/U.S.A., Halı Publications, sy. 64 (Ağustos 1992), s. 104-120.

Sâî Mustafa Çelebi, Yapılar Kitabı Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye (Mimar Sinan'ın Anıları), (hızl.: Hayati Develi), İstanbul: K Kitaplığı, 2003., s. 167

Soucek, Priscilla, "Cintāma i", Encyclopedia Iranica, Vol. V, Fasc. 6, (1992), p. 594

Ünver, A. Süheyl, "Anadolu Selçuklu Hanedanı Tahtları Üzerine", VII. Türk Tarih Kongresi: Kongreye Sunulan Bildiriler, I, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1972, s. 405

ОИБОВ, М.А. vd., "Исламий", Ўзбекистон Миллий Энциклопедияси, Давлат Илмий Нашриёти, Cilt: IV, Taşkent 2002, s. 237.

خزمی، پرویز اسکندریور، گلہای ختایی، قالی کشی تذهیب، سازمان چاپ و انتشارات تهران: ۱۳۹۱، ص ۴۰۰
ماجانی، حسینعلی، آموزش طرح و تذهیب، یساولی: تهران، ۱۳۴۴، ص. ۱۴۹-۱۵۵

Internet Kaynakları

<https://en.wikipedia.org/wiki/Rumi>

<https://abadis.ir/fatofa/%D8%AE%D8%B1%D8%AF%D9%87-%DA%A9%D8%A7%D8%B1%DB%8C/>

<http://www.art-and-archaeology.com/china/turpan/be05.html>

<https://www.tmkv.org.tr/faaliyetler/detay/17/TMKV-Gelenekli-Sanatlar-Muzesi-Acildi>

<https://iranicaonline.org/articles/cintamai-the-wish-fulfil>

ling-jewel-a-motif-consisting-of-either-a-single-globe-with-a-pointed-extension-at-the-apex-or

RÂĞIB PAŞA KÜTÜPHANESİ VAKFİYESİ'NDE KİTAP SANATLARI

Bu kitâbhâne-i ilim oldu be-tevfik-i Hudâ
Vakf-ı sadrû'l-vüzerâ Hazret-i Râğıb Paşa 1176

Ahmet Sacit AÇIKGÖZOĞLU *

ÖZET

On sekizinci asır İstanbul'unun önemli şahsiyetlerinden devlet adamı, müellif, müstensih ve sadrazam Koca Râğıb Paşa'nın asitanenin merkezinde Laleli'de tesis ettiği Kütüphane, en zor zamanlarının başlangıcını yaşayan Osmanlı'nın halen devam eden gücünü ve sanatını yansıtmaya açısından çok önemlidir. Kütüphane için tanzim edilen vakfiye derinlemesine incelendiğinde birçok hususun unutulmaya yüz tutmuşken kayda geçirildiğini gösterir. Muhtemelen Paşa'nın kendisinin yazdığı vakfiye birçok kitap sanatı tabirini zikreder. Üstelik edebi olarak da tercih eder.

Klasik sanatlarımızın kaybolan terminolojisi böyle eski kaynak ve metinlerden bulunur. Kavram kargaşasının önüne geçip tabirlerin yerli yerince ve en doğru kullanımı ancak böyle elde edilir. Râğıb Paşa vakfiyesi bize kitap sanatları ve mimarimizle ilgili birçok eski tabir ve terimi tekrar öğretmektedir.

GİRİŞ

İstanbul'da 1110 (1698-99) yılında doğan ve asıl adı Mehmed olan Râğıb Paşa'nın parlak kişiliği ve keskin zekasıyla temayüz edip çok iyi bir eğitim aldığı bilinmektedir. Sülüs ve nesih yazılar meşk eden Paşa, Defterhane vazifelilerinden olmuş, katiplik, defter eminliği, defterdarlık, elçilik, reisülküttablık ve Mısır valiliği görevleri yapmıştır. 1757'de III. Osman tarafından sadrazamlığa getirilmiştir. Çeşitli mâlî ve askerî başarılarla anılan Paşa III. Mustafa'nın kız kardeşi Saliha Sultan'la evlenmiştir. Son günlerini vâkıf olduğu kütüphane inşasıyla meşguliyetle geçiren Paşa 1763'te Ramazan'ın sonlarında bir gecede vefat etmiş ve külliyesindeki sıbyan mektebi yanında bulunan türbesine defnedilmiştir (Aydiner, 2007). Çok uzun zamandır tamirattta olan kütüphane maalesef ilgililerin nazarından senelerdir uzak kalmıştır.

III. Osman ve III. Mustafa devirlerinin sadrazamı Koca Râğıb Mehmed Paşa, şairliği ve yazdığı eserleriyle tanınmaktadır. Şiirleri ve bazı önemli kaynaklara yazdığı zeyilleri ve haşiyeleri tesbit edilen Râğıb Paşa'nın konağında zengin bir kütüphanesi olduğu da bilinmekteydi. Bu çalışmalar ışığında Paşa'nın tam bir Osmanlı münevveri olduğu anlaşılmaktadır. (Çaldak, 2017; Mollaibrahimoğlu ve Aydar 2021; Yılmaz, 2018).

15 Şabân 1176'da (1 Mart 1763) inşası tamamlanan Kütüphanenin banisi Râğıb Paşa'dan (v. 1763) önce Köprülülerle başlayan ve yakın zamanlarda sayılabilecek sadrazam ve kütüphane müessisi olan Şehîd Alî Paşa (v. 1716), Çorlulu Alî Paşa (v. 1711), Damad İbrâhîm Paşa (v. 1730), Hekimzade Ali Paşa'lar (v. 1758) bir modaya dönüşmüş alaka ve uygulamanın kahramanlarıdır. (Aynur, 2016). Vefatından bir yıl kadar önce yaptırmaya başladığı mektep, kütüphane ve şadırvan 1176 Şâban'ında (Şubat-Mart 1763) tamamlanmış ve açılmıştır. Tafsilatlı bir inşa defterine sahip olan kütüphane inşaatının süresi, malzeme listesi ve ödemeler detaylı biçimde sıralanmıştır (Neftçi, 2021). Laleli Koska caddesi üzerinde kurulan külliye halindeki küçük yapılar topluluğu avlusu ortasında yer alan kütüphane binası dört sütun üzerine yükselen kubbesi köşelerde dört küçük kubbe ve tonozlarla mekan örtülmüştür. Bu değişik mimari şekil daha sonra da tekrarlanmıştır. Giriş sofasının arkasında kalan okuma salonu kare planlı olup iki yandaki merdivenlerle mekana dahil olunur. Beş odalı bir bodrum katı mevcut kütüphane fevkani bir görünüm arz eder. Çinilerle kaplı iç mekan duvarları ve ortadaki müzeyyen kitap dolapları kafesi dikkat çekicidir. (Ağaoğlu ve Altundağ, 2018; Eyice, 2021).

* Prof. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul ahsacid@gmail.com ORCID NO: 0000 0001 8559 1003



Fotoğraf: 1. Ragıp Paşa Kütüphanesi



Fotoğraf: 2. Okuma salonunda kitap dolapları şebekesi

BULGULAR VE TARTIŞMA

Ragıp Paşa, 1176/1762 tarihli vakfiyesiyle kütüphane ve mektebin işleyişi için gerekli vazifelileri tayin etmiştir. Vakfiyede, cuma dışında haftada altı gün kütüphanede bulunacak ve tahsis edilen evlerde oturacak hâfız-ı kütüblerin Cuma dışında tam gün kütüphaneyi açık tutmaları istenmiş ve başka işle ilgilenmeleri yasaklanmıştır. Zamanla kitap sayısı artan kütüphane koleksiyonu 1200'den fazla eserden oluşmaktadır. El yazması ve matbu katalogları mevcuttur. Okuma salonunun ortasındaki kitap dolapları demir parmaklıkla çevrilidir. (Erünsal, 2007).

Hali hazırda Süleymaniye Kütüphanesi Ragıp Paşa Koleksiyonu 1337 M1 numara ile envater kaydı olan vakfiye bütün Osmanlı vakfiyelerinde olduğu gibi besmele hamdele ve salvele ile başlar. Vakfiyenin zahriye sayfasında harekesiz ve noktasız vakfiye kaydı mevcuttur. Dönemin tezyinat özelliğini yansıtan unvan sayfası tezhibinin altında devam eden metin hamdin kitabın fatihası olduğunu vurgulayan cümle ile başlar. Alem kitabın bütün cüzlerinin şirazesinin evvelinde "kün" emrinin olduğunu zaman sayfasının ibaresini nakışlayan Rabbe şükredilmesi gereği vurgulanıyor.

Vakfiyenin unvan sayfasında hamdele faslında sure, ayet, serlevha, nüsha, nakış, şiraze, mühre, kâğıt, tabaka, zerefşan, kıt'a, tomar, telif, mıstarkeş, metin, rabt, meşk, kalem, ilim, irfan, müfessir, müsvedde, dibace, fasıl, hizane, hat, fen, delailü'l-hayrat, fatiha, hatime, kat'ı, mecmua, devha, evrak, nesih, muhat gibi tabirler 1, 2, 3 ve 4. varaklarda devam eden hamdele ve salvele kısımlarında edebi güzelliklerle geçmektedir. Aynı zamanda mimariye ve fonksiyonlarına da işaret eden medrese, kasır, kandil, müfessir, kitaplar, dersler, anahtar, muallim, ilim, irfan, çeşme, gülşen, talebe, tahsil gibi kelimelere de atıflar yapılmıştır.



Fotoğraf: 3. Ragıp Paşa Külliyesi Vakfiyesi Cildi

Varak 5a'dan itibaren vakfiyenin amacına işaret edilmiş, şartlar sıralanmış, vazifeliler tespit edilmiştir. Varak 5a'da meşhur sadaka-i câriye hadis-i şerifi yer alır. Varak 5b'de vakıf hükümleri hatırlatılırken varak 6a'da vakfedilen kitaplar ile ilgili yine birçok kitap sanatları tabirine rastlamaktayız. Fakat varak 6a'nın esas önemi bu vakfiyeyi Ragıp Paşanın bizzat kendisinin kaleme aldığını bize düşündüren metinden kaynaklanmaktadır. "Selk-i mülkümde münsecem ve şiraze-i tasarrufumda mumtazan olan emlak-i sahihamdan müdün-i kütüb-i nefisemin serlevha-i itibarı bir kıta hüsnü hattı kelim-i kadim, vacibü't-tekrim ve cild-i vahidde bir kıta tefsiri Hazreti İbni Abbas ve iki cildde vezîr kıta müzehheb ve mücedvel ve ekser hevanişi kendi kalemi şikeste rakam-ı acizanem ile muhaşşa ve mükemmel bir tefsiri Kadı Beydâvî ve hutut ve evrak ve kıtaat-ı mazbuta ve mukayyede ve vakfiyetini muş'a'ar zahırlarında mahtum vakıf mührüyle memhur ve esâmî-i samîleri ma'nûn ve mersûm ve müdevven ve mahtûm" ibaresinden anladığımıza göre zaten kendi yazısıyla istinsah ettiği kitaplardan da vakfeden Râgıp Paşa bu vakfiyeyi latif harekesiz nesihle muhtemelen bizzat kendi yazmıştır. Böyle vakfiyelerde metin arasında vakfedilen kitapların zikredilmesine rastladığımız gibi katalogvârî bir sıralama ile de kitapların bildirildiğini görüyoruz. Mesela Selimiye Külliyesi Vakfiyesinde kütüphane vakfedilen ve İstanbul'dan gönderilen kitaplar evsafıyla sıra sıra metin içine yerleştirilmiştir. Amasya Sultan Bayezid Külliyesi Vakfiyesinde ise kitaplar fihrist gibi başa ve sona kaydedilmiştir. Bu kayıtların iyi incelenmesiyle birçok yok olmuş sanat tabiri de gün yüzüne çıkarılabilir. Edirne Selimiye Vakfiyesi arasında geçen katı veya müşebbek anlamında kullanılan "mukatta" ile "cigerî cild" tabirleri cild sanatı açısından dikkatle ele alınıp incelenmesi gereken kelimeler arasındadır.



Fotoğraf: 4. Vakfiye Ünvan Sayfası

Ragıp Paşa kütüphanesindeki kitapların listesi zaman zaman tanzim edilmiş hatta basılmıştır. Ve kitaplar yazı çeşidi, sayfası, lisan bilgileriyle sıralanmış ve ilim dallarına göre tasnif edilmiştir. Ayrıca kütüphaneye Ragıp Paşa'nın kitapları dışında da kitaplar bağışlandığını bu kitapların zahriyesindeki vakıf kayıtlarından anlamaktayız.

Ragıp Paşa bazı önemli kitaplarını saydıktan sonra kütüphanenin yeri olarak “Laleli çeşme kurbunda nefsi Koska’da Nişancı Kemaleddin mahallesinde” olduğunu belirterek etrafındaki arsalardan ve yollardan ölçüler ve isimler verip tam yerine işaret etmektedir. Ve yine aynı arsada bir mektep inşa ettirdiğini kütüphanede vazifeli hafız-ı kütüblere yol kenarında kargir odalardan müteşekkil ev (lojman) yaptırdığını, 4 adet tuvalet bulunduğunu, 10 adet dükkanın ve mahzenlerinin kütüphane akarı olarak inşa edildiğini, abdest musluğu, büyük çeşme ve sebil çeşmelerin yine kütüphane arsası dahilinde yer aldığını belirtiyor. Eyüp Sultan civarından leziz bir su getirildiğini kanallarla kütüphaneye intikal ettirildiğini de vakfiye kayıtlarında görmekteyiz. Kendi türbesi için avluda bir bina tasarlandığını ve vefatından sonra oraya defnedilmeyi vasiyet ettiğini görüyoruz. Kütüphanenin sınırları haricinde de vakfa gelir getirecek birçok su kuyusu, arsa, bostan, dükkan, fırın, hamamlar, bahçe, ev, mahzen gibi unsurların kütüphane için bağışlandığını anlıyoruz. Bunlardan gelecek akçeler kütüphane vazifelileri ve tüm masraflar için kullanılmak üzere tasarruf edilmişti. Varak 14a’da kendisinin de 15 akçe yevmiye ile müteveli görevini yürüteceğini görevin devri için kendisinin yetkili olacağını belirtiyor. Yine neslinden vazifelilerin mütevellide yer alacağını belirten açıklamalar görülmektedir. Kütüphane hazinesinden hiçbir sayfanın bile çıkarılmaması vakıf şartı olarak belirtildikten sonra ilim talebesinin de ancak kütüphanede mütaala yapabileceğini eserlerin dışarıya asla çıkarılmayacağını belirtiyor. Hafız-ı kütüblerin kitap isteyenlere hizmet etmekten ve kitapları sunmaktan geri durmamaları ve hatta gelenleri teşvik etmeleri istenmiştir. Hafız-ı kütüblerin birinci ve ikinci olarak tayin edilip tatil olan cuma günü haricinde haftanın 6 günü, gün doğumundan akşam batışına kadar açık olması gerektiği belirtilmiş, bu saatlerde asla kapısının kapanmaması lüzumu anlatılmıştır. Birinci hafız-ı kütübün 120 akçe yevmiye akçe ile ikincisinin 110 akçe ile ücretlendirildiğini anlıyoruz. Hafız-ı kütüblerin yardımcılarını için de birer yamak (çırak) vazifesi konulup her birine 15 akçe yevmiye verilmiştir. Ve bu akçelerinde hangi gelirlerden verileceği belirtilmiştir. Birinci hafız-ı kütübün kütüphane müdavimlerine namaz vakitlerinde imamlık vazifesi, ikincisinin de müezzinlik vazifesi icra ettiklerini anlıyoruz. Kütüphanenin kapıcısı yevmiye olarak 3 akçe, müstahdemi 10 akçe, türbedarı 10 akçe ile ücretlendirilmişti. Çeşme ve sebildeki taslar için vakfiyede “taskeş” olarak adlandırılan bir vazifelide tayin edilmişti.

Sıbyan mektebine 40 akçe yevmiye ile bir muallim tayin edilmiş ve Kur’an öğretme vazifesi verilmiştir. Muallimin yardımcısı olarak da bir hocanın tayin edileceğini yine vakfiyeden anlıyoruz. Bir hattatın 10 akçe yevmiye ile sıbyan mektebine devam eden çocuklara haftada iki kere hüsn-ü hattın kurallarını öğretmesi istenmiştir. “Ve resm ve kavâid-i hüsn-i hatta vâkıf ve kavân-i tasvîr-i hurûf-ı hecâyâ ârif bir hattat kimesne yevmî on akçe vazife ile Mekteb-i Şerîfe havâce-i meşk tayin olunup” ibaresinde hattın bazı unutulmuş tabirleri yerli yerince kullanılmıştır. Mektebin en dikkat çekici şartlarından birisi de mezun olana kadar çocuklardan kırkına ikişer akçe yevmiye verilmesi şartıdır. Burada geçen sayıdan toplam öğrenci adedinin kırk olduğunu çıkarmak mümkündür. Talebeye verilecek paranın mütevelliler eliyle verilmesi şart koşulmuş. Mektebin yakacak masrafı belirlenmiş, her sene Ramazan’da 40 çocuğa alınacak kıyafet ve ayakkabı için akçe belirlenmiştir. Bahar zamanında, hoca ve yardımcısının bir piknik alanına çocukları götürüp, orada yedirip içirip oynamaları için 2400 akçe para ayrıldığını anlıyoruz. Hoca ve yardımcısına da yine kıyafet için para ayrılmış ve diğer vazifelilere de bu meyanda ücret tahakkuk ettirilmiştir. Bir tabir olarak karşımıza çıkan “mezbelekeş”’in çöpleri atmakla görevli olan kişi için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Su kanalları ile vazifeli mutemedin bile görevlendirildiğini okuyoruz. Tuvaletleri temizleyenlerin ayrıca görevlendirildiğini, Kütüphane halılarının tamir edilmesinin müteveli eliyle yapılması şartının zikredildiğini vakfiyede görüyoruz. Temizlikçilerin senelik çorap masraflarının belirlenmiş olduğunu anlıyoruz. Hafız-ı kütüblarının evlerinin aydınlatılması için mum ve zeytin yağının bile düşünüldüğünü okuyoruz. Katipler ve diğer görevlilerin yanı sıra bir “kaimmakam” tayin edilmiştir. Bazı vakfedilen akarların da gereken tamirlerine pay ayrılmıştır. Her sene meşayih’ten seçilen bir zatın kütüphaneye gelip müteveli, katip, hafaza ve hademeyi toplayıp, kitapları tek tek saydırıp, her bir nüshayı inceleyip deftere yeniden kaydettirip, tamire ihtiyacı olanları belirleyip onların ustalar eliyle tamir edilmesini takip edip, bir “nâzır” vazifesi görmesi istenmiştir. Bu masraflar ve gelir-gider dengesi ayarlanınca mütevellinin kontrolünde artan paranın Medine-i Münevvere fukarasına harcanması şartı getirilmiştir. Farklı kütüphane vakfiyelerinde kitap tamiri için mücellid ve hattat tayin edildiğine de rastlıyoruz. Hatta bazen bu sanat vasıflarını hafız-ı kütübların taşımaları da şart koşulmuştur. Ekseriyetle müteveli marifetiyle tesbit edilen fersude olmuş kitaplar için dışardan ustalar getirtilip tamir ettirildiğini masraf defterlerinden öğreniyoruz. (Açıkgözoğlu, 2019; Erünsal, 2015).

İmam-ı Azam Ebu Hanîfe ve talebeleri İmam Ebu Yusuf ve İmam Muhammed fıkına göre vakfiye şartlarının değerlendirileceğine işaret edilmiştir. Bu vakıf şartlarını değiştirenlerin, gelirlerini ortadan kaldıranların ve bu düzeni bozanların çok büyük bir günah işlediği anlatılarak vakfiyenin sonuna gelinmiştir. Vakfiyenin sonundaki tarih hicri 1176 olarak verilmiştir. Ayrıca şahitlerde isim ve vazifeleriyle sıralanmıştır. Vakfiyenin sonuna ek bir kayıtla bazı kitapların yeni vakfedildiğini gösteren bir ilave yapılmıştır.

Birçok mimari ile alakalı tabire rastladığımız vakfiyenin ayrıca mimarlık tarihi açısından değerlendirilmesi gerektiğini söyleyebiliriz. Eskiden kullanılan mimari isimlendirmelere misal olarak puşide ve buka' kelimelerini misal olarak verebiliriz. Varak 11a'da "ve bir kiremit puşideli sundurma tabir olunur sakıf" ifadeleri puşidenin sadece kumaş değil genel örtü anlamında kullanılabileceğini gösteriyor. Yine varak 25b'de geçen "zikirleri mürur eden kütüb-i mevkufe ve bukâ' ve akar-ı mevsûfeyi" ibaresinin tabirleri arasında Selçuklu ve Osmanlı erken devir mimarisi kitabelerinde rastladığımız bukâ' kelimesinin mimari yapı, bina anlamında kullanıldığını görmekteyiz.

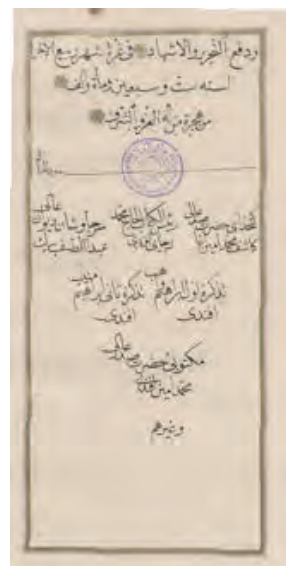
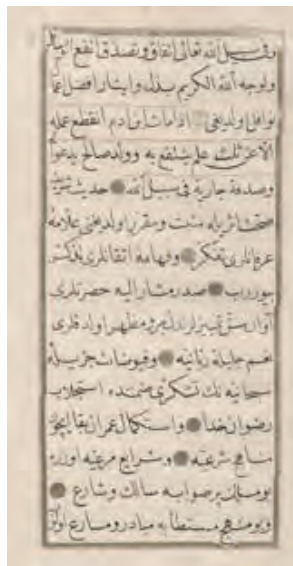
SONUÇ

Vakfiyenin kitap sanatları şuurunu etrafında düzenlendiğini görmekteyiz. Kitapların zahiri güzelliğini sanatla yansıtan Osmanlı medeniyeti yine bir kütüphane vakfiyesinde hem de gücünü kaybetmeye başladığı 18. asır sonlarında bir vakfiyenin bölümlerine yansıtılarak ayrı bir değer tercih edilmiştir. Edebî ve derin ifadelerde sanat tabirlerinin tercih edilmesi estetik bir kaygıyla metinlerin ele alınması bilinçli bir medeniyet temsilini ortaya koymaktadır. Vakfiyenin hamdele, salve ve unvan kısımları dışında da birçok tabire yer verilmiştir. Aslında vakfiyeden sadece kitap sanatları konusundaki isimlendirmelere değil mimari alanda da birçok eski tabire rastlayabiliriz. Dolayısıyla mimarlık tarihi araştırmalarının da konusu olabilecek güzellikte bir vakfiyeyle karşı karşıyayız. Vakfiyede kendisinin de belirttiği üzere kendi yazdığı kitaplardan söz eden Ragıp Paşa bize göre bu vakfiyenin de müellifi ve müstensihidir. Vakfiyeyi kendi ağzından birinci tekil şahıs olarak kaleme almıştır. Bu da onun kitap sevgisinin ve bilgisinin tezahürü olarak metne sanatlı bir şekilde yansımıştır.

Ragıp Paşa kütüphanesi vakfiyesi vişne rengi derisi, kab içinde hatib ebruları, döneme işaret eden unvan tezhibi ve çok düzgün cetvelleriyle sade ama hoş bir eser durumundadır. Bilhassa nesih yazısının olgunluğu da gözden kaçırılmamalıdır. Vakfiyeyi kaleme alanın bizzat Paşa'nın kendisi olma ihtimali yüksekken bu kitaba biçilen değer de aynı nisbette yükselmektedir.

Vakfiye varak 5a'da yer verilen meşhur sadaka-i cariyeye hadisi şu şekilde tercüme edilebilir. "Kişi öldüğü zaman 3 şey dışında amel defteri kapanır sadaka-i cariyeye (insanların faydalanmaya devam ettiği bir hayır) faydalanılan bir ilim ve dua eden salih bir evlat." Ragıp Paşanın vakfiyedeki vurgulamasıyla bu hadisi şerifin şuurunda olduğunu görülmektedir. Ama enteresan bir şekilde bir kütüphane için bu hadisteki tüm güzellikler yani üç şart bir araya toplanabilmiştir Hem insanlar için sürekli bir hayır bırakılmış hem faydalanılan ilmi kitaplar vakfedilmiş ve Paşa'nın evladı mütevelleye koyularak dua eden salih bir evlat kısmına da talip olunduğu gösterilmiştir.

Batılılaşmaya hızla sürüklenen bir devirde bir Osmanlı devlet adamı ve münevverinin malıyla kütüphane yaptırıp, vatanına miras bırakması mefkuresinin yüksek değeri göz önündeyken, bir de bunun kadim değerlerimizin öne çıkarıldığı bir usul ve âdabla ortaya koyulması daimi bir ders hükmündedir.



Fotoğraf: 5. Sadaka-i cariyeye hadisinin zikredildiği varak 5a

Fotoğraf: 6. Vakfiye tarih ve şahitler sayfası

KAYNAKÇA

- Açıkgözoğlu, A.S.(2019). "Book conservation tradition in the ottoman libraries", Zbornik radova o zastiti pisanog naslijeda, sarajevo, 205-219.
- Ağaoğlu, M. Altundağ, A. (2018). Osmanlı devri müstakil Osmanlı kütüphaneleri, İstanbul, 71.
- Aynur, H.(2016). "Ragıp paşa kütüphanesi hakkında yazılan tarih manzumeleri",Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 25, 4, 47-66.
- Aydiner, M.(2007). "Ragıp Paşa", TDV İslam Ansiklopedisi, İstanbul, 34,403-406.
- Çaldak, S. (2017). "Rağıp paşa'nın nâbî'nin zeyl-i siyerine yazdığı zeyl; huneyniye ve tâifiye", Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi [Journal of academic literature], Yıl 3, C.7, 1-25.
- Erünsal, İ. (2007). "Ragıp paşa kütüphanesi", TDV İslam Ansiklopedisi, İstanbul, 34,406-407.
- Erünsal, İ.(2015). Osmanlılarda Kütüphaneler ve Kütüphanecilik, İstanbul,371-375.
- Eyice, S.(2021). "Osmanlı'da kütüphane mimarisi", Z Dergi, 5,114-118.
- Mollaibrahimoğlu, M.; Aydar, H.(2021). "Osmanlı hâşiye kültürüne bir katkı: Koca Mehmed Râgıp Paşa ve Beydâvî Hâşiyesi", FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, 17, 611-651.
- Neftçi, A. (2021). "Bir kütüphanenin inşası: Ragıp paşa kütüphanesi", Z Dergi, 5,118-120.
- Yılmaz, K.H. (2018). "Koca Râgıp paşa'nın bir mecmuada yer alan bilinmeyen şiirleri", SUTAD, 43, 187-196.

ORD. PROF. DR. A. SÜHEYL ÜNVER VE KONYA DEFTERLERİ

Mustafa YILDIRIM *

Özgenur ŞEKER *

ÖZET

Bu çalışma, Gülbün Mesara ve Mine Esiner Özen tarafından yayına hazırlanan, Ord. Prof. Dr. Ahmet Süheyl Ünver'in Konya ili hakkında hazırlamış olduğu defterlerin incelenmesi ve değerlendirilmesi konusunda yapılmıştır. Eser, Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver'in Konya'nın farklı bölgelerine, farklı tarihlerde yaptığı ziyaretler sırasında tuttuğu belgeleri bulunduran on adet defterin basımından oluşturulmuştur. Defterlerin içerisinde Türkçe ve Osmanlı Türkçesi olmak üzere sulu boya ve eskiz çalışmaları bulunmaktadır. Ayrıca A. Süheyl Ünver'in manevi oğlu kabul ettiği Ressam Ahmet Yakupoğlu'nun fırçasından yağlıboya resimlere de yer verilmiştir. Bu kapsamda Konya Defterleri'nde "Defter No. 36, Defter No. 103, Defter No. 216, Defter No. 679, Defter No. 733, Defter No. 764, Defter No. 698, Defter No. 739, Defter No. 851, Defter No. 894" isimli defterlerdeki çalışmalara yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: A. Süheyl Ünver, Konya Defterleri, Konya

GİRİŞ

Hekim, tıp tarihçisi, bilim tarihçisi, ressam ve geleneksel Türk sanatlarının önemli temsilcilerinden olan Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver Türk tıp tarihi dışında geleneksel sanatlarımız ve kültürümüz hakkında pek çok kıymetli eser vermiştir. Hattat Şevki Efendi'nin kızı Safiye Hanım ile Tirnovalı Mustafa Enver Bey'in oğlu olarak 1898 yılında İstanbul'da doğmuştur (Sayar, 1994)¹.

Ünver'in sanat hayatı, dedesi Hattat Mehmed Şevki Efendi'nin konağında başlamış olup 1916-1923 yıllarında Medresetü'l-Hattâtîn (Hattatlar Okulu)'de tıp tahsilinin yanında devrin ünlü hattat, tezhip ve ebru ustalarını tanımış ve kendini geliştirme imkânı bulmuştur. Yeniköylü Nuri Bey'den tezhip, Necmeddin Okyay'dan ebru dersleri almış, karakalem ve sulu boya çalışmaları üzerine eğitimini ise Üsküdarlı Hoca Ali Rıza Bey'den almıştır.

Ünver, 1920 yılında tıp alanındaki lisans eğitimini tamamlamış, 1927-1929 yılları arasındaki ihtisas döneminde Fransa ve Avusturya'da Türk süslemelerine ait yazma eserleri incelemiştir. 1939 yılında profesörlüğe, 1954 yılında ise ordinaryüslüğe yükselmiştir (Mesara & Özen, 2006, s. 9). A. Süheyl Ünver, Türk kültürüne bilge bir sanatkâr olmasının yanında araştırmacı ve arşivci olarak da büyük hizmetler sunmuştur. Süheyl Ünver'in Süleymaniye Kütüphanesi'nde İstanbul ve semtleri hakkında 100 kadar defter ve dosyası, yalnız Üsküdar hakkında 31 adet defter, 15 adet dosya; Akhisar, Bitlis, Ahlat, Bandırma- Edincik- Gönen- Manyas, Çanakkale, Erzurum, Gebze, Geyve, Kırşehir, Safranbolu, Söğüt, Vezirköprü, Yenişehir hakkında 1 adet; Amasya, Antalya, Çorum, Çankırı, Kütahya, Tavşanlı, Tokat hakkında 2 adet; Afyon, Akşehir, İznik, Karaman için 3 adet; Kastamonu, Kayseri, Manisa için 4 adet; İzmit, Sivas ve Divriği 5 adet; Eskişehir, İzmir için 6 adet; Konya için 10 adet; Ankara için 17 adet; Edirne için 23 defter mevcuttur (Mesara & Özen, 2006, s. 12). Ünver'in zengin arşivi ilgi kurumlarına bağışlanmış olup tarihle alakalı olan 400 dosyadan oluşan arşivi ve sulu boya çalışmaları ise Türk Tarih Kurumu'na bağışlanmıştır. Ayrıca kerimesi Gülbün Mesara Koleksiyonu'nda tamamlanmış defterler, dosyalar, sulu boya çalışmaları, tezhip ve minyatürlü eserlerden oluşan zengin bir arşiv bulunmaktadır (Sayar, 2012, s. 350).

İstanbul başta olmak üzere pek çok şehirdeki Selçuklu ve Osmanlı Türk coğrafyasına ait mimari eserler üzerinde önemli çalışmalar yapmıştır. Resim hocası Ali Rıza Bey, Abdülaziz Mecdi Tolun Efendi ve hekimlik mesleğinde ise Dr. Akil Muhtar Bey (Günüç, 2017, s. 90) düşünce dünyasının şekillenmesinde önemli bir yere sahip olmuştur. Fikir hayatındaki bu etkiler çalışmalarına da yansımıştır.

* Prof. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, Konya. ORCID: 0000-0001-5455-6301.

* Arş. Gör., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kalem İşleri Anasanat Dalı, Konya. ORCID: 0000-0002-2758-1517

¹ Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver'in hayatı hakkında detaylı bilgi için bakınız.

Süheyl Ünver, Türk tezyini sanatları için önemli bir yere sahip olan büyük üstad Baba Nakkaş, Karamemi (İretş, 2017, s. 206; A.S. Ünver 1951,s.6),Nigarî ve Levnî'yi sanat dünyasına etraflıca tanıtmıştır².

Süheyl Ünver,Hoca- talebe ilişkisine kıymet vermiş, bu şekilde sanat ve kültür alanında pek çok talebe yetiştirmiştir. Bunlardan en önemlisi kendisinin de "Çalışel'liktenYakuboğlu'na dönen Ahmed'im benim fahrî oğlum, Kütahyalı kâmil insan, ressam canımız Ahmet Yakuboğlu"(Sayar, 1994, s. 287)diye ifade ettiği Ressam Ahmet Yakupoğlu'dur. 1941 yılında başlayan hoca-talebe ilişkisi baba-evlat ilişkisine dönüşmüştür(Yıldırım, 2000, s. 289)(1).



Fotoğraf: 1. Süheyl Ünver'in Ahmet Yakupoğlu'nu ziyareti, Fatih Medresesi, 1943(Yakupoğlu, 2017, 38)

Hayatı boyunca pek çok eser kaleme alan Süheyl Ünver tıp, tıp tarihi, kültür ve sanat tarihi üzerine yaklaşık iki bin adet makale, tebliğ, gazete yazısı, ansiklopedi maddesi yazmıştır (Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, 2024).

A.Süheyl Ünver'in özenle hazırladığı "Sevâkıb-ı Menâkıb: Mevlâna'dan Hatırlar"(A. S. Ünver, 1973, s. 2) isimli eseri Mevlevilik için önemli eserlerden olmuştur. Eser içerisinde Hazret-i Mevlâna ile alakalı minyatürler ve izahları bulunmaktadır. Bu izahların içerisinde yer yer Konya şehrinde bahsedilmiştir.

Selçuklular devrine ait ve oldukça önemli bir yere sahip olan tababet konusunda Süheyl Ünver "Selçuk Tababeti"(Ergin, 1952, s. 19) adlı çalışmalar yapmıştır. Bu çalışmada Büyük Selçuklu Devleti ve orta zaman Anadolu Türk devletleri tababeti tarihine dair araştırmalara yer vermiştir. Bu eserde Konya ile alakalı Konya Hastaneleri'nden(Ünver, 1940, s. 65), Akşehir'de Hastane-13. Asır ve Konya Aksaray'ında Hastane(Ünver, 1940, s. 76) bahsedilmiştir. Eserde Konya'nın ünlü hekimleri(A. S. Ünver, 1940, s. 88–97) olan Tabip Ekmelüddin (Bey Hekim), Tabip Gazanfer, Emir Celâleddin Karatay'ın kardeşi Kemaleddin Karatay ve Şucaüddin Ali Bin Ebi Tahir hakkında bilgiler yer alırken Selçuklular'a ait Ilgın Kaplıcası ve mimarisi hakkında detaylı bilgilere yer verilmiştir. Bu eseri yerinde çekilmiş fotoğraflar, kayıtlı nüshalar ve yapılara ait planlar ile desteklemiştir.

Ünver'e ait mirasın en önemlileri³ el yapması defterlerdir. Bu defterlerin 1150(Sayar, 2017,s. 15) adedi Süleymaniye Kütüphanesi'ne (Uluant, 2018) kendi tarafından vakfedilmiş olup Kerimesi GülbünMesara'nın koleksiyonunda yaklaşık 400 defter(Sayar, 2010, s. 703) daha bulunmaktadır.Arşivlerinin bir kısmı Türk Tarih Kurumu'nda olup Şehrin değerini yaşatmak, bugüne ulaştırmak amacıyla her şeyi kayıt altına almaya çalışmıştır. Ünver, resimler ile sanat yapmaktan ziyade "şehirlerin manevi kalkınmalarında birer temel taşı olarak gördüğü tarihi hatıraları gelecek nesillerin istifadesine sunmayı amaçladığını(Mesara, 2017, s. 223)" ifade etmiştir. Gezdiği şehirler için hazırladığı seyahat defterleri ise içerisinde şahsi notlar, gazete kupürleri, çeşitli fotoğraflar ve çizimleri bulundurmaktadır.

² Ayrıca Bknz.; Fatih Devri Saray Nakışhânesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları, İstanbul 1958; Ressam Levnî, Hayatı ve Eserleri, İstanbul,1949; Ressam Nigarî, İstanbul, 1946.

³ Mektup kayıtları A. Süheyl Ünver tarafından Süleymaniye Kütüphanesi'ne bağışlanmıştır.

Kubbealtı neşriyat(Kubbealtı Neşriyat, 2024) tarafından titizlikle hazırlanan defterler; Konya Defterleri (2006), Bursa Defterleri (2011), Kütahya Defterleri (2020), Edirne Defterleri (2013) ve Orta Anadolu Defterleri (2014), Süheyl Ünver Defterleri: Alemdağı Hâtıraları, Saraçlarınâme ve Geyvenâme (2022), Süheyl Ünver'in İran Defterleri 1-2: İran Seyahatnâmesi (2022) Süheyl Ünver'in seyahatleri sırasında kalemi ve fırçasıyla kaydettiği defterlerdir (Resim 2).



Fotoğraf: 2. Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver'e ait Bursa, Kütahya ve Konya Defterleri
Erişim Tarihi: 01.03.2024-<https://kubbealti.org.tr/arama?q=s%C3%BCheyl+%C3%BCnver>

Süheyl Ünver'in Konya Defterleri

Türk kültürü ve sanatı hakkında birçok eser vermiş olan Süheyl Ünver'in Anadolu'ya yaptığı seyahatlerde tuttuğu notlar ve çizimlerden oluşan defterler geçmiş ile gelecek arasında bağlantı kuran önemli bir köprü olmaktadır. Ünver, şehirlere ait defterlerinde başta mimari eserleri; camileri, medreseleri, türbeleri, kuş evleri, namazgâhları, köprüleri; yazma eserleri ve eserlere ait süslemeleri; eski evleri, sokakları, binaları kayıt altına almıştır. Bu kayıtlardaki fotoğraf ve çizimlere dair açıklamalarda bulunmuş ve şehirde yaşananlara dair notlar olarak bizlere, bugünlere aktarmıştır⁴ (Ünver, 1967). Defterin görsel çalışmaları fotoğraflar ve suluboya çalışmaları ile desteklenmiştir. Sulu boya çalışmalarında açık ve kapalı kompozisyonları resmederken ayrıca mimari yapılara ait detaylara da sıklıkla yer vermiştir (Fotoğraf 3).

Süheyl Ünver'in sulu boya çalışmaları incelendiğinde ışığın doğal etkileri, renkler ve nesneler, manzara tasvirleri, doğal ortam ve dış mekâna odaklılık ilkeleri göz önüne alındığında izlenimcilik(Rona, 1997, s. 900) (empresyonizm) akımı etkileri görülmektedir.

Özel olarak sevdiği şehirlerden(Ayvazoğlu, 2015, s. 214) olan Konya için kent tarihi adına hazine değerine sahip, şehirlerin kaybolan tarihî dokularını ve yapılarını incelemek amacıyla hazırladığı defterlerden biri de Konya Defteri'dir (Fotoğraf 3). Bu eseri ile yaklaşık yetmiş yıl önceki Konya'yı betimlemiştir. Konya Defterleri, kerimesi Gülbün Mesara ve Mine Esiner Özer tarafından 1956, 1960, 1961, 1963⁵, 1965, 1973 tarihlerinde gerçekleştirdiği ziyaretlerinde tuttuğu notlarla oluşturulan on adet defterin bir araya getirilmesiyle 2006 yılında kitap olarak yayınlanmıştır(Mesara & Özen, 2006). Bu kitap, "Süheyl Ünver'in Konya Defterleri'nden Seçmeler" başlığı altında "Eski Konya, Selçuklu Çinileri, Hz. Mevlâna, Karaman, Akşehir- Ilgın, Tezyînat" olmak üzere altı başlıktan oluşmaktadır.

⁴ A. Süheyl Ünver tarafından Ahmet Tevhid Bey'in 1897 yılında Temmuz ve Ağustos aylarında Konya'yı ziyareti değerlendirilmiştir. Bu makalede Konya'da bulunan Şems-i Tebrizi Türbesi, Kapı Camii, Mevlâna Türbesi, Alaüddin Köşkü, Sultan Selim Camii, Piri Mehmet Paşa Camii, Sahib Ata Camii, Hacı Hüseyin Camii, Karatay Medresesi, İnce Minareli Medrese, Abdül Mümin Mescidi, Dursunoğlu Camii, Hacı Hasan Camii, Nakiboğlu Camii, Musalla Mezarlığı, Ateşbaz Veli Türbesi, Hoca Fakih, Şeker Fırûş Mescidi gibi Konya'nın tarihi yapılarından bahsedilmiştir.

⁵ (Sayar, 2011, s. 431) Süheyl Ünver, 1963 yılında Şeb-i Arus Töreni için Konya'yı ziyaret etmiştir. Bu ziyaretinde ilk gün "Osmanlı İmparatorluğu Mevlevihaneleri'nde Kütüphaneler", ikinci gün ise "Mevlevi Sanatkârlar" konuları üzerine konuşmalarını gerçekleştirmiştir.



Fotoğraf: 3. Süheyl Ünver'in Konya Defterleri Kitabı (Mesara & Özen, 2006)

Defterler, Süleymâniye Kütüphanesi'ne gelişi sırası ile demirbaş numarası almıştır. Bu sebepten defterlerin numaraları sistematik bir sırada değildir. Konya defterleri kitabını oluşturan defterlerin numaraları sırasıyla; 36, 103, 216, 679, 733, 764, 698, 739, 851, 894'dir. Ancak bu kitap içerisinde kerimesi Gülbün Mesara'nın arşivinden belgeler ve Defter No. 36, 216, 733, 103, 764, 679 numaralı defterlerden belgeler bulunurken Defter No. 698, 739, 851, 894 numaralı defterler hakkında kısa bilgi verilmiştir. Ancak bu defterlere ait görsel belgeler bulunmamaktadır.

Kitapta yer alan defterlerden yapılan tarihsel incelemelere göre Süheyl Ünver'in Konya'yı çok kez ziyaret ettiği görülmekte olup Konya'nın merkezi haricinde Akşehir, Beyşehir, Seydişehir, Ilgın, Kadınhanı ve eskiden Konya'nın ilçesi olan Karaman'a ziyarette bulunduğu görülmektedir. Ayrıca eserde A. Süheyl Ünver'e ait çeşitli makalelerin ilgili bölümlerinden kesitler verilmiştir.

Konya defterini oluşturan en önemli belgeler Konya kent merkezine ait çalışmalardır. Ünver'in Konya'ya yaptığı ziyaretlerden oluşan notlar ve suluboya çalışmaları incelendiğinde kent tarihinde yer alan birçok mimari eser ve yapılara mimari detaylara ulaşılmaktadır. Ünver'e ait çalışmaların yer aldığı Konya defterleri, defterlere ait kronolojik sıra ile aşağıda inceleme ve değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Defter No. 216; Konya Defterleri içinde en yoğun görsel ve bilgiye sahip defterdir. Defterin çoğunluğu 08-17 Temmuz 1956 yılında yapılan ve dört günü Konya'da geçirilen ziyaret sırasında alınmış notlar ve bilgilerden oluşmaktadır. Tıp Fakültesi Dekanlığına yazmış olduğu yazılı belgede bu ziyaret hakkında detaylı bilgiler vermiştir.

Bu defterde Konya'nın merkezinde yer alan Dede Bahçesi (11. 07. 1956), Aladdin Camii (12.07.1956), Meram Hamamı (12.07.1956), Konya Müzeleri Müdürü M. Önder Bey ile yapılan görüşmeleri, merkezde yer alan Sahip Ata Cami (14.07.1956), Mevlâna'nın kişiliği ve müzesi hakkında notlar (13.07.1956), Şemsi Tebriz-i Türbesi ve Camii hakkında notlar ve mekana ait sulu boya çalışmaları, Akşehir ilçesi, Nasreddin Hoca, Kadınhanı ilçesi'nde yer alan han duvarları ve almış olduğu Osmanlı Türkçesi notlar, İnce Minare (14.07. 1956), Şerafeddin Cami (11.07.1956), Karatay Medresesi'nde bulunan çini portreler (13.07.1956) ve Kubadabad Sarayı ile mukayese notları, Sahip Ata Cami'de yer alan çini detayların çizimi (13. 07.1956), Sırçalı Medrese'ye ait sulu boya çalışması ve Medrese'ye ait fotoğraf (13.07.1956) bulunmaktadır (Fotoğraf 4-5-6-7).



Fotoğraf: 4. "İnce Minare, 14.07.1956 (Mesara & Özen, 2006, s. 81)



Fotoğraf: 5 "Makam-ı Mualla-yı Mevlânâ" (Mesara & Özen, 2006, 189)

Fotoğraf

**Fotoğraf: 6.** Karatay Medresesi Çinileri (Mesara & Özen, 2006, s. 105)**Fotoğraf: 7.** Sâhib Ata Camii Kapısı ve Minâresi (Mesara & Özen, 2006, s. 71)

Ziyaretinde Konya ilinin Ilgın, Akşehir ve Kadınhanı ilçelerine ziyarette bulunmuştur. Bu geziye Ahmet Yakupoğlu'nda (Mesara & Özen, 2006, s. 16) eşlik etmiş olup Akşehir Darüşşifası, Selçukluların Ilgın Kaplıcası ve mahalli folklorü, Akşehir Kütüphanesi yazmalarını incelemeyi planlamıştır. Bu seyahat hakkındaki bilgilere aldığı notlardaki detaylardan erişilmektedir⁶. Ayrıca Ankara'dan Konya istikametine yapılan yolculuk ile alakalı bir resimde yol boyunca gözlemlediği yapıları ve çevreyi resmetmiş, notlarını eklemiştir. Resimde çok sayıda seren tipi kuyu bulunmaktadır (Fotoğraf 8).

**Fotoğraf: 8.** "Engürüden Konyaya, 11. 07. 1956" (Mesara & Özen, 2006, 35)

Ünver bu defterde, Akşehir ile alakalı mimari yapıları, mezar taşları, ilçe halkı ve gelenekleri ile alakalı anekdotları, ilçenin önemli isimlerinden olan Nasreddin Hoca ve Baba Nimet hakkında kısa bilgileri paylaşırken ayrıca Hasan Paşa İmaret Camii, Taş Medrese, Seyyid Mahmud Hayrani Türbesi, Ferruh Şah Mescid, Nasreddin Hoca Türbesi, Taceddin Dede Tekkesi yapılarına yer verilmiştir (Fotoğraf 9-10-11-12-13).

**Fotoğraf: 9.** Nasreddin Hoca Türbesi, Akşehir (Mesara & Özen, 2006, s. 239)**Fotoğraf: 10.** İmaret Camii'nin Görünümü (Mesara & Özen, 2006, s. 239)**Fotoğraf: 11.** Metruk Yapı (Mesara & Özen, 2006, s. 235)

⁶ Mektup kayıtları A. Süheyl Ünver tarafından Süleymaniye Kütüphanesi'ne bağışlanmıştır.

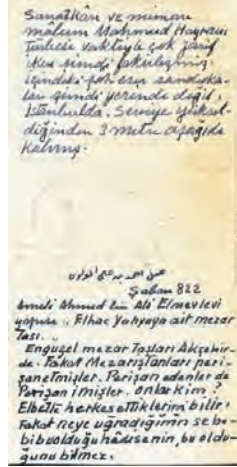


Fotoğraf: 12. Mahmud Hayrani Türbesi
(Mesara & Özen, 2006, s. 235)



Fotoğraf: 13. Sahib Ata'nın Taş Medresesi(Mesara & Özen, 2006, s. 237)

Mahmud Hayrani Türbesi'nde "El Hac Yahya'ya ait mezar taşı" adlı notuyla yer alan yekpare taşın röhlöve çizimi ve eklediği notlar ilçe hakkında önemli bilgilere ulaşmamızı sağlamaktadır. Bir başka mezar taşı detayı ise 14. yüzyıla ait "Akşehir'de Ra'nabinti Mehmed'in mezartaşında resmi" notuyla yer alan suluboya ile resmi- dir (Fotoğraf 14-15).

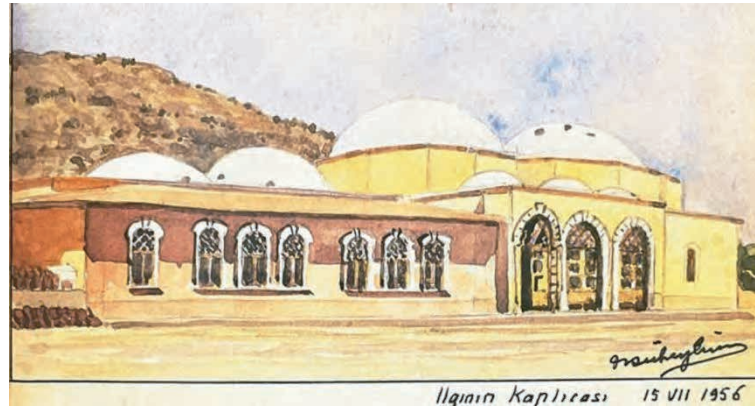


Fotoğraf: 14. El Hac Yahya'ya Ait Mezar Taşı
(Mesara & Özen, 2006, s. 235)235)



Fotoğraf: 15. Akşehir'de Ra'nabinti Mehmed'in Mezar Taşında Resmi(Mesara & Özen, 2006,101)

Selçuk Tababeti adlı eserinde de yer verdiği Ilgın ilçesinde yer alan Selçuklu Dönemi'ne ait kaplıcanın bir suluboya çalışması ve yapı hakkında bilgilere defterde yer verilmiştir (Fotoğraf 16).



Fotoğraf: 16. Ilgın Kaplıcası, 1956(Mesara & Özen, 2006,

Defter No. 679; bu defter, 1960 yılında hazırlanmıştır. Ünver'in Osmanlı Türkçesi ile tutmuş olduğu notlar transkrip edilmiş olup bu notlarda Bulgur Tekke Camii, Ahmet Efendi Hamamı, Zenburi Mescid ve Alaaddin Camii'den bahsedilmiştir. Yapılara ait çizimleri de bu yazıların yanına not olarak eklemiştir. Sırçalı Medrese'de bulunan çinilere ait sulu boya çalışması ve çekilmiş bir fotoğraf örneğine kitapta yer verilmiştir. Bu çini tezyînâtının çoğunun yerinde olmadığını (Mesara & Özen, 2006, s. 119) ifade etmektedir (Fotoğraf 17-18).

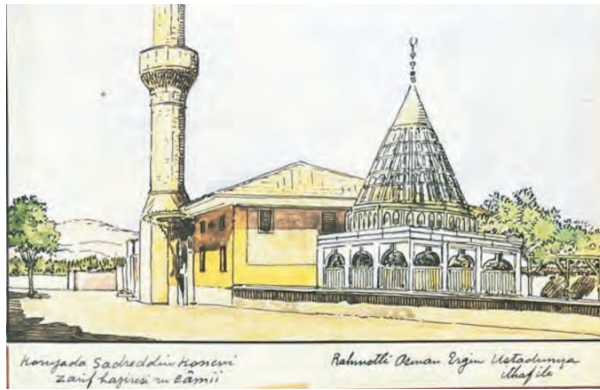


Fotoğraf: 17. Bulgur Tekke Cami ve Detay
(Mesara & Özen, 2006, s. 61) 235)



Fotoğraf: 18. Sırçalı Medrese'ye Ait Tezyînât Detayı
(Mesara & Özen, 2006, 119)

Defter No. 733; "Konya-Karaman. Konya'da Bir Karınca" adlı 1961 yılında hazırlanan bu defter, Konya ve Karaman'a ait mimari yapıların sulu boya çalışmaları, notları ve fotoğrafları barındırmaktadır. Karaman'a ait detaylara bu defterde yer verilmiştir. Konya'da yer alan Tavus Baba Türbesi, Cemal Ali Dede Türbesi, Derbe, Meram Hamamı, Alaaddin Köşkü, Sadreddin Konevi Türbesi, Gömeç Hatun Türbesi, Piri Mehmet Paşa Cami, Mevlâna Asitanesi, Şerafeddin Camii, Tercüman Mescidi, Halka Begüş Türbesi, Sahib Ata Cami, Karatay Medresesi defterde zikrettiği ve notlar ile desteklediği mimari yapılardır. Osmanlı Türkçesi ile yazdığı notlar transkribe edilerek bu kitapta bizlere aktarılmaktadır. Ayrıca sikke, müze, çini tasarımlar, mezar taşı, çatı detayı, sütun başlığı, haç sembolü, küp ve tezyînâtları gibi detaylara yer verilmiştir (Fotoğraf 19-20-21-22).



Fotoğraf: 19. Sadreddin Konevi Cami ve Türbesi (Mesara & Özen, 2006, s. 55)



Fotoğraf: 20. Mevlâna Asitanesi, Matbah

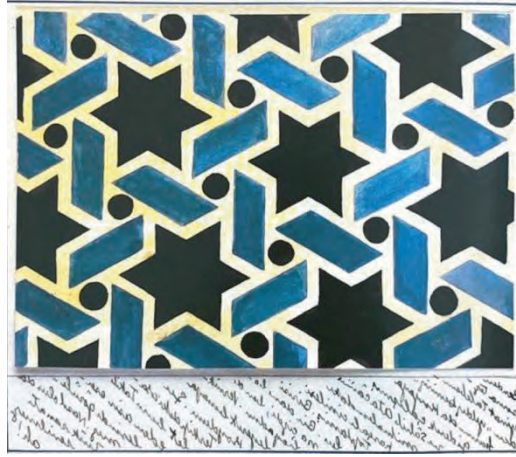


Fotoğraf: 21 Gömeç Hatun Türbesi (Mesara & Özen, 2006, s. 53)



Fotoğraf: 22 Piri Mehmet Paşa Camii (Mesara & Özen, 2006, s. 51)

Talebesi Yıldız Demiriz'in Konya'ya ziyareti sırasında Sahib Ata Camii mihrabında yer alan çini desenlerini çalıştığını belirtirken gezisi sırasında gördüğü en güzel çift başlı kartal tasvirinin Karatay Medresesi'nde olduğunu notlarında ifade eden Ünver, bu Selçuk arması tasvirini sulu boya çalışması ile deftere eklemiştir (Fotoğraf 23-24)..



Fotoğraf: 23 Sahib Ata Camii Mihrabı Çini Detayı (Mesara & Özen, 2006, s. 129)



Fotoğraf: 24 Karatay Medresesi, Çift Başlı Kartal Tasviri (Mesara & Özen, 2006, s. 131)

Karaman'da ise Hatuniye Nefise Sultan Medresesi, Hisar Cami, Alâeddin Türbesi, İbrahim Bey Cami ve İmaret, İmaret'in Kapısı ve Hatuniye Medresesi Kapısı hakkında aldığı notlar bulunmaktadır.

Defter No. 36; 1963 yılında hazırlanmıştır. Ünver, çift başlı kartal ve münhane motifiyle oluşturduğu tasarım, rûmi ve bitkisel motiflerle oluşturduğu tasarım, Mevlana Müzesi'nde yer alan hat yazı örneği kopyası, Karaman'da bir cami mihrabı altında bulunmuş firuze renkli çini resmi ve notları, Hz. Mevlana'nın babası Sultanü'l-İlme Bahaeddin Veled ve neyzenin Hamza Dede'nin resmi, günümüzde Alaaddin Tepesi olarak bilinen alanda yer alan Selçuklu sultanlarına ait saray kalıntısının Osmanlı Türkçesi notları ve sulu boya resmi, Konya'da yapılan kazı çalışmaları, Çatalhöyük, Hadimi Yusuf Ağa Kütüphanesi'nde Abdullah Efendi kitaplarından edindiği bilgilerden notlara yer verirken Hz. Mevlâna ve sözlerine de bu defterde yer vermiştir (Fotoğraf 25-26).

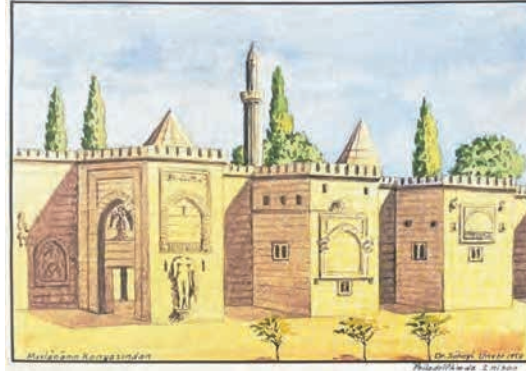


Fotoğraf: 25. Karaman'da Bulunan Firuze Renkli Çini (Mesara & Özen, 2006, s. 225)



Fotoğraf: 26. XV. Yüzyıla Ait Bir Yazmadaki Yazı İstifinin Kopyası (Mesara & Özen, 2006, 253)

Defter No. 103; bu defterde, 1964 yılına ait ziyaretinde "Arkeoloji Müzesi'nde gördüklerim" ifadesiyle Selçuklu eserleri, İnce Minareli Medrese, Hz. Mevlana ve Mevlevilik hakkında Türkçe ve Osmanlı Türkçesi aldığı notlar, suluboya çalışmaları, fotoğraflar, "huzuru Mevlana'da neyler" başlığı ile ney hakkında notlar, Tahir ile Zühre Mescidi hakkında notlar ve fotoğraflar, Ahmet Yakupoğlu'nun resmettiği Şeyh Galib'in portre çalışması, dostu Tahir-ül Mevlevi'nin cenaze törenine ait suluboya çalışması bulunmaktadır. Bu defterde Osmanlı Türkçesi olarak verilen notların bir kısmı okunarak analiz edilmiş ve metnin Türkçesi bizlere aktarılmıştır (Fotoğraf 27-28). Ayrıca 1596 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde iken "Mevlana'nın Konyası'ndan" adlı resim çalışması bulunmaktadır.



Fotoğraf: 27. "Mevlana'nın Konyası'ndan" (Mesara & Özen, 2006, s. 63)



Fotoğraf: 28. Ahmet Yakupoğlu'nun Firçasından Şeyh Galib (Mesara & Özen, 2006, 175)

Defter No. 764; bu defter, 1965 yılında hazırlanmış olup içerisinde Konya'ya ait grup resimleri bulunmakla birlikte ağırlığı Hz. Mevlâna ile alakalıdır. Konya Defterleri adlı kitapta bu deftere ait bir adet görsel bulunmaktadır (Fotoğraf 29-30).



Fotoğraf: 29 "Karaman İbrahim Bey Camii ve İmaret, 02.06.1961 (Mesara & Özen, 2006, s. 229)



Fotoğraf: 30. "Hz. Mevlâna, Ressam, Kütahyalı Ahmet Yakupoğlu Firçasından" (Mesara & Özen, 2006, s. 159)

“Konya Defterleri” kitabında Süheyl Ünver’in Defter No. 698-739-851-894 defterleri hakkında kısaca bilgilere yer verilmiştir. Ancak kitabın içerisinde Süheyl Ünver’e ait çalışmalar bulunmamaktadır.

Defter No. 698; Eski harflerin bulunduğu, içindeki notlar başka yerlere aktarıldıkça üzerine çizgi çekilmiş bir defterdir.

Defter No. 739; Önceleri Konya’nın ilçesi olan Karaman’a ait fotoğrafların yer aldığı bir defterdir.

Defter No. 851; H. 1296-. M. 1879 yılına ait Vilayet-i Konya Sâl-nâmesi’nden oluşmaktadır.

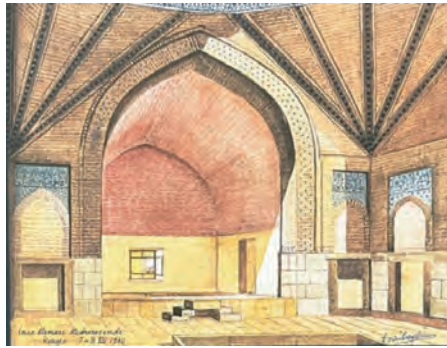
Defter No. 894; 1975 tarihli olan bu defterde eski kartpostallar yer almaktadır. (Mesara & Özen, 2006, s. 14-30).

Gülbün Mesara Koleksiyonu; Konya Defteri adlı bu eserde A. Süheyl Ünver’e ait olan kerimesi Gülbün Mesara’nın koleksiyonunda yer alan çalışmalara yer verilmiştir. Ayrıca Ahmet Yakupoğlu’nun yapmış olduğu Konya konulu yağlıboya tablolar da bu koleksiyonda bulunmaktadır (Fotoğraf 31).



Fotoğraf: 31 “Konya, Hz. Mevlâna Türbesi, Ahmet Yakupoğlu Fırçasından, Nadide Uluant Koleksiyonu” (Mesara & Özen, 2006, s. 191–193)

Koleksiyonda; Konya’ya ait olan Mevlâna Dergâhı, Sahip Ata Camii, Karatay Medresesi, İnce Minare Medresesi, Sırçalı Medrese, Hatuniye Camii, Selçuk Sarayı burçlarından biri, Emir Sipehsalar, Selçuklu Köprüsü, Beyşehir Kubadâbâd’dan bir parça, Kubadâbad Sarayı karşısındaki Kız Kulesi minyatürüne, Türk tezyînâtına ait tasarımlara ve Mevleviliğe ait sulu boya çalışmaları yer almaktadır (Fotoğraf 32-33-34-35).



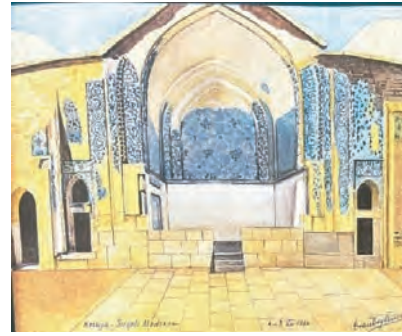
Fotoğraf: 32 İnce Minare Medresesi, 1960 (Mesara & Özen, 2006, s. 79)



Fotoğraf: 33. Beyşehir’e 3 km. Kala Selçuklu Köprüsü (Mesara & Özen, 2006, s. 87)



Fotoğraf: 34. Kız Kulesi", 1968(Mesara & Özen, 2006, s. 91)



Fotoğraf: 35 Sırçalı Medrese, 1960(Mesara & Özen, 2006, s. 117)

Süheyl Ünver'in Konya tarihi açısından oldukça önemli bir yere sahip olup Konya Defterleri adlı kitapta bahsedilen defterlerin tarihleri, mimari yapı isimleri ve tutulan notların detayları ile verilmiştir. Bu eserde Ünver'in Karaman iline ait çalışmaları da yer almaktadır. Ancak tablo içeriğine bu kısım dahil edilmemiştir. Tablo, defterlerin içeriğine göre oluşturulmuştur. (Tablo 1).

Defter No	Tarih	Kayıt Altına Alınan Yapılar	Detay
36	1963	<u>Alaaddin Köşkü</u>	Sulu Boya ve Osmanlı Türkçesi Notlar
		Selçuklu Saray Kalıntısı	Osmanlı Türkçesi Notlar ve Sulu Boya
103	1956-1959-1964	Tahir ile Zühre Mescidi	Fotoğraf, Osmanlı Türkçesi ve Türkçe Notlar
		Mevlâna Dergâhı	Fotoğraf
733	1-8 Haziran 1961	Konya Kalesi	Gravür
		Meram Tavus Baba Türbesi	Sanduka Detayı, Sulu Boya
		Meram Hamamı	Fotoğraf
		Meram Cemal Ali Dede Türbesi	Fotoğraf
		Meram Cemal Ali Dede Türbesi	Çini Detay, Sulu Boya
		<u>Alaaddin Köşkü</u>	Fotoğraf ve Sulu Boya
		Piri Mehmet Paşa Cami	Sulu Boya
		Eski Konya Evi	Fotoğraf
		Gömeç Hatun Türbesi	Sulu Boya
		<u>Sadreddin Konevi Türbesi ve Cami</u>	Sulu Boya ve Türkçe Notlar
		<u>Halka Begüş Türbesi</u>	Sulu Boya
		<u>Serafeddin Cami</u>	Fotoğraf (Y. Önge'den)
		<u>Derbede II</u>	Türkçe Notlar ve Detay Çizimler
		Mevlâna Dergâhı	Sulu Boya ve Türkçe Notlar
		Karaman Ak Tekke Cami	Fotoğraf, Osmanlı Türkçesi ve Türkçe Notlar

216	1956	1956 Yılına Ait Yolculuk	Sulu Boya
		Alaaddin Cami ve Ana Kapısı	Sulu Boya ve Türkçe Notlar
		Dede Bahçesi	Sulu Boya ve Türkçe Notlar
		Meram Hamamı	Sulu Boya ve Türkçe Notlar
		Kadınhanı, Taş Han	Sulu Boya, Osmanlı Türkçesi ve Türkçe Notlar
		Sahip Ata Cami	Yapı, Yapıya Ait Mimari Detaylar, Suluboya
		Alaeddin Selçuki Türbesi	Sulu Boya
		İnce Minare Medresesi	Sulu Boya
		Serafeddin Cami	Sulu Boya
		Karatay Medresesi	Kubadabad Çinileri Detayı, Sulu Boya
		Celaeddin Karatay Medresesi	Yapı ve Yapıya Ait Detaylar, Sulu Boya
		Kemaleddin Karatay Darüşşifası	Sulu Boya
		İlgın Kaplıcası	Sulu Boya
		Sırçalı Medrese	Sulu Boya ve Fotoğraf
		Şemsi Tebrizi Türbesi ve Camii	Sulu Boya
		216	1956
Akşehir Mahmud Hayrani Türbesi	Sulu Boya		
Akşehir Hıdırlıkta Bir Yapı	Sulu Boya		
Akşehir Taş Medrese	Sulu Boya ve Türkçe Notlar		
Akşehir Nasreddin Hoca Türbesi	Sulu Boya		
Akşehir İmaret Camii	Sulu Boya		
679	1960	Bulgur Tekke Cami	Osmanlı Türkçesi Notlar, Sulu Boya ve Detaylar
		Sırçalı Medrese	Fotoğraf
Gülbin Mesara Koleksiyonu	1957	Selçuklu Sarayı Burçlarından	Sulu Boya
	04.08.1960	Sahip Ata Cami	Sulu Boya
	03.08.1960	Emir Nureddin Sipehsalar Türbesi	Sulu Boya
	-	Karatay Medresesi	Karakalem
	07-08.07.1960	İnce Minare Medresesi	Sulu Boya

	-	Konya Beyşehir Yolunda Selçuklu Hanı	Sulu Boya
	-	Beyşehir Selçuklu Köprüsü	Sulu Boya
	09.10.1969	Beyşehir Kubadabad Sarayı	Sulu Boya
	01.01.1968	Beyşehir Kız Kulesi	Sulu Boya
	05.07.1960	Hatuniye Camii	Sulu Boya
	04-08.07.1960	Sırçalı Medrese	Yapı ve Mimari Detaylar, Sulu Boya
	10.07.1960	Mevlâna Dergâhı	Sulu Boya
	Tarih Belirtilmemiştir.	Akşehir Taş Medrese	Sulu Boya
	01.07. 1964	Akşehir Mahmud Hayrani Türbesi ve Mescidi	Sulu Boya
Sinan Uluant Koleksiyonu	-	Mevlâna Dergâhı	Ahmet Yakupoğlu'na Ait Yağlı Boya Eser
Nadide Uluant Koleksiyonu	1956	Mevlâna Dergâhı	Ahmet Yakupoğlu'na Ait Yağlı Boya Eser
764	1965	-	Konya gurup resimleri ve Mevlânâ konuludur.
698	Tarih Belirtilmemiştir.	-	Eski yazıya ait notların bulunduğu defterdir.
739	Tarih Belirtilmemiştir.	-	Karaman iline ait fotoğraflar bulunmaktadır.
851	Tarih Belirtilmemiştir.	-	H.1296/M.1879 yılına ait matbu " <i>Vilayet-i Konya Salnamesi</i> "dir.
894	27 Ekim 1975	-	Eski kartpostallar yer almaktadır.

Tablo 1. Konya Defteri'nde İsmi Geçen Mekanlar ve Çalışma Türleri

Değerlendirme ve Sonuç

A.Süheyl Ünver'in Konya ilini ziyaretleri sırasında kaleme aldığı çalışmalardan oluşan Konya Defterleri, şehrin kent tarihi açısından 1956-1975 yılları arası için öneme sahiptir. Defterlerde bulunan çalışmalarda belirtmiş olduğu tarihler incelendiğinde 1956 yılında başlayan süreç, 1960, 1961, 1963, 1964, 1965 ve 1975 yıllarına kadar devam etmiştir.

Konya Defterleri'ndekentin yerleşim bölgeleri düşünüldüğünde A. Süheyl Ünver'in ziyaret ettiği dört bölge bulunmaktadır. Bu bölgelerEski Konya İç Kalesi ve çevresi olan bölge; Alaaddin Tepesi ve çevresi, Eski Konya Dış Kalesi Sınırı; Mevlâna Türbesi ve çevresi, Musalla Mezarlığı ve çevresi, son olarak Meram İlçesi'nden bölgeler ise; Sadreddin Konevi Türbesi, Tavus Baba Türbesi'dir.

Konya Defteri'ni incelediğimizde Ünver'in incelediği yapılar ağırlıklı olarak Türkiye Selçukluları Dönemi yapılarına aittir. Bu durumun iki sebebi olduğu düşünülmektedir.İlki Konya'nın Türkiye Selçukluları Dönemi başkenti olması sebebiyle oldukça yapı örneğini barındırması, ikinci sebep ise Ünver'in bu dönem yapılarına ait ilgisidir.

Konya Defterleri içerisinde Konya'ya ait en yoğun bilgi ve görsellerin yer aldığı defterler 216 ve 733 numaralı defterler ve kerimesi GülbünMesara'ya ait koleksiyonda yer alan çalışmalardır. Fotoğraf, sulu boya ve yağlı boya çalışmaların yer aldığı defterlerde en çok kullanılan tekniğin sulu boya tekniği olduğu görülmektedir.

Türk kültürü ve sanatına yönelik çalışmalar yapan Süheyl Ünver'in Konya ile alakalı bu çalışması şehrin tarihi için oldukça önemli bir yere sahiptir. Vefatının ardından; "... Tarihi kültürümüzde onun kadar uğraşmış ve onun kadar çok eser vermiş başka birini göstermek mümkün değildir.Beşir Ayvazoğlu, "Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver'in Ardından,"Tercüman Gazetesi (19.11.1986)."sözleriyle anılan ve tezyinât sanatlarında ülkemizde oldukça önemli bir yere sahip olan Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver'i minnet ve rahmetle anıyoruz.

KAYNAKÇA

- Ağırbaş, Nihal. "Kendi Gök Kubbemiz 11. Bölüm Ord. Prof. Süheyl Ünver". YouTube. 7 Nisan 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=n58baHDqGys>
- Bahri, A.(2011). "Ord. Prof. Dr. Ahmed Süheyl Ünver'in Kültür Tarihçiliğine Bir Bakış (1898-1986)", TY, 281, (201-203).
- Ayvazoğlu, B. (1986). Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver'in Ardından. Tercüman Gazetesi.
- Ayvazoğlu, B. (2015). Gülbün Mesara, Babası A. Süheyl Ünver'i ve Onun İstanbul'unu Anlatıyor. İçinde Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi 10 (202–215). İSAM.
- Ergin, O. (1952). Dr. A. Süheyl Ünver Bibliyografyası II. T.C. İstanbul Üniversitesi Tıp Tarihi Enstitüsü.
- Günüç, F. (2017). Ahmet Süheyl Ünver'den Anlayabildiklerim.Ö. F. Şerifoğlu (Ed.), Süheyl Ünver (90–99). Kültür Turizm Bakanlığı.
- Eminoğlu, M. (2007). "Konya Vilayet-i Sâl-nâmesi". Konya:Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Kubbealtı Neşriyat.(2024). Kubbealtı Neşriyat. <https://kubbealti.org.tr/>
- Mesara, G. (2017). "Benim Görüp Sevdiğim İstanbul". Ö. F. Şerifoğlu (Ed.), Süheyl Ünver (223–229). Ankara: Kültür Turizm Bakanlığı.
- Mesara, G., & Özen, M. E. (2006). Süheyl Ünver'in Konya Defterleri. Kubbealtı Neşriyatı.
- Rona, Z. (1997). İzlenimcilik. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi II (900–901). Yem Yayınları.
- Sayar, A. G. (1994). A. Süheyl Ünver, Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri. Eren Yayınları.
- Sayar, A. G. (2010). Vefatının 25. Yılına Doğru Süheyl Ünver'e Dair Düşünceler. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 8(16), 701–710.
- Sayar, A. G. (2011). A. Süheyl Ünver: Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri 1898-198. Ötüken Neşriyat.
- Sayar, A. G. (2012). Ahmet Süheyl Ünver. İçinde TDV İslâm Ansiklopedisi (350–352). TDV İslâm Ansiklopedisi.
- Sayar, A. G. (2017). Vefatından 30 Yıl Sonra Süheyl Ünver'e Dair Düşünceler. İçinde Ö. F. Şerifoğlu (Ed.), Süheyl Ünver (13–20). Kültür Turizm Bakanlığı.
- Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi, Erişim Tarihi: 14.06.2024. <https://suleymaniye.yek.gov.tr/>
- Ünver, A. S. (1940). Selçuk Tababeti. İstanbul: Türk Tarih Kurumu.
- Ünver, A. S. (1973). Sevâkıb-ı Menâkıb: Mevlâna'dan Hatırlar. Konya: Organon İlaçları A.Ş.
- Yakupoğlu, A. (2017). Velinimet Hocam Büyük Süheyl Ünver Hakkında. İçinde Süheyl Ünver (s. 38). Kültür Turizm Bakanlığı.
- Yıldırım, M. (2000). Ahmed Yakupoğlu ve Türk Güzel Sanatlarındaki Yeri. Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 9, 287–313.
- Yılmaz, M. (2016). A. Süheyl Ünver ve Konya. A. Çaycı (Ed.), Seyahatnamelerde Konya (s. 45–76). Konya Büyükşehir Belediyesi.

GELENEKSEL TÜRK KALEMİŞİ SANATININ TARİHSEL SÜRECİNDE BATI ETKİSİ; BAROK, ROKOKO, AMPIR

Kaya ÜÇER*

ÖZET

Her yüzyılın kendine göre gelişen politik, sosyolojik, siyasi; ekonomik, kültürel, dini yapıları sonrasında etkin olan dönem adı ile anılır ve isimlendirilir olmuştur. Bu bağlamda XVII ve XVIII. yüzyıl için "Barok" dönem demek doğru bir tanımlama olacaktır. Avrupa'daki Rönesans döneminin toplumsal yansımaları, Otuz Yıl Savaşları (1618-1648), Fransız Devrimi (1789-1799) gibi etkenler Batı'nın sosyo-kültürel yaşamını belirginleştiren en önemli hususları oluşturmaktadır. Bu durumun olumlu ya da olumsuz yansımaları, dünyada varlık gösteren birçok topluma nüfuz etmiş ve geleneğe bağlı olarak yaşayan ve yönetilen toplumların yapısında köklü bir değişim yaşanmasına yol açmıştır.

Paris'te 1648'de Resim ve Heykel Akademisi, 1671'de Mimarlık Akademisi kurulmuştur. Bu eğitim kurumlarının ortaya çıkmasıyla, bundan böyle ressam, heykeltıraş ve mimarlar usta-çırak ilişkisi ile değil, okul eğitimiyle yetişmesi hedeflenmiştir. Osmanlı imparatorluğunda bu yıllarda IV. Mehmet padişah olarak hüküm sürmektedir. Aslında Osmanlı sarayı sanat geleneğinde kendi öz sanatı ve kültürü için "Nakkaşhane" geleneğini bir standart olarak kullanmaktadır.

Türkiye'ye mimaride Baroğun yanında Rokoko süslemelerle birlikte girmesinden dolayı Osmanlı coğrafyasına Avrupa'daki sürecinden neredeyse yüzyıl kadar geç gelen batı tandanslı bezeme ve mimari unsurları; mimarlar, nakkaşlar ve müzehhipler tarafından kaynaştırılarak, bir birikim dahilinde kullanılmaya başlanmıştır. Bu sentezin meydana getirdiği "yerelleşme" sanatın kalıcı olmasını da sağlamıştır.

GİRİŞ Barok

Her yüzyılın kendine göre gelişen politik, sosyolojik, siyasi, ekonomik, kültürel, dini yapıları sonrasında etkin olan dönem adı ile anılır ve isimlendirilir olmuştur. Bu bağlamda XVII ve XVIII. Yüzyıl için "Barok" dönem demek doğru bir tanımlama olacaktır. Avrupa'daki Rönesans döneminin toplumsal yansımaları, Otuz Yıl Savaşları (1618-1648), Fransız Devrimi (1789-1799) gibi etkenler Batı'nın sosyo-kültürel yaşamını belirginleştiren en önemli hususları oluşturmaktadır. Bu durumun olumlu ya da olumsuz yansımaları, dünyada varlık gösteren birçok topluma nüfuz etmiş ve geleneğe bağlı olarak yaşayan ve yönetilen toplumların yapısında köklü bir değişim yaşanmasına yol açmıştır (Karpas, 2012, s.13) (Halıcı Esra-Yurttaş Hüseyin, 2022, s.238) Dini ve sosyolojik değişimin yaşandığı Barok dönem aynı zamanda Rönesans'ın yıkılıp Barok sanatın ortaya çıktığı bir yüzyıl olarak tarihe geçmiştir. Katolik kilisesi ve bu sistemi besleyen Monarşik yapı Barok akım sayesinde Martin Luther'in başlattığı karşı akıma karşı durmayı başarmıştır.

* Doç., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, MYO, Mimari Restorasyon Prgm. kaya.ucer@msgsu.edu.tr

1 "Otuz Yıl Savaşları'nda Seksen Yıl Savaşları'nın aksine dinin etkili olduğu görülmektedir. Savaşın temel nedeni ise yine Protestanlar ile Katolikler arasındaki dini anlaşmazlıklardır. Protestanlar ta- rafından bir birlik kurularak 1618 yılında ayaklanma çıkarılmıştır. Savaş, Protestanların zaferiyle sonuçlanmıştır ve savaş ardından Westphalia Barışı yapılmıştır." (Alganer&Özlem, 2007, 285-309).

2 "Fransa'nın 18. yüzyılda içine düştüğü toplumsal, siyasal ve ekonomik bunalımlar, Fransız İhtilali'nin çıkmasında başlıca etkenler olmuştur. Fransız İhtilali (1789-1799), Fransa'daki mutlak monarşinin devrilip, yerine cumhuriyetin kurulması ve Roma Katolik Kilisesi'nin ciddi reformlara gitmeye zorlanmasıdır. Avrupa ve Batı dünyası tarihinde bir dönüm noktasıdır. Ancak, Fransız İhtilali'nin gündeme getirdiği özgürlük, eşitlik, kardeşlik, milliyetçilik gibi siyasal kavramlar tüm dünyayı etkilemiştir." (Rude, 2015)



Fotoğraf: 1. Barok Ortaköy Galatasaray Üniversite Binası, Feriye Saray Yapısı

Katolik Kilisesi, Protestanlığa meyleden ya da yoldan sapan kitleleri tekrar elde etmek adına büyük ve coşkulu girişimlerde bulunmuştur. Kitle davranışlarını hedef alan bu manipülatif girişimlerinin en önemli adımını ise sanatsal faaliyetler oluşturmaktadır. Katolik Kilisesi, kendi gücünü yeniden inşa etmek, Rönesans'ın nihai hedefi olan denge ve sükuneti sağlamak için kullandığı sanatsal uyarımına, büyük bir hareketlilikle karşılık vermiş bunu bir de inanç gücüyle birleştirmiştir (Polat & Antel, 2015, s.111,112).

Baroque kelimesinin Portekizce'de gayri muntazam incilere verilen Barroco isminden veya Barok sanatın öncülerinden olan İtalyan ressam Federigo Baroccio'nun (ö. 1612) soyadından alındığı sanılmaktadır (Webster's Third, s. 178). Barok kelimesinin, bu üslûbun Fransızlar'ın klasik zevk anlayışına ters düşen gösterişli, abartmalı ve kurallara uymayan tarzı sebebiyle önceleri küçültücü görülen anlamı, XIX. yüzyılda bu üslûbun güzelliğinin anlaşılmasından sonra değişmiştir. (Atasoy,1992:81-83) Değerli hocamız Nurhan Atasoy İslam Ansiklopedisine yazdığı "Barok" maddesinde kelime anlamını bu satırlardaki gibi tanımlarken, aslında nezaket sınırları içerisinde "küçültücü" nitelemesini kullanmıştır. Barok kelime anlamı olarak; birçok tanımlamada "Argo" kelimesi ile ifade ediliyor olup, aşağılamak, küçük görmek tanımlamasını anlatmak için kullanılmaktadır.

Barok kelimesinin karşılığı ilk olarak Furetié'nin 1690 tarihinde yayımladığı sözlükte; "kuyumculukta tam yuvarlak olmayan inciler" için kullanılır. (Yetkin, 1948, s.9) Rönesans döneminde olumsuz, yanlış düşünce biçimini ve mantıksız olguyu ifade eden felsefe anlatımı için kullanılmıştır. Daha sonraları, genelde klasik kurallara karşı olan üslupları, özellikle de 17. ve 18. yy'da sanatını yani maniyerizm ile klasikçilik arasında kalan dönemi anlatmak için kullanılmıştır.³ (Pischel, 1978) Bu sıfat 17. yy sanatına 18. yy estetikçileri tarafından yakıştırılmış, Barok denilen sanatın klasik sanata oranla, kaba, düzensiz bir sanat olduğu ifadesiyle tanımlanmak istenmiştir. 18. yy'da mimarlık, resim ve heykeltıraşlık dallarında ünyapmış, sanatçılar yetişmiştir⁴ (Kınay 1993, s. 84).

"Barok" sözcüğü, 17. yy eğilimlerine savaş açarak, bu eğilimlerin gülünçlüğüne vurgulamak isteyen eleştirmenlerce sonradan kullanılmıştır. Aslında Barok; saçma veya gülünç demektir. Klasik biçimlerin, yalnızca Yunanlılar ve Romalılarca uygulanan yöntemler içinde kullanılmasını veya bileşime sokulmasını savunanlarca kullanılmıştır⁵ (Gombrich 1992,s.302) Barok sanatçı için zaman, artık enstantene anların ve sonsuzluğun bilimsel bir çağırışımı olur. (Tansey-Kleiner, 1996,818) maddeye sıkı sıkıya bağlı Barok'un diğer yandan ruhsal ve psikolojik durumları vermesi, formlarındaki abartıyı açıklar. Barok; amaçları bakımından psikolojik, araçları bakımından ise maddecidir. (Read, 1974, 106)⁶ (Öndin,2012) Diğer yandan Barok kavramı, Avrupa'da belirli bir dönemin sanatı olmaktan uzak başka bir anlamı da bünyesinde barındırmaktadır (Turani, 2010, s. 447). İki farklı anlam taşıyan Barok kelimesi, bir yandan üslûp ifade eden estetik bir kural, diğer yandan ise tarihsel süreci ifade eden bir terim olarak kullanılmaktadır. (Germaner, 1997a, s. 194). Bir üslûp aşaması olarak, her klasik dönemin ardından, sanattaki bir biçimleme şekli olarak ortaya çıkan Barok anlayış bu anlamıyla, klasik anlayışa karşı bir tepki olarak değerlendirilmektedir. (Turani, 2019)

³ Pischel 1978, 463.

⁴ Kınay 1993, 84.

⁵ Gombrich 1992, 302. ... Yıldız Duman Ercan, Antik çağ Barok Sanatın Avrupa Barok sanata yansıması, ekim 2016, T.C. Pamukkale Üni., Arkeoloji Enstitüsü,s.48

⁶ Nilüfer Öndin, Barok Resim ve Heykel Sanatı, hayal perest yayınevi, 2012, II. Baskı, ISBN 978-605-9452-18-2

Barok, daha dar diğer anlamıyla, estetik olmaktan ziyade kronolojik bir terim olarak ortaya çıkmaktadır. Sanat tarihinde “Barok Dönem” veya “Barok Çağ” olarak isimlendirilen bu dönem, 17. yüzyılın tamamını kapsamakta ve Roma’da 18. yüzyılda klasik tepkilerin başladığı 1750’ye kadar uzanmaktadır. Maniyerizm’den sonra doğmuş olan Barok üslûp, Trento Konsülünü⁷ (1545-63) takip eden yıllarda Karşı Reform’un ve Katolik Kilisesi’nin bir üslûbu olarak ortaya çıkmıştır (Germaner, 1997a, s. 194). “Dini heyecan ve dinamik enerji ile coşkun bir süsleme zenginliğinin hâkim olduğu akım Roma’da belirip tüm Avrupa’ya ve Amerika ile Hindistan’daki Avrupa kolonileri dâhil dünyanın başka bölgelerine yayılmıştır” (Fleming ve Honour, 2016, s. 572). Ayrıca Osmanlı Devleti’nde 18. ve 19. Yüzyıllarda görülen sanat anlayışı da Barok üslûbunu yansıtmaktadır. (Turani, 2010, s. 447).

Son derece detaylı bir sanat niteliği taşıyan Barok, çevredeki küçük devletlerin sanatlarını da etkisi altına alarak, tek bir devletin sınırı içinde kalmamış tüm sanatları birleştirecek anlatım yolları arayan bir üslûp halini almıştır (Germaner, 1997, s. 195). “İçerdiği çok çeşitli yönler ve tarzlara rağmen bu devir sanat tarihinde sadece ‘Barok’ ismiyle anılır. Barok, Avrupa kıtasının tümünde birden hissedilen en son büyük sanat akımı” olmuştur (Krausse, 2005, s. 32). Osmanlı coğrafyasında sanatın yayılmaya başladığı günden günümüze kadar geline süreçte Barok, Rokoko, Ampir başta olmak üzere coğrafyamıza da özgün çalışılan Art nouva, Art Deco, Neo klasik, gibi tarzların hepsinin genel adı “Barok” olarak kullanılmıştır. Hatta sanat tarihçileri tarafından detaylarında gerekli niteleme yapılmadığında bu tarzların genel adı “Eklektik” olarak da anılır olmuştur.

Rokoko

Rokoko süslemeler Rocaille motifinden doğmuştur. İstiridye kabuğu motifinden oluşan Rocaille genellikle akant yaprağı, palmet, kayayı andıran şekiller, çiçekler ve amblemle birlikte kullanılır. Rokoko, mimariden daha çok bir iç dekorasyon üslûbu olarak algılanır. Mimari ve süsleme olarak beraberce ele alındığı takdirde Rokoko, bir bakıma Barokun uzantısı sayılabilir. Ne var ki Rokoko’da Barok’tan farklı olarak klasik biçimlerin ve kalıpların yeri yoktur. Bunlar yerlerini beyaz zemin üzerine yaldızlı silme ve profillerden oluşan kıvrımlı panolara bırakmıştır.

Rokoko süslemelerin çosku, neşe, zarafet ve incelik duyuları yaratması amaçlanır. Onun içindir ki, bir kısım sanat tarihçileri, o konuyu, zenginlik ve yaşamın tadını çıkarma olgu ve görüşünü yansıtır bir süsleme türü şeklinde nitelemekten geri kalmazlar. Gerçekten de olgun Rokoko eserlerde göz kamaştıran bezemenin gerisinde duvarlar eriyip kaybolur gibi olur, insan kendini gerçeklerden uzaklaşmış yapay bir dünya içinde hisseder. Bu etkiler fantastik çözümler yoluyla uyandırılır. Böylece Rokoko’da aklın yerini fantastik çözümler almış olur.



Fotoğraf: 2. Barok Ortaköy Galatasaray Üniversite Binası, Feriye Saray Yapısı

⁷ Trento Konsülü, 1545-1549, 1551-1552 ve 1562-1563 yılları arasında, bugün İtalya’da bulunan, Kutsal Roma Cermen İmparatorluğu topraklarında yer alan Trento’da toplanmış, Katolik tarihinde bir dönüm noktası olan ve karşı reform hareketinde büyük atılımlara yol açan, yalnızca Katolik Kilisesi’nin ka bul ettiği kiliselerarası Ekümenik konsüldür. Sonradan Trento Prensiği-Piskoposluğu yönetim merkezi olmuş olan konsülün kararları, Martin Luther’in kurduğu Protestanlığa ve tenkitlerine bir reaksiyon olarak görülmüştür (Kılıçoğlu vd., 1992b, s. 400; “Trento Konsili”, 2021).

Yabancı sanatçıların gelişi, Osmanlı İmparatorluğu'nda 18.yüzyılda başlayan ve 19.yüzyılda da devam eden, Barok, Rokoko Ampir gibi akımların, sanatın tüm alanlarında etkili olduğu görülmektedir. Bu eklektik yapı, Türk sanattında "Türk Rokoko" üslubu olarak sanatımıza kazandırılmıştır. Bu üslubunun başlıca motifleri arasında, akant yaprakları denilen iri ve geniş kıvrımlı yapraklar, sepet içinde çiçek buketleri, vazoda çiçekler, kurdeleler, fiyonklar, C ve S kıvrımlı dallar yer alır. Kağıdın boşta kalan kısımlarında, tüm zeminin sıvama veya yapııştırma altın ile kaplandığı görülür. Bunların üzeri iğne perdah ile süslenmiştir. 19.yüzyıl tezhiblerinde, yazının, süslemenin gerisinde kaldığı örnekler çokça görülmektedir. 16. yüzyıldan itibaren tezhib sanatında kullanılan; sümbül, lale, karanfil, nergis, menekşe ile birlikte şakayık, yıldız çiçekleri, nilüfer, kasımpatı, çiğdem, vb. Doğada görülen bu çiçekler, dönemin tezhib bezemelerinde yer almıştır. En çok kullanılan çiçek ise gül olmuştur. Gül, Türk Rokokosunun vazgeçilmez bir unsuru olmuştur.

Başta Kur'an olmak üzere, levha ve hilye eserlerinde yaygın olarak Türk Rokoko üslubu kullanılmıştır. Bu üslubda, Klasik formun dışında olan eserlerde, formlar yapraklar ve yapraklardan meydana gelen paftalardan oluşmuştur. Kitaplarda, merkezde yer alan hüsn-ü hat'ların çevresine yapılan yeni anlayıştaki; yani, Türk Rokokosu tarzındaki uygulamalarda, yazıyı ihtişamı ile boğacak kadar gösterişli, renkli ve altın bezeli uygulamalar yapılmaya başlanmıştır. Kur'an-ı Kerim'ler de madalyon biçiminde, sayfa kenarlarında, içinde çiçek buketleri bulunan Barok, Rokoko tesiri ile yapılmış vazolar devrin bir özelliği olarak ortaya çıkmıştır. Kuran-ı kerimlerdeki bu süslemeler, bu tür "vazo içinde çiçeklerin" 18.yy boyunca yapılmış çok çeşitli örnekleri mevcuttur. Bu akımların karışımı ile ortaya çıkan eserlerin verildiği bu yüzyıl, günümüz sanat tarihçileri tarafından "eklektik" adı ile ifade edilmektedir. Hatta bu eklektik yapıya, 19.yy da "Art Nouva" ve "Art Deco" gibi akımlarda tesir etmiştir. Bu tarz, Tezhib Sanatında "Türk Rokosu" olarak adlandırılmaktadır. (Üçer,2017, s.43)

Ampir-Neo Klasik

Neoklasik sanat 18. Yüzyılın ikinci yarısında 1750'lerde başlayan bir akımdır, ancak bu akımın etkileri 19. Yüzyılda da sürmüştür ve bu yüzyılda gerek mimarlık gerek heykel gerek resim sanatında "Neoklasik" üslupta eserler yapılmaya devam edilmiştir. Batıda 18. yüzyılın ortalarında Barok ve Rokoko üsluplarının yapaylığına bir tepki ve antik sanata karşı yeni bir hayranlık başlamıştı. (İnankur Zeynep, 1997, s.17) İtalyada yapılan arkeolojik kazıların ve buralardan elde edilen dökümanların, antik sanatın etkisi kısa zamanda mimarlık, heykel, resim ve küçük sanatları etkisi altına almıştır. Lionello Venturi "Sanat Eleştirisinin Tarihi" adlı kitabında Rokoko'ya karşı 18. yüzyılın ortasında başlayan bu tepkinin ahlaki ve entelektüel bir tepki olduğunu söyler; ahlakidir çünkü Rokoko Fransız devriminin kısa bir süre sonra yok edeceği aristokrat sınıflarla ve onların yapay yaşam tarzlarıyla yakından ilişkilidir. Entellektüeldir çünkü ponpei ve Herculanum'daki yeni kazılar ve Groko-Romen sanatına gösterilen yoğun ilgi antik yapıtların ciddiyetinin ve büyüklüğünün anlaşılmasını sağlamıştır. İşte bu nedenle 18. yüzyıl sonunda Barok ve Rokoko'nun daha yüksek ahlaki amaçlar uğruna reddedilmesi aydınlanma ideallerinin doruk noktası sayılabilir. (İnankur Zeynep, 1997, s.17)

Ülkemiz coğrafyasında ise; Neo-klasik üslûbun başlıca özellikleri, İlkçağ'ın antik mimarisinden alınan mimari motiflerin kullanılmasıdır. Fakat Türk mimarisinde, bilhassa dinî yapı sanatında Türk sanatının eski geleneklerine bağlı kalan cami tipinden vazgeçilmemiş, ancak ayrıntılarda bu üslûbun gerektirdiği unsurlara yer verilmiştir. Nitekim Paris'te Madeleine'de olduğu gibi bir cami hiçbir şekilde bir İlkçağ mâbedi biçiminde inşa edilmemiştir. Bundan dolayı Türk sanatı tarihi içinde bir de Türk empire üslûbu doğmuştur. Ancak buna Türk neo-klasiği denilemez. Çünkü ilhamını Osmanlı dönemi Türk sanatının klasik döneminden (XVI-XVII. yüzyıllar) alan ve XIX. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan bir Türk neo-klasiği vardır. (Eyice Semavi, 1995, s.159-163) İşte bu bağlamda "Türk Neo-Klasiği" veya diğer deyişle içselleştirilmiş Türk Ampir tarzı eserlerimizde yaygın olarak kullanılmıştır. Barok ve Rokoko tarz ile içiçe geçmişliği tarzın ayırt edici küçük detaylarına dikkat etmediğimizde bir bütünün detayları gibi algılanıp genel anlamda "Eklektik" bir tarz göstermiştir.

Yüzyıllarca, yani orta Asya'dan Anadolu coğrafyasına oradan Avrupa içlerine kadar devam eden imparatorluğun klasik sanatları mimariden mezar taşlarına, maden sanatından kitap sanatlarına her alanda kültür ve sanatın içine nüfus etmiş ve bilinç altında yerleşik bir kültür oluşturmuşken hızlı bir şekilde geçiş yapılan Barok sanat ve uzantıları bir süre sonra yerini yeni arayışlara bırakmış, bu arayışta

da zaten bellekte yer etmiş olan klasik dönem motif ve desen tarzına Barok sanatın renk ışık gölge tarzı ile kaynaştırılarak geçilmesi en hızlı ve doğru yöntem gibi benimsenmiştir. İşte bu bağlamda klasik dönem sanat anlayışının batılı sanat kriterleriyle yapılan uygulamalarına bizim sanat ve kültür anlayışımızda "Neo Klasik" denmesi gündeme gelmiştir. Bu süreçte en etkilenmiş olan motif türü "Rumi" ya da diğer bir adlandırma ile "Lotus Palmet" olmuştur. Aslında akant ve enginar yapraklarına en benzeyen motif -S- ve -C- kıvrımlar halinde kullanılabilen rumi motifi aynı zamanda renk, ışık gölge gibi Barok tarzın özelliklerindeki en kolay şekilde uygulanabildiği motif olması nedeniyle "Neo-klasik" dönemin motifi olmuştur. Mehmet Reşat Türbesi kubbe ve beden duvarları, Fatih Sultan Mehmet Türbesi beden duvarları, TSM Kutsal emanet dairesi, sünnet odası, Ayazağa Kasırları Çinili Köşk, Süvari Köşkü, Büyük ve Küçük Mabeyn, Yıldız Çukur Saray, Bursa Emir Sultan türbesi, İstanbul Galata mevlvihane türbeleri.

Kavramsal Açından Barok, Rokoko Sentezi ve Osmanlı Türk Sanatına Yansımaları

Fransız sanat tarihçileri XVII.yüzyıl Fransız sanatının Barok olmadığını, klasik anlayışın devam ettiğini belirtirlerse de, XVII. yüzyılın ikinci yarısında yapılmış bir takım binalarda Barok özellikler bulmak mümkündür. XVI.yüzyıl ile XVII. yüzyılın ilk yansı Fransız mimarlığını üslup açısından hangi adlarla adlandırmanın ne olacağı yerine, XVII. yüzyılın ortaları ve ikinci yarısı eserlerinden Sorbonne Kilisesi, Blois Şatosu, Maisons Lafitte Şatosu, Vaux le Vicomte Şatosu, Versailles Sarayı, Invalides Kilisesi gibi tanınmış yapıların Barok özellikli eserler olduğunun sanat tarihçileri tarafından kabul edilen yapıları olduğu aslında Barok mimari unsurların bu dönemde başladığının da belgeleridir.

Bu yıllarda sanat açısından en önemi olayın sanat eğitimi için açılan akademilerdir. Paris'te 1648'de Resim ve Heykel Akademisi, 1671'de Mimarlık Akademisi kurulmuştur. Bu eğitim kurumlarının ortaya çıkmasıyla, bundan böyle ressam, heykeltıraş ve mimarlar usta-çırak ilişkisi ile değil, okul eğitimiyle yetişmesi hedeflenmiştir. Osmanlı imparatorluğunda bu yıllarda IV. Mehmet padişah olarak hüküm sürmektedir. Aslında Osmanlı sarayı sanat geleneğinde kendi öz sanatı ve kültürü için "Nakkaşhane" geleneğini bir standart olarak kullanmaktadır.

Türkiye'ye mimaride Baroğun yanında Rokoko süslemelerle birlikte girmesinden dolayı Osmanlı coğrafyasına Avrupadaki sürecinden neredeyse yüzyıl kadar geç gelen batı tandanslı bezeme ve mimari unsurları; mimarlar, nakkaşlar ve müzehhipler tarafından kaynaştırılarak, bir birikim dahilinde kullanılmaya başlanmıştır. Bu sentezin meydana getirdiği "yerelleşme" sanatın kalıcı olmasını da sağlamıştır.

Padişahların Batıyı Tanımak İstemeleri

Osmanlının ve Türk sanatının Avrupaya açılışının başlangıcı 28 Çelebi Mehmed Efendi'nin "Fransa Sefaretnamesi'dir. Günümüzde Türk ve Osmanlı sanatının ve hatta son dönem İslam sanatının batıdan gelen girişiminin anlatımları 28 Mehmet Çelebinin Fransa Sefaretnamesi diye kışışeleşmiş bir cümle ile başlar. Çeşitli yönlerden önem arzeden sefaretname bazı Osmanlı idarecilerinin Batı'yı tanımak arzularının da belgesi niteliğindedir.

III. Ahmed ve Sadrâzam İbrahim Paşa, Fransa ile ilişkileri daha ileri bir safhaya taşımak için Fransa'ya bir elçi gönderilmesine karar verdi. Yirmi sekizinci yeniçeri ocağından yetiştirdiği için Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi adı ile maruf Mehmed Efendi seçildi. Tabiki seçilme sebebi zeki, kibar ve bilgili bir kişi olmasıydı. Oğlu Said Efendi'yi de yanına alan Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi, 1720 ekiminde kalabalık bir maiyetle İstanbul'dan ayrılarak gemi ile Toulon'a oradan da Paris'e gitti. 1721 ekiminde de İstanbul'a döndü. Ayrılışından dönüşüne kadar geçen bir yıl içinde gördüklerini, izlenimlerini, edindiği bilgileri sefaretnamesine işledi. Padişah ve sadrâzama sunduğu sefaretnamenin o yıllarda geniş yankılar uyandırdığı, 22 sayfalık bir bölümünün zamanın vakanüvis tarihine aynen konmasından belli olmaktadır. (Cezar, 1995, s. 24)

1763-1764'te elçilikle Berlin'e giden Ahmed Resmi Efendi'nin Prusya Sefaretnamesinin Berlin şehrini tanıtan, Prusya'nın güç kaynaklarını ve genişleme arzularını işleyen, temsillerini gördüğü Berlin tiyatrosu ve katıldığı balolara ilişkin bilgiler içeren bölümleri, (Unat Faik Reşit) Osmanlı Sanatında Alt yapı oluşturan etkenler olarak sanat tarihimizdeki yerini almıştır.

Kâğıthane'de yapılan köşklerin bazılarının Paris'teki kimi köşkleri andıran yapılar olabi-leceğini düşünenler vardır. Bu düşünceler, XVIII. yüzyılın adamı **James Dallaway** ile III.Selim ve II. Mahmud dönemlerinde Türkiye'de bulunmuş olan **Castellan, Pertusier ve Hammer**'in III. Ahmed dönemi Türk-Fransız ilişkilerine ilişkin yazıları ile A. Vandal'ın eserinde yer alan kısa bilgilerden kaynaklanmaktadır⁸. Oysa, Kâğıthane köşkleri Patrona İsyanı ile ortadan kalktığına, kısa ömürlü olan bu yapılardan günümüze resimler kalmadığı gibi, bunların açık betimlemesini içeren yazılar da elde bulunmadığına göre, sadece konuya ilişkin birkaç kelimelik bilgi ile o yılların olaylarını dikkate alarak binaların üslûbu hakkında bir şeyler söylemek kuşkusuz bilimsellikte pek bağdaşmayacaktır. Gerçi Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Versailles ve Fontainebleau saray ve bahçelerinin resmini getirmiş. (Unat Faik Reşit, s.57) olduğunu söyleyenler vardır. Bu dönemde Batı'ya ilgi duymaya ait en somut örnek, Batı buluş ve teknolojisinin ürünü kültürel bir araç olan matbaanın, Çelebi Mehmed Efendi'nin oğlu Sait Efendi ile iş birliği etmek suretiyle **İbrahim Müteferrika** tarafından kurulmasıdır. (Cezar,1995)



Fotoğraf: 3. İbrahim Müteferrika



Fotoğraf: 4. İbrahim Müteferrika Kitapları

Osmanlı imparatorluğunda padişahların batıyı tanıma istek ve arzuları aslında bilimden sanata hemen hemen her konuda ileriye giden batı medeniyetini yakalamak ayak uydurmaya çalışarak imparatorluktaki kötü gidişe de dur demek isteğinin de yattığı aşıkardır. Bu mihrvalde Osmanlı İmparatorluğu batılı personellerden de yararlanma yoluna gitmiştir. Genelde silah sanai, tıbbiye, ordu konuları öncelik taşıırken zamanla büyük elçilerin isteği ile İstanbul'a gelen kültür sanat erbabı haritacılar, ressamılar da getirtilerek bu kişilerin gerekli olan sahalarda kullanılması sağlanmıştır. İşte bu bağlamda sanatımıza kuvvetli bir giriş yapan Barok; tezhip, Kalemîşi, mermer, maden ve mimari alanlarında geniş bir alan bulmuş ve hızla yayılmıştır.

Bir Alman generali "Das Geschütz im Mittelalter" adlı kitabında "Die Waffe ist der Ausgangspunkt aller Kultur" yani "bütün kültürlerin başı silâhtır" demektedir ki, Türkiye'nin batılılaşma tarihi açısından bu sözde isabetli bir varsayım olarak değerlendirilebilir.

Barok Sanatın Vazgeçilmezi "Resim" sanatında Matbaa Etkisi

Batı sanatının en önemli unsuru olan resim sanatının kabul görebilmesinin sebeplerinden birisi ve hatta en önemlisi görülen "fayda" üzerine matbu kitaplarda resimli örneklerle yer verilmesi kararıydı. Kitaba resim ve haritanın, okula resim dersinin girmesi, şüphesiz bu yolda çok önemli bir aşama idi. Türkiye'de resimli ilk kitap 1798'de basıldı. (Sungu İhsan, 1927, s.9) Kitabın yazarı, Londra sefareti kâtipliğinde bulunmuş, sonradan reisülküttâbliğe, yani dışişleri bakanlığına kadar yükselmiş ve 1807 yılındaki gerici ayaklanmada şehid edilmiş olan Mahmud Raif Efendi idi. Bir ifade vasıtası olarak kitaba giren resim, zamanla toplum katlarına sinecek ve bir ifade aracı olmanın yanı sıra, bu alanda sanat duyuğu ve düşüncesinin de belirip yer etmesini sağlayacaktır. İlk resimli kitaplar vesilesiyle bir noktaya daha işaret edelim ki, pek seyrek de olsa resimli ve haritalı kitapların basılışı, artık Batılı gravür ustalarının istihdam edildiğinin de delilidir. (Cezar Mustafa, 1995, s. 43)

⁸ JAMES DALLAWAY, Constantinople ancient and modern, with excursions to the shores and Islands of the Archipelago and to the Troad, (resimleyen: Gaetani Mercati), London 1797, s. 71, 197; ANTOINE TUSIER, Atlas des promenades pittoresques dans Constantinople et sur rives du Bosphore suivies d'un borus Örtlich und geschichtlich, Pesth, c. 2, s. 40,67; AYDA AREL, Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimari-sinde Batılılaşma Süreci, İstanbul 1975, s. 9-11,21-32

Müslüman Mahallesinde Salyangoz Satamazsın

Yeni bir coğrafyada yeni bir sanat akımının kabullendirilmesinde önemli bir akıl olarak yerleş-tirme etkisinin kullanılması Barok akımın halk arasındaki kabullenişini de sağlamıştır. Yüzyıllar ötesinden halkın, sanatçının ve mal sahibi olarak padişahın algısında yer etmiş olan formlar, aslında kişilerin iyi kötü ya da güzel çirkin algılarını da yönlendiren unsurlardır. Bilinç altımıza yer etmiş olan bu sanatsal formlar kültür ve sanatımızda kodlarını oluşturmaktadır. Geçmiş yüzyıllara dayanan ve belirli bir birikimin yansıması olan bu algı kodlarını kırmak yerine batıdan gelen sanat anlayışı bu formları kullanıp kendi motifini bu formlar içinde bizlere sunup önemli bir merhaleyi akıllıca aşma yoluna gitmiştir. Örneğin yüzyıllardır kullanılan Farsça güneş anlamı taşıyan “şems” klasik sanatlarımızda belirleyici bir form olarak kullanılmış ve yüzyıllardır süregelen bir geleneğin temsilçisi olarak kapalı formlarımız arasında yer almaktadır. Barok sanatçısı Avrupadan coğrafyamıza geldiğinde yerel kültürün nelerden hoşlandığını da inceleyerek en çok kullanılan bu formu uygulama tarzları içine alarak algıdaki seçiciliğe hitap etmiştir.

Yeni geldiği bir coğrafyada “Barok” sanat yerel değerleri de göz ardı etmeyerek, sanattaki yerleşmeye dikkat etmiş bu sayede kabullenebilirliğini arttırmıştır. Kültür ve sanat politikalarında kendi sanatını ve kültürünü, etkin altına almaya çalıştığı bir ortamda kalıcı olabilmenin en önemli kriteri “yerelleşme” olmalıdır. İşte bu bağlamda Barok sanatın coğrafyamızda kalıcı olabilmesinin temelleri bizim zevkimize beğenilerimize kısmende olsa dini kurallarımıza saygı göstermekten geçtiğini gözlemleyerek Barok sanatı bize entegre etmişlerdir. Aynı zamanda yerel sanatçıları da kendi doğruları bazında eğitmiş ve onların klasik sanata olan hakimiyetlerini Barok sanatın yerleşmesinde kullanmışlardır. Bu bağlamda batıdan gelen Barok sanatı ifade etmek için sadece “Barok” demek yeterli olmayarak “Türk Baroku” denilmiştir. Örneğin; batıda kullanılan örneklerinde Barok dallarla sarılmış bir çerçevenin merkezinde dini konular Hz. İsa, Meryem tasvirleri işlenmişken bu bizim coğrafyamızda uygulamaya konulduğunda mesire yerleri, çiçek buketleri kullanılarak çalışmalar yapılmıştır. Özellikle kullanılan tasfir konuları arasında, Fenerbahçe burnu ve feneri, Kızkulesi ve ardında İstanbul yarımada silüeti, Yıldız sarayı içindeki bahçe ve göletler, köprüler, Beykoz gibi mesire yerleri, donanma ve gemiler yanısıra çiçeklerin kompozisyonundan yapılan “şukufe”ler (çiçek demeti), çalışılan mekânın özelliklerine göre desenlerin konusunun belirlendiği kalemîşi süslemeleri öne çıkar.



Fotoğraf: 5. Alayrak Köşkü Bebek



Fotoğraf: 6. Tophane Kasrı



Fotoğraf: 7. Batı Barok Resim Örneği

Kurallı Desenler Bütünü

Kalemîşi sanatını tarif ederken; “Günümüzde yarı geçirgen kâğıtlara (eskiz kâğıdı) kurşun kalem yardımı ile çizilen kurallı ve gelenekli desenlerin, aynı yarı geçirgen kâğıt üzerinde iğnelenerek delinmesi ve uygulanacağı yüzeye, tercihen söğüt ağaçlarından elde edilen kömür tozundan yapılan tamponla silkeleneip (sepileneip) yüzeye aktarılmasından sonra çeşitli renkler ve muhtelif fırçalar yardımı ile boyanıp, yine ince fırçalar ile kontürülenmesiyle (tahrirlenmesi) elde edilen süsleme tarzıdır.” Diye açıklarken Kalemîşi sanatının en belirleyici unsuru “KURALLI ve GELENEKLİ

desenlerin" kelimeleridir. Stilize edilmiş motiflerin kurallara sahip dallar üzerinde kullanımıyla yapılan klasik dönemin desen tasarımları, Barok sanatın özellikleriyle daha serbest kullanılan motiflerle sınırları kıran bir uygulama özelliğine kavuşmuştur. Tezhipden kalemî sanatımıza desen mantığımızı etkileyen bu evrilme Barok sanatın coğrafyamız sanat anlayışında meydana getirdiği yeniliklerden birisi olmuştur. Abartılı desen kompozisyonları konulu resimlerle desteklenmiştir.

Atalarımıza Saygı

Anadolu ve Osmanlı coğrafyasında bu sanat kolunun hızlıca yayılmasının sebeplerinden biriside eski osmanlı başkentleri ve padişahların şehzade olarak vakit geçirdikleri şehirlerdeki yaptırılmış olan cami, külliye, türbe, han, hamam gibi hayrat yapıları üzerinden ellerini hiç çekmemiş olmalarıdır. Yüzyıllar geçsede Bursa'da 15. yüzyılda yaptırılmış olan Ulu caminin bakımı yaşatılması çalışmaları yapılırken devrin popüler sanat akımı olan Barok kökenli kalemî uygulamalarının yapıldığını görmekteyiz. Bursa da bir önemli yapı olan Emir Sultan Camii ve Türbesi de Barok, neo klasik bezeme tarzlarının uygulandığı yapılar olmuştur. Yeri gelmişken Muradiye Camii ve haziresinde yer alan türbelerde de Geç dönem Barok Rokoko, Ampir gibi tarzlardan müteşekkil kalemî uygulamaları yapılmıştır. Atalarımıza saygının gereği olarak yapılan bu çalışmalar, yüzyıllar önce yapılmış olan mekanların tamir, bakım, ihyası gibi konular söz konusu olunca padişah ve görevlendirdiği kişiler tarafından ele alındığı klasik döneme ait olan mekânda eskimiş olan yüzeylere sıva veya boya ile kapatılıp dönemin tercihi olan tarzda kalemî çalışmalarının yapıldığı görülmektedir. Bu mekanlara yapılan Barok kökenli uygulamalar halk tarafından da görülüp sivil mimari yapılar da da uygulanmaya başlanmıştır. Moda gibi değerlendireceğimiz bu akım "olmazsa olmaz" kriterlerine gelerek halkın kullanımında hizmet etmeye başlamıştır.

Osmanlı Coğrafyasında Dini Bir Savaş Olarak Barok Sanatı

Işık; Barok'ta aydınlığı ve karanlığı yaratır. Işık karanlık zemine yöneldikçe koyulaşarak zemine gömülür ve form, hesaplandırılmış gölgeler yoluyla zeminden çıkar. Kontürün (tahririn) silinmesine neden olan ışık-gölge-nin ayrılmazlığı, aydınlık bırakılan noktaların dışında karanlığı hâkim kılar. Orta Asya steplerinden Osmanlı coğrafyasına uzanan Türk süleme ve Türk İslam Sanatları uygulamalarında deseni oluşturan motiflerin belirli kurallar içerisinde çizildiğini ve işlendiğini görürüz. Aslında bu gelişim İslamlıkla örtüşen ve evrilen Türk Sanatının İslamın kuralları ile mülhem olması sayesinde kendine has bir kimlik bulmuştur. Dinin kuralları; sanatın da kurallarını oluşturmuş sınırlarını belirlemiştir. Avrupa'da gelişen Barok sanatında dini etkinin tamamen hâkim olan yapısı sanat eserlerine de yansımıştır. Osmanlı coğrafyasına 28. Mehmet Çelebi seyahatnamesi ile giriş yapan Barok hızlı bir şekilde yerleşerek Türk Baroğu kimliği kazanmış olsa da sanattaki gizli din savaşının da temsilcisi olmuştur. Katolik kilisesi ve bu sistemi besleyen Monarşik yapı Barok akım sayesinde nasıl ki, Martin Luther'in başlattığı karşı akım protestanlığa karşı durmayı başarmış ve dini duygulardan beslenip dini yayma amacı olarak kullanılmışsa, bizim coğrafyamızda batıda dini ve sanatsal açıdan kendini kanıtlamış bir güç olarak sirayet etmiştir. İslam aleminde ve coğrafyamızda dini mabedlerin biraz loş aydınlanma yönünden dingin bir yapısı olduğu düşünülecek olursa Barok mimarinin etken olduğu camilerimizde ışığın en üst seviyede kullanıldığını görürüz. Nusretiye, Nur-u Osmaniye, Ortaköy Mecidiye camii ilk aklımıza gelen örneklerdir. Allaha şart koşmamak adına yüzyıllardır kullanılan sanatımıza yansımış hayvansal kökenli rumiler, bitkisel kökenli hatalar grubu stilize motiflerin yerine batı santında da hristiyanlık dinine hizmet eden palmet, lotus palmet, akant yaprakları, deniz kabukları sanatımızda kullanılmaya başlanarak bu dini savaşın gizli tohumlarında coğrafyamıza atılmış oluyordu. Biz her ne kadar farkına varmasakta... İşte bu noktada dışardan ithal edilen sanatın yerleşme süreci ayrı bir önem arz ediyordu.

Batı Sanatının Yerleşme Süreci

Batıdan gelen sanatın yerleşmesi konusundaki en zorlanılan konunun resim sanatında olduğunu söyleyebiliriz. Perspektifli resmin Türkiye'ye girişindeki yolları araştırmak ve buna ait maddi örnekleri ortaya koyduğumuzda Özellikle XVIII. yüzyılın son çeyreğinde İstanbul'a fazla sayıda ressamın gelip çalışmalarda bulunuşu, bazı Osmanlı devlet adamlarının da, onların çalışmalarını görüp, resme ilgi duyan kişilerce de, desteklenmesi ile resim sanatına tutucu bakışın kırıldığını görmekteyiz. Batılı ressamın çalışmaları görüp ilgilenen Osmanlı aristokrasisi tarafından da harita, demir yolu planları, mimari projeler dışında "inandırıcı resme" o güne kadar hâkim olan minyatür tarzı resimden farklı olarak beğenildiğini ve talep gördüğünü anlıyoruz. Batıdan gelen sanatçılar ve onlardan görüp veya yanlarında çalışıp resim sanatını öğrenen Osmanlı sarayının sanatçıları genel beğeniye hitap eden resimler konusunda çalışmalar yaparak Barok sanatın dışlilerini oluşturmuşlardır.

"Her sanat yapıtının bir yaratıcısı vardır; ama yetkin bir sanat yapıtıysa eğer, özünde anonim bir şey vardır."⁹ *Simone Weil

Sanatımızda Sınırları Kaldıran Akım; Barok

Klasik veya diğer bir deyişle geleneksel sanatlarımızın uygulanması tarzında önemli bir detay olan tahrirleme (kontürleme) Barok sanatın coğrafyamıza hâkim kılınmasıyla yerini Barok motifleriyle birlikte ışık gölgeye bırakmıştır. Allah'a ve onun yarattıklarına şart koşmamak adına yüzyıllardır ışık gölgeden ve boyutlu çalışmalardan uzak duran sanatçılarımız Barok akımın batılı sanatçılarla Osmanlı coğrafyasına yayılması ile yumuşak geçişli ışık gölge oyunları ile tanışmıştır. Barok kökenli sanat akımının klasik sanatımızın en önemli özelliği olan kontürü yine klasik desen formlarımızı kullanarak kırması ve sanatçılar arasında bu tarzın hızlıca benimsenmiş olması, aslında Barok sanatın kabullenişinde en önemli dönüm noktalarından biri olmuştur.

Resimden Desene

Yeni konularıyla olduğu kadar başladığı, bittiği yerleri sade ve kesin bir şekilde sınırlanmamış açık kompozisyonları ile de dikkat çeken barok resim dengeli Rönesans resimlerinden ayrılır. Kubbe resimlerinde sanki kubbenin mimari yapısı göğün sınırsızlığına açılır ve figürler gök kubbenin kenarlarından aşağıdaki seyircilere bakarlar veya bulutlar arasında uçuşurlar. Bu devirde hareketli figürlere ve ışık-gölge oyunlarına yer veren resim sanatı, büyük boyutlu tablolarla olduğu kadar duvar resimleriyle de sarayların ve kiliselerin süslenmesine yardımcı oldu. Dinî konuların yanında alegorik ve mitolojik konuların da işlendiği Barok resimde Caravaggio, Rubens, Velasquez, Tintoretto, Rembrandt, Vermeer, Borromini ve Bernini en ünlü isimlerdir. (Atasoy Nurhan, 1992, s. 81-83)

Batıda hal böyleyken coğrafyamıza yüz yıl gibi bir süre geç giren Barok sanatında; Batıdaki uygulamalarında resim sanatının ağırlıklı olarak kullanıldığı, bizim coğrafyamıza gelip kullanılmaya başlandığında ise desen özellikleriyle öne çıktığı görülür. İslam sanatında kullanılmayan resim anlayışı ve bu anlayışa gösterilen hassas yaklaşıma Barok dönem sanatçıları da kayıtsız kalmamışlardır. İslami değerlerin yönlendirdiği Türk Barok sanatı batıdaki uygulamalarına göre daha kurallı motif ve desenlerle kullanılır olmuştur. Aslında bu durum batıdan gelen Baroğun yerleşme noktasındaki ilk başarısıdır. Tavanlarda, kubbelerde, duvarlarda abartılı ve inanılmaz bir perspektif gücüyle yapılan resimler bizim coğrafyamızda minyatür ile resim sanatı arasında bir resim anlayışında kullanılmış ve çerçevelerle sınırlandırılmış kartuşların içine indirgenmiştir. Bu bağlamda akant yaprakları, palmet ve lotus palmet desenlerle daha kurallı kullanımının öne çıktığı bir yaklaşım kabullenilmiştir.



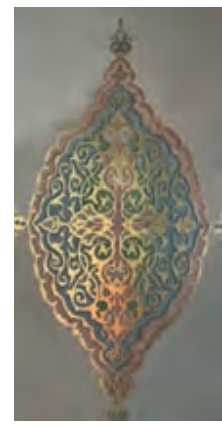
Fotoğraf: 8. Şehit Ahmet Paşa C.



Fotoğraf: 9. Çukur Saray



Fotoğraf: 10. Nusretiye Camii



Fotoğraf: 11. Çukur Saray

⁹ Simone Weil; Kimilerince 20.yüzyılın en ilginç filozoflarından kabul edilen Simone Weil, 03 şubat 1909 yılında Fransa'da doğmuş, 1943 yılının Ağustos ayında 34 yaşındayken kalp yetmezliğinden dünyaya gözlerini kapamıştır André Gide için Weil "Bu yüzyılın en spiritüel yazarı", Camus için "zamanımızın en büyük ruhu", T.S.Eliot için "bir azizin sahip olduğu türden deha sahibi bir kadın" idi. Eleştirmen

SONUÇ

Batıdan geldiği tarzdan evrilerek uygulanmaya başlanan Barok sanat Ampir ve Rokoko tarzlarla iç içe geçerek kullanılmaya başlanmıştır. Osmanlı sanatına girişinden ikiyüz yıl önce yaşanmaya başlandığı Avrupa'dakinden farklı olarak bu coğrafyada kullanılıyor olması nedeniyle her akımdan beğenilen kısımların alınıp ortak bir noktada birleştirilerek ve yerel unsurlarlada harmanlanıp kullanılan bir senteze dönüşmüştür. Günümüz sanat tarihçileri arasında Barok, Ampir, Rokoko sentezinin yerel unsurlarla harmanlanıp Türk sanatında kullanılan haline "Eklektik" adının verilmeside bu yerelleşmede yatmaktadır. "Eklektik" deniyor olmasının bir diğer sebebi olarakta, geç geldiği bu coğrafyada iç içe geçen Barok, Rokoko, Ampir tarzların bir arada kullanılırken birbirlerinin belirleyici özelliklerinin iç içe kullanılıyor olmasıdır. Sanatımıza resim anlayışı girmiş minyatür ile perspektivli resim tekniği arasında bir tarz oluşturulmuştur. Dini etki ve doğurabileceği sonuçlar iki arada kalan sanatçı tarzını oluşturmuştur. Çiçeklere mesire yerlerine istanbulun önemli manzara noktalarına gösterilen ilgi bu resim anlayışına mührünü vurmuştur. Yerleşik düzende resim sanatının mimari unsurlarda kullanılabilmesi için resim sanatının ilk önce eğitim kitaplarında yer verilerek giriş yapılmış olması da diğer bir ince konudur. Tabiki en önemli konu ise ışık gölge kullanılarak ortaya çıkarılan boyutlu kurallı kalemşi desenleridir. Klasik dönemde sadece son derece sade bir şekilde motife gölge yapan sanatçımız Barok akım ve getirileriyle hem zeminde hem motifde ışık gölge kurallarını uygulayarak boyutlu bir tarzda eserler vermeye başlamışlardır. Bir diğer tespitim de Padişahların ve dolayısıyla yakın çevresinin batıya duyduğu ilgi ve meraktır. Batılılaşma dönemi yada lale devri gibi isimlerle adlandırılan ve gerileme devrinin de gelişen bu dönem aslında tıp, sanai, sanat, ordu gibi konularda batılı anlamda düzeninde geldiği bir dönemi işaret etmektedir. Tabikii Barok ve uzantısı olan sanat akımının ülke coğrafyasına gelmesinde ve yapılan çalışmaların geç algılanmasında ve tekrar klasik dönem desenlerine dönüşe geçişle sonlanan bu akım dini bir savaşında silahları olmuştur. Batı dininin sanatı olan barok osmanlı coğrafyasında islam dini karşısında hristiyanlık dininin sembolleriyle bizim dini mabetlerimizde yer almış ve kullanılmıştır. Günümüzde üniversitelerin geleneksel sanatlarla ilgili bölümlerinin ders programlarında pek yer bulamamasının sebebi de bu geçmişe dayalı yaşamışlıklar ve klasik dönemin ihtişamı olsa gerektir.

KAYNAKÇA

- Atasoy Nurhan, 1992, Barok, Avrupa'da 16. Yy sonunda doğan bir sanat akımı, Ansk. Maddesi, TDV İslâm Ansiklopedisi, İstanbul, 5. cild, S. 81-83
- Cezar Mustafa, 1995, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, Cild1, s.24, 43, İstanbul, Erol K. Aksoy Kültür Eğitim Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, ISBN9759521911
- Eyice Semavi, 1995, TDV İslâm Ansiklopedisi, cild 11, s.159-163, İstanbul,
- Gombrich, 1992, Yıldız Duman Ercan, Antik çağ Barok Sanatın Avrupa Barok sanata yansıması, Ekim 2016, T.C. Pamukkale Üni., Arkeoloji Enstitüsü, s.48
- Halıcı Esra-Yurttaş Hüseyin, 2022, Barok Rokoko Üsluplarının Mimari Süslemedeki Gücü, Anasay, yıl 6, sayı 19, s.328
- İnankur Zeynep, 1997, XIX. Yüzyıl Avrupasında Heykel ve Resim Sanatı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul s.17, ISBN 9757942804
- Karpat Kemal H., 2012,2022, Kısa Türkiye Tarihi, Timaş, ISBN: 978-605-08-0756-1
- Krausse, A., C., 2005, Rönesans'tan günümüze resim sanatının öyküsü.. Literatür Yayıncılık.
- Öndin Nilüfer, 2012, Barok Resim ve Heykel Sanatı, hayal perest yayınevi, II. Baskı, ISBN 978-605-9452-18-2
- Polat Tuğba-Antel Ayla Fatma, 2015, Postmodern cephe estetiğinde barok bir yöntem olarak teatral anlatım ilkeleri, <https://doi.org/10.23835/tasarimkuram.239592>, Cilt: 11 Sayı: 19 - Cilt: 11 Sayı: 19, 109 - 122,
- Sungu İhsan, 1927, "Mahmud Raif Efendi ve Eserleri", Hayat Mecmuası, No: 16, s. 9; Adnan Adıvar, Osmanlı, Türklerinde İlim, s. 188.
- Turani, A., 2019, Sanat terimleri sözlüğü. Remzi Kitabevi.
- Unat Faik Reşit, Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnâmeleri, s.112-116
- Unat Faik Reşit, Tarib Vesikalan, No. 15, s. 194. Sefaretnamenin Köprülü Kütüphanesi'ndeki 1135 (1722/1723) tarih-li yazma nüshasında görülen bazı kayıtlardan, padişaha sunulan asıl nüshasının resimli olduğu anlaşıyor. Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnâmeleri, s. 57.
- Üçer Münevver, 2017, Tezhip maddesi, s.43-44, Türk Sanatının Yapı Taşları II, Zonguldak, Bülent Ecevit Üniversitesi,

TOPKAPI SARAYINDAKİ SAZ ÜSLUBU TEZYİNATLI CİLTLERİN BRITISH LIBRARY'DEKİ İZLERİ

Ayşenur GENÇ *

ÖZET

Yazma eserlerin zirvede olduğu Osmanlı devri saray nakkaşhanesinin ürünü olan eserlerin çoğu günümüzde Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Koleksiyonu içerisinde yer almaktadır. XVI. ve XVII.yy. saray menşeli eserlerin ciltlerinde Saz Üslubu tezyinatı hakim olmuştur.

British Library'de bulunan Saz Üslubu tezyinatlı bazı ciltlerin desenlerinin Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan Koleksiyonunda yer alan bazı eserler ile aynı olduğu tespit edilmiştir. Eserler detaylı incelendiğinde ciltlerinin aynı kalıplar kullanılarak meydana getirildiği görülmüştür.

Cilt sanatında tezyini alanlarda ekseriyetle kalıp kullanılmaktadır. Ancak her eser için ayrıca kalıp hazırlamanın meşakkatli olması nedeniyle kalıplar birçok esere defalarca uygulanabilmiştir. Farklı koleksiyonlarda yer alan bu eserlerin aynı tezyinata sahip olmaları aynı merkezde üretildiklerini ancak zaman içerisinde çeşitli sebeplerle farklı koleksiyonlara dağıldığını göstermektedir.

Her iki kütüphanede yer alan aynı tezyinata sahip olan bu eserlerin ciltlerinin aynı zamanda son dönem mücellitlerinden Necmeddin Okyay'a ait olan bazı cilt kalıplarıyla da aynı olduğu fark edilmiştir. Necmeddin Okyay'ın oğlu Sami Necmeddin ile beraber Topkapı Sarayında yer alan bazı ciltleri inceleyerek yeni cilt kalıplar hazırladıkları bilinmektedir. Ancak kalıpların desenlerinin hangi yazma eserlerden alındıkları bilinmemektedir. Yapılan çalışma ile bu eserlerin envanter numaraları tespit edilmiştir.

GİRİŞ

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Koleksiyonu içerisinde yer alan XVI. ve XVII.yy'a tarihlenen eserlerin cilt tezyinatlarında çoğunlukla Saz Üslubu tezyinatı hakim olmuştur. Saz üslubu XVI.yy'da Osmanlı Saray Nakkaşhanesinde, saray başnakkaşı Şah Kulu tarafından geliştirilmiştir. Saz üslubunda karakteristik olarak kullanılan hançer yapraklarıyla, hatayi grubu çiçek motifleri ve ejderha, zümrüdü anka gibi mitolojik karakterler birlikte resmedilmiştir. Bu üslup tezhip, cilt, kalemişi, çini, kumaş desenleri, taş ve maden işçiliği gibi diğer tezyini sanatlarda da sevilerek uzun süre uygulanmıştır (Mahir, 2009).

Saz üslubunun cilt sanatına yansıma şekli ise ekseriyetle şemse, köşebent ve miklep şemseleri içerisinde yer alan asimetrik kurgudaki desen şemaları şeklinde olmuştur. Ciltlerde kurgulanan asimetrik kompozisyonlarda oval dilimli şemselerin içlerine yerleştirilen bir yaprak kümesinden çıkan dal hareketleri, şemsenin boş alanlarına dağılır şekildedir. Dallar kimi yerlerde kırılmalar yaparak aşağı doğru düşürülmüştür. Dallar üzerinde hançeri yapraklar ve katmanlı çizilmiş hatayi, penç ve goncalar yerleştirilmiştir (Tanındı, 2009). Kompozisyon içerisindeki dallar serbest şekilde belirli yerlerde birbirlerinin önüne ve arkasına geçerek katmanlı bir vaziyettedir. Motifler ve hançer yapraklar birbirleri arkasına saklanır halde çizilerek desenlere boyut etkisi kazandırılmıştır. Saz Üslubu ciltlerde görülen bir başka desen şeması ise ters simetrik kurguda olanlardır. Bu ciltlerin desenlerinde şemsenin alt ve üstüne yerleştirilen iki adet desen kümesi birbirlerinin içlerine geçmiş şekildedir. Her iki kurgudaki ciltlerin desenlerinde bulut motifi ilave edildiği desenlerde mevcuttur. Topkapı Sarayı ve British Library'de incelenen eserlerin cilt tezyinatları da bu iki desen kurgusuna sahiptir.

Cilt sanatında hazırlanan kalıplar uzun süre kullanılmaktadır (Çiğ,1971). Klasik dönem ciltlerinde saz üslubu tezyinatlı bazı desen kalıpları da sevilerek birçok eserde defalarca kullanılmıştır. British Library'de yer alan saz üslubu tezyinatlı üç adet cildin Topkapı sarayı müzesi kütüphanesi koleksiyonunda yer alan bazı eserlerle aynı olduğu tespit edilmiştir. Eserlerin kompozisyonları, ölçüleri ve motif detayları gibi detaylar dikkate alındığında bu eserlerin aynı cilt kalıpları kullanılarak üretildikleri kuvvetle muhtemeldir.

* İstanbul, aysenurkuruca@gmail.com. <https://orcid.org/0009-0006-8056-8326>

BULGULAR VE TARTIŞMA

1.Aynı Tezyinatlı Ciltler

British Library’de yer alan üç adet eserin cildinin Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan Koleksiyonunda yer alan bazı eserlerin ciltleriyle aynı tezyinata sahip oldukları tespit edilmiştir. Bu eserler British Museum OR.3298, British Museum MS.12650 ve British Museum OR.14383 envanter numaralı eserlerdir. OR.3298 ve MS.12650 envanter numaralı eserlerin kendi içlerinde de şemse desenleri aynı tezyinata sahiptir. (Fotoğraf 1.1, Fotoğraf 1.2.) Her iki eserin kab içlerinde farklı desenler mevcut olup bu desenlerinde Topkapı sarayında aynı tezyinatlı örnekleri de mevcuttur. (Fotoğraf 1.4, Fotoğraf 1.5.)



Fotoğraf: 1.1. British Museum OR.3298 **Fotoğraf: 1.2.** British Museum OR.3298 (Kabiği)



Fotoğraf: 1.3. British Museum MS.12650

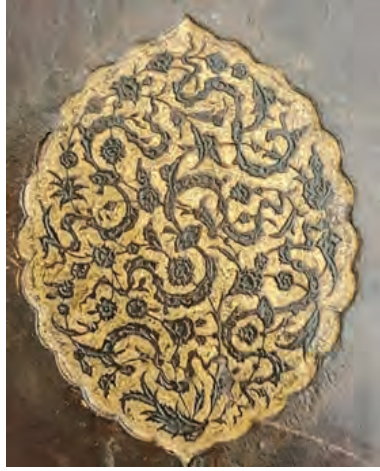


Fotoğraf: 1.4. British Museum MS.12650(kabiği)



Fotoğraf: 1.5. British Museum OR.14383

British Museum OR.3298 envanter numaralı Kissa-i Ferrukhruz adlı eserin cildinin (Fotoğraf 1.6.) ve British Museum MS.12650 (Fotoğraf 1.9.) envanter numaralı eserlerin dış kab şemse tezyinatları Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan Koleksiyonunda yer alan R208, R432, R657, R1063, R1295, R1300, R1542, R1856 ve R1857 envanter numaralı eserler ile aynı tezyinata sahiptir. (Fotoğraf 1.7, Fotoğraf1.8.) Bu eserlerin şemse desenleri, şemsenin alt orta noktasına yerleştirilen bir yaprak demetinden başlayarak şemsenin boş alanlarına doğru serbest şekilde yükselen dal hareketleri ile oluşturulmuştur. Birbirleri arasında serbest şekilde dolaşan bu dalların arasında ise 5 adet bulut motifi dengeli şekilde yerleştirilmiştir. (Çizim1.1.) Köşebent desenleri ise şemse desenine benzer şekilde iki adet bulut motifi ve serbest dal hareketlerinden oluşturulmuştur. (Çizim1.2.)



Fotoğraf: 1.6. British Museum OR.3298 Şemse



Çizim: 1.1. British Museum OR.3298 Şemse



Fotoğraf: 1.7. TSMK Revan 432 Şemse



Fotoğraf: 1.8. TSMK Revan 1856 Şemse



Fotoğraf: 1.9. British Museum MS.12650



Fotoğraf: 1.10. British Museum MS.12650 Köşebent



Fotoğraf: 1.11. TSMK Revan 432 Köşebent

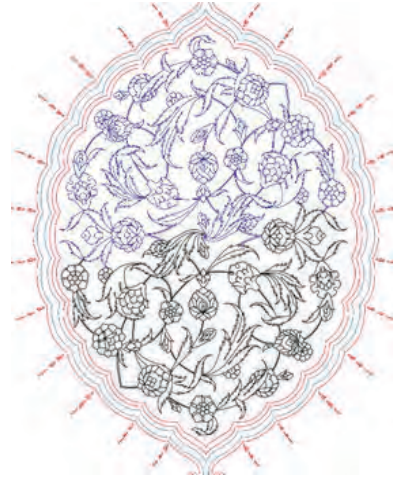


Çizim: 1.2. British Museum MS.12650 Köşebent

British Museum OR.3298 envanter numaralı “Kıssa-i Ferrukhrúz” adlı eserin cildinin kabiçi şemse tezyinatı (Fotoğraf 1.12.) Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan Koleksiyonunda yer alan R372 ve R1770 envanter numaralı eserler ile aynı tezyinata sahiptir. (Fotoğraf 1.13, Fotoğraf 1.14.) Şemse deseni merkezde ters simetrik şekilde yerleştirilen yaprak demeti haricinde yatay ekseninde $\frac{1}{2}$ simetrik. (Çizim 1.3.) Köşebent deseni ise köşebentin aşağısına yerleştirilen bir yaprak demetinden yükselen iki dal hareketi ile oluşturulmuştur. Dallar birbirleri arasında serbest şekilde dolaşır şekildedir. (Çizim 1.4.)



Fotoğraf: 1.12. British Museum OR.3298 Şemse



Çizim: 1.3. British Museum OR.3298 Şemse Çizimi



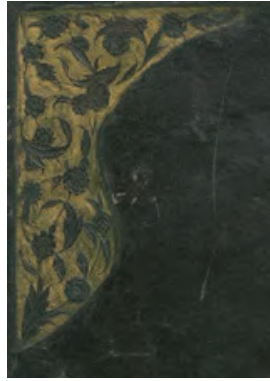
Fotoğraf: 1.13. TSMK Revan
372



Fotoğraf: 1.14. TSMK Revan
1770



Fotoğraf: 1.15. British
Museum OR.3298
Köşebent



Fotoğraf: 1.16. TSMK Revan
372 Köşebent



Fotoğraf: 1.17. TSMK Revan
1770 Köşebent

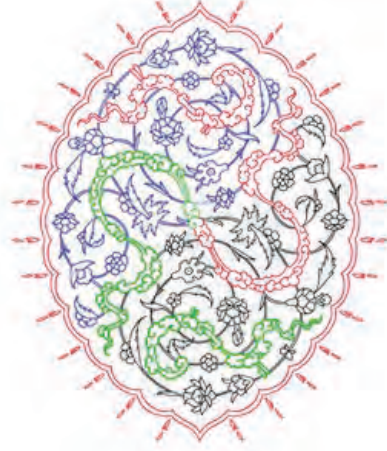


Çizim: 1.4. British Museum
OR.3298 Köşebent Çizimi

British Museum MS.12650 envanter numaralı “Menakıb-ı Hazreti Mevlana” adlı eserin cildinin kabiçi şemse tezyinatı (Fotoğraf 1.18.) Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan Koleksiyonunda yer alan R655 ve R1242 envanter numaralı eserlerin şemseleri aynı tezyinata sahiptir. (Fotoğraf 1.19, Fotoğraf 1.20.) Eserlerin şemse desenleri ters simetrik bir kompozisyona sahiptir. Şemsenin alt ve üstüne yerleştirilen iki adet desen kümesinin ters yönde yerleştirilmesi ile oluşturulmuştur. (Çizim 1.5.) Her üç eserinde tarihleri belli olmayıp tahmini olarak XVI.veya XVII.yy tarih aralığında oldukları düşünülmektedir.



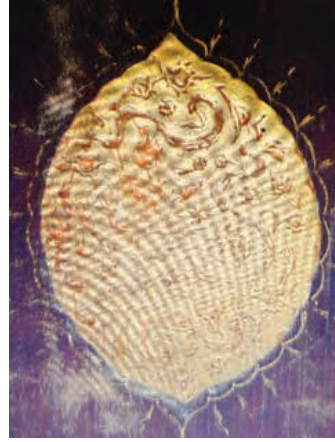
Fotoğraf: 1.18. British Museum
MS.12650 (Kabiçi)



Çizim: 1.5. British Museum MS.12650
(Kabiçi)



Fotoğraf: 1.19. TSMK Revan
655



Fotoğraf: 1.20. TSMK Revan
1242

British Museum OR.14383 envanter numaralı “Menakıb-ı Hazreti Mevlana” adlı eserin cildinin şemse tezyinatı (Fotoğraf 1.21.) Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Revan Koleksiyonunda yer alan R602 envanter numaralı eserlerin şemseleri aynı tezyinata sahiptir. (Fotoğraf 1.22.) Şemse içerisindeki kompozisyon şemsenin alt orta noktasında bulunan bir yaprak demetinden yükselen üç dal hareketi ile başlamaktadır. Bu dallar şemsenin boş alanlarına doğru yükselerek birbirleri arasında dolaşır vaziyettedir. (Çizim 1.6.)



Fotoğraf: 1.21. British Museum
OR.14383



Fotoğraf: 1.22. TSMK Revan 602



Çizim: 1.6. British Museum OR.14383
Şemse Çizimi

2. Benzer Teyinatlı Ciltler

Bildiri metni içerisinde tamamen aynı tezyinata sahip olan ve aynı desen kalıbı kullanılarak yapıldığı düşünülen eserler incelenmiştir. Ancak yine Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde mevcut bazı eserlerin tezyinatlarının tamamen aynı olmamakla beraber çok benzer oldukları görülmüştür. Bu eserler ilk bakışta aynı gözükse de detaylı incelendiğinde bazı motiflerin ve küçük detayların farklı olduğu görülmüştür. Bu durum aynı desenin sevilerek tekrar kalıbının hazırlandığını veya kalıbın zamanla deforme olduğunu düşündürmektedir.



Fotoğraf: 2.1. TSMK Revan 602



Fotoğraf: 2.2. TSMK R1485



Fotoğraf: 2.3. TSMK R1959



Fotoğraf: 2.4. British Museum
OR.3298 Şemse



Fotoğraf: 2.5. TSMK R143



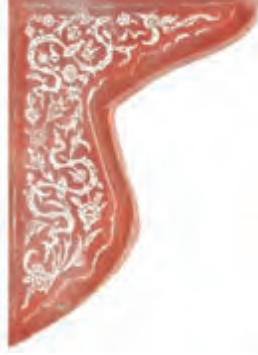
Fotoğraf: 2.6. TSMK Revan 1542

3. Necmeddin Okyay'a ait Cilt Kalıpları

Topkapı Sarayı ve British Museum koleksiyonlarında ortak olarak yer alan desenlerin aynı zamanda son dönem mücellitlerinden Necmeddin Okyay'a ait cilt kalıplarından bazılarıyla aynı oldukları görülmüştür. Necmeddin Okyay'ın oğlu Sami Necmeddin ile beraber Topkapı Sarayında yer alan bazı ciltleri inceleyerek yeni cilt kalıplar hazırladıkları bilinmektedir. (Fotoğraf 3.1, Fotoğraf 3.4, Fotoğraf 3.5.) Ancak kalıpların hangi yazma eserlerden alındıkları bilinmemektedir (Derman, 2012). Böylece Necmeddin Okyay ve oğlu Sami Necmeddin'e ait ilgili kalıpların saraydaki hangi yazma eserleri inceleyerek oluşturdukları tespit edilmiştir. (Fotoğraf 3.1, Fotoğraf 3.3, Fotoğraf 3.6.)



Fotoğraf: 3.1. British
Museum OR.3298
Köşebent



Fotoğraf: 3.2. Necmeddin
Okyay'a ait Köşebent
Kalıbı



Fotoğraf: 3.3. British
Museum OR.14383



Fotoğraf: 3.4. Necmeddin
Okyay'a ait Pirinç Şemse
Kalıbı



Fotoğraf: 3.5. Necmeddin Okyay'a ait Bakır Şemse ve Köşebent Kalıpları



Fotoğraf: 3.6. British Museum OR.3298 Şemse ve Köşebent

SONUÇ

British Library ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde yer alan 14 adet eserin ciltleri incelenmiş ve bu ciltlerin bazılarının birbiriyle aynı tezyinata sahip oldukları görülmüştür. Aynı tezyinatlı bu ciltlerin aynı desen kalıpları kullanılarak yapılmış olması kuvvetle muhtemeldir. Farklı koleksiyonlarda yer alan bu eserlerin aynı tezyinata sahip olmaları aynı merkezde üretildiklerini ancak zaman içerisinde çeşitli sebeplerle farklı koleksiyonlara dağıldığını göstermektedir.

Eserlerin bazılarında desenler aynı kompozisyona sahip olmakla beraber bazı motif detaylarında farklılıkların olduğu örneklerde ayrıca mevcuttur. Bu durum aynı desenin sevilerek tekrar kalıbının hazırlandığını veya kalıbın zamanla deforme olduğunu düşündürmektedir.

Cilt sanatında eserin tarihi ile cildin tarihi arasında her zaman isabet etmek mümkün değildir. Eserlerin ciltleri zaman içerisinde tamir görmesi, bir kitaba ait bir kabın başka bir kitaba takılmış olması gibi çeşitli sebeplerle değişebilmektedir. İncelediğimiz eserlerden en erken tarihli olan British Museum OR.14383 envanter numaralı eser hicri 850 tarihlidir. Bu en erken tarih aslında Klasik devirde başlayan üslubumuzla aynı devri yansıtmamaktadır. Bu kitabın cildinin daha sonra tamir edilerek yenilendiğini göstermektedir. Klasik devire tekabül eden erken tarihli eserimiz Revan 1046 envanter numaralı eser 1549 tarihlidir. En geç tarihli olan ise R1856 envanter numaralı eser 1753 tarihlidir. Araştırma esnasında kitapları elimize alamadığımız için kitapların ciltlerinin tamirle değişip değişmediğini anlamamızda ancak tahmini olmaktadır.

Klasik dönemin moda üsluplarından olan Saz Üslubunun cilt sanatında geniş tarih aralığında kullanıldığını kalıbı hazırlanan tasarımın defalarca farklı kitaplara uygulandığını görülmüştür. Fatih dönemi ciltlerinde eserler arasında küçük detay farklarının olması nedeniyle ciltlerin kalıp ile mi, el aleti kullanılarak mı yapıldığı konusunda ihtilaflar bulunmaktadır. Ancak Klasik dönem Saz Üslubu tezyinatlı ciltlerin kalıp kullanılarak üretildiği kesindir.

Necmeddin Okyay ve oğlu Sami Necmeddin'in Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde bulunan bazı eserleri inceleyerek yeni kalıplar ürettikleri bilinmektedir. İncelenen ortak tezyinatlı eserlerden bazılarının Necmeddin Okyay'a ait bazı kalıplarla aynı tezyinata sahip olduğu farkedilmiştir. Böylece Necmeddin Okyay ve oğlu Sami Necmeddin'e ait bu kalıpların saraydaki hangi yazma eserleri inceleyerek oluşturdukları tespit edilmiştir.

Daha önce aynı kalıpla üretilen eserlerin bu yönünü vurgulayan bir başlık altında herhangisi bir çalışmaya rastlanmamıştır. Yapılan bu çalışma ile saray nakkaşhanesinde üretilip günümüzde çeşitli sebeplerle farklı koleksiyonlarda yer alan yazma eserlerin tespitine yönelik bir katkı sağlaması temenni edilmektedir.

KAYNAKÇA

Çiğ, K. (1971). Türk Kitap Kapları, Yapı ve kredi bankası yayınları.

Derman, F.Ç. (2012). "Necmeddin Okyay'dan kalan cild kalıpları", Uluslararası Cilt Sanatı Buluşması Sempozyumu, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı Kültür Müdürlüğü, 30-36.

Mahir, B. (2009). "Osmanlı bezeme sanatında saz üslubu", Hat ve Tezhip Sanatı, (ed. Özcan. A.) Kültür bakanlığı yayınları. 379-393.

Tanırdı, Z. (2009). "Kitap ve cildi", Osmanlı uygarlığı II., (haz. İnalçık. H., Renda G.), 841-845.

SOMUT OLMAYAN KÜLTÜR DEĞERLERİMİZDEN BERGAMA YÖRESİNDE YAPILAN TERSLON (MARTLIK) GELENEĞİNİN İNCELENMESİ

H. Feriha AKPINARLI*

ÖZET

Dünyadaki hiç bir ulus halk sanatı konusunda Anadolu kadar zengin kaynaklara sahip değildir. Toplumların sanat duyarlılığını en keskin ve açık bir biçimde o toplumun süsleme sanatlarında görmek mümkündür. Türk süsleme sanatının gerek İslamiyet öncesi, gerekse İslamiyet sonrası Türklerin hâkimiyet kurduğu pek çok coğrafi bölgelerdeki süsleme geleneklerinden etkilenmiş olması doğaldır. Türklerin kültür ve geleneksel sanatlar tarihi incelendiğinde, yüzyıllar öncesinden beri insanların yaratıcı gücünü kullanarak doğadaki farklı malzemelerden elde edilen hammaddeleri değerlendirdiği görülmektedir. Yaşadıkları coğrafya, gelenek, görenekleri ve yeteneklerine göre doğal hammaddeleri kullanarak örme, dokuma, dikiş, boya, işleme gibi çeşitli teknikleri kullanarak yüzey ihtiyaçlarına yönelik tekstil yüzeyleri ve süsleme sanatlarını oluşturmuşlardır. Bu açıdan geleneksel sanatlar bireylerin el becerilerine dayalı olarak ortaya çıkmakta ve zamana bağlı olarak gelişimler göstermektedir. Ortaya çıktığı ulusun ulusal kimliğini oluşturmuş ve evrenselleşerek dünya kültür alanında da yerini almıştır. Kültür varlığı özelliğine sahip olan el sanatları ve geleneksel tekstiller, yapıldığı bölgelere özgü özellikler taşıyarak birbirinden farklı nitelikler kazanmıştır.

Bu çalışmanın amacı, somut olmayan kültürel mirasımızdan biri olan, Bergama yöresinde geçmişten günümüze kadar bazı değişimlerle birlikte halen devam eden terslon (martlık) ürünü ve ritüellerinin araştırılarak değerlendirilmesi ve tanıtılmasıdır. Çalışmada saha araştırması yöntemi kullanılmış, verilerin toplanmasında yöredeki bireylerle görüşmeler yapılarak bilgiler alınmış ve terslon örnekleri üzerinde incelemeler yapılmıştır. Bergama yöresi, Yunt dağı ve Kozak yaylalarında üretilen ve halen devam eden gelenek uygulanmaktadır. Geçmişte nişanlı kızlar tarafından nişanlısına yapılan, erkek bireyler tarafından yakaya takılarak nişanlı olduğunu vurgulayan ve takma şekli ile de karşıya çeşitli mesajlar ileten bir yaka takısıdır. Günümüzde ise düğünlerde yapılarak kız tarafından erkek tarafına sunulan bir gelenek olarak devam etmektedir. Yapımında çeşitli boncuk, parlak kağıt ve iplikler kullanılmaktadır. Bu bildiri de Yunt Dağı'nda bazı ritüellerle yapılan terslon (Martlık) çeşitleri ve özellikleri görsellerle birlikte tanıtılmıştır.

GİRİŞ

"Türkiye Cumhuriyetinin Temeli Kültürdür" sözüyle Atatürk, köklü kültürümüzle toplumu- muzun birleştirici, güçlü iç yapısını, aynı zamanda dayandığı zengin manevi alt yapısını vurgulamıştır. Binlerce yıllık kültür birikimine sahip Anadolu farklı kültürlerin sentezlendiği zengin ve çok renkli bir kültürel yapıya sahiptir. Yörelere özgü tarihi gelişim sürecindeki etkileşimler, geleneğe bağlı özelliklerle donanmış ürünlerin gelişmesine kolaylık sağlamıştır. Somut olmayan kültürel miraslarımız geleneksel kültürü yeni kuşaklara aktarma görevinin yanında bir ulusun kültürel kimliğinin ve kişiliğinin en canlı ve anlamlı belgeleridir. Bu bağlamda özellikle el sanatları yaşadıkları ve üretildikleri çağa ve olaylara tanıklık ederler.

Kültürün çeşitli tanımları yapılmıştır. Bunlardan biri, "Kültür, toplumun bir üyesi olan birey tarafından kazanılan alışkanlıklar, değerler, idealler, gelenek, görenek, sosyal kurallar, ahlak kuralları, sanat, inanç, inanış ve diğer kabiliyetleri oluşturan bilgileri kapsayan kompleks bütündür"(Sharma- Malhotra, 2007:79). Kültür, soyut ve somut kültürel ürünlerin gelecek kuşaklara aktarılması, bu açıdan devlet, toplum, aile vb kurumların yaşamasını sağlayacak temel unsurdur. Kültür atalarımız tarafından bizlere ulaşan mirasımızdır. Kültürün değişimin- de gelenek koruyucu bir rol üstlenmekte ve halka mal olmuş (anonim) değerlerin devamını sağlamaktadır. Yani kültürel değerleri koruyarak bir kuşaktan, öteki kuşağa aktarılmasını sağlamaktadır. "Geleneklerin içerdiği şeyler oldukça farklı olmakla beraber, tipik olarak toplumsal bir grubun ortak mirasının parçası olarak görülen bazı kültür unsurlarına işaret etmektedir" (Karadeniz, 2007: 35).

* Prof. Dr., Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, ferihaak@gmail.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9073-059X>.

Kültür ile küreselleşme karşılıklı bir ilişki içerisinde. Toplumlarda küreselleşme, çağa bağlı değişim ve dönüşümler kültürü etkilemektedir. Yani küreselleşme olgusuna önderlik eden toplumlarda kendi hayat tecrübeleri ve sahip oldukları özelliklerin tümü kültür unsurlarını oluşturmaktadır (Talas, Kaya, 2007; Akpınarlı, Beğiç, Uzay,2020). Ürünler küreselleşme doğrultusunda baktığımızda “Bizde olanı dünyaya vermek ve başkalarında olanı almak” yani kısaca kültür etkileşimde bulunmak demektir.

Günümüzde küreselleşme ve teknolojik gelişmeler doğrultusunda sanayileşme artmış, kentleşme süreci hızlanmıştır. Bu bağlamda toplumlarda ihtiyaçlar, beğeniler zevklerde ortak özellikler artarak benzer üretimler üretilmeye başlamış ve kültür ürünlerimizde değişime uğramış ve unutulma tehlikesi oluşmuştur. Her toplumun kendine özgün kültür özellikleri vardır ve her toplum bu kültür çerçevesinde hayata bakış açılarını geliştirmektedir. Halkın çeşitli kültür öğelerini üreterek, bu öğeleri sembolleştirdiği ve bu semboller aracılığı ile kültürün bir sonraki kuşağa aktarıldığı görülmektedir. Bu durumda, özellikle günümüz halk kültürlerini etkisi altına alan, küreselleşme olgusunun bu denli etkin olduğu bir zamanda kültür daha fazla önem kazanmıştır. Birbirine benzeyen toplumların kendi öz benliklerini yaşamaları ve sürdürmeleri kültürel özellikleri ile oluşturmuştur. Kültür kavramının içerisinde bulunan sembollerin zamana ve duruma göre tekrar tekrar üretildiği görülmektedir. Bu üretim toplumsal yaşamın bir döngüsüdür. Toplumlar ürünleri olan çocuklarını kendi değer yargıları içerisinde doğum öncesinden başlayarak, ölünceye kadar geçirecekleri her süreçte onların farkında oldukları veya olmadıkları semboller aracılığı ile eğitmekte ve içerisinde büyüdükleri toplumun bir bireyi yapmaktadır. Böylece bir ülkenin farklı yörelerinde, farklı kültürel olgular ve semboller yaşamaktadır.

Kültürel miras, geçmişten günümüze kadar ulaşan ve bir topluluğun tarihini, değerlerini ve kimliğini, yansıtan somut ve soyut varlıklarıdır. Kültürel miras, tarihi eserler, sanat eserleri, mimari yapılar, dil, gelenekler, inançlar, halk hikâyeleri ve el sanatları gibi faktörleri içermektedir(Kaderli, 2014). Bu miras, somut ve soyut olmak üzere iki ana kategoriye ayrılmaktadır. Somut kültürel miras, fiziksel olarak var olan ve dokunulabilir özelliklere sahip olan mirası ifade eder. Bu miras türü, iki alt kategoriye ayrılabilir (Oğuz,2013).Taşınabilir somut kültürel miras, sanat eserleri, mücevherler, kitaplar, yazıtlar, arkeolojik eserler, giysiler, silahlar gibi hareket ettirilebilen ve genellikle müzelerde sergilenen nesneleri içermektedir. Taşınmaz somut kültürel miras ise mimari yapılar, anıtlar, arkeolojik sitler, tarihi şehirler, kutsal alanlar gibi yerinde korunan ve genellikle turistik değeri olan yapıları ve alanları kapsamaktadır. Somut kültürel mirasın korunması, genellikle restorasyon ve koruma çalışmalarını içerir (Oğuz, 2013).

Kültürel miras özelliği taşıyan geleneksel ritüele dayalı bir ürün olan terslon (martlık); İzmir Bergama ilçesi kozak yaylası ve Yunt dağlarında baharın müjdecisi ve sevgi iletmeye kullanılan bir semboldür. Bir şaman geleneği olarak bilinen terslon kadınlar tarafından yapılmakta, nişanlısına,sevdiklerine, kadınlar eşlerine hediye etmekte ve yaşlılar yakalarına takmaktadır. Balkanlarda “Marteniçka”, Akdenizde “mart ipi” veya “yazgara”denilen bu gelenek Bergama ilçesi Kozak yaylası köylerinde yörükler tarafından halen yaşatılmaktadır. Balkan marteniçkaları kırmızı beyaz renklerde yapılmakta, terslonlarda ise yeşil ve mavi renkler yoğun olarak kullanılmaktadır.

Bu araştırmanın amacı Ege Bölgesinin tarih, kültür, doğa turizminin olduğu Bergama ilçesinin Kazak ve Yuntdağı yörelerinde geçmişten günümüze gelen somut olmayan kültürel miras özelliği taşıyan terslon (martlık) geleneği ve yapılan ürünlerin incelenerek yeni kuşaklara tanıtılmasıdır.

Araştırmada yöntem olarak tarama yöntemi kullanılmıştır. Saha çalışmasında 1988 yılında ve 2020 yılında yapılan taramalarla veriler elde edilmiştir. 1988 yılında Yuntdağı köylerinde ve 2020 yılında ise Bergama ilçesi Kozak ve Yuntdağı Yukarıbey, Seklik, İsmaili ve Atçılar köylerinde yapılan araştırmada terslon geleneği ve terslon (martlık) ürünleri tespit edilmiştir. Bu bölgelerde terslon üreten ve elinde terslon bulunan özellikle 70 yaş üzeri bireylerden görüşme yapılarak bilgiler alınmış ve değerlendirilmiştir.

BULGULAR VE TARTIŞMA

1-Bergama ilçesinin özellikleri; İzmir ilinin en büyük ilçesi olan Bergama ilçesi Bakırçay havzası üzerine kurulmuştur. İlçenin batısında Ayvalık, Dikili, doğusunda Soma ve Kınık, kuzeyinde Burhaniye ve İvrindi, güneyinde ise Aliağa bulunmaktadır. Bergama UNESCO dünya miras komitesinin 38. Dönem toplantısında kültürel peyzaj kategorisinde "Bergama Çok Katmanlı Kültürel Peyzaj Alanı" kabul edilmiştir. Bergama ve çevresinde konargöçer yaşam tarzını benimseyen Türkmen boyları yaşamış ve yaşamaktadır. 17. yüzyılda Bergama bölgesinde Bayat, Kayı, Döğer, Dodurga, Avşar, Beğdili, Karkın, Bayındır, Salur, Eymür, Yüregir, İğdir ve Kınık boyları (Sümer, 1980; Akpınarlı, Beğiç, Uzay, 2020) Karesi sancağına bağlı en önmeli aşiretler ise; Akçakoyunlu, Burhanlı, Caferli, Çepni, Hardal, Karakeçili, Kılaz, Kubaş, Söğütlü, Yaycı (Yağcı Bedir) aşiretleridir (Orhonlu, 1987). Günümüzde bir kültür mozaiki olan Bergama yöresinde yörük, türkmen boy ve oymakları bulunmaktadır. Atatürk'ün direktifiyle 1937 yılında düzenlenen Bergama Kermesi Türkiye'nin ilk kermesidir. Bergama kermesi, Kültürel mirasın tanıtılması, kültür turizminin arttırılması açılarından önemli görülmekte ve aksamalar olsa da halen sürdürülmektedir. Bergama ilçesinde halı dokumacılığı, tel kırma, klarnet çalma, yorgancılık, sepetçilik, örücülük (çeşitli oyalar), terslon el sanatları halen sürdürülmektedir. Bu çalışmada evren olarak alınan Bergama Yunt dağı ve Kozak yaylası özelikle türkmen boylarının yerleşmiş olduğu, zengin kültürel unsurlara sahip yörelerdir.



Fotoğraf: 1. Bergama Yunt dağı

Yunt Dağları: İzmir ve Manisa illeri sınırları içinde kalır. Kuzeyinde Bakırçay Nehri ve Ova'sı yer alır. Doğuda Gediz ırmağının suladığı Manisa Ovasına uzanır. Yunt kütlesinin üzerinde akarsular tarafından derin bir şekilde yarılmış, üzerinde yer yer geniş düzlüklerin ve volkan topoğrafyasına ait şekillerin görüldüğü geniş bir volkanik plato bulunmaktadır. Bu volkanik platoyu hafif engebeli bir topoğrafya özelliği sergileyen tepelik alanlar çevrelemektedir. Plato sahasının doğusunda belirgin yükselti oluşturan Yunt Dağı'nın zirvesinde yükseltileri 1000 m civarındaki küçük tepeler bulunmaktadır. Aigai Antik Kenti de bu dağ üzerinde bulunmaktadır. Bu bölgedeki köyler yuntdağı köyleri olarak bilinir. Türkmen ve yörük aşiretleri tarafından kurulmuş köylerde, eski yaşamlarına ilişkin birçok özellik ve bu arada halı dokumacılığı da hala sürdürülmektedir. köylülerin kendi hayvanlarından elde ettikleri yapağı ve bitkisel boyalar kullanılarak yapılan el halıları ünlüdür.

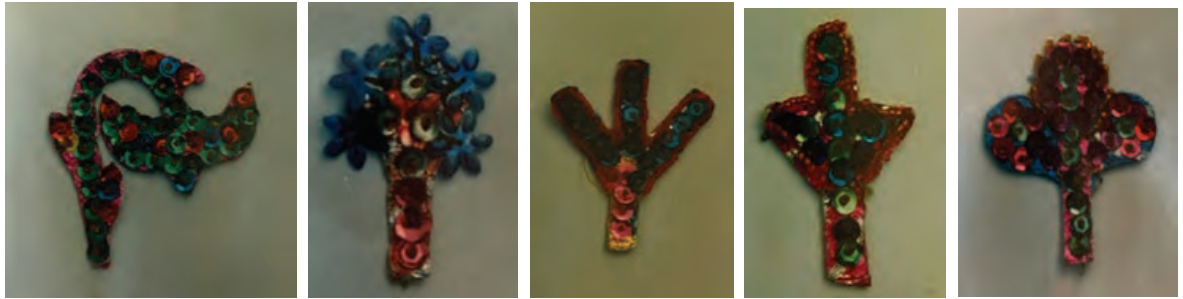


Fotoğraf: 2. Bergama Kozak yaylası

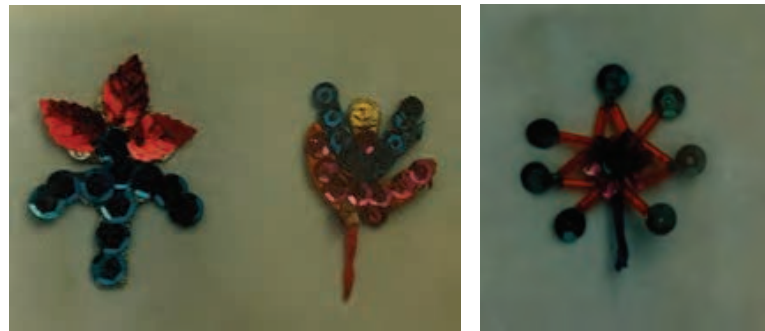
2-Terslon Geleneği ve Terslonların Yapım Özellikleri

Bergama yöresi kozak yaylası köylerinde ve yunt dağı köylerinde yapılan alan araştırmalarında tesbit edilen bir gelenek ve o geleneğe dayalı örücülük teknikleri ile yapılan yaka çiçekleri geçmişten günümüze kadar devam etmiş ve çağın materyaline ve bireylerin ihtiyaç ve duygularına göre değişim göstermiştir. Terslon veya martlık denilen yaka çiçekleri ile ilgili ilk araştırmalar 1988 yılında yapılmış olup, 2020 yılında yörede yapılan saha araştırmasıyla terslon ile ilgili çalışma yapılmıştır. 1988 yılında Yunt dağı köylerinde alan çalışması için yörede inceleme yapan öğrencim, Serap Atılır 'ın tespitlerine göre; sözlü ve nişanlı kızların duygu ve düşüncelerini anlatabilmek için bayram düğün gibi özel günlerde yaptıkları yaka çiçeklerini sözlü ve nişanlılarına göndermesidir. Bu yaka çiçeklerine terslon (martlık) ismi verilmektedir.

Yunt dağı köylerinde terslon yapım özellikleri; yapan kişinin duygu ve düşüncesi doğrultusunda, yaşadıkları coğrafyanın bitki ve çiçek özelliklerine göre tasarladıkları şekil ilk olarak karton üzerine çizilir ve kesilir. Karton üzerine parlak çikolata kağıtları ile kaplanır. Üzerine çeşitli pul ve payetler dikilerek süslenir. Bazı örneklerde ise tel üzerine boncuklar dizilerek telin bükülmesi ile şekil verilmektedir.



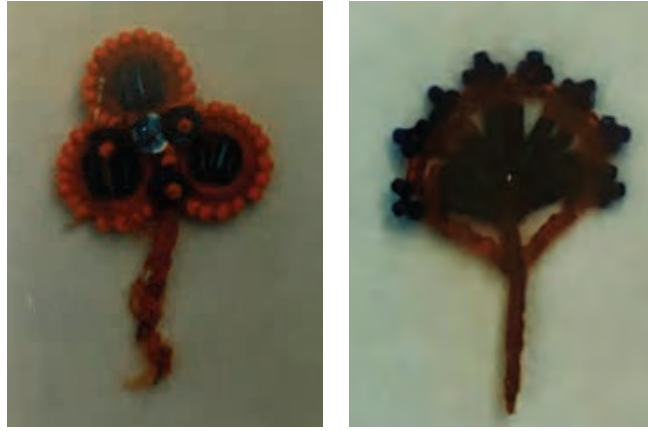
Fotoğraf: 3. Karton kesilerek yapılan terslonlar



Fotoğraf: 4. Tel bükülerek şekil verilen terslonlar (boncuk çiçek)



Fotoğraf: 5. Kartondan kesilerek ve tel bükülerek şekil verilen terslonlar



Fotoğraf: 6. Tığ oyası tekniği kullanılarak yapılan terslonlar

Yunt dağı köylerinde terslon yapan bireylerden alınan bilgilere göre; çocukluklarında aile büyüklerinden öğrendikleri,terslon (boncuk çiçek) yapımında, karton, çikolata kagıdı,makara ipliği,ibrişim ve naylon iplik,çeşitli boncuklar,tel kullandıklarını belirtmişlerdir (Atılır, 1989).Günümüzde ise oya yapımında kullandıkları tığ , iğne ve firkete teknikleriyle yapılan çiçekli oyalar gibi, aynı teknikleri kullanarak terslon veya boncuk çiçek dedikleri yaka çiçeklerini yaparak hediye ettiklerini belirtmişlerdir.

2020 yılında yuntdağı köylerinde yapılan alan araştırmasında terslonla ilgili sorularımızı cevaplayan, 60-70 yaşın üzerindeki kadın bireyler, terslon yaptıklarını ve kullandıklarını belirtmişlerdir.Daha genç yaşta olan bireyler, duyduklarını ancak yapmadıklarını ve kullanmadıklarını ifade etmişlerdir.Eski örneklerden günümüzde hiç olmadığını şöyle açıklamışlardır; genç kızlar sevdiklerine, sözlü ve nişanlılarına terslon yaptıklarını, bu yaka çiçeklerini Cuma günleri evin küçük çocukları ile gönderdiklerini ve erkeklerin de bunları yakalarına taktıklarını belirtmişlerdir.

Terslonlar,biçimleri, renkleri ve yakada ki takılma şekillerine göre farklı mesajlar iletmektedir. Çiçekler, yukarıya doğru düztakılmışsa, gelen terslondan mutlu olduklarını ve sevgilerini anlatmaktadır.Çiçeğin ters takılması,küskünlük, mutsuzluk ifadesidir. Çiçeğin görünecek şekilde ceketin mendil cebine takılması, gösterilmesi mutluluk ifadesini anlatırken, cep içinde gizlenerek gösterilmemesi ise kızı istemediği mesajı verdiği söylenmiştir. Nişanlılık döneminde erkek tarafında biriken terslonlar,düğün sonrasında gelinin erkek tarafına gelmesi ile, kapı önünde yakılan terslonların üzerinde yumurta pişirilerek gelin ve damada yedirdirme geleneğine bağlı olarak, günümüze ulaşan terslon örneği kalmamıştır.1988 yılında tesbit edilenler ise düğünden önce bireylerin ellerinde olan terslonlardır.

Avşar (Ayşar, 1984) Halk Oyunları Müziği Giysileri ve Düğün Gelenekleri İle Manisa kitabında; nişanlandıktan sonra genç kızların her Cuma günü, düğünlerde ve bayramlarda nişanlılarına boncuk, pul, parlak kağıt vb. malzemeleri kullanarak yaptıkları yaka çiçeklerini gönderdiklerini, erkeklerin getiren kişi ile nişanlısına bir miktar para gönderdiğini, bu geleneğin düğüne kadar sürdüğünü ve nişanlı erkeklerin yakalarındaki çiçek ile tanındıklarını belirtmiştir.



Fotoğraf: 7. Yuntdağı köylerinde hanımlarla görüşmeler

Kozak yaylasında hanımlarla yapılan görüşmelerde; yörede mart ayında baharın gelişini kutlamak amacıyla genç kızların yavuklu ve nişanlılarına yaptıkları ve onlarında ceketlerinin yakalarına taktıkları terslonlar, 1980 yılından sonra daha çok düğün ritüelinin içine girdiğini belirtmişlerdir. Düğünden bir gün önce genç kızın arkadaşları toplanarak özellikle sardunya veya ona benzer canlı çiçeklerden yaka çiçeği yaptıklarını, bu çiçeklerin su dolu bir tepsi içinde erkek tarafına gönderildiğini, martlığı tepsiden alıp yakasına takan erkeğin oynaması gerektiğini söylemişlerdir.- düğüne kadar sürdüğünü ve nişanlı erkeklerin yakalarındaki çiçek ile tanındıklarını belirtmiştir.



Fotoğraf: 8. Yaş çiçeklerle yapılan terslon (martlık) ve takma şekli

Ayrıca genç yaştan üstünde olan hanımların da kız tarafından terslon yapılacak diye çağrıldığını, gelen hanımın iplik, iğne, boncuk, pul vb malzemelerle gelerek imece usulü ile terslon yaparak erkek tarafına gönderildiğini, erkek tarafındaki hanımların ve damadın yakalarına takarak düğüne geldikleri söylenmiştir.



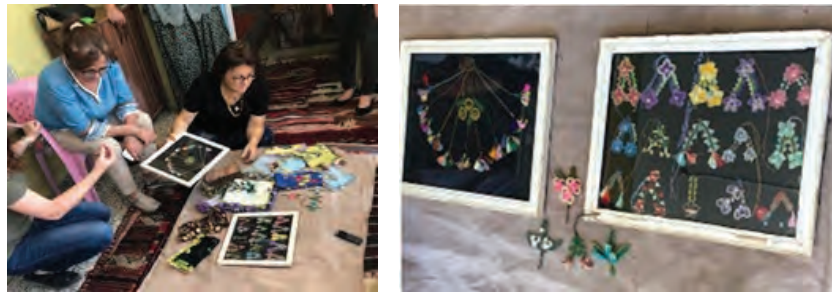
Fotoğraf: 9. İpliklerle yapılan terslon örnekleri

Yukarıbey köyü hanımları tarafından terslon –martlık yapımı şöyle açıklanmıştır; iki ayrı renkteki pamuk ipliği ters yönde bükülerek elde edilen ipliğe özellikle mavi boncuk, pul ve çeşitli boncuklar takılarak süslenir ve uçlarına püskül takılır. Yörede Sıdika Konuktan alınan bilgilere göre; terslon isminin örgü çeşidinden geldiğini ters-yüz örgüye ters-ön diyen Yörükler, ipliklerin ters yönde bükülmesiyle “TERSLON” adını vermişlerdir. MARTLIK denilmesi ise mart ayında baharın müjdecisi olarak yapılarak yakaya takılmasındandır. Terslonun, püskülü, iğne oyacı, merdivenli, tırabzanlı ve damat terslon gibi çeşitleri bulunmaktadır.



Fotoğraf: 10. Damat terslonları

Günümüze yaklaştıkça hanımların daha özenerek tığ ve iğne oyaları teknikleri kullanarak terslon (martlık) yaptıklarını damat ve çok yakın akrabalara bu terslonların verildiğini, ayrıca damadın ve çok yakın ailenin terslonlarına daha özen gösterilerek yapıldığı tespit edilmiştir.



Fotoğraf: 11. : Sıdika Konuk tarafından toplanarak saklanan, İpliklerden, oyalarından yapılan ve damat için daha özenilerek yapılan terslon (martlık) örnekleri,

Kozak yaylasındaki köylerde terslon (martlık) geleneği düğünlerde devam etmektedir. Yaş çiçek ve ipliklerle yapılan balkanlardaki "Martenička" Akdeniz bölgesinde "yazgara", "mart ipi" denilen terslon (martlık) yapımı geliştirilerek daha kapsamlı ve çeşitli tekniklerde katılarak yapılmakta ve kullanılmaktadır.

SONUÇ

Yunt Dağı bölgesinde 1988 yılındaki tespitlerde bu örneklerin eskiye oranla az yapılmasına, teknolojik gelişmelere dayalı toplumsal değişimler etken olmuştur. Geçmişte tamamen el emeği ile yapılan terslonların malzemeleri nişanlı kızlar tarafından özenle hazırlanmış ve her bir detay ince ince kapsamlı çalışılmıştır. Teknolojinin gelişmesi ile birlikte elde yapılan süslemeler yerine hazır malzemeler yoğun olarak kullanılmıştır. Yunt Dağında terslon veya boncuk çiçek denilen yaka çiçekleri yapan kişinin duygu, düşünce ve becerisine göre yapılmaktadır. Şekil olarak çoğunlukla daire ve yarım daire düzen içerisinde çiçeklere şekiller verilmiştir. Geçmişte kırsal alanda önemli bir ürün olan çikolata ve sarılı olduğu desenli parlak atık kağıtlar, oya, yaka çiçeği vb. süsleyici ürünlerin yapımında kullanılmıştır. 2020 yılında Yunt Dağlarındaki köylerde halı ve düz dokuma yaygılar üzerine yapılan projede, terslon araştırmasında, özellikle 50 yaşın üzerindeki kişilerin bildiği terslonlar özellikle 70 yaş ve üzerindeki bireylerin ise yaparak nişanlılarına gönderdikleri tespit edilmiştir. Ancak geleneksel bir uygulama olarak terslonların günümüze kadar ulaşmamasının sebebi, yakılaraküzerinde yumurta pişirilmesi gelin ve damada yedirilmesidir. Günümüzde ise Kozak yaylasında bir düğün geleneğine dönüşerek, canlı çiçek, iplik ve oyalarla terslon yapımı devam ettirilmektedir. Eski örneklerden bazıları bu geleneğe değer veren kişiler tarafından saklanmıştır. Kozak yaylası köylerinde terslonları yakma geleneği tesbit edilmemiştir. Kozak yaylasındaki terslon (martlık) balkanlardaki Martenička ve Akdeniz bölgesinde yapılan yazgara, mart ipi ürünlere benzemektedir.

Binlerce yıllık kültür birikimine sahip Anadolu farklı kültürlerin sentezlendiği zengin ve çok renkli bir kültürel yapıya sahiptir. Yörelere özgü tarihi gelişim sürecindeki etkileşimler, geleneğe bağlı özelliklerle donanmış ürünlerin gelişmesine kolaylık sağlamıştır, Kültürel ürünlerimizin tesbitinde yapılan en büyük eksiklikler; araştırma, planlı üretim, tanıtım, pazarlama, kayıt altına alarak yaşatmadaki yetersizliklerdir. Ülkemizin çok zengin kültürel yapısındaki gelenek, görenek, uygulamalar ve el sanatları ürünlerinin yaşatılması ve genç kuşaklara aktarılması yani sürdürülebilirliğin devam ettirilmesi gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Akpınarlı, H.F.; N.Begic, G.Kuzay Demir (2020). Çözgüden Düğüme, Düğümden Motife Bergama Halıları 1. Basım nobel yayınları
- Atılır, Serap (1989). Yuntdağlarında Boncuk İle Yapılan Ürünler Gazi Üni. Mesleki Eğitim Fakültesi Basılmamış Lisans Tezi
- Avşar, Emin.(1984).Halk Oyunları Müziği Giysileri ve Düğün Gelenekleri ile Manisa. İzmir.
- Kaderli, L. (2014). Kültürel Miras Koruma Yaklaşımlarının Tarihsel Gelişimi. TÜBA-KED Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi, (12), 29-41.
- Karadeniz, Sıtkı (2007), "Gelenek Üzerine Bir Okuma Denemesi "Geçmişle Gelecek Arasında Gelenek", Milet ve Nihal İnanç, Kültür ve Kitoloji Araştırmaları Dergisi, Cilt: 4, Sayı: 2.
- Oğuz, M. Ö. (2013). Terim olarak somut olmayan kültürel miras. Milli Folklor, 25(100), 5-13.
- Oğuz, M. Ö. (2007). UNESCO, Kültür ve Türkiye. Milli Folklor, 73, 5-11.
- Orhonlu, C.(1987).Osmanlı İmparatorluğunda Aşiretlerin İsyanı. İstanbul: Eren Yayıncılık ve kitapçılık
- Sharma, Anita, Dalip Malhotra (2007), Personality and Social Norms, Concept Publishing Company, New Delhi (INDIA).
- Sümer,F.(1980) Oğuzlar (Türkmenler) Tarihleri ,Boy Teşkilatı, Destanları . İstanbul: Ana Yayınları
- Talas,M; Kaya,Y.(2007) Küreselleşmenin Kültürel Sonuçları. Tübar-XXII-/ 20027-güz ,ss.149- 162

“SOF DOKUYAN KADINLAR” PROJESİ KAPSAMINDA ANKARA TİFTİĞİNDEN “SOF VE ŞALI KUMAŞ” DOKUMA ÇALIŞMALARI

Aysen SOYSALDI*

Sema TAĞI*

Şengül AYDIN*

ÖZET

Ankara keçisinin tiftiği tekstil sanayinde hayvansal lifler arasında inceliği, uzunluğu, mukavemeti, hafifliği, parlaklığı ve yumuşaklığı ile önemli bir yere sahiptir. Tekstil tarihinde 19.yüzyıl sonlarına kadar sadece Ankara’da yetiştirilen tiftik ve hem lif hem de iplik ve kumaş olarak ihraç edilmiştir. 20 yüzyılda, yöredeki tiftik keçisi bazı çiftçilerin kendi ihtiyaçlarını karşılayacak kadar az sayıda kalmıştır. Tiftik ipliği üretimi tekstil sanayinde hak ettiği değerli yerini alamadan yok olup gitmiştir.

21. yüzyılda yeniden canlandırma ve kaliteli tiftik üretimi için Tarım Bakanlığı tarafından destekler verilmeye başlanmıştır. Bu uyanış sof kumaşın da farkındalığını artırmıştır. Ankara İl Tarım ve Orman Müdürlüğü tarafından tiftik üretiminin verimliliğini artırmak için çeşitli projeler yürütülmektedir. Bunlardan biri de 2020 yılında başlatılan “Kadın Eliyle Bir Tarih Dokunur-Sof Dokuyan Kadınlar” projesidir. Gündül-Boyalı köyü ve Nallıhan İlçesi kadın kooperatifleriyle iş birliği yapılarak iki ayrı atölyede yürütülen projeye Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk El Sanatları Uygulama ve Araştırma Merkezi Müdürlüğü’nün dokuma eğitiminde yönlendirici olarak dahil olması, 2021 yılı başında, atölyelerin kurulumu ve malzeme alımı tamamlandıktan sonra olmuştur. Her iki yöre atölyesinde usta öğretici dokuma ustaları ve dokumacı kadın ustalar ile çalışılmıştır. Bu çalışma kapsamında Ankara Etnografya Müzesinde bulunan sof kumaş örnekleri bizzat incelenmiştir. Ayrıca literatürden edinilen sof ve şali kumaş özellikleri temel kriter alınmıştır. Sof kumaşta dış giyimlik metrelik kumaş, şali olarak da şal ve boyun atkıları üretilmiştir. Üretilen kumaşlar renklendirilmesinde, birçok doğal bitkisel boyama denemeleri yapılmıştır.

GİRİŞ

Ankara çevresindeki dağlar ile yaylalara uyum sağlayan Ankara Keçisi’nin yetiştirdiği alan, Nallıhan, Beypazarı, Gündül, Ayaş ve Yenikent (İstanos)’e kadar vadilerdir. “Dauzats, Ankara keçilerinin sağlıklı bir şekilde yetişmesini kuru ve sıcak havaya ihtiyaç duydukları Ankara’nın iklim özelliğine bağlamakta ve bu şartları bulamazlar ise hastalandıklarını belirtmektedir” (Ak,2021:270).

Eloy’a göre, Ankara Keçisi yöreye 13. yüzyılda, Moğol baskısı nedeni ile Harizm veya Türkmenler diyarını terk eden Osmanlı sülalesi tarafından getirilmiştir. Texier de, aynı görüşü paylaşarak Hazar ötesi türü ve Harizm kökenli olduğunu düşünürken, ona göre eskiden yaşadıkları alanın iklim özelliğine benzeyen Ankara’da belirli bir çevrede yetişmektedir (Ak,2021:268). Ankara’ya tiftiğin ne zaman nasıl geldiği konusunda çeşitli ihtimaller dile getirilmektedir. “Tchihatcheff, keçilerin yöreye, Türk toplumunun önemli bir kolu olan Selçuklu ve Oğuzlar tarafından 11. ve 13. yüzyıllar arasında getirildiğini, kökenini de Altay ve İrtiş Bölgesi’ne bağlar, ancak Selçuklu ve Oğuzları ayrı görmesi bir yanılgıdır. Böylece Ankara Keçisi’nin Türkiye’ye, Türkistan Coğrafyası’ndan Türkler tarafından getirildiği tezi kabul görmüştür” (Ak,2021:269).

“Anadolu’da ahi örgütünün içinde Sofçuların da bulunuşu gibi birçok tarihi olay Sofçuluk sanatının 13. yy sonlarına doğru Ankara ve çevresinde başlamış olduğunu gösterir. Böylece, 13. yüzyıldan itibaren Ankara ve çevresinde sürdürülen dokuma sanatı, tiftik ipliği ve tiftiğe dayalı bir sanayinin kurulmasını sağlamış, ülke içinde ve dışında “Engürü Sofu” adı altında kumaşların üretimi dünyada çok rağbet görmüştür. Nitekim Topkapı Sarayı’nda bulunan Fatih Sultan Mehmet’in hareli beyaz softan yapılmış kaftanı; ipliğinin inceliği, kumaşının dokusu ve parlaklığı ile sof dokumacılığının 15. yy’da ne kadar çok gelişmiş olduğunun bir kanıtı olarak gösterilebilir” (İmer,1992:1).

*Prof. - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil Tasarımı Bölümü, Ankara, aysen.soysaldi@hbv.edu.tr, 0000-0002-0477- 3612

*Prof. Dr. - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Tekstil Tasarımı Bölümü, Ankara, sema.tagi@hbv.edu.tr, 0000-0002-2845-8262

*Doktora Öğrencisi - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Tekstil Tasarımı Anabilim Dalı, Ankara, sengulaydin002@gmail.com, 0000-0001- 8031-5886

Ankara keçisinin varlığı ile ilgili ilk veriler XV. yüzyıla ait olup XVI. yüzyıl ortalarından itibaren Ankara'ya gelen birçok seyyah ve resmi görevlilerin şehir ile alakalı gözlemleri içinde Ankara keçisi ve sofı hakkında bilgiler yer almaktadır.

1538'de Michele Membre, 1589'da Busbeck, 1640'lı yıllarda Evliya Çelebi, 1701'de Fransız seyyah Tournefort Ankara'ya gelmiştir. Tournefort, tiftik keçilerinin güzel, parlak ve ipek kadar ince tüyleri olduğunu ve bu tüylerden dokunan kumaştan oldukça etkilendiğini belirtmiştir (Tamur,2003:21-38). 1852 senesinde Ankara ve civarına gelen seyyah A. D. Mordtmann tiftik ticareti ile ilgili olarak şehrin senede 1.000.000 okka (tiftiğin okkası 60 kuruştan satılmakta) Ankara keçisi yününi ihraç ettiğini belirtmiştir. Ankara'yı 1861 senesinde ziyaret eden Georges Perrot Ankara'daki tiftik ticaretini Kayseri'den gelip şehre yerleşen Rumların İngilizler adına yaptığına dikkat çekmektedir (Galanti,2005:204-20; Tekemen Altındaş,2021:973).

Sofun hammaddesi tiftik olmakla beraber beyazlığı göz kamaştırıcı bir nitelikteydi. Tiftikler Mayıs ayına doğru yıkanmadan kırılır, eğrilir ve iplik haline getirilerek tezgâhlarda dokunurdu. Tezgâhtan çıkan sofaların yıkanması, boyanması, cenderelenmesi (sıkıştırılması) ve perdahtlanması (cilalanması) gibi zorlu işlemlerin aynı anda yapılması gerekmektedir. Bu nedenle pek çok işçi aynı anda koordineli olarak çalışırdı. Bu işlerle uğraşan esnaflardan, sofı tezgâhlarda işleyen ve dokuyan ustalar genellikle Müslüman iken yıkanan, cenderelenen, boyayan ve perdahtlayanlar ise genellikle gayrimüslim idi (Tunçer,2001:35). XVI.- XVIII. yüzyıllar boyunca tiftik ve sofı Ankara'nın en önemli gelir kaynağı olması, beraberinde güçlü bir esnaf örgütlenmesini getirmiş ve sof esnafı da kendi içerisinde yuyucular, dokuyucular, boyacılar ve cendereciler şeklinde örgütlenmişlerdir (Ergenç,1980).

Genellikle doğal beyaz renk veya boyanmış ipliklerden sof adı verilen, ipek gibi yumuşak ve parlak bir kumaş ile Ankara şalı olarak da bilinen, diğer ince kumaş türleri dokunmuştur (Tekemen Altındaş,2021:279). Sof kumaşı, tiftik keçisinin yününi liflerinin düzgün ve uzunluğundan dolayı parlak ve dökümlü bir özelliğe sahip olduğundan öncelikle toplumun üst tabakalarının kullandığı bir meta idi. Ayrıca tiftik keçisinin lifleri, hafif yağlı olduğu için yağmurluk yapımında tercih edilirdi. Bir de gömleklik ve şalı adı verilen ikinci sınıf ve daha ince sofı da iç giyim eşyasında kullanılmaktaydı. Sof kumaşı sağlamlığından dolayı giyim eşyası yapımında kullanılmasının yanı sıra Tersane-i Amire tarafından da çok miktarda satın alınıyordu (Taş,2006:88).

Tiftikten elde edilen iplik ve kumaşlar yurt içinden olduğu kadar yurt dışından da talep görmüş, bilhassa saf tiftik ipliğinden dokunan "Ankara (Engürü) Sofı" 16-18.yüzyıllarda Avrupa'nın pek çok kentine ihraç edilmiştir (Tamur,2003:1). Bu sayede tiftik ve dokumacılığı, Ankara ve çevresinin önemli bir gelir kaynağı hâline gelmiştir.

XVI. yüzyıl sonu ve XVII. yüzyıl başlarında Ankara sofının toplam üretimi yaklaşık olarak 85-100.000 top civarındaydı. Bir top sofın bedeli aynı dönem içerisinde 600 akçe, bir yük sof ise 40.000 akçe civarındadır. Tezgâhta bir seferde dokunan kumaşa 1 top sof, dokunan kumaşın nakliyatı sırasında belirli sayıda olan sof topları balyalar halinde paketlenip ve her deveye 2 balya halinde yüklenir, bu iki balya da bir yük oluşturur. Bir yük softa da 68 top sof bulunurdu (Tamur,2003:127). XVI. yüzyıl sonlarında Ankara'da yaklaşık 600 tezgâhta Engürü sofı kumaşı dokunmakta olup yerli ve yabancı tüccarlar vasıtasıyla Avrupa şehirlerinde satılmaktaydı (Ergenç,1995:113-116).

Sof kumaş şık ve parlak görünümünün yanında sıcak tuttuğu için saray dışında padişahların da tercih ettiği bir kumaştır. IV. Murad Revan Seferi için yola çıktığında yanında götürülen kıyafetlerin de kayıtlı olduğu bir defter mevcuttur. Bu defter kayıtlarına göre; 1635 Mart ayının 9'unda çıkılan Revan seferine hazırlanan IV. Muradın kıyafetleri arasında sof kumaş da bir hayli kullanılmıştır. Kaftanlardan sofaların ikisi beyaz, ikisi benevş, birisi de mavidir. Sof nimtenlerin renkleri ise benevş, erguvanî, gülünî, kırmızı ve tarçındır. Sof nimtenin ikişer tanesi devetüyü ve fıstıkî, diğerleri erguvanî, gülünî,havayî, neftî, siyah ve zeytunî rengindedir (Küpeli,2016:43-44).

17. yüzyılda sof imalatının Ankara'da var olduğu, bununla birlikte belgelerde kuşakçılar ve tiftik boyacıları adıyla yine hammaddeye bağımlı iki ayrı esnaf grubunun 17. yüzyılda varlık gösterdikleri bildirilmektedir (Taş,2006). Ankara'da sof üretimi ve sofa üretimine dayalı ticaret şehrin gelişimini, ticari faaliyetlerini ve nüfus yoğunluğunu arttıran en önemli etkenlerden birisi olarak da dikkat çekmekteydi. Ankara'nın çok eski zamanlardan beri ticaret yollarının güzergâhında bulunması, şehirde yoğun bir sof üretiminin ve sofa dayalı bir sanayi ticaretinin bulunmasından kaynaklanmaktaydı (Tunçer,2001:33).

XVIII. yüzyılda sof ticareti yıllık 20.000 top iken, tiftik ipliği yaklaşık 1.200.000 top kadardı. XVIII. yüzyıl ortalarından itibaren Ankara'da tiftik dokumada gerileme yaşanmaya başlamış ve bunun sonucunda da sof üretimi ve ona bağlı ticarete de azalma olmuştur. 1800'lü yılların başında Ankara'da yaklaşık 1.000 sof tezgâhı bulunmakta olup bu tezgâhlarda 10.000 kişi iş paylaşımı yaparak çalışmakta idi. XIX. Yüzyıl ortalarında sof şehri olan Ankara'da tiftik dokuma sanayisi çökmüş, artık tiftik ipliği ticareti değil ham tiftik ticareti başlamıştır (Tekemen Altındaş,2021:974-975;Tamur,2003:133).

Ancak zaman içinde tiftik dokumalarının hem Ankara hem de ülke ekonomisi içindeki payı giderek azalmıştır. 1838'de Albay Henderson tarafından Güney Afrika'da Ankara keçisi yetiştirmek üzere Güney Afrika'ya ilk kez götürülmüş, 1896'ya kadar binlerce Ankara keçisi ihraç edilmiştir (Tamur,2003: 152). Ankara'nın tiftik sanayisinin gerileyiş ve çöküşünde ikinci derecede rol oynayan diğer etkenler arasında Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyılda girdiği savaşların etkisi de büyüktür. Bu etkiler arasında savaşların ülke ekonomisinde sıkıntılara yol açması, tarımsal insan gücünde azalmaya neden olması ve bu süreçte vuku bulan doğal afetlerin bütün İç Anadolu ile birlikte Ankara'yı da ciddi şekilde etkilemesi gösterilebilir (Tamur,2003:147).

Dolayısıyla 20 yüzyılda, yöre halkından tiftiğe gönül vermiş olan çiftçilerin elinde kendi ihtiyaçlarını karşılayacak kadar az sayıda tiftik keçisi kalmıştır. Tiftik ipliği üretimi tekstil sanayinde hak ettiği değerli yerini alamadan yok olup gitmiştir.

Tiftiğin ince uzun liflerinin tekstilde kullanışlılığının yanında dayanıklı, hafif, parlak olması ve kolay boyanabilmesi sayesinde, yüzyıllardır giysi imalatı için elyaf olarak kullanılagelmiştir. Ayrıca; sağlıklı olması, kışın sıcak tutmasından dolayı pamukla birlikte Ankara'nın Nallıhan ilçesinde yatak çarşafalarında da kullanılmıştır (Fotoğraf 1). Beyaz ve parlaklığı sayesinde ışığı yansıtarak güneşin zararlı ışınlarından koruması, yazın serin tutması, az buruşması, hafif ve elastiki olması ve nemden koruyuculuğu nedeniyle de her mevsim kullanılabilen giyim tekstili ürünlerindendir. Bu nedenlerle, Ankara keçisinin kendi anavatanında yetiştirilmesi için gereken önemin verilmesi, kaliteli tiftik üretiminin artırılması ve eskiden olduğu gibi Ankara'da tiftiğin işlenerek, yeniden sof üretimine geçilmesine elzem bir gereklilik doğmuştur.

21. yüzyılda tiftikçiliği yeniden canlandırma ve kaliteli tiftik üretimi için 2021 yılında Tarım Bakanlığı tarafından destekler verilmeye başlanmıştır. 1969 yılında Ankara'da kurulan tiftik Birlik faaliyetlerini tiftik lifi geliştirme ve tiftik tops ihracat artırma yönünde devam ettirmektedir. Ankara Üniversitesi tarafından Gündül ilçesinde, 27 Eylül 2023 tarihinde, «Ankara Keçisi ve Tiftik Uygulama ve Araştırma Merkezi» Açılmıştır. Bu teşvikler sof kumaşın da farkındalığını artırmış, T.C. Millî Eğitim Bakanlığı/Hayat Boyu Öğrenme Genel Müdürlüğü tarafından 2022 Aralık ayında, "Ankara Sofu Çalıştayı" düzenlenmiştir. Başta Ankara Olgunlaşma Enstitüsü olmak üzere yaygın eğitim kurumları sof kumaş üretimi çalışmalarına başlamıştır. Ankara Olgunlaşma Enstitüsü tarafından 2019 yılında başlanan sof dokuma çalışmaları, Anadolu Medeniyetleri Müzesi'nde "Cumhuriyetin 100. yılında Sofu Okumak Sofu Dokumak" etkinliği ve sergisi düzenlenmiştir. Kızılcahamam Halk Eğitim Merkezi öncülüğünde hazırlanan ve kaybolmaya yüz tutmuş el sanatı kabul edilen "Sof Dokuma Kurs Modülü" üzerinden, çeşitli ilçelerde açılan kurslarla dokuma atölyeleri aktif hale getirilmiştir.

Bu bağlamda Ankara İl Tarım ve Orman Müdürlüğü tarafından tiftik üretiminin verimliliğini artırmak için çeşitli projeler yürütülmektedir. Bunlardan biri de 2021 yılında başlatılan "Kadın Eliyle Bir Tarih Dokunur-Sof dokuyan kadınlar" Projesidir.



Fotoğraf: 1. a) Tiftik ipliği ile yapılan örme çorap, Gündül Boyalı köyü, b) hırka örneği, Nallıhan, c) Tiftik atkılı çarşaf, Nallıhan merkez, (Proje ekibi, 2022).

2. “KADIN ELİYLE BİR TARİH DOKUNUR-SOF DOKUYAN KADINLAR” PROJESİ

Ankara İl Tarım ve Orman Müdürlüğü tarafından tiftik üretiminin verimliliğini artırmak için çeşitli projeler yürütülmektedir. Bunlardan biri de “Kadın Eliyle Bir Tarih Dokunur-Sof dokuyan kadınlar” projesidir. Bu proje 2020 yılında Gündül-Boyalı köyü ve Nallıhan İlçesi kadın kooperatifleriyle iş birliği yapılarak iki ayrı atölyede başlatılmıştır. Nallıhan’da dört, Gündül Boyalı Köyünde üç tezgâh ve çözgü düzeneği kurulmuştur. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk El Sanatları Uygulama ve Araştırma Merkezi Müdürlüğü, atölye kurulumu ve malzeme alımı tamamlanan projeye 2021 yılı başında, dokuma eğitimi ve üretimde yönlendirici olarak, atölye kurulumu ve malzeme alımı tamamlandıktan sonra projeye dâhil olmuştur. Her iki yöre atölyesinde usta öğretici dokuma ustaları ve dokumacı kadın ustalar ile çalışılmıştır.

Bu çalışmadaki eğitim ayağını Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türk El Sanatları Uygulama ve Araştırma Merkezi Müdürlüğü üstlenmiştir. Projede uygulamalı eğitim, bilgi/bilinçlendirme ve teknik yönlendirme; deneysel dokumalarda Prof. Aysen Soysaldı ve boyamada ise Prof. Dr. Sema Tağı ve Doktora Öğrencisi Şengül Aydın tarafından yapılmıştır. Tağı’nın (2023:28-45) Tiftik ipliğinin doğal bitkisel boyarmaddeler ile deneysel boyama uygulamalarını konu alan makalesi yayınlanmıştır. Proje çalışmaları kapsamında Tarım İl Müdürlüğü’nün sağladığı ulaşım imkânıyla, bir veya iki haftada bir Nallıhan ve Gündül Boyalı köyüne gidilerek, atölyenin açık olduğu dönemlerde, iki yıla yakın bir süreçte, yerinde usta öğretici ve dokumacı kadınları yönlendirme şeklinde devam etmiştir.

Bu çalışmalar kapsamında Etnografya müzesinde bulunan sof kumaş örnekleri gözlem yapılarak incelenmiştir. Ayrıca literatürden edinilen sof ve şali kumaş özellikleri temel ölçüt alınmıştır. Sof kumaşta dış giyimlik metrelik kumaş, şali olarak da şal ve boyun atkıları üretilmiştir.



Fotoğraf: 2. Tiftik kırım zamanı, tiftik keçisi ağılı, Ankara Gündül-Boyalı Köyü (Mahallesi)nde bir ağıl (Soysaldı-Tağı, Nisan 2022).

Ankara Gündül’de tiftik yılda bir defa Nisan ayında kırılmaktadır (Fotoğraf 3a). Özel kırım aracı kullanılır ve gömlek halinde alınır. Nisan ayında kırım zamanı biraz gecikince tiftik kendiliğinden çalılara takılarak yolunmaya/dökülmeye başlar. Tiftik kaybı olmaması için dökülmeye yüz tutan tiftikler kadınlar tarafından elle yolunarak alınır (Fotoğraf 3b). Tiftik zaten deriden kökü ayrılmış tüyler halinde olduğu için keçi bir acı çekmez ve bir hayli rahattır. Bu konuda keçiden olumsuz bir tepki ve bağırsı gözlenmemiştir.



Fotoğraf: 3. a) Ankara GÜDÜL ilçesi-Boyalı Köyü, (Soysaldı-Tağı, Nisan 2022), b) Ankara GÜDÜL ilçesi-Boyalı Köyü, (Soysaldı-Aydın, Nisan 2022)

Tiftik eğirme işi temizlenmiş tops halindeki tiftik lifleri sümek yapılarak sabunlu su ile ıslatılır. Bu işlem liflerin kolay çekimi için etkilidir. Sümekten çekilen lif uçları iğ veya kirmana bağlanır ve döndürülerek eğirme yapılır. Tiftik eğirme işini Ankara çevresindeki tiftik üretimi olan yörelerde, yaşı 70 üzeri kadınlar ustalıklarla yapabilmektedir. Çalışma kapsamında Ankara'da tiftik ticaretiyle uğraşan İbrahim Yeniçeri'nin annesi ve eşi tarafından yapılan tiftik eğirme işlemi gözlemlenmiştir. Eğrilen tiftik ipliği tek kat ve bükülmeden çift katlanarak çileler haline getirilmiş halde ve çıkırıktaki bükümlü bobine sarılmış olarak pazarlanmaktadır

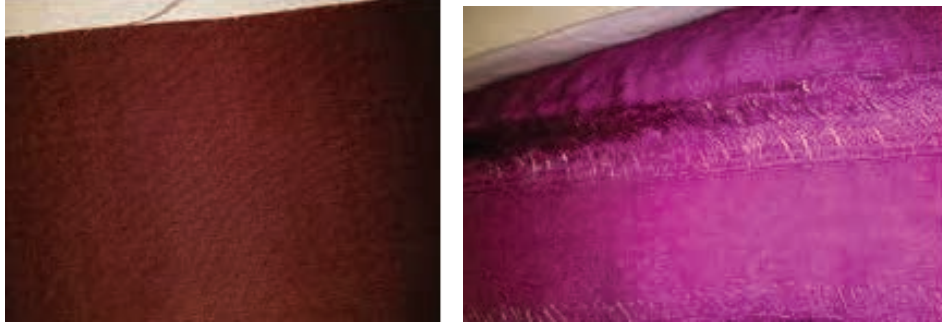


Fotoğraf: 4. Ankara, İbrahim Yeniçeri'nin annesi tarafından yapılan tiftik eğirme işi ve tiftik ipliği çilesi, (Soysaldı-Aydın, 2023).



Fotoğraf: 5. a) Çıkırıktaki ve bobine sarılmış tiftik ipliği, b) Tiftik tarağı, (İbrahim Yeniçeri'nin evi, Ankara, Soysaldı-Aydın, 2023).

Ankara Etnografya Müzesi'nde beş adet sof kumaş örneği bulunmaktadır. Bu kumaşlar üzerinde gözlem yöntemiyle yapılan incelemelerde çözgü ve atkı iplik özellikleri ve dokuma örgüleri hakkında bilgi edinilmiştir. Bu kumaşların cendereleme ile bitim işleminde verilen hareli yüzey görüntüleri yok olsa da renkleri ilk boyama halindeki netlikte ve parlaklıkta olduğu görülmüştür. Söz konusu sof kumaşların dokuma örgülerinin bezayağı olduğu çözgü ve atkısının çift katlı tiftik ipliği olduğu gözlemlenmiştir (Fotoğraf 6).



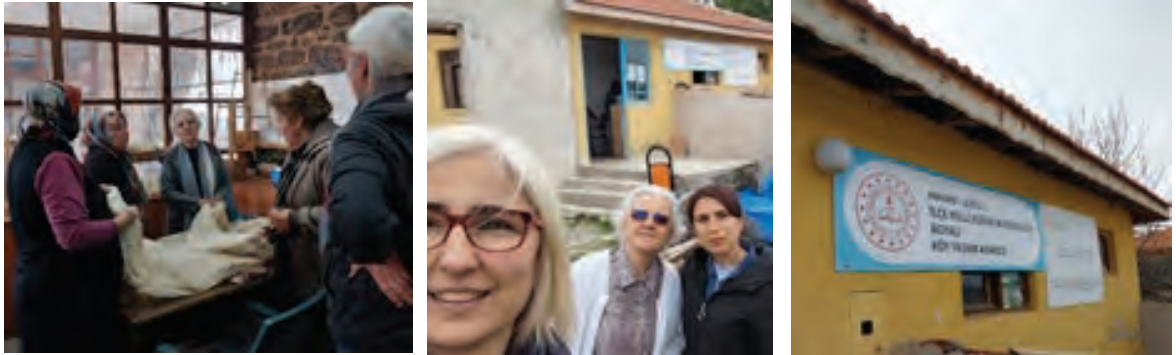
Fotoğraf: 6. Ankara Etnografya Müzesi. Kahverengi kumaş envanter no: 23601, koyu pembe kumaş envanter no: 14207, (Soysaldı,2023).

Ayrıca bu konuda yapılan başka bir araştırmada “Bu dokuma örneklerinin bezayağı ve çözgü ripsi dokuma örgülü olduğu, boyut, dokuma sıklığı, dokuma tekniği, dokuma kalınlığı, iplik özellikleri açılarından incelenmiştir. En değerleri bakımından 73,67 cm değeriyle mavi renk sof dokuma en yüksek değere sahiptir. Boy değerleri bakımından ise 283 cm değeriyle bordo renk sof dokumanın en yüksek değere sahip olduğu belirlenmiştir. Kahverengi sof dokumanın, 5 cm’de 105 adet atkı sayısı ile en fazla atkı sıklığında; boyasız sof dokumanın ise 5 cm’de 157,60 adet ile en fazla çözgü sıklığında olduğu tespit edilmiştir. Dokuma kalınlığına bakıldığında 0,69 mm ile bordo, mor ve kahve renkli sof dokumaların en yüksek değerde olduğu saptanmıştır” (Yanar ve Akpınarlı,2016:178).

İnce ve sık dokunmuşu makbul olan sof kumaşın dayanıklı ve kolay kolay eskimeyen bir kumaş olması, UV ve radyasyon gibi tehlikeli maddelerden insan vücudunu koruma özelliği olan giysilerde kullanılması da geleceğimiz için ne kadar değerli olduğunu göstermektedir. Katma değeri sürekli artan Ankara sof ve şal kumaşı göz ardı edilemeyecek kadar önemli üründür (Anonim,2022:39; Oğuz ve Akarslan,2018:21).



Fotoğraf: 7. a) Nallıhan’daki (Sof dokuyan kadınlar projesi) dokuma atölyesi, b) Sof tezgâhı (4 gücülü), Nallıhan, (Proje ekibi,2023)



Fotoğraf: 8. a) Nallıhan “Sof Dokuyan Kadınlar” atölyesi ve proje ekibi, b) Gündül-Boyalı köyü, “Sof Dokuyan Kadınlar” proje atölyesi ve TESAM ekibi, (Proje ekibi, Nisan 2024).

2.1. Tiftik İplik

Bu çalışma başlamadan önce, sof dokuma için Ankara tiftiğinden mekanik eğirme ve el eğirmesi olmak üzere iki çeşit tek katlı tiftik iplik alınmıştır (Fotoğraf 9). Bu ipliklerle yapılan çözgü çok fazla kopma olduğundan daha sonra çift katlı tiftik ipliği alınarak çözgüde rahat bir kullanım sağlanmıştır.



Fotoğraf: 9. a) Tiftik tops, elde eğrilmiş iplik çilesi, çift katlı tiftik ipliği bobini, (Proje ekibi, Nisan 2022)

2.2. Çirişleme

Çiriş soğuk su ile karıştırılarak un çorbası kıvamında bir karışım hazırlanmış 15 dk bekletilmiştir. Daha sonra, çile halindeki tiftik iplik bu karışıma batırılmıştır. İplik üzerindeki fazla çiriş sıyrılarak uzaklaştırılmış, silkelenerek gülcana geçirilmiş ve masuralara sarılarak çözgü hazırlanmıştır (Fotoğraf 10).



Fotoğraf: 10. Çiriş unu, d) Çirişleme (Çözgü haşıl) işlemi, (Proje ekibi, Nisan 2022)

2.3. Dokuma

Dokuma işlemleri iki gücülü tezgâhta bezayağı dokuma örgüsünde dar enli yapılmıştır. Tiftik kaygan bir lif olduğu için atkının sıkışması için tefenin en az üç defa vurulması gerektiği anlaşılmıştır. Ayrıca 120'lik, 100'lük ve 80'lik tarakta dokuma sıklığını ayarlamak için bazen çift bazen de tek çözgü terek taharı yapılmıştır.

Başlangıçta haşıl işlemi için kullanılan çirişin yapışkanlığı sayesinde tiftik ipliğin sağlamlığı artsa da, iplik tek katlı olduğu için çözgünün çok fazla kopmasından dolayı, seri şekilde dokuma işlemi yapılamamıştır. Ancak ipliğin inceliği dokumanın tülbent gibi zarif olmasını sağlamış, şal için çok uygun, incelik, parlaklık ve yumuşaklık özelliği kazandırmıştır (Fotoğraf 11). Bu deneyimden sonra Ankara Etnografya Müzesindeki sof kumaş örneklerinde olduğu gibi, çözgüde mutlaka çift katlı tiftik ipliği kullanılmasına karar verilmiştir. Çift katlı bükümlü bobin halindeki tiftik ipliği alınarak çirişli çözgü hazırlanmış ve dört gücülü tezgâhta bezayağı, panama ve dimi dokuma örgülü kumaşlar dokunmuştur.



Fotoğraf: 11. a) Çirişi yıkanmamış şal örneği Gündül-Boyalı köyü, b) Çiriş yıkama işlemi, Nallıhan (Proje Ekibi, 2022).

3. BİTİM İŞLEMLERİ

3.1. Çiriş Yıkama İşlemi

Çiriş yıkama işlemi önce soğuk suda, daha sonra sıcaklığı 40 dereceyi geçmeyen deterjanlı suda yıkanmıştır. Yıkanan tiftik kumaş iyice duruladıktan sonra yumuşaklık ve parlaklığı artırmak için meşe külünden hazırlanan küllü suda bekletme, hassas yıkama ve durulama işlemi



Fotoğraf: 12. a) Küllü su hazırlama, b) plakaya sarılı kumaşları küllü suda bekletme işlemi, Gündül-Boyalı Köyü (Proje Ekibi, 2022).

3.2. Küllü Suda Bekletme ve Son Yıkama İşlemi

Bir ölçü meşe külüne, beş ölçü su ilave edilerek 20 dk. kaynatılmıştır. Ateşten alınan küllü su, külün dibe çökmesi için biraz bekletilmiş, üzerinde kalan duru haldeki kül suyu süzülerek alınmış, bu kül suyu tekrar 1/5 sulandırılmıştır. Islatılan kumaşlar bu banyonun içine batacak şekilde yerleştirilerek 30 dk. bekletilmiştir. Küllü suyun kumaş üzerinde kalmaması için kireci süzölmüş su ile durulanmıştır.

Kumaşa iki şekilde işlem yapılmıştır. İlk işlem şeklinde düzgünce katlanan ıslak kumaşlar ılık (30°-40°) küllü su banyosuna yatırılarak zaman zaman alt üst edilmiştir. Bu işlem 30 dk. sürdürülerek süzölmüş su ile üç defa durulanmıştır. Nallıhan'da bu şekilde buruşuk kalan kumaşların açılması ve net bir düzgünlük kazanması için çift merdaneli sıkma aracında üst merdaneye sardırılıp, 10 dakika döndürülerek presleme işlemi uygulanmıştır (Fotoğraf 13a). Merdaneden çıkan düzgün kumaş temiz masif iki germe tahtasına sarılmış, iki tahta arasına takoz çakılarak gerilmiş, üzerine koruma kumaşı sarılarak bağlanmıştır (Fotoğraf 13b). Germe işleminden sonra temiz beyaz çarşafa sarılarak üzerine başka bir tahta yerleştirilip mermer bloklarla presleme yapılarak düzgün halde kuruması sağlanmıştır.

İkinci şekli ise paslanmayan levhalara sarılan sof kumaş 50-60 derece civarında kaynamadan sıcak banyoda 30 dakika bekletilmiştir. Çıkarılan kumaşlar süzölmüş kireçsiz su ile üç defa durulanmıştır. Gündül-Boyalı köyünde bu şekilde yıkama ve yumuşatma işlemi biten kumaşın mengene arasında sıkıştırılarak kurutulma ve düzgünleştirme işlemi gerçekleştirilmiştir. Bu şekilde yumuşaklık ve parlaklık kazandırılmada başarılı sonuçlar elde edilmiştir. Ancak kaynaklarda sözü edilen sof kumaşın cendereleme ile kazandırılan harelî görünümün elde edilmesi için gereken işlemlerin yapılması, fiziki ve mesleki deneyim şartları uygun olmadığı için mümkün olmamıştır.



Fotoğraf: 13. a) Sıkma ve b) düzgünleştirme işlemi, Nallıhan (Proje Ekibi, 2022).

3.3. Tiftik İpliği ve Kumaşın Boyanması

Tiftiğin renklendirilmesi için en uygun işlemin doğal boya uygulaması olduğu düşünülmüştür. Bu bağlamda boyamada sürdürülebilir boyarmadde kaynağı olan ceviz yeşil kabuğu ve nar kabuğu kurutulup, kabukları öğütülerek kullanılmıştır. Boyar madde miktarı boyanacak materyal ağırlığına göre 1/1 oranında alınmıştır. Mordanlı ve mordansız boyamalar Tağı ve diğerleri (2023:33) tarafından yapılan boyama reçetesine göre yapılmıştır.

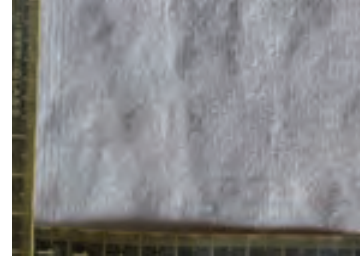
SONUÇ

“Kadın Eliyle Bir Tarih Dokunur-Sof dokuyan kadınlar” projesi 2020 yılında Gündül-Boyalı köyü ve Nallıhan İlçesi kadın kooperatifleriyle iş birliği yapılarak iki ayrı atölyede başlatılmıştır. Bu yörelerde Halk Eğitim Merkezleri tarafından açılan dokuma kursları içinde deneysel sof, şal ve diğer tiftik iplikli dokumalar yapılmıştır. Nallıhan’da dokuma bilen usta öğreticilerle sof kumaşların dokuma örgüsü, sıklığı ve kalınlığına uygun kumaşlar üretilmeye çalışılmıştır. Tek kat tiftik ipliğiyle şal kumaşlar, çift katlı tiftik ipliğiyle ise Ankara Etnografya müzesindeki sof kumaşların sıklığı ve kalınlığına yakın özellikte dokuma örnekleri yapılabilmesi sağlanmıştır.

Bitim işlemleri için çiriş yıkamadan sonra yumuşatma için meşe külü kaynatılarak elde edilen küllü su kullanılmıştır. Yıkama, yumuşatma ve durulama işlemi biten kumaşa merdaneli sıkma, germe tahtaları ve pres işlemleri yapılarak düzgünleştirme yapılmıştır.

5. DENEYSEL SOF VE TİFTİK KUMAŞ ÜRÜN KATALOĞU (Proje Ekibi 2022)**Ürün 1: İnce Sof Kumaş****Ürün Bilgisi**

İplik Türü: Çözü-atkı tek katlı el
eğirmesi tiftik ipliği
Dokuma Örgüsü: 1/1 Bez ayağı
Dokuma Eni: 25 cm
Tarak Numarası: 120
Atkı Sıklığı (1 cm): 20 tel
Çözü Sıklığı (1 cm): 24 tel
Dokuma Yeri: Nallıhan

Ürün 2: Kalın Sof Kumaş**Ürün Bilgisi:**

İplik Türü: Çözü-atkı çift katlı
bükümlü tiftik ipliği
Dokuma Örgüsü: 1/1 Bez ayağı
Dokuma Eni: 57,5 cm
Tarak Numarası: 100
Atkı ve Çözü Sıklığı (1 cm): 20
x 20 tel
Dokuma Yeri: Nallıhan ve
Güdül-Boyalı köyü

Ürün 3: Kalın Sof Kumaş**Ürün Bilgisi:**

İplik Türü: Çözü ve atkı çift kat tiftik ipliği

Dokuma Örgüsü: 2/2 Panama

Dokuma Eni: 57,5 cm

Tarak Numarası: 100

Atkı Sıklığı (1 cm): 20 tel

Çözü Sıklığı (1 cm): 20 tel

Kenar kalınlığı: 6-7 mm

Dokuma Yeri: Nallıhan

Ürün 4: Kalın Sof Kumaş**Ürün Bilgisi**

İplik Türü: Çözü ve atkı çift kat tiftik ipliği

Dokuma Örgüsü: 3/1 Dimi

Dokuma Eni: 57 cm

Tarak Numarası: 120

Atkı Sıklığı (1 cm): 12 tel

Çözü Sıklığı (1 cm): 12 tel

Dokuma Yeri: Nallıhan

Ürün 5: İnce Sof Kumaş**Ürün Bilgisi**

İplik Türü: Çözü ve atkı tek kat tiftik
 Dokuma Örgüsü: 3/1 Dimi
 Dokuma Eni: 70 cm
 Tarak Numarası: 100
 Atkı Sıklığı (1 cm): 22 tel
 Çözü Sıklığı (1 cm): 20 tel
 Dokuma Yeri: Nallıhan

Ürün 6: Nallıhan Örtmesi Motifli Tiftik Dokuma Ürünler**Ürün Bilgisi**

İplik Türü: Atkı ve çözgü tek kat tiftik ipliği
 İplik Rengi: Boyasız tiftik ipliği ve kahverengi tiftik ipliği (1/1 ölçüde ceviz kabuğu ile mordansız boyama)
 Dokuma Örgüsü: 1/1 Bez ayağı
 Dokuma Eni: 50 cm
 Tarak Numarası: 100
 Atkı Sıklığı (1 cm): 13 tel
 Çözgü Sıklığı (1 cm): 12 tel
 Desen (Motif) Adı: Zülûf tarağı/ Para
 Dokuma Yeri: Nallıhan

Ürün 7: Renkli Tiftik ve Pamuk İpliği Karışımı Yerel Dokuma



Ürün Bilgisi
İplik Türü: Çözü pamuk (kızkırak) / Atkı
Kahverengi; doğal boyalı tiftik, beyaz; pamuk
ipliği (Ceviz Kabuğu Boyama)
Dokuma Örgü Türü: 1/1 Bez ayağı
Dokuma Eni: Tamamı 100 cm / 4 parça
Tarak Numarası: 100
Atkı Sıklığı (1 cm): Tiftik olan yer 13 tel
Çözü Sıklığı (1 cm): 11 tel
Dokuma Yeri: Nallıhan

Ürün 8: Renksiz Tiftik ve Pamuk İpliği Yerel Dokuma



Ürün Bilgisi
İplik Türü: Çözü pamuk (tek kat kızkırak) / Atkı
pamuk ve tek kat tiftik ipliği
Dokuma Örgüsü: 1/1 Bez ayağı
Dokuma Eni: 32 cm
Tarak Numarası: 100
Atkı Sıklığı (1 cm): Tiftikte: 13 tel Pamukta: 22 tel;
Çözü Sıklığı (1 cm): 12 tel
Dokuma Yeri: Nallıhan ve Gündül Boyalı köyü

Ürün 9: Doğal Boyalı Sof Kumaşı



Ürün Bilgisi
İplik Türü: Çözü ve atkı; el eğirmesi, tek kat tiftik
ipliği.
Dokuma Örgüsü: 1/1 Bez ayağı
Dokuma Eni: 47 cm
Tarak Numarası: 100
Atkı Sıklığı (1 cm): 9 tel
Çözü Sıklığı (1 cm): 20 tel (tarak taharı çift
geçirilmiş)
Renklendirme: Çözünden çizgili, ceviz kabuğu ile
tiftik ipliği boyama iplikler kullanılmıştır. (Mor-
dantsız 1/1 ölçü, ceviz kabuğu boyama, ilk
boyama koyu, aynı flotte ile ikinci boyama da
açık kahverengi elde edilmiştir.)
Dokuma Yeri: Nallıhan

Ürün 10: Ceviz Kabuğu ve Nar Kabuğu İle Boyanan Sof Kumaşlar

Ürün Bilgisi: İplik Türü: Çözü-Atkı çift katlı bükümlü tiftik ipliği Dokuma Örgüsü: 1/1 Bez ayağı Dokuma Eni: 57,5 cm Tarak Numarası: 100 Atkı ve Çözü Sıklığı (1 cm): 11 x 11 tel Dokuma Yeri: Gündül Boyalı Köyü



Nar kabuğu ile boyanan sof kumaş (1/1 ölçüde nar kabuğu ve % 4 demir sülfat mordan, birlikte mordanlama)



Ceviz kabuğu ile boyanan sof kumaş (1/1 ölçüde ceviz kabuğu ve % 4 şap mordan, birlikte mordanlama)

Ürün Bilgisi: İplik Türü: Kahverengi; Tiftik tek kat el eğirmesi, Bej; Pamuk ipliği 20/2 Dokuma Örgü Türü: 1/1 Bez ayağı Dokuma Eni: 25 cm Tarak Numarası: 100 Atkı Sıklığı (1 cm): 11 tel Çözü Sıklığı (1 cm): 11 tel Renklendirme: Dokuma sonrası, ceviz kabuğu ile boyama



Ürün 11: Kışlık Kalın Dış Giyim Kumaşı



Ürün Bilgisi: İplik Türü: Çözü: Çift kat, bükümlü tiftik ipliği; Atkı: Boyalı köyünde kirmanda eğrilmiş kalın tiftik ipliği Dokuma Örgüsü: Bez ayağı/düzgünsüz dokuma efektine sahip Dokuma Yeri: Gündül-Boyalı köyü

KAYNAKÇA

- Ak, M. (2021). "Batılı Gezginlerin Gözlem ve Değerlendirmelerinde Ankara Keçisi". Gazi Akademik Bakış, 14(28), s. 267-302.
- Anonim. (2022). "Koruyucu Giysiler ve Uygulanan Standartlar". İzmir: Teksmer Eğitim Danışmanlık Araştırma ve Laboratuvar Hizmetleri A.Ş.
- Ergenç Ö. (1980) Osmanlı Şehrinde Esnaf Örgütlerinin Fiziki Yapıya Etkileri, Türkiye'nin Sosyal ve Ekonomik Tarihi (1071-1920), Haz. Okyar O., İnalçık H. Ankara: Meteksan
- Galanti, A. (2005). "Ankara Tarihi I-II". Ankara: Çağlar Yayınları.
- Imer, Z. (1992). "Ankara Keçisi Tiftiği ve Sofu (Ankara Sofunun Dünyü ve Bugünü)", https://www.academia.edu/41842994/ANKARA_SOFU.
- Küpel, Ö. (2016). "Revan Seferi'ne Götürülen Padişah Kıyafetleri", Cihannüma, Tarih ve Coğrafya Araştırmaları Dergisi, 2(2), s. 33-74.
- Tekemen Altındaş, E. (2021). "Ankara Vilayet Gazetesi ve Salnameleri Penceresinden XIX. Yüzyılın İkinci Yarısında Ankara'da Tarım ve Hayvancılık". Abant Sosyal Bilimler Dergisi, 21(3), s. 961-983.
- Oğuz, N. S. ve Akarslan, F. (2018). "Radyasyon Koruyucu Tekstil Ürünleri". Anka E-Dergi, 3(1), s.16-25.
- Taş, H. (2006). XVII. Yüzyılda Ankara, Ankara: TTK
- Tagı, S, Aydın, Ş. ve Bekiroğlu, E. (2023). "Tiftik ve Kenevir İpliklerinin Doğal Boyamacılık ile Renklendirilmesi ve Dokuma Tekstil Yüzey Çalışmaları" Arış Halı, Dokuma ve İşleme Sanatları Dergisi, s. 28-45.
- Tamur, E. (2003). "Ankara Keçisi ve Ankara Tiftik Dokumacılığı". Ankara: Ticaret Odası Yayını.
- Tunçer, M. (2001). Ankara Şehir Merkezi Gelişimi (14.-20. yy), Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yanar A. ve Akpınarlı, F. (2016). "Geleneksel Ankara Sof Dokumaları" Ankara Araştırmaları Dergisi, 4(2), s. 170-179.

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI BÖLÜMLERİNİN AKADEMİSYEN YETİŞTİRME SORUNSALI

K. Didem ATİŞ*

ÖZET

Kökleri Orta Asya topraklarında oluşan Türk Sanatı; tarihsel süreç içinde birçok kıtaya yayılmış ve halihazırda yaşayan kültürlerin değerlerini de sentezleyerek, zaman içinde gelişim göstermiştir. Eğitimin bilimsel bir alan olması ile birlikte sanat alanlarında da belirli bir sistem içinde eğitim vermeye başlanmıştır. Bildiride; Geleneksel Türk Sanatları bölümlerinin geniş kapsamı ve taşıdıkları geleneği geleceğe aktarma misyonu çerçevesinde yapılan yanlışlıklar incelenmektedir.

GİRİŞ

Prof. Dr. İsmail Tunalı bir makalesinde “Eğitim insan yetilerinin geliştirilmesi, yeteneğe dönüştürülmesidir” demiştir (Tunalı, 1979: 1). Eğitim ilkel dönemlerden günümüze kadar süren ve gelecekte de sürecek olan bir olgudur. İnsanoğlu süreç içinde kültürlerine ve ihtiyaçlarına göre çeşitli eğitim ve öğretim yöntemleri geliştirmiştir. Türk sanatının gelişmesinde toplumun dini inançları, estetik değerleri ve gelenekler önemli yer tutmuştur. İnsan hayatının en önemli dönüm noktaları olan doğum, evlenme ve ölüm kavramları için üretilen kültür varlıklarının zarafetleri hala günümüz insanlarını etkilemektedir. Geçmişte usta-çırak ilişkisi ile öğretme, zaman içinde sistematik ve bilime dayalı bir eğitim sistemine dönüşmüştür.

TÜRKİYE’DE AKADEMİK GEREKLİLİKLER VE GELENEKSEL TÜRK SANATLARI BÖLÜMLERİNDEKİ YANLIŞLIKLAR

Tarihin en eski dönemlerinde büyücüler, şamanlar, rahipler, ulemalar, filozoflar, hukukçular yaşadıkları toplumu eğiten ve bir sonraki seviyeye yükselten insanlardı. Osmanlı bilginlerine geldiğinde, yaşadıkları toplumdaki bürokratik sistemin ve ideolojinin sürmesini sağlayacak bilgiyi öğretmek ve danışma görevini yerine getirmekle yükümlüydüler. Medreseler bölgelere göre bir hiyerarşi içinde sıralanmıştı. Medreselerin aldığı öğrenci sayısı da belli olunca, bir süre sonra karmaşa yaşanmıştır. Çağdaş Türkiye’de ancak 1933-34 yıllarında üniversiteler olması gereken düzeyine ulaşmıştır (Ortaylı, 2013:82-85).

Günümüzde akademisyen yetiştirme sorununa geçmeden önce lisansüstü eğitimin günümüzdeki durumuna bakmak gerekmektedir. Bu olgu iki yönlüdür:

İlki; öğrencinin yerine getirmesi gereken yükümlülüklerdir. Her sanat ve tasarım disiplini kendi içinde bir sistem oluşturmaktadır. Üniversitelerde lisans eğitimi sırasında farklı sanat dallarının temel sanat eğitimi ile tasarım ilkeleri eğitimlerinde; öncelikle genel sanat tasarım ilkelerini verdikleri, ardından alana yöneldikleri görülmektedir. Branşlaşmanın başlamasıyla birlikte, alanın malzeme ve teknikleriyle birlikte öğrencinin yaratıcılığı da devreye girmeye başlamaktadır. Lisansüstü eğitim programları ve özellikle doktora ki; alanımızdaki eşdeğeri sanatta yeterlik programları, sanat ve tasarım alanındaki son eğitim kademesidir.

Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği’nin 24. maddesine göre; “Sanatta yeterlik çalışması, özgün bir sanat eserinin ortaya konulmasını, müzik ve sahne sanatlarında ise üstün bir uygulama ve yaratıcılığı amaçlayan doktora eşdeğeri bir yükseköğretim programıdır” (http://www.yok.gov.tr/documents/18755141/21995093/10_lisansustu_egitim_ve_ogretim_y%C3%B6netmeliği.pdf, 29.03.2024). Bu aşamada olanlardan yenilik ve özgünlük beklenmekte, aynı zamanda eğitimin tamamlanmasından sonra da akademisyen olmaları beklenmektedir. Yüksek lisans eğitim süresinin 3 yıl, sanatta yeterlik eğitim süresinin 4-6 yıl arasında olmasıdır.

Diğer yönü akademik gerekliliklerdir. Lisansüstü programların açılması konusudur. Bu da akademisyenleri ilgilendiren yönüdür. Yükseköğretim Kurulu web sayfasında

* Prof., Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sakarya, dozhekim@sakarya.edu.tr, 0000-0002-4827-9237

“Lisansüstü Eğitim-Öğretim Programı Açılması ve Yürütülmesine Dair İlkeler” başlığı altında Program Açılabilmesi İçin Gerekli Asgari Yeterliliklerde:

1. Program açılacak üniversite kadrosunda görev yapmakta olup doktorası veya doçentliği program açılmak istenen alandan olan; açılmak istenen program disiplinler arası ise o alanla doğrudan ilişkili lisansüstü eğitim programında ders verecek öğretim üyeleri olmalıdır.

2. Doktora programı, en az ikisi profesör kadrosunda olmak üzere altı öğretim üyesi, birisinin profesör olması halinde ise en az ikisi doçent olmak üzere üniversite kadrosunda asgari toplam altı öğretim üyesi ile açılabilir. Bu öğretim üyelerinden bir tanesi yabancı uyruklu olabilir.

3. Yüksek lisans programı ise en az ikisi profesör ve/veya doçent unvanına sahip olmak üzere üniversite kadrosunda asgari üç öğretim üyesi ile açılabilir.

4. Doktora programı için söz konusu öğretim üyelerinin, en az dört yarıyıl bir lisans ya da iki yarıyıl boyunca tezli yüksek lisans programında ders vermiş olması; yüksek lisans programı için ise en az iki yarıyıl boyunca bir lisans programında ders vermiş olması gerekir” (http://www.yok.gov.tr/web/guest/icerik/-/journal_content/56_INSTANCE_rEHF8BIsfYRx/10279/13282424, 29.03.2024).

Araştırma kapsamında ele alınan 127 devlet üniversitesindeki 1527 fakültede, 15790 bölüm, 13282 yüksek lisans, 140 sanatta yeterlik programı vardır. Ülkemiz genelinde sanat alanında lisansüstü eğitimde görev alan öğretim üyesi sayısı; profesör 244, doçent 274 ve Dr. Öğretim üyesi sayısı ise 790’dır. Enstitü kadrolarında bulunan akademisyenleri de eklersek; toplam sayı 1323’dür (<https://istatistik.yok.gov.tr/>, 29.03.2024). Sanat ve tasarım eğitimi veren kurumlardaki sayısal verilere bakalım. Türkiye genelinde 5.224.456 öğrenci lisans eğitimi alırken; sanat ve tasarım eğitimi veren 127 devlet kurumda 45418 öğrenci bulunmaktadır. 2024 itibariyle 47 üniversitede Geleneksel Türk Sanatları Bölümü vardır ki, bunun 10 tanesi öğrenci almamaktadır. Bu 37 üniversitenin 16’sında yüksek lisans, 4’ünde sanatta yeterlik programı bulunmaktadır. Geleneksel Türk Sanatları bölümlerinde 128 öğretim üyesi varken; akademisyen yetiştirebilecek programlarda ise 22 profesör, 26 doçent ve 33 doktor öğretim üyesi olmak üzere toplam ne yazık ki 81 akademisyen bulunmaktadır (Tablo.1). Türkiye genelindeki 81 akademisyen geleneksel sanatlarımızı gelecek kuşaklara taşıyabilmek için çok büyük bir sorumlulukla, insanüstü bir çaba göstermektedirler.

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ALANINDA LİSANSÜSTÜ EĞİTİMİ BULUNAN ÜNİVERSİTELER ¹								
SIRA	ÜNİVERSİTELER	LİSANS EĞİTİMİ	YL.	SY.	PROF.	DOÇ.	DR.ÖĞR.Ü.	TOPLAM
1	ANKARA HACI BAYRAM VELİ	GTSB.	GTS. ASD.	EL SANATLARI ASD.	1	1	1	3
2	ATATÜRK	GTSB.	GTS. ASD.		1	3	0	4
3	BOLU ABANT İZZET BAYSAL	GTSB.	GTS. ASD.		0	2	0	2
4	DİCLE	GTSB.	GTS. ASD.		0	0	2	2

¹ Veriler üniversitelerin web sayfalarından elde edilmiştir.

5	DOKUZ EYLÜL ⁹	GTSB.	GTS. ASD.	GTS. ASD.	4	6	1	11
6	ERCİYES	GTSB.	TÜRK SANATLARI TASARIMI ABD.		1	1	2	4
7	İĞDIR	GTSB.	GTS. ASD.		0	0	3	3
8	KIRŞEHİR AHI EVRAK	GTSB.	GTS. ASD.		3	1	1	5
9	KOCAELİ	GTSB.	GTS. ASD.		0	0	4	4
10	MARMARA	GTSB.	GTS. ASD.	GTS. ASD.	1	3	5	9
11	MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR	GTSB.	GTS. ASD.	GTS. ASD.	3	3	8	14
12	NECMETTİN ERBAKAN	GTSB.	GTS. ASD.		0	2	1	3
13	SAKARYA	GTSB.	GTS. ASD.		1	1	3	5
14	SELÇUK	GTSB.	GTS. ASD.		3	1	0	4
15	SÜLEYMAN DEMİREL	GTSB.	GTS. ASD.		3	1	1	5
16	UŞAK	GTSB.	GTS. ASD.		1	1	1 ³	3
			TOPLAM		22	26	33	81

Tablo.1: Geleneksel Türk Sanatları Alanında Lisansüstü Eğitim Veren Kurumlar.

İstatiksel verilere bakıldığında; bir dönem için yükselişe geçen bölüm başvurularının bariz bir şekilde düşüşe geçtiği dikkati çekmektedir.

Objektif olarak bakıldığında, birçok üniversitede Geleneksel Türk Sanatları Bölümü “hediye eşya” üreten bölüm olarak görülmektedir. Bu düşünce yapısının akademisyenler tarafından değiştirilmesi ve Geleneksel Türk Sanatları bölümlerinin geleneği geleceğe taşıyabilen tek bölüm olduğu gerçeği yönetimlere kabul ettirilmelidir.

Ülkemizde geçmişi Sanay-i Nefise Mektebi'ne dayanan fakat YÖK kararıyla kurulan bir bölüm olduğu için ilk dönemlerde derslere giren akademisyenler alan dışı idi. Onlara hem kurucu oldukları hem de o dönemlerdeki engin çabalarından dolayı minnet duyuyoruz. O dönem öğrenci ve akademisyen olanlar, bölümün kapatılması gerektiğini düşünen, aynı zamanda aşağılayan diğer bölümlerin arasında ayakta kaldı. Her zaman için "öğrenciye daha fazla ne verebilirim" bilinciyle yaşandı. Aday asistanlar uzun bilimsel, sanatsal ve sözlü sınavlardan geçtikten sonra akademik kadroya girdiler. Gece-gündüz kendilerini geliştirmek için çabaladılar.

Günümüzde birçok değer gibi geleneksel sanatlarımız da yozlaşmaya başladı. Alandan yetişen adaylar olmasına rağmen, alan dışı, kişiye özel, yetersiz kadrolaşmaların olduğu görülmektedir. Alan dışından bir akademisyen nasıl geleneksel dersi verebilir ki? Örneğin İlahiyat Fakültelerinin İslam Sanatları Bölümü'nden mezun biri sanatçı mıdır? Sanat eğitimi var mıdır? Yoktur. Ya da mesleki eğitim fakültelerinde verilen temel sanat ve tasarım ilkeleri dersleri yeterli midir? Bence hayır. Keza tekstil mühendisleri ve kimyacılar da. Bu tür akademisyenler ancak teknik destek verebilir. Ama Geleneksel Türk Sanatları Bölümü kadrolarına girdikleri görülmektedir.

Ya da sanatta yeterliğini yeni bitirmiş biri nasıl bölüm yönetebilir ki? Yeni eğitim hayatı bitmiş olan bir akademisyende nasıl bir misyon ve vizyon olabilir ki?

Akademik yükseltme jürilerinde yer alan akademisyenler de özeleştirme yapmalıdırlar. O unvanlar nasıl alındı ve adaylara objektif davranılıyor mu? Eğer bir doçent hakkıyla kadrosunu almadıysa, onun seçecekleri de öyle olacaktır. Ayrıca tarafıma gönderilen akademik yükseltme veya doçentlik başvuru dosyalarında ne yazık ki akademik yazı dilini bilmeyen, üç beş fotoğraf çekerek makale yazmayı marifet sayan, teknik analiz yapmayı bilmeyen, 50 x 50 cm. bir zeminin ortasına geleneksel bir motifi koymanın sanat olduğunu düşünen, kişisel koleksiyonlarını kişisel sergi olarak gören adaylarla karşılaşmaktayım. Üniversitelerde sözlü sınav da kalkınca, o doçent adayı konuşmayı biliyor mu, onu da bilmiyoruz. Bu akademisyenler mi doçent olup, geleceğin Geleneksel Türk Sanatları Bölümü kadrolarını yetiştirecekler? Sanmıyorum. Profesörlere gelince böyle adayları çeşitli nedenlerle onayladığınızda, Geleneksel Türk Sanatlarına bir baltayı da sizler vuruyorsunuz.

SONUÇ

Ülke genelinde dört üniversitede Geleneksel Türk Sanatları Bölümü'nde sanatta yeterlik programı var. Bu dört üniversitenin üstünde çok büyük bir yük bulunmaktadır. Bu üniversiteler geleceğin akademisyenlerini yetiştirme misyonunu yüklenmiş durumdadır. Sadece kendi mezunlarınızı değil, daha fazla sayıda akademisyen adayı yetiştirmelisiniz. Örneğin kendi bağlı bulunduğum üniversite 24 yılda sadece 14 öğrencisini akademisyen olarak yetiştirebilmiş. Sanatta yeterlik / doktora aşamasında ders veren, danışmanlık yapan tüm öğretim üyelerinin geleceğin akademisyenlerini yetiştirdiklerini unutmadan; gerekli özeni göstermeleri gerekmektedir. Geleneksel Türk Sanatları eğitimi uygulama dersleri ve teorik dersler olmadan bir bütüne ulaşamaz. Lisansüstü eğitimde de bu denge korunmalıdır.

Bir diğer konu her ile bir üniversite düşüncesiyle, üniversitelerde Geleneksel Türk Sanatları Bölümleri açılmıştır. Bu nitelikli bir eğitim verildiği anlamına gelmemektedir. Müfredat ve akademik kadro açısından içleri boş çok fazla bölüm bulunmaktadır. En kısa zamanda bazılarının kapatılması gerekmektedir. Açılmış bölümlerin kendi coğrafi bölgelerinde var olan sanat dalları üstüne yoğunlaşmaları ve eğitim vermeleri gerekmektedir. Bu, alanda uzmanlaşmayı getirir.

Ayrıca Geleneksel Türk Sanatları Üniversitesi kurulmalıdır ki; klasik alanlar yok olmasın. Bu üniversitenin Ana dallarından biri restorasyon ve konservasyon üzerine kurulmalı; öğrenci lisans ve lisansüstünde bu alanda uzmanlaşmalıdır. Böylece komik olarak tanımladığımız sonuçların olmasını engeller ve çok değerli sanat eserlerimizin doğru bir şekilde gelecek yüzyıllara taşınmasını sağlayabiliriz.

Belli aralıklarda Geleneksel Türk Sanatları Bölüm başkanlarının mutlaka katılacağı bir toplantı yapıp, gelişme veya gerilemelerin nedeni araştırılmalı ve çözüm önerileri getirilmelidir.

Sonuç olarak; kendi kültürel değerlerimizi gelecek nesillere ancak Geleneksel Türk Sanatları Bölümü ile taşıyabiliriz. Eğer geleceğe yatırım yapacak iyileştirmeler yapılmazsa ne eğitim verecek akademisyen ne de öğrenci kalacaktır.

KAYNAKÇA

TUNALI, İsmail. "Sanatta Eğitim Sorunu Üzerine." Sanat Çevresi, 1.14 (1979):8-10.

ORTAYLI, İlber: "Dünden Bugüne Üniversiteler", Gelenekten Geleceğe, (2013): Timaş Yayınları.

(http://www.yok.gov.tr/documents/18755141/21995093/10_lisansustu_egitim_ve_ogretim_y%C3%B6netmeliği.pdf, 29.03.2024).

(http://www.yok.gov.tr/web/guest/icerik/-/journal_content/56_INSTANCE_rEHF8BlSFYRx/10279/13282424, 29.03.2024).

(<https://istatistik.yok.gov.tr/>, 29.03.2024).

TÜRKİYE'DE TEKSTİL KONSERVASYONUNUN ÖNEMİ

Zeynep ERDOĞAN*
Feryal SÖYLEMEZOĞLU*

ÖZET

Türkiye'nin liflere bağlı el sanatları ve ürünleri bakımından zengin kültürel mirasa sahip olduğu bilinmektedir. Halılar, kilimler ve diğer düz dokumalar, kolar, kumaşlar, giyimler, işlemler, baskılar, boyamalar, danteller, örmeler, sicim ve urganlar, mutaf bir kısmıdır. Her yörede bulunabilirliği, çeşidi, sayısı bakımından farklılıklar göstermektedir. Bu el sanatları ve ürünlerin bir kısmı kayboldu, bir kısmı azaldı, bir kısmında ise değişim yaşanmaktadır.

Tekstil konservasyonu, bilimsel yöntemlere dayanarak tekstilin daha uzun süre dayanımını, yaşamını hedefleyen bilim alanıdır. Kimya, biyoloji, müzebilim, halkbilim, tekstil gibi bazı bilim alanları ile kesişim alanı bulmaktadır. Bunun yanında lif ve iplik bilgisi, teknik, ağartma ve boyama, bitirme işlemleri, üretim sırasında oluşan hatalar, bozulmalar, kimyasal özellikler, sergiye hazırlama, depolama, önleyici koruma, etkin koruma teknikleri ve konuların bilinmesi ve konunun uzmanlarına ihtiyaç bulunmaktadır.

Öte yandan kamu ve özel müzelerin yanında bankalar, firmalar, kişisel koleksiyonların varlığının giderek arttığı bilinmektedir. Buna bağlı olarak tekstil eserlerin uygun koşullarda muhafaza edilmesi, korunması daha fazla önem taşır hale gelmektedir. Bu bildiride Türkiye'de tekstil konservasyonunun önemi ve kapsamı hakkında bilgiler verilmektedir.

GİRİŞ

Bu çalışmada, ilk bölümde tekstil konservasyonun içeriği, bu bilim alanına yakın bilim alanları, ortak konuları, tekstil biliminin yeri, tekstil konservatörünün bazı özellikleri üzerinde durulmaktadır. İkinci bölümde Türkiye'nin geleneksel, tarihi tekstillerin çeşitliği, liflere bağlı kültürel mirasın varlığı, tekstil konservatörlerin konservasyon bilgileri yanında tekstil objelerin üretimi, kullanımı hakkında bilgi edinmesi gereği hakkında bilgiler verilmektedir. Bunların yanında Türkiye'nin tekstil konservasyonu ve tekstil konservatörüne ihtiyacına yönelik önerilerde bulunmaktadır.

1. Tekstil konservasyonu içeriği

Belgeleme, değerlendirme, koruma yöntemini tespit, karar verme, uygulamalar gibi çok yönlü çalışmalar tekstil konservasyonunun ana başlıklarını oluşturur. Her bir aşama ayrı bilim alanı veya alanları ile kesişme alanı bulmaktadır. Kimya, biyoloji, halk bilimi, sanat tarihi, arkeoloji, tekstil, küratörlük, müzecilik bu alanlardan bir kısmıdır.

Tekstil araştırması, arkeolojinin önemli bir alanı haline gelmiştir. Lifler, boyalar, arkeobotanik ve arkeozoolojik kalıntılar ile paleoçevresel ve jeokimyasal araştırmaların analizleri mevcut kaynaklar hakkında bilgi sağlarken, aletli çalışmalar, deneysel testler ve görsel gruplama, teknoloji ve teknikleri araştıran yaklaşımlardır. Bu yaklaşımlar ile tekstil üretimi, tüketimi ve dolayısıyla eski zamanlardaki insanlar ve toplum hakkında yeni bilgiler edinilebilmektedir (Strand vd., 2010).

Boersma (2007), tekstil malzeme bilgisi (lifler, boyalar, teknikler), belgeleme, kayıt etme, etkin koruma yöntemleri (renklerin tanıma, yapıştırıcıları içneleri uzaklaştırma, kimyasallar ve kullanımı, su ve yapıştırıcı, çözücüler-enzimler, temizlik yüzey temizliği- ıslak temizlik çözücü tespiti, kurutma, lekelenme, bitirme işlemleri vd), konservasyona destek materyali seçimi, test etme, sağlamlaştırma teknikleri, uygun dikiş teknikleri, yapıştırıcılar, su bazlı çözücüler vd. hakkında bilgi vermektedir.

Boersma (2007) incelendiğinde tekstil konservasyonunda konservasyon bilgileri yanında lif bilgisi, tekstil boyaları, kumaş bilgisi, terzilik, kimya, biyoloji, fotoğrafçılık gibi temel bilgilere ihtiyaç duyulduğu söylenebilir.

* Prof. Dr., Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Ankara, zeynep.erdogan@ankara.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1766-8301

* Doç. Dr., Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, Ankara, fsoylemezoglu@ankara.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9874-4443

Flecker (2013), kostüm, giysi yerleştirme, temel önlemler, temas halinde eldiven kullanımı, bozulma sinyallerini gözleme/belirleme (kayıplar, böcek-mantar zararı, zayıflama, renk değişimi, açılmış dikişler), taşıma (destekleyici kullanma, katlı kısımları- küçük petlerle destekleme, sağlam giyimlerin askı ile taşınabilirliği, figüre giydirmeye, teşhir hazırlığında-en savunmasız aşama- her aşamada temiz ve tozsuzluk- figürün kuru bez ile tozun alınması, zeminin temiz olması- yeterli boşlukta yerleşimi- sabit durma, taşımada ortalama iki kişi ihtiyacı, büyük ve ayrıntılı giyimlerde bu sayının artması, kostümü yerleştirme, giydirmeye vd), ceketler ve vücuda dayanan giyimler, etekler, elbiseler, pantolonlar giydirilmiş kostümü koruma, hareket ettirme, tozlar-kirler, zorluklar, destek materyalleri, ölçü alımı, modifiye cansız manken (vücut) seçimi, elbise standı seçimi gibi hakkında bilgiler vermektedir.

Flecker (2013) incelendiğinde konservasyon bilgileri yanında terzilik, kumaş bilgisi, giyim modası, küratörlük, fotoğrafçılık, biyoloji gibi temel bilgilere ihtiyaç bulunduğu söylenebilir.

Kite (2011), Victoria ve Albert Müzesinde giyimlerde 1980-2000 yılları arası konservatörün koruma işlemlerini, küratör ise giysi kurulumu, yerleştirmesini yaptığını bildirmektedir. Konservatörlerin bir süre sonra giyim yorumlama, anlaşılmasında etkin roller almaya başladığı, daha sonraki yıllarda ise giysi kurulumu yapabildiklerini bildirmektedir.

Yılmaz ve Yanar (2023), organik bileşenlerden oluşan tekstillerin üretimden ve kullanımdan kaynaklı olarak ve uygun ortam koşullarının sağlanamadığı durumlarda birçok bozulmaya maruz kaldığını ifade etmektedir. Önleyici koruma kapsamında tarihi tekstillere yönelik sergileme ve depolama gibi uygun ortam koşullarının hazırlanmasının önemli olduğunu vurgulayarak ortam şartlarından kaynaklanan bozulmaların birçoğunun da sergileme ve depolama sırasında oluştuğunu bildirmektedirler. Tarihi tekstillerin bozulmasında önemli olan etkenler, bağıl nem, ışık, ısı, havadaki toz ve gazlardır. Bu koşullar tekstil hammaddesinin lif çeşidine göre değişim göstermektedir. Bozulmalara neden olan etkenleri, tekstilleri sergilerken ve depolarken önleyici koruma ile engellemek mümkündür. Konservatörler, sözü edilen tüm bu etkenleri değerlendirmesi sonucunda karar verdiği ve uyguladığı çalışmalar sonucunda tekstil eserlerin yaşam süresinin uzatılmasına katkı sunmaktadırlar.

Tekstil konservasyonunda materyali tanıma, belgeleme, subjektif ve objektif yöntemlerle bozulmaları tespit etme, karar verme süreci, önleyici koruma yöntemleri, etkin koruma yöntemlerini tespiti ve uygulamaları ana konuları oluşturmaktadır.

Tekstil hammaddelerinin doğru bir şekilde tanımlama, tekstil konservatörleri için hayati önem taşır ve bir eserin hem anlaşılma hem de işlem görme biçimini etkiler. Bir nesnenin bileşimini bilmek, özellikle endişe duyulan yönleri vurgulamayı, nesne için uygun olan işlemleri belirlemeyi aynı zamanda özellikle uygun olmayanların önlenmesine de olanak tanıyarak, koruma stratejilerini bilgilendirmektedir. Bu bilgi ayrıca taşıma, sergileme ve depolama kararlarını da bilgilendirir. Ayrıca bir eserdeki liflerin ve diğer bileşenlerin kimliği, kökenini doğrulamaya yardımcı olur, değişiklik veya daha önceki koruma çalışmalarının yapıldığı alanları ortaya koyar; bu bilgiler orijinal parçaları daha modern kopyalardan ayırmak için de kullanılabilir (Garside 2009).

Geleneksel, tarihi veya etnografik tekstili konservasyon yönünden çalışmak tekstili üretim aşamalarını tersinden düşünmeyi ihtiyaç göstermektedir. Tekstilin teknik özelliklerini belirlemek, subjektif-objektif yöntemlerle ve literatüre dayalı olarak tespitler tekstil konservasyonu bakımından önem taşımaktadır. Bir tekstil üretmek istendiğinde hazırlık işlemleri (eğirme, iplik bükme, boyama gibi), tekstil araçları (dokuma tezgahları, örme araçları gibi), teknikler (dokuma, örme, dikme, işleme, keçe, boyama gibi), bitirme işlemlerine (yıkama, alazlama, tarama, kesme gibi) karar verilir ve uygulanır. Tekstil konservasyonu bu bilgileri genellikle sondan başa doğru tespit etmeye yönlendirmektedir. Tekstil rengi, deseni (lif, iplik, kumaş, giyim vd), bitirme işlemi gibi özelliklerin tespiti, aynı zamanda bu işlemlerin tekstilin üretim aşamasının tespitine destek olmaktadır. İplik veya kumaşın boyanması, baskı işlemleri gibi aşamalar tespitiye katkı sağlamaktadır. Dolayısıyla konservasyon uygulamalarının tekstilin üretim aşamalarına uygun yürütülmesi önem taşımaktadır. Bunun yanında tekstilin kullanım süreci ve kullanım sonrası bilgiler de konservasyona destek vermektedir.

2. Tekstil konservasyonunun önemi

Türkiye’de geçmişte çok sayıda life bağlı el sanatları merkezleri varlığı bilinmektedir. Bazı merkezlerden bir kısmı üretime devam etmiş ve tekstil sanayi gelişme gösterdiği yazılı kaynaklardan anlaşılmaktadır.

Türkiye Cumhuriyetinin ilanı sonrası Nazilli Basma Fabrikası, Anadolu Hisarı Kendir Fabrikası, Sümerbank Adana Bez Fabrikası, Bursa Yılmaz İpek ve Dokuma Fabrikası, Ankara İpekiş Yünlü Mensucat Fabrikası, Taşköprü Sümerbank Kendir Fabrikası, Tarsus- Çukurova Çırçır, İplik, Dokuma ve Basma Fabrikası, Sümerbank Merinos Yünlü Sanayii Müessesesi, Türkiye Sentetik İplik Fabrikaları Anonim Şirketi (SİFAŞ), Sümerbank Eskişehir Basma Sanayii Müessesesi, Güney Sanayi Dokuma ve Basma Fabrikası gibi çok sayıda tekstil fabrikaları bunlardan bazılarıdır (Arlı vd 2019). Dolayısıyla tüm bu fabrikalardan üretilen kumaşlar o dönemin modası, giyim kuşam kültürünü oluşmasına destek verirken günümüzün kültürel miras unsurlarından bir kısmı müzelerde ve koleksiyonlarda yerini almaktadır.

Yazıcıoğlu vd. (2005), bağımsızlık savaşının mücadelesinin verildiği bir süreçten yeni çıkan ve ekonomik anlamda büyük sıkıntılar yaşayan Türkiye Cumhuriyeti kendini toparlama sürecinde sanayileşebilmek ve ayakta kalan esnafa gerekli desteği verebilmek anlamında gayretler sarf ettiğini, sanayileşebilme anlamında el sanatları bir basamak olduğunu bildirmektedir.

Arlı (1990), el sanatları yolu ile sanat kıymeti yüksek, ulusal ve geleneksel değeri yüksek eserler meydana getirildiğini, onarıma dayalı bazı sanatların özelliklerinden dolayı el sanatları halinde kalmasında zorunluk olduğunu bildirmektedir.

Onarıma dayalı el sanatları, konservasyon alanında yenileme olarak bilinmektedir. Bunun yanında Dünyada ve Türkiye’de bilimsel yöntemlere dayalı tekstil koruma işi, uğraşısının diğer kültür varlıklarını korumaya göre daha geç ele alındığını söylemek mümkündür.

Ersoy (2000) taşınabilir kültür varlıklarının konservasyonu konusunda bilimsel eğitime geçmenin gerekli olduğu, koruma ve onarım uygulamalarında çağdaş bilimsel yaklaşıma ihtiyaç olduğunu bildirmektedir.

Lennard and Ewer (2011) tekstil konservasyonunun karmaşık, zorlu, çok yönlü bir disiplin olduğunu konservatörün yalnızca kültürel mirasın en hassas nesneleri ile değil, aynı zamanda bir tekstil eserin parçası olabilecek çok çeşitli malzemeler ile çalıştıklarını, teknik becerinin yanında bir tekstil nesnenin sunabileceği çok sayıda anlamı, değeri ve o nesnenin bir koleksiyondaki rolünü anlaması gereğine dikkat çekmektedirler.

Öztürk (2007), kültürün maddi ürünleri olan söz konusu tekstillerin, işlevleri ile birlikte, doğal ortamına yakın şekilde, yardımcı öğelerinin yanında sergilenmek üzere müzelere kazandırılmalarının kültürel değişim ve sürdürülebilirlik açısından önemi büyüktür. Ancak bu noktadan kültürün maddi ürünlerinin müzelere kazandırılması kadar uygun koşullarda saklanması da büyük önem taşımaktadır.

Türkiye’de tekstil konservasyonunun önemi hakkında bilgiler ile bazı öneriler aşağıda sıralanmaktadır.

2.1. Tekstiller maddi kültür öğeleri, taşınır kültür varlıkları ve somut kültürel miras öğeleridir. Türkiye’de çok çeşit ve sayıda olduğu bilinmektedir. Her yörede yöreye özgü tekstile rastlamak mümkündür. Halılar, kilimler ve diğer düz dokumalar, örmeler, mutaf işleri, kumaşlar, bezler, giyimler, işlemeler, danteller, oyalar, halat ve sicimler, iplikler, kolanlar, keçeler, boyamalar, baskılar vd. başlıklar olarak sıralanabilir. Bu objeler genellikle elde hazırlanmış, yığın üretim olmayan, yörede bulunan hammaddeden yapılmış, belli kullanım amacı ve öneme sahiptirler.

2.2. Somut olmayan kültürel miras giderek kaybolmaktadır. Dokumacılar, ustaların azalması ile bazı yörelerde liflere bağlı el sanatları giderek azalmış hatta kaybolmuştur. Bugüne kadar belgelenmiş, yayımlanmış bilimsel araştırmalar, tezler, makaleler, tebliğlerin önemi giderek artmaktadır. Bu çalışmalar tekstil korumaya destek verecek lif temini, iplik hazırlama, boyama, tekstil tekniği, bitirme işlemleri gibi tekstilin üretim aşamaları hakkında bilgiler ve resimlerden oluşmaktadır. Bu bilimsel çalışmaların eksikleri bulunabilir, bugün ve yarın planlanacak bilimsel çalışmalarda ayrıntı ve derin bilgilerden oluşması önem taşımaktadır. Bunun yanında usta sempozyumları, yaşayan insan hazineleri gibi ustayı koruma, yaşamını ve zanaatını sürdürme, birikimini aktarmasına olanak sağlama amaçlı benzer uygulamaların sürdürülmesine ihtiyaç bulunmaktadır.

2.3. Türkiye’de yöresel, eski, etnografik önemi bulunan tekstilleri bulmak, koruma onarım bilimine uygun koşullarda ve uzun süre yaşamasını sağlamak önem taşımaktadır. Bugüne ulaşmış objeler, eserler yörede yaşayanların elinde, özel koleksiyonlar, kamu ve özel müzeler, bankalar, üniversiteler, eski eşya mağazaları vd. bulunmaktadır. Portakal (1993), koleksiyonun bir kolu da koruma ve devamlılığını sağlamak olduğunu bildirmektedir. Günümüze miras kalan eserlerin yaşaması, taşınmasının önemine dikkat çekmektedir.

Ersoy (2000), gereği tartışılmayacak kadar önemli bir bilim dalının öncüleri olan konservasyon programları ile Kültür Bakanlığının ilgili birimleri arasında iş birliği, iletişim ve bilgi alışverişinin ‘taşınabilir kültür varlıklarının korunması’na hak ettiği çağdaş konuma getirecek en akılcı ve etkili yol olduğunu bildirmektedir.

Üniversitelerin toplumsal katkı sağlama yönü de bulunmaktadır. Bu noktadan hareketle özel ve kamu müzeleri, ilgili devlet kurumları, tekstil koleksiyon veya tekstil malzemelerine sahip kurumların tüm çalışanlarına önleyici koruma teorik ve uygulamaları eğitim programlarının yürütülmesi son derece uygun bulunmaktadır.

2.4. Tekstil konservasyonu yeni bir iş alanı yaratmaktadır. Bu çalışma alanı, yetkin konservatörler ve tekstil konservatörler tarafından yürütülmelidir. Müze materyali tekstillerin genellikle bakımsız, iyi nitelikte görünmediği sergilenmediği depolanmadığı gözlenmekte, halıların ve diğer tekstillerin yetkin olmayanlar tarafından bakımının yapıldığı veya yurtdışından yetkin birimlerden destek alındığı anlaşılmaktadır.

Tekstilde koruma onarım çalışmalarının bugüne kadar usta çırak ilişkisi ile yürütüldüğü, yenileme işleminin uygulandığı bilinmektedir. Türkiye’de kültür varlıklarını koruma ve onarım lisans eğitim programlarının sayısının giderek artmaktadır. Bu program mezunların görev alabileceği konservasyon çalışmalarında objelerin bilimsel yöntemlere uygun koruma sağlanabilir.

Ewer (2011), Kadrolu iş olmasının yanında ABD ve Birleşik Krallık’ta serbest konservatörlerden hizmet alımı yapıldığını bildirilmektedir.

2.5. Tekstiller, diğer kültür varlıklarına göre daha çabuk bozulabilen, çevre koşullarından hızlı etkilenen objeler arasındadır. Önce doğal lifler ve doğal boyaların kullanımı, insan yapımı lifler ve boyaların keşfi sonrası sentetik lifler, rejenere lifler, doğal-yapay-karışım iplikler, sentetik boyaların kullanımı tekstil hammaddelerinin çeşitlenmesine neden olduğunu söylemek mümkündür. Tekstil üretim süreci, hammaddeleri, tekstil boyaları, tekstil teknikleri (dokuma, örme, keçe, işleme, dikme, düğümleme gibi), üretim aşamaları, bitirme işlemlerini değerlendirmek tekstil koruma alanında öncelikli önem taşımaktadır.

Bu noktadan sonra konservasyon alanı önem kazanmaktadır. Belgeleme, değerlendirme, koruma yöntemini tespit, karar verme, uygulama gibi çok yönlü çalışmaların ışığında konservasyon bilimine uygun uygulamalarda bulunulmalıdır.

Anmaç (2000), tekstil ürünlerin konservasyonu ve restorasyonuna karar verirken pek çok kriterin bulunduğunu, konservatör veya restoratörün eğitimi, konuya yaklaşım tarzı ve tecrübesinin de önem taşıdığını bildirmektedir.

Lennard and Ewer (2011), tekstil konservasyonunun temel metodolojisinin aynı kaldığını ancak uygulama tekniklerinde daha fazla incelik, daha geniş ve daha bilinçli malzeme seçimi ile tekniklerin nesne üzerindeki etkisi hakkında daha fazla bilgi edinildiğini bildirmektedirler. Konservatörlerin tedavilere farklı baktığını, uzun yıllar bir konservasyonun temel ilkesi olan tersine çevrilebilirlik kavramının yeniden tedavi edilebilirlik ve minimum müdahale ile değiştirildiğini bildirmektedirler.

SONUÇ

Türkiye, zengin bir tekstil kültürüne sahiptir. El dokuması halılar, kilimler, geleneksel giyimler ve diğer tekstiller, ülkenin kültürel mirasının önemli bir parçasını oluşturur. Bu nedenle, tekstil konservasyonu, tekstil ürünlerinin tarihi, kültürel veya sanatsal önemini korumayı, gelecek nesillere aktarmayı amaçlar ve sağlar.

Tekstil konservasyonu, tekstil eserlerinin doğal aşınma, yaşlanma, çevresel faktörler, hatalı kullanım veya hasar gibi nedenlerle karşılaştığı riskleri azaltır ve bu ürünlerin dayanıklılığını arttırmaya yardım eder. Tekstil eserlerin doğru bir şekilde korunması, sergilenmesi ve depolanması uzun ömürlü olmalarını sağlar. Bu süreç ışık, ısı, nem, zararlı mikroorganizmalar gibi çevresel etkenlerin kontrol edilmesini amaçlar. Tekstillerin detaylı şekilde belgelenmesi, konservasyon sürecinin önemli bir aşamasını oluşturur. Çizimler, fotoğraflar belgelemeye yardımcı olurlar. Bu belgeler, ürünlerin geçmişini, yapısını, kullanılan malzemeleri, teknikleri ve diğer önemli detayları içerirler. Bu bilgiler, planlanan koruma çalışmaları için konservatöre yol gösterici olur. Eserlerin yapısal özellikleri, çevresel etkenler ve diğer faktörler göz önüne alınarak, uygun koruma önlemleri belirlenir. Tekstil eserlerin bulundukları ortamdaki nem, ısı ve iklimlendirme koşullarının karşılanamaması eserlerde kimyasal, fiziksel ve biyolojik bozulmalara neden olabilmektedir. Bozulmalara neden olan etkenlerin azaltılması belgeleme sonrası sağlamlaştırma, temizlik (ıslak-kuru), sergileme (dikey-yatay), depolama (dikey-yatay-rulo) gibi önleyici koruma ve etkin koruma uygulamalarının doğru şekilde yapılmasıyla mümkün olmaktadır. Tahribatsız analiz yöntemlerinin seçilmesi hem koruma bilimi açısından önem taşır hem de eser kimliğinin tespit edilmesi, bozulma derecelerinin belirlenmesi amacıyla uygulanır. Lif cinsi, tekstil tekniği, iplik büküm yönü, iplik numarası, dokuma örgüsü, dokuma kalınlığı, çözgü-atkı sıklığı, düğüm sayısı, renk tayini gibi tekstile ve mevcut durumuna göre farklılık gösteren analizler objenin saklama, sergi, depo koşullarının belirleyici rol alırlar (Yılmaz ve Yanar 2023).

Türkiye'de Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı (2022 yılı) 211 müze, özel idareye sahip 341 müze bulunmaktadır. Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı müzelerdeki 3 milyon 325 bin 643 iken, özel müzelerdeki eser sayısı 424 bin 477'dir. Bakanlığa bağlı müzelerdeki eserlerin %60,1'i sikke, %27,5'i arkeolojik eser, %6,8'i etnografik, %3,6'sı ise tablet'tir (TUIK 2024). Söz konusu veriler ışığında Türkiye'de Etnografya müzeleri ve Etnografik eser sayıları göz önüne alındığında tekstil eserlerin varlığını sürdürebilmeleri ve gelecek nesillere güvenle aktarılabilmesi için durumlarının stabil tutulması ve korunması gerekmektedir.

Geleneksel, tarihi, arkeolojik ve etnografik tekstillerin korunması, yaşam sürelerinin uzatılması kültürel miras aktarımı açısından önemlidir. Tekstil konservasyonu üzerine lisans ve lisansüstü eğitimlerle bilimsel açıdan ilerleme kaydedilmesi life bağlı el sanatları ürünleri olan kültür varlıkları için ümit vericidir. Bilimsel yollarla korunan ürünler kültürün yapı taşlarını koruma bağlamında önemli görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Anmaç, E. 2000. "Tekstil ürünleri konservasyonunun temel ilkeleri". I. Ulusal taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokyum. Ankara Üniversitesi Basımevi, 75-80
- Arlı, M. 1990. Köy El Sanatları. Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Yayınları:1185, Ders Kitabı: 339. Ankara Üniversitesi Ziraat Fakültesi Baskı Ofset Ünitesi, 76s.
- Arlı, M., Erdoğan, Z., Söylemezoğlu, F., Yanar, A. 2019. "Ankara Üniversitesinde El Sanatları Eğitim Öğretim ve Araştırmaları." Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi 1 (1), 45-70
- Boersma, F. 2007. Unravelling Textiles. Archetype Publications Ltd. p.174
- Ersoy, H. K. 2000. "Türkiye'deki iki senelik konservasyon ve restorasyon eğitiminin sorunları ve çözüm önerileri". I. Ulusal taşınabilir Kültür Varlıkları Konservasyonu ve Restorasyonu Kolokyum. Ankara Üniversitesi Basımevi, 17-21
- Ewer, P. 2011. Entrepreneurship and conservation. Textile Conservation: Advances in Practice (Eds: Lennard, Frances and Ewer, Patricia). Elsevier, UK, 37-42.
- Flecker, L. 2013. A Practical Guide to Costume Mounting. Routledge, New York, p. 260
- Garside, P. 2009. The role of fibre identification in textile conservation. Identification of Textile Fibers M.M. Houck (Ed.), Woodhead Publishing, Boca Raton, Florida USA, pp. 335-365.
- Kite, M. 2011. Modern textile conservation at the Victoria and Albert Museum: roots, evolution and rapid changes. Textile Conservation: Advances in Practice (Eds: Lennard, Frances and Ewer, Patricia). Elsevier, UK, 30-36.
- Lennard, F., Ewer, P. 2011. Textile Conservation in the Heritage Sector. Textile Conservation: Advances in Practice (Eds: Lennard, Frances and Ewer, Patricia). Published by Elsevier Ltd, UK, Chapter One, 3-11.
- Portakal, R. 1993. Özel Koleksiyonculuk. Müzeler İçin Düş Bilançosu (Tutkular ve nesneler). Salı Toplantıları 92-93. Yapı Kredi Yayınları. Altan Matbaacılık Ltd. Şti. 1. Baskı, 41-60.
- Öztürk, İ. 2007. Koruma Kültürü ve Geleneksel Tekstillerin Korunması- Onarımı. Mor Fil Yayınları. Dumat Ofset Ltd. Şti. Ankara, birinci baskı, 112s.
- Strand E.A., Frei K.M., Gleba M., Mannering U., Nosch M-L, Skals I. 2010. "Old Textiles – New Possibilities." European Journal of Archaeology 13(2), 149-173.
- Yılmaz, Z., Yanar, A. (2023). Önleyici Koruma Kapsamında Tarihi Tekstillere Yönelik Sergileme ve Depolanma Önerileri. idil (102), 189–204.
- TUİK, 2024. <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Kulturel-Miras-Istatistikleri-2022-49749>. Erişim tarihi: 28 Temmuz 2024
- Yazıcıoğlu, Y., Erdoğan, Z., Söylemezoğlu, F. 2005. "Köy El Sanatlarının Cumhuriyet Döneminde sosyal ekonomik, kültürel ve endüstriyel alanda etkileri ve bu perspektif ışığında günümüzde köy el sanatlarına yaklaşımı." V. Türk Kültürü Kongresi, Cumhuriyetten Günümüze Türk Kültürünün Dünyü, Bugünü ve Geleceği (17-21 Aralık 2002), El Sanatları Cilt XIII, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 19-25.
- Garside, P. 2009. The role of fibre identification in textile conservation. Identification of Textile Fibers M.M. Houck (Ed.), Woodhead Publishing, Boca Raton, Florida USA, pp. 335-365.

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE OSMANLIDA HİMAYE KÜLTÜRÜ

Münevver ÜÇER*

ÖZET

Sanat ve Saltanat, çağlar boyunca hem Doğu hem de Batı toplumlarında birbirlerini tamamlayan iki unsur olmuştur. Her saltanatın kendine özgü sanatı olduğu ve her sanatta onu destekleyen, koruyan daha ileriye gitmesini sağlayan bir saltanatın varlığı görülmektedir.

Bir toplumun bilgi ve kültür seviyesi ile yöneticilerin kültürel faaliyetler karşısındaki tavrı, sanatın gelişmesinde veya gerilemesinde çok önemli bir etkidir. Büyük imparatorluklarda önemli mevkilerdeki kişiler sanatçıları; hem çağdaşlarına, hem de çağlar ötesine anlatıp tanıtacak, adlarını ölümsüzleştirecek kişiler olarak görmüşlerdir.

Hâmi konumunda olan Sultanlar başta mimari olmak üzere hat, tezhip, minyatür gibi kitap sanatları ile edebiyat ve musikiye destek vermişlerdir. Bulundukları konum gereği, hem kendi çağında söyleyecek sözü olan, hem de bunu tıpkı Sultanlar gibi gelecek nesillere de iletebilme gayreti içindeki sanatçılar da, sanatlarını icra edebilecekleri bir ortama sahip olabilmelerini sağlayan devlet yöneticilerinden destek almışlardır. Osmanlı imparatorluğunda saray üslubunun teşekkül etmesinde, yöneticilerin sanatı desteklemelerinin yanında, bizzat üretici olarak sanatın içinde olmalarının da çok büyük etkisi vardır. Sanatı devlet ve siyaset politikası olarak gören devletlerin yöneticileri, sahip oldukları güç ve kudreti, ülkelerinin gelişmesinde kullanmanın yanı sıra dünyaya da göstermeyi amaçlamaktadırlar.

Anahtar kelime: tezhip, sultan, motif, hamî, gelenek

GİRİŞ

Kültürü oluşturan, geliştiren ve gelecek nesillere aktaracak olan sanat, bu varoluşla birlikte her toplumda o toplumun kendi yapısına has bir tarz oluşturur. Sanat, toplumun ekonomik, kültürel ve günlük yaşamında belirleyici bir öğedir ve toplumu bir arada tutan örf, adet, gelenek, görenek ve kültürel yapı ile bir bütündür. Gerek doğu gerekse batı toplumlarında sanat ve saltanat birbirlerini tamamlayan iki unsur olmuştur. Birbirini takip eden her saltanat, kendi dönemine, yaşamına, örf ve adetlerine özgü sanatını meydana getirdiği gibi, gelenekten gelen sanatlarını da devam ettirmiştir. Sanat ve sanatçılar, kendi dönemlerinin çağdaşlarını yaratırken kendilerine destek veren, hamileri olan saltanat sayesinde her sanat kolunda kendilerini destekleyen ve koruyan bir gücün varlığını görmüşlerdir.

Bir toplumun bilgi ve kültür seviyesi ile yöneticilerin kültürel faaliyetler karşısındaki tavrı, sanatın gelişmesinde veya gerilemesinde çok önemli bir etkidir. Büyük imparatorluklarda önemli mevkilerdeki kişiler; sanatçıları hem çağdaşlarına hem de gelecek nesillere adlarını ölümsüzleştirecek kişiler olarak görmüşlerdir.

Bütün toplumlarda alışveriş, koruma, destekleme ve hediyeleşme, o toplumun kültürünün kurallarına, yapısına ve geleneklerine göre farklı boyutlarda algılanarak uygulanmaktadır. Batı toplumlarında, karşılıksız verme kabul edilmemekte, her şeyin mutlak bir karşılığı aranmaktadır. Kendisine bir şey verilen kimse, onu verene mutlaka daha güzel, daha üstün bir şekilde karşılıktaki bulunmayı bir zorunluluk olarak görmek durumundadır. (Mause M., 2000)

Doğu toplumlarında ise kendi örf, adet ve geleneklerini İslam kültürü ile birleştirip sentezleyen toplumlar, batıdan farklı bir gelişme gösterir. Bu bağlamda Doğu-İslam toplumları, medeniyetlerini adeta verme üzerine kurmuşlardır, denilebilir. Sanatçılarına hami olarak destek olmuşlardır. Nitekim doğu toplumlarında bunun en güzel örnekleri vakıf medeniyetleridir. Verme işini yapan devlet adamları ihsan ettikleri paraları ve aynı hediyeleri beytül-mâl (devlet hazinesi) den, karşılayarak, himayeye bir anlamda resmîyet kazandırmışlardır. (Kazan, 2007)

* Prof., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, munevver.ucer@msgsu.edu.tr

Himaye; destekleme, koruma, arka çıkma, yardım etme, lütuf gösterme anlamlarına gelmektedir. Himayeyi gerçekleştiren kimseye de “hâmi” denmektedir. Batı’da “patronage systems” olarak adlandırılan siyasal terim Türk’lerde “hamilik” olarak adlandırılmaktadır. Her iki adlandırılmanın da tanımı “hiyerarşik konumda yüksek mevkide olan kimselerin (zengin tüccar, padişah, sultan, kral, vezir, devlet başkanı vb.) veya kurumların sanatçıları, bilim adamlarını vb. kimseleri kanatlarının altına alarak maddi destek sağlaması ya da sponsor olması” anlamlarına gelmektedir. (Bayrak Furkan, 2021)

Osmanlı sultanları, devletin gücüne paralel olarak, saraylarında sanatkârları barındırmışlar ve onlara maaş verdikleri gibi dini bayramlar başta olmak üzere çeşitli vesilelerle de ihsan da bulunmuşlardır. Sultanlar, sanatçıları himaye etmeyi devletin aslî görevlerinden biri olarak gördükleri için sanatçılara ihsanlarını devlet hazinesinden vermişlerdir. Ayrıca İslam geleneğinde sanatçılara iktâ¹ adlı topraklar verildiği için onlar da sanatçılarına tımar ve zeamet adı verilen topraklar vererek onların hayat şartlarını rahatlatmışlardır. Böylece doğuya mahsus merkezîyetçi sistem Osmanlı’da da hâkim olmuştur. Ancak Osmanlı’da bir aristokrat sınıfı olmaması nedeniyle Rönesans İtalya’sı ve diğer batılı devletlerdeki gibi sanatçılarının himayesi geniş bir çevreye yayılamamış, sadece hükümdar ve devlet adamları gibi dar bir çevreye bağlı kalmış, devletin var olan gücünün azalmaya başlaması ile de daha ileri bir noktaya varamamıştır. (Kazan, 2007)

Sultan, bütün tebaanın hamisidir. Diğer batılı devletlerde görülen geleneğin aksine Osmanlı’larda halkı besleyen, giydiren, kuşatan, para veren, onların hayat standartlarının yükselmesine gayret gösteren ve bunun için imkanlar oluşturan kişi Sultan’dır. (Lybyer Albert Howe, 1987, s. 25)

Osmanlı Sultanları, çocukluktan itibaren aldıkları eğitim çerçevesinde sanat ve estetik duyguları gelişmiş kişilerdi. Çünkü ilim ve sanatın destekleyicisi, koruyucusu olan Sultan’ın da iyi sanatkârı seçip hakkını vermesi için kendisinin de bu alanlarda yüksek bir estetik ve sanat bilgisine sahip olması gerekmektedir. İlk gençlik yıllarından itibaren çevrelerindeki şairlerden etkilenerek şiir söylemeye ve yazmaya başlamaları, aldıkları yazı dersleri sayesinde iyi yazı yazmaları, hat sanatının inceliklerini bilmeleri ve diğer sanatlarda da bilgi sahibi olmaları, hatta Fatih’in resim, II. Bayezid’in hat, Kanuni’nin kuyumculuk gibi sanatlara uğraşmaları estetik ve sanatta yüksek ve ince bir zevk sahibi olmalarını sağlamıştı. Bu sebeple sanatta seçiciydiler. Kendilerine sanat eseri takdim eden her sanatkârı, kitap te’lif eden her müellifi himayelerine almıyorlardı. Nitekim II. Bayezid kendine takdim edilen Mantıku’t-Tayr adlı kitabı beğenmemiştir. (Kazan, 2007, s. 48)

Sanata ve sanatçıya hâkim olmak aynı zamanda bulunduğu çağa da hâkim olmaktı. Bu bağlamda Fatih Sultan Mehmet’in İtalyan Ressam Bellini’yi Osmanlı coğrafyasına davet edip eserler yaptırmaması, II. Bayezid’in de Leonardo Da Vinci’ye uzanan Haliç üstüne köprü yaptırmak istemeleri, sadece Osmanlı coğrafyasıyla ya da fetih yaptıkları yerlerdeki sanatçılarla sınırlı kalmayıp dönemlerinin dünya üzerindeki çağdaşlarına da ulaşarak güçlerini gösterdikleri bir alan haline getirdiklerini anlıyoruz.

Devletin gücünün fethettiği topraklardan ve elde edilen ganimetlerden geldiğini zannederken aslında en önemli fetih unsurlarından birisinin de kültür sanat anlamında elde edilen ganimetler olduğunu görmekteyiz. Aslında günümüz dünyasında önemli bir yer tutan teknoloji transferleri gibi sanat ve kültür alanındaki transferler de geçmişimizin savaş ve fetih kodları arasında kendini göstermektedir.

¹ İktâ; “kesmek, ayırmak” anlamındaki kat’ kökünden türetilen iktâ’ kelimesi, terim olarak, devlet başkanı veya onun adına yetki kullanan merci tarafından özellikle arazi gibi taşınmaz mallarla maden ocağı ve benzeri tabii kaynakların mülkiyet (temlik), işletme (irfâk) yahut faydalanma (intifâ, istiğlâl) hak veya imtiyazlarının ya da bir bölgenin vergi gelirlerinin uygun gördüğü kimselere tahsisini ifade eder.

Gücün sadece savaşla olmadığını anlamış olan saltanat, aldığı iyi eğitimin sonuçlarını sanat alanındaki ileri görüşlülükleri ve fetihleriyle de kanıtlamaktadır.

Nitekim, Yavuz Sultan Selim Çaldıran savaşından sonra çok sayıda sanatçıyı Tebriz'den beraberinde getirmiştir. Timur da Ankara savaşından sonra Bayezid'in sarayından sanatçıları ganimet olarak ülkesine götürmüştür. Buradan da anlamaktayız ki ganimetin prestijli olanı, sanat kültür alanında elde edilen sanatçılar olmaktadır. Batı Rönesans'ının en önemli unsurlarından olan ve aristokratik seviyede sanatçıları himaye edip şehir ve saraylarında istihdam eden irade, sanatçıları arasında birbirleri arasında ağırlanması, konuk edilmesi ve kendi sosyal çevrelerinde bir itibar unsuru olarak kullanımları bu sanatçı kesiminin de Avrupa coğrafyasında değişimlere sebep olmuştur. Dolayısıyla sanatçılar, tıpkı Rönesans İtalya'sında ve diğer batılı toplumlarda yaşanan benzer rekabetler sebebiyle şehirler ve saraylar arasında sanatçı sirkülasyonu olduğu gibi, doğu toplumlarında da sanatçılar bölgesel sınırlar içinde kalmayıp saraydan saraya gidip gelmişlerdir.

Sultan topraklarının genişliği ile övündüğü kadar sarayında himaye ettiği sanatçıların sayısı ve onların ortaya koyduğu eserlerle de kuvvetini karşısındakine gösteriyordu. Bilinen odur ki, Yavuz Sultan Selim ile Şah İsmail'in mücadelelerinden sonra Kanuni kanuni Sultan Süleyman'ın saltanatı devrinde gerek Şah Tahmas gerekse Şah Abbas bu konuya çok hassas yaklaşmışlardır. Osmanlı ile aralarındaki barışı muhafaza etmek için kendi saray atölyelerinde yaptırdıkları nadide eserleri Osmanlı sarayına hediye olarak göndermişlerdir. Şah Tahmasb Süleymaniye Câmii'nin açılışında üç adet mükemmel hazırlanmış Mushaf-ı Şerif'le beraber muhtelif hediyeler gönderdiği gibi, kendisi için özel olarak 20 yılda hazırlanan Firdevsi'nin Şehnâmesi'ni de sadece barışı korumak amacıyla İstanbul'a II. Selim'e göndermiştir. Şah Abbas'ın, III. Murad'ın tahta çıkışında Sultanın cülusunu kutlamak ve kendileri üzerine yapacağı seferi bertaraf etmek için, 50 ciltten oluşan kıymetli eserleri İstanbul'a göndermiştir. Bu tarz devletler arası kitap hediyeleşmesine daha önceki devir kayıtlarında tesadüf edilmektedir. Bir lütfâ ulaşmak, başarılı olabilmek, ancak devrin hükümdarının veya devlet büyüklerinin ilgisiyle mümkün olabilmekteydi. Bu nedenlerden dolayı hâmilik önce hükümdar sarayında, sonra şehzâde vilayetlerinde ve merkezde Sultanın çevresinde yer alan Sadrazam, Şeyhülislam, Nişancı gibi yüksek düzey devlet ricalinin konaklarından, küçük rütbe sahiplerinin hanelerine kadar uzanan hiyerarşik bir yapıyı takip etmekteydi. (Kazan, 2007)

Her sanatkâr, eserlerini ve sanatındaki yeteneklerini göstermek için ortamlara ve kaynaklara ihtiyaç duyar. Merkezi otoritenin egemen olduğu doğu toplumlarında bu ortamlar genellikle kültüre sahip olan Sultan sarayları çevresinde oluşmuştur. Saraylar, sanatkârların davet edilip sanatlarını teşhir etme fırsatı buldukları en önemli mekanlar olma özelliğini asırlarca sürdürmüştür.

Batı tarihinde (Patronage-Himaye) sisteminin ilk hamisi, Batılıların büyük atalarından biri olarak kabul edilen Şarlman'dır (Charlemagne). Fransız Karolenj hanedanına en şaşıla dönemi yaşatan bu kral zamanında Avrupa kıtasının toprak bütünlüğünü kısmen de olsa sağlamıştır. Aynı zamanda ülkesine bilim adamlarını ve sanatçıları toplamış, ülkesini Batı'nın en büyük el yazması kitap üretim merkezi haline getirmiştir. Bu yüzden Şarlman dönemi Karolenj Rönesans dönemi olarak ifade edilir Batı'da özellikle reform yani Rönesans dönemiyle birlikte Papalık kurumu yiten gücünü yeniden kazanmak için bol bol sanat ve bilim hamiliğine soyunmuştur. Çünkü halk papalığın yavaş yavaş karanlık yüzünün farkına varmış ve aydınlanmaya başlamıştır. Dolayısıyla hamilik, kurum için halkın sempatisini kazanmak için propaganda aracı olarak kullanılmıştır. Bu doğrultuda kurum Raffaello, Michelangelo gibi ünlü sanatçıları himayesi altına almış ve eserler üretmelerini sağlamıştır. (Bayrak Furkan, 2021)

1400'lü yıllarda İtalya şehir devletlerinden biri olan Floransa'da ünlenmiş tüccar ailelerinden biri olan Mediciler hamîlik konusunda Batı'nın en çok anılan aileleri arasındadır. Bu aile 1400'lü yıllarda zenginliğin en uç noktalarına ulaşmış, üstelik bu sayede Batı'da ilk bankacılık faaliyetlerini oluşturmuşlardır. Bu faaliyetleri sonucunda üzerlerine yapışan tefecilik sıfatından kurtulmanın çaresi olarak gördükleri hamîliğe sarılmışlardır. Böylece Rönesans dönemi sanatına ve sanatçısına verdikleri maddi destek ile isimlerini tarihe yazdırmışlardır. (Bayrak Furkan, 2021) Türkler'de ise, hamîlik konusunda ilk olarak Timur ismi anılabilir. Timur, fethettiği yerlerden sanatçıları ve bilim adamlarını Timur Devleti'nin sarayına toplamış ve desteklemiştir.

Orta-Asya'dan gelip Anadolu'da bir uç beyliği olarak kurulan Osmanlı Devleti'nin kökleri de doğuya bağlıdır. Osmanlı devleti, Orta-Asya geleneğine ve İslam kültürüne bağlılığını devletin sona erme sürecine kadar devam ettirmiştir. (Mert Talip, 2005) Osmanlı İmparatorluğu gücün dışa yansıması olarak kendi sınırları içinde olan tüm üst düzey devlet tabasına maddi aktarım yapardı. Merkezî yapıya sahip Osmanlı'da egemenlik gücü, mülk ve tebaa mutlak biçimde sultanın ailesine ait sayılmaktaydı. Yalnız onun himayesindeki kişiler veya sanatkârlar, sanatta en başarılı ya da toplumun şereflipleri arasında yerlerini alırlardı.

Osmanlı İmparatorluğu, İstanbul'un fethinden sonra sanat ve kültür alanında büyük bir gelişme göstermiş, Avrupa Rönesansını yaşarken Osmanlı coğrafyasını da etkilemiştir. Bu fetihle Osmanlı İmparatorluğunun yükselme devrine girmesi, ülkenin ekonomik, siyasal, sosyal alanlarda ilerleme kaydetmesi ve Fatih Sultan Mehmet'in sanata önem veren bir padişah olması nedeniyle Osmanlı sanatı gelişmeye başlamıştır.

Şehzâdeliğinde, Molla Gürani, Molla Hüsrev ve Sinan Paşa'nın Fatih Sultan Mehmed'e hocalık etmesi onun ilme merakını arttırmıştır. Şehzâdeliğinden itibaren kitaba olan düşkünlüğü ile tanınan, "Avni" mahlasıyla şiirler yazan Fatih Sultan Mehmed tahtta kaldığı süre boyunca yalnız fetihleri ile değil sanata ve sanatçıya verdiği değer ile pek çok sanat eserinin üretilmesini sağlamıştır. Fatih Sultan Mehmet, ilmi ve sanatı bünyesinde toplayan "kitap"ın üretilmesi ve bu üretimin belirli bir kalitede olabilmesi için Topkapı Sarayı'nda bir "Nakkaşhane" kurmuştur. Bu nakkaşhanenin başına da, Fatih dönemine damgasını vuran Özbek asıllı "Baba Nakkaş"ı getirmiştir. Hakkında kaynaklarda çok fazla bilgi bulunmayan ancak tezhiplendiği eserlerle bir ekol olan Baba Nakkaş, Fatih'in hususi meclislerine katılacak kadar ona yakın olmuştur. Fatih'in birçok tahsis ve taktirlerini almıştır. Kendisine arpalık olarak verilen bir köyün bulunması Baba Nakkaş'ın vakfiyesinden anlaşılmaktadır.



Fotoğraf: 1. İÜK.F.1423

Fatih Sultan Mehmed'in batı tarzı portre ressamlığını Osmanlı kültürüne kazandırmak amacıyla Gentile Bellini, Constanza de Ferrara gibi sanatçıları İtalya'dan getirtip ağırlaması, oluşmakta olan saray nakkaşhanesini de etkilemiştir. Fatih'in sarayında bulunan ve kaynaklarda kendisinden nakkaş olarak bahsedilen Bursalı Sinan Bey ve öğrencisi Şiblizâde Ahmed daha farklı bir statüde çalışmışlardır. Osmanlı minyatür sanatının oluşmasında ve gelişmesinde büyük payları olan bu sanatkarlar diğer sanatçıların aksine batılı sanatçıların tarafından yetiştirilmişlerdir. Ortaya koydukları eserlerde doğu ve batı geleneklerini yoğurdukları, yeni bir üslup başlattıkları görülür. (Necipoğlu Gülru, 2000, s. 22-61) Kaynaklardan anlaşılacağı üzere, Ragusalı (Dubrovnik) ve Dalmaçyalı hocalarca eğitilen bu sanatçılar Osmanlı sanatında portrecilik geleneğinin ilk ürünlerini Fatih'in portresini yaparak başlatmışlardır. (Gelibolulu Mustafa Âli, 1306, s. 266)



Fotoğraf: 2. TSM H.2153 10a

Sultan Mehmet tarafından büyük itibar gören Şeyh Hamdullah, Sultanın özel kütüphanesi için pek çok eser yazmıştır. Fatih Sultan Mehmed adına hazırlanan birçok eser, başta Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi ve Süleymaniye Kütüphanesi olmak üzere çeşitli müze ve kütüphanelerde bulunmaktadır.

Fatih, sadece İstanbul'a gelip sarayında çalışan sanatkarları himaye etmekle kalmamış, diğer devletlerde sanatlarını ve maharetlerini bilip takdir ettiği entelektüel ilim ve sanat üstatlarını da ihmal etmemiş, onlara çeşitli armağanlar ve paralar göndererek taltif etmiştir. Bu sanatkar ve ilim adamlarının başında Herat'ta bulunan şair ve yazarlar gelmektedir. Dönemin en tanınmış klasik yazarı ve doğulu şairi olan Molla Câmi'ye her yıl 1000 altın yollamış, ayrıca Horasan'dan Mekke'ye hacca gitmesi için 5000 duka altını göndermiş ve Hoca Ataullah el-Kirmanî aracılığıyla onu sarayına davet etmiştir. (Abinger, 2003, s. 399)

Diğer yandan Fatih, doğuda hüküm süren İbrahim Sultan, Baysungur ve Şahruh gibi sultanlarla ilişkisini kuvvetlendirip bu iki hanedan arasındaki kültür alışverişini arttırmış ve böylece gerek bilginlerin gerek sanatçıların bu iki kültür arasında karşılıklı geliş-gidişleri artmıştır. Nitekim İstanbul'da muhafaza edilen bir mektuba göre, devrin büyük sultanlarından Sultan İbrahim, Baysungur ve Şahruh'un hattatı olan Ahmed ibn Abdullah el-Hicâzî 1441'de Edirne'ye seyahat etmiş ve orada kalmıştır. (Gelibolulu Mustafa Âli, 1306, s. 266)

Saray nakkaşhanesini kuran Fatih Sultan Mehmed'in kendisinden sonra gelen oğlu II. Bayezid, başlatılmış olan sanat ve kültür sürecini iyi yönetmiş, Kanuni döneminde zirveye çıkacak olan sanatın temellerini atmıştır. Kendisi aynı zamanda 'Selimî' mahlasıyla şiirler yazan bir şâirdir. Arşiv belgelerinde II. Bayezid'in 600'den fazla el yazması kitap toplamış olduğu görülmektedir. Fatih Sultan Mehmed gibi II. Bayezid da hamîlik geleneğini sürdürerek sanatın ve sanatkârın dostu ve koruyucusu olmuştur.

II. Bayezid'in okçuluğa ve ava olan ilgisi bilinmektedir. Okçuluğun yanı sıra, hat sanatıyla olan ilişkisi ise, icazet alacak derecede iyi yazmasından anlaşılmaktadır. Daha şehzâdelik döneminde, Amasya'da bütün hattatlarca "Kibletü'l-Küttâb" olarak adlandırılan Şeyh Hamdullah'tan yazı meşk ederek mezun olmuştur. Hocasına olan saygısından dolayı ders esnasında hocası yazı yazarken onun hokkasını tuttuğu, hocasının rahatını temin etmek için elinden gelen hizmeti yaptığı bilinmektedir. (Uzunçarşılı, 1979, s. 392-398)

Bayezid tahta geçince Şeyh Hamdullah'ı İstanbul'a davet etmiştir. 30 akçe gündelikte sarayda çalışmaya başlayan ve padişahın büyük itibar gören Şeyh Hamdullah'a Akbaba ve Alemdağ'da birer arpalık verilmiş, diğer görevlerine ilaveten mushaf yazmakla da görevlendirilmiştir. Bu Mushafların çoğu da dönemin en önemli müzehhibi Hasan bin Abdullah tarafından tezhiplenmiştir. (Üçer, s. 39)



Fotoğraf: 3. Hat: Şeyh Hamdullah, Tezhib: Hasan Bin Abdullah, TSMK A5, 372b

II. Bayezid'in kültür ve sanat himayeciliği, 27 yıllık Amasya valiliği sırasında olduğu gibi İstanbul sarayında da sürmüştür. Yeni sultanın kitaba olan yoğun ilgisi, babasından devraldığı kitap hazinesini sistemli bir şekilde tasnif ettirmesini sağlamıştır. XV. yüzyılın son çeyreğinde doğu minyatür sanatının son derece itinalı ve özgün örneklerinin verildiği Timur yönetimindeki Herat'tan, Akkoyunluların yönetimindeki Şiraz ve Tebriz'den Osmanlı sarayına sanatçı göçleri artmıştır. (Bağcı, Çağman, Renda, Tanındı, 2006, s. 40-52)

II. Bayezid batıda yaşayan sanatçılarda ilgi göstererek Leonardo Da Vinci'yi İstanbul'a davet etmiş, Haliç ve Boğaz üzerine köprüler inşa ettirmeyi planlamıştır. Michelangelo dahi köprü yapımında bulunmak istemiş ve İstanbul'a gelmeyi arzulamıştır. Ancak bu teşebbüsler gerçekleşmemiştir. (Turan Şerafettin, s.243-238)

Osmanlı arşivlerinde, Sultanların, sanatı ve sanatkârları desteklemesi hakkında bilgilere ve belgelere II. Bayezid devrinden itibaren rastlanmaktadır. Bayezid'in saltanatının son 8 yılını ihtiva eden bilgiler, devrin Osmanlı sanatı tarihi açısından önemli kaynaklarından olan ve 909-917/1503-1512 yılları arasındaki kayıtları kapsayan İn'âmât Defteri'nde bulunmaktadır. Bu defter, Sultana ait in'âm ve sadaka kayıtlarının bulunduğu müstesna bir belgedir.² Defterin ilk yılına ait kayıtlarda, Sultan II. Bayezid'in sarayında müzisyen ve şairlerin dışında ehl-i hirefe bağlı toplam 146 sanatkâr tespit edilmektedir. Halbuki babası Fatih sultan Mehmed'in saltanatının son on yıllık dilimine ışık tutan bir ruznamçe defterinde Eski Saray'da bulunan ehl-i hirefe bağlı sanatkârların sayısı 13 olarak geçmektedir.³

II. Bayezid'den sonra tahta geçen Yavuz Sultan Selim fevkalade cesur, çok mahir bir avcı, harp sanatında emsalsiz bir kumandan olup hiddetli, sert, çabuk kızan, çok düşünür, ancak karar verdi mi asla caymayan bir yapıya sahipti. Çocukluğu İstanbul'da dedesi Fatih Sultan Mehmed'in yanında geçmiştir. (Mustafa Çuhadar, Ahmet Uğur, 1990, s. 36.)

Sekiz yıl gibi kısa süren saltanatı, hızlı ve hareketli geçmiştir. İstanbul'da tahtında oturduğu süre çok kısadır. O, kısa süren saltanatında bir taraftan devletin sınırlarını genişletip huzur ve emniyeti sağlarken, diğer taraftan da kültür ve sanatın gelişmesi için yoğun çaba sarfetmiş, fethettiği veya başka bir deyişle idaresi altına aldığı coğrafyalarda bulduğu sanat ve hünerli ustaları sarayına getirerek Osmanlı sanat üslubunun gelişmesine büyük katkılarda bulunmuştur. Tebriz'den gelen nakkaş Şah Kulu'nu sarayın baş nakkaşlığına getirmiştir. Kendisinin de resim yaptığı, hatta Şah İsmail ile girdiği Çaldıran muharebesinin resmini yapıp Venedik'e hediye olarak gönderdiği rivayet edilir. (Uzunçarşılı İ.H., s.619; İpekten, 61)

Yavuz Sultan Selim devrinde saraydan himaye gören sanatkârlarda pek farklılık gözlenmemiş, Bayezid'in sanatçıları genellikle yerlerini muhafaza etmişlerdir. Sultan Selim'in himaye anlayışındaki farklılık yurt dışından yeni sanatçılar getirerek mevcut sanatın ilerlemesine ve Osmanlı sanatının özgün bir üslup kazanmasına zemin hazırlamak şeklinde olmuştur. Çaldıran savaşından sonra gittiği Tebriz'den usta sanatkârların İstanbul'a gönderilmesi için ferman çıkarmış ve bu doğrultuda kaynaklara göre birkaç yüz kadar sanatçı Amasya üzerinden İstanbul'a gönderilmiştir. (Celalzade Mustafa, s.92) Yavuz'un İran'dan getirdiği sanatkârların çoğunluğunu nakkaşların teşkil etmesi, o devirde imparatorlukta sanatta yeni bir yönelişin başladığını, tezyinî sanatların ve kitap tezhibinin ayrı bir önem kazandığını göstermektedir. (Aslanpa Oktay, 1958, s. 15-17)

Osmanlı İmparatorluğu tahtına, 1520 yılında, üç kıtada 46 yıl boyunca hüküm sürecek olan Kanuni Sultan Süleyman geçmiştir. Kanuni dönemi, pek çok alanda olduğu gibi, Osmanlı sanatında da "altın çağ" olarak nitelendirilmesi, Sultanın sanata verdiği desteğin boyutlarını göstermektedir.

Kanuni Süleyman'ın saltanat dönemi sadece ekonomik ve politik yönden değil, kültür ve sanat açısından da Osmanlı İmparatorluğu'nun en parlak devridir. Nadide sanat eserleri onun etkili ve cömert hâmilîği sayesinde gelişmiş ve klasik bir Osmanlı ekolü ortaya çıkmıştır. Yalnız onun sarayında çalışan sanatçılar değil, yönetim kadrosunda bulunanlar da sanatla uğraşmış, şiir, edebiyat, nakış, müzik gibi birçok sanat alanında ustaca eserler ortaya koymuşlardır. Padişahın bizzat kendisi Muhibbî mahlası ile divan tertip edecek kadar güzel şiirler yazmış, gençliğinde kuyumculukla uğraşmıştır. (Türkoğlu Sabahattin, 1985, s. 12-15)

2 Söz konusu defter İstanbul Büyükşehir Atatürk Kütüphanesi, Muallim Cevdet yazmaları arasında O.071 numara ile kayıtlıdır.

3 TSMİA D.9600 numaralı ve 877/1472-73 yıllarına ait Ruznamçe Defteri'nde Cemâat-i Kâtibân-ı Kütüb, diğer sanatkâr gruplarından ayrı olarak yer almakta ve 2 kişiden müteşekkildir. Ehl-i hiref ise 11 kişidir. Daha sonra bu katipler cemâati de ehl-i hirefe ilhak edildiği için burada da ehl-i hirefe beraber verilmiştir.

Maddî ve manevî birçok iyi huyları şahsında toplamış bir padişah olan Kanuni, âlim ve şairdi. Hakîmlerle sohbetten hoşlanırdı. Edebî eserlere değer verirdi. Söz gelimi daha önce de Kelile ve Dimne'yi tercüme eden, Filibeli Alaeddin Ali Çelebi, Hümayunname adı ile yaptığı bir tercümeyi kendisine takdim ettiği zaman onu bir gecede okumuş, mütercimi başarısının karşılığında Bursa'ya kadı tayin etmiştir. (Gökbilgin M. Tayyib, s. 208)

İmparatorluğun yayıldığı coğrafyada merkezden bir yönetim şekli benimsenmişti. Bu merkeziyetçilik sanat ve kültür alanında da "saray nakkaşhanesi" geleneği ile sağlanmıştır. Nakkaşhanede üretilen eserler veya tasarımlar Osmanlının yayıldığı her yere tek bir merkezden yani nakkaşhaneden gönderiliyordu. Padişah'tan büyük ilgi gören sanatçılar akın akın İstanbul'a gelerek sarayın hizmetinde çalışmayı hedefliyordu. İmparatorluğu bir kurallar bütününe oturtan ve Kanuni lakabını bu sistemli kişiliği ile hak eden Sultan Süleyman, değerli bir yönetim kadrosu oluşturmuş ve sarayında hattat Ahmed Karahisari ve talebesi Hasan Çelebi'yi, nakkaş Şahkulu ve Kara Memi'yi, şair Zati, Baki ve Hayali, gibi sanatçılarla değerli bir kültür alanı yaratmıştır.

Kanuni döneminde sanatta yapılan yenilikçi uygulamaların en önemlisi, sanatçıları kayıt altına alan ve sınıflandıran ehl-i hıref defterleridir. Kanuni'nin devletin bütün kademelerindeki çalışanları ayrı ayrı sınıflandırıp onları farklı defterlere kaydetme uygulaması, devlet bürokrasisinde bir rahatlama meydana getirmiştir. Bu sebeple ehl-i hıref defterleri diğer personel defterlerinden ayrılmıştır. Cemâat-i nakkaşan gibi kalabalık ve çeşitlilik gösteren gurupların cemaat-i acem-i nakkaşan ve cemaat-i rumi-i nakkaşan gibi iki gruba ayrıldığı ve kendi içlerinde hiyerarşik bir düzen getirildiği ehl-i hıref defterlerinde görülmektedir.

Her alanında kanuni bir yaklaşım sergileyen Sultan Süleyman, bir anlamda sanat dünyasını da kurallara bağlamıştır. Bugün Kanuni dönemine baktığımızda, sanat adına sistemsel gelişmelerin temellerinin de atıldığını görürüz. Bu devirde hazırlanan minyatürlü kitapların önemli bir kısmı şiir ve edebiyata aittir. Sarayda yazılan diğer tasvirli kitaplar ise dönemin tarihî olaylarını anlatan minyatürlü eserlerdir. Bu eserler Osmanlı minyatür, ya da resim sanatının önemli bir yeniliğidir. Dönemin gerçekçi fikir yapısı, minyatür sanatında da gerçek olayları gerçek mekanlarda tasvir etmeyi amaçlamış ve uygulamıştır. (Akalay Zeren, 1972)

Kural koyucu olmanın en önemli unsuru, koyduğunuz veya geliştirdiğiniz kuralları belgelemek ve gelecek nesillere aktarabilmektir. Tasvirli tarih yazıcılığı konusunda Kanuni Sultan Süleyman döneminde değerli eserler veren ve belgelemeci tarihi yaklaşımı gereği hep yanında yer alan hattat, ressam, tarihçi olan bir Osmanlı aydını olan "Matrakçı Nasuh"u sahiplenerek, Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn-i Sultan Süleyman Han, kısaca Mecmu-i Menazil, Tarih-i Sultan Bayezid ve Sultan Selim, Tarih-i Feth-i Şikloş, Estergon ve İstulnibelgrad adlı eserlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bir diğer örnek de; Tebriz'den getirilen "Şahkulu" isimli sanatçı geliştirdiği "sazyolu" üslubuyla Kanuni dönemine imza atan bir sanatçıdır. Motiflerde ve tezhip işçiliğinde geliştirdiği tarz bizlerin özelinde, sanat alanında da Kanuniyi Kanuni yapan unsurlardandır.



Fotoğraf: 4. İÜK T.5964 Beyan-ı Menazil-i Sefer-i Irakeyn Matrakçı Nasuh.



Fotoğraf: 5. Şah kulu SAZYOLU

Tezhip sanatı adına Klasik dönem olarak adlandırabileceğimiz devir, Kanuni Sultan Süleyman döneminde başlar. Klasik motif ve tekniklerin büyük bir ustalıkla kullanılmasının yanı sıra, dönemin en önemli müzehhibi "**Karamemi**", tezhip sanatına yarı stilize çiçekleri kazandırmış ve yeni bir akımın öncüsü olmuştur. Kendisi de şâir olan ve '**Muhibbî**' mahlasıyla divan edebiyatının en hacimli dîvanını ortaya koyan Kânûnî'nin eserini de tezhipleyen "**Karamemi**"dir. Sarayın hamiliğinde değerli eserler ortaya koyan Karamemi hattatı Ahmed Karahisârî olan 1546 tarihli çok değerli bir Kur'ân-ı Kerîm'e yaptığı tezhiple de bilinir.



Fotoğraf: 6. İÜK.F.5467 Muhibbi Divanı

Kanuni devrinde zirveye çıkan hamilik geleneği, Osmanlı imparatorluğunun başına gelen II.Selim döneminde de devam etmiştir. Selimî mahlasıyla güzel şiirler yazdığı ve şiirlerini bir divanda topladığı bilinen ve tahtta kalış süresi kısa olan II. Selim'in sanat adına kadroları da babasından miras kalan sanatçılardır. Devrine ait in'âm kayıtlarında bu sanatçılardan 66'sının 977 Muharrem/Haziran 1569 tarihinde sultanın maddi ve manevi hediyelerine mahzar oldukları tespit edilmiştir. (BOA, KK. 1767. s.385)

Tahtta 21 yıl kalan **III. Murad**'ın kitap merakının, Osmanlı sanatının kitap alanında müstesna eserlerin meydana getirilmesine vesile olduğunu görmekteyiz. Şehnameci Seyyid Lokman ve ekibi tarafından te'lif edilip resimlenen Zübdetü't-tevârih, Şehname-i Selim Han, Kıyafetname, ikişer ciltten müteşekkil Hünername ve Şehinşahname, İntizâmî'nin Surname'si ile Gelibolulu Ali'nin Nusretname'si, , Darîrî'nin Siyer-i Nebî'si gibi sayıları oldukça fazla el yazması kitap devlet için hazırlanmıştır. Bu eserlerden yalnızca Siyer-i Nebî'de 800, Surname'de 400'ün üzerinde minyatür bulunmaktadır. Böyle çok pahalıya mâl olan kitapların, ancak sanata ilgisi tutkusu olan bir sultanın himayesi altında ve sanatkârlarını desteklemesiyle mümkün olabileceğini anlamak güç değildir. Bu eserlerdeki minyatürlerin ve tezhiplerin yüksek derecede bir sanat mahsulü olması, sarayın sanatkâr teşkilatının seviyesini ve büyüklüğünü göstermektedir. (Bağcı, Çağman, Renda, Tanındı, 2006, s. 110-155)

Kanunî Sultan Süleyman zamanında başlayan tarihi eserlerin resimlenmesi çalışmalarına III. Murad devrinde hız kazandırılarak bu alanda çok sayıda eser verilmiştir. Eflatun'dan sonra şehnamecilik görevine 977 Muharrem'inde (Haziran 1569) Seyyid Lokman atanmıştır. (Çağman Filiz, 1985, s. 12-15) Seyyid Lokman, kayıtlara ve elde olan bilgiye göre 26-27 yıl resmen saraya hizmet etmiş XVI. asır Osmanlı kitap sanatının en nadide minyatürlü eserlerinden olan başta Hünernâme, Şehinşahnâme olmak üzere Tomar-ı Hümayun ve Kıyafetü'l-İnsaniyye fî Şemâil-i Osmaniye adlı eserleri te'lif etmiştir. (Kütükoğlu Bekir, 1972-73, s. 411-442)



Fotoğraf: 7. TSM H.1524 Hünernâme II

Lokman, gerektiğinde padişahla beraber seferlere çıkmıştır. II. Selim devrinde şehnameci olan Lokman, içinde 44 minyatür olan ve II. Selim devri olaylarını anlattığı Selim Hannâme'yi hazırlamıştır. Seyyid Lokman, saray tarafından en uzun süre himaye gören ve bu yolla büyük bir mal varlığına sahip olan sanatkârlardan biridir.

İki defa tahta gelen ve 27 yıl hükümdarlık yapan Sultan III. Ahmed, şairliği ve hattatlığı ile bilinen ve günümüzde "Lale Devri" olarak adlandırılan sefahat dönemi olarak da anılan zaman diliminin padişahıdır. "Necib" mahlasıyla şiirler yazan III. Ahmed hüsn-i hat ile meşgul olmuş mühim bir hattattır. Tüm kitap sanatlarının büyük destekçisi olmuştur. Yazıları Ayasofya'daki ve annesinin yaptırmış olduğu Üsküdar Valide Camii'ndeki duvarları süslemektedir. Üsküdar ve Sultan Ahmet'te kendi adına yaptırdığı çeşmelerin kitabelerini de III. Ahmet kendisi yazmıştır. Yazmış olduğu dört Kur'an'dan birisini Ravza-i Mutahhara'ya hediye etmiştir. (RESİM10-11)

III. Ahmed devrinde Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın 28. Mehmed Çelebi'yi, Fransa'ya Türk elçisi olarak göndermesi ve Çelebi'nin Paris dönüşü, gördüklerini anlattığı yazıları ile sanatta batılılaşma akımı başlamıştır. Yabancı sanatçıların gelişi ile Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. yüzyılda başlayan ve 19. yüzyılda da devam eden Barok, Rokoko Ampir gibi akımlar, sanatın tüm alanlarında etkili olmuş ve batı tandanslı bu sanatın yerel unsurların etkisiyle kendine has bir hal alarak "Türk Rokoko"sunu başlatmıştır.

Sultan III. Ahmet'in çiçeğe verdiği önem, sanata yansımış ve aynı zamanda, Avrupa'da başlayan lale çılgınlığı Osmanlı'da da kendini göstermiştir. Hatta bu döneme de "Lale Devri" adı verilmiştir. Çiçekler bu dönemde gerçeğine yakın olarak sıkça kullanılmış ve üç boyut hissiyle gölgelendirilmiş natüralist tarzdaki çiçekler, çiçek ressamlığı denebilecek bir akımın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Türk çiçek ressamlığında ilk akla gelen isimler, Hattat Yedikuleli Seyyid Abdullah'ın (1670-1731) Kur'an-ı Kerimlerini tezhiplenmekle övünen 18. yüzyılın en önemli müzehhibi Ali Üsküdarî, Abdullah Buhari ve Çakerî'dir.

II. Mahmud imparatorluk tarihinde 31 yıl tahtta kalmış ve yaptığı yenilikçi atılımlarla tarihe geçmiş bir Osmanlı padişahıdır. Şair, hattat, bestekar olan padişah halk üzerindeki birçok tabuyu yıkarak batı tarzı kültür ve sanat açılımıyla Osmanlı coğrafyasına yeni bir soluk olmuştur. III. Selim döneminde moda olan duvar resmi uygulamaları II. Mahmud döneminde duvarlara resim asılması geleneğinin başladığını göstermektedir.



Fotoğraf: 8. İÜK.5650

Sultan II. Abdülhamid (1876-1909) tahta kaldığı süre boyunca kendi sanatkârlığının ve ideolojisinin sonucu olarak neredeyse bütün sanat alanlarında dikkate değer atılımlar yapmıştır. Usta bir sanatkâr olan Sultan, Osmanlı devlet geleneğinin önemli bir ayağı olan sanatı himaye etme, sanatçıyı koruma ve destekleme konularında hâmilik sıfatı ile sanatçılara ve sanat kurumlarına karşı maddi ve manevi olarak büyük bir destek vermiştir. Onun himaye ettiği sanat alanları, dönemin anlayışının da gereği olarak, geleneksel sanatlardan daha fazla modern Batı sanatları olmuştur. Resim, müzik, hat, mimarlık, kazı-arkeoloji, müzecilik, koleksiyonerlik, sergi düzenleme, çini, halı, heykel, tiyatro, sinema ve edebiyat alanlarında Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşunda büyük katkı sağlayacak sanatçıların, sanat kurumlarının ve sanat geleneğinin desteklenmesinde öncülük etmiştir. (Yüksel, Ayşe Ersay, 2017, s. 261-293)

II. Abdülhâmid Devri'nde, hâmilik sisteminin sanat ortamına çeşitli katkıları olmuştur. Örneğin, hâminin gözetiminde çalışan bir sanatçı, efendisine duyduğu sorumluluk gereği eserlerinde titiz ve üretken olabiliyor, bu sayede daima daha iyisini yapma gayreti güdüyor-du. Bu noktada sanatçıyı yönlendirerek, motive ederek sanat eserini ortaya çıkarmasına vesile olan padişah aslında sanatsal olarak da bu eserlere katkı sağlamaktaydı. (Durmuş, 2009, s. 53) Padişahın sanat himayesinin bu kadar güçlü olması imparatorluğun farklı yerlerindeki yerel idarecilere yansımıştı. Sanat faaliyetlerine destek veren bir sultan olarak çeşitli merkez ya da taşralardaki yöneticilerin de sanatsal konulara önem veren kimselerden seçildiği, bu topraklardan İstanbul'a gönderilen belgelerden anlaşılmaktadır. Sultan II. Abdülhamid'in, devrinin bütün eğitim kurumları içinde yer alan sanat mekteplerini, atölyelerini desteklemesi dikkate değer bir olgudur. (Yüksel, Ayşe Ersay, 2017, s. 261-293)

Sultan, kendi iktidarı süresince seleflerinden farklı olarak, sultan ve sanatçı arasındaki ilişkiyi geleneksel himaye pratiklerinden bir adım öteye götürerek daha modern, sistemli ve standart hâle getirmeye çalışmıştır. Hâmilik yapan padişah; sanatı ve sanatçıyı beslerken, sanat ve sanatçı da padişahı beslemiştir. Sultan II. Abdülhâmid'in hâmililiği, günümüzün modern dünyasındaki sanat ortamında hâlâ devam eden bir gelenek olan sanat hâmililiğine daha yakın, kurumsal ve stratejik bir yapı görünümündedir. Bu uygulamalar aracılığıyla sanatçı ve sanatın koruyucusu olarak yeniden tanımlanması gereken II. Abdülhâmid, Osmanlı sultanları içinde bu konuda çok önemli bir yere sahiptir. (Yüksel, Ayşe Ersay, 2017, s. 261-293)

Ayrıca Fatih'ten sonra hamilik Osmanlı İmparatorluğu'nda tam manasıyla gelenek haline gelmiştir. Özellikle III. Ahmet, II. Mahmut, Abdülmecit ve II. Abdülhamid dönemi hamilik konusunda çok sayıda somut örnek barındırır. Somut örneklerden en önemlilerinden biri Sanayi-i Nefise Mektebi'dir. (N.. Özkaya, 2014, 215; Kurt, 2013)

Fransa hükümdarı III. Napolyon tarafından sultanın resmini yapması için İstanbul'a gönderilen Pierre Desire Guillement padişahın portresini yapmasının yanı sıra taktirini de kazanaarak Dolmabahçe sarayının bezeme çalışmalarını yapmakla da görevlendirilmiştir. Saraydaki nüfuzunu da kullanarak masrafları kendisi tarafından karşılanmak üzere bir resim okulu kurulması iznini zor da olsa alarak, Beyoğlu'nda kendisine tahsis edilen mekânda ilk özel resim dersanesi olarak kabul edilen "Académie de Dessin et de Peinture" kurarak eğitim vermeye başlar. Akabinde resmi bir güzel sanatlar akademisi kurmak için girişimlerde de bulunur. Türkçe eğitim vermek şartıyla Osmanlı tebasından, rüştiye ve askeri mekteplerden mezun yetenekli öğrencilere yer verilecek "Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane" adı ile eğitim kurumu da faaliyete geçirilir. Guillement'in hastalanarak vefatı ardından aksayan kurumun yerine sonrasında, Osman Hamdi beye verilen yetki ile ve kapsamı da genişletilerek "Sanayi-i Nefise Mektebi Alisi" kurulur. Takdire şayandır ki bu okul ilerleyen yıllarda ve yüzyılda sanat değerlerinin belirlenmesi ve değerlendirilmesi konusunda otorite olmuştur. Gerçek anlamda hamilik sanat ve sanatçıyı korumakla ilgili olsa da devamlılık adına en önemli kilit noktası eğitim olanaklarının da sağlanmış olmasıdır.

SONUÇ

Hamilik geleneği Osmanlı İmparatorluğu ile coğrafyasında zirveye çıkmış olmakla beraber gerileme ve çöküş devrinde bile değer kaybetmeden devam etmiştir. Yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti devlet bazında ve devlet kurumları destekli olarak sanat ve sanatçıya destek geleneğini sürdürmüş genç cumhuriyetin sanatçıları devlet burslarıyla yurt dışında eğitim almak için yollanmış ve dönüşlerinde sanat eğitimi vermelerine sanat üretimlerine destek verilerek kültür ve sanat desteklenmiştir. Geleneksel sanatlar ile ilgili eserlerin yer aldığı bir fuarda M. Kemal Atatürk'ün sanatçıları taltif edip eserler satın alması da yeni kurulmuş olan cumhuriyette eski yeni farkı gözetmeksizin sanata verilen ve verilecek olan desteğin nişaneleri olarak tarihimizdeki yerini almıştır.

Çağdaş dünyanın hamilik kriterleri de geçen yüzyıllardan daha farklı değildir. En kapsamlı Hamilik yapısı olarak devlet ve devlete bağlı kurumların olduğunu görüyoruz. Ulusal ve ülke içerisinde iş yapan çok uluslu şirketler, ülkenin sosyo ekonomik yapısında yer alan ulusal şirketler bu şirketlerin kişisel yüksek gelir grubundaki sahipleri ve yöneticileri, vakıf kurumları, üniversitelerin sanat ve kültürel yapıları, bankalar, kültür ve sanat alanında yaptıkları sponsorluklarla gelenekten gelen hamilik sisteminin temsilcileridir.

Hamilik geleneğinin sürdürülebilirliğinin dayandığı temeller sanat ve kültürün devamlılığı açısından da önemlidir. Bu dünya üzerinde kalıcı olmanın unsurlarından olan kalıcı sanat eserleri; hem üreten sanatçıya ün sağlarken hamisi olan kurum ve yapının da adını kalıcı kılmaktadır. Geçmişte bu kalıcılık aynı zamanda gücün göstergesi iken, günümüzde benzer mantıkta kullanılmakla beraber, bir üst noktada kapitalist toplumun çarkları arasında iyi bir tanıtım aracı olarak kullanılarak reklam unsuru olma özelliğini de kazanmıştır. Hamilik kurumsal yapıların oluşmasıyla başlayan bir gelenek gibi düşünülebilir. En bilinen kurumsal yapı olarak devletleri; en bilinen kişisel yapı için de zenginliği ve bilgisi ile padişahları, sultanları ve devlet üst düzey yöneticilerini tanımlaya biliriz. Sanat devlet işletme yapısında maddi kar sağlanan bir yapı olarak görülmemelidir. Devlet sanat ve kültüre harcadığı para ile maddi açıdan zarar görmemelidir. Devlet ve hamilikle gelişen kültür ve sanat zaman içerisinde kendi kendini döndüren ve her anlamda kar sağlayan bir yapıya dönüşecektir.

KAYNAKÇA

- Abinger, Fatih ve Zamanı, s.399, İstanbul 2003,
- Albert Howe Lybyer, Kânûnî Sultan Seyman Döneminde İmparatorluğun Yönetimi, İstanbul 1987, 25.
- Aslanapa Oktay, "Tabriser Künstler am Hofe der Osmanischen Sultane in İstanbul", Anatolia III, Ankara 1958, 15-17;
- Aslanapa'nın bu makalesinde bahsedilen TSMA, D. 9784 numaralı belge daha sonra İ. H. Uzunçarşılı tarafından "Osmanlı Sarayında Ehl-i Hiref Defterleri", adlı Belgeler, XI, Ankara 1986 senesinde yayınlanan makalenin başında sayfa 24'te aynen verilmiştir. Ayrıca Tebriz'den sürgün edilen sanatçılarla ilgili detaylı bilgi için bkz. Hüseyin Arslan, 16. yy. Osmanlı Toplumunda Yönetim, Nüfus, İskân, Göç ve Sürgün, İstanbul 2001, 321-334.
- Bağcı, Çağman, Renda, Tanındı, Osmanlı Resim Sanatı, İstanbul 2006, 40-52; Aysin Yoltar, The Role of Illustrated Manuscripts in Ottoman Luxury Book Production, New York 2002, (basılmamış doktora tezi); Zeren Tanındı, "Osmanlı Döneminde Türk Minyatürü", Osmanlı, XI, ed. Güler Eren, Ankara 1999, 160-166. Ayrıca bkz. Julian Raby, Zeren Tanındı, Turkish Bookbinding in the 15th Century. The Fondation of an Ottoman Court Style, London 1993, 89-93.
- Celâlzâde Mustafa, Selimname, Ankara 1990, 36-92
- Çağman Filiz, 1972-73, "Şehnâme-i Selim Han ve Minyatürleri" Sanat Tarihi Yıllığı, V, İÜEF, İstanbul, s. 411-442.
- Gelibolulu Âlî, Künhü'l-Ahbar c. II, Fatih Sultan Mehmed Devri, haz. M. H. Şentürk, Ankara 2003, 197
- Gelibolulu Mustafa Âli, 1306, Menâkıb-ı Hünervan, İstanbul 1926, s. 68; Habib Efendi, Hat Hattatân, İstanbul Furkan Bayrak, 2021, Sanatın Hamiliği, Yeni Tanın, <https://www.yenitanin.com>, 21 Şubat 2021 <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.yenitanin.com/sanat-in-hamiligi/&ved=2ahUKEwicyqLy5beGAXV5B9sEHSfMBLEQFnoECBUQAQ&usq=AOvVaw0aG85kIIIRjGxcKI8x8pPE>
- Kazan Hilal, 2007, "arşiv belgeleri çerçevesinde 15 ve 16 . asırlarda Osmanlı sarayının sanatı himayesi", Marmara Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü, ilahiyat ana bilim dalı, tez, s.48.
- Mause Marcel, The Gift (The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies) Routledge, NewYork & London 2000; Alan D. Schrift, The Logic of the Gift (Toward an Ethic of Generosity) Routledge, New York & London; Jacques T. Godbout, Armağan Dünyası, İstanbul 2003. Edward Andrew, "The Senecan Moment: Patronage and Philosophy in the Eighteenth Century" adlı makalesinde alma-verme'yi, zarif verme (graceful giving) ve minnet dolu alma (grateful recieving) ve zarif ödüllendirme şeklinde tanımlamaktadır.)
- Mert Talip, "Bir Hediye Türü Olarak İhsan-ı Şâhane", Uluslararası Türk Kültüründe Hediye Sempozyumu İstanbul ,16-18 Kasım 2005. (Yayınlanmamış bildiri)
- Kütükoğlu Bekir, 1991, "Şehnameci Lokman", Prof. Dr. Bekir Kütükoğlu'na Armağan, İstanbul, 39-48; a.mlf., "Lokman b. Hüseyin", DİA, XXVII, İstanbul 1991s. 208-209
- Mustafa Çuhadar, Ahmet Uğur, 1982, Yavuz Sultan Selim'in Türkçe Şiirleri ve Bunlara Yapılan Nazireler, MÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, basılmamış doktora tezi.
- Necipoğlu Gülru, "Osmanlı Sultanlarının Portre Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış", Padişahın Portresi, Tesâvir-i Âl-i Osman, İstanbul 2000, 22-61.
- Özkaya N., 2014, s.215; Kurt, 2013, 156; Semiz ve Kuş, 2004, 275-295; Yıldırım, 2013, 73-75.
- Şerafettin Turan, a.g.madde, 234-238.
- Türkoğlu Sabahattin, 1985, "Saray Kuyumculuğu", Sanat Dünyamız, 34, İstanbul, s. 12-15
- Uzunçarşılı, "Bâyezid II" İA, II, İstanbul 1979, 392-398.
- Uzunçarşılı İbrahim Hakkı, Osmanlı Tarihi II, 619; İpekten, 61
- Üçer Münevver, 2017, Türk Sanatının Yapı Taşları II."Tezhip", Bülent Ecevit Üniversitesi Yayınları no:26 ,s.39.
- Seyyid Lokman'ın mal varlığı ile ilgili belgeler için bkz. Tez, s.44 dipnot 169.
- Yüksel Ayşe Ersay, Sultan II. Abdülhamid'in Sanat Hamiliği, STD, XXVI, 2017, S.261-293

GELENEKSEL TÜRK HALI SANATININ GEÇMİŞ VE GÜNÜMÜZ AÇISINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Hakan ÇİLOĞLU*

ÖZET

Kültürümüzün önemli bir halkası olarak, tarih içinde gelişerek şekillenen el dokuması halı sanatımız; gökyüzü, doğa, hayat ve yaşamın gözlem ve farkındalığıyla yüklenen duygu ve düşünce anlatımlarıdır. Halıları dokuyanlar; kavramlarla zenginleştirilmiş kompozisyonlarda desen ve motifler aracılığıyla, kültürel ve sanatsal bir dil oluşturmuşlardır. Bu anlamda halılar; yüzey kompozisyonlarının tasarım yöntemleriyle birer öğreti belgeleri niteliğindedir.

Bu çalışmada; doğanın döngüsü ve hayatın içindeki düşünsel özelliklerin yaratıcılık üzerindeki etkilerinin halı sanatına nasıl yansıdığı; tarihsel süreçten seçilen örneklerle değerlendirilirken, insanın nasıl bir varlık olduğuyla birlikte, geçmiş ve günümüz insanının yaşam koşulları konu kapsamına alınmıştır. Çünkü halı sanatının gelişim süreçleri ve günümüzdeki durumu; insanın yaşadığı doğal yaşamın, sosyal, kültürel ve ekonomik koşulların nasıl değiştiğini veya farklılaştığını anlamakla doğrudan ilişkilidir.

Çalışmanın genelinde betimlemelere dayalı nitel araştırma yöntemiyle; doğa, insan, yaratıcılık ve sanat üretimi arasındaki bağlantılara vurgu yapılmıştır. Doğaya bakıldığında; doğa pek çok görünüm zenginliğiyle yaşamı anlatır ve bu anlatım biçimlerini sürekli değişen görünümlemlerle geleceğe taşır. Türk sanatı araştırma, farkındalık ve düşünselliğin sonucudur. Bu nedenle Türk halı sanatını tarihsel süreçten günümüze değerlendirirken, sanatın estetik ve teknik özellikleriyle birlikte, geçmiş ve günümüz insanının gökyüzü ve doğanın hayatına yansıyan düşünsel dünyasını birlikte değerlendirmek gerekir. Bu bütünsel bakış açısı, Türk halı sanatının zaman süreci ve bugün nasıl bir noktada olduğunun daha iyi anlaşılmasına olanak sağlar. Kültürel üretimleri gelecek nesillere gerekçeleriyle birlikte aktarmak ve bu mirasın nitelikli üretimlerle sürdürülebilirliği, kültürel mirasın korunması kadar önemlidir.

GİRİŞ

Türk sanatı içinde köklü geçmişe sahip Türk halı sanatı örnekleri; fonksiyonel bir ev eşyası olmasından daha önemli; yüzeyinde gizli anlatımlar yer alan geometrik desen ve motiflerin kavramsal bakış açısıyla, izleyicinin bilgi ve düşüncelerini sınayan birer sanat eserleridir. Kompozisyonlardaki estetik yorumlamalar, günümüz modern sanat anlayışına uyum sağlayan, en önemli tasarım yöntemlerinin birer öğreti belgeleridir. Türk halılarına bakıldığında, doğanın değişen miktarlarla süregelen yaşam prensiplerinin, halıların yüzeyinde küçükten büyüğe çeşitlenen zengin geometrik desen kompozisyonları ve motiflerle, gizli ve sessiz anlatımlar şeklinde yansıdığı görülür. Bu nedenle desen ve motifleri tanımlanabilir, somut varlıklara benzetme çabalarından çok, gizli anlatımlar yüklenen desen ve motiflerdeki kavramları görmek ve kompozisyonlardaki düşünselliği anlamak daha önemlidir. Halıların yüzeyi birçok sanat dalı gibi hayat, yaşam, doğa ve gökyüzünün serüven ve anlatımlarına sahiptir. Halıları anlamak; bir yazının, şiirin, şarkının veya filmin duygu derinliğini anlamak ve hissetmek gibidir. Bu nedenle Türk halılarının tarihsel değerleriyle birlikte, günümüzün çağdaş estetik anlayışına uyan özellikleri, Türk insanının üstün yorumlama ve kavramsal ifade gücünün birer sunumları niteliğindedir. Dönem ve coğrafi bütünlük içinde dokunmuş her bir halı, insanı etkileyen bir müzik gibi, dokuyanın duygularını ve yaşam izlerini taşır ve hiçbir halı, aynı halı değildir.

Tarihsel süreçten günümüze gelen Türk halı sanatını geçmiş ve günümüz açısından değerlendirirken, öncelikle insanın nasıl bir varlık olduğuyla birlikte, geçmiş ve günümüz insanının yaşam koşullarının da değerlendirilmesi gerekir. Çünkü halı sanatının süreçlerini anlamak; insanın coğrafi, doğal yaşamı, sosyal, kültürel ve ekonomik koşullarının da nasıl değiştiği, ya da farklılaştığını anlamakla doğrudan ilişkilidir. Türk halı sanatı; insanların doğal, günlük yaşamları ve değerlerinin, estetik anlayışla bütünleşmesinin bir yansımasıdır.

* Doç., Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, İstanbul, hakanciloglu@marmara.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7461-2355

Bu nedenle, bu sanatın nasıl evrildiğini anlamak için, halıların üretildiği dönemdeki insanların coğrafi yapı içindeki yaşam koşullarını, ihtiyaçlarını, kültürel değerlerini ve estetik düşüncelerini de incelemek gerekir.

1.a. Doğa – İnsan İlişkisi

Bilindiği gibi, insan öncelikle diğer canlıların da temel unsuru olan karbon yapısıyla, Dünya ve dolayısıyla doğaya aittir. Doğanın kimyasal ve biyolojik bir parçası olarak şekillenen insanın, fiziksel ve zihinsel gelişimiyle doğayla olan bağı da zaman sürecinde güçlenmiştir. Yine; bünyesinde yer alan kalsiyum ve diğer elementlerle de, insan aynı zamanda evrene aittir. Bu açıdan bakıldığında, insan bedeninin kimyasal yapısı, insanın doğayla olan ayrılmaz bağına göstermektedir. İnsan yalnızca fiziksel olarak değil, aynı zamanda psikolojik olarak da doğaya bağımlıdır ve bu bağ, varoluşundan günümüze insanın yaratıcılık süreçlerinde belirleyici bir rol oynamıştır.

Günümüzde kalabalık şehirlerde artan nüfus, trafik, stres, gürültü, kirlilik, endişe, duygu bozuklukları yaşanmakta ve doğanın görsel, fiziksel ve ruhsal rahatlatıcı özelliklerinden uzaklaşmaktadır. Sıkışık binalar içinde, dört duvar arasına sığdırılmış hayatlarda kısıtlı hale gelen gökyüzünü izleme, doğal ışık, temiz hava, yeşil alanlar ve doğal yaşamın eksikliği nedeniyle, mutluluklar; dijital dünyanın sunduğu sanal dünyada aranmaktadır. Bu durum; sosyokültürel yapı içinde kişiyi yalnızlaştırarak, toplum içinde farklılıklar ve toplum içi bağlarda kopukluklara yol açmaktadır. Günümüzde kalabalık şehirlerde yaşayanlar için, doğal yapıyla buluşmak ve doğada yaşam lüks olmuştur. Şehirleşme insanlığın ekonomik ve sosyal ihtiyaçlarını karşılamak için kaçınılmaz olmasıyla birlikte, bu süreç genellikle doğal alanların eksilmesiyle sonuçlanmaktadır. Bu durum insanın yaşam kalitesini düşürmekte ve sağlıklı yaşam için doğada yaşam düşüncesi önem kazanmaktadır. İnsanlar doğal yaşam tarzı ya da kısıtlı zaman diliminde doğa faaliyetleri için, ekstra bütçe ayırmak zorunda kalmaktadırlar. Bu nedenle doğa yürüyüşleri, kamp faaliyetleri, doğal ortamlarda inşa edilen çeşitli mekanlarda rezervasyonlu konaklamalar, sualtı sporları, fotoğraf gibi; insanları şehir yaşamından uzaklaştıran ve sosyallik kazanabileceği etkinlik organizasyonları gelişmiştir. Yine; şehirlerde yaşayan pek çok insan için, doğayla buluşma emeklilik yaşamına ertelenen bir hayaldir. Ekonomik imkan sahipleri için ise; şehir yaşamının dışında, doğayla ilişkili yazlık veya ikinci, üçüncü ev sahipliği düşüncesi kabul gören bir ihtiyaç olmuştur. Ayrıca günümüz şehirleşmesinde bazı inşaat firmaları, projelerinde doğal görünümlü yaşam alanlarını insan hayatına kazandırmaya yönelik çözümler geliştirmektedir. Özellikle alçak veya yüksek katlı konut projelerinin balkonları ve teraslarında yapılan ağaçlandırmalarla, insanların yaşam alanlarına estetik ve çevresel bir değer kazandırma çabalarının yanında, doğa içinde bir mekan görünümü yaratmak ve sürdürülebilir bir yaşam ortamı sunmak amaçlanmaktadır. Yine pek çok insan; evlerinin çeşitli köşelerinde bitkiler yetiştirmektedir. Bütün bunlar insanın ihtiyaç duyduğu, doğayla olan ilişkisini onarmak ve doğal kaynaklarla mutluluğu yakalama çabalarıdır. Yapılan çalışmalarda doğal, yeşil alanların insanların zihinsel sağlığı üzerinde olumlu etkileri olduğu ve doğal bir çevrede bulunmanın duygusal dengeyi iyileştirdiği görülmüştür (Ulrich et al, 1991: 203). Doğa – Yaratıcılık ilişkisini araştıran çalışmalarda da, doğal ortamlarda bulunmanın ve doğal görünüm izlemenin, yaratıcılığı önemli derecede arttırdığı tespit edilmiştir (Williams et al, 2018: 37).

Tarihi çağlardan günümüze, insanın sürekli doğayı gözlemleyerek anlamlandırma çabaları, bilimsel ve sanatsal gelişimlerin temelini oluşturur. İnsan; doğa ve gökyüzündeki döngüleri anlamaya çalışarak, hayatta kalma becerilerini geliştirirken, geçmişten günümüze; evren, gökyüzü ve Dünya bütününde gözlemlediği olaylar, canlı ve cansız varlıklar, renkler, şekiller ve hayattan edindiği bilgilerle, sürekli gelişen bilimsel ilerlemeler kaydetmiştir. Aynı zamanda bu bilgiler, sanatın gelişimine de büyük katkılar sağlamıştır. Doğadaki yaşam kavramları; insan için essiz bir öğreti ustası olarak farkındalığın ve estetik anlayışın temel kaynağı olmuştur (Çiloğlu, 2019a: 336).

1.b. Doğanın Tasarım İlkeleri

Gökyüzü ve doğa, insanı öğrenmeye ve düşünmeye teşvik eden sonsuz bilgi kaynağıdır. Doğayı anlamak; doğada karşılaşılan olayları gözlemlemek ve düşünmekle mümkündür. İnsanın en önemli farkındalığı gelip geçen hayat ve zaman kavramlarıdır. Doğanın tasarım ilkeleri; hayat ve zaman kavramları içinde artan ve azalan anlatım biçimlerine bağlıdır. İnsanın kendisi dahil, görülebilen ve hissedilebilen tüm varlıklar ve olaylarda gizli özneler; hayatın temelini şekillendiren zaman ve yerçekimidir. Doğada hissedilen ve görülebilen, başlayan ve biten bütün olaylar, miktarları değişen bir döngüyle, kare form gibi dengeli, kararlı ve durağan bir kompozisyon içinde gerçekleşir. Hayatın içindeki farklı sunuş söylemleriyle gerçekleşen bütün olayların duyusal ve duygusal gözlemleriyle iç dünyada oluşan düşünceler; olaylar arasında kurulan ilişkilerin ve ifade bütünlüğün anlaşılmasını sağlar ve bu durum insanı duyusal ve duygusal olarak şekillendirir. Gözlem ve düşünmek; gökyüzü, dünya ve hayata dair duygusal bir yaklaşım gelişimi sağlarken, hayat sonrası bilinmezliği de düşündürür. Bakmayı ve görmeyi bilenler için hayat ve zamanı bir ağacın gövdesinde, bir yaprakta veya güneşin doğuşundan batışına olan süreçte görmek ve hissetmek mümkündür (Çiloğlu, 2019b: 201–204), (Şekil 1), (Fotoğraf 1–2).



Çizim: 1. Zaman sürecinde hayatın yükselen ve düşen yaşam evreleri.



Fotoğraf: 1. Bir palmye ağacında hayatın kendisini görmek mümkündür. Yükselen, aktif, yeni çıkan yapraklardan olgunlaşarak, mütevazı eğilen yapraklar. Kendinden bir iz bırakmak için tohumları ve hayattan ayrılmaya yönelen sararmış yapraklar. Gövdesinde zemine doğru sıralanan, geçen zaman derinliğine göre yaprakların izleri.



Fotoğraf: 2. Mazı ağacının kendisi hayatı, yeni çıkan aktif sarı yapraklardan gövdeye doğru koyulaşan ve giderek eksilen yapraklar; geçen zamanda hayat sürecinde yaşamda eksilen miktarı niteler.

Doğada başlangıç ve bitiş döngüsü içinde miktarlarla değişen ve gerçekleşen olaylar; söylem şekilleri farklı, anlamları aynı; bir konunun farklı kelimelerle anlatılması, ya da bir müziğin farklı enstrüman ya da teknikler ve ritimle çalınması gibi, evrensel bir düzenin farklı anlatım biçimleridir. Bu anlatımlar birbirlerinden bağımsız paragraflar, cümleler ya da bir şiirin mısralarındaki farklı anlamlar gibi görünseler de, birlikte değerlendirildiklerinde sistemin büyük hikayesini oluştururlar. Doğadaki her olay, kendine özgü kavramsal ve estetik bir değer taşır. İnsanın hayatı sürecinde görebildiği ve hissedebildiği olaylar; uzak – yakın, açık – koyu, küçük – büyük, az – çok, soğuk – sıcak, sert – yumuşak gibi daha pek çok miktar içeren kavramlarla; bir pencereden vuran ışığın oluşturduğu gölge değerleri gibi yaşanır. Farklı zaman dilimlerinde, farklı biçimlerle karşılaşılan bu döngüler, insanın doğayı ve kendi yaşamını çözümleme ve anlama sürecinde güçlü katkılar sağlar (Çiloğlu, 2019c: 186), (Fotoğraf 3–6).



Fotoğraf: 3. Duvarda ve yere düşen yapraklarda dalgalar miktar görünümü.



Fotoğraf: 4. Günbatımında ısı – ışık, bulutlar ve ağacın dallarında yaprakların miktar görünümü.



Fotoğraf: 5. Sonbaharda düşen yaprakların miktar görünümü.



Fotoğraf: 6. Yağan karda miktar görünümü.

Doğa insana yalnızca güzelliğiyle değil, içinde barındırdığı döngüler, değişimler ve süreçlerle de seslenir. Doğa ve hayatın içinde birbirinden bağımsız, her an'ı değişen zengin görünümlerin birlikte oluşturduğu kompozisyonlar, pek çok müzik enstrümanının yer aldığı orkestra gibidir. Bir sahilde esen rüzgar, dalgalar ve gökyüzünde kayıp giden bulutlar bir bütünlük oluşturarak, insan ruhunun derinliklerini harekete geçirir. Kıyıya vuran her dalga, geçmişten bir anıyı getirerek, aynı hızla geri çekerken, gün batımına doğru sürüklenen ve kaybolan bulutlar, gelip geçen hayatı ve bilinmezliği hatırlatır (Görsel 7). İçlerinde birbirinden izler barındıran, farklı yapı ve oluşumların birlikteliği; "mümkün değil" söylemlerini yeniden düşündürür ve imkansız gibi görünenlerin; aslında ne kadar ulaşılabilir ve hayatta her şeyin bir yolu olduğunu gösterir. Bu birliktelik kalplerde umut ışığı yakar (Fotoğraf 7, 8).



Fotoğraf: 7. Günbatımında deniz ve bulutların hareketi.



Fotoğraf: 8. Yapraklar ve bulutların kompozisyonu.

Doğa mütevazı görünümle kendini sunar. Bir ağacın ya da bitkinin yeni çıkan yaprakları, küçük bir çocuğun heyecan dolu, ani çıkışları gibi enerjiyle gökyüzüne yükselir, ışığa ve hayata ulaşmaya çalışır. Fakat zaman geçtikçe, yapraklar olgunlaşır, ağırlaşır ve mütevazı bir görünümle kendilerini aşağıya bırakırlar. Bu yavaş ve zarif süreç, onların yeni çıkacak yapraklara yer açmak için gösterdikleri fedakarlık gibidir. Burada görünmez iki gizli ve güçlü özne; yer çekimi ve zaman; her şeyin dengeyle akıp gittiğini ve hayatın bilgeliğini bitkiler aracılığıyla sessizce ifade eder (Fotoğraf 9, 10).



Fotoğraf: 9. Çam ağacının gökyüzüne doğru enerjili yeni çıkan ve olgunlaştıkça aşağıya yönelen yapraklar ve dalları.



Fotoğraf: 10. . Areka bitkisinin yeni çıkan dik ve olgunlaştıkça eğilen yaprakları.

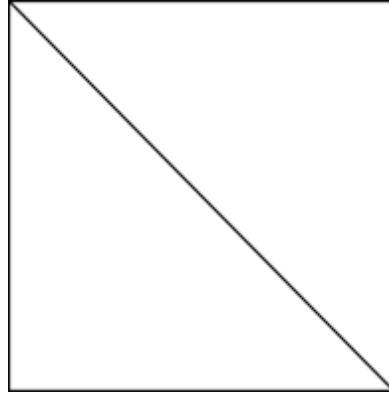
1.c. Doğa – İnsan – Sanat İlişkisi

Sanat; insanın beğeni, duygu ve düşüncelerine, hayatı süresince yaşadığı olaylar ve edindiği tecrübelerle dokunur. İnsanın beğenileri ve duygularına dokunan sanat yapıtları; her türlü toplumsal farklılıklara rağmen, insanlar arasında iletişimi sağlayan en büyük güçtür ve her sanat dalının kendine özgü anlatım dili vardır. Müzik eserlerinde notalar, yazıda kelimeler, konuşurken sözler, yüzey tasarımlarında ise şekiller ve renkler bu anlatım dillerinin alfabelelidir. Her bir sanat dalına ait alfabeden oluşan kompozisyonlar; rastlantısal olmayıp, ait olduğu sanat ve sanatçının gözlem, duygu ve düşüncelerinin temsil edildiği, estetik biçimlenen söylemlerinden oluşur.

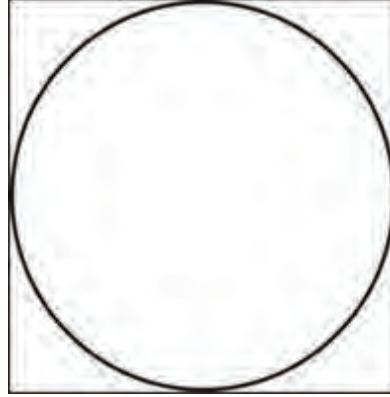
Doğanın evrensel düzeni, insan yaşamı ve düşünce dünyasını derinden etkiler ve sanatçılar, doğanın sunduğu zaman, mekan ve form dünyasını kendi eserlerine konu alarak, yaratıcılıklarını beslerler. Böylece doğanın ritmik döngüleri, mevsimsel değişimleri, ışık ve gölge oyunları sanatçılar için bitmek, tükenmek bilmeyen bir ilham kaynağı haline gelir. Sanatçılar akıp giden bu zengin döngü içindeki hassas vurguları keşfeder ve doğanın her anında saklı olan estetiği, yaşamdaki etkilerin insanın iç dünyasına yansıyan duygusal ve zihinsel derinlikleriyle birleştirirler. Sanatçılar eserleriyle; doğanın mütevazı görünümü, güçlü dönüşümleri ve zamanın değiştirdiği formları kendi dünyasında şekillendirerek, izleyicilerin yaşam dünyasına dokunan, evrensel anlatılar yaratırlar. Bu anlamda gökyüzü, doğa; hayat, zaman ve yaşam kavramlarının yüklediği duygu ve düşünceler, görsel anlatım dilinde form ve renk kompozisyonlarına dönüşerek, sanatçı ve izleyiciyi ortak değerlerde buluşturur.

Doğa ve yaşamdaki olaylar, varlıkların görünüm ve kavramsal özellikleri, tasarım dünyasında görsel anlatım dilinin üç ana formları olan kare, üçgen ve daire formlarıyla ilişkilendirilebilir. Kare; alan olarak üçgen ve daireyi kapsar (Şekil 2, 3). Yüksek zirveleriyle güç ve sertliği simgeleyen, buzla kaplı dağlar gibi; sert, güçlü ve zorlu anlar, ya da canlıların zorlu doğası, hızlı, aktif ve enerjik yönleri, sertlik içeren dinamik bölümleri; yapıları değişen üçgen formlarla ifade edilebilir. Daire formu; doğada hareket, süreklilik ve yumuşaklık kavramlarıyla ilişkilendirilen varlık ve olayların; suyun dalgalı hareketi ya da gökyüzündeki bulutların akışının kesintisiz ve döngüsel yapısına temsil edilebilir. Kare form ise; durağanlık, kararlılık ve kesinlik

içeren yapılar ve olaylarla ilişkilendirilebilir. Zaman süreci, başlangıcı ve sonu bilinen olaylar, hayatın gerçeği gibi net bir düzeni olan durumlar kareyle temsil edilebilir. Karenin durağan, dengeli ve kararlı yapısı, bu tür olayların ve varlıkların düzenli ve bilinir doğasını yansıtır. Bu üç temel form, görsel anlatım dilinde doğanın ve yaşamın farklı yönlerini sembolik olarak ifade eden, temel ve güçlü anlatım formları olarak, tasarım kompozisyonlarında kullanılabilir.



Şekil 2. Karenin üçgenleri kapsamı.



Şekil 3. Karenin daireyi kapsamı.

2. TÜRK HALI SANATININ KOMPOZİSYON DEĞERLERİ

Tarihi çağlardan günümüze, insanı diğer canlılardan ayıran en önemli özelliği tasarlama gücüdür. Araştırma ve bilgi gelişimine yol açan bu güçle, insan yaşadığı coğrafi yapıya tarihi ve kültürel biçimler kazandırmıştır. İlk çağlarda toplum yaşamında benzer eşyalar üzerinde ayırt edici kişisel simgeler, bireysel kimliği vurgulamak için yapılmıştır. Bu durum; zaman sürecinde toplumların düşünce dünyasında derinleşen farklılıklar ve yeni anlayışlarla, bir bütünlük içinde giderek çeşitlenen kültürel yapıtlara, motiflere ve kompozisyonlara dönüşmüştür. İlk bakışta bireysel düzeyde başlayan bu tasarım süreci, toplumsal düzeyde paylaşılan değerler ve inançlarla birleşerek, geniş anlatımlı kültürel ifade aracı haline gelmiştir. Bu nedenle kültürel yapıtlara bakıldığında, her biri farklı görünse de, birbirine dokunan ortak bir anlatım dili gözlemlenir (Çiloğlu, 2019d: 1040) İnsanın geçen zaman ve hayat farkındalığına dayanan kompozisyon etkileşimini, bir mimari yapının kapısı ve halı kompozisyonunun kavramsal düşünce bütünlüğünde görmek mümkündür. 13. Yüzyıl, Konya İnce Minareli Medrese ve Kayseri Saha-biye Medresesi'nin yüksek kapı mimarisi; kararlı ve durağan form karenin türevi olan dikdörtgen yapı; hayatın bilinen başlangıç ve bitiş serüveni içinde, yaşam döngüsünün yükselen ve inen evrelerini yansıtır. Bu mimari yapılar; yalnızca küçük bir ahşap kapıdan mekana girilmesinden öte, insanın iç dünyasında yücelik ve maneviyat hissiyle derin izler bırakır. Etrafında yükselen ve inen desenlerle büyüyen kapılar, içeride keşfedilecek büyüklük, gökyüzü, sonsuzluk, hayat sonrası bilinmezlik ve umutlar gibi duygular yükleyen değerlerin anlam ve büyüklüğünü, mütevazı bir şekilde hissettirir (Görsel 11, 12). Mimaride görülen bu kavramsal özellikleri, halıların kompozisyonlarında da görmek mümkündür. Halıların kompozisyonları tıpkı bu kapılar gibi, insanı sonsuz derinliklerin içinde kaybolmaya davet eder ve hayatın anlamını düşünmeye sürükler.



Fotoğraf: 11. . Konya, İnce Minareli Medrese, 13. Yüzyıl.



Fotoğraf: 12. Kayseri, Sahabiye Medresesi, 13. Yüzyıl.

Türk halı sanatına bakıldığında, halıların yüzeyinde geometrik desen ve motiflerden oluşan kompozisyonların gizli dünyasında, doğanın ritmik prensiplerini ve kavramsal özelliklerini hissetmek mümkündür. Doğada her durumun, miktarlarla değişen yaşam döngüsünün artan ve azalan süreçleri, sessiz kompozisyonların geometrik formlarına yüklenmiştir. Desenler ve motifler; doğa yaşamı ve insan hayatının gelişim evreleriyle birlikte, insanın sosyal, kültürel ve iç dünyasının duygu derinliğinin soyut simgeleri niteliğindedir ve yaşam süreçleri içinde fiziksel, ruhsal ve zihinsel olarak nasıl geliştiğini anlatır. Hayatın içinde değişen görünümle şekillenen duygusal ve fiziksel etkiler; küçük – büyük, az – çok, uzak – yakın, açık – koyu ve daha pek çok miktarlar gibi, halıların yüzeyinde küçük motiflerden başlayarak genişleyen kompozisyonlar, evrensel düzen ve yaşam basamaklarıyla yer alır. Bu kompozisyon anlayışında şekillenen yaşam döngüleri; doğanın ritmik düzenine uyumlu iniş ve çıkışlarla, halıların yüzeyinde desenler ve motifler aracılığıyla temsil edilir ve halıları işlevsel bir eşya olmaktan öte, duyguların yüklendiği birer düşünsel eser konumuna getirir. Halıların kompozisyonları adeta doğanın matematiğini sanat aracılığıyla anlatan birer sessiz film gibidir. Bu anlamda gökyüzü, zaman, doğa, hayat ve yaşam kompozisyonları, insanın içsel dünyasını yansıtan bir ayna niteliğindedir. Bu nedenle kompozisyonlarda yalnızca estetik bir düzeni aramak yerine, desen ve motiflerin; doğa, insan ve hayata dair felsefi bir söylem sunduğunu görmek ve anlamak gerekir (Fotoğraf 13 – 22).

İnsanlığın en önemli farkındalığı, sınırları bilinmeyen hayatın gelip geçici olduğunu kabul lenmektir. Hayatın kısa süren bir yolculuk olduğu sitemiyle, insanlar yaşam planlarını sahip olabileceği ortalama hayata göre yaparlar. Hayatın geçiciliği bilinci, insanın iç dünyasını derinden etkiler ve içinde sakladığı bu sitem bilinçaltında sonsuzluk özlemi yaratır. Bu nedenle en iyi temennilerde; "Nice", "Sonsuz mutluluklar" gibi ifadelerle sonsuzluk kavramına göndermeler yapılır. Sonsuzluğun en güçlü sembolleri ise gökyüzündeki yıldızlardır. Yıldızlar zamandan bağımsız gibi görünür ve insana sonsuzluk, bilinmezlik ve evrenin sınırsız gücünü hatırlatırlar. Bu nedenle pek çok insan geceleri gökyüzüne bakar ve tanımlayamadığı düşünceler ve hayranlıkla yıldızları izler. Günümüzde güç ve başarıyı derecelendirmek için de kullanılan yıldızların oluşturduğu düşünceler ve anlamlar sanatın her alanına güçlü etkilerle yansır.

Halıların kompozisyonlarına bakıldığında, genelde gökyüzü ve sonsuzluk temaları görülür (Yetkin. 1991: 93). Günümüze kalan örneklerden 13. Yüzyıl Konya, Selçuklu halısının orta zemininde tekrarlanan aynı motifler, sonsuzluk ve zamanın ötesinde bilinmezliğe uzanan bir yolculuğu temsil eder. Orta zemini; hayatın kararlı zamanı içinde gerçekleşen, yaşam döngüsü, yaşamda yer alan olaylar ve duyguların değişen durumlarını düşündüren, aktiflik içeren üçgen formlardan oluşan mavi zeminli geniş bordür çevreler. Sonsuzluk düşüncelerine dayalı orta zemini ve yaşamla ilgili geniş bordür; yine sonsuzluk, gökyüzü, dengeli ve kararlı döngüyü temsil eden, yıldız motifli kare formların yan yana dizildiği ince bordürler çevreler (Çiloğlu, 2019b: 205). Orta zemin ve bu ince bordürler; sanki zamanın ötesinde, sonsuz bir yolda yan yana yürüyen hayatların yolculuğunu sessiz bir dille anlatır (Fotoğraf 13).

16. Yüzyıl Uşak halısının kırmızı orta zemininde; bitkisel ya da güneşin parlayan ışınları gibi, gökyüzü ve hayatın içindeki döngüsel olaylar, yine sonsuzluğa uzanan sarı desenlerin sessiz gizemliyle yer alır. Orta zemini çevreleyen mavi zeminli geniş bordür içinde yan yana dizilimli bulut motifleri, gökyüzünün döngüsel olaylarını niteler. Halının genel kompozisyon yapısına bakıldığında, geçip, giden hayata karşı, zamanın sonsuzluğuna duyulan özlem; gizli sitemlerle gökyüzü kavramlarına yüklenmiş izlenimi vermektedir (Fotoğraf 14).



Fotoğraf: 13. Konya, Selçuklu, 13. Yüzyıl. 285x520 cm. Türk ve İslam Eserleri Müzesi, İstanbul Env. No: 681



Fotoğraf: 14. Fotoğraf 14. Uşak, 16. Yüzyıl. 275x518 cm. Türk ve İslam Eserleri Müzesi, İstanbul.

16. Yüzyıl Uşak halısında bitkisel desenli kırmızı orta zeminin sonsuzluk kompozisyonu ise; simetrik küçükten büyüğe giden ve yarlarda yarım yer alan, büyük desenlerin tekrarıyla verilmiştir. Güneşin doğuşundan batışına ışık ve enerji miktarı değişimi, mevsim geçişleri, durgun bir denizde yükselen dalgaların tekrardan durulması, ya da hayata tutunmaya çalışan bir bebeğin büyüdüğünde yetişkin ve yaşlılığında tekrardan ilgi ihtiyacı gibi; hayatın içinde ve doğada yükselen ve düşen miktar ve görünüm değişimleri; küçülen ve büyüyen desenlerle verilmiştir. Orta zemini çevreleyen bitkisel desenli bordürlerde; bilinmeyen sonsuzluğun buğulu duyguları; doğa, yaşam döngüsü ve hayatın kararlı yapısı niteliğiyle temsil edilmektedir (Fotoğraf15).



Fotoğraf: 15. Uşak, 16. Yüzyıl. 123x204 cm. Kara Kilise, Braşov, Romanya. Env. No: 173

18. Yüzyıl Batı Anadolu halısının orta zemin kompozisyonunda; sonsuzluk, gökyüzü, gece, gündüz ve akıp giden zamanda kararlı döngüyle tüm olayların değişen görünümünün gizli duygusu, farklı renklerde tekrar eden kareler içindeki yıldızlara yüklenmiştir. Yıldızların bulunduğu karelerin etrafını bir zincir gibi saran diyagonal küçük kareler; sonsuzluk ve zamanda gidilen yolda hareket ve döngüyü temsil etmektedir (Fotoğraf 16).

Yine aynı duygu ve düşüncelerle farklı bir kompozisyon örneği, 18. Yüzyıl Bergama halısında görülür. Hayat, zaman, sonsuzluk, gökyüzü, bilinmezlik ve yaşam döngüsü gibi kavramlar, halının kompozisyonunda; baktıkça düşündüren gizli mesajlarla verilmiştir. Merkezde bulunan bir yıldız etrafında, diğer yıldızların döndüğü büyük kare desen; gökyüzünün sisteme dayalı kararlı döngüsüne vurgu yapar niteliktedir. Yeşil zeminde dönen motifler ve köşelere doğru, dört küçük kare desenler; dört mevsim ya da dört ayağı üzerinde sağlam basan bir masa gibi, doğanın ve gökyüzünün kararlı yapısını nitelemektedir. Kareyi tamamlayan üçgen desenler; yaşam sürecinde başlayan ve biten aktiflik, hareket ve diğer miktar kavramlarının, kare içinde kararlı yapısını temsil etmektedir. Orta zemini çevreleyen farklı bordürler; doğadaki farklı yaşamları anlatır niteliktedir. Halının genel kompozisyonu; gökyüzü ve doğanın bir fotoğraf karesine yansıyan görünümü gibidir (Çiloğlu, 2019b: 209, 210), (Fotoğraf 17).



Fotoğraf: 16. Bergama, 18. Yüzyıl. 139x175 cm. Türk ve İslam Eserleri Müzesi, İstanbul. Env. No: 957



Fotoğraf: 17. Fotoğraf 17. Bergama, 18. Yüzyıl. 152x210 cm. Türk ve İslam Eserleri Müzesi, İstanbul. Env. No: 694

17.-19. Yüzyıllar arasında Nevşehir – Niğde – Konya bölgeleri arasında dokunduğu düşünülen halı (Gülgönen, 1997: 60), gökyüzünün sonsuzluk duygusu, yıldızların gücü ve bilinmezliğin insan ruhunda bıraktığı derin izleri yansıtır niteliktedir. Halının orta zemininde, etrafı aktiflik mesajı veren üçgen desenlerle çevrili iki sekizgen ve içlerinde yer alan yıldızlar; gökyüzü ve doğanın döngüsünü, gece ve gündüz gibi farklı zamanları, farklı hayatları ve zamanın sürekli akışında; her hayatın kendi zamanına sahip olduğunu düşündürmektedir. Orta zeminde kenarlardan sekizgenlere yönelen üçgenler; gökyüzünün sonsuzluğuna uzanan aktifliğine işaret eder gibidir. Bordürde farklı renklerde dizilen yıldızlar; farklı zaman dilimleri, gökyüzü, yıldızlar ve doğanın döngüsünü hissettirmektedir (Fotoğraf 18).



Fotoğraf: 18. Nevşehir – Niğde – Konya, 17. – 19. Yüzyıl. 98x172 cm. Türk ve İslam Eserleri Müzesi, İstanbul.

18. Yüzyıl Konya mihrap desenli halının farklı kompozisyon yapısı; sonsuzluk, gökyüzü, yaşam döngüsü ve farklı zaman evrelerini anlatır. Orta zeminde sonsuzluk düşüncesiyle tekrar eden her bir bölüm; güneşin doğuşundan batışına zaman sürecinde yükselen – inen çizgisi ve hayat sürecinde yaşamın yükselen ve inen basamakları gibidir. Kompozisyon basamaklarında; geçen zaman, yıllar, fiziki değişim, dünyanın dönüşü ve hayatı görmek ve düşünmek mümkündür. Ortada, yıldızların bulunduğu siyah zeminli bölüm; gökyüzü ve geceyi, diğer bölümler ise; farklı zaman süreçleri, farklı hayatlar, değişen anlar ve yaşam döngüsünü düşündürür. Yine; orta zeminde bölümlerin her iki tarafında, kare form içinde yıldızlar; hayatın yaşam sürecinde yükselen ve inen değerlerin kararlı döngüsünde; doğal hayata göre yıldızların devamlılığı ve hayatın ötesine uzanan bilinmezliği yansıtır. Bu duygu ve düşünceler insan ruhunu adeta evrene açar ve sonsuzlukla buluşturur. Her bir yıldız; zamanın ötesinde, gökyüzünde durmaktadır. Yıldızlar gökyüzünün derinliklerindeki gizemi düşündürerek, hayat gelip geçse de, insanın hayatta bir iz bırakma arzusunu hatırlatır ve bu düşünceleri iç dünyanın duygu derinliğine taşır. Orta zemini çevreleyen siyah zeminli bordürde, küçük karelerden oluşan basamaklar arasında farklı renklerde sıralanan yıldızlar; geçen zaman sürecinde yaşam döngüsü ve insan hayatına göre yıldızların sonsuzluk duygularını hissettirerek, izleyiciyi evrenin sonsuzluğunda zaman yolculuğuna götürür (Çiloğlu, 2019b: 210), (Fotoğraf 19).

Hayat ve zaman kavramları içinde nitelenen yaşam döngüsü, 18.Yüzyıl İzmir, Kozak halısında; hayatın içinde yaşamın yükselen ve inen değerlerini anlatan kompozisyon şeklindedir. Orta zemin desenleri içinde yer alan yıldız motifleri; gökyüzü, sonsuzluk ve hayat ve zamanın ötesindeki bilinmezliği nitelemektedir. Halının alt ve üst bölümlerinde hayatın içinde yaşamdaki olayların çıkışlı, inişli miktar değişimleri ve doğadaki yaşam döngüsünü temsil eden üçgen desenler görülmektedir. Orta zemini çevreleyen farklı renklerde üçgen dizilişli ince bordür; gökyüzü ve hayatın içinde doğa ve yaşamın inişli çıkışlı döngüsünü nitelemektedir. Farklı renklerde yıldızların içinde yer aldığı, küçük kare basamaklarla çevrelenen diyagonal bölümlerin tekrarlandığı geniş bordür deseni; bitkilerin dalları veya yapraklarının büyüdükçe kararlı bir şekilde kendini eğmesi gibi (Görsel 1, 9, 10), gökyüzü ve doğada gerçekleşen döngüsel olayların belirli bir sisteme bağlı olarak dengeli, kararlı ve mütevacı bir şekilde gerçekleştiği duygusunu düşündürmektedir (Fotoğraf 20).



Fotoğraf: 19. Konya, 18. Yüzyıl. 103x163 cm. Özel koleksiyon.



Fotoğraf: 20. Kozak, İzmir, 18. Yüzyıl. 90x124 cm. Örencik Köyü Camii, Manisa.

Yine; gökyüzü, hayat ve ötesinin farkındalığına dayalı duygu ve düşüncelerin yüklenildiği, 18. Yüzyıl Kula halısının orta zemininde, yıldız kümelerinin oluşturduğu hayatağacı deseni; gökyüzü kavramlarıyla ilgili olup, hayatın ötesinin bilinmezliğini, gökyüzünün derin sonsuzluğunda bilinmezliğe açılan kapıda, hayatın ötesine ve umuda parlayan yıldızları temsil etmektedir. Orta zeminde yıldız desenli, üçgen alanın dışında kalan, küçük, ters üçgen motiflerinin sıralandığı bölüm; dönüşüm ve döngüyü; gökyüzündeki bulutların su damlaları ya da kar tanelerine dönüşerek, yeryüzüne düşmesi gibi niteliktedir. Üst bölümde yan yana dizilen dört üçgen motifinin her biri, yaşamın çıkışlı – inişli döngüsel evrelerini temsil etmektedir. Bitkisel motifli dar bordürler ve geniş bordür; yine yaşamın döngüsüyle ilgilidir (Çiloğlu, 2019a: 339, 340), (Fotoğraf 21).

19. Yüzyıl Milas halısının orta zemininde; doğa ve hayatın farkındalığıyla, sonsuzluğa açılan kapının derinliğinde, içinde hayat ağacı bulunan sarı zeminli desen; insanın kendini tanıma ve bilmeye dayalı; olgunluk, sabır, saygı, bilgi, merhamet gibi değerler bütünüyle, hayatın içinde yaşamın küçükten büyüğe yükselen aktiflik durumlarını nitelenmektedir. Hayatın enerjini temsil eden sarı renk zeminin ortasında, büyüdükçe; her iki yanında yapraklarını mütevazı bir şekilde aşağıya bırakan hayat ağacı deseni bulunmaktadır. Bu davranış; gökyüzü ve doğanın hayatı sunuş biçimini, öğretim yöntemlerini ve edindirdiği duygu ve düşünce kazanımlarını gösterir. Sarı zeminde alt ve dikey yarlarda hayat ağacına doğru yükselen kırmızı desenler, zaman süreçlerini nitelemektedir. Orta zeminin üst bölümündeki üçgenin zirvesinde, dışarıya doğru karşılıklı birbirine bakan sarı uzantılar; sonsuzluğa duyulan maneviyat ve duaya açılan elleri simgelerken, basamaklı üçgenin her iki tarafından, içe ve hayat ağacına doğru eğilen bükümler; saygı, hoşgörü ve mütevazılığı göstermektedir. Koyu renkli zemin ise; hayatın ötesini ve bilinmezliği düşündürerek, her şeyin bir sonu olduğunu hissettirmektedir. Orta zemini çevreleyen bitkisel desenli bordürler ise; doğa ve yaşamın döngüsünü farklı sunumlarla anlatır niteliktedir (Fotoğraf 22).



Fotoğraf: 21. Kula, 18. Yüzyıl. 117x169 cm.
Türk ve İslam Eserleri Müzesi, İstanbul. Env. No:
296



Fotoğraf: 21. Fotoğraf 22. Milas, 19. Yüzyıl. 110x165
cm. Türk ve İslam Eserleri Müzesi, İstanbul. Env. No:
1516

Türk halı sanatı; doğa, umut, sonsuzluk, inanç ve öte yaşam gibi düşünsel kavramların birbirine tutunduğu, yaşam ve doğa arasındaki bağın farkındalık kompozisyonlarıdır. Hiçbir kompozisyon bilinçsizce yapılmamıştır. Desenler ve motiflere derin anlamlar yüklenerek dokunmuştur. Her bir halıda estetik soyutlamalara gidilen geometrik desen ve motifler; kültürel ve coğrafi değerleri, toplumun kimlik ve tarihini sessiz söylemlerle yansıtan birer belge niteliğiyle, dokuyucuların duygu ve düşünce kompozisyonlarının biçimlendiği birer kültür temsilcileridir. Halılar yalnızca fonksiyonel veya dekoratif birer obje değil, gelecek nesillere aile mirası olarak aktarılan değerli anı simgeleridir.

3. TÜRK HALI SANATININ GÜNÜMÜZ DURUMU

Türk halı sanatının yüzyıllar boyunca sanatsal özellikleriyle dünya çapında kazandığı değerin, günümüzde özel çabalar dışında nitelikli devam ettiği söylenemez. Kültürel kimlik ve tarihi birikimle süregelen duygu ve düşüncelerin kavramsal özelliklerini anlatan desen ve motifler, yeni üretimlerde anlam derinliğinden koparılmakta, kalitesi düşük malzeme kullanımıyla birlikte bu durum; halıların yapısal niteliği, estetiği ve kültürel belleğinin kaybına ve halı sanatının yalnızca basit ticari bir ürün haline gelmesine neden olmaktadır.

Günümüz el halısı üretimlerinde temelde yatan en büyük sorun; sürdürülebilirlik nedenlerinin genelde yok olmasıdır. Sürdürülebilirliğin temeli ise, üretimin insan hayatının bir parçası olması gereğidir. Çünkü insan; onu yapmaya yönlendiren, içten gelen itici gücü hissetmediği ve bilmediği bir uğraşmayı duygusal bağlar kuramadığında, maddi ya da farklı zorunluluklar dışında yapmak istemez. Geçmişte dokunmuş halıların duygu ve düşünceler yüklü kompozisyonlarının kavramsal ve tarihsel katmanları anlaşılmadan, geçmişin desenlerini kopya ya da kolaj niteliğinde düzenlemeler ve atalardan akılda kalan bilgilerle yapılan ezber üretimlerle Türk halı sanatı yaşatılamaz. Kazanım ancak; kişinin duygu ve düşünceler içeren kompozisyonlarla, kendisini temsil etmesini sağlamakla mümkündür. Kompozisyonların yaratıcılığına iten güç araştırılıp, özümsemeden, düşünceler derinliği sentezlenmeden yapılan, yalnızca geçmişin üzerinden eklentilerle kimlikli yeni halılar üretilmesini beklemek, iyi niyetli hayalden öteye gidemez.

Günümüzde pek çok üretimde; desen ve motiflerin kavramsal özelliklerinin bilinmediği, kültürel birikim ve düşünsellik kompozisyonlarının dışında yapılan yeni örneklerde nitelik sorunu görülmektedir. Bölgesel araştırmalarla kompozisyon, desen ve motifler saptanarak oldukça iyi niyetli, canlandırma ve geliştirmeye yönelik projelerde bile, dokuyucular dokudukları desen ve motiflerin nedenlerinin derinliği, kavram yapıları gibi düşünsel özellikleri ve anlatım biçimlerini bilememekte, geçmişten gelen bilgilerle, kısmen motiflerin isimlerini söyleyebilmektedirler. Kültürel ve kişisel duygu ve düşünceleri yansıtmayan, motiflerin anlam ve kökeni özümsemeden dokunan halılar kimlik sorununa yol açmaktadır. Ayrıca, denetimli projeler veya niteliği ilke edenmiş üreticilerin dışında, günümüzde Türk halı sanatına ait üretimler olarak karşılaşılan halıların pek çoğunda kavramsal özelliklerle birlikte boyarmadde, malzeme ve dokuma tekniği sorunları görülmektedir. Bu durum; tüm dünyaca kabul görmüş Türk halı sanatını, geçmişin belirli tarihleri arasında değerlendirilebilir bir sanat olarak kalmasına ve güncel üretimlerin sanat değerinin yitirilmesine yol açmaktadır. Yeni dokunan halı üretimleri genelde turistik hatıra eşyası kapsamında, ucuz üretim düşünceleriyle malzeme ve üretim kalitesinden tasarruf edilerek yapılmaktadır. Bu koşullarda yapılan yeni el halıları, köklü kültürümüzü yanlış temsil etmektedir. Çünkü turistik üretimler de geleceğe uzun yıllar kalacaktır. Ayrıca; yeni evlenecekler ve el halısı almak isteyenler, yeni Türk el halılarına karşı pek çok ön yargı ve olumsuz düşüncelerle mağazalara isteksiz gitmekte, mağaza çalışanları da halılara karşı duyulan güvensizlik nedeniyle, gelen müşteriyi ikna edebilmek için daha fazla çaba göstermek zorunda kalmaktadırlar. Bu nedenle pek çok kişi yeni el halılarında kimlik, renklerin boyarmadde sorunları, dokuma ve teknik özelliklerinde sorun yaşamamak için, ihtiyaçlarını çeşitli sanayi üretimlerinden karşılamaktadırlar. Dolayısıyla azalan talebe karşı üretim daha da düşmektedir. Günümüzde nitelikli Türk halısı üretiminin azalması, gelecek nesillerin bu kültürel mirasa erişimini zorlaştırmakta ve kültürel sürekliliği tehdit etmektedir. Geçmişten günümüze aktarılan Türk halı sanatının köklü bilgisi ve sanatsal değeri; yalnızca müzeler, özel koleksiyonlar ve kitaplardan görülebilir hale gelmiştir. Bu durum; kültürel bir mirasın halkla ilişkisini kısıtlamakta, sanatsal ve tarihsel kökleriyle olan kültürel bağını zayıflatmaktadır.

Diğer önemli etken; insanın doğal yaşam ortamlarından uzaklaşması, değişen yaşam koşulları, kalabalık şehirleşmenin getirdiği apartman yaşamının sınırlı imkanları, farklı ekonomik beklentiler, insanın sınırlı ömrü ve yeni neslin ilgi duymaması, zamanların farklı uğraşlarla tüketilmesi, çeşitli kişisel nedenler ve depremler sonucunda göçler, geleneksel halıların günümüz mekan düzenlemelerinde güncel hayata tutunmadığı ve modası geçmiş düşünceleri, kullan – at veya değiştir şeklinde kolay ulaşılan çeşitli sanayi üretimleri; Türk halı sanatının gelişimini geriletmektedir.

Ticaret Bakanlığı'nın el halısı ihracatı verilerine göre, 2014 yılında 128.514.686 dolar gelir elde edilirken, 2022 yılında 61.888.909 dolar gelir elde edilmiştir (Ticaret Bakanlığı İhracat Genel Müdürlüğü, 2022). Anadolu Ajansı'nın 08.01.2024 tarihli haberinde, 2023 yılı halı – kilim ihracatından elde edilen 2.752.647.000 dolar gelir içinde, 2.188.116.000 dolar gelirle en çok getiriye makine halıları, ikinci sırayı 483.015.000 dolar tuft halılar alırken, el halılarından 72.620.000 dolar, kilimlerden ise 8.896.000 dolar gelir sağlandığı açıklanmıştır (Özdemir, 2024). Türkiye İhracatçılar Meclisi'nin 2023 yılı raporuna göre, Türkiye halı ihracatında ikinci sırada yer almaktadır (Türkiye İhracatçılar Meclisi, 2023). Verilere göre halı ihracatında büyük gelirin, makine halılarından olduğu görülmektedir. Ülkemize gelir açısından makine halılarının ekonomik önemi çok büyüktür. Genelde seri süreçlerde üretilen bu halılar; siparişe özel, tek üretim veya kültürel değerlerden çıkışlı tasarımlar olarak yapılırlar da, tasarımcının kişisel duygu ve düşüncelerinin veya üreten firmanın ötesinde, kültürü temsil eden bir derinliği ve öyküsü yoktur. Bu nedenle geleneksel el dokuması halıların taşıdığı zengin kültürel anlamlar, kişisel dokunuşlar bu halılarda bulunmaz. El halılarının ekonomik katkısını yükseltmek için, geçerli temellere oturan desen ve kompozisyonlarla, geçmişte olduğu gibi; dokumaları oluşturan kaliteli malzeme, boyar maddeler ve işçilik olarak, nitelikli ve kimlikli üretimler yapılması gerekmektedir. Dünya genelinde köklü kültürümüz ve insanımız hakkında en doğru ve üst noktada yapılabilecek tanımlamalar için, kültürümüze ait nitelikli el halısı üretimlerimizin, maddi ve manevi olarak en üst seviyede tutulması ve tanıtılması gerekmektedir.

SONUÇ

İnsanın tasarlama gücü, onu diğer canlılardan ayıran en belirgin özelliklerinden biridir. Bu güç; tarih boyunca medeniyetlerin gelişimine, coğrafi ve kültürel yapılarının oluşmasına katkı sağlamış, toplumların birbirinden farklı düşünce yapılarını ve yaşam şekillerini sanatla, motiflerle ve mimariyle ifade etmelerine ve gelecek nesillere aktarımına olanak tanımıştır. Bu miras; insanlık tarihinin en derin ve en anlamlı anlatılarından biridir.

Türk halı sanatı yalnızca yere serilen bir eşya değildir. Yüzyıllardır süregelen zengin bir kültürel ve sanatsal mirası yansıtır ve her halı kendi hikayesini gözler önüne serer. Ancak günümüzde bu mirasın devamlılığı ve niteliği zedelenmiş durumdadır. Farkındalıktan uzak, kültür birikiminin bilinçli katkıları ve dokuyucuların duygu ve düşüncelerini doğru yansıtmayan üretimlerle, günümüzde Türk halı sanatı kimliğinin korunduğu ve geleceğe aktarılabilirliğini düşünmek, gerçekçi bir yaklaşım değildir. Ayrıca günümüzde pek çok insan; yine günlük yaşam içinde karşılaştığı tarihi bir yapı veya yapının süsleme desenlerinin ardındaki kavramsal düşünceleri bilmemektedir. Günümüzde kendi duygu ve düşüncelerinin gerçek temsili olmayan, geçmişten gelen motifleri niçin dokuduğunu bilmeyen dokuyucular, yaşam şartları ve ekonomik beklentilerin değişmesiyle, tarihsel sürecin kavramsal özelliklerini bilmedikleri desen ve motifleri uygulamayı bırakmaktadırlar. Bu durum yeni düşünce katkıları ve nitelikli Türk halı sanatının gelişimini durdurmaktadır.

Geçmişini bilmeyen bir toplumun, geleceğine sağlam temellerle yön vermesi mümkün değildir. Bireysel çabanın olmadığı ya da eksik olduğu yerlerde, belirli kişi veya kuruluşlar tarafından, birey adına yapılan düşünce ve üretilere ihtiyaç duyulması kaçınılmazdır. Tarihsel süreçte dokuyucuların hiçbir özel görsel sanat eğitimi almadan, köklerden beslenerek gelişen üretimlerinde, düşünsel kavramlar ve gizli mesajları anlamak mümkündür. Doğaya bakıldığında; doğa bize var olduğu andan günümüze ilkbaharda açan ve sonbaharda düşen bir yapraklarla bile yaşamı anlatır ve bu anlatımı sürekli değişen zengin görünümlemlerle geleceğe taşır. Kültürel üretimleri gelecek nesillere nedenleriyle anlatmak ve devamını sağlamak, kültür miraslarını korumak kadar önemlidir. Çünkü Türk sanatı toplumsal güçlü bağlarla; araştırma, farkındalık, duygu ve düşünsel süreçlerle şekillenen bir sanattır. Bir toplumda düşünmeyen, farkındalıktan yoksun, yalnızca kendilerine sunulan hayatla yetinenler, kültür ve sanata katkı sağlayamaz, geleceğe taşıyamaz ve dünyada bir iz bırakabilme mutluluğuna erişemezler.

Günümüzde doğru uygulanacak projelerle, ülkemizde halı tarihinin kavramsal özellikleri dokuyuculara anlatılarak, sanatsal bakış açıları geliştirilebilir. Dolayısıyla form ve kavram birlikteliğinin iç dünya kompozisyonlarıyla, dokuyucuların duygu ve düşüncelerini temsil eden, sanat değerinde nitelikli üretimler yapılabilir.

KAYNAKÇA

- Çiloğlu, H. (2019a). "Türk Kültür Varlıklarında Yaşamın Biçimlenmesi", *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(35), 335-343. <https://doi.org/10.7816/ulakbilge-08-35-05>
- Çiloğlu, H. (2019b). "Türk Halı Sanatı Kompozisyonlarında Hayat ve Zaman Kavramları", *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (43), 200-213. <https://doi.org/10.32547/ataunigsed.604315>
- Çiloğlu, H. (2019c). "Türk Halı Sanatının Kompozisyon ve Desenlerinde Miktar Kavramı", *Art-E Sanat Dergisi*, 12(23), 185-193. <https://doi.org/10.21602/sduarte.555754>
- Çiloğlu, H. (2019d). "Yüzey Kompozisyonlarında Kaynak Belirleme ve Tasarlama Yöntemlerinden Örnekler", *İDİL Sanat ve Dil Dergisi*, 8(60), 1039-1048. doi: 10.7816/idil-08-60-09
- Gülgönen, A. (1997). 17 – 19. Yüzyıl Konya Kapadokya Halıları, İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Özdemir, F. (2024, 08 Ocak). Türkiye 2023'te 2 milyar 752 milyar dolarlık halı sattı. Anadolu Ajansı. <https://www.aa.com.tr/tr/ekonomi/turkiye-2023te-2-milyar-752-milyon-dolarlik-hali-satti/3103047#>
- Ticaret Bakanlığı İhracat Genel Müdürlüğü (2022). Halı Sektör Raporu. <https://ticaret.gov.tr/data/5-b87000813b8761450e18d7b/Hal%C4%B1%20Sekt%C3%BC%88r%20Raporu%202022.pdf>
- Türkiye İhracatçılar Meclisi (2023). Halı Sektörü Sürdürülebilirlik Eylem Planı, https://tim.org.tr/files/downloads/e-ihracat_sekretaryasi/-Hal%C4%B1%20Sekt%C3%B6r%C3%BC%20S%C3%BCrd%C3%BCr%C3%BClebilirlik%20Eylem%20Plan%C4%B1.pdf
- Ulrich, R.S. & Simons, R.F. & Losito, B.D. & Fiorito, E. & Miles, M.A. & Zelson, M. (1991). "Stress Recovery During Exposure To Natural And Urban Environments", *Journal of Environmental Psychology*, 11(3), 201-230. [https://doi.org/10.1016/S0272-4944\(05\)80184-7](https://doi.org/10.1016/S0272-4944(05)80184-7)
- Williams, K.J.H. & Lee, K.E. & Hartig, T. & Sargent, L.D. & Williams, N.S.G. & Johnson, K.A. (2018). "Conceptualizing creativity benefits of nature experience: Attention restoration and mind wandering as complementary processes", *Journal of Environmental Psychology*, 59, 36-45. <https://doi.org/10.1016/j.jenvp.2018.08.005>
- Yetkin, Ş. (1991). Türk Halı Sanatı. 2. Baskı, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

FOTOĞRAFLAR KAYNAKÇASI

- Görsel 1. Çiloğlu, H. (2021). Palmiye ağacı [Fotoğraf].
- Görsel 2. Çiloğlu, H. (2021). Mazi ağacı [Fotoğraf].
- Görsel 3. Çiloğlu, H. (2020). Sarmaşık [Fotoğraf].
- Görsel 4. Çiloğlu, H. (2020). Günbatımı ve eksilen yapraklar [Fotoğraf].
- Görsel 5. Çiloğlu, H. (2017). Sonbaharda düşen yapraklar [Fotoğraf].
- Görsel 6. Çiloğlu, H. (2019). Haliya düşen kar [Fotoğraf].
- Görsel 7. Çiloğlu, H. (2020). Günbatımında gökyüzü ve deniz [Fotoğraf].
- Görsel 8. Çiloğlu, H. (2023). Ağaç yaprakları ve bulutlar [Fotoğraf].
- Görsel 9. Çiloğlu, H. (2022). İlkbaharda çam ağacında yeni çıkan yapraklar [Fotoğraf].
- Görsel 10. Çiloğlu, H. (2022). Areka bitkisi yaprakları [Fotoğraf].
- Görsel 11. Konya, İnce Minareli Medrese, 13. Yüzyıl. Türkiye Kültür Portalı, Erişim Tarihi: 10.10.2021, Erişim Adresi: <https://www.kulturportalı.gov.tr/turkiye/konya/gezilecek/nceminare-tas-ve-ahsap-eserleri-muzesi>
- Görsel 12. Kayseri, Sahabiye Medresesi, 13. Yüzyıl. Türkiye Kültür Portalı, Erişim Tarihi: 10.10.2021, Erişim Adresi: <https://www.kulturportalı.gov.tr/turkiye/kayseri/gezilecek/sahabiye-medresesi>
- Görsel 13. (1992). Turkish Handwoven Carpets (2. Basım). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 1, Kod 0099
- Görsel 14. (1990). Turkish Handwoven Carpets. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 4, Kod 0320
- Görsel 15. (2007). Tanrıya Adanmış Halılar, Sakıp Sabancı Müzesi Yayınları, İstanbul, s. 65
- Görsel 16. (1992). Turkish Handwoven Carpets (2. Basım). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 1, Kod 0087
- Görsel 17. (1988). Turkish Handwoven Carpets. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 2, Kod 0118
- Görsel 18. Gülgönen, A. (1997). 17 – 19. Yüzyıl Konya Kapadokya Halıları, İstanbul: Eren Yayıncılık, s. 61
- Görsel 19. (1988). Turkish Handwoven Carpets. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 2, Kod 0148
- Görsel 20. (1992). Turkish Handwoven Carpets (2. Basım). Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 1, Kod 0018
- Görsel 21. (1988). Turkish Handwoven Carpets. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 2, Kod 0144
- Görsel 22. (1988). Turkish Handwoven Carpets. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 2, Kod 0131

1924 KARADENİZ BÖLGESİ “PAMUK İPLİĞİ PAZARI” ARAŞTIRMA RAPORU VE 2024’DE KARADENİZ BÖLGESİNDE DOKUMACILIK

Esra KAVCI *
Oya SİPAHİOĞLU **

ÖZET

Cumhuriyet’in ilk yıllarında Karadeniz Bölgesi dokuma merkezlerinin yoğunluğu nedeni ile iplik ve mamül pamuklu kumaş üretimi kapasitesi açısından önemli bir pazar konumunda olmuştur. Özellikle o yıllarda bölgede yoğun olarak üretilen alaca, futa, peştamal ve bez dokumalarında kullanılan iplikler İstanbul ve İzmir’den karşılanmıştır. Kuruluşu 1893 yılına kadar uzanan İzmir Şark Sanayi Kumpanyası Tekstil Fabrikası, Karadeniz bölgesine iplik gönderen üreticiler arasında yer almak için 1924 yılında bölgeye bir ekip göndererek bir pazar araştırma raporu hazırlamıştır. Bu raporda Karadeniz bölgesindeki ekonomik durum, iplik-kumaş piyasası ve yıllık iplik üretim miktarları tespit edilmiştir.

Bildiride 1924 yılına ait belgelere dayalı açıklamaların yer aldığı bu bilgiler ışığında konu değerlendirilecek, Karadeniz bölgesinde üretilen dokumalar kısaca açıklanıp, 2024 yılındaki dokumacılığın geçen 100 yıllık süreçte geldiği nokta üzerinde durulacaktır.

GİRİŞ

17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa’nın pamuk ve ipek üretim kaynakları ile birlikte dünya ticaretine egemen olmasının ardından, Anadolu ticareti büyük oranda etkilenecek küçülmeye başlamıştır. 18. yüzyıl sonlarına doğru ise İngiltere’nin tekstil alanında makineleşmeye geçmesine paralel olarak pamuklu kumaşların daha ucuz maliyetle üretimi gerçekleşmiş ve dünya pazarını ele geçirmesi kaçınılmaz olmuştur. Özellikle 1830-1850 yılları arasında Anadolu ve Hindistan’ın pamuklu sanayileri çökmüştür. Durum böyle olunca da Anadolu ve Hindistan sadece hammadde ihraç eden ülkeler konumuna gelmiştir (Sipahioğlu, 2012: 94).

19. yüzyılın başlarına kadar Anadolu’da küçük atölyelerde görülen üretim, zaman içerisinde sanayileşmenin gelişmesi ile değişmeye başlamıştır. Atölye sisteminde ülke ihtiyaçlarının karşılanmasının yanı sıra pamuk ipliği, bez, ipekli dokuma gibi ürünlerin ihracatı da yapılırken, Avrupa’da gelişen makine üretimi ile rekabet etmek mümkün olmadığı için dokumacılık Tanzimat döneminde gerilemiştir.

1908’de II. Meşrutiyet ile birlikte tam anlamıyla batılılaşma dönemine girilmiş, devletin bütün gücüne rağmen yerli pamuklu sanayi tesisleri gelişmemiştir. Bunun başlıca nedeni Türkiye’de üretilen ham pamuğu Avrupa’nın alıp, kendi ucuz ürünlerini düşük gümrük vergisi ödeyerek Türk piyasasına sürmesidir. Böylece yabancı yatırımcılar Osmanlı İmparatorluğu’nun son döneminden başlayarak ticari hayatında özellikle dokuma sanayi alanında önemli işletmelere ve geniş bir pazara sahip olmuşlardır.

Millî Mücadele dönemi ve Cumhuriyet’in ilân edildiği sıralarda, Anadolu’da ülke ihtiyaçlarının karşılanabilecek ölçüde bir sanayi kurulması çalışmaları başlatılmıştır. Ardından 17 Şubat-4 Mart 1923 tarihleri arasında İzmir’de toplanan İktisat Kongresi’nde konu ile ilgili önemli kararlar alınmıştır. Bu kararlara göre 1. Öncelikle hammadde yurt içinde yetişen veya yetiştirilebilen sanayi dalları kurulmalıdır. 2. El işçiliğinden ve küçük imalâthanelerden fabrikaya ve büyük işletmeye geçilmelidir. 3. Devlet, yavaş yavaş iktisadî görevleri de olan bir organ haline gelmeli ve özel sektör tarafından kurulamayan işletmeler, devlet tarafından desteklenmelidir. 4. Özel işletmelere kredi sağlayacak bir devlet bankası kurulmalıdır. 5. Dış rekabete dayanabilmek için sanayinin toplu ve bütün olarak kurulması gereklidir (Evsile, 2018: 109-110).

* Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İzmir, esra.kavci@deu.edu.tr

** Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İzmir, oya.sipahi@deu.edu.tr

Kuruluşu 1890'lara kadar giden İzmir Şark Sanayi Kumpanyası da bu şartlarda gelişen işletmelerden biri olmuştur(fotoğraf: 1-3).İzmir sanayi ve ticaret hayatında büyük öneme sahip olan birçok işletmenin yanı sıra Pamuk Mensucat ile Şark Sanayi Kumpanyası'nın büyük hisseleri Belçikalı bir iş adamına aittir. Şark Sanayi Kumpanyasının 1926 yılında hazırlanan ana mukavelenamesinde şirketin kuruluşu ve kurucuları şöyle aktarılır; Şark Sanayi Kumpanyası "Cumhuriyetten önce 1893 yılında Belçika'nın bir şehrinde kurulmuş olan Belçika şirkettir. Bu şirketin yerini almak ve aynı personel tarafından yürütülmek üzere 1925 senesinde 'Şark Sanayii Kumpanyası T.A.Ş.' adını almıştır" (Osmanlıca'dan çeviri, Feridun Sipahioğlu, Sipahioğlu, 2012:96)¹.

Şark Sanayii Kumpanyası fabrikasının 1924 yılına ait Karadeniz Bölgesi pamuk ipliği pazarı araştırma raporu bilgilerine geçmeden önce Karadeniz Bölgesindeki kumaşlarla ilgili önemli sayısal verilere değinmek gerekir. Kumaş çeşitleri ile ilgili incelenen ilk sicil 1628-1630 yıllarına aittir.Bu tarihten itibaren 1883-1884 tarihli son sicile kadar toplam dokuz sicil incelenmiştir. İlk Trabzon Şer'iyye Sicilinde 15 çeşit kumaş, son Trabzon Şer'iyye Sicilinde ise 8 çeşit kumaş tespit edilmiştir. İncelenen dokuz Trabzon Şer'iyye Sicilinde ise toplam 87 çeşit kumaş tespit edilirken, bu kumaşların bazılarının alt türleri de eklendiğinde 155 farklı çeşit kumaştan söz etmek mümkündür.²

Şer'iyye Sicillerinden elde edilen bilgilere göre bölgede işçiliği yüksek olan bazı kumaşların iplikleri boyandıktan sonra dokuma yapılırken, bazı kumaşların da dokunduktan sonra Trabzon boyahanelerinde boyatıldığı anlaşılmaktadır. Trabzon özelinde 1800-1850 yılları aralığında kumaş çeşitliliği açısından bir artış olduğu görülmektedir. Peşkir, çarşaf, keten, bohça, peştamal, çatma, kutnu, kadife, hümayun, çiçekli, aba, atlas kumaşlar, basma, kendir bezi, dimi, boğası, çember kumaşları, kadife, alaca, çit, şal, melez, havlu, abani, İngiliz şalı, çuha, bürümcek bu kumaşlar içerisinde tespit edilmiştir. Trabzon sicillerinde tespit edilen kumaşlardan değer olarak kıymetli olanları: kutnu, sırmalı çarşaf ve Lahor şallarıdır.

¹ 1930 Sanayi Kongresinde sunulan İzmir raporunda fabrikanın üretim kapasitesi verilmektedir; "Fabrikada 22 000 masura bulunmaktadır. 170 erkek 350 kadın olmak üzere toplam 520 işçi çalışmaktadır. Fabrika 4-24 numara iplik üretiminde yeteneklidir. Yılda her biri 4,5 kilo ağırlığında 250 000 paket iplik üretir. Yani yaklaşık olarak 1,5 milyon kilodur. Bu üretim için de 7 bin balya pamuk sarf etmektedir. İmal ettiği kalın iplikler halı çözümlerinde ve 10 numaradan yukarı olanlar Denizli çevresinde ve diğer şehirlerde el tezgâhlarında ve özellikle alaca dokumacılığında çarşaf ve peşkir imalinde kullanılmaktadır. Fabrikada 1929 senesinden itibaren 110 tezgah ile kaput bezi imaline başlanmıştır." (1930 Sanayi Kongresi Raporlar Zabıtlar, 2008, 44.s.) Şirket 1976 yılında iflas ederek kapanmasına kadar İzmir'in büyük tekstil fabrikalarından biri olarak iplik, dokuma ve baskılı bez üretimini sürdürmüştür. (Sipahioğlu, 2012: 95)

² Kumaş Çeşitleri İncelenen ilk sicil 1628-1630 yıllarını kapsamaktadır. Bu tarihten itibaren incelenen son sicil olan, 1883-1884 tarihli 2036/222 numaralı sicile kadar dokuz sicil incelenmiştir. 1628-1630 yıllarını kapsayan 1826 numaralı Trabzon Şer'iyye Sicilinde 15 çeşit kumaş tespit edilmiştir. Bu sicilin ikinci kısmı 1701-1703 yıllarını kapsamaktadır ve bu kısımda kumaş tespit edilememiştir. 1759-1760 tarihli 1924/110 numaralı Trabzon Şer'iyye Sicilinde ise 22 çeşit kumaş tespit edilmiştir. 1801-1803 tarihleri arasında kaydedilen 1948/137 Numaralı Trabzon Şer'iyye Sicilinde 11 çeşit kumaş tespit edilirken, 1810-1811 yıllarını kapsayan 1951/137 numaralı sicilde 10 çeşit kumaş tespit edilmiştir. 1820-1821 tarihleri arasında kaydedilen 1955/141 Numaralı Trabzon Şer'iyye Sicilinde ise 34 çeşit kumaş tespit edilmiştir. Bu dönemlerde kumaş çeşitliliği açısından bir genişleme olduğu açıktır. Çünkü 1836-1837 yıllarını kapsayan 1964/150 Numaralı Trabzon Şer'iyye sicilinde de alt türlerle beraber 35 çeşit kumaş tespit edilmiştir. Bu iki sicilde 20 çeşit kumaş ortaktır. Yani iki sicilde de tespit edilmiştir. Yine 1964/150 Numaralı sicilde alaca kumaşı belirlenmemiştir. Çok yüksek ihtimalle bu dönemde de alaca kumaşı kullanılmasına rağmen sicilde tespit edilmemiştir. Alaca kumaşı hem bölgede hem Anadolu'da en yaygın kullanılan birkaç kumaş türünden biridir. 1849-1850 yılları arasını kapsayan sicilde 24 çeşit kumaş tespit edilmiştir.1861-1863 yıllarını kapsayan sicilde ise 34 çeşit kumaş tespit edilmiştir. 11 1883-1884 yıllarını kapsayan 2036/222 numaralı sicilde ise 8 çeşit kumaş tespit edilmiştir. İncelenen ilk sicil 1628 tarihinde kaydedilmiştir. Bu dönemden, incelenen son sicilin tarihi olan 1884 yılına değin, Trabzon şer'iyye sicillerinde toplamda 87 çeşit kumaş tespit edilmiştir. Tespit edilen kumaşların bazılarının alt türleri de eklendiğinde 155 farklı çeşit kumaştan söz edilebilir. (Yücelkaya, 2018: 313-314)

Trabzon sicillerinde 20 çeşit kıyafet tespit edilmiştir. Terekelerde en yoğun belirtilen kıyafetler entari, şalvar, gömlek ve kuşaktır. Bölgede 23 farklı kumaştan entari imal edildiği tespit edilmiştir. Karamani şal, penbe kadife, astar, hilali, kırmızı, sırmalı kadife, Malta bezi, peşkir, Kıbrıs basması, seveyi, satranç, Haleb basması bir kez belgelerde tespit edilen kumaşlardır. Keten 1759- 1883 yılları arasındaki 7 sicilde tespit edilen en yoğun kumaştır. Ayrıca en uzun süre kullanımda olan kumaş olduğu anlaşılmaktadır (Geniş bilgi için bkz HüsnüYücelkaya: "Trabzon Şer'iyye Sicillerindeki Dokuma Ürünleri", *TurkishStudiesHistory*, Volume:13/6, 2018, p. 309-322).

Ancak Karadeniz bölgesinde bezin alım satımı, ticareti ve vergilendirilmesine dair bilgiler, Osmanlı dönemiyle birlikte daha belirgin bir hâl almaktadır. İlk olarak, 16. yüzyılda tanzim edilen Trabzon İskele Kanunnamesi'nde ve ayrıca, keten bezlerinin şehir içinde satışıyla ilgili olarak da Trabzon Dellâliye Kanunnamesi'nde bazı düzenlemeler yapılmıştır. Bezin, alım-satımıyla birlikte dışarıya ihracının da bu şekilde kurallara bağlanması, iktisadi ve sosyal yapıda önemli bir yaklaşım olduğunu göstermektedir (Hut, 2011: 34-35).³

Özellikle Doğu Karadeniz, Osmanlı döneminde kapalı bir ekonomi olarak varlığını sürdürmüştür. Böyle bir yapı içerisinde kırsal kesimde yaşayanlar diğer pek çok ihtiyaçları gibi giysilik kumaşlarını da kendileri üretmişlerdir. Rize ve Trabzon'a özgü bir dokuma olan yörede feretiko (foredigo, forotiko, forodiko, fortiko) olarak adlandırılan keten bezi dokuması o yöreye özgü özellikleri olan önemli bir dokumadır.

Rize ve çevresinde önemli bir dokuma olan bu kumaşa, Rize bezi yerine zaman zaman genel bir adlandırmayla "Trabzon bezi" denmesinin sebebi; Orta ve Doğu Karadeniz bölgesindeki diğer şehirler gibi, Rize ve çevresinin Osmanlı döneminde Trabzon Eyaleti'ne bağlı olmasıdır. Bu kumaştan gömlek, iç çamaşırı, peşkir (havlu), peştamal, şalvar, sargı bezi, mendil, yatak çarşafı, masa takımı ve peçete yapılmıştır. Feretikodan yapılan gömlekler, yakasız, geniş kollu ve önden düğmelidir. Hammaddesinden ötürü çok dayanıklı olan bu kumaşlardan yapılan ürünler uzun yıllar bozulmadan kullanılabilirken feretiko bezi yıkandıkça rengi beyazlamaktadır. (Hut, 2011:23-28)

Karadeniz bölgesinde Ereğli'nin ünlü Elpek bezi dokuması ise ketenden üretilen Osmanlı döneminde yelken bezi olarak kullanılmış olan bir dokumadır. Özellikle giyimde kullanılmaktadır. Yörede sanayinin gelişmesiyle dokumacılıktan ve buna paralel olarak keten tarımından vazgeçilmesiyle önemini kaybetmeye başlamıştır. (<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/zonguldak/nealinir/elpek-bezi>)

Sinop'un Ayancık ilçesinde dokunan keten dokumalarında hammadde olarak keten ile birlikte pamuk ipliği de kullanılmaktadır. Yörede göynek denilen gömlekler bu dokumalardan yapılmaktadır. Özellikle göynek yakalarındaki işlemler yöreye özgü karakteristik özellikler taşımaktadır (Güven-Özdemir Kavcı, 2022: 123-125).

Rize ve Trabzon'da dokunan, "futa" adı verilen ipek ve pamukla dokunmuş olan kumaş peştamal ve önlük olarak kullanılan yöresel bir dokumadır. Önlük için yapılan kumaşlarda ipek ve pamuk karışımı görülmektedir. Elbise üzerine bağlanan futalar, genellikle koyu renkli ve enine çizgili dokunmaktadır (Selçuk-Yurttaş, 2000: 39).

³ Trabzon İskele Kanunnamesine göre; "Müslim veya gayrimüslimler tarafından Trabzon'a getirilip satılacak kumaştan yüz akçeden 3 akçe, bu getirilen kumaş gemiyle başka bir yere nakledilirse yüzde 4 akçe, Trabzon'a gemi ile kumaş gelirse yüzde 4 akçe, denizden Trabzon'a mal getiren kimse, malını sattıktan sonra keten bezi alıp giderse 100 akçede 4 akçe alınır. Haraca tâbi olmayan ecnebi tüccarlardan yüzde 5 ve tartılacak emtia için de alan ve satandan 1'er akçe tahsil edilirdi. Bir kimse karadan kumaş getirip yerine keten bezi alır ve yine karadan giderse, satıcıdan ve müşterisinden yüz akçeden 3 akçe alınırdı. Trabzon'un yerlisinden ise, keteni satmayıp ölçtürdükten sonra karadan giderse yüz akçede 3 akçe alınması, deniz yoluyla giderse 4 akçe alınması yahut gitmeyip şehirde birine satarsa ve müşteri, karadan giderse yüz akçeden 3 akçe, denizden giderse 100 akçede 4 akçe alınması" kararlaştırılmıştı (Ahmet Akgündüz, Osmanlı Kanunnameleri ve Hukuki Tahlilleri, İstanbul 1993, VI/II, 297-298; M. Tayyib Gökbilgin, "XVI. Yüzyıl Başlarında Trabzon Livası ve Doğu Karadeniz Bölgesi", *Belleten*, Sayı 102, Nisan 1962, s. 298-9; Şakir Şevket, *Trabzon Tarihi*, s. 133-4). Trabzon Dellâliye Kanunnamesi'ne göre; "Taşradan şehre keten bezi gelirse, satılan keten bezi için alandan ve satandan yarım akçe vergi alınırdı. Şehirdeki Müslümanlar birbirlerine satış yaptıklarında ise vergi alınmaz, ancak bir Müslüman bir gayrimüslime ya da bir gayrimüslim bir Müslüman'a satış yaparsa, adet üzere resim alınırdı. Keten satıldığı takdirde, tellâl (simsar) olan kişi, bunu 24 saat içinde emin ve âmile haber vermeliydi yoksa dellâla ceza verilirdi" (Ahmet Akgündüz, Osmanlı Kanunnameleri ve Hukuki Tahlilleri, VI/2, 299; M. Tayyib Gökbilgin, "XVI. Yüzyıl Başlarında Trabzon Livası ve Doğu Karadeniz Bölgesi", s. 300)., (Hut, 2011: 35)

Karadeniz Bölgesi pamuklu dokumaları arasında yer alan bir diğer dokuma ise “keşan” (Ceşan) bezidir. Yüzyıllardır Karadeniz kadınlarının başörtüsü ve iş önlüğü gibi günlük giyimlerinde kullandıkları bir dokumadır. Keşan bezi, Trabzon ve Rize’de pamuk ipliği kullanılarak dokunmaktadır. Bu dokumada önceleri ipek iplik kullanılırken, günümüzde %100 pamuk ve kimyasal boyalarla boyanmış ipliklerle dokuma yapılmaktadır (Saruhan, 2022: 475).

Tamzara dokuması ve Tirebolu bezi ise Doğu Karadeniz Bölgesi’nde dokumacılık kültürünün devam ettirildiği merkezlerden Giresun’da yapılmaktadır. Bu dokumaların yapıldığı, iplik olarak kendir (kenevir), pamuk, yün ve keçi kılının kullanıldığı, bu ürünlerin günlük ihtiyaçlar için üretildiği bilinmektedir. Giresun ili Şebinkarahisar ilçesinde bulunan, 1960’lı yıllara kadar hemen her evde yapılan bir bez dokumadır. Tamzara dokuması, pamuk ve kendir (kenevir) ipliği kullanılarak yapılan bir dokumadır (Selçuk-Yurttaş, 2000: 39-41). Yörede kendir lifi, kaba dokunan çadır, branda, kalın kumaş, halat gibi malzemelerin yapımında kullanımı dışında ceket ve pantolon gibi çeşitli giyim eşyaları olarak da kullanılmaktadır (Arslan-Başaran, 2018: 179-181).

Karadeniz Bölgesi “Pamuk İpliği Pazarı” Araştırma Raporu

Karadeniz Bölgesi “Pamuk İpliği Pazarı” Araştırma Raporu için 1982 yılında fabrikanın ürettiği tekstillerle ilgili yapılan araştırma sırasında, Eski Türkçe ve Fransızca çok sayıda belge ile karşılaşmıştır (fotoğraf 4-7). Belgeler arasında 1924 yılında fabrikanın Karadeniz bölgesi iplik pazarında ürünlerini satmak amacıyla yaptırmış olduğu bir pazar araştırması raporu dikkat çekmektedir. Bu rapor, iplik pazarı ve dönemin tekstil ürünleri hakkında bilgi vermekle birlikte bölgedeki şehirlerin genel durumu, iplik ve dokumacı esnafı ve dönemin iktisadi durumu ile ilgili bilgiler içermektedir. Ayrıca 15 Eylül-11 Ekim 1924’de bölgeye giden araştırmacının Karadeniz sahillerindeki seyahat sonuçları hakkındaki rapordur. Bu raporda önce şehirlerin durumu belirtilmiş, sonra bu bölgeyi kapsayan bir değerlendirmeye yer verilmiştir. Edinilen bilgilere göre; Karadeniz’de şehirlerin çevresi Rus istilası ve göçlerle harap olmuştur. Bu nedenle bölgeye pek az iplik gönderilmiştir. Eskiden yılda 50 bin paket mal bölgeden gönderilirken, 1924’lerde bu oran 150 paket mala kadar düşmüştür. %5 indirimli fiyatlar yabancı ipliklerle rekabete yetse de ipliklerin o günkü azlığından şikâyet edilmektedir.

İzmir Şark Sanayi Kumpanyası Tekstil Fabrikası’nın 1924 yılında Karadeniz Bölgesi’nde yaptırdığı “pamuk ipliği pazarı” araştırma raporu verilerine göre Trabzon şehir genelinde yaklaşık 500 el tezgâhında peştamal dokunmaktadır. Yıllık üretim kapasitesi ise her birinin ağırlığı 4,5 kgr. olan, ortalama 15 bin pakettir. Ürettikleri peştamallar Karadeniz’in bütün çevresine sevk edilmektedir. Bunun için kullandıkları iplikler beyaz alıp boyanmakta ve sonrasında gömleklik kumaş dokunmaktadır. Ancak iplikleri İngiliz iplikleri kadar iyi olmadığı için kalite bakımından İngilizlerle rekabet edilememektedir. Fiyat bakımından da İtalyanlarla rekabet etmek mümkün değildir. Buradaki en büyük engel, bir Osmanlı Bankası’nın bulunmamasıdır. Ziraat Bankası şubesi vardır ancak fiyatlar çok pahalıdır.

Giresun’da yapılan dokumalarda renkli dokumalar diğer illere göre daha azdır. Şehirde iplikçi olmadığı için iplikler manifaturacılar tarafından satılmaktadır. Giresun’da diğer iller kadar yoğun bir dokumacılık yoktur.

Samsun ise Karadeniz’in en işlek limanıdır. 1924 yılındaki raporda yer alan önemli bilgi ise Samsun’da kaput bezinin geçen yıla kadar yani 1923 yılına kadar bilinmiyor olmasıdır. Tanıtımı için Faik Bey adlı gence görev ve para verilmiş, kendisi çarşının en işlek yerinde mağaza açmıştır. Buraya geziler yapılmış, satışları artsın diye tüccara kolaylıklar gösterilmiştir. En güvenilir kişilere kredi ile satışlar yapılmıştır. Malın ülke içinde en ucra köşelere kadar götürülebilmesi için yabancı mallar ile arasındaki fiyat farkı azaltılmıştır. Böylece zaman içerisinde mal tamamen tanınmış, Faik Bey dükkan kapatma girişiminde bulunmuş ve malın satışının da oradaki toptancılara belirli bir komisyon karşılığında bırakılması kararlaştırılmıştır. Toptancılar yabancı mallardan yüksek fiyatlı olmasına rağmen, önceden almadıkları bu malları satın almayı kabul etmişlerdir. Çünkü toptancılara bu malları almaları karşılığında komisyon verilmiştir. Bununla birlikte müşteriler de gelip bu malları toptancılara sormaya ve aramaya başlamışlardır.

İnebolu’da ise bez üretimi yıllık 20 bin pakettir. Bu şehir genel harpten ve Yunan işgalinden hasar görmediği için şehirde ticaret aktif durumdadır. Hatta burada üretilen bezler, Japon ve Hint iplikleri ile dokunan kumaşlarla rekabet edebilecek düzeydedir.

Son olarak Kastamonu şehrinden bahsedecek olursak, şehirde birçok dokuma tezgahı vardır. Harp sonrasında tezgahlar harap olmamış, kurtulmuştur. Yoğun nüfusa sahip olan şehirde hem iplik temini sağlamakta, hem de zengin tüccarlar aracılığı ile çevredeki şehirlere iplik ticareti yapılmaktadır. Bu şehirdeki en büyük iplik imalatçısı Mahir Efendi olup, Kastamonu ithalatının yarısını kendi eline geçirmiştir.

İzmir Şark Sanayi Kumpanyası Tekstil Fabrikasının 1924 yılında Karadeniz Bölgesi'nde "Pamuk İpliği Pazarı" Araştırma Raporu için bölgeye giden araştırmacının bu geziyle ilgili ve edindiği bilgiler ışığındaki genel düşüncesi aynen şöyledir; "Önce; bizim ilişkilerimiz, tanınmamız bu taraflarda tümü ile unutulmuştur diyebilirim. Kastamonu'da ve İnebolu'da yapılan propagandalarla bu iki şehir bizim için kazanılmıştır. İkinci olarak: savaşlar ve göçler dolayısıyla hemen her yerde eski gerçek iplik tacirleri ortadan çekilmişlerdir. Bugün iplik ticareti yapan birtakım eski bakkallardır ki, ipliğin ne olduğundan habersizdirler. Bunlardan bazıları bu işe yeni başladıklarını itiraf etmişler ve bu nedenle kendilerine kalitesiz ve satılması zor olan mallardan gönderilmemesini rica ettiler. Şuhalde bunların güvenini kazanmak ve bizim mallarımızdan başkalarını almamalarını sağlamak için bu şahısların bu halinden yararlanmalıyız. Üçüncü olarak: Müşterilerimizin hemen hepsinin İstanbul'da alıcıları vardır. Bu bakımdan kendilerini ikiye ayırmak gerekir. Birincisi İstanbul'da yabancılar aracılığıyla alımlarını yapanlar ve alımları için çok yüksek komisyon ve birçok yol masrafı ödeyenler ki, bu masraf bizim paket başına aldığımız 10 kuruştan daha fazladır. Bunun için bir kısım bizimle doğrudan doğruya iş yapacaklarını vaat ettiler. Diğer kısım, İstanbul'daki alıcıları kardeş, baba, oğul, ortak gibi yabancı olmayanlardır. Dâhilden kendilerine gerekli olan numaralar bildiriliyor. Hangi markayı hangi fiyatla alacağına İstanbul karar veriyor. Dördüncü olarak; Başka bir yandan yine müşterilerimizi ikiye ayırmak mümkündür. Zenginler ve fakirler. Zenginler Mahir Efendi ayanındaki müşterilerdir ki, (yalnız İnebolu'da Mahir Efendi'nin tamamı ecnebi malı olarak kırkar paketlik seksen balyası bulunuyordu) peşin para ile büyük alımlar yaparlar. Fakirler bu zenginlerin esiridirler. Çünkü genellikle bunlardan kredi ile alırlar. Beşinci olarak; diğer taraftan da müşterilerimiz satıcı ve dokuyucu olarak da ikiye ayrılırlar ki çıkarları her noktada aynı değildir. Örneğin satıcılar paket veya dirhemle sattıkları için "aslan marka"yı alırlar. Yalnız her iki sınıfın birleştiği bir nokta vardır ki, o da sürat ve düzenli sevkıyattır. Satıcı piyasada eksilen çeşitleri sipariş eder. Vaktinde eline geçmez ise fırsatı kaçırmaz. Dokuyucu bizim gibi bir atölye sahibidir. Zamanında iplik yetiştirilmezse atölyesi tatile uğrar. Bu düzen ve sürat sağlanmazsa her iki sınıfta birkaç kuruş fazla vermeyi ve bir saat gibi düzenli çalışan İstanbul'daki toptancılarla iş yapmayı tercih edeceklerdir. Manukyan'ın siparişlerinin İnebolu'ya telgraf tarihinden dört gün sonra vardığını gördüm. Bu koşullara uyarak Karadeniz piyasasını elde bulundurmamak mümkündür. Bu günkü fiyatları rekabetyeterlidir. Küçük satıcılara %5 (bu günkü tarife) büyük satıcılara %6 vermek yeter. Bundan sonra yapılacak düzen ve süratli nakliyatla, propaganda ve reklamdır. Kanımca reklamların en iyisi de çeşitli bölgeleri ziyaretle konuşarak yapılacak propagandadır. ."

SONUÇ

Sonuç olarak raporda İstanbul piyasasının mal temini ve ulaşımı konusunda üstün olduğu belirtilmiştir. Karadeniz Bölgesi dokumacılığı için gereken ipliğin sağlanması firmalar arası rekabeti de beraberinde getirmiştir. 1924 yılında Bölgede tüketilen iplik miktarı rapora göre toplam 160 bin pakettir. Bu miktarın büyük kısmı yerli üreticilerden karşılanmakla birlikte İngiliz, Hint ve Japon ürünleri de piyasada yer almaktadır. Yerli üreticinin yabancı, özellikle İngiliz ve Hint tekstil ürünleri karşısında rekabette zorlandıkları açıkça ortaya konmuştur (Sipahioğlu, 2012:96-101).

Raporda dikkat çekilen konulardan biri de Birinci Dünya Savaşı sonrasında bölgenin ekonomik açıdan zarara uğramış olmasıdır. Savaşın yarattığı olumsuz ekonomik koşullara rağmen ticari faaliyetlerin düzenli bir şekilde yürütülmeye çalışıldığı görülmektedir.

Ancak bu rapordan 100 yıl sonra, günümüze gelindiğinde ise bölgedeki dokumacılığın üzücü bir durumda olduğunu söylemek gerekir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi Karadeniz bölgesinde eskiden 87 çeşit kumaş dokuması yapıyorken, günümüzde bu sayı 10 çeşit dokuma bile değildir. Dolayısı ile geçen bunca zaman içerisinde yörede el dokuması üretiminin zaman içerisinde makine üretiminin de etkisi ile azalması, hammadde temini, maliyet ve işçilik gibi pek çok nedenden ötürü zarar görmesi sayılabilir. Farklılaşan kullanım şekilleri ve hızlı tüketim de çağa ayak uyduramamış olmak bugün gelmiş olduğumuz olumsuz durumun nedenlerindendir. Bazı şehirlerimizde belediye, halk eğitim merkezleri ve iş dünyasındaki destekler, bir takım proje ve girişimler sayesinde bu geleneksel dokumalarımızın sürdürülebilmesi konusunda birtakım girişimler söz konusudur. Ancak bu girişimlerin yeterli olduğu ve doğru uygulandığı konusunda üzerinde bir kez daha düşünmek gerekmektedir. Üniversite ve yerel yönetimlerin işbirliği dışında devlet politikaları ve desteği de ayrıca önem taşımaktadır. Günümüzde yapılan yöre dokumalarının öncelikle orijinal örnekleri incelenmeli, birebir benzerleri aynı kalite, boyut, renk, teknik ve tezgah özellikleri ile dokunmalıdır. Daha sonra günümüz koşullarında aslına uygun nasıl hammadde ve özellikle dokunabileceği, farklı kullanım alanlarında daha çok uygulanabileceği üzerinde düşünülmeli, tasarım açısından yeni öneriler getirilmeli ve kalıcı girişimlerde bulunmalıdır. Gelecek kuşaklara milli değerlerimizi bilinçli bir şekilde belgeleyerek aktarılması ve sürdürülebilmesi sağlanmalıdır.

KAYNAKLAR

- AKIN, Yiğit: Erken Cumhuriyet Dönemi Emek Tarihçiliğine Katkı: Yeni Yaklaşımlar, Yeni Kaynaklar, Tarih ve Toplum Dergisi, Sayı 2, Güz 2005, s. 73-111
- ARSLAN, Arzu-BAŞARAN, Fatma Nur: Giresun Şebinkarahisar İlçesinin Kültürel Mirası: Tamzara Bezi, TÜBA-KED (Türkiye Bilimler Akademisi Kültür Envanteri Dergisi, Sayı: 17, 2018, s. 177-196
- AYDIN, Nazmiye: Trabzon'da Yok Olan Dokuma Sanatı "KETAN", Karadeniz İncelemeleri Dergisi, Sayı: 26, 2019, s. 577-622
- EVŞİLE, Mehmet: Cumhuriyet Döneminde Sanayileşme Faaliyetleri (1923-1950), HistoryStudies, (International Journal of History), Volume 10, Issue 8, November 2018, p. 109-119
- GÜVEN, İ.M.V.Noyan - ÖZDEMİR KAVCI, Esra: Günümüzde Sinop-Ayancık Ketan Dokumaları ve Göynekleri Üzerine Bir Değerlendirme, FİKRİYAT Sosyal Bilimler ve Araştırma Dergisi, Cilt: 2, Sayı:2, Aralık 2022, s.117-130
- HUT, Davut: Doğu Karadeniz'de Geleneksel Dokumacılık: RİZE KETAN BEZİ (FERETİKO) VE SOSYO-EKONOMİK ETKİLERİ, Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi, Sayı:24, İstanbul 2011, s: 23-62
- İNALCIK, Halil: Türkiye Tekstil Tarihi. Türkiye İş Bankası Yayınları İstanbul, 2008, 366 S.
- SELÇUK, Keziban- YURTTAŞ, Hüseyin: Doğu Karadeniz Bölgesinde Dokunan Geleneksel Kumaşlar Üzerine Bir Deneme, Karadeniz Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 6/9, 2020, s. 35-47
- SAATÇIOĞLU, Kenan: Geleneksel Bir Türk El Dokuması: Rize Bezi Feretiko), Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, Sayı: 23, Yıl 2014, s. 93-105
- SARUHAN, Sümeyye: Trabzon Keşan Bezi, Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür Sanat Mimarlık Dergisi, YIL:2022, Cilt: 5, Sayı: 2, s. 471-488
- SİPAHİOĞLU, Oya: İzmir Şark Sanayi Kumpanyası Tekstil Fabrikasının 1924 Yılında Karadeniz Bölgesi'nde Yaptırdığı "Pamuk İpliği Pazarı" Araştırma Raporu, Dokuz Eylül Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi Cilt: 1 Sayı: 2, 2012, s. 92-106
- SOYSALDI, Aysen- ÇATALKAYA GÖK, Ebru: Rize Bezi ve Zonguldak Elpek Ketan Dokumacılığının 20 yüzyıl içindeki Değişimi ve Gelişimi, 3. Yöresel ürünler Sempozyumu ve Kültür Sanat Etkinlikleri, 13-15 Kasım 2014, Antalya, s. 82-95
- TONUS, Emine – KAYNAR, Hülya: Zonguldak Ereğlisi Elpek Bezi Dokumacılığı'nın Gelişimine Yeni Tasarımların Önemi ve Örnek Çalışmalar,
- YÜCELKAYA, Hüsnü: "Trabzon Şeriy'ye Sicillerindeki Dokuma Ürünleri", TurkishStudiesHistory, Volume:13/6, 2018, p. 309-322
- <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/zonguldak/nealinir/elpek-bezi>

BİR ANADOLU SELÇUKLU DÖNEMİ HALISININ ZEMİN DESENİ ÇÖZÜMLEMESİ

Bahadır ÖZTÜRK *

ÖZET

Dünya halıcılık tarihi için en önemli halı gruplarından birisi hiç şüphesiz ki 13. Yüzyıla tarihlendirilmiş Anadolu Selçuklu halılarıdır. Bu halılar üzerine birçok kitap ve makale yayınlanmıştır. Ancak, derinlemesine bir inceleme yapılarak, restitüsyon ve motif analizi gibi araştırmalara gidildiğinde, daha önceki çalışmalarda dikkat edilmemiş bir takım detaylar ve özellikler ortaya çıkabilmektedir. Bu çalışmada, İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde (TİEM) sergilenen 13. Yüzyıl halıları içinden, birbirine neredeyse tıpatıp benzer iki ayrı halıdan kalan parçalar olan 683A ve 692-693 Env. Numaralı halıların zemin desenlerinin çözümlemesi üzerinde durulmaktadır.

Yayınlarda bu halılardaki zemin deseni üzerine bir takım benzetmelere dayalı çözümler vardır. Aynı zamanda bu bildirinin yazarı da doktora tezinde adı geçen halılardaki motifler üzerine 2014 yılında çözümlemeye yönelik bir çalışma yapmıştır, ancak 2023 yılında yaptığı yeni bir çalışmanın daha isabetli sonuçlar ortaya koyduğunu düşündüğü için bu bildirinin yapılması ihtiyacı ortaya çıkmıştır.

Bildiri, yalnızca TİEM'de sergilenen 683A ile 692-693 envanter numaralı halı parçalarının zemin motiflerinin ne olabileceğine dair 2023 yılında yapılan görsel çalışmanın bulguları üzerinedir. Çalışmada ilgili halılar haricinde, zaten çok fazla kaynak olduğu için Anadolu Selçuklu dönemi halılarının bulunması ve tarihçesi ile bu halıların detaylı teknik analiz bilgilerine değinilmemiştir.

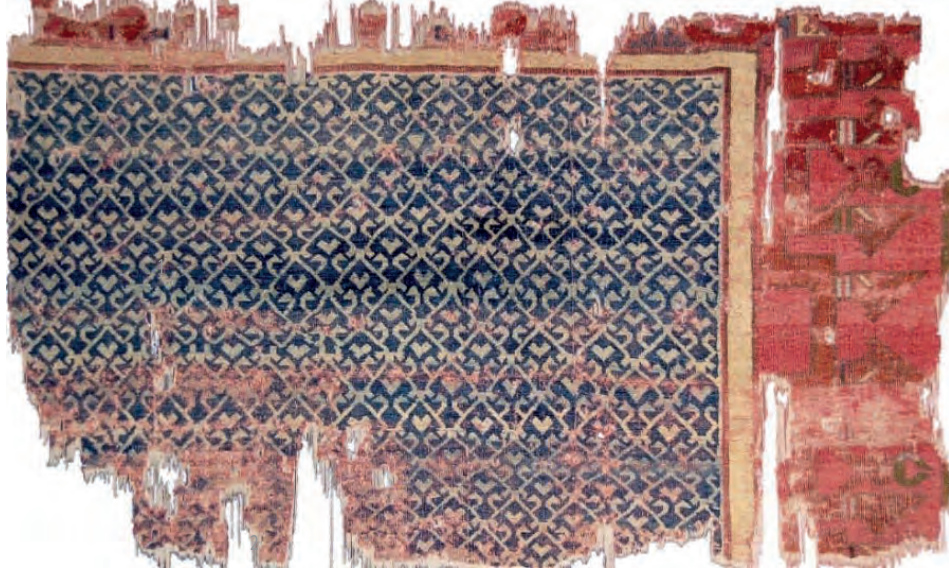
GİRİŞ

Halıcılık tarihinin mihenk taşlarından bazıları, en eski halı gruplarından olan ve 13. yüzyıla tarihlenen Anadolu Selçuklu halılarıdır. Bu halılar üzerinde birçok yayın ve çalışma yapılmıştır. Ancak daha detaylı çalışmalar hala yeni keşiflerin ortaya çıkmasını sağlayabilmektedir. Bu çalışmada, 1905 yılında Fredrik Robert Martin tarafından Konya Alâeddin Camiinde keşfedilen (Aslanapa,1987:14) ve günümüzde İstanbul Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde korunan ve sergilenen 8 adet Anadolu Selçuklu dönemi halısından ikisinin zemin desenlerini oluşturan motifler üzerine yapılmış bir çözümlemenin bulguları paylaşılmaktadır. İlgili halılar haricinde, zaten çok fazla kaynak olduğu için Anadolu Selçuklu dönemi halılarının bulunması ve tarihçesi ile bu halıların detaylı teknik analiz bilgilerine değinilmemiştir.

Çalışmaya konu olan halılar, 683A (Fotoğraf 1) ile 692-693 (Fotoğraf 2) envanter numaralı halı parçalarıdır. Bu halılar neredeyse birbirinin tıpatıp benzeri halılardır ve büyük bir bölümü eksik parçalar olarak günümüze gelebilmişlerdir. Halıların ilk başta bir haliye ait iki parça olduğu düşünülmüş, ancak daha sonra iki ayrı haliye ait parçalar oldukları anlaşılmıştır. Halıları birbirinden ayıran fark 683A numaralı halının bordür motiflerinin bazı detaylarında kullanılan, ancak diğerinde bulunmayan yeşil renkli hav iplikleridir.

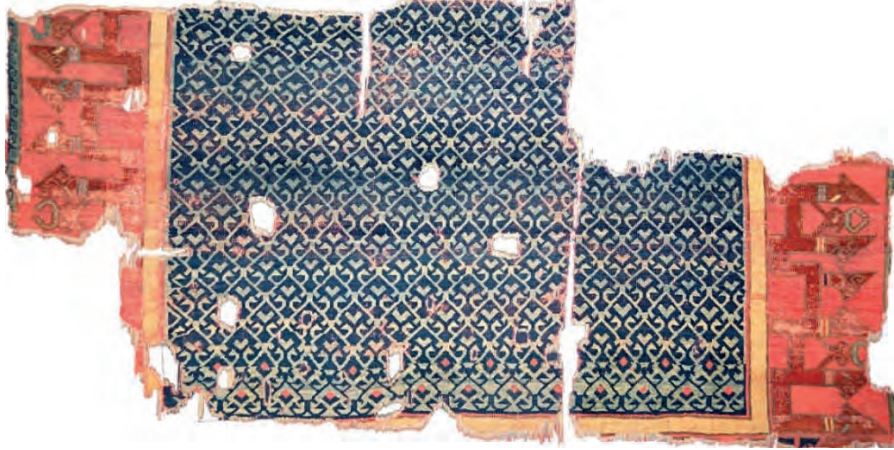
683A Env. Numaralı halı (Fotoğraf 1) parça halinde olup, bir halının dokuma yönüne göre sağ üst köşesinden kalan, 220cmx132cm boyutlarında büyük bir parçadır (Öztürk,2014:51).

* Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, e-mail: bahadir.ozturk@deu.edu.tr
ORCID: 0000-0001-8492-3459



Fotoğraf: 1. 683A Env. Numaralı halı, TİEM.

692-693 envanter numaralı halı parçaları (Fotoğraf 2) ise, bir halının dokuma yönüne göre başlangıç tarafından kalmıştır. İki parça olan halının her bir parçasına ayrı envanter numaraları verilmiştir ve bu şekilde sergilenmektedir (Öztürk, 2014:54).



Fotoğraf: 2. 692-693 Env. Numaralı halı, TİEM.

Halıların tasarımına bakıldığında, Anadolu Selçuklu halılarının çoğunda dikkati çeken zeminde sıcak renkler varsa bordürde soğuk renklerin; zeminde soğuk renkler varsa bordürde sıcak renklerin kullanılması prensibi bu halılarda da görülmektedir. Halıların zemininde ince ve ana bordüre göre küçük, kontursuz motifler kullanılmıştır. Zeminde kullanılan renkler lacivert ve mavidir. Mavi renk abraj yapıp solduğu için bu bölümler sarı renkte görülmektedir.

Soğuk renklerden oluşan zemin rengine zıt olarak, ana bordürde sıcak, kırmızı tonları kullanılmıştır, küfi yazı karakterli motifler çok iri ve konturludur. 692-693 Env. envanter numaralı halının bordüründe lacivert, mavi, sarı renkler motif detaylarında küçük alanlarda az miktarda yer almıştır. En dışta bulunan ince bordür yine mavi tonlarına sahiptir ve zemin rengini en dışarı taşıyarak genel bir renk dengesi oluşmasına yardımcı olmaktadır. 683A envanter numaralı halıda ise, küfi karaktere sahip bordür motifinin bazı detaylarında, geometrik hilal şekilli motifin içinde ve en dıştaki ince bordürde diğer halıdan farklı olarak yeşil renk kullanılmıştır. Halıların her ikisinin de mavi tonlarına sahip zemin alanını kırmızı renkli kalın ana bordürden, dikkat çekici bir şekilde sarı renkli içi boş bir bordür ayırmaktadır.

ZEMİN MOTİFİ ÇÖZÜMLEMESİ

Halıların motif çözümlemesine dokumanın yönünün saptanması ile başlanmıştır. Dokuma yönünü belirlemek dokumanın kuzey kutbunu bulmak gibidir ve halı üzerinde bulunan motif, kenar, bordür, parça gibi birçok şey buna göre konumlandırılabilir. Dokuma yönünün bilinmesi aynı zamanda dokuyucunun halıyı kurgularken yaptığı işlemler hakkında da bilgi verebilir. Bu çalışmada halılara ait fotoğraflar, dokuma yönüne göre, dokumacının halıya başladığı taraf aşağıda olacak şekilde gösterilmiştir.

683A ve 692-693 envanter numaralı halılar birbirinin aynı motiflere sahip halılardır. Bu halılara dokuma yönüne göre bakıldığında 692-693 envanter numaralı halının, bütün bir halının başlangıç tarafından kaldığı anlaşılmaktadır. Bu dokuma üzerinde zemin motiflerinde kullanılan lacivert ve mavi renklerin yeri kısa bir dokumadan sonra birbirlerinin yerine değiştirilerek kullanılmıştır. (Fotoğraf 3) Anadolu Selçuklu dönemi halılarında bu gibi değişikliklerin halıların başlangıç tarafında yapılarak, dokumacıların desen ve renk kurgusu üzerinde kararlara vardıkları görülmektedir (Detaylı bilgi için bkz. Öztürk, 2014).

Halının başlangıç tarafında mavi renk daha fazla alana sahip olduğu için baskın şekilde öne çıkmaktadır. Dokumacılar lacivert ve mavi rengin yerini değiştirerek, renk dengesini sağlamışlardır. Burada dokumacıların mavi rengin rahatsız edecek derecede fazla oranda görüneceğini ön görerek bu değişikliğe gittikleri düşünülmektedir.

Zemin motiflerinde ilk ve ikinci sırada hemen göze çarpan bir detay da deseni oluşturan motiflerin içindeki kırmızı renkli eşkenar dörtgen şekillerdir. Bu eşkenar dörtgenin rengi ikinci sıradan sonra lacivert renkte yapılarak kaldırılmıştır. Bu kırmızı eşkenar dörtgenlere yakından bakıldığında, alt sıradakilerin bazılarında kontur kullanılmadığı, bazılarında ise mavi veya kahverengi kontur kullanıldığı görülmekte; ikinci sıradakilerde ise yalnızca kahverengi kontur dikkat çekmektedir. Dokuma ilerledikçe eşkenar dörtgende deneme yapılan konturlar da kırmızı renkle birlikte kaldırılmıştır (Fotoğraf 3).



Fotoğraf: 3. 692-693 Env. Numaralı halının başlangıç bölümü zemin deseninden detay.

Zemin motifinin çözümlenmesine gelindiğinde, Anadolu Selçuklu dönemi halıların bazılarının zemin desenini meydana getiren birim motifin ne olduğunu bulmak, motiflerin birbirine kaynaştırılarak birleştirilmesi ve yarım kaydirmalı raport kullanılması nedeniyle genellikle ilk bakışta oldukça zordur. Lacivert olan ve genellikle stilize kartala benzetilen şeklin mi ana motif (Çizim: 1), yoksa bu şekli saran ve mavi renkli örgü sistemini oluşturan ince dalların mı (Çizim: 2) olduğu çözümlenmesi gereken ilk sorundur. Dokuma yönünde bakıldığında, görsel algı kuramlarından Gestalt prensiplerinden olan şekil zemin ilişkisine göre, ince dallar bir şekli tamamen sarmaktadır ve onu bir zemine dönüştürmektedir. Onun ortasındaki şekil ise bir motif gibi görünmektedir. Bu form da bazı yayınlarda yazıldığı gibi kuş veya Anadolu Selçuklu motifi olan kartalla benzerlikler içermektedir. Ancak bu tespit gerçekten doğru mudur?



Çizim 1. Kuş/ Kartal Motifi ?



Çizim 1. Zemin?

Bu halı deseni üzerinde bu bildirinin yazarı tarafından yapılan ilk çalışmada, öncelikle dokumalarda çok rastlanılan motif elemanları belirlenmeye çalışılmıştır. Zemin desenine dikkatlice bakıldığında en bilinen unsurun kanca şekilli motif unsuru olduğu söylenebilir (Fotoğraf 4). Bu saptamaya göre, halının orta kısmında lacivert renkli alanların zemin, mavi renkli şekillerin ise desen olduğu anlaşılmaktadır. Buraya kadar yapılan tespit 2014 yılındaki sanatta yeterlik çalışmasıyla örtüşmektedir. 2014 yılındaki çalışmada, dokuma yönüne göre yapılan çözümlemeye göre birim motifin, ortasında bir eşkenar dörtgen olan, sağ ve solundan koç boynuzu şekillerin çıktığı bir motif olduğu bulunmuştur (Çizim: 3, 4). Ancak bu zemin deseni çözümlemesinde motif, Anadolu Selçuklu Dönemi halılarının diğer örneklerinde de gördüğümüz yarım kaydırmalı raport düzende yerleştirildiğinde bazı önemli unsurlarını kaybetme durumunda kalmaktadır ve bazı yeni detaylar da eklenmesi gerekmektedir (Çizim: 5). Nihayetinde desen çözümlemesi bir sonuca ulaşmakla birlikte bu sonuç tatmin edici derecede motif desen uyumu sağlamamaktadır.



Fotoğraf 4. 683-A Env. Numaralı halı zemin deseni detayı (Öztürk,2014:99)



Çizim 3. 683-A, 692-693 Env. Numaralı halıların 2014 yılı zemin deseni çözümlemesinde bulunan motif (Öztürk,2014:99)



Çizim 4. Halıların zemin deseni çözümlemesine yönelik 2014 tarihli çalışma. (Öztürk,2014:100)

2023 yılında bir kitapta, bu halıların fotoğrafına, dokuma yönünün tersinden bakarken, bir anda çok bilinen bir motif ve örüntü tespit edilmiştir. Bu motif, palmet motifine benzemektedir (Fotoğraf 5), (Çizim: 5).



Fotoğraf: 5. 692-693 envanter numaralı halının dokuma yönüne göre tersten görünümü ve palmet motifi.



Çizim 5. Halıların zemin deseni çözümlemesine yönelik 2023 tarihli çalışma.

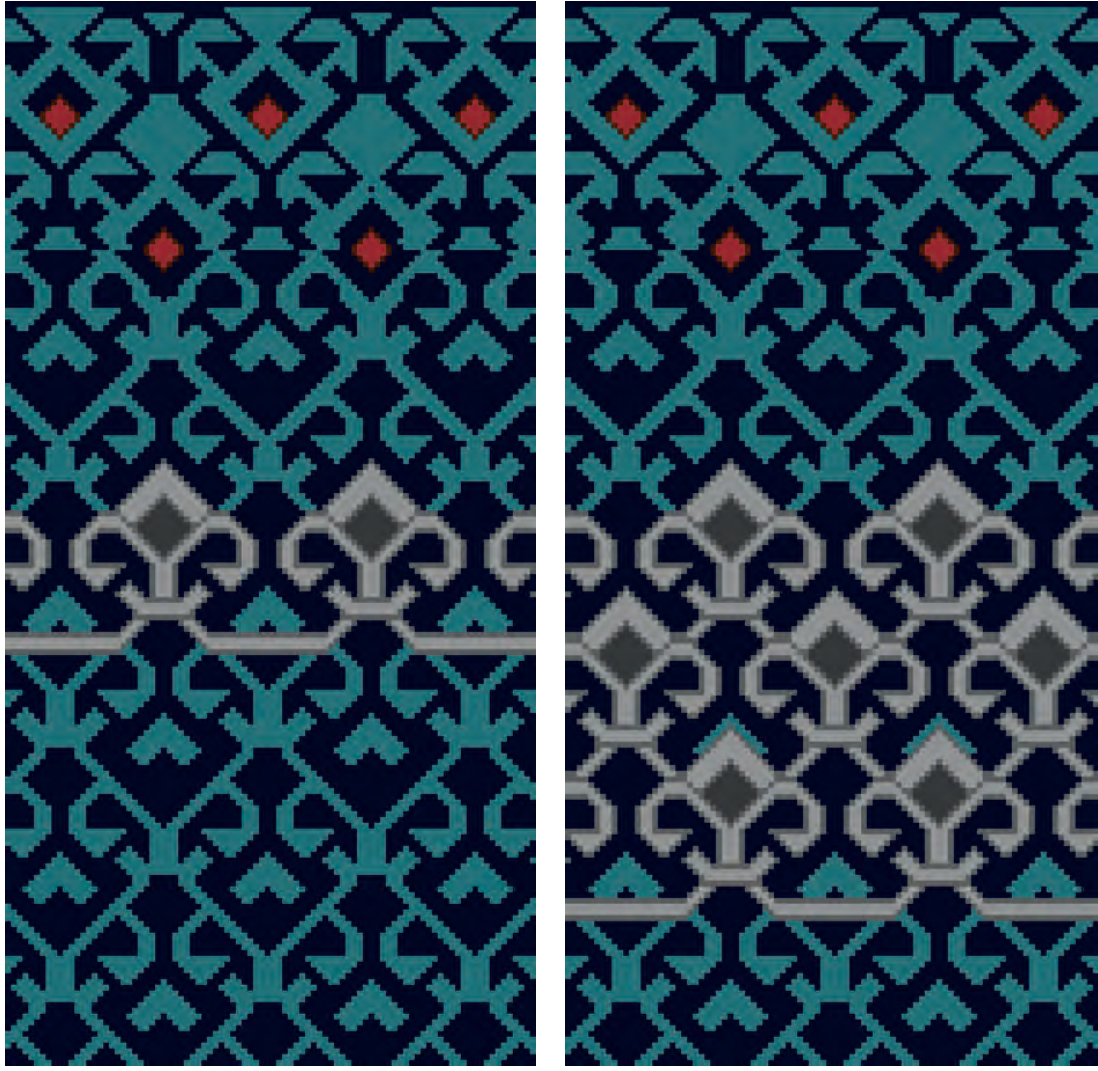
Halıda yer alan bu palmet motifi daha önce keşfedilebilirdi, ancak motifin tepe kısmının gövdeden ayrı olması motifi bütün olarak algılamayı zorlaştırmaktadır. Bu algılama zorluğu, yine Gestalt prensiplerine göre birbirine yakın şekiller bütün veya grup oluşturur prensibine uymadığından dolayıdır. Yani algılamak için yeterince yakın veya birleşik değildir. Halıda bulunan palmetteki gövde ile tepe kısmının birbirinden kopuk olmasının nedeni, aynı döneme ait Beyşehir Eşrefoğlu Camisinde bulunan halının zemin deseninde olduğu gibi parçalı bir motiften dönüştürülmüş olması olabilir (Fotoğraf 6), (Çizim 6).



Fotoğraf: 6 ve Çizim: 7. Beyşehir Eşrefoğlu Camii halısı zemin deseni Detay (David Koleksiyonu) ve halıda bulunan palmet motifi.

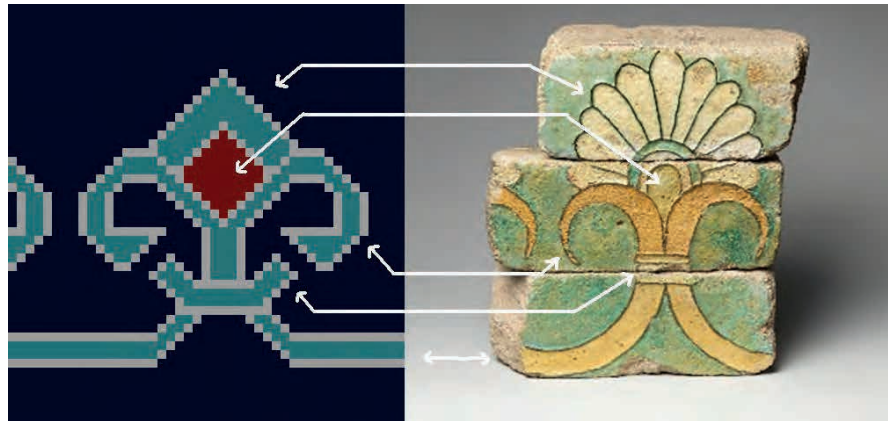
Halıdaki Palmet motifinin ucu sivri bir şekildedir ve formu aşağıya doğru üçgen gibi iki tarafa doğru açılmaktadır. Anadolu halılarında mihrap gibi ucu sivri ve aşağı doğru eğimli şekilde genişleyen formdaki motiflerin en tepe nokta olan sivri ucunun, genellikle dokumayı kolaylaştırdığı için dokumanın başlangıç tarafına bakacak şekilde dokunduğu görülmektedir. Bu motifin de tepe kısmının mihrap gibi sivri olduğu için, sivri tarafı aşağı bakacak şekilde dokunduğu düşünülmektedir.

u halıda olduğu gibi, palmet motifinin yanlara açılarak içe kıvrılan yapraklarının hemen üstünden diğer palmetin sap bağlantısı olacak şekilde bağlandığı yarım kaydirmalı bir raport desen kompozisyonu örneğine araştırmalar sonucu rastlanılmamıştır. Palmet motifinin bu şekildeki kompozisyonlarında bağlantı ve birleşmeler genellikle sap kısmından ve eğer rumiye dönüşmüşse palmet motifinin tepe kısmından olmaktadır. Palmet motiflerinin çok görüldüğü kullanımlarının başında yan yana sıralı bordür düzeni gelmektedir. Bu halıda kullanılan zemin deseninin de yine bu şekildeki palmet sıralarının birbiri üzerine yarım kaydirmalı düzende yerleştirilmesi ile oluşturulmuş olabileceği düşünülmektedir (Çizim: 7).



Çizim: 7. Palmet bordür sırasının halı zemininde kullanımı

Benzer şekilde sıralı palmet motiflerine Mezopotamya'da Akhemeniş dönemine ait Susa Saray Kompleksinde (M.Ö. 521-360) rastlanmaktadır (Fotoğraf 7). Palmet motifinin bu şekildeki örneği daha sonraki dönemlerde çokça görülmektedir. Yine Selçuklu dönemine ait Foto:8 ve Foto:9 da yere alan iki örnekte benzer bordür motifleri yer almaktadır.



Fotoğraf: 7 . Palmet motifli tuğla ile benzerlik Akhemeniş dönemine ait Susa Saray Kompleksinde M.Ö. 521-360. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/324036>)



Fotoğraf: 8 . Alçı niş parçası, Selçuklu dönemi (Kaynak: www.selcuklumirasi.com/)



Fotoğraf: 9 . Konya Karatay Medresesi, Çini süslemesi (<https://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/karatay-medresesi-1>)

Palmet motifi bir çok alanda, Türk ve islami bezemeler üzerinde görülebilmektedir. Pazırık buluntularında da benzer motiflerin yer aldığı keçeler ve süsleme unsurları vardır (Fotoğraf 10). Palmet motifi Anadolu Selçuklu döneminde halı dahil, taş, seramik, alçı, ahşap, metal her türlü malzemenin dekorlu ürünün üzerinde oldukça sık görülen bir motiftir (Fotoğraf 11, 12, 13).



Fotoğraf: 10 . Keçe duvar örtüsü, M.Ö. 5.-4. Yy. Pazırık Kültürü (<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/879867>)



Fotoğraf: 11 . 13. Yy. Anadolu Selçuklu dönemi halısı zemin motifi, Alaaddin Keykubat Camii, TİEM.



Fotoğraf: 12 . 13. Yy. Anadolu Selçuklu dönemi halısı zemin motifi, Alaaddin Keykubat Camii, TIEM.



Fotoğraf: 13 . 13. Yy. Anadolu Selçuklu dönemi halısı bordür motifi, Beyşehir Eşrefoğlu Camii, David Koleksiyonu. (<https://www.davidmus.dk/islamisk-samling/tekstiler-taepper-og-laeder/item/224>)

SONUÇ

Anadolu Selçuklu dönemi Halılarının zemin desenleri, geometrik motifler ile geometrik şekilde stilize edilmiş motiflerden oluşmaktadır. Halı dokuma tekniğinin getirdiği teknik zorlamalar, stilizasyonlar, sadeleştirmeler, motiflerin süreç içerisinde değişim geçirmesi, deforme olması gibi motif şeklini etkileyen nedenlerden ve renklendirmeye bağlı algı karışmaları ya da motiflerin ters dokunmuş olabilmelerinden dolayı, motiflerin ne olduğunu çözmek dikkatli bakıldığında bile zor olabilmektedir. Ancak, bu durumları öngörerek yapılacak bir çalışmada motifi oluşturan elemanları saptamak ve yaklaşık aynı dönemlerde kullanılan benzer şekildeki motiflerle karşılaştırmalara gitmek, bu çözümlemeleri mümkün kılabilir.

Çalışmaya konu olan örnekteki zemin deseninin çözümlemesinde ana motifi, ortaya konulan kanıtlarla palmet motifi olduğu görülmektedir. Palmet motifinin milattan önce 3000'lerde Mısır'da ortaya çıktığı ve zaman içerisinde Levant bölgesi, Mezopotamya ve Yunan Anakarası ile Asya'ya yayıldığı bilinmektedir. Bu süreçte motif çok fazla değişim, etkileşim geçirmiş, anonimleşmiş; her coğrafya ve toplumda sanatçıların elinde kil gibi işlenerek farklı formlar ve biçimlerde kullanılmıştır. Öncesinde olduğu gibi Anadolu Selçuklu döneminde de bu motifin geometrik motifler gibi her alanda kullanıldığı, dekorlu yüzeylere bakıldığında anlaşılabilir. Geleneksel tekstillerdeki motiflerin çok azı dönem, kültür ve dekorasyon üslubu bağlamından kopuk biçimlerdir. Bu bağlamda olmayan motiflerin kaynağını etkileşimde olunan coğrafya ve toplumlarda aramak gerekir.

Bu çalışmaya konu olan halıların motifleri üzerine ilk çözümleme çalışması yazar tarafından ilk defa 2014 yılında yapılmıştır. Ancak anlatıldığı gibi çözümlemede eksik kalan, oturmeyen yerler vardır. Son çalışmada ise motif yapboz parçası gibi yerine tam olarak oturmaktadır. Ancak yine de bu çalışmanın yüzde yüz doğru olduğunu söylemek bilime aykırıdır. Mutlaka eksik tarafları vardır. Bilim şüphe ve araştırma ile ilerler. Hakikate ulaşmak için doğru olarak kabul edilenler de masaya yatırılmalıdır.

KAYNAKÇA

Aslanapa, Oktay, Türk Halı Sanatı'nın Bin Yılı, Çeltüt Matbaacılık, İstanbul 1987.

Öztürk, Bahadır, Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde Bulunan Anadolu Selçuklu Dönemi Halılarının Tasarım Özellikleri ve Restitüsyon Çalışmaları, (Sanatta yeterlik tezi) Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2011.

Hermitage Museum, Carpet (Detail), <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/879867> (Erişim: 27.06.2024)

David Museum, Fragment of a Pile "Seljuk Carpet", wool, <https://www.davidmus.dk/islamisk-samling/tekstiler-taepper-og-laeder/item/224> (Erişim: 27.06.2024)

Büyük Selçuklu Mirası, Alçı Niş Parçaları, <https://www.selcuklumirasi.com/historical-items-detail/alci-nis-parcalari-1> (Erişim: 27.06.2024)

Büyük Selçuklu Mirası, Karatay Medresesi, <https://www.selcuklumirasi.com/architecture-detail/karatay-medresesi-1> (Erişim: 27.06.2024)

Met Museum, Bricks with a palmette motif, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/324036> (Erişim: 27.06.2024)

**PRINCETON UNIVERSITY KÜTÜPHANESİ'NDEKİ
HAMSE-İ NİZÂMÎ MİNYATÜRLERİNİN ANALİZİ
(GARRETT NO: 77G)**

Şennur ATALAY VAROL *

Şennaz BİÇER **

ÖZET

İran edebiyatının en büyük şairlerinden biri olan, Nizâmî Gencevî yazdığı hamse ile tanınmış, Selçuklu döneminde yetişmiş bir şairdir. Kütüphanelerde Hamse-i Nizâmî'nin farklı yüzyıllara ait yüzlerce örneğini görmek mümkündür. Princeton Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki Garrett No:77G'ye kayıtlı olan Hamse-i Nizâmî de Karakoyunlu döneminin en erken örnekleri arasında yer almaktadır. Karakoyunlu Devleti Doğu Anadolu, İran, Irak ve Azerbaycan topraklarında hüküm sürmüş bir Türkmen devletidir. Timurilerle sürekli etkileşim halinde olan Cihan Şah ve oğlu Pir Budak bu devrin en önemli sanat koruyucusu olmuştur. Timurlu Sultanı Şahruh'un ölümü üzerine ülkedeki iç karışıklıktan faydalanan Cihan Şah devletin topraklarını genişleterek "sultan" ve "hakan" ünvanlarını almıştır. Oğlu Pir Budak Han ise Fars valisi olup Şiraz'a gelmiş, Herat'ı işgal ederek buradaki sanatkârları Şiraz'a getirmiştir. Böylece minyatürlü yazmalarda Timuri etkisiyle Herat ve Şiraz'da bir sanat ortamı oluştuğu anlaşılmaktadır. Karakoyunlu Türkmenlerin çoğu eserlerinde yazmalarda farklı üslûpların olması ve yazmaların kolofonlarında tarihlerinin olmayışı sebebiyle bu dönem yeterince aydınlatılamamıştır. Bildirimize konu olan Princeton Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki eser beş bölümden oluşmakta ve eserde toplamda dokuz adet minyatür yer almaktadır. Eserin minyatürleri analiz edilerek, Türkmen dönemindeki benzer minyatürlerle karşılaştırılacaktır.

GİRİŞ

Doğu Anadolu'da Moğol hakimiyeti zayıflayınca, Türkmen beyleri ve boyları güçlenip bağımsızlıklarını ilan etmiş, bölgedeki Türkmen boyları Karakoyunlular adı altında birleşmeye başlamıştır. Bu birliğin başında bulunan Bayram Hoca, Karakoyunlu Devleti'ni kurmuş ve 14.yy sonları ile 15.yy'ın başlarında önemli bir güç haline gelmiştir.

Oğuz boyundan gelen Karakoyunlular, Moğol hakimiyetine son vererek Azerbaycan'ın Türkleşmesinde önemli bir rol oynamıştır (Sümer,2001:434).

14. yüzyılın sonlarında Bayram Hoca'nın vefatı nedeniyle oğlu ya da yeğeni Kara Mehmet başa geçmiştir. Karakoyunluların sınırlarını genişletmeye çalışarak ilerleyen Kara Mehmet 1387'de Tebriz'i almışsa da sonrasında Timur'a geri bırakmıştır. Timurlara karşı Memlûklere itaat eden Kara Mehmet'in yerine Karakoyunlu Devleti'ni ortaya çıkaran Kara Yusuf gelmiştir (Uzunçarşılı,2019:180,181). Kara Yusuf 1389'da başa geçtikten sonra Celâyirîlilerle aralarındaki siyaseti güçlendirirken, Timurlular ile sürekli bir mücadele içinde olmuştur. Türkmen olduğunu belirten Kara Yusuf siyasi gelenekler açısından da İlhanlılar ve Celâyirîlilere bağlı kalmıştır (Sümer,1967:54,113).

Kara Yusuf'un ölümünden sonra oğlu İskender Sultan başa geçtiyse de yaşanan olumsuzluklar ve başarısızlıklar sebebiyle yerini Timur Sultanı Şahrûh'un desteklediği kardeşi Cihanşah'a bırakmıştır. Böylece Karakoyunlu Devleti, Timur himayesine alınmış ve bu himaye Şahrûh'un ölümüne kadar devam etmiştir (Uzunçarşılı, 2019:183).

Cihanşah ve Şahruh arasında zaman zaman müttefiklikler ve düşmanlıklar olması bölgedeki siyasi denge üzerinde etkili olmuştur. 1447 yılında Şahrûh'un ölümü üzerine Timurluların iç kırıksıklıklarından faydalanarak ülkenin sınırlarını genişleten Cihanşah, "sultan" ve "hakan" ünvanlarını almıştır (Konukçu,1993:536).

* Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul. sennuratalay@uludag.edu.tr, Orcid: 0000-0002-2669-5272

**Doç Dr., Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İstanbul sehnazalp@gmail.com, Orcid: 0000-0003-0155-8762

1453'te Cihanşah oğlu Pir Budak Han'ı Şiraz'a göndermiş. Fars ve Irak'ı Acem valisi olan Pir Budak, Karakoyunlu Devleti'nin otoritesini sürdürmek için çaba sarf etmiştir. Pir Budak, babasıyla olan anlaşmazlıkları ve kendi iktidar hırsı nedeniyle isyan çıkarmış, bunun sonucu olarak da babasının emriyle öldürülmüştür (Aka,2001:44-67). Pir Budak Han, Şiraz'da 1453-58, Bağdat'ta ise 1460-66 yılları arasında kalmıştır (Atılğan, Okay, 2000:247).

1467'de Cihan Şah'ın Uzun Hasan tarafından öldürülmesi üzerine Akkoyunlu Türkmenleri, İran'ın büyük bir bölümünde baskın güç olarak Karakoyunluların yerini almıştır.

Karakoyunluların otuz yıllık siyasi alandaki başarıları, İran'daki kitap üretimi süreçlerinin destekçileri ve koruyucuları olmalarına imkân tanımıştır. Cihanşah ve oğlu Pir Budak Han zamanında Karakoyunlu minyatür sanatının, tüm biçimsel ilerlemeleri meydana gelmiştir. Cihanşah'ın bilim ve sanatı desteklediğine, şiirler yazdığına hatta bir divanı olduğuna dair kaynaklar olmasına rağmen ona atfedilen herhangi bir yazma eser tespit edilmemiştir (Atılğan,2015:589).

Pir Budak, 1450'lerin el yazmalarında mevcut olan çeşitli üslup çizgilerini pekiştirmek için gerekli ortamı ve rehberliği sağlamıştır (Candy,1993:66). 1453'te Şiraz'a gelen Pir Budak 1458'de Herat'ı işgal ederek (Aka,2001:44,57), burada Timurlu sanatkârları Şiraz'a getirmiş olmalıdır. Pir Budak'ın bu hamlesi Şiraz'ın sanat ve kültür merkezi olarak gelişmesini sağlamış, şehrin kültürel zenginliğini de artırmıştır. Şiraz'da, Türkmen üslubu o güne kadar İlhanlı, Celâyirli, İncu ve Timurlu gibi önemli sanat koruyucuları için çalışan nakkaşhanelerin kurduğu altyapı üzerinde gelişmiştir (Aydın,2020:87).

1950'lerde İngiliz araştırmacı B.W. Robinson, Türkmen üslubunun Batı ve Güney İran'daki Türkmen yöneticilerinin himayesi altında geliştiğini belirtmiş ve 15.yy'ın ikinci yarısı ile 16. yy. boyunca özgün bir resim üslubunu ifade ettiğini söylemiştir. Herat ve Şiraz temelinde belli bir üsluptaki tüm yazmalardan farklı bir üslupta oluşturulan belli bir yazma grubu, Ticari Türkmen üslubu olarak isimlendirilmiştir. Bu üslup 15. yy. sonlarında Şiraz'da Akkoyunlu yönetimi tarafından yapılan basit ve kalıplaşmış minyatürlerle ön plana çıkmaktadır. Eskiden Türkmen üslubunda birçok yazma eserdeki minyatürlerin, kültürel etkileşimler dikkate alınmadan Herat'a atfedilmesi ya eyalet üslubunda olduğu ya da batı İran kaynaklı olabileceği üzerinde durulmuştur. Karakoyunlular döneminden günümüze ulaşan üstün kaliteli yazmalarda ise, Türkmen üslubunun 1440'lardan itibaren kullanıldığını ve zamanla bir saray üslubu oluşturulduğunu ortaya koymaktadır. Bazı örnekler, yüzyılın ilk yarısından itibaren Türkmen üslubu'nun ticari uygulamalarının çok eski tarihlere dayandığını ve geniş bir coğrafi alana yayıldığını göstermektedir (Atılğan,2015:590).

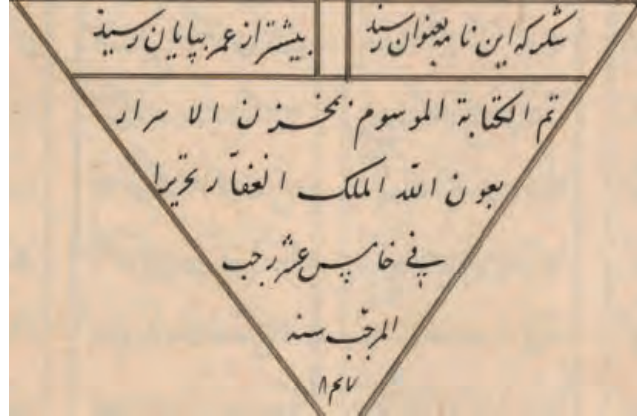
Eserin Genel Anlatımı:

Princeton Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki Karakoyunlu döneminin en erken örnekleri arasında yer alan Hamse-i Nizâmî, eskiden Sambon, Riefstahl ve Garrett koleksiyonlarında bulunurken Princeton Üniversitesi Kütüphanesi'nde önce Hitti 7' ye, sonra Garrett 77G kaydedilmiştir.

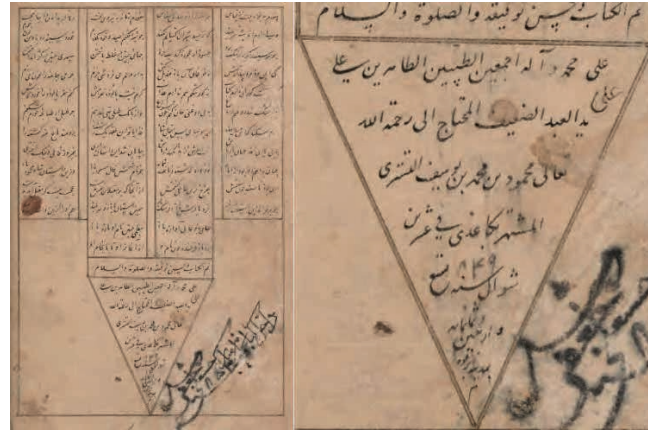
Princeton Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki eser beş bölümden oluşup, eserde toplamda dokuz adet minyatür bulunmaktadır. Bölümler ve sayfa aralıkları: Mahzenü'l-Esrâr (1b-30b), Hüsrev ile Şîrin (31b-119a), Leylâ ve Mecnun (119b-175a), Heft Peyker (175b-236a), İskendernâme (Şerefnâme)-(236b-313a)/ (İkbâlnâme)-(313b-356b).

Eserin cildinin 18. yy'a ait olduğu muhtemeldir. 356 sayfadan oluşan Hamse-i Nizâmî, 25 x 16.3 cm ebatlarında olup, nestalik hatla dört sütun üzerine yirmi bir satır yazılmıştır. Minyatürlerin kenarları ince tek cedvelle çevrelenmiştir. Sütun araları ise ince çift cedvel ile ayrılmıştır. Genelde minyatürler, sütunları yatay kesmek suretiyle aralara yerleştirilmiştir.

B.W. Robinson, Princeton Hamse-i Nizâmî'sinin, Türkmen döneminin en erken örneği olduğunu; "Hem minyatürleri el yazmasına sonradan ilave etmeye hem de kolofondaki tarihe müdahalede bulunulmuş olmasına herhangi bir sebep yoktur." diyerek 1446 tarihine işaret etmektedir (Robinson,1958:26,27).



Fotoğraf: 1. 30 b sayfası



Fotoğraf: 2. 356 b sayfası

356 b sayfasındaki kayıtta; 20 Şevval 849 (19 Ocak 1446)'da Kağızı diye bilinen Mahmûd b. Muhammed b. Yusuf al-Tustarî tarafından Abarkûh'ta² istinsah edildiği yazılmaktadır (Fotoğraf 2).

Temme'l-Kitab ve Husni Tevfikahu ve's-salâtu ve's-selamu 'alâ Muhammedin ve âlihi ecmainet-tayyibine't-tâhirin. 'Alâ yedü'l-abdu'z-za'if el-muhtâc ilâ rahmetillâhi Te 'âlâ Mahmûd b. Muhammed b. Yusuf et-Tüsterî el- müştehir bî-Kağızî fi aşrîn Şevval sene tis'a ve erba'ine ve semanemîe (849) bi Medine-i Eberkûh".

"Kitab Allah'ın güzel yardımıyla tamamlandı. Salat ve selam Muhammed'e. Hepsi de güzel ve temiz olan Al'ine olsun. Tanrının rahmetine muhtaç zayıf kul "Kağızî" diye bilinen Mahmûd b. Muhammed b. Yusuf el-Tüsterî eliyle 849 Şevval ayının 20'sinde Eberkûh şehrinde yazıldı".

E.J. Grube Princeton Nizâmîsi'ndeki "kabileler arasındaki savaşı izleyen Mecnûn" minyatürü için erken Şiraz geleneğinden meydana geldiğini belirtir. Minyatürdeki renk, hareket ve yüksek ufuk hattının direk Şiraz'dan geldiğini vurgular. Desen ve biçime bakıldığında tasvirlerin Timur saray üslûbundan ayrıldığını da ifade etmektedir. (Grube, 1962:63,64). B.W. Robinson da minyatürlerin Ticari Türkmen üslûbunun erken döneminde tasvir edildiği üzerinde durmuştur (Atılğan,2000:299).

¹ Bknz: Grube, 853 (1449-50) tarihlerini belirtmiştir (Grube,E.J.,(1962), Muslim Miniature Paintings, from the XIII to XIX Century, from collections in the United States and Canada, Venice). Atılğan ise Grube'yi kaynak göstererek, 30 b sayfasında yer alan 853 (1449-50) tarihi, sayfanın sonunda olduğunu yazmıştır (Atılğan, Okay, S., (2000), 15.Yüzyıl Karakoyunlu Türkmen Minyatürleri (2 cilt), Yayımlanmamış Doktora Tezi: İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi,Sosyal Bilimler Enstitüsü).

² Abarkûh: Şiraz ve Yezd şehirlerinin yaklaşık olarak ortasında bulunan bir kasabadır.

Princeton Hamse-i Nizâmî'sinde dokuz adet minyatür bulunmaktadır. Bu minyatürler, Hamse'nin beş konusunu içermesi bakımından önem taşımaktadır. Eserdeki minyatürlerin tarihinin yanlış okunması nedeniyle, araştırmacılar geç tarihlerde yapılmış olabileceği ihtimalini değerlendirmiştir. 1443 ve 1446 tarihlerine işaret eden eserin, Türkmen üslûbunun başlangıcına işaret edip etmediği üzerinde durulmuştur. Eserdeki minyatürlerin kompozisyon özellikleri analiz edilerek, figür dizilimi, sayfa yapısı ve dönemin diğer örnekleriyle karşılaştırılmış ve bu bulgular Princeton Nizâmî'si'nin Türkmen döneminin erken bir örneğine ait olabileceğini düşündürmüştür.

Eserin Minyatürleri:



Eserin ilk minyatürü 16a sayfasındaki Sultan Sencer ve yaşlı kadının karşılaşmasını anlatmaktadır. Dikdörtgen alanın üçte birlik kısmında yer alan yazı alanının dışındaki bölüm, eserdeki minyatür alanını oluşturur. Bu alanı açık pembe yeryüzü ile altından gökyüzü kaplar. Koyu kahverengi atın üzerinde Sultan Sencer bir elinde eyer, diğerinde dizginiyle aşağı doğru yaşlı kadına bakar şekilde tasvir edilmiştir. Başında altından tacı, mavi kaftanı ise altın işlemelidir. Hemen arkasında biri gölgesi tutan dört muhafız görünür. Sultan Sencer'de dahil üç figürün sol kulağındaki yuvarlak formdaki küpeler dikkat çeker. Yaşlı kadın mavi uzun bir çarşafın altında yeşil bir elbise giymiş, bir eliyle bastonu diğer eliyle Sultan Sencer'in eteğini tutar. Yaşlı kadının arkasındaki figür elinde balta ile soluna bakmaktadır. Yeryüzünde figürler dışında kalan alanlarda üstte bir ağaç ve iri ot kümeleri ile minik otlar hem boşlukları doldurmak için hem de dengeyi sağlamak için çizilmiştir. Ot kümeleri turuncu, mavi ve mor çiçeklerden oluşur. Tepelerde minik mavi tahrirler dikkat çeker. Tepenin arkasında aşağı bakan bir figür görünür. Gökyüzünde bir bulut ve arkasında bir kuş, kompozisyonu tamamlar niteliktedir. Daire bir helezon üzerinde ağaç, balta tutan figür, Sultan Sencer ve yaşlı kadın konumlandırılmıştır. Diyagonal ekseninde ise yaşlı kadın, Sultan Sencer ve muhafızlar çizilerek, derinlik hissi verilmek istenmiştir (Fotoğraf 3).



Fotoğraf: 4. 54a, Hüsrev'in Şirin'in huzurunda yumruklarıyla bir arslanı öldürmesi.

Eserin 54a sayfasındaki Hüsrev'in Şirin'in önünde bir arslanı öldürmesi, onun cesareti- ni, kahramanlığını göstermektedir. Sayfanın üst kısmında yoğunlaşan yazı alanı ile sol altta bir sütun yazı arasında minyatür tasvir edilmiştir. Yeşil otlar ve ara ara çiçeklerden oluşan yer yüzü ile mavi bir gökyüzü zemini oluşturur. Hüsrev, beyaz iç giysisiyle başında açık mavi bir başlıkla, arslanla mücadele halindedir. Hüsrev'in gerisinde muhafız ve bir kadın figürü görü- nür. Soldaki beyaz renkli çadırdaki Şirin, altın işlemeli mor kaftanıyla mavi bir minderde otur- maktadır. Şirin'in önünde mavi elbisesiyle Hüsrev'i işaret eden bir kadın bulunur. Her ikisinin de başında geride düğüm atılmış bir eşarp ile yüzlerini açıkta bırakacak şekilde bir tül çevre- ler. Çadırın altından bir dere akmaktadır. Tepenin gerisinde ise iki figür aşağı doğru bakmak- tadır. Muhafız ve arkasındaki kadın figürü, çadırdaki Şirin ve kadın figürü, arslan ve tepenin gerisindeki iki figür ile Hüsrev bir helezon üzerine konumlandırılmıştır. Hüsrev minyatürün merkezine yerleştirilmiştir (Fotoğraf 4).



Fotoğraf: 5. 76a, Hüsrev'in heykeltraş Ferhad'ı kabul edişi.

Minyatürdeki 76a numaralı sayfada Ferhad'ın Hüsrev'in huzuruna gelmesi tasvir edilmiştir. Alt kısımda yoğunlaşan yazı alanının üstünde yer alan minyatürde, yeryüzü açık yeşil, gökyüzü ise mavi renkte betimlenmiştir. Etrafındaki figürlere oranla iri ve ihtişamlı çizilen Ferhad, altın işli kahverengi elbisesi, çizgili renkli giysisi ve başındaki renkli sarığı ile göze çarpar. Ferhad altından bir oturağın üzerinde, sağ elinde kazması ile tasvir edilmiştir. Ferhad'ın karşısında tahtı üzerinde bağdaş kurmuş oturan Hüsrev, altın işli mavi kaftanı, turuncu elbisesi ile sağ eli havada bir şeyler anlatırken resmedilmiştir. Tahtın üzerindeki tek direkli çadırın içi yeşil, dışı ise beyaz zemin üzerine mavi rumili desenden oluşmaktadır. Tahtın önünde sehpa üzerinde mavi işli beyaz testi görülmektedir.

Ferhad'ın arkasındaki figürler kendi aralarında konuşur vaziyettedir. Başlarında sarık-ları ve renkli kıyafetleri dikkat çeker. Açık yeşille tahrirlenen tepelerin altında yeşil yapraklı bir ağaç bulunur. Gökyüzündeki altından iki buluta, beyaz ile tahrir atılmıştır. Yeryüzündeki minik otlar ve ot kümeleri ile boşluklar doldurulmak istenmiştir. Ağaç, sağdaki figürler, sehpa, Hüsrev ve Ferhad bir helezon üzerine konumlandırılmıştır. Minyatürün merkezini de Ferhad oluşturmuştur (Fotoğraf 5).



Fotoğraf: 6. 90a, Hüsrev'in saray erkani tarafından kutlanması.

Sayfa 90a'daki minyatürlü sayfada Hüsrev'in saray erkani tarafından kutlanmasını betimlemektedir. Yazı alanının arasındaki tasvirde, yeryüzü açık pembe, tepeler ise açık yeşil tonlarında işlenmiştir. Gökyüzü ise altından oluşturulmuştur. Diyagonal eksende yerleştirilmiş halı üzerinde oturan Hüsrev, altın işli mavi kaftanı ve turuncu iç elbisesiyle dikkat çeker. Hükümdar sağ elinde çiçeği, sol eli turuncu bir minderden destek olarak havada bir şeyler anlatır şekildedir. Halının içi mor ve beyaz çizgilerden, arasuyu ise mavi zemin üzerine beyaz geçmelerden oluşur. En dışta ise kenarsuyu kırmızı ve sarı renkte üçgenlerden meydana gelir. Hüsrev'in karşısında diz çökmüş yeşil kaftanlı figür, altın tepsi içinde yiyecek getirmiştir. Figürün hemen önünde yine altından bir tepsi ve beyaz bir su testisi yer alır. Sol altta figürler diz çökmüş arp ve tef çalmaktadır. Sağ tarafta diyagonal eksende sırayla dizilen dört figür ellerinde çiçekler ile kutlamaya hazır beklemektedirler. Figürler renkli kıyafetleri ile göze çarparlar. Alt kısımda küçük bir dere ile çevresinde yeşil otlar ve renkli çiçekler yer alır. Tepenin tam ortasında büyük bir ağaç, yeşil yapraklarının arasındaki kırmızı meyvelerle tasvir edilmiştir. Gökyüzünde sağda beyaz bir bulut, tasarımın dengesini destekler şekilde yerleştirilmiştir. Minik otlar ile kırmızı, turuncu ve mavi çiçeklerden oluşan ot kümeleri boşlukları doldurarak dengeyi oluşturur. Ağaç, dört figür, sağdaki iki figür, Hüsrev ve onun önündeki figür bir helezon üzerinde yerleştirilmiştir (Fotoğraf 6).



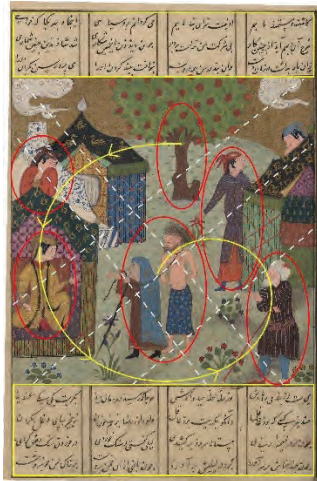
Fotoğraf: 7. 140a, Kabileler arasındaki savaşı izleyen Mecnûn.

Eserin 140a nüshasında Mecnûn kabileler arasındaki mücadeleyi seyrederken resmedilmiştir. Yazı alanının arasına konumlandırılan minyatürde, yeryüzü açık yeşil, tepeler mor tonlamalı, gökyüzü ise altın rengindedir. Savaş sahnesinde iki at ve çoğunluğu develerin oluşturduğu hayvan figürleri ile üstlerinde savaşan insan figürleri dikkat çeker. Figürlerin kaftanları çoğunlukla altın işlemeli renkli kaftan ve iç elbiseleriyle tasvir edilmiştir. Başlarında beyaz sarıklar, ellerinde mızrak ve kılıçlarla figürler birbirleriyle mücadele halindedir. Alt kısımda yaralanmış ya da ölmüş figürler göze çarpar. İki tepenin arasında saç sakalı uzamış halde olan Mecnûn, belden yukarı çıplak resmedilmiştir. Gökyüzünde iki beyaz bulut çizilmiş, yeryüzünde ise minik otlar kullanılarak, ot kümelerine yer verilmemiştir. Minyatürün sağında ve solunda bulunan figürler diyagonal eksende yerleştirilerek derinlik hissi sağlanmıştır (Fotoğraf 7).



Fotoğraf: 8. 144a, Mecnûn'un ağaç gölgesine varması ve karga ile münazara etmesi.

Minyatürün 144a nüshasında, Mecnûn'un ağaç gölgesine vararak karga ile tartışmaya girdiği anlatılmaktadır. Yeryüzü açık pembe, tepeler açık yeşil tonlarında oluşturulmuştur. Gökyüzü ise altından olup, sağ ve solda yarım görünen beyaz bulutlar göze çarpar. Minyatürün tam orta yerinde ince gövdeli yeşil yapraklı ağaç, yıldız formundaki beyaz çiçeklerle dikkat çeker. Ağacın dalı üzerindeki karga, Mecnûn ile konuşur şekilde tasvir edilmiştir. Mecnûn ağacın gölgesinde sırtını kayaya yaslamış, belden yukarısı çıplak elleri havada konuşur vaziyettedir. Vahşi hayvanlarla dolu olan Mecnûn'un etrafında; beyaz leopar, arslan, kaplumbağa, tilki, tavşan, dağ keçisi, ceylan gibi figürler bulunmaktadır. Mecnûn'un hemen önünde akan dereye ot kümeleri ve farklı renklerde taşlar ve çiçekler resmedilmiştir. Karga, tavşan, Mecnûn, kaplumbağa, arslan, beyaz leopar, tilki ve ceylan bir helezon üzerinde yer almaktadır (Fotoğraf 8).



Fotoğraf: 9. 145a, Mecnûn'un yaşlı bir kadın tarafından Leylâ'nın çadırına getirilişi.

Minyatürün 145a sayfasında, Mecnûn'un yaşlı bir kadının rehberliğinde, Leylâ'nın çadırına doğru yönlendirildiği görülmektedir. İki yazı alanının ortasında kalan tasvirde yeryüzü açık yeşil, minik otlar ile ot kümeleri ise çeşitli renklerle betimlenmiştir. Gökyüzü altından olup, sağ ve sol köşelerde yarım beyaz bulutlar görünmektedir. Mecnûn ve yaşlı kadın merkeze yerleştirilmiştir. Mecnûn'un yine yarı çıplak üst bedeni, saç sakalı dağılmış haliyle diğer minyatürlerde olduğu gibi tasvir edilmiştir. İki eli arkada bağlı olan Mecnûn'un boynunda bir ip bağlıdır. İpin ucunu tutan yaşlı kadın, altın işli uzun mavi çarşafıyla göze çarpar. Doğadaki çadırlar, farklı renk ve desende çizilmiştir. Sağdaki tahtın üzerindeki Leylâ'nın, sarı kaftanı ve iç elbisesi, başında arkadan bağlanmış sarı eşarbi ile yüzünü örtmeyen tülü tasvir edilmiştir. Leylâ'nın arkasındaki kadın figürü, sol elini ağzına kapatmış, Mecnûn'a bakmaktadır. Minyatürün sağ alt köşesinde yaşlı bir adam figürü çizgili elbisesi ve şaşkın haliyle resmedilmiştir. Sağda çadırların arkasındaki iki kadın figürü birbirleriyle konuşur haldedir. Tepenin üstündeki yeşil yapraklı kırmızı meyveli ağaç tam merkezin üst kısmına yerleştirilmiştir. Minyatürün sağ ve sol bölümünde bulunan figürler, diyagonal eksenle yerleştirilerek derinlik hissi verilmiştir. Ağaç, soldaki kadın, Leyla, yaşlı adam, sağdaki kadın ile Mecnûn ve yaşlı kadın bir helezon üzerine konumlandırılmıştır (Fotoğraf 9).



Fotoğraf: 10. 191a, Behram Gür'un büyük sıkıntılardan sonra tacı ele geçirmesi.

Minyatürün 191a sayfasında, Behram'ın büyük zorlukların ardından tacın sahibi olması konu edilmiştir. Kare formulu altından tahtında, elinde topuzuyla otururken tasvir edilen Behram, kompozisyonun merkezini oluşturur. Başında altından tacı altın işli turuncu kaftanı ve mavi iç elbisesiyle dikkat çeker. Tahtın arkasında elinde topuz tutan muhafız görünür. Behram'ın sağındaki üç figür, renkli elbiseleriyle kendi aralarında konuşur şekilde uygulanmıştır. Hükümdarın önünde sağ ve solda iki arslan, başları kesik olarak resmedilmiştir. Soldaki iki figür diz çökmüş, Behram'a bakar vaziyettedir. Tepenin sol tarafında yeşil yapraklarıyla ince gövdeli bir ağaç yükselir. Yeryüzünde minik otların yanında renkli çiçekli ot kümeleri, boşlukları doldurarak dengeyi sağlar. Ağaç, soldaki figürler, iki arslan, sağdaki figürler ve Behram bir helezon üzerinde yer almaktadır (Fotoğraf 10).



Fotoğraf: 11. 258a, Savaş sahnesi.

258a'daki savaş anının resmedildiği tasvirde, yazı alanı üstte, minyatür alanı ise altta yer almaktadır. Yeryüzü açık pembe, gökyüzü ise mavi tonlarında betimlenmiş ve küçük beyaz bir bulut çizilmiştir. Minyatürde sağda ve solda savaşan ordular hareket halindedir. Savaşçılar kılıç, mızrak, yay, sadak, ok ve kalkan gibi savaş aletlerini kullanırlar. Figürlerin renkli kaftan ve iç elbiseleriyle başlarındaki miğferler dikkat çeker. Atların, süslü renkli zırh örtüleri ve eyerleri göze çarpar niteliktedir. Tepenin ardından görünen figürler ellerinde bayrak tutar şekilde tasvir edilmiştir. Minyatürün alt kısmında ölü ve yaralı savaşçılar bulunmaktadır. Kırmızı ve yeşil renkteki büyük bayrak, yazı alanının üst kısmına uygulanmıştır. Diyagonal ekseninde yerleştirilen sağ ve soldaki figürlere derinlik verilmiştir (Fotoğraf 11).

Türkmen üslûbunun Şiraz'daki örnekleri arasında yer alan TSMK H.773, TSMK H.779, TSMK H.753 ve Berlin Staatsbibliothek Library Diez A fol 7 gibi eserler, Princeton Nizâmîsi ile üslûp birliği göstermektedir (Atılgan,Okay, 2000: 305). Princeton Nizâmîsi ile bu eserler arasındaki benzerlikler ya da farklılıklar üzerine bir inceleme yapılacaktır.

İncelenen bu eserin tasvirlerindeki minyatür ve metin bağlamında dokuz adet farklı sayfa yapısıyla karşılaşılmıştır. Yazı alanları sayfanın 1/2, 1/3, 1/4'ünü kapsamaktadır. Minyatürlü sayfalarda, dört sütun halinde siyah mürekkeple yazılan yazının, en fazla on bir satır, en az tek satır halinde yazıldığı görülmektedir (Fotoğraf 12).



Fotoğraf: 12. PUL 77G:16a, 54a, 76a, 90a, 140a, 144a, 145a, 191a, 258a (soldan sağa).

2. ESERİN MİNYATÜRLERİNİN ANALİZİ VE KARŞILAŞTIRILMASI

2.1 İnsan Figürleri:

Eserde altmış beş adet erkek figürü, dokuz adet ise kadın figürü bulunmaktadır. Karakoyunlular dönemi TSMK H.753 163a'daki figürlerin genellikle dolgun ve yuvarlak yüzleri, çekik gözleri, minik ağızları ile ince açık renkli kaşları belirleyicidir. Çoğu figür kısa boylu ve tıknaz yapıda olurken incelediğimiz Princeton Nizâmîsi'ndeki figürler, uzun ve ince gövdeleri ile zarif görünümlüdür. Erkek figürlerde ince, açık renkli kaşlar ile kısa bıyıklar ve uzun sakallar görülebilir (Fotoğraf 13).



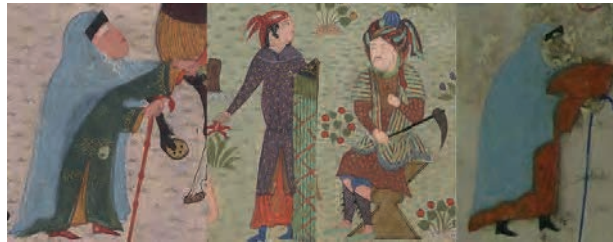
Fotoğraf: 13. PUL77G 16a, PUL77G 140a, PUL77G 191a, TSMK H.753 163a.

Kadınlar ise Berlin Staatsbibliothek Library Diez A fol 7 201a nüshasındaki kadın yüzü gibi daha dolgun ve yuvarlak bir yüze sahiptir. Princeton Nizâmîsi'nde ise kadınlarda minik ağızlar ve çekik gözler zarif bir ifade kazandırır. Ayrıca kaşlar ile bakışlara farklı anlamlar verilmek istenir (Fotoğraf 14).



Fotoğraf: 14. PUL 77G 145a-145a, PUL 77G_54a, Berlin Staatsbibliothek Library Diez A fol 7 201a.

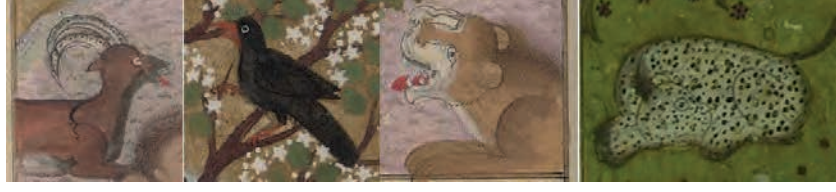
İncelenen eserde 16a, 145a ve 76a sayfalarındaki figürlerin, bedenlerindeki ve başlarındaki orantısızlıklar göze çarpar niteliktedir. 16a sayfasındaki yaşlı kadının ayakları ve başıyla, 145a'daki kadın figürünün vücutu ile ayakları arasındaki dengesizlik dikkat çeker. 76a sayfasındaki Ferhad'ın başı vücutuna göre büyük resmedilmiştir. TSMK 773 17a nüshasındaki yaşlı kadın figürü, PUL 77G 16a'daki figürle, başları hariç benzer formdadır (Fotoğraf 15).



Fotoğraf: 15. PUL 77G 16a, PUL 77G 145a, PUL 77G 76a, TSMK 773 17a.

2.2 Hayvan Figürleri:

Genellikle at ve deve gibi binek hayvanları, tasvirlerde sıkça kullanılmıştır. Mecnûn minyatüründe birden fazla hayvan figürü karşımıza çıkar. Bu sayfada dağ keçisi, karga, arslan, ceylan, beyaz leopar, kaplumbağa, tilki ve tavşan gibi hayvanlar stilize edilerek uygulanmıştır. Eserdeki hayvan figürleri ile TSMK H.773 140a'daki beyaz leoparın kürkünde, kenar çizgilerindeki açık ve koyu değerlerin belirgin olması, her iki eserdeki hayvan figürlerinin benzer olduğunu göstermektedir (Fotoğraf 16).



Fotoğraf: 16. PUL 77G 144a-144a-144a, TSMK H.773 140a.

2.3 Çadırlar:

Türkmen dönemi minyatürlerindeki çadırlar, farklı renk ve desenlerde genellikle resmedilmiştir. PUL 77G 76a'daki resim, tek direkli çadır özelliği taşımaktadır. PUL 77G 54a sayfasındaki topak ev ise kubbeli bir çadır türüdür. PUL 77G 145a ve TSMK H.773 132b sayfalarda bulunan çadırlar ve üzerindeki tezeyinat yoğun olarak görülebilir. TSMK H.773 132b'deki sayfada siyah renkte, göçebe Türkler'in kullandıkları kara çadır bulunmaktadır (Fotoğraf 17).



Fotoğraf: 17. PUL 77G 76a, PUL 77G 145a, PUL 77G 54a, TSMK H.773 132b.

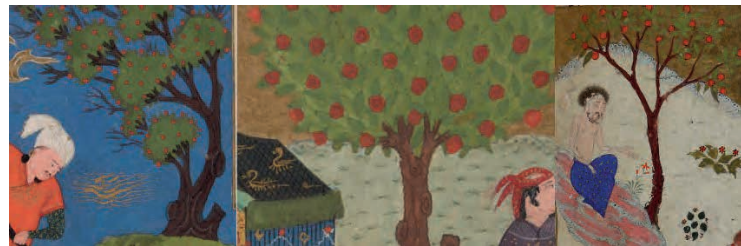
2.4 Tabiat Unsurları:

Princeton Nizâmî'sindeki ince dalı ve gövdesi olan ağaç, yeşil yapraklarının yanında yıldız formunda beyaz çiçekleriyle dikkat çeker. Baharı hatırlatan bu çiçekler, TSMK H.773 219b, 324a nüshalarındaki ağaçlarla aynı formdadır (Fotoğraf 18).



Fotoğraf: 18. PUL 77G 144a, TSMK H.773 219b, TSMK H.773 324a

Karakoyunlu döneminin en belirgin özelliklerinden biri olan yeşil yapraklarıyla genelde öbek oluşturan ve bu öbeklerde kırmızı meyvelerin bulunduğu ağaçlar çokça karşımıza çıkar. Berlin Staatsbibliothek Library Diez A fol 7 140b sayfasındaki ağaç, boyutları ile renklerinde ton farkı olsa da benzerdir (Fotoğraf 19).



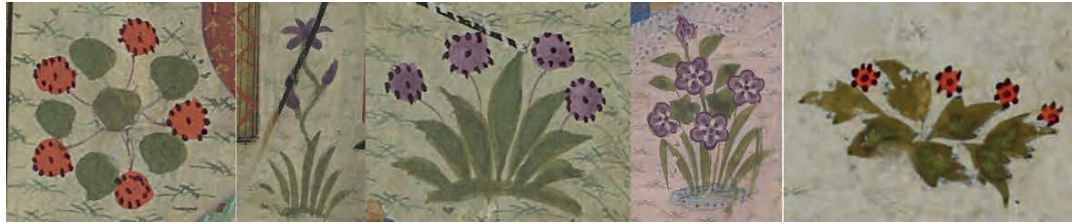
Fotoğraf: 19. PUL 77G 54a, PUL 77G 145a, Berlin Staatsbibliothek Library Diez A fol 7 140b.

Minyatürlerde gökyüzü çoğunlukla altından yapılmış olup, mavi renkte gökyüzü resmedilmiştir. Genellikle beyaz ya da altınla uygulanmış bulutlar görülmektedir. Bu şekilde uygulanan gökyüzünü, incelediğimiz eserde ve TSMK H.773 324a, TSMK H.779 185b nüshalarında görmek mümkündür (Fotoğraf 20).



Fotoğraf: 20. PUL 77G 76a-90a, TSMK H.773 324a, TSMK H.779 185b.

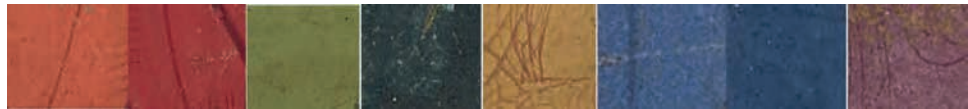
Tepelerin minik otlarla doldurulması, Timur minyatürlerinde yaygın olarak görülür. Özellikle minik otlar ile ot kümelerinin üzerine farklı renklerde çiçekler konulması, Timur Şiraz sonrasında Karakoyunlu yazmalarında çoğunlukla karşımıza çıkmaktadır. Eserdeki bitkilerde farklı çiçekler kullanılsa da kuşbakışı olarak çizilen yuvarlak form içindeki yeşil yaprakların aralarına ilave edilen çiçekler sıkça görülmektedir. Ot kümelerinde yeşil yaprakların formunun değiştiği ama renkli çiçeklerin her zaman aynı şekilde çizildiği gözlemlenmektedir. Bir örneğini de Berlin Staatsbibliothek Library Diez A fol 7 140b sayfasında görmemiz mümkündür. Ayrıca farklı renklerde açan zambaklar da minyatürlerde genellikle bulunmaktadır (Fotoğraf 21).



Fotoğraf: 21. PUL 77G 76a-145a-76a-16a, Berlin Staatsbibliothek Library Diez A fol 7 140b

2.5 Renk:

Minyatürlerin renklendirilmesinde turuncu, sarı, mavi, mor, kahverengi, siyah ve beyaz gibi renkler sıklıkla kullanılmıştır. Özellikle bu renklerin, açık ve koyu tonlarına yaygın olarak rastlanır. Canlı renklerin kullanımı, özellikle birkaç ton aynı rengin koyusuyla çekilen tahrirler, figürlerin boyutlandırılmasında önemli bir yer tutmaktadır (Fotoğraf 22).



Fotoğraf: 22. PUL 77G 54a-16a-54a-258a-191a-191a-258a-258a.

İncelenen eser ile TSMK H.773, TSMK H.779 ve Berlin Staatsbibliothek Library Diez A fol 7' de bulunan minyatürlerin, renklerinin açık ve koyu tonların bir arada kullanılması, izleyiciye derinlik ve canlılık hissi vermektedir (Fotoğraf 23).



Fotoğraf: 23. Fotoğraf 23.TSMK H.773 17a,TSMK H.779 187a, TSMK H.773 286a, Berlin Staatsbibliothek Library Diez A fol 7 123a-350a.

3. SONUÇ

Nizâmî'nin Hamse'si yüzyıllardır sevilerek okunmuş, hem edebi hem de estetik açıdan zengin bir mirastır. Nizâmî'nin eserinde sosyal ve felsefi konulara değinilmesi bu yapıtı zamansız hale getirmiştir.

Princeton Nizâmî'sinde, 1443-1446 iki ayrı tarih yazması ve bu tarihlerden birinin araştırmacılar tarafından yanlış okunması sebebiyle 1449-50'yi dikkate alarak, eserin bu tarihlerde yapıldığı belirtilmiştir. Bu noktada eserin minyatürlerinin çağdaşlarına göre kaliteli olması 1449-50 yılları ihtimalini kuvvetlendirmiştir. Bazı araştırmacılar ise 1446 tarihini ele alarak, bu tarihte yapılmış olmasına herhangi bir sakınca olmadığı üzerinde durmuşlardır. Eserin minyatürlerinin desen ve biçim itibarıyla kendi zamanının tasvirlerinden daha ayrı bir kalıba sahip olduğu görülmektedir. Figürlerin şekilleri itibarıyla uzun ve zarif olmaları, Karakoyunlunun genelde kısa ve tıknaz olan figürlerinden ayrılmaktadır. Ama yeni yeni oluşmakta olan Türkmen üslûbunun başlangıcı olma ihtimalinin de yüksek olduğu görülmektedir. Şiraz'da seri bir üretimin var olması, Şiraz ve Yezd arasında küçük bir kasaba olan Abarkûh'un ticari yollardan etkilenecek, Türkmen üslûbunun oluşmasına zemin hazırlamış olmalıdır. Muhtemeldir ki B.W. Robinson'un görüşü doğrultusunda eser, Ticari Türkmen üslûbunun erken dönem örneği olabilir. Princeton Nizâmî'si, ile Türkmen üslûbuyla birlik gösteren eserler karşılaştırıldığında: gerek tasarım kurgusu, gerekse figürler, hayvanlar, çadırlar gibi öğeler ile benzerlikler görülmektedir. Bu eserler anlatımın zenginliğini ve sahnenin derinliğini ortaya koyarak, minyatürlerin genel kompozisyon özellikleri hakkında bilgi verirler.

Türkmen döneminin günümüze ulaşan en erken örnekleri arasında sayılan eserde, tarih ve yerinin belli olması ve minyatürlerinin o dönemdeki Timur minyatürlerinden ayrı bir kalitede olması ona farklı bir değer sunar. Geçiş dönemine ait minyatürlü yazmalar bir önceki ve bir sonraki dönemlerin üslûbuna ışık tutar nitelikte olup, bize bir önceki ve bir sonraki dönemler hakkında bilgi verdikleri için çok kıymetlidir. Özellikle bu yazmaların bir bütün olarak değil, parçalar halinde, detaylı bir şekilde incelenmesi gerektiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Aka, İ., (2001), İran'da Türkmen Hakimiyeti (Cihanşah Dönemi), Türk Tarih Kurumu: Ankara.
- Atılğan, Okay, S., (2000). 15.Yüzyıl Karakoyunlu Türkmen Minyatürleri (2 cilt), Yayımlanmamış Doktora Tezi: İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atılğan, S.,(2015). "Karakoyunlu ve Akkoyunlu Minyatür Sanatı", Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı, C.2, Editörler: Ali Uzay Peker, Kenan Bilici, Ankara, s. 587-599.
- Aydın, D., (2020), "Bir El Yazma Üretim Merkezi Olarak Şiraz ve Resim Üslubunun Türkmen Dönemindeki Dönüşümü", Artuklu İnsan ve Toplum Bilim Dergisi, S. 5(1), Mardin, s. 82-89.
- Candy, S., R., (1993), "Classicism and Exuberance: The 15th Century", Persian Painting, New York, s. 49-75.
- Grube, E.J., (1962), Muslim Miniature Paintings, from the XIII to XIX Century, from collections in the United States and Canada, Venice.
- İnal, G., (1995), Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar), Ankara.
- Konukçu, E., (1993), "Cihan Şah", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C7., İstanbul, s.536.
- Robinson, B.W. (1958), A Descriptive Catalogue of The Persian Painting in the Bodleian Library, Oxford.
- Sümer, F., (1967), Karakoyunlular (Başlangıçtan Cihan-şah'a Kadar), Türk Tarih Kurumu: Ankara.
- Sümer, F., (2001), "Karakoyunlular", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C.24, İstanbul, s.434-438.
- Uzunçarşılı, İ., H., (2019), Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu Karakoyunlu Devletleri, Türk Tarih Kurumu: Ankara.
- <https://catalog.princeton.edu/catalog/9969358113506421>
- <https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht/?PPN=PPN671782282>

TEZYİNÂTTA “ÜSLÜBA ÇEKME” ÜZERİNE BİR YÖNTEM

Ersan PERÇEM *

ÖZET

Tarihi seyri içerisinde Türk sanatkârlarının ortaya koyduğu eserlere bakıldığında tabiatı çok dikkatli izledikleri görülür. Özellikle tezyini sanatların yapı taşlarını oluşturan motifleri doğadan alırken üsluba çekme yöntemi dikkati çeker. Bu yöntem ile elde edilen motif ve figürler tezyinî sanatlarımızın merkezinde yer alır. Tezyini sanatlarda klasik üslubun önemli bir alanını tam üsluplaştırılmış hatayı grubu motifleri oluşturur. Bu grup motifler tabiattaki herhangi bir çiçeğin tam üsluba çekilmiş hali olup bütün çiçekleri temsil ederken, Yarı üsluba çekilmiş motifler ise çiçek kendi üzerindeki dalı yaprağı ve çiçekleri ile üsluba çekilmiş olur. Bu çalışmamızda tabiattan alınan çiçeklerin üsluba çekilme yöntemleri üzerine durulmuş, aşama aşama bu süreç çizilerek anlatılmıştır. Hazırlanan bu motiflerin yazı etrafında yeni tasarımları da oluşturularak kullanım şeklide gösterilmiştir.

Anahtar kavramlar: çiçek, tezyinat, üsluba çekme

1. Tezyinât ve Üslûba Çekme

“Tezyin” kelimesi Arapça zîynet kelimesinden türemiş olup, “süs” manasına gelirken “Tezyinât” ise bunun çoğulu olan “süslemeler” anlamına gelmektedir¹. Tezyinî sanatların tarihi seyrine baktığımızda kaynağını tabiattan alan motif ve desenlerin geniş bir kullanım alanı olduğunu görmekteyiz. Kitap sanatları içerisinde yer alan cild, tezhip ve minyatür, mimari alanlarda taş, metal, ahşap oymaları, çini, kalemişi ve ayrıca tekstil ve dokuma gibi dekoratif sanatları içerisine almaktadır. Türk sanatkârı bütün bu sanat dallarındaki motifleri tabiattan alırken üslûba çekme yöntemini kullanmış, bu yöntem batı sanatından ayırt edici bir özellik oluşturmuştur. Buna göre üslûplaştırmayı tarif edecek olursak sanatkârın, tabiattan kendine seçtiği modeli kendi zevk ve estetik anlayışı içerisinde modelin genel yapısını bozmadan çizgiler ile yeni bir biçim oluşturmasıdır².

Tabiattaki çiçekler yapılarında taşıdıkları karakteristik çizgileriyle birlikte tezyinata aktarılırken yarı üslûplaştırılmış motifler diye isimlendirilir. Yani üsluba çekilen çiçek kendi üzerindeki dalı yaprağı ve çiçekleri ile birlikte tanımlanır. (Fotoğraf 1-2-3). Buna bağlı olarak tam üslûplaştırılmış çiçekleri ise tabiatta hangi çiçek veya hangi yaprak olduğu anlaşılmaz. Bütün çiçekleri temsilen yapılmış olur. (Fotoğraf 4-5). Karamemi’nin bahçesindeki çiçeklerden oluşturduğu üslûbunun en zengin örneklerini Muhibbî Divânı adlı eserinde görmek mümkündür. Kanûnî’nin “Muhibbî” mahlâsı ile kaleme aldığı Dîvân’ını (1566) Karamemi hasbahçenin çiçeklerini, ustalıkla üsluba çekerek yarı üslûplaştırılmış çiçek motifleriyle hazırlamıştır⁴. Bu el yazması Osmanlı Türk Sanatına farklı bir boyut oluşmuş, yarı üslûplaştırılmış çiçekler tezyinata kazandırılmıştır. Tezyinâtımızda görülen bu yeni akımla kitap sanatımızda klasik üslûbun yanında (tam üslûplaştırma) refakat eden yepyeni bir dönem başlamıştır. Tabiattaki görünüşleriyle lale, gül, karanfil, süsen, sümbül, Selvi bahar dalı vb. çiçekler, üslûplaştırılmış olmaları rağmen ana karakterlerini kaybetmemiş, aksine bunlar ön plana çıkarılmışlardır. Bu tavrın sonraki dönemlerde farklı uygulamaları devam etmiştir.

* Öğr. Gör., Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Tezhip Ana Sanat Dalı, Konya, ersanpercem@gmail.com Orcid: 0000-0002-4861-6600

¹ İnci Ayan Birol, Türk Tezyinî Sanatlarında Desen Tasarımı, Çizim Tekniği ve Çeşitleri. (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 9. Baskı, 2017) 30

² İnci Ayan Birol, F. Çiçek Derman, Türk Tezyinî Sanatlarında Motifler. (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2. Baskı, 1995) 14

³ Ahmet Karahisârî, Kara Memî. Kur’an-ı Kerim. (İstanbul, Envanter No:Y.Y 999. Topkapı Sarayı Kütüphanesi 1546)

⁴ Kara Memî, Muhibbî Divânı. (İstanbul, Envanter No: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T5467, 1566)



Fotoğraf 1-2-3: Muhibbi Divanı, Karamemi'nin yarı üslûba çekilmiş çiçekleri



Fotoğraf 4: Kur'an-ı Kerim, Karamemi'nin tam üslûba çekilmiş çiçekleri



Fotoğraf 5: Muhibbi Divanı, Karamemi'nin tam üslûba çekilmiş çiçekleri



Fotoğraf 6-7 : Tabiattan lale çiçeği



Fotoğraf 8-9: Üslûba çekilmiş laleler (Naz-dar⁵ - İznik çini tabak)⁶



Fotoğraf 10-11-12-13-14: Ali Üsküdârî'nin yarı üsluplaştırılmış çiçekleri, (Mecmûa-i Gazaliyyât)

⁵ Yıldız Demiriz, Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler. (İstanbul: Yorum Sanat, 1. Baskı, 2005) 117.

⁶ Nurhan Atasoy, İznik Seramikleri. (London: Alexandra Press, 1989)

Karamemi ve Ali Üsüdâri sanatkârlarımız yarı üsluplaştırılmış çiçekleri tabiattan alıp başarılı bir biçimde tezyinatımıza kazandırmışlardır. 1726 da Derviş Mustafa bin el-hac Mehmed tarafından Cönk şeklinde yazılan mecmuayı Ali Üsküdârî Yarı üsluba çekilerek hazırlamış⁷, Karamemi'ye nazaran daha gerçekçi olan çiçekleri kendi dalı üzerinde yaprak çiçekleri ile en ince detayına kadar tarama tekniği ile (Fotoğraf 10-11-12-13-14) hazırlamıştır⁸. Lakin günümüzde yeni çiçekleri üslûba çekme yerine mevcut olanlarla yetinilmesi, bu işin zorluğunu ortaya koymaktadır. Bu sebeple üslûba çekmede yeni çiçek ve yöntemler geliştirme, tezyînâtımıza katkı sağlayacaktır.

2. Kanarya Gülü ve Peygamber Çiçeği

Bu konu için seçtiğimiz 'Peygamber Çiçeği ve Kanarya Gülü' çiçekleri üslûba çekilerek ele alınacak ve bir yazı etrafına uygulanacaktır. Üslûba çekme yönteminin başarılı ve doğru olabilmesi için tabiat-taki çiçeklerin çok iyi incelenmesi gerekmektedir. Seçilen çiçeğin kendi dalı üzerindeki yaprağı, çeşitli iriliklerdeki goncaları ve açmış en büyük hali olmalıdır. Tam ve yarı üslûba çekmede hatayı grubu motiflerini oluşturan yaprak, goncagül penç ve hatayı motiflerini temsilen üslûplaştırma yapılabilir. Seçilen çiçeğe göre yapraklar sade veya dilimli, goncagül ve hatayı motifleri ise çiçeğin dikine kesiti veya kuş bakışı görüntülerinin çeşitli iriliklerde çizimlerinden oluşmalıdır. Bu hususlara dikkat ederek tabiattan alınan çiçeklerin tezyinata aktarılabilmesinin ilk evresi çiçeğin gerçek görüntülerinin karakalem ve renkli hallerinin ışık ve gölgelerine dikkat edilerek çizilmesi sağlanmalıdır. Çiçeğin üslûba çekme aşaması az farklılıklarla birden fazla yapılabilir. Sanatkâr tabiattan aldığı çiçeğin ana karakterini koruyarak yeni biçim ve şekil kazandırmış olur. Çiçek üzerinde ışık ve gölgenin nereye düştüğü tespit edildikten sonra hacimleştirme işlemi yapılır ve üsluba çekme tamamlanır.



Fotoğraf 15: Peygamber çiçeği



Fotoğraf 16: Kanarya gülü çiçeği

3.Üslûba Çekme Yöntemi (Karakalem)

Tabiattaki figürlerin üslûba çekilebilmesi için öncelikle karakalem eğitimi ile objelerin doğru algılanması sağlanır. Bunun için ise temel eğitim olan karakalem ile başlamak en doğru yöntem olacaktır. Tonlama ile objelerin üzerindeki açık-koyu ve orta değerler bulunur ve tekniğine uygun bir şekilde uygulanır.



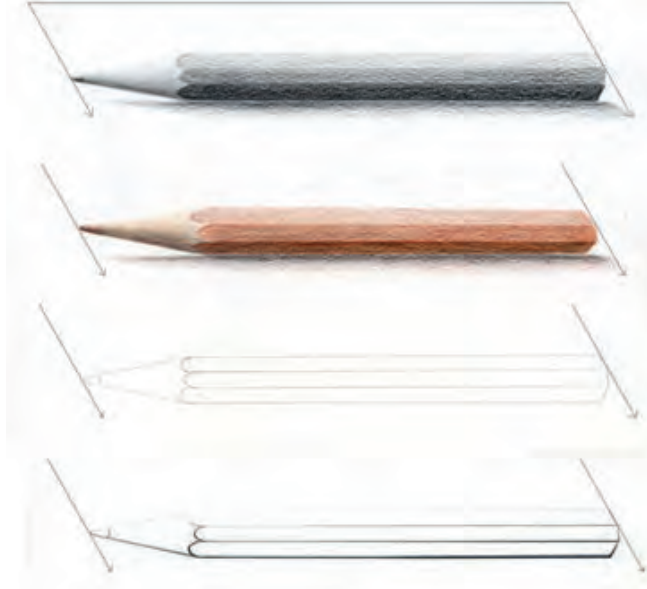
Şekil 1-2: Küp ve küre objelerinin hacimli çizimleri, ışık ve gölgenin doğru algılanması

⁷ Gülnur Duran, Ali üsküdari Tezhip ve Rugani Üstadı, Çiçek Ressamı. (İstanbul, Kubbealtı Neşriyat, 2008)140-153.

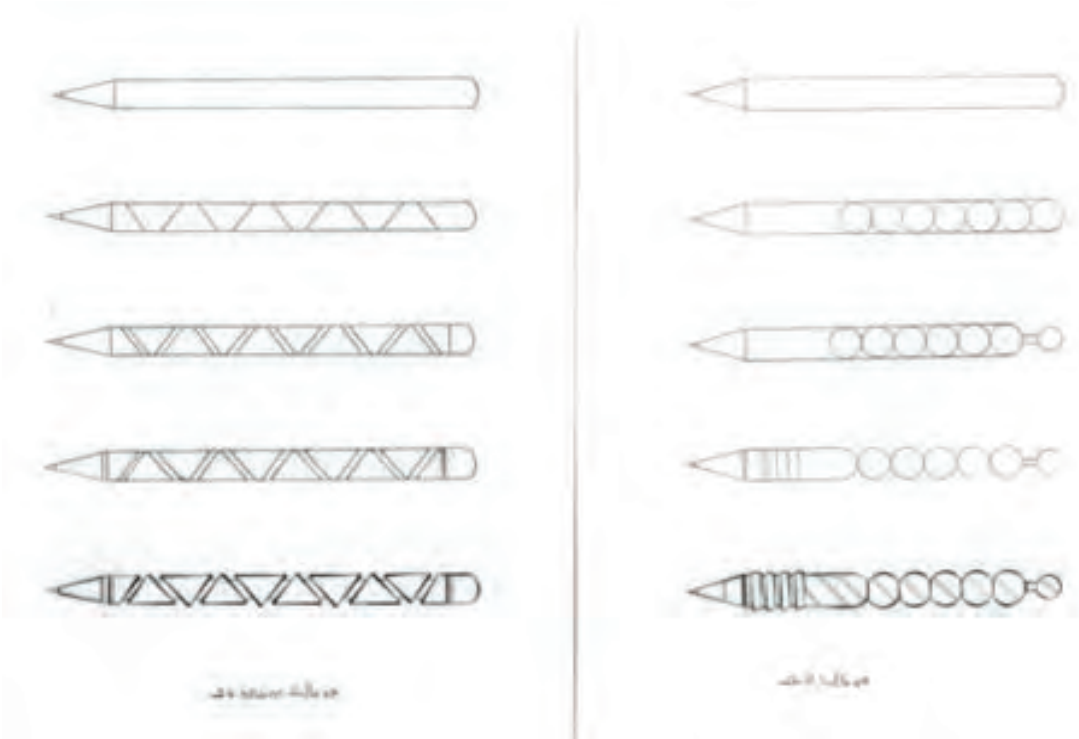
⁸ Ali Üsküdari, Mecmûa_i Gazaliyyât. (İstanbul, Envanter No: T.5650, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi,1727).



Şekil 3-4: Hacimleştirilmiş küre üzerine düşen ışığın, çisim üzerindeki yalınlaşmış hali.



Şekil 5: Hacimleştirilmiş kalemin taslak (kanaviçe) halinin çizilmesi. Kanaviçedeki ışığın vurduğu yerdeki çizginin incelmesi ve gölgenin olduğu çizginin kalınlaşması.



Şekil 6-7: Çizilen kalemin hayal gücü ile yeni form ve şekiller kazandırılarak tasarlanması.

4. Peygamber Çiçeğinin ve Üsluba Çekilme Yöntemi

Tabiattan alınan peygamber çiçeğinin farklı ebat ve renklerdeki halini bir araya getirerek kompozisyon oluşturulması gerekir. Çiçeğin her detayını daha iyi algılayabilmek için tabiattaki halini birebir tonlayarak üç boyutlu karakalem ve renkli çizimleri gerçekleştirilir. Buraya kadar yapılan çizimler çiçeğin algılanması, bundan sonrakiler ise üsluba çekme yöntemi olacaktır. Kuru kalem ile renklendirilen peygamber çiçeğinin dış hatları (kanaviçesi) tahrirlenerek çiçeğin fazla görülen kısımları çıkartılarak sadeleştirilir. Çiçeğin üzerine düşen ışık ve gölgenin geldiği alanlar belirlenir. (Şekil 11-12-13-14) Bu çiçeğe hacim kazandırılan önemli bir aşaması olacaktır. Sonrasında ise sadeleştirilerek, farklı ve yeni yorumlar ile yeni tasarımlar oluşturulabilir. Tabiat kaynaklı bu çiçeğin dalı yaprağı ve farklı iriliklerdeki açmış hallerini bir araya getirerek bir kompozisyon halinde sunulmasına yarı üsluba çekme denir. (Şekil 15-16-17-18) Elde edilen bu yeni tasarımları klasik teknikler ile renklendirilip uygulanması bu aşamanın son hali olacaktır. (Şekil 19-20)



Fotoğraf 17: Peygamber çiçeğinin tabiattaki hali



Şekil 8-9-10: Çiçeğin aslına uygun karakalem ve renkli çizimleri ve çiçeğin hatlarının tahrirle belirlenmesi



Şekil 11-12-13-14: Tahrirlerin ışık ve gölgeye uygun nüans verilerek hacim kazandırılması



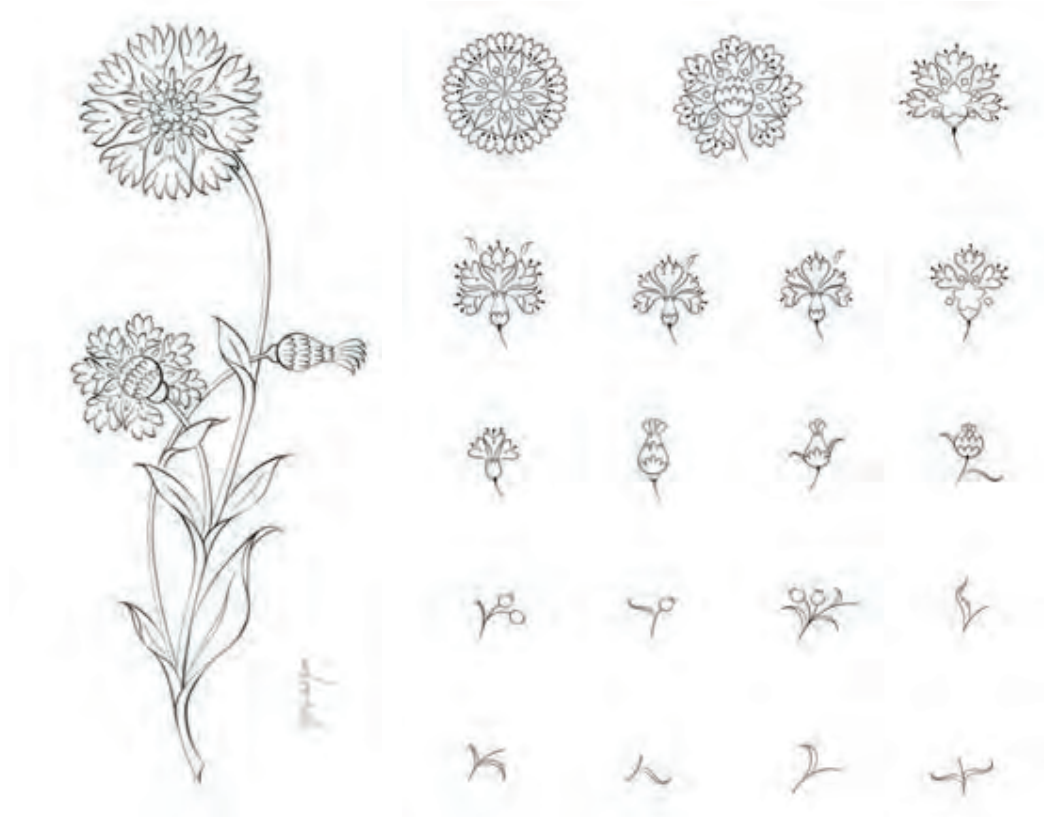
Şekil 15-16-17-18: Hacimleştirilen çiçeğin birden fazla farklı tasarımlarının oluşturulması



Şekil 19-20: Üslûba çekilmiş Peygamber çiçeğinin farklı tasarımlarına renk uygulamaları



Şekil 21-22-23-24: Peygamber çiçeğinin tabiattaki halinin üslûba çekme sıralaması



Şekil 25: Üslûba çekilmiş çiçeğin ilk hali Şekil 26: Üslûba çekilen Peygamber çiçeği motiflerinin aslına uygun farklı boy ve görüntülerinin halkâr uygulaması için hazırlanması (Motif Çizimleri:M. Banu Bayrak)



Şekil 27 Hazırlanan motiflerin halkâr tarzında uygulaması için seçilen celi sülüs ayet-i kerime. (Hüsni Hat: Ersan Perçem)

Üslûba çekilerek hazırlanan Peygamber çiçeğinin yine peygamber (sav) efendimizi öven bir ayet-i kerime etrafında tezyin edilmesinin daha uygun olacağı düşünüldü. Kur'an-ı Kerim'de Allah-ü Teala Enbiyâ sûresi 107. ayetinde şöyle buyurmaktadır; "Seni de (ey Rasûlüm), ancak âlemlere rahmet olarak gönderdik"⁹, buyurmaktadır. Ayetin başında kalem ağzı daha ince olan oklu besmelenin sağ ve sol taraflarında oluşan koltuklara ise hem lale hem de peygamber çiçeğinden oluşan ½ sietrili yarı üslûba çekilmiş bir desen tasarlandı. Burada Lale ile Allah Teâlâ'ya, Peygamber çiçeği ile de Peygamber efendimize bir gönderme yapılarak yazı ve desen ilişkisi ortaya konulmuş oldu.



Şekil 28: Yürüyen tek iplik kenarsuyunun desen planı, Şekil 29: Yürüyen tek iplik kenarsuyunun desen helezonu ve motif yerlerinin tesbiti.

⁹ Hüseyin Kutlu ve Ersan Perçem. Kur'an-ı Kerim, Enbiyâ Sûresi 107. Ayet, (İstanbul: Damla Yayınevi, 2017) 330.



Şekil 30: Üsluba çekilen peygamber çiçeğinin yürüyen tek iplik kenarsuyu desenine halkârî tarzda çizim ve renkli uygulama safhaları.

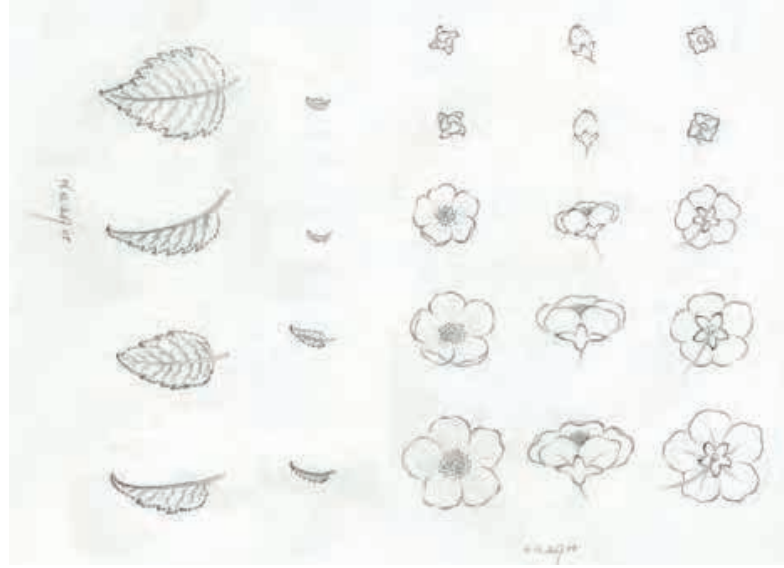


Şekil 31: Üslûba çekilen peygamber çiçeği desenini celi sülûs yazı etrafında uygulanmış hali. (Hüsn-i Hat: Ersan Perçem / Halkâr Uygulama: Banu Bayrak)

5. Kanarya Çiçeğinin Üsluba Çekilmesi



Fotoğraf 19: Kanarya Güllü çiçeği Şekil 32-33: Üslûba çekilen Kanarya Güllü çiçeğinin aslına uygun karakalem ve renkli çizimlerinin uygulanması



Şekil 34: Üslûba çekilen Kanarya Gülü çiçeği motiflerinin aslına uygun farklı boy ve görüntülerinin halkâr uygulaması için hazırlanması (Motif Çizimleri: Zeynep Tekeci Genç)



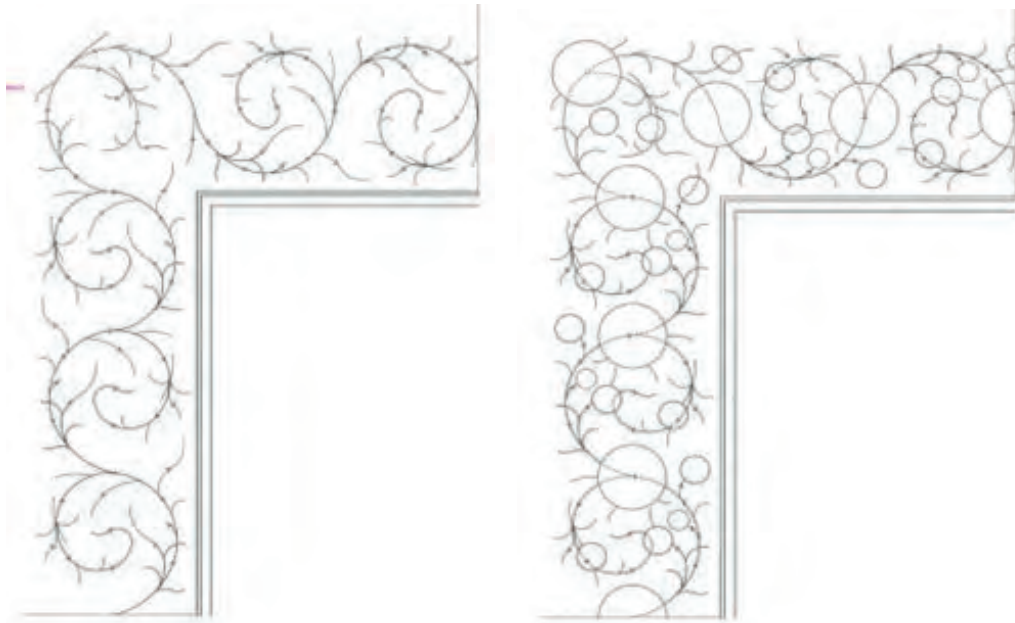
Şekil (35): Çizilen Kanarya Gülü çiçeğinin karakalem çizimi **Şekil 36-37:** Üslûba çekilen Kanarya Gülü çiçeğinin yalın halde tahrirlenmesi ve nüanslı çizimlerinin hazırlanması



Şekil 38: Üslûba çekilen Kanarya Gülü çiçeğinin dokulu kağıt üzerine renklendirilip nüanslı uygulaması



Şekil 39: Hazırlanan motiflerin halkâr uygulaması için seçilen celi sülüs Esmâ-i Hüsnâ “Ya Vekil”¹⁰
Anlamı: (Güvenilen, koruyan, yardım eden, görüp gözetken, her şeyin maliki ve yöneticisi olan)



Şekil 40: Çizilen Yürüyen tek iplik kenarsuyunun desen planı, **Şekil 41:** Yürüyen tek iplik kenarsuyu desen helezonu ve motif yerlerinin tesbiti.

¹⁰ İsmail Karagöz, Ayet ve Hadislerin Işığında Allah'ın Sıfat ve İsimleri Esmâ-i Hüsnâ. (İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2. Baskı, 2011) 35.



Şekil 42-43: Üslûba çekilen Kanarya Güülü çiçeğinin yürüyen tek iplik kenarsuyu desenine halkârî tarzda çizimi ve renkli uygulama safhaları.



Şekil 44: Kanarya Güülü çiçeği desenini celî sülüs yazı etrafında uygulanmış hali.
(Zer-endut Celî Sülüs Hüsn-i Hat: Ersan Perçem / Halkâr Uygulama: Zeynep Tekeci Genç)

6. SONUÇ

Türk tezvinatında önemli bir yeri olan üslûplaştırma, tabiattan alınan çiçeğin gelişim süreçlerini kapsamaktadır. Çiçek gelişim sürecinin her yönü ile kavranması üsluba çekmede yeni ve etkin tavırların da ortaya çıkmasına vesile olacaktır. Bu sayede sanat tarihimize mal olmuş motiflerimizin yanı sıra yeni ve özgün örneklerin sanatımıza kazandırılması sağlanacaktır. Her tekniğin kendi içinde belli başlı temel kuralları ve yapılış sıraları bulunmaktadır. Bu örneklerden de anlaşıldığı gibi tezhip sanatı çok kuralcı bir sanat gibi görünmesine rağmen zaman zaman sanatkârların iç disiplinini ve estetiği bozmadan kuralların dışına çıkarak farklı arayışlara gittiği ve zengin iç dünyalarını yansıtan eserler meydana getirdiği görülmektedir. Bu nedenle geleceğe kalıcı ve zevkli eserler bırakabilmek için geçmiş eserlerini çok iyi incelenmesi ve yeni çiçeklerin üsluba çekilere tezvinatımıza kazandırmamız gerekir. Burada **“Peygamber Çiçeği”** ve **“Kanarya Güülü”** çiçekleri öreğinde yapılan yarı üslûplaştırma anlayışının incelenmesine yönelik çözümleme ve yorumlama çalışmaları sunulmuştur. Bu çalışmanın yapılabilecek benzeri araştırma ve uygulamalara katkı sağlayacağını ummaktayız.

KAYNAKÇA

- ATASOY, Nurhan, İznik Seramikleri. (London: Alexandra Press, 1989)
- AYAN Birol, İnci. Türk Tezyîni Sanatlarında Desen Tasarımı, Çizim Tekniği ve Çeşitleri. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 9.Baskı, 2017.
- AYAN BİROL, İnci ve DERMAN Fatma, Çiçek. Türk Tezyîni Sanatlarında Motifler. (İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2. Baskı, 1995).
- DEMİRİZ, Yıldız, Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler. (İstanbul: Yorum Sanat, 1. Baskı, 2005)
- DURAN, Gülnur. Ali Üsküdarî Tezhip ve Rugani Üstadı, Çiçek Ressamı. (İstanbul, Kubbealtı Neşriyat, 2008).
- KARAGÖZ, İsmail. Ayet ve Hadislerin Işığında Allah'ın Sıfat ve İsimleri Esmâ-i Hüsnâ. (İstanbul: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2. Baskı, 2011)
- KARAHİSARİ, Ahmet ve KARAMEMİ. Kur'an-ı Kerim. (İstanbul, Envanter No: Y.Y 999. Topkapı Sarayı Kütüphanesi 1546)
- KARAMEMİ, Muhibbi Divanı. (İstanbul, Envanter No: İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, T5467, 1566)
- KUTLU, Hüseyin ve PERÇEM, Ersan. Kur'an-ı Kerim Enbiyâ Sûresi 107. Ayet. (İstanbul: Damla Yayınevi, 2017)
- MECMU'Â-İ GAZALİYYÂT. T.5650. (İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, 1727)

NAKKAŞ HASAN'IN HAÇOVA MEYDAN MUHAREBESİ TASVİRİ ÜZERİNE BAZI MÜLÂHAZALAR

Yasin URHAN*

ÖZET

16. ve 17. yüzyılın önemli bir minyatür sanatçısı olan Nakkaş Hasan'ın kaynaklarda doğum tarihi zikredilmemektedir. Eser vermeye başladığı 16. yüzyılın son çeyreğinden vefat ettiği 1622 yılına kadar Osmanlı minyatür sahasında yirmi civarında yazmanın tasvir yapımında görev almıştır. Enderun'da eğitim görmüş devlet hizmetinde Rumeli beylerbeyliği ve vezirlik makamına kadar yükselmiştir. Nakkaş başı Osman'ın ekibinde yer alarak ilk eserlerini vermiş 1590 yılından itibaren nakkaşhane-de yazma eser resimleme çalışmalarında etkin olmuştur.

Nakkaş Hasan, minyatürlerinde hikâye etme geleneğiyle tasarımlar ortaya koymuştur. Şâhnâme türü eserlerde konu gereği özellikle padişahların katıldığı savaşlar resimlenmiştir. Kalabalık figürlerin kompozisyonları panoramik bir anlayışla yansıtılmıştır. Bu doğrultuda Nakkaş Hasan'ın "Şehnâme-i Sultan Mehmet III veya Eğri Fetihnâmesi" adlı eserinde yer alan ve Haçova Meydan Muharebesini tasvir eden minyatür bir savaş ortamını yansıtmaktadır.

Haçova Meydan Muharebesini tasviri orduların savaş meydanındaki diziliminden askerlerin kıyafetlerine pek çok konuda veriler sunmaktadır. Hilal biçimindeki kompozisyon düzeni sade bir anlayışla ele alınmıştır. Minyatür tasarımı, metindeki anlatım doğrultusunda yapılmıştır. Savaş, gerçekçi bir anlayışla yansıtılmıştır. Eser, orduların düzeni, silahlar, askerî kıyafetler ve olayın akışına dair detaylar sunmaktadır.

GİRİŞ

Nakkaş Hasan, 16. yüzyılın son çeyreğinde ve 17. yüzyıl başlarında eserler sunmuş önemli bir minyatür sanatçısıdır. Eserlerinde Osmanlı tasvir anlayışının "klasik" tavrını koyan Nakkaş Hasan, hikâye etme geleneğine bağlı kalmış ve pek çok yazmanın resimleme işini üstlenmiştir. Nakkaş Osman atölyesinde sanat eseri üretmeye başlayan Nakkaş Hasan bu geleneği sürdürerek kendi sanat ekibi ile birlikte minyatür örnekleri ortaya koymuştur. Osmanlı padişahlarının tarihi hadiselerini anlatan şehnâmeler de Nakkaş Hasan ve ekibinin katkı sunduğu kitap çeşitlerindendir.

25 Ekim 1596 tarihinde gerçekleşen Haçova Meydan Muharebesi Osmanlı Devleti'nin en stratejik savaşlarından biri kabul edilir. Eğri kalesinin fethini müteakip gerçekleşmiştir. Bu seferi anlatan dönemin önemli şehnâmelerinden Şehnâme-i Sultan Mehmet III veya Eğri Fetihnâmesinde konu ile ilgili üç minyatür bulunmaktadır. Tasvirlerde yazmaların resimlenmesi geleneği doğrultusunda savaşın aşamaları sunulmuştur.

Minyatür sanatı, katmanlı yapı kurgusu ve perspektif kaygısından uzak kompozisyon uygulamaları ile tarihi olayları detaylı tasvir etme imkanına sahiptir. Özellikle panoramik nitelikteki minyatür örnekleri araştırmacılara; tarihi olaylardan askeri düzene, kıyafet bilgisinden kullanılan alet edevata kadar pek çok alanda veriler sunmaktadır. Dolayısıyla minyatür analizleri tarihî, kültürel ve sosyolojik anlamda bilgiler elde etmenin yollarından biridir. Zira, minyatür sanatı gerçekçi ifadeyi öncelediğinden tasvir örnekleri bilgi kaynağı niteliğine bürünmektedir. Bu sebeple Haçova Meydan Muharebesi minyatürü incelendiğinde bu konuda tarihi kaynakların naklettiği hususların izlerini görmek mümkündür.

1. Nakkaş Hasan'ın Devlet Adamlığı ve Sanat Hayatı

Kaynaklarda Nakkaş Hasan'ın doğum tarihi bilinmemektedir. Sanatçı ile ilgili verilere onun özellikle idarî görevleri dolayısıyla ulaşılabilmektedir. Tarihi kaynaklarda hayatının çocukluk ve gençlik dönemlerine ait bilgiler bulunmamaktadır. Enderun'da yetişmiştir. Uzun süre Harem-i Hümayun hizmetinde yer almıştır. (Tanındı, 2020:329) Saray memuriyetinde has oda görevlisi olarak bulunmuştur. Nakkaş Hasan'ın miftah oğlanı ve dülbent gulamı olarak başlayan devlet kademelerindeki yükselişi odabaşılık ile devam etmiştir (Hasanbeyzâde Ahmed, 2004:738).

* MEB, Bursa, yasinurhan4316@gmail.com, Orcid: 0009-0002-2799-8766

Silâhdar kapıcıbaşı görevine yükselişinin ardından tophane nazırlığı vazifesi sürdürmüş ve aynı sene yeniçeri ağası olarak atanmıştır. Osmanlı yönetim sisteminin iki önemli biriminden biri olan Rumeli beylerbeyliği makamına 17 Aralık 1604 senesinde ulaşmıştır. Tüm bunların yanı sıra kendisine vezâret pâyesi de sunulmuştur. Nakkaş Hasan Paşa, 1606-1607 yıllarındaki vezirlik görevinin akabinde sadâret kaymakamlığına terfi etmiştir. Devlet adamlığı görevlerinin nihayetinde Rumeli beylerbeyliği vazifesinden affını istemiş ancak kendisi devlet işlerindeki tecrübesinden yararlanılmak üzere kubbe vezirliği makamına getirilmiştir. (Uzunçarşılı, 2019:103) Kaynaklarda Nakkaş Hasan'ın III. Murad'ın kızıyla evlendiği belirtilmiştir. 1622 yılında vefat eden sanatkârın kabri Eyüp semtinde Zal Mahmud Paşa Külliyesi yanındaki türbede bulunmaktadır (Çobanoğlu, 2006:330-331).

Nakkaş Hasan, ilk sanat eğitimini Topkapı Sarayı Enderun Bölüğünde almıştır. Ehl-i Hiref teşkilatı içinde yer alarak minyatür sahasındaki bilgilerini özellikle usta-çırak ilişkisi içinde edinmiştir (Mahir, 2012: 177). Ehl-i Hiref teşkilatı, önemli sanat eserlerinin üretimi için istihdam edilen usta sanatkarların toplandığı bir bölük olarak bilinir. Nakkaş Hasan bu bölük içinde Osmanlı klasik minyatüründe mühim bir yeri olan Nakkaş Osman'ın ekibinde yer almıştır. Ser nakkaşın öncülük ettiği kitap resimleme işi bir nakkaş ekibi tarafından gerçekleştirilmiş ve eserlere genelde ser nakkaşın tavrı yansımıştır. Tasvir sanatını Nakkaş Osman gibi bir kaynak kişiden öğrenen Nakkaş Hasan, 1003/1595 kayıt numarasıyla sunulan bir masraf defterinde nakledildiğine göre, saray hizmetlerinde yeniçeri ağası olmaya varan memuriyet kariyerine ve sanatta bölükbaşı seviyesine uzanan ustalık vazifesine sahip olmuştur (Meriç, 1953:58).

Sanat hayatının sonraki dönemlerinde yazma kitap resimleme işlerine ağırlık vermiş kendi ekibi ile yirmi civarında kitabın minyatürlerini yapmıştır. Katkı sunduğu eserler içinde yer alan Acâib-i Mahlûkât (TSMK, III. Ahmet 3632), Şehnâme veya Şemailname-i Al-i Osman (TSM, A. 3592Tercüme-i Miftah Cifr el Cami İÜK, T6624), Kıssa-i Şehr-i Şatran (İÜK, T9303), Siyer-i Nebî (TSM, H.1221) adlı yazmalar minyatür sanatı tarihinin önemli örnekleri olarak kabul edilmektedir (Tanındı, 1979:607).

Nakkaş Hasan'ın özellikle şehnâmecî Tâlikizâde Mehmed Subhi ile birlikte ortaya koyduğu eserler Osmanlı padişahlarının hayatları, savaşları ve zaferlerini anlatmak için kaleme alınan şehnâmeler geleneğinin en etkili örneklerinden kabul edilir. Yine Osmanlı Devleti'nin önemli idarecilerinden Gazanfer Ağa'nın hamilik etmesiyle yazma eserler üretilmiştir. Gelenekte yazma kitaplar; yazar, nakkaş, hattat, mücellit, cetvelkeş gibi paydaşların bir araya gelmesiyle oluşmuştur.



Fotoğraf: 1. Şehnâmecî Tâlikizâde Mehmed Subhi, bir hattat ve Nakkaş Hasan bir eserin hazırlanış sürecinde. (Eğri Fethi Târihi, TSMK, H.1609, 74a)

2. Şehnâme-i Sultan Mehmet III veya Eğri Fetihnâmesi Adlı Yazma Hakkında

Eser, şehnâmecî Tâlikîzâde Suphi Çelebi tarafından 1596 yılında kaleme alınmıştır. Şehnâme türünde yazılmış olan el yazması kitap (H.1609) no'lu kaydı ile Topkapı Sarayı Müzesinde bulunmaktadır. Eser, muhteva olarak Sultan III. Mehmed'in Eğri kalesi için seferini ve sonrasında yapılan Haçova Meydan Muharebesini konu edinir. III. Mehmed, Osmanlı Tarihinde Kanuni Sultan Süleyman'ın ardından 30 sene sonra ilk kez ordunun başında sefere çıkan padişah olmuştur (Bağcı, Çağman, Renda, Tanındı, 2006:182-183).

1596 senesinde gerçekleşen bu uzun sefere Sultan III. Mehmed ile birlikte eserin yazarı Tâlikîzâde Suphi Çelebi de şahsen katılmıştır. Buna dayanarak yazmada yer alan minyatürlerdeki sefer sahnelerinin ve Padişah otağı ve toplantı ortamının, İstanbul dönüşündeki karşıla- ma törenlerinin detaylı bir şekilde ifade edilebildiği söylenebilir. Ayrıca Nakkaş Hasan'ın minyatürlerde kalabalık insan kompozisyonlarını bir sadelik içinde ama tüm ayrıntısıyla tasvir edebilmesi onun sanatına hakimiyeti hakkında veriler sunmaktadır.

Eser, Türkçe yazılmış ve mesnevî nazım türüyle kaleme alınmıştır. Yazmanın cilt boyutu 43 x 53 cm, minyatür alanı ise 35 X 45 cm'dir. Eser; cilt, unvan sayfası, zahriye sayfası ve sazyolu tezhipleriyle dikkat çekmektedir. Bu noktada Nakkaş Hasan'ın Karahisârî Mushaf-ı Şerifinin müzehhip ekibinde yer aldığı ve Sultan I. Ahmet tuğrasını tezhiplediğini de belirtebiliriz. Dört minyatürün yer aldığı şehnâme türü yazmadaki minyatürlerde Sultan III. Mehmed'in Eğri Kalesi komutanlarını ve elçileri kabul etmesi sahnesi, Haçova Meydan Muharebesinin genel bir tasviri, Sultan III. Mehmed'in Eğri Seferi dönüşü İstanbul'da coşkulu bir topluluk tarafından karşılanması alayı, son olarak da Tâlikîzâde Suphi Çelebi ile birlikte Nakkaş Hasan ve bir kâtibin şehname üretimi için birlikte oldukları sahne bulunmaktadır (Akbaş, 2013:45).



Fotoğraf: 2. Eğri Sefer Dönüşü Sultan III. Mehmed ve Ordusunun İstanbul'da Karşılanması. (Şehnâme-i Sultan Mehmet III veya Eğri Fetihnâmesi. TSM, H.1609, 68b-69a)

3. Haçova Meydan Muharebesi

1593 yılında Osmanlı himayesi altında bulunan Boğdan, Eflak ve Erdel'de ortaya çıkan karışıklıklar ve sınır boylarında yaşanan isyan hadiseleri sebebiyle dönemin vezîriâzamı Koca Sinan Paşa mücadele kararı almıştır. Yapılan savaşların ilk dönemlerinde belirgin bir üstünlük sağlanamamış hatta Estergon Kalesi gibi stratejik bir nokta da kaybedilmiştir (2 Eylül 1595).

Yaşanan kargaşalar esnasında III. Murat vefat etmiş yerine ise III. Mehmet geçmiştir. Yeni padişah istişareler neticesinde, özellikle de Hoca Sadettin'in tavsiyesiyle gazâ geleneği doğrultusunda ordunun başında sefere çıkma kararı almıştır (Emecen, 1996: 546-547).

III. Mehmed, ordusuyla İstanbul'dan hareket ederek 12 Ekim 1596 tarihinde Eğri Kalesini ele geçirmiştir. Ancak Avusturya Arşidükü Maximilien ile ittifak içinde oldukları Erdel Voyvodası âsi Sigismund Bathory komutasındaki birliklerin ilerleyişi sonucu iki ordu Haçova'da karşı karşıya gelmişlerdir. Avusturya İmparatorluğunun 50-100.000 kişilik ordusunun komutanlığını Arşidük Maximilien ve Bathory yapmıştır. Alman, Macar, Floransa, İspanyol, papalık, Çek ve Leh askerlerinin de katılımıyla büyüyen Avusturya ordusunun karşısında Fetih Giray'ın komutasındaki Kırım kuvvetlerinin katıldığı Osmanlı ordusu yer almıştır. Asker sayıları birbirine yakındır (Yılmaz, 1990:124-141).

Osmanlı ordusu savaş öncesi klasik savaş düzenine girmiştir. Bu düzene göre merkez hatta padişah ile vezirler yer almıştır. Ordunun sağ ve sol kanadında Anadolu ve Rumeli birlikleri dizilmiştir. Öncü kuvvet anlamındaki Pişdarlık görevi Cigalazâde Sinan Paşa ile Kırım Hanı Fetih Giray'a verilmiştir. Savaşta önemli tesirleri olacak toplar birbirlerine zincirlenerek güçlü bir müdafaa hattı meydana getirilmiştir. Savaş meydanı Cineiha Suyu'nun kenarındadır ve alanda bataklıklar mevcuttur. Habsburg askerleri Haçova bataklığının arkasında konuşlanmıştır. Ayrıca bölgede tarihi değere sahip kilise kalıntıları da mevcuttur (Uzunçarşılı, 2023:74-79).

Önce Sinan Paşa ve Fetih Giray idaresindeki kuvvetler hücum edip kısmî başarılar elde ettilerse de ilerleyen zamanlarda Habsburg birlikleri Osmanlı savunmasını kırıp merkeze kadar ulaşmış çadırları, hazine ve kıymetli eşya sandıklarını yağmalamaya başlamışlardır. Bu bozgun havasında geri çekilme ve padişahın savaş alanından kaçırılması fikri tartışılırken III. Mehmet manevî destek olarak sefere getirilen Peygamber efendimizin kaftanını giymiş ve sancak-ı Şerif'i de eline alarak ordunun önüne çıkmıştır. Geri destek birliklerinin başlattığı taarruz Osmanlı ordusuna motivasyon kaynağı olmuş, padişahı da önlerinde gören askerler güçlü bir mücadeleye başlamış ve zafer kazanmışlardır (Danişment, 2011:171).



Fotoğraf: 3. Haçova Meydan Muharebesi krokisi (TSMA, nr. E 5539)

4. Haçova Meydan Muharebesi Minyatürü Biçim ve Muhteva özellikleri

Şehnâme-i Sultan Mehmet III veya Eğri Fetihnâmesi (TSM, H.1609, 50b-51a) adlı eserde yer alan minyatür tarihi özelliklerini anlattığımız Haçova Meydan Muharebesini tasvir etmektedir. Minyatürde tarihi kaynaklarda nakledilen olay ve gelişmeleri görmek mümkündür. Bu yönü itibarıyla eser realist bir anlayışla ele alınmıştır. Nakkaş Hasan'ın sade anlatımı minyatürlerde hikâye etme geleneğine uygun davranıldığını ortaya koymaktadır. Sadelik içinde detayların sunulması da minyatür sanatının özelliklerine bir atıf niteliğindedir.

Minyatür çift sayfa olarak tasarlanmıştır. Nefes payları düşüldüğünde minyatür alanı yaklaşık 35 X 45 cm ebadındadır. Kalabalık figürlü bir kompozisyon düzeni vardır.



Fotoğraf: 4. Haçova Meydan Muharebesi Minyatürü

Kompozisyon tasarımının geneline bakıldığında dairesel bir dizilim görülmektedir. Bu düzen Nakkaş Hasan'ın sık kullandığı bir tasarım biçimidir. Sağ ve sol taraf figürleri dairesel bir düzlemde dizilirken ortadaki insanlar yatay düzlemde yer almıştır. Nakkaş, ortadaki figürlerin altındaki ve üstündeki atlıları diagonal (çapraz) düzlemde yerleştirerek hem dengeyi sağlamış hem de kompozisyon zenginliği oluşturmuştur. Topları dizilimi ise çevreden merkeze ve merkezden çevreye olacak şekilde çizilmiştir. Tasarımda asimetrik denge unsuru kullanılmıştır. Zira tarihi kaynaklarda da zikredilen dere figürü iki orduyu ayırmaktadır ve Osmanlı ordusuna ayrılan kısım daha fazladır. Zemin, açık jengari yeşil rengi ile sade bir şekilde boyanmıştır.

Tasarım merkezinde padişah figürü bulunmaktadır ve bu figür diğer insan figürlerinden daha büyük çizilmiştir. Padişahın yüz çizimi, sakal, bıyık, kaş taramaları itinalı yapılmıştır.



Fotoğraf: 5. Sultan III. Mehmet ve Yanındakiler

Padişahın yanında şehzadesi, arkasında kapıkulu ağalarından korumaları ve silahdâr ağa bulunmaktadır. Kompozisyon merkezi olan bu grubun alt ve üst kısmında espas oluşturularak padişah belirgin bir hale getirilmiştir.

Padişahın önünde Yeniçeri birliği yer almaktadır. Bu birlik içindeki farklı bölükler minyatürde kendilerine has kıyafet ve başlıklar içinde resmedilmiştir. Sultanın atının önünde solaklar ve peykler yürümektedir. Bu grup rikâp solağı kavuğu takmaktadır ve okçu birlikleridir. Görevleri padişahı korumaktır. Ayrıca tören birliği olarak da hizmet verirler. Onların önünde tüfekli birlikler ve ordunun en ön safında ise topçu birliği yer almaktadır. Minyatürde yeniçeri ocağının kırmızı-sarı renkli sancağı da belirgin bir şekilde görülmektedir.



Fotoğraf: 6. Yeniçeri Ocağı Bölükleri

Padişahın arkasında dairevî düzende sıralanan askeri gruplar ordunun ağır zırhlı süvari birlikleridir. Kapıkulu sipahileri ve tımarlı sipahileri olarak yer alırlar. Haçova Meydan Muharebesinde Rumeli Beylerbeyliği askerleri ve Anadolu Beylerbeyliği askerleri sağ ve sol kanadı oluşturacak şekilde sıralanmışlardır. Zırhlı birliklerdir ve minyatürde zırhlar altın ile boyanmıştır. Bu birlikler savaşta en ağır darbeyi vuracak nitelikteki askerlerden oluşmaktadır. Padişahın tam arkasında saltanat sancakları ve padişah tuğları bulunmaktadır. Bunları korumakla görevli birlik garipler adıyla anılmıştır ve minyatürde de yerlerinde görülmektedir. Üsküf, mücevveze kavuk gibi başlıklar askerlerin rütbe ve birliklerini göstermektedir (Türsan, 1983:17-18).



Fotoğraf: 7. Ağır Süvari Birlikleri, Rumeli Askerleri, Anadolu Askerleri ve Garipler

Ordunun önemli sembolik unsurlarından biri de sancaklardır. Saltanat sancakları padişahı ve devleti temsil etmektedir. Yedi sancak olarak tertip edilir ve beyaz, kırmızı, yeşil, kırmızı-yeşil ve kırmızı-sarı renklerden oluşur. Saltanat sancakları sefere çıkılacağına işaret olarak açılmışlardır. Ordunun diğer sancakları ise birlikleri temsil eder. Minyatürde yeşil, kırmızı, beyaz, sarı renklerde sancaklar yer almıştır ve sancakların üzerinde kelime-i tevhid yazılıdır.



Fotoğraf: 8. Osmanlı Ordusu Sancakları

Minyatür tasarımının sağ kısmı ise Avusturya Arşidükü Maximilien ve Erdel Voyvodası Sigismund Bathory komutasındaki birliklere ayrılmıştır. Minyatürün sağ üstümde yer alan komutanlar haricinde asker kıyafetleri siyah renk ile boyanmıştır. Burada nakkaşın renk tercihinin sembolik bir tercih olarak kullandığı düşünülebilir. Zira Osmanlı ordusunda her rengin dengeli bir şekilde dağıldığını görmekteyiz. Avusturya ordusunda ise bu dengeyi korumak için sadece sancaklar renkli boyanmıştır. Sancakların üzerinde ise yazılı ifade yerine domuz, yılan, akrep, kaplumbağa gibi yine sembolik olduğunu düşündüğümüz figürler yer almaktadır. Ordunun önünde savaşın gidişatına etki eden topçu birliklerini görmekteyiz. Aynı zamanda tarihi kaynaklarda yer alan Avusturya ordusu askerleri için manevî değere sahip eski kilise kalıntıları da minyatürde yer almıştır.



Fotoğraf: 9. Avusturya Arşidükü Ordu Sancakları

Savaşın kırılma noktalarının başında bozgun havası içinde dağılan Osmanlı ordusunu aşan Habsburg birliklerinin otağ-ı hümayunu kuşatıp asker çadırlarının aralarına kadar dağılmaları olmuştur. Bu noktada aşçı, seyis, deveci, katırcı, karakollukçu adları verilen geri hademe grubunun ellerine geçirdikleri balta, kürek, kazma, odun ve kepçe ile düşman üstüne saldırımları olmuştur. Burada gösterilen direniş esnasında Hoca Sadettin'in tavsiyesiyle savaşa getirilen peygamber sancağını açan III. Mehmet, başlar üstünde taşınan Hırka-i Şerif'i de giyerek askerin önüne çıkmıştır. Zafer kazanılmasında etkili olan bu kutsal emanetlere de minyatürde yer verilmiştir. Son olarak yoğun bir savaş ortamı içinde atının üstünde notlarını tutan figürün ise savaşa bizzat katılmış olan Talikizade Mehmet Suphi olabileceği düşünülmektedir.



Fotoğraf: 10. Sancak-ı Şerif, Hırka-i Şerif ve Vak'anüvis

BULGULAR VE TARTIŞMA

Nakkaş Hasan, Haçova Meydan Muharebesi minyatürünü panoramik bir yapıda tasarlamıştır. Çift sayfa minyatür savaşa genel bir bakış açısı sunmuştur. Dolayısıyla hem iki orduyu hem de ordunun neredeyse tüm birliklerinin örneklerini görme imkânını bulmaktayız. Özellikle Osmanlı ordusunun geri birliklerinden süvari veya akıncı bölüklerine kadar farklı grupların kıyafetlerini, silahlarını, savaş konumlarını görmekteyiz. (Bkz. Resim 4)

Minyatür sanatının teknik imkanları gereği farklı zaman ve mekânda yaşanmış olaylar bir kompozisyon içerisinde anlatılabilir. Bu tasvirde de iki gün içerisindeki mücadeleler ve uzak mesafedeki birlikler tek karede gösterilebilmiştir. Zemin renginin açık ve sade tercih edilmesi diğer kalabalık figür ve unsurları daha kolay algılama şansı sunmuştur. Dairevi kompozisyon düzeni kompozisyon merkezini padişaha yönlendirerek hikâyenin ana unsurunu vurgulamıştır.

Minyatür incelendiğinde Nakkaş Hasan'ın devlet adamlığı ve askerî görevleri dolayısıyla ordu ve protokol dizilimi konusunda detaylara hâkim olduğu ve bunu minyatüre yansıttığı düşünülebilir. Zira, tasvirdeki detayların tarihi kaynaklarda karşılığının olması hem gerçekçi gözlem gücüne hem de ifade biçimine vurgu yapmaktadır. (Bkz. Resim 7)

Minyatürdeki figür ve unsurların realist tasvirinin yanında onlara biçimsel sembolik anlamlar yüklenmesi de bu sanatın çok yönlülüğüne işaret eder. Osmanlı asker zırhlarının altın ile boyanırken Avusturya arşidükü askerlerinin siyah görünüşleri ve sancak yazı-sembolleri bu durumun örneğidir. (Bkz. Resim 8-9)

Nakkaş Hasan, minyatüründe muhtevaya hakimiyeti ve bunu eserine başarıyla yansıtmasının yanında biçim olarak da yerleşim planı, doluluk boşluk oranları, renk dengesi gibi tasarım ilkelerine uygun bir kompozisyon ortaya koyabilmiştir. Bu durum onun minyatür sanatındaki ustalığını göstermektedir.

SONUÇ

Türk minyatür sanatı, özellikle Osmanlı klasik döneminde önemli eserler ortaya koymuştur. Tarih, din, edebiyat, astroloji gibi birçok alanda minyatürlerle görsel olarak da güçlenmiş kitaplar yazılmıştır. Bu durum kültür ve medeniyette zenginliğimizin de bir alameti olmuştur. Tarih konusunda kaleme alınan şehname türü eserler dönemin zihniyet unsurlarını ortaya koymak açısından kıymetlidir. Bu tür eserlerin mühim örneklerinden olan Şehname-i Sultan Mehmet III veya Eğri Fetihnâmesi dönemin tarihi, geleneği, protokol kuralları, kıyafetleri, askerî düzeni ve sosyal yaşamı gibi konularda önemli veriler sunmaktadır. Dolayısıyla bir eseri münferit olarak incelemek, o eserdeki dönemin şartlarına ışık tutacak detayları daha iyi fark etmemizi sağlamaktadır.

III. Mehmet'in tasvirlerinin yer aldığı yazma hem dönemin tarihi unsurlarını yansıtmakta hem içerdiği detaylar ile araştırmacılara deliller sunmakta hem de minyatür sanatının geldiği seviyeye dair veriler ortaya koymaktadır. İncelediğimiz örnek minyatür Türk minyatür sanatı klasik döneminin sade, gereksiz detaylardan arınmış, hikayeci tavrının bir örneğidir. Kompozisyon düzeni, renk tercihleri ve dağılımı, sembolik ifadeler eserin detaylarında sunulmaktadır.

Nakkaş Hasan, eserine ehl-i hiref geleneğini taşımış muhteva ve biçim özelliklerini etkili bir biçimde yorumlamıştır. Sanat alanındaki tecrübesinin yanı sıra devlet adamlığı ve askerlik birikimlerini de eserine yansıtmıştır. Talikizâde Mehmet Suphi ile iyi bir ikili olup dönemin özelliklerini detaylar üzerinden okumamızı sağlayacak eserler üretmişlerdir.

KAYNAKÇA

- Akbaş, Melike. Eğri Fetihnamesi Bezeme Unsurları ve Minyatürleri. Sakarya: Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2013.
- Bağcı, Serpil-Çağman, Filiz- Renda, Günsel- Tanındı, Zeren. Osmanlı Resim Sanatı. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.
- Tanındı, Zeren. "Nakkaş Hasan Paşa". Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. 32/329. Ankara: TDV Yayınları, 2020.
- Hasanbeyzâde, Ahmed. Târih. haz. Nezihi Aykut. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2004.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. Osmanlı Tarihi, III. Ankara: TDK Yayınları, 2019.
- Çobanoğlu, Ahmet Vefa. "Nakkaş Hasan Paşa Türbesi". Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. 32/330-331. Ankara: TDV Yayınları, 2006.
- Mahir, Banu. Osmanlı Minyatür Sanatı. İstanbul: Kabaalcı Yayınevi, 2012.
- Meriç, Rıfki Melul. Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları 1. Vesikalar. Ankara: Feyz ve Demokrat Ankara Matbaası, 1953.
- Tanındı, Zeren Akalay. "XVI. Nakkaşlarından Hasan Paşa ve Eserleri". I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi (İstanbul 15-20. X. 1973). Türk Sanatı Tarihi Tebliğleri III, İstanbul: Tercüman Gazetesi-Türkiyat Enstitüsü Yayınları, 1979.
- Emecen, Feridun. "Haçova Meydan Savaşı". Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. 14/546-547. Ankara: TDV Yayınları, 2006.
- Topçular Kâtibi Abdülkadir (Kadrî) Efendi Târihi (haz. Ziya Yılmaz, doktora tezi, 1990), İÜ Ed.Fak. Genel Ktp., nr. TE 80, s. 124-141.
- Uzunçarşılı, Osmanlı Tarihi, III/1, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları. 2023, s. 74-79.
- DANIŞMENT, İsmail Hami; İzahlı Osmanlı Tarihi Kronolojisi, İstanbul: Doğu Kütüphanesi, 2011. c. III, s. 171
- Mahmud Şevket, Osmanlı Askerî Teşkilatı ve Kıyafeti. (Haz. Nurettin TÜRSAN -Semiha TÜRSAN), K.K.K. Ankara Basımevi, 1983, s. 17-18.

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTELERİ GELENEKSEL TÜRK SANATLARI BÖLÜMÜNDEKİ ÇİNİ ALANININ KAPSAMINA DAİR NOTLAR

İrem ÇALIŞICI PALA *

ÖZET

2024 Türkiye Türkçesinde “çini” denildiğinde, genel olarak Osmanlı nakkaşhane desen ve motifleri ile Selçuklu mimari bezemelerindeki kompozisyon ve renkleri olarak algılanmaktadır. Pişmiş toprak alanında çalışanlarda kelimenin anlamı çeşitlense de genel algının önüne geçilememektedir.

Bilindiği gibi Türklerin tarihi, Selçuklu ve Osmanlı ile sınırlı değildir. Güzel sanatlar vb. adlardaki Üniversite bünyesindeki fakültelerde, sadece 1000 yıllık geçmiş ele alınacak ise daha eski zamanda Türklerin ürettiği ya da kullandığı kültürümüzün maddi ürünlerini hangi fakülte bilimsel olarak araştırıp çalışabilecektir?

Bu çalışmada, Türk sanatlarından çininin, günümüzdeki durumu kısaca değerlendirilip, 1000 yıl ile sınırlandırılmaması gerektiği konuları ele alınmaktadır.

GİRİŞ

Türkiye Türkçesi’nde “çini” kelimesi, Anadolu’daki Türk Devletleri olan Anadolu Selçukluları ile Osmanlılar Dönemlerine ait bazı popüler yani bilinen seramiklerin yüzey bezemeleri olarak anlaşılmaktadır. Ancak Güzel Sanatlar Fakülteleri Geleneksel Türk sanatları Bölümü kapsamında “çini” alanının, öncelikle M.Ö. dönemleri de kapsayan Türklerin, yaşadıkları, devlet kurdukları, günlük yaşamlarında ihtiyaç duyarak ürettikleri ya da kullandıkları (Yılmaz, 2008) tüm pişmiş toprak eşyaları kapsamı gerekmektedir. Bu pişmiş toprak eşyaların, günümüz Türk kültürünü anlamada ve korumada bilinmesi, araştırılması gerekmektedir. Anadolu dışındaki Türk kültürünü araştıran, güzel sanatlar alanının yararlanabileceği, Türk bilimi, sanat tarihi, arkeoloji gibi farklı disiplinlerin lisans üstü tezleri ve yayınları sayıları az da olsa bulunmaktadır. Güzel Sanatlar Fakülteleri’nde bulunan Seramik Bölümleri genellikle Anadolu’daki müzelerde sergilenen Yunanlılar gibi Anadolu Uygarlıkları’nın seramiklerinin tıpkı yapımlarını eğitim- öğretim süreçlerine dahil etmektedir. Bu nedenle Anadolu dışındaki Türklere ait olan seramiklerin tıpkı yapımı (reprodüksiyon) başta olmak üzere, araştırılmasını, Türkiye’de eğitim- öğretim müfredatında konu edinen, üniversite ile henüz karşılaşmamıştır. Anadolu dışında Türklerin yaşadıkları coğrafi alanlar günümüzde, Hindistan, Arabistan Yarımadası, Kuzey Afrika, Karadeniz çevresi, Hazar Denizi çevresi, Türkiye Cumhuriyetleri gibi adlar ile anılmaktadır. Türkler ile ilgili Anadolu dışındaki coğrafyaların pişmiş toprak eşyalarının konu edilmeye başlanması gerekmektedir. Anadolu dışındaki müzelerde sergilenen Türklerin seramik örneklerine ulaşmak zor olsa da online ulaşmak imkansız değildir. Ancak online ulaşılan yayınlar değerlendirilirken, bilgi kirliliğine de neden olmamak gerekmektedir. İlgili coğrafya oldukça geniştir, seramiklerin araştırma sürecinde karşılaşılan sorunlar ve dikkat edilmesi gereken konuları yazar (Pala İ. 2022) yayınında belirtilmiştir.

Cumhuriyet Forsu’ndaki yıldızların simgeledikleri bilimsel olarak ispatlanamamış olsa da (Öztürk, 2015: 57) Anadolu dışındaki Türk devletlerinin listelenebilmesi açısından önemli olan Türkiye Cumhurbaşkanlığı Forsuna ait web sayfasından ulaşılabilen 16 Türk Devletleri ile İlber Ortaylı gibi tarihçilerin, kesin Türk Devleti olarak belirttiği Safeviler ve Orta Asya Türk tarihi ile Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk ilişkilendirildiği araştırmalarda belirtilen İskitler gibi Türk Devleti oldukları tartışılan ama 16 Türk Devleti listesinde olmayan Türk Devletlerinin de ayrıca alan uzmanları tarafından araştırıldığı, yeni bulgular ile yeni değerlendirmelerin oluşabildiği izlenebilmektedir.

* Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Çanakkale, iremcalisicipala@gmail.com, Orcid: 0000-0003-4750-1737

Bu çalışmada, Güzel Sanatlar Fakülteleri Geleneksel Türk Sanatları Bölümündeki Çini Alanı ilgili kısa bilgiler, çeşitli yayınlardan alınan alıntılar da eklenerek, Türk Sanatı Araştırmaları, Sanat, zanaat ve el sanatları kavramları hakkında, Dijital ortam ve Geleneksel Türk Sanatları, Kaybolmakta olan Geleneksel Üretim Teknikleri Hakkında, Çini Müzesi, çini nedir? konu başlıkları altında değerlendirilmiştir.



Fotoğraf: 1. Kitleler halinde Türk yayılmaları (Türk Dünyası Kültür Atlası- İslam Öncesi Dönem, 2007: 8-9)

Türk Sanatı Araştırmaları:

"İlk olarak Batılıların ilgisiyle beliren ve zaman içinde ciddi bir akademik çalışma alanı haline gelen 'Orta Asya' merakı, Türk aydınları arasında 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kendini gösterir. Milliyetçilik akımları ve Batı oryantalizminin etkisiyle, öncelikle dil ve tarih çalışmalarında ele alınan 'Asya' teması, zaman içinde politik anlamlar da kazanarak başka boyutlara taşınmıştır. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde Strzygowski ve Glück gibi araştırmacıların öncülüğünde başlayan İslâm öncesi Türk sanatı çalışmaları, Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk aydınları arasında büyük yankı uyandırmış ve sadece akademik çevrelerin değil, siyasî ortamın da ilgisini çekmiştir. Buna karşılık, Türkiye'de İslâm öncesi Türk sanatı literatürünün, hiçbir zaman dil ve tarih çalışmaları ölçeğinde gelişemediği söylenebilir. Büyük ölçüde çeviri ve derlemelerle süregelen bir seyir izleyen bu çalışma alanı, aynı bilgilerin tekrar edildiği bir döngüye düşmekten kurtulamamıştır." (Kök: s. 49)

19. Yüzyılın sonunda ilk defa Osmanlı ders kitaplarında Türklerin Orta Asya'daki atalarından söz edilse de (Çal, 2014: 91), "yeni kurulan Cumhuriyet'in kendini meşrulaştırma çabası bağlamında, Osmanlı'dan olabildiğince soyutlanarak, uzak ve farklı bir kökene dayanma arayışı, tarih tezinin oluşumuna zemin hazırlayan başlıca faktördür. Bu noktada resmî tarih söylemi, kökleri Orta Asya'ya dayanan ve büyük uygarlıklar yaratan Türk soyu kurgusunu esas alır" (Kök, 2009: 38) olarak belirtilmektedir. Ancak, "19. yüzyılın sonunda Vilhelm Thomsen'in (1842- 1927) Orhun Yazıtları'nı deşifre etmesi, sadece Batı'daki oryantalistler üzerinde etki bırakmakla kalmamış, aynı zamanda dönemin Türk aydınları için de ilham verici bir keşif olmuştur. Nitekim, eski Türk dilini çözerek Türklerin kökeninin aydınlatılmasına katkıda bulunduğu için Thomsen, 29 Aralık 1915 tarihinde Mecidi Nişanı ile ödüllendirilir." (Kök, 2009: 35) ifadesinden, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulmasından 8 yıl öncesinde Osmanlı İmparatorluğu'nda bu çalışmaların değerlendirildiği görülmektedir. İleride bu konu ayrıca ele alınmıştır.

"En eski dönemlerden itibaren Orta Asya'da sanatın gelişim çizgisini ele alan ve çalışmalarıyla Türkiye'de de yankı uyandıran ilk araştırmacı, Josef Strzygowski'dir (1862-1941). Avrupa merkezli sanat tarihi yazıcılığına karşı duran Avrupa tarihi ve sanatının yorumlanmasında Doğu kaynaklarının önemini vurgulayan yaklaşımı, dönemi için devrim mahiyetindedir ve Rönesans'tan beri süregelen Batı merkezli tarih akışının temellerini sarsacak niteliktedir.

1917 yılında yayınladığında dikkatleri göçebe Türklerin sanatı üzerine çeker ve tarih boyunca çeşitli sanat üsluplarının oluşum ve gelişim sürecine Türklerin büyük ölçüde katkıları olduğunu öne sürerek, Türk sanatını kapsamayan bir sanat tarihi yazıcılığının mümkün olamayacağını ifade eder. 1928 yılında yayınlanan Celal Esat'ın (Arseven) (1875-1971) Türk San'atı kitabı, Orta Asya'daki erken örneklerden itibaren Türk sanatı ürünlerini bir bütünlük içinde ele alan ilk Türkçe çalışmadır. Osmanlı sanatsal kimliğini oluşturan muhtelif bileşenlerin kökenlerinin Asya'daki prototiplere dayandırılması ve Selçuklu sanatının bu 'Türk' unsurları Osmanlı'ya aktaran bir aracı rolü üstlendiğinin çeşitli bağlamlarda vurgulanması açısından, bu çalışmanın erken dönem Türk sanatına özel bir değer atfettiği söylenebilir. Celal Esat, Türk mimari unsurlarının 'İslâm sanatı' ana başlığı altında değerlendirilmesinin hata olacağını, zira Türk sanatının diğer İslam sanatlarından ayrılan kendine has özelliklere sahip olduğunu belirterek, 'Türk' vurgusunu pekiştirmektedir. Bu yönüyle Türk San'atı kitabı, Osmanlı medeniyetinin kuruluşunu ve kökenlerini Asya'ya bağlayan Fuad Köprülü'nün tarih tezini sanat tarihi yönünden olumlayan ve destekleyen bir girişim olarak nitelenebilir." (Kök, 2009: 39- 40; ayrıca bkz. Çal, 2014)

Türkiye Cumhuriyetinin bir ulus-devlet olarak tarih sahnesine çıktığı gerçeğidir. Ulus Atatürk tarafından dil, kültür ve duygu birliğine sahip topluluk olarak tanımlanır ve Türk ulusu da, bu birlikteliğe sahip kurucu halktır. (Yılmaz, 2020: 135)

20. yy'ın başlarında ve Türkiye Cumhuriyet'in ilk yıllarında, Türk sanatının kapsamının Anadolu ile sınırlı olamayacağı, Orta- Asya ve diğer coğrafyalardaki Türk Devletleri de dahil edilecek araştırılması gerektiğine dair araştırmalar yapılırken ve TDK'da: Bilimsel özerkliğe ve kamu tüzel kişiliğine sahip, yüksek düzeyde eğitim, öğretim, bilimsel araştırma ve yayın yapan fakülte, enstitü, yüksekokul vb. kuruluş ve birimlerden oluşan öğretim kurumu; darülfünun olarak tanımlanan "Üniversite" de neden Türk sanatını konu edinen geleneksel Türk sanatları Bölümleri müfredatlarını Anadolu ile sınırlı tutmaktadır? Bu noktada iki araştırmacının makale başlıklarına yer vermek gerekmektedir: "İdeolojik Açıdan Cumhuriyet Devri Türk Çinisi/Çiniciliği: Türk'ün Öz Malı Bir Sanattan İslam Sanatının Bir Şubesine" (Yılmaz, 2020) başlıklı makale de, Cumhuriyet'in ilk yıllarından sonra çini alanına bakış açısının değişim süreci, "Geleneksel Sanatların ötekileştirilmesi Sorunu" (İlden, 2013) başlıklı makalede ise, diğer konular yanı sıra geleneksel Türk sanatları alanında çalışanların kendi içindeki ayrılması ele alınmaktadır. Geleneksel Türk sanatları alanında çalışanların klasik ve modern olarak ayrılması, yani kendi içinde birlik olamaması, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki Türk algısının günümüzde hala değişmeye devam etmesi sonucunda Güzel Sanatlar Fakülteleri Geleneksel Türk Sanatları Bölümlerinin, yanlış olarak diğer bölümlere göre sanattan uzak, sadece tekrar eden, sadece yüzey tasarlayan, bezeme ve Anadolu'lu Türk İslam Devletleri ile sınırlıymış gibi algılanmasına neden olduğu söylenebilir. Oysaki resim ya da grafik alanında bazı akademisyenler ile yapılan sohbetler sırasında, Avrupa'nın, zaten kendi toplumlarında en iyisini yetiştirebildikleri için, kendi kültürlerine ait Rembrant'ı çok iyi taklit edebilen bir Türk sanatçıdan Rembrant'ı iyi taklit etmesini beklemediklerini, kendi toplumlarının bilmediğini iyi bilen sanatçıların daha çok değer görmekte olduğunu, Avrupa'da olmayan farklı bakış açısı, teknik bilgi, kültürel beğenisini aktarabilecek sanatçılara ihtiyaç duyulduğu dolayısı ile güzel sanatlar fakültelerinde endüşük puanlar ile öğrenci alan geleneksel Türk sanatları bölümünün aslında en yüksek puanlar ile öğrenci alması gerektiği konuşulabilmektedir.

Sanat, zanaat ve el sanatları kavramları hakkında:

Geçmişte, özellikle Batı sanatında, sanat/zanaat ayrımının olmadığı izlenmektedir. "2000 yılı aşkın bir süreyi kapsayan Eski Yunan'dan 17. yüzyılın ortalarına dek, batı kültüründe Güzel Sanatlar gibi bir kavram ya da kelime bulunmamaktadır. Zanaatçı/ sanatçının yaratımcıdan ziyade imalatçı olarak görülmektedir ve genel olarak da heykellere, şiirlere ve müzikal eserlere esasen kendileri adına var olan şeylerden ziyade özel ve belli amaçlara hizmet eden şeyler olarak bakılmaktadır. Eski dünyada ya da Orta Çağ'da, ne güzel sanatlar ne de zanaat değil sadece sanat vardı; keza ne "sanatçı" ne de "zanaatçı" değil yalnızca beceri ve hayal gücüne, gelenek ve yeniliğe aynı derecede önem veren zanaatçı/Sanatçı vardı. (Shiner, 2004: 46)

İlkel dönemlerde günlük gereksinimler için yapılan aletler, kap kacaklar, büyüye karşı yapılan mağara resimleri, okuma bilmeyenler için yapılan kilise resimleri, bir soylunun geleceğe kalma isteği için yaptırdığı resimler, sanatın bir amaç olmasından çok bir araç olarak kullanıldığını göstermektedir. (Kozlu, 2009: 4)

Güzel Sanatlar Fakülteleri "Geleneksel Türk Sanatları Bölümünü", "el sanatları bölümü" olarak akıllarına yazmış olan "batı sanatını konu edinen" birçok akademisyenin, Türk, Doğu veya İslam sanatlarını konu edinen araştırmacıları ile üretkenleri, ötekileştirmenin en kolay yolu olarak buldukları ortadadır. El sanatını Selçuk Mülayim şöyle açıklamaktadır: "Halk Sanatları arasında plastik biçimler sunan gruba "el sanatları" da deniyor. Kuşkusuz her sanatın icrasında elin tartışılmaz bir rolü vardır. Ancak Halk sanatlarında elin rolü, düşünce, tasarım ve yaratıcılıktan daha önemli görüldüğünden bu ad benimsenmiştir. Bir veya birkaç kişinin elle veya keski, çekiç, mekik vb. çok basit aletler ile üretimin bütün aşamalarını tamamladıkları sanatlara batı dillerinde "handicraft", "handuwerke" (yazar notu: alıntılanan kopyadan doğru yazılamamış olabilir) gibi adların verilmesi bundandır. Gerçekten de bu tip üretimde, model, prototip ve tekrarlamalara sıkça rastlanır. Bu yüzden eserler tamamen endüstriyel ürün olarak kabul edilmese bile yüksek değerde sanat eseri olarak görülmezler." (Mülayim, 1985: 161) GTS Bölümlerinde üretilenler, motif, form, fırça, teknoloji öğrenme süreçlerinden sonra gerek akademisyenin gerekse de öğrencilerin tasarımlarıdır ve tektir. Birçoğu Türkiye sınırlarında yaşadığı için bu topraklardaki Türklerin kullandığı geleneksel üretim tekniklerini ve ürünlerini, özellikle koruma- onarım sürecinin doğru yapılabilmesi için bilmeleri gerekmektedir. Ancak ufkunu genişletmesi ve Türk Kültürü'nü daha iyi anlayıp sahip çıkabilmesi için de Anadolu dışındaki Türklerin üretimlerini de bilebilmelidirler.

"Türkiye Türklerinin tarihi kültürlerini açıklamak için iki değişik boyutun ayrı ayrı değerlendirilmesi gerekir. Bunlardan biri Türkiye Cumhuriyeti coğrafyasının saptadığı tarih boyutudur. Ve ancak Cumhuriyet'in kurulması ve Atatürk'ün Türkiye'deki Türk Ulusu teziyle kültür bilincimizde yerini bulmuştur. İkincisi Anadolu'yu Türkleştiren boyların Türkiye'den önceki tarihidir. Bunun bilincine Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde varılmışsa da Osmanlı İmparatorluğu'nun Müslüman imgesi içinde fazla bir gelişme gösterememiş ancak Cumhuriyetten sonra büyük bir ivme kazanmıştır. Bu uğraş Cumhuriyet döneminde garip bir ikileme sonuçlanmıştır. Bir yanda Türk kültür sanatının Ortaasyalı kökenini vurgulayanlar, öte yanda Anadolu'yu vurgulayanlar. Oysa Türkiye kültürünün Anadolu ve Anadolu dışı iki ayrı kökenini yadsıyarak herhangi bir maddi kültür verisini doğru değerlendiremeyiz. Türklerin Anadolu'ya dışarıdan geldikleri ne kadar gerçekse, gelirken bir şeyler getirdikleri de o kadar gerçektir. Öte yandan Anadolu'da Türkler geldiğinde Anadolu'da buldukları kültür ortamı verilerinin sürekliliği de o kadar gerçektir. Bu değişik kökenli katmanlar, ön yargısız olanlar için o kadar açık ve yaygın olarak ortaya konmuştur ki, Anadolu- Ortaasya kavgasının bilimsel hatta rasyonel bir yanı kalmamıştır ve bugünkü tarih yazıcılığının bu duygusal ikilemi aşmış olması gerekir." (Kuban, 1993: 11)

Bu bilgiler, yani Türk sanatının iki boyutu da, Geleneksel Türk Sanatları alanında araştıran, üretkenler tarafından bilinse de müfredat başta olmak üzere üretimlerde ya da araştırmalarda kullanılmamakta, konu edilmemektedir. Örneğin, "geleneksel Türk desenleri ya da motifleri" dersinde ele alınan konu maalesef genellikle sadece Osmanlı Dönemi'nin nakkaşane motif ve kompozisyon kuralları olmaktadır.

Dijital ortam ve Geleneksel Türk Sanatları

Dijital ortamda geleneksel Türk beğenisinin kopyalanması, gün geçtikçe daha da kolaylaşmaktadır. Üzerine, çini motif ve renklerinin dijital ortamda tasarlanmış halinin, kaliteli baskısı giydirilmiş bir beyaz eşya, özel tasarım serisi olarak yüksek fiyatlar ile satışa sunulabilmektedir. Ayrıca, Pala'nın 2012 yılındaki yayınında belirttiği dijitalleşme sürecinde orijinal eserin 3 boyutlu tarayıcı ile taranıp 3 boyutlu yazıcı ile yazdırılarak tıpkısının yapılması mümkündür. Yapay zekâ ile oluşturulan tasarımların ya da sanat eserlerinin sayısı, tartışmalarla beraber gün geçtikçe artmaktadır. Yani, 21. yüzyıla kadar sanat ve zanaat üretimcilerinin kullandığı aletler (Yavuz, 2022), aynı olabiliyor iken günümüz 2024 yılında dijital üretim ile el sanatı insan yapımı üretimlerin karşılaştırılacağı, değer biçileceği öngörülebilmektedir. Klavyeye komut vererek üretmek mi yoksa el aletleri ile sanat eseri ya da güzel bir bardak üretip, ürettiğiniz o biricik (tek) bardaktan su, çay, kahve veya şerbet içmek mi? Hangi ürün sanat, hangi ürün zanaat, el sanatı tanımlamalarının önümüzdeki yıllarda farklı değerlendirileceğini gösterir niteliktedir.

Kaybolmakta olan geleneksel üretim teknikleri hakkında:

Geleneksel Türk sanatlarını ötekileştirme çalışmaları nedeni ile geleneksel üretim tekniklerini bilenlerin çoğunlukla ikinci plana atıldığı düşünülmektedir. Tabii teknolojinin, üretim sürecini kolaylaştırması da bu bilgilere sahip ustaların, çırak yetiştirip bilgilerini aktarmasına olanak tanınmadığı izlenebilmektedir.

Günümüzde, Anadolu'da çini üretenler, elektrikler kesildiğinde, üretim yapamayacaktır. Çünkü Anadolu'da artık örneğin odunlu fırın ile sırlı pişirim yapmayı bilen usta bulunmamaktadır. Çamur, boya, sır, fırça hep hazır satın alınmaktadır. Yazar, 2003 yılında Salihler Gökeyüp'teki çömlekçiler ile yaptığı alan araştırması sürecinde görüştüğü kişiler, "genç bir kadın çömlek ustasının, çömlek üretim tekniğini göstermesi ve anlatması için Fransızlar tarafından Fransa'ya davet edildiği"ni belirtmişlerdir (Çalışıcı, 2003). Ayrıca geleneksel seramik üretim teknikleri ile ilgili yurtdışı kaynaklı çevrimiçi birçok video ile karşılaşmak mümkün olmasına rağmen, Türkiye'de geleneksel bilgiler ile üretim yapan küçük dahi olsa bir topluluk ile karşılaşılmasıdır. Yazarın, Marmara Çini'de staj yaptığı 1998 yılında bir tane odunlu fırın bulunduğu belirtilmişti. Şimdi Kütahya çinicilerinden odunlu fırında sırlı, dekorlu pişirim yapabilen çini atölyesinin bulunmadığı izlenmektedir. Elektrikler kesildiğinde, günlük yaşamda ihtiyaç duyduğumuz eşyaları üretmek için tekrar doğaya dönmek gerekecek ama ozamanda da Anadolu'da yaşayan birçok üretiminin, geleneksel bilgisine sahip çıkan, gelenekseli ötekileştirmeyen toplumların bilgisinden yararlanması gerekecek.

Geleneksel Türk Sanatları Bölümlerinde diğer hammaddelerde uzmanlaşanlarda da benzer sorunlar olduğu izlenebilmektedir. Örneğin: lisans eğitimi süresince, hazır olarak satılan "canson" kağıt üzerine "pebeo" marka boya ile yapılan reproduksiyon çalışmaları, koruma onarım konusunda öğrencilerimizin, alana bakış açısını "yüzey tasarımı" olarak sınırlıymış algısı ile mezun olmalarına neden olmakta ve ilgili piyasada yer almalarını zorlaştırmaktadır. Kendi yaptıkları kağıtları aharlamaları örnek olarak önerilebilir.

Çini Müzesi, çini nedir?

İslâm dünyasında Çin porselenine "al-fakhkhar-as-sini" denir ki, tam sözlük karşılığı "Çin çömleğidir." Osmanlıca'da "fağfur", Arapça'da "sini"; Farsça'da "çini"; İngilizce'de "china" anlamında kullanılmaktadır. (Gedük, 2018: 265) Çini'nin ne anlam ifade edeceği ilerleyen süreçte daha da değişecek gibi gözükmektedir. Şöyle ki: Konya Karatay Medresesi, Kütahya, İstanbul Çinili Köşk, çini müzelerinde, çoklukla, bu çalışmanın giriş bölümünde belirtilen, çini tanımı kapsamındaki eserler sergilenmektedir. Birçok diğer müzeler yanısıra Kayseri'de Selçuklu Uygarlığı Müzesi gibi çini yanısıra farklı hammaddeden üretilmiş eserler ayrıca bulunmaktadır. 2019 yılında Tekfur Sarayı'nın çini müzesi olarak açıldığına dair interaktif haberlere ulaşılmaya başlanmıştır. Halen de ulaşmak mümkündür (görsel 2) ancak "Tekfur Sarayı Müzesi" 2024 yılında ziyaret edildiğinde, müzenin bu çalışmada girişte belirtilen çini algısından farklı olarak, "Geleneksel Türk Seramik"lerinin sergilendiği görülmüştür. Konu ile ilgili ulaşılan yayınlardan, (Yenişehirlioğlu, 2023; Tanrıverdi, 2019) Müze'nin çini müzesi olarak açılmadığı, Tekfur Sarayı'nda çini de üretildiği için, çeşitli web sayfalarından ulaşabilen habercilerin, "çini müzesi" olarak belirttikleri anlaşılmıştır. "Tekfur Sarayı Müzesi" ile ilgili Dijital ortamdaki bilgi kirliliğinin zaman içinde temizlenmesi umut edilmektedir. Bu noktada, GSF gTs Bölümleri çini alanı değil, Türkiye Türkçesi'ndeki çini algısı belirtilmektedir; akademik olarak iki alanı algıyı ayırmak gerekmektedir.



Fotoğraf: 2. Tekfur Sarayı Müzesi hakkında bilgi kirliliği ekran görüntüsü (30. 06. 2024)

SONUÇ

2024 Türkiye Türkçesinde “çini” denildiğinde, genel olarak Osmanlı nakkaşhane desen ve motifleri ile Selçuklu mimari bezemelerindeki kompozisyon ve renkleri olarak algılanmaktadır. Osmanlı Dönemi mimari yapıları süsleme seramikleri olan İznik fritli sırçalı çamur ile üretilmiş olan seramiklerin yüzeyinde görebildiğimiz renk, motif ve kompozisyon ama en çok dolu- boş dengesi ile renk, leke, beğenisinin, gerek dijital ortamda, gerekse de Kütahya’da hazır olarak elde edilebilen malzemelerle ya da farklı hammaddeler ile rahatlıkla çoğaltılabildiği, çok çeşitli ürün yüzeyine uygulandığını izlenebilmektedir.

Halk eğitim merkezleri gibi kurslar, yeterince yüzey tasarımı yaptırırken, Üniversitelerde 4 yıllık eğitim- öğretim sürecini tamamlaması gereken Güzel Sanatlar Fakülteleri Geleneksel Türk Sanatları çini alanı öğrencilerinin ders içeriklerinin, temsili 1071 yılı ve sonrası ile hatta yaklaşık 1000 yılın da sadece popüler olan üretim örneklerinin konu edilmesinin değiştirilmesi gerekmektedir. Osmanlı ve Anadolu Selçuklu örneklerine ulaşmak içinde yaşandığı için kolay olmaktadır ancak bu örneklerde de popüler olanlar ile sınırlandırılmamalıdır. Osmanlılar Dönemi Kütahya, Diyarbakır, Tekfur Sarayı bezemeleri, motif ve renk özellikleri, Tophane lüleleri, Eser-i İstanbul, Eyüp, İstanbul, Yıldız Porselen, Çin porseleni (gibi saray ve çevresinin kullandığı) ile Tokat, Çanakkale, erken Osmanlı seramiklerinin tümü konu edilmelidir. Selçuklular Dönemi Anadolu ile yine sınırlandırılacak ise kil macun lüsteri ve minai teknikleri yanısıra yazarın 2018 (Pala İ.) yılında yayınladığı tekniklerin tümü, Hasankeyf gibi üretim yerleri konu edilmelidir. Fritli ya da sırçalı çamur, İznik çamuru, kuvars bünye gibi çeşitli adlar ile bilinen Selçuklularda alkali, Osmanlı- İznik’te kurşun bileşiği ile üretilen çamur bünyenin özellikleri mutlaka öğrencilere aktarılmalıdır. Çini alt yapı eğitimi ile ilgili önerilerini yazar 2021 ve 2022 yıllarındaki yayınlarında ayrıca belirtmiştir. Çini alt yapı öğretebilme olanağı olmayan Üniversitelerde motiflerin, kompozisyon kurallarının aktarıldığı desen tasarımı ders içeriğine, Osmanlılar Dönemi Tekfur Sarayı çinilerinde görülen “İstanbul lalesi” motifinin, Kütahya’nın 18. Yy motifleri ile kompozisyonunun, Tophane lüleleri motiflerinin, Yıldız Porselen motifleri, Hasankeyf vb. popüler olmayan Anadolu’daki üretim merkezlerinin üretim örneklerinin dahil edilmesi gerekmektedir.

Türkiye Cumhuriyeti’nin ilk yıllarında Türk Sanatı’nın, Anadolu ile sınırlandırılmayacağı üzerinde durulurken, 2024 yılında Anadolu ile sınırlandırılması doğru değildir. Anadolu’ya Türkler tarafından getirilen bilgileri sentezleyebilmek ve Türk Kültürünü daha doğru koruyabilmek için Anadolu dışındaki Türklerin seramiklerinin tıpkı yapımlarının üretilmesinin, araştırılmasının GSF gTs Bölümlerince yapılması gerekmektedir. Sanat eseri üretmeyen ama araştıran diğer disiplinlerin araştırmaları, doğru örneklerle ulaşılabilmesini sağlayacaktır.

Yapay zeka ile yapılan tasarımların sanat mıdır, sorusunun tartışıldığı günümüzde, popüler yapay zeka platformu olan CHAT GPT, nin Türkiye Türkçesi’nde mevcut araştırmalardaki “çini” tanımlamalarının Anadolu’daki popüler olan üretim örnekleri ile sınırlandırmasını düzenlemek için biran önce, geleneksel Türk sanatları araştırmalarının ve üretimlerinin yukarıda belirtilen alanların da eklenerek genişletilmesi gerekmektedir.

Yakın zamana kadar Anadolu Selçukluları olarak öğretilen Türk Devletinin günümüzde, “Türkiye Selçukluları” olarak kullanıldığı görülmektedir. Türkiye Selçukluları - Anadolu Selçukluları tanımlamalarının Pala’nın 2022 yayınında belirttiği gibi, yeni araştırmacıların “hangisini araştırıyorum- hangisi doğru (sorularını cevaplama gerekeceği)” yeni bir probleme yol açabilecek gibi gözükmektedir. Ayrıca Tekfur Sarayı Müzesi’nin, interaktif haber sayfalarında hatalı yönlendirmesi gibi, dijital ortamın ayrıca kavramları daha da karıştırabileceği düşünülmektedir.

GSF gTs bölümü kapsamında kitap sanatları ve tekstil, alanlarının malzemelerinin zamana karşı dayanıksız olması nedeni ile söz konusu bu alanların, Türk sanatını çiniciler gibi çalışmaları beklenebilir. Dolayısı ile Anadolu dışındaki Türk Sanatı pişmiş toprak eşyalarını konu edinmeyi öncelikle çini alanında çalışanlardan beklemek gerekmektedir.

Güzel Sanatlar Fakülteleri Geleneksel Türk sanatları Bölümü “çini” alanından mezun olan öğrenciler ile hobi amaçlı Halk Eğitim merkezi vb. kurslardan sıralı fırça dekorunu öğrenen öğrenciler arasında akademik fark olmalıdır.

KAYNAKLAR

- Türk Dünyası Kültür Atlası- İslam Öncesi Dönem, Türk Kültürü'ne Hizmet Vakfı Yayını, 2. Baskı, İstanbul 2007
- ÇAL Halit (2014) Türkiye'de Sanat Tarihinin Durumu, 21. Yüzyılda Sosyal Bilimler Türkojı Yazıları, 7, 21. Yüzyıl Türkiye Enstitüsü Yayını, Ankara, 85-114.
- ÇALIŞICI İrem (2003) Ege Bölgesinde Geleneksel Çömlekçiliğin Bugünkü Durumu. Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- ÇALIŞICI PALA İrem (2012) Geleneksel Türk Seramiğinin Belgelenmesinde Dijital Ortamların Kullanılması Ve Etkileri. VISUALİST2012, İstanbul, pp: 645-654.
- ÇALIŞICI PALA İrem (2018). Türk Çini Sanatında Kullanılan Teknikler, 21. Yüzyılda Türk Sanatı Meseleler ve Çözümleri Önerileri Milletlerarası Sempozyumu Kastamonu, 8-9 Ekim 2018, pp: 347-368.
- ÇALIŞICI PALA İrem (2021) Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Çini Alt Yapı Eğitimi İçin Öneriler Jia Jurnal (Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi), Sayı: 8, Aralık 2021, s. 26-58.
- ÇALIŞICI PALA İrem (2022) Çini Alt Yapı Üretiminde Kullanılabilecek Teknikler International Social Sciences Studies Journal, Vol:8, Issue:105; pp:4331-4344.
- GEDÜK Serkan (2018) Porselen Sanatı Ve Topkapı Sarayı Müzesi Çin Ve Japon Porselenleri Koleksiyonu, Topkapı Sarayı'nı Anlatmak, yayın Yönetmeni: Ayşe Erdoğan, 266- 273, İstanbul.
- İLDEN Serkan (2013) Geleneksel Sanatların Ötekileştirilmesi sorunu, Akdeniz Sanat Dergisi, 6: 12.
- KOZLU Düriye (2009), Teknolojik Gelişmelerin Toplum Ve Sanata Yansımaları, Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E: 03.
- KÖK Elif (2009) İslam Öncesi Türk Sanatı Literatürü, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, Cilt 7: 14.
- KUBAN Doğan (1993) Batıya Göçün Sanatsal Evreleri, Cem Yayınevi.
- MÜLAYİM Selçuk (1985) Halk Sanatlarında Plastik ifadenin kaynakları, Halk Kültürü, Haz: M. Sabri Koz, Gümüş Basımevi, 204 s. (Son Basım tarihi: 9/1987), Halk Kültürü Yayınları: 11, s: 157- 164.
- ÖZTÜRK E. (2015) Cumhurbaşkanlığı Forsu Ve 16 Türk Devleti Tartışması, Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi, S. 57, s. 79-99.
- PALA İrem (2022) Türkiye Cumhurbaşkanlığı Forsu'nda Yer Alan 16 Türk Devleti'nin Seramik Sanatları

TÜRK ÇİNİ SANATINDA KATMANLI ÇİNİ TEKNİĞİ

Timur BİLİR *

ÖZET

Eyüp el-Ensari, peygamber efendimizi Mekke'den Medine'ye hicret ettiği zaman evinde misafir eden sahabedir. Hazreti peygamber vefat ettikten sonra ilerleyen yaşına rağmen onun hadisine mazhar olabilmek amacıyla Arap orduları ile İstanbul'u fethetmek için gelmiş ve burada hayata gözlerini yummuştur. İstanbul fethedildikten sonra Fatih Sultan Mehmet'in hocası Akşemsettin'in rüyasında gördüğü yere türbesi inşa edilmiştir. İslam dünyasının en önemli ziyaret yerlerinden biri olan türbe, Osmanlı padişahlarının tahta çıkmadan önce kılıç kuşanma törenlerinin yapıldığı yer olarak ta ayrı bir önem taşımaktadır. İlk inşa edildiği zaman çinili bir yapı olmayan türbeyi süsleyen çiniler Edirne Eski Saray ve Haseki Hürrem Sultan Külliyesi gibi yapılardan getirilerek farklı dönemlerde yerlerine konmasından dolayı 16. yüzyıldan 18. yüzyılın ilk çeyreğine kadar çeşitlilik gösterir. Çeşitli dönemlerde tamir gören yapıda en kapsamlı restorasyon faaliyeti 2011 yılında başlayarak 2015 yılında tamamlanmıştır. Bu çalışma sırasında türbenin çinileri arasında yer alan iki parça halindeki yazılı panonun Edirne Eski Saray'dan geldiği anlaşılarak toplanan veriler ışığında önce deseni tümlenmiş ve sonrasında eksik parçaları tamamlanmıştır. Arapça "devr" kökünden gelen müdevver kelimesi dairevi manasına gelmektedir. Müdevver formdaki hat yazılarını cami ve türbe mimarisinde sıklıkla görmek mümkündür. Dairevi şekilde tasarlanmış kubbe içi yazıları müdevver hat yazılarının en güzel örnekleridir. Bildirimizde önce türbedeki örneğe, sonrasında müdevver yazılı çinilerin bulunduğu önemli yapılara değinilerek bahsi geçen panonun restorasyon süreci ve dönem özelliklerine göre tasarım değerlendirmesi yapılacaktır.

GİRİŞ

Asr-ı Saadet olarak bilinen 16. yüzyıl, Osmanlılar'ın her alanda olduğu gibi çini sanatında da zirve dönemidir. Bunda dönemin büyük sanatçısı Mimar Sinan'ın yapılarında çiniye sıklıkla yer vermesinin katkısı büyüktür. Saray nakkaşhanesinde tasarlanıp İznik'teki atölyelerde üretilen çinilerin desenlerinde çoğunlukla bitkisel motifler kullanılmıştır. Bunlar kendi içinde stilize çiçekler ve doğal çiçekler olmak üzere iki guruba ayrılırlar. Bitkisel motiflerle birlikte rumi ve stilize bulutlar, efsanevi ve realist hayvan motifleri ile geometrik süslemeler çini sanatının desen repertuarını oluşturur. Hat yazısı da çinilerin ve seramiklerin vazgeçilmez unsurlarından biridir. Özellikle cami ve türbelerin kuşak yazıları ve pencere alınlıklarında çini üzerine işlenmiş hat sanatı örneklerini görmek mümkündür. Selçuklu döneminde sırlı tuğla ve mozaik tekniklerine uygun olarak çoğunlukla kufi yazı tercih edilmişken Osmanlı yapılarında bunun yerini sülüs tarzında yazılar almıştır. Çini üzerine sıraltı tekniği ile işlenmiş yazılarda genellikle zemin kobalt mavisi ile boyanmış, harfler beyaz olarak bırakılmıştır. Mimar Sinan'ın eserlerini süsleyen çinilerde yazı tarzının genellikle sülüs olduğu görülmektedir. Bildirimize konu olan müdevver formda celi sülüs hattı ile yazılı pano, Eyüp Sultan Türbesi'nde bulunmaktadır. 2011-15 yılları arasında yapılan restorasyon sırasında tümlenerek günümüzdeki halini almıştır.

Her iki ebeveyni tarafından da Hz. Muhammed ile kan bağı olan Halid bin Zeyd veya bilinen adıyla Ebu Eyüp El Ensari, Medine'li ilk müslümanlardandır. Peygamberimiz Medine'ye hicret ettiğinde kendi evi inşa edilinceye kadar onun evinde misafir olmuştur. Hz. Muhammed'in "Konstantiniye elbette feth olunacaktır. Onu fetheden kumandan ne güzel kumandan, onu fetheden asker ne güzel asker!" hadisine mazhar olabilmek için ilerleyen yaşına rağmen Arap orduları ile geldiği İstanbul kuşatması esnasında ölecek kendi adıyla anılan semte defnedilmiştir.(Efendioğlu,2005)

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, timur.bilir@msgsu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-0873-5354>

Türbesi, Fatih Sultan Mehmed'in hocası olan Akşemsettin hazretlerinin rüyasında gördüğü yere 1458 yılında yapılmıştır. Fetih'ten sonra ilk inşa edilen yapı olan türbe, etrafına ilave edilen cami, medrese, imaret ve hamam gibi yapılarla külliye'ye dönüşmüştür.(Çantay,2000) Sekiz köşeli plana sahip olan yapının üstü, çerçevesiz bir kubbe ile örtülüdür. Kapı cephesi hariç her cephede üst üste ikişer pencere bulunmaktadır. Alttaki pencereler dikdörtgen, üsttekiler ise daha küçük ve kemerlidir. Türbenin camiye bakan dış cephesi ve içi tamamen çinilerle kaplıdır.(Resim 1) İlk inşa edildiğinde çini süslemeye sahip olmayan yapının çinileri, saray depolarından ve hasar gören yapılardan getirilerek farklı dönemlerde döşenmiştir. Bu nedenle türbe çinileri, 16.yüzyıldan 20.yüzyıla kadar farklılık gösterir. Bunların arasında 16. yüzyılın ilk ve ikinci yarısına ait yüksek kalitede sır altı tekniğinde örnekleri, renkli sır tekniğinde örnekleri, Tekfur Sarayı üretimi olan 18. yüzyılın ilk çeyreğinden örnekleri ve birçok farklı türde çinileri görebilmek mümkündür. Türbenin en düzenli çini süsleme programına sahip olan kısmı, I. Ahmet döneminde 1607,1612 ve 1613 yıllarında tamir gören sanduka odasıdır.(Orman,2002)



Fotoğraf: 1. Eyüp Sultan Türbesi dış cephesinde çini bezeme

MÜDEVVER YAZILI ÇİNİLİ PANONUN RESTORASYON SÜRECİ

Türbede zamanla oluşan hasarların giderilmesi için restorasyon çalışmaları yapılmıştır. 1607-8 yıllarında yapılan tamiratta türbeye ziyaret bölümü, girişin önündeki kibleye bakan kısım ve sebil eklenmiştir. 1766 yılının Mayıs ayında meydana gelen depremde caminin Fatih döneminde yapılan orijinali minareleri dışında yıkılmış ve III. Selim döneminde aslına uygun olarak yeniden inşa edilmiştir. Türbe ise II.Mahmut döneminde restore edilerek barok bir karakter kazanmıştır (1819). Yapıda 1956-57 yıllarında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından mimar Vasfi Egeli denetiminde kapsamlı bir onarım daha yapılmıştır. (Altun ve Demirsar Arlı, 2008) 2011 yılında türbede restorasyona ihtiyaç olduğu tespit edilince çalışmalar yeniden başlamıştır. İlk etapta altı yedi ay sürecek bir çalışma neticesinde açılabilceği öngörülen mekanda devam eden incelemeler neticesinde daha büyük bir restorasyona ihtiyaç olduğu anlaşılmıştır. Türbe ve ziyaret mekanını kaplayan çinilerin duvara değil bağda-di sıva üzerine yerleştirildiği ve bunların bazılarının sıvadan ayrılarak dökülmek üzere olduğu gözlemlenmiştir. Türbedeki toplam 7678 parça çini konservasyon işlemleri tamamlandıktan sonra tekrar yerine takılmak üzere tek tek numaralandırıldıktan sonra yerlerinden sökülüştür.

1984 yılında Azade Akar tarafından yapılan bir araştırmada, türbenin avlu çıkışındaki kapının arkasına rastgele yerleştirilmiş olan iki parça çininin İngiliz koleksiyoner Frederick DuCane Godman tarafından satın alınarak 1881 yılında British Museum'a bağışlanan 25.5x23.5 cm. ebatlarındaki çini karoyla benzer olduğu saptanmıştır.(Resim 2-3)1991 yılında Sothebys müzayedesinde satılan aynı ölçülere sahip bir karonun mevzu bahis panonun bir diğer parçası olduğu ortaya çıkınca, bulunan tüm bu parçalar Süheyl Ünver atölyesi çalışanları tarafından bir araya getirilerek restitüsyon çizimi hazırlanmıştır.(Akar,2014)



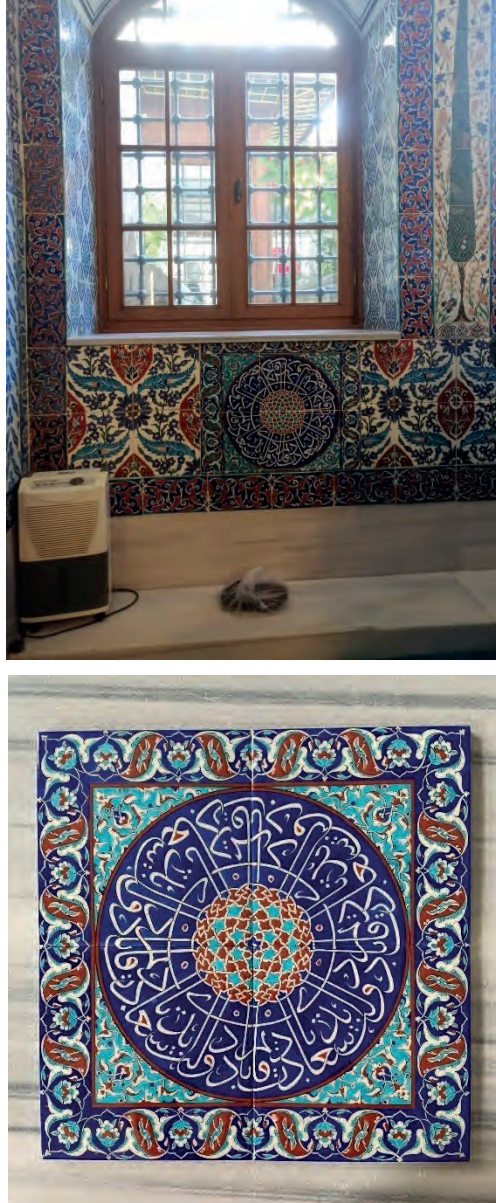
Fotoğraf: 2. Müdevver yazılı panonun restorasyon öncesi hali



Fotoğraf: 3. Panonun restitüsyon çizimi (Akar,2014)

Panonun orta kısmında yer alan müdevver yazıda “devlet bac, saadet ebedi kayımbad” (devlet ayakta kalırsa saadet ebedi olur) ifadesi dörtlü olarak tekrar edilmiştir. Kare alan içine yerleştirilmiş yazının türü celi sülüstür. Hat sanatında “celi” kelimesi normalden daha kalın bir kalemle yazılmış manasına gelir. Örneğin sülüs yazı 2.5mm. uçlu kalemle yazılırken bu ölçü aşılarak yazılmış yazı celi sülüs olur. (Berk,2000) Dairesel formdaki yazının zemini kobalt ile boyanarak harfler beyaz bırakılmış, harflerin gözleri ise kırmızı olarak renklendirilmiştir. Harflerin uzantıları geometrik bir örge oluşturacak şekilde merkezde birleşir. Merkeze doğru altı kademe halinde renklendirilmiş geometrik düzenleme, ortada altı kollu bir yıldız ile son bulmaktadır. Ortadaki yıldızın zemini kobalt, diğer kademelerin zemini şaşırtmalı olarak turkuaz ve kırmızı ile boyanmıştır. Dairenin dışında kalan köşebent alanları zemini turkuaz ile renklendirilmiş rumi motifleri ile bezenmiştir. Panonun etrafını çevreleyen bordürün deseni rumiler ve hatayi üslubunda stilize çiçeklerden oluşmaktadır. Bordürde kapalı form oluşturmuş rumilerin tersli düzlü yerleştirilmesinden oluşan yaprak formundaki kısımların zemini kırmızı, kalan kısımların zemini ise kobalt mavisi ile boyanmıştır. Hatayi motifleri şaşırtmalı olarak kapalı form rumilerin ortasına yerleştirilmiş ve saplarla birbirine bağlanmıştır. (Resim 4-5)

Azade Akar, 18. yüzyılda atıl durumda kalan Edirne Sarayı (Sarayı Cedid-i Amire) çinilerinin zaman zaman sökülerek İstanbul’a taşındığını, bu çinilerin bir kısmının Sultan I. Mahmut döneminde Ayasofya Kütüphanesi’ne, bir kısmının ise II. Abdülhamit döneminde Beylerbeyi Camii’ne ve Eyüp Sultan Türbesi’ne yerleştirildiğini belirtir. (Akar, a.g.e)



Fotoğraf: 4-5. Panonun restorasyon sonrası hali

Müdevver formda yazılı çinilerin bulunduğu mimari eserlerden en önemlisi Süleymaniye Camii'dir. Mimar Sinan'ın kalfalık eserim olarak nitelediği Süleymaniye Camii, 1550-57 yılları arasında tamamlanan külliye'nin merkezini oluşturmaktadır. Kırmızı rengin çini sanatında ilk kez görüldüğü yapı olan camide çini süsleme, yoğunluklu olarak mihrap cephesinde kullanılmıştır. Mihrabın her iki yanında müdevver formda hat yazılı panolar dikkati çekmektedir. Her biri 210 cm. çapında olan bu dairelerde kobalt zemin üzerine celi sülüs hattı ile Fatiha suresi ikiye bölünerek yazılmıştır. (Resim6) Yazıların harf uçları merkezde geometrik bir desen oluşturacak şekilde toplanmıştır. Harflerin gözleri turkuaz ile renklendirilmiştir. Ortasına daire oturtulmuş kare formundaki çini panonun daire dışında kalan köşebent alanları beyaz zemin üzerinde kobalt renkte hatayi ve rumi üslubunda motiflerle bezenmiştir. Panoyu bulut üslubunda motiflerle bezeli turkuaz zeminli bir bordür çevrelemektedir. Süleymaniye Camii'nin hat yazıları, devrin ünlü hattatı Ahmet Karahisari'nin manevi oğlu ve öğrencisi olan Hasan Çelebi'ye aittir. (Derman,1988)

İstanbul'un Tophane semtinde bulunan Kılıç Ali Paşa Camii, 1580 yılında Mimar Sinan tarafından inşa edilmiştir. Caminin harim kısmında mihrap cephesi tabandan nakışlı pencerelere kadar çinilerle bezelidir.



Fotoğraf: 6. Süleymaniye Camii'nden müdevver yazılı pano

Mihrabı ve mihrabın üzerindeki yazılı panonun çevresini dönen müşterek bordürde kırmızı zeminli şemselerin içinde yer alan natüralist üslupta çiçekler ve bunun dışında kalan alanlarda hatayi üslubunda stilize çiçeklerden oluşan desen şeması görülmektedir. Mihrabın her iki yanında bulunan pencerelerin üzerinde kobalt mavi zemin üzerine beyaz olarak yazılmış celi sülüs yazılar bulunmaktadır. Mihrabın üzerinde yer alan dikdörtgen çini panonun ortasındaki müdevver yazıda dörtlü tekrar olarak "Ya Hannan-Ya Mennan" yazmaktadır.(Resim 7) Esmâ-ülhüsna'dan olan bu sıfatlar, celi sülüs yazı ile kobalt mavisi zemin üzerine beyaz olarak yazılmıştır. Harflerin uzantıları merkezde sekiz kollu bir yıldız oluşturmaktadır. Yıldızın içi kademeli olarak turkuaz ve kırmızı ile renklendirilmiştir. Panonun yazı dışında kalan kısımları turkuaz zemin üzerine rumi üslubunda motiflerle bezenmiştir. Kılıç Ali Paşa Camii hat yazıları, dönemin meşhur hattatlarından Demircikulu Yusuf Efendi'ye aittir.(Derman,a.g.e)



Fotoğraf: 7. Kılıç Ali Paşa Camii'nden müdevver yazılı pano

Müdevver yazılı çinilerin görüldüğü bir diğer Sinan eseri, Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Camii'dir. Sadrazam Sokullu Mehmet Paşa tarafından 1571 yılında Mimar Sinan'a yaptırılan ve kendi adını taşıyan caminin son cemaat yerinde pencere üstlerinde, mihrap cephesinde, harim ile mahfil katlarının pencere alınlıklarında ve minber külahında çini bezeme bulunmaktadır. Mihrabın her iki yanında bulunan hatayi üslubunda çiçeklerle bezeli panoların üstünde yer alan kare formundaki panoların ortasında müdevver yazılı madalyonlar yer alır.(Resim 8) Kobalt zemin üzerine beyaz harflerle celi sülüs tarzında hat ile İhlas suresi yazılmış olan bu panoların harf uzantıları geometrik bir düzenlemeyle merkezde toplanmaktadır(Özkafa,2009) Harflerin gözleri ve düğümlerin içleri turkuaz ve kırmızı ile renklendirilmiştir. Kare formundaki panonun daire dışında kalan köşebentleri hatayi ve rumi üslubunda motiflerle bezenmiştir. Panonun etrafında hatayilerle bezeli bir bordür yer almaktadır.

Sokullu Camii'ndeki panoya benzer diğer bir örnek Beylerbeyi Camii'nde bulunmaktadır. I. Abdülhamit tarafından yaptırılarak 1778 yılında ibadete açılan caminin mimarı, bazı kaynaklara göre devrin baş mimarı olan Mehmet Tahir Ağa'dır. Caminin mihrap cephesi, 16.yüzyıldan 18. yüzyıla kadar çeşitlilik gösteren Osmanlı çinileri ve Avrupa menşeli fayanslarla kaplıdır. Ayrıca doğu, batı ve kuzey duvarlarının süpürgelik kısımlarında da çiniler göze çarpmaktadır. Mermer mihrabın üzerinde yer alan kare şeklinde çini panonun ortasına müdevver olarak celi sülüs hattı ile İhlas Suresi yazılıdır. Sokullu Camii panosu ile birebir aynı kompozisyona sahip olup renklendirmede ufak tefek farklılıkları bulunmaktadır.(Resim 9)



Fotoğraf: 8. Kadırga Sokullu Camii'nden müdevver yazılı pano



Fotoğraf: 9. Beylerbeyi Camii'nden müdevver yazılı pano

SONUÇ

Bildirimize konu olan müdevver yazılı çini pano, İznik çinilerinin en mükemmel örneklerinin görüldüğü 1570'li yıllara ait olmalıdır. 2015 yılında tamamlanan onarım faaliyeti sırasında restorasyon gören panoda , devletin ayakta kalırsa saadetin ebedi olacağını temenni eden bir ifade görülür. Osmanlı döneminde edebi dil olarak kullanılan Farsça ile yazılmış bu ifadeden çinilerin bir saray yapısına ait olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim Akar, adı geçen eserde Edirne'de bulunan Eski Saray çinilerinin İstanbul'a getirilerek Ayasofya Kütüphanesi ve Eyüp Sultan Türbesi'nde kullanıldığını belirtmiştir. Farsça yazıların kitabelerde ve talik hattı ile yazılmış örneklerine pek çok eserde rastlamak mümkünse de çini sanatındaki örnekleri sayılıdır. Çini üzerine farsça ile yazılmış bir diğer örnek, yine bir Sinan eseri olan Barbaros Hayrettin Paşa Hamamı veya bilinen adı ile Zeyrek Çinili Hamam'da(1540-1546) yer alan Hamamiye şiirine ait beyitlerdir. İncelediğimiz örneklerin ortak özelliği, Beylerbeyi Camii dışında hepsinin Mimar Sinan eseri olmasıdır. Çinilerde yer alan yazılarda, Fatih ve ihlas Sureleri ile Esma-ül Hüsnâ'dan "Ya Hannan, Ya Mennan" sıfatları yer almaktadır. Süleymaniye ve Kılıç Ali Paşa camilerindeki yazıların hattatları bilinmekle beraber Eyüp örneğinin hattatı bilinmemektedir. Buna rağmen, sanatlı bir yazı ile yazılmış olması ve kompozisyondaki geometrik örgenin oldukça büyük ustalık gerektirmesinden dolayı döneminin meşhur hattatlarından birine ait olmalıdır. Eyüp türbesinde yer alan pano, ebat olarak diğerlerinden daha küçüktür. Mihrap üzerine yerleştirilmiş panolar ile aralarındaki bu ölçü farkı, panomuzundaha alçak irtifada bir yerde kullanıldığını düşündürmektedir.

KAYNAKLAR

- Akar, A. (2014), Edirne'de Osmanlı Kültüründen Dekoratif Örnekler ve Edirne Sarayı İznik Çinileri İstanbul: EdirneValiliği Kültür Yayınları
 Arlı, B.D., Altun, A. (2008), Anadolu Toprağının Hazinesi Çini- Osmanlı Dönemi, İstanbul: Kale Grubu Yayınları
 Berk, S. (2000), Hattat Mustafa Rakım'ın CeliSülüs Estetiğinde OrtayaKoyduğu Yenilikler, M. UğurDerman 65.yaş armağanı, 125-154, İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları
 Çantay, G. (2000), Eyüp Sultan Külliyesi , IV. Eyüp Sultan Sempozyumu-Tebliğler, 156-164, İstanbul: Eyüp Belediyesi Yayını
 Derman, U. (1988), Mimar Sinan'ın Eserlerinde Hat San'atı, VI. Vakıf Haftası Türk VakıfMedeniyeti Çerçevesinde Mimar Sinan veDönemi Sempozyumu, 287-292, İstanbul: Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayını
 Efendioğlu, M. (2005), Eyüp'te Bulunan SahabeKabirleri Üzerine Bir Değerlendirme, IX.Eyüp Sultan Sempozyumu-Tebliğler, 23-24, İstanbul: Eyüp Belediyesi Yayını
 Orman, İ. (2002), Eyüp Sultan Türbelerindeki Çini Envanteri Çalışmaları, V.Eyüp SultanSempozyumu-Tebliğler, 224-233, İstanbul: Eyüp Belediyesi Yayını
 Özkafa, F. (2009), Türk Hat Estetiğindeki Farklılaşmalar Bakımından Kadırga Sokullu Camii, VII. Uluslararası Türk Kültürü Kongresi-Bildiriler, Konya: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları

TÜRK ÇİNİ SANATINDA KATMANLI ÇİNİ TEKNİĞİ

Latife AKTAN ÖZEL *

ÖZET

Türk Çini sanatında, başlangıcından bu yana birçok teknik denenmiş, günümüzde de hala kullanılan "sıraltı tekniği" en uzun ömürlü ve en çok kullanılan "renk ve figür/motifi" koruma tekniği olarak bugüne kadar uygulanmıştır/ uygulanmaktadır.

Türk çini sanatında yüzyıllar öncesinde kabara, kabartma/rölyef, zemin indirme gibi tekniklerle yapılmış çiniler bulunmaktadır. Fakat "katmanlı çini" tanımına uyan bir örneğe daha önce rastlanmamıştır. Seramikte çamur ile yapıştırılmış yükseltilere benzemesine rağmen uygulamada tümüyle farklıdır.

Anadolu Selçuklu, Osmanlı ve I. Ulusal mimari dönemlerinde çokça kullanılan kabaralar ve benzeri uygulamalar bu tekniğin yola çıkış nedeni olmuştur.

Katmanlı Çini Tekniği, sıraltı tekniğine katkı olarak adlandırabileceğimiz yeni bir tekniktir. Türk çini sanatında yenilikçi bir yaklaşımı temsil etmektedir. Bu teknik ile karo veya obje (yüzeyden küçük parça olarak) üzerine uygun boyuttaki motifler/figürler ayrılmaz şekilde monte edilmektedir.

Katman olarak tasarlanan motif alçı kalıba oyularak aktarılmaktadır. Oyulan alçı kalıptan rölyef olarak elde edilen motif rötuşlenerek kurutulur. Bisküvi pişirimi yapılan parça renklendirilerek yüzey üzerinde tespit edilen alana sır ile yapıştırılarak yüzeyden yüksek bir görsele ulaşılmış olur. Yüzey, karo veya objedeki katman ile birlikte sırlanarak fırınlanır.

Kısaca yüzeyden belirli yükseklikte elde edilen 3. boyut obje veya karonun yüzeyinden darbe olmadıkça ayrılamaz parçası haline gelir.

Patenti alınan bu teknik, geleneksel Türk çini sanatının sınırlarını zorlayarak yeni bir soluk getirmiştir.

GİRİŞ

Türk Çini Sanatı'nın geçmişine baktığımızda katmanlı çiniyi çağrıştıran bulgulara rastlanmaktadır. Tespit edilen en erken örnekler Selçuklu dönemi çini sanatında yer almaktadır. Bu dönem mimarisinde yer alan taş ve maden sanatı (rölyef) kabartma eserlerin muhteşemliği günümüzde de hayranlıkla izlenmektedir.

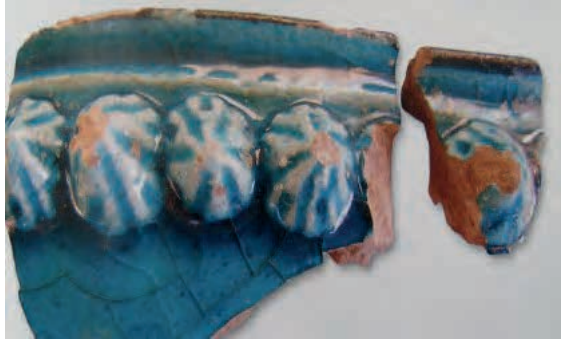
Konya Küçük Ayasofya Mescidi kubbe içi kufi yazı alt ve üstünde aynı eksende dizili kabaralar yer alır. (Fotoğraf1) Yuvarlak tabanlı hafif bombeli çıkıntılar taş yapı içinde turkuaz sırlı kabara dizilimi olarak görülmektedir.

Kubadabad Küçük Saray'da bulunan bir kase ağzı civarında dış kenarında yivli küçük yarım kürelerin dizilimi de Katmanlı Çini için ilham kaynağı olmuştur. (Fotoğraf2) Kırmızı çamurlu yapıya sahip obje , kırık parçasının görünüşü seramik tekniğinde plastik çamur iken yivli minik yarım kürelerin, yüzeye eklendiği ve bütünleştiği görülmektedir. Yivli kabaralar ile kase turkuaz sır ile renklendirilmiştir.

* Dr. Öğr. Üyesi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, İstanbul, lozel@fsm.edu.tr



Fotoğraf: 1. Küçük Ayasofya Mescidi Kubbe detayı Konya Akşehir 13.Yy (KUŞ, ŞİMŞEK, 2004:21)



Fotoğraf: 2. Selçuklu Kubadabad Küçük Sarayı 13-14. Yy. (ÖNEY, 1987:79)

Sanduka yan yüzlerinde görülen kabarcıklar ve yüzeydeki hat sanatı düzenlemeler zemin indirilerek yapılmış fikrini vermektedir. Lacivert ile renklendirilen yüzey sonrasında yüksekte kalan kısımların silinmesi ile beyaz kabarcıklar ve hat sanatı düzenlemeler çok net görünür olmuştur ve beyaz kalmıştır.



Fotoğraf: 3. Karaaslan Türbesi Sanduka Konya (KUŞ, ŞİMŞEK, 2004:66)

Yüzyıllar içinde katmanlı çiniyi hatırlatan çini örnekleri 16. Yüzyıl objelerinde de görülmektedir. Bir dönem Osmanlı eserlerinden kandillerde örnekler bulunmaktadır.

16. yüzyıl kandillerde yer alan kabaralar tasarlanan desen baz alınarak oluşturulmuş profilden görme imkanı olmasa merkezsel motif olarak algılanacak ustalıkta yer almışlardır. Kandillerin şişkin gövdesinde kulplar arasında yer verilen kabaralar da erken dönem selçuklu örneklerinde olduğu gibi objenin çamur halinde iken yüzeye sıvı çamur katkısı ile monte edilmiştir. Hatta bazı kandillerin içinde kabartıların iç kısmında oyulmuş alanlar mevcuttur.



Fotoğraf: 4. Çok Renkli Çini Kandil, yaklaşık 1560-70, yük: 49 cm. (ATIRCIOĞLU, 2012:41)

Fotoğraf: 5. Çok Renkli Çini Kandil, yaklaşık 1560-70 yük: 48 cm (Çinili Köşk Müzesi, İstanbul 2012)

Fotoğraf: 6. Süleymaniye Camii Kandili, Yaklaşık 1557 yük:48.2c (<http://collections.vam.ac.uk/item/O9232/lamp-unknown/>) Mayıs 2024

17. yüzyılda Topkapı Sarayı Harem Dairesi çinilerinde kabaralar biçimsel olarak değişmiş pahlanmış konik görünümüne bürünmüştür. Bulunduğu panonun renklerini taşır şekilde bezenmiştir.



Fotoğraf: 7. T. S. Harem Dairesi Çifte Kasırlar IV. Mehmed Kasrı (Dumlupınar, 2023:303)



Fotoğraf: 8. T. S. Harem Dairesi Çifte Kasırlar IV. Mehmed Kasrı güneydoğu cephesi (Dumlupınar 2023:167)

(Fotoğraf 9) 20. Yüzyıl örneklerde ise genellikle turkuaz renkli kabaralar dış cephede yer almaktadır. Desensiz ve tek renklidir. (Fotoğraf 10) 16. Yüzyıl (1543) Şehzade Mehmet Türbesi çinilerindeki kabara. geometrik geçme desenli döneminin renk anlayışı renkli sır tekniği ile uygulanmış örnektir. Birçok tarihi yapıda bulunan örneklerden birkaçına yer verilmiştir.



Fotoğraf: 9. Hobyar Mescidi dış cephe görüntüsü (A. Özel 2000)



Fotoğraf: 10. Şehzade Mehmet Türbesi(tr.pinterest.com)

Seramikte üçüncü boyut -katman görünümlü eserler buluş gibi değildir. Selçuklu dönemi çinilerinde olduğu gibi çamur halinde iken yapılan eklemelerdir. (Fotoğraf 11) Seramik sanatçısı Prof. Dr. Sadi Diren hocanın eserinde görüldüğü gibidir.



Fotoğraf: 11. Prof. Sadi DİREN'e ait bir duvar panosu (Ereyli, 2023)

“Öncü sanat eserleri güzel olabiliyor, hatta baş döndürücü de, fakat çoğunlukla -en azından ilk başta kesinlikle- şaşırtıcı,hatta çirkin görünebiliyorlar. Ancak, çirkin görünseler bile, öncü sanateserlerindeki esas güzellik, onun anlamında yatıyor. Dünyaya yeni bir bakış, hiçbir zaman alıştığınız o sıcak yatak değil; çoğunlukla buz gibi soğuk bir duştur. Aslında o soğuk duş insanı dinçleştirir, zinde tutar ve özgür kılar” Walter Lewin, MIT Fizik Profesörü, Fizik Aşkına adlı kitabının son bölümünde “Görme Biçimleri” başlıklı son bölümünden alıntı.

2. KATMANLI ÇİNİ TEKNİĞİ

Türk çini sanatında bir yeniliktir, Katmanlı Çini yüzeyde yükselti, üçüncü bir boyuttur. Desen tasarlandıktan sonra katman olarak tespit edilen motifler alçı kalıba aktarılarak oyulur Oyulan desen çamur basılarak kalıptan çıkarılır. Rötüşlanır. Bisküvi pişirimi gerçekleşen katmanlar sıraltı boyaları ile renklendirilir. Karoda veya objede önceden belirlenen yere monte edilmeden karo veya obje de sıraltı boyaları ile renklendirilir. Belirlenen yerlere katmanlar arka yüzlerine sır sürülerek yüzeye yapıştırılır. (Yapışmaya yardımcı olan sır içinde bulunan selüloz büyük katkı sağlar.) Yapıştırma işlemi hızlıca yapılır. Sır kuruduktan sonra yapışma gerçekleşmez. Obje üzerinde eğimli alana monte edilecek olan katman motifin yeri eğimin alt tarafından hafif kazınarak düşmemesi için yuva yapılmış olur. Katman uygulanan yüzeyden küçük parçalar olarak üretilir. Katmanları yapışmış obje veya karo birlikte son kez sırlanarak fırınlanır. Katmanlar yüzeyde yükselti (üçüncü boyut) oluşturmuş olarak, yüzeye eklenmiş bir tabaka şeklinde “Katmanlı Çini” elde edilmiş olur.

Başvuru Numarası	2019/20517	Başvuru Tarihi	8.11.2019
Başvuru Türü	-	Envan Numarası	2019-GI-39992
Envan Tarihi	21.12.2019	Ticari Numarası	-
Ticari Tarihi	-	Koruma Tipi	Patent
EPC Yayı Numarası	-	EPC Başvuru Numarası	-
EPC Yayı Numarası	-	EPC Başvuru Numarası	-
EPC Yayı Tarihi	-	EPC Başvuru Tarihi	-
Nezam Kaldırıldı	-	-	-
Kayıt No	İsim	Adres	
6343862	CATIR SULTAN MEHMET VARİ ÜNİVERSİTESİ	ZİYVEK MAHAL BÜYÜK KASIMIN CAZ. KATIR SULTAN MEHMET VARİ ÜNİVERSİTESİ BENTOLUĞU 55 TÜRKİYE	
Teknik Bölgesi	-	-	-
Kayıt No	İsim	Adres	
6343862	LATİFE AKTAN ÖZEL	-	
Teknik Bölgesi	-	-	-
Bölgeye Başvuru	KATMANLI ÇİNE TEKNİĞİ	-	-
Bölgeye Özet	Bu belge Türk çini sanatında çiniyi kullanılarak oluşturulan bir katmanlı çini tekniğiyle elde edilmiş bir üründür.	-	-
Yekül Bölgesi	İsim	Adres	
Yekül Bölgesi	İsmail ÖZGÖR	-	-
Yayın Tarihi	Açıklama	-	-
21.05.2022	İnceleme Raporu Vitrinler Karşılıklı (R1) (2019/20517)	-	-
22.08.2022	Verilen Patent / Kayıtlı Model İleri (2019/20517)	-	-
23.08.2022	Yayınlanma Patent Başvurusunun Açıklama Raporu (R1) (2019/20517)	-	-
21.04.2020	Başvuru Yayımları İleri (2019/20517)	-	-
Ödeme Tarihleri	-	-	-
Sıra	Yıl	Ödeme Tarihi	Ödeme Miktarı (TL)
5	2021	28.08.2022	1002,33

Fotoğraf: 12. Türk Patent ve Marka Kurumu tarafından incelenerek 2019 yılında müracaat edilen belge 22.08.2022 tarihinde kabul belgesi.

Patenti onaylanmış olan "Katmanlı Çini Tekniği" 2013 yılından bu yana uygulanmaktadır. Türk Patent Kurumundan gelen inceleme raporunda - Söz konusu başvuruya ait 1 ve 2 nolu istemler, sanayinin herhangi bir dalında kullanılabilir niteliktedir. Dolayısıyla, 6796 sayılı Sınai Mülkiyet Kanunun 83. Maddesinin 6. Fıkrasına göre 1 ve 2 nolu istemlerin sanayiye uygulanabilir olduğu kabul etmektedir.- gönderilen inceleme raporu sonucudur.

Katmanlı çini oluşum aşamaları; İlk aşama olarak tasarımda belirlenen motif katman oluşturmak için uygun alçı tercihi ile başlar. Sertleşmesi olmuş alçı kalıp üzerine motif çizilerek aktarılır. (Fotoğraf 13) Alçı yüzeyinde istenilen bölgeler oyularak (ebeşuar/ modelaj seti ile) alçı oyulur, (Fotoğraf14) Alçı üzerine çamur basılır. (Fotoğraf 15) Oklava yardımı çamur kalıp üzerine iyice yerleştirilmiş olur. Artık desen çukur olarak aktarılmıştır. Elde edilen kalıba vakumlu çamur basılarak motif oluşumu ilk aşaması sağlanmış olur. Katman sayısı fazlaca üretilir. Sorunlu/ bozuk olanlar devre dışı bırakılmak içindir.(Taşdelen 2021:21)

Elde edilen katman kurumaya bırakılır, kenarlarındaki fazlalıklar alınır. Pahlanır. Rötüşlanır, Rötüşlanmış katmanlar bisküvi pişirimi sonrası önceden belirlenmiş olan renkler ile sıraltı boyaları aracılığı ile boyanır.



Fotoğraf: 13-14-15. Motif çizimi, Motifin alçıda oyulması, Oyulan motife çamur basım



Fotoğraf: 16-17-18. Basılan çamurun düzeltilmesi. Çamurun pahlanması. Motifin rötuşlanması



Fotoğraf: 19-20-21. Alçı Kalıp, basılmış çamur. Alçı Kalıp, pahlanmış katman. Katmanların bisküvi pişirimi



Fotoğraf: 22. Bisküvi pişirimli katmanlar ve renklendirilmiş halleri



Fotoğraf: 23. Katmanların sır ile yapıştırılmış karolardaki durumları

Fotoğraf: 24. Karoların katmanlar ile birlikte son kez sırlanmış görüntüsü

Rötuşlanmış katmanlar bisküvi pişirimi sonrası önceden belirlenmiş olan renkler ile sıraltı boyaları aracılığı ile boyanır.



Fotoğraf: 25. Katmanlar sır ile obje yüzeyine yapıştırılır

Fotoğraf: 26. Katmanlar ile birlikte obje sırlanır

Fotoğraf: 27. Eser fırınlanır



Fotoğraf: 28. Fırında katmanlar pişmiş olarak yüzey ile birleşmiş olur

2.1 KATMANLI ÇİNİ TEKNİĞİ İLE ÜRETİLMİŞ ESERLER

İlk Katmanlı Çini panomuz "Bengü Çiçekleri" isimli eserdir. (Fotoğraf 29) Pano 2012 yılında Üniversitemiz yüksek lisans öğrencilerimiz ile üretilmiştir. Çini sanat dalı öğrencileri kendi seçtikleri çiçekleri stilize ederek panonun parçalarını oluşturdular (Öğrenciler: N. Ilgaz, E. T. Savan, Y. Acar Kara, Z. Ertürk, H. Özcan) (Aktan Özel 2013:156)

Bu eser 100 x 160 cm boyutlarında 20x20 cm'lik 40 karodan oluşmaktadır. Üretiminden bu yana geçen süre içinde taşınmalar yüzünden biraz hırpalanmıştır. Zaman içerisinde panoda hasar oluşmuştur. (Fotoğraf 31) Katmanlara bir şey olmaz iken bisküvi yüzeyinde dökülmeler meydana gelmiştir. Sır ile yapıştırılan katmanlar zaman içinde de bir darbe almadıkça yüzeyden ayrılmamaktadır.

2012 Yılından bu yana çok sayıda Katmanlı Çini tekniği ile üretilmiş eser meydana getirilmiştir. Üretim aşamalarında deneyimler kazanılmıştır. "Tuba Ağacı" isimli eser İznik altyapılı olarak çalışılmıştır. Büyük Çamlıca Camii, kadınlar mahfilinde ikiz olarak yer almaktadır. (Fotoğraf 32)

Yeni bir uygulama tabak çalışması sonucu iç bükey formu nedeniyle ilk üretiminde yaşanan sorun, çözüm üretiminin gerekliliğini hatırlattı. (Fotoğraf 35) "Uğur Böceği" isimli Selda Taşdelen'e ait eserde böcekler fırında sır gelişimi sürecinde kayarak bulunması gereken yerde sadece ayakları kalmıştır. (Fotoğraf 36) Daha sonra dış bükey bir eserde önlem alınmıştır. Eğimli alanda katmanların geleceği kısım önceden tespit edilip, biraz kazınarak kaymasını önleyecek yatak oluşturuldu. Katmanlar buraya dayanarak kaymamıştır. "Döngü" (Fotoğraf 37) Eserimde bu önlem ile sır pişiriminde meydana gelen kayma durumu ortadan kalkmış oldu.



Fotoğraf: 29. İlk üretilen Katmanlı Çini Pano



Fotoğraf: 30. Panodan detay



Fotoğraf: 31. Karo yüzeyinde hasar



Fotoğraf: 32. Tuba Ağacı



Fotoğraf: 33. Sırlanmış katman



Fotoğraf: 34. Detay



Fotoğraf: 35. Katmanlı tabak (Uğur Böceği)



Fotoğraf: 36. Detay



Fotoğraf: 37. Katmanlı Tabak (Döngü)



Fotoğraf: 38. Detay



Fotoğraf: 39. Katmanlı Pano



Fotoğraf: 40. Katmanlı Tabak



Fotoğraf: 41. Detay

3. SONUÇ

Başlangıçta kabul edilmek istenmeyen Katmanlı Çini Tekniği, hoş olmayan eleştirilere maruz kalmıştır. Sonrasında da taklit edilmeye başlamıştır. Bu durum zaman içinde kabul edildiğinin kanıtıdır. Artık taklit ediliyor. (Fotoğraf39) Hatta hazır kalıplarla bile üretimler yapılıyor (Fotoğraf 40-41) Eleştiriler Fizik Profesörü Walter Levin'in kitabının son bölümündeki metinde çok net anlatmaktadır. Alıntıya baş tarafta yer verilmiştir. 12 Yıl öncesine dayanan bu tekniğin serüveni devam etmekte yeni boyutlar ve hatta katmerli örnekleri de üretilmektedir.

KAYNAKÇA

- Ahmet KUŞ, İbrahim DIVARCI, Feyzi ŞİMŞEK, "Konya ve İlçelerinde Selçuklu Eserleri" Selçuklu Belediyesi Kültür Yayınları 15, 2004, Konya, s:21 ve 66
 Selda TAŞDELEN, "Türk Çini Sanatında Katmanlı Çini Tekniği" Yayınlanmamış YL Tezi, FSMVÜ 2021, İstanbul, s:17
 Gönül ÖNEY, "Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları" Türkiye İş Bankası Yayınları, 1978, Ankara, s:79
 Fatma Zehra DÜMLÜPINAR, "Harem Çinileri" Milenyum Yayıncılık, 2023, İstanbul, s:303 ve 167
 Latife AKTAN ÖZEL, "Katmanlı Çini Tekniği" ile "Bengü Çiçekleri" Panosu, FSM İlmî Araştırmalar Dergisi, Sayı 2, 2013, İstanbul, s:156

KÜTAHYA "ELHAMRA ÇİNİ ATÖLYESİ"

Levent KUM *

ÖZET

Kütahya yüzyıllardır Anadolu'da önemli bir seramik üretim merkezi olarak önemini korumaktadır. Günümüzde seramik üretiminin daha çok küçük ve orta ölçekteki atölyeler tarafından gerçekleştirildiğini görmekteyiz. Üç kuşaktır Kütahya'da çini üretimini devam ettiren ve Kütahya çiniciliğinin önceki kuşaklardan bugüne taşınmasında çok önemli bir vazife icra eden "Elhamra Çini" atölyesinin kuruluşundan bu yana kat ettiği süreç analiz edilerek, günümüze kadar üretim süreci teknik ve estetik olarak değerlendirilecektir.

GİRİŞ

Bilindiği gibi Kütahya iç ege bölgesinde yer alan Anadolu'daki önemli seramik merkezlerimizden biridir. Son yapılan araştırma ve kazılarda ele geçen buluntulardan Kütahya'da milattan önce başlayan seramik üretiminin günümüze kadar kesintisiz bir şekilde devam ettiği bilinmektedir. Bu anlamda dünyadaki nadir seramik üretim merkezlerinden biridir. Yakın dönemde malzeme mühendislerinin yaptığı çalışmalar neticesinde İznik'te çini üretiminin olduğu dönemde aynı tarzda ve kalitede bir üretimin Kütahya'da da yapıldığı anlaşılmaktadır.

ELHAMRA ÇİNİ ATÖLYESİ

Üç kuşaktır Kütahya'da çini üretimi yapan ve Kütahya çiniciliğinde önemli bir yere sahip olan Elhamra Çini Atölyesi'nin 1960 yılında kurulan ilk tesis binası şu anda atıl durumdadır. Cumhuriyet Dönemi Kütahya Çini Sanatı için büyük önem arz eden bu atölyenin içinde iki adet kuyu tipi odunlu fırın, çamur hazırlama ekipmanları, sır öğütme değirmeni, alçı tornaları, muhtelif alçı kalıplar ve çark bulunmaktadır. Elhamra Çini Atölyesinin, ekipmanlarının ve fırınların az bir emek ve maddi destek ile işler hale getirilmesi ve gelecek nesillere aktarılması için bir kamuoyu oluşturmak da bildirinin amaçlarından biridir (Fotoğraf 1-2-3-4).



Fotoğraf: 1. Elhamra Çini Atölyesinin Kurulduğu Bina

* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, levent.kum@msgsu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-9890-861X>
1 Geçkinli, A.E., Şimşek, G., "Topkapı Sarayı Müzesi Deposunda Bulunan Seramiklerin Tanımlanması, Yayınlanmamış Rapor"



Fotoğraf: 2. Elhamra Çini Atölyesinin Kurulduğu Bina

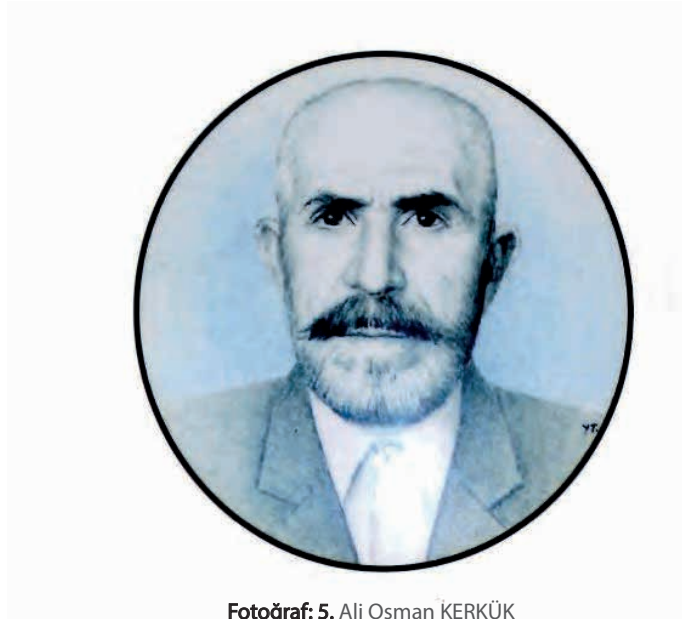


Fotoğraf: 3. Kuyu Tipi Fırın Ataşhane ve Gözetleme Bölümü



Fotoğraf: 4. Fırının Üst Kapaktan İçinin Görünüşü ve Ürünlerin Dizildiği Raflar

Aslen Kerkük'lü olan ailenin büyük dedesi Bektaşoğlu Ahmet Bey önce Kütahya'nın Alayunt Köyüne yerleşmiştir. Oğlu Ali Osman Kerkük,(1894-1993), Balkan Harbi esnasında askere gitmiş, Çanakkale Savaşı, Mekke Müdafaası, Filistin Cephesi, Kurtuluş Savaşına katılmış, İngilizlerin hakimiyetindeki Mısır Seydi Beşir esir kampında 2 yıldan fazla kalmış toplam 11 yıl askerlik yapmıştır (Fotoğraf 5).



Fotoğraf: 5. Ali Osman KERKÜK

Kütahya'da kuyu tipi birçok fırın inşa eden ve bakımlarını yapan Ali Osman Kerkük aynı zamanda ahşap konak ustasıdır. Kütahya çini sanatının yaşatılması ve günümüze intikal etmesinde en büyük pay sahibi olan Hafız Mehmet Emin Efendi'nin teşvikiyle kalfalarından Artin Nazaryan'dan fırın imalatını öğrenmiştir.

Oğlu Ahmet Kerkük (1927-2018) babasına yardım etmek amacıyla Metin Çini Atölyesi'ne gittiğinde, komşuları olan çark ustası Murat Eliuz, çini sanatı ile tanışmasına vesile olur. Hafız Mehmet Emin Efendi'nin oğlu Hakkı Çinicioğlu tarafından kurulan Metin Çini Atölyesinde çalışmaya başlar. Bu atölyede modelcilik, kalıpcılık, çarkçılık, boya imalatı, sırça imalatı, tahrir, sır çekme, desen tasarımı, eski usul fırça yapımını öğrenir. Metin Çini ve Azim Çini Atölyelerinin birleşmesi ile Azim Çini'nin kurucusu Mehmet Çini ile çalışma şansını da yakalar. 1946 yılına kadar Metin Çini'de çalışmaya devam eden Ahmet Kerkük buradan askere gider. 3 yıl askerlik yaptıktan sonra Mehmet Çini'nin sahibi olduğu azim Çini'de 24 lira haftalıkla çalışmaya başlar. 1956- 1957 yıllarına kadar ustabaşı olarak çalışır. Bu dönemde Kahire Kraliyet Sarayı, Bağdat Kraliyet Sarayı, İstanbul Hilton Otelinin çini süsleme programları Ahmet Kerkük'ünde içinde bulunduğu ekip tarafından gerçekleştirilir. Bu dönemde tabak üretimi de hızlı bir şekilde devam etmekte ve özellikle büyük ebatlı çalışmalarda zaiyat yüksek olmaktadır. Ahmet Kerkük patronuna teklif götürerek o zamana kadar çarkta şekillendirilen bu tabakları alçı kalıplarda üretmek için çalışmalar yapar ve başarılı olur. Bu sayede zaiyat % 80 den, % 20 ye kadar düşer (Fotoğraf 6).



Fotoğraf: 6. Ahmet KERKÜK

Böylece o dönem için Kütahya'da ödenen haftalıkların çok üstünde bir ücret ile çalışmaya devam eder. 1953 de boyacı ve tahrirci Makbule hanımla evlenir. Nevin, Nesrin ve Mustafa isimli üç evladı olur. 1957 yılında Süsler Çini'de Ali Özker ve Enver Ertan ile ortaklık yapar. 1959 yılında ortaklık fesh edilir.

1960 yılında 3 yıllık ortağı ve yakın dostu Enver Ertan ile Elhamra Çini'yi kurar. Tarihe olan merakı ve Elhamra Sarayı'ndan da etkilenecek atölyenin isim babası Ahmet Kerkük olmuştur. Enver Ertan'ın babası evini verir. Baba Ali Osman Kerkük'te fırını yapar. İlk dönemlerde fırını yakacak odun parasını bile borç alarak çalışırlar. Bu süreçte hanımları da üretime çok destek olur. Modellerini ve kalıplarını kendi yaptığı biblolar, hayvan ve insan figürleri, şekerlik, yemişlik, vazo, kase, sürahi, tabak ve duvar çinileri imal ederler (Fotoğraf 7-8).

2 Ali Osman Kerkük'ün torunu Mustafa Kerkük ile yapılan görüşme.



Fotoğraf: 7-8. Elhamra Çini İlk Dönem Üretilen Çiniler

Azim Çini'de üretimin gerilemesi ve Hakkı Çinicioğlu'nun hacıda vefat etmesi ile Elhamra çini piyasadaki en iyi ustalarla çalışarak üretim kalitesini sürekli yükseltmiştir. Çalışan sayısı 200'e kadar çıkmıştır. Aynı kalitede üretim yapılmaya uzun yıllar devam edilmiştir. Kullanılan çini kompozisyonlarının bir kısmı daha önceki atölyelerden intikal etmiş, ayrıca yeni kompozisyonlar da üretilmiştir. Elhamra Çini Atölyesi hatayili ve rumili kompozisyonların yanı sıra yarı stilize lale, gül, Karanfil v.b. motiflerden oluşan bir repertuara sahiptir. Esasen bu atölye ile özdeşleşen Kütahya'ya has geometrik ve yazılı örnekler çokça kullanılmıştır



Fotoğraf: 9-10. Elhamra Çini Atölyesi Üretimi Tabaklar

Elhamra Çini Atölyesinde üretilen çinilerde siyah, kobalt mavisi, aşı kırmızı, yeşil, turkuaz, mangan moru, sarı en çok kullanılan renklerdir. Ahmet Kerkük'ün imal ettiği boyaların hammaddeleri Kütahya'ya yakın Bölgelerden temin edilmiştir. Bu boyalar diğer atölyelerin kullandığı renklere göre çok daha şeffaf olmalarıyla da ayırt edilmektedir.

Bu hammaddeler

Aşı Kırmızı (demir oksit), Kütahya Merkez Sarıdere Mevki

Kobalt Mavisi (kobalt oksit), Gediz Murat Dağı Etekleri

Sarı (antimon oksit), Simav Dağardı

Mangan Moru (mangan oksit), Kütahya Çamlıca

Turkuaz, tual-tuval, (bakır oksit), bakırcıların döverek biçimlendirdikleri kap, kacaktan dökülen parçacıklardan ve bakır sülfat (göz taşı) kullanılarak üretilmektedir. (tarım ilacı olarak kullanılmaktadır.)

Siyah (krom oksit), Kütahya, Hisarcık yahut Simav Dağardı

Yeşil (krom oksit), Kütahya Merkez Kundukviran mevkisinden temin edilmekte idi.

Kullandıkları çini çamurunun reçetesi ise

75 kg Tebeşir (Kalsiyum Karbonat, CaCO_3)

10 kg Kil

70 kg Dümbüldek toprağı

15-18 kg maya (bir çeşit bentonit)

1 teneke 18-20 kg Terlemez kumu (kuvars)

0,5 teneke Hasana kumu (kuvars)

9 kg Türkmen Kili (bu katkıdan daha sonraları vaz geçilmiştir.)

Ahmet Kerkük, büyük ebatlı çini tabaklarda Kütahya'da alçı kalıp kullanan ilk kişidir. Atölyesine yeni başlayan elemanları kabiliyetlerine göre istihdam etmekte ve onları atölyede yetiştirdikten sonra evlerden çalıştırmaktadır. Elhamra Çini entegre bir tesis olduğu için Kerkük adeta bir mimar, mühendis (fırın imalatı), maden mühendisi (hammadde temini), kimyager, (boya, sır yapımı) gibi çalışmıştır. 1970'li yıllarda Alman Hükümetinin davetiyle Almanya'da seramik fabrikalarında ve atölyelerinde 20 gün incelemelerde bulunan ekibin içinde yer almıştır. Bu geziden sonra Kütahya'da çini atölyelerine çini çamuru, sır, boya temin etmek amacıyla Çini Kop tesisi kurulmuştur.

Ahmet Kerkük birçok çini atölyesine, ustasına özverili bir şekilde yardım etmiş, bildiklerini aktarmaya çalışmıştır. Bu nedenle Kütahya çini camiasında her zaman sevilen bir kişi olmuştur. Enver Ertan ile ortaklık 2001 yılında sona erer.

Oğlu Mustafa Kerkük bu süreç içinde 1995 yılında kendine ait bir atölye açmış gündüz babası ile birlikte, akşamları kendi atölyesinde çalışmıştır. Halen Mustafa Kerkük Elhamra Çini ismini kendi atölyesinde yaşatmaya devam etmektedir. Yaptığımız görüşmede 2000 li yıllarda genel beğeni anlayışının değişmesi, kabartma, milenyum denilen tarzların piyasaya hakim olmasıyla kendi ürünlerini pazarlamakta zorluklar çektiğini ifade etmiştir. Cumhuriyet Dönemi Türk Çini Sanatı içinde Kütahya'yı en iyi şekilde temsil eden atölyelerden birinin bu türden zorluklar çekmesi üzücüdür. Ancak 5-10 yıldır yapılan üretimin karşılık bulması ve daha çok tercih edilmesi sevindiricidir. Şu anda üretim Mustafa Kerkük ve 6 çalışanı (3 tahrirci, 3 boyacı) tarafından sürdürülmektedir. Üretilen çinilerde kullanılan kompozisyonlar karmaşık ve yoğun olduğu için yeni eleman bulmanın da, yetiştirmenin de zor olduğu ifade edilmektedir. Mustafa Kerkük desenlerin tozlamasını ve cetvellerini kendi hazırlamakta kalan kısımları elemanlar tarafından tamamlanmaktadır (Fotoğraf 11-12).



Fotoğraf: 11. Mustafa Kerkük



Fotoğraf: 12. Mustafa Kerkük, 50 cm Çini Tabak

SONUÇ

Sonuç olarak, yalnızca 30 cm tabakta 400 farklı kompozisyon ve yüzlerce renk kombinasyonuna sahip bir arşivden ve bu arşivden yararlanarak günümüze kadar çini üreten bir atölyeden söz edemeyiz. Bu geniş arşivin korunması ve belki de klasik usulde üretim yapan son çini atölyelerinden birinin gelecek nesillere aktarılması için maddi manevi gayret gösterilmesi yalnızca Kütahya kamuoyunun değil hepimizin sorunu olarak önümüzde durmaktadır.

KAYNAKLAR

- Akalın, Ş., Yılmaz Bilgi, H. (1997), *Yadigâr-i Kütahya, Suna ve İnan Kırâç Koleksiyonunda Kütahya Seramikleri*, Vehbi Koç Vakfı Suna ve İnan Kırâç Akdeniz Medeniyetleri Araştırma Enstitüsü Yayını;2, İstanbul
- Aslanapa Oktay (1981). *Kütahya Keramik Sanatı*, Atatürk'ün 100. Yılına Armağan, İstanbul
- Bilgi, H., (2006). *Suna ve İnan Kırâç Vakfı Koleksiyonu, Kütahya Çini ve Seramikleri*, Katalog, Pera Müzesi Yayını 2, İstanbul
- Carswell, J., (1991). *Kütahya Çini ve Seramikleri*, Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri, İstanbul
- Çini, R. (1991), *Türk Çiniciliğinde Kütahya*, Uycan Yayınları,
- Çini,R.(2002), *Ateşin Yarattığı Sanat: Kütahya Çiniciliği*, Celsus Yayıncılık
- Kum, L., (2000) *Kütahya Seramiklerinde Kompozisyon*, (19. Yüzyılın İkinci Yarısı - 20. Yüzyılın İlk Yarısı), Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi
- Kürkman, G., (2005). *Toprak, Ateş, Sır, Tarihsel Gelişimi, Atölyeleri ve Ustalarıyla Kütahya Çini ve Seramikleri*, Suna ve İnan Kırâç Vakfı Yayını 1, İstanbul
- Şahin, F. (1998), *Cumhuriyet Dönemi Kütahya Çini ve Keramik Sanatı*, *Sanat Tarihi Yıllığı*,(13)s:131-15

HALI KİLİM ARAŞTIRMALARINDA YÖNTEM

Mustafa GENÇ *

“Ya okuyup duracan, ya dokuyup duracan.”

Türk kültür tarihi içerisinde günümüze kadar kesintisiz olarak devam eden en önemli alanlardan biri de dokumalardır. Üretildiği dönemin ekonomik, kültürel ve sanatsal özelliklerini anlamamızı sağlayan dokuma, aynı zamanda yaşanan coğrafya, bitki örtüsü ve geçim kaynakları gibi verileri de anlamamızı sağlar.

İlim veya sanat alanında yapılacak çalışmalarda araştırma yöntemi çok önemlidir. Doğru araştırma yöntemleri ile yapılan çalışmalardan elde edilecek veriler ve sonrasında yapılacak çalışmalara doğru verileri sağlayacaktır. Avrupalı araştırmacılar tarafından 1880 yılından itibaren halı araştırma yayınları yapılmaya başlanırken ülkemizde Kazım Dirik tarafından 1938 yılında basılan “Eski ve Yeni Türk Halıcılığı ve Cihan Halı Tipleri Panoraması, adlı yayından sonra 1980 sonrası Güzel Sanatlar Fakültelerinde Halı Kilim ve Eski Kumaş Desenleri anasanat dallarının açılması ile birlikte düzenli araştırma ve yayınlar başlamıştır.

Bu çalışma için Mersin, Isparta, Burdur, Antalya, Denizli, Konya, Muğla, Iğdır, Sakarya merkez, ilçe ve 567 köyde alan araştırması sonuçları, 24 Etnografya müze ve deposunda araştırma, Başbakanlık Osmanlı Arşivlerinde (Bugünkü adıyla T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Müdürlüğü) 2007-2012 arasında yapılan araştırmalar ve literatürde yer alan çalışmalar değerlendirilerek gerçekleştirilmiştir.

Günümüzde yapılan halı kilim araştırmaları değerlendirildiğinde derinlikli çalışmalar yerine yüzeysel çalışmaların çoğunlukta olduğu görülecektir.

GİRİŞ

Türk kültüründe dokumanın önemi büyüktür. “Ya okuyup duracan, ya dokuyup duracan” deyişiyle bilime ve sanata verilen önem anlatılır. Dokuma içinde hem bilimi hem de sanatı barındırır. Malzemenin elde edilmesinde ve kullanılan teknikte bilim alanları ön plana çıkarken, tasarım ve üretim aşamasında ise sanat boyutu öne çıkar.

Doğu Türkistan’dan Balkanlar’a geniş coğrafyada, Türk boylarının zengin kültürel mirasının birçoğu el dokumalarında hayat bulmuştur. Türklerin doğadan aldıkları ilhamla dokumalarında kullandığı motifler, renkler ve desenler, onların yaşama bakış açılarını, sosyal yapısını ve kültürel değerlerini yansıtır. Bu dokumalar, yalnızca kullanım eşyaları değil, aynı zamanda bir kendini ifade etme biçimidir; her desen, dokuyan kişinin ve mensup olduğu boyun simgelerini, geleneklerini ve çevresinden edindiği güzellik anlayışını yansıtır.

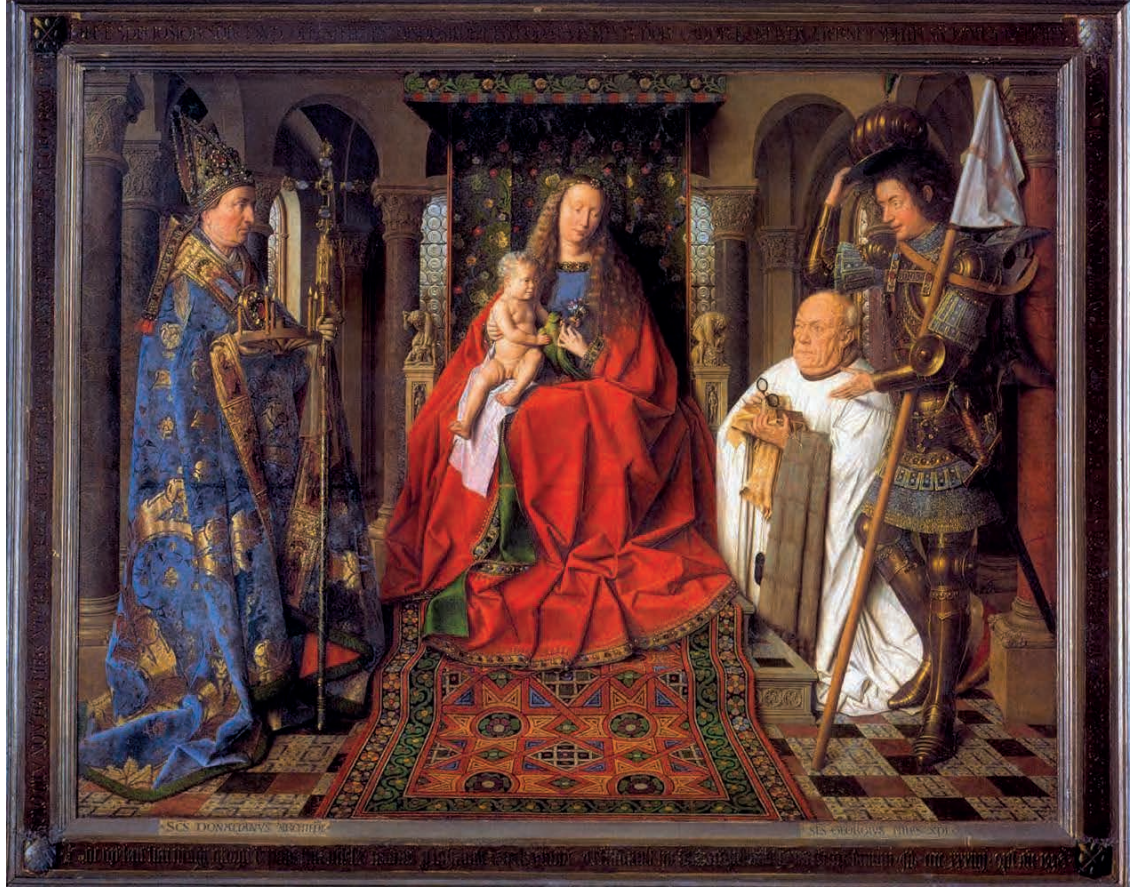
Türk dokuyucuları, bulundukları coğrafyanın bitki ve böcekleri ile renklerini elde etmişlerdir. Kendi boy ve oymağının değerlerini kullanarak semboller oluşturmuş, bu sembollerini sadeleştirip kendi estetik bakış açısıyla stilize ederek halı ve kilimlere nakşetmişlerdir. Böylece halı ve kilimlerde yer alan motifler, dokuyan kişinin ruhunu, değerlerini ve sosyoekonomik kültürünü anlatan güçlü birer anlatım dili haline gelmiştir. Her motif, Türk toplumunun yaşam tarzını ve toplumsal yapısını günümüze taşıyan sessiz bir hikâye anlatıcısı olarak kültürel mirasımızda önemli bir yer tutar.

XII. Yüzyıldan itibaren Anadolu’ya yerleşen Türkmen boylarının yüzyıllardır süregelen dokumacılık geleneği, günümüze kadar devam ederek, renkli ve zarif halı ve kilimlerin ortaya çıkmasına imkân sağlamıştır. El dokumalarımız, kesintisiz bir kronoloji ile günümüze kadar taşınmış ve bugün Türkiye’deki vakıf camileri, ülkemizde ve dünyadaki müze koleksiyonlarında en değerli ve pahalı sanat eserleri olarak yer bulmuştur.

XIII. Yüzyıldan itibaren, Türk halılarının estetik değeri Avrupa’da da fark edilmiştir. Zengin kiliseler ve soylu aileler, Anadolu’dan ithal ettikleri bu halılara sahip olmayı bir prestij sembolü olarak görmüş, hatta bu prestijlerini ölümsüzleştirmek için tablolarında Anadolu Türk halılarıyla tablolarını yaptırmışlardır. Türk halılarının bu şekilde tablolarında yer alması, onların Batı’da bir saygınlık göstergesi olarak görülmesine ve bu özel dokumaların Avrupa kültüründe de kalıcı bir iz bırakmasına katkı sağlamıştır.

* Profesör Doktor, Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, mustafagencart@gmail.com , mustafagenc@sdu.edu.tr

Bu eşsiz kültürel miras, doğru alan araştırmalarıyla derin köklerine sadık kalarak araştırılıp incelenmeli ve Türk halı ve kilimlerinin benzersiz örnekleri, titizlikle arşivlenmelidir. Böylece geçmişte bu yaygılara işlenmiş hikayeler ve semboller, aynı renklerle yeniden yorumlanarak günümüz dokuma sanatına da aktarılabilir. Bu şekilde hem Türkiye’de hem de dünya halı pazarında, bu kadim dokuma sanatı ve estetiği güçlü bir marka değeri haline gelebilir.



Fotoğraf: 1. Jan Van Eyck 1436. Canon Van Der Paele’nin Meryem’i

(<https://tarihvearkeoloji.blogspot.com/2015/04/avrupa-resim-sanatinda-turk-halilari.html> Erişim tarihi 20/07/2024.)

Avrupalı ressamı tarafından masa üzerinde, duvarda fon olarak ve özel törenlerde balkondan aşağı sarkıtılarak “Türk Halısına” sahip olma imajı resimlerde belgelenmiştir. Bu dönemlerde Anadolu Türk Dokuyucu bir sanatçı yapılan halı ve kilimler de sanat eseri olarak değerlendirilmiştir. Bu bakış açısı XIX. Yüzyıl sonuna kadar devam etmiştir. Sanayi devrimi ile bant üretimi yaygınlaşmış, 1874 yılında Sir William Henry Perkin ilk anilin boyayı keşfetmiş ve dokumalarda yeni bir süreci başlatmıştır.

İngiltere Londra’da XX. Yüzyıl başlarından itibaren kurulan tasarım merkezlerinde yapılan desenler Anadolu’da dokutularak dünya pazarına sunulmuştur. Bu dönem Türk halı ve kilimlerine hem bakış açısının değiştiği hem de malzeme ve teknik olarak müdahalelerin yapıldığı dönemdir denilebilir. Sanatçı olarak görülen Türk dokuyucusu dokuma işçisine, sanat eseri kabul edilen halı ve kilimlerde tüketim eşyasına dönüşmüştür.

Türk halı ve kilimleri öncelikle ihtiyaç için dokunur. Genç kızların çeyizinin en özeli dokumalardır. Çünkü ölümlük ve dirimlik olarak yapılan dokumalar ihtiyaç fazlası ve talep edildiğinde ticari olarak da değerlendirilmiştir. Mekâna göre değişim gösterse de önemini hiçbir zaman kaybetmemiştir.

2. HALI KİLİM ARAŞTIRMALARINDA YÖNTEM

Halı Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı 1980 sonrası Güzel sanatlar Fakültelerinde Geleneksel Türk Sanatları Bölümünde açılmasına kadar Halı Kilim araştırmaları Sanat tarihi araştırmacıları, etnologlar, Ziraat fakültelerinin köy el sanatları bölümleri, müzeciler, tekstil bölümleri ve Kültür Bakanlığı araştırmacıları tarafından yapılmaktaydı. Bu araştırmacılar meseleye kendi disiplinlerinin bakış açıları ile yapılmaktaydı.

Yapılan araştırmalar incelendiğinde dokumalara sadece ticari, ekonomik, kültürel, malzeme, tasarım ve teknik açıların biri ağırlıklı olarak değerlendirildiği görülmektedir. Bütüncül bir bakış açısı ile yapılan araştırmalar çok azdır. Araştırmalarda dikkat edilmesi gereken unsurlar;

2.1 Dokumaya bütüncül yaklaşım eksikliği

Halı ve kilimlerimiz binlerce yıllık bir birikimin sonucudur. Bu sebeple dokuyan kişinin mensup olduğu Yörük ve Türkmen grubu, yapıldığı coğrafyanın iklim ve bitki örtüsü, o dönemin toplumsal yapısı, ekonomisi, dokuyucuların beslenme alışkanlıkları, malzeme özellikleri, kullanılan tezgâh ve avadanlıklar, kalite sıklığı, motif ve desen özellikleri, dokuma bitim işlemleri, kullanılacak mekân gibi tüm verilerin araştırılması gerekmektedir.

2.2 Dokumayı Yapan Yörük ve Türkmen Grubu

Halı ve kilimlerimizin malzeme ve tasarım farklılıklarının temelinde onu dokuyan Yörük ve Türkmen grubu gelir. Bu sebeple yapılan araştırmalarda öncelikle dokumayı yapan Yörük ve Türkmen grubunun araştırılması önemlidir. Kış aylarını Silifke sahillerinde geçiren Sarıkeçili Yörükleri bahar geldiğinde Gülnar ve Mut üzerinden Karaman, Bozkır, Akseki, Seydişehir, Akşehir, Isparta ve Burdur yaylalarına kadar devam eden güzergâhta göç etmişlerdir. Belli dönemlerde yarı yerleşik sonra da yerleşik hayata geçmişlerdir. Silifke Sarıkeçili Yörüklerinin yaptığı bir dokuma ile Isparta'ya veya Burdur Azizine köyüne yerleşen Sarıkeçili Yörüklerinin yaptığı dokumalar neredeyse aynıdır. Tasarım, malzeme ve dokuma tekniği açısından değerlendirildiğinde tüm verilerin aynı olduğu görülecektir. Yine Mersin Erdemli ve Silifke'de yaşayan Tırtar Yörükleri yaylak olarak kullandıkları Isparta Yalvaç'a yerleşerek Aşağı Tırtar ve Yukarı Tırtar köyünü kurmuşlardır. Hem Erdemli ve Silifke'deki yaşayan Tırtar Yörüklerinin hem de Isparta Yalvaç'da yerleşik Tırtar Yörüklerinin dokumaları karşılaştırıldığında bu dokumaların aynı olduğu görülecektir.

Yörük gruplarının yetiştirdiği koyun ve keçi türleri aynı olduğu için hem kullandıkları hammaddeler hem de malzemeyi hazırlama aşamaları aynıdır. Keçi ve koyunun kırım süreçleri, tarama, yayda atma, kirmanda eğirme, çıkırıkta bükme, boyama ve kullanılan boyarmaddeler aynıdır. Dokumanın yapıldığı tezgâh ve avadanlıklar da aynıdır. Dokumalardaki motif ve tasarımların aynı olması da aynı Yörük grubundan kaynaklanır. Silifke Sarıkeçili Yörüklerinde Eyerkaşı Namazlağ dokuması, Karaman'a, Isparta'ya, Afyon'a, Burdur ve Denizli'ye yerleşen Sarıkeçili Yörüklerinde de aynıdır. Kullanılan teknik, motif, dokuma sıklığı, renk, ölçü, iplerin büküm özelliği, tezgâh tipi ve kullanım yeri de aynıdır. Bu sebeplerden dolayı Halı ve Kilim araştırmalarında öncelikle dokumayı yapan Yörük ve Türkmen grubu hem alan araştırması ile hem de Arşiv kayıtlarına bakılarak doğru bir şekilde tespit



Fotoğraf: 2. Isparta Sarıkeçili Yörüklerinde Dokuma.



Fotoğraf: 3. Sarıkeçili Yörük Göçü

2.3 Dokumanın Yapıldığı Yerin İklim ve Bitki Örtüsü

Dokuma araştırmalarında dokumanın yapıldığı yerin iklim, bitki örtüsü, coğrafi konum özellikleri o dokumanın malzeme ve tasarım alışkanlıklarını da etkileyeceği için bu konuların doğru araştırılması önemlidir. Yaşanılan yerin iklim özelliği kullanılan hammaddeyi belirler. Toroslarda yaşayan Yörük grupları yaşam alanı olarak Kıl çadırı kullanırken, orta Anadolu ve Doğu Anadolu'da yaşayan gruplar ise Keçe çadırları kullanmaktadırlar. Mekân içinde kullanılan eşyalarda mekâna göre yapılmaktadır. Dokumalarda kullanılan hammaddeler de bölgedeki koyun ve keçilerin özelliklerine göre değişiklik gösterir. Çanakkale Yörüklerinin yetiştirdiği koyunun elyaf özellikleri ile Balıkesir Yağcıbedir Yörüklerinin dokumalarında kullandığı yün farklıdır. Afyon ve civarında yetiştirilen Dağlıç koyunu ile Doğu Anadolu'daki Mor Karaman koyunun elyaf özellikleri farklı olduğu için yapılan dokumaların malzemeleri de farklı olmaktadır. Çünkü her koyunun elyaf özelliği, mikron numarası, büküm özellikleri farklıdır.

Koyunyünleri, yetiştikleri bölgedeki koyun ırkına göre farklı özellikler gösterir. Bir koyun postundaki yapağı, hayvanın vücut bölgelerine göre lif kalınlığı açısından çeşitlenir. Genellikle, koyunun boyun kısmından başlayarak kuyruğa doğru ilerledikçe yapağı lif kalınlığı artar, yani daha kalın ve kaba hale gelir. Anadolu'ya özgü koyun ırklarında, koyunyünün büyük kısmı (boyundan kuyruğa kadar) yaklaşık 31-33 mikron inceliğindedir ve bu 1. sınıf yün lifi olarak kabul edilir. Koyunun yan karın kısmı, kol ve but üstleri, 34-40 mikron kalınlığında 2. sınıf yün içerirken; kuyruğun üst kısmı, karın altı, kol ve but altları ise 41-44 mikron kalınlığında olup 3. sınıf yün lifi olarak değerlendirilir. Yün liflerinin bu çeşitliliği, dokuma ve tekstil alanında yapağın işlenmesi sürecinde büyük önem taşır, çünkü yünün kalitesi ve kullanım alanı, lif kalınlığına göre belirlenir.

Yöresel Halı ve kilimlerin malzeme farklılıklarının temel nedeni koyun ve keçilerin yaşadığı bölgenin iklim ve bitki örtüsüdür. Hayvanların beslenme alışkanlıkları da elyaf kalitesinde önemli rol oynar.



Fotoğraf: 4. Keçinin kirkımı.

2.4 Toplumsal ve Ekonomik Yapı.

Halı ve kilimlerimiz dönemin ekonomik yapısını göstermesi açısından önemli bir rol oynar. İster kendi ihtiyaçlarının karşılanması amacıyla dokunmuş olsun isterse de sipariş amaçlı yapılan atölye veya yarı atölye tipi halılar olsun dokunduğu dönemin ekonomik ve toplumsal olayları hakkında bilgi verirler. XIX. Yüzyılda Amerika ve İngiltere arasında pamuklu kumaş pazarındaki rekabeti kendi lehine çevirmek isteyen İngiltere pamuğu Hindistan getirmektedir. Mesafe maliyeti arttırdığı için ekonomik zorluk içindeki Anadolu coğrafyasından Ege bölgesi yeni üretim alanı olarak belirlenir. Aydın ve Denizli arasındaki ovalarda üretilen pamuğu İzmir limanına taşıma maliyetini azaltmak için ülkemizde ilk demiryolu hattı 1856 yılında İzmir Aydın hattına yapılır. Pamuk üretiminin artması ile birlikte özellikle atölye üretiminin yaygın olarak yapıldığı, Isparta, Ladik, Kayseri, Sivas ve Hereke halılarının çözgü ve atkısı pamuk ipleri ile dokunmaya başlamıştır. Geleneksel üretimde tamamen yün iplerin kullanıldığı halı ve kilimlerimizde artık pamuk ip kullanılmaya başlamıştır.



Fotoğraf: 5. Hereke Halı Fabrikasında Dokunan Halı Örneği

Osmanlı ekonomisinin güçlü olduğu dönemde halı ve kilimlerimizde yün iplerin yanı sıra ipek, altın ve gümüş iplerle de dokumalar yapılmıştır. Yine sanayi devrimi sonrasında geleneksel üretimlerin yanında halı üretimini atölye sistemi ile endüstrileştirme çabaları görülmektedir. Hereke Fabrikayı Hümayun, Sivas Sanayi Mektebi gibi farklı yerlere açılan atölyelerde yeni bir üretim modelinin başladığını gözlemleyebiliriz. Halı ve kilim araştırmalarında dokumanın hangi dönem ve süreçlerde yapıldığının doğru tespit edilmesi önemlidir. Açıklamaya çalıştığımız bu örneklerin çoğaltılması mümkündür. O yüzden araştırmaya başlamadan önce dokumanın yapıldığı dönemi doğru kaynaklarla analiz etmek önemli bir durumdur.

2.5 Malzeme Özellikleri

Halı ve kilimlerimizin dokumasında kullanılan ip özelliklerinin analiz edilmesi önemlidir. Malzeme geleneksel yöntemlerle mi elde edildi? Yoksa fabrika üretimi hazır iplerle mi dokundu sorusunun cevabı özellikle alan araştırmalarında dikkat edilmesi gereken unsurlardandır. Çözü, atkı ve ilme iplerinin S veya Z büküm mü, kullanılan hammadde özellikleri ne, hangi boyarmadde kaynağı ile boyandı? Gibi soruların doğru cevaplanması hem dokumanın yöresel tespiti hem de malzeme özelliklerinin dokuyan Yörük ve Türkmen grubunun tespiti gibi soruların cevaplanması açısından önemlidir. Bugün her dokuma yöresinin malzemesini standart haline getirme çabaları varken geçmişte bu durum dokumanın kullanım alanına göre belirlenmekteydi. Yem çuvalı veya su heybesi gibi dokumalar kullanım alanına göre kıl malzeme kullanılarak yapılırken, un çuvalı ince eğrilmiş yün malzeme ile dokunmaktaydı. Çadır dokunurken kıl malzeme kullanılmasının nedeni yağmur yağdığı anda kıl elyafının gözenekleri kapanır ve içerisine yağmur almaz. Aynı kıl çadırdaki içeride ateş yakıldığında dumanlar gözeneklerden dışarı çıkar. Ayrıca bazı vahşi sürüngen hayvanlar kıl dokumanın içine girmezler. Bu özellikler düşünülerek hangi malzeme nerede kullanılacak ona karar verilir. Tohum heybesi desensiz veya az desenli dokunurken, seğmen veya Terki heybesi olarak dokunan heybe en zor teknikte ve desenli olarak dokunur. Araştırma yapılırken malzemenin kullanım alanı ile olan bağlantısına dikkat edilmelidir.

Her yörede yetişen doğal boyarmadde kaynakları farklı olduğu için iplerin renklendirilmesi ve kullanılan renklerde bu duruma göre belirlenmiştir. Çanakkale'den başlayarak Akdeniz sahillerinde yetişen Akdeniz kermesi yörede Pinar ağacı olarak bilinir ve bir türünde Kermes böceği yetişir. Kökboya bitkisi Osmanlı arşiv kayıtlarına göre en verimli yetiştiği yer Manisa Kırkağaç'taki Bakır çayı havzasında yetişir. Dokumalarımızın yörelere göre farklı renklerinin temelinde boyandığı doğal boyarmadde kaynağının çeşitliliği gelir. Kullanılan elyaf ve boyarmadde kaynaklarının hem alan araştırmalarında doğru tespit edilmesi gerekir. Spesifik testlerle anlaşılmayan örnekler için laboratuvar analizleri mutlaka yaptırılmalıdır.



Fotoğraf: 6. Dokuma İplerinin Kökboyalarla Boyanması.

2.6 Motif ve Tasarım Özellikleri

Başlangıçta doğa, hayvan, insan ve günlük yaşamdan etkilenecek oluşturulan motifler, giderek sembolleşip soyut bir nitelik kazanır. Bu motifler, Türk halkının masalsı hayal gücüyle adeta mistik hikayelerle zenginleşmiş, sade ama derin anlamlar taşıyan şekiller olarak geri döner.

Bu sadeleşmiş renkler ve şekiller, küçük bir dokuma alanından daha büyük genişliklere doğru açılan ezoterik figürlerle doludur. Sonsuzluğa uzanan bu desenler, "ayna" tutulmuşçasına geometrik bir düzen ve simetri içinde uyumla yayılır. Böylece, sonsuzluğu ve evrenin düzenini yansıtan bir tür ruhani ahenk yaratılır. Asya'nın çeşitli bölgelerinde, yakın coğrafyaların dokumalarında bile bu denli büyük estetik ve hayal gücü farklılıklarının olması hayranlık uyandırıcıdır.

Bu özel estetik, Türk halı ve kilimlerinde çoğunlukla geometrik şekiller, simetrik desenler ve belirli renk paletleri aracılığıyla ifadesini bulur. Dokumacılar, kendi iç dünyalarını ve toplumsal sembollerini yalın çizgilere indirger ve bu desenleri halı ve kilimlere işleyerek görsel bir anlatı sunarlar. Her desenin taşıdığı ruhani anlam, dokuyan kişinin kültürel belleğiyle harmanlanarak dokumada şekillenir ve bizi düşünmeye davet eden bir anlam deryası oluşturur.

Bugün araştırmacıların teyze, abla siz bu motive ne dersiniz bizim kitaplarda böyle denilir şeklindeki yanlış sorularla anlamaya çalıştığımız motif ve desenler birçok sanat disiplini ile birlikte değerlendirilmelidir. Kadim Türk estetiği yaklaşık 2500 yıldır varlığını sürdürmekte ve özgün bir anonim, ezoterik bir değer taşımaktadır. Ancak, son 50 yıla bakarak ve yalnızca dokuyucuların yüzeysel anlatımları üzerinden bu geleneği anlamaya çalışmak, halı ve kilim sanatını yeterince derinlikli bir şekilde değerlendirmemize imkân tanımamaktadır. Oysaki halı ve kilimlerdeki motifler, tarihsel süreçte pek çok anlam, kültürel bilgi ve estetik değer birikimi taşır.

Araştırmaların, bu sanatın kadim köklerine inerek, motiflerin sosyokültürel ve tarihsel bağlamlarını göz önünde bulundurması gerekmektedir. Halı ve kilimler, sadece bir tasarım ya da görsel ürün değil; binlerce yıllık bir kültürün, estetik anlayışın ve halkın dünya görüşünün bir yansımasıdır. Bu nedenle, halı araştırmalarında yüzeydeki tasarım ve motifler yerine, bu motiflerin derin anlamlarını ve kültürel bağlamını keşfetmeye yönelik bütünsel bir yaklaşıma ihtiyaç vardır. Son 50 yılda halı ve kilim araştırmalarında yapılan bir diğer önemli hata, son nesil dokuyuculardan alınan ve "yakıştırma" olarak adlandırılan isimlendirmelere dayanarak Türkmen estetik geleneğini değerlendirmeye çalışmaktır. Örneğin, motiflere "bakkava," "elibeline," "koçboynuzu," "kurt izi" gibi adlar verilmesi, yüzeysel bir anlam katarken bu adların Türkmenlerin kadim estetik kültürünü temsil ettiği yönünde bilimsel bir kanıt bulunmamaktadır. Bu terimler, bilimsel dayanakları olmadığı için değil, yalnızca ortak bir anlatım kolaylığı sağladığı için kullanılır hale gelmiştir. Ancak bu tür sınırlı isimlendirmeler, motiflerin tarihsel derinliğini ve kültürel anlamlarını kavrayamamıza neden olur.

Özellikle halı ve kilimlerdeki ezoterik ve sembolik anlamları tek bir motif veya isimle açıklamak, dokuma kültürünün tasarım kodlarını yeterince anlamamıza engel olur. Örneğin, motifleri yalnızca "doğurganlık" gibi basit bir kavrama indirgemek, Anadolu'nun eski pagan inançlarının mitleri ile Türk estetiğini aynı çerçeveye koymak gibi tehlikeli bir yanılgıya yol açabilir. Türk estetiği, binlerce yıllık geçmişe sahip zengin ve çok katmanlı bir kültürdür; dolayısıyla yalnızca birkaç yaygın motifle sınırlamak, bu kültürün kapsamını ve derinliğini göz ardı etmek anlamına gelir.

Bu nedenle, halı ve kilim motiflerini incelerken, yüzeyde görünen isimlerden ziyade, bu motiflerin tarihsel bağlamlarını, kültürel işlevlerini ve semgesel anlamlarını araştırmak gereklidir. Ezoterik yapısını anlayabilmek için Türk dokuma geleneğine, sembollerine ve tasarım kodlarına bütünsel bir yaklaşımla bakmak, estetik kültürün derinliklerini daha doğru bir biçimde yansıtmamızı sağlayacaktır. Bugün yaptığımız araştırmalarda Halı ve kilimlerimizdeki tasarım özelliklerinin modern sanattaki tasarım ilke ve öğeleri ile uyumlu olmasına şaşırılmamak gerekir. Birinde estetik kriterler örgün eğitim yoluyla verilirken diğesinde gözlem ve usta çırak ilişkisi ile verilmektedir.



Fotoğraf: 7. Sarıkeçili Yörük Dokumaları.

Son kuşak dokuyuculardan alınan yakıştırma motif isimleri, Türk halı ve kilimlerinin özündeki felsefi ve kültürel derinliği kavramamızı zorlaştırıyor. Motiflere "elibeline," "koçboynuzu," "baklava," "kurt ağzı" gibi isimler vererek bu imgeleri sadece yüzeydeki şekilleriyle tanımlamak, onların taşıdığı derin anlamları göz ardı etmek anlamına gelir. Halı ve kilimlerde bu motifler var; ancak, onların asırlardır oluşmuş çok katmanlı anlamlarını yansıtmak, yalnızca isimlerle mümkün olmuyor. Her motifin, halı ve kilimin bütün "kimliği" ve "aidiyeti" içinde anlam kazandığını anlamak, dokuma sanatının derin anlamını idrak etmemizi sağlar.

Kilim ve halılardaki motiflerin taşıdığı anlamların derinliği, onları yalnızca şekil olarak görmekten daha fazlasını gerektirir; bu motifler, bir toplumun estetik, ahlaki ve kültürel değerlerini yansıtan semboller olarak değerlendirilmelidir. Dolayısıyla, bu sembollerin yalnızca yüzeysel isimlendirmelerle açıklanması, Türk dokuma sanatının felsefi yapısını anlamamızı sınırlayarak estetik kültürün zenginliğini ve derinliğini göz ardı etmemize yol açar.

2.7 Önceki Araştırmaların Değerlendirilmesi

Bilimsel ve Sanatsal çalışmalarda konu belirlenirken ilk yapılması gereken bu konu önce araştırılmış mı? Araştırıldı ise hangi açılardan değerlendirildi sorularının cevabını bulmaktır. Herhangi bir halı ve kilim yöresi araştırılırken literatür araştırmasından sonra resmi makamlardan gerekli izinlerin alınması, yöresel konuşma ağzı, yörenin gelenekleri araştırılıp ona göre hazırlık yapılmalıdır. Günümüzde yapılan birçok araştırmaya bakıldığında çalışılan bir konunun aynı yöntem ve teknikle tekrar çalışıldığı görülebilir. Bu çalışmada herhangi bir polemik oluşmaması adına kaynak kullanılmamıştır.

2.8 Alan Araştırması

Halı Kilim araştırmalarındaki en önemli problem doğru yapılmamış alan çalışmalarıdır denilebilir. Alan araştırmasına çıkılmadan önce o yöre ile ilgili bir çalışma yapıldı ise hangi açıdan çalışıldı soruları cevaplanmalıdır. Tüm resmi izinler alındıktan sonra köy ise muhtar ile iletişime geçilmelidir. O köyden destek olabilecek bir kadın ile iletişime geçilmelidir. Dokumalar çeyiz olarak yapıldığı için birçok evde çeyiz sandığında veya yüklerde saklanmaktadır, bu sebepten erkek araştırmacılar yanlarında bir kadınla araştırma sahalarına gitmelidirler. Giderken küçük hediyeler alınması ve giyim kuşam olarak yöreye uygun gidilmesi doğru verileri elde etmede önemli olacaktır. Alana çıkmadan önce ekipmanın ayarlanması gerekmektedir. Kişisel verileri koruma kanununa göre kişilerin görsellerinin kullanılması için yazılı izinleri gerekmektedir. Ancak köyde yaşayan insanların birçoğu imza konusunda sıcak davranmayacaktır. Bu sebeple görsel kayıt alınırken bunu sözel olarak söyletmek daha doğru olacaktır. Halı ve kilimlerin fotoğrafları çekilirken kullanım alanında, sırt kısmından ve uygun ise dışarı çıkarılıp uygun zemin ve ışıktaki çekilmelidir. Dokumanın kalite özellikleri ve malzeme özellikleri tespit edilmelidir. Araştırma öncesinde köyde uzun süre kalıp orada yaşayan insanlarla bir samimiyet oluşturulması doğru verilerin alınması açısından önemlidir. Araştırma yapılan ailelere doğru sorular sorup onlara yapılamayacak vaatlerde bulunmamak daha sonra gelecek araştırmacılara destek olunması konusunda önemli olacaktır. Makale ise makale olarak yayınlanacağı, kitap ise kitap olacağı, sonrasında o insanlara gönderilebilecekse size göndereceğim sözü mutlaka tutulmalıdır. Alan araştırmaları sırasında gittiğimiz yerlerde en çok şikâyet aldığımız konu bu olmuştur.

Özellikle motif adlandırmaları ile ilgili konularda dokumayı yapan kişileri yönlendirmemek gerekir. Yoksa dokuyucu cevap verme adına motif adları uydurmaktadır. Araştırmacıların biz bu dokumaya şu tekniği deriz, bu motife bu isim verilir gibi verdiği bilgiler doğru verilerin elde edilmesini engellemektedir. Silifke Yörükleri yer yaygısı olarak kullanılan ve zili tekniği ile yapılan dokumalara “Çul” adını vermektedir. Palanlı Beserek, Boğazı Armutlu, Meneg, Direkli, Kelebekli vb birçok yöresel ismi olan dokumalara literatürde zemini diyagonal olarak sıralanan motiflerin olduğu zililer, eşkenar dörtgenlerin sıralandığı zililer gibi yöre ile hiç ilgisi olmayan tanımlarla araştırılıp yayınlanmaktadır. Motif adlandırmaları da aynı şekilde yapılmaktadır. Birçoğu benzetme yoluyla uyduruk isimler veya dokuyanları yönlendirme yoluyla adlandırmalar yapılmaktadır.

Alan araştırmasında bir yöre detaylı araştırılmalıdır. Dokuyucunun, yeme içme alışkanlığı, sözlü kültür, giyim kuşam, geleneksel kültürü, eğitim düzeyi gibi durumları onlara doğru sorularla sorulup öğrenilmelidir.



Fotoğraf: 8. Yörüklerde Dokuma ve Göç.



Fotoğraf: 9. Halı Dokuma.

2.9 Teknik Analiz

Halı Kilim dokumalarının teknik analizleri birçok araştırmada farklı olarak yapılmaktadır. Halının desimetrekaredeki düğüm sıklığı olarak bilinen halı kalitesi dokumanın başlangıç orta ve son kısımlarında en az üç yerden sayılmalı ve ortalama değeri alınmalıdır. Düğüm tekniğinin tespit edilmesi, dokumanın sırt kısmındaki atkı yönünün belirlenmesi önemlidir. Yarı oluklu, oluklu ve oluksuz olarak adlandırılan sırt analizi dokumanın kimlik tespiti için önem taşımaktadır.

Bu konularda "Cennete Açılan Kapılar Denizli Çal'da Tespit Edilen Paşa Kapısı (Cennet Kapısı) Desenli Torbaların Teknik ve Desen Açısından İncelenmesi" ve "Anadolu Türk Halı Kilim Kültürü" yayınlarına bakılabilir.

3. SONUÇ

Türk toplumuna sosyal antropolojik bir gözle bakıldığında, Yörüklerin Anadolu topraklarını yalnızca bir yaşam alanı olarak görmediği, burayı kendi kültürel kimlikleri ve "Türk ruhuyla" yoğunlaştırdıkları anlaşılır. Türkler, Anadolu'ya yerleşirken geleneklerini, estetik anlayışlarını ve kültürel değerlerini bu topraklarda yeniden canlandırmış ve burada kök salmışlardır. Bu süreç, onların kimliklerini koruyarak ve yeni çevreleriyle uyum sağlayarak Anadolu'yu bir yurt haline getirmelerine, aynı zamanda kendi kültürlerini bu coğrafyada yaşatmalarına imkân verir. Kesintisiz olarak gelen Halı Kilim dokumaları kültürün en önemli örneklerindendir. Yapılacak araştırmalarda dokumalara yer yaygısı olarak bakmak yerine binlerce yıllık kadim Türk geleneğinin, estetiğinin, kültürünün bir yansıması olarak değerlendirmek doğru olacaktır. Araştırmacının etnoloji, sosyal antropoloji, sosyoloji, tekstil malzeme bilgisi, Yörük Türkmen iskân tarihi, mimari, felsefe, boya bilgisi, coğrafya, fotoğraf, halk bilimi gibi konularda eğitim alması gerekmektedir.

2001 yılı verilerine göre, Türkiye'de yaklaşık 30 milyon metrekare el halısı üretilmekte olup bu sektörde yaklaşık 1,5 milyon kişinin çalıştığı raporlarda verilmektedir. El halısı üretiminden elde edilen yıllık ciro yaklaşık 2 milyar dolar seviyesindedir ve bunun 1,5 milyar dolarlık kısmı ihracattan sağlanmaktadır. Bu veriler, Türkiye'nin el halısı üretiminde hem yerel hem de küresel ölçekte önemli bir konumda olduğunu göstermektedir. Türkiye, 2000'li yıllarda bu geleneksel sanat dalını ekonomik bir değer haline getirerek dünya pazarında güçlü bir paya sahipken günümüzde bu konumunu makine halılarına bırakmıştır. Ülkemizde 4-5 bin dokuyucunun kaldığı düşünülürse el dokuma halı ve kilimlerin geleceği daha iyi anlaşılabilir.

Günümüzde binlerce yıllık Türk Halı Kilim geleneği doğru araştırılıp doğru değerlendirilmediği için bir zamanların prestij ürününü yeni markalara dönüştüremiyoruz. Geleneksel dokuma yörelerimizin kimliğini bile koruyamadığımız için sanat eseri düzeyine çıkan dokumalarımız bugün kullanım eşyasına dönüşmüş durumdadır. Günümüz insanının beklentilerini karşılayacak, yeni mekân kullanımına uygun, özellikli tekstil hammaddeleri ile yeni markalar oluşturulmalıdır.

Birçok üniversitede anasanat dalının olduğu, birçok bakanlığın ilgili birimlerinin olduğu günümüzde dokumayı yapacak dokuyucunun bile kalmaması durumun göstergesidir. Binlerce yıllık kültürel ve estetik birikime dayalı yeni Türk markaları yaratmak yerine, üretimi Uzak Doğu'da yapılan fason ürünlere yönelmemiz, "Türk el halısı" imajının giderek terk edilmesine neden olmuştur. Türkiye'nin, dünya müzelerinde sergilenen çok değerli halı ve kilim referanslarına rağmen, kendi geleneksel anonim kültürünü uluslararası düzeyde marka haline getirmektense, bu zengin mirası ihmal ederek, moda tasarımların imitasyonlarını üretilip piyasaya sürmesi, Türk tarihine ve estetik kültürüne zarar vermektedir. Bu tercih, yalnızca kültürel mirasımızın korunmasını değil, aynı zamanda Türkiye'nin halı kilim sektöründeki küresel rekabet gücünü de olumsuz etkiler. Oysa geleneksel Türk halıcılığı, yalnızca estetik değerleriyle değil, özgün hikâyeleri ve köklü motifleriyle de dünyada kendine has bir yere sahiptir.

Türk toplumu için halı kilim, 3000 yıllık köklü geçmişiyle yalnızca bir yer yaygısı değil; aynı zamanda Türk estetiğinin, geleneksel kültürün ve ekonomik değerlerin önemli bir taşıyıcısıdır. Günümüzde el halılarını yalnızca dekoratif bir ürün olarak görmek, onların ardında yatan zengin kültürel ve tarihsel süreci, anonim Türk estetiğini, Anadolu Türk etnografyasını ve bu gelenekten beslenen ekonomik yapıyı göz ardı etmek anlamına gelir. Eli nasırlı Türk kadınının ve güneş yanığı Yörük çobanlarının emeği belki bu şekilde ödenir.

KONYA ALÂEDDİN CAMİİ MİHRAP ÇİNİLERİ ONARIMI*

Kazım KÜÇÜKKÖROĞLU **

ÖZET

Selçuklu başkenti Konya'nın Ulu Camii olarak nitelenen Alâeddin Camii, 12. yüzyılın ortalarında başlayan inşasıyla şehrin en eski yapılarından birisidir. Sonraki dönemlerde yapılan ilavelerle I. Alâeddin Keykubat devrinde nihai şeklini alan yapı, şehrin merkezinde yer alan bir tepenin üzerinde bulunmaktadır. Eser, bir Sultanlar yapısı olması bakımından ayrıca öneme sahiptir. Çeşitli plan tipleri, kitabeleri, kullanılan malzemeleri, ahşap minberi ve çini bezemeleri ile Selçuklu sanatının bir özeti mahiyetindedir. Ancak, yüzyıllardır Selçuklu Sultanlarının hatırasını saklayan bu yapı, gerek bulunduğu yerin zemin özelliklerinden gerekse büyük ihmaller neticesinde lâyük olduğu ihtimamı görememiş çok fazla tahribata uğramıştır. Eser, inşa edildiği tarihten bu yana birçok bakım ve onarımdan geçirilmiştir. Konumuzu da ilgilendiren Osmanlı dönemindeki son büyük onarım, 1889 yılında II. Abdülhamid devrinin Konya Valisi Sururi Paşa tarafından yaptırılmıştır. Bu onarımda çinili mihrabın tahrip olan kavsara ve aşağı kısımları temizlenerek orta kısma 3.35x4.00 m. ölçülerinde mermer bir mihrap yerleştirilmiş, kenarlarda yazı kuşağının da bulunduğu bordürler ise alçı ile sıvanarak üzeri kalem işi tekniği ile boyanmıştır. Sonraki yıllarda yapılan onarımlarda başta temel sağlamlaştırma olmak üzere genel sağlamlaştırma ve sağlıklaştırma çalışmaları devam etmiştir. Eserde son olarak 2017-2021 yılları arasında Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından kapsamlı bir onarım çalışması gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmada mozaik çinili mihrabın alçı ile tamamlanan kısımları, özgün haline benzer şekilde aynı teknikle üretilen çiniler ile restore edilmiştir. Çalışmamızda Alâeddin Camii mihrabında gerçekleştirilen bu onarım ele alınacaktır.

GİRİŞ

Selçuklular, Türk tarihinde büyük devlet kuran bir hanedan olarak tarihteki yerlerini almışlardır. İslâm ile müşerref olduktan sonra kurdukları Selçuklu devleti ile Çin'den Marmara denizine, Kafkaslardan Mısır'a ve Yemen'e kadar uzanan geniş bir coğrafyada İslâm'ın sancaktarlığını yapmışlardır. Üzerinde yaşadığımız Anadolu toprakları da bu dönemde bir Türk ve Müslüman yurdu haline gelmiştir. Anadolu fatihi Kutalmış oğlu Süleyman Şah'ın 1075'te İznik'te attığı Anadolu Selçuklu Devletinin temelleri, I. Kılıç Arslan'ın 1097'de Konya'yı payitaht yapmasıyla yükselmeye başlamıştır (Turan, 1997: 286-291; Sevim, 2000:132).

"Dârü'l-Mülk" de denilen (İbn-i Bibi, 1956:215; Baykara, 2002:26/183) başkent Konya başta olmak üzere tüm fethedilen Anadolu topraklarında özellikle I. Mesud dönemiyle birlikte büyük bir imar ve iskân faaliyeti yürütüldüğü görülmektedir. 12. yüzyıl ortalarında başlayan bu faaliyetler ile yurt edinilen yeni topraklara âdeti bir mühür vururcasına, ilim yapıları olan medreseler, ticaret yapıları olan kervansaraylar, hanlar, yollar ve köprülerin yanı sıra cami, türbe, şifâhâne, hamam, saray ve köşk gibi yüzlerce dini ve sivil mimari örneği eser inşa edilmiştir.

Sultan I. Mesud'un payitaht Konya'da, bugün Alâeddin tepesi olarak ifade edilen höyük üzerinde inşasını başlattığı ve kaynaklarda "Cami-i Atik", "Cami-i Sultani" olarak ifade edilen (Konyalı, 1997:312) Ulu Camii de bu eserlerin en eskilerinden birisidir (Karamağaralı, 1982: 121-132). Mevcut kitabe ve kaynaklardan anlaşıldığı kadarıyla bugünkü yapının doğu kısmını oluşturan çok sütunlu bu ilk bölüm, bitme safhasında iken sultanın vefat etmesi üzerine yerine geçen oğlu II. Kılıç Arslan tarafından tamamlanmıştır. Yapı daha sonra I. İzzettin Keykavus'un başlattığı ve onun vefatından sonra kardeşi I. Alâeddin Keykubat'ın devam ettirdiği ortadaki kubbeli bölüm ve batı kısmının ilavesi ile bugünkü halini almıştır.

* Bu çalışma, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk İslâm Sanatları Bilim Dalında 2003 yılında tamamlanan Yüksek Lisans Tezinden istifade edilerek hazırlanmıştır.

** Dr., Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Eski Çini Onarımları Ana Sanat Dalı, KONYA, k-koroglu@selcuk.edu.tr ORCID:0000-0002-3616-4459

Eser, önemine binaen birçok araştırmacı tarafından tafsilatlı olarak tetkik edilmiştir. Çalışmamızda eserin tanımlanması kısaca yapıldıktan sonra asıl konumuz olan mihrabın mozaik çinili bezemeleri ve gerçekleştirilen çini onarımı ele alınacaktır. Konya Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından 2017-2021 tarihleri arasında, cami ve türbede gerçekleştirilen onarımlar sırasında yapıların çini bezemeleri de aslına uygun bir şekilde restore edilmiştir. Mevcut özgün çiniler sağlamlaştırılıp temizlenmiş, önceki onarımlarda boya ile tamamlanan kısımlar ise sökülerek yerine özgün çinilerin özelliklerine ve tekniğine uygun yeni üretim çiniler takılmıştır. Bu çalışmada yeni üretim mozaik çinilerin yapım evreleri ve uygulama tekniği konu edilecektir.



Fotoğraf: 1. Konya Alâeddin Camii

Caminin Tanımlanması

Konya ili, merkez Selçuklu ilçesi sınırları içerisinde, 1. Derece Arkeolojik-Tarihi-Doğal-Sit alanı olan Alâeddin tepesi olarak bilinen höyüğün üzerinde, tapunun 58 pafta, 457 ada 5 parselinde kayıtlı Alâeddin Camii, avlusundaki iki türbe ile birlikte Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün mülkiyetinde olup, halen cami olarak kullanılmaktadır (Fotoğraf 1).

Alâeddin Câmii adıyla tanınan bu eser, muhtelif devirlerde gerçekleşen ilâveler ve tamirlerle aslî karakterini kaybetmiş olan bir yapıdır. Câmide bulunan ortadaki kubbeli mekân, bunun doğusunda yer alan çok sütunlu büyük mekân ve batıdaki hünkâr mahfelinin de bulunduğu mekân, plân, tertip ve ebat bakımından birbirinden farklılıklar göstermektedir. Bu durum, eserin hangi kısmının ilk yapı, hangi kısmının ilâve olduğu ve bunların hangi Sultan zamanında yaptırıldığı konusunda farklı görüşlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Bkz. Yetkin, 1970: 40; Önder, 1971: 92; Karamağaralı, 1982: 121-125; Aslanapa, 1993: 122; Konyalı, 1997: 312).

Eserdeki en eski tarih, minberin yapım yılını ve sanatkârını belirten kitabesindeki 550 H. / 1155 M. tarihidir. Bu kitabe: "Bunu üstad Ahlatlı Hacı Mengim Berti yaptı. 550 senesinin Recep ayında tamamlandı" ibaresi bulunmaktadır (Önder, 1971: 99). Minberin kapısı üzerinde; "Din ve dünyanın sevgilisi, fetih babası, mü'minlerin emirinin yardımcısı Kılıç Arslan oğlu Mes'ud", minber kapısını çeviren silme üzerinde;

"Sultanların ulusu, şahlar şahının yücesi, Arap ve Acem sultanlarının efendisi, milletlerin idarecisi, din ve dünya sevgilisi, İslâm ve Müslümanların dayanağı, sultanlar ve melikler övgüsü, doğruların yardımcısı, kâfir ve müşriklerin katili, mücâhitlerin, Tanrı kullarının ve halifesinin yardımcısı, Tanrı illerinin koruyucusu, Şam, Efrenç, Ermen, Rum ülkelerinin sultanı, fetihler babası Kılıç Arslan oğlu Mes'ud oğlu Kılıç Arslan. Allah onun kuvvetini kat kat, memleketini sonsuz, sultanlığını sürekli eylesin" yazmaktadır (Önder, 1971: 97,98).

Minberdeki kitabelerde, Sultan I. Rükneddin Mesud ve II. Sultan Kılıçarslan'ın isimlerinin bulunması, ilk yapının bu Sultanlar dönemine ait olabileceğini düşündürmüş ve bu görüş genel kabul görmüştür. Buna göre; ilk yapı, 1155 tarihinde Sultan I. Mesud tarafından yaptırılmış, onun vefatı üzerine eksik kalan kısımları Sultan II. Kılıçarslan tarafından tamamlanmış bir de yapının batısına on kenarlı türbe inşa ettirilmiştir.

Eser üzerinde geniş bir incelemede bulunan Haluk Karamağaralı en detaylı bilgileri vermektedir. Ona göre öncelikle Selçuklu başkenti Konya'da bir Ulu cami olması gerekmekte ve buranın da birtakım vakfiyelerde (Bkz: Konyalı, 1997: 315) "Mescidü'l Câmîü'l-Atîk" olarak ifade edilen ve yeri de tarif edilen bugünkü Alâeddin Camii'nin olduğu yerde bulunması gerekmektedir. Ulu câmi olarak belirtilen bu yer ise gerek ölçüleri, gerekse plânı itibarıyla bugünkü yapı gurubu içerisinde doğudaki çok sütunlu kısım olması gerekmektedir. Ortadaki kubbeli kısım ve bunun batısındaki kısım sonradan ilave edilmiştir. Zira avlunun kuzey duvarında bulunan ve batıda da devam eden kitabelerde verilen isimler ve tarihler bu kitabelerin, bulundukları kısmın yapımıyla ilgili olduklarını göstermektedir.¹ Yine bu kitabelerden birinde ismi, I. İzzeddin Keykâvus ve I. Alâeddin Keykubad'ın lalası ve câminin de mütevellisi olan Atabek Ayaz ile birlikte geçen mimar Şamlı Havlan oğlu Muhammed'in Suriyeli olması, kendi bölgesinin bir takım unsurlarını câminin kubbeli kısmının girişinde ve kuzey cephedeki taç kapıda uygulaması, bu bölümlerin ilâve kısımlar olduğunu göstermektedir. Ayrıca eserin çini ustası olarak kabul edilen Kerimüddin Erdişah'ın isminin geçtiği kitabede Sultan I. Alâeddin Keykubad'ın da zikredilmesi, eserde çini bezemenin bulunduğu kubbeli kısmın bu sultan zamanında yapıldığını göstermektedir. Özellikle Ulu caminin kaldırılan batı avlu duvarının temellerinin bulunması, hafif eğik olan kiblesinin ilâve yapılarda düzeltilmiş olması ve avluda bulunan türbelerin, orta kısmın girişinin önünde bulunması, doğudaki çok sütunlu bölümün Ulu câmi olarak yapılan ilk yapı olduğunu, diğer kısımların ise sonraki dönemlerde ilâve edildiğini göstermektedir. Haluk Karamağaralı, bütün bu ve benzeri teknik analizlerle ortaya koyduğu neticeler ile câminin yapım aşamaları hakkında en aydınlatıcı bilgileri vermektedir (Karamağaralı, 1982: 121-125). Buna göre eserin ilâve kısımları olan ortadaki kubbeli mekân ile batıdaki mekân, Sultan I. İzzeddin Keykâvus döneminde başlayıp I. Alâeddin Keykubad döneminde 1220-1221 yıllarında tamamlanmıştır.

Üzerinde üç farklı kısmın tespit edildiği Alâeddin Camii'nin ilk ve en eski kısmı olan ve Ulu câmi olarak da nitelenen doğu bölümü, plân itibarıyla Küfe plânlı câmiler gurubuna girmektedir (Karpuz, 2001:22; Öney, 2002:810). Câminin genel plânı içerisinde ortadaki kubbeli mekânın batıdaki kısım ile bütünleşmesi tabii olduğu halde, doğudaki kısım ile bağlantısı tabii değildir. Bu bölümlerin birbirinden farklı zamanlarda, farklı plân şeması ile yapıldıkları açıktır. Doğuda bulunan çok sütunlu geniş mekân, ilk örnekleri erken İslâm mimarisinde uygulanan ve adını da Küfe şehriden alan bir plân şemasına sahiptir (Fotoğraf 2). Anadolu'da Sivas, Sivrihisar ve Afyon Ulu camilerinde benzer plân görülmektedir. Eserdeki bu ilk yapı harim ve avludan meydana gelmektedir. Harimin bugünkü şekli, mihrap duvarına paralel uzanan altı sütun sırasının ayırdığı yedi sahından oluşmaktadır. Devşirme taş ve mermer sütunlar birbirine kâgir kemerlerle bağlanmış ve üzerleri de ahşap ile örtülmüştür. Bugün yerinde bulunmayan mihrabın kible yönü çarpıktır. Harim kısmının doğudan bir giriş kapısı² ve kuzeyde avluya açılan bir başka kapısı vardır. Avlu duvarlarının batı kısmı sonraki ilâveler sırasında kaldırılmıştır (Plân 1).

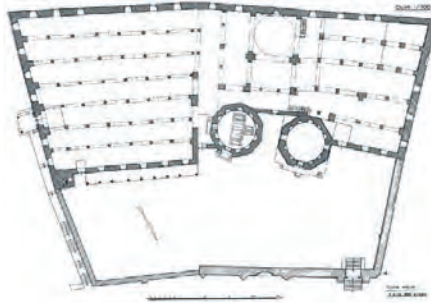
Haluk Karamağaralı, yapının aslı durumunun bugünkünden biraz farklı olduğunu, sütun dizelerinin mihraba paralel değil, dik uzandığını ve kemerlerinde tuğla örgülü olması gerektiğini belirtmektedir. Ayrıca duvarların tuğla ile yapıpıp kemerler ile desteklendiğini söylemektedir. Yine yapının bugün doğusunda bulunan kapısının biraz daha güneyde olması gerektiğini, batı duvarının güney köşesinde hükümdarların kullandığı bir başka kapının ve kuzeyde de avluya açılan bir diğer kapının mevcudiyetini savunmaktadır. Avlunun ise üç taraftan revaklarla çevrili olup, her yönünde birer kapının olabileceğini ileri sürmektedir (Karamağaralı, 1982: 124).

Eserin I. Alâeddin Keykubad döneminde tamamlanan orta kısmı ise mihrap önü kubbesi ve onun önündeki düz çatılı eyvandan meydana gelmektedir. Kubbe, kemerler vasıtasıyla güneyde mihrap duvarına ve ortadaki iki paye üzerine oturmaktadır. Kare plândan kubbeye geçiş Türk üçgenleriyle sağlanmaktadır.

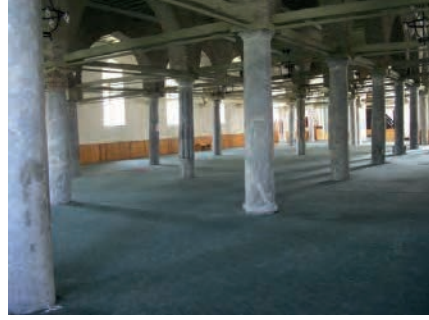
Yapının kuzey yönünde bulunan üç kemerli giriş kısmında Şam'daki Ümeyye Camii'nin tesiri görülmektedir. Bu Suriye tesirini, kuzey cephede bulunan ve Alâeddin Keykubad'ın kitabesinin bulunduğu taç kapıda da görmek mümkündür.

¹ M. Zeki Oral, "Konya'da Alâ üd-din Camii ve Türbeleri I Yapılar, Kitabeler", Yıllık Araştırmalar Dergisi I, 1957, 48-49; Oral, "Konya'da Alâ üd-din Camii ve Türbeleri", İlahiyat Fakültesi Dergisi V/I-IV, 1956, 56; İbrahim Hakkı Konyalı, Konya Tarihi, Konya, 1997, 576-585; M. Oluş Ank, "Erken Devir Anadolu Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri", Anadolu (Anatolia) 11, 1967, 70-71; Mehmet Önder, Mevlâna Şehri Konya, Ankara, 1971, 93-95; Orhan Cezmi Tuncer, Anadolu Kümbetleri-1 Selçuklu Dönemi, Ankara, Güven Matbaası, 1986, 178-183; Hakkı Önkâl, Anadolu Selçuklu Türbeleri, Ankara, 1996, 85-190; Remzi Duran, Selçuklu Devri Konya Yapı Kitabeleri-İnşa ve Tamir, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2001, 69; Yaşar Erdemir, Alâeddin Camii ve Türbeleri, Konya, İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2009, 170-190.

² Doğu giriş kapısı üzerindeki tamir kitabesi için bkz: İbrahim Hakkı Konyalı, Konya Tarihi, Konya, 1997, 294; Zeki Atçeken, Konya'daki Selçuklu Yapılarının Osmanlı Devrinde Bakımı ve Kullanılması, Ankara, 1998, 68.



Plan: 1. Konya Alâeddin Câmii Plânı (H. Karamağaralı'dan)



Fotoğraf: 2. Konya Alâeddin Camii Harim

Mimarın Şamlı oluşu, bu tesirleri izah etmektedir (Karamağaralı, 1982: 122). Kubbeli mekânda bulunan mihrap, devrinin önünde bir işçilikle mozaik çinilerle kaplıdır. Ancak, bu muhteşem mihrabın dökülen alt kısımları, 1889 yılındaki onarımda, ortasına mermer bir mihrap yerleştirilerek ve kenarları da alçı üzerine kalem işi uygulanarak tamir edilmiş ve o muhteşem tesirini kaybetmiştir. Mihraptaki mozaik çini tekniği, kubbeye geçiş üçgenlerinde de uygulanmış ve büyük ihtimalle bugün sıvalı olan kubbede de bulunmaktaydı. Bu bölümde bulunan ve Türk sanatının şaheserlerinden olan minber, ceviz ağacından kündekâri tekniği ile yapılmıştır.

Ortakdaki kubbeli mekân ile birlikte yapılan batıdaki bölüm ise mihraba paralel dizilen ayaklarla beş sahına ayrılmıştır. Güneybatı köşesinde hünkâr mahfili bulunmaktadır. Sivri kemerlerin üzerine oturan çatı ahşap ile örtülmüştür.

Eserin avlu duvarları kesme taştan yapılmıştır. Kuzey avlu duvarı üzerindeki mazgal pencereleri ile kale görünümü vermektedir. Ayrıca burada bulunan kitabeler ve taç kapılar uzun ve yüksek cepheye hareketlilik kazandırmıştır. Kuzeybatı köşesinde bulunan taç kapı farklı renkli mermerleri, Fetih Süresinin kelimelerinin yazılı olduğu 42 yapraklı süslemesi ve çini kitabesiyle dikkat çekicidir.

Avluda yer alan yarım sekizgen kümbet I. Alâeddin Keykubad dönemine, ongen kümbet ise II. Kılıçarslan dönemine aittir. II. Kılıçarslan türbesinde Selçuklu Sultanlarının çini kaplı sandukaları bulunmaktadır. Avlunun doğu cephesinde bulunan minare ise XIX. yüzyılda yapılmıştır.

Caminin Geçirdiği Onarımlar

Alâeddin Camii ve avlusundaki türbelerin, inşasından günümüze geçirdiği tahribatlar ve bunun neticesinde gerçekleştirilen onarım çalışmaları hakkında, arşiv kayıtları ve tarihi vakıalara dayanılarak kıymetli araştırmalar yapılmıştır.³

Kayıtlarda, Osmanlı döneminde 1593 den 1698 e kadar değişik tarihlerde bakım ve onarım yapıldığı zikredilir. Ancak konumuz için önemli olan onarım, 1889 yılında II. Abdülhamid döneminde Konya Valisi Sururi Paşa tarafından yaptırılmıştır. Bu onarımda çinili mihrabın tahrip olan kavsara ve aşağı kısımları temizlenerek orta kısma 3.35x4.00 m. ölçülerinde mermer bir mihrap yerleştirilmiş, kenarlarda yazı kuşağının da bulunduğu bordürler ise alçı ile sıvanarak üzeri kalem işi tekniği ile boyanmıştır. Camide Cumhuriyetten sonra 1943-44, 1949-51, 1953-54, 1959, 1961, 1963, 1966-75 yılları arasında muhtelif bakım ve onarım çalışmaları yapıldığı görülmektedir. 1980-1995 yıllarında yapılan kapsamlı bir onarım ile kesintisiz ibadet edilir hale gelmiştir. Yakın dönemde 2005 yılında bir bakım ve onarım daha yapılmıştır. Son olarak ise 2017-2021 yılları arasında kapsamlı bir çalışma gerçekleştirilmiştir.

³ Yusuf Oğuzoğlu – Z. Kenan Bilici – A. Osman Uysal, "Bazı Belgelere Göre 17. Yüzyılda Konya Alâeddin Camii'nde Yapılan Onarımlar", V. Araştırma Sonuçları Toplantısı I, 1987, 77-125; Mustafa R. Abicel, "Konya Alâeddin Camii'nde Yapılan Onarımlar ve Zemin Güçlendirme Çalışmaları ile Alâeddin Tepesinin Sorunları", V. Vakıf Haftası Restorasyon ve Vakıfların Ekonomik ve Sosyal Etkileri Semineri 7-13 Aralık, 1987, 27-70; Zeki Atçeken, "Sultan Alâeddin Camii ve Osmanlılar Zamanında Yapılan Tamirler", Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi 3, 1989, 75-88; a.mlf., Konya'daki Selçuklu Yapılarının Osmanlı Döneminde Bakımı ve Kullanılması, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 1998; Erol Yurdakul, "1978 Yılına Kadar Alâeddin Camii'nde Yapılan Onarımlar", XIII. Vakıf Haftası Kitabı, 1996, 125-170; Haşim Karpuz, "Konya Alâeddin Camii ve Konya Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nda Alınan Kararlar ve Neticeleri" XIII. Vakıf Haftası Kitabı, 1996, 219-234; Yaşar Erdemir, Alâeddin Camii ve Türbeleri, Konya, 2009, 81-100; Remzi Aydın, "Konya Alâeddin Camisi'nin Korunmasına Yönelik Girişimler (1889-1897)" Turkish Studies 9/10, 2014, 33-60; Hüseyin Muşmal, "Osmanlı'dan Günümüze Konya'daki Selçuklu Sultanları Türbesinin Tamir ve Bakımları Hakkında Bazı Değerlendirmeler", Türkiye Selçukluları Konya Hanedan Türbesindeki Naaşların Tanzimi Projesi, Konya, Konya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2023, 131-180.

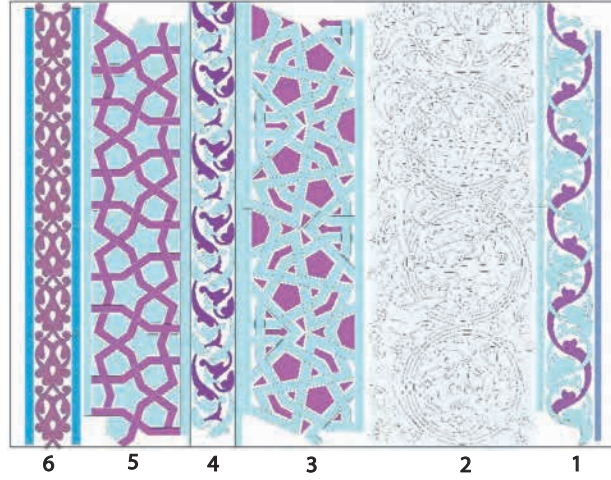
Bu son onarımda kısaca: Cami iç ve dış duvar tuğla ve taş tamiratları, cami iç sıva raspası ve derz açımı, ahşap kirişleme raspası ve boya işleri, kalem işi panoların ihyası ve Osmanlı dönemine ait kalem işi mihrabın özgün şekline yakın çizilmesi, ahşap veya ahşap görünümlü kapı ve pencerelerin imalatı, zemin taban tahtası yenilenmesi ve ısı yalıtımı yapılması, üst örtüye su yalıtımı, onarımı ve kurşun kaplama yapılması, cami ve avlu beden duvarlarında enjeksiyon yapılması, yapının görünen tüm duvar ve sütunlarında temizlik yapılması, taç kapıda hasarlı kısımların onarılması, iç ve dış avluda taş döşeme, basamak ve harpuşa değişimleri ile avlu kotunun özgün eşik kotu seviyesine düşürülmesi, avluda sembolik hazire alanı yapılması gibi işlemler gerçekleştirilmiştir. Aynı çalışmada konumuz olan mihrap çinilerinin onarımı ve tamamlanması da yapılmıştır.

Mihrabın Çini Bezemesi

Caminin ortadaki kubbeli bölümünde yer alan mihrap, 5.90 m. genişlik ve 7.90 m. yüksekliği ile Anadolu Selçuklu döneminin en büyük ve görkemli çini mozaik mihrabı olma özelliğine sahiptir. Kible duvarından ortalama 27 cm çıkıntı yapan mihrabın, yanlarda ve üstte yer alan bu kısımları çinisizdir. Mihrap cephesini dıştan içeriye yani mihrap nişine doğru kademelerle derinleşen farklı genişliklerde beş bordür her üç yönden çevreler. Bordürler arasındaki kademelenme iki tarafı sırlı çini silmeler ile sağlanmıştır. Özgün halinde çini ile kaplı olması gereken günümüzde ise mermer mihrap bulunan kavsara kısmının etrafında altıncı olarak bir bordür daha yer alır (Çizim 1). Bunun üzerinde ise dikdörtgen formda kitabelik panosu bulunur. Mihrabın kitabelik kısmından itibaren üst kısmı özgündür (Fotoğraf 3).



Fotoğraf 3. Konya Alaeddin Camii Mihrabı



Çizim: 1. Mihrap Bordürleri

Dıştan birinci bordür;

Mihrabı en dıştan çevreleyen 14,5 cm genişliğindeki bordürde, mozaik çini tekniği uygulanmış olup, koyu tonda şeffaf mangan moru ve açık mavi tonda yarı mat opak firuze kesme çiniler kullanılmıştır. Bordür, her iki yandan firuze sırlı çini silmeler ile sınırlandırılmıştır. Bu silmeler, bordürler arasındaki kademelenmeyi sağlamakla birlikte birimler arasındaki sınırlandırmayı da sağlamaktadırlar. Zemininde beyaz alçı-kireç harç bulunan bordür, firuze sırlı kıvrım dallar üzerine sağlı sollu ve farklı yönlerde sıralanmış dolgun kanatlı rûmîlerin arasından, patlıcan moru kanatlı rûmîli kıvrım bir dalın dolanması ile iki ayrı rûmîden oluşan bir kompozisyona sahiptir. Birçok yerde karşılaştığımız bu bordürün aynısı Konya Sırçalı Mescit mihrabında ve Konya Karatay Medresesi eyvanında hiç değiştirilmeden kullanılmıştır (Fotoğraf 4).



Fotoğraf: 4. Dıştan birinci bordür

Dıştan ikinci bordür;

Mihrap yüzeyini üç yönden dolanan 45 cm. genişliğindeki iç bükey kavisli yazı kuşağı, opak firuze ve şeffaf patlıcan moru sırlı çiniler ile mozaik tekniği uygulanarak titiz bir işçilikle yapılmıştır. Geniş beyaz alçı-kireç zemin, yazının ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Beyaz zeminde, firuze sırlı iki sıra kıvrım dalın oluşturduğu helezonların içi ve dışı rûmîlerle doldurulmuştur. Buradaki rûmîler düz ve kanatlı türden olmakla birlikte dalların ucunda tepelikler de vardır. Kompozisyon bu şekilde düzenlenmiş helezonların "s" kıvrımları oluşturacak şekilde art arda sıralanmasıyla oluşturulmuştur. Beyaz alçı-kireç zemin ile birlikte yazıya fon oluşturan rûmîli bezemenin üzerine, patlıcan moru sırlı çinilerle celi sülüs hat ile Bakara Suresi'nin 255. Âyet-i (Âyet-el Kürsi) yazılmıştır. Sadece mihrabın üst kısımlarının özgün olduğu yazı kuşağında harfler aralıklı olarak yerleştirilmiş ve harflere ses veren hareketler çoğunlukla kullanılmamıştır. Yazı kuşağının üst köşelerinde bulunan madalyonlar, kobalt mavisi sırlı çini şeritler ile rûmîli bir kompozisyona sahiptir. Merkezi bir yıldızın etrafında gelişen örgü ve tepeliklerden oluşan madalyonun tam ortasına firuze sırlı daire şeklinde bir çini parçası yerleştirilmiştir. Zemine helezonların yerleştirildiği yazı kuşağı uygulamasına Anadolu Selçuklu döneminde yapılmış birçok yapıda rastlamaktayız. Konya'da bulunan Sırçalı Medrese, Sırçalı Mescit ve Karatay Medresesi'nde de benzer uygulamalar bulunmaktadır (Fotoğraf 5).



Fotoğraf: 5. Dıştan ikinci bordür

Dıştan üçüncü bordür;

Firuze sırlı çini silmeler ile iki yandan sınırlanan 21 cm genişliğindeki bordür, yine aynı renk kesme çinilerin meydana getirdiği girift geometrik kompozisyon ve ara boşluklarının patlıcan moru sırlı çini parçalarıyla doldurulmasıyla oluşturulmuştur. Firuze sırlı kesme çini ile elde edilen ve zıt yönde sağlı sollu olarak art arda birbirine zincirlenen yarım onikigenlerin arası yine firuze sırlı şeritlerin oluşturduğu zikzaklar ile girift bir şekilde örülmüştür. Aralarda oluşan küçük üçgen, dörtgen ve beşgenler ince bir derz arası bırakılarak patlıcan moru sırlı çini parçalarıyla düzenlenmiştir. Bitişik olarak yerleştirilen parçalar arasında beyaz derz aralığı kontur şeklinde gözükmetedir. Buradaki geometrik bordürün, yarım altıgenler ile yapılmış bir benzeri, Eski Malatya Ulu cami eyvan cephesinde de görülmektedir (Fotoğraf 6).



Fotoğraf: 6. Dıştan üçüncü bordür

Dıştan dördüncü bordür;

Beyaz alçı zemin üzerine mozaik tekniği ile yapılmış bordürde firuze ve patlıcan moru sırlı çiniler kullanılmıştır. 13 cm genişliğindeki bordür içeri doğru kademe teşkil edecek şekilde pahlı olarak düzenlenmiştir. Firuze sırlı çini silmelerin iki yandan sınırladığı bordür, birbirinin aynı firuze ve patlıcan moru rûmîli kıvrım dalların birbiri içinden geçerek dolandığı ikili girift bir kompozisyona sahiptir. Rûmîli kıvrım dallar normal hat üzerinde bulunan rûmîlerin bitiş yerlerinden ayrılan bir dalın geriye doğru giderek kanatlı bir rûmî alması ve tekrar kıvrım yaparak yine bir rûmî ile son bulmasıyla oluşmuştur. Sıkışık kompozisyon geniş beyaz alçı-kireç zemin ile rahatlatılmıştır. İki farklı renkte fakat aynı rûmîli kıvrım dalların oluşturduğu bordür kompozisyonunun, mihrap üzerindeki yerleşim düzeninde dikkat çeken bir durum vardır. Bordür üzerindeki kompozisyon tüm mihrap çevresinde aynı istikamette dolanmamakta yani başladığı yönde sonlanmamaktadır. Bordürün alt kısmından üst köşeye kadar aynı yönde yerleştirilmiş rûmîler, köşede yön değiştirerek mihrabın ortasına kadar devam eder, ancak tam burada yine yön değiştirerek diğer köşeye ulaşır, buradan da yine zıt istikamette aşağıya kadar devam eder. Böylece her birimde rûmîlerin uçları farklı yönlerde bakmaktadır. Bu düzenleme mihrabın en dışındaki birinci rûmîli bordürde de aynıdır. Uygulama aynalı istif denilen usulde yapılmıştır (Fotoğraf 7).



Fotoğraf: 7. Dıştan dördüncü bordür

Dıştan beşinci bordür;

Firuze ve patlıcan moru kesme çini parçaları mozaik tekniği ile bir araya getirilmiştir. 21 cm genişliğindeki bordürde, bitişik nizam yerleştirilen parçalar arasında çok ince beyaz derz aralığı gözükür. Diğer geometrik bordürün aksine buradaki kompozisyon patlıcan moru sırlı çini şeritler ile elde edilmiştir. Bordürü uzunlamasına kateden üç adet patlıcan moru sırlı zikzak şerit birbiriyle çapraz olarak kesiştikten sonra, enlemesine paralel yerleştirilen zikzak şeritlerle de kesişerek girift bir kompozisyon oluşturmaktadır. Zikzakların arasında oluşan yıldız ve altıgenler ise firuze sırlı çini parçalarıyla doldurularak zemin görüntüsü verilmiştir. Çok düzenli ince derz araları, çini birimlere kontur oluşturmıştır (Fotoğraf 8).



Fotoğraf: 8. Dıştan beşinci bordür

Kitabelik panosu;

Firuze ve patlıcan moru sırlı kesme çiniler ile mozaik tekniği uygulanmıştır. Beyaz alçı-kireç harç burada da zemini oluşturmaktadır. Panonun çerçeveleri ise kobalt mavisi sırlı çini şeritlerle yapılmıştır. Patlıcan moru çinilerde yer yer ton farklılıkları görülür. Kûfi yazının bulunduğu köşelik panosu özgün halini muhafaza etmiştir. Beyaz alçı-kireç zemin üzerinde, firuze sırlı dört sıra kıvrım dalın oluşturduğu helezonların, içinin ve dışının düz ve kanatlı rûmiller ve tepeliklerle doldurularak yan yana sıralanmasıyla rûmili kıvrım dallardan oluşan bir kompozisyon elde edilmiştir. Beyaz alçı-kireç zemin ile birlikte yazıya fon oluşturan beş adet büyük helezonun meydana getirdiği rûmili bezemenin üzerine, patlıcan moru sırlı çinilerle örgülü kûfi⁴ hat ile "Bismillâhirrahmanirrahim el-mülkilillâh" yazılmıştır. Yukarıya doğru paralel olarak uzayan harflerin ortalarında düğüm şeklinde örgüler bulunmakta ve uçlarında da kıvrımlı rûmî ve tepelikler yer almaktadır (Fotoğraf 9).



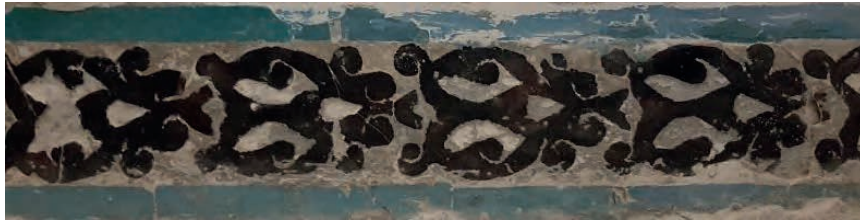
Fotoğraf: 9. Kitabelik panosu

⁴ Örgülü Kûfi: "Bu çeşitle değişik örnekler ortaya konmuştur. Kûfi yazının dik gövdesi örgülerle süslenmiştir. Hatta bazen kelimeler dahi örülmüştür. Dekoratif gelişmeye çok müsâid olan kûfi yazıda dik ve ufki çizgiler devamlı bir düzen teşkil eder. Dik hatlar âhengi ve bünyeyi, ufki harfler, devamlılığı ve muvâzeneyi temin eder. Aynı zamanda dik hatlar ufki hatlarla kontrast teşkil eder (Muhiddin Serin, Hat Sanatımız, İstanbul, 1982, 45).

Mermer mihrap nişini çevreleyen/dıştan altıncı bordür;

Mermer mihrap nişini üç yönden çevreleyen 10 cm genişliğindeki bordürün, sadece üst kısımda kitabelik panosunun alt sınırını oluşturan kısmı özgündür. Firuze sırlı çini silmelerin iki yandan sınırlandırdığı bordürde deseni oluşturan kısımda sadece mangan moru kullanılmıştır. 1889 yılı onarımında alçı üzerine kalem işi uygulaması yapılırken mermer mihrabın her iki yanına yapılan bordürler yanlış yapılmıştır. Üstteki özgün bordürün köşe dönüşlerinin olması mermer kısmın üç yönünde de aynı bordürün olması gerektiğini gösterir. 1968 yılında yapılan kazılarda ortaya çıkan çini parçalar arasında bu bordüre ait olan çiniler de bulunmaktadır (Önge, 1969:12).

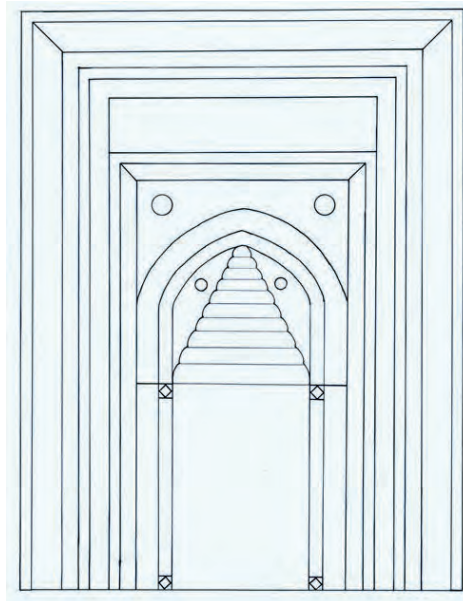
Simetri ekseninde tepelikten iki tarafa uzanan saplar devamında rûmî oluşturur. Bu rûmîler de içeri doğru kıvrılarak sonraki tepeliğin sapını meydana getirir. Ayrıca tepeliğin üst kısmından da iki tarafa saplar ayrılarak rûmîye dönüşür ve spiralle sonuçlanır. Bu düzen "s" kıvrımı yaparak bordür boyunca tekrar ederek deseni meydana getirir (Fotoğraf 10).



Fotoğraf: 10. Mermer mihrap nişini çevreleyen/dıştan altıncı bordür

Mihrap Çinilerinin Onarımı

Konya Alâeddin Câmii mihrabının aslî hâli tamamen mozaik çiniler ile kaplı iken, halen yalnız kenar bordürlerinin üst kısmında ve kitabelik panosunda özgün çiniler bulunmaktadır. 1889 yılında yapılan tamirat sırasında çinileri dökülmekte olan kavsara ve niş'in önüne mermer bir mihrap yerleştirilmiştir. Kenar bordürlerin alt kısmında dökülen çinilerin yerlerine alçı sıva yapılarak desenler boya ile kalem işi olarak tamamlanmıştır (Bakırer, 1976: 142). Sonraki yıllarda yapı üzerinde çeşitli tamiratlar devam etmiş, 1968 yılındaki tamirat sırasında ise mihraba ait çini parçaları bulunmuştur. Yılmaz Önge tarafından neşredilen bu çini parçaları, câminin bezemesinde kullanılan diğer çinilerle ve aynı dönemlerde yapılmış farklı eserlerdeki çini bezemeler ile benzerlikler göstermektedir (Önge, 1969: 13). Ayrıca bu parçalara dayanılarak aynı makalede mihrabın eski şeklinin tahmini bir de çizimi yapılmıştır (Çizim 2) Güncel çalışmada sadece kenar bordürlerin alçılı kısımları kaldırılarak yerine mozaik çini tekniği ile tamamlama yapılmıştır.



Çizim: 2. Konya Alâeddin Câmii Mihrabının Eski Şeklinin Tahmini Çizimi (Y. Önge'den)

Mozaik çini tekniği, aslında başlıca bir çini tekniği olmayıp “tek renk sır tekniği” gurubunda yer alan bir uygulama tekniğidir. Anadolu’da Selçuklu döneminde geliştirilmiş ve yaygın kullanım alanı bulmuştur. Mozaik çininin Türk-İslâm Mimarisinde ilk örnekleri Büyük Selçuklular döneminde görülür. Ancak mozaik çininin yapıların içinde, çok etkileyici biçimde kullanımı 13. yüzyılda Türkiye Selçukluları döneminde gerçekleşmiştir (Yetkin, 1972: 186). Mimariyle bağdaşarak organik bir bütün oluşturan mozaik çini, yapımı zor ama gösterişli bir tekniktir. Bu teknik ile kemer, tonoz ve kubbelerin iç bükey yüzleri, niş, duvar yüzeyleri, mihraplar ve kubbeye geçiş bölgeleri kaplanmıştır. Aynı zamanda kitabeler ve yazı kuşaklarında da kullanılmıştır.

Mozaik tekniği kısaca; İstenilen şekle göre kesilip hazırlanan küçük çini parçalarının bir araya getirilmesiyle oluşturulur. Özgün örneklerden bu parçaların büyük plakalardan kesildiği anlaşılmaktadır. Kenarlarında sır akıntısı olmaması ve muntazam şekilleri, bir testere ile kesildiğini ve zımpara ile düzeltildiğini göstermektedir. Selçuklu çinilerinde genellikle silis oranı yüksek kolay kesilebilen gözenekli çamur karışımı tercih edilmiştir. Muhtelif ebatlardaki kalıplarda elle sıkıştırma yoluyla hazırlanan plakalar astarsız olarak hamurun özelliğine ve kullanılacak yere göre 800 ila 950 derecelerde yapılır. Günümüzdeki genel uygulamada bisküvi ve sırlı pişirim ayrı yapılsa da Selçuklu çinilerinde genellikle tek pişirim yapıldığı kanaatindeyiz.

Selçuklu mozaik çinilerinde firuze, kobalt mavisi ve patlıcan moru olmak üzere üç ana renk vardır. Hâkim renk firuzedir ve açık maviden koyu yeşile kadar yüzlerce farklı tonda firuze elde etmek mümkündür. Bakır oksit ile elde edilen firuze sır, oksit miktarına ve uygulama şekline göre değişik tonlarda olabilmektedir. Ayrıca bünyede kullanılan malzemelerin oranları ve fırın atmosferi de ton farklılıkları oluşturabilmektedir. Aynı şekilde kobalt oksit ile maviden koyu laciverte kadar farklı tonlarda mavi renk elde edilir. Patlıcan moru ise mangan oksit ile yapılır. Oksit miktarına ve uygulama kalınlığına göre kahverengimsi veya siyahımsı bir görüntü verebilir. Bazen çininin yapıda bulunduğu ortamın karanlık olmasından veya ışığın geliş açısından dolayı da böyle algılanabilir. Bazı yayınlarda yanlış olarak zikredilen kahverengi ve siyah renk tanımlaması bundan dolayıdır. Renkli sırlar hazır sıranın içine oksit ilavesi yapılarak hazırlanıyor ise çok iyi karıştırılmalıdır. Ancak en iyi sonuç için fritleme yapmak gerekir. Ayrıca renkli sırların içerisine kalay oksit ilavesi ile opak yani örtücü, çinko oksit ilavesi ile de mat bir görüntü elde edilebilir.

Mozaik çini uygulamasında altı aşamalı bir çalışma yapılır:

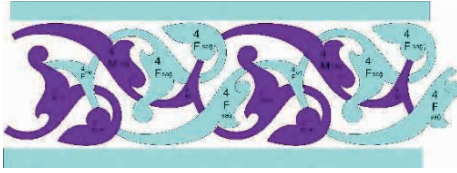
- 1- Uygulanacak yere göre desenin hazırlanması
- 2- Desenin parçalara ayrılması ve bu parçaların şablonunun çıkarılması
- 3- Çini plakalar hazırlanması
- 4- Çini parçalarının kesilmesi
- 5- Çini parçalarının belirli ebatlarda pano halinde birleştirilmesi
- 6- Modüler şekilde hazırlanan çini panoların yerine takılması

Konya Alâeddin Câmî mihrabının çini onarımında da bu aşamalar sırasıyla gerçekleştirilmiştir. İlk olarak bir hattat ve müzehhip tarafından mihrabın yazı kuşağındaki özgün kısımlardan istifade edilerek eksik bölümlerdeki desen ve yazının tamamlaması yapılmıştır (Çizim 3). Her bir motifi ve harfin yerinde mulaj çalışması yapılarak gerçek ölçüleri tespit edilmiş ve hazırlanan çizimler bilgisayar ortamında vektörel hale getirilmiştir. Daha sonra bu çizimler özgün kısımların benzeri şekilde mozaik çini yapılmak üzere parçalara ayrılmıştır. Her bir parça rengine ve şekline göre numaralandırılmıştır. Tekrar eden aynı parçalara tek bir numara verilerek bütün parçaların şablonu çıkartılmıştır (Çizim 4).

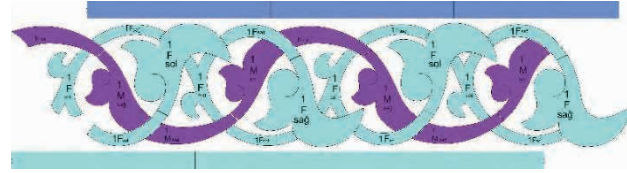
Alâeddin Câmî mihrabı özgün çinilerinde açık mavi tonda opak firuze ve koyu tonda şeffaf mangan moru sırlı çiniler bulunmaktadır. Özellikle firuze çinilerde bazı ton farklılıkları da görülür. Tamamlanacak kısmın çinileri için bu renklere en yakın tonda çini plakalar, yapılan renk denemeleri neticesinde belirlenen reçeteye göre hazırlanmıştır. Özellikle firuze çinilerde özgün çinilerden ayırt edici olması için çok az açık bir renk tercih edilmiştir. Gerek hamur yapısı gerekse sır yapısı açısından özgün çinilerin özelliklerine uygun, yüksek silis oranına sahip, kesilebilir mahiyette hazırlanan plakalar, muhtelif ebatlarda, yaklaşık 15 mm kalınlığında tamamen elle sıkıştırma yöntemi ile yapılmış olup 900-920 derecelerde pişirilmiştir (Fotoğraf 11).



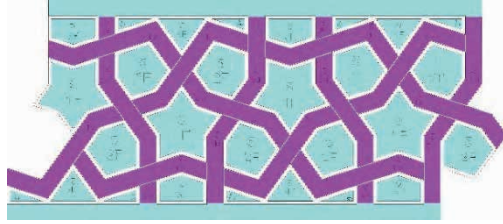
Çizim: 3. Mihrap yazı kuşağını oluşturan ikinci bordürdeki yazı ve desenin çizilerek numaralandırılması



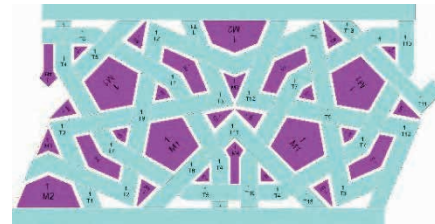
Dıştan dördüncü bordür



Dıştan birinci bordür



Dıştan beşinci bordür

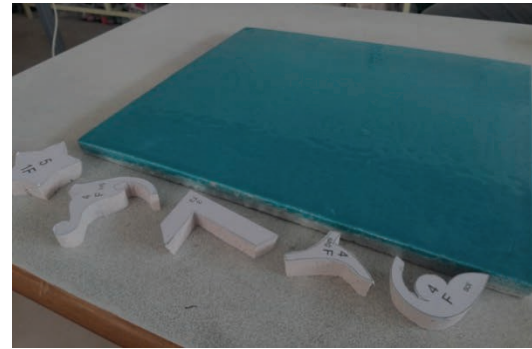
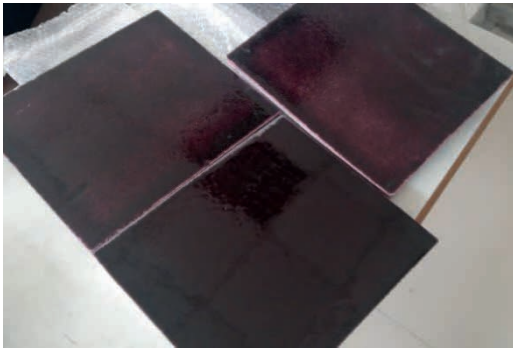


Dıştan üçüncü bordür



Dıştan altıncı bordür

Çizim: 4. Mihrap bordürlerinin çizilerek numaralandırılması



Fotoğraf: 11. Mozaik çini kesmek için üretilen tek renk sırlı çini plakalar

Mihrap üzerindeki özgün mozaik çinilerin gerek geometrik gerekse rûmî motifli parçalarının oldukça muntazam kesildikleri görülmektedir. Parçaların kenarlarında sır akıntısı olmaması bir plakadan kesildiklerini, kesim yerlerinin çok fazla tırtıklı olmaması ise ince dişli bir tel testere veya çekiçle kesildikten sonra zımpara ile ebatlandırıldığını düşündürmektedir (Fotoğraf 12). Parçaların arkaya doğru konik kesilmeleri hem düzgün yerleşimi hem de harç bağlantısının daha sağlam olmasını temin etmiştir (Fotoğraf 13).Günümüzde Türkiye’de yapılan mozaik çini çalışmalarında, ya parçalar çamur yaşken kesilip hazırlanmakta ya da pişmiş sırlı plakalardan waterjet yardımı ile kesilmektedir.

Mihrap için yapılan çalışmada parçalar, sırlı plakalardan seramik kesiciler yardımı ile kesildikten sonra ince detaylar taşlama ve zımparalama yoluyla verilmiştir. Kâğıt üzerine çizilen şekiller tek tek sırlı plakalar üzerine yapıştırılarak kesme işlemi ölçülendirme hatası vermeyecek şekilde titiz bir şekilde gerçekleştirilmiş, bütün detaylar hassas bir şekilde verilmeye çalışılmıştır. Mihrabın mozaik çini onarımında yaklaşık 6000 adet firuze ve mor çini parçası kesilmiştir (Fotoğraf 14).



Fotoğraf: 12. Yaş iken kesilip sırlanan ve plakadan kesilen çini parçası



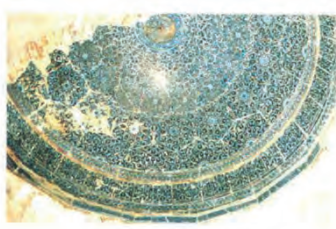
Fotoğraf: 13. Çini parçaların yerleşim izleri



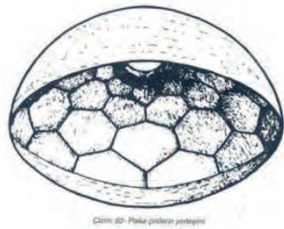
Fotoğraf: 14. Çini plakalardan kesilen çini parçalar



Selçuklu devri mozaik çini uygulamalarında, genellikle çini parçalarının yerde belirli ebatlarda birleştirilip pano haline getirildikten sonra yerine tatbik edildikleri görülür. Örneğin, Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Türbesi'nin kubbesindeki mozaik çini bezeme, farklı ebatlardaki altıgen panolardan oluşur. Konya Karatay Medresesi kubbesinde, Konya Sırçalı Medrese eyvanındaki mozaik çinilerde de bu pano izlerini görmek mümkündür (Fotoğraf 15). İlk imalat sırasında derz ile kapatılan bu izler zaman içerisinde yıpranma ile ortaya çıkabilmektedir. Mozaik çini uygulamalarında nadiren o da zorunlu yerlerde harç içine kakma yöntemi kullanılmıştır.



Resim 63- Beyşehir Eşrefoğlu Türbesi kubbe çini



Çizim 62- Plaka çinilerin yerleşimi



Çizim 64-1- Kubbelerin plaka çinileri altıgen (çinilerden biri)



Fotoğraf: 15. Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Türbesi kubbesi, Konya Karatay Medresesi kubbesi, Konya Sırçalı Medrese eyvanı, mozaik çini panoların yerleşim planı.

Alâeddin Câmî mihrabı mozaik çini bezemesinde altı adet birbirinden farklı ölçü ve desene sahip bordür bulunmaktadır. Yapılan onarım çalışmasında, her bir bordür bezemesi için belirli ebatlarda panolar meydana getirilmiştir. Panolar hazırlanırken özellikle derz birleşim yerlerinden ve raport şeklinde tekrar eden kısımlardan oluşmasına dikkat edilmiştir. Rumi motiflerden oluşan dıştan birinci, dördüncü ve altıncı bordür, motiflerin tekrar eden kısımlarından içi içe geçmeli bir şekilde pano haline getirilmiş, geometrik bir desene sahip üçüncü ve beşinci bordürler de aynı sisteme göre hazırlanmıştır. Yazı kuşağını oluşturan ikinci bordür için ise iç bükey kavisli bir şekilde yazı dikkate alınarak farklı ebatlarda panolar meydana getirilmiştir. Çalışmada, çini parçalarının birleştirilerek pano oluşturması için her bir bordür desenine özel kalıplar hazırlanmıştır. Çini parçalar bu kalıpların içerisine sırlı yüzeyi alta gelecek şekilde numarasına göre yerleştirilmiş ve üzerine sıvı halde alçı-kireç karışımı harç dökülmüştür. Konik kesilmiş çini parçalarının arasına giren harç, hem mukavemeti artırmış hem de muhtelif ölçülerde derz oluşturarak firuze ve mor çinilerin arasında üçüncü bir renk etkisi uyandırmıştır (Fotoğraf 16). Bu işlem ile yaklaşık 25 mm kalınlığa ulaşan çini panolar meydana getirilmiştir. Her bir bordürün ölçüsüne göre gerekli miktarda pano aynı işlem tekrar edilerek elde edilmiştir (Fotoğraf 17). İç bükey kavisli yazı kuşağı için ise daha detaylı bir çalışma yapılmıştır. Öncelikle iç bükey kavisin formu ve ölçüsüne uygun alçı bir kalıp hazırlanmıştır. Kalıbın üzerine belirli ebatlarda paftalanan yazı ve desenden oluşan çizim yerleştirilmiş ve bunun üzerine de çini parçalar sırlı yüzeyi alta gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Kavisli alanlarda çini parçalar kesilerek kavisin oluşması sağlanmıştır. Bu panoların daha büyük ve kavisli olmasından dolayı mukavemeti artırmak için arkasına çelik teller ve file uygulaması yapılarak alçı-kireç harç dökülmüştür (Fotoğraf 18). Aynı işlem için kırık veya kamış ta kullanılabilir. Yazı kuşağı için gerekli bütün panolar aynı şekilde elde edilmiştir (Fotoğraf 19).



Fotoğraf: 16. Özel hazırlanan kalıplara çini parçaların tersten yerleştirilip sıvı halde alçı-kireç karışımı harç dökülmesi



Fotoğraf: 17. Birleşimi tamamlanmış mozaik çini panolar karışımı harç dökülmesi



Fotoğraf: 18. İç bükey kavisli yazı kuşağı çinilerinin birleştirilmesi



Fotoğraf: 19. Mihrap için hazırlanan mozaik çini panolar

Selçuklu çini bezemelerinde en önemli hususlardan birisi de hazırlanan çini plaka veya mozaik çini panoların yerlerine uygun bir harç ile ustaca tatbik edilmesidir. Tatbik sırasında, hazırlanan çini plaka veya panolardan kaynaklı milimetrik dahi olsa ölçü hataları ya da usta hatası bezemenin bozuk gözükmemesine neden olabilir. Ayrıca yanlış harç tercihi de kısa zamanda dökülmelere sebep olabilir. Üretilen çini ile harcın uyumlu olması gerekir. Selçuklu devri çinileri genellikle gözenekli yapıya sahip olduğundan hidrolik kireç katkılı Horasan harcı ile yapıya tatbik edilmişlerdir. Bu türden üretilen çinilerde çimento bazlı yapıştırma harcı tercih edilmemektedir. Ancak, gözeneksiz, su emmesi düşük çini, seramik veya porselen ürünler, Horasan harcı ile yapışamamakta ancak çimento bazlı harçlar ile yapıştırılabilmektedir. Alâeddin Câmî mihrabı mozaik çini onarımı için hazırlanan panolar son aşamada Horasan harcı ile titiz bir şekilde yerine tatbik edilmişlerdir (Fotoğraf 20). Montaj işlemi bittikten sonra panoların birleşim yerleri derzlenerek tek parça bir görünüm elde edilmiştir. Böylece 1889 yılından bu yana alçı sıvalı kısımlar özgün haline benzer bir görünüme kavuşmuştur (Fotoğraf 21). Temennimiz yakın gelecekte mihrabın mermer kısmının da özgün haline kavuşmasıdır.



Fotoğraf: 20. Mozaik çini panoların mihraba montajı



Fotoğraf: 21. Mihrap çinilerinin tamamlanan kısmı

SONUÇ

Bir eserin çini bezemesinin, konservasyon ve restorasyon çalışması yapılmasına karar verilmesi durumunda izlenmesi gereken usulleri şu şekilde özetleyebiliriz;

-Öncelikle çalışmayı yapacak restoratörün çini sanatının tarihi, teknikleri ve teknolojisine, esere kattığı tarihi ve estetik değerlere vâkıf olması gerekmektedir.

-Daha sonra ilk aşama olarak mimari yapının ve çini bezemenin dönemi, özellikleri, geçirmiş olduğu onarımlar gibi konular araştırılarak bir ön hazırlık çalışması yapılmalıdır.

-İkinci aşama olarak yapının ve çinilerinin bugünkü durumu fotoğraflarla tespit edilerek ölçekli plan ve rölöve çizimlerinin yapılması, çinilerin bozulma nedenlerinin araştırılması, yapım tekniklerinin belirlenmesi ve toplanan bu bilgiler ışığında müdahale yönteminin belirlenerek sorunların ve önerilerin bir rapor halinde yazılarak kurulun onayına sunulması gerekmektedir.

-Üçüncü aşamada müdahale projesi hazırlanarak, restorasyon uygulamasına geçilmelidir.

-Bu aşamada, gerekiyorsa çinilerin malzeme analizlerinin yaptırılması, bulunduğu desteklerin sağlamlaştırılması, bozulma nedenlerine göre koruma ve onarım çalışmalarının gerçekleştirilmesi ve eğer eksik kısımlarda çini ile tamamlama işlemi yapılacaksa orijinallerinin benzerleri, yapım tekniği ve malzeme açısından asıllarına sadık kalınarak ama onlardan ayırt edilebilecek şekilde yaptırılarak uygulanmalıdır.

-Son aşamada, restorasyon sırasındaki ve sonrasındaki durum fotoğraflarla belgelenecek, yapılan çalışma hakkında ayrıntılı bir rapor yazılmalıdır.

-Ayrıca, bütün bu çalışmaların güçlü bir denetim mekanizması tarafından kontrol edilmesi çok daha önemlidir. Özellikle çini restorasyonu açısından konu uygulayıcının inisiyatifine bırakılmamalı, her uygulamada bir çini uzmanı bulundurulması zorunlu olmalıdır. Konunun uzmanları tarafından uygun şartnameler hazırlanmalı ve gerekli denetimler zamanında yapılmalıdır.

İnsanlığın ömrü ile kaim olacak nitelikte yapılarak onun hizmetine sunulan ve yaşaması için gerekli şartları hazırlanan eserleri koruyup, aynı niyetle gelecek nesillere aktarmak, her çağın insanının üzerine yüklenen bir vazifedir.

Koruma, bir tarihi eserin hayatiyetini devam ettirebilmesi için en önde gelen zorunluluktur. Bununla birlikte, korunması sağlanmış bir eserin, estetik değerlerini yansıtacak şekilde korunması ise tasarlanmış gayesine daha uygun düşen bir icraattır.

Mimari yapılarda çini bezeme de, genellikle yapı ile birlikte tasarlandığından, estetik ve tarihi değer açısından bir bütün olarak ele alınıp değerlendirilmelidir. Ancak, yapılması gerekli herhangi bir ekleme, başka deyişle eksik kısımların tamamlanması, eski eserin bütünü ile uyumlu olmalı, fakat aynı zamanda tamamlama işlemi, estetik ve tarihi tanıklığı yanlış yansıtmamalıdır. Bunun için gerekli ayırt edici özellikler ve eser üzerinde bilgilendirmeler yapılmalıdır.

Selçuklu devri çini teknikleri çok fazla uygulanan ve malumat sahibi olunan bir alan değildir. Uzun yıllardan beri özellikle mozaik çinilerde uygulanan yöntemler konusunda değişik görüşler ileri sürülmüştür. Çalışmamızda Konya Alâeddin Câmî mihrabı özelinde Selçuklu mozaik çini tekniğinin uygulamasına ve onarım yöntemlerine dair açıklamalar yapılmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Abicel, Mustafa R. "Konya Alaeddin Camii'nde Yapılan Onarımlar ve Zemin Güçlendirme Çalışmaları ile Alaeddin Tepesinin Sorunları". V. Vakıf Haftası Restorasyon ve Vakıfların Ekonomik ve Sosyal Etkileri Semineri 7-13 Aralık (1987), 27-70.
- Aslanapa, Oktay. Türk Sanatı, İstanbul: 1993.
- Atçeken, Zeki. "Sultan Alâeddin Camii ve Osmanlılar Zamanında Yapılan Tamirler". Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi 3 (1989), 75-88.
- Atçeken, Zeki. Konya'daki Selçuklu Yapılarının Osmanlı Döneminde Bakımı ve Kullanılması. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1998.
- Aydın, Remzi. "Konya Alâeddin Camisi'nin Korunmasına Yönelik Girişimler (1889-1897)". Turkish Studies 9/10 (2014), 33-60.
- Baykara, Tuncer. "Konya". Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. 26/183. Ankara: TDV Yayınları, 2002.
- Bakırer, Ömür, Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrabları, Ankara: 1976.
- Duran, Remzi. Selçuklu Devri Konya Yapı Kitabeleri-İnşa ve Tamir. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2001.
- Erdemir, Yaşar. Alâeddin Camii ve Türbeleri. Konya: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2009.
- Eyice, Semavi. "Alâeddin Camii". Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi. 2/327. İstanbul: TDV Yayınları, 1989.
- İbn-i Bibi. El-Evâmîrü'l-Alâ'îye fî'l-Umûri'l-Alâ'îye. nşr. Adnan Sadık Erzi. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1956.
- Karamağaralı, Haluk "Konya Ulucâmii", Rölöve ve Restorasyon Dergisi 4/Özel Sayı (6-7 Mayıs 1982), 121-132.
- Karpuz, Haşim. Anadolu Selçuklu Mimarisi, Konya: 2001.
- Karpuz, Haşim. "Konya Alaeddin Camii ve Konya Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nda Alınan Kararlar ve Neticeleri". XIII. Vakıf Haftası Kitabı (1996), 219-234.
- Konyalı, İbrahim Hakkı. Abideleri ve Kitabeleri ile Konya Tarihi. Konya: Enes Kitap Sarayı, 1997.
- Oğuzoğlu, Yusuf – Bilici, Z. Kenan – Uysal, A. Osman. "Bazı Belgelere Göre 17. Yüzyılda Konya Alaeddin Camii'nde Yapılan Onarımlar". V. Araştırma Sonuçları Toplantısı I (1987), 77-125.
- Oral, M. Zeki "Konya'da Alâ üd-din Camii ve Türbeleri I Yapılar, Kitabeler", Yıllık Araştırmalar Dergisi I (1957), 48-49.
- Oral, Zeki. "Konya'da Alâ üd-din Camii ve Türbeleri-Tarih", İlahiyat Fakültesi Dergisi V/I-IV (1956), 144-164.
- Önder, Mehmet. Mevlâna Şehri Konya. Ankara: 2. Basım, 1971.
- Önder, Mehmet. "Konya Alaeddin Camii Restorasyonu Semineri Açış Konuşması". XIII. Vakıf Haftası Kitabı (1996), 105-106.
- Öney, Gönül. "Anadolu Selçuklu Sanatı", Türkler, C.7, Ankara: 2002, s. 810.
- Önge, Yılmaz. "Konya Alâeddin Câmii'nin Çinili Mihrabı", Önyasa, Y. 4, C. 4, S.41, 1969.
- Önkâl, Hakkı. Anadolu Selçuklu Türbeleri. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi, 1996.
- Serin, Muhiddin, Hat Sanatımız, İstanbul: 1982.
- Sevim, Ali. Anadolu'nun Fethi Selçuklular Dönemi. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 3. Basım, 2000.
- Sönmez, Zeki. Anadolu Türk-İslâm Mimarisinde Sanatçılar. Ankara: Türk Tarih Kurumu, 2. Basım, 1995.
- Turan, Osman. Selçuklular Tarihi ve Türk-İslâm Medeniyeti. İstanbul: Boğaziçi Yayınları, 6. Basım, 1997.
- Yetkin, Suut Kemal. Türk Mimarisi, Bilgi Yayınevi, Ankara: 1970.
- Yetkin, Şerare. Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi, İstanbul: 1972.
- Yurdakul, Erol. "1978 Yılına Kadar Alaeddin Camii'nde Yapılan Onarımlar". XIII. Vakıf Haftası Kitabı (1996), 125-170.

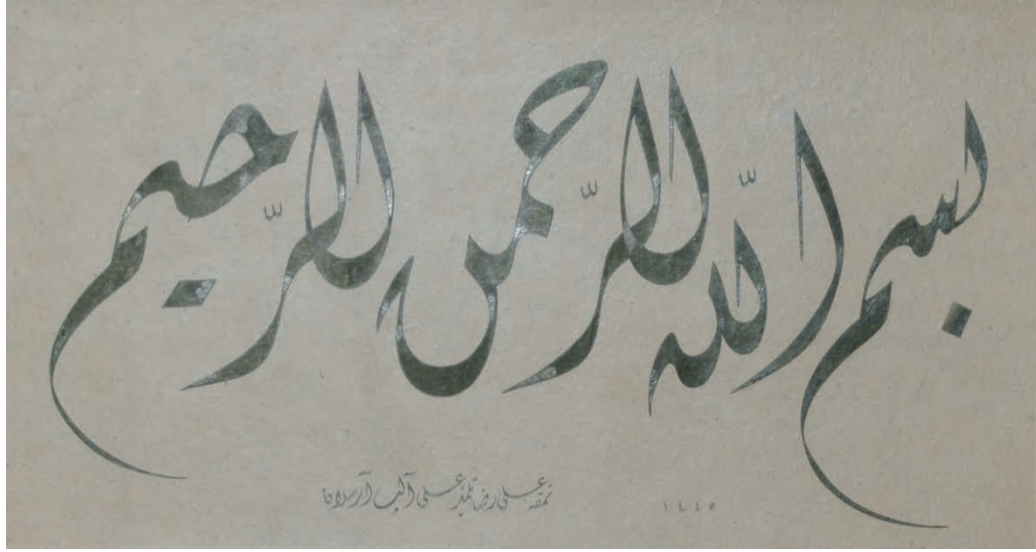


SERGIYE KATKI SAĞLAYAN SANATÇILAR

Ali Rıza ÖZCAN
Aydın UĞURLU
Aysen SOYSALDI
Ayşe Zehra SAYIN
Ayşenur GENÇ
Bahadır ÖZTÜRK
Betül ERİKOĞLU
Bilal SEZER
Ebru KARAHAN DALBAŞ
Ersan PERÇEM
Esra KAVCI
Fatmanur BAŞARAN
Feriha AKPINARLI
Fevzi GÜNÜÇ
Filiz ADIGÜZEL
Hafize Melek HİDAYETOĞLU
Hakan ÇİLOĞLU
Hande KILIÇARSLAN
Hande Ayşegül ÖZDEMİR
Hümeysra ÖZDEMİR
Hürrem Sinem ŞANLI
Hüseyin ELİTOK
Hüseyin ÖKSÜZ
İrem PALA
K.Didem ATİŞ
Kaya ÜÇER
Kazım KÜÇÜKKÖROĞLU
Latife AKTAN ÖZEL
Levent KUM
Mehmet MEMİŞ
Meral AKAN
Mine ERDEM KÖROĞLU
Murat OKUMUŞ
Mustafa GENÇ
Mustafa KONUK
Münevver ÜÇER
Naciye DETSELİ
Nurcan SERTYÜZ
Oya SİPAHİOĞLU
Ömer ZAIMOĞLU
Özgür ÇETİNTAŞ
Sacit AÇIKGÖZOĞLU
Sami NADDAH
Senem UĞURLU
Serkan SELALMAZ
Şennur ATALAY VAROL
Şerife ATLIHAN
Ülkü KÜÇÜKKURT
Veli TUNA
Yasin URHAN
Yıldırım KARADENİZ
Yunus Emre ÇELİK
Zeynep KÜÇÜKTURAL
Zuhal TÜRKTAŞ
Züleyha ZOR

GELENEĞİN İZİNDE

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI SEMPOZYUMU
SERGİ KATALOĞU



Irfi Divâni Besmele, Ali Rıza Özcan, 2024



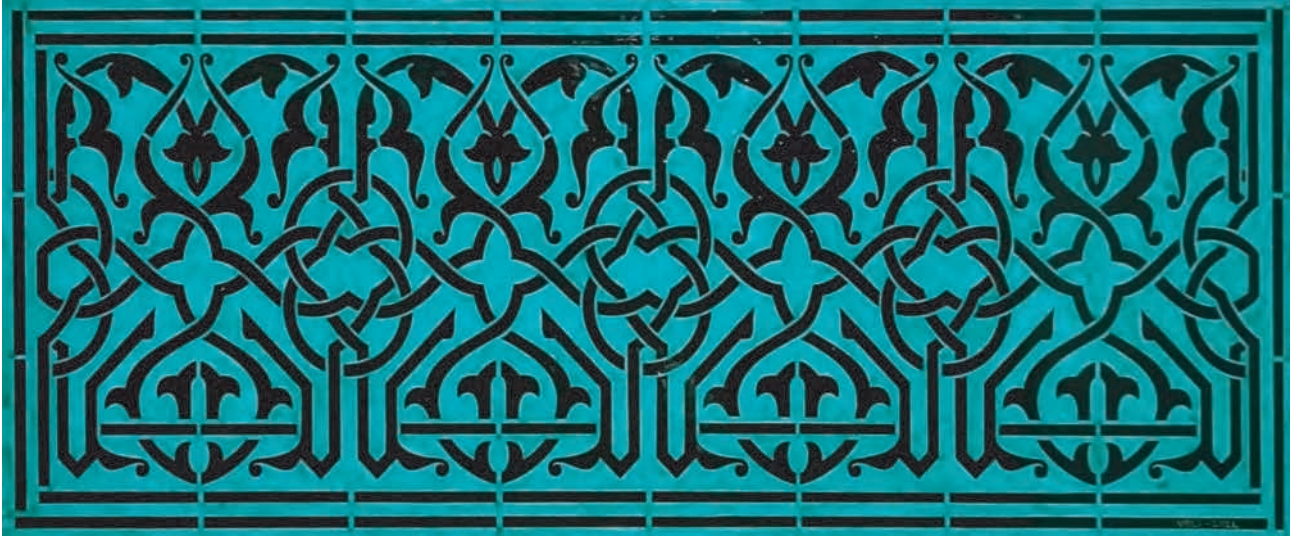
Ma'kili "Hu Allah", Serkan Selalmaz, 2024



Kilim "Yol", Meral Akan, 2024



Ibrahim Bin Ethem Hikayesi, Ersan Perçem-Yasin Urhan, 2023



Sıralı Çini Levha, "Selçuk", Veli Tuna, 24x57cm, 2024



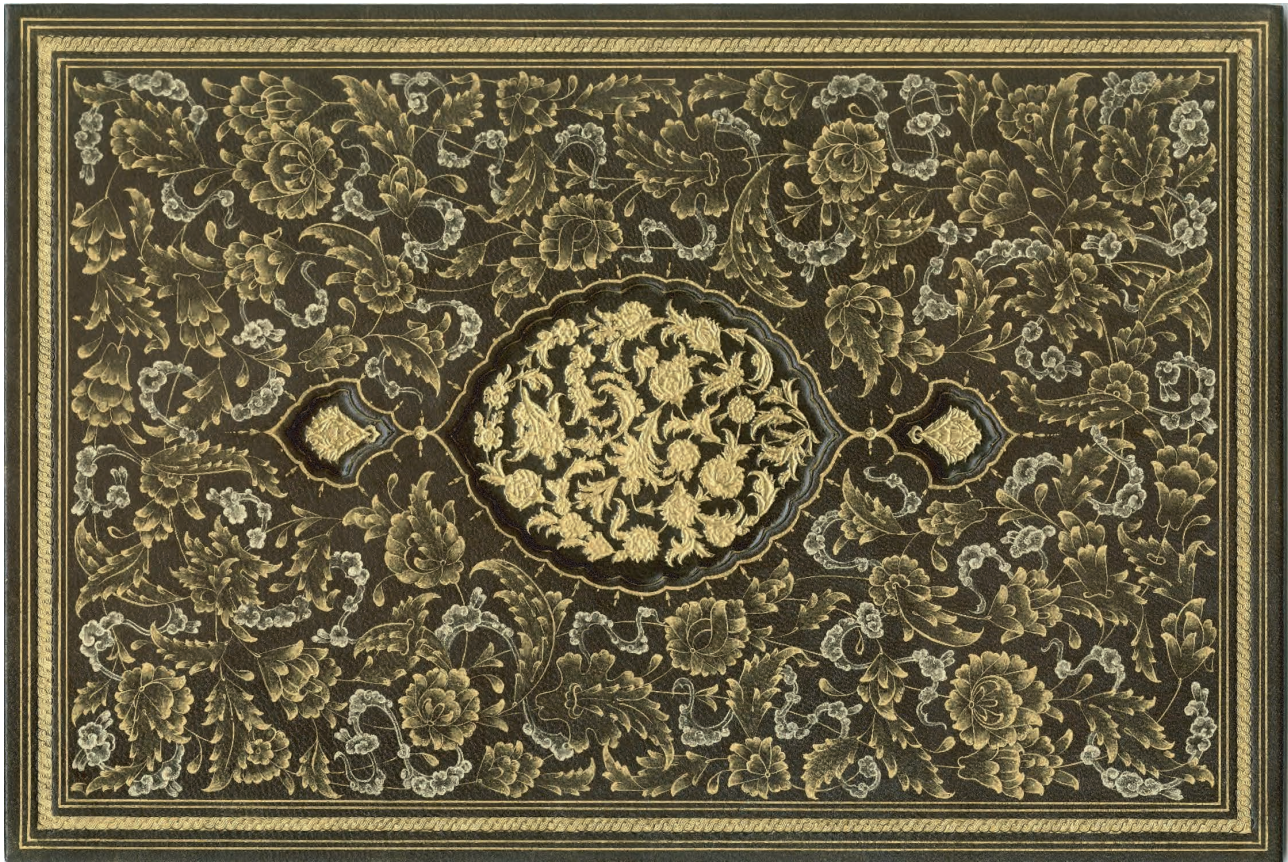
Ve'l-Leyl Okuram Sümbülüne, A. Sacit Açıkgözoğlu, 30x55cm, 2022



Ağaçlar, Şerife Atlıhan, 60x120cm, 2011



Beyaz Hatâî, Latife Aktan Özel, 52x26cm, 1996



Nur-efşan, Ayşenur Genç, 21,5x32cm, 2024



Celi Tâ'lik Hüseyin Öksüz, 2022



"Denge", Aysen Soysaldi, 40x60cm, 2008



Figürlü Çini Vazo, Mine Erdem Köroğlu, 55x20cm, 2024



Çini, "Kırılmasınlar Diye 4/6" İrem Çalışıcı Pala, 30x30x3cm, 2023



"İsimsiz" Kazım Küçükköroğlu, 60x60cm, 2024



"Kuşlar", H.Melek Hidayetoğlu, 50x105cm, 2024



"Lafza-i Celâl", Bilal Sezer, 53x44cm, 2021



"Vale", Mustafa Konuk, 50x70cm, 2022



"İbrahim Müteferrika", Ömer Zaimoğlu, 40x50cm, 2024





"Anadolu Yolları", Feriha Akpınarlı, 45x125cm, 2000



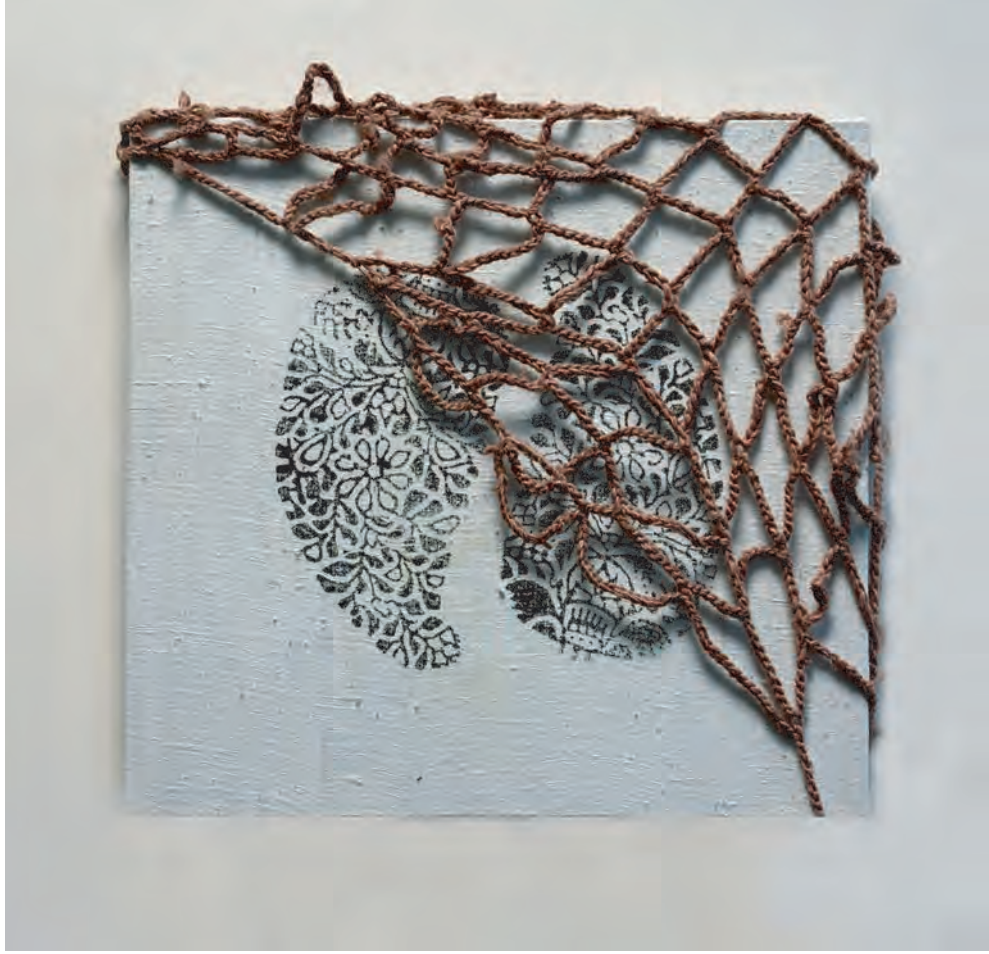
"Nar", K.Didem Atış, 39x166cm, 2024



"Tavan Göbeği", Naciye Detseli, 50x50cm, 2021



"Su Gibi", Hat: Fevzi Günüş, Kolaj: Betül Erikoğlu, 45x45cm, 2024



"Denge", H. Sinem Şanlı, 33x34cm, 2024



"Suvârî", Yasin Urhan, 45x60, 2009



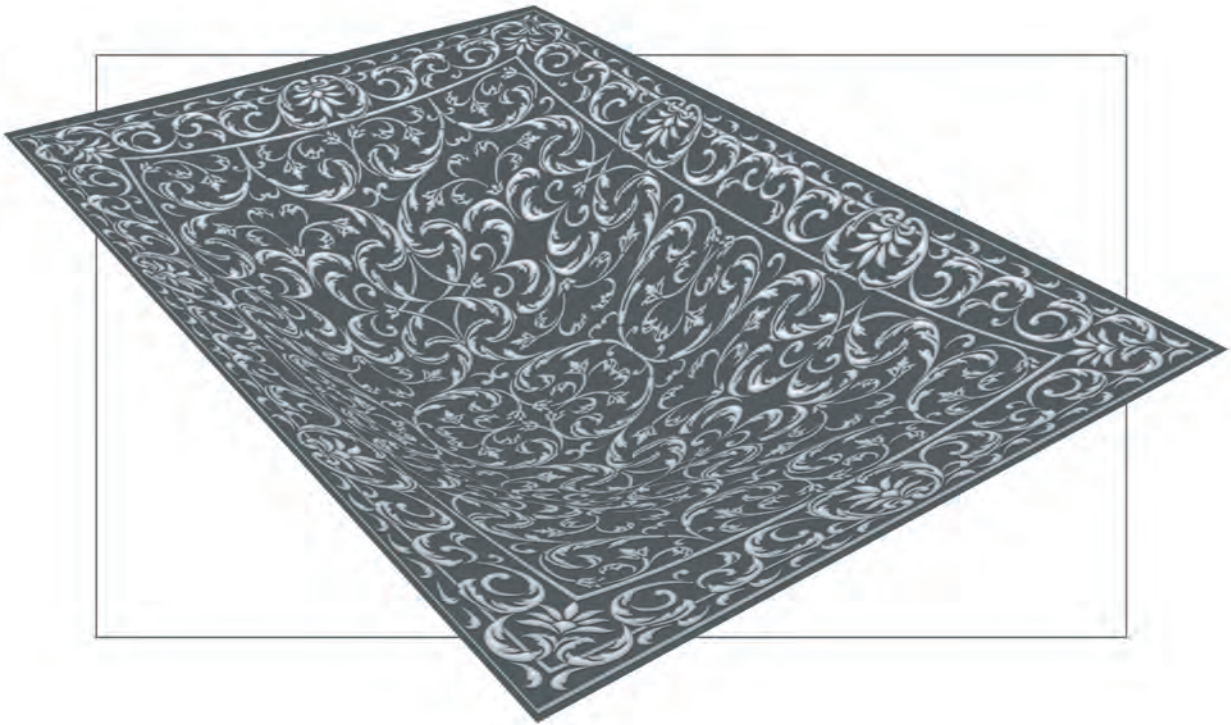
"Celt Sülüs Istif", Mehmet Memiş, 65x77cm, 2017



"Rahmet", Hüsn-i Hat: Ersan Perçem, Tezhip: Banu Bayrak, 40x65cm, 2024



"Adâlet", Yunus Emre Çelik, 42x42cm, 2019



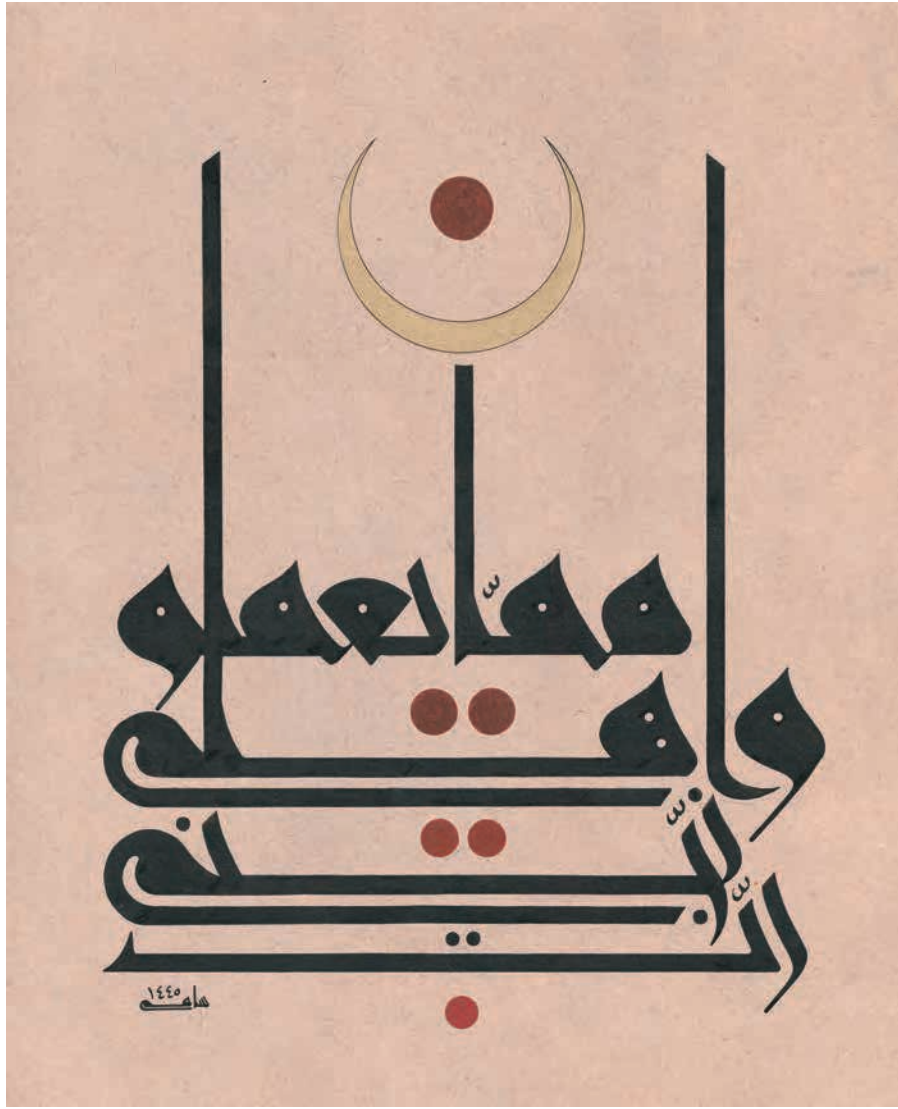
"Akantus", Bahadır Öztürk, 160x230cm, 2024



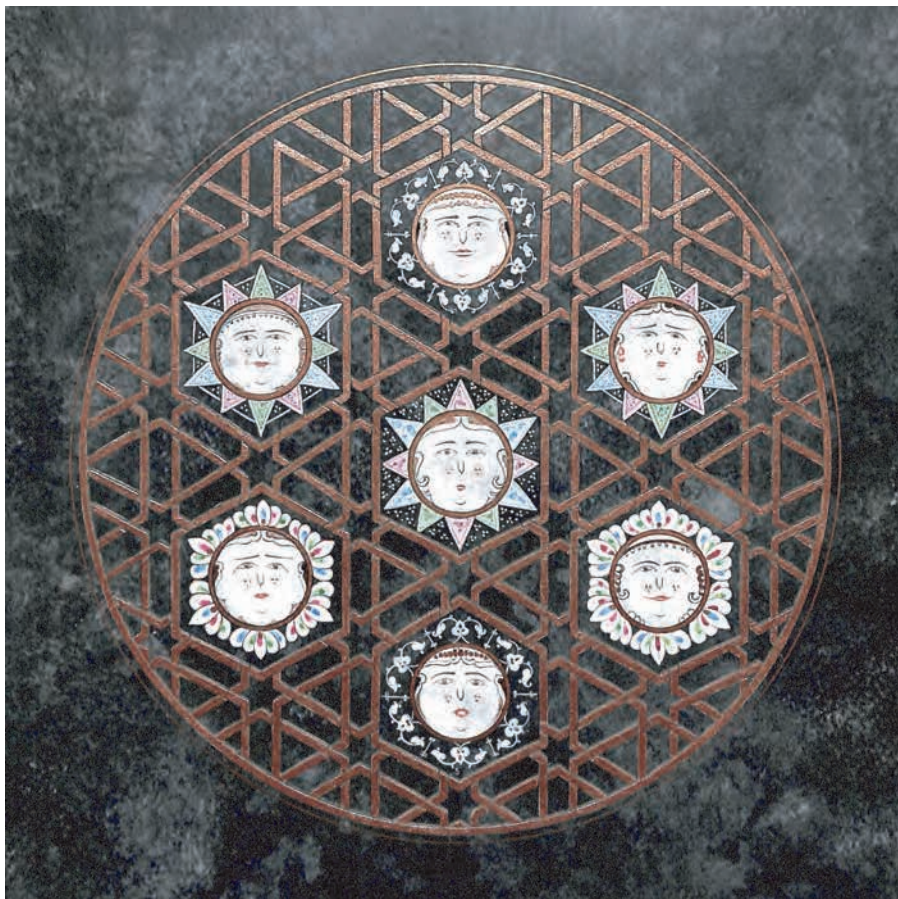
"Cicim", Hande Ayşegül Özdemir, 45x45cm, 2021



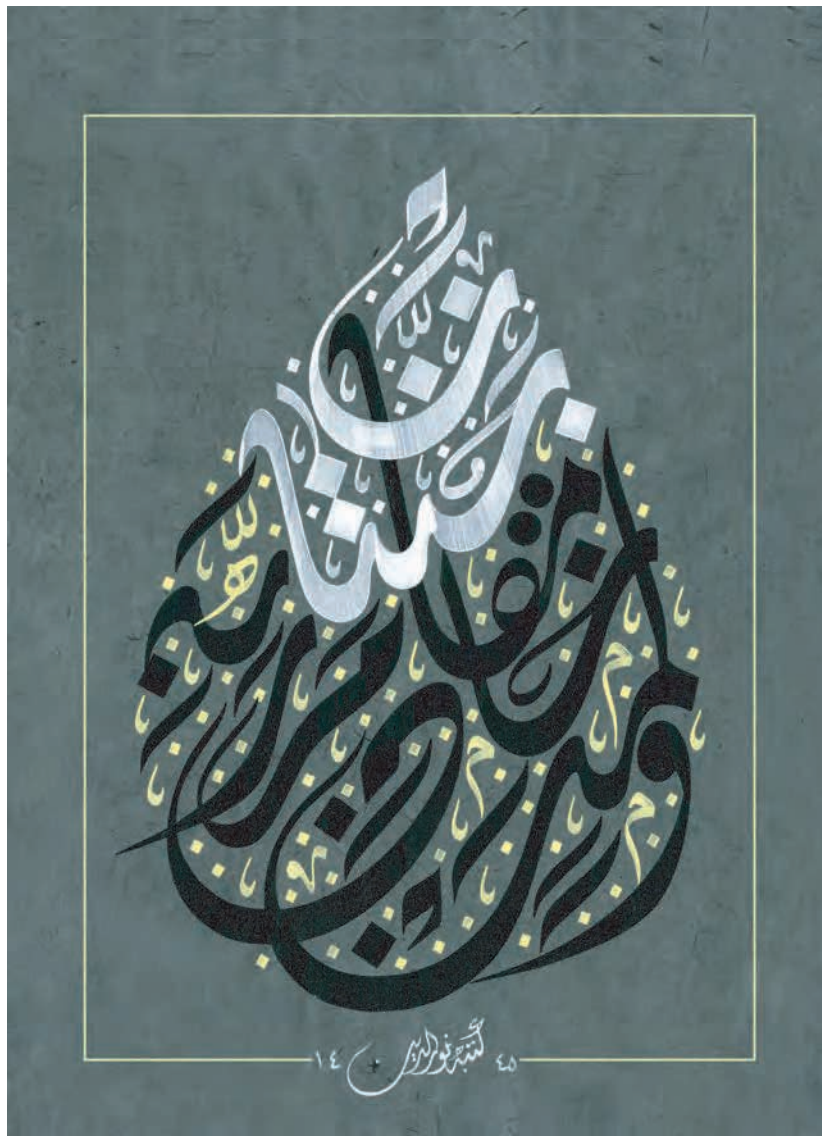
"İsimsiz", Levent Kum, 60x60cm, 2023



"Dua", Sami Naddah, 42x50cm, 2024



"Katun", Ayşe Zehra Sayın, 45x45cm, 2023



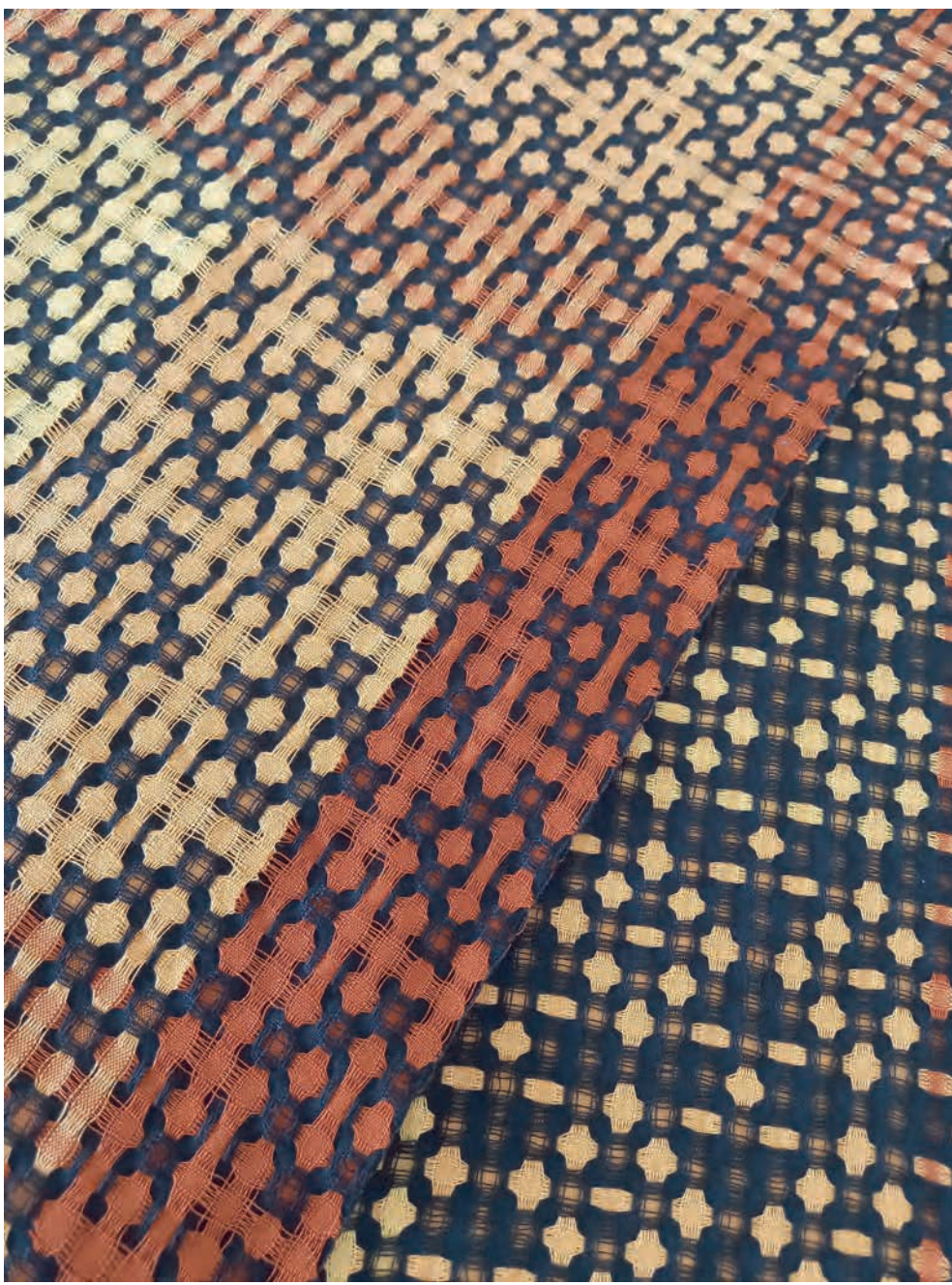
"Makam", Murat Okumuş, 40x60cm, 2024



"Muhammed (SAV)", Aydın Uğurlu, 19x23cm, 1984



"Feyz", Hüsn-i Hat: Fevzi Günüş, Kolaj: Betül Erikoğlu, 64x90cm, 2024



"Hazan", Fatma Nur Başaran, 35x120cm, 2021



"Kaat'ı Pano", Zeynep Küçüktural, 40x55cm, 2022

نَفْسِ مَاهِيٍّ رَاجِعٍ زِيَا وَحَمْدِ خَالِكٍ

جَانَلِي بَالِيَقْ اِيچُون دَكْنِي حَيَات قَارَه
اُولومدُر. اَمَّا كَاغِدَه بَر بَالِيَقْ رَسْمِي يَا نِيْسَا كْ اُونُكْ نَه دَكِي زَدَنْ
خَبَرِي اُولُونَه قَارَه دَنْ. بُونُكْ لَافْ بَكْزَر لَكِي سَيَادَه جَه شَكْلَدَنْ
عَبَارَتَدَر. اِنْسَان لَافْ كِي مِيْسِي دَه يَالَ كَزْ قَالِب اِنْسَانِيدَر. طِيْشَارِيدَنْ
بَا قِيْغِه اُونُكْ لَافْ كُوْزِي قُولَاغِي دِيْلِي طُوْداغِي وَاَرْصَا كِي سِيْنَكْ. كَرْچَكْدَه
اِيْتَه قَالِيْكَ بُوْزِي يُوْقدُرْ كِه اِيْتِيْلِي كَدَنْ بَر قُوْ اَلْسِيْن قُولَاغِي وَكُوْزِي
يُوْقدُرْ كِه خَيْر لِي سُوْز لَرِي اِنْسَانِيْسِيْن كُوْز لِي كُوْز سُون. يُوْزِي قَارَه زَنْجِيْتَه
صَا بُون دَه بَر قَارَه بُوْيا دَه. كَرْچَكْ زَنْجِي اِيْتَه كُوْكُلْ زَنْجِيْسِيْدَر
اُوْكُوْكْ لَافْ تَرَا زِيْسِي قِيْرِيْقِيْدَر بُوْ يُوْز دَنْ اِيْتِيْلِي كَلَه
كُوْكُوْكْ لَافْ قَرْفِي طَا زَه مَرْ

زِيَا هِيْدِيْتَر اَحْمَدِ صَابُونِ وَحَمْدِ زِيَا

هاتكته ارسان غفرله



"Alaz", Zuhale Türktaş, 90x120cm, 2023



"Izler", Esra Kavcı, 80x100cm, 2023



"Damlalar", Hakan Çiloğlu, 37x50cm, 2015



"Lâle-i Mevlevihan", Kaya Üçer, 50x70cm, 2020



"Gül", Oya Sipahioğlu, 73x118cm, 2017



"Kökler", Mustafa Genç, 80x120cm, 2022



"Şükûfe", Yıldırım Karadeniz, 35x50cm, 2020

"Berduş", Hande Kılıçarslan, 45x85cm, 2023



"Eve Dönüş-Üçleme (III)", Filiz Adıgüzel, 43x85cm, 2022



"Yasin-i Şerif (Elif)", Züleyha Zor, 70x128cm, 2019



"Sarı Saltuk Anısına", Servet Senem Uğurlu, 33x97cm, 2021



"İki Esmâ", Özgür Çetintaş,
28x32cm, 2024



"Kuşlar", Hümeysra Özdemir,
40x50cm, 2024



"Zal-ı Lal", Münevver Üçer, 50x70cm, 2023



"Sebest Tasarım", Nurcan Sertyüz, 35x50cm, 2024



"Kuşlar", Ülkü Küçükkurt, 40x50cm, 2024



"Tarama Gül", Hüseyin Elitok, 20x35cm, 2022



"Gala Çiçeği", Ebru Karahan Dalbaş, 18x27cm, 2008



"Şegâf", Şennur Atalay Varol, 38x56cm, 2023



Sempozyum Sonrası Aile Fotoğrafı / 25 Nisan 2024