

HARFLERİN MELEKLERİ: MEDRESETÜ'L-HATTÂTÎN'DEN GÜ- NÜMÜZE GELENEKLİ SANATLARIMIZ

Beşir AYVAZOĞLU¹

Geliş Tarihi: 11.07.2023 Kabul Tarihi: 14.08.2023

I

Sultan II. Abdülhamid'e hükümdarlığının yirmi beşinci yılında bir tebrik arızası gönderilir. Som altın bir sayfaya en nadide mücevherlerle yazılmış bir arızadır bu. Ahmet Hamdi Tanpınar'a göre hiçbir inkıraz, kendini bu kadar parlak bir şekilde anlatabilmiş değildir. Yazı sanatı, sanki zamanla kaybettiği şeylerin hepsini ve kullandığı maddelerin kıymetinde kazanmaya çalışmakta yahut sadece bir süs olabilmek için onların hepsini inkâra kalkışmaktadır. Öyle ki, Yakut el-Musta'sımî'den Yesârîzade'ye kadar –daha sonra gelenler de dâhil– “sözü mücevher yapanların hepsi bu küçük mücevher parçasında ve onun birbirleriyle çatışan küçük ve keskin parıltılarında mummyalanmış gibidirler.”

Tanpınar, bu arızayı gördükten sonra da birçok yazı üstadı ve birçok şaheser tanıdığını, fakat hepsinin kendisiyle bu mücevher mektubun çektiği “temmet” işaretinin altında konuştuklarını belirttikten sonra, Müstakimzâde'nin *Tuhfe-i Hattâtîn*'de harfler ve meleklerle ilgili olarak söylediklerine dikkati çeker. Her harfin başında o harfin meleşinin beklediğine inanan Müstakimzade, Evliya Çelebi'yi imrendirecek bir saflıkla zülfeli eliflerin yanı başında bayağı saçlı sakallı bir meleşin durduğunu bile iddia etmiştir. Tanpınar'a göre (1970, s. 120), “işte bu elmas ve altın mektupta kaybolan şey budur. Bu mektuptan sonra yazı sanatı epeyce istihale geçirmiş, hatta eski yazı hayattan çekilince bir nevi müdafaa hissiyle büyük âbidevî şekillere tekrar dönmeye çalışmışsa da” yanı başında bekleyen melek, yani kültür ve medeniyet el ayak çektiği için geriye sadece asil bir hendese kalmıştır.

İslam sanat anlayışının en yetkin ifadesi olan hat sanatını, Tanpınar'ın sözünü ettiği çöküşten ve sadece asil bir hendese olarak kalmaktan kurtarmak için bazı teşebbüslerde bulunulmuştu. Bunlardan biri, 1892 yılında Sadrazam Ahmed Cevad Paşa tarafından Dîvan-ı Hümâyun'da kurulan, başına Hattat Sami Efendi'nin getirildiği “Ta'lîm-i Hat Şubesi”dir. İbnülemin, bizde iyi şeylerin az, kötü şeylerin çok devam ettiğini, nitekim Ahmed Cevad Paşa'nın azlinden sonra bu şubenin kısa sürede kapandığını söyler (İnal, 1955, s. 3). İkinci Meşrutiyetin ilanından sonra, Şeyhülislâm ve Evkaf Nâzırı Hayri Efendi'nin arzusu üzerine dört arkadaşıyla birlikte Evkaf-ı İslâmiyye Müzesi'ni kurduklarını anlatan İbnülemin, yine Hayri Efendi'nin gayretiyle 1915 yılında açılan Medresetü'l-hattâtîn'in yönetimine de kendilerinin getirildiğini anlatırken tasvir ettiği açılış töreni, Tanpınar'ın son derece çarpıcı bir örnekle açıkladığı inkırazı başka bir yönüyle gözler önüne sermektedir (İnal, 1955, s. 4).

Medresetü'l-hattâtîn, Cumhuriyet döneminde diğer medreselerle birlikte ilga edilmişse de faaliyetlerine Hattat Mektebi adıyla harf inkılabına kadar devam etmiştir (1929). Latin alfabesini kabul ettiğimize göre artık ihtiyaç kalmadığı düşünülerek kapatılmak istenen Hattat Mektebi, Müze Müdürü Halil Edhem Bey'in gayretiyle büsbütün kapatılmaktan kurtulur, hocaları da bu mektebin yerine aynı mekânda kurulan Şark Tezyinî Sanatlar Mektebinde görevlendirilir. Ne var ki hüsnühat hocalarından Reisülhattâtîn Kâmil (Akdik) Efendi müdürlüğe, Tuğrakeş İsmail Hakkı (Altunbezer) Bey müzehhipliğe kaydırılır, Hulûsi (Yazgan) Efendi, Ferid ve Nûri Beylerin gö-

¹ Araştırmacı-Yazar, besir_ayvazoglu@yahoo.com

Görsel 1
Saf Suresi 8. Ayet,
Halim Özyazıcı
(Hat), Muhsin
Demironat (Tezhip)



revlerine de son verilir. Bu mektep de 1936 yılında kapatılır ve hocaları Güzel Sanatlar Akademisinde kurulan Türk Tezyinî Sanatlar Şubesine geçerler. Bu yeni şubede tezhip, tezyinî Arap yazısı, Türk ciltçiliği, Türk cilt kalıpları yapımı, altın varak yapımı, Türk minyatürü, sedef kakmacılığı, Türk çini ve halı nakışları gibi sanat ve zanaatların eğitimi verilecektir. Hat sanatının öğretilmesine – müze ve kütüphanelerdeki yıpranmış eserlerin, mimari eserlerin onarılmasında hattat, müzehhip ve mücellitlere ihtiyaç duyulmaya başlandığı için– “sırf tezyinî maksatla sanat eserlerinin tamir ve ikmaline matuf bulunmak şartıyla” izin çıkmıştır.

Aslına bakılırsa, Türk Tezyinî Sanatlar Şubesi bir şube olmaktan çok, Akademi bünyesinde açılmış süreye bağlı olmayan bir kurs niteliği taşımaktadır. 1939 yılından itibaren, seviyesini diğer şubelere paralel olarak yükseltmek için bu şubeye de ortaokul mezunları alınmaya başlanır, öğrencilerin Resim Şubesi desen atölyesine bir yıl devam etmeleri şart koşularak öğretim süresi dört yıla sınırlandırılır. İsmi de

“Türk Süsleme Şubesi” olarak değiştirilen şubede ders veren hocaların çoğu yaşlıdır. Hat hocası Nuri Korman ve tezhip hocası İsmail Hakkı Altunbezer 1944’te, cilt hocası Necmeddin Okyay 1948’de emekli olurlar; sedef kakmacılık hocası Vasıf Sedef 1940’ta, halı nakışları ve hat hocası Kâmil Akdik 1941’de, altın varak hocası Hüseyin Yıldız, çini nakışları hocası Feyzullah Dayıgil ve hat hocası Mustafa Rakım Unan 1949’da vefat ederler. Yerlerine minyatür için İranlı Hüseyin Tahirzâde, hat için Halim Özyazıcı, tezhib için de Muhsin Demironat ve Rikkat Kunt getirilir.

Çok az öğrencinin kayıt yaptırdığı Türk Süsleme Şubesi, 1955’ten sonra tercih edilmez olunca Dekoratif Sanatlar Şubesiyle birleştirilecektir.² Bu, aslında şubenin kapatıldığı anlamına geliyordu. Şubenin tercih edilmemesi, iş bulma imkânlarının az olmasından çok, devrin şartlarıyla, özellikle Güzel Sanatlar Akademisindeki atmosferle ilgilidir. Türk-İslam sanatları, Akademide açıkça değilse bile küçümseniyor ve dışlanıyordu.

2. Geniş bilgi için bk. Derman, M. U. (2015). *Medresetü’l-Hattâtin Yüz Yaşında*. İstanbul: Kubbealtı; Cezar, M. (1983). *Güzel Sanatlar Akademisi’nde 100*. Yıldı Mimar Sinan Üniversitesi’ne. Z. Sönmez (Dü.) içinde, *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları; Türk Tezyinî Sanatlar Şubesi hocaları için bk. age., s. 65-66.

II

Güzel Sanatlar Akademisinde Türk Tezyinî Sanatlar Şubesi, *Yunus Emre Divanı*'nı yeni bir anlayışla yayına hazırlayarak aydınların gündemine taşıyan Burhan Toprak'ın müdürlük görevine başladığı yıl kurulmuştur (1936). Louis Massignon'dan ünlü İslam Sanatlarının Felsefesi makalesini de Türkçeye onun çevirdiği düşünülürse, bu alana özel bir ilgisinin bulunduğu söylenebilir. Rıfki Melûl Meriç'ten *Türk Tezyinî Sanatları* hakkında bir kitap yazmasını da Burhan Toprak istemişti.³ Şube öğrencileri için bir el kitabı niteliği taşıması istenen bu kitapta, Türk Tezyinî Sanatlar Şubesindeki her biri değerli bir sanatkâr olan hocaların biyografileriyle eserlerinden örnekler yer verilmesi düşünüldüyse de kısa bir mukaddime ilavesinin ve tezyinî sanatlarımızla uzun süreden beri erbabı kalmamış öteki sanatlar hakkında bilgi verilmesinin daha doğru olacağı görüşü ağır bastı. Fakat daha sonra, hazırlanacak kitabın birinci cüzünün İslam sanatları hakkında genel bir giriş olması, ikinci cüzünde yazı çeşitlerinin bütün yönleriyle ele alınması; üçüncü, dördüncü ve beşinci cüzlerde ise nakış, resim, tasvir, cild, hâk, zernişânî, zerkârî, günde-kârî, senktirâşî, kâşikerî, halıcılık, kadifecilik, kumaşçılık, nakşebendî ve zerdûzî gibi sanatlarla ilgili bilgilerin verilmesi kararlaştırıldı. Altıncı cüzde, bu sanatların teknik özellikleri anlatılacak, yedinci cüzde de Türk Tezyinî Sanatlar Şubesi hocalarının biyografileri ve eserlerinden bazı örnekler yer alacaktı.

Rıfki Melûl'un kısa zamanda yazdığı birinci cüz *Türk Tezyinî Sanatları* (1937) adıyla Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı arasında çıkmıştır. Bu kitabı uzunca bir yazıyla selamlayan Ahmet Hamdi Tanpınar (1938, s. 3), eski sanatlarımızla ilgili düşüncelerini açıkladıktan sonra, "Yazık ki," der, "son zamanlarda biz, bütün bu güzelliklerin anahtarlarını kaybetmiş bulunuyoruz. Kendimizden olan her şeye gösterdiğimiz kayıtsızlıkla başlayan, âdeta mutlak denebilecek bir cehalet bizi bu güzel an'anelere yabancı yaptı. Rıfki Melûl'ün teşebbüsü bu itibarla çok mühimdir. Ve kitap tamamlandığı gün, zenginliklerimizin bilgisine çok mühim bir adım atmış olacağız."

³ Rıfki Melûl Meriç (1937, s. 71), "Güzel Sanatlar Akademisi'nin kıymetli ve kıymetşinas müdürü Burhan Toprak'ın isteği üzerine ve sırf onun hatırı için bu kitabı –fahriyyen– yazmak vazifesini üstüme aldım," diyor.

⁴ Rıfki Melûl'ün çalışmaları hakkında daha fazla bilgi için bk. Tefvikoğlu, M. (1986). Rıfki Melûl Meriç. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Türk Tezyinî Sanatları'nın giriş kısmında İslam'da tasvir yasağını ve bunun doğurduğu sonuçları geniş olarak ele alan Rıfki Melûl, bu yasak yüzünden tatmin edilemeyen "bediî ihtiras"ın yazı sanatının gelişmesine yol açtığı görüşünü savunur. Ancak hattatlığın gelişmesinin en önemli sebeplerinden biri de ayet, hadis ve ictihatlardaki övücü sözlerdir. Buna ayrıca harflerin mistik anlamlarını ve onların tesirlerini de eklemek gerekir. Rıfki Melûl'un İslam yazısının menşei ve gelişmesini anlattığı bölümde ise, bu yazının estetik bağımsızlığını kazandığı zamanlara kadar geçen safhalar hakkında bilgiler yer almakta, özellikle harflerin sembolik değerleri üzerinde önemle durulmaktadır (Meriç, *Türk Tezyinî Sanatları*, 1937, s. 35, vd.).

Güzel Sanatlar Akademisindeki atmosferin zamanla değişmesi yüzünden bu ilk adımın devamı gelmemiştir. Ancak Rıfki Melûl, bu alanda çalışmaya devam edecek ve *Türk Nakış Sanatı Tarihi Araştırmaları I-Vesikalar* (1953), *Türk Cild Sanatı Tarihi Araştırmaları I-Vesikalar* (1954) gibi eserleri ileriki yıllarda neşredecektir.⁴

III

Rıfki Melûl'ün Türk tezyinî sanatlarıyla ilgilenmeye başladığı sıralarda, Türk sanatları üzerinde düşünen ve çeşitli kitaplar yayımlayan yazarlardan biri de İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu idi. Asıl uzmanlık alanı pedagoji olmakla beraber çeşitli sanat dallarıyla ilgilenen ve iyi bir hattat olan Baltacıoğlu kendine has bir gelenek felsefesi geliştirmişti (Baltacıoğlu, 1956, s. 3). Çeşitli yazılarında Türk sanat geleneklerini de kendince belirleyen ve bu geleneklerin en önemli ilkelerinin *soyutlama* (tecrit, abstraction) ve *oran* (nisbet, proportion) olduğunu düşünen Baltacıoğlu'na göre Batı, tabiatın yalnız şeklini, dış görünüşünü taklit ettiği için natüralist kalmış, Türk ise tabiatın kanunlarını sezmiş, canlı varlıklarda gelip geçiciyi değil, manayı aramış, böylece Türk sanatı sonuna kadar idealist ve sürrealist kalmayı başarmıştı. Oran ilkesine gelince: Mesela Arap minaresiyle Türk

minaresini yahut Bizans kubbesiyle Türk kubbesini birbirinden ayıran, oran anlayışlarındaki farklılığı ve Türk sanatında benimsenen oranların tek kaynağı insan anatomisiydi (Baltacıoğlu, 1956, s. 10). Bunu hat sanatında da açıkça görebilirdik.

Sülüs, nesih, ta'lik, divanî, rik'a gibi sanat yazılarında ana şekiller, Baltacıoğlu'na göre, insan gövdesinin çeşitli duruşlarından alınmıştı.⁵ Bu, tabiatın şeklini değil, kanunlarını taklit ederek tabiatı olmayanı var etme (*surréalisme*) gayretinin bir sonucuydu. Türk mimarisi Yunan'ın geometriciliği, Gotik'in mistisizmi ve Roma'nın gücüyle yetinmemiş, üç gücü de (akıl, gönül, irade) kendisinde toplamıştı. Kısacası Türk mimarisi, hem kafaya hem gönüle hem de iradeye hitap ederek insan varlığının yalnız bir gücünü değil, bütünü anlatıyordu. Görüşlerini bazı ayetleri yorumlayarak desteklemeye çalışan Baltacıoğlu, Türk-İslam sanatlarında daima somuttan soyuta, tabiatı tabiatüstüne ve özelden genele, dolayısıyla sürrealizme doğru bir gidiş olduğu sonucuna varıyordu (Baltacıoğlu, 1956, s. 17). Bu da Müslüman sanatçıların asırlarca önce vardığı noktaya Avrupa'nın yeni ulaştığı anlamına gelirdi.

Kendince tespit ettiği geleneklere uymayan sanatları ya görmezden gelen yahut reddeden Baltacıoğlu, divan şiirine hemen hiç temas etmemiş, Türk musikisini ise uyuşturucu, güftesi ve bestesiyle ataleti, esareti, miskin kanaati, aczi telkin eden, kalbi ölümlerle, mezarla titreten sakat bir musiki olarak tasvir ettikten sonra "Ey musikişinaslar, korkmayıp asrileşiniz ve garbın musikisini aynen ve harfiyyen almaktan hazer etmeyiniz" diyerek 1926'da Sanayi-i Nefise Encümeni'nin verdiği Türk musikisinin mekteplerden kaldırılması kararını alkışlamıştı (Baltacıoğlu, 1934, s. 156).⁶

Harflerle insan vücudu arasındaki ilişkilere dair söyledikleri pek ciddiye alınmayan Baltacıoğlu, Mahmud Bedreddin Yazır ve onun gibi düşünen hattatlar tarafından eleştirilmiştir. Aynı zamanda

hattat olan Yazır'a göre gerçi bazı harflerde *kaş, göz* gibi kelimelerle ifadeye elverişli karakterlerden söz edilebilirdi; fakat bu kelimelerden anladığımız manalar her harfe yakıştırılmayacağı gibi birleşik yazılmış harf gruplarında teşrihî yapıdan bahsetmek de imkânsızdı. Mesela *vav* ne ayaklarını uzatmış bir adamın resmiydi ne de onu hatırlatmak için yapılmıştı. Hattatların kullandıkları *kaş, göz, burun, ayak, karın* gibi terimleri hakikat olarak değil, suyun gözü, torbanın ağzı, pabucun burnu gibi teşbihli, mecazlı, kinayeli tabirler olarak anlamak gerekirdi. Çünkü *ye* ve *ha* gibi birçok harfte teşrihî kelimelerle ifade edilen kısımların bir benzerini değil insanda, canlı ve cansız hiçbir şeyde görmek ve resimlerden anladığımızı bunlardan anlamak kabil değildi (Yazır, 1972, s. 213-217).⁷

Büyük müfessir Elmalılı Hamdi Yazır'ın kardeşi olan Mahmud Bedreddin Yazır, gelenekten gelen aydın ve sanatçıların arasında estetikle ilgilenen nadir isimlerden biriydi. Hat sanatını bütün yönleriyle ele aldığı *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli* isimli çok önemli eserinde bu sanatın güzellik sırlarını estetik açıdan belirlemeye çalışmıştı. Daha çok *Kalem Güzeli* diye tanınan eserinin "Hat Sanatının Güzel Sanatlar Arasındaki Yeri" başlıklı bölümünde, belli başlı estetik teorilerinin "güzellik" problemiyle ilgili yaklaşımlarını gözden geçirdikten sonra, aşağı yukarı bütün sanatlarda, derecesi ne olursa olsun, tabiatla ilişkinin bulunduğunu, şiir gibi sanatların bile bu kaidenin dışında olmadığını söylüyordu. Hâlbuki yazı, "ruhtan doğan ve tabiatın üstünde bir fitrat karakteri arz eden" çok farklı bir sanattı. Gerçi hattat da yazının maddi hendeseyle ilgili olan ve ilk unsurları teşkil eden çizgileri ve bunlarla yapılan şekilleri önce kısmen tabiatı ve eşyadan, kısmen yazı çeşitleri ve örnekleri üzerinde yaptığı çalışmalardan toplayarak öğreniyordu ama bu, işin birinci safhasıydı. İkinci safhada, yani hattat kalemi eline alıp da artistik yazıya başlayınca, artık ne tabiatın ne eşyanın ne örneklerin ne de meşkerin

⁵ Baltacıoğlu'na göre, *elif, mim, vav* ve *he* harfleri başlı şekillerdir. Mesela *elif*, başı ve karnı ile bir adamın yan duruşunu; *fe*, yere oturan ve önüne bakan bir adamı; *vav* da ayakları uzamış birini hatırlatıyordu. Esasen hattatların kullandıkları *kaş, göz, burun, ayak, karın* gibi terimler de doğrudan doğruya insan teşrihine aitti.

⁶ Baltacıoğlu, bu fikirlerini daha sonra biraz yumuşatmıştır. Bk. Baltacıoğlu, İ. H. (1972). *Türk'e Doğru*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s. 165 vd.

⁷ M. Uğur Derman, kitabın bu bölümüne düştüğü bir dipnotta Baltacıoğlu'nun *Türklerde Yazı Sanatı* (1958) isimli kitabında aynı görüşleri tekrarladığını hatırlattıktan sonra şunları söyler: "Bu hükme göre, bir makinenin diş ve kolundan, bir dolabın ayak ve gözlerinden söz edilince, bunlarda da insan vücuduyla alâka mı aranır? 'Mim'in kuyruğu var diye onu da hayvana mı benzetmeli? Yine bazı harf kısımlarına 'kase, çanak, küp' denildiği için mutfak eşyasıyla arasında münasebet mi kurmalı? Bir nevi 'modern Hurûfilik' diyebileceğimiz bu tez, herhalde yalnız Sayın Baltacıoğlu'na has bir görüş olarak tarihe geçecektir." (Yazır, 1972, s. 214).

taklidi söz konusu değildi; “ruhunda kıvamını bulmuş bir hendeseyi yepyeni bir fitrat hâlinde ibda eder” ve bu noktada yaşadığı ruhî hendeseden başka hiçbir şeye uymak ihtiyacını hissetmezdi. Yazı tamamlandıktan sonra üzerinde yaptığı tashihler de bir ressamın yahut heykeltıraşın tashihlerinden farklıydı. Ortaya çıkan maddi hendese içinde *ruhi hendese*yi sağlamlaştırmak amacını taşıyan hattat, iki hendese arasındaki ahengi sağladığı takdirde yazı, bütün güzelliğiyle estetik bir realite olarak varlıkta yerini alırdı. Ortaya çıkan eser, artık kâinatta tabii ve suni hiçbir şeye tekabül etmez; o, tabiatla fitrat arasında bir yerde kendi hayatını yaşama başlardı.

Mahmud Bedreddin Yazır, bu incelikli estetik analizini hattat dostlarıyla da paylaşmış olmalıdır. Çünkü Reisülhattâtîn Kâmil Akdik’in de hüsnühattan “hendese-i ruhaniye” diye söz ettiğini Melek Celâl’in onu anlattığı kitabından öğreniyoruz.⁸

Burada bir parantez açarak *Kalem Güzeli*’nin macerasından da kısaca bahsetmeliyiz: Yazımı 1940’larda aşağı yukarı dokuz yıl süren bu eserin müsveddeleri Mahmud Bedreddin Yazır’ın vefatından sonra Diyanet İşleri Başkanlığı’nca varislerinden satın alınmıştı. Ancak basılması için gereken raporu yazmakla görevlendirilen İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu, hat sanatı hakkında yukarıda hülasa ettiğimiz görüşlerinin tenkit edildiğini görünce olumsuz rapor vererek eserin neşrini engellemişti. Yıllar sonra Uğur Derman tarafından titizlikle hazırlanan eserin ilk iki cildi 1972, üçüncü cildi ise 1989 yılında basılabilmıştır (Derman M. U., 2013, s. 365).

IV

Devrin en şedit Batıcılarından olan Nurullah Ataç, Melek Celâl’in Kâmil Akdik hakkındaki eserini okuduktan sonra kaleme aldığı yazıda, hat sanatı hakkında Mahmud Bedreddin Yazır’ın söylediklerine şaşılacak derecede benzeyen bir fikri dile getirmiştir. Meşhur “eleştirmen”, kendi tabiriyle “insana okşamak arzusu veren” bu zarif kitapta bakmaya doyamadığı otuz civarında eserin bulunduğunu belirttiikten sonra, “bir bakıma en yüksek, en saf

sanat” olarak gördüğü hat sanatından anlamadığı için üzüldüğünü söyler. Hiçbir sanat, Ataç’a göre, hat sanatı kadar mevzudan kurtulmuş değildir; bir yazıya baktığımız zaman sadece sanatkârın üslubunu görür, aslında şeklini çok iyi bildiğimiz harflerdeki zarafete, güzelliğe hayran oluruz. Bu vesileyle son yıllardaki *poésie pure* (saf şiir) davasını hatırlatan Ataç şunları yazmıştı (Ataç, 1938, s. 3):

“Hat, saf şiirin ta kendisi, söz yerine yazı halini almıştıdır. Reisülhattâtîn Kâmil Akdik hat için ‘Hendese-i ruhaniye’ dermiş. ‘Géometrie intellectuelle’, hatta ‘géometrie spirituelle’, saf şiir taraftarlarını ve nazariyecilerini hayran edecek tabirlerdir. Zannedirim ki bir Paul Valéry’nin sanatını izah için en iyi yol hat estetiğine başvurmaktır. Hat, hiç şüphesiz ki sadece zihnin ibdadıdır. Şair, ressam, bestekâr –gayet az bir derecede de olsa– tabiatla mevcut olan bir şeyi taklit ederler. Mimar taklit etmez; fakat eserinin maddesi ve gayesi ile bağlıdır. Hattat için ne mevcut bir şeyi taklit vardır ne de mimarın esareti. Onun icat mecburiyeti bile yoktur. Öteden beri icat edilmiş harfleri yazar, onlara kendi özündeki ahengi verir; onları styliser eder, yani o harflere kendi şahsiyetinin, kendi zihninin en samimi hususiyetlerini aksettirir. Onları kendine mal eder.”

Yazır’ın yukarıda sadece bir bölümünü kısaca özetlediğim analizinde yazı tekniği ve estetiğinin diğer sanatlara uygulanabileceğine dair söyledikleri de üzerinde mutlaka durulmasını gerektiren önemdedir. Mesela güzel bir sülüs, güzel bir ta’lik veya bunların celî’leriyle yazılmış bir levha, Yazır’a göre, musikiye tatbik edildiği takdirde nasıl bir neticeye ulaşılabileceği kestirilemez; ancak musiki üstatlarının bu yönde yapacakları etüdler, Batı müziğinde önemli bir yere sahip olan “mefhumlu ve manalı müzik” (*program music*) gibi, hatta ondan daha enteresan yeni bir sanatın doğmasına yol açabilir. Bunun tek şartı vardır: Musikişinasın yazı estetiğini bilmesi... (Yazır, 1972, s. 123-124). Yazır, aynı şekilde

8 “(Hattat) senelerce uğraşarak elde ettiği melekenin, muvazene kabiliyetinin, kendi tabiri ile ‘hendese-i ruhaniye’nin bütün kudretini gösterecek iş...” (Celâl, 1938, s. 11). Melek Celâl’in *Türk İşlemeleri* (1939) ve Şeyh Hamdullah (1949) adlı Türkçe kitaplarının yanı sıra iki de Fransızca kitabı vardır: Bunlardan biri Türk motifleri hakkındadır: *Un motif buodhdhique dans l’arue mement Turc*. İçindeki bütün çizimleri de kendisinin yaptığı Topkapı Sarayı hakkındaki *Le Vieux Serail des Sultans* adlı kitabı da Albert Gabriel’in ön sözüyle neşredilmiştir. Tuğrağesi İsmail Hakkı Altunbezer, Bahaeddin Tokatlıoğlu ve Necmeddin Okyay hakkında da yayımlanmamış kitapları vardır.

resme ve mimariye de uygulanabileceğini düşündüğü yazı estetiği ile “maddi hendese içinde yer alan ve bir benzeri bulunmayan ruhî hendesenin ifadelendirdiği fıtrat güzelliğini” kastediyordu.

Yazır, bunları yazarken Türk resmindeki yeni gelişmelerden haberdar mıydı, bilmiyoruz. Devlet tarafından 1924 yılında Paris’e ve Münih’e gönderilen bazı genç ressam, dört yıl kadar çalıştıktan sonra Türkiye’ye dönmüş ve yeni şeyler söylemeye başlamışlardı. 1928’de kurulan Müstakil Ressamlar Birliği ve 1933’te kurulan D Grubu, Avrupa’daki modern sanat akımlarının etkisinde kalan şu ressamlardan oluşuyordu: Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Cemal Tollu, Elif Naci, Zühtü Müridoğlu, Nurullah Berk.

Avrupa’da modern ressamlar artık kanlı canlı insan resimleri ve manzaralar yapmak yerine renklerle ve çizgilerle oynayarak tabiattaki örneklerine hiç benzemeyen şekiller üretmeye başlamışlardı. Üstelik bu ressamın Rönesans dışı sanatlar, mesela Orta Çağ mozaiklerine ve renkli camlarına, zenci maskelerine, Doğu minyatür ve yazılarına, Japon estamplarına vb. kendilerini daha yakın hissetmeleri, Avrupa’ya giden ve dış dünyada gördüklerinin benzerlerini tuallerine geçirmeyi sanatta erişilebilecek en yüksek nokta olduğunu zanneden genç Türk ressamın şaşkına çevirmişti:

Koca Avrupa bula bula bizim eskilerimizi, bitpazarına dökülmüş suretli suretsiz, insanı insana, ağacı ağaca benzemeyen renk ve çizgi oyunlarını mı buluyordu? Gerçekten birçok yeni resimler bizim Karagöz figürlerine, minyatürlerin gölgesiz renk dünyasına, her şeyi geometrik biçime sokan kilim motiflerine, kelimelerin anlamlarından sıyrılıp yalın bir nakış hâline gelen eski yazılarımıza ne kadar yakın görünüyordu. (İpşiroğlu & Eyüboğlu, 1972, s. 4-6)

Türk aydınları birden gelenek sanatlarımıza başka bir gözle bakmaya başlamışlardı. Güzel Sanatlar Akademisinde Türk Tezyinî Sanatlar Şubesi bu şaşkınlık devresinde açılmıştır. 1939 yılında Maarif Vekâleti tarafından çıkarılmaya başlanan *Güzel Sanatlar* mecmuasında da aynı istikamette yayın yapılması dikkat çekicidir. Her sayısında hat, minyatür, tezyinî sanatlar ve Türk mimarisi konularında yazıların bulunduğu mecmuanın ikinci sayısındaki “Sanatımızın İstika-

meti” başlıklı yazısında Suut Kemal Yetkin, asırlardır aynı anlayışı muhafaza eden plastik eserlerimizin, bize halis bir sanat anlayışını gösterdiği gibi, takip edilecek yolu da belirlediğini söylüyordu, bizi “tezyinî bir sanat anlayışına götüren” yoldu bu. Hiçbir sanat, çizgi ve şekillerin ahengini bizim sanatımız kadar büyük kudret ve maharetle yaratamamış, hiçbir millet bizim kadar “ruhunun hendesini sırf sanat endişesiyle” tecessüm ettirmemişti. Diyordu ki (Yetkin, 1940):

“Taş üzerinde şekillere bütün imkân zenginliğini kazandıran mimarimiz, düz bir satıh üzerinde renklere bütün safiyetini ve tazelikliğini veren minyatürlerimiz, hatla ve renkle elde edilmiş birer güftesiz bestedir. Yazıyı bile muhtevâsından tecrit edecek kadar halis şekillerin dünyasına giren dünün Türk sanatkârını, bugünün Türk sanatkârı hiçbir zaman ihmal edemez. Maarif Vekâleti tarafından Güzel Sanatlar Akademisi’ne bir Şark Tezyinî Sanatlar Şubesinin ilavesi bu anlayış ve inanın canlı ifadesidir.”

Avrupa’dan dönen ressamdan bazıları da eski minyatürlerden ve halk sanatlarından hareketle, iki boyutlu bir resim tarzına doğru gitmek gerektiğini savunarak bazı denemelere girişmişlerdi. Turgut Zaim gibi, minyatüre perspektif ilave ederek realist bir resim anlayışı geliştirmek isteyenler de vardı. D Grubu’nun kuruluşuyla birlikte, o zamana kadar tabiat karşısında kekeleyip duran Türk resmi, beklenmedik bir dönüşüme uğrayarak henüz tam keşfedemediği tabiatı başka bir açıdan görebilmek için emeklemeye başlamıştı. Grubun kurucularından Abidin Dino, yürüyeceği yolu minyatüre ve hat sanatına hayatı boyunca duyduğu ilginin belirlediğini söylüyor ve kendini bir çeşit “hattat” olarak görüyordu (Dino, 2017, s. 65; Güzel, 2008, s. 86-87). Ne var ki onlar da daha önce klasik şiire, minyatüre vb. yöneltilen tabiat ve hayattan kopuk olma suçlamasıyla karşı karşıya kaldılar. İnkılâbı görmezden gelme gibi tehlikeli bir eleştirinin de yöneltildiği D Grubu’nun görüşleri, Peyami Safa, Necip Fâzıl, Sabahattin Eyüboğlu, Suut Kemal Yetkin ve Sabri Esat Siyavuşgil gibi yazarlar tarafından hararetle savunuldu.

Sabahattin Eyüboğlu, D Grubu’nun beşinci sergisi dolayısıyla yazdığı bir yazıda, sergiyi gezenlerin ağzından sadece “tabiat” kelimesinin çıktığını belirte-

rek öfkesini “Nedir resmin tabiattan bu çektiği!” diye ifade etmişti (Berk N. , 1943, s. 83, vd.). Suut Kemal Yetkin ise Baltacıoğlu gibi düşünüyor, modern Türk resminin ilk bakışta Batı’da hâkim olan soyut ve figürsüz anlayışın taklidi olduğunun ileri sürülebileceğini, fakat bunun doğru olmadığını söylüyordu. 18. yüzyıldan başlayarak Batı resmine yönelen Türk sanatı, şurada burada dolaştıktan sonra soyuta, nonfigüratife dönmekle, aslında kendi yuvasına dönmüş sayılabilir. Zira Batılı sanatçılar, İslam ülkelerinde geliştirilen bir estetiğe yönelmişlerdi. Paul Klee ve Vassili Kandinsky’nin Tunus’un Kayravan şehrinde Arap yazılarını incelemeleri, Matisse, Hans Hartung, Van Doesburg gibi ressamın İslam minyatürlerine ve yazı istiflerine hayranlıkları başka türlü açıklanamazdı.

Ne var ki Mazhar Şevket İpşiroğlu ve Sabahattin Eyüboğlu, Suut Kemal Yetkin’den farklı düşünüyorlardı. Matisse’in bazı resimleri minyatürlere benzerse de onun resim anlayışı, dünya görüşü ve insana bakışıyla bizim nakkaşlarımızın arasında hiçbir bağlantı yoktu. Bu bakımdan Batı resminin Doğulaşmasından söz edilemezdi. Matisse, gelenekleri aşarak rengi yeniden bulmuş ve onunla kişiliğini dile getirmiş, biçimleri kendi anlatımıyla yoğurup değiştirmişti. Van Gogh’un servisi, tıpkı el yazısı gibi, kendi yaratılışının ve duyularının biçimini aldığı hâlde, “minyatürün ağacı, bireyci kayguların ötesinde, değişmez estetik değerler dünyasında, donmuş bir güzellik, serüvensiz, tasasız bir nakış olarak” kalıyordu. Batılı ressam sınırsız bir anlatım hürriyetine sahipti; nakkaş ise aşmayı aklının ucundan bile geçirmediği bir geleneğin içinde, kendini silerek, değişmez soyut biçimler dünyasını tekrarlayıp duruyordu. Bu manada bir sanat anlayışı bütün imkânlarıyla bir daha dönmek üzere göçmüştü. O hâlde yeni Türk ressamı kendi geçmişindeki nakışları bile Avrupalı ressam gözüyle değerlendirmek zorundaydı. “Gerçekçi bir dünya görüşü içinde minyatürü diriltmek, eski cennet düşüncesini yeniden gerçek saymak kadar olamayacak şeydi” (İpşiroğlu & Eyüboğlu, 1972, s. 6).

Sabahattin Eyüboğlu’nun kardeşi ressam Bedri Rahmi Eyüboğlu ise, *Güzel Sanatlar*’da yayımlanan *Minyatürler Cennetinden Greco’ya* başlıklı yazısında (1940, s. 89-91), minyatürler cennetinden nasıl baş döndürücü bir hızla uzaklaştığını anlatır. Türk resminin modern sanat anlayışlarıyla tanıştıktan sonra yaşadığı maceranın anlatıldığı ilgi çekici bir yazıdır bu.⁹ Esasen Atatürk’ün ölümünün ardından cumhurbaşkanı olan İsmet İnönü’nün Maarif Vekili Hasan Âli Yücel’in uygulamaya koyduğu hümanist kültür politikasının rüzgârını arkalarına alan aydınların çoğu Ege sularına yelken açmışlardır.

V

Bazı ressamın hat sanatıyla ilgilenmesi gibi resimle ilgilenen hattatlar da vardı. Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer ise Sanayi-i Nefise Mektebinin ilk mezunlarından biriydi ve akademik üslupta resimler yapardı. Hamid Ayaç ve Halim Özyazıcı’nın bir süre Sanayi-i Nefise Mektebine devam ettikleri için iyi resim yaptıkları biliniyor. Feyhaman Duran ve Şeref Akdik de Altunbezer gibi aynı zamanda hattat olarak temayüz etmişlerdi. Sanayi-i Nefise Mektebini bitirdikten sonra Paris’te, Julian Akademisinde de eğitim gören Şeref Akdik, babası Reisülhattâtîn Kâmil Akdik’ten icazetliydi. Bir yazısında “Babam resimle yazının kuvvetli münasebetini iyi takdir edenlerden olduğu için önüme bol malzeme yığarak, modeller vererek pek küçük yaşmdan beri resim yapmama âmil olmuş ve yapmış olduğum desenlerimdeki hataları kılı kırk yaran bir hoca gibi göstererek kritikler yapmıştır,” diyor (Akdik, 1949, s. 5). Kâmil Akdik’in Medresetü’l-hattâtîn’de öğrencisi olan Necmeddin Okyay ise Üsküdarlı Hoca Ali Rıza’dan renklerin birbiriyle ilişkisi ve imtızacı üzerine dersler almıştı.

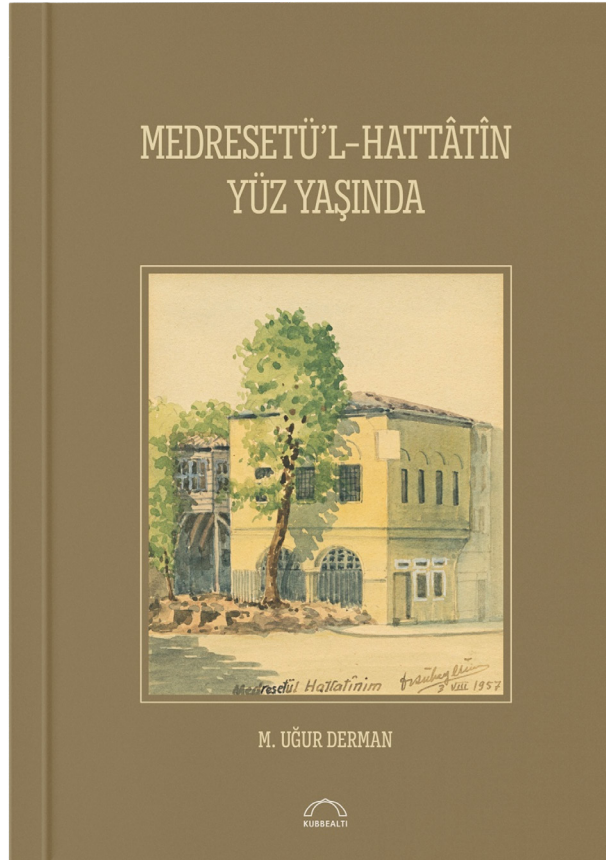
Necmeddin Okyay, Medresetü’l-hattâtîn’de öğrenci olarak Akdik ve Altunbezer’den hat meşk ederken hoca olarak da *ebru*, *âhar* ve *mühre* dersleri veriyordu; eskilerin “hezarfen” dedikleri cinsten büyük bir sanatkârdı. Ebruyu Üsküdar Özbekler Tekkesi şeyhi Edhem Efendi’den öğrenmişti. Hattatlıktan ebru-

9 Aynı sanatçı, dokuz yıl sonra kaleme aldığı başka bir yazıda da “Resim başka, süs başka” diyenlere şu cevabı verecektir: “Büyük çapta birer ressam olduklarına bütün dünyayı inandırmış olan Van Gok, Gogen, Matis, Ruo, Bonar, Gromer gibi ressamın hayatında tezyinî kıymetlerin aldığı mühim yer artık yalnız ressamlarca malum olan bir aile sırrı olmaktan çıkmıştır. Bugün zamanımızın en iyi ressamın kendilerinden evvelki neslin ustaları gibi yalnız resimlerine tezyinat katmakla yetinmiyorlar; tezyinata resim katıyorlar. Tezyinî kıymetleri birinci plana alarak her bakımdan bu sanatın imkânlarını deniyorlar” (Eyüboğlu, 1949, s. 81-82).

culuğa, mürekkepçilikten okçuluğa kadar çok sayıda sanat ve zanaatta kelimenin asıl manasında üstat olan Necmeddin Okyay, Türk Süsleme Şubesinde ebrû, âhar ve eski Türk ciltçiliği dersleri verdiği Güzel Sanatlar Akademisinden 1948 yılında emekliye ayrılarak Üsküdar'ın Toygartepesi'ne, bahçesinde yüzlerce çeşit gül yetiştirdiği evine çekilmiş, gelecek nesillere de aktarılmasını arzu ettiği kitap sanatlarını isteyen herkese öğretmişti. Talebelerinden oğlu Sacid Okyay ciltçilik ve ebruda, yeğeni Mustafa Düzgünman ebru ve klasik ciltte temayüz etmişti. Seçkin talebelerinden biri olan M. Uğur Derman, ta'lik meşk etmekle beraber daha ziyade kitap sanatları üzerine yaptığı araştırmalar ve hat sanatında yetkin bir *ekspert* olarak verdiği hizmetlerle öne çıktı. Necmeddin Okyay'dan ta'lik meşk eden Ali Alpaslan ise bu yazının son zamanlardaki büyük üstatlarından biriydi.

1920 yılında Üsküdar'da doğan ve çocuk yaşta edindiği baba mesleği attarlığı da bir sanat gibi icra den

Görsel 2
Medresetü'l-Hattâtîn
Yüz Yaşında, M. Uğur
Derman, Kubbealtı
Yayımları (2015)



Mustafa Düzgünman, dayısı ve hocası Necmeddin Okyay gibi bir hezarfendi; dinî musikinin yanı sıra tesbihçilik ve fotoğrafçılıkla ilgilenirdi. Ebruya bir çeşit kudsiyet izafe ettiği için teknenin başında kendisinin hissettiklerini hissetmeyenlerle pek uğraşmak istemez, tekniğini kurcalayıp malzemesini değiştirmeyi de bu sanatın kudsiyetini ihlal gibi görürdü. Bu sanatı çok ileri bir merhaleye taşıyan büyük ustalığına rağmen geleneği hiç zorlamamış, ilk defa hocasının teknesinde açan çiçeklere sadece papatyayı ilave etmişti. Toprak boya dışında boyalar, at kılından yapılmamış fırçalar, sığır ödü gibi kadim malzeme yerine sentetik maddeler kullananlara, yani “tarz-ı kadim”i hazmetmeden yenilik yapmaya kalkışanlara hoşgörü göstermezdi. Titizliği ve aşırı hassasiyeti yüzünden icazet verdiği ebrucu zannedilenden azdır. Öğrencilerinden geleneğin dışına asla çıkmamalarını, yenilik peşinde koşmak yerine, ebruyu bozmadan, yozlaştırmadan gelecek nesillere aktarmalarını istemişti. Niyazi Sayın, Alpaslan Babaoğlu, Fuat Başar, Sabri Mandıracı gibi seçkin öğrencileri tarafından büyük titizlikle devam ettirilmeye çalışılan ebruculuk, yaygınlaştıkça ne yazık ki Mustafa Düzgünman'ın endişelerinde ne kadar haklı olduğunu gösteren acıklı bir seviye kaybı yaşıyor.¹⁰

A. Süheyl Ünver de Necmeddin Okyay'ın ebru talebelerindendi. 1916 yılında genç bir Tıbbiyeli olarak girdiği Medresetü'l-hattâtîn'de onun rahle-i tedrisinden geçti; bu, ömür boyu sürececek bir dostluğun başlangıcıydı. 1923 yılında birincilikle mezun olduğunda ikinci icazetnamesi Necmeddin Okyay'ın imzasını taşıyordu.¹¹ Güzel Sanatlar Akademisi Türk Tezyinî Sanatlar Şubesinde de hoca olarak birlikte görev yaptılar. Türk Minyatürü ve Süslemesi dersleri veren Süheyl Ünver, Türk Süsleme Şubesi Dekoratif Sanatlar Şubesiyle birleştirilerek kapatılınca Akademiden ayrılarak çalışmalarını Topkapı Sarayında 1936 yılında ihya etmiş olduğu Nakışhane'de devam etti.

Dâhiliye ihtisasını Paris'te tamamlayan Süheyl Ünver, bir yandan asıl mesleği olan tıp doktorluğunu yürütür ve akademik kariyerinde hızla ilerler-

¹⁰ Geniş bilgi için bk. Ayvazoğlu, B. (2010). *Türk Ebrusunda Düzgünman Ekolü*. İstanbul: İstanbul 2010 Kültür Başkenti Yayınları.

¹¹ A. Süheyl Ünver'in Medresetü'l-Hattâtîn yılları hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Sayar, A. G. (1994). A. Süheyl Ünver: Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri 1898-1986. İstanbul: Eren Yayıncılık.



ken bir yandan da tıp tarihinin yanı sıra, hayal ettiği Rönesans'ı gerçekleştirebilmek için öğrencileriyle birlikte başta tezyinî sanatlar olmak üzere kültürümüzün bütün alanları ve meseleleriyle ilgili hummalı bir araştırma faaliyetine başlamıştı. Hayatının hemen her anını kültürümüzün kayıp hazinelerini keşfetmek için çalışarak değerlendiriyor, kütüphanelerin tozlu raflarında unutulmuş yazmalarda bulunduğu her bilgiyi kaydedip tasnif ederek dosyalar hâline getiriyordu. Türk kültürüne sadece bilge bir sanatkâr ve hoca olarak değil, yorulmak bilmeyen bir araştırmacı ve arşivci olarak da büyük hizmetlerde bulundu. Türk resim ve tezyinat tarihine çocukluğunda başlayan

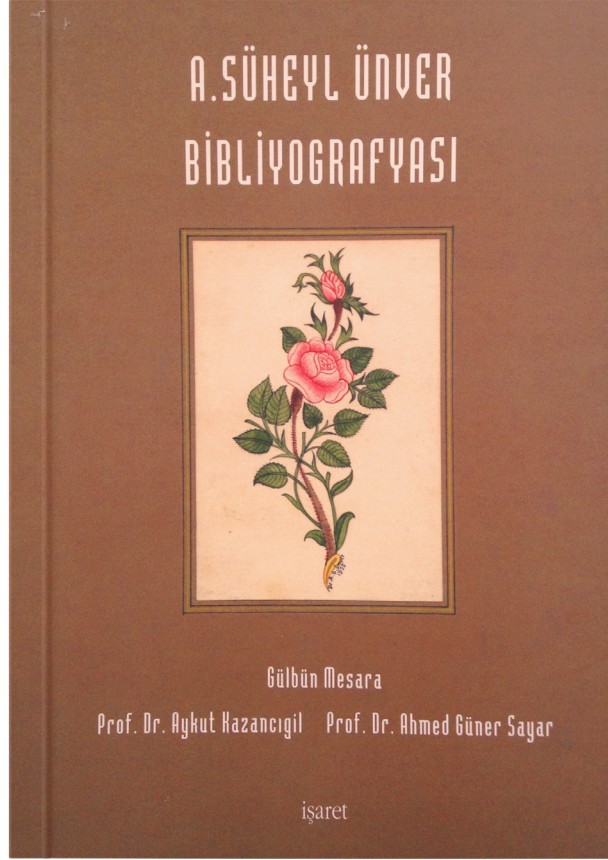
hususî bir merakı vardı. Fatih devrinde, Topkapı Sarayında başnakkaş olarak görev yapan Baba Nakkaş'ı, Kanuni devrinin baş nakkaşları Kara Memî'yi, Nigârî ve Levnî gibi önemli ressamı gün ışığına çıkararak sanat dünyamıza tanıttı.¹² Onun kültürümüze katkılarının büyüklüğünü daha iyi anlayabilmek için kızı Gülbün Mesara'nın Aykut Kazancıgil ve Ahmet Güner Sayar hocalarla birlikte hazırladığı *A. Süheyl Ünver Bibliyografyası* (1998) isimli kapsamlı çalışmaya göz atılmalıdır (Mesara, Kazancıgil, & Sayar, 2017). Bu açıklamalı bibliyografyada 1886 kitap, risale ve makale ismi yer alır.

Görsel 3
Ord. Prof. Dr. Süheyl
Ünver

¹² Bk. Ünver, S. (1946). *Ressam Nigârî: Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi; Ünver, S. (1949). *Ressam Levnî: Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi; Ünver, S. (1951). *Müzehib Karamemi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayını; Ünver, S. (1958). *Fatih Devri Saray Nakışhânesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayını. Süheyl Ünver hakkında geniş bilgi için şu çok önemli esere bk. Sayar, A. G. (1994). *A. Süheyl Ünver: Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri 1898-1986*. İstanbul: Eren Yayıncılık.

Yüzlerce talebe yetiştirerek Osmanlı ve Cumhuriyet devirleri arasında köprüler kurmayı başaran Süheyl

Görsel 4
A. Süheyl Ünver
Bibliyografyası, Gülbün
Mesara & Prof. Dr.
Aykut Kazancıgil &
Prof. Dr. Ahmed Güner
Sayar, İşaret Yayınları
(1998)



Ünver'in en büyük amacı tezyinî sanatlarımızda devamlılığı sağlayarak bir Rönesans'a imza atmaktı. 1971 yılında da Ekrem Hakkı Ayverdi'nin ricası üzerine İstanbul Fetih Cemiyetinin Çarşıkapı'daki merkezinde de bir Tezhip ve Minyatür Nakışhanesi¹³ açarak çok sayıda nakkaş ve müzehhip yetiştiren Süheyl Ünver'in misyonunu devam ettiren talebelerinden bazıları şunlardır: Gülbün Ünver Mesara, Ülker Erke, Dürdane Ünver, Azade Akar, Cahide Keskiner, Melek Antel, Fatma Çiçek Derman, İnci Ayan Birol, Semih İrteş, Nusret Çolpan, Mamure Öz, Günseli Kato, Tülay Ölez. Yeri gelmişken, Yıldız Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi mezunu olan İstanbul Üniversitesi Tıp Tarihi Enstitüsü'nde A. Süheyl Ünver ve Azade Akar'dan Türk Süsleme Sanatları dersleri alarak minyatür çalışmaya başlayan Nusret Çolpan'dan kısaca söz etmek gerekir. Matrakçı Nasuh'tan çok et-

kilenen ve mimarlık eğitiminin kazandırdığı disiplini ve tasarım bilgisini de kullanarak minyatür kitapların içinden gün ışığına çıkararak Çolpan'ın çiniye uyguladığı büyük boyutta tasarımları da vardır.

Söz süsleme sanatlarından açılınca Güzel Sanatlar Akademisi Türk Tezyinî Sanatları Şubesinde tezhip dersleri veren ve Uğur Derman'a göre bu şubeye bezeme sahasında "en parlak devresini" yaşatan iki önemli sanatkârı anmadan geçmek olmaz: Muhsin Demironat ve Rikkat Kunt.

Darülmallimîn'in son sınıfındayken hocası İsmail Hakkı Altunbezer'in tavsiyesiyle bir süre Medrese-tü'l-Hattatine devam eden ve Müzehhip Bahaeddin Bey'den (Tokatlıoğlu) ders alan Muhsin Demironat, 1936 yılında da Akademinin Türk Tezyinî Sanatları Şubesine girdi, talebeliği sırasında Altunbezer'in fahri asistanlığını yaptı ve 1941'de mezun oldu. 1945'te aynı şubede hoca olarak göreve başlayan ve önceleri Altunbezer'in tesirinde eserler veren Demironat, onun tarzını hiç beğenmeyen Necmeddin Okyay'ın tavsiyesi üzerine meslektaşısı Rikkat Kunt'la birlikte klasik tarza yöneldi. İttihat ve Terakki'nin önemli isimlerinden Hüseyin Kâzım Kadri Bey'in kızı olan Rikkat Kunt ise iki başarısız evliliğin ardından babasını da kaybedince (1934) boşlukta kalmış ve Güzel Sanatlar Akademisi Müdürlüğüne vekâlet eden dayısı İsmail Hikmet Ertaylan'ın tavsiyesi üzerine, o yıl (1936) açılmış olan Türk Tezyinî Sanatlar Şubesine girmişti. Necmeddin Okyay'dan klasik cilt, ebru ve âhar, Vâsif Sedef'ten sedefkârlık öğrenen Rikkat Kunt, çok sevdiği tezhip hocası Altunbezer'i üzmemek pahasına şubenin çini nakışları hocası Feyzullah Dayıgil'i tercih etti ve onunla birlikte tarihî yapıları tek tek inceleyerek tezyinatta klasik anlayışı bütün incelikleriyle öğrendi. Üç-dört dil bilen çok eğitilmiş bir kadın olduğu için mezuniyetinin hemen ardından müdür Burhan Toprak tarafından Akademi Kütüphanesinde memur olarak yerleştirilen Rikkat Kunt, 1948 yılında emekli olan Necmeddin Okyay'dan boşalan kadroya tayin edildi. Tezhip ve çini desenleri hocası olarak yaş haddinden emekli olduğu 1948 yılına kadar burada çalıştı ve çok sayıda

13 Kubbealtı Nakışhanesi hakkında geniş bilgi için bk. Derman, F. Ç. (2020). Hatıralarımdaki Kubbealtı Nakışhanesi. S. Uluant (Dü.) içinde, 50. Yılında Kubbealtı Akademisi Vakfı (s. 11-28). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Görsel 5
Fatih Divanından, Tahirzâde Behzad
(Minyatür), Rikkat Kunt (Tezhip)





Görsel 6
Necmeddin Okyay,
Kâmil Akdik, İsmail
Hakkı Altunbezer

öğrenci yetiştirdi. Son zamanlarında zengin tecrübe ve bilgi birikimini aktardığı talebelerinden biri olan Fatma Çiçek Derman, sevgili hocasının hatırasını, onu bütün yönleriyle anlattığı bir kitapla yaşatmıştır (Derman F. Ç., Rikkat Kunt Hoca Hanım 1903-1986, 2013).

VI

Asıl ismi Mustafa Abdülhalim olan Hattat Halim Özyazıcı, Süheyl Ünver'in hem mahalleden hem de Medresetü'l-hattâtîn'den arkadaşıydı. Yazı merakı ibtidai mektebi bitirdikten sonra girdiği Gülşen-i Maarif Rüşdiyesinde başlamış, o tarihte bu mektebin hocalarından olan Hattat Hâmid (Aytaç) tarafından keşfedilmişti. Sanayi-i Nefise Mektebinin resim ve hâk şubelerinde bir yıl okuduktan sonra Medresetü'l-hattâtîn'e geçen genç Halim, Hasan Rıza, Kâmil (Akdik) ve Hulusi (Yazgan) Efendilerden *sülüs*, *nesih*, *ta'lik*, Tuğrakeş İsmail Hakkı Bey'den *celî sülüs* ve *tuğra*, Ferid Bey'den de *divanî* öğrendi. Tezhip derslerine de devam ettiği Medresetü'l-hattâtîn'i 1918 yılında bitiren Halim Efendi, öğrenciliği sırasında çalışmaya başladığı Divan-ı Hümayun kalemindeki görevine mezuniyetinden sonra da devam etti. Matbaa-i Askeriyede hattat olarak yaptığı askerliği sırasında Evkaf Matbaasında da görevlendirildi.

Halim Efendi, yazı faaliyetlerine Cumhuriyetin ilanından sonra Babıâli Caddesinde açtığı dükkânda ve Devlet Matbaasında devam etmiş ve 1928 yılına kadar durup dinlenmeden yazmıştı. Harf inkılabının onun gibi hayatını yazıya adanmış hattatlarda nasıl bir şok etkisi yarattığını tahmin etmek zor değildir. Halim Efendi, bu şoku çok şiddetli yaşayanlardan biri olduğu için sur dışında yirmi dönümlük bir arazi satın alarak üzüm yetiştirmeye karar verdi. Bağcılık döneminde çok az yazması bazı yazılarının altına imzasını "Ketebehû Halim sâbika hattat hâlen bağbân" (Bunu eski hattat, yeni bağcı Halim yazdı) şeklinde atması, yaşadığı derin kırgınlığı ifade ediyordu. Esasen geçmişini bilmeyenler, yetiştirdiği üzümleri satmaya çalışan bu ufak tefek, kara kuru adamın büyük bir sanatkâr olduğunu tahmin edemez, söylene de inanmazlardı. Ancak zamanla restore edilen ve yeni yapılan camilerin yazıları için hattat aranmaya başlanınca birileri Halim Efendi'yi de hatırladı. 1946 yılında Güzel Sanatlar Akademisi Türk Tezyinî Sanatlar Şubesine hüsnuhat hocası olarak tayini ise sadece kendisini değil, onu tanıyan herkesi çok sevindirmiş, mesela Necmeddin Okyay, "yazıyı yenmiş" büyük bir sanatkâr olarak gördüğü aziz dostunun on sekiz yıl aradan sonra dönüşünü zarif bir tarih kıt'asıyla kutlamıştı.

Görsel 7
Nazar Duası, Halim Özyazıcı (Hat), Muhsin
Demironat (Tezhip)



Geçen asrın en büyük hattatlarından biri olan Halim Efendi, sadece küçük ebattaki yazıları değil, celî yazıları da –birçok hattatın yaptığı gibi satranç usulüyle büyüterek değil– kurşunkalem yahut füzelenle harflerin yerlerini tasarlayıp provasız olarak celî kalemiyle çok hızlı bir şekilde yazabiliyordu. M. Uğur Derman, bu başarıyı gösterebilen başka hattatların da bulunduğunu, fakat yazabildikleri hat çeşitlerinin sınırlı olduğunu söyler. Halim Efendi'nin bir kubbe yazısını nasıl yazdığına şahit olan hattat ve ressam Şeref Akdik, onu küçük bir odanın köşesinde otuz metre uzunluğunda bir kubbe yazısını “catır catır” yazarken görür, bakar ki yazı kubbeye hemen işlenebilecek durumda; ne bir istif hatası ne de düzeltmeye ihtiyacı varmış. Hayretler içinde kalan Akdik, o gün şahit olduğu “mucize”yi bazı dostlarına şöyle anlatmış: “Babam hattattı, bu sanata karşı biraz vukufum var, fakat bir çırpıda bunu yazabileni duymadığım gibi duyana da tesadüf etmiş değilim” (Ulunay, 1964, s. 3).

Hat meşk etmek isteyenlere karşılıksız olarak –ve büyük bir heyecanla– ders veren Halim Efendi'nin çok sayıda öğrencisinin bulunduğunu ve kâğıtlara her öğrencisinin adını, soyadını, okuduğu okulu ve ev adresini *rik'a* hattıyla yazdığını biliyoruz. Bir dosyada topladığı bu kayıtlar terekesinden çıkmış ve Hattat Süleyman Berk'in bir makalesine konu olmuştu (Berk S. , 2015). Öğrencileri arasında Şinasi Tekin, Ali Karamanlıoğlu, M. Orhan Okay, Nejat Diyarbakirli, Suat Yalaz, Burhan Toprak, Şefik Bursalı gibi başka alanlarda öne çıkmış isimler var, ancak sadece Saim Özel, Bekir Pekten, Recep Berk, Aydın Yüksel ve Ali Alpaslan hattat olarak varlık gösterebildiler.

Halim Özyazıcı'yı Gülşen-i Maarif Mektebinde keşfeden Hamid Aytaç'a gelince: Asıl ismi Musa Azmi olan bu büyük hattat, Diyarbakır askerî idadesini bitirdikten sonra, 1906'da yüksek tahsilini tamamlamak üzere Mekteb-i Kuzat'a (Hukuk Fakültesi) girer, oradan da bazı hocalarının etkisiyle Sanayi-i Nefise Mektebine geçer. Babasının ölümü üzerine buradan da ayrılmak zorunda kalan Hâmid, Diyarbakır'da bazı

hocalardan az çok öğrendiği güzel yazıyı, Mekteb-i Harbiye Matbaasında hattat olarak çalışırken meşhur hattat Nazif Bey'den meşk alarak ilerletmek isterse de icazet alacak seviyeye gelmeden hocasını kaybeder (1913), fakat ümidini kaybetmez; son derece üstün bir kabiliyete sahip olduğu için, kendi kendine çalışarak devrinin büyük hattatları arasına girmeyi başarır. Reisülhattâtîn Kâmil Akdik, Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer, Emin Yazıcı ve Hulusi Yazgan gibi büyük hattatlardan faydalanmışsa da daha çok kendi kendini yetiştiren Hâmid'in bir taşra şehrinden gelip her biri bir dev olan bu hattatlar arasında yer bulabilmesi inanılması gerçekten güç bir hadisedir.

Vefatına kadar hiç durmadan yazan ve eşsiz eserler ortaya koyan Hattat Hâmid, aynı zamanda çok sayıda talebe yetiştirerek (Hasan Çelebi, Fuat Başar, Hüseyin Kutlu, Muhsin Demirel, Turan Sevgili, Saim Özel) yazının hâlâ bütün diriliğiyle yaşayan bir sanat olmasını sağlayan hattatlardan biridir. Son zamanlarda gördüğü büyük ilgi, Müslüman ülkelerle artan ekonomik ve kültürel ilişkilerimizin yanı sıra, yabancıların bu sanata merakından ve koleksiyoncuların çoğalmasından kaynaklanıyordu. İslam Tarih Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi IRCICA'nın 1985 yılında açtığı milletlerarası hat yarışmasına onun adını vermesi büyük bir vefakârlık örneği idi. Bu yarışmada birincilikleri, çoğu Hâmid'in talebesi olan genç hattatların kazanması, onun hattatlık kadar hocalıkta da başarılı olduğunu gösteriyordu.¹⁴

VII

Hattat Hâmid, 19 Mayıs 1982 tarihinde vefat etti ve Karacaahmet Mezarlığında Şeyh Hamdullah'ın mezarına yakın bir yerde toprağa verildi. *Milliyet Sanat* dergisinde yayımlanan kısa bir yazısında bu büyük sanatkârın ölümüne medyada çok az yer verilmesini eleştiren Ferit Edgü, “Hâmid Bey'i, kuşkusuz, bu derginin okurları da bilmezler, tanımazlar” diyor ve bunun sebebinin şöyle açıklıyordu (1982, s. 35): “Niçin bilsinler, nasıl bilsinler? Yazımın başında da belirttiğim gibi sergi üstüne sergi açan bir sanatçı, sanatı

14 Bu yarışmaya 18 ülkeden 352 hattat 1272 eser göndermişti. Jüri şu isimlerden oluşuyordu: Prof. Emin Barın (Türkiye), Ahmed Ziya İbrahim (S. Arabistan), Prof. Mahmud Hilmi (Mısır), Dr. Muhammed Şerif (Cezayir), Prof. Muhammed Yusuf (Malezya), Prof. Dr. Ali Alparslan (Türkiye), Uğur Derman (Türkiye) ve Prof. Dr. Ekmeleddin İhsanoğlu (Türkiye). Yarışmada birinci olan Türk hattatlar şunlardır: Mehmet Özçay (sülüs-nesih), Davut Bektaş (celî sülüs), Savaş Çevik (ta'lik ve celî ta'lik), Hüseyin Öksüz (divanî ve celî divanî), Hüseyin Gündüz (Hâmid'in taklidi).

üzerine yazılar yazılan, kitaplar yayımlanan bir sanatçı değildi ki... Hat sanatına ilgi duyanların bildiği, alçak gönüllü –bu açıdan sanat dünyamızda nesli tükenmiş– bir sanat eriydi.”

Eski harfleri bilmese de hat sanatına bir entelektüel olarak öteden beri özel bir ilgi duyan Edgü, aynı dergide 1976 yılında yayımlanan bir yazısında da şu soruyu sormuştu:

Ulusal kültürün ürünü olan, ama kaçınılmaz bir kopukluğun sonucu, benim kişisel kültürümün bir parçası olmaktan çıkmış, anlamını bile sökemediğim bu yazı nasıl oluyor da gelişmesini, değerlerini öğrendiğim, kaynaklarını, tarihini bildiğim, müzelerde, galerilerde belli başlı örneklerini görüp incelediğim resim sanatının, yontu sanatının bende uyandırdığı heyecanı uyandırıyor?

Edgü'nün kendi sorusuna cevabı şöyleydi: Hat sanatını özünden, anlamından soyutlayarak yalnızca plastik özellikleriyle benimsemek, önemsemek ve sevmek mümkündür (Edgü, 1976).

Edgü, aynı yazıda hat sanatının özünde güzellik yaratmak gibi bir amacın bulunmadığını, hattatların sadece dinî mesajlar veren metinleri yazarak “Tanrı'nın gizli, biz ölümlülere görünmeyen yüzünü ululadıklarını” söylüyor, ayrıca *vahdet-i vücud* nazariyesinin bir çeşit *panteizm* olduğu zannederek “hattat için evren Tanrı, Tanrı da evren(dir)” gibi tuhaf bir iddiada bulunuyordu. Bir başka iddiası da “hat sanatına dinsel yönden yaklaşanların” inançlarını paranteze alarak anlamaya çalışamayacakları için hattı sanat olarak değerlendirmelerinin mümkün olmadığıydı. Mesela İbnülemin Mahmud Kemal'in sekiz yüz sayfalık *Son Hattatlar*'ından bu sanatın niçin önemli olduğu, nasıl bir gelişme izlediği ve Türk hattatlarının nasıl bir katkıda buldukları hakkında hiçbir şey öğrenilemezdi.

Mahmud Bedreddin Yazır'ın yukarıda sözünü ettiğim *Kalem Güzeli* isimli kitabından haberdar olmadığı anlaşılan Ferit Edgü, geleneğin tam içinden gelme bir hattat ve “âlim” olan Yazır'ın kitabını okumuş olsaydı, gerek söz konusu yazısında gerekse 1988 yılında yayımlanan *Türk Hat Sanatı (Karalamalar/Meşkler)*

isimli kitabının mukaddimesinde hat sanatının mahiyetine dair yazdıklarını onun yıllar önce daha özlü bir ifade ettiğini görecekti (Edgü, 1988, s. vii-xiv).

Peki, İslam kültüründen gelsin ya da gelmesin, çağdaş bir sanatçı özünden soyutlanmış hat sanatında ne bulacaktı? Bu soruyu da Joan Miró'nun hat sanatında “çizginin dinamizmi”ni ve mağrip sanatındaki “coşuklu renkleri” keşfettiğini, Paul Klee'nin yazıyı başlı başına plastik bir unsur hâline getirdiğini, Hans Hartung'un “bir kaynaktan fışkıran, son derece hareketli lekeleri ile hat sanatının bazı örnekleri arasındaki bağ”ı görmemenin imkânsız olduğunu söyleyerek cevaplandırmıştı. Edgü'ye göre, bizde de “Yüksel Arslan, resminde yazıya başköşeyi verdiği bir dönemde, hat sanatını bir öz ve biçim değişikliğine uğratarak, ondan çağdaş ve son derece özel bir dil yaratmış”tı. Abidin Dino'nun da “yalnız imzasından oluşan bir istifi, hat sanatımızın büyük ustalarına, örneğin ‘Şeyh Hamdullah'a Saygı’ adını taşıyabilirdi” (Edgü, 1988).

Abidin Dino'nun yaklaşımından yukarıda söz etmiştik. Dindar bir babayla hafize bir annenin çocuğu olan Elif Naci, harf inkılabından sonra resimlerinde Arap harflerini orijinal formlarıyla kullanan ilk ressamdır. Kendisini anlattığı bir konuşma metninde, Güzel Sanatlar Akademisi Çallı İbrahim Atölyesinde empressyonist bir ressam olarak yetiştiğini, daha sonraki hocalarının ise Yakut el-Müsta'sımî, Yahya es-Soffi, Hafız Osman ve Yesârî Mehmed Efendi (ö. 1849) olduğunu, hatta hocalar silsilesini Selçuklu halılarının dokuyan ustalara kadar götürebileceğini, Akademi-den mezun olduktan sonra arkadaşlarının çoğu gibi soluğu Paris'in Montmartre mahallesinde değil Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nin halı salonunda aldığını uzun uzun anlatır. Türk ve İslam Eserleri Müzesinde yirmi üç yıl müdürlük yapmış, bu uzun görevi sırasında davet ettiği ressam arkadaşlarından hiçbirini müzeye adımını bile atmadıkları gibi kendisinin yaptığı denemeleri de eleştirmişlerdir (Elif Naci Kendini Anlatıyor, 1979):

“Arap harflerinin Türk ve İslâm Eserleri müzesinde en güzellerini, perfectionné olmuş örneklerini gördüm. Ne yalan söyleyeyim? Kendimi zaptedemedim. Tablolarıma kadar onları yerleştirdim. Pervasızca. Bizim dost-

lar, 'Olmaz böyle şey!' dediler. Yani başkasının yarattığı bir yazı, bir 'vav', bir 'kaf', 'ayın'... Onları olduğu gibi tablosuna yerleştirmek olmaz. 'O başkasının malı, nasıl yerleştirir?' dediler. Ama onlara daima şunu söyledim 'Braque'ta yok mu? Juan Gris'de yok mu? Picasso, Chagall, Dufy, Klee'de yok mu?' Var. Ama onlar Lâtin harflerini yerleştirmişler, ben Arap harflerini yerleştirmişim. Suçum bu mu?"¹⁵

Çağdaş Türk ressamlarının çoğu, hat sanatına Elif Naci gibi değil Picasso, Paul Klee, Kandinsky, Hans Hartung gibi modern Batılı ressamların bu sanata ilgilendiklerini fark ettikten sonra yönelmişlerdir. Cevat Dereli, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Sabri Berkel, Şemsi Arel, Abidin Dino, Adnan Çoker, Erol Akyavaş, Süleyman Saim Tekcan, Ergin İnan, Balkan Naci İslimyeli gibi birçok ressamın eserlerinde, hat sanatı, farklı şekillerde ve farklı duyularla yansımaları bulur. Süleyman Saim Tekcan, Ergin İnan, Balkan Naci İslimyeli gibi 1928'den sonra dünyaya geldikleri için eski harfleri bilmeyen ressamlar sa, bu sanatı, Ferit Edgü'nün ifadesiyle, "özünden, anlamından soyutlayarak yalnızca plastik özellikleriyle" benimseyip sevmiş ve eserlerine taşımışlardır.

Bu ressamlar arasında Erol Akyavaş'ın özel bir yeri vardır. Hat sanatının soyut plastik değerlerini resminin ayrılmaz bir parçası hâline getiren Akyavaş, modernliğin yabancılaştırıcı ve dayanılmaz baskısına rağmen, geleneğin vazgeçilmez değerlerini yeniden hayatımızın bir parçası hâline getirmeye çalışan bir ressamdı. İçinden geldiğimiz dünyanın estetik tercihlerini derinden etkileyen tasavvufu modern resmin araçlarını ve imkânlarını kullanarak yeniden okumaya çalışıyordu. Bu, modernleşme tarihimizde benzerine rastlamadığımız bir tecrübeydi. Süleyman Saim Tekcan'ın da Osmanlı kültür mirasıyla, özellikle hat sanatıyla derin ve samimi bir ilişkisi vardır. Gazi Eğitim Enstitüsü yıllarından tanıdığı yakın dostlarından Hattat Emin Barın, bir gün Güzel Sanatlar Akademisine elinde bir paketle çıkagelir. Pakette, "Süleyman Saim Tekcan" isminin eski harflerle tuğ-

ra formunda yazılı olduğu bir levha vardır. Osmanlı kaligrafisi, yani hat sanatı, Tekcan'ın eserlerinde tezhibini Rikkat Kunt'a yaptırdığı bu tuğranın ilhamıyla yer almaya başlar, onlarca gravür, tuval resmi, rölyef, heykel ve sonunda *Süleymanname*, ardından *Atnağme* doğar.

Tekcan'ın hat sanatını keşfetmesini sağlayan Emin Barın, hat sanatına yedi yaşındayken babasından aldığı derslerle başlamıştı. İstanbul Erkek Muallim Mektebi ve Gazi Terbiye Enstitüsünü bitirdikten sonra matbaacılık ve klişecilik ihtisası için Almanya'ya gönderildi ve ciltçilik eğitimi gördü. Leipzig Akademisini bitirerek 1943 yılında Türkiye'ye dönen Emin Barın, bir süre sonra Güzel Sanatlar Akademisinde öğretim üyesi olarak göreve başladı. Ciltçilik sanatında Türkiye'nin en büyük uzmanlarından olan ve Necmeddin Okyay'dan da klasik Türk ciltçiliği dersleri alan Emin Barın, Erkek Muallim Mektebi yıllarında Reisülhattâtîn Kâmil Akdik'ten meşk ettiği hüsnühatta yıllar sonra yeniden dönmüş, grafik düzenleme bakımından imkânları çok geniş olan *kûfi* ve *divâni* türlerinde başarılı eserler vermeye başlamıştı. 1978 yılında Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde açtığı sergi dolayısıyla yayımlanan katalogda Nurullah Berk, Barın'ın sanatını şöyle değerlendiriyordu (Emin Barın. 25 Mayıs-15 Haziran 1978, 1978, s. 4):

Klasik hat sanatının tüm sırlarını çözmüş, bu girift sanatın tekniklerini incelemiş, uygulamış olan Emin Barın *elif*'lere, *vav*'lara, *he*'lere, *lâmelif*'lere klasik hattatların hiçbir zaman yaşamadıkları bir cesaretle, her seferinde bir sürpriz olan görülmemiş biçimler ve düzenlemeler vermektedir. Artık bu yazıları okumak ve anlamak gerekmez. Yazılar resim olmuştur ve onlarda bizi ilgilendiren melodik, müzikal çizgiler istiflerinin plastik görüntüsüdür.

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisinin Grafik Bölümü'nden 1976 yılında mezun olduktan sonra hocası Emin Barın'ın asistanı olarak aynı bölümde öğretim üyeliğine başlayan Savaş Çevik de grafik sanatının imkânlarını hat sanatına taşıyan bir hattattır. Çevik, Kemal Batanay'dan rik'a ve ta'lik, Hâmid

15 Elif Naci, Emin Barın'ın bir sergi kataloğuna yazdığı metinde de şunları söylüyor: "Bir daha geri gelmemek üzere gidenlerin ardından benim gözyaşı döktüğüm şeylerden biri de Arap harfleridir. Ben Arap harflerini o denli severim ki bu yüzden gericilikle suçlandığım bile oldu. Bir vakitler onları tablolarıma bile pervasızca yerleştirdim." (Emin Barın. 25 Mayıs-15 Haziran 1978, 1978, s. 14).

Aytaç'tan sülüs ve nesih, Ali Alpaslan'dan da dîvânî ve celî dîvânî meşk etmişti. Hat sanatının gelecek kuşaklara aktarılmasında büyük rolü olan Ali Alpaslan'ın seçkin talebelerinden biri olan Ali Toy'un da hat sanatını mimarinin ve grafik sanatlarının imkânlarıyla buluşturduğu söylenebilir. İstanbul Teknik Üniversitesinde mimari eğitimi görürken hat sanatına ilgi duyarak Ali Alpaslan'dan 1985 yılında ta'lik meşk etmeye başlayan ve 1988 yılında icazet alan Ali Toy, özellikle ta'lik, dîvânî, celî dîvânî ve kûfi hatlarla modern ve etkileyici tasarımlara imza atıyor. Güzel Sanatlar Akademisinde Necmeddin Okyay'ın oğlu Sacid Okyay'dan klasik ciltçiliği öğrenen büyük cilt ustası İslam Seçen de Emin Barın'dan modern cilt ve kaligrafi dersleri almıştı.

Sonuç olarak şu söylenebilir: 1982 yılında çıkarılan bir kanunla akademiler üniversiteye dönüştürülüp YÖK'e bağlanınca Devlet Güzel Sanatlar Akademisi de Mimar Sinan Üniversitesi¹⁶ olmuş ve Türk Süsleme Bölümü de yıllar sonra ihya edilerek "Geleneksel Türk Sanatları Bölümü" kurulmuştu. Mimar Sinan Üniversitesini Marmara ve Selçuk üniversiteleri takip etti. Artık devlet üniversitelerinin yanı sıra birçok vakıf üniversitesinde ve özel üniversitelerde "geleneksel" Türk sanatlarının öğretildiği bölümler bulunuyor. Yıllarca resmî destekten mahrum kalmasına rağmen, tezyinî sanatların, hat sanatının ve minyatürün birçok sanatkarı cezbetmesi, bu sanatların inanılmaz bir hayatiyete sahip olduğunu göstermektedir. Tanpınar'ın harfleri terk ettiğini söylediği melekler, kim bilir, belki de fazla uzaklaşmamışlardır.

Kaynakça

Akdik, Ş. (1949, Ocak 15). Babam Kâmil Akdik. *Yaşayan Sanat* (1), 5.

Ataç, N. (1938, Nisan 14). Haber. *Akşam Postası*, 3.

Ayvazoğlu, B. (2010). "Ebrunun İkinci Hayatı", *Türk Ebrusunda Düzgünman Ekolü*. İstanbul: İstanbul 2010 Kültür Başkenti Yayınları, 9-17.

Baltacıoğlu, İ. H. (1934). *Sanat*. İstanbul.

Baltacıoğlu, İ. H. (1956). Türk Sanat Gelenekleri. *Yıllık Araştırmalar Dergisi* (1).

Baltacıoğlu, İ. H. (1972). *Türk'e Doğru*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Berk, N. (1943). *Sanat Konuşmaları*. İstanbul: A. B. Neşriyatı.

Berk, S. (2015). Hattat Mustafa Halim Özyazıcı ve Tuttuğu Talebe Kayıt Defterleri. *Yalova Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi* (1), 5-50.

Celâl, M. (1938). *Reisülhattâtîn Kâmil Akdik*. İstanbul: İstanbul Kenan Basımevi ve Klişe Matbaası.

Cezar, M. (1983). Güzel Sanatlar Akademisi'nde 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne. Z. Sönmez (Dü.) içinde, *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.

Derman, F. Ç. (2013). *Rikkat Kunt Hoca Hanım 1903-1986*. İstanbul: Kubbealtı.

Derman, F. Ç. (2020). Hatıralarımdaki Kubbealtı Nakışhanesi. S. Uluant (Dü.) içinde, *50. Yılda Kubbealtı Akademisi Vakfı* (s. 11-28). İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

Derman, M. U. (2013). Yazır, Mahmut Bedrettin. *Diyanet İşleri Ansiklopedisi* (Cilt 43, s. 365). içinde İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Derman, M. U. (2015). *Medresetü'l-Hattâtîn Yüz Yaşında*. İstanbul: Kubbealtı.

Dino, A. (2017). *Kısa Hayat Öyküm*. İstanbul: Can Yayınları.

Edgü, F. (1976). İslam Hat Sanatının İncelikleri ve Batı'ya Etkileri. *Milliyet Sanat* (206), 7-11.

¹⁶ Mimar Sinan Üniversitesi'nin ismi 2004 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi olarak değiştirilmiştir.

- Edgü, F. (1982, Mayıs). Son Hattatın Ölümü. *Milliyet Sanat* (48), 35.
- Edgü, F. (1988). *Türk Hat Sanatı (Karalamalar/Meşkler)*. İstanbul: Ada Yayınları.
- Elif Naci Kendini Anlatıyor. (1979, Şubat). *Türkiyemiz* (27), 21-31.
- Emin Barın. 25 Mayıs-15 Haziran 1978. (1978). İstanbul: İDGSA.
- Eyüboğlu, B. R. (1940). Minyatürler Cennetinden Greco'ya. *Güzel Sanatlar* (2), 89-91.
- Eyüboğlu, B. R. (1949, Haziran). Nakış Küçümseyenlere. *Yaşayan Sanat* (6), 81-82.
- Güzel, M. Ş. (2008). *Abidin Dino: Birinci Kitap 1913-1942*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- İnal, İ. (1955). *Son Hattatlar*. İstanbul: Maarif Vekâleti Yayınları.
- İpşiroğlu, M. Ş., & Eyüboğlu, S. (1972). *Avrupa Resminde Gerçek Duygusu*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Meriç, R. M. (1937). *Türk Tezyinî Sanatları*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı.
- Meriç, R. M. (1937). *Türk Tezyinî Sanatları*. İstanbul: Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı.
- Mesara, G., Kazancıgil, A., & Sayar, A. G. (Dü). (2017). *Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver Bibliyografyası*. İstanbul: İşaret Yayınları.
- Sayar, A. G. (1994). *A. Süheyl Ünver: Hayatı, Şahsiyeti, Eserleri 1898-1986*. İstanbul: Eren Yayıncılık.
- Tanpınar, A. H. (1938, Şubat 15). Kendi Kendimize Doğru. *Cumhuriyet* (49-50), 3.
- Tanpınar, A. H. (1970). *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Türkiye Kültür Enstitüsü Yayınları.
- Tevfikoğlu, M. (1986). *Rıfkı Melûl Meriç*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ulunay, R. C. (1964, Ekim 10). Hattat Halim Hoca. *Milliyet*, 3.
- Ünver, S. (1946). *Ressam Nigarî: Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Ünver, S. (1949). *Ressam Levnî: Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Ünver, S. (1951). *Müzezzeh Karamemi*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayını.
- Ünver, S. (1958). *Fatih Devri Saray Nakışhânesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayını.
- Yazır, M. B. (1972). *Medeniyet Âleminde Yazı ve İslam Medeniyetinde Kalem Güzeli II*. (M. U. Derman, Dü.) Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Yetkin, S. K. (1940). Sanatımızın İstikameti. *Güzel Sanatlar* (2).