



NECMETTİN ERBAKAN
ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR
FAKÜLTESİ

konya sanat

Yıl / Year: 2020 • Sayı / Issue: 3

KONYA SANAT DERGİSİ

JOURNAL OF KONYA ART

YIL / YEAR: 2020 • SAYI / ISSUE: 3

Sahibi / Owner

Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı Adına
On Behalf of Necmettin Erbakan University The Faculty of Fine Arts
Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI

Editör / Editor

Dr. Öğr. Üyesi Osman PERÇİN (Necmettin Erbakan Üniversitesi)

Editör Yardımcıları / Associate Editors

Öğr. Gör. Mehmet Ali SEVİMLİ (Necmettin Erbakan Üniversitesi)

Yayın Türü / Publication Type

Yerel Süreli Yayın / National Periodical

Yayın Periyodu / Publication Period

Yılda bir kez yayınlanır (Aralık) / Published once a year (December)

Yayın Tarihi / Publication Date

Aralık 2020 / December 2020

Yazışma Adresi / Correspondance Address

Sahibata Mahallesi, Abdülmümin Sokak, Necmettin Erbakan Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı No. 16, Meram / KONYA

Tel / Phone: (0332) 321 2015 - 16

e-mail: konyasanat@erbakan.edu.tr

Web: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ks>

Konya Sanat yılda bir kez yayınlanan hakemli bir dergidir.
Journal of Konya Art is a refereed publish once a year.



ISSN: 2667-789X

DergiPark
AKADEMİK

konyasanat

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Ahmet ÇAYCI	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU	(Marmara Üniversitesi)
Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. Süleyman BERK	(Yalova Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Osman PERÇİN	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)

Yayın Danışma Kurulu / Editorial Advisory Board

Prof. Dr. Adnan TEPECİK	(Başkent Üniversitesi)
Prof. Dr. Alev KURU	(Gazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Melek GÖKAY	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. Namık Kemal SARIKAVAK	(Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Osman ALTINTAŞ	(Giresun Üniversitesi)
Prof. Dr. Yüksel BİNGÖL	(Atılım Üniversitesi)
Prof. İlhan ÖZKEÇECİ	(Yıldız Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Bilal KUŞPINAR	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Prof. Dr. Ahmet KALENDER	(Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Şükrü BALCI	(Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Harun Hilmi POLAT	(Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Uğur ATAN	(Dumlupınar Üniversitesi)
Prof. Dr. Enderhan KARAKOÇ	(Selçuk Üniversitesi)
Prof. Dr. Yusuf KEŞ	(Süleyman Demirel Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet ÖZKARTAL	(Süleyman Demirel Üniversitesi)
Prof. Dr. Levent MERCİN	(Dumlupınar Üniversitesi)
Doç. Dr. Ali Atıf POLAT	(Selçuk Üniversitesi)
Doç. Dr. Şehnaz BİÇER ÖZCAN	(Marmara Üniversitesi)

Bu Sayıya (2020; Sayı: 3) Katkı Veren Hakemler

Prof. Dr. Süleyman BERK	(Yalova Üniversitesi)
Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Doç. Dr. Oğuzhan UZUN	(Çankırı Karatekin Üniversitesi)
Doç. Dr. Muzaffer YILMAZ	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi M. Sefa DOĞRU	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi E. Günevi USLU	(Düzce Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Nurhan ÖZKAN	(Akdeniz Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Çetin ÖZTÜRK	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem Ö. ERTUNÇ	(Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin YEŞİL	(Dumlupınar Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin ÖZTÜRK	(Karatay Üniversitesi)

ÖNSÖZ

Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi yayını olan Konya Sanat Dergisi, yılda bir kez (Aralık Dönemi) yayın yapan hakemli akademik bir dergidir. Konya Sanat Dergisi 2018 yılında yayın hayatına başlamış ve bu sayısı ile beraber üçüncü yılını geride bırakmaktadır.

Dergi bünyesinde genel olarak; Sanat Eğitimi, Kültür-Sanat, Güzel Sanatlar, Uygulamalı Sanatlar, Geleneksel Türk Sanatları, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı, Mimarlık, İç Mimarlık Tasarımı, Grafik, Heykel, Müzik, Resim, Sahne Sanatları, Sanat Tarihi, Arkeoloji Verileri, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım, Seramik, Sinema-Tv, İletişim Sanatları, Tekstil ve Moda Tasarımı başta olmak üzere doğrudan veya dolaylı olarak ilişki içinde olan tüm sanat ve çalışma alanlarıyla ilgili makalelere yer verilmektedir.

Bu sayıda, Sinema, Seramik, Geleneksel Türk Sanatları ve Mimarlık alanlarından olmak üzere 6 adet bilimsel makale ve bir adet kitap incelemesi yer almaktadır.

Dergimizin yayın hayatına devam etmesinde bizlere katkı sağlayan danışma kurulu ve yayın kurulundaki tüm değerli akademisyenlerimize verdikleri katkılardan dolayı teşekkür ederim. Ayrıca bu sayının yayınlanmasında bizlere katkı sağlayan tüm yazarlarımıza ve desteklerini esirgemeyen hakemlerimize teşekkürü bir borç bilirim.

Uluslararası indekslerce taranan akademik bir dergi olma yolunda siz değerli meslektaşlarımızın önemli ilgi ve katkıları sayesinde emin adımlarla ilerlemekteyiz. Daha önceki yayınlarımız gibi bu sayımızın da bu alanlarda çalışmalar yapan akademisyenlere ve bu konuda yapılan çalışmalara katkı sağlaması ümidiyle sizlere sunuyor, bir sonraki sayımızda tekrar buluşmayı diliyorum.

Dr. Öğr. Üyesi Osman PERÇİN

Editör



ISSN: 2667-789X
DergiPark
AKADEMİK

konyasanat

KONYA SANAT DERGİSİ

JOURNAL OF KONYA ART

YIL / YEAR: 2020 • SAYI / ISSUE: 3

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

- Bengi Deren SAKA, Necmi KAHRAMAN**
Trabzon-Akçaabat Orta Mahalle'de Yer Alan Geleneksel Türk Evlerine
Ait Pencerelerin İncelenmesi 1 - 13
- Ayşe Zehra SAYIN, Ahmet ÇAYCI**
Safevi-Şiraz Üslûbu Hamse-i Nizâmî Nüshasının Tezhipleri 14 - 31
- İsmail ÖZÇELİK**
Sinema Perdesinde Araştırmacı Gazetecilik:
"Spotlight" Filmi Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme 32 - 48
- Çiğdem ÖNKOL ERTUNÇ, İclal BEŞTAV**
Fransız Milli Kütüphanesinde Bulunan 482 Envanter Numaralı
Mushafın Tezyini Açısından Değerlendirilmesi 49 - 63
- Gülşen KAHRAMAN, Azize Melek ÖNDER**
Kuş Evleri ve Seramik Sanatçılarından Örnekler 64 - 78
- Nihat KAĞNICI**
Konya Alâeddin Camii Mihrap Yüzeyindeki Selçuklu Sülüsü
Yazıların Hat Sanatı Açısından Değerlendirilmesi 79 - 94
- Kitap Değerlendirmesi / Book Review**
- Ayşe Zehra SAYIN**
Kubbe-i Hadrâ Kalemîşi Tezyînâtı ve Onarımı 95 - 97

Trabzon-Akçaabat Orta Mahalle’de Yer Alan Geleneksel Türk Evlerine Ait Pencerelerin İncelenmesi

Bengi Deren SAKA¹ , Necmi KAHRAMAN² 

¹ Yüksek Lisans, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı, Afyonkarahisar, Türkiye, bengideren@gmail.com

² Dr. Öğr.Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Afyon Meslek Yüksekokulu, İç Mekan Tasarımı, Afyonkarahisar, Türkiye, nkahraman@aku.edu.tr

Makale Bilgileri

ÖZ

Makale Geçmişi

Geliş: 06.11.2020

Kabul: 11.12.2020

Yayın: 25.12.2020

Anahtar Kelimeler:

Geleneksel Türk Evi,
Geleneksel Akçaabat
Orta Mahalle Evleri,
Geleneksel Pencereler.

Geleneksel Türk evleri, özgün mimarileriyle olduğu gibi iç mekânları ve ince yapı elemanlarıyla da geleneksel kültürün vazgeçilmez yapılarıdır. Geleneksel Türk evlerinin tasarımını bulunduğu coğrafya, dış etkiler, arazi yapısı, sokak-manzara ilişkisi gibi birçok unsur etkilemiştir. Bu faktörler ayrıca tasarımın iç mekânını, iç mekânı oluşturan donatıları etkilemiş ve ince yapı elemanlarına da yön vermiştir. Bu amaçla, Trabzon-Akçaabat Orta Mahalle’de bulunan 17 adet ulaşılabilir tescilli ev araştırma kapsamında ele alınmıştır. Bu evlere ait ince yapı elemanlarından pencerelerin açılış yönü, işlevsel amacı, sayısı, boyutu, katlar arasındaki yatayda ve düşeydeki aks dizisi, malzeme ve süsleme şekli tespit edilerek incelenmiştir. Evlerin konum-sokak bilgileri, fotoğrafları ve evlere ait pencerelerin özellikleri her bir pencere için ayrı ayrı oluşturulan envanter formlar üzerinde belirtilmiştir. Sonuçta, Trabzon-Akçaabat Orta Mahalle’de yer alan geleneksel Türk evlerinin ince yapı elemanlarından pencerelerin standartlaşmış özellikleri tespit edilerek bölgeye ait özellikleri belirtilmiştir. Çoğunluğunun bozulmalara karşı korunması gerektiği kanısına varılmıştır. Ayrıca çalışma ile bu tarihi ve kültürel varlıklarımızın arşivlenmesi sağlanmıştır.

Examination of the Windows of Traditional Turkish Houses in Trabzon-Akçaabat Orta Mahalle

Article Info

ABSTRACT

Article History

Received: 06.11.2020

Accepted: 11.12.2020

Published: 25.12.2020

Keywords:

Traditional Turkish
House,
Traditional Akçaabat
Orta Mahalle Houses,
Traditional Windows.

Traditional Turkish houses are indispensable structures of traditional culture with their interior spaces and fine building elements as well as their original architecture. Many factors such as geography, external effects, land structure, street-landscape relationship have affected the design of traditional Turkish houses. These factors also gave direction to the interior space of the design, the fittings and fine building elements that make up the interior space. For this purpose, 17 accessible registered houses in Trabzon-Akçaabat Orta Mahalle were considered within the scope of the research. Among the fine building elements of these houses, the opening direction of the windows, their functional purpose, number, size, horizontal and vertical axis of the floors between the floors, material and decoration style were determined and examined. The location and street information of the houses, their photographs and the properties of the windows of the houses are indicated on the inventory forms created separately for each window. As a result, standardized features of windows, one of the fine structural elements of traditional Turkish houses located in Trabzon-Akçaabat Orta Mahalle, were determined and the characteristics of the region were determined. It is concluded that the majority should be protected against deterioration. In addition, archiving of these historical and cultural assets was ensured with this study.

Atf/Citation: Saka., B, D. & Kahraman., N. (2020). Trabzon-Akçaabat Orta Mahalle’de Yer Alan Geleneksel Türk Evlerine Ait Pencerelerin İncelenmesi, *Konya Sanat Dergisi*, 3, 1-13.



“This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)”

GİRİŞ

Geleneksel Türk evlerinde cephedeki karakteristik bütünlüğün bir parçası olan pencereler; süslemeleri, söveleri, boyutları, sıralanışları ve diğer ince yapı elemanlarıyla bütünlüğü önem arz eden unsurlardandır.

Geleneksel Türk evinde yapının konumu, tasarımı, plânı, malzeme seçimi gibi birçok faktörü etkileyen iklim-coğrafya ve kültür pencereleri de etkilemiştir. Bu doğrultuda pencerelerin özellikleri:

İç mekândaki döşeme, seki altı, sekinin şekli, yüksekliği ve pencere ile ilişkisi evde barınan kişilerin yaşam biçimleri ve dışarıyla iletişimi konusunda; kullanılan kaplama malzemeleri ve iç mekândaki diğer elemanlar hakkında bilgi verir. Pencerelerdeki ahşap ya da demir parmaklıklar, kafesler, kepenk ve tepe pencereleri de hem mahremiyet derecesine hem de yapının inşaa tarihine ilişkin bilgiler verir (Asatekin, 1994; Akt: Gögebakan: 52).

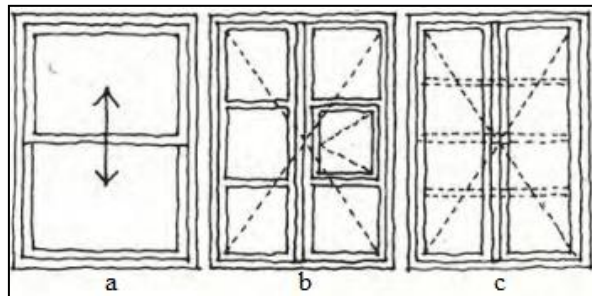
Donatıların odalardaki yerleşim düzeni ve boyutları ihtiyaca göre değişiklik göstermektedir. İnce yapı ve donatı elemanlarının boyutları insan ölçüsüne göre belirlenmiştir. Örneğin pencere ve kapı yüksekliğinde, odayı çepeçevre dolanan ahşap sergen ‘el değmesin yeter’ yükseklikte tasarlanmıştır. Donatı elemanlarının yerleşim düzeni ve karakteristik özellikleri; önem, kullanım sıklığı, kullanım sırası ve depolama gibi ergonomik ilkelere göre plânlanmıştır. Türk evinde sabit donatı elemanları, mekânın eylemlere göre şekillenmesini sağlayan en önemli öğelerdir (Eldem, 1968).

Geleneksel Türk evlerinde dış etkiler, arazi yapısı, sokak-manzara ilişkisi yapının konumlanmasında etkili olduğu gibi pencerelerinde açılış yönünü, sıklığını, boyutunu etkilemektedir. Manzaraya ya da bahçeye yönelik cephelerdeki pencerelerin boyut olarak daha büyük ve sıklıkla ön cephede yer aldığı görülmektedir.

Çalışmanın amacı, Anadolu'nun birçok bölgesinde var olan, tarihsel önemi ve kendine has mimarî üslup ve ilkeler taşıyan, ‘‘Türkevini, iç mimarlık alanında yapılan literatür taraması sırasında ince yapı elemanlarından pencerelere ait birçok seminer ve lisans tezine rastlanmış fakat bu konunun ‘‘Türk Evi’’ bağlamında, özellikle Doğu Karadeniz Bölgesi’ne ait örneklerde ele alınmadığı tespit edilmiştir. Bu durum araştırmanın önemini ortaya koymaktadır.

Türk Evinde Pencere Konumu ve Özellikleri

Türk evinin ilk örneklerini, dışarıya açılan pencerelerden ziyade, bütün odaların iç avludan ışık aldığı cephe düzeni oluşturmaktadır. İlk dönemde yapılan pencereler camsızdır. Camın yaygınlaşmasıyla iki yana açılan çerçeveler yapılmıştır (Yürekli, 1979).



Resim1. Pencere Kanatlarının Açılma Türleri; Düşey Yönde Çalışan Kanat (a), Düşey Menteşeli Kanat (b ve c) (Küçükerman, 1998).

Hangi kanat türünün kullanılacağını belirleyen en büyük faktör iklimdir. Resim 1 b’de ifade edilen kanat içerisine uygulanan diğer küçük kanatçık çeşidi, özellikle soğuk iklim bölgelerinde inşa edilmiş Türk evlerinde iç mekânın soğumasını önlemek amacıyla uygulanmıştır (Küçükerman,

1998).

Mahremiyet anlayışından dolayı alt kattaki pencereler boyut olarak küçük tutulmuştur. Üst kattaki pencereler ise daha sık, boyut olarak da büyük tutulup iç mekânın doğal ışıktan daha fazla faydalanması sağlanmıştır. Bazı evlerde sadece zemin kat pencerelerinde bazen ise tüm katlardaki pencerelerde görülen pencere kafesleri ve kapakları güvenlik sağladığı gibi ayrıca görsel bütünlük oluşturarak cepheye estetik bir görünüm de katmıştır (Küçükerman, 1998).

Türk Evinde Pencere Çeşitleri

• Düşey sürme pencere (Giyotin)

İslâmiyet'in etkisiyle dışarıya açılan pencerelerden ziyade avludan ışık gereksinimini karşılayan cephe düzeni oluşturmuştur. İçte kapanık yaşayan Türklerde, düşey sürme pencereler batı etkisinden sonra görülmüştür. Pencerelerin, ev bütünlüğü (katlar arasında) içerisinde çeşitli biçimlerde uygulandığı görülmektedir (Küçükerman, 1998).

Aynı bölgelerde yapılmış evlerin cephesel özellikleri, pencere boyutları benzerlik gösterir.

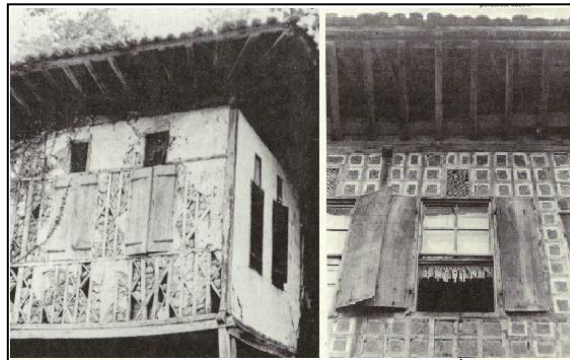
Pencere sistemleri dıştan iki yana doğru açılan ahşap kepenkler, ahşap kafes ya da demir parmaklıklar olarak tasarlanmıştır. Bu pencereler mekânın içine ve dışına belli yararları ve estetik katkıları sunacak şekilde düzenlenmiştir (Ünver, 1976; Kahraman, 1997; Arat, 2011).

Dıştan iki yana doğru açılan ahşap kepenkler güvenlik ve mahremiyet amacına bağlı kalınmadan kullanılan elemanlardır. Ahşap kafesli pencereler ise mahremiyet amaçlı kullanılmaktadır. Bu amaçla kullanılan ahşap kafesler, küçük kafesçikler bırakacak şekilde imal edilir. Güvenlik amacıyla kullanılanlarda ahşabın kesiti daha büyük ve kareler de geçilemeyecek kadar daha büyük tutulur (Kahraman, 1997; Arat, 2011).

Demir parmaklıklar yalnızca güvenlik amaçlı kullanılır. Estetik örneklerine rastlayabileceğimiz gibi günümüzde basit ve çirkin diyebileceğimiz kullanımları görülmektedir. Camlı kanatlar, mekânın içine ve dışına ayrı ayrı belli yararları ve estetik katkılar sunacak şekilde düzenlenmiştir. Bina ögesidir. Süslemeleri çoğu kez vitray olarak tasarlanmıştır. Pencerenin sağlamlığını elde etmek kaygısıyla alçı, kurşun ve beton vitraya rastlanmaktadır (Küçükerman, 1998; Kahraman, 1997; Arat, 2011).

• Tepe pencereleri

Tepe pencereleri, özellikle kalın duvarlarda, insanın erişemeyeceği yükseklikte olduğu ve açılma gereksinimi duyulmadığı için sabit kanatlı yapılmaktadır. İç mekânın ışıktan faydalanmasının yanı sıra camlarına da uygulanan süslemelerle dekoratif bir elemandır. Tepe penceresi uygulamalarında bölgesel özellikler etkindir. Özellikle Doğu Karadeniz bölgesinin yağışlı iklimi ve ahşap işleme geleneği, tepe penceresinin yorumlanmasında etkili olmuştur (Resim 2) (Eldem, 1987; Küçükerman, 1998).



Resim 2. Türk Evi'nde Ahşap Kapaklı Tepe Penceresi, Araklı –Trabzon (Küçükerman,1985).

- Muntabık pencere

Birçok yapı elemanı gibi tarihsel süreç içerisinde değişime uğrayan pencereler, fonksiyonel özelliğinin yanı sıra sonraki gelişiminde sanatsal olarak da düşünülmüştür. Basit dikdörtgen ve kare şekillerinin yanı sıra kemerli ve elips şekillerinde de pencereler görülmüştür. 1800'lerde ses ve ısı yalıtımını arttırmak için muntabık yani iki ayrı pencerenin arka arkaya yerleştirilmesi yapımı başlamıştır (Yürekli, 1979).

YÖNTEM

Bu çalışmada Orta Mahalle'de bulunan geleneksel Türk Evlerinin pencereleri saha araştırması yapılarak, pencerelerle ilgili boyut, süsleme, estetik özellikleri akademik çalışmalarda kabul görmüş envanter form üzerinde verilmiştir. Ev sahipleriyle yüzyüze görüşmenin yanı sıra Akçaabat Tarihi Evler Koruma Derneği Başkan Yardımcısı Ömer ORHAN, Orta Mahalle yerleşkesi, mimari yapıları ve mevkide restorasyon çalışmaları bulunan Mimar Bekir GERÇEK ve Mimar Uğur DEĞERMENCİ bilgileri ile saha araştırması derlenerek konu ile ilgili literatür taraması yapılmıştır.

Örneklem/Çalışma

Orta Mahalle evlerindeki 24 adet tescilli ev araştırmanın evrenini, bunlardan ulaşılabilir 17 adet ev ise örneklemini oluşturmaktadır (Tablo 1).

Tablo 1. Araştırma Kapsamında İncelenen Evler

YAPININ İSMİ	Sokak	Tescil Durumu	Yapım Yılı	Kat Sayısı
1.Timurciler Konağı	Sırt	Tescilli	1890~1899	2
2.Veysel Seyis Evi	Demirci	Tescilli	1890~1899	2
3.Lermioğlu Konağı	Sırt	Tescilli	1890~1899	2
4.Hüsnü Efendi Konağı	Dutlu	Tescilli	1890~1899	2
5.Remzi Bey Konağı	Dutlu	Tescilli	1890~1899	2
6.Hayri Çolak Evi	Dutlu	Tescilli	1890~1899	1
7.Mehmet Efendi Konağı	Dutlu	Tescilli	1890~1899	3
8.Kanoğlu Konağı	Dutlu	Tescilli	1890~1899	2
9.Neziroğlu Konağı	Dutlu	Tescilli	1890~1899	2
10.İbrahim Ağa Evi	Dutlu	Tescilli	1890~1899	3
11.Birincioğlu Evi	Dutlu	Tescilli	1890~1899	2
12.Benzinci Mustafa Evi	Dutlu	Tescilli	1890~1899	2
13.Veli Sezgin Evi	Dutlu	Tescilli	1890~1899	2
14.Bekir Efendi Evi	Dutlu	Tescilli	1890~1899	2
15.Sonay Çavuşoğlu Evi	Pulathane	Tescilli	1890~1899	2
16.Mehmet Saltoğlu Konağı	Dutlu	Tescilli	1890~1899	2
17.Ömer Türer Konağı	Pulathane	Tescilli	1890~1899	2

BULGULAR

Orta Mahallede incelenen 17 Türkevi sonucu erişilen bulgular şunlardır: Cepheye karakteristik bir özellik katan pencereler, çıkma bulunan evlerde çıkmanın her iki yanında dizili halde bulunmaktadır. Genellikle çıkmanın kısa kenarında daha dar olarak plânlanmıştır. Alınan ölçülerin ortamları değerlerine göre genişliği 100 cm'yi geçmeyecek ve dikdörtgen şeklini bozmayacak biçimde uygulandığı görülmüştür. Yörelere göre genişlik ve yükseklikleri değişse de incelenen pencerelerin 1/2'lik oranı kendi içinde yakaladığı görülür. Pencereler genel olarak ahşap söve ve pervazla çevrelenmiştir.

Mahremiyet unsuru geleneksel Türk evlerinde olduğu gibi Orta Mahalle evlerinin tasarımına dayansmıştır. Hem mahremiyet hem de güvenlik açısından zemin kattaki pencere boyutlarında küçülmeler ve parmaklıklar görülmüştür. Çoğunlukla ahşap sövelerin alınlık kısmında taç bulunmaktadır. Pervaz ve taçlar süslemeden uzak, yalındır. Dış kapının bir ya da her iki yanında pencere bulunan örneklerde, pencere söveleri dış kapının sövelerine birleştirilerek üst tarafta kemer görüntüsü oluşturulmuştur. Cephede bu durum estetik bütünlük sağlamaktadır (Resim 3).

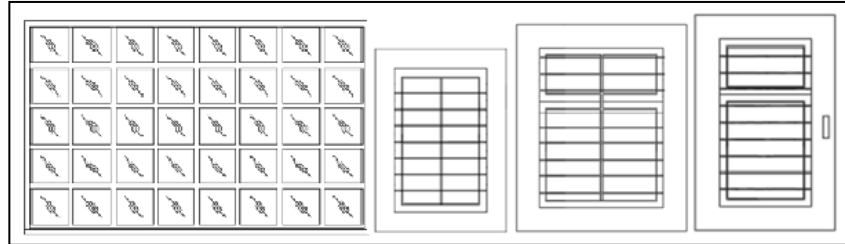


Resim 3. Birleşik Pencere ve Dış Kapı Söve Örnekleri

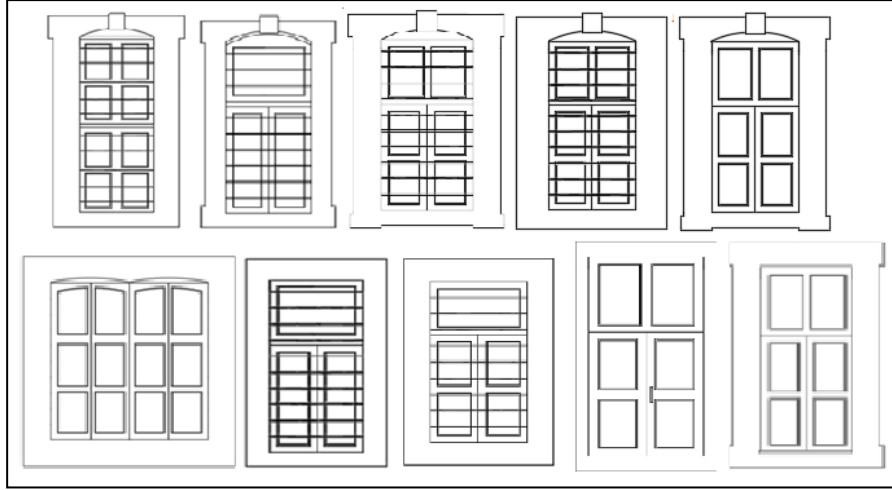
Kemerli pencerelerin görülmemesinin en büyük nedeni iklimin vermiş olduğu etkidir. Kemer pencere üzerinde bir nevi siperlik yaparak güneş kontrolünü sağlar. Bu durum mekânda gölge oluşturur ve gölgeyi mekâna yansıtır. Dolayısıyla sıcak bölgelerde bulunan evlerde daha çok uygulanmaktadır. Ilıman ve güneşli gün sayısı mevsim normallerinde olan Karadeniz Bölgesinde nadir olarak uygulanan pencere kemerleri ise, basık ve dardır.

Geleneksel Türk Evi'ndeki mahremiyeti sağlamak amacıyla yapılan kafesler ve kepenkler Orta Mahalle evlerinde bulunmamaktadır. Her iki katta da aynı amaç doğrultusunda yapılmış, ahşap ve demir korkuluklar görülmüştür. Bu korkuluklar ayrıca pencereleri dış hava şartlarından korumak içinde yapılır.

Pencereler zemin katta üstü sabit, altı iki kanatlı açılır şekildedir. 1.katta üstü sabit, altı iki kanatlı açılır olarak görülmüştür (Resim 4-5).



Resim 4. Orta Mahalle Evleri'nde Zemin Katta Görülen Pencereler



Resim 5. Orta Mahalle Evleri'nde Zemin, 1. ve 2. Katta Görülen Pencereleer

Geleneksel Türk evlerinde mahremiyet konusu evlerin cephelerini, kat sayılarını, çıkmaları, pencere ve kapı düzenleri gibi birçok şeyi etkilemiştir. Çıkma bulunmayan Veysel Seyis evinin 1. katında sofa mekânının manzaraya yönelmiş duvarında mahremiyet bakış açısıyla kafeslerin küçültüldüğü görülmektedir. Bir diğer çıkma bulunmayan yapı Kanoğlu Konağı ön cephesindeki duvarda da pencere boyutu alışlagelmiş orandan daha geniş olduğu görülmektedir. Bu genişlikpencere deliklerinin daha küçük ve geometrik bölmelere ayrılıp hem estetik katkı hem de iç mekânı perdelemesi mahremiyet anlayışının yansımasıdır (Resim 6-7).



Resim 6. Orta Mahalle Evleri'nde Görülen Pencere Örnekleri



Resim 7. Orta Mahalle Evleri'nde Görülen Küçük Bölmeli Pencereleer

Zemin kat ve 1. kat pencereleri ile ilgili elde edilen veriler, yenilenme durumu, sövelerin ve kasaların malzemesi, kanat sayısı, kanat ölçüleri tablolaştırılarak ifade edilmiştir (Tablo 2-3).

Zemin katlarda ölçülen en yüksek pencere genişliği; 89 cm, en düşük pencere genişliği 70cm, pencere genişliği ortalaması 80.9 cm' dir. Zemin katlarda ölçülen en yüksek pencere yüksekliği; 176 cm, en düşük pencere yüksekliği 139 cm, pencere yüksekliği ortalaması 164,2 cm' dir (Tablo2-3).

1. katlarda ölçülen en yüksek pencere genişliği; 97 cm, en düşük pencere genişliği 81 cm, pencere genişliği ortalaması 83.7 cm' dir. Zemin katlarda ölçülen en yüksek pencere yüksekliği; 178 cm, en düşük pencere yüksekliği 145 cm, pencere yüksekliği ortalaması 166,4 cm' dir (Tablo 3).

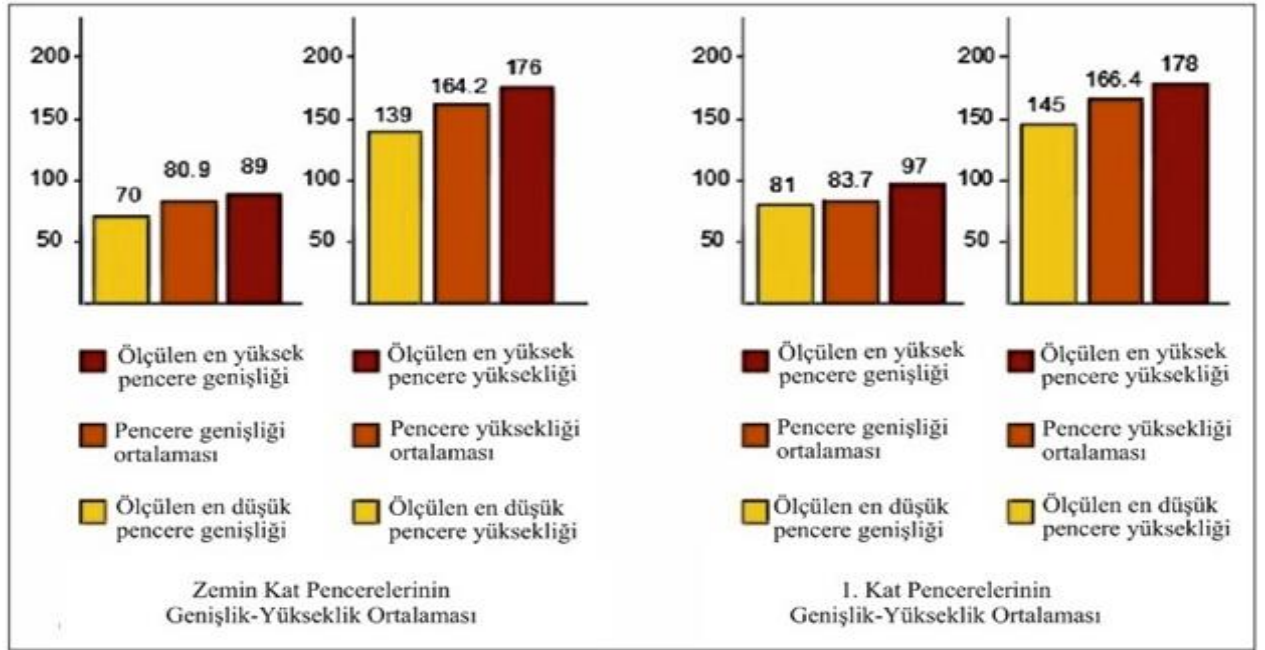
Tablo 2. İncelenen Zemin Kat Pencerelerinin Özellikleri

Evin Adı	Malzeme	Yenileme		Kanat Sayısı		Kanat Ölçüleri (cm)			Taç	
		Var	Yok	Tek	Çift	Gen.	Yük.	Kal.	Var	Yok
1. Timurciler Konağı	Ahşap	x			x	87	162	3	x	
2. Veysel Seyis Evi	Ahşap		x		x	84	171	3	x	
3. Lermioğlu Konağı	Ahşap		x		x	86	164	5	x	
4. Hüsnü Efendi Konağı	Ahşap		x		x	84	167	4	x	
5. Remzi Bey Konağı	Ahşap		x		x	84	161	3,5	x	
6. Hayri Çolak Evi	Ahşap	x			x	76	139	3		x
7. Mehmet Efendi Konağı	Ahşap		x		x	87	168	3	x	
8. Kanoğlu Konağı	Ahşap		x		x	81	160	3	x	
9. Neziroğlu Konağı	Ahşap		x		x	85	167	3,5	x	
10. İbrahim Ağa Evi	Ahşap		x		x	138	149	3		x
11. Birincioğlu Evi	Ahşap		x		x	89	171	3	x	
12. Benzinci Mustafa Evi	Ahşap		x		x	86	175	5	x	
13. Veli Sezgin Evi	Ahşap		x		x	70	145	3	x	
14. Bekir Efendi Evi	Ahşap		x		x	86	167	3	x	
15. Sonay Çavuşoğlu Evi	Ahşap		x		x	89	176	3	x	
16. Mehmet Saltoğlu Konağı	Ahşap		x		x	81	175	3	x	
17. Ömer Türer Konağı	Ahşap		x		x	84	166	5	x	

Tablo 3. İncelenen 1. Kat Pencerelerinin Özellikleri

Evin Adı	Malzeme	Yenileme		Kanat Sayısı		Kanat Ölçüleri (cm)			Taç	
		Var	Yok	Tek	Çift	Gen.	Yük.	Kalın.	Var	Yok
1. Timurciler Konağı	Ahşap		x		x	88	164	3	x	
2. Veysel Seyis Evi	Ahşap		x		x	163	174	3	x	
3. Lermioğlu Konağı	Ahşap		x		x	87	164	5	x	
4. Hüsnü Efendi Konağı	Ahşap		x		x	84	167	4	x	
5. Remzi Bey Konağı	Ahşap		x		x	86	165	3,5	x	
6. Hayri Çolak Evi	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
7. Mehmet Efendi Konağı	Ahşap		x		x	87	169	3	x	
8. Kanoğlu Konağı	Ahşap		x		x	81	167	3	x	
9. Neziroğlu Konağı	Ahşap		x		x	85	145	3,5	x	
10. İbrahim Ağa Evi	Ahşap		x		x	86	168	3	x	
11. Birincioğlu Evi	Ahşap		x		x	97	166	3	x	
12. Benzinci Mustafa Evi	Ahşap		x		x	88	176	5	x	
13. Veli Sezgin Evi	Ahşap		x		x	87	164	3	x	
14. Bekir Efendi Evi	Ahşap		x		x	86	164	3	x	
15. Sonay Çavuşoğlu Evi	Ahşap		x		x	91	176	3	x	
16. Mehmet Saltoğlu Konağı	Ahşap		x		x	81	178	3	x	
17. Ömer Türer Konağı	Ahşap		x		x	86	168	5	x	

1.Kat ve Zemin kat pencere ölçülerinin ortalamaları, en yüksek ve düşük ölçüler grafiksel gösterimle Resim 8'de verilmiştir.



Resim 8. 1. Kat ve Zemin Kat Pencere Ölçülerinin Ortalamaları

Orta Mahallede incelenen 17 tescilli evin zemin ve birinci katlarına ait mevcut durum, söve çeşidi, yapım tekniği, süsleme, koruma durumu akademik çalışmalarda kabul görmüş envanter form uygulanarak tablolaştırılmıştır (Tablo 4).

Tablo 4. Araştırmada İncelenen Evler ve Pencerelelerin Özellikleri


1. TİMURCİLER KONAĞI PENCERELERİ				
Koruma Durumu	Yapım Tekniği	Süsleme	Ölçü	
İyi	Ahşap- Çift Kanat Dikey Eksenli İçe Açılır	Her İki Katta Taç ve Kemer	Gen.: 80 cm Yük.: 145 cm Kal.: 3 cm	
2. VEYSEL SEYİS EVİ PENCERELERİ				
Koruma Durumu	Yapım Tekniği	Süsleme	Ölçü	
İyi	Ahşap- Çift Kanat Dikey Eksenli İçe Açılır	Her İki Katta Taç ve Kemer	Gen.:74 cm Yük.: 163 cm Kal.: 3 cm	
3. LERMİOĞLU KONAĞI PENCERELERİ				
Koruma Durumu	Yapım Tekniği	Süsleme	Ölçü	
İyi	Ahşap- Çift Kanat Dikey Eksenli İçe Açılır	Her İki Katta Taç ve Kemer	Gen.: 86 cm Yük.: 164 cm Kal.: 5 cm	

4. HÜSNÜ EFENDİ KONAĞI PENCERELERİ				
Koruma Durumu	Yapım Tekniği	Süsleme	Ölçü	
İyi	Ahşap- Çift Kanat Dikey Eksenli İçe Açılır	Her İki Katta Taç ve Kemer	Gen.:84cm Yük.: 167 cm Kal.: 4 cm	
5. REMZİ BEY KONAĞI PENCERELERİ				
Koruma Durumu	Yapım Tekniği	Süsleme	Ölçü	
İyi	Ahşap- Çift Kanat Dikey Eksenli İçe Açılır	Her İki Katta Taç ve Kemer	Gen.: 84 cm Yük.: 161 cm Kal.: 3.5 cm	
6. HAYRİ ÇOLAK EVİ PENCERELERİ				
Koruma Durumu	Yapım Tekniği	Süsleme	Ölçü	
Yenilenme	Ahşap- Çift Kanat Dikey Eksenli İçe Açılır	Taç Yok	Gen.:76cm Yük.: 139 cm Kal.: 3 cm	
7. MEHMET EFENDİ KONAĞI PENCERELERİ				
Koruma Durumu	Yapım Tekniği	Süsleme	Ölçü	
Yenilenme	Ahşap- Çift Kanat Dikey Eksenli İçe Açılır	Taç Var	Gen.:80cm Yük.: 145 cm Kal.: 3 cm	

Tablo 4. Araştırmada İncelenen Evler ve Pencereilerin Özellikleri (Devamı)

8. KANOĞLU KONAĞI PENCERELERİ				
Koruma Durumu	Yapım Tekniği	Süsleme	Ölçü	
Yenilenme	Ahşap- Çift Kanat Dikey Eksenli İçe Açılır	Taç Var	Gen.: 83 cm Yük.: 155 cm Kal.: 3 cm	
9. NEZİROĞU KONAĞI PENCERELERİ				
Koruma Durumu	Yapım Tekniği	Süsleme	Ölçü	
İyi	Ahşap- Çift Kanat Dikey Eksenli İçe Açılır	Taç Var	Gen.: 85 cm Yük.: 167 cm Kal.: 3.5 cm	
10. İBRAHİM AĞA EVİ PENCERELERİ				
Koruma Durumu	Yapım Tekniği	Süsleme	Ölçü	
İyi	Ahşap- Çift Kanat Dikey Eksenli İçe Açılır	Üst Katta Taç Var	Gen.: 94 cm Yük.: 149 cm Kal.: 3 cm	
11. BİRİNCİOĞLU EVİ PENCERELERİ				
Koruma Durumu	Yapım Tekniği	Süsleme	Ölçü	
İyi	Ahşap- Çift Kanat Dikey Eksenli İçe Açılır	Taç Var	Gen.:92cm Yük.: 171 cm Kal.: 3 cm	
12. BENZİNCİ MUSTAFA EVİ PENCERELERİ				
Koruma Durumu	Yapım Tekniği	Süsleme	Ölçü	
Deformasyonlar Var	Ahşap- Çift Kanat Dikey Eksenli İçe Açılır	Taç Var	Gen.: 88 cm Yük.: 176 cm Kal.: 5 cm	
13. VELİ SEZGİN EVİ PENCERELERİ				
Koruma Durumu	Yapım Tekniği	Süsleme	Ölçü	
İyi	Ahşap- Çift Kanat Dikey Eksenli İçe Açılır	Taç Var	Gen.: 87 cm Yük.: 164 cm Kal.: 3 cm	

14. BEKİR EFENDİ KONAĞI PENCERELERİ			
Koruma Durumu	Yapım Tekniği	Süsleme	Ölçü
İyi	Ahşap- Çift Kanat Dikey Eksenli İçe Açılır	Taç Var	Gen.: 86 cm Yük.: 167 cm Kal.: 3 cm



Tablo 4. Araştırmada İncelenen Evler ve Pencereilerin Özellikleri (Devamı)

15. SONAY ÇAVUŞOĞLU EVİ PENCERELERİ			
Koruma Durumu	Yapım Tekniği	Süsleme	Ölçü
İyi	Ahşap- Çift Kanat Dikey Eksenli İçe Açılır	Taç Var	Gen.: 92 cm Yük.: 176 cm Kal.: 3 cm



16. MEHMET SALTOĞLU KONAĞI PENCERELERİ			
Koruma Durumu	Yapım Tekniği	Süsleme	Ölçü
İyi	Ahşap-Çift Kanat Dikey Eksenli İçe Açılır	Taç Var	Gen.: 80 cm Yük.: 145 cm Kal.: 3 cm



17. ÖMER TÜRER KONAĞI PENCERELERİ			
Koruma Durumu	Yapım Tekniği	Süsleme	Ölçü
İyi	Ahşap-Çift Kanat Dikey Eksenli İçe Açılır	Taç Var	Gen.: 84 cm Yük.: 166 cm Kal.: 5 cm



SONUÇ VE ÖNERİLER

Doğu Karadeniz bölgesinde yer alan Orta Mahallede incelenen Türk evleri bölgenin iklimi mimariyi de etkilemiştir. Yağışı bol ve gür ormanlara sahip olan coğrafyada ahşap kullanımı evlerin strüktüründe, cephe, iç mekân ve sabit donatı elemanlarının da görüldüğü gibi özellikle pencere sövelerinde, taçlarında ana malzeme olarak karşımıza çıkmaktadır.

Evlerin manzaraya konumlanmış olması Geleneksel Türk evlerine ait ortak özelliktir. Cephelerinde çıkma-alınlık-pencere-kapı gibi elemanların cephedeki oranları ve uyumu görülmektedir. Pencereilerin evlerin oda genişliğinde bulunan çıkmalarının ön cephesinde 2, her iki yanında 1 ya da 2 adet sıralanması Orta Mahalle Türk evlerinin cephesel karakteristik farklılığını ortaya koymaktadır. Ayrıca çıkmanın etrafında konumlanan pencereler, iç mekândaki sofa alanına manzarayı yansıtarak hem ferah bir ortam hem gün ışığından yararlanılmasını sağlamıştır. Görsel olarak estetik bir değer kazandırmıştır.

Orta Mahalledeki Türk evlerinin pencere söveleri, alınlıkları ile uyum içerisinde genel itibariyle

sade ve yalın tasarımın ürünüdür. Söve üzerinde işlemlere rastlanılmamıştır. Literatürdeki farklı coğrafyalarda bulunan Türk evlerinin pencerelerinde de görülen, mahremiyet anlayışının hakim olduğu ve estetik görünüm katan ahşap ya da demir parmaklıklar Orta Mahalle Türk evlerinde de görülmektedir. Bu parmaklıkların dış cephede görsel bir bütünlük oluşturan senkronizasyonu göze çarpmaktadır. Parmaklıklar bir süs öğesi ya da yinelenen bir eleman olarak özellikle zemin kat pencerelerinde bulunmaktadır.

Zemin ve 1.kat pencereleri genelinde çift kanatlı, üst kısmı kanatları ise sabittir. Giyotin ve tepe pencerelerine rastlanmamıştır. Özellikle literatürde Karadeniz Bölgesi'nde görülen tepe pencereleri bakımından Orta Mahalle'deki Türk evleri farklılık göstermektedir. İncelenen 17 evin hiçbirinde tepe pencerelerine rastlanılmamıştır.

Genel itibariyle cephesel oranın söz konusu olduğu yapılarda, cumbanın iki yanında yer alan pencereler, ön cephesinde yer alan pencerelere göre daha dardır. Her ev kapı-pencere-çıkma ve bütünündeki kompozisyonla 1/2'lik oranı sağladığı görülür. Bu oran bakımından diğer coğrafyalara ait Türk evleriyle benzer özellik taşımaktadır.

Geleneksel Türk evlerinin iç mekânlarında pencerelerin bittiği alt sınır sedirlerin bittiği üst sınıra hizalanışı Orta Mahalle Türk evlerinde de görülmektedir. Bu ölçüsel uyum hem göze hem de işlevsel amaca hizmet etmektedir. Sofada sedirde oturan kişiye eğilmeden ya da kalkmadan manzarayı izleme imkân vermektedir.

Sonuç olarak; Orta Mahalle evlerindeki 24 tescilli evden 17 evin ulaşılabilir örnekleminin incelendiği araştırmada; Türk evinin tasarım ilkeleri açısından önemi olan ince yapı elemanlarından pencerelerin literatürde yer alan benzerlik ve farklılıkları tespit edilmiştir. Özellikle ince yapı elemanlarının Türk evinin karakteristik özelliklerini belirlemede önem arz ettiği hipotezi savunulan bu çalışmada, incelenen evler doğrultusunda Türk Evinin karakteristik özelliklerinin belirlemede pencerelerin önemli rol oynadığı doğrulanmıştır.

Pencere doğramalarının sövelerinin, taç bölümlerinin, kanatlarının, metal ya da ahşap parmaklıklarının zaman içerisinde deformasyona uğramaması için aslına uygun malzemeler seçerek, sağlamlaştırılmalı ve montajı sağlanmalıdır. Bizden sonraki nesillere aktarılabilmesi için Türk evleri kapısıyla, penceresiyle, iç mekân donatılarıyla bir bütündür. Bu bütünlüğü uygun onarım malzemeleri ile doğru restorasyon gerçekleştirerek korumak gerekir.

KAYNAKÇA

Akın., S. E. & Ertürk., S. & Özen., H. (2013). *Geleneksel Akçaabat evleri miras değerleri düünden bugüne akçaabat sempozyumu*. Akçaabat Belediyesi Kültür Yayınları.

Arat., Y. (2011). *Geleneksel Türk evi iç mekân donatılarının antropometrik verilere dayalı analizi; Konya evler*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Azezli., G, S. (2009). *19.yy'da osmanlı konut mimarisinde iç mekân kurgusunun safranbolu evleri örneğinde irdelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Eldem., H.S. (1968). *Türk evi plân tipleri*. İTÜ Yayınları.

Göğebakan., Y. (2014). Karakteristik bir değer olan geleneksel Türk Evi'nin oluşumunu belirleyen unsurlar ve bu evlerin genel özellikleri. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1(1), 41-55.

Hidayetoğlu., M, L. (2013). Geleneksel Türk Evi donatı elemanlarının restorasyonu ve çağdaş yapılarda yeniden kullanımı: bir şerbetlik örneği. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (28), 291-301.

Kahraman., B. (1997). *Geleneksel Türk odasında ahşap iç mimari elemanları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). M.S.G.S.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü.

Küçükerman., Ö. (1985). *Kendi mekânının arayışı içinde Türk Evi*. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını.

Ünver., S. (1983). *Dr. Rifat Osman'a göre Edirne evleri*. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları.

Yürekli., H. & Yürekli., F. (2005). *Türk evi gözlemler ve yorumlar*. Yapı Endüstri Merkezi.

URL-1.<http://erdogankarakoc.blogcu.com/pvc-ve-pencere-tarihcesi-pencibaba/4901936> (Erişim Tarihi: 20.06.2019).

Safevi-Şiraz Üslûbu Hamse-i Nizâmî Nüshasının Tezhipleri

Ayşe Zehra SAYIN¹ , Ahmet ÇAYCI² 

¹ Öğr. Gör. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye, aysezehra42@gmail.com

² Prof. Dr. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, Konya, Türkiye, ahmetcayci@gmail.com

Makale Bilgileri	ÖZ
Makale Geçmişi Geliş: 16.10.2020 Kabul: 11.11.2020 Yayın: 25.12.2020 Anahtar Kelimeler: Safevi, Şiraz, XVI. Yüzyıl, Tezhip, Hamse-i Nizâmî.	Şah İsmail tarafından 1501 yılında, bugünkü İran topraklarında kurulan Safevi Devleti, kendinden önceki Timurluların ve Türkmenlerin köklü kültür ve sanat birikimi üzerine inşa edilmiştir. Devletin ilk yıllarında, sözü edilen medeniyetlerin izlerini taşıyan çok sayıda tezhipli eserler hazırlanmıştır. Kısa zamanda kültürel açıdan kendine özgü bir devlet yapısına sahip olan Safevi yönetiminde, Fars bölgesinin merkezi Şiraz başta olmak üzere Tebriz, Kazvin, Herat, İsfahan ve Horasan bölgesinde önemli yazmalar üretilmiştir. Şiraz kenti, XVI. yüzyıl boyunca başkent dışında nitelikli yazmaların fazlaca üretildiği bir taşra merkezi olmuştur. Şiraz kitap sanatlarında zengin malzeme kullanılarak hazırlanmış tezhipli yazmalar en çok edebî ve tarih nüshaları ile Kurân-ı Kerîmlerden oluşmaktadır. Bu eserlerden bazıları o dönem koşullarında çeşitli sebeplerle Osmanlı Devleti'nin başkenti İstanbul başta olmak üzere pek çok kentine de getirilmiştir. Özellikle İstanbul'da Osmanlı bürokratları tarafından hediye olarak aranan eserler, Şiraz kitap atölyelerinden temin edilen Fars klasiklerinden Hamse-i Nizâmî'nin nüshaları olmuştur. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde Şiraz'da üretildiği bilinen Hamse-i Nizâmî yazma sayısı oldukça fazladır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi hazine bölümünde bulunan 758 envanter numaralı Hamse-i Nizâmî nüshasının tezhip özellikleri çalışmamızın özünü oluşturmaktadır.

Illumination of Hamse-i Nizâmî Copy Created in the Safavid Shiraz Style

Article Info	ABSTRACT
Article History Received: 16.10.2020 Accepted: 11.11.2020 Published: 25.12.2020 Keywords: Safavid, Shiraz, 16 th Century, Illumination, Hamse-i Nizâmî.	The Safavid state founded by Shah Ismail in 1501 in today's Iranian lands, was built deep rooted cultural and artistic accumulation of the previous Timurids and Turkmens civilization. In the first years of the state, many illuminated works were prepared that bearing the traces of these civilizations. Under the Safavid administration, which had a culturally distinctive state structure in a short time, important manuscripts were produced in Tabriz, Kazvin, Herat, Isfahan and Khorasan, especially in Shiraz, the center of the Fars region. Shiraz city, XVI. throughout the century, has been a provincial center where high quality manuscripts were produced except the capital. The illuminated manuscripts prepared using rich materials in Shiraz book arts mostly consist of literary and historical copies and the Qur'an. Some of these manuscripts were distributed or conveyed to many cities, especially Istanbul, the capital city of the Ottoman Empire, for various reasons at that time. Copies of one of the Persian classics, Hamse-i Nizâmî, produced in the Shiraz atelier of the period, were especially sought after as a gift by Ottoman bureaucrats in Istanbul. The number of Hamse-i Nizâmî manuscripts that's known to be produced in Shiraz is highly much in the Topkapı Palace Museum Library. The illumination features of the Hamse-i Nizâmî copy with inventory number 758, which is in the Treasury Archive of the Topkapı Palace Museum Library, constitute the essence of our study.

Atıf/Citation: Sayın., A, Z, & Çaycı., A. (2020). Safevi-Şiraz Üslûbu Hamse-i Nizâmî Nüshasının Tezhipleri, *Konya Sanat Dergisi*, 3, 14-31.



"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)"

GİRİŞ

Doğu Anadolu, Azerbaycan ve Batı İran'ı kapsayan ve daha sonra da Horasan'a doğru gelişen Safevi Devleti (Karaca, 2002) Şah İsmail tarafından 1501 yılında bugünkü İran topraklarında kurulmuştur. Adını, merkezi Erdebil'de bulunan Safeviyye Tarikatının piri Şeyh Safiyyüddin Erdebilî'den almış devlet (Gündüz, 2008), XVI. yüzyılın başlarında kurulmuş olmasına rağmen kökleriyle çok daha uzun bir geçmişe dayanmaktadır. Şah İsmail, 1502 yılında Tebriz'i Akkoyunlulardan alarak başkent yapmış, 1503 yılında ise Fars bölgesinin merkezi Şiraz da dâhil Akkoyunlu topraklarının büyük bir bölümünü ele geçirmiştir (Üstün, 2000). Şiraz, XIV. yüzyıldan itibaren kitap sanatları alanında yoğun üretimlerin yapıldığı önemli bir merkez olmuştur. Öyle ki İncü ve Muzafferiler döneminde yazma üretiminin yapıldığı bir başkent olmuş, sonrasında sırasıyla Timur, Karakoyunlu ve Akkoyunlu yönetiminde de başkent olmamasına rağmen bölge üslûbunu yansıtan çok sayıda nitelikli eserler üretilmiştir. Yüzyılın başında Şiraz'da üretilmiş eserlerde Akkoyunlu üslûbunun devam ettiği açık bir şekilde görülür. Yüzyılın yarısından sonra ise Şirazlı sanatkarlar sayesinde yeni tasarım ve uygulamalar yapılmıştır. Günümüze ulaşmış yazmalardan söz konusu döneme ait çok sayıda edebî eserin üretildiği bilinmektedir. Özellikle Fars edebiyatında “Hamse” türünün kuruculuğu payesini elde etmiş olan Nizâmî'nin Hamse¹ nüshası en çok tercih edilen eserlerden biridir.

Günümüzde ülkemizin farklı bölgelerindeki kütüphanelerde bulunan, Şiraz'da üretilmiş olduğu bilinen veya üretildiği tahmin edilen tezhipli yazmaların sayısı oldukça fazladır. Özellikle Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinin sayıca fazla esere sahip olduğu yapılan araştırmalarca tespit edilmiştir. Araştırmamıza konu olan *Hamse-i Nizâmî*, bu eserlerin önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde bulunan Hazine 758 envanter numaralı *Hamse-i Nizâmî* nüshası, içinde bulunan tezhipli sayfalarla büyük öneme sahiptir. Çalışmamızda söz konusu eserin tezhipleri incelenmiş ve aynı tarihli Şiraz'da üretilmiş başka yazmalarla kıyaslanarak kullanılan benzer tasarımların tespiti yapılmıştır.

1. XVI. Yüzyıl Şiraz Tezhip Sanatı

Şiraz, XIV. yüzyılda İncü ve Muzafferî hanedanlarına başkentlik yapmış², yüzyılın sonunda ise Timurluların idaresine geçmiştir. Timurlular döneminde kitap sanatlarında önemli bir merkez olma özelliğini korumuş şehirde, özellikle İbrahim Mirza valiliğinde çok sayıda yazma üretilmiştir (Robinson, 1979). XV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren önce Karakoyunlu ve Akkoyunlu Türkmenlerinin hâkimiyetleri altındaki Şiraz, 1503 yılından sonra da Safevi şahları adına Zülkadırlı valiler tarafından yönetilmiştir. Timur, Türkmen ve Safevi dönemlerinde sadece bir taşra merkezi olmasına karşın XVI. yüzyılın sonuna kadar İran coğrafyasında, serbest çalışan atölye geleneği içinde, nitelikli yazmaların hazırlandığı bir merkez olmuştur (Uluç, 2014).

Basil Robinson (1967) yayınladığı çalışmayla Türkmen döneminde Şiraz'da üretilen yazmalar için “ticari” terimini kullanmıştır. Bu durumun 1440'lı yıllardan 1600'lü yıllara kadarki süre içerisinde Şiraz'da yazma üretiminin diğer merkezlerden fazla olması ve söz konusu zaman diliminde üretilen yazmaların içerisinde kimin için yapıldığına dair bilginin yer almamasından kaynaklandığı belirtilmektedir. Başka bir çalışmada Robinson (1979), Timurluların erken döneminden Şah Abbas zamanına kadar Şiraz'ın ticari ölçekte yazma üretiminin merkezi olarak kabul edildiğini varsaymaktadır. Özellikle XV. yüzyılın ortasından XVI. yüzyılın sonuna kadar Şiraz'daki kitap süslemesi en üst seviyeye ulaşmıştır. Bu görüşü destekleyen kaynak Safevi tarihçisi Budak

¹ *Pene Gene* adıyla da bilinen ve yaklaşık 35.000 beyitten meydana gelen eserin tamamlanmasının otuz beş-kırk yıl sürdüğü kabul edilir. Hamse'de sırasıyla Mahzenü'l-esrâr, Hüsrev-ü Şîrîn, Leylâ ve Mecnûn, Heft Peyker (Behrâmname) ve İskendernâme mesnevileri yer almaktadır. Detaylı bilgi için bakınız: (Kanar, 2007: 183).

² İncü ve Muzafferî dönemi günümüze ulaşmış yazma eserler için bakınız: (Wright, 2013: 3-71)

Kazvini'nin (984/1576-77) *Cevahir ü'l-Ahbar* adlı eserinde yazılıdır. Budak Kazvini; Şiraz'ı ziyaretinde şehrin her evinde hanımların kâtip, beylerin musavvir, evin kızının müzehhip, evin oğlunun mücellit olduğunu; herkesin aynı tertibi takip ettiğinden onları ayırmanın mümkün olmadığını; böylece bir kitabın bir aile içinde üretilebildiğini ve Şiraz'da bir yılda bin adet kitap siparişinin karşılanabildiğini belirtir (Bağcı, 1979). Bu durum XV. ve XVI. yüzyıl boyunca Şiraz'da kitap üretimin ne kadar çok olduğunu desteklemektedir. Eser sayısının fazla olması kaliteyi düşürmemiş bazı dönemler payitahta üretilenlerle yarışır nitelikli yazmalar da hazırlanmıştır.

Yüzyılın başında, Şiraz'daki sanatçılar kitap üretim sanatının bölgesel üslûp özelliklerini sürdürmüşlerdir. Bu yıllara ait yazma eserlerde yer alan minyatürlerde yavaş yavaş da olsa yeni bir üslûbun oluştuğu görülürken (İnal, 1995) cild ve tezhip örnekleri, Akkoyunlu döneminde üretilmiş eserlerle aynı üslûpta devam etmektedir (Uluç, 2006). Türkmen üslubu tezhip özelliklerini barındıran unsurlar hemen hemen yüzyılın yarısına kadar kullanılmıştır. Yüzyılın yarısından sonra farklı motif ve tasarımların kullanımı görülür.

Safevi dönemi Şiraz'da Mevlana Hüsameddin İbrahim âsitânesinde üretilmiş bir grup yazma³ erken dönem Şiraz yazmaları ve sanatçıları hakkında bilgi sahibi olmamız açısından oldukça önemlidir. Şiraz'da tezhip tasarımının gelişimi, söz konusu âsitâne üretilmiş tarihsiz (1515-20 civarı) ve hattatı belirtilmemiş Sadî'nin Külliyyatı (OBL Fraser 73) nüshasında izlenmektedir. Eserin serlevha tezhibinde, iç alandan dış alana geçişte yer alan kartuşlu zencerek üzerinde Ruzbihan Müzehhip tarafından yapıldığına dair kayıt mevcuttur (Uluç, 2006). Serlevha sayfasının tasarım düzeni ve takdim minyatürlerini çevreleyen kenarsuyu tezhibindeki bulut motifi kullanımı, 1520'li yılların Şiraz yazmalarında yaygın olarak görülmektedir. Ayrıca serlevha tezhibi iç alanının pafta düzenlemesi de enine ve boyuna paftalara ayrılmadan, dendan ve rumi motifleriyle oluşturulmuştur. Bu yenilikler Şiraz atölyesinde Akkoyunlu Dönemi tezhibinin inceliklerinin yanı sıra kullanılan yeni tasarımlarla Safevi dönemi Şiraz üslûbunun oluşmasını sağlamıştır.

XVI. yüzyılın yarısından sonra özellikle 1560-1590 tarihleri arasındaki Şiraz yazmaları, boyutlarındaki belirgin büyümeyle daha gösterişli hâle gelmiştir (Çağman & Tanındı: 1979). Şirazlı sanatkârlar Saray yazmalarını örnek alarak pahalı malzemeler kullanmış ve sayıca daha fazla tezyinatlı sayfalar bezemişlerdir. Şiraz yazmalarında 1560'lı yıllardan sonra Safevi saray yazmalarında olduğu gibi lake cild kullanımı görülür (Uluç, 2006). TSMK Hazine 751 numaralı tarihi olmayan ama benzer yazmalarla kıyaslanması sonucu 1570-75 civarına tarihlenen *Heft Evreng* yazmasının cildi, lake cild ile kaplanmış. Hatayi grubu motifleriyle bezenmiş pervazın içerisinde, yoğun figür bulunan eğlence sahnesi betimlenmiştir. Dış kapağıyla saray cild örneğini barındıran yazmanın cild iç kapağı Şiraz üslûbunda bezenmiştir. Yüzyılın başından itibaren Şiraz cild kapaklarının iç kısmı tamamıyla tezyinatlı olarak deriden yapılmıştır. İç alan ve pervaz bölümlerinden oluşan iç kapağın genellikle iç alanı şemse, salbek ve köşbendlerle paftalara ayrılmış; paftaların dışındaki zemin tamamıyla süslenmiştir. Pervazlarda ise kartuşlu zencerek ile paftalar oluşturulmuştur.

Bu dönemde boyutları büyümüş yazmaların içerisindeki tezhipli sayfaların sayısının arttığı görülmektedir. Zahriye, serlevha, unvan ve hâtime tezhipleri altın, gümüş ve lapis lazuli gibi değerli boyalar kullanılarak uygulanmıştır. Sayı olarak fazlaca üretilen edebî eserler genellikle çift sayfa takdim minyatürü ve minyatürü çevreleyen çift sayfa dış pervaz tezhibiyle başlar. Ancak TİEM 1963 numaraya kayıtlı Külliyyat-ı Sadi (Uluç, 2006) nüshasında olduğu gibi karşılıklı tam sayfa zahriye

³ Mevlana Hüsameddin İbrahim asitanesinde üretilmiş yazmalar: 1. Sadî, Külliyyât, OBL Fraser 73, 1515-1520 civarı; 2. Sadî, Külliyyât, TSMK H.748, 920/1514-15; 3. Câmî, Yusuf ile Züleyha, JRL Pers.20, 924/1518; 4. Hafız, Divân, SK Nuruosmaniye 3816, 926/1519; 5. Ahmedî, İskendernâme, TİEM 1921, 926/1519-20; 6. Nizâmî, Hamse, Sotheby's Satış Kataloğu, Londra, 7 Aralık 1970, lot191, 922-27/1516-21; 7. Firdevsî, Şahname, TSMK 1485, 928/1522; 8. Ali Şîr Nevâî, Divân, TSMK R.807, 932/1525-26; 9. Hasan Dehlevî, Divân, BN Supp. Pers.1499, 919-31/1510-25; 10. Nizâmî, Hamse, SGA 1986.37, 915-34/1509-28. Bakınız: Robinson, 1967: 105; Çağman ve Tanındı, 2002: 43; Uluç, 2006: 98-99.

tezhibi de bulunmaktadır. Devamında yoğun tezyinatlı serlevha tezhibini konunun çeşidine göre dış pervaz tezhipleri veya unvan tezhipleri takip etmektedir. Hâtîme tezhibinin ardından yazma, tezhipli çift sayfa bitiş tasvirleriyle nihayetlenmiştir. Bu sayfalarda metni çevreleyen sütun içleri ve yazı zeminlerinin yanı sıra yazmanın çok sayıda sayfasına da halkar tezyinatı uygulanmıştır.

Kuran-ı Kerimler ise zahriye tezhibi, serlevha tezhibi, unvan tezhibi ve hâtîme tezhibinin yanı sıra Mushaf sonuna Farsça Falname de eklenilerek tezhiplenmiştir (Baysal, 2010). Safevi mushaflarında çokça tercih edilen falnameler harflerin yorumuna dayalı veya kur'an âyetlerine dayalı olarak yazılmış (Uzun, 2012) ve tezhipli sayfa sayısı karşılıklı tek sayfadan altı sayfaya kadar çıkabilmiştir. Böylece Mushaf tezyinatı XVI. yüzyılda en üst seviyesine ulaşmış, altın ve renk uyumu dengeli bir şekilde sağlanmıştır (Ertunç ve Beştav, 2020).

2. TSMK Hazine 758 Envanter Numaralı Hamse-i Nizâmî Nüshasının Tezhipleri

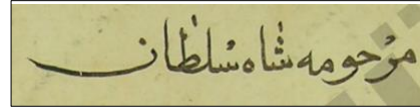
Hamse-i Nizâmî nüshası 945/1538 tarihinde Mürşid el-Kâtib eş-Şirâzî tarafından ta'lik hatla istinsah edilmiştir. Yazmanın 1a sayfasında Yavuz Sultan Selim'in mührü, 3a sayfasında III. Ahmed'in mührü, 402b sayfasında ise temellük kaydı (*Merhume Şah Sultan*) yer almaktadır. Bu ibare, eserin ilk sahibinin I. Selim'in kızı ve Kanuni Sultan Süleyma'nın kız kardeşi Şah Sultan olduğunu bildirir.



*Sultan Selim Şah
Tevেকেle âlâ hâlikî*



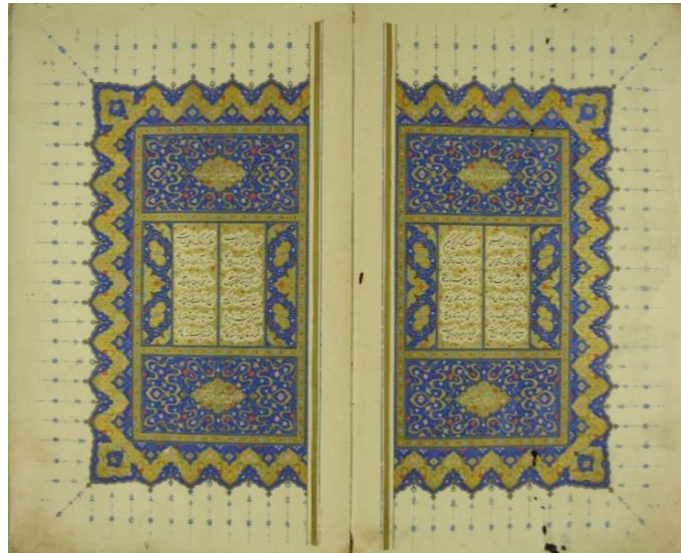
*Şah Ahmed bin
Mehmed han el-
muzaffer dâimâ*



“Merhume Şah Sultan”

Serlevha Tezhibi (1b-2a)

Serlevha tezhibi; metin, koltuk, üst-alt bölüm, iç pervaz, dış pervaz ve tığ bölümlerinden oluşmaktadır.



Fotoğraf 1: Serlevha Tezhibi

Metin; kâğıt rengi üzerine is mürekkebiyle ta'lik hat olarak yazılmıştır. Talik yazı iki sütuna bölünerek yedi satır hâlinde yer alır. Yazı aralarındaki boşluğa beyne's-sutûr tezhibi uygulanmıştır. Sarı altın zemin üzerinde, serbest hatâyî grubu motifleri süslüdür.



Fotoğraf 2: *Serlevha Tezhibi Detay*

Koltuk; 1/2 simetrik olarak tasarlanmıştır. Hurde rûmî, bulut ve hatâyî grubu motiflerinin oluşturduğu kapalı formların zemini sarı ve yeşil altın, dışındaki alan ise lacivert renge boyanmıştır. Hurde rûmî motifinin zemini siyah renktir. Paftalar, hatâyî grubu motifleriyle tezyîn edilmiştir.



Fotoğraf 3: *Serlevha Tezhibi Detay*

Üst ve alt bölüm; 1/4 simetrik olarak tasarlanmıştır. Yatay dikdörtgen alanın ortasında yer alan altın dendanlı şemse formunun zemini yeşil altın olup üzerinde üstübeç mürekkebli yazı yer almaktadır. Pafta, yatay olarak sarılma rumi motifleriyle nihayetlendir. 1b sayfası üst tarafında *Nizâmî akd-i lu'lu-yı sühen ra*, alt tarafında *Hezârân-ı rahmet-i hak ber revân-ser*, 2a sayfasının üst tarafında *Bâyîn-i Nizâmî-i kes bi-niste*, alt tarafında *Ki el-hak şî'r be-rûy hatim geşte* yazılıdır. Yazılı alanın dışındaki lacivert zemin, bulut ve hatâyî grubu motifleriyle tezyîn edilmiştir. Sarı ve yeşil altın bulut motifleri 1/2 simetrik "S" helezon üzerinde yer almaktadır.

İç pervaz, 6 mm enindedir. Sarı altın iplik ve lacivert zemin üzerinde beyaz renk (+),(-) süsleme ile 4 mm eninde zencerek çevrelemektedir. Zencereğin noktaları yeşil, orta alanlar münavebeli olarak turuncu, mavi ve sarı renktir. Sarı altın üzerine iğne perdahı uygulanmıştır.



Fotoğraf 4: *Serlevha Tezhibi Detay*

Dış pervaz, enine simetrik olarak tasarlanmıştır. Bulut, sarılma rûmî ve hatâyî grubu motiflerinin meydana getirdiği kapalı formlar zemini altın ve lacivert zemin rengine ayırmaktadır. Altın, yeşil ve sarı olarak kullanılmıştır. Bulut ve rumi motifler de sarı ve yeşil altınla hareketlendirilmiştir. Paftalar, hatâyî grubu motifleriyle müzehheptir. Simetri noktasından birer atlayarak yerleştirilen goncagül motifleri, tezhipli sınırı aşarak dışarı çıkmış ve tığ tabanı görevi üstlenmiştir. Serlevha tezhibinde, bulut ve sarılma rumi motifleri sarı ve yeşil altındır. Sarı altın dallar

üzerinde hatâyî grubu motifleri; beyaz, sarı, turuncu, mavi, pembe ve yeşil ile renklendirilmiştir. Motifler nokta şeklinde degradeli boyanmıştır. Tezhipli alan içten dışa doğru sarı altın cedvel ve lacivert renk iplik ile dendanlı olarak sınırlandırılmıştır. Her bir dendan üzerinde nokta vardır. Simetri eksenleri tepelik motifli ile nihayetlendirilmiştir.

Tığ; 40, 26 ve 28 mm uzunluğunda, lacivert renkle sade üslupta tasarlanmıştır. Her tezhipli sayfada 50 adet tığ bulunmaktadır.

Unvan Tezhibi (34b)



Fotoğraf 5: Unvan Tezhibi

Metin kısmı dört sütun içerisine bölünerek, ta'lik hat ile yazılmıştır. Tezhipli sayfada on üç satır metin yer alır. Altı satırlık yazıda tezhipli alan vardır. Unvan tezhibi, dendanlı olarak tasarlanmıştır. Başlık, iç pervaz, üst ve tığ bölümlerinden oluşmaktadır.



Fotoğraf 6: Unvan Tezhibi Detay

Başlık bölümü, 1/4 simetrik olarak tasarlanmıştır. Yatay dikdörtgen alanın orta kısmında, sülüs hat ile üstübeç mürekkebli *Kitâbî Hüsrev ve Şîrîn* başlığı yer alır. Yazı zemini, “S” yeşil renk helezon üzerinde hatâyî grubu motifleriyle bezelidir. Zemin rengi yeşil altındır. Paftalar, 1,5 mm eninde mavi ve yeşil zemin üzerine siyah renk (+),(-) süsleme ile hendesi olarak oluşturulmuştur. Yazılı alanın alt ve üst bölümündeki sarı altın zeminli pafta içerisinde ortabağ ve hatâyî motifli; yatay sarı altın zeminli pafta içerisinde ise bulut ve hatâyî grubu motifli bulunur. Bulut motifli limon küfü rengine olup meydana getirdiği kapalı form lacivert zemine boyanmıştır. Lacivert zeminli paftalar hatâyî grubu

motifleri ile tezyin edilmiştir. Başlık bölümünün nihayetlendiği alt ve üst bölümde alan, sade ve sarılma rûmî motifleriyle; sağ ve sol bölümde ise sade rûmî ve hatâyî grubu motifleriyle tezyin edilmiştir. Zeminler; sarı altın, yeşil altın ve lacivert renge boyanmıştır.

İç pervaz; 6 mm enindedir. Başlık ve üst bölümü; sarı altın iplik, lacivert zemin üzerine beyaz renk (+),(-) süsleme; başlık bölümünü ise ayrıca zencerek çevrelemektedir. Zencereğin noktaları yeşil, orta alanlar münavebeli olarak turuncu, mavi ve sarı renktir. Sarı altın üzerine iğne perdahı uygulanmıştır.



Fotoğraf 7: *Unvan Tezhibi Detay*

Üst bölüm, 1/8 kompozisyon esasına göre sağa ve sola katlanarak devam etmektedir. Bulut, sarılma rûmî ve hatâyî grubu motiflerinin oluşturduğu kapalı form alanı, altın ve lacivert zemin rengine ayırmaktadır. Altın, sarı ve yeşil olarak uygulanmıştır. Kubbeli bölümü sınırlandıran altın iplikten merkez yönüne hurde rûmî motifleri bulunmaktadır. Paftaların arası hatâyî grubu motifleriyle tezyin edilmiştir. Simetri noktasından birer atlayarak yerleştirilen goncagül motifleri, tezhipli sınırı aşarak dışarı çıkmış ve tığ tabanı görevi üstlenmiştir.

Unvan tezhibinde, bulut ve sarılma rumi motifleri sarı ve yeşil altındır. Sarı altın dallar üzerinde hatâyî grubu motifleri; beyaz, sarı, turuncu, pembe, mavi ve yeşil ile renklendirilmiştir. Motiflerin içerisi nokta şeklinde degradeli boyanmıştır. Tezhipli alan sarı altın iplik ve lacivert renkte çekilen kuzu ile dendanlı olarak sınırlandırılmıştır. Her bir dendan üzerinde nokta vardır.

Tığ, 24 ve 25 mm uzunluğunda sade üslupta tasarlanmış, lacivert renkle uygulanmıştır. Dokuz adet tığ bulunmaktadır.

Unvan Tezhibi (124b)



Fotoğraf 8: *Unvan Tezhibi*

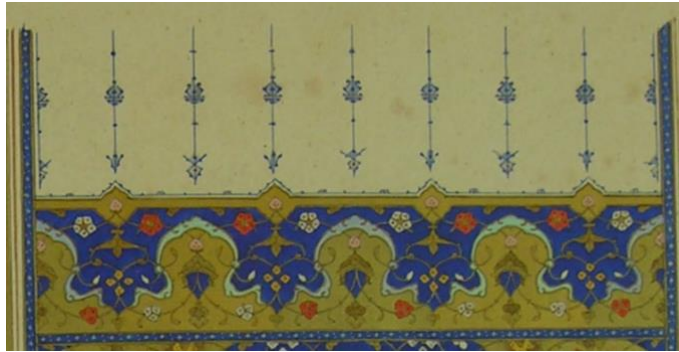
Metin kısmı dört sütun içerisine bölünerek, ta'lik hat ile yazılmıştır. Tezhipli sayfada on üç satır metin yer alır. Altı satırlık yazıda tezhipli alan vardır. Unvan tezhibi, dendanlı olarak tasarlanmıştır. Başlık, iç pervaz, üst ve tığ bölümlerinden oluşmaktadır.



Fotoğraf 9: *Unvan Tezhibi Detay*

Başlık bölümü, 1/4 simetrik olarak tasarlanmıştır. Yatay dikdörtgen alanın orta kısmında, sülüs hat ile üstübeç mürekkebli *Kitâbı Leylâ ve Mecnûn* başlığı yer alır. Yazı zemini, “S” yeşil renk helezon üzerinde hatayî grubu motifleriyle bezelidir. Zemin rengi sarı altındır. Yazı alanı lacivert renk cedvel ve sarı altın dendanlı iplik ile şemse formunda sınırlandırılmış olup yatay olarak hurde ortabağ ve tepelik motifleriyle devam etmektedir. Hurde rûmî ve düğüm motiflerinin zemini siyah renktir. Sade rûmî ve sarılma rûmî motiflerinin oluşturduğu kapalı formlar alanı, yeşil altın ve lacivert zemin rengine ayırmaktadır. Sarılma rumi motifi sarı ve yeşil altındır.

İç pervaz; 2 mm enindedir. Başlık ve üst bölümünü sarı altın iplik ve lacivert zemin üzerine beyaz renk (+),(-) süsleme çevrelemektedir.



Fotoğraf 10: *Unvan Tezhibi Detay*

Üst bölüm, 1/8 kompozisyon esasına göre sağa ve sola katlanarak devam etmektedir. Münavebeli olarak açık yeşil ve açık mavi ile renklendirilen bulut motifleri; alanı merkez yönünde sarı ve yeşil altın, tığ yönünde lacivert zemin rengine ayırır. Altın zemin içerisindeki sarılma ortabağ motifinin içerisi lacivert renktir. Alanın nihayetlendiği altın iplikten merkez yönüne tepelik motifi bulunmaktadır. Paftalar, hatâyî grubu motifleriyle tezyîn edilmiştir. Simetri noktasında yer alan goncagül motifleri sarı altın cedveli keserek, tığ ve merkez yönünde dendanlar oluşturmuştur.

Unvan tezhibinde, bulut motifleri açık yeşil ve mavi renktir. Sarılma rumi motifleri sarı ve yeşil altındır. Sarı altın dallar üzerindeki hatâyî grubu motifleri; beyaz, sarı, turuncu, mavi ve pembe ile renklendirilmiştir. Motiflerin içerisi nokta şeklinde degradeli boyanmıştır. Tezhipli alan sarı altın cedvel ve lacivert renkte çekilen kuzu ile düz ve dendanlı olarak sınırlandırılmıştır.

Tığ, 24 ve 22 mm uzunluğunda sade üslupta tasarlanmış, lacivert renkle uygulanmıştır. Dokuz

adet tığ bulunmaktadır.

Unvan Tezhibi (188b)



Fotoğraf 11: *Unvan Tezhibi*

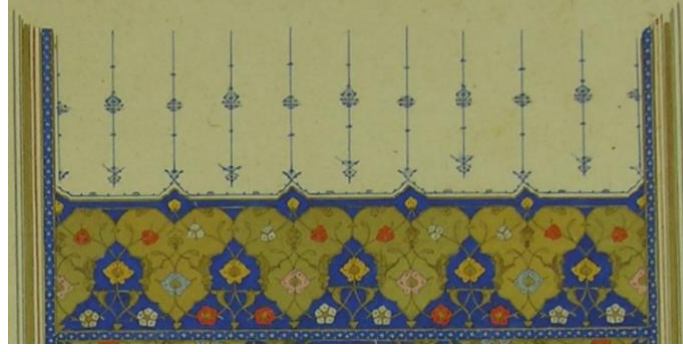
Metin kısmı dört sütun içerisine bölünerek, ta'lik hat ile yazılmıştır. Tezhipli sayfada on üç satır metin yer alır. Altı satırlık yazıda tezhipli alan vardır. Unvan tezhibi, düz ve dendanlı olarak tasarlanmıştır. Başlık, iç pervaz, üst ve tığ bölümlerinden oluşmaktadır.



Fotoğraf 12: *Unvan Tezhibi Detay*

Başlık bölümü, 1/4 simetrik olarak tasarlanmıştır. Yatay dikdörtgen alanın orta kısmında, sülüs hat ile üstübeç mürekkebli *Kitâbu Heft Paykar* başlığı yer alır. Yazı zemini, “S” yeşil renk helezon üzerinde hatayî grubu motifleriyle bezelidir. Zemin rengi yeşil altındır. Yazı alanı, sarı altın dendanlı cedvelle şemse formunda sınırlandırılmış olup dikey olarak hurdeli tepelik motifi, yatay olarak ise zemini sarı altın ½ simetrik hurdeli ayırma rûmî motifinin oluşturduğu salbek formu ile devam etmektedir. Hurdeli tepelik ve sarılma rûmî motiflerinin oluşturduğu kapalı alanların zemini ise yeşil altındır. Sarılma rumi motifi sarı ve yeşil altındır. Paftalar, hatâyî grubu motifleriyle bezelidir.

İç pervaz; 2 mm enindedir. Başlık ve üst bölümlerini sarı altın iplik ve lacivert zemin üzerine beyaz renk (+),(-) süsleme çevrelemektedir.



Fotoğraf 13: *Unvan Tezhibi Detay*

Üst bölüm, 1/10 kompozisyon esasına göre sağa ve sola katlanarak devam etmektedir. Sarı altın iplik üzerinde yer alan sarıma rûmî motifi; alanı, merkez yönünde lacivert, tığ yönünde altın zemin rengine ayırmaktadır. Altın münavebeli olarak zeminde sarı ve yeşildir. Lacivert zemindeki ortabağ motifinin içerisi de lacivert renktir. Paftalar, hatâyî grubu motifleriyle tezyîn edilmiştir. Simetri ekseninde yer alan goncagül motifleri lacivert zeminli alanı keserek, tığ ve merkez yönünde dendanlar oluşturmuştur.

Unvan tezhibinde, sarılma rumi motifleri sarı ve yeşil altındır. Sarı altın dallar üzerindeki hatâyî grubu motifleri; beyaz, sarı, turuncu, mavi ve pembe ile renklendirilmiştir. Motiflerin içerisi nokta şeklinde degradeli boyanmıştır. Tezhipli alan altın iplik ve lacivert renkte çekilen kuzu ile düz ve dendanlı olarak sınırlandırılmıştır.

Tığ, 24 ve 26 mm uzunluğunda sade üslupta tasarlanmış, lacivert renkle uygulanmıştır. Onbir adet tığ bulunmaktadır.

Unvan Tezhibi (259b)



Fotoğraf 14: *Unvan Tezhibi*

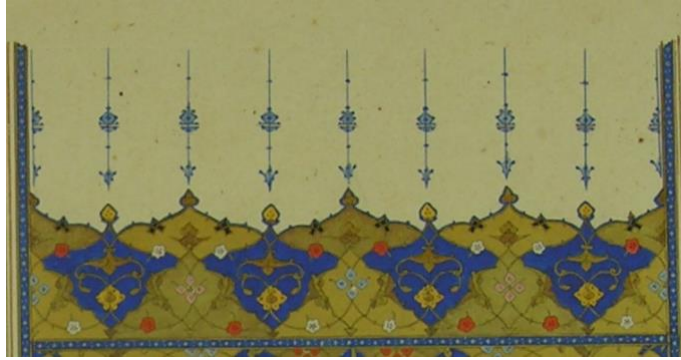
Metin kısmı dört sütun içerisine bölünerek, ta'lik hat ile yazılmıştır. Tezhipli sayfada on üç satır metin yer alır. Altı satırlık yazıda tezhipli alan vardır. Unvan tezhibi, dendanlı olarak tasarlanmıştır. Başlık, iç pervaz, üst ve tığ bölümlerinden oluşmaktadır.



Fotoğraf 15: *Unvan Tezhibi Detay*

Başlık bölümü, 1/4 simetrik olarak tasarlanmıştır. Yatay dikdörtgen alanın orta kısmında, sülüs hat ile üstübeç mürekkebli *Kitâbı Şerefnâme'i İskenderî* başlığı yer alır. Yazı zemini, “S” yeşil renk helezon üzerinde hatâyî grubu motifleriyle bezelidir. Zemin rengi yeşil altındır. Yazı alanı, sarı altın dendanlı cedvelle şemse formunda tasarlanmış olup yatay olarak sarılma ortabağ motifî ve ½ simetrik sarılma rûmî motifinin oluşturduğu sarı altın zeminli salbek formu ile devam etmektedir. Sarılma rûmî ve hatâyî grubu motiflerinin oluşturduğu kapalı formlar, zemini altın ve lacivert renge ayırır. Altın, sarı ve yeşil olarak kullanılmıştır. Paftalar, hatâyî grubu motifleriyle bezelidir.

İç pervaz; 2 mm enindedir. Başlık ve kubbe bölümlerini sarı altın iplik ve lacivert zemin üzerine beyaz renk (+),(-) süsleme çevrelemektedir.



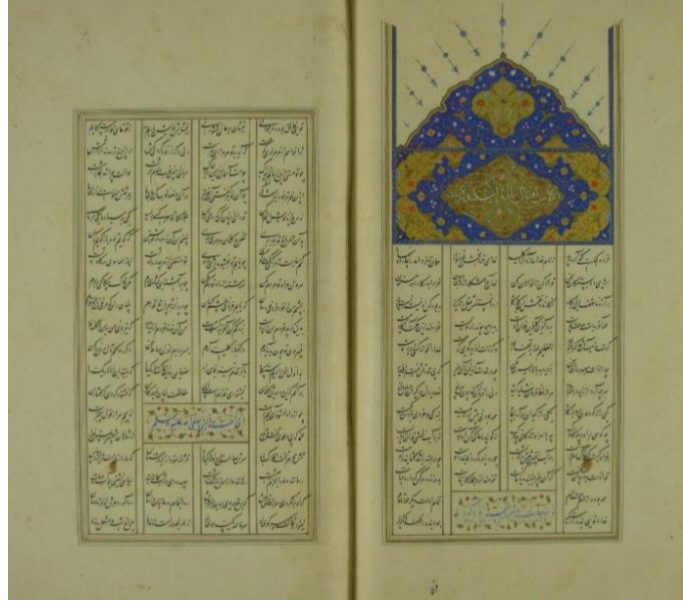
Fotoğraf 16: *Unvan Tezhibi Detay*

Üst bölüm, 1/8 kompozisyon esasına göre sağa ve sola katlanarak devam etmektedir. Alan, sarılma rûmî ve hatâyî grubu motiflerinin oluşturduğu kapalı formlarla, altın ve lacivert zemin rengine ayrılmıştır. Zemin altını, sarı ve yeşil olarak çaprazlamasına uygulanmıştır. Kubbeli alanın nihayetlendiği altın iplikten merkez yönünde tepelik motifî bulunur. Hatâyî grubu motifî ise alanın dışında tiğ tabanı olarak yer almaktadır.

Unvan tezhibinde, sarılma rumi motifleri sarı ve yeşil altındır. Sarı altın dallar üzerindeki hatâyî grubu motifleri; beyaz, sarı, turuncu, pembe, mavi ve yeşil ile renklendirilmiştir. Motiflerin içerisi nokta şeklinde degradeli boyanmıştır. Tezhipli alan sarı altın ve siyah renk iplik ile dendanlı olarak sınırlandırılmıştır. Altın iplik üzerindeki düğüm motifinin içerisi siyah renktir.

Tiğ, 21 ve 22 mm uzunluğunda sade üslupta tasarlanmış, lacivert renkle uygulanmıştır. Dokuz adet tiğ bulunmaktadır.

Unvan Tezhibi (352b)



Fotoğraf 17: *Unvan Tezhibi*

Metin kısmı dört sütun içerisine bölünerek, ta'lik hat ile yazılmıştır. Tezhipli sayfada on üç satır metin yer alır. Altı satırlık yazıda tezhipli alan vardır. Unvan tezhibi, kubbeli olarak tasarlanmıştır. Başlık, iç pervaz, üst ve tığ bölümlerinden oluşmaktadır.



Fotoğraf 18: *Unvan Tezhibi Detay*

Başlık bölümü, 1/4 simetrik olarak tasarlanmıştır. Yatay dikdörtgen alanın orta kısmında, sülüs hat ile üstübeç mürekkebli *Kitâbı İkbâl-nâme'i İskenderî* başlığı yer alır. Yazı zemini, "S" yeşil renk helezon üzerinde hatâyî grubu motifleriyle bezelidir. Zemin rengi yeşil altındır. Yazılı alan, lacivert renk cedvel ve altın iplik ile dendanlı olarak şemse formunda tasarlanmıştır. Sarılma rûmî motifi dalların oluşturduğu kapalı formlar, zemini sarı altın ve lacivert zemin rengine ayırmaktadır. Sarılma rumi motifinde sarı ve yeşil altındır. Paftalar, sarılma rûmî ve hatâyî grubu motifleriyle tezyîn edilmiştir.

İç pervaz; 2 mm enindedir. Başlık ve kubbe bölümünü altın iplik ve lacivert zemin üzerine beyaz renk (+),(-) süsleme çevrelemektedir.



Fotoğraf 19: *Unvan Tezhibi Detay*

Üst bölüm, 1/2 simetrik olarak tasarlanmıştır. Sarılma rûmî motiflerinin meydana getirdiği kapalı formlar alanı altın ve lacivert zemine bölmektedir. Altın, sarı ve yeşil olarak kullanılmıştır. Altın zemin içerisindeki düğüm motifi içerisi lacivert renge boyanmıştır. Paftalar, sarılma rûmî ve hatâyî grubu motifleriyle müzehheptir.

Unvan tezhibinde, sarılma rumi motifleri sarı ve yeşil altındır. Sarı altın dallar üzerindeki hatâyî grubu motifleri; beyaz, sarı, turuncu, pembe, mavi ve yeşil ile renklendirilmiştir. Motiflerin içerisi degradeli boyanmıştır. Tezhipli alan sarı altın iplik, sarı altın cedvel ve lacivert renkte çekilen iplik ile dandanlı olarak sınırlandırılmıştır.

Tığ; 22, 20, 18 ve 12 mm uzunluğunda, lacivert renkle sade üslupta tasarlanmıştır. Onbir adet tığ bulunmaktadır.

Hâtîme Tezhibi (402a)

Hâtîme tezhibinin bulunduğu sayfanın başında dört sütun içerisine bölünerek yazılmış beş satır ta'lik metin vardır. İki satır düz yazıdan sonra münavebeli olarak mâil ve düz olarak yazılmıştır. Mâil yazıların üçgen köşe alanları hatayî grubu motifle süslenmiştir. Zemin tek ve üç benek nakışı motifleriyle doldurulmuştur.



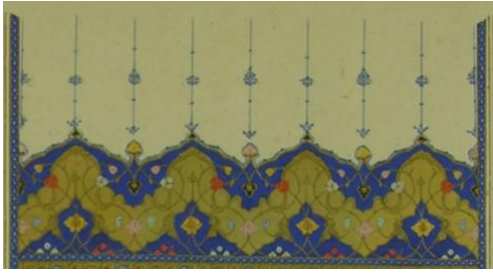
Fotoğraf 20: *Hâtîme Tezhibi*

Hâtîme tezhibi, ½ simetrik olarak tasarlanmıştır. Alan, “S” kıvrımı sarı altın helezon üzerinde hatâyî grubu motifleriyle tezyîn edilmiştir. Altın dalların bir tarafına siyah tahrir çekilmiştir. Helezon arasındaki boşluklar lacivert renk tek ve üç benek nakşî motifleriyle hareketlendirilmiştir. Hâtîme tezhibinde, hatâyî grubu motifleri; sarı altın, turuncu ve yeşil ile renklendirilmiştir. Yapraklar altın ile doldurulmuştur.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

İncelenen Hamse-i Nizâmî nüshasının tezhipli alanlarında müzehhib bilgisi mevcut değildir ancak 383a sayfadaki minyatürde dönemin hem müzehhibi hem de musavviri Şirazlı Hüseyin Müzehhib’in imzası bulunmaktadır. Sanatçının yazmada bulunan minyatür çalışmaları, TSMK H.760 envanter numaralı Hamse-i Nizâmî eserinin minyatürlü alanında ismi yazılı Mahmud müzehhib ile neredeyse aynı şekilde uygulanmıştır (Uluç, 2006). Bu iki çalışmanın tezhiplerini incelediğimizde de benzer tasarımların mükerrer olduğu görülmektedir.

Serlevha tezhibi dış pervaz tezhibi tasarımı, 34b sayfası üst bölüm tezhibinde birebir uygulanmıştır. Bu tasarımın benzerleri TSMK H.760 ve TSMK H.756 numaralı eserlerde vardır. Ayrıca TSMK H.765, TSMK H.756 ve Masterpieces of Astan Quds Ravazi 187 envanter numaralı eserlerde de görülür.



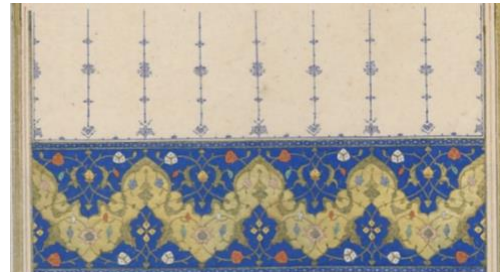
Fotoğraf 21: TSMK H.758, 945/1538, 34b



Fotoğraf 22: TSMK H.760, 941/1534, 1b-2a



Fotoğraf 23: TSMK H.760, 941/1534, 352b



Fotoğraf 24: H.756, 951/1544, 30b



Fotoğraf 25: MMA 13.228.6, 1509-1510

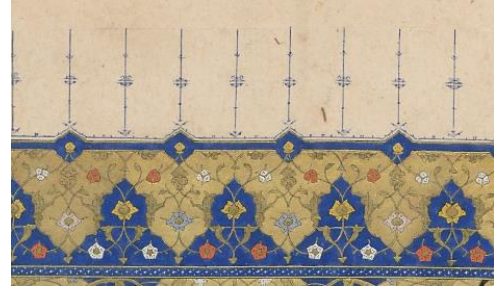


Fotoğraf 26: Astan Kuds Ravazi 187

Eserin 188b sayfası üst bölüm tasarımının birebiri TSMK H.760’da uygulanmıştır. Ayrıca TİEM 2052’de benzer tasarım vardır.



Fotoğraf 27: *TİEM 2052, 922/1516, 1b-2a.*



Fotoğraf 28: *TSMK H.760, 941/1534,259b.*

34b sayfasındaki unvan tezhibi başlık bölümünde pafta, hendesi olarak düzenlenmiştir. Bu tasarımın benzerleri TSMK H.1485, TSMK H.760 ve TSMK H.756 envanter numaralı eserlerde vardır. Ayrıca TSMK H.765, TSMK H.1516, TSMK R.871 ve Sackler Müzesi S1986.82 envanter numaralı eserlerde de benzer tasarım bulunmaktadır. Bu örnekler aynı tasarımın farklı birçok edebi ve mushaf nüshalarında aynen tekrarlandığını göstermektedir.



Fotoğraf 29: *TSMK H.758, 945/1538, 34b.*



Fotoğraf 30: *TSMK H.1485, 928/1522, 7b.*



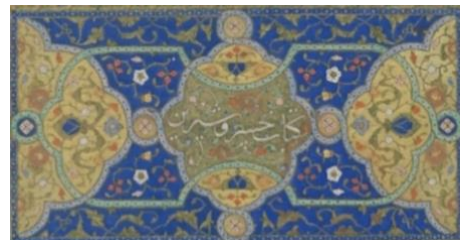
Fotoğraf 31: *TSMK H.747, 932/1526, 1b.*



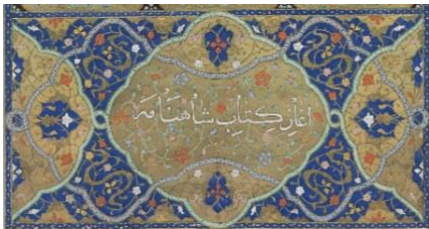
Fotoğraf 32: *TSMK H.760, 941/1534, 188b.*



Fotoğraf 33: *TSMK H.765, 945/1538, 33b.*



Fotoğraf 34: *TSMK H.756, 951/1544, 30b.*

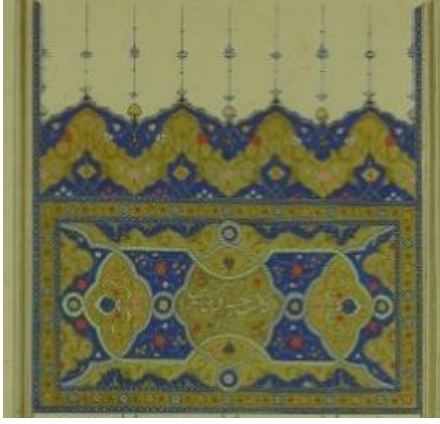


Fotoğraf 35: *TSMK H.1516, 954/1547, 13b.*



Fotoğraf 36: *Sackler S1986.82, 2b.*

İncelen eser ile TSMK H.765 (945/1538) envanter numaralı eserin tezhipli sayfa tasarımları aynı uygulanmıştır. Tasarımlarda zemin renkleri ve bazı motif değişikliği ile farklılıklar oluşturulmuştur. Bu durum her iki eserde birbiriyle bağlantılı olduğunu, imzası bulunmamasına rağmen H.765 Hamse-i Nizâmî eserin tezhiplerinin de Şirazlı Hüseyin Müzehhip tarafından veya aynı atölyede üretildiği ihtimalini ortaya koymaktadır.



Fotoğraf 37: H.758, 945/1538, 34b



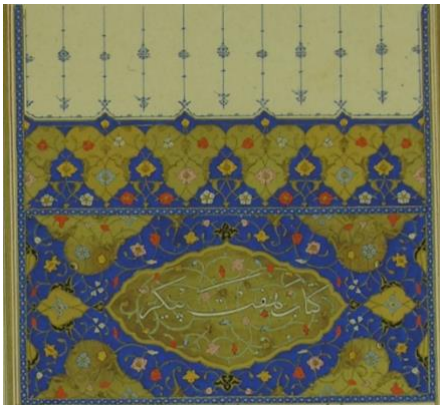
Fotoğraf 38: H.765, 945/1538 33b



Fotoğraf 39: H.758, 945/1534, 124b



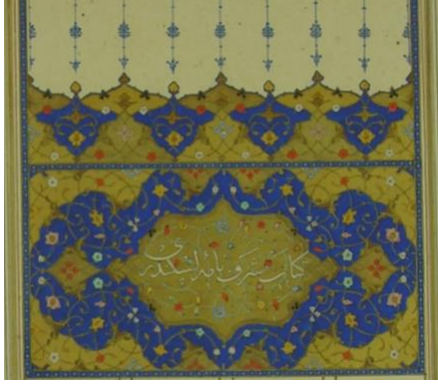
Fotoğraf 40: H.765, 945/1538, 254b



Fotoğraf 41: H.758, 945/1534, 188b



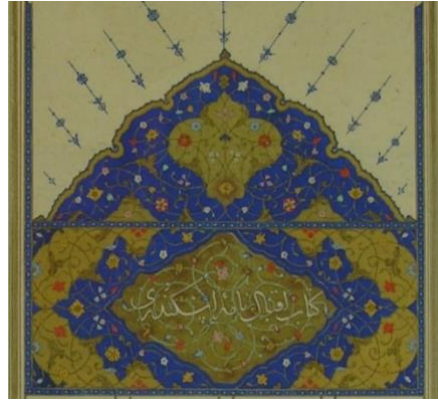
Fotoğraf 42: H.765, 945/1538, 120b



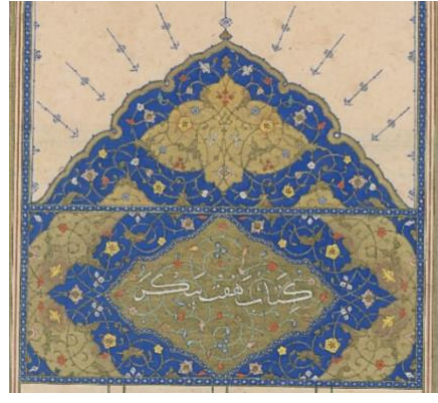
Fotoğraf 43: H.758, 945/1534, 259b



Fotoğraf 44: H.765, 945/1538,349b



Fotoğraf 45: H.758, 945/1534, 352b



Fotoğraf 46: H.765, 945/1538,184b

Diğer tezhipli eserlerdeki bezerlikler aşağıda gösterilmektedir.



Fotoğraf 47: H.758, 945/1534.188b.



Fotoğraf 48: Quds Ravazi 136, Quran, 2b.

Sonuç olarak, Şiraz'da üretilmiş 1520-1550 tarihleri arasındaki edebî eserlerin tezhipli sayfalarında benzer tasarımların kullanımı dikkat çeker. Yazmaların karşılıklı serlevha tezhibinde yeni uygulamalar görülürken, özellikle unvan tezhiplerinin başlık ve üst bölümlerinde pafta düzenlemesinin olduğu gibi kullanıldığı, zemin renklerinde veya motiflerde değişikliklere gidildiği fark edilir.

KAYNAKÇA

- Bağcı., S. (1993). Takdim minyatürlerinde farklı bir konu: Süleyman Peygamber divanı, *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*. Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Baysal., A. F. (2010). Mushaf tezyinatının tarihi içindeki gelişimi, *Marife*, 10(3), 365-386.
- Çağman., F. & Tanındı., Z. (1979). *Topkapı sarayı müzesi İslam minyatürleri*. Tercüman Kültür ve Sanat Yayınları.
- Çağman., F. & Tanındı., Z. (2002). Manuscript production at the Kâzarûnî orders in Safavid Shiraz, S.R. Canby (Ed.), *Safavid Art & Architecture*, Cambridge University Press.
- Ertunç., Ç, Ö. & Beştav., İ. (2020), Konya bölge yazma eserler kütüphanesi'nde bulunan 5784 envanter numarası ile kayıtlı mushaf'ın tezyini açıdan değerlendirmesi, *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (21), 143-160.
- Gündüz., T. (2008). Sâfeviler, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı. (Cilt 35) 451-457.
- İnal., G. (1995). *Türk minyatür sanatı (başlangıcından Osmanlılara kadar)*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Kanar., M. (2007). Nizâmî-i gencevî, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Türkiye Diyanet Vakfı. (Cilt 33), 183-185.
- Karaca., B. (2002). Safevi devletinin ortaya çıkışı ve II. Bayezid dönemi Osmanlı-Safevi ilişkileri, *Türkler Ansiklopedisi*, Yeni Türkiye Yayınları. (Cilt 9) 759-779.
- Robinson., B.W. (1967). *Persian miniature painting from collections in the British Isles*. Her Majesty's Stationery Office.
- Robinson., B.W. (1979). Painter-illuminators of sixteenth-century Shiraz, *Journal of the British Institute of Persian Studies*, 17, 105-108.
- Uluç., L. (2006), *Türkmen valiler şirazlı ustalar osmanlı okurlar xvi. yüzyıl şiraz elyazmaları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Uluç., L. (2014). Zülkadırlı şiraz valilerin son döneminden resimli bir Yusuf ve Züleyha nüshası, B. Tanman (Ed.), *Nurhan Atasoy'a Armağan*, Lale Yayıncılık. 386-421
- Uzun., M. İ. (2012). Falnâme, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı. (Cilt 35) 141-145.
- Üstün., İ. S. (2000). İran, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı. (Cilt 22)
- Wright., E. (2013). *The look of the book manuscript production in Shiraz 1303-1452*. University of Washington Press.

Sinema Perdesinde Araştırmacı Gazetecilik: “Spotlight” Filmi Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme

İsmail ÖZÇELİK 

Yüksek Lisans, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Konya, Türkiye,
ozcelik0016@gmail.com

Makale Bilgileri

ÖZ

Makale Geçmişi

Geliş: 15.08.2020

Kabul: 11.11.2020

Yayın: 25.12.2020

Anahtar Kelimeler:

Spotlight,
Araştırmacı Gazetecilik,
Toplumsal,
Sosyolojik.

Sinemada özel bir tür olarak yer edinen gazetecilik filmlerinin ilk örnekleri sinemanın erken dönemlerinde ortaya çıkmıştır. Zaman içerisinde birçok filme konu olan gazetecilik mesleği, geçirdiği dönüşüme ve dönemsel koşullara bağlı olarak çeşitli yönlerden ele alınmış ve bu türde önemli eserler üretilmiştir. Gazeteciliğin önemli bir alanı olarak kabul edilen araştırmacı gazetecilik de 1970’lerden itibaren önem kazanmış ve buna paralel olarak sinemada da ele alınmaya başlanmıştır. Araştırmacı gazeteciliğin toplumsal olanla doğrudan ilişkisi göz önüne alındığında sinemadaki temsili dikkat çekmektedir. Sinema filmleri toplumsal olanı yansıtırlar ve bu tür filmler de gazeteciliğin toplumsal rolünü ve toplumla olan ilişkisini yansıtmaları bakımından önem teşkil etmektedir. Bu açıdan bakıldığında, son dönemde çekilen ve araştırmacı gazeteciliği konu edinen “Spotlight (2015)” filmi incelemeye değer bulunmuştur. Çalışmanın amacı, “Spotlight” filminde araştırmacı gazeteciliğin toplumsal rolünü sosyolojik yaklaşım çerçevesinde ortaya koymaktır. Bu çalışmada, Arthur Asa Berger’in Sosyolojik Çözümleme Yöntemi kullanılarak “Spotlight” filmi analiz edilmiştir. Çalışmanın sonucunda; toplumsal anlamda araştırmacı gazeteciliğe yüklenen misyona uygun bir şekilde ışığında filmde, araştırmacı gazetecilik deneyiminin toplumsal bir rolünün olduğu ve mesleki sorumluluğu gereği gerçeği görünür kılama gayreti içinde olduğu sonucuna varılmıştır.

Investigative Journalism On The Cinema Screen: A Sociological Review On The “Spotlight” Movie

Article Info

ABSTRACT

Article History

Received: 15.08.2020

Accepted: 11.11.2020

Published: 25.12.2020

Keywords:

Spotlight,
Investigative
Journalism,
Social,
Sociological.

The first examples of journalism films that have gained a place in cinema as a special genre appeared in the early stages of cinema. The journalism profession, which has been the subject of many films over time, has been handled from various aspects depending on the transformation it has undergone and periodic conditions, and such important works have been produced. Investigative journalism, which is accepted as an important field of journalism, has gained importance since the 1970s and has started to be addressed in cinema in parallel with this. Considering the direct relationship of investigative journalism with the social, its representation in cinema is striking. Cinema films reflect the social and such films are important in terms of reflecting the social role of journalism and its relationship with society. From this point of view, the movie "Spotlight (2015)", which was shot recently and focused on investigative journalism, was found worth examining. The aim of the study is to examine the social role of investigative journalism in the movie "Spotlight" with a sociological approach. In this study, the movie "Spotlight" has been analyzed using the Sociological Analysis Method of Arthur Asa Berger. As a result of the study; In the light of the mission attributed to investigative journalism in a social sense, it was concluded that the investigative journalism experience had a social role in the film and that it strives to make reality visible due to its professional responsibility.

Atıf/Citation: Özçelik., İ. (2020). Sinema Perdesinde Araştırmacı Gazetecilik: “Spotlight” Filmi Üzerine Sosyolojik Bir İnceleme, *Konya Sanat Dergisi*, 3, 32-48.



“This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)”

GİRİŞ

‘Toplumsal yapının aynası’ olarak nitelendirilen sinema, bireyin ve toplumun yaşam deneyimini, sosyal varlığını, inançlarını, kültürünü, kısacası toplumun gerçeğini yansıtması bakımından önem kazanmaktadır. Sinemanın ve toplumsal yapının bu ayrılmaz bütünlüğü her filmde kendisini göstermektedir. Güçhan’ın (1993: 52) ifadesine göre sinema, diğer sanatlar ve kitle iletişim araçlarına benzer şekilde toplumsal yapının bir ürünüdür ve buna bağlı olarak dönüşüm yaşamaktadır. Yazara göre, kültürel bir nitelik taşıyan sinema yapıtları kendisini çevreleyen ekonomik, toplumsal, siyasal, tarihsel koşullarla iç içedir ve ayrı olarak düşünülemez. Bu bağlamda sinema filmleri yansıttıkları toplumsal gerçeklik çerçevesinde bizlere sosyolojik bir inceleme alanı sunmaktadır.

Lale Kabadayı’ya (2018: 54) göre, sinema filmlerinin toplumsal olanı yansıttığı görüşü sinema çalışmalarını en çok etkileyen düşüncelerdendir. Her sinema filmi, üretildiği veya içeriğinde ele aldığı toplumun kültürel kodlarını barındırmaktadır. Bu nedenle filmlere doğru yaklaşabilmek için yansıttıkları kültürü tanımak, bilmek gerekmektedir. Özden’e (2004: 154) göre sosyolojik yaklaşım, filmlerin üretildiği ya da içeriğinde ele alındığı dönemin sosyal koşulları çerçevesinde incelenmesini ifade eder. Bu bağlamda, sosyal değerlerin filmlerde nasıl ele alındığı, ifade edildiği, filmlerin sosyal değerler üzerinde nasıl etkiler gösterdiği ve toplumsal düzeyde nasıl dönüşümlere neden olduğu gibi konular inceleme alanında yer almaktadır. “*Filmlerle Sosyoloji*” isimli kitaba yazdığı önsözde Slavoj Zizek, filmlerin yalnızca bir film, bir kaçış ya da eğlence aracı olmadığını, toplumsal gerçekliği yansıtan ya da toplumun kendini yeniden üretmesini sağlayan bir alan veya araç olduğunu ifade etmektedir (Diken ve Laustsen, 2011: 15).

Arık ve Akgün’ün (2019: 197) ifadesine göre, sinemanın geniş kitlelere kendi söylemini iletebilmesi onu toplumsal temsiller açısından önemli kılmaktadır. Dolayısıyla, toplumsal bir nitelik taşıyan gazetecilik mesleğinin sinemadaki temsili de önem taşımaktadır. Gazetecilik temalı filmlerin ilk örnekleri sinemanın erken dönemlerinde ortaya çıkmıştır. Zaman içerisinde birçok filme konu olan gazetecilik mesleği çeşitli yönlerden ele alınmış ve bu alanda önemli eserler üretilmiştir. Gazeteciliğin önemli bir alanı olarak görülen araştırmacı gazetecilik de çeşitli filmlere konu olmuştur. Araştırmacı gazeteciliğin sinemada özel olarak ele alınmaya başlanması 1970’li yıllara dayanmaktadır. Bu yıllarda yankı uyandıran bazı çalışmalar neticesinde araştırmacı gazetecilik faaliyetleri yaygınlaşmaya başlamış ve bu durum sinema yapımcılarının da dikkatini çekmiştir. Bu bakımdan, The Washington Post’un araştırmacı gazetecileri tarafından 1972-1974 yılları arasında ortaya çıkarılan Watergate Skandalı bir kilometre taşı olmuştur. Araştırmacı gazetecilik açısından bir dönüm noktası olarak kabul edilen bu olay 1976 yılında çekilen *Başkanın Bütün Adamları (All the President’s Men)* adlı filmde ele alınmıştır. Bu film, uzun yıllar boyunca araştırmacı gazetecilik denildiğinde akla gelen ilk film olmuştur. Sayıca çok fazla olmasa da daha sonraki yıllarda araştırmacı gazeteciliği ele alan önemli filmler çekilmiştir. *The Killing Fields (1984)*, *The Pelican Brief (1993)*, *Veronica Guerin (2003)* ve *State of Play (2009)* bu bağlamda öne çıkan filmlerdir.

Bu tür filmlerden birisi de gerçek bir hikâye üzerinden şekillenen 2015 yapımı “*Spotlight*” filmidir. Araştırmacı gazeteciliğin toplumsal rolünü yansıtması bakımından önemli görülen filmde ana tema araştırmacı gazetecilik sürecidir. Boston Globe gazetesine bağlı Spotlight ekibinin 2002 yılında “Kilise Rahiplerinin Çocuk İstismarı” konusu ile ilgili yaptıkları çalışmadan yola çıkılarak çekilen filmde, araştırmacı gazeteciliğin toplumsal rolünün, mesleki misyonu ve sorumlulukları bağlamında nasıl yansıtıldığı sorusu filmin incelenmesi bakımından

önem kazanmaktadır. Çalışmanın amacı, Spotlight (2015) filminde araştırmacı gazeteciliğin toplumsal rolünü sosyolojik yaklaşım temelinde ortaya koymaktır. Filmde araştırmacı gazeteciliğin toplumsal sorumluluğu, güç odakları ile ilişkisi, suskunluk sarmalı sürecinde oynadığı rol, gündem oluşturmadaki etkisi ve toplumsal alanda yarattığı değişim gibi unsurlar yer almakta ve bu da filmi sosyolojik açıdan ele almamıza olanak sağlamaktadır. Filmde, araştırmacı gazetecilik mesleği ve toplumsal boyutlarının kapsamlı bir şekilde ele alınması, çalışmanın faydalı sonuçlara ulaşmasına destekleyecektir.

Bu çalışma, Arthur Asa Berger’in medya çözümleme ve yorumlama teknikleri üzerine oluşturduğu metodunda belirtilen Sosyolojik (Toplumbilimsel) Çözümleme Yöntemi kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Toplumsal ve sosyal olguları açıklamak için kullanılan sosyolojik yöntem, aynı zamanda medya metinlerini incelemek ve yorumlamak için de kullanılmaktadır. Dolayısıyla toplumsal ve sosyal bir nitelik barındıran araştırmacı gazeteciliğin sinemadaki temsilini ele almamız açısından kolaylık sağlamaktadır. Çalışmanın ilk bölümünde, literatürden elde edilen veriler ışığında araştırmacı gazetecilik terimine ve toplumsal rolüne ilişkin kavramsal çerçeve çizilmiştir. İkinci bölümde, araştırmacı gazeteciliğin sinema ile olan ilişkisi ele alınmıştır. Son bölümde ise “Spotlight” filmi üzerinden araştırmacı gazeteciliğin toplumsal rolüne ilişkin bir inceleme yapılmıştır. Çalışmanın sonucunda; toplumsal anlamda araştırmacı gazeteciliğe yüklenen misyona uygun bir şekilde ışığında filmde, araştırmacı gazetecilik deneyiminin toplumsal bir rolünün olduğu ve mesleki sorumluluğu gereği gerçeği görünür kılma gayreti içinde olduğu sonucuna varılmıştır.

1. Araştırmacı Gazetecilik Nedir?

Genel bir tanımlama ile gazetecilik, bireyin ve toplumun sorunlarına çözüm sağlamada yardımcı olacak bilgilerin iletilmesidir. Bu iletiler günlük dilde “haber” olarak adlandırılmakta ve bu işi yapan kişilere de gazeteci denilmektedir (Tokgöz, 2013: 132-133). Gazetecilik, bireylerin herhangi bir konuda kendi başlarına elde edemeyecekleri bilgileri toplayıp haber yapma işidir. Araştırmacı gazetecilik ise günlük rutin içinde çoğu gazetecinin yapamadığı veya yapamayacağı, derinlemesine araştırma gerektiren ve bunun için de yeterli zaman, entelektüel birikim ve mücadele azmi isteyen bir işidir.

Günümüzde kitle iletişim araçlarının artmasıyla birlikte sürekli hale gelen iletişim, yoğun bir enformasyon dağılımına neden olmaktadır. Ancak bu yoğun enformasyon dağılımının yarattığı kirlilik, yaşamın her alanında ihtiyaç duyulan enformasyonun doğruluğu ve gerçekliği kaygısını öne çıkarmış ve gerçek enformasyona ulaşma sürecinde araştırmacı gazeteciliğin ayrıcalıklı bir konuma yerleşmesine neden olmuştur (Armağan, 2012: 77). Dolayısıyla araştırmacı gazetecilik günümüz basınında doğru ve gerçek bilgiye ulaşmanın en önemli ve özverili yollarından biri olarak görülmektedir.

Araştırmacı gazetecilik geleneksel gazetecilikten farklı olarak, açığa çıkmamış veya güç odakları tarafından üstü örtülmüş ve kamu yararı için bilinmesi önem arz eden olay ve olguların sistemli bir soruşturma ile belgelenerek ortaya konulmasını amaçlayan bir gazetecilik türü olmuştur. Araştırmacı gazetecilik genellikle gizli kalmış kamusal meseleler ile ilgilenmektedir ve bu nedenle hem gizli hem de açık kaynakların ve belgelerin kullanılmasını gerektirmektedir (Hunter ve Hanson, 2011: 8).

Araştırmacı gazetecilik, kurumlardaki yolsuzluklar, usulsüz eylemler, kamu fonlarının yanlış yönetimi ve toplumun ilkelerini ihlal eden uygulamalar gibi kamuoyunun dikkatini çekmeyen olay veya olguların ortaya çıkarılmasını amaçlar. Bu yanlışlıklar hükümetler, siyasi partiler, kurumlar, kulüpler, yardım kuruluşları, dini kurumlar veya kitle iletişim araçlarıyla ilgili olabilir. Bu konular ile

ilgili yapılan araştırmaların çoğu medyada bir skandal olarak yansiyabilir (Ekhareafu vd., 2016: 27). Toplumsal sorumluluk ve meslek etiği bağlamında bu tür olay ve olguların ortaya çıkarılması araştırmacı gazetecilik uygulamalarını gerektirmektedir.

Araştırmacı gazeteciliğin çoğu tanımı, toplumsal sonuçlarından ziyade kendine has bilgi toplama özelliklerini vurgulamaktadır (Protess vd., 1991: 5). Örneğin, Paul N. Williams (1978: 12) araştırmacı gazeteciliği entelektüel bir süreç olarak tanımlamakta ve araştırmacı gazeteciliğin fikirleri ve gerçekleri sistemli bir şekilde toplayıp sınıflandırma, seçenekleri doğru analiz etme ve duygudan ziyade mantığa uygun kararlar verme işi olduğunu ifade etmektedir.

Gazetecilik genel anlamda araştırmaya dayalı bir meslek olmasına karşın geleneksel gazetecilik ile araştırmacı gazeteciliği birbirinden ayıran birçok fark bulunmaktadır. Geleneksel gazetecilikte haberlerin hazırlanmasında kullanılan materyaller büyük ölçüde başka kaynaklar tarafından elde edilir. Yani halihazırda olan bilgiler derin bir araştırma gerektirmeden belli kaynaklardan elde edilir ve haberin yaratılmasında kullanılır. Geleneksel gazetecilik daha çok olay merkezli ve tepkiseldir. Araştırmacı gazetecilikte ise konu ile ilgili derin bir araştırma yapılır ve gazeteci genellikle bilgileri kendi araştırmasıyla elde eder (Hunter ve Hanson, 2011: 8).

Elbette hem geleneksel gazeteci hem de araştırmacı gazeteci haber yaparken araştırmacıdır ancak iki gazetecilik türü arasında beceriler, çalışma tarzı, araştırma süreci ve hedefler açısından bazı farklılıklar vardır (Hunter ve Hanson, 2011: 8). Aslında araştırma sürecinin günlük gazeteciliğin bir parçası olduğu varsayılmaktadır. Bütün gazeteciler haber arayışından kaynak seçimlerine kadar gerçeğin en doğru halini bulmak için olayları ideal bir şekilde araştırmak isterler. Ancak günlük gazeteciliğin ayırt edici özelliği onun gerçekte reaktif olmasıdır. Çoğu gazeteci, günlük rutin içinde yeni haberlerin detaylarını ortaya çıkarmak için gerekli olan araştırma zamanından yoksundur. Sonuç olarak araştırmacı gazetecilik geleneksel gazetecilikten farklıdır ve zaman alan araştırma süreçleri ile bunun yarattığı potansiyel yüksek etkili sonuçlar içeren bir uzmanlık alanı olarak görülmektedir (Protess vd., 1991: 5).

Hunter ve Hanson (2011: 9), geleneksel gazetecilik ile araştırmacı gazeteciliği araştırma süreci açısından karşılaştırmaktadır. Buna göre; geleneksel gazetecilikte rutin olarak haberler için bilgi toplanır ve hızlı bir süreç işler. Haber gerekli minimum bilgiyi içerebilir ve çok kısa olabilir. Haberin içeriğindeki bilgiler kaynağın beyanlarına dayanabilir. Araştırmacı gazetecilikte ise araştırma süreci uzun sürebilir ve tutarlılık ile bütünlük sağlanana kadar bilgiler yayınlanmaz. Araştırma, haber yayımlandıktan sonra bile devam edebilir. Haber içeriği maksimum bilgileri içerebilir ve yeterince uzun olabilir. Haberin içeriğindeki bilgiler somut belgelerle desteklenir.

Geleneksel gazetecilikte haberler topluma iletilirken nesnel bir imaj oluşturulmaya çalışılır. Araştırmacı gazetecilikte ise nesnel bilgiler ile gerçeği yansıtmının yanında, öznel bir amaçla toplumsal dinamiklerde değişim yaratılmaya çalışılır (Hunter ve Hanson, 2011: 8). Bu bilgiler ışığında değerlendirildiğinde araştırmacı gazetecilik, tarihsel süreci içerisinde reformist bir özellik kazanmış ve toplumsal anlamda sorumluluk üstlenmiştir. Araştırmacı gazeteciliğin amacı sadece topluma bilgi vermek değil, bu bilgiler ile sorunları çözüme kavuşturmak için toplumu harekete geçirmek olarak tanımlanabilir.

Gerçek araştırmacı gazetecilik 21. Yüzyıl’da haber medyasının belirleyici bir özelliği haline gelmiştir. Araştırmacı gazetecilik iyi bir şekilde yapıldığında haberlerin değerlendirildiği standardı belirlemekte, kötü yapıldığında ise haber medyasıyla ilgili suçlamaların yöneltildiği günah keçisi durumuna gelmektedir (Aucoin, 2005: 4). Bu açıdan bakıldığında, araştırmacı gazetecilik geleneksel gazetecilikten daha fazla risk taşıyan, sorumluluğu yüksek ve meşakkatli bir iştir.

Araştırmacı gazeteciliği çevreleyen folklor Amerikan popüler demokrasi idealine çok benzer.

Bu gazeteciler kamuoyunun dikkatini çeker ve bilgilendirilmiş bir vatandaş, seçilmiş temsilcilerinden reform talep eder. Politikacılar da sırasıyla düzeltici önlemler olarak yanıt verir. Bu idealize edilmiş perspektif, 1960’ların sonu ve 1970’lerin başında yaygınlaşmaya başlayan araştırmacı gazetecilik örneklerinin yarattığı etkilerin bir sonucudur. Örneğin, bu süre zarfında Vietnam Savaşı ile ilgili yapılan medya açıklamaları neticesinde kamuoyunun savaşa karşı görüşleri değişmiş ve bu da Amerikan dış politikasında değişikliklere neden olmuştur. Aynı şekilde, Watergate olayını anlatan haberler nedeniyle halkın Nixon yönetimine olan güveni kaybolmuş ve yaşanan olaylar neticesinde Nixon istifaya zorlanmıştır (Protess vd., 1991: 3).

Bu bağlamda araştırmacı gazetecilik, geleneksel gazetecilikten yöntem ve hedefleri bakımından farklılık göstermektedir. Aynı zamanda doğru ve gerçek bilgiye ulaşmanın en önemli yollarından biri olarak kabul edilmekte ve haber medyasının önemli bir alanı olarak görülmektedir. Ancak bütün bunların yanında, araştırmacı gazeteciliğin en önemli işlevi kamusal anlamda sorumluluk üstlenerek otoriteleri gözlemek ve soruşturmak olmuştur.

1.1. Araştırmacı Gazeteciliğin Ahlaki ve Toplumsal Rolü

Araştırmacı gazeteciliğin en önemli özelliği ahlaki bir vizyona sahip olmasıdır. Bu gazetecilik türü, anlattığı hikayeler ile sadece sıradan yanlışlıkları, suçları veya yolsuzlukları ortaya çıkarmakla kalmaz; sistemsel ölçüde önemli kamusal meselelere çözüm arayarak toplumu ileriye taşımak için çağrıda bulunur (Ettema & Glasser, 1988: 11-13). Dolayısıyla araştırmacı gazetecilik kavramı yalnız başına gazetecilik işi olarak değerlendirilmemeli ve toplumsal açıdan gördüğü önemli işlev dikkatle incelenmelidir.

Armağan’a (2012: 80) göre araştırmacı gazeteciliğin tek amacı toplumsal yaşamda ortaya çıkan önemli problemleri sistematik olarak inceleyip raporlamak ve işlenen suçları yargıya taşıyıp çeşitli yaptırımların gerçekleşmesini sağlamak değildir. Bunların yanında asıl amaç çözüm önerileri sunarak karar mekanizmalarını etkilemek ve sistemsel boyutlarda kalıcı değişimler sağlayarak toplumsal yaşamı ileriye taşımaktır. Ekhareafo ve arkadaşları (2016: 29) araştırmacı gazeteciliğin topluma karşı sorumlu olduğunu söylemekte ve araştırma raporlarının işlevlerini şöyle sıralamaktadırlar; toplumu iyileştirmeye ve ahlaki açıdan bilinçli bir toplum yaratmaya yardımcı olmak, devlet ve kamu kurumlarında hesap verme sorumluluğu getirmek, kamusal ve sosyal kurumlar hakkında bilinçli görüşler yansıtmak, medyaya olan güveni arttırmak.

Hunter ve Hanson’a (2011: 10) göre araştırmacı gazetecilik sadece elde edilen iyi bir haber ürünü değildir aynı zamanda bir hizmettir ve bu hizmet insanların yaşamlarını daha güçlü ve daha iyi bir hale getirebilir. Aucoin’e (2005: 3) göre tarihsel olarak gerçek araştırmacı gazeteciliğin amacı, ahlaki öfkeyi harekete geçirecek olan yasadışı hikayeleri ortaya çıkarıp anlatmak ve kamu yararı açısından önemli olan sistemsel problemlere odaklanmaktır. Bazı önemli muhabirler araştırmacı gazeteciliği önemli kamusal meseleler hakkında daha önceden bilinmeyen, gizli olan veya açığa çıkarılması gereken bilgileri özgün bir şekilde haber yapan gazetecilik türü olarak tanımlamaktadır.

Bu görüşler çerçevesinde araştırmacı gazetecilik uygulamaları toplumsal açıdan sorumluluk arz eden ve toplumları ileriye taşıyacak bilinci harekete geçirmeyi amaçlayan, demokratik söylem içerisinde toplumsal ve ahlaki bir vizyon üstlenmiş bir gazetecilik türüdür. Araştırmacı gazetecilik, tarihsel açıdan bu vizyonu yansıtan bir gelenek oluşturmuş ve başta ABD olmak üzere dünyanın her yerinde yapılan araştırmacı gazetecilik uygulamalarıyla bu reformist tavrı sergilemiştir. Demokratik toplumlarda kendine uygulama alanı bulan araştırmacı gazetecilik faaliyetleri bu toplumların iyileşmelerine katkıda bulunmuştur.

Amerikan gazetecilik tarihi araştırmacı gazetecilik geleneği açısından oldukça zengindir. 20. Yüzyıl’ın başında, ABD başkanı T. Roosevelt tarafından “Muckrakers (Pislik Eşeleyciler)” olarak

nitelendirilen dönemin araştırmacı gazetecileri bu sıfatı gururla taşıyarak birçok önemli araştırma raporu yayınlamışlardır (Brooks vd., 1985: 388-389). Amerikan araştırmacı gazeteciliği, “Muckrakers” olarak adlandırılan bu araştırmacı gazetecilerin hikayeleriyle farklı bir boyut kazanmıştır. Bu gazeteciler birçok toplumsal sorunu gündeme taşıyarak araştırmacı gazeteciliğin gelişimine önyak olmuşlardır (İrvan, 2018: 76).

Bu dönemin araştırmacı gazetecilerinden olan Lincoln Steffens, Amerika’daki bazı şehir yönetimlerini inceleyerek politik yolsuzluklarda parmağı olan iş adamları ve politikacıların yozlaşmış uygulamalarını ortaya çıkarmıştır. Aynı dönemde Ida Tarbell, Standard Oil adlı petrol tekelinin yolsuzluklarını yazmıştır. Theodore Dreiser, Upton Sinclair ve Frank Norris ise bazı gıda fabrikaları ve paketleme servislerindeki çalışma hayatının kötü koşullarını ortaya çıkarmıştır (Brooks vd., 1985: 389). 1903 ve 1912 yılları arasında Amerikan dergilerinde 2 binden fazla araştırma raporu yayınlanmış ve bunların etkisiyle bazı kısa süreli sosyal ve siyasi reformların yolu açılmıştır (Aucoin, 2005: 33).

ABD’deki araştırmacı gazetecilik uygulamalarından bazıları dünya çapında yankı uyandırmış ve araştırmacı gazeteciliğin ileride daha etkin bir şekilde yapılmasına katkıda bulunmuştur. Bu uygulamalardan bazıları da kitaplara ve filmlere konu olarak daha bilinir hale gelmiştir. Özellikle 1960 ve 1970’li yıllarda öne çıkan bazı araştırmacı gazetecilik örnekleri tarihsel süreçte dönüm noktası olmuş ve araştırmacı gazeteciliğin yayılmasına önyak olmuştur.

ABD tarihinde araştırmacı gazetecilik açısından en önemli gelişmelerden birisi Seymour Hersh’in, ABD ordusunun Vietnam’daki My Lai köyünde gerçekleştirdiği katliam ile ilgili 1969’da yaptığı çalışmadır. Vietnam’daki katliamların sivillere yönelik olarak gerçekleştiğini yaptığı haberler ile ortaya koyan Hersh, ABD ordusunun Vietnam’da yaptığı uygulamalar ile ilgili olarak Amerikan halkını bilgilendirmiştir. Hersh’in haberleri neticesinde ortaya çıkan bilgiler ABD’de dikkat çekmiş ve Amerikan halkının Vietnam Savaşı’na yönelik bakışı değişmiştir. Seymour Hersh’in bu çalışmasının araştırmacı gazetecilik açısından önemi, ortaya çıkardığı bilgiler ile iktidarı hesap vermeye zorlaması ve toplumun olaylara bakışını değiştirmeye neden olmasından kaynaklanmaktadır (Öncel, 2012: 62-63).

Araştırmacı gazeteciliğin değişim yaratmak için güçlü bir katalizör görevi üstlenebileceği düşüncesi Watergate olayı sonrası Amerika’da yaygın olarak kabul görmüştür. Bu süreçte halk, suistimal ve yanlış bilgiler içeren olayları ortaya çıkaran mücadeleci gazetecilerin haberleriyle karşı karşıya kalmıştır. Araştırmacı gazeteciliğin bu reformcu imajı Watergate sonrası Amerika’da filmler ve kitaplar ile daha da güçlenmiştir (Protess vd., 1991: 3).

“Watergate Skandalı” olarak nitelendirilen olay Washington Post gazetesinin çalışanları olan araştırmacı gazeteciler Carl Bernstein ve Bob Woodward’ın 1972 yılında gün ışığına çıkarmaya başladıkları ve 1974’e kadar süren, ABD başkanı Nixon’ı istifaya götüren politik yolsuzlukların medyadaki yansımalarıdır. Adını ABD’nin başkenti Washington’daki bir otel ve iş merkezinden alan Watergate Skandalı, Richard Nixon’un Cumhuriyetçi Partisi ile bağlantılı olan hırsızların ana muhalefet partisi olan Demokrat Parti’nin bürosuna girip telefonlarını gizlice dinlemek için mikروفon yerleştirmeleri sırasında yakalanmaları sonucu açığa çıkmıştır. Washington Post gazetesi muhabirleri Carl Bernstein ve Bob Woodward, bu olay ile ilgili haberler yaparken gizli kaynaklardan elde ettikleri bilgileri doğrulayarak kullanmışlardır. ABD başkanı Richard Nixon bu gelişmeler sonucunda itibarını ve halkın desteğini kaybetmiş ve hakkında soruşturmalar açılmıştır. Sürecin sonucunda istifa eden Richard Nixon ABD tarihinde istifa eden ilk devlet başkanı olmuştur (Öncel, 2012: 63-64).

Washington Post Gazetesi’nin ve araştırmayı yürüten muhabirler Carl Bernstein ile Bob Woodward’ın Watergate Skandalı çalışması tarihe iyi bir araştırmacı gazetecilik örneği olarak geçmiş ve araştırmacı gazetecilik açısından önemli bir dönüm noktası olmuştur. Watergate Skandalı daha

sonra birçok kitaba ve filme konu olmasının yanında ABD’de birçok araştırmacı gazetecilik çalışmasının yolunu açmıştır.

Önemli bir araştırmacı gazetecilik örneği ise 2000’li yılların başında Boston Globe Gazetesi’nin araştırma ekibi olan Spotlight’ın, Boston’daki Katolik Kilisesi rahiplerinin çocuklara yönelik gerçekleştirdiği cinsel istismarı ortaya çıkaran haberlerdir. Boston’daki Katolik Kilisesi rahiplerinin yıllarca süren çocuk istismarı kilise yönetimi tarafından gizlenmiş, rahiplere yönelik açılan davalar engellenmiş ve Kardinal Bernard Law’ın olaylardan haberi olduğunu gösteren belgeler mühürlenmiştir. Kilise, yıllarca gizlenen istismar olayını ortaya çıkarmaya çalışan gazeteciler, avukatlar veya sivil mağdurlara yönelik susturma çabaları içine girmiştir. Spotlight ekibinin olayı araştırmaya başlamasıyla gerçekler gün yüzüne çıkmış ve yüzden fazla rahibin çeşitli cemaatlerde çocuklara cinsel istismarda bulunduğu ve kilise yönetiminin bunlardan haberdar olmasına karşın olayları gizlemeye çalıştığı ortaya çıkmıştır (Rezendes, 2002).

Yukarıda verilen örnekler ışığında araştırmacı gazeteciliğin toplumsal yapı ile arasındaki doğrudan ilişkisi vurgulanmıştır. Araştırmacı gazetecilik mesleğinin tarihsel süreç içerisinde kamu yararı gözetilen reformist bir misyona sahip olduğu görülmektedir. Araştırmacı gazetecilik, gerçekleri ortaya çıkararak toplumu bilgilendirmek, bilinç oluşturmak ve toplumu harekete geçirmek istemektedir. Bu hedefler doğrultusunda toplumun iyileşmesine ve ilerlemesine katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.2. Demokrasi Anlayışı Çerçevesinde Araştırmacı Gazetecilik

John O’neill’in ifadesine göre, liberal yaklaşım içerisinde gazetecilik söz konusu olduğunda demokrasi ve özgür basın arasında özel bir ilişki kurulmaktadır. Kuvvetler ayrılığı ilkesine göre birbirinden ayrılan ve demokrasinin vazgeçilmezi olan yasama, yürütme ve yargının yanında dördüncü güç olarak konumlandırılan basın, demokrasinin işleyişi için önemli bir unsur haline gelmiştir. Liberal yaklaşıma göre özgür basın, demokrasilerde bir denetimci veya gözlemci işlevi görür. Otoriteleri, hükümetleri, güç odaklarını vb. sorgular ve kamuoyu oluşturur. Bunun yanında farklı fikir ve bakış açılarını yansıtarak toplumu bilgilendirir ve demokrasinin çok seslilik ilkesine katkı sağlar (Akt. Uzun, 2006: 635). Bu yaklaşım çerçevesinde medya ve basına yüklenen demokrasi işlevi hem demokrasinin işleyişine etkisi hem de kendi kurumları içerisinde işlerliği ölçüsünde değerlendirilmelidir. Ancak yaklaşık yarım asırdır medyaya ve basına yöneltilen en önemli eleştiri demokrasinin işleyişi adına üstlendiği görevleri yerine getirememesidir. Günümüzde ise medya, özgür bir düşünce alanı ve tartışma ortamı yaratmış olması gerekirken kendisi tartışmaların odağı haline gelmiştir. Zamanla medya kurumları güç odakları ve otoritelerin çıkarlarına hizmet etmeye başlamışlardır. Bu durumun sonucunda ise araştırmacı gazeteciliğe olan ihtiyaç artmıştır (Öncel, 2012: 1,20,32).

“Kamu gözcüsü” olarak da nitelendirilen medyanın klasik liberal yaklaşım çerçevesinde en temel demokratik işlevinin devleti gözlemek olduğu varsayılmaktadır. Bu söylem günümüzde özellikle araştırmacı gazeteciler tarafından benimsenmekte ve daha çok devlet otoritesinin kötüye kullanılmasını ortaya çıkarmak şeklinde tanımlanmaktadır. Medyanın “kamu gözcüsü” olarak ifade edilen bu rolü diğer işlevlerinden daha önemli görülmektedir. Bunun nedeni, medyanın hak ve özgürlükleri çerçevesinde bir kamusal sorumluluk üstlenmesi ve kamu adına eleştiri yapmasıdır (Akçalı, 1998: 172).

Öncel’in (2012: 33) ifadesine göre, araştırmacı gazeteci medyada profesyonel gazeteci kimliği ile denetim işlevini yerine getirmeye çalışırken çeşitli zorluklarla karşılaşır. Bunun nedeni ise ülkenin siyasal, ekonomik ve kültürel atmosferi ile araştırmacı gazetecinin çalıştığı kurumun ideolojisi, işleyişi ve ilişkileridir. Medya kurumlarının ekonomik, siyasi vb. güç odakları ile kurdukları ilişkiler sonucunda profesyonel gazetecilik alanı ayrılmıştır. Bu ayrışma sonucunda profesyonel gazetecilik,

kamu yararı gözeten, mevcut otoritelerin ve güç odaklarının uygulamalarını takip eden bir sistem olarak ortaya çıkmıştır. Bu misyon özellikle araştırmacı gazetecilere yüklenmektedir. Medya kurumlarının ekonomik sürekliliği sağlamak adına oluşturdukları kâr amaçlı sistemleri profesyonel gazeteciliği zedelemektedir. Klasik liberal yaklaşımın ileri sürdüğü medya söylemi ile mevcut medya sistemi tezat oluşturmaktadır. Bu bağlamda mevcut sistemin koşulları içerisinde medyanın demokratik rolünü gerçekleştirmesi ve özelden de araştırmacı gazetecilerin görevlerini yapmaları zorlaşmaktadır.

Medya kurumlarının kar odaklı ticari yapıları, araştıran ve sorgulayan gazetecilerden daha çok medya sahiplerinin ideolojileri, çıkarları ve ilişkilerine uyum sağlayan gazetecilerin yer bulmasına ve itibar görmesine neden olmaktadır. Buna bağlı olarak da idealist gazetecilerin sistemin dışına itilmesi gündeme gelmektedir. Medyada çıkar ilişkileri çerçevesinde haber üretim sürecine girilmesi medya yöneticileri adına olumlu sonuçlar doğururken bu sürece dahil olmayan gazetecilerin ise dışlanmalarına neden olmaktadır. Araştırmacı gazetecilik de bu süreçten en çok etkilenen alanlardan birisidir. Medyanın ve gazeteciliğin demokrasi adına üstlendiği gözleyici ve denetleyici rol artık kabul görmezken medya sahiplerinin çıkarlarına hizmet etmek daha makul bir yol olarak görülmektedir (Öncel, 2012: 50-51).

Medyanın ideolojik ve ticari yapısından kaynaklanan sorunlar araştırmacı gazeteciliğin gelişimi açısından olumsuz sonuçlar doğurmaktadır. Ancak araştırmacı gazeteciler medya sistemi içinde yaşanan tüm olumsuzluklara rağmen gerçeği yansıtan haberler yapmaya ve toplumu bilgilendirmeye devam etmektedirler. Araştırmacı gazetecilik, haber medyası içerisinde hak ettiği konuma ulaşamamış olsa da gerçek ve doğru bilgiye ulaşmada ona duyulan ihtiyaç her dönemde güncelliğini korumaktadır.

2. Sinemada Araştırmacı Gazetecilik

Film yapımcılarının gazetecilik mesleğine karşı duydukları ilgi sinemanın ilk zamanlarına kadar uzanmaktadır. *It Happened One Night (1934)*, *His Girl Friday (1940)* gibi Screwball¹ klasiklerinden *Shattered Glass (2003)* ve *A Mighty Heart (2007)* gibi çağdaş dramalara kadar, Orson Welles (*Citizen Kane, 1940*), Billy Wilder (*Ace in the Hole, 1951*) ve Alexander MacKendrick (*Sweet Smell of Success, 1957*) gibi yönetmenlerin başyapıtlarıyla gazetecilik mesleği, birçok yetenekli yönetmene en iyi işlerini yapmaları için ilham vermiştir (McNair, 2011: 366).

Gazetecilik filmleri olarak adlandırılan bu filmler sinemada özel bir tür olarak yer edinmiştir. Buradaki tür ifadesi özel bir alanı sınıflandırma açısından kullanılmaktadır. Aslında gazetecilik filmleri Western, müzikal veya kara film gibi tam bir tür oluşturmamaktadır. Bu filmler gazeteciliği veya gazeteci kimliğini çeşitli biçimlerde ele alan geniş bir filmografi oluştursa da bir film türünü sağlayacak ortak özellikleri barındırmamaktadır. McNair’in (2011: 366) ifadesine göre, aslında tüm meslekler arasında yalnızca polisler ve dedektifler gazeteciliğe benzer şekilde film yapımcılarının görüş alanında merkezi bir yer tutmuştur. Ehrlich’in (2004: 12-13) aktarımına göre bir gazetecilik filmografisi 2.000’ den fazla filmi kapsamaktadır. Ancak bu filmlerin çoğunda gazeteciler çevresel roller oynamaktadır. Gazetecilerin başrol oyuncusu olduğu veya gazeteciliğin olay örgüsünün anahtarı olduğu filmler azdır. Bu filmlerden bazıları Amerikan filmlerinin en iyileri arasında sayılır.

Gazetecilik filmleri arasında dikkat çeken filmlerden bazıları da araştırmacı gazeteciliğe odaklanırlardır. Araştırmacı gazeteciliği konu edinen bu filmler gazetecilik mesleğine ilişkin önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Araştırmacı gazeteciliğin sinema perdesinde yer alması sürecinde Alan Pakula’nın *All The President’s Men (1976)* filmi önemli bir dönüm noktasıdır. Bu filmde The Washington Post Gazetesi’nin ünlü muhabirleri Carl Bernstein ve Bob Woodward’ın Watergate Skandalı’nı ortaya çıkardıkları araştırma sürecine odaklanılmaktadır. Aynı zamanda araştırmacı

¹ Sinemada sesin kullanılmaya başlanmasıyla birlikte Hollywood’da ortaya çıkan ve 1930’lı yıllar boyunca etkin olan komedi filmi türüdür.

gazeteciliğin gelişimi açısından da önemli bir dönüm noktası olarak görülen Watergate Skandalı çalışması Alan Pakula'nın filmi ile birlikte araştırmacı gazeteciliğin dikkat çekmesini sağlamıştır.

All The President's Men “gazeteciliğin ne kadar önemli ve etkili olduğu” hakkında bir film olarak öne çıkmakta ve araştırmacı gazeteciliğe dair önemli bir çerçeve sunmaktadır. Araştırmacı gazeteciliğin medya yöneticileri üzerindeki ekonomik baskılar nedeniyle risk altında olduğunun anlaşıldığı bir çağda Pakula'nın filmi, liberal demokratik toplumların kolektif vicdanını rahatsız etmeye ve vatandaşlarına gazeteciliğin ne işe yaradığını hatırlatmaya olanak sağlamıştır (McNair, 2011: 366).

Daha sonraki yıllarda araştırmacı gazeteciliği konu edinen bazı filmler çekilmiş olsa da araştırmacı gazetecilerin başrol oynadığı veya olay örgüsünde araştırmacı gazeteciliğin etkin olduğu filmlerin sayısı fazla değildir. Bu filmlerden öne çıkan bazıları: *The Killing Fields* (1984), *The Pelican Brief* (1993), *Veronica Guerin* (2003) ve *State of Play* (2009) filmleridir.

1984 yapımı *The Killing Fields* filminde, The New York Times gazetesi muhabiri Sydney Schanberg'in 1970'lerdeki Kamboçya iç savaşını takip ettiği sürece odaklanılmaktadır. 1993 yapımı *The Pelican Brief* filminde de bir araştırmacı gazetenin bir hukuk öğrencisi ile birlikte iki yargıcın şüpheli ölümünü açıklığa kavuşturma çabası anlatılmaktadır. 2003 yapımı *Veronica Guerin* filmi ise yaptığı haberler nedeniyle 1996 yılında uyuşturucu mafyası tarafından öldürülen araştırmacı gazeteci Veronica Guerin'in hayatına odaklanılmaktadır. 2009 tarihli *State of Play* filmi, bir Amerikan kongre üyesinin asistanı ve metresinin şüpheli ölümü üzerine araştırmacı gazeteci Cal McCaffrey'in olayı araştırdığı sürece odaklanılmaktadır.

Gazetecilik filmleri üzerine bazı akademik çalışmalar yapılmış olsa da genel anlamda yeterli bir literatür oluşmamıştır. Özellikle sinemada araştırmacı gazeteciliğin temsiline ilişkin neredeyse yok denecek kadar az çalışma vardır. Günümüzde hala birçok yönetmenin ilgi alanlarından olan basın ve gazeteciliğin beyaz perdedeki konumunu araştırmak hem sinema hem de gazetecilik açısından önemli bir uygulamadır.

3. “Spotlight (2015)” Filminin Sosyolojik İncelemesi

Yönetmenliğini Tom McCharthy'nin yaptığı “*Spotlight (2015)*” filmi, Boston Globe gazetesinin araştırma ekibi olan Spotlight'ın 2002'de haber yaptığı gerçek bir hikâyeden yola çıkılarak çekilmiştir. Filmde, Boston'daki Katolik Kilisesi rahiplerinin cemaatlerdeki çocuklara yönelik cinsel istismarını açığa çıkaran Spotlight ekibinin bu olayı araştırdığı sürece odaklanılmaktadır. Spotlight ekibine 2003 yılında Pulitzer Kamu Hizmeti Ödülü'nü kazandıran bu çalışmanın araştırma sürecini anlatan filmdeki olaylar ve karakterler gerçeklerden yararlanılarak tasarlanmıştır.

Boston Globe gazetesine yeni gelen baş editör M. Baron ilk iş olarak gazetenin diğer editörleri ile bir toplantı düzenler. Bu toplantıda Baron, Eileen McNamara tarafından Globe'un bir köşe yazısında ele alınan Katolik Kilisesi rahiplerinin cinsel istismarı konusunu gündeme getirir ve bu olayın üzerine gidilmesi gerektiğini belirtir. Baron'un isteği üzerine bu görev Spotlight ekibine verilir. Spotlight ekibi araştırmaya başlar ancak Kilise tehdidi nedeniyle süreci gizlilik içerisinde yürütür. Kilisenin alacağı tutum karşısında herkes kaygılıdır ancak Spotlight ekibi olayın üzerine gitmekten çekinmez.

Spotlight ekibinin editörü Walter Robinson ve araştırmacı gazeteciler Sacha Pfeiffer, Michael Rezendes ile Matt Carroll işe eski gazete haberlerini tarayarak başlarlar. Daha sonra mağdurlarla, onların avukatlarıyla ve mağdurlar için açılan derneklerin yöneticileriyle görüşürler. Spotlight ekibi araştırmayı ilerlettikçe yeni vakalarla karşılaşır ve birçok şüpheli rahibin ismine ulaşır. Ekip, olaylara kaç rahibin bulaştığını öğrenmek için kilise kayıt defterlerini gözden geçirir ve suça karışan rahiplerin

durumuna benzer şekilde, birçok rahibin çeşitli sebeplerle görev yerlerinin değiştirildiği sonucuna varır. Suçlu rahiplerin bu tür yöntemlerle korunduğunu ve olayların açığa çıkmaması için kilise yönetiminin yaşananları örtbas ettiğini ortaya çıkarırlar. Araştırma ilerledikçe Spotlight ekibi 87 rahibin ismine ulaşır. Ancak ekip bununla yetinmez ve olayın derinine inmek, kilise yönetiminin olaylardan haberdar olduğunu kanıtlamak ister. Bunun üzerine ekip, mağdurların avukatı Mitchell Garabedian’ın desteğiyle bazı belgelere ulaşır. Ayrıca ekibin editörü Walter Robinson elde ettikleri isim listesini eski arkadaşı olan ve daha önce kilise davalarına bakan Jim Sullivan’a onaylatır. Yaklaşık bir sene süren araştırma sonucunda Spotlight ekibinin çalışması Globe’da yayınlanır. Medyaya skandal olarak yansıyan bu haber büyük bir yankı uyandırır. Son sahnede ise başka birçok mağdur Spotlight ekibinin telefonlarını aradığı görülür.

3.1. Toplum Dışarıdan Bakmak

Basında nelerin haber olup nelerin olmayacağına karar veren ve seçim yapan kişilere “eşik bekçisi” denilmektedir. Boston Globe gazetesine yeni gelen baş editör M. Baron bir eşik bekçisi olarak neyin haber yapıp yapılmayacağına karar vermektedir. Filmde M. Baron’un Globe’a gelir gelmez yaptığı ilk iş editörleri ile bir toplantı düzenleyerek Eileen McNamara’nın köşe yazısında ele aldığı Katolik Kilisesi rahibi J. Geoghan’ın cinsel istismar olayını gündeme taşımak olmuştur. Baron bu olayın gazete için önemli olduğunu ve büyük bir haber olacağını söylediğinde herkes şaşırır ve bazıları kiliseye karşı tavır almanın pek akıllıca olmayacağını söyler. Buna rağmen Baron bunun önemli olduğunu ifade eder ve olayın üzerine gidilmesini ister. Bu araştırmayı da Spotlight ekibinin yapmasını ister. Ancak filmin ilerleyen kısımlarında kilise rahiplerinin cinsel istismarı konusuna ilgili birçok kişinin daha önceden Globe’a ve Spotlight ekibinin editörü Robby’e başvurduğu ve olayla ilgili belge gönderdikleri görülür. Oysa gazete, olayla ilgili birkaç makale hazırlamak dışında fazla bir şey yapmamış ve olayın üstüne gitmemiştir. Aynı şekilde Spotlight ekibinin editörü Robby’de bu konuyla ilgilenmemiştir. Fakat olayın yıllar sonra tekrar gündeme gelmesi kafalarda bazı soru işaretleri oluşturmuştur. Gazetenin editörleri zamanında bu olaya dikkat çekmezken yeni gelen editör M. Baron bu olayı neden gündeme taşımıştır? Film bu soruya ilerleyen sahnelerde şu şekilde cevap vermektedir; M. Baron bir Yahudi’dir ve Boston’lu değildir. Yani Baron bir yabancısıdır ve olaya da yabancı bir gözle bakmaktadır.

Boston’da halkın çoğunluğu Katolik’tir ve Katolik Kilisesinin nüfuz alanı geniştir. İnsanlar kiliseye fazlasıyla itibar etmektedirler. Ancak asıl önemli olan kilisenin bu olayları örtbas etmek için gösterdiği çabadır. Güçlü bir kurum olarak kilise, olaydan haberi olan kişileri yıllar boyunca susturmaya çalışmış ve olayı gizli tutmuştur. Bu suskunluk sarmalı sürecinde olayın mağdurları seslerini duyurmaya çalışsalar da bir sonuç elde edememişlerdir. Çünkü gazeteler de dahil büyük bir kesim kiliseye itibar etmekte ve olayı açığa çıkarmaya çalışan azınlığı ise kilise zor yoluyla susturmaktadır. Bu nedenle mağdurlar ve mağdurların avukatları toplumun dikkatini çekmeyi başaramamışlardır.

Burada asıl dikkat edilmesi gereken, devletin ideolojik aygıtlarından biri olarak dini kurumların toplumun üzerinde böylesine güç sahibi olmalarıdır. Bu kurumlara atfedilen kutsallığın aynı zamanda bu kurumları dokunulmaz hale getirdiği görülmektedir. Filmde de bu noktaya dikkat çekilir; çoğunluk, cinsel istismar suçuna bulaşan kilise rahiplerinin sadece birkaç istisnadan ibaret olduğu düşüncesindedir. Olaya karışanların sayısı artmaya başladığında ise aynı çoğunluk buna inanmak istemez. Aynı şekilde Globe’un editörleri de daha önce bu konuya dikkat etmemiş ve Baron gelene kadar bu olayın gerçekliğini göz ardı etmişlerdir.

Filmde bu durumu, ekibin muhabiri M. Rezendes ile M. Garabedian’ın bir restoranda görüştikleri sahnede Garabedian’ın söyledikleri neticesinde anlarız:

M. Garabedian: ...Yeni editörünüz Yahudi değil mi?

M. Rezendes: Evet, öyle.

M. Garabedian: İşe baksana adam geliyor birden gözler kiliseye dönüyor. Neden biliyor musun?

M. Rezendes: Hayır.

M. Garabedian: Çünkü işe yabancı gözle bakılması gerekiyor. Tıpkı benimki gibi. Ermeni'yim ben. Boston'da kaç tane Ermeni tanıyorsun?

M. Rezendes: Globe'da çalışan Steve Kurkjin.

M. Garabedian: İki etti. Kendini ödüllendirmen falan gerekir....



Görsel 1. M. Rezendes ile Avukat M. Garabedian bir restoranda görüşmektedirler.

M. Baron gibi M. Garabedian da bir yabancıdır ve mağdurların avukatlığını yapmaktadır. Garabedian da konuyla ilgili basın dikkatini çekmeye çalışmış ancak başarılı olamamıştır. Oysa bir yabancı olarak Baron, Globe'un editörü ve gazetenin eşik bekçisidir. Mesleği gereği olaya dikkatleri çekebilmek için Garabedian'dan daha avantajlıdır. Kiliseyi karşılarına almanın zor olacağını bilse de Baron bu konunun üzerinde durur. Spotlight ekibi araştırmasını derinleştirdikçe ortaya çıkan problemin sistemseldiğini gören Baron, bu durumun daha da önemli olduğunu ve kilisedeki yozlaşmanın tüm detayları ile ortaya konulması gerektiğini söyler. Kilisede sistemseldiğini düşünen kişinin bir yabancı olması aynı zamanda medyanın ve toplumun dini bir kuruma olan zaafını göstermektedir.

3.2. Suskunluk Sarmalı Kısacasında Araştırmacı Gazetecilik

Suskunluk sarmalı kuramına göre bireyin savunduğu görüş toplumun kabullerine uygun değilse bu birey toplumdaki dışlanma korkusu nedeniyle görüşlerini açığa çıkarmak istemez. Ancak, bireyin görüşleri toplumun kabullerine uygunsa birey görüşlerini yüksek sesle söylemekten çekinmez. Filmde Katolik Kilisesinin mağdurlara ve avukatlarına karşı uyguladığı susturma çabaları ve 30 yıl boyunca gizlenen olaylar toplumun girdiği suskunluk sarmalını gözler önüne sermektedir. Olaylardan haberdar olanlar kilisenin gücünden korktukları için ya da kiliseye karşı tavır almanın onlar için akıllıca olmayacağını düşündükleri için konuşmaktan çekinmektedirler. Ancak Spotlight ekibi, araştırma sürecinde veya skandalı ortaya çıkardıktan sonra birçok insanın konuşmasına yardımcı olmuştur. Bir araştırmacı gazetecilik ekibi olarak Spotlight ekibi toplumun sesi olarak suskunluk sarmalını kırmayı başarmıştır.

Cinsel istismar olaylarında Boston'lu bireyleri suskunluğa iten en önemli etken kilisenin ve din adamlarının itibarının ve nüfuzunun güçlü olmasıdır. Olayların peşine düşenleri engellemeye çalışan kilise yönetiminin bu gücü aynı zamanda yargı ve emniyet gibi diğer kurumlarla olan ilişkisine de bağlıdır. Filmin geçmişe dönük olan daha ilk sekansında polis merkezindeki memurların ve savcının

rahip Geoghan’ı serbest bırakmak için ve olayı gizli tutmak için işbirliği içinde olduğu görülmektedir. Dolayısıyla bireyleri susturmaya yönelik gerçekleşen çabada bir kurum olarak kilisenin tek başına olmadığı ve toplumun en önemli kurumlarıyla işbirliği yürüttüğü görülmektedir. Bu durumun neticesinde de yozlaşmanın dini kurumlar ile sınırlı olmadığını ve gerçekleri ortaya çıkarmaya teşebbüs edenlere karşı sistemsal bir zorlama uygulandığını anlarız. ABD’nin demokrasi anlayışına ters düşen bu gibi durumlarda özellikle basının ifade özgürlüğü ve toplumsal sorumluluğu önem kazanmaktadır.

Yaşananlar karşısında girilen suskunluk sarmalının varlığı filmin genelinde görülmektedir. Önce mağdurlar, aileleri ve avukatları bu suskunluk sürecine zorlanmış ve daha sonra ise basın da dahil bütün toplum bu sürece itilmiştir. Seslerini duyurmak için mücadele eden mağdurlar, avukatlar ya da mağdur dernekleri ise dikkat çekememiştir. Toplumdaki bu suskunluğun kırılmasını sağlayan ise basının gücü olmuştur. Ayrıca Spotlight ekibinin bu başarısı araştırmacı gazeteciliğin toplumsal sorumluluğunun ne kadar önemli olduğunu da gözler önüne sermektedir.

Filmde Spotlight ekibinin editörü Walter Robinson ile ekibin muhabiri Sacha Pfeiffer, Geoghan davası ile ilgili olarak Avukat Eric Mcleish’le görüştikleri sahnede Mcleish’in söylediği sözler özellikle mağdurların ve avukatlarının düştüğü suskunluk sarmalına işaret etmektedir:

R. Robinson: ...Kardinal Law’a karşı herhangi bir suçlama var mıydı?

E. Macleish: Evet, orası biraz karmaşık. Bir şeyi anlamamız gerek. Bunlar pis davalar. Zaman aşımı üç yıl ile sınırlı. Bu durumdaki mağdurların çoğu bu süreden daha önce öne çıkmıyor.

S. Pfeiffer: Neden peki?

E. Macleish: Daha çocuklar çünkü. Suçluluk, utanç... Ayrıca bu çocukların çoğu kötü mahallelerde büyüyor. Hiçbirisi böyle şeyleri duyurmak istemiyor. Hayatlarını değiştirmiş oluyorlar. Kendi yöntemleriyle mücadele etseler bile hayırsever dokunulmazlık yasası gereği sadece 20 bin dolar ceza kesiliyor.

S. Pfeiffer: Çocuk tacizine sadece 20 bin dolar mı?

E. Macleish: Yasalara göre sistem böyle işliyor, evet. kilise güçlü bir oluşum. Yapılabilecek en etkili şey böyle davaları basın ile halletmek...



Görsel 2. Spotlight’ın editörü W. Robinson ve muhabiri S. Pfeiffer Avukat E. McLeish ile görüşmektedirler.

Spotlight ekibi muhabiri M. Rezendes’in mağdurların davalarına bakan M. Garabedian ile yaptığı ilk görüşme sahnesinde kilisenin bir avukatı susturmak için gösterdiği çabayı anlamaktayız:

M. Rezendes: ...Geçmişe dair bazı bilgiler almak istiyorum ...

M. Garabedian: Bunları kayıt altına almıyorsun değil mi?

M. Rezendes: Hayır, izniniz olmadan yapmam.

M. Garabedian: Sana kilise belgelerini gösteremem. Niyetin buysa tabi. Mühürlüler.

M. Rezendes: Evet, biliyorum.

M. Garabedian: Massachusetts Barolar Birliği Kuruluna çağrılmadan önce üç kez önümü kestiklerini de biliyor musun? Beni çok yakından takip ediyorlar.

M. Rezendes: Kilise mi?

M. Garabedian: Evet, kilise.

M. Garabedian: Barodan atılmamı istiyorlar aslına bakarsan. Kaldır onu! Kaldır! (Not defteri)

M. Rezendes: Peki.

M. Garabedian: Bunları herhangi bir şekilde kayıt altına almanı istemiyorum. Ne kâğıda ne de kasete. Seninle konuşmam bile yanlış...



Görsel 3. Spotlight muhabiri M. Rezendes, Avukat M. Garabedian ile ofisinde görüşmektedir.

3.3. Mağdur Kesim - Alt Tabakanın Çocukları

Filmdeki bazı sahnelerde kilise rahiplerinin istismar ettikleri çocukların alt tabakadan ve yardıma muhtaç ailelerin çocukları olduklarını öğreniyoruz. Katolik inancının yaygın olduğu Boston’da özellikle alt tabakadan insanların kültüründe dine ve din adamlarına olan güvenin de bu durumda etkili olduğunu anlamaktayız. Filmde rahiplerin özellikle bu çocukları seçmelerinin nedeni ise yardım etme bahanesiyle bu çocuklarla kolayca temasa geçebilmeleri ve ailelerin böyle bir durumla karşılaştıklarında korku veya utançla durumu gizlemek isteyecekleri gerçeği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kilise rahiplerinin cinsel istismarına kurban olan çocukların hep aynı toplumsal gruplardan olmaları ve bu olayların uzun yıllar boyunca gizli tutulmuş olması, toplumun belli bir kesimine yönelik olarak sistemli bir suç işlendiğini göstermektedir. Filmde ifade edildiği rahipler, özellikle düşük gelirli ailelerin, anne ve babası boşanmış olanların çocuklarını ya da ebeveynleri olmayan çocukları yardım etme bahanesiyle seçmişlerdir. Bunun nedeni ise filmde, onların daha utangaç oldukları ve yaşadıkları olaylar hakkında konuşamayacak olmaları olarak ifade edilmektedir. Bu

rahipler, alt sınıf içindeki çocukların ve ailelerinin kilise karşısında güçsüz olduklarını ve sesini çıkaramayacaklarını düşünerek suçlarını rahatça işleyebilmişlerdir. Seslerini duyurmak isteyenleri ise zaten kilise susturmaktadır. Böylece rahipler kendi din adamı kimliklerini kullanarak ve kilisenin itibarını ve gücünü suistimal ederek küçük çocukları istismar etme cesaretini kendilerinde bulmuşlardır.

Rahiplerin bu alt tabakadan çocuklara yönelik işlediği suçlar filmin birçok sahnesinde ifade edilmektedir. Walter Robinson ve Sacha Pfeiffer’in Avukat Eric Macleish ile görüştükları ilk sahnede Macleish’in sözleri bu duruma açıklık getirmektedir ve bir önceki başlık altında sözler ifade edilmiştir. Aynı şekilde filmde Spotlight ekibinin ofisinde gerçekleşen görüşmede, rahiplerin istismarına uğrayan ve Rahip Tacizinden Kurtulanlar Derneğinin yöneticisi olan Phil Saviano’nun söylediği sözler de bu konuya açıklık getirmektedir:

P. Saviano: ...Fakir bir ailenin fakir bir çocuğuyunuz din sizin için birçok şey demektir. Bir rahibin dikkatini çekerseniz ise bu önemli bir şeydir. İlahi kitabını getirmenizi istediğinde veya çöpleri çıkarmanızı istediğinde kendinizi özel hissedersiniz. Tıpkı Tanrı’nın yardım istemesi gibidir...



Görsel 4. Spotlight ekibi kendi ofisinde mağdur derneği yöneticisi olan P. Saviano ile görüşmektedir.

Filmde Avukat M. Garabedian’in müvekkili olan mağdur Patrick ile Spotlight ekibi muhabiri M. Rezendes’in görüşmesinde Patrick’in söyledikleri de bu konu hakkında önemli detaylar barındırmaktadır:

M. Rezendes: ...Olay yaşandığında kaç yaşındaydınız?

Patrick: 12 yaşındaydım. Babam intihar ettikten hemen sonrasıydı.

M. Rezendes: İnanamıyorum.

Patrick: Pisliğin önde gideniydi. Annem de pek akli başında biri değildi.

M. Rezendes: Nasıl yani?

Patrick: Delinin tekiydi yani.

M. Garabedian: Şizofrendi...

M. Rezendes: Geoghan ile ne zaman tanıştın?

Patrick: Kız kardeşim onu Dunkin’ Donuts’ta görmüş. Babamın öldüğünü söyleyince hemen yanımıza gelmişti... Geoghan çıkageldi. Annem birden havalara uçtu. Sanki Tanrı evimize gelmiş gibiydi...



Görsel 5. *Spotlight* muhabiri M. Rezendes, Avukat M. Garabedian'in ofisinde mağdurlardan Patrick ile görüşmektedir.

Bu sahnelerdeki ifadelerden anlaşılacağı üzere sapkın rahiplerin hedef aldığı çocuklar toplumun alt tabakasından olan ailelerin çocuklarıdır. Rahipler, din adamı kimliklerini kötüye kullanarak bu ailelerin çocuklarını tuzağa düşürmüşlerdir. Ancak asıl problem toplumun bu kesimine yönelik gerçekleştirilen suçlara karşı kilisenin, devlet kurumlarının ve genel olarak toplumun aldığı tutumdur. Kilise, rahiplerin suçlarını örtbas ederek ve mağdurları susmaya zorlayarak bu suça dahil olmaktadır. Suçlulardan şikayetçi olan mağdur ailelerine emniyetin veya yargı kurumlarının takındığı tavır da pek farklı değildir. Mağdurların avukatları susturulmakta, dava açıp mücadele edenler ise sadece 20 bin dolarlık tazminat elde edebilmektedir. Bir mağdur derneğinin yöneticisi olan Phil Saviano bu olayları basın yoluyla duyurmak istediğinde ise basın da konuya sırt çevirmiştir. Ancak sorumluluk sahibi araştırmacı gazetecilerin olayı takip etmeleri sonucunda üstü örtülen gerçekler ortaya çıkarılmıştır.

3.4. Suçlu Rahipler ve Kilise

Filmde Spotlight ekibinin araştırmasına konu olan cinsel istismar olayları, Boston'daki pedofili rahipler özelinden başlayarak genel olarak kiliselerde büyük boyutlara ulaşmış bir yozlaşmayı gözler önüne sermektedir. Kiliselerin itibar kaybetmemek için suçlu rahipleri korumaları ve işledikleri suçları gizlemeleri yozlaşmanın büyümesini sağlamış ve ortaya çıkan veriler büyük bir skandala dönüşmüştür. Filmin birçok sahnesinde rahiplerin bu davranışlarının sapkınlık derecesine vardığı ve bu sapkınlığın ülke genelinde yaygın bir fenomen haline geldiği ifade edilmektedir. Özellikle, uzun yıllar Kilise Tedavi Merkezlerinde çalışan ve pedofili rahipleri tedavi eden psikoterapist Richard Sipe'nin konuşmalarının geçtiği sahnelerde bu sapkınlığın boyutları ortaya çıkmaktadır. M. Rezendes'in psikoterapist R. Sipe ile ilk telefon konuşmasında geçen diyaloglar bu durumu ifade etmektedir:

R. Sipe: ...Kilise o adamların birkaç çürük elma olduğunu düşünmemizi istiyor Mike. Onlardan çok daha fazlası var.

M. Rezendes: Ne kadar fazla Richard?

R. Sipe: Araştırmalara göre konuşacak olursak yaygın bir psikolojik fenomen olduğunu söyleyebilirim...

Psikoterapist R. Sipe'nin Spotlight ekibi ile ekibin ofisinde gerçekleşen telefon konuşmasında söyledikleri konuyla ilgili detayları açığa kavuşturmuştur:

R. Sipe: ...Krizi tam anlamıyla anlamak istiyorsanız dini sebeplerden ötürü cinsellikten uzak durma gereğiyle başlamalısınız. Bu benim ilk büyük bulgumdu. Rahip sınıfının sadece yüzde 50'si cinsellikten uzak duruyor. Çoğunluğu diğer yetişkinlerle cinsel ilişki yaşıyor. Ama bu durumdan, pedofiliye müsamaha gösteren hatta onu koruyan bir gizlilik olgusu

meydana geliyor.

S. Pfeiffer: *Yani kilisenin bu krizin boyutundan haberi var diyorsunuz?*

R. Sipe: *Kesinlikle...*



Resim 6. *Spotlight muhabiri M. Rezendes telefonda psikoterapist R. Sipe ile görüşmektedir.*

M. Rezendes ile R. Sipe arasında geçen telefon konuşmalarında Sipe, rahipler arasında oluşan bu sapkınlık durumunu Katolik inancının geleneklerinden gelen, din adamlarının evlenmeme ve dolayısıyla cinsel yaşamdan uzak durma eylemine dayandırmaktadır. Sipe’a göre bu rahiplerin psikoseksüel gelişimleri engellenmiştir ve bunun neticesinde rahiplerin sosyal yaşamlarında ortaya çıkan problemler onları başka yollara itmektir. M. Rezendes ile R. Sipe arasında geçen bir telefon konuşmasında bu duruma değinilmektedir:

R. Sipe: *Tedavi ettiğim çoğu rahibin psikoseksüel olarak büyümesi engellenmişti. Duygusal seviye olarak 12 ya da 13 yaşındaydılar.*

Kilise rahiplerinin bu durumu yaygın bir fenomen olarak gözüke de burada asıl problem bu durumdan haberdar olan kilise yönetiminin ortaya çıkan sorunları göz ardı etmesi ve kilise hakkında çıkan iddiaları kimsenin dikkate almamasıdır. Kilisenin gücü dolayısıyla diğer devlet kurumlarıyla ilişkisi de ortadayken kimse bu konunun üzerine gitmek istememiştir. Bu noktada ise olaylara dışarıdan bakan bir göz olarak Marty Baron’un dikkat çekmesi önemli görülmektedir. Marty Baron bir gazeteci olarak sorumluluğunu yerine getirmiş ve hiç kimsenin yapamadığı ya da yapmayı düşünmediği bir şekilde toplumun en önemli kurumlarından birini sorgulamış ve takip etmiştir.

SONUÇ

Bu çalışmada; toplumsal anlamda araştırmacı gazeteciliğe yüklenen misyona uygun bir şekilde, Spotlight filminde araştırmacı gazeteci ekibinin sorumluluk üstlenerek gerçeği ortaya çıkarma gayreti içinde olduğu ve bütün risklere karşın kamu yararı gözeterek mesleki gerekliliğini yerine getirdiği gözlenmiştir. Toplumun içine girdiği suskunluk sarmalı sürecinde üstüne düşen görevi yapan Spotlight ekibi kilisenin baskısına göğüs germiş ve kurumları hesap vermeye zorlayarak kamunun vicdanı olmuştur. Bütün bu veriler ışığında filmde, araştırmacı gazetecilik deneyiminin toplumsal bir rolünün olduğu ve mesleki sorumluluğu gereği gerçeği görünür kılma gayreti içinde olduğu sonucuna varılmıştır. Filmde araştırmacı gazetecilik mesleği üzerine çizilen bu çerçeve meşrulaştırılmakta ve gazeteciler toplumun bekçileri olarak resmedilmektedir. Aynı zamanda muhabirlere ve araştırma süreçlerine dair önemli izlenimler sunmaktadır.

KAYNAKÇA

- Akçalı., S. (1998). *Türkiye'de araştırmacı gazetecilik ve sorunları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Arık., E. & Akgün., H. (2019). Türk sinemasında gazeteci kimliğinin temsili. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*. 34, 196-220.
- Armağan., A. (2012). Bir uzmanlık alanı olarak araştırmacı gazetecilik. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 0 (7), 77-88.
- Aucoin., J, L. (2005). *The evolution of American investigative journalism*. University of Missouri Press.
- Brooks., B, S. & Kennedy., G. & Moen., D. R. & Ranly., D. (1985). *News reporting and writing*. St. Martin's Press.
- Diken., B. & Laustsen., C, B. (2011). *Filmlerle sosyoloji*. Metis Yayınları.
- Ehrlich., M, C. (2004). *Journalism in the movies*. University Of Illinois Press.
- Ekhareafo., D. & O., Okoro, & F., E, Olley, W. O. (2016). *Investigative and interpretative journalism: an insight into critical and review writing*. Trust Publications.
- Ettema., J. & S., Glasser, T, L. (1988). Narrative form and moral force: the realization of innocence and guilt through investigative journalism. *Journal of Communication*, 38(3), 8-26.
- Güçhan., G. (1993). Sinema-toplum ilişkileri. *Kurgu Dergisi* (12), 51-71.
- Hunter., M, L, & Hanson., N. (2011). What is investigative journalism? M. L. Hunter içinde, story-based inquiry: *A Manual for Investigative Journalists*. 7-12. UNESCO Publishing.
- İrvan., S. (2018). Araştırmacı gazetecilik: kavramsal bir değerlendirme. *Üsküdar Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi* (2), 70-94.
- Kabadayı., L. (2018). *Film eleştirisi: kuramsal çerçeve ve sinemamızdan örnek çözümler*. Ayrıntı Yayınları.
- McNair., B. (2011). Journalism at the movies. *Journalism Practice*, 5(3), 366-375.
- Öncel., G, K. (2012). Soruşturmacı gazeteciliğin demokrasilerdeki yeri: kuramlar ve uygulamalar. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özden., Z. (2004). *Film eleştirisi*. İmge Kitabevi.
- Protess., D, L. & Cook., F, L. & Doppelt., J, C. & Ettema., J, S. & Gordon., M, T. & Leff., D, R. & Miller., P. (1991). *The journalism of outrage: investigative reporting and agenda building in America*, The Guilford Press.
- Rezendes., M. (2002, Ocak 06). Church Allowed Abuse By Priest For Years. bostonglobe.com: <https://www.bostonglobe.com/news/special-reports/2002/01/06/church-allowed-abuse-priest-for-years/cSHfGkTfRAT25qKGvBuDNM/story.html> adresinden alındı
- Tokgöz., O. (2013). *Temel gazetecilik*. İmge Kitabevi.
- Uzun., R. (2006). Gazetecilikte yeni bir yönelim: yurttaş gazeteciliği. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (16), 633-656.
- Williams., P, N. (1978). *Investigative reporting and editing*. Prentice-Hall.

Fransız Milli Kütüphanesinde Bulunan 482 Envanter Numaralı Mushafın Tezyini Açısından Değerlendirilmesi

Çiğdem ÖNKOL ERTUNÇ¹ , İclal BEŞTAV² 

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye, certunc@erbakan.edu.tr

² Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi, Konya, Türkiye, bestaviclal@gmail.com

Makale Bilgileri

ÖZ

Makale Geçmişi

Geliş: 19.10.2020

Kabul: 24.11.2020

Yayın: 25.12.2020

Anahtar Kelimeler:

Geleneksel
El yazması
Tezyinat
Tezhip
Motif.

Geleneksel Türk Süsleme Sanatlarımız tarihimiz boyunca gelişme göstererek günümüze kadar gelmiş ve geçmişimizi bu günümüze bağlamıştır. El yazması eserlerin bilgi birikimini aktarması açısından önemini yanı sıra, tezyini açısından da tarihimize ışık tutmaktadır. Bu eserler kültür ve medeniyetimizin anlaşılması açısından en önemli tarihi hazinelerimizdendir. Tezhipli eserler hem dönemleri hem de içeriklerinde bulunan bilgiler sayesinde geçmişimize ışık tutmaktadır. Bu eserler yazılıp süslandıkları dönemin sanat anlayışını, üslubunu ve farklılıklarını gösterir. Tarihimize dair tezyini gelişmeleri takip edebilmemiz, öğrenebilmemiz ve değerlendirip inceleyebilmemiz açısından tezhipli eserler çok önemlidir. El yazması eserlerin korunması, daha iyi anlaşılması ve gelecek nesillere aktarılması amacıyla 'Fransız Milli Kütüphanesi'nde Bulunan '482' Envanter Numarası ile Kayıtlı Kur-ân-ı Kerim' in tezyini özelliklerinin değerlendirilmesi çalışmanın konusu olarak belirlenmiştir. Bozulmadan korunması sağlanmış tezhipli bölümler desen, motif, renk, tasarım bütünlüğü, yazı mürekkebi ve teknik bakımdan incelenmiştir. Mushaf'ın yazıldığı dönem tezyinatı hakkında bilgi verilmiştir. Çalışma görsel malzemeler ve çizimlerle desteklenmiştir.

Evaluation In Terms Of Decoration On Inventory Number 482 In The French National Library

Article Info

ABSTRACT

Article History

Received: 19.10.2020

Accepted: 24.11.2020

Published: 25.12.2020

Keywords:

Traditional
Manuscript
Decoration
Illumination
Motif.

Traditional Turkish Decoration Arts have evolved throughout our history and have linked our past to today. The manuscript sheds light on our history in terms of its thesis as well as on the importance of conveying the knowledge of the works. These monuments are one of the most important historical treasures for the understanding of our culture and civilization. The themed works shed light on our history, both through their periods and the information contained in them. These works reflect the art approach, style and differences of the era in which they were written and decorated. The artifacts are very important for us to be able to follow developments in our history, learn, and evaluate and study them. In order to preserve and better understand the manuscripts, and to transfer them to future generations, the subject of the study was the evaluation of the characteristics of the "482" Inventory Number at the French National Library and the Registered Exchange Rate (Quran). The sections with fabric that are preserved without distortion were examined in terms of pattern, pattern, color, design integrity, writing ink and technique. Information was provided on the composition of the period in which the Mushafı was written. The study is supported by visual materials and drawings.

Atf/Citation: Ertunç., Ö. Ç. & Beştav., İ. (2020). Fransız Milli Kütüphanesinde Bulunan 482 Envanter Numaralı Mushafın Tezyini Açısından Değerlendirilmesi, *Konya Sanat Dergisi*, 3, 49-63.



"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)"

GİRİŞ

İnsanlık tarihinin ve İslâm inancının en önemli birikimi yazıdır. Bilgiler, birikimler, edebi eserler, ilim ve fen bilimleri adına oluşturulan bütün kayıtlar yazı sayesinde tarih içerisinde sürekliliğini sağlamıştır. İlim ve edebi eserleri muhteşimiyatında bulunduran yazma eserler, kütüphanelerde kayıt altına alınmış ve arşivlenmiştir.

Paris’te bulunan Fransız Milli Kütüphanesi, dünyanın dört bir yanından toplayıp kayıt altına aldığı yazma eserleri insanlığın hizmetine sunmaktadır. Fransa’nın dünyanın en büyük imparatorluklarından biri olması yeryüzündeki bütün toplumlara ve milletlere ait belge toplaması açısından avantaj sağlamıştır. Fransız milli kütüphanesinin amacı eserleri düzenleyip korumak ve görmek isteyen kişilere fayda sağlamaktır. Çok köklü bir tarihe ve kültüre sahip olan Türkiye, geçmişten günümüze kadar sınırları içinde meydana getirilen sayısız yazma eserle çok ciddi bir birikime sahiptir. Fransız milli kütüphane bu eserlerden iki binin üstünde el yazmasına ve sekizyüze yakın kitaba sahiptir.

Kütüphanenin dijital kayıtlarına yine aynı kütüphanenin oluşturduğu ‘Gallica Digital Library’den ulaşmak mümkündür. Kütüphanenin dijital arşivinde mevcut olan 482 numaralı Mushaf, ketebe sayfası bulunmayan eserin kütüphane kayıtlarında 16. yüzyıla tarihlendirilmiştir.

Çalışmamızın amacı Mushaf’ı form, teknik, desen ve renk açısından inceleyip yapılan değerlendirmeler ve analizlerin sonucunda, 16.yy. Osmanlı tezyinatı Mushaf tezhipleri özelliklerine uygun olup olmadığını araştırmaktır. Bu karşılaştırmalar neticesinde mushafın tezyini özellikleri bu yüzyılda yapılmış tespit edilen farklı Mushaf’ların tezyini özellikleri mukayeseli olarak analiz edilecektir.

1. XVI. Yüzyıl Mushaf Tezyinatı ve Tezhip Sanatı

Tezhip sanatı tezyinatın ve bezeme sanatının kağıt üzerine yapılan şeklidir. Türklerin İslamiyetin kabulüyle yeni ve farklı bir şekle geçiş yapan tezhip, hüsn-i hat ve minyatür sanatlarıyla bir arada kullanılmıştır Bunun yanı sıra tezhip sanatının tarihi, hat sanatının tarihiyle birlikte başlangıç göstermiş ve gelişimini hat sanatıyla paralel olarak hızlandırmıştır. Tezhip kelime manası olarak Arapça’da “altın” anlamına gelen “zehep” kökünden türemiştir (Özönder, 2006: 198). Ana malzeme olarak kullanılan altının yanı sıra lapist lazuli (bedahşi lacivert), bordo, turkuaz ve limon küfü gibi klasik renklerde kullanılmıştır.

Mushaf terimi zamanla Kur’ân-ı Kerimlere verilen genel bir isim olarak karşımıza çıkar. Sözlükte “bir araya getirilip bağlanmış yazılı sayfalar” diye tanımlanan Mushaf, Kur’ân’ın sahifelerini toplayan cilde verilen isimdir. Hz. Ebubekir döneminde iki kapak arasına toplanan Kur’ân-ı Kerime “Mushaf” adı verilmiştir (Baysal, 2010: 366). Mushaf yazma geleneği, İslam medeniyetinde önemli yer tutar. Mushaf’ın meydana getirilmesinde gerek hat gerekse tezhip açısından oldukça özen gösterilmiştir. Mushaf’lar tarih boyunca sanatında mahir hattatlar tarafından istinsah edilmiş, müzehhipler tarafından tezhiplenmiş, mücellitler tarafından da ciltlenmiştir. Bundan dolayı Mushaf’lar sanatsal ve estetik değeri ile de dikkat çeker. Mushaf yazımına fazla özen gösteren üstatlar, baş kısmının daha güzel olması için çok defa Kur’ân’ı onuncu cüzden başlayarak sonuna kadar yazar, ardından başa döner ve onuncu cüze kadar yazarlardı. Kur’ân metni yazıldıktan sonra daha ince bir kalemle hareke, kırmızı mürekkeple secâvend işaretleri konur ve sayfalar tezhip edilirdi (Serin, 2006: 252). Kutsal kitap olarak değerlendirildiği için özenle muhafaza edilmiş, bunun için özel kutular bile imal edilmiştir. Başta camiler olmak üzere hemen her evde en az bir tane bulunan Mushaf’lar çok sayıda üretilmiştir. Hz. Osman döneminden günümüze farklı dönemlerde istinsah edilen Mushaf’lar gerek yurt içinde gerekse yurt dışında pek çok müze, kütüphane ve koleksiyonda itina ile muhafaza edilmektedirler.

XV. yüzyıl Osmanlı tezhip sanatında, bir ekol niteliğinde olan Fatih döneminde sanat ve sanatçıya ayrı özen gösterilmiştir (Küpel, 2009: 321). Fatih’in kitaba, sanata ve ilme çok önem vermiş, kendi özel

kütüphanesi için çok sayıda kitap istinsah ettirmiş dolayısıyla bu dönemde yapılan kültür faaliyetleri önemli ölçüde hızlanmıştır. (Aşıcı, 2009: 301). Fatih'ten sonra şehzadelik yıllarında Hattat Şeyh Hamdullah'tan ders almış olan Bayezid tahta geçince hocasını saraya alarak Edirne'de bir meşk hane tahsis etmiştir (Serin, 2003: 90; Küpeli, 2009: 328). Bunun yanısıra Topkapı Sarayında bir nakkaşhanenin oluşmasını sağlamıştır. Nakkaşhanenin çalışma disiplini Ehl-i Hıref kayıtlarından anlamak mümkün olup teşkilat bünyesinde çalışan sanatçı ve sanatçı gruplarından onların aldıkları ücrete kadar tutulan kayıtlar dönemin sanatçı kimliklerini de ayrıntılı şekilde ortaya koymaktadır (Aşıcı, 2009: 307).

Bu dönemde stilize edilerek sadeleştirilmiş motifler asli karakterlerinden oldukça uzaklaştırılmıştır. Hatâyiler, rûmîler, bulutlar, altın ve lacivertin muhteşem uyumu ile ihtişam kazanmıştır. Dönemin önemli özelliklerinden biri de renk kompozisyonlarıdır. Bu dönemde altın bol miktarda kullanılmıştır. Devrin Kur'ân-ı Kerim tezhipleri hattıyla uyumlu zarafette ve ölçülü kullanılması ile dikkat çeker. Süsleme sanatlarının en parlak dönemi olan XVI. yüzyılda Mushaf tezyinatına özellikle önem verilmiştir. Osmanlı tezhibinin çok farklı şekillerde kompozisyonlar içeren en önemli eseri olan, Ahmet Karahisâri' nin yazdığı Kur'ân-ı Kerim de bu dönemde tezhiplenmiştir. Her bir sayfası tezhipli olan Kur'ân-ı Kerim dönemin zarafetini, ustalığını ve birikimini gösteren önemli bir kaynaktır.

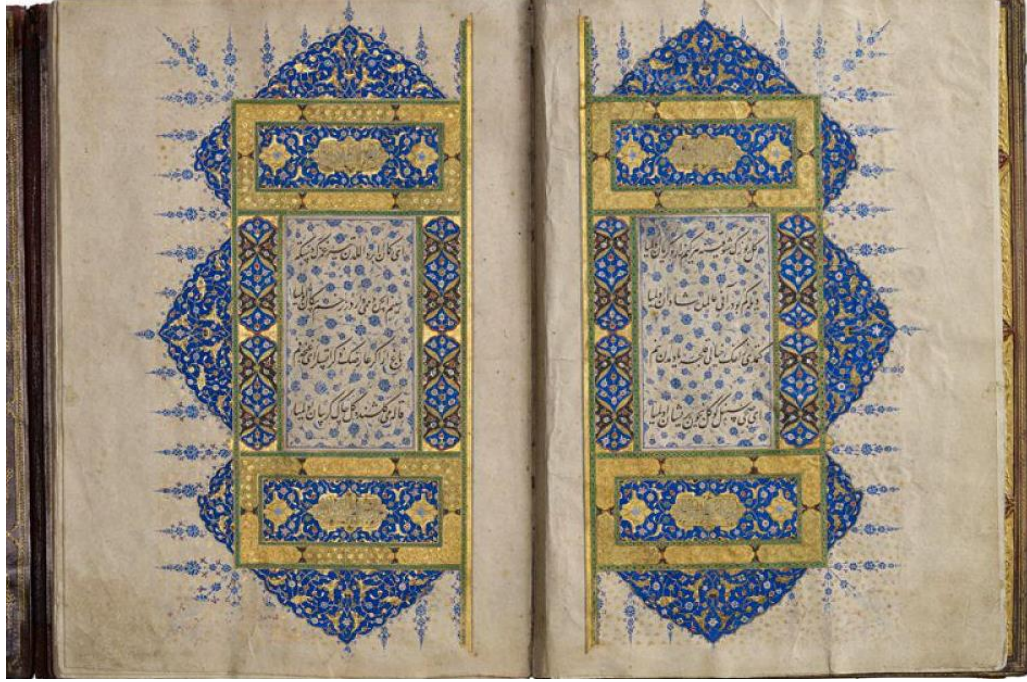
Bayezid devri Kur'an tezhiplerinde çeşitli ana şemalar uygulanmıştır. Özellikle başlangıç levhalarındaki kompozisyon düzenlemelerinde sınırlandırmayan desenlerden alınan kesitler kullanılmıştır. Tezhipli sayfalar levhalar, bordürler ve tığlarla zenginleştirilmiştir. Dolgu motifleri rumîler, hatâyiler, tepelik ve orta bağlar ve yeni bir motif olarak yaygın bir şekilde kullanılan çin bulutlarıdır. Rumîler incelmış ve çeşitlilik kazanmıştır. Motifler daha ince ve zarif şeklini almıştır.

Mushaf yazma ve tezhiplene geleneği klasik dönem diye adlandırdığımız XVI. yüzyılda zirveye ulaşmıştır. Bu dönemde Osmanlı hinterlandındaki kültürlerin katkısıyla farklı tasarımlara sahip müzehhep Mushaf'lar da üretilmiştir. Devrin nakkaşhanesinin üslubunu yansıtan Mushaf'ların tezhipleri hatâyiler, rûmîler, bulutlar, altın ve lacivertin muhteşem uyumu ile ihtişam kazanmıştır (Baysal & Sayın, 2019: 43).

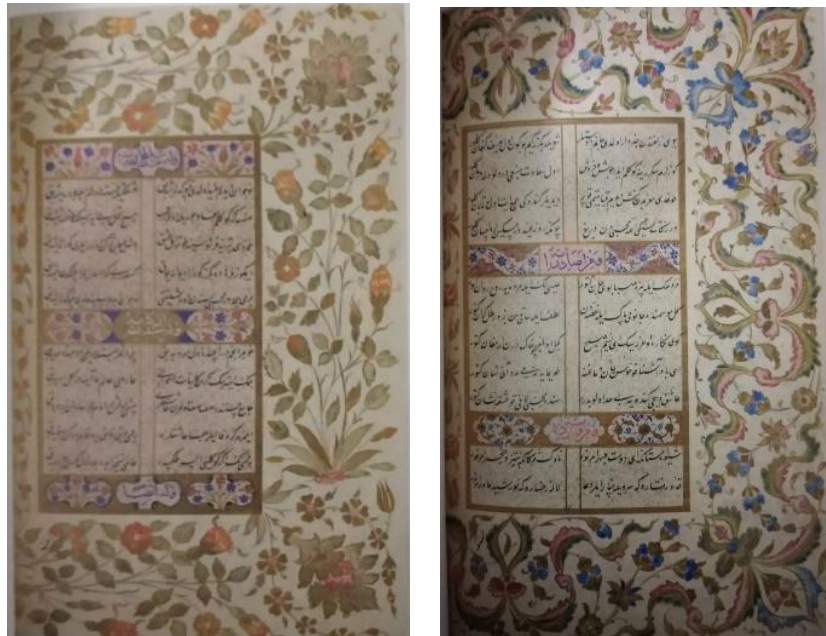
1520-1566 yılları arasında yarım yüzyıla yakın bir dönem saltanat süren Kanûnî Sultan Süleyman yılları arasında da zengin bir tezyin anlayışı ve sanatların himayesi ve teşvikiyle hareketlenmiş önemli bir dönemdir. Bu dönemde faaliyet gösteren saray nakkaşhanesi geniş bir sanatçı kadrosu ile tüm kitap sanatları dallarında, çini, ahşap, kalem işi, seramik uygulamalarında tasarımlar hazırlayan bir sanat merkezidir (Mesara, 2009: 361).

Hasan b. Abdullah, Bayram b. Derviş, Pir Ahmed b. İskender gibi nakkaşlar, Hatâyiler ve Rûmîlerin, Goncagüllerin çıplak gözle zor seçilecek kadar küçük ama bir o derecede ince ve zarif çizilmiş genel tasarımlarının olduğu tezyini eserler vermişlerdir. Müzehhiplerin bu hüner ve maharetleri bu dönemin tezhip anlayışının gelişmesinde önemli rol oynamıştır. Sarayın baş nakkaşı Şahkulu, Kalem-i Siyah tekniği hançeri yapraklar arasına efsanevi figürler ve hatâyiler ile farklı kompozisyon teknikleri ortaya koymuştur. Kanuni Sultan Süleyman döneminde Nakkaş Karamemi, nakkâş Hasan, nakkâş Mustafâ, nakkâş Ca'fer ve nakkâş Alî Çelebi, Şah Mehmed, Mehmed Eyyubi, Ali b. Bayram, Abdülğani, Evrenos, İsmail ve Hacı Abdi isimli sanatkarlar çok sayıda Mushaf ve yazma eser tezhiplenmişlerdir. Dönemin temel tezyini üslubunun yansıtıldığı nadide eserler süslemenin yer aldığı her alanda kullanılmıştır. Saraylar, camiler saz yolu ve natüralist üslûplardaki çini ve kalemişleri ile donatılmıştır. Osmanlıya özgü bu yeni tezyini akım klasik motif birikimini zenginleştirerek özellikle Karamemi'nin kitap sanatlarında enfes farklı üslupta eserler vermesine neden olmuştur. Karamemi'nin nakkaşhanesi tarafından tezhiplenen ve Kanuni'ye takdim edilen "Muhibbî Dîvânı" tezyinat tarihinin önemli yapı taşlarından biridir. Gerek klasik gerekse metin içinde bulunan diğer tezyini alanlarda

kullanılan natürülist üsluptaki desenlerle eşsiz bir tezyinat üslubu sergileyen eserin farklı nakkaşlar ile birlikte tezhiplendiği tezhipli alanlarında bulunan işçilik farkından anlaşılmaktadır. Yine Kanuni dönemine atfedilen çift tahrir tekniğinin de kullanımıyla Dîvân'ın tüm sayfaları adeta bir çiçek bahçesi zerafetinde tezyin edilmiştir.



Resim 1: Muhibbi Divanı MKG Sanat ve Endüstri Müzesi 1886.168
(http://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;EPM;de;Mus21;5;en. Erişim Tarihi: 02/11/2020)

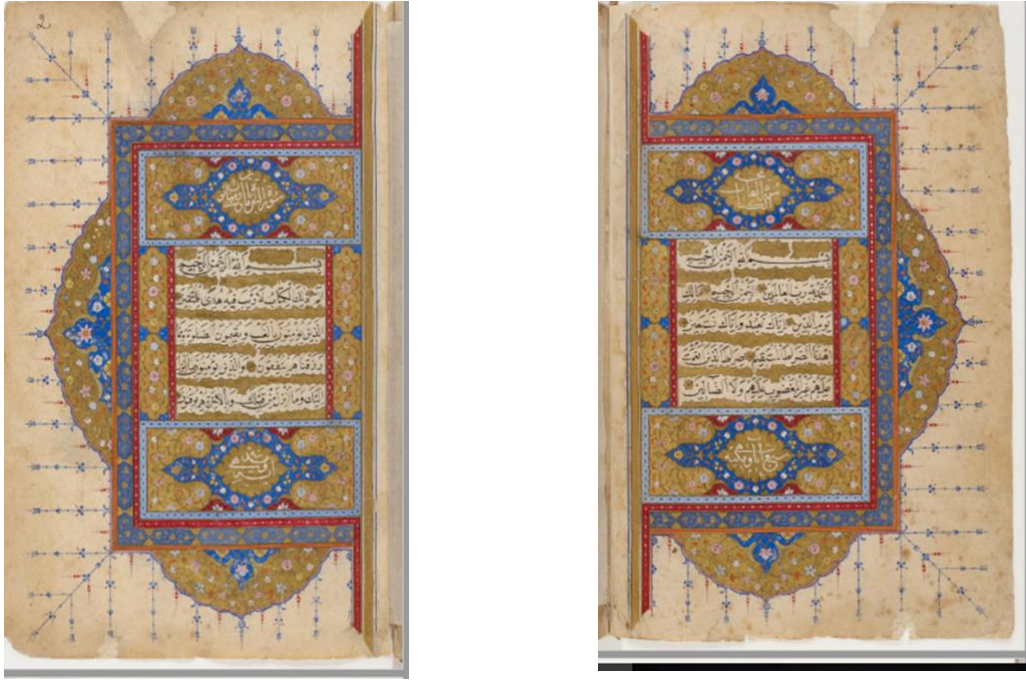


Resim 2: Muhibbi Divanı Sayfa Düzeni Örnekleri (Atasoy, 2016, 179b, 126b)

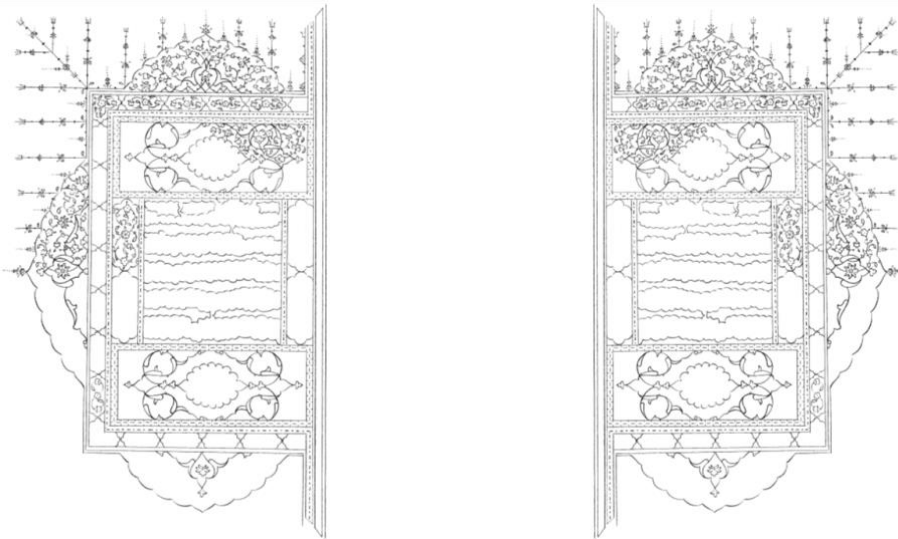
2. 482 Nolu Mushafta Bulunan Tezhipli Bölümler

2.1. Serlevha

Türkçe sözlükteki karşılığı ‘‘Baş’’ olan Farsça ‘‘Ser’’ kelimesi Arapça ‘‘Levha’’ kelimesi ile birleşerek bir yazının başlığı anlamını taşımaktadır. Mushaflarda genellikle zahriye sayfasından sonraki iki sayfa ser levha sayfası olarak düzenlenir. İlk sayfada Fatiha Sûresi, ikinci sayfada ise Bakara Sûresinin ilk ayetleri yazılıdır ve ayetlerin kenarları bezeme açısından oldukça zengin tutulur. Zahriye sayfasından sonra en yoğun süsleme ser levha sayfalarında görülür (Hatipoğlu, 2014: 150). Mushaflardaki serlevhalar eserin tamamındaki bütünlüğü ve uyumu sağlamak maksadıyla eserin diğer tezyinatlı kısımları ile desen, renk ve motif açısından uyumludur (Resim 1). Karşılıklı ve çift şeklinde düzenlenen ser levha sayfaları Mushaf’taki bezemelerin bütünlüğünü korumak maksadıyla renk, desen ve motif açısından zahriye sayfasıyla uyumlu olmalıdır (Duran, 2012: 63; Baysal, 2010: 372).



Resim 3: Serlevha Genel Görünümü



Resim 4: Serlevha Çizim

İncelemeye aldığımız Mushaf'ta, serlevha kısmı dikdörtgen forma düzenlenmiştir. Dikdörtgenin iç kısmı üç bölümdür. Bu alanın dış kısmı ise üstte, altta ve yanda bulunan dendanlı yarım şemselerle zenginleştirilmiştir. Dikdörtgen alanın iç kısmı üç bölümden oluşmaktadır. Yukarıda ve aşağıdaki dikdörtgen formlar, ortada yatay şemse formu ve köşelerde rûmî deseni ile paftalanmış köşebentler yer alır. Ortadaki yatay şemsenin zemini altın ile doldurulmuş üzerindeki yazı nesih hattı ile üstü beç (beyaz) mürekkeple yazılmıştır. Köşebentlerle ortadaki şemse arasındaki bölüm lacivert (lacivert) ile doldurulmuş üzerine nebâti motifler zemini boyalı klasik tezhip tekniği ile işlenmiştir.

Köşebentlerin zeminleri altın ile doldurulmuş ve rûmî deseni ile sınırlandırılmıştır. Rûmîler altın ile işlenmiş ve kenarlarına çekilen siyah tahrir ile zeminden ayırt edilmiştir. Köşelerde ayrıca ortadaki lacivert zeminde mevcut olan nebâti grubu helezon sisteminin devamı vardır. Burada teknik zerenderzerdir (Altın üstüne altın). Köşelerde zemin, altınının yanı sıra bordo ile de zenginleştirilmiştir. Dikdörtgen formun alt kısmındaki bölümde yine aynı şekilde tezhiplenmiştir. Bu alanların etrafı zemin açık mavi cedvelle ayrılmış ve üzerine siyah renk ile kurtçuk denilen artı-eksi tezyinat yapılmıştır. Ortada kalan alana Fatıha süresi zemin kâğıdı üzerine siyah mürekkep ile yazılmıştır. Yazının etrafı cedvel sınırlarına kadar beyn-es sûtur formunda altınla doldurulmuştur. Dendanların etrafında siyah tahrir vardır. Sağında ve solunda dikine uzun iki dikdörtgen pafta bulunur. Bu alanlar orta kısımdan sağda ve solda olmak üzere iki bordo cedvel ile ayrılmıştır. Bordo cedvellerin üzerine beyaz renk ile çintemani motifi işlenmiştir.

Uzun dikdörtgen olan alanlar dendanlı paftalarla ayrılmış, dendanlı alanların içi altın diğer zemin lacivert boyanmıştır. Altın olan zeminin üzerine ortadaki penç motifi merkez sayılarak ters simetri iki helezon yerleştirilmiştir. Bu helezonlar nebâti grubu motiflerden oluşmaktadır. Bu motifler siyah, beyaz ve çeşitli renklerle süslenmiştir. Lacivert kalan kısımlarda ise beyaz çintemani motifi görülür. Sağda ve solda aynı tezyinat uygulanmıştır. Bordo cedveller burada da aynı şekilde yapılmış, sayfanın üst ve alt kısmına doğru uzatılmıştır. Bordo cedveller ile üstte, altta ve yanda bulunan yarım şemseler arasına geniş bir ara suyu uygulanmıştır. İç kısımda beyaz çintemanili bordo cedvel dış kısımda ise üzeri siyah noktalarla süslenmiş turuncu bir iplik bulunmaktadır. Ara suyunun zemini lacivert ile doldurulmuştur. Dendanlı paftalar simetrik olarak birbirini takip eden bir düzende yerleştirilmiş, içine altınla penç ve yapraklardan oluşan ters simetri helezon tasarımı uygulanmıştır.

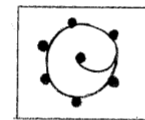
Sayfanın üstünde, altında ve yanında buluna yarım şemse formundaki süslemeler rûmî motifi ile iki paftaya bölünmüştür. Bu paftaların iç kısmının zemini lacivert, dış kısmının zemini altınla doldurulmuştur. İki pafta içinde birbirini takip eden helezonlar hatâyi, yaprak ve penç motiflerinden oluşmaktadır. Şemselerin sınırındaki lacivert dendanları yine aynı lacivert ve bordo ile işlenen tığlar takip etmektedir.

2.2. Duraklar

Duraklar Kur-ân-ı Kerimlerde ayet aralarını gösterir. Bunun yanı sıra yazının tek düzeliğini giderip gözü dinlendirir (Özen, 2007: 107)



Resim 3: Mushaf'ta Bulunan Durakların Görünümü



Resim 4: Durak Çizim

İncelemeye aldığımız Mushaf'ın tamamında bir tek çeşit durak kullanılmıştır. Bu durak daire formda tasarlanmıştır (Resim 3). Dairenin içi altın ile doldurulmuştur. Durağın etrafına çekilen siyah tahrir birleşme noktasında içeriye doğru kıvrılarak ucuna mavi bir nokta konulmuştur. Durağın etrafında

da eşit aralıklarla mavi ve turuncu noktalar mevcuttur.

2.3. Güller

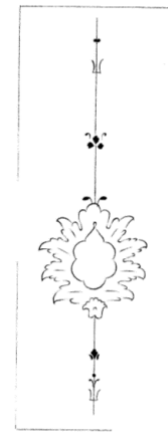
Yazma eserlerde, metinde vurgulanmak istenilen yerlerin, sûre başlarını, cüz başlarını belirtmek için sayfaların kenar boşluklarına yapılan ve gülü andıran tezhipli madalyonlara Mushaf gülü denir (Akpınar, 2019: 79). Dönemin tezini özelliklerine göre farklılıklar göstermektedir.

Mushaflarda okumayı kolaylaştıran ibarelerin yazılı olduğu ve genellikle sayfanın kenarında dışa doğru yapılan, değişik formlarda tasarlanan tezyinata 'Gül' denir (Baysal, 2010: 373). Genellikle rozet şeklinde, daire ya da oval formda görülmektedir. İncelediğimiz mushafta 4 farklı şekilde tasarlanmış Aşere, Secde, Cüz ve Hizip gülü bulunmaktadır. Mushafta bulunan diğer güller birbirinin aynı olup tekrar edilmişlerdir.

2.3.1. Aşere Gülü



Resim 5: Mushafta Kullanılan Aşere Gülü



Resim 6: Aşere Gülü Çizim

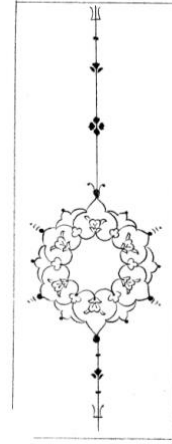
Arapça'da aşere 10 anlamına gelir ve Kuran-ı ezberleyen veya okuyanlara kolaylık sağlamak amacıyla sûrelerde her on ayette bir yapılır. On ayet kuralı orta ve uzun sûreler için geçerlidir. Eğer buna dikkat edilmeden her on ayette bir aşere gülü tezyin edilmiş olsaydı bir Mushaf'ta toplam 567 aşere gülü yapılmış olurdu.

Mushaf'taki aşere gülleri hatâyi formunda tasarlanmıştır. Zemini altınla doldurulmuş ve kenarlarına siyah tahrir çekilmiştir. Orta kısmı dendanlar ile sınırlandırılmış, içine üstü beç (beyaz) mürekkep ve nesih hattı ile 'Aşere' yazılmıştır. Yukarıya ve aşağıya doğru uzanan lacivert tığlar mevcuttur.

2.3.2. Secde Gülü



Resim 7: Mushafta Kullanılan Secde Gülü



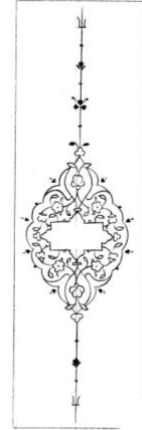
Resim 8: Secde Gülü Çizim

Mushafta secde ayetlerini belirtmek amacıyla bu ayetlerin bulunduğu yerlere yapılan tığlı ya da tığsız tezhipli madalyonlardır. Secde gülleri genellikle oval formda uygulanmıştır. Mushaf'ta bulunan secde gülleri daire formda tasarlanmıştır. Birbirini takip eden helezonlar ortalarda bir çiçekte birleşmiştir. Bir pafta lacivert bir pafta altın ile doldurulmuştur. Ortadaki kısımda altın ile doldurulmuş ve çiçekli kısımdaki altın zeminden parlatılarak ayrılmıştır. Altın ve lacivert paftalar arasında oluşan kısımlara rûmî tepelik yerleştirilmiş ve altınla doldurularak tahrir çekilmiştir. Yukarıya ve aşağıya uzanan lacivert tığlar mevcuttur.

2.3.3. Cüz Gülü



Resim 9: Mushafta Kullanılan Cüz Gülü



Resim 10: Cüz Gülü Çizim

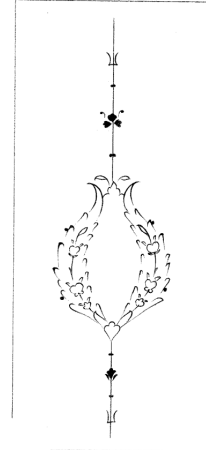
Mushaflarla ilgili uygulamada; her bir bölümün nerede başlayıp nerede bittiğinin, mushafın tamamının veya bölümlerinin harf ve kelime sayısının ne kadar olduğunun tesbit edilmesi için iki, üç, dört, beş, altı, yedi, sekiz ve onlu bölümlere ayrılmıştır. En yaygın bölümlenme mushafın otuza bölünmesi şeklinde olmuştur ki bunlardan her birine "cüz" denmiştir (Maşalı, 2006: 245). İncelemeye aldığımız Mushaf'taki cüz gülleri oval formunda tasarlanmıştır. Ortada düz çizgiler ve küçük tepeliklerle oluşturulan dikdörtgen alan içine üstü beç (beyaz) mürekkeple cüz sayısı yazılmıştır. Oval formunu oluşturan rûmîlerin üstte ve altta oluşturdukları paftaların zemini lacivert ile doldurulmuştur. Orta kısımda altın zemin üzerine altın ve renklerle helezonik olarak tasarlanmış nebâti motifler uygulanmıştır. Altının parlak ve mat kullanılması ile farklılık elde edilmiştir. Yukarıya ve aşağıya doğru

uzanan lacivert tığlar kullanılmıştır.

2.3.4. Hizip Gülü



Resim 11: Mushafta Kullanılan Hizip Gülü



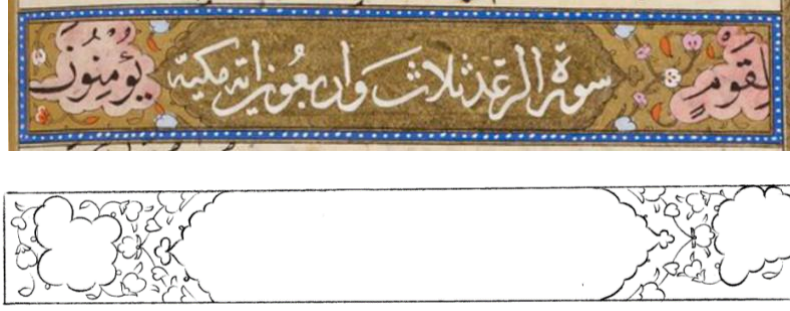
Resim 12: Hizip Gülü Çizim

Cüzler beşerli sayfalar halinde dört bölüme ayrılarak bunlardan her biri için “hizb” tabiri kullanılmış, Osmanlı döneminde yazımı ve basımı gerçekleştirilen mushaflarda bu hizpleri belirtmek amacıyla özel işaretler konmuştur (Maşalı, 2006: 245). Mushaf'taki hizip gülleri oval şekilde hatâyi'ye benzeyen bir formda tasarlanmıştır. Sağda ve solda oval formu veren ve yukarıya doğru daralan yapraklar simetrik olarak kullanılmıştır. Zemini altınla doldurulan yaprakların etrafına siyah tahrir çekilmiş içine küçük goncagüller ve yapraklar yerleştirilmiştir. Ortada kalan kısım altınla doldurulmuş ve içine üstü beç (beyaz) mürekkep ile ‘hizip’ yazılmıştır. Yukarıda ve altta lacivert tığlar mevcuttur.

2.4. Sûre Başları

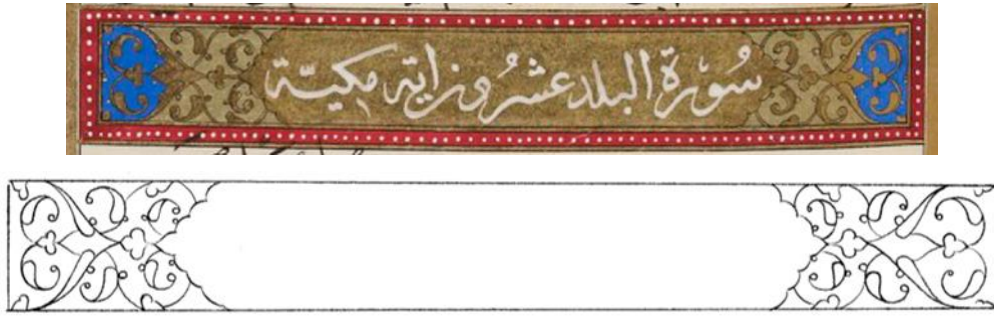
Sûre başları Kurân-ı Kerimlerde sûrenin isminin yazılı olduğu genellikle dikdörtgen formda olan tezhipli bölümlerdir. İncelemeye aldığımız Mushaf'ta birçok şekilde tasarlanmış ve farklı renklerle süslenmiş sûre başları mevcuttur (Baysal, 2010: 373). Birbirinden renk, desen ve kullanılan motifler bakımından ayrılrsa da tamamında bir üslup birliği mevcuttur. Benzer özellikler taşıyan sûre başları, genellikle dendanlarla ve beyn-es sûtur tekniğiyle paftalanmıştır. Sûrelerin isimlerinin uzunluğuna göre dendanlı paftalar uzatılıp kısaltılmıştır. Sûre isimleri zemin üzerine siyah mürekkeple ya da altın üzerine üstü beç (beyaz)mürekkeple yazılmıştır.

Sûre başlarının zemini bazılarında rûmî bazılarında yaprak bazılarında ise dendanlarla paftalanmıştır. Tezyin edildiği dönemin bütün ince teknik ve motif detaylarını taşıyan mushaf'ın sûre başlarında bütün detaylarıyla çok zarif bir tezyinat mevcuttur. Zeminlerin lacivert olduğu alanların üstü altınla ya da renkle, zeminlerin altın olduğu alanların üstü ise renklerle, siyah tahrirlerle ve parlak altınlarla tezhiplenmiştir. Kullanılan çiçekler, rûmîler ve yapraklar dönemin özelliklerini yansıtmaktadır. Dikdörtgen formda olan sûre başlarının tamamının etrafı cedvellerle sınırlandırılmıştır. Bu cedvellerde lacivert, altın, bordo, mavi, açık mavi, açık yeşil ve turuncu renkler kullanılmıştır. Cedvellerin zemin renklerinin üstüne çintemâni, nokta ve artı (+) - eksi (-) kurtçuk tezyin edilmiştir. Sûre başlarının tezyinat özelliklerini benzerlik bakımından sınıflandırdığımızda yedi farklı çeşit bulunmaktadır.



Resim 13: Mushafta Bulunan 1. Çeşit Sürebaşı Detay Görünümü ve Çizimi

Bunlardan birincisi, sûre isminin etrafının dendanlarla paftalandığı çeşitlerdir. Bu çeşit sûre başlarında zeminde sıvama altın kullanılmıştır. Köşelerde yine dendanlı serbest paftalar mevcuttur. Bu paftaların içine sûre ile ilgili ibareler yazılmıştır. Sıvama altın olan orta kısmın üzerine sûre ismi üstü beç (beyaz) mürekkep ile yazılıdır. Dendanlı paftaların arasında kalan kısımların üzerine nebâti motifler helezonik bir biçimde altın ve renklerle işlenmiştir. Bu çeşit, sûre başlarında en çok kullanılan tekniktir. Mushafta bu kompozisyon tekniği ile yapılan sûrebaşı tezhiplerinin kullanıldığı sûreler şunlardır; En'am Sûresi, Tevbe Sûresi, Yusuf Sûresi, Ra'd Sûresi, İbrahim Sûresi, Hicr Sûresi, Hâc Sûresi, Mü'minûn Sûresi, Neml Sûresi, Lokman Sûresi, Hucurât Sûresi, Haşr Sûresi, Cumâ Sûresi, Tahrim Sûresi, Kalem Sûresi, Meâric Sûresi, İnfîtâr Sûresi, Felâk Sûresi



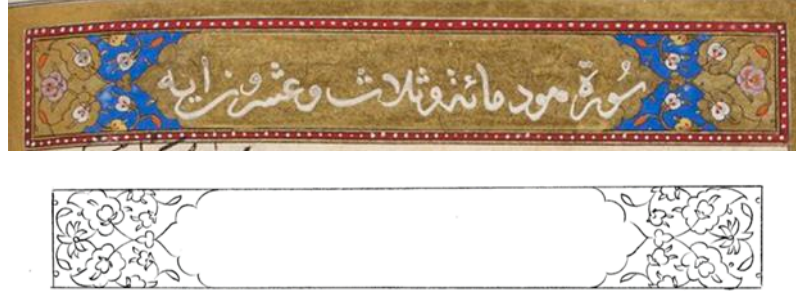
Resim 14: Mushafta Bulunan 2. Çeşit Sürebaşı Detay Görünümü ve Çizimi

İkinci sûre başı çeşidi, altın rûmîlerle paftalanmış sûre başlarıdır. Bu sûre başlarında zemin sıvama altın ile doldurulmuş ve mat bırakılmıştır. Sûre ismi üzerine üstübeç (beyaz) mürekkep ile yazılmıştır. Rûmî paftalar köşelere doğru uzatılmış, altınla işlenmiş ve parlatılmıştır. Sûre başları ve rûmî paftalar arasında kalan kısım lacivert ile doldurulmuş, içine altınla çiçek ya da rûmî motifi işlenmiştir. Mushafta bu kompozisyon tekniği ile yapılan sûrebaşı tezhiplerinin kullanıldığı sûreler şunlardır; A'râf Sûresi, Yûnus Sûresi, Nahl Sûresi, Kehf Sûresi, Saf Sûresi, Teğabun Sûresi, Beled Sûresi.



Resim 15: Mushafta Bulunan 3. Çeşit Sürebaşı Detay Görünümü

Üçüncü sûre başı çeşidi, zeminin tamamen sıvama altın ile doldurulduğu çeşittir. Bu sûre başlarında sûre ismi üstübeç mürekkeptir. Sûre başlarının sağında ve solunda dendanlı paftalar oluşturulmuş ve zemin rengi üzerine siyah mürekkeple sûre ile ilgili ibareler yazılmıştır. Mushafta bu kompozisyon tekniği ile yapılan sûrebaşı tezhiplerinin kullanıldığı sûreler şunlardır; Enfâl Sûresi, Enbiya Sûresi, Kasas Sûresi, Mülk Sûresi.



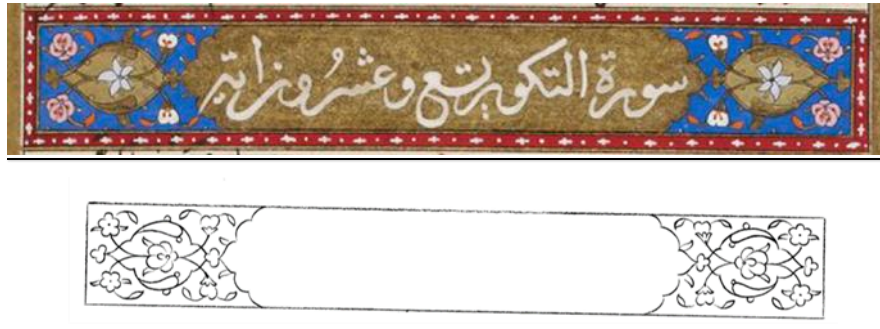
Resim 16: Mushafta Bulunan 4. Çeşit Sûrebaşı Detay Görünümü ve Çizimi

Dördüncü sûre başı çeşidi ise, çeşitli yapraklarla paftaların oluşturulduğu sûre başlarıdır. Bu çeşit sûre başlarında zemin sıvama altın doldurulmuş üzerine sûre ismi üstübeç mürekkep ile yazılmıştır. Köşelere doğru yapraklarla paftalar oluşturulmuş, orta kısımlar dendanlarla ayrılmıştır. Zeminlerde altın ve lacivert kullanılmış üzerine helezonik nebâti çiçekler işlenmiştir. Mushafta bu kompozisyon tekniği ile yapılan sûrebaşı tezhiplerinin kullanıldığı sûreler şunlardır Hûd Sûresi, Tâhâ Sûresi, Sebe Sûresi, Şûrâ Sûresi, Zariyât Sûresi, Münafikûn Sûresi, Talâk Sûresi, Leyl Sûresi.



Resim 17: Mushafta Bulunan 5. Çeşit Sûrebaşı Detay Görünümü ve Çizimi

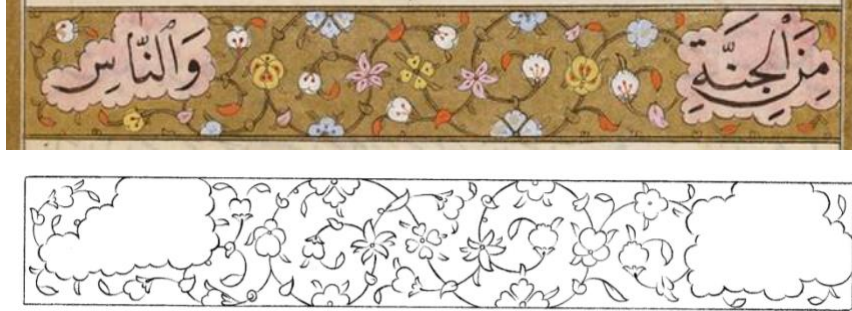
Beşinci sûre başı çeşidi, sadece dendanlarla paftalanmış çeşitlerdir. Bu sûre başlarında orta kısım sıvama altın ile doldurulmuş, üzerine sûre ismi üstü beç (beyaz) mürekkep ile yazılmıştır. Köşelerde kalan dendanlı paftaların zemini kâğıt rengi bırakılmış ve içine siyah mürekkeple sûre ile ilgili ibareler yazılmıştır. Altın paftalar arasında kalan zemin lacivert ile doldurulmuş ve üzerine altın ve farklı renkler kullanılarak nebâti çiçekler işlenmiştir. Mushafta bu kompozisyon tekniği ile yapılan sûrebaşı tezhiplerinin kullanıldığı sûreler şunlardır; İsrâ Sûresi, Meryem Sûresi, Ankebût Sûresi, Saffât Sûresi, Muhammed Sûresi, Hadîd Sûresi.



Resim 18: Mushafta Bulunan 6. Çeşit Sûrebaşı Detay Görünümü ve Çizimi

Altıncı çeşit sûre başı çeşidi ise, rûmîlerle ve tepelik motifi ile paftalamaların yapıldığı çeşittir. Yazı zemini sıvama altın ile doldurulmuş ve üzerine sûre ismi üstü beç (beyaz) mürekkep ile yazılmıştır. Köşelere doğru rûmîlerle paftalar oluşturulmuş ve altına işlenmiştir. Yazı zeminindeki ve köşelerdeki altın doldurulmuş alanların arası lacivert ile boyanmıştır, üzerine altın ile helezonik şekilde nebâti

çiçekler işlenmiştir. Köşelerdeki altın zeminler bazı sûre başlarında bordo ile doldurulmuştur. Birinci çeşit sûre başı tekniğinden sonra en çok kullanılan ikinci tekniktir. Mushafta bu kompozisyon tekniği ile yapılan sûrebaşı tezhiplerinin kullanıldığı sûreler şunlardır; Fâtır Sûresi, Yasin Sûresi, Mü'min Sûresi, Kamer Sûresi, Vakıâ Sûresi, Cin Sûresi, Mürselât Sûresi, Nebe' Sûresi, Tekvîr Sûresi, Burûc Sûresi, Şems Sûresi, Tin Sûresi, Nâs Sûresi.



Resim 19: Mushafta Bulunan 7. Çeşit Sûrebaşı Detay Görünümü ve Çizimi

Son olarak tek bir yerde kullanılan sûre başı formunda tezhipli bir bölüm vardır. Burası Kur'an-ı Kerim'in son sûresi olan Nas Sûresi'nin son ayetinin Mushaf'ın sonunda yazıldığı tezyinatlı alandır. Zemini tamamen sıvama altın doldurulmuş, üzeri helezonik nebâti çiçekler kullanılarak tezyin edilmiştir. Sağda ve solda Nas sûresinin son ayetinin yazılı olduğu alanlar dendanlı paftalarla bölünmüştür. Buradaki ayet-i kerime (Min-el cinnet-i vennâs) kâğıt zemini üzerine siyahla yazılmıştır.

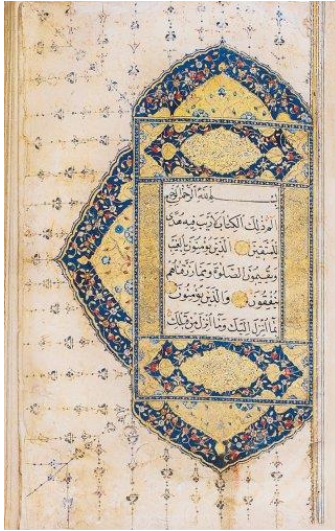
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Fransız Milli Kütüphanesi'nde bulunan ve Gallica dijital kütüphane aracılığıyla ulaşım sağlayabildiğimiz Kur'an-ı Kerim gerek desen gerek renk ve kompozisyon bakımından değerlendirildiğinde 16.yy. Osmanlı dönemine benzemektedir. Kütüphane kayıtlarında da 16. yüzyıl ibaresi bulunan mushaf'ın ketebe sayfası bulunmadığı için hat ve tezhip sanatkarlarının isimlerine ulaşamamıştır. Estetik ve dairesel hatlarını taşıyan eser, bozulmadan korunarak geçmişten bugüne kadar gelebilmiştir. Tezyinat açısından incelemeye aldığımız Kur'an-ı Kerim'in tezhipli bütün bölümlerinde genel bir uyum ve ahenk vardır. Hem motiflerin tasarlanması hem de işçilikteki titizlik ve ustalık, Mushaf'ı tezhiplayen sanatkarın, sanatında ne kadar mahir ve kabiliyetli olduğunu göstermektedir.

Mushaf özellikle form açısından Klasik dönemde kullanılan kubbeli bir formda oluşturulmuştur. İncelediğimiz mushafın envanter ve ketebe kaydı bulunmasa da Süleymaniye Ktp, Ayosofya nr 3296, Şehzade Korkut Mushafı SSM. Nr.279, Şah Mahmud Nişâburi Albümü İÜK.F.1426 ve SSM. Nr. 56 da kayıtlı olan 16. Yüzyıl yazma eserlerinin serlevha formlarıyla temel aynı özellikleri taşıması bakımından bu tarih ile değerlendirmek mümkündür. Şah Mahmud Nişâburi İÜK.F.1426 numaralı mushafın özellikle üst alınlık kısmında ve yazı alanlarının kenar kısımlarında bulunan alanlarda uygulanmış bahar dalı motiflerinden ve SSM.Nr.56'da kayıtlı olan mushafın yine alınlık kısımlarının kenar kısımlarında bulunan bulut motifleri Nakkaş Karamemi üslubu özelliklerindedir. Yine Süleymaniye Ktp, Ayosofya nr 3296 envanter numaralı Tabakâtü'l-memâlik ve derecâtü'l-mesâlik isimli yazma eserin Kanuni döneminde yapılmış olması ve SSM. Nr. 279 numaralı eserin de 16. Yüzyıla tarihlenmesi incelediğimiz mushafı benzer özellikler göstermesi bakımından eserlerin çağdaş dönemlerde tezhiplenmiş olması ihtimalini arttırmaktadır.



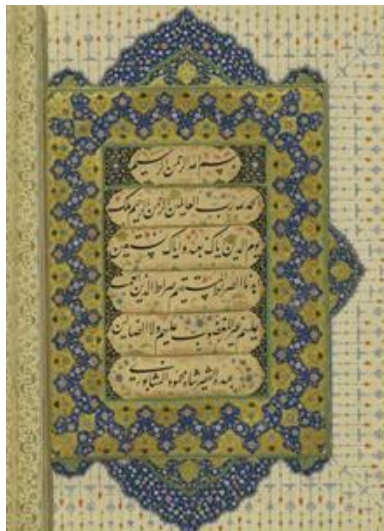
Resim 20: Gallica Digital Library Arabe 482 Numaralı Mushaf



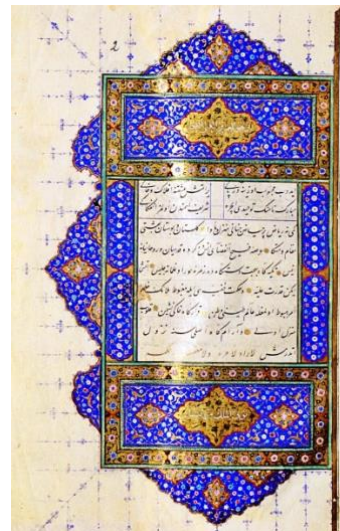
Resim 21: Şehzade Korkut Mushafı SSM. Nr. 279



Resim 22: SSM. Nr. 56



Resim 23: Şah Nişâburi Albümü İÜK. F. 1426



Resim 24: Celalzade Mustafa Çelebi Süleymaniye Ktp., Ayosofya Nr. 3296

Mushaf'ın durakları incelendiğinde, bütün ayet aralarında, Kur'ân-ı Kerim'in tamamında tek bir çeşit durak kullanıldığı tesbit edilmiştir. Daire formdaki bu durak, Mushaf'ın tamamında aynı formda ve renkte kullanılmıştır.

Mushaf'ın güllerini incelediğimizde, tamamında dört farklı gül tesbit edilmiştir. Bu güller; Aşr, Secde, Cüz ve Hizb gülleridir. dört farklı formda ve renkte tasarlanıp işlenen güller, gerekli oldukları yerlerde tekraren kullanılmıştır. Çalışmanın içerisinde bu güllerin tezyini özellikleri detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Tığlarda kullanılan üslup yine 16. yüzyılda görülen üslup özelliklerini taşımaktadır. Verilen örneklerdeki eserlerin tığları incelendiğinde klasik dönem üslubunda tezyin edildikleri, genel olarak lacivert rengin kullanıldığı görülmektedir. Yer yer ana rengin arasına lal mürekkep ile kırmızı renkler de eklenmiştir. Bu uygulama incelemeye aldığımız eser ve diğer Kanuni dönemi yapılmış eserler de de yapılmış olması eser tarihinin saptanması bakımından önemlidir.

Sûre başları ise çok farklı formlarda ve renklerde tasarlanıp tezyin edilmiştir. İncelemeye aldığımız sûre başlarını, form, desen, renk ve teknik olarak sınıflandırdığımızda, birbirine çok yakın benzerlik gösteren altı farklı çeşit tespit edilmiştir. Birbirinden farklı bu altı çeşit sûre başı tezyinatını sınıflandırırken, tasarım, form, renk, teknik ve paftalama şekillerine, kullanılan motiflere dikkat edilmiştir. Yapılan incelemeler sonucunda ortaya çıkan sûre başı çeşitleri teorik açıklamalarla ve çizimlerle tarif edilmiştir.

Son olarak, sûre başı formunda olan fakat içinde sûre ismi yazmayan tezyinatlı bir alan Kur'ân-ı Kerim'in son sayfasında dikkati çekmiştir. Burada Kur'ân-ı Kerim'in son sûresi olan "Nas sûresi"nin son ayeti yazmaktadır. Tezyini açıdan diğer sûre başlarından tamamen farklı olup, sadece bir kere Mushaf'ın sonunda kullanılmıştır.

Mushaf'ın tamamındaki tezyinatlı kısımlar, en ince detaylarına kadar net bir şekilde görülmektedir. Çok iyi muhafaza edilip, dijital ortama aktarıldığı da tesbitlerimiz arasındadır. Ketebe sayfası bulunmayan eserin Hat ve Tezhip san'atkârlarının isimlerine malesef ulaşamamıştır.

Kültür mirasımız içinde oldukça büyük bir öneme sahip olan yazma eserler bünyesinde hiç şüphesiz biz Müslümanlar için en kıymetlileri Kurân-ı Kerimlerdir. Amacımız gün yüzüne çıkmamış bu şaheserleri ilmimiz ve bilgimiz yettiğince değerlendirip, elde ettiğimiz sonuçları bir sonraki nesile aktarabilmektir.

KAYNAKÇA

- Akpınar., A, B. (2019). *İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde bulunan 18. yy'da Yedikuleli Seyyid Abdullah tarafından yazılmış olan Kur'an-ı Kerim'in tezyinat bakımından incelenmesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı Tezhip Programı.
- Aşıcı., S. (2009). *Kitap dostu bir sultan: fatih, hat ve tezhip sanatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Atasoy., N. (2016). *Muhibbi divanı*. Masa Yayınları.
- Baysal., A, F. (2010). Mushaf tezyinatının tarihi içindeki gelişimi. *Marife*, 10(3), 365-386.
- Baysal., A. & Sayın., A. (2019). Restorasyon sonrası kubbe-i hadrâ kalem işleri üzerine değerlendirme, *İstem*, (33), 39-64. DOI: 10.31591/istem.550810
- Celasin., A, T. (2013). XVI. yüzyıl mushaf güllerinin Süleymaniye Kütüphanesi'nde bulunan üç Kur'an-ı Kerim kapsamında incelenmesi. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. (17), 101-117.
- Derman., F. Ç. (2002). *Türk tezhip sanatının asırlar içinde değişimi*, *Türkler*. 12, 289-299.
- Duran., G. (2009). *18. yüzyıl tezhip sanatı, hat ve tezhip sanatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Gülnur., D. (2012). Tezhip sanatının kullanım alanları, *TDV İslam Ansiklopedisi*. (Cilt.41), TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Hatipoğlu., O. (2014). Ankara milli kütüphanede bulunan 19. yüzyıla ait Kur'an-ı Kerim'lerde serlevha bezeme örnekleri. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 7(13), 148-161.
- Küpeli., G. (2009). *Tezhip sanatında yenilik arayışları: II. Bayezid Dönemi, hat ve tezhip sanatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Maşalı., M, E. (2006). Mushaf. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt.31, ss.242-248). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Mesara., G. (2009). *Kanûni Sultan Süleymanın sernakkaşı ve karamemi, hat ve tezhip sanatı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Özen., M. (2007). *Tezhip sanatından örnekler*. Kişisel Yayınlar.
- Özkeçeci., İ. (2007). *Türk sanatında tezhip*. Yazıgen Yayınevi.
- Özönder., H. (2003). Ansiklopedik hat, *Tezhip Sanatları Deyim ve Terimleri Sözlüğü*. Sebat Ofset Yayınevi.
- Serin., M. (2003). *Hat sanatı ve meşhur hattatlar*. Kubbealtı Neşriyat.
- Serin., M. (2006). Mushaf. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (Cilt.31, ss.248-254). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Üçer., M. (1994). *XVI.-XVIII. Yüzyıllarda türk tezhip sanatında ekol olmuş sanatçıların karşılaştırılması*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi), Mimar Sinan Üniversitesi Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı Tezhip Programı.

Kuş Evleri ve Seramik Sanatçılarından Örnekler

Gülşen KAHRAMAN¹ , Azize Melek ÖNDER² 

¹ Öğr. Gör. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Teknik Bilimler MYO, El Sanatları Bölümü, Karaman, Türkiye, gulsenkahraman_70@hotmail.com

² Dr. Öğr. Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, Konya, Türkiye melektolasa6@gmail.com

Makale Bilgileri

ÖZ

Makale Geçmişi

Geliş: 05.10.2020

Kabul: 11.11.2020

Yayın: 25.12.2020

Anahtar Kelimeler:

Kuş,
Kuş evleri,
Seramik Sanatı

Anadolu'da eski bir gelenek olan kuş evlerinin geçmişi Osmanlı mimarisinde görülen örneklerle dayanmaktadır. Genellikle saray, cami, ev, han, medrese, kütüphane ve türbe gibi tuğla ve taş malzeme üzerine inşa edilen kuş evleri, mimari bir yapı kadar emek gerektiren kendine özgü yapılardır. Yapım aşamasındaki zorluklar sebebi ile günümüzde yapılan mimari eserlerde kuş evlerinin üretiminin yok olma yüz tuttuğu, var olanlarının ise korunamadığı görülmektedir. Günümüzde farklı malzemeler kullanılarak yapılan kuş evlerinin birçoğu basit formlardan oluşmakta ve mimari yapıların üzerlerine inşa edilmekteyken bazı kuş evleri yapıdan bağımsız olarak açık alanlarda sergilenmektedir. Bu çalışma, geçmişten günümüze varlıklarını sürdüren kuş evlerini konu almaktadır. Bu kapsamda öncelikle kuş evleri hakkında literatüre taraması yapılmıştır. Seramik malzeme kullanarak kuş evleri çalışan günümüz yerli ve yabancı seramik sanatçıların çalışmaları görsel açıdan incelenmiştir. Bu doğrultuda kuş evi çalışan seramik sanatçıları alfabetik sıra ile anlatılmıştır. Buna göre yurt içinden üç (Cihat Burak, Deniz Onur Erman, Mezahir Ertuğ Avcı), yurt dışından beş (Douglas Fey, Jim Schatz, Joop Van Ulden, Michael McDowell, Stanley Cleve Bi Bitters) seramik sanatçısının yaptığı çalışmalar görselleri ile birlikte sunulmuştur. Bununla birlikte, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi kampüs alanı içine çalışılan, seramik kuş evleri yapım, uygulama süreçleri aşamalı olarak anlatılmıştır.

Bird Houses and Examples of Ceramic Artists

Article Info

ABSTRACT

Article History

Received: 05.10.2020

Accepted: 11.11.2020

Published: 25.12.2020

Keywords:

Bird,
Bird houses,
Ceramic Art

The history of birdhouses, an old tradition in Anatolia, is based on examples seen in Ottoman architecture. Birdhouses, which are generally built on brick and stone materials such as palaces, mosques, houses, inns, madrasas, libraries and tomb, are unique structures that require labor as much as an architectural structure. Due to the difficulties in the construction phase, it is seen that the production of birdhouses in the architectural works made today is about to disappear and the existing ones cannot be protected. Most of the birdhouses built using different materials today consist of simple forms and are built on architectural structures, while some birdhouses are displayed in open areas regardless of the building. This study focuses on birdhouses that have survived from the past to the present. In this context, firstly the literature about bird houses was searched. The works of local and foreign ceramic artists working in birdhouses using ceramic materials were examined visually. Accordingly, ceramic artists working in a birdhouse are explained in alphabetical order. Accordingly, three ceramic artists from Turkey (Cihat Burak, Deniz Onur Erman, Mezahir Ertuğ Avcı) and five from abroad (Douglas Fey, Jim Schatz, Joop Van Ulden, Michael McDowell, Stanley Cleve Bi Bitters) were presented with their visuals. In addition, the construction and application processes of ceramic birdhouses in the campus area of Karamanoğlu Mehmetbey University were explained in stages.

Atıf/Citation: Kahraman., G. & Önder., A. M. (2020). Kuş Evleri ve Seramik Sanatçılarından Örnekler, *Konya Sanat Dergisi*, (3), 64-78.



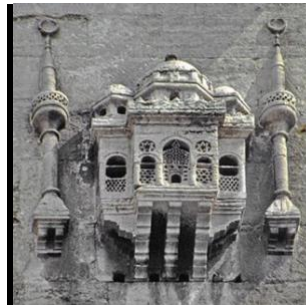
"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)"

GİRİŞ

Yeryüzünde uzun bir geçmişe sahip olan kuşlar, hayranlık uyandırıcı uçma yetenekleriyle, insanlar için her zaman özel bir anlama sahiptir (Barışta, 2000: 27). Kuşların insanlarda taşıdığı anlam, farklı zaman ve toplumlarda bilimsel ve sanatsal çalışmalara yansımış ve daima insan yaşamı için önemli olmuştur (Erman, 2009: 1). Pek çok kültürde ve toplumda kutsal sayılan kuşlar aynı zamanda uğur getiren varlıklar olarak görülmüş ve korunmuştur. Kuş figürü her toplumda çeşitli halk hikâyeleri, masallar, mitolojik kahramanlar ve efsanelerde, sembolik anlatımlar taşımaktadır. Ayrıca kuş figürü farklı zamanlarda ve sanat dallarında bazen konu olarak, bazen plastik eleman, stilize bir şekil, soyutlama veya anlık bir görüntü biçiminde yapılarak sürekliliğini kaybetmemiştir. Sanatın her alanında önemli yer bulmuştur (Erman, 2014: 307). İnsanlığın var olmasında bu yana kuşlara olan bu ilginin sonucunda onları hayatta daha güvenli ve rahat yaşayabilmelerini sağlayacak yeni fikirler ortaya konmuştur. Bunun sonucunda insanlar kendileri için yaşama mekânlarını kurarken buna kuşları da dâhil edecek şekilde yapılar tasarlayıp geliştirerek, bahçe ve evlerinde özel bölümler ayırmışlardır (Erman, 2009: 25-26).

İslamiyette güvercinlerin, kumruların cami ve şadırvanlar etrafında, Tanrı'nın adını zikrettikleri düşüncesi (Bektaş, 2003: 51) ve Kur'an'da kuşların İslamiyet'in yayılışı sırasında Hz. Muhammed'e bazı olaylarda yardımcı olduklarının yazılmış olması sonucunda, kuşlar insanlar tarafından kutsal varlıklar olarak bilinmiştir (Bektaş, 2003: 23). Bu yüzden kuşların avlanmaları günah sayılmaktadır. Türklerin kuşevleri yapmalarının altında yatan ilk sebep olarak İslam inancı gösterilebilir. Ancak bu sebep yeterli değildir. Cengiz Bektaş'ın "*Kuşevleri*" kitabında anlatıldığı gibi Mısır, Pakistan gibi İslam ülkelerinde güvercinlerin kutsal sayılmadığı bilinmektedir. Burada sadece İslam sanattan gelen faktörlerin yanı sıra (Şölenay & Çelikoğlu, 2012: 42) Türk mitolojisinde de kuş figürünün önemli olması da etken olduğu söylenmelidir. Orta Asya'da Türklerin yaşam alanlarında çeşitli kalıntı ve buluntularda kuş figürünün oldukça yaygın olduğu görülmüştür. Özellikle bunların mezar kalıntıları olması, Türk halk inanışlarında kuşa bir anlam yüklenildiğini göstermektedir. Orta Asya Türk devlet ve boylarının dini inanışlarında etken olan "*Gök Tanrı*" inancı ile kuş figürüne yüklenen anlam arasında bir bağlantı kurulmuş ve gökte uçmaları sebebiyle tanrı, tanrının temsilcisi ve koruyucu ruh olarak görülmüşlerdir (Halıcı, 2014: 72).

Literatürde kuş köşkü, kuş sarayı, serçe sarayı ve güvercinlik adlarıyla anılan kuş evleri, Osmanlı mimarisinde 16.-17. yüzyıldan itibaren örneklerine rastlanmaktadır. Sıva, ahşap, tuğla veya taştan inşa edilmiş olan kuş evleri çoğunlukla cami, medrese, han, kütüphane, köprü ve türbelerde görülmekle birlikte sivil mimaride de örnekleri bulunmaktadır (Barışta, 2003: 55). Kuş evleri genellikle yapıların kuzey rüzgârı almayan cephelerine ve kuşların düşmanlarının ulaşamayacağı yüksekliklere, güneşten ve yağıştan korunmaları için geniş saçakların, kornişlerin ve konsolların altına yerleştirilmiştir. Bunların en güzelleri İstanbul'da olmak üzere Anadolu ve Rumeli'de çeşitli örneklerine rastlanmaktadır (Akalin, 2020: 472). Kuş evi dönemlere göre biçimsel değişiklikler göstermekle birlikte, çoğunlukla, gerçek bir yapının minyatürü gibi tasarlanmıştır (Sözen & Tanyeli, 1986: 143).



Görsel 1. Üsküdar Yeni Vâlide Camii'nin kuşevlerinden bir başkası (Vatan-Demir, 2019: 429).

Serim'e göre, kuş evlerinin ilk örnekleri, Osmanlı'daki taş ustaları sayesinde ortaya çıkmıştır. Ustalar taşı yanlış yonttukları zaman, taşı atmak istemeyen ustalar onu kullanır, böylece tüm taşlar birleştirilince ortada bir boşluk oluşturulur. İşte kuş evlerinin ilk örnekleri böyle oluşturulmuştur. Zamanla kuş dışıklarının cepheye değmemesi için çıkıntılı kuş evleri yapılmış, yağmurdan korunması için ufak çatılar eklenmiştir. Çoğunluğu taştan, ahşaptan, pek azı da tuğladan yapılan bu evlerin özellikle taştan yapılanları hariç ne yazık ki büyük bir kısmı yok olup gitmiştir (Serim, 2016: 5).

Osmanlı döneminde yapıların cephelerine inşa edilen kuş evleri, kuşların içinde dolaşabileceği, inip çıkabileceği odalar ve koridorlar ile minyatür bir ev tipindedir. Her yapıda farklılık gösteren kuş evlerinde konsollar üzerine kurulmuş cumba biçimli çıkıntılar, balkonlar, kemerli pencereler, çatılar, kubbeler, yemlikler, suluklar bulunur. Bu dönemde yapılan kuş evleri, İstanbul başta olmak üzere, Edirne'den Doğu Beyazıt'a kadar birçok yerdeki yapılarda rastlanılır (Albayrak, 2011: 77).

Kuş evleri örneklerine çevrimiçi olarak görsel kaynaklardan ulaşılmıştır. Birçok kuşevi formu, tasarım açısından farklı olan kuş evi örnekleri makalenin görsellerini oluşturmuştur. Bununla birlikte ulaşılan makale, tez, ansiklopedi gibi kaynakların görsel malzemeleri de kullanılmıştır. İncelenen bu örnekler doğrultusunda Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi kampüs alanında sergilemeye sunulan kişisel seramik kuşevi çalışmalarının görsel bilgilerine, dış mekândaki tasarımına ayrıntıları ile yer verilmiştir. Bu araştırmada amaçlanan kültürel mirasın yeni nesle aktarılması ve öneminin kavratılması kuşevleri yoluyla verilmek istenmiştir.

1. Seramik Sanatında Kuşevi Uygulamaları

Seramik en basit tanımıyla hammaddesi kil olan organik olmayan malzemelerin çeşitli tekniklerle belirli bir üretim sürecinde şekillendirilip pişirilerek sert, dayanıklı, kullanım alanına bağlı olarak estetik ve hijyenik özellikler kazanması ile oluşturulan malzeme ve bu malzemenin kullanımı ile ortaya çıkan sanat dalıdır (Toydemir, 1991: 2). Seramik, yüksek derece pişiriminde bünyesinde oluşan değişikliklerle geçirimsiz, sert, kimyasal ve fiziksel aşınmalara karşı dirençli yapısına, gaz giriş ve çıkışına izin vermeyen, dış mekânlarda da rahatlıkla kullanılabilen, estetik yönü bulunan çevreye uyum sağlayan bir malzemedir (Zümrüt, 2013: 469). Seramik malzemenin plastik özelliğe sahip olması, doku, renk, doğa ile uyumlu olması kuş evlerinde seramik malzemenin kullanılmasına olanak sağlamıştır. Malzemenin sağladığı imkânlardan faydalanılarak mimari yapıların yüzeylerinde seramik kuş evlerinin yapımı mümkündür. Günümüzde seramik alanında yapılan kuş evleri, tasarımcı ve sanatçılar tarafından yeniden yorumlanmakta ve bazı mimari yapılarda sergilenmektedir (Biçici, 2010: 16-17).

Seramik sanatında kuş evi çalışmaları yapan pek çok seramik sanatçısı bulunmaktadır. Cumhuriyet döneminin ilk Türk kadın seramik sanatçısı olan Füreyya Koral ile başlayan kuş evi yapımı Sadi Diren, İlgı Adalan, Güngör Güner, Zehra Çobanlı, Emel Şölenay, S. Sibel Sevim, Ayşegül Türedi Özen, Cihan Burak, Mezahir Ertuğ Avşar, Deniz Onur Erman, Gülşen Kahraman gibi seramik sanatçıları ile devam etmiştir. Bunların arasında eserlerine ulaşılan seramik sanatçıları aşağıda verilmiştir.

1.1. Kuş Evi Çalışan Ulusal Seramik Sanatçıları

1.1.1. Cihat Burak

Cihan Burak, seramik kuş evi çalışan Türk sanatçıların arasında ilk akla gelen isimlerdendir. Sanatçı, kuş evlerini mimari yapılar olan köşk ve türbeler için özel tasarlamıştır (Şölenay & Çelikoğlu, 2012: 49). Cihat Burak, çatı görünümlü, kırmızı kilden yapılmış "*Beyler Beyi Sarayı Deniz Köşkü Kuş Evi'nde*" Türk mimari yapılar içinde özgün bir yeri olan kuşevlerini ele almıştır. Gerçeğinin özgün bir

yorumu olan çalışmalar kültürel mirasa katkı sağlayan görsel belgelerdir (Aktuğ, 2010: 26) (Görsel 2-3-4-5).



Görsel 2. Cihat Burak, Beylerbeyi Sarayı Deniz Köşkü Kuşevi.



Görsel 3. Cihat Burak, Beylerbeyi Sarayı Deniz Köşkü Kuşevi.



Görsel 4. Cihat Burak, Beylerbeyi Sarayı Deniz Köşkü Kuşevi.



Görsel 5. Cihat Burak, Laleli Mustafa III Türbesi Kuşevi.

1.1.2. Deniz Onur Erman

Sanatçı porselen ve yüksek pişirim teknolojileri, figüratif seramik, papeclay, seramik ve hikayeci, mizahi anlatımlar konuları ile ilgili çalışmaları bulunmaktadır (Erman, 2020). Son dönem çalışmaları içinde kuş ve kadın formları, baykuş figürleri, kil ile çalıştığı hamile kadın figürleri, renkli porselen, farklı malzemeleri bir arada kullandığı yüzey çalışmaları ve saatleri bulunmaktadır (Erman, 2017) (Görsel 6-7).



Görsel 6. Deniz Onur Erman, Kuşevi-mavi turuncu, serbest elde şekillendirme, sırlı porselen, 1260 °C, h=40 cm, 2013.



Görsel 7. Deniz Onur Erman, Kuşevi, serbest elle şekillendirme, kırmızı kil, 1000 oC, h:30 cm, 2013.

1.1.3. Mezahir Ertuğ Avşar

Mezahir Ertuğ Avşar, seramik sanatında Türk halkının tarihi ve kültürü konusunda önemli eserler vermiştir. Eski Türk damgaları, Orhun-Yenisey yazıtları, Türk mitolojisi, Erken Dönem Türk sanatı simge ve motifleri sanatçı tarafından çağdaş yorum ve anlayış içinde ele alınmaktadır. Sanatçı, Türk sanatı için önemli bir yeri olan kuşlar için Selçuk Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi ön bahçesine yüksek lisans öğrencileri ile birlikte çalıştığı “kuş evleri” ile bilinmektedir (Görsel 8).



Görsel 8. Prof. Mezahir Avşar ve Yüksek Lisans Öğrencileri ile Birlikte Yaptığı “Seramik Kuş Evleri” Çalışması, Selçuk Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi Ön Bahçe Alanı (kişisel arşiv)

1.2. Kuş Evi Çalışan Uluslararası Seramik Sanatçıları

1.2.1. Douglas Fey



Görsel 9. Douglas Fey, Atölye Ortamında Çalışması



Görsel 10. Douglas Fey, Kedi Biçimli Kuşevi.



Görsel 11. Douglas Fey, Balık Biçimli Kuşevi.

Amerikalı sanatçı Douglas Fey, seramikten yaptığı fantastik yaratıklar ve hayvanların kafalarından kuş evleri tasarlamaktadır. Tasarımlarına “kuş gargaracısı (bird gargler)” ismini vermiştir. Çalışmaları arasında kedi, köpek, balık, sürüngenler, dinazorlar, fantastik yaratıklar ve “goon” ismini verdiği ay, güneş ve rüzgâr gibi doğa olaylarını temsil eden kafalar bulunmaktadır. Dekoratif amaçlı çalışmalarda sırlı ve çok renkli, fonksiyonel çalışmalarda ise sırsız ve toprak renklerinde seramik kuş evleri tasarlamıştır (Şölenay & Çelikoğlu, 2012: 47) (Görsel 9-10-11).

1.2.2. Jim Schatz

Amerikalı sanatçı minimal formlarda yaptığı seramik tasarımlarıyla oldukça popüler olmuştur. Özellikle gökkuşağı rengine, parlak yumurta şeklinde seramik kuş evi tasarımları dikkat çekmiştir. Değişik renklerde sırlanmış olan kuş evleri, hava koşullarına dayanıklı, renkli ve estetik çalışmadır (Şölenay & Çelikoğlu, 2012: 47) (Görsel 12).



Görsel 12. *Jim Schatz'ın Yumurta Görünümlü Kuşevi Çalışmaları*

1.2.3. Joop Van Ulden

1998 yılından beri Brummen'de seramikle uğraşan sanatçı kuş evleri ve bahçe seramiği ile alakalı çalışmalar yapmıştır. Yaptığı seramik eserleri yaklaşık 1275 °C sıcaklıkta pişirim yapmaktadır (Görsel 13).



Görsel 13. *Joop van Ulden'in Seramik Kuşevi Çalışmaları*

1.2.4. Michael McDowell

Denver, Colorado'da yaşayan McDowell, sade tasarımlı çalışmalarıyla dikkat çekmektedir. İç kısmında beyaz renkte sır, dış kısmında ise toplanmalı beyaz sır kullandığı mantar şeklinde, beyaz ve küre şekilli kuş evi tasarımları oldukça popüler olmuştur (Şölenay & Çelikoğlu, 2012: 48) (Görsel 14).

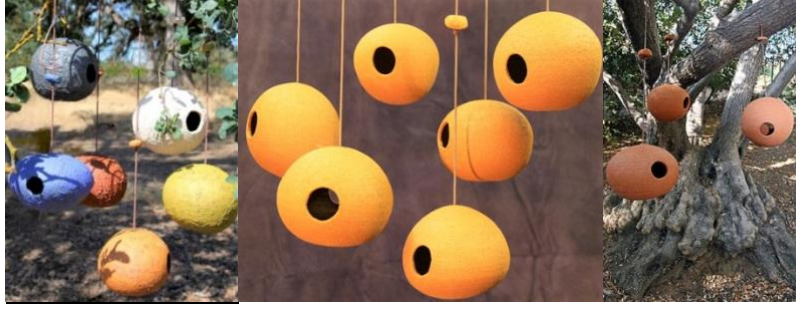


Görsel 14. *Michael McDowell'in Seramik Kuş Evi Çalışması*

Sanatçının çalıştığı seramik kuş evileri özgün bir yorumla tasarlanmıştır. Dış mekâna yerleştirilen kuş evleri, kişisel bir üslupla işlevsellik, dekorlama ve tasarım açısından özgün seramik çalışmaları olarak oluşturulmuştur.

1.2.5. Stanley Cleve Bitters

California'da yaşamını sürdüren ve mimari seramik alanında çalışmaları bulunan sanatçı, büyük ölçekli çalışmalarının yanı sıra seramik duvar resimleri, heykeller, çeşmeler ve bahçe yolları, renkli görünümlü taşlara benzeyen seramik kuş evleri bulunmaktadır (Görsel 15).



Görsel 15. Stanley Cleve Bitters'in Seramik Kuşevi Çalışmaları

2. Seramik Kuş evi Üzerine Kişisel Uygulamalar

Sanatsal tasarımın ana temasını seramik kuş evleri oluşturmuştur. Araştırmanın bu bölümünde önceki inceleme ve araştırmalar ışığında özgün seramik kuş evleri ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çalışma Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi dış mekân bahçe düzenlemesi için tasarlanan 20 adet farklı ebatlarda seramik kuş evi uygulamasından oluşmaktadır. Bu tema çerçevesinde her bir kuş evi çalışmasının tasarımı ele alınan konu içeriğindeki detaylardan esinlenerek kurgulanmıştır. Çalışmalar dört ayrı yerde sergilenmiştir. Çam sıırıklar üzerine yerleştirilen toplam 16 adet seramik kuş evi çalışması, 51 adet seramik kuş, 17 adet seramik yaprak çalışması üç farklı alana kombine edilerek yerleştirilmiştir. Dört adet çalışma ise aynı mekânda ağaç dallarına asılarak monte edilmiştir. Dekorlamada doğaya uygun renkler kullanılarak görsel bütünlük oluşturulmaya çalışılmıştır.

Çalışmalara ilk olarak eskiz yapımı ile başlanmış ve konu ile ilgili fotoğraf, çeşitli belge ve dökümanlardan faydalanılmıştır. Uygulama aşamasında şamotlu çamur ve plastik akçini çamuru tercih edilmiştir. Dekorlamada astar ve sır kullanılmıştır. Ön hazırlık aşamasında dikkat edilen ayrıntılar ise; tasarımda, kuşların hava şartlarından ve diğer olumsuz etkenlerden korunabilmeleri amaçlanmaktadır. Farklı kuş türlerinin barınabilmesi için giriş açıklığı farklı boyutlarda ayarlanmıştır. Kuşların yuva içine girmeden konabilmeleri için yuva ağzının bulunduğu kısma tahta çubuklar yerleştirilmiştir. 16 adet çalışmanın alt kısımlarına sırık üzerine oturabilmek için bant şeklinde kalınlıklar verilmiştir. Kuşevleri ve yapraklar şamotlu çamurla çalışılmış, seramik kuşlarda akçini çamuru kullanılmıştır. Serbest elde ve kalıpta şekillendirme yapılmıştır.



Görsel 16. Atölye Çalışması ve Kalıpta Şekillendirme Örneği (kişisel arşiv).

İlk pişirimi 950 °C' yapılan seramik ürünlerin dekorlama aşamasında bir kısım ürünler üzerine oksit sır karışımı sürülerek sür-sil uygulaması, astarlı ürünler üzerinde ise şeffaf sır uygulaması yapılmıştır.



Görsel 17. İlk Pişirim için fırına yerleşmiş (950 °C pişirim) ve pişirim sonrası seramik ürünler (kişisel arşiv)

“Antik” isimli kuş evi çalışması bantlı, uzun dikdörtgen formulu ve tek katlı bir ev görünümündedir. Dekorlamada, lacivert, beyaz renkte oksit ve şeffaf sır uygulaması yapılmıştır (Görsel 18). “Kütük” isimli kuş evi çalışması bantlı, kütük formulu bir görünümündedir. Dekorlamada, siyah, yeşil renkte astar ve şeffaf sır kullanılmıştır (Görsel 19).



Görsel 18 “Antik”, 34x20x17 cm, 1040 °C (kişisel arşiv)



Görsel 19. “Kütük”, 25x21 cm, 1040 °C (kişisel arşiv)

“Şapkadan” isimli çalışma bantlı ve yuvarlak formudur. Dekorlamada, yeşil renk ve şeffaf sır kullanılmıştır (Görsel 20). “Kuşlar” isimli çalışma bantlı, silindirik formudur. Çatı ve gövdesinde kabartma şeklinde uçan kuşlar bulunmaktadır. Dekorlamada, sarı, beyaz renk, oksit ve şeffaf sır kullanılmıştır (Görsel 21).



Görsel 20. “Şapkadan”, 20x19 cm, 1040 °C (kişisel arşiv)



Görsel 21. “Kuşlar”, 36x20 cm, 1040 °C (kişisel arşiv)

“Yaşam” isimli çalışma bantlı, kare formudur. Üzerinde kabartma olarak yapılmış kuşlar, çiçekler, merdiveni biçimleri ve mozaik görüntüsü eklenmiştir. Dekorlamada, beyaz astar, sarı, siyah renk ve astar kullanılmıştır (Görsel 22). “Mavi Ev” isimli çalışma bantlı ve yarım daire formudur. Dekorlamada, lacivert, beyaz, kahve renkte astar ve şeffaf sır kullanılmıştır (Görsel 23).



Görsel 22. “Yaşam”, 27x15x15 cm,
1040 °C (kişisel arşiv)



Görsel 23. “Mavi Ev”, 27x18 cm,
1040 °C (kişisel arşiv)

“Krater” isimli çalışma bantlı ve dairesel formudur. Dekorlamada, lacivert, beyaz renkte astar ve şeffaf sır kullanılmıştır (Görsel 24). “Gizem” isimli çalışma bantlı ve dairesel formudur. Dekorlamada, sarı, beyaz renkte astar ve şeffaf sır kullanılmıştır (Görsel 25).



Görsel 24. “Krater”, 29x23 cm,
1040°C (kişisel arşiv)



Görsel 25. “Gizem”, 27x24 cm,
1040°C (kişisel arşiv)

“Mozaik” isimli çalışma bantlı ve yarım daire formudur. Dekorlamada, lacivert, beyaz renk, oksit ve şeffaf sır kullanılmıştır (Görsel 26). “Geometrik” isimli çalışma bantlı ve yamuk formudur. Dekorlamada, sarı, turuncu, yeşil, lacivert, beyaz, kahverengi, turkuaz, beyaz renkte astar, oksit ve şeffaf sır kullanılmıştır (Görsel 33).



Görsel 26. “Mozaik”, 16x27 cm,
1040 °C (kişisel arşiv)



Görsel 27. “Geometrik”, 19x6x17 cm,
1040 °C (kişisel arşiv)

“Taş Bina” isimli çalışma bantlı ve kare formudur. Dekorlamada, lacivert, beyaz renkte astar ve şeffaf sır kullanılmıştır (Görsel 28). “Hayal” isimli çalışma bantlı ve dairesel iki plaka arasına geniş bir bant çevrelenmiş bombeli formudur. Dekorlamada, beyaz, camgöbeği renkte astar, oksit ve şeffaf sır kullanılmıştır (Görsel 29).



Görsel 28. “*Taş Bina*”, 27x20x16 cm,
1040 °C (kişisel arşiv)



Görsel 29. “*Hayal*”, 32x26x17 cm,
1040 °C (kişisel arşiv)

“*Dokusal*” isimli çalışma bantlı ve oval formudur. Dekorlamada, sarı ve lacivert renkte astar ve şeffaf sır kullanılmıştır (Görsel 30). “*Kümbet*” isimli çalışma bantlı ve Selçuklu Kümbetlerini andıran bir formda oluşturulmuştur. Dekorlamada, beyaz, camgöbeği, kahve renkte astar ve şeffaf sır kullanılmıştır (Görsel 31).



Görsel 30. “*Dokusal*”, 22x17 cm,
1040 °C (kişisel arşiv)



Görsel 31. “*Kümbet*”, 39x18 cm,
1040 °C (kişisel arşiv)

“*Virane*” isimli çalışma bantlı ve diktörgen formudur. Dekorlamada, oksit ve renkli sır kullanılmıştır (Görsel 32). “*Gaudi'den Esintiler*” isimli çalışma bantlı ve yamuk formudur. Dekorlamada, renkli sır kullanılmıştır (Görsel 33).



Görsel 32. “*Virane*”, 46x16x14 cm,
1040 °C (kişisel arşiv)



Görsel 33. “*Gaudi'den Esintiler*”, 19x19x10 cm,
1040 °C (kişisel arşiv)

Seramik kuşevi çalışmalarının mekânda uygulama aşaması ise; altı metrelik çam sırıklar yarım metre derinliğindeki çukurların içlerine beton atılarak oturtulmuştur. Yaklaşık bir hafta betonun kurumması beklenmiştir. Beton kuruduktan sonra kuş evlerinde bulunan bantlar sıriklara oturtularak

vida ile sabitlenmesi yapılmıştır. Sergilenme alanları Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Rektörlük binası bahçe alanının karşılıklı iki farklı yönü ve yine kampüs alanı içinde bulunan Roma evi önüne yerleştirilmiştir (Görsel 34-35-36).



Görsel 34. *Tasarım I, 7 Adet Kuş Evi Çalışmasının Uygulanma ve Genel Görünümü, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Rektörlük Binası, Dış Mekân Bahçe Alanı, Sol Yön Uygulama Alanı, 2019, Karaman (kişisel fotoğraf arşiv)*



Görsel 35. *7 Adet Kuş Evi Çalışmasının Uygulanma ve Genel Görünümü, 2019, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Rektörlük Binası, Dış Mekân Bahçe Alanı, Sağ Yön Uygulama Alanı, Karaman (kişisel fotoğraf arşiv).*



Görsel 36. *Adet Kuş Evi Çalışmasının Genel Görünümü, Roma Evi Alanı, 2019, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Karaman (kişisel fotoğraf arşiv)*

İkinci tasarım “Yuva I, II, III, IV” isimli kuş evi serisi dört adet geometrik formlu çalışmadan oluşmaktadır. Şamotlu çamur kullanılarak plaka yöntemiyle elle şekillendirme yöntemi kullanılarak yapılmış olan çalışmalar, turkuaz, pembe, yeşil, sarı renkte astar ile dekorlanmıştır. Fırınlama aşamasından sonra şeffaf sır kullanılarak tekrar fırınlanmıştır (Görsel 37-38-39-40). Biten çalışmalar ağaç dallarına asılmıştır (Görsel 41).



Görsel 37. Gülşen Kahraman'ın Yuva I Konulu Kuş Evi Çalışması 14 x 15 cm, 1050 °C, 2019, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Bahçe Alanı, Karaman (kişisel arşiv)



Görsel 38. Gülşen Kahraman'ın Yuva II Konulu Kuş Evi Çalışması 12 x 18 cm, 1050 °C, 2019, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Bahçe Alanı, Karaman (kişisel arşiv)



Görsel 39. Gülşen Kahraman'ın Yuva III Konulu Kuş Evi Çalışması 9 x 16 cm, 1050 °C, 2019, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Bahçe Alanı, Karaman (kişisel arşiv)



Görsel 40. Gülşen Kahraman'ın Yuva IV Konulu Kuş Evi Çalışması 13 x 15 cm, 1050 °C, 2019, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Bahçe Alanı, Karaman (kişisel arşiv)



Görsel 41. “Yuva I, II, III, IV”, Seramik Kuş Evi Çalışmasının Genel Görünümleri, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Teknik Bilimler Meslek Yüksekokulu Bahçe Alanı, Karaman (kişisel arşiv)

Sanatsal çalışmaların sergilenmesi açık alan olması sebebiyle ziyaretçinin anlık da olsa ilgisini çekmektedir. Bir kısmı ahşap konstrüksiyon ve seramik malzemeden oluşan çalışmalar biçimsel ve doğal yapısıyla uyumlu duruşunun yanı sıra insan hayatına gönderme yapılmış hissi uyandırmaktadır. Bu tür farklı açık alan uygulamaları mekâna görsel zenginlik ve kavramsal bir anlatı katması hedeflenmiştir.

SONUÇ

Kuş evleri, Türklerin hayvanlara özellikle de kuşlara verdikleri değer ve önemi göstermektedir. Kuşlara verilen bu önemin ilk göstergeleri Osmanlı döneminde mimari eserler üzerine inşa edilen kuş evleri ile belgelenmiştir. Bu dönemde inşa edilen kuş evleri günümüz seramik sanatçıları tarafından beğenilmiş ve yeniden biçimlendirilmiştir. Bu tip eserlerin günümüz örneklerini seramik sanatçısı Cihan Burak ele almıştır.

Seramik malzemenin sanatta bir ifade aracı olarak kullanılması, bu alanda yapılan çalışmaların çeşitlenmesine olanak sağlamıştır. Kuş evleri bu çeşitliliğin iyi bir göstergesi olarak günümüz seramik sanatında hala varlığını sürdürmektedir. Günümüzde seramik malzeme ile farklı kuş evleri tasarlandığı görülmektedir. Bunlar, nadir de olsa Osmanlı döneminde olduğu gibi mimari eserlerin dış duvarlarına ve çoğunlukla mimari eserlerden bağımsız olarak ağaç, kaide gibi farklı eklentiler ile birlikte tasarlanmaktadır. Bunların haricinde bugün kuş evleri ile ilgili tasarımlar sembolik olarak da yapılmaktadır. Kullanım amacı olmadan sadece görsel olarak kuş evlerini sembolize eden tasarımların varlığı da az değildir.

Günümüz Türk seramik sanatçılarının kuş evleri konusunda yaptığı çalışmalar bugün yeterli olmamakla birlikte varlığını sürdürmektedir. Bu kapsamda makalede bahsedilen Prof. Mezahir Ertuğ Avşar'ın yönetiminde Selçuk Üniversitesi Kampüs alanı içerisinde yüksek lisans öğrencileri ile birlikte yapmış olduğu çalışma örnek teşkil etmektedir. Bu örneğin bir benzeri Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi kampüs alanı içerisine de yapılmıştır. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesinde Öğretim görevlisi olan ve Mezahir Ertuğ Avşar'dan Yüksek Lisans dersi alan Gülşen Kahraman, çalıştığı üniversitenin açık alanlarına 20 parça seramik kuş evi tasarlamış, bunlardan 16 tanesi altı metrelik çam sırıklar üzerine monte edilerek kalıcı hale getirmiştir. Kalan 4 tane çalışma ise ağaç dallarına yerleştirilmiştir. Bu tasarımların her aşaması yukarıda detayları verilerek anlatılmıştır. Ana malzeme seramik çamuru olup, şamot ve plastik döküm kili kullanılmıştır. Şekillendirme yöntemi olarak serbest elle şekillendirme ve kalıpta şekillendirme, dekorlanmasında ise astar, sıraltı boya karışımı uygulanmıştır. Dış mekânlarda uygulaması yapılan bu çalışmaların amacı, izleyenlere görsel zenginlik ve estetik değer kazandırmak ve ileride kuş evleri ile ilgili çalışmalara kaynak oluşturmaktır.

Sonuç olarak, günümüz seramik sanatçılarının kuş evleri ile ilgili yaptıkları çalışmalarını bir araya getirerek konu hakkında yapılan çalışmalara ek olarak yeni bir kaynak oluşturmaktır. Aynı zamanda seramik kuş evi yapım süreci, süslemesi, dış mekana monte aşaması gibi bir çok merak edilen konular görseller ile anlatılarak literature katkı sağlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Akalın., Ş. (2002). *Kuşevi*. İslam Ansiklopedisi. 26.cilt, s. 472-473.
- Aktuğ., A, C. (2010). Seramik eserlerde evin anlamı. *Sanat ve Tasarım Dergisi*. 1(6), 23-33.
- Albayrak., G, A. (2011). Osmanlı'nın minyatür sarayları. *Hukuk Gündemi*. Mart. 77-79.
- Barişta., Ö. (2000). *Osmanlı İmparatorluğu dönemi İstanbul'undan kuşevleri*. Kültür Bakanlığı Yayınları. Birinci Baskı.
- Bektaş., C. (2003). *Kuşevleri*. Literatür Yayınları.
- Biçici., Ş. (2010). *Seramik ürünlerle ve ürünlerde kent imajı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Bitters., C, S. (2020). Bio, <http://www.stanbitters.com/bio/> (Erişim Tarihi: 27.07.2020).
- Erman., O, D. (2009). *Seramik sanatta kuş figürü üzerine kişisel uygulamalar*. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi) Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Erman., O. D. (2017). Siyah kuğu-beyaz kuğu, <https://www.galerisoyut.com.tr/deniz-onur-erman-2017/#sanatci-tab> (Erişim Tarihi: 20.07.2020).
- Erman., O. D. (2020). <https://websitem.gazi.edu.tr/site/deniz.erman/thesis> (Erişim Tarihi: 20.07.2020).
- Halıcı., G. Y. (2014). Gök Tanrı'nın temsilcileri: koruyucu kuşlar. *folklor/edebiyat*. 20(77), 2014/1, <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/255630>
- Kaptan., Ö. (2016). Kent kültüründe bir değer olarak seramik. *10. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. Eylül-Ekim. Tepebaşı Belediyesi, 96-102.
- Kenan., L. (2019). *Sanatın işlevselliği bağlamında kamusal alan örneklemeleri. International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art Dergisi*. 4(8), 81-98.
- Serim., Ö. R. (2016). *Anadolu medeniyetinde kuş evleri ve güvercinler*.
- Sözen., M. & Tanyeli., U. (1986). *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü*. Remzi Kitabevi. Evrim Matbaacılık.
- Şölenay., E. & Çelikoğlu., Ö. (2012). Bir malzeme olarak seramiğin kuşevlerinde kullanılması. *Sanat ve Tasarım Dergisi* 2 (2), 41-51.
- Toydemir., N. (1991). *Seramik yapı malzemesi*. İTÜ Mimarlık Fakültesi.
- Özdağ., E. D. (2017). Çağdaş Türk sanatında gerçek dışı kuş figürleri. *JRES (Journal of Research in Education and Society) Eğitim ve Toplum Araştırmaları Dergisi*. 4 (1), 17-32.
- Zümrüt., Y. (2013). Çevresel sanat ve çevreci yaklaşımla yapılan seramik uygulamalar. *7. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu*. 465-479.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

- Görsel 1.** Vatan, A-Demir, Ö. (2019). “İstanbul'daki Kuş Sarayları: Son Şans”, *Türk Turizm Araştırmaları Dergisi*, 3(3), s.421-435.
- Görsel 2.** Cihat, B. Kuşevi, <https://tr.pinterest.com/pin/548102217126228942/> (27.06.2020)
- Görsel 3.** Cihat, B. Kuşevi, <https://tr.pinterest.com/pin/548102217135843944/> (27.06.2020)
- Görsel 4.** Cihat, B. Kuşevi, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192435> (27.06.2020)
- Görsel 5.** Cihat, B. Kuşevi, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/192435> (22.07.2020)
- Görsel 6.** Deniz, O. E. Kuşevi, <https://www.galerisoyut.com.tr/deniz-onur-erman-2017/#eser/abaef12f29fd3714d0084ec6d029f44e/12888> (27.06.2020).
- Görsel 7.** Deniz, O. E. Kuşevi, <https://www.galerisoyut.com.tr/deniz-onur-erman-2017/#eser/abaef12f29fd3714d0084ec6d029f44e/12887> (27.06.2020).
- Görsel 8.** Mezahir, E. A. Kuşevleri, (Gülşen Kahraman Kişisel Arşiv).
- Görsel 9.** Jim, S. Yumurta Görünümlü Kuşevi Çalışması, <https://jschatz.com/collections/j-schatz-earth-birds/products/egg-bird-house-in-bronze> (26.06.2020)
- Görsel 10.** Jim, S. Yumurta Görünümlü Kuşevi Çalışması, <https://www.craftcouncil.org/magazine/article/j-schatz#&gid=1&pid=2> (26.06.2020).
- Görsel 11.** Douglas, F. Atölye Ortamında Çalışması, <https://www.facebook.com/Douglas-Fey-Potter%20214672611877937/photos/a.214672858544579/218828021462396> (26.06.2020).
- Görsel 12.** Douglas, F. Kedi Çıkışlı Kuşevi, <http://www.douglasfeypottery.com/galleries-of-critters/cats-cows-.html> (26.06.2020).
- Görsel 13.** Douglas, F. Balık Çıkışlı Kuşevi, <http://www.douglasfeypottery.com/galleries-of-critters/fish-frogs-lizards.html> (26.06.2020)

Görsel 14. Stanley, C. B. Seramik Kuşevi, <https://www.thehomelifemag.com/wp-image/outdoor/stan-bitters-ceramic-birdhouses.jpg> (14.06.2020).

Görsel 15. Stanley, C. B. Seramik Kuşevi, <http://www.stanbitters.com/teracotta-bird-house/> (27.06.2020).

Görsel 16. Stanley C. B. Seramik Kuşevi, <http://www.stanbitters.com/6-colors-bird-house/> (27.06.2020).

Görsel 17. Joop, V. U. Seramik Kuşevleri, <https://www.joopvanulden.nl/gallery?id=200;3> (28.06.2020).

Görsel 18. Michael, M. Seramik Kuşevi, http://2.bp.blogspot.com/_lofizJ7zoB8/Sh7OUGwJ2zI/AAAAAAAAAF0Q/K4ihQaxmydY/s1600-h/ceramicPotteryBird%20House.jpg (27.06.2020).

Görsel 19-41. Gülşen Kahraman, Kişisel Arşiv, 2018-2019.

Konya Alâeddin Camii Mihrap Yüzeyindeki Selçuklu Sülüsü Yazıların Hat Sanatı Açısından Değerlendirilmesi

Nihat KAĞNICI 

Bağımsız Araştırmacı, nkagnici@gmail.com

Makale Bilgileri

ÖZ

Makale Geçmişi

Geliş: 29.10.2020

Kabul: 26.11.2020

Yayın: 25.12.2020

Anahtar Kelimeler:

Alâeddin Camii,
Mihrap,
Selçuklu Sülüsü,
Hat Sanatı,
Hüsn-i Hat.

Geçmiş günümüze bağlayan en önemli araçlardan biri olan yazı, İslamiyet'in gelmesiyle birlikte büyük önem kazanmıştır. Kur'an ayetlerinin Hz. Peygamberin teşvik ve takdirleriyle güzel yazılmaya başlanması ile birlikte gelişme gösteren yazı sanatı Müslüman devletler eliyle ve son olarak ecdadımızın katkılarıyla başlı başına bir sanat haline gelmiştir. Hat sanatı olarak adlandırılan bu sanatımız, kitap sanatlarının yanında dini ve mimari eserlerde de kullanılmıştır. Bu mimari eserlerin başında ise şüphesiz camiler gelmektedir. Camilerin iç kısmını çevreleyen kuşak kısımlarında, kubbe, mihrap çevresi, minber, kapı ve pencere alınlıkları gibi uygun yerlerde ayet ve hadisler yazılarak süslemeleri yapılmış, asırlar boyu bu camileri dolduran cemaate göz zevkinin yanında ilahi emirler de telkin edilmiştir. Bu çalışmamızda Selçuklunun başkenti kadim şehrimiz Konya'da bulunan Alâeddin Camiinin çini mihrabı ile ilgili bir çalışma yapılmıştır. Geçmişte tahrip olan Çini mihrap yüzeyindeki Selçuklu sülüsü tarzında yazılmış yazı hat sanatı açısından değerlendirilmiş ve mihrabın tahrip olan alçı kısımlarındaki sonradan yazılan yazılar mevcutta bulunan orijinal çini kısımdaki yazılarla benzerlik oluşturacak şekilde yeniden yazılarak mihrabın yenilenmesi çalışmalarına katkı sağlanmıştır.

The Evaluation Of Seljuk Sulus Articles On Surface Of The Konya Alâeddin Mosque Tile Mihrap

Article Info

ABSTRACT

Article History

Received: 29.10.2020

Accepted: 26.11.2020

Published: 25.12.2020

Keywords:

Alâeddin Mosque,
Mihrap,
Seljuk Thuluth,
Calligraphy,
Hüsn-i Hat.

Writing, which is one of the most important tools connecting the past to the present, has gained great importance with the advent of Islam. The Quran verses Hz. Muhammed With the encouragement and appreciation of the Prophet, the art of writing, which has improved with the initiation of writing, has become an art on its own by the hands of Muslim states and finally with the contributions of our ancestors. This art of ours, called calligraphy, has been used in religious and architectural works as well as book arts. Mosques are undoubtedly one of these architectural works. In the sash parts surrounding the interior of the mosques, verses and hadiths were written in appropriate places such as dome, mihrab, minber, door and window pediments, and the congregation that filled these mosques for centuries was inspired by divine orders. In this study, a study was carried out on the tile altar of the Alâeddin Mosque in Konya, our ancient city, the capital of Seljuk. The inscription written in the style of Seljuk thuluth on the surface of the ceramic mihrab, which was destroyed in the past, was evaluated in terms of calligraphy and the post-writings on the damaged plaster parts of the mihrab were rewritten in a way that resembles the writings on the original tile part, contributing to the renovation of the altar.

Atf/Citation: Kağnıcı., N. (2020). Konya Alâeddin Camii Mihrap Yüzeyindeki Selçuklu Sülüsü Yazıların Hat Sanatı Açısından Değerlendirilmesi, *Konya Sanat Dergisi*, 3, 79-94.



"This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)"

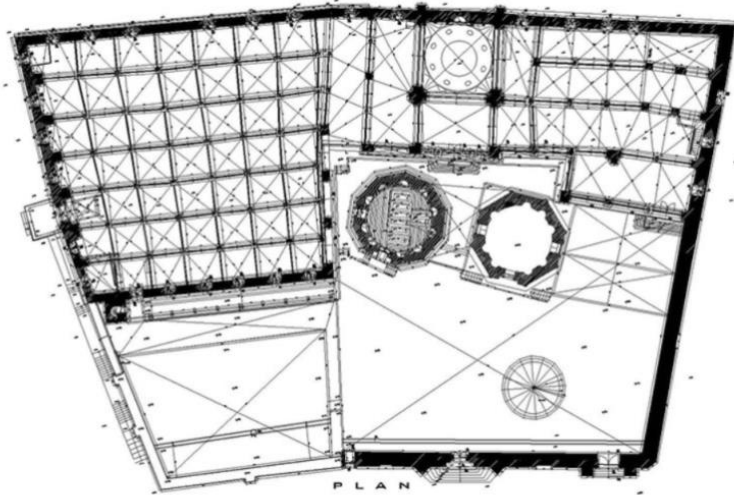
GİRİŞ

Konya Alâeddin Camii Tarihçesi ve Mimari Özellikleri

Anadolu Selçuklu başkenti olan Konya’da bulunan yapı, Altunapa Vakfiyesine göre iç kalede kasrın ortasında Taht Mahallesinde yer alır. Bu dönemde caminin bulunduğu yerde Medrese-i Sultaniye, Selçuklu Sarayı ve Eflatun Mescidi olarak bilinen Bizans’tan kalma kilise bulunmaktaydı (Konyalı, 1964: 10). Merkezi bir konumda bir tepe üzerinde bulunan cami belki de Konya’da, bir sanatsever için diğer tarihi eserlere oranla ulaşımı en kolay olan Anadolu Selçuklu yapılarından birisidir.

Konya Alâeddin Camii Konya merkezde aynı adı taşıyan Alâeddin tepesi üzerine inşa edilmiştir. Camide bulunan kitabelerden caminin Sultan I. Rükneddin Mesud (1116-1156) zamanında yapımına başlandığı ve I. Alâeddin Keykubat zamanında tamamlandığı anlaşılmaktadır. (1221) Kitabelerden caminin banisi olarak I. Mesud, II. Kılıçarslan, I. İzzeddin Keykavus ve I. Alâeddin Keykubad çıkmaktadır.

Cami plan bakımından düzensiz yapıdadır. (Plan-1) Muhteşem bir taç kapıya sahip olan kuzey duvarında başkaca iki kapı daha bulunmaktadır. Caminin bir diğer kapısı ise doğu cephesindedir. Günümüzde giriş çıkış doğu cephesindeki kapıdan yapılmaktadır. Kuzey duvarının dış yüzünde kale ve kervansaraylarda olduğu gibi mahmuz biçiminde payandalar vardır.



Plan 1. Alâeddin Camii Planı (O. Aslanapa, 1991)

Taş, ahşap, çini gibi farklı malzemeler üzerinde 4 sanatçının ismi geçmektedir. En erken tarihli usta kitabesi abanoz ağacından künde-kari tekniği ile yani çivi kullanılmadan iç içe geçme tekniği yapılan şaheser minberde yer alır. Bu kitabeden, künde-kari tekniği ile yapılmış minberin 550/1155 yılında üstad Ahlatlı Hacı Birtî oğlu Mekki'nin eserinin olduğu anlaşılmaktadır. Kuzeybatıda avluya giriş kapısında yer alan çini madalyon kitabe I. Alâeddin Keykubad döneminde inşaatın hangi zamanında çalıştığını bilmediğimiz Erdişah'ın isminin yazılı olduğu görülmektedir. Usta isminin çini üzerinde yazılı olması sebebiyle bazı araştırmacılara göre Erdişah'ın bir çini ustası olduğu tahmin edilmektedir (Konyalı, 1964: 314). I. Alâeddin Keykubad dönemine ait olan diğer bir usta kitabesinde ise mütevellî adı da yazılmıştır. Kuzey cephesinde bulunan kitabe; “Mütevellî Atabeki Ayaz'dır. Şamlı Havlan oğlu Mehmed'in işidir” ibaresi okunmaktadır. Yapıda yer alan bir başka usta kitabesi ise Osmanlı dönemindeki gerçekleştirilen onarımda çalışmış olan ve kalem işlerini yapan hattatın isminin yazılı olduğu kitabedir. Doğu duvarından camiye giriş kapısının iç kısmında bulunan kitabe “...Bu yazıları İsmail Efendi oğlu Mehmed Arif yazdı...” ibaresi yazılıdır (Eyice, 1989: 325).

Cami avlusunun camiye yakın kısmında Selçuklu sultanlarından I. Mesud, II. Kılıçarslan, I. Gıyâseddin Keyhüsrev, II. Rükneddin Süleyman, III. İzzeddin Kılıçarslan, I. Alâeddin Keykubad, II. Gıyâseddin Keyhüsrev, IV. Rükneddin Kılıçarslan ile III. Gıyâseddin Keyhüsrev'in mezarları bulunan ongen planlı bir türbe inşa edilmiştir. Ayrıca avluda tamamlanmamış sekizgen planlı bir türbe daha vardır.

Konya Alâeddin Camii Çini Mihrabı ve Özellikleri

Mihrap islam mimarisinde cami, mescid ve namazgâhlarda kibleyi ve imamın namaz kıldırırken duracağı yeri gösteren mimari elemanın isimidir. Bunlar, cami ve mescitlerde kible tarafında bulunan duvara oyuk bir girinti şeklinde yapılıdır. Kökü Arapça olan kelime “saray, sarayın harem kısmı veya hükümdarın tahtının bulunduğu bölüm, Hristiyan azizlerinin heykel hücre, çardak, oda, köşk, yüksekçe yer, meclisin baş tarafı, en şerefli kısmı manalarına gelmektedir.

Mihrabın dini mimarideki gelişimi uzun bir zamana yayılmıştır. İlk mescitlerden biri olan Mescid-i Nebevî’de mihrabının olmadığı sadece Hz. Muhammed’in namaz kıldırıldığı yerin belli olduğu bilinmektedir (Erzincan, 1989: 30, 31).

Anadolu Selçuklu ve Türk Beylikleri tarafından inşa edilen cami, mescid, medrese, han ve kümbetler de mihrap önemli bir yere sahiptir. Bu manada mihraplar üzerindeki süslemelerle dikkat çekici bir unsur olarak ortaya çıkmıştır. Ayrıca kullanılan malzemesiyle de farklılıklar göstermiştir. Mihraplar kesme taş, mozaik çini ve alçı malzemeyle yapılmıştır. Mihraplarda zengin geometrik ve bitkisel süslemelerle birlikte yazı kompozisyonları da görülmektedir (Öney, 1992: 10).

Konya Alâeddin Camii mihrabı (Resim 1) I. Alâeddin Keykubat döneminde yapıldığı tahmin edilmektedir. Orijinalinde bütünüyle çinilerle kaplıyken halen yalnız kenar bordürlerinin üst kısmında ve köşelikte çini mozaikler kalmıştır. 1889 yılında yapılan onarım sırasında çinileri dökülmekte olan kavsara ve nişin önüne mermer bir mihrap yerleştirilmiştir (Eyice, 1986: 326).



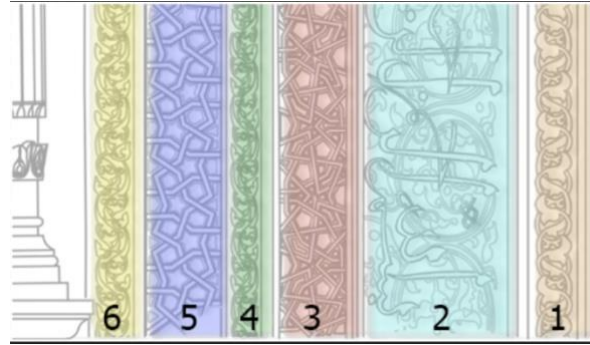
Resim 1. Alâeddin Camii Mihrabı (M. Cambaz)

Anadolu Selçuklu döneminde yoğun bir şekilde yapılmış olan çini mihrapların ilk örnekleri, yapımı XIII. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Konya Alâeddin camii ve Akşehir Ulu camii mihraplarında görülmektedir. (Önge, 1966: 72)

Çini mozaik mihraplarda süsleme unsuru olarak geometrik, bitkisel ve yazı şeritlerinden oluşan motifler kullanılmıştır. Çini plakalarda firuze, patlıcan moru, kobalt mavisi, siyah renkler

kullanılmıştır. Ayrıca bu renklerin yanı sıra beyaz harç dolgunun da bir renk olarak katkısı vardır. Bu çinilerde mozaik karakteri gösterdiği için mozaik çini denilmektedir. Bu tekniğin yuvarlak ve düz yüzeylere montajı uygun olduğu için birçok yerde kullanıldığı görülmektedir (Akok, 1972: 214).

Mihrap yüzeyi firuze ve siyah renkli çiniler ile, kenar bordürleri ise yazı ve bitkisel bezemelerle kaplıdır. İç bordürler ise geometrik motifler ile oluşturulmuş kompozisyonlar ile bezenmiştir. Bordürdeki yazı Ayet-el kürsi olarak bilinen Bakara suresi 255. Ayetidir. Mihrabın çevresini genişlikleri farklı altı sıra bordür şeridi dolaşır. Her bordürün arasında 2 cm lik basamaklar vardır. (Çizim 1) 590 cm x 785 cm boyutlarındaki mihrabı çevreleyen bordürler mihrap nişine doğru kademelerle derinleşmektedir.



Çizim 1. Mihrap Bordürleri (N. Kağnıcı, 2019)

Birinci bordür; Düz silmeli olup 14 cm genişliğindedir. Bu bordürde süsleme bakımından; Alçı zemin üzerine firuze renkli, helezonlar üzerine yuvarlak formlu yarım çift iplik formunda rumi aşağı ve yukarı doğru kıvrılarak sıralanmıştır. (Resim 2)



Resim 2. Birinci bordür detayı (N. Kağnıcı, 2019)

İkinci bordür; 45 cm. genişliğindedir. Bordürde bitkisel süslemeler vardır. Bordürü Selçuklu tarzında yazılmış sülüs yazı tamamlamaktadır. Beyaz alçı zemin üzerinde firuze renkli iç içe geçmiş çifte daireler meydana getiren helezon motifleri ve bu kıvrımlar üzerinde yapraklar ile rumi motiflerinden oluşan bitkisel kompozisyon yer almaktadır. Bordürde Ayet-el Kürsi olarak bilinen Bakara Suresi'nin (Sure-2) 255. Ayet-i Kerimesi yazılmıştır. (Resim 3)



Resim 3. İkinci Bordür Detayı (N. Kağnıcı, 2019)

Üçüncü bordür; Diğer bordürlere göre daha dar ve düz olup, 25 cm genişliktedir. Süslemeler geometrik tekrarlı bir kompozisyondan oluşmaktadır. (Resim 4)



Resim 4. Üçüncü Bordür Detayı (N. Kağnıcı 2019)

Dördüncü ve altıncı bordür; 18 cm. genişlikte düz zemin olup, Alçı zemin üzerinde firuze ve manganiz moru mozik çinilerden kesilmiş ikili rumi geçme motifler yer almaktadır. (Resim 5)



Resim 5. Dördüncü ve Altıncı Bordür Detayı (N. Kağnıcı)

Beşinci bordür: 27 cm. olan düz bordür süslemelerinde; Firuze zemin üzerine manganiz moru renkli ince çini şeritlerden oluşan geometrik örgülü motif bulunmaktadır. Bu motifin iç kısımlarında kalan boşluklar ise yıldız ve beşgenleri oluşturmaktadır. (Resim 6)



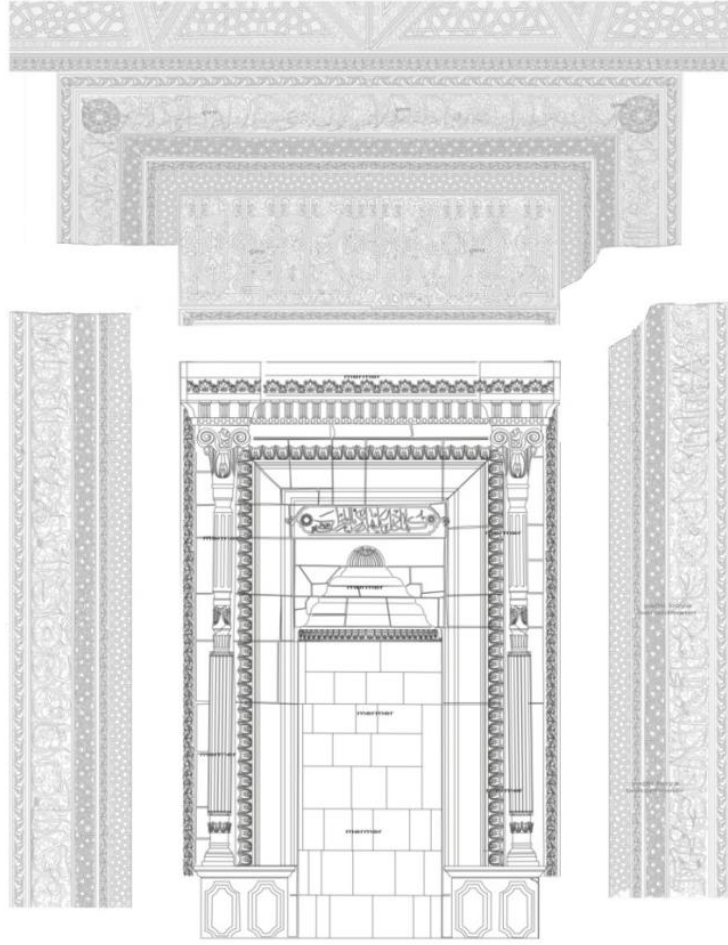
Resim 6. Beşinci Bordür Detayı (N. Kağnıcı, 2019)

Alınlık: Mihrap nişinin üst kısmında yer alan alınlık kısmında bitkisel örgü zemin üzerinde kufi yazı şeridi yer almaktadır. Firuze renkli ince çini şeritlerden helezoni kıvrımlar ve bu kıvrım dallara eklenen palmet yaprakları yan yana dört büyük daire meydana getirerek zemini doldurmaktadır. "Çiçekli kufi " olarak bilinen yazı karakteriyle Bismillahirrahmanirrahim Elmülküllillah (Bağışlayan ve esirgeyen Allah'ın adıyla mülkün sahibi Allah'dır) yazmaktadır. (Resim 7)



Resim 7. Alınlık Detayı (N. Kağnıcı, 2019)

Mihrabın yerden yaklaşık 5 m. kısmı bilinmeyen bir zamanda tahrip olmuştur. Tahrip olan çinili kısım yerine günümüzde alçı malzemeden yapılmış bir bölüm ve üzerine gerçeğe yakın renklerle bezenmiş süslemeler ve yazı yer almaktadır. (Çizim 2)



Çizim 2. Mihrap Bölümleri (A. Kocadağistan)

Orta kısımda ise 1889'da yapılan tamir sırasında yerleştirilmiş mermer mihrap vardır. Bu tamir sırasında burada olan çiniler ya kapatılmış ya da tahrip olmuştur.

Hüsn-i Hat Sanatı ve Selçuklu Sülüsü

“Hüsn” kelimesi Arapçada güzellik “Hat” ise çizgi ve yazıya benzer şeyler manasını taşımaktadır. Bu kelimelerin birleşmesiyle meydana gelen “Hüsn-i hat” ise güzel yazı anlamına gelmektedir.

Sanat terimi olarak ise belirlenmiş olan estetik kural ve kaidelere bağlı kalarak Arap harfleriyle ölçülü ve güzel yazı yazma sanatıdır. Kısaca “Hat sanatı” olarak da adlandırılan bu sanat dalını icra eden kişilere ise “Hattat” veya “Hüsn-i Hat Sanatçısı” adı verilmektedir.

Medeniyetin gelişiminde katkısı olan ve önemli bir icat olan yazı, yaşanan dönemlere göre çeşitli şekiller olarak gelişme göstermiştir. Zamanla sanat olarak bir kimlik kazanmış ve her medeniyette kendine yer bulmuştur. Batı medeniyetlerinde kaligrafi adını alan yazı doğuda yani İslam medeniyetinde ise Hüsn-i hat adını alarak yaşamın bir parçası haline gelmiştir.

İslamiyet'in gelmesiyle birlikte mevcut güzellik duygusu her alanda gelişme gösterdiği gibi yazı sanatında da gelişmiş ve olgunlaşmıştır. Zamanla bir sanat haline gelen yazı usta sanatçıların elinde şekillenerek farklı tür ve yollara ayrılmış, günlük hayatın çerçevesinde kendine yer bulmuştur.

Hüsn-i hat sanatı Arap alfabesine bağlı olarak çeşitlenmiş ve şekillenmiştir. Hazret-i Muhammed (s.a.v)'in vahiy katipleri tarafından Kuran-ı kerimi kayıt altına aldırması sürecinde güzel

yazıyı teşvik ve yazılan ayetlerin yanlış yazılmaması husunda söylediği sözleri ve güzel yazıyı teşvikleri bu sanatın gelişmesinde büyük önem sağlamıştır.

İslam dininin bilime verdiği özel önemin etkisiyle, Emeviler ve Abbasiler döneminde birçok katip yetişmiş, bu katipler sayesinde yazı bir sanat haline gelerek mimarlık, bezeme sanatları ve musiki gibi önemli bir sanat kolu olmuştur.

Yazının gramer olarak olgunlaştığı dönem ise Emeviler dönemidir. Bu dönemde harflerin ve kelimelerin ölçüleri belirlenmiştir. Abbasiler devrinde ise Sülüs ve Nesih yazılarının İbn-i Mukle (885-940) tarafından ortaya konduğu kabul edilir. İbn-i Mukle'nin (885-940) nizam ve âhengini kaidelere bağladığı "mensûb hat" doğmuştur. XI. Asrın başlarında muhakkak, reyhânî ve nesih hatları doğmuştur. İbnü'l Bevvâb (ö.413/1022), İbn-i Mukle, yolunu değiştirmiş ve bu üslûb XIII.yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir. Aynı yolda çalışan XIII. yüzyılda Yâkût el-Musta'sımî (ö.698/1298) aklâm-ı sitte denilen sülüs, nesih, muhakkak, reyhânî, tevkî' ve rikâ' adı verilen altı çeşit yazıyı en gelişmiş şekliyle tespit etmiştir (Derman, 1987: 428).

Yazının mimaride ilk kullanımına ise yine Emeviler (661-750) döneminde rastlanmaktadır. Halife Abdü'l-Melik'in (685-705) 687 tarihinde yapımına başladığı Kubbetü's-Sahra yazının kullanıldığı ilk örnek olması bakımından dikkat çeker (Gün, 1992: 2).

Yazının mimaride bir unsur olarak kullanılışı Selçuklulara gelinceye kadar diğer bütün İslam devletlerinde görülmektedir. Mimari eserlerin yazıyla bezenmesi yeni bir düşünce değildir, fakat bunun İslâm ülkelerinde kullanılan boyutları ve şekilleri çok ileri seviyelerde görülmüştür. Yazı özellikle dinî mimarîde kapı alınlıklarında pencere üstlerinde kuşak kısımlarında kullanılmıştır. Ayrıca taşınabilen eşyalarda Kur'an-ı kerim, rahlelerinde kullanılan yazı, ana formları güçlendirmek ve tamamlamak adına sandukalarda, şamdanlarda, vb. yerlerde de kullanılmıştır.

XII ve XIII. yüzyıllarda anıtsal mimaride Selçuklu tarzı sülüs yazı gelişmiş, dini yapılarda özellikle mihrap, minber, panolar ve alınlıklarda kullanılmıştır. Bu yazı türünü daha önce kullanılan celi sülüs yazıdan ayıran belirgin temel özellikler vardır. Alâeddin Camii mihrabı incelenirken Selçuklu tarzı sülüs yazıyı diğer yazılardan ayıran özelliklerden ve farklardan bahsedilecektir.

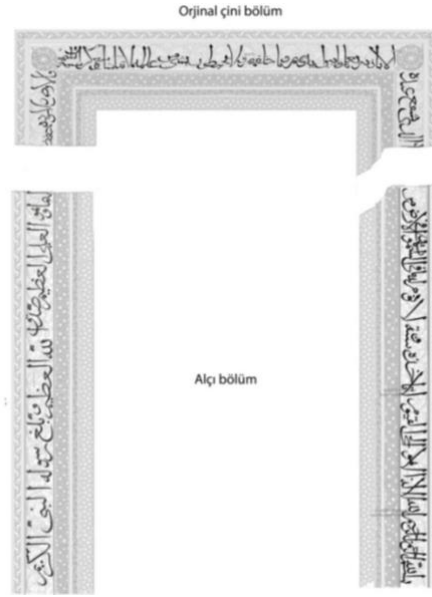
Selçuklu tarzı sülüs yazıdan önce mimar yapılarda kûfî tarzı yazı, kâğıt üzerinde ise muhakkak ve reyhânî hatları kullanılmıştır. Miladî VII. yüzyılın sonlarına doğru Arap yazısında değişikliğe gidilmiştir. Bu tarihlerde noktalama ve harekeleme işlemlerine ihtiyaç duyulmasıyla birlikte farklı yazı çeşitlerine de ihtiyaç duyulmaya başlanmıştır. Bu ihtiyaçlarla birlikte yazı çeşitlenmiş, artık kûfî yazı kâğıt üzerinde kullanılmaktan vazgeçilerek; yerini daha yumuşak çizgilere, daha hareketli bağlantılara ve daha çok armoniye sahip olan muhakkak ve reyhânî hatları kullanılmıştır.

Selçuklu sülüsü Muhakkak hattının daha hareketli bir tarzını ortaya koymaktadır. Yapısında sülüs karakteri olan 1/3'lük sistem görülmekte olup yazıya bir kıvraklık katmaktadır. Selçuklu sülüsünün ana karakterlerinden biri de dik harflerin bir çiviyi andırır vaziyette yukarıdan aşağıya sivriler gelmesi olarak tarif edilebilir. İstif formlarında ise baskın karakteri dik harflerin yan yana dizilerek bir kompozisyon oluşturmasıdır. Kompozisyonlarda genellikle harflerin eğimlerine çok dikkat edilmemiş, özellikle dik harfler aynı yazı içerisinde dahi sağa veya sola meyilli olarak yazılmıştır.

Mihrap yüzeyinde bulunan Sülüs Yazıları ve Çözümlemeleri

Mihrabın her iki yönünden zeminden başlayarak yaklaşık 5,5 metresi günümüze ulaşmamıştır. Tahrip olan çinili bölümlerde bulunan yazı ve desenler yenileme çalışmaları sırasında üst kısımda bulunan yazı karakterine ve desenlere uygun olarak alçı malzeme üzerine yağlı boya ile tatbik edilerek mihrabın yazı ve desen bütünlüğü sağlanmaya çalışılmıştır. (Çizim 3) Mihrabı çevreleyen yazıda

Bakara Suresi'nin (Sure-2) 255. Ayet-i Kerimesi olan Ayet-el Kürsi yazmaktadır.



Çizim 3. Mihrabın Orijinal ve alçı bölümleri (A. Kocadağistan)

Mihrap yazılarını hat sanatı açısından değerlendirirken tahrip olmayan orijinal çini kısmın yazıları üzerinden değerlendirme yapacağız. (Resim 8)



Resim 8. Mihrabın orijinal çini kısmından bir örnek (N. Kağnıcı)

Celi tarzda Selçuklu sülüsü ile yazılmış olan yazı mihrabın sağ alt köşesinden başlayarak sol alt kısımda bitmektedir. Yazı genel olarak Selçuklu sülüsü'nün karakterini yansıtmaktadır. Bu özellikler dik harfleri kalın başlayıp ince bitmesi ve alt uçlarının sola kıvrılması, çanaklı harflerin yuvarlak olması ve harf zülfelerinde bulunan rumi motifleridir (Günüç, 1996: 73).

Karatay Medresesi'nin iç kısmında eyvanın kenarlarında bulunan kuşak yazısında yine Bakara suresinin 255 ayeti kerimesi yazılmıştır. (Resim 9) Karatay Medresesinde bulunan yazılar ve Alâeddin Camii Mihrap yazılarının aynı karakterde yazıldığı görülmektedir. Mimari açıdan aynı özellikler taşıyan her iki eserin mimarlarının Havlan el-Dımaşki (Erdemir, 2009: 26-30) olduğu düşünüldüğünde aynı üslup içinde mütalaa edilebilecek bu yazıların hattatlarının da aynı olduğunu düşünmek mümkündür.



Resim 9. Karatay Medresesi'nde bulunan yazı örneği (N. Kağnıcı)

Besmele ile başlayan kuşak yazısında “be” harfi ve “Lafzatullahın” zülfeleri yine “elif” harflerinde olduğu gibi yuvarlak ve rumi motifli olarak yapılmıştır. Dikkat çeken bir diğer husus bazı işaretler ve hareketlerin orijinal çini kısımda olmayıp alçı üzerine yağlı boya ile yapılmış alt kısımda yapılmalarıdır. (Resim 10)



Resim 10. Mihrap yazı örneği (N. Kağnıcı)

Ayeti kerimenin başladığı kısımda bulunan “Lafzatullahın” “he” harfi yine düzeltmeler sırasında eksik yazılmıştır. Bunu yazan kişinin ehil olmadığını göstermektedir. (Resim 11)



Resim 11. Mihrap yazı örneği (N. Kağnıcı)

Dikey harflerin bir sıra halinde yazı içerisinde kullanılması yazının ahengini gösteren en önemli unsurlardandır. Sanatçı “lamelifin” “elif” harfini “hüve” harfinin içerisinde geçirecek güzel bir görünüm meydana getirmiştir. (Resim 12)



Resim 12. Mihrap yazı örneği (N. Kağnıcı)

Arapçada “elif” ve “lam” harflerinin başlangıcına konulan noktalara zülfe adı verilmektedir. “La te’huzühü” kelimesi yazılırken “te” harfinden sonra gelen “elif” harfi ne zülfe konulması okunan “elif” harfine zülfe konulduğunu göstermektedir. Yazının orijinal bölümünde yer alan “İlla biiznih” kelimesinde aynı kullanım görülmektedir. (Resim 13)



Resim 13. Mihrap yazı örneği (N. Kağnıcı)

Orijinal çini bölümün başladığı “elleziyeşfeu” ayetlerinin bulunduğu bölümde dik harflerin muntazam bir şekilde sıralanışı ve “elif” harflerinin uçlarının kıvrık oluşu dikkat çekmektedir. “yeşfeu” kelimesinde “şın” dişlerinin ahengi ve kalemin incelik ve kalınlığının hattat tarafından gayet latif bir şekilde kullanılışı ayrıca ye harfindeki zülfenin harfin bünyesine uygun büyüklükte yazılması yazıyı güzelleştiren unsurların başında gelmektedir. (Resim 14)



Resim 14. Mihrap yazı örneği (N. Kağnıcı)

“Yuhidune” kelimesinin yazımı olgunlaşmış günümüz sülüs yazısına çok benzemektedir. Özellikle “nun” harfi gayet olgun bir sülüs karakteri sunmaktadır. Aynı zamanda “tı” harfinin “elifi” ise kalından başlayıp ince biterek Selçuklu sülüsünün karakteristik özelliğini vurgulamaktadır. (Resim 15)



Resim 15. Mihrap yazı örneği (N. Kağnıcı)

“Vesia” kelimesinin yazımında “vav” harfi ayın harfinin içine istiflenmiş ve uygun bir denge unsuru oluşturmuştur. “Kürsiyyü” kelimesinde ise “kef” harfi sereni güzel bir rumi deseniyle oluşturulmuştur. Aynı zamanda yazı arka planda bulunun rumi motifleriyle güzel bir arabesk oluşturmaktadır. (Resim 16)



Resim 16. Mihrap yazı örneği (N. Kağnıcı)

“Vel arz” kelimesinin yazımında “lamelif” kullanımını dikkat çekmektedir. Diğer yazılışlarından farklı olarak alt kısmı yuvarlak yazılmıştır. Diğer yazımlarda “lamelif” harfinin “lamı” sağda “elifi” solda yazılırken bu kısımda ise “elif” sağda “lam” harfi solda yazılmıştır. Ayrıca “ra” harfinin yazılışı döneme uygun olarak mürsel şekilde yazılmıştır (Erikoğlu, 2009: 145). (Resim 17)



Resim 17. Mihrap yazı örneği (N. Kağnıcı)

Mihrabın sol tarafında bulunan alçı kısım yazıları “vehüvelaliyyü” kelimesi ile başlamaktadır. Orijinal kısma benzer karakterde yazılan bu kısımlarda dikkat çeken en önemli fark yazı ile desenin uyum sorunudur. Orijinal kısımda bulunan yazılar arka planda helezonik motiflerde bulunan rumi desenlerinin formları yazı tarafından bozulmayacak şekilde yerleştirilmiş ve bir bütünlük sağlanmıştır. Fakat alçı kısımda bu düzene riayet edilmeyerek harfler desenleri kapatacak şekilde gelişmiş güzel yazılmıştır. (Resim 18)



Resim 18. Mihrap yazı örneği (N.Kağnıcı)

“Sadekallahulazim” kelimesinin yazımında “zı” harfinin noktası unutulmuştur. Ayrıca yazının genelinde ve orijinal çini bölümde hiç kullanılmamış hareke buradaki boşluğu doldurmak için kullanıldığı görülmektedir. (Resim 19)



Resim 19. Mihrap yazı örneği (N. Kağnıcı)

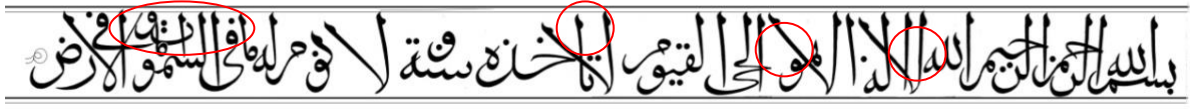
Kuşak yazımızın son kısmı olan “ve bellağarasülühünnebiyyülkerim” cümlesi ile kuşak yazımız tamam olmuştur. Bu kısım yine Selçuklu sülüsünün özelliklerini göstererek yazılmış bir cümle olarak karşımıza çıkmaktadır. “Ennebiyyü” kelimesinin üstünde bir geçmeli işaret kullanılmış ve aradaki boşluk doldurulmuştur. “El kerim” cümlesinde ise “kef” sereni bir rumi motifle tamamlanmıştır. Burada dikkatimizi çeken bir başka husus istifin durumudur. Harflerin kalan boşlukları tamamlamak adına seyrek olarak yazıldığı açıkça görülmektedir. (Resim 20)



Resim 20. Mihrap yazı örneği (N. Kağnıcı)

Mihrabın Eksik Bölümünde Bulunan Yazıların Yeniden Yazılması

Bu değerlendirmeler çerçevesinde mihrabın alçı üzerine yağlı boya ile yazılmış kısımları tarafımızdan değerlendirilmiş, eksik görülen harf, hareke ve noktalama işaretleri düzeltilmiş ve ayrıca fazla görülen işaretler ve hareketler çıkarılarak kamış kalem ve is mürekkebi yardımıyla hüsn-i hat sanatının incelikleri gösterilerek yeniden yazılmıştır. (Çizim 4-5)



Çizim 4. Mihrabın sağ kısmı (N. Kağnıcı)



Çizim 5. Mihrabın sol kısmı (N. Kağnıcı)

Kuşak yazımımızın yeniden yazılan her iki bölümünün yazıları karşılaştırmalı olarak yukarıda verilmiştir. Sol taraftaki yazıların orta kısmından itibaren seyrek olarak yazılması burada ayetin devamı veya başka bir ibarenin olduğu görüşümüzü güçlendirmektedir.

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Anadolu Selçuklu devletine uzun yıllar başkentlik yapmış olan Konya aynı zamanda bir sanat ve medeniyet başkentidir. Bu dönemde yapılmış olan devletin idare edildiği Alâeddin tepesinde bulunan iç kale içerisindeki Alâeddin Camii bu sanatın ve medeniyetin günümüze ışık tutan en büyük göstergesidir. Birçok tamir ve tadilat geçirerek günümüze ulaşan cami çeşitli eklemelerle parçalı yapılardan meydana gelmiştir. Selçuklu sultanlarının sandukalarının da bulunduğu yapı döneminin özelliklerini taşıyan mihrabı ve minberiyle ünlüdür.

I. Alâeddin Keykubat döneminde yapıldığı bilinen çini mihrap zamanla tahrip olmuştur. Çini mihrabın önüne 1889 yılında yapılan onarım sırasında mermer bir mihrap yerleştirilmiştir. Çini mihrabın dökülen diğer çini bölümleri ise alçı ile aslına uygun olarak yapılmıştır. Alçı üzerine geometrik, bitkisel desenler ve yazı ise yağlı boya ile yeniden yapılmaya çalışılmıştır.

Bu Makalenin ana konusunu oluşturan mihrabı çevreleyen ana bordür üzerinde ki yazı ise zemininde iç içe çifte daireler meydana getiren helezonlar ve bu kıvrımlar üzerinde bitkisel desenlerle süslenmiş Selçuklu sülüsü yazıdır. Yazıda Ayet'el-kürsi olarak bilinen Bakara suresi 255. Ayeti yazmaktadır.

Hüsni hat sanatı günümüze kadar çeşitli evrelerden geçerek en olgun şeklini almıştır. Her döneme ait farklı karakterleri olan bu sanatın Selçuklu döneminde kullanılan şekli ise muhakkak ve nesih yazılarının karışımı olan ve günümüze göre olgunlaşmamış bir sülüs özelliği taşıyan Selçuklu sülüsü adıyla adlandırılan yazı çeşididir.

Mihrapta kullanılan Selçuklu sülüsünün en belirgin özelliği:

- Dik harflerin kalından başlayarak ince bitmesi,
- Uçlarının sola kıvrık olması,
- Dik harflerin başlangıcında kullanılan zülfelerin rumi motifine yakın bir şekilde yapılması,
- Dik harflerin yazı içerisinde bir araya gelecek şekilde yazılmaları olarak sıralanabilir.

Mihrapta kullanılan yazı karakteri bu şartları sağlamaktadır.

Mihrabın orijinal çini bölümünde bulunan yazı dönemin karakterini tam olarak yansıtmaktadır. Harflerin birbiriyle dengeli uyumu, ahengi ve dönemine göre olgun bir özellik sergilediği açıkça görülmektedir.

Alçı olarak yeniden yapılan alt bölümlerdeki yazılar orijinal bölümdeki yazı karakterini yansıtmakla beraber bazı yerlerinde bulunan yanlış yazımlar fazladan eklenildiği düşünülen hareket ve işaretler görülmektedir.

Bu değerlendirmeler neticesinde sonuç olarak alçı bölümde bulunan yazılar yeniden yazılmaya çalışılmış eksik olan kısımlar tamamlanmış, fazla olduğu düşünülen hareke ve işaretler çıkarılarak aynı ahengi yansıtacak şekilde bir düzenleme yapılmıştır.

KAYNAKÇA

- Akok., M. (1972). *Anadolu Selçuklu mimarisinde, geleceğin Türk sanatına kaynak olan varlıklar*, Malazgirt Armağan.
- Aslanapa., O. (1991). *Anadolu'da ilk Türk mimarisi başlangıcı ve gelişmesi*. Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Derman., U. (1987). "Hat", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (16).
- Erdemir., Y. (2009). *Karatay Medresesi çini eserleri müzesi*, Konya.
- Erikoğlu., B. (2009). *Konya'da Selçuklu dönemi yapı kitabelerinin (inşa-tamir) hat san'atı bakımından değerlendirilmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Erzincan., T. (1989). "Mihrap", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (30).
- Eyice., S. (1989). "Alâeddin Camii", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (2).
- Gün., R. (1999). *Anadolu Selçuklu mimarisinde yazı kullanımı*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi) Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Günüç., F. (1996). "Anadolu Selçuklu mimarisinde celf sülüs hattı", *V. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri* (25–26 Nisan 1995), Konya.
- Konyalı., İ. H. (1965). *Abideleri ve kitabeleriyle konya tarihi*, Yeni Kitap Basımevi.
- Öney., G. (1992). *Anadolu Selçuklu mimari süslemesi ve el sanatları*, İş Bankası Yayınları.
- Önge., Y. (1966). *Türk çinicilik sanatından enteresan örneklerinden İbrahim Bey imareti mihrabı*, Arkitekt.

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Plan-1: Alâeddin Camii Planı (O. Aslanapa)

Resim-1: Alâeddin Camii Mihrabı (Mustafa Cambaz), Url-1
[Http://www.Mustafacambaz.Com/Details.php?Image_Id=19753](http://www.Mustafacambaz.Com/Details.php?Image_Id=19753)

Resim-2: Birinci Bordür Detayı (Nihat Kağnıcı, 2019)

Resim-3: İkinci Bordür Detayı (Nihat Kağnıcı, 2019)

Resim-4: Üçüncü Bordür Detayı (Nihat Kağnıcı, 2019)

Resim-5: Dördüncü ve Altıncı Bordür Detayı (Nihat Kağnıcı, 2019)

Resim-6: Beşinci Bordür Detayı (Nihat Kağnıcı, 2019)

Resim-7: Alınlık Detayı (Nihat Kağnıcı, 2019)

Resim-8: Mihrabın Orijinal Çini Kısmından Bir Örnek (Nihat Kağnıcı, 2019)

Resim- 9: Karatay Medresesi'nde Bulunan Yazı Örneği (Nihat Kağnıcı, 2019)

Resim-10: -20 Mihrap Yazı Örneği (Nihat Kağnıcı, 2019)

Çizim-1: Mihrap Bordürleri (Nihat Kağnıcı, 2019)

Çizim-2: Mihrap Bölümleri (Argun Kocadağıstan, 2019)

Çizim-3: Mihrabın Orijinal ve Alçı Bölümleri (Argun Kocadağıstan, 2019)

Çizim-4: Mihrabın Sağ Kısmı (Nihat Kağnıcı, 2019)

Çizim-5: Mihrabın Sağ Kısmı (Nihat Kağnıcı, 2019)

Kubbe-i Hadrâ Kalemîşi Tezyînâtı ve Onarımı¹

Değerlendiren: Ayşe Zehra SAYIN 

Öğr. Gör., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Konya, Türkiye, aysezehra42@gmail.com

Makale Bilgileri / Article Info

Makale Geçmişi (Article History)

Geliş (Received): 15.10.2020

Kabul (Accepted): 11.11.2020

Yayın (Published): 25.12.2020

Atf/Citation: Sayın., A, Z. (2020). Kubbe-i Hadrâ Kalemîşi Tezyînâtı ve Onarımı, *Konya Sanat Dergisi*, (3), 95-97.

Ali Fuat BAYSAL² tarafından kaleme alınan *Kubbe-i Hadrâ Kalemîşi Tezyînâtı ve Onarımı* adlı kitabın ilk baskısı Şubat 2020’de Palet yayınları tarafından yapılmıştır. 2018 yılında başlayan ve yaklaşık bir yıl süren kubbe ve duvar yüzeylerindeki kalemîşi onarımı üzerine değerlendirmeler içeren eser, restorasyon çalışmalarının yanı sıra, yapının onarım geçmişine yönelik araştırmaları da kapsamı açısından önem teşkil etmektedir.

Kitap; ön söz hariç *Kubbe-i Hadrâ, Kalemîşi Tezyînât, Kapsam, Uygulamalar, Kubbe, Kemerler, Güney Duvar Yüzeyi, Kubbe Filayaklarındaki Tezyînât, Restorasyon Çalışmaları, Kubbe-i Hadrâ Kalemîşi Tezyînâtını Oluşturan Unsurlar ve Sonuç* olmak üzere on ana bölümden oluşmaktadır.

Kubbe-i Hadrâ isimli ilk bölümde *Tarihçe* alt başlığı altında, Mevlâna için yapılan türbenin inşası ve yaklaşık 745 yıllık zaman diliminde geçirdiği bakım, onarım ve yapılan müdahaleler hakkında bilgi verilmiştir (s. 9). Türbenin dış kısmındaki değişimler hakkında farklı görüşlerin olduğunu ancak iç mekânın çok fazla müdahaleye maruz kalmadığını belirten yazar, iç mekândaki esaslı değişimin II. Bayezid Devri’nde (1481-1512) gerçekleştiğini, son restorasyon çalışmalarıyla da söz konusu dönem (XV. yüzyıl) tezyinatının yeniden ortaya çıkarıldığını açıklamaktadır. Bütün bu bilgiler, yazar tarafından belgelerle de kanıtlanmıştır (s.10).

Kalemîşi Tezyinat bölümünde, türbenin iç mekânında yer alan yapı elemanı yüzeylerindeki kalemîşi tezyinat anlayışı ve beslendiği kaynaklar net bir şekilde belirtilmiştir. Mevlana’nın medfun bulunduğu türbenin dört köşesinde yer alan filayaklarının yüzeyleri, güney duvar yüzeyi, yıldız tonozlu kubbenin yüzeyleri, kubbe kaidesi, taşıyıcı kemerler, ahşap gergi gibi yapının her bir unsurunun kalemîşi tezyinat ile müzeyyen olduğu vurgulanır. Yazar, söz konusu alanlardaki tezyinatın

1. Baysal., A, F. (2020). *Kubbe-i Hadrâ kalemîşi tezyînâtı ve onarımı*. Palet Yayınları.
2. Yazara ait diğer kitaplar: Yazı ve Tezyînâtıyla Edirne Eski Câmi (2014), Türk Tezyînât Sanatında Kalemîşleri (2017), Akseki Yeğen Mehmet Paşa Kütüphanesi Tezhipli Kitaplar Albümü (2017).



“This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) (CC BY-NC 4.0)”

Bursa üslûbu özelliklerini yansıttığını ve bu üslûbun oluşmasında Selçuklu sonrası Osmanlıların devlet kurma aşamasında olmasının etkili olduğunu söyler. Ayrıca bu dönemde tezyînat alanında ortaya çıkan üslûplar da detaylı bir şekilde açıklanır (s. 13).

Restorasyon Çalışmaları bölümü altındaki *Hazırlık* başlığında, restorasyon çalışmasına başlamak için gereken hazırlık aşaması konu edilmiştir. Bu kısımda en başta restorasyon çalışmasının Konya Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün koordinesi ile yapıldığına dikkat çekilerek yapının projeleri ve kalemîşi tezyînatı için geniş ölçekte raporların hazırlatıldığı bilgilerine yer verilmiştir. Restorasyonun finansal desteği; Konya Ticaret Odası, Konya Sanayi Odası ve Konya Ticaret Borsası tarafından sağlanmıştır. Çalışmaların sağlıklı şekilde yürütülebilmesi için altı kişilik bilim kurulu (Prof. Dr. Serpil Bağcı, Prof. Dr. Mustafa Küçükaşçı, Prof. Dr. Ahmet Çaycı, Doç. Dr. Ali Fuat Baysal, Dr. Yaşar Erdemir, Mimar Hilmi Şenalp) oluşturulmuş, restorasyonun M. Semih İrteş ve ekibi tarafından yapılmasına karar verildiği ifade edilmiştir. 2018 yılının Mayıs ayında başlayan restorasyon çalışmalarının, altı kişilik ekibin günlük 12 saat süren çalışmasıyla 21 Mart 2019 tarihinde hızlı bir şekilde tamamlandığı vurgulanmaktadır (s. 19).

Kapsam bölümünde, restorasyon yapılan kısmın alanı belirtilmiş, restorasyona başlamadan önceki hazırlık ve tespit aşamaları ele alınmıştır. Bu bölümde öncelikle Kubbe-i Hadrâ'nın, onarım yapılacağı iç yüzeyinin detaylı fotoğrafının çekildiği ve arşivlendiği belirtilmiştir. Bununla birlikte kubbe ve duvar yüzeylerinin genel taraması yapılarak onarım ihtiyaçları ayrıntılı tespit edilmiş ve iskele kurulumunun ardından onarıma başlanmıştır. Yazar, onarım ihtiyacı tespit aşamasında, kubbe ve duvar yüzeyindeki sıvalarda bozulmaların meydana geldiğini, geçmişte yapılan onarımlar ve lokal müdahalelerle tezyînatın bozulduğunu ifade eder. Ayrıca restorasyonun raspa çalışmalarında yazı zeminlerinde hatâi ve rûmi motifli helezonların, filayaklarının üst kısımlarında geçmişte üzerleri boya ve yazı ile kapatılmış resimlerin bulunduğu da dikkat çeker (s. 23).

Kitabın *Uygulamalar* isimli bölümünde yazar, restorasyon çalışmalarında iki aşamalı bir sürecin söz konusu olduğunu belirtir ve bu aşamaları açıklar. Birincisi uzun zamandır dokunulmayan veya ulaşılmayan kubbe ve duvar yüzeylerindeki kabaran ve patlayan sıvaların onarılması, ikinci aşama ise kubbe ve duvar yüzeylerindeki desenlerin aslına uygun olarak onarılmasıdır. Bu iki aşamalı süreç bu bölümde detaylı bir şekilde açıklanmıştır. Yazarın ifade ettiği bu iki aşamalı restorasyon sürecindeki en önemli özellik; boya sökücü kimyasallarla çıkartılan nakışların, orijinal renklerine bağlı kalınarak ufak dokunuşlarla yeniden hayat bulmasıdır. XV. yüzyıl kalemîşlerine ulaşılabilme amacıyla zemin araştırmasının detaylı bir şekilde yapıldığı ve bu araştırma sayesinde tezyînata dair önemli bilgilerin tespitleri de yapılan açıklamalar arasındadır (s. 25).

Kubbe, Kemerler, Güney Duvar Yüzeyi ve *Kubbe Filayaklarındaki Tezyînat* isimli bölümlerde, bahsi geçen bölümlerin önemli tezyîni unsurları ve detaylı restorasyon aşamaları anlatılmaktadır. *Kubbe Filayaklarındaki Tezyînat* bölümü içerisinde *Güneydoğu Filayağı, Güneybatı Filayağı, Kuzey Cephe, Kuzeydoğu Filayağı* ve *Kuzeybatı Filayağı* alt başlıkları yer almaktadır. Bu başlıkların içerisinde yazar, özellikle güneydoğu filayağı yüzeyinin desen özünü tamamen kaybetmesinden dolayı restorasyonun en zorlu kısmı olduğunu belirtmiştir. Bu yüzeyde ciddi anlamda deforme olmuş desen, mevcut izlerden ve örneklerden faydalanılarak aslına uygun olarak çizilmiş ve uygulaması yapılmıştır (s. 59).

Kubbe-i Hadrâ Kalemîşi Tezyînatını Oluşturan Unsurlar isimli bölümde *Nakışlar, Yazılar* ve restorasyon sonrası ortaya çıkan *Resimler* alt başlıkları ele alınarak incelenmiştir. *Nakışlar* başlığında Kubbe-i Hadrâ'nın tezyînatında kullanılan motif gruplarına değinilmiştir. Tasarımların ana motiflerini hatâi motifler, rûmi motifler, geçmeler, düğümler, bulutlar ve münhani motiflerin yanı sıra şerit gibi devrin farklı uygulamalarının da görüldüğü ifade edilmektedir (s. 77). *Yazılar* başlığı altında, duvar yüzeylerinde dönemin yoğun ve karmaşık olan tasarımlarında motiflerin arasına ilave edilen yazıların

(ayet-i kerime, hadis-i şerif, esmâ-i hüsna ve kalam-ı kibardan sözler) müzeyyen alanın hemen her bölgesine dağıtıldığı belirtilir. Bu yazıların çoğunlukla celi sülüs ve kûfî yazılardan oluştuğunu belirten yazar; özellikle güney duvar yüzeyindeki “Besmele” ve “Kitabe” başta olmak üzere sütun başlarında büyük levhalar ve kubbe kasnağındaki yazı kuşağının, devrin hat sanatı açısından en güzel örneklerini teşkil ettiğini vurgulamaktadır. Ayrıca yazar, yapının yazılarını XV. yüzyıl Bursa üslûbu olarak nitelendirir ve bunu destekleyen örnek yazı üslûplarını da detaylı olarak açıklar (s.81). *Resimler* başlığında ise Kubbe-i Hadrâ’yı taşıyan dört filayağın üst tarafına yapılan zemin araştırmaları sonucunda ortaya çıkarılan altı adet minyatür tarzı resim hakkında bilgi verilir. XVIII. yüzyıl üslûbunu yansıtan yazı ve desenler ile kapatılmış resimlerin temizlikleri titizlikle yapılmış, ardından eksiklikleri tamamlanarak bir bütün hâline getirildiği detaylı açıklanmıştır. Filayakları üzerine uygulanmış iki tanesi güneyde, dört tanesi kuzeyde olan resimlerin içeriğindeki tabiat motifleri ve mimari yapı tasvirleri hakkında detaylı bilgiler verilmiştir. Ayrıca resimler ve tasvirlerin sembolik anlamları da detaylı olarak anlatılmıştır (s. 85).

Sonuç bölümünde kitapta ele alınan bölümler özetlenmiş ve genel değerlendirmeler yapılmıştır. Bu bölümde 2018 yılı Mayıs ayından beri titizlikle sürdürülen restorasyon çalışmaları sonucunda, 500 yıl kadar öncesinin özgün tasarımları ve bu tasarımlarda yer alan desen, yazı ve motiflerin ortaya çıkartılmasının öneminin büyüklüğü vurgulanır.

Restorasyon öncesi ve sonrası ortaya çıkan desen ve yazıların yanı sıra restorasyon uygulama aşamaları çok sayıda fotoğraflar eşliğinde anlatılmıştır. Özellikle restorasyon öncesi ve restorasyon sonrası fotoğraflar yan yana gösterilerek titizlikle yapılan onarım karşılaştırmalı olarak gösterilir. Sonuç olarak Mevlâna ve oğlu Sultan Veled’in medfun bulunduğu Kubbe-i Hadrâ’nın, 2018 yılında başlayan ve yaklaşık bir yıl süren kalemîşi onarımı üzerinde değerlendirmede bulunan bu yayın, yapının kalemîşi ve restorasyon özelliklerinin detaylı anlatıldığı önemli bir eser olması dolayısıyla söz konusu alandaki önemli bir boşluğu dolduracak niteliktedir.

