

İbrahim Cehdi (Süleyman Nazif)'nin "Eugene Delacroix" Şiiri

Nezahat ÖZCAN*

"Resim, sessiz bir şiir; şiir konuşan bir resimdir."

Simonides

ÖZ

Servet-i Fünun topluluğu ve Meşrutiyet dönemi edebiyatında eser veren, özellikle coşku dolu millî nesirleriyle şöhret bulan Süleyman Nazif, Fransız romantik ressam Eugene Delacroix hakkında da bir şiir kaleme alır. Bu şiirde Fransız ressamın sanatına duyduğu hayranlığı dile getirir. O'nun, Eugene Delacroix'a hitaben bir şiir kaleme almasında, ressamın romantik olması, meşhur "Liberty Leading the People" (Halka Önderlik Eden Özgürlük) tablosu ile ressamın eserlerinde Türklere de yer vermiş olması etkilidir.

Anahtar Kelimeler: Süleyman Nazif, İbrahim Cehdi, Eugene Delacroix, *Servet-i Fünun* şiiri.

ABSTRACT

İbrahim Cehdi's (Süleyman Nazif) Poem: "Eugene Delacroix"
Süleyman Nazif produced many literary works in the *Servet-i Fünun* literature and in the constitutional monarchy period literature, and is known with his enthusiastic nationalistic proses. He also writes also a poem for Eugene Delacroix who was a French romantic painter. Süleyman Nazif expressed his admiration to the French painter's art in this poem. The reason why Süleyman Nazif wrote a poem addressing to Eugene Delacroix was mostly related to the painter's romanticism, to his famous painting "Liberty Leading the People", and to his use of Turks as the subjects of his drawings.

Key Words: Süleyman Nazif, İbrahim Cehdi, Eugene Delacroix, Poem of *Servet-i Fünun*.

* Doç. Dr., Gazi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Teknikokullar/ANKARA, e-posta: nozcan@gazi.edu.tr



Giriş

İbrahim Cehdi, Süleyman Nazif'in (1869-1927) şiirlerinde kullandığı müstearlardan biridir.¹ O, bu ismi, babasının şair dedesinden alır. Edebî geleneği kuvvetli Diyarbakirli bir aileye mensup olan Süleyman Nazif kendi kendisini yetiştirir (Ertaylan 2011: 817). *Servet-i Fünun* dergisinin kadrosuna İbrahim Cehdi müstearıyla katılan şair (Banarlı 1987: 1044); şöhretini; daha çok İkinci Meşrutiyet'ten sonra yazdığı nesirlerine borçludur. Yahya Kemal, "II. Meşrutiyet döneminde, Süleyman Nazif'in nesrinin sınırsız bir değeri bulunduğu" söz eder (Beyatlı 1986: 26). Süleyman Nazif, özellikle İstanbul'un işgali üzerine kaleme aldığı, "Kara Bir Gün" yazısı ve "Pierre Loti Hitabesi" ile hatırlanır.

Süleyman Nazif'in şiirleri arasında yer alan ve İbrahim Cehdi imzasıyla yayımladığı "Eugene Delacroix" başlıklı olanı (Karakaş 1988: 298)² bu yazımızın konusunu teşkil etmektedir.

Şairimizin (Resim 1) hakkında adı geçen şiiri yazdığı Fransız ressam Eugene Delacroix (1798-1863), XIX. yüzyılın en büyük ressamlarından (Resim 2). Kendisi, sanat tarihinde "biçimin ve rengin şairi" olarak görülür (Yetkin 2007: 93). Ressam adının bu akımla anılmasını istemese de, resim çevrelerinde Fransız romantiklerinin en başarılıları arasında kabul edilir (Farting 2007: 383).



(Resim 1) Süleyman Nazif (1869-1927)



(Resim 2) Eugene Delacroix (1798-1863)³

- 1 Süleyman Nazif'in kullandığı diğer müstearlar, "Nazif, Şair, S. N. , Cadı, Kara Kedi, Selim Sakit, Abdulharar Tahir, Selim Sabit, A. Abdulharar Tahir, Abdulharar ve Hafız İsmail"dir (Yıldırım 2006: 382).
- 2 "Eugene Delacroix" başlıklı şiir, önce *Servet-i Fünun*'da (28 Eylül 1316, C. XX, Nu: 500, s. 82), daha sonra da *İrtikâ*'da (12 Teşrin-i evvel 1900, C. II, Nu: 81, s. 128) yayımlanır (Karakaş 1988: 298).
- 3 Ressamın kendi fırçasından portresi (1837).



Ressamın en meşhur iki tablosu, Louvre Müzesi'ndeki "Halka Önderlik Eden Özgürlük" ile Lord Byron'un "Sardanapalus" şiirinden mülhem "Sardanapalos'un Ölümü"dür. Romantik resmin ilk ve en büyük temsilcisi olarak görülen "öykücü ressam" Delacroix'da, "melodik ve güzel" olma kaygısı yerine, kavgacı sanat anlayışı hâkimdir (Hauser 1984: 29, 183).

Şu anki bilgilerimiz, Osmanlı'da Fransız ressam Eugene Delacroix ile ilgilenen ilk ismin, Halil Şerif Paşa olduğu şeklindedir (?-1879). Batılı ressamların tablolarını toplayan Osmanlı'nın ilk resim koleksiyoncusu Halil Şerif Paşa, Paris'te bulunduğu zaman zarfında Fransız ressam Delacroix'nın da tablolarından altı tanesini koleksiyonuna dâhil eder.⁴

Tablolarının bazılarında Doğu dünyasından temalar işleyen Delacroix, 1820'lerde renkli kıyafetli Türk figürleri de çizer (Resim 3-4).



(Resim 3) Eyer ile Türk 1824-25



(Resim 4) Divanda Çubuk Tüttüren Türk 1825

Batılı romantik sanatçılarda mevcut meşhur Doğu yolculuğu özlemi (Parla 1985: 14), Fransız ressamı da etkiler. Delacroix, Avrupa'da moda dönüşen "Doğu'ya Yolculuk" özlemine, 1832'de Kuzey Afrika'ya yaptığı yolculuk ile dindirir (<http://www.musee-delacroix.fr>). Bu yolculuk, ressamın tablolarının temasını zenginleştirir. Delacroix, teması "Gizemli Doğu" şeklinde adlandırılabilir harem, odalık konulu tablolarında oryantalist bir bakış sergiler. Ressamın Doğu seyahatinin izleri; "Dörtünl Giden Arap

4 Mustafa Fazıl Paşa'nın damadı Osmanlı diplomatı Halil Şerif Paşa, Paris'in tanınmış koleksiyoncularındandı. Paşa İstanbul'a dönerken (1832-1868) zorunlu olarak yüz dokuz tablosunu satışa çıkarır (Ülkü Tamer <http://www.milliyet.com.tr>). Başıladığı eser sayısının sekiz yüz dört adet olduğu belirtilir (<http://www.gorselsanatlar.org>). Paşa'nın Paris'teki sanat koleksiyonu ve satışı, döneminde hayli ses getirir (Tanpınar 1988: 438).



Atlı”, “Atını Eyerleyen Arap”, “Costantinople’e Haçlıların Girişi”, “Akdeniz”, “Ahırda Dövüşen Arap Atları”, “Dağda Çarpışan Araplar”, “Aslan Avı”, “Cezayirli Kadınlar”, “Türk Atlılar”, “Atıla ve Atlıları İtalya’yı Fethederken”, “Kır Atlı Türk” adlı tablolarında görülür. Bu gezi, Avrupa’daki Doğu ilgisine yeni bir güç de katar (İnankur 1997: 48).

Eugene Delacroix’ın tablolarındaki figürler, ağırlıklı olarak (mitolojik, edebî, dinî ve tarihî alandan) insanlar, bunu takiben de hayvanlardır (at, aslan, kaplan, piton, papağan gibi). Ressamın, “Çiçek Buketi”, “Konsol Üzerinde Çiçek Vazosu”, “İstakozlu Natürmort”⁵ gibi tabloları da bulunmakla beraber; tarihî, mitolojik konular onu daha fazla ilgilendirir. Delacroix, ölü doğa resimleri yerine, hareket hâlindeki canlıları, özellikle de insanları ve onların çektiği ızdırabı, çehrelerine ve bedenlerine yansıyan teessürü resmetmeyi tercih eder.

Eugene Delacroix, resim ile şiir arasında yakınlık görür. “Sanattan söz eden, şiirden söz eder. Şiire yönelmeyen sanat yoktur.” ifadeleriyle de bu yakınlığı izah eder (Yetkin 2007: 97). Delacroix, tablolarında kendi kültür ve medeniyet dünyasının sanatkârlarına ve onların edebî eserlerine de yer verir. Racine ve Voltaire hayranı olan Delacroix (Yetkin 2007: 93); Dante, Shakespeare, Hugo, Byron⁶, Walter Scott, Chateaubriand gibi sanatkârların eserlerinden bazı sahneleri tablolarında canlandırarak edebiyata duyduğu ilgiyi dile getirir.⁷ Ressam ayrıca, George Sand (Fransız romantik yazar 1804-1876), Turquato Tasso (İtalyan şair 1544-1595) ve Frédéric Chopin (Polonyalı piyanist 1810-1849) gibi bazı sanatkârların portrelerini de çizer (<http://www.wga.hu>). Delacroix, bu resimleriyle güzel sanatların karşılıklı aynalar gibi birbirini etkilemesine, kendi sanatı cephesinden örnekler verir. Ancak ressamın bu çalışmaları, “edebiyata fazlasıyla önem verdiği ve bu tutumun da resmin aleyhinde olduğu” düşüncesiyle eleştirilir. Ressamı, resim tarihinin en büyük şairlerinden sayan Rene Huyghe gibi isimler de vardır (Yetkin 2007: 97).

Klasik şairlerimizin bir şahsiyet etrafında yazdığı şiirler Hz. Muhammed, Osmanlı padişahları, vezirler ve paşalarla sınırlıdır. Padişaha ve ricale yönelik şiirlerde, övgüler genel ifadelerle yapılır. Bu şiirlerde, mevcut

5 Yiyecek, çiçek, taş, istiridye gibi doğal, ya da kitap, müzik aleti, mücevher, pipo gibi zekâ ürünü nesnelerin yapay bir atmosferde, bir kompozisyon oluşturacak şekilde tablolara konu edilmesi, resim sanatında “Still live” adı verilen tarzı ortaya çıkarmıştır.

6 Süleyman Nazif’in, “Byron” (*Servet-i Fünun*, 16 Kânûn-ı Evvel 1315, C: XVIII, No: 459, s. 262) başlığını taşıyan bir şiiri vardır (Karakas 1988: 297).

7 Eugene Delacroix, adları sırasıyla anılan ediplerin *İlahî Komedya*, *Hamlet*, *Oriental*, *Sardanapalus*, *Quentin Durward* başlıklı eserlerinden ilhamla tablolar yapar.



şahsi detaylar ve özelliklerden daha çok, övülen şahsiyetin bulunduğu makama yönelik ideal özelliklerden söz edilir. Yenileşen şiirimiz ile birlikte, örneğin Şinasî'nin Mustafa Reşid Paşa'ya yazdığı şiirde, övülen şahsiyetin özellikleri nispeten belirgin hâle gelir ve Paşa'ya has özellikler üzerinde, kısmen durulur. Tevfik Fikret'in şiirleri arasında, bir Fransız şairine (Alfred de Musset) yazdığı şiir de vardır (Parlatır vd. 2004: 231-232). Fikret, sanatını takdir ettiği meslektaşlarına şiirler yazarak, onlara duyduğu hayranlığı dile getirir. Yenileşen Türk şiirinde şairler, bir şahsiyete yönelik şiirler yazarken, yavaş yavaş şahsiyetin detay özelliklerine yer vererek, genel hükümler kullanmaktan kaçınırlar.

Tanzimat ile birlikte Doğu medeniyet dairesinden dikkatlerini ve zihinlerini, yavaş yavaş Batı medeniyet dairesine çeviren Türk şairleri, Batı dünyasının sanatkârlarına yönelik şiirler de yazmaya başlar. Tanzimat ile birlikte Batılı şahsiyetler ve sanatkârlar da şairlerimizin temalarına dâhil olur. Bu şiirler, şairlerin hayranlıklarını ve ilgi alanlarını gösterdiği kadar, Osmanlı'daki medeniyet değişikliğinin edebiyata, şiire yansıyan yönünü de sergiler.

Eugene Delacroix'e bir şiirinde yer veren Süleyman Nazif'in resim sanatı ile olan münasebeti hakkında şu cılız çıkarımlarda bulunabiliriz: Devrinin tanınmış edebiyatçı ve tarihçilerinden Diyarbakırlı Said Paşa'nın oğlu olan Süleyman Nazif, babası Mardin'de görevli iken 1879'da Ermeni bir papazdan (Akyüz 1986: 387) ve Diyarbakır Adliye Müfettişi Ferit Bey'den Fransızca öğrenmeye başlar (Tuncer 1992: 224). Süleyman Nazif, daha sonraki yıllarda Fransızcasını ilerletir. Öğrenilen yabancı dille birlikte, o dilin kültür ve medeniyet dairesine de yeni bir pencere açılır. Süleyman Nazif, 1897'de Jön Türklere katılmak üzere Paris'e kaçar (Kabaklı 1973: 753). Onun Paris'e firarında, Fransızca bilmesi de etkilidir. Burada, sekiz ay kadar kalır (Akyüz 1986: 387).⁸ Paris'te bulunduğu zaman zarfında, Eugene Delacroix'nın da aralarında bulunduğu Batılı ressamın bazı tablolarını müzelerden görmüş olma ihtimali yüksektir. Ayrıca ressamın meşhur "Liberty Leading the People" tablosu, Süleyman Nazif'in de dikkatini çekmiş olmalıdır. Yenileşme dönemi

8 Süleyman Nazif-Saray münasebeti, edebiyat çevresinde şairin şahsiyetine yönelik olumsuz bazı tavırlara yol açar. Bu hususta akla gelen ilk isim, Tevfik Fikret'dir. Tevfik Fikret, bir karşılaşma anında Süleyman Nazif ile tokalaşmayı reddeder. Süleyman Nazif ile tokalaşıp konuştuğu için de, yanında bulunan Yahya Kemal'e sitemde bulunur. Yahya Kemal, 1903-1908 yılları arasında, Paris'teki Jön Türklere Süleyman Nazif hakkında kendisine verdikleri bazı bilgilere *Siyasî ve Edebi Portreler*'de değinir. Süleyman Nazif'in, Murad Bey'i takiben Paris'e geldiği; Ahmed Celeleddin Paşa ile anlaştığı; Murad Bey'in İstanbul'a dönmesinde etkili olduğu; karışıklık olarak da Abdülhamid'den Bursa Mektupçuluğu'nu aldığı şeklindeki söylentiler, Yahya Kemal'in Süleyman Nazif'e yönelik olarak zihnini bulandırır (Beypatlı 1986: 25-26).



aydınımız ve sanatkârimız üzerinde, Fransız İhtilali'ni hazırlayan süreç ve İhtilal'in tesirleri büyüktür. Tanzimat edebiyatı hak, eşitlik, hürriyet gibi kavramlar etrafında şekillenir. Bilindiği gibi bu kavramların kaynağı, Fransız İhtilali'dir. Sadece, Tanzimat ve Meşrutiyet döneminde değil; Cumhuriyet döneminde de aydınımızın ve sanatkârimızın Fransız İhtilali'ne yönelik hayranlığı devam eder. Bir romanda geçmekle beraber şu cümle, bu takdir hissinin kanıtıdır: "Dünyada Fransız İhtilali kadar büyük ve güzel epepe azdır." (Tanpınar 2000: 307). Romantizmin ortaya çıkmasında Fransız İhtilali etkilidir (Kefeli 2009: 32). Mutlakiyet karşısında meşrutiyeti savunan ve Fransa'da bulunduğu zaman zarfında da görünürde meşrutiyet yanlısı olarak çalıştığı belirtilen Süleyman Nazif'in (Banarlı 1987: 1044), "Liberty Leading the People" ressamını Paris'te keşfetmiş olması, ihtimal dâhilindedir. Ayrıca romantik ressamın, "duyusal ve tüyler ürpertici bir egzotizmi sergilediği" Doğu temalı tablolarının da (Parla 1985: 13), Süleyman Nazif'in ilgisini çekmiş olabileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

Celal Nuri İleri, Süleyman Nazif'e yönelik olumsuz tenkidin ağır bastığı bir yazısında, şairin genel olarak bütün romantik sanatkârlardan hoşlandığını belirtir (1995: 50). Süleyman Nazif'in, hakkında bir şiir kaleme aldığı Eugene Delacroix da, Fransız romantik ressamların en önemli temsilcisidir. Ressamın tarihî ve millî konulara bağlılığı da, Süleyman Nazif'in Fransız ressam hakkında şiir kaleme almasında etkilidir.

Süleyman Nazif'in, Fransız bir ressamı şiirine konu etmesi, yenileşen Türk edebiyatının resim sanatına yönelik dikkatlerini göstermesi bakımından dikkate değerdir. Servet-i Fünun döneminin süreli yayınlarında sanat değeri yüksek olmayan, Avrupa kaynaklı çizimlerin altına, resimler ile paralellik gösteren, şiirleri okuyanlarda (ve çizimleri seyredenlerde) şefkat hissi uyandıran, bazen de onların mizah duygusuna seslenen şiirler çıkar. Konuları çizimlerle uyumlu olan bu şiirler, "tablo altı şiir" şeklinde adlandırılır (Özgül 1997). Çizim ile şiiri birleştirmek, çizimden hareketle şiir metni oluşturmak Türk edebiyatında, Servet-i Fünun döneminde görülür. Süleyman Nazif'in, "Bir Serv Ağacından Mülhem" şiirinde olduğu gibi (Karakas 1988: 296), tabiatta mevcut bir nesneden hareketle şiir yazmak da bu dönemin şiir eğilimleri arasındadır.⁹

Tanpınar, Servet-i Fünun şair ve yazarlarında göz hassasının çok gelişmiş olduğunu belirtir. Tanpınar'a göre, Edebiyat-ı Cedide'de resim kuvvetle

9 Bir roman olduğunu unutmaksızın, *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil ile Hüseyin Nazmi'nin, şiir yazma teşebbüslerini hatırlamadan geçemiyoruz. Ahmet Cemil ile Hüseyin Nazmi gökyüzünden ve küçük bir kız çocuğundan mülhem şiirler kaleme alır ancak bu tecrübeleri, daha sonra çocukça bulurlar.



hâkimdir (Güven 2004: 46). Tanpınar, “Edebiyatımızda ilk defa Fikret ve arkadaşlarında ‘görme hassası’yla karşılaş(tığımızı)” söyler (Güven 2004: 55). Tefik Fikret, yağlıboya, suluboya ve pastel resimler yapar.¹⁰ Cenap Şahabettin, şiirlerinde doğal ışığın tabiat üzerinde meydana getirdiği değişimleri, Empresyonist bir ressam gibi tasvir eder. Genel olarak Servet-i Fünun şiirinde, bir peyzaj zevki görülür (Güven 2004: 47). Servet-i Fünun romanında, eşya, mekân ve kahramana yönelik tasvirler gelişir. “Eugene Delacroix” şiirinin yazılmasında, şairinin ilgileri kadar, dönem edebiyatının resim sanatına meyletmesi de etkilidir.

Şiire, Servet-i Fünun topluluğu ile başlayan Süleyman Nazif, yukarıda değindiğimiz hususlar neticesinde, “Eugene Delacroix” başlıklı şiirini yazar. Edebiyat tarihimizde nesirleri ile daha fazla takdir gören Süleyman Nazif, Servet-i Fünun topluluğuna mensup bir şair olarak resim-şiir münasebetinden kendi payına düşeni, “Eugene Delacroix” şiiriyle sergiler.

Eugene Delacroix

Bir ibtisâm-ı teellümde gizlenen feryâd
Nasıl dökerse likâ-yı gamına ebr-i sükût,
Senin de dest-i beyânında bin sürûd-ı samût
Eder tabiata rağmen hayâtlar inşâd
Bir iktihâm-ı dehâetle rûh-ı çalâkin
Zalâm-ı şekki uzaklaştırır serâirden
Bütün serâir-i rûhiye haşrolur birden
Bülendir o kadar k’ar-ı hiss ü idrâkin
Senin elinle tabiat hayât eder inşâd
Birer cihân-ı serâir-penâh olur meşhûd,
Ki rûhlar uçuşur her yerinde pür-heyecân..
Garib feyzine mazhar tabiatın fırçan.
Mesil-i hiss ü hayâlin olurken ey üstâd
Verir telâtum-ı hiss ü hayâle şekl ü vücûd!

İbrahim Cehdi (Kolcu 1999: 700)¹¹

Süleyman Nazif, Fransız ressam Eugene Delacroix’nın adını verdiği şiirine, ressamın sanatını tanımlayarak başlar. Bu tanım, şiirin üçüncü ve dördüncü dizelerinde yer alır. Tanımlamanın esası, bir mukayeseye dayandırılır. Ressama hitap eden Süleyman Nazif onun sanatını, “Senin dest-i beyânında,

¹⁰ Tefik Fikret’in resimleri ve bazı çizimleri, Eczacıbaşı Sanal Müze Tefik Fikret Retrospektifi’nden görülebilir: (<http://www.sanalmuze.org/retrospektif>).

¹¹ Ali İhsan Kolcu, şiirin neşri ile ilgili şu künye bilgisini verir: *İrtikâ Mecmuası*, Nu: 81, 29 Eylül 1316 / 12 Teşrin-i Evvel 1900, s. 128. Şiirin beşinci dizesindeki iktihâm kelimesi, bazı kaynaklarda ibtihâm şeklinde yanlış okunur. Şiire kolaylıkla ulaşılamayacağı düşüncesiyle burada metne yer vermeyi gerekli gördük.



hayatlar tabiata rağmen bin sürûd-ı samût(u) inşâd eder.” diyerek över. Bu ifade, nazariyat ile ilgili beyân ve inşâd kelimeleri dikkat çeker. Beyân açıklama, bildirme anlamına gelir. Kelimenin edebiyat terimi olarak ayrı bir manası vardır: “Manayı ifadeye lafzı açıklığa kavuşturmak için gereken melekeyi kazandıran, duygu ve düşünceleri değişik yollarla ifade etme usul ve kaidelerini inceleyen ilim demektir.” (TDOE 2001: 414).¹² Beyân, maanî ve bedii ile belagat ilmi dâhilinde incelenir. Beyân sahibi kişi, farklı söz ve usullerle ifade etmek istediğini yeterli, etkileyici ve başarılı bir şekilde dile getirir. Şiirde geçen “dest-i beyân” tamlaması, ressamın dehasını ve yeteneğini ifade etmek üzere kullanılır. Burada, fırça sahibine yönelik genel bir övgü ve hakkın teslimi vardır.

İnşat, yüksek sesle konuşmak, manzume/şiir okumak, şarkı söylemek anlamlarına gelir (Arı 2004: 392). Terim olarak karşılığı; bir eseri, metne hâkim olan duygu ve düşüncenin hakkını vererek yüksek sesle okumak demektir. İnşat denildiğinde; bir şiirin vurgusuna, ton ve ahengine, duygu, düşünce ve hayal dünyasına bağlı kalınarak okunması anlaşılır.

Beyan ve inşat terimlerinin yukarıdaki şiirde, resim sanatı dâhilinde kullanılması; Süleyman Nazif’in zihninde, şiir ile resim sanatının ve onların sanatkârlarının yan yana durduğunu gösterir. Resim konulu tenkit yazılarında, bazı eleştirmenler; “tablonun kendileri ile zaman zaman konuştuğundan” söz ederler. Bu ifade, öznenin alıcılarının açıklığını, resim sanatına yönelik dikkatlerini ifade ettiği kadar, ressamın dehası; sanatının gücü; canlandırma yeteneği ile ilgilidir. “Beyân” ve “inşâd” kelimelerini kullanan Süleyman Nazif, Delacroix’nın resmettiği figürleri canlandırmada ne kadar başarılı olduğunu, bu kelimelerle ifade eder. Servet-i Fünûn döneminde, resim eleştirisine yönelik dikkatler gelişmediğinden ve alanın terimleri bizde henüz şekillenmediğinden (Duben 2007), en önemlisi de resim eleştirisine yönelik sınırlı formasyonundan dolayı edip Süleyman Nazif’in kendi alanının terimlerine yaslanması tabiidir.

Ressamın karakteristik yönlerinden biri, “kompozisyonlarındaki dinamik titreşimler, çizginin ve kütlenin devinimi, vücutların Barok sanata uygun düşen kargaşalar”dır (Hauser 1984: 183-184). Bu özellik ile şiirde geçen, “Rûhlar uçuşur her yerinde pür-heyecân” dizesi ile uyumludur.

Ressam ve sanat tarihçisi Adnan Turani, Eugene Delacroix’nın yazı yazar gibi bir anlatım ve fırça kullanımına sahip olduğunu belirtir (1992: 504). Süleyman Nazif’in ressama yönelik değerlendirmeleri ile bu tespit örtüşür.

12 Tanım, *Türk Dünyası Ortak Edebiyatı'nın Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, C: 1'den alınmıştır.



"Bir ibtisâm-ı teellümde gizlenen feryâd, likâ-yı gamına nasıl dökerse ebr-i sükût" ifadesi, ressamın yeteneğini tasdiklemek üzere başvurulmuş bir kıyas unsurudur. Burada elemi, tebessümünün arkasına gizlemeyi başaran bir feryattan bahis vardır. Elem-feryat kelimeleri birbirleriyle uyumluyken; tebessüm, bu kelimelerle tezat oluşturur. "İbtisâm-ı teellüm", elemi ağır bastığı bir çehreyi tanımlar. Şiirde geçen bu ifadelerine somut bir karşılık arayacak olursak, Samipaşazade Sezai'nin *Pandomima* hikâyesinin kahramanı Pascal hatıra gelir. Dizede, duygu hâli olarak elem ağır basar. Ancak bu elem, sahibi tarafından başarılı bir şekilde perdelenir.

"Senin dest-i beyânında, hayatlar tabiata rağmen bin sürûd-ı samût(u) inşâd eder." ifadesine, ressamın "Young Orphan Girl in the Cemetery" (Yetim Genç Kız Mezarlıkta) tablosu, uygun bir örnek oluşturabilir (Resim 5). Tabloda çehresinin bütününi göremediğimiz genç kızın, gökyüzüne odaklanmış bakışları, aralık dudakları, kederli ve korku dolu yüz ifadesi kendisini izleyenlerde bir teessür fırtınası estirir. Tanpınar, öğrencilerine romantizmin insana bakışını: "Romantizm 'Ben insan ızdırabının azabını severim.' " cümlesiyle aktarır (Güven 2004: 55). Fransız ressamın tabloları, Tanpınar'ın bu ifadesi ile uyumludur.

Sürûd: Şarkı, türkü demektir. Adı anılan tablodaki genç kızın çehresine hâkim ifade, "sürûd-ı samût" tamlaması ile örtüştürülebilir. Ressam, çehreye hâkim olan bu ifade ve pozu hatırlatan başka benzer duruşları, "A Mad Woman" ile "The Massacre at Chios" tablolarında da kullanır.



(Resim 5) Yetim Genç Kız Mezarlıkta 1824

Süleyman Nazif, şiirin beşinci ve altıncı dizelerinde ressamın dehasını metheder: "Rûh-ı çâlâkin bir ibtihâm-ı dehâetle serâirden zalâm-ı şekki



uzaklaştırır". Bu dizelerde vurgu yapılan husus, ressamın dehâeti: deha sahibi olmasıdır. Delacroix, bazı Fransız tenkitçiler tarafından döneminin en üstün sanatçısı olarak anılır (McWilliam 2011: 335). Süleyman Nazif, ressamın seri fırça darbelerinin, bilinmezliklerin üzerindeki perdeyi kaldırarak, şüphe karanlıklarını yok ettiğinden söz eder. Burada, bir tablonun ortaya çıkması, yavaş yavaş belirgin, görünür hâle gelmesi ifade edilir. Serâirin aydınlanması, şüphe karanlığının ortadan kalkması ressamın, tuval üzerindeki çizimleri ile gerçekleşir. Anlatıcı, bu mısralarda ressamın resim çalışmalarına sanki tanıklık etmişçesine bir tasvir yapar.

Yedinci ve sekizinci dizelerde, Delacroix'nın sahip olduğu duygu dünyası ve anlama yeteneği, yüceltilir. Bütün ruhların sırlarının, ressamın tablosunda bir araya geldiği ifade edilir.

Süleyman Nazif'e göre; Fransız ressamın fırçası, tabiatın garip bir feyzine mazhardır. "Garip feyz" ile ressamın akıl almaz, olağanüstü, harikulade yeteneği ve verimliliği kastedilir. Ressamın mümbit olduğu, sanat tarihi çevresinde tasdik edilir (Yetkin 2007: 93). Ressam hakkında konuşan eleştirmenler, onun sanatının gücünü hafızaları canlandırma özelliğine bağlar. Ressam, tablolarında "olağanüstü canlı bir atmosfer hissi yaratarak hafızaya gelişigüzel ayrıntılardan kurtulmak imkânı verir; kompozisyona egemen ruh hali ile form arasındaki kusursuz simetriyi somutlaştıran bir atmosfer duygusu" yaratır (McWilliam 2011: 335).

Şiirin sonunda Süleyman Nazif, hatipliğini öne çıkarmak istercesine ressama, "Ey üstâd" diyerek seslenir. Ressamın his ve hayalleri, coşkulu bir şekilde akıp giderken, bunların çarpışarak kaynaşmalarından şekillerin ve varlıkların oluştuğu ifade edilir.

Şiirin, "Ki rûhlar uçuşur her yerinde pür-heyecân" dizesi, bizleri Delacroix'nın tablolarından "Apollo Victorious over Python", ya da "Sketch for Peace Descends to Earth" çalışmalarına götürebilir.¹³ Aslında Delacroix'nın figürleri, daha çok yeryüzü ile bağlantılıdır. "Pür-heyecan" sıfatı ise, ressamın birkaç tablosu dışında bütün tablolarındaki hâkim olan duyguyu tavsif eder. Süleyman Nazif'i, Delacroix'e hayran bırakan da zaten ressamın heyecan, coşku, çaresizlik, tükenmişlik, bekleyiş, acizyet, ızdırap, teessür, korku, şaşkınlık, hayret gibi duyguları, portrelerinin, figürlerinin yüzlerine ve bedenlerine aktarma başarısıdır. İfadesiz çehreler ve hareketsiz figürler, ressamın tablolarında, sayıca azdır.

Süleyman Nazif'in şiirinde, Eugene Delacroix'nın tablo adlarına değinilmez ve ressamın şahsiyetine yönelik ayırt edici bireysel özelliklerden

13 İlk eser, Louvre Müzesi'nin Apollon Galeri'sindeki tavan freski, ikincisi ise Küçük Saray olarak da tanınan Petit Palais'tedir.



de söz edilmez.¹⁴ Şiirde, ressamın sanatını ve yeteneğini öven, detaya inmeyen genel söyleyişler vardır. Şiirin başlığı değiştirilip zirvedeki Batılı bir başka ressamın adı yerleştirilse, şiirin içeriği ile başlık arasında herhangi bir uyumsuzluk meydana gelmez. Klasik şiirimizin vezirlere, paşalara yönelik methiyelerinde olduğu gibi, burada da şahsa yönelik detay bilgiler mevcut değildir. Şiir, bu bakımdan geleneksel şiir zihniyetimizin devamı şeklinde görülebilir. Ancak Süleyman Nazif, bu şiiri ile Türk şiirinin temasını genişletir. Bu genişletmeyi, kendi sınırları içinde, dönemi ile birlikte değerlendirmek gerekir. Serair ile tabiat kelimeleri, şiirde üç defa geçer. Son iki mısradaki, "hiss ü hayâl" iki kez kullanılır. Dördüncü mısradaki, "eder tabiata rağmen hayâtlar inşâd" ifadesi, dokuzuncu mısradaki, "Senin elinle tabiat hayât eder inşâd" şekline dönüştürülür. Bu tekrarlar, şiirin gücünü zayıflatır. Şiiri oluşturan kelimeler, ahenkli bir okuyuşa imkân tanıyacak şekilde yerleştirilmemiştir. "Garib feyzine mazhar tabiatın(,) fırçan" dizesinde, virgül kullanılmadığı için çetrefil, karmaşık bir diziliş mevcuttur. "Garip feyz", alışılmadık verimlilik, görülmemiş yetenek karşılığında kullanılmıştır. Ancak, oldukça genel bir ifadedir.

Yahya Kemal, Süleyman Nazif'in eski dile olan bağlılığını özellikle vurgular, onu bu dil anlayışından koparmanın mümkün olmadığını belirtir (Yahya Kemal 1986: 27). Yukarıdaki şiir, hem şairinin hem de Servet-i Fünun döneminin dil anlayışını yansıtır. Şiirde, "k'ar-ı hiss ü idrâk", "cihân-ı serâir-penâh", "mesil-i hiss ü hayâl", "telâtum-ı hiss ü hayâl" gibi zincirleme tamlamaların varlığı dikkat çeker. Bu tarz tamlamalar, Servet-i Fünun şiirinin olduğu kadar, Süleyman Nazif'in de üslup özelliklerindedir.

Şiirdeki söyleyiş edası hakkında, İsmail Habib Sevük'ün değerlendirmelerine bakmak, isabetli olur. İsmail Habib, kendi kendisini yetiştiren Süleyman Nazif'in çok zeki olduğunu vurgulayarak onun şiirlerini, nesirlerine nazaran zayıf bulur. Süleyman Nazif'in şiirleri hakkında İsmail Habib, şu tespiti yapar: "Servet-i Fünun'a yazdığı garamî¹⁵ manzumelerde onu nazma yeni başlamış, genç, zayıf, marazî, öksürüklü bir kimse sanırsın", "şiir gene haykırmıyor, öksürüyor" (Sevük 1944: 277). Kendisinden sonra gelen edebiyat tarihçilerimiz İsmail Habib'in bu hükümlerini tekrar ederler. Şairimizin kuvvetli nesri, şiirinin aleyhindedir. Edebiyat tarihçilerimiz, onun nesirlerindeki söyleyiş kudretini, şiirlerinde de duymaya çalışır.

14 Burada Charles Baudelaire'in "Eugène Delacroix'nın Resminden Esinlenerek" şiirini anma ihtiyacını duyduk (Baudelaire tarihsiz: 284). Şaire ilham kaynağı olan tablo, Delacroix'nın, İtalyan şair Turquato Tasso'yu resmettiği "Tasso Akıl Hastanesinde" tablosudur.

15 Garam: Aşk, seveda.



Süleyman Nazif'in yukarıdaki şiirine hâkim olan ifade, vatan temalı şiirlerinden tamamıyla farklıdır. Şairin vatan konulu şiirleri, "gözyaşları, feryatlar, sitemler, isyanlar, istikbale dair endişelerle doludur." (Karakaş 1988: 198). Süleyman Nazif, Fransız ressamın sanatını, vatan konulu şiirlerinin aksine hayranlık ifadelerinin hâkim olduğu sakin bir söyleyişle ile tanımlar.

Şair hakkında bir eserde, Süleyman Nazif'in duygu dünyasına dair şu bilgileri ediniriz: Süleyman Nazif'in eserlerinin özelliği, "âteşin" olmasıdır. Sanatkârın coşkun bir şahsiyeti vardır. Bütün coşkun şahsiyetlerde olduğu gibi Süleyman Nazif de, muhabbet ve nefretlerinde ölçüsüzdür (Karakaş 1988: 154). Ona ait "kinim, dinimdir" sözü de, Süleyman Nazif'in mutedil bir tabiatının olmadığını gösterir. Süleyman Nazif'in, "muhabbet veya nefretlerinden doğan heyecanları, millî ihtirasları ve kinleri, hassas kalbi", onun hislerinin daha fazla tesirinde kalan bir sanatkâr olduğunu gösterir (Karakaş 1988: 157). Edebiyat tarihçilerimizden İsmail Hikmet Ertaylan, Süleyman Nazif'in fikirlerini parlak, hislerini ateşli, heyecanlarını taşkın olarak nitelendirir (2011: 824). Bu bilgileri, hakkında şiir yazdığı ressamın şahsiyeti ve tabloları ile birleştirmek, Süleyman Nazif'in romantik bir Fransız ressamına övücü mahiyette neden şiir yazdığı noktasında bize yardımcı olur. İfade vasıtaları farklı olmakla beraber, genelde duyguların hissedilişi ve eserlere aktarılması noktasında her iki sanatkâr da benzer bir coşkunluk seviyesine sahiptir. Eugene Delacroix'nın en belirgin özelliği, "tutkularını akılla denetleyen bir romantik" (Yetkin 2007: 97) olmasıdır. Süleyman Nazif'i, Eugene Delacroix'nın tablolarındaki duygu yoğunluğu ve bunların yetkin bir şekilde aktarımı etkiler. Süleyman Nazif'i, Fransız ressama yaklaştıran husus, ressamın tablolarındaki duygu coşkunluğudur. Ayrıca, Eugene Delacroix'nın Türklere ve Şark dünyasına oryantalist bir yaklaşımla da olsa tablolarında yer vermesi, Süleyman Nazif'in bu Fransız romantik ressama ilgi duymasının bir diğer sebebidir.

Süleyman Nazif'in şiirinde ressam Delacroix'nın, şahsiyet özellikleri, ya da ressam kimliği genel özellikleriyle şiirin imkânları ölçüsünde verilir. Şair, hayranı olduğu ressamın sanatına beslediği olumlu düşüncelerini, övgüyle okura aktarır. Şairimizin Delacroix'e yazdığı bu şiir, şiir-resim arasında kurduğu ilgi ve Türk şiirini tematik açıdan genişletmesi bakımından dikkate değerdir. Türk şiirine Batılı bir ressamı konuk eden Süleyman Nazif, "Romantizmin prensi"ne, "sen" diyerek hitap eder. Bu ifade şekli, şiirde kısmen doğal ve samimi bir atmosfer yaratır. Süleyman Nazif'in bu şiirindeki söyleyiş ile Tefik Fikret'in "Müse İçin" şiirindeki havanın genel

olarak benzerliği dikkat çekicidir. Fikret'in şiirinde de aynı samimi ve rahat tavır vardır.¹⁶

İsmail Habib, Süleyman Nazif'in şahsiyeti hakkında şunları da yazar: "Nazif'in ruhu sanatkârdır, içi coşkundur, kalbi büyük şeylerle dalgalıdır." (Sevük 1940: 408). Yahya Kemal, Süleyman Nazif'in başlıca karakter özelliğinin, "heccâvâne ihtirâs" olduğunu söyler (Beyatlı 1986: 27). Süleyman Nazif, Fransız ressamı överken özellikle onun sanatının coşkusuna vurgu yapar. "The Massacre at Chios"¹⁷, "Greece on the Ruins of Missolonghi"¹⁸ tablolarının da ressamı olmasına rağmen, Süleyman Nazif, Eugene Delacroix'nın şahsiyetinde ve sanatında, kendi karakter özellikleri ile örtüşen yönler görmüş olmalıdır. Eserlerinin esası "tutku" olan Delacroix (McWilliam 2011: 339), Süleyman Nazif'in kalemini harekete geçirmiştir.

Sonuç olarak Süleyman Nazif, Batı resim sanatına yönelik dikkatlerinden daha çok, Eugene Delacroix'nın sanatına duyduğu ilgi ve hayranlıktan dolayı, bu Fransız romantik ressamı hakkında bir şiir yazarak, Modern Türk Şiiri'nin temasını genişletme yolunda bir adım atar.

Eugene Delacroix'nın Türklerle ilgili resimlerinden bazı örnekler:



Dinlenen Türkler (1825-30)



Atını Eyerleyen Türk (1824)

16 Fikret'in şiiri, 1311 tarihini taşır (Parlatır vd. 2004: 232).

17 "Sakız Adası Katliamı" 1824.

18 "Yunanistan'daki Missolonghi Harabeleri" 1826. İki tablonun tarafları da Yunanlılar ve Osmanlılardır. Tarihi iki tabloda da, Yunanlılar mazlum olarak gösterilir. Tabloların ilki Louvre, ikincisi Bordeaux'daki Musee des Beaux-Arts'da sergilenmektedir (<http://www.wga.hu/index1.html>).



Türk Atlı (1834)



Züleyha ve Selim (1857)

Kaynaklar

- Arı, Ahmet (2003), "Fesâhat", "İnşâd", *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, C: 2, C: 3, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Akyüz, Kenan (1986), *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi (1860-1923)*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Banarlı, Nihad Sami (1987), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*, C: 2, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Baudelaire, Charles (tarihsiz), *Kötülük Çiçekleri*, Türkçesi: Erdoğan Alkan, Varlık Şiir.
- Beyatlı, Yahya Kemal (1986), *Siyasî ve Edebî Portreler*, 3. Baskı, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul.
- Duben, İpek (2007), *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Ertaylan, İsmail Hikmet (2011), *Türk Edebiyatı Tarihi I-IV*, Haz.: Abdullah Uçman vd., Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Farting, Stephen (2007), *Ölmeden Önce Görmeniz Gereken 1001 Resim*, Editör: Erkan Doğanay,
- Güler, Güven (2004), *Tanpınar'dan Yeni Ders Notları*, Yayına Haz: Hayri Ataş, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Hauser, Arnold (1984), *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Çev.: Yıldız Gölönü, Deniz Kitabevi, İstanbul.
- İleri, Celal Nuri (1995), *Dil ve Edebiyat Yazıları*, Haz.: Recep Duymaz, Kitabevi, İstanbul.
- İnankur, Zeynep (1997), *XIX. Yüzyıl Avrupasında Resim ve Heykel*, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.



- Kabaklı, Ahmet (1973), *Türk Edebiyatı*, C: 2, Türkiye Yayınevi, İstanbul.
- Karakaş, Şuayip (1988), *Süleyman Nazif*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Kefeli, Emel (2009), *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*, Akademik Kitaplar, İstanbul.
- Kolcu, Ali İhsan (1999), *Türkçede Batı Şiiri 1859-1901*, Gündoğan Yayınları, Ankara.
- McWilliam, Neil (2011), *Sanat-Ütopya Mutluluk Hayalleri: Sosyal Sanat ve Fransız Solu (1830-1850)*, (Çev: Esin Soğanclar), İletişim Yayınları, İstanbul.
- Özgül, Metin Kayahan (1997), *Resmin Gölgesi Şiire Düştü Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Parla, Jale (1985), *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Parlatır, İsmail-Çetin, Nurullah (2004), *Tevfik Fikret Bütün Şiirleri*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Sevük, İsmail Habib (1942), *Tanzimat'tan Beri I Edebiyat Tarihi*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988), *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2000), *Huzur*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- TDOE (2001), "Beyân", *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü*, C: 1, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Tuncer, Hüseyin (1992), *Arayışlar Devri Türk Edebiyatı II Servet-i Fünun Edebiyatı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Turani, Adnan (1992), *Dünya Sanatı Tarihi*, Dördüncü Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Yetkin, Suut Kemal (2007), *Büyük Ressamlar*, Palme Yayıncılık, İstanbul.
- Yıldırım, Tahsin (2006), *Edebiyatımızda Müstear İsimler*, Selis Kitaplar, İstanbul.
- Young Orphan Girl in the cemetery (<http://www.louvre.fr>) Erişim: 11.01.2010
- The Turk with a Saddle, Turk smoking on a Divan (<http://cartelen.louvre.fr>) Erişim: 11.01.2010.
- (<http://www.musee-delacroix.fr>) Erişim: 11.01.2010.
- (<http://www.wga.hu>) Erişim: Ocak-Şubat 2010.
- (<http://kimdir.cix1.com/resimler/suleyman-nazif.jpg>) Erişim: 23. 02. 2010.
- (<http://www.milliyet.com.tr/2002/01/15/pazar/yazulku.html>) Erişim: 24. 02. 2010.
- The dying Turk (<http://www.mfa.org>) Erişim: 24. 02. 2010.
- Turk Saddling a horse (<http://www.metmuseum.org>) Erişim: 24. 02. 2010.
- Turkish rider (<http://www.artic.edu>) Erişim: 24. 02. 2010.
- Selim and Zuleika (<http://www.kimbellart.org>) Erişim: 24. 02. 2010.

Yazma Eserlerde Fiziksel Niteleme

Fatih RUKANCI*

ÖZ

Türkiye’de yazma eserlerin bibliyografik denetimine ilişkin yapılan çalışmalar çoğunlukla projelerle gündeme gelmiş ve günümüze kadar birçok yazma eser kataloğu yayınlanmıştır. Bu çalışmalar yazma eserlerin tespiti açısından oldukça önemlidir ancak özellikle fiziksel / sanatsal tanımlamalar açısından yetersiz kalmaktadır. Bu yetersizlik yazma eser kataloglanması işlemlerinde çalışanların yazma eserlerin fiziksel nitelemesine ilişkin yeterli bilgiye sahip olmayışından kaynaklanmaktadır. Nitekim yazma eserlerin bibliyografik nitelemesi, özellikle de fiziksel özelliklerinin tüm yönleriyle ortaya koyularak eserin sanatsal açıdan taşıdığı değer yansıtılması ayrı bir uzmanlık alanıdır. Makalenin amacı özellikle Osmanlı dönemi yazma eserlerinin fiziksel tanımlamalarına ilişkin temel bilgiler vermek ve katalog kayıtlarında bir standart oluşturulmasına kaynaklık etmektir. Katalog kayıtlarındaki bu standartlaşma daha nitelikli katalog kayıtları ile yazma eserlerimizin hizmete sunulmasına katkıda bulunacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yazma eserler, fiziksel niteleme, kataloglama, Osmanlı dönemi, yazma eserler.

ABSTRACT

Physical Qualification of Manuscripts

Studies on bibliographic control of manuscripts in Turkey have mostly become a current issue, and several manuscript catalogues have been published until today. These studies are quite important in qualifying manuscripts; however they are insufficient especially for physical/ artistic descriptions. This insufficiency results from the workers’ lack of enough information on physical description of manuscripts in cataloguing. Bibliographic description of manuscripts, especially to

* Doç. Dr., Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü.
e-posta: frukanci@gmail.com; rukanci@humanity.ankara.edu.tr



determine all physical characteristics and to reflect the artistic value of the work, is a different field of expertise. The purpose of the article is to give basic information on physical qualifications of manuscripts belonging to the Ottoman period and to be a source for creating a standard in catalogue records. This standardization in catalogue records will contribute to presenting catalogue records of high quality and manuscripts into service.

Key Words: Manuscripts, physical description, cataloguing, the Ottoman period, bibliographic control.

Giriş

Yazma eserler ya da el yazmaları kütüphanecilerin ya da yeni unvanlarıyla bilgi ve belge yöneticilerinin bibliyografik niteleme esnasında çoğu zaman zorlandıkları, matbu eserlere oranla daha fazla zaman, tecrübe, birikim ve uzmanlaşmaya gereksinim duydukları yapıtlardır. Zira yazma eserleri matbu eserlerden ayıran tek özellik onların elle üretilmiş olmalarıdır. Yazma eserlerin üretildiği dönemlerde eserin oluşturulmasındaki yoğun emek, kâğıdın pahalı bir hammadde olması, kitabın üretilme nedeni, süslemeler gibi bir dizi faktör yazma eserleri matbu eserlerden farklı ve daha değerli kılmaktadır. Elle yazılmaları ve çoğu kez süslenmeleri ise aynı başlıkta aynı müellif tarafından üretilmiş olsalar bile yazma eserlerin hem birbirinden farklı olmalarını ve bu bağlamda da aynı zamanda nadir olma özelliğini taşımalarını da beraberinde getirmiştir. Yazma eserlerin nadir olmaları elle yazılıp süslenmelerinin yanı sıra günümüze kadar ulaşabilmiş nüsha sayısının azlığından kaynaklanmaktadır. Nadir olma özelliklerine bir de üzerindeki eşsiz güzellik ve estetiğe sahip süslemeler (tezyinat) eklendiğinde yazma eserlerin, özenle korunarak gelecek kuşaklara aktarılması gerekli kültür hazineleri arasında yerini almış olması son derece doğaldır. Bu çalışmada özellikle Osmanlı dönemi yazma eserlerinin korunmasına da dolaylı olarak işaret eden, esere maddi ve manevi değer katan özelliklerin belirtildiği ya da onların farklı işlemlere tabi tutulması konusunda uyarıların yer aldığı fiziksel niteleme ya da tanımlama işleminde dikkat edilmesi gereken noktalara değinilecektir. Fiziksel nitelemede verilen bilgiler matbu eserlerin aksine yazma eserlerde eserin gerçek değerini ortaya koymada önemli bir yer tutmaktadır. Yazma eserlerin fiziksel nitelemesini tam ve doğru olarak yapabilmek için yazma eser terminolojisine bağlı kalarak eserin taşıdığı özellikleri bu terminoloji çerçevesinde tanımlayabilmek gerekmektedir. Bu da yazma eserlerin fiziksel özelliklerinin bilgi ve belge yöneticileri tarafından kolaylıkla fark edilebilmesi ve fark edilen bu özellikleri ortak terimler aracılığıyla katalog kayıtlarına aktarabilme yetisini zorunlu kılmaktadır.



Günay Kut'un da belirttiği gibi;

“Osmanlı dönemi yazma eserlerinden Türkçe olanlar tarih olarak 600 yıl geriye götürülebilir. Bu geriye gidiş Arapça ve Farsça eserler için İslamiyet'in ilk dönemlerine kadar uzanmaktadır. Yazma eser kataloglarının belli başlı amacı bir koleksiyonda veya bir kütüphanede mevcut olan eserlerin kullanımını teşvik etmek ve böylece onları koruyarak araştırmacıların hizmetine sunmaktır. Yazma eserin her yönü ile tavsifi ve tanımlanması uzmanlık işidir. Son zamanlarda Batının bu uzmanlık dalına codicology dediği, bu işi yapan kişileri de codicolog olarak adlandırdığını biliyoruz. Türkçesi ile yazma-bilim ve bu konunun uzmanına yazma-bilimci diyebileceğimiz bu bilim dalı gerçekten de oldukça geniş bir bilgi birikimi gerektirir. Diğer ülkelere göre Türkiye'deki yazma eserler sayı bakımından çokluğu yanı sıra nitelik açısından da yadsınamayacak derecededir. Minyatürlü eserler, tezhipli eserler, müellif hattıyla olanlar, ünlü hattatların elinden çıkanlar, dünyada sadece bizde olanlar, çok eski dönemlere ait olanlar gibi sınıflayabileceğimiz bu yazma eserlerimizi öncelikle kendi bilim adamlarımıza, genç araştırmacılara ve dolayısıyla dünya literatürüne tanıtmamız öncelikle yapılması gereken bir iş olmalıdır” (1999: 78-82).

Konuyu bu bağlamda ele alacak olursak ülkemiz çok sayıda ve nitelikli el yazması esere sahip olduğu halde bu eserlerin tüm yönleriyle kataloglanıp gerçek değerlerinin yansıtıldığı fiziksel nitelemelerinin yapılabildiğini söylemek mümkün değildir. Bu çalışmada belirtilecek olan fiziksel niteleme codicology'nin temelini oluşturmaktadır. Zira codicology yazma eserlerin fiziksel özelliklerinden faydalanarak onları tanımlayabilmeyi amaçlayan bir bilim dalıdır. Bilgi ve belge yöneticilerinin yazma eserlerin bibliyografik denetiminde uzman olarak çalışabilmeleri için söz konusu bilim dalına ilişkin yeterli bilgi ve tecrübeye sahip olmaları gerekir.

1. Fiziksel Niteleme Alanları

Yazma eserler içeriklerinin yanı sıra fiziksel özellikleriyle matbu eserlerden çok daha farklı bir noktada değerlendirilir. Zira birçoğu döneminin kitap sanatına ilişkin özgün değerler taşımaktadır. Bayraktar'a göre

“basma eserlerden çok farklı olan yazmaların tasnif ve kataloglanmasında çeşitli güçlüklerle karşılaşılmaktadır. Bunlardan birincisi kütüphanelerimizdeki yazmalardan çoğunun devrin ilim dili olan Arapça, bir kısmının da edebiyat dili olan Farsça yazılmış olmasıdır. Diğer bir güçlük de, kitabın bibliyografik künyesinin tespitinin basma eserlerdekine nazaran çok farklı bir çalışmayı gerektirecek şekilde olmasıdır ve nihayet kataloglanmasındaki değişik usuller kütüphanecilik yönünden özel bilgi ve ihtisası gerektirmesidir”(1974: 101).



AAKK 2' (Anglo-Amerikan Kataloglama Kuralları 2)'ye göre yazma eserlerde fiziksel nitelendirme alanları:

- a) Yaptın Uzunluğu (Örn. Sayfa, cilt, slayt, harita vb. sayısı)
- b) Başka Fiziksel Ayrıntılar (örn. Resim, harita vb.)
- c) Boyutlar (boy, boy-en, çap vb.)
- d) Birlikteki Belgeler (Keseroğlu 2006: 74)

olarak belirtilmiştir. Ayrıca fiziksel nitelendirmede bilginin ana kaynağı herhangi bir kaynaktır. Kataloglamanın amacına göre ikinci düzey nitelendirme seçilebilir. Bu kurallar isteğe bağlı eklemeleri içerir. İkinci düzey nitelendirme işlemi, kataloglanacak belgedeki gerekli bütün bilgileri içermeyi amaçlar (Keseroğlu 2006: 323-324). Bu bağlamda yazma eserleri kataloglayacak uzman yalnızca kitaptaki unsurlarla yetinmemeli, fiziksel özellikler hakkında ayrıntılı bilgiler edinebileceği danışma kaynaklarını da kullanmayı çok iyi bilmelidir.

Yazma eserleri matbu eserlerden farklı kılan fiziksel özellikler ya da katalog kaydında yazma eserin fiziksel tanımlanmasında detaylı bilgileri verilmesi gereken bölümler 10 başlık altında toplanabilir:

1. Cilt özelliği
2. Tezhip /Tezyinat
3. Minyatür özellikleri
4. Kâğıt boyutu ve yazı alanı
5. Kâğıt türü, rengi ve filigran bilgisi
6. Sayfa, satır ve/veya sütun sayısı (düzeni)
7. Yazı türü
8. Mürekkep rengi ve özellikleri
9. Rakabe/Derkenar/Şukka
10. Kitabın fiziki durumu (kondisyonu)

1.1. Cilt Özelliği: Cilt; bir kitap, mecmua veya bir defterin yaprak ve formlarını dağılmaktan korumak ve sırasıyla bir arada topluca bulundurmak için, üzeri deri, kâğıt, plâstik ve bez gibi şeylerle kaplı mukavvadan yapılan kapak anlamına gelmektedir. Ayrıca bir eserin kitap halinde basılan ve bir sayı ile birlikte söylenen kısımlarından her birine de cilt denir. Ciltçilik ise elle yazılmış veya basılmış bir eserin sayfalarını bir araya toplayıp son biçimini vermek, kitabı hem süsleyecek, hem dış etkilerden koruyacak sert veya yumuşak bir kapak geçirmek için uygulanan işlemlerin tümünü kapsayan sanat dalıdır. Bu sanatla uğraşanlara mücellid adı verilir.

Yazma eserlerimizde cilt özelliği en çok dikkat çeken ve yazma eserin maddi değerine doğrudan etki edebilecek fiziksel özelliktir. Cilt konusunda tanımlayıcı bilgiler verilirken yazma eser uzmanının bu konudaki deneyimi



ve ayrıntıya inebilecek düzeydeki bilgi birikimi (özellikle terminoloji bilgisi) bu alanın niteleyici tanımında belirleyici faktör olarak ön plana çıkar. Katalog kayıtlarında cilt özelliğine ilişkin aşağıdaki belirteçler yazma eser terminolojisi çerçevesinde ortaya koyulup eserin cildine ilişkin tanımlayıcı ifadelerin katalog kaydına yansıtılması gerekir. Bu belirteçler şunlardır:

- Cilt sayısı (*Eserin kaç ciltten oluştuğu, ya da eserin kaçınıc cilt olduğu bilgisi: Mecmua tarzındaki yazma eserler birkaç ciltten oluşabilir. İncelenen eserin sonradan ciltlenebildiği olasılığını dikkate alarak içeriğini, başlangıç ve sonuç kısımlarını tespit etmeli başka eserlerle birleştirilip birleştirilmediğinden emin olmalıyız. Eserin "tam"lığının belirtilmesi açısından önemli bir alandır*),

- Cildin yapıldığı malzeme / malzemelerin türü (*Deri, kumaş, mukavva, lake vb.*),

- Cildin bölümleri ve bu bölümler üzerindeki süslemeler hakkında bilgi (*Miklep, sertab, şemse, köşebent, salbek, bordür, zencirek özellikleri ile süsleme üslup ya da tarzları*),

- Cildin rengi ya da renkleri (*Ciltte hakim olan renk ya da renklerin belirtilmesi*),

- Cildin fiziksel kondisyonu (*Cildin solmuş ya da yıpranmış bölümleri ya da sağlam olduğu bilgisinin verilmesi*),

- Cildin yapım tarihine ait tahmini bilgi (*Cildin ait olabileceği dönem ya da yüzyıl*)

Yukarıda belirtilen alt alan bilgilerinin tam ve doğru olarak kaydedilebilmesi yazma eser türleri ve süsleme unsurlarının zenginliği göz önüne alındığında oldukça zor bir iştir. Bu alanların kaydedilmesi söz konusu nedenle birçok katalog kaydında ya önemsenmediği için ya da katalog kaydını yapan kişinin bilgisizliğinden dolayı eksik bırakılmıştır. Eğer incelenen yazma eser sözgelimi Osmanlı dönemine ait bir kitap ise kataloglama esnasında cilt özelliği hakkında yeterli tespitler yapılabilmesi için Osmanlı dönemi cilt sanatının hangi dönemde başlayıp nasıl bir gelişim gösterdiği konusunda en azından ciltlerin hangi malzemeden yapıldığı, hangi süsleme unsurlarının yer aldığı, hangi renklerin kullanıldığı ve bunların yüzyıllar arasında geçiş ve gelişimleri hakkında en azından (genel olarak) aşağıdaki bilgilere sahip olunması ya da ulaşılabilmesi gereklidir:

Osmanlı devletinde ustaca yapılmış ciltlere ilk kez Sultan II. Murat döneminde (1421-1451) rastlanır. Osmanlıların diğer bütün sanatlarda olduğu gibi cilt sanatında da yeni bir üslub sahibi oldukları ve bunu da XV. yüzyılda Fatih Sultan Mehmet döneminde gerçekleştirdikleri görülmektedir. Osmanlılardaki cilt sanatı, Fatih için hazırlanmış kitaplarla gelişmeye başlar ve süsleme motiflerinde önceki dönemlere ve diğer Müslüman ülkelere göre yenilikler meydana getirilir (Başbakanlık ... 1997: 197).



Kitap sanatının koruyuculuğunu babasından devralan Fatih Sultan Mehmet döneminde (1451-1481) Türk ciltçiliği kendine özgü bir karakter kazanmaya başlamıştır. İslam ciltçiliğinde rugani¹ teknikte bilinen ilk örnek de bu döneme aittir (Tanındı 1997: 348). Fatih Sultan Mehmet zamanından kalma ciltlerde Anadolu Selçuklu etkisi açıkça görülür. Ancak Fatih'in özel kütüphanesi için yazılan kitaplar hattıyla, tezhibiyle, cildiyle, hatta kâğıdıyla Türk kitap sanatında o döneme damgasını vuran başlı başına bir üslup oluşturarak yeni bir sanat çığırını açmışlardır. Fatih döneminin ciltleri Timurlular, Karakoyunlular, Akkoyunlular ve Memluklar'ın son dönemlerinde yapılanlarla benzerlik gösterse de üslupları farklıdır. Fatih döneminde Saray Cilthanesi'nde yapılmış olan ciltler, klasik Türk cilt sanatının özgün bir karaktere ulaştığını göstermektedir. Bu döneme ait ciltlerde, hatayi, rumi, bulut motiflerinin kullanıldığını görmekteyiz. Ciltlerin altınla süslenişi gibi, katı tekniği² ile derinin oyularak, farklı renkteki zemin üzerine yapıştırıldığı da görülmektedir. Bazı ciltler ise içlerine ebru veya renkli kâğıt da yapıştırılarak süslenmiştir. Fatih Saray Nakışhanesi'nde yapılmış olan ciltlerde çoğunlukla siyah deri kullanılmıştır. Şemse dilimli, mekik biçiminde ve salbek³lidir. Dilimli yuvarlak şemseli olanlar da vardır. Bütün kapağı hatayi desenli olanlara da rastlanır. Şemse, salbek ve köşebentler yekparedir, deri ve altındaki murakka oyulmamıştır. Bu yüzden desenlerin kabartma yüksekliği çok azdır. Buna rağmen motifler açıkça seçilmektedir. Bazılarında desenlerin kenarına altın yaldızla tahrir⁴ de çekilmiştir. İç kapak bordo veya açık kahverengi deri kaplı olup, altın yaldızlı zeminde müşebbek (kati') şemse⁵ ve köşebent süslemelidir. Bu süsleme bazı ciltlerde sertab⁶ ve mikleb içinde de yer almıştır. İç kapaktaki kati' süsler İran ciltlerinde çok ince ve çok renkli, Fatih dönemi ciltlerinde ise genellikle daha kalın ve en çok iki renklidir. Kütüphane koleksiyonlarında pek çok örneği bulunan Fatih dönemi ciltleri, sağlamlık, zarafet ve güzelliği ile dikkati çeker. Bu dönemde kahverenginin çeşitli tonlarındaki derilerin yanında kırmızı, vişneçürüğü, mavi, mor, nefti, zeytuni, tahin ve siyah deriler de kullanılmıştır; bunların bazılarını özellikle iç kapaklarda rastlanır. Ciltleri çoğunlukla üçlü yaprak

1 Yazma eserlerin parlak deri kullanılarak ciltlenmesi tekniği, bir tür lake cilt.

2 Bir yazı, resim veya şeklin özel olarak imal edilmiş küçük bir kalemtırış ile kesilip, başka bir zemin üzerine yapıştırılması tekniği (İnce Türk Oyma Sanatı).

3 Şemse adı verilen güneş biçimindeki süslemenin uzantılarına verilen ad.

4 Sayfanın yazı kenarlarını çevirmek üzere dört tarafına çekilen çizgi.

5 Zemini göz alıcı renklerle boyanmış ve bu zemin üzerine deriden ince ince oyulan süslemele- rin yapıştırılmasıyla yapılan şemse türü.

6 Ciltte miklebi alt kapağa bağlayan ve miklebin hareketini sağlayan dikdörtgen parça.



(seberg), gonca, ıtır yaprağı, tepelik, penç, hatayi, ortabağ (agraf), tığ, nilüfer, gül ve rumi geçmeler süsler. Manzara, girift tezyinat ve canlı motifleri pek bulunmaz. XV. yüzyılda deriden başka lake ve kumaş ciltler de yapılmıştır. XV. yüzyıl, Türk ciltçiliği için bir yükselme çağıdır.

II. Bayezid döneminde klasik deri ciltler yanında, çaharkuş⁷ kumaş ciltler de çok görülür. Kullanılan kumaşlar, cilt için özel olarak dokunmamıştır. Cildin yapıldığı yıllarda İstanbul, Bursa gibi şehirlerde dokunmuş olan veya Çin'den, Şam'dan getirilmiş kumaşların parçaları cilt üzerinde kullanılmıştır. Cilt kapaklarının etrafı deri ile çevrilip, ortası, iki renkli küçük kareli veya çubuklu (iki renk yollu) ipek kumaşla kaplanmıştır. Bu ciltlerin bazılarının iç kapakları, Fatih Saray Nakışhanesi ciltleri tarzında, müşebbek semse süslemelidir.

XVI. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun her sahada olduğu gibi cilt sanatının da muhteşem çağı olmuş ve bu yönden de klasik dönem adını almıştır. Ciltteki bu gelişme biraz da XVI. yüzyılın başlarından itibaren her renk deriyi üretebilen Osmanlı dericiliğinin gelişmesine bağlıdır. Belirli üslupların doğduğu bu dönemde tezyinat İran ciltlerinin aksine bütün sathı kaplamaz. Alttan veya üstten ayırma şemselerle⁸ cilde sade bir güzellik verilmiştir. Bu yüzyılda şemseler sadece ovaldır. XV. yüzyıl ciltlerinde olduğu gibi kabartma semse ile köşebentlerin arası çoğunlukla boş bırakıldığı halde bazen bunların aralarının kabartma veya halkari⁹ tarzında motiflerle doldurulduğu mülemma şemseler¹⁰ de yapılmıştır. Bu dönemde meydana getirilen deri görünlü kumaş ve kumaş görünlü deri cilt kapakları özellikle dikkat çekicidir. Kapak içleri XV. yüzyıl geleneğini devam ettirir. Bu dönemde bordürler daha genişlemiş ve içlerine yuvarlak veya oval kartuşlar¹¹ konulmuştur. Süslemelerde XV. yüzyıl motifleri de kullanılmakla birlikte daha çok klasik devrin bütün sanat kollarına hâkim olan stilize narçiçeği, altılı çiçek, çintemani (Çin Bulutu)-bulut ve bilhassa tırtıllı yaprak görülür (*Türk İslam Sanatları Forumu* 2006).

Şemseler ise mekik biçimli ve salbeklidir. Köşebent, çevre suyu, zencirek¹² ve cedvel¹³ gibi bütün unsurlar cilt üzerinde yerini almıştır. Cilt üzerindeki

7 Kenarları deri ile kaplanmış, ortası kağıt ile örtülmüş cilt.

8 Kabartma motifler deri renginde bırakılmış, zemin altınlanmışsa alttan ayırma semse; Zemin deri renginde bırakılmış, motifler altınlanmışsa üstten ayırma semse adı verilir.

9 Altın yaldızlı süsleme.

10 Motiflerin zemini ve kabartma kısımları altınla bezenmiş olan semse.

11 Bordür üzerine konulan parçalar.

12 Cildin kapak kenarlarında bulunan iki çizgi arasına altın yaldızla yapılmış zincirleme süsler.

13 Yazmaların sayfalarında metin kısmını çevreleyen altın yaldızla biri kalın diğeri ince iki çizgi-den oluşan çerçeve.



şemse ve diğer bezemeler bu yüzyılda daha çok parçalı olarak hazırlanmış, bu parçalı şemse, salbek ve köşebentler, alttan ve üstten ayırma motiflerle süslenmiştir. Klasik Türk ciltlerinde şemse ile köşebentlerin arasındaki kısım genellikle boş bırakılmış, az sayıda ciltte bu kısım süslenmiştir. Bu yüzyılda iç kapak süslemeleri de zenginleşmiştir. XV. yüzyılın katı'a süslemeleri, biraz incelenerek ve motif zemininde altın yanı sıra renkli deri de kullanılarak, XVI. yüzyılda da devam ederken; bazı ciltlerde dış kapaktaki bütün süslemeler iç kapakta da aynen uygulanmış, ama iç kapak için farklı renkte bir deri seçilmiştir (Özen 1998: 17-18).



Resim 1- A.Ü. DTCF Kütüphanesi / Üniversite A-139 "Altın yıldız gömme salbek şemseli, köşebentli, kahverengi meşin kaplı mukavva cilt / XVI. yüzyıl"



Yazma eserlerde XVI. yüzyılda kullanılan malzeme sahtiyan (keçi derisi) ve meşindir (koyun derisi). Ceylan ve deve derileri de kullanılmakla beraber, en çok sahtiyan tercih edilmiştir. Renk olarak siyah ve kahverenginin çeşitli tonları yanında, kırmızı, vişne, yeşil, mavi ve mor kullanılmıştır. İlk örnekleri XV. yüzyılda görülen mukavva üstüne kumaş kaplı ciltler, XVI. yüzyılda daha da güzelleşmiştir. Kırmızı atlas kumaş mukavvaya kaplanmadan önce deri ciltlerin motifleri ile işlenirdi. Zerduzi¹⁴ denilen bu kaplarda motifler cilt ustası tarafından çizilirdi (Aslanapa 1982: 15).



Resim 2- A.Ü. DTCF Kütüphanesi/ Üniversite-A 419 "Sırt ve kenarları kahverengi meşin, deffesi kafes desenli, zencirekli yeşil meşin kaplı mukavva cilt / XVII. Yüzyıl"

14 Deri üzerine sarı, pembe ve yeşil sırmalarla realist motiflerin işlendiği cilt.



XVI. yüzyılın ilk yarısında kitap kaplarına gömme şemse ve köşebentli deri ciltler, şemse ve köşebentli rugani ciltlerle, geçmişin geleneksel bezemelerine yeni yorumlar getirildiği gibi, yepyeni birçok unsur da oluşturulmuştur. Gömme şemse¹⁵ ve köşebentli deri ciltlerle şemse, köşebent içlerine kalıpla yapılan iki grup bezemelerle Türk cildine özgü bir karakter ortaya çıkar. Bunlardan biri oval, dilimli şemse ve köşebent içinde bir yaprak kümesi veya saptan çıkan birkaç ince dal, şemse içinde dağılarak kıvrılır ve kıvrılarak döner. Bu dallar üzerinde hançeri yapraklar ve çeşitli biçimlerde hatayiler sıralanır. Salbek içine iri bir hatayı yerleştirilir. Saz üslubu olarak tanımlanan bu bezeme, daha küçük ölçüde miklebin şemse ve köşebentlerinde tekrarlanır. Kimi örneklerde şemse içini dolduran dal ve hançeri yapraklar, hatayiler çoğalmış, hatayilerin ortasını delerek fırlayan hançeri yaprağın bir kenarında hatayı buketleri oluşturularak bezeme zenginleştirilmiştir. Cildin enli bordürüne kalıpla yapılan bezemeler de şemse ve köşebentlerin tekrarıdır. Şemse, köşebent, bordür zemini veya tüm bezemeler altın yaldızla boyanmıştır (Tanındı 1993: 425).

XVII. yüzyılda kitap ölçüleri oldukça büyüktür. Ciltlerin iç ve dış kapaklarının içleri, kademeli saz üslubunda bezendiği ve yaldızlanmış şemse ve köşebentli tasarlandığı, enli gömme bordürün bulut, iri rumi ve dallar, hatayilerle süslendiği görülmektedir. Bazı deri dış kapakların bir çini pano izlenimi uyandıracak biçimde sıvama saz üslubunda fırçayla bezenmesi ve bezemelerin altın yaldıza boyanması döneminde mücellidlerinin cilt tasarımlarındaki yenilikleridir (Tanındı 1993: 428).

XVII. yüzyıla gelindiğinde tümüyle altın varakla kaplanan ve üzeri kıymetli taşlarla süslenen ciltler dikkati çekmektedir. Bu devirde de ciltlerin içlerine oyma tekniği ile bezemeler yapılmıştır. Ciltler üzerinde farklı tekniklerde süslemeler görülür. XVII. yüzyıldan sonra, deri üzerine işleme, ciltlerin süslenmesinde yaygınlıkla kullanılmıştır. Sim ve renkli ipliklerle yapılan işlemlerde, natüralist çiçek motifleri görülür. Geç tarihlerde ise kumaş üzerine işleme ciltler görülür. XVII. yüzyılda Osmanlı devletinde başlayan çöküntü sanat hayatında da kendisini hissettirmeye başlamış ve cilt sanatı da bundan etkilenmiştir. Bu yüzyılda cilt yapım tekniğinde bir değişiklik yoktur. Ancak kompozisyonda ve süsleme motiflerinin iççiliğinde bariz bir gerileme göze çarpar. Genellikle köşebent ve bordür tezyinatı kalkmış, bunların yerine yan ve tepeleri çıkıntılı dikdörtgene benzer büyük şemseler tek başına süsleme olarak kullanılmıştır. Bazı ciltlerde oval şemse, çok olmamakla beraber, yine yapılmaya devam etmiş, fakat biraz şekil bozukluğu

15 Cilt kapaklarının mukavvası oyulup içine kabartma olarak yerleştirilen şemse.

göstermiştir. Dış kenar bordürü olarak kalın altın zencirek çekilmiştir. Klasik kompozisyonu muhafaza edenlerde de salbekler fazla büyüyerek XVI. yüzyıldaki zarafeti kaybettiği ileri sürülebilirse de az da olsa bu yüzyıla ait çok güzel cilt örneklerinin varlığını da kabul etmek gerekir (Çığ 1973: 18).

Klasik kaplar XVIII. yüzyılda da yapılmaya devam etmiş, ancak III. Ahmet ve Damat İbrahim Paşa'nın teşvikiyle bir canlanma olmuş ve ciltçilik altın bir çağ daha yaşamıştır. Kanuni dönemi ciltlerinden hiçbir şekilde aşağı kalmayan XVIII. yüzyıl klasik ciltlerinin yanı sıra lake kaplar da yaygınlaşmıştır. XVIII. yüzyıl ciltleri arasında klasik kaplardan başka 4 yeni çeşit daha katılmıştır:

1. Realist Motifli Ciltler; a) Motifler deri üstüne sırma ile işlenmiştir. b) Klasik kompozisyon korunmuş, fakat motifler doğallaştırılmıştır.

2. Yekşah diye adlandırılan ve yıldız sürülmüş derinin zeminine damga basarak süslenmiş ciltler. Motifler klasik ve stilize ancak teknik yenidir.

3. Yüzyılın ikinci yarısından sonra, Avrupa Rokoko tarzıyla yapılmış ciltler.

4. Lake ciltler, bunları yapanlar anı zamanda müzehhip ve ressam olduklarından güzel eserler üretmişlerdir (Mutlu, 1966: 54).



Soldaki Resim 3- A.Ü. DTCF Kütüphanesi Üniversite A-205 "Deffeleri müzehhep salbek şemseli, zencirekli, köşebentli kırmızı meşin kaplı mukavva cilt XVIII. yüzyıl" Sağdaki Resim 4- A.Ü. DTCF Kütüphanesi / Üniversite A -157 "Gömme salbek şemseli, encirekli, deffesi bordo meşin kaplı mukavva cilt / XVII. yüzyıl"



XVIII. yüzyılda şemseli cilt sayısı oldukça azalmış, zilbahar¹⁶ (kafes) ciltler yaygınlaşmıştır. XVIII. yüzyıl kapak tezyinatında genellikle çiçek motifleri (Şukufe üslubu) hâkim olmuştur. Lake (ruga) ve realist motifli ciltlerle, yekşah¹⁷ ciltler yaygınlaşmıştır. Önceleri kullanılan klasik motiflere ek olarak gül, karanfil, yabangülü, lale, narçiçeği, haşhaş, nilüfer, sümbül çiçeklerinden oluşan motiflerin bazen serpiştirme bazen buket, bazen de tekil, çiftli, üçlü bordürler içinde ince bir zevkle pek sanatkârane bir şekilde resmedildiği görülmekteydi. Bu dönem ciltlerinin diğer özellikleri olarak, deri üzerine sırma işleme ile haklar tezyinatın kullanılması ve sanatkârların cilt kapağı üzerinde imzalarının bulunması belirtilebilir. Dönemin en belirgin karakteri, kapak kompozisyonlarının deforme olmuş şemse, köşebent ve bordürler, kartuşlar ve buketler halinde rengârenk çiçeklerle tezyin edilmesi idi (Özdeniz 1981: 15-16).

Bu dönemde klasik şemseli ciltlerin çok güzel örnekleri yapılmıştır. Dış ve iç kapak süslemeleri artmış, her renk deri ve daha bol altın kullanılmıştır. Avrupa'nın barok-rokoko etkisi, XVIII. yüzyıldan başlamak üzere tezhip sanatında olduğu kadar, cilt sanatımızda da hissedilmiştir. Şemse ve köşebentler realist çiçek ve yapraklarla süslenmiştir (Özen 1998: 19). Bu yüzyılın ortalarında, ortası şişkin, dar uzun şemse biçimleri yaygınlaşır. Şemseler içine aletle sarmal Rumiler ve noktalar, fırçayla içi çiçeklerle dolup taşan vazo motifleri yapılmıştır. Dönemin sonlarında bazı ciltlerin dış ve iç kapakları alet ve fırçayla yapılmış, altınla yaldızlanmış sıvama baklava biçimleriyle bezenirken, kimi ciltlerde dış kapağa kumaş kaplanmış, iç kapaklarına buketler yapılmıştır (Tanındı 1999: 107).

XIX. yüzyılda klasik tarz deri kapak yapımı çok iyi olmayan örneklerle devam ederken XVIII. yüzyılın yekşah ve barok-rokoko ciltleri daha fazla rağbet görmüştür. Bu yeni usullerin klasik üslupla aralarındaki bağı tamamen kopardığı son devir Türk ciltleri için herhangi bir üslup ve ekolden söz etmek mümkün değildir. Cilt kapaklarındaki süslemeler bazen eski Türk motifleriyle yapılmış, çoğunlukla da Alman ve Fransız ciltlerinin etkisinde kalınmıştır. Bu son dönemde çok defa büyük preslerle modern aletler kullanılarak yapılan ciltlerde şu çeşitler görülmektedir: Deri aplike, deri rölyef, lake, yarım deri-cilt bezi, yarım deri-eburu veya batikli, suni deri, kağıt kaplı ciltler (Ciltçilik 2002: 551-552).

16 Kapak üzerine ezilmiş varak altını ile dört dilimli yaprak motifi ve parmaklık şeklinde çizgiler çekilerek yapılan bezeme. Bu bezeme cildin göbek kısmında veya zeminin tamamında bulunabilir.

17 Yekşah tekniğinde altın sürülmüş deri yekşah deri kakmak suretiyle süslenmektedir ve motifleri, klasik şemseli ciltlerin stilize rumi ve hatayi motifleridir.



XIX. yüzyılda şemseli cilt sayısı azalmış, zilbahar (kafes) ciltler yaygınlaşmıştır. Ayrıca basılı eserlerin çoğalmasıyla, Batı tarzı deri ciltler yanında Yıldız cildi denilen, bir yüzüne altın yıldızla Osmanlı sanat arması, diğerine ay yıldız basılı deri, atlas ve kadife ciltler yapılmıştır. Ancak bunların sanat kalitesi oldukça düşüktür. XIX. ve XX. yüzyıllarda klasik Osmanlı ciltleri az da olsa yapılmışsa da zaman içerisinde bu güzel ciltlerle olan bağlantı kopmuştur (Balkanal 2002:343).



Resim 5- A.Ü. DTCF Kütüphanesi / Üniversite A -353 "Barok üslupta müzehhep motifli, açık kahverengi meşin kaplı mukavva cilt / XIX. yüzyıl"



Yazma eserin cildi hakkında verilecek bilgiler yazma eserin maddi değerini doğrudan etkiler. Kuşkusuz cilt özelliği konusunda doğru tespit ve değerlendirmelerin katalog kaydında belirtilmesi yazma eser uzmanının tecrübesiyle de doğru orantılıdır. Zira incelediğimiz eser ile cildinin birbirine ait olup olmadığı zaman zaman tartışma konusu olabilmektedir.

1.2. Tezhip/Tezminat: Yazma eserlerde tezhip kitabın hemen her bölümünde görülebileceği gibi en sık görülen bölümler aşağıdaki gibi sıralanabilir.

- Hatime Tezhibi
- Sayfa Kenarı Tezhibi
- Boş Sayfa Tezhibi
- Ara Başlık ve Koltuk Tezhibi¹⁸
- Bordür, Ulama, Zencirek, Kenarsuyu
- Gül Tezhibi
- Durak (Vakfe) / Sure başları Tezhibi
- Vakfiye Tezhibi
- Serlevha Tezhibi
- Fihrist Tezhibi
- Zahriye Tezhibi

Tezhip Arapça altınlama anlamına gelir ancak zamanla boya altın karışımı ya da yalnızca boya ile yapılan süslemeler de tezhip olarak adlandırılmıştır. Yazma eser üzerindeki tezhip yazma eserin maddi ve manevi değeri hakkında önemli veriler sunarken, diğer taraftan kitabın ait olduğu medeniyet ve tarih hakkında da tahminde bulunulmasına yardımcı olabilmektedir. Yüzyıllar boyunca farklı sanatçıların ve ekollerin ürünü olarak zarif kitap süsleme sanatlarının birbirinden güzel örneklerinin Osmanlı dönemi yazma eserlerine yansıtılmıştır.

Yazma eserlerin “albenisi” olarak ifade edebileceğimiz tezhip, özellikle İslamiyet ile paralel gelişen ve yazma esere paha biçilmez değer katabilecek örneklerine rastlayabildiğimiz fiziksel özellikler arasında sayılmaktadır. Yüzyıllar boyunca güzelliğini ve etkileme gücünü koruyabilmiş tezhipli cilt ya da iç süslemeler yazma eserlerin fiziksel nitelimesinde belki de en hassas, detaycı nitelimenin yapılması gerekli alandır. Zira yazma eser uzmanı katalogladığı eseri yalnızca “tezhipli” ifadesiyle nitelimesi önemlidir ancak

18 Koltuklar metinlerin iki tarafında yer alan küçük dikdörtgen alanlardır. Bu bölümlerin süslemeleri aynı kompozisyonla veya simetrik olarak tasarlanır. Koltuklar en çok serlevhadaki metinlerde, başlık metinlerinde, kıtalarda veya levha olarak yazılan bazı yazıların iki yanında görülür. Koltuk tezhipleri kompozisyonun bütünüyle uyumlu olarak renklendirmesi ve tasarlanmasıyla gayet zarif ve ince olarak işlenir.

asla yeterli görülemez. Çünkü tezhip, özellikle Osmanlı dönemi yazma eserlerinde yüzyıllar boyunca farklı tür ve ekollerle gelişim göstermiş, esere en zahmetli çalışmaların ürünü olarak sanatsal değer kazandırmıştır.



Resim 6- A.Ü. DTCF Kütüphanesi / Üniversite A – 65 “Şemse biçiminde ortası yazılı, tıgılı, tamamı tezhipli zahriye sayfaları”

Selçuklu tezhibinde birbirinin içine geçmiş geometrik şekiller hâkimdir. Sayfanın alt ve üst kenarında, bazen de dört yanında altın zemin üzerine siyahla çizilmiş “ulama” adı verilen, birbirine bağlı kanca şeklinde süslemeler görülebilir. Yuvarlak madalyonların çevresinde münhaniler çizilmiştir. Ana renkler altın, lacivert, beyaz ve kırmızı kahverengidir. Tığ ya yoktur ya da seyrek, ince mavi çizgiler halindedir (Özen 2003: 2).

XV. yüzyıl tezhibinde zahriyenin iki sayfada birer madalyon içinde yer aldığı ve madalyonların yuvarlaktan beyzi forma döndüğünü görüyoruz. Zahriyeden sonra görülen serlevha tezhibi ise yatay dikdörtgen form içindedir. Dönemin belirleyici özelliği yalınlığı, açık mavinin ve altınla boyanın çok ölçülü dengesidir (Özen 2003: 7).



XVI. yüzyılda başlıklar çeşitlenmiş, dikdörtgen başlıklı tezhibin üstüne taç, mihrap formları ya da dilimli süslemeler eklenmiştir. Tığlarda çizgiler zenginleşmiş, rumilerin kayılmasıyla zarif motifler ortaya çıkmıştır. Bu yüzyılın ikinci yarısında tığlarda çiçek motiflerine de rastlanmaktadır (Özen 2003: 9).

Kanuni dönemi birçok yeni üslubun, motifin ve sayfa kenarı süslemeciliğinde yeni tekniklerin uygulandığı zengin bir dönemdir. Ayrıca saz üslubu da yine bu dönemde çıkmış ve gelişmiştir (Demirağ 2007: 86).



Resim 7- A.Ü. DTCF Kütüphanesi / Mustafa Con A-519 "Altın yaldızlı, madalyon biçiminde ortası yazılı, mihrabiyele, cetvelli, tığlı, müzeyyen ve müzehhep serlevha"



Resim 8- Mustafa Con A- 565 "Altın yıldız cetveli, tıgılı, mihrabiyele, tamamı tezhipli serlevha"

XVI. yüzyıl eserlerinde diğer motiflerle birlikte özellikle yekberk motifinin ve çintemani ile piçide (sarılma) rumi motiflerinin zengin kullanım alanı bulunduğu görülür. Mevcut üslupların yanında çift tahrir ve havalı diye adlandırılan ve küçük helezonlar üzerine ufak hatayı motifleriyle meydana getirilen yeni bir tarzın ortaya çıktığı bilinmektedir (*Hat ve Tezhip Sanatı* 2009: 350).

XVII. yüzyılda en çok kullanılan süsleme motifi çiçek buketleridir. Gül, lale ve diğer çiçeklerden oluşan buketlerin düzenlenişi Türk üslubundadır (Demirağ 2007: 88).

XVIII. yüzyılda klasik tezhibin değişmeye başladığını gösteren büyük çiçekli, iri ve karışık motifli süslemeler yapılmış, tıgılarda bile büyük ve renkli çiçekler yer almıştır. Ayrıca barok ve rokoko üsluplar tezhibe girmiş, bu tarzda yapılan kurdeleler, doğal dal ve yapraklar, sazyolu üslubu, aşırı süs ve kıvrımlar tezhibe hâkim olmuştur (Özen 2003: 9-10).



Serlevha tezhibi, düz başlık şeklinde, kubbeli, dilimli, taç desenli, tepelikli mihrabiye gibi farklı kompozisyonlarda karşımıza çıkabilir. Fatih döneminde serlevha tezhibi sayfanın enine uzanan dikdörtgen formdadır ve çevresinde bitkisel motifler ile geçmeler bulunur. XVIII. yüzyıldan sonra ise özellikle dini kitap serlevhaları taç tezhibi şeklinde düzenlenmiş olup, bazen de çiçek buketleri ile süslenmiştir (Özkeçeci ve Özkeçeci 2007: 157).



Resim 9- A. Ü. DTCF Kütüphanesi / Mustafa Con A- 400 “Gül tezhipli, altın yaldız cetvelli fihrist örneği”

Tezhip konusunda bilgiler verilirken ilgili alana hangi bölüm ya da yaprakların tezhipli olduğu kaydedilmelidir. Bununla beraber hangi bölüm ve yapraklarda hangi döneme ait olduğu tahmin edilen ne tür bir tezhip tekniğinin uygulandığı, renkleri, şekilleri, motifleri, ve eğer tespit edilebiliyor ise müzehhip ya da müzehhibesinin ismi ya da mahlası belirtilmelidir. Bu bilgiler tezhip için oluşturulmuş ve günümüze kadar kullanılan ortak terimler kullanılarak kaydedilmelidir. Bu kayıt bir taraftan eserin sanatsal açıdan gerçek değerini ortaya koyarken, diğer taraftan eserin orijinalliği hakkında



fikir sahibi olmamıza yardımcı olabilir. Tezhibin katalogcu tarafından “orta”, “nefis”, “pek nefis” ifadeleriyle kaydedilmesi ya da “bir kısmı tezhipli” veya “tamamı tezhipli” ifadeleriyle belirtilmesi yazma eserin fiziksel nitelemesi açısından son derece genel ve sınırlı bilgiler olacaktır. Tezhibin türü, malzemesi, tekniği, dönemi, müzehhibi hakkında bilgi ya da tahminler tespit edilirken özellikle sanat tarihi ve İslam sanatları konusunda uzman kişilerden yardım alınabilir. Kuşkusuz bazen bu tespitler uzun zaman alır ve yorucu bir araştırmayı gerektirebilir. Ancak unutulmaması gereken zamana meydan okuyan bu eserlerin üretimi sırasındaki zahmet dikkate alındığında kataloglanması için harcanabilecek çabanın makul görülmesi ve sabırla yürütülmesidir. Dolayısıyla tezhibin yapımındaki zahmetli çalışmanın farkında olmayan bir uzman tezhibin niteleyici bilgilerinin tespitinde ne kadar titiz davranılması gerektiğini kavrayamaz.

1.3. Minyatür Özelliği: Minyatür terimi Latince “miniare”, İtalyanca “miniature” sözcüğünden gelmektedir. İlk olarak el yazmalarında metin içindeki baş harflerin “minium” denilen kırmızı sülien boyası ve yıldızla yazılarak süslenmesi için kullanılan bu terim kırmızı ile boyamak anlamına gelmektedir. Zamanla el yazması kitaplarda metinde işlenen konuyu canlandırmak ve aydınlatmak için yapılan renkli resimleri ifade eden minyatür (miniature), genel anlamda küçük boyutta, ince ayrıntıları gösterecek biçimde çizilmiş resimler için kullanılmıştır. Dolayısıyla bu terim, etimolojik açıdan yanlış olarak “minus” (küçük) sözcüğüne temellendirilip özellikle XVI.-XIX. yüzyıllarda küçük boyutlu portreler, manzaralar ve figürlü sahneler için de kullanılmıştır. Dolayısıyla minyatür bir kitabı süslemek için kullanıldığı gibi bazen de bir madalyonu ya da herhangi küçük bir objeyi de süsleyebilir (Tanyeli 1996: 163; Mahir 2005: 15).

Bu sanat Çinliler ve Türklerden İranlılara oradan da Avrupa’ya geçmiştir. Türkler ve İranlılar bu resim tarzına renkli resim manasına gelen “nakış”, “tasvir” ve bunu yapan sanatçılara da “nakkaş”, “musavvir” adlarını vermişlerdir.

Osmanlı minyatür sanatının erken örnekleri, kaynağını Selçuklu resim üslubundan almakla birlikte, çağdaşı Timurlu ve Türkmen minyatür üsluplarından da etkilenmiştir (Mahir 2005: 39). Osmanlı minyatürlü yazmaların günümüze ulaşmış en erken tarihli, Şair Ahmedî’nin “İskendername”sinin 1416 yılında Amasya’da kopya edilmiş resimli bir nüshasıdır.

Osmanlılarda resim ve minyatürün gelişimi İstanbul’un fethinden (1453) sonra başlamıştır. Fatih Sultan Mehmet döneminden, XIX. yüzyıla uzanan döneme ait çok sayıda minyatür eser günümüze ulaşmıştır. Fatih



Sultan Mehmet döneminde yapılmış birçok minyatürlü eser, Türkmen minyatürlerinin etkisini göstermektedir. Bu eserler dönemin giyim, müzik aletleri ve eğlence hayatı gibi bazı özelliklerini de yansıtır.



Resim 10- A.Ü. DTCF Kütüphanesi / Üniversite 262 / 24b “Divan-ı Hafız - Minyatürlü sayfa örneği”

XVII. yüzyılda minyatür sanatı bir yandan geleneksel üslubu sürdürürken öte yandan albüm resmi birdenbire büyük bir önem kazanmıştır. Hiçbir metne bağlı olmayan tek tek figürlerin ya da günlük hayatla ilgili konuların işlendiği örneklerden oluşur. Çeşitli tipte insanlar giyim özelliklerini belirtmeye özen gösterecek biçimde işlenmiştir. Bu dönemde Farsça ve Arapçadan Türkçeye çevrilen cifr, fal ve hikâye kitaplarının resimlendirilmesiyle Osmanlı minyatür sanatı konu çeşitliliğine kavuşur. II. Osman'ın saltanat yıllarında (1618-1622) eserler veren Ahmed Nakşi'yle birlikte Osmanlı minyatür sanatının klasik üslubunda kopmaya başladığı görülür. (Bağcı 2000: 166; Mahir 2005: 71). XVII. yüzyılda büyük bir değişiklik göstermeyen Osmanlı minyatürü, XVIII. yüzyılın başında Lale Devri ile son parlak dönemini yaşar. XVIII ve XIX. yüzyıllar Osmanlı'nın bir dünya devleti olarak eski önemini yitirdiği Batının siyaset, askeri ve teknik alandaki üstünlüğünü kabul ettiği bir dönem olmuştur. XVII ve XVIII. yüzyılda yaşanan bazı siyasi olaylar, Osmanlı



devletini Avrupalılarla ticaret antlaşmaları yapmaya zorunlu kılmış, onların politikalarına bağımlı hale getirmiştir. Söz konusu Batılılaşma hareketleri özellikle “Lale Devri (1703-1730)” olarak bilinen III. Ahmet’in saltanat yıllarında hız kazanmıştır. Bu yıllarda Osmanlı tasvir sanatının henüz geleneksel kimliğinden kopmadan klasik üslubunun kabuğundan çıkarak yeni bir sanat anlayışının özümsemiği söylenebilir. Bunda Levni mahlaslı Abdülcélil Çelebi’nin önemli payı olmuştur. Levni’nin ilk eserlerinden biri olduğu tahmin edilen “Kebir Musavver Silsilename” Osman Gazi’den III. Ahmet’e kadar hüküm sürmüş Osmanlı padişahlarının dizi halinde portrelerini içerir. Kendinden sonraki portre ressamlarına esin kaynağı olacak bu minyatürlerde Levni’nin geleneksel kalıpları yeni bir anlayışla yorumladığı görülür. Onun çalışmaları, ışık gölge etkilerini vermeye çalışan kendinden önceki nakkaşların başlattığı perspektif kazandırma girişimlerini daha ileri denemelerdir (Mahir 2005: 78).



Resim 11- Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H-324-21b “Silsilename -Minyatürlü sayfa örneği”



III. Ahmet'in saray başnakkası Levni'nin eserleri dikkate şayandır. Levni'nin eserlerinde görülen renkler pastel ve ahenklidir. Harikulade şekil ve çizgi güzelliği göze çarpmaktadır. Klasik resimlerle Levni'nin eserleri karşılaştırılacak olursa Levni'nin Türk minyatüründe kendine özgü bir ekol olan özel bir sanatçı olduğu görülür. Levni'nin başyapıtı Sultan III. Ahmet'in şehzadelerinin sünnet düğünü şenliklerini anlattığı Vehbi'nin eseri "Surname"deki resimlerdir (Güney 2001:113). İki boyutlu yüzeysel anlatımdan üç boyutlu hacimli anlatıma geçişi Levni'den daha ileriye taşıyan sanatçı ayrıca gül, lale gibi çiçek resimleri de yapmıştır. Eserlerinde özellikle figürlerin yüzlerinin işlenişinde Batı etkisiyle boyut kazandırmaya çalıştığı görülür (*Adım Adım Osmanlı Tarihi...* 2003: 95). XVIII. yüzyılın sonları ve XIX. yüzyılın başlarında Osmanlı saray çevresinin resmi kıyafetlerini gösteren ve suluboya tekniğiyle yapılmış resimleri içeren birtakım albümlerin de hazırlandığı görülür (Renda 1981: 52-56). Batı'ya açılışın yoğunlaştığı Lale Devri'nde minyatür sanatında Batı resmi tarzında ilginç gelişmelere tanık olunur. Bu yüzyılın sonunda tutkallı toprak boyanın, guvaş ve suluboyayla yer değiştirmesiyle birlikte bazı yazma eserler geleneksel minyatür sanatını sonlandıran tekniklerle resimlendirilmiştir. Osmanlı minyatür sanatı bu dönemden sonra özelliğini ve güncelliğini yitirerek yavaş yavaş yerini Batı resim tekniğiyle yapılmış yağlıboya tablolara bırakmıştır.



Resim 12- Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi H-1344 190b/191a "Surname-i Hümayun- Minyatürlü sayfa örneği"



Osmanlı dönemi yazma eserlerinde minyatür sanatına ilişkin bu açıklamalar göstermektedir ki, yazma eserlerde minyatür hakkında niteleyici bilgilerin verilebilmesi nakkaşına ya da dönemine ilişkin doğru tespitlerin katalog kaydına yansıtılabilmesi oldukça deneyim ve birikim gerektiren bir uzmanlıktır. Zira yazma eserlerimize ilişkin katalog kayıtları incelendiğinde minyatüre ilişkin alanların yalnızca minyatürün yer aldığı yaprak numaralarının verilmesiyle sınırlı kaldığı görülmektedir. Katalog kayıtlarında minyatürün dönemi, kondisyonu, ekolu ve tekniğine ilişkin bilgiler yer alamamaktadır. Oysaki yazma eserlerimizin sanatsal değerini belirlemede minyatürlü olup olmadığının yanı sıra minyatürün kim tarafından hangi teknikle hangi konuda hangi tarihte yapıldığının tespiti oldukça önemli rol oynamaktadır. Dolayısıyla minyatürlü yazma eserlerin katalog kaydında ilgili uzmanlarla işbirliği yapılmalı, ulaşılan sonuçlar doğrultusunda eserin gerçek sanatsal değerine ilişkin ipuçları katalog kaydındaki ilgili alana kesinlikle yansıtılmalıdır. Bu alanda verilecek bilgiler belki de esere daha özel bir statü kazandıracak, onun daha güvenli bir biçimde saklanması tedbirlerini ya da dijitalleştirme esnasında minyatürün zarar görmemesi gibi birtakım farklı uygulamaları beraberinde getirebilecektir.

1.4. Kağıt Boyutu ve Yazı Alanı: Kağıt boyutu, yazma eserin en, boy ve yükseklik ölçülerinin yazıldığı alandır. Ölçüm yaprak boyutu dikkate alınarak yapılır. Metnin yazı alanı genellikle “cetvel” adı verilen tek ya da çift çizgili bir çerçeve ile sınırlıdır. Cetvel yok ise yazı alanı boyutu ölçülerek bu bölümde belirtilir. Yazı alanı ölçülürken “derkenar” adı verilen açıklama bölümleri yani asıl metin dışında kalan notlar dikkate alınmaz bir başka deyişle ölçüm derkenar bulunmayan bir yaprak üzerinden yapılmalıdır.

1.5. Kağıt Türü, Rengi ve Filigran Bilgisi: Yazma eserlerin günümüze kadar birçok özelliğini koruyarak ulaşabilmesinde kağıt türü ve kalitesi önemli rol oynamıştır. Yazma eserlerde çoğunlukla kullanılan kağıtlar *Haşebi, Dımışki, Semerkandi, Devletabadi, Hatayi, Hindi, Sultani, Harir-i Semerkandi, Venedik* gibi adlar ile tanımlanırdı ve beyaz, sarı, kırmızı, kahverengi, nohudi, mavi, siyah renklerde olurdu. Yazma eser kâğıtlarının en önemli özelliği aharlanmış olmasıdır. *Ahar*, yazı yazarken meydana gelebilecek hataların düzeltilmesinde silintinin belli olmaması ve iz bırakmaması için kâğıdın üzerine sürülen ve onun kuvvetlenmesini sağlayan bir maddedir. Üzerine bir defa ahar sürülen kâğıtlara aharlı, iki veya daha fazla ahar sürülenlere de *çift aharlı* kâğıt denilir. Aharın çeşitleri vardır. En çok kullanılan nişasta aharı ve yumurta aharıdır. Aharın içine biraz gülsuyu veya misk ve amber koyulduğu da olurdu. Aharlı kağıtlar ayrıca mührelenirdi. *Mühre* ise çakmak taşından ve diğer bazı maddelerden yapılırdı. Böylece aharın ömrü uzun olur, kağıt da parlak ve düz bir hal alırdı (Bayraktar 1983: 116).



Resim 13- A.Ü. DTCF Kütüphanesi / Üniversite A-76 “Renkli sayfalarından oluşan yazma eser sayfaları”

Katalog kayıtlarında çoğu kez tespit ya da tahmin edilemediği için boş bırakılan “kağıt türü”nü kesin olarak saptayabilmek oldukça zordur. Yazma eserin üretildiği ya da yazıldığı dönem, nerede yazılmış olduğu bilgisi veya eğer kağıt filigranlı ise filigranın yazısı, şekilleri kağıt türü hakkında bilgi verebilir. Bazen de tersi bir durum söz konusudur kağıdın türü ve döneminden hareketle yazma eserin hangi döneme ait olduğu bilgisine ulaşabilir.

Filigran (su damgası): Bir kağıdın dokusunda bulunan ve ancak ışığa tutulduğunda görülebilen çizgi, resim veya im olarak tanımlanmıştır (*Belge Yönetimi ve Arşiv...* 2009: 41). Bu alanda verilmesi gereken asgari bilgi *kağıdın rengi ve filigranlı olup olmadığıdır*. Bunun yanı sıra filigran bir yazı ise ne yazdığı bir şekil ise şekil hakkında bilgiler verilebilir. Eğer yazma eserin hangi döneme ait olduğuna dair bir bilgiye rastlanılmamışsa kağıt türü üzerine araştırmalar derinleştirilmelidir.

1.6. Sayfa, Satır ve/veya Sütun Sayısı (Düzeni): Eserin metin kısmında bir sayfadaki (yazı alanı içindeki) satır sayısı da kayda geçirilmelidir. Satır sayıları değişkenlik gösteriyorsa en çok tekrar edilen rakam yazılabilir ya da bölüm bölüm kaç satırdan oluştuğu ayrı ayrı yazılır. Manzum (dörtlük, beşlik, ikilik olarak yazılan şiir kitapları) Yazma eserlerde sütun sayısı da kaydedilmelidir. Sütun sayıları değişkenlik gösteriyorsa en çok tekrar edilen rakam yazılabilir veya bölüm bölüm kaç sütundan oluştuğu ayrı ayrı yazılır.



Resim 14- A.Ü. DTCF Kütüphanesi A -193 "Çam ağacı biçiminde satır düzenine sahip yazma eser sayfaları"

1.7. Yazı (Hat) Türü: Hat Arapça "yazı" anlamına gelen bir sözcüktür. Yazı ustasına *Hattat* denildiği gibi sanat yazıları için *hüsn-i hat* (güzel yazı - kaligrafi) deyimi kullanılırdı (Alparslan 1997: 766). İslam dininde tasvir yasağı *Kuran*'dan camiye kadar çok çeşitli yapıtların bezenmesinde, başka dekoratif öğelerin yanı sıra yazının da geniş ölçüde kullanılmasına yol açmıştır. Bundan başka İslam inancına göre yazının kutsal bir niteliği vardır, çünkü Hz. Allah'ın buyruğu olan *Kuran*'ın içeriğini de yazı taşımaktadır. *Kuran*'ın çeşitli ayetlerinde de yazının bu kutsal niteliğine işaret edilmiştir. Yazıya verilen bu değer, tüm İslam kültüründe hat sanatının üzerinde çok durulmasına ve



Resim 15- A.Ü. DTCF Kütüphanesi /Mustafa Con A 532 “Geometrik şekilli satır ve sütun düzenine sahip yazma eser sayfaları”

bu sanatın kutsal bir sanat sayılmasına neden olmuştur. Özellikle Osmanlı kültürü içinde hat sanatı çok ilerlemiş, işlevsel görevinin yanı sıra, estetik bir düzeye yükselmiş, adeta Batı resim sanatındaki tabloların yerini tutar olmuştur.

Hat sanatında gelişi güzel yazı yazılmaz, her yazı türünün kendine özgü özellikleri, inceden inceye saptanmış kuralları vardır. Tarih boyunca ünlü hat ustaları zaman zaman yazı kuralları oluşturmuşlardır. Çeşitli yazı türleri birbirlerinden, harflerin büyük ya da küçük olması, biçimi, aralıkları, bazı harflerinin birbirlerine bitleştirilip bitştirilmemesi, bazı yazı işaretlerinin kullanılıp kullanılmaması gibi özellikleriyle ayrılır (Hat 1981:757).

Türklerin kullandıkları ve yazma eserlerde görülen başlıca yazı çeşitleri şunlardır:

Kufi: Harflerin köşeli olarak yazıldığı geometrik bir yazı türüdür. Kufe şehrinde ortaya çıktığı için kufi adı verilmiştir. Bu yazı miladi IX ve XV. yüzyılın sonuna kadar türlü değişikliklere uğrayarak kullanılmıştır.



Sülüs: Hicri IV. miladi X. yüzyılın sonunda ortaya çıkmıştır. Kufi yazıya göre daha yuvarlaktır ve köşeleri sert değildir. Tarife göre sülüs yazıda her harfin altıda biri düz, altıda biri yuvarlak olacaktır. Sülüs, ucu 2-3 mm kalınlığında kesilmiş kamış kalemle yazılır. Sülüs yazının esasıdır ve yazıların anası diye anılır. Bütün yazı türleri ve kuralları bu yazıdan türetilmiştir. *Kuran-ı Kerim*'ler, levhalar, çoğunlukla sülüs ve nesih hattı ile yazılmıştır.

Nesih: Kufi yazıdaki köşelerin tamamen yuvarlaklaştırılması ile meydana gelmiştir. İlk örnekleri miladi X. yüzyılda görülmüştür. Sülüs yazıyı andırmakla beraber ondan üçte iki oranında daha ince uçlu kalemle yazılır. Özellikle Türkler el yazmalarında nesih hattını tercih etmişlerdir. Matbu yazıya yakınlığı ile de dikkat çeken bu yazıyı okumak diğerlerine oranla daha kolaydır.

Reyhani: Bu yazıda nesih yazının yatay kısımları daha yatık ve uzundur. Yapısı bakımından daha sert çizgilere sahiptir. Kalem kalınlığı nesih ile aynı olan bu yazı XVI. yüzyıldan sonra kullanılmamıştır.

Muhakkak: Sülüs yazının yatık kısımlarının uzun ve geniş olan türüdür. XVI. yüzyıla kadar çok kullanılmış sonra yerini sülüse bırakmıştır. Harfin bir bölümü düz bir bölümü eğri olarak (dairesele) yazılır.

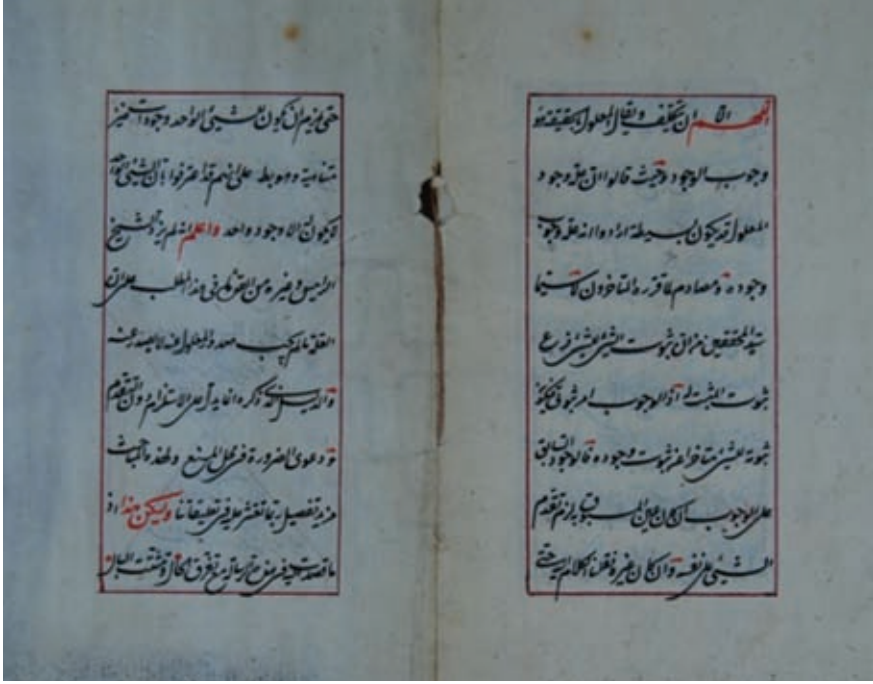
Tevki: Yarısı düz çizgilerle yarısı yuvarlak çizgilerle yazılır. Sülüs'e pek yakındır. Ünlü hattat Ekrem Hakkı Ayverdi'ye göre bu yazı Sülüs yazının esasını teşkil etmiştir. Ancak daha çok devlet yazışmalarında yani resmi belgelerde kullanılmıştır.

Rika: Nesih yazının dişsiz, yuvarlak ve kıvrak bir türüdür. İcazetler bu ile yazıldığı için buna "icazet hattı" da denir. Hat ve hattatanda bu yazının "düzlüğü ve yuvarlaklığı değişik, çoğu harfleri bitişiktir". Kalem kalınlığı değişebilir.

Talik: Her harfi yuvarlağımsıdır. Düz hattı yoktur. Yalnız düz çizgilerden oluşan Ma'kili yazının tam tersidir. Bu yazıya İran'da Nestalik adı verilir. Bir de şikeste (kırma) türü vardır. Talik hattı, sülüsle aynı kalınlıkta kalemle yazılır. En büyük üstatları Azerbaycan'da ve İran'da çıkmıştır. Bizde de aynı yolda XVIII. yüzyıl sonlarına kadar başarı ile kullanılan bu yazı, Yesari Es'ad Efendi'den itibaren Türk tavrı kazanmıştır. Eski dönemlerde ilmi ve dini eserler, mahkeme evrakı Talik hatla yazılırdı (Rado 2003: 17-18).

Yazı türlerinin hemen her birinin, çok kesin sınırları olmamakla birlikte farklı fonksiyonları vardır. Örneğin Tevki ve Rika esas metinlerle karışması arzu edilmeyen şerh ve haşiyelerde, sülüs levha yazılarında ve kitap başlıklarında tercih edilmiştir (Ensari 2010: 129).

Yazıların bazen satır halinde değil de üst üste sıralandığı görülür. Bir kural içinde harf ve sözcüklerin üst üste dizilmesine hattatlık dilinde "istif"



Resim 16- A.Ü. DTCF Kütüphanesi Üniversite -530 "Talîk hattı ile yazılmış yazma eser sayfaları"

adı verilir. Doğal olarak yazı sanatının ilk gelişmesi Araplar aracılığıyla olmuştur. Bilinen ilk büyük Türk hattatı ise Amasyalı Yakut el-Musta'sami'dir (XIII. yüzyıl). Hat konusunda ciddi ve kapsamlı çalışmayı Amasyalı Şeyh Hamdullah (XV. yüzyıl) yapmış, "aklam-ı sitte-altı kalem (sülüs, nesih, muhakkak, reyhani, tevki, rika, talik)" diye bilinen yazı türlerini her birinden örnekler çıkarıp yanlarına kurallarını yazarak bir araya getirmiştir. Şeyh Hamdullah aynı zamanda Sultan II. Beyazıt'ın da yazı hocasıdır. Osmanlı sanatının doruğa ulaştığı XVI. yüzyılın en önemli hattatı, yazının yalnız üslubunda değil, tekniğine de yenilikler getiren Ahmet Karahisari'dir. Altını mürekkep gibi kullanarak yazı yazmak, altın yıldız harflerin dışını siyah çizgiyle belirlemek, harf kalınlıklarının içini çiçek motifleriyle doldurmak ilk kez onun uyguladığı yeniliklerdendir. En önemli yapıtı İstanbul Süleymaniye Camisi kubbesindeki yazısıdır. Türk yazı sanatının başka bir ustası da, yapıtlarıyla pek çok başka hattatı etkilemiş, III. Ahmet ve II. Mustafa gibi sultanlara hocalık yapmış olan Hafız Osman'dır (XVII. yüzyıl). Taşbaskısıyla



Resim 17- A.Ü. DTCF Kütüphanesi Mustafa Con A- 480 “Sülüs hattı ile yazılmış yazma eser sayfaları”

çoğaltılan *Kur'an*ları, döneminde en uzak İslam ülkelerine kadar yayılmıştır. Bu yapıtlar günümüzde de yazı sanatının en değerli örneklerinden sayılır. Ünyeli İsmail Efendi, Mustafa Rakım Efendi ve İstanbul'daki pek çok yapının yazıtını hazırlamış olan Mehmet Esat Yesari XVIII. yüzyılın ünlü ustalarındır (Hat 1981: 758-759).

Yazı türünün tespiti yazma eser uzmanının daha önce farklı yazı türleriyle yazılmış olan eserleri incelemiş olması ile doğrudan ilgilidir. Yukarıda yazı türleri ve hattatlar hakkında verilen temel bilgiler ise yazı türünden hareketle yazma eserin hangi döneme ait olduğunun tahmini ve tespiti açısından oldukça önem taşımaktadır. Yazı türü yazma eser içinde bölüm bölüm farklılık gösterebilir bu nedenle eserin tamamı dikkatle incelenmelidir. Ayrıca yazı türü kesin olarak tüm özellikleri dikkate alınarak saptandıktan sonra katalog kaydında ilgili alana yazılmalıdır.

Ayrıca yazı stili de dönemler arasında farklılık gösterir. Bölüm başlıklarında XIV. ve XV. yüzyıllarda “muhakkak” ve “reyhani” yazı türü sıklıkla görülürken



ilerleyen yüzyıllarda bunlar neredeyse hiç görülmez. XV. yüzyılda ise çoğunlukla “talik” yazı türünün kullanıldığını görürüz. Böylece eser eğer “rika” yazı türü ile yazılmışsa bu eserin tarihinin rika’nın kullanılmaya başlandığı XVIII. yüzyıldan daha önceye gidemeyeceğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Yalnızca yazı stilini dikkate alarak eserin döneminin tespit edilebildiği birçok örneğe rastlamak mümkündür (Okuyucu 2008).

1.8. Mürekkep Rengi ve Özellikleri: Yazma eserde yazıda ve işaretlerde hangi renk mürekkeplerin kullanıldığının belirtildiği alandır. Bazı eserlerde bölüm bölüm farklı renkler tercih edildiği durumlarda, bunlar da yaprak numaraları belirtilerek kaydedilmelidir.

Birçok eski metinde mürekkep solgunlaşmış (buharlaşmış) ve pembeye yakın bir renk almıştır. Ancak bu durum mürekkebin kalitesine göre de değişebildiği için mürekkep kesin bir kriter olarak düşünülemez. Bazen de mürekkebin rengi önemli bir ipucudur. Çok eski yazma eserlerde kırmızı ve



Resim 18- A.Ü. DTCF Kütüphanesi Mustafa Con A- 623 “Rakabe/takip kelimesine sahip, nesih hattı ile yazılmış yazma eser sayfaları”



Resim 19- A.Ü. DTCF Kütüphanesi Üniversite A -312 "Derkenarlı yazma eser sayfaları"

siyah renklerin kullanıldığını görürüz. Yeşil ve mavi renkler XIV. yüzyılda kullanılmaya başlanmıştır (Okuyucu 2008).

1.9. Rakabe/Derkenar/Şukka: Rakabe, örneğin 12a yaprağının sonunda 12b'deki ilk kelimenin yani bir sonraki sayfadaki ilk kelimenin yazılması ile takibin belirtilmesidir. Yazma eserin metninde sayfa ya da yaprak numaraları genellikle bulunmadığından bunun yerine takip kelimeleri (rakabe) vardır. Rakabe'nin var olup olmadığı da bu alana (var/yok) şeklinde kaydedilir.

Yazma eserin metin kısmında sayfaların köşelerinde ya da asıl metin dışındaki boşluk kısımlarında birtakım açıklayıcı notlar bulunabilir. Bu notlara derkenar adı verilir. Derkenar bulunan yaprakların numaraları da bu alanda tek tek kaydedilmelidir.

Şukka, Arapça "parça" demektir, kâğıt parçası ve mektup anlamında kullanılmıştır (Pakalın 1983: 360). Aynı zamanda küçük tezkere, yazı anlamına da gelen ve yazma eserlere sonradan eklenen yazılara şukka adı verilmiştir (Devellioğlu 1962: 1200). Küçük ayrı kâğıtlara yazılıp sayfa aralarına yapıştırılmıştır. Bu parçalar değişik geometrik şekiller halinde



Resim 20- A.Ü. DTCF Kütüphanesi Üniversite A- 268 “Şukka’lı yazma eser sayfası”

karşımıza çıkmaktadır. Eserde şukkaların yer aldığı kısımlar ve hatta şukka şekilleri katalog kaydının notlar alanında belirtilmelidir.

1.10. Kitabın Fiziki Durumu (Kondisyonu): Yazma eserler uzun yıllar önce üretilmiş olduğundan günümüze kadar birçok tahribata maruz kalmış olabilir. Yazma eser uzmanının görevi eserin fiziki durumunu ayrıntılı bir şekilde tespit ederek kitabın özel bir koruma önlemi ile saklanıp saklanmayacağına ya da restorasyona gerek olup olmadığına karar verilecek verileri bu alana kaydetmektir. Bu bağlamda kitap üzerindeki böcek, kurt, fare yenikleri, şiraze (cildin dikiş kısmı)nin dağılık olup olmadığı, sertabın kopuk olup olmadığı, kapakların ve sayfaların durumu ayrıntılı olarak kaydedilir. Bu alan doldurulurken “yıpranmış”, “su almış”, “çürümüş” gibi genel ifadelerle bilgi vermek yerine kitabın hangi noktalarında hangi düzeyde tahribatın bulunduğu detaylı olarak yazılmalıdır.



Resim 21- A.Ü. DTCF Kütüphanesi Üniversite A-217 "Yıpranmış, su almış yazma eser sayfaları"

Türkiye yazmaları veritabanı incelendiğinde kataloglama sürecinde yazma eserlerin sanatsal özellikleri çoğunlukla göz ardı edilmiştir. Türkiye yazmaları veritabanında cilt özelliklerini tanımlama konusunda her kütüphanenin farklı bir uygulama içinde olduğu görülmektedir. Katalogların yalnızca küçük bir bölümünde cilt tanımlamalarına yer verilmiştir. Bu durumda yazma eserlerin cilt özellikleri konusunda araştırma yapmak isteyenler kataloglardan bu açıdan yararlanamamaktadır.

Örneğin A.Ü. İlahiyat Fakültesi yazma eser kataloglarında yalnızca yazı türü bilgisi bulunmaktadır. Diyanet İşleri Başkanlığı Merkez Kütüphanesi kataloglarında eserlerin yazı çeşidi, kâğıt özellikleri, cilt ve süslemeleri hakkında herhangi bir veriye rastlanmamaktadır. Bunun yanı sıra yine IRCICA (İslam Tarihi, Kültür ve Sanat Araştırmaları Merkezi) yazma eser kataloglarında cilt ve diğer sanatsal özelliklere yer verilmemiştir (Odabaş



2011: 153-156). A.Ü. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yazma Eser Kataloglarında da benzer durum söz konusudur ve eserlerin fiziksel tanımlamalarında bir standart sağlanamadığı görülmektedir. Bu durum yazma eser kataloglama çalışmalarının birbirine yakın düzey ve nitelikte bilgi-birikim sahibi uzman kadrolar tarafından yürütülmediğini ortaya koymaktadır. Bunun yanı sıra standartlaşmadan uzak kalmanın bir başka nedeni olarak konuyla ilgili farklı bilim dallarından uzmanların işbirliği içinde çalışmayıp birbirinden bağımsız farklı nitelikle örneklerini oluşturmaları da gösterilebilir. Oysaki yazma eser nitelikle çalışmaları zaman zaman yalnızca bir uzmanın üstesinden gelemeyeceği karmaşıklıkta olabilmektedir. Ülkemizde bu sorun proje bazında ele alınmış ancak sonuçları arzulan düzeyde olmamıştır. Yazma eserlerden sorumlu kurumun bünyesinde görev alacak uzman ve yetkin kadroların zaman ve bütçe kaygısından uzak olarak yürüteceği çalışmalar, söz konusu eserlerin gerçek niteliğini yansıtacak kayıtların ortaya çıkmasını sağlayacaktır.

Sonuç

Yazma eserler cildi, zahriyesi, serlevhası, minyatürleri, kağıt türü, yazı türü, renkleri, tezyinatı, satır/sütun düzeni, metin içi süslemeleri, hatimesi ve mühürleri ile bir bütündür. Bu bütünün tüm ayrıntılarını ve özelliklerini yazma eserlerin katalog kayıtlarına yansıtabilmek oldukça derin bir bilgi birikimi ve tecrübe gerektirir. Çoğu zaman da bu işin zorluk derecesine göre farklı bilim dallarında uzman kişilerle ortak bir çalışma ve gayret içine girilebilir. Ancak burada vazgeçilmemesi gereken nokta yazma eserin kendi terminolojisi çerçevesinde tüm fiziksel özellikleriyle katalog kaydının çıkarılmasıdır. Nitekim yazma eserler yalnızca bilim dünyası için değil aynı zamanda sanat dünyası için de oldukça önemli tek ya da nadir yapıtlardır. Bu eserlerin katalog kaydındaki fiziksel nitelikle alanlarının tam, doğru ve özenli bir şekilde doldurulması, ilgili eserin araştırmacılar için hangi niteliklere sahip bir kaynak olduğunun duyurulması açısından gereklidir. Bunun yanı sıra sözgelimi eserin eşsiz sanatsal niteliklere sahip olduğunun tespiti onun daha iyi korunması için gerekli tedbirlerin alınması için harekete geçilmesini sağlayacaktır. Böylece yapılacak olan fiziksel nitelikle yazma eserin gerçek değeriyle araştırmacıları buluşturacak ve eserin herhangi bir nedenle maddi değer kaybına uğramasını önleyecektir.

Bugüne kadar yapılmış olan çalışmalar bu alanda kısmen başarılı olduğunu ya da eksik kaldığını göstermektedir. Yazma Eser Kurumu Başkanlığı'nın kurulmasıyla bu kurumda eğitilecek ve görev yapacak uzmanların bugüne kadar yapılmış hatalı ya da eksik tanımlamaları fark



ederek yazma eserlerin fiziksel nitelemesinde bir standart dâhilinde çalışacaklarını ümit ediyorum.

Kaynaklar

- Adım Adım Osmanlı Tarihi: Duraklama: Arayış Yılları 1648-1789* (2003), İstanbul: Boyut Dosya Yayınları.
- Ali, Alparslan (1997), "Hat", *Eczacıbaşı Ansiklopedisi*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Aslanapa, Oktay (1982), "Osmanlı Devri Cild Sanatı", *Türkiyemiz*, C.13, S. 38, s. 43-44.
- Bağcı, Serpil (2000), "From Translated Word to Translated Image: The Illustrated Şehnam-i Turki Copies", *Muqarnas* C.17. içinde s. 162-176. Co-edi: D.J.Roxburgh. Leiden.
- Balkanal, Zeynep (2002), "Bilgi ve Sanatı Kaplayan Sanat: Ciltçilik", *Türk Ansiklopedisi*, C.12. içinde, s. 341-349, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Başbakanlık Osmanlı Arşivindeki Belge Türkleri, Padişah Elyazıları ve Belge Restorasyonu* (1997), İstanbul: Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı.
- Bayraktar, Nail (1983), "Yazma Eserler", *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni*, C. 32 S.3, s. 116-120.
- Bayraktar, Nimet (1974), "Kütüphanelerimizde Yazma Eserler", *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni*, C. 3 S. 2, s. 94-130.
- Belge Yönetimi ve Arşiv Terimleri Sözlüğü* (2009), Hazl.: H. Sekine Karakaş, Fatih Rukancı ve Hakan Anameriç. Ankara: Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü.
- Çığ, Kemal (1971), *Türk Kitap Kapları*, İstanbul: [y.y].
- Demirağ, Serpil Aydın (2007), *Ankara Etnoğrafya Müzesindeki Beş Kur'an-ı Kerim'in Tezhip Süsleme Özellikleri*, Ankara: Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).
- Devellioğlu, Ferit (1962), *Osmanlıca-Türkçe Lügat: Eski ve Yeni Harflerle*, Ankara: Doğuş Ltd. Şti.
- Ensari, Muhammed Ali (2010), *Osmanlıca İmla Müfredatı*, İstanbul: Hayrat Neşriyat.
- Güney, Zeynep K. ve Güney, A. Nihan (2001), *Osmanlı Süsleme Sanatı*, İstanbul: SFN.
- "Hat Sanatı" (1981), *Görsel Güzel Sanatlar Ansiklopedisi*. C. 4, s.757-762.
- Hat ve Tezhip Sanatı* (2009), Edi.: Ali Rıza Özcan, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Keseroğlu, Hasan S. (2006), *Kataloglama Kuralları: Anglo Amerikan Kataloglama Kuralları*, 2. Gözden geçl. 4. bs. İstanbul: Mep Kitap.
- Kut, Günay (1999), "Yazma Eserler ve Türkiye Toplu Kataloğu Çalışmaları", *21. Yüzyıla Doğru Türk Kütüphaneciliği 35. Kütüphane Haftası Bildirileri* içinde (s.78-85). Yay. Hazl.: Özlem Bayram, Erhan Erkan, Erol Yılmaz. Ankara: Türk Kütüphaneciler Derneği.
- Mahir, Banu (2005), *Osmanlı Minyatür Sanatı*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Mutlu, Belkıs (1966), "Türk Cilt Sanatına Toplu Bir Bakış", *Akademi*, S. 5, s. 53-58.
- Odabaş, Hüseyin (2011), "Osmanlı Yazma Eserleri ve Türkiye'de Yazma Eser Kütüphaneciliği", *Bilig*, Kış, 56, s. 143-164.



- Okuyucu, Cihan (2008), "Some Thoughts on the Age Determination of Manuscripts Through Physical Characteristics", (Yayımlanmamış bildiri sunumu). 30. MELCOM International Conference 23-25 Haziran 2008.
- Özdeniz, Engin (1981), "Türk Cilt Sanatı", *Sanat Dünyamız*, S.21, s. 13-25.
- Özen, Mine Esiner (1998), *Türk Cilt Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özen, Mine Esiner (2003), *Türk Tezhip Sanatı: Turkish Art of Illumination*, Çev.: Abdullah Şen. Yay. Haz.: Yavuz Tiryaki İstanbul: Gözen Yayınları.
- Özkeçeci, İlhan ve Şule Bilge Özkeçeci (2007), *Türk Sanatında Tezhip*, İstanbul: İlhan Özkeçeci Yayınları.
- Pakalın, Mehmet Zeki (1983), *Osmanlı Tarih-Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Rado, Şevket (2003), *Türk Hattatları*, İstanbul: Yayın Matbaacılık Ticaret Lmt. Şti.
- Renda, Günsel (1981), "An Illustrated 18th Century Ottoman Hamse in the Walters Art Gallery", *The Journal of the Walters Art Gallery*, S.39, s.15-22.
- Tanırdı, Z. (1997), "Cilt", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C.1, s.347-349, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Tanırdı, Zeren (1993), *Türk Cilt Sanatı, Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tanırdı, Zeren (1999), "Osmanlı Sanatında Cilt", *Osmanlı Ansiklopedisi*, C.11. içinde (107).Edi: Hasan Celal Güzel, Kamil Çiçek ve Salim Koca. Ankara: Yeni Türkiye Yayınları
- Tanyeli, Sözen Uğur (1996), *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitapevi. s.163.
- Türk İslam Sanatları Forumu*, (2006), <http://www.trboard.org/forum/index.php?showtopic=53> adresinden 29.10.2006 tarihinde erişildi.