

L A L E

K Ü L T Ü R , S A N A T V E M E D E N İ Y E T D E R G İ S İ

İMTİYAZ SAHİBİ | PUBLISHER

Lale Yayıncılık

GENEL YAYIN YÖNETMENİ | EDITOR-IN-CHIEF

Ahmet Akcan

YAYIN KOORDİNATÖRÜ | EDITORIAL COORDINATOR

Pelin Avcı

YAYIN KURULU | EDITORIAL BOARD

Doç. Dr. Şehnaz Biçer
Dr. Aslıhan Erkmen Birkandan
M. Semih İrteş
Doç. Dr. Mehmet Memiş
Prof. Dr. Selçuk Mülayim

DANIŞMA KURULU | ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Nurhan Atasoy
Prof. Dr. Şerife Atlıhan
Prof. Dr. Serpil Bağcı
Dr. Filiz Çağman
Prof. Dr. Çiçek Derman
Prof. Uğur Derman
Prof. Dr. Zeki Kuşoğlu
Prof. Dr. Banu Mahir
Prof. Dr. Selçuk Mülayim
Prof. Dr. Günsel Renda
Prof. Dr. Zeren Tanındı
Prof. Dr. Zeynep Tarım
Prof. Dr. Faruk Taşkale
Prof. Dr. Sitare Turan

GÖRSEL YÖNETMEN | ART DIRECTOR

Utku Aydın

SATIŞ | SALE

Lale Sanat - lalesanat.com

YAYIN | PUBLISHING

Lale Organizasyon - laleorganizasyon.com

SATIN ALMA SORUMLUSU | PURCHASING SPECIALIST

Emine Güldür

BASKI | PRINT

Pelikan Matbaa
Setifika No: 40619

ISSN: 2687-5926

İLETİŞİM | CONTACT

Cihangir Mah. Pürtelaş Sok. Köşe Palas
B Blok No: 1 Daire: 4 34433 Taksim / İSTANBUL

T: +90 (212) 245 55 71-72

W: laledergisi.com

M: bilgi@laledergisi.com

Lale Yayıncılık

Lale Organizasyon Ticaret Limited
Şirketinin Markasıdır.

EDİTÖR | EDITOR

Prof. Dr. Selçuk Mülayim

BİLİM KURULU | BOARD OF SCIENCE

Prof. Dr. Sacit Açıkgözoğlu
Dr. Sakine Akcan Ekici
Dr. Hatice Aksu
Doç. Dr. Ali Fuat Baysal
Jake Benson
Doç. Dr. Şehnaz Biçer
Dr. Savaş Çevik
Doç. Dr. Tülün Değirmenci
Doç. Dr. Hülya Doğru
Doç. Dr. Gülnur Duran
Dr. Aslıhan Erkmen Birkandan
Dr. Hüseyin Gündüz
Dr. Hesna Haral
Doç. Dr. Vedat Kacar
Dr. Elif Kök
Dr. Gülnihal Küpeli
Gürcan Mavili
Doç. Dr. Mehmet Memiş
Doç. Dr. Kenan Mermer
Dr. Alison Ohta
Dr. Ali Rıza Özcan
Dr. Şebnem Tamcan Parladır
Dr. İrvın Cemil Shick
Dr. Nur Taviloğlu
Dr. Gülsen Tezcan
Doç. Dr. Filiz Adıgüzel Toprak
Dr. Atilla Yusuf Turgut
Dr. Senem Uğurlu
Dr. Lale Uluç
Doç. Dr. Münevver Üçer
Doç. Dr. Kaya Üçer
Dr. Olga Vasiliyeva
Prof. Dr. Bahattin Yaman
Nil Baydar

**Yılda üç kez yayımlanan hakemli kültür,
sanat ve medeniyet dergisi*



Geleneksel Sanatlar Derneği iş birliğiyle...
gelenekselsanatlar.org

Davet

Kültür, Sanat ve Medeniyet dergisi misyonuyla yayın hayatına başlayan Lale Dergisi'nin 2. Sayısını sizlerle buluşturmanın mutluluğunu yaşıyoruz. Geleneksel sanatlarımız özgün değerlerimizi, hissiyatımızı bugüne ve yarına taşımada önemli bir rol üstlenmektedirler. Geleneksel sanatların anlamı ve değeri konusunda bir farkındalık oluşturma iştiyakı ile ilk sayımızı hazırlarken bu işin ne kadar meşakkatli olduğunun da farkına vardık. Özellikle bu alanın ilk bilimsel hakemli dergisini çıkartmaya çalışmanın da kendine has zorlukları oldu. Dergimiz yayınlandıktan sonra geleneksel sanatlar camiasından birçok olumlu geri dönüşün yanında bazı eleştiriler de aldık. Olumlu tepkiler bizleri sevindirirken geliştirmemiz gereken yönlerimiz konusundaki düşünceler ve öneriler de daha iyi olmamız yönünde atacağımız adımlara yön verdi.

İlk sayıda ifade ettiğimiz gerekçelerle dünyaya söyleyecek en önemli sözümüz ve dünyada en güçlü olduğumuz alan medeniyet birikimimizdir. Anadolu topraklarında yaşamış uygarlıkların özgün değerlerini yansıtmaya yönelik çalışmaların kültürel zenginliğimizi dünden bugüne taşıma yönüyle ehemmiyetinin farkındayız. Bu nedenle kısa vadede dergimizin niteliğini artırarak Türkiye'de bilinir ve ulaşılır hale getirme, orta ve uzun vadede ise Lale Dergisini uluslararası alanda bilinen ve söz sahibi süreli bir yayın haline getirme çabası içindeyiz.

Her işin makbul olanı devamlı olanıdır düsturunun gereği olarak arzumuz bu derginin devamlı olarak çıkmasını sağlamaktır. Geleneksel sanatlar konusunda çalışan, emek veren akademisyenlerimizin ve sanatçılarımızın yanımızda olduğunu hissetmek bize büyük bir güç veriyor. Bunun için bizlere inanan ve destek olan tüm sanatçı, akademisyen ve reklam desteği sağlayan kurum ve kuruluşlara gönülden teşekkürlerimi sunuyorum. Böyle bir alanda yayın hayatına başlayan dergiyi sadece bir şahsa, firmaya veya derneğe indirgemek haksızlık olacaktır. Sanat camiamızın önemli bir sesi olan Lale Dergisini çıkarmanın ve yaşatmanın camia olarak hepimizin görevi olduğuna inanıyorum. Hepimizin bu konuda bir sorumluluk taşıdığı kanaatindeyim. Bu duygu ve düşüncelerle ikinci sayımızı beğeninize ve istifadenize sunarken hepimizi dergimize destek olmaya davet ediyorum.

Genel Yayın Yönetmeni
Ahmet Akcan

Editörden

İkinci Selam

Zorda yaşadığımız günlerin içinden geçerek yeni bir sayıya ulaştık. Bu ağır süreçte bile okuyucularımızdan geri dönüşler aldık. Onların izlenimleri kadar, yazarlarımızın ne ölçüde anlatabildikleri sorunu da tartışmalarımızın odak noktası oldu.

Ölçü, standart ve yazım ilkelerini sürekli tekrarlamakta, bunları yazarlarımıza hatırlatmaktaydık. Açıkça belirtmek zorundayız ki, bugün bile istediğimiz düzeye ulaşamadık. Yakınlarımız elbette mazeret olmayacak ama olup bitenleri paylaşmak durumundayız.

Yazarlarımıza, ifade tarzları ve kullandıkları dilden dolayı telinde bulunamazdık ama yazım kurallarında standart yöntem ve tekniklere uygun metinler beklemek, okuyucular adına bize düşüyor. Terminolojik ihtilafları bile şimdilik bir ölçüde kabul etsek bile, dipnotlar ve kaynakça künyelerindeki ciddi eksiklikleri görmezden gelemezdik. Gereken müdahaleyi yaptık. Zengin, dolu ve güncel eserlerin de yer alacağı kaynakça hususunda yazarlarımızı uyardığımız oldu. Doğabilecek kırgınlıkları göze alarak bunu yaptık. İstedığımız sonuçlara henüz ulaşamadık. Çünkü bazı yazarlar kendilerinin dışındaki dünya ile fazlaca ilgilenmiyorlar, belki de bilmedikleri şeylerin aynı zamanda gereksiz olduğuna da inanıyorlar. Hepimizin karşılaştığı ve yaşadığı bu sorunları ağır ağır çekmek zorundayız.

Arızalı, akıl dışı, çokbilmiş ve ölçülerle kanıtlanmamış alışkanlıkların kalıntılarını, öncelikle geleneksel sanatlarla uğraşanların gündeminden çıkarmak durumundayız. Bu konu kişisel bir davranıştan çok, eski ve genel bir sorundur. Yazık ki, usta-çırak ilişkisiyle zaman içinde büsbütün meşrulaşmıştı. Hesapsız ve savruk davranışlarımıza örnek almak üzere, yıllar önce Ayasofya Müzesi'nde yaşanmış bir olayı hatırlayıp, konuyu tatlıya bağlayarak kapatalım.

Ayasofya iç mekânında, en azından büyüklükleri sebebiyle kendilerini belli eden daire hat panolarını herkes bilir. 1931 yılında, T. Wittemore adlı uzman mozaikler üzerinde çalışma yapacağından, çapları 8m'ye yaklaşan ve Kazasker'in kaleminden çıkmış olan panoların da bu arada restore edilmek üzere bina dışına çıkarılmasına karar verilir. Ama çıkarılamaz; panoların kapı genişliklerinden daha büyük ölçüde oldukları fark edilir. Sekiz adet pano yapı içinde bir kenara istif edilirken bazı zedelenmeler de olur.

Bu öykünün öncesi ve sonrası iyice bilinir, hattatın kullandığı kalemin uç genişliği vb. her şey belirlenmiş, üzerine çok şey yazılmıştı. Ne var ki, aklımıza takılan bir ayrıntı bizi bambaşka bir yere götürüyor. Bu sorun her biri traktör tekerleğinin en az dört katı büyüklüğündeki levhaların ölçülüp biçilmeden yerinden indirilmiş olmasıdır. Daire kasnaklı levhaların bina içinde tamamlanmış olabilecekleri ihtimali üzerinde durulmadığı anlaşılıyor.

Bugün en azından böyle hatalar yapmıyoruz. Ama yazar ve araştırmacı olarak da yapmayalım. Biz dergide yayınlanmak üzere, yazılı bir metin hazırlamak niyetindeyssek, konu başlığında çerçevelediğimiz sorunu ölçülendirmek durumundayız. Başlık ve alt bölümler, parça-bütün ilişkisi içinde sonuna kadar tutarlılığı koruyacaktır. Konumuzun her aşamasını kaynaklardan gelen bilgilerle zenginleştirerek ilerlemek, konuyu mantıklı ve makul bir sonuçla noktalamak durumundayız. Çünkü küçük eseriniz yayınlandıktan sonra, onu geri çekme imkânımız olmayacak.

Hatırlatmalar ve sorgulamalarla sizleri sıkıştırmam. Bir daha bu konulara dönmekle umuduyla saygı ve selamlarımı sunarım.

Editör
Prof. Dr. Selçuk Mülayim

İçindekiler

06 "DÜNYANIN EN
BÜYÜK YAZILARI"
AYASOFYA'NIN
CELİLERİ



12 TÜRK TEZHİP
SANATINDA
ROKOKO ETKİSİ

25 HEZÂRFEN
NECMEDDİN
OKYAY

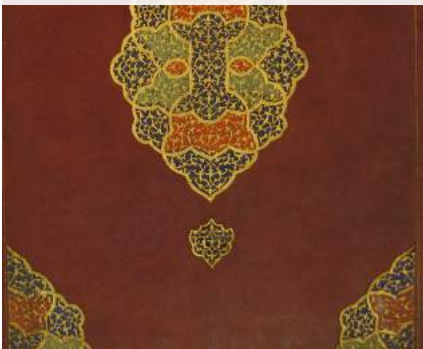


38 BALA-SAR
MEDRESESİ'NE AİT BİR
GEOMETRİK
DESENİN EKSİK KISMININ
TAMAMLANMASI
VE YENİ SİSTEMLER
OLUŞTURMA

54 BURSALI BİR SANATÇI:
OYMACI FAHRİ ÇELEBİ



70 MANİSA YAZMA ESER
KÜTÜPHANESİ
ÖRNEĞİNDE MUSHAF
YAZMALARIMIZ
VE CİLTLERİNDEN
ÖRNEKLER



79 NAKKAŞ OSMAN'IN
PADIŞAH
PORTRELERİNDE
GÖRÜLEN KOZMİK
KURGU VE İKTİDARI
TALTİF EDİCİ
UNSURLAR, LEVNİ'NİN
BUKALIBA GETİRMİŞ
OLDUĞU YENİLİKLER

94 ŞEKİ ŞEBEKECİLİĞİ
AHŞABIN VE CAMIN
SANATI

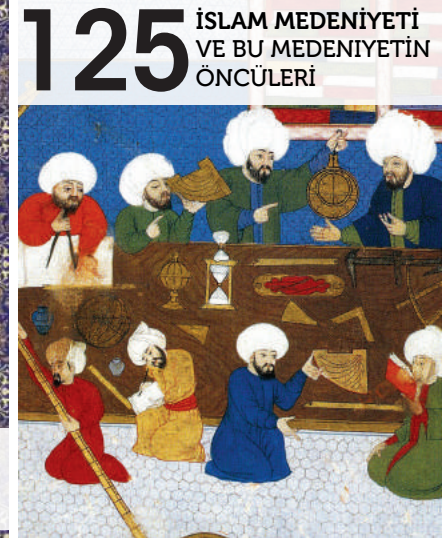




107 HAT SANATINDA
EĞİTİM VE MEŞK



116 TEZHİB
SANATINDA
TERMINOLOJİ



125 İSLAM MEDENİYETİ
VE BU MEDENİYETİN
ÖNCÜLERİ

130 "EBRÛ" VE GEÇMİŞTE
YAŞANANLAR



140 MEDRESE'Ü'L
HATTÂTİN'DEN
MİMAR SİNAN GÜZEL
SANATLAR
ÜNİVERSİTESİ
GELENEKSEL
TÜRK SANATLARI
BÖLÜMÜ'NE

148 İSTANBUL
TÜRBELEK MÜZE
MÜDÜRLÜĞÜ



150 GELENEKSEL
SANATLAR DERNEĞİ
KÜLTÜR,
SANAT VE
MEDENİYET
YAYINLARI



155 PODCASTE
EDEBİ DOKUNUŞ

156 19.YY İSTANBUL'UNDA
BAHÇE KÖŞKLERİ



“DÜNYANIN EN BÜYÜK YAZILARI” AYASOFYA’NIN CELÎLERİ

Ali Rıza ÖZCAN

Ayasofya, tarihin her devrinde İstanbul’un kültür ve sanat hayatında önemli bir yere sahip olmuştur. İki medeniyetin ve dinin buluştuğu Ayasofya; devâsa bir hacme, yalın bir güzelliğe, büyük bir ihtişama sahip en der güzellikte mimarî eserlerden biridir.

1453’te İstanbul fethedilince, Fatih Sultan Mehmed’in ilk emirlerinden biri harap ve bakımsız bırakılan Ayasofya’nın onarılması olmuştur. Tarih içinde farklı zamanlarda tamirler gören abidevi yapının Osmanlı döneminde geçirdiği önemli onarımlardan biri, Sultan Abdülmecid zamanında yapılmıştır. Şeyhülislâm Mekkizâde Mustafa Asım Efendi’nin 1846 yılında varis bırakmadan vefatı sebebiyle hazineye geçen 40 bin keseye yaklaşan serveti, vasiyeti üzerine Ayasofya’nın onarılmasında kullanılmıştır. Bu tarihlerde Çar Nikolay I tarafından Rusya’dan İstanbul’a Rus elçilik binasının yapımı için yollanan Fossati kardeşlerin gerçekleştirdiği çalışmalar Sultan Abdülmecid’i çok etkilemiş ve bunun üzerine Ayasofya’daki onarım işleri için (1847-1849) İtalyan Mimar Gaspare Fossati ile kardeşi Guiseppe Fossati görevlendirilmiştir. Yapılan tamirlerde kubbe, mihrap, minber, mahfiller onarılmış ve mozaikler temizlenmiştir. Bu onarımlar için Mekkizâde Mustafa Asım Efendi’nin 40.000 keselik serveti yetmemiş, onarım bağışlarla desteklenmiştir. 1848 yılında bu onarıma katkıda bulunanlara verilmek üzere altın, gümüş ve bakırdan Tamir-i Ayasofya madalyası bastırılmıştır.

Ayasofya’yı süsleyen Kadıasker’in levhalarına geçmeden yazısı bulunan diğer hattatları da kısaca zikrelelim: Sultan II. Mustafa, Sultan III. Ahmed, Sultan II. Mahmud, Şeyhülislâm Veliyüddin Efendi ve Mehmed Es’ad Yesari’ye ait büyük boyutlarda levhalar İstanbul’un fethinin sembolü Ayasofya’da izleyenlere güzel mesajlar sunmaktadırlar.

Şair: “Bir elif çaktı yine sineme canân bu gece” demiş (Üngör, 1981, s. 84). 19. asrın en büyük hattatlarından biri de ulu mâbed Ayasofya’nın sinesine öyle bir elif çekmiştir ki, boyu 5 metre 60 cm’dir. Bu ölçü, orta boylu 4 insan boyu demektir. “Elif”i sineye kim çekmiştir diye merak ederseniz merakınızı da 1 metre 70 cm ölçüsüyle dünyanın en büyük imzası giderir: “Ketebehu es-seyyid el-hac Mustafa İzzet imâm-ı sanî el-emirü’l-mü’minîn Abdülmecid Han”¹.

Ayasofya’nın iç mekânına bambaşka bir güzellik katan büyük levhaların yerinde daha önceleri, 17. yüzyıl hattatlarından Teknecizâde İbrahim Efendi (ö. 1688) tarafından yazılmış ve yine büyük boyda celî sülüs yazılar mevcuttu. Bu yazıların Ayvansarayî’nin “Hadikatü’l-cevâmi” adlı eserinde 1650’de yazıldığı bilgisi mevcuttur.

Teknecizâde İbrahim Efendi’nin yazıları 1733’te elden geçirilerek tamir edilmişti. Bu tarihten sonra geçen 116 yıl içerisinde ise, yazılar iyice fersudeleşmiş ve oldukça yıpranmışlardı. Ayasofya’nın 1847-49 yılları arasında geçirdiği tamir ve restorasyon esnasında yazıların da devrin anlayışına göre yeniden yazılması gündeme gelmiş ve bu görev Kadıasker Mustafa İzzet Efendi’ye verilmişti. Mustafa İzzet Efendi ana kubbede yer alan “Nûr Süresi- 35. ayet” ile, “Allah, Muhammed, Ebubekir, Ömer, Osman, Ali, Hasan ve Hüseyin” isimlerinden oluşan cihâr-ı yâr-i güzîn takım levhalarını kendi anlayışına göre yeniden yazmıştı.

Prof. Dr. Ali Alparslan *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi* adlı kitabında, “Eserler 1733 tarihinde tamir için yere indirildiği zaman tespit edilen ölçülere göre elif harfinin 1 karış 8 parmak eninde, boyunun da 25 karış olduğu ve yazıların Semerkand Âbâdîsi denilen kâğıda veya astar üzerine yazıldığı bildirilmektedir.” (Alparslan, 1999, s. 108) diyerek Teknecizâde’nin yazıların büyüklükleri hakkında bilgi verir.

1 Mü’minlerin emiri Abdülmecid Han’ın ikinci imamı Mustafa İzzet. Tarih: 1265/1849.

Görsel 1
Ayasofya



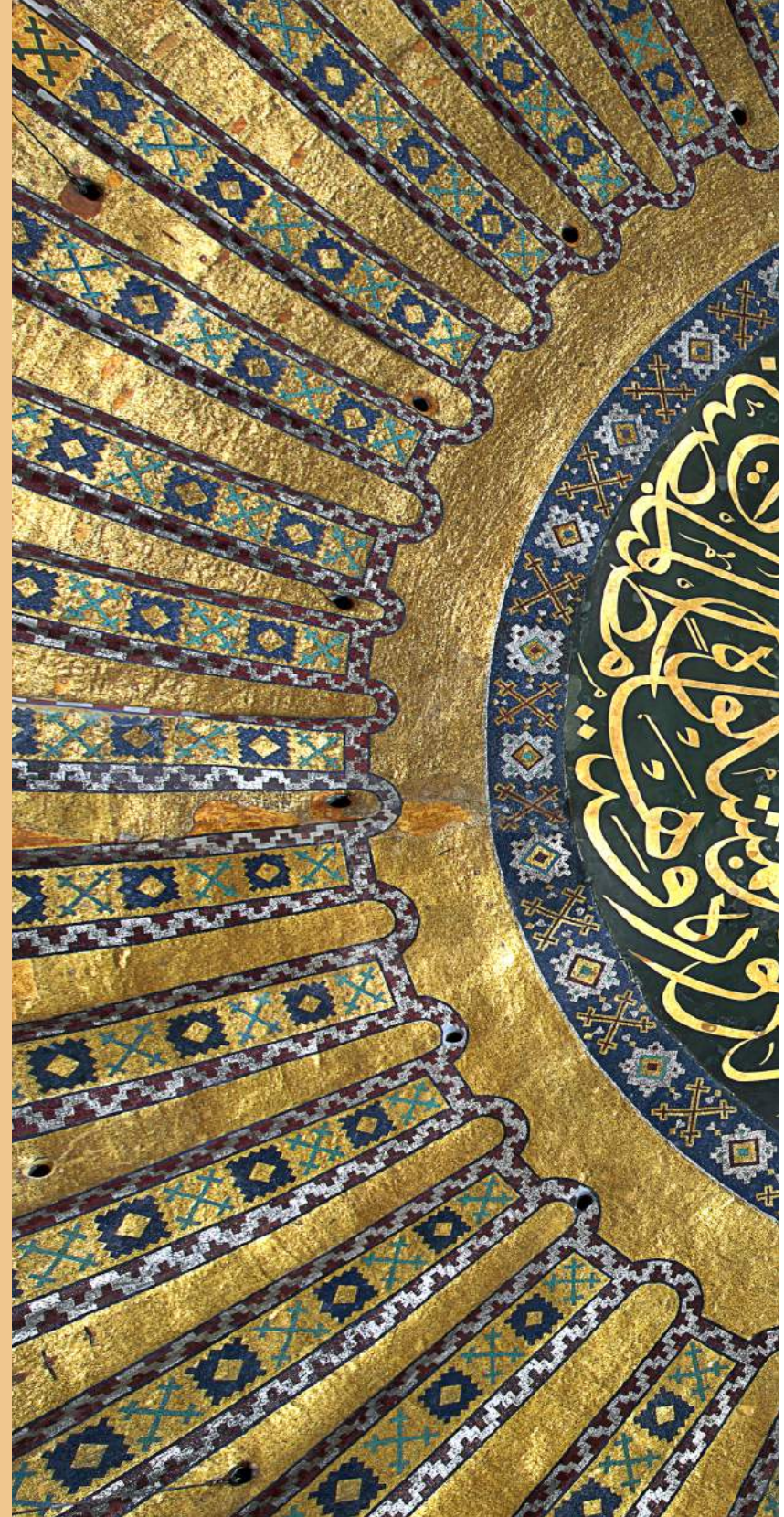
Bu bilgilere göre, “Elif” harfinin boyu 25 karıştır. Bir karışı ortalama 20 cm kabul edersek, 25 karış beş metre olur. Kadıasker’in Elif’i de 5.60 metredir. Buradan yola çıkarak, Teknecizâde’nin yazılarının da aşağı yukarı Kadıasker’in yazıları büyüklüğünde olduğu anlaşılıyor. Fossati’nin 1847-49 tamirlerinden önce ve sonra yaptığı gravürler² karşılaştırıldığında Teknecizâde İbrahim Efendi’nin yazılarının bugün Kadıasker Efendi’nin yazılarının bulunduğu yerlerde olduğunu görmek mümkündür. Ancak, yazılar günümüzde olduğu gibi dairevi değil, mermer çerçevelerin içine kare şeklinde yazılmıştır.

Kubbeyi süsleyen dairevi “Nur sûresi’nin 35. ayeti”, 3 metre 15 cm genişliğindedir ve kubbeyi saracak şekilde yazılmıştır. Yazılan kalemin genişliği 14 cm’dir. Bu kalınlıktaki kalem ağzı ile yazılan “Elif”lerin boyları 2.20 m, “ha” harfinin küpü 1.55 cm ölçüsündedir.

Levha yazıların çapları yedi buçuk metredir. Bu ölçü 2.5 katlı bir ev yüksekliği demektir. Levha yazıları 35 cm genişliğindeki kalem ağzı kalınlığı ve dairevi kasnağa gerilen brandaların üzerine altın ile yazılmıştır. Levhalardan “Hüseyin” isminde bulunan Kadıasker’in imzasının boyu 1 m 70 cm ve imzanın yazıldığı kalem ağzı genişliği de 3 cm’dir. Herhalde dünya üzerinde böyle büyük ebatlarda sanatkârane ve istifli yazılmış başka bir imza örneği yoktur. Yazıların zemin rengi ise nefti yeşildir. Bu levhalardan “Allah” lafzındaki Elif harfinin boyu 5.60 m, Ebubekir ismindeki elif harfinin boyu da 5 m 10 cm’dir.

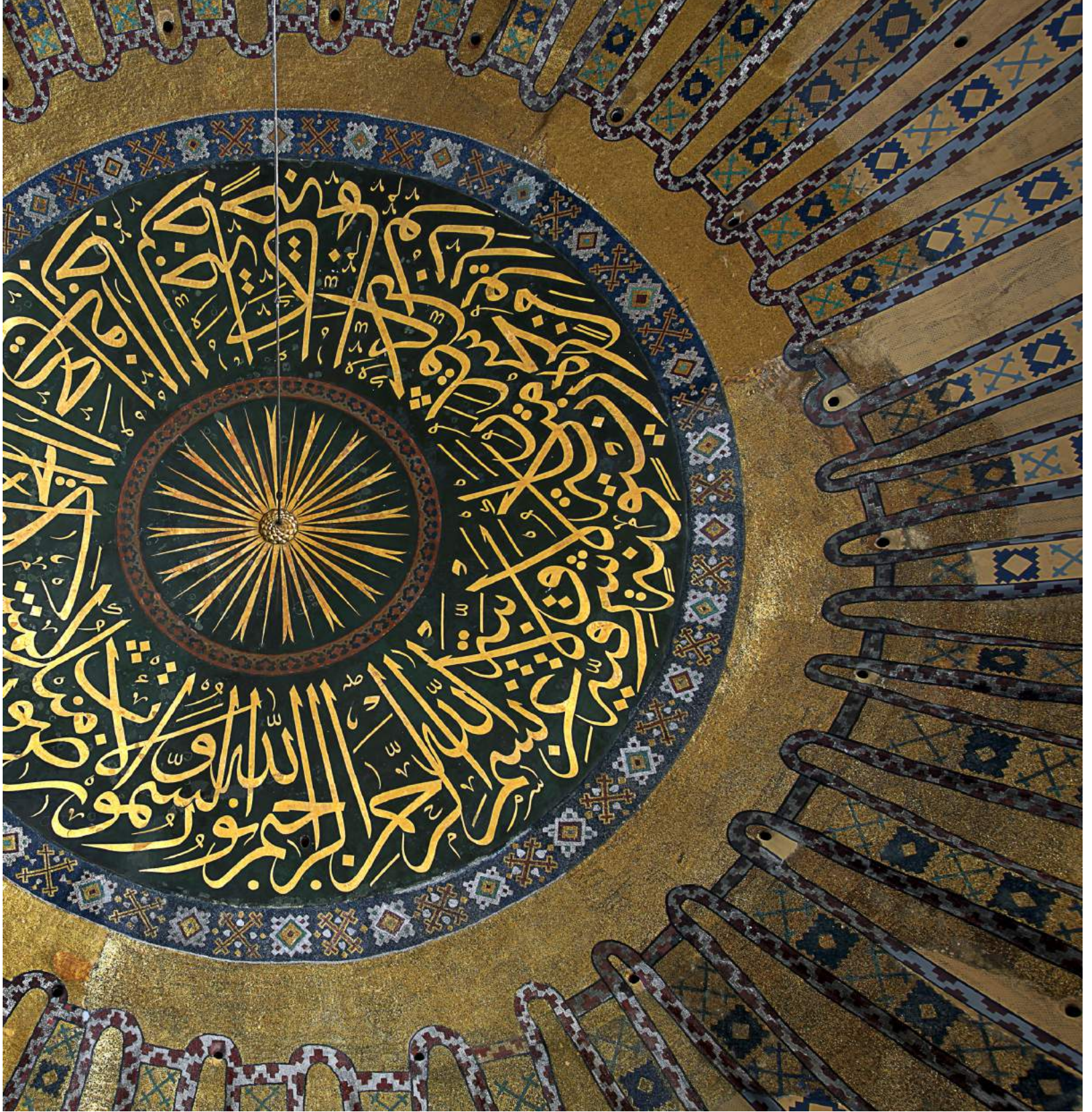
Yazılar, Kadıasker Mustafa İzzet Efendi tarafından önce küçük boyda kağıtlara yazılmış, sonra murabba (kareleme) usulü ile büyütülerek yazı kalıpları hazırlanmıştır. Bu kalıplar yine caminin içinde hazırlanan dairevi zeminlere iğneleme usulü ile aktarılmış, sonra altın ile yazılmıştır. Kadıasker Mustafa İzzet Efendi’nin en meşhur öğrencilerinden Şefik Bey ve Haydarlı Ali Efendi, hocalarına yazı kalıplarının hazırlanması ve branda üzerine yazımı safhalarında yardımcı olmuşlardır (Kumbaracılar, 1970, s. 74-77). Bu yazılar halen hat sanatı ve yazı tarihi bakımından yazılmış en büyük sanat yazıdır. Levhaların çerçeveleri 20 cm’dir ve Bahriye Marangozhanesi’nde yaptırılmıştır. Çerçeveler yekpâre olmayıp parçalar halindedir (Kumbaracılar, 1970, s. 74-77).

Hattatlar celi adı verilen büyük yazıları yazacakları zaman yazıların nereye yazılacağını gidip yerinde görürler. Yazı-mekân ilişkisi, yani yazının konulacağı mekân içerisinde nasıl algılanacağı, bir hattat için çok önemlidir. Kaynakların verdiği bilgilere dayanarak Ayasofya’da yazı-mekân problemini Teknecizâde’nin çözdüğü anlaşılıyor. Teknecizâ-



2 bkz. Fossati Gravür Albümü 3. gravür ve 24. gravür.

Görsel 2
Ayasofya Kubbe
Hat Yazısı





Görsel 3
Ayasofya İç
Mekan



Görsel 4
Kadıasker Mustafa İzzet Efendi'ye ait fil ayaklarındaki sekiz levha

de'nin yazılarının estetik açıdan Kadıasker'in yazılarından güzel olduğu iddia edilemez ancak, Ayasofya gibi büyük bir mekâna yazılacak yazıların ebatları hakkında Kadıasker'e büyük ufuklar açtığı aşikârdır. Ayasofya'da yazılara bakanlar levhaları mekânın bir parçası olarak algıladıkları için levhaların büyüklüğü kolay kolay algılayamazlar.

1931'de Amerikan Bizans Enstitüsü adına Ayasofya mozaiklerini meydana çıkarma izni alan Thomas Whittemore, Atatürk'ün isteği ve Bakanlar Kurulu kararı ile çalışmalara başlamıştır. Ayasofya, 24 Ekim 1934'te müzeye çevrilmiştir. Ayasofya müze olunca Whittemore'un mozaik araştırmaları sırasında yerlerinden indirilmiş olan Kadıasker Efendi'nin yazıları yapıdan dışarı çıkarılmak istendiğinde büyüklükleri o zaman anlaşılmuş ve levhaların hiçbir kapıdan çıkarılması mümkün olmamıştır. Yazılar cami içinde bir kenara konmuştur. Sonraki yıllarda levhaların yeniden yerlerine asılması gündeme gelmiştir. Bu husus İbnülemin Mahmut Kemal İnal'ın *Son Hattatlar* (1955) adlı eserinde şu ifadelerle yer almaktadır:

“Levhalar, bir takım kıymet bilmez şahıslar tarafından indirilip bir kenara konulmuş ve bazılarının bazı yerleri zedelenmişti. Bu hal bizimle beraber diğer iman erbabını müteessir ettiğinden tekrar asılması için uğraşdıksa da muvaffak olamamıştık. Nihayet Ayasofya Müzesi Müdürü Muzaffer Ramazan Bey'i teşvik ve teşci' ettiğimde “Para yok, olsa asarım” demişti. Öteden beri benimle beraber bu işe sarf-ı zihin eden Yüksek Mühendis Ekrem Hakkı Ayverdi ve tüccardan Nazif Çelebi Bey, icap eden parayı Allah için vererek Ekrem Hakkı Bey'in nezareti altında levhalar tamir edildi. Yine o zatın himmetiyle cömert insanların yardımıyla 28 Ocak 1949'da yerlerine asıldı. Ekrem gelip beni götürdü.

Levhaları eski yerinde görünce ağlamaya başladım. Allah'a dua ile Ekrem, Nazif ve Muzaffer'e teşekkür ve dua ettim” (s. 161).

Ayasofya'nın içinde “cami yazı takımı” olarak bilinen İsm-i Celâl ve İsm-i Nebî ile birlikte dört halife ve Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin isimlerinden oluşan devasa büyüklükteki levhalar yapının cami olarak kullanımının ebat olarak da “en büyük” belgeleridir.

Ayasofya; 918 yıl kilise, 482 yıl cami olarak kullanılmış ve 1 Şubat 1935 tarihinde müze haline getirilmiştir. 1935'ten bu yana müze olarak ziyaret edilen yapının, vâkıfı Fatih Sultan Mehmed'in arzusu üzerine cami olarak kullanılması en doğru kullanım şekli olacaktır.

Dünyanın en büyük “cami yazı takımları”nı yerinde görmek isterseniz, Ayasofya'da sizleri bekliyor.

Kaynakça

- Alparslan, A. (1999). *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İnal, İ. M. K. (1955). *Son Hattatlar*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Kumbaracılar, S. (1 Şubat 1970). Ayasofya'nın Levhaları. *Hayat Tarih Mecmuası*. 1(1), 74-77.
- Üngör, E. R. (1981). *Türk Musikisi Güfteler Antolojisi*. İstanbul: Eren Yayınları.

TÜRK TEZHİP SANATINDA ROKOKO ETKİSİ

Senem Kaş **TÜFEKÇİ**

orcid.org/0000-0002-5655-389X

ÖZET

Rönesans'tan sonra 17. yüzyılın tamamı ve 18. yüzyılın ilk çeyreğinde etkili olan bu sanat akımı, Fransa'da doğmuştur. Aslında Barok sanatı kilisenin gözünü boyamak amacıyla ortaya çıkan bir üsluptur. Rönesans'a karşı gelen bir üslup olarak Barok ve Rokoko üslubunun Osmanlı'ya etkisi Klasik Sanatın terk edilmesi ile sert ve etkili bir giriş yapmıştır. Batıya merak duyan sarayın etkisiyle hızla kabul gören bir akım olan Rokoko üslubunda, geniş havuzlar, kavisli duvarlar, ışık gölge oyunları, perspektif gibi yeni pek çok tarzı da beraberinde getirmiştir. S ve C kıvrımlar, vazolar, kurdele, perde gibi günlük hayatta kullanılan objeler yazma eserlerin içine girmiş ve Osmanlı Tezhip sanatı içinde yer almıştır. Mimari bir akım olarak başlayan bir bu yeni sanat üslubu zaman içinde yazma eserlerde de yerini alarak, izlerini günümüze kadar taşımıştır.

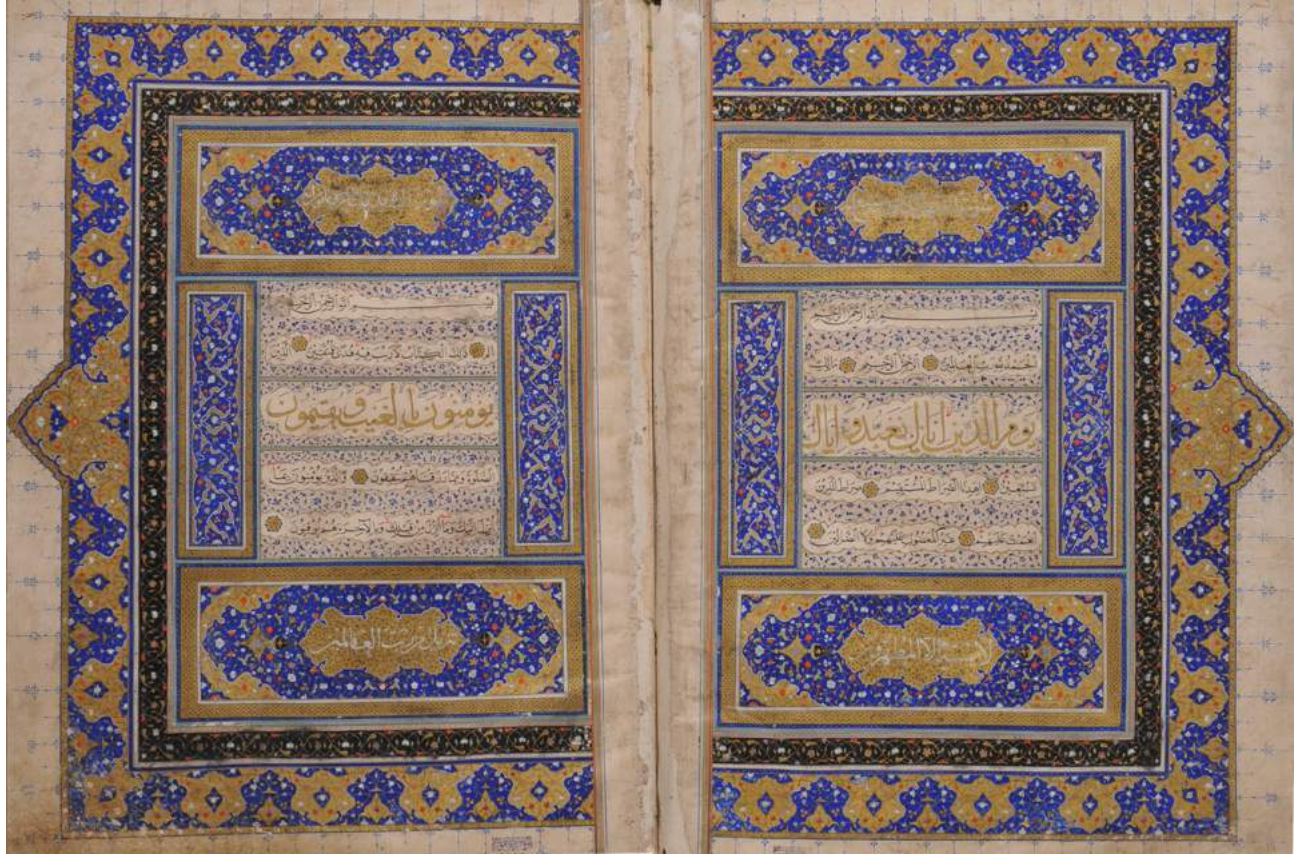
Anahtar Kelimeler: Rokoko, Barok, Üslup, Rönesans, Osmanlı, Tezhip

ABSTRACT

ROKOCO EFFECT IN TURKISH ILLUMINATION

Effective in one of the 17th century and in the first quarter of the 18th century, this art movement was born in France. The resulting Baroque art is a style that emerges from painting the church's eyes. The effect of Baroque and Rococo style to the Ottoman as a style that opposes the Renaissance made a hard and effective entry from the abandonment of Classical Art. In Rococo style, it brought many new styles such as large pools, curved walls, light shadow plays, perspective. The objects used in daily life such as S and C folds, vases, ribbons and curtains are included in the writing works and are included in the Ottoman Illumination art. As an architectural trend, a new art style has taken its place in manuscripts over time and carried its traces to the presentation.

Key words: Rococo, Baroque, Style, Renaissance, Ottoman Movement



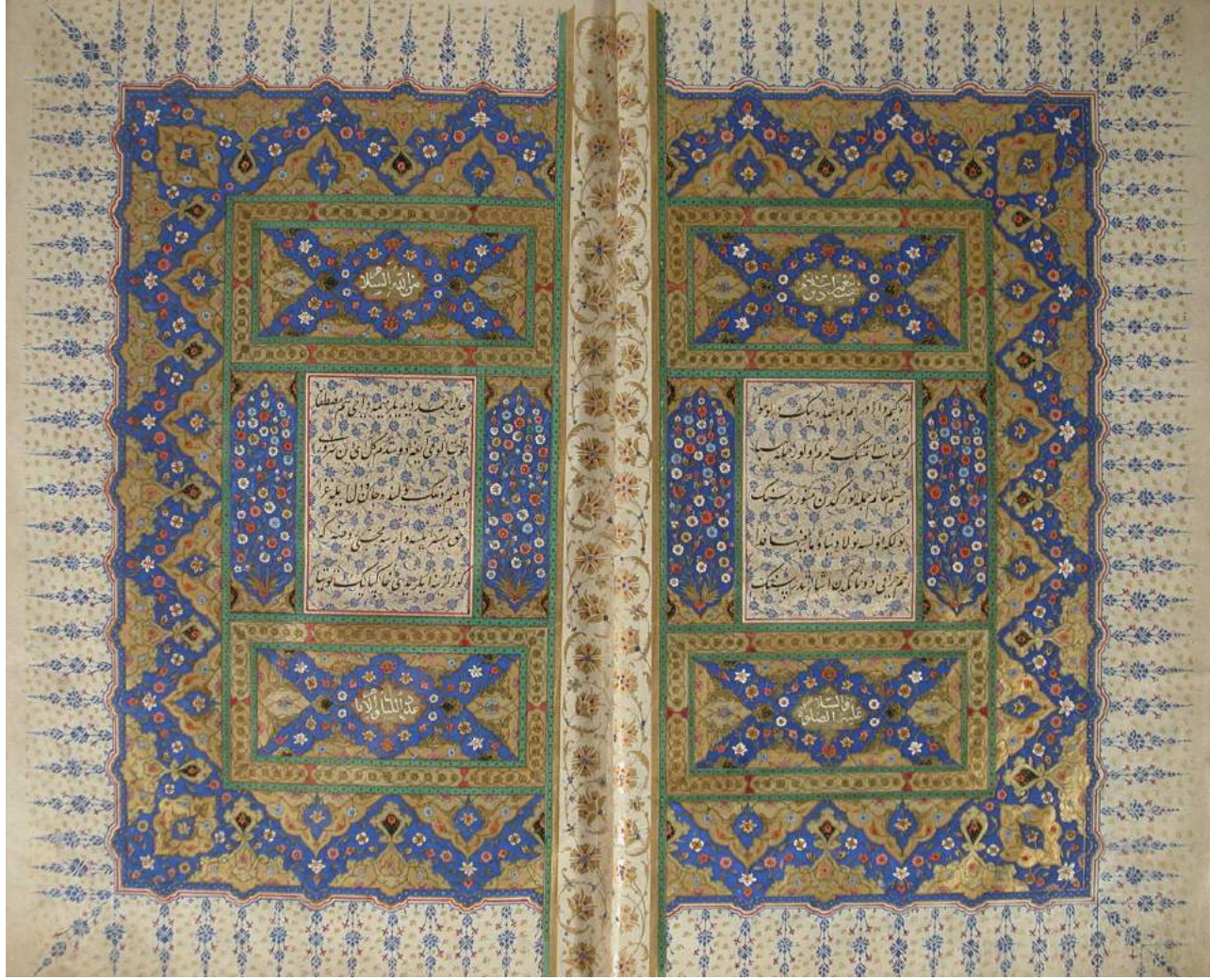
Görsel 1
Safevi dönemi
serlevha. Şahname-i
Firdevsi, TSMK, H.
1500, y. 1b-2a.

Tezhip, Türk süsleme sanatları içinde önemli bir yere sahip sanat dalından biridir. Kelime anlamı altınla süslemek olan bu sanat üsluplaştırma tekniği ile kendine has bir tasarım anlayışı ile icra edilir. Üsluplaştırma veya stilizasyon, tasarımı yapılacak objenin belli başlı özelliklerini kaybetmeden, sanatkarın kendi zevk ve hayal gücünü birleştirerek yeni bir tasarım yapmasıdır. Klasik Tezhip Sanatındaki en önemli özellik bu üsluplaştırma tekniğidir. Batı sanatına görülemeyen bu teknik, sanatkarın kendine verilen bu yeteneğin, alemlerin Rabbi olan Allah'ın ona verdiği bir lütuf olduğunu yaratanın üstünde olmadığını bilerek sanatını icra etmesine vesile olur.

Türk tezhip sanatının en eski örnekleri, Türklerin tarih sayfalarında görülmeye başladıkları ilk devirden itibaren görülmeye başlamıştır. Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu, Beylikler Dönemi ve Osmanlı Devleti dönemlerinde motif, renk ve kompozisyon açısından olağan gelişmesini yaşamıştır.

Yavuz Sultan Selim tarafından zaferle sonuçlanan Çaldıran Savaşı'ndan (1514) sonra Tebriz'den İstanbul'a getirilen sanatçılarla bu sanatta önemli yenilikler kazandırmış ve ilerlemeyi sağlamışlardır. Tebrizli bir sanatkar olan Şahkulu, Sultan Selim zamanında Sernakkaş olarak sarayda hizmet vermiş ve Saz Yolu denilen yeni bir tarzın mimarı olmuştur.

Kanuni Sultan Süleyman dönemi (1520-1566), tezhip sanatı bakımından zirve olan bir dönemdir. Bu devirde, Zahriye sayfası, Serlevha, Sure başları ve Hatime sayfasında zengin bir işçilik, kompozisyon tasarımı, renk ve altın kullanımında önemli değişiklikler ve gelişmeler olmuştur. Bu dönemdeki en önemli gelişme Kara Memi adındaki sanatkarın ortaya çıkardığı yeni bir üslup olan yarı üsluplaştırılmış çiçekleridir. Bu akım Osmanlı'da hızla benimseyip kabul görürken Avrupada da botanik bilimi ve botanik ressamlığı dönüşüme uğruyordu. Botanistler ve illüstratörler ilgilerini Osmanlı florasına çevirirken, Osmanlı nakkaşları da gelenekten kısmen ayrılarak daha natüralist bir stil geliştiriyorlardı. Kara Memi de bu stilin öncüsü olarak tarih



Görsel 2
Muhibbi divanında
bir serlevha sayfası.
Sernakkaş Kara
Memi tarafından
yapılmıştır. Topkapı
Sarayı Müzesi arşivi,
T.Y. 5467.

sayfalarında yerini almaktadır. Kara Memi İranlı sanatkar Şah Kulu'nun öğrencisi olarak, Osmanlı-Türk zevkine bağlı kalarak, Fatih dönemi tezhibinden tamamen farklı bir tarzın yaratıcısı olmuştur (bkz. Görsel 2).

Lale Devri de (1718-1730) Batı sanatı etkisinin, Türk tezhip sanatında etkisini göstermeye başladığı dönemdir. Fransız Rokoko sanatının etkisi bu dönemde görülmeye başlar. Bu etki sonucunda, Rokoko etkisi, sarayında desteklemesiyle Tezhip sanatında etkisini göstermeye başlamıştır. Uygulamalarda klasik form terk edilmeye başlanmış, ince ve zarif kompozisyonların yerini, iri çiçekler, buketler, vazo, sepet veya saksı içinde karışık buketler, kurdele ve perde gibi motifler kullanılmaya başlanmıştır (Aksoy, 1977). Oldukça iri, renkli, grift tasarımların hakim olmaya başladığı bu üslupta, alışlagelen sade, naif tasarımlar terk edilmiş, sarayın

kontrolündeki kompozisyonlar yerini münferit tasarımlara bırakmıştır. Mimari eserlerde görülen motifler yazma eserler içinde kullanılmaya başlayarak farklı bir akımın etkileri Tezhip sanatında yerini almaya başlamıştır.

Türk Rokokosunun Tanımı ve Tarihçesi

Fransızcada çakıl döşeme, çalılık anlamına gelen “rocailles” kelimesinden türemiştir. Barok sanatının takipçisi ve daha süslüsü olan bir üslubu ifade etmektedir.

Rokoko terimi ilk defa, geç Rönesans Dönemi bahçe düzenlemelerinde, yapay mağaraların iç süslemelerinde, yol kaplamalarında, daha sonra da XVIII. yüzyılın kuyumculuk işlerinde, porselen biblolarında, heykel kaidelerinde vb. uygulanan deniz kabuğu, çakıl taşı; bunların yanı sıra eğ-



Görsel 3

MST 3934. Türk ve İslam Sanatları Müzesi Mustafa bölümü.

relti otu, hurma dalı, mercan, tüy, sorguç, grilant, fıyonk gibi daha çok doğaya ait formların stilizasyonunu anlatmak amacıyla kullanılmıştır. Bu üslupta “c” ve “s” motifleri belirgin biçimde birbirine bağlanarak sonsuza uzanan varyasyonlara ve bunların dinamik etkileriyle hareketli canlı dekorlar meydana getirir (Aksu, 2008) (bkz. Görsel 3).

XVIII yy'da birçok Avrupa ülkesi gibi Fransa'da İtalya'dan etkilenmiş ve Fransız sanatçıları Barok sanatı özellikle dekorasyon alanını kabullenerek Fransız Rokokosu'nu oluşturmuşlardır. Fransız Rokokosu daha ziyade iç dekorasyon tarzıdır. Dolayısıyla birçok sanat tarihçisinin Barok sanatın kesin hatlarla ayırmadığı ve bu sanatın bir bölümü olarak kabul ettiği Rokokonun esasının mimarideki bir değişiklik olmayıp, genellikle mekanların dekorasyonundaki bir yaratıcılık olduğu söylenebilir.

Türkiye'de Rokoko, 1720-1721 yıllarında Paris elçisi olan Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin yurda dönmesinden, *Fransa Sefâretnâmesi* adlı eseriyle Fransa Kralı XV. Louis'in gönderdiği ve devrin sanat özelliklerini yansıtan hediyeleri Sultan III. Ahmet'e sunmasından sonra görülmeye başlanmış, kısa sürede Osmanlı sanatkarlarını etkisi altına almayı başarmıştır.

Osmanlı sanatının klasik döneme ait en görkemli eserlerinin arkasından gelen ve Batı'nın etkisiyle alışlagelmişin dışında Rokoko tarzı çalışmalar, önceleri Avrupa taklidi olarak görülmüş, ancak zamanla halk tarafından sevilip kabul görmüştür.

Osmanlılardaki Rokoko süsleme, Avrupadaki tarza benzemekle beraber, ondan farklı olarak daha çok mimari eser-

lerde, mezar taşlarında, ahşap, madeni eşya ve kumaşlar üzerinde rastlanan ayrı bir üslup olmuştur. Topkapı Sarayı'nda I. Mahmut döneminde yeniden dekore edilen Şehzadeler Mektebi adındaki oda süslemeleri bu üslubun ilk örnekleri sayılır. I. Mahmut ve III. Osman zamanlarında Hünkâr Hamamı önündeki Hazine Odası, Hünkâr Sofası, Başhaseki Dairesi'nin alt katı, Valide Sultan Dairesi'nin girişi yanındaki oda, yani Valide Şahnişi ile III. Selim'in annesi Mihrişah Sultanın dairelerindeki süslemeler başlıca örneklerdir. Alay Köşkü'nün giriş odasındaki kenar bordüründeki geometrik formların arasındaki çiçekler, ikinci odada ise aynı üslupta saksı içerisinden çıkan yapraklar ve uzun dallar yer almaktadır. Üçüncü oda, gölgeli dalların çeşitli formlar oluşturduğu daha ince bir işçilikle süslenmiştir. Sofa köşkünde emprime tarzına yakın desenlerin yanı sıra kıvrılmış yapraklar arasında da çiçekler ve meyveler görülür. Ayazma Camii kubbesinin ortasında sülüs ayetlerle gri, yeşil tonları, vişne çürüğü, aşı kırmızısının hakim olduğu yapraklı saksı formları ve içlerinden çıkan çiçek demetleri bulunmakta, Rokoko mermer taş işçiliği mihrabı tamamlamaktadır. Dolmabahçe, Beylerbeyi, Yıldız Sarayları başta olmak üzere resmi, dini ve sivil binaların hemen hemen tamamında uygulanan Rokoko üslubu imparatorluğun birçok şehrinde örnekler vermiştir.

Tezhip sanatında ise, XVIII. yüzyılın ortalarından itibaren Rokoko sanatı etkileri görülmeye başlanmıştır. Bu dönemde klasik formlar yavaş yavaş terk edilmeye başlanmış, kitap süslemelerinde "s" ve "c" kıvrımlarından oluşan formlarla beraber kurdelelerle bağlanan çiçek buketleri, vazolu çiçekler gibi yerini yeni rokoko tarzı desenlere bırakmaya başlamıştır. Bu tarza yapılan eserlerde en güzel örneklerini Hilye ve diğer Hat levhalarında görmek mümkündür. Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin 1870 ve 1873'te, Filibeli Arif Efendi'nin 1888'de yazdığı *Hilye-i Şerifler*deki Rokoko tezhipleri bu dönemdeki en güzel örneklerden biridir (Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi, 1993). Ayrıca bu dönemde Türk sanatında Şukufe tarzı adını alan, naturalist anlamda bir çiçek süslemesi tarzı ortaya çıkmıştır. Bu akım Fransız Barok üslubunun devamı olduğu söylenemez. Türk sanatkarların geçmişten gelen bir desen bilgisi üzerine ekleyerek yeni bir akım yarattıkları aşikardır. Özellikle Ali Üsküdarî'nin eserleri buna örnek olarak verilebilir.

Rokoko Sanatının Türk Süsleme Sanatına Etkileri

Sadrazam Sokullu Mehmet Paşa'nın ölümünden (1579) sonra duraklama dönemine (1579-1699) giren Osmanlı İmparatorluğu siyasi ve askeri alanda olduğu kadar, sanatta da gözle görülen bir duraklama yaşanmıştır. Bu dönemden günümüze gelen eserler ve o dönemde yetişen sanatçıların az olmasından dolayı bu sonuca varmaktayız.

Karlofça Antlaşması (1699) ile ilk toprak kaybını yaşayan Osmanlı, Orta Avrupada egemenliğini kaybeder ve gerilemeye başlar. Pasarofça Antlaşması (1718) ile de Balkanlardaki varlığı da etkisini yitirmiş olur.

Sultan III. Ahmet (1703-1730) güçlü sanat zevkleri olan, savaşta sıcak bakmayan, sair ve hattat olan bir padişah olarak tahta olduğu dönemlerde, sadrazamı Nevşehirli Damat İbrahim Paşa ile batıda gelişen ilerlemeleri takip etmiş ve bu yeniliklere ilgi duymuşlardır.

Aynı dönemde Fransa kralı XIV. Louis ölmüş ve yerine torunun oğlu XV. Louis geçmiştir. Bu dönemlerde iki devlet arasında oluşan husumetlerin olması ve bu durumun düzeltilmesi için Osmanlı İmparatorluğu tarafından Fransa'ya elçi olarak Yirmisekiz Mehmet Çelebi atanmıştır. Devlet işlerine alışkın, yabancılar hakkında bilgi sahibi, eğitilmiş, sohbeti ve görgüsü ile etkileyici bir kişilik olan Yirmisekiz Mehmet Çelebi Paris'e giderek, okulları, imalathaneleri, sarayları, sanat atelyelerini, bahçeleri, rasathaneyi, matbaaları inceledi ve opera, bale gibi gösterileri inceleyerek döneme ait pek çok bilgiye sahip oldu (Williams, 2015, s. 45). Bu dönemde orada gördükleri ve izlenimlerinden yola çıkarak yazdığı *Fransız Seyahatnamesi* Osmanlı'nın sosyal ve sanat yaşamını büyük ölçüde etkilemiştir.

Bu seyahat sonunda iki ülke arasında gelişen iyi niyet etkileri, batının Türk motifleriyle tanışmasını ve Paris'te bir Türk modasının başlamasına sebep oldu. Avrupalı soylular kıyafet, halı, kumaş gibi pek çok materyalden etkilenip kullanmaya, resimler yaptırmaya başladılar. Bu etkileşimler sonunda 18. yy boyunca Osmanlı topraklarını ziyaret ederek bu hayatı yaşadılar.

Buna karşılık da Fransa'da altın çağını yaşayan Rokoko üslubu, XV. Louis tarafından Osmanlı'ya gönderilen hediye-

ler, matbaanın gelişi, Sadabat Kasrı için hazırlanan planlar, Türk sanatına hiç benzemeyen motiflerle saraya girerek, Osmanlı'nın bu akımla tanışmasına sebep olmuştur.

XVII. yüzyılda sanattaki durgunluktan sonra Sultan III. Ahmet'in tahta geçmesi ile kitap ve resim sanatında bir canlanma oldu. Sultan III. Ahmet saraya topladığı sanatçılara destek vermesi ve onları toparlaması sayesinde, gönderilen elçinin gözlemleri, oradan gelen hediyeler gibi pek çok şeyden etkilenen sanatkarlar, batılı biçimleri kendi kültürümüz içinde harmanlayarak Lale Devri'ni başlatmış oldular.

Rokoko süslemeleri cami, türbe, çeşme, sebil gibi mimari alanlarda yapılmaya başlayınca yayılması ve alışılması da kolay olmuştur. İlk başlarda daha ihtiyatlı ve belli ölçülerde uygulanan bu motifler, zaman içinde bütün yüzeylere yayılarak üç boyutlu bir görünümle İstanbul'un mimari görünüşünü tamamen değiştirmeye başlamıştır.

Fransız Rokokosu, dekorasyon ve mimari süslemelerde olan etkilerinin bir benzerini, el yazmalarında etkili olduğunu görmekteyiz. El yazması kitapların tezhip süslemelerinde, bu üslubun tamamen yerini alması Sultan I. Mahmut (1730-1754) döneminde olmuştur. Bu etki ile yapılan en eski örneğin Türk ve İslam Sanatları Müzesi 2234 no.lu 1737 tarihli I. Mahmut'a ait tuğralı bir ferman olduğu söylenmektedir.

Klasik sanatın yeniden canlandırılmasını amaçlayan bu sanatın batıdaki uygulamalarından ayıran en büyük özelliği bezemelerinde kullanılan insan ve hayvan figürleridir. Dinsel geleneklerinden dolayı Osmanlı bezemelerinde görülemeyen bu motifler yerine ampir çiçekler, yapraklar, askeri biçimler, kılıç, bayrak, rozet, arma, mızrak meşale, girlandlar, vazolu çiçekler, akantus yaprakları kullanılmıştır (Okumuş, 2016, s. 28).

Barok ve Rokoko üslubunun genellikle bir arada kullanıldığı Türk sanatında 1800'li yıllardan sonra Ampir üslubu da eklenerek hepsi bir arada kullanılmıştır.

Barok ve Rokoko üslubunun etkili olduğu bu dönemlerde yazılan ve tezhiplenen Kur'an-ı Kerimler, dua kitapları, silsilenameler, murakka albümler, icazetnameler, meşkler, tuğralar, fermanlar gibi eserler çeşitli kütüphanelerimizde muhafaza edilmektedirler.

Türk Süsleme Sanatında Rokoko Üslubunda Kullanılan Tezyini Motifler

Yaprak Motifleri

Akantus, Türkçe adıyla ayı pençesi olarak bilinen bir Akdeniz bitkisidir. Görüntü estetiği ve farklı yapısıyla, kötülüklerden koruduğuna inanılan bu nedenle de oldukça tercih edilmiş bir motiftir.

Kenger otu yaprakları yapı itibarıyla Akantus yaprakları ile karıştırılsa da köknar, enginar çınar, asma akasya, eğrelti otu vb. yapraklarla oldukça sık kullanılmıştır (Demiriz, 1984).

Bu motifler, Barok ve Rokoko sanatında çok fazla stilize edilmeden, aslına yakın bir şekilde, genellikle büyük iri yapraklı çizilmişlerdir. Uzun ve dişli yapraklarda "s" ve "c" kıvrımlar şeklinde kompozisyonlar oluşturularak oldukça bol yapraklı olarak tasarlanmışlardır (bkz. Görsel 4).

Desenlerde farklı yönlerden gelen yaprakları bir arada tutmak için orta bağ görevi gören taç mücevher motifleri kullanılarak kompozisyona çeşitlilik kazandırmışlardır.

Çelenkler, yaprak askılar (girlandlar) ve kapalı formlarda çeşitli şekilde tasarlanarak kullanılmıştır. Tüm bu motifler ayrı ayrı veya bir arada kullanılarak kompozisyonlarda çeşitlilik sağlanmıştır.

Çiçek Motifleri

Türk Rokokosu'nda motif anlamında en zengin olan bölümdür. XVI yüzyıl ortalarına kadar tamamen üsluplaştırılmış olan bitkisel motiflerin hangi tür olduğu anlaşılmazken, Kara Memi tarafından yarı üsluplaştırılmış motiflerle başlayan bir akım sayesinde kısmen de olsa motifler ayırt edilmeye başlar. Bu etki sayesinde de XVII. yüzyılda kendine has bir stilizeyle natüralist etki gelmeye başlar. (Conti, 1985. s.35-38). Bu dönemde doğadaki çiçekler, ağaç yaprakları, gün ışığının etkisi daha derinden incelenmeye başlayarak, üsluplaştırmadan uzaklaşarak, tasarımlar ve boyama teknikleri uygulanmaya başlanmıştır. Bu dönemde kullanılan motiflerde stilize azalmış, bitkiler doğadaki görünümlerine daha yakın, bezemeden ziyade daha çok resim tarzında

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الَّذِي هَدَىٰ

لِلْمُتَّقِينَ الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِالْغَيْبِ

وَيُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنْفِقُونَ

وَالَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِمَا أُنزِلَ إِلَيْكَ وَمَا

أُنزِلَ مِنْ قَبْلِكَ وَبِالْآخِرَةِ هُمْ يُوقِنُونَ



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ
نَسْتَعِينُ اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ
صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ
غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ

Görsel 4
Serlevha. Türk ve
İslam Sanatları
Müzesi 85.

yer almıştır. Tezhip sanatındaki gerilemeye karşılık, XVIII. yüzyıl çiçek resimlerinin en parlak dönemi olmuştur.

Bu dönemde, gül ve goncası, lale, karanfil, kasımpatı, papatya, ayn'ı sefa, gelincik, süsen, şebboy, anemon, peygamber çiçeği, üzüm meyvesi ve yaprağı, buğday başakları, haşhaş, hurma, nar gibi pek çok çiçek ve meyvalı motifi kullanılmıştır.

Natüralist çiçekler genellikle vazo, sepet içinde, tek türde veya karışık çiçeklerden oluşmuş demetler halinde gösterilmiştir. Kurdele ile bağlanmış çiçek demetleri de farklı bir tasarım olarak oldukça fazla kullanılmıştır. Dalından yeni koparılmış gibi görünen çiçek demetleri, aslına uygun boyanarak, tonlama yapılmış ve üç boyut etkisi verilmeye çalışılmıştır.

Çiçekler, süslemelerde arkadan, önden, yandan ve kuş bakışı olarak çizilerek, doğadaki görüntüsüne oldukça yakın, gerçek rengi ve tüm özellikleriyle resmedilmiştir. Renkler doğada var olduğu gibi kullanılarak, klasik tezhipte görülmeyen canlılıkta renklendirilmişlerdir. Bunun yanında altın da bolca kullanılarak eserlere çok renklilik kazandırılmıştır.

Vazolar

XVIII-XIX. yüzyıl Barok ve Rokoko üslubunda oldukça karşımıza çıkan bir formdur. Genellikle geniş ağızlı, ince boyunlu, ayaklı bir kompozisyonla tasarlanmışlardır. Mimari eserlerde kullanılan bu vazolar, formlarının beğenilmesiyle de yazma eserlerde yerini almıştır.

Kullanılan vazolar genellikle içinde hangi tür çiçek olduğunu anlayabildiği demetlerden oluşan, geniş ağızlı ve ayaklı olarak resmedilmişlerdir. Çiçekler genellikle vazunun ağız kenarından başlar ve üçgen bir kompozisyon oluşturacak şekilde bir kompozisyon oluştururlar. Ortada büyük çiçekler, yanlar ve yukarı doğru uzanan küçük çiçeklerden oluşan bu üçgen kompozisyonlar hemen hemen tüm yazma eserlerde yer almışlardır.

Vazoların üzerindeki süslemelerde gövdelerinde ya tamamını ya da bir kısmını kaplayan kıvrımlı yapraklar vardır. Genellikle Akantus yaprakları tercih edilerek resmedilen

bu vazolar, boyama teknikleriyle de kendine özgü bir gölgelendirme ve boyama özelliği gösterir. Vazonun zemininde kullanılan rengin daha koyu tonuyla noktama ve tarama tekniğiyle gölgelendirme yapılmıştır. Böylece motife derinlik katılarak perspektif etkisi oluşturulmuştur.

Ara Pervaz Süslemeleri

Yazı veya minyatürlü bölümden kenar tezhip bölümüne geçişi sağlayan bölümdür. Konumu sebebiyle estetik açıdan eserde önemli bir görevi vardır. Eserin farklı süsleme bölümlerinin, gözü yormadan yumuşak bir geçişle ayırmayı sağlar (bkz. Görsel 5).

Ara pervazın kendine ait bir tekniği ve kompozisyonda kullanma disiplini vardır. Klasik tezhipte sade ve basittir. Dönemin eserlerinde ise boş, süslemesiz geniş bırakılmış bordürler renk ve altınla zenginleştirilmiştir. Altın cetvellerin dışı is mürekkebiyle tahrirlenmiş ve oldukça çok tercih edilmiştir. Boş bırakılan veya sadece renkle bezenmiş ara pervazlarda (+,-) şeklinde, Klasik Dönem tezhibinde kuzu adını verdiğimiz bezemelerde cetvellerde kullanıldığı görülmektedir.

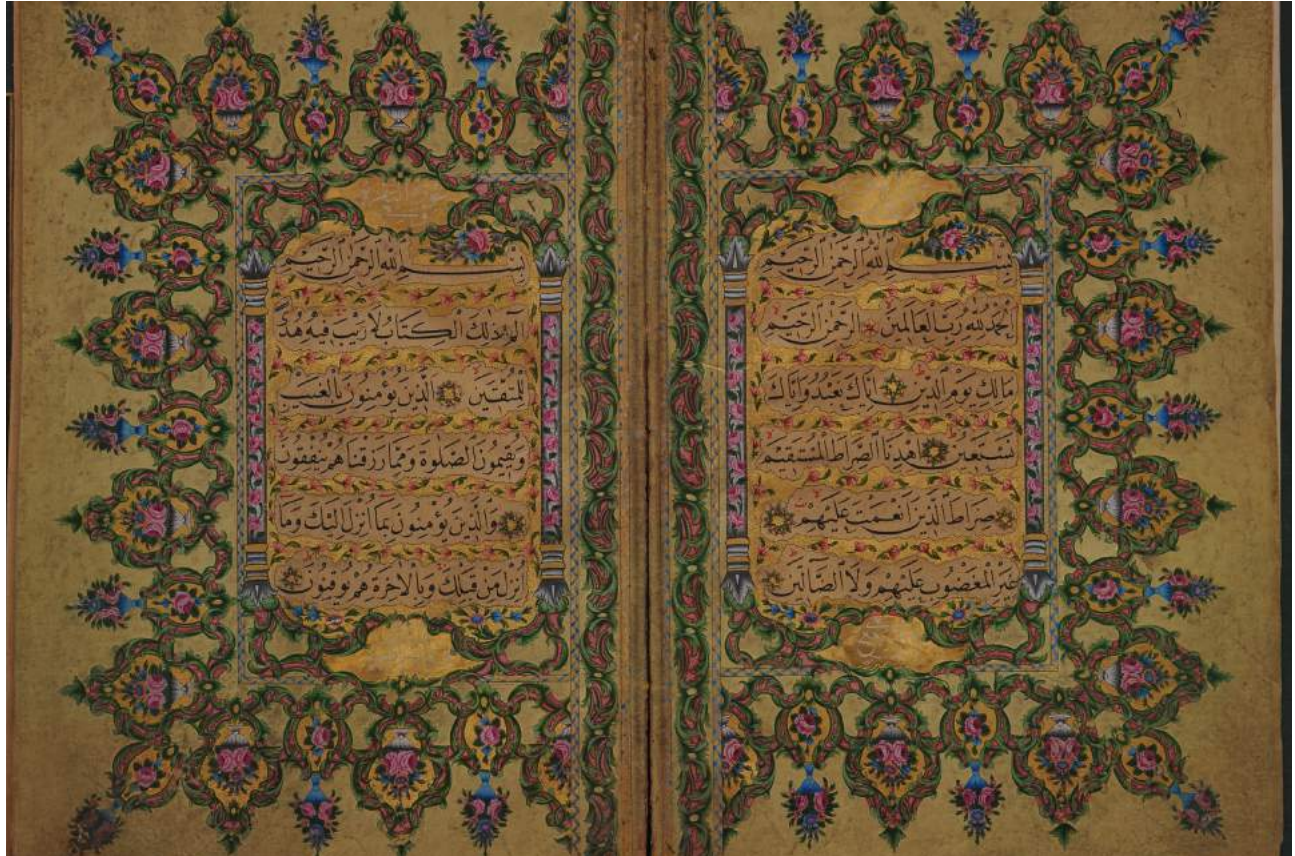
Bordürlerde zencerek adını verdiğimiz geometrik geçmeler de kullanılan süslemeler arasındadır. Az da olsa karşımıza çıkan zencerek motifi, Klasik Dönem tezhibinde kullanıldığı tarzda kullanılmamış, daha sade ve basit bir kompozisyon düzeneği kurularak kullanılmıştır.

Bu dönemde sık rastlanan bir diğer ara pervaz uygulaması da ebru ile yapılan süslemelerdir. Genellikle pastel renklere ve olan ebrular ara pervazlara yapıştırılarak kullanılmışlardır. Klasik Dönem de işçilik gerektiren yapıştırma teknikleri bu dönemde tercih edilmemiş, basit ve özensiz yapıştırılmalar kullanılarak sadece cetvel olarak çeşitlilik yapılmıştır.

Rokoko Dönemi'nde yazılan yazma eserlerinde ara pervaz olmadan, yazının bitiminden hiç boşluk bırakılmadan başlayan tezhipli eserler de görülmektedir. Bu dönemde yapılan serlevharda ara pervazı olmayan bezemeler ayrı bir tarz olarak uygulanmıştır. Kompozisyonda bir karışıklık ve karmaşa olsa da tercih edilen bir tasarım olarak döneme damgasını vurmuştur. Eserlerde bir düzen ve ahengi sağ-



Görsel 5
TIEM. 4141. Süre
başı tezhibi.



Görsel 6
Fatiha ve Bakara
süreleri Serlevha.
Türk ve İslam
Sanatları Müzesi
4414.

layan cetvellerin olmaması, bir karışıklığa neden olmaktadır. Gözün dıştaki halkâra geçişini sağlayan ve tasarıma bir nefes vermek, her detayı rahatça görmeyi sağlamak amacıyla yapılan bu uygulama, Rokoko tezhibinde neredeyse unutulmuştur. Klasik formların ve disiplinin terk edilmesi her açıdan Osmanlı tezhip sanatında acımasız bir kurgunun varlığına neden olmuştur. Yazının en iyi formlara sahip olmaya başladığı ve yükseldiği bu dönemlerde tezhibin gerilemeye başlamasını da bu yapılan kompozisyonlardaki, kurgu, renk ve motiflerin etkisine bağlayabiliriz.

Duraklar

Vakfe, secavend, mücevher gibi farklı adları olan duraklar, Kur'an-ı Kerim'de ayetleri birbirinden ayırmak ve okurken durulması gereken yerleri belli etmek amacıyla kullanılan bir motiftir. Şekillerine göre, geometrik, mücevher, şeshane, pençberk gibi çeşitleriyle kullanılmışlardır (bkz. Görsel 6).

Klasik tezhipte kullanılan durak motifleri oldukça sade ve basitken, Rokoko döneminde zenginlik kazanmıştır. Zeminler genellikle altınla boyanmıştır. İçlerine ise çeşitli geometrik formlar, yapraklar, çiçekler çizilerek farklı desenler oluşturmuşlardır. Klasik dönemde belli bir disiplinle çizilen duraklar, bu dönemde herhangi bir kurala uymadan, yazıya uygunluk göstermeden tasarlanmıştır. Şekil, renk ve oran olarak yazının önüne geçen duraklarda zerafet yerini gösterişe, sadelik yerini karmaşaya bırakarak, tek başlarına bile bir görsel anlam kazanmışlardır.

Hizip Gülleri

Hizip kelime olarak, takım, bölük, kısım anlamına gelmektedir. Kur'an-ı Kerim'de genellikle sürelerin başladığı yerde, cetvelin dışında sayfa kenarında yer alır. Kullanıldığı yere göre hizip, sure, cüz, aşr, secde diye isimlendirilir (bkz. Görsel 7).

Kur'an'ın yirmi sayfadan oluşan her bölümüne cüz adı verilir ve otuz tanedir. Kur'an'ın her otuz bölümünün başında cüz gülü vardır. Hizip ise; cüzün dörtte biridir ve Kur'an'ın her beş sayfasına karşılık gelir. Bu nedenle her beş sayfada bir cüz gülü vardır. Ezberi ve yazımı kolaylaştırma adına her on ayetin sonuna aşr gülü yapılıp içine de Arapça ayın harfi konulmuştur. Kur'an-ı Kerim'de bulunan on beş secde ayetinin başlarında da secde gülü vardır. Bu secde ayetleri-

nin hizasında da secde edilmesini hatırlatan secde gülleri- nin içine de secde sözcüğü yazılır.

Bu güller genellikle vazolu ve içlerinde çiçek buketleriyle resmedilmiştir. En çok tercih edilen bu kompozisyon tarzını, kurdele veya ipe bağlanmış natüralist çiçek demetleri takip etmektedir. Bazen de sepet içinde meyve tasviri içinde güller de karşımıza çıkmaktadır. Fazla tercih edilmeyen meyve sepetlerinde, farklı meyva grupları içinde yer alan güller, Topkapı Sarayındaki Yemiş Odası'nda görmek mümkündür. Burada renk, kompozisyon doğada var olan gibi resmedilmiş, tezhip tekniklerinden çok resimsel tarzda uygulamalar yapılmıştır.

Aynı dönemde Rokoko tarzıyla yapılmış tezhiplerin yanında neo klasik özellikler taşıyan yazmalarında yapıldığı bilinmektedir. Klasik tezhibe geri dönüş olan bu eserler de o dönemi hatırlatır nitelikte tezhiplenmiştir.

Tığlar

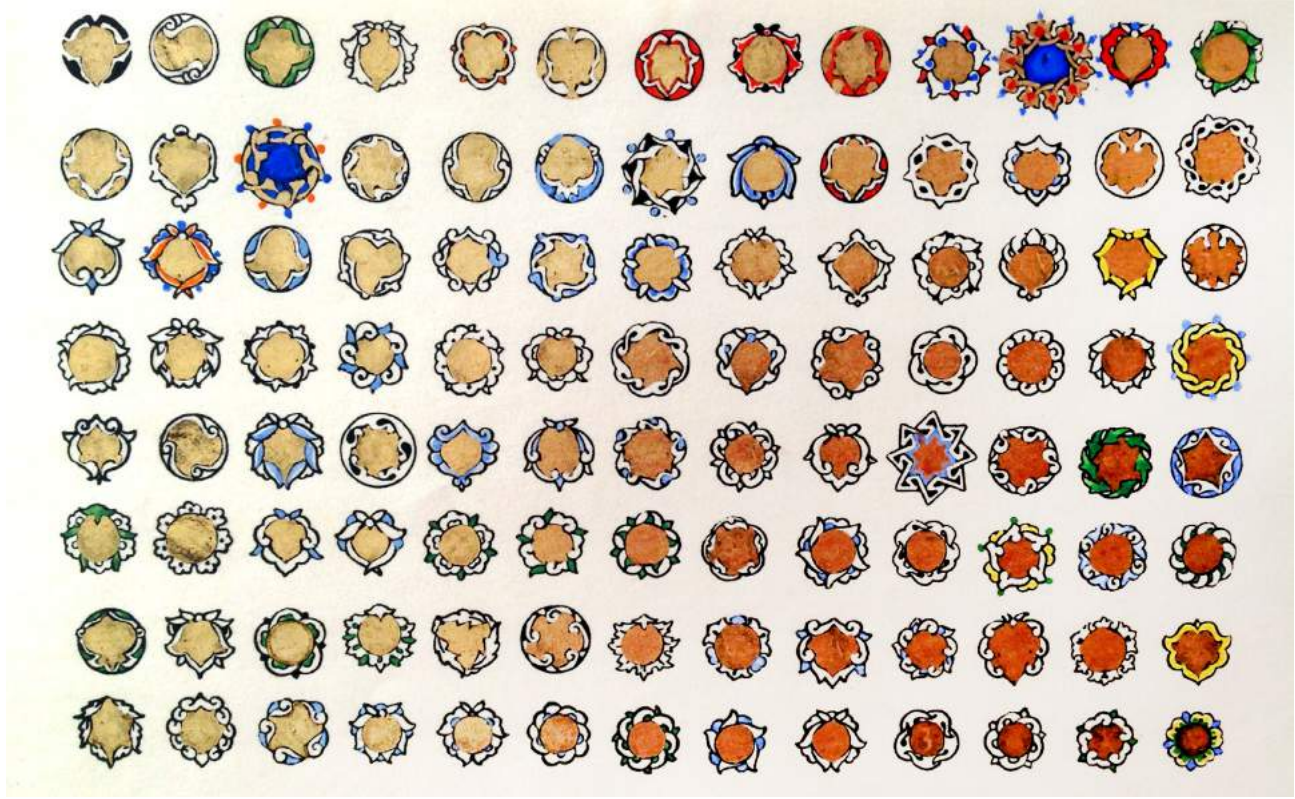
Farsça kılıç anlamına gelen tığların kompozisyonundaki görevi, eserin ana kompozisyonunu tamamlayan tezhipte bitiş sağlayan bir süsleme motiftir. Desenin yoğunluğundan kâğıda geçişi rahat ve estetik açıdan düzgün olarak sağlayan bir motiftir.

Bu dönemde, önceki dönemlerdeki zengin ve gösterişli motifler yerine kendine has renk ve üslubu olan yeni bir tasarım özelliği gelmiştir. Lacivert, altın ve kırmızının yanı sıra siyah hatta yeşil renkler de katılarak çok renklilik oluşmuştur. Kuş tüyü, çiçek buketleri, güller, vazolu ve sepetli demetler, saz yaprakları, Rokoko kapalı formlar, barok yaprakları, serviler, meyve tabağı gibi daha önce görülmemiş yeni motifler tığlarda kullanılmıştır.

Tezhipli alan bittikten sonra, zeminin tamamı altınla boyanarak bu zeminin üzerine yapılan tığlar oldukça karışık ve gözü yoran bir üslup sergiler. Zerefşan üzerine yapılan motifler, natüralist üslupta yapılan çiçekler bu dönemde oldukça çok görülen tığ modelleridir.

Türk sanatkarları çok çeşitli sebeplerle batı sanatından etkilenmeler de bu yeni batı sanatı üslupları Türk sanatkarları içinde kendine has bir karakter kazanıp Lale Devri'nin açtı-

Görsel 7: Süheyl
Ünver durakları.
Kaynak: Sayar, 1994,
s. 318-324.



Görsel 8: Sultan
Reşat Albümü
serlevha Fatıha suresi
1a. Süleymaniye
Kütüphanesi.



ğı yolda Türk Barok ve Rokokosu'nu oluşturmuştur. XVIII-XIX. yüzyıllarda Osmanlı bir çöküş yaşarken, mimari ve sanatta yeni bir arayış ve yaratma dönemiyle İstanbul'un görüntüsünü değiştiren mimari faaliyetlerde bulunabilmiştir.

Mimari yapıların yanında ona paralel gelişen diğer sanat dalları da burada kullanılan motifleri kendilerine göre revize ederek kullanarak, eserler ortaya çıkardılar. Mimariyi süsleyen resim, maden, kumaş, halı, seramik, yazma eserler de kullanılan motifler, kompozisyonlar, boyama teknikleri Barok ve Rokoko etkisi altında kalmışlar ve etkisini hissettirmişlerdir.

Sultan Abdülaziz (1861-1876) dönemine kadar hızlı bir şekilde varlığını hissedilen bu akım siyasi sebepler, toprak kaybı, kaybedilen savaşlar neticesinde etkisini kaybetmiş ve var olan sanatta yapılmamaya unutulmaya başlamıştır. 1883 Sanayi-i Nefise ve 1884 Hendese-i Mülkiye gibi okulların açılması bir nebze de umut olmuş olsa da çok uzun soluklu olamamıştır.

XIX. yüzyıl başlarında başlayan neo-klasik etkisi Avrupa'da pek çok yerde görülmeye başlayınca zamanla bu etki Osmanlı'yı da etkileyerek, XIX. yüzyıl sonlarına kadar devletin resmi mimari tarzı olarak hakimiyetini sürdürür.

Sonuç olarak diyebiliriz ki; saray nakkaşhanelerindeki sanatkarlar, devlet himayesinde çalışarak kolektif bir çalışma ortamında eser üretirlerdi. Cilt, desen, kağıt, cetvel gibi işlerine kullanılan malzemeleri farklı sanatkarlar tarafından yapılırdı. Sernakkaş gözetiminde çizilen desenler diğer sanat dallarında da kullanılmaktaydı. Rokoko sanatı ise, Avrupadaki mobilya, kumaş, goblen duvar halıları, mimari gibi süslemelerle Osmanlı sanatına girmiştir.

Osmanlı sultanları II. Mustafa (1695-1703), III. Ahmed (1703-1730), I. Mahmud (1730-1754), III. Osman (1754-1757), III. Mustafa (1757-1774), I. Abdülhamid (1774-1789) ve III. Selim'in (1789-1807) saltanat yıllarını kapsayan XVIII.yy Türk bezeme sanatlarında Batı'nın etkili olduğu bir dönem olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı Devleti'nin yüzyıllar boyunca koruyabildiği siyasi gücü, kendi kendine yeten bir toplum yapısı geliştirmiş, bu durum Osmanlı sanatına da yansarak XVII. yüzyıla kadar dış tesirlerden uzak kalmasına sebep olmuştur.

XVII. ve XVIII yüzyıllarda oluşan siyasi olaylar, Osmanlı Devletinin dış açılmasına , sarayın batıya hayranlığının oluşmasına, toplumsal ve kültürel anlamda sanatta değişiklikler kendini göstermeye başlamıştır. XVII yüzyılın ikinci yarısında sanat ve kültür ortamı da dış etkilerin payını kolaylaştıracak niteliktedir, sanat alanında önceki yüzyılın sanatına fazla bir şey katılmamış, bir gelişme yaşanmamıştır.¹

Kaynakça

Aksoy, Ş. (1977). *Kitap süslemelerinde Türk barok ve Rokoko üslubu*. *Sanat Dergisi*, (6), 126-139.

Aksu, H. (2008). *Rokoko. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (Cilt. 35, s. 159-160)*. İstanbul: TDV Yayınları.

Conti, F. (1985). *Rokoko sanatını tanıyalım*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Demiriz, Y. (1984). *Acanthus: Türkiye'nin arkeoloji ve sanat tarihi terminolojisine yanlış adla girmiş bir bitki motifi*. *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, 3, 19-24.

Okumuş, A. (2016). *Türk süsleme sanatlarında barok ve rokoko*. İstanbul. İlke Kitap.

Renda, Günsel. (1977). *Batlaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara

Sayar, A. (1994). *A. Süheyl Ünver hayatı, şahsiyeti ve eserleri 1898-1986*. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Williams, H. (2015). *Turquerie: 18. yüzyılda Avrupa'da Türk modası*. N. Elhüseyni (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi. (1993). *Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi Fransa sefaretnamesi*. B. Akyavaş (Yay. haz.). Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

¹ Renda, Günsel; " Batlaşma Döneminde Resim sanatı, 1700-1850", s. 17-18, ANK. 1977

HEZÂRFEN NECMEDDİN OKYAY¹

Uğur TAŞATAN

orcid.org/ 0000-0002-7694-8127

ÖZET

Necmeddin Okyay, klasik sanatlarımızın en önemli isimlerinin başında gelir. Osmanlıdan Cumhuriyet'e geçişte hüsn-i hat², ebru, ciltçilik³, okçuluk⁴, âharcılık, mürekkepçilik⁵ gibi sanatların günümüze aktarılmasında kuşkusuz büyük pay sahibidir. Sami Efendi, Hezarfen İbrahim Edhem Efendi gibi büyük ustalardan dersler almıştır. Güzel ahlakı ve üstün kabiliyeti onun ilgilendiği her sanatta bir yıldız gibi parlamasına neden olmuştur. Gül yetiştiriciliği⁶ ve koleksiyonerlik⁷ gibi diğer meziyetlerinin yanı sıra çalışkanlığı, Kur'an tilavetindeki ustalığı ve nüktedanlığı ile çevresinde tanınan ve sevilen bir zattır. Birçok alandaki üstün başarısından ötürü "hezârfen" namıyla anılır.

Anahtar Kelimeler: Hüsn-i hat, ebru, cilt, geleneksel sanatlar.

ABSTRACT

Necmeddin Okyay is one of the greatest masters of our classical arts. Undoubtedly, he played a great role in the transfer of arts such as Arabic calligraphy, Turkish marbling, book-binding, archery, ahar making, and ink making in the transition from the Ottoman to the Republic. He took his lessons from great masters such as Sami Efendi and Hezarfen İbrahim Edhem Efendi. His good morals and superior ability have led him to shine like a star in every art he has ever been interested in. He is a well-known and well-liked person for his diligence, mastery of the recitation of the Qur'an and his wittedness, among other qualities such as rose cultivation and collecting. Due to his outstanding success in many fields, he is known with the nickname "hezârfen".

Key words: Arabic calligraphy, Turkish marbling, binding, traditional arts.

¹Bu makale 2019 tarihli "Süleymaniye Kütüphanesi Ebru Koleksiyonundaki Mustafa Düzgünman Ebruları" isimli tezden güncellenerek üretilmiştir.

² bkz. Göksu, 2015, s. 475; Derman, 1968, s. 9; Baltacıoğlu, 1943, s. 6-7; Alparslan, 2001, s. 27.

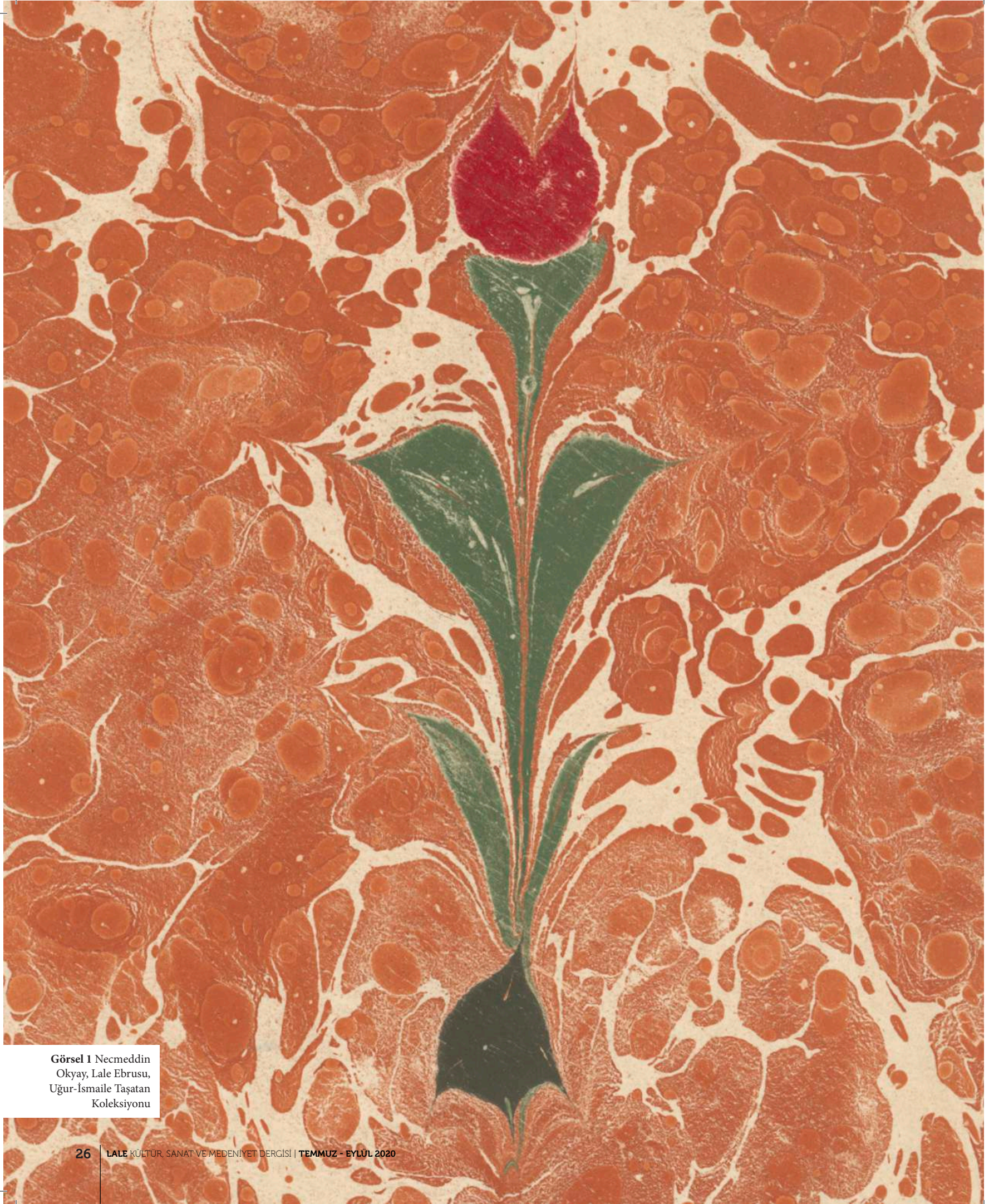
³ bkz. Ayvazoğlu, 2011, s. 14.

⁴ bkz. Felek, 2011, s. 44; Gölpinarlı, 2011, s. 46; Baltacıoğlu, 1943, s. 7.

⁵ bkz. Özönder, 1976, s. 11.

⁶ bkz. Alparslan, 2011, s. 27; Derman, 2006, s. 27.

⁷ bkz. Barın, 1976, s. 13; Kabacalı, 2009, s. 143



Görsel 1 Necmeddin Okyay, Lale Ebrusu, Uğur-İsmaile Taşatan Koleksiyonu

Hayatı

19 Rebiülevvel 1300/29 Ocak 1883 tarihinde İstanbul Üsküdar'da doğmuştur. Babası Üsküdar Yeni Camii imam ve hatipliğinin yanında Mahkeme-i Şer'iyye başkâtipliği de yapan Mehmed Abdünnebi Efendi, annesi Binnaz Hanım'dır (Derman, 2006, s. 24). Eğitimini Karagazi Mahalle Mektebi'nden sonra Ravza-i Terakkî Rüşdiyesi'nde tamamlamıştır. Hat derslerine devam edebilmek için Üsküdar İdadisi'ni yarım bırakmış, hafızlığını rüşdiyedekeyken tamamlamış olmasına rağmen derecesini ilerletmek için Kaptanpaşa Camii imamı Hafız Nazif Efendi'den aşere ve takrib dersleri almıştır. Ayrıca Çinili Camii imamı Nuri Efendi'nin cami derslerine katılarak ilmiye icazetine ve "efendi" unvanını kullanmaya hak kazanmıştır (Derman, 2004, s. 183). Babasının 1907 yılındaki vefatı üzerine onun yerine Üsküdar Yeni Valide Camii'nde 1907-1947 arasında kırk yıl boyunca imamlık yapmıştır. Medresetü'l-Hattâtin'de, medreselerin kapatılması üzerine kurulan Hattat Mektebi'nde, harf inkılâbı sebebiyle Hattat Mektebi'nin yerine açılan Şark Tezyini Sanatlar Mektebi'nde ve bu mektebin de kapatılmasıyla açılan Güzel Sanatlar Akademisi'nin Tezyinî Sanatlar Bölümü'nde ebru, âhar ve Türk ciltçiliği dersleri vermiştir. 5 Ocak 1976 Pazartesi günü 93 yaşında hayata gözlerini yummuş ve Ord. Prof. Dr. Fahrettin Kerim Gökay, Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver, Abdülbaki Gölpinarlı, Prof. Dr. Bedrettin Tuncer, Necmi Rıza Ahıskan gibi seçkin bir kalabalığın katıldığı cenaze töreniyle Karacaahmet Mezarlığında, oğlu Sami Okyay'ın yanına defnedilmiştir (*Necmeddin Okyay'ı yitirdik*, 1976).

Sanatkârlığı

Türk ebruculuğunun Osmanlı'dan Cumhuriyet Türkiye'sine ulaşmasını sağlayan Okyay, ebruyu ve kâğıt aharlamayı "veli-i ni'metim" diye bahsettiği Özbek Şeyhi Edhem Efendi'den öğrenmiştir. Edhem Efendi ile çok kısa bir süre çalışabilmesine rağmen eski ebrularını meşk ederek bu sanattaki ustalığını ilerletmiştir. Meşk ettiği eski ebrularla ilgili bir albüm Süleymaniye Kütüphanesi'nde yer almaktadır (Açıkgözoğlu, 2010). Kendinden önce çiçekli ebru denemeleri yapılmışsa da çiçekli ebruyu Türk ebrusuna kazandıran Okyay olmuştur. (Görsel 1) Medresetü'l Hattâtin'de ders verdiği sırada çiçekli ebru yapmasını isteyen bir şahsa, bu sanatta çiçek olmadığını, eskilerin denediğini ancak çi-

çeğe pek benzemediğini söylemiş ancak aynı şahsın ısrarı sonucu denemeye karar verdiğini ve Hattat Macid Ayrıl'ın da yönlendirmesiyle lale ebrusu yapmayı başardığını aktarmıştır.⁸ Yazılı ebru da ilk defa Okyay tarafından denenmiştir. Önceleri kalıp kesme yöntemiyle yazılı ebru yaparken, kalıbı yapıştırmak için kullandığı Arap zamkının boya tutmadığını fark etmiş ve Arap zamkıyla yazıp sonradan ebrulamak suretiyle yazılı akkâse ebrular yapmıştır (Derman, 1977, s. 21). (Görsel 2) Renklerin birbirleriyle uyumu konusunda, komşusu Üsküdarlı ressam Hoca Ali Rıza Bey'den oldukça faydalandığını belirtmiştir (Derman, 2004, s. 183). Okyay'dan önce sadece yan kâğıdı olarak kullanılan ebru, onunla müstakil levha halinde kullanılmaya başlanmıştır (Öncü, 2011, s. 395-396). Oğulları Sami Okyay ve Sacid Okyay ile yeğeni Mustafa Düzgünman'a ebruyu öğretmiş ve Düzgünman vasıtasıyla ebru sanatı günümüze ulaşmıştır. (Görsel 3)

Ravza-i Terakkî Rüşdiyesi'nin yazı hocası Talât Bey'den rika, divanî ve celî divanî yazılarını meşketmiş ve bu yazılardan icazet almıştır. Hüsn-i hattaki kabiliyetini fark eden Talât Bey kendisini 18 Şubat 1902 tarihinde Nuruosmaniye Medresesi vakıf odasında sülüs ve nesih yazılarını öğreten Filibeli Hacı Arif Efendi'ye götürmüş ve onun talebesi olmasını sağlamıştır (Derman, 1968, s. 9). Yazı aşkı baskın gelmiş ve Hacı Arif Efendi'nin salı günleri verdiği derslere katılabilmek için devam etmekte olduğu Üsküdar İdadisi'nden izin alamaması sebebiyle ayrılmıştır (Ayvazoğlu, 2011, s. 12). Eline geçen bir talik yazıdan etkilenerek bu yazı çeşidini de öğrenmek için devrin en büyük talik ustası Sami Efendi'nin talebesi olmuştur. Sami Efendi'ye talebe oluşunu şöyle anlatır: "Biz talik yazmak istediğimiz sırada, bu büyük hat üstadının biricik kızı vefat etmiş, üzüntüsünden yazı göstermiyordu. 'Sultan Hamit irade etse, göstermez, lakin bir reddedemeyeceği kimse, Özbek Şeyhi Edhem Efendi'dir' dediler" (Derman, 1968, s. 9). "Özbekler şeyhi Hezarfen Ethem Efendi ebru hocamdı. Kendisine açtım. 'Vermesin de görevim onu!' dedi. Başına Nakşî tacını koyup eline asasını aldı ve beni alıp Sami Efendi'nin evine götürdü. Sami Efendi Şeyh Efendi'yi görünce hemen boynuna atıldı. Meğerse çok sevişirlermiş. İşim oldu" (Baltacıoğlu, 1943, s. 6-7).

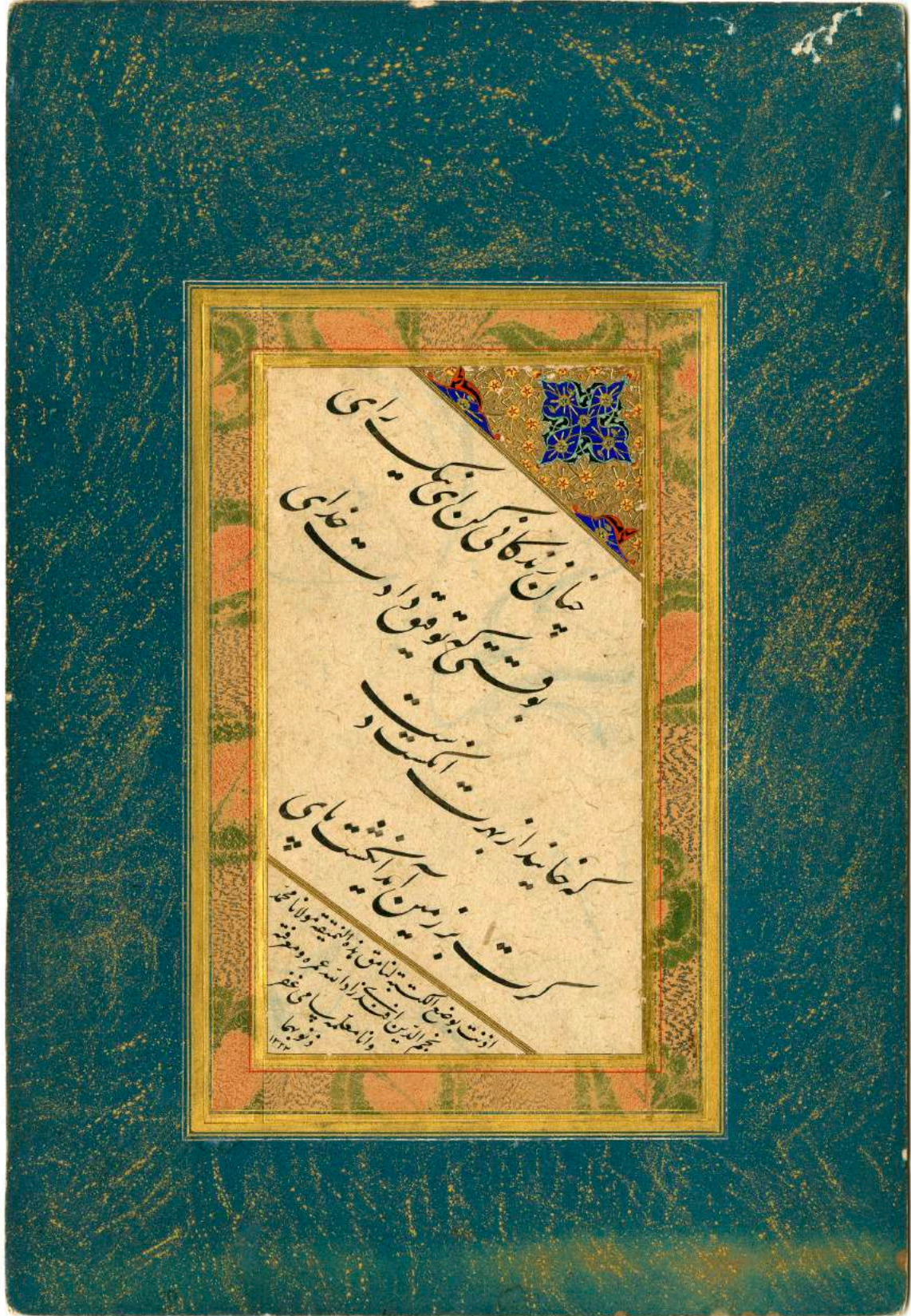
⁸ bkz. Derman, 1977; Bardakçı, 2007, s. 106.



Görsel 2
Necmeddin Okyay,
Yazılı Akkaseli
Lafzullah, Derman
Koleksiyonu



Görsel 3
Necmeddin
Okay, Yol
Lalesi-, 35x50,
Uğur-İsmâile
Taşatan
Koleksiyonu



Görsel 4
Necmeddin Okyay,
Hat İcazetnamesi,
1976, Tezhip Bahattin
Tokathoğlu, Derman
Koleksiyonu

Sami Efendi'nin yönlendirmesiyle talik ve celi talik yazıya ağırlık veren Necmeddin Okyay 1905'te talik yazıdan, 1906'da sülüs ve nesih yazılarından hocalarınca icazete layık görülmüştür. (Görsel 4) Medresetü'l Hattâtîn'de ise Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer'den celi sülüs ve tuğra çekmeyi öğrenmiştir (Alparslan, 2001, s. 27). Eski devirlerde her hattatın kendi mürekkebini yapması adet olduğu için Necmeddin Okyay da kendi mürekkebini kendisi yapmıştır. İs mürekkepçiliği konusundaki hocası ise Konyalı Abdülfettahzade Vehbi Efendi'dir (Özönder, 1976, s.11).

Necmeddin Okyay'ın bir diğer meziyeti geleneksel Türk okçuluğudur. Sultan Aziz'in okçubaşısı Seyfeddin Bey'den kemankeşlik öğrenmiştir. Bir nevi kemankeşlik icazeti anlamına gelen "kabze almak" için 900 gez (1 gez=66 cm) mesafeye ok atmak gerekirken Necmeddin Okyay 680 gez atabilmiştir. Bunun sebebini düzenli idman yapamamasına bağlamıştır (Özönder, 1976, s. 11). Ancak kemankeşlik Necmeddin Okyay'da vazgeçilmez bir tutku olmuştur. Ok ve yay yapımını öğrenerek eski ok ve yaylar kadar güzellerini yapmış, 1920 ve 1940 yıllarında Okmeydanı'nın Vakıflar İdaresince satışını iki kere önlemiş, Okyay'ı kendisine soyadı olarak seçmiş ve Cumhuriyet Devri'nde Okspor isimli okçuluk kulübünün kuruluş faaliyetlerine katılmış, televizyon programlarında Türk yayının nasıl yapıldığına dair bilgiler vermiştir.⁹ (Görsel 5)

Klasik Türk Ciltçiliği Necmeddin Okyay'ın maharetlerinden bir diğeridir. Köşklü Mehmet isimli bir mücellidin cilt kalıplarının eline geçmesiyle bu sanata ilgi duymaya başlamış (Ayvazoğlu, 2011, s. 14) ve Mücellit Bahaddin Efendi'nin yardımı ve kendi üstün gayretleri neticesinde ciltçiliği öğrenmiştir. Eline geçen cilt kalıplarıyla yetinmemiş, Darphaneye devam ederek "galvanoplasti" öğrenmiş ve yeni kalıplar imal etmiştir (Derman, 2004, s. 186). (Görsel 6, 7, 8)

İsmail Hakkı Altunbezer ve Gülcü Şükrü Baba vasıtasıyla 1926 yılından itibaren gül yetiştirmeye başlamıştır. (Görsel 9) İlgilendiği her işte olduğu gibi gülcülüğü de aşkla yapmış, bu sebeple "gül çapkını" olarak anılmıştır (Derman, 2006, s. 27). Toygartepesi'ndeki evinin bahçesinde 400 çeşit gül yetiştirdiği, bu gülleri Latince isimleriyle ezbere bildiği,

girdiği çiçek müsabakalarında madalya kazandığı, kendi adıyla yabancı kataloglara girmiş güllerin yanında siyah gül dahi yetiştirdiği ve evine gelenleri bir buket gül vererek uğurladığı kendisiyle ilgili hatıralarda yer almıştır.¹⁰

Toygartepesi'ndeki evinden çıkıp bir apartman dairesine yerleşmek zorunda kalan Necmeddin Okyay'ın içindeki aşkı yitip gitmemiş bilakis onun şairlik meziyeti ile taçlanmıştır. Talebesinden Ali Alparslan'ın yurtdışından kendisine bir gül kataloğu göndermesi üzerine, sonradan Niyazi Sayın ve Cinuçen Tanrıkorur tarafından ayrı ayrı bestelenecek olan, şu dörtlüğü kaleme almıştır:

*"Güllerin karşımda her an, solmadan durmaktadır,
Hem temâşâsıyla gönlüm, şadümân olmaktadır.
Eski bahçem, hatıra geldikçe didem hûn olur
Şimdi, tasviriyle Necmi, geçmişi anmaktadır."*

Ebced hesabıyla tarihler düşürmekte oldukça mahirdir. Dostlarının ve tanıdıklarının hayatlarındaki önemli anlarla ilgili kaleme aldığı şu mısralar, onun bu maharetini tüm açıklığıyla gözler önüne sermektedir (Alparslan, 2001, s. 28) (Derman, 2004, s. 187):

*"Ferman-ı "Entüeddü" elhak yerini buldu
Cümle kulüb-ı yârân zevk u sürurla doldu.
Çek Ba-i Besmeleyle yaz Necmi tarihini
Hattat Hacı Halim Bey şanla muallim oldu." 1366/1946
"Serfürü eyler cihân, târîh-i Necmeddin için:
Göçdü Sâmî, kaldı Râkım mesleki üstâdsız..." 1330 (1912)*

Musiki eğitimi almamış olmasına rağmen sesinin güzelliği ve Allah vergisi kabiliyeti sayesinde "Üsküdar Ağzı Kur'an Tilâveti'nin son temsilcilerinden sayılmaktadır. İnce ve pürüzsüz sesi ile kıldırıldığı namazların cemaati oldukça etkilediği bilinmektedir. Arkasında namaz kılanların namazın bittiğine hayıflandıkları söylenmektedir (Bardakçı, 2007, s. 108). Arkadaşlarından hattat ve musikişinas Ömer Vasfi Efendi'nin, Okyay'ın musiki bilgisi olmamasına rağmen tüm makamları usulünce okumasına hayret ettiği belirtilir (Derman, 2004, s. 187).

9 bkz. Derman, 2004, s. 183; Felek, 2011, s. 44; Gölpinarlı, 2011, s. 46.

10 bkz. Özönder, 1976, s. 10; Alparslan, 2001, s. 27; Derman, 2006, s. 27.



Görsel 5
Ceyhun Oydem Arşivi



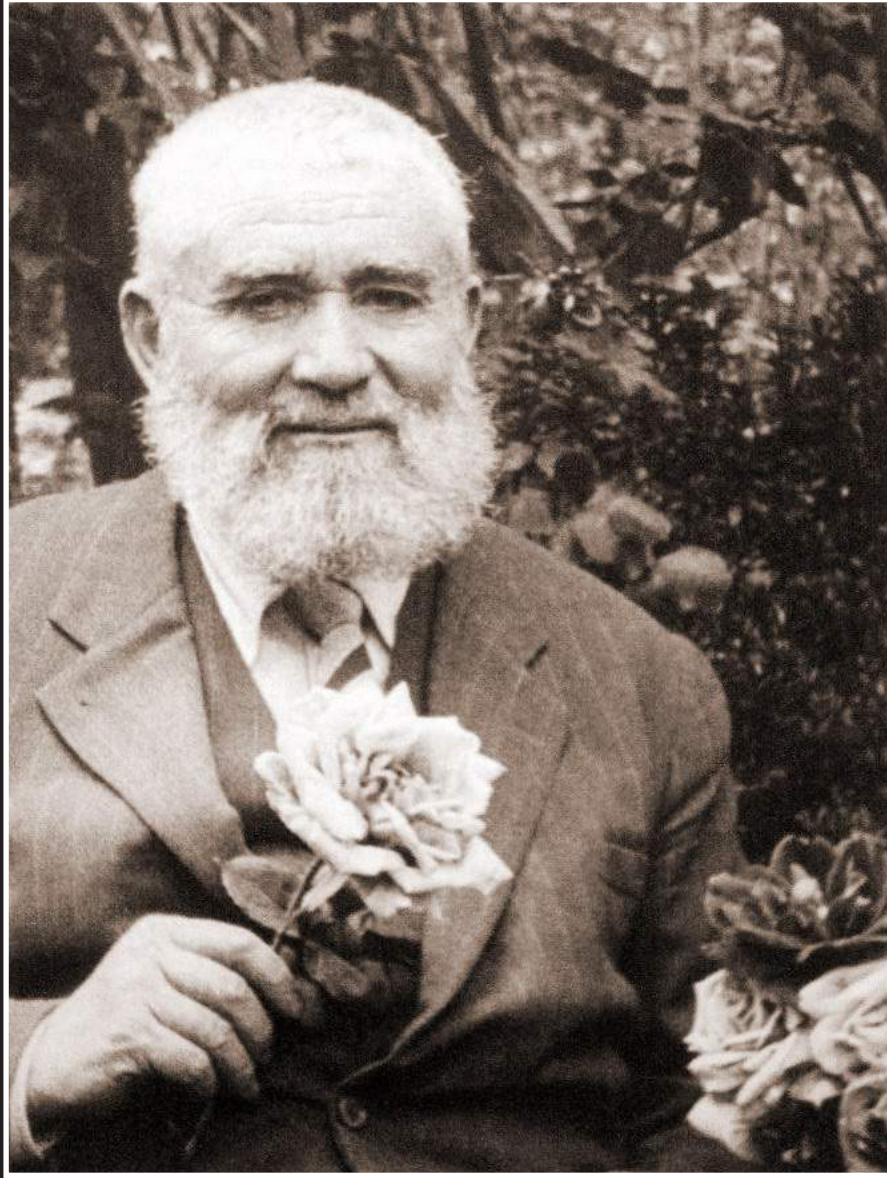
Görsel 6
Necmettin Okyay,
Şemse Cilt Örneği,
44x60 Cm, Ceyhun
Oydem Koleksiyonu



Görsel 7
Necmettin Okyay,
Şemse, Köşebent,
Salbek Pirinç Cilt
Kalıbı, M. Ali Kun.Kol

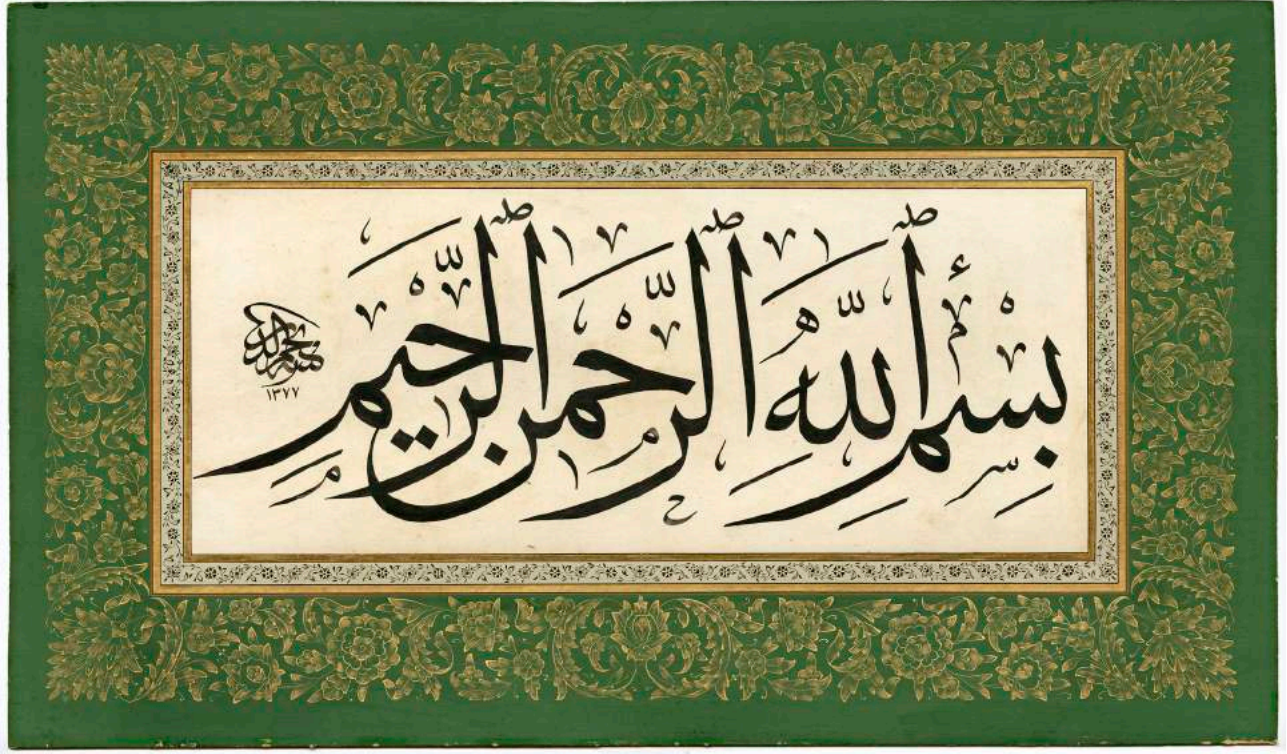


Görsel 8
Necmettin
Okyay, Şemse
Ahşap Cilt Kalıbı
Malzemesi, M. Ali
Kunduracıoğlu
Koleksiyonu



Görsel 9
Hayat Dergisi 15
Necmeddin Okyay

Görsel 10
Necmeddin Okyay,
Celi Muhakkak
Besmele, 1958 Tezhip
Rikkat Kunt, Derman
Koleksiyonu



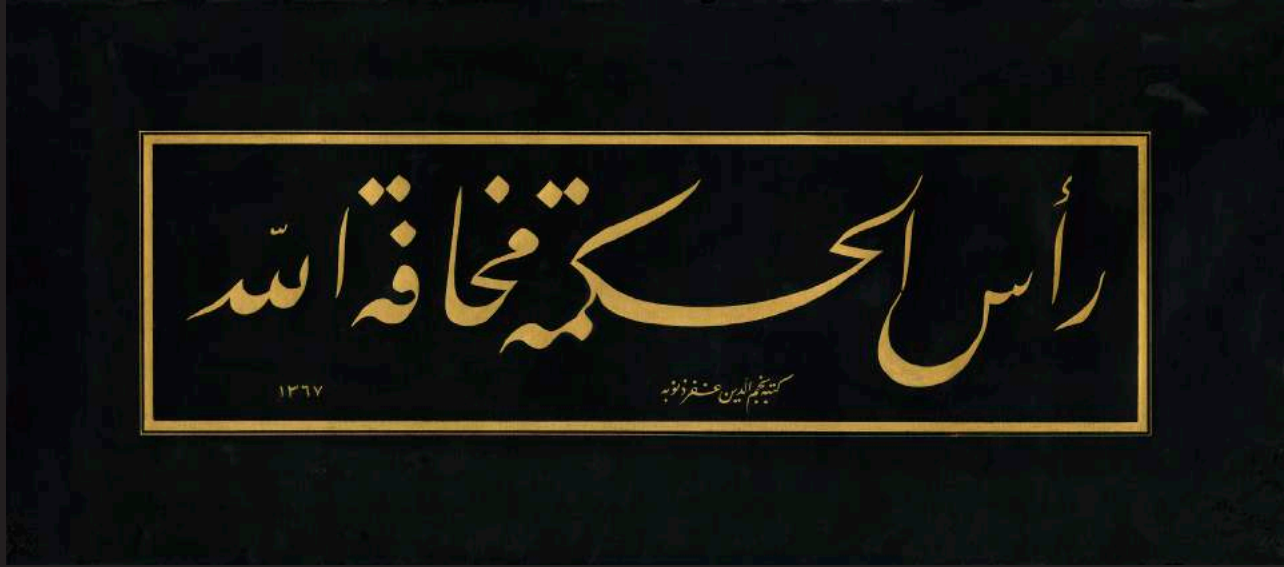
Ketebesini bulunmayan hüsn-i hat yazılarının hangi hattata ait olduğunu anlamak bir diğer meziyetidir. Hatta söz konusu hattatın hangi yılda yazdığını bilecek kadar yazı tarihine hâkimdir. Kendisi de hayatı boyunca birçok kıymetli yazı toplamış bir koleksiyonerdir. Topladığı yazıların önemli bir kısmı 1960 yılında Topkapı Sarayı Müzesi tarafından satın alınmıştır (Derman, 2006, s. 31). Yazmış olduğu pek kıymetli yazılar bugün Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Topkapı Sarayı Müzesi, Türk-İslam Eserleri Müzesi ve birçok özel koleksiyonda bulunmaktadır. (Görsel 10, 11, 12, 13 ve 14) Mimar Sinan Üniversitesi'ndeki yazıların bir kısmının kaybolduğu düşünülmüşse de yıllar sonra bu yazılar bir çelik dolap içinde ortaya çıkmıştır.

Üsküdar'ın manevi atmosferinde yetişen Necmeddin Okyay, tasavvufa da kayıtsız kalmamıştır. Dostları arasında birçok ehl-i tarîk bulunmaktadır. Ebru hocası Edhem Efendi bir nakşî şeyhidir. Yeni Camii müezzini Eşref Ede hamzavî-melâmî meşreptir. Dostu Saim Düzgünman nakşî usulü tasavvuf terbiyesinden geçmiştir. Rıfâî Şeyhi Sarı Hüsnü Efendi, Sandıkçı Dergahı şeyhi Haydar Efendi, Cel-

vetî-Bektaşî şeyhi Yusuf Fâhir Ataer Baba, Okyay'ın sohbetlerinden istifade ettiği zâtlardan bazılarıdır. Önceleri şeriata bağlılığıyla tanınan Nakşibendilik yolunu benimsemişse de sonraları gördüğü bir rüyanın etkisiyle Galata Mevlevihânesi şeyhi Ahmed Celâleddin Dede'ye intisap etmiştir (Bardakçı, 2007, s. 109).

Sonuç

“Hocamın yazdığı yazının bir harfini dahi yazamadım” (Uzel, 2011, s. 36) diyecek kadar mütevazı olan Necmeddin Okyay eski İstanbul görgüsüne sahip sanatkar bir “hocafendi” olarak dünya hayatını tamamlamıştır. Sanatında ba-yağılığa müsaade etmeyecek kadar titiz, günlük hayatında dostlarına taklitler yapacak kadar neşe dolu biri olmuştur. Allah'a kul olmanın sorumluluğu ile “İki günü eşit olan zarardadır.” diyen Peygamberinin sözünü tutmuş; öğrenerek, öğreterek ve üreterek ömrünü ilim ve sanata adanmıştır. Bu çalışkanlığı benliğine o kadar işlemiştir ki vefatından üç gün evvel hasta yatağında hatırı sorulduğunda “Ölmeye çalışıyorum” cevabını vermiştir. (Derman, 2004, s. 188) **İcra ettiği tüm sanat dallarında zamanının tek üstadıdır. Bu sanatların, eğer ilgi alanına girmeselerdi, günümüzdeki**



Görsel 11
Necmeddin Okyay,
Re'sul Hikmeti, Celi
Talik, 1948, Türk Petrol
Vakfı Koleksiyonu



Görsel 12
Necmeddin Okyay,
Ya Hafiz, Zeki Cemal
Özen Koleksiyonu

Görsel 13
Necmeddin Okyay -
Koltuk Ebrusu - 35x50
Galeri Kalem Güzeli
Koleksiyonu



Görsel 14
Necmeddin Okyay, Haza Min
Fadlı Rabbi (Bu Rabbimin
Fazlındadır) Celi Ta'lik Yaz.
Akk. 1933, Derman Koleksiyonu



Görsel 16
Necmeddin Okyay, Hatip
Ebrusu, Uğur-İsmaile Taşatan
Koleksiyonu

halleri ile var olamayacakları açıktır. Belki güzel sanatlar fakültelerimizde ecdadımızın nadide eserler verdiği klasik cilt sanatımız yerine Avrupa cildi öğretiliyor olacaktı. Belki de talik yazıda Sami Efendi'nin yolu unutulacak, İran tavrı ağır basacaktı ya da Türk ebrusunda çiçekli ebrular ve yazılı akkase ebru yapılmayacaktı, daha da vahimi ebru büsbütün unutulacaktı. Tüm bunlar düşünülüğünde Necmeddin Okyay'ın ne denli büyük bir sanatkar olduğu daha iyi anlaşılacaktır. Dinin yıldızı olduğu gibi sanatın da yıldızı olan ve sanat tarihimizin en önemli halkalarından birini teşkil eden Okyay; şaheser niteliğindeki eserleri, Mustafa Düzgünman, Sami Okyay, Sacid Okyay, Emin Barın, Ali Alparslan ve Uğur Derman gibi üstad talebeleri ve en önemlisi azalmak bilmeyen öğrenme azmi ile bugünün sanatkarlarına yol göstermeye devam etmektedir. (Görsel 15 ve 16)

Kaynakça

- Açıkgözoğlu, A. (2011). Necmeddin Okyay'ın "Eski Ebrulardan Örnekler" Albümü. *Sanat Dergisi*, s.18, 17-25.
- Alparslan, A. (2001). Talik Yazının Büyük Üstadı Hocam Hezarfen Necmeddin Okyay. *Toplumsal Tarih*, 96.
- Ayvazoğlu, B. (2011). Kendi Gök Kubbemizde Bir Kuyruklu Yıldız Necmeddin Okyay. Süleyman Berk (Yay. haz.). *Vefatının 35. Yılında Hattat Necmeddin Okyay* içinde (s. 12-18). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.
- Baltacıoğlu, İ. H. (1943). Necmettin Okyay ile görüştim. *Yeni Adam*, 447.
- Bardakçı, M. N. (2007). Cemâl-i ilâhiye ayna bir yıldız: Mehmed Necmeddin Okyay. *Tasavvuf*, 18, 103-111.
- Barın, E. (1976). 93 Yaşında kaybettiğimiz, eski Türk el sanatlarının büyük ustası: Hattat Necmeddin Okyay. *Hayat*, 3.



Görsel 15
Necmeddin Okyay,
ElMulkuLillah, Derman
Koleksiyonu

Derman, M. U. (1968). Hezarfen üstat Necmeddin Okyay ile bir konuşma. *Hayat*, 51.

Derman, M. U. (1977). *Türk sanatında ebrû*, İstanbul: Ak Yayınları.

Derman, M. U. (2004). Hezarfen hattat Üsküdarlı Necmeddin Okyay. Z. Kurşun ve diğerleri (Ed.), *Üsküdar Sempozyumu I Bildiriler, c. 2*, (s. 182-195) içinde. İstanbul: Üsküdar Belediye Başkanlığı Üsküdar Araştırmaları Merkezi.

Derman, M. U. (2006). Toygartepesi'ndeki ev, *Türk Edebiyatı*, 389, 24-32.

Felek, B. (2011). Hattat Necmettin Efendi. Süleyman Berk (Yay. haz.). *Vefatının 35. Yılında Hattat Necmeddin Okyay* içinde (s. 46-48). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.

Göksu, M. D. (2015). İstanbul kültür ve edebiyat atlası. İstanbul: Turing Yayınları.

Gölpınarlı, A. (2011). Hat, ebru ve cilt ustası N. Okyay'ın ölümüyle bir âlem, bir devir kapandı. Süleyman Berk (Yay. haz.). *Vefatının 35. Yılında Hattat Necmeddin Okyay* içinde (s. 12-18). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.

Kabacalı, A. (2009). *Yüzyıllar boyunca kültür başkenti İstanbul'un seçkin kültür insanları*. İstanbul: Avea Kültür Yayınları.

Necmeddin Okyay'ı yitirdik. (1976). *Ankara Sanat*, 118, 5.

Öncü, E. ve diğerleri (Ed.). (2011). *Anadolu'da İslâm kültür ve medeniyeti*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Özönder, H. (1976). Batan sanat güneşimiz, kırılan kale-mimiz: Necmeddin Okyay. *İslâmın İlk Emri Oku*, 14(164), 9-11.

Uzel, N. (2011). Göçenler hattat Necmüddin Hoca. Süleyman Berk (Yay. haz.). *Vefatının 35. Yılında Hattat Necmeddin Okyay* içinde (s. 35-38). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi.

BALA-SAR MEDRESESİ'NE AİT BİR GEOMETRİK DESENİN EKSİK KISMININ TAMAMLANMASI VE YENİ SİSTEMLER OLUŞTURMA

Serap **EKİZLER SÖNMEZ**¹

orcid.org/0000-0002-7190-124X

ÖZET

Makalede Orta Asya Modüler Sistem (Central Asia Modular System-CAMS) (Cromwell, 2012, s. 15) arasında gösterilen bir öz-benzer yani iki seviyeli (Bonner, 2002, s. 8) bir geometrik desenin oluşumu ve özellikleri ele alınacaktır. CAMS olarak gruplandırılan sistem Orta Asya'da, Büyük Selçuklu dönemi İranda ve oradan da Anadolu'ya aktarılan erken İslâmî geometrik desen oluşumlarını içerir. Bu erken modüler sisteme kısaca değindikten sonra iki seviyeli geometrik tasarımlar olan öz-benzer tasarımların özellikleri Bala-sar Medresesi'nde bulunan bir desen üzerinden anlatılacaktır. Örnek olarak ele aldığımız Bala-sar Medresesi'ndeki tasarımda aslında iki seviyeli uygulamanın varlığı açık olarak görülmemektedir. Tasarım artı işareti içinde tamamlanmış ve bu haliyle bitmiş gibidir. Geometrik desene analiz yapılarak sistemli bir çalışılma neticesi bu tasarımın öz-benzer özelliklere sahip olduğu ispatlanabilir. Tasarımda tamamlanmış görünen parçadan hareketle, eksik olan parça tespit edilip bu eksikliği tamamlamanın mümkün olabileceği de gösterilecektir. Bir geometrik kompozisyonun poligonal (çokgen) yapısının, desenin üretim metodunu ortaya koymak için önemli bir rol üstlendiğine de işaret edilecektir. Ayrıca tasarımın adeta anatomisi yapılarak sistematik bir şekilde tekrar eden parçaların varlığına işaret edilecek ve bu parçaların kullanımı ile yeni tasarımlar oluşturulacaktır.

Anahtar kelimeler: Çift seviyeli desenler, poligonal yapı, Orta Asya Modüler Sistem, İslâm sanatında geometrik desenler, Bala-Sar Medresesi

ABSTRACT

COMPLETION OF THE MISSING PART OF GEOMETRIC PATTERN OF BALA-SAR MADRASA AND CREATING NEW SYSTEMS

In this article, the formation of a two leveled, in other words a self-similar (Bonner, 2003, p. 8) geometrical pattern and its qualifications that are exhibited amongst the Central Asia Modular System (CAMS) (Cromwell, 2012, p. 15) will be handled. The system which is grouped as CAMS contains the formations of early Islamic geometrical patterns in Iran and Anatolia as transmitted from Iran in the Central Asia and Great Seljuk period. After touching upon this early modular system, the characteristics of self-similar designs which are two leveled geometric patterns will be explained. Actually in this example the existence of a two leveled implementation is not obvious, because the design seems to be complete and finished within the cross sign. However, this design can be proven to have self-similarity characteristics as the result of an analysis study of these geometric patterns through a systematic approach. It will be shown that the missing part of the design can be restituted by using parts in the completed section. It will be also shown that the polygonal structure of a geometric composition plays an important role for producing geometric patterns. In addition, with the anatomy of the design, the presence of the systematically repeating parts will be pointed out and new designs of these parts will be created.

Keywords: Double layers patterns, Polygonal structure, Central Asia Modular System, Islamic geometric pattern, Bala-Sar Madrasa

¹ Yeditepe Üni. SBE, Tarih bölümü, Doktora Öğrencisi, SPDO Architecture, serapekizler@hotmail.com

Giriş

İmam Reza Şirin Külliyesi'nin bir unsuru olan Bala-Sar Medresesi İran- Meşhed'de bulunmaktaydı. Tarihçiler medresenin Timur Sultanı Şah Ruh Mirza (1405-1447) tarafından inşa edildiğini söylerler. Safevi Sultanı Şah Süleyman (1660-1681) zamanında birçok kez ciddi restorasyon görmüştür (https://archnet.org/sites/3896/media_contents/43425). Ne yazık ki son yıllarda külliye'nin dönüşüm projesi kapsamında birçok yapısı bu yapı ile birlikte yıkılıp yerine başka yapılar inşa edilmiştir.

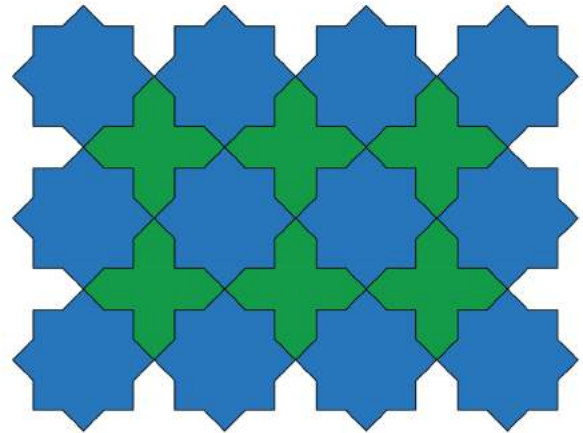
Medresenin giriş eyvanında kemer karnında bulunan sekiz köşeli yıldız ve artıdan oluşan çini uygulaması geometrik kompozisyonu çok bilinen bir formdur (bkz. Görsel 1).

Bu form Orta Asya Modüler Sistem² (Cromwell, 2012, s. 15) içeren tasarımların en yalın halidir. İç içe iki kareden oluşan sekiz köşeli yıldızların uç uca eklenmesi söz konusu olup arada kendiliğinden artı formu belirir (bkz. Görsel 2).

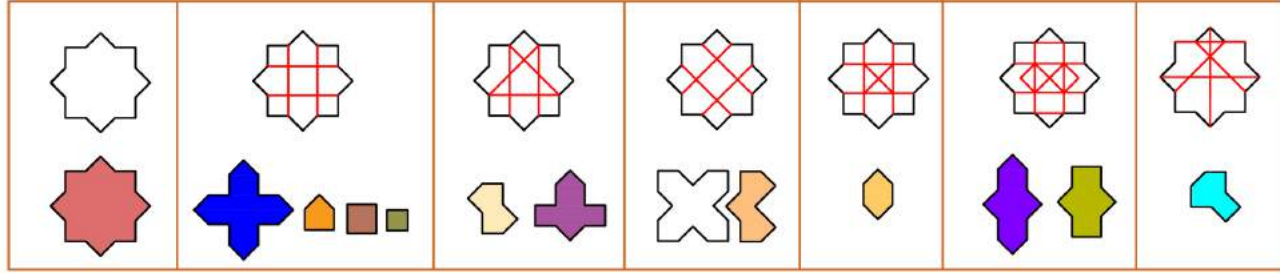
Artı formu aynı zamanda iç içe iki kareden oluşan sekiz köşeli yıldız içerisinden üreyebilir. Orta Asya Modüler Sistem'i oluşturan tüm parçalar yine sekiz köşeli yıldızdan hareketle oluşturulur (Cromwell, 2012, s. 15). Görsel 3'te sekiz köşeli yıldız içerisindeki modüler parçalar görülmektedir. Her bir parça farklı renkle gösterilmiştir. Özellikle mozaik çini kompozisyonlarda, üretilen bu çini parçaları yap-boz gibi bir araya getirilerek farklı tasarımlara imza atılır. Tarihsel süreçte Orta Asya'da, İran'da, Hindistan'da ve Anadolu'da ağırlıklı olarak uygulanmış bu sistem Osmanlı Devleti'nde inşa edilen mimari eserlerde de yer almıştır. Özellikle Şehzade ve Selimiye Camileri kuzey payandaları üzerinde yer alan örgülü kûfi kalem işleri bu sistemi içermesi açısından güzel bir örnektir (Ekizler Sönmez, 2017, s. 82, 117, 174) (bkz. Görsel 4). Buradaki tasarım aynı zamanda geometrik desenler hakkındaki birincil kaynaklar arasında gösterilen Topkapı Parşömeni'nin de ilk desendir (Necipoglu, 1995, s. 288). Desenin açılımına ve Bala-Sar Medrese deseni ile olan ilişkisine makalenin ilerleyen bölümlerinde Görsel 18-24'de ayrıntılı olarak değinilmiştir.

² Bu isim Cromwell tarafından verilmiş olup modüler parçaların Orta Asya'ya ait olduğunu göstermez. Menşeyini vurgulamak için bu başlığı vermiştir.

Görsel 1
Bala-Sar Medresesi'ndeki geometrik desen.



Görsel 2
Sekiz köşeli yıldızdan oluşan en basit tasarım (S. Ekizler Sönmez).



Görsel 3: Orta Asya Modüler Sistemi oluşturan parçalar (S. Ekizler Sönmez).

Cromwell makalesinde Orta Asya Modüler sistem (Central Asia Modular System - CAMS) olarak adlandırdığı, bahsettiğimiz coğrafyalarda ağırlıklı olarak uygulanmış bu sekiz köşeli yıldız ve artıdan oluşan bazı tasarım örneklerine yer vermiştir. Bala-Sar Medresesi'ndeki ikinci katman desen biraz daha farklı modüler parça sahiptir. Ayrıca bu desende geometrik desenle doldurulmamış olan büyük parça adeta gizemli olarak orada durmakta ve bizi bu eksik bölgeyi tamamlamaya davet etmektedir. Çalışmamızda modüler kurgudan hareketle eksik parçayı tamamlamak için bir yaklaşımda bulunarak önerdiğimiz bu yaklaşımın yeni tasarımlara ulaşmada ne kadar verimli sonuçlar doğurduğuna şahit olacağız. Böylelikle “yeni tasarımlar oluşturmak” kavramının rastgele geometrik formlar kullanarak olmadığı, var olan sistem üzerinden tasarımları doğru çözümlenerek doğru konstrüksiyonla mümkün olabileceğinin altını çizmiş olacağız.

Bala-Sar Medresesi'ndeki Geometrik Desenin Analizi

Desen iç içe iki kareden oluşmuş sekiz köşeli yıldızların Görsel 2'deki gibi bir araya gelmesi ile oluşmuş artı formu içerisinde yer almaktadır. Mağribî ülkelerde sekiz köşeli yıldız ve katlarından oluşan yıldızlarla yapılmış kompozisyonlar o coğrafya için geometrik desen süsleme karakterini oluşturur (Castera, 1999). Mağribî ülkelerin geometrik süsleme karakterini oluşturan tasarımlarda da modüler parça söz konusu olmakla birlikte Orta Asya Modüler sistemden farklıdır. Desende sekiz köşeli yıldız olması Mağribî desenlerini Orta Asya desenleri ile aynı yapmaz. İki sistem arasındaki farklılıklar, üzerinde çalıştığımız başka bir makalenin konusu olup burada sadece makalemize konu olan modüler sistem üzerinden Bala-Sar Medresesi desenini ele alacağız.

Tasarımın merkezine odaklanarak üretimine bakalım. Bir sekizgenin kenar çizgisinin ortasından geçecek şekilde sekiz adet aynı boyutta sekizgeni, pembe renkle gösterilen büyük sekizgen oluşturacak şekilde yerleştirelim. Bu sekizgenlerin merkezleri birleştirildiğinde oluşan desen, Orta Asya Modüler kurguya sahip parçalardan oluşur ve Şehzade ve Selimiye Camii payandalarında bulunan yukarıda örneğini verdiğimiz³ desenin birim hücrelerini verir. Bu üretim metodu şu ana kadar bu desenin üretimine dair kaynaklarda verilen çözümlerden daha farklı olup daha basit ve anlaşılabilir bir sistemdir. Kenarda yer alan bu sekizgenlerin merkezleri ya da oluşan büyük sekizgenin köşelerine birer tane atlayarak mavi renkle gösterilen iç içe iki kareden oluşmuş sekiz köşeli yıldızlar yerleştirilir. Sekiz köşeli yıldız oluşturmak için çizilen bir karenin kenar uzunluğu deseni oluşturmak için ilk çizdiğimiz sekizgenin kenar uzunluğu kadardır. En son çizilen sekiz köşeli yıldızın merkezleri birbirine bağlandığında kare oluşur ki bu kare parça tasarımı öteleme simetrisi ile sonsuza yayabileceğimiz en küçük parça olan birim hücredir (bkz. Görsel 5). Desenin geleneksel metotla cetvel pergel kullanarak üretimi Görsel 6'da gösterilmiştir. Oluşan bu tasarımın en belirgin kullanıldığı yerlerden biri Hindistan-Delhi'de Babürlüler döneminden kalma Hümayun Türbesi (XVI. yy. sonu) zemin taş döşemesidir (bkz. Görsel 7). Desenin bir yüzey kaplaması olarak çizilmiş hali Görsel 8'de gösterilmektedir.

Bu ürettiğimiz parçadan hareketle ufak bir müdahale yaparak başka bir tasarıma gideceğiz. Birim hücrenin üç kere (3x3 olacak şekilde) öteleme simetrisi alınır. Yani birim hücre üç kere sağa-sola ve yukarı-aşağı ötelenir. Böylece tasarımın bizim kullanacağımız parçasına yetecek veriye ulaşılmış olunur. Çemberlerle gösterilen bölümlerde farklı parçaların kullanıldığı görülmektedir (bkz. Görsel 9).

³ Çizimi, Görsel 18-24'tedir.

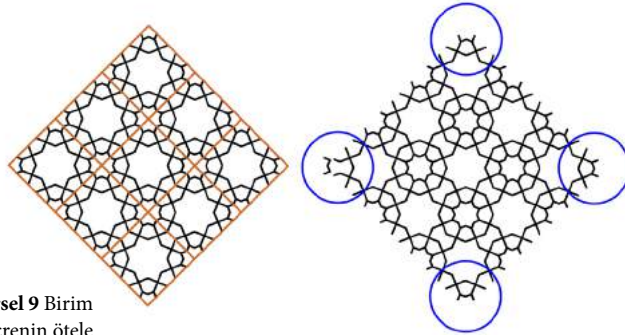
Görsel 4
Edirne Selimiye
Camii kuzey paye-
sindeki örgülü küfi
ve desenin sonsuza
yayılması (S. Ekizler
Sönmez).



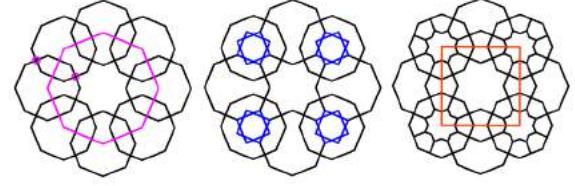
Görsel 7
Hümayun Türbesi
zemin taş döşemesi
(S. Ekizler Sönmez).



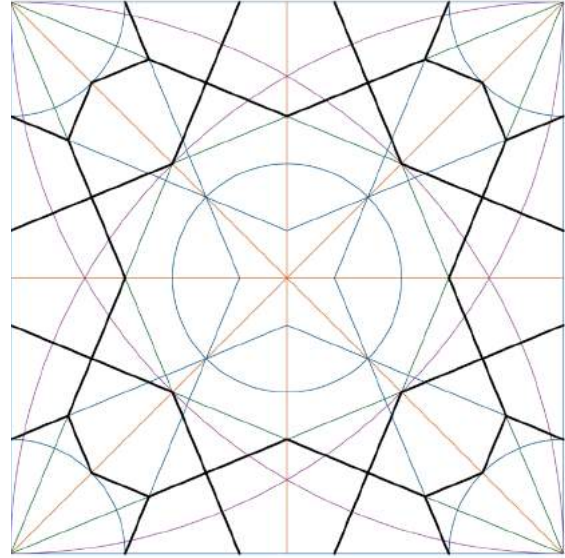
Görsel 9 Birim
hücrenin ötele-
me simetrisi ile
yayılması (S. Ekizler
Sönmez).



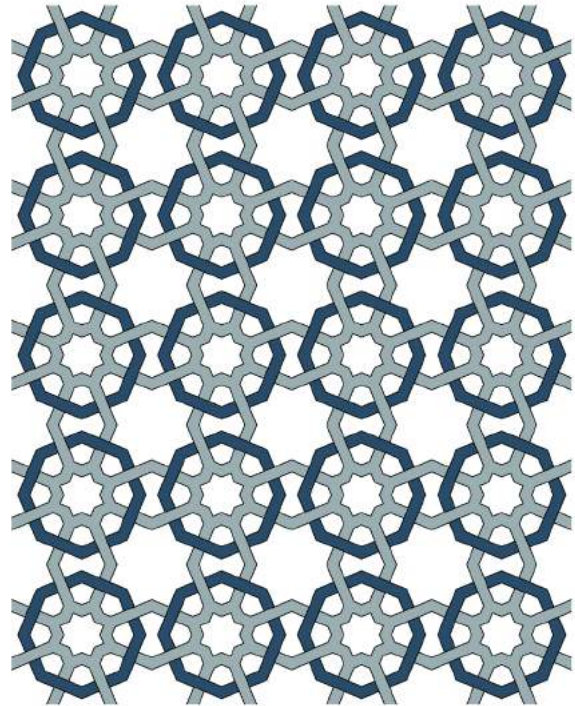
Görsel 5
Tasarımda
birim hücre
oluşumu
(S. Ekizler
Sönmez).



Görsel 6
Desenin
birim
hücreninin
cetvel-per-
gel kons-
trüksiyonu
ile üretimi
(S. Ekizler
Sönmez)



Görsel 8
Üretilen par-
ça ile yüzey
kaplama
(S. Ekizler
Sönmez).



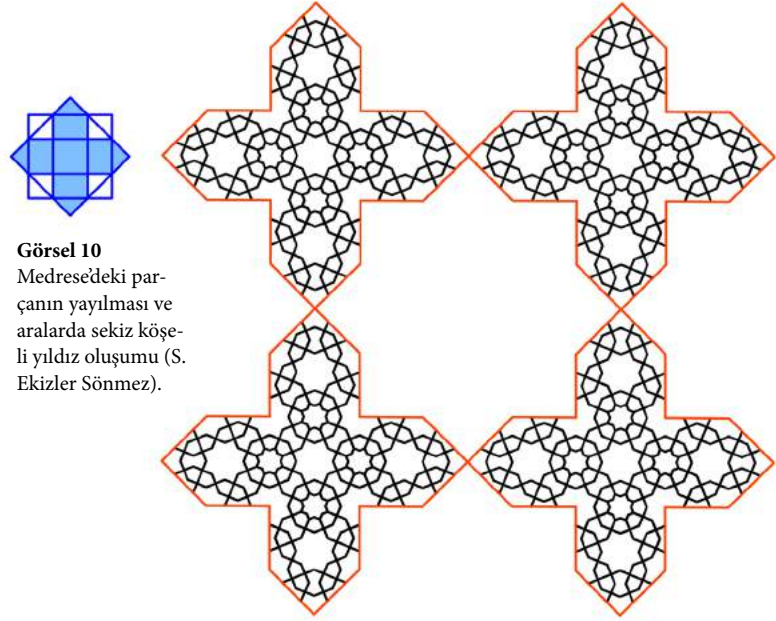
İşaretili bölgelerde sekiz köşeli yıldızdan elde edilen modüler parçalar eklenerek gerekli değişiklikleri yaptıktan sonra medresedeki tasarıma ulaşılır. Kırmızı artı içerisinde kalan parça makalenin başında değinildiği üzere sekiz köşeli yıldız içindeki parçadır. Biz bu artıları öteleme simetrisi alınarak yan yana ve alt alta yaydığımızda aralarda sekiz köşeli yıldızlar oluşur (bkz. Görsel 10). Medresede bu sekiz köşeli yıldızın içi isimî (rumî) desenlerle doldurulmuş olup geometrik desen yoktur. Biz sonraki adımda bu sekiz köşeli yıldızın içinin geometrik desenle doldurulması durumunda nasıl bir kompozisyona ulaşılacağını bulmaya çalışacağız.

Artı formu sekiz köşeli yıldızın parçası olduğuna göre bu artı formu Görsel 7'de arada kalan sekiz köşeli yıldızın içine yerleştirebiliriz. Merkezde artı formu, onun da dört köşesinde yer alan diğer artı formları desenin tamamını kaplamaz. Arada dört adet içleri boş kareler oluşur. Bize düşen, sadece arada kalan dört adet karenin içini tamamlamak olacaktır. Karenin kenarlarına temas eden parçaların ayna simetrisi alınarak boşluk doldurulur (bkz. Görsel 11, Görsel 12).

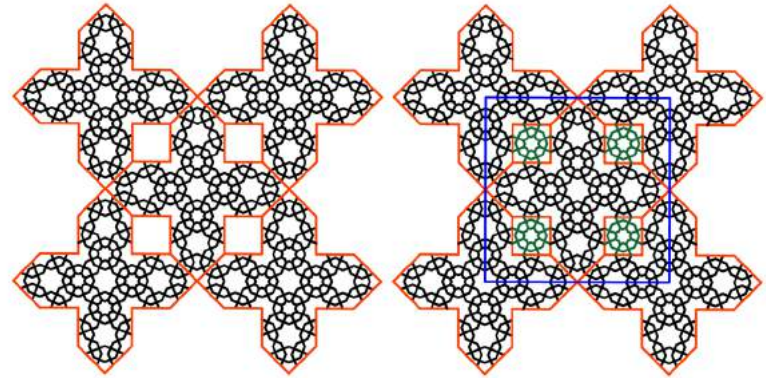
Dört köşede bulunan artı formlarının merkezlerini birleştirdiğimizde deseni sonsuza yaymak için kullanacağımız kare birim hücre elde edilir.

Tasarım içerisinde ilginç bağlantılar söz konusudur. Mesela iç içe iki kareden oluşmuş sekiz köşeli yıldız çizgilerinin uzatılıp kesişimi sağlandığında sekizgenin köşelerine temas eder. Ya da merkezde yer alan büyük sekiz köşeli yıldızın etrafında gizli sekizgen ve onun da etrafında kendisi ile aynı boyutta ve doğrultuda olmak üzere iç içe geçmiş sekiz adet sekizgen mevcuttur (bkz. Görsel 13).

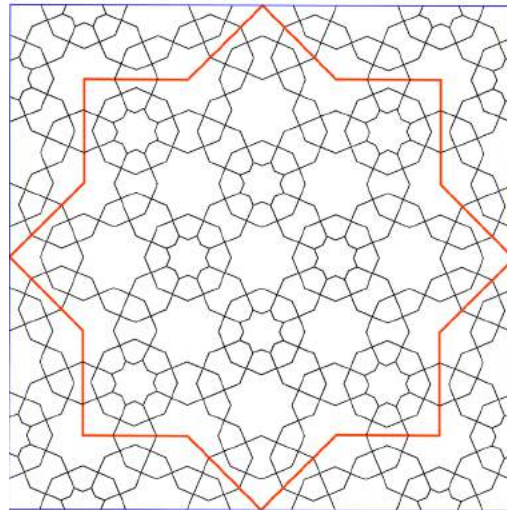
Geometrik desenlerin oluşturulmasında birçok metot kullanılabilir. Bu durum şüphesiz geometrinin zenginliğindedir. Ancak poligonal teknik bu metotlar arasında özellikle sistematik tasarımlarda adeta tasarımın sağlamlasını da yapmaya imkân sunar (Bonner, 2003, s. 6). Topkapı Parşömeni içerisinde bulunan tasarımlar arasında özellikle beşgen kurgulu geometrik desenlerde her parçanın etrafında noktalı çizgilerle çokgenlerin de çizildiğine şahit olacağız. Topkapı Parşömeni poligonal tekniğin en açık göstergesidir denilebilir (Ekizler Sönmez, 2016, s. 49-53).



Görsel 10
Medresedeki parçanın yayılması ve aralarda sekiz köşeli yıldız oluşumu (S. Ekizler Sönmez).

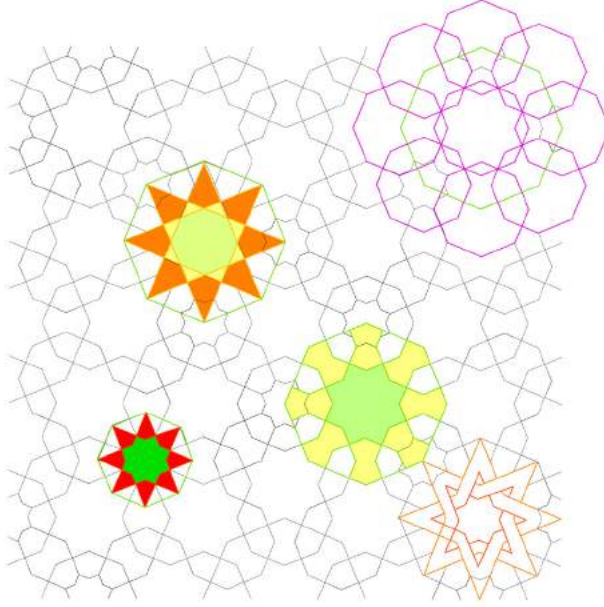


Görsel 11
Artıların arasında oluşan sekiz köşeli yıldız boşluğunun tamamlanması (S. Ekizler Sönmez).

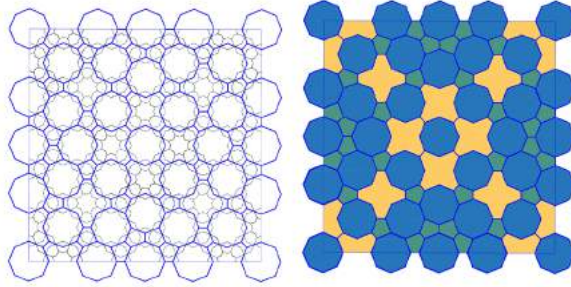


Görsel 12
Tasarımın birim hücresi (S. Ekizler Sönmez).

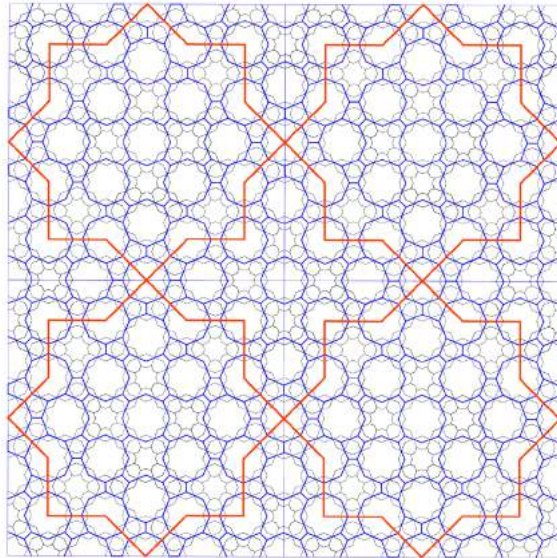
Görsel 13
Tasarım içerisindeki bazı bağlantılar (S. Ekizler Sönmez).



Görsel 14
Birim hücreye ait poligonal yapı (S. Ekizler Sönmez).



Görsel 15
Dört adet birim hücrenin yan yana geliş ve öz-benzer tasarım (S. Ekizler Sönmez).



Bu teknikte çokgenlerden oluşan ikinci bir katman söz konusudur. Bahsedilen ikinci katman orada gizli duran bir katmandır. Desenin her bir parçasını kabuk gibi saran bir çokgenin varlığı tekniğin esasını oluşturur. Her çokgen çizgisinin orta noktasına desene ait parçaların sivri kısmı temas eder.

On bir ve on üç köşeli yıldızlardan oluşan girift kompozisyonların oluşumunda dahi oldukça esnek bir metot sunan poligonal teknik metodu, poligonal yapıları aynı olan bazı farklı görünen tasarımların aynı aileden olduğuna dair veri sunar (Bonner, 2017). Bonner'in kitabının esasları bu tekniğe dayanır. Poligonal yapıdan hareketle artık günümüzde bilgisayar programı çalışmaları da yapılmaktadır (Kaplan, 2005).

Medrese'de bulunan tasarımın birim hücreindeki poligonlar sekizgen, düzgün olmayan beşgen ve uçları kırılmış dört köşeli yıldızdır (bkz. Görsel 14).

Maragâda bulunan Künbed-i Kabud (1196-1197) Türk-İslâm sanatında uygulanmış çoklu seviyeli geometrik süslemeler arasında erken tarihli ve ilginç olanıdır ve yarı kristal yapıda olup olmadığı konusu bilim çevrelerince son yılların tartışma konusu olmuştur (Makovicky, 1992). Fakat burada konunun bu boyutundan ziyade bizi ilgilendiren kısmı onun çoklu seviyeli tasarıma sahip olmasıdır. İki seviyeli tasarımlarda ilke, temel geometrik desenin arka planında ikincil geometrik desen içermesidir. Erzurum Yakutiye Medresesi (1310) minaresi, el-Kifl'de Da'l Kifl (1316) minaresi üzerindeki desenler de bu çoklu seviyeli tasarıma diğer iki örnektir. Horasan, İran ve Maverâünnehir'in doğu bölgelerinde ve Fas ve Endülüs'ün batı bölgelerinde olmak üzere bu öz-benzer geometrik desenler iki ayrı tarihte gelişmiştir. Timur, Karakoyunlu ve Akkoyunlu yönetiminin sanatsal himayesi altında öz-benzer tasarımlar zirveye ulaşmıştır (Bonner, 2003).

Makalemize konu olan tasarım da öz-benzer özelliktedir. Kemer karnındaki uygulamada artı formunun içinde kalan parçadan hareketle sekiz köşeli yıldızın içini üretmiş ve birim hücreyi oluşturmuştuk. Birim hücrenin öteleme simetrisini aldığımızda tasarımın öz-benzer olduğu daha iyi anlaşılır. Birinci katman kırmızı sınır çizgilerine sahip büyük parçalardan oluşur ki bu da iç içe iki kareden hareketle oluşturulmuş sekiz köşeli yıldızlardan meydana

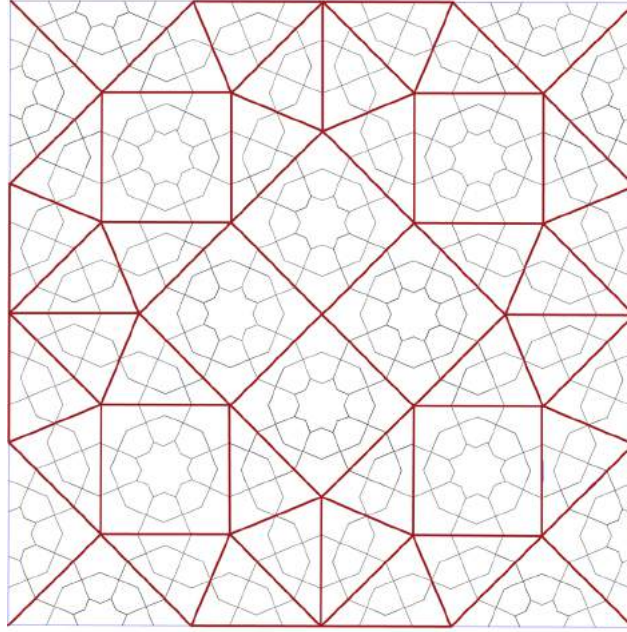
gelmiş Orta Asya Modüler Sistem özelliğine sahip en basit tasarımıdır. Bu tasarımın içinde yer alan tasarım ise ikinci katman olup esas kompozisyonudur. Kompozisyonun yapısal özelliği birinci katmanla benzerdir. Yani ikisi de sekiz köşeli yıldız sistemindedir (bkz. Görsel 15).

Desenin arkasında yer alan sistem sadece sekiz köşeli yıldız ve artıdan oluşan sistem değildir. Tasarımı oluşturan parça tekrarlarını tespit ederek deseni incelediğimizde köşe açısı 45° ve 67.5° olan ikizkenar üçgen ile karenin tekrarlarından tasarımın oluştuğu görülür (bkz. Görsel 16). Sadece bu tekrar eden parçalar dikkate alınarak yüzey kaplaması yapıldığında oluşan tasarımda köşe açısı 45° olan sekiz köşeli yıldızların varlığı görülür (bkz. Görsel 17).

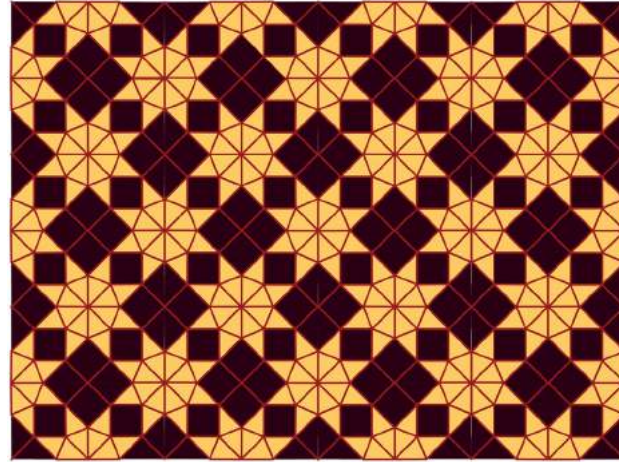
Bu parçalar ayrı ayrı kullanılarak farklı tasarımlara imza atılabilir. Kare olan bölgenin yayılması ile oluşan tasarım Görsel 8'de gösterilmişti. İkizkenar üçgenin sekizli dönel simetrisi alındığında Edirne Selimiye Camii kuzey payandasında yer alan desen elde edilir (bkz. Görsel 4, Görsel 18).

İkizkenar üçgenin dönel simetrisi alınarak oluşturulmuş bu sekizgenin öteleme simetrisi alındığında arada kare bölgeler oluşur ki bu kare bölgeler de modüler parça olan artı formu ile tamamlanabilir (bkz. Görsel 19).

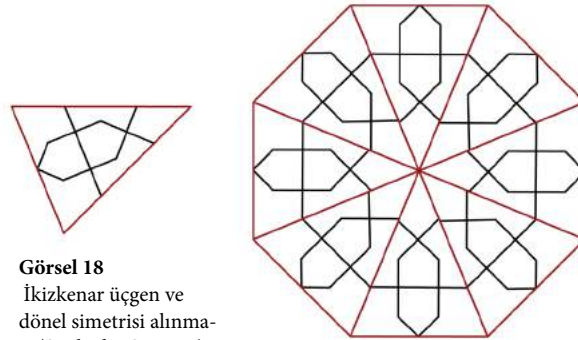
Oluşan bu yüzey kaplaması İslâm mimarlık tarihinde Orta Asya, Hindistan, İran coğrafyası ve Anadolu olmak üzere birçok yapıda yer alır. Bu tasarımlar arasında Hindistan/Agra'da Babürlü döneminden kalma İ'timad-ud-Daula türbesi (XVII. yy.)'nde yer alan renkli taş döşeme, yüzeyler vurgulandığı için tasarımın yapısını en rahat anlayabileceğimiz veriyi sunar. Sekiz köşeli yıldızların içlerinde sekiz yapraklı çiçekler bulunur (bkz. Görsel 20). Büyük Selçuklu dönemine ait Save minaresi ve Damgan minaresindeki (XII. yy.) uygulamalar tuğla malzeme ile yapılmış olup tasarımın sınır çizgileri vurgulanmıştır. Böyle sınır çizgilerinin vurgulandığı en ilginç tasarımlardan biri İran/Kazvin'de İlhanlılar döneminden kalma Olcaytu Türbesi (XIV. yy.) yüzeyindedir. Tasarımda biri turkuaz, diğeri kobalt mavisi çini olmak üzere iç içe iki desen bordür hattı boyunca ilerlemektedir. Kobalt mavisi olan desen bahsettiğimiz tasarımdır (bkz. Görsel 21). Anadolu'da da taş malzeme olarak özellikle Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgelerinde tasarım karşımıza çıkar. Hani Hatuniye medresesi (XIII. yy.) ve



Görsel 16
Tasarımda tekrar eden parçalar (S. Ekizler Sönmez).

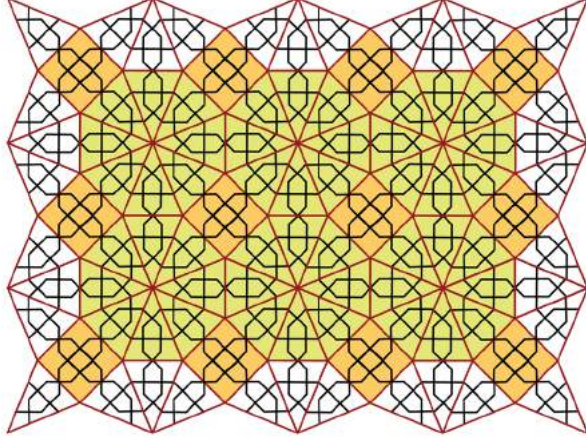


Görsel 17: Tekrar eden parçalardan yüzey kaplama (S. Ekizler Sönmez).

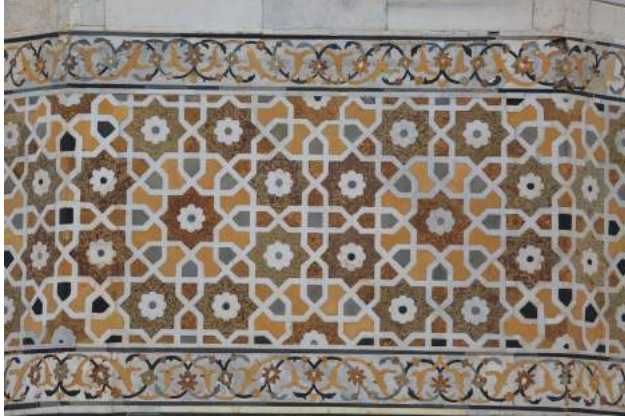


Görsel 18
İkizkenar üçgen ve dönel simetrisi alınması (S. Ekizler Sönmez).

Görsel 19
Sekizgenlerin öteleme simetrisinin alınması ile oluşturulmuş tasarım (S. Ekizler Sönmez).



Görsel 20
İtimad-ud Daula türbesinde renkli taş uygulama (S. Ekizler Sönmez).



Görsel 21
Olcaytu Türbesinde çini bordür desen (S. Ekizler Sönmez).



Erzen Hatun kümbeti (XIV. yy.) bu tasarımın yer aldığı iki güzel uygulamadır.

Görsel 22, tasarımın hasır örgü ile çizilmiş halini göstermektedir. Tasarımın arka planında yer alan bir diğer sistem köşe açısı 45° olan dört köşeli yıldızların öteleme simetrisinin alınması şeklindedir. Arada kalan eşkenar dörtgenler doğal olarak ikizkenar üçgenimizin ayna simetrisi alınarak oluşturulmuş köşe açıları 45° ve 135° olan eşkenar dörtgenlerdir (bkz. Görsel 23). Tasarımda yer alan diğer bir sistem de köşe açısı 135° ve 225° olan kelebek formunun bir yatay bir dikey dizilimi ile oluşturulmuş desendir ki İslâm mimarlık tarihinde sayılamayacak kadar çok eserde uygulanmıştır (bkz. Görsel 24).

Ana desenimizdeki ikizkenar üçgenin ayna simetrisini aldığımızda oluşan eşkenar dörtgenin öteleme simetrisini aldığımızda yeni bir tasarım elde edilir (bkz. Görsel 25). Bu tasarımın dikdörtgen birim hücresi ve hasır örgü şeklinde yüzey kaplama yapılmış hali Görsel 26'da görülmektedir. Oluşturulan eşkenar dörtgenin dönel simetri ile dizilimi de mümkündür. Bu durumda farklı bir tasarım elde edilir (bkz. Görsel 27). Görsel 28, oluşturulan dönel simetrik tasarımın hasır örgü ile çizilmiş halidir.

Hem eşkenar dörtgen hem de kare parçayı kullanarak yine yeni bir desen tasarlamak mümkündür. Türk-İslâm sanatında çokça görülen dört yön imgesi içeren tasarımlara yeni bir katkı olan bu tasarımda tasarımın oluşum prensibi tarih boyunca uygulanmış birçok tasarımın arka planı ile aynıdır. Sistem, köşe açısı 45° ve 135° olan eşkenar dörtgenlerin bir yatay bir dikey dizilimi ile oluşmuştur. Yatay ve dikey dizilim ile arada kalan kare bölgeler kendiliğinden oluşur. Bu kurgu içleri zaten ele aldığımız Bala-Sar Medrese deseninde üretilmişti. Parçaların içini diğer desenle doldurduğumuzda yeni tasarıma ulaşılır (bkz. Görsel 29).

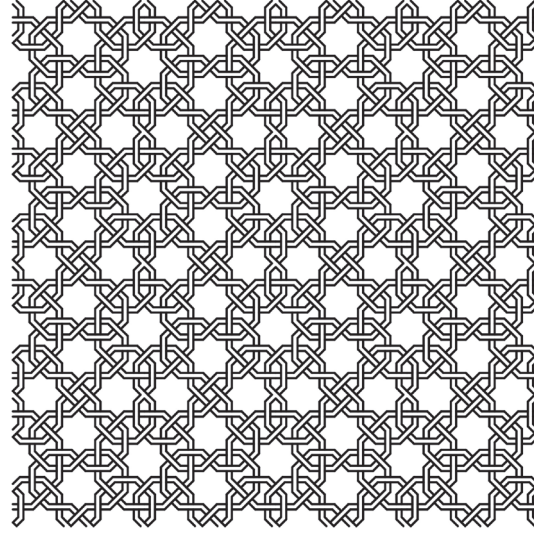
Kare bölgeyi Bala-Sar Medrese tasarımında bulunan parça yerine başka şekillerde de tamamlamak mümkündür. Görsel 30'da B ve C iki farklı alternatifi göstermektedir. Kırmızı ile sınırlandırılmış bu kare bölgelerin de öteleme simetrisi alındığında İslâm sanatında yine birçok yerde uygulanmış tasarımlara ulaşılır.

Şu ana kadar tasarımda yer alan ikizkenar üçgeninin taban kısmını köşe açısı 135° olacak şekilde deltoid haline getirelim ve ilave ettiğimiz köşe açısı merkez olacak şekilde dörtlü dönel simetrisini aldığımızda dört köşeli yıldız elde edilir (bkz. Görsel 31). Yıldızın sağa-sola ve yukarı-aşağı öteleme simetrisi alındığında arada kalan sekizgen bölge dört köşeli yıldızdan hareketle tamamlanır (bkz. Görsel 32). Dört köşeli yıldızların merkezleri birbirine bağlanarak kare birim hücre elde edilir ve bunun da öteleme simetrisi alınarak yüzey kaplaması yapılır (bkz. Görsel 33).

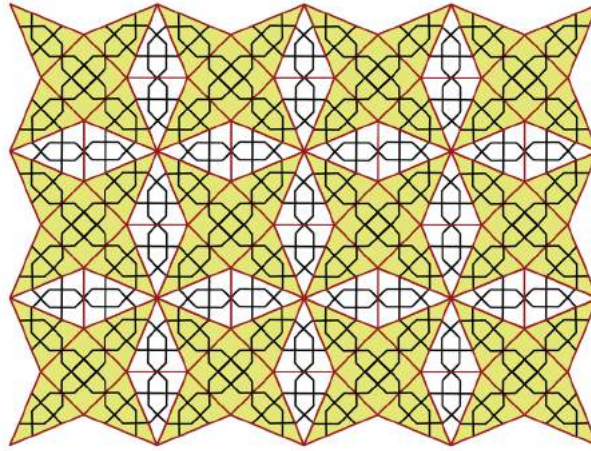
Üretilen bu desenin nerelerde bulunduğuna geçmeden evvel bir parantez açmak yerinde olur. Zira açılacak bu parantezle desenlerin birbiri ile olan akrabalık ilişkilerinin önemini neden ısrarla altını çizdiğimiz daha iyi anlaşılacaktır. Görsel 34-A'da yer alan çizim biraz evvel ulaştığımız tasarımın cetvel-pergel konstrüksiyonu ile çizimini verir. B, C ve D ise aynı arka plan üzerinde ulaşabileceğimiz başka tasarımlardır. Bu yeni desenlerin yayılması ile oluşan düzen Görsel 34-B'de yer almaktadır.

Açtığımız parantezi kapatıp tekrar ürettiğimiz desene dönersek desenin poligonal yapısı vurgulandığında bu tasarımın arkasında kare ve artıdan oluşan sistem olduğu görülür (bkz. Görsel 35). Bala-Sar Medrese deseninden bizi bu noktaya getiren süreç şüphesiz geometrinin kendi içinde kurallarının tutarlı ve sağlam oluşudur.

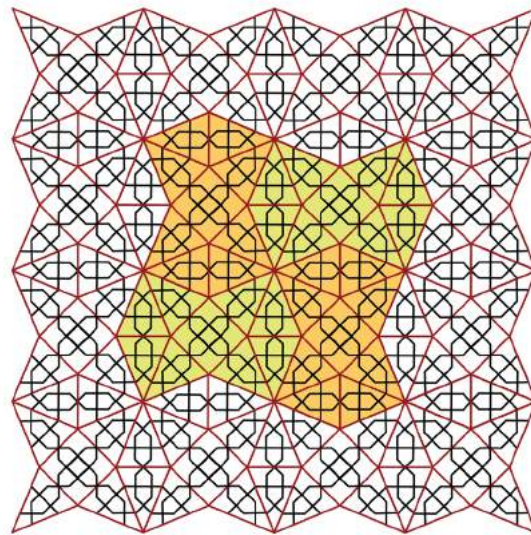
Bu son tasarımın İslâm mimarisinde uygulanması ve hatta en çok uygulanmış tasarımlardan biri olması ise bu desenler arası geçiş bilgisine geçmişteki ustaların da (bu şekilde olup olmadığı bilinmese de) sahip olduğu gerçeğidir. Desenin en etkileyici uygulamaların başında İlhanlılar döneminde inşa edilmiş İran/Yezd Mescid-i Cuma (XIV. yy.)'da yer alan uygulama gelir. Burada desen sınırları çizgisel olarak vurgulanmamış olup desendeki her bir modüler parça kufi yazı ile tasarlanmıştır (bkz. Görsel 36). Tuğla malzeme ile yapılmış iki güzel örnek ise Selçuklu eserleri olan Damgan ve Save minareleridir (bkz. Görsel 37, Görsel 38). Verdiğimiz bu örnekler çizim olarak elde ettiğimiz Görsel 32'deki birim hücrenin 45° çevrilmiş halidir. Görsel 32'deki birim hücreyi olduğu gibi dikey eksenle simetrisini alınacak olursak Hindistan/Agra/Sikandra'da Akbar Türbesi (XVII. yy.)'nde yer



Görsel 22
Tasarımın hasır örgü ile çizilmiş hali (S. Ekizler Sönmez).



Görsel 23
Tasarımın arkasındaki dört köşeli yıldızlardan oluşan sistem (S. Ekizler Sönmez).



Görsel 24
Tasarımın arkasında kelebek formlarından oluşan sistem (S. Ekizler Sönmez).

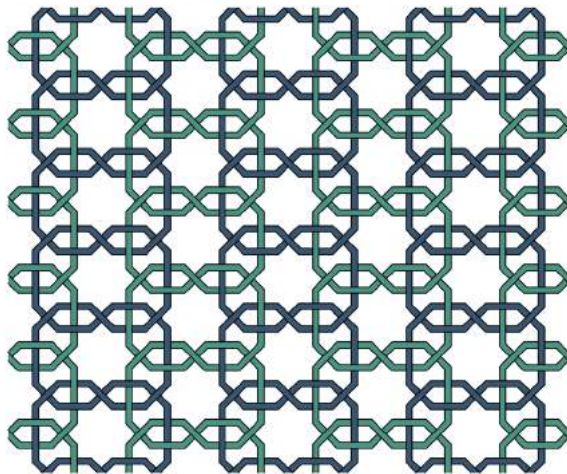
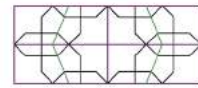
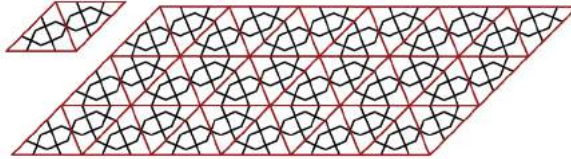
alan renkli taş ile uygulanmış tasarıma ulaşılır (bkz. Görsel 39). İran coğrafyasında ağırlıklı olarak XIV. yüzyılda görülen tasarım, Anadolu'da da özellikle doğusunda bu kez taş malzeme ile yoğun olarak uygulanmıştır. Bitlis/Ahlat Hasan Padişah Kümbeti (XIII. yy sonu) bunlardan biridir (bkz. Görsel 40).

Buraya kadar tasarımın arkasında yer alan sistem üzerinden deseni elde ettik ve yeni tasarımlara ulaştık. Tekrar makalemizin ana konusu olan Bala-Sar Medresesi'nde yer alan desene dönelim. Tasarımın birim hücresinin geleneksel metotla yani cetvel-pergel konstrüksiyonu ile üretimi de mümkündür. **Görsel 41'de altı adım sırası ile takip edilerek daha evvel oluşturduğumuz birim hücrenin dörtte birlik parçası üretilir. Üretilen bu parçanın ayna simetrisi alınarak birim hücreye ulaşılır.**

Tasarımı ister cetvel-pergel konstrüksiyonu ile üretelim ister poligonal yapı ile veya ister modüler parçaların yap-boz dizilimi ile üretelim doğru konstrüksiyon bizi aynı doğru sonuca götürecektir.

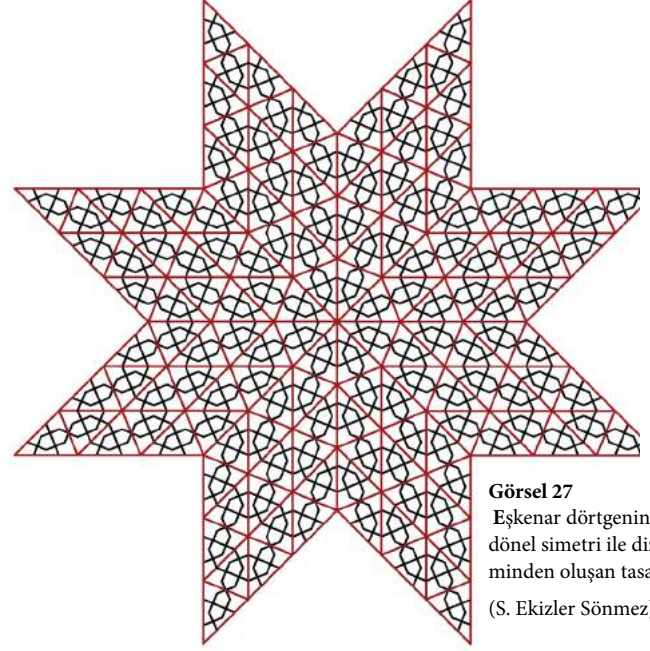
Görsel 25

Eşkenar dörtgenin öteleme simetrisi alınmış hali (S. Ekizler Sönmez)



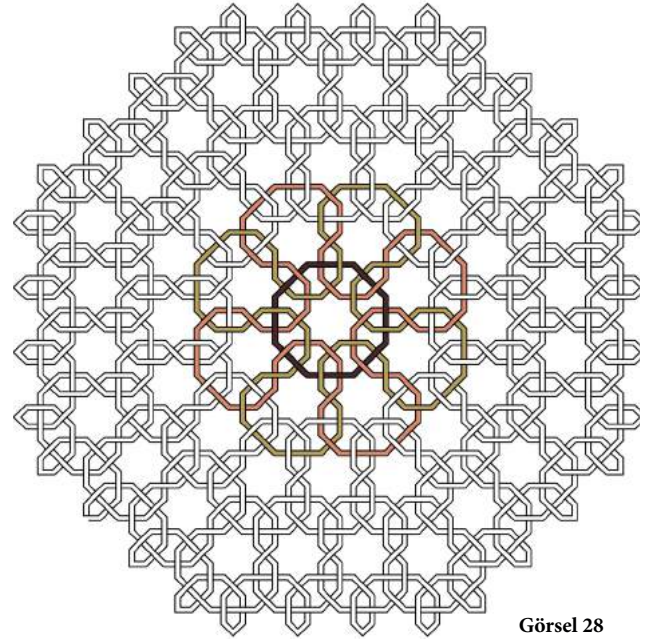
Görsel 26

Önceki tasarımda dikdörtgen birim hücre ve hasır örgü ile yayılmış hali (S. Ekizler Sönmez)



Görsel 27

Eşkenar dörtgenin dönel simetri ile diziliminden oluşan tasarım (S. Ekizler Sönmez).

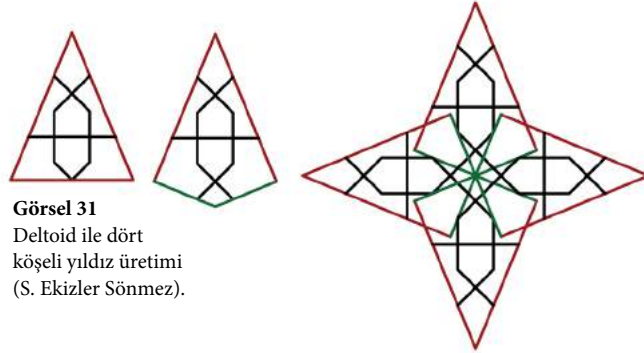
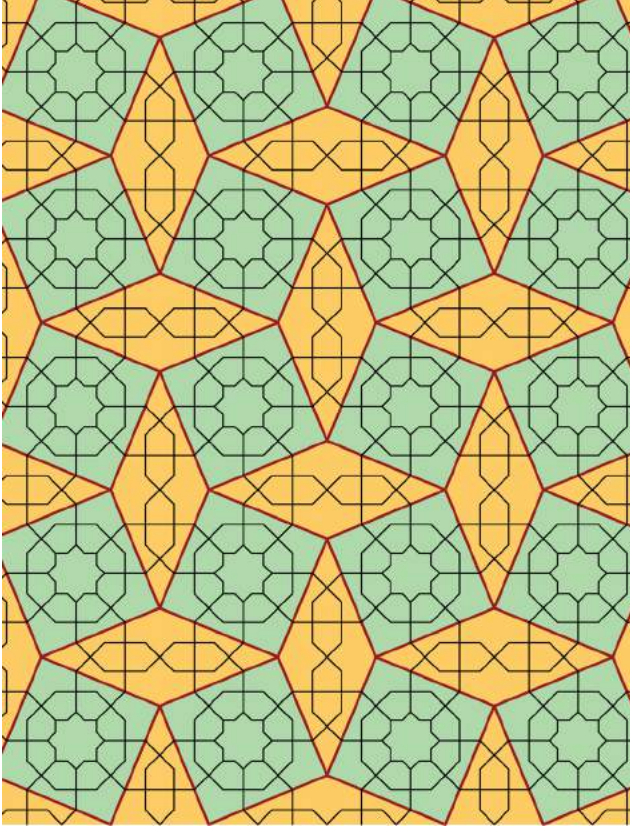


Görsel 28

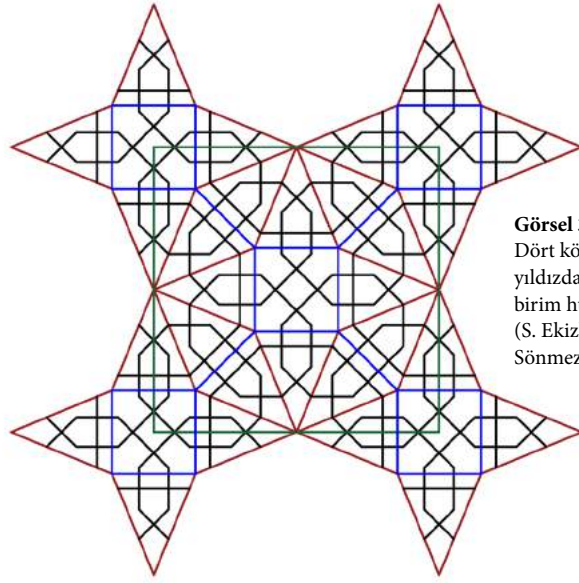
Dönel simetrik tasarımın hasır örgü ile çizilmiş hali (S. Ekizler Sönmez).

Görsel 29

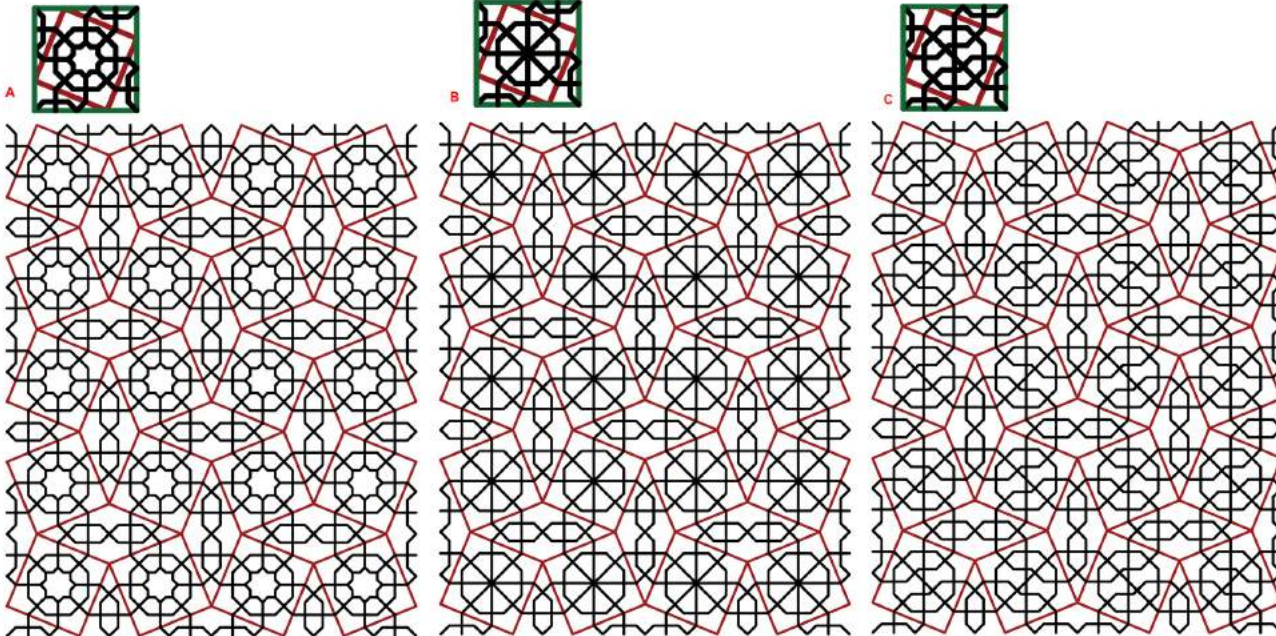
Eşkenar dörtgenlerin
yatay-dikey dizilimi
ile yeni tasarım (S.
Ekizler Sönmez).



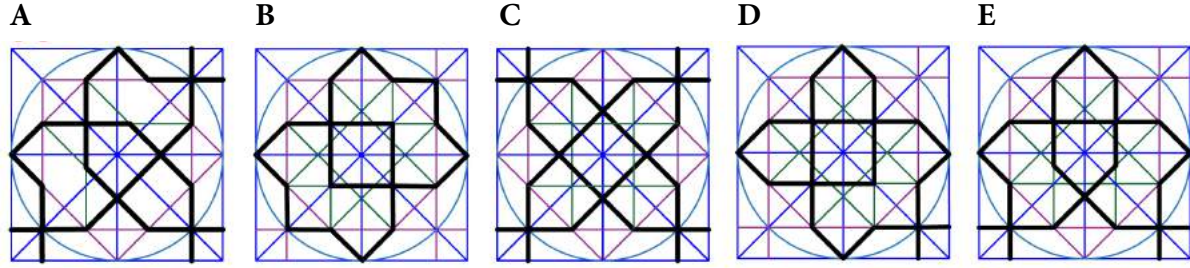
Görsel 31
Deltoid ile dört
köşeli yıldız üretimi
(S. Ekizler Sönmez).



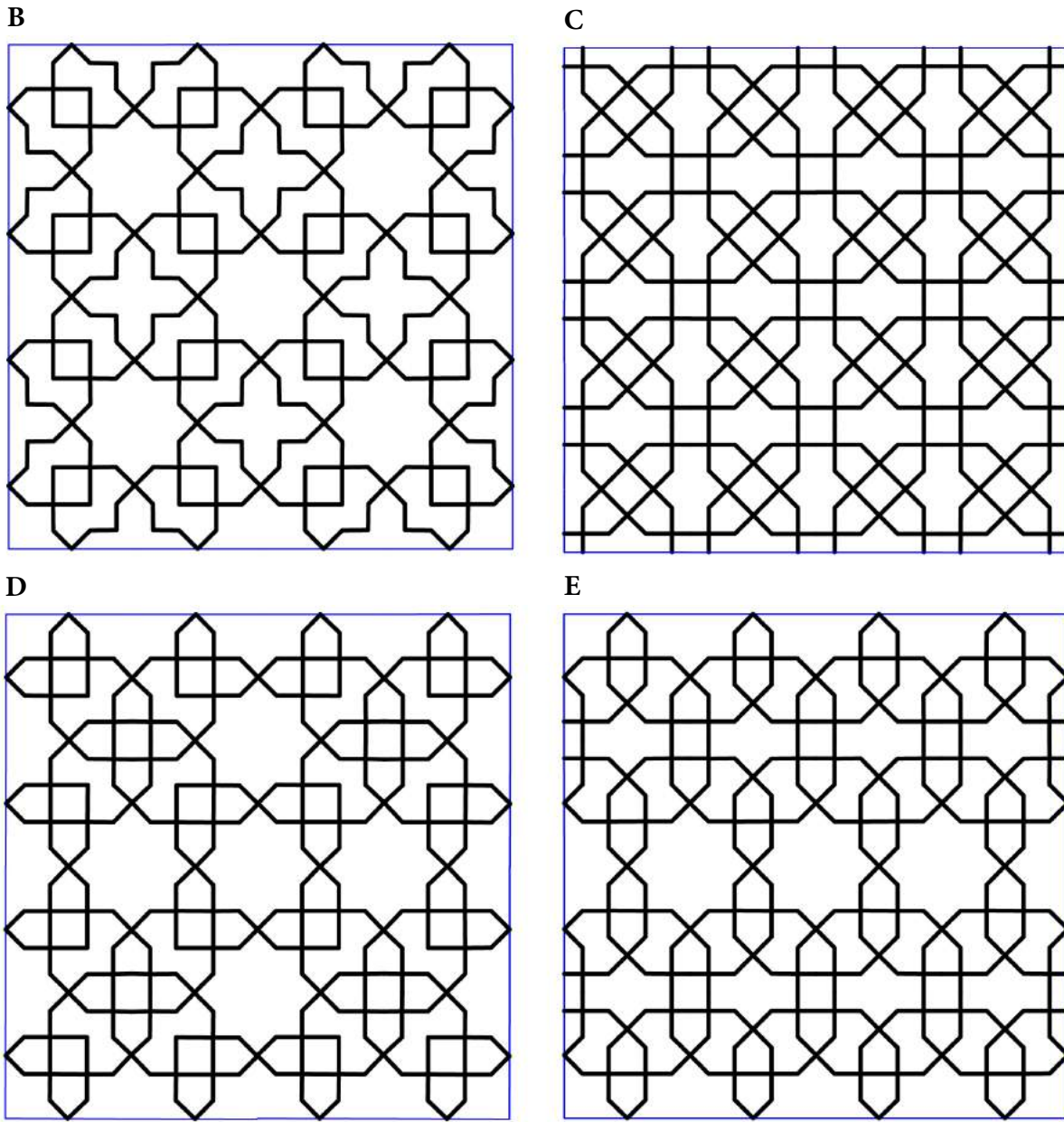
Görsel 32
Dört köşeli
yıldızdan kare
birim hücre
(S. Ekizler
Sönmez)



Görsel 30
Kare bölge içerisinde
tasarım alternatifleri
(S. Ekizler Sönmez).



Görsel 34

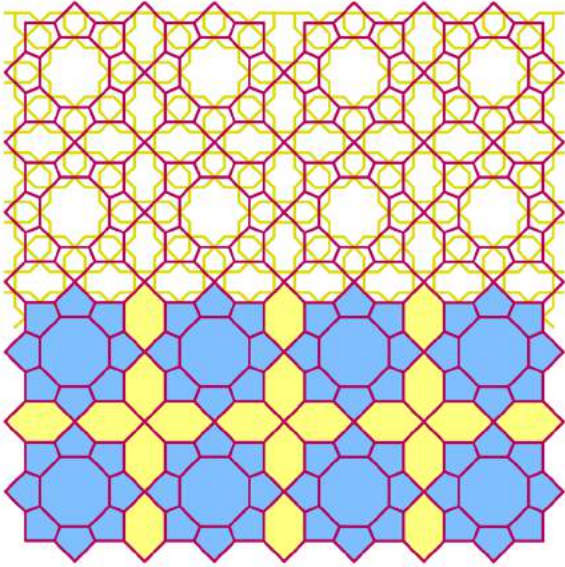
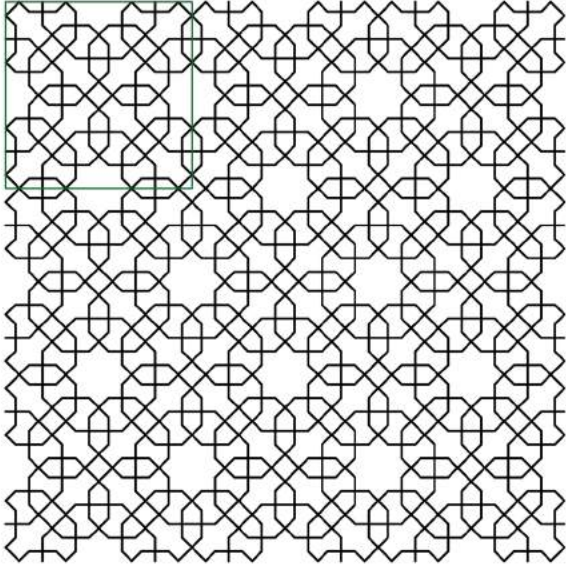


Görsel 34-A

Görsel 34-B: Oluşan desenin cetvel-pergel konstrüksiyonu ile üretimi ve aynı altlıktan yeni tasarımlar (S. Ekizler Sönmez).

Görsel 33

Birim hücrenin yayılmış hali (S. Ekizler Sönmez).



Görsel 35

Desenin poligonal yapısı ve arkasındaki sistem (S. Ekizler Sönmez).



Görsel 36 Yezd Mescid-i Cuma'da bulunan tasarım (S. Ekizler Sönmez).

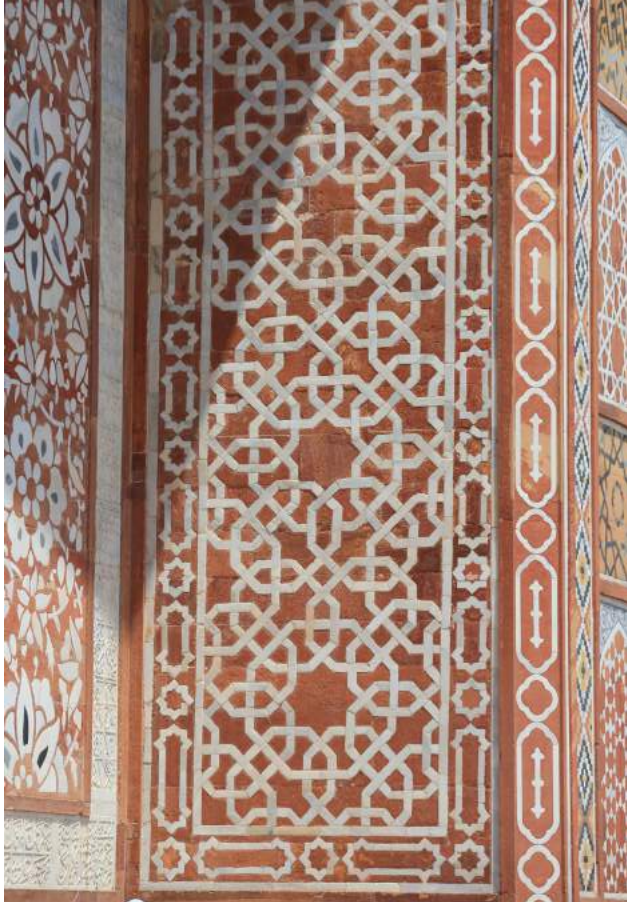


Görsel 37 Damgan Minaresi (S. Ekizler Sönmez).

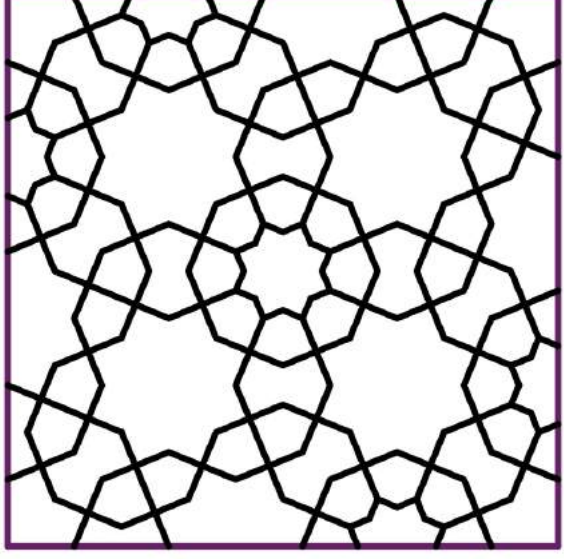
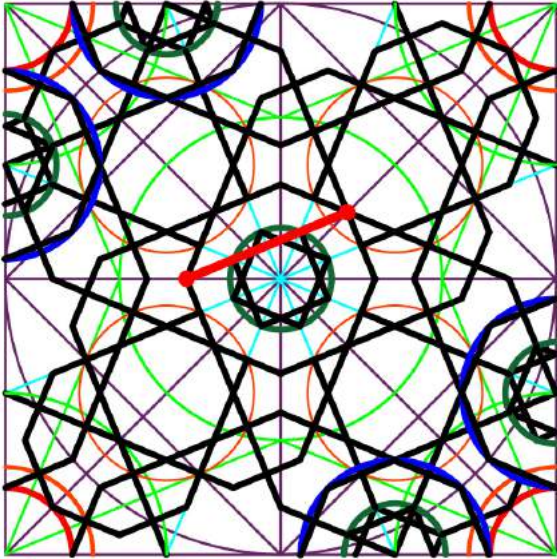
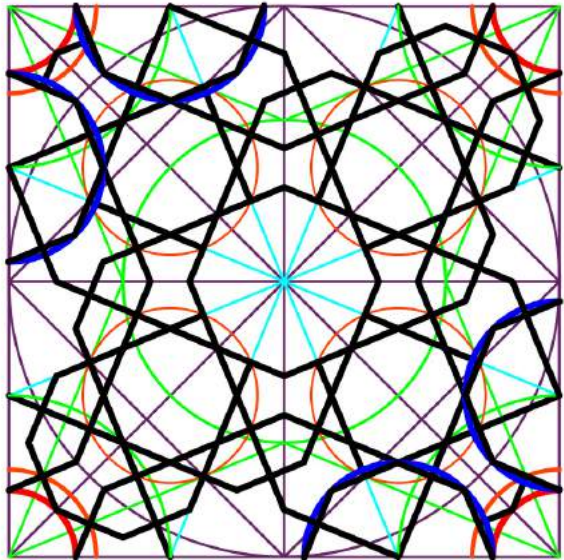
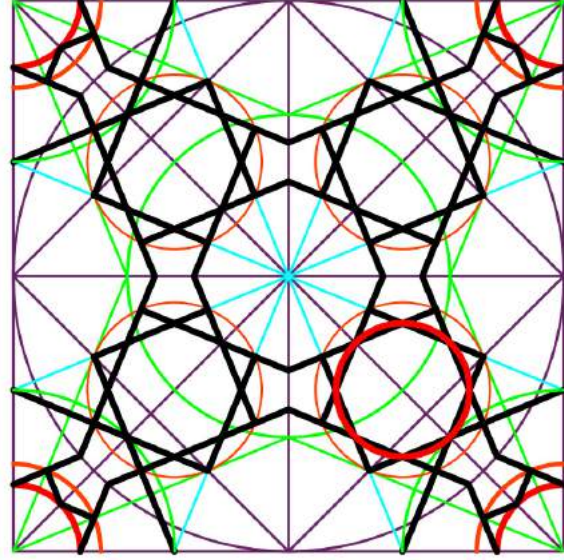
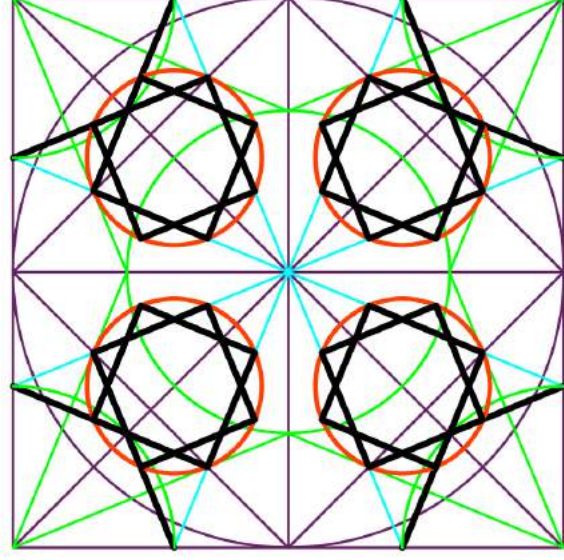
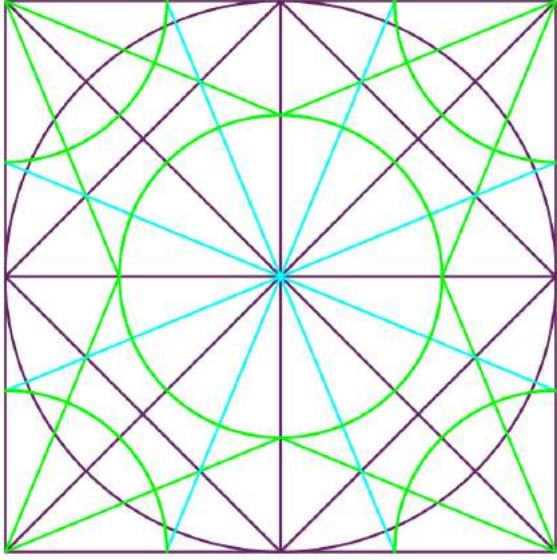
Görsel 38
Save Minaresi (S.
Ekizler Sönmez).



Görsel 39
Akbar Türbesi
(S. Ekizler Sön-
mez).



Görsel 40
Hasan Padişah
Kümbeti (S. Ekiz-
ler Sönmez).



Görsel 41
Bala-Sar Medrese
deseninın cetvel-per-
gel konstrüksiyonu
ile üretimi (S. Ekizler
Sönmez).

Sonuç

Makalede sekiz köşeli yıldız ve artıdan meydana gelmiş en basit tasarımdan gelişen “Orta Asya Modüler Sistem” ait bir desen işlendi. Bu tasarımın birçok özelliği bulunmakla birlikte onun öz-benzer yani çift seviyeli/çoklu katmanlı bir yapıda olması en belirgin özelliğidir. Öz benzer tasarımın içindeki ana desende yer alan sekiz köşeli yıldız içerisinde görüntüde geometrik desen yoktur ve biz eğer bu parça da geometrik desen olsaydı yani yüzey kaplama sistemi kesintiye uğramadan devam etseydi nasıl tamamlanacağını aşamalı bir biçimde analiz ederek gösterdik. Bu bir tahmin değildir. Geometrik dilin bize söylediklerini anlamak ve onun yol göstericiliğinde yol almaktır. Makalede ayrıca deseni üretmede büyük rol oynayan poligonal teknik üzerinde duruldu ve bu teknik sayesinde yapının daha kolay anlaşılır olması sağlandı.

Tekniğin bilinmesi bizlere birinci katmandaki boş sekiz köşeli yıldızın içini nasıl tamamlayacağımız hakkında yol gösterdi. İpuçları takip edildiğinde tasarımın bütününe ulaşmak mümkün oldu. Bütünün içerisinde sistemli bir şekilde tekrar eden parça öbeklerinin bizlere sunduğu geometrik alt yapılar sayesinde yeni tasarımlara imza atıldı. Böylece desenler arasındaki ilişkileri kurmanın doğru bir inşadan geçtiği daha net gözlemlendi.

Son aşamada desenin dörtte birlik kısmı geleneksel metotla yani cetvel-pergel konstrüksiyonu ile aşamalı olarak üretildi. Hangi metot uygulanırsa uygulansın sistemin doğru oturtulması durumunda doğru sonuca ulaşıldığı gerçeği geometrinin tutarlı oluşundandır.

İslâm bilim-sanat insanları geometrik tasarımları ortaya koyarken bilimden hiçbir zaman uzaklaşmamışlar, desenin arkasındaki geometrik disipline göre tasarımları inşa etmişlerdir. Görüldüğü üzere makalemize konu olan Bala-Sar Medrese’ndeki deseninin analizi ve oluşan yeni tasarımlar da bunu desteklemektedir. Tasarımların doğru geometrik strüktür ile ele alınıp ortaya konulması sadece sanat tarihine değil kültür tarihine ve hatta bilim tarihine dair de veriler sunacaktır.

Kaynakça

Bonner, J. F. (2003). Three traditions of self-similarity in fourteenth and fifteenth century Islamic geometric ornament. R. Sarhangi ve C. Sequin (Ed.), *Meeting Alhambra, ISAMA-Bridges 2003 Conference Proceedings: Mathematical Connections in Art, Music and Science* (s. 1-12) içinde. Granada: University of Granada.

Bonner, J. F. (2017). *Islamic geometric patterns: Their historical development and traditional methods of construction*. New York: Springer.

Castera, J. M. (1999). *Arabesques: Decorative art in Morocco*. Paris: Acr Edition.

Cromwell, P. R. (2009). The search for quasi-periodicity in Islamic 5-fold ornament. *The Mathematical Intelligencer*, s.31, s., 36-56.

Cromwell, P. R. (2012). A modular design system based on the Star and Cross pattern. *Journal of Mathematics and the Arts*, s.6, s., 29-42.

Ekizler Sönmez, S. (2016). *Mimar Sinan cami minberlerinde beşgen geometrik desenler*. İstanbul: İstanbul Tasarım Yayınları.

Ekizler Sönmez, S. (2017). *Mimar Sinan camileri ve İslam sanatında geometrik desenler*. İstanbul: Klasik Yayınları.

Kaplan, C. S. (2005). Islamic star pattern from polygons in contact. *Proceedings of Graphics Interface International Conference* içinde. Waterloo: Canadian Human-Computer Communications Society. s.,177-185

Makovicky, E. (1992). 800-year old pentagonal tiling from Maragha, Iran, and the new varieties of aperiodic tiling it inspired. I. Hargittai (Ed.). *Fivefold Symmetry* içinde (s. 67-86). Singapur: World Scientific.

Necipoğlu, G. (1995). *The Topkapı Scroll: Geometry and ornament in Islamic architecture*. Santa Monica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities.

http://archnet.org/media_contents/43425 Erişim tarihi: 23.12.2019.

BURSALI BİR SANATÇI: OYMACI FAHRÎ ÇELEBİ

Neslihan Duran

orcid.org/0000-0003-3000-526X

ÖZET

Bursalı Fahrî Çelebi, kâğıt oymacılığında (katı') yetişmiş en büyük Türk sanatkarlarından biri olarak kabul edilir. XVI. yüzyılın ikinci yarısında yetişmiştir. Kaynaklarda doğum yılına dair bir kayda rastlamadığımız Fahrî'nin Kemalzâde'den (ö.1005/1597) ilim tahsil ettikten sonra oymacılığa başladığını biliyoruz. Fahrî Çelebi katı' sanatını oldukça ileriye taşımış ve yaptığı eserler "Fahrî oyması" denilerek anılmıştır.

Klasik kaynaklarda Fahrî'nin önemli bir eseri olarak nitelenen katı' eser, Sâdi-yi Şirâzi'ye ait Gülistan'dır. Sanatçının, baştan sona kadar renkli kâğıtlar ve ta'lik yazı ile oyarak meydana getirdiği bu eser günümüze ulaşmamıştır. Diğer eserlerinin farklı kütüphane, müze ve özel koleksiyonların bünyesinde bulunduğunu biliyoruz.

Anahtar Kelimeler: Katı', Bursa, Fahrî, Gülistan.

ABSTRACT

**AN ARTIST OF PAPER-CUTTING FROM BURSA:
KATTÂ' FAHRÎ ÇELEBİ**

Fahrî Çelebi of Bursa is considered as one of the famous and prominent Turkish katı' artist. Even there is no record of his year of birth, it is known that he was trained in the second half of the 16th century by Kemalzâde (1005/1597), a known paper-cut artist of his time. Fahrî promoted the paper-cut art to a higher level. Therefore, his works are described as "Fahrî Cutting". He carved the very famous work Gulistan written by Sâdi-yi Şirâzi out of colored papers and in the calligraphic script of ta'lik. This work is considered as his masterpiece which did not reach till today. Currently, many fragments can be found in different libraries, museums and private collections.

Keywords: Paper-Cutting, Bursa, Fahrî, Gulistan.

Küçük bir beylik olarak M. 1299'da kurulan Osmanlı Devleti'nin (1299-1922) zamanla kudretli bir imparatorluk haline gelmesinin en önemli sebepleri; siyasi, ekonomik ve askeri açıdan göstermiş olduğu ilerlemelerin yanı sıra kültür ve sanata vermiş olduğu kıymettir. Osmanlı'yı hüküm sürdüğü asırlarda zirveye taşıyan bu anlayışın temellerinin, devletin ilk başkenti olan Bursa'da atıldığını söyleyebiliriz. Kuruluşu antik çağa kadar uzanan, fakat özellikle Türklerin Anadolu'yu yurt edinmesiyle hakiki anlamını bulan bu kadim şehir, derin ve güçlü bir kültürel mirasa sahiptir. Bursa bir Osmanlı kenti olarak Osmanlı kent düzeninin kurulduğu ve biçimlendiği yerdir.

Özkeçeci'ye (2007, s. 39) göre Osmanlı'nın ilk mimari yapıları İznik'te görülür. Yine İznik'te, Konya'daki Selçuklu Sarayı'na bağlı "nakkaşhane ananesi" örnek alınarak, Osmanlı'nın ilk sanat merkezi kurulmuştur. Ardından merkez olan Bursa ve Edirne'de, İstanbul'un fethinden sonra ise Topkapı Sarayı'nda yeni nakkaşhaneler kurularak, bizzat Osmanlı padişahlarının himayesinde bugün Türk İslam sanatları adı altında genellediğimiz bedii sanatlarımıza büyük önem verilmiştir. Bunların sonucunda, Osmanlı'nın mimari üslubu ve buna paralel olarak müzik, edebiyat ve kitap sanatlarına dâhil olan hat-tezhip-minyatür, katı gibi sanatlar da büyük gelişme kaydetmiştir. Diyebiliriz ki meydana gelen bu eserler zamanın yok edici tesirinden kurtularak, bugün gıpta ile inceleme imkânı bulduğumuz şaheserlerdir.

Osmanlı padişahları da bizzat sanatla ilgilenmiş; şair, müzikşinas ve hattat gibi sanat erbabının hâmesi olmuşlardır. Bunun bilinen ilk örneği Sultan II. Murad'dır. II. Murad Han'ın haftada iki gün ulema, sanatkar ve şairleri bir araya toplayarak Bursa'da sohbet meclisleri düzenlediği bilinmektedir (Karatay, 2008, s. 70).

Klasik Türk İslam sanatları içerisinde yer alan kitap sanatlarını; hat, tezhip, minyatür, ebru, cilt ve katı olarak altı temel gruba ayırabiliriz. Bu makalede ele aldığımız Fahrî Çelebi'nin eserler verdiği sanat dalı olan katı'yı Celal Arseven, Sanat Ansiklopedisi'nde şu şekilde tanımlanmıştır; "bir kâğıt ve ya deri üzerindeki yazıyı, motifi ya da resmi, en ufak bir işaretini dahi bozmadan bir kalemtıraş ile oyup çıkararak içi oyulmuş parçayı (dişi) veya çıkan parçayı (erkek)

yine başka bir renkte bir kâğıt ya da deri üzerine istifine göre yapıştırmak hüneridir. Bu suretle asıl yazıldığı kâğıttan alınan oyma "erkek-dişi" adı ile ikiye ayrılır. Asıl kâğıtta kalan oymaya "dişi" ve diğer bir kâğıda götürüp yapıştırılan oymaya da "erkek" tabir olunur. Bu şekilde yapılmış eserlere kâtia (mukatta'), sanatkarına da kattâ' denir." (Arseven, 1983, s. 980).

İlhan Ovalıoğlu bu sanatın Orta Asya kanalından geçerek İslam dünyasına ulaştığını söyler (Ovalıoğlu, 2007, s.9). Nitekim Filiz Çağman, "Günümüze gelen örneklerden ve yazılı kaynaklardan on beşinci yüz yılın ikinci yarısında Herat'ta ortaya çıktığı anlaşılan bu sanat kolunun köklerini deri oymacılığa aramak gerekir. Deri oymacılığı özellikle İslam kitap kaplarında on dördüncü yüzyıldan itibaren uygulanmıştır. Bu sanat kolunun kökleri ise VI-X. yüzyılları arası Kopt kitap kapları ile VIII-IX. yüzyılları Uygur sanatına dair kitap kaplarına dayanır." (Çağman, 1976, s. 22) diyerek bu söylemi desteklemiştir.

Bu çalışmada Osmanlı'nın kadim şehri ve birçok alanda ilk mektebi olan Bursa'dan çıkan sanatkarlardan meşhur bir katı' sanatçısı Bursalı Fahrî Çelebi'nin çeşitli müze, kütüphane ve özel koleksiyonlarda bulunan çalışmaları tespit edilmeye çalışılmıştır.

Bursalı Fahrî Çelebi'nin Hayatı ve Sanatkârlığı

Bursalı Fahrî Çelebi'nin hayatı hakkında çok fazla malumata sahip değiliz. XVI. yüzyılın ikinci yarısında yetişen Fahrî Çelebi kâğıt oymacılığının en büyük Türk sanatkarlarından biri olarak kabul edilir. Kaynaklarda doğum yılına dair bir bilgi bulunmaz. Bir müzayede sitesinde rastlanan ve Fahrî Çelebi'ye atfedilen "*Fahrî bin Velî-yu'l-Burusevî*" ketebeli¹ bir eserinden babasının adının Veli olduğu anlaşılmaktadır. (bkz. Görsel 1). Eserlerinde daha çok Fahrî ve Fahrî el-Burusevî mahlasını kullanmıştır. Kaynaklardan Fahrî'nin Kemalzâde'den (Edirneli Ali Çelebi ö. 1005/1597) ilim tahsil ettikten sonra oymacılığa başladığını öğreniyoruz. Bugüne kadar ondan bahseden müelliflerin tamamı onun yüksek sanatından ve kendisinin

¹ Eserlerinin ketebe kayıtlarında genellikle Fahrî ve Fahrî el-Burusevî imzasını kullanan sanatçının bu oyması, yazı üslubu açısından da incelendiğinde Fahrî'ye ait diğer eserlerle benzerlik gösterdiğinden ona ait olduğu düşünülmektedir.

Görsel 1

Sotheby's Müzayede Sitesinde bulunan Fahrî oymasının ketebe kaydı. (Lot Numarası: 98). Kaynak: <https://www.lotsearch.de/lot/a-rare-quatrain-in-decoupage-calligraphy-signed-by-fahri-of-bursa-21203786> Erişim tarihi: 14. 04. 2020.



den övgüyle söz etmişlerdir. Fahrî'nin eserleri, XV. yüzyılda yaşamış ve bu sanatın ilk örneklerini veren Heratlı Abdullah'ın katı'larıyla karşılaştırıldığında, bu sanatı çok ileriye götürdüğü görülür. Bursalı Fahrî sadece yazı oymacılığıyla kalmamış, bahçe tasvirleri, vazoda katlı çiçekler gibi çeşitli eserler de ortaya koymuştur. Meydana getirdiği eserler "Fahrî oyması" diye nam yapmıştır. II. Selim, III. Murad, III. Mehmed ve I. Ahmed zamanında eserler vermiştir. (Çağman, 2002, s. 32-35; Mesara, 1998, s. 15-23; Rado, 1984, s. 93; Serin, 1995, s. 95-96)

Merhum Bursalı Mehmed Tahir Bey, Oymacı Fahrî hakkında yazdığı makalesinde şu satırlara yer vermiştir:

"O, milletimizin vücudu ile iftihar edebildiği bir sanatkârdır. Bu sanat Türk ilinde İran yoluyla gelmiş, terâcim ve menâkıb kitaplarımıza o yolun edâ-yı tesmiyesi ile "Katı'ân" diye geçmiştir. Heratlı Abdullah, İranilerce reis-i kâti'ân gösterilir. Hâlbuki bizim oymacı Fahrî'miz bunu fersah fersah geçmiştir. Fahrî bize İrandan gelen katı'lığı, yani nefis bir yazıyı ve bilhassa pek nefis bir ta'lik yazısını, bulunduğu kâğıttan ne hat ve ne de zerre kadar kâğıda hâlel gelmeksizin kesmek sanatını, geldiği gibi bırakmamış, onu oymacılık ile bihakkin tetvic eylemiştir. İlk bakışta çok kolay görünen bu işin öyle birkaç harf veya satır değil, 20-30 formalık bir dişi meydana getirerek, bu işe girişecek ve muvaffak olacak sanatkârda ezeli bir aşk ve Eyüb peygamber gibi bir sabır ve dikkat lâzımdır. Oymacılığın eşkâl, hutut ve bunların tertibi ve istifindeki tenasüb dakik ve ahenk temini büyük bir kudrete ihtiyaç gösterir. Bu eşkâl bazan da çiçek resimleri oluyor ki zevk-i selimin pek yüksek olmasına ihtiyaç gösterir. Oymacı Fahrî'nin bahçe

tertibindeki maharet-i kâmilese ise zamanına göre ne decerelerde tenasüb ilmine âşına ve bedâyi-perver olduğunu gösterir. Sanatını gösterebilecek eserleri yok gibidir."²

Gelibolulu Mustafa Âli, *Menâkıb-ı Hünerverân*'da sanatçıdan: "Anadolu'da yetişenlerden Bursalı Fahrî ise, kıta kesiminde (katı'ında) dünyada benzeri olmayan bir sanatçıdır. Bahçe tertibinde, şükûfe ve çiçeklerin çeşitlerini kesmekte gösterdiği eşsiz sanat kudreti her yerde beğenilmiş ve değeri teslim edilmiştir" diye bahseder (Gelibolulu Mustafa Âli, 2012, s. 146).

Evlîya Çelebi de Fahrî'nin sanatkârlığı hususunda Âli'nin fikrine iştirak etmektedir. Seyahatnamesi'nin Bursa'yı anlatan kısmının Ulu Câmî minberi tezyinatı bahsinde, buradaki nakışların güzelliğini anlatmak için tıpkı Bursalı Fahrî'nin eserleri gibi benzersiz olarak niteleyerek şunları söylemiştir: "Bu Fahrî'nin dahi oymalı hatları ne bugünde görülmüştür, ne de ilerde görülecek! Cenab-ı Rabbü'l-İzzet buna öyle bir kuvvet basar vermiş ki, güya çeşmî şebcerağ imiş hatta bir *Gülîstan* bir *Busutan* kitaplarını öyle oyma etmiş ki hakka mertebe-i icazdadır" der (Evlîya Çelebi, 1314, s.13; Öcalan, 2009, s.40-41). Habib Efendi ise "Memalik-i Osmaniye'de dahi Fahrî Bursavî gibi bir katı' zuhur etmiştir ki katı'-ı hat ve gerek katı'-ı ezhar ve şükûfe ve sair şeylerde nâziri görülmemiştir" diyerek övgüde bulunur. (Habib, 1305, s. 261).

Fahrî'den haber veren diğer müellifler gibi Ali Canib Yöntem de, ondan "Fahrî'nin sanatı öyle bir bediâdır ki onun eserlerini seyir ve tetkik edenler yalnız bir tabir bulabilirler: Harika! Bu gün o eski sanatın birçok kısımları taklit edilebiliyor, fakat Fahrî oymaları asla!" diyerek sanatçının çalışmalarını güzelliği hususunda diğerlerine katılır. (Rado, 1984, s. 93).

Süheyl Ünver ve Zübeyde Cihan Özsayiner, sanatçının Mevlevî olduğunu kaydetmiştir. XVIII. yüzyılın büyük divân şairi ve aynı zamanda Mevlevî olan Şeyh Gâlib'in bu büyük sanatkâr için söylediği beyit şöyledir:

² Bursalı Mehmed Tahir, Bursalı Oymacı Fahrî, Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi, s. 18, 1918, s. 351-352

“O rütbe hurdekâr olmuş ki Kirman tahta-i ferşin
Eder Pür-neg ü noksan dest-i Fahrî-i makasdan” (Özsayı-
ner, 1994, s. 125; Mesara, 1998, s. 23).

Yine bir Mevlevî katı’ sanatçısı olan Gazneli Mahmud’un
İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’nin, Yıldız Sarayı’ndan
gelen kıymetli kitaplar bölümünde T. 5461 numara ile kayıtlı
bir eseri bulunur. Albüm H. 1097/1686 tarihlidir. Gazneli
Mahmud, içindeki hemen her hünerin kendisine ait olduğu
bu albümün şemşe kabının iç tarafına ta’lik hattıyla yazdığı
manzum bölümde, Bursalı Fahrî ile eserini mukayese ede-
rek kendisiyle iftihar etmiştir.

“Zer ü ziverle zeyn olmuş bu bir cild-i musanna’dır.
Bunun mislinde cild olmaz, aceb pür-nakş ü zibâdır.
Numayan oldu tarhından bu cildin san’at-ı Mânî
Hakikatle bakılsa, belki andan dâhi âlâdır.

Ki zira bunda Fahrî, san’atından dâhi fâhir-ter
Oyulmuş hurde rûmiler ve güller, böyle bercâdır.” (Der-
man, 2019, s. 150; Türkoğlu, 2011, s. 22-23).

Klasik Türk İslâm sanatlarının pek çok sahasında behresi
olan Süheyl Ünver, onun için: “Fahrî yalnızca oymacı de-
ğil, aynı zamanda bu yüksek üslubu³ pürüzsüz yazan büyük
bir ta’lik üstadıdır” (Mesara, 1998, s. 25) derken sanatçının
hattatlığına dair kanaatlerini belirtir.

Fahrî’nin vefat tarihi hakkında ihtilaf vardır. Halil Ethem
Eldem’in *Elvah-ı Nakşiye* Koleksiyonu’nda H. 994/1604’de,
İsmail Belîğ’in *Güldeste’sinde* H. 1020/1611’de vefat ettiği
kaydedilmiştir. Şevket Rado, Reşad Ekrem Koçu ve Georg
Jacob ise H. 1028/1618 tarihinde birleşirler (Eldem, 1970,
s.30; Donuk, 2016, s. 758; Jacob, 1964, s. 447; Koçu, 1971, s.
5486-5487; Rado, 1984, s. 93). Belîğ’e göre Edirnekapi’sın-
da, Hattat Kırîmî Abdullah Efendi yanına defnedilmiştir.
Lakin bir başka kaynak İstanbul Surları dışında Emir Bu-
harî Câmî civarında defnedildiğini söyler (Donuk, 2016,
s. 758; Mesara, 1998, s. 23; Serin, 1995, s. 95-96). Bu kay-
naklar içinde İsmail Belîğ’in eseri *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân*

(H. 1117/1705 ve H. 1135/1722)⁴ tespit edilen en eski klasik
metin olması hasebiyle vefat tarihi olarak onun verdiği H.
1020/1611 tarihini tercih ettik.

Fahrî Çelebi genellikle, İmâd-i Hasenî’nin⁵ yüksek ta’lik
üslûbunda yazılmış Farisî oyma eserler meydana getirmiştir.
Bu eserlerinde ebrulu yahut muhtelif çeşitlerde renkli
kâğıtlar kullanmayı tercih eder. Yazı oymasındaki mahareti
öylesine geliştirmiştir ki oyarak meydana getirdiği bu eserle-
rin, kalemle yazılmış ta’lik yazıdan bir farkı yoktur. Yer yer
yazı zeminlerinde ve üçgen koltukların içerisine tasarladığı
bitkisel kompozisyonların zenginliğinden aynı zamanda
usta bir müzehhip olduğu anlaşılmaktadır. Bu zenginliğe,
bazı eserlerini çevreleyen kenar suları ve pervazlarda da
rastlanmaktadır (bkz. Görsel 2, Görsel 3, Görsel 4, Görsel
5, Görsel 6, Görsel 14, Görsel 18, Görsel 22).

Yazı dışında kalan eserlerine ise şu an Viyana Saray Kü-
tüphanesi’nde bulunan ve Bursalı Fahrî’ye atfedilen H.
979/1572 tarihli, III. Murad’a takdim edilen bir murakka’
albümün⁶ içerisinde rastlıyoruz (bkz. Görsel 2) (Mesara,
1998, s. 24). Şehabettin Uzluk 1935 senesinde Prof. Dr.
Nafiz Uzluk’la birlikte Viyana’da buldukları esnada katı’
oyma bir eseri⁷ tetkik ettiklerini ve albümün Bursalı Fah-

4 Bu eserin en önemli özelliği diğer kaynaklarda dağınık halde bulunan
hekim, meddah, kattâ ve musikişinas gibi zanaat ve sanat ehlinin hal
tercemelerini derli toplu bir surette barındırmasıdır. Sanatkârlara ayrılan
Gülbün-i Hamîde (beşinci bölüm) özellikle meddâhlar ile ilgili verilen
malûmata diğer kaynaklarda rastlanmamaktadır (Donuk, 2016, s. 124).

5 (H. 961/1554-H. 1024/1615) tarihleri arasında Safevî hattatı. İmâd’ın üslubu,
XVII. yüzyılın başından itibaren bütün İslâm ülkelerine yayılmaya
başlamış, Osmanlı-Türk hattatları da XIX. yüzyılın başlarında Yesârîzâde
Mustafa İzzet tarafından Türk nesta’lik ekolü kuruluncaya kadar onun
etkisinde eser vermişlerdir. Veliyyüddin Efendi, Kâtibzâde Mehmed Refî
Efendi, Yesâri Mehmed Esad ve daha birçok Türk hattatı nesta’liki İmâd
seviyesinde yazmıştır (Alparslan, 2000, s. 169-171).

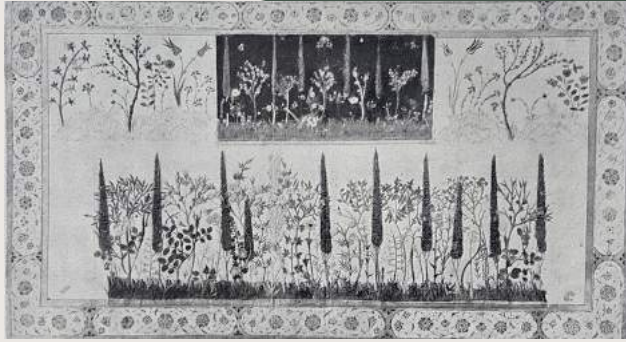
6 Filiz Çağman, III. Murad’a takdim edilen albümdeki bazı katı’
bahçelerin araştırmacılar tarafından Bursalı Fahrî’ye atfedilmesine
şerh düşerek; bilhassa İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi’ndeki Fahrî’ye
atfedilen albümün hazırlanış tarihini göz önüne alarak bunların Fahrî’nin
elinden çıkmış olma ihtimaline şüpheyle yaklaşır. Ayrıca bu eserleri
kullanılan renkli kâğıt türü ve kompozisyonları bakımından da XVI.
yüzyılın ikinci yarısından ziyade, Kanûni devri sanatçılarının üslûbuna
daha yakın bulduğunu ifade eder (Çağman, 2002, s. 32-35).

7 Bu albümde erkek-dişi oyma ta’lik kıt’alar, çiçek ve bahçe manzaraları
vardır. Albümde bulunan bir tabloda yeşilin bütün tonlarının verildiği
ağaçlar, rengarenk lale, karanfil, gül, yasemin ve bülbüllerin en ince
teferruatına kadar iki bahçe tasviri resmedilmiştir. Bu eser üzerine
G. Flügel, J. Von Karabacek ve Şahabettin Uzluk araştırma yaparak
yayımlamışlardır. (Uzluç, 1957, s. 53)

3 İmâd-i Hasenî’nin geliştirdiği ta’lik üslubu.

Görsel 2

Viyana Saray Kütüphanesi'nde bulunan H. 979/1572 tarihli Bursalı Fahrî'ye atfedilen albümden bir sayfa (Cod. Mixt. 313). Kaynak: Mesara, G. (1998). Türk sanatında ince kağıt oymacılığı (Kati') (2. bs.). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. S. 24.



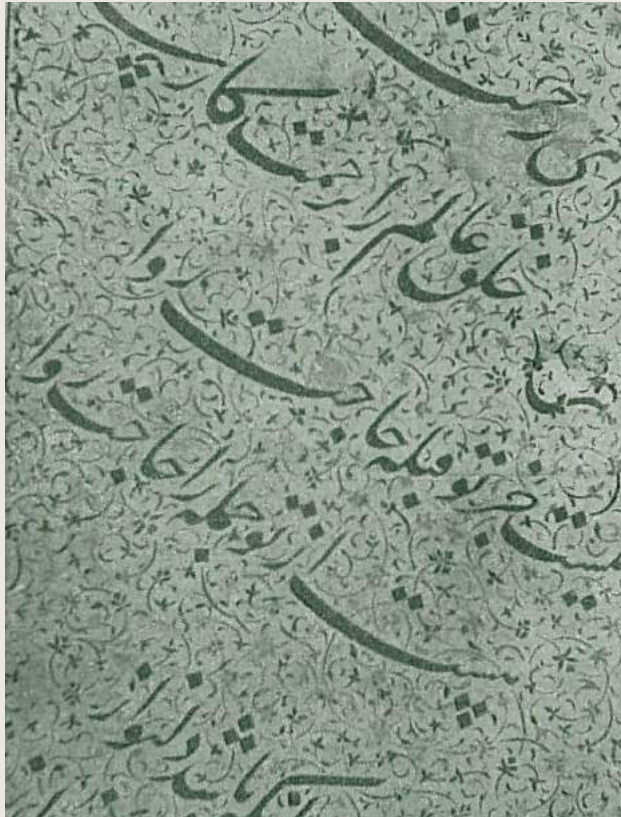
Görsel 5

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde (Envanter no.: 2170) kayıtlı murakka'nın 6a varağındaki zeminde tamamen dışı oyma müzehhep kıta.



Görsel 3

Viyana Saray Kütüphanesi'nde bulunan H. 979/1572 tarihli Bursalı Fahrî'ye atfedilen bir albümden bir sayfa (Cod. Mixt. 313). Kaynak: Uzluk, Ş. (1957). Mevlevilikte resim ve resimde mevleviler. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Resim:32).



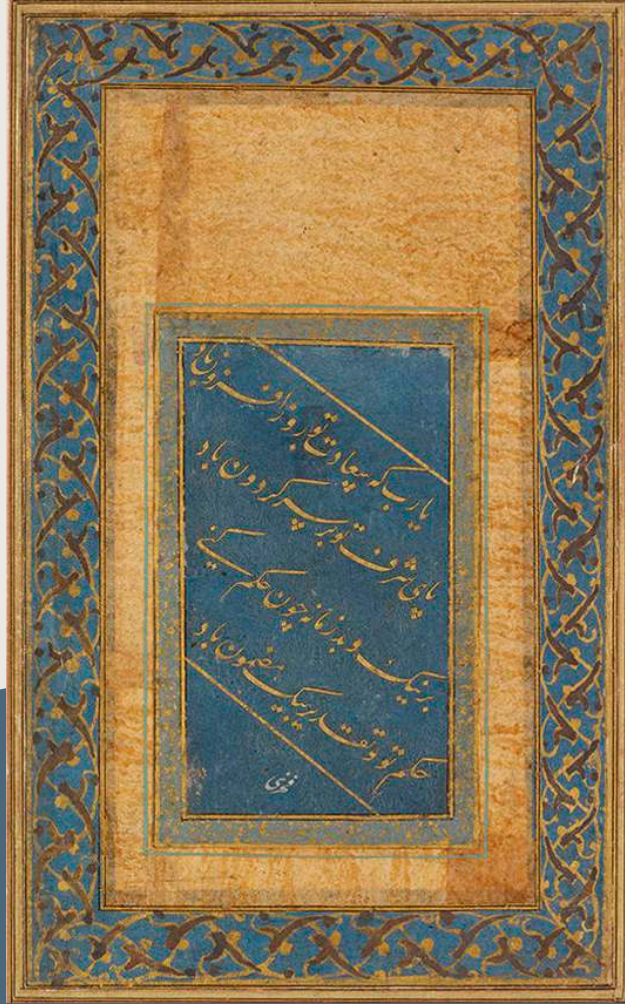
Görsel 4

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde (Envanter no.: 2170) kayıtlı murakka'nın 5b sayfasındaki Fahrî imzalı erkek oyma kıta.

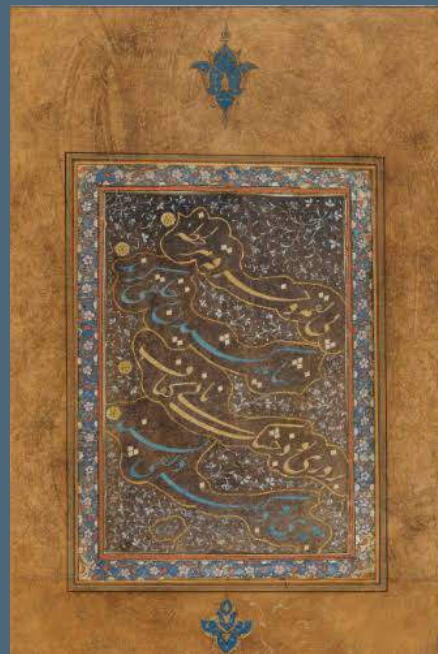
Görsel 6

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde (Envanter no.: 2142) kayıtlı murakka'nın içinde bulunan Fahrî imzalı dışı oyma kıta.

Görsel 14
RISD Museum Koleksiyonu'ndaki bir şiir ketebeli yukarı doğru mail Farisi ta'lik bir oyma. (Obj. no.: 17. 490) Kaynak: https://risdmuseum.org/art-design/collection/paper-cut-poetry-album-17490?return=%2Fart-design%2Fcollection%3Fsearch_api_fulltext%3Dfahri%2Bof%2BBursa%26field_type%3Dall%26op%3D Erişim tarihi: 14. 04. 2020.



Görsel 22
Kent Antiques Limited Müzayede sitesinde bulunan Fahri ketebeli eser (Özel koleksiyon). Kaynak: (<https://www.kentantiques.com/art/calligraphy.php>) Erişim tarihi: 14. 04. 2020.



Görsel 18
Sotheby's Müzayede Sitesi'ndeki nadir bir albümünde bulunan Bursalı Fahri'ye ait ikişerli üç kit'adan oluşan sağdan sola mail Farisi ta'lik oyma (Lot no.: 57). Kaynak: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.57.html/2010/arts-of-the-islamic-world-110223> Erişim tarihi: 14. 04. 2020.

rî'ye ait olduğu kanaatinde olduğunu söylemiştir (bkz., Görsel 3) (Uzluk, 1957, s. 53). Lakin bu iki kaynakta bildirilen ve Fahrî'ye atfedilen bu albümdeki görselleri incelediğimizde bahçe tasarımındaki küçük farklılıklar aynı albümün başka sayfaları olabileceğini düşündürmektedir. Her iki bahçe tasarımı dikdörtgen bir alan içerisine yerleştirilmiş ve enine bölünerek alt ve üst olarak iki kısım olarak tasarlanmıştır. Her iki örneğin üst tarafının ortasına, zemi ni koyu renkli ve etrafı altın cetvel ile çevrelenmiş serviler ve çeşitli ağaçlardan oluşan katıdan küçük bir bahçe tasviri yer alır. Sanki sanatçı burada, bir bahçenin gece ve gündüz görünümünü aynı pencereden seyrettirmek istemiş gibidir. Bu bölümün sağ ve sol iki yanında bulunan serbest çiçek kompozisyonları her iki eserde farklıdır. Genellikle natüralist üslupta lale, karanfil, gül ve sümbül gibi çiçekler kullanılmış olmakla birlikte çiçeklerin istifleniş şekli ve tercih edilen çiçekler farklılık göstermektedir. Her iki eserin alt kısmında ise, kompozisyonun alt yarısını kaplayacak şekilde tasarlanmış servi ve çeşitli ağaçlardan oluşan ve aralarına gül, karanfil, sümbül gibi çeşitli çiçeklerin de bulunduğu katıdan bir bahçe tasviri vardır. Sanatçı Görsel 3'de bulunan eserinde bu bahçe tasvirinin iki yanında boşluk bırakmayı tercih ederken diğer eserde bahçe tasvirini eseri çevreleyen altın cetvele kadar uzatmıştır. Her iki eserde de bu bölümü on üç adet kartuşa bölünmüş geniş bir pervaz takip eder. Her kartuşun içerisine çift tahrir hatailerden mürekkebe bitkisel bir kompozisyon kendini tekrarlar.

Gülîstan'ın Serencâmı

Bursalı Fahrî Çelebi'nin baştan sona oyma eseri *Gülîstan* bu sanatın harika örneklerinden biridir. Lakin bu eserin başına gelenler ve takdim edildiği sultanın kim olduğu husundaki bilgiler muhtelifdir. Ne yazık ki eser günümüze ulaşmamıştır (Evliya Çelebi, 1314, s.13; Donuk, 2016, s. 757-758; Kepecioğlu, 2009, s. 85-86; Rado, 1984, s. 93).

Fahrî, Sadî-yi Şîrâzî'nin *Gülîstan* adlı eserini baştan sona kadar renkli kâğıtlar ve ta'lik yazı ile oyarak meydana getirmiş ve çok özendiği bu eserini I. Ahmed'de takdim etmiştir. Sultan ise bu kağıt oyma eseri kalem ile yazılmış yazıya kıyas ederek iltifat etmemiş ve eserinin takdirini bekleyen Fahrî Çelebi'yi gücendirmiştir. Bir zaman sonra Fahrî Çelebi, Dârüssaade ağası Mustafa Ağa'ya bir arzıhâl vererek padişahın huzuruna tekrar kabulü için aracı olmasını rica

etmiş ve Ağa da tekrar Fahrî Çelebi'nin mağduriyetini Padişah'a bildirerek yeniden huzura çıkmasına vesile olmuştur. Padişah'ın sual etmesiyle Ağa tekrar bu eserin inceliklerini anlatmış ve Sultan I. Ahmed de, o sırada Hindistan hükümdarlarından birinin gönderdiği gayet sanatlı sedefkârî bir çekmeceyi kendisine hediye ederek Fahrî'yi çok sevindirmiştir. (Kepecioğlu, 2009, s. 85-86)

Bu mesele ile ilgili Belîğ *Güldeste*'sinde; eserin önce I. Ahmed'e, takdir görmediği için ardından Sultan IV. Murad'a⁸ takdim edildiğini ve sultanın Fahrî'nin *Gülîstan* adlı eserinin ihtiva ettiği güzellik karşısında hayran kaldığını lakin bu derece nefis ve emsalsiz bir eserin alt tarafına kebebe kaydını düşülmesini uygun görmediğinden deryaya attırıldığını bildirmiştir (Donuk, 2016, s. 757-758).

Şevket Rado ise Fahrî'nin *Gülîstan* adlı eserini I. Ahmed'e hediye ettiğini ancak, III. Murad'a takdim edildiği bilinen ve şimdi Viyana Saray Kütüphanesi'nde bulunan H. 979/1572 tarihli Bursalı Fahrî'ye atfedilen İstanbul'dan çıkma bir başka murakka' albüm olduğunu belirtmiştir. (Rado, 1984, s. 93).

Her ne kadar kaynaklar, eşsiz kabul edilen bu albümlerin hangi sultanlara hangi tarih sırasıyla takdim edildiği hususunda ihtilaf halinde olsalar da Fahrî'ye atfedilen eserlerin güzelliği konusunda hemfikirdirler.

Bursalı Fahrî Çelebi'nin Tespit Edilen Eserleri

XVI. yüzyılın ikinci yarısında yetişen Bursalı Fahrî Çelebi'nin müzelerde, kütüphanelerde ve çeşitli özel koleksiyonlarda bulunan eserleri, onun bu sanatta ne kadar mahir

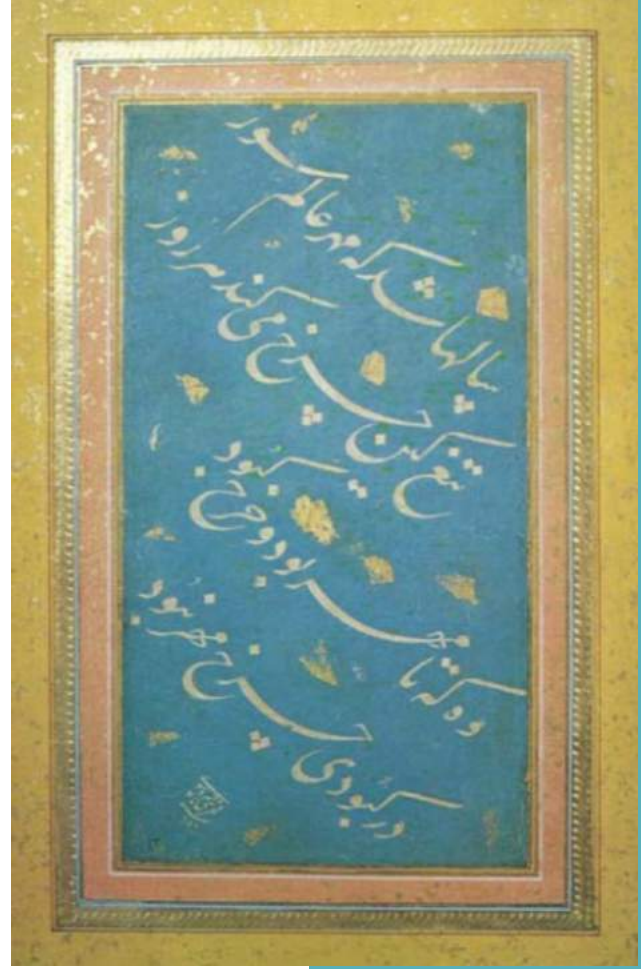
8 Gülîstan'ın, IV. Murad'a takdim edildiğini haber veren kaynak İsmail Belîğ'in *Güldeste-i Riyâz-ı İrfân*'ıdır (H. 1117/ 26 Ekim 1705). Her ne kadar ihtilafı olsa da Fahrî'nin vefat tarihi H. 1028/1618 kabul edersek ve Sultan IV. Murad'ın tahta çıkışının (1032/ 10 Eylül 1623) senesi olduğu göz önüne alınırsa tarihler arasında bir uyumsuzluk söz konusudur. Elimizdeki bilgiler doğrultusunda, Sultan IV. Murad'ın tahta çıktığı esnada Fahrî Çelebi hayatta değildir. Bu eserden iktibasta bulunan Kemal Çığ'ın; *Türk Oymacıları ve Eserleri* makalesinde ve Georg Jacob'un; *İslam Ansiklopedisi*'nde bulunan "Fahrî" maddesinde bu tarih ihtilafı hususunda bir tashihleri bulunmamaktadır. (Çığ, 1958, s. 162; Donuk, 2016, s. 757-758; Jacob, 1964, s. 447). Lakin, Filiz Çağman Fahrî Çelebi'nin, II. Selim, III. Murad, III. Mehmed ve I. Ahmed dönemlerinde eserler verdiği belirtmiş olup eser verdiği sultanlar içinde Sultan IV. Murad'ı zikretmemiştir (Çağman, 2002, s. 32-35).

olduğuna dair bir delildir. Tespit edebildiğimiz eserlerinin listesi aşağıdaki gibidir:

Kaynaklara G6re Fahrı'nın Topkapı Sarayı M6zesi K6t6phanesi'ndeki Eserleri

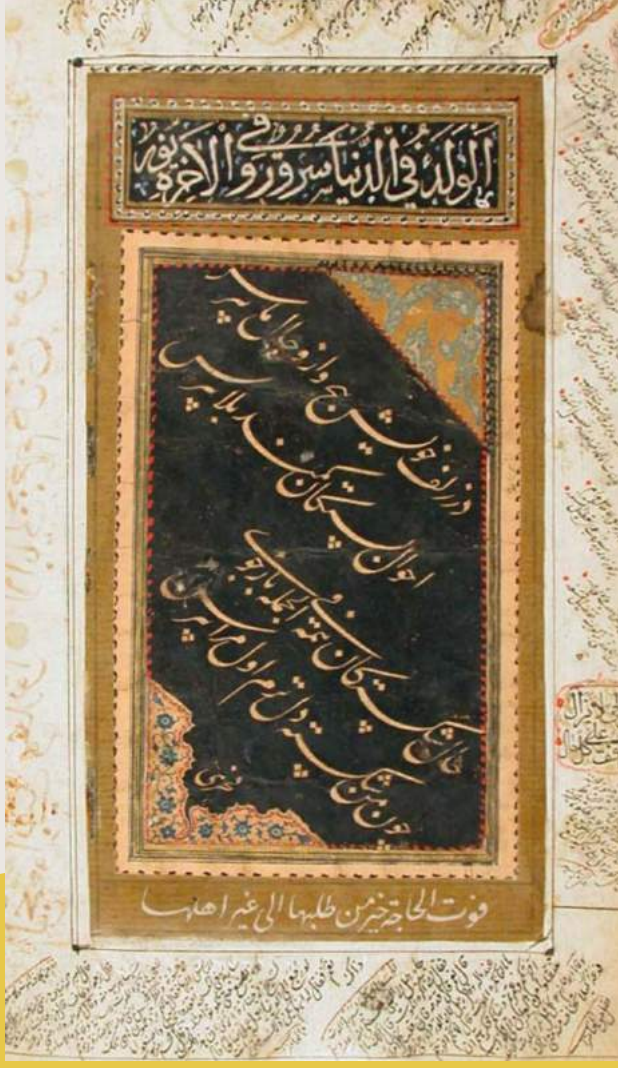
- Topkapı Sarayı M6zesi K6t6phanesi'ndeki muhtelif murakka'lar içinde değişik ebatlarda erkek-dişi oyma on yedi adet kı'tası bulunur. Bunlardan ikisi Bağdat K6řk6'nde (Envanter no.: 409), on beşi de Hazine Kitaplığı'ndadır (Envanter no.: 2138, Envanter no.: 2142, Envanter no.: 2145, Envanter no.: 2169, Envanter no.: 2170, Envanter no.: 2294) (ığ, 1958, s. 163) (bkz. G6rsel 4, G6rsel 5, G6rsel 6).
- Yine T.S.M.'de H. 2177 numara ile kayıtlı bir alb6mde Fahrı oyması eserler bulunmaktadır. Bu alb6m6n içinde H. 980/1572 tarihli koyu mavi zemin 6zerine ustalıkla oyulmuş "Fahrı el Bursevı" ketebeli mail bir kı'tası da bulunur (Bağcı, 2018, s. 138; T6rkoğlu, 2011, s. 21) (bkz. G6rsel 7).
- Fahrı'nın, T.S.M. K6t6phanesi'nde bulunan bir murakka' alb6m6n6n (Envanter no.: H. 2146) 6zerinde katmerli çiçekler halinde kat kat kesilmiş, g6l goncası, menekşe ve s6mb6llerle oluşturulmuş serbest bir kompozisyonu vardır. Bu alb6m6n 1b levhasında bir g6l6n yaprağında son derece k66k bir 6lekte "Fahrı el- Bursevı" imzası vardır (Demiriz, 2005, s. 51) (bkz. G6rsel 8).
- Sanatçının T.S.M. K6t6phanesi'nde, H. 910/1504-5 tarihli bir murakka' alb6m6n 11. ve 12. sayfalarında Fahrı ketebeli iki eseri bulunur. Eser iki kı'talı d6rt sattırdan oluşan mail Farsça yazılmış aynı şirin erkek ve dişi olarak oyulmuş iki 6rneğidir. (6zsayiner, 1994, s. 129).
- T.S.M. Revan 341 numarada kayıtlı hadis terc6mesi olan bir kitabın içinde stilize iek formlarından oluşan 9 adet eseri vardır (T6rkoğlu, 2011, s. 23).

G6rsel 7
T.S.M. K6t6phanesi'nde H.2177 numara ile kayıtlı bir alb6mde bulunan "Fahrı el-Bursevı" ketebeli H. 980/1572 tarihli oyma.



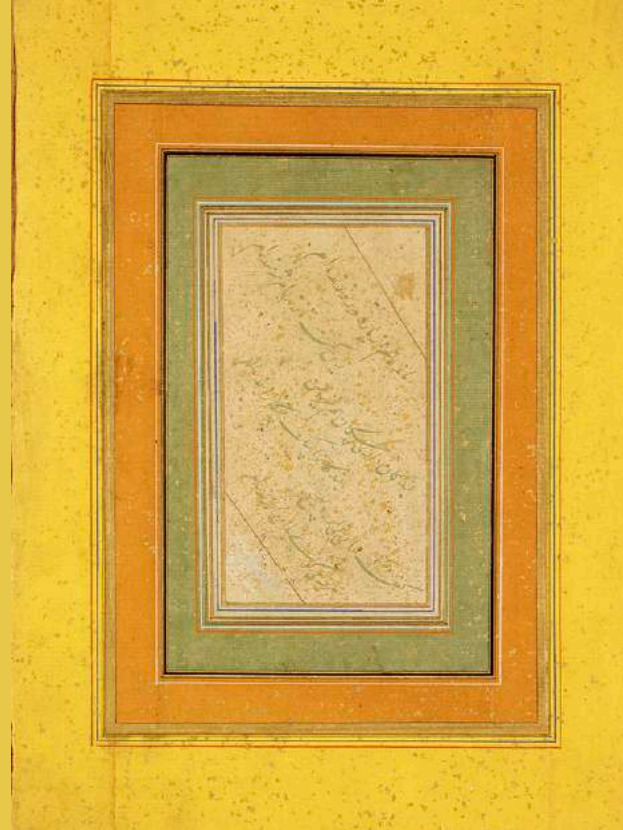
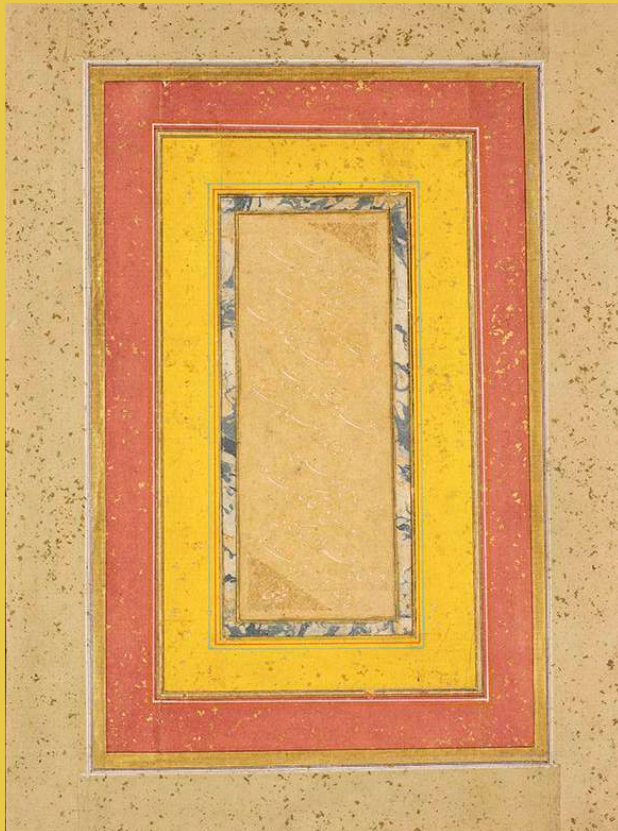
G6rsel 8
T.S.M. K6t6phanesi'nde bulunan H. 2146 envanter numaralı bir murakka' alb6m6n 1b levhasında bir g6l6n yaprağında katı ile son derece k66k bir 6lekte "Fahrı el- Bursevı" imzası vardır.

Görsel 9
Konya Mevlânâ Müzesi'ndeki Mecmuatü'l- Eş'ar ve Resâil adlı eserin içerisinde (Envanter no.: 102) Fahrî imzalı bir kıt'a.



Görsel 10
Viyana Saray Kütüphanesi'nde bulunan albümden Fahrî'nin farisi ta'lik hattı (Cod. Mixt. 313).

Görsel 11
RISD (Rhode Island School of Design) Museum Koleksiyonu'nda bulunan bir şiir albümünün içinde Fahrî ketebeli ait mail Farisi ta'lik oyma. (Objekt no.: 17.493).
Kaynak: https://risdmuseum.org/art-design/collection/paper-cut-poetry-album-17493?return=%2Fart-design%2Fcollection%3Fsearch_api_fulltext%3Dfahri%2Bof%2BBursa%26field_type%3DAll%26op%3D
Erişim tarihi: 14. 04. 2020.



Görsel 12
RISD (Rhode Island School of Design) Museum Koleksiyonu'ndaki bir şiir albümünde bulunan Fahrî'ye ait mail Farisi oyma. (Objekt no.: 17.489) Kaynak: https://risdmuseum.org/art-design/collection/paper-cut-poetry-album-17489?return=%2Fart-design%2Fcollection%3Fsearch_api_fulltext%3Dfahri%2Bof%2BBursa%26field_type%3DAll%26op%3D
Erişim tarihi: 14. 04. 2020.

Diğer Müze ve Kütüphanelerde Bulunan Eserleri

- Konya Mevlânâ Müzesi'ndeki "Mecmuatü'l- eşâr ve Resâil" adlı eserin içerisinde (Envanter no.:102) H. 1099/1687 tarihli Fahrî ketebeli erkek oyması vardır (bkz. Görsel 9). Gülbün Mesara'ya göre bu mecmua-daki katı' türündeki diğer buketlerin de bu sanatkâra ait olması muhtemeldir (Envanter no.: 102) (Mesara, 1998, s. 23-24). Lakin elimizdeki kayıtlar doğrultusunda Fahrî H. 1099/1687 tarihinde hayatta değildir. Bu eser üslûp açısından Fahrî'nin tespit edebildiğimiz diğer eserleriyle benzerlik göstermektedir. İhtimaldir ki başka bir kattâ' Fahrî'nin bir eserini, o tarihte takliden çalışmış ya da elde bulunan bir Fahrî oyması o tarihte sayfa tasarımının içerisine yerleştirilmiş olabilir. Eser bu bakımdan ilgi çekicidir.
- Viyana Saray Kütüphanesi'nde bir albümün içinde bulunan Fahrî'ye ait Farisî mail ta'lik oyma. (Cod. Mixt. 313) (Uzluk 1957: R 32) (bkz. Görsel 10).
- RISD (Rhode Island School of Design) Museum Koleksiyonu'nda bulunan bir şiir albümünün içinde bulunan Fahrî ketebeli mail Farisî ta'lik oyma. Nohudî renk zemin üzerinde açık renkle oyulmuş ta'lik yazının etrafı altın cetvel ve ebrulu bir pervaz ile çevrelenmiştir. Bunu altın cetvellerle birbirlerinden ayrılmış sırasıyla sarı, gülkurusu ve krem rengi zerefsân bölümler takip etmektedir (Obje no.: 17.493) (bkz. Görsel 11).
- RISD (Rhode Island School of Design) Museum Koleksiyonu'ndaki bir şiir albümünde bulunan Fahrî'ye ait mail Farisî oyma. Açık renk zerefsân zemin üzerinde küf yeşili renkle oyulmuş ta'lik yazının etrafı altın cetveller ve renkli trilin çizgileriyle ile çevrelenmiştir. Bunu sırasıyla altın cetvellerle birbirlerinden ayrılmış küf yeşili, turuncu ve sarı renkte üzerleri zerefsânlı bölümler takip etmektedir (Obje no.: 17. 489) (bkz. Görsel 12).
- RISD Museum (Rhode Island School of Design) Koleksiyonu'ndaki bir şiir albümünde bulunan Fahrî ketebeli mail Farisî ta'lik oyma. Koyu mavi zemin üzerine altın ile oyulmuş erkek ta'lik yazının sağ alt ve sol üst bölü-

münde yer alan üçgen koltuklar içinde, katı' serbest he-lozonik altın çiçeklerle bezenmiştir. Yazının etrafı altın cetveller ve renkli trilin çizgileriyle ile çevrelenmiştir. Bunu sırasıyla altın cetvellerle ve renkli çizgilerle birbirlerinden ayrılmış açık sarı, küf yeşili, yumurta sarısı renginde üzerleri zerefsân pervazlar takip etmektedir (Obje no.: 17. 500) (bkz. Görsel 13).

- RISD Museum Koleksiyonu'ndaki bir şiir albümünde bulunan Fahrî ketebeli yukarı doğru mail Farisî ta'lik bir oymadır. Eser üç kısımdan oluşmaktadır. Koyu renk zemin zemin üzerine altın ile oyulmuş nefis yazının etrafı altın ile cetvelenmiştir. Yazı kısmın bitimini açık mavi zemin üzerine zerefsân atılmış bir bordür ve onu nohudî renk ayrı bir pervaz takip etmektedir. Bu kısımda yazılı bölümün üstünde alınlık tarzı bir alan bırakılmıştır. Yine bu bölümün etrafını koyu mavi zemin üzerine siyah renkte kenarları altınla tahrirlenmiş çift iplik rûmîden oluşan geniş bir katı' pervaz çevrelemektedir (Obje no.: 17. 490) (bkz. Görsel 14).
- British Museum Koleksiyonu'nda bulunan Fahrî'nin satır araları çiçek motifleriyle süslenmiş ta'lik kıt'ası vardır (Çığ, 1958, s. 163). Eser, koyu renk zemin üzerinde beyne's-sütura alınmış sağdan sola yukarı mail dört satırdan oluşur. Yazı oymaları altındır. Yazı zemininin satır aralarında ve etrafında açık renkle yapılmış serbest fırça çiçek kompozisyonları vardır. Yine yazının etrafı güzel çiçekli bir pervâz ile çevrelenmiştir (İmaj no.: 00032858001) (bkz. Görsel 15).

Çeşitli Kurum ve Özel Koleksiyonlarda Bulunan Eserleri

Ankara Türk Ocağı Teşhir Salonu'nda erkek-dişi iki kıt'asının var olduğu bildirilir (Envanter no.: 852-853) (Çığ, 1958, s. 163; Mesara, 1998, s. 23-24). Lakin Meryem Nazan Türkoğlu yapmış olduğu araştırmalarda şimdi Resim Heykel Müzesi'ne dönüştürülmüş olan yapının envanterinde bu eserlere rastlamamıştır. Türk Ocağı'nın ilk önce Mili Eğitim Bakanlığı'na sonra da Kültür Bakanlığı'na devredilmesinden dolayı bazı eserlerin başka yerlere nakledilmiş olabilecekleri belirtildiyse de bir kayıt tespit edilememiştir (Türkoğlu, 2011, s. 22).

Avukat Halil Ethem Arda Koleksiyonu'ndaki bir erkek iki dişi ta'lik kıt'ası (Çığ, 1958, s. 163; Serin, 1995, s. 95-96).

Hasan Fehmi Enata Koleksiyonu'ndaki bir erkek iki dişi ta'lik kıt'a (Çığ, 1958, s. 163; Serin, 1995, s. 95-96).

Bahaeddin Ersin'de bir adet dişi oyma kıt'a (Çığ, 1958, s. 163).

Nureddin Rüştü Büngül Koleksiyonu'nda yer aldığı *Eski Eserler Ansiklopedisi*'nde neşredilen fotoğrafından anlaşılan bir çiçek resmi (Serin, 1995, s. 95-96).

Heykeltraş Mesrur İzzet'te ve Eski Eserler Müzesi Kütüphanesi'nde üç adet ta'lik levha (Uzluk 1957, s. 53).

Keçecizâde Reşad Fuad Bey'de Fahrî oyması bir keşkül (Çığ, 1958, s. 163; Uzluk, 1957, s. 53).

Mısırlı Prens Saîd Halim Paşa'da bir enfiye kutusu (Çığ, 1958, s. 163; Uzluk, 1957, s. 53).

Bursalı Hezarfen Değirmencizâde Hacı İbrahim Efendi'de *Nasihât-ı Hukemâ* adlı eser (Çığ, 1958, s. 163; Uzluk 1957, s. 53).

Eski nâfia nâzırlarından Prens Abbas Halim Paşa'da da bir parça Fahrî oymaları olduğu bilinse de bugün nerede oldukları meçhuldür (Çığ, 1958, s. 163; Uzluk 1957, s. 53).

Kubbealtı Kültür ve Sanat Vakfı Ekrem Hakkı Ayverdi Koleksiyonu'ndan bir adet dişi oyma ta'lik kıt'a (Envanter no.:2) (Çığ, 1958, s. 163; Serin, 1995, s. 95-96).

Fahrî Bursevî ketebeli ta'lik hatla Peygamber Efendimiz Hz. Muhammed (s.a.v.)'e yazılmış Arapça bir *Methiye*'si vardır (Lot no.: 147) (Portakal, 2008, s. 106) (bkz. Görsel 16).

David Brunetti Fotoğraf Arşivi'nde⁹ bulunan Bursalı Fahrî'ye ait ikişerli iki kıt'adan oluşan mail Farisî ta'lik oyma. Sayfa üç kısım olarak tasarlanmıştır. Tasarım dışarıdan iç-

riye doğru yapılmış ve yazı zemini altınla bitkisel motiflerle bezenmiş ve nohudî renk bir pervaz cetvel ile çevrelenmiştir. Yazı kısmının bitiminde mavi renkli geniş bir pervaz üzerinde sağdan sola yukarı mail, ince altın cetvellerle ayrılmış on dört adet dikdörtgen kutucuk içine yazılmış iki satırdan oluşan ta'lik yazılar bulunur. Son olarak bu kısmı kiremit ve nohudî renklerin ağırlıklı olduğu üzeri neftli taraklı bir ebru takip etmektedir (bkz. Görsel 17).

Müzayede Sitelerinde Tespit Edilen Eserleri

Sotheby's Müzayede Sitesi'ndeki nadir bir albümünde bulunan Bursalı Fahrî'ye ait ikişerli üç kıt'adan oluşan mail Farisî ta'lik oyma. Eserde yazı nohudî renk zeminde altınla uygulamış serbest çiçek kompozisyonu üzerine yine altınla ta'lik oyma bulunmaktadır. Etrafı altın cetvel ve ebru ile çerçevelemiştir (Lot no.: 57) (bkz. Görsel 18, Görsel 19, Görsel 20).

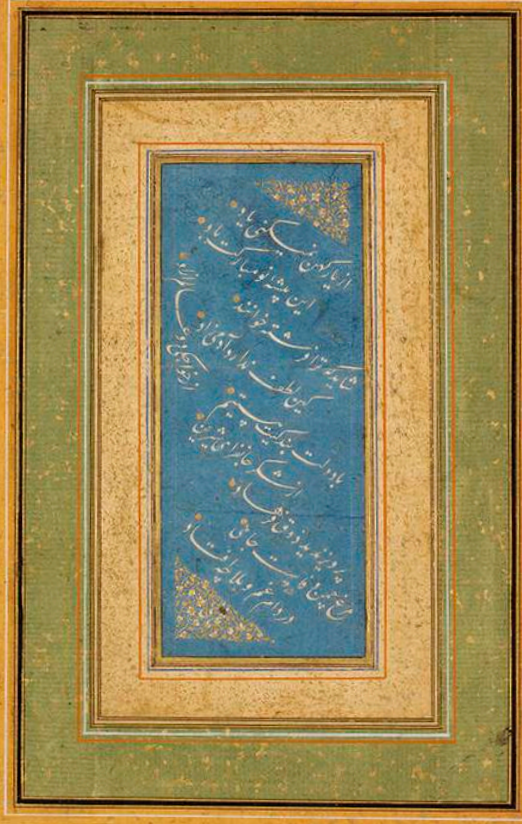
Sotheby's Müzayede Sitesi'nin arşivinde bulunan dört satır mail Farisî ta'lik oymada "Fahrî bin Veliyyu'l-Burusevî" ketebesi bulunmaktadır. Kahverengi zemin üzerine altın yazının etrafı beyne's-sütura alınmıştır. Sağ üstte bulunan üçgen koltuk içinde yavruağzı zemin üzerinde katı' ile helezonik çiçeklerden yapılmış serbest bir kompozisyon vardır. (Lot no.: 98) (bkz. Görsel 21).

Kent Antiques Limited Müzayede Sitesi'nde bulunan Fahrî ketebeli eser Fahrî'nin şimdiye dek rastladığımız eserleri içerisinde en nâdide olanlarından. Koyu kahve zemin üzerinde beyne's-sütura alınmış sağdan sola yukarı mail dört satırdan oluşur. Gördüğümüz diğer yazı oymalarından farklı olarak burada satırların oymasında iki farklı renk kullanılmıştır. Yazı zemininin satır aralarında ve etrafında açık renkle yapılmış serbest fırça çiçek kompozisyonları vardır. Yine yazının etrafı güzel bir çiçek kompozisyonundan oluşan kalın bir pervaz ile çevrelenmiştir (bkz. Görsel 22, Görsel 23)¹⁰.

9 Eserin görselinin bulunduğu sitede David Brunetti bu albüm sayfasını tespit ettiği kaynağı belirtmemiş olup, yalnızca "Bursalı Fahrî ketebeli albüm sayfası, 17. yüz yılın son çeyreği" açıklamasında bulunmuştur.

10 Lot numarası tespit edilememiştir. Fotoğrafın tespit edildiği kaynakta özel bir koleksiyonda olduğu belirtilmiştir.

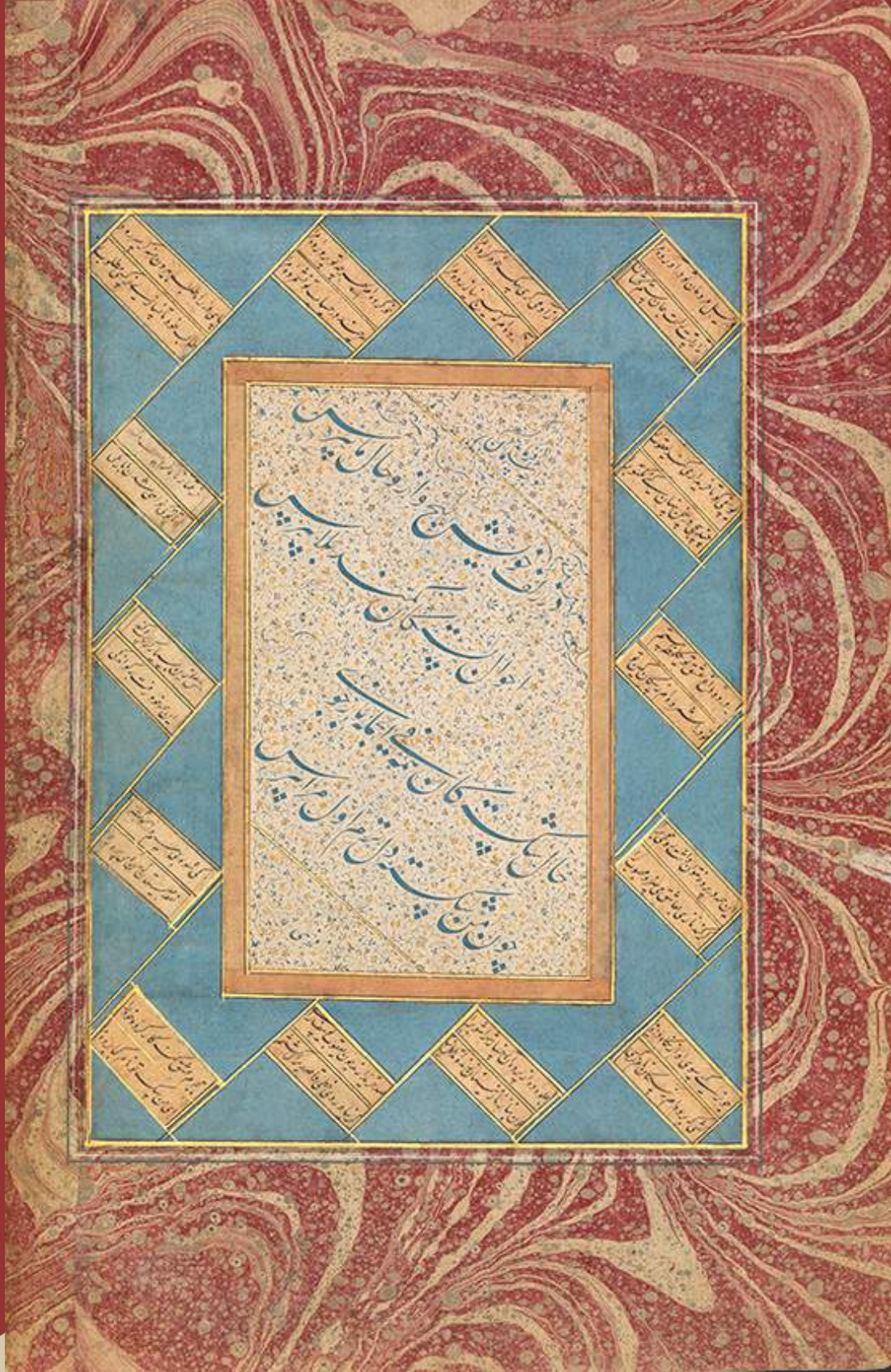
Görsel 14
RISD Museum (Rhode Island School of Design) Koleksiyonu'ndaki bir şiir albümünde bulunan Fahri ketebeli sağdan sola mail Farisi ta'lik oyma. (Obje no.: 17. 500) Kaynak: https://risdmuseum.org/art-design/collection/paper-cut-poetry-album-17500?return=%2Fart-design%2Fcollection%3Fsearch_api_fulltext%3Dfahri%2Bof%2BBursa%26field_type%3DAll%26op%3D
Erişim tarihi: 14. 04. 2020.



Görsel 15
British Museum Koleksiyonu'nda bulunan Fahri'nin satır araları çiçek motifleriyle süslenmiş nesta'lik kıt'a. (İmaj no.: 00032858001) Kaynak: <https://www.bmimages.com/preview.asp?image=00032858001>
Erişim tarihi: 14. 04. 2020.

Görsel 16
Fahri Bursevi ketebeli ta'lik hatla Peygamber Efendimiz Hz. Muhammed (s.a.v.)'e yazılmış Arapça bir Methiyesi. (Lot no.: 147).





Görsel 17
David Brunetti Fotoğraf
Arşivi'nde bulunan
Bursalı Fahrî'ye ait
ikişerli iki kıt'adan
oluşan sağdan sola
mail Farisi ta'lik oyma.
Kaynak: <http://www.brunettiphotography.com/gallery/islamic-calligraphy/#jp-carousel-649> Erişim
tarihi: 24.06. 2020.

Görsel 19
Sotheby's Müzayede Sitesi'ndeki nadir bir albümünde bulunan Bursalı Fahrî'ye ait ikişerli üç kıt'adan oluşan sağdan sola mail Farisi ta'lik oymadan detay. Kaynak: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.57.html/2010/arts-of-the-islamic-world-110223> Erişim tarihi: 14. 04. 2020.



Görsel 20
Sotheby's Müzayede Sitesi'ndeki nadir bir albümünde bulunan Bursalı Fahrî'ye ait ikişerli üç kıt'adan oluşan sağdan sola mail Farisi ta'lik oymadan detay. Kaynak: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.57.html/2010/arts-of-the-islamic-world-110223> Erişim tarihi: 14. 04. 2020.



Görsel 21
Sotheby's Müzayede Sitesinde bulunan Fahrî oymasının ketebe kaydı. (Lot no.: 98). Kaynak: <https://www.lotsearch.de/lot/a-rare-quatrain-in-decoupage-calligraphy-signed-by-fahri-of-bursa-21203786> Erişim tarihi: 14. 04. 2020.



Görsel 23
Kent Antiques Limited Müzayede sitesinde bulunan Fahrî ketebeli eserden detay. Kaynak: <https://www.kentantiques.com/art/calligraphy.php> Erişim tarihi: 14. 04. 2020.

Sonuç

Bursalı bir katı' sanatçısı olan Fahrî Çelebi XVI. Yüzyılın ikinci yarısında yaşamış çok önemli bir kâğıt oymacısıdır. Heratlı katı' üstatlarından çok daha usta olduğu zamanın müellifleri tarafından bildirilmiştir. Bursa'nın sanat belleği açısından böylesine önemli bir kişinin eserlerinin gün yüzüne çıkarılması ve tespit edilen eserlerinin topluca kayıt altına alınıp değerlendirilmesi şehrin kültür sanat tarihi açısından önemlidir. Katı' sanatının hat, cilt ve tezhip gibi diğer önemli sanat kollarıyla iç içe bir sanat kolu olması hasebiyle; bu sanatı vukufiyetle yerine getiren Bursalı Fahrî Çelebi için hezarfen denilse sezâdır.

Sanatını kimden öğrendiği, yetiştirdiği talebeler olup olmadığı hususunda kaynaklarda bir bilgiye rastlayamadığımız Fahrî'nin tespit edebildiğimiz eserlerinin her biri birer sanat eseri olmasının yanı sıra XV. yüzyılda Herat'ta müstakil bir sanat kolu haline gelen kâğıt oymacılığının Anadolu'daki durumunu göstermesi açısından mühim belgeler niteliğindedir. Katı' sanatı XIV. yüzyılda Anadolu Selçuklularının bir devamı olan Beylikler dönemindeki kitap kaplarının içlerinde nadir olarak görülse de, Osmanlılara gelişi XVI. yüzyıl başlarındadır. Dolayısıyla Fahrî Çelebi'nin Anadolu'daki Katı' sanatının gelişmesinde önemli rol oynadığı aşikârdır.

Elimize ulaşan çalışmalarından sanatçının, daha çok İmâd-i Hasenî'nin yazı üslûbunda oyulmuş Farişî oyma eserler meydana getirdiğini görmekteyiz. Fahrî'nin katı' yazılarındaki ustalık ve bu eserlerin kalemle yazılmış eserlerden ayırt edilemeyecek vukufiyette kesilmiş olmaları onu özgün kılan bir özelliktir. Fahrî'ye atfedilen, yazı dışında meydana getirdiği bahçe tasvirleri, şükûfeler ve vazoda çiçekler gibi eserlerini incelediğimizde aynı ustalıkla karşılaşırız. Sanatçı bu tarz eserlerinde daha çok karanfil, lale, gül, sümbül, yasemin gibi natüralist üslûpta çiçekler kullanmayı tercih etmiştir. Yeşili bol çimenler üzerinde tasvir ettiği serviler ve diğer ağaç türlerinden mürekkep bu bahçe tertipleri oldukça etkileyicidir. Yazılı eserlerinde tek katlı oymalar kullanılırken yazı dışındaki eserleri çok katlı katı'lardan oluşur. Tespit edilen eserleri içerisinde yazılı oymaları ağırlıktadır.

Çalışmamız esnasında Fahrî'nin daha önce yazılı kaynaklarda geçmeyen ve şimdi RISD Müzesi Koleksiyonu'nda yer alan dört eseri ve çeşitli müzayedede kuruluşları tarafından artırmaya çıkarılmış dört eseri ve David Brunetti Fotoğraf Arşivi'nde bulunan bir eseri tespit edilmiştir. Bu çalışma, Bursalı Fahrî Çelebi'nin tespit edebildiğimiz eserlerine bir pencere açmaktan öte bir iddia taşımamaktadır.

Kaynakça

- Alparşlan, A. (2000). İmâd-i Hasanî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt. 22, s. 169-171). İstanbul: TDV Yayınları.
- Arseven, C. E. (1983). Katı'. *Sanat Ansiklopedisi* (Cilt. 2, s. 980). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Bağcı, S. (2018). Vassal Kalender Paşa'nın Eserlerini Takdimi: Üç Osmanlı Murakkasının Mukaddimesi, *Filiz Çağman'a Armağan*. İstanbul: Lale Yayıncılık.
- Çağman, F. (1976). XV. Yüzyıl Kâğıt Oymacılık Eserleri. *Sanat Dünyamız*, 8, 22-27.
- Çağman, F. (2002). Katı'. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt. 25, s. 32-35). Ankara: TDV Yayınları.
- Çığ, K. (1958). Türk Oymacıları ve Eserleri. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü Yıllık Araştırmalar Dergisi*, II, 159-164.
- Demiriz, Y. (2005). *Osmanlı Kitap Sanatında Doğal Çiçekler*. İstanbul: Yorum Sanat ve Yayıncılık.
- Derman, M. U. (2019). *Ömrümün Bereketi: 2*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Donuk, S. (2016). *Türk Edebiyatında Vefeyâtnâme ve İsmail Belîğ'in Güldete-i Riyâz-ı İrfânı*. Ankara: Gece Kitaplığı.

- Edhem, H. (1970). *Türk Resim Sanatı Tarihi Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Evliya Çelebi. (1314). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi* (Cilt. 2, s.13). İstanbul: İkdam Matbaası.
- Gelibolulu Mustafa Âli. (2012). *Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları (Menakıb-ı Hünerveran)*. M. Cunbur (Yay. haz.). İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.
- Habib. (1305). *Hat ve Hattatan*. İstanbul.
- Jacob, G. (1964). Fahrî. *İslam Ansiklopedisi içinde* (Cilt. 4, s. 447). İstanbul: MEB Yayınları.
- Karatay, H. (2008). *Hattat Divân Şairleri*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kepecioğlu, K. (2009). Fahrî Çelebi. *Bursa Kütüğü içinde* (Cilt. 2, s. 85-86). Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- Koçu, R. K. (1971). Fahrî, *İstanbul Ansiklopedisi (Cilt. 10, s. 5486-5487)*. İstanbul: Koçu Yayınları.
- Mesara, G. (1998). *Türk Sanatında İnce Kağıt Oymacılığı (Kati')* (2. bs.). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ovalhoğlu, İ. (2007). *Arşivin Rengi Osmanlı Belgelerinde Ebru ve Etiket*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öcalan, H. B. (2009). Seyahatnâme'ye göre ruhaniyetli şehir Bursa (2. bs). Ankara: Bursa İl Özel İdare Yay.
- Özkeçeci, İ. ve Özkeçeci Ş. B. (2007). *Türk Sanatında Tezhip*. İstanbul: İlhan Özkeçeci Yayınları.
- Özsayiner, Z. C. (1994). Mevlvî Hattatlar. *Antik Dekor Dergisi*, 23, 126-129.
- Portakal, R. (2008). Şevket Rado Hat ve Kitap Koleksiyonu. İstanbul: Bilnet Matbaacılık ve Reklamcılık A. Ş.
- Rado, Ş. (1984). *Türk Hattatları*. İstanbul: Tifdruk Matbaacılık.
- Serin, M. (1995). Fahrî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi içinde* (Cilt 12, s. 95-96). İstanbul: TDV Yayınları.
- Tahir, M. (1918). Bursalı Oymacı Fahrî. *Osmanlı Ressamlar Cemiyeti Gazetesi*, 2(18), 351-352.
- Türkoğlu, M. N. (2011). Türk katı' Sanatı ve Sanatçılarından Örnekler (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü El Sanatları Eğitimi Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Uzluk, Ş. (1957). *Mevlevilikte Resim ve Resimde Mevleviler*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

MANİSA YAZMA ESER KÜTÜPHANESİ ÖRNEĞİNDE MUSHAF YAZMALARIMIZ VE CİTLERİNDEN ÖRNEKLER

Doç. Gül **GÜNEY**¹

orcid.org/0000-0001-2345-6789

ÖZET

Ülkemiz yazma eserleri bünyesinde barındırması açısından oldukça zengin kütüphanelere, müze ve şahıs koleksiyonlarına sahiptir. Bu koleksiyonlar aslına uygun olarak korunmuş ve günümüze kadar gelmiştir. Bu koleksiyonlarda gerek muhteviyatı gerekse hat, tezhip, cilt, ebru, minyatür gibi kitap sanatları açısından özellikli pek çok nadir yazma eser bulunmaktadır. Bu eserler içinde kutsal kitabımız olan “Mushaf-ı Şerif” nüshaları hem kitap sanatları hem de ait oldukları döneme dair bir belge teşkil etmesi açısından önem taşımaktadır. Bu bağlamda Manisa Yazma Eser kütüphanesinde yapılan araştırma sonucunda pek çok özellikli Mushaf-ı Şerif nüshası tespit edilmiştir. Farklı dönemlere ait bu Mushaf yazmaları cilt, hat, tezhip açısından sahip oldukları dönemin özelliklerini yansıtmaktadır. Makalede Manisa Yazma Eser Kütüphanesinde bulunan “Mushaf-ı Şerif” yazmaları tanıtılarak cilt özelliklerine değinilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Manisa, Mushaf, Cilt, Tezyinat

ABSTRACT

MANISA MANUSCRIPTS LIBRARY AND QURANS BINDINGS

Our country has quite rich manuscript libraries, museum and individual collections in terms of containing manuscripts. These collections have been preserved in accordance with the original and have survived to the present day. There are many rare manuscripts that are especially featured in terms of their content and book arts such as calligraphy, illumination, binding, marbling and miniature among the these preserved manuscripts. Mushaf Manuscripts, which are our holy book in these manuscripts are important in terms of book arts. In this context, Many special Mushaf manuscripts were identified at Manisa Manuscript Library. The Mushaf manuscripts from different periods reflect the speciality of their period in terms of binding, calligraphy and illumination. In this article, Mushaf manuscripts belong to Manisa manuscript library are introduced and bindings are mentioned.

Keywords: Manisa, Qur'an, Bookbinding, illumination

¹ Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Tezhip Anasanat Dalı, gul.guney@deo.edu.tr

“Mushaf-1 Şerif”² yazma geleneğine, İslam medeniyetinde oldukça önem verilmiş ve sanat değeri olan pek çok yazma “Mushaf-1 Şerif” nüshası yüzyıllar boyunca hattatlar tarafından istinsah edilmiştir. Vahiy halinde inen kutsal metnin eksiksiz ve tam olarak tahta, deri, kemik parçaları gibi muhtelif malzemeler üzerine yazılması ve yazılan metinlerin ezberlenerek muhafaza edilmesi kutsal metnin sayfa haline dönüştürülmeden önceki oluşumudur. Daha sonra kitap formuna dönüştürülüp istinsah nüshaları ile çoğaltılan Kur’an-ı Kerim³ İslam aleminin kutsal kitabı olarak varlığını sürdürmüştür. Kur’an-ı Kerim’e duyulan saygı ve sevgi estetik kaygıyı doğurmuş, hat ve tezyinat bakımından sanat değeri yüksek Mushaf-1 Şerif nüshaları istinsah edilmiştir. Farklı coğrafyalarda ve farklı dönemlerde istinsah edilen Mushaf-1 Şerif nüshalarında cilt ve sayfa tezyinatlarında her ne kadar üslup farklılığı olsa da aynı tezyinat kurallarının tekrarlandığı görülmüştür. Ayrıca klasik kaidelere sadık kalınarak o devrin sanat anlayışı ile en mükemmel eserler ortaya çıkarma amacı güdülmüştür. Bu amaçla tezyin edilmiş, sanat değeri yüksek, pek çok Mushaf-1 Şerif nüshaları yurt içinde ve yurt dışında yazma eser kütüphanelerinde yer almaktadır. Bu kütüphanelerden biri de Manisa Yazma Eser Kütüphanesidir.

Yunan işgali sırasında yakıp yıkılan her yer gibi kütüphanelerimiz de yıkılmış; pek çok yazma eser ortalığa dökülüp dağılmıştır. Manisa da bu vahim olaydan nasibini almış, sahip olduğu kitaplık, kütüphanelerdeki eserleri yakılıp yıkılmıştır. Ancak daha sonra tasnif edilen, toplanabilen tüm kitaplar bir araya getirilmiş ve 1939 yılında Manisa valisi Dr. Lütfi Kırdar’ın teşebbüsü ile şehirde bir kütüphane inşaa edilmiştir. 1945 yılında da Manisa ve çevre ilçelerden toplanan yazma ve basma kitaplar bu binaya taşınmıştır. (Parmaksızoğlu;1959,22). Anafartalar Mahallesi Cumhuriyet Caddesi’nde yer alan kütüphane “Genel Kitaplık” adı ile açılmış, daha sonra “Manisa İl Halk Kütüphanesi” olarak değiştirilmiştir. Bu binada, merkez kütüphanelerinden, halktan, ilçe ve köylerden toplanan veya vakıf yolu ile elde edilen yazma ve basma kitaplar bir araya getirilmiştir. Halk

2 Mushaf kelimesi “iki kapak arasında sayfaların ihtiva etmesi” anlamına gelmektedir. Detaylı bilgi için bkz. Aydın (2010).

3 “Kur’an” ismi son vahyin özel adıdır ve altmıştan fazla ayete yer alır. Kelime okumak, toplamak ve bir araya getirmek gibi anlamlara gelen “karae” fiilinden elde edilen bir mastardır.

arasında ise “kitapsaray” olarak adlandırılan yapı yıllarca günümüz okuyucularına hizmet verdiği gibi yazma eserlerin de korunup saklandığı kütüphanelerimizden biri olmuştur. Ancak kütüphanenin yazma eserlerin korunması ve saklanması açısından elverişli koşulları barındırmamasından dolayı yazma eserler 2013 yılında yeni binası olan Hıdıroğlu Konağı’na taşınmıştır(Güney;2015,17).

Hıdıroğlu konağına taşınan kütüphane, mülkiyeti Manisa Valiliği’ne aittir. Bina, il genel meclisinin 11.04.2013 tarih ve 88 sayılı kararıyla 25 yıllığına Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığına tahsis edilmiştir. Hıdıroğlu ailesi tarafından 1926 yılında inşa ettirilen bina 332 metrekare alanda, iki katlı, cumbalı ve 12 odası ile döneminin özellikli yapısıdır. Bina içerisinde depo alanları, okuyucu salonları, sergi salonu ve idari birimlerin tefrişatı yapılarak, haziran 2013 tarihi itibarıyla Manisa Yazma Eser Kütüphanesi araştırmacılara hizmet vermeye başlamıştır. Kütüphanede müdür Ali Arlı, kütüphaneci Yurdanur Özer, ve bilgisayar işletmeni Ali Hüseyin Gerçin görevlendirilmiştir (bkz. Görsel 1, Görsel 2) (Güney; 2015,17).

Kütüphanede bilim, edebiyat, din, tarih gibi farklı konularda yaklaşık 8048 adet yazma eser bulunmaktadır (bkz. Görsel 3). Bu yazmalar Manisa Muradiye (Karagöz; 1974, 24-33) (Acun;1999,565-568) ve Çeşnigir (Karagöz;1974,34-38) (Acun;569-571) vb. çevre kütüphanelerinden, vakıflardan, köy ve ilçelerden toplanmıştır. Toplanan yazma eserler arasında gerek hattıyla gerekse tezhipleri ile dikkat çeken 45 adet “Mushaf-1 Şerif” nüshası bulunmaktadır. Ölçüleri en büyüğü 45 cm x 32,5 cm ve en küçüğü 14 cm x 9 cm arasında değişen Mushaf-1 Şerif nüshalarında Hint Abâdisi, Alikurna, su yolu filigranlı ve hatâi olmak üzere aherli kağıtlar görülür (Derman; 1968, 339-340). Kağıtlar genelde çay rengine boyanmış, renkli olanlar yan kağıtlarda kullanılmıştır. Safran, şeker pembesi, yeşil, mavi ve mor renklerin yer aldığı yan kağıtlarda ebrunun da kullanıldığı görülmüştür. Ayrıca is, lâl, zer, ve üstübeç gibi farklı renkte mürekkeblere de yer verilmiştir (Güney; 2009,146). Nüshaların gerek ciltlerinde gerekse sayfalarında dış etkenlerden kaynaklanan yıpranmalar ve bozulmalar oldukça dikkat çekmektedir. Bu nüshalar genelde tek nüsha halinde ciltlenmiştir. Ancak cüzler halinde ciltlenmiş Ecza-i Şerif yazmalarını da görmekteyiz. Bu Ecza-ı Şerif nüshaları kütüphanede 45Hk 3136, 45Hk 3137, 45Hk 5510, 45Hk

Görsel 1
Manisa Yazma
Eser Kütüphanesi.



Görsel 2
Manisa Yazma
Eser Kütüphanesi
İç Mekan.



Görsel 3
Manisa
Yazma Eser
Kütüphanesi
Metal Kitaplıklar.

6622, 45Hk 9384 envanter numaraları ile kayıtlıdır. 45Hk 3136, 45Hk 3137 ve 45Hk 5510 envanter numaralı Ecza-1 Şerif nüshalarının otuz cüzü de kütüphanede yer alır. Ancak 45Hk 9384 envanter numaralı Mushaf'ın 12 cüzü (13, 14, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27. cüzleri), 45Hk 6622 numaralı Mushaf'ın ise 11 cüzü (1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11. cüzleri) bulunmaktadır.

Yapılan araştırmalar sonucunda Mushaf-1 Şerif nüshalarının çoğunun vakfedildiği görülmüştür. Özellikle de Osmanlı sultanları tarafından vakfedilen Mushaf-1 Şerif nüshaları vardır. Bilindiği üzere cami, medrese ve türbe gibi dini yapılara Kur'an-ı Kerim vakfetme sultanlar tarafından gelenek haline gelmiştir. Örneğin 45Hk 9424 envanter numaralı Mushaf'da "Sultan Murad bin Sultan Selim Han'ın (III. Murad, M.1546-1595) bu Mushaf'ı kendinin yaptırmış olduğu camiye (Muradiye Cami) H.982/M.1574 vakfettiği" ibareleri yer alır (bkz. Görsel 4). Yine 45 Hk 9418 envanter numaralı Mushaf'ın sonunda Kanuni Sultan Süleyman'a ait vakıf kaydı farklı bir kalem ile sonradan eklenmiştir. Ayrıca Türk İslam Eserleri Müzesi'nden Manisa Müzesi'ne gönderilen, oradan da Manisa Yazma Eser Kütüphanesi'ne gönderilen 2812 envanter numaralı Mushaf, III. Murat tarafından babası Kanuni oğlu Selim'in türbesine konulmak üzere vakfedilmiştir. Yine 2813 envanter numaralı Mushaf'da ise Sultan I. Selim'in oğlu Kanuni Sultan Süleyman'ın oğlu şehzade Mehmet'in vakfına ait mührün olduğu görülmüştür (bkz. Görsel 5, Görsel 6).

Kütüphanede şahıslara ait vakfedilmiş Mushaf nüshaları da vardır. Örneğin 45 Hk 587 (H.1245/M.1828) envanter numaralı Mushaf'da "H.20 Ramazan 1264/M.1847 yılında Dikili nahiyesi Yenice kasabasından merhum Hacı Molla Muhammed zâde Hacı Ali efendi damadı İsmail efendi vasıtası ile vakfedilmiştir" ibareleri yer alır. Yine Hk 45 6677 (H.1122/M.1709-1710) envanter numaralı Mushaf'da "Raziye hanımın Muradiye Kütüphanesi'ne H.1289/M.1872 tarihli" vakıf kaydı vardır. Bununla beraber kütüphanede Süleymaniye Camii'ne ait olduğu kayıt edilmiş iki adet Mushaf nüshası tespit edilmiştir. Bu Mushaf nüshaları Hk 45 9418 (H.964/M.1556) ve Hk 45 9419 (H.963/M.1555) envanter numaraları ile kayıtlıdır. Her iki Mushaf'da "2 Haziran H.1227/M.1812 tarihine kadar Süleymaniye Camii'nin malı iken bu tarihte Camii Şerif'den alınıp adı belirtilmemiş "cami-i şerif'e" hediye edilerek nakil olunmuş-

tur" ibareleri yer alır. Bu Mushaf'lar bize Süleymaniye camii için hazırlanan Mushaf'ları da hatırlatmaktadır. Ayrıca Hk 45 9419 envanter numaralı Mushaf'ın hattat Şeyh Hamdullah'ın⁴ öğrencisi olan, İstanbul doğumlu hattatlardan Ali Bin Mustafa'ya ait olması açısından da özellikli Mushaf'lar arasında yer alır.⁵ (bkz. Görsel 7).

Tezyinat açısından özellikli ciltlere sahip olan Mushaf-1 Şerif nüshalarında ağırlıklı olarak kahverengi, siyah, vişneçürüğü renginde deri ciltler kullanılmıştır. Ancak, kumaşın kullanıldığı ciltler de görülür. Bu ciltler içinde Mushaf'ın istinsah tarihi ile aynı dönemde yapılmış örnekler olduğu gibi, dönem özelliği göstermeyen örnekler de vardır. Bazı Mushaf'ların cildi sonradan tamir gördüğü için ciltleri değiştirilmiş, 14. yüzyılda istinsah edilen bir Mushaf'da 16. veya 17. yüzyıl tezyinat özelliği gösteren bir cilt kullanılmıştır.

Tezyinat açısından farklı tekniklerin kullanıldığı Mushaf-1 Şerif ciltlerinde şemse motifi ön plandadır. Gömme şemse, mülemma şemse, üstten ve alttan ayırma şemse, yekşah şemse, mülevven şemse gibi farklı tekniklerde uygulanmış şemse motifli cilt örneklerine oldukça sık rastlanır. Daire, oval ve dilimli olarak tezyin edilen şemse motiflerinde kısa tüğlar yer aldığı gibi bazıları da sadedir. Salbekler şemseye bağlı veya boşluk bırakılarak tezyin edilmiştir. Köşebent kompozisyonu ise genelde şemse kompozisyonunun 1/4'i kadardır. Şemse içi rumi ve hatayi gurubu motifleri ile 1/2, 1/4 oranında simetrik olarak tezyin edilmiştir. Bazen bu kompozisyonun içine, serbest dolanan bulut motifleri de eklenir. Ayrıca şemse kompozisyonlarında saz yolu üslubunda yaprak ve hatayi grubu motiflerden oluşan serbest kompozisyonların da yer aldığı görülür (Mahir;1986,113-130) (bkz. Görsel 8) Bu kompozisyonlarda tek veya birden çok noktadan çıkan, serbest dolanan dallar üzerinde hatayi grubu çiçekler ve yapraklar yer alır. Burada yaprak motifleri uzun ve dilimlidir. Salbek ve köşebentlerde yine aynı üslupta motif ve kompozisyona yer verilir.⁶ Kütüphanede şemse motifinin kullanıldığı ciltler dışında

4 Bkz. Serin (1992), Rado (1984).

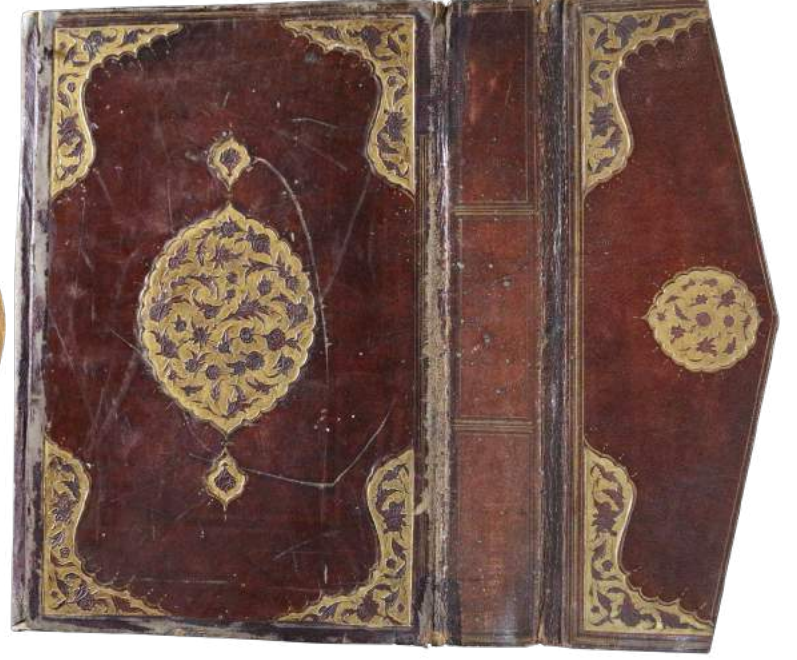
5 M.1526-1570 yılları arasında sarayda sanatını icra eden, Tebrizden geldiği bilinen Şah Mehmed'in de Süleymaniye camii için beş adet Mushaf tezhiplendiği de bilinir. Bkz.Kazan (2010).

6 Rumi ve hatayi gurubu motifler hakkında bkz. Birol ve Derman (1991), Mahir (1986), Özkeçeci ve Özkeçeci (2007).

Görsel 4: Manisa Yazma Eser Kütüphanesi 9424 Envanter Numaralı Mushaf-1 Şerif.



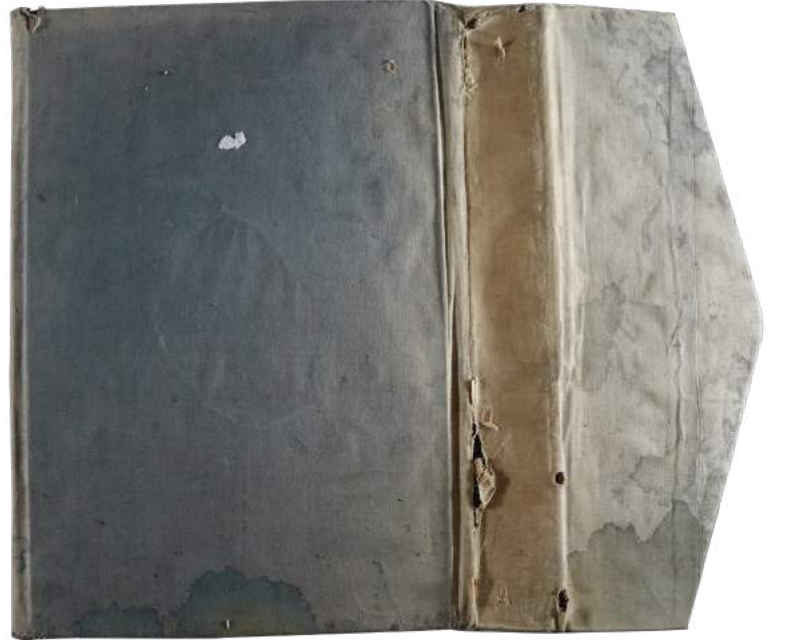
Görsel 5: Manisa Yazma Eser Kütüphanesi 2812 Envanter Numaralı Mushaf-1 Şerif.



Görsel 6: Manisa Yazma Eser Kütüphanesi 2813 Envanter Numaralı Mushaf-1 Şerif.



Görsel 7: Manisa Yazma Eser Kütüphanesi 9419 Envanter Numaralı Mushaf-1 Şerif.



Görsel 8: Manisa
Yazma Eser
Kütüphanesi 9420
Envanter Numaralı
Mushaf-ı Şerif.

zilbahar cilt örneklerine de rastlanmıştır (bkz. Görsel 9). Kab üzerinde, ezilmiş varak altın ile *şebek* formunda geometrik çizgiler çekilmiştir. Bu örneklere genellikle 18. ve 19. yüzyıla ait Mushaf nüshalarının ciltlerinde görmekteyiz. Ayrıca altın ile işlenmiş motiflerin üzerinden yekşah demiri ile geçilmiş örnekler de vardır.

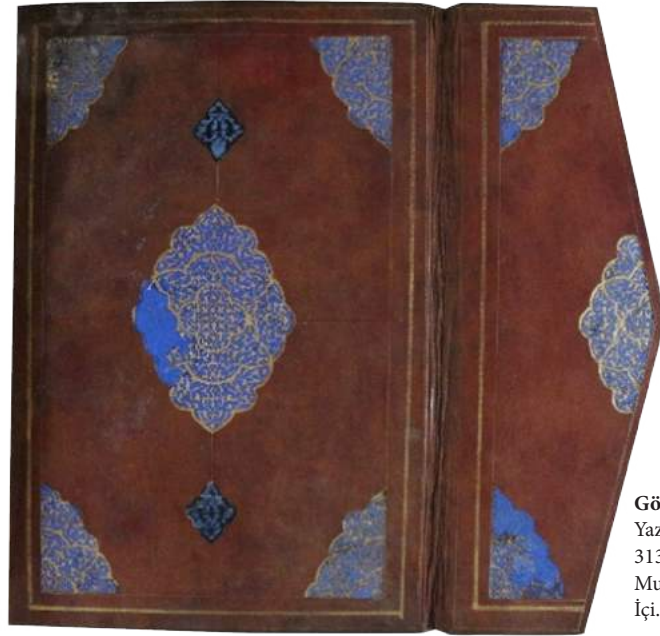
Kütüphanede özellikli olduğunu düşündüğümüz iki adet Ecza-ı Şerif nüshası bulunmaktadır. Bu nüshalar 45 Hk 3136 ve 45 Hk 3137 envanter numaraları ile kayıtlıdır. H.973 M.1565 tarihli 3137 envanter numaralı Ecza-i Şerif, Tebrizli Muhammed bin Ahmed el-Halili tarafından istinsah edilmiştir. Cüzlerin tüm kap içleri müşebbek olarak çokince bir işçilikle tezyin edilmiştir. Oldukça ince ve zarif bir şekilde tezyin edilen müşebbek⁷ bezemenin benzer bir örneği Duncan Haldane'nin *Islamic Book Bindings* adlı kitabında yer alan 16. yüzyılda İran Herat üslubunda yapılmış Mushaf cildinde görülmektedir (Haldane;1983,77-99). Ayrıca istinsah tarihi belli olmayan 3136 envanter numaralı Ecza-i Şerif'in kab içinde yer alan müşebbek şemse tezyinatı yine Dulcan Haldane'nin kitabında İran ciltleri adı altında 16. yüzyıl Tebriz ya da Şiraz ekolünde olabileceğini düşündüğü müşebbek şemseli cilt örneği ile benzerlik göstermektedir (Güney, 2015, 21-28) (bkz. Görsel 10, Görsel 11, Görsel 12).

18 ve 19. yüzyıllarda Türk cilt örneklerinde⁸ klasik dönem üslupları tekrar etmektedir. Kütüphanede bu dönem özelliği gösteren pek çok Mushaf-ı Şerif vardır. Ancak bu örneklerde kompozisyon ve motiflerin işleniş şeklinde bariz bozulmalar görülmektedir. Özellikle şemseli ciltlerde yer alan salbek motifinin boyutu, tuğlardaki düzensizlik, yaprak, penç ve hatayi motiflerinin kural dışı çizilmeleri ve yerleştirilmeleri, formlarındaki bozulmalar bu dönem ciltlerinde ön plana çıkmaktadır. Gerek motif ve kompozisyonlarında, gerekse işleme tekniklerinde klasik dönem Türk ciltlerinde görülen titizliği bu ciltlerde görmekteyiz (bkz. Görsel 13).

Kültür mirasımızın en önemli kaynaklardan biri yazma eserlerimizdir. Bu konuda ülkemiz oldukça zengin bir hazineye sahiptir. Bu bağlamda Anadolu'da çeşitli yazma eser kütüphaneleri kurulmuş ve farklı konularda istinsah

⁷ Müşebbek için bkz. Özen (1985).

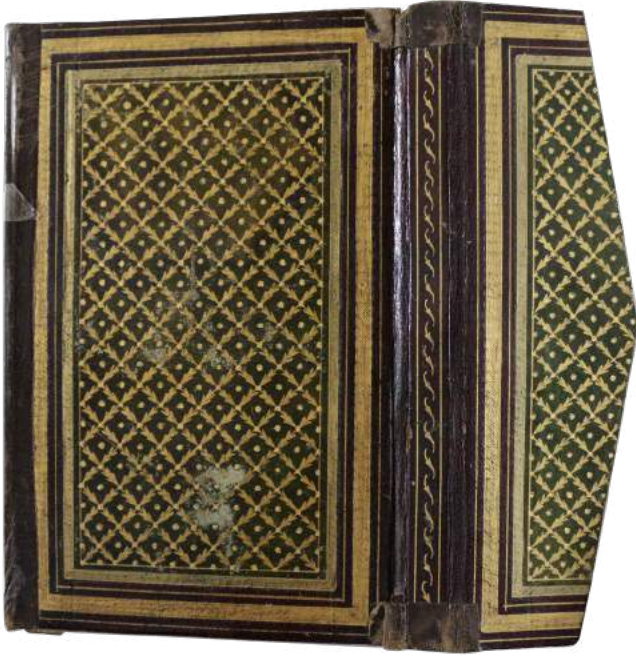
⁸ Türk kitap kapları için bkz. Çiğ (1971).



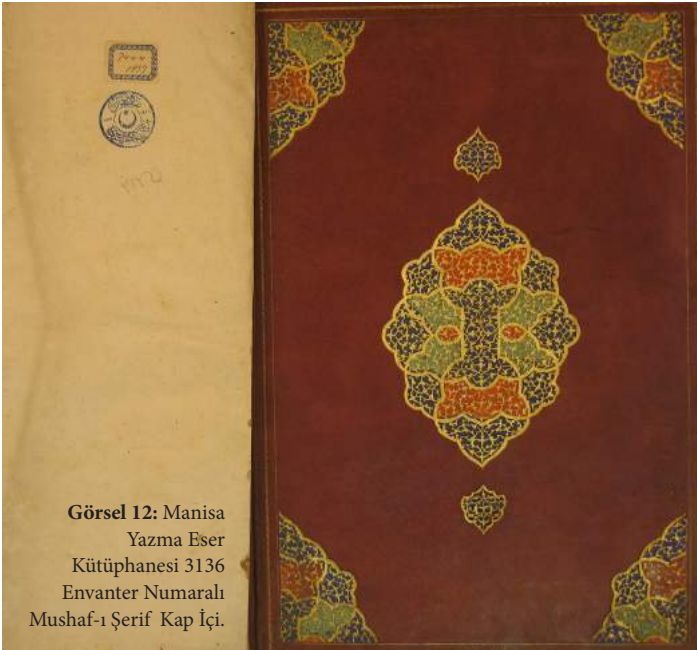
Görsel 11: Manisa
Yazma Eser Kütüphanesi
3137 Envanter Numaralı
Mushaf-ı Şerif'in Kap
İçi.

edilmiş pek çok yazma söz konusu kütüphanelerde korunmaya alınmıştır. Batı Anadolu'da Manisa şehrinde yer alan Manisa Yazma Eser Kütüphanesi de yazma eserleri bünyesinde barındırması açısından yurt içinde yer alan önemli kütüphanelerden biri olmuştur. Sahip olduğu yazma eserler içinde Mushaf-ı Şerif nüshaları yukarıdaki örneklerde görüldüğü gibi oldukça özelliklidir. Gerek kitap sanatları

Görsel 9: Manisa
Yazma Eser
Kütüphanesi
2827 Envanter
Numaralı
Mushaf-ı Şerif.



Görsel 10: Manisa
Yazma Eser
Kütüphanesi 3137
Envanter Numaralı
Mushaf-ı Şerif.



Görsel 12: Manisa
Yazma Eser
Kütüphanesi 3136
Envanter Numaralı
Mushaf-ı Şerif Kap İçi.



Görsel 13:
Manisa Yazma
Eser Kütüphanesi
587 Envanter
Numaralı
Mushaf-ı Şerif.

gerekse dönem özelliklerini yansıtmaması ve atfedildikleri şahıslar açısından diğer yazmalara göre daha çok önem arz eder. Bu yüzden bu yazmaların saklanması, korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması, önemle üzerinde durulması gereken konulardır. Bu konuda yapılan çalışmalar genişletilerek kültür değerlerimiz olan yazma eserlerimize sahip çıkmalıyız.

Kaynakça

- Acun, H. (1999). Manisa Türk Devri Yapıları. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Aydüz, D. (2010). Kur'an-ı Kerim'in İki Kapak Arasında Bir Mushaf Halinde Cem Edilmesi. *Diyanet İlmî Dergi*, 46 (1), 57-90.
- Biol, İ. A. ve Derman, Ç. (1991). Türk Tezyini Sanatlarında Motifler. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı
- Çığ, K. (1971). *Türk kitap kapları*, İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.
- Derman, U. (1968). Kağıda dair. *İslam Düşüncesi*, 5, 338-348.
- Güney, G. (2009). Manisa İl Halk Kütüphanesi'nde Yer Alan "3137" Envanter No.lu Mushaf-ı Şerif'in Süslemeleri. *10. Ulusal El Sanatları Sempozyumu*, İzmir: Printer Ofset, 145-156. 146-?
- Güney, G. (2015). Mushaf-ı Şerif – Manisa Yazma Eser Koleksiyonu. İstanbul, Form Baskı Reklam ve Pazarlama Lmt. Şti.
- Haldane, D. (1983). *Islamic Book Bindings In The Victoria and Albert Museum*. London: World of Islam Festival Trust.
- Karagöz, S. (1974). Manisa İli Kütüphaneleri. Ayyıldız Matbaası, Ankara.
- Kazan, H. (2010). XVI. Asırda Sarayın Sanatı Himayesi, Seçil Ofset Matbaacılık, İstanbul
- Mahir, B. (1986). Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri. *Topkapı Sarayı Yıllık-1*, 113-130 113-130.
- Özen, M. E. (1985). *Yazma kitap sanatları sözlüğü*. İstanbul: İ.Ü. Fen Fakültesi Döner Sermaye İşletmesi N. Terzioğlu Basım Atölyesi.
- Özkeçeci, İ. ve Özkeçeci, Ş. B. (2007). *Türk Sanatında Tezhip*, İstanbul: Seçil Ofset.
- Parmaksızoğlu, İ. (1959). Manisa Kütüphaneleri. *Türk Kütüphaneciliği*, 8 (1), 17-22.
- Rado, Ş. (1984). *Türk Hattatları*. İstanbul: Yayın Matbaacılık.
- Serin, M. (1992). Hattat Şeyh Hamdullah: Hayatı, Talebeleri, Eserleri. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

NAKKAŞ OSMAN'IN PADİŞAH PORTRELERİNDE GÖRÜLEN KOZMİK KURGU VE İKTİDARI TALTİF EDİCİ UNSURLAR, LEVNÎ'NİN BU KALIBA GETİRMİŞ OLDUĞU YENİLİKLER¹

Zaliha Erdoğan PEÇE²
orcid.org/0000-0002-1573-2138

ÖZET

Bu çalışmamızda Osmanlı döneminde, geleneksel ikonografiye dâhil olan bir görsel imge kalıbının nasıl bir değişim ve yenilik sürecinden geçmek suretiyle sonraki yüzyıllara aktarıldığını tespit etmeye çalıştık. Bu cevabı bulabilmek adına Osmanlı İmparatorluğu'nda gerek idari, gerek sosyo-kültürel, gerekse sanat alanında değişimlerin yaşandığı 16. ve 18. yüzyıla ait 1579 tarihinde tamamlandığı düşünülen Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemâilî'l-Osmâniyye (TSMK, H. 1563) ile III. Ahmed döneminde (1703-1730) tamamlandığı düşünülen Kebir Musavver Silsilenâme (TSMK, A. 3109) adlı iki ayrı padişah portre albümü içerisindeki Nakkaş Osman ve Levnî'ye ait padişah imgelerini karşılaştırmayı uygun bulduk. Çalışmamız sonunda Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemâilî'l-Osmâniyye adlı eserde Nakkaş Osman tarafından oluşturulup daha sonraki yıllarda diğer nakkaşlar tarafından da devam ettirilen bir padişah portre kalıbının yaklaşık iki yüzyıl sonra Levnî tarafından ne şekilde yorumlanarak Kebir Musavver Silsilenâmeye yer aldığı ve bu doğrultuda geleneksel bir formun, aktarılmış olduğu zamanın ruhunu da barındıracak şekilde nasıl yeni bir forma dönüştürüldüğünü tespit etmeye çalıştık.

Anahtar: Kelimeler: Padişah portreciliği, Geleneksel Türk Sanatları, Osmanlı Resim Sanatı, Minyatür, Yenilik, Kozmoloji, Yer-gök, Perde, İktidar sembolleri, Lâle Devri, Nakkaş Osman, Levnî, Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemâilî'l-Osmâniyye, Kebir Musavver Silsilenâme

ABSTRACT

THE COSMIC CONSTRUCTION AND THE ELEMENTS THAT SUBLIMATE THE POWER AT SULTAN PORTRAITS OF NAKKAŞ OSMAN AND LEVNÎ'S NEW APPROACH TO THEM

In our work, we aimed at identifying the process of change and innovation experienced by a traditionalized form and its transfer to following centuries in Ottoman period. At this point, we find it suitable to consider the 16th and 18th centuries as our scale when Ottomans experienced changes in both politics and art and to compare the images of sultans' portraits included in two separate albums by Nakkaş Osman and Levnî. We determined two portrait albums of sultans to set the example and compare, namely: Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemâilî'l-Osmâniyye, which dated around 1579 and Kebir Musavver Silsilenâme which completed during the reign of III. Ahmed (1703-1730). In our paper, we try to define the style of Levnî two centuries later while interpreting the form of sultans' portraits, which were created by Nakkaş Osman in the artwork named Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemâilî'l-Osmâniyye for the first time and followed by other painters in years to come, and their way of practicing in Kebir Musavver Silsilenâme; and we will show how a traditional form is transformed into new one by consisting of zeitgeist within itself in Ottomans.

Key words: Sultans' portraits, Traditional Turkish Arts, Ottoman Painting Art, Miniature, Cosmology, Earth-sky, Curtain, Power Symbols, The Tulip Era, Nakkaş Osman, Levnî, Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemâilî'l-Osmâniyye, Kebir Musavver Silsilenâme

¹Bu makale 2015 tarihli "Nakkaş Osman ve Levnî'ye Ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açından Karşılaştırılması" başlıklı tezden güncellenerek kaleme alınmıştır.

²Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları, Sanatta Yeterlik Programı öğrencisi, zalihapecce@gmail.com,

16. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nun idari ve sosyokültürel açıdan gücünün doruk noktasına eriştiği bir dönemdir. Bu yüzyıla tekabül eden III. Murat döneminde Nakkaş Osman'ın *Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemâilî'l-Osmâniyye* adlı eser için yapmış olduğu portreler padişah portreciliğinde yepyeni bir dönemin başlangıcı olmuştur.

Şemâilnâme olarak da bilinen bu eserin (Atasoy, 1999, s. 215) III. Murat için ve Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa için hazırlandığı düşünülen iki önemli nüshası bulunmaktadır. III. Murat için yapılmış olan ilk nüsha Topkapı Sarayı Müzesi Yazma Eserler Kütüphanesi'nde (TSMK, H. 1563) olup eserlerdeki minyatürler Nakkaş Osman tarafından yapılmıştır. Bu ilk nüsha ile aynı yıllarda yapılmış olan Sadrazam Sokullu Mehmed Paşa'ya ait olan diğer nüsha ise İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi'ndedir (İÜK, T. 6087) ve minyatürlerinin Nakkaş Ali tarafından yapıldığı düşünülmektedir. *Şemâilnâme*'nin bunlardan başka Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde TSMK, H. 1562 ve TSMK, H. 1265 envanter numaralarına sahip iki ayrı nüshası daha bulunur. Bu nüshalardan 1562 envanter numaralı olan çok zarar görmüş, 1265 envanter numaralı olan nüshanın minyatürleri ise ehil olmayan nakkaşlar tarafından yapılmıştır (Renda, 1973, s. 456).

Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemâilî'l-Osmâniyye'nin tarihi tam olarak bilinmemektedir. Nakkaş Osman ve yardımcısı Ali tarafından resimlenen ilk iki nüshada Sokullu Mehmed Paşa'ya methiye içeren bir bölümün olmasından ötürü araştırmacılar bu iki nüshanın Sokullu Mehmed Paşa'nın öldürüldüğü Eylül 1579 tarihinden önce yapıldığını düşünürler (Çötelöğlu, 2012, s. 20).

Şehnâmecî Seyyid Lokman tarafından kaleme alınmış eserde Osman Gazi'den Sultan III. Murad'a kadar olan 12 Osmanlı padişahının görünüş ve özelliklerinin anlatıldığı bir metne Nakkaş Osman'a ait 12 adet tam sayfa halindeki padişah portreleri eşlik eder. Lokman "sebeb-i telif-i risale" alt başlığı altında eseri yazma sebebini "şehnâmecî ve ekibinin çalışması için son derece gerekli olan geçmiş sultanların hilyelerinin tespiti" olarak belirtir (Çağman, 2000, s. 165). Zira Fatih Sultan Mehmed'den önceki padişahların hiçbiri kendi portresini yaptırmamış olduğundan Sultan II. Mehmed'den önceki padişahların fizyonomileri yalnızca tarihi

metinlerde anlatıldığı kadarıyla bilinmekteydi (Çötelöğlu, 2012, s. 21).

Seyyid Lokman, *Şemâilnâme*'de, portrelerin yapım sürecinde, portresi yapılacak olan padişahların özelliklerini saptamak için Nakkaş Osman ile birlikte araştırma yaptıklarını bu süreçte bazı padişahların portrelerini bulduklarını, bazıları ise bulamadıklarını belirtir (Çağman, Tanındı, 1979, s. 60). Lokman ayrıca ilk padişahlara ait bulamadıkları portrelerin Frenk sanatçılarda olduğunu tespit ettiklerini, durumu Sokullu Mehmed Paşa'ya ileterek, bu portreleri onun yardımı ile Frenk sanatçılardan temin ettikleri bilgisini verir (Atasoy, 1972, s. 2; Çağman, Tanındı, 2012, s. 60).

Sokullu Mehmed Paşa bu talep üzerine Venedik Balyosu Niccoló Barbarigo'dan Venedik'te bulunan Osmanlı padişahlarının portrelerini istemiş; Barbarigo, bahsedilen portrelerden haberi olmadığını, Sokullu'nun aslına hiç de benzemeyen baskı örneklerini duymuş olabileceğini, bu örneklerin ise görülmeye değer olmadığını belirtmiştir (Çötelöğlu, 2012, s. 21). Bu cevaba rağmen Sokullu Mehmed Paşa isteğini yinelemiş, bunun üzerine Venedik'te bulunan padişah portreleri araştırılmış, ancak araştırma sonunda bulunan gravür ve baskı örnekler yetersiz görüldüğünden yeni bir padişah portre serisi hazırlanmasına karar verilmiştir (Çötelöğlu, 2012, s. 21). Arşivlerde bulunan yazışmalardan bu yeni hazırlanan portre serisinin 5 Eylül 1579 yılında, Donado kalyonuna yüklendiği anlaşılmaktadır (Çötelöğlu, 2012, s. 21). Bu portrelerin Venedik'ten getirildiği, karşılaştırılmalar yapıldıktan sonra da *Şemâilnâme*'nin tamamlandığı kabul edilir (Çötelöğlu, 2012, s. 21).

1579'da Donado kalyonuyla İstanbul'a getirildiği düşünülen padişah portrelerinin, Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonunda bulunan Venedikli ressam Paolo Veronese'ye veya atölyesine atfedilen yağlıboya portreler olduğu düşünülmektedir (Çötelöğlu, 2012, s. 20).

Lokman ve Nakkaş Osman elde ettikleri bu portreleri kendilerinde mevcut olan portrelerle karşılaştırıp bunların gerçeğe uygun olduklarını saptadıktan sonra mevcut portreleri, *Şemâilnâme* portreleri için örnek olarak kullandıklarını, çeşitli kaynakları inceleyip her padişahın elbisesi, görünüşü ve hallerini eski eserlerden tespit ettikten sonra eseri hazırlamaya başladıklarını belirtir (Anafarta, 1966, s. 11).

Şemâilnâme ile birlikte bir Osmanlı hanedan portre albümü olarak ilk kez ortaya çıkan silsilenâme, yeni bir tür olarak Osmanlı minyatür sanatına girmiş, bu silsilenâme geleneği daha sonraki dönemlerde de devam ettirilmiştir (Renda, 2002, s. 492). Nakkaş Osman'ın Şemâilnâme için yapmış olduğu portreler Osmanlı padişah portreciliğinin klâsik kalıplarını teşkil ederek bir padişah portre ikonografisi oluşturmuş, oluşan bu ikonografi daha sonra yapılan resimli tarih ve tek portre çalışmalarında korunarak devam ettirilmiştir. Nakkaş Osman'ın bu portre kalıpları iki yüzyıl kadar sonra Levnî tarafından yepyeni bir anlayışla yeniden yorumlanmıştır.

16. yüzyılın ardından 18. yüzyıl da padişah portreciliğinde bir başka değişim yaşanmıştır. 18. yüzyılın ilk yarısına tekabül eden Lâle Devri (1718-1730) Osmanlı İmparatorluğunda Avrupa ile yeni siyasi, ekonomik ve kültürel ilişkilerin oluşmaya başladığı ilk modernleşme (Batılılaşma) ve sivil reform döneminin başlangıcıdır (Renda, 2004, s. 5; Özcan, 2003, 82; Aktepe, 1989, s. 37; İrepoğlu, 2000, s. 378). Yaşamın tadını çıkarma arzusunun dayalı dünya görüşünün benimsendiği (İrepoğlu, 2000, s. 378), Sadrazam Nevşehirli İbrahim Paşa önderliğinde sıkça düzenlenen abartılı eğlencelerin, kültürel ve teknik yeniliklerin önüne geçtiği Lâle Devri'nde (İrepoğlu, 2003, s. 73), görkemli saraylar ve köşkler ile önemli bir eğlence ve gezinti yeri haline gelen Sâdâbâd, padişahın ve çevresinin sıkça vakit geçirdiği bir yere dönüşmüştür (Renda, 2004, s. 6; Özcan, 2003, 82; Aktepe, 1989, s. 37)

İmparatorluğun eski gücünü kaybedip, halkın ağır vergiler ile ekonomik açıdan belinin büküldüğü, işsizliğin arttığı, esnafın sıkıntıya düştüğü, yapılan askeri reformların yeniceşeriler arasında hoşnutsuzluk yarattığı, devlet mevkilerindeki görevlendirilmelerde adam kayırmacılığın yaşandığı bu süreçte, ordusunun başında sefere çıkan yüce hakan algısı, yerini gelenekleri zedeleyecek dereceye ve israfı varan eğlence düşkünlüğü ile halk, yeniceşeri ve ulema tarafından eleştirilere maruz kalan padişaha (Özcan, 2003, 83; İrepoğlu, 1999, s. 24; Atıl, 1999, s. 20, 21) devretmiştir.

Avrupa ile sosyal, kültürel, siyasi vb. her alanda etkileşimin arttığı (Renda, 2004, s. 5-6; İrepoğlu, 2000, s. 385) Lâle Devri'nde tüm bu etkileşimlerden minyatür sanatı ve padişah portreciliği de nasibini almıştır. İşte bu dönemde

Levnî'nin *Kebir Musavver Silsilenâme* (TSMK, A. 3109) için yapmış olduğu padişah portreleri bizce üzerlerinde bu değişimin izlerini taşırlar.

Kimi araştırmacılar *Kebir Musavver Silsilenâme*'deki Levnî'ye ait padişah portrelerinin onun erken dönem çalışmaları olduğunu, Levnî'nin II. Mustafa döneminde yapımına başladığı bu portreleri III. Ahmed döneminde tamamlamış olduğunu belirtirler (İrepoğlu, 1999, s. 78).

Kebir Musavver Silsilenâme, içerisinde yer alan portrelerin metne sadık kalınmayarak hazırlanmış olduğu ilk silsilenâme örneğidir (İrepoğlu, 2000, s. 380). Eserde padişahlara ait bilgilerin bulunduğu metin, III. Selim döneminde, şair Münib tarafından yazılarak esere sonradan eklenmiş olduğundan Levnî portrelerini elde mevcut bir metin olmaksızın resmetmek zorunda kalmıştır (İrepoğlu, 2003, s. 75).

Osmanlı padişah portreciliğinde bir dönüm noktası oluşturan bu portre serisi, silsilenâme olarak tanımlanmasına karşın, alışılmış silsilenâmelere olduğu gibi Hz. Âdem ve Hz. Havva'dan başlamak yerine Osman Gazi'den başlar.

Osman Gazi'den Sultan IV. Mustafa'ya kadar 29 padişahın portresinin yer aldığı eserde, Osman Gazi'den III. Ahmed'e kadar 23 padişah portresi Levnî tarafından yapılmıştır. Levnî'ye ait bu 23 portrede, boy portre şeklinde betimlenmiş olan padişahlar, Osmanlı Sarayı'nın 18. yüzyıl başındaki sanat anlayışı ve beğenisini sergiler.

Levnî'ye ait bu 23 portreye ek olarak esere, 18. yüzyıl boyunca Rafael ve onun ekolünü devam ettiren sanatçılar tarafından sırası ile Sultan I. Mahmud, Sultan III. Osman, Sultan III. Mustafa, Sultan I. Abdülhamid ve 19. yüzyılda da Konstantin Kapıdağlı tarafından Sultan III Selim ve Sultan IV. Mustafa portreleri eklenmiştir (Renda, 1996, s. 144).

Levnî, *Kebir Musavver Silsilenâme* için yapmış olduğu padişah portrelerinde Nakkaş Osman'ın geleneksel kalıplarına bağlı kalmakla birlikte geleneksel kalıpları dönemin Batı etkisi ile harmanlayarak Osmanlı padişah portreciliğinde yepyeni bir portre kalıbının oluşmasını sağlamıştır. Levnî'nin hazırlamış olduğu bu yeni portre kalıbı da Nakkaş Osman'ın portre kalıbı gibi kendinden sonraki döneme örnek teşkil etmiştir. Bundan sonra yapılan padişah portre ça-



Osman Gazi



Orhan Gazi



Murad Hüdavendigâr



Yıldırım Beyazıt



Celebi Sultan Mehmed



Sultan II. Murad



Fatih Sultan Mehmed



II. Beyazıt



Yavuz Sultan Selim



Kanuni Sultan Süleyman



Sultan II. Selim



Sultan III. Murad

ışmalarında Levnî'nin bu yeni portre kalıbı kullanılma-ya başlanmıştır. Levnî'nin oluşturmuş olduğu bu yeni kalıplar Osmanlı padişah portreciliğinde, minyatürden Avrupa tarzı yağlı boya tablolarla geçişte bir ara dönemi teşkil etmiştir.

Nakkaş Osman ve Levnî'ye ait padişah portrelerini içeren bu iki yazma ile ilgili verilen bilgilerin ardından Levnî'nin Nakkaş Osman kalıplarına getirmiş olduğu yenilikleri anlayabilmek için her iki eserde yer alan padişah portrelerini mekân olgusu ve figür anlayışı açısından incelemek, yerinde bir hareket olacaktır.

Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemâilî'l-Osmâniyye'de Yer Alan Padişah Portreleri

Nakkaş Osman'ın *Şemâilnâme* minyatürlerini mekân açısından irdelediğimizde padişahların kemerli bir nişin altında oturdukları görülür (bkz. Görsel 1). Osman, bu mekân kurgusunu daha geniş açıdan başka minyatürlerinde de defaten kullanmıştır. Onun *Hünernâme I* için yapmış olduğu minyatürlere baktığımızda (bkz. Görsel 2) *Kıyafetü'l-İnsaniyye fi Şemâilî'l-Osmâniyye*'de padişahın içerisinde resmedildiği kemerli nişin, tahta denk düşen yerden yüksekçe bir mekân olduğu net bir şekilde görülür.

Bu mekân kurgusunda en dikkat çeken unsur kemer elemanıdır. Tüm seri boyunca padişahlar, bir kemer altında, Doğu kültürüne özgü bir biçimde oturarak resmedilmişlerdir. Padişahların bu şekilde kemer altında resmedilişleri bilinçli bir tercih olmalıdır. Zira pek çok kültürde peygamberler, azizler, manevi önderler ve hükümdarlar dünyevi ve uhrevi liderliklerine vurgu yapılcasına genellikle böylesi bir kemer altında resmedilmişlerdir (bkz. Görsel 3, Görsel 4, Görsel 5, Görsel 6). Bu durum bizleri “kemer” unsurunun sembolik manasını düşünmeye yönlendirir.

Kemer ve kubbe gerek Batı kültüründe gerekse İslamiyet öncesi ve sonrası Türk kültüründe göğü, manevi âlemi, merkezi sembolize eder (Bruckhardt, 2017, s. 45, 104; Çaycı, 2017, 65, 200, 203, 207). Bu bağlamda kimi kaynaklarda, kemer elemanının gökselliğin yeryüzündeki yansıması olarak görüldüğü belirtilmektedir (Ögel,

Görsel 2
Bağdat'tan bir aslancının getirdiği aslanın, Osman Gazi'nin çizmesini yalaması, Nakkaş Osman, 1584-85, Hünernâme I, TSMK, H. 1523, y. 57b. Kaynak:Rado, 1969, s.1.



Görsel 3
İmparator Teodora ve heyeti, 547 öncesi, San Vitale Klisesi mozaïği, Ravenna. Kaynak: Grabar, 1953, s. 63.



Görsel 4
İncil yazarı Markos, Ada İncili, 8. Yüzyıl, Karolenj devri. Kaynak:Cetto, 1950, Levha 2.



2014, c. 2, s. 203; Bektaş, Akkaya, 1990, s. 63, 85). Bu benzeşim bugün de sıkça kullandığımız gök kubbe kavramını doğurmuştur.

Gök unsurunun olduğu bir yerde çoğunlukla bir yer unsurunun varlığına rastlanır. Zira gök yerin, yer ise göğün tamamlayıcısı olan iki unsurdur. Yer ve gök birlikteliği tıpkı kubbe kavramında olduğu gibi gerek Batı gerekse İslamiyet öncesi ve sonrası Türk kültüründe ve dahi İslâm inancında kendine yer bulmuştur (Ögel, 2014, c. 2, s. 187, 188). Bu doğrultuda Türk kozmolojisinde evrenin yer ve gökten müteşekkil olduğu (Ögel, 2014, c. 2, s. 187, 188) ve bu iki unsurun bölünmez bir bütün olduğu kabul edilmiştir (Ögel, 2014, c. 2, s. 187, 188). Kuran-ı Kerim'de "Göklerle yer bitişik bir halde iken, Yüce Allah onları birbirinden ayırdı"³ ve "Yeri bir karargâh, göğü bir bina (kubbe) yaptı"⁴ âyetleri de bahsi geçen yer-gök birlikteliğinin ve dahi kubbe-gök benzeşiminin İslâm inancındaki varlığını gözler önüne serer.

Yer-gök ikilisinin sultan ve iktidar kavramı ile de bir bağlantısı bulunur. Zira Türklerde Tanrı'nın izni ile tahta çıkan sultanın, yerin ve göğün arasında konumlandığına ve onun bulunduğu bu konumda göğü temsil eden Tanrı ve yeri temsil eden Yer-Su ruhlarının desteğini aldığına ve bu suretle güçlendiğine inanılmakta idi (Ögel, 2016, s. 31, 36, 94, 225; Taş, 2011, s. 202, 231). Gök ve yer birlikte hakanın gücünü artırarak onun başarıya ulaşmasını sağlamakta idi (Ögel, 2014, c. 1, s. 307). Bu inanış Türklerde İslamiyet sonrasında da kısmen devam ettirilmiştir.

Sultanın yer ve gök arasında, bu ikisinin desteği ile iktidarını sürdürüşü, Osmanlılarda padişahın siyasi ve ruhani iktidarı kendi bünyesinde birleştirmiş olması (Turan, 2017, s. 227, 228) şeklinde vücut bulur. Zira sultanın iktidarının göksel ve dünyevi kökenlerine işaret eden sultan-halife unvanı ikili iktidarın ifadesi (Turan, 2017, s. 228) olarak sultanın yer ve gök arasındaki konumuna, bu ikisinin desteği ile iktidarda bulunuyor olduğuna işaret eder.

Öyleyse padişah bu ikili iktidarın sahibi olarak bünyesinde yeri ve göğü barındıran bir imge, yerin ve göğün tam ortasında konumlanan, bu ikisini birleştiren bir unsur-

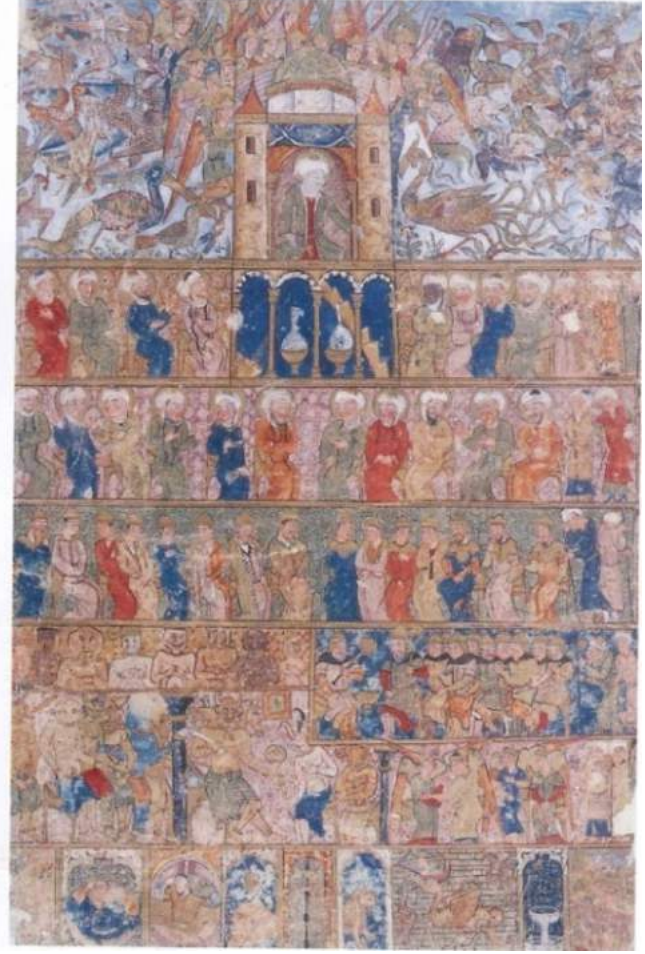
3 Bkz. Enbiya Suresi, 30. ayet.

4 Bkz. Mü'min Suresi, 64. ayet.



Görsel 5
Rucellai Madonna,
13. yüzyıl, Duccio di
Buoninsegna. Kaynak:
Lenzini ve Micheletti,
1972, s.9.

Görsel 5
Rucellai Madonna,
13. yüzyıl, Duccio di
Buoninsegna. Kaynak:
Lenzini ve Micheletti,
1972, s.9.



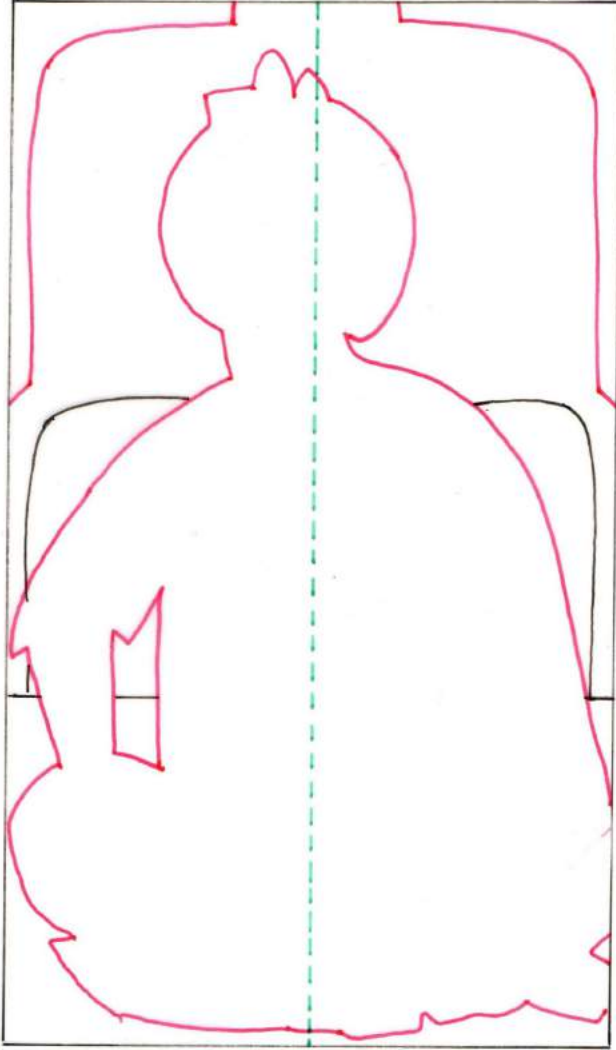
dur. Nakkaş Osman'ın bahsini etmiş olduğumuz padişah portrelerinde de bu düalizmin görsel tezahürünü görmek mümkündür. Bu portre kalıbında padişahın tam ortasında konumlandığı, onu çepeçevre saran mekânın inşasında kullanılan kemer ve padişahın üzerinde oturduğu zeminin (taht) birlikteliği, bahsini etmiş olduğumuz yer-gök ikilisine denk düşerek, sultanın bu ikisi arasındaki konumuna, bünyesinde yeri ve göğü barındıran bir imge oluşuna, onun yersel ve göksel makamına, dünyevi ve uhrevi hayatın kesiştiği ideal düzene ve nizam-ı âleme atıf yaparak bir düalizm oluşturur. Sultanın mekânın tam ortasından geçen dikey aksın hemen üzerinde, merkezde dikey olarak konumlanışı da yer ve gök birlikteliği üzerinden yol alan bir anlam katmanı içerir (bkz. Çizim 1).

Zira yerin ve göğün tam ortasında konumlanmış olan padişah imgesi, Türk kültüründe rastladığımız yeri ve göğü

birleştiren gök direğine, Kutup Yıldızı'na, hayat ağacına ve merkez kavramlarına atıf yaparak sultanın bu iki unsuru birleştiren bir merkez, bir gök direği, bir Kutup Yıldızı oluşuna işaret eder. Bu benzeşim İslam kültüründe de kendine yer bulmuş, bu minvalde Hz. Muhammed kimi kaynaklarda göğün direği olarak nitelendirilmiştir (Ögel, 2014, c. 2, s. 213).

Orhun Yazıtları'nda gök ile yer yaratıldığında, ikisi arasında insanoğlunun yaratıldığı ve insanoğlunun üzerine de Türk hakanlarının kağan olarak oturduğu belirtilmektedir (Ögel, 2016, s. 31, 36). Halkın üzerine hakan olarak oturmak, hakan ile halk arasında, yüce devlet ile millet arasında, dikey bir yükseklik ve mesafe anlayışını doğurur (Ögel, 2016, s. 94). Bu durum evren katları arasında kağan merkezli bir iletişim olduğunu göstermektedir (Taş, 2011, s. 231).

Çizim 1



Yine Türk kozmolojisinde Türk yurdunun ve dahi Türk hükümdarının evrenin merkezinde (Taş, 2011, s. 151; Bayat, 2015, s. 46), ruh âlemi ile madde âlemini, gök kubbe ile yer yüzünü birleştiren bir kutlu kapı, göğün kapısı olarak görülmekte olan “Altun” ya da “Temur Kazık” denilen Kutup Yıldızı’nın tam altında bulunduğu inanimakta idi (Ögel, 2014, c. 1, s. 214; Gültepe, 2017, s. 446; Taş, 2011, s. 159)

Tüm bu bilgiler eşliğinde düşünüldüğünde *Şemâilnâme* minyatürlerinde padişah figürünün kompozisyonun merkezindeki dikey konumu bizce kendisi ile tebaası arasında tesis edilen dikey mesafeye, yer ve gök arasında bir gök direği, bir Kutup Yıldızı olarak konumlanışına vurgu yapar. Dünyevi ve uhrevi liderlik vasfı ile aynı zamanda bir merkez olan padişah, oturduğu bu merkezi konumda yer ve gök

âlemini birleştirerek nizam-ı âlemi sağlayan bir gök direği hükmündedir. Bize göre Nakkaş Osman, inşa ettiği bu kurgu ile yerin ve göğün yüce hükümdarı kelamını görsel dile aktarmayı murat etmiş olabilir.

Bu seride mekânın nişli bir kemer olması da yer ve gök birlikteliğini yineleyen unsurlardan biridir. Bilindiği üzere camilerde, kible yönündeki duvar üzerinde bulunan mihrap da kemerli bir niştir. Bu kemerli niş, belli bir yöne doğru (Kâbe), maddi (bedenen) ve manevi (ruhen) bir yönelişin gerçekleştiği yer (makam) olup, namaz esnasında mihraba geçen imam, bu mekânda fiziki olarak cemaatin önüne geçmek sureti ile tüm topluluğa namaz kıldırarak bir liderlik görevini icra eder.

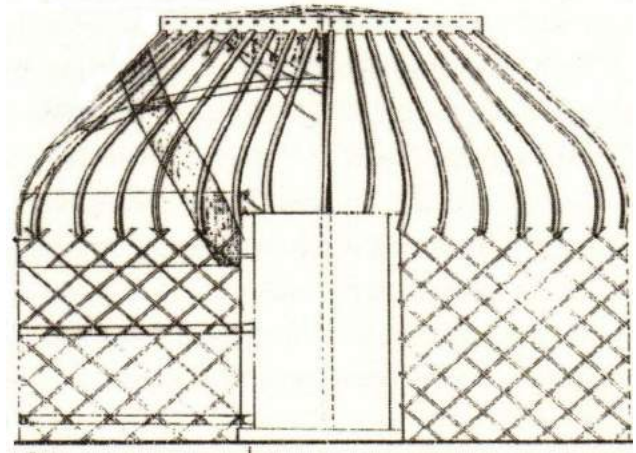
İşte tıpkı bunun gibi Nakkaş Osman’ın minyatürlerinde de padişah bulunduğu nişli mekânda tebaasına gerek dünyevi gerekse manevi liderlik yaparak onları hakikate yönelten bir lider vasfına sahiptir. Bu minyatürlerde padişah, adeta yerin ve göğün bir araya getirildiği ideal bir düzenin kusursuz hükümdarı olarak örgütlenmiştir.

Nakkaş Osman’ın portrelerinde kullanmış olduğu kemerlerle ilgili bir başka ilginç durum ise padişahın içerisinde oturduğu mekânın çatısını teşkil eden bu kemerlerin sultanın içinde oturduğu mekânı şekil itibari ile bir “yurt tipi”⁵ Türkmen çadırına dönüştürmüş olmasıdır (bkz. Görsel 7; bkz. Çizim 1). Yurt tipi çadırın Türklere kozmik manası göz önünde bulundurulduğunda bizce bu kurgu kompozisyonun genelinde hâkim olan yer ve gök birlikteliğini desteklemek amacı ile nakkaş tarafından bilinçli olarak tesis edilmiştir.

Çadır ve dahi yurt tipi çadır Türklere yer ve gökten oluşan, bu ikisini birbirine eklemleyen evren kozmolojisinin küçük bir modelini oluşturur (Arslan, 2014, s. 29). Çadırın üst kısmı (tavan) göğü sembolize ederken bu kısımdaki dışarıya açılan açıklık ise göğe açılan kapıyı, yeri ve göğü birleştiren gök direğini (kutup yıldızı) sembolize eder (Ögel, 2014, c. 1, s. 219). Çadırın direği de gökle yer arasına atılmış bir eksen olup yine yeri ve göğü birleştiren gök direğini,

⁵ “yurt tipi” Türkmen çadırı, genel olarak Türk topluluklarının birçoğunda görülen bir çadır tipi olup bu yapı muhtemelen Hun devrinden beri aynı şekilde devam ettiğini belirtir. Bkz. Çoruhlu, 2011, s. 121.

Görsel 7
Yurt tipi Türkmen
çadırı. Kaynak: Çoruhlu,
2011, s. 121.



Altun” ya da “Temur Kazık” denilen Kutup Yıldızı’nı sembolize eder (Bayat, 2015, 283, 290, 291). Çadırın ortası ise dünyanın göbeğini sembolize eder (Bayat, 2015, s. 43). Tüm bu bilgilere ek olarak Türk hakanının yurdunun, otağlarını kurup oturdukları yerin de dünyanın merkezi olarak kabul edildiği bilgisini vermek mevcut kalıbı doğru okuyabilmek için oldukça gereklidir (Ögel, 2014,c. 2, s. 319).

Dikkat edilecek olursa bu minyatürlerde padişahlar kemer açıklığının altına denk gelecek şekilde yerleştirilmiştir (bkz. Çizim 1). Padişahın mekân içindeki bu konumu oldukça manidardır ve bize göre bilinçli bir tercihtir. Verilen bilgiler eşliğinde mevcut kalıbı bir kez daha okuduğumuzda evrenin merkezinde (çadır) yer alan padişahın tam da gök kapısının altına denk gelecek şekilde konumlanarak yeri ve göğü birleştiren bir direk olarak imgelendiği görülür. Kısaca Nakkaş Osman’ın bu kalıbında padişah yeri ve göğü birleştiren direk, yüce hükümdar, siyasi ve ruhani lider, nizam-ı âlem direği olarak resmedilmiştir.

Gökte yer alan tanrının yeryüzündeki temsilcisi olan Türk hükümdarının, tüm Türk milletini kendi kubbesi olan otağının altında toplamayı amaçlamış (Arslan, 2014, s. 29) olması da hükümdarın yer ve gök arasında, nizamı tesis eden bir direk olduğuna dair tespitimizi destekler mahiyettedir.

Türklerde çadır evren kozmolojisi ile bağlantılı bir unsur olduğu gibi aynı zamanda Türkün yurdunu sembolize eder (Ögel, 2016, s. 113, 163). Ve bilindiği üzere Türklerde Türk yurdunun evrenin merkezinde olduğuna inanılır (Taş, 2011, s. 72, 159). Bu durumda mevcut padişah portre kâğıtlarında padişahın yurt tipi çadırı anımsatan bir mekân içerisinde resmedilmesi, onun evrenin merkezinde yer alan Türk yurdundaki konumuna da atıf yapar. Bize göre bu mekânsal kurgu ayrıca dolaylı yoldan hanedanın Türk soyuna mensup olduğunun da altını çizer.

Göktürklerde ölen alpin bir kubbe altına taşınması gelenektir. Bu gelenek Türklerde, Osmanlı döneminde ve hatta günümüzde bazı bölgelerde kısmen devam ettirilmiştir, ölen kişilerin cenazeleri bir çadır içinde bekletilmiştir (Çoruhlu, 2011, s. 205). Kubbe, çadır ve ölüm üzerinden ilerleyen bu anlam Budist Uygur mimarisinde görülen stupaların ilhamını “yurt tipi” çadırdan almış olduğu görüşü ile de örtüşür (Çoruhlu, 2011, s. 205). Yurt tipi çadırın, stupa ve

kurganların, Türk İslâm mimarisindeki mezar anıtlarının temelini oluşturması, Türklerin öncesinde bu stupaların, bir dini şahsın kemiklerini veya eşyalarını koruyan, kubbeli bir yapıdan ibaret iken Türklerle birlikte bu yapının, naaşın yatırıldığı kubbeli yurt tipi çadır şeklini alarak mezar anıtı kimliğine bürünmesi yine aynı anlamsal çerçevede okunabilecek bilgilerdir (Çoruhlu, 2011, s. 273).

Bizce Nakkaş Osman’ın bu kalıplarında padişahların, yurt tipi çadırı anımsatan bir mekân içinde resmedilmeleri Türklerdeki bahsi edilen geleneği devam ettirir ve bu minvalde bu gelenek üzerinden bir kez daha okunabilme şansını verir.

Nakkaş Osman’ın bu portrelerinde, mekânın kurgusunda kullanılan her bir unsur yer-gök birlikteliğine defaten vurgu yapar. Nitekim padişahların üst arka fonunda kullanılan mavi renk, gerek renk sembolizmi açısından taşıdığı anlam; gerekse kompozisyon içerisinde kullanılmış olduğu yer itibari ile bu çerçevede değerlendirilmesi gereken bir unsurdur. Mavi renk Türklerde göğü, uhrevi olanı sembolize eder (Genç, 2009, s. 28). Dikkat edecek olursak bu rengin minyatür içerisinde kullanıldığı yer de mekânın kurgusunda da göğe denk gelir. Öyle ise tüm bu bilgiler eşliğinde arka fonda görülen mavi rengin kompozisyonda bir gök unsuru olarak yer aldığını söylemek doğru bir tespit olacaktır.

Bu mavi fonun hemen altında yer alan padişahın üzerinde oturmuş olduğu halı ise yere dair bir unsurdur. Bu halı, hemen üstünde yer alan mavi zemin ile birlikte kompozisyonda defaten tekrarlanan yer gök birlikteliğini yineler.

Osman'ın bu portrelerinde dikkati çeken bir diğer nokta, eserde yer alan 12 adet minyatürün yapımında tekrarlayan bir kalıp kullanılmasıdır. Bu tekrar, mekânın tüm minyatürlerde aynı şekilde kurgulanmış olması, padişahların mekân içerisine benzer şekilde yerleştirilerek hemen hemen aynı pozisyonda oturmaları ve arka zeminde tekrarlanan geometrik desenler ile yinelenir. Bu şekildeki bir tertip ile kesintisiz bir hanedan zinciri oluşturan Osman, yapmış olduğu bu zincirde, yinelenen tekrarlar ile bir ritim ve süreklilik duygusu oluşturmayı başarır. Bu süreklilik olgusu ise Osmanlı hanedan zincirindeki sürekliliğe vurgu yaparak hanedanın gücünü vurgular bir mahiyet taşır.

Şemâilnâme minyatürlerinde gerek mekânda gerekse kıyafetlerde görülen yoğun klasik tezyini anlayış mevcut minyatürü saraya yaraşır bir ağırlık kazandırarak bizce iktidarın gücüne vurgu yapar.

Belli kalıplara bağlı, yalın, düzlemsel ve şematik tasvir anlayışı, Platon'un 'idea'lar öğretisindeki fenomenin arkasında idea'nın yani hakikatin olduğu inancına dayanır (Beksaç, Akkaya, 1990, s. 35). Bu anlayışta ikona, maddi ve ruhani olanı temsil ederek bir düalizm oluşturur (Beksaç, Akkaya, 1990, s. 36). Öyleyse bu ikonik yüz, Platon'un 'idea'lar öğretisinde olduğu gibi görünenin arkasında var olan ideayı, hakikati saklayan bir perde olarak kullanılmıştır. Böylece ikonik yüz, maddi ve ruhani olan arasında perde oluşturarak bir düalizm gerçekleştirir, onunla biz arasında mesafe koyar, onu ulaşılmaz kılarak yüceltir.

Bu yalın ve şematik anlayış ağırbaşlı ve güçlü bir etki oluşturarak erkin gücünü pekiştirir. Sanatçının kendi bakış ve yorumunu sıfırlayarak, mevcut sade ve yalın kalıpları kullanması, onun kendi bakışlarını körleştirip, mevcut olan erkin bakışına ve gücüne boyun eğdiğinin göstergesidir. Bu noktada sanatçı, sanatı belli bir ideolojinin propaganda aracı olarak icra eder.

Nakkaş Osman'ın, ifadesiz, sade ve yalın bir anlatımla yapmış olduğu bu ikonik yüzler, tıpkı kökenini Platon'un 'idealar' öğretisinden alan görünenin ardındaki hakikati saklayan bir perdeyi çağrıştırmaktadır. Bu perde padişaha duyulan hürmet ve saygının bir göstergesi olup, o ve biz arasında mesafe koyarak padişahı ulaşılmaz kılmak sureti ile onu yüceltir.

Nitekim İslâm minyatürlerinde Hz Muhammed'in tasvirine, bu saygı ve hürmet gereği pek de hoş bakılmamış, O'nu perdenin arkasında saklanan ve bizim göremeyeceğimiz bir hakikat olarak resmetmeyi tercih etmişlerdir.

Mevcut minyatürlerde padişahların sahip olduğu ifadesiz, ikonik yüz padişahın bir halife olarak manevi liderliğini ve bir cihan hükümdarı olarak dünyevi liderliğini (tahtını) birbirine dikişleyerek yine bir düalizm oluşturur. Bu ifadesiz ikonik yüz, bir perde görevi görerek iktidarının kaynağını Tanrı'dan aldığına inanılan padişahı (Kafesoğlu, 2017, s. 239;Merçil, 2007, s. 1), insani olandan, eksik ve kusurlu olandan uzak tutarak onu kutsar, yüceltir ve ulaşılmaz kılar.

Kebir Musavver Silsilenâme

Kebir Musavver Silsilenâme minyatürlerine geçtiğimizde bambaşka bir kurgu ile karşılaşırız (bkz. Görsel 8). Levnî yapmış olduğu bu minyatürlerde kısmen Nakkaş Osman'ın kalıplarını izlemiş olsa da bambaşka bir nefes ile padişah portre geleneğine yepyeni bir yorum katmıştır. Bu yeni soluk kendisini öncelikli olarak mekânın boşluğunda hissettirir.

Minyatürlerin üst arka fonu için kullanılan zerefşanlı zemin serinin genelinde görülen boşluk hissini oluşmasındaki ana etkenlerden biridir. Arka plan kimi zaman sade bir zerefşanlı geçiştirilirken; kimi zamansa bu zerefşanlı zemine, nakkaşın kendi yorumunu katarak tasarladığı serbest fırça tekniği ile uygulanmış iri motifler eşlik eder.

Minyatürlerde mekânın alt kısmı ise Nakkaş Osman'ın portre serisindeki gibi padişahın üzerinde oturduğu zemini oluşturur. Zeminde kullanılan motifler üst arka fondaki zerefşanlı zemin üzerine uygulanan desenler gibi klâsik formların Levnî tarafından sadeleştirip yeniden yorumlanmasıyla elde edilmişlerdir. Bu kısımda, gonca, hançer yaprak gibi nebati motiflerin yanında, geometrik desenler, bulut motifi ve şemse formları da kullanılmıştır.

Levnî'nin portre serisinde dikkati çeken en büyük unsur padişahların içerisinde bulunduğu mekânın izleyiciye verdiği boşluk hissidir. Mekânın üst kısmındaki zerefşanlı alanın tüm kompozisyonda geniş bir yer kaplaması, alt zeminde benimsenen sade tezyini anlayış ile birlikte bahsi edilen

Görsel 8

Osman Gazi, II. Murad, II. Bayezid, Yavuz Sultan Selim, IV. Mehmed, III. Ahmet, Kebir Musavver Silsilename, TSMK, A. 3109. Kaynak: 402, 404, 407, 410

boşluk hissiyatını oluşturur. Bu sebeptendir ki Nakkaş Osman'ın portrelerinde görülen klasik tezyini anlayışın mekâna kattığı ağırbaşlılık, süreklilik ve doluluk hissi Levni'nin portrelerinde görülmez. Onun portrelerinde padişahlar adeta alelade, boş bir oda içerisine yerleştirilmiş gibidirler.

Levni'nin portrelerinde mekânın kurgusunda değinilmesi gereken bir başka nokta ise Nakkaş Osman'ın padişah portrelerinde mekânda görülen tekrarların Levni'nin padişah portrelerinde bulunmayışıdır. Nitekim Levni'nin padişah portrelerinde tasarlanan mekânların, padişahın arka kısmına denk gelen zerefşanlı üst zemininin, kimi zaman üzerinde herhangi bir motif olmaksızın, kimi zaman üzerinde altın ile yapılmış basit iri formlar ile kimi zaman ise yarı açık ya da kapalı perdeler yerleştirilmek sureti ile resmedilmiş olması serinin içerisindeki süreklilik hissini yer yer bozar. Serinin Levni tarafından resmedilmiş son padişahı olan III. Ahmed portresinde üst zemininde görülen geometrik tezyinat ile bu mevcut durum pekiştirilir. Görüldüğü üzere Nakkaş Osman'ın tekrarlayan kalıbının oluşturduğu ritim ve süreklilik duygusunun, hanedanının gücüne yapmış olduğu vurgu bu portre serisinde görülmez.

Bu portrelerde arka fonda kimi zaman kapalı kimi zaman ise yarı açık şeklide resmedilmiş perdeler görülür. Bilindiği üzere Levni bahsi geçen portre serisini Lâle Devri'nde resmetmiştir. İmparatorluğun eski gücünü yitirmeye başladığı bu dönemde padişah artık katıldığı seferlerle değil tertip ettiği eğlenceler ile anılır olmaya başlamış, sefere çıkan büyük komutan imgesi yerini zamanının büyük çoğunluğunu sarayda geçiren bir padişaha bırakmış, buna paralel olarak da padişahın halk önündeki eski itibar ve saygınlığı zedelenmiştir (Özcan, 2003, 83; İrepoğlu, 1999, s. 24; Atıl, 1999, s. 20, 21). Avrupa ile etkileşimin oldukça artmış olduğu bu dönemde bu etkileşimin sonucu olarak bir kitap sanatı olan minyatür sanatı yavaş yavaş yerini yerli ve yabancı sanatçılar tarafından duvara asılmak üzere yapılan yağlı boya tablolara bırakmaya başlamıştır.

Lâle Devri resimlerinde Osmanlı padişahları tıpkı o dönemde Avrupalı hükümdarların resmedildiği şekilde bir perde önünde resmedilmeye başlanmıştır (bkz. Görsel 9, Görsel 10) Bilindiği üzere perde Rönesans öncesi Batı sanatında sıkça kullanılmıştır. Rönesans öncesi dönemde Avrupa resimleri içerisindeki perde göz zevkini tatmin eden



boşluk doldurucu bir öge olmaktan öte içerisinde düalizmi barındıran bir unsurdu ve adeta öteki âlem ile bu dünya arasında asılı duran bir geçiş kapısı görevini görmekte idi. Perdenin bu kullanımında perdenin arkası ruhani âlemi, ön tarafı ise maddeler âlemi olan bu dünyayı ifade etmekte idi⁶.

Perde ve hükümdar ikilisinin bir arada kullanımı hükümdarın Tanrının yeryüzündeki temsilcisi olarak görüldüğü Bizans, Karolenj ve Otto dönemi resimlerinde sıkça görülmektedir (bkz. Görsel 3, Görsel 11, Görsel 12, Görsel 13). Bu resimlerde perde, hükümdarın tahtının tam arkasında açık ya da kapalı bir şekilde yer almıştır. Bu kompozisyonlarda hükümdar, öte âlemden bu dünyaya gelip yeryüzü ve gökyüzünün tahtına oturmuş bir şahsiyet olarak vurgulanır.

⁶ Perdenin ön görülen bu ikincil anlamı için bkz. Dixon, 2013, s. 121; Bektaş ve Akkaya, 1990, s. 71.

Oysa aklın mutlak yol gösterici olarak ön plana çıktığı Rönesans ile birlikte, maddenin görünenin ötesinde bir anlamının olmadığı fikri kabul görmüş, bu ise maddeler âlemi ve öte âlem düalizmini yok etmiştir. Bu dönemde Avrupa resimlerinde yer alan perde, üzerinde ışık ve gölgenin yer aldığı üç boyutlu bir unsur haline getirilerek, ruhanilik ve maddesellik anlamını bir arada içeren düalizmden uzak, dekoratif bir öğe olarak kullanılmıştır (bkz. Görsel 9).

Avrupa ile her alanda olduğu gibi sanatsal alanda da etkileşimin yoğunlaştığı bir dönemde Levnî'nin yapmış olduğu bu portrelerde arka planda görülen perdelerin varlığı Rönesans sonrası Avrupa resminde dekoratif amaçlı kullanılan perdeleri anımsatırlar. Levnî yapmış olduğu bu perdeleri ışık gölge kullanarak üç boyutlu hale getirmiş ve bu şekilde onu elle tutulan bu dünyaya, maddeler âlemine ait dekoratif bir öğeye dönüştürmüştür.

Levnî yapmış olduğu bu perdelerde, perdeyi boyutlandırarak padişahın o dönemki konumuna da bir gönderme yapıyor olabilir düşüncesini taşımaktayız. Zira onun portrelerinde Nakkaş Osman'ın portrelerinde görülen padişahı yüceltici bir görsel dil yoktur.

O, bu portrelerde Nakkaş Osman'ın aksine yüzlerine ifade vererek karakterize ettiği padişahları gerçekçi betimleme anlayışı çerçevesinde koyu ten rengi, yaşlı yüzleri ile birlikte resmederek, tüm insanlığı ile perdenin önüne çıkarır. Bizce ifadeli portre ve üç boyutlu perdenin birlikte kullanımı anlamca bir birliktelik oluşturur. Perdenin bu üç boyutlu varlığı, bize göre perdenin maddeler âlemi ve semavi âlemi birbirinden ayıran manevi bir geçiş kapısı olarak anlamlandırıldığı kullanım biçimini yok sayan⁷ bir yerden soluk alır.

Bilindiği üzere Osmanlılarda dâhil tüm Türklerde hükümdar, yönetme ve hükümdarlık hakkının kendisine Tanrı tarafından verildiği (Kafesoğlu, 2017, s. 239; Merçil, 2007, s. 1; Ögel, 2016, s. 224; Turan, 2017, s. 233; Niyazi, 2017, s. 53, 60, 68, 130), Tanrı'nın desteği, izni ve rızası ile tahta oturan (Niyazi, 2017, s. 36; Ögel, 2016, *Türklerde*, s. 224; Kafesoğlu, 2017, s. 240; Faroqhi, 2011, s. 3), Tanrı adına saltanat süren

7 Bu noktada perdenin yokluğu meselesi, Bizans ve Orta Çağ Avrupa resmindeki hükümdar ve perde ikilemi çerçevesinde okunmalıdır. Zira Bizans'tan Rönesans'a kadar hükümdarın bir perde eşliğinde resmedilmesi onun manevi gücüne dolayısıyla ona duyulan saygı ve hümete denk düşer.



Görsel 9
John Foster, The Nelson-Atkins Museum of Art, 1790-91, Kansas City, Missouri. Kaynak: Barratt ve Milles, 2004, s. 84



Görsel 10
Sultan Abdülmecid, tuval üzerine yağlı boya, Rupen Manas, 1850 civarı, TSM, 17/118. Kaynak: Bağcı, Çağman, Renda ve Tanındı, 2012, s. 293.

Görsel 11

Alexious Apokaukos,
Hippokrates
Yazması'nın bir kopyası
olan yazma,son devir
Bizans minyatür örneği.
Kaynak: Beksaç ve
Akkaya, 1990, Resim 50.



Görsel 11

İki asker ve iki din
adamı arasında tahtta
oturan imparator Otto
III, Otto III İncili, 10.
Yüzyıl sonu, Otto devri.
Kaynak: Beksaç ve
Akkaya, 1990,Resim 80.



Görsel 11

Rucellai Madonna,
Duccio di Buoninsegna.
13. yüzyıl, gotik sanatı.
Kaynak: Lenzini ve
Micheletti,1972, s. 8.

(Merçil, 2007, s. 1), Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi ve gölgesi (Niyazi, 2017, s. 47; Arslan, 2014, s. 29; Merçil, 2007, s. 3, 4, 5; Turan, 2017, s. 227) olarak görülen bir şahsiyettir. Arkasında ilahi gücün varlığı bulunan sultan sahip olduğu bu vasıflarla halkın gözünde saygın ve hürmetli bir yere sahiptir. Bize göre bu minyatürlerdeki üç boyutlu perdenin varlığı, iktidarının kaynağını Tanrı'dan alan yüce Türk hükümdar imgesinin yerini Levni'de insani nitelikleri ile ön plana çıkarılmış padişaha devrettiğine işaret eder.

Perde, İslâm kültüründe, dış dünyadan sakınıp gizlediğimiz en değerli mahremimizi, yabancı gözlerden korumak ve gizlemek amacıyla, dış dünya ile kendi dünyamız arasına gerdiğimiz bir örtüdür. Perdenin arkası bizim mahremimizdir. Nitekim Levni, portrelerde kullandığı bu perde ile aslında onu aralamıştır.

Levni'nin yapmış olduğu yeniliklerden biri portrelerinde kullandığı ifadeli yüzlerdir. Oysa padişahın adının, katılmış olduğu seferlerle anıldığı, imparatorluk topraklarının en geniş yüz ölçüme ulaşarak, gücünün doruk noktasına ulaştığı bir döneme rast gelen Nakkaş Osman portrelerinde, padişahlar kendilerinin erişilmezliğine, kusursuzluğuna, saygınlığına atıf yapmak amacı ile o ve tebası arasına gerili bir nevi perde görevi gören ifadesiz, ikonik bir portre ile resmedilmişlerdir. Bize göre Levni'nin kullanmış olduğu ifadeli portreler ise bunun tam tersi bir anlam katmanı içerirler. O bu ifadeli portreler ile onu kusursuzluktan uzak insani vasıflarda resmetmeyi tercih etmiş, bu tercihi ile de bize göre sultan ile tebası arasındaki aşılmaz perdeyi ortadan kaldırmıştır.

Levni'nin, Nakkaş Osman'ın aksine bu portrelerde padişahları, yapmış olduğu gölgelendirmeler ile hacimlendirmek sureti ile onları elle tutulur üç boyutlu figürlere dönüştürmüş olması da yine bu minvalde değerlendirilmesi gereken bir yeniliktir. Zira onun bu üç boyutlu figür anlayışı kullanmış olduğu ifadeli yüz ile birlikte tüm padişahları kusursuzluktan uzak, ulaşılabilir, bu dünyaya ait üç boyutlu bir varlığa dönüştürmüştür. Dolayısı ile onun portreleri Nakkaş Osman'ın kiler gibi yüceltici, taltif edici bir görsel dil içermezler.

Nitekim bu doğrultuda Levni'nin portrelerinde padişahlar, Nakkaş Osman'ın portrelerindeki gibi her daim genç halleri ile resmedilmezler. O kimi padişahları genç olarak resmederken kimilerini ise ilerlemiş yaşlarında göstermeyi tercih etmiştir. Bunu kimi zaman padişahların alınlarına yerleştirmiş olduğu çizgilerle, kimi zaman gözlerinin etrafına yapmış olduğu koyu gölgelendirmelerin vermiş olduğu yorgun ifade ile kimi zaman solgun bir ten rengi ile ve kimi zaman ise sakallardaki beyazlıklar ile vermeye çalışmış ve bunda da son derece başarılı olmuştur.

Sonuç

Ordunun başında sefere katılan yüce hükümdar algısının henüz hafızalardan silinmediği bir dönemde Nakkaş Osman'ın yapmış olduğu padişah portreleri bu hafızayı diri tutan, iktidarın gücünü vurgulayıcı görsel bir dil içerirler. Bahsedilen bu vurgu öncelikli olarak sultanın yer ve gök arasındaki ikili iktidarına vurgu yapan, onun yerin ve göğün hükümdarı olduğuna işaret eden kozmik mekân kurgusunda kendisine yer bulur. Bu mekân sahip olduğu yoğun tezyinat ile de aynı vurguyu devam ettirir. Zira doluluk hissi yaratan bu yoğun tezyini anlayış mevcut mekânı sultana yaraşır hale getirir. Bu yüceltici dil sultanı erişilmez bir konuma yerleştiren ikonik portre kullanımı ve hanedanın sürekliliğine vurgu yapan yinelenen tekrarların oluşturduğu süreklilik duygusu ile sürdürülür.

Levni'nin *Kebir Musavver Silsilenâme* için hazırlamış olduğu portrelere geldiğimizde, bize göre bu portreler Lâle Devri'nin padişaha ve otoriteye olan eleştirel bakışının izlerini taşırlar. Onun portrelerinde Nakkaş Osman'ın minyatürlerindeki gibi bir yüceltici görsel dile rastlanmaz. Levni'nin yapmış olduğu padişah portrelerinin mekân kurgusunda sultanın konumunu yüceltici kozmik bir kurguya rastlanmadığı gibi mekân yoğun boşluklar içerir. Padişahların, kusursuzluktan uzak, insani nitelikler ve oldukça ifadelî bir portre ile Nakkaş Osman'ın portrelerine göre oldukça büyük resmedilmiş olmaları sultanın ulaşılabilirliğine vurgu yaparak onu sahnenin önüne yaklaştırır. Bu seride Nakkaş Osman'ın portrelerindeki süreklilik duygusu kimi zaman tamamen açık, kimi zaman yarı kapalı şekilde resmedilmiş perdeler ile kesintiye uğratılır. Nakkaş Osman minyatürlerinde portreler bir metine bağlı olarak yapılmışken Levni'nin minyatürlerinde metinden azade bir görsel anlatım dili mevcuttur.

Kaynakça

Aktepe, M. (1989). "Ahmed III" madd. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 2, 34-38.

Anafarta, N. (1966). *Topkapı Sarayı Padişah Portreleri*, İstanbul: Doğan Kardeş Yayınları.

And, M. (2002). *Osmanlı Tasvir Sanatları:1 Minyatür*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Arslan A. (2014). *Türk Tarihinde Lider ve Liderlik Anlayışı*. İstanbul: Kitabevi.

Atasoy, N. (1972). Nakkaş Osman'ın Padişah Portreleri Albümü. *Türkiyemiz*, 6,2-14.

Atasoy, N. (1999). Tarihi Konulu Minyatürlerin Usta Nakkaşı Osman. *Sanat Dünyamız*, 73, 213-221.

Atıl, E. (1999). *Levni ve Surnâme, Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*. İstanbul: Koçbank.

Bağcı S., Çağman, F., Renda G. ve Tanındı, Z. (2012). *Osmanlı Resim Sanatı*. Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Barratt, C. R. ve Miles, E. G. (2004). *Gilbert Stuart*. New York: The Metropolitan Museum

Bayat, F. (2015). *Türk Mitolojik Sistemi 1*. İstanbul: Ötügen.

Bayat, F. (2015). *Türk Mitolojik Sistemi 2*. İstanbul: Ötügen.

Beksaç, E. ve Akkaya, T. (1990). *Kaynak ve Kökleriyle Avrupa Resim Sanatı:Gelişim ve Değişim Süreci İçinde Başlangıcından Rönesans Sonuna*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Bruckhardt T. (21017). *Doğuda ve Batıda Kutsal Sanat*, İstanbul: İnsan.

Cetto, A. M. (1950). *Miniatures du Moyen Age*. Payot Lausanne.

Çağman, F. (2000). İstanbul Sarayının Yorumu:Üstad Osman ve Dizisi. Selmin Kangal (Yay. yön.). *Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman* içinde. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Çağman, F. ve Tanındı, Z. (1979). *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.

Çaycı, A. (2017). *İslam Mimarisinde Anlam ve Sembol*. İstanbul: Palet Yayınları.

Çoruhlu, Y. (2011). *Erken Devir Türk sanatı*. İstanbul: Kalcı Yayınları.

- Çöteloğlu, A. (2012). *Topkapı Sarayı Müzesi Resim Koleksiyonu ve Padişah Portreleri*. İstanbul: BKG Yayınları.
- Dixon, A. G. (2013). *Sanat Atlası*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Erzurumlu, K. (2016). *Tarihsel ve Sosyolojik Manâda Türklerde Devlet*. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Faroqhi, S. (2011). *Yeni Bir Hükümdar Aynası, Osmanlı Padişahlarının Kamusal İmgesi ve Bu İmgenin Algılanması*. İstanbul: Alfa Tarih.
- Genç, R. (2009). *Türk İnanışları ile Milli Geleneklerinde Renkler ve Sarı Kırmızı Yeşil*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Grabar, A. (1953). *The Great Centuries of Painting Byzantine Painting*. New York: Skira.
- Gültepe, N. (2017). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Kapı.
- İrepoğlu, G. (1999). Lale Devri'nin 'Çelebi' Nakkaşı: Levnî. *Sanat Dünyamız*, 73, 235-243.
- İrepoğlu, G. (2000). Yenilik ve Değişim. Selmin Kangal (Yay. yön.). *Padişahın Portresi: Tesavir-i Âl-i Osman* içinde. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. s. 378-401.
- İrepoğlu, G. (2003). *Lâle Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour*. İstanbul: Koçbank.
- İrepoğlu, G. (2003). *Levnî: Nakış, Şiir, Renk*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kafesoğlu, İ. (2017). *Türk Milli Kültürü*. İstanbul: Ötüken.
- Lenzini, M. ve Micheletti, E. (1972). *Masterpieces of Painting in the Uffizi Gallery*. Florence: Bonechi Edizioni.
- Merçil, E. (2007). *Selçuklular'da Hükümdarlık Alâmetleri*. İstanbul: Türk Tarih Kurumu.
- Niyazi, M. (2017). *Türk Devlet Felsefesi*. İstanbul: Ötüken.of Art.
- Ögel, B. (2014). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Türk Tarih Kurumu, 1
- Ögel, B. (2014). *Türk Mitolojisi*. İstanbul: Türk Tarih Kurumu, 2
- Ögel, B. (2016). *Türklerde Devlet Anlayışı*. İstanbul: Ötüken.
- Özcan, A. (2003), "Lâle Devri" madd. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. 27, 81-84.
- Peçe, Z. (2015). *Nakkaş Osman ve Levnî'ye Ait Padişah Portrelerinin Kompozisyon ve Teknik Açısından Karşılaştırılması* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul.
- Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan(s. 491-501) içinde. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Rado, Ş. (Yay. haz.). (1969). *Hünernâme Minyatürleri ve Sanatçıları*. İstanbul: Yapı Kredi-Doğan Kardeş.
- Renda, G. (1973). Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki H. 1321 no.lu Silsilenâme'nin Minyatürleri. *Sanat Tarihi Yıllığı*, V,443-480.
- Renda, G. (1994). Osman (Nakkaş). *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* içinde(s. 157-158). Ankara: Tarih Vakfı.
- Renda, G. (1996). Ressam Konstantin Kapıdağlı Hakkında Yeni Görüşler. 19. *Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı: HABITAT II'ye Hazırlık Sempozyumu: 14-15 Mart 1996: Bildiriler*(s. 139-162) içinde. İstanbul: Sanat Tarihi Derneği Yayınları.
- Renda, G. (2002). Osmanlılarda Portreli Nişanlar. *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu (10-30 Ekim 2001)*,s. 491-501.
- Renda, G. (2004). Vanmour ve İstanbul'da Yaşam. *Lâle Devri İstanbul'una İki Özgün Bakış, Rijksmuseum ve Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Yapıtlarıyla Vanmour ve Levnî*. İstanbul: Koçbank, 5-18.
- Sint Nicolaas, E., Bull, D., Renda, G., İrepoğlu, G. (2003). *Jean-Baptiste Vanmour; Lale Devrinin Bir Görgü Tanığı*. İstanbul: Koçbank.
- Taş, İ. (2011). *Türk Düşüncesinde Kozmogeni-Kozmoloji*. Konya: Kömen Yayınları.
- Turan, N. S. (2017). *Hilafet, Erken İslâm Tarihinden Osmanlı'nın Son Yüzyılına*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

ŞEKİ ŞEBEKECİLİĞİ AHŞABIN VE CAMIN SANATI

Doç. Dr. Serap ÜNAL¹
orcid.org/0000-0003-2407-1789

ÖZET

Tipik bir Türk-İslam sanatı olan şebekecilik, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı dönemleri sanat uygulamalarında sıklıkla karşımıza çıkan, geometrik betimlerle Ön Asya coğrafyasında, gerek etnografik değer halinde, gerekse çağdaş yorumlamalarla varlığı süregelen geleneksel bir sanat dalıdır.

Geometrik bezeme, sadece iki boyutlu olarak pişmiş toprak kapların ve halıların yüzeylerinde değil mimaride de iç ve dış süslemelerde ön plana çıkmıştır. Selçuklu Dönemi'nde zirve yapan bu sanat anlayışı, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde şebeke sanatı olarak cami ve diğer mimari yapılarda özellikle taş, alçı ve madenlerde sıklıkla kullanılmış, ayrıca künde-kari tekniği ile ahşapta hayat bulmuştur.

Çok sayıda geleneksel sanat dalını bünyesinde barındıran Azerbaycan'ın Şeki Merkez Rayonu da, Türk dünyasının bu kadim sanatını, geleneğine uygun olarak renkli camları herhangi bir yapıştırıcı malzeme kullanılmaksızın geometrik tasarıma göre düzenlenmiş ahşap şebekelerle buluşturarak kalan sayılı ustalarıyla sürdürmeye çalışmaktadır.

İpekçilik, çömlekçilik vb. bir çok el sanatlarının arasında "şebekecilik sanatı" olarak adlandırılan, ince ahşap ve camın zarif bütünselliğini özellikle dış cephelerde gösteren şebeke yapımı, Azerbaycan ve kadim şehri Şeki'de estetik değer anlamında ön plana çıkan önemli bir el sanatıdır.

Anahtar Kelimeler: Azerbaycan, Şeki, Cam, Şebekecilik, Türk-İslam Sanatı, Geometri

ABSTRACT

SHEKI SHABAKA: ART of WOOD and GLASS

Shabaka, which is a typical Turkish-Islamic art, is a traditional art branch, which is frequently encountered in the art understanding of Anatolian Seljuk and Ottoman periods, and continues to exist in terms of ethnographic values as well as contemporary interpretations in the geography of Asia Minor.

Geometric decoration has become prominent not only on the surfaces of two-dimensional terracotta pots and carpets, but also in interior and exterior decorations in architecture. This understanding of art, which peaked in the Seljuk Period, was used as a network art in Seljuk and Ottoman Periods, especially in mosques and other architectural structures, especially with stone, plaster and metal work, and also came to life with wood as künde-kari.

The Sheki Center Rayon of Azerbaijan, which includes many traditional art branches, tries to maintain this ancient art of the Turkish World with its remaining masters by bringing colored glasses with wooden networks arranged in geometrical index without any additional fasteners in accordance with its tradition.

Silk making, pottery, etc. Network construction, which is called "the art of networking" among many handicrafts, showing the elegant integrity of thin wood and glass, especially on the exterior, is an important handicraft that stands out in terms of aesthetic value in Azerbaijan and the ancient city of Sheki.

Keywords: Azerbaijan, Sheki, Glass, Shabaka, Turkish-Islamic Art, Geometry

¹ Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik ve Cam Bölümü, serapunal@sdu.edu.tr

Türk-İslam sanatlarında tezyinatta önemli bir yeri olan geometrik tasarımlı bezemeler, Pazırık halı desenlerinde, Orta Asya çanak çömleklerindeki bezeklerde ve Türklerde dört yön gösteren svastika gibi formlarla yazıtlarda yer aldıktan sonra, Emevi ve Abbasilerden itibaren İslam sanatı çerçevesinde Ön Asya coğrafyasında buluşarak nadide Türk-İslam eserleri olarak özellikle Selçuklu Dönemi'ndeki şebeke uygulamalarında en güzel örneklerini vermiştir.

Orta Asya'dan Türkler tarafından getirilen geometrik şekillerle, İslam kültürünün birleşimi sonucu ortaya çıkan Selçuklu yapılarındaki geometrik süslemeler, zamanına göre çok ileri ve etkileyici güzelliktedir. Selçuklu süsleme sanatında periyodik kaplanabilen eşkenar üçgen, kare ve düzgün altıgen karoların, kenarlarıyla birbirlerine uyacak şekilde oynayarak ya da aynı düzgün geometrik şekli birleştirerek oluşturulmuş tek karoyla, pek çok güzel periyodik kaplama yapılmıştır (İpek ve Özmüş, 2014, s. 525).

Anadolu Selçuklu Dönemi ve Osmanlı Dönemi ahşap bezemesinde künde-kârî ya da çatma olarak tanınan teknikte, desenler geometriktir. Bu teknikte dişi ve erkek geçmeler mevcut olup çivi kullanılmadan geometrik kurgu birbirine geçen paçalarla oluşturulur. Künde-kârî tekniği ile yapılmış gibi görülen fakat künde-kârî olmayan teknikler de mevcuttur. Parçalar burada birbirine geçmez. Yani çivili bir uygulamadır (Kuban, 2002, s. 364). Tahta geçmeli camlı şebeke sanatının farkı ise, iç bölmelerin cam olması ve geçmelerde çivi, yapıştırıcı vb. herhangi bir yardımcı malzeme kullanılmamasıdır.

Klasik Dönem Osmanlı eserlerinin en güzide dini mimari eserleri, kuşkusuz Mimar Sinan uygulamalarıdır. Birer sanat ve mimarlık abidesi olan Süleymaniye Şehzade ve Selimiye camileri İslam mimarlık tarihinin şaheserleridir. Bu eserlerdeki altıgen ve kare dizilişli süslemeler, Türk-İslam eserlerindeki geometrik şebeke anlayışına değer katmaktadır. Yakın ve Orta Doğu mimarisinde ve dekoratif uygulama sanatında yapı biçimlerinden olan şebeke 9.-12. yüzyıllarda İran, Azerbaycan, Orta Asya ve Osmanlı mimarisinde kullanılmıştır.

Cami ve diğer yapılardaki pencere şebekeleri genellikle taş, alçı ve dökme metalden yapılmıştır. Azerbaycan'da özellikle,

Nahçıvan ve Şeki şehrinde şebeke sanatı, 17. asırdan itibaren, künde-kârî ahşap işlemeciliğine benzer, yapıştırıcı kullanılmaksızın dişi ve erkek geçme tekniği ve geometrik tasarımla oluşturulan ahşap çıtalarda açılan yataklara renkli camların yerleştirilmesiyle bir tür vitray görüntüsünde devam ettirilen geleneksel bir sanat dalıdır.

Tahta şebeke örnekleri Nahçıvan Özerk Cumhuriyeti'ndeki Nahçıvan şehrinde Came Camii, Bahruz Kengerli Müze Evi, Ordubad'daki Came ve Anbaras Camileri, 17. yüzyıla ait Qeyseriye Pazar Kompleksi, Serşehir ve Mingis tarihi tapınaklarında bulunmaktadır. Nahçıvan şehrindeki Han Sarayı'nın zarif şebekeleri, bu sanatın en iyi örneklerinden biridir. Saraydaki renk tonlarını sergileyen ağ kompozisyonları iki yüzyıl önceki görünümünü korumaktadır (Hacıyeva, 2018, s. 95).

Şeki'de şebeke sanatının en güzel örneğini tarihi Han Sarayı vermektedir. Bugün Şeki'de şebeke sanatı, Tovfig Rasulov başta olmak üzere bir kaç şebeke ustasıyla sürdürülmektedir. Bu şebeke ustaları, genelde aslına sadık kalarak yeni eserler üretip, diğer yandan da Han Sarayı başta olmak üzere kervansaray gibi tarihi yapılardaki eski şebekelerin restorasyonunda da başarılı uygulamalar yapmaktadırlar.

Türk-İslam Sanatında Geometrik Bezeme

İlk İslam devleti olan Emevilerden itibaren tarih boyunca kurulan tüm İslam devletlerinin sanat ve mimarisinde geometrik tasarımlı süslemeler yaygın bir şekilde kullanılmıştır. 7. yüzyıldan itibaren şekillenmeye başlayan, Doğu Roma-Bizans ve Sasani etkilerinin görüldüğü Emevi sanatı ile Abbasiler Döneminde kendi üslubunu oluşturmaya başlamıştır. 8. yüzyılın ikinci yarısından sonra Abbasi Devleti içerisinde nüfus ve etkinliği artan Türk grupları, Abbasi sanat ve mimarisine yeni kültür etkileri katmışlardır. Bu etkilerle yeni bir senteze kavuşan Abbasi sanatı ve mimarlığı kendinden sonra kurulan İslam devletlerinin sanat ve mimarilerine köken teşkil etmiştir (Kılıçoğlu ve Pilehvarian, 2017, s. 605).

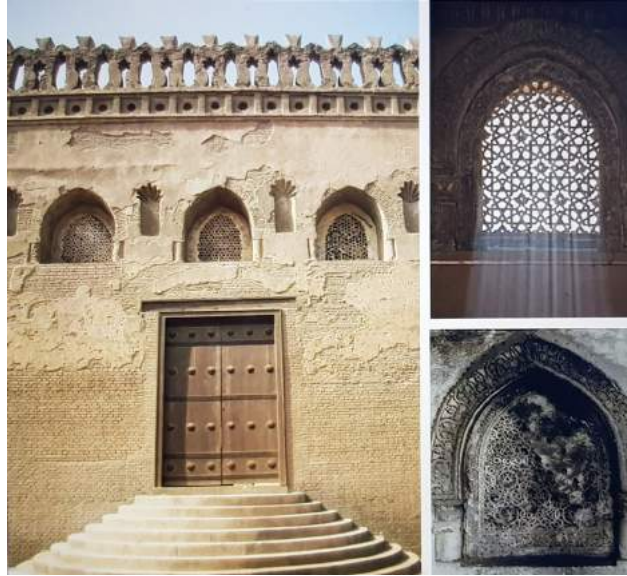
Emevi Dönemi'nde Kubbet üs Sahra ve Hırbet el Mefcer Sarayı, Abbasi Dönemi'nde de Kayrevan Ulu Camii ve Tolunoğlu Camileri (bkz. Görsel 1), dönemlerinin en güzel geometrik sanat örneklerini sunmaktadır.

Geometrik sanat, İslam ve Türk Sanatında halıdan iç ve dış cephe mimari yapılara kadar kendini gösteren çok önemli bir bezeme anlayışıdır. Dolayısıyla yerli ve yabancı bir çok sanat tarihçi bilim insanını bu konuya odaklamıştır. Ancak gösterilen bu ilgi, sanatsal ve biçimsel anlamda, gruplandırılmadığı kavram kargaşasını tam olarak ortadan kaldırmamıştır.

Hanbury Hankin, “On Some Discoveries of the Methods of Design Employed in Mohammedan Art” adlı makalesinde geometrik şekillerin tasnifini kare, altıgen, sekizgen ve arabesk olarak dört başlık altında incelemiştir. Bahaeddin Ögel ise, “Selçuklu Devri Anadolu Ağaç İşçiliği Hakkında Notlar” adlı makalesinde yalnızca yıldız köşe sayılarına göre yaptığı tasnifte ahşap eserlerdeki kompozisyonları “sekiz köşeli yıldız kompozisyonu, on iki köşeli yıldız kompozisyonu on iki köşeli Memlûk tipi, on iki şualı Anadolu tipi ve diğer yıldız kompozisyonları” olarak beş gurupta sınıflandırmıştır. Konu hakkındaki en kapsamlı yayın, Selçuk Mülâyim tarafından hazırlanan “Anadolu Selçuklu Mimarisinde Geometrik Süslemeler, Selçuklu Çağı” adlı kitaptır. Sanat tarihi araştırmalarında terminolojik kararsızlığa dikkat çekilen kitapta, bazı ifadeler daha önce kullanıldığı haliyle tekrarlanmış, bazı ifadeler için de farklı önerilerde bulunulmuştur. Bununla birlikte yazar geometrik kompozisyonları “çizgi sistemlerinden gelişenler, kapalı şekil geçmeleri ve gelişkin kompozisyonlar” olarak üç gruba ayırmıştır (Bulut, 2017).

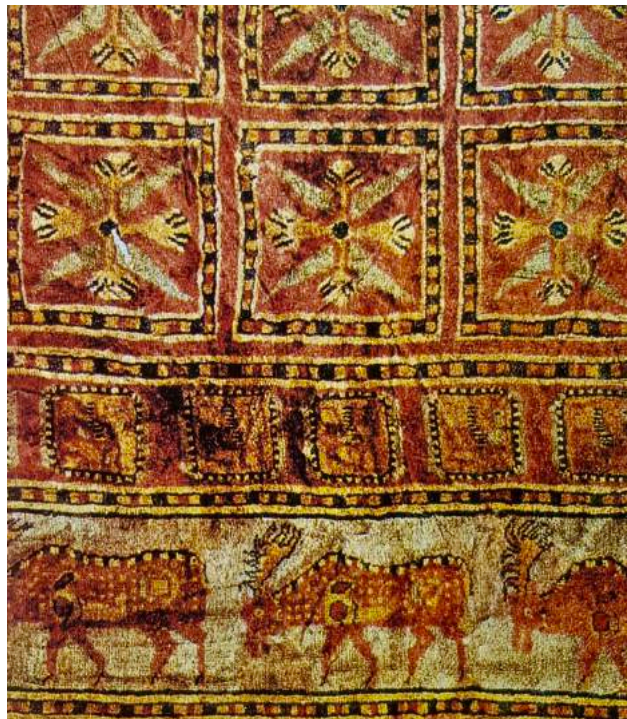
Karahanlılardan sonra kurulan Büyük Selçuklular Dönemi’nde geometrik süsleme bulunan en erken örnek Harrekan bölgesindeki Karagan Türbesi’dir (1607). Türbede 6 ve 12 kollu yıldızlar ve altıgen ile sekizgen kurgulu geometrik desenler bulunmaktadır. Anadolu Selçuklu, Osmanlı sanat ve mimarlığında geometrik bezeme taç kapılarda, minarelerde, kubbe içlerinde mihrap nişlerinde yoğun bir şekilde uygulanmıştır. Anıtsal yapılarıdaki geometrik bezemeler coğrafyaya göre farklılaşan malzemelerle (taş, tuğla, vb.) zengin örnekler oluşturmuştur (Kılıçoğlu ve Pilehvarian, 2017, s. 617). Osmanlı geometri sanatında ise hepimizin bildiği, en başta Mimar Sinan camii ve eserlerinde iç, dış cephelerde iki ve üç boyutlu geometrik bezemeler, Türk-İslam sanat geleneğine en güzel örneklerdir.

İslam ve Türk sanatında süreç içerisinde, geometri bilgisinin hayal gücü ile bir araya gelmesi, geometrik kompo-



Görsel 1
Kahire Tolunoğlu
(İbn Tolun) Camii
şebekeleri. (Kılıçoğlu
ve Pilehvarian, 2017, s.
614.)

zasyonları kendine özgü bir süsleme türü haline getirmiştir. İslam öncesi Türk sanatında geometrik bezemelerin başlangıcına en açık örnek, Pazırık halı desenleridir. 1949 yılında Rus arkeolog Sergei Rudenko tarafından Altay Dağları eteklerindeki 5. Pazırık Kurganı’ndan çıkarılan MÖ.5 yüzyıla ait Pazırık halısı üzerindeki bezekler, çağdaş pişmiş toprak kap bezeklerinde ve yazıtlarda yer alan diğer benzerleri ile birlikte Türk geometrik süsleme sanatının ilk örneklerdir (bkz. Görsel 2).



Görsel 2
Pazırık Halısı detayı,
St. Petersburg Ermitaj
Müzesi.

Ayrıca Emeviler Dönemine ait Hırbet el Mefcer'de yer alan zemin mozaiklerinde Pazırık Halısı'na benzer motifler görülmektedir. Yine benzer biçimde Kayrevan Ulu Camii mihrap duvarında yer alan çini karo düzenlemeleri ve Türkmenistan kazılarında bulunmuş olan M.Ö. 9. yüzyıl ve öncesine tarihlenen keramik kap üzerindeki süsleme düzeni arasında ilişki kurulabilir (Kılıçoğlu ve Pilehvarian, 2017, s. 606). Bu tür benzerliklerle Kafkas Dağlarının her iki tarafında da karşılaşmak olasıdır.

Cam Tarihine Genel Bakış

Ahşap kasalı şebeke sanatının görsel etkisini artıran önemli malzeme camdır. Cam silikat sistemi içinde yer alan ana maddesi kuvars, yardımcı maddeleri kireç, sodyum, potasyum, bor, baryum, kurşun oksitleri olan; yüksek ısıda sıvı, normal ısıda ise katı madde özelliğini taşıyan inorganik esaslı bir malzemedir.

İnsanoğlunun camla ilk tanışması, magmatik lavın yeryüzünde hızlıca soğuması ve donmasıyla doğal yollarla oluşan volkanik kökenli bir kayaç olan obsidyeni (volkan camı) alet yapımında keşfetmesiyle gerçekleşmiştir.

Cam, yaklaşık 7000 yıldır insanoğlunun tanıdığı bir malzemedir. Günlük yaşantımızda yediğimiz içtiğimiz nesnelere sağlıklı şekilde birlikte olmayı sağlayan, kapalı mekanlarda ışığı bize aktaran, yansıtan, estetik duyarlılıkla bizi sanata götüren cam nesnelere sahiptir. Cam, günlük kullanımı yanısıra endüstriyel anlamda bir çok sektörde yine yanımızdadır.

Araştırmacıların yaptığı yayınlarda oluşan genel kanı, camın tesadüf sonucu bulunduğudır. En yaygın olanı da, Romalı tarihçi Plinius'un öne sürdüğü gibi; ilk kez M.Ö. 5000 yılında Fenike kıyılarına çıkan batılı tacirlerin yemek pişirirken kaplarını oturttukları güherçile topraklarının, yerdeki kumla karışarak camlaşması sonucu bu malzeme ile karşılaştığı düşünülür.

Uygun kumun bulunduğu ve seramik yapımının gelişmiş olduğu bölgelerde camın daha erken tarihlerde elde edildiği kabul edilmelidir. Geçmişte oldukça yaygın bir seramik teknolojisi geliştirmiş uygarlıkların çok sayıda olduğunu biliyoruz. Böyle bir yaklaşımla Mezopotamya'dan Mısır'a, Doğu Akdeniz'den Anadolu'ya kadar pek çok yerde ilk

camcılık örnekleriyle karşılaşmak mümkündür (Küçükerman, 1985, s. 31).

Macun karışımları hâlinde yapılan camlar yanında ilk kez cam üfleme tekniği M.Ö. 4000 yıllarında Suriye'de uygulanmıştır. Suriye'deki Herakles Tapınağı'nın sütunlarında renkli camların yer aldığı Herodot kayıtlarında geçmektedir. Eski Mısır'da bulunan mezarlarda da ölümlerin cam tabut içine konulmuş olması, Theodosius devrinde İstanbul'da yer alan Firavun Sesostiris'in zümrüt yeşili cam heykeli, o devirlerdeki Mısır camı sanatının teknik yönden üstünlüğünü bizlere kanıtlar. M.Ö. 1000 yıllarında Fenikeliler tarafından renkli camın karışım oranları tespit edilmiş, M.Ö. 500 yıllarında da Yunanlılar Fenikelilerden camın üretimini öğrenmişlerdir. Bu bilgiler, çeşitli yerlerde bulunan batıklardan günümüze yansımakta ve tarihi belgelerden M.S. 4. yüzyıllarda Roma'da da cam sanatının geliştiği, M.S. 10. yılında Roma'da bütün bir mahalleyi kaplayan cam atölyelerinin bulunduğu ve özellikle ölü küllerinin saklandığı nadide cam vazoların yapıldığı bilinmektedir. Bu dönemlerde cam objeler, kadehler, gözyaşı şişeleri, kâse ve vazolar şeklinde karşımıza çıkmakta, değerli olmaları nedeni ile çok kere de zinet eşyası olarak kullanılmaktadır. Ancak üretim imkânları bu objelerin küçük boyutta yapabilmelerini zorunlu hale getirmiştir. (Eriç, <http://hdl.handle.net/11498/40126>, s. 54).

Türk-İslam Sanatında Cam

Türk sanatında cam işlerinin uzun bir geçmişi olduğu artık ayrıntılarıyla kanıtlanmıştır. Ali Boran'ın ifadesiyle; Orta Asya'da Türklerin deriyi iyice inceltip renklendirerek yapılarında cam gibi kullandığı bilinmektedir. Ancak kazılarda ve diğer araştırmalarda bununla karşımıza fazla cam örnek çıkmamasının nedeni camın kırılabilirliği. Orta Asya'da Türklerin yerleştiği bölgelerde yapılan kazılarda ele geçen parçalar bu sanata gösterilen ilgiyi açıkça ortaya koymaktadır. Orta Asya'dan İran'a, oradan da Anadolu'ya gelen Selçuklular bu ilginç sanatı beraberinde getirmişlerdir. Anadolu Selçuklu cam işçiliğinin en güzel örnekleri, 1965-1966 yılı Kubad-Abad Sarayı kazılarında ele geçmiş ve konuya ışık tutmuştur. Bu buluntuların mavi, yeşil, mor, sarı, kahverengi ve kalın kenarlı, yuvarlak kalın gözeneklere yerleştirilerek vitray halinde sarayı süslemiş olacağı düşünülmektedir (Yücel, 1977, s. 131).

10. yüzyılda Venedik en değerli camları Doğu'dan getirirken 13. yüzyılda kendi başına batının en önemli camcılık merkezi olmuş, mineli cam ve ayna yapımı bu tarihlere rastlamıştır. 13.-11. yüzyıllarda Mezopotamya'nın cam teknolojisindeki üstünlüğü Selçuklu Türklerinin de bu konuya ilgi ile yaklaşımını sağlamış ve Selçukluların bu döneminde cam tabakların ve yapılarda alçı kafes içinde yer alan renkli camların kullanıldığı görülmüştür. Osmanlılar Dönemi'nde 17. yüzyılda İstanbul'da Eğrikapı ve Tekfur Sarayı arası ile Bakırköy'deki cam atölyelerinde üretilen cami kandilleri üstün bir sanatı yansıtıyordu. Yine bu dönem Osmanlı camilerinde yer alan alçı çerçeveli renkli cam uygulamalı kafes pencereleri, cam, ışık ve mekân üçlüsünü en iyi şekilde bütünleştiriyordu. Aynı dönem Avrupa'sında bu teknik vitray adı altında; kalay ve kurşun gibi yumuşak metallerin arasında camın yer almasıyla gerçekleşiyordu (Eriç, <http://hdl.handle.net/11498/40126>, s. 57).

Avrupa'da vitray olarak bilinen bu tekniğe Osmanlı "revzen-i menkuş" adını vermiş ve Osmanlı camilerinin bazılarında alçı kafesle arasına renkli veya rensiz camlar, oluşturulan desenler arasına yerleştirilerek vitray tarzı çalışmalar yapılmıştır. Osmanlı dönemi renkli camlı pencerelerin en güzel örneklerini İstanbul Süleymaniye Camii, Üsküdar Mihrimah camilerinde görmekteyiz (bkz. Görsel 3).

Selçuklu Dönemi'ni takip eden Osmanlı Dönemi cam işçiliği, başlarda Selçuklu etkisinde kalmakla birlikte kısa sürede kendini geliştirerek yeni bir üsluba yönelmiş, İstanbul'un fethi sonrasında da İstanbul cam üretim merkezi haline gelmiştir.

İstanbul merkezli cam üretiminde görülen değişime örnek; Yedikule yakınındaki Kumboğazı'dan getirilen beyaz ince kumlarla yapılan camlar gözle görülür değişiklikteydi. Osmanlılar cama önem vermiş ve bu işçiliği sanayi kolu olarak kabul etmiş, bazı kuralları benimsemişlerdir. İstanbul'da Bostancı Ocağı'nın bir kolu olarak camcılar ocağı kurulmuştur (Yücel, 1977, s. 134).

Osmanlı Dönemi'nde cam, çeşmi bülbül, laledanlık, benzeri cam vazolar ve kaplarda sanat değeri yüksek olarak kendini göstermiş yanısıra camilerde ve diğer yapılarda mimarinin önemli bir parçası olmuştur. Camın yapılarda kullanımı, kurşunlu batı tarzı vitraylardan farklı şekilde alçı, döküm



Görsel 3 Süleymaniye Camii mihrap duvarı, revzen-i enkuş. Kaynak: Özgümüş, <https://islamansiklopedisi.org.tr/cam>. Erişim tarihi: 05.05.2020.

demir ve ahşaptan geometrik ağırlıklı şebekelerde Osmanlı'ya özgü olarak görülmektedir. 17. yüzyıl sonları camcılığın merkezi haline gelen İstanbul cam işçiliğini tam anlamıyla sanat haline getirmiş olmasına karşın dönemin artan gereksinimlerini karşılayamaz hale gelmiştir.

Venedik camcılığının 450 yıllarında Aquileia'dan, daha sonraki yıllarda da İstanbul'dan gelen Bizanslı ustalar tarafından başlatıldığı düşünülmektedir (Özgümüş, 2013, s. 42). Venedik camcılığı Orta Doğu camcılığına çok şey borçludur. Özellikle Haçlı seferleri sırasında Venediklilerin Doğu Akdeniz'deki Bizans, Abbasi, Eyyubi ve Memluk camlarını yakından tanıma imkanları olmuştur. 16.-17. yüzyıllar Venedik camcılığının altın yıllarıdır (Özgümüş, 2013, s. 43).

İstanbul'daki cam atölyeleri ihtiyacı yeterince karşılayamadığından yabancı memleketlerden cam ithal edilmeye başlanmıştır. O sıralarda ileri cam sanayine yönelen Venedik yakınlarındaki Murano'dan cam eşya satın alınmaya başlanmıştır (Yücel, 1977, s. 133).

1800-1900 seneleri arasında Venedik'te Murano adası cam merkezi büyük bir başarı kazanmış ve üretimleri ile Avrupa cam piyasasını etkilemiştir. 1920-30 dönemleri Bauhaus akımının sanatsal etkinliği cam sanatında da kendisini göstermiş, Almanya ve Hollanda'da yapılan cam eşyalar bu akımın etkisine girmiştir. 20. yüzyılda cam, çeşitli sanatsal akımlar ile hareket kazanmış, cam teknolojisi geçmişten farklı olmamakla beraber endüstriyel bir görünüm

kazanmış, arzulanılan boyutlarda ilk pencere camı 1905'de Belçika'da üretilmiş, 1934'de ise fabrikasyon kapsamında ülkemizde Paşabahçe Cam Fabrikası kurulmuştur. 1949'da mimar Philip Johnson, duvarından merdiven basamağına kadar camdan yapılmış olan ilk cam evini Amerika'da uygulamıştır. 1961 yılında da ülkemizde ilk pencere camını üreten Çayırova Cam Fabrikası üretime başlamıştır (Eriç <http://hdl.handle.net/11498/40126> , s. 56-57).

7 bin yıllık cam sanatı, Anadolu'dan Azerbaycan'a uzanan Ön Asya coğrafyasında önemli bir yere sahiptir. Günümüze kadar ulaşan Anadolu "revzen-i menkuş"larını, farklı bir anlayışla Azerbaycan Şeki şebeke sanatındaki güzel örnekleriyle görmekteyiz.

Güney Kafkasya Uygulamaları

Ön Asya'nın Transkafkasya'ya uzanan coğrafyası, arkeolojik belirlemelerle betimsel anlamda tüm bulgularda olduğu gibi, sanatsal kapsamda da Orta Asya ve Anadolu'nun tipik bir kesişme alanıdır. Konumuz itibarıyla, dini ve mimari diğer yapılarıyla Azerbaycan, önemli özelliklere sahiptir.

Büyük Selçuklu Dönemi sanatı, Türk sanat kronolojisinde önemli bir devredir. İslamiyetin Türkler tarafından kabulü, her alanda olduğu gibi, bu toplumun sanatında da geniş yankılar yapmış; mimari, tezeyinat ve el sanatları yeni bir yön kazanmıştır. Karahanlı ve Gazneli sanatlarıyla başlayan gelişme, Selçuklu hakimiyet sahasında daha genişçaplı denemelerle kendini göstermiştir. İran, Maveraünnehr ve Horasan'a yayılan Büyük Selçuklu sanatı, birkaç bakımdan önemlidir. Öncelikle, Abbasi hilafeti zamanında henüz silinmeyen Sasani gelenekleri ve bölgesel sanatlar ancak bu dönemde topluca değerlendirilmiş, ortak çizgiler gösteren bir üslup belirlemiştir. Bu dönemin bir başka özelliği de Anadolu Selçuklu sanatının önemli bir kaynağı olmasıdır. Böylece Orta Asya ve Horasan'daki mimari ve buna bağlı gelenekler, Azerbaycan ve Doğu Anadolu yoluyla Küçük Asya'ya kadar ulaşmıştır. Selçukluların başarıyla ve büyük ölçüler çerçevesinde uyguladıkları cami, medrese ve kümbet gibi yapı tipleri kendi devresi için klasik diyebileceğimiz biçimler kazanmış, süsleme ve el sanatları bu devrede belirli ölçü ve esaslara kavuşmuştur. Geometrik süslemenin Türkler'de ilk olarak mimaride uygulama alanı bulmasının, 11. yüzyılda, Karahanlı ve Büyük Selçuklularla başladığı ileri

sürülür. Geometrik kompozisyonların belirgin, sürekli ve tutarlı bir özellik haline gelmesi bu dönemdedir. 11. ve 12. yüzyıllarda Horasan- İran Bölgesinden başlayıp, Azerbaycan yoluyla Anadolu'ya ulaşmıştır (Mülayim, 1982).

Anadolu Selçuklu ve Osmanlı mimarisinin geometrik süslemeleri, daha çok Azerbaycan yoluyla gelen Büyük Selçuklu kültür çevresinin etkisindedir. Anadolu Selçuklu Devleti, çağının tüm bilim dalları ile olduğu gibi matematikle de ilgilenmiştir. Matematiksel bilgi, mimaride ve özellikle mimari yüzeylerin geometrik süslemelerinde estetik düşünceli bir şekilde birlikte kullanıldı. Doğudan batıya, batıdan doğuya sanatsal ve mimari anlamda geçişler, hangi yönden gelirse gelsin Türk ve Türk-İslam kökenli etkileşimlerdir.

Şeki Merkez Rayonu; Kervansaray ve Han Sarayı

Azerbaycan'ın Şeki yerleşimi, şehir statüsünde "Şeki Merkez Rayonu" olarak isimlendirilmektedir. Şeki, Azerbaycan'ın kuzeyinde, başkent Bakü'nün 370 km kuzeybatısında Büyük Kafkas Sıradağları eteğinde yer alan ve Şeki Rayonu'nun merkezi olan kenttir. Hemen her mahallesinin adı mahalle sakinlerinin uğraştıkları sanat/zanaat dallarının isimlerinden alan Şeki aynı zamanda bir sanat ve zanaat yerleşimidir (bkz. Harita 1).



Harita 1
Azerbaycan.

Tarihi kent dokusunu, gerek mimari ve gerekse geleneksel anlamında bozmadan sürdürebilen Güney Kafkasya'nın kadim şehri Şeki, bu özellikleriyle aynı zamanda bir turizm bölgesi olma özelliğini de kazanmıştır. Şeki şehri, 8 Aralık 2008'den itibaren "Dünya Tarihi Kentler Birliği"ne dahil edilmiştir. Orijinalliğini koruyan yerleşim merkezinin etrafındaki Kafkas Dağları eteklerindeki yemyeşil yükseltiler kentin genel panoramasına ayrı bir mistik hava katmaktadır.

Esas silüetini Hanlıklar döneminde belirleyen şehrin ticari hattını oluşturan ana caddesi üzerindeki camiler, hamamlar, köprüler, dükkanlar, bozulmamış tarihi yapılar Şeki'nin genel karakteristik görünümünü oluşturur. Yeşilliklerle kaplı yamaçlara yaslanmış kiremit çatılı bahçeli evlerin arasından meydanlara uzanan dar patika sokaklar, tarihi bir fotoğraf görüntüsü vermektedir. Azerbaycan'da hanlıklar dönemi mimarisinde hem iç hem de dış mekanlarda devrin en güzel estetik görünimleri hakimdir (bkz. Görsel 4).

Kentin özellikli yapılarından olan, 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başlarında yapıldığı ileri sürülen Kervansaray; inşa kitabesi bulunmadığı için, hakkında detaylı bilgi yoktur. 1927 yılında bir dönem ipek atölyesinin yerleştiği kervansaray binasının, avlu kubbesinde, yüzeyi belirli aralıklarla yerleştirilen dik-dörtgen formlu ve ahşap şebekeli beş, küçük pencere yer almaktadır. Pencere, iç içe geçmiş ahşap çitelerin oluşturduğu yıldız ve altıgenlerden oluşan geometrik bezemeye sahiptir. Yapıya ait odalar da, çokgen plana uygun olarak havuzun çevresinde sıralanmaktadır. Kitabesi bulunmayan yapının kim tarafından, hangi yılda yaptırıldığına dair bilgi verecek herhangi bir kaynağa rastlanılmamıştır. Hanın avluya bakan cepheleri, üstten bir sıra testere diş formunda saçakla sonlanmaktadır (bkz. Görsel 5).

Şeki Han Sarayı; cephe düzleminde yüzeylere dağılan ahşap şebekeli renkli cam pencere kompozisyonlarının, güneş yansımalarıyla bakışları üzerine odaklayan ışık gölge oyunlu özgün kuruluşu, Azerbaycan Hanlıkları dönemi mimarisindeki estetik tasarımın temel uygulamalarından olmuştur. Tebriz evlerine değin uzanan bu tezyinatın, Çarlık devri konutlarının süsleme programında tercih edilmesi, çeşitli üslupların benimsendiği bir ortamda, geleneksel anlayışın da sürdürülerek, yeni formların belirlediği ünik bir konut mimarisini şekillendirmiştir (Azizsoy, 2016, s. 614). Şeki Hanı Muhammed Hüseyin Han'ın oğlu, Muhammed Hasan Han tarafından 1783-1795 yılları arasında yaptırılan Han(-lar) Sarayı'nın 30 m. genişliği ve 10 m. yüksekliğinde sade bir mimari konumu vardır. Kale içinde yaptırılan sarayın mimarı olarak sarayın duvarında yazılı Nakkaş Abbas adı görülmektedir. Bu Han Sarayı, şaheser mimarisiyle "Dünya UNESCO Miras Listesine" alınmıştır. Şeki mimarisinin en güzel örneği Han Sarayının iç ve dış satırları iki boyutlu ve üç boyutlu tamamen özgün bezekler ve geometrik şebekelerle tezyin edilmiştir (bkz. Görsel 6, Görsel 7).

Görsel 5
Şeki
kervansaray
(S. Ünal,
2019).



Pişmiş tuğla ve kesme taş örgülü sarayın doğu ve batı yüzeyi ahşaptır. Duvarlar "sarı kil" denilen bir sıva ile kaplıdır. Dış yüzey dekorları sıvanın hafifçe oyulması ile elde edilmiş boyalı formlardan oluşur. Merkez kütlede yedişer pencere, iki ayna ve beyaza boyanmış yönü kubbemsi giriş detayları ve gömme süslemeleri ile dikkati çeker. Zarif görüntü dikkate değer. Dekorla ve pencere ile kütleli hafifletilmiş cephe alanları yatay ve dikey baştanbaşa geometrik bezemelerle kaplanmıştır. Desenleri öne çıkan hatları beyazdır. Fon, pişmiş tuğla, firuze ve eflatuni renklerde. Cephe yüzeyinin birinci kat kısmı girift bezemelerle süslü siyah oymalı panolara bölünmüştür. Alt ve üst pano sağında ve solunda bakışımı, spiral işlemeli kıvrımlardan oluşan kompozisyonlar arasına alınmış olup, üstte selvi ağaçlı alta Zitavus kuşlu bezeme ile bezenmişlerdir. Pencere ise ağaç parmaklıkları, aşağı-yukarı hareket eden şebekelerdir. Görüldüğü gibi tümüyle lamberi ve tamamen ağaç oymalıdır. Oymalar birbirini izleyen ve tekrarlayan geometrik formlardan oluşur. Şebekeler tabandan tavana bir bütündür. Alt izolasyon bölümü sekizgen yıldız oymadır. 7 kaygan kaldırma çerçeveden oluşur. Yan odalarda ise üç tanedir. Şebekedeki renkli camlar birbirine radyal çizgiyle bağlı büyük çokgenlerin merkezine kilitlenmiş çok ışıklı yıldız figürleri oluşturur (bkz. Görsel 8). Şeki Han Sarayı'ndaki bu tarz şebeke motifleri XVIII-XIX. yüzyıl evlerinden



Görsel 6
Şeki Han Sarayı güney cephe (S. Ünal, 2019).

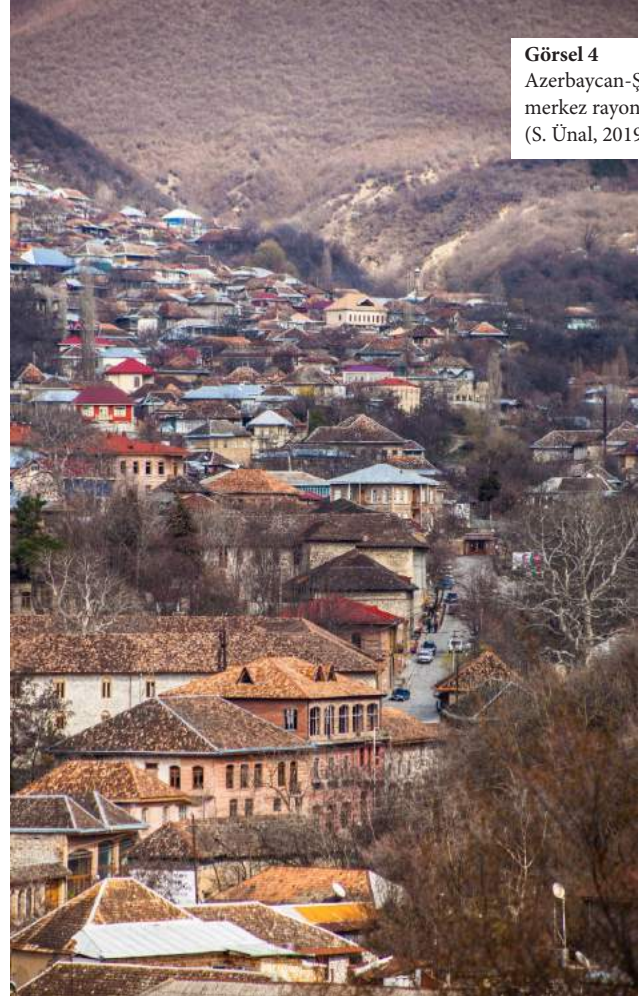


Görsel 4
Azerbaycan-Şeki merkez rayonu, 2019 (S. Ünal, 2019).



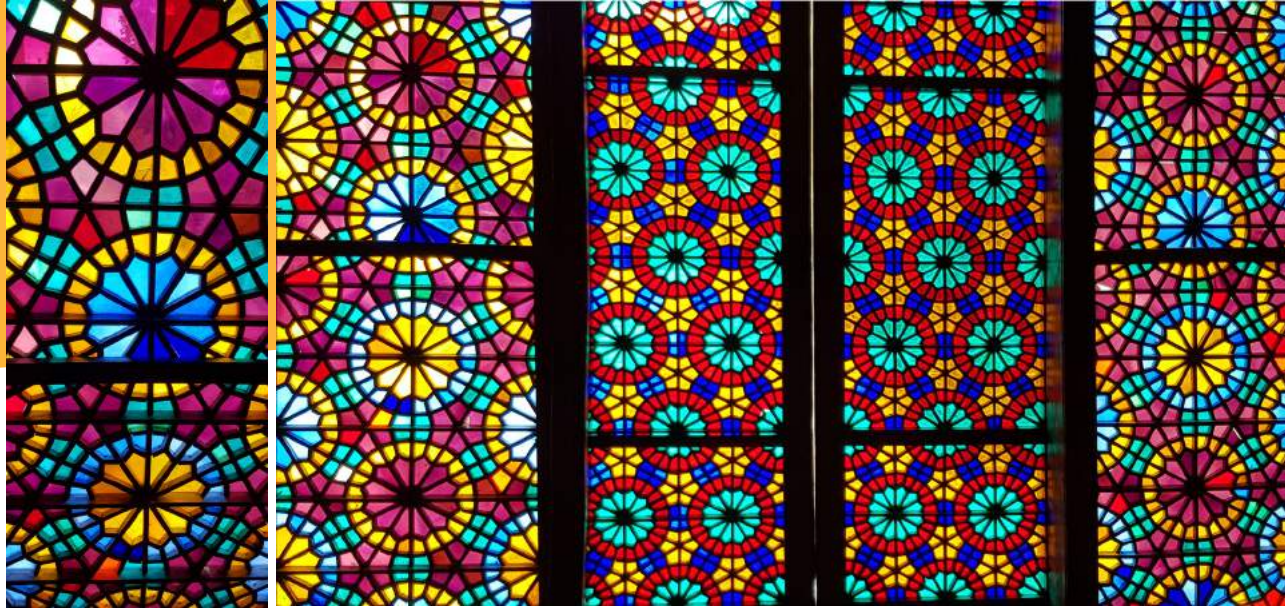
Görsel 7 başka, Azerbaycan'da Ordubat'da Kuba, Şemah, Lağış ve Han Sarayı 1.kat salon-divanhane ve Lenkoransk bölgesinde mihrablara bağlı ajur basamaklarda ve ibadet yapılarında, kutsal binalarda çok yaygındı. Benzeri bezeme motiflerine de taş oymacılığında sıkça rastlarız (Bingöl, 1993).

Tamamı ahşap şebekeli ve renkli cam açıklıklardan kuzey cephe yer alanlar, üst hizanın orta kısmında birbirine bağlı çift sıra halinde üçerden altı adet olup, yanlarında; alt sırada birer dikdörtgen kesitli; yukarısında ise birer sivri kemerlidirler. Ağır-



Görsel 8

Han Sarayı iç mekan geometrik çok ışınlı şebekeler (S. Ünal, 2019).



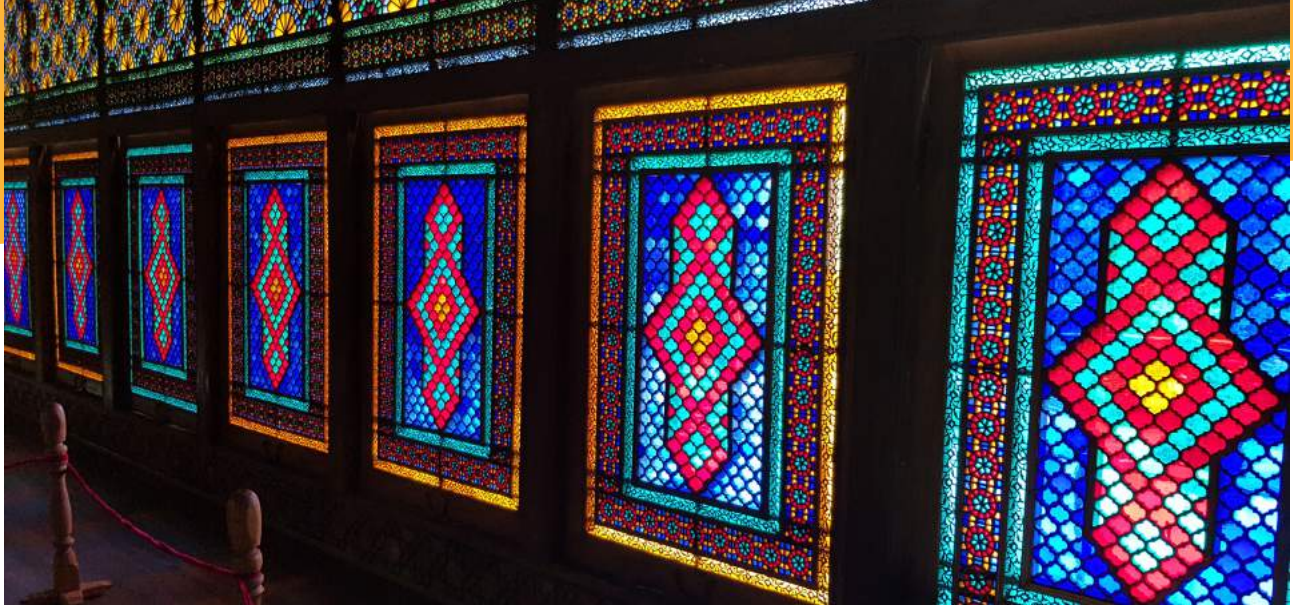
lıkları olarak yıldızvari, üçgen, altıgen, sekizgen ve kare formların oluşturduğu geometrik kompozisyonlu ahşap şebekeli, pencereler, güney cephenin önemli bir bölümünü süslemektedir. Her iki kat salonlarında yedişer adet; doğu batı yönlerdeki odalarda ise alt sırada ikişer; üst sırada üçer adet olan pencere açıklıkları, bu yöne bakan ikinci kat dehlizlerinde birer adettir. Cephenin alt sırasında; doğu-batı yönlerde yer alan yatay sürgülü kapı açıklıkları da, geometrik kompozisyonlu ahşap şebekeli renkli camlarla süslenmiştir (Azizsoy, 2010, s. 169).

Aynı zamanda hükümdar veya üst düzey yöneticilerinin konut yapısı olarak Türk saraylarının birçoğunun plan ve form gelişiminde, geleneksel ev şemalarının farklı uygulamaları ile karşılaşılmaktadır. Azerbaycan Hanlıkları döneminin anıtsal eserlerinden olan Şeki Han Sarayı (XVIII. yy. ortaları), bu karakteri en iyi şekilde yansıtan örneklerden birisi olup, aynı zamanda XX. yüzyılın başlarına kadarki kent evlerine prototip oluşturan özelliği ile ayrıca önem arz etmektedir. Bu özelliğini konakların tezyinatına da aksettiren saray, Osmanlı'nın Batılılaşma sürecinde yaygınlaşan duvar resimlerinin ünik örnekleri ile süslenmiştir (Azizsoy, 2015, s. 81).

Saraya estetik açıdan değer katarak kendini ön plana alan şebeke sanatı; büyük bir ustalık ve incelikte icra edilmiş geometrik tasarımla birbirine bağlantı malzemesi kullanılmaksızın raptedilerek her metrekaresinde 5000'den fazla parçadan oluştuğu ileri sürülen ceviz, şimşir, meşe, fıstık gibi sert ağaçlardan yapılan ahşap şebekeli vitray pencere-

lerle sarayı süslemiştir. Ağırlıklı olarak yıldızimsı, üçgen, altıgen, sekizgen ve kare formların oluşturduğu geometrik kompozisyonlu ahşap şebekeli vitray pencereler, sarayın ön cephesi olan güney cephesinin önemli bir bölümünü tezyin etmektedir. Ahşap parçaları aynı zamanda vitray şebekeli pencerelerde, farklı geometrik kompozisyonlar oluşturacak şekilde kullanılmıştır. Şebekenin, caferi, sekiz, onaltı, gülabi şemsi, göllü, bend-i rumi olarak adlandırılan çeşitleri bulunmaktadır. Han Sarayı'nda kullanılan renkli şebeke camları, 17. yüzyıl camcılığında çok önemli yeri olan Venedik'ten gelmiştir. Yerel ustaların ve bölge tarihçilerinin mimarlık incisi diye bahsettikleri Şeki Han Sarayı hakkında aktardıklarına göre; sarayın yapıldığı dönemlerde, şebeke camları Venedik'ten gelmiş çok ince olduğu için, şebeke yivleri de buna göre açılmıştır. Şebekede, eski Türk halısının görsel özelliklerini taşıyan gonca gül ve madalyon desenleri kullanılmaktadır. Şu ana kadar tespit edilen en eski şebeke örnekleri, 250 yıl önce inşa edilmiş Şeki Han Sarayı'nın pencerelerindeki şebekeler olarak biliniyor.

Belirtildiği gibi, şebekelerin oluşumunda geometrik yöntemler kullanılıyor ki, bunun da bir mantığı vardır. Araştırmacılara göre, geometrik süslemeler İslam sanatında daha yaygın olarak kullanılıyor, İslami inançları yansıtarak sonsuzluk kavramını ifade ediyor. Bilimsel çalışmalara göre, birçok geometrik dekorasyon formları (düz, kırık, dalgalı çizgiler, üç, dört, beş, altı, sekiz ve on iki köşeli yıldız, üçgen, dikdörtgen, dairesel, vb.) eski zamanlardan gelişerek günümüz-



deki şeklini aldı ve bugüne kadar mahiyetini kaybetmeyerek son zamana kadar sanatta her zaman kullanıldı. Araştırmacılar sanat eserleri üzerinde işlenen geometrik çizimleri basit, karmaşık, yıldızlı olarak gruplandırıyor. Müslüman mimarlar ve ustalar sanat eserlerinde Tanrı'nın büyüklüğünü ve ölümsüzlüğünü ifade etmişler (Hacıyeva, 2018, s. 96). Şebeke desenleri güneşi, yaşam enerjisini, ebedi zaman akışını ve evrenin sonsuzluğunu sembolize etmektedir. Doğru geometrik şeklinde olan çok ışımlı yıldızlar, şebekenin en yaygın kompozisyonlarıdır. Şebekedeki sanatsal imgenin temelini, renkli camın içinden ve geometrik figürlerin hatlar bölme-lerden içeri giren gün ışığı oluşturmaktadır (bkz. Görsel 9).

Şebeke Sanatı Şeki'de Yaşamakta

Günümüz kültür alanında Azerbaycan'ın şebeke sanatı, en eski ipek, sanat ve ticari merkez olmanın yanı sıra birçok geleneksel el sanatlarının (ipekçilik, şapkacılık, bakırcılık, demircilik, çömlekçilik, şebeke sanatı, ağaç oymacılığı, helvacılık, tekelduz vb.) merkezi durumundadır. Bu el sanatları arasında, şebeke sanatı da, yüzyıllardır el sanatlarının gelişimine katkıda bulunan Şeki şehrine özgü bir el sanatıdır. Bu sanat, sosyal ve estetik anlamda geleneksel görselliğini eski çağlarından bugüne başarıyla taşımıştır.

Güney Kafkasya'nın kadim yerleşimi Şeki, özellikle bir el sanatları şehridir. Zira şehrin mahalleleri, Serralar (eyer-ci), Serbablar (dokucu), Duluslar (çömlekçi) gibi isimlerini

sakinlerinin uğraştıkları zanaat dallarından almıştır. Çömlekçilik (dulusçuluk), ipekçilik gibi direnerek de olsa yaşamakta olan birçok geleneksel sanata ev sahipliği yapan Şeki'de yaşatılmaya çalışılan el sanatlarından biri de şebeke sanatıdır. Azerbaycan da en eski geleneksel sanatlarından biri olan şebeke sanatı, yerel ustalar tarafından "Taxta Xalça" (tahta halı) olarak adlandırılmakta olup, Azerbaycan mimarisinin anıtsal nitelikli yapılarında 17.yüzyıldan günümüze kadar geçen süreçte eşsiz uygulamaları görülmektedir.

Şebeke yapımının ahşap ve tahta işçiliğine ait olan kısmında esnekliğinden dolayı fıstık ağacı tercih edilirken meşe, şimşir, ceviz ağaçları da kullanılmaktadır. Şebekenin dayanıklı olması ve ağaç kurtları tarafından hasar verilmemesi için kullanılan ahşap, 15 gün buharda pişirilerek sırası çıkarılır ve yağda bekletilir. Sonrasında 20 gün kurumaya bırakılan ağaçlar belirlenen ölçülerde titizlikle kesilir. 6, 8 ve 12 köşeli olarak geometrik desenlenmiş, yivleri açılmış ahşap parçacıkların aralarına özenle kesilerek ölçümlendirilmiş renkli cam parçaları yerleştirilerek birleştirilme işlemi yapılır. Şeki Han Sarayı'nın yapımında kullanılan renkli şebeke camları özel yapım, kalınlığı 1 milimetre olan Venedik camları iken, günümüzde Almanya, Rusya ve Ukrayna'dan getirilen 4 milimetre kalınlıkta camlarla çalışılmaktadır. Genellikle kapı ve pencere yapımında kullanılan şebeke sanatında yapıştırıcı, çivi ve diğer birleştirici malzemelerin kullanılmaması en önemli ayırt edici özelliğidir (bkz. Görsel 10, Görsel 11, Çizim 1).

Görsel 10
Şebeke yapım
aşamaları (S.
Ünal, 2019).



Görsel 10-A



Görsel 10-B



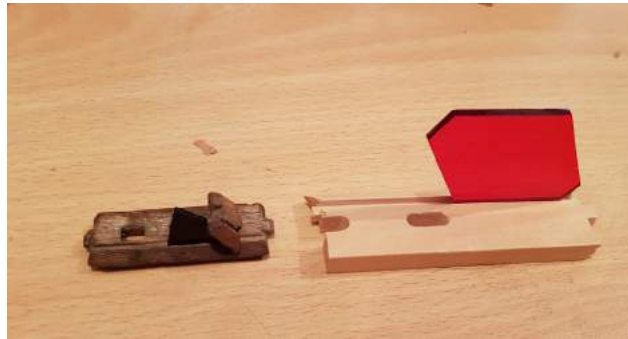
Görsel 10-C



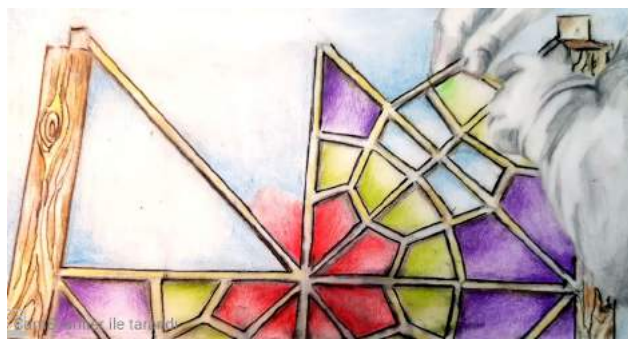
Görsel 10-D

Şebeke ustaları desenlemelerde genellikle doğayı tercih ederken halılarda kullanılan geometrik tasvirleri de kullandıkları gözlenmektedir. Caferi, Şemsi, Göllü, Kehkeşan, Bendi-rumi, şebekenin geleneksel türleridir. Gelenekselliğini bozmadan devam ettirilen şebeke sanatkarlığı günümüzde birkaç ustasıyla hayat bulmaktadır. Şebeke sanatı, Şeki'de anıldığı şekliyle "şebekçilik", babadan oğula, ustadan çırağa uzun yıllardır kuşaktan kuşağa aktarılan geleneksel bir sanat dalıdır. Günümüzde Şeki'de eski ustaların varlığının yanı sıra, genç nesilden bu sanatı sahiplenerek ve çağdaş yorumlarını da katarak icra eden genç ustalar da vardır. Bu ustaların diğer önemli bir özelliği de, sadece yeni şebekeler yapmayı aynı zamanda tarihi yapılarıdaki şebekeleri restore etmek suretiyle Azerbaycan kültürel mimari dokusuna katkıda bulunmalarıdır (bkz. Görsel 12). Şeki şebeke ustaları, geleneksel form ve usullere sadık kalmalarının yanı sıra, ürettikleri değişik formlarla da turizm açısından farkındalık yaratmaktadırlar.

Şeki'de bilinen ustalar arasında Usta Eşref'in yetiştirdiği, oğlu Tofik Resulov ve Hüseyin Hacımustafazade şebeke sanatını devam ettirmektedirler (bkz. Görsel 13, Görsel 14). Genç nesilden ise, Ilgar Resulzade kendi atölyesinde bu sanatı başarıyla sürdürmektedir. Geometrik bilgiyle estetik hayal gücünü bir araya getirerek oluşan bu sanatı Şeki'de icra eden şebeke ustası Resulzade Ilgar'ın atölyesinde turistik ve güncel kullanıma yönelik üretime ilave olarak,



Görsel 11
Eski ve yeni şebeke yapımında kullanılan cam ve çerçeve. Sağ: yeni; Sol: Han Sarayı (eski) Onarım için gelen cam ve çerçeve (S. Ünal, 2019).



Çizim 1
Çok ışınlı sekizgen şebeke yapımı (S. Ünal).

restorasyon amaçlı çok değerli çalışmalar yapılmaktadır. Ayrıca "Azerbaycan Sanatçılar Birliği" bu tür geleneksel sanat ve sanatçıları çeşitli etkinliklere desteklemektedir.

Sonuç ve Değerlendirme

Geometrik tasarımlar Türk-İslam sanatlarında önemli yer tutmaktadır. Geometrik süslemeler, renkli camlı ahşap

Görsel 13
Şebeke ustası Tofiq
Resulov (www.tyb.
org.tr, Erişim tarihi:
06.05.2020).



Görsel 14
Şebeke ustası
Hüseyin
Hocamustafazade
(www.trtavaz.com.
tr, Erişim tarihi:
06.05.2020).



şebeke uygulamalarında da ışıl tasarım ve çok renklilik (polikromi) anlayışı içinde estetik bir ritimle yüksek değerine ulaşmıştır.

Pek çok geometrik kompozisyonda çıkış noktası bir düğüm motifidir veya bu motif yer yer görünür. Ancak yıldızlar ve güneşe benzetilen kozmik semboller de devreye girer. Geometrik süslemeler İslâm enternasyonalinin sanattaki tek simgesi gibidir. Bitkisel tezyinat hatta yazı türleri bile, düşünceyi bu ölçüde soyut ve güçlü bir mesajla yansıtmazlar. Hiçbir sistem, insanın evren karşısındaki saygısını böylesine güçlü tasarımlarla anlatmamıştır. Bu sistemlerde, otorite ve saygınlığı anlatan simetri güçlüdür. Hesap hatası yapmaksızın şekil örgüsü tamamlanmak zorunda olduğundan, sistemi tasarlayan insan aklı şebeke üzerinde inceden inceye çalışır. Geometrik şekiller, temelde hendese biliminin ortaya koyduğu ilkelere uygun formlar yaratmakla birlikte, bu kompozisyonlarda sezilen sembolik ve üstü örtülü anlatım daha belirginidir. Çünkü geometrik kom-

Görsel 12
Restorasyon için atölyeye
getirilen Han Sarayı'na ait
şebeke (S. Ünal, 2019).



pozisyonlar, doğadaki biçimlerin geometrizationuna işaret etmezler. Doğadaki bir şeyi hatırlatmaktan çok bir duygu uyandırırılar. Kısacası, daha önce mevcut olmayan buluşlardır (Mülayim, 2008, s. 65).

Halı, ahşap işleri ya da renkli pencere camlarında çoğu kez bir "olay" anlatılmadığından, fiziki gerçeği inandırıcı yapan unsurlar, perspektif, rakursi, sfomato ve kesişmeler yoktur. Espas duygusunu canlı tutmak üzere derinlik vermek yerine; formların (ki bunlar artık motif ya da yazı olabiliyor) birer dekor elemanı olarak birbirlerine mesafeleri önem kazanır. Bu tür sanatlarda kompozisyon dediğimiz şey; istif, düzenleme, boyutlandırma, yani bir tasarım ilkesi olarak belirecektir (Mülayim, 2008, s. 31).

Son zamanlarda Asya üzerinde araştırmalar artmış ise de Türk dünyasının geometrik desenler üzerindeki katkıları hala büyük bir boşluğu oluşturmaktadır. Söz gelişi Orta Asya, Büyük Selçuklu, Anadolu Selçukluları, Anadolu Bey-

likleri Dönemi ve Osmanlı Devleti dönemleri silsilesi takip edilerek bir çalışma ortaya konmamıştır. Bu sıralamanın takibi ile desen karakterlerinin gelişim ve/veya değişim serüveninin ancak anlaşılabilceği kanaatindeyiz. Hatta Orta Asya'da İslam'ın kabul edilmesinden önceki devirlere inerek Türk desenlerinin köklerine ışık tutacak çalışmalar yapılmalı ve bu desenlerin sonraki devirlerde görülen tezahürleri bir bütün olarak anlaşılmalı çalışılmalıdır (Ekizler Sönmez ve Doğanay, 2015, s. 88-89).

Tek bir birimden çoğalarak ve estetik görselliği öne alarak geleneksel sembolik motiflerle betimlenen Şeki şebeke sanatı, Ön Asya coğrafyasında bu sanatın en güzel örneklerini vermiş, vermeye de devam etmektedir. Kuşkusuz bir sanat şehri olan Şeki, kültürel miras yönünden etnografik değeri yüksek olan diğer sanat dallarıyla birlikte kendi yerleşimini ve dolayısıyla Azerbaycan'ı sosyokültürel ve sosyo-ekonomik kapsamda önemli bir cazibe merkezi haline getirecektir.

Kaynakça

Azizsoy, A. (2010). Azerbaycan'ın Kuzeybatı Bölgesinin Mimari Dokusu (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, İstanbul.

Azizsoy, A. (2015). Türk Saray Mimarisinde Konut Tasarımı ile Biçimlenen Anıtsal Yapıya Azerbaycan'dan Bir Örnek. *Art-Sanat Dergisi*, 4, 81-96.

Azizsoy, A. (2016). Çarlık Rusya'sı Devri Şeki (Azerbaycan) Tarihi Kent Dokusunda Oluşan Değişim Ve Gelişen Konut Tiplerinde Sürdürülen Geleneksel Unsurlar. *The Journal of International Social Research*, 9(44), 610-626. doi: <http://dx.doi.org/10.17719/jisr.20164420136>

Bingöl, P. (1993). XVIII. Yüzyıl Azerbaycan Şeki Han Sarayı Tanıtımı. *Vakıf Haftası Dergisi*, 10, 171-177.

Bulut, M. (2017). Geometrik Sistemin Çözümlemesi- Selçuklu Örnekleri Üzerine Birkaç Girişim. *Sanat Tarihi Dergisi*, 26(1), 27-44.

Ekizler Sönmez, S. ve Doğanay, A. (2015). Mimar Sinan Camilerinde Kare Ve Altıgen Kurgulu Geometrik Desenler Ve Analiz Yöntemleri. *Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, 10(19), 87-108.

Eriç, M. (t.y). Yüzyıllar Boyu Cam Sanatı. 54-57. Erişim adresi: <http://hdl.handle.net/11498/40126> Erişim tarihi: 10.06.2020.

Hacıyeva, S. (2018). Şebekecilik Sanatı Hakkında. *Azərbaycan Xalçaları*, 8(26), 95-96.

İpek, J. ve Özmüş, P. (2014). Anadolu Süslemelerindeki Geometri. *Ege Eğitim Dergisi*, 15(2), 521-537.

Kılıçoğlu, S. ve Kara Pilehvarian, N. (2017). Emevi ve Abbasi Sanatında Geometri. *Megaron Dergisi*, 12(4), 605-618. doi: 10.5505/megaron.2017.65882

Kuban, D. (2002). *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.*

Küçükerman, Ö. (1985). *Cam Sanatı Ve Geleneksel Türk Camcılığında Örnekler*. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Mülayim, S. (1982). *Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler- Selçuklu ÇağI*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Mülayim, S. (2008). *Araştırmacıya Notlar*. İstanbul: Numune Matbaacılık.

Özgümüş, Ü. C. (2013). *Çağlar Boyu Cam Sanatı*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Yücel, E. (1977). Türk Sanatında Cam İşleri (Türk ve İslam eserleri müzesinden bazı örnekler). *Türk Etnografya Dergisi*, XVI, 127-149.

HAT SANATINDA EĞİTİM VE MEŞK

Dr. Savaş **ÇEVİK**¹

ÖZET

Hat sanatının eğitimi benzer plastik sanatlara nazaran oldukça uzun bir süreç gerektirir. Öncelikle harflerin anatomik yapısının ve kompozisyon kurallarının iyice kavranması gerekmektedir. Bunun için hat öğrenmeye başlayan bir kişi dua niteliğindeki ‘Rabbi Yessir’ denilen başlangıç yazısı ile eğitimine başlar. Bu yazının eğitimi oldukça uzun sürebilir. Buradaki maksat, talebenin sabrının ölçülmesi ve gerçek eğitim için alt yapının oluşturulmasıdır. Her sanat dalında gerekli olan ilgi ve sevginin mevcudiyeti bu dönemde ortaya çıkar ve gerekli sabrı gösteremeyenler elenerek hocanın boşuna vakit harcamasının önüne geçilmiş olur. Bu zorlu ilk aşamayı geçenler müfredat ve mürekkebat meşklerini tamamlayarak diploma niteliğindeki ‘icâzetnâme’yi almaya hak kazanırlar. Ancak hattatın eğitimi bu diplomadan sonra da devam ederek bir ömür boyu sürer.

Anahtar Kelimeler: Rabbi Yessir, icâzetnâme, müfredat meşki, mürekkebat meşki, istif, teşrifat, tashih.

ABSTRACT

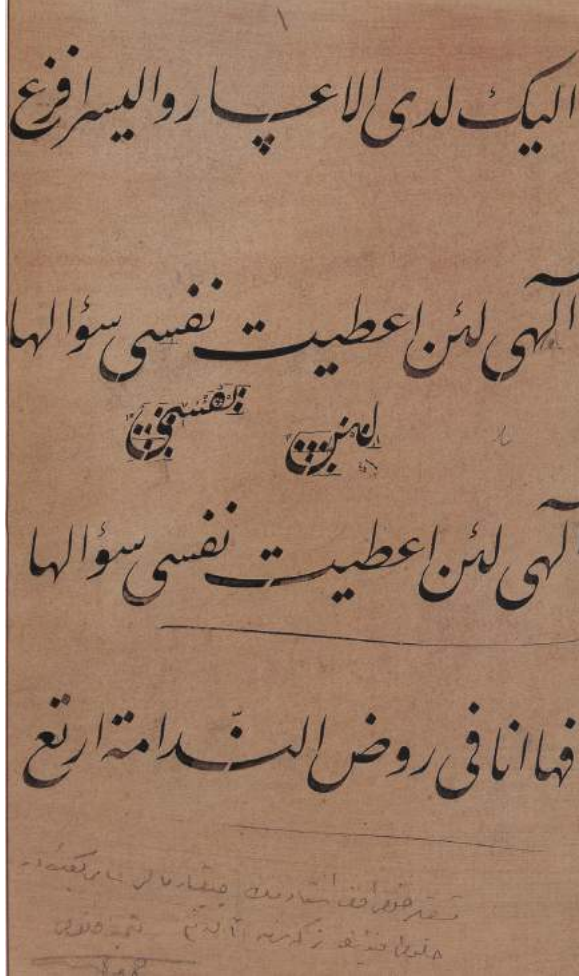
Education of calligraphy requires a rather long process compared to similar plastic arts. First of all, the anatomical structure of the letters and composition rules should be comprehended. For this, a person who starts to learn the calligraphy art starts his/her education with the initial writing called “Rabbi Yessir” which is a prayer. The training of this writing can take quite a long time. The purpose here is to measure the patience of the student and establish the foundations for real education. The existence of the necessary interest and love in every branch of art emerges in this period, and those who cannot show the necessary patience are eliminated, thus preventing the teacher from wasting time. Those who pass this challenging first stage complete the curriculum and composite exercises and are entitled to receive the diploma called “icâzetnâme”. However, the calligrapher’s education continues after this diploma and persists for a lifetime.

Keywords: Rabbi Yessir, icâzetnâme, curriculum exercise, composite exercise, succession, etiquette, correction.

¹ Öğretim Görevlisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

Görsel 3

Hulusi Efendi'nin hocası Sâmî Efendi'ye götürdüğü Nestalik Mürekkebat meşki ve Sâmî Efendi'nin çıkartmaları



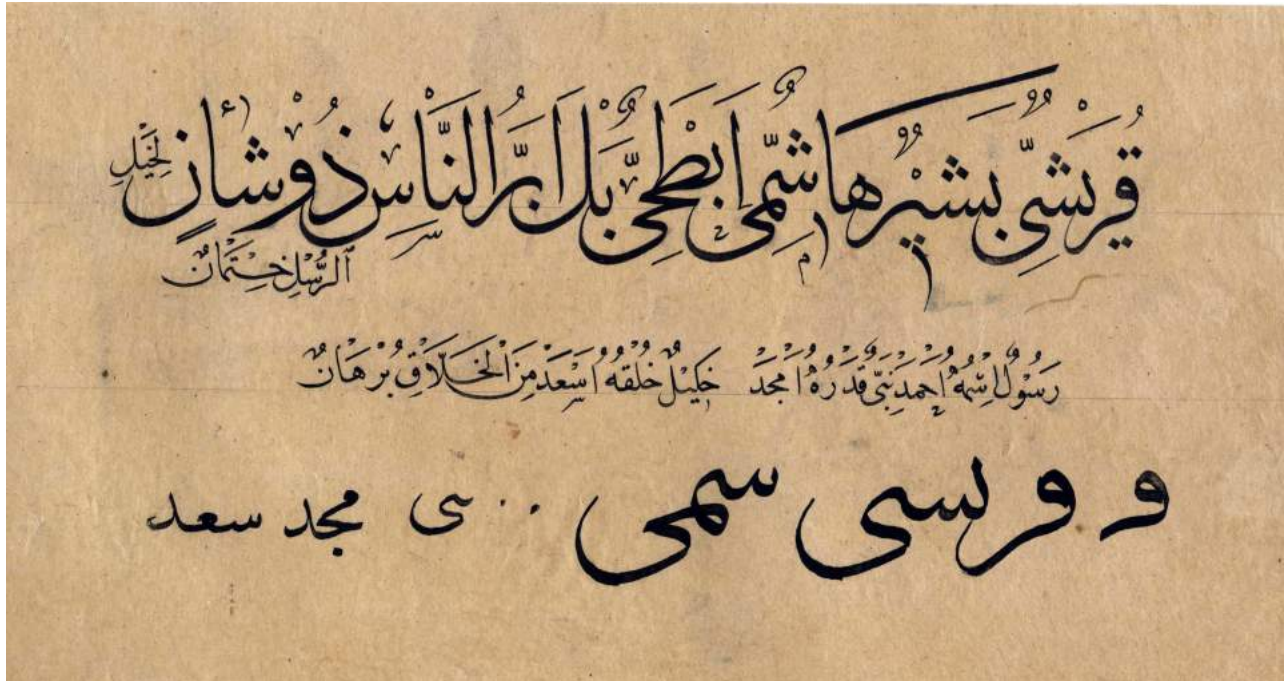
Görsel 1

Hattat Şevki Efendi tarafından yazılmış Rabbi Yessir Duası ve yalnız harflerin ilk bölümü



Görsel 2

Şevki Efendi tarafından yazılmış Fe harfinden sonraki yalnız harfler ve altta Bâ-Beb müfredat meşkinin ilk yarısı



Görsel 4

Savaş Çevik'in talebelik yıllarında (23 Haziran 1979) hocası Hamit Aytaç'a götürdüğü Sülüs-Nesih Mürekkebat meşki ve hocasının çıkartmaları

Her sanat dalında olduğu gibi hat sanatında da eğitim kendine özgü hususiyetlere sahiptir. Hangi sanat dalı olursa olsun, o sanatta bir eğitim süreci yaşanmaktadır. Bu, sanatkârın yetişmesi için gerekli ve zaruri bir dönemdir. Hiç şüphesiz, sanatkârda bir ön kabiliyet ve cevher olması şarttır. Aksi halde, eğitim sonucunda kişi sanatkâr olmaktan ziyade, zanaatkâr olarak yetişir. İster zanaat isterse sanat çalışmaları olsun, kişi belirli bir süre bu konuda eğitim görmeli ve egzersiz yapmalıdır. En azından kabiliyetini doğru yolda ve doğru malzemelerle gerçekleştirebileceği teknik temel disiplinleri edinmelidir.

Hat sanatında, hattat olarak yetişmek isteyen kişinin de belirli bir süre bu eğitimi alması zaruridir. Sanat dallarına göre bu eğitimin biçimi ve süresi tabii olarak farklılıklar göstermektedir. Esasen eğitim biçimleri kişilere göre çok az farklılıklar gösterse de eğitim süreleri, kişiye göre daha fazla farklılıklar göstermektedir. Sanata olan kabiliyet ve yatkınlık ile çalışma temposundaki düzen ve kararlılık eğitim süresini doğrudan etkileyen faktörlerdir. Öncelikle kişinin bu eğitimi almaya gönülden istekli ve kararlı olması şarttır. İstek ve karar, eğitim olarak ön şarttır. Eskilerin atasözü ile “Aşk olmayınca meşk olmaz” sözü de bu isteği veciz bir şekilde ifade etmektedir. İsteksiz bir şekilde, bazı zorunluluklarla alınan sanat eğitimi sonucu kişi, o sanatta ilerleyemez ve varlık gösteremez. Belki zanaat mertebesinde bazı ürünler verebilir ancak hiçbir zaman sanat mertebesine ulaşamaz.

Hat eğitiminde ise bu “Aşk” çok daha önemlidir. Zira hat eğitimi benzer sanat eğitimlerine oranla daha uzun bir zaman almaktadır. Böylesine zorlu ve uzun bir eğitime katlanılması ancak o sanata duyulan büyük bir aşk sayesinde gerçekleşebilir. Aşk ve kararlılık ile birlikte hat eğitiminde süreklilik ve periyodik bir çalışmanın önemi büyüktür. Ara verilen ve periyodik olmayan çalışmalardan gerekli verimlilik alınmaz. Dahası, verilen emek ve zaman kaybına sebep olunur. Bir süre çalışıldıktan sonra bırakılan veya uzun süre ara verilen hat çalışmaları, bu zaman sürecinde yok olup gider. Kişinin bıraktığı seviyeye ulaşması için tekrar baştan tempolu bir çalışmaya girişmesi gerekmektedir. Yürüyen bir bant üzerinde adeta koşarak ilerlenmesi gerekmektedir. Durulduğu takdirde geriye gidileceği muhakkaktır. Hat sanatkârı bu periyodik

çalışmasını, sanatını icra ettiği sürece ömür boyu sürdürmelidir. Sürekli yazması, karalama tabir edilen egzersizlerini devamlı yapması gerekmektedir. Hat çalışan bir kişinin bu temel prensipler doğrultusunda çalışmalarını bir usta hattat eşliğinde sürdürmesi de ayrı bir husustur. Hat tarihimizde çok az da olsa ders almadan kendi kendini yetiştirmiş usta hattatlara rastlanmaktadır. Ancak bunlar istisnalardır ve bu sanatkârlar nadiren bulunmaktadırlar. Ayrıca eğitim sürelerinin kısılması da hoca gözetiminde olmakla mümkündür. Her ne kadar kabiliyetli kişilerin hat eğitimlerini hocasız yürütebilmeleri mümkün olsa da, eğitim süreleri uzamakta ve detaylarda üslup ve teknik farklılıkları görülmektedir. Hoca, öğrencinin çalışmalarını yönetirken, hatalarını anında göstermekle, öğrenciye büyük bir zaman kazandırmakta ve katalizör görevini yapmaktadır. Herhangi bir problemle karşılaştığında ise hemen başvuracağı bir yetkili olarak hoca önem arz etmektedir. Ayrıca hoca, kendi sanat deneyimlerini ve tecrübelerini öğrencisine aktarmakla onun ufkunu genişletmekte, önceki sanatkârların üslupları hakkında bilgi vererek, öğrencisinin ilerde elde edeceği üslup ve yolunun seçilmesinde katkıda bulunmaktadır. Bunun dışında meslekle ilgili literatürün tanınması, malzeme bilgisi ve kullanımı gibi teknik hususlarda da öğrencisini yetiştirmektedir.

Hat Eğitimine Başlangıç ve “Rabbi Yessir” Duası

Hat eğitimine başlayan bir öğrenci öncelikle bir hocaya giderek onun müsaadesini alır ve hat eğitimine başlar. Hat sanatında çeşitli yazı karakterleri vardır. Bu karakterlerin her biri ayrı bir eğitim gerektirir. Bazı karakterler vardır ki benzer bir karakterin eğitimi alınmışsa artık o eğitime gerek duyulmaz. Fakat birbirlerinden çok farklı karakterlerin eğitiminin ayrı ayrı yapılması zaruridir. Sülüs, Nesih, Tâlik, Dîvânî, Celî Dîvânî, Rik’a, Mağribî, Kûfî (Her çeşidi için farklı eğitim) gibi yazı karakterlerinin eğitimi gerekmektedir. Sülüs-Nesih eğitimi almış bir kişi için Muhakkak, Reyhânî, Tevki’ ve Rikaa (Hatt-ı İcâze) gibi yazılarının uzun bir eğitimi gerekmez. Ancak eğitimini aldığı yazıdan farklılıklarını temayüz ettirmek maksadıyla hocası ile kısa süreli bir eğitim dönemi yeterli olacaktır. Kûfî yazı için farklı bir eğitim metodu uygulanmaktadır. Kûfî çeşitleri genelde iki farklı özellik gösterirler. Kalemle yazılan Kûfî yazılar ve resmedilerek yazılan geometrik Kûfî yazılar. Her iki Kûfî yazının da değişik varyasyonları

Görsel 7

Hâmid Ayaç'ın
Mustafa Râkım'ı
takliden yazdığı
Fâtiha Sûresi



mevcuttur. Kalemle yazılan Kûfî yazıların eğitimi diğer yazılardaki eğitim gibi uzun süreçlidir ve klasik yöntemle yapılır. Geometrik kökenli Kûfî yazıların eğitimi ise klasik usul ile değil; geometrik kaideler ve çizim şekillerinin eğitimi yoluyla yapılır. Yukarıdaki yazı karakterlerinin kalın kalemle yazılan büyük boyuttaki biçimleri “Celî” olarak adlandırılır. Her yazının celisi vardır ve bu yazıların eğitimi de ayrıca yapılır, çünkü bir yazı karakterini normal büyüklükte yazmakla celî yazmak arasında kayda değer bir anatomik fark vardır. Bu ise celî yazıların daha uzaktan seyredilmesi gerektiği için optik kuralların ve algı yanılgılarının hesap edilmesi gibi hususlar dolayısıyla celî (büyük boy) yazıların da ayrıca eğitiminin yapılması gerekmektedir. Bundan ayrı olarak sanatsal eğitimi yapılmayan ve şifre niteliğindeki Siyâkat yazının ve bazı kırma denilen karakteri belirgin olmayan yazıların da sanatsal eğitimleri yapılmaz. Zira bunlar sanat yazıları değil arşiv ve belgelerde yer alan metinlerin yazılmasında kullanıldıkları için bunların imlâ kuralları ve yazılış biçimleri öğretilerek eğitimleri yapılmış olur. Klasik eğitimi yapılan



Görsel 5

Sülüs-Nesih yazıları için bir talebe verilen ve iki hoca tarafından imzalanan İcâzetnâme.

yazılardan en çok yaygın karakter olan Sülüs ve Nesih yazıların eğitimi hoca tarafından bir dua yazılarak başlanır. Buna “Rabbi Yessir” duası denir. Hoca talebesine bu duayı Sülüs ve Nesih yazı ile yazıp vererek eğitimine başlatır. Arapça “Rabbi Yessir velâ Tuassir Rabbi Temmim bil Hayr”² olan bu dua, mânevî olarak hat eğitimine başlayacak olanlara bir moral vermektedir. Burada önemli bir noktayı anlatmak ve hatırlamakta fayda vardır. Osmanlı döneminde tedarisat ve kullanılan alfabe Arap alfabesi olduğu için okula giden talebelere daha Sıbyan Mektebinden itibaren Rik’a yazı öğretiliyordu. Dolayısıyla okuma yazma bilen herkes bu yazıyı kamış kalemle yazabiliyor ve eli kamış kalem tutmaya alışmış, bileği kırılmış³ olarak kamış kaleme hakimiyeti sağlanmış oluyordu. Sonraları hat eğitimi alacak öğrencilere, hocaya başladıkları zaman artık Rik’a yazısını öğretmeye gerek yoktu. Doğrudan hangi sanat yazısını öğreneceklerse o yazıya başlardı. Bugün ise durum oldukça farklıdır. Hat eğitimi alacak talebeler büyük oranda Rik’a yazıyı bilmedikleri gibi Arap harflerini de tanımıyorlar ve Osmanlıca’yı bilmiyorlar. Hal böyle olunca, Hat eğitimine başlayacak, ellerine ilk defa kamış kalem alacak talebelerin öncelikle Rik’a yazıyı öğrenmekle eğitime başlamaları zaruret haline gelmektedir. Böylece bir süre hem Arap harflerini tanıyacak ve imlayı öğrenerek Osmanlıca’yı da öğrenme imkânına kavuşacaklar; hem de kamış kalemi tanıyarak ona hakimiyet sağlayacaklardır.

2 Ey Rabbim, işimi kolaylaştır, zorlaştırma ve hayırlı bir sonuca erdir

3 “Bileği Kırılmış” tabiri, hat sanatında kullanılan ve eli kamış kaleme alışmış ve çizgi çekmekte mahir hale gelmiş, acemi olmayan kişilerin özelliğini anlatmak için kullanılmıştır.

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مَالِكِ يَوْمِ الدِّينِ إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ

نَسْتَعِينُ اهْدِنَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ

صِرَاطَ الَّذِينَ أَنْعَمْتَ عَلَيْهِمْ غَيْرِ

غَيْرِ الْمَغْضُوبِ عَلَيْهِمْ وَلَا الضَّالِّينَ

مصطفى الفهدى
١٤٢٢ هـ

Görsel 6
Mustafa Râkım
Efendi'nin önremlı
bır yazısı olan
Sülüs Fâtihâ Sûresi

انتم من شعراء الدنيا من جواهر الدنيا
وكميت من شعراء الدنيا من جواهر الدنيا
عليه فاعلموا انهم من شعراء الدنيا
لكن انما هي من شعراء الدنيا
هو اول شعراء الدنيا
من شعراء الدنيا
من شعراء الدنيا
من شعراء الدنيا
من شعراء الدنيا





Görsel 8
Hattat Halim
Efendinin Sülüs-
Nesih karalaması

Bu arada kalem açmayı ve hat malzemelerini de tanımak suretiyle ileride başlayacakları sanat yazısı eğitimine temel oluşturacak bilgi ve beceriyi elde etme imkanı bulacaklardır.

Rik'a çalışmalarını tamamlayanlar veya daha önce bir vesile ile bu yazıyı öğrenmiş olanlar, hocaya gerçek hat çalışması için gittiklerinde artık hoca kendisine Rabbi Yessir duasını yazarak eğitime başlatacaktır. Bu dua ile başlama âdeti genellikle sülüs ve nesih yazı için adet olmuştur. Diğer yazı karakterlerinin eğitiminde bu dua yazılmaz. Doğrudan alfabe ile başlanır.

Rabbi Yessir duası kısa olmakla birlikte, tek satırda yazılan fakat satır istifine riayet edilerek yazılan bir mürekkebat meşki niteliğindedir.⁴ Burada dikkat çekici bir durum karşımıza çıkmaktadır. Hiç yazı çalışmamış ve harf formlarını bilmeyen bir talebeye böylesine girift ve istifli bir satır vererek bunu taklit etmesinin istenmesi hayreti mücib bir durumdur. Basit harflerle başlanması gerekirken, niçin böyle bir satır ile başlanıldığı (!) her zaman düşünülen bir hususiyet olmaktadır. Burada eğitime başlayacak öğrencinin öncelikle alt yapısının kuvvetli olması gereğidir. Kalem hakimiyetinin ve bilek kıvraklığının belirli bir düzeyde olması gerekmektedir. Bunun yanı sıra göz terbiyesinin de gelişmiş olması gerekiyor.⁵ Hassas görme yeteneğini, küçük oranlarda çizgi farklılıklarını ve uzunlukları hassas bir biçimde algılaması gerekiyor. Hat sanatı gibi milimetrenin askatları ile çalışacak olanların gözlerinin son derece kuvvetli olması ve küçük birimleri hemen algılaması gerekiyor. İşte bu satırda uzunca süre çalışılması hat öğrencisi için gerekli alt yapıyı oluşturmaktadır. Sonrasında esas eğitim olan harflere başlanıldığında rahat etmesi ve çabuk ilerlemesi sağlanmaktadır.

Rabbi Yessir duası öğrenci tarafından uzun süre çalışılır. Genellikle meşkler haftada bir hocaya gelip gösterilerek gerçekleştirilir. Haftalarca süren bu dua yazımı bazen aylar, hatta yıllar sürebilir. Tarihte üç yıl ve fazlası bir süre bu duayı yazan talebelerin olduğu gerçektir. Günümüzde bir fakültenin dört yılda bitirildiği düşünülecek olursa, üç yıl yalnızca bir duanın tekrarlanması gerçekten uzun bir zaman dilimidir. Bu sürecin bu kadar uzun tutulması hayretle karşılanabilir. Bu durumun iki sebebi vardır. Birincisi psikolojik bir durumdur. Yukarıda açıklandığı üzere hat çalışmaya başlayacakların öncelikle böylesine eğitimi uzun süren bir sanata gerçekten bağlı olmaları gerekmektedir. Yıllar sürececek bir hat eğitimi hem öğrencinin hayatında önemli bir zaman dilimi demektir; hem de hocanın zamanının büyük bir bölümünü işgal edecektir. Sonuçta talebe ileride bırakacak olursa, hem hoca hem de öğrenci açısından değerli zamanların kaybı demektir. Hoca bu durumda psikolojik bir sınav ile talebesini sınamaktadır. Uzunca süren aynı metni haftalarca tekrar etmesi öğrenciyi yıldırap bıktırıcaksa bunun bir an önce olması ve işin erken devresinde, kendini ve bütün yaşantısını bu sanata veremeyecek talebelerden bir an önce kurtulması için hocanın uyguladığı bir taktiktir. Nitekim geçmiş yıllarda bu uzun dua yazımına katlanamayıp eğitimini bırakan hattat adaylarının olduğunu biliyoruz. Hocaların zamanının kıymetli oluşu ve hat sanatını gerçekten öğrenmek isteyenleri bulup onlara zaman ayırmaları için uygulanan dua sürecinin uzun tutulmasının ikinci sebebi ise daha

4 "Mürekkebat Meşki", müfredat meşki olan iki harfin yan yana yazılış biçimlerinden sonra gösterilen bir meşk türüdür. Mürekkebat meşkinde üçlü ve daha fazla harf birleşim şekilleri ile satır istifleri ve espas kaidelerinin eğitimi yapılır. Metin yazılarak çalışılan bu meşk talebeyi gerçek anlamda hattat olmaya doğru geliştiren bir meşk çeşididir.

5 "Göz Terbiyesi", gözün çok ince ayrıntıları ve mesafeleri doğru bir şekilde kavrayacak, ölçüler üzerinde hassas bir algıyı sağlayacak şekilde eğitilmesi hadisesidir. Hattatların gözü bu noktada oldukça hassas hale gelmektedir. Herhangi bir ölçü aletinin kullanılmayacağı milimetrenin as katlarını dahi görebilecek bir seviyededir. Usta ve tecrübeli bir hattat, milimetrenin kırkta birini dahi algılayabilecek bir göz hassasiyetine sahiptir.

önemli ve daha anlamlıdır. Çok uzun yıllar eğitim gereken hat sanatı çalışmalarında talebenin ilerlemesi el ve göz kuvvetinin gelişmesine bağlıdır. Bu ise devamlı, periyodik ve uzun yazı çalışmaları ile sağlanır. Esas harflere geçmeden önce böyle girift bir satırın tâlim edilmesiyle işte bu el ve göz hassasiyeti kazanılır. Sonuç itibariyle talebe harf yazımına başladığında kendisine gerekli olacak yeteneği kazanmış olacaktır. Bileğin belli bir kıvama gelmesi için yapılan bu çalışmalarda hangi harfin yazıldığı pek önemi yoktur. Önemli olan sürekli yazı talimidir ve belli bir zamanın geçmesidir. Rabbi Yessir duasının yazılmasıyla bu talim kısmen karşılanmış olur. Tek⁶ harflerin yazılması ve sonrasında Ba-beb ile başlayan iki harfin birlikte yazılış formlarının He harfinin sonuna kadar meşk edilmesine hat çalışmalarında “Müfredat Meşki” tâbir edilir. Bu meşk temel eğitimidir ve harf formlarının iyice pişirilmesini sağlar. Hattat adayı ileride üçlü ve daha fazla harf kombinasyonlarını yazarken ve satır istifine geçtiğinde bu ikili kombinasyonlardan faydalanır. İşte esas itibariyle müfredat meşkinden önce yazdırılan ve Rabbi Yessir diye adlandırılan bu ön çalışma sürecinin oldukça uzun tutulmasının esas sebebi, sonraki müfredat meşklarinin çabuk geçilerek ilerlenmesinin sağlanması içindir. Eğer Rabbi Yessir çabucak geçilmiş olursa bu defa da müfredat meşklarinde oldukça uzun bir süreç gerekecektir. Sonuç itibariyle satır yazımına geçiş demek olan Mürekkebat meşklarine geçinceye kadar belirli bir süre yazı çalışmak gerekmektedir. Bu sürecin bir bölümünün Rabbi Yessir ile geçirilmesi, talebenin ruhen sabrının ölçülmesi ve gerekli becerinin sağlanması içindir. Ancak hemen belirtelim ki, gerek Rabbi Yessir meşk süresi gerekse müfredat meşk sürelerinin uzun veya kısa olması tamamen hocanın inisiyatifinde değildir. Talebenin hat sanatına olan yeteneği, çalışma prensibi ve periyodik düzenli çalışması da her iki süreci kısaltıcı unsurlardır.

Müfredat Meşkları

Rabbi Yessir duasını geçerek harflere başlayan talebe artık gerçek hat eğitimine başlamış demektir. Öncelikle tek formdaki harfler hoca tarafından yazılarak öğrenciye verilir ve aynı kalınlıktaki kâmiş kalemle bir hafta boyunca hocanın yazısını taklit etmesi istenir. Bu taklit, hocanın

yazısını karşısına alan öğrenci tarafından aynısını adeta fotoğrafını çekmişçesine yazması demektir. Bir hafta boyunca her gün çalışabildiği kadar çalışır ve bir hafta sonunda ayrı bir kağıda hocasının meşkini son defa yazarak bir haftalık çalışma sonucunda geldiği aşamayı kaydeder. Hocasına gittiğinde meşkini gösterir ve hoca hatalı harfleri yine aynı kalınlıktaki kalemle hemen talebesinin harfinin altına doğrusunu yazar. Buna “çıkartma” denir. Çıkartmalar öğrenci harflerinin hemen altında ve çok yakınındadır ki öğrenci kendi yazısı ile hocanınkini alt alta bakıp kıyaslayabilsin. Bazen daha iyi ayrılması için hoca çıkartmalarını farklı renkte bir mürekkeple yazar ki öğrenci algılamada kolaylık sağlasın. Öğrencinin yazdığı meşk hocası tarafından yeterli seviyede görülmez ise aynı meşki tekrar yazmasını ister. Ta ki hoca artık o meşkin olgunlaştığına karar verene kadar bu tekrar yazım devam eder. Sonunda diğer harf grubuna geçilerek hoca yeni bir meşk yazarak öğrencisine verir. Bu eğitim biçimi ikili harflerin kombinasyonları bitene kadar devam eder. En son müfredat meşki He harfi ile diğer harflerin birleşim şekillerini ihtiva eder. Bu son He meşki ile müfredat programı tamamlanmış olur. Artık şimdi üçlü ve daha fazla harflerin birleşim şekilleri olan metin yazısına geçilir. Burada eğitim oldukça zorlaşmaktadır.

Mürekkebat Meşkları

Müfredat meşklarinde yalnızca iki harfin birleşimi söz konusudur ve satır kompozisyonları yoktur. Yalnızca harflerin satıra oturma kaideleri gösterilmiştir. Artık şimdi üç ve daha fazla muttasıl harflerin yazılımları ile birlikte satır kompozisyonu da işin içine girmiştir. Öğrenci müfredat meşklarindeki öğrendiği ikili harf kombinasyonlarını üç ve daha fazla harften oluşan kelimeleri yazmaya adapte eder. Satır istifine ve harf espaslarına da riayet ederek çeşitli metinler yazarak hocasına getirir. Hoca aynı şekilde düzeltilmesi gereken harf gruplarını talebesinin harfleri altına çıkartma yaparak gösterir. Bu meşk sürecinde çeşitli metinler yazılır. Adet olduğu üzere meşhur kasideler metin olarak seçilir ve satır satır her hafta bunlar yazılarak hoca ile istişare yapılır. Hat sanatı incelikleri ve satır istifindeki önemli ayrıntılar hoca tarafından talebe aktarılır. Mürekkebat meşklarının ise ne kadar süreceği yine hoca tarafından tayin edilir. Talebenin bu yazıyı pişirdiği ve olgunlaştığı anlaşıldığında ise eğitime son verilir. Artık

6 Yalnız.

talebe hocasının izniyle icâzetnâmesini almaya hak kazanarak eğitimini tamamlamış sayılır. Bir nevi diploma alan talebe artık yazılarının altına imza atma yetkisine sahip olmuş demektir.

Ancak eğitimi hiçbir zaman bitmeyen bu hat sanatında talebe icâzet aldıktan sonra da hocası ile olan irtibatını asla kesmez. Zaman zaman yazdıklarını yine hocasına getirip fikrini alır ve gerekli düzeltmeleri yapar. Esasen usta sanatkârların dahi ömürlerinin sonuna kadar durmadan yazdıkları ve istedikleri seviyeye bir türlü ulaşamadıkları inancı gelmiş geçmiş bütün hattatların ortak fikri olmuştur. Sanatın sonu olmadığı her seviyenin de bir üst seviyesinin olduğu gerçeğinden hareket edersek, sanat eğitiminin hayatın sonuna kadar sürdüğünü kabul etmek durumundayız.

İcâzet Sonrası Eğitim ve Hattatın Kendini Eğitmesi

İcâzet, hiçbir zaman sanatkârın olgunluk seviyesine ulaştığını gösteren bir belge değildir. Ancak, bu yazı dalında bir hoca gözetiminde eğitim aldığı ve imza atabilme yetkisine haiz olduğunu gösteren bir belgedir. İcâzetli talebenin veya daha tecrübeli hattatın eğitimi sanat hayatının sonuna kadar devam etmektedir. Zaman zaman hocası ile istişâre yaparak, başka usta hattatların veya meslektaşları olan hattat arkadaşlarının da görüşünü alarak görgü ve deneyimini artırmaya devam eder. Hatta bazı hattatların oldukça mütevazı bir şekilde yazıları hakkında talebelerinin dahi fikirlerine müracaat ettikleri bir gerçektir. Sanatta farklı bir gözün gördüğünü, eser sahibi göremeyebilir. Bakış açılarındaki farklılık ve yorumlar kişiden kişiye değişebilir ve farklı yaklaşımlar ortaya çıkabilir. İşte usta ve kendine güvenen bir sanatkâr hiçbir zaman bu farklı yaklaşımları göz ardı etmez ve kendi sanat görüşü içerisinde bu farklı fikirlerden de istifade etmeyi bilir.

Sanatında ustalaşmış bir hattatın eğitimi bitmiş değildir. Hattat her gün, devamlı ve periyodik olarak çalışmak, egzersiz yaparak el ve göz hassasiyetini devamlı canlı tutmak zorundadır. Her hattatın yaptığı bu periyodik çalışmalara hat sanatında “Karalama” denir. Karalamaların hattatın gücünü göstermesi bakımından ayrı bir ehemmiyeti vardır. Sayfalar dolusu yapılan bu karalamalar bazı hattatlar

tarafından saklanmış, bazıları tarafından da istenilen harf güzelliklerini yansıtmadığı ve birer taslak olduğu gerekçeyle yok edilmişlerdir.

Hattatlar karalamalar dışında başka çalışma biçimleri de geliştirmişlerdir. Bir hattat kendinden önceki veya muasırı olan takdir ettiği başka bir hattatın yazısını karşısına alarak onu taklit ederek aynısını yazması ve benzetmesi de göz ve bilek gücünün sınanması açısından önemli bir teknik olarak karşımıza çıkmaktadır. Hattat bu tür kopya çalışmalarını bir sanat eseri ortaya koymak için değil, kendisini sınamak ve denemek için yapmaktadır. Böyle bir çalışmanın altına imza atacak ise baktığı yazının hattatının ismini de zikrederek kopya yaptığını belirterek imzasını atmaktadır. Hat sanatında kopya yapmak mubahdır. Çünkü hat zaten eğitimi gereği kopya yapmak esasına dayanmaktadır. Ancak bu kopya, kelimenin klasik anlamındaki gibi orijinalin üzerine koyarak aynısını geçirmek değil, orijinali karşıya alarak ve ona bakarak yapılan bir çalışmadır. Çok eski devirlerde fotoğraf makinası ve optik araçların olmadığı dönemlerde, yapılan bu kopya çalışmaları başkaları tarafından cam üzerine konularak (bugünkü ışıklı masa tekniği) yazılmış olduğu sanılmasın diye, kopya eden hattat tarafından orijinal kalemle ya daha geniş veya daha dar bir kalemle kopya edilir ve aynı orantılarda yazı yazılırdı. Böylece, başkaları tarafından bu yazının asla üzerine konularak yazılmadığı sadece göz ve bilek gücü ile yazıldığı ispat edilmiş olurdu. Ancak günümüzde her türlü optik araçların ve fotokopi makinalarının mevcudiyeti bu tür çalışmalara izin vermemektedir. Hattat ancak kendisini sınamak gayesiyle böyle kopya çalışmaları yapabilir.

Hat eğitiminde izlenen yol elbette ki yukarıda anlatılanların dışında farklı biçimlerde de gerçekleşmektedir. Ancak biz, klasik ve yaygınlığı olan hat çalışma ve meşk metotlarını kısaca özetlemiş oluyoruz.

TEZHİB SANATINDA TERMİNOLOJİ

Prof. Dr. Fatma Çiçek **DERMAN**

ÖZET

Istılah ve *tâbir* (Arabça), *deyim* (Türkçe), *terim* (Fransızca) kelimeleri eş anlamlı olup bunun ilmine *terminoloji* denilir. Sanat ve meslek kollarının özel kelimelerine verilen isimlerdir.

İstılahların en önemli özelliklerinden biri, sanat veya bilim kavramına tek karşılık olmasıdır. Terimlerin anlamları sabittir ve yoruma açık değildir. Bunlar, aynı işi gören kimselerin üzerinde anlaştıkları, ama bu işin dışında olanların ancak sorarak öğrendikleri sözlerdir.

Tanzimat'dan sonra Batı dünyasından gelen Fransızca kavram ve terimler Türk diline girmeye başlamıştır. Bunu önlemek amacıyla 1913 yılında *Maarif-i Umumiye Nezâreti* tarafından, *Istılâhat-i İlmiyye Encümeni* adıyla bir cemiyet kurulmuştur. Batı kaynaklı terimlere Türkçe karşılıklar bulmak gayesiyle çalışmaya başlayan cemiyet uzun süreli olmamıştır.

Aynı zaman diliminde, Medresetü'l-Hattâtîn hocası olan mücellid ve müzehhib Bahaddin Efendi vasıtasıyla, nesilden nesile devam edegelen ve yazıya geçirilmemiş olan pek çok deyim de doğru şekliyle günümüze ulaşmıştır. Bu iki kanaldan gelen ıstılahlar, örneklerle makalede anlatılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, meslek, ıstılah, terminoloji

ABSTRACT

TERMINOLOGY IN ILLUMINATION ART

The words *ıstılah* and *tabir* (Arabic), *deyim* (Turkish), *terim* (French) are synonymous, and the science of this is called terminology. These are the names given to the special words of arts and professions.

One of the most important features of the reforms is that it is the only answer to the concept of art or science. The meanings of the terms are fixed and not open to interpretation. These are words that people who do the same work agree on, but those outside of this work only learn by asking.

After Tanzimat (Imperial edict of reorganization), French concepts and terms coming from the Western world began to enter the Turkish language. In order to prevent this, a community was established in 1913 by the *Maarif-i Umumiye Nezâreti* (Ministry of Education) under the name of *Istılâhat-i İlmiyye Encümeni* (Science Reform Council). The association, which started working to find Turkish equivalents of western terms, did not last long.

In the same time period, many idioms that continued from generation to generation and which were not written, have survived to the present day by means of the bookbinder and illuminator Bahaddin Efendi, who was a teacher of *Medresetü'l-Hattâtîn*. The reforms coming from these two channels are explained in the article with examples.

Keywords: Art, profession, term, terminology

Tâbirleri ve kavramları düşmana kaptırmak,
mevzileri kaptırmak kadar tehlikelidir.
Seyyid Ahmed Arvâsî

Istilah ve tâbir (Arabça), *deyim* (Türkçe), *terim* (Fransızca) kelimeleri eş anlamlı olup bunun ilmine *terminoloji* denilir. Sanat ve meslek kollarının özel kelimelerine ve-rilen isimlerdir.

Fransızca'da mevcut *term* (le terme) kelimesinden esinlenerek, Türkçe'deki *dermek* fiilinin eski şekli olan *termekden* terim kelimesi türetilmiştir.

Istilahların en önemli özelliklerinden biri, sanat veya bilim kavramına tek karşılık olmasıdır. Terimlerin anlamları sabittir ve yoruma açık değildir.

Koltuk tezhibi, muska koltuk, kıl kalem ve uzun nokta gibi istilahlardan nesilden nesile devredilerek kullanılır ve üzerinde yorum yapılmaz. Terimler, aynı işi gören kimselerin üzerinde anlaştıkları, ama bu işin dışında olanların ancak sorarak öğrendikleri sözlerdir.

Yirminci asrın başından itibaren gerek Arapça ve Farsça, gerekse Tanzimat'dan sonra Batı dünyası ile daha gelişen temaslar neticesinde Fransızca kelimeler, kavram ve terimler Türk diline girmeye başlamıştır. Bunun ilerde daha zor durumlar meydana getirmesini önlemek amacıyla 1913 yılında *Maarif-i Umumiye Nezâreti* tarafından, devrin tanınmış şahsiyetlerinden meydana getirilen *Istîlâhat-ı İlmiyye Encümeni* adıyla bir cemiyet kurulmuştur. Bu şahıslar içinde sanat istilahları üzerine en çok çalışma yapan Celâl Esad Arseven'dir (1875-1971) ve bu sıralarda Kadıköy Belediye Dairesi müdürü olarak görev yapmaktadır. Sanat tarihçisi, ressam ve yazar olan Arseven, 1920 yılında Sanâyî-i Nefise Mektebi'ne hoca tayin edilmiştir.

Istîlâhat-ı İlmiyye Encümeni, Batı kaynaklı terimlere Türkçe karşılıklar bulmak üzere İstanbul'da kurulmuş ve çalışmaya başlamıştır. Ancak bu cemiyet, kuruluşundan yaklaşık bir yıl sonra I. Dünya savaşının çıkması ve üyeler arasında ciddi görüş ayrılıkları bulunması sebebiyle kendiliğinden dağılmıştır.

Istîlâhat-ı İlmiyye Encümeni Âzâları¹

(1913-1914 tarihleri arasında faaliyet gösteren 26 kişilik bu heyet üyelerinin doğum ve ölüm tarihleri de ilâve edilmiştir)

Mahmud Esad {1856-1918} (Başkan, Şûrâ-yı Devlet Tanzimat Dairesi reisi)

İbrahim Aşkî {Tanık,1874-1977} (Bahriye emeklilerinden)

Ahmed Naim {Babanzâde,1872-1934} (Maarif Nezâreti Telif ve Tercüme Dairesi üyelerinden)

Esad Şerefeddin (Dârülfünun muallimlerinden)

Ağaoğlu Ahmed {1869-1939} (Dârülfünun muallimlerinden)

Besim Ömer Paşa {Akalm,1862-1940} (Hilâl-i Ahmer Cemiyeti ikinci başkanı)

Celâl Esad {Arseven, 1875-1971} (Kadıköy Belediye Dairesi müdürü)

Celâl Sâhir {Erozan,1883-1935} (Türk Bilgi Derneği başkanı)

Hasib (Ticaret ve Ziraat Nezâreti ziraat umumî müfettişi)

Hulûsi (Dârülfünun muallimlerinden)

Hâlid Ziya {Uşaklıgil,1865-1945} (Dârülfünun muallimlerinden)

Rıza Tefvik {Bölükbaşı,1869-1949} (Karantina Meclisi üyelerinden, filozof)

Rauf Yektâ Bey {1871-1935} (Babiâli Divân-ı Hümayun Kalemi Tesvid ve Tebyiz Şubesi müdür yardımcısı)

Sâlih Zeki {1864-1921} (Dârülfünun umum müdürü)

Sabri (Mülkiye Baytar Mekteb-i Âlisi muallimlerinden)

Âli (Ticaret ve Ziraat Nezâreti Ticaret umum müdürü)

Ziya {Gökalp, 1876-1924} (Dârülfünun muallimlerinden)

Kemal Cenab {Berksoy, 1875 1949} (Dârülfünun muallimlerinden)

Mehmed Cemil (Erkân-ı Harbiyye-i Umûmiyye Merkez Şubesi müdür vekili, binbaşı)

Muhammed Hamdi {Yazır, 1878-1942} (Medresetü'l-kudât ve Medresetü'l-vâzîn müderrislerinden)

Mehmet Ali Aynî {1869-1945} (Dârülfünun muallimlerinden)

Mehmet Fatih {Gökmen, 1877-1955} (Rasadhâne-i Âmire müdürü)

Mehmed Fuad {Köprülüzâde, 1890 -1966} (Dârülfünun muallimlerinden)

¹ Abdullah Uçman, "İstîlâhat-ı İlmiyye Encümeni", *İslâm Ansiklopedisi* c. 19, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul 1999, s. 208

Mazhar Hüsnü (Dârülfünun Ulûm-ı Tabîiyye ve Riyâziyye şubeleri müdürü)

Mahmud (Maarif Nezâreti Tedrîsât-ı Âliye İkinci Şube müdürü)

Süleyman Nutkî {1854-1924} (Bahriye Kaymakam emeklilerinden, Osmanlı Kaptan ve Makinistler Cemiyeti reisi)

İstîlâhat-ı İlmiyye Encümeni'nin 18 maddeden ibâret olan tâlimatnâmesini incelediğimizde, ıstîlahların nasıl bir yol takip edilerek ve hangi esaslar dikkate alınarak hazırlanmış olduğu, son üç maddede belirtilmiştir.² Ancak kullanılan kelimeler, bir asır öncesine ait olduğu için, günümüz Türkçesine uygun hâle getirmek lüzumunu duyduk.

Madde 16

Asılları Fransızcadan alınmakta olan ıstîlâhatın mukabillerini tayinde evvelâ o ıstîlah için lisanımızda bir karşılık bulunmuş ve kullanılmış olup olmadığı araştırılacak ve mevcut ise o ıstîlâhın ihtiyacât-ı hâzırâyı temin edebilip edemediği tedkik olunarak muvâfakatı takdirinde aynen kabul edilecektir. Bir ıstîlahın Türkçede muhtelif mukabilleri var ise bunlardan en münasibi alınacaktır. O ıstîlah için Türkçede mevzu bir mukabil yok ise veya mevcut olup da gayr-ı muvafık olduğu tahakkuk ederse aile-i ıstîlâhata, mânâyı maksûda ve âheng-i lisana tevfikân ve re'sen mukabil bir ıstîlah vaz' edilecektir. Mâmâfih icâbî hâlinde ıstîlâhat-ı kadîmede ta'dîlât yapılabilir.

Maddenin sadeleştirilmiş şekli: Asılları Fransızcadan alınan ıstîlahların karşılığını bulmak için evvelâ o ıstîlahın Türkçede karşılığı olup olmadığı araştırılacak ve var ise o ıstîlahın şimdinin ihtiyâçlarını karşılayıp karşılamadığı incelenecek ve uygun bulunduğu takdirde aynen kabul edilecektir. Bir ıstîlahın Türkçede birçok karşılığı varsa bunlardan en münasibi alınacaktır. O ıstîlah için Türkçede bulunan bir karşılık yoksa veya olup da uygun görülmediği anlaşılırsa, terimler topluluğuna istenilen mânâyı ve lisan ahengine uyan karşı bir ıstîlah konulacaktır. Gerekliğinde eski ıstîlahda değişiklik yapılabilir.

² Abdullah Uçman, "İstîlâhat-ı İlmiyye Encümeni", Tarih ve Toplum Dergisi / 239, Kasım 2003, s. 16

Madde 17

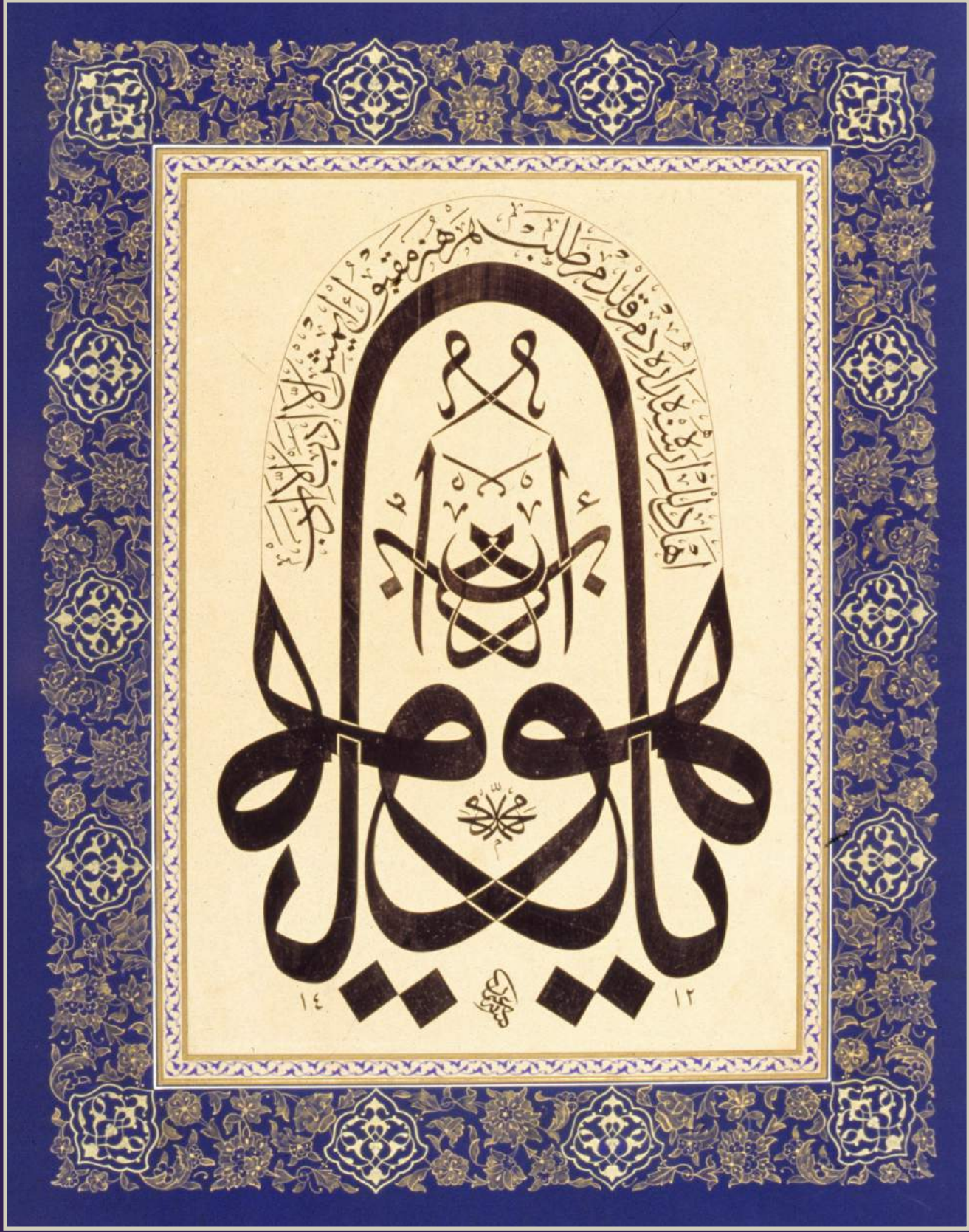
Âzâ; encümen kâtibi tarafından verilecek fişleri ictimâ zamanının hâricinde tedkik ve ihzâra mecbur olup bu suretle mukabilleri yazılacak ıstîlâhat ve muhâbir âzâ tarafından vürüd edecek mütalâat; ictimâ günleri evvel-emirde şubelerde tedkik olunarak gerek kabule şâyân olduğuna karar verildiği, gerek kabulü hakkında şubeye mensup âzâ arasında mübâyenet-i efkâr husûl bulduğu takdirde bu fişler takımıyla hey'et-i umumiyye arz olunur.

Maddenin sadeleştirilmiş şekli: Üyeler, encümen kâtibi tarafından verilecek fişleri toplantı zamanı haricinde inceleyip hazırlamaya mecburdurlar. Bu suretle karşılıkları yazılacak ıstîlahlar ve bunları toplayan âzâ tarafından getirilecek görüşler, toplantı günlerinde ilk iş olarak şubelerde incelenerek gerek kabule uygun olduğuna, gerekse kabulü hakkında âzâlar arasında fikir ayrılığı hâsıl olduğu takdirde, bu fişler takımıyla umumi heyete arz olunur.

Madde 18

Şubelerce vaz' ve tayin edilen ıstîlâhatın kesb-i kat'iyet edebilmesi hey'et-i umumiyyenin kabulüne mazhar olmasına mütevakıftır. Binâenaleyh şubelerce neticelendirilen veyahut mübâyenet-i efkâr sebebiyle kat'î bir şekil alamayan bilcümle ıstîlâhat hey'et-i umumiyyede okunarak ya aynen veyahut ba'de'l-müzâkere bi't-ta'dîl kabul olunur. Bir ıstîlah hakkında ait olduğu şube ile hey'et-i umumiyye arasında hâsıl olacak ihtilâf ıstîlâhın cihet-i ilmiyesinden münbais ise şubenin mütalâası ve ihtilâf cihet-i lisaniyesine taallûk ediyor ise hey'et-i umumiyye ekseriyetinin re'yi râcihtir. Ve bu suretle kesb-i kat'iyet eden fişlerin zîri mühr-i resmî ile tasdik ve encümen kâtibine tevdi edilir.

Maddenin sadeleştirilmiş şekli: Şubelerce konulan ve seçilen ıstîlâhatın kesinleşmesi, umumi heyetin kabulünden geçmesine bağlıdır. Binâenaleyh şubelerce neticelendirilen veyahut fikir ayrılıkları sebebiyle kat'î bir şekil alamayan ıstîlahların hepsi, umumî heyette okunarak ya aynen veyahut müzakereden sonra değiştirilerek kabul olunur. Bir ıstîlah hakkında ait olduğu şube ile umumî heyet arasında meydana gelecek anlaşmazlık, ıstîlâhın ilmî cihetinden doğuyorsa şubenin inceleme sonunda vardığı kanâat ve dil bakımından görüş ayrılığı varsa, umumî heyet ekseriyetinin

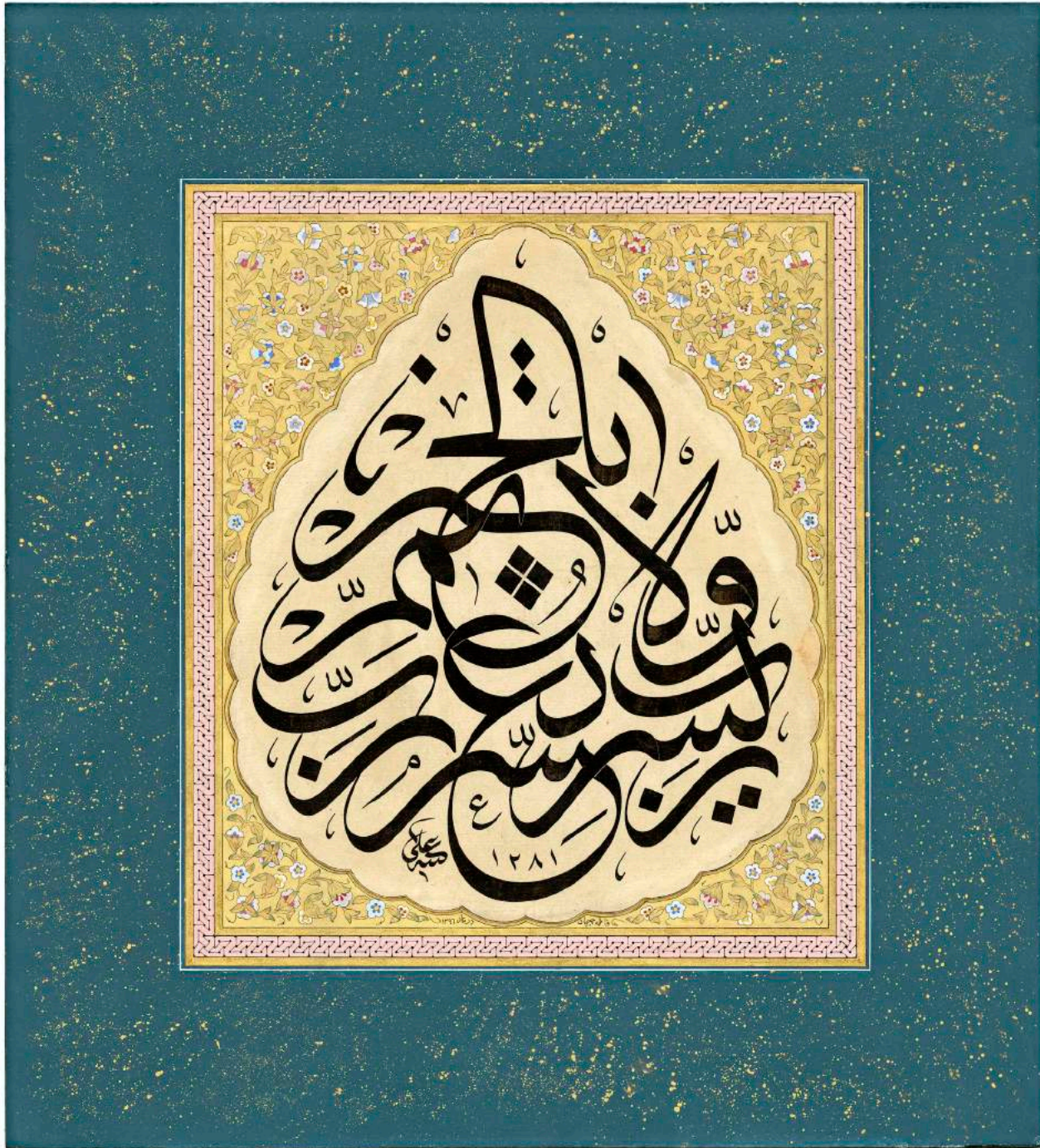


"Edeb Ya Hü"
Hattatı: Osman Özçay
Tezhibi: F.Çiçek Derman, halkârî

Hattatı: Hacı Nazif Bey
Tezhib: F.Çiçek Derman, zemini boyalı
halkârî



“Bu da Geçer Ya Hü”
Hattatı: İsmail Hakkı
Altunbezer
Tezhib: F.Çiçek Derman,
tahrirli halkârî



Hattatı:
Cırcırh
Ali Efendi

reyi tercih edilir. Bu suretle kesinlik kazanan fişlerin altına resmî mühür ile tasdikde bulunulur ve encümen kâtibine verilir.

Arseven'in sanat terimleriyle ilgili ilk yayını 1908 tarihini taşıyan *Istılâhat-ı Mimârîye*'dir. Bu kitapta sanat ve zanaatla uğraşan kimseler kaynak olarak alınmış olup *İstılâhat-ı İlmiyye Encümeni* çalışmalarını evveline aittir.

Celâl Esad Bey, 1914 yılında: *Sanâyi-i Nefisede Mevcud Kelimât ve Tâbirât İçin Vaz'u Tedvini Tensib Olunan Istılâhat Mecmuası*'nı neşretmiştir. Eserin adını bugünkü mânâsıyla söylememiz gerekirse; Güzel Sanatlarda mevcut kelimeler ve deyimler için konulup kullanılması uygun görülen terimler derlemesi.

1926 yılında ise yine Celâl Esad Bey tarafından hazırlanan, *Fransızcadan Türkçeye ve Türkçeden Fransızcaya Sanat Kâmusu* isimli yayını bulunmaktadır. Daha sonra da beş cildlik *Sanat Ansiklopedisini* (1943-1952) yayımlamıştır.

Bu geniş kapsamlı eserin hazırlanma safhasında, Arseven'in Hattat Necmeddin Okyay (1883-1976) ile irtibat hâlinde olduğunu, özellikle kitap sanatları konularında Necmeddin hocanın görüşlerine başvurduğu, Okyay'ın metrûkatında bulunan belgelerden anlaşılmaktadır.

Nitekim *Sanat Ansiklopedisinin* önsözünde Arseven de bu hususu belirtmiştir: "Kitabın basımından evvel, Güzel Sanatlar Birliğinde teşekkül eden bir heyete ve sonra da Güzel Sanatlar Akademisi'nde bu husus için toplanan muallimler heyetine arz etmiştim. Kitapdaki terimler bu iki heyet tarafından okunarak bazı tadilâtlarla kabul edilmiş ve kitap bu suretle hazırlanmıştır."³

Hem Medresetü'l-Hattâtin'de (1915-1925), hem de Hattat Mektebi ve Şark Tezyînî Sanatlar Mektebi'nde (1925-1936), daha sonra da Güzel Sanatlar Akademisi, Türk Tezyinatı Şubesi'nde (1936-1939) hocalık yaparak pek çok öğrenci

3 Celâl Esad Arseven, *Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul 1983, s. 6.

yetiştiren Bahaddin Tokatlıoğlu (1866-1939), babası Nureddin Efendi'nin Vezneciler'deki Müzehhibler Çarşısında açtığı dükkanda yetişmiştir. Tokatlı olan Nureddin Efendi'nin vefatından sonra da oğlu Bahaddin Efendi burayı devam ettirmiştir. Çocukluğundan itibaren bu muhitte bulunan ve zamanın değerli sanat erbâbının sohbetlerini dinleyerek büyüyen, sanat görüşlerine şahid olan genç Bahaddin, bu meclislerde kullanılan sanat ıstılahlarını hafızasına almıştır. Bu hususiyetini yakından bilen ve takdir eden de en yakın arkadaşı Necmeddin Okyay'dır.

Necmeddin Hocanın ortanca oğlu Sami Necmeddin (1911-1933), mücellid ve müzehhib Baha Efendi'ye hem Şark Tezyînî Sanatlar Mektebi'nde, hem de hocasının Vezneciler'deki atölyesine devamla, tezhib sanatını ve rujanî kabîmâlini lâyıkıyla öğrenmiştir. Babasının tavsiyesi üzerine, Bahaddin Tokatlıoğlu'ndan aldığı dersler sırasında, tezhib ve cild sanatıyla ilgili olarak onun kullandığı eski ıstılah ve tâbirleri tesbit etmiştir. Nesilden nesile devam edegelen ve yazıya geçirilmemiş olan pek çok deyim, böylece doğru şekliyle günümüze ulaşabilmiştir. 1931-1932 yıllarında yapılan bu tesbit, Sami Necmeddin'in kitap sanatları tarihine kazandırdığı mühim bir hizmettir.

Ancak bu ıstılahlar, sadece isim olarak not edilmiş, karşılığında hiçbir açıklamaya yer verilmemiştir. 2009 yılında bu notlar tarafımdan değerlendirilerek hem açıklamaları yazılmış, hem de daha genişletilerek yayımlanmıştır.⁴ Tâbirlerin açıklaması verilirken, bütün özelliklerinin tek bir cümle içinde belirtilmesine dikkat edilmiştir. Merhum Hocamız Necmeddin Okyay'dan Derman koleksiyonuna intikâl eden belgeler içinde, 171 tâbir bulunmaktadır:

Tezhîbin Envâi ve Tezhîb Istılâhatı: 52 tâbir
Cild ve Kabların Envâr: 11 tâbir
Kab Istılâhatı: 31 tâbir
Mücellid Âlâtı: 29 tâbir
Ebrû: 4 tâbir
Âhar Istılâhları: 11 tâbir
Boya: 33 tâbir

4 F. Çiçek Derman, "Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tâbirler ve Malzeme" A. R. Özcan (Ed.) *Hat ve Tezhip Sanatı*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara 2009, s. 525-535

Tezhibin Envâi

Müzehhib, tezhib, halkâr = halkârî, tahrirli halkâr, pesend, perdaht = perdah, şikaf, şükûfe, zer-endûd, zer-ender-zer, zer-efşan, minyatür, tarrah, renk-zen, musavvir.

Tezhib Istilâhatı

Hatâyî, penç, rûmî, sarılma rûmî, ayırma rûmî, dendan, tığ, bulut, yaprak, zencirek, üçplik rûmî, dal, sap, iplik, yaprak demeti, kavuşma yaprak, levhâi başlık, düz levha, iğne perdahı, kubbe levha, hâşiyeli levha, sûrebaşı, gül, cüz gülü, hı-zib gülü, cedvel, kuzulu cedvel, kuzu, cetvel çekmek, tahrir çekmek, nokta, halezon, pençhâne, şeşhâne, geçmeli nokta, mücevher nokta, iklîl.

Cild ve Kabların Envâi

Mücellid, cild, cilbend, zer-düz, şemse cild = şemse kab = şemseli kab, ayırma şemse, sıvama şemse, yapıdırma şemse, üstten ayırma şemse, yazma şemse = yazma kab, ruganî kab = lake = lak = edirnekârî, yekşah.

Kab Istilâhatı

Mıkleb, sertâb, köstek, acem kösteği, dib, mahat, mahat payı, şîrâze, kulak, yan kağıdı, hâtîme, ketebe, zencirek, soğuk iplik, şemse kalıbı, göbek, sadberk = serbek = selbek, köşe, iç köşe, dış köşe, mahfaza, körük, torba, şerid, su, parça su = kesme su, yekpâre su, taslak, taslamak, deri tıraşı, pahını almak, pah.

Mücellid Âlâtı

Zencîrek demiri, nokta demiri, yekşah demiri, iğne perdahı demiri, bıçkı, somaki, cedvel ucu = perkâr ucu, cedvel kalemi, zer-mühre, damar mühre, tırnak mühre, çiriş, tutkal, balık tutkalı, mingale, perkâr, fırça, gönnye, vernik = rugan, gıldırğıç, cendere, su cenderesi, sakal, lika, yasdık, açkı tah-tası, çift dikiş, tek dikiş, dest-seng.

Ebrû

Hatip ebrûsu, battal ebrûsu, taraklı ebrû, somaki ebrû.

Âhar Istılahları

Âhar, mühre, çakmak mühre, cam mühre, mühre tahtası, âharlı kâğıd, akkâse kâğıd, vassâle kâğıd, çifte âharlı, nişasta âhari, yumurta âhari.

Boya

Mürekkeb, lâl mürekkeb, surh, gülbahar, lök, bedahşî lâciverd, lâhur, foya, yeşil altun, sarı altun, gümüş, yaldız, avadanlık, mekke toprağı, zar, deste, tefe, tirşe, mişek, orta, aşkı (ışkı), hokka, divit, lika, kalemtraş, nevrege, oyma, kâğıd oyma, deri oyma, beynessütür, dişi oyma, erkek oyma, Fahri oyması.

Farklı isimlerle kullanılan ve terim kargaşasına sebep olan ıstılahlardan birkaç örnek vererek, konuya açıklık getirmek istiyorum: Hem sanat tarihçisi, hem de sanat uygulayıcısı kimliğimle bu sıkıntıyı bizzat yaşayan biri olarak; aynı motif veya desen için farklı terimler kullanılmasının, bilhassa öğrencilik yıllarında ne büyük zorluklara sebep olduğunu belirtmeliyim.

Hatâyî: kasımpatı , nar çiçeği , şakayık , çiçekli arabesk , palmet çiçeği, islîm-i hutâyî

Tam yedi farklı isimle adlandırılan bu motif, bir çiçeğin dikine kesitinin üslûplaştırılmasıyla meydana getirilir. Bezeme sanatımızın her devrinde çok beğenilmiş ve pek çok çeşidi uygulanmıştır.

Türk Çini Sanatı kitabı, giriş kısmındaki bir paragrafı aynen okuyorum: “Kitabımda anlam bakımından yanlış değerlendirilen “rûmî” ve “hatâyî” terimleri yerine, uluslararası kullanışa daha uygun düşen “arabesk” ve “çiçekli arabesk” terimlerini kullanmayı uygun buldum.”⁵

İşte bu Batıya uymak, tâbi olmak ve onun gibi düşünmeye kendimizi mecbur hissetmek, bizim en zayıf tarafımızdır. Bu zâfiyet, Türk tezyîni motiflerine verilen isim gibi diğer sahalarda da millî benliğimize büyük darbeler vurmuştur.

5 Gönül Öney, *Türk Çini Sanatı, Yapı ve Kredi Bankası Kültür Hizmeti Yayınları, İstanbul 1976, s. 7*

Hattat: Hulûsi
Yazgan
Tezhib: F.Çiçek
Derman, halkârî



Tarama halkârî
sülûn kuşu



Rûmî motifi için de durum farklı değildir: İslîmi, *selçûkî*, *türkî*, *rûmî*, *lotus*, *yarım palmet arabesk*.

Rûmî motifine bu isim, Diyâr-ı Rum denilen Anadolu'nun eski ismi dolayısıyla verilmiştir. Benzer düşünceler sonucu, Orta Asya'dan beri bezeme sanatımızda zengin kullanım alanı bulan rûmî motifine Celâl Esad Arseven kitabında, *selçûkî* demiştir.⁶ Çünkü bu motifin en zengin ve güzel örneklerine Anadolu Selçukluları devri eserlerinde rastlıyoruz.

Türk tezyinatına ilgi duyan gazeteci Ebuzziya Tevfik Bey (1849-1913)'in de bu kargaşayı belki önlemek düşüncesiyle

6 Celâl Esad Arseven, "Bezeme", Sanat Ansiklopedisi, c. I, İstanbul 1983, s.238.

yazılarında, rûmî yerine *türkî* denilmesini teklif ettiğini torunu Ziyad Ebuzziya'dan (1911-1994) işitmiştik.

Arabesk⁷ teriminin, son derece hatâlı bir şekilde rûmî yerine kullanılması çok üzücüdür. Cumhuriyet döneminden önce Türkçe'ye giren arabesk anlam olarak; "*karışık*, *girift*, *karmaşık*" demektir ve sağlam çizim kuralları olan rûmî ile hiç alâkası yoktur.

Bu girift tarzın Avrupalılarca arabesk ismiyle anılmasına sebep, Avrupa'ya İslâm memleketlerinden gelmiş, dolayısıyla Araplara atfedilmiş olmasıdır. Celâl Esad Arseven'in teklifiyle bu tarza *girift bezeme* dememiz daha doğru olur. Buna çarpıcı bir örnek olarak şunu belirtmeliyim:

İslâm Ansiklopedisi'nde Çini maddesine "*Türkiye Çini Eserleri*" başlıklı bir ilâve yapılmış ve bu bölüm Feyzullah Dayıgil (1910-1949) tarafından yazılmıştır. Dayıgil, Türk tezhib ve çini sanatının yeniden klasik çizgileriyle canlanmasında büyük emeği olan muteber bir kişidir. Madde içinde, rûmî kelimesi yanına parantez açılıp (arabesk) denmiş, bazı rûmî kelimeleri de fark edilmediği için değiştirilmeden kalmıştır. Feyzullah Beyin vefatından sonra basılan bu madde, büyük bir ihtimalle ansiklopedi redaksiyon heyetine yersiz bir müdahaleye uğramıştır.⁸

Habs-i nefes ifâdesi sadece hattatlar için değil, müzehhibler için de geçerlidir. Nefes alıp verirken vücut sarsıldığı için bilhassa tahrir çekerken nefes habsedilir.

Kâtî'a Arabça, ile *oygu* Türkçe olup aynı kağıt sanatını ifade ederler. *Tezhib* ve *bezeme* eş anlamlıdır. Ancak *süsleme sanatı* denmemelidir. Rıfkı Melûl Meriç (1901-1964) ise *Nakış sanatı* diyorsa da, benimsenmemiştir.⁹

Hâtîme, Arapça olup bitiş sayfası demektir. Bugün bunu beğenmiyor, *kolofon* sayfası diyoruz. Neden? Arapça kökenli bir kelime mutlaka terk edilecekse yerine Türkçe kelime getirilebilmeli, İngilizce değil.

7 Şemseddin Sami, Kâmus-ı Fransevî, İstanbul 1318, s. 126; Ernst Kühnel, Die Arabeske, Wiesbaden 1949

8 Feyzullah Dayıgil, "Türkiye Çini Eserleri", İslâm Ansiklopedisi, c. III, İstanbul (t.y.), s.433-435

9 Rıfkı Melûl Meriç, Türk Nakış Sanatı Tarihi *Araştırmaları: 1 Vesikalar*, Ankara 1953

Hâşiye, metin dışındaki açıklayıcı ilâvelerin yazıldığı, sayfanın üç kenarında bırakılan boşluktur. Yüzyıllardır kullanılan bir ismi terk edip yerine *marj* denilmesini yadırgıyorum.¹⁰ Bunun yanında, mutlaka Türkçe kelime olmalı, diye *motif* yerine örge kelimesinin yerleştirilmeye çalışılması da bana ters geliyor. Motif artık Türkçeleşmiş bir kelime olup kabul edilmiştir.¹¹

Batılı sanat tarihçilerinden Julian Raby tarafından ortaya atılan *helezonî tuğrakeş üslûbu*, nedendir bilinmez, hemen bizdeki sanat tarihçileri tarafından kabul gören bir terimdir. Yıllardır bezeme sanatımızda *havalı* veya çift tahrir olarak bilinen bu istilâh neden değiştiriliyor? Ayrıca XVI. yüzyılda tuğra çekenlere de *tuğrakeş* değil, *tevkîî*, *tuğraî* veya *nişancı* adı verilmekteydi.¹²

Julian Raby, 1520'ler: Bir Deneme Devri bahsini hazırlarken, yeni istilâh teklifini şu sözlerle ispatlamaya çalışmıştır: "Üslûbun, Kanûnî Sultan Süleyman'ın tuğrasının zemininde çok başarılı kullanılmasından ötürü, bunu 'helezonî tuğrakeş üslûbu' olarak adlandırmayı öneriyorum."¹³

Günümüzde hâlâ devam eden bu farklı isim kullanımı, zannımca daha uzun yıllar sürüp gidecektir.

Kaynakça

Arseven, C. E. (1983). *Sanat ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.

Atasoy, N. ve Raby, J. (1989). 1520'ler: Bir deneme devri. İznik içinde. İstanbul: Türkiye Ekonomi Bankası.

Ayverdi, İ. (2006). *Misallî büyük Türkçe sözlük*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

10 Yıldız Demiriz, *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslûbta Çiçekler*, İstanbul 1986, s. 52-223

11 Celâl Esad Arseven, "Örge", *Sanat Ansiklopedisi*, c. III, İstanbul 1966, s. 1575

12 M. Uğur Derman, "Sabancı Koleksiyonu'ndan Dört Hat Şaheseri", *P Sanat-Kültür-Antika* / 1, 1996, s. 96-99

13 Nurhan Atasoy ve Julian Raby, "1520'ler: Bir Deneme Devri", İznik, İstanbul 1989, s. 101

Dayıgil, H. F. (t. y.). *Türkiye çini eserleri*. İslâm Ansiklopedisi içinde (Cilt. 3, s. 433-435). İstanbul.

Demiriz, Y. (1986). *Osmanlı kitap sanatında natüralist üslûpta çiçekler*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.

Derman, F. Ç. (2009). Tezhip sanatında kullanılan terimler, tabirler ve malzeme. Ali Rıza Özcan (Ed.) *Hat ve Tezhip Sanatı* içinde (s. 525-535). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Derman, M. U. (1996). Sabancı Koleksiyonu'ndan dört hat şaheseri. *P Sanat-Kültür-Antika*, 1, 96-99.

Kühnel, E. (1949). *Die Arabeske: Sinn und Wandlung eines Ornamentals*. Wiesbaden: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.

Meriç, R. M. (1953). *Türk nakış sanatı tarihi araştırmaları I: Vesikalar*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.

Öney, G. (1976). *Türk çini sanatı*. İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.

Pakalın, M. Z. (1971). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Milli Eğitim Yayınları.

Şemseddin Sami. (1905). *Kâmus-ı Fransevî: Fransızcadan Türkçeye lügat kitabı*. İstanbul: Mihran Matbaası.

Uçman, A. (1999). İstilahât-ı ilmiyye encümeni, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt. 19, s. 207-209). İstanbul: TDV Yayınları.

Uçman, A. (2003, Kasım). İstilahât-ı ilmiyye encümeni. *Tarih ve Toplum Dergisi*, 239 (Özel Sayı), 10-18.

Derman Arşivi'nde bulunan belgeler

İSLAM MEDENİYETİ VE BU MEDENİYETİN ÖNCÜLERİ

Prof. Dr. Ahmet **AĞIRAKÇA**

İslam Medeniyeti bir vahiy medeniyeti olarak kentte değil, şehirde /Medine’de ortaya çıkmıştır. Bunun için de Vahiy ve Şehir medeniyeti adını almaktadır.

Bu Medeniyet Hz. Peygamber’in Devletinin başkentinde Medine’de ortaya çıkmış ve adını da o kutsal beldenin isminden almıştır. Medine, Şam, Bağdat, Kahire, Kurtuba ve İstanbul bizim başşehirlerimiz olarak medeniyetimizin de altı ana şehirleridir.

Bu medeniyet ilmin salt fiziki gelişmelerini ortaya çıkarmamış, bünyesindeki muazzam keşiflerin ve maddi gelişmelerin yanı sıra, bilgiyi, sabrı, merhameti, şefkati, ahlakı ve adaletiyle özellikler kazanmış bir medeniyettir. Kur’anî ve manevi ilimler olarak tefsir, hadis, fıkıh, kelam ve akaid alanında büyük ilmi gelişmeleri sağladığı gibi, fizik, kimya, matematik, tıp ve astronomi alanında da büyük keşifler yapmış ve bu alanlarda dünya medeniyetlerine de öncülük etmiştir.

Dünya medeniyetlerinin ustası olarak kabul edilmesi gereken İslam medeniyeti ilimler tarihinde bütün medeniyetlerin önünü açmış ilerlemelerini sağlamıştır. Çünkü bu medeniyet Hz. Adem’le başlar ve vahiyyle şekillenir. İslam medeniyetinin bünyesinde bir taraftan dil ve edebiyat alanında gelişmeler sağlanırken; musiki, sanat ve mimarlıkta dünyaya öncülük etmiştir. Dünya astronomi ve ilimler tarihinde yer küresinin enlem ve boylamları ilk defa bilge halife el-Me’mun zamanında Beytu’l-hikme alimleri tarafından tespit edilmiş ve bu bilgiler İslam medeniyetinin ürünleri olarak ortaya çıkmıştır. Yine ilimler tarihinde ilk gelişmiş rasathaneler, İslam dünyasında kurulmuştur. Bu medeniyet taşıdığı birçok özelliğiyle mümtaz bir ilmi zirveye tır-

manmış, verdiği eserlerle bir telif medeniyeti olarak ortaya çıkmıştır. Kur’an-ı Kerim ve Hz. Peygamber Muhammed’in (sallallahu aleyhi vesellem) öğretilerinden ilhamını alan bu medeniyetin alim ve müellifleri genel olarak İslam kaynaklarına dayanarak incelemeler yapmış ve büyük dev eserler ortaya çıkarmışlardır. İlk telifimiz Abdullah İbnü Amr İbnü’l-Ass’in *es-sahifetu’s-sadika*’sıyla başlayıp günümüze kadar devam eden bir müelliflerimiz silsilesinin yetiştiği bir medeniyettir. Said İbnü’l-Müseyyeb, Said İbn Cübeyr, İbn Şihab ez-Zühri, Hasan el-Basri bunların ardından gelen büyük ilim adamlarından binlerce ismi sayabileceğimiz gibi imam Ebu Hanife, İmam eş-Şafii, imamı Malik, Ömer İbn Abdulaziz, Ahmed İbn Hanbel, İmam Muhammed İbn Cerir et-Taberi ve el-Fursanu’selase adıyla anılan üç kardeş İbnü’l-Esirler’e kadar uzanan çizgiden değerli isimleri sayarak, bu tarafa doğru geldiğimizde karşımızda binlerce ilim adamı ismi çıkmaktadır. Bize binlerce eser ve müellif ismini taşıyan İbnü’n-Nedim dünya ilimler tarihinin en önemli isimlerinden birisi olmuş ve kaybolma ihtimali olan birçok eseri zamanımıza kadar ulaştırmakla ilimler tarihinde büyük bir dönüm noktasını oluşturmuştur. Bu medeniyet, bir taraftan Beytu’l-hikme’yi kuran bir medeniyet olduğu gibi, diğer taraftan İmam Gazzali ve İbnü Hazm’ı yetiştirmiş, bir diğer taraftan El-Kindi’yi, Farabi’yi, Huneyn İbn İshak’ı, el-Harezmi’yi, Sabit İbnü Kurre’yi, Ebubekir er-Razi’yi, İbn Sina’yi, İbnü’l-Heysem’i, el-Biruni’yi ve Kitabu’t-tasrif limen aceze ani’t-Te’lif adlı dev eserin müellifi Endülüslü Ebu’l-Abbas ez-Zahravi’yi yetiştiren bir medeniyettir.

Bunların yanısıra küçük kan dolaşımının kâşifi İbnü’n-Nefis’i unutamayız, astronomi ve matematik ilimlerinin dev isimleri olan el-Buzcani’yi, el-Bettani’yi, el-Fergani’yi ve onların dev eserlerini hatırlamak gerekir. Bir diğer alanda



yetişen ilim adamları olarak İmam Buhari'yi ve İmam Müslim'i ve "Sahihey'n"lerini; kütübü sitte'nin diğer sünen müelliflerini biliyoruz. Ayrıca biraz daha farklı müelliflere ve farklı ilim alanlarına gelecek olursak, imam es-Serahsi'yi ve dev eserini, bir diğer farklı alandan İbrahim İbnü'l-Edhem'i anarken Kaşgarlı Mahmud'u ve Yusuf Has Hacib'i mutlaka zikretmek gerekir.

Bir diğer taraftan, İmam Muhammed eş-Şeybani'nin *es-Siyerü'l-kebir*'ini İmam Şafi'nin *el-Umm*'unu, İmam Malik'in *el-Muvatta*'ını, İmam Şatibi'nin *el-Muvafakat*'ını, İbn Hazm'ın *el-Muhalla*'sını ve bunların yanında bu medeniyetin en önemli verileri olarak *Firdevsu'l-hikme*'yi, *el-Havi fi'tıbb*'ı, *el-Kanun fi't-tıbb*'ı, *Kanunu'l-Mesudi*'yi, *Sırrü'l-esrar*'ı, *Kitabü'l-hesba ve'l-cuderi*'yi, *et-Tıbbu'r-ruhani*'yi biliyoruz. Ayrıca *el-Mucez fi't-tıbb*'in Avrupa'ya ışık tutmuş eserlerden biri olduğunu da biliyoruz.

Nizamü'l-hikme, *Firdevsu'l-hikme*, *Kitabu'l-ayn*, *Kitabu'n-nebat*, *Kitabu's-sinaati't-tıbbiye*, *kitabuş-şifa*, *kitabu'n-necat* ve bütün bunların yanında *Kitab Ma li'l-Hind*, *Asari'l-bakiye* adlı eserler ve mellifleri olan büyük ilim adamı el-Birûni İslam medeniyetinin büyük verileridir.

İbnu'n-Nefis'in el-Mucez fi't-tıbb adlı eseri küçük kan dolaşımının nasıl meydana geldiğini bütün insanlığa öğretmiş olması; logaritma, trigonometri ve bunların yanında birçok kimyevi tahlillerle varılan ilmi sonuçlarla birlikte matematikte gelinen zirve noktalar ve Cebir'de sıfır kavramının keşfi Müslümanlara aittir. Yer çekiminin tespiti, üç ve dört bilinmeyenli denklemler ve yine İbnü'l-Heysen'in el-beytü'l-muzlim, yani görme olayının nasıl gerçekleştiği, göz yapısı ve optik alanındaki büyük buluş olan "karanlık odayı" bütün dünyaya yeniden anlatmamız son derece önem kazanmaktadır.

İslam dünyasında, daha doğrusu bütün dünyada ve tıp tarihinde ilk sezeryan ve ilk katarakt ameliyatlarının Müslüman tabipler tarafından gerçekleştirildiğini biliyoruz. Ekvatorun çevresinin uzunluğu, yeryüzünün doğruya en yakın ve en güzel haritaları başta el-İdrisi olmak üzere Müslüman bilim adamları tarafından çizilmiş ve insanlığa kazandırılmıştır.

Horasan, Anadolu ve Rumeli'deki muazzam mimari eserlerimiz; Çifte Minareli camileri, Sivas Divriği Külliyesini, Karatay Medresesini, Kurtuba Camiini, El-Hamra Sarayını,

Mardin Ulu Cami'yi, Zinciriye ve Kasımiye Medreselerini, Bursa Ulu Camii, Süleymaniye ve Selimiye'yi Sultan Ahmed Camiini andığımız zaman bu medeniyetin verilerini ifade etmiş oluyoruz. Böylece Mekke'de başlayan İslam Medeniyeti, Medine'de, sonra Şam ve Bağdat'ta ortaya çıkmış, Kahire ve Kurtuba'da gelişerek İstanbul'da zirvesine ulaşmıştır.

Semerkant, Horasan, İstanbul, Kahire, Kayrevan, Merrakeş, Saray Bosna, Gümölcine, Musul, Kerkük, Harput, Urfa, Mardin, Konya, Sivas, Kayseri Tebriz, Sivastopol, Rey ve Tebriz ile Bağdat birbirlerinin kardeşleridir. Bu şehirler medeniyetimizi en güzel şekilde temsil etmişlerdir.

Dünya tarihinde ilk defa insanın uçuş arzusunu gerçekleştiren İbn Firnas'ın keşiflerini kaydederken aynı yolun izleyicisi olan Hazerfan Ahmet Çelebi'yi, Endülüste yetmişim son derece önemli bir bilim adamımız olan İbrahim el-Dani'yi ve yine Endülüslü Zühroğullarını unutamayız.

Özellikle Avrupa'yı aydınlatan İbn Rüşd ve eserleri bu medeniyetin batı dünyamızdaki önemli ilmi verileridir. Ebu's-Suud efendiyi, Taşköprülüzadeyi, Kâtip Çelebi'yi, ünlü astronomi alimi Takiyüddin Mengüberti'yi ve *Sidretü'l-munteha*'sını mutlaka hatırlamak gerekir.

"İlmin ilk şartı şüphedir" anlayışıyla ilmi çalışmalarını ve teliflerini sürdüren bu medeniyetin ürünlerini gerçekten saymakla bitmez büyük ilim adamları yetiştirmiş ve muazzam telif eserler ortaya koymuştur. Ebu'l-İzz el-Cezeri'yi ve insanlık tarihinde önemli bir dönüm noktasını oluşturan *Kitabu'l-hiyel*'ini, medeniyetimizin baş eserlerinden birisi olarak yeni nesillere tanıtmamız gerekir. Bunun yanında el-Cezeri'den başlayıp şöyle biraz daha bu tarafa geldiğimizde Anadolu'nun İbn Sina'sı olarak bilinen Hacı Paşa'nın, Ali Kuşçu'nun, Molla Lutfi'nin, bu medeniyetin önemli şahsiyetleri arasında anılması ve gençlerimize anlatılması gereken ilim adamları olduklarını biliyoruz.

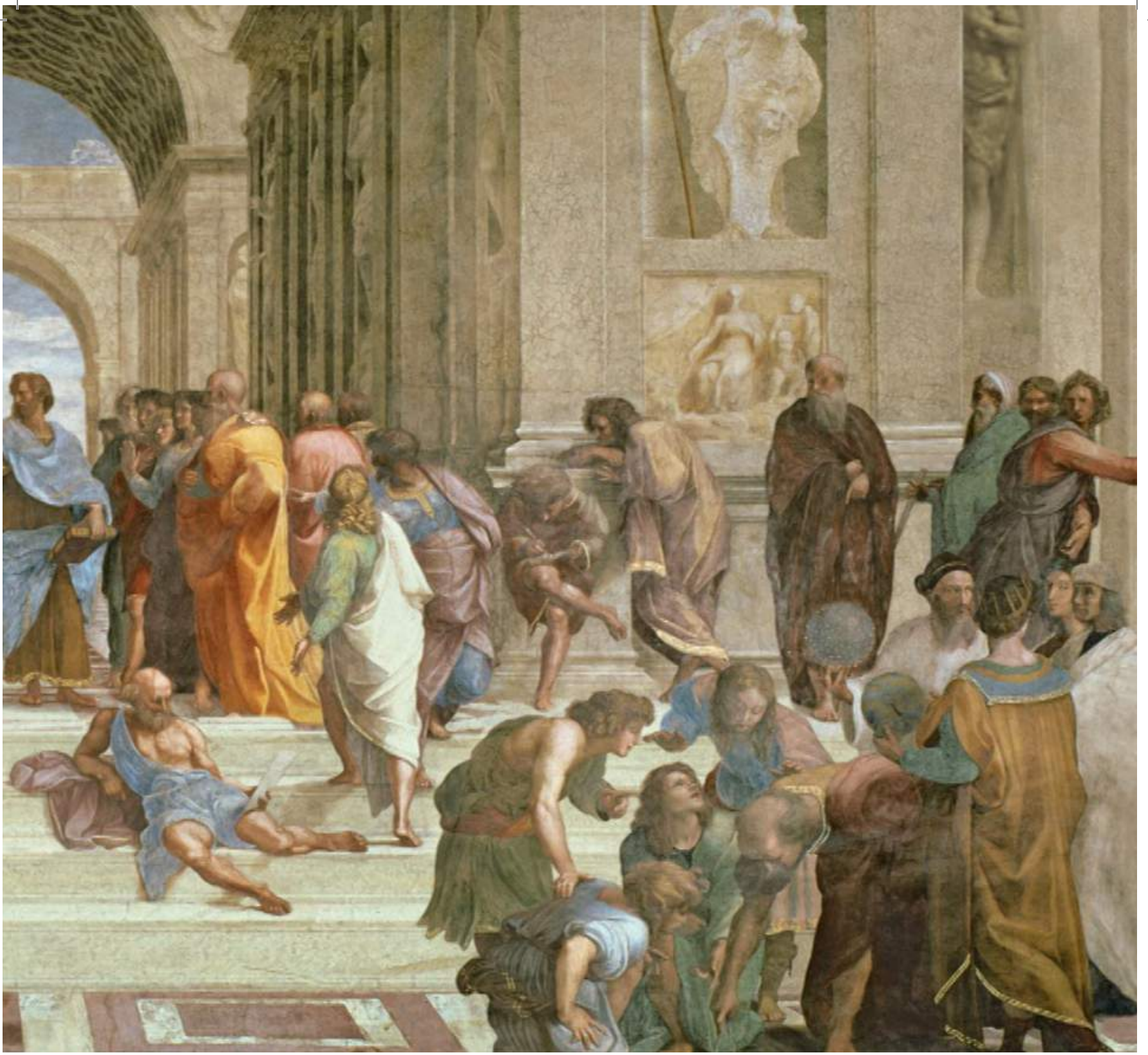
Bir diğer alana geçerseniz, edebiyat alanında Tarafa'yı, Lebid'i, Zuheyr'i, Antara'yı medeniyetimizdeki önemini ve yerini mutlaka biliyor ve hatırlıyoruz. Ömer Hayyam'ı, Fuzuli'yi, Nâbi'yi, Bâki'yi, Ziya Paşa'yı, Mehmet Akif Ersoy'u, Necip Fazıl'ı, Sezai Karakoç'u, Erdem Bayezid'i ve Cahid Zarifoğlu'nu andığımız zaman medeniyetimizin şiir alanındaki eserleri ortaya çıkmış oluyor.



Devlet adamları olarak Hz. Ebubekir'den başlayıp, Hz. Ömer, Hz. Osman, Hz. Ali'den sonra İslam fatihlerini anlamamız gerekiyor. Halid İbn Velid, Kuteybe İbn Müslim, Ukbe İbn Nafi' ve Tarık İbn Ziyad İslam medeniyetini uzak diyarlara taşıyan büyük kumandanlarımızdır. Ömer İbn Abdulaziz ve el-Me'mun ile üçüncü Abdurrahman bilim alanında büyük adımlar atan devlet adamlarımız ve İslam medeniyetinin zirveye tırmanmasını sağlayan yöneticilerimizdir. Fetihler ve büyük mücadelelerle alınmış, Haçlılar

ve Moğollar tarafından gasp edilmiş toprakları tekrar geri almakla İslam medeniyetlerinin duruşunu sergileyen Baybars, Salahaddin el-Eyyubî, Barbaros Hayreddin paşa ve Halil kût paşa gibi kumandanlarımız tarih yazan İslam medeniyetinin şanlı mensupları idi.

Medeniyetimizin büyük devlet adamları ve temsilcileri olarak İmaduddin ve Nureddin Zengi gibi iki büyük şahsiyeti hatırlarken, onların bölgede ne kadar etkili oldukla-



rını ve Ortadoğu dendiği zaman, Haçlılara karşı mücadele sözkonusu olduğu zaman akla ilk gelen en büyük isimler olduklarını tarih kaydetmektedir. Bunların ardından Anadolu'ya taşındığımızda Osman Gazi, Fatih Sultan Mehmed, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Süleyman ile hilafetin ihyasını gerçekleştiren ulu hakan sultan II.Abdülhamid'i medeniyetin mümtaz isimleri olarak anmak zorundayız.

Kısacası İslam Medeniyeti ilmi, ahlakı, merhameti, adaleti, şefkati, sevgi ve saygıyı tüm insanlara ulaştırmaya çalışmış ve öğretmeye gayret etmiştir. İşte bu medeniyetin ismi "İslam Medeniyeti"dir ve onun Merkezleri Kurtuba ve Merra-keş'ten Jakarta'ya, Kırım'dan Yemen'e kadar batıdan doğuya ve kuzeyden güneye geniş bir alana uzanır. Yeni nesiller bu medeniyeti yeniden keşfederlerse 21.yüzyılda bu medeniyetin ihyasını gerçekleştirmiş olacaklardır.

“EBRÛ” VE GEÇMİŞTE YAŞANANLAR

F. İnci Ayan **BİROL**

2020 yılında Geleneksel Sanatlar Derneği'nin, sanat sevenlere sunduğu yeni yayını, LÂLE (Kültür, Sanat ve Medeniyet) dergisine bakarken, ebrû ustası Mustafa Düzgünman ile karşılaştım. Bu buluşma beni yarım asır evveline götürdü ve mâziyi yeniden yaşamama fırsat verdi. Birbirinden güzel hâtıraların kahramanı, ebrûları ile tanıdığımız Mustafa Düzgünman idi. Onu evinde ziyaret edişimizi, teknesinin başına geçtiği zaman gösterdiği titizlik ve duyduğu heyecanı görür gibi oldum. Hocası hattat Necmeddin Okyay Efendi'den bahis açıldığında, hocasının huzurdaymış gibi takındığı edeb ve muhabbet ile anlattıkları, yaşanmış birbirinden kıymetli hâtıralar, ardı ardına gözümlüğün önünde canlandı.

Keyifle hatırlanan geçmişin içinde ata yâdigârı ebrû ile ilgili, içimi sızlatan olaylar da yok değildi. Kültür târihimizi renklendiren bu sanatın sevdâlısı olarak geçmişte yaşadığım nâhoş olaylar da, diğerlerine eklenerek beni âdetâ esir aldı. Hafızamı zorlayarak arşivimde sakladığım ilgili belgeleri gözden geçirmeye koyuldum ve bunun gibi hatalara son vermek dileği ile yaşananları hatırlayarak paylaşmanın, özellikle genç nesiller için faydalı olacağını düşündüm.

Çok şükür, günümüzde yapılmakta olan ebrûlar, mükemmel örnekleri ile bu işi zanaat iken sanat seviyesine yükseltmiş bulunuyor. Aynı zamanda renklerin âdetâ âhenkle raksettiği bu sanat hakkında, pek çok makale, kitap ve ansiklopedi maddeleri de yayınlanmakta. Bütün bu gelişmeler, ebrûyu yeniden zirveye taşıyarak kültür dünyamızı renklendirmektedir. İşin uzmanı olmasam da, âdetâ su üstünde renklere can verip, şekillendiren elleri, ebrû teknesi başında birkaç kere seyretmek nasip oldu. Bu güzelliklere şâhid olmak,

geçmişte yapılan ihmal ve kadir bilmezlikleri telafi ederek yüreklerimize su serpiyor.

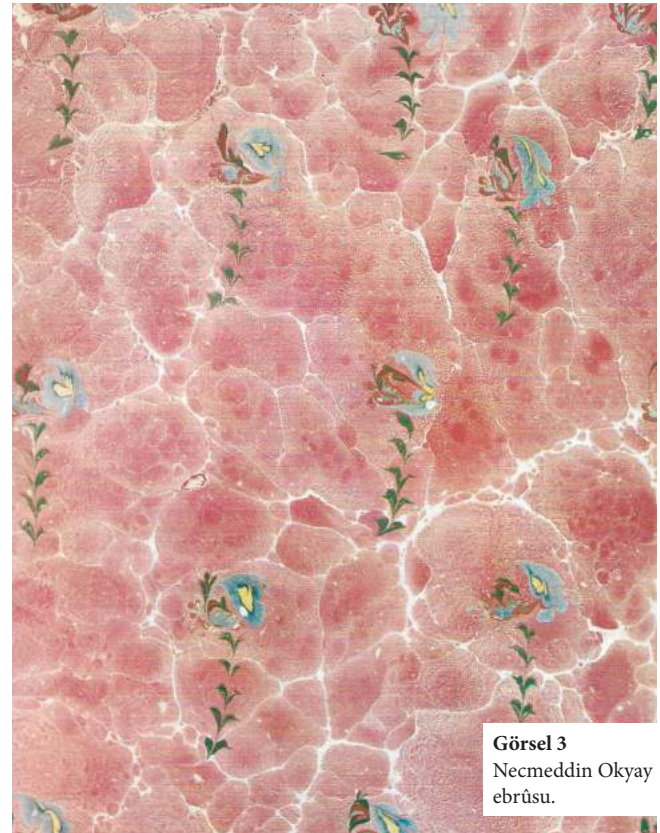
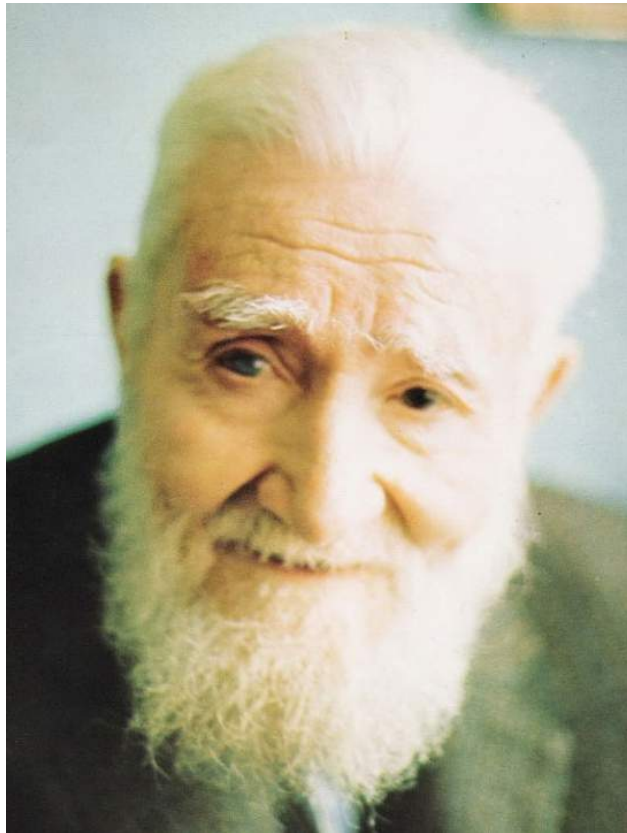
Ancak başta ana dilimiz Türkçe olmak üzere, bugün de korunmaya muhtaç ve unutulmaya yüz tutmuş bâzı değerlerimizin varlığı, kültürümüz adına endişe kaynağıdır. İşte bu düşüncelerle ebrû hakkında yaşadıklarımızı kaydetmenin lüzûmuna iknâ olduk.

Sene 1964. Hattat Necmeddin Okyay hocayı bir ziyâretimiz sırasında ebrû ile olan yakınlığını, kendi ağzından dinlemiş ve teybe kaydetmiştik. Bu sanatın, Şeyh Sâdık Efendi'nin (ö.1846) oğlu, hezarfen İbrâhim Edhem Efendi'nin (ö.1904), Özbekler Tekkesi'nde, teknesini kurup, ebrû yapmaya başlamasıyla Anadolu topraklarında yeniden nasıl hayata kavuştuğunu dinlemiştik. Daha sonra Edhem Efendi'nin talebeleri arasında, hocasından el alan Necmeddin Okyay, hat sanatı, gül yetiştirme merâkı, okçuluk ve cami imamlığı gibi pek çok meşgûliyetine rağmen, bu sanatı ihmâl etmemiş, müşterisi fazla olmasa da ebrûları için zaman ve emek harcıyarak çalışmaya devam etmiştir. Israrlı ve bir o kadar da keyifli yürüttüğü bu faaliyeti sırasında, hocasından almış olduğu temel bilgilere sâdik kalmış, âdetâ renkleri dile getirip, Türkê has zarâfeti ve zevki ebrûlarında yaşatmıştır. O târihlerde bilinen taraklı, battal, hatib, somaki, kumlu veya şal tarzında ebrûlara, bir meraklısının siparişi üzerine, ebrûya çiçek tasvirleri ekleyerek kendi ismiyle de söylenen çiçekli ebrûlar yapmıştır. Böylece ebrû sanatını hem tanıtarak geliştirmiş, hem de sevdirmiş. Ayrıca yeni teknikler deneyerek yazılı, akkâseli ebrûlar yapmış ve sanata yaptığı bu hizmetten dolayı madalya verilerek mükâfatlandırılmıştır (bkz. Görsel 1, Görsel 2, Görsel 3).

Görsel 1
Ebru: Necmeddin Okyay
Hüsn-i Hat
(Sülüs):
Bakkal Ârif Efendi



Görsel 2
Necmeddin Okyay
Hoca.



Görsel 3
Necmeddin Okyay
ebrûsu.

Necmeddin Efendi, çok genç yaşta kaybettiği oğlu mücellid Sâmi ile hocalık ettiği Güzel Sanatlar Akademisi'nin, Türk Tezyîni Sanatları Şûbesi'ne talebe olarak kaydettirdiği, yeğenin oğlu Mustafa Düzgünman'a el vermiştir. Bir yandan aktar dükkanında babasına yardım eden Düzgünman, talebin çok veya az olmasına bakmadan, gönül verip sâhip çıktığı bu sanatı otuz beş yıl, Üsküdar, Doğancılar semtindeki Ebrû apartmanında sürdürmüştür (bkz. Görsel 4, Görsel 5a, Görsel 5b, Görsel 5c).

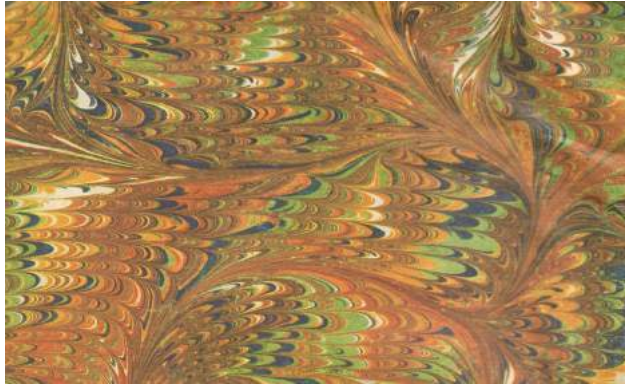
Bir keresinde Mustafa Bey'in misâfiri olup, onu evinin alt katındaki atölyesinde ebrû yaparken seyretmiştik. Teknesinin başına geçerek hazırladığı kitreli özel suyun üzerine serptiği renklerin, hava kabarcığı bırakmadan üstüne örttüğü kağıtta nasıl bir şekle bürünerek çıkacağıнын merakı ile, sudan çıkarırken duyduğu heyecanı ve zevki, biz de onunla birlikte yaşamıştık. Hissedilen bu duygularda, tasavvufun penceresinden bakarak ebrû sanatına yakıştırılan mânânın payı olduğunu söyleyebiliriz. Şöyle ki, ebruculuk ârif kişiler tarafından, boya ları su yüzüne atan eli cüzî irâdenin, boya ların su üzerinde alacakları şekli ise küllî irâdenin tecellîsi olarak kabul edilmiştir. Bu yorumun bir sebebi de, herhangi bir ebrûnun tıpatıp aynısının tekrar yapılamamasıdır.

1965-1966 senelerinde, eşimin çalışmalarını sürdürmek için aldığı Uluslararası Atom Enerji Ajansı'nın bir senelik bursu sebebiyle Viyana'da bulunuyorduk. O yıllarda pek çok malzeme yabancı ülkelerden gelmekteydi. Mustafa Bey ise, ebrû yaparken kullandığı toprak boyalardan bâzı renkleri bulamamanın sıkıntısını çekmekteydi. Viyana'ya gitmeden bana, bir tomar ebrû ile bir mektup ve boya numuneleri yollayarak ihtiyacı olan renkleri sipariş etti. Mektubunda, biri kırmızı olmak üzere iki renk boya istediğini, bu renklerden birini Rikkat Kunt Hanım Avrupa'ya gittiğinde getirdiği halde, kutunun üstünde marka veya adres yazmadığı için fazla bilgi sâhibi olmadığını belirterek, "Matlubumuz (isteğimiz) o boyayı bulmak, eğer bulamazsanız 2 numaralı boyayı aramanızı rica ediyorum" diyordu. Âdetâ yolluk olarak bize gelen paketi açıp, özenerek seçtiği ebrûları hatırladığımda, bugün onların kıymetini daha iyi anlıyorum (bkz. Görsel 6, Görsel 7a, Görsel 7b, Görsel 7c, Görsel 7d).

Nihayet 8 Kasım günü Viyana'ya ayak bastım. Benden bir ay önce gelen eşim ön hazırlıkları yapmış ve Viyana'nın kazası olan Seibersdorf'daki enstitüde çalışmalarına başlamıştı.



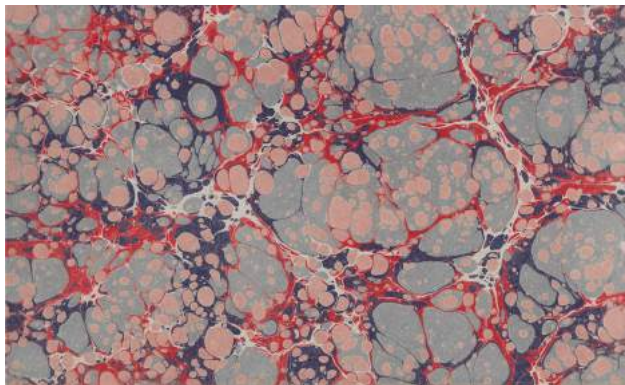
Görsel 4
Mustafa
Düzgünman
ebrû teknesinin
başında.



Görsel 5a
Düzgünman'ın
ebrûları: Taraklı
ebrûsu.



Görsel 5b
Düzgünman'ın
ebrûları: Şal ebrû.



Görsel 5c
Düzgünman'ın
ebrûları: Battal
ebrû.

Görsel 6
Düzgünman'ın
sipariş mektubu.

Şeyhi Hanım Kardeşim;

1 numaralı boyaya benim aradığım Hadise bu boyaya
dır, onu bana kıldot varın vermeye meraklı yaptın
yaktığıle arıyada ider oluy, onu tabiri bulmek benim
için imkânsız oldu, mevlâbımız o boyaya belmek.
eğer bulamazsanız 2 numaralı boyaya aramanızı
rica ediyorum.

2 numaralı boyanın Tenake Kutusunun içerisinde
yağlar var onun ruçadına bir şeyler yaparsın
Halânsine zamda eğilir yazı ile imiz, mecburen
onu alacağız.

Sizi iyi yolculuklar dilerim sağlık ve sanat
haberleri bekleriz.

Boyamın acalası yok yazı belki yaparm siz geldikten
sonrada elin yaparm sizde Tenake boyında beklerin
selâmlar.

Mustafa Düzgünman

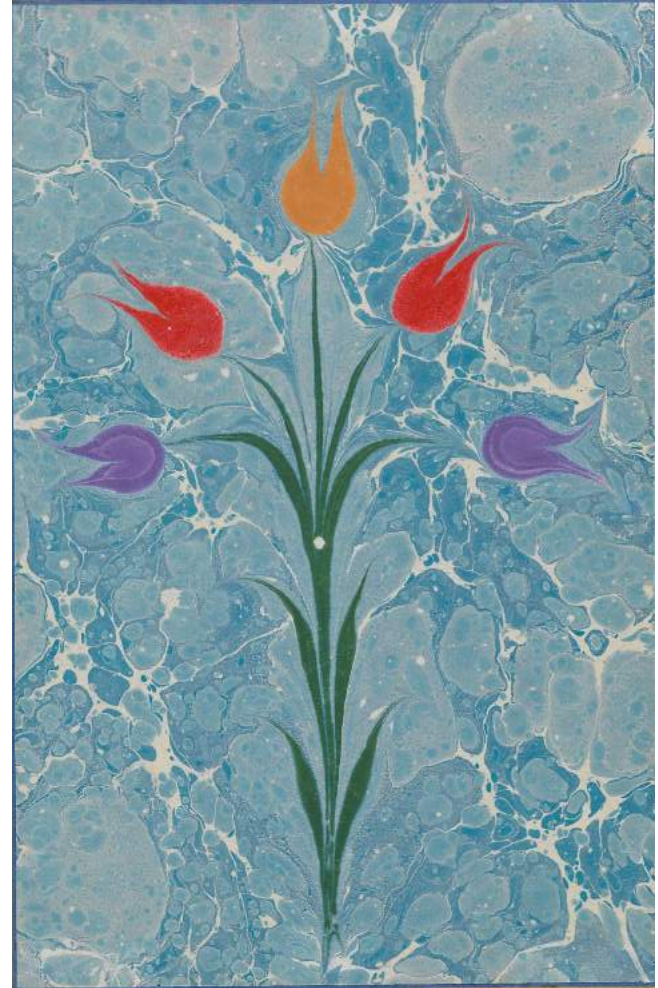
Görsel 7a
Düzgünman'ın
ebrûlarından:
Taraklı ebrû.



Görsel 7b
Düzgünman'ın
ebrûlarından:
Geniş taraklı ebrû.

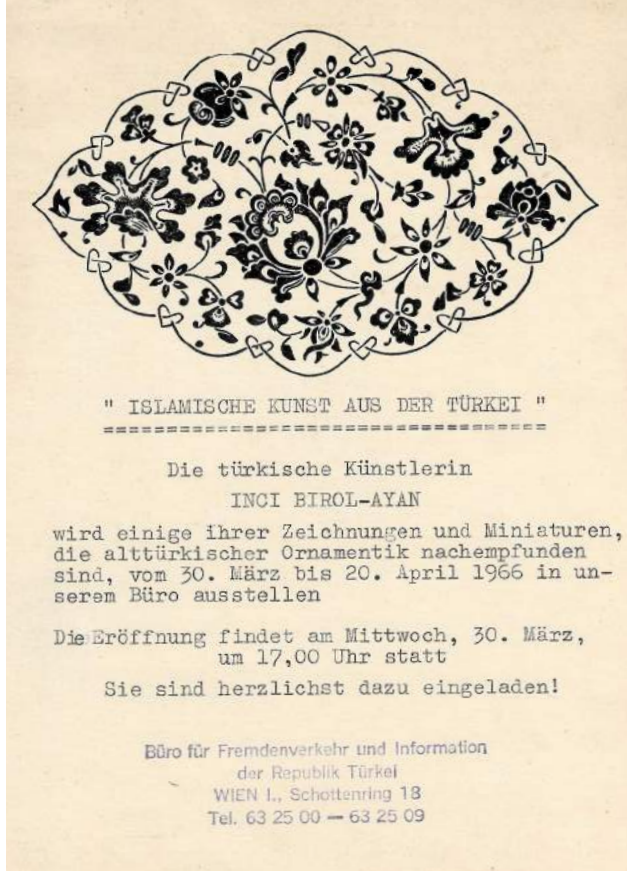


Görsel 7c
Düzgünman'ın
ebrûlarından:
Lâleli buket.



Görsel 7d
Düzgünman'ın
ebrûlarından:
Lâleli sular.

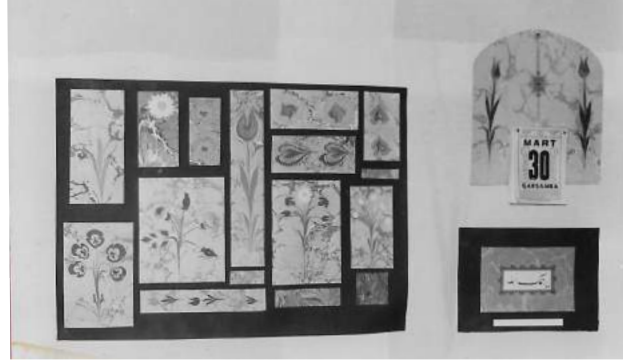
Görsel 8: Viyana sergisinin davetiyesi.



Ben de bu fırsatı Viyana'daki müze ve kütüphanelerde bulunan Türk eserleri üzerinde çalışarak değerlendirmeye karar verdim. Çünkü Viyana kapılarına kadar gelen Osmanlı orduları, bu ülkenin pek çok yerinde iz bırakarak geri dönmüşler. Daha sonra bu izler, Avusturya halkı tarafından, Türkleri hezime uğratmanın gururu içinde, hassâsiyetle korunmuş. Bu nâhoş târihi yakınlık sonucu, ele geçen harp ganimeti eşyanın önemli bir kısmı müzelerde teşhir edilerek, Osmanlı yazmaları ise Millî Kütüphâne dolaplarında korunarak durmaktaydı.

Bu arada ilk yurt dışı sergim, 30 Mart-20 Nisan târihleri arasında, "Islamische Kunst aus der Türkei" adıyla, Kültür Basın Ateşesi tarafından, Viyana Büyükelçiliği'nde açıldı. Bu sergi sayesinde hem Viyana'yı, hem de yapacağım çalışmalarda bana yardımcı olacak muhiti tanıdım (bkz. Görsel 8, Görsel 9).

Sergide koleksiyonumdaki, Mustafa Düzgünman adı ile teşhir edilen ebrû örnekleri, ilgi toplayan panolardan biri oldu.



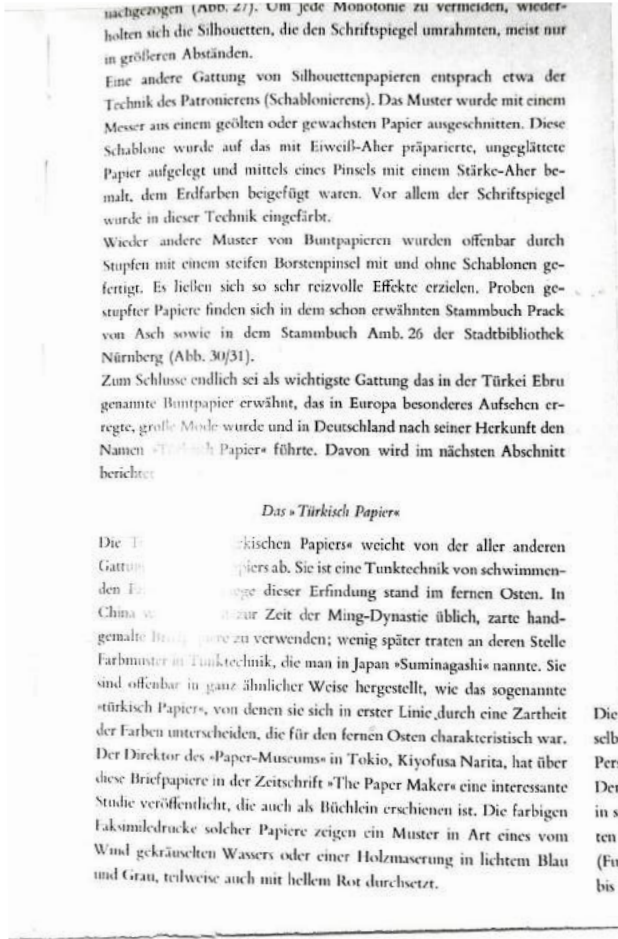
Görsel 9
Sergideki ebrû pano.

Bilhassa ebrûlarda çiçek tasvirlerini görünce çok şaşırdılar. Çünkü o senelerde ebrûnun yapılışı "Österreichisches Museum für Angewandte Kunst" adındaki akademide talebelere klasik usûlü ile öğretiliyormuş. Sergide tanıştığım müze müdürü Herr Dr. Bartsch, sergiden sonra beni derslerine dâvet ederek ebrû atölyesini göstermek istedi. Ayrıca müze arşivinde saklı olan ebrû albümlerini de görmemi sağladı. Hassâsiyet ile saklanan bu ebrûları görünce onların sergideki şaşkınlıklarına hak verdim ve ayrılırken sergi için yanımda götürdüğüm birkaç çiçekli ebrûyu Mustafa Düzgünman adıyla müzeye hediye ettim.

O târihte ebrûnun adı, her yerde "Türk kağıdı" (Türkisch Papier) idi. Çünkü Asya menşeli olan ebrû yapımı, VIII. yüzyılda Çin'de, XII. yüzyıldan itibaren Japonya'da benzer teknikler ile yapıldığını, daha sonraki asırlarda ebre adıyla Türkistan'da var olan bu sanatın, ipek yolu ile ve ebrû adını alarak takriben XVI. yüzyıl sonlarında İran'a, oradan da Osmanlı topraklarına geldiğini târihin kayıtlarından öğreniyoruz. Ayrıca XVI yüzyıl ortalarında Hindistan'da da aynı tekniğin kullanıldığı biliniyor (Derman, 1988).

Ebrû, daha sonra Avrupalı seyyahlar tarafından İstanbul'dan Avrupa'ya götürülerek önce Almanya'da, "Türk kağıdı" ismiyle tanınmıştı. Nitekim 17 Haziran 1966 günü "Museum für Angewandte Kunst" kütüphânesinde çalışırken, Türk kültürüne ait kitaplar arasında elime geçen *Buntpapier* isimli yayın dikkatimi çekti (Hämmerle ve Hirsch, 1961). 1961 târihinde, Münih'te, Albert Hämmerle ve Olga Hirsch tarafından yayınlanmış bu kitabın son elli sayfası, "Türkisch Papier" başlığı ile ebrûya ayrılmıştı. Hattâ kitapta bir ebrû atölyesinin fotoğrafı da vardı. O zamanın şartlarında, çok başarılı olmamakla beraber, bu kitabın sayfa resimlerini çekmekle yetindim (bkz. Görsel 10, Görsel 11).

Görsel 10
Buntpapier kitabında “Türk Kağıdı” olan bölüm başlığı. Kaynak: Hämmerle ve Hirsch, 1961.



Halbuki 1966 senesi, Eylül ayında Türkiye'ye döndüğümde ne gariptir ki, literatürümüzde ebrû hakkında yayınlanmış bir satıra rastlamadım. Daha sonra ebrû hakkında Mehmed Ali Kağıtçı'nın 1963 Münih Kağıtçılık Kongresine ebrûculuk hakkında bir tebliğ ile katıldığını, İsviçre'deki bir boya fabrikasının yayın organı olan *Palette* mecmuasında¹, (1969, sayı 30) bir makale neşrettiğini, Uğur Derman'ın 1988 târihli bildirisinden öğreniyoruz (Derman, 1988, s. 82).

O târihlerde yayın hayatıma, *Yeşilay Kültür ve Sağlık Dergisi*'nde, kapak tasarımı ve ilgili bir makale ile adım atmıştım. Çıraklık döneminin acemiliğine bakmadan o güne kadar ebrû hakkında edindiğim bilgileri toparlayarak son iki derginin kapağını ebrûya ayırdım (Birol, Mart 1969, s. 3), (Birol, Nisan 1969, s. 4) (bkz. Görsel 12, Görsel 13).

¹ bkz. Kağıtçı, 1969.

Görsel 11 Aynı eserden ebrû atölyesinin fotoğrafı. Kaynak: Hämmerle ve Hirsch, 1961.



Görsel 12
Yeşilay dergisi.



Görsel 13
Yeşilay dergisi.

Türkiye'de Ebrû hakkında çıkan ilk ciddi yayın, Uğur Derman tarafından hazırlanan, Akbank yayınlarından çıkan “Türk Sanatında Ebrû” isimli kitap oldu (Derman, 1977).

1989 senesinde, beş senelik bir görev ile tekrar Viyana'ya geldik. İlk işim otuz sene önce yolunu aşındırdığım Arsenal Müzesi'ne gitmek oldu. Fakat aradığımı bulamamıştım. Müzede teşhir edilen harp ganimeti Osmanlı'ya ait hiçbir eşya yoktu. İlgililere sebebini sorduğumda bunların depoya kaldırıldığını öğrendim. Atalarımıza ait eşyaları bir daha görememek beni hayli mahzun etti.

Viyana'ya bu gelişimde, beni ziyâdesiyle üzen bir diğer konu, ebrûnun adı değişmiş ve "Türk Kağıdı", "Mermer Kağıdı" olmuştu. Bu da yetmemiş, ebrû İtalyan sanatları arasında yer almıştı. Aslında ebrûya "Türk Kağıdı" ismini veren Avrupa idi. Ne oldu da "Türk Kağıdı", "Mermer Kağıdı" oldu ve ebrû İtalyanlara yakıştırıldı! Nitekim, görevle Japonya'ya giden yakın bir arkadaşımız, tekstil fabrikasını gezerken "taraklı ebrû" deseninin dokunduğunu görüyor ve desenin nereden alındığını soruyor. Türkiye'den demelerini beklerken, sorumlu ağızdan aldığı cevap, "İtalyan deseni" oluyor. O sene Dışişleri'nde yeni yıl için hazırlanan takvimin bir sayfasında bulunan lüleli ebrûnun adı da ne yazık ki, "Mermer Kağıdı" olarak geçiyordu.

Aslında Almanya'dan sonra Fransa'da ve İtalya'da "Mermer Kağıdı" ismiyle, İtalyan sanatı olarak tanıtılan ebrû, İngiltere'de ve Amerika'da da yeni kimliği ile yayılmış, fakat ne yazık ki, bu zaman zarfında Türk milletinin kültür alanında ebrû ile ilgili bir meselesi olmamıştı.

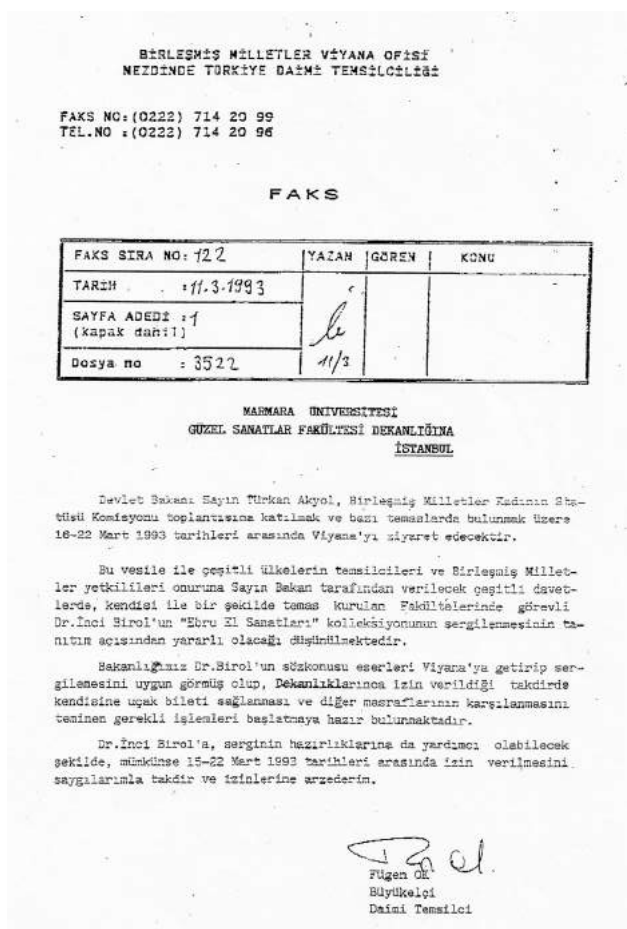
Yaşanan bu olaylar, bir Türk vatandaşı olarak keyfimi kaçırılmış ve beni çok üzmüştü. Bir şeyler yapmak için fırsat kolluyordum. 16-22 Mart 1993 tarihleri arasında, Birleşmiş Milletler Kadının Statüsü Komisyonu toplantısına katılmak üzere Viyana'ya gelecek olan Devlet Bakanı Türkan Akyol onuruna, 15-22 Mart 1993 tarihlerinde, UNO-City'de, hanım sanatkar olarak bir sergi açmam teklif edildi. Bunun üzerine içimi kemirmekte olan "ebrû" konusunu ortaya atarak Mustafa Düzgünman tarafından yapılan, ebru koleksiyonumu sergilemeyi teklif ettim. Elçilik ile Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Dekanlığı arasında yapılan yazışma sonucu izin alındı ve teklifim kabul gördü. Ayrıca sergide dağıtılmak üzere ebrû sanatını ve Düzgünman'ı tanıtan bir sayfalık metin hazırlatıp, çoğalttım. Birçok yabancı ve Türk diplomat tarafından gezilen sergi ve gösterilen ilgi, beni biraz olsun ferahlatmıştı (bkz. Görsel 14, Görsel 15, Görsel 16, Görsel 17, Görsel 18, Görsel 19, Görsel 20a, Görsel 20b, Görsel 20c, Görsel 20d).

Bu arada istek üzerine, Viyana'daki Türk gençlerinin aktüel yayın organı olan *ar-ge*'de ebrûyu tanıtan bir makalem çıktı (bkz. Görsel 21a, Görsel 21b).

Sergi Dışişleri muhîtinde ebrû sanatına karşı beğeni ile birlikte merak da uyandırmıştı. Ve "The Turkish Art Culture



Görsel 14
Ebrû sergisinin açıldığı UNO-City Külliyesi.



Görsel 15
Açılacak Ebrû sergisi için Marmara Üniversitesi Dekanlığına gönderilen izin yazısı.

Club" başkanı tarafından UNO-City'de ebrû hakkında bir seminer yapmam istendi. 26 Mart 1993 Cuma günü 100 adet CD eşliğinde, Türkçe olarak ebrûyu tanıtan bir konuşma yaptım. Aslında bu vesile ile daha çok Türk delegelerine ebrû sanatımız tanıtılmış oldu (bkz. Görsel 22, Görsel 23, Görsel 24a, Görsel 24b, Görsel 24c, Görsel 24d, Görsel 24e, Görsel 24f).

Görsel 16
Sergide dağıtılan
ebrü hakkında ön
bilgi.

Görsel 17
Sergide Bakan
Türkan Akyol ve
Büyükelçi Figen
Ok.



Görsel 18
Sergide Birol çifti
ve bir Amerikalı
Dışişleri men-
subu.



EBRU
(Turkish Marbled Paper)

Ebru is a Turkish traditional art of decorated paper, representing compositions of colour and design. The colour and design compositions are first prepared on the surface of qum traqacanth added water. After the artistic design is finalized on the surface of the water, the pattern is then transferred to a blank paper which is skillfully placed on the water. The paper is then left to dry. Thereafter, there is absolutely no manipulation on the paper. For this reason, the design on one "Ebru" cannot be replicated on another.

The place of origin, the mother land, of the "Ebru" art of paper decoration is Turkistan. The art of "Ebru" came to Anatolia through the silk road and over Iran. It also found appreciation in India.

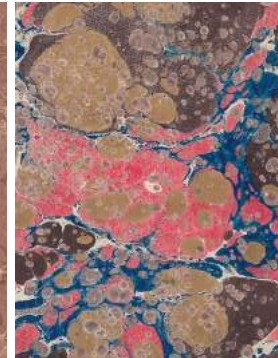
The time when the "Ebru" art was first applied is not known. The earliest designs known today go back to 1447 and 1620. However, considering that the Ebru art presented in those documents were already highly developed, it is assumed that the beginnings of "Ebru" go back to much earlier times.

Ebru was sent to Germany in the beginning of the 17th century. In a short time, the techniques were learned and applied in France, Italy and Austria under the name of "Turkish paper".

The appreciation for the art of "Ebru" in Europe was to such an extent, that what has been named "Turkish paper" or "Turkish Marbled Paper" twenty-five years ago, is now called simply "Marbled Paper"; and the "Ebru" design used in the far East textile industry is now presented as Italian design.

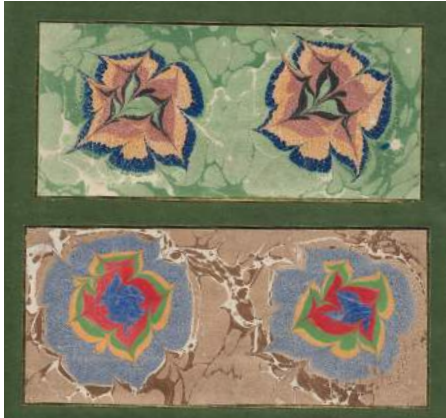
We look at this development with understanding, as it is for us a sign of appreciation and an indication of the high value given to a very old Turkish art.

*Dr. İnci Buol
13-3-1983
Seyfankaya*



Görsel 20b
Sergilenen ebrü-
lardan: Battal
ebrü.

Görsel 19
Sergiden genel
görünüş.



Görsel 20c
Sergilenen ebrü-
lardan: Hatip
ebrü.

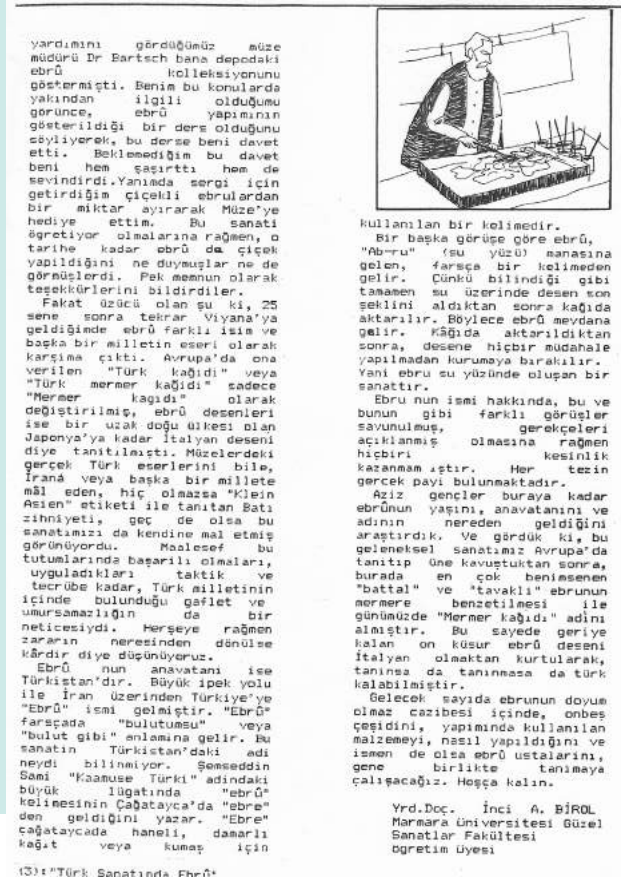
Görsel 20a
Sergilenen ebrü-
lardan: Karanfil
buketi.



Görsel 20d
Sergilenen ebrü-
lardan: Gelincik
buketi.

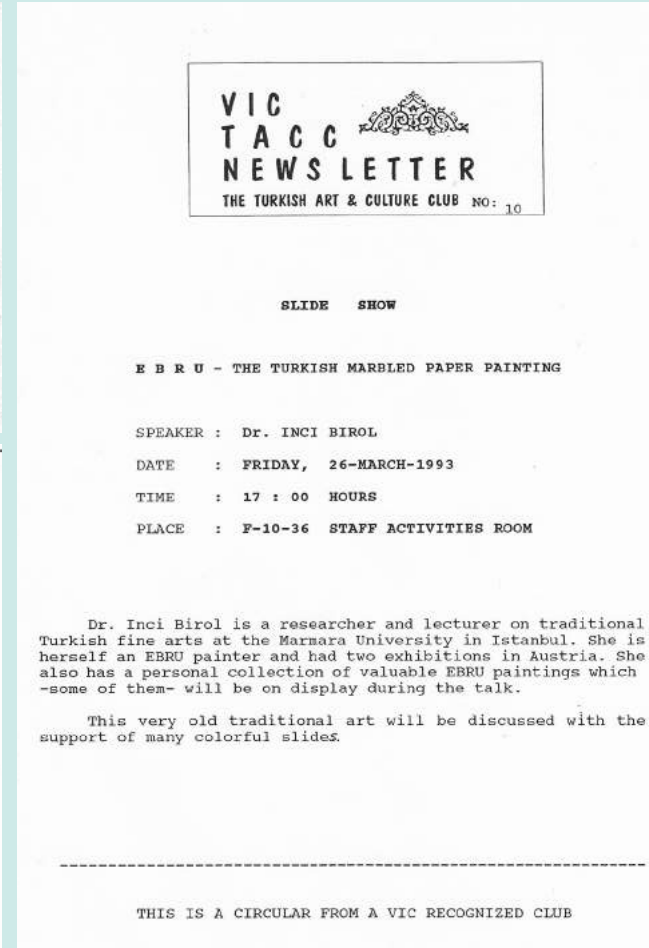
Görsel 21a

Viyana'daki Türk gençlerinin aktüel yayın organı *ar-ge*'de-ki ebrû makalesi.



Görsel 22

Ebrû seminerinin yapıldığı UNO-City'nin bir başka görünüşü.



Görsel 23

Seminer için yazılan bildiri yazısı.

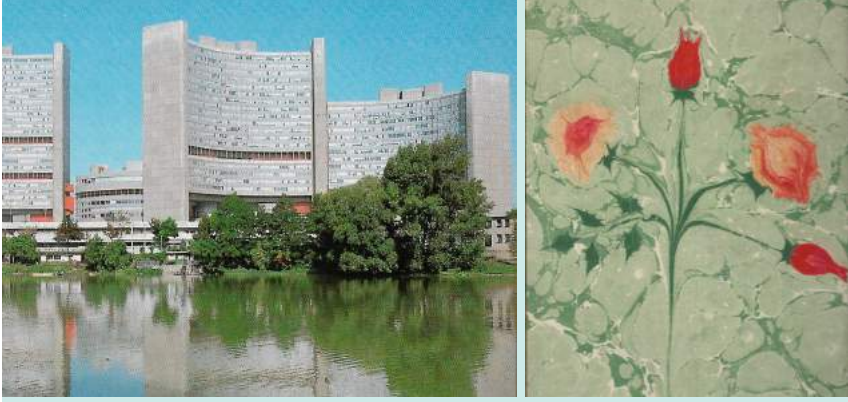
Görsel 21b

Viyana'daki Türk gençlerinin aktüel yayın organı *ar-ge*'de-ki ebrû makalesi.

Böylece elimize geçen fırsatları nimet bilip, Ebrû sanatı yanında, Mustafa Düzgünman'ın karşılık beklemeden, ebrû uğruna harcadığı otuz beş senelik, azimkâr ve fedâkârâne çalışmalarını yurtdışına taşıyarak yetmiş iki milletin delegesi bulunan bir kuruluşta tanıtmak nasib oldu. Bu etkinliklerin gördüğü ilgi ve hayranlık aynı zamanda bana, hayırlı

bir iş vesile olmanın şükürünü ve memnûniyetini yaşattı. Dilerim Düzgünman'ın verdiği ebrûların hakkı da ödenmiş olur. Niyazımız, bu âlemde elinden düşmeyen fırçası ile sunun üstüne serptiği renkler gibi, âhreti de rengârenk huzur ve güzelliklerle donanmış olsun.

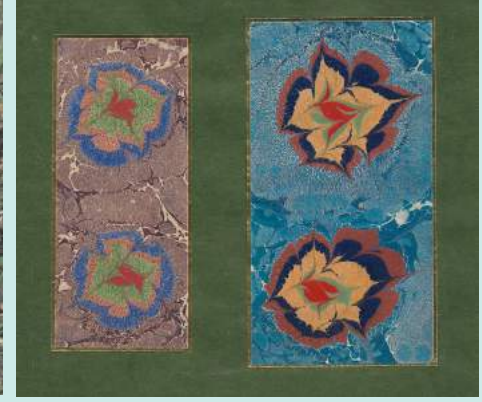
Görsel 24a
Ebrû Semineri'nde
gösterilen CDler-
den birkaçı: Gül
buketi.



Görsel 24b
Ebrû Semineri'nde
gösterilen CDler-
den birkaçı: Buket.



Görsel 24c
Ebrû Semineri'nde
gösterilen CDler-
den birkaçı: Hatip
ebrûları.



Görsel 24d
Ebrû Semineri'nde
gösterilen CDler-
den birkaçı: Me-
nekşe buketi.



Görsel 24e
Ebrû Semineri'nde
gösterilen CDler-
den birkaçı: Şal
ebrusu.



Görsel 24f
Ebrû Semineri'nde
gösterilen CDler-
den birkaçı: Süm-
büller.

Kaynakça

Birol, İ. A. (1969, Mart). Ebrû. *Yeşilay*, 424, 3.

Birol, İ. A. (1969, Nisan). Ebrû sanatçıları. *Yeşilay*, 425, 4.

Derman, M. U. (1977). *Türk sanatında ebrû*. İstanbul: Ak Yayınları.

Derman, M. U. (1988). Ebrû. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 10, s. 80-82). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Hämmerle, A. ve Hirsch, O. (1961). *Buntpapier*. Münih: Callway.

Kağıtçı, M. A. (1969). Ebrû: Papiers marbres turcs. *Palette*, 30, 14-20.

MEDRESETÜ'L HATTÂTÎN'DEN MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ GELENEKSEL TÜRK SANATLARI BÖLÜMÜ'NE

Faruk TAŞKALE¹

Medresetü'l Hattâtîn

Osmanlı İmparatorluğu'nda hüsn-i hat eğitim ve öğretimi, Saray'a bağlı Enderûn-ı Hümâyûn ve Dîvân-ı Hümâyûn gibi kurumlarda veya Saray dışında sıbyan mektebi ve medreselerde yapılmaktaydı. Bu kurumlar hat sanatının gelişiminde son derece etkili olmuşlardır. Hüsn-i hat eğitim ve öğretimi, bu mektep ve medreseler dışında talebelerin yetenekleri doğrultusunda usta-çırak yöntemi ile de gerçekleştirilmekteydi. Hat sanatı öğretimi uzun yıllar aldığından en iyi sonuç veren usulün usta-çırak yöntemi olduğu muhakkaktır.

XIX. yüzyıldan itibaren Enderûn-ı Hümâyûn ve Dîvân-ı Hümâyûn gibi kurumların önemini kaybetmesi ve matbaanın yaygın şekilde kullanılması ile birlikte elyazmasına olan ihtiyacın azalması hat sanatını olumsuz etkilenmiştir. Dolayısıyla hat sanatına olan ilginin sanatseverlerin ilgisizliğiyle sınırlı kalması, hattatların hayatlarını yazı ile idame ettirmelerini güçleştirmiştir. (İbnülemin, *Son Hattatlar*, 1970, s.3)

XIX. yüzyılda hat sanatını canlandırmak için bazı teşebbüsler olmuştur. II. Abdülhamid (1876-1909) döneminde, Ahmed Cevad Paşa'nın (1851-1900) himayesiyle hat eğitim ve öğretimi için Dîvân-ı Hümâyûn'da kurulan "Tâlim-i Hat" Şubesi 1894'de faaliyete başlamış, ancak Ahmed Cevad Paşa'nın sadrazamlıktan azlinden sonra önemini kay-

betmiştir. (Derman, *Medresetü'l Hattâtîn*, 2015, S. 11; İbnülemin, *Son Hattatlar*, 1970, s.4-5.)

XX. yüzyıl başlarında hüsn-i hat ve bu sanatla yakından ilgisi olan tezhip, ebru, cilt gibi sanat dallarında bir duraklama dönemine girilmiştir. Bu sanatların eğitim ve öğretiminin düzene sokulması ve canlandırılması için bir eğitim-öğretim kurumuna ihtiyaç duyulmuştur. 1908'de II. Meşrûtiyet'in ilânından sonra, Ürgüplü Şeyhülislâm Hayri Efendi'nin (1867-1921) Evkaf Nâzırlığı sırasında, dönemin hattatlarından Ârif Hikmet Bey'in (1886- 1918) Hayri Efendi'ye "hüsn-i hattın son dönemde gereken ilgiyi görmediğini" dile getirmesi üzerine bir Medresetü'l Hattâtîn (Hattatlar Mektebi) kurulması fikri benimsenmiş ve medresenin kurulması için çalışmalar başlatılmıştır. Bâbiâli karşısında bulunan ve günümüzde bir süre MEB Devlet Kitapları Müdürlüğü Çağaloğlu Yayınevi olarak kullanılan "Tersane Emîni Yusuf Ağa Sıbyan Mektebi" Medresetü'l Hattâtîn yeri olarak belirlenmiştir. Kurumun müdürlüğüne Ârif Hikmet Bey getirilir ve İstanbul'da vakıflara bağlı eğitim kurumlarında bulunan hat hocalığı kadroları buraya aktarılır. (Derman, *Medresetü'l Hattâtîn Yüz Yaşında*, 2015, s.11-12; Belada, "Tarihî Yön Verenler- Ürgüplü Mustafa Hayri Efendi, İlk Adım Dergisi, S. 206, Eylül 2005; İpşirli, "Mustafa Hayri Efendi", TDVİA, C. XVII, İstanbul, 1998, s. 62-64.)

Medresetü'l Hattâtîn 20 Mayıs 1915'te, açılış konuşmasını Ârif Hikmet Bey'in yaptığı bir törenle açıldı. Törende

¹ Prof. Dr. Faruk TAŞKALE, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Tezhip Anasanat Dalı, farukgild@hotmail.com





Fotoğraf Saliha Dırma

Emin Barın

Tahsin Aykutalp

Muhsin Demironat

Feyzullah Dayıgil



Kâmil Akdik, açılış vesikası olarak sülüs oklu bir besmele yazmış ve törende bulunanlardan 49 kişi bu besmelenin altına imza atmışlardır. Medresenin idaresi önce Evkaf Nezâreti'nin Müessesât-ı İlmiyye Müdüriyeti'ne, daha sonra da Evkaf-ı İslâmiyye Müzesi'nin (İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi) idare meclisine ve müdüriyetine verildi. (Derman, *Medresetü'l Hattâtîn Yüz Yaşında*, 2015, s. 12,19.)

Mektebin ilk hoca kadrosu dönemin önemli isimlerinden oluşmaktadır.

Hacı Kâmil Akdik (1861-1941): Sülüs-nesih
İsmail Hakkı Altunbezer (1873-1946): Celî sülüs, tuğra
Hulûsi Yazgan (1869-1940): Ta'lik, celî ta'lik
Ferid Bey (1858-1930'ların başı): Dîvânî, celî dîvânî
Mehmed Saîd Bey (1860-1938): Rıkâ
Yeniköylü Nuri Urunay: Tezhip
Bahaddin Tokatlıoğlu (1866-1939): Cilt

Bir süre sonra Hasan Rızâ Efendi (1849-1920) sülüs-nesih ve Hüseyin Hâşim Bey (1861-1920) Târih-i Hutût ile Hattâtîn derslerine hoca olarak getirildi. Hoca ve talebelerin ders ve devam durumlarıyla ilgilenen mubassırlık için Hattat Mehmed Şefik Bey'in talebelerinden Aziz Rifâî görevlendirildi. (Derman, *Medresetü'l Hattâtîn*, TDVİA, C. 28, Ankara, 2003, s. 341-342; Derman, *Medresetü'l Hattâtîn Yüz Yaşında*, 2015, s. 31.)

1916 yılında Evkaf-ı Hümâyün Müzesi'nin başkâtibi Emîrzâde Kemâleddin Bey istek üzerine Medresetü'l Hattâtîn için bir tâlimatnâme hazırlar. Bu tâlimatnâmeye göre, ramazanlarda eğitime ara verecek kurumun zemin katında her ramazan bir hat sergisi düzenlenecektir. İlk sergi kapsamında 1916'da Evkaf Nâzırı Sâhib Mollazâde İbrâhim, İbnülemin Mahmud Kemal ve Keçecizâde Reşad Fuad beylerin hüsn-i hat koleksiyonları sergilendi. Sonraki senelerde ise, hayatta olan hattatların ve Medresetü'l Hattâtîn'den mezun olan talebelerin eserlerini ihtiva eden sergiler açıldı. Bu arada 22 Mayıs 1916'da Emîrzâde Kemâleddin Bey hatt-ı kûfî ve resm-i hattî, Necmeddin Okyay ise ebru ve âhar hocası ve daha sonra okul düzenini sağlamakla görevlendirildi. Necmeddin Okyay ve Mustafa Halim Özyazıcı 14 Ekim 1918'de Medresetü'l Hattâtîn'den mezun olup icâzetnâmelerini alan ilk 13 talebe arasındaydı. 27 Kasım 1923'te yapılan ikinci mezuniyet töreninde Hattat Hüseyin Macid Ayrıl, Müzehhip Ahmet Süheyl Ünver ve aralarında Hâmid (tezhip), Ahmed Hamdi (hat), Mehmed Resûl'un (hat) de bulunduğu diğer 18 talebe icâzetnâmelerini aldılar. Daha sonra Medresetü'l Hattâtîn'de icâzet töreni bir daha yapılmadı. 16 Mart 1919'da Ârif Hikmet Beyin yerine müdür olarak getirilen Mimarzâde Mehmed Ali Bey'in görevi 1922 yılına kadar devam etti. (Derman, *Medresetü'l Hattâtîn*, TDVİA, C. 28, Ankara, 2003, s. 342; Derman, *Medresetü'l Hattâtîn Yüz Yaşında*, 2015, s. 33-34.)

Rikkat Kunt



Muhsin Demironat

Rikkat Kunt



Medresetü'l Hattâtîn öğretim kadrosunda zaman içerisinde bazı değişiklikler yapıldı. 1918'de Yeniköylü Nûri Bey'in görevine son verildi ve yerine Bahâeddin Efendi getirildi. İranlı Hüseyin Tâhîrî Behzâd minyatür ve İran tarzı tezhib hocası olarak görev yapmaya başladı. II. Abdülhamid'in torunu Nemika Sultan'ın eşi Ali Kenan Esin küfî, Emîrzâde Kemâleddin Bey ve daha sonra Kâmil Akdik rik'a derslerine girdi. Hasan Rızâ Efendi'nin 1919 yılında ayrılması nedeniyle sülûs-nesih derslerine Hacı Nûri Korman Bey girmeye başladı. (Derman, *Medresetü'l Hattâtîn*, TDVİA, C. 28, Ankara, 2003, s. 342.)

Şark Tezyîni San'atlar Mektebi

Cumhuriyet'in ilânından sonra yapılan inkılaplar kapsamında Tevhîd-i Tedrîsât Kânunu doğrultusunda, 3 Mart 1924 yılında isminden dolayı kapatılan Medresetü'l-Hattâtîn, Atatürk'ün talimatıyla Kasım 1924'te "Hattatlar Mektebi" adı ile yeniden açıldı. 1 Kasım 1928'de yapılan Harf İnkılâbı doğrultusunda Hattatlar Mektebi tekrar kapandı. Fakat kurum 1929 yılından sonra "Şark Tezyîni San'atlar Mektebi" adı altında faaliyetlerini sürdürmeye başladı. Hattatlar Mektebi öğretim elemanları da Şark Tezyîni San'atlar Mektebi'nde görevlendirildi. 1932 yılında Kâmil Akdik yeni kurumun müdürlüğüne, Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer tezhib hocasına getirildi. Ancak Hulûsi Efendi, Ferid ve

Hacı Nûri Korman Bey'in görevlerine son verildi. Necmeddin Okyay'ın teklifi üzerine ilave edilen altın varakçılık, sedefkârlık ve hakkâklık dersleri için Hüseyin Yıldız (1865-1949), Vâsîf Sedef ve İsmail Yümni Sonver (1896-1950) görevlendirildi.

Şark Tezyîni Sanatlar Mektebi hocaları, 1933 yılında, Cumhuriyet'in kuruluşunun 10. yıldönümü nedeniyle, Sümerbank Sanayi Dairesi başkanlarından olan Reşat Eğriboz'un destekleriyle Ankara'da, şimdiki opera binası olarak kullanılan salonda bir sergi açarlar. Sergide Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer, Necmeddin Okyay, Kâmil Akdik, Muhsin Demironat, Vâsîf Sedef, İsmail Yümni Sonver gibi hocaların eserleri sergilenir. Ankara'da çok fazla ilgi çeken sergiyi, 2 Kasım 1933'de Atatürk ziyaret eder ve sanatkarlarla ayrı ayrı ilgilenir. Atatürk bu sanatkarlara, yerlerine yeni sanatkarlar yetiştirmeleri talimatını verir ve geleneksel sanatların devamının sağlanmasını ister. Atatürk sergi salonundan Etnografya Müzesi'ni işaret ederek "o müzeler buralardan gidilir" diyerek görüşlerini açıklar. (Gündüz, *Atatürk ve Geleneksel Türk Sanatları*, M. Uğur Derman 65. Yaş Armağanı, Derleyen: Irvin Cemil Schick, İstanbul, 2001, s. 342.)

Necmettin Oktay

Kâmil Akdik

Tuğrakeş İsmail
Hakkı Altunbezer



Türk Tezyini Sanatlar Şubesi

Atatürk'ün emri ve Milli Eğitim Bakanı Saffet Arıkan'ın talimatı üzerine, Şark Tezyini Sanatlar Mektebi, "Türk Tezyini Sanatlar Şubesi" olarak Temmuz 1936'da Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlanır. Türk Tezyini Sanatlar Şubesi talimatnamesine göre bölümün kısımları şunlardır: Tezhip, Tezyini Arap yazısı, Türk ciltçiliği, Türk cilt kalıpları yapımı, Ebru ve âhar, Türk minyatürü, Türk çini nakışları, Halı nakışları, Kıymetli taşlar üzerine hak, Altın varak imali, Sedef kakmacılığı, Lake.

Bölüm'e girmek isteyenler, desen ve Türkçe kompozisyondan küçük bir imtihana tâbi tutulurlar. Bölümün öğretim süresi sınırlı değildir; yeteneğe bağlıdır. Öğrenciler bu kısımlardan birkaçına birden devam edebilir. Atelye masrafları Akademi tarafından karşılanır. Bölümden mezun olan öğrenciler, orta öğrenimleri varsa, müze ve kütüphane memurlukları için tercih edilirler. 1939'dan itibaren Bölüm'e ortaokul mezunları alınmaya başlanır. Bölüm'e yeni girenlerin bir sene Resim Bölümü desen atelyesine devam etmeleri zorunlu hale getirilir. Akademi idaresinin teklifi üzerine 1 Şubat 1956 tarih ve 11 sayılı Talim ve Terbiye Dairesi kararıyla, Tezyini Sanatlar şubesi mezunlarının Süsleme Sanatları Bölümü yüksek kıs-

mına devamları kabul edilir. (Cezar, *Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*, 1983, İstanbul, no:3, s.26.)

Bölüm hocaları şunlardır:

Kâmil Akdik (Reis ü'l Hattâtîn): Hüsni hat (1.6. 1936-23.7.1941)

Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer: Hüsni hat (1.6. 1936-1.12. 1945)

Vâsıf Sedef: Sedef (3.8. 1936-18.4. 1940)

Bahaeddin Tokathoğlu: Tezhip (?- 22.12.1938)

Yusuf Çapanoğlu: Tezhip (10.7. 1936-9.1. 1944)

Necmeddin Okyay: Cilt (1. 6. 1936- Temmuz 1948)

Fezullah Dayıgil: Türk Çiniciliği ve Desenleri (10. 7. 1936-21.12.1949)

Prof. Dr. Süheyl Ünver: Minyatür (10.7. 1936-1.7. 1955)

Hüseyin Yıldız: Altın Varak Üretimi (21.7. 1936-27.5.1949)

İsmail Ârif Sonver: Kıymetli Taşlar Üzerine Hak (10.7.1936-12. 1. 1950)

Mustafa Râkım Unan: Hüsni hat (15. 11.1941-25.4. 1949)

Hacı Nuri Korman: Hüsni hat (7.4. 1938-30.11. 1944)

Hüseyin Tahirzâde Behzat: Minyatür(31.12.1947-12.3. 1963)

Halim Özyazıcı: Hüsni hat (8.8. 1946-1.3 1963)

Muhsin Demironat: Tezhip (26-5. 1945- 31.8. 1966)
Fatma Rikkat Kunt: Tezhip (25-11-1944-27.4.1968)
Mihriban Sözer Keredin: Tezhip (15. 2. 1944-30.11. 1949)
Hüseyin Tahirzâde (1889-1947) ile Halim Özyazıcı'nın
1963 yılında emekli olmasından sonra 1966'da Muhsin De-
mironat Yıldız Porselen Fabrikası Müdürlüğü'ne tayin edilir
ve 1968 yılında Rikkat Kunt'un emekliye ayrılır.

Geleneksel Türk Sanatları Kürsüsü

1976 yıllarına gelindiğinde Akademi Temsilciler Kurulu ka-
rarıyla "Geleneksel Türk Sanatları Kürsüsü" kurulur.

Kürsü; tezhib- minyatür, lake, Türk çiniciliği, cilt ve ebru,
eski Türk süsleme yazıları olmak üzere dört daldan oluşur.
Tezhip, minyatür ve lake için Rikkat Kunt, Muhsin Demiro-
nat, Dünder Tahsin Aykotalp, Türk çiniciliği için Prof. Ke-
rim Silivri, Nezihe Bilgütay Derler, cilt ve ebru için Prof.
Emin Barın, İslam Seçen, yazı-Hat için Prof. Emin Barın,
Hattat Hasan Çelebi ve Ragıp Tuğtekin görevlendirilir. An-
cak Rikkat Kunt, Mustafa Düzgünman ve Hasan Çelebi,
meşguliyetlerinden dolayı kadroda yer almazlar. Buna kar-
şılık Hattat Mahmud Öncü, Muammer Ülker ve Bahâeddin
Doğramacı kadroya ilave olurlar. (Prof. Kerim Silivri'den
naklen; Prof. Kerim Silivri notlarından, Ahmet Öner Gez-
gin, *Akademi'ye Tanıklık*, 3, İstanbul, 2003, s.69-131.)

Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü

4 Kasım 1981'de kabul edilen 2547 sayılı kanun ve 20 Tem-
muz 1982'de çıkarılan 41 sayılı kanun hükmündeki ka-
rarnâme ile kurum üniversiteye dönüşerek "Mimar Sinan
Üniversitesi" olarak teşkilatlandırıldığında *Geleneksel Türk El
Sanatları Bölümü*; Tezhip Anasanat Dalı, Hat Anasanat
Dalı, Cilt Anasanat Dalı, Çini Anasanat Dalı ve Halı Ki-
lim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı olmak üzere 5
anasanat dalından oluşan bir bölüm olarak, Üniversitenin
ana binasının karşısında bölüme ayrılan binalarda, Güzel
Sanatlar Fakültesi bünyesinde eğitim ve öğretime
devam etmeye başladı. Mimar Sinan Üniversitesi 29 Ocak
2004 tarihinden itibaren "Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üni-
versitesi" adını aldı.

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

3 Şubat 2011 yılında Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü
adından "el" kelimesi resmî olarak kaldırıldıktan sonra
"Geleneksel Türk Sanatları Bölümü" adı altında Bölüme
tahsis edilen 8 katlı binasında eğitim ve öğretime devam
etmeye başladı.

Bölüm giriş sınavları iki aşamalıdır. Baraj sınavında başarılı
olan aday Bölümün kendi bünyesinde yapılan çizim sına-
vında da geçer puanı almak zorundadır. Geleneksel Türk
Sanatları Bölümü öğrencileri, iki yarıyılık temel eğitim-
den sonra; üçüncü yarıyıldan itibaren Hat (Yazı), Tezhip,
Çini, Halı Kilim ve Eski Kumaş Desenleri ve Cilt Anasanat
Dalları'ndan birini seçerler. Sekiz yarıyıl süren lisans eği-
timinin son yarıyılı diploma projesi çalışmalarını kapsar.
Öğrenciler seçtikleri bir öğretim üyesi danışmanlığında
üç proje hazırlarlar. Seçilen bir projeyi uyguladıktan sonra,
jüri önünde sunumlarını yaparak mezun olurlar. Bölümde,
Güzel Sanatlar Enstitüsü'ne bağlı olarak yürütülen yüksek
lisans ve sanatta yeterlik programları da uygulanmaktadır.

Disiplinlerarası çalışmaların da yer aldığı Geleneksel Türk
Sanatları Bölümü'nde Geleneksel sanatların değerlendiril-
mesi, belgelenmesi ve restorasyonuna yönelik eğitimin ya-
nısıra, özgün klasik ve çağdaş tasarımlar üretebilecek yara-
tıcı sanatçı adaylarının yetiştirilmesi hedeflenmektedir.

Bölümden mezun olan öğrenciler, devlet kurumları ve özel
kurumlara bağlı olarak veya özel atölyelerde çalışmalarını
devam ettirebilmektedirler. Birçok üniversiteye bağlı olarak
eğitim ve öğretimini sürdüren Geleneksel Türk Sanatları
Bölümlerinde öğretim elemanı olarak görev yapan eğit-
menlerin çoğunluğu, MSGSÜ Geleneksel Türk Sanatları
Bölümü'nden mezun olmuş sanatçılardır. Öğrencilerimiz
ve öğretim elemanlarımız ulusal ve uluslararası yarışmalar-
da derecelere girip, ödüller kazanmaktadır. Bu ödüllerin
en önemlilerinden biri de Sabancı Vakfı'nın 1994 yılından
bu yana, her sene Mimar Sinan Güzel Sanatları Üniversitesi
Geleneksel Türk Sanatları, Heykel ve Resim Bölümlerinin
ilk üç dereceyle mezun olan öğrencilerine verdiği Sakıp
Sabancı Sanat Ödülleridir. Mimar Sinan Güzel Sanatlar
Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, köklü geç-
mişinden aldığı güç, ışık ve bilgi ile Türkiye'de sanata ve ge-
leneksel sanatlara yön vermeye devam etmektedir.



**MİMAR SİNAN
GÜZEL SANATLAR
ÜNİVERSİTESİ**



ÜNİVERSİTE YÖNETİMİ

Prof. Dr. Handan İNCİ (Rektör)
Prof. Dr. Demet BİNAN (Rektör Yardımcısı)
Prof. Dr. Süleyman KIZILTOPAK (Rektör Yardımcısı)
Prof. Ayşegül İZER (Rektör Yardımcısı)
Doç. Dr. Adem Erdem ERBAŞ (Genel Sekreter)

Güzel Sanatlar Fakültesi Yönetimi

Prof. Nihal Kafalı (Dekan)
Prof. Lerzan ÖZER (Dekan Yardımcısı)
Doç. Yasemin NUR (Dekan Yardımcısı)

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Öğretim Elemanları

TEZHİP ANASANAT DALI

Prof. Faruk TAŞKALE (Bölüm Başkanı – Tezhîp Anasanat Dalı Başkanı)
Prof. Münevver ÜÇER (Bölüm Başkan Yardımcısı)
Dr. Öğr. Üyesi Turgay KORUN
Dr. Öğr. Üyesi Atilla Yusuf TURGUT
Arş. Gör. Hüsna KILIÇ
Arş. Gör. Betül DEMİR

ÇİNİ ANASANAT DALI

Prof. Dr. Sitare TURAN (Çini Anasanat Dalı Başkanı)
Dr. Öğr. Üyesi Başak ÇORAKLI
Öğr. Gör. Timur BİLİR

Öğr. Gör. Nuray DÖNMEZ
Arş. Gör. Levent Kum

HAT ANASANAT DALI

Dr. Öğr. Üyesi Ali Rıza ÖZCAN (Hat Anasanat Dalı Başkanı)
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin GÜNDÜZ
Dr. Öğr. Üyesi Pınar DOĞU EZMEN
Dr. Öğr. Üyesi Berrin YAPAR ÜNAL
Arş. Gör. Mehmet İŞCAN

HALI, KİLİM VE ESKİ KUMAŞ DESENLERİ ANASANAT DALI

Doç. Naime Didem ÖZ (Bölüm Başkan Yardımcısı – Halı, Kilim ve Eski Kumaş Desenleri Anasanat Dalı Başkanı)
Dr. Öğr. Üyesi Servet Senem UĞURLU
Öğr. Gör. Derya TECİMER
Arş. Gör. Esen BAYDEMİR
Arş. Gör. Reyhan POLAT

ÇİLT ANASANAT DALI

Prof. Dr. Ahmet Sacit AÇIKGÖZOĞLU (Çilt Anasanat Dalı Başkanı)
Dr. Öğr. Üyesi Yasin ÇAKMAK
Öğr. Gör. Gürcan MAVİLİ

ÖĞRETİM GÖREVLİLERİ

Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM
Prof. İlhami TURAN

Prof. Dr. Muhittin SERİN
Prof. Dr. Ateş ARCASOY
Prof. Dr. Banu MAHİR (YL)
Doç. Dr. Hilal KAZAN
Doç. Kaya ÜÇER
Dr. Öğr. Üyesi Ülkü GEZER
Öğr.Gör. Saadet GAZİ
Öğr.Gör. Hüseyin KAYA
Öğr. Gör. Hikmet BARUTCUGİL
Öğr.Gör. Medeni DİNÇ
Öğr. Gör. Necdet ŞEN
Öğr.Gör. Taner ALAKUŞ
Öğr. Gör. Nilgün ŞENSOY
Öğr.Gör. Sebahattin KÜÇÜK
Öğr. Gör. Emel BASUT GEMİCİ
Öğr. Gör. Murat UÇAR
Öğr. Gör. Özlem Nur BOZBAY
Öğr. Gör. Sertaç KARSAN
Öğr. Gör. Tuba KURTULUŞ
Öğr. Gör. Rıza Aydan TURAK
Öğr. Gör. Nurçin Kural ÖZGÖRÜŞ
Öğr. Gör. S. Murat BAKIŞ
Öğr. Gör. Feyza OYAT
Öğr. Gör. Osman DORUK
Öğr. Gör. Şafak AKALIN
Öğr. Gör. Serdar TANYELİ
Öğr. Gör. Lutfiye Gül GÜNDÜZ
Öğr. Gör. Yasemin Erim ÖZBAKIR
Öğr. Gör. Şenay ONUR

BÖLÜM SEKRETERYASI

Eray YURDAKUL
0212 245 23 61

tanıtım

İSTANBUL TÜRBELER MÜZE MÜDÜRLÜĞÜ

Leyla **ALAN**

Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı olan İstanbul Türbeler Müze Müdürlüğü Kültür Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nün 15 Şubat 1978 tarih ve 396 sayılı Oluru ile kurulmuştur. Cumhuriyetimizin kuruluşundan kısa bir süre sonra, 30 Kasım 1925 tarihli "Tekke ve Zaviyelerle Türbelerin Seddine ve Türbedarlıklar İle Bir Takım Unvanların Men ve İlgasına Dair" kanun ile Türkiye genelindeki türbeler kapatılmıştır. Bu tarihten itibaren 25 yıl süresince türbeler tamamen kapalı kalmıştır. Ancak 4 Mart 1950 tarihinde bir önceki kanuna bir ek fıkra getirilerek "Türbelerden, Türk büyüklerine ait olanlarla büyük sanat değeri bulunanlar Milli Eğitim Bakanlığı'na umuma açılabilir. Bunlara bakım için gerekli memur ve hizmetliler tayin edilir. Açılacak türbelerin listesi Milli Eğitim Bakanlığı'na hazırlanır ve Bakanlar Kurulu'na tasvip olunur." hükmü getirilmiştir. Bu kanunla ilk aşamada 8'i İstanbul'da olmak üzere toplam 19 türbe kamuya açılmıştır.

Bu hususta tespit edilen türbeler, 1925'li yıllarda Maarif Vekleti'ne bağlı olan İstanbul Arkeoloji Müzeleri Umum Müdürlüğüne bağlanmıştır. 1940 yılında ise Topkapı Sarayı Müzesi'nin denetimine geçmiştir. 1966 yılında bağımsız bir müdürlük haline gelmiş, 1970 yılına gelindiğinde bağımsız müdürlüğüne son verilerek 15 Şubat 1978 tarihine kadar ise Kültür Bakanlığı Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ne bağlanmıştır.

İstanbul Türbeler Müze Müdürlüğü bağımsız bir müdürlük haline gelince Sultan I. Ahmet Türbesi'nin yanındaki muvakkithane idari ofis olarak, türbe arkasında yer alan Darülcürre ise müze deposu olarak kullanılmıştır. Müdürlük 2020 yılı itibariyle Gülhane parkı içinde yer alan idari binaya taşınmış ve hala buradan hizmet vermektedir.



Sultan I. Ahmet Türbesi



Eyüp Sultan Türbesi



Settare-i Şerif



İstanbul Türbeler Müze Müdürlüğü'ne bağlı 117 türbe İstanbul'un çeşitli ilçe ve semtlerinde yer almaktadır. Bu türbeler arasında Eyüp Sultan, Ebu Şeyb-el Hudri gibi sahabelere, Aziz Mahmud Hüdayi, Merkez Efendi, Yahya Efendi, Ya Vedud, Karacaahmed gibi gönül sultanlarına; Fatih Sultan Mehmed, Yavuz Sultan Selim, Kanuni Sultan Süleyman, Sultan II. Mahmut gibi İstanbul'da defnedilen bütün Osmanlı padişahlarına, Hatice Turhan Valide Sultan, Mihrişah Valide Sultan, Nakşidil Valide Sultan gibi Osmanlı hanedanı valide sultanlarına, Kılıç Ali Paşa, Piyale Paşa gibi Osmanlı Kaptan-ı Deryalarına, Sokullu Mehmed Paşa, Köprülü Mehmed Paşa gibi Osmanlı sadrazamlarına, Gazi Osman Paşa, Ferhat Paşa, Koca Sinan Paşa gibi Osmanlı paşalarına ait türbeler yer almaktadır.

Eyüp Sultan Türbesi - Peygamber Efendimize Peygamberliğini müjdeleyen taş olarak bilinen Hacer-i Natık Taşı



Eyüp Sultan Türbesi
Kadem-i Saadet



Sultan II. Bayezid Türbesi,
Sakal-ı Şerif



Sultan II. Mahmud Türbesi- Yazma Kur'an-ı Kerim

Bu türbeler Osmanlı Devleti'nin mimari üsluplarını öne çıkan özelliklerini gösteren hassa mimarbaşları veya kendi dönemimin en önemli mimarları tarafından inşa edilen yapılardır. Yapıların tarihi ve kıymete haiz değerlerinin yanı sıra iç düzenlemeleri ve teberrukat eşyaları ile de dikkat çekmektedir. Ziyarete açık olan her bir türbe aynı zamanda bir müze statüsünde olup içerisinde eser sergilenmektedir. Çini ve kalem işi süslemeleri, teşhirde yer alan Kabe örtüleri, özel olarak dokunmuş dival işi puşideleri, gümüş, bakır ve tunçtan yapılmış şamdanları, işlemeli ve oymalı rahleleri, önemli hattatlar ve padişahlar tarafından yazılmış hat levhaları ile el yazmaları ve Peygamber efendimize ait kutsal emanetleri bunlardan bazılarıdır.

Müzemiz koleksiyonundan Peygamber efendimizin 'Kadem-i Şerifi' Eyüp Sultan Türbesi, Sultan I. Abdülhamid Han Türbesi ve Sultan III. Mustafa Türbesi'nde ziyaret edilebilir. Ayrıca Ramazan ayında Sakal-ı Şeriflerin sergilenmesi bir Osmanlı geleneği olarak günümüzde de sürdürülmektedir.

Müzemize bağlı olan türbelerden yalnızca 31 türbe ziyarete açık olup pazartesi hariç diğer günler 08.30-17.00 saatleri arasında ziyaret edilebilir.

GELENEKSEL SANATLAR DERNEĞİ KÜLTÜR, SANAT VE MEDENİYET YAYINLARI

Eda **SELİMOĞLU**

Geleneksel Sanatlar Derneği, kurulduğu yıldan bu yana; kültür, sanat ve medeniyet alanında yaptığı geleneksel sanatlara dair çalışmaların(organizasyonların) yanı sıra, çıkardığı yayınlarla da geçmişten geleceğe kapı açmak gayretindedir.

Birçok uygarlığın beşiği olan Anadolu'da, Türklerin yerleşmesiyle varlıklarını yeni bir kültürel sentez içinde sürdüren uygarlıkların, topraklarımıza bıraktıkları mirası tanıtmak amacıyla güden çalışmaları ve günümüz İstanbul'una dair yayınları bulunmaktadır.

Projelerini; farklı bakış açıları ve yenilikçi yaklaşımlarla, konunun uzmanları olan akademisyen ve sanatçılarla çalışarak hayata geçiren 'Geleneksel Sanatlar Derneği' 2007 yılından günümüze aynı ekolü benimseyerek hazırladığı 40'tan fazla yayına imza atmıştır.

Bu yayınlar hayata geçirilen projelerin somut çıktıları,- kataloglar, akademisyen ve sanatçılar ile yürütülen geleneksel sanatlara dair yayınlar, sanatçı biyografileri ve geleneksel sanatlar bibliyografilerinden oluşmaktadır.

Ebru Günleri Kataloğu | 2002 - 2006

İstanbul Üniversitesi Öğrenci Kültür Merkezi Ebru Kulübü'nün 12-23 Mayıs 2002 tarihinde düzenlediği etkinlikte sergilenen eserlerden oluşmaktadır.

2006 yılında da Geleneksel Sanatlar Derneği tarafından Cemal Reşit Rey Konser Salonunda düzenlenen Ebru Günleri faaliyetleri, sergi, panel ve atölye çalışmalarının derlenmesiyle hazırlanmıştır.

İstanbul - Tahran Minyatür Buluşması | 2003

İstanbul- Tahran Minyatür Buluşması Geleneksel Sanatlar Derneği tarafından 2003 tarihinde Cemal Reşit Rey Konser Salonunda düzenlenen İran İslam Cumhuriyeti Büyükelçiliği ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür Daire Başkanlığının katkılarıyla gerçekleşen projenin yayınıdır.

İran ve Türkiye'den ünlü minyatür sanatçıların tarihte ilk kez İstanbul'da bir araya getiren sempozyum çıktıları yayın haline getirilmiştir.



Hüsn-i Hat Buluşması | 2008

Geleneksel Sanatlar Derneği'nin katkıları ile hat tarihinde bir ilk olan yayın, 28 Ekim - 3 Kasım 2007 tarihleri arasında düzenlenen Hüsn-i Hat buluşmasında sergilenen 34 hattatın 99 eserinden oluşmaktadır.

Tezhip Buluşması Kitabı | 2009

Tezhip Buluşması Sempozyumu, Geleneksel Sanatlar Derneği tarafından 2009 yılında uzmanların ve sanatçıların sunumlarıyla düzenlenmiştir..

Sanatçıların eserlerinin yer aldığı sergi, deneyimlerini paylaştıkları atölye buluşmaları ve vefat etmiş tezhip sanatçılarının yad edildiği bir anma programından oluşan Tezhip Buluşmasında sunulan tebliğlerin ve eser görsellerinin yer aldığı derleme kitaplaştıırılarak hem akademik hem de sanatsal anlamda kaynak olabilecek bir eser sanat dünyasına kazandırıldı.

İstanbul Ustaları | 2009

Geleneksel Sanatlar Derneği ve İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti ajansı iş birliği ile düzenlenen İstanbul'un Ustaları Projesinin alt projelerinden biri olarak İstanbul'da geleneksel sanatlar alanında ürün veren sanatçıların öz geçmişlerinin, iletişim ve atölye bilgilerinin yer aldığı bir kitap hazırlandı. Kitaba ek olarak hazırlanan haritada da bu sanatçıların atölyelerinin yer aldığı konumları gösterildi.

Minyatür Buluşması | 2011

21 - 27 Mayıs 2011 tarihinde Geleneksel Sanatlar Derneği tarafından gerçekleştirilen Minyatür Buluşması etkinliği kapsamında sergi ve sempozyum düzenlendi. Sempozyum tebliğleri, eser görselleri ve etkinlik fotoğraflarından oluşan derlemeyi Minyatür Buluşması adıyla katalog olarak yayımladık.

Uluslararası Cilt Sanatı Buluşması Kitabı | 2012

29 Kasım - 8 Aralık 2012 tarihlerinde Geleneksel Sanatlar Derneği tarafından Cilt sanatlarına dair en geniş kapsamlı uluslararası etkinlikler dizisinin görsel ve metin içeriklerinin bir araya getirilmesiyle biri katalog diğeri tebliğler kitabı olmak üzere iki ayrı kitap yayımlanmıştır.

İlgi gören etkinliğin yayını "Uluslararası Cilt Sanatı Buluşması" kitabı İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi ve T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı destekleriyle hazırlanmıştır.





Geleceğin Ustaları Katalog Serisi | 2013 - 2014 - 2015

İlki 2013 yılında gerçekleşen 'Geleceğin Ustaları Geleneksel Sanatlar Yarışması' Hüsn-i Hat, Tezhip, Minyatür, Ebru, Cilt, Çini, Kaatı ve Kalemîşi olmak üzere 8 ana dalda yapılmıştır. 219 eser katılımı ile gerçekleşen yarışmanın sonunda dereceye giren 29 eserden oluşan 'Geleceğin Ustaları' kataloğu yayımlanmıştır. 3 yıllık bir serüven haline gelerek ikincisi ve üçüncüsü yapılan yarışmanın dereceye girenleri kitaba dönüştürülmeye devam ederek, geleceğin ustalarının oluşturduğu 3 kitap yayımlanmıştır.

Prof. Dr. Selçuk Mülayim Armağanı Sanat Tarihi Araştırmaları | 2013



Türk sanatının çalışılmamış konularında özgün çalışmalar yapan, temel kavramlar ve yöntemler konusunda anlamlı çalışmalara imza atan Prof. Dr. Selçuk Mülayim'e armağan olarak hazırlanan kitapta, Mülayim'in arkeolojik bilgisi, sanat tarihi birikimi ve renkli kişiliği makalelerle ele alınmıştır.

Osmanlı sanatının klasik çağı, Mimar Sinan ve Süleymaniye üzerine ayrıntılı çalışmalarıyla da tanınan yazara armağan olarak yayımlanan ve tanıtımı İstanbul İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü'nün katkılarıyla gerçekleşen kitabın editörlüğünü, Doç. Dr. Aziz Doğanay üstlenmiştir.

Osmanlı Çiçekçileri ve Çiçekleri | 2014



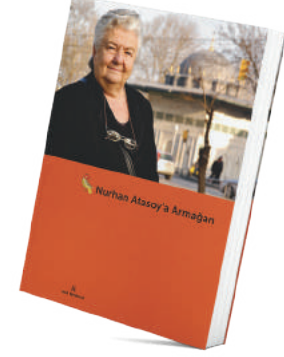
Ahenkli şekilleri, birbirinden güzel renkleri, emsalsiz kokuları ile insan güzüne ve ruhuna en hoş gelen şey kuşkusuz ki çiçektir. Güzellikleri genellikle "İrem bağı gibi" diye tasvir edilen Osmanlı Hasbahçeleri'nden, pencere önlerine, edebiyattan sanata hatta hasta tedavi yöntemi olarak bile kullanılmasıyla 'çiçek ve çiçekçilik' Osmanlı'da bir kültürdür. Osmanlı Çiçekçileri ve Çiçekleri" kitabı Osmanlı çiçekçilik tarihine ışık tutacak dokuz adet şükûfenâmenin bir araya getirilmesi ile bir ilk özelliği taşımaktadır.

Araştırmacı- yazar Dr. Seyit Ali Kahraman'ın Osmanlı Çiçekçilik tarihinin en önemli yazma eserlerinden dokuz tanesinin günümüz Türkçesine aktararak bir araya topladığı kitabı 16. yüzyılda özellikle Kanuni Sultan Süleyman döneminde zirveye ulaşan bahçe ve çiçek kültürü, başta padişahlar olmak üzere sıradan vatandaşa kadar her kesimden halkın adeta profesyonelce uğraştığı çiçek yetiştiriciliğinin tarihi vesikaları niteliğindeki, "Şükûfenâme" adı verilen yazma eserlerinden oluşmaktadır. Prof. Dr. Nurhan Atasoy danışmanlığında uzun yıllar süren çalışmalar sonucu kültür dünyasına kazandırılmıştır.

Nurhan Atasoy'a Armağan | 2014

Osmanlı ve İslam sanat tarihi alanında yüz yirminin üzerinde eser kazandırmış, bugün her biri alanında önemli birer uzman olan onlarca öğrenci yetiştirmiş ve yarım asrı aşan akademik çalışmalarına ilk günkü heyecanı ile halen devam eden Prof. Dr. Nurhan Atasoy'a minnettarlığın bir göstergesi olarak hazırlanan 'Nurhan Atasoy'a Armağan' kitabı Geleneksel Sanatlar Derneği katkılarıyla Lale Yayıncılık tarafından yayımlanmıştır..

Prof. Dr. M. Baha Tanman'ın editörlüğünü üstlendiği, Geleneksel Sanatlar Derneğinin ilk kitabı olma özelliğini taşıyan 'Nurhan Atasoy'a Armağan' kitabı otuzdan fazla yerli-yabancı akademisyen ve sanatçının kaleme aldığı makalelerden oluşmaktadır.



Ebru Sanatına Özgün Yaklaşım | Feride Dayanç | 2015

Suya resim yaptığınızı düşünün, düşlerinizi suya boyadığınızı...

Ebru sanatına çağdaş bir yorum getiren Feride Dayanç'ın eserlerinden oluşan, Geleneksel Sanatlar Derneği yayınıdır. Geçmişinde yağlı boya resimler çalışan, günümüzde ebru malzemelerini kullanarak renk, ışık, perspektif, derinlik unsurlarını içinde barındıran ebru resimleriyle, yıllardır hislerini suya aktarmış sanatçının önderliğinde, ebru sanatına dair bilinmesi gerekenler bu yayında toplanmıştır.



Bugünün Gençleri Yarının Ustaları | 2016

Geleneksel Sanatlar Derneği tarafından Üsküdar Bağlarbaşı Kongre ve Kültür Merkezinde Bugünün 'Gençleri Yarının Ustaları' Projesi kapsamında 19-20 Aralık 2016 tarihlerinde düzenlenen sempozyumda geleneksel sanatlar dallarından Tezhip, Kalemîşi, Minyatür, Çini, Ebru, Katı, Hat, Cilt dalları üzerine eserler sergilenmiş bu eserler daha sonra bir araya getirilerek katalog haline getirilmiştir.



Türkiye'nin Ustaları - Marmara Bölgesi Geleneksel Sanatlar ve Zanaatler Envanteri | 2017

Türkiyenin Ustaları Geleneksel Sanatlar Derneği tarafından, Türkiye'nin genelinde geleneksel sanatlar ve zanaatler alanında çalışma yapan sanatçı, zanaatkar ile atölyelerin envanterinin çıkarılması projesi ile başlayan serüvenin, yayını niteliğini taşımaktadır.

Tüm Türkiye'de gerçekleşecek olan projenin ilk kitabı olma özelliğini taşıyan 'Türkiye'nin Ustaları - Marmara Bölgesi' Marmara Bölgesindeki illerde yaşayan, üretim yapan geleneksel sanatlar ve zanaatler alanındaki ustaların eserlerinin ve atölyelerinin tanıtıldığı bir envanter yayınıdır. 11 farklı şehirden toplam 2000'in üzerinde ustayı bir araya getirerek kültür- sanat hayatına kazandırılan kitap; 2017 yılında Türkçe, Arapça ve İngilizce dil seçenekleriyle yayımlanmıştır.



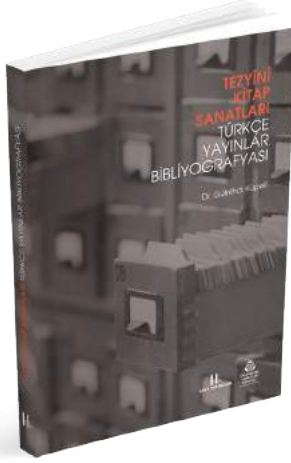


Filiz Çağman'a Armağan | 2018

Kültür ve sanat dünyamızın önemli isimleri hakkında hem biyografik hem sözlü tarih çalışmaları, geçmişin izini sürerek bizlere paha biçilemez deneyimler aktarıyor. Bu değerli hayat hikâyeleri sayesinde kültür ve sanat değerlerimizin dünden bugüne nasıl bir gelişim süreci yaşadığını bütün canlılığıyla tespit edebiliyoruz. Böylece sanatın ve kültürün bundan sonra nasıl şekilleneceği yönünde de fikir sahibi olabiliyoruz. Bizlere düşen, bu değerleri özümseyerek günümüze uygun anlayışla anlatmak ve gelecek kuşaklara aktarmaktır.

Geçmişimizin kültürel hayat safhaları, tarihin tozlu raflarında kalmamasın; bütün bu değerlerimiz, kültür tarihimizin ulaşılabilen en derin noktaları gün yüzüne çıkarılsın istiyoruz. Böylece bu çalışmalar kültür-sanat kamuoyunun istifadesine sunulsun ve akademi dünyamızın da kaynak birikimine katkıda bulunulsun.

Bu eserde bütün bu istek ve amaç doğrultusunda hem aydın bir sanat tarihçi hem de entelektüel Dr. Filiz Çağman için hazırlandı. Her yönüyle örnek bir kişilik olan Dr. Çağman'ı çağdaşlarına hatırlatabilmek, yeni nesillere de tanıtabilmek amacıyla büyük emek ve çaba sarf edildi.



Tezyini Sanatları Türkçe Yayınlar Bibliyografyası | 2019

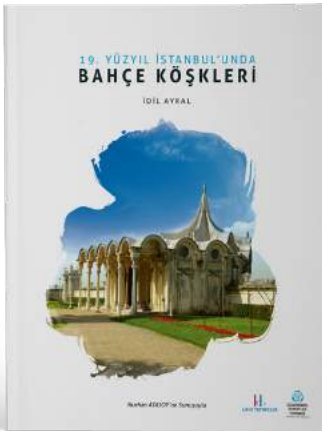
Dr. Gülnihal Küpeli Türk - İslam kitap sanatları üzerine eğildiği eserinde beş ana başlıkta; Bibliyografya, Dizin, Yazar dizini, Kavramlar ve Özel isimler dizini ile Zaman dizinine yer vermektedir. 300 sayfadan oluşan eserde ayrıca Kitaplar, Kitap bölümü ve bildirimler, Makaleler ve ansiklopedi maddeleri ile Lisansüstü tez çalışmaları olmak üzere dört alt başlık da yer almaktadır. Geleneksel Sanatlar Derneği katkılarıyla Lale Yayıncılık tarafından yayımlanmıştır.

Bahçe Köşkleri | 2019

Tarihsel süreç içinde tüm güzel sanatlar ve mimari eserlerin oluşumunu etkileyen kültür, Türk bahçe sanatının da önemli bir belirleyicisi olmuştur.

Geleneksel Sanatlar Derneği tarafından yayımlanan '19. yüzyıl İstanbul'unda bahçe köşkleri ' 19. yüzyıl boyunca İstanbul bahçelerinde inşa edilen bahçe köşklarinden örneklerle, dönemin kültürel yaklaşımına ışık tutmak amacıyla yayım hayatına kazandırılmıştır.

Kitap, Türklerin bahçe kültürüne ana hatlarıyla değinirken Selçuklu ve Osmanlı'nın bahçe anlayışındaki gelişim ve bahçelerin genel niteliklerini de ortaya koymakta; arşivlerden bulunan metin, fotoğraf ve mimari çizimlerin yanı sıra, planlar, cephe çizimleri, minyatürler ve duvar resimleri gibi görsel belgelerle dönemin bahçe köşklarini örneklemektedir.



PODCASTE EDEBÎ DOKUNUŞ



Evren **SOYUÇOK**

Güzel sanatlar, söz konusu sanatlarda kullanılan malzemeye göre sınıflandırılır. Bu malzemeler ya fonetiktir ya da plastik. Sesle yapılan sanatlar fonetik sanatlara, görüntüyle yapılan sanatlar plastik sanatlara girer.

Malzemesi kelimeler, temel ögesi dil olan edebiyat; sese dayalı bir sanattır. Bu özelliğiyle de güzel sanatların işitsel dalına girer, en soyut güzel sanat dalıdır. Dille gerçekleştirilen güzel sanatlar etkinliği olan edebiyatın gayesi güzel sanatların en önemli unsuru estetik zevk duygusunu dil aracılığıyla gerçekleştirmektir.

Müzikten sinemaya, tiyatrodan fotoğrafa her alana önemli katkılar sağlayan edebiyat yazılı, sesli ve görsel tüm mecralarda kendine yer bulmaya, insan yaşamına değer katmaya devam ediyor. Edebiyatın sesi bu defa, 2000’li yıllardan beri yeni medya araçları arasında yer alan, özellikle Türkiye’de son birkaç yıldır hızla yaygınlaşan podcast yayıncılığının sesine de güç katıyor.

Halihazırda edebiyat üzerine hazırlanan birçok podcast programı var. Programlar genellikle edebiyatçıların konuk olup edebiyat sohbetlerinin yapıldığı veya yeni çıkan kitapların ele alındığı söyleşiler tarzında. Ancak diğer alanlardaki podcastler arasında edebiyat içerikli yayınlar sayıca az. Edebiyatı ve edebiyatçıları merkeze alan, formatıyla da Türkçe edebiyat podcastleri arasında ilk olan edebî Podcast, bu sesli dijital mecraya yeni bir soluk getirdi.

Her bölümde farklı bir edebiyatçının konuk edildiği edebî Podcast’in formatını edebiyat podcastleri içerisinde özgün kılan en önemli özelliği konuklarla sohbet veya söyleşinin yapılmaması. Konuklar, daha önceden kendilerine gönderilen seçenekler arasından belirledikleri “hayatta olmayan ya da yaşayan başka edebiyatçıların edebiyata dair görüşleri”-ni program sırasında kendi bakış açılarıyla yorumlamakta. Program sonunda ise konuğa, üç farklı edebiyatçının ismi sıralanarak hangisinin sorusunu cevaplamak istediği sorulmakta.

İki haftada bir yayımlanan edebî Podcast için edebiyatçıların günlükleri, anıları; gazete, dergi ya da diğer mecralarda verdikleri söyleşiler/röportajlar titizlikle taranmakta; edebiyatla ilgili tartışılabilir görüşleri listelenerek podcaste konuk olan isimlerle paylaşılmakta. Özgün formatı ve 15 dakikayı aşmayan süresiyle edebî Podcast akıcı, dolu ve içerik odaklı bir özelliğe sahip.

10 ayı dijital mecra da yayımlanan edebî Podcast bölümleri Spotify, Apple Podcasts, Google Podcasts, Spreaker, iHeartRadio, Castbox, Deezer, Podcast Addict, Podchaser ve JioSaavn’da “edebi podcast” şeklinde aratarak dinlenebilmekte.

Ayrıca dinlemek yerine okumak isteyenler için edebî Podcast’in tüm bölümlerinin metinleri www.edebi.blog adresinde yayımlanmakta.

tanıtım

19.YY İSTANBUL'UNDA BAHÇE KÖŞKLERİ

Eda **DERECİ**

"Asıl bildiğim harem kısmının yanı başında, büyükçe, bakımlı bir bahçe ve içinde mutena ağaçlar vardı. Boğaziçi'nin bütün evleri bahçeli olmalıyken böyleleri o kadar azdır ki, su kenarlarına yakışan çiçekleri burada görmek gözlere adeta yeni bir haz verirdi. Böylece gözler bütün yolu, kenarındaki bahçeyi, arka taraftaki bahçe setlerini, bu harem kısmının öte yanındaki nispete küçük selamlığı ve onun yanında, yine deniz kenarında, bir tek odadan ibaret, bir kameriyeyi andıran, bir yavru, bir çocuk gibi masum ve sevimli görünen selamlık köşkünü hep birden kavradığı zaman, daha içeri girmeden evvel, insan bu münzevi sükutun ve şiirin hazzını anlardı."

Ailesinin Kanlıca Burnu'ndaki yalısından ve o yalının seyrine doyumlanmayan bahçesindeki detaylardan bu sözlerle bahsetmiş Abdülhak Şinasi Hisar.

Masmavi Boğaz'ın kıyısında, birer inci edasıyla dizilen yalıların bahçelerinde, görenleri kendine hayran bırakan; birbirine adeta kenetlenmiş bitkilerle süslü bahçelerde ağaçlar arasına

saklamış; kendilerine has işlemleriyle, renkleriyle göz kamaştırın; şiirlere, resimlere konu olan Bahçe Köşkleri...

Şehrin kimliğinin bir parçası olmakla kalmamış, devrin insanların hayatlarında önemli bir alan yaratmış ve her devirde başka bir kimlik kazanmış bu nadide mekanlar.

Göçebe hayatı benimseyen Türkler için belki de yerleşik düzene geçişte bir armağan...

13. yy'dan itibaren, Selçuklular'da yaz ve kış saraylarının bahçelerinde kendini göstermiş Bahçe Köşkleri önceleri. Osmanlı döneminde hasbahçeler ortaya çıkmış. Çiçek bahçeleri, sebze ve meyve bahçeleriyle birlikte tasarlanmış o vakitler. Saraydan saraya göç edilirken padişahların soluklandığı mekanlara dönüşmüşler. Topkapı Sarayı'ndan Silivri Sarayı'na kadar uzanan bir geçmiş. Ve İstanbul'un birçok farklı noktasında varlığını sürdürmüş Bahçe Köşkleri.

Daha sonra, Haliç ve Boğaziçi'nde hasbahçeler ve mesire alanlarının ortaya çıktığı dönemlere tanıklık etmiş İstanbul. Osmanlılar, saray bahçeleri ve hasbahçelerle sınırlı kalmayıp bahçe ve bostanlar eklemişler; bu hem nefes aldırın hem de gönülleri hoş eden mekanlara.

Batılılaşmanın etkisiyle eklektik bir yapı kazanmaya başlamış Bahçe Köşkleri. Kamuya açık yeşil alanlar, mesire yerleri daha çok yaygınlık kazanmış. Kişiyi özel alanlar daha çok kalabalıklara açık alanlara dönüşmüş böylelikle.

Dr. İdil Ayrıl'ın titizlikle hazırladığı ve Lale Sanat tarafından yayımlanan **Bahçe Köşkleri** Kitabı bize yalnızca İstanbul'daki Bahçe Köşkleri'nin geçirdiği dönemsel değişimleri anlatmakla kalmıyor, aynı zamanda "19.yy Avrupası'ndaki Bahçe Köşkleri" ve "19.yy duvar resimlerinde işlenen bahçe köşkleri teması"na da değiniyor. Farklı dönemlerin Bahçe Köşkleri'ne ait fotoğrafları ve yapı planlarından örnekleri, Bahçe Köşklarinin geçirdikleri değişim süreçlerini, dönemin insanların hayatlarındaki Bahçe Köşkü kavramını, ve bunun yanı sıra; kameriyeler, seralar ve limonlukların da minyatürlerde kendilerine nasıl yer bulduklarını keyifle okuyacağınız bu değerli kitabı lalesanat.com üzerinden edinebilirsiniz.

