

CİLT: 3 SAYI: 1 2023

Nigarhane



NİGARHANE DERGİSİ

ISSN:2980-0056

Cilt/Volume: 3, Sayı/Issue: 1 (Aralık / December 2023)
Uluslararası Hakemli Dergi / International Peer Reviewed Journal

Sahibi / Owner

Necmettin Erbakan Üniversitesi / Necmettin Erbakan University

Editör / Editor-in-Chief

Doç. Dr. Çiğdem ÖNKOL ERTUNÇ

Editör Yardımcısı / Associate Editor

Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Zehra SAYIN

Yayın Türü / Publication Type

Sürelî Yayın / Periodical

Yayın Periyodu / Publication Period

Yılda 1 kez yayınlanır (Aralık) / Published once a year (December)

Baskı Tarihi / Print Date

Aralık / December 2023

Yazışma Adresi / Correspondence Address

Necmettin Erbakan Üniversitesi Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma Merkezi
Traditional Arts Application and Research Center

Tel / Phone: (0 332) 321 20 15 / 2221

Web: <https://www.nigarhanedergisi.com>

E-posta / E-mail: nigarhane@erbakan.edu.tr

Nigarhane Dergisi yılda 1 kez yayınlanan uluslararası hakemli bir dergidir /
The Journal of Nigarhane is an international peer reviewed twice-annual journal

BİLİM KURULU/ SCIENTIFIC BOARD

Abdullah ATİYYE

Mansoura University, Cairo

Ahmet Sacit AÇIKGÖZOĞLU

Mimar Sinan University, Turkey

Ali MEMMEDBAĞIROĞLU AMEA

Azerbaijan National Academy of Sciences, Azerbaijan

Aliye YILMAZ

Süleyman Demirel University, Turkey

Arif YÜCEL

Kahramanmaraş Sütçü İmam University, Turkey

Bahattin YAMAN

Süleyman Demirel University, Turkey

Bekir Şahin

Yazma Eserler Konya Bölge Müdürü, Turkey

Günsel RENDA

Koç University, Turkey

Gürcan MAVİLİ

Mimar Sinan University, Turkey

Hosseina YOUSFI

Ecole Supérieure des Beaux-Arts d'Alger Ahmed et Rabah Salim Asselah, Algeria

Irvin Cemil SCHICK

Author, USA

İhsan Murat KUŞOĞLU

University of Duisburg-Essen, Technical Chemistry I, Essen, Germany

Masume FERHAD

Freer Gallery of Art and the Arthur M. Sackler Gallery Smithsonian Institution, Washington, DC

Mehmet MEMİŞ

Sakarya University, Turkey

Naci BAKIRCI

Mevlâna Museum, Turkey

Nihal ARACI

Fatih Sultan Mehmet University, Turkey

Nur TAVİLOĞLU

İstanbul University, Turkey

Oya SİPAHİOĞLU

Erciyes University, Turkey

Semih İRTEŞ

Architect-İlluminator, Turkey

Serpil BAĞCI

Hacettepe University, Turkey

Suzan YALMAN

Koç University, Turkey

Şehnaz BİÇER

Marmara University, Turkey

Zeren TANINDI

Bursa Uludağ University, Turkey

Zeynep YÜREKLİ GÖRKAY

Oxford University, England

DANIŞMA KURULU / ADVISORY BOARD

Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU

Marmara University, Turkey

Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU

İstanbul University, Turkey

Ali Rıza ÖZCAN

Mimar Sinan University, Turkey

Ayşin YILDIRIM YOLTAR

Brooklyn Museum, New York

Banu MAHİR

Fatih Sultan Mehmet University, Turkey

Faruk TAŞKALE

Mimar Sinan University, Turkey

Filiz ÇAKIR PHILLIP
University of Toronto, Canada

Günseli KATO
Bahçeşehir University, Turkey

Melek HİDAYETOĞLU
Selçuk University, Turkey

Muharrem ÇEKEN
Hacettepe University, Turkey

Sitare TURAN
Mimar Sinan University, Turkey

YABANCI DİL EDİTÖRÜ / FOREIGN LANGUAGE EDITOR

Doç. Dr. Salih GÜRBÜZ
Necmettin Erbakan University, Turkey

YAZIM VE DİL EDİTÖRLERİ / SPELLING AND LANGUAGE EDITORS

Öğr. Gör. Rıdvan AK
Necmettin Erbakan University, Turkey

MİZANPAJ EDİTÖRÜ / LAYOUT EDITOR

Öğr. Gör. Dr. Mustafa Tefrik HEBECİ
Necmettin Erbakan University, Turkey

Bünyamin BİÇER
Necmettin Erbakan University, Turkey

SAYI ALAN EDİTÖRLERİ / FIELD EDITORS OF THE ISSUE

Hümeyra ÖZDEMİR
Selçuk University, Turkey

Rıdvan AK
Necmettin Erbakan University, Turkey

Şerife ÇAKIR
Necmettin Erbakan University, Turkey

İçindekiler / Contents

Makale adı / Title of the article Yazar(lar) / Author(s)	Sayfa/Page
Edirne Selimiye Camii Kalemışleri ve Restorasyonu Üzerine Bir Değerlendirme An Evaluation on the Painted Decorations and Restoration of Selimiye Mosque in Edirne <i>Muammer Semih İRTEŞ</i>	1-14
II. Uluslararası Geleneğimiz Geleceğimiz ve Ustalarımız Sempozyumu Tanıtımı II nd International Symposium on Our Tradition, Our Future and Our Masters <i>Sıddıka Berat AK</i>	15-24
Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde Bulunan Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim Minyatürlerinin Analizi Analysis of Muhtarü'l-Hikem and Mehasini'l-Kelim Miniatures in the Topkapı Palace Museum Library <i>Melek ÖZ</i>	25-53
Her Sanat Eseri Döneminin Modernidir Every Work of Art is Modern for its Period <i>Selim SAĞLAM</i>	54-61
Gelenek ve Gelecek Birbirlerini Var Eder Tradition and Future Create Each Other <i>Nilüfer KURFEYZ</i>	62-70

Edirne Selimiye Camii Kalemışleri ve Restorasyonu Üzerine Bir Değerlendirme

Muammer Semih İRTEŞ¹

¹ Mimar-Nakkaş, Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi, Üsküdar, İstanbul, Türkiye,
semihirtes@gmail.com,  <https://orcid.org/0000-0002-8981-7126>

Makale Bilgileri

ÖZ

Makale Geçmişi

Geliş: 12.11.2023

Kabul: 18.12.2023

Yayın: 31.12.2023

Anahtar Kelimeler:

Kalem işi, Edirne Selimiye Camii, Restorasyon

Mimar Sinan'ın ustalık eseri olarak tanımlanan Edirne Selimiye Camii XVI. yüzyılın ikinci yarısında 1568-1574 yılları arasında Sultan II. Selim tarafından yaptırılmıştır. Cami, medrese, arasta ve sıbyan mektebinden meydana gelen külliye'nin cami bölümü 130 × 190 m. ölçüsündedir ve Osmanlı mimarisinin ulaştığı en yüksek düzeyi temsil etmektedir. Cami mimari yapısının yanında kalemışleri tezyinatı da dikkat çeken özelliğe sahiptir. Caminin müezzin mahfelinde yer alan ahşapüstü kalemışleri devrinin özgün tasarımları olarak günümüze ulaşan en güzel örnekler olmakla birlikte, tezyinat bağlamında değerlendirdiğimizde, sıva üstü kalem işlerinin pek çok yerinde yanlış uygulamaların olduğu görülmektedir. Caminin geçmiş dönemlerde birtakım restorasyonlara tabi olması ve bu süreçlerde kalemışleri nakışlara da bazı müdahalelerin olduğu görülmektedir. Osmanlı'nın batı etkisinde kaldığı dönemde yapılan onarımlarda yapının özgün nakışlarına önem verilmemiş ve onarımın gerçekleştiği devrin tezyinatına uygun tasarımlarla restorasyonlar tamamlanmıştır. Maalesef akımdan Mimar Sinan'ın bu en önemli eseri de etkilenmiştir. Günümüzde yeniden onarımı gerçekleştirilen caminin asli yapısına uygun ve devrinin özgün nakışları ile yeniden buluşması arzu edilmektedir. Bu itibarla makalemizin içeriğinde caminin kalemışleri tezyinatının geçmişte geçirmiş olduğu doğrular ve yanlışlar ele alınacaktır.

An Evaluation on the Painted Decorations and Restoration of Selimiye Mosque in Edirne

Article Info

ABSTRACT

Article History

Received: 12.11.2023

Accepted: 18.12.2023

Published: 31.12.2023

Keywords:

Painted Decoration, Edirne Selimiye Mosque, Restoration

Edirne Selimiye Mosque, which is defined as the masterpiece of Mimar Sinan, was built by Sultan Selim II between 1568-1574 in the second half of the 16th century. The mosque section of the complex, which consists of a mosque, madrasah, arasta and a school for students, measures 130 × 190 m. and represents the highest level reached by Ottoman architecture. In addition to its architectural structure, the mosque also has a remarkable painted decoration. Although the painted decorations on wood in the muezzin mahfel of the mosque are the most beautiful examples that have survived to the present day as the original designs of the period, when we evaluate them in terms of ornamentation, it is seen that there are wrong applications in many parts of the pencil works on plaster. In the repairs made during the period when the Ottoman Empire was under the influence of the West, the original ornaments of the building were not given importance and the restorations were completed with designs suitable for the ornaments of the period in which the repair was carried out. Unfortunately, this most important work of Mimar Sinan was also affected by this trend. Today, it is desired that the mosque, which has been repaired again, will be reunited with the original decorations of the period in accordance with its original structure. In this respect, in the content of our article, the correct and incorrect applications that the painted decorations of the mosque have undergone in the past will be discussed.

Atıf/Citation: İrteş, M. S. (2023). Edirne Selimiye Camii kalemışleri ve restorasyonu üzerine bir değerlendirme. *Nigarhane Dergisi*, 3(1), 1-14. <https://doi.org/10.54496/Nigarhane.2023.12>



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

GİRİŞ

XIV. yüzyılda Osmanlı Türklerinin Anadolu'dan Balkan yarımadasına geçmeleri neticesinde 1361 tarihinde fethedilerek¹ Türk şehri hâline gelen Edirne şehri, bu tarihten sonra Osmanlıya başkentlik yapmıştır (1361–1453). İstanbul, fetihten sonra başkent olmasına rağmen Edirne eski itibarını hiç kaybetmemiş, XVI. ve XVII. yüzyıllarda imparatorluğun en büyük şehirlerinden biri olarak önemini ve özelliğini korumaya devam etmiştir². Osmanlı padişahları fetih sonrası dönemde şehri zaman zaman yönetim merkezi olarak kullanmışlardır. Saray, bu şehre karşı, her türlü hassasiyeti göstermiş, şehrin imarı için hiçbir fedakârlıktan kaçınmamıştır. Mimarlık harikası Selimiye Câmii'nin bu beldeye inşa edilmesi bu hassasiyetin en bariz işaretidir.

Ancak, Edirne'nin Meriç ile Arda ve Tunca gibi akarsuların birbirine kavuştuğu bir kesimde kurulmuş olmasının yanında 18. yüzyıldan itibaren birbirini takip eden olaylar ve bu olaylara refakat eden yangın, deprem, veba salgını, vb. felâketler Edirne'nin yaşayışında sarsıcı etkiler yapmıştır. 1752 yılında meydana gelen deprem, devletin sınırlarının gerilemesi ve neticesinde göçmen vakası, iki defa gerçekleşen Rus istilâsı, Balkan Harbi sonunda Bulgarlar (Mart-Temmuz 1913 arası), Birinci Dünya Harbi neticesinde de Yunanların eline düşmesi gibi birçok doğal, sosyal ve beşeri olaylar Edirne'yi ve şehirdeki kıymetli mimari yapıların büyük ölçüde tahrip olmasına neden olmuştur³.

Selimiye Camii ve Kalem İşleri

Mimar Sinan'a II. Selim tarafından Edirne'de yaptırılması istenen Selimiye Camii ve külliyesi, Mimar Sinan'ın en güzel yapılarından biridir. Eski saray alanında Kavak Meydanı olarak adlandırılan alanda 130 × 190 m. ölçüsünde düzgün dikdörtgen biçimindeki avlunun ortasında birkaç basamakla yükseltilmiş bir zemin üzerinde yer almaktadır⁴.

Cami'i Cedid-i Sultani olarak adlandırılan Selimiye Camii altı yılda tamamlanmıştır. Kıbrıs'ın fethi ve ardında elde edilen ganimetler caminin geliri için vakfedilmiştir. Mimar Sinan ile ilgili arşiv kayıtları, onun Selimiye Camii'ni inşa etmeye başladığı günden itibaren durumun ve gerekli ihtiyaçlarını raporlar halinde merkeze bildirdiğini göstermektedir. Bu konuda, gerekli emirler vakit geçirilmeden kendisine gönderilmiş ve istekleri de karşılanmıştır. Rauf Tunçay'ın arşiv belgelerlerine dayanarak Selimiye Camii konusundaki bilgilerinde; Rebiülevvel 979 (27 Temmuz 1571) tarihinde gönderilen bir padişah buyruğunda şöyle denilmektedir:

“Baş Mimar'a Emir...

Gönderdiğin mektupta binanın inşaat durumunu anlatarak ana kemerlerin dördünün kilitlenip, dördünün de kilitlenmek üzere olduğunu bildirmişsin. Ayrıca, şahnişinin kubbesinin ve duvarının süslü mü, yoksa sade mi olması hakkında arzumuzu öğrenmek istemişsin. Ben, pencerelerin hizasına kadar çini ile kaplanmasını ve pencere üstlerine, yine çini ile Fatih Suresi yazılmasını istiyorum. Bu dediklerimi uygun gördüğün şekilde yaptır.”

“Baş Mimar'a Emir...

Edirne'de inşa edilmesini emrettiğim caminin yazılarının hattat Molla Hasan tarafından yazılmasını istemişsin. Kendisi bu önemli iş için oraya gönderilmiştir. Geldiği zaman camide sade yazı

¹ Halil, İnalçık, “Edirne'nin Fethi”, *Edirne, Edirne'nin 600. Fetih Yıldönümü Armağanı*, Ankara 1993, s.159; Nurettin, Ormancı, “Edirne'nin Fetih Tarihine Dair”, *Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, S.1, İstanbul 1963, s.438); M. Tayyib, Gökbilgin, “Edirne”, *MEBİA*, İstanbul 1978, C.4, s.107.

² A. Süheyl, Ünver, “600 Sene Sonra Edirne'mizin Müstesna Manası”, *Arkitekt, No, 307*, İstanbul 1962, S. 67; Özalp, İlhan, *Edirne İlimizi Tanıyalım*, İstanbul 1990.

³ Besim, Darkot, “Edirne-Coğrafi Giriş”, *Edirne, Edirne'nin 600. Fetih Yıldönümü Armağanı*, Ankara 1993, S.01-12; Bayık, Atalay, *Edirne*, İstanbul 1973, S.7; Georges, Remond, Mağluplarla Beraber, *Edirne Sahralarında*, (Çev. Hasan Cevdet), İstanbul 1332; Ali Fuat Baysal, Yazı ve Tezyinatıyla Edirne Eski Camii, İstanbul 2014, s.32.

⁴ Selçuk Mülâyim, Ahmet Vefa Çobanoğlu, “Selimiye Camii ve Külliyesi”, TDVİA, C.36, İstanbul 2009, s. 430.

yahut çini ile yazılacak yerleri kendisine göster ve gerekli şekilde yazdır.”

Koca Sinan, hattat Molla Hasan'a ve hassa baş nakkaşı ile yardımcılarına padişahın emrine göre nakış ve yazı kompozisyonları hazırlanacak yerleri gösterdi. Bu süslemelerin ve yazı kalıplarının hazırlanması ile ilgili işler çeşitli sebeplerden ötürü iki yıl kadar sürmüştür⁵.

Onarımlar

Tabiatıyla Mimari bir yapının ömrünün sağlıklı olarak sürdürülebilmesi için zaman zaman onarımlar geçirmesi olağandır. Mimar Sinan'ın en önemli eseri Selimiye Camii'nin çeşitli tarihlerde inşa edildiği ilk günden günümüze kadar deprem, yangın, sel, savaş ve doğal faktörlerin yanı sıra beşeri faktörlerden dolayı bir takım onarımlar geçirdiği tarihi belgelerden anlaşılmaktadır⁶. Caminin kalemişi tezyinatı da pek çok defa onarım görmüş ve bu onarımlar neticesinde asli özelliğini kaybetmiştir.

1752 yılında gerçekleşen depremin ardından şehirdeki birçok yapı için onarım çalışmaları başlatılmış, bu süreçte cami de kapsamlı bir onarım geçirmiştir⁷. Öte yandan yaklaşık yüz yıl sonrasında Sultan Abdülmecid devrinde (1839-1861) de yine ciddi bir onarım geçirdiği bu devir içinde tüm alanlarda özgün nakışların sıvanarak kapatılıp barok nakışlar yapıldığı bilinmektedir. 1983 onarımında ana kubbede yapılan araştırmalarda özgün nakışların bulunmadığı ve orijinal sıva tabakalarının 18. veya 19. yüzyıllarda dökülerek yerine yeni sıvaların yapıldığından dolayı özgün kalemişleri de bulunamamıştır. Elimizde en eski 1905 yılı fotoğraflarında barok kalemişi çalışmalarının varlığı görülür. (Resim-1a/1b) Birinci dereceden konumuz olan ana kubbe kalemişlerinin 19. yüzyılda yapılan özgün olmayan nakışları 1983-85 onarımlarında kısmen aynısının yapıldığı söz konusudur (Resim-2).

Selimiye Camiinin 1983'te yapılan kapsamlı onarımında bütün alanlarda yapılan araştırma rasparlarının neticesinde avlu revak kubbeleri, (Resim-3a/3b) yan açık mahfil tavanları, (Resim-4) pencere içi tavanları, harim kısmında yarım kubbeler, (Resim-5) üç bölümlü kemerler, (Resim-6) giriş kapıları, mahfil tavanları, müezzin mahfilinde caminin özgün kalemişi nakışları bulunmuştur (Resim-7). Ana kubbe eteğindeki pencere nişleri, pencere araları ve pencere üstündeki geniş bordür kasnağındaki barok tezyinat (Resim-8) 1983-85 onarımında kurul kararının onayı ile klasik tezyinata çevrilerek çalışmaların bu yönde yapıldığı görülmektedir (Resim-9). 19. yüzyıl dönemindeki kalemişlerinde ana kubbenin yazı göbeği ile pencere üstü kasnağı arasında yapılan nakışlar, bozuk klasik motiflerle hazırlanmış kötü bir tasarım örneğidir (Resim-10). Bu çalışmalar hiçbir zaman 16. yüzyıl üslubunu yansıtmaz.

16. yüzyılın ikinci yarısından sonra Mimar Sinan camilerindeki özgün kalemişi tezyinatları ile yapılan mukayeselerde Sinan camilerindeki kalemişlerinin önemli bir üslup meydana getirdiği izlenir. Cami mimarisinin en önemli alanı olan ana kubbe ve yarım kubbelerde yapılan nakışların birbirinin tekrarı olduğu dikkat çekicidir⁸.

Osmanlı mimari tezyinatı üzerine araştırmalar yapan Yıldız Demiriz, VI. Vakıf Haftası nedeniyle düzenlenen Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde “Mimar Sinan Dönemi” Sempozyumunda sunduğu “Mimar Sinan'ın Yapılarında Kalemişleri” başlıklı bildiride; “Sinan yapılarında kalemişlerinin hayli sade olduğunu, boşluk korkusunun söz konusu olmadığını, bezemelerin mimariyi ezmemesi ve mimariye saygılı olması açısından fazla renkli olmadığını” söylemiştir⁹.

⁵ Rauf Tunçay, “Bir Sanatçının Mirası”, “Edirne Selimiye Camii”, s.354.

⁶ Ekrem Batır - Abdulkadir Dünder, “Edirne Selimiye Külliyesi'nde 1761-1762 Yıllarında Gerçekleştirilen Restorasyon Faaliyetleri”, Belleten, Aralık 2022, Cilt: 86/Sayı: 307, s.926.

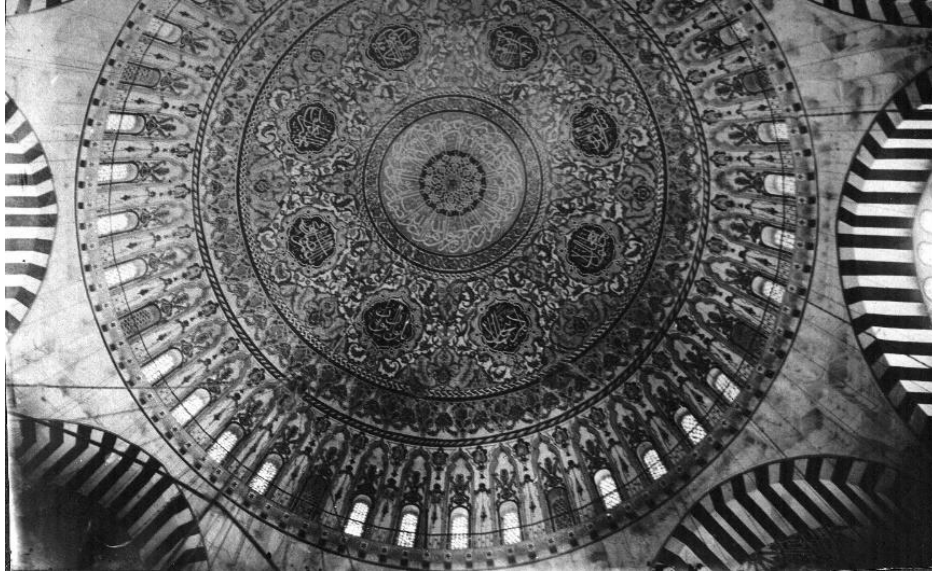
⁷ Ekrem Batır - Abdulkadir Dünder, “Edirne Selimiye Külliyesi'nde 1761-1762 Yıllarında Gerçekleştirilen Restorasyon Faaliyetleri”, Belleten, Aralık 2022, Cilt: 86/Sayı: 307, s.933.

⁸ Semra Ögel, “Sinan Eserlerinde Süsleme ve Mimarinin Bütünlüğü”, *Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde “Mimar Sinan Dönemi” Sempozyumu*, VI. Vakıf Haftası (5-11 Aralık 1988), Vakıflar Genel Müdürlüğü, İstanbul 1989, s.348.

⁹ Yıldız Demiriz, “Mimar Sinan'ın Yapılarında Kalemişleri”, *Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde “Mimar Sinan Dönemi” Sempozyumu*, VI. Vakıf Haftası (5-11 Aralık 1988), Vakıflar Genel Müdürlüğü İstanbul 1989, s.316.

Etraflıca yapılan araştırmalarda Vakıflar idaresinin son 30 yılında Sinan camilerinde yapılan araştırmalardaki bütün buluntularda Rüstempaşa Camii (Resim-11) ve Kılıç Ali Paşa Camii'nin kubbe nakışları ve yarım kubbe nakışları ile aynı paralellik içinde olduğunu göstermektedir (Resim-12). Bu örnekleri daha çoğaltmak mümkündür. Mimar Sinan'ın en önemli eserleri olan Şehzade Mehmet Camii (Resim-13), Süleymaniye Camii (Resim-14) ve Selimiye Camii'lerinin en önemli mekânları olan ana kubbe nakışları maalesef özgün değildir (Resim 15). Ne acıdır ki ecdadımızın kurduğu medeniyetimizin sembolü olan eserlerimizi yetersiz bilgiler ile yapılan onarımlarla gerçek kimliğine kavuşturamıyoruz. Bu bağlamda 2010 yılında restorasyona giren Süleymaniye Camii kalemışi araştırma rasparında önemli özgün nakışlar ortaya çıkartılmıştır. Süleymaniye'nin 1957 yılındaki onarımlarında da bütün alanlardaki Barok nakışlar (Resim-16) raspa edilip orijinal nakışlar bulunmuş¹⁰, ana kubbeye ise sadece kandillik bölgesindeki pencere çevresinde yapılan aramalardan özgün nakışlar bulunamamış ve kubbe barok nakışların altında bırakılmıştır (Resim-17). Süleymaniye masraf defterlerinde kubbeye kaç nakkaşın kaç gün çalıştığı belgelidir. Buna göre kubbe nakışlarının yarım kubbe nakışları doğrultusunda oldukça sade görünümde olması gerekir. Ancak bu tezimizi bilim heyetine kabul ettirmek mümkün olmamıştır. Owen Jones tarafından 1856'da hazırlanan Grammar of Ornament kitabının Turkish Ornament bölümünde Süleymaniye Camii kalemışi nakışları ile yapılan renkli çizimlerde ana kubbe yazısı ve çevresinde tığ nakışlarının yer aldığı görülür (Resim-18). Bu barok nakışların yapıldığı tarihten öncedir. Bu belge Süleymaniye Camii yarım kubbe nakışlarının ana kubbeye de aynısının tatbik edildiğini göstermektedir. Bu örnekten de hareket edecek olursak Sinan camilerinin ana kubbe ve yarım kubbe tezyinatlarının bir üslup içerisinde tezyin edildiği ve birbirini tamamlayıcı nitelikte benzerlik gösterdiğini izlemek mümkündür.

Sonuç itibariyle elimizde bu kadar kesin örneklerin var olmasının yanı sıra, Selimiye'de yarım kubbelerdeki özgün nakışların da halen mevcut bulunması ana kubbenin bu çerçevede düzenlenmesini gerektirmektedir. Restorasyon sürecinde dönem eki adı altında bize ait olmayan nakışların uygulanması hususunda ısrar edilmemesi ve üslup birlikteliği gösteren söz konusu örnekler dikkate alınarak kubbeye özgün nakışların tatbik edilmesi, ecdadın bize miras bıraktığı bu kadim eserlerimize gereken saygıyı gösterdiğimizin bir nişanesi olacaktır.



Resim 1a. Edirne Selimiye Camii, 1905

¹⁰ Prof. Dr. Semavi Eyice, Yıldız Demiriz'in, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan Dönemi" Sempozyumunda sunmuş olduğu "Mimar Sinan'ın Yapılarında Kalemışleri", başlıklı bildirisinin akabinde tartışma kısmında bu bilgileri vermektedir Yıldız Demiriz, "Mimar Sinan'ın Yapılarında Kalemışleri", Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan Dönemi" Sempozyumu, VI. Vakıf Haftası (5-11 Aralık 1988), Vakıflar Genel Müdürlüğü İstanbul 1989, s. 322.



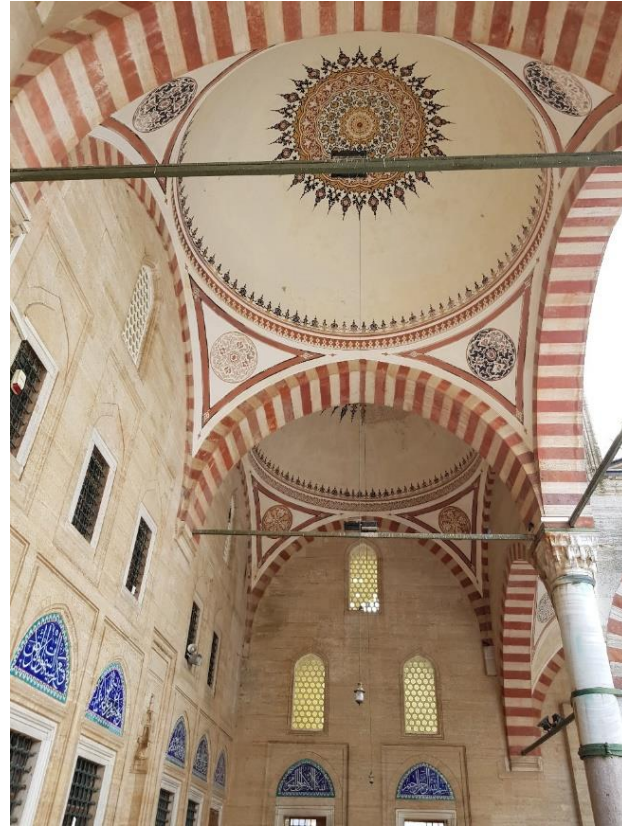
Resim 1b. Edirne Selimiye Camii Kubbesi



Resim 2. Edirne Selimiye Camii, 1983-85



Resim 3a. Avlu Revak Kubbeleri



Resim 3b. Avlu Revak Kubbeleri



Resim 4. Açık Mahfil Tavanları



Resim 5. Harim Kısmı Kubbeler



Resim 6. Kemer Yüzeyi



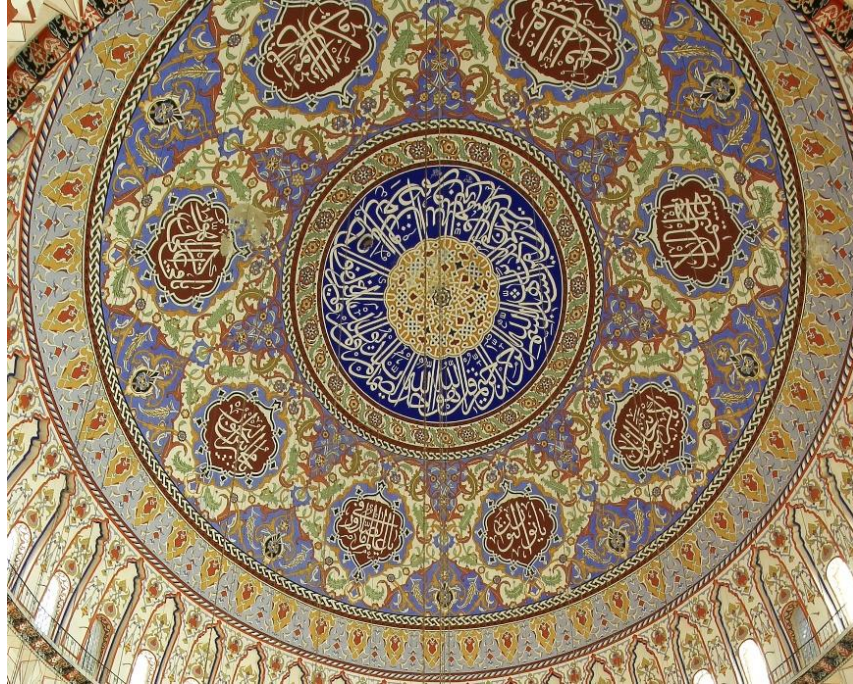
Resim 7. Müezzin Mahfili



Resim 8. Kubbe Penceresi



Resim 9. Kubbe Penceresi, 1



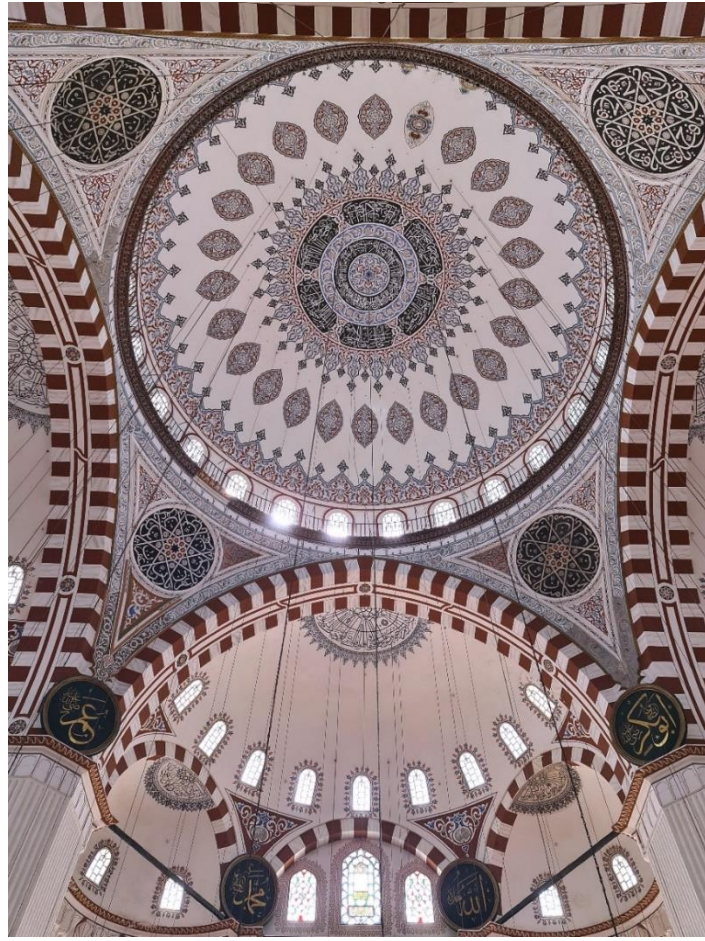
Resim 10. Kubbe Yazı Göbeği



Resim 11: Rüstempaşa Camii Kubbe



Resim 12: Kılıç Ali Paşa Camii



Resim 13. Şehzade Mehmet Camii



Resim 14. Süleymaniye Camii



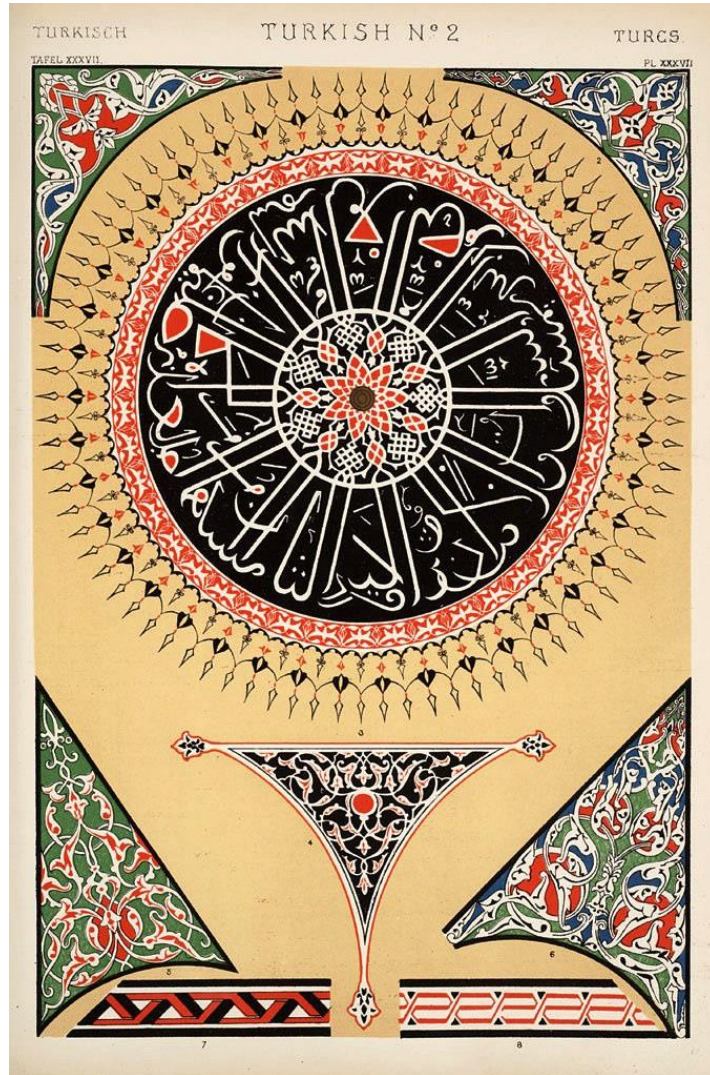
Resim 15. Selimiye Camii



Resim 16. Süleymaniye Camii



Resim 17. Süleymaniye Camii Kubbe Teziniatı



Resim 18. Süleymaniye Camii, Owen Jones tarafından 1856

KAYNAKÇA

- Batır, Ekrem, Dündar, Abdulkadir, “Edirne Selimiye Külliyesi’nde 1761-1762 Yıllarında Gerçekleştirilen Restorasyon Faaliyetleri”, *Bellekten*, Aralık 2022, Cilt: 86/Sayı: 307, s. 929-968.
- Baysal, Ali Fuat, *Yazı ve Tezyinatıyla Edirne Eski Camii*, İstanbul 2014.
- Darkot, Besim, “Edirne-Coğrafi Giriş”, *Edirne, Edirne’nin 600.Fetih Yıldönümü Armağanı*, Ankara 1993,s.01-12. Bayık, Atalay, *Edirne*, İstanbul 1973,S.7;
- Demiriz, Yıldız ,“Mimar Sinan’ın Yapılarında Kalemışleri”, *Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde “Mimar Sinan Dönemi” Sempozyumu*, VI. Vakıf Haftası (5-11 Aralık 1988), Vakıflar Genel Müdürlüğü İstanbul 1989,s.316. 315-327.
- Gökbilgin, M.Tayyib, “Edirne”, *MEBİA*, İstanbul 1978, C.4, s.107-127.
- İnalçık, Halil, “Edirne’nin Fethi”, *Edirne, Edirne’nin 600.Fetih Yıldönümü Armağanı*, Ankara 1993, s.137-159.
- Mülâyim, Selçuk, Çobanoğlu, Ahmet Vefa, “Selimiye Camii ve Külliyesi”, *TDVİA* ,C.36, İstanbul 2009, s. 430-434.
- Ormancı, Nurettin, “Edirne’nin Fetih Tarihine Dair”, *Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, S.1,İstanbul 1963, s. s.435 - 438.
- Ögel, Semra, Sinan Eserlerinde Süsleme ve Mimarinin Bütünlüğü”, *Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde “Mimar Sinan Dönemi” Sempozyumu*, VI. Vakıf Haftası (5-11 Aralık 1988), Vakıflar Genel Müdürlüğü İstanbul 1989,s. 347-360.
- Özalp, İlhan, *Edirne İlimizi Tanıyalım*, İstanbul 1990.
- Remond, Georges, *Mağluplarla Beraber, Edirne Sahralarında*, (Çev. Hasan Cevdet), İstanbul 1332.
- Coşkun, Lokman, Ramazanoğlu, Fuat Selim, *Rauf Tunçay; Bir Sanatçının Mirası*, İstanbul 2021.
- Ünver, A. Süheyl, “600 Sene Sonra Edirne’imizin Müstesna Manası”, *Arkitekt*, No, 307, İstanbul 1962, s.67.

II. Uluslararası Gelenegimiz Gelecegimiz ve Ustalarımız Sempozyumu Tanıtımı

Sıddıka Berat AK¹

¹ Hattat, Ebrucu, Türkiye, sddkbrt@gmail.com,  <https://orcid.org/0009-0007-3783-7911>

Makale Bilgileri	ÖZ
Makale Geçmişi Geliş: 01.11.2023 Kabul: 21.12.2023 Yayın: 31.12.2023 Anahtar Kelimeler: Geleneksel Sanatlar, Gelenek, Hat, Tezhip, Minyatür, Kalemişi, Cilt.	<p>Necmettin Erbakan Üniversitesi (NEÜ) Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü tarafından daha önce 1.si yapılmış olan Uluslararası Gelenegimiz Gelecegimiz Ve Ustalarımız Sempozyumu 20-22 Ekim 2023 tarihinde tekrar düzenlenmiştir. 2. Uluslararası Gelenegimiz Gelecegimiz Ve Ustalarımız Sempozyumu, Çalıştay ve Sergisi olmak üzere üç aşamada yapılmıştır. Sempozyumun yapılacağı yer olarak da Konya Karatay Termal Tatil köyü tercih edilmiştir. Sempozyum düzenleme kurulu;</p> <p>Prof. Dr. Mehmet BİREKUL – Necmettin Erbakan Üniversitesi Rektör Yardımcısı, Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma Merkezi Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM – Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Dekanı Prof. Dr. Muhiddin OKUMUŞLAR - Necmettin Erbakan Üniversitesi Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma Merkezi Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL - Başkan, Necmettin Erbakan Üniversitesi Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma Merkezi Müdürü Doç. Dr. Çiğdem ÖNKOL ERTUNÇ - Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Dekan Yardımcısı Dr. Öğr. Üyesi A. Zehra SAYIN - Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Osman CİĞER - Karatay Belediye Başkan Yardımcısı Nuri KELEŞ – Karatay Belediyesi Kültür İşleri Müdürü Ahmet AKCAN - Geleneksel Sanatlar Derneği</p>

IInd International Symposium on Our Tradition, Our Future and Our Masters

Article Info	ABSTRACT
Article History Received: 01.11.2023 Accepted: 21.12.2023 Published: 31.12.2023 Keywords: Traditional Arts, Tradition, Calligraphy, Illumination, Miniature, Carving, Binding.	<p>The International Our Tradition, Our Future and Our Masters Symposium, which was previously held for the first time by Necmettin Erbakan University (NEÜ) Faculty of Fine Arts and Architecture, Department of Traditional Turkish Arts, was held again on 20-22 October 2023. The 2nd International Our Tradition, Our Future and Our Masters Symposium was held in three stages: Workshop and Exhibition. Konya Karatay Thermal Holiday Village was chosen as the place where the symposium will be held. Symposium organizing committee;</p> <ul style="list-style-type: none">•Prof. Dr. Mehmet BİREKUL - Necmettin Erbakan University Vice Rector, Traditional Arts Application and Research Center•Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM – Necmettin Erbakan University Dean of the Faculty of Fine Arts and Architecture•Prof. Dr. Muhiddin OKUMUŞLAR - Necmettin Erbakan University Traditional Arts Application and Research Center•Assoc. Prof. Ali Fuat BAYSAL - President, Director of Necmettin Erbakan University Traditional Arts Application and Research Center•Assoc. Prof. Çiğdem ÖNKOL ERTUNÇ - Necmettin Erbakan University, Faculty of Fine Arts and Architecture, Deputy Dean•Ass. Prof. A. Zehra SAYIN - Necmettin Erbakan University Faculty of Fine Arts and Architecture•Osman CİĞER - Deputy Mayor of Karatay•Bekir ŞAHİN - Konya Manuscripts Regional Manager•Nuri KELEŞ – Karatay Municipality Cultural Affairs Director•Ahmet AKCAN - Traditional Arts Association

Atıf/Citation: Ak, S. B. (2023). II. Uluslararası gelenegimiz gelecegimiz ve ustalarımız sempozyumu tanıtımı. *Nigarhane Dergisi*, 3(1), 15-24. <https://doi.org/10.54498/Nigarhane.2023.13>



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

GİRİŞ



Resim 1. Uluslararası Gelenegimiz Gelecegimiz ve Ustalarımız Sempozyumu Afışı

Necmettin Erbakan Üniversitesi (NEÜ) Geleneksel Sanatları Uygulama ve Araştırma Merkezi tarafından düzenlenen 2. Uluslararası Gelenegimiz Gelecegimiz ve Ustalarımız Sempozyumu 20 Ekim 2023 günü başlamıştır. Sempozyum, Çalıştay ve Sergi olmak üzere üç farklı alanda etkileşimi sağlamak ve uygulamacılar ile serbest sanatçıları buluşturmayı amaçlayan program, Konya Karatay Termal Köyü'nde yapılmıştır.

Sempozyum düzenleme kurulu;

- Prof. Dr. Mehmet BİREKUL – Necmettin Erbakan Üniversitesi Rektör Yardımcısı, Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma Merkezi
- Prof. Dr. Muhiddin OKUMUŞLAR - Necmettin Erbakan Üniversitesi Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma Merkezi
- Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL - Başkan, Necmettin Erbakan Üniversitesi Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma Merkezi Müdürü
- Doç. Dr. Üyesi Çiğdem ÖNKOL ERTUNÇ - Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi
- Dr. Öğr. Üyesi A. Zehra SAYIN - Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi
- Osman CİĞER - Karatay Belediye Başkan Yardımcısı
- Nuri KELEŞ – Karatay Belediyesi Kültür İşleri Müdürü
- Ahmet AKCAN - Geleneksel Sanatlar Derneği

Sempozyum açılış töreninin ardından 11 değerli akademisyen ve araştırmacının katılımıyla üç oturum şeklinde yapılmıştır. “Uluslararası Geleneğimiz, Geleceğimiz ve Ustalarımız” konulu Sempozyum, Sergi ve Çalıştay olmak üzere üç farklı alanda icra edilmiştir. Sempozyumun ana teması Cumhuriyetimizin 100. Yılı dolayısıyla “Cumhuriyetin 100. Yılında Geleneksel Sanatlar”dır. Sempozyumun alt başlıkları ise; “Mevlevilik Kültüründe Geleneksel Sanatlar”, “Geleneksel Sanatların Dünü Bugünü”, “Geleneksel Sanatlar ve Günümüzdeki Sorunlar”, “Geleneksel Sanatlar ve Zanaatlar”, “Geleneksel Sanatların Ustaları”, “Geleneksel Sanatlarda Kavram ve Terminoloji”, “Geleneksel Sanatlarda Metodoloji”, “Geleneksel Sanatlarda Konya”, “Geleneksel Sanatlar Eğitimi”, “Geleneksel Sanatlar (Mimari Tezyinat Taş, Ahşap, Çini, Alçı, Metal, Kalemşi, Kitap Sanatları, Hat, Tezhip, Minyatür, Kaat’ı, Cild, Ebru)”, “Geleneksel Sanatlarda Geometrive Sembolizm”, “Geleneksel Sanatlar ve Estetik”, “Batılılaşma Sürecinde Geleneksel Sanatlar”, “Geleneksel Sanatlar ve Dijital Çağ”, “Geleneksel Sanatlar Perspektifinde Kültürel Diplomasi” gibi alanlar oluşturmuştur.

Sempozyum ile birlikte açılış yapılan 48 eserin yer aldığı Jürili Sempozyum karma Sergisi 40 akademisyenin ve sanatçının katılımıyla gerçekleşmiştir. Sergi de Geleneksel Sanatlar Hat, Tezhip, Minyatür, Kalemşi, Çini, Ebru, Kaat’ı gibi alanlardan eserler yer almıştır. Sergi 20 Ekim – 22 Ekim 2023 tarihleri arasında ziyaret edilmiştir.

Açılış konuşmasını yapan Karatay Belediye Başkanı Hasan KILCA Gazze’de yaşanan soykırımı kınayarak “*Sempozyumun düzenlenmesinde emeği geçen başta Necmettin Erbakan Üniversitesine, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi dekanına tüm hocalara ve arkadaşlara teşekkür ederek katılımlarında dolayı tüm katılımcılara hoşgeldiniz ve safalar getirdiniz*” dedi.



Resim 2. Açılış konuşmasını yapmakta olan Karatay Belediyesi Başkanı Hasan KILCA

Hasan Kılca'nın ardından konuşmasını yapan NEÜ Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi dekanı Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM, Gazze'de yaşamış olan insanlık ayıbını kınayarak sempozyumda görevli olan tüm akademisyenlere teşekkürlerini belirtmiştir. Yıldırım düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir;

Sanatın toplumsal boyutu vardır. Tüm insanlığı etkilemektedir. Merhum Seyyid Ahmed Arvasî'nin "Diyalektiğimiz ve Estetiğimiz" kitabında " Kişinin kendi objektif dünyasından kurtulup sübjektif dünyasına dönerek yani dış âlemden dış âlemine dönerek elde etmiş olduğu bir yolla nmerhale merhale mutlak güzele ulaşma çabasına sanat denmektedir. Yani sanatın psikolojik iç boyutu olduğu gibi sosyolojik anlamda dış boyutu vardır. Bu sanat eserleri binlerce yıllık tarihinin neticesidir. Bir türk sanat tarihçisi olarak Hunlar döneminden itibaren hatta daha öncesi Proto-türk dönemi dediğimiz dönemlerden itibaren türkleşme döneminin teşekkül evreleri kültür havzasının oluşumu ve coğrafi yalıtımın temini ile birlikte milli karakterin ve milli kültürün teşekkül çağlarından itibaren sanat eserlerimiz bir bir ortaya çıkmaya başlamıştır. Sanatın milli karakteri çok önemlidir. Bazen dini sanata baktığımızda aynı mabedi aynı alametleri ve sembolleri görebiliyoruz fakat milli tarzımız ve farkımız ortaya çıkıyor. Çünkü sanat milli kültürün en müşahhas örneğidir.

Konuşma programları sonrasında 40 akademisyen ve sanatçının katılımıyla gerçekleşen ve içerisinde 48 eserin yer aldığı Jüri Sempozyum karma sergisinin açılışı yapılmıştır. Sergide Hat, Tezhip, Minyatür, Kalemîşi, Çini, Ebru, Kaat'ı gibi alanlardan eserler yer almıştır.

Sempozyumun 1. Oturumu 20 Ekim 2023 tarihinde 11.00 - 12.00 saatleri arasında Hicabi GÜLGEN başkanlığında başlamış olup, oturumun ilk konuşmacıları Fatma KARAMAN ve Vejdi BİLGİN, "Cumhuriyet Sonrasında Gelenekle Sanatlar Yönelik Politika Uygulamalarının Dönüşümü", ikinci konuşmacı Talip MERT, "Hattat Kebeci-Zade Mehmed Vasfi Efendi", üçüncü konuşmacı Vesile ALBAYRAK SAK, "Mevlevî, Hattat Divan Şairlerinin Şiirlerinde Hat Sanatı Terimleri", Dördüncü konuşmacı Savaş ÇEVİK, "Klasik Sanatlarımızda Kompozisyonu Tamamlayan Son Öneli Aşama; Kadraj" başlıklı tebliğlerini sunmuşlardır.



Resim 5. Sempozyumun 1. oturumundan bir kesit

Sempozyumun ilk oturumu sonrasında saat 13.30'da İslam İşbirliği Teşkilatı Genel Sekreter Yardımcısı ve Büyükelçi Musa KULAKLIKAYA'nın "İslam Dünyasında Kültür ve Sanat Alanında İşbirliği ve İslam İşbirliği Teşkilatı" konulu söyleşi olmuştur.



Resim 6. İslam İşbirliği Teşkilatı Genel Sekreter Yardımcısı ve Büyükelçi Musa KULAKLIKAYA

Sempozyum süresince daimi ve saatli atölye çalışmaları olmuştur. Daimi olan atölye çalışmaları Enver NAZAROV (Özbekistan), Mirgiyos PULATOV (Özbekistan) ve Zaur ORUCOV(Azerbaycan) tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu atölyeler haricinde Saat 14.30'da Betül ORAL – Cilt, 15.30'da Hikmet BARUTÇUGİL – Ebru, 16.30'da Sevgi İRTEŞ – Tezhip, 17.30'da Jahongir ASHUROV – Minyatür sanatları üzerine çalışmalarını yapmışlardır.



Resim 7. Sevgi İRTEŞ'in atölye çalışmasından bir görüntü

2. Oturumu 21 Ekim 2023 tarihinde 10.00 – 11:00 saatleri arasında Ali Rıza ÖZCAN başkanlığında başlamıştır. Oturumun ilk konuşmacısı, Semra GÜLER MERCAN, "Kütahya Yeşil Cami ve Tezyinât Programı ", ikinci konuşmacı Hicabi Gülgen, "Bursa'da Erken Devir Osmanlı Mezar Taşlarında Süsleme", üçüncü konuşmacı Hilal ARPACIOĞLU, "Minyatürlerde Yönlendirme İlkesi ile Zaman Takibi Üzerine Bir Değerlendirme", dördüncü konuşmacılar Aslıhan ERKMEN ve Betül BİLGİN, "Nakkaşın Muhayyilesi: Sanatçının Sosyopsikolojik Portresi" başlıklı tebliğlerini sunmuşlardır.

3. Oturumu 11.15 – 12.00 saatleri arasında Aslıhan ERKMEN BİRKANDAN başkanlığında başlamıştır. Oturumun ilk konuşmacısı Ali Rıza ÖZCAN, "Edirne Selimiye Camii Cümle Kapısı Kitabesi", ikinci konuşmacısı Hüdayi Şenalp, "Ahşap Mukarnas Yapıl Teknikleri ve Koruma Problemleri", üçüncü konuşmacısı Arkin ONGAN, "Manisa Ulucami İçerisindeki Hattat Ali Haydar Bey'e Ait Hat Yazıları" başlıklı tebliğlerini sunmuşlardır.

Oturum sonunda saat 13.30'da IRCICA Genel Direktörü, Büyükelçi Mahmud Erol KILIÇ'ın "Geleceğin İnşasında Gelenek" isimli söyleşisi gerçekleşmiştir. Söyleşinin ardından yabancı sanatçıların atölye çalışmalarının yanında saat 14.30'da Hikmet BARUTÇUGİL – Ebru, 15.30'da Onur YILDIRIMER – Kaligrafi ve 16:30'da Hüseyin ÖKSÜZ – Hat konulu atölye çalışmaları yapılmıştır.



Resim 8. IRCICA Genel Direktörü, Büyükelçi Mahmud Erol KILIÇ

Sempozyum Nakkaş-Mimar Semih İRTEŞ'in yapmış olduğu kapanış konuşması ile sonlanmıştır. Sempozyum 1 açılış programı, 3. Oturum ve 11 Tebliğ sunumu, 3 yurtdışı, 6 yurt içi sanatçıların katılımıyla workshop/uygulama programları yapılarak başarılı bir şekilde tamamlanmıştır.



Resim 9. Musa KULAKLIKAYA'nın konuşması sonrası teşekkür belgesini Mimar-Nakkaş Semih İRTEŞ tevdi etti.



Resim 10. Sempozyum sergisinden genel görünüm



Resim 11. Ebru atölye çalışmasını yapan Hikmet BARUTÇUGİL

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde Bulunan Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim Minyatürlerinin Analizi

Melek ÖZ¹

¹ Yüksek Lisans, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları, Konya, Türkiye, melekoz42@hotmail.com,  <https://orcid.org/0000-0001-9102-9412>

Makale Bilgileri

ÖZ

Makale Geçmişi

Geliş: 15.10.2023

Kabul: 20.12.2023

Yayın: 31.12.2023

Anahtar Kelimeler:

Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İbni Fatik, Minyatür, Selçuklu Dönemi.

Döneminde oldukça rağbet gören Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim yazma eser; 11. yüzyılında İbn Fatik tarafından yazılmıştır. Eserde yirmi felsefe bilginlerin isimleri başlığı altında hikmetli sözlerini ve sekiz felsefi bilginin fiziksel özellikleri anlatılmıştır. Aradan geçen yüz yıla rağmen kopyalanarak Avrupa ülkelerine kadar gitmiş ve batı dillerine çevrilmiştir. Eserin minyatürleri 13. yüzyılın ortalarında Mezopotamya' da yapıldığı tahmin edilmektedir. İncelenen eserin günümüze kadar gelen tek minyatürlü nüshası, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde III. Ahmet 3206 envanter numaraya kayıtlıdır. Tarihsiz olan bu eserin kimin yaptığı da bilinmemektedir. Kitapta 15 varak minyatür bulunmaktadır. Minyatürler Arap- Bizans etkilerini bir arada göstermekte ama Uygur minyatür özellikleri de barındırmaktadır. Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim yazma eserinin içinde yer alan minyatürlerinin ayrıntılı incelenmesi ve Selçuklu döneminde yapılan minyatürlü yazma eserlerle karşılaştırması yapılarak, minyatür farklılıklarını ortaya çıkarmak ve kayıt altına alınması amaçlanmıştır. Eserde giriş ve son varaklarda karşılıklı, satır aralarına da yerleştirilmiş minyatürler bulunmaktadır. Minyatürlerin kompozisyon, desen ve renk unsurları incelenmiştir. Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim yazma eserin 13. yüzyıla ait diğer minyatürlü yazma eserlerle karşılaştırılması yapılmıştır. Selçuklu Döneminden önce Mezopotamya'da birçok devlet ve uygarlık yaşamıştır. Bu devlet ve uygarlıklar birbirlerinin kültür miraslarının etkisi altında kalmıştır. Minyatür sanatı bu etkinin en belirgin örneklerini sunmaktadır. Helenistik, Moğol ve Arap kültürlerin karşımı ile oluşan Selçuklu minyatürü yenilikçi tarzlarını ortaya koymuştur.

Analysis of Muhtarü'l-Hikem and Mehasini'l-Kelim Miniatures in the Topkapı Palace Museum Library

Article Info

ABSTRACT

Article History

Received: 15.10.2023

Accepted: 20.12.2023

Published: 31.12.2023

Keywords:

Muhtarü'l-Hikem and Mehasini'l-Kelim, Topkapı Palace Museum Library, İbn Fatik, Manuscript, Seljuk Period,

Muhtarü'l-Hikem and Mehasini'l-Kelim manuscripts, which were very popular in their period; It was written by Ibn Fatik in the 11th century. In the work, the wise words of twenty philosophy scholars and the physical characteristics of eight philosophical knowledge are explained. Despite the intervening hundred years, it has been copied to European countries and translated into western languages. It is estimated that the miniatures of the work were made in Mesopotamia in the middle of the 13th century. The only miniature copy of the studied work that has survived to the present day is in the Library of the Topkapı Palace Museum. Ahmet is registered to the inventory number 3206. It is not known who made this work, which is undated. There are 15 leaf miniatures in the book. The miniatures show Arab-Byzantine influences together, but they also contain Uighur miniature features. It is aimed to reveal the miniature differences and record them by examining the miniatures of the Muhtarü'l-Hikem and Mehasini'l-Kelim manuscripts in detail and comparing them with the miniature manuscripts made in the Seljuk period. In the work, there are miniatures placed between the lines, facing each other in the introduction and the last leaves. Composition, pattern and color elements of miniatures were examined. Muhtarü'l-Hikem and Mehasini'l-Kelim manuscripts were compared with other miniature manuscripts belonging to the 13th century. Before the Seljuk Period, many states and civilizations lived in Mesopotamia. These states and civilizations have been under the influence of each other's cultural heritage. Miniature art presents the most obvious examples of this effect. The Seljuk miniature, which was formed by the mixture of Hellenistic, Mongolian and Arab cultures, revealed their innovative style.

Atıf/Citation: Öz, M. (2023). Topkapı Sarayı Müzesi kütüphanesinde bulunan Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim minyatürlerinin analizi. *Nigarhane Dergisi*, 3(1), 25-53. <https://doi.org/10.54498/Nigarhane.2023.14>



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

GİRİŞ

Türk minyatürünün ilk adımları Orta Asya' da başlamış olsa da etkileri İran, Mezopotamya ve Anadolu' ya kadar uzanmıştır. Uygur yazmaları figür, desen, motif ve kurgu teknik benzerlikleri Selçuklu yazmalarına öncülük etmiştir. Selçuklu Türkleri'nin Mezopotamya'dan, İran, Suriye ve Anadolu'ya yayılmasıyla ilk Türk- İslam minyatür üslubu doğmuştur (Mahir, 2020, s. 118). Emevîler ve özellikle Abbasilerle başlayan kitap toplama arzusu birkaç asır boyunca Müslüman okuryazarların en büyük tutkusu olmuştur. Süryanice veya Eski Yunanca asıllarından tercüme edilen Hellenistik yazarlar arasında Aristoteles, Platon, Plotinos, Euklides, Ptolemaios, Galenos başta gelmektedir. İlk önceleri tıp, matematik, astronomi gibi alanlarda yazılmış eserler tercüme edilirken, zamanla siyaset, felsefe ve edebiyat türündekiler de çevrilmiştir (Sivrioğlu, 2013, s. 7). İslam filozof ve bilim insanların yaşadığı bu dönemde minyatür üzerinde yorumlarda yeni bir nitelik kazandırmıştır (Deveci, 2015, s. 95). Selçuklu Dönemine ait günümüze çok az sayıda minyatürlü yazma eser ulaşmıştır. Bu eserler dünyanın çeşitli kütüphane ve müzelerinde korunmaktadır. Konu olarak seçtiğimiz yazma eser, Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmet 3206 envanter numarada kayıtlı bulunmaktadır. Selçuklu Dönemi, 13. yüzyıl Suriye'de yapıldığı düşünülen eserin felsefe yazmaları arasında yer alması ve minyatürlerinin özgün olması açısından önemlidir.

Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim, Ebu'l-Vefâ el-Mübeşşir İbn Fâtik tarafından yazılan ve bir derleme olan felsefe kitabıdır. Arapça kökenli kelimelerden türetilmiş olan kitabın Türkçe ismi Muhtarü'l-Seçilmiş, Hikem- Hikmet, Mehasini'l- Güzel, Kilem- Kelime (Seçilmiş Hikmetli Güzel Kelimeler) demektir. Dönemin hikemiyât (hikmetli söz) kaynaklarına göre ayrıntılı biyografik bilginin yanı sıra her düşünürün önemli eserleri kısaca tanıtılmakta fakat sistemlerinden söz edilmemektedir. Sadece bilginlerin eserlerinden seçilerek özdeyiş haline getirilmiş veya kaynağı belli olmayan ya da ilk kaynağa kadar değinilmiş olan hikmetli sözlere çok geniş yer verilmiştir (Kaya, 2013, s. 248). Yunan ve Mısır filozoflarının başlıcaları, peygamber ve tıp uzmanlarının bazılarının yirmi biyografisini vermektedir. Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim 13. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar en az dört Avrupa diline çevrilmiş bir Orta Çağ başarısıydı (Cottrell, 2011, s. 815).

Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim 11. yüzyılda İbn Fatik tarafından yazılmış, Selçuklu Döneminde kopyaları üretilmiş, bu kopyalar Avrupa'ya İtalyan denizciler sayesinde ulaşarak Avrupa dillerine çevrilmiş bir eserdir. Konusu felsefe olan bu kitap felsefe bilginleri, kral ve peygamberlerin biyografisi ve önemli sözleri içermektedir. Selçuklu Döneminde 13. yüzyılda kopyası üretilen, Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim eserinde bulunan bilgelik söz konusu eserin üretimindeki talebi arttırmıştır. Franz Rosenthal (1975) makalesinde Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim yazma eserinin, 13. yüzyıla tarihli Chester Beatty Library 3027 ve British Library or 8691 bulunduğundan bahsetmektedir (Rosenthal, 1975, s. 209). Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim yazma eseri Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmet 3206, 3249 ve 2598 envanter numaralarında kayıtlı bulunmaktadır (Karatay, 1966, ss. 630-631). Topkapı Sarayı Müze Kütüphanesi III. Ahmet, 3206 envanter numaralı Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim günümüze gelen minyatürü bulunan tek eserdir.

Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim yazma eserin 15 varağında minyatürleri bulunmaktadır. İçindeki minyatürler çerçevesiz olup birtakım alimlerin öğrencileriyle konuşma ve tartışmalarını tasvir eder (İnal, 1995, s. 25). Minyatürler Arap- Bizans etkilerini bir arada göstermekte ama Uygur minyatür özellikleri de barındırmaktadır. Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim yazma eserin minyatürlerinin ayrıntılı incelenmesi ve Selçuklu döneminde yapılan minyatürlü yazma eserlerle karşılaştırması yapılarak, minyatür farklılıklarını ortaya çıkarmak ve kayıt altına alınması amaçlanmıştır.

Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim Felsefenin Yazarı, Ebu'l-Vefâ el-Mübeşşir İbn Fâtik

İbn Fatik' in doğum ve ölüm tarihleri hakkında kesin bilgi yoktur. Şam kökenli bir aileye mahsup olarak, 11. yüzyılın başlarında Mısır' da doğmuş ve hayatı boyunca Mısır' da yaşamıştır. Fâtimî hükümdarı ez-Zâhir (1021-1036) ile el-Mustansır Billah (1036-1094) dönemlerinde devlete hizmet ederek yüksek

mertebelere gelmiş ve kendisine “Mahmûdu'd-devle” ve “Emîr” rütbeleri verilmiştir (Karlığa, 1999, s. 482). Gençlik çağı ve eğitimi hakkında bilgi yoksa da belli bir olgunluk seviyesine ulaşıncaya devrinin önde gelen düşünür ve bilginleriyle sohbetler düzenleyerek ilmi muhabbetlerden yararlandığı ve onların bir kısmından ders aldığı bilinmektedir. İbn Fatik Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim eserini 1053 yılında yazdığı otuzlu yaşlarında olduğu göz önüne alınarak, 11. yüzyılın ilk çeyreğinde doğduğu sanılmaktadır (Karlığa, 1999, s. 482). Doğum tarihi ile ilişkilendirilip, İbnü'l-Heysen' den (ö. 430/1039-?) matematik ve astronomi tahsil ettiği düşünülmektedir. (Rosenthal, 1960, s. 136) Ebu'l-Hüseyn İbnü'l-Âmidî' den mantık ve felsefi ilimleri tahsil etmiş, Ali b. Rıdvân (ö. 461/1068) ile de tıp alanında ders almış ve pratik yapma imkânına sahip olmuştur (Mubashshir ibn Fâtik vd., 2013, s. 9). İbn Fatik bu adamlara karşı konumu zengin ve bağımsız bir hami ve bilgin dostuydu. Devlet işlerinden fırsat buldukça öğrenci tahsil etmiştir. Bilenen tek öğrencisi İbn Rahmûn' dur. Yaklaşık olarak 1087-1106 yılları arasında vefat etmiştir. En büyük hobisi kitap toplamak olan İbn Fatik, evinde büyük bir kütüphane bulunmaktaydı. Öldüğünde kitaplarına gösterdiği ilgiye kızan eşi kitapları evin avlusundaki gölete atmıştır (Rosenthal, 1960, s. 138).

Ebu'l-Vefâ el-Mübeşşir İbn Fâtik'ın eserleri şunlardır:

1. el-Bidâyetü fi'l-mantık
2. el-Vesâyâ ve'l-emsâl ve'l-mûcez min muhkemi'l-akvâl
3. Kitâbun fi't-tıbb
4. Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim
5. Kitâbu sîreti'l-Mustansır

Günümüze kadar ulaşan tek eseri Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim'dir (Karlığa, 1999, s. 482).

Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim Yazma Eseri

Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim yazma eserinin cildi, mıklep bölümü şemseli kahverengi deridir (Karatay, 1966, s. 630). Kitabın giriş sayfasında Topkapı Sarayının “III. Ahmet 3206” yazılı mührü, kitabın ismi ve yazarı bulunmaktadır. Kâğıt nohudi renkte ve aharlıdır. Sayfaların bölüm başlığı altın boyayla zerendut yapılarak sülüs hattı ile yazılmıştır. Sayfa düzeni ilk ve son sayfada cetvelle sınırlandırılmış, ara sayfalar cetvel çizilmeden 18, 19 ve 20 satır şeklinde gösterilmektedir. Yazıların duraklarına altın boyalı penç çizilmiştir. Kitabın içinde bulunan minyatürlü sayfalar; 1a-2b, 7a-8b, 19b, 21a, 24a, 29b, 35a, 48a, 90a, 121a, 141b, 175b-176a varaklarında bulunmaktadır.

Eser ismi: Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim

Bulunduğu yer: Topkapı Sarayı Müze Kütüphanesi

Envarter numarası: III. Ahmet 3206

Müellifi: Ebu'l-Vefâ el-Mübeşşir İbn Fâtik

Ölçü: 30*18,5 cm

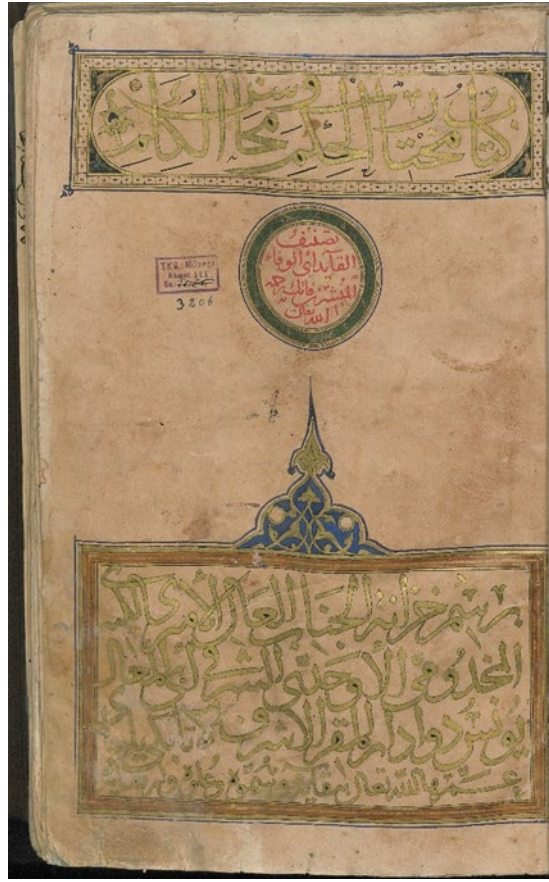
Sayfa: 176 Varak

Satır: 18-19-20

Hat: Nesih- Sülüs

Dil: Arapça

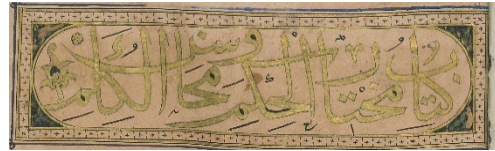
Minyatür: 15 Adet



Fotoğraf 1. III. Ahmet 3206, Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim Giriş Varağı 1a (İbn Fâtik, 13.yy.).

Giriş varağında kitap ismi, yazarı ve kitabesi bulunmaktadır. Üst ve alt alandaki sülüs yazı, altın ile zerendut yapılmıştır. Ortada bulunan daire içindeki kısım kâğıt zemin üzerinde lal mürekkepli nesih metin yer almaktadır. Üst bölümdeki dikdörtgen alan altın cetvel ve köşeler yeşil doldurmuş, ara suyu (+), (-) süslemeli ve mavi iplik uygulanmıştır. Ortadaki daire alan altın iki cetvel ve arasına yeşil renk boyanmış, mavi iplikle sonlandırılmıştır. Alt bölümdeki alan içten dışa doğru altın kuzu sülyen cetvel üç renklendirilmiştir. Cetvelle bitişik altın boyayla ortabağ rumi ve tepelik çizilmiş ve dendanla sınırlandırılmış zemin rengi mavi renkle boyanmıştır. Mavi renk iplik çizilmiştir.

Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim



El- Mübeşşir İbn Fatik Ebu'l- Vefa



Allah'ın yüksekliği sana dair olduğu sürece gücünü daim kılar. Yılmay şehrin Atabeyi el Melikür el Eşrefin oğlu Yunus Davadar tarafından büyük sarayın hizmetkârı büyük emirin hazinesine yapılmıştır.



Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim Minyatürlerin İncelenmesi



Fotoğraf 2. III. Ahmet 3206, Takdim Varak, 1a-2b (İbn Fâtik, 13.yy.).

Karşılıklı çift sayfa düzeniyle tasarlanmıştır. Tek varaktaki dikdörtgen alanın sınırları 14,5 cm ve 27 cm olup altın cetvel ve mavi iplikle çizilmiştir. Sağ varakta 3 adet cüz gülü mavi iplikle bitişik uygulanmıştır. Cüz güllerin orta kısmında desen izleri taşımakta, ama altın boyanın dökülmesi sebebiyle desenin ne olduğu anlaşılmaktadır. Sağ ve sol varaklar altın zemin üzerine $\frac{1}{4}$ simetri altıgen geometrik kompozisyon içinde on dört adet felsefe bilginlerin figürleri yerleştirilmiştir. Tasarımın ortasında dendanlı alan içinde ortadaki figür tam çizilmişken, sağ ve sol kısımdaki figürler yarım çizilmiştir. Altın boyalı boş zeminlerde ise hat yazısının izleri görünmektedir. (Fotoğraf 3)



Fotoğraf 2. III. Ahmet,3206, Varak, 1a, Ayrıntı(İbn Fâtik, 13.yy.).

Figürlerin başındaki şal kıyafet üzerine kadar uzanmakta, koyu zemin üzerine açık renklerle tonlama yapılarak kumaşa hareketlilik verilmiş ve siyah tahrirle kumaşın kat izleri belirlenmiştir. Figürlerin cübbe kıyafeti kiminde net görünürken kiminde ise başındaki örtüler yüzünden kol veya yaka kısımları görünmektedir. Cübbe kıyafetlerini süsleyen desenler geometrik ve rumi motifiyle bezelidir. Figürler belden yukarı çizilmiş baş, kol, el ve vücut pozisyonları farklı yönlerde tasvir edilmiştir. Figürler elinde parşömen ve ilaç yapı için kullanılan (dibek) alet tutmakta, bazı figürler ise bir şeyler anlatır gibi

tasvirlenmiştir. Figürlerin göz, kaş, ağız ve sakalları oldukça jest ve mimik ifadelerini yansıtacak şekilde betimlenmiştir. Sakallar beyaz ve siyah renkle boyanması figürün yaşlı ve genç olduğunu belirtmiştir. Minyatürlerde kırmızı, yeşil, mavi, kahverengi, eflatun, beyaz ve siyah renkler kullanılmıştır.



Fotoğraf 3. III. Ahmet 3206, Hz. İdris (Hermes) ve Öğrencileri, 7b (İbn Fâtik, 13.yy.).

Sayfada bulunan minyatürler satır arasına çerçevesiz yerleştirilmiştir. İdris peygamber ve üç öğrencisi, ayakta sohbet ederken çizilmiştir. Hz. İdris, karşısındaki öğrencilerden daha iri ve uzun boylu çizilmiş, bu da Hz. İdris'i önde, öğrencileri de bir adım geri gibi göstermiştir. Hz. İdris'in cübbesi altın boya üzerine kırmızı renkte altı kollu yıldız geometrik süslemelidir. Cübbesi üzerinde eflatun renkte şalı örtülü ve başında altın taylasan bulunmaktadır. El ve kolları hareketli, başı yukarıya doğru bakar gibi çizilmiştir. Sakalı gür ve gri renkte boyanmıştır. Taylasan için bakınız (Pakalın, 1993, s. 426).

Bir numaralı figürün cübbesi kahverengi üzerine rumi desen süslemeli ve yeşil şal sol omuzundan dizine kadar sarkmaktadır. Sakalı uzun siyah renkte, kaşları ince çizilmiştir. İki numaralı figür kırmızı renkte şalı omuzlarından dizlerine kadar sarmakta cübbesi açık mavi üzerine koyu mavi daire desen süslemelidir. Başında mavi renkte taylasan çizilmiştir. Sakalı siyah renkte yanağında kısa, çenesinde gür çizilmiştir. Üç numaralı figür başındaki altın boyalı taylasanı ve sadece gözleri tasvir edilmiştir.



Fotoğraf 4. III. Ahmet 3206, Hz. İdris (Hermes), 8a (İbn Fâtik, 13.yy.).

Hz. İdris (Hermes) tek başına ayakta, sağ el işaret parmağı çenesine doğru ve kafası yere bakarak çizilmiş, bu da Hz. İdris'i düşünceli gibi jest ve mimik ifadeleriyle tasvirlenmiştir. Hz. İdris (Hermes) olduğu gibi renk dengesine dikkat edilmiştir (Fotoğraf 4). Hz. İdris (Hermes) başındaki taylasan daire formunda sarı altın, şalı mavi renkte ve cübbesi sarı altın üzerine sülyen renkle simetrik rumi desen ile süslenmiştir. İdris Peygamber yeşil çimenlerin üzerine sağ ayağı ile basarken sol ayağı önde tasvir edilmiştir. Sağında sarmaşık benzeri bir ot kümesi ve sol tarafında simetrik üç daire formun etrafından çıkan dört sapların ucunda sarı renkte çiçek tomurcuklarına benzeyen ot kümesi bulunmaktadır.



Fotoğraf 5. III. Ahmet 3206, Asklepios ve Öğrencileri, 19b (İbn Fâtik, 13.yy.).

Asklepios ve karşısındaki dört öğrencisinin birlikte resimlendiği sahne, yeşil renk üzerine altı yıldızlı desen süslemeli minder üzerine oturmaktadırlar. Karşısındaki üç öğrenci, bir dizinin üstünde oturmaktadırlar, en arkada yaşlı biri gibi resmedilen öğrencinin ise sadece yüzü ve başındaki taylasan görülmektedir. Asklepios sülyen renkte kafes süslemeli minder üzerine oturan, Asklepios'ın cübbesi altı yıldız süslemeli mavi cübbesi üzerine sarı altın şalı ve daire formunda taylasanla resmedilmiştir. Kalın kaşlı, sakalı ve bıyığı ince çizilmiştir. Siyah renkte boyanması ise onu genç biri gibi göstermektedir.

Bir numaralı figür başında mavi taylasan, cübbesi sülyen renkte daire formu süslemeli cübbesi ve kollarında sarı altın şeritlidir. Başı hafif yukarı karşıya doğru bakmakta, sakalları siyah renkte dolgun ve uzun çizilmiştir. İki numaralı figür başı sarı şalla örtülü, cübbesi ise açık eflatun renk üzerine koyu eflatun renkte rumi motif süslemelidir. Başı hafif yukarı karşıya doğru bakarak ve sakalları siyah renkte kulaktan ince başlayıp çenesi hafif dolgun çizilmiştir. Üç numaralı figür sadece bedeninin bacak, kol ve başı yarım olarak görülmektedir. Öğrenci sağ eliyle siyah sakallarını sıvazlarken çizilmiştir. Cübbesinde koyu mor renk üzerine beyaz renkle kumaşın hareketleri uygulanmıştır. Kolunda sarı altın içliği görünmekte ve başında sarı altın taylasanla tasvir edilmiştir. Dört numaralı figürün sadece başında altın boyalı taylasan, uzun gri renkte sakalı görülmektedir.



Fotoğraf 6. III. Ahmet 3206, Homeros ve Öğrencisi, 21a (İbn Fâtik, 13.yy.).

Homeros ve öğrencisi sarı altın üzerine tek helezon rumi deseni bulunan minder üzerine oturmuştur. Sağ tarafta olan Homeros'un sırtının arkasına mavi renkte geometrik süslemeli minder çizilmiştir. Homeros yaşlı, uzun suratlı, dar omuzlu ve uzun sakallı çizilmiştir. Başından dizlerine kadar uzanan patlıcan moru renkteki şalı anaçık tonlamalarla kumaşa hareketlilik verilmiştir. Cübbesi dizlerinde altın boya üzerine açık yeşil rumi motiflerle süslenmiş görünmektedir. Şalın altından saçın çok azı görülmekte, kaşı ve sakallı gür görünmesi için beyaz renk üzerine siyah tahrirle çizgiler yapılmıştır. Öğrencisinin cübbesi, sülyen renk üzerine rumi motif süslemeli cübbesi üzerine yeşil şalı ve başında taylasan ile çizilmiştir. Başı ve gözleri yukarıya doğru bakarak çizilmiştir. Saçı, kaşı ve sakalı siyah çizilmesi öğrencinin genç olduğunu göstermektedir.



Fotoğraf 7. III. Ahmet 3206, Solon ve Üç Öğrencisi, 24a(İbn Fâtik, 13.yy.).

Solon yeşil renk üzerine geçmeyle süslenmiş mindere oturmakta ve sırtını sarı renkli yastığa dayanmaktadır. Yastık sarı renk üzerine karelerin iç kısımları kırmızı renkle süslenmiştir. Solon' un patlıcan moru şalı başından koluna kadar uzanmaktadır. Mavi renk üzerine açık mavi altıgen ve dört yapraklı süslemeli cübbesi, ayaklarını kapatmış şekilde çizilmiştir. Solon' un yanakları pembe renktir. Kaşları, saçları ve sakalı sarı renkle boyanmıştır. Bıyığı çenesine doğru, sakalı ise kulağından ince başlayıp çenesinde uzun ve gür tasvir edilmiştir. Kaşları kavisli ve burnu ağızına kadar uzun betimlenmiştir. El ve kol hareketleriyle jest mimik hareketleri desteklenmiştir.

Solon' un hemen önünde oturan bir numaralı öğrenci, sülyen renkli cübbe ve altın içliği ile yapılmıştır. Siyah renkte bıyığı ve sakalı ince kısa çizilmiştir. Kaşları da siyah renkte ok gibi yapılmıştır. İki numaralı öğrenci başından kollarına kadar uzanan eflatun renkte şalı ve altın üzerine rumi desen süslemeli cübbeyle tasvir edilmiştir. Siyah renkte kavisli kaşlar, bıyık ve sakal gür ve uzun resmedilmiştir. Üç numaralı öğrenci başında altın taylasan, yeşil renkte cübbesi ve üzerine kahverengi şalla tasvir edilmiştir. Sol eliyle sağ elini tutup işaret parmağını kaldırmış şekilde çizilmiştir. Kafası yukarı doğru bakan öğrencinin sakalı gür, kaşları kavisli ve saçları siyah renkle boyanmıştır.



Fotoğraf 8. III. Ahmet 3206, Hipokrat ve üç öğrencisi, 30a (İbn Fâtik, 13.yy.).

Hipokrat ve öğrencileri, yeşil renkte geometrik geçme ile süslenmiş minder üzerine oturmaktadır. Hipokrat, aynı yeşil minder üstünde sülyen renk mindere oturmaktadır. Minder altıgen geometrik süslemelidir. Burada Hipokrat öğrencilerinden daha yukarıda tasvir edilmiştir. Hipokrat elinde tuttuğu neşteri öğrencilerine nasıl kullanacağını anlatırken betimlenmiştir. Hipokrat bedeni hafif öne eğik, sırtı kamburlu resmedilmiştir. Hipokrat'ın beyaz saç ve sakalla yaşlı göstermektedir. Başında beyaz renkte dairesel formda taylasan, altın boya üzerine rumi desen süslemeli cübbesi vardır. Mavi renkte şalı omuzlarından kollarına kadar uzanmaktadır.

Hipokrat'ın karşısında oturan öğrenci yan profilden, Türk usulü bağdaş kurup oturan öğrenci ön profilden ve en arkadaki öğrencinin sadece kafası ve bir eli görünür şekilde çizilmiştir. Bir numaralı figürün şalı, altın boyalı, gri renk üzerine altıgen geçme geometrik süslemeli cübbesi ve başında altın boyalı taylasanla çizilmiştir. Burnu kemerli, siyah renkte kaşı yay gibi, sakalı ise yanaklarında ince, çenesine doğru gür çizilmiştir. İki numaralı figür Türk oturuşu sergileyen öğrencide sülyen renk üzerine rumi desen süslemeli kolunda tiraz¹ kol bantları, altın boya üzerine Bağdat üslubu süsleme bulunmaktadır. Bu öğrenci önemli bir mevki sahibi olduğunu belirtmek için nakkaş Türk oturuşu ve tiraz unsurlarını kullanarak tasvir edilmiştir. Başı Hipokrat' a dönük, kaşları çatık sakalları yanağında az ama çenesine doğru dolgun ve bıyıkları kısa çizilmiştir. Üç numaralı figür sadece bir eli ve başındaki mavi renkli taylasan ile tasvir edilmiştir. Kaşları yay gibi ve sakalları siyah renkte gür çizilmiştir. Tiraz için bakınız (Süslü Özden, 2007, s. 153).



Fotoğraf 9. III. Ahmet 3206, Pisagor ve Öğrencileri, 35a (İbn Fâtik, 13.yy.).

Minyatür satır sonuna yerleştirilmiştir. Pisagor ve beş öğrencisiyle tasvirlenmiştir. Pisagor, öğrencilerinin karşısında ayağı çıplak, altın Bağdat üslubu süslemeli bir kürsüde oturmakta, elinde Latince yazılmış bir parşömen tutmakta ve parşömen okumaktadır. Mavi renkteki şalı başından kollarına kadar uzanmakta ve kahverengi üzerine altı yıldız geometrik desen süslemeli cübbesiyle tasvir edilmiştir. Burnu kemerli ve uzun, kaşları gri renkte, bıyığı uzun ama uçlarına doğru sivridir. Sakalı ise uzun, sivri ve gürdür, bu da Pisagor'un yüzünü oldukça uzun göstermiştir.

Pisagor'un karşısındaki oturan beş öğrenci, sülyen renkte altıgen süslemeli minder üzerinde oturmaktadır. Pisagor'un kürsüde oturması onu yüksekte, öğrencilerini ise aşağıda göstermiştir. İki öğrenci ön sırada oldukları için vücutlarının 3/1 kısımları görünmekte ama aradaki üç öğrencinin sadece kafaları çizilmiştir. Pisagor'un hemen önünde duran bir numaralı figür başında altın taylasan, omuzlarından koluna kadar uzanan sarı renk üzerine turuncu ile kumaş katları belirgin şalı ve beyaz renk üzerine mavi renkle dörtgen süslemeli cübbesiyle çizilmiştir. Yanakları dolgun, kaşları yay gibi, burnu kemerli bıyığı ince ve sakalı kulağından ince başlayıp çenesinde kısa ve dolgundur. İki numaralı figür ayağı çıplak sağ eli yukarıya ve sol eli aşağıya gösterir şekildedir. Başında altın boyalı taylasan, omuzlarından kollarına kadar uzanan şalı, sülyen renk üzerine açık- koyu renk tonlama kumaş katlarıyla boyanmıştır. Cübbesi yeşil renk üzerine rumi desenle süslenmiştir. Burnunun ucu yuvarlak hatlı, kaşları çatık, bıyıkları kısa sakalı ise uzun betimlemiştir. Üç numaralı öğrenci başındaki altın boyalı taylasan, omuzunda mavi renkte kıyafetiyle tasvir edilmiştir. Burnu kemerli ve uzun, kaşları yay gibi, sakalları bıyığı ile birleşik gür ve uzundur. Dört numaralı öğrencinin sadece başındaki taylasan mavi renkte altın boya üzerine zencerek süslemeli şerit bulunmaktadır. Yüzündeki kaşlar yay gibi, bıyıkları kısa ve çenesindeki sakalın çok azı görünmektedir. Beş numaralı öğrenci beyaz renkte sarı kalın kaşlı bıyığı ve sakalları gri renkte boyanmıştır.



Fotoğraf 10. III. Ahmet 3206, Sokrates ve Öğrencileri Varak, 48a (İbn Fâtik, 13.yy.).

Sokrates kahverengi açık-koyu tonlarda kaya üzerine oturmuş, başı öne eğik, sol elini yüzüne koymuş, sağ elini de öğrencilerine doğrultmuştur. Taylasanın altından çıkan saçları beyaz renkte, sakalı gür ve uzundur. Kayanın etrafına üç adet ot kümesi yeşil renkle de çimenler çizilmiştir. Sokrates'in ayağı çıplak yeşil renkte cübbesi kolunda altın üzerine Bağdat üslubu tiraz kol bantları ve başında altın taylasanla tasvir edilmiştir.

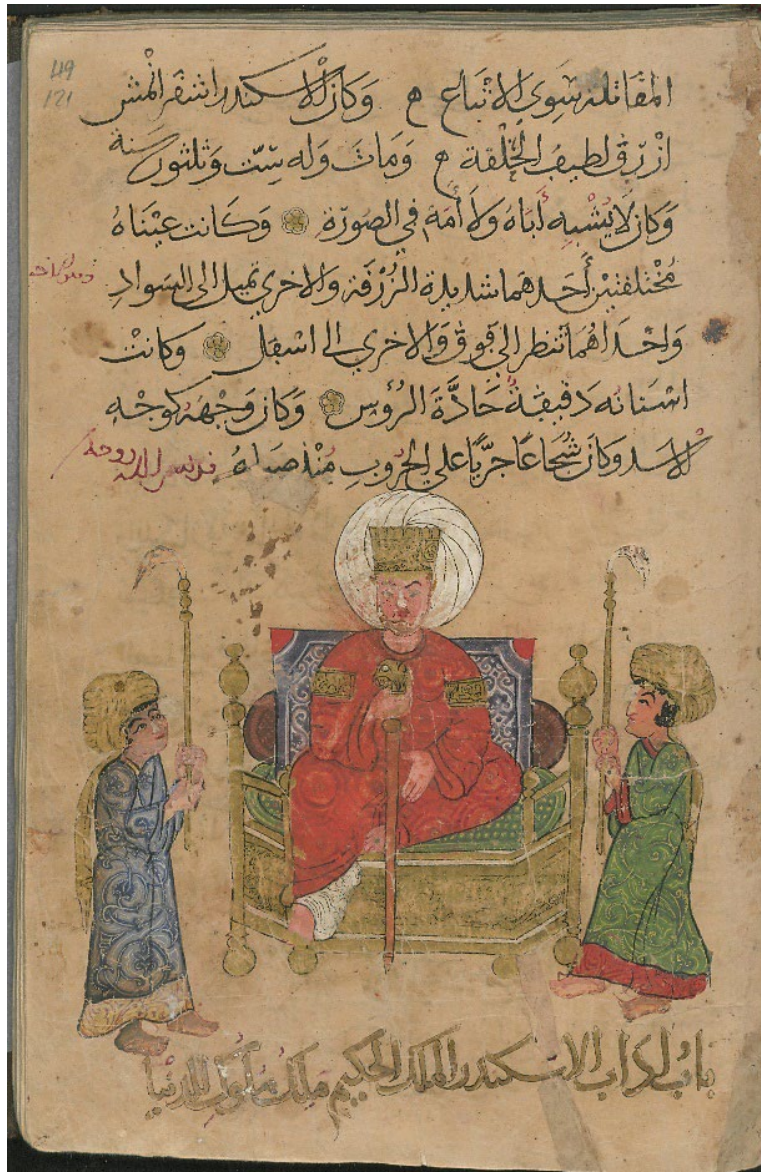
Bir numaralı öğrenci ayakları çıplak ve ellerini sakallarına doğru kaldırmıştır. Başında yeşil renkte taylasan, bir kolu dışarda altın şalı ve kahverengi üzerine altı kollu yıldız geometrik desenle süslenmiş cübbeyle tasvir edilmiştir. Burnu kemerli, kaşları çatık ve sakalı gür çizilmiştir. İki numaralı öğrenci başında kırmızı sülyen renkte taylasan, şalı sarı renk üzerine turuncu tonlamalar yapılmış ve cübbesi de mavi renk üzerine fırıldak geometrik desenle süslenmiştir. Kaşları yay gibi, bıyığı sakalından ayrı çizilmiş, sakalı kısa ve gür tasvir edilmiştir.



Fotoğraf 11. III. Ahmet 3206, Aristoteles ve Öğrencileri varak 90a(İbn Fâtik, 13.yy.).

Aristoteles altın boyalı geçme içinde simetrik iki tavşan figür süslemeli kürsüde oturmaktadır. Hemen yanında kızıl kahverengi ve sarı renkte menteşeli yarım çizilmiş bir sandık bulunmaktadır. Arkasında sarı renkte hasır örgülü masa üzerinde kırmızının tonlarında dört adet kutu çizilmiştir. Aristo sağ elinde altın boyalı usturlab tutmakta sol elin işaret parmağı öğrencileri göstermektedir. Başu büyük ve vücudu iri cüsseli gibi tasvir edilmiştir. Aristoteles öğrencilerinden daha büyük çizilmiştir. Başında sarı renkte taylasan mavi renkte şalı omuzlarından kollarına kadar uzanmakta sülyen renkte cübbesiyle tasvir edilmiştir. Burnu kemerli, sakalları uzun ve beyaz renktedir. Usturlab için bakınız(Bir & Kaçar, 2012).

Bir numaralı öğrenci başında altın boyalı taylasan, açık kahverengi cübbeli ve kollarında altın üzerine Bağdat üslubu süslemeli tiraz (kol bant) ile tasvir edilmiştir. Sakalı kulağından ince başlayıp çenesine doğru uzun, bıyıkları sakalından ayrı ve kaşları kalın düz çizilmiştir. Elinde Latince yazılmış bir kitap tutmaktadır. İki numaralı öğrenci sol elini Aristoteles' e doğru kaldırmıştır. Cübbesi sülyen renkte, başında mavi renkte, altın boya üzerine geçme süslemeli şerit taylasan bulunmaktadır. Yüzü dolgun, burnun ucu yuvarlak hatlı ve kemerli çizilmiştir. Sakalı ve bıyığı ince ve kısa yapılmıştır. Üç numaralı öğrenci sağ elin işaret parmağını kaldırmış hafif başu yukarda Aristo'ya bakarken tasvir edilmiştir. Başında altın boyalı taylasan ve yeşil renk üzerine haçvari süslemeyle çizilmiştir.



Fotoğraf 12. III. Ahmet 3206, İskender ve Hizmetkarları, 121a(İbn Fâtik, 13.yy.).

İskender altın üzerinde süslemeleri olan tahta yeşil minder üzerinde oturmaktadır. İskender' in sırtını dayadığı minder mavi renkte Bağdat üslubu süslemeli köşeleri ise sülyen renkle boyanmıştır. Sadece kahverengi bir yastık bulunmaktadır. İskender Türk usulü bağdaş kurup oturmakta ve sağ eli altın boyalı aslan başı bir sopa tutmaktadır. Tacı altın boya üzerine Bağdat üslubu süsleme yapılmıştır. Kafasının arkasındaki hale beyaz renkte daire formun üzerine çarkıfelek çizgileri çizilmiştir. Cübbesinin altından sağ bacağı beyaz renkte şalvarının kıvrımlı hatları ve çıplak ayağı görünmektedir. Cübbesi sülyen renk üzerine daire formunda süslemeli kolunda altın boyalı kufi süslemeli tirazla tasvir edilmiştir. Kaşları kavisli, saç ve sakalı sarı renkte, çekik mavi gözlü, burnu yuvarlak hatlı ve küçük ağızlı tasvir edilmiştir.

İskender' in sağ ve sol tarafındaki hizmetkârlar kısa boylu ama İskender tahtında uzun boylu ve heybetli çizilmiştir. İskender'in sağ tarafındaki hizmetkâr elinde altın boyalı ucunda beyaz tüylü sopa tutmaktadır. Başında altın boyalı taylasan, açık mavi rengin üzerine rumi desen süslemeli cübbesiyle tasvir edilmiştir. Çıplak ayaklı ve cübbesinin astarında beyaz renk üzerine sülyen renkte spiral çizgiler bulunmaktadır. Yüzü yuvarlak hatlı, küçük burunlu, saç ve kaş siyah renkte ve çekik gözlü çizilmiştir. Sol taraftaki hizmetkar elinde altın boyalı ucunda beyaz tüylü sopa tutmaktadır. Başında altın boyalı taylasan, yeşil renk üzerine rumi desen süslemeli etek ucu, yaka ve kol şeritleri sülyen renktedir. Saçları ve kaş siyah renkte, burnu kemerli çene ucu belirgin bir çıkıntıda çizilmiştir.



Fotoğraf 13. III. Ahmet 3206, Galen, varak 141b (İbn Fâtik, 13.yy.).

Galen yeşil ot kümesi içinde yürüyen kahverengi bir at üzerinde tasvir edilmiştir. Atın koşumları altın boyalı, şalı ise yeşil renk üzerine altı yıldız süslemelidir. Atın kuyruğu ve yelesi siyah renk boyanmıştır. Galen'in başında hâle şekline benzer daire formunda altın taylasan çizilmiştir. Cübbesinde mavi renk üzerine virgül şeklinde hareketler bulunmaktadır. Sol omuzundan sülyen renkte şal sarkmaktadır. Yüzü uzun, burnu kemerli, sakalı siyah renkte uzun ve gür, kaşları ise kalın çizilmiştir.



Fotoğraf 14. Son Varkta Bulunan, Çift Minyatürleri, Varak 175a- 176b (İbn Fâtik, 13.yy.).

Karşılıklı çift sayfa olarak tasarlanmıştır. Varak düzeni ¼ tepelik rumi paftalama ile yapılmıştır. Varak zemininde altın boya kullanılmıştır. Geçme kenarında çift kuzu beyaz ve altın boya çizilmiş, açık mavi üzerine koyu mavi noktalar kullanılarak tekli zencerek yapılmıştır. Varakta altı adet figür çizilmiş, ortadaki iki figür ayakta, üst ve alt paftada olan dört figür oturur şekilde çizilmiştir. Boş kalan paftalar içinde süslemeler olduğunu gösteren çizgi izleri bulunmaktadır. Sağ varakta cüz gülü mavi iplikle bitişik çizilmiştir. Cüz gülün içindeki süslemeler altın boyanın dökülmesi sebebiyle çizimler anlaşılmamaktadır.



Fotoğraf 15. Varak 176b(İbn Fâtik, 13.yy.).

Sağ ve sol varaktaki figürler simetrik çizilmiştir. Üst pafta içinde birbirine sırt dönmüş iki figür vardır. Bir numaralı figür başından dizlerine kadar uzun yeşil renkte şalı ve sülyen renk üzerine rumi desen süslemeli cübbe ile tasvir edilmiştir. Sakalı, bıyığı ve kaşları siyah renge boyanmıştır. İki numaralı figür pembe şalı başından dizlerine kadar uzanmakta, altın üzerine yeşil çizgiler bulunmaktadır. Bıyığı kısa, sakalı yanaklarında kısa çenesinde uzun, kaşı ise kavisli siyah renktedir. Orta kısımda bulunan iki figür birbirine doğru bakmaktadır. Üç numaralı figür başından ayağına kadar uzanan kahverengi şalı, altı yıldız süslemeli mavi renkte cübbesiyle tasvir edilmiştir. Dört numaralı figür başından ayağına kadar uzanan altın üzerine turuncu tonlamalı şalı, altı yıldız süslemeli beyaz renkte cübbesiyle betimlenmiştir. Sakalı ve kaşları beyaz renktedir. Beş numaralı figür eflatun renkte şalı yeşil renkte cübbesiyle tasvir edilmiştir. Sakalı uzun, kaşı ve saçları siyah renktedir. Altı numaralı figür hafif başı yukarıya doğru çizilmiştir. Sülyen renkte şalı, cübbesi mavi renk uygulanmıştır. Sakalı yanağında kısa çenesinde uzun çizilmiş, bıyığı kısadır. Kaşı, sakalı ve bıyığı siyah renktedir.



Fotoğraf 16. Varak 175a(İbn Fâtik, 13.yy.).

Karşılıklı çift varak figürleri simetrik çizilmiş olsa da bazı figürlerin cübbe süslemeleri ve saç, sakal renklerinde farklılıklar görülmektedir. 176b., varakta altı numaralı figürün sakalı siyah renkte boyanmıştır. 175a. varakta bir ve altı numaralı figürlerin sakalı beyaz renktedir. Üç ve dört numaralı figür cübbeleri 175b. varakta rumi desen süslemeli, 176b. varakta ise altı yıldız süslemelidir.

DEĞERLENDİRME

Konumuz olan Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim yazma eser XI. yüzyılda Ebu'l-Vefâ el-Mübeşşir İbn Fâtik tarafından yazılmıştır. Eser kral, peygamber ve Yunan bilginlerin sözlerine dayanan felsefe, tıp, tarih konularını içerir. Yazma, 176 varaktan oluşur, 15 varakta minyatür bulunmaktadır.

Filiz Çağman ve Zeren Tanındı ile Fehmi Ethem Karatay, Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim yazma eser hakkındaki genel bilgileri şöyle yazmışlardır.

“Eserde aharlı krem rengi kâğıt, 173 varak, harekeli iri nesihle yazılmıştır. Tahminen XII. yüzyılda kopya edilmiş ve 1389’da okunmuştur. Abû'l- Ma-âli Yunus Davâdâr’ın kütüphanesi için yazılmıştır. Suriye okulu tarzında yıpranmış minyatür portreler vardır.”(Karatay, 1966, s. 630)

“Eser tarihsizdir. XIII. yüzyılın ilk yarısında kuzey Mezopotamya’ da yapılmış olmalıdır.”(Çağman & Tanındı, 1979, s. 10)

Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim yazma eserin giriş varağı ve konu başlıkları zerendut üslubunda altın ile yapılmış, diğer hat yazısı is mürekkebiyle yazılmıştır. Yazma eserin hat yazısı Selçuklu Dönemi özelliklerini taşımakta, kâtibi ise hat yazısında sanatsal bir kaygı taşımadan gündelik yazı tarzında yazmıştır. Kitabın bazı sayfalarında küçük not ve çizimler bulunmaktadır (Fotoğraf 2, 16). Bazı varakların yeniden numaralandırıldığını görmekteyiz (Fotoğraf 13). Franz Rosenthal, minyatür içeren bazı varakların kaybolduğuna dikkat çekmiştir (Rosenthal, 1975, s. 213).

Eserin takdim sayfasında Yunus Davadar ismi geçmektedir. Blair Sheila, Yunus Davadar’ın küçük türbesi Kahire Kale yakınında bulunduğunu bahsetmektedir (Blair, 1994, s. 84). Türbenin Kubbe inşa tarihi 1382 ise Bahri Memlükler Dönemi’nin son dönemi Çerkez Memlükler Dönemi’nde Zahir Berkuk hâkimiyetinin başlangıcına tekabül etmektedir (Eid, 2021, s. 21).

Eserde kral (İskender), hizmetkarlarıyla; peygamber ve felsefe bilginleri ise öğrencileriyle tasvir edilmiştir. Yazma eserde ön ve arka sayfalarda çift varak ve satır aralarına yerleştirilmiş, toplam 15 varakta minyatür bulunmaktadır. Tespitimize göre on beş adet minyatürlü varak 1a-2b, 7a- 8b, 19b, 21a, 24a, 29b, ,35a, 48a, 90a, 121a, 141b, 175a-176b numaralarda bulunmaktadır. Yazma eser içinde felsefe bilgini, kral, tıp uzmanı ve peygamber isimleri geçmekte ama sadece minyatürleri yapılan Galen tek başına, Hz. İdris (Hermes), Asklepios, Homeros, Solon, Hipokrat, Pisagor, Sokrates, Aristo öğrencileriyle, İskender hizmetkarlarıyla tasvir edilmiştir.

Kitabın başında ve sonunda 1a-2b ve 175a-176b çift varak minyatür yapılmıştır. Güner İnal, çift varak minyatürleri şu şekilde tanımlamaktadır. “Kitabın önünde ve arkasındaki karşılıklı varak minyatürlerinde kasetli çerçeveler içinde Tevrat Peygamberlerine benzer alim resimleri bulunur (İnal, 1995, s. 25). Buna en iyi örnek Kahire’de yapılmış 1220 tarihli, Vatikan sir 559 envanter numaralı İncil kitabında bulunan minyatürlerdir (Fotoğraf 18).



Fotoğraf 17. Vatikan sir. 559, İncil, Kahire, 1220 (Vat. sir. 559 | DigiVatLib, t.y.).



Fotoğraf 18. III. Ahmet, 3206, varak, 2a (İbn Fâtik, 13.yy.).

Vatikan’ daki bu İncil Selçuklu döneminde yapılmıştır. Sayfa düzeni sekizgen geometri içinde figürler belden yukarı ve jest, mimik hareketleriyle çizilmiştir. Hristiyan keşişlerin başlarına şal benzeri bir örtü giyerlerdi ancak Müslüman vaizlerde benzeri türde bir şal kullanılmaktaydı. III. Ahmet 3206, 1a ve 2b varakta aynı özelliklerle çizilmiştir. Bu iki kültürün benzer özellikleri minyatür sanatında açıkça görülmektedir.

İbn Fatik Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim yazma eserde ismi geçen kral, felsefe bilgini ve peygamberleri fiziksel ve kişisel özelliklerinden bahsetmiştir. Müsavvir yazma eserde bahsedilen bu fiziksel özelliklerini dikkate alarak Hz. İdris (Hermes), Solon, Homeros, Hipkorat, Sokrates, Aristoteles, İskender ve Galen figürlerini tasvir ettiği anlaşılmaktadır (Fotoğraf 20.).



Fotoğraf 19. III. Ahmet 3206, Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim, Betimlenen Sekiz Figür (İbn Fâtik, 13.yy.).

Eserde İbn Fatik, Hz. İdris'i (Hermes) esmer tenli, boylu poslu, açık alınlı, güzel yüzlü, sık sakallı, dış görünüşü tatlı, kolları büyük, geniş omuzlu, iri cüsseli, eti az, gözleri ışıltılı ve sürmeli ifade etmiştir. Ayrıca yavaş konuşur, genellikle susardı. Çok hareketli değildi. Yürürken yere bakardı. Çok düşünürdü. Üzerinde bir çeşit ciddiyet ve gülümsemez bir tavır vardı. Konuşurken işaret parmağını oynatırdı. "Yeryüzünde 82 yıl kalmıştır." (Mubashshir ibn Fâtik vd., 2013, s. 42). Sanatçı ise Hz. İdris'i (Hermes) ayakta çizerek fiziksel özelliklerini tasvir etmeye çalışmıştır. Yaşlı, uzun boylu ve iri cüsseli betimlenmiştir. El, kol ve işaret parmağını hareketli tasvir etmiştir. Sakalı gri renkte gürdür. Hz. İdris (Hermes) ot kümesi içinde yere bakarken tasvir edilmiştir.

İbn Fatik, Homeros'u Orta boylu, yakışıklı, esmer tenli, iri yapılı, dar omuzlu, atik, durmadan sağına soluna bakınan, yüzü çopurlu, konuşkan, ağzı bozuk, şakacı ve yöneticilerin işine karışan biriydi." Öldüğünde yüz sekiz yaşındaydı" (Mubashshir ibn Fâtik vd., 2013, s. 80). Sanatçı ise Homeros'u yaşlı, uzun suratlı, dar omuzlu ve uzun sakallı çizilmiştir. Başından dizlerine kadar uzanan şalı, omuzlarını kapatarak çizmesi Homeros'un dar omuzlu gibi tasvir etmesini sağlamıştır.

İbn Fatik, Solon'u Beyaz tenli, kumral, mavi gözlü ve kambur burunlu. Uzun sakalları vardı ama çok sıkı değildi. İnce belli ve eğik omuzlu. Tatlı dilliydi ve hitabeti güçlüydü. Sağ kolunda büyük bir ben vardı. Yetmiş yedi yaşında öldü (Mubashshir ibn Fâtik vd., 2013, s. 88). Sanatçı ise Solon'un yanakları pembe renkte, kaş, saç ve sakalı sarı renkte boyanmış bu sayede kumrallığına vurgu yapılmıştır. Bıyığı çenesine doğru uzun çizilmiş ve sakalı kulağından ince başlayıp çenesinde uzun ve gür tasvir edilmiştir. Kaşları kavisli ve burnu ağızına kadar uzun çizilmiştir.

İbn Fatik, Hipokrat'ı orta boylu, beyaz tenli, yakışıklı, şehla bakışlı ve yapılı biriydi. Öfkeli bir mizaca sahipti. Sakalı ak ve normal sıklıkta idi. Sırtı kambur ve kafası iriceydi. Bütün vücuduyla bir tarafa dönerken ağır hareket ederdi Oturduğunda yere bakardı. Elinde her zaman ya ege ya da neşter taşırdı. Öldüğünde doksan beş yaşındaydı (Mubashshir ibn Fâtik vd., 2013, s. 108). Sanatçı ise Hipokrat elinde tuttuğu neşteri öğrencilerine nasıl kullanacağını anlatırken tasvir edilmiştir. Yaşlı Hipokrat, bedeni hafif öne eğik, sırtı kambur tasvir edilmiştir. Hipokrat'ın sakalları ve kaşları beyaz renkte boyanmıştır.

İbn Fatik, Sokrates'i Beyaz tenli, kumral ve mavi gözlüydü, iri yapılı, çirkin yüzlüydü, omuzlarının arası dardı, yavaş hareket ederdi, hazır cevaptı. Kıvrıkcık sakallıydı. Boyu uzun değildi. Bir soru sorulduğunda bir süre başını öne eğip düşünür, sonra ikna edici cevaplar verirdi (Mubashshir ibn Fâtik vd., 2013, s. 88). Sanatçı ise yaşlı Sokrates'i kahverengi açık-koyu tonlarda boyanmış, bir kaya üzerine oturmuş, başı öne eğik, sol elini yüzüne koymuş ve sağ elini de öğrencilerine doğrultmuştur. Boyunun kısalığı hakkında ikna edici cevaplar verirken tasvir edilmiştir. Sokrates'in kolundaki tiraz kol bantları onu önemli bir şahsiyet olduğuna vurgu yapılmıştır.

İbn Fatik, Aristoteles'i beyaz tenli, ön saçları biraz dökülmüş, boylu poslu, kalın kemikli, küçük gözlü, gür sakallı, şehla bakışlı, ince burunlu, ağız küçük ve geniş göğüslü biriydi. Elinde daima yıldızları ve saatleri hesaplayan bir alet taşırdı. Altmış sekiz yaşında ölmüştür (Mubashshir ibn Fâtik vd., 2013, s. 348). Sanatçı ise Aristoteles yaşlı, başı büyük ve vücudu iri cüsseli tasvir edilmiştir. Burnu kemerli sakalları uzun ve beyaz renktedir.

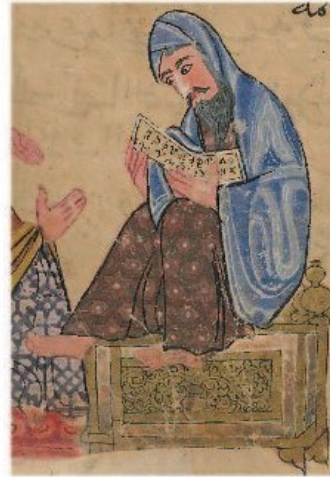
İbn Fatik, İskender'i kumral, çilli ve mavi gözlüydü ve ince bir vücudu vardı. Otuz altı yaşında öldü. Aslanı andıran bir siması vardı (Mubashshir ibn Fâtik vd., 2013, s. 454). Sanatçı ise Yunan kralı olan İskender'i iri cüsseli, kaşları kavisli, saç ve sakalı sarı renkte boyanmasıyla kumrallığına vurgu yapılmıştır. Tahtında Türk oturuşu sergileyen İskender başındaki beyaz renkte halesi ve kolundaki tiraz bantları çizilmesi, Selçuklu Türk sultanı gibi tasvir edilmesi sağlanmıştır. Yüzü yuvarlak, çekik gözlü, burnu yuvarlak hatlı ve küçük ağızlı çizilmesi İskender'i Uygur Türk tiplerine benzetmiştir. Sağ eliyle altın boyalı aslan başı süslemeli bir sopa tutması İskender'in aslan simasına vurgu yapmaktadır.

İbn Fatik, Galen esmer tenli, vücut hatları yerli yerinde, geniş omuzlu, avuç içleri büyük, uzun parmaklı ve dişleri güzel biriydi. At binmeyi ve gezintiye çıkmayı çok severdi (Mubashshir ibn Fâtik vd., 2013, s. 544). Sanatçı ise At binip gezmeyi seven Galen, yeşil ot kümesi içinde yürüyen kahverengi bir at üzerinde tasvir edilmiştir. Siyah renkle sakalı ve kaş çizilmiştir. Galen' in esmerliğine vurgu yapılmıştır.

Asklepios ve Pisagor figürleri öğrencileri ile tasvir edilmiş, ama İbn Fatik felsefe bilginlerinin Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim yazma eserde fiziksel özelliklerinin betimlenmesini yapmamıştır. Sanatçı Asklepios ve Pisagor'u kendi hayal gücüyle tasvir ettiği anlaşılmaktadır (Fotoğraf 21.).



Asklepios



Pisagor

Fotoğraf 20. III. Ahmet 3206, Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim Betimlenmeyen İki Figür (İbn Fâtik, 13.yy.).

Minyatürler mimari yapının hiçbir ögesi kullanılmadan tasarlanmıştır. Hz. İdris (Hermes), Sokrates ve Galen figürleri basit ot kümeleriyle tasvir edilmiştir. Minder üzerinde öğrencileriyle birlikte oturan felsefe bilginleri ikinci bir minder üzerinde tasvir edilerek öğrenci grubundan ayırt edilmesi sağlanmıştır. Kürsü üzerinde oturan felsefe bilginleri ise önemli bir şahsiyet olduğuna vurgu yapılmıştır. Bütün figürlerin ayakları çıplak tasvir edilmiştir. Öğrencilerin kıyafet özellikleri felsefe bilginleriyle aynı özellikte çizilmiş

ve boyanmıştır. Hariri Makâmât' ın Ebu Zeyd ve hacı adaylarının, şallarındaki kumaş hareketleri ve Kelile ve Dimne, varak 90' daki yaşlı adamın başından dizlerine kadar uzanan şalı, Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim yazma eser minyatür figür kıyafetleriyle de benzer özellikler taşımaktadır (Fotoğraf 24).



Fotoğraf 21. Kelile ve Dimne, Paris, BNF, Arabe 3465, s. 90.

Felsefe bilgileriyle birlikte otururken veya ayakta sohbet ederken tasvir edilen figürler (hizmetkâr ve öğrenciler) farklı sayı grubuyla (Hz. İdris üç öğrenci, Asklepios dört öğrenci, Homeros bir öğrenci, Solon üç öğrenci, Hipokrat üç öğrenci, Pisagor beş öğrenci, Sokrates iki öğrenci, Aristoteles üç öğrenci, İskender iki hizmetkar) çizilmiştir. Öğrenciler yaşlı ve genç figür olarak tasvir edilmiş, bu da tasarımda farklı figürlerin çoğalmasına sebep olup tasarımı monotonluktan çıkarmıştır. Minyatür tasarımında sıcak soğuk renk uyumunun figür kıyafetlerinde ve diğer unsurlarda (minder, kürsü, ot kümesi) dengeli dağıtılmasına dikkat edilmiştir

Figürlerin beden, el, kol ve kafaları hareketli ve yüz ifadeleri jest ve mimik hareketlerine göre çizilmiştir. Minyatürlerdeki bu hareketlilik, felsefe bilginleriyle öğrenci grupları arasındaki sohbetin canlılığını aksettirmiştir. Kitabü'l-Haşaiş fi't-Tıb figürdeki gibi çizilmesi, yüz tipleri jest mimik hareketleri figürlere dinamik bir enerji boyutunun kazanması sağlamıştır. Figürlerin sakalları siyah renkle boyanır ise genç; gri ve beyaz boyananlar ise yaşlı bir profil yansıtmıştır. Minyatür tasarımında figür çeşitliliğini elde etmek için farklı sakal ve kaş stilleriyle çizilmiştir (Fotoğraf 25).



Fotoğraf 22. T.K.S.M.K. III. Ahmet 2127, Kitabü'l-Haşaiş fi't-Tıb, Musul, 1229.



Fotoğraf 23. Paris, BNF Arabe 6094, Hariri Makamat, 1222.

Figürlerde yoğun olarak karşımıza Arap yüz tipi çıkmaktadır. 13. yüzyıl minyatür sanatında bu yüz tipi oldukça sık kullanılıyordu. İskender figürü Uygur yüz tipi ve Selçuklu sultanları gibi tasvir edilmiştir. Sanatçı Selçuklu sultanları gibi tasvir etmesi, bu tarzda minyatürlerin yapılmasından kaynaklanıyor olabilir. İskender'in başında bulunan beyaz renkteki daire formu önemli kişilerin başına çizilen halenin farklı bir yorumudur. Hristiyan kültüründe ve Selçuklu minyatür üslubunda karşımıza sıkça çıkan hâle formunda kullanılan altın boya yerine beyaz renk kullanmış ve çarkifelek çizgileri uygulanmıştır. Bu da sanatçı yenilikçi tarzını göstermektedir (Fotoğraf 27).



Fotoğraf 24. III. Ahmet 3206, Varak, 35a, Ayrıntı(İbn Fâtik, 13.yy.).



Fotoğraf 25. Paris, BNF, Arabe 6094,1222 (İbn Fâtik, 13.yy.).



Fotoğraf 26. III. Ahmet 3206, İskender 121a

Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim yazma eserinin Selçuklu dönemi XIII. yüzyılda Mezopotamya veya Suriye'de yapıldığı düşünülmektedir. Bunun sebepleri 13. yüzyılda Suriye'de Zengiler ve Eyyubiler hüküm sürmekteydi, el-Melikü'l-Âdil (1200- 1218) İtalyan şehir devletleriyle ticaret anlaşmaları yapmıştır (*el-MELİKÜ'l-ÂDİL I*, t.y., s. 60). El-Melikü'l-Eşref, Mûsâ (1200-1237) ise şehir tarihinde bir ilk olmak üzere İtalyan tâcirlere iskân izni vermiştir (*ŞAM*, t.y.). Ticaretin Doğu Batı alışverişini sağlayan deniz yolu sayesinde kitaplarında Batı ülkelerine ulaştığını bilmekteyiz. Selçuklu üslubunun batıdaki temsilcisi olan Beyad ve Riyad'ın İspanya'da yapılmış olma ihtimali kuvvetlidir (Ettinghausen, 1977, s. 125). Doğudan Batıya kitaplar gittiğine göre, Batıdan da Doğuya sanatçıların gelmesi muhtemeldir. Geçmiş zamandaki etnik kültürlerinde etkisi azımsanamaz.



Fotoğraf 27. Vatikan ar. 368, Beyad ve Riyad.(Vat.ar.368 | DigiVatLib, t.y.)

Minyatür süslemelerinde rumi, bağdat üslubu, geçme ve geometrik desenlerle karşılaşmaktayız. Yoğun olarak geometrik desene, kıyafet ve minder süslemelerinde sıkça yer verilmiştir. Kıyafetler ve minderlerde simetrik veya helezon üzerinde rumi motifi süslemeleri kullanılmıştır. Bağdat üslubu taç, tiraz kol bantı ve kürsü süslemelerin de kullanılmıştır (Fotoğraf 32). Selçuklu Döneminde bu dört süsleme tezhip ve minyatür sanatında sıkça karşımıza çıkmaktadır.



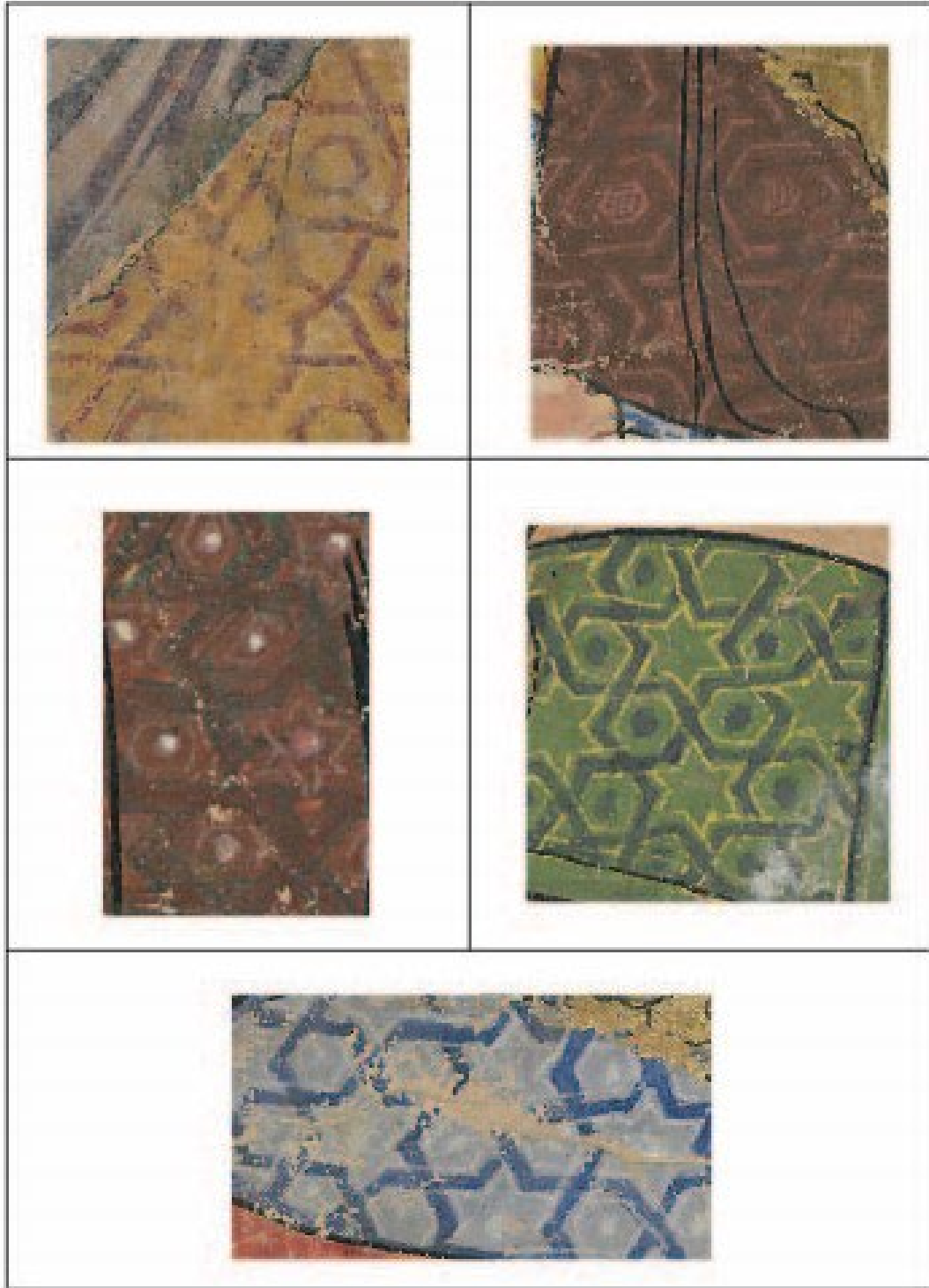
Fotoğraf 29. III. Ahmet 3206, Rumi Motif Süslemeleri Ayrıntı.



Fotoğraf 30. III. Ahmet 3206, Farklı Geometrik Desenlerden Ayrıntı.



Fotoğraf 31. III. Ahmet 3206 Bağdat Üslubu Ayrıntı.



Fotoğraf 32. III. Ahmet 3206, Çok Sık Kullanılan Geometrik Desen Ayrıntı.



Fotoğraf 33. III. Ahmet 3206, Geçmeler Ayrıntı.

SONUÇ

Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim yazma eser'in nerde yapıldığı ve tarihi hakkında kesin bilgi yoktur. Minyatürleri 13. yüzyıl Selçuklu Dönemi minyatür özelliklerine benzerliği sebebiyle, 13. yüzyılın ortalarında yapıldığı düşünülmektedir. Kitabede Yunus Davadar isminin geçmesi ve bu eserin 1389 yılında okunmuş olması, akıllara Yunus Davadar türbesinin kubbe inşa tarihi (1382) ve okuma tarihinin çok yakın olduğunu getirmektedir. Yunus Davadar'ın kim olduğu hakkında kesin bilgi bulunmamaktadır. Şunu diyebiliriz ki minyatürleri 13. yüzyılın ortalarında yapılmış olan Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim yazma eser, 14. yüzyılın sonlarında Yunus Davadar'ın kütüphanesine dahil olmuş olabilir.

İbni Fatik tarafından yazılan ve döneminde ilgi gören Muhtarü'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim adlı bu eser kendisinden önce yazılmış olan, Kitabü'l Haşâiş (TKSMK III. Ahmet 2127), Makâmât (Paris, BNF, Arabe, 6094), Kelile ve Dimne (Paris, BNF, Arabe 3465) ve İncil (Vatikan, sir. 559) yazmalarıyla üslup açısından birçok ortak noktaya sahiptir.

Minyatürlerde bazı felsefe bilginlerinin kitapta yazılan fiziksel özelliklerine göre tasarımlarının ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Sadece iki figür (Pisagor, Asklepios) ve öğrenciler sanatçının hayal gücüyle tasarlanmıştır. Minyatürlerde mimari unsur çizilmemiş, bu da figürleri vurgulama ve öne çıkarma çabası diye yorumlayabiliriz. İskender'in başındaki hâle sanatçı yenilikçi bir tarz arayışında olduğunu göstermektedir. Yunan kralı olan İskender Uygur yüz tipi ile çizilmiş ama kitapta betimlenen fiziksel özelliklerine de vurgu yapılmıştır. Hristiyan ve Müslüman kültüründe din adamları benzer şal örtüsü kullanıyordu, figürlerde bunu sıkça görmekteyiz. Helenistik eserlerin tercüme edilmesi doğal olarak bu kitaplardaki tasvirlerin de İslâm sanatına aktarılmasına neden olmuştur. Ancak kitap resminin sadece Helenistik eserlerden esinlendiği söylenemez. 13. yüzyıl gibi bir dönem eklektik sanatın hâkim olduğu bir dönemdir ve yıkılan devletin sanatçıları çoğunlukla yeni kurulan devletin bünyesine geçmekteydi ve bazen bu sanatçılar faklı bölgelere de göç ederek kendi sanatlarını gittikleri yere taşımışlardır. Ayrıca figür üslubu, kumaş katların işleniş yöresel tiplerin Helenistik üslupla birleşimini ifade eder.

Bu eser 13. yüzyıl ortalarında büyük olasılıkla Mezopotamya bölgesinde yazılmış ve minyatürleri yapılmıştır. Selçuklu minyatürleri kendi döneminden önce var olan antik üsluplardan ve dönemlerin etkisiyle gelişerek kendi üslubunu oluşturmuştur. Böylece ortaya İslâm ve Türk sanatının kaynaşmaya başladığı yeni bir üslup anlayışı ortaya çıkmıştır.


KAYNAKÇA

- Bir, A., & Kaçar, M. (2012). Usturlap. İçinde *İslam Ansiklopedisi* (1-42, ss. 195-198). TDVİA.
- Blair, S. (1994). *The art and architecture of Islam 1250-1800*. New Haven [Conn.] : Yale University Press. <http://archive.org/details/artarchitectureo0000blai>
- Cottrell, E. (2011). *Al-Mubashshir ibn Fâtik* (ss. 815-818). https://doi.org/10.1007/978-1-4020-9729-4_344
- Çağman, F., & Tanındı, Z. (1979). *Topkapı Sarayı Müzesi İslam Minyatürleri*. Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.
- Deveci, A. (2015). Selçuklu Dönemi Resim Çalışmaları. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 5(09), Article 09.
- Eİd, S. (2021). *Kalkaşendi'nin Subhu'l-A'sâ Adlı Eserinin Hat Sanatı Açısından Değerlendirilmesi*. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Yayınlanmış Sanatta Yeterlilik Tezi.
- El-MELİKÜ'L-ÂDİL I*. (t.y.). TDV İslâm Ansiklopedisi. Geliş tarihi 21 Nisan 2023, gönderen <https://islamansiklopedisi.org.tr/el-melikul-adil-i>
- Ettinghausen, R. (1977). *Arab Painting*. <http://archive.org/details/arabpainting0000etti>

- İbn Fâtik, el-M. (13.yy.). *Muhtaru'l-Hikem ve Mehasini'l-Kelim* (Milli Saraylar Başkanlığı). İstanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi.
- İnal, G. (1995). *Türk Minyatür Sanatı Başlangıcından Osmanlılara Kadar*. Atatürk Kültür Merkezi.
- Karatay, F. E. (1966). *Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Arapça Yazmalar Kataloğu C. III*. (1-3). Milli Eğitim Bakanlığı.
- Karlığa, H. B. (1999). İbn Fâtik. İçinde *İslam Ansiklopedisi* (1-19, ss. 482-483). TDVİA.
- Kaya, M. (2013). Muhtaru'l-Hikem ve Mahasinu'l Kelim'de Aristoteles'e İsnad Edilen Hikmetli Sözler ve Bunların Kaynakları. *Felsefe Arkivi*, 26, Article 26.
- Mahir, B. (2020). Minyatür. İçinde *İslam Ansiklopedisi* (1-30, ss. 118-123). TDVİA.
- Mubashshir ibn Fâtik, A. al-Wafâ', Güman, O., Coşkun, A., & Mubashshir ibn Fâtik, A. al-Wafâ'. (2013). *Muhtaru'l-hikem: = Hikmetli sözler: metin - çeviri* (1. baskı). Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı.
- Pakalın, M. Z. (1993). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü*. Milli Eğitim Basımevi.
- Rosenthal, F. (1960). Al-Mubashshir ibn Fâtik. Prolegomena to an Abortive Edition. *Oriens*, 13/14, 132-158. <https://doi.org/10.2307/1580309>
- Rosenthal, F. (1975). From Arabic Books and Manuscripts, XIII-XIV. *Journal of the American Oriental Society*, 95(2), 209-213. <https://doi.org/10.2307/600317>
- Sivrioğlu, U. T. (2013). İslâm Kitap Resmi ve Minyatür Sanatında Hellenistik-Bizans Etkisi. *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi* / *Academic Journal of History and Idea*, 1(1), Article 1.
- Süslü Özden. (2007). *Tasvirilere Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri* (2. bs). Atatürk Kültür Merkezi.
- ŞAM. (t.y.). TDV İslâm Ansiklopedisi. Geliş tarihi 21 Nisan 2023, gönderen <https://islamansiklopedisi.org.tr/sam--suriye>
- Vat.ar.368 | *DigiVatLib*. (t.y.). Geliş tarihi 25 Kasım 2023, gönderen https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.ar.368
- Vat.sir.559 | *DigiVatLib*. (t.y.). Geliş tarihi 25 Kasım 2023, gönderen https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.sir.559

Her Sanat Eseri Döneminin Modernidir

Selim SAĞLAM¹

¹ Müzehhip, İstanbul, Türkiye, selimsaglam@gmail.com,  <https://orcid.org/0000-0001-6744-6064>

Makale Bilgileri

ÖZ

Makale Geçmişi

Geliş: 21.10.2023

Kabul: 18.12.2023

Yayın: 31.12.2023

Anahtar Kelimeler:

Gelenek,
Gelecek,
Tezhip,
Yenilik,
Klasik.

Gelenek kavramı günümüz bakış açısıyla değerlendirildiğinde, geçmişten bugüne ulaşmış tüm kültürü sanatı ve eserleri kavramaktadır. Yenilik ise, şu andan sonra olacak tüm değişimler, kültürel etkiler ve olacak olan olaylar şeklinde değerlendirilebilir. Modern kavramı ise, geleneğe sırtını dönmemiş ve günümüzde üretilmiş eserler için kullanılan bir terimdir. Bu bağlamda değerlendirdiğimizde modern ve çağdaş olan, geçmişten gelen kavramları, sistemleri ve tarzları taşımak durumundadır. Dünya genelinde oluşan tüm sanatlardaki yeni tarzlar, önceki tarzların adeta kucağında doğar ama doğduğu andan itibaren onunla savaşmaya başlar ve onu itibarsızlaştırarak yerini almak gibi bir metot izler. Bu sebeple yenilik adı altında yapılan çağdaşlaşma adımları zamanla asıl tarzların yerini almaya başlar. Zamanla onlar da tarzlar arasındaki geçişi sağlar ve klasik olur. Yaşadığımız zaman diliminde, kültür ve sanatımızın kökleri, geçmişle bağını ne ölçüde kopartıyorsa, o ölçüde kimliğimizi yitirme tehlikesiyle yüz yüze demektir. Böyle bir durumda ise, sanatımızın ne hayatıyetini sürdürebilme ne de yeni değerler üretebilme gücü kalır. Bu da bozulmanın, gerilemenin ve yok oluşun işaretidir. Makalemizde de bu noktaya değinen görüşlerimiz ve eleştirilerimiz bulunmaktadır.

Every Work of Art is Modern for its Period

Article Info

ABSTRACT

Article History

Received: 21.10.2023

Accepted: 18.12.2023

Published: 31.12.2023

Keywords:

Traditional,
Future,
Illumination,
Innovation,
Classic.

When the concept of tradition is evaluated from our point of view, it comprehends all the cultural arts and works that have reached the present from the past. Innovation, on the other hand, can be evaluated as all the changes, cultural effects and events that will happen from now on. The modern concept, on the other hand, is a term used for works that have not turned their back on tradition and are produced today. When we evaluate it in this context, what is modern and contemporary must be concepts, systems and styles from the past. New styles in all the arts that are formed around the world are born in the lap of previous styles, but from the moment they are born, they start to fight it and follow a method of discrediting it and taking its place. For this reason, the modernization marches structured under the name of innovation begin to replace the original styles. Times allow their styles to blend together and it becomes a classic. To the extent that the roots of our culture and art break their ties with the past in the time period we live in, we face the risk of not losing our long existence. In such a situation, the power of our art to survive and produce new values continues. This is a sign of decay, regression and extinction. In our article, we have our opinions and criticisms on this point.

Atıf/Citation: Sağlam, S. (2023). Her sanat eseri döneminin modernidir. *Nigarhane Dergisi*, 3(1), 54-61. <https://doi.org/10.54496/Nigarhane.2023.15>



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

GİRİŞ

Çağdaş sanat kavramı, gelenek ve yenilik arasındaki bu karşılıklı etkileşimden daha doğrusu çatışmadan doğar. Bu açıdan baktığımızda, modernizmin, en temel sorunlarından birisinin gelenek olduğunu söylemek kolaydır. Bununla birlikte modernin geleneği tümden yok saydığını düşünmek de yanlış olacaktır. Tam tersine başlatılan yenilik sürecinde, geleneksel değerlerin bir şekilde aşılıp bir sonraki aşamaya geçmek çabasıyla verilen bir mücadeledir şeklinde, daha naif bir izah bile yapılabilir. Bu bağlamda modern, geleneksel olana sırtını dönmemiş, onunla derin ve çok kapsamlı bir ilişkiye girmiştir. Kısaca sanat kavramı ve her sanat eseri kendi döneminde moderndir fakat ilerleyen zamanda, kendi gerisinde kalan eski kalıpları teknikleri tarzları ve sistemi olduğu haliyle sürdürüp geleceğe yönelik hiçbir heyecan ve canlılık taşıyorsa ve bir çabası da yoksa asla çağdaşlık iddiasında bulunamaz.(Turani, 2010, s. 310)

Bilindiği üzere, hiçbir şey birdenbire ortaya çıkmaz. Yeni olanda, zamanla, yavaş yavaş küçük eklentilerle büyür, değişir, gelişir ve olgunlaşır. Kitleleri peşinden sürükleyebilmek ve değişimin başlangıcını verebilmek için bu süreye ihtiyacı vardır. Dolayısıyla, gelenek ve yenilik karşı karşıya algılandıkları da aslında sürekli yananlardır. Zira insan geleneğin hiç olmadığı yerde tamamen sıfırdan başlamak zorundadır ki bu düşüncenin izahı bile çok zordur. Oysa insanın anını yaşarken geçmişin yanı başında durduğunu görerek, gözlerini geleceğe dikmesi ve buna uygun hareket etmesi kadar yaratıcı bir hal yoktur.(Hobsbawn, 2006, s. 128)

Sanat kavramında, yeniliğin ne olduğunu tam ve doğru olarak anlayabilmemiz için sanatsal gelişme ile toplumsal gelişme arasındaki ilişkiyi doğru değerlendirmemiz gerekir(Kuban, 1974, s. 2). Zira sanatsal gelişmenin olduğu kadar, toplumsal gelişmenin de en önemli anahtarı, eski ile yeni arasındaki ilişkinin gerginleşmesinden hâsıl olan değişim kavramı her an, hayatın her evresinde çok dinamiktir ve sürekli algıları değiştirerek yol almaya çalışır(Turani, 2010, s. 240).

Dünya üzerinde, hangi zaman dilimi olursa olsun, güçlü olanın hâkim olacağı gerçeğini gözardı etmezsek, bu durumu daha kolay kavrayabiliriz. Zira kendi tarihimizde de durum aynıdır. Tüm imparatorluk devletlerinde olduğu gibi Osmanlı'da, güçlü olduğu yüzyıllar içinde, kültürünü daha kolay kabul ettirip, kuvvetlenmiştir(Uluç & Sakar, 2006, s. 271). Fakat şartların değişmesiyle, yaşanan güç kaybı neticesinde kendi medeniyetini sorgulamaya başlayan batıcı aydın kesim, tek çarenin, Batı medeniyetiyle bütünleşme olduğu kanaatiyle hareket etmiştir. Zira o dönemde batının çok hızlı gelişerek, sanayi toplumuna geçişi, bizi de askeri ve eğitim alanlarında yenilik yapmaya mecbur bırakmış, Avrupa'nın bilim ve teknolojisinden faydalanma cihetine gidilmiştir ama bu önü alınamaz hızlı bir dönüşümün de başlangıcı olmuştur(Demiriz, 1986, s. 36). Çünkü Avrupa'dan sadece teknoloji alınmak istense bile, toplumsal yaşam farklılıkları, teknolojiden önce sınırlarımızdan içeri nüfuz etmiş, zamanla Batılı kültüre ve Avrupa'da ki sanatsal gelişmelere duyarsız kalınamamıştır. Aslında geleneksel Osmanlı toplumunu, eski kültürel yapısından yeni bir kültürel yapıya taşımak için sanatın kullanılmasının gerekliliği adeta bir araç olarak sunulmuş ve bu sayede modernleşme hareketleri kendisine daha kolay bir hareket zemini oluşturmuştur. Bu yıllarda Avrupa'ya öykünen pek çok isim sahibi sanatçı, özellikle batının resim sanatından(Binark, 1978, s. 275) etkilenerek eserlerini o tarzda vermeye çok özen göstermişlerdir.

Artık Batılılaşma faaliyetleri tüm yaşam alanlarına çok çabuk yayılırken. Avrupa'ya gönderilen elçilik mensupları, askerler, fikir ve sanat insanları, batıya ait kurumların yanı sıra, toplumsal olgular ve farklı sosyal değerleri de, Osmanlı topraklarına getirerek taşları adeta yerinden oynatmak hususunda ciddi rol oynamışlardır(Atasoy, 2005, s. 53). Bunun sonucu olarak da, Avrupa'nın kültürel ve sanatsal formlarını benimseyen batıcı aydın kesimle, geleneksel yaşam biçimini sürdüren halk arasında, çok ciddi bir değer çatışması yaşanmaya başlanmıştır.

Oysa batı hiçbir zaman geçmişini reddederek ya da geleneklerinden vazgeçerek çağdaşlığı seçmemiştir. Gelenek ve modernlik onlarda, çatışma içinde olmaktan ziyade, birbirini güçlendiren, birbirlerinin varoluşuna önemli katkılar sunan bir yapılanma haline dönüşmüştür. Kısacası, geleneksel ve modern arasındaki ilişki, bizde vücut bulduğu haliyle, yani iki başlı bir oluşumdan ziyade, el ele vermiş ve

birbirini destekleyen bir ilişki biçiminin tezahürü olmuştur(Tansuğ, 1997, s. 103).

Hep tekrarladığımız üzere, yeni tarzlar, önceki tarzların adeta kucağında doğar ama doğduğu andan itibaren onunla savaşılmaya başlar ve onu itibarsızlaştırarak yerini almak gibi bir metot izler. Yukarıda değindiğimiz üzere, tarih bunun örnekleriyle doludur. Sanatta yeniliğin gerçekleşebilmesi için Yeni'nin Eski'yi değiştirmesi, dolayısıyla, Eski'den hem biçim, hem de içerik olarak farklı olması gerekir. Ancak bu ikisinin birlikte dönüşüme uğratılması, ileriye doğru değiştirilmesi sanatta gerçek yeniliğe yol açar. Zira gelenek, sadece tarihte olup bitmiş, geçmişe ait bir olgudan ziyade, yaşamakta olduğumuz şimdiki, geleceğe aktaran tarihsel bir sürecin yaşanmış bir parçasıdır(Kahraman, 1993, s. 75).

Tarihte kurulmuş olan her bir medeniyet bir önceki çağı devam ettirirken bulduğuyla yetinmemiş, daha ileri bir kültür-sanat hedefiyle kendi zaman dilimlerine adlarını yazdırmışlardır. Tabii toplumsal gelişmelerde olduğu gibi sanatsal gelişmelerde de yalnız ilerlemeler değil zaman zaman, savaşlar, doğal afetler vb. gibi olaylar neticesinde, gerilemelerde görülmüştür şüphesiz. Yine de hiçbir şey insanın ruhundan taşan yaratma gücünün, denenmemişi deneme potansiyelinin, farklı olmak arzusunun, önünde duramamıştır. Bu geçmişte de böyleydi, gelecekte de hep böyle olacaktır. Bu anlamda gelişime ve etkileşime kapalı katı bir gelenekçilik veya geçmişin birikimini göz ardı eden sığ ve cılız bir yenilik, sanatın önündeki en büyük engeldir demek doğru bir tespittir. Yine Osmanlı'dan örnekleme yaparsak, geleneksel yapıda ısrarcı olmak, hızla değişen zamana ayak uyduramayan Osmanlı'yı tarihin dışına iterken, binlerce yıllık geleneği reddederek, yüzünü sadece Batı'ya çeviren modernist cumhuriyetçilerinde yaklaşımları, toplumu köksüz ve kişiliksiz hale getirmiştir. Nasıl ki, değişim yerine mevcudu muhafaza etme çabası, toplumsal ve sanatsal gelişimi engellemiş ise, kendine sunulan Batılı değerleri kayıtsız şartsız kabullenerek peşinden gitme eylemi de çok ciddi bir çözülmeye yol açmıştır. Batılılaşma olgusuyla birlikte, içi doldurulamayan, Batı kopyası tarzlar sanat yaşamımızda hâlâ geçer akçedir.

GELENEKSEL SANATLARIMIZIN MODERN DÜNYADAKİ YERİ

Tam iki yüzyıl boyunca sürdürülen ve uzlaşamayan gelenekçi ve çağdaş kamplaşmasının, bugünde bir tarafında modern sanat adı altında, plastik sanatların hemen her branşında yer alan sanatçıların geleneksel karşı olan katı tutumları, diğer tarafta ise geleneksel sanatlarla uğraşanların hem birbirleriyle hem de gelenekselin dışında üretim yapan sanatçılara karşı olan bakış açıları durmaktadır. Aslında, modern sanatla uğraşan kişilerin, geleneksel sanatlarla uğraşan bireylere karşı takınmış oldukları önyargılı ve kabullenmez tavırları sanırım, en başta gelen problemlerdendir. Zira modernistler tarafından gelenek, geçmişle ve geçmişe ait tüm değerlerle eşitlenerek, bugünü yaşamak ve geleceği inşa etmek yolunda ivedilikle kurtulunması gereken bir engel olarak değerlendirildiğinden, sanatlarımızın geniş kuşaklar tarafından da tam olarak algılanmasının ve yorumlanmasının da önünde çözümlenemeyen bir sorun olarak durmaktadır. Ne yazık ki, naif, süslemeci, tekrarcı ve hatta basma kalıpcı olarak niteledikleri geleneksel sanatlarla ilgili katı düşüncelerini, toplum yaşamının genelinde de uygulamak istemektedirler. Oysa zaten toplum çağa ayak uydurarak kendi yaşam tarzı ve alışkanlıklarını değiştirmekte, kendi iç dinamikleriyle çağdaş akış içinde yaşamını sürdürmektedir. Her şey olması gerektiği gibi ilerlemektedir, ayrıca bir zorlamaya ihtiyaç yoktur(Hollinsworth, 2009, s. 56).

Fakat vurgulamamız gereken bir hususta, biz geleneksel sanatçıların, kendimizi iyi ifade edemediğimizi kabullenmek olmalıdır. Ne yazık ki, daha sanatlarımızın adında bile anlamadığımız bir noktada olmak acıdır. "Geleneksel Sanatlar, Gelenekli Sanatlar, Kitap Sanatları, Klasik Sanatlar, Türk El Sanatları, Geleneksel Türk İslam Sanatları, Klasik Türk Sanatları vb." Bu isimlere en az on adet daha ekleme yapmak mümkündür. Hal böyle olunca, kullanılan motif ve form isimlerinde de bir fikir birliği oluşturulamamıştır ve ne yazık ki bu vebal hepimizindir. Vebal diyorum zira tüm bu anlamadığımız bu kelimeler ve kavramlar uğruna, geleneksel sanatlarımızın anlamını ve felsefesini feda ettiğimizi düşünüyorum(Birol, 1997, s. 65).

Bu gidişata paralel olarak, geleneksel sanatlarımız modern dünyanın önünde hep gerici konumunda bırakılmakla karşı karşıyadır. Ve bunun böyle algılanmasında bizlerin kendi aramızda, farklı algı ve üretim

çabalarına karşı gösterdiğimiz katı muhafazakâr tutum sanırım en önemli etkidir. Zira kendi aramızda meydana gelen anlamsız çatışmalarda, oklar kaçınılmaz olarak yine kendimize dönmektedir. Oysa hem bu çağı yaşayıp hem de geçmişten feyz alarak geleneksel sanatlarımızda yepyeni kapılar açmak hiç de zor değildir. Ama anlaşıldığı üzere, çağdaşlarla, gelenekçiler arasında en büyük anlaşmazlık, gelenek kavramının yorumlanması etrafında dönmektedir. Geleneğin sürekliliği ifade ettiği gerçeği çoğu modernist için ciddiye alınmaması gereken bir bakış açısıdır(Tansuğ, 1997, s. 35).

Eğer yeniliği dışlayan bir gelenekçilik ve geleneği dışlayan bir yenilikçilik doğru ve mümkün değilse çözümü nerede aramalıyız. Çözüm “gelenekli yenilikçiliktir.” Bu bana ait bir tabir değildir, ama geleneğin varlığını, modernin içerisinde başka bir formda devam ettirmesinin gerekliliğini çok güzel izah eden bir sözdür. Zaten hepimizin farkında olduğu gibi, asıl mesele gelenekçilik ve yenilikçilik arasındaki mücadeleden ziyade, gelenekli yenilikçilik ile geleneksiz yenilikçilik arasındaki gerginliktir.

Yaşadığımız zaman diliminde, kültür ve sanatımızın kökleri, geçmişle bağını ne ölçüde kopartıyorsa, o ölçüde kimliğimizi yitirme tehlikesiyle yüz yüze demektir. Böyle bir durumda ise, sanatımızın ne hayatiyetini sürdürebilme ne de yeni değerler üretebilme gücü kalır. Bu da bozulmanın, gerilemenin ve yok oluşun işaretidir. Şayet bizi biz yapan, sahip olduğumuz kendi değerlerimizi sanatımıza yansıtamiyorsak, bunun yerini, bize tamamen yabancı değerler almışsa, artık sanatımızda olumsuzluklar başlamış demektir. Bu tehlikeden uzak durabilmek ise sanatımızın önünü açmak, durağanlıktan kurtarmakla, özünden taviz vermeden yeni yorumlara kapı aralamakla gerçekleşir. Galiba gelenekçilerde, çağdaşlarda, sanatın sadece biçimle sınırlı bir kavram olmadığını anlar ve bunun yanında o biçimi meydana getiren tarihsel ve kültürel tesirin, meselenin esas kaynağını oluşturduğunu kabullenirlerse ilerleme yolu kendiliğinden açılacaktır.

Bilindiği gibi, İslam sanatları sahip oldukları tasavvufi değerlerinde etkisiyle somut gerçeklikten sıyrılıp soyut bir anlatım tarzı geliştirmişlerdir. Kısaca, gözün gördüğü her şeyi olduğu gibi değil görmek istedikleri gibi anlatma biçimini tercih etmişlerdir. Bunun sonucu olarak ta, nesnelere stilize ederek, yalınlaştırarak, üslublaştırarak kullanmak bir ifade biçimine dönüşmüştür. Demek ki, batılı sanatçıların, dünyayı gördükleri gibi temsil etmeyi bırakmalarıyla temellerini attıkları modernlik hareketi aslında, bizim için çok da aykırı bir duruş değildir. Bu batıda 19. yüzyıl itibarıyla ancak gerçekleşebilmiştir. Oysa geleneksel sanatlarımız yapısı itibarıyla bu görüşe çok önceden sahip olduğundan, modern sanatın ruhuyla zaten örtüşmektedir.

Kısaca, İslam sanatçılarının gözlemci olduklarını söyleyebiliriz ama asla kopyacı olmadıklarını biliriz. İslam’ın, bir inanç biçimi olduğu kadar bir yaşama biçimi olması sebebiyle de, İslam Sanatının dinî boyutunun yanı sıra seküler bir boyutu olduğunu farkındayız. Bu yüzden İslam toplumlarının ürettiği din dışı eserlerinde, İslam sanatı olarak değerlendirilmesi doğru bir bakış açısı olacaktır. Çünkü İslam sanatı sadece bir inancı kuru kuruya yansıtmaz, aynı zamanda dünyaya dair bir algılama ve görme ve yaşama biçimidir. Bu sebeple modern dünya sanatı içinde kendisine yer bulabilmesi, sanıldığı kadar da zor bir eylem değildir.

Çağdaşlaşmanın gereği, yaşanan çağa ait olmak düşüncesi, bu çağa ait birikimler ve değerlerle bir üretimde bulunmak demektir. Şayet, geleneksel sanatlarımız sahip olduğu güçlü mayasını koruyarak kendini geliştirebilirse, bu çağa ait yepyeni şeyleri söyleyebilme potansiyeline sahiptir. Şüphesiz her dönemin kendi tavrı, kendi bakışı, duruşu en önemlisi algısı vardır. Dünya sürekli bir değişim içerisindeyken, sanatın bir noktada durması zaten düşünülemez. Zira sanat dediğimiz kavram her an insanların ruhlarında canlılığını sürdürmektedir. Elbette, 16.yy da kalmamız ve bunu tek referans olarak kabullenmemiz mümkün değildir “Söylenecek olan söylenmiş, bize düşen onları tekrar etmektir “mantığı ile kendimizi kopyacı birer zanaatkâr durumuna düşürmüş ve hedefimizden koparmış oluruz. Zira geleneğe bağlılık onunla birlikte zincire vurulmaktan ziyade zincirin bir halkası olma bilincine varmak olmalıdır.

Kanaatim odur ki, geleneksel sanatta mutlaka sahip çıkılması gereken şey kurallardan ziyade, sahip olduğu ve asırlar boyunca bıkmadan usanmadan içinde taşıyarak günümüze getirip, ellerimize bıraktığı

değerlerdir. Bu değerler, o sanata milli bir kimlik kazandıran, manayı yükleyen, yüzyılların terazisinde tartılıp gelen, üsluptur, estetikdir. Bu paha biçilmez değerler bütününe hassasiyetle sarılırsak, gelenek sadece dün değil bugün de yaşayacaktır.(Bozkurt, 2012, s. 256).

Şu hâlde, geleneksel sanatlarımızın günümüzde en önemli açmazının yenilenme ihtiyacı olduğu açıktır. Ne yazık ki, bugün yeni diye yapılan eserler geçmiş dönemlerin, ekollerin, üslupların tekrarı veya onların birleştirilmesinden oluşmaktadır. Geleneksel sanatın herhangi bir alanında yeni yapılan örnekler incelendiğinde, çoğunlukla geleneğin dejenere edilmesi korkusu ya da yanlış yorumlanması endişesi ile tekrarları aşamadığı görülmektedir. Bu kısmen haklı bir korku olsa da sanatçıya düşen bu korkuyu kendi yaratıcı dinamikleriyle aşmak, sanatında ileriye ve farklılığa yönelik çalışmalarını cesurca yapmaktır. Sanatçı dün, bugün de bir birey olarak belli bir dönemde ve belli bir toplumda yaşar. O toplumun koşulları ve o dönemin atmosferi sanatçıyı da doğal olarak etkisi altına alır. Aziz Doğanay'ın ifadesiyle “Esasında insanlar yaşamadığı geçmiş zamanların duygu ve düşünceleriyle, geçmiş zamanın güzelliklerini ortaya koyacak eserler üretilmezler. Bugünün duygularıyla ancak modern çağın beğenisine veya uygun eserler üretilebilir” cümlesi tam da anlatmak istediklerimizin karşılığıdır.

Ama geleneksel sanatlarımızda yenilik yapmak sanıldığı kadar zor olmasa da “yenilik yapayım” diyerek yenilik yapmak zordur, hatta mümkün değildir. Bu aslında meşakkatli bir süreçtir zira ciddi bir birikim, ustalık ve olgunluk gerektirir. Sanatçı mutlaka sanatının çilesini çekmeli, o sancılı geçişi yaşamalıdır. Hele Çağdaş sanatı anlatırken,” Postmodern Sanat, Karşı Sanat, Dijital Sanat, Siber Sanat gibi daha pek çok adlandırmaların yapıldığı bir dönemde yeni sanatsal kodlar oluşturmak bunu da gelenekle el ele götürmek gerçekten çok yaratıcı bir çaba neticesinde gerçekleşecek özel bir durumdur.(Yılmaz, 2006, s. 368).

ÇÖZÜM NASIL OLMALIDIR

Birazda çözümler üzerinde durursak, sanatlarımızda bir ilerleme bir yenilik yakalayabilmek için mutlaka eğitim süreçlerini geliştirmemiz lazımdır. Müzelerimizde gün yüzüne çıkmamış çok sayıda eserlerin basımlarının mutlaka yapılması ve dijitallerine ulaşımın kolaylaştırılması şarttır. Sanat taliplisi kendi kültürünün daha önceki üretimlerini kolayca görebilirse, nasıl bir yol izlediğinde yenilik yapabileceğini de daha rahat değerlendirebilir. Bir yenilik ortaya koyduğu çalışmaların, bu değerlendirmeye alınıp alınmayacağını veya bunun daha önce yapıp yapılmadığını da anlayabilir. Önemli başka bir eksiklikte, modern ya da çağdaş sanat diye tabir ettiğimiz günümüz batı sanatında her ay yeni kitaplar ve süreli yayınlar çıkmasına rağmen geleneksel sanatlarla ilgili olan yayınların azlığıdır. Özellikle günümüz telefon ve tablet bağımlısı gençliğinin, kitaptan okuyarak araştırma alışkanlığı ve pratiği kazanmaları açısından, daha çok yayına ihtiyaç olduğu aşikârdır.

Tanzimat'la başlayan ve cumhuriyetle büyük bir ağırlık kazanan reddi miras anlayışı, ne yazık ki, bize çok vakit kaybettirmiştir. Yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde, radyolarda Türk müziği çalınması yasaklanırken, Klasik Türk Müziği konservatuarlarının önü tamamen kapatılmıştır. O dönemlerde sadece batı sanatlarının akademiye layık görülmesinin yanı sıra, 20.yüzyıl da geleneksel sanatları akademiye kabul ettirebilmek için bizlerin hocaları büyük mücadeleler vermişlerdir. Kısaca, yeni Türkiye'de, gelenekselin modernin altında ezilmesine ne yazık ki göz yumulmuştur. Böylelikle, geleneksel sanatlarımız bu izlenen kültür politikalarıyla çok büyük darbe almış adeta yok olmaya mahkûm bırakılmıştır. Batının gerek kültürel gerekse sanatsal olarak bizden çok çok ileri olduğu anlayışı, kendi özümüze karşı bir savaşa dönüşmüş ve bunun sonucu, batı karşısında kapıldığımız aşağılık kompleksine everilerek, kültürel anlamda batıya topyekûn bir teslim oluşa kadar uzanmıştır ve adeta sanatsal kodlarımız bir bir eriyerek, yok olmaya mahkûm edilmiştir.

Bütün olumsuzluklar neticesinde sanatlarımızın bugüne gelebilmesi kolay olmamıştır Başta Prof. Dr. Süheyl Ünver gibi hocalarımız olmak üzere bir gurup Türk İslam Sanatı aşığı insanın, üstün çabaları sonucu, geleneksel sanatlarımız yirminci yüzyılın son çeyreğinde, klasik temeller üzerinde yeniden ayağa kaldırılarak, tabiri caizse yok oluşun eşliğinden döndürülmüştür. Sevindirici olan, onların sayesinde bugün

Klasîği yaşatmak konusunda bir endişeden ziyade, sanatlarımızı nasıl daha ileri götürebiliriz konuşuyor olmamız, bizler için çok sevindirici bir durumdur. Allah hepsinden razı olsun.

SONUÇ

Bugün toplumumuzda gelişen sanat bilinciyle doğru orantılı olarak nitelikli sanat eserlerin de bir artıştan söz edilebilir diye düşünüyorum. Şu bir gerçek ki, sanatçı ilgi ve teşvik gördükçe yenilik arayışlarına cesaretle devam edebilecektir. Zira sanatçı hayatını sanatıyla kazandığına göre, üretiminde bulunduğu yenilikçi eserleri, toplumda alıcı konumunda bulunanlar tarafından bir talep görmezse, daha kolay alıcı bulan hazır kalıplara, yani geleneksel olana daha ağırlık verecek veya tamamen ucuz, basit ve kalitesiz olana yönelecektir ki bu da sadece yozlaşmayı getirecektir.

Yeni tarzlar, biçimler, malzemeler denemek, katı gelenekçiler tarafından dejenerasyon olarak yorumlanmamalı, kalıcı olanın hangisi olacağı tarihe bırakılmalıdır. Zaten kabuğunu kırmak zamanı gelmiş ise bunu önlemeye çalışmak beyhude bir çabadır. Zira sanatçı kumaşı taşıyan kişiler, her zaman ve her koşulda kendini ifade edecek bir yolu nasılsa bulacaktır.

Biliyoruz ki, İslam Sanatı ilahi vahyin ilhamıyla güzellik ve estetik(Ayvazoğlu, 1989, s. 983) arayışı üzerine bina edilmiştir ve sanatlarımızda güzellik kavramı, zaten ilahi bir sıfattır. Bu iki kavram, adeta birbirinin içinde erimiş, yok olmuştur. Bu sebeple geleneksel sanatlarımız hayal gücümüzü harekete geçirir zira görünenin arkasındaki hakikati, bize dolaylı olarak anlatırken düşünce sınırlarımızı da zorlar. Ama 20.yüzyıla geldiğimizde, modern sanat güzeli aramak yerine algı ve görme biçimlerini değiştirme yolunu seçtiğinden, merkeze insanı oturtarak, daha agresif ve rahatsız edici olmaktan hiç rahatsızlık duymamıştır. Oysa geleneksel sanatlarımız güzeli aramaktan hiç ama hiç vazgeçmemiştir. Bu sebeple, yeni arayışlara asla kapalı olmayan klasik sanatlarımızın geleneğini de muhafaza edeceğinden hiç şüphemiz yoktur. Çünkü bu gelenek zaten bizi vahyin dünyasına götüren bir güzellik köprüdür.

Yinelersek, gelenek ve modern arasındaki ilişki, bir çatışma ve birbirini dışlama ilişkisinden ziyade, tam tersi olarak, yenilik arayışı hiç bitmeyen insanın kendinden sonraki çağlara izini bırakabilmek adına sosuz bir arayıştır ve hayatta olduğu müddetçe de bu arayış sürecektir. İnsan bu hayatı, öğrenmek ve anlamak için yaşar, işte bir sanatçının da en güçlü motivasyon duygusu budur. Hiçbir gerçek sanatçı hazırda bulduğunu tekrarlayarak yaşamak istemez, benimsemez. Şu halde, ortaya çıkan sanat eseri hem çağının gerçekliğini barındırmalı, hem de geçmişin birikimini heybesinde taşıdığını hissettirebilmelidir.

Anlaşıyor ki, bir taraftan geleneksel sanatların yaşatılmasının sadece geçmiş dönemlerin iyi bilinip tekrar edilmesi ile sağlanabileceğini savunan anlayış ile geçmişe ait olanların o dönemde kalması gerektiğini söyleyenlerin arasındaki çatışma insanlık var oldukça bitmeden devam edecek. Zira sadece tarihsel, kültürel ve sanatsal açıdan değil tüm bunların şekillenmesinde temel taşları oluşturan felsefi açıdan baktığımızda da aynı yaklaşımların daha sert bir şekilde seyrettiğini görürüz. Batılı veya bizdeki batıcı felsefecilerin yaklaşımı gelenekselden tamamen vazgeçmedikçe modern dünya da yer almamızın mümkün olmadığı doğrultusunda birleşirken, İslami felsefenin bunun tam tersini savunması yukarıdaki yaklaşımımızı haklı çıkarmaktadır. İyi-kötü; doğru-yanlış şeklinde zıttıyla var olan ve anlamımızı bu yolla kolaylaştıran tüm kavramlar gibi, eskinin değerini anlamak, yeninin yok edilemeyeceğini sindirebilmek için bu zıtlığa ihtiyacımız vardır. Şu halde kabullenmemiz gereken, geleneksel-çağdaş tartışmasının her dönemde hız kesmeden devam edeceği ama bu kavga sonlanırsa bizim heyecan dürtümüzün de söneceği yerini pasif bir çabaya bırakacağı gerçeği olmalıdır.

Geleneksel felsefenin tersine, modernizmin en önemli dayanağı akılcılık yani rasyonalizmdir. Bilim, teoloji, felsefe, sanat, vd. alanları ayırıştırarak pek çok uzmanlık alanının ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Modernizmde tek bir gerçeklik vardır: Her sorunun cevabını bize kolaylıkla vereceğine inandığımız “bilim”. Böylelikle, aklımız sayesinde her sorunun cevabının bulunacağı ve merak edilen her türlü gerçeğe kolaylıkla ulaşılabileceği tezi hâkimdir. Şayet, adalet, ahlak, sanat gibi kavramlar evrensel bir kurallar bütününe oturtulursa, dünyanın neresinde yaşanırsa yaşansın insanlar bu kurallara göre davranarak

evrensel ve tek tip bir dil konuşabileceklerdi. Ama akabinde ortaya atılan ” Post Modernizm” modern düşünce yapısının ve kültürünün bir sonraki versiyonu gibi algılsa bile, modernin kurallarının yadsınabilirliği, değiştirilebilirliği üzerine çok şey söyleyerek insan arayışının sonu olmadığını ispatlamıştır. Dolayısı ile bilimin kesin gerçekliğinden, 2 kere 2’nin 4 etmediği alan olan “Kuantuma” kadar gelen insanoğlu, Kuantum bulgularıyla, sanatı da izaha başlamıştır.

Sonuç olarak kendi sanat branşımız tezhipteki yenilik anlayışımıza gelmek istiyorum. Metot olarak izlediğimiz yolun, klasik sanatlarımız dâhilinde, yenilik arayışını sürdüren sanatçı arkadaşlarımızdan farklı bir yol aldığını düşünüyorum. Klasik temel ve kaideler üzerinde yükselerek bu kuralları bozmadan, formlarda ve motiflerde biçim olarak farklı uygulamalar arayışları, izlenmesi gereken yoldur. Zaten, klasik temel hepimizin olmazsa olmazımızdır. Aslında bugün klasik temeli yok sayan ve kabullenmek istemeyen bir görüş de hâkim değildir. Bütün sanatçı arkadaşlarımız, klasik temeli ve kuralları önceleyen bir yol takip etmektedirler.

Bu arayışlar esnasında, bazen de arka planda kalmış, güncelliği zayıflamış gibi görünen bir unsuru öne çıkararak, ona farklı bir biçimde yaklaşarak yakalanan tasarımlar modern yaklaşımlara bir örnek oluşturabilir. Bizim münhanilerden esinlenerek oluşturduğumuz “Aşkın Huzurunda” koleksiyonu bu çalışmalara iyi bir örnek teşkil etmektedir. Münhaniler bilindiği üzer Selçuklu dönemine damgasını vurmuş(Arseven, 1975, s. 416) ve on beşinci yüzyılda yok olmaya yüz tutmuş bir motif olsa bile, helezonu andıran yuvarlak hatları sanki tüm klasik motiflerin menşeyini oluşturuyor duygusunu uyandırmaktadır. Böylesine ifade zenginliği olan ve tasarıma yatkınlık özelliği taşıyan bu motif yok saymak mümkün değildir.

Madem, eskinin aynısını sürekli uygulamak sadece taklit olarak kalıyorsa, bir yaprağın, bir hatanın veya bir formun sadece tek bir ifadesinden hareketle, öğretirken de, icra ederken de, milim sapmadan ve katı ısrarcılıkla uygulamak bu sanatlar için bir kazanç mı yoksa kayıp mıdır, tartışılmalıdır.

Bu yenilikçi tasarımlar, şayet yaratıcı bir ruh taşıyorsanız ve kendinizi de çok donanımlı bir hale getirmişseniz bir anda, beklenmedik bir şekilde çıkabileceği gibi, zamana yayılarak gelişip olgunlaşan örnekler şeklinde de zuhur edebilir. Bu çalışmalara, şayet bir dinlenme veya demlenme süresi tanırsak, tekrar başına döndüğünüzde bambaşka ilhamlarla da kaldığımız yerden devam edebiliriz. Anlaşıldığı üzere bu süreç kolay olmasa da, mutlu eden, heyecan veren kimi zamanda bitmesini istemediğimiz bir süreçtir.

Aslında, sanat ve sanatçı ilişkisinin kolayca anlatılıp kelimelere dökülebilecek bir durumdan ziyade hep değişim gösteren bir hâl olduğu, bu yüzden sanatın ve sanatçının çok özel bir yerde durduğunu farkındayız. İlham denen esinin içimizden taşarak, mana dünyamızı elle tutulur, gözle görülür hale getirmesi, izleyenleri de heyecana sürükleyip, adeta bambaşka âlemlere götürür.

Dikkat çekeceğimiz bir başka hususta, bugün klasik olarak adlandırdığımız her sanat eseri döneminde doğaldır ki bir klasik olarak algılanmamıştır. Klasik olarak adlandırdığımız eserler yüzlerce yıllık bir kolektif beğeni süzgecinden geçerek günümüze ulaşmış, ortak bir beğeni ve kabul görmüştür. Ama elbette, aynı dönemde üretilip te yine kolektif beğenin süzgeçlerine takılarak aynı itibarı görmemiş sayısız eser mevcuttur.

Son cümle olarak bir tespitte bulunabiliriz: Gelenek binlerce yılın birikimini barındırırken, modernite en fazla birkaç yüzyılın ürünüdür.

KAYNAKÇA

Atasoy, N. (2005). *15. Yüzyıldan 20. Yüzyıla Osmanlı Bahçeleri ve Hasbahçeler* (1.Baskı). Milli Eğitim Basımevi.

Ayvazoğlu, B. (1989). Türkiye’de Sanat Tarihi ve Estetikle İlgili İlk Çalışmalar. *Erdem Dergisi*, 15(5), 977-992.

Binark, İ. (1978). Türklerde Resim ve Minyatür Sanatı. *Vakıflar Dergisi*, 12, 271-289.

- Bırol, İ. A. (1997). *Geleneksel Sanatların Eğitimdeki Yeri ve Önemi*. 66-68.
- Bozkurt, N. (2012). *Sanat ve Estetik Kuramları* (1.Baskı). Sentez Yayıncılık.
- Demiriz, Y. (1986). *Osmanlı Kitap Sanatında Naturalist Üslûpta Çiçekler* (1.Baskı). Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Hobsbawn, E. (2006). *Geleneğin İcadı* (M. M. Şahin, Çev.; 1.Baskı). Agora Kitaplığı.
- Hollinsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi* (B. Ergüder, Çev.; 1.Baskı). İnkılap Kitabevi.
- Kahraman, B. H. (1993). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri* (1.Baskı). Yapı Kredi Yayınları.
- Kuban, D. (1974). Özgün Bir Sanat Kuramı Üzerine Düşünceler V. *Halkın Duyarlığı ve Halka Dönük Sanat, Köken, Aylık Kültür ve Düşün Dergisi*, 6, 1-10.
- Tansuğ, S. (1997). *Gelenek Işığında Çağdaş Sanat* (1.Baskı). İz Yayıncılık.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi* (1.Baskı). Remzi Kitabevi.
- Uluç, L., & Sakar, L. E. (2006). *Türkmen Valiler, Şirazlı ustalar, Osmanlı Okurlar: XVI. yüzyıl Şiraz Elyazmaları* (1. baskı). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat* (1.Baskı). Ütopya Yayıncılık.

Gelenek ve Gelecek Birbirlerini Var Eder

Nilüfer KURFEYZ¹

¹ Müzehhip, İstanbul, Türkiye, nkurfeyz@gmail.com,  <https://orcid.org/0000-0003-4367-5473>

Makale Bilgileri

ÖZ

Makale Geçmişi

Geliş: 27.09.2023

Kabul: 19.12.2023

Yayın: 31.12.2023

Anahtar Kelimeler:

Gelenek,
Gelecek,
Sanat,
Yenilik,
Sanat,
Klasik.

Geleneksel Türk sanatlarında gelenek ve gelecek kavramları toplantı, sempozyum ve buluşmalarda tartışılmaktadır. Bazı kesim gelenekten ödün vermeden geleceği inkâr eder. Geleceği savunan kesim ise, geleneğin geçmişten gelen bir olgu olduğunu ve klasikten vaz geçilmesi gerektiğini savunmaktadır. Gelenek ve gelecek birbirine zıt kavramlar gibi görünmesine karşın, aslında temelde birbiri ile birlikte yürüyebilecek özelliktedir. Her sanat branşının bir geleneği vardır ama modern yoktur, sadece sanatın gelişimi ve ilerlemesi vardır. Bu sebeple modernleşme yerine yenileşme tabirini kullanmak daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Geçmiş yüzyıllar öncesine dayanan, bugün “Geleneksel sanatlar, Gelenekli sanatlar” ve benzeri tabirlerle isimlendirdiğimiz bu kadim sanatlarımızın mihenk taşlarından biri de hiç şüphesiz, tezhip sanatımızdır ki kültürümüzün kesintiye uğramadan günümüze kadar getirdiği çok önemli kollarından biridir. Makalemizde klasik tezhip anlayışı ile modern ismi ile tanımlanan yenileşme hareketlerinin birbiri üzerinde hâkimiyet kurmadan, birlikte nasıl var olunacağına dair mülâhazalar sunulmuştur. Özellikle yenilik hareketleri ile klasik geleneksel anlayışın birlikte nasıl yürüyebileceği tanımlanmaya çalışılmıştır.

Tradition and Future Create Each Other

Article Info

ABSTRACT

Article History

Received: 27.09.2023

Accepted: 19.12.2023

Published: 31.12.2023

Keywords:

Traditional,
Future,
Illumination,
Innovation,
Art,
Classic.

The concepts of tradition and future in traditional Turkish arts are discussed in meetings, symposiums and meetings. Some people deny the future without sacrificing tradition. Those who advocate for the future, on the other hand, argue that tradition is a phenomenon from the past and that the classic should be abandoned. Although tradition and the future seem to be opposite concepts, in fact, they can basically go together. Every branch of art has a tradition, but there is no modern, there is only the development and progress of art. For this reason, it would be a more correct approach to use the term innovation instead of modernization. One of the cornerstones of these ancient arts, which we call "Traditional arts, Traditional arts" and similar terms, dating back centuries, is undoubtedly our art of illumination, which is one of the most important branches of our culture that has been brought to the present day without interruption. In our article, considerations are presented on how the innovation movements, defined by the classical illumination understanding and the modern name, can exist together without dominating each other. In particular, it has been tried to define how innovation movements and classical traditional understanding can go together.

Atıf/Citation: Kurfeyz, N. (2023). Her sanat eseri döneminin modernidir. *Nigarhane Dergisi*, 3(1), 62-70. <https://doi.org/10.54496/Nigarhane.2023.16>



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

GİRİŞ

Belki de en son söylenmesi gereken klişe bir cümleyle söze başlamak yanlış olmayacaktır. "Gelenek, gelecektir". Kısaca, geçmişimiz anlamadan geleceğimizi doğru değerlendiremeyiz.

Bugün, hemen hemen tüm sanat platformlarında tartışılmakta olan” Gelenekçilik mi, çağdaşlık mı?” sorusuna ben her zaman şu karşı soruyla cevap vermeyi benimsemişimdir: Neden ikisi de el ele yürümesin? Zira hepimiz kendi çağımızı yaşarken, “ah nerede o eski günler” diye, geçmişe atıfta bulunarak, her şeyi özlemle yâd etmekteyiz. Dolayısıyla, bunu adeta bir kimlik sorunu haline getirerek, insanları bir seçime zorlamak, günümüz modern anlayışıyla da taban tabana zıttır.

Bilindiği üzere, hep gündeme getirilen bu tartışma yeni değildir ve hiç gündemden kalkmayacak gibi görünmektedir. Maalesef, gelenek-modern ikilemiyle karşı karşıya bırakılan bizler, geleneğin içinde barındırdığı yaratıcılığı hep görmezden gelerek yetişmenin, sancılarını çekmekteyiz ve yenilikçi olmak adına geleneği reddetmeyi, adeta bir zorunluluk görmekteyiz. Üzücü olan da, Türkiye’de sanki birbirinden habersiz gibi yaşayan bu iki kültürün, dünyayı ve maneviyatı algılayışının, iki zıt kutbu andırmasıdır.

Aslında her sanat branşının bir geleneği vardır ama modernini yoktur, sadece sanatın gelişimi ve ilerlemesi vardır. Bu sebeple modernleşme yerine yenileşme tabirini kullanmak daha doğru bir yaklaşım olacaktır. Belki de modern kelimesinin içinde neleri barındırdığı tam olarak anlaşılamadığından asıl tartışılması gereken mesele budur.

Zira tüm sanat branşları gibi geleneksel sanatlarda, hep değişerek ilerlemişken, bizim tarih içindeki herhangi bir zaman dilimini seçip sanatı orada sabitleyerek hep aynı şeyi tekrarlamak ve bunda ısrar etmek bizden sonra gelecek sanatçı adaylarına acımasız bir dayatma olacaktır. O halde geleneksel tadında bir çağdaşla, çağdaş tadında bir gelenekseli beraber yaşamak çok mu zor olur?

Ne yazık ki, Osmanlının son yıllarındaki, ekonomik ve sosyokültürel çalkantılar da, sonun başlangıcı olurken, bu gidişe dur demek imkânsız hale gelmiştir. Esasında, tek başına sadece geleneği veya sadece yeniliği kabul edip, diğerini külliyen dışlamak zaten bilimsel açıdan da mümkün değildir. Çünkü bir toplumun, geleneğini tamamen reddetmesi, sosyal ve kültürel hafızasını topyekûn silmesi, modern tabirle restleşmesi! anlamına gelir ki, buda tüm hayat damarlarımızın koparılmasıyla eş değer bir durumdur. Bu durumla karşı karşıya bırakılan bir hastanın ise kurtuluş şansı hemen hemen hiç yoktur.

Dünya sanat tarihine dönecek olursak, feodalizmin çöküşü ve İngiliz emperyalizminin alevlenmesiyle beraber gelişme ve aydınlanma adı altında başlayan ve bu yüzyılın ilk yıllarında, sosyologların önderliğinde oluşturulan modernlik anlayışı bir yandan geçmişten kopup, geleceği var ederken, bir yandan da o güne kadar pek görülmemiş uluslararası bir dil oluşturma çabası içine girmiştir. Yazık ki, geçmişin biçime dayalı sanat anlayışını da yerel, folklorik özelliklerini de, tarihi referanslarını da reddeden bir dildir (Turani, 2010, s. 563).

Bu arada sanayileşme de toplumları yeniden formatlayıp gerek sosyal hayatta gerek devlet ve toplum yapısında genel geçer tüm duruş ve anlayışları teker teker değiştirerek ve değişimin gerekliliğine insanları inandırarak yoluna devam etmiştir. Bu dönemde, toplumların duygusal çöküntüsünün, yalnızlık, karamsarlık, öfke, kızgınlık gibi duygularının sanat eserlerine yansıdığını görmekteyiz. Zira modern sanatın dinamiği başkaldırı üzerine kurulmuş ve algıları değiştirmek suretiyle ilerlemiştir. Hal böyle olunca da, son yüzyılda pek çok protest akım ve sanatçı zuhur etmiş ve geleneği, savundukları modernin karşısında en büyük engel olarak göstererek, etkileri günümüze kadar süren, bütün toplumlara tesir eden bir süreç başlatmışlardır. Oysa gelenek dediğimiz şey, bizden bağımsız, "dokunmayalım da bize bulaşmasın" diyebileceğimiz bir meca değildir ki, kendimizi ondan soyutlayarak kurtulalım. Tam tersi, asırlar boyunca, nefes alıp verdiğimiz her yerde, hep karşımıza çıkan, bize varlığını sürekli hatırlatan, binlerce yılın birikimini kapsayan bir varoluştur.

Geleneksel sanatı oluşturan, kural ve kaideler bütünlüğü içinde ilerleyen sistematik yapı, modernleşme adı altında sınırsız, kuralsız, emeksiz bir hale dönüşmüştür. Klasik eserlerde izlediğimiz

olağanüstü gayret, işçilik ve estetiğin adeta kaybolduğuna şahit oluruz. Bu modern anlayışın hâkimiyet savaşını anlamak pek de zor olmasa gerek, zira sanat insandan sâdir olan ve onu anlatan bir kavramsa, insanın içindeki sınırsızlığı en iyi anlatacak yine kendisidir.

Aslında, sanatın kesintiye uğramaması, büyük medeniyetlerin varlığını sürdürebilmesinin bir garantisidir. Dünyanın tüm büyük devletlerinde şahit olduğumuz gibi, Osmanlı İmparatorluğu da bu sayede sanatlarını en yüksek seviyeye ulaştırmıştır. 16. Yüzyılda yapılmış örnekler bu seviyeyi çok net göstermektedir. Sahip oldukları büyük güçle, ilerledikleri tüm coğrafyalarda, kültürlerini hâkim kılabilmiş ve başka devletleri tesirleri altına almayı başarabilmiştir. Yüzyıllara göre, farklılıklar, yeni ekoller, yeni sanatçılar sadece bu devamlılığa hizmet etmişlerdir. Bu devamlılığın temel taşı da, bilindiği üzere klasik sanatlarımızdır. Günümüze kadar bütün ihtişamıyla gelerek, devam ediyor olması paha biçilmez değerlerinin bir göstergesidir.

Geçmiş yüzyıllar öncesine dayanan, bugün “Geleneksel sanatlar, Gelenekli sanatlar” ve benzeri tabirlerle isimlendirdiğimiz bu kadim sanatlarımızın mihenk taşlarından biri de hiç şüphesiz, tezhip sanatımızdır ki kültürümüzün kesintiye uğramadan günümüze kadar getirdiği çok önemli kollarından biridir.

Aslında her sanat bir ihtiyaçtan doğmuş, sonra insanların ince zevklerine hitap ederek sanat eseri hüviyeti kazanmışlardır. Bizim ince kitap sanatlarımızda işte böyledir. Allah’ın kelamını en güzel şekilde yazabilme çabası, hat sanatını, bu kelamı en görkemli şekilde, altınlarla bezeyerek süsleme arzusu tezhip sanatını, yaşanan olayları tespit edip belgeleme ihtiyacı minyatür sanatını geliştirerek çok yüksek seviyelere çıkarmıştır.

Benim daha çok "Klasik sanatlarımız" tabirini tercih ettiğim bu kadim sanatlarımızda bir kavram ve sembol zenginliği vardır. Yüzyıllarca genetik kodları sayesinde, kendi motif ve kurallarını oluşturarak özünü değiştirmeden günümüze kadar gelebilmişler ve günümüzde de yeni formlar oluşturmaya başlamışlardır zira iç dinamiklerinde bu güce fazlasıyla sahiptirler. Bizler de yüzyıllarca bu gelişimi var etmiş bir medeniyetin evlatlarıyız.

Görüldüğü gibi sanat sadece estetik bir kavram değildir. Duyguları, düşünceleri, örfleri, adetleri, inançları, geleceğe taşıyarak sürdürülebilir bir alan oluşturan bir yapıdır. Kısaca, iç dünyamızda biriktirdiklerimizi açığa çıkarırken başvurduğumuz tüm yöntem ve tekniklerdir. Ruhumuzdan taşan yeteneklerdir ve bunları sergilediğimiz ustalıktır, hünerdir, marifettir. Aynı zamanda da, tüm insanlık birikiminden beslenerek yaşar. Zaman ve mekân açısından sınırlarını genişletebildiği ölçüde de evrensele ulaşır (Ayvazoğlu, 1989, s. 990).

Aslında burada, bir parantez daha açılabilir. Biz gelenekselle, moderni tartışırken, işin içine hep doğu ve batı kavramını da sokarız. İşte asıl savaş burada başlamaktadır. İki yüzyıl önce güç odaklarının el değiştirmesiyle, eskiyi tümünden yok edip, yerine yeni bir medeniyet oluşturma çabasının açık tezahürüdür bugün yaşadıklarımız. Çünkü sanatların geleneksel yanları, folklorik özellikler taşıdığından modern dünyada biraz küçük görülürler, sadece zanaat olarak algılanırlar. Aslında, sanat kategorisine dâhil edilmeseler de her zanaatın bir sanat tarafı mutlaka vardır, zira bir düşünce, plan, yeni teknikler ve yoğun bir çaba, onu salt el işçiliği olmaktan alıkoyar her zaman.

YENİLEŞME KAÇINILMAZ BİR SÜREÇTİR

O halde, baştan eleştirel yaklaştığımız tüm bu gidişata rağmen, sorduğumuz sorulara çok kısa ve net bir cevap verebiliriz. "Yenileşme kaçınılmaz bir süreçtir". Sürekli gelişen, değişen dünyada yeniliğe karşı sert bir tavır takınmak ve bunu da gelenek adına yapmak, kendi ayağımıza pranga takmaya benzer. Sanatlarımızın kendini tekrar eden taraflarında çok ısrarcı olmak zaten bizi kendiliğinden oyunun dışına atmaktadır. Çünkü sanat kavramı canlı bir organizma gibi sürekli hareket halindedir ve olumlu ya da olumsuz tüm dış etkilere açıktır (Hobsbawn, 2006, s. 202).

Anlaşıldığı üzere, sanat dün yapıлып bitirilmiş, bugün ancak tekrar edelim gibi bir faaliyet türü

değildir, devamlılığı vardır. Bu devamlılık hayatın ta kendisi gibi nefes alıp verir, serpilip büyür ve gelişir. Dolayısıyla bu yeni atılımlar tarih boyunca şahit olduğumuz gibi, bugün de bizi engelleyemez, çünkü insanlık var olduğundan beri çağları değiştirenler, korkusuzca yeniliklerin peşinde koşanlar olmuştur hep. Cesurlar her zaman kazanmıştır, bu savaşta da böyledir, sanatta da böyledir.

Geleneksel sanatlarda, modern arayışlar ve anlayışlar yönündeki kanaatlerim bunun olması yönünde şekillenmektedir. Yüzyılların terazisinden geçerek günümüze ulaşan klasik zaten aslolandır ve hepimizin yol göstericisidir. Geçmişin gücünü arkamıza alarak onun aydınlattığı yola koyulmaktan korkmamalıyız, zira modern arayışlar tüm sanat dallarında adeta mecburi bir süreçtir. İnsanın yaşadığı zaman dilimi içinde doğasında var olan yeni ve kendine ait olanı bulup ortaya çıkarmak ve beğeniye sunmak dürtüsü dünya durdukça hep var olacaktır (Kahraman, 1993, s. 57).

Farklı biçimlemeleri yakalamak klasik sanatlarımız için aslında çok kolaydır. Malzeme, teknik, sabit olmayan kurallar zaman içinde değişebilir ama öze sadık kalarak, değişmez kurallar da ısrarcı olmadan yenileşmek çok mümkündür ve zaten olması gerektir. Denemeden sonucu göremeyeceğimiz içinde, bu denemelerden asla korkmamak lazımdır. Aslında, sanat kendi içinde, "gelenekli-yenilikçi" dengesini kurabilirse ki bu hiçte zor değildir, gelenekle barışık olarak, günceli inşa etmek, bir sorun teşkil etmeyecektir. Ama sanat bir kilometre işidir, tecrübe sahibi olmayan, dağarcığını dolduramamış, klasiği hazmetmemiş, bilgisi, görgüsü, duygusu tam olmayan birinin bu dengeyi sağlaması asla mümkün değildir. Zira tecrübe her şeydir (İlden, 2013, s. 245).

Klasik sanatlarımız aslında bir kurallar bütünüdür. Yüzyıllar için de oluşmuş bu kurallar çok iyi özümsemeli ve günümüzün getirileri çerçevesinde, daha evrensel olabilmek adına evirilebilmeli, ruhu kaybetmeden yeni eserler ortaya koyabilmelidir. Klasik çizgide çalışırken, kurallar çerçevesinde, doğru ve hatasız olmak kolaydır zira sırtımızı yasladığımız geleneksel kurallar bizi hata yapmaktan alıkoyacaktır fakat modern bir çizgiyi geleneği çiğnemenin tutturmak çok zordur. Ama klasiğin içinden yürüyen doğru bir damarı yakalarsak işimiz çok kolaylaşır. O halde, "Geleneğin içinden çıkmayan bir yenilik, yenilik değildir".

Bu yenilikler, toplumun genel beğeni ve kültürünü de kucaklıyorsa her zaman doğrudur. İşte bu sanatsal arayışların önüne bir duvar örerek kendimizi de o zaman dilimi içine hapsedmiş, göremez, duyamaz hale getirmiş oluruz. Zira her şey gibi geleneksel sanatlar da hep değişerek ilerlemişken, bizim herhangi bir yüzyılı referans alarak o zaman dilimiyle bütünleşerek sürekli aynı şeyi tekrarlamamız ve bundan hiç ödün vermememiz, bizi bir sonra ki çağa taşımayacaktır.

Ama eskiyi, bilmeyen, anlamayan, öğrenmeyen, bir toplumsak eğer, yeniyi üretmek için sapacağımız ilk yol eskiyi yok saymak olacaktır zira en kolay seçenek budur. Ama unutmayalım ki, kendi zaman dilimimizde, yeni olarak ortaya çıkardığımız her şey yarının eskisidir. Oysa, kendimizden öncekini çok iyi anlamış ve özümseyebilmişsek, ona dokunabiliyor, onunla hareket edebiliyor, onunla değişebiliyor ve üzerine söz söyleyebiliyorsak, işte o zaman kültürümüzdeki, sanatımızdaki gizli cevheri de kavrayabiliyoruz demektir. Ama modern dünyanın bakış açısıyla, gelenekseli ilerlemenin önündeki engel gibi görüp, demode tabiriyle eşdeğerde tutarsak, elimiz kolumuz bağlanacaktır.

YOZLAŞMADAN YENİLEŞMEK

Gelenekle geleceğin birbiriyle etkileşimi açısından yaptığımız genel değerlendirmeden sonra daha derin ve detaylı bir yaklaşımla sanat eserleri açısından dün, bugün ve yarını incelemek konuya açıklık getirecektir kanaatindeyim.

Modern diye tabir ettiğimiz yenilikçi çalışmalar tarihin her döneminde ve her toplumda var olduğundan gelenekle geleceğin iç içe yaşadığı vurgusunu ısrarla tekrarlıyoruz. Bu bağlamda, kendisini mutlak çağdaş gören bir sanatçı içinde durumun pek kolay olmadığını söyleyebiliriz. Zira hem herhangi bir sanatsal disiplinde usta olup, hem de o güne kadar söylenmemiş bir şey söylemek için gelenekle bağlarını radikal bir biçimde kopartma maharetini göstermek kolay bir iş değildir (Tunçel, 2018, s. 871).

Geleneksel sanat branşlarında yaptığımız her yeniliğe günümüzde çağdaş sanattır diyebilmemiz ise zordur. Şayet klasik temeli bozmadan ortaya çıkarılmış güncel bir çalışmaysa bu esere “özgün; çizgi dışı, yenilikçi bir yorum” değerlendirmesi getirirken, tamamen modern sanattır iddiasında bulunmak doğru olmayacaktır.

Şu hâlde, sanat dediğimiz olgu, iç dünyamızın gözle görülür, elle tutulur hale gelmesiyse, her çalışma da kendi gününün yenisidir. Zaten, çağdaşlaşma aynı zamanda kendimize ait olanı fark edebilmeyi ve onu algı dünyamızda ait olduğu zemine oturtmayı başarabilmekten geçer (Kahraman, 1993, s. 27).

Herkesin kendi iç dünyasını ve ruh halini sergilediği bu faaliyetler sanat eseri olarak nitelendirilebilir mi? Cevabımız elbette hayır olacaktır. Anlam veremediğimiz yorumlar hemen her sanat branşında karşımıza çıktığına göre, yenileşmeye çabalarken dejenere olmak en büyük tehlikedir. Böyle bir çalışma sanatla ilgili hiçbir platformda değer bulamaz. Bu sebeple arayışların havada kalmaması, o branşın kurallarına uygun legal bir zemine oturması daha gerçekçidir. Bu konuda sanatçı çok dikkatli olmak zorundadır zira minyatürün naif resme dönmesi, hat sanatının sadece bir grafik çalışmadan öteye gitmemesi, tezhibin ise tüm ruhunu kaybederek dekoratif bir arayış içinde kaybolması çok kolaydır. Diğer tüm branşlar için de bu tehlike tamamen aynıdır. Hiç ustalaşmadan ben yaptım oldu mantığı sanata vurulan en büyük darbedir.

Daha önce de bahsettiğimiz gibi, geleneksel sanatın yüzyıllardır yenilenecek günümüze ulaştığını, yerinde saymadığını zaten gözlemliyoruz. “Karahisâri hatları, Karamemi tezhipleri, Sazyolu çalışmaları” bu yenilenmenin yapı taşlarıdır. Bunlar gibi sayısız örnekle günümüze ulaşan Klasik Sanatlarımız yenileşmesini günümüzde de çağın baş döndürücü hızına ayak uydurarak sürdürmektedir.

Gelenek kavramının içinin çok dolu oluşu, sergileme, müzecilik, restorasyon, konservasyon alanlarında bize önemli çalışma alanları yaratması, bir yandan da folklorik, etnoğrafik zenginliği sunabilmesi görmezden gelebileceğimiz bir husus değildir, olmamalıdır da. O halde, öncelikle var olan kültür varlıklarımızı çok doğru bir şekilde, titizlikle korumalıyız. Zira tarihsel mekân ve objeler dünyanın her yerinde ve her zaman diliminde vazgeçilmezdir. Bir sanatçı ise, ancak içinde var olduğu kültürden beslenebilir, çünkü kökleri oradadır.

Müzelerimizde ve koleksiyonlarda, imzasını bildiğimiz, pek çok eser olduğu gibi, kime ait olduğu anlaşılammış sanat eserleri de mevcuttur. Şu halde, gelenek derken, anonim diye tabir edebileceğimiz kültürel bir oluşumdan da bahsetmekteyiz. İşte bu bize atalarımızdan intikal etmiş paha biçilmez bir mirastır ve bu bunu genetik kodlarımızdan asla silemeyiz. İnsanların yaşamışlıkları sonraki dönemlerde hayatını ve yaşam tarzını etki edeceğinden, geçmiş dönemlerde olan olaylar ve etkiler bizim zamanımıza yansımıştır.

O halde, son dönemlerde çok yaygınlaşan Klasik sanatlarımızdan, Hat, Tezhib, Minyatür ve Ebru eserlerimizle dünyaya nasıl seslenebiliriz, neler anlatabiliriz, en önemlisi sunumumuz nasıl olmalıdır şeklinde, aklımıza ilk gelen soruları sorabiliriz:

1. Klasik yöntemlerle bu sanatları günümüzde devam ettirmek çok gerekli midir?
2. Klasiğin dışına çıkılması bu sanatları öldürür mü?
3. İçinde bulunduğumuz zaman dilimine uygun yenilikler yapılabilir mi?
4. Bu sanatlar sadece taklitte mi sürdürülmeli, yoksa değişik yorumlamalara gidip, taklit ve tekrardan tamamen uzaklaşılmalı mı?
5. Klasik eğitim olmadan da bir hattat, müzehhib, ebrucu olunabilir mi?
6. Sanatımızı bu günlere getiren en önemli gelenek "usta -çırak" ilişkisi artık gereksiz midir?
7. Fotoğraf makinesinin icadıyla, yerini yeni” izm”lere bırakan klasik resim sanatı örneğinde olduğu gibi, dijital sanat da, klasik sanatların sonunu getirir mi?

...gibi başlıklar alabildiğine çoğaltılabilir.

Burada merak ettiğimiz, alaylı veya okullu geleneksel sanatçıların, akademisyenlerin, eleştirmenlerin ve sanatseverlerin cevaplarının nasıl olacağıdır.

Sanat kavramı klasik ya da çağdaş, bir fikri ve felsefeyi barındırmadan icra edilmesi kolay olmayan bir var olma halidir. Bilindiği üzere, çağdaş sanat en güncel haliyle bir fikri tartışmak üzere yola çıkıp, insanların algılarını değiştirmekten, provoke etmekten çekinmeyen, özgür bir kimliğe bürünmekte ve bunu yaparken, pek çok sanat disiplini bir arada kullanmaktan çekinmemektedir. Alışa geldiğimiz klasik hiçbir tekniğin kullanılmadığı sanat eserleri üretilip, geçmiştekilerden daha değerli bir başyapıt haline gelebilmektedir. Aslında bu devrimsel bir dönüşümdür. Sahip olduğu estetik anlayışın eskinin kaygıları ile uzaktan, yakından hiçbir ilgisi yoktur. Çoğu zaman izleyene “Bu da sanat mı” diye düşündüren, daha saldırgan ve rahatsız edici bir ifadeye bürünmüştür (Bozkurt, 2012, s. 257).

Yirminci yüzyılın başında, sahip olduğumuz değerleri toptan ve derinlemesine değiştirme misyonu üstlenen bu kültür-sanat hareketleri, günümüzde takip etmekte zorlandığımız bir hıza ulaşmıştır. Teknoloji kavramının tüm dünyayı ve yaşamı değiştirirken, sanatı da pas geçmeyeceği aşikâr bir durumdur. Günümüzde sanat dijitalleşmiştir. Dijital sanat kavramı ise, içinde fotoğrafı, kolajı illüstrasyonu, animasyonu, videoyu, enstalasyonu barındıran çok geniş bir alanı kapsamaktadır.

Tarih boyunca sanat ve paranın ayrılmaz bir çift olduğunu hatırlarsak bu yüzyılda da bu ikilinin, kurulmaya başlayan yeni ekonomik düzene nasıl da çabucak ayak uydurduğuna şaşmamak gerekir. ”Code is new art& Code is new money” söylemiyle kripto sanat, kripto paralarla beraber var olup gelişen sanal sanat ortamı içinde, yerini almıştır. Temas etmeden alıp satılacak ve herkesin istediği an ulaşabileceği sanat eserleri, bu yenedünyada vazgeçilmez dönüşmek üzeredir. Dokunamadığımız, elimize alamadığımız, bir yere yerleştiremediğimiz bir sanat eserine sahip olmak bize nasıl bir avantaj sağlayacak ya da nasıl keyif verecek, onu da gelecek zamanlarda hep beraber göreceğiz ama bunun göz ardı edilemeyecek bir yapılanma olduğunun da farkındayız.

Aslında, atlanmaması gereken bilgi şudur: Geleneksel sanatların aksine, kripto eserlerin ilk kim tarafından yapıldığının “Blockchain (blok zincir)” veri tabanında kayıtlı olması, bu çağın artısı olacaktır. Artık, Sotheby’s’in de müzayedelerinde kripto parayla alışveriş imkânı tanınması, sanal ortamdaki sanat alışverişinin çok canlanacağına işaretidir. Bu sanal alışverişler, dijital sertifikalar (NFT) la beraber gün geçtikçe yerini sağlamlaştırıp, olağanlaştırmaktadır. Bu yaşanan çok ciddi boyutlardaki arz talep dengesiyle ellemeden, dokunmadan alınıp-satılan sanat eseri piyasası, aslında çoktan sanal ortamda yaşamaya başladığımız gerçeğini de yüzümüze vurmaktadır. Sergilerin, müzayedelerin, sanat sohbetlerinin çoktan bu ortama taşınmaları insanların ellerindeki telefon ve tabletler aracılığı ile buldukları her yerde interaktif olmalarına da olanak tanımıştır.

Yine kendimize dönecek olursak, sanatın temelinde önce resmin olduğu ve tüm sanat dallarının nüvesini teşkil ettiği gerçeğini, klasik sanatlarımızla gayet rahat ilişkilendirebiliriz. O zaman, gelenekselde ortaya koyduğumuz tüm yenilikleri, dönüşüm değil, güncelin getirdiği bir değişim olarak kabul etmekte zorlanmayız. Zira klasik sanatlarımız, iki boyutlu görüntüleriyle soyut bir resmin ifadesidir ve hatırlayalım ki, Ünlü Ressam Picasso, Cezayirli bir hattatın hat tablosunu seyrederken, “İşte gerçek resim bu” ifadesini kullanmıştır.

Hal böyle olunca, rüzgârın karşısında ne kadar eğilip bükülse de yine dikilip büyüeyebilen bir fidan gibi esnek ama kökümüzün topraktan çıkmasına müsaade etmeden değişerek, tüm şartlara ayak uydurabiliriz. Yirminci yüzyılın başında, Türk toplumu gelenekselden moderne doğru bir yolculuğa çıktığında, sahip olduğumuz en büyük zenginlik olan klasik sanat eserlerimiz, barındırdıkları sanatsal güçle, bu konuda zaten birer dinamo etkisi görmüşlerdir.

Çağımızda, kolektif yaşam ve kolektif çalışmaların minimum düzeye indiği hatta tamamen terk edildiği gerçeğiyle yüz yüze olduğumuzun farkındayız. Ne yazık ki, birey olarak var olmanın peşine

düştüğümüzü, “BEN” demenin adeta en önemli kriter olduğunu biliyoruz.

Günümüzün, klasik sanat icracıları olan bizlerde, tasarımın önemini kavrayarak, salt el işçiliğinden ziyade kendimize ait olan yeniyi, daha doğrusu yeni tasarımları ortaya çıkarıp, kabul görürsek önemli bir yol kat etmiş sayılabiliriz. Bir sonraki aşama ise bunu tüm dünyaya sunabilmek ve aynı beğeniyi toplayabilmektir. Amiyane tabirle, bugünü iska geçmememiz, sanatlarımızın da yolunu açacaktır.

Belki de işe bazı kriterleri değiştirmekle başlayabiliriz. Örneğin, kurtulmamız gereken en önemli kriter, “Gelenekselin Doğuyu, Modernin Batıyı temsil ettiği” saplantısıdır. Zira, ayağımızda bir zincir gibi duran “Doğu-Batı” mücadelesinden top yekûn vazgeçmeli, sanatta endüstrileşmenin büyük önem kazandığı bu çağda, biz de bu endüstriye kaynak teşkil edecek eserler üretebilir miyiz düşüncesinin peşine düşmeliyiz.

Ama zaman içinde, “Avangard, Postmodern, Kavramsal Sanat” adlandırmalarıyla “Kitsch Sanat” a kadar uzayan ve dönüşüm hızımı kaybetmeyen bu çağdaşlık serüveninin, klasik sanatlarımız neresinde ve nasıl durmalı sorusu, en önemli konu başlığıdır. Yozlaşma olarak ta anlayabileceğimiz Kitsch(kiç) tarzının klasik sanatlarımızla kan uyuşmazlığı olduğu kesindir. Zira bizim sanatlarımız zihinsel bir değişime uğramadan, maneviyatını kaybetmeden ve kutsalla bağını hiç koparmadan günümüze ulaşmışlar ve yollarına devam etmektedirler (Tokat, 2005, s. 157).

Oysa dünya toplumlarındaki sınıf ayrımını sözde ortadan kaldırmaya yönelik meydana çıkan Modernizm’in var ettiği Kitsch Sanat popüler kültürün hizmetkârı olma işlevini üstlenmiştir. Üretilen eserlerin çoğu bu hâkim kültürün verdiği güçle parlatıldıklarından, halk yığınları tarafından çok kolay ve hızlı kabul edilebilen üretimler olarak dikkat çekmektedirler. Bu güncel ama yoz eserler kitleler tarafından çok çabuk benimsendiğinden, birçok sanatçı da bu akımın peşinden gitmeyi tercih etmiştir.

Çek yazar Milan Kundera kitsch için,” Tasarlanan üretilmiş güzellik” diye bir atıfta bulunmaktan çekinmemiştir. Çoğunluğun, bunu takip edilmesi gereken bir kültür hareketi olarak değerlendirmesi ise çağın tüketim üzerine projelendirildiğinin açık bir izahıdır. Her şeyin çok çabuk tüketildiği bu zaman diliminde, böyle bir anlayış ve kavramın ortaya çıkması hiç de yadırganacak bir durum değildir. Hemen aklımıza gelen şu soruyu soralım Kaliteli sanat eserlerinin karşısında duran bu üretimlerin ömrü, kısa mı yoksa, uzun mu olacaktır. Ya da, bu hızlı döngüde varlıklarını sürdürme becerisini göstermeden zamana yenik mi düşeceklerdir. Hiç düşünmeden cevap vermek kolaydır: Ömürleri, kısa süreli olmaya mahkûmdur.

Bu çağda, kitsch ve pop terimleri yaygınlaştıkça sahte bir globalizm anlayışının bizi yanlış yönlendirmesine izin vermemeliyiz. Zira çaba sarf etmeden üretmenin büyüüne kapılırsak, düşünmeden de tüketmeye başlarız ki basit, ucuz ve kalitesizin yanında durmak sanata vurulacak en büyük darbedir. Zaten bu yozlaşmanın amacı da, aslında hiçbir şey hissetmediği halde tüketiciyi hissettiğine inandırarak, sahip olma yarışına sokmaktır. Kısaca ticarettir ve kapitalizme hizmettir.

Yaratıcılığın asla bir okulu olamaz, biliyoruz ki sanat özgür bir alandır ve herkes istediği gibi ilgilenip çalışabilir, bunda hiçbir beis yoktur. Ama klasik sanatlarımızda, yenileşirken bu sahte duygularla dolu sahte üretime dalmak bize hedef şaşırtacaktır.

Şu halde geleneksel temeli kaybetmeden, dünya sanat çevrelerinde, adımızdan söz ettirebilir miyiz kaygısını taşımyorsak, değişim yerine çözülme, bir adım sonra da kaybolma gelecektir. Bu kayboluşun ardından meydana çıkan boşluk mutlaka başka bir şeyle dolacaktır, zira eşyanın tabiatı böyledir ama o şeyin biz olmayacağı kesindir. Şu gerçeği de vurgulamadan geçmeyelim: Gelenekselcilerin, moderne itirazları ne kadar güçlü de olsa, yeni bir önerme getirememeleri sadece itiraz olarak kalmakta, ne yazık ki yenedünyanın çarkları çok hızlı dönmektedir. Oysa geleneğin içindeki modern unsurları görmek kadar, yeninin içindeki geleneği saptamakta bir o kadar kolaydır. Zaten unutulmaması gereken modernin en keskin savunucularının bile, eskinin en radikal unsurlarıyla hep yakın temas halinde bulunmalarıdır. Tam tersi bir durumda, kendilerini ifade etmekte zorlanacaklardır. Dolayısıyla geçmişle geleceğin hep el ele hareket etmesi gerektiğinin en önemli bir ispatı da budur.

Yukarıda sözünü ettiğimiz gibi, ayrı kulvarlarda ilerliyor gibi görünseler de ticari ve sanatsal

faaliyetler hep kol koladırlar. Zira koleksiyonerler, sanat pazarları ve simsarları tarihin her döneminde var olmuştur, bundan sonra da olacaktır. Soyluların resimlerini, mitolojik heykelleri yapan bu sanatçılar o devirde de bu pazar içinde yer almışlardır. Bu yeni çağda da, bir sanatçının ticari alanı yok sayması onun bilinirliğinin önündeki en büyük engeldir. Burada takip etmemiz gereken yol ikisini de göz ardı etmeden ilerlemektir. Zira sanatsal değeri olmayan bir çalışmaya, eser denemeyeceği gibi, meta değerinin olmaması da onun bir kenarda unutulmasına yol açacaktır.

Sırası gelmişken, dünya sanat piyasasında söz sahibi olmasını istediğimiz geleneksel sanatlarımızın en önemli eksiğinin sanat danışmanları olduğunu söylemeden geçmeyelim. Ayrıca, bugüne kadar Türk Kültür ve Sanatının bilimsel temele dayalı sağlam ve kendi içinde tutarlı bir terminolojik zemine oturtulmamış olması da işin bir başka hazin boyutudur. Bununla, sadece sanat Tarihi bölümleriyle değil, başta Dil Bilimciler olmak üzere, Halk Bilimciler, Güzel Sanatlar mensupları, teorik ve pratik çalışan tüm sanatkâr ve tasarımcıların dâhil edildiği, disiplinler arası yüksek katılımlı toplantılarla elde edileceği ve geçerliliğini resmileştireceği açıktır.

O halde sıralayacağımız başlıklarla bir yol haritası çizmek, işimizi kolaylaştırabilir:

8. Hedef belirlemek ve ısrarla o hedefe ulaşmaya çalışmak,
9. Klasik temel ve kuralları baz alırken, bunları yeniden sorgulamak,
10. Terkedilebilir kriterlerde esnek olmak, ama mutlaka korunması gerekenleri sahiplenmek ve vazgeçmemek,
11. İcra ettiğimiz branşta kendimizi çok geliştirirken, diğer tüm sanat kollarında da eğitim alarak, donanımlı hale gelmek. Kısaca: Çok görmek, çok okumak, çok bilmek,
12. Birbirini tamamladığı ölçüde, pek çok sanat disiplinini bir arada kullanmaktan çekinmemek,
13. Gelenekçilerin en büyük sorunu olan tasarımı, yaşadığımız çağın gereği olarak ön planda tutmak, ama bunu yaparken doğru, güzel ve ince el işçiliğinden vazgeçmemek,
14. Branşımızda tahlil yapabilme becerisine ulaşmak, metodlaşmaya gitmek ve bu metodolojinin geniş perspektifte kabul görmesini sağlamak,
15. Tamamen amatör bir ruhla, her gün yeniden başlıyormuşçasına bir motivasyona ulaşmak.

Bilindiği üzere 1980 yılından itibaren, globalleşme, iletişim araçlarının çok gelişmesi, imkânların çoğalmasıyla, son 40yıl içinde klasik sanatlarımız büyük bir ivme kazandı. Bizlerde, bu büyük gelişime tanıklık ettik ama bizlerin hocaları, daha önceki 40 yıl içinde, amiyane tabirle, yangından mal kaçırırcasına bulabildiklerini, saklayıp koruyarak, günümüze ulaştırmaya çabalayarak bu sanatları ayakta tutmaya çalıştılar ve gönüllü neferler olarak, adeta ömürlerini feda ettiler.

Ama inancım odur ki, yüzyılın başında zoraki kültürel kesintileri yaşamasaydık, sanatlarımızdaki, gelişim ve yenileşmeyi, zamanı geldikçe kendiliğinden doğal bir süreçle akışına bırakabilseydik, belki de bugün bu tartışmaları yapmayacaktık. Çünkü yenileşme dediğimiz şey, aslında, içinde bulunduğu zaman dilimine göre, nelerin sabit, nelerin değişken nelerin tutulabilir, nelerin terkedilebilir olduğuna karar verip kendi suyolunu bularak, oradan akan bir oluşumdur.

Sevindirici olan odur ki, toplumumuzun geçirdiği kültürel erozyona rağmen, nesnelere yani kullandığımız eşyalara olan geleneksel yaklaşımımızı daha kaybetmedik. Çünkü hala kendi değerlerimizin arkasında durabiliyor ve ulusal kültürümüzü evrensel boyuta taşımaya çalışıyoruz. Bu çabaları kaybetmemiş olmak, çok umut verici ve en azından gelecek kuşakların sigortası olarak görülmelidir.

O halde şöyle tamamlayalım: Gelenek ve gelecek iç içedir, birbirlerini var ederek ilerlerler, birbirlerinin içinde yaşarlar. Şayet birini yok edecek olursak, diğerinin yaşama şansı kalmaz. Dolayısıyla sanat bir bütün olarak ele alınması gereken sınırsız bir alandır. Eski-yeni tartışmasından ziyade, yekvücut bir oluşum olan bu alana, bugün biz de bir çentik atabilecek miyiz, onun hesabını yapmamız daha gerçekçi

bir yaklaşım olacaktır.

KAYNAKÇA

Ayvazoğlu, Beşir. “Türkiye’de Sanat Tarihi ve Estetikle İlgili İlk Çalışmalar”. *Erdem Dergisi* 15/5 (1989), 977-992.

Bozkurt, Nejat. *Sanat ve Estetik Kuramları*. Ankara: Sentez Yayıncılık, 1.Baskı., 2012.

Hobsbawn, Eric. *Geleneğin İcadı*. çev. Mehmet Murat Şahin. İstanbul: Agora Kitaplığı, 1.Baskı., 2006.

İlden, Serkan. “Geleneksel Sanatların Ötekileştirilmesi Sorunu”. *Akdeniz Sanat Dergisi* 6/12 (2013), 241-251.

Kahraman, Bülent H. *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1.Baskı., 1993.

Tokat, Latif. “Sanat Kutsalın İfşası mıdır?” *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 29 (2005), 137-163.

Tunçel, Oğuz. “Gelenek/Modern Ayrımında Sanat” 7/47 (2018), 863-872.

Turani, Adnan. *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1.Baskı., 2010.