

CİLT 1 SAYI 1 2021

Nigarhane

NİGARHANE DERGİSİ

The Journal of Nigarhane

Cilt/Volume: 1, Sayı / Issue: 1 (Aralık/December 2021)

Uluslararası Hakemli Dergi / International Peer Reviewed Journal

Sahibi / Owner

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

Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL

Baş Editör / Editor-in-Chief

Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem ÖNKOL ERTUNÇ

Editör Yardımcısı / Associate Editor

Dr. Öğr. Üyesi Çetin ÖZTÜRK

Öğr. Gör Dr. Ayşe Zehra SAYIN

Yayın Türü / Publication Type

Uluslararası Süreli Yayın / International Periodical

Yayın Periyodu / Publication Period

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

Baskı Tarihi / Print Date: Aralık/December 2021

Yazışma Adresi / Correspondance Address

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

Tel / Phone: 0332 3212015/2221

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

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

Necmettin Erbakan Üniversitesi Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma Merkezi Nigarhane Dergisi
yılda bir kez yayınlanan uluslararası hakemli bir dergidir.

/ The Journal of Nigarhaeneis an international peer reviewed once-annual journal



E- ISSN:

Nigarhane

YAYIN KURULU

Abdullah ATIYYE

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

Dilek Nur ÜNSÜR

Necmettin Erbakan University, 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, ABD

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

Abdülhamit TÜFEKÇİOĞLU

Marmara University, Turkey

Ahmet Vefa ÇOBANOĞLU

İstanbul University, Turkey

Ali Rıza ÖZCAN

Mimar Sinan University, Turkey

Aysin YILDIRIM YOLTAR

Brooklyn Museum, New York

Banu MAHİR

Fatih Sultan Mehmet University, Turkey

Filiz ÇAKIR PHILLIP

University of Toronto, Canada

Günseli KATO

Bahçeşehir University, Turkey

Melek HİDAYETOĞLU

Selçuk University, Turkey

Muharrem ÇEKEN

Hacettepe University, Turkey

Münevver ÜÇER

Mimar Sinan University, Turkey

Sitare TURAN

Mimar Sinan University, Turkey

Yabancı Dil Editörü / Foreign Language Editor

Dr. Öğr. Üyesi Çetin ÖZTÜRK

Yazım ve Dil Editörleri / Spelling and Language Editors

Dr. Öğr. Üyesi Çetin ÖZTÜRK

Öğr. Gör. Dr. Ayşe Zehra SAYIN

Mizanpaj Editörü/Layout Editor

Özgenur ŞEKER

Sayı Alan Editörleri / Field Editors of The Issue

Mustafa SÖNMEZ (Necmettin Erbakan University, Turkey)

Rıdvan AK (Necmettin Erbakan University, Turkey)

Şerife ÇAKIR (Necmettin Erbakan University, Turkey)

Sayı Hakemleri / Reviewers of The Issue

Ali Fuat BAYSAL (Necmettin Erbakan University, Turkey)

Alpaslan Hamdi KUZUCUOĞLU (İstanbul Medeniyet University)

Hikmet ATİK (Necmettin Erbakan University, Turkey)

Mehmet Ergün HATIR (Necmettin Erbakan University, Turkey)

Mustafa YILDIRIM (Necmettin Erbakan University, Turkey)

Osman Perçin (Necmettin Erbakan University, Turkey)

Salih GÜRBÜZ (Necmettin Erbakan University, Turkey)

Naci BAKIRCI (Mevlana Müzesi)

Nigarhane Dergisi

The Journal of Nigarhane

YIL / YEAR: 2021 • SAYI / ISSUE: 1

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

Bahattin YAMAN Türk Kitap Sanatları: Problemler, Öneriler	1-6
Nilüfer KURFEYZ, Selim SAĞLAM Tezhib Sanatında Yenileşme	7-11
M. Semih İRTEŞ Süleymaniye Camii Kalemışleri Üzerine Bir Değerlendirme	12-32
Dürdane ÜNVER Sabrın Kâğıtla Sınandığı Sanat (Kaatı')	33-42
Mustafa YILDIRIM, HümeYra ÖZDEMİR Konya Mevlânâ Müzesi'nde Bulunan XIII. Yüzyıla Ait Üç Adet Kur'an-ı Kerimin Tezhib Sanatı Açısından İncelenmesi	43-60



E- ISSN:

Nigarhane

BAŞLARKEN

Tezyinat sanatının Türk sanatı içerisinde önemli yeri vardır. Asırlar boyunca Türk hükümdarları saraylarında tesis ettikleri atölyelerde devrin mahir sanatçılarını toplamışlar ve bu sanatçıların özgün çalışma yapmalarına imkân sağlamışlardır. Selçuklular'ın Nigârâne olarak tanımladıkları bu atölyeler Osmanlılar döneminde Nakışhâne veya Nakkashane olarak adlandırılmıştır. Padişah ve sarayın koruması altında olan nakkashane, ülke içerisinde yapılan tüm san'at faaliyetlerinin denetimini, uygulanacak desenlerin kalite ve kontrolünü yürüten bir kurum olarak, bu kadim mesleğin yozlaşma konusundaki hassasiyetinden dolayı ciddi anlamda önlem almıştır. Osmanlı döneminde ehl-i hiref teşkilatı, disiplin içerisinde sistemli olarak çalışmalarını sürdürmüş, millî kimliğin ve üslûbun korunması için herkesin bu işi yapmasına engel olmuş ve mesleği koruma altında tutmuştur. Kültürel yozlaşma olmaması için ciddi biçimde eğitimlerin sürdürüldüğü bu atölyelerde mimari tezyinattan kitabî tezyinata hatta kumaş tasarımlarına kadar devrin üslubunu yansıtan çok önemli eserler üretilmiştir. Ehl-i Hiref defterlerindeki bilgilere göre saray nakışhanesinde iki yüz kişiye yakın sanatkâr çalışmakta ve bunlar kolektif halde tezyînât üretmektedirler. Nakkashanelerde, ressam, kalemkârlar, mücellitler, değerli taş işlemecileri, cam ustaları gibi tezyînâtın her bir bölümünde ayrı ayrı usta grup sanatçılar çalışmıştır.

Her dönem kendi usul ve üslubunca eserler veren sanatkârlarımız, günümüz de dâhil, geleneksel sanatlara ait pek çok çalışmayı ortaya koymuşlardır. Ancak imza geleneğinin olmaması, tezyini eserlerin kim veya kimler tarafından üretildiği konusu hep müphem kalmasına neden olmuştur. Bundan dolayı eserleri tasnif etmede veya tarihlendirmede birçok etken ortaya çıkmaktadır. Çevremizdeki birçok tarihi yapıların veya müze ve kütüphanelerimizde bulunan müzeyyen eserlerimizin tezyinatında bilimsel anlamda ciddi analizlerinin yapılmadığı aşikârdır. Akademik ortamda tartışılabilmesi, uluslararası literatürde yer alabilmesi de ayrı bir problem olarak karşımızdadır.

Günümüzde Yüksek Öğretim Kuruluna bağlı üniversitelerimizde Güzel Sanatlar Fakülteleri bünyesinde faaliyetlerine devam eden Geleneksel Türk Sanatları Bölümleri vardır. Bu bölümlerde lisans ve lisansüstü eğitim öğretim faaliyetleri alanında uzman öğretim elemanları tarafından sürdürülmektedir. Söz konusu bölüm Geleneksel Türk sanatlarımızın gelişmesine büyük katkı sağlamasının yanı sıra, bu sanatları sürdürecektir sanatkarlarımızın da yetişmesine ortam hazırlamıştır. Akademide görevli öğretim elemanlarının özverili çalışmalarına karşın ilgili alanda akademik makale yayını için uluslararası indexlerde taranan dergi bulmanın ve yayın yapmanın ne denli zor olduğu erbabınca malumdur. Bizler bu konuda bir çözüm üretebilmek adına geleneksel sanatlar alanında bilgi, belge ve tecrübe aktarımını kayıt altına almayı, bunun için de geleneksel sanatlarımızı ve özellikle tezyinatı konu edinen Nigarhane Dergisini yayın hayatına dâhil ettik.

Geleneksel sanatlarımız ve tezyinat kültürümüze ait akademik makalelerin dergi ortamında yayımlanabilmesinin yanında, derginin yabancı indexlerde taranması da önem arz etmektedir. Dolayısıyla sözü edilen sanatlar alanına münhasır Nigarhane isimli uluslararası hakemli akademik dergi sahadaki bu boşluğu dolduracağından şüphemiz yoktur. Derginin geleneksel sanatlar alanında çalışan camianın dergisi olduğunu ve bu camia içerisinde yer alan herkesin makaleleri ile dergiyi desteklemesi âcizane talebimizdir.

Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL

Nigarhane Dergisi İmtiyaz Sahibi

Saygıdeğer Okurlar;

Nigarhane dergimizin ilk sayısı ile karşınızda olmanın mutluluğu içerisindeyiz. Yayın sürecinde önemli bir performans gösteren yayın ekibimizle birlikte bilimsel bir derginin daha bilim dünyasına tarafımızdan kazandırabilmenin heyecanını yaşıyoruz. Bilim ve sanat çatısı altında ilerleyebilmenin, ortaya konan çalışmaların yayınlandığı bu platformda olmak ve buna istikrarla devam etmek gayretindeyiz. Geleneksel Sanatlara gönül vermiş bu dalda bilime ve sanata katkı sağlamak isteyen tüm araştırmacılar değerli çalışmalarını yayınlamak üzere dergimize davetlidir.

Nigarhane Sanat Dergisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Uygulama ve Araştırma Merkezi (NEGAM) tarafından, 2021 yılı Aralık ayında yayın hayatına başlayan, Geleneksel Türk Sanatları ve İslam Sanatları alanında uygulamalı çalışmaların yer aldığı uluslararası hakemli bir dergidir. Tezhip Sanatı, Hat Sanatı, Minyatür Sanatı, Katı' Sanatı, Cilt Sanatı ve Çini Sanatı gibi alanında araştırma ve incelemeye dayalı özgün makalelerini, evrensel ilke ve değerlerine bağlı bir şekilde yılda bir kez yayınlanmaktadır. Nigarhane Dergisi'ne gönderilecek yazıların; alanında önemli bir boşluğu dolduracak özgün bir makale olması veya daha önceden yayınlanmamış çalışmaları değerlendiren, bu konuda yeni ve dikkate değer görüşleri ortaya koyan bir inceleme olması şartı aranır.

Yayın tarihimize başladığımız günden beri bu yolda yoğun iş yükü ve faaliyetlerinin arasında kıymetli çalışmalarını dergimiz yolu ile bilim dünyasına paylaşan ve paylaşacak olan araştırmacılara ve bu yolda bize destek veren hakemlerimize teşekkürü bir borç biliriz. Dergimiz uzun süren bir değerlendirme ve çalışma sürecinden sonra ilk sayısı ile yayın hayatına başlamıştır. Bu süreçte bizlere desteklerini esirgemeyen, rektörümüz sayın Prof. Dr. Cem Zorlu, Prof. Dr. Muhittin Okumuşlar, imtiyaz sahibi değerli bölüm başkanımız Doç. Dr. Ali Fuat Baysal' a dergi editör kurulu ve yayın kurulundaki tüm hocalarıma çok teşekkür ederim

Dr. Öğr. Üyesi Çiğdem Önkol ERTUNÇ
Editör

Türk Kitap Sanatları: Problemler, Öneriler

Bahattin YAMAN

Prof. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi Ve Sanatları Bölümü, Isparta
Türkiye

ORCID: orcid.org/0000-0002-5446-6899, Email: bahattinyaman@sdu.edu.tr

Makale Bilgileri	ÖZ
Makale Geçmişi Geliş: 25.08.2021 Kabul: 26.09.2021 Yayın: 31.12.2021 Anahtar Kelimeler: Hat, Tezhip, Minyatür, Ebru, Bezeme.	Gerek Kur'an-ı Kerim, gerekse farklı konularda özenli kitaplar hazırlanmasıyla bugün kitap sanatları olarak bilinen orta ve üst seviye yazmalarda uygulanan sanatlar ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Kitap sanatları adı üstünde bir kitap üzerinde uygulanan sanatlardır. Sanat tarihi araştırmalarında Türk kitap sanatları denildiğinde ise özgün bir yazma eser üzerinde görülen ya da uygulanan sanatlar kastedilmektedir. Bu sanatlar hat sanatı, tezhip sanatı, tasvir yani minyatür sanatı, ebru sanatı, cilt sanatı katı' sanatı şeklinde sıralanabilir. Kendi aralarında özel kaidelere bağlı usul ve terkiplerle hazırlanan malzemeler yine bu usul ve kaidelerle oluşturulan istif ve kompozisyonlarla birleşip nakkaş ve müzehhiplerin eliyle nefes sanat eserlerine dönüşürler. Çağın ilerlemesiyle yaşanan global adaptasyon sorunu dünyada her alanda olduğu gibi sanat dallarında da kendini göstermektedir. Örneğin harf inkılabı ile hat sanatının veya matbaanın kullanıma başlanması ile tüm kitap sanatları dallarının yaşadığı farklılıklar gibi. Bu çalışmada Türk Kitap Sanatları hakkında kısaca bilgiler verildikten sonra günümüz teknolojik düzen ve gereksinimlere uygun olarak güncelleme veya yapılması gerekenler hakkında öneriler verilecektir.

Turkish Book Arts: Problems, Suggestions

Article Info	ABSTRACT
Article History Received: 25.08.2021 Accepted: 26.09.2021 Published: 31.12.2021 Keywords: Calligraphy, Illumination, Miniature Marbling, Decoration.	With the preparation of both the Qur'an and careful books on different subjects, the arts applied in middle and upper level manuscripts, known today as book arts, emerged and developed. The arts of the book are the works of art practiced on a book. Art and history researchers describe the Turkish book arts as being seen or practiced on a novel writing work. These include calligraphy, illustration, and miniature, paper marbling, and grain art. Materials prepared in accordance with special principles and procedures are combined with stacks and compositions created using these methods and bases to transform into exquisite works of art by the hands of nakkas and museum owners. As in all other areas around the world, the problem of global adaptation is manifested in the arts. For example, there are differences between the reformation of letters and the introduction of calligraphy or printing house and all types of book arts. In this study, after briefly providing information about the Turkish Arts of the Book, recommendations will be provided on updates or do's in line with today's technological order and requirements.

Atf/Citation:



Yaman B. (2021). Türk Kitap Sanatları: Problemler Öneriler *Nigarhane Dergisi*, 1, 1-6.

"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)"

TÜRK KİTAP SANATLARI: PROBLEMLER, ÖNERİLER

Günümüzde, gelişen teknoloji sayesinde kitap basımı çok daha kolay hale gelmiş, kitaba ulaşma maliyeti geçmiş dönemlere göre oldukça düşmüştür. Matbaanın kullanımından önce özenli bir kitap yani yazma bir eser, bir ekip sayesinde ciddi emek harcanarak meydana geliyor, her bir sayfası, her bir unsuru titizlikle hazırlanıyordu. Bu bakımdan özellikle önemli kişiler için hazırlanan yazma eserlerde farklı gruplardaki sanatkarlar görev alıyor, kitap sadece bilgiyi aktaran araç olmaktan çıkıp sanat eseri haline geliyordu. Sözelimi padişaha takdim edilecek bir kitap hazırlamak için yazarı, hattatı nakkaşı önce bir araya gelip kitabın nasıl hazırlanacağına, nerelerinde ne tür tasvir ya da nakışlar yapılacağına karar veriyorlardı. Örneğin III. Mehmed' in Eğri kalesini fethi ile ilgili kitap yazılacağında yazar Talikizade, Talikizadenin yazacağı metni temize çekecek yani estetik bir yazı ile yazacak Hattat ve bu eserdeki tasvirleri yapacak olan Nakkaş Hasan biraraya gelmiş ve yapacakları işleri kararlaştırmışlardır. Hatta hazırladıkları esere bu toplantının tasvirini de koymuşlardır.

Kitabın temelini oluşturan yazının geçmişi binlerce yıl öncesine gitse de, ağırlıklı olarak bilgiyi aktarma aracı olarak kullanılmış, estetik unsur olarak kullanımı yaygınlaşmamıştır. Dünyada yazının estetik unsur olarak kullanımı çok oldukça sınırlıdır. Bilgiyi aktarma yanında estetik unsur olarak da kullanılan birkaç alfabe vardır. Çin, Japon alfabesi gibi bazı alfabeler estetik unsur olarak kullanılsa da Arap Alfabesi kadar yaygın ve güçlü değildir. Dünya'da en yaygın kullanılan alfabe olmasına karşın, Latin alfabesinin iestetik unsur olarak kullanımı yok denecek kadar azdır. Arap alfabesi, estetik unsur olarak kullanılmasını Kur'an-ı Kerim'e bağlıdır. Başlangıçta sadece bilgi aktarma aracı olarak kullanılan alfabe İslam'ın gelişinden sonra Mushafların yazılması, sonrasında da İslam'ın kutsal kitabını daha özenli ve güzel yazma gayretleri sonucu Arap alfabesi ile yazma sanat haline dönüşmüştür. Asıl olan içeriği, yani aktardığı bilgi olsa da yine de değerli eserlerde estetikten de ödün verilmemiştir. Yazı, yani hat kitabın asıl metnini oluşturur. Diğer sanatlar, metni, yani hattı daha da güzelleştirmek amacıyla kullanılır. Asıl olan metindir yani hattır, diğerleri ona yardımcıdır. Özellikle matbaanın yaygın olarak kullanımına kadar hat sanatı sürekli gelişmiş ve diğer kitap sanatlarının da gelişmesine vesile olmuştur.

Türk kitap sanatlarının ana malzemesine oluşturan kâğıdın ham olarak kullanılmadığı görülmektedir. İyi bir eser için kâğıt ham olarak üretildikten sonra mutlaka işlemlerden geçmesi gerekmektedir. Öncelikle kâğıdın gözü yormaması için badem yaprağı, nar goncası, ya da yaprağı gibi meyve ya da bitki yaprakları kaynatılarak kâğıda sürülmesi ya da kâğıdın renkli suya batırılması gerekir. İstenilen rengi alan kâğıdın yüzeyinin pürüzsüz hale gelmesi ve kalemin daha rahat kayması için yüzeyinin aharlanması yani cilalanması gerekir. Bu işlem için farklı malzemeler kullanılsa da genellikle nişasta ya da yumurta akı kullanılmıştır. Kâğıt aharlanıp, yani cilalanıp kurutulduktan sonra sıra parlatmaya yani mührelemeye gelmiştir. Mührelemek kâğıtların yüzeyi daha parlak daha kaygan daha düz hale gelmiştir. Bu şekilde hazırlanan kâğıda kamyş kalemlerle yazıldığında daha rahat yazılır ve yüzeyi yapışkan madde ile dolduğundan mürekkep kâğıdın içine işlemez. Bu da istendiği takdirde yazı ya da resmin silinmesine veyahut yapılan hatanın tashihine imkân verir.

Yazı malzemesi olan mürekkep için de özel esnaflar vardır. Seyahatnamede geçen esnafları incelediğimizde is üreten ile mürekkep yapan esnafların farklı olduğunu görmekteyiz. Yazmalardaki tarifleri incelediğimizde çok farklı mürekkep çeşitlerinin olduğunu görmekteyiz. En yaygın kullanılanı siyah is mürekkebidir. Bazen içine 3-5 malzeme katılırken bazen de 10-15 çeşit malzeme katılmıştır. İs mürekkep tariflerinde mutlaka is, saf su ve Arap zamkı kullanılmıştır. Bu ana malzemeler yanında gerek yazının güzel kokması için gül yağı gibi esanslar, gerekse kitap kurdunun yazıya zarar vermemesi için ebuçehil karpuzu gibi zehirli malzemeler de ilave edilmiştir. İs mürekkebinin en büyük artısı güneş ışığına karşı oldukça dayanıklı olmasıdır.

Medeniyetlerin yazı aracı aracı olarak farklı malzemeleri kullandığını görmekteyiz. Sümerler ve Hititler yazı aleti olarak çivi, Çin ve Japonlar fırça, batı medeniyeti kuş tüyü kullanırken İslam medeniyetinde kamyş kullanılmıştır. İslam medeniyetinde yazının büyüklüğü ile kamyş kalemin genişliği arasında sapmaz bir oran vardır. Bu nedenle büyük yazılar

ahşaptan geniş ağızla kalemler yapılmıştır.

Cilt kitabın kapaklarının yıpranmasını önleyen koruyucu bir yapıdır. Cilt Arapça bir kelime olup deri ve kap anlamına gelir. Cilt sanatı, koruma amacıyla kitabın dış kısmına mukavva, deri ve kumaş gibi malzemeler kullanılarak uygulanır. Kitabın kapı muhafazası olan ciltlerin bu işe en uygun olan deriden yapılması bu isimle anılmasına sebebiyet vermiştir. Deri kitap kaplarında, üzerine bezeme işlemeye en müsait olan koyun, keçi ve ceylan derisi tercih edilmiş bu malzemelerinde uygunlukları doğrultusunda tıpkı kitabın içi gibi tezyin edilmiştir. Ciltlerde üst ve alt kapaklar, kitap sırtı, kitabın önünü muhafaza eden genellikle uç kısım üçgen şeklinde olan mıklep, kapağın ön tarafı Sertab, ön kapak, arka kapak ve sırt kısımları bulunmaktadır. Bunların dışında cildi yıpranmalardan koruyan cildbent ve kitabın yapraklarını tutan bağ örgüsü olan şiraze kısmı da yazma eserin bölümleri olarak sınıflandırılabilir. Malzemelerine göre deri, kumaş, ebrulu ve murassa (mücevherli), lake gibi isimler alan ciltler tezyinat tekniklerine göre şemseli, zilbahar, yekşah, zerduz, çarkûşe gibi isimlerle anılırlar. (ARITAN, 1993)

Kitap sanatların arasında yer alan ebru sanatı, genellikle yazma eserlerde cilt kapağı ile kitabın ana bölümünü birbirine bağlayan, yan kâğıdı da denilen kâğıda ve cilt kapağına uygulanır. Ayrıca cilt kapağının dışında da uygulanmıştır. Başlangıçta ağırlıklı olarak kitap sanatı olarak görülen ebru sanatı daha sonraki süreçte hat levhalarında ve müstakil olarak da kullanılmaya başlanmıştır.

Özellikle Mushaflarda yani Kur'an yazmalarında yoğun olarak kullanılan kitap sanatlarından biri de tezhip sanatıdır. Yazma eserlerde genel olarak zahriye sayfaları, serlevhalar, surebaşları, hatime sayfaları ve ayet aralarında bulunan durak denilen yerlerde görmektediriz. (BAYSAL, 2010) Bunun yanı sıra levhalarda, kıt'alarda, ferman ve tuğralarda da tezhip sanatının kullanım alanlarında yer almaktadır. Tezhip sanatının en önemli özelliği üsluplaştırma, stilize kaynaklı olmasıdır. Daha çok bitkisel kaynaklı motiflerin üsluplaştırılarak kullanıldığı tezhip sanatında tabiatın birebir kopya görülmez. Sınırlar nettir ve özellikle önemli kişiler için hazırlanan yazmalarda yoğun olarak altın kullanımından dolayı "altınlamak" manasına gelen tezhip terimi kullanılmıştır.

Eski adıyla tasvir, günümüz adıyla minyatür sanatı, genellikle konunun daha kolay anlaşılmasını sağlayan, dönemin yaşam tarzını gelenek ve göreneklerini aktaran önemli bir Türk kitap sanatıdır. Diğer sanatlar Kur'an yazmalarında uygulanmış olsa da, figür içermesinden dolayı tasvir sanatının Mushaflar dışındaki yazmalarda uygulandığını görmektediriz. İslam resim sanatı olarak bilinen tasvirin batı sanatından en önemli farkı metne bağlı olmasıdır. Bu nedenle musavvir, resmini mümkün olduğunca metindeki anlatıma göre şekillendirmektedir. Hâlbuki batı resminde ressam, resmini kendi estetik anlayışına göre şekillendirmektedir.

Her medeniyetin resim anlayışında farklı özellikler ön plana çıktığı gibi tasvir sanatının da kendine has özellikleri vardır. Üslup olarak batı resmi geçmişte daha realist anlayışa sahip olurken, İslam resmi daha stilizedir. Bu İslam'ın tasvir anlayışından ziyade Mısır resminden Japon resmine kadar genelde doğu resim anlayışından kaynaklanmaktadır. İslam dininde resim yasak olduğu için İslam medeniyetinde resim gelişmemiştir anlayışı çok da doğru bir düşünce değildir. İslam medeniyetinde resim tabi ki batı medeniyetindeki gibi yaygın olmamıştır. Sadece Hristiyanlığı temsil eden batı medeniyetinde değil, Hindu ve Budist kültürde de resim ve heykel sanatı çok gelişmiştir. Çünkü resim ve heykel Hristiyan, Budist ve Hindu kültürlerinde ibadetin bir parçası olarak görüldüğünden doğal olarak gelişecektir. Batıda başlangıçta kiliselerde ikonalar şeklinde karşımıza çıkan resim sanatı daha sonra estetik unsura dönüştürülmüştür. İslam medeniyetinde ise ibadet mekânlarında içinde figür olan resimler uygun görülmediğinden büyük boyutta resim anlayışı gelişmemiş, kitap resmi çerçevesinde devam etmiştir

Yazma eserlerde nadir de olsa katı' sanatı da görülür. Renkli kâğıtlarla yazı ya da şekil oluşturma biçimi olan katı' sanatı (ÇAĞMAN, 2002) kitabın bazen metini yazmada bazen de tezyin etmede uygulanır. Ancak diğer kitap sanatlarındaki yaygın kullanım katı' sanatında görülmez; sınırlı sayıda yazmada kullanımı söz konusudur.

Osmanlı Medeniyetine matbaanın, Batı medeniyetinden yüzlerce yıl sonra gelmesi kitap sanatlarının uzun süre devamını ve gelişimini sağlamıştır. Özellikle Süleymaniye kütüphanesinin yazma eser bakımından dünyanın en zengin kütüphanesi olarak kabul edilmesini matbaanın geç gelişine bağlamak gerekir. Batı'nın bilgiyi, yazma eser yerine matbu eserlerle yaymasına karşılık Osmanlı hâlâ yazma eserle yaymaya çalışmıştır. Tabi sonuç olarak da batıda yazma eser sanatları önemini kaybederken bizde ise gelişerek devam etmiştir.

Matbaanın, Osmanlı medeniyetinde, özellikle 19. yüzyılda yaygın olarak kullanılmaya başlanması kitap sanatlarına doğal olarak olumsuz etki yapmıştır. Saray, yani yönetim kitap sanatlarına destek ya da destekleyici olmayı da 18. yüzyılın sonunda bırakmıştır. İçinde hattat, nakkaş, mücellid, mürekkepeçi gibi kitap sanatları ile ilgili grubun bulunduğu ehl-i hıref teşkilatı 1790 lı yıllarda lağvedilmiştir. Yönetim de desteğini çekince kitap sanatları bir anlamda kaderine terkedilmiştir.

Kitap sanatlarında dönüşüm aslında 19. yüzyıldan önce başlamış, her bir sanat, başlı başına müstakil sanatlar haline gelme çabasına girmiştir. Hat aslında bilgiyi aktarma aracı olarak kitap yazımında kullanımı esastır. Buna karşılık hatta hilye, levha gibi estetik uygulamalar 18. hatta daha erken tarihlerde görülmeye başlamıştır. Tasvir sanatında da kitaba yapılan resimler yanında tek sayfalık resimlere de başlanmıştır. Yani bilgiyi estetik bir şekilde aktarma aracı olan sanatlar başlı başına müstakil, bağımsız sanatlar haline gelmeye başlaması matbaanın öncesine denk gelmektedir. Kitap sanatlarının levha ya da tablo gibi çerçeveye girmesinde belki de Avrupa'da Rönesans'tan sonra görülen resim tablolarının estetik unsur haline gelmesi en büyük etkiyi yapmıştır.

Matbaanın yaygınlaşması yanında harf devrimi de Türk kitap sanatlarının gelişimine ciddi anlamda olumsuz etki yapmıştır. Kitap sanatlarında yazı hat esastır ve bu sanatlar Arap alfabesi ile bütünleşmiştir. Hal böyle olunca kitap sanatlarımızın Latin alfabesi ile kullanımı hem estetik hem de üslup açısından bir araya gelememiştir. Harf inkılabı olmasıydı, matbaanın günümüz hayatındaki rolüne rağmen, sanatlarının daha etkin ve yaygın kullanımı söz konusu olur muydu o ayrı bir konu. Buna benzer örneği İran'da görmekteyiz. Mesela bu ülkede matbu eserler olsa da günümüzde, sınırlı da olsa şehname gibi bazı eserler hâlâ elle yazılıp resimlenip tezhiplenmektedir. Hediyelek eşyalardan günlük eşyalara kadar birçok alanda, boyut değiştirmiş olsa da, toplum tabanına kitap sanatlarının yansması görülmektedir.

Günümüz Türkiye'sinde kitap sanatları büyük ölçüde güzel sanatlar fakülteleri, kamu ve özel kurslar bünyesinde devam etmektedir. Tabi bu sanatların günümüz kültüründe kitap sanatı olarak devam etmesi zordur. Devam etmesi ve tabana yayılması isteniyorsa günümüz taleplerini de karşılayacak şekilde özünden çok uzaklaşmadan güncellenmesi gerekir. Bazı sanatkarlarımız klasikten uzaklaşılmasına karşı çıkarken bazı sanatlarımız ise böyle bir talep varken bu talebin karşılanması gerekir düşüncesindedir. Güncelleme kavram ile demek istediğimi bir hatıramla anlatmak istiyorum. Yurtdışında kaldığım süreçte bir gurup gence kısa süreli ebru kursu vermiştim. Ebru yaptığımı duyan, sanat eserlerine meraklı, evi çeşitli tablo ve sanat eseri ile dolu olan zengin bir Amerikalı, ebru ile ilgili bilgi edinmek için evine davet etmişti. 35x50 cm boyutunda, klasik tarzda yapılmış ebru çalışmalarından örnekler görünce "Harika bir sanat" diyerek beğenisini ifade etmişti. Devamında ise "Ancak bu şekliyle ilgi görmez. Bunları büyük mesela 1x2 m gibi boyutlarda yapmak gerekir" demişti. Çözümlerden biri bu yöntem olabilir ama her sanat için uygulanması zor.

Tasvir sanatımız için de farklı çözümler düşünülebilir. Bunun zaten bazı uygulamaların da görmekteyiz. Sözelimi İstanbul metro istasyonlarında, çini panolar üzerine geleneksel resim tarzında yapılmış çalışmalar bu uygulamalardan biri. Yine aynı şekilde Dede Korkut hikâyelerinin klasik resim tarzında canlandırılması da bu yeniliklerden biridir. Ömer Seyfettin Hikâyeleri gibi çok okunan hikâyeler resimli olarak basılırken modern tarzda yapılmış resimler yerine geleneksel tarzda yapılmış resimlerle basılması, bu tür projeler geliştirilmesi tasvir sanatımızın kaybolmasını önleyeceği gibi daha da ilgi çekici hale getirecektir. Nasıl ki bizim resim anlayışımıza benzeyen Japon resim sanatı günümüzde değerini yitirmeden devam ediyor, toplumunun her alanında kendini hissettirip bir marka haline gelebiliyorsa pekâlâ zengin bir geçmişe sahip olan Türk tasvir sanatı da, toplumun ilgisini çekecek özgü projeler geliştirildiğinde aynı değere sahip olabilir.

İlginçtir ki, harf devrimi olsa da, Türk kitap sanatları arasında diğerlerine nazaran önemini çok da kaybetmeden devam eden tek sanat dalı hat sanatıdır. Günümüzde diğer kitap sanatlarını göre daha fazla ilgi görmektedir. Bunun en önemli nedeni hat sanatının bir anlamda gelişmelere göre kendini güncelleyebilmiş olmasıdır. Daha önce asıl amacı bilgiyi estetik tarzda aktarma olan hat sanatı günümüzde estetiği ile ön plana çıkan bir sanat olmuştur. Kitap yazımından, kitap sanatından uzaklaşarak, estetik levhalar şekline dönüşmüştür.

Günümüzde kitap sanatlarımızdan hat, ebru, tasvir, katı' sanatları bağımsız olarak uygulanabilirken, tezhip henüz tek başına yaygın olarak kullanılmamakta, daha çok hatta destek sanatı olarak devam etmektedir. Geçmişte olduğu gibi bu sanatı da toplumun tabanına yaymak için farklı projeler geliştirilebilir, uzun geçmişe sahip olan bu sanatımızı gelecek nesillere daha etkin aktarılabilir.

Tabii ki kitap sanatlarında, geçmişte olduğu gibi klasikten uzaklaşıp modern yaklaşımlar da olacaktır. Nasıl ki 18. 19. Yüzyılda özellikle tezhip sanatında batı üslubu yaygın olarak kullanılmış ise, bugün de farklı üsluplar denenecektir. Bu tür yaklaşımlara şiddetle karşı çıkma yerine, değerlendirmeyi zamana ve topluma bırakmak daha uygun olacaktır. Bilinen gerçekse klasiğin hiçbir zaman değerini kaybetmeyeceğidir.

KAYNAKÇA

- Ahmet Saim Arıtan. “Ciltçilik”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. VII/551-557. İstanbul: İSAM - İslam Araştırmaları Merkezi, 1993.
- Baysal, Ali Fuat. “MUSHAF TEZYİNATININ TARİH İÇİNDEKİ GELİŞİMİ”. *Marife Dini Araştırmalar Dergisi* 10/3 (01 Ocak 2010), 365-386.
- Filiz Çağman. “Kati”. *TDV İslam Ansiklopedisi*. XXV/32-35. Ankara: İSAM - İslam Araştırmaları Merkezi, 2002.

Tezhib Sanatında Yenileşme

Nilüfer KURFEYZ

Nilüfer Kurfeyz&Selim Sağlam Tezhip Atölyesi, İstanbul, Türkiye,
(Sorumlu Yazar/ Corresponding Author)
ORCID: 0000-0003-4367-5473, Email: nkurfeyz@gmail.com

Selim SAĞLAM

Nilüfer Kurfeyz&Selim Sağlam Tezhip Atölyesi, İstanbul, Türkiye,
ORCID: 0000-0001-6744-6064, Email: selimsaglam@gmail.com

Makale Bilgileri

ÖZ

Makale Geçmişi
Geliş: 12.09.2021
Kabul: 14.10.2021
Yayın: 31.12.2021

Anahtar Kelimeler:
Tezhip Sanatı,
Geleneksel,
Yenileşme.

Türk sanat tarihimiz açısından halen sanatsal ve toplumsal kimliği tartışılmaktadır. Yüzyıllar içindeki değişim neticesinde, ortaya çıkan yeni ekoller ve zirveye oturan sanatçılar hep bu devamlılığı sağlayan itici güç olmuşlardır. Toplumumuz sürekli, yenilik ve gelenek seçimiyle karşı karşıya getirilmiş, geleneğin içinde barındırdığı dinamizm hep gözardı edilmiştir. Genç nesillerin ise, içinde var oldukları zaman dilimine ayak uydurmaları son derece doğal bir süreçtir. Oysa bizi biz yapan şeylerin, kendi medeniyetimizin üzerimize sinen kokusu, bıraktığı derin izler olduğunu asla unutmazsak, eğitimin de sadece okuldaki eğitimden ibaret olmadığını kavrarız. Özelde tezhib sanatımız açısından konuyu ele aldığımızda, kaçınılmaz bir süreç olan değişimle barışık olmaktan, korkmamamızdır.

Innovation In Illumination Art

Article Info

ABSTRACT

Article History
Received: 12.09.2021
Accepted: 14.10.2021
Published: 31.12.2021

Keywords:
Art Of Illumination,
Traditional,
Renewal.

From our Turkish art history, we are still moving on to the artistic and community identity. As a result of the changes over the centuries, the new schools that have emerged and the artists who have reached the top have always been the driving force that has ensured this continuity. Our society has been constantly confronted with innovation and the choice of traditions, and the dynamism contained in the tradition has always been ignored. On the other hand, it is an extremely natural process for the younger generations to keep up with the time period in which they exist. However, if we never forget that the things that make us who we are are the smell of our own civilization, the deep traces it leaves, we understand that education is not just about education at school. In particular, when we consider the issue from the point of view of our illumination art, we should not be afraid of being at peace with change, which is an inevitable process.

Atıf/Citation:



Kurfeyz N. & Sağlam S. (2021). Tezhib Sanatında Yenileşme Nigarhane Dergisi, 1, 7-11.

"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

Yaşadığımız bu çağda, Türk sanat tarihimiz açısından halen tartışılmakta olan hem sanatsal hem toplumsal bir kimlik problemi ile karşı karşıya olmamız çok acıdır. Ne yazık ki sürekli önümüze getirilen ve bizi taraf olmaya adeta zorlayan bu problem, kanatımızca gençler için büyük bir tehlikedir. Oysa geleneğini barındırmayan hiçbir sanat branşının uzun soluklu olamayacağı gerçeği, bugün peşinden koşulan modernin, yarının eskisi, başarabilirse de klasiği olacağı gerçeğiyle tamamen örtüşmektedir.

Bu sebeple, gelenekçilik mi, çağdaşlık mı seçiminden ziyade, sanatın devamlılığı esasını benimsemek daha doğru bir düşünce olacaktır. Çünkü sanat kavramı adeta canlı bir organizma gibi nefes alıp veren, hep hareket halinde olan ve sürekli zamana ayak uydurarak hayatiniyetini devam ettiren bir yapıdır. Bu sebeple, sanatın kesintiye uğraması, hayatın kesintiye uğramasıyla eşdeğerdedir ve medeniyetlerin bekası da ancak devletlerin bekasıyla mümkündür.

Bu devamlılık esası, Selçuklu; Osmanlı gibi imparatorluk devletlerinde bütün ihtişamıyla görünmüş ve bu sayede sanatlarını en yüksek seviyeye çıkarabilmişlerdir. Sahip oldukları bu büyük ve kesintisiz gücten dolayı, yaşadıkları tüm coğrafyada, medeniyetlerini hâkim kılabilmiş, sanatlarının özgünlüğünü de dış etkilerden koruyabilmişlerdir. Yüzyıllar içindeki değişim neticesinde, ortaya çıkan yeni ekoller ve zirveye oturan sanatçılar hep bu devamlılığı sağlayan itici güç olmuşlardır. İşte günümüzde de "*Bu devamlılığın sigortası klasik sanatlarımızdır*" cümlesi doğru bir yaklaşımdır.

Anlaşıldığı üzere, her çağın sanatı, o zaman çerçevesinde yapıлып bitirilmiş, bir sonraki çağda ancak sıfırdan başlanması gereken bir var oluş biçimi değildir, sürekliliği vardır. Gelişerek büyür ve devam edegelen zincirin bir halkası olarak tarihi süreçte yerini alır. Dolayısıyla yenileşme dediğimiz kavram, tarih boyunca şahit olduğumuz doğal bir harekettir. Geleneğin içinden keşfettiği doğru bir damardan beslenerek meydana çıkıp, günümüz şartlarına ayak uydurarak, geleceğe doğru ilerler.

Süheyl Ünver Hoca'mızın "*ince sanatlarımız*" olarak vurguladığı klasik sanatlarımız, tüm olumsuzluklara ve reddi miras anlayışına rağmen kadim medeniyetimizin bir parçası olarak günümüzde de hükmünü sürdürmektedir. Ama, tüm sanat branşları gibi bu ince sanatlarımızda, yüzyıllar boyunca değişerek, gelişerek ilerlemişken, bizim tarih içindeki herhangi bir zaman dilimini seçip sanatı orada sabitleyerek hep aynı şeyi tekrarlamamız, bizden sonra gelecek sanatçı adaylarına anlamsız bir ısrar olacaktır düşüncesindeyiz.

19. yüzyılın başlarında, tanzimatla başlayan batılılaşma hareketleri topraklarımızda adeta rüzgâr ekip fırtına biçmiştir. Bu da yeni ve "modern" Türkiye'nin yapılanmasında rol oynayan baş aktördür. Buna bağlı olarak, son 200 yıldır süre gelen ve cumhuriyetin kurulmasıyla hız kazanan eski -yeni tartışması hiç bitmeyecek gibi görünmektedir. Zira, toplumumuz sürekli, yenilik ve gelenek seçimiyle karşı karşıya getirilmiş, geleneğin içinde barındırdığı dinamizm hep gözardı edilmiştir. Yenilikçi olmak adına daha doğru tabirle çağdaşlaşmak adına geleneği reddetmek, adeta bir zorunluluk olarak bize dayatılmıştır.

Son iki yüzyıl çerçevesinde dünya sanat gelişimini incelediğimizde, geleneksel sanatları oluşturan, kural ve kaideler bütünlüğünün, modern sanatlarda, sınırsız, kuralsız, emeksiz bir hale evrildiğini üzülmekteyiz. Klasik eserlerde izlediğimiz olağanüstü emek ve işçiliğin, en önemlisi gönlümüzü fetheden estetik değerlerin tamamen kaybolduğuna şahit olmaktayız. Daha çok provokatif, özgürgükçü en çok da "ben merkezci" bir anlayışa yönelerek, özellikle gençleri çok etkilediği aşikârdır.

Genç nesillerin ise, içinde var oldukları zaman dilimine ayak uydurmaları son derece doğal bir süreçtir. Ama, yaşadıkları bu baş döndürücü çağda, klasik sanatlarımızı icra eden bu gençlerin, adeta biz gibi olmayan bir bizle, karşı karşıya kalarak ne kadar doğru hareket edebileceklerini de derinlemesine düşünmek gerekir. Zira modernizm tarafından bize dayatılan, çok basit ezberler ve tekrarlarla işe

koyulmak ve çağın gereği budur diyerek arkası tamamen boşaltılmış bir alanda sanatımızı yürütmeye çalışmanın, bize faydadan çok zarar getireceği gözden kaçırılmamalıdır. Bu sebeple yeni neslin işi daha da zorlaşmıştır.

Bu durumda, kendimize sorabileceğimiz şu soru düşündürücü olabilir. Sanatta, geçmişle tüm bağlantıları kopararak hareket etmek gerçekten çağdaşlıktır, özgürlüktür? Örneğin; Amerika gibi sanatsal kodları sadece bu çağla ilişkilendirilebilen köksüz bir toplumda sanatla uğraşarak olmak gerçek bir özgürlük sayılabilir, zira sorumluluğunu taşıdığımız, sizi siz yapan derin bir tarihi ve kültürel geçmişiniz olmayacaktır.

Oysa bizim gibi, genetik şifreleri, binlerce yıllık bir geleneğin devamı olan toplumlarda atalarımızdan gelen birikim, adeta kılcal damarlarımızda dolaşarak, her bir hücremize sinmişken geçmiş reddederek sıfırdan başlamak pek mümkün değildir ve bu toplum da zaten bunu başaramamıştır. Zira, bu birikim bizi doğru, ahlaklı, maneviyatı güçlü, özüne sahip bireyler haline getirirken, bunun işimizi zorlaştırmak yerine kolaylaştırdığını ne yazık ki, pek farkına varamıyoruz. Aslında bu alt yapı, sanki bir kullanma kitapçığıyla doğmak gibi bize değerlerimizin arkasında durmayı öğretiyor. Oysa modern çağ bizi çok düşünüp derinleşmeden, arzularımızın peşinde koşarak değişime zorlamaktadır. Elbette insan kendi benliğinin arzu ettiği yolda daha istekli ve mutlu olacaktır, ama bu benlik dediğimiz kavram şayet bize geçmiş medeniyetimizden getirdiğimiz kültürel değerlerimize, ters düşmeyen şeyler söyleyebiliyorsa.

Herkesin herşeyi ağzına geldiği gibi konuştuğu, eğitim, bilgi ve sosyal medya kirliliği içinde yaşadığımız şu çağda anladık ki bizler Türk toplumu olarak böyle insanlar değiliz ve çizilmek istenen çerçeve, bize asla tam olarak oturmuyor.

Şu halde, bizlerin kendi geleneksel birikimimize çok ihtiyacımız vardır ve hareket noktamız olarak bunu belirlemezsek, ne yapacağımızı bilemez, köksüz heryana savrulabilen insanlar olarak bu zaman aralığını yaşar ve kaybolur gideriz. Oysa bizi biz yapan şeylerin, kendi medeniyetimizin üzerimize sinen kokusu, bıraktığı derin izler olduğunu asla unutmazsak, eğitimin de sadece okuldaki eğitimden ibaret olmadığını kavrarız.

Bilindiği gibi hâkim kültürün bizden beklediği şey çok farklıdır. Ortaya çıkarılan yeni değerler sistemine kolayca itaat eden, adeta çarkın dişlilerinden biri olmayı gönüllü olarak kabullenmiş bir nesil yetiştirme çabası içindedir. Oysa insan için ailevi eğitim, dini eğitim ne kadar önemli başlangıçlarsa, sanatla uğraşan insanlar içinde, gerçek bir usta eğitimi olmazsa olmazdır. Çünkü gerçek ustalar, hayatlarını sanatlarına vakfetmiş, kendilerine uğruna yaşanacak ve ölünecek bir anlam inşa etmiş insanlardır.

Özelde tezhib sanatımız açısından konuyu ele aldığımızda, kaçınılmaz bir süreç olan değişimle barışık olmaktan, korkmamalıyız. Bizler kendi iç dünyamıza dönerek, tefekkürle daha yaratıcı insanlar olabiliriz. Çünkü ilham dediğimiz hal, çok şaşırtıcı bir andır ve bu an birikim sahibi, olmadan, peşine düşüp kovalanmadan, zihnimizde uyanmaz. Zira arkasında bir kararlılık, büyük bir gayret ve adanmışlık vardır. Adeta, sanatımızın bir işçisi gibi çalışmamız neticesinde, ilahi bir yardımla ortaya çıkan o an, paha biçilmez bir andır. Kuşkusuz, bize büyük bir özgürlük alanı sunar ama görüldüğü gibi özgürlük dediğimiz kavramın “sen yap dünya arkandan gelsin” anlayışından ziyade, çok zor elde edilen bir sınanma hali olduğunu da anlamamıza yardımcı olur. Zira bu kavramın içi öylesine doludur ki, önce niyet, sonra gayret sonra birikim ve çok çalışmayla örülmüştür.

Bu çalışma tarzı bize sanatımızda bir olgunluk kazandırır ki, görüldüğü üzere olgunluk dediğimiz kavram bir anda ulaşılabilen bir durum değil, tam tersi kesintisiz bir tecrübe kazanma halidir. İşte bu sürekli tecrübeyle imtihan olma durumu, bizi anlamsız, beceriksiz, kültürümüze sırtını dönmüş, “ben

yaptım oldu” şeklindeki yanlışlıklardan da alıkoyar. Bizi, içimize döndürüp, kendimizle daha çok hasbıhal etme imkânı tanır, bu da dış dünyamızın çok hızlı dönen dişlileri arasında, bir nefes alıp verme, yeniden derinleşme fırsatıdır. Kanaatimiz odur ki, bu akış bizi doğru, estetik ve rahatsız edici olmayan yeniye daha kolay götürür, zira akışta kalmakla, bize dayatılan akıntıya kapılmak arasında çok büyük farklar vardır.

Elbette, değişim derken, sanatımızdaki, incelik, emek ve sabrı kaybetmekten bahsetmediğimizin de altını çizmek istiyoruz, zira sabrı ne kadar iyi anlarsak bu sanatın ilk ve vazgeçilmez şartı olduğunda kavrarız. Sabır, içinde bulunduğumuz o yoğun çalışma temposuna, adeta nefesimizi tutarak dayanma gücü gibi görünse de aslında ne kadar üretken olduğunu bize sürekli hissettirir. Zira içinde gayret ve değişimi barındırarak, sadece ışıkla gören değil, ışığı da görebilen sanatçılar olabilmenin kapısını açar. Hem de bunu, fırçanın ya da kalemin ucundan fısıldadığı yepyeni düşüncelerle yapar.

SONUÇ

Bizim modernleşmek yerine kullanmayı tercih ettiğimiz “yenileşme” kelimesini, sahip olduğumuz ince ayarların, bir adım ötesine geçmek, ya da güncel tabirle bir üst versiyonuna ulaşmak diye de izah edebiliriz. Kısaca, klasiğin değişmez kurallarında ısrarcı olmadan, değişime açık kurallarını yeniden gözden geçirerek elde edebileceğimiz olumlu bir gelişmedir. Bunun içinde, sahip olduğumuz tarihsel ve kültürel tüm değerleri içimize sindirmekten ve onlara ait olduğumuz gerçeğini kabul etmekten başka çıkar yol yoktur.

KAYNAKÇA

Akar, Azâde. (2012). Ali-En Nakşibendi Er-Rakım, Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi Yayını, İstanbul.

BİROL, İnci Ayan (1997) “Geleneksel Sanatların Eğitimdeki Yeri ve Önemi” Türkiye’deki El Sanatları Geleneği ve Çağdaş Sanatlar İçindeki Yeri Sempozyumu Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları:1861, Ankara.

TANSUĞ, Sezer (1997). Gelenek Işığında Çağdaş Sanat, İz Yayıncılık, Düşünce Dizisi:39, İstanbul.

TURANİ, Adnan (2010). Dünya Sanat Tarihi. Remzi Kitabevi, İstanbul.

ÜNVER, Süheyl (1958). Fatih Devri Saray Nakışhanesi, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul

ÜNVER, Süheyl (1967). 50 Türk Motifi Doğan Kardeş yayınları, İstanbul.

ÜNVER, Süheyl (2016). Türk Tezyini Sanatlarında A. Süheyl Ünver ve Yeni terkipleri, Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi, İstanbul.

Süleymaniye Camii Kalemışleri Üzerine Bir Değerlendirme

M. Semih İRTEŞ

Dr., Nakkaş Tezyini Sanatlar Merkezi, İstanbul, Türkiye
ORCID: 0000-0002-8981-7126, Email: semihirtes@gmail.com

Makale Bilgileri

ÖZ

Makale Geçmişi

Geliş: 19.07.2021

Kabul: 23.08.2021

Yayın: 31.12.2021

Anahtar Kelimeler:

Kalemışı
Owen Jones
Süleymaniye
Nakış
Restorasyon

Süleymaniye Camii Mimar Sinan'ın kalfalık eserim dediği önemli yapılarından biridir. İstanbul silüetini etkileyen bu caminin iç mekân tezyinatı zaman içerisinde geçirmiş olduğu onarımlar sonrasında bazı değişiklikler olmuştur. Bugün ana kubbe yüzeyindeki mevcut kalemışleri 19. yy Barok-Rokoko üslubu tezyini özelliklerini gösterir. Bu nakışlar Sinan ve klasik Osmanlı tezyinat üslubunun dışında Barok üslupta uygulanmıştır. Makalemizin muhteviyatını caminin geçmişte geçirmiş olduğu onarımlar esnasında kalemışı tezyinatındaki değişimleri oluşturmaktadır. Süleymaniye Camii kalemışleri günümüzdeki son şeklini 2010 yılında tamamlanan onarımlar neticesinde almıştır.

An Evaluation On The Suleymaniye Mosque Items

Article Info

ABSTRACT

Article History

Received: 19.07.2021

Accepted: 23.08.2021

Published: 31.12.2021

Keywords:

Kalemisi
Owen Jones
Sulaymaniyah
Embroidery
Restoration

Süleymaniye Mosque is one of the important structures of Mimar Sinan's journeyman work. The silhouette of Istanbul and the interior decoration of this mosque have been used over time. It shows the 19th Baroque-Rococo style decoration found in the main dome today. These embroideries are in the Baroque style apart from Sinan and the classical Ottoman ornament style. As the content of our article was spent on the mosque, uses, repairs, and staff in pencil work. "The constructions of the Süleymaniye Mosque, whose final form was completed in 2010, are pleasing.

Atf/Citation:



İrteş S. (2021). Süleymaniye Camii Kalemışleri Üzerine Bir Değerlendirme, *Nigarhane Dergisi*, 1, 12-32.

"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)"

Giriş

Süleymaniye Camii mimari yapısının ötesinde iç mekânı tezyin eden kalemışleri açısından da önem arz etmektedir (Resim-1). 1945 yılında ise ana kubbe gezintisine kurulan basit iskelelerle iki pencere arası dilimi hariç, pencere çevresi ve üzerindeki bordürler dahil olmak üzere ana kubbe eteğine kadar mevcut olan tüm barok nakışlar badana ile kapatılmıştır¹ (Resim-2). Bu dönemde yapılan restorasyonda ana kubbeye iskele kurulmamış sadece kubbe gezintisine kadar olan alanlarda çalışma yapılmıştır.

Caminin kalemışleri ile ilgili kaleme aldığım makalede 1957-60 onarımları sonrasındaki görüntüler etraflıca anlatılmıştır². Bu yıllar arasında Süleymaniye Camii'nde gerçekleştirilen kapsamlı kalemışı onarımları sırasında yapılan araştırma raporları sonucunda ana kubbe haricindeki tüm yüzeylerde barok nakışlarının altında klasik nakışlar meydana çıkartılmıştır.

2007-2010 restorasyonlarında camide yapılan araştırmalar ve kronolojik analizler sonucunda ana kubbenin tamamında 19. yüzyıla ait sıva olduğu, ana kubbe sıvasının bir dönem tamamıyla yenilediği KUDEB laboratuvarları tarafından belgelenmiştir³. İlgili kurulların görüşleri neticesinde ana kubbeye özgün devre ait kalemışı olmadığına karar verilmiştir. Owen Jones tarafından 1856'da hazırlanan Grammar of Ornament kitabının Turkish Ornament bölümünde Süleymaniye Camii kalemışı nakışları ile yapılan renkli çizimlerde ana kubbe göbeği yazısı ve çevresindeki nakışlar yer alır⁴. (Resim-3) Bu renkli ve ölçeksiz rölövelerin detayları tam doğru olmamakla birlikte barok nakışların öncesine ait klasik biçimi yansıtmaktadır. Bu da yarım kubbelerdeki özgün nakış programının benzeridir.

Süleymaniye Camii inşaatı masraf defterleri⁵ ile ilgili belgeler ışığında cami kubbe bezemeleri 17-30 Nisan 1557 tarihinde 3-12 akçe yevmiye ile çalışan ve 26 nakkaştan oluşan ekip tarafından iki haftada yapıldığı belgelenmiştir. Bu zaman diliminde çıraklarla, 26 kişilik ekibin 12 günde yapabileceği çalışma, kubbe merkezindeki yazı çerçevesinde bordür ve tığlar, kubbe eteğindeki pencere çevresinde dendan ve tığlardan ibaret olduğu düşüncesinin doğruluğunu bir nakkaş olarak yaptığım hesaplar neticesinde söyleyebilirim.

Süleymaniye Camii ile ilgili nakış görüntülerinde bir başka resim, ana aslan göğüslerinin üçgen köşeliklerindeki yeşil zemin üzerine yapılan hurde rumi motiflerle tasarlanmış görüntüleridir. 1957-60 onarımından 2010 onarımına kadar geçen 50 sene boyunca rumi motiflerle tasarlanan cami aslan göğüslerinin zeminleri sülyen kırmızı rengindedir. (Resim-4) Tasarım şeması hemen hemen Jones'unki

¹ İlhan Hattatoğlu (Kişisel Görüşme 30.11.2021).

² Semih İrteş, "Kalemışı, Cam ve Revzen", *Bir Şaheser Süleymaniye Külliyesi*, (Ed. Selçuk Mülayim), Ankara 2007, 293-325.

³ Ahmet Ersen, Nilgün Olgun, Seden Savaş Akbulut, Büşra Şenyurt Yıldırım, "Süleymaniye Camii 2007-2010 Yılları Restorasyonu ve Restorasyon Kararları." Vakıflar Restorasyon Yıllığı, S. 3. 2011, 7-27.

⁴ Owen Jones, *Grammar of Ornament*, London 1856, s. 61- 63.

⁵ Ömer Lütfi Barkan, *Süleymaniye Camii ve İmareti İnşaatı*, Ankara 1979.

ile aynıdır. Lakin neden yeşil zemin olarak yapıldığını o devre içinde tezyinat araştırma raspalarının içinde bulunan İlhan Hattatoğlu, yapılan raspalarda yeşil zemin renginin barok nakışlar altından çıktığını ifade etmiştir⁶. Ancak restorasyon başkanı Ali Saim Ülgen Bey, kurul üyelerinin isteği doğrultusunda bu sanatlar ile ilgili hocalardan yardım alınması gerektiğini ve Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nde hoca olan Muhsin Demironat Bey'den yerinde⁷ alınan bilgiler doğrultusunda yeşil zemin yerine sülyen kırmızı zemin rengi olması kararı verilmiş ve kalemışleri desenlerinde yapılan düzenlemeler ile çalışılmıştır.

2007 yılında yapılan araştırma raspaları neticesinde aslan göğüslerine tatbik edilen sülyen kırmızı renkli nakışların altında caminin ilk devir kalemışlerinin bulunması son derece önemlidir. 1957 onarımında yapılan araştırmalar sırasında kontrolör mimar Ali Saim Ülgen, Semavi Eyice Bey'i camiye davet etmiştir. Aslan göğüslerinde klasik üslupta iki ayrı kalemışı süslemenin bulunması Ali Saim Bey'i şaşkına çevirmiş, bunların hangisi orijinal dedirtmiştir⁸. Buradan anlaşılan özgün devir ile 1870'li yıllarda yapılan barok nakışlar arasında tarihini tam bilemediğimiz muhtemelen 17. yüzyıl ikinci yarısından sonra caminin bir tamir geçirdiği ve özgün kalemışleri kapatılıp yerine Jones'un kitabında da yer alan yeşil zeminli nakışların yapıldığı düşünülmektedir. 1957 onarımında yeşil yerine sülyen kırmızı zemin renginin yapılıp desenlerinde kısmen değiştirildiği anlaşılmaktadır.

Sıva üstüne yapılan kalemışleri dışarıdan aldığı nem, rutubet ve aydınlatmanın (yağ kandili) is izlerinden dolayı her 100 senede bir tamirat ihtiyacı olduğu bazı eserlerde görülür. Ayrıca yapılan tamirlerde özgün nakışların yerine devrin tezyini üslubuna göre yeni nakışların yapıldığı bilinmektedir. Günümüzde yapılan restorasyon faaliyetlerinde bir eserde bazen üç dört ayrı nakış tabakalarının bulunduğu izlenmektedir.

2007-2010 restorasyonlarında aslan göğüslerinde yapılan araştırma raspalarında alttan oldukça net bir şekilde çıkarılan beyaz zemin üzerindeki nakışlar rumi ve negatif hatayi motiflerinin meydana getirdiği tasarımlardır. (Resim-5) Bu nakışların, çini kompozisyonlarında ve mihrap cephesindeki Fatiha yazılarının köşelerindeki desenler ile aynı üslupta olduğu görülmektedir. (Resim-6) Caminin yapım aşamasındaki masraf defterlerinden edindiğimiz bilgilere göre kalemışlerinde çalışan kişiler içinde Memi Nakkaş ismi tarihleme açısından ilginçtir. Saray Başnakkaşı Şahkulu'nun 1556'da ölümünden sonra Nakkaşbaşılık görevini Karamemi üstlenir⁹. Aslında müzehhip olan fakat mimari tezyinatda da önemli bir kompozitör¹⁰ olan Karamemi, Osmanlı süsleme sanatının gelmiş geçmiş en

⁶ İlhan Hattatoğlu (Kişisel Görüşme 30.11.2021).

⁷ Uğur Derman, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Hat Sanatı", 6. Vakıf Haftası, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan ve Dönemi" Sempozyumu, 5-8 Aralık 1988 İstanbul 1989, s.287-300.

⁸ Semavi Eyice'nin bu görüşleri için; Yıldız Demiriz, "Mimar Sinan'ın Yapılarında Kalem İşleri" 6. Vakıf Haftası, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan ve Dönemi" Sempozyumu 5-8 Aralık 1988, İstanbul 1989, s.323.

⁹ Filiz Çağman, "Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü: Ehl-i Hiref", İstanbul 1988, Türkiyemiz, S. 54, s.11-17.

¹⁰ A. Süheyl Ünver, "Müzehhip Karamemi", İstanbul 1951, s.19.

önemli sanatçılarından biridir¹¹. Caminin çinilerindeki desen tasarımlarının da Karamemi üslubu olduğu onun imzalı Muhibbi Divanlarının, tuğra ve kur'an tezhiplerindeki kompozisyonlarından bellidir. (Resim-7)

Ana aslan göğüsleri üzerindeki kandillik altı, taş konsol yüzeylerindeki 1957-60 onarımlarında yapılan rumi hatayi motifli tasarım muhtemelen II. devir 17. yüzyıl kalemışı desenleri olarak tatbik edilmiştir. (Resim-8) 2007-2010 restorasyonunda yapılan araştırmalarda saz üsluplu bindirmeli yaprak tasarımlar yine Karamemi tezhiplerinde örnekleri olan önemli bir bulgudur. Bu geniş kasnakta yer alan saz üslubundaki desenlerin zemini mercan kırmızı, yaprakları kademeli boyanmış yeşil ve tahrirleri nüanslıdır. Gezinti altını çevreleyen ve kubbe merkezi yönüne bakan bu saz desenleri altında yönü aslan göğüslerine bakan siyah zeminli rumi dendanlı biçimler gezinti kasnağı detaylarını tamamlar.(Resim-9)

Yarım kubbe ve kemerlerin bitimindeki ikinci kandillik altı, konsol ve aralarındaki nakışlar camiyi bütünüyle kuşatan zengin bir kalemışı alanı yaratmıştır. (Resim-10) Siyah zemin boyalı nakışların desenleri rumi motifleri ile 16. yüzyılın özgün tasarımlarıdır. Bordür deseni Karamemi'nin tezhip ve çini tasarımlarının vazgeçilmezi gibidir.(Resim-11) Konsol arası yüzeylerin tavanlarında gülbezek biçimli saz üslublu nakışların yine üst kattaki gibi bindirmeli yaprak biçimleri Şahkulu'nun Karamemi'deki izleri olarak düşünülebilir.

Yarım kubbe ve eksedralardaki kalemışlerinde kubbe göbeklerinde yarım dairevi yazılar siyah zemin üzerinde altın varakla çalışılmıştır. Çevresi de zencerek ve rumi tuğ motifleri ile tasarlanmıştır. Bu nakışlar 1957 onarımında barok tezyinat altından çıkarılmış özgün örneklerdir. (Resim-12) Sinan camilerinin özellikle yazı çevrelerinde özel bir yer teşkil eden rumi tuğ motifi 15. yüzyıl kalemışlerine göre daha etkileyici bir biçimde 16. yüzyılın bütün mimari tezyinatında yer almıştır. Yarım kubbelerin eteğinde bulunan pencerelerin çevrelerinde yine birçok mimari tezyinatta yer alan rumi motifli dendanlar tatbik edilmiştir. Caminin kalemışleri oldukça az, yalın fakat mimari detayları ön plana çıkaracak fonksiyonel yerlerdedir.

Kalemışı programının ana şemasını dini mesajlar veren hüsn-i hatlar oluşturur. (Resim-13) 19. yüzyılda Hattat Abdülfettah Efendi (1815-1896) tarafından yenilenen yazılar ana kubbe, aslan göğüslerindeki cel'î sülüs dört yazı, cihâr yâr-i güzîn yazıları ve diğerleridir¹². 1959 onarımında yapılan araştırmalar neticesinde Hasan Karahisari'nin özgün yazıları alttan çıkarılmıştır. Hattat Halim Özyazıcı'nın (1898-1964) çalışmalarıyla klasik üslupta tamamlanarak yeniden yapılmıştır¹³. Ana kubbe

¹¹ Uğur Derman, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Hat Sanatı", 6. *Vakıf Haftası*, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan ve Dönemi" Sempozyumu, 5-8 Aralık 1988 İstanbul 1989, s.290

¹² Uğur Derman, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Hat Sanatı", 6. *Vakıf Haftası*, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan ve Dönemi" Sempozyumu, 5-8 Aralık 1988 İstanbul 1989, s.290.

¹³ Uğur Derman, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Hat Sanatı", 6. *Vakıf Haftası*, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan ve Dönemi" Sempozyumu, 5-8 Aralık 1988 İstanbul 1989, s.291.

ve yarım kubbe göbeklerindeki kalemişi tekniğinde yazılan hüsn-i hatların hepsi altın varak ile kaplanmıştır. Yarım kubbe eteklerindeki çeyrek kubbelerin mihrap cephesindeki kubbe göbeklerindeki yazılar altın varaklı, arka çeyrek kubbedekiler beyaz boya ile yazılmıştır. (Resim-14) Dairevi celi yazıların göbeklerindeki geometrik (hendesi) tezyinat Osmanlı'da 15. yüzyıl üslubunun devamıdır. Bu yazıların elif, lâm ve kef harflerinin merkeze doğru giden uçlarında simetrik çeşitli düğüm motiflerinin birleşmeleri ile örgü biçimli kompozisyonlar meydana getirilmiştir. Bu örgü tarzındaki desenler bazen geometrik yıldız, çokgen ve benzer biçimlerin kırık ve düz çizgilerinin simetrik kaideleri içinde tasarlanır. Bu sistem hattatların, yazı tasarımının yanı sıra hendesi tezyinat eğitimini aldıklarını da göstermektedir. Bu örgülerin biçimleri yuvarlak (radüslü) saadet düğümü ve yıldızlardan meydana gelen sembolik motiflerdir ¹⁴.

Mimarının fonksiyonel bir ögesi olan taşıyıcı ana kemerin ayna ve alt kısmında boya ile yapılmış mermer-somaki imitasyonları yer alır. Bu düzenleme Sinan camilerinin birçoğunda farklı biçim içinde görülen bir gelenektir. Kemer aynasının kenarı zencerek motifi ile çerçevelenmiştir.

Süleymaniye Camii kuzey duvarı köşelerinde aynalı tonoz yarım kubbe göbeklerindeki kalemişleri devrin desen üslubunu yansıtır. Yarım daire göbeğini çevreleyen tığ motiflerinden bir tanesi orijinaldir. Yarım daire içinde tasarlanmış beyaz zemin üzerinde siyah negatif tarzda hatayi motifleri ve biçimleri anlaşılmayan rumi ve bulut karışımı motifler bulunur. Desenlerin orijinalinde eksik olmasından dolayı yeterli kopya alınamamış, dolayısıyla yapılan düzeltmeler doğru olmamıştır. 2010 yılında yapılan onarım sırasında alınan desen kopyaları tarafımdan düzeltilmesine rağmen kullanılmayıp yine bozuk kopyaları maalesef tatbik edilmiştir.(Resim-15) Bütün bozukluğuna rağmen motif ve tasarım üslubu mihrap çinilerinin dairevi yazı kenarı üçgenlerindeki tarzın aynısı olduğunu söyleyebiliriz.

Caminin doğu ve batısındaki üçlü kubbeli kısımlarının kubbe merkezlerinde kalemişleri bulunur. Ortadaki büyük kubbe merkezinde on kollu yıldızdan oluşan geometrik sistemli nakışlar vardır. Kenarında çift sıra bordürün ilkinde kırmızı hatlı zencerek, ikincisinde ilkinin iki misli genişliğinde siyah zeminde rumi motifli bir tasarım bulunur. En dışında yapılmış iki renkli tığ motifleri ile kompozisyon tamamlanır. Bu sistem caminin arka köşe kubbelerinde de tekrarlanır. Küçük kubbelerde ise, merkezde on kollu geometrik tezyinatın kenarları tığ motifleri ile belirlenmiştir. (Resim-16)

Sultana ayrılmış hünkâr mahfilinin kubbe nakışları içinde tasarımları tamamlayabilecek orijinal parçalar mevcuttur. Oldukça zengin tezyinatlı olan bu bölümün orta merkezinde ongen geometrik bir sistem bulunur. Ongenin kenarında zencerek bordür, rumi ve hatayi motifleri ile kompoze edilmiş ikinci geniş bir bordür yer alır. Çevresindeki yirmi dört taksimatlî tığlar kubbe eteklerine kadar uzanan şemse motifleri ile kompozisyon tamamlanmış olur. Zemini sülyen kırmızısı şemseler ve kubbe eteğindeki başlıklar rumi motifi ile tasarlanmıştır. Kubbe taksimatı içinde yer alan siyah zeminli natüralist

¹⁴ Selçuk Mülayim, *Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi, Değişimin Tanıkları*, İstanbul 1999, s.172.

üsluptaki şemselerin içi nergis ve lale çeşitleriyle tasarlanmıştır. Sıva üstü kalemışlerinde ilk defa bu üslubun örnekleri görülür. (Resim-17)

Caminin alt pencere ve mahfil pencerelerinin tavan içlerindeki kalemışleri sekiz dilimli şemse ve köşelik tasarımlarından ibarettir. Beyaz zemine siyah rumi motifleri ile yapılan bu nakışların kenar çizgileri sülyen kırmızısı ile yapılmıştır.(Resim-18) Köşeliklerin orta aksında minik bir bulut kalemışlerindeki en küçük detay olarak motif repertuarında yerini alır. Bu kalemışlerinin bazılarının detayları günümüze kadar gelmiş özgün tasarımlardır.

Caminin avlu revak kubbeleri ve yan revaklarda müzeyyendir. Yirmi sekiz adet kubbe ile çevrili avlu revaklarının en zengin kalemışleri caminin cümle kapısı üzerindeki kubbesindedir. Hünkâr Mahfili kubbesiyle benzerlik sağlayan bu kubbe, dört köşede mukarnalara oturmuş kavun dilimi biçimlidir. (Resim-19) Otuz iki taksimatlı dilim içinde şemse ve salbek biçimleri, düğüm motifleri ile birbirine bağlı kubbe merkezinden geometrik motifler içeren dairesel şemsenin kenarları rumi tepelik biçimli tıgla çerçevlenmiştir. Kullanılan renkler aynı üslupta kırmızı ve siyahtır.

Avluya giriş kapıları üstündeki kubbe nakışları diğerlerinden özellikle farklı tasarlanmıştır. Kotları farklı olan taç kapı ve yan kapı kubbelerinin merkezlerinde sekizgen geometrik bir tezyinat bulunur. Kubbe eteklerinde dendan biçimleri rumi motifleriyle tasarlanmış, zemine sülyen kırmızısı uygulanmıştır.(Resim-20) Bütün kubbe kasnaklarında Türk üçgeni denilen alçı malzemeli mukarnas tezyinat yer almaktadır. Yalnız avluya giriş kubbe kasnakları gülbezek ve rumi motifleriyle malakari tekniğinde yapılıp zenginleştirilmiştir. Bu bölümlerin aslan göğüsleri de müzeyyen malakari tekniğinde rumi motiflerle tasarlanmıştır. Jones'un rölövelerinde bu desenlerde mevcuttur. Süleymaniye Camii'nde azda olsa malakari tekniğine yer verilmesi Sinan sanatının önemli bir geleneğidir.

Yan revak tavanlarındaki sıva üstü kalemışlerinin hepsi sonraki dönemlere aittir. Kare biçimli bu tavanların ortası çökertme biçiminde olup, çevresinde ince bir bordür, kenarında rumi dendan motifleri bulunur. Tavanın dış kenarında içe doğru bakan aynı dendanlı kenar suyu yer almaktadır. Tüm revak tavanları alt üst aynı sadelikte bir görünüm sergiler.

İkinci kat revağında üstü ahşap kaplamalı saçak tavanları ahşap üzerine yeni yapılmış nakışlardır. Negatif hatayı üslubu ile tasarlanmış bordürün zemin rengi mercan kırmızısı, motiflerin kenarları siyah tahrirlidir. Nakışların sonradan deforme edilerek çalışıldığı izlenir. Bordürün çevrelediği tavan çitakâri tezyinatlıdır. (Resim-21)

Cami harimine beş girişten dördü yanlardadır. Güneybatı üç bölümlü kısmın giriş kubbesi üslupsuz bir görünüm sergiler. Ne klasik ne de barok detaylara haizdir. Yan kısımlardaki aynalı tonoz tavanları daha klasik görüntülü biçimli rumi dendanlar ile tezyin edilmiştir.(Resim-22) Tam karşısındaki kuzeydoğu kapısının kalemışleri ise klasik biçimli görüntüsünde olup detayları fevkalade kötü ve üslupsuzdur.(Resim-23)

Süleymaniye Camii'nde mukarnaslar yarım kubbe eteklerindeki kubbe geçişleri ve yan kısımlardaki kubbe geçişlerinde yer alır. Yük ile taşıyıcının karşılaştığı kritik noktada bir geçiş unsuru olan mukarnaslar¹⁵ Sinan sanatının önemli bir mimari süslemesidir. Osmanlı mimarisinde bu geleneği üstat kendisine has yorumları ile kütle ve detay olarak geliştirmiştir. Caminin kubbelere geçiş kesimlerinde pandantif üzeri renkli nakışlar yerine mukarnasları seçmesi onun mimarının önemli bir ögesi olan ışık-gölgeye verdiği değeri göstermektedir¹⁶. Cami içinde taşıyıcı özelliği olmayan mukarnaslar malzeme olarak alçıdan yapılmıştır. 1957-60 onarımında mukarnas detaylarında biçimlerin daha belirleyici olması için kalemişi çizgilerin kullanılması görünüşe başka bir boyut kazandırmıştır. (Resim-24) Mukarnasların kullanıldığı kubbe köşeleri ve yanındaki düz alanlarda devam etmesi görünüş açısından dengeyi sağlar. 2010 restorasyonunda mukarnas üstündeki bu çizgiler kaldırılmıştır. Bu düz alanların uçlarından sarkan yarım püsküllerdeki kalemişi rumi tepelik (salbek) mukarnas bitişini güçlendirir. Ayrıca bu alanların bazı boşluklarında yer alan nokta şeklindeki kalemişi hatayi motifleri ilginç bir yaklaşımdır.

Değerlendirme ve Sonuç

2010 yılında tamamlanan kalemişi restorasyonu sürecinde yeni bulunan nakışların Karamemi üslubu olduğu anlaşılmaktadır. Ana kubbe nakışlarının 1870' lerden sonra yapılmış barok tezyinatı günümüzde halen dönem eki adı altında bu şaheserde kalması her zaman tartışmaya açık olarak gündem oluşturmaktadır. 1856 yılında Owen Jones tarafından Türk nakışları bölümünde yer alan klasik desen görüntüleri ve Süleymaniye Camii masraf defterlerinde de 26 nakkaşın 12 günde tamamladığı bilgisine dayanarak özgün tezyinatın çok yoğun olmadığı kanaatindeyiz. Caminin yarım kubbelerinde mevcut olan özgün kalemişlerinin üslubu doğrultusunda bir süslemenin ana kubbeye de tatbik edilmesinin daha doğru bir düşünce olduğu inancındayım.

¹⁵ Semra Ögel, "Sinan'ın Eserlerinde Süsleme ve Mimarının Bütünlüğü", 6. Vakıf Haftası, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan ve Dönemi" Sempozyumu 5-8 Aralık 1988, İstanbul 1989, s.349

¹⁶ Hulusi Güngör, "Sinan'ın Teknolojisi", 6. Vakıf Haftası, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan ve Dönemi" Sempozyumu 5-8 Aralık 1988, İstanbul 1989, s.146.

KAYNAKÇA :

Barkan, Ömer Lütfi, *Süleymaniye Camii ve İmaretini İnşaatı*, Ankara 1979.

Çağman, Filiz, "Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü: Ehl-i Hiref", İstanbul 1988, *Türkiyemiz*, S. 54, s.11-17.

Derman, Uğur, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Hat Sanatı", 6. *Vakıf Haftası*, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan ve Dönemi" Sempozyumu, 5-8 Aralık 1988 İstanbul 1989, s.287-300.

Ersen, Ahmet, Olgun, Nilgün, Akbulut, Seden Savaş, Yıldırım, Büşra Şenyurt, "Süleymaniye Camii 2007-2010 Yılları Restorasyonu ve Restorasyon Kararları", *Vakıflar Restorasyon Yıllığı*, S. 3. 2011, 7-27.

Demiriz, Yıldız, "Mimar Sinan'ın Yapılarında Kalem İşleri" 6. *Vakıf Haftası*, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan ve Dönemi" Sempozyumu 5-8 Aralık 1988, İstanbul 1989, s.315-326.

Güngör, Hulusi, "Sinan'ın Teknolojisi", 6. *Vakıf Haftası*, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan ve Dönemi" Sempozyumu 5-8 Aralık 1988, İstanbul 1989, s.141-168.

İrteş, Semih, "Kalemışı, Cam ve Revzen", *Bir Şaheser Süleymaniye Külliyesi*, (Ed. Selçuk Mülayim), Ankara 2007, 293-325.

Jones, Owen, *Grammar of Ornament*, London 1856.

Mülayim, Selçuk, *Ortaçağ Türk Sanatında Süsleme ve İkonografi, Değişimin Tanıkları*, İstanbul 1999.

Ögel, Semra, "Sinan'ın Eserlerinde Süsleme ve Mimarinin Bütünlüğü", 6. *Vakıf Haftası*, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan ve Dönemi" Sempozyumu 5-8 Aralık 1988, İstanbul 1989, s.347-360.

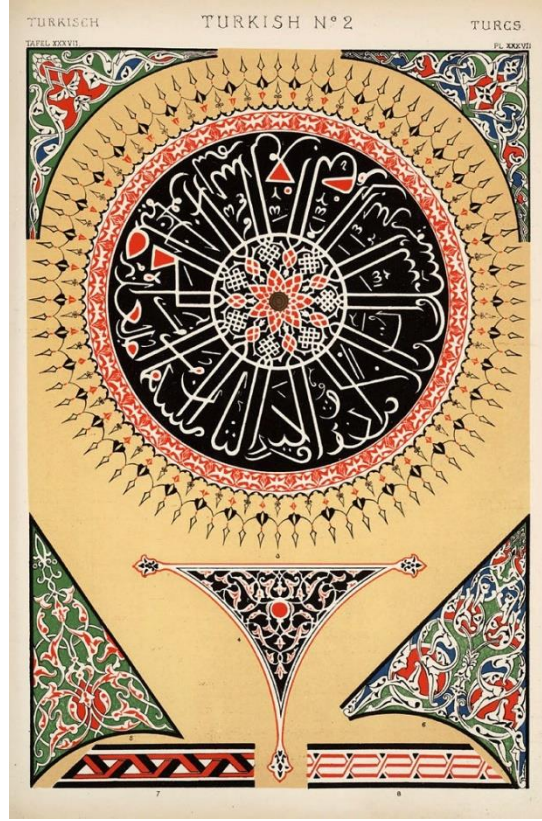
Ünver, A. Süheyl, *Müzehip Karamemi*, İstanbul 1951.



Resim 1 1957 onarım öncesi barok nakışlar



Resim 2 2010 onarımı öncesi genel görüntü kubbe ve aslan göğüsleri.



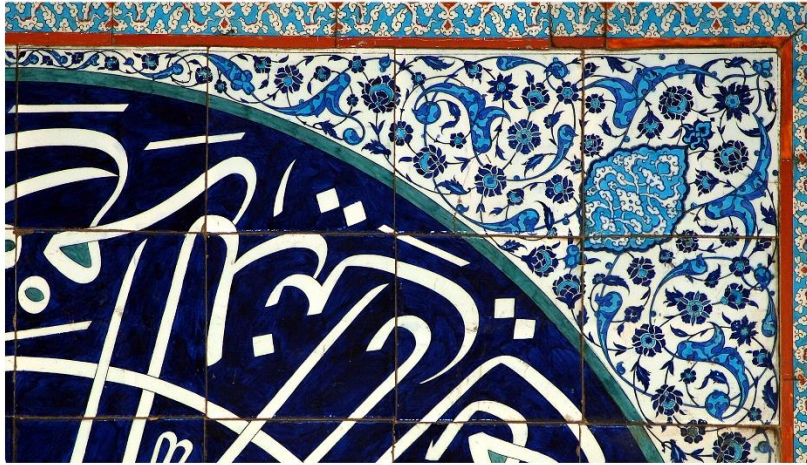
Resim 3 Owen Jones Süleymaniye Camii nakışları rölöve



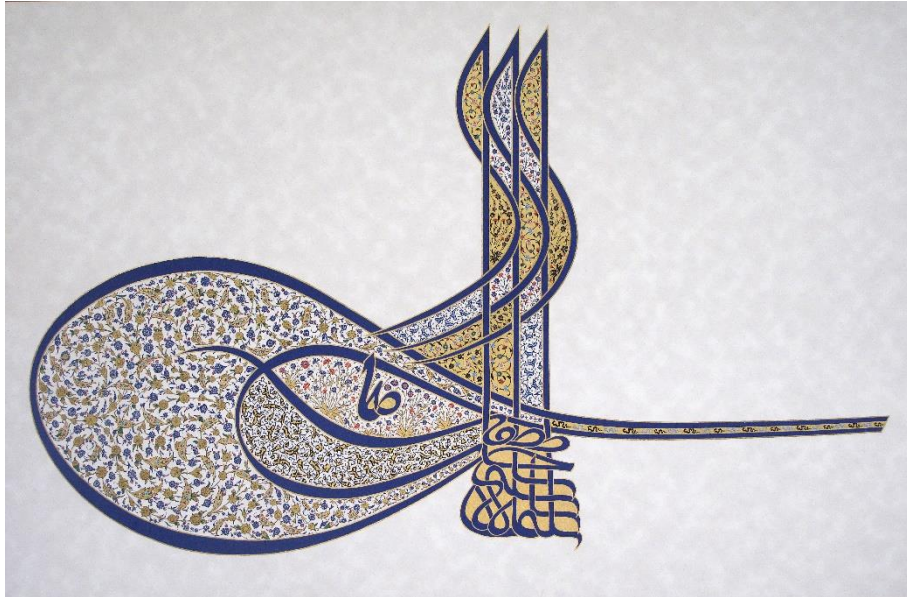
Resim 4 2010 onarım öncesi aslan göğüsleri



Resim 5 2010 restorasyon sırası aslan göğüsleri alttan çıkan nakışlar



Resim 6 Mihrap sağında yazı köşeliği çini ile kalemışleri üslup birliği



Resim 7 Sultan Süleyman tuğrası



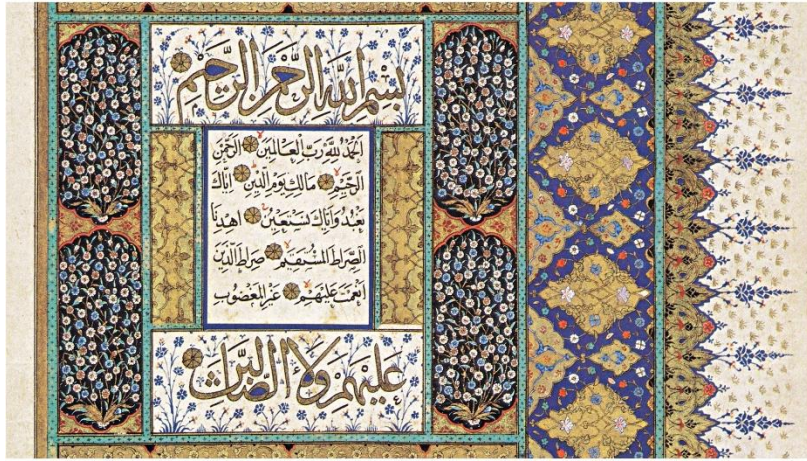
Resim 8 Kandillik altı 1960 resmi



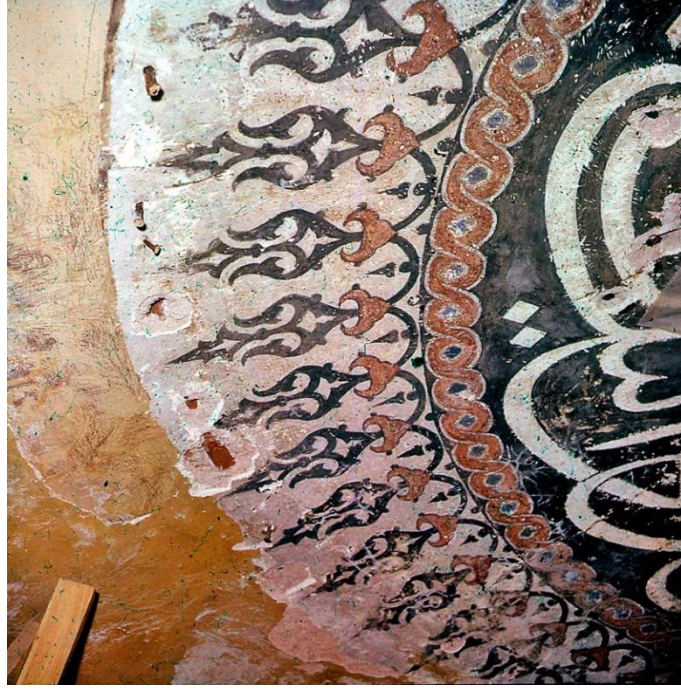
Resim 9 Kandillik altı 2010 resmi



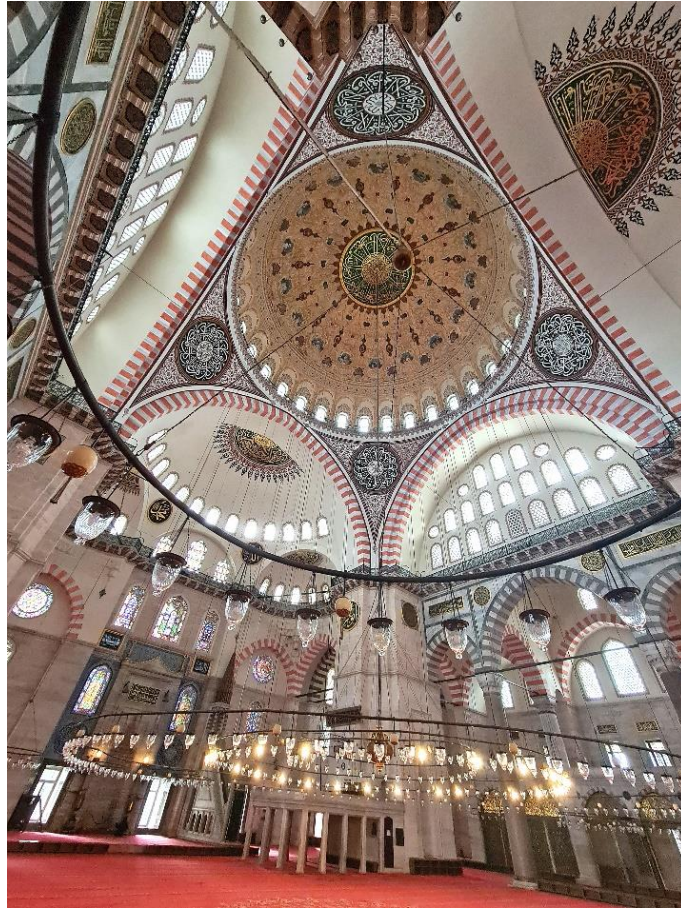
Resim 10 II. Kandillik genel



Resim 11 Kalemışi, tezhip, çini resimleri



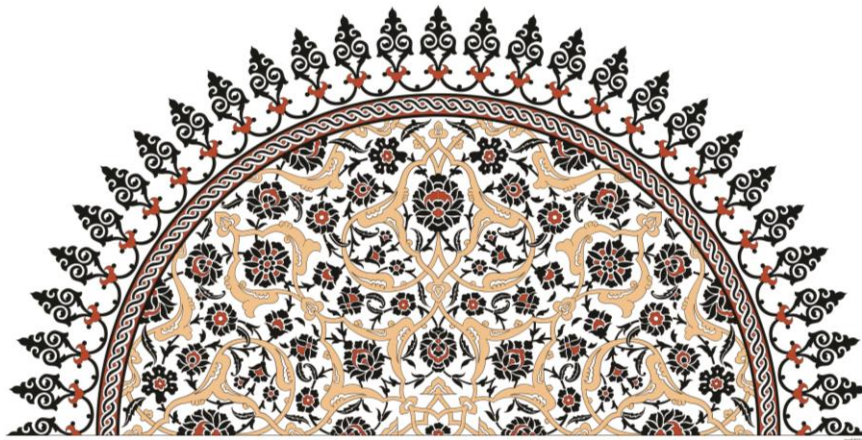
Resim 12 Yarım kubbe yazı kenarı tuğların alttan çıkan fotoğraflar



Resim 13 Kalemışleri genel



Resim 14 Yarım kubbe ve köşeler son onarımı



Resim 15 Arka aynalı tonoz göbeği, eski - yeni



Resim 16 Yan kubbeler



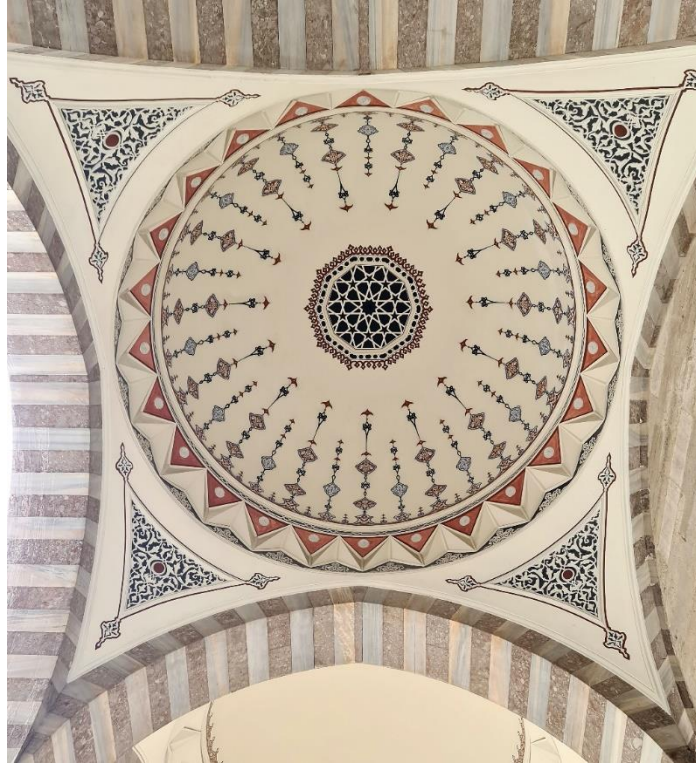
Resim 17 Hünkar mahfili kubbesi



Resim 18 Alt pencere tavan



Resim 19 Cümle kapısı kubbe



Resim 20 Avlu yan kapı kubbesi



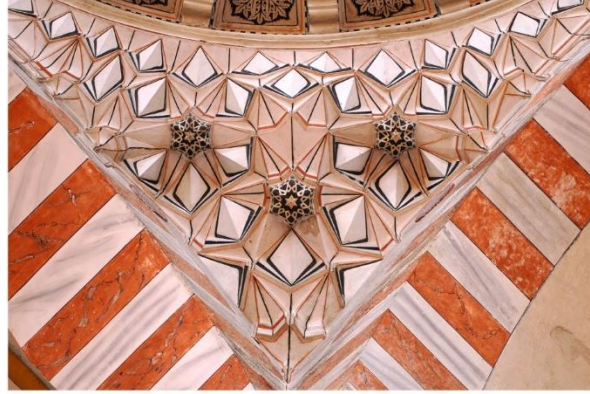
Resim 21 Yan revak tavanları



Resim 22 Yan giriş kubbesi



Resim 23 Batı yan giriş kubbesi



Resim 24 Mukarnaslar, 1960 ve 2010

Sabrın Kâğıtla Sınandığı Sanat (Kaati’)

Dürdane ÜNVER

MİM Sanat Akademisi, İstanbul, Türkiye,

ORCID: 0000-0002-3007-0259, Email: durdaneunver@mimsanat.com.tr

Makale Bilgileri

ÖZ

Makale Geçmişi

Geliş: 01.11.2021

Kabul: 07.12.2021

Yayın: 31.12.2021

Anahtar Kelimeler:

Kaati’,
Geleneksel,
Sanat.

Kaati’, kâğıt veya deri üzerine çizilmiş yazı veya tezyini motifin özel bir keski ile oyulması ile icra edilen bir süsleme sanatıdır. Türk kâğıt oyması olarak tanımlanan bu sanat, İslam dünyasına Orta Asya kanalından geçerek girmiştir. Tarihçi Gelibolulu Mustafa Âli “Menakıb-ı Hünervaran” adlı eserinde kâğıt oyma sanatının ilk temsilcisinin XV. yy da yaşamış Herat’lı Abdullah Herevi Kaati olduğunu belirtir. Erken Osmanlı dönemi kâğıt oyma sanatı hakkındaki bilgiler oldukça sınırlıdır. XVI. yüzyıl tezyini sanatların zirve olduğu bir dönem olmuş, kâğıt oymacılığı da özellikle Kanuni Sultan Süleyman zamanında en parlak dönemini yaşamıştır. XVII. yy’da üretilen eserler XVI. yy’ın devamı niteliğinde, XVIII ve XIX yüzyıllarda diğer sanat dallarında olduğu gibi batı zevkinin etkisi altında kalınmış, vazoda çiçek figürleri ve oyma yazı türünde eserlerle canlılığını sürdürmeye devam etmiştir. XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise ekonomik, sosyal ve askeri sebepler dışı oyma tekniği ile yapılan yazı-resim tarzındaki hat levhaları ile sınırlı kalmış, XX. yüzyılın ikinci çeyreğinde neredeyse tamamıyla terkedilmiştir. Unutulan bu sanat, 1920 li yıllardan itibaren Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver’in kişisel çalışmaları ile yurt içi ve yurt dışı kütüphane ve müzelerdeki araştırmalarıyla tekrar gün yüzüne çıkarılmaya çalışılmıştır.

Art Where Patience Is Tested With Paper (Kaati’)

Article Info

ABSTRACT

Article History

Received: 01.11.2021

Accepted: 07.12.2021

Published: 31.12.2021

Keywords:

Kaati’,
Tradition,
Art.

Kaati' is an ornamental art that is performed by carving the lettering or ornamental motif drawn on paper or leather with a special chisel. This art, which is defined as Turkish paper carving, entered the Islamic world through the Central Asian channel. Historian Mustafa Âli from Gallipoli, in his work named "Menakıb-ı Hünervaran", states that the first representative of the art of paper carving is in the XV. He states that he is Abdullah Herevi Kaati from Herat, who lived in the 16th century. Information about the early Ottoman period paper carving art is quite limited. The century was a period when the ornamentation arts were at their peak, and paper carving had its heyday especially during the reign of Suleiman the Magnificent. XVII. The works produced in the XVI century. As a continuation of the 18th century, in the XVIII and XIX centuries, as in other branches of art, it was under the influence of western taste and continued to maintain its vitality with flower figures in vases and carved writings. XIX. Since the second half of the century, economic, social and military reasons have been limited to calligraphy plates in the style of writing and painting made with female carving technique. It was almost completely abandoned in the second quarter of the century.

Atf/Citation:



Ünver D. (2021). Sabrın Kâğıtla Sınandığı Sanat (Kaati’) *Nigarhane Dergisi*, 1, 33-41.

“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

Sanatın hemen hemen her dalında ileri bir seviyeye ulaşmış olan Türklerin Tarih boyunca kâğıt üzerinde geliştirdikleri oymacılık sanatının görkemli ve sıra dışı yapıtları, kaatı' adı altında karşımıza çıkmaktadır.

Kaatı' sanatını, Türk kâğıt oyması olarak tanımlayabiliriz. Farsça " efşan ", Arapça "kaatı' " olarak bilinen, sözlükte ise "kesmek" anlamına gelen kaatı', kâğıt veya deri üzerine çizilmiş yazı veya tezyini motifin özel bir keski ile oyulması işlemidir. Bu işlemden sonra başka bir zemin üzerine, nişasta ve su ile hazırlanıp "muhallebi" adıyla bilinen özel bir yapıştırıcı ile yapıştırılır. Bu sanatla uğraşanlara Farsça "efşanbür", Arapça bireysel olarak çalışıyorsa "katta'" adı verilir. Topluluk halinde yapılan çalışmalarda da "katta'an" olarak isimlendirilir.

Eski devirlerde "katia, kaatı', kağıt, katığ'" olarak belirtilen kâğıt oymacılığının en doğru yazılış şekli "kaatı' " veya " katı' " şeklindedir. Kâğıt oyma işi esnasında eskiden "kalemtraş" veya "nevregen" (Fotoğraf 1) kullanılmaktaydı ancak günümüzde "kretuar" olarak adlandırılan yeni keskilerden ve küçük kıvrık uçlu "tırnak makası'ndan" (Fotoğraf 2) yararlanılır. Bunların dışında oyulan motifleri tutmak için cımbız ve matt adı verilen kesme tahtası da (Fotoğraf 3,4) gerekli malzemeler arasında yer alır. Bu sanatta ebru, aharlı, renkli kâğıtlar, origami ve krigami denilen ince kâğıtlar bu sanatta kullanılan malzemeler arasındadır (Fotoğraf 5,6).

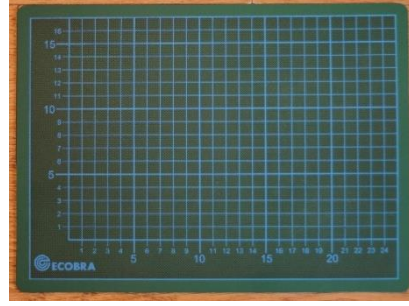


Fotoğraf 1. Kalemtraş-nevregen (Ünver Arşivi)

Fotoğraf 2. Kretuar-makas (Ünver Arşivi)



Fotoğraf 3. *Cımbız (Ünver Arşivi)*



Fotoğraf 4. *Matt (Ünver Arşivi)*

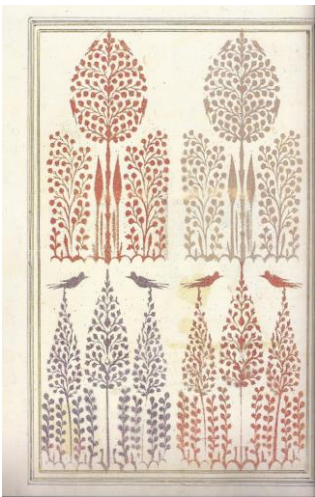


Fotoğraf 5. *Ebru (Ünver Arşivi)*



Fotoğraf 6. *Renkli Kağıtlar (Ünver Arşivi)*

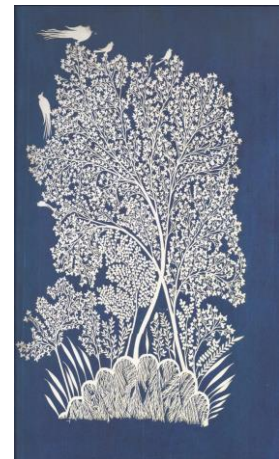
Tarihçiler ilk kâğıt oymaların, Tanrıları anmak için yapılan kurban sunma törenlerinde kullanılan insan ve hayvan figürleri olduğundan bahseder ve başlangıcının milâddan sonraki 200 lü yıllarda halk sanatı olarak Çin’de doğduğunu ileri sürerler. Günümüze ulaşmış örneklerden bu sanatın İslâm dünyasına Orta Asya kanalından geçerek girdiği söylenmektedir. XV.yy başlarında Akkoyunlular (Fotoğraf 7) ve Karakoyunlular (Fotoğraf 8) dönemlerinde kâğıt oyma sanatı farklılıklar göstermektedir.



Fotoğraf 7. *Akkoyunlu dönemi kaatı’ örneği (Ünver Arşivi)*



Fotoğraf 8 . *Karakoyunlu dönemi kaatı’ at tasviri ve ağaç (Ünver Arşivi)*

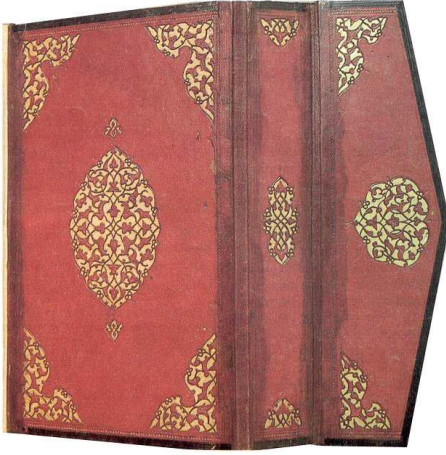


Tarihçi Gelibolulu Mustafa Âli, 1586 tarihli “ Menakıb-ı Hünerveran” adlı eserinde; döneminin

ünlü hattat, mücellit ve süsleme sanatçılarının yaşamları ve sanatları hakkında detaylı bilgilere yer vermiştir. Söz konusu eserde XV. yüzyılda Herat'ta yaşayan ve Timurlu hükümdarı Hüseyin Baykara'nın himâyesinde çalışan Abdullah Herevi Kaatı'nın, kâğıt oyma sanatının ilk ve en önemli temsilcisi olduğundan bahseder.

XVI. yüzyılda Anadolu Selçuklularının bir devamı olan Beylikler dönemindeki kitap kaplarının içlerinde nadir de olsa görülen oymalı süslemeler bu geleneğin eskiliğini göstermesi bakımından oldukça önem teşkil etmektedir. XV.yy sonları XVI.yy başlarında, yani kitap sanatlarının çok geliştiği devirlerde özellikle Fatih Sultan Mehmed'in özel kütüphanesi için Saray Nakışhanesi'nde hazırlanan ciltlerdeki kaatı' örneklerinde mükemmeliyetin doruğuna ulaşılmıştır (Fotoğraf 9).

XV. yüzyılın ilk yarısından itibaren Osmanlı kâğıt oyma sanatı, sanatkârları ve yazdıkları hakkında çeşitli eserlerde az da olsa bilgi bulunmaktadır. Âşık Çelebi, yaşadığı dönemin şairleriyle, sanatçılarıyla hayatları, eserleri ve sosyal yaşantılarını anlattığı "Meşairü's- Şu'ara" adlı eserinde, Fatih Sultan Mehmed devrinin sonlarında ismi duyulmaya başlanan ve İbrahim Paşa'nın veziri âzamlığı sırasında üne kavuşmuş olan Efşancı Mehmed'in, bu dönemin en önemli ustası olduğu yazmıştır (Fotoğraf 10).



Fotoğraf 9. Fatih dönemi kaatı' cildi
(Ünver Arşivi)



Fotoğraf 10. Nişâpuri Albümü'ndeki kaatı' bahçe
(Ünver Arşivi)

Osmanlı dönemi kâğıt oymacılığı, en parlak dönemini Kanuni Sultan Süleyman zamanında yaşamıştır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde sanatta yaşanan bu ihtişamın sebebi, sultanların ilme ve sanata verdikleri önemle doğru orantılı olarak gelişmiştir. Günümüze ulaşabilmiş eserler ve Âşık Çelebi'nin verdiği bilgilerin çerçevesinde, Saray ve çevresinde kâğıt oymacılığının tam manâsıyla bir sanat dalı olarak ele alındığı ortaya çıkar. XVI. yy. ikinci yarısının en önemli kaatı' saatçısı Mevlevi Bursalı Fahri'dir. Eserlerinde "Fahri-i Bursevi" mahlasını kullanan sanatkârın 1560 lı yıllarda ismi duyulmaya başlamış, II.Selim, III.Murad, III.Mehmed ve I.Ahmed dönemlerinde eserler vermiştir (Fotoğraf 11-11a).



Fotoğraf 11. Bursalı Fahri'ye ait kaatı' bahçe (Ünver Arşivi)



Fotoğraf 11a. Bursalı Fahri'ye ait dişi kaatı' (Ünver Arşivi)

XVII. yüzyılda yaşanan siyasi ilişkiler neticesinde ülkemizi ziyaret eden batılı seyyahların satın aldıkları albümler aracılığı ile bu sanat Avrupa'ya taşınmış ve orada da benimsenmiştir. Kaat' sanatı Avrupa'da Silhouette (gölge resim) adı altında tanınmaya başlamıştır. Hâlen Avrupa'nın birçok yerinde kendi tarzları ile yalın kat oymalar yapılmaktadır. Bu dönemin çarşı ressamı tarafından yapılmış en önemli kaatı' albümleri arasında Mundy (Fotoğraf 12) ve Kıyafet Albümü'nü (Fotoğraf 13) gösterebiliriz. Aynı dönemde ortaya çıkmış ve kimler tarafından yapıldığı bilinmeyen diğer önemli bir Albümü ise Külliyyat-ı Divanı Selim'dir (Mehmed Selim Divanı) (Fotoğraf 14).



Fotoğraf 12. Mundy Albümü (Ünver Arşivi)



Fotoğraf 13. Kıyafet Albümü (Ünver Arşivi)



Fotoğraf 14. *Külliyyat-ı Divanı Selim (Ünver Arşivi)*

XVIII. yüzyılın kaatı'sanatı alanında en önemli temsilcisi ise Edirneli Mehmed Nakşi'dir. Eserlerinde tarih bulunmamaktadır. Edirneli Mehmed Nakşi'nin kullandığı malzeme, yazı üslûbu, zemin veya koltuklara yerleştirdiği kâğıt oymalara bakılarak eserlerin tarihlendirmesi tahmin edilmiş, XVIII. yüzyılın ikinci yarısında yaşamış olabileceği saptanabilir. (Fotoğraf 15) XVIII. yüzyılın ikinci yarısında yaşayan bir diğer önemli sanatçı da Gazneli Mahmud'dur (Fotoğraf 16).



Fotoğraf 15. *Nakşi'nin Kaatı' eseri (Ünver Arşivi)*



Fotoğraf 16. *Tuhfe-i Gaznevi'den kaatı' sayfa (Ünver Arşivi)*

III. Ahmed ve I. Mahmud dönemlerinde sanat dünyasında büyük üslûp değişimleri yaşanmıştır. Kâğıt oyma sanatındaki değişim diğer sanat dallarında olduğu gibi batı zevkinin etkisi altında kalmıştır. Lale devri eserleri arasında manzara resimleri denilebilecek yeni bir tür olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemde kaatı' sanatında en ilgi çekici olanı 1723 tarihli "Canbazzade Osman" imzalı kâğıt oyma bahçedir (Fotoğraf 17). XVIII. yy. ilk yarısında yaşamış olan Derviş Hasan Eyyûbi ise yaptığı kaatı'

yazı çekmecesi ile bu dönemin zevkini tam anlamıyla eserinde yansıtmıştır (Fotoğraf 18).



Fotoğraf 17. Canbazzade'ye ait kaatı' bahçe (Ünver Arşivi)



Fotoğraf 18. Derviş Hasan Eyyubi kaatı' yazı çekmecesi (Ünver Arşivi)

Kâğıt oymacılığı XVIII. ve XIX. yüzyıllarda vazo içinde çiçek figürleri ve oyma yazı türündeki eserlerle canlılığını sürdürmeye devam etmiş, bu durum özellikle Osmanlı devlet defterlerinin etiketlerinde gayet iyi bir biçimde çeşitli örneklerle izlenebilmektedir. Ne yazık ki diğer kaatı' örneklerinde olduğu gibi bu eserlerin kimler tarafından yapıldığı halâ bilinmemektedir. Çarşı ressamı ve saray nakışhanelerinde yapılan muhteşem örnekleriyle çok parlak dönemler geçiren kâğıt oymacılığı, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ekonomik, sosyal ve askeri sebepler nedeniyle yavaş yavaş canlılığını kaybetmiştir. XIX. yüzyılın ikinci yarısı ve XX. yüzyılın başlarında dişi oyma tekniği ile yapılan yazı-resim tarzındaki hat levhaları ile sınırlı kalmıştır. XX. yüzyılın ikinci çeyreğinde ise unutulmuştur. Bu dönemin önemli üstadları Osman Rıfki (Fotoğraf 19), Vahdeti ve Amel-i Süleyman'ın (Fotoğraf 20) çalışmaları sanatın idamesi için yeterli olmamış ve az sayıda üretilen eserlerle bir müddet daha yaşamaya devam etmiştir.



Fotoğraf 19. Osman Rıfki'ye ait dişi oyma kaatı' (Ünver Arşivi)



Fotoğraf 20. Amel-i Süleyman'a ait kaatı' (Ünver Arşivi)



Fotoğraf 21. *Dürdane Ünver'e ait kaatı' Tarihi Yarımada (Üver Arşivi)*

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

XX. yüzyılın çeyreğinde unutulmuş bu sanat, 1920'li yıllardan itibaren Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver'in kişisel çalışmaları ile yurt içi ve yurt dışı kütüphane ve müzelerdeki araştırmalarıyla tekrar gün yüzüne çıkarılmaya çalışılmıştır. Medreset-ül Hattatin'de öğrenciliği sırasında (1916-1923) hocası tarafından gösterilen Fahri oyması ilgisini çekmiş, çok etkilendiği bu sanat dalında da araştırmalar yapmıştır. Mekteb-i Güzin'deki hocalığı sırasında, derslerine kâğıt oymacılığını da ilâve eden Ord. Prof. Dr. Ahmet Süheyl Ünver'in o dönemlerde hazırladığı oyma örneklerinin bazıları Süleymaniye Kütüphanesi'ne bağışladığı defterler içinde yer almaktadır. Süheyl Ünver'in kaatı' ile ikinci karşılaşması, 1927-1929 yılları arasında Paris'deki tıp ihtisası sırasında Bibliotheque Nationale'de bulunan Şark yazma eserlerini incelerken gerçekleşmiştir. Kendisi, XVII. yüzyıla ait bir minyatür albümünün içine yapılandırılan oymalar üzerinde incelemeler yapmış, "Türk İnce Kâğıt Oyma Sanatı" (1980) adlı kitapta bu albümden bahsetmiştir. Kızı Gülbün Mesara'nın yaptığı araştırmalarla bu kitap daha çok geliştirilmiş, 1991 ve 1998 tarihlerinde "Türk Sanatında İnce Kâğıt Oymacılığı" adı altında ikinci ve üçüncü basım gerçekleştirilmiştir. 1968 yıllarında Hollanda'da Leiden Üniversite Kütüphanesi'nde 3000 el yazmasını tarayarak buradaki kaatı' örnekleri tespit eden Süheyl Ünver, bunların bir kısmını da Süleymaniye Kütüphanesi'ne bağışlamıştır. Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Deontoloji ve Tıp Tarihi Anabilim Dalı'ndaki görevi sırasında haftada bir gün öğrencilerine, tezyinatın yanısıra kâğıt oymacılığının bütün inceliklerini öğreten hoca, bu misyonu emekli olmasına rağmen vefatına kadar aynı kürsüde sürdürmüştür. Kızı Gülbün Hanım, babasının bıraktığı yerden bu bayrağı teslim almış, aynı mekânda Süheyl Ünver Nakışhanesi'nde çalışmalarını sürdürmüştür. İkinci bayrağı ise T.B.M.M. Milli Saraylar Daire Başkanlığı bünyesinde kurulan Geleneksel Sanatlar Eğitim biriminin, Kaatı' Atölyesi'nde Eğitim görevlisi olarak bu sanatın bütün inceliklerini, tarihi bilgilerini, pratik uygulamalarla birlikte Süheyl Ünver'in gelini olarak ben ve asistanım Müjgan Başköylü ile birlikte yürüttük. Daha sonra Küçükçekmece Belediyesi bünyesindeki Güzel Sanatlar Akademisi'nde, danışman hocalığını yaptığım Kaatı' Atölyesi'nde ve eğitimlik yaptığım Mimsanat Akademisi'nde sanatın bütün inceliklerini öğretmeye devam ediyoruz. Proje gurubum ile yaptığımız çalışmalarla, eskiyi kopyadan ziyade çağdaş uygun yeni tasarımlarla sanatı ayakta tutma gayreti içindeyiz. Bundan 4 sene önce Olgunlaşma / Beylerbeyi-devlet işbirliği ile hazırlanmış olduğum 5 senelik Kaatı' müfredatı, 2 sene önce Milli Eğitim Bakanlığı'nın destekleri ile tarafımdan revize edilerek MEB Çağaloğlu Geleneksel Türk Sanatları Mesleki ve Teknik Anadolu Lisesi'nde eğitim programında yer almıştır. Amacımız, tarihte en güzel örnekleriyle derin izler bırakan sanatı çağımıza uygun yeni tasarımlarla yaşatabilmek, sürdürülebilirliğini sağlamak içindir. Tedrisatımızdan geçen bazı talebelerimizin de, kaliteli tasarımlarıyla sanatı ileriye götürme gayreti içinde olacağından eminim.

KAYNAKÇA

Çağman, F. (2014). Kat'ı Osmanlı Dünyası'nda Kağıt Oyma Sanatı.

Mesara, G. (1998). Türk Sanatında İnce Kağıt Oymacılığı Katı'.

Konya Mevlânâ Müzesi'nde Bulunan XIII. Yüzyıla Ait Üç Adet Kur'an-ı Kerimin Tezhip Sanatı Açısından İncelenmesi

Mustafa YILDIRIM

Prof. Dr. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk İslam Sanatları Tarihi Anabilim Dalı, Konya, Türkiye,
ORCID: 0000-0001-5455-6301, Email: yildmustafa@gmail.com

Hümeyra ÖZDEMİR

Arş. Gör., Selçuklu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü Tezhip Ana Sanat Dalı, Konya, Türkiye,
(Sorumlu Yazar/ Corresponding Author)
ORCID: 0000-0002-6306-7988, Email: hmyr.yldz.zdmr@gmail.com

Makale Bilgileri

ÖZ

Makale Geçmişi
Geliş: 28.02.2021
Kabul: 08.04.2021
Yayın: 31.12.2021

Anahtar Kelimeler:

Kur'an-ı Kerim,
Selçuklu,
Tezhip.

Araştırma için Mevlana Müzesi'nde bulunan XIII. yüzyıla ait Kur'an-ı Kerimlerden yola çıkılarak tezhip sanatının tarihi gelişimi, eserlerin yapım teknikleri, kullanılan malzeme ve desen özelliklerinin incelenmesi amaçlanmıştır. Araştırma için Abdülbaki Gölpinarlı'nın Mevlana Müzesi Müzelik Yazma Kitaplar Kataloğu'nda bulunan 50 adet Kur'an-ı Kerim kütüphanede dijital ortamda incelenmiştir. Araştırma ve eser tespiti aşamasında katalogta yer alan Kur'an-ı Kerimlerin katalogdaki bilgilerle zaman zaman uyuşmadığı tespit edilmiş, bu nedenle XIII. yüzyıla ait olabileceği düşünülen eserlerin dijitallerine tek tek bakılma ihtiyacı duyulmuştur. Çalışmaya konu olan Kur'an-ı Kerimlerdeki tezhip üslubu kendinden önceki dönemlerde uygulanan bezeme örneklerinden zamanla farklı bir karaktere büründüğü, köklerinden uzaklaşmadan yeni üsluplar ve beğeniler ortaya koyduğu için önemlidir. Çizimlerle desteklenen çalışma; değerlendirme ve analizlerin sayesinde, eserlerin dönem özelliklerini detaylarıyla kavrayabilme, tezhip sanatının XIII. yüzyıldaki durumu ve zenginliğini ortaya koyma noktasında önemlidir. Sonuç olarak çağdaşı olan Memlûklerin sanat anlayışına yakın bir o kadar da karakteristik özelliği olan Kur'an-ı Kerimler tezhip sanatı açısından incelenmiştir.

XIII. Found in Konya Mevlana Museum Investigation of Three Century Qur'an in Terms of Illumination Art

Article Info

ABSTRACT

Article History
Received: 28.02.2021
Accepted: 08.04.2021
Published: 31.12.2021

Keywords:

The Qur'an,
Seljuk,
Illumination

XIII. It is aimed to examine the historical development of the art of illumination, the production techniques of the works, the material and pattern characteristics used, based on the Qur'an of the 19th century. For the research, 50 pieces of Quran in Abdülbaki Gölpinarlı's Mevlana Museum Manuscripts Catalogue were examined digitally in the library. During the research and work identification stage, it was determined that the Qurans in the catalog did not match the information in the catalog from time to time, therefore, XIII. There was a need to look at the digital works of the works, which are thought to belong to the 19th century, one by one. The illumination style in the Qur'an, which is the subject of the study, is important because it has acquired a different character over time from the decoration examples applied in previous periods, and it reveals new styles and tastes without moving away from its roots. Work supported by drawings; Thanks to the evaluation and analysis, to be able to comprehend the period characteristics of the works in detail, to be able to understand the art of illumination in the XIII. As a result, the Qur'an, which is close to the art understanding of the contemporary Mamluks, has been examined in terms of illumination art.

Atf/Citation:



Yıldırım M., & Özdemir H. (2021). Konya Mevlânâ Müzesi'nde Bulunan XIII. Yüzyıla Ait Üç Adet Kur'an-ı Kerimin Tezhip Sanatı Açısından İncelenmesi *Nigarhane Dergisi*, 1, 42-60.

"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

Tarihi Uygurlara kadar uzanan ve geleneksel sanatlar içerisinde önemli bir yere sahip olan tezhip sanatı, İslamın ilk yıllarında Kur'an-ı Kerim'in yazılması ve sayfalarının bir araya getirilmesi çabasının ardından her geçen gün daha ileriye giderek pek çok güzel eser yüzyıllara meydan okuyarak günümüze kadar ulaşmıştır. Geleneksel sanatların içerisinde kitap sanatlarının yeri ve önemi büyüktür. Kitap sanatlarını tezhip, minyatür, hat, ebru, cilt ve katı' sanatları oluşturur. Kitap sanatlarının önemli bir kolunu oluşturan tezhip, altınlamak manasındaki Arapça zehap (altın) kelimesinden gelen; altın ve boya ile yapılan süsleme sanatıdır. Tezhip sanatını icra eden erkekse müzehhip, bayansa müzehhibe adı verilir. Tezhiplenmiş esere ise müzehhep eser denilmektedir. Başlangıçta Kur'an-ı Kerim'de görülen bu sanat sonrasında gelişerek farklı eserlerde de uygulanmaya başlanmıştır. Tezhip stilize edilmiş bitki, hayvan ve bulut motiflerini kullanarak dini, edebî, tarihi ve el yazmalarını, hüsn-ü hat ve levha albümlerini, tuğra ve fermanları, minyatür detaylarını kubur, kutu ve kitap kaplarını süslemektedir.

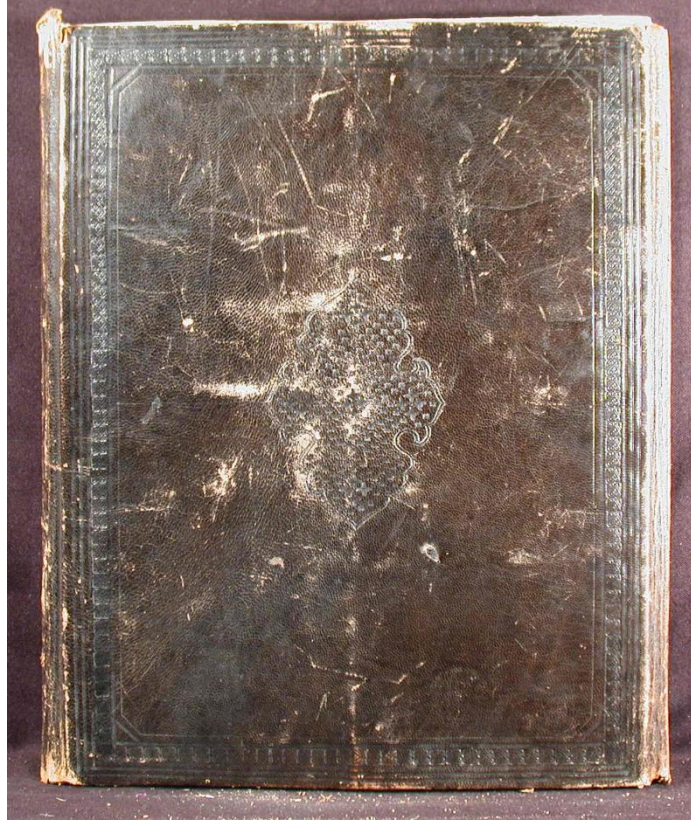
Tezhip sanatını meydana getiren renk, desen ve kompozisyon her zaman bir bütündür. Birinden biri olmazsa o eser ya eksiktir veya eser niteliği taşımaz. Eğer uygulanan tezhip serbest bir kompozisyon değil de bir yazı kenarı tezhibiyse yazının kalınlığı ile orantılı olmalı, kenar suyundaki desen tasarımı yazıya yakışacak şekilde motifler ahenkli ve orantılı bir şekilde tasarlanmalı, uygulama yapılan kâğıdın yazılan yazının mürekkebine yakışacak renklerle nakşedilmelidir ki esere bakan kişiyi her yönden etkileyebilsin. Söz konusu eserin yıllara meydan okuyup gelecek nesillere kalması ise sanatçının işini ne kadar aşk ile yaptığına bağlıdır. Sanatçı eseri zahmetli ve çok sabır gerektiren bir süreçten sonra ortaya koyar.

“Tezhip sanatı çok ince samur fırçalarla yapılır. Eski kaynaklarda adı “kılkaem” olarak geçmektedir. Bu fırçalar tezhip sanatının gerçekleştirilmesini sağlayan yegane araçtır. Motiflerin dış sınırına çekilen ve tahrir denilen çizgilere, bu fırçalar yardımıyla nüans verilir” (Derman,1988:487). Tezhip, Arapça bir kelime olup altın sürme, yıldızlama ve süsleme anlamındadır (Devellioğlu, 1998:1106). Tezhibin tanımı ise: Eskiden el yazması kitapları ve hüsn-i hat murakkâlarının kenarlarını boya ve yıldızlı süslemelerle tezyîn etmek işine verilen isimdir (Arseven, 1952:1982). Kur'an-ı Kerim halife Hz. Ebu Bekir zamanında bir cilt haline getirilmiştir ve bugünkü dizilişi ile müşaflaşması ise halife Hz. Osman zamanında gerçekleşmiştir. Richard Ettinghausen'in eserine göre de Hz. Ali Kur'an-ı Kerim'i ilk tezhip ettiren kişidir. İnsanoğlu kutsal olan kitaba verdiği değerin önemini anlatmak için altın kullanmış, dönem özelliklerine göre uyguladığı farklı motiflerle sayfaları bezemiştir. Türklerle birlikte kitap sanatlarında tezhip konusunda çok değerli örnekler vermiştir. Çok köklü bir tarihi olan tezhip sanatı doğu, batı ve Selçuk Türklerinde olmak üzere üç ayrı koldan gelişme göstermiştir. Doğuda batı Türkistan'dan başlayarak 15. Yüzyılda “Herat Mektebi” olarak gelişme göstermiştir. Batıda Mısır'da Memlûklüler bu sanatta güzel eserler üretirken Anadolu Selçuklu Türkleri ise Anadolu'da yeni bir akımın öncüsü olmuşlardır (Aksu,1992:).

Konya Mevlânâ Müzesi'nde Bulunan XIII. Yüzyıla Ait Bazı Örnekler

Örnek 1: İnceleyeceğimiz ilk eser 11 envanter numaralı 1206 istinsah tarihli 38 x 29.8 cm ebadındaki müzehhep Kur'an-ı Kerim'dir. Eserin müzehhibi belli olmamakla birlikte hattatı Ebu'l-Az Ömer bin Ali bin Muhammed bin Ali'dir. Eserin zahriye sayfası sure başları tezhiplenmiştir.

Eserin cildi oldukça yıpranmış yer yer dökülmüştür ve koyu kahverengidir. Zencerekli bir kenarsuyu ile çerçevelenmiş ve ortasında bir şemse bulunmaktadır (**Resim 1**).

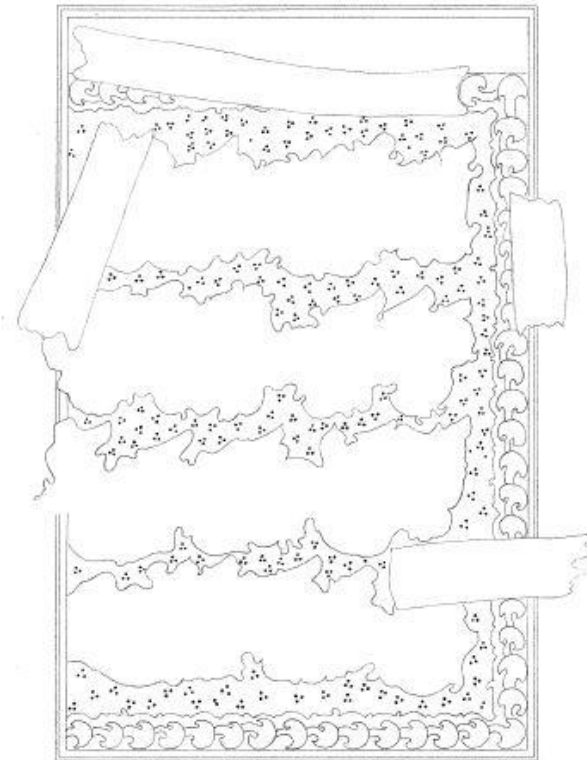


Resim 1. K.M.M. 11, Kur'an-ı Kerim, Arka Kapak

Eserin 2b sayfasında zahriye tezhibi (Zahriye: Arkalık, sırtlık manasına gelen ve yazma kitaplarda esas metnin arkasında sahife veya sahifelerde yer alan müstakil bezeme. Biçimlerine göre; mekik, yuvarlak ve dikdörtgen zahriye isimlerini alır (Derman, 2009:533)) de sayabileceğimiz kısımda çoğu yerleri silinmiş günümüze kadar geçirdiği özensiz restorasyonlarla daha da acınası hale gelmiştir. Lacivert bir iplikle çevrelenmiş dikdörtgen formundaki sayfanın baş, etek ve sırt kısmında kufi yazı formuyla yazılmış hat bulunmaktadır. Kufi yazı lacivert mürekkeple yazılmış zeminde ise altınla rumi motifi bezenmiştir. Dört satırlık metin kısmı ise Selçuklu sülüsüdür. Beyn-e sutur uygulanmış ve üç nokta ile bezenmiştir. Arasuyu sayabileceğimiz kısımda münhaniye benzer motiflerle üç kenarı çevrelenmiştir. Kur'an-ı Kerim'in ilerleyen sayfalarında sure başlarının hepsi tezhiplidir (**Resim:2**). Serlevha tezhibi bulunmamaktadır (Serlevha: Mushafın karşılıklı gelen bezemeli ilk iki sayfası (Derman, 2009: 527).



Resim 2. K.M.M. 11, Zahriye Tezhibi



Çizim 1. K.M.M. Zahriye Tezhibi Çizimi

Sure başı tezhiblerinin hepsi dikdörtgen çerçeve içinde tasarlanmıştır. Bu dikdörtgen formun sağına ya da soluna bitişik bir şekilde daire veya dandanlı formda güller bulunmaktadır. Sure başı tezhiblerinin zemininde altın, lacivert, yeşil, kırmızı, mavi, beyaz renklerle tasarlanan sarmal rumiler dolanmakta ve üzerinde altın ve lacivertle kufi yazı çeşidiyle hangi surenin adı olduğu yazmaktadır (Resim 3,4,5).



Resim 3. K.M.M. 11, Sure Başı Tezhibi



Resim 4. K.M.M. 11, Sure Başı Tezhibi



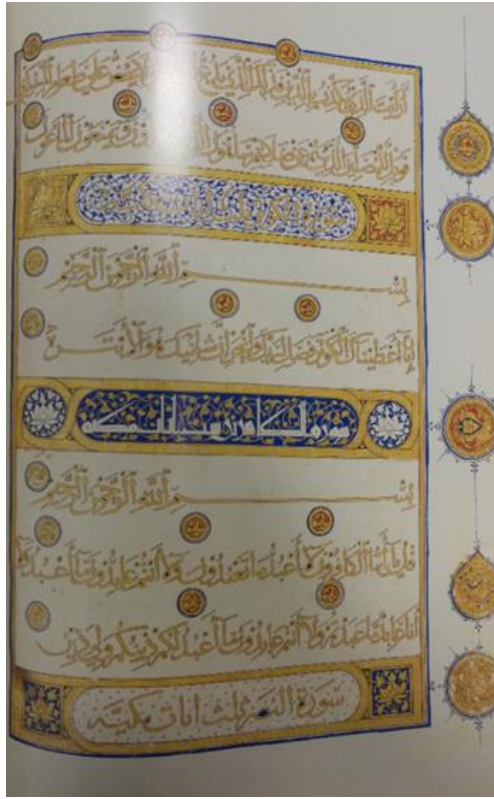
Resim 5. K.M.M. 11, Sure Başı Tezhibi



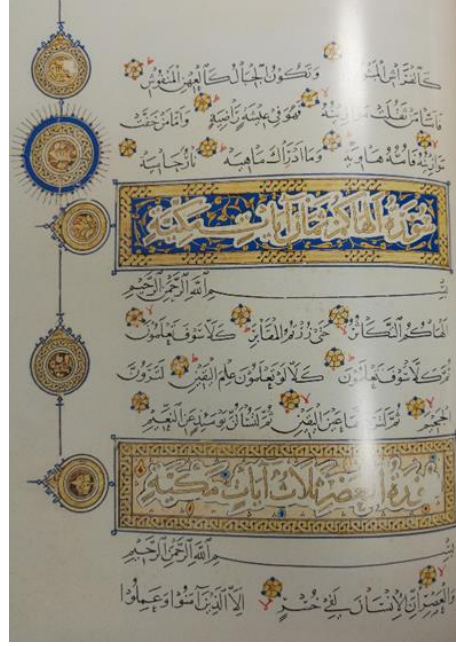
Resim 6. K.M.M. 11, Hatime sayfası

Hatime Sayfası en dışta dört köşesinde saadet düğümü dolaşan lacivert renkte kuzu ile çevrelenmiştir. Altınla çerçevelenerek üç ayrı bölüm oluşturulmuş ve üçünün tezhibi de birbirinden farklıdır. “El Abdü'l-fakirü'l muhtacü ila afvillahi Teala ve rahmeti Ebu'l Az” yazan en üst kısımda yazı beyn-essütur ile zeminden ayrılmış, palmet ve üç nokta motiflerini dengeli bir şekilde alan içerisine yerleştirilmiştir. Orta kısımda “Ömer bin Ali bin Muhammed bin Ali fi seneti selase ve semaniyete” yazmaktadır. Burada hattın kime ait olduğu ve hangi sene de yazıldığı yazmaktadır. Yine aynı şekilde beyn-essüturla tezhiplenmiş üç nokta ve münhaniye benzer motiflerle iç pervaz niteliğinde bir bezeme yapılmıştır. En alt bölümde ise “Emera biketebeti hazel mushafi ve tezhibi el müftegur ila rahmetillahi es-Samed el-Vahide Mülkişah bin kaid tegabelallahü minhü kabulen hasenen bi mennihi ve etfer vesiatihî” yazmaktadır. Yazının etrafı beynessütur yapılmış satırlar arasındaki boşluğa üç nokta uygulanmıştır. Sayfanın üstündeki mühürde Konya Müdüriyeti, altındaki mühürde ise Muhammed Yusuf ismi istiflenip daire bir tasarım formundadır.

Değerlendirme: Eserin hattı hicri 603, miladi 1206 tarihlidir. Tezhibinde imza bulunmamaktadır. Kur'an-ı Kerim'de tezhiplenmiş sayfalar yıpranmıştır. Özellikle zahriye sayfası tahrip olmuştur. Sure başlarında altınla birlikte kullanılan mavi, kırmızı, yeşil renkler dönemin özelliklerini yansıtmaktadır. Kullanılan rumi motifinin formu ve sure başlarına ve cetvellere bitişik güllerde yine devrin özelliğidir. İncelenen eserdeki güller Kahire Mısır Milli Kütüphanesi'nde bulunan 12 envanter numaralı Kur'anın 235b sayfasında (**Resim 7**) ve TIEM T.486 envanter numaralı Kur'anın 125a sayfasında bulunan güllerle büyük oranda benzerlik göstermektedir (**Resim 8**). Eserin tezhip özellikleri ve benzer örnekler dikkate alındığında XIII. Yüzyıl Selçuklu dönemine ait olarak değerlendirilebilir.



Resim 7. Kahire Mısır Milli Kütüphanesi 12 s. 235b (M. Lings'den)



Resim 8. TİEM, T.486, s.125a (M.Lings'den)

Örnek 2: İnceleyeceğimiz ikinci eser 48 envanter numaralı 1245 istinsah tarihli 38 x 24.3 cm ebadında müzehhep Kur'an-ı Kerim'dir. Eserin müzehhibi ve hattatı belli olmamakla beraber reyhani yazı çeşidi ile yazılmıştır. Eserin zahriye sayfası sure başları tezhiplenmiştir. Eserde tezhipli sayfalar zahriye sayfası, karşılıklı uygulanan serlevha sayfası, Felak ve Nas surelerinin bulunduğu sayfalar ve sonrasında gelen iki sayfadır. Sure başı tezhipleri ise birbirinin aynıdır. Güller de irili ufaklı tezhiplenmiştir.

Eserin cildi siyaha yakın koyu kırmızı deri, ön ve arka kapak üzeri rumi motifi işlenmiş daire formunda gömme-kabartma baskı ile yapılmıştır. Köşebentlerinde ise hatayi grubu motifler kullanılmıştır. Cildin miklebi kopmuş ve cildi çok yıpranmış tamire muhtaç durumdadır (**Resim 9**).



Resim 9. K.M.M.48 No'lu Kur'an-ı Kerim Cildi

Eserin zahriye sayfası harap bir durumda olsa da güzel bir tezhibe sahip olduğu görülmektedir. Merkezde on kollu yıldızdan oluşan formun içerisi tamamen altınla bezenmiştir ve üzerine üstübeç mürekkeple vakia suresinin 77-79 ayetlerinin yazılı olduğunu zor da olsa okunabilir bir durumdadır. Yer yer altınlar döküldüğü için zor okunmaktadır. Yıldızın etrafını çevreleyen iki cedvel bulunur; ilkinin lacivert boyası dökülmüş olup ikinci cedvel aralığı zemin rengi bırakılmıştır. Arasuyu diyebileceğimiz bu boşluk sarı altın ile noktalanmıştır. Yıldızın kollarını tamamlayan paralel kenarların içerisi ters tepelik formunda mürekkeple çizilmiştir. Birbirine bakan paralel kenarların arasında kalan beşgen parçaların içerisi zemin kâğıdı görülecek şekilde girift bir rumi motifi ile süslenmiştir. Rumilerin aralarında kalan boşluklar kahverengi ve lacivert ile renklendirilmiştir. Sayfanın dört köşesi aynı kompozisyona sahip olup zemin rengi ve lacivert ile renklendirilmiştir. Arasuyu boş bırakılmış ve her iki yanında bulunan cedvellerin yanında tekrar ince bir şekilde inci dizisi ile bezenmiştir. Arasuyunun etrafında bulunan kenar suyunda ise bezeme unsuru olarak yazıyı da kullanan sanatkâr farklı bir etki yaratmıştır. Yarım daire şeklinde olan paftanın içerisine $\frac{1}{2}$ simetri rumi motifi yerleştirilmiş olup altın ile yapılan rumilerin içerisine kahverengi noktalarla renklendirilmiştir. Dendanlı paftaların içerisinde ise devrin yazı üslubuyla yazılmış yazı bulunmaktadır. Yarım daire ve dendanlı paftaların içerisi birbirini andıran fakat tamamen farklı kompozisyon ve yazı ile doludur. Paftaların aralarında kalan boşluklara ise zemini altınla bezenmiş rumiler yerleştirilmiştir. Sayfanın alt kısmında bulunan tezhip zarar gördüğünden bu kısımda olan bezeme hakkında kesin bir yorum yapamamakla birlikte aynı kompozisyon özelliği ile devam ettiği düşünülmektedir (**Resim 10**).



Resim 10. K.M.M.48 No'lu Kur'an-ı Kerim, Zahriye Sayfası

Eser serlevha sayfasıyla devam etmektedir. Karşılıklı tam sayfa olarak tezhiplenmiş ve Fatiha Suresinin alt kısmı tamamen tahrip olmuş ve kurtarılamamıştır. Karşısında bulunan Bakara Suresinin kenar kısımları ve alt kısmının sol köşesi de kâğıt yapıştırılarak tamir edilmiştir. Fatiha Suresinin başlığı 'suretü'l fatiha...' kufi yazıyla yazılmıştır. Yazı zemininde bulunan lacivert renk yer yer dökülmüştür. Serbest helezon şeklinde yazı zeminin de dolaşan rumi altınla renklendirilmiştir ve ortalarında kahverengiden noktalar bulunmaktadır. Surenin yazı araları beynessüturla ayrılmış kalan boşluklarda kontur şeklinde kırmızı rumiler serbest helezon şeklinde zemine yerleştirilmiştir. Duraklar (Durak: Yazmalarda her cümlenin sonunda, cümlenin sonu olduğunu gösteren noktalardır (Özkeçeci, 2007:162)). basit penç şeklindedir. İnci dizisinden sonra gelen arasuyu sarı altınla

doldurulmuş ve de üzerinde motif bulunmamaktadır. Surelerin kenarlarında bulunan güller cetvelden yavaş yavaş ayrılmakta en dıştaki ipliğe bitişik bir şekilde altın üzerine münhani motifine benzer bir motifle çizilmiştir. Sayfayı ortalayacak şekilde ipliğe bitişik yarım daire şeklindeki pafta da ise ½ simetri rumi kompozisyonu yer alır. Karşı sayfa da bulunan Bakara Suresinin tezhibi de ufak nüanslarla farklılık gösterse de aynı şekilde tezhiplenmiştir. Fatiha Suresinin alt kısmında eksik olan kısım burada sol köşesi eksik olsa da vardır. Bu bölümde tıpkı sure başında olduğu gibi yazı zemininde altınla dolaşan bir rumi helezonu dökülmüş ve lacivertle bezenmiştir (**Resim 11**).



Resim 11. K.M.M48 No'lu Kur'an-ı Kerim, Serlevha

Eserin İhlas Suresinin sonunda yer alan bu dikdörtgen formdaki tezhipli kısım şaşırtıcıdır. Muhtemelen hattat sayfa düzenini ayarlayamadığı için bir boşluk oluşmuş ve eseri tezhiplenen müzehhipse bu boşluğu doldurmak için böyle bir yol izlemiş gibi görülmektedir. Dikdörtgen formun içerisi kitabeli zencerek şeklinde paftalanmış ve buralar sarı altınla doldurulmuştur. Ortadaki oval formun içinde ½ simetri rumi kompozisyon, sağ ve solundaki daireler de rumi motifleri ile bezenmiştir (**Resim 12**).



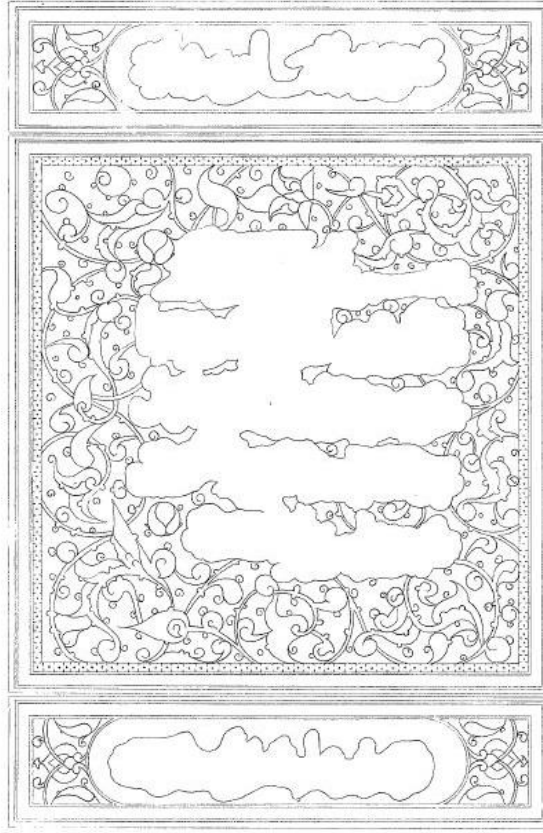
Resim 12. K.M.M48 No'lu Kur'an-ı Kerim

Kitabeli zencereğin dışında kalan boşluklarda lacivertle doldurulmuştur. Sanatçı denge açısından bu lacivert rengini yer yer altınla kısımda bulunan rumilere de taşımıştır. İki cedvel arasında bulunan ara suyunda zemin rengi üzerine is mürekkebiyle anahtarlı zencerek yapılmıştır. En dışta ise lacivertle iplik bulunmakta ve gelişmemiş tığlar görülmektedir.

Eserin Felak ve Nas Surelerinin bulunduğu sayfalarda karşılıklı olup serlevha mantığıyla tezhiplenmiştir. Sure başları ve sonları altın ve lacivertle renklendirilmiş, rumi motifi kullanılmıştır. Surelerin yazı araları beynessüturla ayrılmış kalan boşluklarda is mürekkebiyle kontur şeklinde siyah rumilerle serbest helezon şeklinde zemine yerleştirilmiştir. Zemin kâğıt rengi olmasına rağmen rumilerden arta kalan kısımlarına boyuna çizgiler çekilerek sanki farklı bir renk bir desen elde edilmiştir. Duraklarda kullanılan altın veya renk oksitlendiği için motif ve renk özelliği tam olarak ayırt edilememektedir. İpliğe bitişik güller ve bu güllerin ortasında yarım daire bulunmaktadır. Bu yarım dairenin çapını tekrar iki yarım daire oluşturmuştur. İçlerinde altınla renklendirilmiş rumiler ve rumileri zeminden ayırmak içinse siyah renk kullanılmıştır. En dışta ise siyah bir iplik çekilmiş ve içteki siyahlık dışta da taşınmıştır. Gelişmemiş küçük tığlar burada da görülmektedir. Karşılıklı iki sayfa aynı biçimde süslenmiş, tek fark beynessüturlar ve zeminin de bulunan rumi kompozisyonudur (**Resim 13**).



Resim 13. K.M.M.48 No'lu Kur'an-ı Kerim, Felak ve Nas Sureleri



Çizim 2. K.M.M.48 No'lu Kur'an-ı Kerim, Felak Suresi Çizimi

Eserin son sayfası gerçekten ilginçtir. Her Kur'an-ı Kerimde bulunmayan tezhipli bölüm yine karşılıklı tam sayfa olarak bezenmiştir. Sağ ve sol sayfa orta kısımda bulunan yazı hariç birbirinin aynısıdır. Sayfa ortasında bulunan lacivert zeminli sekizgen paftanın içerisi altın serbest rumi dalları ile tezhiplenmiştir. Rumilerin ortalarında kahverengiden noktalar bulunmaktadır. Sekizgenin ortasında üstübeçle kufi yazı çeşidi ile 'sadakallah' yazmaktadır. İnci dizisinden sonra kalından inceye doğru cedveller çekilmiş ve kare bir form elde edilmiştir. Sekizgenden kareye geçerken ortaya çıkan geometrik formların içerisi farklı kompozisyonlardan oluşan rumilerle tezhiplenmiştir. Zemin altın olup rumilerin alt kısımlarına ortadaki sekizgenin lacivert rengi nokta şeklinde taşınmıştır. Kare formun etrafındaki arasuyunda anahtarlı zencerek dolanmaktadır. Aynı şekilde zencereğin noktaları da lacivertle konulmuştur. Sayfanın dikdörtgen formunu tamamlamak içinse ortadaki kare formun altına ve üzerine tıpkı bir sure başı gibi dikdörtgen formlar yerleştirilmiştir. Bu dikdörtgenlerin içi farklı geometrik paftalara ayrılmış zemin altınlanmış ve üzerine yine döneminin rumisi bezenmiştir. Siyah renkteki ipliğe bitişik güllerin içinde de rumi motifi bulunmaktadır. Güllerin ortasında ise diğer tezhipli sayfalarda olduğu gibi yarım daire şeklinde bir pafta bulunmaktadır. Paftanın zemini altın ve üzerinde rumi motifi bulunmaktadır. Soldaki sayfada aynı şekilde tezhiplenmiş olup sağdaki sayfaya göre daha çok yıpranmış durumdadır. Yer yer altın ve lacivert renginde dökülmeler olmuştur. Tek farkı orta kısımda bulunan sekizgenin içerisindeki yazı ve zeminindeki rumi motifindedir. Kufi yazıda ise '...rasulih' yazmaktadır. Eserin tezhiplenmiş son sayfasıdır (**Resim 14**).



Resim 14. K.M.M.48 No'lu Kur'an-ı Kerim



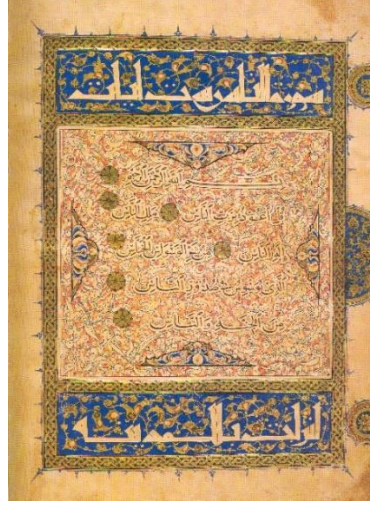
Çizim 3. K.M.M.48 No'lu Kur'an-ı Kerim Çizimi

Değerlendirme: Eser 1245 tarihlidir. Eserin zahriye sayfasının benzerini TIEM 446 envanter numaralı

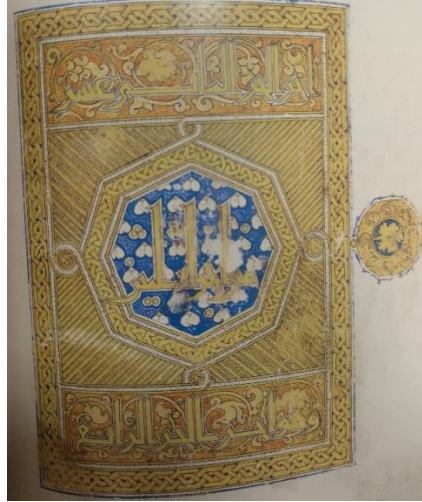
Kur'anın zahriyesinde görülmektedir. Eserin serlevhasında yine dönem özelliği olan yazının kenarı beynessütur ile çevrelenmiş ve zemin kırmızı çizgilerle doldurulmuştur. Yazı zemininde serbest helezonlarla rumi motifleri dolmaktadır.

Bu anlayış dönemin diğer Kur'anlarında da görülmektedir. Buna bir örnek ise 1320 tarihli Memlük Kur'anıdır (D. James'den) (**Resim 15**).

Eserde ikinci bir zahriye sayfası bulunmaktadır ve tarzı Selçuklu'dan biraz farklı olup Memlüklere daha yakındır. Bu anlayışa benzer bir örnek TSMK 898 envanter numaralı Kur'an'da rastlanmaktadır (**Resim 16**).



Resim 15. 1320 tarihli Memlük Kur'an-ı Kerim'i (D. James'den)



Resim 16. TSMK, 898, s.1a (M. Lings'den)

Örnek 3: İnceleyeceğimiz üçüncü eser 16 envanter numaralı 1268-69 istinsah tarihli 19.4 X 14 cm ebadındaki müzehhep Kur'an-ı Kerim'dir. Eserin müzehhibi belli olmamakla birlikte hattatı Yakutu'l Musta'simi'dir. Eserin zahriye sayfası sure başları tezhiplenmiştir.

Kahverengi deri, ön kapak büyük şemseli ve rumi motifli gömme ve kabartma baskı ile yapılmış, köşebentlerinde de aynı rumiler kullanılmıştır. Cildin miklebide vardır. Cildi çok iyi durumdadır. Muhtemelen restore edilmiştir (**Resim 17**).



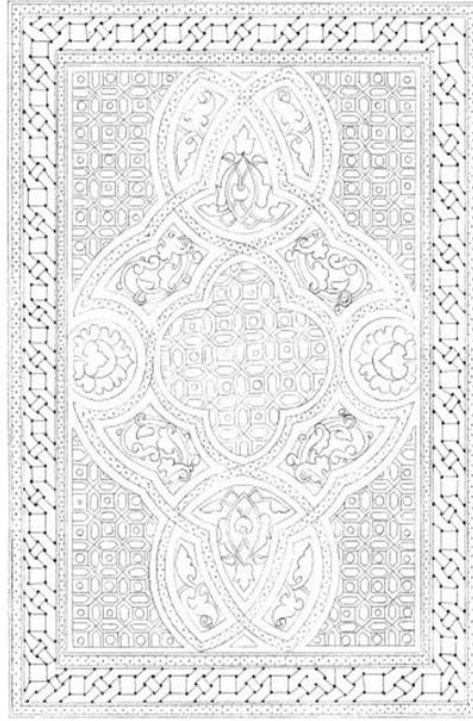
Resim 17. K.M.M.16 No'lu Kur'an-ı Kerim Cildi

Eserde tezhipli sayfalar zahriye sayfası, karşılıklı uygulanan serlevha sayfalarıdır. Sure başı tezhipleri ise birbirinin aynıdır. Güller de irili ufaklı tezhiplenmiştir.

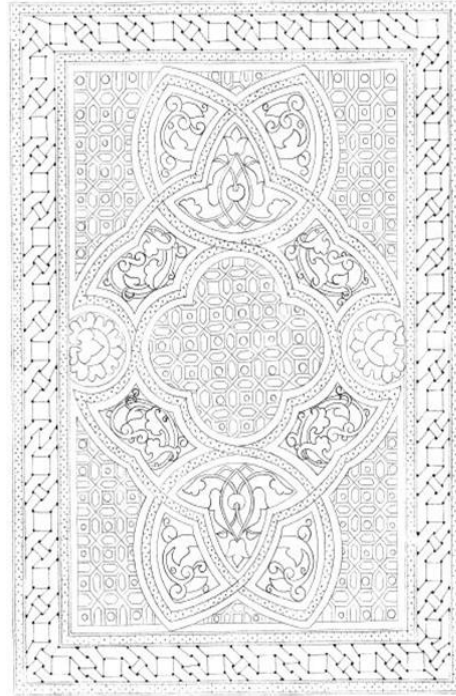
Kur'an-ı Kerim'in zahriye sayfası aynı tasarımla karşılıklı iki sayfa olarak işlenmiştir. Dikdörtgen sayfa düzenine uygun bir geometrik formlarla iç içe geçmiş ve kesişen dairelerle paftalama yapılmıştır. Bu paftaların içerisine bazen lacivert zemine altınla işlenen rumi motifi bazen de altın zemine lacivert ile boyanan rumi motifleri görülmektedir. Tasarımın merkezinde ve dört köşesinde ise lacivertle boyanan paftalar bakıldığında '+' ya benzer şekiller ortaya çıkarmış geri kalan kare şeklindeki kısımlarsa altınla boyanmıştır. Daire paftalarda ve onu çevreleyen dış kısımda inci dizisi arasuyu kullanılmış; bu ince arasularının arasında kalan kalınca arasuyunda ise anahtarlı zencerek altın ve lacivertle işlenmiştir. Bu dikdörtgen tezhipli sayfayı en dıştan çevreleyen altın cedvel kırık oluşturmuş ve sayfa tamire muhtaçtır (**Resim18**).



Resim 18. K.M.M.16 No'lu Kur'an-ı Kerim Zahriye Sayfası

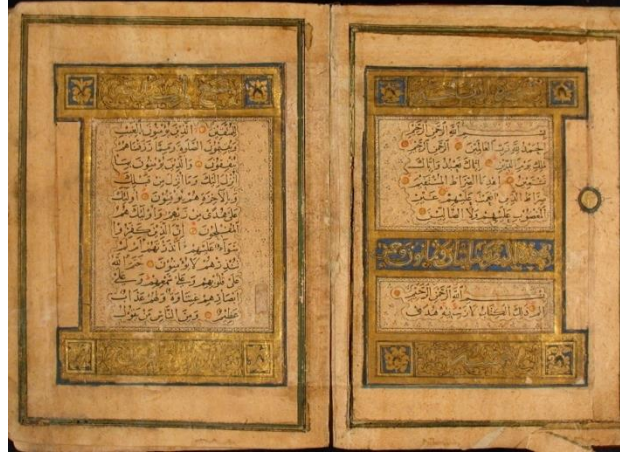


Çizim 4. K.M.M.16 No'lu Kur'an-ı Kerim Zahriye Sayfası Çizimi



Çizim 5. K.M.M.16 No'lu Kur'an-ı Kerim Zahriye Sayfası Çizimi

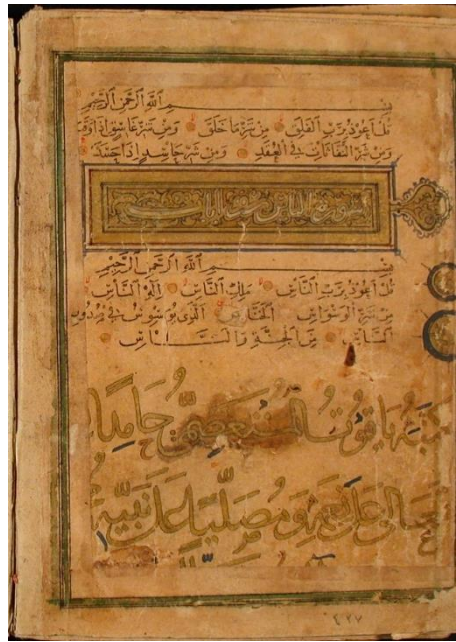
Serlevha olarak adlandırılan Fatiha ve Bakara suresinin ilk ayetlerinin yazılı olduğu sayfalar aynı sayfa düzeni ile yapılmıştır. Sure başında ve etek kısmında aynı koltuklar kullanılmıştır. Sure başlarında ve surelerin nerede nazil olduğunun yazıldığı aşağı kısımda yazılar beyaz mürekkeple altın ve lacivert zemin üzerine yazılmıştır. Surelerin yazılı olduğu iç kısımda ise beynessutur uygulanmış ve zemin serbest dallar üzerine üç noktalarla doldurulmuştur. Duraklar altınla doldurulmuş ve kenarları kırmızı mürekkeple tahrirlenmiştir (**Resim 19**).



Resim 19. K.M.M.16 No'lu Kur'an-ı Kerim, Serlevha

Felak ve Nas surelerinin bulunduğu son hatime sayfasında yoğun bir tezhip bulunmamakla birlikte altın ile yazılmış lacivertle hareketleri konulmuş sülüs yazı çeşidi ile yazılmış iki satırlık bir ibare bulunmaktadır (**Resim20**). Şöyle yazmaktadır;

Mektebe-i Ya'kut'ul Müstasimiyyül Hamiden lillahi Teala niamihi ve müsallien ala nebiyyihi.

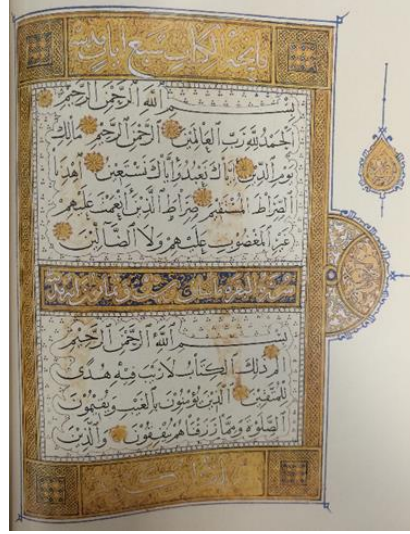


Resim 20. K.M.M.16 No'lu Kur'an-ı Kerim, Hatime Sayfası

Değerlendirme

Eser 1268-1269 tarihlidir ve hattatı belli, müzehhibi ise belli değildir. Serlevha sayfasının 1a yüzünde Fatiha suresi ile Bakara suresinin başlangıç ayetleri bulunmaktadır. Aynı anlayış ve kompozisyon ile yapılmış bir başka Kur'an ise TIEM 507 envanter numaralı eserdir (**Resim 21**). Dönemin özelliği olan kare veya dikdörtgen formda sayfanın tamamını kaplayan zahriye sayfası anlayışı altın ve lacivert renklerinin dengeli bir şekilde uygulanmasıyla tezhiplenmiştir. Bir benzeri 1282 tarihli Yakut'el Mustasimi'nin istinsah ettiği Kur'an-ı Kerim cüzünün zahriye sayfasında da mevcuttur (**Resim 23**).

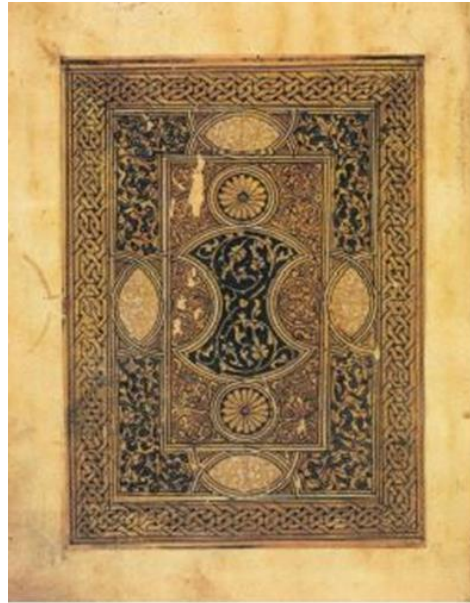
Kare formda tezhiplenen zahriye sayfasına Topkapı Sarayı Milli Kütüphanesinde bulunan 219 envanter numaralı eserin 3a ve 114a sayfaları örnek gösterilebilir (**Resim 22**).



Resim 21. TİEM, 507, s. 3b-4a (M. Lingsden)



Resim 22. Ön Zahriye Topkapı Sarayı MK, 219, s.3a (M. Lings' den)



Resim 23. Yakut'el Mustasimi'nin istinsah ettiği Kur'anı Kerim cüzünün zahriye tezhibi 1282 tarihli İlhanlı Qur. 29 (D. James'den)

Sonuç

Bu çalışma ile Konya Mevlânâ Müzesi Müzelik yazma eserler bölümünde bulunan 11, 16 ve 48 envanter numaralı 3 (üç) adet yazması Kur'an-ı Kerim dönem özelliklerine göre incelenmiş ve değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Yazmalar Kur'an-ı Kerim oldukları için dili arapçadır. 11 numaralı eser sülüs, 16 numaralı eser nesih ve 48 envanter numaralı eser reyhani yazı çeşidiyle yazılmıştır. Kur'an-ı Kerim'lerin hiçbirinde müzehhip ismi belli değildir. 11 ve 16 numaralı Kur'an-ı Kerim'in hattatı bellidir.

Yapılan analizler sonucunda en çok tezhiplenen alanların serlevha, zahriye, sure başı, durak ve güller olduğu, en az tezhiplerin ise koltuk bezemesinde yapıldığı tespit edilmiştir. Bunun nedeni koltuk alanına fazla yer verilmemesinden dolayıdır. Bu alanlarda en çok uygulanan renklerinse sarı altın, lacivert, kırmızı, siyah ve beyaz olduğu en az ise kızıl kahve uygulandığı tespit edilmiştir. Eserlerin yapımında en çok uygulanan teknikler zender-zer ve zemini boyalı klasik tezhip olduğu, en az ise çift tahrir tekniği olduğu tespit edilmiştir. Bunun nedeni ise tamamen dönemin bezeme anlayışından kaynaklanmaktadır. 11, 16 ve 48 envanter numaralı eserlerin hattatı ve tarihi bellidir. Kur'an-ı Kerimlerde kullanılan motiflerin ise rumi, penç, münhani ve üç nokta olarak tespit edilmiştir. Kompozisyon özellikleri açısından en az pano özelliği taşıyan ve ulama; en çok ise geometrik desenler ve zencerekler olarak tespit edilmiştir. Geometrik desenlerin kompozisyonu oluşturması, geometrik paftalamaların, paftaların içerisini dolduran rumi motiflerin, yazının beyne's süturla zeminden ayrılması, ayrılan zeminin kırmızı renk ile ince ince çizgilerle taranması ve üzerinde dolaşan serbest helezon üzerinde bulunan rumi motifleri ile tam olarak XIII. yüzyılın tezhip anlayışı envanter numaraları verilen eserlerde görülmektedir. Mevlevi sanat hamileri bir padişah veya bir sultanın sanata ve sanatçıya verdiği değeri vermişlerdir. Onların katkılarıyla o dönemde Anadolu da tezhip sanatı unutulmamış hatta belli bir seviyeye gelmiştir. İncelenen Kur'an-ı Kerimlerin tezhiplerine bakıldığında; tezhip sanatındaki başarılarıyla bir üslup olmuş İlhanlı ve Memlüklerdeki sanat özelliğine benzerliği; gerek sayfa düzeni, kompozisyonu gerekse uygulanan motiflerin yakınlığı dikkat çekmektedir. Bunun sebebi olarak ise Anadolu Beylikleri ile aralarındaki ticari ve siyasi ilişkilerin etkili olduğu söylenebilir.

Bu eserlerdeki tezhipler kendinden önceki bezeme özelliklerinin zamanla farklı bir karaktere büründüğünü, etkileşimlere rağmen köklerinden çok uzaklaşmadan; yeniyi alıp mevcutla harmanlayarak ama özünü yitirmeden yeni üsluplar ve beğeniler ortaya konulduğunu gösterdiği sonucuna varılmıştır.

Ketebe kayıtları dikkate alınmakla birlikte tezhipli eser üzerinde kullanılan form, teknik, motif ve renk incelenerek değerlendirmeler yapılmıştır. Türk İslam Eserleri Müzesi, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi ve Martin Lings'in Kur'an Hat ve Tezhibinden Parıltılar kitabından fotoğraflar ile kıyaslanarak çağdaşlarıyla benzerlikleri göz önüne konulmuştur. Müzehhip eserler döneminin özelliklerini yansıtmaktadır.

Eserlerin ketebelerinde verilen tarihten yola çıkarak, sayfa düzeni, kullanılan güllerin cedvele bitişik oluşu, motiflerin karakteristik yapıları ele alındığında rahatlıkla Selçuklu Dönemi eseri diyebiliriz.

KAYNAKÇA

- Aksu, H. (1992). “*Anadolu Selçuklu Tezhip Sanatı ve Osmanlı (Klâsik Dönem) Tezhip Sanatının Mukayesesi*”, M.S.Ü. Sos. Bil. Ens. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Arseven, C. (1952). *Sanat Ansiklopedisi*, İstanbul.
- Derman, F. (2009). "Tezhip Sanatında Kullanılan Terimler, Tabirler ve Malzeme", *Hat ve Tezhip Sanatı*, Ankara, ss. 525-535.
- Devellioğlu, F. (1998). *Osmanlıca- Türkçe Lûgat*, Ankara.
- Lings, M. (2012). *Kur'an Hat ve Tezhibinden Parıltılar*, İstanbul Ticaret Odası.
- Özkeçeci, İ. , Özkeçeci, Ş. (2007). *Türk Sanatında Tezhip*, İstanbul.