



Kadim Ebru Sanatının Tavizsiz
Ustası Alparslan Babaoğlu
Tezhip Sanatının Duayen ÇİÇEK'i
Selçuklu'nun Mirası: Kündekârî
Derin Dalgalar Kıyıya Vurunca!
San Rengin Dahi Ressamı Van Gogh
Gümüşün Sabır Hali: Telkârî
Ruhumuza Dokunan Esinti: Sumi-e



ÜCRETSİZDİR

SAYI : 15 / 2013

EL SANATLARI

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ SANAT ve MESLEK EĞİTİMİ KURSLARI (İSMEK) EL SANATLARI DERGİSİ

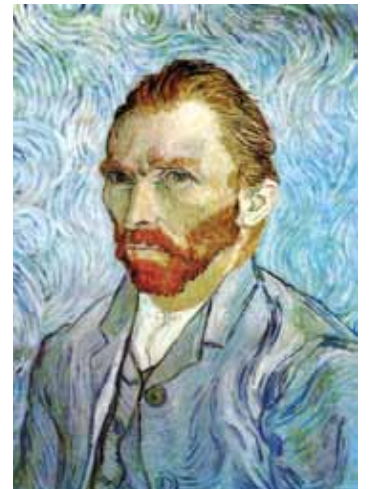


Gök Kubbeye Sığmayan Ses:
Buhûrîzâde (İtrî)
İtrî ve Osmanlı Medeniyet Yorumu
Uzak Doğu Minyatürleri
Kemankeşler Çıktı Meydâne
Edimekârî
Kem Âlât ile Kemâlât Olmaz
Şehrin Duvarlarında Renk Cümbüşü
Rumî Motifinin Zoomorfik Kökeni
Padîşahın Evi: Harem-i Hümayun

Sanat, Sınırsızlığa Kapı Aralar



Tunus'un Mavi Kapıları
Osmanlı Kadı Sicilleri
Hurda Kâğıtlar Mücevhere Dönüşüyor
Düşünce Hayatının Sembolleri
El Yazımız Bizi Ele Veriyor!
Sigrafitto
Gelenekten Esinlenen Modacı:
Dilek Hanif
Sanatkârların Hamisi: Prenses Nazlı
Saklı Cennetten Bir Demet
Uluslararası Hat Yarışması'nda
İSMEK Rüzgârı



*Elimizin emeği,
görmürün nuru...*



İSMEK



İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
SANAT ve MESLEK EĞİTİMİ KURSLARI

www.ismek.org

EL SANATLARI

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ SANAT VE MESLEK
EĞİTİMİ KURSLARI (İSMEK) EL SANATLARI DERGİSİ / 15

SAHİBİ

Ferrah ŞARMAN

İ.B.B. İnsan Kaynakları ve Eğitim Daire Başkanı

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

Mehmet DOĞAN

İ.B.B. Eğitim Müdürü

GENEL KOORDİNATÖR

Güven ÇALIŞKAN

İSMEK Genel Koordinatörü

GENEL YAYIN YÖNETMENİ

Muhammet ALTINTAŞ

YAYIN EDITÖRÜ

Ali Burhan EREN

YAYIN DANIŞMA KURULU

Metin YÜKSEL, H. Salih ZENGİN,

Emine UÇAK ERDOĞAN,

YAZI İŞLERİ

Semra ÜNLÜ, Uğur SEZEN,

Hafize ERGENE

FOTOĞRAFLAR

Mücahit PAMUKOĞLU

GRAFİK TASARIM - UYGULAMA

Murat Gökhan GÜREL

BASKI HAZIRLIK

Melih SERGEK

BASKI TAKİP

Abdurrahman TAŞKALE

BASKI

Numune Matbaacılık ve Cilt San. Ltd. Şti.

ORGANİZASYON

Etkin Eğitim Organizasyon

Gemi İşletmeciliği ve Turizm Ltd. Şti.

İSMEK EL SANATLARI DERGİSİ

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ'NİN

BİR KÜLTÜR HİZMETİ OLUP, ÜCRETSİZDİR.

PARA İLE SATILAMAZ.

ADRES: Vatan Cad. No: 6 (Historia AVM yanı)

Fatih - İstanbul

Tel: 0212 531 01 41

e-mail: ismek@ismek.org www.ismek.org



Salvador Dali

Sanat, Sınırsızlığa Kapı Aralar!

İdrakimiz algılarımızla sınırlıdır. Bakmak, görmek demek olmadığı gibi, duymak da her zaman idrak etmek anlamına gelmez.

Yaratılmışların en mükemmeli de olsa insan, sınırları olan bir varlıktır. Bu sınırları belirleyecek olan ise yine insandır.

Sınırlı duyular, insana sınırsızlığın kapısını açamaz. İnsan önündeki perdeleri kaldırmadan sınırlarını aşamaz. Alemde olup biteni kavramak, sis ve hayal perdesini aralayabilmek sınırsız olanla bağ kurmakla mümkün olur.

Sanat, önce insana sınırlarını gösterir, ardından sınırsıza giden yolu aralar. Sanatçı, en büyük sanatkârın ışığını yakalayınca görünür alemin sınırları kaybolur.

Sınırlarını aşmak, sınırsızlığa ulaşmak, hayatlarımızı sanat tadında yaşayabilmek adına gayretimiz sürüyor. El Sanatları dergimiz 15. sayısı da her zamanki gibi yine dopdolu. Bu yolda yalnız yürümediğimizi bilmek bizleri çok memnun ediyor. İlginize çok teşekkür ediyor, taleplerini karşılayamadığımız okurlarımızın dergimizin bütün sayılarını ve İngilizce versiyonunu web sitemizden indirebileceklerini tekrar hatırlatıyoruz.

Sanatla aydınlanmış, sanat tadında yaşanan hayatların özlemiyle...

Muhammet ALTINTAŞ

BU SAYIDA

►15



06

Kadim
Ebru
Sanatının
Tavizsiz
Ustası
Alparslan
Babaoğlu

Uğur SEZEN



14

Tezhip
Sanatının
Duayen
ÇiÇEK'i

İrem GÜVEN



22

Selçuklu'nun
Zamana
Meydan
Okuyan
Mirası:
Kündekâri

Semra ÇELİK



30

Derin
Dalgalar
Kıyıya
Vurunca!

A. Ulvi AKIN



36

Sarı Rengin
Dahi Ressamı Van Gogh

Mukadder Özdemir



47

Gümüşün
Sabır Hali
Telkâri
İSMEK'te
Emin Ellerde

Mutia SOYLU



50

Uzak Diyarlardan
Ruhumuza
Dokunan Esinti:
Sumi-e

Semra ÜNLÜ



58

Gök Kubbeye
Sığmayan Ses:
Buhûrîzâde (İtrî)

Talip MERT



64

İtrî ve
Osmanlı
Medeniyet
Yorumu

Prof. Dr.
Saadettin ÖKTEN



66

Uzak Doğu'nun
Minyatürlerine
Yakın Bakış

Mehmet K. SATUK



74

Kemankeşler
Çıktı Meydâne

Hamza ASLAN



78

Adını
Doğduğu
Şehirden
Alan Sanat:
Edirnekâri

Mehmet KÖKREK



84

Kem Âlât ile
Kemâlât
Olmaz

Uğur SEZEN



94

Şehrin
Soğuk
Duvarlarında
Renk
Cümbüşü

Muzaffer S. İNANÇ



100

Rumî
Motifinin
Zoomorfik
Kökeni
Hakkında

Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM



104

Padişahın Evi:
Topkapı
Sarayı Harem-i
Hümâyunu

Sudenaz DOĞAN



108

Tunus'un
Mavi Kapıları

Metin YÜKSEL



112

Kadı
Sicillerinden
Osmanlı
Klasik Dönem
Bazı
Kültür Varlıkları

Prof. Dr. H. Örcün BARIŞTA



118

Hurda
Kâğıtlar
Mücevhere
Dönüşüyor

Emine DOYDU



122

Düşünce
Hayatının
Sembolleri

Prof. Dr. İlhan
ÖZKEÇECİ



132

El Yazımız
Bizi Ele
Veriyor!

Murat Gökhan GÜREL



138

İğne ile Kuyu
Kazma Sanatı:
Sigrafitto

Semra ÇELİK



144

Tasarımlarında
Gelenekten
Esinlenen
Modacı:
Dilek Hanif

Hatice ÜRÜN

Sanat ve Sanatkarların
Hamisi Prenses Nazlı

Süleyman KIZILTOPRAK

148



Saklı Cennetten
Bir Demet

Ömer Faruk DERE

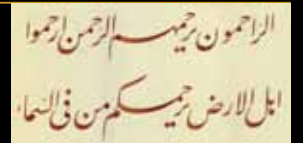
152



Uluslararası
Hat Yarışması'nda
İSMEK Rüzgârı

Nermin SULTAN

158





Başkan'dan...

Sevgili İstanbullular,

Sanayi Devrimi'nin ardından endüstrileşme sürecine giren bütün toplumlarda, sosyal hayatın her alanında gözle görülür değişiklikler yaşanmaya başlamıştır. İnsanlar arasındaki ilişkilerden toplum yapılarına kadar geniş bir yelpazede etkili olan bu değişiklikler herhangi bir zorlamayla değil, doğal olarak gerçekleşmiştir.

Söz konusu değişimden elbette sanat da nasibini almıştır. Hayatın her alanına şaşırtıcı bir hızla nüfuz eden teknoloji, kısa süre sonra insanlarda geçmişe özlem duyma olgusunu ortaya çıkarmıştır. Endüstrileşmeyle birlikte gelenekselden popüler sanata doğru gidiş, ilk zamanlardaki cazibesini bir süre sonra yitirmiştir.

Endüstrileşme, beraberinde teknolojiyi dolayısıyla da hızı getirmiştir. Ancak bu hızın tüketime yansıması, üretilenin değerinin bilinmesi anlamında pek de yararlı olmamıştır. Popüler olanın, hızla tüketilip, değeri henüz anlaşılamadan unutulup gitmesi, geleneksel olanın kıymetini ortaya koymuştur.

Ülkemizde de geleneksel sanatlara olan ilgi son dönemde artmıştır. Biz de İstanbul Büyükşehir Belediyesi olarak geleneksel sanatlarımıza sahip çıkarak, verdiğimiz ücretsiz eğitimlerle bu sanatlarımızın daha çok insan tarafından bilinmesini, sevilmesini ve icra edilerek gelecek nesillere taşınmasını sağlama gayretindeyiz.

İSMEK bünyesinde geleneksel sanatlarla ilgili eğitimlerin yanı sıra, önem verdiğimiz çalışmalardan bir diğeri de İSMEK El Sanatları Dergisi'dir. Sanat çevrelerinin büyük takdirini toplayan El Sanatları Dergisi, sizlerin gösterdiği ilgi ile 15'inci sayısına ulaştı. Büyük bir emek, heyecan ve titizlikle İSMEK bünyesinde hazırlanan dergimizin bu sayısında da değerli akademisyenler, sanatkarlar ve yazarların kaleminden makaleler, ilgi çekici haber ve yazılar yer almakta.

El Sanatları Dergimizin bu sayısının, İstanbul'a ve İstanbulluya hizmet aşkıyla çarpan yüreğimizdeki bütün güzellikleri paylaşmada ortak nokta olması umuduyla saygılarımı sunuyorum.

Dr. Kadir Topbaş
İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı

*Elimizin emeği,
gözümüzün nuru...*



İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
SANAT ve MESLEK EĞİTİMİ KURSLARI

www.ismek.org



Kadîm Ebru Sanatının Tavizsiz Ustası Alparslan Babaoğlu

Uğur SEZEN

Şebek ve Hatib Mehmet Efendiler... Özbekler Tekkesi Şeyhi Sadık Efendi ve mahdumu Hezarfen İbrahim Edhem Efendi... Peşlerinden Hezarfen Necmeddin Okyay ve hayrulhalefi Mustafa Düzgünman... Son üç yüzyılda ebru sanatı dendiğinde akla gelen ilk isimler bunlar. Çünkü ebru sanatının kaderi, her devirde birkaç adamla süregelmiş. Günümüzde bu sanatın kaderinde rol alan isimlerden biri olan ve usta öğretici olarak İSMEK'te de öğrenci yetiştirmeye başlayan Alparslan Babaoğlu'na teknesi başında misafir olduk ve kendisiyle hocalarını, ebru ile kesişen hikayesini ve günümüz ebru sanatını konuştuk.

Destûr Yâ Hakk!'

Gelenekli sanatlarımızın birçoğunun tarihi, asırlar öncesine dayanır. Kütüphanelerde bu sanatlar hakkında yazma eserler, koleksiyonlarda şaheserler, murakkalar bulunur. İcazetnameler, silsileler ve ekoller bu sanatları, mesela hüsn-i hattı, mesela tezhibi, minyatürü, mücellitliği günümüze taşır. Fakat ebru sanatı, diğer bütün sanatlarımızdan ayrılıyor bu noktada. Kendine ait bir garip kalmışlığı var ebrunun.

Nerede neşvünema bulduğu, isminin kökeni, hangi yolları takip ederek Anadolu'ya geldiği hep tartışla gelmiştir. Kimilerine göre Orta Asya'dan çıkan Çağatay Türkçesi'nin "ebre"si İran'da soluklanıp Farsça "ebrî", yani bulutumsu olmuş; Anadolu'da "ebru"ya dönüşmüştür. Kimilerine göre de ebrunun kökeni "âb-ı rû"dur, yüz suyudur yani, renklerin suyun yüzeyinde raks etmesidir. Mustafa Düzgünman tekne üzerinde rengârenk boyalara biçim ve şekil verir gibi kağıt üzerinde kelimeleri dizdiği "Ebrunâme"sinde, bir bakıma her iki rivayeti de meczetmiştir:

Ebru demek ebir demek yâni gökteki bulut,
Ab-ı rû da tutar mânâ su yüzüdü et şuhût,
Bir kelâm-ı farisîdir ebrû insan kaşları,
Her tevcihe sezâdır kim mânâsı da pek velût.



Bayrağı Her Devirde Bir Ebrucu Taşımış

Ebru sanatı garip kalmış, lakin her devirde tekneden taviz vermeyen ustalar korumuşlar onu. Kadim Üsküdarlı Hezarfen Necmeddin Okyay'a devrolununca bu sanat, tekâmülü de hızlanmış. Mustafa Düzgünman, Ebruname'sinin diğer bir kıtasında şöyle anlatıyor o yılları;

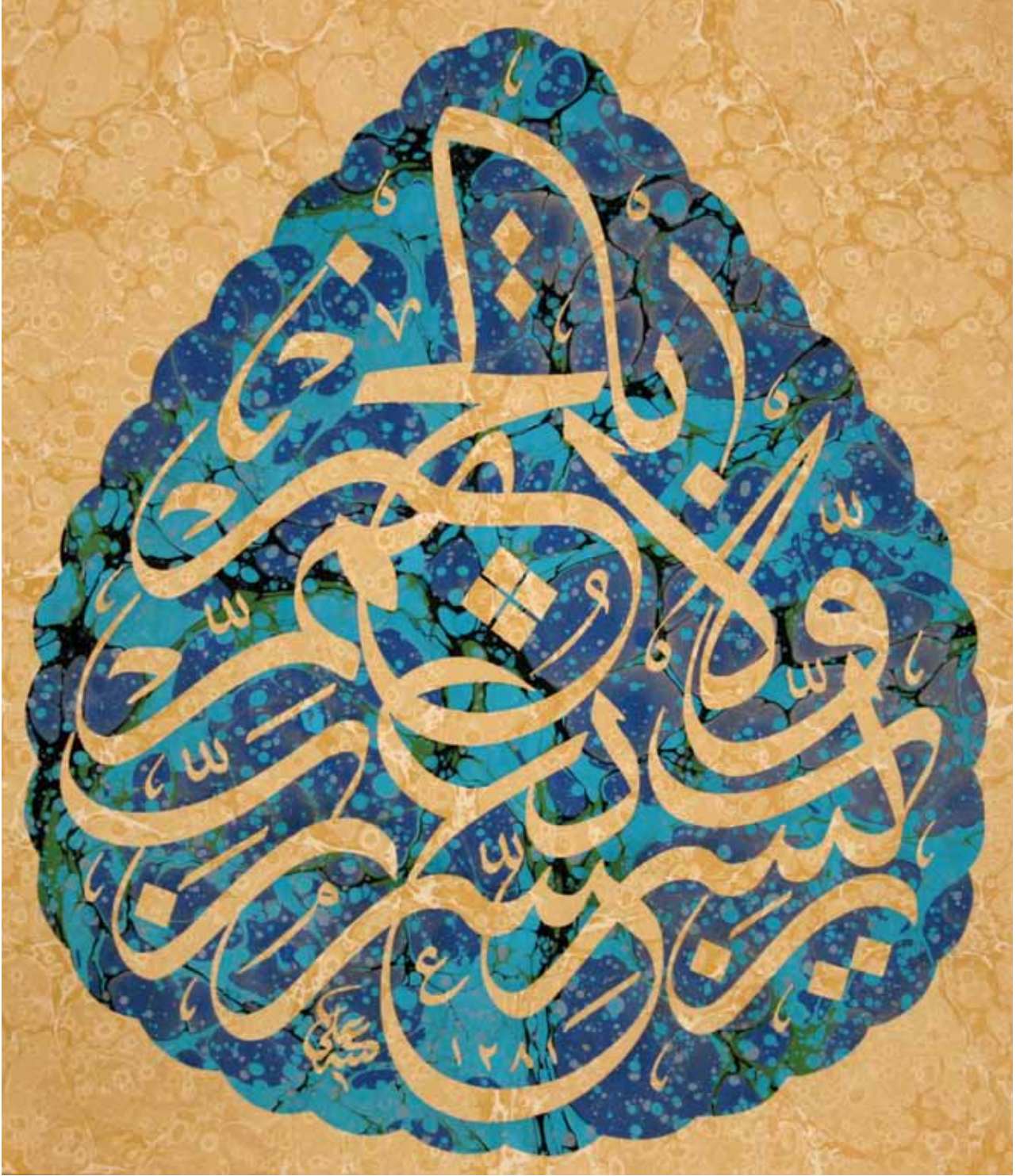
Son zamanlar şems-i ebru gurub etmiş nâgihân,
San'atkârı kalmamış hiç, ne de işten anlayan,
Bir er çıkmış Üsküdar'dan ihyâ etmiş bu zevki,
İsmi hattât Necmeddin'dir tek üstatdır bu zaman.

Necmeddin Okyay Türk ebruculuğunda ciddi bir önemi haizdir. Kendinden önce tam üsluplaştırılmış yani hangi çiçek olduğu belli olmayacak biçimde üsluplaştırılmış çiçekleri yarı üsluplaştırarak tannır hale getirmekle maruftur. Lale, sümbül, karanfil, gelincik, menekşe gibi çiçekli ebrular yapan Okyay, aynı zamanda Şeyh Edhem Efendi'den aldığı geleneği de tam anlamıyla muhafaza etmiş; bu sanatı oğulları Sami ve Sacid Okyay ile küçük yeğeni Mustafa Düzgünman'a emanet ederek göçmüştü.

Hakimiyet-i Milliye Caddesi'nde 104 numarada "Üsküdar'da Bir Attar Dükkanı"² vardır o yıllarda. Attar Mustafa Düzgünman, usta bir ebrucudur aynı zamanda. Hatta mücellit, tesbihçi, fotoğrafçı ve bestekârdır. Bu sanatlar yozlaşmasın diye tabiri caizse "aksi bir ihtiyar" olmuştur. Fakat hakikat öyle değildir, sadece genç ebrucular ile tanışma vakti henüz gelmemiştir. Mesela Alparslan Babaoğlu'yla...

Bir Hilve-i Şerifle Başlayan Meşk

Alparslan Babaoğlu liseyi Erzurum'da bitirir ve devlet bursuyla İngiltere'ye gönderilir. 1979 yılında Elektronik Mühendisliği Bölümü'nden mezun olup aynı dalda yüksek lisans eğitimi de alır ve 1980'de Türkiye'ye döner. Bu genç elektronik mühendisi-



nin gelenekli sanatlarımızla arasında hiçbir bağ yoktur. "Liseyi Erzurum'da okumam, üniversiteyi de İngiltere'de tamamlamam gelenekli sanatlarımızla temasım olmasına imkân tanımadı." diyen Babaoğlu, bir kurumda mühendis olarak çalışmaya başlar.

Bir gün bir arkadaşının evine davet edilen Babaoğlu, duvarda Hattat Hasan Çelebi'nin hilye-i şerifini görür. Harflerin kıvrımları ile levhayı nakış nakış süsleyen tezhibin ahenginden gözlerini alamaz ve adeta önünde yeni dünya açılır. Arkadaşı durumu fark edince, "Topkapı Sarayı Nakışhanesi'ne gidelim. Orada tezhip ve minyatür dersleri de alabilirsin." der. İçerden birkaç tane de ebru getirir. Babaoğlu, du-

vardaki hilye-i şerifin etkisinden henüz kurtulamamışken ansızın gelen ebrulara teslim olur. "Kim yapıyor bunları?" diye sorar arkadaşına. Cevap o tarihlerde tek bir adresi gösterir: "Üsküdar'da bir atar var, Mustafa Düzgünman. O yapıyor. Ama artık yaşlandı. Allah gecinden versin emr-i Hak vaki olursa ebru yapan usta kalmayacak!"

Babaoğlu arkadaşının evinden birkaç emanet ebru ve koltuğunun altında Uğur Derman'ın Türk Ebru Sanatı isimli kitabıyla ayrılır. Gönlünde ise şu söz yankılanıp durmaktadır: "Allah gecinden versin emr-i Hak vaki olursa ebru yapan usta kalmayacak!" O günlerde bekârdır, yapacak başka da işi



yoktur. Ebru sanatına talip olmuştur bir kere. Uğur Derman'ın kitabından tariflerle kendi kendine tekne açar, iptidai boyalarla ebrular yapmaya çalışır. Bu ebruları Topkapı Sarayı Nakışhanesi'ne götürüp Cahide Keskiner'e ve Semih İrteş'e gösterir. Genç ebrucunun hevesini kırmaz hocaları, sürekli teşvik ederler. Fakat teşvikten ziyade meşke ihtiyaç olduğu kısa süre sonra anlaşılacaktır.

Ustaya Saygı, Ustaya Götürür

1984 yılında Topkapı Sarayı Nakışhanesi'nde tezhip öğrenirken evinde de ebru çalışmalarına başlayan Babaoğlu, bir yıl sonra bir teklif alır. Sultanahmet'teki Cedid Mehmed Efendi Medresesi restore edilip İstanbul Sanatları Çarşısı olmuştur. Medresenin her hücresi bir sanata ayrılır. Bir hücre de Babaoğlu'na teklif edilir, ebru yapması için. Genç ebrucu, kendini başka bir davete götürecek bu işi kabul eder.

"Teklifi kabul ettim. Fakat benim bulunacağım ebru hücresinin duvarlarına Hoca'nın ebrularını da asmak istediler. Ben bunu kabul etmedim." diyen Babaoğlu, açılış günü gelenekten taviz vermez ve duvarlara Düzgünman'ın ebrularını astırmaz. Geçerli bahanesini de şöyle anlatıyor: "O vakitler kimsenin Mustafa Düzgünman gibi ebru yapması mümkün değildi.

Hücrenin önünden geçenler o ebruları duvarda görüp benim yaptığımı sanırlar, hocaya saygısızlık olur diye düşündüm ve astırmadım."

Tabii ki bu asil davranış karşısında kimse söz söyleyemez ve Düzgünman'ın ebruları başka bir hücreye gönderilir. O vakitler İstanbul küçüktür, tenhadır; Sultanahmet'te öğle vakti cereyan eden bir güzellik, akşam olmadan Üsküdar'dan duyulabilir. Öyle de olur. Babaoğlu'nun bu davranışı Düzgünman'ın kulağına gider ve "Gönderin o çocuğu bana!" der. Birçoklarının "aksi bir ihtiyar" diye nitelediği Düzgünman'ın, genç çırağın bir sözünden nice manalar çıkardığı yıllar sonra anlaşılacaktır.

"Attar Dükkânı"na Bir Müdavim Daha

Babaoğlu, aldığı bu davet mukabilinde bir Cuma günü Düzgünman'ın attar dükkânına gider. Yıl 1985'tir. Hevesli genç, dünyada bu sanatın zirve ismiyle, hem de mekânında tanışır. "Ben her Pazar saat 10.00'da atölyeme misafir kabul ederim. Bu Pazar gel de yaptığın ebruları görelim." daveti ile Düzgünman'a talebe olur. Babaoğlu bir yandan hocasıyla nasıl tanıştığını anlatırken bir yandan da teknesinde lale ebrusu yapıyor. Teknenin karşısındaki duvara ise adeta bir sanat macerası nakşedilmiş.



Savaş Çevik'in bir talik besmelesi asılı duvarda, yanında ise Düzgünman'ın bir fotoğrafı ve çerçevelenmiş bir halde "Ebruname". Onun da yanında Düzgünman tarafından Babaoğlu'na verilen ebru icazetnamesi; kaligraf-hattat Savaş Çevik tarafından yazılmış. Ve daha niceleri...

Biz duvarda bir tarih serüvenini izlerken teknesinin başından kalktı Babaoğlu, "O icazetnameyi Savaş Ağabey yazdı. Fakat ondan iki tane daha var, pek kimse bilmez." dedi ve teknesinin yanında duran, açıldığında buram buram tarih kokan bir çantayı eline aldı. İçinden önce, duvardaki icazetnamenin Fuat Başar tarafından eski yazı ile yazılmış halini çıkardı. "Fuat Ağabey yazdı bunu. Ama Hoca, 'Hat icazeti gibi olmuş.' deyince duvarda gördüğünüz halini yazdı Savaş Ağabey." dedi. Peşi sıra kâğıtlar çıkarmaya devam etti çantadan. Önce icazetin Düzgünman'ın el yazısı ile yazılmış halini, sonrasında ise Düzgünman'ın ebrularını...

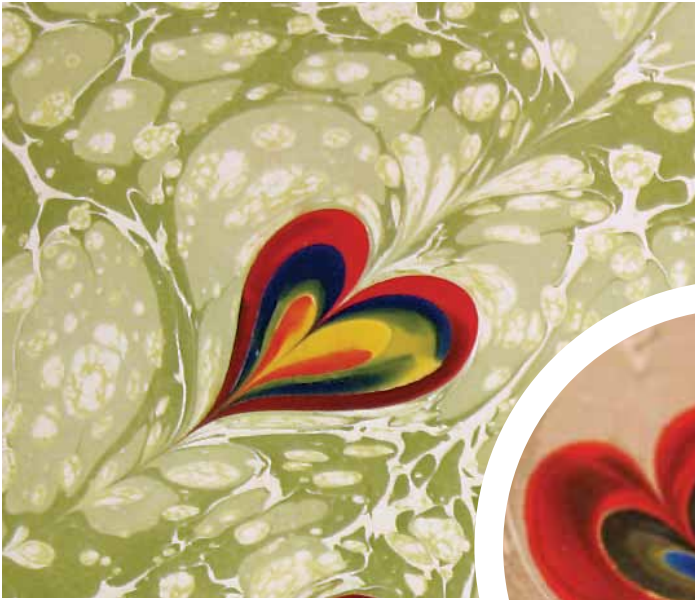
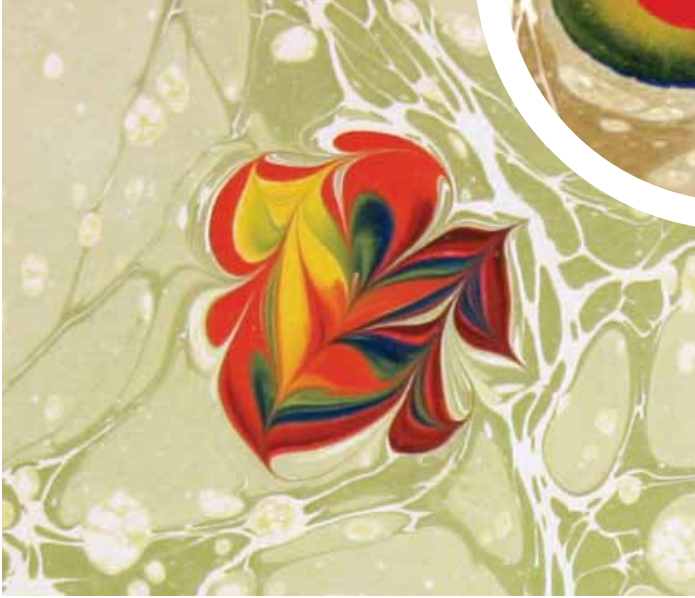
Her Tekne Açan Kadim Ebru Yapamaz

Alparslan hocayla sohbet eden, ebrunun nasıl yapıldığından ziyade ne olduğunu dinler. Çünkü nasıl yapıldığı daha ziyade ebrucuları ilgilendirdiği halde, ne olduğu hepimizi ilgilendiren bir husus. Masanın üzerinde duran üç icazetname de bunun tecessüm etmiş hali; "Ebru nedir?"in cevapları!

Babaoğlu'na göre ebru demek, Düzgünman demek, Necmeddin Efendi demek... "Ben ustamdan böyle gördüm ve ona gelenekli ebruyu bozmayacağım sözünü verdim." cümlesi bir ağızdan çıkıyorsa, o elden Necmeddin Efendi ebrusu da çıkar, Düzgünman ebrusu da. Çok güzel bir lale ebrusunu da bitiriyor bu esnada Babaoğlu. Islak kâğıdı çıtaların üzerine kuruması için bırakırken, "Bu çıtalar da Mustafa hocamdan gördüğüm usuldür. O da ebrularını böyle çıtaların üzerine kuruturdu." diyerek en ufak detayda dahi hoca'nın yolundan gitmek gerektiğinin altını çiziyor. Boşuna dememişler, "Kemal teferuatta gizlidir!" diye.

Kimsenin Önünden Tekne, Elinden Fırça Alınmaz

Bizim sanatlarımızda meşk esastır. Bu meşkin nişanesi olarak da icazet kurumu vardır. Üstat tarafından, "Artık sen bu işi yapabilirsin." denildiğinde yapılabilir bu iş. Babaoğlu da bu fikirde. "Gelenekli ebru yapmak isteyen biri Düzgünman'ın yolundan gitmediği müddetçe bu işi yapamaz. Düzgünman'ın bir lalesini bin kez taklit etmeden, onun gibi lale yapamaz." dedikten sonra, "Tabii biz kimsenin önünden tekneyi, elinden de fırçayı alamayız. Herkes istediğini istediği şekilde yapmakta özgürdür. Fakat o yapılan gelenekli ebru olmuyor. Evet, o da sanattır ama 'çağdaş' sanattır. O bilinsin yeter." diyor Babaoğlu büyük harflerle.



Babaoğlu tarih kokan çantayı rafa kaldırırken, “Bir şey dinleteyim de size, bunları bir de hocamın ağzından duyun.” diyor ve yıllar evvel attar dükkânındaki bir sohbetin ses kaydını açıyor. Merhum Düzgünman, hoş bir edayla anlatıyor ebrunun ne olduğunu:

“Ebru tükenmeyen bir hazinedir. Kendi içinde karakterini bozmadan tekâmül ediyor. Bunun haricinde modernizasyon diye bir şey olamaz. Çünkü bu edat yadigârını, bunun tarihini yaşatmak mecburiyetindeyiz. Niye modernizasyon olsun? Bu, nihayeti olmayan bir renk cümbüşü... Güzelliği tükenmiyor ki yeniden bir şeyler icat edilsin. Zamanımızda resme kayan bir ebru görüyoruz. Onlara bakıldığı zaman bir yağlı boya manzarası gibi. Ebrunun dışına çıkıyor. Aslında onlar da ebrudan yapıyorlar ama yağlı boya gibi. Biz buna Türk ebrusu diyemeyiz, çağdaş ebru diyebilirler. Sanatlı şey, takdir ederim; ama Türk ebrusu denemez. Bizim ebrumuz karakterini bozmamalıdır.”

Püf Noktayı Tekne Söyler

Düzgünman’ın ses kaydı bitince, yıllar evvelinden bir örnek daha veriyor Babaoğlu. Bir gün hocası atölyesinde ebru yaparken, “Belki bu işin püf noktasını kaparım!” niyetiyle hocasına sorar: “Kavanozun dibinde şu miktarda boya var. Buna ne kadar su ve kaç damla öd koyarsam güzel bir ebru yapabilirim?”

Düzgünman istifini hiç bozmadan ve oralı olmaz bir edayla; “Onu tekne söyler!” diye cevap verir. Genç Alparslan, hocasına bir şey söyleyemez ama eve döndüğünde eşine serzenişte bulunur. Bu serzenişin üzerinden yıllar geçer ki Babaoğlu işin hakikatini anlar. Ve bu hakikati soranlara şu sözlerle itiraf eder: “Hocayı kaybettikten seneler sonra anladım ki haklıymış, beni geçiştirmemiş... Ebrunun püf noktasını tekne söylüyor ama önemli olan teknenin dilini öğrenebilmek! Teknede olan olaylar anlatıyor her şeyi. ‘Şu boya kumlanınca su koyacaksın, şu boya aktı öd koy.’ diyor. Bu da hoca sayesinde ve teknenin başında vakit geçirmekle oluyor.”



Tezhip Sanatının Duayen ÇİÇEK'i

İrem GÜVEN

Tezhip sanatının duayenlerinden olan Çiçek Derman, “Kaybetmek, kazanmaktır kimi zaman” sözünün en güzel örneği belki de. Liseden sonra uzun yıllar akademi ve iş hayatından uzak kalan Derman, en büyük özlemi olan üniversite diplomasını, yirmi yıl aradan sonra aldı. Akademik kariyerinde hızla ilerleyen sanatçı, 57 yaşındayken alanında ilk kadın profesör unvanına sahip oldu. Çiçek Derman ile sabırla, muhabbetle, sanata adanmışlıkla ve hepsinden önemlisi şükürle geçen hayatını ve tezhip sanatını konuştuk.

Her daim ışıldayan o derin mavi gözlerde yaş vardı o gün. Alışık olmadığı başarısızlık karşısında şaşkın, bir o kadar da mahcuptu. Nasıl olabilirdi bu? Üstelik ailesi, yakınları, herkes sabırsızlıkla başarı haberini beklerken, sınıfını her daim ıftiharla geçen bir öğrenci olarak nasıl olur da üniversite sınavını kazanamazdı? Gülleri soldu o gün Çiçek Ayan'ın. Günlerce üzerinden atamadı yenilginin hüznünü, gri bulutlar kapladı deniz gözlerini. Ta ki İnci ablası (Dr. İnci A. Birol), derslerine devam ettiği Süheyl hocasıyla tanıştıran dek.

Çiçek Derman, hayatını geleneksel Türk süsleme sanatlarının yaşatılmasına vakfeden Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver'le tanıştığı o günü anlatırken bugün bile gözleri ışıltıyor, o ânı yeniden yaşıyor âdeta. ‘Kaybetmek, kazanmaktır kimi zaman’ diye bir söz vardır. Tezhip sanatçısı Derman, bu sözün doğruluğuna çok güzel bir örnek... O yıl üniversite sınavını kazanamaması, hayatının akışını tümüyle değiştirmiş, bambaşka bir kapı açılmış önünde. Üniversite sınavındaki tercihlerinden birini kazansaydı, şimdi bir eczacı veya botanik bilimcisi olacaktı. Belki de pek az insan tarafından



tanınacaktı. Çiçek Ayan, Çiçek Derman olmayacaktı her şeyden önce. Zira soyadını aldığı, üç erkek evladının babası olan eşi Uğur Derman ile de sınavı kazanamadığı o sene derslerine gittiği Süheyl Ünver'in atölyesinde tanıştı.

Yolu Süheyl Ünver ile Kesişti

Tezhip sanatının duayenlerinden Çiçek Derman ile gönül verdiği tezhip sanatını, tezhipte yetişmesinde büyük emeği geçen hocalarını, liseyi bitirdikten 20 yıl sonra üniversiteden mezun oluşunu ve daha pek çok konuyu konuştuk. Ümraniye yakınlarında bulunan bahçe içindeki, insana huzur veren evine konuk olduğumuz Çiçek Derman, sorularımızı içtenlikle yanıtladı.

Söze 1945 doğumlu olduğunu belirterek başlayan Derman, "Yaşanmış yıllar bana çok keyif veriyor. Geriye dönüp baktığım zaman boşa gitmemiş, kazanılmış bir hayat görüyorum. Bundan müthiş bir huzur duyuyorum." diyor. Parlak geçen ilköğretim ve lise yıllarının ardından, üniversite sınavında yaşadığı hayal kırıklığı, onun için hayırlara vesile olur. Yolu, geleneksel süsleme sanatlarımız denince akla ilk gelen, "hocaların hocası" Ord. Prof. Süheyl Ünver ile kesişir. Tıp Tarihi ve Deontoloji Ana Bilim Dalı'nda geleneksel sanatlarla ilgili derslere devam ederken Süheyl Hoca'nın yardımcılığı kısmet olur Derman'a. Burada geçirdiği 22 aylık sürenin kendisini değiştirdiğini söyleyen Derman, "Tarihimizi, milli değerlerimizi, sanatlarımızı, tezhip sanatını ve pek çok şeyi orada gördüm. Hayatıma yön veren bir süreç oldu benim için." diyor. İki cümlesinden birinde rahmet di-

lediği hocası Süheyl Ünver'in, son derece tertipli, programlı, tam bir İstanbul beyefendisi olduğunu da ekliyor.

Prof. Ünver'in yardımcılığını yaptığı 22 aylık zaman diliminin, ufkunu geliştirdiğini, hayata bakışını değiştirdiğini ifade eden Derman, o yıl üniversite sınavında yaptığı tek tercihle İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü'nü kazanır. Üniversiteyi kazandığı için Prof. Ünver'den müsaade ister Derman, ancak hoca memnundur öğrenmeye meraklı çalışkan asistanından. O da, birinci sınıfta okulu ve işi bir arada götürür. Okurken aynı zamanda çalışıyor olmanın avantajını, "Okuduğum bölüm sebebiyle Tıp Tarihi Enstitüsü, benim için bir laboratuvar oldu." sözleriyle anlatıyor Çiçek Derman.

20 Yıl Sonra Gelen Mezuniyet

Usta müzehhibe, üniversiteye başladığı 1964 senesinde, Süheyl Hoca'nın yanında Uğur Derman ile tanışır, 1965'te evlenirler ve aynı yıl ilk çocuğu dünyaya gelir. Anne olunca üniversiteyi bırakmak zorunda kalan Çiçek Derman'ın çalışma hayatı da, tahsil hayatı da böylece yarım kalır. Evlenip çoluk çocuk sahibi olunca eşi üniversiteyi okumasını da, çalışmasını da istemez. Hayat yoldaşının bu duruşunu saygıyla karşılar o da ve dile kolay tam yirmi yılını evde, çocuklarıyla geçirir.

"Kadının yeri evidir" diye düşünen eşinin rızası dışına çıkmayışını anlatırken, "Ailemizde her konuda birbirimizin rızasını alırız. Uğur Bey'in rızası benim için önemlidir. Bu bir

güzellik, değer vermedir.” diyor. Evde olduğu yirmi yılda üç erkek evlat dünyaya getiren Çiçek Derman “Her iş bırakılır, çocuk bırakılmaz” diye düşünerek onların bakımı ve ilk eğitimleriyle bizzat kendisinin ilgilendiğini anlatıyor.

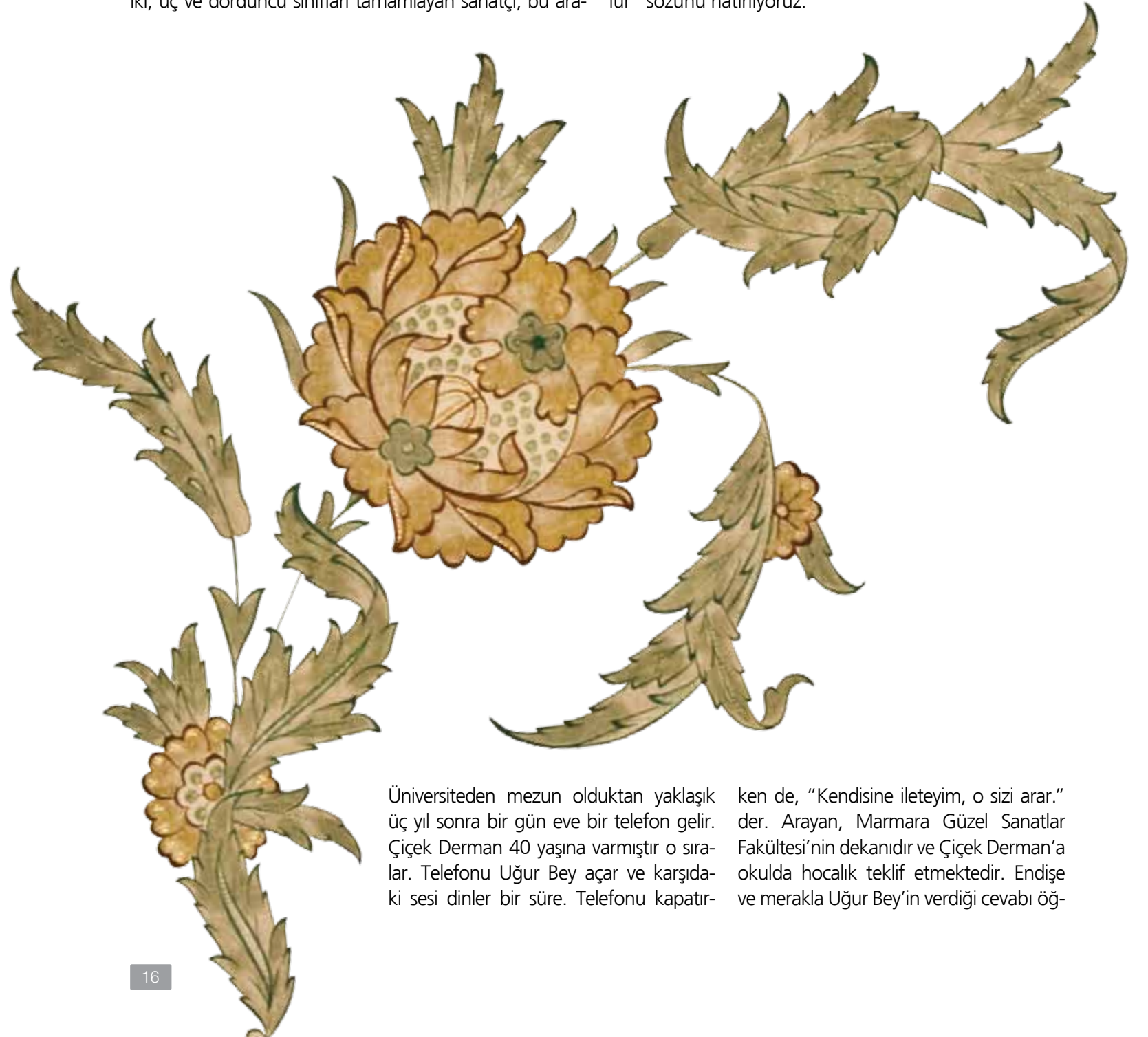
Oğlak burcu olduğunu söyleyen usta müzehhibe, burcunun temel özelliklerini taşıyor gibi. Evcimen olmasının yanı sıra başladığı her işi tamamlamayı seviyor. Yirmi yıl boyunca evde olmuş dedik, fakat bu süre içinde aklından hiç çıkarmamış yarım bıraktığı tahsilini. Bir yandan tezhipten de kopmayan Derman, eğitimi tamamlama isteğini hiç kaybetmediğini söylüyor. Eşinin öğrenci kartlarını, kütüphane kartlarını bile sakladığını gören Uğur Derman bir gün, “Görüyorum, arzu ediyorsun. Okulu tamamlayabilirsin ama çalışmanı hiç istemiyorum.” der. Yıl 1974’tür. Üniversite öğrencileri için af çıkar. Çiçek Derman için büyük bir fırsattır bu. Ne var ki tam kayıt için başvuracakken Kıbrıs Harekâtı olur ve eczacı olduğundan eşine sefer görev emri gelir. Uğur Bey ikinci kez askere gidince, Çiçek Derman’ın tahsil hayatı yine geri plana atılır, ta ki birkaç sene sonra yeniden af çıkıncaya kadar. Aftan yararlanarak iki, üç ve dördüncü sınıfları tamamlayan sanatçı, bu ara-

da en küçük oğlunu da dünyaya getirir. “Liseden mezuniyet yılım 1962, üniversite ise 1982. Tam 20 yıl sonra üniversiteden mezun oldum. Yaşım ilerlemişti, ama not almak için değil, öğrenmek aşkıyla derslere katıldığım için çok keyifli bir talebelik dönemi geçirdim.” diyen Derman, bu dönemin kendisi için hiç kolay geçmediğini de söylemeden edemiyor.

“40 Yaşında Yeniden Doğdum”

Liseden sonra fen bilimleri tahsili yapmayı arzularken gönlünü geleneksel süsleme sanatımız tezhibe kaptıran usta sanatçının bu anlattıklarından, azmin ve sabrın insan hayatında ne denli önemli sonuçlar doğurabildiğini anlıyoruz.

Çiçek Derman, üniversiteden mezun olduktan sonra çalışmak konusunda ısrarcı olmaz. Eşine söz vermiştir çünkü. Derman, “Söz namustur bizim için. İki sene hiç ağzımı bile açmadım, evde oturdum. Ama Allah bir şeyi nasip ettiyse muhakkak karşınıza çıkarır.” diye konuşurken, Arapça “Nasiybuke, yusiybuke, ve lev kâne taht-el cebel” yani “Nasibin dağın altında bile olsa gelip seni bulur” sözünü hatırlıyoruz.



Üniversiteden mezun olduktan yaklaşık üç yıl sonra bir gün eve bir telefon gelir. Çiçek Derman 40 yaşına varmıştır o sıralar. Telefonu Uğur Bey açar ve karşıdaki sesi dinler bir süre. Telefonu kapatır-

ken de, “Kendisine iletayım, o sizi arar.” der. Arayan, Marmara Güzel Sanatlar Fakültesi’nin dekanıdır ve Çiçek Derman’a okulda hocalık teklif etmektedir. Endişe ve merakla Uğur Bey’in verdiği cevabı öğ-

renmek için "Peki sen ne dedin?" diye sorar. O gün, yirmi yılını evde geçiren Çiçek Derman için hayatının dönüm noktası olur desek yanlış söylemiş olmayız.

Aldığı teklifle ilgili şunları söylüyor Derman: "Hiçbir işe talip olmadım ben. Bize talep gelir, o talebi de Hakk'tan bilir reddetmeyiz. Talip olmak, in-sanda bir gizli benlik olduğunun de-lilidir. Ama talebi Hakk'tan bilip, eğer gücünüz var-sa faydalı olmaya çalışırsanız ben-likten sıyrılıp olursunuz. Üni-versite de böyle oldu be-nim için. Uğur Bey, çocukla-rı, evi ve kendisini ihmal etme-mek şartıyla çalışabileceğimi söy-ledi. Böylece o yaşta hocalık hayatım başlamış oldu. 40 yaşında yeniden doğ-dum yani."

Geleneksel süsleme sanatlarımızdan söz edilirken isminin muhakkak anıldığı Ord. Prof. Süheyl Ünver'in asistanlığını yap-mış, onun rahle-i tedrisinden geçmiş olan Çiçek Derman, 'ev hanımı' olarak geçirdiği o yirmi yıllık sürede tezhip sanatından hiç kopmaz. Aldığı özel dersler-le kendisini sürekli geliştirir. Bu sebeptendir ki, üniversitede hocalık için teklif alır ve 14 Kasım 1984'te uzman olarak çalışma-ya başlar. 1985 yılında kadrosu gelen Çi-çek Derman, bölümünün ilk kadrolu hoca-sı olduğunu gururla ifade ediyor. Çiçek Hoca, yıllardır içinde biriktirdiği çalışma aşkıyla önce doktorasını tamamlar. Ardından da doçentlik ve profesörlük gelir. Tabii biz bunları şimdi bir çırpıda söyleyiveriyoruz, ama onun için hiç de öyle kolay olmaz profesörlüğe kadar yükselmek. Derman, 57 yaşında al-dığı profesörlük unvanıyla on yıl boyunca hizmet verir. Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Gelenek-sel Türk Sanatları Bölümü'nde bölüm başkanlığı ve de-kanlığa kadar yükselen Çiçek Derman, idareci olmanın zor, fakat bir o kadar da keyif verici olduğunu belirtiyor. Derman'ın, dekanlık görevini 7 Ocak 2012 tarihinde ta-mamladığını öğreniyoruz.

İcazetini Rikkat Kunt'tan Aldı

Akademik yaşamından bahsettikten sonra sözü tezhip sanatına getiriyoruz. Çiçek Derman'ın tezhip eğitimin-de Süheyl Ünver'in yanı sıra Muhsin Demironat ve Rik-kat Kunt da önemli bir yere sahip. "Benim üç hocam var. Süheyl Bey, ilk hocamdır. Hayatıma yön vermek anlamında büyük emeği geçmiştir. Sanatı bana tanıtip sevdiren odur. Bana babalık etmiştir." diyor Derman, rahmetle andığı Ünver için.



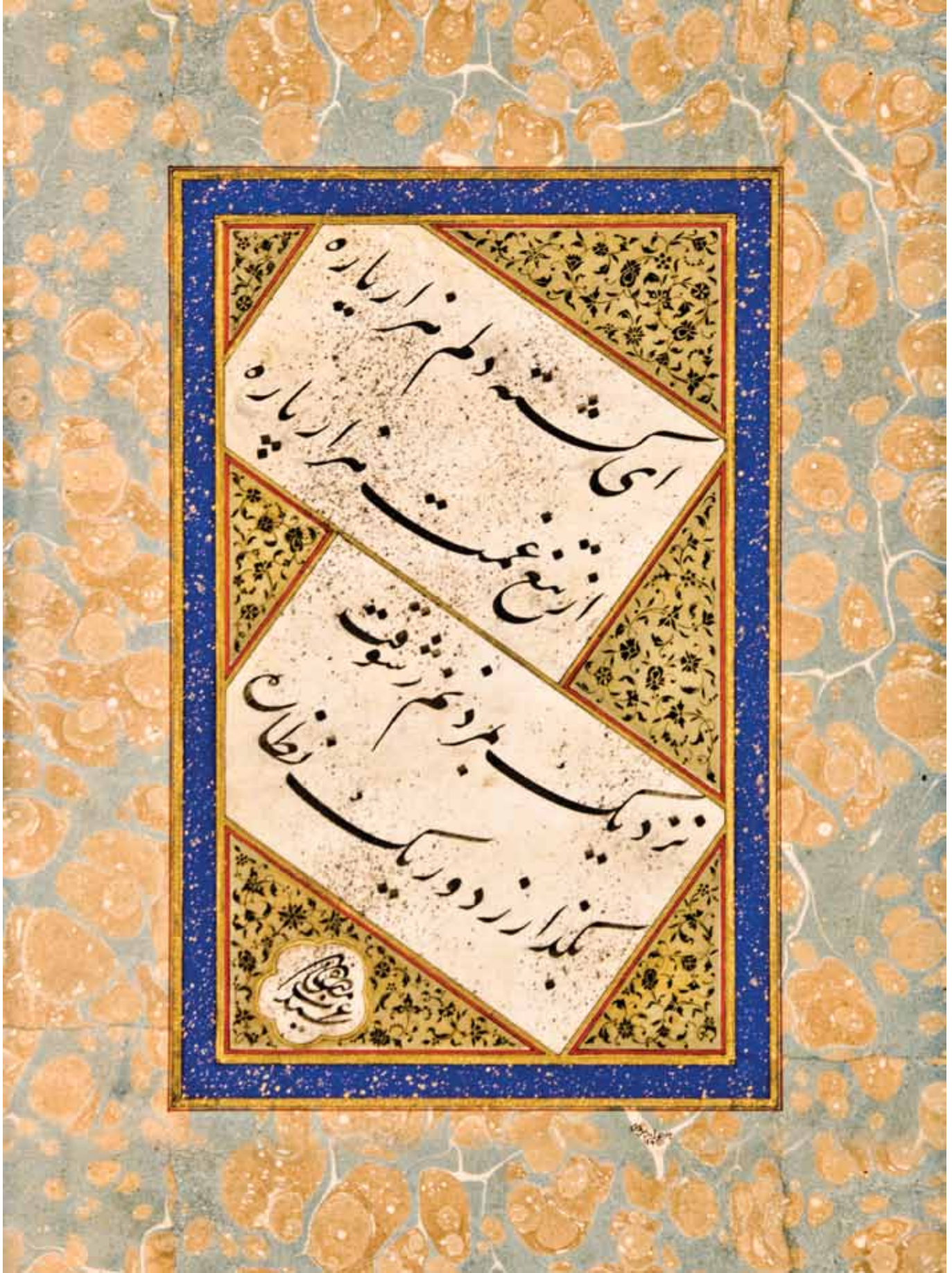
Günümüzde pek çok tezhip sanatçısı-nın ustası olan Muhsin Demironat ile 1974 yılında tanışır Derman. Emin Barın'ın Çağaloğlu'ndaki atölyesi-nin üst katında Demironat'tan özel dersler alan Derman, hocaların sağ-lık durumu el vermediği için ders-lerin yalnızca bir yıl sürdüğünü an-latıyor. "Ama ziyaretlerimiz devam etti. Vefatından sonra da hanımı, Muhsin Hoca'nın bütün kalıplarını bana verdi. Ben de onları yayınlayarak değerlen-diriyorum." diye konuşuyor.

Tezhip hayatında çok önemli bir yer tutan Rikkat Kunt ile tanışmasını ise şöyle anlatıyor Derman; "1976 yılın-da Necmeddin hocamızın vefat etti-ği gün başsağlığı dilemek üzere Rik-kat Kunt'un Beylerbeyi'ndeki evine gittik. Orada duvardakileri görüp tezhibe olan ilgidimden bahsedince derslere tekrar başlamama izin verdi Rikkat Hanım. Her Pazartesi günü sabah 10:30'da giderdim ve Beylerbeyi Camii'nde öğlen ezanı okununcaya kadar sürerdi ders. Ho-camın vefatına kadar 10 yıl boyunca, bu şekilde teke tek devam etti dersler."

Tezhipte icazetini Rikkat Kunt'tan aldığını belirten usta müzehhibe, şimdilerde Rikkat Kunt için bir kitap hazırladığını, hatta kitabın basım aşamasında olduğunu ifade ediyor.

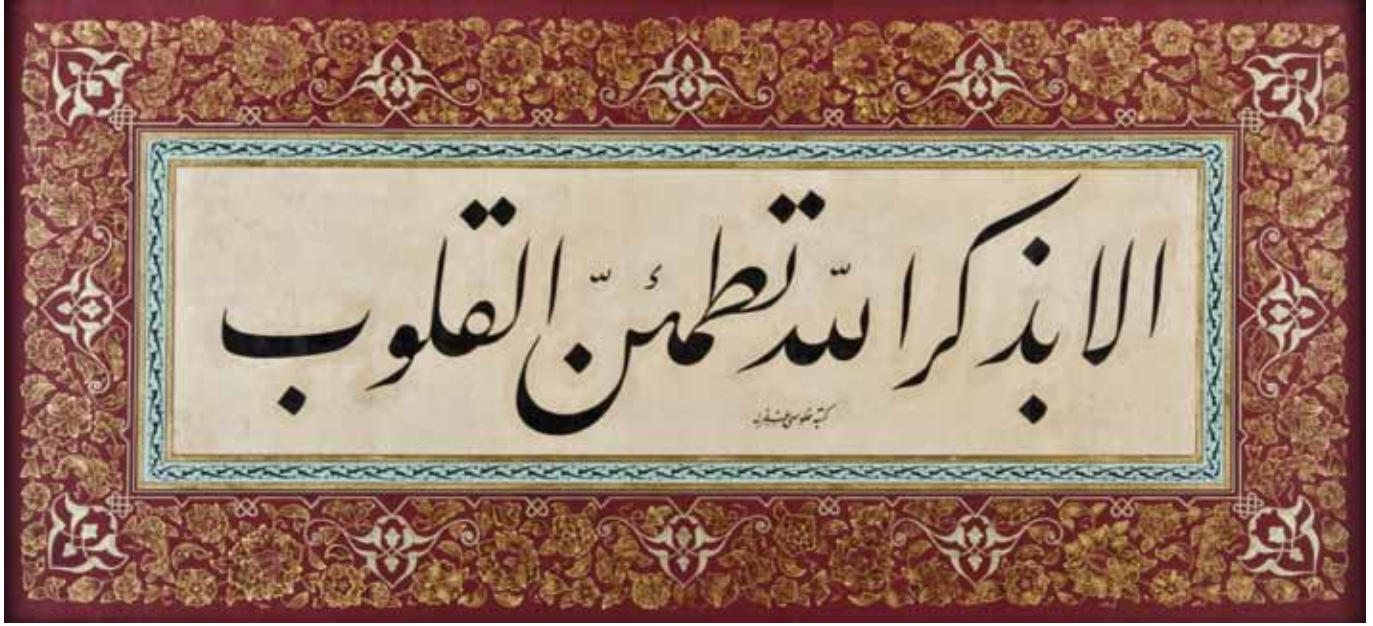
Sanatkâr Eserini Satar, Sanatını Satmaz

Çiçek Derman'ın gözleri, üzerinde emeği bulunan hocala-rından muhabbetle bahsederken ışıltıyor, onların vefatla-rından söz ederken de buğulanıyor. "Şimdilerde kalmadı artık böyle muhabbet." diyor Derman. Tezhipte, samimi-yete dayalı bir usta-çırak ilişkisiyle yol kat eden sanatçıdan, geleneksel sanatlardaki usta-çırak ilişkisini değerlendirmesi-ni istiyoruz. "Gelenekli sanatlarımızda usta-çırak usu-lü verilen dersler, sadece Allah'ın rızasını kazanmak ga-yesiyle verilir. Maddi alışveriş söz konusu olmaz. Hocasın-dan vaktiyle öğrendiği sanatı talebesine öğreten hoca, öğ-retme zamanı geldiğinde kendisi de öğrencilerinden ücret talep etmez. Bu yolla hem hocasına olan borcunu ödemiş olur, hem de öğrencisinin ileride bu sanatı aynı şekilde öğ-retmesini sağlamış olur. Elbette resmi müesseseler bu ko-nunun dışındadır." diyen Çiçek Derman, hoca ile talebe veya usta ile çırak arasına maddiyat girdiği zaman ortada muhabbet diye bir şeyin kalmayacağını vurguluyor ve ek-liyor: "Sanatkâr, eserini satar, sanatını satmaz." Yine rah-met dileyerek andığı Süheyl Ünver'in, hoca-talebe ilişki-sine dair sözünü hatırlatıyor sanatçı: "Bir çocuğu gökyü-zünden anne-baba yeryüzüne indirir, ama onun elinden tutup tekrar yükselten hocadır."



İşin ruhuna varabilen sanatkârlar bilirler, sanat insanın kendi varlığını bezemesi için bir vasıta. Aynı zamanda. Tezhibi "Parıltılı, saltanatlı bir kitap sanatı" diye nitelendirilen Çiçek Derman da sanatta gayenin, insanın kendisini bezeyebilmesi olduğuna inanıyor. "Kâğıt üzerine tezhip yapmak çok kolay, iş ki kendinizi bezeyebilirsiniz." diyen Derman, hocası Rikkat Kunt'un "Sanatınızı üzerinizde ta-

şıyın." sözünü hatırlatarak şunları söylüyor; "Bir topluluğa girdiğiniz zaman sizin yürüyüşünüz, davranışınızla sanatla meşgul olduğunuz siz söylemeden fark edilebilmeli. İnsan, içinde iyi huylar da kötü huylar da taşıyabilir. O kötü huylarımızı güzel yönle çevirebiliyorsak işte o zaman sanatla kendimizi bezemiş oluruz. Sanatın en zor tarafı da ahlaki bezeyebilmek sanırım."



Tezhibe başlarken, bu sanatta kullanılan renklerin, altının ışıltısının kendisini cezbedtiğini söyleyen Çiçek Derman, “Elbette o parlak çok güzel bir şey ama gizli bir güzellik var tezhipte. Bağırın güzellik hoş değildir. Herkesin göremeyeceği, gizli güzellik yakalamaktır gaye. Onun için altını bile mat parlatırız.” diyor. Madeni parlaltının, esas güzellik alıp götürdüğünü düşünüyor sanatçı. Tezhipte renk ve ahenğin önemini vurgularken de, “Kullanacağınız altının da bir sınırı olmalı. Renk de altının yanında ölçülü bir şekilde yer almalı güzellik sağlayabilmesi için. Her ikisinde de çokluk, eksiye dönüşür.” diye konuşuyor.

Sanat “İnsan” Olmak İçin Vasıta

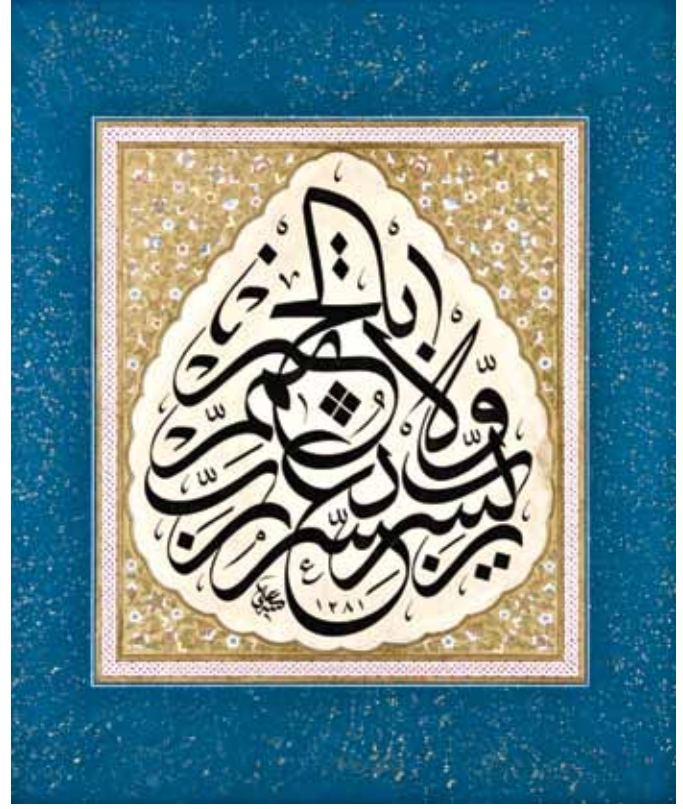
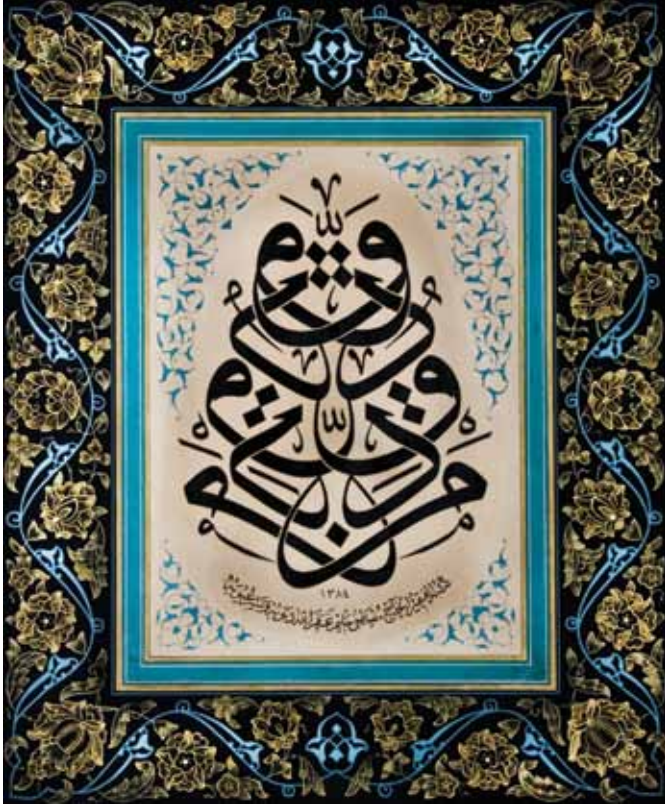
Çiçek Derman’a, bu sanatta gelenekçi mi, yoksa modernist mi olduğunu soruyoruz. Çok modernist olmadığı gibi, katı bir gelenekçi de olmadığını ifade ediyor usta müzehhibe. İyi bir tezhip sanatçısının, sağlam bir temele sahip olması gerektiğini söyleyen Derman’a göre müzehhibin, muhakkak surette eğitim alıp bu sanatın klasik kaidelerine vakıf olması gerekiyor.

Çiçek Derman, günümüz sanatçısının, temel kaideleri koruyarak ama yaşadığı çağa uygun, kendi sanat algısını yansıtan eserler vermesi gerektiğini düşünüyor. Derman, “Kuralları yok ettiğiniz zaman sanatın kendini yok etmiş oluyorsunuz. Onları yok etmek, bozmak, yenilik değildir. Temeli koruyarak, bugüne adapte etmektir zor olan.” diyor klasik ile modern arasındaki o ince çizgiyi anlatırken.

İyi bir tezhip sanatçısının, yalnızca bu sanatla ilgili temel bilgiye sahip olmasının yeterli olmadığı üzerinde duran Çiçek Derman’a, “Sanatçı nasıl olmalı sizce?” diye soruyoruz. Bakın nasıl cevaplıyor sorumuzu usta müzehhibe: “Bir kere bu sanatın edebine sahip olmalı. Muhsin hocamız derdi ki, ‘Sanat ahlakın tasfiyesidir.’ Sanatla uğraşan insan ahlakını da temizlemelidir, kötülüklerden tasfiye etmelidir. Zaten hedefimiz o değil mi, insan olmaya çalışmıyor muyuz? Sanat çok güzel bir vasıta insan olmak için.”

Fakat sanatın tuzakları da olduğuna vurgu yapan Derman, sanatçının kendisini başkalarından farklı görmesi-

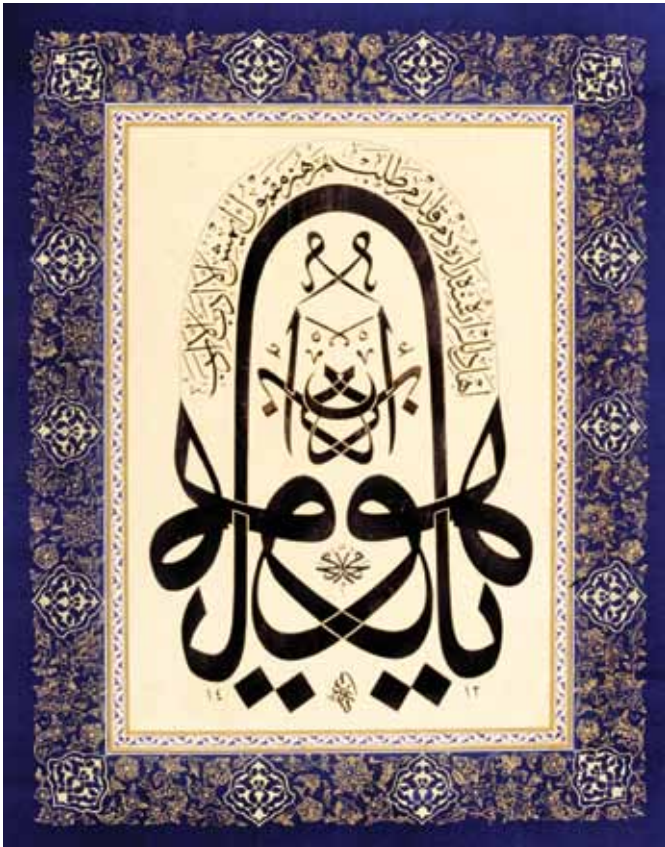




nin, yaptığı eserlerle aşırı gurur duymasının kibre yol açabileceğini ifade ederek, "Kibirden Allah'a sığınırım. Yaratmak kelimesini de hiç sevmem ben. Yaratıcı tektir ve esas sanatkar O'dur. Biz kendimizi adam etmek için sanatımızdan faydalanmalıyız, o tuzaklara kapılmamalıyız. Benlik korkunç bir şey. Neye sahibiz ki biz, hiçbir şeye. Gözümüz Allah'a emanet, elimiz yine öyle. Kabiliyet bize bir zaman dilimi için verilmiştir ve her an geri alınabilir, emanettir bize. Onu edebimizle taşımalıyız." diye konuşuyor. Sanatkârın, sanatını reklam aracı olarak kullan-

maması gerektiğine de değinen Derman, hocası Süheyl Ünver'in söylediği bir sözü hatırlatıyor yine; "Sen bir kiraz ağacının gelip geçenlere bağırdığını duydun mu hiç? Gelin bakın, ne güzel çiçeklerim açtı, meyvelerim oldu diye bağırdığını duydun mu? İşte bir sanatkâr da eserini böyle sessiz vermelidir. Reklam bize yakışmaz."

Sanatta sürekliliğin de önemli olduğuna vurgu yapan Çiçek Derman, "Sanat sürekli olmalı, tıpkı ibadet gibi. Devam eden sanattan verim alınır. Fasıla verdiğiniz zaman hep geri adım oluyor." diyor. Derman'a göre, tezhip sanatı ibadet eder gibi yapılmalı. Nasıl ki hazırlıksız namaz kılınmıyor ve abdest almak, niyet etmek, kıbleye yönelmek gibi ön hazırlıklar gerekiyor, tezhip için de aynı şey gerekli. Fırçayı elinize aldığınız zaman artık dış dünyaya ile bütün irtibatınızı kesmelisiniz. Bütün gönlünüzle o esere eğildiğinizde, bu iş için memur edildiğinizin şükrü ile başladığınızda ortaya kötü bir şey çıkmaz.



Derman Koleksiyonu Emrine Âmâde

Tezhip yapmak için bugüne kadar hiç dışarıya hat siparişi vermediğini belirten Derman, "O kadar zengin bir hat koleksiyonu vardı ki zevcimin elinde. Bundan dolayı o eserleri bezemeyi tercih ederek dışarıya çalışmadım. Bir müzehhip için, verdiği emeğe, göz nuruna layık hatlar bulması ne büyük bir şanstır. Çok şanslıyım bu konuda. Bir de tezhip ile hat birbirine uygun olmalı. Çok bozuk bir tezhip, güzel bir hat eserini mahvedebileceği gibi tersi de kaybolmuş emek demektir." diye konuşuyor. Genelde yaptığı bezemelerin hat eserini boğmayacak şekilde olduğunu anlatan Derman, bezeme ikinci planda kalacak şekilde çalıştığını söylüyor. Sanatçı, serbest çalışmalarda ise hiçbir şeye tabi olmadan rahatlıkla eser verme imkânına sahip olduğunu söylüyor. Tezhipte ayrı ayrı

her üslubu sevdiğini belirten Derman, “Her üslubun kendine göre güzelliği var. Mesela bir saz yolu Şahkulu var ki, hayran olmamanız mümkün değil. 19. yüzyılda Ataulah Efendi var, son derece iyi bir müzehhip. Sonra Ali Üsküdari, nasıl yetişmiş, ne eserler vermiş diyorsunuz. Bugün dahi hayran kalıyorsunuz onların yaptıklarına ve onlara yetişemiyorsunuz bugünün imkânlarıyla bile.”

Hayat Kısa, Sanat Uzun

Tezhip sanatında arzu ettiği yere ulaşmış ulaşmadığını soruyoruz Çiçek Derman’a. Sanata adanmış bu kadar yıla rağmen “Ben bu sanatın her şeyini biliyorum. Ben artık oldum” demeyecek olgunluğa sahip olan Derman, öğrenme aşkını hep canlı tutmayı başarmış. Öyle ki, bugün hâlâ yaşıyor olsalardı, her hafta hocalarının önünde oturur, suallerinin cevaplarını almak, onların engin bilgi ve tecrübelerinden faydalanmak isterdi.

Bezeme sanatına yıllarını vermiş olan Derman, “Hayat kısa, sanat uzun. Hakikaten sonsuz. Bunu çok iyi hissettim ve yaşadım. Yapmayı arzu ettiğim çok şey var önümde. Allah ne kadarını nasip edecek bilemem. Kalan ömrümü faydalı şeylerle, dolu dolu geçireyim istiyorum. Hocalarım hakkında kitaplar yazmak, onları tanıtmak, sanatıyla ilgili neşriyat yapmak çok isterim.” diye konuşuyor.

Duvarlarında asılı, tezhiple bezenmiş hat eserleri, levhaları ile âdetâ bir sanat galerisini andıran evinde Çiçek Derman ile yaptığımız söyleşide sanatçının samimiyetine dayanarak, sanat hayatında pişmanlıkları olup olmadığını, yapmak isteyip de yapamadığı şeyleri de sormayı ihmal etmiyoruz. İçtenlikle cevaplıyor sorumlusu tezhip ustası: “Geç de olsa, istediğim pek çok şeyi yapabilmenin şükrü içindeyim. Pişmanlığım yok, hakikaten lütuflar içinde yaşadım. Çok kıymetli hocalar nasip etti Rabbim. Faydalı olabilmem için imkân verdi. Bütün bunların şükründen acizim.”

Gelenekli sanatlarla uğraşanlar için kulağa küpe olacak pek çok cümleyle bezediği söyleşimizde Çiçek Derman’a son olarak, “Genç sanatçı adaylarına öğütleriniz neler olacak?” diye soruyoruz. Derman, şu öğüdünü veriyor tezhip sanatını geleceğe taşıyacak olan genç nesile: “Sanatı edebinizle uygulayın ve kâğıt üzerinden kurtarıp kendinizi bezemeye çalışın. Sanatın kaidelerini koruyarak günümüzün anlayışı ile bugüne uygun eserler verin.”

İnsan eğer çok istediği bir şeyde azmederse, tutkusunu her daim diri tutarsa, samimiyet de varsa muhakkak elde eder istediğini. Anlattıklarından yola çıkarak, bu sözün en canlı ispatı olduğunu düşündüğümüz Çiçek Derman’a, bize zaman ayırdığı için teşekkür ederek ayrılıyoruz yanından.

ÇİÇEK DERMAN KİMDİR?

07 Ocak 1945 tarihinde Ankara’da dünyaya geldi. İstanbul Kız Lisesi’nden sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü’nden mezun olan Derman, 1985’ten 2012 yılına kadar Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde öğretim üyeliği yaptı. Geleneksel Türk Sanatları Bölümü ve Tezhip-Minyatür Ana Sanat Dalı başkanlıklarını üstlendi.

M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü’nde 1987 yılında doktorasını tamamlayıp 1992 yılında yardımcı doçent, 1996 yılında doçent, 2002 yılında da profesör oldu. Konusunda bu unvanı ilk kazananlardan olan Derman, Ocak 2012 tarihinde Dekanlık görevindeyken yaş haddinden emekli olmuştur. Halen lisans ve lisansüstü dersleri vermekte, birçok öğrencinin yüksek lisans ve sanatta yeterlik tez danışmanlığını yürütmektedir.

İlk kişisel sergisini 1987 yılında, Kanuni Sultan Süleyman Sergisi kapsamında Chicago’da açmış, Bağdat (1988), İslâmâbâd (1994), İstanbul (1991), Frankfurt (1996), Tunus (1997), Tokyo (2003), Saraybosna (2005), Cezayir (2007) ve Sofya (2009) şehirlerinde kişisel veya karma sergileri olmuştur. Yurtdışı sergilerinin bazılarında konferanslar verip uygulama yaparak sanatını meraklılarına tanıtmaya çalışmıştır. Tezhip sanatıyla ilgili uluslararası (Türk Sanatı, CIEPO- (Comite International d’Etudes Pre-Ottomanes et Ottomanes) ve millî (Türk Kültürü, Mevlana) kongrelere, ayrıca sempozyum ve panellere katılarak tebliğler sunmuştur.

Türkçe ve bazı yabancı dillerde yüzü aşkın makalesi ve Dr. İnci A.Birol’la beraber hazırladıkları “Türk Tezyîni Sanatlarında MOTİFLER / Motifs in Turkish Decorative Arts” ve M.Uğur Derman’la “Kadiasker Mustafa İz-zet Efendi Hilyesi” başlıklı iki kitabı vardır.

Kültür Bakanlığı tarafından düzenlenen Devlet Türk Süsleme Sanatları Seçici Kurulu’nda 1990 tarihinden itibaren yer alan Prof. Derman, Japonya’da Türk Yılı olarak ilan edilen 2003 senesinde eşi Prof. Uğur Derman’la birlikte East Asia (Toua) Üniversitesi tarafından davet edilmiş, burada sergi ve konferanslarla sanatlarını tanıtmışlardır. Hayatının 48 yılını tezhip sanatını öğrenmek ve öğretmekle geçiren Derman’ın, üç oğlu ve üç torunu vardır.



Selçuklu'nun Zamana Meydan Okuyan Mirası: Kündekâri

Semra ÇELİK

Kündekâri, parçalar arasında herhangi bir bağlantı elemanının kullanılmadığı ve bütünü oluşturan parçaların birbirine geçecek şekilde tasarlandığı bir ağaç işleme sanatı. Tarihi, Orta Asya Türk toplumlarına kadar uzanan kündekâri sanatıyla uğraşan çok az usta var bugün. Ahşabı maharetli elleriyle âdeta yoğuran Mehmet Ali Tüfekçi de bu sanatı icra eden üç-beş ustadan biri. Kündekâri sanatını konuşmak için Mehmet Usta'yı, atölyesinde ziyaret ettik.

Önce incecik bir fidana, ardından genç bir ağaca dönüşür. Yıllar geçtikçe güçlü, heybetli, dalları altında durana gölgesini esirgemeyen bilge bir ağaç olur, içinde koskoca bir yaşamı barındıran minicik tohum. Sonra yavaş yavaş yaşlanır; ama yine de yaşamdan kopmaz ve hayatın bir parçası olmaya devam eder. Kesildikten sonra da yeni bir serüven başlar çünkü her ağaç için. Hayatın farklı alanlarında farklı formlarla tekrar tekrar karşımıza çıkar. Kimi zaman önümüze açılan bir kapı, kimi zaman tutunduğumuz bir trabazan, kimi zaman da eşyalarımızı saklayan zarif bir dolap olur. Usta ellerde girdiği farklı formların hepsinde de yaşadığımız, çalıştığımız mekânların daha sıcak, sevimli ve renkli ortamlar haline gelmesini sağlar. Betonun o soğuk havasına karşı, hep bir sıcaklık hissi verir ahşap mimari unsurlar.

Kündekârinin Hası Türk Ustaların Elinden

Geleneksel Türk sanatlarımız arasında önemli bir yere sahiptir ağaç işçiliği. İslamiyet öncesi Orta Asya Türk toplumlarında sanat yapıtlarında oldukça sık kullanılan ağaç işlemeciliği ile eyer, koşum takımları ve sandık gibi gündelik hayatta kullanılan pek çok eşya ortaya konmuştur. Zamana direnme gücünün zayıf olması sebebiyle o dönemlerden günümüze kalan eserlerin sayısı çok az; fakat Anadolu'daki seyrinden bugüne ulaşabilen pek çok örnek, ağaç işçiliği tarihimiz konusunda oldukça detaylı bilgi edinmemize imkân sağlıyor.

Selçuklu dönemi ağaç eserleri, daha çok cami kapısı, mihrap, dolap kapakları gibi mimari unsurlar olmuş ve bu dönem örneklerinde üstün bir işçilik sergilenmiştir. Sadeliğin hakim olduğu Osmanlı dönemi ahşap işçiliğinde üretilen eşya sayısının arttığını, ahşabın kullanım alanının genişlediğini görürüz. Sehpa, çekmece, pencere, dolap kapağı, kavukluk, yazı takımı, kiriş, konsol, sütun başlığı, mihrap, minber ve sanduka bunlardan akla ilk gelenler...

Büyük Selçuklu döneminde dikkat çekici bir gelişme sergileyen ağaç işlemeciliği, geometri bilgisi gerektiren "kündekâri" sanatının doğmasına dek ilerlemiş. Parçalar arasında herhangi bir bağlantı elemanının (çivi gibi) kullanılmadığı ve bütünü oluşturan parçaların birbirine geçecek şekilde tasarlandığı kündekâri sanatı ile yapılmış cami kapısı ve minberi gibi mimari unsurlar, uzun süre dayanabilmeleri için devlet eliyle de korunmuş. Kündekâri kelime olarak Farsça'dan dilimize geçmiştir ve orijinal hali 'kendekâri'dir. Ancak günümüzde İran'da bu sanata "mütenebihe" adı veriliyor. Arapların ise "ta'şik" dedikleri bu sanat, yalnızca biz Türklerde "kündekâri" olarak kullanılıyor. Bu sanat, her iki milletin tarihinde icra edilmiş ve bugün devam ediyor olsa da kündekârinin en güzel örneklerinin de bizde olduğunu söylersek abartmış olmayız.

Sedef ve Fildişi Kündekârinin Süsü

Kenarları negatif ve pozitif, diğer bir deyişle erkek ve dişi olarak oyulmuş, çokgen ve yıldız biçiminde ayrı ayrı kesilmiş, rumî ve palmet kabartmalarıyla bezenmiş parçalar ile ahşap kirişlerin birbirine geçmesiyle uygulanan kündekâride, bezeme kompozisyonu geometrik bir şemaya dayalıdır. Sonsuzluğu simgeleyen yıldız, sekizgen, baklava gibi pek çok geometrik desenle birlikte uygulanır. Aralarına farklı tür ve renklerde küçük ahşap plakalar konarak kompozisyon renklendirilir. Kimi örneklerde ise özellikle sedef ve fildişinin yanı sıra oyma işçiliği, fildişi kakma işçiliği ve bağa, bu kompozisyonu bütünler.

Parçalar birbirine çivi veya tutkal gibi bağlayıcı herhangi bir malzemeyle tutturulmadığından, kündekârinin uygulandığı ahşap yüzeylerde zaman içerisinde ayrılmalara olmaz. Kündekâri tekniğiyle yapılmış kimi örneklerde dayanıklılığı artırmak için geçmelerin arkasında, yine ahşaptan yapılmış bir iskelet kullanılır. Mevsim şartlarına göre ısıdan ve nemden etkilenmeyecek cinsten bir ağaçla çalışılır.





Birleşme yerlerindeki kanallarda bırakılan hava payları sayesinde, ahşap işçiliğinde zaman içerisinde ortaya çıkabilecek şişmeler ve çatlakların önüne geçilir. İç mekânlar için ceviz, şimşir, armut, kiraz, sapelli (maun) kullanılır. Bezemelerde ise abanoz, yılan ağacı, venge, peleseng, sapelli, altın varak, 'bağa' denilen deniz kaplumbağası kabuğu, gümüş, fildişi, sedef, yakut ve zümrüt gibi kıymetli materyaller kullanılır. Dış mekânlarda meşe, sapelli, ireko, tik, dişbudak gibi sert hava koşullarına dayanabilen ağaçlar tercih edilir.

Kündekâri Yeniliklerle Yaşatılıyor

Günümüzde kündekâri sanatıyla uğraşan ancak iki elin parmak sayısına ulaşacak kadar az usta var. Ahşabı maharetli elleriyle âdeta yoğuran Mehmet Ali Tüfekçi de bu sanatı hakkıyla icra eden üç-beş ustadan biri. Yok olmaya yüz tutmuş kündekâri sanatını, Maltepe'deki atölyesinde ahşap kapılar, pencereler, mobilyalar, merdivenler üreterek yaşatmaya çalışan Tüfekçi'ye, bu sanat, babasından emanet. Ona da kendi babasından. Dede 1920'lerde Rize'de cami kapıları yaparak başlamış bu işe. Baba da onun izinden gitmiş ve sonra da bayrak Mehmet Usta'ya geçmiştir.

Kündekâri sanatını konuşmak için Mehmet Usta'yı, Maltepe'deki atölyesinde ziyaret ediyoruz. Atölyenin yazıhane bölümünde başlıyoruz söyleşimize. Mehmet Usta, kündekârinin, mayasının sabır olduğunu belirtiyor ilk olarak. "Yaptığın işi, ne olursa olsun sevmelisin. Bu işte de ahşabı sevmezsen hiç uğraşamazsın, sabır gösteremezsin. Ahşapla hemhal olmayı sevmesem bin defa bırakırdım." diyor içtenlikle. Anlattığına göre Mehmet Usta, daha ilkokul yıllarında küçük bir çocukken gönül vermiş ahşap işine. Paydos zili çalar çalmaz soluğu babasının atölyesinde aldığını söyleyen Mehmet Usta, henüz 8-9 yaş-

larındayken ilk kündekâri parçalarını birleştirmeye başlamış. Okumaya pek de hevesli olmayan Mehmet Usta, ilkokulu bitirince babasının yanında çırak olmuş. Sabırla ve sanatına duyduğu aşkla çıraklıktan kalfalığa, sonra da ustalığa yükselmiş Mehmet A. Tüfekçi. Üçüncü kuşak olarak kündekâri sanatını icra eden Mehmet Usta, dedesinden ve babasından öğrendiklerinin üzerine yenilikler eklemiş. Onların zamanında kündekârinin her bir parçasının tek tek, testereyle kesildiğini söyleyen Mehmet Usta, teknolojik kolaylıklardan yararlandığını da vurguluyor.

Bugüne kadar yapılanlarda, kündekâri kayıklarının direkt olarak serenlere geçirildiğini söylüyor Mehmet Usta. Kapıyı çevreleyen ana iskelet kısma seren denildiğini öğreniyoruz bu arada. Ahşabın çalışması ayrı, kündekâri kısımlarının çalışması ayrı olduğundan zaman içerisinde seren genişlediğinde, Mehmet Usta'nın deyişle, o seren kündekârinin kayığını yeniyor. Bir başka deyişle iskelet bölümü ile kündekâri olan bölüm arasındaki bütünlük zarar görüyor. Mehmet Usta bu soruna karşı, patenti kendisine ait olan yeni bir yöntem geliştirmiş; kapının kündekâri olan göbek kısmını ayrı, seren denilen iskelet kısmı ayrı yapıyor.

Bu iki kısmın birbirinden ayrı yapılmasının avantajlarını şöyle anlatıyor işin ustası; "Bu şekilde olunca göbek kendi başına çalışıyor, dış çerçeve seren kendi başına. Bu şekilde olunca çok uzun ömürlü oluyor, yıllarca zarar görmüyor. Bir başka avantajı da şu: Diyelim ki kündekâri göbeği çürüme, darbe gibi herhangi bir sebepten dolayı zarar gördü. O zaman bu kısmı çok rahat sökebilir, iskelete dokunmadan yenisini takabilirsiniz."



Elindeki katalogdan Selçuklu tarzı bir künde-kârî kapıyı gösteriyor Mehmet Usta ve anlatıyor; “Bakın bunun hiçbir yerinde tutkal yok, bize patentli bu. Bu alanda çı-ğır açtık diyebilirim. İstedığınız zaman kapı zıvanaların-
dan ayırıp sökebiliyorsunuz. Ayrıca bütün kapılarımızda menteşe kullanmıyoruz, mil üzerinde çalışır kapılar. Alt kısımda ökçesi, üst kısımda bağlantısı olur paslanmaz kromdan. Eski künde-kârî kapıların, bu kısımlardan par-çalandığını görürüz. Bizim kapılarımızda böyle bir şey yok. Bundan 40 sene evvel memleketim Rize’de bir kapı yaptım. Nasıl yaptıysam, öyle duruyor bugün de.” Meh-
met Usta, künde-kârî işlerin dayanıklılığında, kullanılan ağacın da önemli olduğuna işaret ederek, iç mekânda farklı, dış mekânda farklı ağaçların işlenmesi gerektiği-ni vurguluyor.

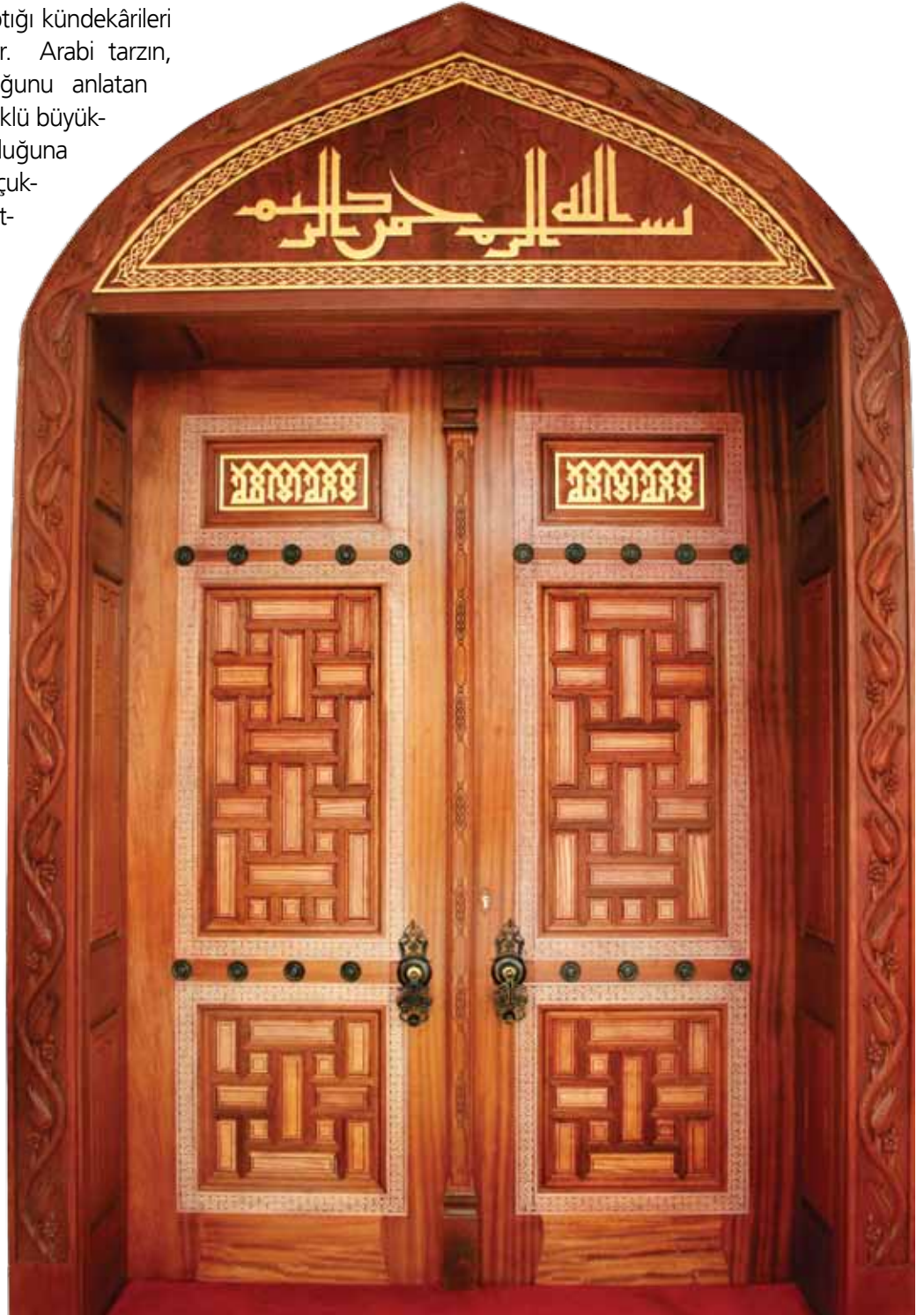
Her Ağaca Her Motif Uygulanmaz

Künde-kârîyi sadece kapılarda mı kullandığını soruyoruz Mehmet Usta’ya. Kapıların yanı sıra, camiler için minber, mihrap ve kürsü gibi camilerin iç donanımındaki tüm ah-şap işlerini yaptığını söylüyor. Bu işlerde, hem Arabi, hem de Selçuklu tarzında künde-kârîler ortaya koyduğunu belir-ten Mehmet Usta, Selçuklu tarzında yaptığı künde-kârîleri rumi motiflerle süslediklerini vurguluyor. Arabi tarzın, orantısız geometrik şekillerden oluştuğunu anlatan Mehmet Usta, Selçuklu tarzında ise küçüklü büyük-lü düzgün dikdörtgenlerin söz konusu olduğuna değiniyor. Mehmet Ali Usta’ya göre, Selçuk-lu tarzındaki farklı büyüklüklerdeki dikdört-genlerin şöyle bir anlamı var; ‘küçük- bü-yük herkes aynı yolda, Cenab-ı Allah’a hizmet eder.’

Künde-kârî sanatında, işlenen ağa-cın cinsi ile uygulanacak motifin uyumu da önemli bir konu. “Her ağaçla her iş olmaz elbette.” diyor künde-kârî ustası Mehmet Ali Tü-fekçi. Ağırılık meşe ve maun kul-landıklarını söyleyen Mehmet Usta, aynı ağacın farklı bölümlerinin bile işlenme biçimlerinin farklı oldu-ğunu, şu cümlelerle anlatıyor: “Her işi her maunla yapamazsınız. Maun iyi bir ağaç ama bunun birinci tom-ruğu var, yani ağacın köke yakın olan kısmı. Bir de ikinci tomruğu vardır, birinci tomruktan sonraki kısımdır. Bunların 3-4 metrede bir kesildiğini düşünelim, bu dip tom-ruklardan çok hassas işler çıkmaz. Elbette bu kısımların da kullanıldığı yerler var, ama ince iş çıkaramaz-sınız. Daha çok yük taşıyan işlerde kullanılır. İkinci tomruk ise ağacın en kıymetli yeridir, deyim yerindey-se bonfilesidir.”

Mehmet Usta, en çok maun ağacını tercih ediyormuş künde-kârîlerinde. “Maun çok kıymetli bir ağaç. Bizde çok bol var ama kimse bunun kıymetini bilmiyor. Bir gün gelecek bu da bitecek. Yenice’nin meşesi çok kıymet-li, bir de Belgrad’ın meşesi. Yenice meşesi iç mekânda kullanmak için çok güzeldir. Yumuşak dokulu ağaç hiç kullanmıyoruz.” diyor Mehmet Usta. İyi bir künde-kârî ustasının kullanacağı ahşabı her yönüyle tartabilme-li Mehmet Usta’ya göre. Göbeği dış kısma mı verecek, içeriye mi kullanacak, bütün bunları el ve göz yor-damıyla anlayabilmeli. Bu yetenek doğuştan gelmiyor elbette. İşin ustası, zaman içinde erişiyor bu beceriye.

“İyi bir usta, atölyeye girer girmez gördüğü ahşapların hangisinin, nerede kullanılacağını bilir. Ahşap ile gönül gözüyle konuşması lazım. Tıpkı bir heykeltıraşın, hey-
kel yapacağı mermeri seçmesi gibi.” diyen Mehmet Usta, iyi bir ustanın ellerinin termometre gibi, nemöl-çer gibi hassas olması gerektiğini de şöyle dillendiriyor: “Biz bundan 20 sene evvel nem ölçen aleti nereden bulacaktık da ağacın nemini ölçecektik. Dokunduğu-





muz zaman anlardık ağacın neminin ne oranda olduğunu, kaç sene daha bekleyebileceğini, nasıl çalışabileceğimizi. Eskiden bahçeyi bağı ekerken, acaba darıyı toprağa ekebilir miyiz, vakit uygun mu, diye toprağa oturur, sıcaklığından anlardı çiftçi. Biz de ahşaba dokunup anlamıyorsak zaten bu işi yapmayalım hiç.” Elbette kolay olmamış bu olgunluğa erişmesi. Uzun yıllar

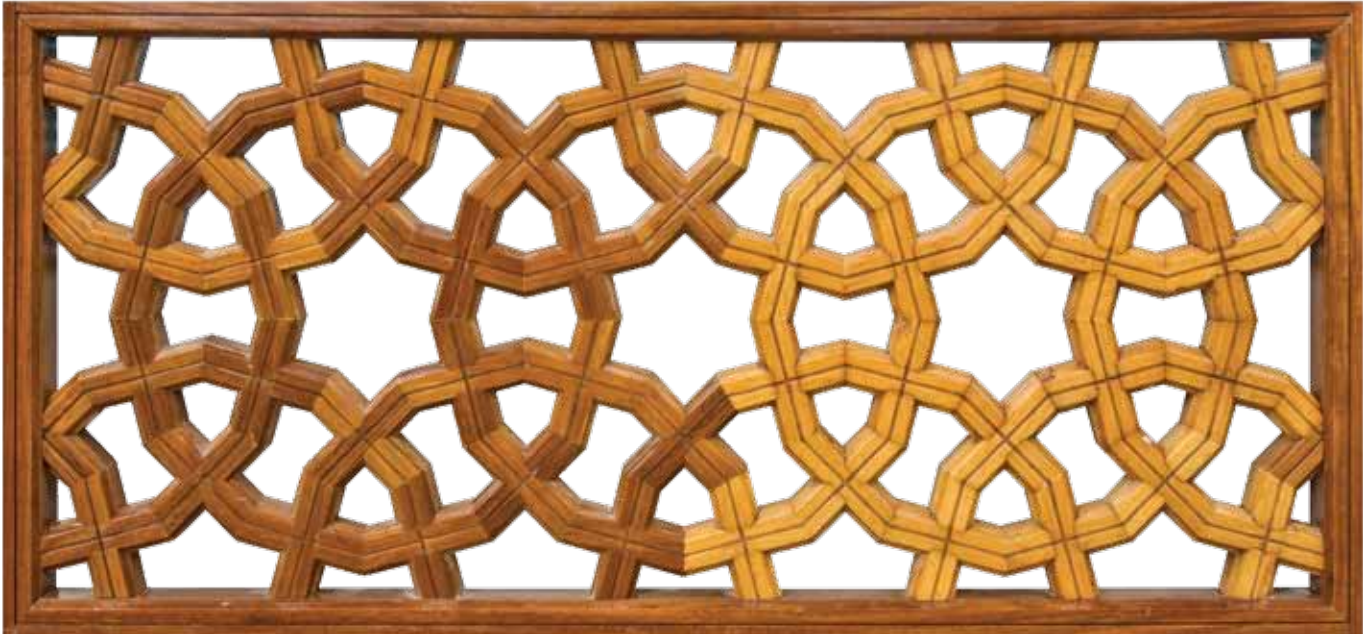
ahşapla hemhal olması gerekmiş. Söylediğine göre 20’li yaşların ortalarına doğru kazanmış, dokunarak ahşabı anlama yeteneğini. Tek bir kapıda bile birbirinden farklı ağaçların kullanıldığı oluyormuş Mehmet Usta’nın anlattığına göre. Özellikle göbek kısımlarında estetik görünsün diye farklı tür ağaçlar tercih ediliyormuş. Ya da aynı ağacın birinci ve ikinci tomruk kısımlarında renk tonu farklılıkları olduğu için göbekte bu ton farklılığından da faydalanılıyormuş.

Künde-kârînin Yıllara Direnmesinin Sırrı

Künde-kârî eserlerin uzun yıllar dayanabildiğini, dayanmak ne kelime, yıllara adeta meydan okuduğunu biliyoruz. Hazır işin ustasını bulmuşken bunun sırrını soralım istiyoruz. Dayanıklılığın en büyük sırrı yapılan işin ‘geçmeli’ olması. Her ne kadar eser tamamlandığında üzeri vernikle kaplansa da, künde-kârîyi yüzyıllar boyunca ayakta tutan şey, geçmeli iş olması. Geçmeli sistemin avantajlarını şöyle anlatıyor Mehmet Usta: “Geçmeli olması yapılan işin ömrünü uzatıyor. Ahşabı en büyük düşmanı sudur. Özellikle dış cephede yağmur suyunun ahşabın üzerinde durmaması, akıp gitmesi gerekiyor. Eğer su içine işleyip bir yerlerde kalıyorsa, o zaman içten içe çürütür künde-kârîyi. Ciddi bir matematik hesabı istiyor yani. Hem esneme payını hesaplamak, hem su girmemesini sağlamak gerekiyor. Bir kayığa ne kadar yük binecek, onu bile hesaplamak zorundasınız. Mesela bir kapıya kullanacağınız menteşeleri, bütün sistemin ne olduğunu zamanla ne kadar zarar göreceğini, yük bineceğini hesaplamak zorundasınız ki bu işiniz uzun yıllar dayansın. Tek bir zıvanaya yük binerse o kapı tutmaz, yükü bütüne taksim etmelisiniz. İyi usta bütün bu detayları hesaplar.”

Künde-kârînin dış yüzeyinde eskiden bezir yağı kullanılmış. Şimdilerde ise yurt dışından özel bir yağ getirttiklerini söylüyor Mehmet Usta. Organik olan bu yağın maliyeti bezir yağına göre biraz yüksekmış. Kilosu 225 liraya geliyor ve ancak 25 m² bir alan astarlanabiliyor. Fakat bu astardan sonra künde-kârîyi su tutup yıkasanız bile su geçirmiyor kesinlikle.

Mehmet Usta’nın yaptığı künde-kârî kapıların bir özelliğini daha öğreniyoruz. Sereni ile künde-kârî göbeği ile yapılıp tamamlandığında, kapının üst kısmına bir boşluk açılıyor. Bu boşluğa, alüminyum veya bir pirinç boru yerleştiriliyor, borunun içerisine de kapının şeceresi konuyor. Kapı, 50-100 sene sonra bir sebepten ötürü deforme olduğunda, restore ederken kolaylık sağlayacak şekilde, nasıl yapıldığı, nasıl söküleceği, tekrar nasıl toparlanacağı detaylı şekilde yazılıyor. Mehmet Usta, bu bilgileri verirken önemli bir hatırlatmada daha bulunuyor, “Yaklaşık 100 senede bir, kapının göbeğini iç-dış yapmak lazım. Göbek kısmını serenlere bağımlı yapmadığımız için bu mümkün olabiliyor, rahatlıkla iç dış yapabiliyorsunuz.



Hiç zorlanmadan, şecereye bakıp yapılabilir bu. Ayrıca yedek bir de kilit veriyoruz, bundan 100 sene sonra değiştirmek gerektiğinde aynı kilitten bulmak mümkün olmaz diye.”

Sıra Dördüncü Kuşak Ustalarda

Künde-kârîde erkek ve dişi olarak oyulmuş çokgen ve yıldız biçimindeki parçaların çivisiz, tutkalsız birbirleriyle tutturulduğunu söylemiştik. Sözelimi bir künde-kârî kapıda kaç parça bulunur, diye sormadan edemiyoruz. Mehmet Usta, bir kapıda en az 220 parça kullanıldığını söyleyerek gideriyor merakımızı. Bu sayının 300-500’ü bulabildiğini söyleyen Mehmet Usta, Rize İlahiyat Camii için yaptığı künde-kârî minberde 7 bin parça kullandığını hatırlatıyor.

Bu kadar çok sayıda parçadan oluşan bir kapının ne kadar sürede tamamlandığını da soruyoruz Mehmet Usta’ya. “İki kişi çalışırsa yaklaşık iki ayda tamamlanır.” diyor işin ustası. Bu arada Mehmet Usta’nın, atölyedeki işleri iki oğluyla birlikte yürüttüğünü de söyleyelim. Esasında bir oğlu kaptan, bir oğlu da otomotiv sektöründe çalışıyormuş. Ama aile geleneğini bozmayıp, dede-baba mesleğine sahip çıkmış ikisi de. Bundan 5 yıl kadar önce künde-kârî sanatını öğrenmeye meraklı gençlere dersler veren Mehmet Usta, artık bütün bilgi ve birikimini oğullarına aktarıyor. “Gençler artık gelmiyor. Öğrenmeye sabırları yok. Ben de oğullarıma öğretiyorum mesleği.” diyor.

Yani 55 yaşındaki Mehmet Usta, geleneksel sanatımız künde-kârîyi yaşatıp geleceğe taşımak için oğullarına emanet etmiş. Bu sanatın daha iyi tanıtılması, yaygınlaşması için epey uğraşan Mehmet Usta, üniversitelerde bir künde-kârî kürsüsü kurulması için Kültür ve Turizm Bakanlığı’na çok defa yazı göndermiş. Mehmet Usta, bugün kadar bir sonuç alamamış. Yurt dışında künde-kârîye ilginin daha büyük olduğunu söy-

leyen Mehmet Usta, 1996 yılında Almanya’da katıldığı bir ahşap fuarına 11 künde-kârî kapı götürdüğünü ve bunların 9’unun daha fuarın ilk günü satıldığını söylüyor. Almanya’nın dışında İngiltere’nin başkenti Londra’daki Sultan Süleyman Camii için künde-kârî çalışmış Mehmet Usta. Caminin kapısı onun imzasını taşıyor. Mehmet Usta ve oğulları halen Bursa’da yeni yapılan bir cami için künde-kârî işleri yapıyor.

Sanatının yurt dışında daha çok ilgi gördüğünü söylese de en çok eseri doğal olarak Türkiye’de bulunuyor Mehmet Usta’nın. Rize İlahiyat Camii’nin minberinden başka Kıbrıs Büyükelçiliğimizin kapısı, Maltepe Merkez Camii’nin kapıları, Esenyurt ve Yavuz Selim camilerinin kapılarında ve daha pek çok caminin iç veya dış mimarisinde onun künde-kârîleri bu sanatı geleceğe taşıyacak. Mehmet Usta ve oğulları, yaptıkları her işin bakımını da yine kendileri yapıyor. Yaptıkları her işi beş yıl süreyle takip ettiklerini söyleyen Mehmet Usta, ilk iki sene ücretsiz bakım yaptıklarını ifade ediyor.

Söyleşimizin sonuna doğru Mehmet Usta ve oğullarının, birbirinden güzel kapı, minber, pencere, merdiven gibi künde-kârîleri işleri ürettikleri atölyeyi görmek istiyoruz. Merdivenlerden aşağıya inerken burnumuza ahşabın, o insana huzur veren kokusu çalınıyor. Ahşabın kokusu, Mehmet Usta’ya da küçük bir çocukken huzur vermiş olacak ki okul sıralarını bırakıp marangoz tezgâhının başına geçmeyi tercih etmiş, diye düşünüyoruz. Künde-kârî ustası baba ve iki oğlu, geçiyorlar tezgâhın başına, künde-kârî bir kapının son rötuşlarını yapmaya koyuluyorlar. Bize de, söyleşi için teşekkür edip geleneksel sanatımız künde-kârînin emin ellere emanet olduğunu bilmenin huzuruyla atölyeden ayrılmak kalıyor.

Derin Dalgalar Kıyıya Vurunca!

A. Ulvi AKIN

Hat sanatımızda klâsik anlayışın yanı sıra, öteden beri yapılan yeni denemelere ne isim verileceği zihinleri meşgul etmiştir. Modern, çağdaş, dekoratif, güncel gibi tanımlamalar, hat sanatında yeni desen ve kompozisyon arayışlarının isimlendirilmesine yetmedi. "Bir buluş sonucu olan, nitelikleri bakımından benzerlerinden ayrı ve üstün olan" anlamlarına gelen "özgün" sıfatı, bir hat sanatı ıslahı olarak kabul görecektir gibi duruyor. Tamamı hattat olan 23 sanatkârın eserlerinin yer aldığı "Özgün Hat Sergisi", kompozisyon biçimleri, malzemesi ve dekoratif unsurları ile farklı bir hat sanatı anlayış ve arayışının sonuçlarını ortaya koyuyor.

İslam sanatlarının güneşi hat sanatımız, ilâhi mesajı zikrettirir inananlara asırlardır. O güneşin yıkadığı gönüller, damla damla derya olurlar, ummâna varmanın hasretiyle...

Hattatlar güneş şuaalarını işlerler âharlı kağıtlara asırlardır. Zaman içinde billurlaşır, sanatkârın saf ellerinde, çileli ve insan üstü bir gayretle. Ve bilirler tecelliyâtta tekrar yoktur; yazdıkları âyetten okurlar: "O, her an bir iş üzeredir." Her dem yeni şeyler gösterirler hasretle bekleyen gözlerimize, kendileri başka diyarlara göçse de ısıtır yüreklerimizi nurlu çizgiler...

Her sanatkâr kendi devrinden seslenir. Sesinin asırları aşması ve gür aks-i sadâlar oluşturması sanatkârın vüs'atine, iç sâiklerinin çok kuvvetli bir örgüye sahip olmasına bağlıdır. Sanat denilen bedî ifade dili, sanatkârın iç dinamiklerinin tezahürü olarak, belirli kalıplarda ortaya çıkar. Sanatkârın iç dinamiklerini, yaratıcı tarafından kendisine bahşedilen ibda' kabiliyeti, sanatı öğrenme sürecinde müktesebâtına aldıkları ile yaşadığı zaman ve cemiyetin medeniyet algısı yönlendirmektedir.



Menaf Nam, 'Kardeş Vavlar'

Sanatkâr, yaradılışı itibariyle derin bir sezgi, engin bir gönül, diğer insanlardan daha hassas bir duygu dünyası ve üstün yetenek sahibidir. Sanatkâr, kendisine eserler üretecek becerileri kazanma safhası olan talebelikte gözünü ve gönlünü inancına, anlayışına ve değer yargılarına bağlı olarak üretilmiş eserleri müşahadeyle geçirir. Bu arada içinde yaşadığı cemiyet ona şekil verir. Gelenekler, kabuller ve yerleşik hayat tarzı ile belirli olgunluğa ulaşır. İşte bu zaman diliminden sonra sanatkâr, verdiği eserlerle yaşadığı topluma ayna tutmaya başlar. Kadim medeniyetimizin yüksek değerlerini, hassasiyet ve rikkatini en gür sadasıyla tüm sanat âlemine terennüm etmekte olan hüsn-i hat sanatımız, batı sanatının bugün dahi tam olarak ulaşmadığı seviyede soyut bir sanattır.

Batının XX. asrın başlarında geleneğe ve klâsik anlayışa başkaldırı olarak ortaya attığı "Modernizm" felsefesi ve bu anlayışın yönlendirdiği modern sanat, ilk temsilcilerinden günümüz "Contemporary" sanatçılarına varana kadar geçen sürede dış dünyaya bağlı kalmadan sanat üretebilme gayretinde olmuşlardır. Bu sebepten modern sanatın seyrine baktığımızda somuttan soyuta doğru bir yol izlendiği görülmektedir. Oysa hat sanatımız, dış dünyaya bağlı kalmadan ve çoğu zaman renge dahi ihtiyaç duymadan yalın ve güçlü bir soyut sanat zevki sunmaktadır. Arap alfabesinin kendine has yapısından kaynaklanan ve zaman içinde özellikle İstanbul'da sâfiyet kazanan estetik özellikleri sayesinde, çok geniş imkanlara kavuşarak günümüze kadar ulaşmıştır. Bu açıdan bakıldığında modern sanatlarda geli-



Özgün Hat



Ömer Faruk Dere, 'Bismillah'

şen grafik anlayışla beraber zaman zaman hat sanatımıza nazire yapar eserlerin üretildiğini görmek bizleri şaşırtmaktadır. Günümüzde hat sanatkarlarımız klâsik eserlerinin yanında zamanımızın insanının idrakine yönelik yeni yorumlar da üretmektedir.

Yeni Denemeleri İsimlendirme Gayretleri

Günümüz Türkçe'sinde yenilik anlamında kullanılan "modern" kelimesinin bir sanat terimi olarak kullanılması, klâsiğin reddedilmesi anlamına geldiğinden "Modern Hat" tanımlamasının tam oturmadığını görmekteyiz. Bu anlamda hat sanatımızın "modernleşmeye" ihtiyacı olmadığı açıktır. Tam aksi modern sanatın hat sanatımızın seviyesine çıkmasını beklemek daha doğrudur. Bu sebepten hat sanatımızda klâsik anlayışın yanında öteden beri yapılan yeni denemelere ne isim verileceği zihinleri meşgul etmiştir. Modern, çağdaş, dekoratif, güncel vb. Ancak 24 Kasım-9 Aralık 2012 tarihleri arasında açılan, hat sana-

tında yeni desen ve kompozisyon arayışlarının sergilendiği bir sergi, eserleri kadar adıyla da dikkat çekti; "Özgün Hat Sergisi". Sanıyorum sergiye gezenler de benim gibi, "özgün" adının bu sergiye çok yakıştığını düşünüyorlardır. Bir buluş sonucu olan, nitelikleri bakımından benzerlerinden ayrı ve üstün olan anlamlarına gelen "özgün" sıfatı, bir hat sanatı ıstılahı olarak kabul görecektir gibi duruyor. Sergiye verilen isimle birlikte günümüz hat sanatında yeni bir sınıflandırma da kendiliğinden oluşmuş oldu: "Klâsik ve Özgün Hat".

İstanbul Sultanahmet'te tarihî Buhara Özbekler Tekkesi binasında faaliyet gösteren İstanbul Tasarım Merkezi'nde açılan sergide, tamamı hattat olan 23 sanatkarın eserleri yer aldı. İSMEK'ten Zümre Başkanını Hattat Savaş Çevik, Zümre Başkanı Hattat Ömer Faruk Dere, Usta Öğreticileri Hattat Menaf Nam ve Hattat Mustafa Cemil Efe'nin de eserleriyle katıldığı ve Ensar Vakfı'nın himayesinde güzel bir katalog-



Abdurrahman Depeler, 'Rahman Suresi-24'

la da taçlandırılan sergide yer alan diğer sanatçılar şu isimlerden oluşmaktaydı: Abdurrahman Depeler, Ahmet Bursalı, Ahmet Tuğaç, Ali Toy, Davut Bektaş, Efdaluddin Kılıç, Fatih Özkafa, Fatih Yaşar, Fatma Dağlı, Gülnihal Gül, Gürkan Pehlivan, Hüseyin Subaşı, Levent Karaduman, Mesut Dikel, Orhan Dağlı, Osman Özçay, Sami Naddah, Seyit Ahmet Depeler ve Turan Sevgili.

Serginin sanat danışmanı ve aynı zamanda katılımcı sanatçı Yrd. Doç. Savaş Çevik sergi hakkında şunları söylemekte: "Ülkemizde oldukça köklü bir geleneğe sahip olan hat sanatımız, her geçen gün ilgilenenleri ve sanatçılarıyla önemli bir gelişim sürecine girmiş bulunuyor. Tarih boyunca bu konuda İslam âlemine liderlik yapmış olan hattatlarımız, bu günde bu liderliklerini sürdürmektedirler. Hat sanatının klâsik ekolleri devam ederken, bir süreden beri klâşğin dışında farklı yorum arayışları gözlenmektedir. Her sanat

dalında zamanla çağın getirdiği değişimin sanata da yansımaları doğal karşılanmaktadır. Türk ve diğer ülke sanatçıları geleneksel yazı anlayışının dışında çalışmalar da sergilemektedirler. Kompozisyon biçimleri, malzemenin farklılığı ve dekoratif unsurların da yer aldığı yeni yazı denemeleri ile farklı bir hat sanatı anlayışının veya arayışının sonuçları bu sergide sanatseverlere tanıtılmaktadır.

Günümüz hat sanatçılarının yalnızca özgün, modern veya çizgi dışı diyebileceğimiz bu arayışlarının toplu halde sunulduğu bu sergi, hat sanatımızın bugün geldiği noktayı da bilerlemesi açısından önemlidir. Geçmiş yüzyıllarda da zaman zaman hattatların, klâşğin dışında çeşitli arayış ve yorumlara yöneldiklerini görmekteyiz. 16. yüzyılda meşhur hattatımız Ahmet Karahisari'nin, çok tanınmış "Müselles Besmele"si ülkemizdeki hat sanatında modern ve özgün anlayışın çıkış noktaları ve ilk örneklerinden sayılmaktadır.



Mustafa Cemil Efe, 'Asr Sûresi'

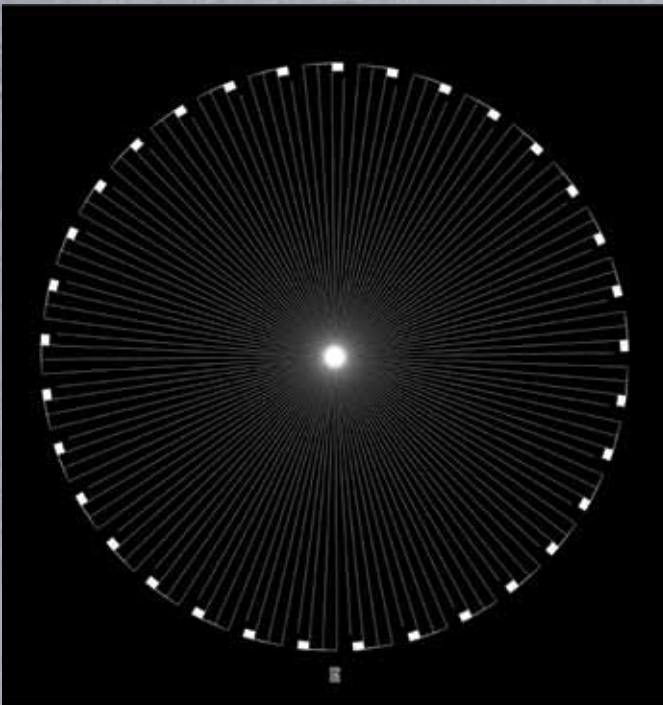
Plastik sanatlarda özgün anlayışın kalite sınırları oldukça farklılıklar gösterir. Klâsik kuralların dışında uygulanan bu anlayışın sınırları belirsiz olduğundan, bu konuda dejenerasyon tehlikesi de her zaman bulunmaktadır. Ancak, sanat çeşitlerinin ortaya çıkmasında her devirde bu hassas çizgi var olmuştur. Savaş Bey'in de vurguladığı gibi özgün çalışmalarda en büyük risk, yozlaşma ya da batıdaki adıyla "kitsch art"tır. Bu tehlike temel sanat bilgisine sahip sanatçılar için çok azdır. Sergi, hat sanatkârlarımızın yozlaşmaya düşmeden özgün eserler ortaya koyabileceğini göstermesi bakımından da önemli bir sergi olmuştur.

Sanatta yeni denemeler yapmak, cesaretin ürünüdür. Tarih cesurları kahraman olarak kaydeder; cesaret ise bedel ister. Zamanında bu bedeli ödeyenler

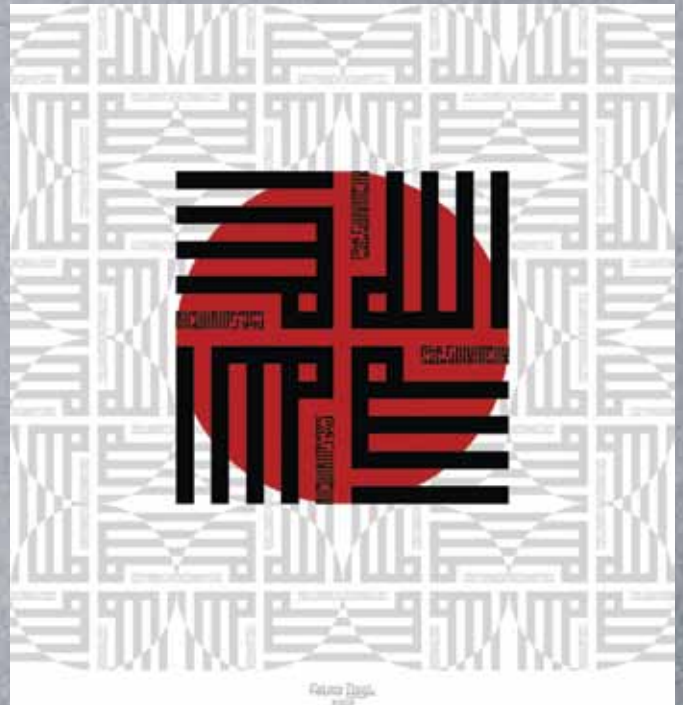
önde giden atlılar oldular. Tasarladığı olağanüstü stilize ve grafik değeri yüksek özgün yazılarıyla Kanunî devrinin büyük hattatı Ahmed Şemseddin Karahisarî, özgün hat vadisinin kapısını aralayan çağlar üstü bir sanat kahramanıdır. Cumhuriyet Türkiye'sinde Karahisarî'nin araladığı bu kapıyı hatırlayarak o kapıdan girme cesaretini gösteren Merhum Emin Barın bu serginin açıldığını görebilseydi keşke. Heyhât....

Gelecek Benzer Sergilere Temel Oldu

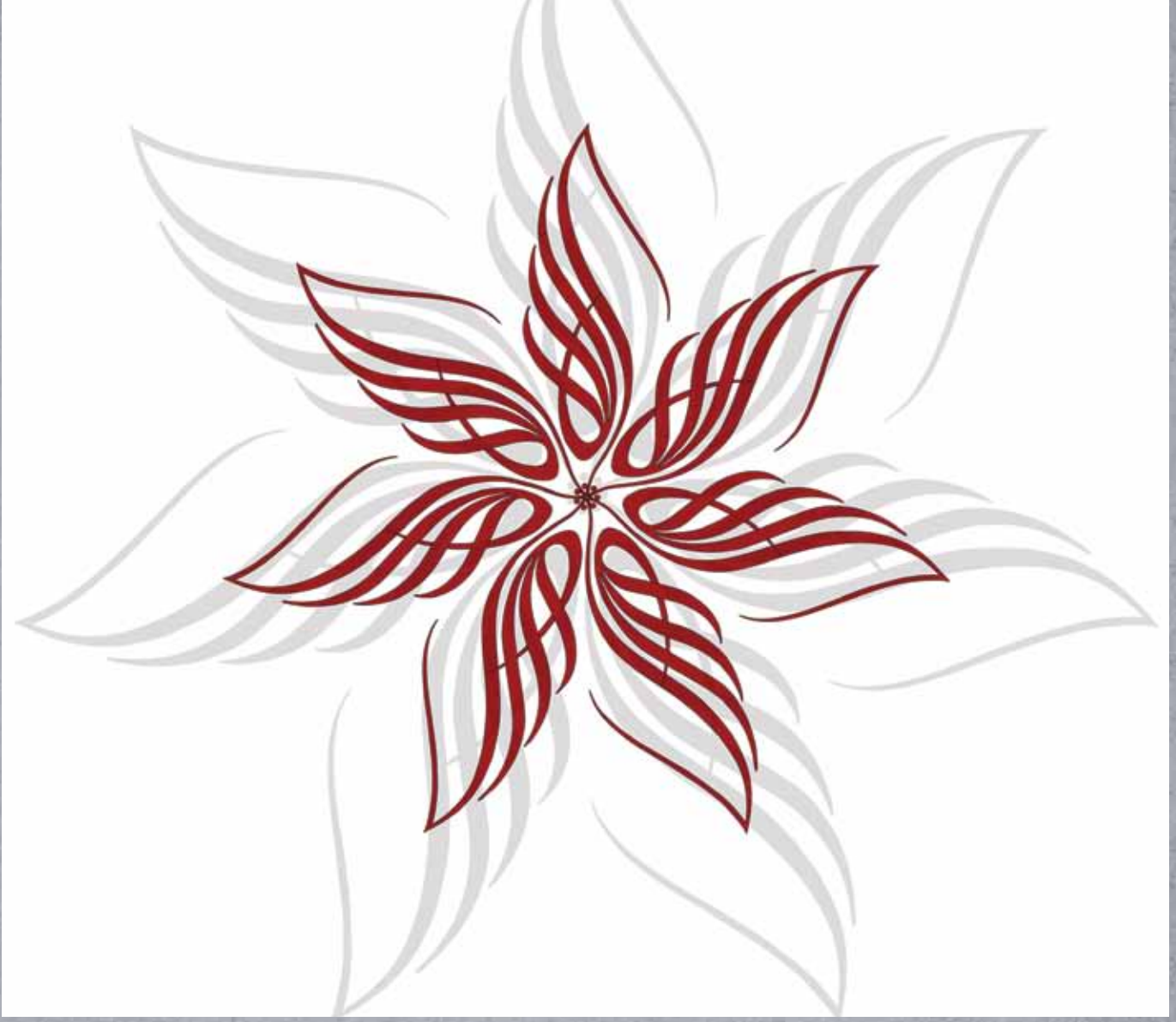
Yaşayan hattatlarımız arasında mümtaz bir yeri olan Yüksek Mimar Ali Toy ve bu serginin gerçekleşmesini sağlayan merhum Emin Barın'ın talebelerinden Savaş Çevik'le devam eden bu sanat arayışlarının, artık günümüzde hat sanatımızın yerleşik bir kolu haline dönüşme arefesinde olduğunu bu sergi ortaya koymuştur.



Gülnihal Gül, 'Lafza-i Celâl'



Fatma Dağlı, 'Lafza-i Celâl Kelime-i Tevhid'



Orhan Dağılı, 'Lafza-ı Celâl'

İçinde grafik kompozisyonları, değişik kadrj ve sergileme tekniklerini barındıran Özgün Hat Sergisi'nde, klâsik hat sanatımızın öğelerinden faydalanılarak farklı kompozisyonların denendiği, makulî hattından ilhamla yeni formların tasarlandığı veya ibarelerin farklı formlara sokularak yazılma çabaları müşahade edildi. Bunların yanında hiç görülmemiş yepyeni tasarımlar da biz sanat severlerde coşku ve hayranlık uyandırdı. Bu serginin, bundan sonra açılacak özgün hat sergilerine temel teşkil edeceğinden kuşumuz yok. Bu tür arayışların diğer Türk-Islam sanatlarında da var olduğu bilinmekte. Umarız onlar da bir araya gelerek böyle sergiler açar ve sanatlarımızın ilerlemelerine katkıda bulunurlar.

'Özgün Hat' Geleneğini Oluşturacak mı?

Allah'ın kelimini ve Hz. Peygamber'in sözlerini en güzel yazma endişesiyle ortaya çıkan hat sanatımızda formlar, asırlar boyu insan eliyle denenerek, yapılarak, yapıldıktan sonra estetik değerlendirmeye tabi tutulup daha da güzelini yapma gayretiyle yeniden çalışılarak geliştirilmiştir.

Hat sanatında kıymetli hattatlar eliyle, görkemli mazisini temsil edecek seviyede eserler üretilecek ve geleneksel yapı geliştirilerek sürdürülecektir. Günümüze ulaşmış

olan pek çok sanat dalının çeşitli değişimler neticesinde olgunlaştığını unutmamalıyız. Kim bilir? Özgün Hat adı altında toplanan bu arayışlar ilerleyen zaman diliminde hiç görülmemiş başka formlar ortaya koyacak ve bir zaman sonra da klâsik ölçülerine kavuşarak kendi geleneğini ihdas edecektir.

Serginin sanat danışmanı Yrd. Doç. Savaş Çevik de sergi ile ilgili benzer bir temennide bulunuyor: "İnaniyoruz ki hat sanatı, devasa sanat geçmişiyle geleneksel yapısını geliştirerek sürdürecektir. Günümüze ulaşan birçok sanat dalının böyle bir değişimden geçerek oluştuğu gerçeğini bir kez daha burada vurgulamalıyız. Umut ediyoruz ki bu görkemli yapı, zaman içerisinde zenginleşerek, her çağın beklentisi olan yeni sanat yorumlarına da zemin hazırlayacaktır."

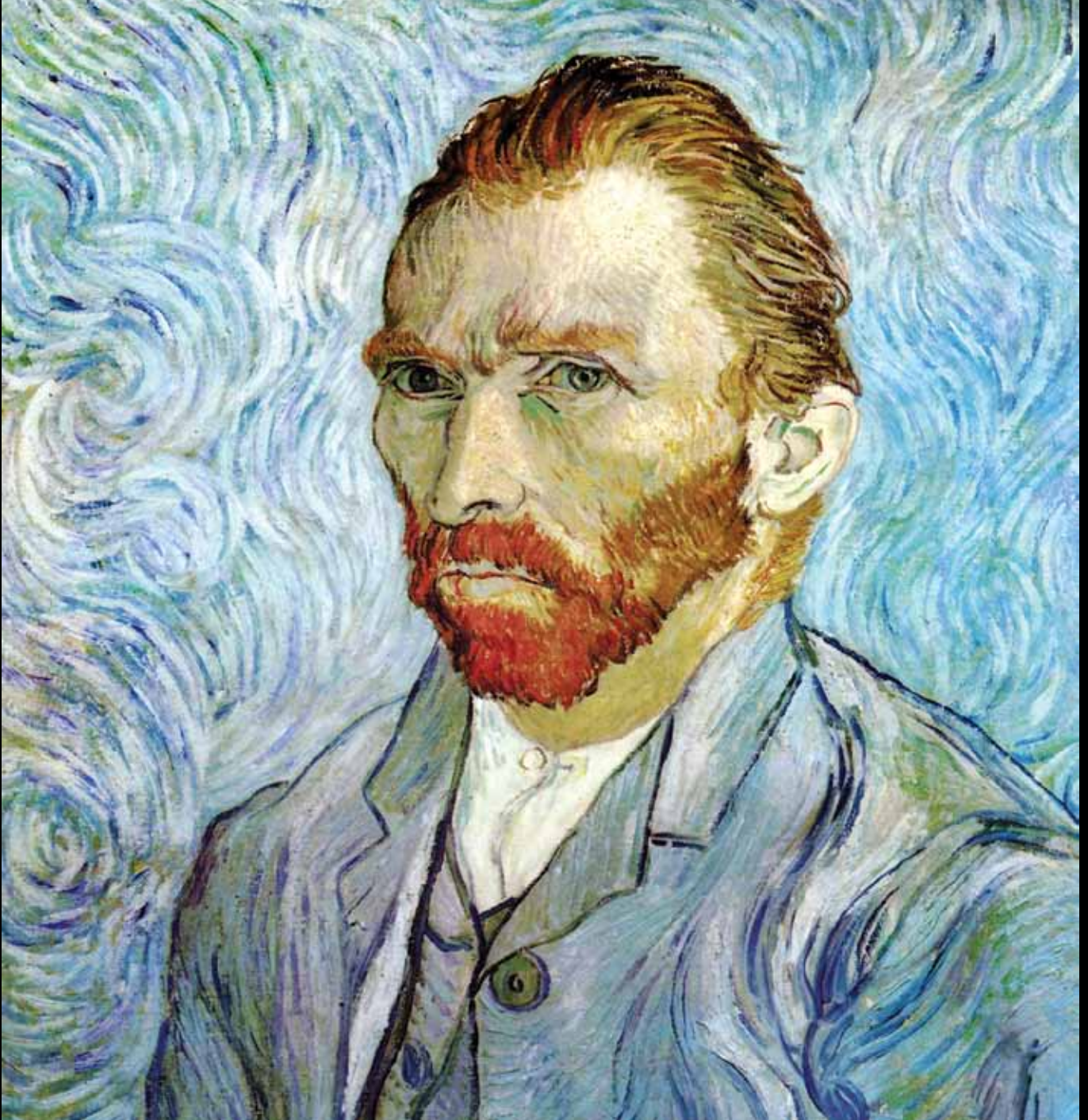
Formlar değişebilir ancak hat sanatımızı var eden ve medeniyetimizi meydana getiren "öz"ün kaybolmaması önemlidir. Bu özün ne olduğunu idraklerinize havale ediyor, istikbal için ümidimizin, cesaretimizin ve revnaklı hayallerimizin arttığını sizlerle paylaşmaktan bir hüsn-i hat aşığı olarak mutluluk duyuyorum. Vesselam...

Sarı Rengin Dahi Ressamı Van Gogh

Mukadder Özdemir*

Her şeye kadir olan Tanrı bir günahkârı terk edemez. / Vincent Van Gogh

Vincent Van Gogh... Dahi ressam, tam bir evren aşığıydı. Evrende yıldızlı gecelere, güneşe, köprüye, ayçiçeğine, yoksul insanlara, gördüğü her şeye âşıktı. Resimleri onun evrene olan aşkının renkli yansımaları oldu ve ardından çok sevdiği evrende silinmez bir iz bıraktı. Bu tutkuda öylesine kaybolmuştu ki, kendi dünya algısının dışında olan gerçekliğe giremedi, neredeyse herkesin doğuştan gelen yaşama yetisi onda oluşmadı. Sanatta mükemmelliği arayan ve yakalayan ama gerçek yaşamda bir çocuk kadar naif kalan sanatçı, tezatlar içindeki hezeyanlı yaşamına son verdi.



Otoportre

Dünyamızın içinde barındırdığı sayıları az, fakat etki gücü yüksek üstün nitelikli sanatçı kişiler, her çağda merakla takip edilmiş ve ilgiyle izlenmiştir. Yaşadığı dönemin gerisinde kalmak istemeyenler ve sanatseverler, bu üstün kişileri tanıma fırsatını tüm çağlarda aramışlardır. Bu fırsatlar, o günün teknolojisinin olanakları ölçüsünde bugün de olduğu gibi mümkünse öncelikle eserin aslını müzede görmek, mümkün değilse kitap sayfalarından kaliteli baskılarını görmek şeklinde teknolojik imkânlarla çeşitlilik göstermiştir. Günümüzde ise erişilebilirlik fırsatı dijital olanaklarla birleşince çok şaşırtıcı izleme yaşantıları oluşturmaktadır. Bu durum da her kesimden izleyiciyi, etkinliklerin yapıldığı mekânlara ve alanlara çekmektedir. Geçtiğimiz yıllarda İstanbul Karaköy’de gerçekleştirilen Antrepo 3’teki dijital sunumda, Van Gogh’un eserleri boyut olarak değişip renk ve biçim özelliklerini yitirerek teknolojik ortamda hareketlenip ziyaretçileri farklı şekilde etkileyen bir eğlenceye dönüşmüş olmasına rağmen, daha çok bugüne ait durduğundan ziyaretçilerin ilgisini çekti.

Teknoloji dünyasında yaşayan günümüz insanı, nasıl ki kitap sayfalarını karıştırmak yerine e-kitapları tercih ediyorsa, Van Gogh’u da sadece kulağını kesen adam olarak tanıyor. Hareketlendirilmiş dijital ortam, resimlerine layığıyla bakılmasını umarak çizen Van Gogh’un iletilerinin ne kadarını verebiliyor bilemeyiz. İzleyici etkinlik mekânından mutlu, hoş zaman geçirmiş olarak ayrılıyor. Ayrıca Van Gogh’un yatak odasındaki taburede oturan fotomontajla yerleştirilmiş fotoğrafına da sahip olabiliyor. Her şeye rağmen İstanbul’daki bu etkinliğin Van Gogh’a olan ilgiyi arttırmış olması, onun sanatçı kişiliğini ve ölümünden sonra sanat dünyasını etkileyen eserlerini tanımaya da zemin oluşturduğu da bir gerçektir.

Anlaşılmamış Sanatçı Kimliğine Örnek

Otuz yedi yıllık yaşamında Vincent Van Gogh, ne bir aile kurabildi, ne de dost edinebildi. Fakir bir ailenin altı çocuğundan biriydi. Sefalet içinde büyüdü, sevgi yüzü görmedi, çeşitli yerlerde çalıştı ama işverenleri tarafından hep kovuldu. O çok sevdiği sarı evinden bile Arles’li komşularının birleşip imza toplaması ile atıldı.

Yaşamı boyunca, kendini kabul ettirmeye çalıştıkça daha büyük bir yıkımla karşılaştı. Sürekli yeniden doğruldu. Amacı hiçbir zaman acı çekmek değildi ama acılar içinde yaşadı. Sıradanlığa tekdüzeliğe karşı durdu, sanatı acımasız dünyayı kabullenmesini sağladı ve resim yapmaya tutkuyla bağlandı, buna rağmen yaşadığı yoksulluğa ve acılara dayanamayarak intihar etti. Varoluşçu acılara bir yanıt olarak sanat yaratma ve gerilim dayanılmaz olunca da kendini kurban etme, sanatçılar için örnek bir acı yazgı oldu.¹ Sanatsal yeteneği ancak ölümünden sonra fark edildi. Bir zamanlar görmezden gelinen Vincent Van Gogh, sanatın geçirdiği değişim süreci içinde kahraman olarak anılır oldu. Van Gogh anlaşılmamış sanatçı kimliğinin kusursuz bir örneğini ortaya koyan Avant-garde’in pirlerinden sayıldı. Resim yaparak geçirdiği yaşamındaki son on yılı, bir anlamda kendi seçtiği ama daha çok içine atıldığı yalnızlık içinde tüketti.

Ailenin Büyük Oğlu

30 Mart 1853’te Hollanda’nın Belçika sınırına yakın bölgesinde Protestan bir din adamının oğlu olarak doğdu. Yeni doğan bebeğe, yaşayıp yaşamayacağı kaygıları içinde bir yıl önce ölü doğan kardeşinin adı verildi: Vincent Willem Van Gogh. Doğduğu andan iti-



Kesilmiş Dört Ayçiçeği

baren yaşamını gölgeleyen kuşkular, endişeli şekillenmesinin başlangıcıydı. Vincent'in insan sevgisi ve gönül cömertliği babasına, inatçılığı ve hırçınlığı annesine çeker. İçine kapanıklığı ve huysuz bir çocuk oluşu, annesini ve babasını hep endişelendirir.

1869 yılında 16 yaşına geldiğinde ailesi onu sanat yapıtları alıp satan Gopil firmasına yerleştirir. İşten çıkarıldığı 1876'ya değin Lahey, Brüksel ve Londra şubelerinde çalışır. Bundan sonra kendini din bilime verir, ancak bu yorucu çalışmaları sürdüremez. Brüksel'de bir din okulunda üç ay kurs gördükten sonra Belçika'nın kömür madenleri bölgesi olan Borinage'da son derece yoksul insanların arasında öğretmenlik ve vaizlik yapmayı dener. İyi bir vaiz olamadığı gerekçesiyle görevine son verilince, ilk büyük ruhsal bunalımını yaşamıştır.² Resme başlaması da bu yıllara rastlar. Bundan sonra bütünüyle kendinden dört yaş küçük kardeşi Theo'nun maddi yardımıyla yaşamayı başlayan Van Gogh'un hayatı artık kardeşine bağımlı geçecektir. Ölümüne dek Theo'nun yardımlarının bir gün kesileceği kaygısıyla yaşar.

Theo yalnızca maddi yardımda bulunmakla kalmayıp, ona arkadaş, dost ve her alanda destek oldu. 27 yaşına geldiğinde ressam olmaya karar veren Van

Gogh'un bu kararını kardeşinden sonra ikinci destekleyen resim sanatçısı ve eleştirmeni olan Anton Mauve'du. Ancak 1883 yılında Mauve'ye çalışmalarını göstermek için yaptığı ziyaretlerden birinde yaşadıkları tartışmayı kardeşine bir mektupta şöyle anlatır;

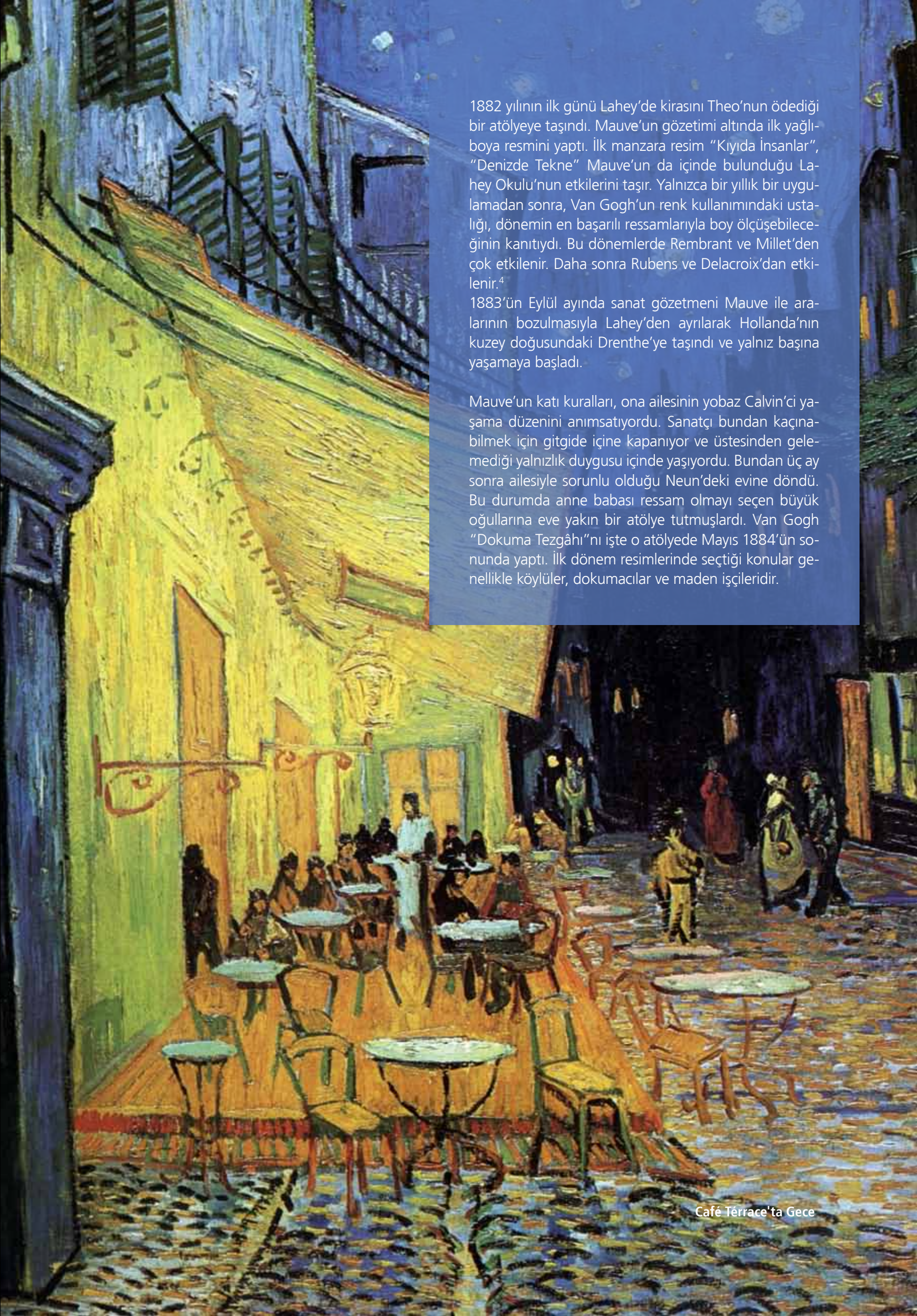
"Sevgili Theo, Bugün Mauve ile karşılaştık, aramızda çok kötü bir konuşma geçti. Bundan sonra onunla barışamayız artık. ... En sonunda "Pis bir karakteriniz var", dedi. ... Mouve "Ben sanatçıyım" dememden alınmış."³ Kardeşine sürekli yazdığı mektuplarda Van Gogh'un coşkulu kişilik yapısını ve dış dünyaya anlam veremeyen çocuksu bir bakış açısına tanık oluyoruz. Resimleri ise dünyayı kendince kavrayışının zengin yansımalarıdır.

Ressam Olmak İçin Brüksel'e Taşındı

Van Gogh'un ressam olma yönündeki kararı 1880 yılında artık kesinleşmişti. Böylece Brüksel'e taşındı. Başta yalnızca çizimler, ayrıntılı eskizler ve Jean-François Millet'nin resimlerini örnek alan çalışmalar yapıyordu. Millet'nin bir anlamda hafif gerçekçiliği -kopkoyu melankolik bir tonda çalışılmış tarlada iş yapan köylüler gibi- Van Gogh'un yabancısı olmadığı konuları anlatıyordu.



Patates Yiyenler



1882 yılının ilk günü Lahey'de kirasını Theo'nun ödediği bir atölyeye taşındı. Mauve'un gözetimi altında ilk yağlı-boya resmini yaptı. İlk manzara resim "Kıyıda İnsanlar", "Denizde Tekne" Mauve'un da içinde bulunduğu Lahey Okulu'nun etkilerini taşır. Yalnızca bir yıllık bir uygulamadan sonra, Van Gogh'un renk kullanımındaki ustalığı, dönemin en başarılı ressamlarıyla boy ölçüşebileceğinin kanıtıydı. Bu dönemlerde Rembrandt ve Millet'den çok etkilenir. Daha sonra Rubens ve Delacroix'dan etkilenir.⁴

1883'ün Eylül ayında sanat gözetmeni Mauve ile aralarının bozulmasıyla Lahey'den ayrılarak Hollanda'nın kuzey doğusundaki Drenthe'ye taşındı ve yalnız başına yaşamaya başladı.

Mauve'un katı kuralları, ona ailesinin yobaz Calvin'ci yaşama düzenini anımsatıyordu. Sanatçı bundan kaçınabilmek için gitgide içine kapanıyor ve üstesinden gelemediği yalnızlık duygusu içinde yaşıyordu. Bundan üç ay sonra ailesiyle sorunlu olduğu Neun'deki evine döndü. Bu durumda anne babası ressam olmayı seçen büyük oğullarına eve yakın bir atölye tutmuşlardı. Van Gogh "Dokuma Tezgâhı"nı işte o atölyede Mayıs 1884'ün sonunda yaptı. İlk dönem resimlerinde seçtiği konular genellikle köylüler, dokumacılar ve maden işçileridir.

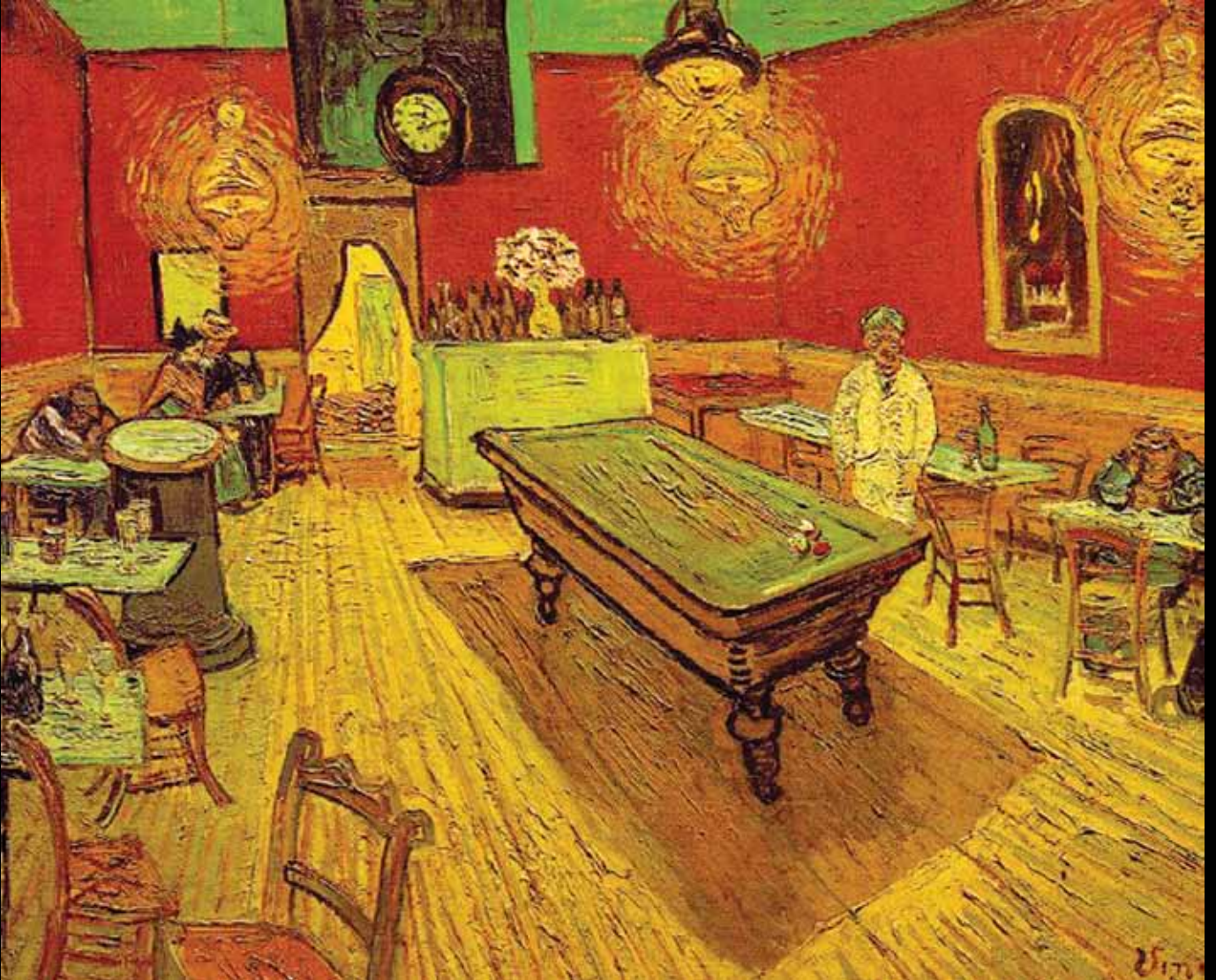
Van Gogh sanat hayatındaki ilk ciddi çalışması ünlü "Patates Yiyenler" adlı tablosunu Rembrandt'ın etkisinde kalarak yapmıştır. Van Gogh'un sonraki yapıtlarında temel olacak özellikler az çok bu resimlerde kendini gösterir. Resimdeki ışığı ustaca kullanması, o dönem için bu resmi önemli bir yapıt haline getirmiştir. Bu resim için Van Gogh şöyle der; "Lambanın altında, ellerini табаға uzatmış, patates yiyen bu kişileri çizerken, bu ellerin aynı zamanda o patateslerin yetiştiği toprağı işlemiş olan eller olduğunu da belirtmek istedim."⁵ Resimde yer alan beş figürün birbiriyle ilgisiz görünmesi, sözgelimi bakışlarının çakışmaması kompozisyon açısından bir eksiklik varsayılır. Yine de bu özellik, resme ayrı bir dinginlik ve sessiz bir melankoli katar. Van Gogh için resim, özel bir dile getirme ortamıydı; güzellik ya da çirkinlik, genel bir anlayışın bölümleri değil, sanatçının kendi kişisel ölçütleriydi. Van Gogh'un bu resmini, "Böyle bir çalışmanın ciddiye alınmayacağına, kuşkusuz sen de katılırsın. Şükürler olsun ki sen bundan daha iyisini yapabilecek yeteneğe sahipsin." ifadeleriyle eleştiren Rappard arkadaşlıklarının sonunu getirir.⁶

26 Mart 1885'te babasının ölümünden sonra ilgilendiği toplumsal sorunlar, yerini salt sanatsal kaygılara bırakıyor ve resimlerinin ana konusu değişiyor.

Paris Sanat Ortamında Kendini Yetiştirdi

Van Gogh 1885 Kasım ayı sonlarında Anvers Limanı'na vardığında, çantasında "Patates Yiyenler" bulunuyordu. Paris'ten önce kısa bir süre burada kaldı. Burada da kardeşi Theo'nun yardımıyla, kendine küçük bir tavan arası tuttu. Limandaki antikacılardan burada tanıdığı, etkilettiği resimlerinde daha sonra görülecek olan Japon ahşap baskıları uygun fiyatlara satın aldı. O yıllarda Japon pavyonları Paris sanat ortamında büyük heyecan yaratmıştı. Van Gogh'un Japon ahşap baskılarından kopya yaptığı da bilinmektedir. "Çiçek Açmış Erik Ağacı" onun Japon sanatının etkisinde kalarak yaptığı resimlerden biridir. Odasındaki Japon ahşap baskılarını portrelerinin fonlarında sık sık kullanacaktır. Bu arada barok sanatın büyük ustası Rubens'in resimlerini de gördü ve onun etkisiyle resimlerinde daha açık renkler kullandı.

1886'nın Mart ayı başlarında kardeşi Theo'nun da Paris'e gelmesiyle iki yıl boyunca aynı evde yaşadılar. Bu süre içinde Louvr'da ve Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda Fernand Cormon'un atölyesinde çalışmalar yaptı. Toulouse Loutrec, Bernand, Gauguin, C.Pisarro, Signac ile tanışan Van Gogh onların etkisiyle atölye çalışmalarını bırakıp açık havada resimler yapmaya başlamıştır. Vincent çok geçmeden, bu sanatçılarla dost oldu ve zamanının bir bölümünü Montmartre'taki küçük kahvelerde, ucuz



Sabahçı Kahvesi

lokantalarda geçirmeye başladı. Hep birlikte, herkesin dayanışma içinde çalışacağı büyük bir sanatçı komünü oluşturmayı düşünüyorlardı.

Paris döneminde yaptığı tablolarla eskisine oranla aydınlık ve katışıksız renkler kullanan Van Gogh, bu renkleri kıvrımlı çizgileri anımsatan kırık vuruşlarla tuvale uygulamıştır. Bunlar Van Gogh'un Ard-İzlenimci resimleridir. Ancak izlenimciler gibi gözün gördüğü şekilde değil, kendi görmek istediği gibi yaptığı resimlerinde Van Gogh dışavurumcudur. İzlenimciler de bu nedenle yaptığı resimlere karşı çıkmışlardır. Bu dönemde yaşayan hiçbir ressam izlenimci hareketi göz ardı edemedi. Van Gogh ve onun gibi dik kafalı ressamların payına düşen de parlaklık, saf beyazın kullanımı, ayrıntılara verilen önem ve uyumlu olmayan bir boşluk anlayışı. Onun resimleri empresyonistlerin de ötesine geçer. Van Gogh'un çözümü fovizm ve ekspresyonizme götürün çağdaş sanata büyük katkılarda bulunmuştur.

Bu dönemde yaptığı "Kesilmiş Dört Ayçiçeği" Van Gogh'un ne denli değişik teknikleri elinin altında bulundurduğunun göstergesidir. Van Gogh sıradan bir motiften yola çıkarak ona simgesel anlamlar yükleyebilmiştir. Bir acı sezilir bu resimde ve bunun empresyonistlerin duygusal incelikleriyle hiçbir yakınlığı yoktur. İlk görüşte yakınlaşmayı, giderek karşısında duyguları kıskırtan birkaç günebakana donup kalmayı gerektirir. Bu etkinin oluşmasında fondaki pırıltılı mavinin tamamlayıcı kirliliği sarılarla oluşturduğu karşıtlıktan kaynaklanır. Van Gogh uzun süre Delacroix'in renk kullanımını incelemiştir. Paris yıllarının sonuna doğru sanatçıların bütün resim malzemelerini çoğu zaman hesaba yazdırarak ucuza satın



Tanguy Baba



Zuhaf Milliet Otururken (Oturun Piyade)

aldıkları resim malzemeleri satan Tanguy Baba dedikleri Julien Tanguy'un üç portresini yaptı. Van Gogh'un Pataş Yiyenler'i nasıl Hollanda yıllarının özeti gibiyse; Tanguy Baba portresi de Paris döneminin simgesi sayılabilir.

Van Gogh, Paris'te geçirdiği süre içinde her şeyi birden öğrenmek istiyordu. İki yıl boyunca gördükleri, arkadaşlarıyla sonu gelmez tartışmalar yoluyla öğrendikleriydi. Paris'te geçirdiği yıllar sanatı açısından en yoğun eğitim süreci sayılabilir. O da Cezanne gibi, ışığın daha parlak, renklerin daha yoğun olduğu güneğe gitmeye karar verdi. 20 Şubat 1888'de Arles'a giden trene bindiğinde umutlarla doluydu ama iki yıl sonra umudu tükenerek yaşamına son verecekti.

Arles'de Yoğun Çalışma ve Yalnızlık

Van Gogh, Arles'de bir lokantanın üst katında olanaklarının çok üstünde ücret ödediği (günde beş frank) bir oda kiraladı. Bu oda modelle çalışılamayacak kadar küçük olduğundan ve kendisi kimseyi tanımadığından Arles'in dağları, köprüleri, balıkçı kulübeleri başlıca konuları oldu. Kısa bir süre sonra daha ucuza bir kahvenin üst katında ünlü, çok sevdiği sarı evini kiralar. Van Gogh evi kiraladıktan kısa bir süre sonra, kendisi için önemli simgesel değeri olan sarıya boyamıştı. Ev uzun süre eşyasız bomboş kaldı; içini döşemeye yetecek parası yoktu. Ancak Theo 300 frank yolladığında eve ufak tefek bir şeyler alabildi.

Paris'te kazandığı özgüven ve özgürlükle kullandığı temel renk artık gerçeğe örtüşmüyordu. Zengin sarılar, ateşli kırmızılar, yalnızca görüntünün betimlenmesinden daha büyük önem kazandı. Resminin bu nitelikleri düş gücünden çok gerçeği algılayış biçiminin ifadesidir. Resimlerine manzara karşısında duyduğu haz yansır.



Rhone Nehri'nde Yıldızlı Gece

Beğendiği, portrelerini yapmak istediği insanlarla tanışıp dostluk kurabilmesi için Arles'da en az altı ay geçirmesi gerekti. Bir anlamda, resimlerine konu olanlar da, kendisi gibi, yitirmeye yazgılı kişilerdi. İşin ilginç yanı, Paris'te yaşadığı süre içinde bile kardeşi Theo'nun portresini hiç yapmış olmamasıdır. Bu dönemde Fransız Ordusu'nun, Cezayirlilerden oluşturduğu birlikteki piyadelerden birinin Zuhaf Milliet'in üç resmini yapar; "Oturan Piyade."

Portreler onun vazgeçilmeziydi ama Van Gogh asıl, meslektaşlarını yüzyıllardır oyalayan bir konuya kafa yordu: Gece görünümelerini betimlerken, karanlığı renk kullanarak tuvale nasıl yansıtmalı? Işığın varlığıyla canlanan renk öğelerini nasıl kullanmalı ki karanlığın resmi yapılabilirsin? Plastik sanatla uğraşanlar bilirler ki, heykel görmeden yani ışık olmadan da dokunarak elle algılanabilir ve form verilebilir. Yüzey üzerine yapılan resim ise eşyayı gösteren ışık olmadan ne algılanır ne de betimlenebilir. Karanlıkta ışık olmadığı için görünmeyeni tasvir etmek imkânsız gibidir. Van Gogh bilinçli olmasa da aldığı dini eğitimin mistik yönünü kullanmış ve nurlu geceleri yaratmıştır. Dünyada hiçbir sanatçı geceyi, gökyüzünde yıldızları, nehirlerle yansıyan ışıkları Van Gogh kadar etkili yapamamıştır.

Karanlığa Yürekli Adımlarla İlerledi

Yapay ışıkla çalışmaya alışabilmek için, "Sabahçı Kahvesi"ni gündüz uyuyup gece iç karartıcı o batakhaneye giderek yaptı. Bu resimden kısa bir süre sonra Van Gogh, "Café Terrace'ta Gece" adlı resmiyle ka-

ranlığa yürekli ve kararlı bir adım attı. Kırmızımsı sarı-ları alacakaranlığın koyu mavisine tamamlayıcı karşıtlık oluşturan teras, yıldızlı gökyüzünün altında ısıllı görünüyor. Öndeki kapının meyilli paralel çizgileri ile yapının ve önündeki kameriye'nin çizgileri, resmin gerilerindeki karanlık merkeze doğru güçlü bir çekim oluşturuyor. Bu karanlık, ne denli iç karartıcı olursa olsun, kahvenin çekici aydınlığını ortaya çıkarıyor. Gökyüzündeki yıldızların beyaz benekleri, az ışıktaki çok zorlukla verilebilecek tamamlayıcı karşıtlığın ortaya çıkmasına katkıda bulunuyor.

Atölye dışında resim yapmak 19. yüzyılda özellikle empresyonistlerde ulaşılmış bir aşamaydı. Barok dönemde de yapay ışıkla resim yapmak pek sevilirdi. Geceleyin, açık havada ve yapay ışıkla resim yapmak bütünüyle Van Gogh'un buluşudur. Böylece ışığın yıkadığı görünümüleri betimleyen empresyonistlere tam bir karşıtlık oluşturarak, ışığı resme dönüştürmüştür. Van Gogh tüm coşkusuyla, "Gecenin renkleri, gündüzün renklerinden daha canlı, daha zengin." der. Bu resimlerdeki nesneler gerçeklik ile düşler arasında gidip gelirler. Bu dönemim en önemli resmi "Yıldızlı Gece"dir.

Van Gogh gece resimlerinde uyguladığı tekniği, yaşamının geriye kalan birkaç yılında sürdürmüş değişik konulu resimlerinde etkili bir biçimde kullanmıştır. Boyayı kullanma biçimi, resmin yüzeyine yansıyan örüntüyü kendini dile getirme aracına dönüştürdü. Sıradan nesneler artık Van Gogh'un coşkulu kimliğini yansıtıyordu. "İtalyan İşçi Çömlekte Zakkum Dalları" resminde-

ki bitkilerin esrik devinimi, görünenin ötesindeki dünyayı sıradan konularda nasıl araştırdığını ortaya koyar. Van Gogh'un sanatı, daha sonra ruhsal dengesinin bozulmasına da yol açacak şiddetli bir iradenin, coşkunun bir duygular selinin dile getirilişiydi.

İki farklı yorumunu gerçekleştirdiği "Çiftçi"de görülen renk yoğunluğu, renk kullanımındaki yüreklilik, renklerin uygulanışındaki şiddet, o zamana değin hiçbir resimde görülmemiş örnekler oluşturur. Güneşi betimleyen kapkalin boyalı koca daire, resmin fonunu ve gökyüzünü olduğu gibi kaplayıp zengin bir sarıya boğuyor. Tablonun ön tarafındaki toprak, puslu maviler, titrek morlarla kaplı. Gerçeklik tersine döndürülerek, sarı olması gereken tarla mavi, mavi olması gereken gökyüzü sarı olmuş. Yine de resimler somut gerçekliğe son derece bağlı, onları gerçeklikten uzaklaştıran sanatçının dışavurum aracı olarak ortaya koyduğu renkler ve kullanma biçimidir. Bu gerçeklik asıl gerçekliğin yerini alan saf dışı bırakan sanatsal gerçekliktir.

Gauguin ile Arkadaşlığı Kişilik Savaşına Dönüştü

Arles'da kendine ve sanatına karşı umursamazlıklar ve olumlu uyarıların olmaması, yerel manzaraların ve portresi yapılacak insanların tükenmesini çabuklaştırdı. Van Gogh'un yazdığı mektuplarda ağır basan temel konu, Gauguin ile birlikte uzunca bir süre düşünüyordu.

dukları; özgür kendine yeten sanatçılar komünü; vazgeçemediği bu ütopyası yeniden alevlendi ve Gauguin'i Arles'a yanına getirmeyi başardı. Sonradan sinema filmlerine de konu olan Gauguin ile olaylı birlikteliği sanatçıyı çok ağır etkileyecekti. Sonun başlangıcı olan Arles trajedisi Gauguin'in gelmesiyle başlamış oldu.

Gauguin kendini anlaşılmamış bir dahi olarak görüyordu ve kurulacak özgür sanatçılar komününde Van Gogh'u üye olarak hiç aklına getirmemişti. Van Gogh, Gauguin için hazırladığı odanın başköşesine "Parkta Bir Çift ve Maviçam Ağacı" resmini astı. Kendisi, öğrenci rolünü seve seve üstlenmesine rağmen resim anlayışları birbirinden çok uzaktı ve ortak çalışmaları pek uzun sürmeyecekti. Sanatsal düzeyde kalan tartışmaları çok geçmeden bir kişilik ve gurur savaşına dönüştü. Van Gogh'un ütopyası sarsılmış yerle bir olmuştu. Gauguin Arles'a 23 Ekim 1888 tarihinde varmış, 23 Aralık'ta durum iyice kızışmıştı. Gerilimden rahatsız olan Gauguin geceyi sarı evde değil, otele geçirir. Ertesi sabah sarı eve döndüğünde bütün Arles ayağa kalkmıştı. Gece sanrılara kapılan Van Gogh, usturayla kulağını kesmişti. Hemen ardından, kanamayı doğru dürüst durdurmadan kasaba genelevine koşmuş, bir mendile sardığı kesik kulağını fahişelerden birine vermişti. Sonra, hiçbir şey olmamış gibi eve dönüp uyumuştur. Bu arada Gauguin kasabadan gizlice ayrıldı.



Süsenler

Vincent hastanede on dört gün kaldı. Atölyesine döndüğünde "Kulağı Sarılı Otoportre"yi yaptı. Yüzünün sağ bölümünü olduğu gibi kaplayan büyük sargı, ressamın yüzündeki kaskatı anlama hüznünlü bir ciddilik katıyor. Üzerindeki kocaman ağır pelerinle, sanki çevresini saran acımasız dünyaya karşı korunmak istiyor. Yüzünün sol yanında, sargıların beyazıyla tam bir karşıtlık oluşturan, rengârenk bir Japon ahşap baskısı var. Fondaki ahşap baskıları "Tungay Baba" portresini andırır şekilde kullanmıştır ama deneimsiz çalışma duygusu bu resimde yoktur. Gauguin'le yaşadıkları kendi sınırlarının bilincine varması yolunda deneyim olmuştur.

Akıl Hastanesinde Yarı Mahkûm, Yarı Hasta

Taburcu olduktan bir ay sonra hastaneye dönmek zorunda kaldı. Delirme belirtileri sayılan krizleri sıklaşmıştı. Doktorlar zaman zaman onun sara nöbetlerine tutulduğunu; krizlerinin şizofrenik yapısıyla bağlantılı olduğunu iddia ederler. Daha sonraki tezlerde hastalığının sara değil, çok sancı veren bir iç kulak rahatsızlığı olduğu belirtilir. Akıl hastalıklarında hastalığın ağır seyri sürecinde, hastaların yaratıcılık gösterememeleri bu görüşü desteklemektedir. Ancak mektuplarında Theo'ya her şeyi en ince ayrıntısına kadar anlatan Van Gogh, şiddetli kulak ağrısından bahsetmemiştir. Bu durumda Van Gogh hastalık sırasında yaratıcılık gösterebilen tek dahidir de denebilir.

Arles'dan 25 kilometre uzakta Provence yakınlarındaki akıl hastanesinde, yarı mahkûm yarı hasta durumunda kaldı. Van Gogh hastanedeki durumuyla çabuk uzlaştı. Hastanede gündelik yaşamı betimleyen ufku görünmeyen, duvarlarla çevrilmiş ve parmaklık gibi sıralanmış kavak ağaçlarının arasından görünen hastane bahçesinin resimlerini yap-



Kulağı Sarılı Otoportre

tı. Zamanla resim yapmak için bir hastane görevlisi ile kırılara gitmesine izin verildi. Theo'nun karşı çıkmasına karşın "Hem kendi iç huzurum hem de başkalarının huzuru için, burada bir süre kalmak istiyorum." diye yazar.

Van Gogh'un yaklaşık bir yılı geçti akıl hastanesinde. Kurallarla belirlenmiş tekdüze yaşam, kendisine olan saygısını yeniden kazanmasına büyük ölçüde yardımcı oldu. Vincent, hastalığını inanılmaz ölçüde nesnel bir bakış açısıyla kavramış, kaçınılmaz olanı benimsemiş görünüyor: "Deliliğimin herhangi başka bir hastalıktan farklı olmadığını anlamak ve öyle kabullenmek içimi rahatlatıyor." Kardeşine yazdığı mektuplarda, ruhsal dengesini yitirmiş hastalarla yaşamının güçlüğünden söz etmemeye çalışıyordu. Kendini dile getirebilmenin bir yolu olarak renkleri ve renklerin içinde saklı gerçek yaşamı bulmuştu. Âdeta renkler kendine özgü bir can kazanıyor, ruhsal durumların aracı haline geliyordu. Bunları yaparken her zaman gerçeğe bağlı kalmaya özen göstermiştir. Van Gogh'un gerçekliği kopya etmekle ulaşılabilecek bir durum değildi; onu ilgilendiren, görünenin ötesindekilerdi. Bütün gerçeklerin aynı zamanda birer simge olduğu sonucuna varıyor, çevresini saran her şeyi dinsel bir bakışla görüyordu.

Bu dinsel gerçeklik, resimlerinde çok açık görülür. Van Gogh gerçekliği olduğu gibi kabul eder ve bunu içten, sevgi dolu bir insanın bakış açısıyla yansıtır. Var oluşun eski çağlardan beri benimsenen güçlerini, Van Gogh doğada bulmuştu; onları benliğinde duyumsuyor, bunlardan kaynaklanan doğal mistizm resimlerine de yansıyor.⁷

Akıl hastanesinde yaptığı resimlerinde Arles'daki renk canlılığı, şimdi biçimlerin devinimine aktarılmıştı. Bu dönemde hemen tüm resimlerde selvi ağaçlı konular öne çıkmaya başlar. Paris ve Arles'da aklını kurcalayan gece manzaralarına farklı bir biçimde yeniden döner. Van Gogh'un önemli ve sıra dışı resimlerinden biri olan "Yıldızlı Gece"yi bu dönemde yapar. Bu resim doğanın betimlenmesinden yola çıkmayan ender resimlerinden biridir. Van Gogh atmosferi yaratmak için düş gücünden yararlanmıştır. Gökyüzünde çok dramatik evrensel bir olay gerçekleşiyor. Kocaman, bulutsu iki ağaç, sarmal bir şekilde iç içe geçmiş önde gökyüzüne uzanıyor. On bir parlak yıldız, ayla sanki geceyi yırtıyor; ay gerçekte olamayacak bir şekilde (güneşle birleşmiş gibi) ve renkte turuncuya boyanmış.

Bütün bunlara karşılık içinde yaşadığı gerçekliğe sıkı sıkıya bağlı. Ön planda bu dünyada olup bitenler etkinin arttırılması için farklı şekilde ele alınmış; kısa kesik fırça vuruşlarıyla betimlenen kasaba gökyüzündeki yuvarlak biçimlerle karşıtlık oluşturuyor. Kilisenin sivri tepeli kulesi, alev alev göğe yükselen karanlık selviler gibi ufuk çizgisini delip geçiyor. Bu resmi, göksel evrensel güçlere karşı, insan çabası ve savaşımı olarak değerlendirebiliriz. 1889 yılı sonlarında artık açık havaya çıkamadığı için, eksik resimlerini tamamlıyor veya resimlerinin kopyalarını yapıyordu. Bunların çoğunu birkaç kere resmini yaptığı Arles'daki "Yatak Odası"

oluşturuyor. Kış aylarlarında ise Millet'in taşbaskılarından esinlenen en az 23 küçük boyutlu resim yaptı. "Öğle Molası" resminde rengin bu resimlere şaşırtıcı etkisini ve Van Gogh'un gücünü görüyoruz.

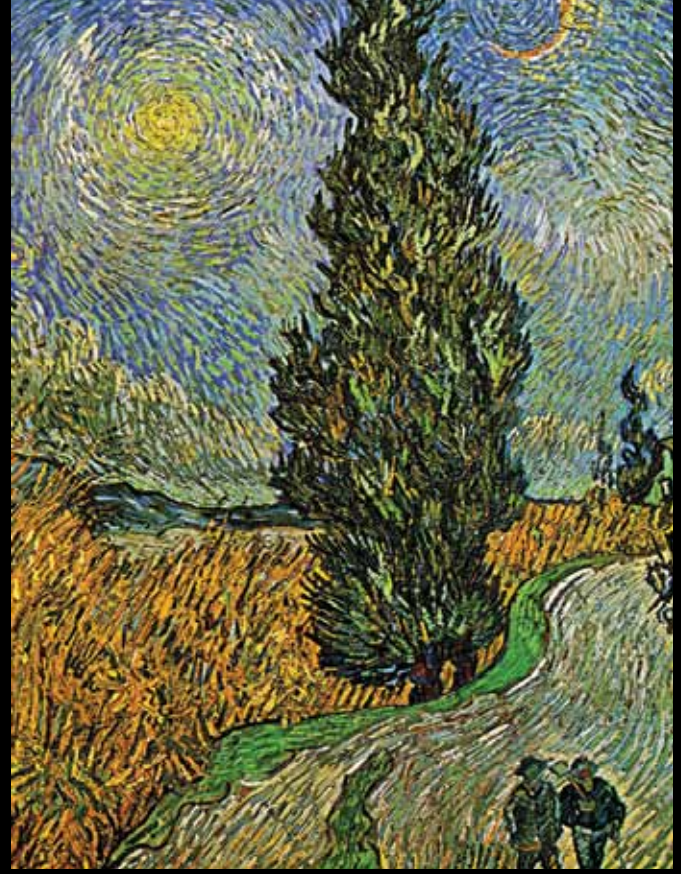
Sevgisine Karşılık Bulamadığı Dünyadan Ayrıldı

1890 yılının Ocak-Şubat aylarında amcasının adı verilen küçük Vincent'in dünyaya gelmesi onu heyecanlandırır. Van Gogh, bunun dışında da heyecanlı olaylar yaşadı. Bir sanat dergisinde ilk kez hakkında olumlu ve kapsamlı bir yazı çıktı. Paris'te bazı sergilerde yapıtları yer almaya başladı. Ayrı bir olay da "Üzüm Bağları" resminin 400 franka satılmış olmasıdır. Bu yapıt Vincent Van Gogh'un yaşamı boyunca satabildiği, ağızdan ağza aktarılan tek yapıt dergilse de az sayıda resimlerinden biridir. Bu sevindirici olaylar Van Gogh'u heyecanlandırarak sağlığının yeniden bozulmasına sebep oldu. İki ay boyunca kendine gelemedi. Sağlığı biraz düzeldikten üç hafta sonra Theo'ya mektup yazabildi. Akıl hastanesinden ayrılmaya karar vermişti.

Mayıs ayında Paris yakınlarında Auvers'a taşındı. Her zamankinden daha müthiş bir heyecan ve aceleyle, hemen resim yapmaya başladı. "Saz Damlı Kulübeler" bu dönemini yansıtmaktadır. Tedirgin edici enerjiyi ve heyecanı; "Yol, Yürüyenler, At Arabası, Selvi, Yıldız ve Hilal" resminde daha da açığa çıkmaktadır. Van Gogh'un belirgin fırça vuruşları bu resimlerde iyice çığırından çıkmış, bir kasırga gibi tüm tuval yüzeyine yayılmıştır. Arles'daki renk egemenliğine artık fırçanın devinimleri eklenmiştir. Bu çizgi ve devinimler enerji yüklü güç merkezleri gibi görünür. Auvers'de yetmiş gün boyunca, aralarında başyapıtlarından "Auvers'deki Kilise"nin de bulunduğu sekseni aşkın resim yaptı.

Vincent'in mutluluğu uzun sürmedi. Her zaman gereksinim duyduğu Theo, o günlerde büyük sıkıntılar yaşıyordu. Auvers'den Theo'ya yazdığı mektupta, "...çok üzgünüm başına üşüşmüş olan talihsizlikler benim de içime oturdu... Artık adımlarımı belirsizlik içinde atıyorum. Ne yazık ki senin parasal desteğinle yaşadığım için sırtına büyük bir yük oluyorum."der.

Resimleri onu ayakta tutuyordu. Her gün yorgunluktan bitene kadar çalışıyor bazen bir bazen iki resim tamamlıyordu. Ölümünden bir ay önce ruh durumunu yansıtan "Mısır Tarlasında Kargalar" resmini yaptı. Bu resminde üzüntüsünü ve adeta aşırı yalnızlığını anlatıyor gibidir. Mavi gökyüzü ile sarı tarlalar birbirini yoğun bir güçle itiyor, resmin sınırları belli belirsiz, ön planını bir karga sürüsü boydan doya aşılıyor ve âdeta ölüm kokusu almış gibi çığlık atıyor. Daha önceki resimlerle karşılaştırıldığında, bu resimdeki boşluk son derece sessiz ve yalın bir genişlik sunuyor. Ufuk çizgisi, tuvalin ölçülerinden bağımsız olarak, sanatçının ruhsal durumuna göre belirlenmiş. Resim dikey öğeden yoksun. Resimde parçalar uzaklık ve yakınlık birbirinden kesin olarak ayrılmıyor. Bu resimdeki yetkinlik Van Gogh'un son resmi olarak değerlendirilmesine se-



Yol, Yürüyenler, At Arabası, Selvi, Yıldız ve Hilal

bep olmuşsa da en az bir düzine resim daha vardır.⁸ Mısır Tarlası'nda yaptığı güçlü etkiyi sonraki hiçbir resminde yakalayamamıştır.

27 Temmuz 1890 yazdığı tamamlanmamış son mektup bir tür veda gibidir. "Bütün yaşamımı tehlikeye attım ve bu arada aklımı kaçırdım... Sana bir kez daha söylüyorum, ben senin sıradan bir sanat yapıtları alım satımcısının ötesinde bir insan olduğuna hep inandım." Onu yaşamı boyunca destekleyen kardeşi Theo olmasa, Van Gogh, böylesine resim yapma olanağı bulamazdı. Şimdi yaşam desteği de güç durumdaydı ve geleceği belirsiz bir durum almıştı. Çevresindeki her türlü ilişki kötüye gidiyor, onu yaşama bağlayan çalışma umudu da yok oluyordu. Sürekli yenilenen nöbetleri mutsuzluğunu arttırıyordu.

27 Temmuz 1890 akşamı, alacakaranlıkta kırlara çıktı ve kendini göğsünden vurdu. Bu halde kaldığı konuketine dek sürünerek ulaşmayı başardı. İki gün sonra orada kardeşi Theo'nun kollarında öldü. Çok sevdiği ama sevgisine karşılık alamadığı bir dünyada, sanatını kendine sığınak edinmişti. Çok acı çekti ve sonunda yıkıldı, bildiği her şeyi aktardığı, yepyeni bir anlayışla yaptığı eserleriyle resim dünyasında önemli büyük bir adım atmıştı.

DİPNOTLAR * Sanat Eğitimi Uzmanı, Emekli Öğr. Gör. 1) Lionel Richard, Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi, Çev. B. Madra, S. Gürsoy, İ. Usmanbaş, 2. Basım, İstanbul, 1991, s.26 2) Z. İnankur, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul 1997 cilt 2 s.686 3) Vincent Van Gogh, Theo'ya Mektuplar, (Çev. Pınar Kür) Yapı Kredi Yay. İstanbul 2011 s.66 4) İngo F. Walter. Öncü Ressamlar Van Gogh (çev. Ahu Antman) ABC Kitabevi. İst. 1997 s.12 5) Türkiye'de Sanat Hasan Kıran Tutkunun Tutsağındaki Dahi Eylül-Ekim 2000 s.32 6) İngo F. Walter. Öncü Ressamlar Van Gogh (çev. Ahu Antman) ABC Kitabevi. İst. 1997 s.12 7) İngo F. Walter. Öncü Ressamlar Van Gogh (çev. Ahu Antman) ABC Kitabevi. İst. 1997s.68 8) İngo F. Walter. Öncü Ressamlar Van Gogh (çev. Ahu Antman) ABC Kitabevi. İst. 1997 s.86

Gümüşün Sabır Hali Telkâri İSMEK'te Emin Ellerde

Mutia SOYLU

İncecik gümüş teller, yetenek ve sabırla âdeta dantel gibi, iğne oyası gibi işlenerek birbirinden şık motiflere dönüşüverir. Kimi zaman göz alıcı bir takı, kimi zaman fincan zarfı veya sigara ağızlığı, kimi zaman da tütün kutusu olarak çıkar karşımıza. Telkâriyle işlenen her bir üründe zarafettir göze ilk çarpan. Tarihi M.Ö. 3000'li yıllara dayanan telkâri tekniği denince akla ilk olarak Mardin Midyat gelse de, Ankara Beypazarı ve Trabzon da telkâri sanatının hayat bulduğu merkezlerin başında anılır. Geleneksel sanatlarımız arasında önemli bir yere sahip olan telkâri, bu sanata gönül veren ustalar tarafından yaşatılmaya çalışılıyor.



Varoluşundan bu yana hep bir 'yaşamı anlamlandırma çabası' içerisinde olan insanoğlu, bunun en iyi yolu olarak sanatı keşfetmiştir. Sanatını icra etmek için de çeşit çeşit malzemeler kullanagelmıştır. Kendisini ifade etme biçimi olarak seçtiği alanda kimi zaman yalnızca bir kurşun kalem ve kâğıt olur malzemesi sanatçının, kimi zaman ise paha biçilmez kıymetli taşlar... Bazen bir ağaç parçasıdır, bazen cam, bazen de altın, gümüş, bakır gibi madenlerdir maharetli ellerde yoğrulup birer sanat eseri olarak vücuda gelen.

"Telkâri" sanatında da incecik gümüş veya altın teller, ustasının maharetiyle göz kamaştıran sanat eserlerine dönüşüverir. Tel işleme sanatı olan telkârinin tarihi çok eskilere dayanır. Arkeolojik kazılardan elde edilen bulgulara göre telkâri tekniği, M.Ö. 3000'li yıllarda Mezopotamya'da kullanılmıştır. İnce gümüş tellerin birleştirilmesiyle yapılan telkârinin, Anadolu'daki ilk örneklerine ise M.Ö. 2500'lü yıllardan itibaren rastlanır.

Telkârinin Anadolu'daki merkezi; tarihsel süreçte pek çok uygarlığa, farklı din, etnik grup ve mezhebe ev sahipliği yapmış olan Mardin şehridir. Kim bilir nice telkâri ustaları gelip geçmiştir hoşgörü ve kardeşliğin diyarından. İncecik tellerin ilmek ilmek işlendiği bu sanat da diğer geleneksel sanatlarımız gibi ayakta kalmaya, deyim yerindeyse zamana yenik düşmemeye çalışıyor şimdilerde. Teknolojik kolaylıkların gelmesiyle kuyumculuk alanındaki yeri giderek daralan telkârinin ustaları, bu tekniği bugüne taşımayı başardı. Bugünkü ustaların tek dileği ise, bu sanatın yok olmaması, gelecek nesillere aktarılması...



Mardin Midyat kadar, Ankara Belpazarı ve Trabzon da telkâri sanatının hayat bulduğu merkezlerin başında gelir. Fakat geleneksel el sanatlarımız arasında yer alan telkârının, Mardin Midyat'ta ifade ettiği anlam bir başka. Telkâri, bu bölgede öncelikli sanat dalı olarak kabul edilir. Daha çok Süryani ustaların geleneksel sanatı olarak bilinir. Bunun nedeni ise en ünlü telkâri ustalarının hep Süryaniler arasından çıkıyor olması... İşin erbaplarının ilham kaynağı Mezopotamya, desen kaynağı ise geçmiş medeniyetler.

Gümüşten Danteller Göreni Cezbediyor

Tümüyle el işçiliğine dayalı bir sanat olan telkâri için gümüşten iğne oyası da denebilir. Neredeyse saç teli kadar ince gümüş teller, yetenek ve sabırla örülerek birbirinden şık motiflere dönüşüverir. Telkâri, "vav işi" olarak da adlandırılır. Arap alfabesindeki "vav" harfinin motif olarak çok sık kullanılmasından ötürü bu ismi alır. Erbabının hünerli ellerinde şekil alan incecik teller, zarif takılar olarak karşımıza çıkar.

Telkâri tekniği yalnızca takı üretiminde kullanılmaz elbette. Sigara ağızlıklarından tütün kutularına, kemerlerden fincan zarflarına, tepsi-lerden aynalara kadar pek çok objenin telkâri tekniği ile yapılması mümkün. Bu teknikle işlenen ürünlerdeki zarafet göz kamaştırır, göreni hayran bırakır. Âdeta danteli andıran eserlerde, vücuda getirirken ruhundan güzellikler katan ustalarının imzasını görmek ise pek mümkün değil. Zira telkâri çalışmalarda düz bir alan mevcut değildir. Bu nedenle ça-

lışırken onca emek harcayan telkâri ustası, eserine imza koymaz. Ancak telkâriler, kendilerini var eden ustaların ruhundan aldığı tecrübeyi, mahareti ayna gibi yansıtır. Ustası, kimi zaman geleneksel Osmanlı motiflerinden ilham alır tasarımlarını yaparken, kimi zaman da modern dünyadan esinlenir.

İşlenen her bir motifin, üzerindeki işçiliği yansıtan bir ismi vardır. Söz gelimi kişniş, papatya, mekik, kız saç örgüsü, ay takımı, başak, yonca, pres tipi kişniş, süpürge küpe-sarı çiçek, sinekli model, haydari, çift mekik, takılarda en çok kullanılan telkâri motifleridir.

Hem Sabır, Hem Beden Gücü İstiyor

Telkâri ustaları, kullanacakları malzemeyi bizzat kendileri üretir. Malzemenin üretimi; tel çekme, model hazırlama, tavlama, kesim, şekil verme, birleştirme, kaynak ve ağartma aşamalarından oluşur. Önce tel çekme aşaması gerçekleştirilir. Saç teli kadar ince teller, atölyelerde işin erbapları tarafından sabırla vücuda getirilir. Telleri üretmek için işe ilk olarak, kullanılacak gümüşün (bazen de altın olabiliyor kullanılacak malzeme), pota içerisinde, yüksek ısıda eritilmesiyle başlanır. Elde edilen eriyik, çubuk haline getirilmek üzere kalıplara dökülür.

Daha sonra çubuklar haline gelen malzeme, üzerinde geniş delikleri olan çelikten mamul bir aletten geçirilir. Bu alete "hadde" denilir. Bu işlem yapılırken hadde sağlam bir yere sabitlenmelidir. Haddenin üzerinde bulunan geniş delikten geçen çubuk, ince delikten çıkartılır. Bu işlem-



ler madenin sertleşmesine yardımcı olur. Sertleşen maden kor haline gelinceye kadar ateşte bekletilir ve haddeden kolaylıkla geçebilmesi için bal mumuna daldırılır.

Çubuk halindeki malzemeyi haddeden çekmek için özel penseler kullanılır. Maden penselerle çekilemezse, telkâri ustası bu iş için tasarlanmış, üzerinde demir halkalar bulunan, manda derisinden kemeri takar. Daha sonra haddeden çıkan madenin bir ucunu belindeki kemere bağlar ve beden gücü kullanarak incelmış madeni haddeden çıkartır. Bu işlemlerden önce kalınlığı yaklaşık 0,5 cm olan maden çubuk, 1 mm'lik incecek bir tel halini alır.



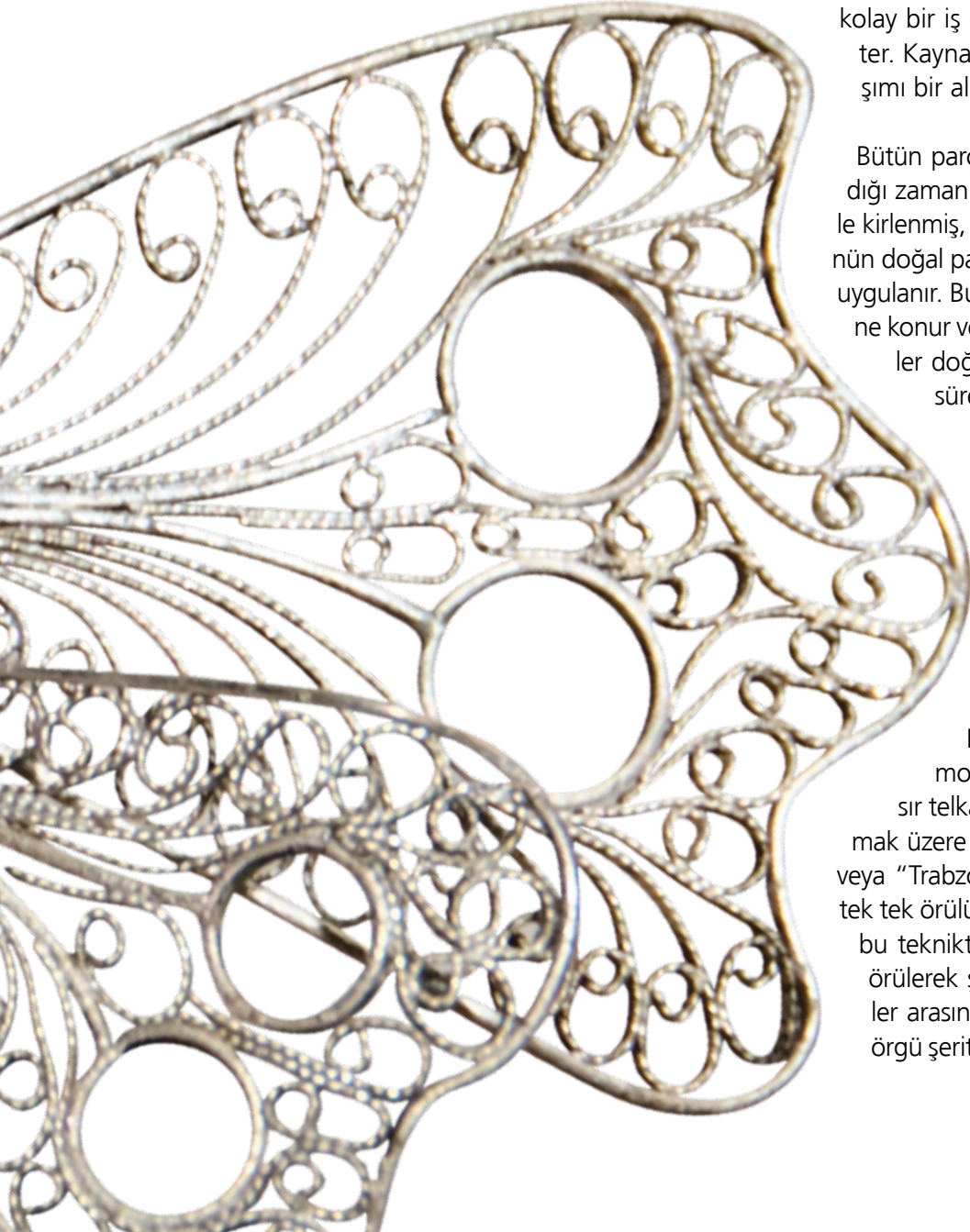
İş bununla da bitmiyor elbette. Tellerin hazırlanmasının ardından ilk olarak telkârının ana iskeleti olan "muntaç" yapılır. Daha sonra sıra, muntaç içine yerleştirilen farklı biçimlerdeki motiflere gelir. Ana iskelette kullanılan tel, motiflerin yapıldığı telin iki katı kalınlığında olmalıdır. Muntaç yapımı ceviz ağacından kesilmiş bir tahta üzerinde gerçekleştirilir. Sonrasında ise ağır demir levhalar altında birkaç gün bekletilerek hazır hale getirilir.

Telkâri tekniği ile yapılan her ürünün tamamı telden yapılır. Bunun için bir ürün binlerce parçadan bükülerek ve birleştirilerek oluşturulur. Lehim gümüşü çürüteceğinden, teller lehimle değil, kaynakla birleştirilir. Bu nedenle telkâri sanatında kaynak önemli bir aşamadır. Tellerin kaynakla birleştirilmesi de öyle kolay bir iş değildir. Aksine bir hayli güç ve sabır ister. Kaynak materyali olarak gümüş ve pirinç karışımı bir alaşım kullanılır.

Bütün parçaları birleştirilmiş bir ürün, son şeklini aldığı zaman ısıtma, kaynak ve diğer işlemler nedeniyle kirlenmiş, kararmış ve oksitlenmiş durumdadır. Ürünün doğal parlak rengini alabilmesi için ağartma işlemi uygulanır. Bu aşamada bütün ürünler bir bakır kap içine konur ve üzerlerine nitrik asitli su ilave edilir. Ürünler doğal renklerini alıncaya kadar birkaç dakika süreyle kaynatılır. Daha sonra bol su ile durulanır ve kurutulur. Son olarak ağartılan ürünler deterjanlı (eskiden deterjan yerine çöven kullanılırdı) su ile tekrar yıkanır ve ince telli bir fırça ile iyice fırçalanır. Yüzeydeki fazlalıklar ve kaynak artıkları temizlenir, ürünlerin yüzeyi düz bir çelik parçası ile parlatılır.

Her Bölgede Farklı Bir Çeşidi Var

Dudey, kake, güverse, tırtıl, gül, vav gibi motif çeşitleri bulunan telkâri tekniğinin "hasır telkâri", "kafes telkâri" ve "kakma telkâri" olmak üzere üç ayrı çeşidi var. Hasır telkâri, "Örgü işi" veya "Trabzon işi" olarak da bilinir. Bu teknikte teller tek tek örülür. Daha çok Trabzon yöresinde uygulanan bu teknikte altın ve gümüş teller 8 cm. ene kadar örülerek şeritler haline getirilir. Daha sonra silindirler arasından geçirilen bu örgüler, ezilerek tam bir örgü şerit halini alır. Bu şeritler uygun uzunlukta ke-



silerek bilezik ve kolye yapılır.

Kakma telkâri tekniğinde ise değerli veya yarı değerli bir taş, maden veya ağaç yüzey üzerine kazınan oyukların içine tel yerleştirilir. Tel kakma yapılacak yüzey üzerine çizilen şekil, kazıma veya asitle oyma tekniği ile yüzey üzerinde çukurlaştırılır. Bu çukura yerleştirilen genellikle köşeli tel, çekiçle vurularak sıkıştırılır ve şekil içerisine gömülür. Yüzeyden taşan kısımlar alınır, eğelenir, perdahlanıp parlatılır. Bu teknikle silah kabzaları, bıçak sapları, şemsiye sapları, zarf açacakları, yazı takımları, kaşık sapları, tespihler, nalınlar, ağızlıklar, baston sapları, şamdanlar süslenir.

Kafes telkâri tekniğinde de tellere şekil verildikten sonra kaynakla birleştirilerek bir ana iskelet oluşturulur. Bu iskeletin içi daha ince tellerle doldurulduktan sonra yine kaynak yapılır ve gerekirse ürün minik kürelerle süslenir. Kül tablaları, çakmak kılıfları, sigara ve mücevher kutuları, şamdanlar, tepsiler, şekerlikler, vazolar, ağızlıklar, nargile uçları, çiçekler, sigara tabakaları, fincan, bardak, sürâhi kılıfları, abajurlar, çeşitli tabaklar, düğmeler, kol düğmeleri, küpeler, tepelikler, kolyeler, broşlar, bilezikler, kemerler ve yüzükler genellikle bu teknikle üretilir.

İSMEK'te Telkâri Eğitimi

Geleneksel el sanatlarımız arasında önemli bir yere sahip olan telkâri, geleneksel değerlerimizi geleceğe taşımayı amaçlayan ve bu doğrultuda eğitimler veren İSMEK'in de branş yelpazesinde yer alıyor. Takı Tasarımı Gümüş Telkâri Sim Örucülüğü Zümre Başkanı Fatma Fisunoğlu, İSMEK'te verilen telkâri eğitimlerinin, haftada iki gün olmak üzere toplamda 120 saat olduğunu belirtiyor. Kadın kursiyerlerin ağırlıkta olduğunu belirten Fisunoğlu, bu yıl erkek kursiyerlerin de bu sanata ilgi gösterdiğini söylüyor.



Fisunoğlu'nun belirttiğine göre, kuyumculuk teknolojisini bitiren iki yıllık mezunlar da kendilerini geliştirmek amacıyla telkâri kurslarına geliyor. İSMEK Takı Zümre Başkanı Fatma Fisunoğlu'na, iyi bir telkâri ustası olmak için ne kadar süreli bir eğitim almak gerektiğini soruyoruz. Tüm geleneksel sanatlarımızda olduğu gibi telkâride de kişinin el becerisinin, yatkınlığının elbette önemli olduğunu belirten Fisunoğlu, bu sanatta az çok bir yere gelmek için en az iki yıl eğitim almak gerektiğini vurguluyor. İSMEK'te Avrupa ve Anadolu yakasındaki dört ayrı kurs merkezinde verilen telkâri eğitimlerinde "alaşım metalleri ve kimyasallar, yarı mamul, kuyumculukta kaynak, telkari, kuyumculukta sipariş formu, takının müşteriye teslimi" konu başlıkları işleniyor.



Uzak Diyarlardan Ruhumuza Dokunan Esinti: Sumi-e

Semra ÜNLÜ

Bir mürekkep sanatı olarak bilinen sumi-e, geleneklerine sıkı sıkıya bağlı olan Japonların kültürel yaşamının bir aynasıdır âdeta. Anavatanı Çin'den Zen rahipleri vasıtasıyla Japonya'ya yayılan sumi-e'de ritüeller oldukça önemli. Temel felsefesi ruhu, nefesi ve bedeni eğitmek olan uzak diyarların sanatı sumi-e, Türkiye'de Senur Biçer'in de aralarında olduğu bir grup sanatçı tarafından icra ediliyor. İstanbul'daki Sumi-e sanatçılarının bazılarının ortak noktalarından biri de İSMEK kursiyeri olmaları. Bu sanatı daha yakından tanımak için kendileriyle konuştuk.

Uzak Doğu sanatları denince akla Asya'nın doğusunda yer alan ülkelerin, Çin, Japonya ve Kore'nin sanatları gelir. Her coğrafyada olduğu gibi bu ülkelerde de üretilen sanat ürünleri, yediği topraklardaki halkın yaşayış biçimini, inancını, sahip olduğu değerleri yani kısacası kültürünü yansıtır.

Japonya ve Çin'de inanç sanatta etkili olmuş, Zen Budacılığı, sanata doğayı getirmiştir. Zen inancına göre ruh, ancak doğa içindeyken huzura kavuşabilir. Bu nedenle görkemli dağlar, alacakaranlıkta ışıldayan sular ve ormanlar Çin resminde kullanılmıştır. Savaş, şiddet ve ölüm gibi kötücül temalara Çin sanatının tipik örneklerinde rastlanmaz. Zira Zen Budizmi, dinginlik ve uyum arayışı içinde doğa ile bütünleşen bir dindir. Hızlı fırça vuruşları ile ipek üzerine bazen bir manzara, bazen tomurcuklu bir bahar dalı yapan ressamın beklentisi, bu dalın, onu görenin zihninde çiçek açmasıydı.

Çin'in köklü geçmişi ve sanatı, çevresindeki çoğu ülkeyi etkilemiş ve bu toplumlar arasında kültür bağlantıları kurmuştur. Her ne kadar sınırları birbirine çok yakın değilse de özellikle Çin ve Japonya arasında sanatsal anlamda bir etkileşim söz konusudur. Özellikle Japon sanatı, Çin sanatından büyük ölçüde etkilenmiştir. Japon resimlerinde, Zen rahiplerinin etkisiyle resimde Çin sanatından etkilenildiği göze çarpar. Zira Çin, Budizm ile sanatta asıl devrimini gerçekleştiren ilk Uzak Doğu ülkesidir.

Sumi-e Sanatında Ritüeller Önemli

Çin'den Japonya'ya yayılan sanatlardan biri "sumi-e" resim sanatıdır. 7. yüzyılda Çin'de ortaya çıkan sumi-e, diğer adıyla 'suibokuga' sanatı, 14. yüzyılda Zen rahipleri vasıtasıyla Japonya'ya yayılmıştır. Bir mürekkep



Senur Biçer

sanatı olarak bilinen sumi-e, kelime olarak Japonca'da mürekkep anlamındaki "sumi" ve resim anlamındaki "e"den müteşekkildir.

Uzak diyarların resim sanatı sumi-e'nin Türkiye'de de temsilcileri mevcut. Bu sanatın az sayıdaki temsilcilerinin oluşturduğu bir grup bile var; Sumi-e Grubu. Aynur Küçükyalçın'ın öncülüğünde çalışmalarını sürdüren grubun üyelerinden Senur Biçer ile pek tanınmayan sumi-e sanatı hakkında konuştuk. İş gereği sık seyahat eden Senur Biçer, Uzak Doğu sanatına ilgi duyan herkesin mutlaka karşılaştığı sumi-e sanatı ile Japonya'ya yaptığı bir ziyaret sırasında tanışır.

Sonraki yıllarda Uzak Doğu ülkelerine yaptığı ziyaretlerde öğrenme fırsatı bulduğu sumi-e sanatını Türkiye'de de sürdürmek isteyen Biçer, Aynur Küçükyalçın ve Kiyoe Kurogawa'dan dersler almaya başlar. İki yıldan bu yana sumi-e derslerine devam eden Biçer, sumi-e öğrenirken tek amacının mürekkeple resim yapmayı öğrenmek olmadığını anlar. Onun için resimde estetik algısını geliştirmek ve güzel eserler ortaya çıkarabilmek için gerekli ruh halini ve disiplini öğrenmek de önemlidir.

Kişinin ruh halinin sanata direkt olarak yansıdığını anlatan Biçer, "Çoğu kişi üstün bir iş çıkarabilmek için gerekli enerjiyi ya hırslanarak, ya da öfke içeren bir ruh haliyle oluşturmaya çalışır. Oysa ruh haliniz, özellikle sumi-e gibi fırçanın her hamlesinin belirgin olduğu bu resim tarzında tümüyle kâğıda yansıyacaktır. Sıkıntılı bir ruh haliyle resme başlayıp, suyun ya da boyanın oranını kaçırsınız, tıpkı sizin ruh haliniz gibi insana sıkıntı veren bir eser ortaya çıkar." diyor. Japonların "ii kanji" diye tabir ettikleri, dengeli ama dikkatli bir ruh haliyle resim yapmak, Senur Biçer'e göre sumi-e sanatının temelini oluşturuyor.

Ruhun, Senur Biçer'in belirttiği dinginliğe ulaşması için resme başlamadan önce yerine getirilmesi gereken bazı ritüeller de söz konusu. Değil mi ki Japon halkı deyince yaşamın her alanında ritüeller gelir insanın aklına, bu sanatta da bazı ritüellerin olması kaçınılmazdır. Pratik olması bakımından sıvı mürekkep kullanacaksanız bile, geleneksel olduğu üzere sıkıştırılmış mürekkebi ezme işlemini muhakkak yapmalısınız.

Dikdörtgen şeklindeki büyük bir kurşun kalem ucunu andıran sıkıştırılmış mürekkep çubuğu, ezmekle başlıyorsunuz işe. Mürekkep çubuğundan boya elde etmek için yapılan bu ezme işleminde çubukla en az 400 kez olacak şekilde daireler çizmeniz gerekiyor. "Mürekkep çubuğunu ezmek, işin olmazsa olmazı." diyen Senur Biçer, dairelerin 400 kez çizilmesinin sebebinin, yalnızca resmi yapmak için o kimyasal karışımı elde etmek olmadığını, konsantrasyonu sağlamak için gerektiğini belirtiyor.

400 Dairelik Sabır Turu

Yıldız Şale'de Hikmet Barutçugil'den iki sene ebru dersleri alan Biçer, derslere başladığında ilk üç ayı boya ezerek geçirdiğini söylüyor. Önceleri buna bir anlam verememiş fakat daha sonra bu sayede yaptığı işe saygı duymayı, işi ciddiye almayı, en önemlisi de pek çok sanat için elzem olan sabrı öğrenmiş. "O nedenle Japonların bu 400 daire sistemi de çok mantıksız gelmedi bana." diyor.

Hazır sıvı mürekkep kullanarak direkt başlanan resimler ile mürekkep çubuğunu ezerek yapılan resimler arasında fark olduğunu anlatan Biçer, bir Japon hocanın karşısına hazır boya ile çıkmanın hocaya karşı büyük bir hakaret sayıldığını hatırlıyor. Senur Biçer'in söylediğine göre geleneklerine sadık olmalarıyla bilinen Japonlar, sumi-e sanatını yerde oturarak icra ediyor. Geleneğe sahip çıkıyor olmanın yanı sıra bu sanatı yerde icra etmenin esasında mantıklı bir dayanağı da mevcut. Zira yerde çalışırken resme dilediği kompozisyona daha fazla hâkim olabiliyor.



Özellikle de büyük ebatlı resimler üzerinde çalışırken yerde olmak büyük kolaylık getiriyor sanatçıya.

Resmi yapanın ruh halinin, fırçanın ucuna direkt olarak yansıdığını öğreniyoruz Senur Biçer'den. "Resim yaparken önünüzdeki kâğıt sizin hayatınız, fırçanız ise söylediğiniz bir söz veya kılıç hamleniz gibidir. Bir kere yapılmışsa bir daha geri alınamaz, kâğıt ve boyanın özelliğinden dolayı rötuş kabul etmez. Sinirliyseniz, çizgi asabi olur, dikkatsizseniz su-boya oranını kaçıırırsınız." diyor sanatçı.

Fırçayı, hat veya tezhip sanatçıları gibi uç kısma yakın yerden değil de tepe kısımdan tuttuğunu fark ediyoruz Biçer'in ve bu şekilde fırçaya hâkim olmanın zor olup olmadığını soruyoruz. "Ruhunuzu yansıtmanın tek yolu fırçayı bu şekilde tutmak... İçinizden geldiği gibi hareket ettirmelisiniz fırçayı. Kalem gibi en dibin-



den tutarsanız daha detaycı daha korkarak çalışırsınız. Uç kısımdan tuttuğunuzda ise daha cesur daha özgür hareket edersiniz.” cevabını alıyoruz.

El Çabukluğu ve Ruh Dinginliği Bir Arada

Sumi-e sanatının Çinli Zen rahipleri tarafından Japonya’ya yayıldığı bilgisine dayanarak, bu sanatın Çin’de yorumlanması ile Japonya’da yorumlanması arasında fark olup olmadığını merak ediyoruz. Türkiye’de bu sanatla ilgilenen birkaç kişiden biri olan Senur Biçer, sumi-e’nin yorumlanışı bakımından Çinli ile Japon sanatçıları karşılaştırdığında en büyük farkın kompozisyonunda göze çarptığını söylüyor.

Anlattığına göre Japonların sadelikten hoşlandıkları söylene de, esasen gösterişe oldukça meraklılar. Bir Japon sanatçının çizdiği resim gösterişli ve zengin görünmelidir. Bu sebeptendir ki, Japonya’da üretilen ve hammaddesi pirinç olan sumi-e kâğıtlarının harcına gümüş

veya altın katılır. Kâğıtların üzerinde fark edilen ışıltının kaynağı, Japonların ihtişam merakının kâğıda yansmasıdır.

Çinli bir sumi-e sanatçısı ise detaya önem veren Japon bir sanatçıya göre daha serbest çalışmayı tercih eder. Japonların daha kuralcı bir kompozisyon tavırları söz konusuysa, Çinlilerin ise böyle bir derdi yok, içinden geldiği sayfanın üzerinde fırçasını gezdirir.

İkisi arasındaki farkı görebilmemiz için Senur Biçer, Çinli bir sanatçının fırçasından çıkmış bir eser ile Japon bir sumi-e sanatçısının eserini gösteriyor bize. Söylediği kadar varmış diyoruz. Kâğıdın üzerindeki gümüş ışıltılardan ve kompozisyon düzenindeki titizlikten bir Japon’un elinden çıktığını anlıyoruz gösterdiği ilk resmin. Diğerinde ise özgür bir ruhun izlerini fark edip, Çinli bir sanatçıya ait olduğunu söylüyoruz.

Senur Biçer’den, sumi-e sanatı hakkında öğrenmek istediğimiz pek çok şey var. Malzemelerin nasıl temin edildiği, en temel malzeme olan kömür mürekkebinde, o sözü edilen 400 daire hareketini yaparak doğru kıvamın nasıl ayarlandığı, o incecik pirinç kâğıtların nasıl olup da resim çizerken yırtılmadığı gibi pek çok soru var kafamızda cevaplanmayı bekleyen. Biçer, sumi-e için gereken malzemeleri Japonya, Çin ve Tayvan’dan getirttiğini, kullandığı fırçaların da kurt, sincap gibi hayvanların kılından olduğunu ifade ediyor.

Boyada doğru kıvamın elde edilmesine de değiniyor Senur Biçer ve kömür mürekkebinden elde ettiği boyanın kıvamını kâğıt üzerinde test ederek doğru kıvamı yakaladığını söylüyor. Siyah renk için üç farklı ton (ana siyah ton, en açık ve orta ton) hazırladığını söyleyen sanatçı, daha sonra bunu altı tona çıkarıyormuş. Bazı mürekkeplerin on iki tona kadar müsaade edebildiğini belirten sanatçı, ton çeşitliliğinin mürekkebin özelliğine ve sulandırma derecesine göre değiştiğini vurguluyor.

Senur Biçer, önemli bir noktaya da işaret etmeden geçmiyor. Kömür mürekkebinin sulandırarak elde edilen boyanın, yarım saat gibi bize göre kısa olan bir süre içinde kullanılması gerekiyor. Yarım saat içinde çizmelsiniz resmi. Biçer, “Yarım saati geçince zaten konsantrasyon da bozuluyor. Yani hem el çabukluğu istiyor bu sanat, hem de ruh dinginliği.” diye konuşuyor.



Sumi-e sanatının ilk dönemlerinde de bugün olduğu gibi farklı renklerin kullanılıp kullanılmadığını soruyoruz Senur Biçer'e. Anlattığına göre, ilk zamanlarda sumi-e resminde siyah ve beyaz renkler hâkimdir. Daha sonraları süsleme sanatı geliştikçe diğer renkler resme dahil edilir. Çin'de de, Japonya'da da hep doğal boyalar kullanılır. Çiçek özlerinden veya ağaç kabuklarından elde edilen toz boyalar da var, sıkıştırılmış mürekkep boyalar da.

Sumi-e Çalışmalarına 'Adil Peri' İmzası Atıyor

Yeni nesil Uzak Doğu sanatçıları daha figüratif çalışmalar da geleneksel sumi-e sanatında tabiat resimleri öne çıkar. Kimi çiçek figürleri özel bir anlam ifade eder sumi-e'de. Söz gelimi sumi-e ile uğraşan birinin sanatçı kabul edilmesi için şu dört temel çiçeği iyi resmedebilmesi şart; bambu, orkide, krizantem ve sakura. Bu dördünü en iyi şekilde resmedebiliyorsanız, kendinize göre yorulmaya biliyorsanız ancak o zaman sanatçı kabul edilirsiniz.

Bizim geleneksel sanatlarımızda ustanın, sanatında kendisini ispat eden talebesi için verdiği icazet gibi sumi-e sanatının ustası da talebesine, mühür hazırlar. Talebeye hocasının uygun gördüğü ismin kaligrafik şekilde yazılması ile hazırlanan bu mühür, artık o sanatçının imzasıdır ve her çalışmasında kullanır bu imzayı. Senur Biçer'in de, resimlerinde kullandığı iki mührü var. Mühürlerinden biri, Biçer'i on beş yıldır tanıyan Çinli bir sumi-e hocası tarafından verilmiş ve 'adil peri' anlamına geliyor. Diğer mührü ise 'güçlü kadın' anlamını taşıyor.

Mührünü koyacağı bir eserin, hangi aşamalardan sonra vücuda geldiğini merak ediyoruz. Senur Biçer, hayal edilen ile kâğıda aktarılan arasında bir kopukluk olmaması için öncelikle tasarlanan kompozisyonu eskiz kâğıtlarına kabaca çizdiğini belirtiyor. Biçer, bu ön hazırlık aşamasında, çizimi bazen su ile yaptığını söylüyor, şaşırtıyoruz. Sumi-e resmin, zaten sulandırılmış mürekkep ile yapıldığını düşünerek, "Su ile yapılan bu kaba çizim, kâğıda zarar vermiyor mu?" diye soruyoruz. Tabii bir de suyun hemen kuruyacağını göz önünde tutunca çok zor bir işmiş gibi geliyor bize. Resmin, suyla çizilen ana hatlarının 10 dakika görünebilirliğini koruduğunu söyleyen sanatçı, ana hatları belirledikten sonra 10 dakika içinde resmi tamamlaması gerektiğini vurguluyor.

Bu arada, çok ince, nazik görünse de pirinçten mamul sumi-e kâğıtlarının suya dayanıklı olduğuna da dikkat çekiyor. Bizi şaşırtan bir bilgi daha veriyor Senur Biçer. Kömür mürekkeğini sulandırıp elde edilen boya ile yapılan resmin üzerine sonradan su dökülse bile boyanın bir kez kuruduktan sonra bir daha asla dağılmadığını öğreniyoruz. Önündeki çalışma kâğıtlarına yaptığı desen kuruduktan sonra üzerine su dökerek bu tecrübeyi bizzat yaşamamıza vesile oluyor.

Sumi-e'cilerin Ortak Noktası İSMEK

Sumi-e sanatında tek seferde iyi bir çizgi elde etmek için, binlerce kez bu hamleyi yapmış olmanız gerekir. Sumi-e'deki bu temel felsefenin; ruhu, nefesi ve bedeni eğitmek olduğunu söyleyen Senur Biçer, sumi-e sanatında edindiği ruh ve beden terbiyesini, bizim geleneksel sanatlarımızdan tezhipte, ayrıca bilimsel bitki çiziminde gösteriyor. "Gezdiğim coğrafyalarda tanıdım





sumi-e sanatını. Ama gönlüm bizim sanatlarımızdan yana.” diyen Biçer, tezhipte değilse de bilimsel bitki çiziminde işin akademik eğitimini almak için kolları sıvamış. Türkiye’de bilimsel bitki çizimi deyince akla ilk gelen isimlerden olan Hülya Korkmaz’dan İSMEK kursunda dersler alan Biçer, ayrıca bu konuda Londra’da iki yıllık akademik eğitime de devam ediyor.

Sumi-e Grubu üyelerinden bazılarının yolu bir şekilde İSMEK’le kesişmiş. Uzun süre geleneksel sanatlarla ilgilenen ve halen minyatür ve çini ile uğraşan Yeşim Çelik, Sumi-e Grubu’nun öncüsü Aynur Küçükyalçın’dan iki yıl sumi-e dersleri almış. Sumi-e sanatı ile bizim geleneksel sanatlarımızı harmanlayarak çalışmalarını sürdürmek istediğini söyleyen Çelik, bilimsel bitki ressamlığı konusunda kendisini geliştirmek için İSMEK’in Bağlarbaşı İhtisas Merkezi’ndeki derslere devam ediyor.

Trakya Üniversitesi Edirne MeslekYüksek Okulu Duvar Süsleme Sanatları’ndan mezun Banu Bahçivancıoğlu da Topkapı Sarayı’ndaki iki yıl tezhip eğitiminden sonra İSMEK minyatür branşı zümre başkanı Taner Alakuş’tan Yıldız Şale’de iki yıl ders almış. Sonrasında Bağlarbaşı İSMEK’te iki yıl minyatür dersi alan Bahçivancıoğlu, bu yıl İSMEK’te bilimsel bitki ressamlığına başlamış. Sumi-e Grubu’nun başındaki Aynur Küçükyalçın





ile arkadaşlığının lise yıllarına dayandığını öğrendiğimiz Bahçivancıoğlu, sumi-e sanatına ilgisini ise şöyle anlatıyor: "Aynur Küçükyalçın'ın yaptığı sumi-e eserleri ilgimi çekti. Sumi-e yapımını izlerken bile yaydığı o güzel enerjiye kapıldım. Sumi-e'de etkilendiğim noktalar sadelik, objenin bende uyandırdığı his, güzelliği en sade şekli ile yansıtabilmek." Sanatçı, sumi-e ile minyatür sanatını bir araya getirmeyi amaçlıyor.

Sumi-e Grubu'ndan Semin Mirgün ise bu sanatla iş hayatının bitiminde, Türk-Japon Kadınları Dostlukları ve Kültür Derneği'nde tanışmış. İki yıl önce Kiyoe Kurokawa Sensei'nin derslerine başlayan Mirgün, dernek dışında da Aynur Küçükyalçın'la çalışmalarını sürdürmüştü. Sumi-e sanatını kendisini için özel kılan şeyin basit görünmesinin altında yatan derinlik olduğunu söyleyen Mirgün, "Sanat sonsuzdur ve seçtiğim bu yol beni mutlu ettiği sürece devam edeceğim." diyor.

Sumi-e Grubu'ndan Seyhan Tanyeli'nin bu sanatla tanışmasına ise Boğaziçi Üniversitesi'nden Erdal Küçükyalçın'ın Japonya tarihiyle ilgili semineri vesile olmuş. Sonradan Erdal Hoca'nın eşi Aynur Küçükyalçın'ın derslerine katılan Tanyeli, iki yıldır bu sanatla uğraşıyor. Sumi-e Grubu'nun kendisi için taşıdığı anlamı ifa-

de ederken, "Çok güzel insanlarla beraberim. Onlarla sevgi ve keyif dolu zamanlar yaşıyorum. Harika hocalarımız, Aynur Küçükyalçın ve Japon Hocamız Kurokawa Sensei'ne desteklerinden dolayı çok müteşekkirim." diyen Tanyeli'nin hedefi, Japonya/Kyoto'da sumi-e dersleri almak ve dünyanın farklı yerlerinde ekip arkadaşlarıyla birlikte sergi açmak.

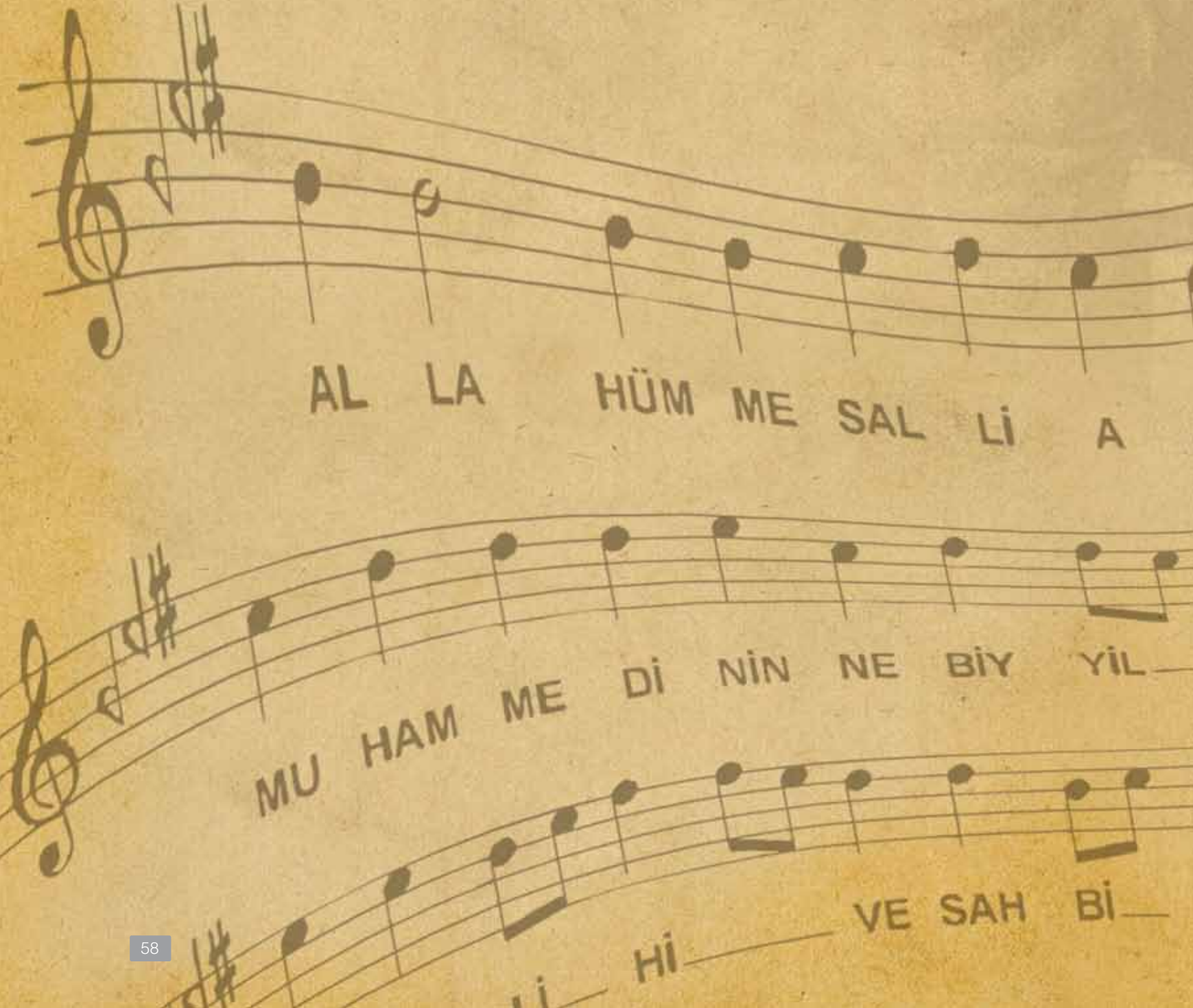
Senur Biçer'in dahil olduğu Sumi-e Grubu, bugüne kadar iki sergiye imza atmış. "Türk resim sanatına farklı bakış açıları kazandırmak için kolları sıvadık. Henüz işin başındayız ama bir parça da olsa çıktayı yükseltebildiğimize inanıyorum." diyen Senur Biçer, sergilerden ilkinin Beşiktaş Denizcilik Müzesi'nde, ikincisinin de Japonya Başkonsolosluğu'nun Gümüşsuyu'ndaki binasında gerçekleştiğini söylüyor. Biçer, Sumi-e Grubu'nun haricinde de Büyükkada'daki Adaevi'nde kişisel bir sergi açmış.

Söleşimizin sonunda bu sanattaki hedefini ne olduğunu sordumuz Biçer, "Bataklığın içindeki güzelliği resmettiğim zaman kızılmama ulaşacağımı düşünüyorum. Bizim topraklarımıza ait olanları, sumi-e sanatında kullandığım fırçayla çizebiliyorsam, o zaman istediğim yere gelmiş olacağım." diyor.

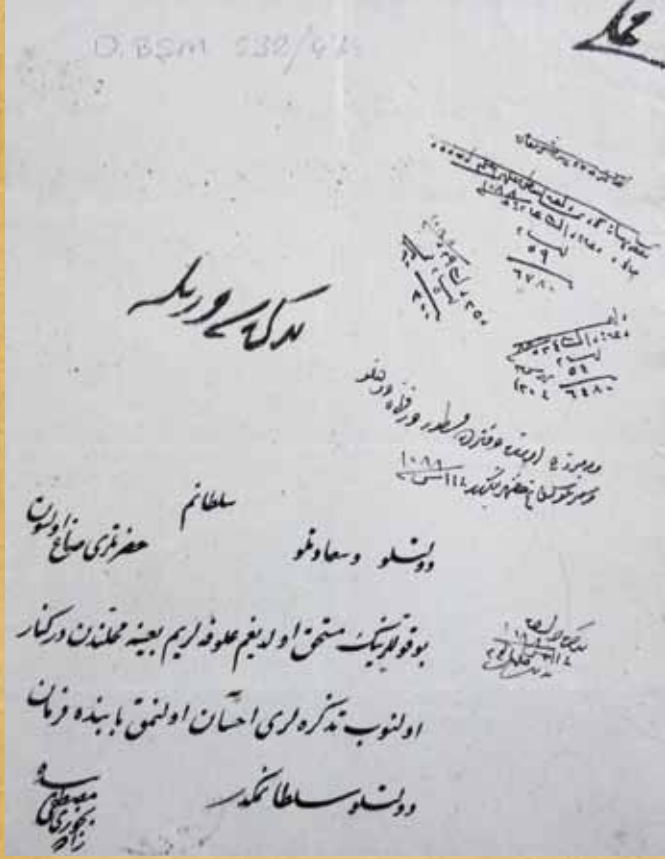
Gök Kubbeeye Sığmayan Ses Buhûrîzâde (İtrî)

Talip MERT*

Yahya Kemal'in 'öz musikimizin pîri' dediği Buhûrîzâde Mustafa Çelebi, meşhur adıyla İtrî, vefatının 300'üncü yılı nda, Türkiye'nin teklifi ve UNESCO'nun kararı sonucu 2012 yılı boyunca, pek çok etkinlikte anıldı; hayatı, eserleri ve besteciliği gündeme geldi. Büyük bestekârın böyle resmi düzeyde ve geniş zamanlı anılması, 30-40 yıl öncesinde bir İtrî konseri verilmesi teklifinin bile 'müesses nizama isyan' sayıldığı hatırlanırsa bir iade-i itibar anlamı taşıyor. Osmanlı arşivlerindeki bir dizi evrakın tetkiki ile hazırlanan bu çalışma, hayatı hakkında henüz doyurucu bir bilgiye ulaşamadığımız, Tekbir'in ve Salât-i Ümmiye'nin büyük bestekârı İtrî'nin hakkında bilinmeyen ya da az bilinenleri gün yüzüne çıkarma ve onunla ilgili kaleme alınacak yetkin bir biyografiye su taşıma niyeti ile yazıldı.







Bende Mustafa Buhûrîzâde imzalı ve üstadın iyi derecede bir hatta olduğunu gösteren bir tâlik yazısı.

Osmanlı devri musikî hayatının en parlak sesi olan Buhûrîzâde Mustafa Çelebi vefatının 300. yılında böyle bir araştırmaya konu oldu. Osmanlı kültür ve medeniyetinin en büyüklerinden biri olan üstad, musikî kaynaklarında genel olarak İtrî ismiyle bilinir ve tanınır. Bu isim her ne kadar onun şiirlerinde kullandığı bir mahlas olsa da şimdiye kadar görülebilen arşiv belgelerinde ise bu isme henüz hiç rastlanmadı. Onun arşivde geçen en çok adı Buhûrîzâde Mustafa Çelebi'dir.

Buhûrîzâde Mustafa Çelebi hakkında arşivde (hazine-i evrakta) epeyce yeni bilgi ve belgeye ulaşıldı. Fakat ne yazık ki birinci olarak zamanın darlığı daha mühim de bakılacak belgelerin bu kısa sürede bitmesinin mümkün olmaması sebebiyle hedef tam olarak tutturulamadı. Yani üstad hakkında tatminkâr bir biyografi ne yazık ki ortaya çıkmadı. Fakat onun sanat çevresi epeyce aydınlandı. Bu da ayrıca bir kazanç oldu. Şurası şüphesiz ki bu çalışma veya başka çalışmalar bu İtrî'yi bir gün mutlaka gün yüzüne çıkaracaktır.

Bu araştırma sırasında bizzat İtrî'ye müteallik olarak bulunan çok sayıda belgeler birbirinin benzeri olduğundan çok çarpıcı bir bilgi ortaya çıkmadı. Yine bazıları zayıf da olsa İtrî'ye ait olabilecek bazı muhtemel belgeler bulunmaktadır. Bunlardan kesinleşen olmadığı için bunlar bu makalede kullanılmadı.

Muhtemel belgelerin iki-üç tanesinin bile İtrî'ye ait olduğu kesinleşirse Üstadın hayatı o zamanlar gerçekten gün ışığına çıkacaktır. Onu gizleyen 300 senelik perde kısmen de olsa aralanacak, ortalık hiç olmazsa alaca karanlığa dönecek, bu kutlu şafağın ilk ışıkla-

rı ile ses ve âhenk dünyamızın bu gizli definesi de böylece ortaya çıkaracaktır. Bu araştırmanın esas hedefi de budur.

Bu arşiv kayıtlarında Buhûrîzâde çoklukla hânende veya serhânendedir. Bu arada üstadın meslekdaşları arasında yer alan bir Santurî Mustafa Çelebi, bir de Müezzin ve Neyzen Mustafa Çelebi vardır.

Buhûrîzâde'den bahseden vesikaların hiçbirinde sadece İtrî değil bizim onu anlatırken sık sık kullandığımız efendi kelimesi bile geçmemektedir.

Buhûrîzâde Mustafa Çelebi bu adıyla ve unvanıyla diğer çağdaşları Kâtip Çelebi ve Evliya Çelebi ile birlikte XVII. asra imzasını atan üçüncü çelebi olmaktadır.

22 Haziran 1675 tarihli bir arşiv belgesi Buhûrîzâde'nin yakın mesai arkadaşlarına dairdir ve bu isimlerden Çöğürücü Daniyel hariç diğerlerinin daha sonra çıkan belgelerde sık sık adları geçmektedir. Bu dört kişi verdikleri bir arzla kendilerine aşağıdaki tabloda görülen ücretlerinin verilmesini talep etmişlerdir. Bu belgede ismi geçen şahıslar ile yevmiye olarak aldıkları ücretler:

Görevi	İsmi	Ücreti
Santurcu	[Mustafa Çelebi]	70 akçe
Kanuncu	Mustafa	40 akçe
Çöğürücü	Daniyel	50 akçe
[Tanburî]	Çelebiko Yahudi ¹	40 akçe

Bu belgenin sol üst köşesinde divani hatla şu buyruldu yazılmıştır: "İzzetlû Defterdar Paşa hazretleri, mezkûrlara kifayet miktarı zâd u zevâde tayin eyliyesin deyu buyruldu 22.06.1675 (28.R.1086)."² Bunu müteakip gelen belge doğrudan doğruya Buhûrîzâde'ye aittir: "Enderun'un serhânendesi Mustafa Buhûrîzâde'nin günlük tayinatı: Et, pirinç, sade yağ, kahve, mum, odun, arpa, saman ve ücret-i hane [verilmesi için işbu kalemler] teşrifat defterine kayıt olundu. Her gün için 120 akçe. 12 Ekim 1675 (22.B.1086)."³

Osmanlı Hazine-i Evrakı'nda Buhûrîzâde Mustafa Çelebi ile ilgili ele geçen ilk belgenin tarihi 09 Nisan 1666 (04.L.1076) son belgenin tarihi ise 16 Haziran 1685 (14.B.1096)'tir.

1666 tarihli vesika Buhûrîzâde'nin esirciler kethüdalığının kendisine verilmesini talep eden dilekçesidir. Yalnız bu 1666 tarihi yanlış olup doğrusu 1676 olmalıdır. Çünkü bu dilekçenin cevabı olan belgenin tarihi, aynı zamanda kethüdalık görevinin de tevcih tarihi olan 27 Ocak 1676'dır.⁴ Bundan başka 22 ve 23 Ocak 1667 tarihli iki ayrı vesikada esirciler kethüdası olarak Mehmed Bey b. Enbiya ismi geçmektedir. Dolayısıyla da bu tarihte kethüdalık görevi boş değildir.⁵ Buhûrîzâde'nin kendi nefis talik hattıyla kaleme aldı-

ğı bu dilekçenin üst kısmı tahrip olduğundan okunamamaktadır. Ama burada yazılanların ona verilen ikinci belgede (2 / 232) yazılanlardan çok farklı bir şey olduğunu da zannetmiyorum. Çok sükür üstadın el yazısı olan kısım iyi sayılabilecek bir durumdadır. 336 sene sonra bu-
lunup bizlere gülümseyen bu belge o devrin ifadeleriyle şöyledir:

“Allah Sübhânehu ve Tealâ şevketlû ve inâyetlu padişahımın vücûd-i hümayunların hatasız eyleyüp serîr-i saltanatlarında ber-karar ve ber-devam eyleye Âmin.

Rikab-ı hümayun-i şeriflerine arzuhalim budur ki: Güm-rükten mutasarrıf olduğum (almakta olduğum) 10 akçe vazife (ücret) hazine-mânde (kesilmiş) olup İstanbul'da esirciler kethüdalığı bu kullarına [kesilen maaş] muka-belesinde sadaka ve ihsan buyrulmak bâbında ferman inayetlû padişahımdır. Bende Mustafa”⁶

Buhûrîzâde İtrî ile ilgili diğer belge ise onun İstanbul Esirciler Kethüdalığı'na tayini ile ilgili çıkan hatt-ı hümayunun Sadaret'te işlem görerek bir buyrulduya (sadrâzam emri) çevrilmiş halidir. Bu buyruldu aynı zamanda Üstad Çelebi'nin yukarıdaki dilekçesinin de cevabı olup bu cevapta şu bilgiler vardır:

“Kethüdalık-ı Esirciyân-ı İstanbul Bâ-hattı Hümayun

“... Mustafa zîde kadruhu (Allah onun kadrini artırsın) rikaab-ı hümayuna (padişaha, saraya) arzuhal sunup harem... Hademesine musıkı talim edip, padişah huzurunda [da] epeyce hizmeti geçtiğinden her veçhile inâyet ve âtıfete [de layık] olmakla zikr olunan kethüdalık kendisine verilmek bâbında inâyet rica ettiğinden 86 senesi tâmindan (29 Z.1086 / 15 Mart 1676) sonra Âsitâne'nin esirciler kethüdalığı tevcih olunup sonradan [vazifesinde] mânileri ve kayıtsızlığı zuhur ederse gene istizan edip azl oluna deyu hatt-ı hümayun... Sâdır olmağla mücebince tevcih olunmak buyruldu. 27 Ocak 1676 (11.Za.1086).”⁷

Esirciler kethüdalığına bu hatt-ı hümayunla tayin edilen Buhûrîzâde'nin bu görevi ömrünün sonuna kadar sürdürüp sürdürmediği henüz tespit edilemedi. Salim Efendi'ye göre İtrî bu görevi ömrünün sonuna kadar sürmüştür. Bu görev resmi ve beratlı bir görev olduğundan ne zaman bittiği konusunda kesin olarak bir belge çıkacağını ümit etmekteyim. Eğer Buhûrîzâde bu görevi ömrünün sonuna kadar yaptıysa çıkacak kayıtla da onun vefat tarihi de net olarak ortaya çıkacaktır. Bununla beraber bu tarihten sonra çıkan belgelerin hiçbirinde Üstad Buhûrîzâde Mustafa Çelebi'nin bu kethüdalık görevine dair hiçbir kayıt yoktur. Bu işin birinci şikkidir.

İkinci şikkî ise Hz. Üstad'ın bu göreve tayin edilebilmesi için ya babasının esirci esnafından birisi olması veya bir esircinin vârisiz olarak ölmesi gerekir. Diğer bir ihtimal de bir esircinin meslekten feragati, kendi arzusuyla çekilmiş olmasıdır. Çünkü Osmanlı Devleti'nde bütün meslek er-

babının sayısı bellidir ve bu usûl asırlarca da büyük bir ciddiyetle devam ettirilmiştir. Bu usûle Osmanlı'da “gedik usûlü” denir. Bu açıklamadan hareketle Buhûrîzâde'ye verilen bu kethüdalığın gedik olduğu anlaşıyor.

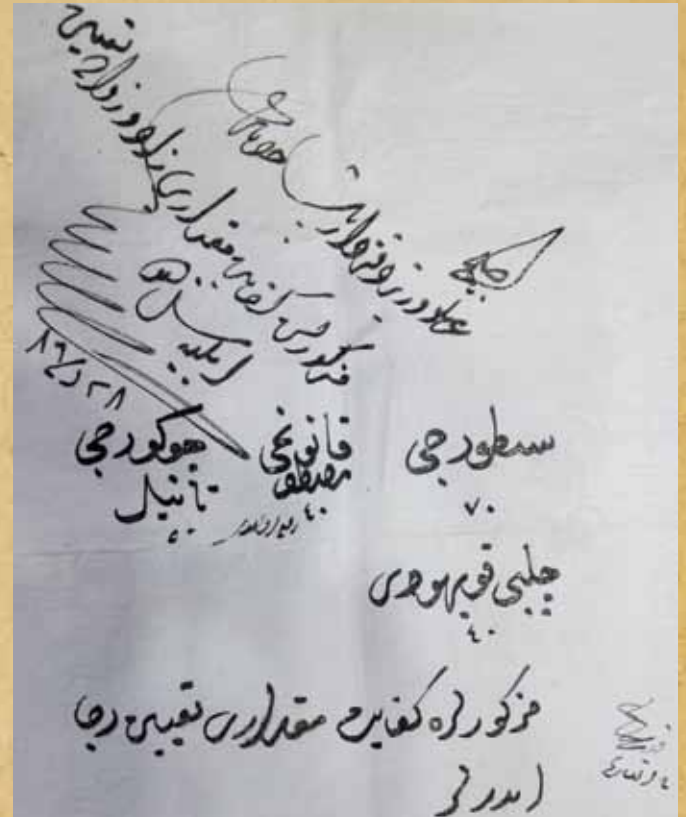
Buhurî nispetinden hareket edilirse İtrî'nin aile mesleği buhurculuktur. Yani tütsü imalatı yapan veya satan veya her ikisini birden yapan esnaftır. Dolayısıyla esircilikle bir ilgisi-
ni düşünmek zordur. O vakitler bir meslek olan diğer iki buhurcu ise şunlardır:

1. Camî, türbe, tekke gibi mekânların temizlenip güzel kokmasını sağlamak için çalıştırılan vakıf görevlisidir. 2. Sarayda ehl-i hiref (sanatkârlar) arasında mesleği “buhurculuk” diye geçen saraylı bir zümre.⁸ Bunların reisine buhurdan ağası denirdi. Bu ikinci şikka göre Buhûrîzâde Mustafa Çelebi'nin babası, belki de ataları bu ehl-i hiref sınıfındandır.

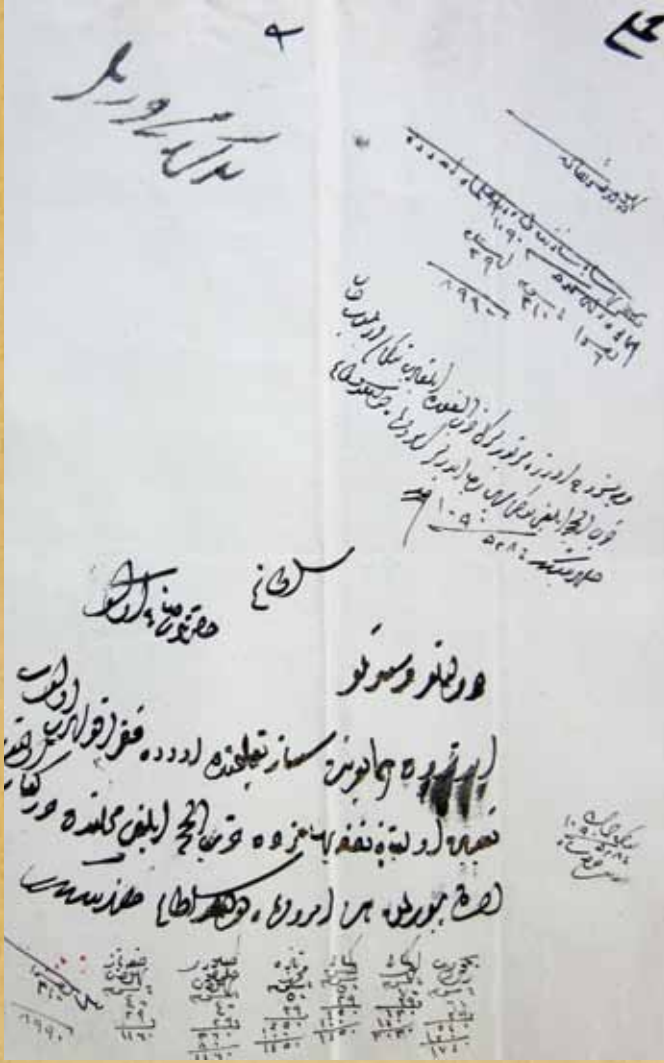
Buhûrîzâde ile ilgili 1677 tarihli bir belge üstadın kendi el yazısı ile yazılmıştır. Buhûrîzâde Mustafa Çelebi'nin kendi hatıyla kaleme aldığı 09 Ekim 1677 (11 Şaban 1088) tarihli bu dilekçesinde Buhûrîzâde henüz alamadığı aylık maaşını talep etmektedir. Üstad Buhûrîzâde'nin bu kısa ve oldukça da sâde dilekçesi şöyledir:

“Saadetlû ve mürüvvetlû Sultanım hazretleri sağ olsun.Bu kullarının müstahak olduğum ulufelerim bi-aynihi mahallinden der-kenar olunup tezkireleri ihsan olunmak bâbında ferman devletlû sultanımdır. Bende Mustafa, Buhûrîzâde”⁹

Bu belge Buhûrîzâde'nin talik yazıda devrine göre gerçekten iyi derecede bir hattat olduğu gösteriyor. Hatta ve hatta bu ve daha başka yazı örnekleri göz önüne alınıncâ Bestekâr Buhûrîzâde'den çok da Hattat Buhûrîzâde ortaya çıkıyor.



İtrî'nin meslektaşlarından dördünün isminin zikredildiği belge.



Buhûrîzâde'nin beş arkadaşı ile müştereken verdikleri dilekçe.

26 Haziran 1677 tarihinde İtrî'nin çağdaşı ve mesai arkadaşı [Âbrizî-zâde, Çömlekçi-zâde] Receb Çelebi (?-1701) verdiği bir arzla geçim sıkıntısı çektiğini ifade ederek maaşına zam talep etmiştir. Receb Çelebi'nin bu talebi Buhûrîzâde Mustafa Çelebi'nin maaşından yapılan bir kesinti ile karşılanmıştır. Receb Çelebi'nin arzı şöyledir:

"Hak Sübhanehu ve Teâla hazretleri şevketlu ve kerametlu ve merhametlu padişahımın ebediyen vücûd-i hümayunların dâima hatâlardan hıfz edip serîr-i saltanatlarında müstakar eyliye Âmîn.

Bu kullarının maişetinde küllî mertebe usret (darlık, zorluk) ve zarureti olmağın merâhim-i aliyye-i (yüksek merhametlerinden) şâhanelerinden kefâ kılınacak (yetecek) mertebe tayin ihsan buyrulmak bâbında emr ü ferman şevketlû ve inâyetlû padişahımındır. Bende Hanende Receb "

Bu belgeyi müteâkip bulunan yakın tarihli iki ayrı belge de yine Üstad Buhûrîzâde Mustafa Çelebi'nin el yazısı olup bu belgelerden 26 Ekim 1677 (11.Ş.1088) tarihli şudur: "Devletlû ve Saadetlû Sultanım hazretleri sağ olsun. Bu kullarının müstahak olduğum ulûfelerim bi-aynihi mahallinden der-kenâr olunup tezkireleri ihsan olunmak bâbında ferman devletlû sultanımındır. Bende Mustafa, Buhûrîzâde " ¹⁰

Yukarıdaki belgeye göre Buhûrîzâde'ye 59 günlük alacağına mukabil 6780 akçelik bir ödeme yapılmıştır. Bu paranın 54 günlüğü 120 akçeden, 5 günlüğü ise 60'şar akçeden 300 akçe, toplamda ise 6780 akçelik bir ödeme tahakkuk etmiştir. ¹¹

Buhûrîzâde Mustafa Çelebi'nin Arkadaşları

Bu araştırma sırasında Buhûrîzâde'nin en fazla beş yıllık bir dönemi incelenebildi. Bu inceleme onu açığa çıkaramadı. Ama o devirle ilgili, o devrin hiç olmazsa saraylı hanende ve sazandeleri ile ilgili çok değerli bilgiler ortaya çıkmıştır. Bu belgelerden biri tablo şeklinde verilecek olursa ortaya şu kişiler çıkmaktadır.

Görevi	İsmi	Ücreti
[Hanende]	Buhûrîzâde	60 akçe
[Hanende]	Receb Çelebi	60 akçe
Santurcu	Mustafa	70 akçe
Çöğürçü	Osman	50 akçe
Neyzen	Mehmed Çelebi	50 akçe
Musikarî	İbrahim Çelebi	40 akçe
Kemanî	Hasan Çelebi	50 akçe
Lu'be-bâzân	Kul Ahmed ve 6 talebesi	620 akçe
Mezkurların şâkirtleri padişahla beraber gitmişlerdir		
Kemanî	Ahmed	70 akçe
Hanende	İbrahim Çelebi	40 akçe
Kanuncu	Ahmed	40 akçe
Tanburi	Angeli	30 akçe
Hokkabaz	Yahudi [Yasef]	40 akçe
Tanburî	Çelebiko Yahudi	40 akçe

Mezkûrlar hâla saray-ı âmirede talim hidmetindedirler. Ferman saadetlû sultanım hazretlerindir. 29.09.1677 (04. Za.1088). ¹²

Buhûrîzâde Mustafa Çelebi'ye 08 Ekim 1679 (03.N.1090) tarihinde o devirlerin çok yaygın bir geleneğine göre padişahın huzurunda samur kürk giydirilmiştir. Bu belgede Üstadın unvanı "Mustafa Ağa, Ser hanende-i hazreti şehriyârî"dir. Bu tören sırasında Buhûrîzâde'ye samur kürkten başka beş takım da çuka ferace ihsan olunmuştur. ¹³

Buhûrîzâde Mustafa Çelebi'ye müteallik şimdiye kadar ele geçen belgelerin sonuncusu maaş değil tayinat (gıda yardımı) talebidir. Bu belgeyi diğerleriyle mukayese edince İtrî'nin 1800 akçe maaşından başka 1260 akçe de aylık tayinatının olduğu ortaya çıkıyor. Bu belgenin tarihi 1685 olup bu arz Üstad'ın kendi yazısı değildir. Herhangi bir kâtib yazısı olduğu görülüyor. Bu arzuhalin mahiyeti de şöyledir:

"Devletlû ve Saadetlû ve Sultanım hazretleri sağ olsun. Arzuhal-i bende budur ki; Bu kullarına ferman... Mucebince verile gelen tayinat baha [sı]nın müstahak olduğum mah-ı Cumadelâhır'ın tezkiresi i'tâ olunmak (verilmek) bâbında ferman sultanım hazretlerindir. Bende Mustafa Buhûrîzâde " ¹⁴

Buhûrîzâde İtrî Devrinin Genel Manzarası

Buhûrîzâde Mustafa Çelebi'nin devri ile ilgili olarak şu hususa dikkat çekmek gerekiyor. Bu husus gerek Buhûrîzâde ve gerekse diğer meslekdaşları için, hatta kendisinden önce ve kendisinden sonra gelen mûsikî erbabı için geçerli olan ve belgelerle de sabit bulunan bir bilgidir. Bu bilgi şudur ve bizim musıkî tarihimizin en karanlık yönlerinden birisidir. Benim görebildiğim kadarıyla İstanbul'a gelen yabancı elçiler ve bizden başka ülkelere giden elçilerin maiyetlerinde bir grup hânende ve sâzendeyi de beraberinde götürerek gittikleri ülkelerde fasıl yaptıklarıdır. Bunun ilk belgeli örneği 1700 yılında İstanbul'a gelen Avusturya elçisi Groff Oettingen ile Viyana'ya giden İbrahim Paşa'dır.

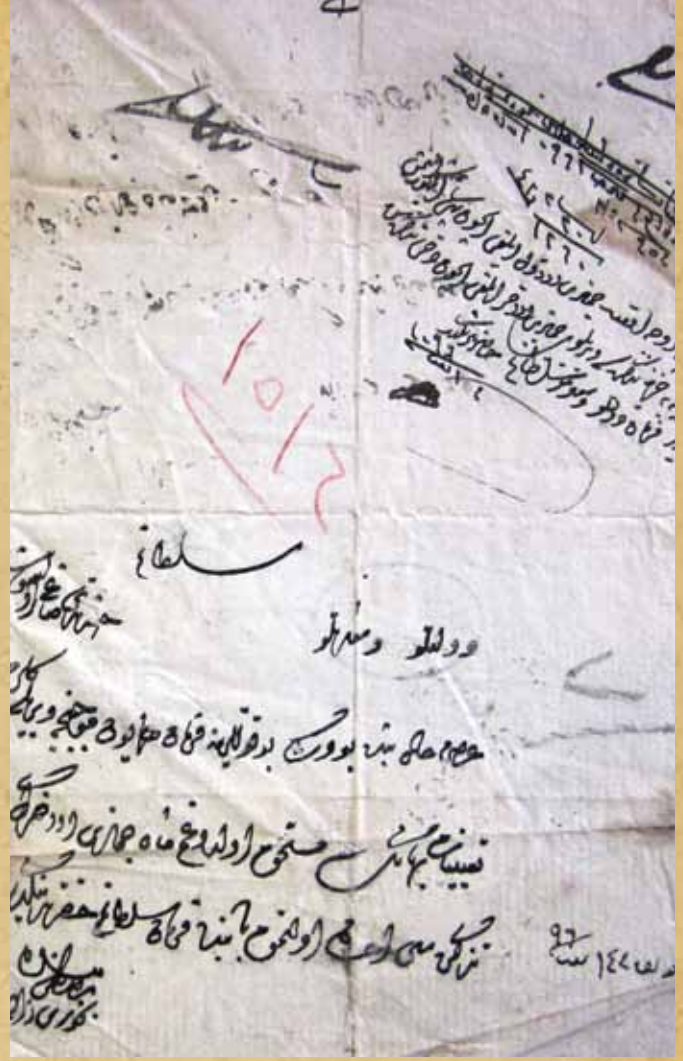
Yanında kırk kişisi Avusturya (Nemçe) / Alman (Engürüs) asilzadeleri olmak üzere kalabalık bir heyetle İstanbul'a gelen Oettingen'e Sadrazam Amcazade Hüseyin Paşa hâlen ayakta durmaya çalışan Boğaziçi'ndeki yalısında ve Kâğıthane Boğazi'ndeki Kara Mustafa Paşa yalısında iki ziyafet vermiştir. Bu ziyafetlerde fasıllar yapılmış, elçinin yanında getirdiği müzisyenlerce de o günün Avusturya müziği icra edilmiştir. Bu olay belgelidir ama neler çalındı, neler söylendi buna dair hiçbir bilgi yoktur.¹⁵

Aynı günlerde Avusturya'ya giden İbrahim Paşa'nın ekibinde 10 tane de sâzende görülmektedir. Ayrıca saraydan verilen 12 kişilik Mehter-i Enderun ile kendisine ait 30 kişilik "mehteran-ı tabl ü alem" de bu heyette yer almıştır.¹⁶

İbrahim Paşa'nın bu mehter takımı ile ilgili tarih kitaplarına giren şöyle bir olay vardır. İbrahim Paşa'nın Viyana'ya girmesi gereken gün Avusturya İmparatoriçesi de lohusa yatağındaydı. Mehteri şehre girerken görmeyi arzu eden imparatoriçe elçinin gelişini bir hafta tehir ettirdi. Bu süre zarfında Osmanlı heyeti Yanıkkale'de ağırlandı. İmparatoriçe'nin lohusa yatağından kalktığı haberi üzerine İbrahim Paşa da Viyana'ya hareket etti.¹⁷

Bu karşılıklı fasıl ve konser işi tahminen de 1730'lar da İstanbul'a gelen İran elçisi Hacı Han ile¹⁸ 1755'te İstanbul'a gelen Rus elçisi için de yapılmıştır ve bu fasıllar hazine-i evrak kayıtlarına da girmiştir.¹⁹

Üstad Buhûrîzâde'yi bu makale ile vefatından 300 sene sonra da olsa çok şükür bu kadar tanımak nasip oldu. Hazret kendisi ile alakalı karanlık dünyamıza bu kadarlık da olsa Ashab-ı Kehf gibi üç asır sonra doğan bir meşale oldu. İnşallah yeni çalışmalarla bu bilgiler daha da genişler ve Hazret daha fazla bizlerle beraber olur, bizlere lütfuyla muamele eder. Hatta ve hatta "kaza ve kaderin kıskanıp gizlediği binden ziyade bestesi"nden bir kısmını daha serbest bırakıp bizlere ulaştırır. Zira "Ehl-i dil birbirin bilmemek insaf değil."



Buhûrîzâde Mustafa Çelebi'nin en son tarihli dilekçesi.

2005'te tedavüle giren 100 liralık yeni kâğıt paraların üzerindeki hayali İtrî resmi çok yerinde ve fevkalade kadirbilir bir anlayışın eseridir. Buna her kim sebep oldu ise o zata şahsen minnettarım. 1971'de İtrî konseri vermek, İtrî'yi anmak bu ülkede siyasi düzene "isyan" kabul edilirken, Başbakan'a ve Kültür Bakanı'na âdeta tehdit-vari mektup yazılırken, 2005'te devletin parasına resminin konması çok manidardır. İsyan değil, geç de olsa bir hakkın sahibine verilmesidir, suyun mecrasını bulmasıdır, kısaca İtrî'ye iade-i itibardır. Ve pek de isabetli bir karardır. Milletimize hayırlı olsun.

DİPNOTLAR: * Öğr. Gör. Marmara Üniv. FEF Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü. 1) Buhûrîzâde Mustafa Çelebi ile ilgili yapılan bu araştırma sırasında ortaya çıkan bu isim çok çeşitli imlalarla yazılmıştır. En son bulunan bu belgede net olarak okunabilen bu ismin Çelebiko olduğu netleşti. Bu isim hakkında bilgilerine müracaat ettiğim İrvin Cemil Bey bu ismin sonundaki "ko" ekinin Türkçedeki "cık, cık" ekleri gibi küçültme eki olduğunu ifade ettiler. Dolayısıyla bu kelime de Çelebicik manasına geliyormuş. Cemil Bey'e verdikleri bu bilgilerden dolayı teşekkür ederim. 2) BOA, Bâb-ı Defteri, Başmuhasebe evrakı (D. BŞM) dosya 494, belge 86 (494 / 86). 3) D. BŞM 499 / 57. 5) İstanbul Şer'i Siciller Arşivi (ŞSA), Bâb Mahkemesi sicili c. 3, s. 68 b, 69 b. 6) Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İbnülemin tasnifi, tevcihat (İE. TCT) 5 / 535. 7) İE. TCT 2 / 232. 8) BOA Kamil Kepeci tasnifi (KK. d) defter no 7517, s 20 b. 9) D. BŞM 532 / 47. 10) D. BŞM 532 / 47. 11) Bu paranın günümüz parasına tahvili zor olmakla beraber genel bir fikir vermesi bakımından şu mukayese yapılabilir. Meselâ o zaman bir kuzunun fiyatı 80 akçe idi (D. BŞM 592 / 48). Dolayısıyla bu para ile o devrin piyasasına göre 85 kuz alınabilirdi. Şimdiki râyici ise buna kıyasen kabaca hesaplanabilir. 12) D. BŞM 538 / 50. 13) D. BŞM 579 / 51. 14) Ali Emîrî tasnifi IV. Mehmed evrakı (AE. SMMD IV) 14 / 1516. 15) Bâb-ı Âsafî Teşrifat dosyaları (D. TŞF) 1 / 79. 16) D. BŞM 1295 / 115, Kamil Kepeci (KK) 0686 / 135 a. 17) Yılmaz Öztuna, Büyük Türkiye Tarihi c. VI, s. 216. Ötüken Yayınevi, İstanbul 1983. 18) C. HR 1 / 520. 19) A. TŞF 11 / 65.

Vefatının 300. Yılında İtrî ve Osmanlı Medeniyet Yorumu

Prof. Dr. Sadettin ÖKTEN*

Mimari, şiir, hat ve musiki... Mimaride Sinan, şiirde Fuzuli, hatta Karahisari ve musikide İtrî. Bütün bunlar, bir medeniyet nokta-i nazarından bakıldığında adeta vazgeçilmez köşe taşları. Yaptıkları şey şu; eski birikimi alıyorlar, onu yeni bir dille ifade ediyorlar. Bir üslup ortaya koyuyorlar. Bunun sonucunda medeniyet tasavvurunda bir değerler birlikteliği, bir ortak duygu birlikteliği oluyor.

Bendeniz müzikolog değilim. Müzik heveslisi ve meraklısıyım. Ama daha geniş manada bir medeniyet arayıcısıyım. Dolayısıyla sözlerim bilimsel değildir, duygusaldır, öznel ve bana aittir. O bakımdan; İtrî, yaşadığı muhit, o muhitin yerli ve dünya üzerindeki boyutları ve İtrî'nin bu muhite yaptığı katkı, yahut bu muhitin İtrî'ye getirdikleri vb. hususlarda farklı bir düzlemde görüşlerimi dile getireceğim.

İtrî, İstanbul'da doğuyor. Sene 1640 civarı. 1640 İstanbul'unu tabir etmeye çalışıyorum. Gök mavi bulut, bir şahıs bir muhitte ortaya çıkıyor. Tabii ki doğuştan, fıtraten gelen kabiliyetleri var. Ama muhitin tesiri çok önemli. Muhitin de ötesinde hangi şehirde yetiştiyse o şehrin izlerini taşıyor. 1640 İstanbul'unu, hem Osmanlı Devleti çerçevesinde hem de o zamanki dünya şehirleri arasında bir yere oturtmak gerekirse bu İstanbul zannediyorum o zaman dünyanın merkezi olan İstanbul idi. Bunun dışında henüz daha dünya böyle tek bir şehir tanımadı diye düşünüyorum. Bir zamanların Bağdat'ı gibi, bir zamanların kadim Atina'sı gibi ve bir zamanların belki İstanbul'u gibi.

Modern zamanlarda dünyada farklı merkezler var. Herkesin çeşnişi ayrı. Kimse Londra'yı Paris'e, Paris'i New York'a tercih edemez. İsteyen istediği çeşnide bulunur. Dolayısıyla ticaretin, tarımın, zanaatların, sanatların, muaşeretin ve hukukun özellikle, bilim ve düşüncenin bir merkezi olarak ortaya çıktığı İstanbul. İtrî bu İstanbul'da, tarihi yarımada da yetişiyor.

Yetişme nasıl oluyor. Yetenek üzerine bir eğitim geliyor. Talim, taallüm geliyor. Bu taallüm, eski medeniyet anlayışımızda -ki o hayata biçimler olarak yansıyor- hususi çocuklara hususi eğitim veriliyor. Tek tip eğitim verilmiyor. Hususî eğitim alıyor İtrî. Detayları kitaplarda var. Ben bu tebliğde farklı bir şey söylemeye çalışıyorum. Tebliğimi yazdım, bulduğum bilgilere göre bir tebliğ hazırladım. Şüphesiz müzikologlar,

sosyologlar, müzik tarihçileri farklı sonuçlara ulaşırlarsa benim çıkarsamalarım da boşta kalır. Ama şu anda elimdeki bilgilerle konuşmaya çalışıyorum.

Eski klasik Osmanlı eğitimi birebir eğitimidir. Bir tilmiz bir de üstat vardır. O ders geçildikten sonra bir icazet alınır. Burası çok önemli. Bir de bu eğitim tek sahada kalmaz. O dönemin önde gelen muhtelif sahalarında eğitim verilir. Ama yetenek sahibi olan kabiliyetli zat, onların birisinde kemale erer. İtrî'nin eğitimi hem hususi hocalardan devam ediyor, bu genel bir kuraldır. Amma bir de özel bir hal var. İtrî bir Mevlevi tekkesine intisab ediyor. Burada bir başka boyutla karşılaşıyoruz. Mevlevilik, Mevlevi tekeleri, Cenab-ı Mevlana, ondan sonra gelen zevatın kurduğu bir tarikat... Bu tarikat Osmanlı kültür dünyasında -malumunuz bir devletin bir siyasal dünyası var bir de kültür dünyası var- Mevleviliğin yeri, nüfuz sahası, tesirleri ve kendi aldığı tesirler. Bu da başka bir medeniyet konusu.

Mevlevilik bir Anadolu tarikatı. Oluşumu belli. Siyasi mace-ra ile paralel gelişmiş bir tarikat. Cenab-ı Mevlana'nın vefatı 1273. Anadolu Selçuklularının inhitatı da 1273'ün devamında geliyor. Dolayısıyla siyasi cereyanlarla, maddi hadiselerle iç içe yaşayan bir tarikat. O zamanki Osmanlı coğrafyası eski dünyanın merkezi durumunda. Buralarda tarikatlar bir tasavvuf anlayışı ve uygulaması geliştiriyorlar.

Mesela bugün Türkiye'de tasavvuf anlayışı var ama uygulaması yok. Bugün Türk insanı kapitalist bir uygulama içerisinde ama mistik ruh haline kapılanlar da aramızda var. O zaman böyle değil. Hem tasavvuf anlayışı var hem uygulama devam ediyor.

Osmanlı medeniyet yorumunun kuru-unsurlarından bir tanesi bu tasavvuf anlayışı. Demek ki İtrî'ye gelen ikinci büyük etki medeniyet nokta-i nazarından bakıldığında bir Mevlevi tarikatı mensubu olması, eğitiminin mühim bir kısmını oradan almış olması.



İtrî'nin 100 TL'lik banknotun arka yüzünde bulunan illüstrasyonu

İstanbul şehrini o zamanki dünya konjonktüründe düşün-
düğümüzde ve Mevlevî tarikatını o zamanki Osmanlı kül-
tür dünyasında dikkate aldığımızda bu günden çok fark-
lı resimlerle karşı karşıya kalıyoruz. Bunlar her ikisi de –İs-
tanbul ve Mevlevî tarikatı- çok etkili aktörler. Hayatı tanzim
eden, medeniyeti kuran, uygulamada söz sahibi olan ak-
törler. Medeniyet açısından bakıldığında üçüncü kademe
İtrî'nin hayatındaki teşvik, takdir ve destek kademesi. Bunu
da Osmanlı sarayı yapıyor. Saray siyasi bir müessese, aynı
zamanda bir kültür müessesesi. Bizim aldığımız eğitimlerde
biz sarayı daima siyasi müessese olarak görüyoruz. Hatta
son zamanlarda bir entrika müessesesi olarak görmekteyiz.
Saray ciddi bir kültür ve eğitim müessesesidir. Osmanlı top-
lumu hiyerarşik bir toplumdur. Dolayısıyla herkes saraya ba-
kar. Paşalar, beyler ve halk saraydan örnek alır. Saray, top-
luma açık bir yapılanmadır. Onun dışında başka bir özelliği
şüphesiz vardır, toplumu eğiten bir yapılanmadır.

Avcı Mehmet diye bildiğimiz 4. Mehmet, İtrî'yi himaye
ediyor. İtrî, sarayda uzun bir zaman geçiriyor. Bir eğitim
vazifesi var. Ama İtrî'yi teşvik ve taltif babında sarayın bü-
yük fonksiyonu var. Bu eserler, İtrî'ye ait bu eserler ancak
bu sayede ortaya çıkıyor.

4. Mehmet, İkinci Viyana hezimetinden sonra tahtan indi-
rilir ve bir süre sonra vefat eder. Bundan sonra bu görev Kı-
rım Hanı 1. Selim Giray Han'a geçer. İtrî'nin İstanbul'dan ayrıl-
ıp ayrılmadığını bilemiyorum, ama artık onun himayesin-
dedir. Burada şunu görüyoruz, İkinci Viyana hezimetini sıra-
sında Kırım Hanı ile Osmanlı Devleti arasında ciddi bir siya-
si ihtilaf vardır. Tarih kitaplarının yazdığına göre büyük he-
zimet, bu ihtilafın bir neticesi olarak ortaya çıkmıştır. Ama
bu ihtilaf İtrî gibi bir büyük musikişinasın, bir büyük deha-
nın, bir büyük emanetin algılanmamasını, reddedilmesini
gerektiriyor.

Çünkü o zamanki medeniyet telakkisinde “medeniyet aile-
leri” var. Aralarında siyasi, mali, sınır ihtilafları olsa bile bu
anlaşmazlık en üstteki medeniyet değerlerinin yadsınması-
nı, inkâr edilmesini, reddedilmesini gerektiriyor. Birbirleri-
ni kucaklıyorlar. 4. Mehmed'in hemen bıraktığı yerden Kı-
rım Hanı 1. Selim Giray Han İtrî'yi himayesine alıyor. Bu, bir
medeniyet tasavvurunun, sadece bir toplumun omuzların-
da bırakılmaması gibi çok mühim bir hususu gündeme ge-
tirmektedir. Eğer bir medeniyet tasavvuru, bir medeniyet
ailesi tarafından taşınırsa, farklı toplumların mensup olduk-
ları bir aile tarafından taşınırsa gelişebiliyor. Bir medeniyet
tasavvuru tek bir topluma ağır geliyor.

Bu konuda bir başka örnek, “Nevakâr”dır. Onun İtrî'nin
olup olmadığını tartışıyorlar. Bunun güftesi Hafız-ı Şirazi'ye
ait. Hâlbuki o dönemde çok ciddi, güzel şiir yazmış insanlar
var. Mesela Fuzuli var. Pekala, Fuzuli'den de güzel bir gazel
seçilebilirdi. Bu da aynı zamanda medeniyet tasavvurunun
farklı ailelerden, farklı toplumlardan gelen ortak bir ürün
olarak ortaya çıktığını göstermektedir.

Osmanlı'nın son döneminde ortaya çıkan büyük zafiyet,
belki İslam medeniyet tasavvurunun modern yorumunun
sadece Osmanlı Devleti'nin sırtında kalması sonucu orta-
ya çıkmıştır.

17. yy'a baktığınız zaman Osmanlı, eski dünyanın merke-
zindedir. Ticaret yollarına hâkimiyeti vardır. Verimli tarım
arazileri kendi topraklarındadır. Bu toprakları adalet ve gü-
venle yönetmektedir. Buna Osmanlı barışı veya “Pax Ot-
tomana” diyorlar. Bu şartlar 1600'lerin sonları, 1700'lerin
başında süratle değişmektedir. Okyanusa komşu devletler
–merkezde Osmanlı olduğu için dünyanın çevresinde kalı-
yorlardı- okyanus yollarını keşfettiler. Bir yüzyıl içinde yeni
bir ticaret dehizi doğmaya başladı. Ancak bu Osmanlı'yı
küçük hamlelerle rahatsız ediyordu. Bunun hemen yanın-
da yeni bir teknoloji, doğaya yeni bir bakış ve sanayi dev-
riminin ilk küçük emareleri başladı. Bunun sonucunda ge-
nişleyen, büyüyen, biraz da rehavete erişen Osmanlı Dev-
leti, İkinci Viyana'da bir sıkıntıyla karşı karşıya kaldı.

Ancak 1600'lü yıllarda, özellikle 17. yy'ın ikinci yarısında
hayata baktığımızda Osmanlı'da bir insan tipinin oluştu-
ğunu görüyoruz. Bu çok mühim bir hadise. Bir medeniyet
ancak kendine özgü insan tipiyle yaşayabilir. İkincisi, bir dil
versiyonu oluşmuş. Osmanlıca'ya bir kısmı yeni bir dil, bir
kısmı da Türkçe'nin bir versiyonu diyorlar. Üçüncüsü, bir
muâşeret, bir hukuk oluşmuş. Tasavvufi bir hayat, düşün-
ce ve duygu birlikteliği ortaya çıkmış ve sanatlar oluşmuş.
Bütün bunlar medeniyetin olmazsa olmaz alt unsurları.

Mimari, şiir, hat ve musiki. Mimaride Sinan, şiirde Fuzuli,
hatta Karahisari ve musikide İtrî. Bütün bunlar, bir mede-
niyet nokta-i nazarından bakıldığında adeta vazgeçilmez
köşe taşları. Yaptıkları şey şu; eski birikimi alıyorlar, onu
yeni bir dille ifade ediyorlar. Bir üslup ortaya koyuyorlar.
Bunu mimaride net olarak görmekteyiz.

Bunun sonucunda medeniyet tasavvurunda bir değerler
birlikteliği, bir ortak duygu birlikteliği oluşuyor. Topkapı
Sarayı'ndaki padişah ve vüzerâ ne düşünüyorsa en uçta-
ki kale dizdârı da aynı hadise hakkında aynı şekilde düşü-
nüyor. O günün dünyasında haberleşme imkânları fevka-
lade az, hatta bu güne göre hiç olmakla beraber bu duy-
gu ve eylem birlikteliği, medeniyet tasavvurunun ayakta
kaldığını, diri olduğunu ve toplumu canlı tuttuğunu gös-
termektedir.

İtrî musikisinin bu aradaki büyük katkısı şöyle ortaya çık-
maktadır. Medeniyet tasavvuru, değerler ve bu değerle-
rin hayata yansıyan izdüşümleri üzerinden yayılıyor. Bir şi-
irle, bir mimariyle, bir hatla... Musikinin buradaki özelliği
şu, fevkalade soyut ama çok kolay nakledilebiliyor. Kulak-
tan kulağa, dilden dile gönülden gönüle.

Bu noktada “Salât-i Ümmiyye” ve “Tekbir” adeta bir sehl-i
mümteni gibi, yapması çok kolay gibi görünen ama çok
zor, ama cumhur olarak söylemesi fevkalade kolay. Dolayı-
sıyla tahminime göre, Budin'den Irak'a, Mısır'a, Cezayir'e,
Tebriş'e kadar bütün toplumu –ümme't desem bana kıza-
caksınız- birlikteliğe götüren, aynı ruh ve zihin duygudaşlı-
ğına ve paralelliğine götüren bir bütünlük sağlıyor.

Bendenize göre İtrî hiçbir şey yapmamış olsa, sadece bu
iki eseri bestelemiş bile olsa, yine büyüktür, yine anıtsal-
dır. Çünkü medeniyete yaptığı katkı çok özgün ve tektir.

*Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Mütevelli Heyeti Üyesi

Uzak Doğu'nun Minyatürlerine Yakın Bakış

Mehmet K. SATUK



Antik Mısır'dan bu yana geçen yaklaşık 5 bin yıllık bir hikâyesi olan minyatür sanatının Uzak Doğu medeniyetlerindeki tezahürleri, ülkemizde hak ettiği ilgiyi henüz görememiştir. Oysa bu medeniyetlerin dini, sosyal, kültürel ve sanatsal tarihlerine ilişkin pek çok veri barındırması bakımından hayli önemli olan bu minyatürler, Uzak Doğu'da kimi zaman Batılılaşmadan duyulan rahatsızlığa tercüman olmuş, kimi zaman şehirlerin görkemli tasvirlerine zemin oluşturmuş.



Ochiai Yoshiiku'nun 1861 tarihli minyatürü. (Chadbourne Collection)



Rönesans devri ile Avrupa'da önemini arttıran tuval ressamlığının temelini minyatür sanatı oluşturmaktadır. Minyatürün tarihte ilk defa ne zaman kullanıldığı hakkında birçok iddia ortaya atılmış ve bu iddialara hâlâ net bir yanıt bulunamamıştır. Genel kanı odur ki; minyatür sanatı ilk defa Teb merkezli kurulan Antik Mısır Birliği döneminde, takribi olarak M.Ö. 3 bin ila 2 bin yılları arasında parşömenler üzerinde uygulanmıştır. Günümüz minyatürlerinin aksine bir diyalog aracı olarak kullanılan minyatürler, zaman içerisinde değişime uğramış ve özellikle Doğu Roma İmparatorluğu devrinde bugünkü işlevini kazanmıştır. Ülkemizde ise 16. yy.'da kemale eren minyatür sanatının Uzak Doğu medeniyetlerindeki tezahürleri ise hayli ilgi çekicidir. Uzak Doğu medeniyetlerinin tarihine ışık tutan bu minyatür numuneleri ne yazık ki ülkemizde hak ettiği ilgiyi bir türlü görememiştir. Uzak Doğu minyatürleri hakkında kaleme aldığımız ve bir özet mahiyetindeki bu yazımızdan muradımız; minyatürün bugünkü ve müstakbel muhibbanın dahi ilgilerini bu konuya çekmek ve konu hakkında önemli olduğunu düşündüğümüz bir takım bilgileri arz etmektir.

Ad majorem Dei Gloriam! (Tanrı'nın İhtişamı ve Uluhiyeti İçin)

Tarih içerisinde Cizvit cemaati ve günümüzde de Chicago Üniversitesi tarafından kullanılan bu düstur (=mot-to) aslında bütün sanat dallarının erken devri için geçerli olan ortak düsturdur. Erken dönem Uzak Doğu min-

yatürlerinde de sık olarak dini motiflerin kullanılması bu meyanda düşünülmelidir. Her ne kadar yukarıda kısaca beyan ettiğimiz üzere erken devir minyatürlerinde dini motifler sık olarak kullanılsa dahi, 17. asrın ilk çeyreğinde Japonya'nın mihmendarlığında başlayan Uzak Doğu Rönesansı ve nihayet 18. asrın sonlarında başlayan modernleşme faaliyetleri sonucunda dini motifler yerine gündelik hayat, portre, topografik haritalar vb. konular sık olarak işlenmeye başlanmıştır. Bu devrin en ilgi çekici minyatürleri ise Avrupalı insan tiplerinin tasvir edildiği eserleridir.

Utagawa Kuniyoshi'nin talebelerinden Yoshikazu Utagawa'ya ait ve 1861 tarihli Gaikoku Jinbutsu adlı eserde bulunan 23 nolu minyatür, bu tip minyatürlere güzel bir örnektir. Fransa başta olmak üzere daha birçok Avrupa ülkesinin Japon devleti ile gerçekleştirdiği ticari anlaşmalar sonrasında değişen sosyal yapıyı ve farklı giyim tarzlarını göstermek amacı ile oluşturulan minyatürde var olan figürlerin üzerinde durduğu sathın belirtilmemesi göze çarpar ki bu uygulama Japon minyatürlerinin kahir ekseriyetinde görülmektedir. Eserin en tepesinde mavi rengin tonları ile tasvirlenen yer ile neyin anlatılmak istediği muallaktır. Gökyüzünün anlatılmak istendiği düşünülebilir. Diğer Japon minyatürlerine oranla oldukça realist bir üsluba sahiptir. Resimde durağanlıktan ziyade Avrupa Rönesans sanatında görülen hareketlilik söz konusudur.

Batılılaşmanın Hicvinde Kullanılmış

Japonya'nın ilk günlük gazetesi olan Nichi-Nichi Gazetesi tarafından tekrar tekrar yayınlanarak meşhur edilen 1861 tarihli bir başka eserde ise Yoshikazu Utagawa'nın eserindeki Fransız askerlerinin giydiği elbisenin bir Japon tarafından giyildiği görülmektedir. Japon kültüründeki yozlaşmayı anlatmak için Ochiai Yoshiiku tarafından oluşturulan eserde dikkati çeken bir başka konu ise oturur vaziyetteki Avrupalının elinde tuttuğu kadehtir. Sakalından ve giyişinden Fransız olduğu anlaşılan bu zatın elinde tuttuğu kadeh ise Fransız kültürünün ayrılmaz bir parçası olan L'Absinthe adındaki alkollü içecek ile doludur. Fransızların bugün dahi sabah-akşam tükettikleri bu içecek, içindeki az alkol oranından dolayı özellikle Fransızlar tarafından bizdeki çay gibi tüketilmektedir. İşte bu kadehte bulunan içki Fransız kültürünün Japon kültürüne galebe çaldığının en büyük göstergelerinden biridir. Bu tarihten sonra Japon nakkaşların eserlerinde L'Absinthe'in sıklıkla kullanılması bu içeceğin yaygınlık alanının ne kadar yüksek oranlara ulaştığını ve dolayısıyla Fransız kültürünün ne kadar etkili olduğunu göstermesi açısından oldukça önemlidir.

Utagawa Kuniyoshi tarafından oluşturulan Bankoku Jinbutsu No Uchi adlı albümde yer alan bir minyatür ise diğerlerinden farklı olarak figürlerin arasında hiçbir Japon bulunmamaktadır. Verdiğimiz diğer örnekler gibi 1861

tarihli olan bu minyatürün üst kısmında elbiselerinden Fransız olduğu anlaşılan iki figür, atın üzerinde resmedilmiştir. Atların anatomik yapılarında görülen oran mükemmele yakın olmakla birlikte, atların Fransa'dan getirildiği muhakkak olup yukarıda da bahsettiğimiz yozlaşma sürecine işaret etmektedir.

Kobayashi Kiyochika tarafından oluşturulan Nihon Banzai Hyakusen Hyakusho adlı albümde yer alan ve Çar II. Nicholas'a ait bir tasvir ise Japon minyatür sanatının Avrupa tarafından tanınmasına vesile olması hasebiyle oldukça önemlidir. Tüm cesameti(!) ile düşman üzerine yürüyen bir komutan şeklinde resmedilen çar, bir elinde tabanca diğer elinde kılıcını tutar vaziyette olup başında çarlık tacı bulunmaktadır. Batmak üzere olan bir gemiden kara üzerine dikilmiş silahlar arasında gerilmiş ip üzerinde resmedilen çarı aşağılamak için vücuda getirilen birçok minyatürden sadece biridir ki bu ve benzeri eserler Japonların Rus düşmanlığını sarıh bir şekilde ortaya koymaktadır. 1904-1905 Japon-Rus savaşının propagandasını yapmak için oluşturulan bu eserde batılı boyama teknikleri kullanılmıştır. Illustrated London News namıyla günümüzde dahi yayımlanan gazetenin 1904 tarihli birçok nüshasında bu eser birçok kez kullanılmıştır. Mezkûr gazete ile Kobayashi Kiyochika arasındaki bağın bilinmesi konunun daha iyi anlaşılması için şarttır. Charles Wirgman isimli bir İngiliz gazeteci -ki o sıralarda Illustrated London





News adına çalışıyordu- Japonya'ya da bulunduğu vakitlerde Japon sanatlarına merak salmış ve bu vesile ile Kobayashi Kiyochika'nın atölyesine gelerek sanatkar ile tanışmıştır. Bu tanışıklık yaklaşık 2-3 sene sürmüş ve bu sure zarfında Charles Wirgman mezkûr gazetede Japon sanatları hakkında bir yazı yollamış ve bu yazıda Kobayashi Kiyochika'dan uzun uzun bahsetmiştir.

Wirgman'ın vefatından sonra vuk'u bulan Rus-Japon savaşları için görsel malzeme fıkdanı çeken gazetenin başvurduğu ilk kişi Kobayashi Kiyochika olmuş ve bu suretle Japon sanatkarları ve sanatı kendisini Avrupalılara tanıtmaya fırsatı bulmuştur. Nihon Banzai Hyakusen Hyakusho adlı albümünde, Rus generali Aleksei Nikolaevich Kuropatkin, doktor Vassily Dmirta gibi 1904-1905 Japon-Rus savaşında yer alan bir çok Rus general, doktor, hemşire ve askerin tasvirleri bulunmaktadır. Avrupalıların resmedildiği diğer eserlerin bir kısmını, ileride konu hakkında araştırma yapacak olan araştırmacılar veya konunun muhibleri için belirtmekte yarar olduğu muhakkak. Avrupalı figürlerin görüldüğü diğer örnekleri görmek isteyenlere Utagawa Hiroshige, Utagawa Kuniyoshi, Nishimori Takeki'nin eserlerine müracaat etmeleri tavsiye olunur.

Görkemli Şehir Tasvirleri

Uzak Doğu minyatürleri arasında şehir tasvirlerini en güzel betimleyen eserler Çinli sanatkarlar tarafından ortaya konulmuştur. Bu eserlerin arasında öne çıkan iki eser, gerek şehrin detaylı tasviri gerek topografi ilmine bağlı kalınması açısından oldukça önemlidir. Bu şehir tasvirli eserlerden 1882 tarihli olan oldukça önemlidir. Çin minyatürünün özellikle üzerinde durduğu şehir tasvirlemesinin en güzel örneklerinden biri olan bu eser, Çinli nakkaş Li Liankun imzalıdır. Tayland adasının belki de en güzel tasvirini veren bu eserde dikkati çeken en önemli unsur topografik verilerin mükemmel şekilde kullanılmasıdır. Akarsuların yeşil renk ile belirtilmesi bir alüvyon anlatımını akla getirmektedir. Adanın etrafı dahi aynı renk ile boyanmış ve adadan uzaklaştıkça yeşilin rengi kademeli bir şekilde açılmaya başlayıp kısa bir mesafenin sonunda renk ortadan kaybolur ki bu uygulama ile sığ sular belirtilmiş olmaktadır. Adada bulunan yerleşim birimleri çeşitli geometrik formlar marifetiyle oluşturulan kartuşlara derc edilen isim ve nüfus sayıları ile belirtilmiştir. Gerek Tayvan adasının hemen yanında bulunan Pescarodes adasının küçük ölçekli olmasına rağmen özenle resmedilmesi, gerek oldukça önemli bilgilerin yazı vasıtası ile belirtilmesi sanatkarın bu eserini birilerini bilgilendirmek için yaptığı zannını uyandırmaktadır.

1368 tarihli bir başka şehir tasviri ise oldukça önemli tarihi bilgiler taşımaktadır. Eserin ve nakkaşın adı bilinmemektedir. Bir adet dünya haritasının yanı sıra on üç adet de çeşitli ülkelerin tasvirlerini ihata eden bu eserin orijinal hali günümüze kadar ulaşamamıştır. Bu-

gün bu eseri görebildiğimiz tek kaynak 1654 tarihli bir kopyasıdır. Çin, Japonya, Tayland, Kore adalarının da içinde bulunduğu birçok ülkenin tasvir edildiği eserde sadece siyah mürekkep kullanılmıştır. Mezkûr eser 1368 tarihinde Çin medeniyetinin dünya ile olan irtibatı, diğer kıtalarda bulunan insanları tanımlaması gibi çok değerli bilgiler vermektedir. Ayrıca uzak doğu ülkelerinin en eski tasvirleri olmaları hasebiyle de oldukça önemlidir.

Dinlerin Hayvanata Bakışı Minyatürlere de Yansıyor

1787 tarihli bir başka şehir tasvirli eser ise Alman nakkaş Arthur W. Hummel imzasını taşısa dahi Çin tasvir üslubundadır. Hai Quo Wen Jian Lum namındaki albüm altı adet haritadan oluşmaktadır. Üç nolu eserde özellikle vurgulanan Zhu Jiang deresinin taşıdığı önem hakkında hiçbir malumatımız yoktur. Mezkûr eserde kalelerle çevrili bir şehrin içinde görülen bazilika ise şehirdeki Hristiyan nüfusun yoğunluğuna işaret etmektedir. Aydınlık pencereleri bulunan bazilika kapısız olarak resmedilmiştir. Bazilikanın naos kısmına (ana ibadet alanı) giriş, yuvarlak bir kemere sahip ana giriş kapısı ile birlikte sağında ve solunda bulunan küçük kapılar vasıtası ile yapılıyor olsa gerek.

Uzak Doğu medeniyetlerinin kahir ekseriyetinde var olan dinler, hayvanata büyük önem vermiştir. Bu durumun doğal bir getirisi olarak minyatür sanatında hayvan üslubu denilen bir üslup gelişmiş ve sıkça kullanılmıştır. Özellikle Edo devri Japonya'sında kaleme alınan epik romanlarda kullanılan bu üslubun en güzel örnekleri Takizawa Bakin tarafından kaleme alınan Nanso Satomi Hakkenden adlı roman için Yanagawa Shigenobu isimli nakkaş tarafından oluşturulan minyatürlerdir. Yirmi sayfalık bu epik romanın her varacağı birbirinden bağımsız olarak oluşturulmuş levhalar şeklindedir ki bu durum bu eserin birden çok sanatkârın ortak çalışması sonucunda ortaya çıktığını düşündürmektedir. Siyah bir fon üzerine beyaz ve beyazın tonları kullanılarak resmedilen hayvan tasvirleri realist üsluba uymaz. Bu eserde yoğun olarak hayvan tasvirlerinin görülmesine karşın Zümrüd-ü Anka tasviri, gerek üslup gerek ışık ve gölge tekniklerinin ustaca kullanılması ile bu albümde bulunan en önemli minyatürdür.

Japon halkı için önemli bir destan olan, Minamoto Yoshitsune Destanı'nın 1607 tarihli bir nüshası için adı bilinmeyen bir nakkaş tarafından oluşturulan minyatürler ise Japon mimarisi, sanatı, insan tipleri ve giyim-kuşam gelenekleri hakkında oldukça önemli bilgileri ihata etmektedir. Otuz sayfadan oluşan bu eserde kullanılan üslup daha sonraları Somatka üslubu olarak adlandırılacak ve Japon edebi eserlerinin resimlendirilmesinde en sık kullanılan üslup olacaktır.





Mu Hanedanı Tarihi Minyatürlerde Resmedilmiş

Shanghai Jing adlı eser ise adı bilinmeyen bir Çinli nakkaş tarafından oluşturulmuş olup 1644 tarihli. Eserin dördüncü sayfasında bulunan yedi basit Zümrüd-ü Anka tasviri ile Çinli nakkaşlar Farsi nakkaşlar ile yarışabilecek yetenek ve donanıma sahip olduklarını göstermişlerdir. Menşei Hindistan olan ve Japonlar tarafından Homyo Doji olarak adlandırılan halk destanının resim kullanılarak zenginleştirildiği eserde fantastik canavarlar dikkati çeker. 1768 tarihli bu eser elli sayfa olup sadece yedi sayfasında minyatür bulunmak-



Giccho Sokak Eğlenceleri adlı eserden örnek bir minyatür (National Diet Library)

tadır. Bu minyatürlerde tasvir edilen ejderha ve benzeri fantastik canavarların yanı sıra Japon aile ve şehir hayatını tasvir eden minyatürler oldukça önemlidir.

1931 yılında kaleme alınan ve Mu hanedanının portrelerine havi Ji MuHwguinas Kamuto namındaki eser Uzak Doğu portreciliğinin ulaştığı en yüksek mertebeyi göstermesi açısından önemlidir. Mu hanedanının ilkinden otuz üçüncüsüne kadar olan bütün kralların kısa biyografilerinin de bulunduğu bu eserde kullanılan renk ve Batılı boyama teknikleri ilk bakışta göze çarpan özelliklerdir. Oldukça realist bir üslupta ortaya konan kralların üzerlerinde bulunan kaftan, hırka, serpuş ve benzeri

tekstil ürünlerinin oldukça detaylı bir şekilde tasvirilmesi, dönemin giyim-kuşam zevkini anlamamız için oldukça önemli ipuçlarıdır.

Hina Matsuri namındaki eser ise 1726 tarihli olup sadece siyah mürekkep ile oluşturulmuştur. Perspektif kullanımında yeni tekniklerin denendiği anlaşılan, 1726 tarihinde Japon kadınlarının gündelik hayatlarını tasvir eden eser Sukenobu Nishikawa tarafından resimlendirilmiştir. Mezkûr eser Girl's Day adıyla 1996 senesinde Oxford Press tarafından basılmıştır. Yakın bir tarihte Amerika'da Girl's Day adıyla gösterime giren film baştan aşağıya bu eseri anlatmaktadır.

Kemankeşler Çıktı Meydâne

Hamza ASLAN

“Delikli demir çıktı mertlik bozuldu!” demiş Köroğlu. Kılıcın kında, okun da tirkeşte unutulacağını bilip söylemiş bu mısrayı belki de. Yeniçeriler de anlamışlar ki böyle olacağını, “Biz yayımızı bırakmazuk!” deyip direnmişler uzun süre. Ateşli silah teknolojisinin ilerleyip yaygınlaşmasına rağmen kemankeşlerin oklarını adeta bir sonraki zamana fırlatma gayreti ile meslek, Necmeddin Okyay’a kadar süregelmiş. 19. yy.’ın ortalarında bir fetret devri yaşansa da, günümüzde geleneğe sadık kalmaya çalışılarak meraklıları tarafından ok ve yay üretimi devam ediyor, Türk kemankeşleri de ‘Yâ Hakk!’ nidaları eşliğinde çile çekip ok atıyor. Başta Necmeddin Efendi olmak üzere, mesleğin bugüne taşınmasında hizmeti geçenleri anarak, okçuluğun bugün az sayıdaki gönüllülerinden biri olan Adnan Mehel ile görüştük.



***“Ve mâ rameyte iz rameyte ve lakinnallahe rama”
(Attığın zaman onu sen atmadın, Allah attı.)
(Enfâl/17)***

Türk İslam medeniyetinin zirve noktasına nam salan Osmanlı Devleti, cenk meydanında dahi estetikten taviz vermemiş. Bedii bakış açısı hayatın her alanına öylesine derin nüfuz etmiş ki, savaş aleti sayılan ok ve yay bile, günümüz sanat eserlerinin birçoğunun kat be kat üstünde bir ihtimamla üretilmiş.

Kemankeşlik, nam-ı diğer okçuluk, esasında tarihi çok eskilere dayanan bir kültür. Ok ve yayın, arkeolojik bulgular ışığında, Asya steplerinde yaşayan Türk kavimlerinin hayatında en az at ve çadır kadar eski ve onlar kadar bir önemi haiz olduğunu biliniyor.¹ Gerek avcılıkta, gerekse savaşta ve sportif faaliyetlerde vazgeçilmez bir alet olan ok ve yay, ateşli silahların icadına kadar tahtını kimselere kaptırmamış. Türk kavimlerinde olduğu kadar, Mısır, Hititler, Japon ve Roma kültür ve medeniyetlerinde de baskın olan okçuluğa kimi etnologlar, ateşin bulunması ile aynı derecede önem atfediyor.² Bu önem ve dolayısıyla kullanışlılık Türk ordusunda okçuluk öylesine “dokunulmaz” olmuş ki ateşli silahlar icat edildiğinde bile Osmanlı Yeniçerileri ok atmakta ısrar etmişler. Bu, kuru bir ısrar değil; çünkü bir Yeniçeri dakikada 20 ila 30 arasında ok atabilirken, fındık denilen bilyadan atan ağızdan dolma ilk tüfenkler ise dakikada sadece 1 atış yapabiliyormuş.

*“Ne Hevâ vü Ne Kemân ü Ne Kemankeş, Ancak
Erdiren Menziline Tîri, Nidâ-yı Yâ Hakk!”*

Ok ve yay, günümüzdeki kanının aksine sadece savaş alanında kullanılan bir alet değil. Yüzyıllar boyunca “tirkeş”in biriktirdiği bir medeniyetin ürünü. Türklerin İslamiyet dairesine girmesiyle birlikte dini bir hüviyet de kazanan kemankeşlik için, Hz. Peygamber’in kırktan fazla hadisinin mevcut olduğu bilinmektedir. “Ok atmak nafîle ibadetten daha hayırlıdır.” mealindeki hadis-i şerif, kemankeşliği savaş alanının dışına taşımış, sporun, sanatın ve ibadetin bir parçası haline getirmiştir. Keza, “Ok yapan, oku sunan ve oku atan cennetliktir.” mealindeki hadis-i şerif de Türk kemankeşliğinde ok, yay, tirkeş, sadak, zihgir gibi aletlerde sanatın ve tezyini unsurların ahengini kuvvetlendirmiştir.

Sa’d bin Ebi Vakkas’tan Kemankeş Necmeddin Okyay’a

Meşhur bir hadisedir; Uhud Gaze’sında Hz. Peygamber’in hemen yanında Sa’d bin Ebi Vakkas görülmemiş hızla ok atar. O kadar seridir ki, tirkeşten okları çıkarıp ona veren bizzat Hz. Peygamber’dir ve şu sözler dökülür mübarek dudaklarından: “At ya Sa’d! Anam babam sana feda olsun.” Arap dilinde bir deyim olan “Anam babam sana feda olsun” lafzı, muhabbetin doruk noktada olduğunu ifade için kul-

lanır ki Hz. Peygamber’in bu övgüsü ile, Hz. Sa’d Bin Ebi Vakkas, “Okçuların Piri” olarak kabul edilir. Türk kemankeşleri de asırlar boyunca ve günümüzde bu iltifata nâil olabilmek için ok atarlar.

Böylesine övgü ve teşviklerle hem işlevi hem türlü süslemelerle zarafeti ile tekamül eden okçuluk, elden ele teslim edilerek geçen asra kadar gelir ve hezarfen Necmeddin Okyay’a teslim edilir. Necmeddin Efendi, Kemankeş Sicil Defteri’ne adını son kaydettiren Seyfeddin Efendi’den öğrenmiştir kemankeşliği. Hala menzil rekoru kıramayan Tozkoparan İskender gibi, Şeyh-ül Meydan Şeyh Hamdullah gibi üstatların son temsilcisi kabul edilen Seyfeddin Efendi, bu emaneti Necmeddin Efendi’ye öylesine bırakır ki, soyadı kanunu çıktığında Necmettin Efendi’nin “Okyay” soyadını almasıyla bu emanet etme adeta tescil edilmiş olur. Birçok sanatta hüner sahibi olduğu için kendisi hezarfen lakabıyla anılan Okyay, icra ettiği her sanat dalında talebe yetiştirdiği halde kemankeşlikte yetiştirebileceği bir çırak bulamamış, geçmişi asırlara dayanan bu zincirin son halkası olmuştur. Hatta yaşlılık günlerinde bu durum sorulduğunda, Okyay’ın gözlerinin yaşardığını rivayet eder talebeleri. Ve emr-i Hakk vaki olduğunda ondan geriye, ehlini bekleyen ok ve yayla, kadim bir kültür kalır.

Türk Okçuluğu Küllerinden Doğuyor

Mustafa Kemal’in emri ile 1938 yılında Okspor adıyla okçuluk faaliyetlerine yeniden başlanır. Necmeddin Okyay gibi eski kemankeşlerin torunlarından Vakkas Okatar, Bahri Özok, İbrahim Özok ve Hafız Kemal gibi isimlerle bu kültür canlandırılmaya çalışılsa da maalesef başarılı olunamaz. Adnan Evrenos ve Betül Orhanımefendinin dışında öğrenci yetiştiremedi desek yalan söylemiş olmayız. Daha sonra okçuluk olimpiik stilde devam ettirilir, geleneksel okçuluk neredeyse unutulur. Ünsal Yücel hoca Türk Okçuluğu³ isimli bir esere hazırlayarak Türk okçuluğunun ikinci doğuşu için ilk kıvılcımı çakar. 2000’li yıllarda Türkiye’de yeniden var olma savaşı veren Türk okçuluğu bir avuç insanın emek ve gayretleriyle popüler olmaya başlar.

Adnan Mehel ve arkadaşları da aynı hissiyatla yola çıkmışlar ki 2005 yılından beri geleneksel Türk okçuluğu ile ilgililer. “Bizimkiler vakti zamanında bunu da yapmış.” sözünde takılıp kalmamak için kolları sıvayanlardan biri olan Mehel, “Bu bizim görevimiz. Okçulukla ilgili ne kadar alet varsa aslına sadık kalarak yeniden yapmak ve bunları kullanmak zorundayız.” demiş ve araştırmalara başlamış. Yaptığı okumalar ve kaynak incelemeleri neticesinde, tarihi M.Ö. 3 binlere kadar uzanan okçulukta kendine özgü bir kültüre

sahip olduğumuz bilgi ve kanaatine ulaşan Mehel, asıl mesleği avukatlık olduğu halde 2005 yılında başlayan merakı, hayatının merkezine bu işi yerleştirmiş. "Bu işin büyüüne bir kapıldık, bir daha da kendimizi kurtaramadık." diyen Mehel, Türklük ile okçuluğun kesiştiği en eski tarihlere kadar ulaşmayı hedeflediği için 40 yaşından sonra Rusça bile öğrenmiş.

"Bir Japon okçu ok atarken, kendi inancının ruhunda nasıl bir dinginliğe dönüştüğünü sergiler. Okunu, uzunca bir merasimden sonra atar. Adeta kendi içinde 'nirvana'ya ulaşır. Peki, bizde yok mu aynı? Elbette var. Ok ve yay abdestsiz atılmaz. Ok atılan yere abdestsiz girilmez çünkü ok meydanları cennetten bir bahçe sayılırlar. Atı, oku ve yayı devreden çıkardığınızda ortada Türk devleti kalmaz." diyen Mehel, Türk okçuluğunu araştırdıkça sonu olmayan bir yola girdiğini fark etmiş ve bir karar almış: "Geleneksel Türk okçuluğunu ihya etmeli."

Rus arkeoloji ve tarih kaynaklarından eski Türklerin ok ve yay yapımını öğrendiklerini söyleyen Mehel, bundan 5 bin sene önceki yayın yapısı hakkında dahi bilgiler veren kaynaklara ulaştıklarını ifade ediyor. M.Ö. 200'lerde başladığı tahmin edilen Hun yaylarının yanı sıra, Göktürk oklarının yapısını da tespit ettiklerini belirten Mehel; Ünsal Yücel'in "Türk Okçuluğu", Fazıl Ayanoğlu'nun "Okmeydanı ve Okçuluk Tarihi" ve Kemankeş Mustafa Efendi'nin "Kavsnâme" eserleri sayesinde Osmanlı dönemi okçuluğunun büyük oranda bilindiğini kaydediyor.

Ok ve Yay Yapımı, Başlı Başına Bir El Sanatı

Okuma araştırma faaliyetlerinin ardından Adnan Mehel, 2008 yılında arkadaşları olimpiyat antrenörü Ali Kılıç ile birlikte öğrenci yetiştirmeye başlar ve beraber Talimhane Okçuluk Grubu'nu kurarlar. "Bizden önce de kemankeşlik yapan Murat Özveri, İzmir'de yay yapan Süleyman Cem Dönmez ve Edirneli Ercan Özek Usta var. Hattat Efdaluddin Kılıç ile Mahmut Şahin üstadımız da bu spora sevdalı hattatlar. Hepsisi bu geleneği sürdürme gayreti içerisinde yıllardır

Türk okçuluğuna hizmet eden arkadaşlar." sözleri ile de kendinden önce de bu işi yapan kemankeşlerin isimlerini zikrediyor.

Bu kadar az insanla binlerce yıllık bir kültürün ihyasının zor olacağını bilerek yola çıkan Mehel, okçuluğa başladığında bu işe meraklı 10 kadar kişi varmış. Türk kemankeşliği ve diğer milletlerin okçuluğu hakkında çalışmalar ilerledikçe fark etmişler ki okçulukla klasik el sanatları bir bütün halinde yola devam ediyor. Bu vesileyle ok ve yay yanı sıra, sadak, tirkeş, temrin, siper, zihgir gibi okçulukla ilgili diğer unsurların imalatına başlamışlar.

"Ey Kırpiği Ok, Kaşı Kemân, Yandım Elinden"

Bir kemankeşin iyi bir atış yapabilmesi için ok ve yay yapımında çok ihtimam gösterilmesi gerektiğini söyleyen Mehel, Osmanlı döneminde okçuluk sayesinde tîrger (ok ustası) ve kemanger (yay ustası) gibi teşkilatlanmaların var olduğunu söylüyor. Yay yapımı hakkında, "Belirli bölgelerde yetişen belirli ağaçların belli yerleri, usulünce özel olarak işlendikten sonra ok ve yay yapılır. Ama o bölgenin de o ağacın da ismini vermeyeceğim çünkü çok çok az yetişiyor. Biz heyecanlı milletiz, işin ehli olmayan gidip kessin istemem." diyor Mehel.

Ok ve yayın bir odun parçasından ibaret olmadığını ifade ettikten sonra ok yapımı için girizgâh olsun diye şöyle bir tarif veriyor: "Marmara Bölgesi'nde bir köyden iki parmak kalınlığında, desteler halinde getirilen ve üzerinde budak olmayan çıtalar, öz suyunu atması için iki ay bekletilir. İki ayın sonunda fırına atılır ve içindeki reçineyi atana kadar orta sıcaklıkta pişirilir. Güneş ve yağmur almayan bir yere dik bırakılarak en az 3, en fazla 10 sene bekletilir."

Bu şekilde tımar edilmiş çıtaların her noktasının teker teker ölçüldüğünü söyleyen Mehel, "Okun her bir bölgesinin kalınlığı-inceliği farklıdır. En ufak bir eğim hedefe ulaşmasını imkânsızlaştırır. Okta bu kadar titiz bir çalışma yapılır." diye konuşuyor. Bu yöntemle sadık kalınarak yapılan bir Türk okunun ok meydanlarında 840, savaş meydanlarında 700 metreye kadar gidebildiğini de kaydediyor, hem de dakikada 30 atışa kadar ulaşabilen hızla... Savaşta topluca yapılan atışlara da "tîr-i barân" (yağmur gibi yağın ok) dendiğini de öğreniyoruz.





Ok ve yayın tamamlayıcı unsurları olduğunu da söyleyen Mehel, bunların başında atış sırasında baş parmağı kırıktan koruyan yüzük olan zihgir, okların konduğu tirkeş, yayın konduğu sadak ve bilek siperinin geldiğini söylüyor. Talimhane Okçuluk Gurubu, her biri kendi içinde ayrı ayrı hüner isteyen bu aletleri de imal ediyormuş. Adnan Mehel, kemankeşliğinin yanı sıra kâtî sanatını öğrenmek için de İSMEK Yavuz Selim Kurs Merkezi'nde eğitim aldığını söylüyor. Sebebi ise, "Bizim savaş kültürümüz çok gelişmiştir. Bu kültür içerisinde komutanlar ve devlet erkânı için hazırlanan deri malzemeler, katî sanatı kullanılarak tezyin edilmiştir. Ben de bize özgü savaş donanımlarını yapabilmek, bu zengin kültürümüzü dünyaya tanıtabilmek için İSMEK'te katî öğreniyorum." sözüyle açıklıyor.



Adnan Mehel'den öğrendiğimize göre yayın yapımı da en az bir sene sürer ve ciddi bir mühendislik bilgisi gerektirmiştir. Genellikle yayın ortasında üç yahut beş parçadan oluşan bir bölüm bulunurmuş. Yayın bir tarafına boynuz eklenirken, diğer tarafına da 'sinir' denilen kurumuş Aşil tendonu eklenirmiş. Bütün bu parçalar da balık tutkalı ile çega tutkalının harmanlanmasıyla oluşturulan özel bir karışım ile yapıştırılmış. Okun da yayın da doğada çok ender bulunan bir ağaçtan imal edildiğini tekrar söyleyen Mehel, "Kemankeşliğe gönülden bağlı olmayanlarda bile bu bilgiler bir heyecan oluşturur. Geçici olur belki bu heyecan ama geçene kadar da birçok ağacın katledilmesine sebep oluyor." sözleriyle şerh düşüyor anlatıklarına. Okçuluk tarihi ile ok ve yay yapımına heves edenlere ise yukarıda ismi geçen kitapları okumalarını öneriyor.

"Başlarken 10 Kişiydik, Şimdi 500 Olduk"

Sadece ok ve yay yapımından bile gerek Osmanlı döneminde, gerekse ilk Türk devletlerinde kemankeşliğin ne derece ciddi bir uğraş olduğu anlaşılıyor. Ok ve yay cansız bir madde gibi bakmaktan imtina eden Türk insanı, o kadar sahiplenmiş ki bu işi, yayın bölümlerini isimlendirirken onu da kendi gibi bir insana benzetmiş. Baş, boğaz, göğsü, göbeği ve ayağı olan Türk yayının da iskeleti vardır, insanın kasları yayda boynuz olur, damarlarımız yayda sinir olur, bizim kanımız onun tutkalıdır.⁴

Kurulmuş bir Türk yayının şekline aşinayız. Çilesi takılmış bir yay kuruludur ve kolları dışa doğru kıvrılmış bir haldedir. Eğer yay kullanılmayacaksa çilesi çıkarılır ve kasılı bir halde (C harfi şeklinde) rafa kaldırılır.

Kemankeşliğe başladıktan sonra 15 üniversitede okçuluk hakkında konferans veren, birçok sempozyumda bildiri sunan Mehel, bu faaliyetlerinde sanatçılarla yoğun istişarelerde bulunduğunu söylüyor. Ok ve yayın tezyinatında İslam Seçen, Mahmut Şahin, Abdullah Aydemir, Mehtap Aysel, Murat İkiz ve Melike Kazaz gibi geleneksel Türk İslam sanatlarını icra eden sanatçıların fikir ve tecrübelerinden faydalandıklarını ve onlara teşekkür borçlu olduğunu belirten Mehel, "Merhum Necmeddin Üstad'ın bıraktığı yere varalım ve okçuluğu oradan alıp devam ettirelim, başa bir şey istemeyiz. Bu işe 10 kişiyle başlamıştık, şimdi sayımız 500'ü geçiyor. Daha da artacak inşallah." diyor. Son söz olarak da Fatih Sultan Mehmed'in Okçular Tekkesi arazisi hakkında vakıf kayıtlarına geçen şu emrini hatırlatıyor: "...Meydanın bir karış yerine müdahale edilmemesi; yapı, su yolu, bağ, bahçe ve mezar yapılmaması, koyun ve sığır sürülerinin otlatılmaması; dahası okçular dışında kimsenin bu alana girmemesi; mümkün olursa üzerinden kuş bile uçurulmaması..."

DİNPONTLAR 1) Atilla Bir, Mustafa Kaçar, Şinasi Acar, Türk Menzil Okçuluğu, Yay ve Okları, Osmanlı Bilim Araştırmaları Dergisi VIII/1, 2006. 2) Hasan Basri Öngel, Gelişim Sürecinde Erken İç Asya Türk Okçuluğu, G.Ü. Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt 21 Sayı 2, 2001. 3) Ünsal Yücel, Türk Okçuluğu, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2000 4) Şinasi Acar, Osmanlı Yay ve Okları, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, 2006.



Adını Doğduğu Şehirden Alan Sanat: Edirnekâri

Mehmet KÖKREK

İlk kez Edirneli ustalar tarafından uygulandığı için bu adı alan geleneksel sanatımız edirnekâri, altı asırdır mimari eserlerin iç tezyinatında kullanılmasının yanı sıra, ahşap eşyaların ve kitap ciltlerinin yüzeylerini de süsledi. 15'inci yüzyılın ikinci yarısında Edirneli sanatkârların Türk- İslam sanatına hediye ettiği ve zamanla Osmanlı coğrafyasına yayılan edirnekârinin tarih içindeki serencamına göz attık.

Uzunca bir süre Payitaht-ı Devlet-i Ali Osman ünvanını deruhte eden serhad şehri Edirne'nin gerek payitahtlık döneminde gerekse payitaht-ı sanilik döneminde önemli bir sanat merkezi olduğu malumunuzdur. Şehrin Roma ve Bizans İmparatorluğu döneminde bir castrum -askeri merkez- olarak kullanıldığı hatırlanırsa, şehir ahalisinin o devirlerde sanat ve kültür gibi kelimelere pek de aşina olmadığı anlaşılır. 1361 tarihinden itibaren adeta bir saki-i gül çehre gibi Orta Asya'dan beri çeşitli medeniyetler tarafından taşınan Türk-İslam sanat ve kültür mirasını Edirne'ye sunan Osmanlı Devleti, şehri tam manasıyla ihya ve ma'mur eylemiştir. Türk-İslam sanatının hiç şüphesiz en büyük sancaktarı olan Osmanlılar, payitaht olarak seçtikleri Edirne'nin her konuda merkez olması için insanüstü bir gayret göstermişlerdir. Bu gayret karşılıksız kalmamış ve Edirne'nin fethi üzerinden 100 yıl dahi geçmeden kendine has sanat ekolleri oluşmuştur. Bu yazımızda arz etmeye çalışacağımız "Edirnekâri" tekniği veya üslubu işte bu gayret ve çabanın bir ürünü olarak telakki edilmelidir.

Adını Doğduğu Şehirden Almış

Edirnekâri en genel tanım ile ahşap, mukavva ya da deri üzerine uygulanan bir üslub olarak tanımlanabilir. İlk defa Edirneli sanatkarlar tarafından uygulandığı için Edirnekâri olarak anılmıştır. Edirnekâri daha çok çeyiz sandıkları, yazı çekmeceleri, para kutuları, cilt kapakları gibi dekoratif eserler üzerine uygulanır. Aynı süsleme anlayışı, Edirne mezar taşlarında da ifadesini bulur. Bu türden süslemelerin başında vazolu ve vazosuz buketler gelmektedir. 16. ve 17. yüzyılın mezar taşlarında da bu türden buket örnekleri yaygın olarak görülmektedir. Söz konusu buketlerde en çok, haşhaş çiçeği, gül, karanfil, sümbül, zerren motifleri kullanılmıştır.



Edirnekâri ağaç işleri tekniğinden; oyma eserler, kakma eserler ve boya bezekli eserler olmak üzere üç başlık altında incelenir. Teknik yönden yapılan bu ayırmadan başka, eserler kullanım alanlarına göre de dekoratif eserler, gündelik kullanım amaçlı oluşturulan eserler, rahleler ve diğer eserler olmak üzere üç başlıkta incelenmektedir.

Edirneli sanatkarlar tarafından 15. yüzyılın ikinci yarısında Türk-İslam sanatına hediye edilen Edirnekâri üslubu, Osmanlı coğrafyasında oldukça geniş bir alana yayılmıştır. Erzurum, Diyarbakır, Hakkari, Tırnova, Bursa, İstanbul, Kahire, Aka ve sair memalikin sanatkarları tarafından da rağbet gören bu üslubun, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gözden düşerek eski nam ve şöhretini kaybettiği bilinmektedir. Yukarıda bahsedildiği üzere birbirinden farklı ve uzak memalike yayılan bu üslubun gelişmesi ve yaşamasında Edirne, İstanbul ve Bursa başta olmak üzere birçok şehirde kurulan edirnekâri atölyeleri oldukça önemli vazifeleri ifa etmiştir. Edirnekâri atölyelerinden çıkan asarın birçoğunun üzerinde imza olmaması ise bu üsluba emek ve gönül vermiş nice sa-

natkarın tanınamamasına sebebiyet vermiştir. Atölyelerdeki sanatkarların aksine kendine müstakil bir çalışma yolu seçen bazı Edirnekâri ustalarının eserlerinde görülen imza, Edirnekâri ustaları hakkında yazılmış bir kaç eser ve ehl-i hıref teşkilat defterleri başta olmaz üzere, bazı arşiv belgeleri dışında ne yazık ki devrin Edirnekâri ustaları hakkında hiç bir kaynak bulunmamaktadır.

Uygulama Alanı Çok Geniş

Özellikle ahşap asarda görülen Edirnekâri üslubu, uygulama alanı olarak oldukça geniş bir yelpazeye sahiptir. Dolap, kapı, pencere pervazları, tavanlar, lambalıklar, çekmeceler, siniler, duvar saatleri kutuları, Kur'an-ı Kerim muhafazaları, yazı takımları ve sair objelerde uygulanmış olan bu üslubun kendisini gösterdiği bir başka obje ise kitap ciltleridir. Topkapı, Selimiye ve Nuruosmaniye kütüphanelerinde edirnekâri üslubunda yapılmış kitap ciltlerini görmek mümkündür. Hekimoğlu Ali Paşa'nın sadareti ve vakıfları hakkında kaleme alınmış methiyelere havi bir eserin cildinde bulunan "Rakkemahu Edirnevi es-Seyyid Mustafa sene 1180" ibaresine malik eserin yanı sıra "Haşiye-i Telvih fî Usul-i Fıkıh" veya





“Kitab-ı Hâşiyet'ül-Mutavvel fi'l Maâni” adlı eserin cildi gibi imzasız edirnekâri örnekleri de mevcuttur. Edirnekâri üslubun en güzel cilt örneklerinden birisi ise bugün Topkapı Saray Müzesi III. Ahmed Kütübhanesi'nde 2653 envanter numaralı ve Sultan III. Ahmed'in tuğ-rasını taşıyan albümün kapağıdır. Üzerinde Ahmed adındaki bir edirnekâri ustasının imzası bulunan bu eser miladi 1728 tarihli. Oldukça sınırlı olan bu kaynakların ise günümüze kadar ciddi bir şekilde çalışılmaması, konunun muhiblerini ziyadesiyle üzmektedir. Ehl-i Hıref teşkilatına ait bazı arşiv belgelerinde edirnekâri ustalarının ismi zikredilmektedir. Bu arşiv belgelerinde de görüldüğü gibi edirnekâri üslubu saray nakkaşlığı ve tezhipçiliğine dayalı bir usul olarak kabul edilmiş ve bu şekilde uygulanmıştır.



Müzecilik tarihimiz açısından oldukça önemli bir yere sahip olan Halil Ethem Bey “Elvah-ı Nakşiye Koleksiyonu” adlı eserinde, citlerin üzerine “rugâni” veya “edinekâri” nakışlar ve tasvirler yapıldığından bahsetmektedir. Bilindiği gibi Osmanlı kültüründe bir kitap birden çok sanatkar tarafından ortaya koyulan ortak bir gayretin ürünü olarak ortaya çıkartılırdı. Örneğin 1558 tarihli bir Ehl-i Hıref defterinde cemaat-i mücellidan olarak anılan ve 18. yüzyıldan sonra cemaat-ı mücellidan-ı hassa olarak anılmaya başlayan saray ciltçilerinin eline geçen bir kitapta, cemaat-i mürekkebcian-ı hassa -nam-ı diğer mürekkepciler- ve cemaat-i katiban-ı kütüb -nam-ı diğer yazıcılar- azaları gibi daha bir çok sanatkarın emeği bulunmaktadır.

Yukarıda bahsedildiği gibi birçok farklı sanatkarın elinden geçen bir kitap, ciltlenmek için cemaat-ı mücellidân-ı hassaya gelir, burada ciltlenme işlemi hitama erdikten sonra son olarak süslenmesi için cemaat-i müzehhibân-ı hassaya ya da cemaat-i nakkâş-ı hassaya gönderilirdi. Yukarıda da bahsettiğimiz üzere Edirnekâri üslubunda ortaya çıkartılan kitap süslemeleri de bu iki cemaate mensub bulunan sanatkarlar tarafından ortaya koyulurdu. Natüralist an-



layışa bağlı kalınarak oluşturulan bitkisel motiflerinin edirnekâri üslubundaki tasvirlerinin hitama ermesinin hemen ardından lake denilen -lak işi olarak da bilinir- bir çeşit cila ile parlatılması sonucunda bu motifler, oldukça parlak bir görünüm elde ederlerdi. Lake uygulamasında Osmanlı sanatkarları Avrupalı sanatkarları taklit etmişlerse de, gerçek lake işi Çin ya da Japon kökenlidir. Lake cilt kapaklarına genel olarak Lak işi veya Rugâni denilmektedir. Edirnekâri üslubu ile kullanılan lak işlerine ise Edirne lakesi denilmektedir. Ord. Prof. Süheyl Ünver, İstanbul'da yapılan edirnekâri eserlerin Edirne'de yapılanlara oranla daha başarılı ve sanatkârane olarak yapıldığını söylemektedir ki bu durumun asıl nedeni olarak da saray nakkaşhanesini işaret etmektedir.

Edirnekâri üslubundaki kitap süslemelerinde en çok dikkati çeken özellik geometrik motiflerin neredeyse hiç kullanılmamasıdır. Nadir olarak kullanılan geometrik motifler genellikle çerçeve kısmını süslemek için kullanılır. 16. yüzyıldan itibaren ise klasik rumi motifleri kullanılmaya başlanmış ve bu motifler 17. yüzyıla gelindiğinde Avrupa sanatlarının da etkisiyle klasik formundan sıyrılarak farklı bir tarzda kullanılmaya başlanmıştır. Türk süsleme sanatında Klasik Dönem'de kullanılan "Hatai" motifler ve daha sonra gelişen 'Şûkufe' süsleme

Edirnekâri motiflerde natüralist bir anlayışla uygulanmış ve yine bu motiflere Barok ve Rokoko üslubu ile yeni bir ifade gücü kazandırılmıştır. Bu nedenle edirnekâri eserler Batılı anlamda Türk resim sanatının, özellikle de Türk natürmort sanatının öncüleri olarak kabul edilebilir.

Şehirdeki Çiçek Bahçelerinin Bir Yansıması

20. yüzyılda yaşamış iki Edirne aşığı; Dr. Rifat Osman Tosyavizade ve Ord. Prof. Süheyl Ünver Edirne ahalisinin çiçek yetiştirmekte ne kadar usta olduklarını uzun uzun anlatmaktadırlar. Ord. Prof. Süheyl Ünver bir makalesinde, "Edirneli çiçekçi kadınlar bizim tıp tarihimizde (Incalation) şeklinde çiçek aşısı yapmakta da maruf olmuşlardır. Bu kadınlar Edirne'nin geçmiş yüzyıllarda birer cennet parçası olan bahçelerinin düzenlenmelerinde ve çiçeklerin aşılınmalarında her zaman örnek olmuşlardır." demektedir. Dr. Rifat Osman Tosyavizade ise, "Edirne'de hemen hemen her evde bir çiçek yetiştiricisi bulunmaktadır ki bu çiçek yetiştiricileri bu işi aşk ve muhabbet ile yapmakta olduklarından naşı yetiştirdikleri çiçekler diğer şehirlerde yetiştirilen çiçeklerden farklıdır. Bu farklılık ve güzellikler Avrupalılar tarafından yazılan seyahatnamelerde dahi kendisine yer bulabilmiştir." der. 17. yüzyılda Edirne'ye gelen Evliya Çelebi ise Edirne'nin birçok yerinde çiçek yetiştiricisinin bulunduğunu, hatta Eski Cami içinde vazunun içinde birçok çiçeğin bulunduğunu ünlü Seyahatnâme'sinde belirtmektedir.

Çiçek yetiştiriciliğinde bu derece ustalaşmış bir şehrin kendisine has bir sanat üslubunda çiçekleri kullanmaması beklenemez. Edirnekâri ismiyle ma-



ruf ve Edirne şehrine has olan bu üslubta hakim unsurun çiçekler olması ve bu çiçek motiflerinin parlak ve canlı renkler ile resmedilmesi şehir ahalisinin çiçeklere duyduğu muhabbetten ileri gelmektedir.

Tarih içerisinde edirnekâri cilt süslemeleri bir takım değişimler göstermiştir. 15. yy.'da görülen edirnekâri cilt süslemelerinde Doğu sanat anlayışının tesiri net bir şekilde görülebilmektedir. Özellikle Çin ve İran sanatında oldukça sık olarak görüldüğümüz stilize formdaki bitkisel motifler bu devirde ortaya konan eserlerin hemen hemen hepsinde natüralizm anlayışından çok da uzaklaşmadan uygulanmıştır. Avrupa sanatında 19. yy.'dan sonra görülen Empresyonizm nam ile meşhur sanat akımı ile de açıklanabilen bu stilizasyon meyli, Doğu toplumlarında oldukça sık olarak görülmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken husus ise İran menşeli minyatürlerde görülen stilize edilmiş bitki motiflerinin erken devir edirnekâri cilt örneklerinde ana unsur olarak değil sadece tamamlayıcı unsur olarak kullanılmasıdır. Bu erken devir örneklerinde dikkati çeken bir başka unsur ise Alman estetikçileri tarafından ortaya atılan bilimsel estetik metodunun adeta bilinçli bir şekilde uygulanmış olmasıdır ki sanatkarlar tarafından eserlerde kullanılan motiflerin matematiksel oranı adeta özel olarak hesaplanmış gibi bir izlenim uyandırmaktadır.

Motiflerde genellikle hakim olan renkler sıcak renkler olarak adlandırılan renk grubunun farklı tonlarıdır. Ayrıca aynı rengin farklı tonları veya yakın renkler kullanılarak eserlerde kullanılan bitkisel motiflere perspektifsel bir görünüm kazandırılmaya gayret edilmiştir. Avrupa sanatında oldukça sık kullanılan perspektifsel görünümün aksine edirnekâri eserlerde perspektifsel görünümün oldukça yüzeyeldir. Yukarıda bahsedilen renklerin yanı sıra eski dönem edirnekârilerinde Edirne kırmızısı adı verilen bir renk kullanılmıştır. Türk kırmızısı veya Edirne kırmızısı olarak da bilinen bu rengin, çeşitli kaynaklarda Rubai Tinctorum adıyla bilinen ve Türkiye'de de boya kökü, kırmızı kök, boya çili, yumurta boyası gibi çeşitli adlarla anılan kök boya bitkisinin köklerinden elde edilir. Halk arasındaki inanışa göre ise bu renk Yahudi bir vatandaşın Yeni İmaret dolaylarındaki tarlasına ektiği bir çiçekten elde edilmektedir. Bu kişinin ölümü ile bu renk bir daha elde edilememiştir. Günümüzde ise doğala yakın organik ve guaj boyalar kullanılmaktadır.

Günümüze ulaşan en eski Edirnekâri cilt örneği III. Murad devrine ait ciltlerdir ve bu eserlerde Doğu sanatının etkisi sonraki devrilerde görülen eserlere göre daha da belirgin bir haldedir. Gü-

nümüzde yapımı devam eden zanaatlardan Edirnekâri yazı çekmeceleri, Türk-İslam sanatının ulaştığı yüksek mertebeleri göstermesi açısından son derece önemlidir. Günümüzde dahi büyük bir üne sahip olan edirnekâri yazı çekmeceleri zarafet ve parlak renkleri ile dikkati çeker. Edirnekâri üslubunda yapılan tavan süslemeleri, köşe dolapları, pencere pervazları günümüzün betonarme mimarisi ile uyum sağlayamamaktadır. Ne yazık ki gerek maliyet gerekse evlerin ahşap olmaması gibi sebeplerle günümüz ev dekorasyonunda edirnekâri kullanılmamaktadır. Fakat edirnekâri sandık, yazı çekmecesi gibi ev eşyaları zanaatkarlar tarafından yapılmaya devam etmektedir.

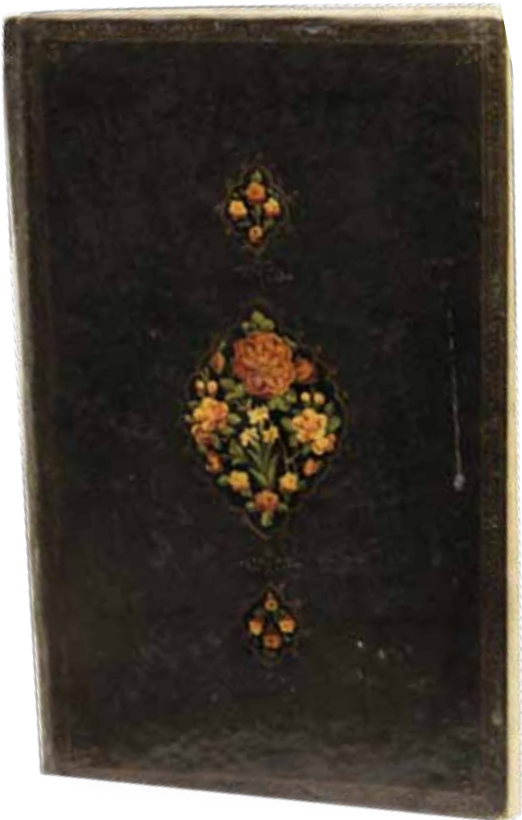
Boya ile yapılan tezyinata gelince, bunlar ince bir tarzda işlenerek satıh ve köşeler, birbirinden farklı ve zaman zaman girift kompozisyonlarla süslenmiştir. Çekmeceler büyük sanat değeri taşır. Edirne, devrinin en güzel yazı çekmecelerini ihraç ederek bu sayede geniş bir coğrafyada haklı bir üne sahip olmuştur. Çekmecelerin iç kısımlarında kağıt, hokka takımı, makas, makta gibi yazı takımlarını koymak için özel yuvalar ve bölmeler yapılmıştır.

Baroktan Edirnekâri de Etkilendi

17. yüzyıldan itibaren Osmanlı sanatının hemen hemen her dalında Avrupa'da neş'et eden sanat ekollerinin müspet ve menfi tesirleri görülmektedir. Edirnekâri üslubunun bu tesirlerden nasibini almaması devrin şartları düşünüldüğünde imkansızdır. 17. yüzyılda Avrupa'da neş'et eden Barok sanatının alamet-i farikası olan C ve S kıvrımlarının sık olarak kullanılması, cilt süslemelerinden ziyade ahşap eserlerde göze çarpmaktadır. Edirne Selimiye Camii Şerifi'nin müezzin mahfilinin süslemelerinde oldukça net bir şekilde gözlenebilen Barok etkisinin yanı sıra natüralist anlayışa sahip bitkisel motifler arabesk üslubunu anımsatan bir şekilde kullanılmıştır. Burada bulunan motiflerden anlaşılacağı üzere erken dönem edirnekâri eserlerinde görülen Çin ve Fars sanatlarının etkisi 17. yy.'da eskisi kadar ağırlık sahibi değildir.

1962 tarihinde neşredilen Alte Bernalte Bauernmöbel adlı eserin müellifi Josef Maria Ritz, söz konusu eserinde Bauernmöbel (köylülere has mobilya) denilen Alman ahşap sanatı hakkında izahatlarda bulunmaktadır. Bu eserde yayınlanan bazı fotoğrafların Edirnekâri üslubu ile benzeşen birçok özelliği dikkati çekmektedir. Bauernmöbel ve Edirnekâri eserlerdeki benzerliklerin en çok göze batanları, stilize bitki motiflerinin gövdelerinin Barok üslubundaki tasviri, lak işinin kullanılması, geometrik unsurlardan kaçınılması ve hayat ağacı motifinin oldukça sık bir şekilde kullanılmasıdır. Bu eserlerin Edirnekâri ile benzerliği umarız değerli araştırmacılarımız tarafından gün yüzüne çıkartılır ve konunun muhiblerine izah edilir.

Dr. Rifat Osman Tosyavizade, Edirneli Mücellid Safâi, Derviş Safâi ve Nazuhzade Kalenderoğlu imzalı bir çok edirnekâri örneğini İngiltere, Amerika ve Almanya'da bizzat müşahade ettiğini bildirmektedir. Kültürümüzün bu nadi-de süsleme üslubu hakkında yapılmış çalışmalar ne yazık ki oldukça azdır. Gerek Oktay Aslanapa tarafından kaleme alınan Türk Sanatı adlı eserde olsun, gerek Celal Esad Arseven tarafından kaleme alınan Türk Sanatı adında ki eser olsun edirnekâri hakkında hiçbir bilgi vermemektedir. Konu hakkında bugüne kadar yapılmış en kapsamlı çalışma Hakan Tezcan tarafından 1984 tarihinde hazırlanan "Edirnekâri Eserler Üzerine Bir Deneme" adlı bitirme tezidir. Bu tez dışında Ord. Prof. Süheyl Ünver tarafından 1965 tarihinde kaleme alınan ve aynı yıl içerisinde Vakıflar Dergisi'nde yayınlanan "Türk Sanat Tarihinde Lale İşleri ve Sanatkârları" başlıklı yazısının yanı sıra yine aynı müellifin 1965 tarihli "Edirne Medeniyetimiz ve Tezyini Misalleri" adlı makalesi konu hakkında kaleme alınmış önemli eserlerdir. Bütün bunların dışında Sabahaddin Türkoğlu tarafından kaleme alınan "Edirne Müzesi'nde Bulunan Edirnekâri Ağaç İşlemeleri" adlı makale her ne kadar oldukça lokal bir çalışma sahasına sahipse de konu hakkında yazılmış önemli eserler meyanında sayılabilir.



Kem Âlât ile Kemâlât Olmaz

Uğur SEZEN

Klasik sanatlarımız için şöyle der üstatlar; "Kem âlât ile kemâlât olmaz." Bu söz kötü alet ve malzemeler ile icra edilen sanatta olgunluğa erişilemeyeceğini, iyi bir eser vermek için malzemenin en iyisinin seçilmesi gerektiğini ifade eder. Bu yüzden hüsn-i hatta yeni başlamış öğrencinin kalemını, öğreninceye kadar hocası açar; müptedi bir neyzene alelade bir ney verilmez. Klasik Türk İslam sanatlarına ilgi duyanları, yeni başlayanları gözeterek, dört klasik sanatımızın ustasına baş vurduk. Hattat Ayten Tiryaki, ebrucu Sadreddin Özçimi, müzehhip Şule Bilge Özkeçeci ve klasik cilt sanatının duayeni İslam Seçen, kem olmayan âlâtın vasıflarını ve kemâlâta giden yolun ipuçlarını yazdılar.



Hat sanatında bir kelâm-ı kibar vardır: "Kalemin âlâsı, mürekkebin rânâsı ve kâğıdın zîbâsı" der üstatlar. Mürekkep ve kâğıt, kalemin iki kardeşidir. Kalem, en iyi kamışların arasından seçilip itina ile açıldığında, mürekkep dövüle dövüle kıvama getirildiğinde, kâğıtsa usul usul aharlandığında yazıya layık bir hale gelir. Sonra hattat kâğıda ilk noktayı koyup, kalemiyle öyle bir Maşallah yazar ki, izlene sadece "Maşallah" demek kalır.

Hat sanatı özelinde iyi malzemeyi ifade eden bu ölçü, diğer klasik sanatlarımız için de geçerli. Her birinde, malzemenin iyisinin nasıl olması gerektiği hususunda kulağa küpe olacak tarifler ve tanımlar mevcut. Bu şarta, sabır, usul, edep, terbiye, hürmet gibi diğer şartlar da eklenir ve her biri, birbirinin içine geçen zincir halkalarını oluşturur. Öyle ki müzehhip, tezyin edeceği levhayı gönül gözüyle okumadan; mücellit, kitabın sayfalarını aralayıp da müellifine bir Fatıha göndermeden sanatında klasiğe ulaşamaz. Çünkü bir halkadaki özensizlik, bütün zincirin gevşemesine, sanatçının tekâmülünün yavaşlamasına ya da inkrâzına yol açar.

Fakat klasik sanatlarımızın hepsi için geçerli olan, cinas marifetiyle zarif bir şekilde ifade edilmiş bir düstur vardır ve şöyledir; "Kem âlât ile kemâlât olmaz." Kötü alet ve malzemeler ile icra edilen sanatta tekâmül edilemeyeceğini, iyi bir eser vermek için malzemenin iyisinin seçilmesi gerektiğini, hatıra kalır bir biçimde ifade eden bu söz, sanatını icra etmekte olan usta kadar klasik sanatları öğrenmeye yeni başlayan sanatçı adayları için de geçerlidir.

Bugün klasik Türk İslam sanatlarına ilgi, yakın geçmişle kıyaslanmayacak derecede yüksek... Biz de başlığımıza taşıdığımız kelâm-ı kibardan hareketle, sanatçı adaylarını tekâmüle ulaştıracak zincirin bir halkasının tarifine çalıştık. Hattat Ayten Tiryaki, klasik cilt sanatının duayeni İslam Seçen, ebrucu Sadrettin Özçimi, ve Müzehhip Şule Bilge Özkeçeci'ye kem olmayan âlâtın vasıflarını ve kemâlâta giden yolun ipuçlarını sorduk. Sağ olsunlar, bizim için vakit ayırıp konu ile ilgili birer kısa yazı kaleme aldılar.

İyi bir kalem nasıl seçilir, bu kalem nasıl bir mürekkeple buluşur? Kâğıt nasıl aharlanır da güzel bir yazıya hazır hale gelir? Müzehhibin önüne gelen bu yazı hangi fırçalarla tezhiplenir? Ebrucu boyasını, fırçasını nasıl uyumlu hale getirir de bu levhayı tezyin eder? Bir mücellit bütün bu eserleri iki kapak arasında buluşturmak için hangi malzemelere ihtiyaç duyar? Soruların cevaplarını, işin ehline; sizi onlarla baş başa bırakıyoruz.

Hüsn-i Hat'ta Kemâlât

Ayten TİRYAKİ



*Hattat; Kâğıt, Kalem ve
Mürekkebiyle Bütünleşmeli*

Hat sanatı, bir yolculuk gibidir. Bir heyecanla başlanan yolculukta yokuşlar tırmanılır. Tepe noktasına varılınca aslında başka bir yokuşun başlangıcında olunduğu hissedilir. Sanki hep aşılın ve hiç bitmeyen tepeler vardır. Yükseliş hep devam eder.

Bu yolculukta, hattatın hiç yanından ayırmadığı kâğıdı, kalemi, mürekkebi vardır. Ayrıca kalemıraş, makta, mührü, lika, hokka, yazı altlığı, kalemdân veya kalemlik, iğneleme aleti, tebeşir, pudra, kurşun kalem, cetvel, pergel, bant, ışıklı masa, kürk, deri ve buna benzer aletleri de vardır. Yolculuk, molalarla, dinlenme ve soluklanmalarla, nefessiz kalışlarla, kalbin çırpınışlarını duyarcasına sürer gider.

Ne kadar düz gidilip ne zaman sağa ve sola dönülür veya iniş ve çıkışlar olur, kaidelerine göre karar verilir. Her bir harfin yazılışında kalemin duruşu ve elin tutuşu değişir. Usulüne uygun olmazsa maksada vasil olunamaz.

Hattat bu yolculuğa bütün birikimini kullanarak başlar. İçindeki sessizlikle sohbet ede ede, kalemin fısıltılarıyla dertleşerek kadim bir dostluk ve muhabbetle, sonsuz teslimiyet ve tefekkür halinde, çok dingin ve ulvi duygular eşliğinde devamlı yol alır, sanki bir başka boyuta geçmişçesine.

Hiçlik anlayışı hâkim olmalı her daim. Hattat için talebelik uzun süren bir çile dönemidir. Gurur, kibir ve benlik engelleri aşılar. Sabır ve sükût imtihanlarından geçilir.



Kalemin bütün insanları aydınlatan o yazıları yazabilmesi için, sular içinden, sazlıklardan çıkıp uzun bir süre karanlıkta, toprak altında kalması lüzumludur. Sonra baş aşağı secde etmelidir hiçlikle...

Kâğıt dile gelse, nereden geldiğini, kimlerin elinde hamur olup serüvenler yaşadığını anlatsa kitaplara sığmaz, yetmez ki tekrar nişasta ve yumurta akıyla doyurulur, mühreyle iyice ezilir ve aylarca bekletilir. Mürekkep de bunun gibi nice çileler içinden geçer. Önce yazar kül olur, sonra binlerce tokmak yer başına.

İşte böyle her birinin bir hikâyesi vardır. Sonra bir araya gelirler. Artık yola birlikte devam edeceklerdir. Hattat kâğıdıyla, kalemiyle, mürekkebiyle bütünleşmelidir. Hepsinin meşrebi birbirine uygun düşmelidir. Mesela kâğıt, yazılacak yazının çeşidine göre seçilmelidir. Celi yazılar, kalın kâğıtlara yazılmalıdır. Sülüs için orta, nesiha için de ince kâğıtlar tercih edilmelidir. Kâğıt asitsiz ve aharlı olmalıdır. Nişasta en iyisinden, yumurta en tazesinden olmalıdır.

Mürekkep her bir kâğıtta farklı neticeler verir. Mutlak surette öncesinde yazıda kullanılacak kâğıdın bir kısmında denemeler yapılmalıdır. Mürekkebin süzülmesi de iyi olur. Parlak veya mat oluşuna bakarak zamk seviyesi anlaşılır. Orta parlaklıkta olmalı, dokunduğumuzda elimize siyahlık bulaşmamalıdır.

Kalemin kalitesini anlamak için küçük bir işlem yapılır. Yüksekten sert bir zemine bırakılır. Çıkan sesin tok ve kalın oluşuna bakılarak iyi olduğuna karar verilir. Ses cılız ve zayıf olmamalıdır. Kalem genellikle bir karış boyunda, şekli düzgün, ne çok sert ne de çok yumuşak olmalıdır. Yassı, eğri ve çok ince de olmamalıdır.

Netice itibarıyla bütün bu malzemeler azami itina ile seçilmelidir. Ağırbaşlılıkla, acele etmeden yazıya geçilmelidir. Tam da bu noktada "Kem âlâtla kemâlât olmaz." sözü çok yerinde olacaktır. Hattatın kabiliyet ve becerisiyle yukarıda zikredilen malzemeler bir araya gelerek muhteşem eserler meydana getirdiğinde bu ifade doğrulanır.



Ebru'da Kemâlât

Sadreddin ÖZÇİMİ



*Vuslata Ermek,
Usûle Riâyet Etmekle
Mümkündür*

Ebru, kitre veya benzeri maddelerle yoğunluğu arttırılmış su üzerine, gül dalına at kılı sarılmak suretiyle yapılan fırçalar yardımıyla, topraktan elde edilen tabii boyaların serpilmesi ve meydana getirilen desenlerin kâğıda alınmasıyla yapılan bir sanattır. Tüm Klasik-Türk İslam sanatlarımız gibi ebru sanatının da bir geleneği vardır. Bu gelenek kullanılan malzemelerden, ortaya çıkan desenlere ve sanatın öğretim metoduna kadar her aşamada mevcuttur ve mutlak surette uyulması gerekir.

Ebru geleneğimizin en önemli özelliklerinden biri suda erimeyen, güneşte solmayan ve asit, kazein gibi zararlı maddeler içermeyen tamamen tabii toprak boyaların kullanılmasıdır. Türk ebrusunda yalnız tabii boyalar kullanılıyor olmasının en büyük sebebi, öncelikle ebru tarihi boyunca ebrucuların, boyalarını tabiatın elde etmek dışında bir yollarının olmaması ve son ebrucuların da ustalarını taklit etmek ve ebru kâğıdını kalıcı kılmak gayesiyle aynı boyalarla ebru yapmaya devam etmeleridir. Çünkü çeşitli asitler ve kazein katılarak elde edilen boyalar tecrübe edilerek görülmüştür ki zamanla ebru kâğıdına ve onun kullanıldığı kitap ya da levhaya zarar vermektedir. Tabii toprak boyaların kullanılmasının bir diğer sebebi de bu boyaların renklerinin güneşte solmamasıdır. Tabiat, ebrucular için milyonlarca senedir gün altında durmasına rağmen solmayan çok çeşitli renkler sunmaktadır.

Boyalar, yaklaşık 50 x 50 cm boyutlarında düz bir mermer üzerinde dest – seng (el taşı) ile ezilmek suretiyle elde

edilir. Yaklaşık bir avuç dolusu boyaya bir miktar su katılarak boya çamur haline getirilir. Dest – seng çamur haldeki boyanın üzerinde "8" çizer gibi dolaştırılarak boya ezilir. Boyanın tam ezilip ezilmediği ancak tekne de anlaşılır. Bir müddet tecrübeden sonra ebrucu, hangi boyayı ne kadar ezeceğini öğrenir. Yeteri kadar su ve doğru öd ayarı yapıldığında kumlanmadan açılan ve kâğıda akmadan tesbit edilen boya yeterince ezilmiş demektir.

Üzerine boya serpilecek suya kıvam ve yapışkanlık vermek üzere kitre kullanılır. Sayın Uğur Derman'ın ifadesine göre Necmeddin Okyay kitre, sahlep, boy tohumu ve ayva çekirdeği de dâhil olmak üzere birçok kıvam arttırıcıyı denemiş, en iyi sonucu sahleple almış, ancak sahlebin pahalı olması nedeniyle kitrede karar kılmıştır. Şimdilerde Norveç kıyılarından çıkartılan denizkadayıfından elde edilen "caragen" isimli kıvam arttırıcı da yoğun olarak tercih edilmektedir.

Kitre üzerine serpilten boyaların batmadan yüzebilmeleri için boyalara sığır ödü katılır. Sığır ödünün içerisinde bulunan yüzey aktif asitler, kitrenin üzerindeki yüzey gerilimini kırarak boyanın kitre üzerinde batmadan açılmasını sağlarlar.

Neftli ebru yapmak için eskiden Eğriboz adasından gelen çam nefti kullanılmasına rağmen artık bulunmamaktadır. Bunun yerine bugün tabii terebentin kullanılmaktadır. Ebrulanacak kâğıdın birinci hamur olması tercih edilir. İslanınca yırtılmaması ve tekneye yatırırken de zorluk çıkarmama-



sı için 80 – 90 gr. olanı uygundur. Türk ebruculuk geleneğinde kâğıt, şaplamak suretiyle yahut başka şekilde terbiye edilmez ve tekneden ebrucuya yakın olan uzun kenara sıyrılarak çıkarılır.

Ebru tekneleri eskiden ziftlenmiş budaksız çam ağacından yapılmış da bugün çelik ya da galvinizli saçtan yapılan tekneler tercih edilir. Uzun kenarlarından ebrucuya yakın olanına, ebruyu tekneden sıyrırken kâğıdı çizmemesi için 2-3 mm kalınlığında bir mil kaynatılır. Yüksekliği 5-6 cm olan teknenin boyutlarını ebrulanacak kâğıdın ölçüleri belirler.

Fırçalar ebrucu tarafından bizzat sarılır. Ebru fırçası atın kuyruk kıllarının bir dala sarılması ile yapılır. Fırça kavanozda dura dura kıvrılır ve bu kıvrık şekil, fırçanın sarım şeklinden dolayı ortasında oluşan boşlukla beraber Türk battal deseninin ortaya çıkmasına sebep olur. Bu nedenle hazır yağlı boya ya da sulu boya fırçaları ile Gelenekli Türk Ebrusu yapılamaz.

Her ebrucunun taraklı ebru yapmak üzere kendisi tarafından muhtelif diş aralıklarında yapılmış tarakları olmalıdır. Bu taraklar “boncuk iğnesi” denilen ince iğnelerin ya da tellerin düz bir tahta üzerine bir şekilde çakılarak, yapıştırılarak veya sıkıştırılarak tespit edilmesiyle yapılır.

Tekneye boya damlatmak, yüzeyindeki boyaya şekil vermek ya da kitreyi karıştırmak için muhtelif kalınlıklarda bizler kullanılır. Bunların arasında, aynı cins telden 15 – 20 ta-



nesinin bir araya sarılmasıyla yapılan sümbül teli de sayılabilir. Bizler, farklı kalınlıklarda tellerden ya da çivilerden imal edilirler ancak, mutlaka paslanmaz malzemeden yapılmasına dikkat edilmelidir.

Tüm bu sayılan malzemeler yüzlerce yılın tecrübesi sonucu karar kılınan malzemelerdir. Bunları geliştirmek mümkündür ancak değiştirilmeleri iyi netice vermeyecektir. Bu malzemelerden başka malzemelerle yapılan ebrular, ortaya çıkan sonuca göre, ya sanat değeri taşımayacak ya da Gelenekli Türk Ebrusu olarak nitelendirilemeyeceklerdir.

Anadolu’da beş yüz yılı aşkın bir süredir icra edildiği bilinen ebru sanatı, ustadan çırağa intikal eden geleneği sayesinde, ebru yapılan her ülkenin diline “battal, kumlu, taraklı, hatib, gelgit” gibi terminolojisiyle birlikte yerleşmiş ve o ülkelerde yüz yıllarca “Türk kâğıdı” olarak isimlendirilmesini sağlamıştır. Usta çırağına, kendi ustasından öğrendiklerine tecrübelerini de katıp aktarır. Böylece çırak yüzlerce yıldır ebru ustalarının ebru yaparken ortaya çıkan problemlerde nasıl çözümler ürettiklerini öğrenmiş olur. Bunun yanında usta sadece nasıl ebru yapılacağını öğretmez aynı zamanda çırağının manevi dünyasına da etki eder. Çünkü gelenekli sanatlarımızın hepsi gerçek sanatkâr ve O’nun eserlerini hakkıyla idrak edebilmek için birer vasıta. Bu idrak seviyesine ulaştıran yegâne yol usta-çırak münasebetiyle öğrenilebilen gelenekli metottur. Vuslata ermek için usule riayet etmek gerektiği unutulmamalıdır.



Tezhip'te Kemâlât

Şule Bilge ÖZKEÇECİ



*Âlet Yapar,
El Övünür! Ama...*

Yazma eserler kaliteli kâğıtlara ehil hattatlar tarafından yazılır. El değmemişçesine mükemmel yazılan sayfalar sonraki aşamalarda aynı itina ile tezhiplenir, resimlenir ve ciltlenir. Güzel sanatların her alanında olduğu gibi, tezhipte de kullanılan aletlerin, malzemenin mükemmelliği, sanatkârın başarısına tesir eder. Klasik sanatlarımızda kullanılan malzemelerin istenilen vasıflara ulaşması ve en mükemmel sonuçları vermesi için geçmişin bilgi ve tecrübelerinden istifade edilmiş, zaman içinde özel teknikler ve yöntemler geliştirilmiştir. Bugün bildiğimiz sınırlı sayıdaki kaynakta bu yöntem ve teknikler anlatılmaktadır. Eski dönemlerde tabiatla çok daha iç içe yaşayan sanatçılar daha kalıcı olan doğal malzemeleri tercih etmişlerdir. Tezhipte kullanılan başlıca malzemeler; altın, kâğıt, boya, mühre, fırça ve murakka olarak sıralanabilir.

Altın: Yazma kitapları süsleme sanatı olarak bilinen ve altınlamak, altınla boyamak manasına gelen tezhip sanatının başlıca malzemesi varak (yaprak) altındır. Özellikle kutsal metinleri en değerli metallerden olan altınla en güzel biçimde süsleyerek yüceltmek büyük medeniyetlerde görülen bir uygulamadır. Yüzlerce yıl pırıl pırıl ışıldayan ve ihtişamından hiçbir şey kaybetmeyen bu değerli yazmaların süslemesinde kullanılan altının kalitesi çok önemlidir.

Eski dönemlerde, binlerce yılın birikimiyle -şimdiki insan eli değmeden incelen ve aynı saflıkta olmayan altın va-

raklardan- çok daha mükemmel, saf altın varaklar yapılmıştır. Altının varak haline getirilmesi için dövülerek çeşitli işlemlerden geçmesi gerekmektedir. Bu işi yapan varakçılar, altını en saf şekliyle kullanıp ustalık, tecrübe, teknik bilgi ve sabır gerektiren gayet meşakkatli uzun işlemlerden geçirerek hemen hemen şeffaf denilebilecek bir incelikte varak haline getirirdi.

Varak haline gelen altının fırça ile kullanılabilecek hale gelmesi için ezilmesi gerekir. Altın seramik veya camdan büyükçe bir kap içinde birkaç damla eritilmiş zamk-ı Arabî veya bal ve bir miktar su ilavesiyle parmakla birkaç saat süreyle iyice ezilir. Sonra suyla çöktürülüp süzülerek küçük bir kâseye alınıp kullanılır. İyi ezilmeyen altınla iyi işler çıkarılamaz, fırça ile ince tahrirler çizilemez. Altın ezilip kullanıma hazır hale gelince kâğıda yapışmasını sağlamak için jelâtinli su veya yumurta akı yardımıyla fırçayla sürülür. Altın bazen de varak olarak direkt yapıştırılarak kullanılır.

Sarı, kırmızı ve yeşil tabir edilen çeşitleri ile tezhipte kullanılan altın varaklar muhtelifdir. Tezhipte çok fazla tercih edilmese de bazı yerlerde halis gümüş varaklar kullanılmıştır. Gümüş varaklar da altın gibi ezilir ve kullanılır. Zamanımızda Avrupa ülkelerinden ithal edilen altın varak defterler kullanılmaktadır. Ezilmiş olarak satılan hazır altın bulmak da mümkündür.

Kâğıt: Kâğıt yapımı tarih içinde önemli safhalar geçir-

miş ve mühim bir sanat kolu haline gelmiştir. Kitap sanatlarına verilen değer, bunların kullanıldığı kâğıdın yapım ve işlenişinde de etkili olmuştur. Türklerde kâğıt kullanımı ve yapımı çok eskilere dayanmaktadır. İslâmî dönemin ilk kâğıtları arasında olan Semerkand âbâdîsi, Semerkand harîrîsi yani ipek kâğıt eski devirlerin değerli kâğıtlarındandır. Osmanlıların yaptıkları kâğıtlar Avrupa'da önemle aranan kâğıtlar olmuştur. Daha sonra İslam dünyasında Avrupa kâğıdı yayılmış, özellikle İtalyan kâğıdı tercih edilmiştir. Tezhip sanatında kâğıdın önemini bilen müzehhipler bunu titizlikle seçmişlerdir.

Günümüzde eski usullerle yapılan kâğıtların yerini sanayi tipi üretilen kâğıtlar almıştır. Verimli çalışmalar için genellikle ithal edilen kaliteli kâğıtlar tercih edilmektedir. Tezhipte kullanılan kâğıtlar, eserin kalıcı olması, altının güzel parlaması, kompozisyonu daha net ortaya koyması için mutlaka boyama, aharlama, mühreleme ve uzun süre bekletilme gibi aşamalardan, yani özel bir terbiyeden geçirilerek yazı ve tezhibe hazır hale gelmektedir.

Kâğıtlar önce farklı usullerle istenilen renklerde boyanır. Boyama işlemi daha çok çay, soğan, nar, ceviz kabuğu, safran, kına, tütün vb. bitkisel malzeme ile yapılır. Boyanmış ve kurumuş kâğıtlar bir sonraki aşamada aharlanır. Bir çeşit cila olarak niteleyebileceğimiz ahar nişasta, yumurta akı, nişadır, kitre, Arap zamkı, üstübeç gibi muhtelif maddelerden yapılır. Bunlar teker teker veya karışık olarak sürülerek farklı şekilde ahar yapılabilir. Usulünce hazırlanan ahar katmanlar halinde kâğıda sürülür. Kâğıdın sağlamlığını arttıran ahar, kâğıt yüzeyinin parlak hale gelmesini, kalemin kâğıt üzerinde kolayca kaymasını, mürekkebin yeterince akmasını ve yanlış yazılmış ibarelerin silinip kazınmasını sağlar. Terbiye işlemleri kitap için hazırlanan kâğıtların iki yüzüne de uygulanır. Bu terbiye yöntemleri ile kâğıtlar rutubete, küflenmeye, hatta kitap kurtlarına karşı daha dayanıklı hale gelir.

Mühre: Kâğıt mühresi ve zermühre olmak üzere iki çeşit mühre vardır. Bu işlem için parlatılacak yüzeyin özelliğine göre, cam, akik taşı, çakmak taşı, deniz böceklerinin kabukları gibi doğal malzemeler kullanılmıştır. Terbiyelenen kâğıtların tercihen sert bir tahta zemin üzerine konularak aşağı yukarı hareketlerle mührelenmesi kâğıt mühresidir. Mühre işlemi, aharlı veya aharsız kâğıtların yüzlerini düzgünleştirip daha sıkı ve daha parlak bir görünüm almasını sağlar. Kâğıt mührelemek için düz ve bü-

yük yüzeyli cam mühreler tercih edilir. Zermühre altın parlatmaya yarayan mühredir. Tezhipte altın, fırça ile sürüldükten sonra bu mühre ile parlatılır. Altın parlatmak için uçları muhtelif biçimlerde inceltilmiş akik, yeşim, süleymani taşı gibi pürüzsüz, kaygan taşlar kullanılmıştır. Parlak ve donuk altın bir arada güzel bir âhenk oluşturduğu için kompozisyonlarda bazı yerler doğrudan doğruya bazı yerler de ince ve düz bir kâğıt üzerinden mat (donuk) olarak parlatılır.

Boya: Eski zamanlarda tezhip ve resimde altın dışında kullanılan renkler genellikle kök ve toprak boyalarından hazırlanmıştır. Boyalar incecik toz haline getirildikten sonra Arap zamkı ile ezilir ve kullanıma hazır hale gelir. Boyamada altından sonra en çok kullanılan renk lacivettir. Klâsik tezhibin en önemli özelliklerinden biri olarak mavi-sarı kontrastlığı, altın ve lâciverdin mükemmel uyumuyla yüzyıllar boyu kullanılmıştır. Bilinen en eski boyalar, balmumu isinden yapılan siyah, üstübeçle gümüş suyu eriterek hazırlanan üstübeç beyazı, lapis lazuli ve lahor çividi lâcivertlerdir. Bunlarla birlikte turuncu (sülyen), limonküfü yeşili, firuze, sarı, beyaz, lal rengi, pembe vb. çeşitli renkler doğal malzemelerden elde edilerek kullanılmıştır. Günümüzde tezhip tasarımlarını renklendirmede en çok ithal guaj boyalar tercih edilmektedir.

Fırça: Tezhipte önemli malzemelerden biri de fırçalar-
dır. Usta bir el kadar, kaliteli bir fırça da çalışmanın başarısında rol oynar. Tezhipte kullanılan fırçalar ince ve yumuşak hayvan tüylerinden yapılır, kullanıldıkları yerlere göre isim alırlar. Değişik kalınlıkları olan ve altın sürmede kullanılan altın fırçası; zemin doldurmada ve halkâr zemini boyamada, çok boya alan tombul zemin fırçası, müzehhip için özel bir önemi haiz yalnız tahrir çekmek için kullanılan çok ince ve muntazam uçlu tahrir fırçası gibi. Günümüzde iyi kaliteli samur fırçalar tercih edilmektedir.

Murakka: Levha olarak hazırlanacak yazılar terbiyeli ve mühreli kâğıt üzerine tek sayfa üzerine yazıldıktan sonra murakkaya yapıştırılır ve tezhiplenir. Murakka kat kat kâğıtların suları ters yöne gelecek biçimde



üst üste yapıştırılmasıyla elde edilen bir nevi kartondur. Özel olarak hazırlanmış muhallebi (şap, jelâtin ve buğday nişastası) ile yapıştıran murakkalar, eserin mukavim ve kalıcı olmasını sağlar.

Tezhipli bir eserin ömrü, korunma şartları ve ortamı kadar kullanılan malzemenin kalitesi, malzemelerin tabii olup olmayışıyla da doğru orantılıdır. Kütüphane ve arşivlerimizdeki yüzlerce yıllık kitap ve vesikaların yüksek kalitesini, yeniliğini, canlılığını ve mükemmelliğini muhafaza etmesi, geçmişte kullanılan iyi işlenmiş saf altın, doğal toprak ve kök boyalar, aharlı, mühreli, kaliteli kâğıtlara yapılmış olmalarındandır.

“Alet yapar el öğrenür” demiş atalarımız, evet, bu sanatın üstatları sanatta özensizliğe, ihmale ve israfa yer vermeden malzemenin iyisini seçip dikkatlice ve yerinde kullanmışlardır. Ama kitap sanatları ve tezhip; malzemesi ile değil asıl onu üreten zihniyetle gerçek kimliğini bulur. Çünkü estetik boyutu manadan ayırmak mümkün değildir. Sanatçılar eserlerini sadece görsel biçim ve üslup güzelliği ile değil güzelliğin anlamlılığı, akıl ve tefekkürle ilgili boyutunun bilinciyle ortaya koymuşlardır. Bu şuur sayesinde başlangıçtan bu yana çok büyümlü, enerji dolu ve hareketli bir akış izlemiş olan yazma kitap sanatlarımız, yüce ve bireyüstü bir özelliğe sahip manevi gerçeklerin biçimler dünyasına yansımaları olmuşlardır.

Cilt'te Kemâlât

İslam SEÇEN



*En Önemli
Malzeme Deridir*

Cilt sanatı, iki kapaktan oluştuğu zannedilen, aslında geleneksel el sanatlarından bazılarını da bünyesinde barındıran geniş bir sanattır. Bin bir emekle yazılıp süslenmiş sayfeler, ciltlenmek üzere cilt hâneye gelir. Kitabın son varış noktasıdır cilt hâne. Bu yüzden mücellidân kendisini şanslı addeder. Çünkü kitabın, kağıdını, hattını, tezhibini, minyatürünü bütün kitabı görmektedir. Üstelik bir tane değil, binlerce kitap cilt hâneye gelmekte. Mücellid her kitaptan başka bir bilgi, başka bir güzellik kendisine katmaktadır.

Cilt hânede sadece bir kişi yoktur. Cilt hâne ekip halinde çalışmaktadır. Kaynaklara göre saray cilt hânesinde 30 kişi çalışmaktadır. Elbette hepsinin görevi ayrı, hepsi alanında uzman. Yani aslında cilt sanatı, bir ekiple icra edilmektedir. Kitabın kıyafeti olan cilt, büyük bir titizlikle hazırlanıp kitabın içeriğini yansıtmaktadır. Hem kitabı ko-

ruyacak kadar sağlam, hem kitabın bilgisini, süslemesini, dönemini yansıtacak kadar zarif olmalıdır cilt kapağı. Az şeyle çok şey anlatmalıdır.

Ayrı ayrı duran kitap sayfeleri, mücellidin kitabı ibrişimle (ipek ip) dikmesiyle ve ilmek ilmek şiraze örme-siyle ayrılıktan kurtulup birleşir ve kitap haline gelir. Sıra gelmiştir cildinin yapılmasına...

Cilt sanatında en önemli malzeme deridir. Deri su bazlı boyayla boyanmış sahtiyan oğlak derisi olmalıdır. Sahtiyan, derinin işleniş biçimidir. Doğal-bitkisel tabaklandığını ifade eder. Güzel bir cilt yapmak için, gözenekleri sıkı oğlak derisi tercih edilir. Zarif ciltleri yapmak için deri, kâğıt gibi inceltir. Deriyi inceltmek için kullanılan alet bıçkıdır. İslatılan deri iki mermer arası sıkıştırılarak yavaş yavaş delmeden tıraşlanır. Bu, hayli meşakkatli bir iştir.

Cilt kapaklarının mukavvaları da özel hazırlanır cilt hânedede. Kâğıtlar ve günümüzde çok ince mukavvalar, boncuk tutkalla kat kat yapıştırılarak istenilen kalınlıkta yapılır. Kapağın süslemesini yapan alet ise kalıplardır. Kalıplar, hakkak tarafından, müzehhibin çizdiği desen üzerinden hazırlanır. Kitabın içeriğine göre, dönemine uygun kalıplar cilt kapağına uygulanır. Deriyle kaplanmış ve hazırlanmış kapaklara kalıplar vasıtasıyla desen aktarılmış olur. Elbette her cilt kapağı kalıplar vasıtasıyla yapılmaz. Lake ciltler, fırça ve boyayla nakış nakış işlenir. Hakeza murassâ (mücevhherli) ciltler birer kuyumculuk şaheseridir.

Cilt kapaklarını süslemede genellikle altın kullanılır. Sarı-kırmızı-yeşil tercih edilenleridir. Necmeddin Okyay hocamızın bize naklettiklerini ben de size nakletmek isterim. Bu altının yaprak haline gelişini bize anlatırdı. 40X40 cm. kare bir mermer vardır. Bu mermerin bir tarafında fırın kapağı oyulmuş bir oyuk vardır. Bu oyuca kalem kömürü konularak yakılır ki mermer ısınsın. Kalem kömürüyle ısıtılan mermerin üzerinde iki kat deri (ceylan deri veya gömlek denilen iç deri) arasına fındık kadar külçe altın konulur. Tokmakla (ağaç çekiç) 30 bin çekiç darbesi vurulur. Tabii bu darbeler hafiftir. Dövüldükçe 40 cm. mermerin üzerini kaplayarak, levha haline gelen altın dörde bölünür. Bir parça alınır, tekrar dövülür. Bu parça yine yayılır. Yayılınca dörde bölünür... Bu işlem altın yapraklar çok ince hale gelene kadar devam eder. Altın yapraklar o kadar inceler ki zerkûb (altın dövücü) nefes almaya korkar.

Günümüzde fabrikaların hazırlamış olduğu defter altın, geçmişte böyle hazırlanmıştır. Cilt kapağında bu defter

altın da ezilerek kullanılır. Altın Arabî zamlı saatlerce ezilebilir. Altın ne kadar ezilirse o kadar bereketli olur. Bir müzehhib inceliğinde cilt kapaklarını süsleyen mücellid, kapakları kitabına takar. Ve kitap nesiller boyu bilgiyi, kültürü taşımaya hazırdır. Cilt sanatında aletin sonu gelmemekle birlikte bir cilt hânedede bulunması gereken elzem malzeme şunlardır:

Istampa, mukavva makası, giyotin, çarpmalı pres, çark, örs, pres, mengene, cendere, bilek taşı, boncuk tutkal kazanı, tüp, bıçkı, kalıplar, falçatılar, makaslar, çekiçler, bizler, oyma çivileri, zencerekler, yekşah demirleri, pergel takımı, mermerler, cetveller, mukavvalar, ibrişim, bal mımı, Arap zamlı, kâğıtlar, deriler, iğneler, fırçalar, tülbent, yapıştırıcılar, altın...

Bu kadar malzemeyi temin etmek ve kullanmak hayli zahmetli olduğundan, günümüzde cilt sanatını icra edebilecek mücellidân pek azdır. Çünkü nakkaşhânedeki 30 kişinin görevini tek başına taşımaya çalışmaktadır. Eskisi gibi malzemesini de bulamadığından çeşitli sıkıntılara maruz kalmakta, her şeyini kendisi yapmaktadır. Bu kadar sabır, sıkıntı ve emekle bu sanatı yapanlar, artık kemâlata ermektedirler. Geleneksel klasik Türk cilt sanatını devam ettirebilenler cilt sanatçısıdır. Birazcık bu işi yapabilenler aslında daha yolun başındadır.

Bütün sanatlarda nasıl kem âlât ile kemâlât olmazsa, bu âletleri kullanacak insanın da kendi kemâlâtını tamamlamış olması gerekir. Aksi taktirde kişi sadece kendini kandırır.



Şehrin Soğuk Duvarlarında Renk Cümbüşü

Muzaffer S. İNANÇ



Yeşil alanları azalan ve beton yığınlarına dönüşen şehirlerde, ruhunu kaybeden mimarinin kusurlarını örtmek bazen sokak ressamlarına düşüyor. Elli yaşından sonra fırçayı eline alıp duvarların ve elektrik trafolarının karşısına geçen Süleyman Sırrı Yeşilce, yaptığı su altı resimlerle, şehir mimarisindeki sakil görüntüleri gizlemeye çalışan sokak ressamlarından biri. Bir sabah karşınıza bir Yunus balığı çıkarsa şaşırmayın. Harap haldeki bir elektrik trafosunu yahut bir okul duvarını, gece siz uyurken boyayıvermiştir.



Taşa ve ahşaba yüzyıllarca biçim ve ruh vererek tabiatla uyumlu mimari eserler üreten insanoğlu, artık ne yazık ki tabiatı tahrip edip yerine estetik kaygılardan uzak, yüksek ve biçimsiz duvarlar diyor. Sonra da bu ruhsuz mimariyi gizlemek için çaba sarf ediyor. Geleneksel mimariyi, suyu, hayvanatı ve nebatatı yaşadığı alandan kovmasından duyduğu pişmanlıktan olsa gerek; şehrin biçimsiz soğuk duvarlarına hayvanların, ağaçların, derelerin ve ahşap evlerin resimlerini taşıyarak oluşan sakil görüntüyü gizlemeye çalışıyor. Şehir ahalisinin bu çabasında vazifeli kıldığı kişilerden biri de sokak ressamı Süleyman Sırrı Yeşilce. Su altının uçsuz bucaksız enginliğini, içindeki rengarenk deniz canlısını şehrin duvarlarına ve tuvaline taşıyan Süleyman Sırrı Yeşilce ile, yaptığı işi konuştuk.

Yeşilce'nin asıl işi matbaacılıkmış. Marmara Koleji'nden mezun olduktan sonra üniversite eğitime devam edememiş ve babasının Bab-ı Ali'deki matbaa işlerini sürdürmüştü. Mesleğinde 40 yılı devirince emekli olmuş ve çocukluğundan beri içinde büyüttüğü heves için kolları sıvamış. 50 yaşından sonra tuvale ilk boyasını süren Yeşilce, şimdilerde Bahçelievler'in trafolarını, okulları, havuzları, villaları renkten renge boyuyor.

Siftah, Ressam Arkadaşlarının Atölyesinde

Yeşilce, Marmara Koleji'nde eğitime devam ederken resim derslerini ünlü ressam Hasan Kavruk'tan alır. Yıllar içerisinde resimle arasını çok sıcak tutamasa da emekli olduktan sonra ilk göz ağrısına kesin dönüş, daha doğrusu kesin baş-

langıç yapar. "Kahve köşelerinde ömür tüketeyeceğime, zaten meraklısı olduğum sanatta bir şeyler yapmak istedim." diyen Yeşilce, kendini ressam arkadaşlarının atölyesinde bulur.

Şişli ve Kadıköy'de arkadaşlarının resim atölyelerinde çok sevdiği fırçayı eline alan Yeşilce, bilhassa ressam Birol Can'ın Kartal'daki atölyesinde epey vakit geçirir. Yeşilce, usta resamlardan adlıği feyizle kendi yeteneğini birleştirir ve önünde bembeyaz bir tuval ile simsiyah bir duvar açılır.

Fırçayı Aldı, Su Altına Daldı

Süleyman Sırrı Yeşilce resim yapmayı çok seven bir isim. Birçok insan resim sanatını, resim yapmayı çok seviyordur fakat Yeşilce'yi onlardan ayıran özellik, resmi el yordamıyla öğrenmesi ve kendini sürekli geliştirmesi... Yıllar boyu yaptığı işten emekli olan kaç kişi kendini tamamen bir sanata adanabilir ki? Fakat Yeşilce kendini resim sanatına tamamen adanmış ve birçok ressamın bâkir bıraktığı bir alana yönelerek, su altını tuvale taşımaya başlamış. "Kadıköy'de, yıllarını bu sanata vermiş ressam arkadaşlarla sohbet ediyorduk. Geçmişten günümüze resim sanatı hakkında hoş bir muhabbet vardı. Orada anladım ki su altı çok resmedilmemiş." diyen Yeşilce, bu vesileyle mavi boyayla ünsiyetini artırmaya başlamış.

Yeşilce, 15 yıl önce evinin bir odasını resim çalışmaları için ayırmış. Su altını keşfettikçe resme olan bağlılığı kuvvetlenmiş, hevesi artmış. Hevesi arttıkça tablolar su altı tabloların sayısı artmış ve evin bir odasına sığamaz hale gelmiş. Kendisi ile görüştüğümüz Avcılar'daki mütevazı atölyesini bu şartlar







altında tutmuş Yeşilce. Şövalenin, masasının ve kendisinin ancak sığmasına imkan veren bu atölyeden de şikayetçi ister istemez: "Gönül isterdi ki daha rahat bir yerde, daha çok insanın uğrayabileceği bir atölyem olsun. Burada imkânsızlıklar içerisinde resim yapmaya çalışıyorum. Hâlbuki su altı Türkiye'de de dünyada da çok az ressam tarafından tercih edilmiş bir tema. Elimizden tutan olsa iyi şeyler yapılabilir."

Su Altını Tuvalden Çok Duvara İşliyor

Maddi imkânsızlıklar, Yeşilce'yi farklı arayışlara yöneltmiş. Hem geç bulunduğu resimden ayrılmak istememesi, hem de sosyal şartların uygun olmaması fırçasının zeminini değiştirmiş. Su altını önceleri tuvale taşıyan ressam, artık resimlerini duvarlara da yapıyor. Resimlerinin yeni zemininde o kadar çok örnek gerçekleştiriyor ki çalıştığı semtlerde duvarlardaki su altı görüntüleri her geçen gün artıyor. İstanbul'da bir sokağın köşesini döndüğünüzde karşınıza bir Yunus balığı çıkarsa şaşırmayın, ya da ayağınız yosuna takılırsa. Mutlaka Yeşilce, orada harap haldeki bir elektrik trafosunu, metruk bir binayı yahut bir okul duvarını boyamış, su altı canlılarını oraya taşımıştır.

İşim gücüm budur benim,
Gökyüzünü boyarım her sabah,
Hepiniz uykudayken.
Uyanır bakarsınız ki mavi.

Orhan Veli yıllar önce "mavi"ye sevdalı ressamlar için yazmış olmalı "Dalgacı Mahmut" şiirini. Yeşilce de "Dalgacı Mahmut" gibi fırçalarla ne kadar yakışsız duvar varsa boyuyor. Bahçelievler Belediyesi de Yeşilce'nin bu maharetini öğrenince ne kadar elektrik trafosu varsa emrine vermiş. Fırçasını ve akrilik boya-
larını yanına alan Yeşilce, yağmur-çamur dememiş, Bahçelievler'i bir uçtan diğer uca boyamaya başlamış. Sırada bekleyen yüzden fazla trafo da varmış.

Yerine göre eski bir Osmanlı evi oluyor metruk binalar, yerine göre bir fırın. Bazen yaşlı bir teyze pencere önünde oğlunu bekliyor. Bazen de Tom ve Jerry, sokak ortasında birbirlerini kovalıyor. "Bir trafonun boyanması hava şartlarına ve ihtiyaca göre değişiyor." diyor Yeşilce. Ama ortalama bir haftada, önünden geçmeye korktuğunuz trafolar, okul duvarları, kapısını tıklatacak kadar güzel ve gerçekçi oluyor. Üzerine bir de vernik atılınca küçük bir Safranbolu evinden farkı kalmıyor desek abartmayız.

Rengârenk Trafolar Çok Beğenilmiş

Elinde fırçayla sokak ortasında duvar boyayan bir ressam, insanların da ilgisini çeker elbette. Hele ki yolu düşenler Bahçelievler'in yabancısıysa, komik olaylara bile sahne olabilir. Yeşilce'nin başından da çok geçmiş zaten bu tür tecrübeler.



Bir trafuyu "kreş" görünümünde boyayıp ve son rötuşlarını yapmakta olan Yeşilce'nin yanına, elinde çocuğuyla bir bayan gelmiş. Önce kreşin, namı diğer trafonun etrafında bir tur atmış, binayı süzmüş. Ardından Yeşilce'ye sormuş: "Amca, bu kreş ne zaman açılacak?" Bu soru karşısında mest olan Yeşilce, "Demek ki trafo gerçekten bir kreşi andırıyor ki insanların dikkatini çekiyor. Bu da hoşuma gidiyor tabii." diyor. Başka bir trafuyu ekmek fırını sanan bir amca da, doğal olarak kapıyı açamadığı için, sokağın ilerisindeki mahalle fırınına gitmek durumunda kalmış.

Duvar ressamının, süslediği trafolar hakkında bir de şikâyeti var. Aslında trafolar hakkında değil, o trafonun, yani "köşkün, fırının, kreşin" sakinleri hakkında. Kendisine en çok sorulan sorunun, "Boyuyorsun ama bu ne kadar dayanır?" olduğunu söyleyen Yeşilce, "Mahalleli buna sahip çıkarsa, her gece spreyle yazılar yazmazsa yıllarca dayanır. Ama ne yazık ki trafoya bile çok az insan sahip çıkıyor." sözleriyle içini döküyor.

Üç Boyutlu Tablo da Yapıyor

Süleyman Bey'in su altı hayranı olduğunu, atölyesine göz ucuyla bakan herkes anlar. Fakat ilginçtir ki hiç dalgıçlık tecrübesi olmamış. Onun yerine

çok belgesel izlemiş, denizle ilgili yayınları takip etmiş. "Dalma tecrübem hiç olmadı. Fakat su yine de ben de bir tutku. İzlediğim belgeseller, okuduğum kitaplar hep suyla, denizle alakalıdır. Bana fikir ve bilgi verir." diyen Yeşilce, Avcılar sahilinden denizyıldızları, midye kabukları, çakıl taşları ve yosun da topluyormuş.

Denize ait ne varsa bir tabloda buluşturmayı gaye edinen Yeşilce, topladığı ürünleri önce kurutuyor. Sonra zihnindeki kompozisyona göre boyuyor ve çeşitli tutkallarla tabloya sabitliyor. Hatta bu tutku Yeşilce'de o derece ilerlemiş ki, bir gün balıkçıdan yavru köpek balığı ölüsü satın almış. İç organlarını boşaltıp mumyalamış ve bir heykel haline getirmiş.

Bir Tutkunun Özeti

Süleyman Sırrı Yeşilce, birçok sanat heveslisi insana örnek olacak bir isim. 40 yıl matbaacılık yaptıktan sonra çok arzuladığı resme başlayan, el yordamıyla bu sanata bir kıyısından dâhil olan ve onlarca trafuyu, harap haldeki binayı ve okul duvarını cıvı cıvı yapan Yeşilce, sanat kapılarının her insana her zaman açık olduğunun canlı ispatı. Belki tabloları müzayedelerde yüksek meblağlar etmiyor, yurt dışından sergi davetleri almıyor; ama çok istediği su altını resmediyor ve bütün bir semtin her gün ziyaretçisi olduğu bir açık hava galerisinde eserlerini sergiliyor.

Rumî Motifinin Zoomorfik¹ Kökeni Hakkında^{*}

Prof. Dr. Selçuk MÜLAYİM^{**}

Orta Çağ Anadolu Türk süslemelerinde sergilenen biçim zenginliği her geçen gün daha ayrıntılı araştırmalara konu olmaktadır. Motif, figür, yazı ve geometrik şekillerin çeşitliliği ve sayıca çokluğu yanında, bu kategorilerden herhangi birinin, başlı başına bir tipolojik gelişme çizgisi izleyen örnekler verebileceği anlaşılmaktadır. Osmanlı öncesi dönem üzerine yapılan bütün incelemeler şunu göstermiştir ki, genel dekorasyon programında bitkisel temalar her zaman gündemin baş sıralarını işgal etmektedir. Aşağıdaki kısa incelememizde bitkisel temalardan biri olarak kabul edilen ve "Rumî" adı verilen motifin yapısının oluşum safhasını incelemeye çalışacağız.



Şekil-3

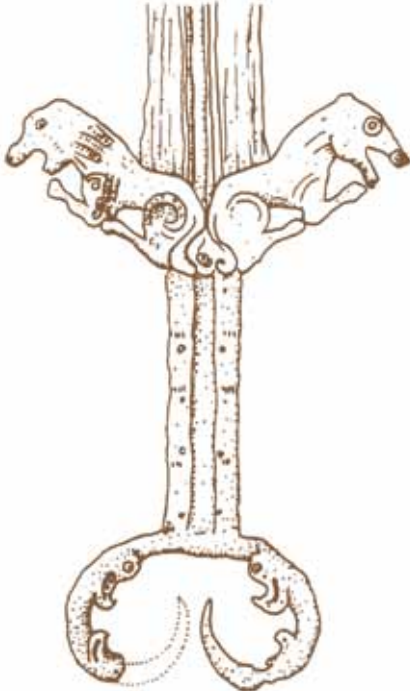
Rumîlerin, köken olarak hayvan figürlerine dayandığı şeklindeki hipotezler J. Strzygowski'de (1862-1941) iyice belirginlik kazanmış, C.E. Arseven (1875-1971) ve daha sonraki sanat tarihçileri kuşağına kadar benimsenerek devam etmiştir. Söz konusu araştırmacılar tarafından birkaç örnekle kanıtlanmaya çalışılan bu husus, bu motifin nereden gelip nereye gittiğini etrafıca ve sistematik bulgular dizisiyle sergilemediği için sürekli merak edilmekte fakat gelişme dinamiğindeki temel mantık ortaya konmadığı için bir soru işaretini de beraberinde getirmektedir.

Sanat tarihi araştırmacılığında yalnızca motiflerin veya temaların tarifini vermek yeterli değildir. Çünkü bununla sanattaki değişimi zorlayan toplumsal değişim açıklığa kavuşmuyor. Bu anlamda, rumîlerin Türk sanatı tarihi içindeki köken problemini araştırmak için zoomorfik dönüşümün sosyal içeriğini yorumlamak gerekiyor. Bu küçük incelemedeki amacımız; bazı örnekler üzerinde durarak, bu değişimin ne ölçüde ve hangi anlamda ileri sürüldüğünü irdelemektir.

İsmi bakımından sadece Anadolu'yu çağrıştıran rumî, Selçuklu döneminden önce Karahanlı, Gazneli, Abbasî, Endülüs ve Fatımi süslemelerinde sıklıkla görülen bir motiftir. Osmanlı döneminin sonlarına kadar varlığını sürdürür. Ancak terimin adı, sade-

ce Anadolu ile etimolojik yakınlık içindedir. Bilindiği üzere "Roma Ülkesi" anlamına gelen "Rûm", bazen bu ülkenin bütün coğrafyasını tanımlamak için, bazen de bu ülkedeki siyasal yapıyı anlatmak üzere kullanılmıştır. Konya'yı kendilerine merkez yapan Selçuklu Devleti'ne "Selâçika-i Rûm" yani Anadolu Selçukluları denmesi gibi, Bilad-ı Rûm, Mevlâna Celaledîn-i Rûmî gibi isimler de öylece yerleşmiştir. Araştırabildiğimiz kadarıyla, "rumî" terimi 16. yüzyılın ortalarında bildiğimiz anlamdaki tezyinat türünü ifade etmek üzere yaygın biçimde kullanılmaktaydı. Menakıb'ül-Hünerveran adlı eseriyle tanıdığımız Gelibolu'lu Mustafa Âli (1541-1599) bir başka eseri Mevaidü'n-Nefâis fî Kavaidü'l-Mecâlis'de, rumîyi pek açık bir şekilde süsleme tarzı anlamında kullanır.

Rumî adı verilen form, tombulca bir virgül şeklinde gövde ile bunun sivri ucuna bağlanmış bir yuvarlak şekilden oluşur. Bazen iki parça halinde çattallanır ve bazen de damarlarla dilimlenen gövde çeşitlemeleriyle genel tanımın dışına çıkar; rumî motifi uzar, kısalır ve garip biçimler alır. Dekorasyonda kompozisyon geneli sarmaşık dallarını andırmakla birlikte, tek başına bir rumîde asıl hissedilen şey, hayvan tasvirlerine özgü, saldırgan, ürkütücü, ısırğan ve kıvrım kıvrım dolanan hareketlerdir. Ayrıntılarda çevik hareketlerle biçimli dönüşler yapan hayvansı bir karakter kendini belli eder. Böylesine bir şekilde bitkiden çok hayvan; yılan, ejder belki de ismi en eski masallara konu olmuş başka ef-sane yaratıklarının karakteri canlanır.



Şekil-4

Erken devirlerde, yani 10. yüzyıl öncelerinde Türklerin hayatında hayvan önemli yer tutmaktaydı. Zamanı dilimlere bölen takvim, 12 Hayvanlı Takvim olarak bilinmektedir. Bu takvim, yılları hayvan figürleriyle simgeleştirmektedir.

Her toplumun kültür ve sanatının daha eski tarihi katlarla ilişki içinde olduğu bir gerçektir. Ne Selçuklular ne de Osmanlılar bu kuralın dışında değildir. Din değiştirme olayı ile birlikte, sanatta da önemli dönüşüm noktasına geldiği görülmektedir. Türklerin, bu yeni disipline girmekte bir hayli zorluk çektiklerini düşünenler olduğu gibi, bu geçişin rahat ve kolay bir benimseme olduğunu kabul edenler de vardır. Bu problemi bir tek cümleyle formüle etmek herhalde mümkün olmasa gerek. Ancak örneklerin incelenmesi bu dönüşümü daha iyi açıklayacaktır. Kafkasya'nın Kuban bölgesinde bulunmuş olan bir bronz standart (şek.1),



Şekil-1



Şekil-2

genel çizgileri bakımından bir yırtıcı kuş başı şeklindedir. M.Ö. yaklaşık 500 yıllarına tarihlenen bu eser 30 cm'den daha küçük olup, gaga, gözaltı ve başın arka kısmındaki kıvrımlarla adeta bir rumîleşme süreci içine girmiş gibidir, İslâm sanatının ortaya çıkışından en az 1200 yıl önce görülen bu belirtiler dikkat çekicidir. Bir yüzyıl daha sonraya tarihlenen ve bugün Leningrad Ermitaj Müzesi'nde bulunan altın levhada (şek. 2), ata saldıran bir grifon tasvir edilmektedir. Grifonun kanatlarında görüldüğü üzere, bazı ayrıntılardaki rumîye benzer formlardan başka, yaklaşık 12 cm enindeki levhanın bütününde figürlerin "S" biçiminde kıvrılması bitkisel kıvrımları hatırlatan çizgiler gösterir. Kuzey Karadeniz'de Krasnokutsk adlı bölgede ele geçen bir metal gem parçasında (şek. 3) simetrik düzenlenen at başlı formlar, kıvrımlar ve küçük dairesel formlarla daha sonraki İslâm tezyinatının öncüsü gibidir. Aynı şekilde bozkır ka-



Şekil-5



Şekil-6



Şekil-13



Şekil-9



Şekil-8

vimlerine maledilen bir başka buluntu (şek.4) Macaristan'da, Haromzek'te ele geçmiştir. Bu demir hançerin kabza altındaki büyük kıvrımlar üzerinde yer alan hayvan başları rumî motifine iyice yaklaşmıştır. Tarihlendirilmesi kesin yapılamayan fakat her durumda M.Ö. 5. yüzyıl öncesine ait bir Sibiry buluntusu (şek.5) altın kemer tokasında, simetrik grifonlar İslâm sanatında görülen ve genellikle "arabesk" adıyla nitelendirilen kompozisyonlara yaklaşılmaktadır.

İslâm sanatının yayıldığı belirli bölgelerde, özellikle Türklerin yoğun olduğu Mezopotamya, İran ve Anadolu'da Asya hayvan üslûbunun derin izlerini görmek her zaman mümkündür. Bugün Grenoble Müzesi'nde sergilenen Artuklu eseri (şek. 6) 13. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen bir mangala ait şebeke parçasıdır. Örnek, en az 1700 yıl daha eskiye ait olan grifon-at mücadelesini yansıtan Sibiry Koleksiyonu parçasıyla pek çok yönden benzerlik içindedir. "S" biçiminde kıvrılan bir ejderha arslanın vücudunu kuşatmış durumdadır. Bu örnek, her iki kültür arasındaki bağlantıyı vurgulamak bakımından dikkatimizi çeker.

Gazne sarayına ait olduğu anlaşılan mermer levhalardan biri (şek.7), grifon figürünün bitkisel kompozisyonlara bağlanması bakımından en tipik örneği veriyor. 12. yüzyıl başlarına tarihlenen bu eserde bir fantastik yaratığın bitkisel formlara dönüşme sürecini bütün ayrıntılarıyla görüyoruz. Figürün, kanat ve kuyruk kısımları bu dönüşümde en dinamik rolü oynayan unsurlarıdır. Grifon veya ejder figürlerinin bitkisel forma dönüşmeleri oldukça sık rastlanan bir olgudur. Nasreddin Sivasî'nin, 1270 yılı dolaylarına tarihlenen bir eserinde



Şekil-10

yer alan Kavs burçları (Kentavroslar), kuyrukta yer alan ejder formlarının en güzel örnekleridir (şek.8). Cizre Ulu Camii kapı tokmaklarındaki çift ejder kompozisyonu (şek.9) hem kanatlar, hem de kuyruk kesimindeki grifonlar bakımından önem taşır. Fakat figürlerin kuyruk kesimlerinde yer alan ejderlerin rumîye dönüşünü en iyi anlatan örnekler, Afyon, Çay'da bulunan Taş Han ve Taş Medrese'de bulunmaktadır (Şek.10). 1278 tarihli ve her ikisi de taşa oyulmuş bu eserlerde tam anlamıyla bir "rumîleşme" süreci yaşanmaktadır.

Divriği Ulu Camii'nin doğusundaki taçkapıyı süsleyen çift başlı kartal kompozisyonunun



Şekil-7

(şek.11) kanat uçları kıvrılarak bir ejdere dönüşür (şek. 12). Bu ayrıntı, uzaktan bakıldığında rumîli dekorasyon içinde kolayca seçilemez. 1228 tarihli bu örnekten sonra ele alacağımız örnekler, 13. yüzyılın sonlarına tarihlenen Akşehir Kileci Mescidi'nin ahşap kapı kanadında yer alır (şek. 13). Simetrik düzenlenen kompozisyonun köşeliklerindeki ejder ve grifonlar adeta bitkisel süsleme içine gizlenmiş gibidir. Dikkatle bakılmadıkça figürleri çözümlemek imkânsız gibidir. Anadolu Selçuklu sanatındaki rumî formları taş süslemelerde de zo-



Şekil-12

omorfik kökenlerini hatırlatacak örnekler vermektedir. 1241'e tarihlenen Karatay Hanı'nda, taçkapı kemerinde (şek.14) ve girişin iki yanında yer alan tezyinatta (şek.15), hem hayvan figürünün bitkilere bağlanması, hem de zoomorfik karakterini koruyan bir rumî formu dikkatimizi çeker. Daha da ilginç bir örnek, İncir Hanı taç kapısındaki yan niş bordüründe (şek.16) yer almaktadır. 1239 tarihli bu yapıda yer alan örnekle, rumî motifinin ortaya çıkışında hayvansî formların rolünü belirtmek üzere 2000 yıllık süreçten aldığımız kesitleri noktalıyoruz.

Anadolu'daki Selçuklu eserlerinde görülen tematik kararsızlık, silinmekte olan eski inançların hatıralarını devam ettirme hususundaki ısrar ve direnci gösterir. Erken devirde, bir başka deyimle İslamî inançların, etkilerini henüz sanat üzerine yansıtmadığı dönemlerde Türk sanatının tematik eğilimi zoomorfiktir. Daha çok hayvanlar ve fantastik yaratıklar dünyasında dışa vuran vahşi canlılık, bitip tükenmeyen çekişme, kazanma ve kaybetme kavramlarını da beraberinde getirmektedir. Bozkır sanatından geçen iç ürpertici bir ruhlar mücadelesi sahnelenmekte, bütün kompozisyonda bu hava titreşmektedir. Asıl anlatılmak istenen şey, sınırsız isteklerine ulaşmak üzere, insanın, sonsuz zannettiği enerjisini kullanmaya çabalaması; anlatma yöntemi ise büyük ve karanlığın içine gizlenmiş olan güçler karşısında direnen bu enerjinin hayvanlar tarafından temsil edilisidir. Bu devrenin büyük ruhsal coşkularını sanata geçiren üslûp bu yüzden "hayvan üslûbu" adıyla anılmaktadır.



Şekil-15



Şekil-16

İşte bu üslûp İslâm'la tanışıp, inanç sisteminin içine dalınca, hayata ve insana dair bütün ilişki ve kavramların bir başka türlü olduğunu anlar. Hızını kaybeder, yeni inanç sisteminin mesajına kulak vermek üzere yavaşlar ve durur. Ruhlar, periler, cinler ve totemlerden kurtulup tek Tanrı'ya teslimiyetin örtüsü altına giren insan bir bakıma her şeyini bu ulu yaratıcıya adayarak sonsuz ve biktıracı mücadelelerden de kurtulmuştur. Yeni inanç, akla gelebilecek her türlü soruyu cevaplandırmakta, bütün ilişkilerde sağladığı bir denge hali gözle görülür hale gelmektedir. Buna göre sanat, artık iç ilişkilerini her anlamda çözüme ulaştıran, dengeli geometrik kurallara dönüşen bir anlatımla ilerleyecektir.

Dede Korkut hikayelerindeki hayvan motiflerinin hakimiyeti birkaç yüzyıl içinde Yunus Emre'de bitkilerin ağır bastığı bir tabloya dönüşür. Tıpkı bunun gibi, M.Ö. 5-4. yüzyıl Avrasya buluntularında başlayan rumîleşme süreci hızlanır. Hayvan ve fantastik yaratık figürleri bitki formlarına dönüşmeye başlar. Çünkü; göçebe şehirli olmuştur, totemlere inananlar tek Tanrı'ya inanmaya başlamışlardır. Tabii bu dönüşüm elektrik düğmesine basar gibi, elbise değiştirir gibi bir anda olmamış; hayvanlar, rumî şekilli bitki formlarının arkasına saklanarak bir süre daha yaşayabilmişlerdir.

* Bu yazı "Rumî Motifinin Zoomorfik Kökeni Hakkında, Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi"nde sunulmuş ve bildirisi olarak yayınlanmıştır.

** Marmara Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Öğretim Üyesi. 1) Hayvan biçiminde ya da hayvan figürlerinin üsluplaştırılması ile yapılan her türlü bezeme.



Şekil-11



Şekil-14

Padişahın Evi:

Topkapı Sarayı Harem-i Hümâyunu

Sudenaz DOĞAN

Osmanlı'ya dair yanlış anlaşılan hususların başında harem hayatı gelir. Özellikle oryantalist ressam ve yazarların, gerçeklikten uzak hayali tasvirlerinin etkisiyle bir zevk-ü sefa yuvası olarak akıllarda yer eden haremle ilgili yanlış intibayı yıkmak için Kùltür ve Turizm Bakanlığı tarafından Topkapı Sarayı'nda bir sergi düzenlendi. "Padişahın Evi: Topkapı Sarayı Harem-i Hümâyunu" adlı sergi, haremın hiç bilinmeyen yönlerini gözler önüne serdi. Haremi, gerçekçi bir biçimde anlatma gayesi ile hazırlanan sergide padişahların, eşlerinin ve çocuklarının 300'e yakın eşyası sergilendi.



İnsanoğlunun tabiatında vardır, başkalarının mahreminde olanı merak etme, kendisine ayan olmayan o mahrem üzerine kafa yorma. Osmanlı denilince çoğu zaman akla ilk olarak "harem" in gelmesi de bu meraktan kaynaklanır. Yüzyıllarca valide sultan, padişah kadınları, çocukları, kız ve erkek kardeşleriyle cariyelere ev sahipliği yapan, dışarıdan hiçbir yabancıнын giremediği harem, daima merak konusu olmuştur.

Hanedanın özel ve yasaklanmış yeri olan bu yapılar topluluğu (ki bu yapılar içinde yaklaşık 300 oda, 9 hamam, 2 cami, 1 hastane, 1 çamaşırılık ve çok sayıda koğuş bulunur), 15. yüzyılın sonundan 19. yüzyılın ortalarına kadar kullanılmış. Odalarının girişlerinde, duvarlarında ayetlerin ve hadislerin bulunduğu bir mekân olan, yasak olduğu için hiç görmedikleri harem hakkında Batılılar, hayal ürünü, gerçeği yansıtmayan hikâyeler anlatmış, hayali resimler yapmışlar. Oysa Batı saraylarında yaşananlara Osmanlı saray hayatı mukayese götürmeyecek ölçüde mazbuttur.

Yaklaşık 600 yıla damgasını vuran Osmanlı İmparatorluğu'nun izlerini yerinde görmek, hanedan mensuplarının yaşadıkları yerlerde yürümek için ziyaret edilen Osmanlı'dan kalma saraylarda harem, hep en çok ilgi gören bölüm olmuştur. Bu ilgi ve merakın altında, haremle ilgili yapılmış yanlış tezviratın, orasının cinsel çağrışımlarla yüklü bir safa yeri olduğuna ilişkin düşünce yatar. Son dönemde televizyon kanallarının reyting kaygısıyla yoğunlaştığı tarihi diziler de Osmanlı'da saray hayatına, sultanların ve şehzadelerin özel yaşamlarına ve cariyelere olan ilgiyi artırmış durumda. Kimileri tarafından gerçeği yansıtmadığı, kimilerince de Osmanlı'yı kasıtlı olarak karaladığı gerekçesiyle eleştirilen dizilerin, tüm eleştirilere rağmen reyting rekorları kırmaması, milletçe Osmanlı Sarayı'nın mahremine yönelik tecessüsümüzü ortaya koymaya yetiyor da artıyor bile.

Kültür ve Turizm Bakanlığı da halkın bu ilgisini fırsat bilerek, hem ülkemizde hem de dünyada, harem hakkındaki eksik ve hatalı olan bilgileri düzeltmek maksadıyla Topkapı Sarayı Müzesi'nde bir sergi düzenledi. "Padişahın Evi: Topkapı Sarayı Harem-i Hümayunu" adlı sergiyle, haremın hiç bilinmeyen yönleri, gerçeğe uygun olarak yansıtılması amaçlamış.

Prof. Dr. İlber Ortaylı da Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın, hakkındaki yanlış intibayı ortadan kaldırmak için sergi düzenlediği haremın, sanıldığı gibi mütemadiyen eğlenceler düzenlenen bir yer olmadığını, bir eğitim yuvası olduğunu söyler. Ünlü tarihçi, "Mekânlar ve Olaylarıyla Topkapı Sarayı" kitabında, Fatih Sultan Mehmet'ten itibaren 115 yıl süre-



Şehzâde tören kaftanı





since hiçbir padişahın Topkapı Sarayı'nda ölmediğini belirterek, haremde bir zevk-ü sefa yeri olmadığını vurgular. Osmanlı İmparatorluğu'yla ilgili yanlış bilinen konu ve olaylara değinen İlber Ortaylı, kitabında şu ifadelerle yer verir; "Sarayda erkek öğrencilerin eğitim gördükleri Enderun neyse, haremde cariye ve cariyeler açısından benzer bir işlev görmektedir. Haremde yetişen cariyelerden birçoğu Enderunlar'la evlendirilir. Bu saraylı hanımlar gittikleri coğrafyalarda bir saray hanımefendisi olarak kültürlerini geleneklerini halka yansıttırlardı." diyor. İmparatorluk merkezinin detaylarıyla anlatıldığı kitap, okurlarını, bir zamanların en önemli sarayının ihtişamlı günlerine götürürken, diğer taraftan saraydaki gündelik hayattan Osmanlı devlet protokolüne kadar bilmediğimiz birçok inceliği keşfetmemizi sağlıyor.



Çocuk at takımı

"Harem-i Hümayun Sergisi"nde Harem Gerçeği

Topkapı Sarayı Müzesi Müdürlüğü tarafından hazırlanan "Padişahın Evi: Topkapı Sarayı Harem-i Hümayunu" sergisi, Topkapı Sarayı'nın ikinci avlusunda yer alan Has Ahırlar'da ziyaretçilerle buluştu. Haremi, hiç bilinmeyen yönleriyle, gerçekçi bir biçimde anlatma gayesi ile hazırlanan sergide padişahların, eşlerinin ve çocuklarının 300'e yakın eşyası sergilendi. Dört bölümden oluşan sergide, eşsiz bir hiyerarşiyile yönetilen harem, Topkapı Sarayı Müzesi koleksiyonlarında yer alan eserler ve belgeler aracılığıyla ziyaretçilere anlatıldı.

Serginin ilk bölümünde harem mimarisi minyatürler, gravürler ve planlar eşliğinde anlatılırken, ikinci bölümde mimarideki hiyerarşik düzene uygun olarak haremde koruyucuları ve hizmetlileri olan haremağaları ve cariyeler teşkilatına yer verildi. Üçüncü bölümde ise has odalıktan hasekiliğe ve nihayetinde valide sultanlığa yükselen padişah kadınları, kız ve erkek çocukları ile kız kardeşlerinden oluşan hanedan üyelerinin haremdeki yaşamları, eğitimleri, hiyerarşideki yerleri vurgulandı.

Osmanlı sanatının en güzel örneklerinin sergilendiği bu bölümde Hürrem Sultan'ın, Kanuni Sultan Süleyman'a yazdığı bir mektup, yine Hürrem Sultan'a ait bir mendil ve kaşbastı, Hatice Turhan Sultan, Cemile Sultan, Adile Sultan ve başkadın efendilere ait mühürler ilgi çekiciydi. Padişahların ve valide sultanların birbirlerine yazdığı mektuplar, entari, kemer, başlık gibi kıyafet örnekleri, takılar, murassa kutular ve günlük kullanım eşyaları da ziyaretçilere gösterime sunulanlar arasındaydı. Serginin dördüncü bölümünde ise haremde günlük yaşam, eğlenceler ve gelenekler başyapıtlarla ve görsellerle anlatılmıştı.

Sergide sunulan, harem hayatından kesitlerin anlatıldığı tablolar ile diğer objeler, harem yaşantısına dair önemli ipuçları veriyordu. Sözelimi Jean Baptiste Le Prince'in (18. yy), haremde günlük yaşamı konulu alan tablosunda, bir cariye, çubuk içen genç hanıma kahve sunuşu anlatılıyordu. Bu tablodan sarayda bütün içmenin serbest olduğunu anlıyoruz. Genç hanımın ve kahve sunan cariye kıyafeti, genç hanımın incilerle ve bir güller süslü saç tuvaleti, çubuk, kahve ibriği gerçekçi bir biçimde betimlenmişti. Ajur ve firuze kâri tekniğiyle yapılmış çeşitli motiflerle bezeli bir satranç takımı, sergide göze çarpan objeler arasındaydı. Satranç taşlarının tepelerinde altın yuvalı kabaşon yakut veya firuze taşlar dikkat çekiciydi.

Elmaslı Gelin Broşu ve Sorgucu Göz Alıcıydı

Doğumlarından tahta çıkışlarına kadar şehzadelerin haremdeki yaşamlarının anlatıldığı bölüm de serginin ilgi çeken bölümlerindendi. Burada sergilenen eserler arasında şehzadelere ait kıyafetler, eğitim araçları, sünnet şenliklerinin, şehzadelerin sancağa çıkmalarının betimlendiği minyatürlü eserler yer





18. yy. sonu-19. yy. başına ait Kafesli London

aldı. Padişahların tahta çıkışlarının da anlatıldığı sergide; sorguç, yazı kutusu, askı, matara gibi saltanat sembolleri, tören kaftanı ve padişahların tahta çıkışlarında harem halkına altın saçtıkları rivayet edilen Altın Yol çinileri ziyaretçilerin ilgisine sunuldu.

Osmanlı sanatının karakteristik motiflerinden "benek" ve "pelenk" motifiyle bezeli olan kaftandaki motifler, pars postunda yer alan benekle kaplan postunun çizgilerine benzetilerek, saltanat ve güç sembolü olarak yorumlanmış. İpekli ve pamuklu dokumadan yapılmış ve 17. yüzyıla ait kaftan, serginin önemli objelerinden biriydi.

Kafesli london, serginin öne çıkan unsurlarından biriydi. Osmanlı'da 18. yy. sonu-19 yy. başına ait olan arabanın üst kısmı oyma ve kabartmalı dikdörtgen ahşap bir oda şeklinde düzenlenmiş. Yeşil renk ve yıldız boyalı kafesli londonun pencereleri de ahşap kafesliydi. Ön yay sistemi üzerinde yer alan yıldız boyalı ahşap oyma hurma ağacı figürü dikkat çekiciydi. Bilindiği üzere hurma ağacı İslâm inancına göre cennete özgü ağaçlardandır ve sonsuz yaşamı vurgular. İç kısım bordo renkli kadife kumaşla kaplı olup, üzerine stilize dal, yaprak, fiyonklu buketler ve altı kollu yıldız motifleri kordon tutturma tekniği ile uygulanmış.

Bilkent Kültür Girişimi (BKG) ve TAV Havalimanları'nın sponsorluğunda gerçekleştirilen sergide 16. yüzyıla ait altın gerdanlık, 18. yüzyıl Saray Hazinesi Koleksiyonu'na ait zümrüt küpe, 19. yüzyıla ait murassa yelpaze, Sultan II. Mahmut'un kızı Adile Sultan'ın elmas broşu ile elmaslı gelin sorgucu da öne çıkan diğer objeler arasındaydı. Elmaslı gelin broşu, Hz. Muhammed'in (SAV) kızı Hz. Fâtıma'nın Medine'deki sandukasına takılması için hazırlanmış.

Topkapı Sarayı'ndaki Harem-i Hümayun sergisinde dikkatimizi çeken bir konu da, cariyeye ve sultan kıyafetlerinin televizyon dizilerinde gördüğümüz gibi olmamasıydı. Sergilenen cariyeye kıyafetleri dizelerde anlatıldığı veya Batılı sanatçılar tarafından resmedildiği gibi şaşaalı, dikkat çekici ölçüde derin göğüs dekolteli değildi. Sade ve fakat zarif çizgilere sahipti cariyeye kıyafetleri. Serginin amaçlarından biriydi belki de cariyelerle ilgili önyargıyı yıkmak.

Tüm bölümlerini gezdikten sonra serginin, hazırlanma gerekçesinde olduğu gibi, ziyaretçilerde Osmanlı'nın harem yaşantısıyla ilgili yanlış kanıyı kırıp sağlıklı bir bilgilenmeye kapı aralmasını diliyoruz.



Tunus'un Mavi Kapıları

Yazı ve Fotoğraflar: Metin YÜKSEL

İnsanın hayatı boyunca çeşitli kapılar açılır önüne; kiminde tereddüt eder, kiminden koşarak geçer. Kimi zaman kapıda kalırız, kimi zaman kapılar kapanır yüzümüze. Kapı önemli bir metafor; dilimizde sayısız deyim in içinde geçer; kâh açılır, kâh kapanırlar... Önümüze Tunus'un kapıları açıldığında, ülke ile aklımızda en çok kalacak şey in kapıları olacağından habersizdik. Tunus'u gitme amacımız tabii ki sadece kapılarını görmek için değildi. Ancak sadece birbirinden güzel kapılarını görmek için bile gidilebilir Tunus'a.

Daha dünyaya gözlerini açarken başlar insanoğlunun kapılarla macerası. Hani usta ozan Aşık Veysel'in dediği gibi; "İki kapılı bir handa, gidiyorum gündüz gece..." Macera, kapıyla başlar kapıyla biter. Var olmak, doğmak, hayata başlamak ilk eşiktir ve ondan sonra başlar insanın varlık kapısından hayata süzülüşü.

Yaşamı boyunca önünde birçok fırsat kapısı açılır. Bazı kapılar yüzüne kapanır. Öfkelendiğinde çarptığı kapılar vardır. Aralamak isteyip de önünde heyecanla beklediği ama bir türlü aralamaya cesaret edemediği kapılar ukde olur içinde. Bazen sevgili, bir kapının ardındadır. Ulaşabilmek için çaba harcar. Çabalar beyhude olur. Kapılar geçit vermez. Yüksek kapılardan korkar zaman zaman. Kapı, insanın içini kıpırdatan merak dürtüsünün muhatabıdır aynı zamanda. "Bu kapının ardında ne var?" diye merak eder, durur. Aralayamadığı, açamadığı kapıların arkasındakileri düşünerek, hayal ederek geçirir vakt-i ömrünü.

Bazı kapılar ürkütür. Bazıları korkutur. Bazı kapılar da müjdeleyicidir. Süleymaniye Camii'nin ihtişamlı kapısından bir huzur iklimine süzülür insan. Bazen ihtişamlı kapılar korkuya açılır. Esarete de ihtişamlı kapılarından geçerek gider bazen.

Kimi zaman birilerinin kapısına kul olur. Kimi zaman bütün kapıların sahibi Yaradan'ın kapısına sığınarak bulur huzuru... Gök kubbenin altında başını soktuğu evine, sarayına, barakasına ille de bir kapıdan geçerek girer. Çaresizlik bazen kapı kapı dolaştırır. Yüzüne kapanan kapıların önünden bir daha geçmek istemez insan.

İnsanlığın mimaride, sanatta, kültürde ulaştığı ihtişamı, kapılardan geçerek keşfederiz. Türkiye'de, Çin'de, Mısır'da, Özbekistan'da, Hindistan'da ve dünyanın dört bir yanında...

Kapılar, Asya'da, Avrupa'da, Orta Doğu'da, Afrika'da, her yerde medeniyet göstergesidir. İhtişamı ve renkleriyle kapılar o ülkeye dair bir şeyler söyler bizlere. Afrika kıtasının renkli ülkesi Tunus'ta olduğu gibi. Tunus'ta kaldığım bir hafta içerisinde 'Seni en çok etkileyen şey nedir?' diye sorulsa hiç tereddütsüz 'Kapılardı' derim.

Tunus'a Gitmek İçin Çok Neden Var

Tunus'a gitme amacımız tabii ki sadece kapıları görmek değildi. Ancak sadece birbirinden güzel kapılarını görmek için bile gidilebilir Tunus'a. Tunus'un kapılarından söz açılmışken biraz da ülke hakkındaki gözlemlerimi aktarayım:



Diğer Arap ülkelerini bilmem ama Tunus'a gerçekten bahar gelmiş. "Arap Baharı"nın fitilinin ateşlendiği Tunus'ta insanlar geleceğe artık daha bir güvenle ve ümitle bakıyorlar. Başkent Tunus başta olmak üzere ülkenin önde gelen kentleri tam bir bahar coşkusu yaşıyor. Devrimden sonra kurulan hükümette toplumun her kesimi temsil ediliyor. Farklı düşüncelere mensup gençlerin kurduğu sokak komiteleri demokrasiye ve kazanılan özgürlüklere sahip çıkıyor.

Tunus Akdeniz'in incisi. Bin iki yüz kilometreye yaklaşan sahilleriyle deniz, kum, güneş tutkunlarının adresi bir ülke. Ülkede turizme ayrı bir önem veriliyor. Tunus Turizm Bakanlığı, ülkenin tarih ve kültür mirasını dünyaya tanıtmak amacıyla yoğun bir çaba içinde.

Başkent Tunus, ülkenin en kalabalık kenti. Kenti boydan boya bölen Habib Burgiba Bulvarı, devrim gösterilerine de ev sahipliği yapmış günlerce. Burgiba Bulvarı'nda her gün bir gösteri oluyor ancak eskisi gibi kanlı değil. İnsanlar büyük bir olgunluk içerisinde gösteri yapıp fikirlerini ve taleplerini ortaya koyuyorlar. Kimse kimseye karışmıyor; tam bir özgürlük ortamı yaşanıyor anlayacağınız.

Tunus'un sokakları ve Osmanlı'dan kalan tarihi çarşısı turistlerin yoğun ilgisini çekiyor. Ülkede güvenlik sorunu yok. Turistler, Tunus sokaklarında rahatça dolaşıyor. Tunus'a Türkiye'den de büyük ilgi var. Tunus, Türkiye Cumhuriyeti vatandaşlarına vize uygulamıyor. Çarşıda, pazarda, resmi dairelerde Türklere olan sevgilerini açıkça dile getiriyorlar. Tunuslu gençlerin favori ülkesi Türkiye. Tunus halkı Türk dizilerini izliyor. Devlet bu yıl okullara seçmeli Türkçe dersi bile koymuş. Sadece bunlar bile Tunus'u gezip görmek için yeterli değil mi?

Hammamat ve Susa, Tunus'un turizmde iddialı olduğu iki kent. Hammamet (Hamamlar) başkente çok yakın. Eski şehrin modern ve lüks otellerin yanı sıra tatil köyleri de Hammamet'e dünyanın dört bir yanından yüz binlerce turist çekiyor. Kilometrelerce uzayan Akdeniz kumsalları göz kamaştırıyor. Otellerde verilen hizmet Türkiye seviyesinde olmasa bile, keyfinizi kaçırtacak bir olumsuzlukla karşılaşmıyorsunuz. Deniz kenarındaki antik tiyatrodan dünyanın önde gelen birçok sanatçısı konser veriyor. Bu arada, otel lobilerinde ve kafelerde canlı Tunus müziği dinlemek de mümkün. Turistik bölgelerden Susa da başkente 140



kilometre mesafede. Ülkenin üçüncü büyük kenti. Susa'nın bir özelliği de Batılı golf meraklılarının adresi olması... Çarşıları, camileri ve antik bölgeleriyle Susa, görülmeye değer. Sıcakkanlı insanlar Tunuslular. Birine bir şey ya da bir yer sorduğunuzda, hiç üşenmeden önünüze düşüyor ve aradığınız yeri size gösteriyor. Turistler için Tunus'un en iyi tarafı; tarihi ve turistik bölgelerin başkente çok yakın olması. Eski Roma'nın önemli şehirlerinden Kartaca, başkente 60 kilometre mesafede.

Mavi Kapılı Kent: Sidi Bou Said

Ülkenin en ilgi çeken kentlerinden biri de Sidi Bou Said. Şehri kabaca tarif etmek, bildiğimiz bir yere benzetmek gerekirse biraz Yunan adaları, biraz da Bodrum diyebiliriz. Mavi gökyüzünün altında mavi pancurlu ve mavi kapılı, beyaz badanalı evlerin kasabası Sidi Bou Said. Kartaca'daki bu şirin kasaba, Tunus'u Tunus yapan bütün özellikleri içinde barındırıyor adeta. 'Biraz kafamı dinlemek istiyorum' diyorsanız en doğru adres burası.

Beyaz badanalı ve mavi kapılı evleriyle seyrine ve gezmeye doyulmayan bir şehir Sidi Bou Said. Tunus'un incisi. Pekçok

yerde olduğu gibi Tunus'ta da kapılar özel hayatın, mahremiyetin başlangıcı. Yüksek duvarların içindeki geniş ve huzurlu avlulara bu mavi kapılardan giriliyor. Başkent Tunus'un Osmanlı'dan kalma büyük çarşısındaki ahşap işlemeli kapıların tersine burada kapılar demirden. Demirin soğuk yüzüne Tunuslu kapı ustalarının yaptığı süslemeler, kapılarda demirin soğukluğunu ortadan kaldırıp düz metal parçaları sıradanlıktan çıkarmış ve onları sanat eseri haline getirmiş.

Tunuslular, mavi kapılarının önünde vakit geçirmeyi seviyor. Gökyüzü mavi, duvarlar beyaz, kapılar mavi. Mavi gökyüzünün altında mavi kapılı evler, Sidi Bou Said'de farklı bir güzellik sunuyor burayı görmeye gelenlere. Küçük bir mavi kapıyı araladığınızda geniş ve etrafında onlarca insanın yaşadığı huzurlu evler karşılıyor sizi. Bu arada, kapıları, çarşıları, tarihi ve kültürel mirasının yanı sıra denize nazır şık restoranlarda Tunus'a özgü birbirinden lezzetli yemekler de bekliyor sizi... Yakıcı güneşin etkisini sürekli esen rüzgar hafifletiyor. Sahil boylarında turistler, hem denizin hem de güneşin tadını çıkarıyor. Tunusluların devrimlerine neden 'Yasemin Devrimi' adını verdiklerini ülkelere gidince daha iyi anlıyoruz. Geceleri, şehirler buram buram yasemin kokuyor çünkü.



Kadı Sicillerinden Osmanlı Klasik Dönem Bazı Kültür Varlıkları

Prof. Dr. H. Örcün BARIŞTA*

Yabancı ülkelerde bulunan ticari akitler, resmi belgeler, anılar ve seyahatnamelerin yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu'na ait resmi yazışmaları içeren belgeler ve defterlerden oluşan çeşitli yazılı kaynaklar; minyatür, gravür, yağlı boya resim, fotoğraf gibi görsel kaynaklardan sağladığımız bilgiler, geniş Osmanlı coğrafyasının etnografyası konusunda önem taşımaktadır.



İstanbul Müftülüğü Şer'iyye Sicilleri Arşivi kitabesindeki II. Abdülhamid'in arması.

Osmanlı Etnografyasının Kaynakları

Türkiye Cumhuriyeti müze ve özel koleksiyonlarının yanı sıra yabancı ülkelerdeki müze ve koleksiyonlardaki kültür varlıkları Osmanlı İmparatorluğu döneminden kalan çok zengin etnografik ürünlerin varlığını gözler önüne sermektedir. Genellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun geç dönemine başka deyişle 18. yüzyıldan sonrasına tarihlenen bu maddi kültürün el sanatları-süsleme sanatları olarak adlandırılan, nesnel örneklerinin bir grubu 16-17. yüzyıllar başka deyişle klasik döneme tarihlenmektedir. 15. yüzyıldan başlayarak saray ve saray dışında kullanılmış ürünlerden oluşan bu örneklerin klasik döneme ait olanları genellikle saray ve çevresinden kalan parçaları Topkapı Sarayı Müzesi, Türk ve İslam Eserleri vb. gibi bazı müzelerde büyük bir grubu oluşturan saray dışından olan geç dönem örnekleri ise ya etnografya müzelerinde ya da bazı arkeoloji müzelerinin etnografya sekisyonlarında sergilenmektedir. Saray ve çevresinin sınırlı sayıda olan örnekleri Klasik Dönemden kalan parçaların bütününe toplu bir bakış yapılmasına olanak vermemekte ve bu kültür varlıklarıyla saray dışı örnekler arasında istenilen düzeyde bağ kurma aşamasında bazı kopmalar gözlenmektedir. Bu durum saray dışında halkın günlük yaşamında kullandığı maddi kültür ürünleri olan klasik dönemin nesnel kaynakları konusunda bazı bilimsel boşluklar oluşturmakta ve kronolojik bir akış çizgisi içinde maddi kültür varlıklarının bütünü üzerinde bir değerlendirme yapmayı güçleştirmekte yazılı ve görsel kaynaklara başvurmayı gerektirmektedir.

Bilindiği gibi Etnografya (Alm. Ethnographie, Fr. Ethnographic, İng. Ethnography): Kelimenin aslı Yunanca ethnos= (halk) ve graphiren= (yazmak, tasvir etmek) den gelmektedir. Etnografya, "Çeşitli halkların yaşama tarzlarını, düşüncelerini, yaratmış oldukları maddi ve manevi kültür öğelerini sistemli bir şekilde tasvir eder. Etnoloji'nin bir dalı olan etnografyaya tasviri etnoloji de denmektedir."¹ şeklinde tanımlanan etnografyaya yönelik müzeler ülkemizde sayıca azdır halk bilim müzeciliği ve el sanatları² gelişme aşamasındadır. Bunlar üzerinde yapılan araştırma ve yayınlar da sınırlıdır. Başka deyişle müzelerde sergilenen maddi kültür ürünleri olan nesnel kaynaklarla ilgili yazılı ve görsel kaynaklar arasında henüz istenilen düzeyde bağ kurulamamış ve 20. yüzyıl öncesi örneklerinden geriye doğru bir bakış açısıyla geçmiş örneklere gereği gibi eğilinememiştir.



İstanbul Müftülüğü Şer'iyye Sicilleri Arşivindeki dolaplarda bulunan ciltlerden bir görünüm.

Geçmişteki kültür varlıklarının belirlenmesi aşamasında müzelerdeki nesnel örnekler dışında yazılı ve görsel kaynaklardaki bilgiler büyük değer taşımaktadır. Bu bağlamda yabancı ülkelerde bulunan ticari akitler, resmi belgeler, anılar ve seyahatnamelerin yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu'na ait resmi yazışmaları içeren belgeler ve defterlerden oluşan çeşitli yazılı kaynaklar, minyatür, gravür, yağlı boya resim, fotoğraf gibi görsel kaynaklardan sağladığımız bilgiler geniş Osmanlı coğrafyasının etnografyası konusunda önem taşımaktadır.

Osmanlı Etnografyasında

Yazılı Kaynaklara Toplu Bir Bakış

Bilindiği gibi Osmanlı İmparatorluğu döneminden günümüze ulaşan Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi No D. 97067/5804 sayılı, 1525 tarihli, sarayda örgütlenen ustaların varlığını ve yaptıkları ürünleri belgeleyen defter³ gibi sa-



ray kayıtları, sanatçı ve ustaların çalışmalarıyla ilgili bilgiler bulunan Ehl-i Hiref Defterleri⁴, saray dışında halk için üretilen eşyanın nitelik ve nicelikleri ve fiyatlarıyla ilgili bilgiler içeren 1640 tarihli Narh Defteri'nin⁵ yanı sıra çeşitli kurumlarda korunan resmi belgeler değeli yazılı kaynaklar oluşturmaktadır. Bunlar arasında Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü Osmanlı Arşivi Genel Müdürlüğü'ndeki belgelerden fermanlar⁶, irade, berat vb. gibi tek levhadan oluşan dolama belgeler, mühime defterleri, dışında Evkaf-ı Hümayün Nezareti'nin kuruluşundan 1255 (1839 M.) yılından sonraya ait Meclis-i Vasla, Bâb-ı Âli Evrak Odası Sadaret belgeleri ve Hatt-ı Hümayunların yerini alan Evkaf iradeleri⁷ dikkat çekmektedir. Bu arşiv dışında Topkapı Sarayı Arşivi'nde, Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nde, İstanbul Müftülüğü Şer'iyye Sicilleri Arşivi'ndeki defterlerden sağlanacak belgelerde bilgiler vardır. Bunlar üzerinde yapılan taramalar doğrultusunda yapılmış yayınlara örnekler verilebilir.⁸ 17. yüzyıla Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi eklenebilir.

Şer'iyye Sicilleri -Kadı Sicillerinin-Tereke Ünitelerinin Önemi

Bu bağlamda İstanbul Müftülüğü Şer'iyye Sicilleri Arşivinde bulunan Üsküdar, İstanbul, Bab, Galata, Eyüp, Balat, Hasköy, Rumeli Sadareti vb. gibi mahkemelere ait Kadı Sicilleri önemli yazılı kaynaklar oluşturmaktadır. Benzer bir durum Başbakanlık Osmanlı Arşivi vb. gibi yerlerde korunan aynı zaman dilimlerini ve daha sonraki tarihleri ele alan İstanbul ve İstanbul⁹ dışındaki Bolu¹⁰, Antalya¹¹ gibi şehirlerle ilgili farklı zaman dilimlerini konu alan bazıları yayınlanmış kadı sicilleri (şer'iyye sicilleri) yanı sıra 18. yüzyılın Ehl-i Hiref teşkilatı ile ilgili defterler¹² için söz konusudur. Örnekler çoğaltılabilir.

Bu kadı sicillerinin tereke, muhallefat, hibe vb. gibi ünitelerinde sıralanan maddi kültür ürünleri görsel ve yazılı kaynaklar yanı sıra günümüze ulaşan nesnel örneklerden sağladığımız bilgileri tamamlamakta 16. yüzyıldan başlayarak bizleri Osmanlı etnografyası konusunda aydınlatmaktadır. Bunlar özellikle saray dışı nesnel örnekleri günümüze çok az sayıda ulaşmış bulunan 16. yüzyıl¹³ ile 17. yüzyıla¹⁴ ait taşınabilir nitelikteki kültür varlıklarının nitelik ve nicelikleri ile alan terminolojisi konusunda çok değerli bilgiler içermektedir.

Bu makalede amacımız: İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM) tarafından hazırlanarak 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı iş birliği ile yayınlanan Kadı Sicillerinden 1, 2, 5, 9, 14, 17, 26, 51, 56, 84 numaralı Üsküdar Mahkemesi ile 3, 12, 18 Numaralı İstanbul Mahkemesi ve 74 Numaralı Eyüp Mahkemesi Kadı Sicil Defterlerinin tereke ünitelerinde sıralanan saray dışındaki halkın 16 ve 17. yüzyıllarda kullanmış olduğu maddi kültür ürünlerinin varlığını belirlemek, bu yolla söz konusu defterlerin tereke, muhallefat, hibe vb. gibi başlıkları altında kümelenen bazı terim ve tamlamaların bir grubuna toplu bir bakışla seçme bir döküm yapmak, Osmanlı etnografyası çalışmalarına nesnel kaynakları destekleyici yazılı kaynak sunmak için bir veri tabanı hazırlama yolunda bir adım atmaktır.

Makale İslam Araştırmaları Merkezi (İSAM) tarafından hazırlanarak 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı işbirliği ile yayınlanan, 16 yüzyıla tarihlenen 1, 2, 5, 9, 14, 17, 26, 51, 56, 84 numaralı Üsküdar Mahkemesi ile 17. yüzyıla tarihlenen kadı sicillerinden 3, 12, 18 Numaralı İstanbul Mahkemesi ve 74 Numaralı Eyüp Mahkemesi Kadı Sicil defterleri ile sınırlıdır¹⁵ ve bu Kadı Sicillerindeki tereke üniteleri taranarak sıralanan maddi kültür ürünleri ile ilgili bazı terim ve tamlamalardan oluşmaktadır.

Belirtilen kadı defterlerindeki ağaç işleri, cam işleri, deri işleri, dokuma işleri (boyalı dokumalar, ev tekstili ürünleri, giysi türleri, kumaş türleri, halı, işleme, keçe işleri, kilim, kürk işleri, metal işleri, örgü işleri, toprak işleri vb. gibi çeşitli araç, gereç kullanılarak teknik uygulayarak yapılmış maddi kültür ürünleri alfabetik bir dizinle şöyle sıralanabilir.

16. Yüzyıl

Ağaç İşleri: Ağaç çanak, ağaç sini, ağaç tabak, bıçkı tahtası, fıçı, hırdavat sepetiyle, iskemle, sandık, sepet, tekneği hamur.

Cam İşleri: Bardak, şişe.

Deri İşleri: Bergama papuç, bir çift kalıp papuç, çizme, Gekvi-ze papucu ma'a edik, iç edük, kalıplar mesh, mesh, meşin, meşin yüzü sandığı, papuç, papuç edük, sandık-ı papuç, sarı papuç, üç küçük kalıp.

Dokuma İşleri

Boyalı Dokumalar: Basma bohça, basma minder, basma yastık, basma yorgan, boyalı kepenek, kızıl basma, yemeni yorgan.

Ev Tekstili Ürünleri: Bohça, çarşaf, döşek, iki yüzü döşek, iki yüzü yastık, şekerpare minder, yastık, yorgan, yüz yastığı.

Giysi Türleri: Agrız kaftan, ak çember,ak kaftan, ak saya, alaca destimal, alaca peştamal, aseli, asumani kapama, avare, çuha kaftan, basma çember, baş bezi, bel dolaması, bez kaftan, boyalı bez, börk, bürgü, bürüncek çember, büyük makreme, cübbe, çakşır, çekme çakşır, çember, çuha kaftan, destimal, dolama kaftan, don, eldiven, futa, gök kaftan, gök bez kaftan, gömlek, hamam gömleği, hamayıl, ibrişim kuşak, kaban, kaftan avare, kaftan, kapama çuha, keseli, kulak makremesi, kır kaftan, kızıl aba yelek, kızıl şebbi külah, kuşak, külah, mücevveze, oğlan feracesi, örtme, peçe, peçe makremesi, peştamal, saç bağı, saten çakşır, sırma dolamaç, siyah çember, siyah ferace ma'a köhne kürk, şalvar, şeb külah, takke, takke-i kadife, tezgahı üç natamam gömlek, tuman, tülbent bür-gü, yelek, yeşil çuha kaftan, yün kuşak, üst çukası.

Kumaş Türleri: Ak çarşaf, alaca destimal, alaca mor çuka, benek çarşaf, bürüncek destimal, çalma, çatma, çuka, döşek yüzü beledi, dülbent bür-gü, gök çuka, hayali kemha, kadife, kemha, kırmızı bürüncek çember, kızıl çuka, kutni, melez bez, nefti çuka, rida bez, şahi atlas, üskili keten, yeşil muhayyer, tafta, tülbent.

Halı: Aklı halı, büyük halı, delikli halı, delikli büyük halı, halı, kalıçe, kızıl halı, kızılı halı, küçük seccade kalıçe, namazlığı, nefti kalıçe, sa-çaklı halı del'a Yürük, sarılı halı, sarılı küçük seccade, uzun sarılı halı, toplu halı.



İstanbul Müftülüğü Şer'iyye Sicilleri Arşivi'ndeki dolapları taşıyan II. Abdülhamid tuğrası



İşleme: Alaca içine işleme yastığı, yorgan çarşabı iki başı işlemeli, münakkaş çarşeb, münakkaş divar yastığı, iki yastık bir gergef bir enahti işlenme mai makrama ve kuşak, minder-i münakkaş, münakkaş yastık, nakışlı kuşak, nakışlı yastık, nakışlı çarşaf, rida nakışlı yüz yastığı, peçe dikme, uçkur işleme, yüz yastığı işleme.

Keçe İşleri: Aba, aba kaftan, aba aseli, aba zıbın, arakiye, Bursa kebesi, dimi döşek ma'a keçe, döşek keçesi, döşek yüzü keçesi, Islambol abası zeyn, İmroz kebesi, kebe, kebe-i Yanbolu, keçe, keçe-i çoban, kepenek, kızıl aba, yelek, kızılı kebe, Mısır keçe, Rumeli kebesi, sarılı kebe, Selanik kebesi, örtü kebe, Yanbolu kebesi.

Kilim: Ak kilim, akli kilim, alaca kilim, boz kilim, kızılı kilim, kilim-i kebir, küçük kilim, sergi kilim, zili kilim.

Kürk İşleri: Asumani çuka ma'a kuzu kürkü, kürk, kürklü ferace, kürk kaplı gök terlik, kürklü lacivert çuka, post, siyah ferace ma'a köhne kürk, siyah kürk, siyah nimten ma'a beyaz kürk, uzun yenli kırmızı kürklü ferace.

Metal İşleri: Ak pirinç düğme, altın mengüş, altın yüzük, altın küpe, altın makrame, bakır tağan, bakır harenî, bakır sini, bakır tava, bakır yüzük, bakraç, bıçak, büyük tas, Eğin baş esbabı, el tavaşı, güğüm, gümüş kaşık, gümüş yüzük, gümüş kadeh, gümüş kaşık, gümüş nalın, gümüş zeyner, hamam taşı, hırka küpesi, kara bakraç, kazan, kızıl bakraç, kızılca bakraç, kuşak gümüşlü, küçük bakraç, küçük sahan, küçük tas, küçük tencere, leğen, neşter, pirinç düğme, sarı ve yeşil top iğne, sahan, sini, sorguç, tas, tava, tencere, tepsi, zincirli altın, sahan, sini, tağan, tepsi, tepsi çanak.



Toprak İşleri: Çanak, çini bardak, çini çanak, çini maşrapa, çini üsküre, çömlek, küpecik, sirke küpü, yassı kaşı, toprak testi.

17. Yüzyıl

Ağaç İşleri: Sandık, sepet sandığı.

Cam İşleri: Cam taşı, ayine-i kebir ve sagir.

Deri İşleri: Papuç, mest.

Dokuma İşleri:

Boyalı Dokumalar: Basma yastık, yemeni bohça, yemeni makrama, yemeni perde, yemeni peştamal, yemeni yastık, yemeni yorgan, yemeni tülbent.

Ev Tekstili Ürünleri: Abdest makraması, bohça, Bursa yastığı, çarşaf, destar örtüsü, döşek, döşek kılıfı, döşek yüzü, hamam döşemesi, hamam rahtı, havlu makrame, havlu döşeme, kahve makraması, kapı perdesi, makat, minder, minder yüzü, perde, peşkir, seccade, sofra, yastık, yüz yastığı, zincir yastık.

Giyisi Türleri: Baş makraması, bel makraması, berber makraması, çakşır, çenber, destar, dolama, don, entari, ferace, gömlek, ihram, kaftan, kavuk, kuşak, peçe, peştamal, uçkur, yaşmak, yelek, zıbın.

Kumaş Türleri: Al kutni, al sandal, alaca, alaca kutni, alaca sandal, atlas, ateşi atlas, beyaz kutni, boğası, çatma, çuka, havlu, kadife, kemha, kırmızı boğası, kutni, ma'i atlas, ma'i sandal, ma'i telli kutni, sandal, seraser, sof, yeşil sandal, tülbent.

Halı: Kaliçe, seccade.

İşleme: Beyaz boğası üzre münakkaş bohça, Fener gömlek münakkaş, hezar pare bohça, işleme gömlek, kırmızı münakkaş bohça, münakkaş berber makraması, münakkaş bohça, münakkaş don, münakkaş makrama, münakkaş yastık, münakkaş yorgan ma'a çarşaf, nakışlı yorgan, sırmalı ocak yaşmağı, yeşil ve kılantanlı makrama.

Keçe: Arakiye, at kebesi, beyaz tiftik kebe, kırmızı arakiye, ma'i Yanbolu kebesi, Selanik orta keçesi, Selanik yan keçesi, siyah ve ma'i keçe, yan keçesi.

Kilim: Alaca kilim, kırmızı kilim, sarı kilim.

Kürk: Al kutni kaplı samur kürk, al sandal kaplı kakım kürkü, ma'i sandal kaplı samur kürk, mor kuzu kürkü, kırmızı çuka kaplı zerdava kürkü, samur kürk, yelek kürklü Şirvani çukayı Kürdiye, yeşil sansar kürkü.

Metal: Altın bilezik, altın düğme, altın mühür, altın raht kuşak, altın yastık, andiše altın bilezik, bakır evani, bakır fıraş, baklava tepsisi, buhurdanlık, cebe altın bilezik, güğüm, hamam taşı, havan, ibrik, inci küpe, kahve ibriği, kevgir, kılıç, mücevher bilezik, ocak güğümü, sahan, sim hançer, sim yüzük şekli-i tılsım, sini, tava, tencere, tepsisi, zümrüt küpe, zümrüt yüzük.

Örgü: Ak kenarı gömlek, kenarı gömlek, kenarlı gömlek, Tire kenarı gömlek.

Toprak: Çini kase, sirke kübü, şarap küpü.

Yukarda 16 ve 17. yüzyıl kadı defterlerinin bir grubunda karşımıza çıkan, ağaç işleri, cam işleri, deri işleri, dokuma işleri (boyalı dokumalar, ev tekstili ürünleri, giysi türleri, kumaş türleri, halı, işleme, keçe işleri, kilim, kürk işleri, metal işleri, örgü işleri, toprak işleri başlıkları altında kümelenecek dizilen maddi kültür varlıkları ürünleri kayıtları saray dışında halkın kullanmış olduğu maddi kültür ürünlerinin varlığını ortaya koymaktadır. Bunlar geniş Osmanlı etnografyasının İstanbul'una bir pencere açmakta ve birkaç semt konusunda bizleri aydınlatmakta ve bu defterlerdeki bilgiler bir veri tabanı oluşturmaktadır. Bu verilere yeni belirlemeler eklenince Klasik Dönem maddi kültür varlıkları daha da zenginleşecek ve daha çok defter gün ışığına kavuştuğunda çeşitli araç, gereç kullanılarak teknik uygulayarak yapılmış maddi kültür ürünleri konusunda daha ayrıntılı bilgilerle bulgulara ulaşılabilecektir.

Sonuç olarak denilebilir ki üzerindeki kitabeden 1309 (1891 M.) yılında II. Abdülhamit tarafından tecdid edildiği anlaşılan İstanbul Müftülüğü Şer'iyye Sicilleri Arşivi binasında II. Abdülhamit'in tuğrası ile taçlandırılmış dolaplar korunan Kadı Sicilleri önemli yazılı kaynaklar oluşturmaktadır. Bilindiği gibi II. Abdülhamit Dönemi'nde kurulan, Sicilat-ı Şer'iyye Dairesi'nin İstanbul'a ait yirmi yedi mahkemesine ait olan defterleri bulunmaktadır. 15X45 cm. boyutlarında sayfa sayıları 10-20'den 200-300'e kadar değişebilen, ortalama 100 sayfa civarında ve 400-500 kaydı içeren, daha çok rik'a, ta'lik veya divani hatla yazılmış bazıları Arapça olan bu defterler¹⁶ bir dönemin kültür düzeyinin paha biçilmez göstergeleridir.



18.yy'dan ebru kaplı cilt

DİPNOTLAR: * Marmara Üniv. Sanat Tarihi Emekli Öğr. Üyesi 1) Sedat Veyis Örnek, Etnoloji Sözlüğü, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Yayınları: 200, Ankara, 1971, s. 80. 2) H.Örcün Barışta, "Halkbilim Müzeciliği ve El Sanatları", Türkiye'de Halkbilim Müzeciliği ve Sorunları Sempozyum Bildirileri, Yayına Hazırlayanlar: Öcal Oğuz-Tüba Saltık-Özkan, Gazi Üniversitesi THBMER Yayını, Ankara, 2003, s. 71-77. 3) Tahsin Öz, Türk Kumaş ve Kadifeleri I, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1946, s. 43. 4) Filiz, Çağman, "Mimar Sinan Döneminde Ehli Hıref Teşkilatı", Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı, İstanbul, 1988, s. 73-78: Bk. Filiz, Çağman, "Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü Ehli Hıref", Türkiye'de Halkbilim, Akbank, 1988, s. 54, s.11-17. 5) Mübahat, Kütükoğlu, Osmanlılarda Narh Müessesesi ve 1640 Tarihli Narh Defteri, İstanbul, Enderun Kitabevi, 1983. 6) Osmanlı Fermanları, Ottoman Fermans, Başbakanlık Devlet Arşivleri Genel Müdürlüğü, Osmanlı Arşivi Daire Başkanlığı Yayın No: 63, Ankara, 2003. Ayrıca Bk. İlgili Genel Müdürlükçe açılmış sergilerin broşürleri. 7) Ayşe, Üstün, Osmanlı Arşivlerindeki İstanbul Camii Ve Türbelerin Tamirleriyle İlgili Belgeler, Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi Anabilim Dalı, İzmir, 2000. (Yayınlanmamış Doktora Tezi), s.54. 8) H.Örcün, Barışta, "Yazılı Kaynaklardan Osmanlı İmparatorluğu Klasik Dönem Kadı Defterlerinden İpek Kumaşlarıyla İlgili Bazı Bilgiler", Uluslararası İpek Böcekçiliği ve İpekli Dokumalar Sempozyumu, Atatürk Kültür Merkezi-Akdeniz Üniversitesi-25-28 Ekim 2011. 9) İstanbul Mahkemesi 121 Numaralı Şer'iyye Sicili, Tarih 1231-1232 / 1816-1817, Metni Hazırlayan: Şevki Nezihi Aykut, Halil İnancık Araştırma Projesi, Sabancı Üniversitesi, İstanbul, 2006. Nevzat Erkan, "XVIII. Yüzyılda Üsküdar'da Şer'iye Sicilleri Işığında Gayri Müslim Meslekleri, Uluslararası Üsküdar Sempozyumu VI, 2010, C.2, s. 443-456. 10) Binnaz, Çoçoğlu, Bolu Şer'iyye Sicili 1687-1688 Tarihli 836 Nolu Defterin Transkripsiyonu Ve Değerlendirilmesi, Bolu Halk Kültürünü Araştırma ve Uygulama Merkezi Yayınları No 5 Ankara. 11) Hasan, Moğol, Teke Sancağı Şer'iyye Sicili-i (1223-1232/1807-1817), Mahter Yayınları, Ankara, 1996. 12) Bahattin Yaman, "Sarayın Sanatçıları, 18. Yüzyıl Osmanlı Ehli Hıref Teşkilatı", XV. Türk Tarih Kongresi Ankara:11-15 Eylül 2006, Kongreye Sunulan Bildiriler 4 Cilt – 4 Kısım, Osmanlı Tarihi-D, Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2010, s.1937-1949. 13) H.Örcün Barışta, "Klasik Dönem Kadı Defterlerindeki 16. Yüzyıl Maddi Kültür Varlıklarıyla İlgili Bazı Bilgiler", Uluslararası Katılımlı XVI.Ortaçağ- Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu, Cumhuriyet Üniversitesi Sivas 18-20 Ekim 2012. 14) H.Örcün Barışta, "17 Yüzyıl Kadı Sicillerinden Osmanlı İmparatorluğu Döneminin Maddi Kültür Varlıkları Ürünleriyle İlgili Bilgiler", Uluslararası Türk Sanatları Sempozyumu, Selçuk Üniversitesi Türk El sanatları Uygulama ve Araştırma Merkezi, Konya Büyükşehir Belediyesi, 8-9 Kasım 2012 Konya. 15) İstanbul Kadı Sicilleri Üsküdar Mahkemesi, 1 Numaralı Sicil (919-927/M. 1513-1521), Hazırlayanlar: Bilgin Aydın- Ekrem Tak, İSAM, 2008, C.1. / İstanbul Kadı Sicilleri Üsküdar Mahkemesi, 2 Numaralı Sicil (H.924-927 /M.1518-1521), Hazırlayan: Rifat Günalan-Vildan Kemal- Özlem Altıntop- Hatice Ayıldız Bahadır, Arapça Metin: Mehmet Akman, Kontrol Eden: Mahmut Ak, Mustafa Oğuz, İSAM, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2010, C.2. / İstanbul Kadı Sicilleri Üsküdar Mahkemesi, 5 Numaralı Sicil (H.930-936/M.1524-1530), Hazırlayan: Yasemin Dağdaş- Zeynep Berktaş, Kontrol Eden : Mustafa Oğuz, İSAM, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2010, C.3. / İstanbul Kadı Sicilleri Üsküdar Mahkemesi, 9 Numaralı Sicil (940-942/M. 1534-1536), Hazırlayan: Kenan Yıldız, Kontrol Eden: Recep Ahışahı, İSAM, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2010, C.4. / İstanbul Kadı Sicilleri Üsküdar Mahkemesi, 14 Numaralı Sicil (953-955/M. 1546-1549), Hazırlayan: Nuran Gürel, Arapça Metin: Mehmet Akman, Kontrol Eden: Abdürkadir Özcan, İSAM, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2010, C.5. / İstanbul Kadı Sicilleri Üsküdar Mahkemesi, 17 Numaralı Sicil (H.956-963/M.1549-1556), Hazırlayan: Orhan Gültekin, Arapça Metin Mehmet Akman, Kontrol Eden Mustafa Oğuz, İSAM, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2010, C.6. / İstanbul Kadı Sicilleri Üsküdar Mahkemesi, 26 Numaralı Sicil (H. 970-971/M. 1562-1563), Hazırlayan: Rifat Günalan, Arapça Metin:- Mehmet Akman, Kontrol Eden: Fikret Sarıcaoğlu, İSAM, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2010, C.7. / İstanbul Kadı Sicilleri Üsküdar Mahkemesi, 51 Numaralı Sicil (H. 987-988/M. 1579-1580), Hazırlayan: Rifat Günalan, Arapça Metin: Mehmet Canatar- Mehmet Akman, Kontrol Eden: Feridun Emecen, İSAM, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2010, C.8. / İstanbul Kadı Sicilleri Üsküdar Mahkemesi, 56 Numaralı Sicil H. 999-991/M. 1582-1583), Hazırlayan: Hilal Kazan-Kenan Yıldız Arapça Metin: Mehmet Akman-Tahsin Özcan, Kontrol Eden: Mahmut Ak, İSAM, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2010, C.9. / İstanbul Kadı Sicilleri Üsküdar Mahkemesi, 84 Numaralı Sicil (H. 999-1000/M. 1590-1591), Hazırlayan: Rifat Günalan, Arapça Metin: Mehmet Canatar- Mehmet Akman, Kontrol Eden: Mehmet Canatar, İSAM, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2010, C.10. / İstanbul Kadı Sicilleri, İstanbul Mahkemesi 3 Numaralı Sicil (H.1027/M. 1027/M.1618), Hazırlayan: Yılmaz Karaca- Rasim Erol- Salih Kahraman- Fuat Recep- Sabri Atay- Hüseyin Kılıç, Arapça Metin: Mehmet Akman, Kontrol Eden Fikret Sarıcaoğlu, Koordinatör Mümin Yıldıztaş, İSAM, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2010, C.13. / İstanbul Kadı Sicilleri, İstanbul Mahkemesi 12 Numaralı Sicil (H.1073-1074 / M.1663-1663), Hazırlayan: Rasim Erol- Salih Kahraman- Sabri Atay-Hüseyin Kılıç-Yılmaz Karaca, Arapça Metin: Mehmet Kahraman, Kontrol Eden Fikret Sarıcaoğlu, Koordinatör Mümin Yıldıztaş, İSAM, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2010, C.16. / İstanbul Kadı Sicilleri, İstanbul Mahkemesi 18 Numaralı Sicil (H.1086-1087 / M.1675-1676) Hazırlayan Salih Kahraman-Fuat Recep- Sabri Atay, Hüseyin Kılıç-Yılmaz Karaca- Rasim Erol, Arapça Metin Akman, Kontrol Eden Fikret Sarıcaoğlu, Koordinatör Mümin Yıldıztaş, İSAM, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2010, C.18. / İstanbul Kadı Sicilleri, Eyüb Mahkemesi, (Havas-ı Refia)74 Numaralı Sicil (1072-1073/ M.1661-1662), Hazırlayan Hüseyin Kılıç- Salih Kahraman-Fuat Recep- Sabri Atay- Rasim Erol-Yılmaz Karaca, Arapça Metin, Mehmet Akman Kontrol Eden: Fikret Sarıcaoğlu, Koordinatör: Mümin Yıldıztaş, İSAM, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı 2011, C.19. 16) Yunus Uğur, "Şer'iyye Sicilleri", Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı, İstanbul, 2010, C. 39, s.9.



Hurda Kâğıtlar Mücevhere Dönüşüyor

Emine DOYDU

Binlerce yıldır insanlık tarihini kaydeden, ancak bilgisayar teknolojisinin hayatımızda her geçen gün daha fazla yer etmesiyle, bilgiyi kayıt altına almaktan çok ambalaj malzemesi olarak kullanılan kâğıt, şimdilerde sanatkârların ellerinde yeniden hayat buluyor. Atık kâğıtlardan takılar ve süs eşyaları yapan Ali Rıza Kart'ın ortaya koyduğu ürünler de bunun güzel bir örneği...



Sözcüklerin gizemini keşfeden insanoğlu, onu ölümsüzleştirmek için kâğıdı icat etmiş. İnsanoğlunun sözünü muhafaza edince nice kadim eserlerin zaman içinde seyri de mümkün olmuş. Böylece kâğıt, insanoğlunun zaman içindeki hikayesine şahitlik ederek, toplumların ve milletlerin hafızası konumuna yükselmiş. Kâh kutsal kitapların kayıt altına alındığı sayfalar olup bir mücevher titizliğiyle saklanmış, kâh devlet antlaşmaları için atılan imzaları ve basılan mühürleri taşıyan bir sine olup tarihi birer belge olarak yüzyıllarca muhafaza edilmiş.

Zamanla kâğıdın, büyülu sözcüklerin kaydı dışında kullanılabileceği keşfedilince, ona yüklenen anlam da kaybolmuş. Kâğıdın gündelik hayatın içinde; sağlıkta, temizlikte, paketlenmede işleri kolaylaştıran bir ürün haline dönüşmesi bir zamanlar ona ne kadar değer verildiğini de unutturmuş. Üretiminin geçmiş dönemlere göre kolaylaşıp yaygınlaşması, onu kullanılıp sonra da çöpe atılan bir nesneye dönüştürmüştü.

Kâğıdın bilinçsizce tüketilmesi ormanların azalmasına neden olmaya başlayınca alınan bir takım önlemler, onu eski değerine kavuşturmasa da en azından daha dikkatli kullanılması gerektiği bilincini oluşturmuş. Kâğıt atıklarının değerlendirilmesi bu bilincin bir sonucu. Kâğıtların geri dönüştürülüp yeniden kullanılmasının yanı sıra, atık kâğıtları bir işlemenden geçirmeden kullanan, onlardan harikalar oluşturan sanatçılar da var.



Atık Kâğıttan Sanata Giden Yol

Birçoğumuz için sıradan bir şey olan kâğıt, bu insanların hayatlarında adeta bir tutkuya dönüşmüş durumda. Bu tutkuyu yaşayanlardan biri de Ali Rıza Kart. Küçük yaşından beri elinde kâğıdı yoğuran bu sanatkar, günün birinde farkında olmadan ona şekiller vermeye, kâğıttan objeler, takılar yapmaya başlamış. Kâğıda baktığında çeşitli şekiller görebildiğini keşfetmesiyle hayatı bir anda değişen bu sanatçı, dünyada daha önce hiç yapılmayan bir tarz geliştirmiş. Yaptığı sanatın paten-

tini de alan sanatçı, şimdilerde bunu Türkiye'ye özgü "Kâğıt Sanatı" olarak tanıtmaya çabası içinde. Hava Kuvvetleri'nden emekli olan ve halen Eskişehir'de yaşayan Ali Rıza Kart, bu tanıtım çabasını, yurt içinde birçok fuar ve televizyon programlarına katılarak gerçekleştiriyor. Bir fuar vesilesiyle İstanbul'a geldiğinde bizi kırmadı ve kendisiyle bir görüşme gerçekleştirdik.

Kâğıda olan tutkusunun nasıl başladığını sorarak başladık söyleşimize. "Elimde her daim bir şekilde kâğıt olurdu çocukken. Okulda hep yere atılan kâğıtları toplardım onları sıramın altına kaldırır, onlardan bazen top yapar bazen de gemiler, uçaklar yapardım." diyerek başlıyor anlatmaya ve devam ediyor: "Yetişkin olunca da bu alışkanlığım devam etti. Sanırım kâğıtla meşgul olmak farklı bir güven duygusu veriyordu bana. Kimileri tespih çeker

ya, ben de kâğıtları kıvrıp dururdum." sözlerine gülerek devam ediyor: "Gerçi hala bu huyumu bırakmış değilim; ama en azından artık kullanılabilir şeyler üretiyorum."

Kâğıttan takı yapma fikri de sözüm ona böyle kâğıtlarla oynarken doğmuş. Bir akşam evde televizyon seyrederken farkında olmadan elindeki kâğıt parçalarına şekiller veriyormuş. Reklam arasında, büküp sehpa üzerine bıraktığı bir sürü kâğıt parçasının rengârenk bir ambiyans oluşturduğunu fark edince bunu değerlendirmeyi, takı yapmayı düşünmüş. O akşam uzun uğraşların sonunda istediği biçime sokabilmiş kâğıtları; her birinden bir takı ortaya çıkarmış.

Uzun süre yaptığı takıları kızlarına ve eşine hediye etmiş Ali Rıza Kart. Kızlarının ve eşinin üzerinde, yaptığı takıları gören arkadaşları, kendileri için de üretip üretebileceğini sorduklarında önce şaşırmış. Bu türden olumlu tepkiler ve talepler gelmeye devam edince, işin seyri değişmiş. Kart, "Evde oylanmak için başladığım bu iş, başkalarının beğenisini kazanınca çok mutlu oldum. Pek çok kişinin bana ulaşmaya başlaması güvenimi artırdı ve kendimi geliştirmeye, daha çok çalışmaya başladım." diye konuşuyor.

Ali Rıza Kart ile yaptığımız söyleşide, atık kâğıtlardan albenili takılara uzanan yolun duraklarında neler olduğunu merak ettiğimizde, ilk basamaktaki tecrübelerini anlatmaya; sokak aralarında kocaman bez çuvalı arabalarıyla bir çöp konteynerından ötekine seğirten kâğıt toplayıcı çocuklardan, gençlerden söz etmeye başlıyor. Çoğu çocuk denecek yaşta, hiç dikkat etmeden geçip gittiğimiz, farklı bir dünyaya aitmiş gibi muamele gören kâğıt işçilerinden çok şey öğrendiğini anlatıyor bize Ali Rıza Bey. "Bazen gizli hazineleri bulmaya çıkan gizemli bir topluluk gibi görürüm onları. Mesela kullanılabilir kâğıt atıkların en çok hangi sokaklardaki konteynerlerde olduğunu onlardan öğrendim." diyor ve gülümseyerek ekliyor: "Bazı geceler eşimle yürüyüşe çıktığımda, kendimi çöpleri karıştırırken buluyorum. O zaman eşim yanımdan uzaklaşıp beni uzaktan seyreder ve 'birlikte olduğumuzu anlamasınlar' der."

Kâğıdın Mücevhere Dönüşmesi

Hangi malzemeleri kullandığını sorduğumuzda, "Herkesin evinde bulunabilecek basit malzemeler; atık kâğıt, herhangi bir tutkal ve vernik." diyor. Artık çok kısa bir süre içerisinde farklı takılar yapabildiğini söyleyince kendisinden bize bir yüzük yapmasını istiyoruz. Masanın üzerinde birazdan çöpe gidecek gibi duran kâğıt parçalarını eline alarak, şerit halinde kesiyor ve şeritleri birbirinin etrafına yuvarlayarak bir spiral oluşturuyor, oluşan

spiralin üzerine yine masanın üzerinde bulduğu renkli kuşe kâğıt parçasını keserek yapıştırıyor. Yüzüğün üst kısmının bittiğini ve buna bijuteri malzemeleri satan dükkanlardan satın alınan yüzük halkasını eklediğinde toka üzerine sadece vernik sürme işleminin kaldığını belirtiyor. Biz ise çöpe gideceğini düşündüğümüz kâğıt parçalarının kısa bir süre içinde özgün bir yüzük tokasına dönüşümünü hayret ederek izliyoruz.

Nadiren de olsa kâğıtları boyuyor muş; ama kâğıdın orijinal halini daha çok sevdiğini söylüyor. Sanatçı, kâğıda sürdüğü verniğin ise takıların sadece ömrünü uzatmadığını, aynı zamanda camı görünümüyle albenisini de artırdığını şu sözlerle ifade ediyor: “Görenler malzemenin kâğıt ve vernikten ibaret olduğuna inanmıyor. Sanırım iyi bir uyum oluşturdu kullandığım malzemeler, çok farklı şeyler üretebildiğimi düşünüyorum.” diyor.

Kâğıttan Ney Bile Yaptı

Takıların dışında kâğıttan farklı süs eşyaları da ürettiğini bildiğimiz Ali Rıza Kart’ı belki de en çok uğraştıran, aşkla şevkle yaptığı kâğıttan ney olmuş. Yeğenin kırılmış ‘mansur’ tabir edilen boydaki neyin kâğıttan bir benzerini yapmaya çalıştığı tecrübesini şu cümlelerle aktarıyor: “Kırık bir neydi, onu saatlerce elimde evirip çevirdim, deliklerinin hangi ölçülerde olduğunu hesapladım, ölçtüm, biçtim. Kâğıttan ney gibi aleti yapmak zordu ama sanırım başardık. Biraz amatörce oldu ama bir şekilde heves edip yaptık. Yeğenim hala onu kullanıyor ve dinleyenlerden de olumlu tepkiler alıyoruz.” Ali Rıza Kart’a internet üzerinden, yeğenine yaptığı kâğıttan neyin sesini dinlediğimizi, bir profesyonel gibi değerlendiremesek de neyden çıkan sesin kulağımıza hoş geldiğini söylüyoruz.

Tespihlere Yazılan Öğütler

Gülümseyerek “Bir de kâğıttan tespih maceramız var.” diyor bize Ali Rıza Bey. Merak edip anlatmasını istiyoruz. İlk kâğıttan tespihini kısa sürede yapıp bitirdiğinde tespih uzmanı olarak tanıdığı bir koleksiyoncuya gösterdiğinde, “Kâğıttan tespih yapma fikri güzel; ama işçiliğiniz sıfır.” cevabını almış ve iyi bir tespihin kriterlerini dinlemiş koleksiyoncudan. Kendisi de araştırmalar yapıp üç yıl kadar uğraştıktan sonra tespih koleksiyoncuların beğenisini kazanmaya başlamış.



Ali Rıza Kart, kültürümüzde tespihin dini ritüellerde kullanılışının dışında kültürel anlam ve amaçlarının da olduğunu söyleyerek geleceğimizde tespihlerin babadan oğla miras bırakıldığını hatırlatıyor ve devam ediyor: “Bu yüzden benim için de tespihin farklı bir anlamı ve değeri var. Hal böyle olunca hiç kimsenin yapmadığı bir çalışma tasarlamak istedim, otuz üçlük bir tespihin tanelerine vasiyetimi yazdım. Sadece ilk tanedeki vasiyetimi kızlarıma söyledim. Diğerlerini ben öldükten sonra öğrenebilecekler. Aslında vasiyet dediğim şey öğütlerden ibaret. İnsanlar babaları hayatta iken pek dinlemezler öğütlerini, ama ölünce söze ‘Rahmetli babam şöyle derdi’ diye başlarlar.”

Bu üretimden sonra pek çok kişiye kendi öğütlerini içeren tespihler hazırladığını, Danimarka’dan bile tespih siparişi aldığını söyleyen Ali Rıza Bey’den, böyle bir tespihin yapımının iki ayı geçtiğini ve bu süreç içinde her bir tespih tanesine otuz kat vernik sürüldüğünü öğreniyoruz. Verniğin kâğıda camı bir görünüm katmasının, onun hangi malzemenin yapıldığını anlaşılmaması için zorlaştırdığını söyleyen Ali Rıza Bey, tespihi eline alan kişilerin, içerisine resim yerleştirilmiş camdan yapıldığını zannettiklerini söylüyor. Tespihlerin fiyatlarını sordüğümüzda, diğer ürünlerde olduğu gibi tespihte de fiyatların değiştiğini; 60 ila 6 bin TL arasında seyrettiğini öğreniyoruz. Üzerinde uzun süre çalıştığı, her bir tanesinin içinde bir Osmanlı padişahının resminin bulunduğu tespihi gösteriyor bize. Tespihi elimize aldığımızda, atık kâğıdın nasıl değerli bir objeye dönüşebildiğini görüyoruz.

Kolyelerde Gizlenen Hikâyeler

Ali Rıza Kart, âlemde her zerrenin bir hikâyesi, bir nedeni olduğuna inanan insanlardan... Eşyanın da kendine ait bir dili olduğuna, dünyada bulunmasının bir nedeni olduğuna inanıyor. Bu düşünceden yola çıkarak kâğıttan yaptığı kolyelerin içine veciz sözler, ibret veren kıssalar yerleştiriyormuş. Ali Rıza Kart, içinde hikaye olan bu kolyelerden aldığı siparişlerin 500 taneyi bulunduğunu, her kolyeyi farklı tasarladığı gibi, içerisine yazdığı hikâyelerin de farklı olmasına özen gösterdiğini vurguluyor. “Herkes ayrıcalıklı olmayı hak ediyor. Hikâyesi olan bir kolyeyi üzerinde taşıyan kişi, o hikâyenin de bir şekilde parçası oluyor.” diyen sanatçı bazı müşterilerinin hikâyeleri veya şiirleri kendilerinin seçip gönderdiğini ifade ediyor ve şöyle diyor: “Bazen de kafasındaki tasarı-

mı çizen ve onu bizden isteyenler oluyor. Onlara çizdikleri tasarıma sadık kalmaya söz vermeden, ona benzer bir şey üreteceğimi söylüyorum. Özgür çalışmayı seven bir ruhum var, çoğunlukla kendi tasarladığım şeye bile bağlı kalamıyorum. Çünkü bazen elimdeki kâğıt böyle bir şeyi kaldırmıyor, ne kadar dirensem de kendi olmak istediği şey ne ise o oluyor. Çoğu zaman ortaya çıkacak ürünü kendim de merak ediyorum. Bir de bakmışım ki ellerim benden bağımsız hareket etmişler...”



Ali Rıza Kart, yaptığı işi daha geniş kitlelere ulaştırmak istiyor. Haya- li de, origami denince nasıl akla Japonya geliyor- sa, kâğıt takı sanatı dendiğinde de Türkiye’nin akla gelmesi... “Sanat ve spor gibi dallar, bir ülkenin reklamını en zahmetsiz şekilde yapma imkânı sağlıyor. Türkiye bu gerekliliği sporda keşfetti. İnşallah sanatla ilgili teşvikler de yapılır.” diyen Ali Rıza Kart’ın hedefi ise yaptığı çalışmalarını, bu işe heves duyan gençlere öğretebileceği bir atölye kurmak...



Düşünce Hayatının Sembolleri

Prof. Dr. İlhan ÖZKEÇECİ*

Bugünü anlamak için Osmanlıya bakmak nasıl gerekliyse, Osmanlıyı anlayabilmek için de Anadolu Selçuklu'ya ve daha ötesinde de Büyük Selçuklu'ya bakmak lazımdır. Türkistan'dan Anadolu'ya ulaşan bir maceranın değişik konaklarından sızan ışıkları, değerli eserlerin mücevher parıltılarını gündemimize aldık. Bu suretle bizden evvel yaşanmış, hissedilmiş, üzerinde rüzgârlar estirilmiş ve nice rengiyle hayata yön vermiş olan kıymetleri yeniden gözler önüne sererek bugünümüzün daha da aydın olmasına bir vesile olsun istedik.

*"Muhyi sana olan himmet / Âşık isen cana minnet
Elif Allah, Mim Muhammed / Kısve mizdedir dalimiz"
Muhyi*

1. Türk Sanatı Hakkında

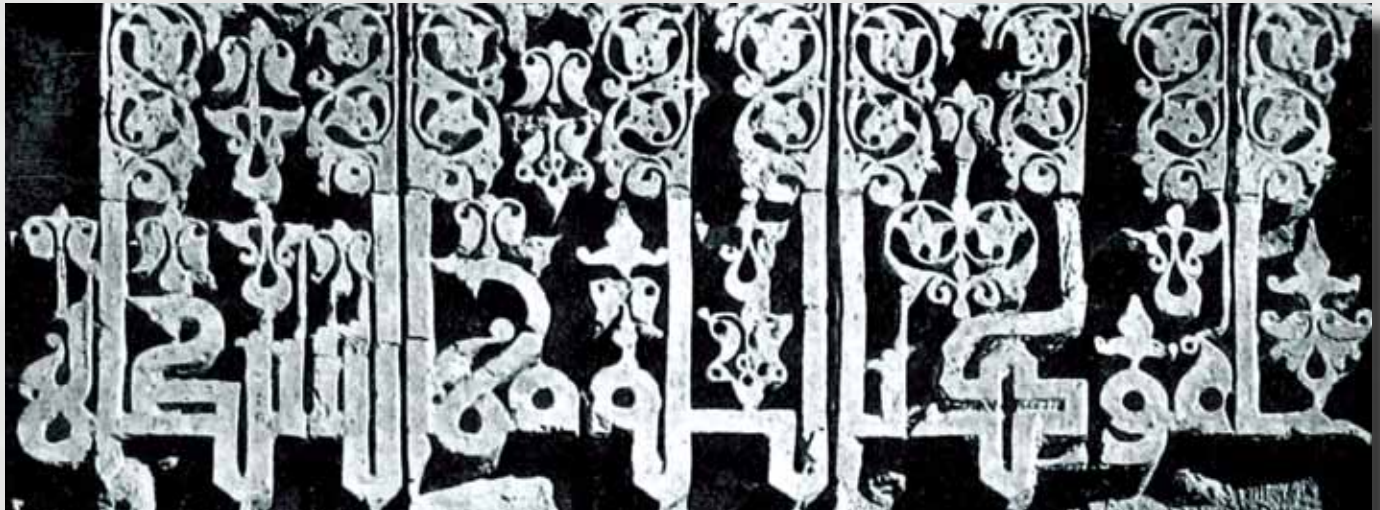
Türkler İslâm dairesinde yer aldıktan itibaren, Çin hudutlarından Avrupa ve Afrika ortalarına, Atlas Okyanusu'ndan Hint Okyanusu'na kadar uzanan sahalarda küçük, büyük birçok devlet kurmuşlar ve bu uzun süreçte Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun kuruluşundan başlayarak son asra kadar, İslâm dünyasının egemenliğini ellerinde tutmuşlardır. Karahanlılar, Gazneliler, Selçuklular, Timurlular, Akkoyunlu Türkleri Müslümanlık öncesi birikimleri ve kültürleriyle, özellikle Uygur Türklerinin gelişmiş sanat anlayışını Müslümanlıkla birleştirerek gerek teknik, gerek ifade itibarıyla üstün seviyede ve bütün dünya sanatları arasında saygın bir mevki işgal eden, estetik değeri yüksek muhteşem sanat eserleri ortaya koymuşlardır. Dolayısıyla Türk sanatı; İslâmiyet'ten etkilendiği kadar, eğitimde, kurumlaşmada, siyasi ve askeri yapılanmada, mimari yapılar da, süsleme ve resim sanatında yeteneklerini bu medeniyet içinde geliştirerek birçok yönden İslâm medeniyetini etkilemiş ve bu medeniyet çerçevesinin en önemli unsurlarından biri olmuştur.

Bu yazımızda kültür tarihimizdeki eserlerin önemli noktalarına dikkat çekelim istedik. Buna göre Türkistan'dan Anadolu'ya ulaşan bir maceranın değişik konaklarından sızan ışıkları, değerli eserlerin mücevher parıltılarını gündemimize aldık. Bu suretle bizden evvel yaşanmış, hissedilmiş, üzerinde rüzgârlar estirilmiş ve nice rengiyle hayata yön vermiş olan kıymetleri yeniden gözler önüne sererek bugünümüzün daha da aydın olmasına bir vesile olsun istedik.

Bugünü anlamak için Osmanlı'ya bakmak nasıl gerekliyse, Osmanlı'yı anlayabilmek için de Anadolu Selçuklu'ya ve daha ötesinde de Büyük Selçuklu'ya bakmak lazımdır. Türkistan coğrafyasında doğmuş Karahanlı, Gazneli gibi ihtişamlı Müslüman kültürlerle önemli temaslarda bulunmuş olan Büyük Selçuklular medeniyetin inşasında önemli görevler icra ettiler.

2. Sanat ve Etkinlikleri

Medeniyetler gücünü simgelemek, kalıcı olmak, gelecek için kendinden, kültür, inanç ve yaşadıklarından işa-



Hargird Nizamiye Medresesi Kûfî yazı kuşağından bir bölüm



Hargird Nizamiye Medresesi kuşak yazısından bir bölümün yeniden yazıldığı bir levha (İ.Özkeçeci- H. 1410/M.1990.)

retler bırakmak adına sanat eserleri üretmiştir. Aynı zamanda sanat ve sanatsal üretimin gücü milletlerin dünyadaki konumunu belirlemede etkin rol oynamıştır. Yeni medeniyetlerin çoğu devraldıkları sanat ve bilim birikimleri zaman içerisinde kendi karakteri çerçevesinde geliştirmişlerdir. Tarihte iz bırakmış toplumlar sanat eserleri vasıtasıyla unutulmazlık vasfına sahip olmuşlardır.

Sanat ve etkinlikleri, kültürel farklılıklara ve zamana göre değişen görüntülere sahiptir. Aynı zamanda hayatın amacını ifade etmede ve bu amacı gerçekleştirmede sanatın vazgeçilmez bir değeri vardır. İnsanlık, tarihin ilk dönemlerinden beri kendi iç dinamiklerini sanatla dış dünyaya yansıtmıştır. Bunda inanç sistemlerinin de önemli payı bulunmaktadır.

Toplumun yaşadıkları, inanç dünyası, idaresi, iktisadi, başarı ve mağlubiyeti aynı zamanda bilimsel gelişmeler gibi sanat üretimlerini de kendi bünyesindeki etkilerle oluşturur. Bu suretle sanatın kültürel yapıdaki rolü topluma özgünlüğünü ve bu özgünlük içinde ulaştığı estetik boyutla evrenselliği yakalayabilme fırsatını verir. İnsanın doğa ile mekan ve kültür ile olan ilişkilerindeki estetik boyut ve bunun tarihi geçmişinde yaşadığı değişimler ve bugüne yansımaları hep sanatsal tasarımların öncülüğünde olmuştur.

İslâm dünyasında ilk dönemlerden itibaren kudsî kitabın mesajları aynı zamanda semboller olarak da yaşam dünyasına aksetmiştir. Bu bir yazı olduğu gibi sembolik bir tasarım veya soyut bir motif de olabilmiştir. Bir mabedin, camiin, türbe veya minarenin herhangi bir noktasında göze çarpan bu semboller hakikaten çok ince süzgeçlerden geçerek zamanın kıymetlerini bünyesine kazandırmıştır.

Geçmiş kültürlerin bırakmış olduğu izleri de değerlendirek İslâm sanatçıları kendi ruh dünyalarının aksini bütün bir coğrafyada pırıltılı akislerle yansıttılar. Bir binayı sadece konstrüktif olarak düşünmeyip düşünce boyutunu da hesaba katarak ona farklı güzellikler ve anlamlar yüklediler. Bu anlamlar tabiidir ki inancın temel kök-

lerini ifade ederken insana iyilik, güzellik, huzur, tevazu mesajları dahi iletliyordu. Her devirde önemli siyasi çekişmeler, kavgalar, mücadeleler alabildiğine sertlikle sürerken sanki hiçbir şey yokmuş gibi duygu ve his dünyası başka âlemlere kanat çırparak toplumu, insanları nemalandırıyordu.

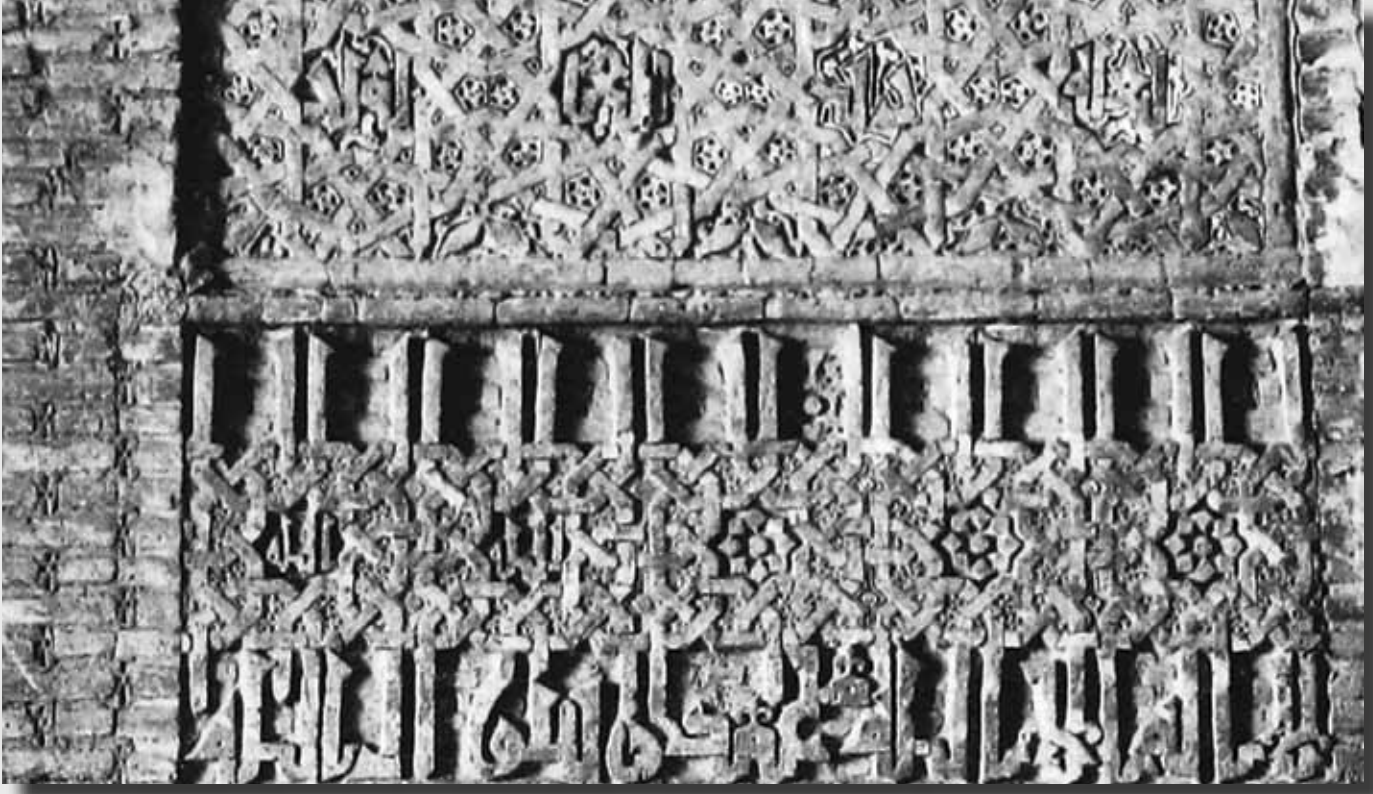
3. Sanat ve Semboller

Sembol ve diagramik ifadeler inanç ve düşünce kavramlarının sembolize edilmesidir. Çeşitli kavisli, organik şekiller olduğu gibi; dairevi, dörtgen, beşgen, altıgen, sekizgen veya kırık köşeli çokgenler gibi çeşitli şekillerde olabilir. Mandala gibi levha şeklinde olan, üzerinde muhtelif figüratif bölümler bulunan, yer yer çeşitli yazıların yer aldığı sembol ifadeler olduğu gibi değişik, farklı kavramlar taşıyan simgeler de olabilir.¹

İslâm sanatının mana bakımından değerlendirildiğinde şekil ve biçimlerin arka planına intikal eden bir bakışla âleme, dünyaya, olaylara bakmak ayrı bir hususiyet taşır. Fizikötesi dünyanın eserlere yansımaları, Allah'ın yegâne yaratıcı ve güç sahibi olarak bu âlemdeki tasarrufu, insanı desteği altına alarak korur.

Sanatçının ortaya koyduğu eseri kendi ruh dünyasının dışı bir yansıması olduğu gibi aynı zamanda gerçek Sanatkâr'ın (Yüce Yaratıcı'nın) insandaki duygulara verdiği ilhamın eseridir. Sanatkârın yaptığı motifler ve figürler, onun ilâhî kaynağından yani cennet mefhumundan gelir. Sanatkâr eserini yaparken sadece duyu organlarının kendisine iletildiğini algılamakla kalmaz, akılla, düşünerek kavradığı olguları yüce ve ulvî Mabud'a layık bir şekilde yapar.²

Alfabenin birinci harfi olan Elif, İslâm kültürünün en temel sembollerindendir. Ve onun temsil ifadesi Allah lafzına yöneliktir. Müslüman'ın zihni için manevi hakikatlerin doğrudan sembolleri olarak sunan hat sanatının görsel formlarında her bir harf, kendi kişiliğine sahiptir ve görsel biçimiyle belirli bir ilâhî sıfatı sembolize eder; çünkü kutsal alfabenin harfleri, ilâhî Kâtip (Divine Scribe) olarak Allah'ın özellik ve sıfatlarına tekabül eder.³ Dikey-



Gülpayegan Mescid-i Cuması madalyonlu Kûfî yazı satırı

liğiyle elif harfi Hükümdar'ı (Divine Majesty) ve her şeyin kaynağı olan Aşkın İlke'yi sembolize eder. Onun, alfabenin kökeni ve görsel formu, Gerçeklik'in doğasıyla ilgili İslâmi metafiziksel öğretiyi taşıyan Yaratan'ın yüce ismi olan Allah'ın ilk harfi olması bu nedenledir.⁴

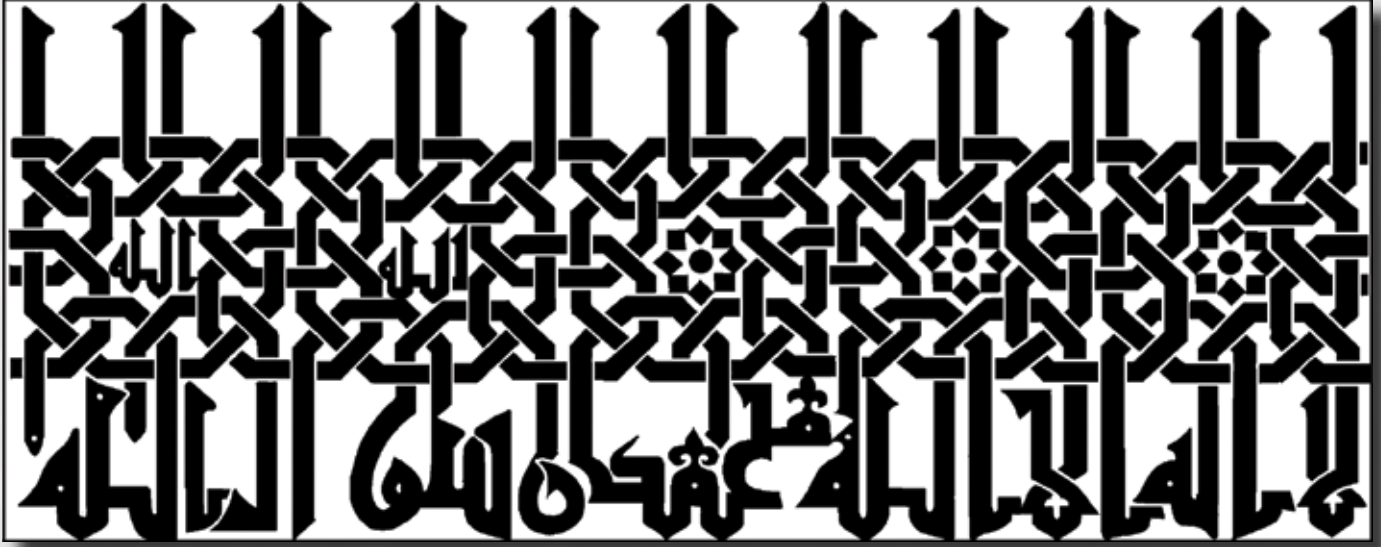
İslâm kültüründe en önemli hacmi mimari yapılar oluşturmaktadır. Bu yapıların strüktürel yapısından başka iç dekorasyonu da mühim bir yer tutar. Bir diğer noktada



1. Harrekan Kumbeti, I. cephesinden bir görünüm

yazma eserlerin tanzim ve tezyini ise çok ciddi miktar ve sayıdaki eserlerin vücuda gelmesini temin etmektedir. İslâm sanatkârı mimari eserlerde işlemiş olduğu geometrik motiflerin de ilahi kaynağı ifade eden anlamları vardır. Çoğu mimari yapıda yazıların kurgusundaki temel ifadesi "Allah" lafzı üzerinde odaklanır. Bu kelime gerek tek başına ve gerekse bir cümle –ayet veya kudsi metinlerden birisi- olabilir. Kullanılan geometrik motiflerin beşgen, altıgen, sekizgen gibi farklı görünümüne sahip olmalarıyla beraber anlamlarında da kendine has özellikler vardır. Bu durum Müslüman sanatkârın İslâm düşüncesini iyi anladığını ve bunu gerek mimariye gerekse motiflerle yorumladığını ortaya koyar. Bir kandil içindeki ışık, Yaratan'ı temsil ederken, şekil ötesi olan Tanrı'nın bir görüntüsünü ortaya koyar. Mezartaşları veya yapıların üzerinde görülen yuvarlak şekiller, çarkifelekler, gülbezek dediğimiz lotuslar, hep Allah'ın fizikötesi dünyalarda ifade edilen tezahürleridir.⁵

Halı sanatına baktığımızda zengin ifadelere rastlarız. Genel olarak mimarideki mihrab nişi, iki boyutlu olarak halı seccadelere resimlenmiştir. Mihrap kemerini, kavsarasını taşıyan sütunçeler, kitabelikler ve diğer öğeler küçük soyutlamalarla seccadelere olduğu gibi aktarılmıştır. İslâm sanatçıları somut şekillerde anlatım yolu yerine, soyut ve sembolik şekilleri tercih etmişlerdir. Ancak zaman zaman seccadelere karşımıza çıkan realist tasvirler de, bazı dîni kavramların ve kuralların simgeleridir. Örneğin seccadelere gördüğümüz "kandil resmi", ilâhî ışığı; "ibrik", beden temizliğini; "hayat ağacı", sonsuz yaşamı sembolize eder. Daha birçok motifin İslami inançlara göre yorumlanması yapılmıştır. Mihrap nişinin tepe noktasından aşağıya doğru sarkan bir çiçek demetinin "Bağ-ı İrem"i, mihrap nişinin, "cennetin kapısı"nı simgelemesi gibi.⁶ Sonsuzluk



Kûfî satırının detaylı çizimi (İ.Özkeçeci-2012)

ve mükemmellik arayışını sembolize eden dini kitap süslemelerinde derinliklere inmeyen bölgeler arasındaki satırlar farklılıklara rağmen bazı genel semboller kullanılmıştır. Mesela tezhipli süslemede çok kullanılan “kare” ve “dik-dörtgenler” yeryüzünü, “yarım daireler” ve “üçgenler” gökyüzünü işaret etmektedir. Aynı motiflerin devamlı şekilde tekrarı dünya ve evrendeki ritmi simgelemektedir. Bütün bunlar İslâm dininin görkem ve güzellik doktrini ile yakından ilgilidir. “Altın” baş eleman olarak güneşi sembolize ederken, ışığın rengi olan “sarı” da, gerçekte bilgi sembolü olarak kullanılmıştır. Kur’an da tekrar tekrar ışığı önerir. Motif olarak tanıdığımız “şemse”, Arapça güneş kelimesinden gelmektedir.⁷

4. Bazı Eserlerin Tahlili Bahsinde:

4.1. Hargird Nizamiye Medresesi

Nizamülmülk tarafından 1068 yılında inşa edilen ve en eski medreselerden birisi olan Hargird Nizamiye Medresesi İran’da Hargird köyü yakınında bulunmaktadır. Kaynağını Horasan bölgesinden alan dört eyvanlı medreselerin muhtemelen eskilerindendir. Oldukça harap bir durumda olan bu yapıdan günümüze az bir şey kalmıştır. Bu kalıntılar arasında güney eyvanın bir kısmı bulunuyor. Bazı duvar ve kemerler ve güney eyvanından bir mihrap bunlar arasındadır. Bu kalıntılar arasında bir kısım tuğla duvarlar ve bazı Kûfî yazı kuşakları vardır. Yazı ve desenler tuğla üzerinde alçı ve terakota malzeme ile işlenmiştir.⁸

Çok ilginç dekoratif kurguları içeren bu Kûfî yazıların her bir bölümü kendi içerisinde birer tasarım harikasıdır. Harflerde tek kalınlığın kullanıldığı metinde ayın, fe, mim, vav gibi harflerin tamamen bir daireden meydana geldiğini söyleyebiliriz. Nun, tı, zel gibilerinin de bu dairevi harekete intibaktan sonra S kıvrımları ile sonlandırıldığını görürüz.

Satır çizgisinin üzerinde harflerden arta kalan boşlukların da simetrik madalyon biçiminde rumi motifleriyle doldurulduğu açıktır. Elif-lam gibi dikey olanların da uçlarında helezoni kıvrımlarla hareket eden ve simetri uygulanan rumi tarzı motifler olduğunu söyleyebiliriz.

Yazıyı oluşturan harflerin bünyeleri düz, kıvrımlı, kavisli hareketlerle ilerlerken, satırların üst kısımlarını tamamlayan motifler harflerle bütünleşmiştir. Duvar zemininden oldukça yüksek şekilde çıkıntılar yapan bu kompozisyonlar gerçekten plastik sanatın şaheserleridir. Adeta bir heykel görünümünde ihtişamlı eserlerin bakiyeleri hala ayakta.

Kutsal kelâmı, bunun gibi ilim müesseselerinin en güzel mekânlarına ta’lik eden ideal sahibi bu insanlar, gayretli, yöneticiler takdire şayan başarılı işler yapıyorlar. Bir yandan bir eğitim kurumunu anlamlı bir şekilde hayata geçirirken bir diğer taraftan da onun ruhunu, manasını yücelten metinleri en güzel estetik çizgileri havi bir biçimde mekana kazandırıyorlar. Devlet adamlarının hem siyasi, askeri, mali meselelerde en aktif biçimde aldıkları rolün yanında birer ilim ve sanat aşığı olarak kültür hayatımıza ölmez eserler kazandırdıkları ne kadar aşikardır? O dönemlerde hakikaten hükümdarlar, vezirler en zorlu siyasetle meşgul olurlarken inançları yolunda en güzel abideleri de bu milletin hazinesine kazandırmaktan çekinmemişlerdir.



XI. yy. Meşrik Kûfî hattıyla yazılmış bir Kur'an sayfası



Aberkuh Pir Hamza Sebzuş Türbesi mihrabının genel süsleme dekoru¹⁰

4. II. Gülpayegân Mescid-i Cuması

Gülpâyegân Mescid-i Cuması, Selçuklu Sultanı Melikşah'ın oğlu Muhammed Tapar tarafından 1105-1118 yılları arasında yaptırılmıştır. Selçuklu döneminden sadece bir kubbeli mekânı kalmış olan cami Kajar devrinde abidevi dört eyvanlı bir yapı haline getirilmiştir.⁹

Camideki abidevi yazılardan birisinin gösteren resimde pano halinde Kûfî yazıyla Kelime-i Tevhid yazılmıştır. Yazıyı; 1- alttaki metin kısmı, 2- ortada yer alan geometrik geçmeli sekiz köşeli halkalar, 3- kalan harflerin üstteki uzantıları olmak üzere üç kategoride mütalaa edebiliriz. Karakteristik özellikler taşıyan harfler birbiri ile farklı kombinasyonlarda birleşmiştir. Lafza-i Celâl'i bazen alışılmış şekillerde görmemize rağmen İsm-i Nebi çok daha değişik bir yapı sergiler. Yazı kuşağının ortasını beş adet sekiz köşeli geçmenin doldurduğu vakidir. Bunları birbirine daha küçük çapta ve basık formdaki diğer sekiz kollu halkalar bağlar.

Bunların üzerindeki elif ve lam harflerinin uzantıları belli boşluklar bırakılarak satırı ahenge kavuşturur. Sağdan başlayan yazı kuşağında sekiz köşeli halkaların ilk üçünün merkezinde göbeği yuvarlak noktalı, etrafı sekiz kareden oluşan sekiz köşeli yıldızlar bulunu. Son iki sekiz köşeli formun göbeğinde ile ince bir Kûfî hatla "Allah" lafzı okunmaktadır.

Bir yazının kitâbî mesajının ötesinde geometrik kurgu ile böylesi anlamlı bir görünüme ulaşması çok etkileyicidir. Sanki yer yer kopan fırtına metne bir ihtişam kazandırmakta ve zaman zaman da dinlendirici bir huzur bahşetmektedir. Kendi içerisinde dinamik hareketlerle seyredirken yer aldığı süsleme planında ayrı bir musiki terennüm eder.

4. III. Harrekan Kümbedi

İran Selçuklu sanatının en önemli kümbetlerinden ikisi, birbirine 30 m. Ara ile değişik zamanlarda ya-

pılan Harrekan kümbetleridir. Kazvin-Hemedan arasındaki Harakan bölgesinde bulunan bu kümbetlerden I. si kitabesinde belirtildiği üzere Sultan Alparslan zamanında, 1067-1068 yıllarında mimar Zencanlı Muhammed bin Mekki tarafından inşa edilmiştir. Eserin banisi Ebu Said Bicar ibn Sad'dır. Sekizgen planlı olarak tuğladan yapılmış olan 1. kümbetin birinci cephesinden alınan bu desen tuğladan mamul sivri kemer içerisinde geometrik kompozisyonlardan oluşmaktadır.

Ana şemayı altıgen halkaların birbiri içerinden geçerek oluşturduğu geometrik geçmeler meydana getirir. Bu organizasyon sonucunda alanda onikigen madalyonlar meydana gelmiştir. Bu onikigen madalyonlar birbirine öylesine ustaca bağlanmışlardır ki ne onları müstakil bir form olarak görmek ve ne de bağlantılarını ayırt edebilmek kolay görünmez. Altıtan tepeye doğru 4-3-2 adet şeklinde sıralanan bu rozetlerin merkezine Kûfî hat ile "Allah" lafızları oturtulmuştur. Hadiseye nazar edildiğinde her bir merkezin Lafza-i Celâl'i sürekli terennüm ettiği hissedilir.

Çizgiler hem birbirini keserek geçer ve aynı zamanda yer yer kırılarak ahenkle başka formları da oluştururlar. Yer yer toplanan ve daha sonra dağılan, bu arada ışık patlamasıyla yayılan bir başka manzara bu tabloda kendini ön plan çıkarır. Kemer kasnağında yer alan iri tuğlalar konuya sükûnet taşır. Onların bu ritminden sora devreye giren köşebent alanları ise daire içerisinde sekiz kollu yıldızlarla farklı bir boyuta taşınır. Ve düz sıralı tuğlalarla yukarıdaki Kûfî yazı kuşağına intikal eder.

4. IV. Meşrik Kûfî Hattı Kur'an

Mimari süsleme unsurları arasında şimdi de, bir tezhipli Kufî Kur'an sayfasına nazar edelim. Kûfî hattın saltanatı zaman geçmekle bitmemiş, onu takiben doğuda "Meşrik Kûfîsi" batıda "Mağrip Kûfîsi" adlarıyla farklı ihtişamı sergilemiştir. Meşrik Kûfîsi, Horasan'ın, Türkistan'ın inanç dünyasına hediye ettiği yeni bir güzellikti. Kalın kalemle az sayıdaki satırda yazılan bu yazı heybeti ile beraber zarafetin de timsali oldu. Yatay çizgilen oluşturduğu satırlara yerleşen metinler dikey harflerle dengelenmiştir. Buna ilave olarak meyilli ve hafif kavisli çizgiler bu yazının ayrı güzelliklerini de meydana çıkartır. Aradan geçen sekiz yüzyıl dahi olsa günümüz sanat anlayışına çok taze ilhamlar veren bir estetik kaynak olmuştur. Yukarıdaki sayfanın en üst ve en alt satırlarındaki insicam ve hakimiyet insanı sürekli kendisine bakmak mecburiyetinde bırakır. Satırın ba-



Mihrabın iki yanında bulunan kare alanlardaki yazı tasarımı

şında sonuna iç içe birkaç çizgi ile uzanan "kef" harfi hafızaları zorlamaktadır. Bir yalnız başına nasıl olur da bütün bir satırı işgal eder ve bunu yaparken de hiçbir kabaliğe yer verilmez.

Besmele'nin ahengi sure başlığının hemen altında kendini hissettirir. "sin"lere bitişen "mim" ve diğer kelimelerle bağlantılı olan "mim" harfleri "Rahman"ın "nun"una sanki mukabelede bulunur. Besmele sonrasındaki satırda görülen iki ayrı "lam-elif" harflerin ne kadar renkli ve çeşitli yazılabileceğine bir işaret değil midir? En alt satırda ise elif-lamlar ve sin harfinden sonra sahneye giren "sad" harfi yukarıdaki kef'e benzeri bir çizgisel hareketle satırı tamamlar.

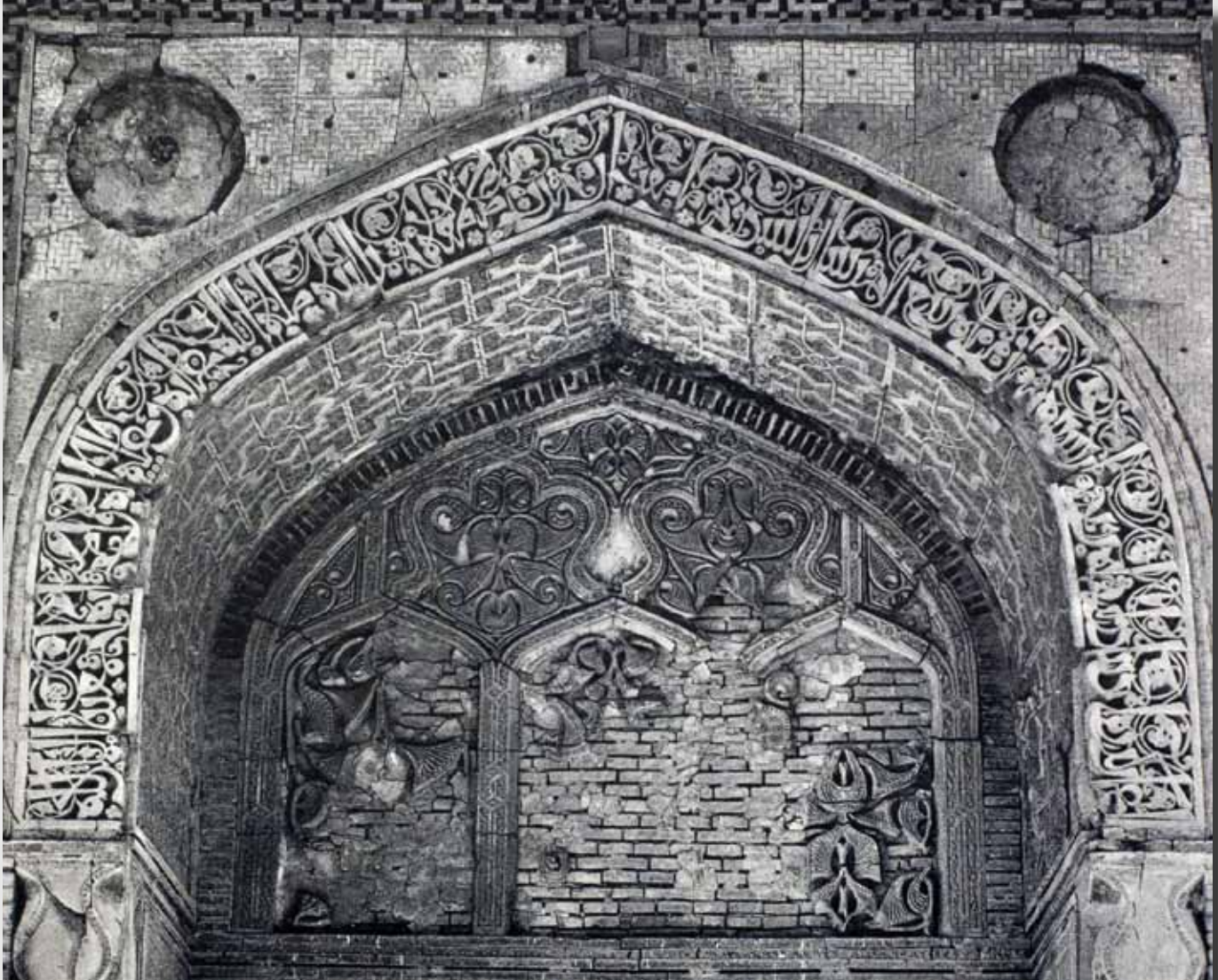
4. V. Aberkuh Pir Hamza Sebzpuş Türbesi

İran'ın bugünkü Yezd Eyaletinde bulunan Abarkuh eski bir şehirdir. Burada "Pir Hamza Sebz-pûş" namındaki erken XII. Yüzyıla tarihlenen türbenin Azizuddin Nesefi isimli bir zata ait olduğu belirtiliyor. Türbenin alçı işçiliği fevkalade gelişmiş bulunan mihrabı bir sanat şaheseridir. Mihrabın nişi, kemer tacı, dış pervazı, hepsi ayrı ayrı bir ihtişamı sergilemektedir. Mihrab aynası ve köşebendleri, derin ajurlu süsleme tekniği ile işlenmiş stuko malzeme ile iri formu, detaylı rumilerle bezenmiştir. Mihrabın sivri kemeri sülüs yazıyla yazılmışken dış pervaz göz alıcı Kûfî hatla yazılarak rumi tarzı desenlerle süslenmiştir. Mihrap tepeliği (tacı) düz doğrultudaki iri formu motiflerin

oluşturduğu görkemli bir kompozisyon sergiler. İki yanındaki ince uzun panolar adeta kareyi tamamlamaktadır.

Biz mihrabın geneli dışında, iki yanda yer alan küçük formdaki yaklaşık kare alanların düzenlemesine dikkat çekmek istiyoruz. Sağ ve solda bulunan bu küçük paftalarda Kûfî yazı ile "El-Azametü lillah" ve "El-Kibriyâü lillah" ibareleri okunur. Bu iki kare planlı yazı manzumesi bizce adeta bütün mihrap planının ana temasını seslendirmektedir. Hem yazının hendesi kurgusu ve hem de sunduğu mesajlar açısından bu noktalar önem arz ediyor.

Kûfî yazının bir grafik düzenleme eşliğinde çıkarttığı mesaj çok açıktır. Azamet'in, büyüklüğün, ululuğun, heybetin, ihtişamın bir tek zata ait olduğu hatırlatılıyor ve deniliyor: "El-Azametü lillah". Dikey formdaki kompozisyonun alt kısmını dolgun çizgilerle Kûfî yazı meydana getirmiş, üstünü de organik kavislerle rumi karakterli motifler tamamlamıştır. Soldaki panoda yer alan "El-kibriyâü lillah" metni de; kibriya: büyüklüğün, ululuğun, yücelik ve azamet'in Allah'a mahsus olduğu mesajını dile getirmektedir. Çok basit çizgilerle yazılmış olan bu yazılar sadelik yanında bir o kadar gelişmiş ve ihtişamlı bir kurgu çerçevesinde olgunlaştırılmıştır. Geçen bunca yüz yıllık süreye rağmen sağlam olarak kalabilmişse de yer yer bazı bozulmalar da yaşamıştır.



Özkend Celaeddin Hüseyin Türbesi cephe süslemesi



Fergana Şeyh Fazıl Türbesi iç mekânından bir görünüş.

4. VI. Kümbed-i Surh (Surkh)

Merâğa'da bulunan Kümbed-i Surh (Surkh) (M. 1147–48 / H. 542) kare planlıdır. Tuğladan yapılmıştır. İçten, kareden yuvarlağa mukarnaslarla geçilen kubbesi, dışarıdan sekiz köşeli piramit külâhla örtülüydü. Köşelerinde birer gömme sütun vardır.

Kümbed-i Surh'un mimarının Bekr Muhammed olduğu düşünülmektedir. Meraga şehrindeki beş kümbedin en eskisidir. Kare planlı ana mekanı sekizgen bir kasnak üzerine bina edilmiş sekiz yüzeyli pramidal bir kubbe örter.

Kalın bir dış pervaz içerisinde yer alan sivri kemerli portal aynalı yazı ve geometrik tasarım açısından ayrı bir etkiye sahiptir. Aynalı yazı merkezindeki altı kollu yıldızla istinat eden ana tema aslında onikigen paftaların birbiri içerisinde geçerek oluşmuştur. Sivri kemerli birinci alanı ayrıca çift hatlarla diyağonal bir yerleşimde iç içe geçmiş altıgen formlar kaplamaktadır.¹¹ Merkezden bakıldığında çevreye doğru dağılan (radyal) bir patlama hissedilir. Bunu çevreleyen Kûfî yazı bandı önemli mesajları terennüm ediyor. Oldukça kalın çizgide tasarlanan harflerin dikey hatlarda aralıkları çok dar bırakılmıştır. Lam-eliflerin birinci kolu düz iken, ikinci kolu sanki bir hila-

lin bitimi gibi kavisle incilir. Ra harfleri bir helezon kavsi gibi dairevi olarak içe kıvrılırken incelmektedir. Desen merkezindeki altı köşeli kurguya uyumlu olarak dikey çizgili harfler bir ışın demeti gibi etrafa saçılmaktadır.

Kûfî yazı kuşağıyla başlayan dış pervaz çok zengindir. Bunu, birkaç sıralı tuğladan sonra dışa doğru çıkıntı yapan kalınlı-ince tuğla bordürler ana temayı planı sınırlı kavrar. İç içe geçen üç kollu motifler geometrik kurgu ile dış yüzeyleri bezemektedir.

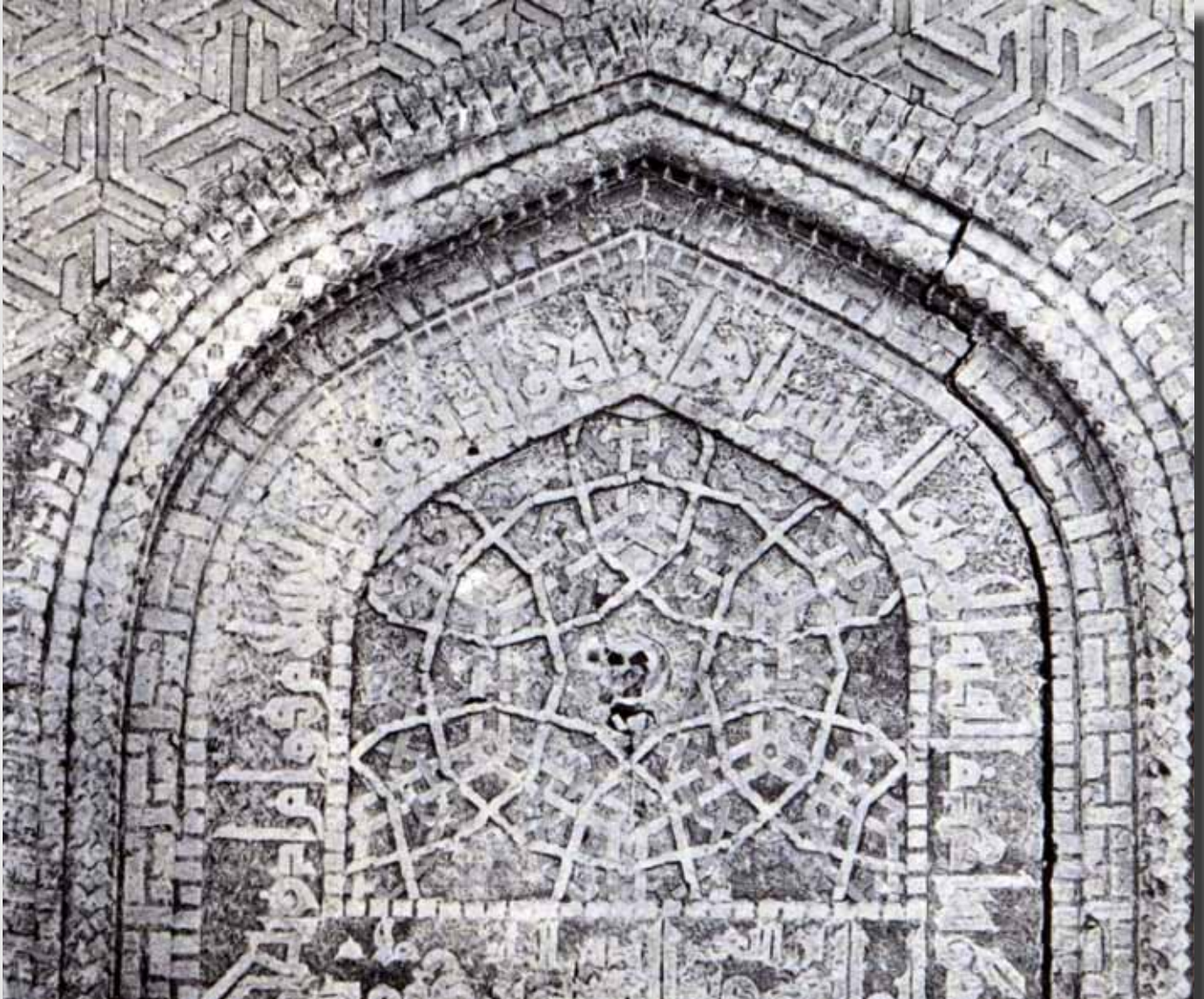
4. VII. Fergana Şeyh Fazıl Türbesi

Fergana'nın kuzeyinde, eski merkez Kassar'a yakın Sefid (Bulan) Bülend'deki Şeyh Fazıl Türbesi de Karahanlı mimarisinin önemli yapılarından biridir. Tamamıyla tuğladan, 14 m. boyunda ve üç kat halinde yükselen yapı, dıştan türbe ile kümbet arasındaki bir kaynaşmayı göstermektedir. Kümbet dört duvar üzerine tromp bölgesi olarak sekizgen bir kat ve üç basamak halinde basık bir koni biçiminde nihayetleniyor. Düz tuğla yapının bu kadar sade dış görünüşüne karşılık içi şaşılabilecek bir süsleme ahengi gösteriyor. Kubbe ile örtülü iç mekanın duvarları, eşine az rastlanan sağlam bir mimari dekor anlayışıyla hayret uyandırmaktadır. Duvarların alttan başlayan stuko süslemeleri üç dilimli yonca kemer biçiminde sıralar halindedir. Bundan sonra etrafı kûfî kitabelerle çevrili büyük süslü daireler alternatif olarak dört yuvarlak, dört köşeli dilimlerle çevrilmiş olarak yan yana sıralanmıştır. Duvarların üst kenarı kabartma olarak olgun bir kûfî ayet kitabesi kuşağıyla nihayetleniyor. Yuvarlak dilimli sivri bir kemerle çevrilen tromplar bölgesinin üstünde de diğer bir kûfî ayet kitabesi dolanır. Kubbenin içinin de aslında stuko süslemelerle kaplı olduğu anlaşılmaktadır. Tarih kitabesi olmayan Şeyh Fazıl Türbesi, üslup bakımından, Özkent'te Nasr bin Ali ve Celaleddin Hüseyin türbeleri arasında, XII. yüzyıl ortalarına işaret etmektedir.¹²

Türbenin iç dekorasyonu alttan yukarı doğru şu bölümlerde inceleyebiliriz:

I- Kare planlı mekanın süslemesi

İç mekanın alttan başlayan stuko süslemeleri üç dilimli yonca kemer şeklinde tanzim edilir -fakat bu kısım fotoğrafta görülmemektedir-. Bu cephede kare çerçeveler içerisine yerleştirilmiş üç adet dairevi kompozisyon yer almaktadır. Bunlarda dairevi bir Kûfî yazı kuşağı ve içinde değişik şekillerde süslemeler bulunur. Daireleri kare formla kuşatan ve kenarlar yarım daire parçaların oluşturduğu boşluklardan sonra köşebentli kısımlar da süslemelidir. Ortadaki panonun ya-



Kümbet-i Surh'un geometrik panolarından birisi. Giriş kapısı üzerindeki aynalık



Mardin Hasankeyf El-Rızk Camii minaresi kaide bezemelerinde yer alan Ma'kili "İsm-i Nebi" kompozisyonu, XIV. yy.

zısı muhtemelen daha sonra dökülmüştür. Kûfî yazılar biri birinden farklı karakterlerde ve nefis bir şekilde yazılmıştır.

Üstteki kalın Kûfî yazı kuşağı: nevi şahsına münhasır (kendine özgü) çok farklı bir şekilde hazırlanmıştır. Harfler iyice kalındır, aralarındaki boşluklar rumiye benzer kıvrımlı süslemelerle doludur.

II- Kubbe kasnağında simetrik planda düzenlenmiş bir ana kemer kavsi içerisinde dairevi madalyon konulmuştur. Kemer kavsi üzerinde yarım daire biçiminde (dendanvari) ovalar vardır. Bu kemer aynasında yaklaşık aşağıdaki dairelerin boyutlarında Kûfî yazılı bir rozet daha vardır. Kemerin köşelerinde yalnızca motiflerden oluşan çok daha küçük daire formlu rozetler bulunur.

Genel olarak bakıldığında bütün dairevi alanların süslemeleri birbirinden farklı altıgen kompozisyonlarla bezelidir. Yapı itibarıyla tuğladan inşa edilen türbe binasının iç kısmı belirtildiği gibi çok zengin süslemeleri ihtiva etmektedir. Bu şekilde bir mezar binasının tezyini ahengi ve ihtişamı, yapıldığı dönemi, kültürü, estetiği, dünyaya bakışı ne kadar etkileyici bir biçimde ifade ediyor. Günümüzde yaptığımız işlere bakarak; "Bu gibi abidevi eserleri hatırlatacak, insani, köklü, soylu karakterdeki binalar inşa edebilecek miyiz?" diye sormak gerekiyor.

4. VIII. Özkend Celaledin Hüseyin Türbesi

Özkend'de bulunan Karahanlı türbelerinden üçü yan yana yer alır. Birincisi Nasr bin Ali, ikincisi Celaledin Hüseyin ve üçüncüsü de 1187'de inşa edilen bir diğer türbedir. Bunlardan ortada bulunan Celaledin Hüseyin türbesi, portal nişinin kemer alınlığındaki kitabeye göre, Karahanlılardan Celaledin Hüseyin tarafından 1152'de yaptırılmıştır. Türkçe adı "Alp Kılıç Tonga Bilge Türk Toğrul Hakan" onun Türklüğünü bilhassa belirtmektedir. Ölüm yılı 1156'dır. Dört duvar üzerine tromplu kubbe olan bu Karahanlı türbesi, cephesi ve dış görünüşü bakımından, Türk mimarisinin çığır açan en

önemli eserlerinden biridir. Sivri kemerli portal nişi, geniş geometrik bordürlerle çevrilmiş, iki tarafta köşeler birer yuvarlak paye ile yumuşatılmıştır. Portal niş kemerini kaplayan nesih kitabede, ilk defa olarak rumîler görülmektedir.

Portal alınlığında damarlı rumîler, lotus ve palmetlerden ibaret ince detaylı süslemeler, üç sivri kemerli sathî nişe bölünmüş olan yüzeyi tamamen doldurmaktadır. Bunlardan çoğu son yıllarda dökülmüştür. Portal niş kemerinin iç yüzünde terrakotadan iri sekizgen yıldızlar, ayrıca dört kolla birbirine bağlanarak aradaki boşluklar kıvrık dallar, palmet ve rumîlerle doldurulmuştur. Burada sadelik içinde ne kadar zengin bir süsleme sanatının geliştirildiği göze çarpmaktadır. Şahane kitabeyi taşıyan sivri portal niş kemerinin tam ucunda firuze bir çini dolgu iki taraftaki daire madalyon boşluklarının da evvelce çini süslemeli olduğuna işaret ediyor.

Sadece giriş kapısı niş kemerinin dekor planına bakıldığında bile fevkalade bir kurgu zenginliği dikkatleri üzerine çekiyor. Üç kemerli bir alan bölmesindeki zengin görünümlü –nere-deyse hurdalı rumi denilebilecek evsafdaki- rumîler her bir motifi ile gözle ışıltı verir. Rumîlerin pozitif-negatif değerlerle iç içe geçmiş görünümleri insanı adeta bir bilmece içine sürükler. Ana kemerin iç yüzüne yerleştirilmiş olan sekizgen plan şeması ayrıca değerlendirilebilir. Bu kısmın grafik dengesi fevkalade olgun ve iyice gelişmiş bir anlayışı simgeler. Sekiz kollu yıldızları meydana getiren geçmeler birer zekâ harikasıdır.¹³

Hepsinin ötesinde kemerin ön yüzündeki nesih yazı tamamen bir tasarım şaheseridir. Elif, lam gibi dikey harflerin düz çizgileri yanında diğer harflerin organik kıvrımları birbirinin tamamlayıcısı olmuştur. İlk bakışta Kûfî izlenimi veren bu yazı bir şiir gibi kemeri kuşatırken, aralarda dolaşan rumîler de artık Türk sanatında rumi formunun gelişiminin açık işaretlerini vermektedir.

Celaledin Hüseyin'in kendi sağlığında yaptırmış olduğu bu harika eser, gerçekten Türk sanatının nadir örneklerinden birisi olmak vasfına haizdir. Sanki bir saltanatın tahtı gibi ihtişam içerisinde tasarlanmış, her bir köşesine ayrı değer nakşedilmiştir.

4. IX. Hasankeyf El-Rızk Camii Minaresi

Çizgilerin sadece yatay ve dikey doğrultularda hareketinden elde edilen makili yazının bilhassa mimari eserlerde başarı ile kullanılması gözlerden kaçmamıştır. Bu vesile ile makili yazı ile muhtelif dini ibarelerin yazılması her fırsatta ön planda görülüyor.

İslâm Peygamberi'nin kutlu ismini yazmak bir Müslüman için fevkalade önemli ve saygıya değer bir davranıştır. Yüce yaratıcının biricik elçisini hatırd tutmak ve ondan uzak kalmamak adına inananlar her fırsatta onu yâd etmeğe bir bahane aramışlardır. Bu vesile ile bir caminin minare kaidesinde onun ismini anmak bahsinde taş malzeme üzerinde adeta dantel işlercesine süsleme ile birlikte nakşetmişlerdir. Bu

metni matematik tekrarlar içerisinde adeta bir pervane veya rüzgârgülü gibi bir formda o ismi tekrar edip durmuştur.

Yazının etrafında açılmış çiçekler gibi deniz kabuklarına benzer bir şekilde dairevi süslemeler yapılmış, bunun üst kısmında geometrik süsleme bandı yerleştirilmiştir. Kompozisyonun dış çerçevesini ise dama taşları şeklinde bordür meydana getirir. Bütün güzellikleriyle beraber bu eser dahi tarih mirasımızın bilinmeyen mücevherlerinden birisidir.

5. Sonuç

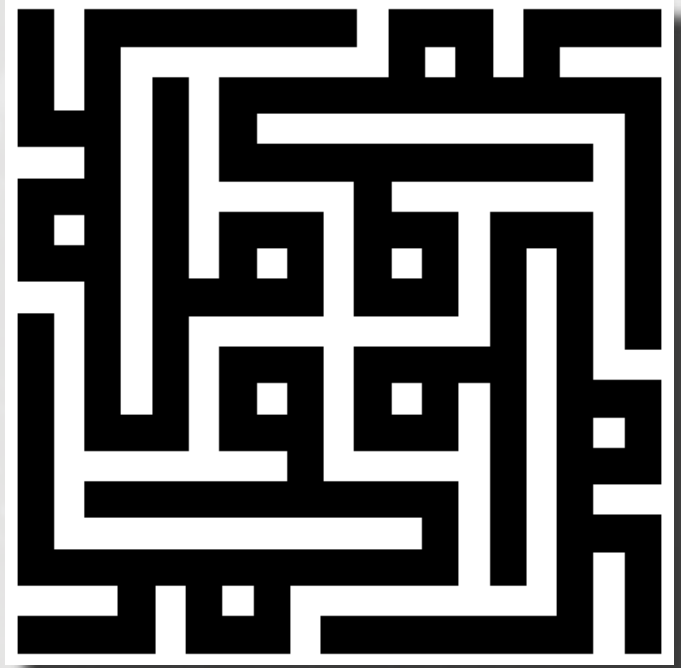
En az bin yıldır süregelen bir hayatın düşünce ve inanç bağlamında tahlili herhalde, bir hamlede yapılacak kolay bir iş olmasa gerek. Dünyaya hâkim olmak, ona yön vermek, kendi öz değerlerini yaşadığı ortamlara aksettirmek ve bununla bir ömür sürmek gerekiyor.

Yöneten, idare eden zevatın hem kendi mevkiinin saygınlığını, ihtişamını koruması, hem de halkının, tebaasının refah ve mutluluğu yolunda sürekli adımlar atması gerekiyor. Aynı zamanda inancın getirdiği ruh olgunluğu ile beraber yaşatılan duygular, ulvî hislerin de toplum zeminine aksetmesi gerekiyor. Bir taraftan savaş, mücadele, kıyım, yıkım, yenilgi devam ederken bir yandan da inşa, ihyâ, yeniden kurma hayatın vazgeçilmezi oluyor. Bu dünyada yapılanlar, ortaya konulanlar, inşa edilenler günü kurtarmak, geçici, sığ işler yapmak değil bilakis uzun ömürlü, kalıcı, dayanıklı adeta "evlâdiyelik" yapılmakta.

Üzerinden belki de bir "Cengiz Felâketi" geçmemiş olsa idi, bugün çok daha zengin bir miras ile birlikte olacak ve onlardan nice feyizler de alacaktık. Bütün bu kayıplara rağmen bize ulaşanlar gerçekten hayret verici, akla durgunluk verici ve adeta bizi tahrik ederek, "Neredesiniz? Neyi nasıl yaşıyorsunuz? Neler inşa ediyor ve neler üretiyorsunuz?" diyor. Bilmiyoruz bu teşvike bizim tavrımız ne olacaktır? Böylesi ulvi davetler karşısında nasıl bir çizgi takip edeceğiz?

Bu yazıda ele aldığımız eserler sadece büyük hazinenin çok küçük parçaları niteliğindedir. Eğer kendi düşünce, kültür ve sanatımıza kendi objektifimizden bakmaya karar verirsek muhakkak ki bunlardan çok daha fazlasına ulaşacağımız kesindir. Ve bu mirası yorumladığımızda, özümsemişimizde herhalde görünüşümüz bugünden çok ama çok farklı ve daha kıymetli olacaktır.

Günümüz sanat dünyasında mimariden musikiye, tezhipten çiniye ve bütün sanat alanlarında ortaya konulan projeler renkli çalışmalar olarak görünüyorsa da yeterliliği, tatminkâr olduğu tartışılabilir. Üretilenlerin öncelikle kültürel altyapımızın temel prensiplerinden ilham alınmış ve bu çerçevede değerlendirilmiş olması gerekiyor. Elde mevcut bazı bilgi ve dokümana dayanarak – yapılan detaylı inceleme yapılmadan yüzeysel ve dar kapsamda- üretilen çeşitli uygulamalar, geçmişten yeterli izler taşımadığı gibi bugünü de tam olarak anlatmıyor. Piyasada yer edinmek, günübirlik kâr endişesi taşımak, sadece sanata maddi açıdan bakmak herhal-



Kompozisyonun çizimi. (İ.Özkeçeci, 2012)

de işin maneviyatından uzak bir haldir. Zaten bu bakış; verimi yok eden, meseleyi temelsiz ve köksüz hale getiren bir anlayış olarak kalacaktır.

Günümüz sanatının tablosu; eksikliğin giderilmesi ve olgun eserlerin verilmesi adına yapılacak daha bilinçli ve güçlü araştırmaların gerekliliğine işaret ediyor. Bunun için de sanat eğitiminin gerçek değerlerine uygun bir biçimde yapılması lüzumu ortaya çıkıyor. Yalnızca bir levha veya tablo olarak görülen veya klasik mimarimizin başarısız kopyalarıyla ortaya çıkan günümüz yapıtları bu yüzden toplumsal hayattan kopuk bir görüntüyü de beraberinde getirmektedir. Her noktada, her konuda tasarlanan projelerinin bir işleve, bir fonksiyona hizmet etmesi muhakkak ki kadim kültürümüzün bir gereğidir. Bunun da ötesinde o ruhu, o manayı taşımak, onu yeniden hissetmek muhakkak ki sahip olunması gereken önemli farklılıklardan olacaktır.

DİPNOTLAR: * Yıldız Teknik Üniv. Sanat ve Tasarım Fakültesi Dekanı 1) Halı sanatında ana motif olarak rastlanan ve iç içe kare, sekizgen ve merkezlerinde lotus bulunan haçvari şekiller Hinduizm ve Budizm felsefelerinde inançla ilgili bir sembol olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu diagram sonsuz enerji yüklü tanrısal bir gücü temsil eder. Buna Budizm'de mandala denir. Şemada kare, bazen daire, sekizgen ve merkezden dört yöne doğru uzanan haçvari şekiller bulunur. Ortada çoğu kere bir lotus, dört yönde de birer çiçek yer alır. Bu şema mimariye de plan tipi olarak yansımıştır. Merkezdeki lotus, her şeyin başlangıcı, Buda'nın üzerinde yükseldiği düşünce sistemidir. (Karamağaralı, Beyhan, "Halı Sanatı Üzerine", Türk Soylu Halkların Halı, Kilim ve Cicim Sanatı Uluslararası Bilgi Şöleni Bildirileri, 27-31 Mayıs 1996 Kayseri, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını, Birinci Baskı, Varan Matbaacılık, Ankara 1998, s. 178.) 2) Karamağaralı, Beyhan, "Türk Kültüründe Sanatkâr Üzerine", VI. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri, 16-17 Mayıs 1996, Prof. Dr. Emin Bilgiç'e Armağan, Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi Yayını, S. Ü. Basımevi, Konya 1997, s.77. 3) Nasr, Seyyid Hüseyin, İslâm Sanatı Ve Maneviyatı (Islamic Art & Spirituality), İnsan Yayınları, Cev: Ahmet Demirhan, Doğan Ofset, İstanbul 1992, s. 40. 4) Nasr, Seyyid Hüseyin, a.g.e., s. 40-41; Schoun, Understanding Islam, s. 64. 5) Karamağaralı, Beyhan, a.g.m., s.75-76. 6) Bilgin, Ülkü, "Saf Seccadeler", Sanat, Yıl: 3, Sayı: 6, Haziran 1977, Kültür Bakanlığı Yayını, Baskı: Tifdruk Matbaacılık Sanayii A.Ş., İstanbul, s. 48. 7) Ersoy, Ayla, Türk Tezhip Sanatı, Akbank Yayını, Hilal Matbaası, İstanbul 1988, s. 11; lings, Martin, The Quranic Art of Calligraphy and Illumination, England, 1976, s. 74-75. 8) <http://archnet.org/library> 9) <http://archnet.org/library> 10) Fotograf: Bazi, A Survey of Persian Art. Vol. IV. 11) Sınırsız sayıda kompozisyonların yapıldığı geometrik formlardan birisi de altı köşeli yıldızdır. Bunun oluşumunda düz, kırık çizgilerin kapalı şekillerle birbirine geçmesi rol oynar. İslâm öncesindeki hayvan figürlerinin yerinin aldığı düşünülmektedir. Altı köşeli yıldızların kullanıldığı kompozisyonlar özellikle mimaride taş, tuğla, alçı ve çini malzemenin yanında pek çok malzemede uygulanmıştır. Eski çağlarda mistik birtakım anlamlar yüklenen bu motif, Yahudilik, Hristiyanlık ve İslamiyet'te farklı anlamlarda yer bulmuştur. Osmanlı bezemelerinde de yaygın olarak kullanılan bu motif günümüzde Yahudi devletinin kurulmasından sonra Yahudilerin milli ve dinin kimliklerine ait bir simge olarak kabul edilmiş ve bu suretle bütün tarihi geçmişi bir tarafa itilerek İslâm dünyasından adeta dışlanmıştır. 12) Aslanapa, Oktay, "İlk Müslüman Türk Devletlerinde Kültür ve Sanat", Türkler Ansiklopedisi, Cilt 6, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara 2002, s.16. 13) Aslanapa, Oktay, a.g.m., s.15.

Plastik sanatların hemen her dalında bir sanatçının ortaya koyduğu eser, karakteristik yapısı, üslubu vb. özellikleri ile sanatkârının bakışı, yargıları, genel yönelimi hakkında bilgi verir. O yüzden işinin ehli olan bir eksper için bir tablo, onu ortaya koyanın boy aynası gibidir. Peki ya sanat eseri olmayan, söz gelimi bir el yazısı?... Kısaca 'el yazısından karakter tahlili' olarak tanımlanan grafoloji uzmanları, sadece sanat eserlerinin değil; bir kâğıda öylesine yazılıveren birkaç satırın da, sahibi hakkında detaylı bilgiler verdiğini söylüyor. Gerçekten, el yazımız kendimiz ile ilgili söylemediklerimizi, hatta bizim bile bilmediklerimizi gösteriyor olabilir mi? Bu sorulara cevap bulabilmek için, el yazısına daha yakından baktık ve grafolojinin Türkiye'deki sayılı uzmanlarından Zeynep Bornovalı ile konuştuk.

Bir an için hayal edin; bir psikoloğa gittiniz ve karşısına oturup kollarınızı birbirine kavuşturarak tek kelime etmeden seansı tamamladınız. Psikolog, "Kişi konuşmadığı için kendisine yardımcı olamadık." der. Ancak grafolojide böyle bir şansınız olmaz; el yazınız sizin yerinize grafologla konuşur. Ya da doktora gitmeden, yaşadığınız sağlık sorununu teşhis etmesini istediniz. Tıpta muayene olmadan, gerekli tahlil ve tetkikleri yaptırmadan bu talebiniz olumlu karşılanmaz. Ancak grafolojide, el yazınızı içeren bir kâğıt parçası, hastalığınızın teşhisinde önemli bir kanıt olabilir. Ya da nişanlınızın size verdiği hediye-nin üzerine ilaştırdığı küçük bir notu, bir grafologa gösterdiğinizde grafolog yazıyı sizin el yazınızla karşılaştırarak birbirinize ne kadar uyumlu olduğunuzu söyleyebilir. Kriminoloji de grafolojiden yakasını kurtarabilmiş değil. Bir zanlının el yazısı ya da bir tehdit mektubu, bu kadim el yazısı ilminin kapsama alanına giriyor çünkü.

Bunlar abartılı gibi görünse de 'el yazısı üzerinden karakter tahlili' olan grafoloji için, taşıdığı imkânlar bakımından sadece başlangıç niteliğinde. Çünkü bu kadim disiplin, el yazısından hareketle kişinin kışkıracı, saldırgan, sadakatlı, yalancı, zarif gibi genel karakter özelliklerinin yanı sıra, "bu kişi bir işi bitirmeden başka bir işe geçmeyi sevmiyor, sanat yeteneği iyi, eski evini özlüyor, söz taşıma özelliği yok veya kimseye bilerek rahatsızlık vermek istemeyen biri" gibi kişi ile ilgili spesifik değerlendirmeler de yapma iddiasında.

Grafolojinin sahip olduğu bir imkan da; ister doktor ya da psikoloğun muayenesinde, ister sorgu odasında kişi söyleyeceklerini ölçüp tartacağı için karşındakini yanıltabilecekken, grafolog karşısında bu ihtimali elinden çıkarması. Çünkü bu disipline göre, gelişigüzel cümlelerden oluşan sayfada, farkında olmasak da yazımızın boyutları, kâğıtta yer tutuşu, harflere uyguladığımız baskının kâğıdın arkasında bıraktığı iz, karakter analizi için ol-

duğu kadar sağlık taraması için de kullanılabilir. Hatta grafolojiye göre duvara çiziktirdiği bir şekil bile o kişi ile ilgili, bu alanda eğitim görmüş ve yıllar içinde tecrübe kazanmış bir göze, epeyce bir veri sunar. 'Madem grafoloji bizi bu kadar iyi tanıyor, öyleyse biz de onu biraz yakından tanıyalım' dedik ve bu alan otuz dokuz yıllık tecrübesi bulunan grafolog Zeynep Bornovalı ile konuştuk.

Grafoloji Altı Bin Yıl Önce Doğmuş

Grafolojinin memleketi Çin ve doğum tarihi M.Ö. 4 bin olarak tahmin ediliyor. Antik Çağ'da, Eflatun'un talebesi, Büyük İskender'in hocası Aristo'nun, ilk çağda Roma İmparatorluğu'nun en dikkat çeken tarihçisi ve biyografisi yazarı Gaius Suetonius Tranquillus'un bu ilmi kullandığı biliniyor. Kişilere has özel yetenek olmaktan çıkıp sistemli bir bilim haline gelmesinin ilk adımı, 17. yüzyıl İtalya'sında teorik tıp ve Aristo felsefesi hocaları olan Camillo Baldi'nin yazdığı çok kapsamlı bir eserle atılıyor. Akademik anlamda ise Fransa'nın Sorbonne Üniversitesi'nde rüştünü ispat ediyor. Günümüzde İtalya'nın Urbino Üniversitesi ders olarak okuturken, Rusya ve İsrail'de çok iyi tanınmasına rağmen, 1980'lerde Amerika Birleşik Devletleri'nde 'gizli ilim' olmaktan çıkıp 'müspet ilim' statüsü kazanıyor. Türkiye'de 1954 yı-



İlinda Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi'nde yayımlanan ve İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun o tarihte konuya ne denli vâkıf olduğunu gösteren makalesi ise Türkiye'de bu alana yönelimin ilk belgesel örneğini oluşturuyor. Zeynep Bornovalı, ülkemiz için bilimsel anlamda yeni sayılabilecek bu alanda, konunun sayılı uzmanlarından.

Zeynep Bornovalı, üniversiteden mezun olduktan sonra kendisini adeta kütüphaneye kilitlediği günlerden birinde, rafların arasından çektiği bir kitapla kendini önüne açılan uzun bir yolun başında bulur: Grafoloji! Tanıştığı andan itibaren bu "El Yazısı Bilimi"ne ilgisi günden güne artan Bornovalı'nın bir eksiği vardır: Rehber! Bornovalı o günleri şöyle anlatıyor: "Bu alanda kitaplar edinmeye başladım, ancak kitaptan tam olarak öğrenilemiyordu, çünkü kitap yazısı iki boyutludur, el yazısı ise üç boyutludur. Üçüncü boyut, kalem, kağıdın arkasında bir-

raktığı derinliktir. Bunu parmak uçlarınızda hissetmedikçe on beş tane de kitap okusanız pek çok ezber bilginiz olur ama tam bilgi sahibi olamazsınız. Bu nedenle bu işi bana öğretecek, konuyu bilimsel yoldan öğrenmiş ve bilim adamı olan birini aramaya koyuldum." Bu arayışı sırasında İtalya'da grafoloji eğitimi almış olan Dr. Mustafa Hayrettin Arpınar ile tanışıklığı ve sonrasında ondan aldığı eğitim ile büyük bir ivme kazanır ve Zeynep Hanım bir süre sonra grafoloji uzmanı olur.

Görünmeyen Köy: "Beyin"

Beyin elektrosunun, elektrotlar aracılığı ile beynin elektriksel faaliyetlerinin kaydedilerek, uzmanlar tarafından yorumlanmasına imkân sağlaması gibi; aynı beynin, kalem aracılığıyla meydana getirdiği yazıların da bir uzman tarafından yorumlanabildiğini söylüyor Bornovalı. Üstelik ona göre el yazısında, elektrot-



ların çok ötesinde kapasiteye sahip bir iletken olan sinir sistemi kullanılıyor doğrudan doğruya. Ancak tabii beynin yazıya kendini katabilmesi için kişinin, okumuş ve kalemle yazı yazma alışkanlığı edinmiş olması şartı var. Çünkü beyin, yeni tanıştığı bu harflerin formlarını benimseyip üstüne kendi yorumunu katabilmek için zamana ihtiyaç duyuyor. Bu sebeple okula yeni başlayan bir çocuğun yazılarından analiz yapılamıyorsa da okula başlamamış çocukların yazıları her şeyi anlatıyor. Çünkü beyin bu aşamada kendini kalıplara sokmaya çalış-

mıyor, serbest davranıyor. Bazen telefonla konuşurken amaçsızca hatta bilinçsizce şekiller karaladığımız olur ya, onların yorumlanmasını sorduğumuzda, bu çizimlerin de grafolojinin alanı içinde olduğunu ancak yazıyla birlikte yorumlandığında bir anlam ifade ettiğini öğreniyoruz. Onunla konuştuğumuzda analizin temel mantığının, yazının içinde en az on beş - yirmi kez tekrar edilen özelliklerin bilgi ve tecrübeyle harmanlanmış bir maharetle yorumlanması olduğunu anlıyoruz. Ne kadar hayret verici gelse de Zeynep Hanım'ın, görüşme esnasında, yakinen tanıdığımız bir arkadaşımızın el yazısından hareketle onunla ilgili analizini gördükten sonra, el yazısından check-up yapılması fikri bize hiç de imkânsız gelmiyor. Konu bizi buralara getirmişken el yazısından analiz tekniğinin bir tür yalan makinesi olarak kullanılıp kullanılamayacağını sorduğumuzda, bilmediği alanlarla ilgili temkinli tavrını sürdüren Bornovalı'nın cevabı, bize bu imkânın hiç de yabana atılır olmadığını düşündürüyor: "Yalan makinasının işleyiş sistemini bilmediğimden bu şekilde de kullanılabilir diyemem, ancak yazıda yalancılığın belirtilerinin 24 adet olduğunu söyleyebilirim." Kendisinden grafolojiyi psikoloji ile kıyaslamasını istediğimizde ise şu cevabı veriyor: "Evet, psikolojinin yapamadığı bazı şeyleri yaptığını söyleyebiliriz grafolojinin. Ama psikoloji de grafolojinin yapamadıklarını yapıyor. Birini diğerinden üstün tutmak doğru olmaz."

İnceleyeceği Belgede Bazı Şartlar Arıyor

El yazısından karakter tahlili yapmak için, çizgisiz bir kağıda, mavi tükenmez kalemle, birbirine bağlantılı harflerle bir metin yazmak gerekiyor, ancak bu yazıların içeriğinin hiçbir önemi yok! Çünkü Zeynep Hanım onları okumuyor! "Latin alfabesiyle yazılan bütün dillerde grafolojik analiz yapabilirim." diyor Bornovalı, hatta analize verilecek yazıların nötr, mümkünse hiç kişisel içermemesini tercih ediyor. Gün ışığında ve "Çıplak gözle görünenlere bakmıyoruz!" prensibi gereği büyüteçle incelenen yazıların, karakteristik özellikleri tespit etmeyi zorlaştırması sebebiyle sevinç, üzüntü, heyecan, öfke, yorgunluk gibi rutin dışı ruhi ve bedeni durumlar altında yazılmaması daha iyi olmakla birlikte bu durum, kişinin önceki yazılarının incelenmesi ile aşılabiliyor. Bununla birlikte insanın yazısında, geçici ruhsal ve bedeni faktörlerden etkilenmeyen ve ancak grafolojik analiz uzmanlarının algılayabildiği değişmeyen ana hatlar barındırıyor.

Zeynep Bornovalı'nın belirttiğine göre, hemen herkesin yazarken kullandığı farklı yazı stilleri analiz için dezavantaj değil bir zenginlik. Bununla birlikte inceleme için, yazının kaligrafik bir estetikte olması gerekmiyor. İncelencek yazıya dair iyi-kötü, güzel-çirkin gibi terimler grafolojide yasak; dahası, bununla ilgilenmiyor da! Grafolojik tahlil en az bir buçuk saat sürüyor ama 3 gün süren örnekler de varmış. Veri oluşturacak yazının çokluğuna ve analizi isteyen ilgisine bağlıymış biraz da. Analiz için ne kadar yazı vermemiz gerektiğini sordüğümüzda ise şöyle diyor Bornovalı: "Bazen bir tek kelimeye bakmak durumunda kalıyorum. 'Öldürecek seni' yazıyor mesela; bir tehdit mektubu... Buna 'Hadi git, biraz daha yaz!' diyecek halimiz yok. Mecburen elimizde olanla yapıyoruz analizi; ama normal en az 5 sayfa ve beraberinde eski yazılarının da bulunmasıdır." Zeynep Hanım'ın, söyleşimiz sırasında sadece iki satırdan oluşan bir yazı hakkında 5 dakika boyunca seri ve tamamen isabetli tespitlerde bulunması karşısında duyduğumuz şaşkınlığı da burada belirtmeden geçmeyelim.

Mahremiyet, Mesleğin Şartlarından

Analize, ilk önce varsa olumsuzlukları tespit ederek başlayan Zeynep Hanım, hiç de öyle olmadığı halde insanların bunu kendilerine hakaret olarak algılamasının önüne geçmek için yazının kime ait olduğunu söylemek bir yana, söz gelimi 'Bu yazı Mehmet Bey'e ait' deseniz bile binlerce Mehmet olduğu halde okumayı bırakıyor! Aslında bunun kendisi için değil karşısındaki için bir tedbir olduğunu, "Benim amacım kişiyi incelemek değil ki, kişinin amacı kendini bana incelemek. Bu inceliği unutmazsa insanlar hiçbir sorun olmaz." sözleriyle ifade ediyor. Gizlilik prensibine o derece bağlı ki ihtiyaç halinde akıl hastalarının ailesinin getirdiği yazılar dışında ne kadar yakını da olsa, izin vermedikçe ve talep etmedikçe kimsenin yazısına grafolojik anlamda gizlice bakmadığını, bunun da olmazsa olmaz bir meslek etiği olduğunu söylüyor Bornovalı.

'Beyin yazısı' olarak da tanımlanan el yazımız, grafolojiye göre beynimizin kıvrımlarının kağıttaki iz düşümü adeta. Bununla birlikte sürecin tersinin de gerçekleşebileceğini düşünmek hem heyecan verici hem ürkütücü! Ya beynimiz el yazımızı değil de el yazımız beynimizi şekillendirirse? Kalem ile beyin arasında, yazıyı ortaya çıkaran süreci harika bir örnekle açıklıyor Bornovalı:

"Halat yarışı diye bir şey vardır. Biri bir taraftan tutar, diğeri öbür taraftan; kim daha çok çekerse öbür taraf kaybeder. Peki, bir taraf beyin, diğer taraf kalemin

ucuysa, o zaman elin beyne galip gelmesi de mümkün! Dolayısıyla bir çocuğun ya da büyüğün el yazısını zorlama ile değiştirmeye çalışırsanız mutlaka organlarına zarar verirsiniz, o kadar ki ölüme bile sebep olabilir! Çünkü, yazı da tıpkı yüz ifadesi gibi bir insanın yaratılışının, benliğinin, genetiğinin bir parçasıdır; zorla değiştirirseniz estetik ameliyatta olduğu gibi birini maymunna da çevirebilirsiniz huriye de."

Okulda arkadaşına bakarak yazısını değiştirenlerin görüldüğünü, bunun bir sorun teşkil etmediğini söyleyen Zeynep Hanım, "Çünkü önemli olan, yazının zorlamayla değil beynin kabul edip benimsemesi yoluyla değişmesi!" diyor. Bununla birlikte değiştirilen el yazısının beyni olumlu anlamda etkilemesi sürecinde sağlığı iyi bilen bir grafoloğun gözetiminde olmasının fayda sağlayacağını düşünüyor.

Yaklaşık on asır önce yaşamış olan İmâm-ı Gazâlî'nin Kimyâ-yı Saâdet isimli çağları aşan eserinde yer alan şu cümleler, hem konunun bizim medeniyetimizde karşılı-



ise de bedenın kalp ile ilgisi vardır ve ona uyar. Bedende olan her güzel muamelenin nuru gönle ulaşır. Yazı önce gönülde canlanır fakat onu işlemek parmaklarla olur. Eğer bir kişi yazı yazışının güzel olmasını isterse onun tedbiri de şudur: Zorluk çekerek güzel yazmaya alışır. Sonra gönül bu güzel yazıyı kendinde saklar. Artık bu güzelliğin onun sıfatı haline gelir. Sonra ne zaman o güzel yazıyı yazmak istese parmakları o gönülde olan şekli iç âlemine getirip yazmaya başlar.” İmâm-ı Gazâlî’de, yazmada ve bütün fiillerde baş aktörün günümüz terminolojisinin aksine “beyin” yerine “kalp” olduğunu, beynin kalpteki istek ve iradeye hizmet eden bir araç olarak konumlandırıldığını görüyoruz. Çağın sorunu sayılabilecek “kalbin ihmali” konusuna burada hiç girmeden, insanın kendi isteği ve iradesiyle zorlanarak ama dışarıdan zorlama olmadan yazısını ve efalini güzelleştirebileceğini söylediğini belirtmekle yetinelim.

Erbâbından Tavsiyeler

Genellikle üniversite mezunu kişilerin, icra ettikleri mesleklerine destek mahiyetinde grafoloji eğitimini talep ettiklerini ve bu eğitimi alan öğrencilerin kendileri de pratik yaparak iki buçuk ay sonra başarılı analizler yapmaya başladıklarını; sıfırdan başlayanlardan tıp doktorlarının, ressamların, tiyatrocuların, müzisyenlerin ve psikologların konuya daha hızlı itibak ettiklerini ve eğitimlerini tamamlanmasından sonra da öğrencilerine kapısını açık tuttuğunu söylüyor Bornovalı. Öğrencilerinin sorularını büyük bir itina ile cevaplayıp gerektiğinde onları çeşitli kaynaklara yönlendirerek gelişimlerinin devamını sağladığını ifade eden Zeynep Hanım, bu alanda ilerlemek isteyenlere, kaynakların orijinaline ulaşabilmek için belli başlı bir Avrupa dillerinden birini iyi derecede öğrenmelerini ve sağlık alanına kadar ilerlemek isteyenlerin ise temel anatomi okumasını salık veriyor.

Kendisinin belirttiğine göre, grafoloji sistemli çalışarak kendi başına öğrenilebiliyorsa da bu pek tavsiye edilen bir yöntem değil. Hemen her disiplinde olduğu gibi akademik bir sistem gözetilmediğinde, sonda öğrenilecek bir şeyi başta öğrenmek veya çok önemli bir bilgiyi önemsiz sanarak gözden kaçırmak, kafa karışıklığı ile işin içinden çıkamamak gibi tehlikeler dolayısıyla bir yol göstericinin olmasını tavsiye eden Zeynep Bornovalı, “Tabii yine de amatör olarak ilgilenenlere rastladığımda onlara bazı tüyolar veriyorum.” diyor.

ğının çok eskiye uzanması, hem Zeynep Hanım’ın söyledikleri ile paralellik oluşturması bakımından oldukça manidar: “Ey ilahi sırları öğrenmek isteyen! Kendi yaptığın işlerin nasıl meydana geldiğini öğren. Mesela yazma işi gibi. Bil ki ne zaman bir kağıdın üstüne ‘Bismillah’ kelimesini yazmak dilesen, önce kalbinde onu yapmaya bir meyil oluşur ve irade gücü meydana gelir. Sonra hayvani ruh sebebiyle o meyil ve isteme gücü dimağa (beyin) doğru gider. Oraya varınca dimağın önünde olan hayal kuvvetinde ‘Bismillah’ın sureti belirir. Bundan sonra o sûret, ak iplik adı verilen sinirlerle parmak uçlarına iner. Daha sonra parmak da kalbin irade gücü ile hayalde beliren şekle bağlı kalarak hareket edip, o şeklin bir benzerini meydana getirir.”

Gazali, aynı eserin ikinci cildinde, hem bir anlamda yukarıdaki ifadelerini genişletip örnekleniyor, hem bugün söylenenlere çok geriden güçlü bir ışık tutuyor: “Ey Salih kişi, bil ki her ne kadar görünür âlemden olan beden ile görünmez âlemden olan kalb ayrı ayrı şeyler



İğne ile Kuyu Kazma Sanatı: Sigrafitto

Semra ÇELİK

Önce ana vatanı Çin’de görülen ve Türk toplumunda Selçuklu döneminden sonra kesintiye uğrayan bir sanat sigrafitto. İtalyanca’da “kazınmış” anlamına gelen “sigrafitto”, seramik, karo, fayans veya granit üzerine sır üstü seramik boyası uygulandıktan sonra iğne ile yapılan kazımlarla gerçekleştiriliyor. 1992 yılında Kütahya’da yeniden hayat bulan bu sanat, halen bu şehirde Ahmet Metin Tunca ve kızı Gökçen İlay Tunca tarafından yaşatılıyor. Kültür ve Turizm Bakanlığı’nın ilk sigrafitto sanatçıları olan baba-kızın en büyük hedefi ise yurt dışında sergi açmak...

Yeleleri rüzgârda savrulmuş süvarisiz yedi at, tozu du-
mana katmış dörtnala koşuyor. Ciğerlerine daha
fazla havayla doldurabilmek için burun de-
likleri olabildiğinde açılmış, nallarıyla
toprak yolu döve döve ilerliyorlar.
Asil, güçlü, mağrurlar... Hızlarını
alamayıp, resmedildikleri dört
kare seramikten mamul tablo-
dan çıkıp yanınıza gelecek-
lermiş gibi âdeta.

Nefes nefese koşan,
gergin kaslarının üze-
rinde damarları par-
mak parmak belirmiş
atların hemen ötesinde
upuzun kirpikleri, iri ba-
dem gözleriyle Türkân Şo-
ray, samimi, sıcak bir gülümsemey-
le bakıyor bize. Çağdaşı olan yakışıklı jön, Türk
sinemasının Battal Gazi'si, Kara Murat'ı Cüneyt Arkin
ve arabesk müziğin babası Orhan Gencebay da yalnız
bırakmamış Türkan Sultan'ı. Bodyguard gibi iki yanın-
da yer almışlar. Sadece nefes kesen asil atlar, Türkan
Sultan, Cüneyt Arkin, Orhan Gencebay mı?.. Gravür-
ler, mozaikler, manzara resimleri ve daha niceleri, bü-
yülüyor âdeta.

Gündüz vakti gördüğümüz bir düştten sahneler değil
hiçbiri. Pek az bilinen "sigrafitto" sanatının, hepi topu
iki temsilcisinin maharetli ellerinden çıkan tablolar bah-
settiklerimiz.

Kayıp Sanat Kütahya'da Tekrar Hayat Buldu

Yazdan kalma sıcak bir sonbahar günündeyiz. Sabahın,
insanın içini titreten serinliğinden eser kalmamış. Gü-
neş, olanca sıcaklığıyla içimize işliyor, her bir hücremize
kadar. Kasvetli, soğuk kış günleri için biraz güneş depo-
lamak iyidir, diye düşünerek Taksim Tepebaşı'ndaki TRT
binasına doğru yürüyoruz. Binanın yan kısmındaki alan-
da, Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Beyoğlu Belediyesi'nin
ortaklaşa düzenlediği 7. Altın Eller Geleneksel El Sanat-
ları Günleri'ne varıyoruz.

Türkiye'nin 33 farklı ilinden geleneksel el sanatları-
yla uğraşan 65 kadar sanatçının ürünlerini sergiledikle-
ri etkinlik alanını, bir baştan bir başa geziyoruz. Körük-
lü çizme yapımından ipek halı dokumaya, bakır işleme-
ciliğinden ahşap oymacılığına, kispet yapımından ebru-
ya kadar geleneksel pek çok sanatımızın ustaları ken-
dileri için tahsis edilen stantlarda ürünlerini sergiliyor.
Stantları gezerken gözümüze bir tabela takılıyor. "Sig-
rafitto" yazılı tabelanın ait olduğu standa doğru yöne-
liyoruz hemen.

Farklı ebatlardaki siyah-beyaz tablolar dikkatimizi çe-
kiyor. Sigrafitto sanatıyla icra edilmiş tablolara hay-



Ahmet Metin TUNCA

ranlıkla bakarken, standın
sorumlusu Ahmet Metin
Tunca, ustası olduğu sa-
nat hakkında bilgilendir-
mek üzere buyur ediyor
bizi. Sigrafitto nedir, ne
değildir öğrenelim istiyö-
ruz hevesle.

A. Metin Tunca'nın anlat-
tığına göre, İtalyanca'da
"kazınmış" anlamına ge-
len "sigrafitto", bir as-
tar kazıma dekor tekniği.
Seramik, karo, fayans veya
granit üzerine sır üstü sera-
mik boyası uygulanarak iğne

ile yapılan kazımlarla ortaya konulan
bir sanat sigrafitto. Anavatanı Çin'den
sonra Karluklar ve Karahanlılar tarafın-
dan devam ettirilmiş. Selçuklu döneminde de bu
sanat dalında önemli eserler verilmiş. Daha sonra İran
ve Avrupa'da özellikle de adını aldığı İtalya'da gelişerek
yaygınlaşmış.

Sigrafitto, ilk dönemlerinde kırmızı çamur elle şekillendiril-
dikten sonra üzerine beyaz astar çekilerek, sivri uçlu me-
tal kalem ve iğnelerle dekorlama yapılarak icra edilmiş.
Türklerin İslamiyeti kabulünün ardından Karluklu ve Kara-
hanlı dönemlerinde, bu sanatta kırmızı yanında beyaz ça-
mur da kullanılmaya başlanmış. Karluklu ve Karahanlı dö-
nemlerine ait sigrafitto eserlerde noktalama, puntolama,
taraklama gibi farklı dokular kullanılmış.

Selçuklular Sonrası Kesintiye Uğradı

Selçuklular sonrası kesintiye uğradığı için Osmanlı ve
Cumhuriyet dönemlerinde sigrafitto sanatıyla ilgilenil-
memiş. Ta ki 1992 yılına kadar. Sigrafitto, 1992 yı-
lından itibaren Kütahya'da yeniden hayat bul-
muş. Şimdilerde ise yine bu şehirde Ahmet
Metin Tunca ve kızı tarafından ya-
şatılmaya çalışılıyor.

Günümüzde pek kimsenin
bilmediği sigrafitto sanatı-
nın ustası olan baba-kıza
bu sanatın nasıl yapıldı-
ğını, inceliklerini, zor-
luklarını, bu sanatla il-
gili hedeflerini sor-
duk.

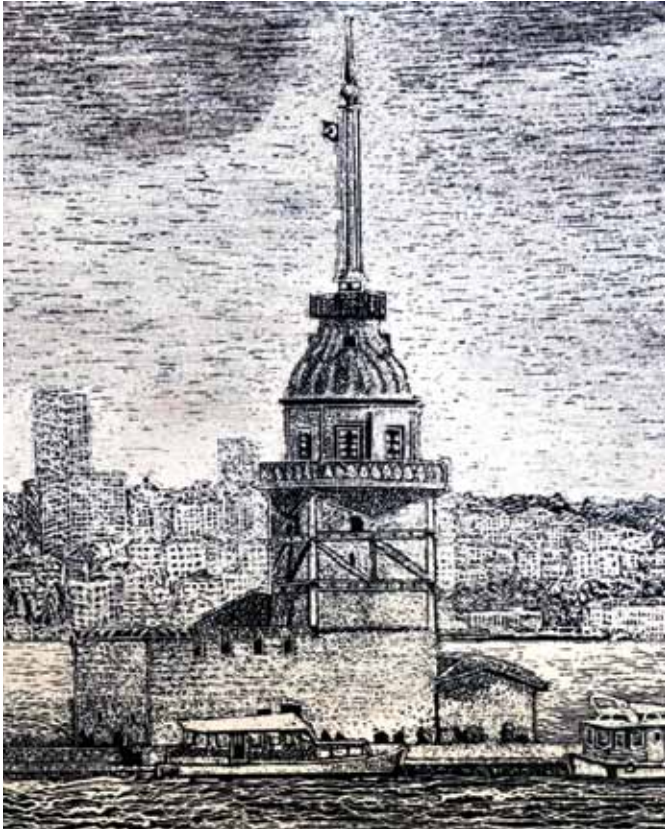
A. Metin Tunca,
ilk olarak bu sanat-
la nasıl tanıştıkla-
rını anlatıyor.
Sanat tutkusu



Gökçen İlay Tunca



genelde babadan, anneden evlada geçer diye bilinir fakat Tunca ailesinde bu böyle olmamış. Tam tersine, sigrafitto ile önce Metin Tunca'nın kızı Gökçen İlay Tun-



ca Dumlupınar Üniversitesi (DPÜ) Kütahya Meslek Yüksekokulu Seramik Cam Çinicilik Bölümü'nde okurken tanışmış. Okulu bitirip Kütahya'ya döndüğünde iş bulamadığı için tamamen bu sanatla ilgilenmeye karar veren Gökçen İlay Tunca, DPÜ Öğretim Görevlisi Lokman Acar aracılığıyla tanıştığı ve ilk zamanlar hobi olarak uğraştığı "sigrafitto"ya, Kütahya Köy Hizmetleri İl Müdürlüğü'nde teknik ressam olarak çalışırken emekli olan babası Metin Tunca'nın da yönelmesini sağlamış. İlay Tunca, bu sanata ilgi duymasının en önemli nedeni, bilinen sanatlarla göre farklı olması. Tarihçesini ve detaylarını öğrendikçe ilgisi daha bir artmış. "Nokta nokta işlediğim her tabloda sona geldiğimde, sanki tarihin derinliklerine inerek sımsıkı kavradığım bir anı günümüze getirdiğimi hissediyorum ya da modern bir çalışmamı bitirdiğimde geçmişe giderek onu tarihteki büyük ressamların tablolarının yanına ilştiriyorum" diyor İlay Tunca.

Sigrafitiya, bulunduğumuz topraklarda neredeyse bin seneye varan bir özlem olduğunu söyleyen İlay Tunca, bunu bir nebze de olsa dindirebilmekten mutluluk duyduğunu vurguluyor. "Her çalışmamı sonlandırdığımda huzurlu uyuyorum, topluma birilerinin yapması gereken bir hizmeti yapmış gibi hissediyorum kendimi mutlu oluyorum" diyen genç sanatçı, sigrafitto sanatının, kendisini, tarihin derinlikleri ile en modern yaşam tarzı arasında



gezdirdiğini ifade ediyor. Bunun da kendisinde 'bu tekniği birilerine duyurmalyım, yaşatmalıyım' hissine yol açtığını vurguluyor. Çalışmalarını 2007 yılından bu yana evlerinde oluşturdukları atölyede sürdüren baba-kızın, bu sanatı daha fazla kişiye duyurabilmelerini diliyoruz.

Metin Tunca, sigrafitto ile tanışmadan önce sanata pek de yabancı olmadığını söylüyor. "Okul yıllarımdayken temel resim bilgisine sahiptim. Yağlı boya, sulu boya resimler yapıyordum. Köy Hizmetleri'nde çalışırken, Halk Eğitim Merkezi'nde iki yıl kadar da çini kursuna gittim." diyor. Belli ki Gökçen İlay Tunca sanatsal yeteneğini, babasının genlerinden almış.

Sigrafittodan önce çiniyle uğraşan A. Metin Tunca'ya, bu iki sanat arasındaki en belirgin farkı soruyoruz. Belirttiğine göre en önemli fark, çinide desenlerin veya motiflerin fırçayla, sigrafittoda ise iğneyle ortaya koyuluyor olması. Ayrıca çininin sır altı, sigrafittonun ise sır üstü çalışma olduğu bilgisini de veren Tunca, Selçuklu döneminde sigrafittonun sır altı tekniğiyle yapıldığına vurgu yapıyor.

Selçuklu döneminde en yaygın seramik türü, sigrafitto seramikleriydi. Bu dönemin sigrafitto seramiklerinin yapılışı biraz farklıymış, sır altı çalışmalar yapılmış. Sig-

rafitto eser hazırlanırken çamurun elle şekillendirilmesinin ardından astarlanıp kurumaya bırakılır, kuruduktan sonra seramik üzerine kazıma yapılarak dekorlanırmış.





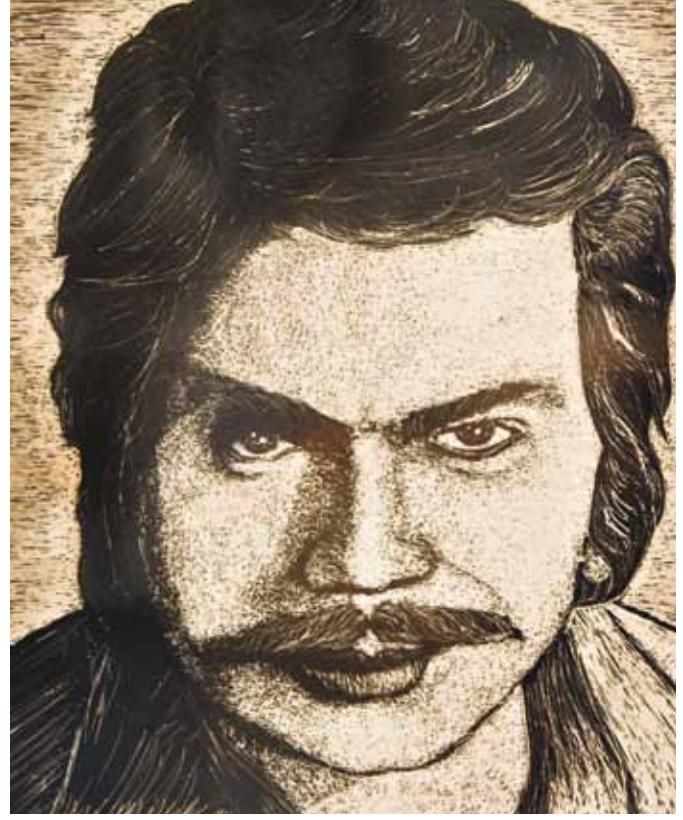
Bu işlemin ardından fırında pişirilen malzeme krem, yeşil, sarı, kahverengi ya da karışık renklerle sırlanıp yeniden fırınlanmıştır.

Âdeta İğneyle Kuyu Kazıyorlar

Sigrafitto sanatının hangi yüzeylere uygulandığını, ne tür malzemeler kullanıldığını, kaydedilen aşamaları merak ediyoruz. Bu sanatla ilgilenmenin kendisine kazandırdığı en büyük nimet olan sabırla cevaplıyor A. Metin Tunca sorularımızı.

Seramik, granit ve porselen üzerine çalıştıklarını söyleyen Tunca'nın belirttiğine göre, evvela malzemenin üzerine siyah boya ile birlikte ezilerek hazırlanan sır üstü astar uygulanıyor. Astarlanan malzeme, iki gün boyunca fırınlama yapılmaksızın, havalandırma diye tabir edilen yöntemle kurumaya bırakılıyor. Daha sonra, belirlenen zemin üzerine kopyalama yöntemiyle istenen resmin ana hatları çiziliyor. Ana hatlarıyla yüzeye aktarılan resmin detayları, tonlamaları, uçlu bir kurşun kalemin uç yerine takılan boncuk iğnesi ile noktalama suretiyle yapılıyor. Sigrafitto sanatını günümüzde yaşatmak, daha çok bilinmesini sağlamak amacıyla eserler veren baba-kız, deyim yerindeyse âdeta iğneyle kuyu kazıyor bu sanatı icra ederken.

Bu sanatta öyle yumuşak tüylü fırça, palet, renk renk boyalar kullanılmıyor. Genellikle siyah-beyaz olarak çalışılan eserler; iğne, çivi, maket bıçağı gibi metal gereçler kullanılarak ortaya çıkarılıyor. Boncuk iğnesi, toplu iğne ve çivi detaylar için; maket bıçağını ise gökyüzü gibi daha geniş alanlarda kullanıyor sanatkâr baba-kız.



Tonlamalar için öncelikle resimdeki ışığın geliş yönü tespit ediliyor. Işığın yoğun olduğu yerlere iğneyle daha çok puntolama yapılıyor. Gölge alanlara ise daha küçük dokunuşlar yeterli oluyor. Geniş bir alana tarama yapılıyorsa daha kalın uçlu aletler kullanılıyor. Masanın üzerinde bir köşede duran kalın bir bulaşık süngeri dikatimizi çekiyor. Ne işe yaradığını soruyoruz A. Metin Tunca'ya. Puntolama ve kazıma yaparken yüzeye biriken boya fazlasını temizlemek için kullanılıyormuş bulaşık süngeri. Ayrıca çalışırken ellerinin altına da sürekli olarak havlu peçete koymayı ihmal etmiyorlar ki, bir bölümü çalışırken diğer bölüm deforme olmasın. Aksi halde tüm çaba boşa gitmiş olur.

Milyonlarca, hatta milyarlarca iğne darbesiyle noktalama ve taramalar yapılarak tamamlanan çalışma, en son aşama olarak 750-800 santigrat derecede fırınlanıyor. Bir gün boyunca fırında bekletiliyor ürün. Daha sonra fırının ısı, kademeli olarak 800 dereceden en az 150 dereceye düşürülüyor. Isı, kademe kademe düşürülüyor ki, çatlamalar veya kırılmalar olmasın. Fırından çıkarılan ürünün kendi kendine soğuması bekleniyor. Ürün fırından çıktığında, henüz sıcak iken herhangi bir hava akımına maruz kalırsa da kırılmalar yaşanabiliyor. Bu nedenle ilk aşamasından, son aşamasında kadar oldukça büyük bir emek ve sabır isteyen bir sanat sigrafitto.

A. Metin Tunca'ya göre, sigrafitto sanatının en büyük handikabı, çalışırken yapılan en küçük bir hatanın dahi telafisinin mümkün olmayışı. Tunca, "Hata yapıldığı zaman geri dönüşü olmuyor. Sözgelimi, noktalamayı fazla yaptığınızda ışık-gölge dengesi bozuluyor, o zaman da tüm çalışmayı atmamak zorunda kalıyorsunuz." diye konuşuyor.



Bu Sanatın İlk Resmî Sanatçıları

Yaklaşık altı yıldan bu yana sigrafitto sanatıyla uğraşan baba-kız, Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın "sigrafitto" dalında ilk sanatçıları unvanına sahip. Metin Tunca, konuyla ilgili olarak şöyle diyor: "Bu sanat, ülkemizde henüz tanınmamış. Geleneksel Türk sanatlarından olmasına rağmen sürdürülmemiş. Bu sanatı kızım ile birlikte yaklaşık 6 yıldır yapıyoruz. Türkiye'de ilk kişisel sigrafitto sergisimizi Kütahya ve Eskişehir'de açtık. Çalışmalarımız zamanla ilgi gördü ve Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü'nce yapılan tespitlere göre, sigrafitto dalında ilk sanatçılar biz olduk."

Türkiye'de bu sanatı kendilerinden başka icra eden olmadığını öne süren Metin Tunca, bu sanatın daha çok tanınması ve sevdirmesinin en büyük arzuları olduğunu ifade ediyor. Kişisel ve karma sergilerle bunu bir nebze de olsa başardıklarına değinen Tunca, bugüne kadar iki kişisel sergi açtıklarını anlatıyor. Sigrafitto sanatçısı baba-kız, İstanbul, Ankara ve Antalya'da düzenlenen bazı karma sergilere de katılmış.

İlk sergide kendisine ve kızına ait 53 eser bulunduğunu belirten Metin Tunca, şu anda ellerinde sergilenmeye hazır 100'e yakın eser olduğunu belirtiyor. Bir eserin ne kadar sürede ortaya çıktığını sordukumuz Tunca, "Ben günde en fazla 3-4 saat çalışabiliyorum, kızım ise 7-8 saat. Ben gündüz ışığında çalışmayı tercih ediyorum, kızım geceleri çalışmayı seviyor. Bir eserin ortaya çıkması bazen 3 ayımızı alabiliyor." diye konuşuyor.

Emeği Pahalı Bir Sanat

Malzeme bakımından pahalı bir sanat olmayan sigrafitto'nun, emek bakımından hayli pahalı olduğuna dikkat çe-



ken Ahmet Metin Tunca, pek çok geleneksel sanat gibi sigrafittoda da sabır ve özverini elzem olduğunu belirtiyor. Bu sanatın eğitici bir yönü de olduğunu söyleyen Tunca, "Eskiden çok sabırlı biri değildim, ama bu sanatla uğraşıyorsanız ister istemez sabırlı olmak zorundasınız." diyor.

Tamamlanan bir çalışmanın, sanatseverlerden aldığı övgüleri görünce tüm yorgunluğun bir anda uçup gittiğini ifade eden Tunca, kendisinin ve kızının en büyük hayalinin, bu sanatı tüm dünyaya tanıtmak olduğunu söylüyor. Bu sanatı Türkiye'de yeterince tanıttıktan sonra Amerika, İngiltere ve İtalya'da sergiler açmak, baba-kızın en büyük hedefi. Sanatçı baba-kızın, sigrafitto sanatıyla ilgili hayali yalnızca yurt dışında sergi açmakla sınırlı değil. Sigrafitto sanatını üç boyutlu objeler üzerinde çalışmak, ürettikleri eserleri Türkiye'de ve yurt dışında sergilemek de sigrafitto'nun (kendi deyimleriyle) iki şövalyesinin bir başka hayali. A. Metin Tunca, sigrafitto sanatına dair hedeflerini ve hayallerini anlatırken, gözlerimiz Altın Eller Geleneksel El Sanatları Günleri'nde sanatçı baba-kıza ayrılan stanttaki tablolarda geziniyor. Atların resmedildiği tablolar dikkatimizi çekiyor. Metin Tunca'nın atlara merakı olduğunu, ayrıca Cüneyt Arkın, Türkân Şoray, Orhan Gencebay gibi ünlülerin portrelerinin de kendisine ait olduğunu öğreniyoruz. Sigrafitto sanatına uyarlanmış kuş, balık, at figürlü mozaik eserler, semazenler, eski İstanbul'dan manzaraların yer aldığı diğer çalışmalar da hayranlık uyandırıcı.

"Böylesine güzel bir sanatın daha çok tanınması gerekir, daha çok kişi bu sanattan haberdar olmalı" diye aklımızdan geçirirken, Metin Tunca, sergiyi ziyaret edenlere sunduğu anı defterini uzatıyor bize. İyi dileklerimizle birlikte, bizi bu sanatla tanıştırdığı için teşekkürlerimizi belirterek imzalıyoruz anı defterini.

Tasarımlarında Gelenekten Esinlenen Modacı: Dilek Hanif

Hatice ÜRÜN

Modaya olan ilgisi çocukluğunda başlamış Dilek Hanif'in. Annesine yardım için gittiği butikte, zamanla farklı kombinler oluşturmuş, yapacağı tasarımların ilk denemelerini gerçekleştirmiş. Az bir sermaye ile küçük bir dükkânda başladığı mesleki yaşamını, Paris'te defile yapan ilk Türk moda tasarımcısı olarak taçlandırmış. Yirmi yılı aşkın süredir modanın içinde yer alan ve artık uluslar arası bir marka olan Dilek Hanif, Anadolu medeniyetinin ve Osmanlı kültürünün, tasarımları arasında vazgeçilmezleri arasında olduğunu söylüyor ve ekliyor: "Eğer ben kendi kültürümü çizimlerime yansıtmıyordum özgün bir tarz oluşturmazdım."

Dilek Hanif, 1962 senesinde İstanbul'da kalabalık bir ailede dünyaya gelir. Erenköy Kız Lisesi'nde okuduğu yıllarda edebiyat ve resim en başarılı dersleridir. Annesinin Teşvikiye sonrasında Büyükkada'da açtığı butikte kumaşları tannır ve yavaş yavaş işin inceliklerini öğrenmeye başlar. Okuldan gelir gelmez soluğu annesinin yanında aldığını ve yaz tatillerinde butikte çalıştığını söyleyen Hanif, iş ahlakını annesine borçlu olduğunu şu sözlerle anlatıyor: "Annemden iş disiplini ve iş ahlakını, müşteriye nasıl davranacağımı, müşterinin beklentilerini ve sezon içinde nelerin satılıp nelerin satılmayacağını küçük yaştan itibaren öğrendim ve içime sindirdim."

Evlendikten sonra hayatının dönüm noktası olacak bir karar verir Hanif ve kendi iş yerini açmak ister. Birikimine biraz da borç ekleyerek Osmanbey'de bir hanın en üst katında 100 m2'lik bir atölye açar. 1990 yılında, iki makineci ve bir modelistle birlikte hazır giyim atölyesi sahibidir artık. "Piyasadaki kıyafetlerden daha iyisini yapabiliirim." düşüncesiyle kolları sıvayan Hanif, "Dilek Hanif Line" adında, feminen çizgiler taşıyan ve 100 parçadan oluşan bir koleksiyonu hazırlayarak işe başlar. İlk koleksiyonu günümüzün ünlü modacısına uğurlu gelmiştir ki işleri açılır, atölyesine sığamaz olur. Aynı günlerde atölyesinin üst katında iki daire daha boşalır. Hanif,



dairelerden birini depo, diğerini de kesimhane olarak kiralar. Böylece her biri 100 m2'den oluşan dört dairede seri imalata başlamıştır.

"Hazır giyim atölyemi ilk açtığım zaman çok zor zamanlar geçirdim, her şeyle ben ilgileniyordum ve çok çalışmak zorundaydım." diyen Hanif, 40 derece ateşi olduğunda dahi işlerini takip ettiğini, iş hayatının böyle bir disiplini gerektirdiğini ifade ediyor.

Dilek Hanif markası tamamen kendi emeğiyle bir yerlere gelmiş markadır. Siz eğer doğru çalışıyorsanız müşterileri müşteriye getirir. Bu müşterilerden biri de Hülya Avşar'dır. Bir televizyon kanalında Hülya Avşar'ın programının sanat yönetmeni, Dilek Hanif'in hazırladığı kıyafeti görür ve çok beğenir. "Hülya Avşar'ın TV programı için bir şeyler hazırlar mısınız?" teklifinde bulunur ve Hanif, 8 sene boyunca Hülya Avşar'ın hem sahne hem de TV programına kıyafet hazırlar, ismi de TV programında anılmaya başlanır.

Hanif, kendi müşterilerinin tekliflerini de değerlendirir. Özellikle düğün ve nişan davetleri için abiye siparişlerini aldığını söyleyen Hanif, bu siparişlerin ardı arkası kesilmeyince tek başına işlerin bütün yükünü taşımakta zorlanır. "Haute Couture" ile hazır giyim teknikleri ve çalışma sistemleri farklı oldukları için bir seçim yapmak zorunda kalan Hanif, Couture çalışmak, yani kişiye özel tasarım yapmaktan heyecan duyduğu için Osmanbey'deki atölyesini kapatıp Teşvikiye'de şimdiki atölyesine taşınır. Couture atölyesi bir tasarımcının moda mesleğinde ulaşabileceği zirve noktadır. Dilek Hanif artık kadın bedenini saracak olan sade ve zarif tasarımlarını şekillendirmeye Ralli Apartmanı'nda, yeni atölyesinde başlar. 2002 senesinde de Couture alanında ilk defilesini Saint Irene Kilisesi'nde gerçekleştirir.

Paris'te Defile Yapan İlk Türk Tasarımcı

Dilek Hanif, koleksiyonunu 2004 senesinde Paris Haute Couture Konfederasyonu'na gösterir. Çizimleriyle birlikte İstanbul'da yaptığı defile incelenir, birçok kriter aşıldıktan sonra Konfederasyon, Dilek Hanif'in Couture atölyesi olduğu kanaatine varır. Dilek Hanif'in koleksiyonu; "In List", "Chanel", "Dior", "Valentino", "Ysl" gibi dev dünya markalarının da katıldığı defilenin "Off List" kategorisindedir.

Modanın gövde gösterisi kabul edilen Paris Moda Haftası'nda ilk Türk tasarımcı olarak yer almanın hem heyecanını hem de zorluklarını yaşadığını belirten Hanif, "Size örnek olacak bir model yok. Nerede ne yapılması gerektiğini, bir terslik yaşandığında göstereceğimiz refleksimizi yaşayarak öğrendik. Sonuçta bütün dünyadan moda editörleri, basın ve izleyiciler orada." sözleriyle anımsıyor o günleri.

Paris'te tasarımcı kimliğinin yanı sıra ayrıca Türkiye'yi temsil eden bir kültür elçisi olarak yer almanın omuzlarına ciddi bir sorumluluk yüklediğini ifade eden Hanif, "Defiledeki kıyafetlerinizle, kullandığınız müzikle Türkiye'yi ve Türk kadınının imajını temsil ediyorsunuz. Defilede salon çok kalabalıktı, sonlara doğru ben dâhil gördüğüm herkes ağlıyorduk." sözleriyle duygularını ifade ediyor.

Dilek Hanif bu defilede Osmanlı konseptiyle dikkatleri üzerine çeker ve uluslararası bir platformda tam not alır. Oldukça yüksek bütçeler ayrılan Paris Moda Haftası'na düzenli olarak yılda 2 kez koleksiyon hazırlayarak katılmaya ve Türkiye'yi temsil etmeye devam eder.

Yaratıcı, Sanatçıya Lûtfediyor

Bazen izlediği filmdeki bir sahnenin, bazen okuduğu bir kitabın, kimi zaman da gördüğü bir tablonun yeni şeyler üretmesinde kendisine ilham kaynağı olduğunu söylüyor Dilek Hanif. Anadolu medeniyeti ve Osmanlı kültürü de tasarımlarında vazgeçilmezleri arasındaymış. "İnsan eğer kendi kültürünü reddederse kendisini de reddeder." düşüncesinde olan Hanif, kendi var olan kültürünü yeni formlarla, kup ve kesimleri stilize ederek modern kadının vücudunda hayat bulması isteğini şu sözlerle açıklıyor: "Osmanlı İmparatorluğu yabancıların az bildikleri veya hiç bilmedikleri bir kültür olduğu için tasarımlarım onlara farklı geldi ve o kadar tasarımcı arasından sıyrılmamı sağladı. Eğer ben kendi kültürümü çizimlerime yansıtmasaydım özgün bir tarz oluşturmazdım.



Avrupa zaten eteğin, bluzun alasını yapıyor, bunlar çoktan keşfedilmiş oralarda. Ama bütün bunlar dışında sizde bir yetenek olması gerekiyor, bu Allah vergisi bir şey ve doğanızda olması lazım.”

Dilek Hanif’ten Türk insanının kıyafet karşısında aldığı tavrı da öğreniyoruz. Bazı insanlar hazır giyimden 3 takım elbise alırken, bazıları da, 'Bir tane olsun ama çok kaliteli ve bana özel olsun' tercihinde bulunmuş. Her ikisinin de farklı bakış açıları olduğunu söyleyen Hanif’e göre ikinci tercih daha doğru. Çünkü couture çalışan bir tasarımcı, ne istediğini bilen, verdiği para karşılığında iyi hizmet almak isteyen, sade ve şık çizgiler taşıyan, yüksek kaliteli işçiliklerin yer aldığı kıyafetleri alan müşteri gurubuyla muhatap olduğu için daha rahat hizmet verebiliyor.

Zaten insanların sahip olduğu kültür, kıyafetinin aynasıdır. Tasarım yaparken kişinin mevcut dünya görüşü bilinmeli ve beklentilerini denk düşürmelidir. Dilek Hanif’e göre Türk kadını renkli, süslü ve göz alıcı giysileri severken, bir Fransız kadını ise sade ve yalın haliyle muhatapının gözünde yer edinmek istermiş.

Fakat hangi coğrafyada olursa olsun, kadın çok özel olduğu için soylu, rafine ve feminen bir şekilde tasarımımda hayat bulur. İşlemeler ön planda ve yüksek kaliteli kumaşlarla, işçilik önemlidir. Moda, çizgilerden ziyade stil odaklı çalışmayı sever. Hanif bu nedenle tasarımı-

rında fazla renk kullanmıyormuş. Tercihini son derece elegan ve klâs çizimlerden yana kullanan Hanif, “Sadelik benim vazgeçilmezim. Stilini bilen, sade ve şık giymeyi seven, abartıdan uzak her kadını zevkle giydirebilirim. Bu ister bir ünlü olsun, ister bir politikacı veya aktris.” diyor.

Tasarımları, Nerede Olsa Ayırt Edilebiliyor

“Müşterileriniz bir sürü kıyafet içinden sizin tasarımlarınızı ayırt edebiliyor mu?” diye soruyoruz merak ederek. “Evet, hemen anlaşıyor. Kaç kere arkadaşlarımdan, müşterilerimin tasarımlarımı başka yerlerde gördüklerinde, ‘Bu Dilek’in elbisesi’ dedikleri olmuştur.” diye cevaplıyor usta tasarımcı.

Aslında olması gereken de belki budur. Eğer bunu yapabilişse işini doğru yaptığının kanıtı değil midir? Kendi tarzıyla sektördeki moda markasından ve moda tasarımcısından ayrılabilmesi, bir Dilek Hanif çizgisi oluşturması mutlaka önemlidir.

Dilek Hanım bu noktada, bir koleksiyonun şekil alması için belirli bir temasının olması gerektiğini de belirtiyor. Bu oluşumu aşama aşama anlatıyor Hanif. Öncelikle çizimleri hazırlanan modellerin mulaja kalıbı çıkartılır. Daha sonra prova için kullanılan kumaşlar kesilir, drape tekniğiyle manken üzerinde yapılan provalarda bütün kurallar silinir modacımızın zihninden, adeta imkânsız zorlar. Provanın sonra kıyafetin baz kalıbı çıkmış olur.



Çok özel ve kaliteli kumaşlardan kesimler yapılır ve kıyafetin neredeyse tamamı elde dikiilir. Daha önce numunesi yapıp onaylanmış nakışın bitmiş kıyafet üzerinde yerini alır ve son şekli verilir.

Dilek Hanif, bu çalışma şekliyle yılda iki kere couture, iki kere de hazır giyim defilesi yapıyormuş. Ortalama 30 parça kıyafetin yer aldığı koleksiyonların hazırlanması için yirmi kişiden oluşan profesyonel ekibimle tam gün çalıştıklarını belirten Hanif, “El işçilikleri oldukça yüksek, kişiye özel tasarım yaptığımızdan dolayı en kaliteli kumaşlarla birlikte yüksek kaliteli el işçiliği uyguluyoruz.” sözleriyle maliyet hakkında bir ipucu veriyor.

Bin Bilse de Bir Bilene Danışıyor

Dilek Hanım, hazırladığı koleksiyonu sergilemeden önce kıyafetlerin renkleri ve detayları hakkında fikir alışverişinde bulunuyormuş. Ayrıca 36-38 beden, kadınsı ve sağlıklı görünen couture mankenleri de ortak bir kararla belirliyorlarmış. “Defilenin en zor kısımlardan biri, hangi mankenin ne modelde kıyafet giyeceği, kıyafeti sorunsuz nasıl taşıyacağıdır. Mankenle kıyafetin bütünleşmesine çok dikkat ediyoruz.” diyerek mesleğinin püf noktalarına da değinen Hanif, yıllar ilerledikçe Paris Moda Haftası’nın prosedür ve gidişatına alıştıklarını ve deneyim sahibi olduğunun da altını çiziyor.

Defilelere alışmak, belki de müşterilerin beklentilerine aşinalıktan, hatta “insan sarraflığı”ndan geçer diye düşünürken, Dilek Hanif bizi tasdik ediyor sözleriyle. Couture çalışan bir tasarımcının, müşterisini iyi tanımasının önemini şu sözlerle açıklıyor: “Beklentiler koleksiyona yansır. Kişiye özel çalıştığımız için müşterimizi çok iyi tanımamız ve beklentilerini bilmemiz gerekiyor ki doğru yönlendirme yapabilsin. Bunların yanında belki de en önemlisi müşterinin fiziksel ve ruhsal özelliğini çok iyi analiz etmeniz gerekmektedir. Eğer bir düğün için bir şeyler dikiyorsanız, müşterinizin düğün sahibine yakınlığını bile bilmeniz gerekiyor.”

Paris’ten Sonra Bütün Avrupa’ya Yayıldı

Artık Dilek Hanif tasarımları ve koleksiyonlarıyla dünya pazarı içinde yer almak, Ankara’daki müşterilerine kolay ulaşabilmek ve uluslararası pazara girmek için Harvey Nichols gibi lüks mağazalar zinciri olan kurumun bünyesinde ikinci Türk markası olarak yer alır. Bu mağazalar zinciri için elegan çizgileri ayrıntıda gizlenmiş gece kıyafetleri, şık tayyörler, basic üst grupları ve smokinin yer aldığı bir koleksiyon hazırlar. Hazır giyimde üretim yapmasında Milano’daki beraber çalıştığı ajans Dilek Hanif’i oldukça cesaretlendirir. Çünkü Milanoda’ki showroom için sunduğu hazır giyim koleksiyonu oldukça beğenilir ve önemli alıcılarla buluşur. Atölyesinin alt katında yeni ve daha geniş bir mekana taşınan Dilek Hanif, markasının kurumsal bir kimlikle daha geniş kitlelere ulaşması ve kalıcı olması için uzun bir aradan sonra hazır giyim üretimine yeniden başlar.



Hanımlar için sınırlı sayıda üretilmiş, işçiliği ve kalitesi çok fazla olan ürünlerin yer aldığı koleksiyonlar hazırlar. Fazla renk kullanamadığı couture aksine hazır giyimde narçiceği, petrol mavisi gibi canlı renkleri kullanır. Kokteyl elbiseleri, smokinler, gece kıyafetleri, basic ihtiyaçları karşılayacak kombinelerin olduğu, hareketli ve dinamik bir koleksiyon hazırlar. Hızlı bir alışveriş için gerekli her şey düşünür.

Bir Tasarımcı Dışarıdan Giyinir mi?

Dilek Hanımın kendi tarzına yakın hissettiği tasarımcı ve moda markalarının neler olduğunu, gardırobunda vazgeçemediği kıyafetlerini merak edip sordumuzda, “Coco Chanel”i çok beğendiğini, “Ralph Lauren”in ise klasik olmasına rağmen rahatlıkla kullandığı bir marka olduğunu söylüyor. Hanif, “Hermes”in deri aksesuarı, kazak ve kaşkollarını, “Chanel”in çanta ve ayakkabılarını ve “Donna Karan” ürünlerini keyifle kullandığını belirtiyor. Kendisi için elbise de diktiğini söyleyen Hanif, “Kıyafetlerimin çoğu atölyemde dikiilir, kendime ait bir tarzım vardır çünkü. Eksik olan yardımcı aksesuarları dışarıdan temin etmeye çalışırım. Siyah vazgeçilmezimdir. Beyaz ve mavi gömleği sıklıkla kullanırım.” diyor.

Yetenekli Tasarımcıların Elinden Tutuyor

Dilek Hanif, yoğun iş temposuna rağmen, yetenekli ve hevesli tasarımcılarla ilgilenmeyi ihmal etmiyor. Dikimde ve tasarımda çizgilerini beğendikleri yetenekli kişiler yetiştirmek üzere atölyesine alıyor. dilek@dilekhanif.com’a bırakılan CV’leri tek tek değerlendirdiklerini söyleyen Hanif, “İlk olarak görevlimizle görüşmeye çağırılıyor, hangi departmanda bize katkı sağlayacakları tespit ediliyor. Genellikle işleme bölümünde ya da atölye kısmında kendilerini geliştiriyorlar. Fakat çok emek harcamaları, sürekli kendilerini yenilemeleri, sabırlı ve disiplinli çalışmaları gerekiyor.” diyerek tecrübelerini genç tasarımcılarla paylaşıyor.

Gerek yurt içinde gerekse yabancı ülkelerde hazırladığı koleksiyonlarla beğeni toplayan tasarımcımız modaya olan tutkusuyla yeni hedeflere emin adımlarla ilerliyor.

Sanat ve Sanatkârların Hâmisi Prenses Nazlı

Prof. Dr. Süleyman KIZILTOPRAK

Kavalalı Mehmet Ali Paşa ailesine mensup ve tarihte ‘Mısırlılar’ olarak anılan aile, Osmanlı’yı son döneminde siyasi, toplumsal ve kültürel bakımdan hayli etkilemiştir. Bu etki, ailenin sadece erkek üyeleri ile sınırlı kalmamış; ‘Valide Paşa’ nâmıyla bilinen Âmine Hanım ve Zeynep Kâmil gibi kadınlar da bu anlamda önemli rol üstlenmiştir. İstanbul, Kahire ve Paris arasında her alanda tesir bırakan bir yaşam süren ve ressam Halil Şerif Paşa ile evlenen Prenses Nazlı da bu aileye mensup, siyasi ve sosyal alanda etkili kadınlardan biriydi. Entelektüel kapasitesi ve maddî imkânları dolayısıyla, Kahire’deki “Villa Henry” adıyla ünlenen konağı, elçilerin, politikacıların, toplanma mekânı olduğu kadar, sanatçıların, şairlerin ve mûsikîşinasların da uğrak yeri olmuştu.



XIX. yüzyıldan itibaren, Kavalalı Mehmet Ali Paşa ailesine mensup gerek Mısır gerekse Osmanlı tarihi açısından çok önemli roller üstlenen şahsiyetler ortaya çıkmıştır. İbrahim Paşa, I. Abbas H. Paşa, Said Paşa, İsmail Paşa, Mehmed Tefik Paşa ve II. Abbas Hilmi Paşa gibi vali ve hıdiv olarak Mısır’ı yönetenler olduğu gibi aile içinde öne çıkan kadınlar da olmuştur. Kavalalı ailesi, 1841 Londra Mukavelesi’nden sonra, Osmanlı Devleti ile iyi ilişkiler içine girdi. Resmi tarih açısından da ihanet ifadeleri yerini sadakat kavramına bırakmaya başladı. Mehmet Ali Paşa 1841’de İstanbul’a tarihi bir ziyaret gerçekleştirdi ve devrin Padişahı Abdülmecid’e bağlılığını bildirdi. Özellikle bu tarihten sonra, Kahire’de bulunan Mehmet Ali Paşa ailesinin ileri gelenleri İstanbul’da yaz mevsimini geçirmeyi bir gelenek haline getirdi. Ahmed Cevdet Paşa’nın eleştirisi konusu yaptığı, Batılı yaşam tar-

zının İstanbul’a ilk taşıyıcıları arasında Mısır’dan gelenler dikkati çekiyordu. Tanzimat sonrası İstanbul hayatının birçok boyutunda Mısırlıların yani Kavalalı ailesinin izleri vardır. Büyük ölçüde alafranga kadın giyimi, Avrupaî sofra düzeni ve Boğaziçi gecelerini sanat musikisi nameleriyle şenlendiren mehtap fasılları “Mısırlılar” vasıtasıyla İstanbul’un sosyo-kültürel hayatını etkiledi. Hıdiv Kasrı, Beykoz Kasrı, Mısır Apartmanı, Atlı Köşk, Sait Halim Paşa Yalısı gibi muhteşem yapılar yaptırmış olan aile, Zeynep-Kâmil Hastanesi gibi önemli hayır eserlerine imza attı. Aileye ait kasır, yalı, ve konaklarda kültür ve sanat vb. konularda sohbetler yapılıyordu. Bu sohbetlere devrin önde gelen ilim, fikir ve sanat adamları katılıyordu. Bunlar arasında, Mehmet Akif Ersoy, Neyzen Tefik, Ahmet Hamdi Tanpınar, İbrahim Çallı ve Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi isimler de vardı.

Hanedan kadınları cömertliğiyle tanınıyordu. Bu hanımlar İstanbul ve Kahire arasında zaman zaman bozulan ilişkilere rağmen Osmanlı toplumsal ve kültürel hayatındaki etkilerini sürdürmüşlerdir. İstanbul, Kahire ve Tunus başta olmak üzere tüm Osmanlı kültür ve sanat hayatına kayda değer izler bırakmıştır. Âmine Hanım, Zeynep Hanım ve Nazlı Hanım söz konusu aile içinde öne çıkan kadınlardır.

Bu kadın önderler içinde, “Valide-i Hıdiviye” veya “Valide Paşa” unvanıyla anılan Hıdiv Mehmed Tevfik Paşa’nın eşi Âmine Hanım en ünlüsüdür. Tevfik Paşa, babası Hıdiv İsmail Paşa’nın aksine tek eşi olarak yaşamıştır. Tevfik Paşa ve Âmine Hanım’ın ilk çocuğu Abbas Hilmi’dir. Daha sonra Mehmed Ali isimli bir oğlu ve iki kızı daha dünyaya geldi. 1892 yılında Tevfik Paşa vefat ettikten sonra, Âmine Hanım daha önce sadece yazları ziyaret ettiği İstanbul’da daha fazla kalmaya başladı. II. Abdülhamid, çevresinde ve ailesi içinde çok saygın bir konumda olan Hıdiv’in annesi Âmine Hanım’a çok değer veriyordu. Hatta II. Abdülhamid’in Âmine Hanım’a hediye ettiği Bebek’teki yalı, Hıdiv ailesinin Boğaziçi’nde yaz aylarında ikamet ettikleri mekânlardan biriydi. II. Abdülhamid Âmine Hanım’ın İstanbul’da daha çok zaman geçirmesini sağlamak istemesi siyasi sebeplere dayanmaktaydı. Zira padişah Mısır Hıdiv’i olan oğlu II. Abbas Hilmi Paşa ile gayri-resmi irtibatı onunla sağlardı. II. Abbas Hilmi Paşa, 1894’te İstanbul’u ikinci defa ziyaret etti. 20 yaşına gelmişti. Valide Paşa unvanıyla anılan annesi Âmine Hanım onu padişahın kızlarından biriyle evlendirmek istedi. Ancak genç hıdiv açıkça belirtmediği siyasi gerekçelerle annesinin teklifini reddetti. Bir tür bahane olarak sunduğu gerekçe ise aşık olduğu cariyesiyle evlenme niyeti idi.

Kavalalı ailesine mensup kadınlardan Zeynep Hanım da hayır hizmetleriyle meşhur olmuştur. Adına bir hastane vakfetmiştir. Zeynep-Kâmil Hastanesi eşi Yusuf Kâmil Paşa ile yaptırdığı önemli hayır hizmetlerinden biridir. Bu aileden olup da çağdaş döneme iz bırakanlar arasına giren Prenses Nazlı Hanım ise Mısır ve Tunus’ta kadın hareketlerini başlatanlar arasında en ön sıralarda yer almıştır.

XIX. yüzyıl sonunda, Mısır’da erkeklerin sahip oldukları haklara eşit olarak kadınların da sahip olmasını savunan bir kadın hareketinin ortaya çıkması sürpriz olmadı. Çünkü, Fransız kültürüyle yüzyılın başından itibaren tanışmış olan Mısırlılar Avrupalı kadınlarla iletişim kuran ve onlara özenen seçkin bir sınıfa da sahipti.

Mısır’daki kadınların da erkeklerle eşit haklara sahip olmasını dile getiren kadın hareketi ilk olarak II. Abbas Hilmi zamanında güçlenmeye başladı. Bu konuda Hıdiv hanedanlık ailesine mensup kadınlar öncülük ettiler. Prenses Nazlı’nın, Hıdiv İsmail Paşa’nın kardeşi Mustafa Fazıl Paşa’nın kızı olarak Mısır’da İngilizler de dâhil olmak üzere tüm Avrupalı ve yerli üst sınıf çevrelerinde saygın bir yeri vardı.



Prenses Nazlı ressam Halil Şerif Paşa ile evlenmişti. Halil Paşa meşhur Mısırlı Şerif Paşa’nın oğlu idi. Prenses Nazlı Osmanlı Devleti’nde Paris sefirliğine kadar yükselen eşi ile İstanbul, Kahire ve Paris arasında her alanda tesir bırakan bir yaşam sürdü. Ancak eşi vefat edince bir süre dul kaldı. İstanbul’dan Mısır’a gitti. Mısır’da yaşadığı yıllarda Prenses Nazlı, gerek soylu bir aileden gelmesi gerekse genç ve eğlenceli bir kişiliğe sahip olması nedeniyle çok itibar görüyordu. İngiliz eğitim sistemi içinde yetiştiğinden İngilizceyi iyi biliyordu. Ayrıca Fransızca’yı da iyi konuşuyordu. İtalyanca ve Almanca’yı da orta seviyede biliyordu. Çok güzel bir şekilde piyano çalıyordu. Bütün gençliğini İstanbul’da geçiren Prenses, güzelliği ve zekâsı sayesinde Padişahın da takdirini kazanmıştı. Entelektüel kapasitesi ve maddî imkânları dolayı-



sıyla Kahire’de Abdin Sarayı yakınındaki “Villa Henry” adıyla ünlenen konağı, elçilerin, politikacıların ve toplum nezdinde değerli kişilerin çeşitli davetler vesilesiyle buluşma ve toplanma mekânı haline geldi. Burada tıpkı Yusuf Kâmil Paşa ve eşi Zeynep Hanım’ın İstanbul Beyazıt’taki konağında olduğu gibi sanatçılar, şairler, musikişinaslar, siyaset ve din adamları toplanır sohbetler edilirdi. Gündemdeki konular görüşülür, gayri resmi de olsa siyasi görüşler tartışılırdı. Prenses Nazlı Hanım da yeni ortaya çıkan sanatçı ve edebiyatçıları konağının müdavimi olan seçkin kişilere tanıtırdı. Söz konusu sanatçıları gerek kendi imkanlarıyla gerekse de tesirinde bulunduğu tüccar ve devlet adamları vasıtasıyla desteklerdi.

Prenses Nazlı 1900 yılında Tunus’lu Halil Bouhageb ile evlenene kadar Kahire’de kaldı. Nazlı Hanım’ın yeni eşi Halil Bey Tunus’un seçkin ailelerinden birine mensuptu. Tunus’ta önemli makamlarda görev yaptı. Belediye Meclisi Başkanlığı, bakanlık ve başbakanlık yaptı. Nazlı Hanım da eşine söz konusu önemli görevlerinde büyük destek verdi. Kız çocuklarının eğitimi, kadınların meslek sahibi olması ve yüksek öğretim konularına ağırlık verdi. İslam dünyası ve Osmanlı Devleti’nde kadınların sosyal, ekonomi, sanat ve kültürel hayatta erkekler gibi rol almasını ilk dile getirenlerden biri oldu. İstanbul, Kahire ve Tunus başta olmak üzere İslam dünyasında kadınların eğitim almaları ve imkan bulmaları halinde başarı noktasında erkeklerden geri kalmayacaklarını hatta geçebileceklerini gösterdi.

Sosyal Faaliyetlerde Kadınların Öncüsü

XIX. yüzyıl sonunda, devletler arasındaki ilişkiler eskisinden çok daha farklı bir boyut kazanmıştır. Özellikle Osmanlı coğrafyasında Ortadoğu ve Balkanlarda taşlar yerinden oynamış siyasal, ekonomik ve toplumsal sorunların çözümünde birçok aktör devreye girmiştir. Dünyanın bu sorunlu alanlarında çözüme odaklanan,

barışa ve huzura kapı açan girişimler sadece resmi tezleri savunan ve devlet görevlisi muhatapları olanlar tarafından sürdürülmemiştir. II. Abdülhamid’in de sıkça kullandığı alternatif politik araçlardan birisi de sivil diplomasi yoluyla resmen devlet görevlisi ve diplomat olmayan kişiler söz konusu toplumsal, kültürel, gerek iç gerekse dış siyasal sorunları çözme konusunda rol almışlardır. Nazlı Fazıl Hanım bu kişiler arasında sayılabilecek gerektiğinde inisiyatif alan bir kadındır. Kamu diplomasisinin öncülerinden biri diyebileceğimiz Nazlı Hanım engin bilgisi ve yabancı dillerdeki kabiliyetini iyi değerlendirmiştir. Kahire’deki Alman, İngiliz, Fransız ve Rus konsoloslar Prenses Nazlı’ya yüksek ilgi göstermişler görüşlerini saygıyla dinlemişlerdir. Hatta zaman zaman bir dışişleri bakanı gibi kendisini ziyaret etmişlerdir. O da bunun farkında olarak, bazen siyasî konularda bile görüş bildirmiştir. Mısır’ın iç ve dış siyasetini ilgilendiren konularda ilgili çevreler tarafından bazen görüşüne başvurulmuştur. Böylece, az sayıda da olsa içinde yer aldığı olaylarda önemli bir politik rol de üstlendiği de olmuştur. İngilizlere yakınlığı belirgindi. 1877-1878 Osmanlı-Rus Harbi esnasında belirgin bir şekilde İngiliz Elçisi Lord Salisbury ile iletişim kurmuştu. Lord Salisbury daha sonra İngiltere Dışişleri Bakanı ve Başbakanlığı da yaptı. Mısır’a gittiği zaman mutlaka Prenses Nazlı ile görüşüyordu. Lordlardan bütün İngiliz politikacılarına kadar herkes Prenses Nazlı ile olan bu derin dostluğun önemini kavradı. Bu derin dostluk Prenses Nazlı’nın hayatının son günlerine kadar devam etmişti. İngiltere’nin Mısır’daki ilk yüksek komiseri Sir Drummond Wolff, Dr. Comanos Paşa’ya bahsettiği bir olayda Prenses Nazlı’nın rolünün ne kadar önemli olduğu görülür: Mısır sorununa çözüm bulmak amacıyla Kahire’de bulunan Wolff görüşmeler kesildikten sonra Lord Salisbury’den aldığı emirle Prenses Nazlı’ya bir nezaket ziyareti yapmıştı. Bundan Salisbury’nin maksadı Wolff’un tezlerine destek bulmaktı.

Prenses Nazlı'nın yakın dostlarından birisi de Muhammed Abduh'tu. Abduh, Urâbî' Paşa hareketine destek verdiğinden İngiliz idaresindeki mahkemeden sürgün cezası almıştı. Beyrut'ta sürgündeyken 1884'te, Afganî'nin çağrısıyla Paris'e giderek burada genel olarak tüm Müslümanların İngiliz emperyalizmine karşı birleşip mücadele etmesini savunan Urvetü'l-Vüska isimli bir dergi çıkarmışlardı. Abduh 1888'de, Prenses Nazlı'nın araya girip Lord Cromer'ı ikna etmesiyle Mısır'a geri döndü. Mısır'ı fiilen yöneten Lord Cromer Nazlı Hanım'a değer veriyordu. Nazlı Hanım da onunla iyi geçinmeye çalışıyordu. Ünlü reformist bundan sonra Mısır'da İngiliz işgaline karşı tepki vermek yerine Cromer tarafına geçip ilgisini Mısır'daki eğitim ve sosyal alanlardaki reformlar üzerinde yoğunlaştırmıştır. Cromer tarafından da beğenilen siyasî tutumu sayesinde Mısır Müftülüğü ve Meclis üyeliği yapmıştır. Ancak bu konuma gelmesinde Prenses Nazlı'nın büyük desteği olmuştur.

II. Abdülhamid ile iyi ilişkiler içinde olan Prenses Nazlı Hanım padişah tarafından maddi olarak da desteklenmiştir. Nitekim, Nazlı Hanım'ın ilk eşi Halil Şerif Paşa öldükten sonra maddi sıkıntılarını gidermek için başvurusu yerinde görülüp kendisine maaş bağlanmıştır. Hem İngilizler hem de II. Abdülhamid tarafından desteklenmesi Prenses Nazlı Hanım'ın başarılı bir kamu diplomasisi aktörü olduğuna delildir.

Padişah Abdülmecid'in kızı Refia Sultan ile olduğu gibi, Osmanlı hanedanı içindeki sultanlarla dostluk ilişkileri vardı. Diğer taraftan, Hıdiv ailesinin en aktif kadın üyelerinden Prenses Nazlı, doğrudan ve dolaylı olarak Mısır'daki kadın hakları konusunda bir mücadeleye girdi. Abduh da kadın hakları ve benzeri konularda fetvalar vererek Prenses Nazlı'ya destek verdi. Abduh'un fetvalarıyla desteklediği Prenses Nazlı kadın hareketinin başlaması ve güçlenmesi için öncülük yaptı.

Kadın hareketinin ilk sesleri haremli-ne hapsedilmişlik durumundan rahatsız olan üst sınıfa mensup Mısırlı Müslüman kadınlardan gelmişti. Kadın haklarını ve mücadelesini Prenses Nazlı'dan önce bir erkek olan Kasım Emin gündeme getirdi. 1899 ve 1901'de kadın özgürlüğü üzerine yayınladığı iki kitabında kadınlara yönelik ayrımcılığı ve adil olmayan geleneksel boşanma usullerini ve ilgili kanunları eleştirdi.

Prenses Nazlı'nın Mısır'daki Etkisi

Öte yandan, çoğunluğu Suriyeli Hristiyan ve Kipti olan kadın gazeteciler I. Dünya Savaşı'ndan önce kadın okuyucu-

culara yönelik dergiler yayımlamaya başladı. Bu dergiler kadınları, yoksulluk ve geri kalmışlıkla mücadele etmek için eğitim almalarını teşvik ediyordu. Bunun yanında, erkeklerle eşit haklara sahip olmayı savunan yazılar yayınlanıyordu. Çok eşliliğe karşı çıkan önemli kişilerden bir tanesi de kadın hakları için 1911 yılında toplanan Mısır Kongresi'nde on maddelik bir program başlatan Melek Hifni Nasif idi. 28 Aralık 1913 tarihinde Kahire'de Prenses Nazlı Hanım vefat etti. Mısır kadın hareketi çok önemli bir destekçisini kaybetti.

Daha sonra, Mısırlı Entelektüel Kadınlar Birliği'nin (L'Association Intellectuelle des Dames Egyptiennes) Mart 1914'te kuruluşunda önemli bir unsur olan Melek Hifni Nasif harekette öne çıktı. Onun dışında Lebbe Haşim ve Mai Ziyade de kadın hareketinin ileri gelen üyeleriydi. Öte yandan, Kasım Emin yazdığı kitaplarla kadın haklarını gündeme getirmiş bir diğer yazardı. Feminist hareketin öncüleri arasında yer alan Kasım Emin bir erkek olarak tüm gücüyle, kadın hareketine destek vermişti. Gerek Emin gerekse Nasif, el-Ceride gazetesinin sayfalarında Ahmed Lütfi el-Seyyid'in editöryal desteğini almışlardı. Kasım Emin, aynı zamanda Mustafa Kamil ile birlikte, Mısır'da ulusal bir üniversite kurulması için de mücadele etmişti.

Birinci Dünya Savaşı bittikten sonra Mısırlı kadınlar 1919 yılında başlatılan bağımsızlık mücadelesi süresince İngilizler aleyhine büyük gösteriler düzenlediler. Ancak onların istekleri feminist talepler olmaktan çok milliyetçilik ve bağımsızlık üzerineydi. 1920'de Kahire'deki katedralinde bin kadın Vefd Kadınlar Merkez Komitesi'ni kurmak üzere bir araya geldi. Bu örgütün lideri olan ve daha sonra Mısır Feminist Birliği'ni kuran Hüda Şaravi, 1924'te Mısır Parlamentosu'nun açılışında kadın hakları için bir gösteri yaptı ve üyelerden reform yapmalarını istedi. Bazı üyeler sadece oy verme hakkı konusundaki taleplere sıcak bakıyordu. Oysa, Hüda Şaravi daha geniş bir perspektife sahipti. Şaravi daha çok eğitim, refah, siyasî konular ve yasal reformlar konusunda mücadele etti.

Sonuç olarak, kadınların eğitimi ve meslek edinmesi için yoğun gayret gösteren, kadınların sanata, bilime ve kültürel hayata katkılarını artırması için gayret eden Prenses Nazlı Tunus ve Mısır'da derin izler bırakmıştır. Londra, Paris ve İstanbul'da saray çevresiyle ilişki içinde olan Prenses Nazlı Hanım, doğu ile batı arasında bir köprü görevi üstlenmiştir. Dönemin kültür ve sanat hayatına katkıları bakımından hakkında yeni çalışmalara ihtiyaç vardır.



* Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Öğr. Üyesi

Saklı Cennetten Bir Demet

Ömer Faruk DERE*

Sanat, cennetin kapısında beklemektir. Elinde bazen fırça, bazen de kalem... Bir el uzanır kapıdan içeri, verileni alır ve bu âlemde görünür kılar, gözleri kapının ardını görmeden... Bazen kokular yayılır etrafa; ancak kendisi görünmez o nazenin güzelin... Bazen eline bir demet tutuştururlar, bir demet cennet çiçeği... Güller, papatyalar, karanfiller, ille lâleler...



Gülfer (ışık saçan gül), negatif teknikle çalışılmış tam üsluplaştırılmış (stilize) gül ebrösu.

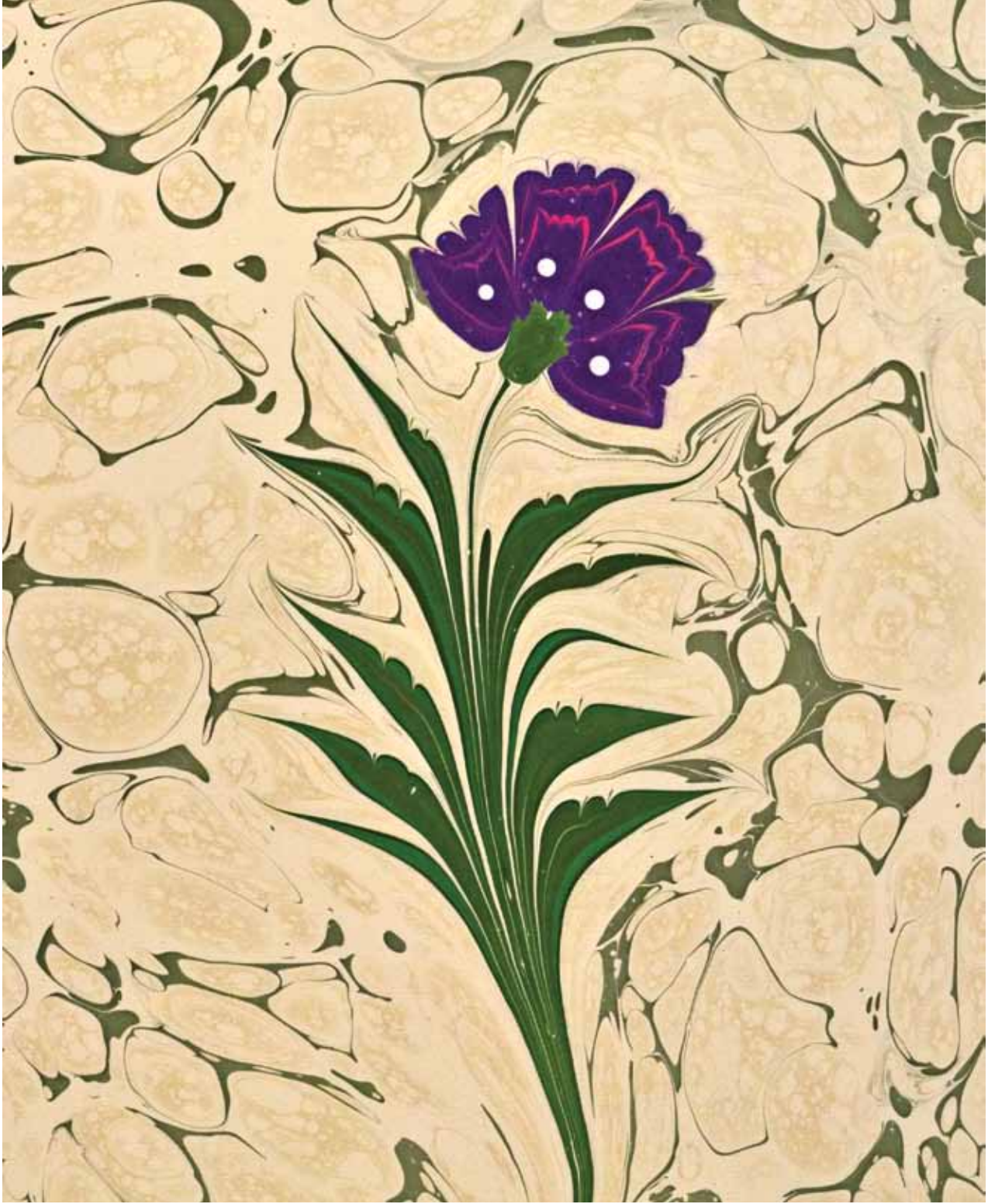


Lâle-i Perende (uçuşan lâle), tam üsluplaştırılmış lâle ebrûsu.

Ebru sanatkârının cennete açılan kapısı teknesidir. O tekneden içeri elini uzattığında eline tutuşturulan güzellikleri kâğıda alır. Cennet güzelliklerinin insanlığa sunulmasında bir vasıta dır sanatkâr. Bahar her yıl cennet sahneleri sunar âdemoğluna. Belki de sırf bu yüzden kadim sanatlarımıza konu olan nesneler hep bahar mevsiminden seçilmiştir.

Sanat denilen yüce kavram için insanlık tarihi boyunca tarifler yapılmış, insanlığın ruhunda derin izler bırakan eserler açıklanmaya çalışılmıştır. İnsan neslinin çeşitliliği kadar tarife ulaşmak mümkündür. Günümüze kadar yapılan tariflere yenileri eklenerek devam edeceğinden endişe duyulmamalıdır. Zira sanat, yaşadığımız kâinatta var edilmiş en duyarlı varlık olan insan tarafından değerlendirilmektedir. Sanatın tarifinde indî kanaatleri bir ke-

nara bırakırsak, insanlık tarihi boyunca ittifak edilen temel sanat değerlerine ulaşılır. Bu genel değerlerin yanında milletlerin bu temel sanat değerlerini yorumlayış tarzları, dünya üzerinde icra edilen sanat anlayışlarında farklılığı oluşturmaktadır. Milletlerin sanat yapma eylemleri söz konusu milletlerde bir sanat kültürü oluşturur. Bu sanat kültürüne yön veren sâik ise inançlar, kabuller ve değer yargılarıdır. Sanatçı yaşadığı toplumdan soyutlanamaz; o, yaşadığı, eser ürettiği sosyal ve tarihi çevreyle değerlendirilmelidir. Bu topraklarda var olan sanat kültürümüz de asırlardan beri inanç değerlerimiz ve değer yargılarımızla yoğrularak şekillenmiştir. Bu sebepten bu toprakların sanatçıları bu değerleri bilmek ve buna göre eser üretmek mecburiyetindedirler. Kendi değerlerine yabancı bir sanatkârın benliği başka sanat anlayışları tarafından işgal edilmeye mahkûmdur.



Canfezâ (gönüle ferahlık veren), tam üsluplaştırılmış karanfil ebrûsu.

Sanatkârimızın bir ayağı köklü, sarsılmaz sanat anlayışımızda sabit dururken, diğer ayağıyla tüm dünya sanatlarını gezebilmelidir. Sanatkârimız geçmişte yapılanları özümseyerek, asırlardır değişen sanat formlarında değişmeyen özü kavrayıp günümüz şartlarında o özü değiştirmeden zamana uygun formlar üretmeye mecburdur.

Biçimde, Renkte, Kompozisyonda Vahdet...

Sorulması gereken asıl soru ise İslâm sanatlarında değişmeyen özün ne olduğudur. Bu konu hakkında pek çok şey söylenebilir. Ancak söylenmesi gereken ilk söz "Tevhid"dir. Tevhid (Allah'ı birleme) Müslüman'ın bütün yaşantısına yön verdiği gibi sanat anlayışına da yön vermiştir, verecektir ve vermelidir. Biçimde vahdet, renkte vahdet, kompozisyonda vahdet... Ehad olanı arama arayışı Müslüman sanatkarı fizikî âlemde görünenleri derinlemesine kavrama ve eşyanın ardında değişmeyen çizgiyi yakalama yolunda çalışmaya yönlendirmiştir. Bunun

neticesinde Müslüman sanatkar, nesnelerin formlarında sadeleştirmeye gitmiştir. Nesnelerin iç yüzüne dalan sanatkarın temaşa ettiği hakikat kolay ifade edilebilir bir durum değildir. Hakk tektir, mutlaktır ve münezzehtir. Sanatkâr bu duygularını ancak soyut olarak ifade edebilir. Bu sebepten İslâm sanatlarında hiçbir fenomeni anlatmayan ifade biçimlerinin daha fazla araştırıldığını söyleyebiliriz.

"Bir kitabullah-ı âzamdır serâser kainat,
Hangi harfi yoklasan manası hep Allah çıkar."

R. Mahmut Ekrem

Soyutluğu arama çabaları neticesinde İslâm sanatları içinde en soyut sanat olan musiki, en çok ilgi gören sanat olmuştur. Mûsikîyi, dış dünyadaki şekillerden arınmış bir anlatım tarzı olan hüsn-ü hat takip etmektedir. Kâğıt süsleme sanatı olarak ortaya çıkan ebru ise özellikle battal ve hatib formlarıyla soyutluğun (abstre) zirve-

sinde formlardır. Özellikle Ayasofya Camii Hatibi Mehmed Efendi eliyle olgunlaştırılan hatib ebrular, süsleme sanatlarımızın ruhuyla tam olarak örtüşen “tam üsluplaştırılmış” desenlerdir. Müslüman sanatkar bitki ve hayvan figürlerini andıran onlarca hatib deseninde tatmine ulaşmış olsa gerek ki, hatibe göre daha basit sayılabilecek çiçek formlarıyla uğraşma ihtiyacı duymamıştır.

Okuyay’ın Çiçekli Ebruları Nasıl Çıktı?

Ebruda çiçek desenleri ise özellikle XX. asrın başlarından itibaren merhum Necmeddin Okuyay sayesinde daha çok kullanılır hale gelmiştir. XVIII. ve XIX. asırlarda da örneklerini gördüğümüz çiçekli ebrular daha çok basit kır çiçeklerini andırır şekildeydiler. Çiçekli ebruları ıslah edip

yeniden yorumlayan Okuyay, günümüze kadar devam edecek ve dünya ebruculuğu arasında Türk ebruculuğunu haklı bir mevkiye yükseltecek yolu da açmış olmaktadır. Onun açtığı bu yol, talebesi Mustafa Düzgünman eliyle daha da işlenecek ve adına “Necmeddin ebruları” denecekti. Rahmetli Okuyay’ın çiçekli ebru denemelerine nasıl başladığını bir kez daha hatırlamakta fayda olacağını ümit ediyorum:

“Medresetü’l-Hattâtin’e tanımadığım bir zat gelerek çiçekli ebru yapmamı istedi. ‘Efendi Beyim, bu sanatta öyle çiçek filan olmaz; gerçi eskiler tecrübe etmişler ama o da çiçeğe pek benzemez’ dedim. Adam ‘Hoca değil misiniz, yapmanız lâzım’ cevabını verince eve geldim,

Lâle-i Dilbaz (Gönlü Hoş Eden Lâle), tam üsluplaştırılmış bu lâle ebrusunda sol taraftaki lâle, ebru teknesinde, diğeri ise tezhib tekniğiyle yapılmıştır. Ebru Ö. F. Dere, Tezhib Yonca Bacak



tekneyi kurdum; çiçek şekillerini çıkarmak için uğraşmaya başladım. O sırada evimize çok sevdiğim arkadaşım Hattat Mâcid Bey geldi. Ben lâle şekliyle uğraşıyordum. Mâcid'im birden: `Birader şu uçları yukarı doğru çeksene!' dedi. Elimdeki tek atkuyruğu kılını teknede iki taraftan yukarı doğru çekince şekil tıpkı lâleye benzedi. Çok heyecanlandım ve zevklendim. Günlerden cuma olduğu için benim vazifeli bulunduğum Üsküdar Yeni Valide Camii'ne gittik Namazdan sonra lâle, sümbül, karanfil, o mevsimde hangi çiçek varsa alıp eve getirdim ve onlara bakarak teknede tek atkuyruğu kılıyla aynını resmetmeye başladım. İşte Mâcid'in o ikazı ve Rabbimin lûtf u keremiyle bu iş oldu..."

Okyay merhum çiçeklerin aynını resmetmeye çalışsa da o devirdeki teknik imkânların el vermemesinden ya da elde ettiği formları yeterli bulduğundan olsa ge-

rek detaylı resmetme gayretinde olmamıştır. İslâm'a ve onun etkilediği sanat anlayışına son derece hakim ve bağlı olan Okyay'ın teknede resmettiği çiçekler "yarı üsluplaştırılmış" formlardır.

Su Üzerinde Çiçek Ressamlığı

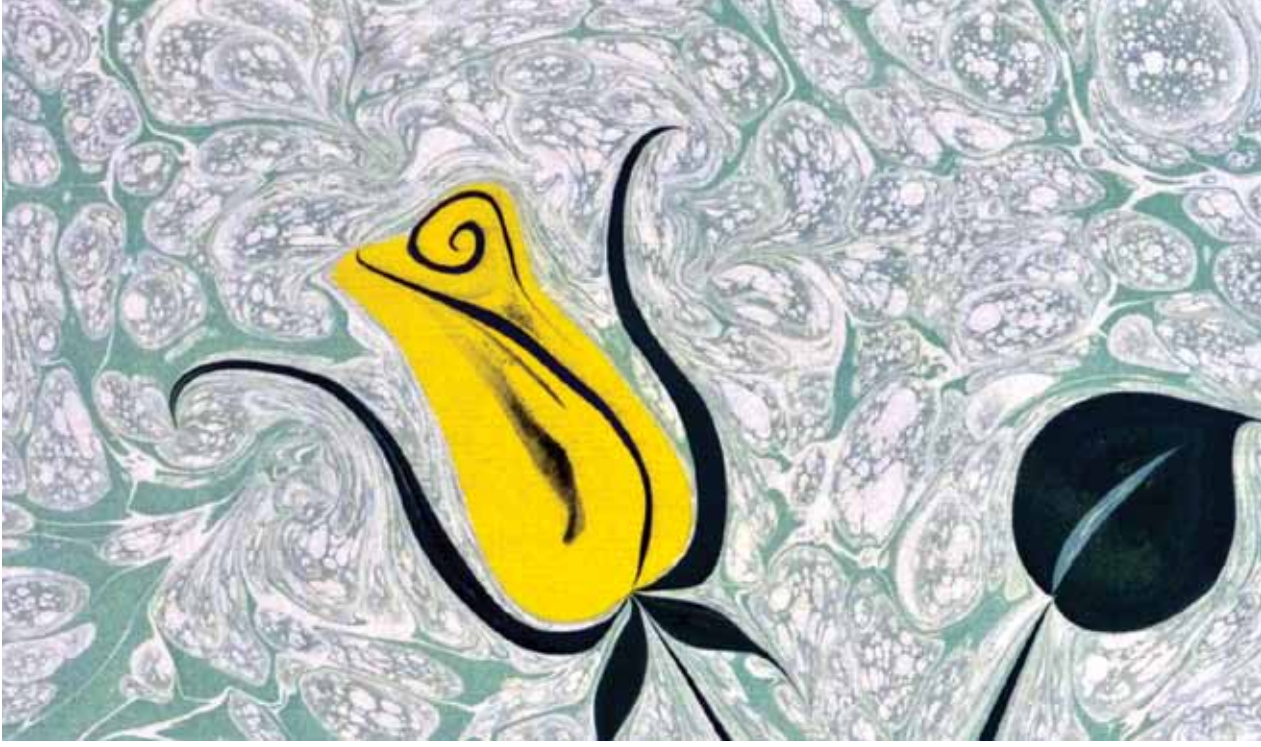
Fakülte yıllarında başladığımız ebru çalışmaları esnasında sırasıyla battal, gelgit, taraklı, şal, serpmeli şal, bülbül yuvası, hatib formlarını çalıştıktan sonra ilk lâle denemelerimizi yaparken hocam Hikmet Barutçugil çiçekli ebrular için şöyle söylemişti:

"Ebrucular ressam değildir. Çiçekleri detaylarıyla resmetmeye uğraşmayın. Yaptığınız desen o çiçeği andırır forma ulaştığında hemen kâğıda alın. Su üzerinde yapılan çiçekler resim tekniğiyle yapılanlardan farklıdır; çiçekli ebrular buna göre değerlendirilmelidir."

O devirde hocamızın ne dediğini fazla anlayamamıştık.

Gülrü, (gül yüzü), tam üsluplaştırılmış gül ebrusu.





Gonca-i Handan (Gülen Gonca), tam üsluplaştırılmış gül ebrusu.

Ancak şimdi hocamızın ne demek istediğini gayet iyi anlayabiliyorum. Hocamızın bahsettiği husus aslında üsluplaştırmadan (stilize etme) başka bir şey değildi.

Günümüzde geleneğimizden gelen bu yarı üsluplaştırılmış çiçek formlarının yanında teknik imkânların da el vermesiyle çok daha detaylı ve üç boyutlu çiçek resimleri yapılmaya muvaffak olunmuştur. Bunlara “su üzerinde çiçek ressamlığı” demek yanlış olmasa gerektir.

Üçüncü bir yol olarak “tam üsluplaştırılmış” çiçek denemeleri yapılmaktadır. Bu tarzda çiçekler iki boyutludur ve farklı bir üslup kazanmıştır. Üsluplaştırma objelerin doğadaki biçimlerinin şematikleştirilip yalınlaştırılarak resmedilmesine denir. Nesne, karakterine bağlı olarak, amaca uygun biçimde sadeleştirilir. Böylece eşyanın karakteri daha yalın, daha manalı ortaya konmuş olur. Yalınlaşan desenlerde tek düzelik “tenevvü” (çeşitlendirme) ile kırılmıştır. Renk ve desendeki tenevvü kısıtlı gibi görünen imkânları genişletmektedir.

Göz dış dünyayı üç boyutlu olarak kavrar. Günümüzde görsel medyanın hayatımızın tümüne olan hâkimiyeti neticesinde beynimiz görsellikte devamlı üçüncü boyutu algılamaya zorlanmaktadır. Oysa ki Müslüman sanatçı üç boyutlu görünüşleri iki boyutlu olarak resmetmek suretiyle nesneleri canlı gibi göstermekten kaçınmıştır.

Önce Geleneksel Çiçek Formları Öğrenilmeli

Ebruda yeni bir yol olarak ortaya çıkan bu tam üsluplaştırılmış çiçeklerde sanatkar bahçedeki çiçeğin aynısını yapma gayesinde değildir. O, kendi hayalindeki çiçeği resmeder. Bunu yaparken ebrunun kendi gerçeklerinden uzak-

laşmadan yapmalıdır. Bir nakkaş gibi detaylı çalışmak yerine damladan doğan renk paftalarının suyun hareket ve ışıltısını yansıtacak şekilde çalışmalıdır.

Günümüzde ebru sanatıyla meşgul olanlar yukarıda tasnif edilmeye çalışılan çiçekli ebru tekniklerinden istediklerini seçmekte özgürdürler. Bu farklılıklar ebru sanatımızın nasıl bir zenginliğe ulaştığının açık bir göstergesidir. Yenilikler ve yeni denemeler elbette zaman içinde olacaktır. Çiçek ressamlığı yaptıklarını ifade etme erdemini gösterenler üçüncü bir yolun muharriki olduklarının farkındalar mıdır acaba? Ne demişler: “Bârîka-i hakikat müsademe-i efkârdan doğar” (Hakikat şimşeği, fikirlerin çarpışmasından doğar.)

Çiçekli ebruları öğrenirken ve öğretirken öncelikle geleneksel çiçek formlarının tam anlamıyla öğrenilmesi gerekmektedir. Geleneksel formlar öğrenilmeden yapılacak yeni denemelerde el mahareti yeterince kazanılmadığından başarı sağlanması zordur. Zaman içinde şubelere ayrılacağını düşündüğümüz desenli ebrularda yapılan her yeni denemenin ebru sanatımıza yeni bir boyut kazandıracağı inancını taşımaktayız. Bu denemeler zaman süzgecinden geçecek ve safiyet kazanarak tercih edilme derecesine göre ya kabul görecektir ya da terk edilecektir. Yeni denemelerde asırlara dayanan nezih ve derin sanat anlayışımızı şekillendiren özden uzaklaşılması gereğine inananlardanız.

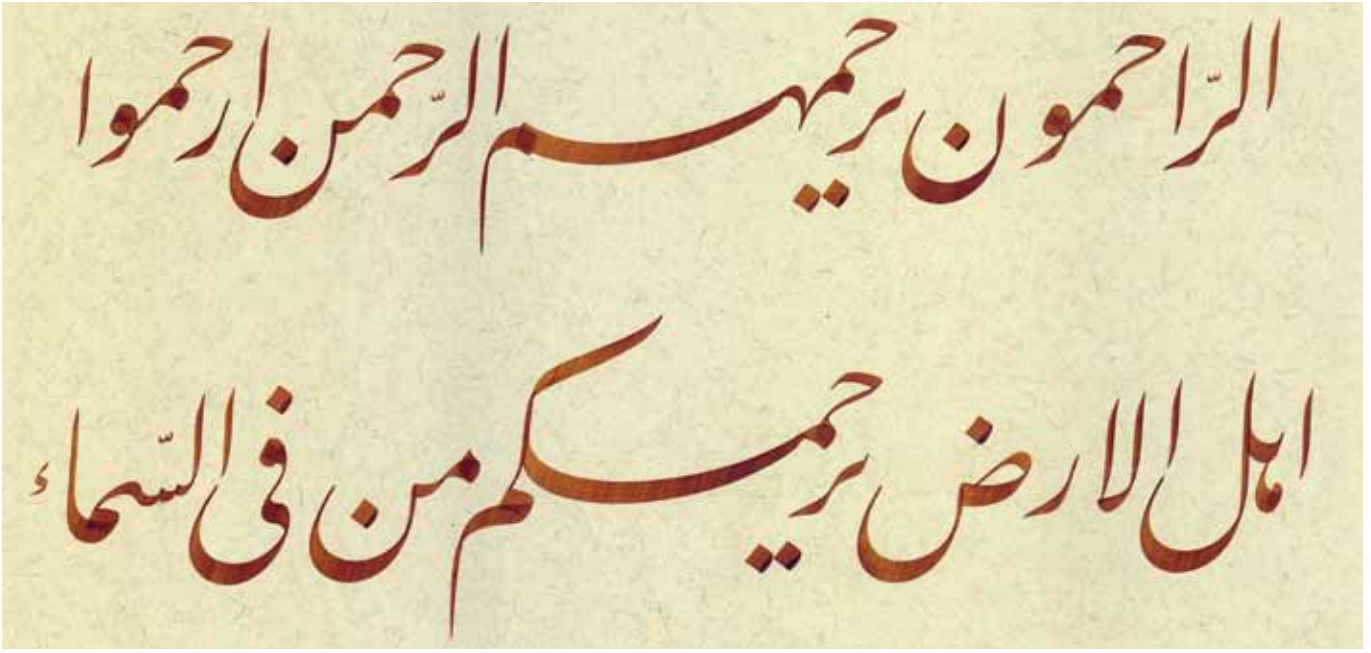
Sanat her dem yeniyi aramaktır; yüreğinde zamanın ızdırabını duya duya...

*İSMEK Ebru ve Kaligrafi Zümre Başkanı. Yazıdaki ebru eserlerinin tamamı Ömer Faruk Dere'ye aittir.

Uluslararası Hat Yarışması'nda İSMEK Rüzgârı

Nermin SULTAN

Albaraka Türk Katılım Bankası tarafından bu yıl 3'üncüsü düzenlenen uluslararası hat yarışmasında dereceye giren ve mansiyon alan sanatçıların arasında, İSMEK'te hüsn-i hat branşı usta öğreticiliği yapan üç isim yer aldı. "Celi Ta'lik" kategorisinde hüsn-i hat branşı usta öğreticilerimiz Mustafa Parıldar birinci, Hüseyin Hüsnü Türkmen de üçüncü oldu. "Celi Sülüs" kategorisinde ise usta öğreticimiz Menaf Nam teşvik ödülü almaya hak kazandı. Bunu vesile kılarak kendilerini biraz daha yakından tanımak istedik.



Mustafa Parıldar'ın Celi Tâlik kategorisinde 1. olan eseri

Türkiye'nin üç farklı ilinde doğan, apayrı maceralar yaşayıp nihayetinde önce hat sanatında sonra da İSMEK'te buluşan üç hattatın hikâyesi bu; Mustafa Parıldar, Hüseyin Hüsnü Türkmen ve Menaf Nam'ın. Her üç ismin de ayrı ayrı maceraları var. Şanlıurfa, Trabzon ve Bingöl'de başlayan hayatları, ortak ilgi ve yönelimleri sanat, hele hüsn-ü hat olunca tabii ki İstanbul'da buluşuyor; "Sanat ve İstanbul" aynı cümlede kullanılınca, elbette İSMEK'te.

Bu hikâyeye sondan başlarsak eğer, İSMEK'te usta öğretici olarak hizmet veren bu üç hattat, Albaraka Türk Katılım Bankası tarafından bu yıl 3'üncüsü düzenlenen uluslararası

hat yarışmasında da bir araya geldi. Fakat bu kez usta öğretici olarak değil, yarışmaya eserleriyle katılan hattatlar olarak... Prof. Dr. Uğur Derman ve Hattat Hasan Çelebi'nin jüri şeref üyeliğinde düzenlenen yarışmanın jürisi Mehmed Özçay, Davud Bek-

taş ve Ali Toy gibi usta hattatlardan oluştu. "Adalet ve Kul Hakkı" temasıyla düzenlenen yarışma "Celi Sülüs", "Sülüs", "Sülüs-Nesih", "Celi Ta'lik" ve "Celi Divani" kategorilerinde gerçekleştirildi.

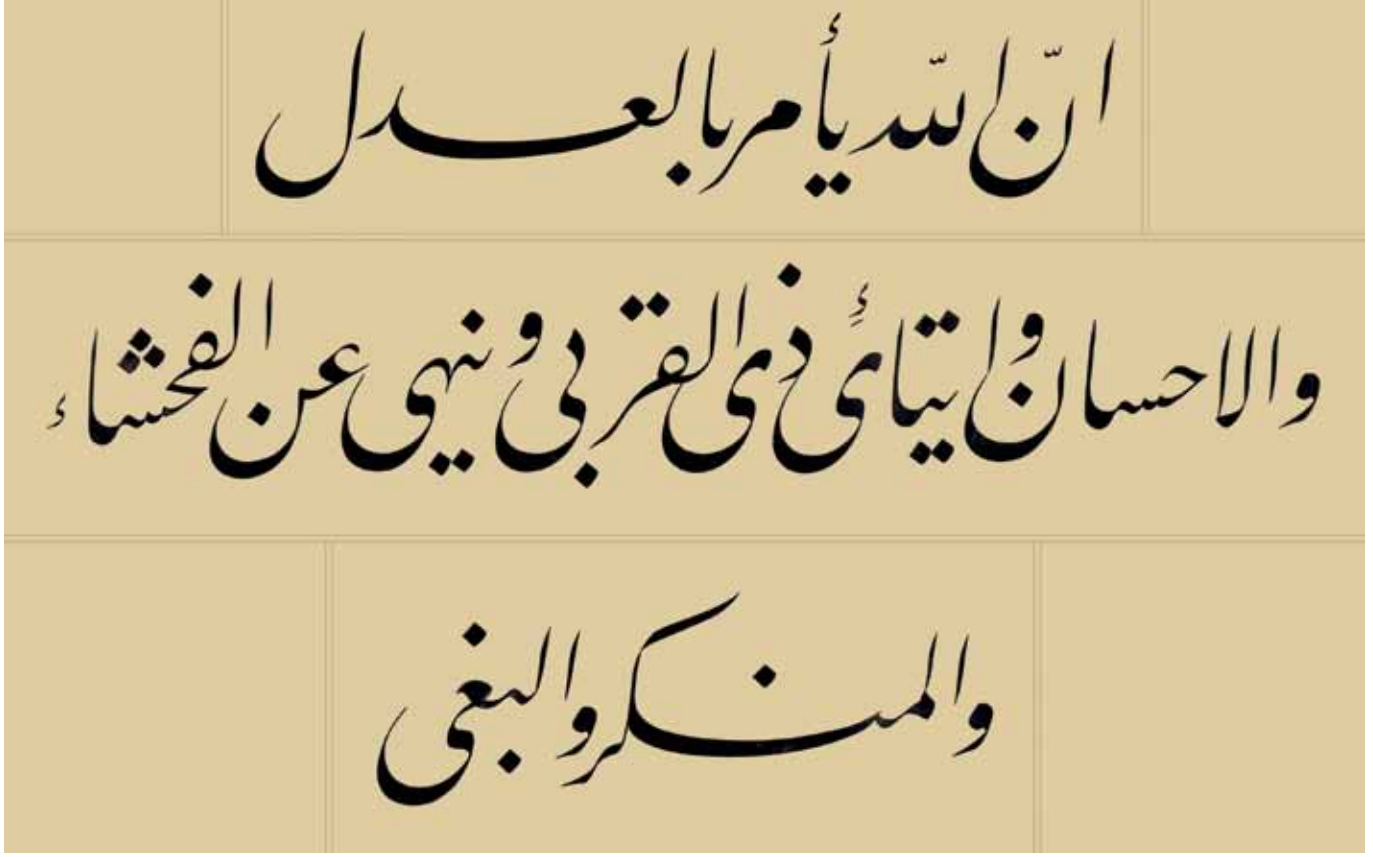
Jüri üyelerinin değerlendirmeleri sonucunda "Celi Ta'lik" kategorisinde Bağlarbaşı Türk İslam Sanatları İhtisas Merkezi usta öğreticimiz Mustafa Parıldar birinci, Osmaniye ve Küçükayasofya kurs merkezleri usta öğreticimiz Hüseyin Hüsnü Türkmen de üçüncü oldu. "Celi Sülüs" kategorisinde verilen teşvik ödülllerinden birini de Üsküdar Temel Türk İslam Sanatları Kurs Merkezi usta öğreticimiz Menaf Nam aldı. Yarışmada derece kazanan hattat usta öğreticilerimiz, İSMEK'e de haklı bir sevinç yaşattılar.

Hikâyenin Başına Dönersek...

Mustafa Parıldar, 1983 yılında Şanlıurfa'nın Siverek ilçesinde doğmuş. İlkokul yıllarında Kur'an kursuna devam ederken tanışmış hat sanatıyla, daha doğrusu hattatların kullandığı kamaşa benzeyen bir kalemle. Hocası, kurşun kalemi kamaş gibi açtırarak kullanmalarını söylemiş öğrencilere. Fakat bu kalemleri ancak 5. sınıf öğrencileri kullanabiliyormuş. Parıldar



Mustafa Parıldar



Hüseyin Hüsnü Türkmen'in Celi Tâlik kateforisinde 3. olan eseri

dar ise yaşı küçük olduğu için, bu kalemi bildiği halde henüz eline alamamış. İnsanın içine sanat sevdası düşmeye görsün... Bir arkadaşının kalemını hocasından habersiz almış ve gizlice bir satır yazmış. Bunu gören hocası da Parıldar'ın hat sanatına iptidai olarak başlamasına müsaade etmiş.

Hüseyin Hüsnü Türkmen ise 1970 yılında Trabzon'da dünyaya gelmiş. İstanbul Pertevniyal Lisesi'nde okuduğu sıralarda amatör olarak futbol oynuyor, aynı zamanda da resimle ilgileniyormuş. Bu ilgi onu, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü'ne kaydet-tirmiş. Tabii asıl sanat hayatı, fakülteyle birlikte 'bir ustaya kayıt olma'sıyla başlamış.

Menaf Nam'ın hikâyesi ise daha farklı... Bingöl'ün Karan isimli bir köyünde 1980 yılında hayata gözerini açmış Menaf Nam. Yedi çocuklu bir ailenin dördüncü çocuğu olarak, yoksul bir hayata merhaba demiş. Bir yandan maddi imkânsızlıklar, bir yandan ise devrin şartları gereği var olan "Olağanüstü Hal", Nam'ın yolunu İstanbul'a düşür-müş. En büyük hayalini, yani ressam olmayı kafasına koyarak İstanbul'a gelen Nam, bir gazetede gördüğü hat yazılarının cazibesine kapılarak resim sevdasını bir yana bırakıp İSMEK'te hüsn-i hat branşının yolunu tutmuş; kursiyer olarak kaydolduğu branşta yıllar sonra usta öğretici olacağından habersiz olarak...

Ellerini Usta Hattatlara Teslim Ettiler

Mustafa Parıldar'ın ilkökul 4'üncü sınıfta kâmiş kalemle tanıştığını söylemiş. Bu kalemle iptidai yazılar yazan Parıldar, hocası tarafından hattat Mehmet Memiş'e gönderilir. 12 yaşında Mehmet Memiş'ten "Rabbiyessir" meşkini alan Parıldar, tam 5 yıl devam eder hocasına. "Lise bittikten son-

ra hocamın tavsiyesi üzerine Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hat Bölümü'ne kaydoldum ve Hüseyin Öksüz hocanın ders halkasına katıldım." diyen Parıldar, hattatlığı tasdik edildiği halde, hala hocalarıyla derslere devam ettiğini söylüyor.

Hüseyin Hüsnü Türkmen ise birçok hocanın rahle-i tedrisinden geçmiş. 1991 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Türk El Sanatları Bölümü'ne kaydolan Türkmen, önce merhum Mahmut Öncü ile başlar hat meşkine. "Rahmetli Mahmut Öncü'den bir yıl rik'a eğitimi alma fırsatı oldu. Hocamın vefatından sonra Prof. Dr. Ali Alparslan hoca ile rik'a meşkine devam ettim." diyen Türkmen, 1997 yılına kadar Alparslan'dan ta'lik, celi ta'lik, divani ve celi divani yazılarını meşk ederek icazet almaya hak kazanır. Bir dönem Yard. Doç. Hüseyin Öksüz ile nesih yazısı meşk eden Türkmen, İstanbul'a gelince Fuat Başar'la sülüs ve nesih meşkini tamamlayarak bu yazı tarlalarında de icazet sahibi olur.

Ressam olma hayaliyle İstanbul'a gelen Menaf Nam'ın durağı ise İSMEK Ümraniye Kurs Merkezi olur. O yıllarda İSMEK hüsn-i hat branşında usta öğreticilik yapan hattat Süleyman Berk'le tanışan ve ilk meşkini alan Nam, bir buçuk yıl hocasına devam eder. Bir buçuk yılın sonunda hocası, "Menaf, artık benim sana vereceğim bir şey kalmadı." diyerek, Osman Özçay'a gönderir öğrencisini. 2006 yılından beri Osman Özçay'la hat çalışmalarına devam eden Nam, "Benim için çok özel olan



Hüseyin Hüsnü Türkmen



Menaf Nam'ın Celi Sülüs kategorisinde mansiyon alan eseri

ve olmaya da devam edecek Süleyman Berk hocam ile irtibatımı hala devam ettiriyorum. İstanbul sevdasıyla terk ettiğim ortaokul ve liseyi bile Süleyman hocamın teşvikiyle bitirdim. Ona minnettarım." sözleriyle usta-çırak arasındaki muhabbeti anlatıyor aslında.

Yolları İSMEK'te Kesişti

Yıllar sonra üç hattatın da yolu İSMEK'te kesişir. Mustafa Parıldar ile Menaf Nam, Üsküdar Türk İslam Sanatları İhtisas Merkezi'nde, Hüseyin Hüsnü Türkmen Osmaniye ve Küçükayasofya kurs merkezlerinde, hüsn-i hat usta öğreticiliği yapmaya başlarlar. "İstanbul, dünyadaki hattatlar için geçmişte ve günümüzde hep cazibe merkezi olmuştur." diyen Parıldar, icra ettiği sanatın İSMEK'teki eğitimleri ile ilgili şunları söylüyor: "İstanbulluların bu kurslara gösterdiği rağbet, verilen emeklerin boşa gitmediğinin en büyük kanıtıdır. İSMEK'e gelen kursiyerlerin hiçbirisinin boş olarak ayrıldığını düşünmüyorum."

Hüseyin Hüsnü Türkmen ise İSMEK'te verdiği eğitimler ile ilgili şu bilgileri paylaşıyor bizimle: "Öncelikle kursiyerlere hat malzemelerini tanıtıyorum. Öğrencilerime öğreteceğim yazının harflerini tek tek yazıyorum. Birebir hocalarını izleyerek bu yazıları meşk ediyorlar. Kamış açmayı, kâğıt boyamayı, ahar çeşitlerini ve kâğıt mührelemeyi uygulamalı olarak görüyorlar. Eski hattatlardan örnekler göstererek yaşanmış olaylardan kıssalar anlatıyorum."

Üsküdar Temel Türk İslam Sanatları Kurs Merkezi'nde, başlangıç seviyesindeki kurs-

yerlere rik'a ve sülüs eğitimi veren Menaf Nam da, pratik hat eğitiminin yanı sıra, hat sanatı tarihini ve eski hattatların hayatlarını da işlediklerini ifade ediyor.

Hat Sanatı Kuma Kabul Etmez

Şanlıurfa, Trabzon ve Bingöl'de başlayıp İSMEK'te buluşan hattat üç usta öğreticinin de ortak kanaati; "Hat sanatı kuma kabul etmez!" Yıllardır hattatların dilinden düşmeyen bir rehberdir bu. Dolayısıyla İSMEK'li hattatlar da bu rehberi kabul edip bütün mesailerini hat sanatına ayırmışlar. Parıldar, üniversite yıllarında tezhip ve ebru sanatlarıyla ilgilenmiş. Fakat aynı anda birkaç sanatın yürümeyeceğini anlayarak sadece hat sanatında karar kılmış. Hatta Parıldar, "Başka sanatla uğraşmayı bırakın, hat sanatında farklı çeşit yazıları yazmaya bile imkân olmuyor." derken; Nam ise, "Hat sanatı ile profesyonel düzeyde uğraşan birinin başka bir iş alanı ile uğraşmasına imkân yok." sözünü bu bu kanaati teyit ediyor.

Birbirinden ayrı üç hayat hikâyesinin özeti böyle... Bambaşka diyarlarda başlayan, apayrı yollarda ilerleyen ama aynı noktada buluşan üç farklı hayat... Önce hat sanatı, sonra İstanbul, sonra da aynı eğitim kurumunda buluşan üç hattat da sanatlarına gönülden bağlılar. "Bu sanat hem hattı hem haddi öğretir." diyen İSMEK usta öğreticilerinin hikâyelerinin kalan kısmını merak ediyorsanız, İstanbullularla hat meşk ettikleri kurs merkezlerine gidip onlardan dinleyebilirsiniz. Kim bilir belki de bir harfin zarif bir kıvrımı gönlünüzü çeler de, sizin hikâyenizi de onların hikâyesi ile birleştirir.



Menaf Nam

İSMEK BRANŞ YARIŞMALARI 2012-2013

İSTANBUL VE SANAT

(İSTANBUL'U İSTANBUL YAPAN BÜTÜN DEĞERLER)

BRANŞLAR

Hat, Tezhip, Minyatür, Çini, Ebru, Resim, Makine Nakışı, Fotoğraf

ÖDÜLLER

Hat, Tezhip, Minyatür, Çini, Ebru dallarında her branş için:

Birincilik Ödülü: 5.000 TL

İkincilik Ödülü: 4.000 TL

Üçüncülük Ödülü: 3.000 TL

Mansiyon Ödülü: 1.500 TL (her branşta 1 adet)

Resim, Makine Nakışı, Fotoğraf dallarında her branş için:

Birincilik Ödülü: 4.000 TL

İkincilik Ödülü : 3.000 TL

Üçüncülük Ödülü: 2.000 TL

Mansiyon Ödülü: 1.500 TL (her branşta 1 adet)

Dereceye giren ve mansiyon alan eserler, sahiplerine teslim edilmeyecek, eser bütün telif hakları ile birlikte İSMEK'e ait olacaktır.

Müracaat tarihi: 05.04.2013 / 10.04.2013

YARIŞMACIYA AİT ŞARTLAR

Yarışmalara, İstanbul genelindeki İSMEK ya da Hayat Boyu Öğrenme kapsamındaki diğer kurum ve kuruluşlarda, ayrıca çevresince bilinen usta ve sanatçılarda eğitim almış veya almaya devam eden İstanbul'da ikamet eden kursiyer ve üniversite öğrencileri katılabilecektir. Alanında profesyonel olan akademisyen, usta öğretici, ilgili branşta eğitim veren vb. kişiler yarışmalara katılamazlar. Her yarışmacı, en fazla iki kategoride birer eserle yarışabilecektir. Yarışmalara İSMEK çalışanları ve yöneticilerin birinci dereceden yakınları katılamazlar.

Ayrıntılı bilgi ve yarışma şartnamesi için: www.ismek.org



İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ

İSMEK :... (İğnizdeki Yeteneği İSMEKle Parkedin)

Dosya Düzen Görünüm Sık Kullanılanlar Araçlar Yardım

Geri İleri

Adres <http://www.ismek.org>

www.ismek.org

*El Sanatları
Elinizin Altında!*

