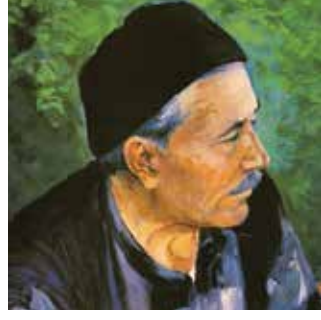
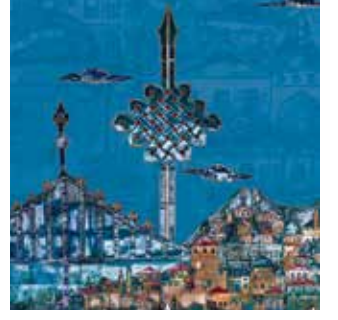




Nilüfer Kurfeyz
Sabiha Tansuğ
Millî Hafızamız Kitabeler
Mustafa İzzet Efendi
II. Abdülhamid Han'ın
İhtişamının Alâmet-i Fârikaları



ÜCRETSİZDİR

SAYI: 19 / 2015

EL SANATLARI

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



Formun Ötesinde
Müzehhep Bir Hasan Çelebi
Mushaf'ı
Matrakçı Nasuh
Menteşeoğulları'nın Yâdigârı
Ahmet Yakupoğlu
Urartu Takıları
Zamana Bir Mühür Vurmak!..
İnsanlığın Ortak Bilincini
Yansıtan Heykeller

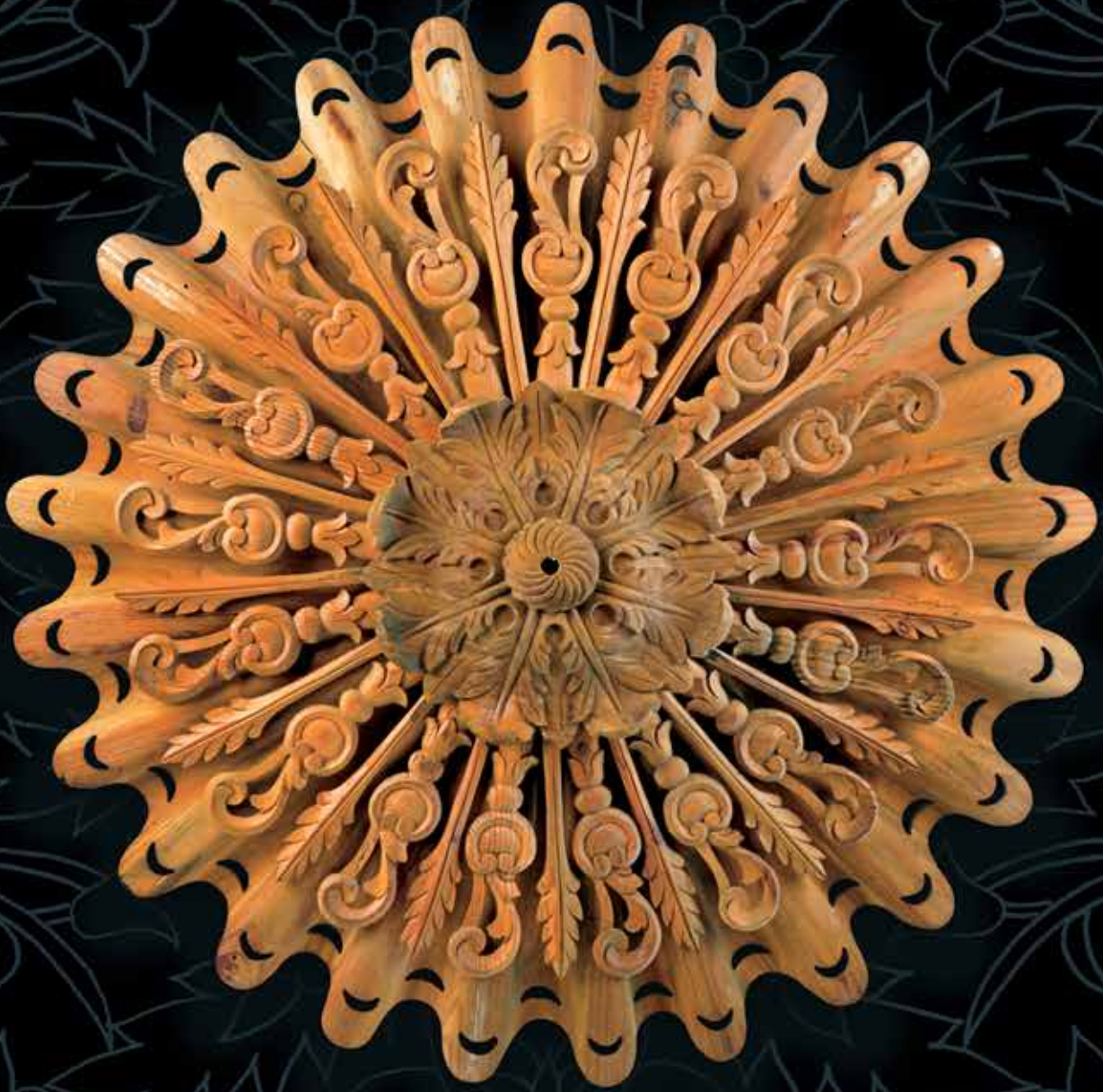
**Sanat,
hissetmek ve
hissettirebilmektir!**



Dolmabahçe Altın Varak Atölyesi
Çağdaş Resme Kayan Çizgiler
Çağrı Yılmaz
Bolulu Mehmet ve
Esad Yesari Efendiler
Ayakkabılara İşlenen Sanat
Hat Sanatında Şive
Şeyda Hacızâde



*Elimizin emeği,
gözümüzün nuru...*



Süleymaniye Satış Ofisi Tel: (0212) 514 49 88 Şişhane Metro Satış Ofisi Tel: (0212) 250 90 35



İSMEK



İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
HAYAT BOYU ÖĞRENME MERKEZİ

www.ismek.org

EL SANATLARI

İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ SANAT VE MESLEK EĞİTİMİ KURSLARI (İSMEK) EL SANATLARI DERGİSİ / 19

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, Fatma YAVUZ,

Ayşe ÇAL, Hafize ERGENE

FOTOĞRAFLAR

Mücahit PAMUKOĞLU

GRAFİK TASARIM - UYGULAMA

Murat Gökhan GÜREL

BASKI HAZIRLIK

Melih SERGEK

BASKI TAKİP

Abdurrahman TAŞKALE

BASKI

İBB Basın Yayın Müdürlüğü Basımevi

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 SATILMAZ.

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

Fatih - İstanbul

Tel: 0212 531 01 41

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



Sanat; hissetmek ve hissettirebilmektir!

Duyguları körelmiş bir devirde yaşıyoruz. En temel ihtiyaçlarının peşinde törpülenmiş zihinler, bir yandan ayakta kalmanın gayretini gösterirken, öte yandan var olma bilinçlerini yitiriyorlar.

Arzularının çizdiği rotolarda haz peşinde kaybolan yığınlar, beyhude yere mutluluk ararken, hissetme yeteneklerini kaybediyorlar.

Hissedemeyen, sorgulayamayan ve düşüneyenler, giderek birbirine benziyor ve büyük bir hızla yalnızlaşıyorlar.

Sanat, duyguları canlandırma işlevi ile toplumları birbirine bağlayan en önemli köprülerden biri. Sanatçının içinde bulunduğu toplumlu şekillendiren mimarlardan olabilmesi için hissedebilmesi ve hissettirebilmesi gerekiyor. Bunun yolu da insana dokunmaktan ve insan kalmaktan geçiyor.

İSMEK El Sanatları Dergisi olarak 19 sayıdır hissedebilme ve hissettirebilmenin gayretini gösteriyoruz. Bunun için de insana ait olan hangi güzellik varsa onun peşine düşüyor, her sayımızda bir önceki sayıdan daha da güzel bir dergi için uğraş veriyoruz. Çok şükür göstermiş olduğunuz büyük ilgi, bizlere doğru yolda olduğumuzu gösteriyor. Dergimizin şimdiye kadarki sayılarının web sitemizden 264 bin 219 kez indirildiğini düşünürsek sanırım bu konuda çok da abartılı sözler etmiş olmayız.

Bu sayımızın da beğeninizi kazanmasını umuyor, hissetme ve hissettirebilme yeteneklerimizi sanatla zenginleştirebilmeyi umuyoruz.

Muhammet ALTINTAŞ

BU SAYIDA ►19



06

Klasik Sanatta
Yenilikçi
Bir Müzehhibe:
Nilüfer Kurfeyz

Fatma YAVUZ



16

Anadolu
Kültürünü
Giysilerde
Yaşatan
Koleksiyoner:
Sabiha Tansuğ

Ahmet BERA



26

Millî
Hafızamız
Kitabeler,
Kültürümüzün
Aynası

Semra ÜNLÜ



34

II. Mahmut'un
Keşfettiği
Yetenek
Mustafa
İzzet Efendi

Mine ÇAHA



92

2800 Yıllık
Bir Tarih:
Urartu Takıları

Ayşe ÇAL



100

Zamana
Bir Mühür
Vurmak!..

Prof. Dr.
İlhan ÖZKEÇECİ



108

İnsanlığın
Ortak Bilincini
Yansıtan
Heykeller

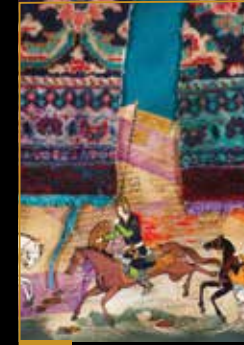
Semra ÜNLÜ



116

Osmanlı
Emanetlerinin
Sessiz Sığınağı:
Dolmabahçe
Altın Varak
Atölyesi

Ayşe ÇAL



124

İranlı
Negâreh Ustası
Kutub'un
Fırçasından
Çağdaş
Resme Kayan
Çizgiler

İrem GÜVEN



42

II. Abdülhamid Han'ın
İhtişamının
Alâmet-i Fârikaları

Semra ÇELİK



52

Müzehhep Bir
Hasan Çelebi
Mushaf'ı

Prof. Dr.
Celalettin KARADAŞ



60

Formun Ötesinde

Prof. Dr. Saadettin ÖKTEN



134

Kukla
Sanatının
Sihirli Elleri:
Çağrı Yılmaz

Yiğithan BAYRAM



138

Tarihin
Engelsiz
Hattatları:
Bolulu
Mehmet ve
Esad Yesari
Efendiler

Nazlı BUĞDAYCI



144

Yüzyıllık
Ayakkabılara
İşlenen Sanat

Fatma Yavuz



64

Kalemi ve Fırçayı
Aynı Ustalıkta
Kullanan Dahi:
Matrakçı Nasuh

Serap TEKİN



72

Menteşeoğulları'nın
Yadigarı
610 Yıllık
Bir Âbide'nin
Taş Tezyinatına
Dâir

Prof. Dr. Çiçek DERMAN



80

Tabiatın ve Tarihin
Yaşayan Ressamı:
Ahmet Yakupoğlu

Yrd. Doç. Dr. Pınar Yazgaç



152

Hat
Sanatında
Şive

Ömer Faruk DERE



156

Klasik Kemençe
ve Kuklanın
Genç ve
Yetenekli Ustası:
Şeyda Hacızâde

Zeynep OZANCAI





Başkan'dan...

Sevgili İstanbullular,

Nice halkların binlerce yıl beraberce yaşadığı, 'şehirlerin kraliçesi' diye adlandırılan bir şehirdir İstanbulumuz. Kıtaların ve kültürlerin buluşma noktasında yer alan ve her dönem 'dünya kenti' olan İstanbul, tarihin kavşak noktasıdır.

Üç imparatorluğa başkentlik yapan İstanbul, geçmişte olduğu gibi bugün de siyasi, iktisadi ve kültürel bir merkez olma özelliğini muhafaza etmektedir. Günümüze gelinceye kadar yüzden fazla isimle anılan ve nihayet İstanbul olarak dünyaya adını duyuran şehrimiz, küreselleşmenin etkilerinin güçlü bir şekilde hissedildiği ve şehirlerin büyüyüp dünyanın küçüldüğü bu çağda da önemini ve cazibesini giderek artırmaya devam etmektedir.

İstanbul Büyükşehir Belediyesi olarak bizler; medeniyetler beşiği, dünyanın incisi bu güzel şehre ve değerli halkına hizmet etmenin gururu ve mutluluğunu yaşıyoruz. Tüm çabamız, İstanbulumuzun ekonomik, sosyal, kültürel alanlar başta olmak üzere her alanda ilk sıralarda yer almasını sağlamak, halkımızın yaşam kalitesini daha ileri seviyelere taşımak içindir.

Büyükşehir olarak İstanbulluların fiziki ihtiyaçlarının yanı sıra kültürel ve sanatsal ihtiyaçlarını karşılamada sorumluluklarımız arasında yer aldığı bilincindeyiz. Müzelerimizle, tiyatro salonlarımızla ve gerçekleştirdiğimiz sanatsal aktivitelerle İstanbulumuza kültür hizmeti verme gayreti içindeyiz. Kentlilik bilinci her geçen gün gelişen siz değerli halkımızın da desteği ile İstanbul, kültür- sanat alanında uluslararası bir cazibe merkezi olma yolunda hızla ilerlemektedir.

Büyükşehir Belediyemiz, nitelikli yayınlarıyla da İstanbullulara kültür hizmeti sunmaya devam etmektedir. Büyükşehir bünyesinde sanat ve meslek eğitimleri veren İSMEK'in El Sanatları dergisi de bunlardan biridir. Her sayısında, kültürümüzü, değerlerimizi yansıtan değerli makalelere yer veren bu dergi, sizlerin beğenisi ve ilgisi ile 19. sayısına ulaştı. Bu sayıda da kıymetli uzmanların makalelerini ve birbirinden kıymetli sanatkarlarla yapılan röportajları bulacaksınız.

Sanatla bezenmiş, mutlu ve huzurlu bir gelecek dileklerimizle...

Dr. Kadir Topbaş
İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı

*Elimizin emeği,
gözümüzün nuru...*



Süleymaniye Satış Ofisi Tel: (0212) 514 49 88 Şişhane Metro Satış Ofisi Tel: (0212) 250 90 35

Klasik Sanatta Yenilikçi Bir Müzehhibe: Nilüfer Kurfeyz

Fatma YAVUZ

Nilüfer Kurfeyz, tezhip sanatına gönül vermiş sanat hayatında 40 yılı geride bırakmış müzehhibelerimizden. Çok genç yaşta, komşuları olan Süheyl Ünver sayesinde Türk-İslam sanatları ile tanışıp seminerlerine katılarak kendini geliştiren Kurfeyz, tezhip sanatında klasiği bozmayan 'yenilikten' yana olduğunu söylüyor. Tezhipte özel tasarımların yanı sıra tarihi yapılarıdaki tezhip ve kalem işi restorasyonlarında da bulunan sanatkâr, sanatta en iyi öğretmenin orijinal eserlerle çalışmak olduğu görüşünde. TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Türk Sanatları Eğitim Merkezi Yıldız Şale'de ve kendi atölyesinde tezhip eğitimi vermeye devam eden Kurfeyz, "Tezhip sanatı bir kadın için en güzel sanatlardan biri. Masanın başında bir ömür geçirebilirim." diyor.

Küçük çocuk eski bir kütüphanede rafların arasında dolaşırken eline aldığı ilk eserin arasında küçük, bir kenarı yırtılmış bir kâğıt parçasına tesadüf eder. O an için gördüğü karşısında pek heyecanlanmasa da kâğıdın üzerindeki kadın fotoğrafını fark ettiğinde onun tanımadığı birine ait olduğu kanısına vararak daha da meraklanır. Kâğıdı aldığı gibi cebine sokar, evin yolunu tutar ve içindeki his onu araştırma yapmaya zorlar. O gün karşılaştığının ne olduğunu sonradan anlayan çocuk, bunun tarihte, üzerinde İngiltere Kraliçesi Viktorya'nın fotoğrafının basılı olduğu ilk pul olduğunu öğrenir. Yaşadıklarından sonra pullara karşı ilgisi artan ve eline geçen her pul için araştırmalarında derinlere inen bu küçük kahramanımız, o ülkeye ait ekonomik, siyasi ve coğrafi özellikler hakkında fikir sahibi olur. Bir ülkenin tarihi ve turistik yerleri, resim ve motifleri, yöresel yemekleri, ünlü kişileri gibi detaylarının yer aldığı pulları biriktirerek iyi bir koleksiyoncu olarak büyüyen o küçük yaştaki o çocuk, uzaktayken bile ülkeleri iyi tanıyan, merak ettiği tüm konuları en ince ayrıntısına kadar araştıran bir birey olarak yetişir.

Nilüfer Kurfeyz, kendini tezhip sanatına başladığı yıllarda pul koleksiyonculuğuna merak salan çocuğun hikâyesine benzetiyor. Bir o kadar istekli ve araştırmacı. "Karakter olarak işin felsefesine inmeyi, yaptığımın hakkını vermeyi seviyorum." diyor. Tezhip ile dolu dolu geçirdiği 40 yılı çok fazla tecrübe ve bilgi sığdıran, bugüne kadar sayısını bilmediği kadar çok öğrenci yetiştiren, alışlagelmişin dışına çıkarak tezhip sanatını farklı sektörlerdeki çalışmalara uyarlayan müzehhibe Nilüfer Kurfeyz ile Kadıköy'deki sanat galerisini andıran atölyesinde buluştuk. Kurfeyz, her bir köşesini klasik ve modern sanatlara dair eserler ile süslediği atölyesinde sanat yaşantısını dergimiz için anlattı.

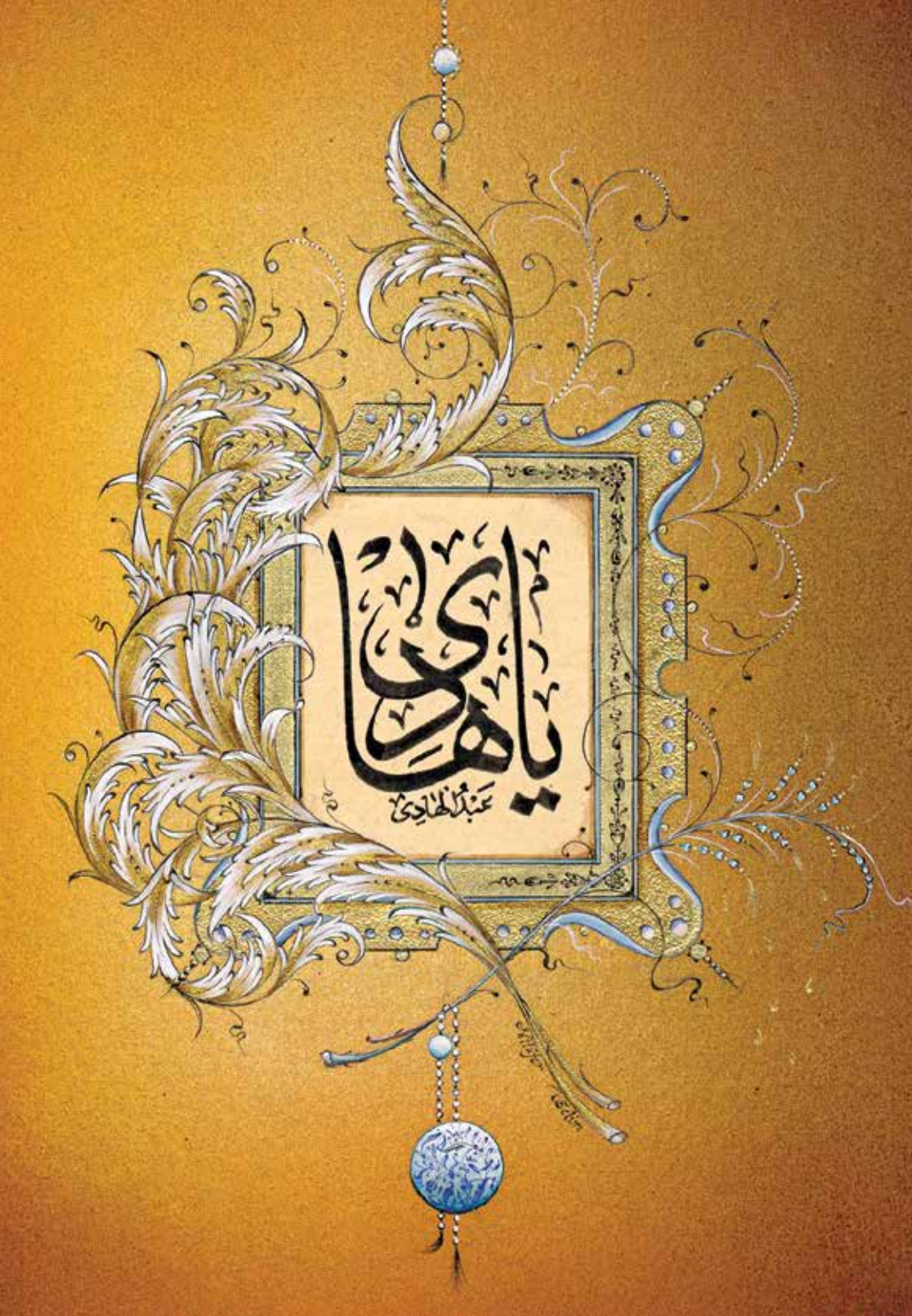
Nilüfer Hanım, henüz 15 yaşında iken Türk süsleme sanatları ve klasik çizgilerle tanışır ve tezhip sanatına adeta ömrünü adar. 1957 doğumlu olan sanatkârla sohbetimize "Benim en büyük şansım" dediği ve komşuları olan Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver'den söz ederek başlıyoruz.

"Zihnimiz Hizmetçimiz Değildir"

Süheyl Hoca'dan bahsederken hem uzaklara dalan hem de bir o kadar heyecanlanan Nilüfer Kurfeyz, "Hocamız iyi ki varmış, iyi ki sanat hayatıma onunla adım atmışım." diyerek Ünver'e olan saygı ve minnetini özetliyor aslında. Türk kültür tarihçisi Süheyl Hoca'nın engin bir bilgiye sahip, kütüphanelerdeki bütün el yazmalarını araştıran, bunları talebe-



Müzehhibe Nilüfer Kurfeyz



Yâ Hâdî

leri ile paylaşan bir üstat olduğunu söyleyen Kurfeyz, uzun yıllar hocanın seminerleri ile Topkapı Sarayı'ndaki derslerini düzenli olarak takip eder. Müzehhibe Kurfeyz, "Onu dinlemek bizim için zevkti, anlattıkları ise kulağımıza küpe oldu." diyor ve ekliyor: "Süheyl Hoca çok güzel anlatırdı, ince çalışırdı. Bizlere de sık sık 'Mutlaka yazın' öğütünde bulunurdu. 'Ne anlatıyorsam not tutun, dinlemeyin, unutursunuz. Bizim zihnimiz bizim hizmetçimiz değil, siz notlarınızı alın merak ettiğinizde dönüp tekrar tekrar bakın." derdi. Ben de yıllar sonra bu söylediklerinde ne kadar haklı olduğunu gördüm."

Hocasıyla birlikte orijinal eserler üzerinde incelemeler yapıp, onların röprodüksiyon çalışmalarını inceleyerek öğrencilik hayatını geçiren Nilüfer Hanım, bunun da hem sanata bakış açısında hem de sanatında ilerleyebilmekte en önemli amil olduğunu aktarıyor.



Şefkat

Lise sıralarında okurken Türk-İslam sanatları ile olan bağını hiç koparmayan, sanatının temelini o yıllarda sağlam bir şekilde atan Kurfeyz, üniversitede ise o zamanlar çok istediği bölüm olan arkeolojiyi seçer ve İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi ve Arkeoloji Anabilim Dalı Klasik Arkeoloji Bölümü'nden 1985 yılında mezun olur. Müzehhibenin gelenekli sanatlara olan ilgisi bu yıllarda daha da artar ve klasik sanatların duayenleri arasında yer alan isimlerle ortak çalışmalarda bulunur. Topkapı Sarayı başta olmak üzere birçok tarihi eserin nakış restorasyonlarını yapan nakkaş Semih İrteş ile tanışma fırsatı yakalayan sanatçı, Topkapı Sarayı Müzesi Nakışhanesi'nde Semih İrteş'in kalemişi eğitimlerine katılarak, Eminönü Yeni Camii, Sultanahmet Camii, Baltalimanı Rektörler Evi ve Ragıp Paşa Yalısı gibi mekânların yenileme projelerinde yer alır. O zamanlar Topkapı Sarayı'ndaki klasik işleri Semih İrteş ve oğulları, barok çalışmaları da Kaya



Erguvan İstanbul

Üçer'in babası Hamit Üçer'in yaptığını belirten müzehhibe, sarayın Harem Dairesi'ndeki çiçek restorasyon çalışmalarına da katılır. Henüz öğrencilik yıllarında büyük isimlerin yanında olmaktan dolayı kendini çok şanslı gördüğünü söyleyen Kurfeyz, "Bunlar benim unutamadığım, bana müthiş zenginlik katan anılarım." diye konuşuyor. Aynı zamanda 1980-1983 yılları arasında tezhip ve minyatür sanatçısı Cahide Keskiner'in derslerine de eşlik eden sanatkar, Keskiner ile ilgili görüşünü de "Kendisi, Süheyl Hoca'nın bilgilerini bizlere ve yeni nesillere aktaran en önemli yapı taşıdır. Allah hakikaten başımızdan eksik etmesin." diyerek aktarıyor.

"İyi Hoca Kendisini Aşacak Bir Talebe Yetiştirmedikçe Sanata İhanet Etmiş Olur"

Okul yıllarında evinin bir odasında tezhip çalışmalarını yürüten sanatçı, eğitimini tamamladıktan sonra gelen teklif-

leri değerlendirerek tezhip öğretmenliği yapmaya başlar. "Arkeoloji okudum ama hayallerimi gerçekleştiremedim." diyen Kurfeyz, okulda öğrendiği bilgilerini ise tezhip ve restorasyon çalışmalarında kullanarak taze tutmayı bilir. Kültür Bakanlığı'nın sertifikalı bir kurs programında ders vermeye başlayan müzehhibe, 30 yıllık öğrencisi Selim Sağlam ile bu sayede tanışır. Sağlam ile öğrencilik yıllarından sonra da çalışmalarının devam ettiğini söyleyen sanatkar, birlikte 1990 yılında atölye açmaya karar verir.

Sağlam ile aralarında iyi bir uyum yakaladıklarından ve Sağlam'ın bakış açısına çok güvendiğinden söz eden sanatçı, bu durumun iyi ve güzel yanlarının bulunduğundan bahsediyor. Kurfeyz, "Selim Sağlam ile aynı eser üzerinde çalışıyoruz, bundan ötürü de farklılıklarımız ortadan kalktı ve zaman içinde aynılaştık." diyor.

Büyük ebatlı tablolar üzerinde beraber emek sarf etmenin bazı yenilikler getirdiğine değinen Kurfeyz, “İyi bir hoca kendisini açacak bir talebe yetiştirmedikçe sanata ihanet etmiş olur.” diyerek düşüncelerini ifade ediyor.

Kurfeyz, “Fatih Sultan Mehmet zamanı tezhip sanatı için klasik, Kanuni Sultan Süleyman dönemi ise bunun tamamlayıcısıdır. 18. ve 19. yüzyıllarda da rokoko çalışmaları ön plandadır. Sanata yeni başlayan ve kendini geliştirmek isteyen biri tüm dönemleri geçtikten sonra süreç onu kendiliğinden araştırma yapmaya iter. Belki de klasik dönemden öncesine gider. 14. yüzyılın münhanileri ile 18. yüzyılın çiçeklerini birlikte yorumlayarak çizimler yapar.

“En İyi Öğretmen Orijinal Eserlerle Çalışmaktır”

Sanatçı, yıllar içerisinde el yazmaları üzerinde çalışmalar yürüterek, koleksiyonerlerin ellerinde bulunan yazılar sayesinde pek çok eski yazı ile tanışma fırsatı yakalar. Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Hafız Osman gibi üstatların yazılarının eline geçtiğini belirten sanatkar, bu yazılara şimdilerde ulaşmanın zorluğundan söz ediyor. Bu deneyimlerin tezhipte kendi üslubunu oluşturmada çok büyük katkıları olduğuna değinen Kurfeyz, “İlerleyebilmek için orijinal eserler ile çalışmak her zaman iyi bir öğretmendir.” diyor.

Kurfeyz, orijinal eserlerle çalışmanın insanda ayrıca farklı bir duygu oluşturduğunu fakat bu işin de inceliklerinin bulunduğunu aktarıyor. “Bir eser düşünün. Onun kâğıdı ve boyalarının her santimetrekaresinde sizin emeğiniz olacak. Belki de çalışmanın bir kısmı olmayacak ve onu siz tamamlayacaksınız. Eğer bir eseri eski haline getirmek, deseni yeniden çizmek veya tamamlamak istiyorsanız çok ciddi renk bilgisine sahip olmanızın yanı sıra kâğıt tamirinde de aynı dokuyu tutturabilmeniz gerek.” şeklinde konuşuyor.

Gelenekli Sanatlarda Yenilikten Ne Anladığımız Önemlidir

Müzehhibe, gelenekli sanatlarda klasik eğitimden geçen bir yenilikten yana olduğunu belirtiyor. Tezhip sanatında yenilik yapmak için motiflerin, yüzyılların, kompozisyon kurallarının çok iyi bilinmesi, klasik çerçevenin zorlanmaması ve kişinin belli bir doygunluğa ulaşması gerekliliğine inanan Kurfeyz, “Sanat bir kilometre işidir. Ne kadar çok eser verirsiniz o kadar çok işin ehli olursunuz. O doygunluğa eriştikçe de kişi zaten yeni arayışlara girer. İçinizden gelen duygu sizi itmeye başlar.” diyor.

Tezhip sanatının Anadolu insanının genlerinde olduğunu söyleyen sanatçı, tezhipte yüzyıllar içerisinde farklı akımlardan söz edildiğini, yenilik için bu dönemlerin tabiri caizse yenilip yutulması gerektiğinin altını çiziyor.



Dolayısıyla kendine has bir kompozisyon tekniği geliştirir ve belki de her yüzyıldan esintilerin olduğu bir çalışma ortaya çıkarır. Zannediyorum ki benim bugünkü tarzımda pek çok yüzyıla ait esintilerle motiflerdeki değişimleri yakaladığım çizimler olarak tanımlayabilirim.” diyerek sanatında kendi tarzına bakış açısını yorumluyor.

Tezhip sanatında yenilik adına tamamen bir değişimin asla söz konusu edilemeyeceğini, çünkü gözün her zaman klasik olanı aradığını söyleyen sanatkar, iyi analiz etmeden bir sentezin başarılı olamayacağı görüşünde. Sanat ile uğraşan, sanat piyasasında var olmak isteyen birinin ancak tarzı olursa bu platformda kendine yer edinebileceğini anlatan Kurfeyz, sanatta imzanın önemine dikkatleri çekiyor.

Kurfeyz, Tezhip Sanatına Yeni Alanlar Açmış

Tezhip sanatını meşk ederken bir sürü hissi bir arada yaşadığını, bu hususta kendine manevi bir dünya oluşturduğunu söyleyen müzehhibe, bazen oturduğu masanın başından hiç kalmadığını belirtiyor. Geleneksel sanatlar arasında süsleme sanatının hat ile kardeş olduğunu söyleyen Nilüfer Hanım, “Tezhip hattın elbisidir, ancak iki sanat dalı da birbirini gölgede bırakmamalı. Bizler biraz hatta hizmet ediyor gibi görünsek de hatsız çalışmalarımızda çok muhteşem.” diyor.

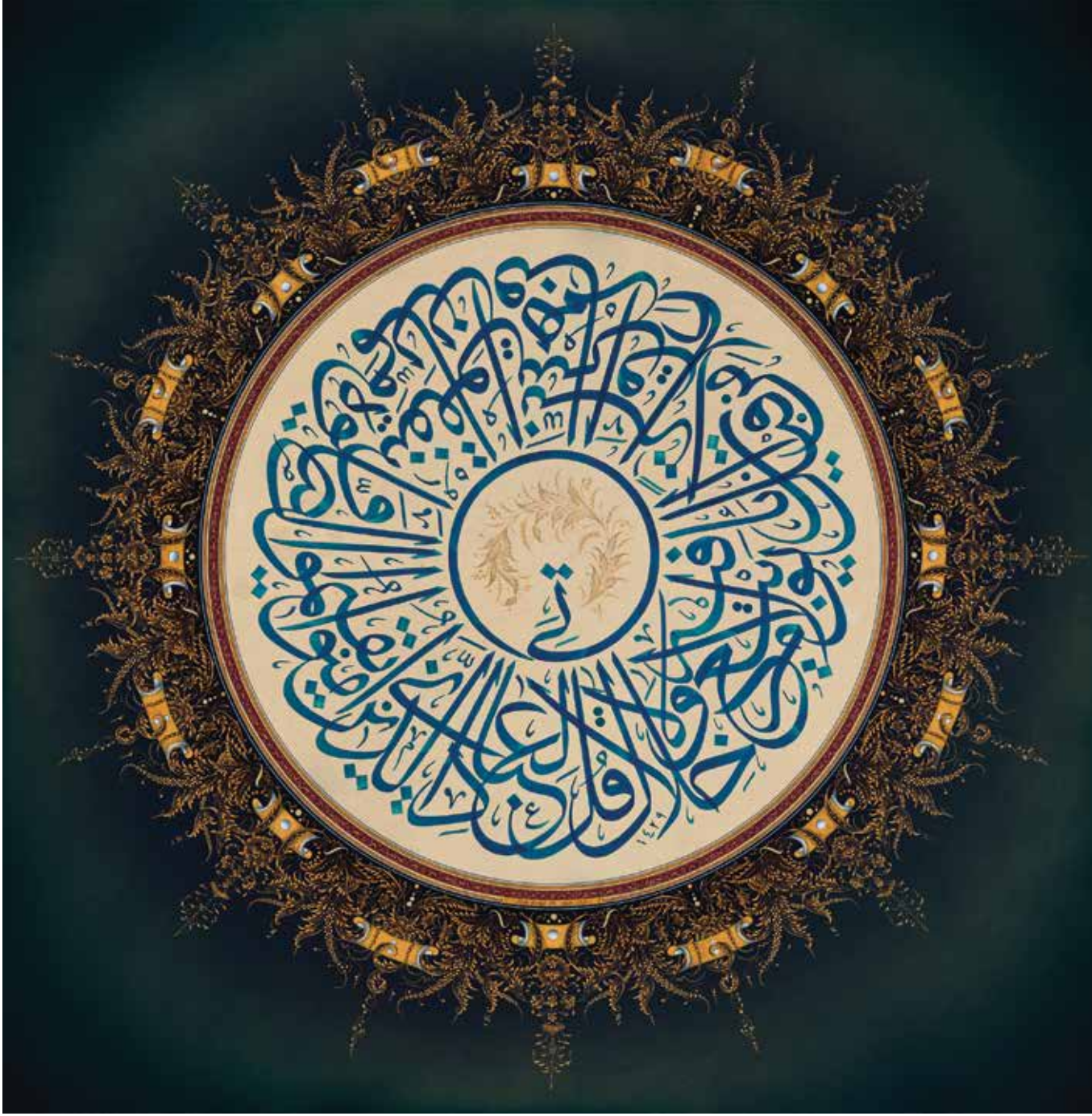
Tezhip sanatının alanının artık biraz değiştiğini, kendisinin de tasarım ağırlıklı çalışmalarının bulunduğu Kurfeyz, “Tezhibi artık farklı sektörlerde de görebiliyoruz. Bir konuda derinleştikçe, başka başka kapılar açılıyor ve sanatınızı farklı alanlara yayıyorsunuz.” diye konuşuyor.

Kurfeyz’in bu konuda Selim Sağlam ile imza attığı bazı projeler de bulunuyor. Sanatkârlar, İstanbul’un İstanbul olmasında başrol oynayan 7 hükümdar Byzas, Constantinus, Theodosius, I. İustinianos (ve Theodora), Fatih Sultan Mehmet, Kanuni (ve Hürrem) ve Atatürk’ün yaşadığı dönemdeki süsleme sanatının incelemeleri sonucunda ortaya çıkartıkları “7 tepe, 7 hükümdar; İstanbul” isimli proje ile tezhip sanatını küçük el halısı desenlerine yansıtırlar. Her desenden sadece 21 adet üretilen ipek halılar sanatseverler tarafından büyük beğeni ile karşılanır. Bu tarz projeleri arkeoloji bilgilerini de kullanarak gerçekleştirdiğini söyleyen müzehhibe, hayata geçireceği sıradaki proje konusunun da desenlerin avizelere uyarlanması olarak açıklıyor.

“Öğrencilerime Destek Olmak Zorundayım”

Bugüne kadar çok sayıda öğrenci yetiştiren ve bugün de 50’ye yakın öğrencisi olan Kurfeyz, kendine has tarz yakalayan öğrencilerinin olduğunu ve onları her zaman takdir edip, desteklediğini söylüyor. Eğitimlerinde öğrencilerine, “Sanat ile uğraşıyorsanız biraz kabuğunuza çekilip yalnız kalmanız gerek ki, özgün





İbrahim Süresi

eserler ortaya çıkarılabilir. Çok iyi öğrenin, bir tarz oluşturun ve işinizi yapın ve kendinizi ispat edin.” tavsiyelerinde bulunduğu belirten sanatkar, “Bu her ne kadar kolektif bir sanat gibi görünüyorsa da ancak içinize döndüğünüzde ortaya bir eser koyabiliyorsunuz. Aksi halde sadece üretirsiniz.” diye konuşuyor. Kendi hocalarından öğrendiği hoca-talebe ilişkisi ve onlardan aldığı edep gereği bu işe bulaşan herkesi cayması için yetiştirene kadar uğraştığını aktaran sanatçı, “Sarırmam benim tezhip sanatına başka bir gözle bakıyor olmam öğrencimi de etkiliyor.” diyor.

Kurfeyz, “Cumhuriyet’in ilk yıllarından 1940’lara kadar tezhip sanatına dair hiçbir şeyin önem arz etmediği bir dönem aralığı yaşadık, ancak çok geçmeden köklerimiz bu olduğu ve kopmamamız gerektiği anlaşıldı.” diyerek başladığı cümlesini, günümüzde gençlerin gelenekli sanatlara olan ilgilerinin kendisini mutlu ettiğini söyleyerek tamamlıyor. Yirmi yıl önce bugünkü gelinen noktayı hayal bile edemeyeceklerini belirten müzehhibe,

be, 21. yüzyılın tezhip sanatı için bir geçiş dönemi olduğundan bahsediyor. “Bu bir çalkantı. Herkes yeni bir taş koymaya, kalıcı bir iz bırakmaya çalışıyor. Dalgalar durulacak ve yeni bir bina inşa edilecek.” şeklinde fikirlerini ifade ediyor. Sanatkar, zaman geçtikçe çok daha fazla kalifiye eleman yetişip, sanatsal çalışmalarla adlarından söz ettirecekleri inancını taşıdığını belirtiyor.

Tezhip, Dünyanın Size Ayak Uymasını Sağlar

Klasik sanatlar ile büyüyen bir isim olan Nilüfer Kurfeyz, tezhip sanatının kendisine sakin bir tabiat kazandırdığını anlatıyor. Klasik sanatların nefis üzerindeki terbiyesinin önemini altını çizen Kurfeyz, “İnsanoğlu çok hızlı bir dünyada yaşıyor ve bizler bu dünyaya aykırı bir sanat dalı ile uğraşıyoruz.” şeklinde konuşuyor. Tezhip sanatının insanı sakinleştirdiğini, dünyanın hızını kendine uydurmayı severek yaşamayı sevdiğini söyleyen sanatkar, önceleri eserin başından hiç kalkmadan haftalar geçirebildiğini belirtirken, “Bir kadın için tezhip, masa başında ömrünü geçirebileceği çok güzel bir sanat.” diyor.



Sülüs yazı ile müdevver biçimde yazılmış ihlas suresi. Başında Besmele-i şerif, sonunda sadekallahülazim var.

Usta sanatkar, Cahide Keskiner yönetimindeki Topkapı Sarayı Türk Süsleme Sanatları atölyesinden diploma almasına karşın, yıllarca birlikte meşk ettiği hocası Süheyl Ünver’den icazet almaması konusuna da değiniyor. Kurfeyz bu durumu şöyle anlatıyor: “Hocamız çok yaşlanmıştı ve ben de icazet alabilecek durumda iken böyle bir adım atmadım. Bu sanatı götüren iki kol var, okullular ve alaylılar. Diplomalı veya icazet kişiyi bir yere taşıyor. Ben alaylı çalışmanın sanatta her zaman yükselmeyi kolaylaştırdığına inananlardanım. Hocandan aldığın bire bir eğitimler okuldakinden çok farklı. En önemlisi de hocaya sadakat ile bağlısın. İcazetiniz olabilir, ben sana kefilim, sanatta devam edebilirsin demektir bu. Ancak benim icazet verip vermemem kişinin sanatında bir değişim yaratmaz. Dolayısıyla ben icazet çok şart değil gözüyle bakıyorum.”

İSMEK, Gelenekli Sanatlarda Bilinirliği Artırdı

Müzehhibe Kurfeyz, bizimle günümüzde gelenekli sanatların bu kadar yaygınlaşmasında İSMEK gibi kurumların

büyük katkıları olduğu konusunda görüşlerini de paylaştı. Yine de bu durumun tartışmaya açık olması gerektiğini belirten sanatkar, konunun iyi ve kötü taraflarının iyi ölçülmesi gerektiğinin altını çiziyor. “Kişinin sanatçı olup olmadığı, ne kadar kalıcı olacağı ve anlaşılacağı ölümden sonra belli olur.” diyen Kurfeyz, önemli olanın sektörde çok fazla insanın olması değil, geriye bıraktıklarının değerli olup olmadığıdır vurgusunu yapıyor.

İSMEK’in ve açılan güzel sanatlar fakültelerinin gelenekli sanatların duyulması ve yayılmasında katkısının yadsınmaz olduğunun altını çizen sanatkar, “Çoğalma her zaman güzeldir. Çünkü herkes bu sanatın bir ucundan tutmuş olsa da zaman güzel ve çirkin ayırt edecek, elbet eleğin üstünde kalacak kişiler olacak ve tarih de onları yazacak. Ben rekabetin olmadığı bir yerde gelişmenin olmayacağı inancındayım.” diyor.



Anadolu Kültürünü Giysilerde Yaşatan Koleksiyoner: Sabiha Tansuğ

Ahmet BERA

Sabiha Tansuğ... Oyuncak bebeklerine diktığı kıyafetler ile başlayan, başarı dolu bir hayat onunkisi. Muhacir bir ailenin Gümülcine'de dünyaya gözlerini açan küçük kızı. Alman işgalinden Türkiye'ye göç etmek zorunda kaldığında İzmir ve Manisa'da gördüğü Anadolu kadının geleneksel kıyafetlerinden etkilenerek şehir şehir, köy köy gezen, hayatını giyim kültürüne adayan yürekli bir kadın. Âşıkların durağı Pierre Loti Kahvehanesi'ni restore eden isim. Dünyada ilk kez halk giysili gelin başıyla madeni paraya resmi basılan insan. Gazeteci, yazar, etnograf, yerel kıyafet ve başlık koleksiyoneri ve Türk kültürü araştırmacısı Sabiha Tansuğ'u Mecidiyeköy Ortaklar Caddesi'ndeki kendi adını verdiği Kültür Sanat Evi'nde ziyaret ederek, hikâyesini kendisinden dinlemeyi arzu ettik.



Yıl 1923... Lozan Anlaşması gereği Yunanistan'da yaşayan Türkler ile Anadolu topraklarındaki Rum ailelerin zorunlu göç zamanı... Mübadele dönemi ile gelen buruk vedalar, terk edilen evler, geride bırakılan hayatlar ve beraberindeki gözyaşları... Biliriz hepimiz, "Türk-Yunan Ahali Değişim Protokolü"nü, dinlemişizdir büyüklerimizden, okumuştur kitaplardan. Bu yıllara dair acı tatlı pek çok hikâye anlatılır: Kimisi vatan bildikleri vatanlarından sürgün edilmiştir, kimisinin ise vatan hasreti sona ermiştir.

Uzun yıllar kapanmayan yaralar, II. Dünya Savaşı ile Batı Trakya'yı bir kez daha derinden etkiler. 1941 yılının 6 Nisan'ın da Alman askerleri Gümülcine'nin Yanıkköy Bulgar sınır kapısı ile İskeçe'nin Demircik Bulgar hududundan giriş yaparak Batı Trakya'yı işgal eder. Rumeli'de yaşayan Türkler büyük eziyetlere katlanır; pek çok insan doğup büyüdüğü toprakları terk ederek zulümden kaçır. Bu süreçte, Yunanistan'dan Türkiye'ye yaklaşık 10 bin ailenin göç ettiği kaynaklara not düşer.

Sabiha Tansuğ'un hikâyesi de 1941 yılında ailesi ile birlikte Gümölcine'den Ege kıyılarına göç ederek başlar. Hem yaşanan savaş ortamından uzaklaşmak hem de öğretmen olan babalarının çocuklarını okutma arzusu Tansuğ'a hüzünlü bir veda yaşatsa da, hayat ona çok geçmeden mutluluk ve başarıyı armağan eder.

Tansuğ, İzmir ve Manisa'da geçirdiği çocukluk yıllarında çarşı pazarda gördüğü Yörük ve Türkmen kadınlarının giyinişlerinden ve kullandıkları aksesuarlardan çok etkilenir. Anadolu kadını için bir iletişim aracı olarak kullanılan ve her birine toplumsal anlamlar yüklenen, renk renk farklı oyalarla bezenen, altın yaldızlar ilâştirilen başlıklar, çizmeler, üç etekler Tansuğ'u farklı maceraya sürükler. 1965 yılında düştüğü Anadolu yollarında gezmedik köy, uğramadık kasaba bırakmayan Tansuğ, gittiği her yörenin geleneksel başlık, giysi, takı ve el işlerini toplamak için uzun uğraş verir. Tansuğ'un bu merakı sadece Türkiye ile de sınırlı kalmaz.

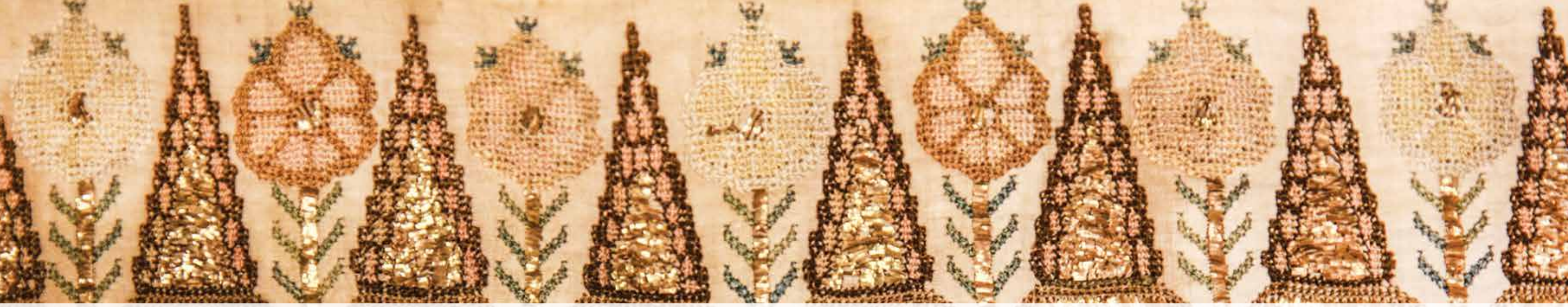
Sabiha Tansuğ, yaklaşık yarım asır sonra her bir parçada binlerce yıllık kültürlerin izlerini taşıyan dünyada eşî benzerine rastlanmayan çok özel bir koleksiyona imzasını atar. Hayat yolculuğunda aynı zamanda gazeteci, yazar ve Türk kültürü araştırmacısı olan Tansuğ, giyim kültürü üzerine edindiği bu donanımını Pierre Loti Kahvehanesi'ne yansıtır. Pierre Loti'yi Osmanlı kahve kültürüne uygun bir şekilde restore eden Sabiha Hanım, Türkiye'de bir kahvehanenin ilk kez turizm belgesi almasını sağlayarak etnograf kimliğini kazanır. Tansuğ, Anadolu'nun her yerinden topladığı parçaların bir arada yer

Çıktığı yurt dışı seyahatlerinde ülkelerin giyim kültürlerini araştırarak gezip görülecek ne kadar yer varsa dolaşır, bakar, inceler; Paris, Viyana, Londra, Romanya, Macaristan derken dünya ülkelerinin geleneksel kıyafetleri üzerine kendini geliştirir.

aldığı "40 Anadolu Kadın Başlığı" sergisi vesilesiyle halktan biri olarak 1971- 1979 yılları arasında kullanımda olan 50 kuruşların üzerine Ankaralı gelin başlığı ile fotoğrafı basılan ilk ve tek kişidir.

Sabiha Hanım, bugün elinde bulunan 60 yerel kıyafet ve 200'ün üzerinde başlığın yer aldığı kültürel hazineyi insanlığa yol göstermek adına, "En büyük hayalimdi" diyerek açtığı ve kendi adını verdiği Mecidiyeköy Ortaklar Caddesi'ndeki müzede sergiliyor. Büyüklerimizin sandıklarında bile artık bulunmayan, eskinin çok özel kumaşları, giysileri, başlık ve oyalarının yer aldığı parçalardan oluşan eşsiz bir koleksiyonun sahibi Sabiha Tansuğ ile "Sabiha Tansuğ Kültür Sanat Evi'nde" buluşarak, bir medeniyetin geleneksel kıyafetleri ile tarihine yakından tanıklık etmek istedik.

Çocukluğunun En Büyük Tutkusu: Bebekler ve Çiçekler
Tansuğ'un giyim ve kuşama olan merakı Gümölcine'de geçirdiği çocukluk yıllarına dayanıyor. Henüz küçük bir kız çocuğu iken bebeklerine çeşit çeşit kumaşlardan elbiseler dikerek onları süsleyen Sabiha Hanım, "O zamanlar her evde, sonradan değerlendirilmek üzere artık kumaşların biriktirildiği parça bohçaları vardı. Benim de en büyük zevkim komşu kadınlara bohçalarını açıtırıp, içlerinden kumaş seçmektir. Bütün gün bebeklerime dikiğim kıyafetlerden birini giydirir, birini çıkarırdım." diye anlatıyor anılarını.



Sabiha Tansuğ, bir diğer çocukluk tutkusunun da çiçekler olduğunu söylüyor. Ağustos ayında göç ettiklerinde bahçelerinin çoğunu kendi fidelediği rengârenk çiçeklerin süslediğini anlatan Tansuğ, “En çok Edirne çiçeğini severdim. Toparlanmaya başladığımızda hepsinin yeşil tomurcuklarını toplayıp, kendi diktığım tohum kesesine doldurdum ki, gittiğim yerde de yetiştirebileyim. O yaşlarda yaş tomurcuktan tohum olmayacağını bilmiyordum.” diyerek bebek ve çiçeklerine olan düşkünlüğünden bahsediyor.

Göç ederken yanlarına sınırlı sayıda eşya alabildikleri için onlarca bebeğini ve çok sevdiği çiçeklerini geride bırakmanın üzüntüsünü hala içinde taşıdığını belirten Tansuğ, “Bendeki giyim ve çiçek aşkı çocukluğumda başladı.” diyor.

Yörük ve Türkmen Kadınların Giyimleri Tansuğ’u Çok Etkiler

Tansuğ ve ailesi zorlu bir yolculuğun ardından Akhisar’a ulaşır. Tansuğ, ilkokul ve enstitü eğitimini burada alır. Bergama’ya iskan edilirler. Tansuğ, enstitü eğitimine bir süre devam eder daha sonra İzmir’deki Salepçioğlu’nda göçmen kampına geçerler. Tansuğ, artık çevresindeki dikiş

işlerini annesinin Singer el makinası ile dikmeye başlar ve bir gün Kemeraltı’ndaki dükkanlarda satılan taş bebekleri görür ve esnafa bebekleri giydirme teklifinde bulunur. Talep üzerine bebeklerin içine oturtulduğu hoppalaları dikişle para kazanmaya başlar.

Sabiha Hanım, Ege’de gördüğü Yörük ve Türkmen kadınların giyimlerinden çok etkilenir: altın başlıklı, üç etekli, önlüklü, kuşaklı Rumeli kadınına hiç benzemeyen heybetli ve güçlü kadınlardır bunlar... Tansuğ, izlenimlerini şöyle özetliyor: “Bergama Çukur Han’a fıstık çamlarını satmak için dağ köylerinden develer üzerinde Yörük ve Türkmen kadınları gelirdi. Ayaklarında çizme, bellerinde çakıları dahi vardı. Hayran hayran onları izler, giyim kuşamlarını incelerdim. Bir de Akhisar Yıldız Parkı’nda yapılan Cumhuriyet kutlamalarına farklı yaylalardan insanlar gelirdi. Dimdik duruşları ve o etkileyici giyimleriyle onlar kutlamalara, ben de onlara bakardım. Hele ki Harmandalı oynayışlarındaki yere diz dökme sahneleri gözümün önünden hiç gitmez.”

Sabiha Hanım, ilkokulu tamamladığında çalışarak ailesine destek olmak zorundadır ve çocukluğundan beri en iyi bil-

diği işi, dikiş dikmeye karar verir. Salepçioğlu Hanı’nın önüne çıkardığı annesine ait olan makine ile müşterilere zamanın modası etek, elbise ve zengin kol bluzlar dikerek para kazanır.

“Bir gün önünden geçtiğim bir dükkânın vitrini dikkatimi çekti. Vitrin oyuncak bebeklerle doluydu fakat hiçbirinin üzerinde elbise yoktu. Benimde Gümölcine’de geçirdiğim yıllarım, diktığım elbiseler aklıma geldi ve neden olmasın dedim.” diyen Tansuğ, dükkân sahibi ile anlaşarak oradaki tüm bebekleri giydiren ve kısa sürede satışların arttığı görülür. Sabiha Hanım, yıllarca yaptığı bu işten çok güzel gelir elde ettiğini söylüyor.

Tansuğ, Pierre Loti’yi Turizme Kazandırır

Tansuğ, abisinin eğitimi dolayısı ile bir süre sonra İstanbul’da Fatih semtinde bir apartman katına taşınırlar ve bu yeni durum Sabiha Hanım için de yeni fırsatlar demektir. Başta Caddebostan olmak üzere İstanbul’un seçkin ailelerine dikiş dikmeye başlar. Burada enstitüye başlayan Sabiha Hanım aynı zamanda dikiş konusunda kendini geliştirir, Caddebostan’ın seçkin ailelilerine iş yapar. Bu arada 1954 yılından itibaren 7 yıl boyunca Nuri İyem’den resim dersleri alan Tansuğ, 1963 yılında Avrupa gezisine çıkar. Tansuğ,

döndüğünde ise edindiği bilgi ve birikimlerini farklı bir sektöre uyarlayarak işletmecilik yapmaya karar verir.

Tansuğ, seyahatinde Viyana ve Fransa’daki kahvehanelerin mektup yazılan, gazete okunan birer kültür evi gibi işlendiğini görünce çok etkilendiğini, Avrupalıların bu kültürü “Türklerden aldık.” dediklerini duyunca da çok şaşırdığını ifade ediyor. Sabiha Hanım, “Mayıs ayının güzel bir günü Pierre Loti Kahvesi’ne gittim. Ressam ve turistlerin bulunduğu perişan bir ortamla karşılaştım ve bir mahcupluk hissettim. O an, burayı, Türk kahvesinin şanına yakışır bir şekilde nasıl sunabilirim diye düşündüm.” diyerek uzun uğraşlar sonunda Pierre Loti Kahvehanesi’ni kiraladığını anlatıyor.

Uzun ve meşakkatli geçen dört ay sonunda Pierre Loti’yi Türk turizmine hediye ettiklerini söyleyen Tansuğ, kahvehaneyi daha önce Osmanlı saray çalışmalarında bulunmuş iki usta eşliğinde eski gravür ve resimlerden faydalanarak, eskicilerden topladığı eşyalarla dekore ettiklerini söylüyor. Sabiha Hanım, “Uğraşlarımız sonucu mekân tam bir Osmanlı kahvehanesine dönüştü. Aşıklar tepesi yeni hali ile bilim, sanat camiasından insanların yanı sıra turistlerin de





uğrak yeri haline geldi. Böylece Turizm Bakanlığı ilk kez bir kahvehaneye turistik belgesi verdi. Ben de Pierre Loti restorasyonu ile etnograf kimliğimi aldım.” diyor. Sabiha Hanım, yurt içinden ve yurt dışından çok sayıda önemli kişinin konuk olarak ağırlandığı Pierre Loti’nin kısa zamanda şairlerin ilham kaynağı, yönetmenlerin film çekim alanı olduğunu belirtiyor. Bir kahvehaneyi restore eden isim olarak ün salan Tansuğ, bir süre sonra Meydan Dergisi’nden gelen teklifi değerlendirerek turizm içerikli yazılar yazmaya başlar.

“Eğribaşla İkinci Kez Karşılaşmam Bir Milat Olur”

Sabiha Hanım, bizlerle Anadolu giyim kültürüne ait koleksiyonun ilk parçasına nasıl sahip olduğunun anısını paylaşıyor: “İlkokul ikinci sınıf öğrencisi iken çocuk bayramında bana bir eğribaş giydirdiler. Annem bu başlığın bana çok yakıştığını söyleyip durdu ve bir kare fotoğraf çektirmek istedi. Ancak maddi imkânsızlıklar yüzünden bu dileği gerçekleştiremedi.” 1965 yılında gazeteci Haluk Tansuğ ile evlenen Sabiha Hanım, Meydan Dergisi’ne turizm yazısı yazmak amacıyla çıktıkları bir araştırma seyahatinde çocukluğunda giydiği eğribaş ile karşılaşmasını “Hayatımın asıl dönüm noktası bu oldu.” şeklinde değerlendiriyor ve şöyle devam ediyor: “Annemin yıllarca bir fotoğraf çektiremediği için üzüldüğü eğribaş, Milas’ta bir kez daha karşıma çıktı. Hemen satın aldım ve anneme ‘İstediğin kadar fotoğraf çektirelim.’ dedim.

Bundan sonra Anadolu’dan izler taşıyan her bir parçaya sahip çıkma kararı aldım. Anadolu giyim kültürüne dair ne varsa toplamak ve birikimlerimi gelecek kuşaklarla paylaşmak adına bir müze açma fikrini kafama koydum.”

Sabiha Hanım, Osmanlı’nın Mısır Valisi Ziya Paşa’nın torunu olan eşi Haluk Bey’in en büyük destekçisi olduğunu, kendisini, “Bir Osmanlı torunu olarak kendimi Anadolu’ya borçlu hissediyorum ve bu borcumu, çıktığın zorlu yolculukta sana her konuda yardımcı olarak ödemek istiyorum.” sözleriyle yüreklendirdiğini aktarıyor.

“Anadolu Giyim Kültürünün Yok Oluşuna Gönlüm El Vermedi”

Tansuğ, 1965-1995 yılları arasında Anadolu’nun çeşitli yerlerine yaptığı gezilerde 16. yüzyıldan 1950’lere kadar olan döneme ait giysilerden oluşan zengin bir koleksiyon hazırlar. Köy köy, kasaba kasaba, Anadolu’yu karış karış gezen Tansuğ, bazen bir başlığın bazen de o başlığı tamamlayacak küçük bir parçanın peşinden gider. Hemen hemen her yöreye dair üç etek, elbise, başlık, yelek gibi geleneksel kıyafetlerden oluşan 2 bin 700’den fazla parça biriktirir.

“Anadolu giysilerine dair çok araştırdım. Zaman içerisinde dokuma sanayi çok gelişti ve içime bir kaybetme korkusu

düştü. Böyle büyük bir kültürün göz göre göre yok oluşuna gönlüm el veremezdi.” diyor Sabiha Hanım, rastladığım herkese, “Açın bakalım sandıklarınızı, neler var görelim.” dedim. Bir parçaya denk geldiğimde de onu tamamlamak için çabaladım. Bulduğumda eşimle çocuklar gibi sevindik. Bizi gören köylü kadınlar kendi şiveleriyle ‘Şuna bak gari, bu işler geldi geçti, kim giyecek bunları, ne uğraşıyorsunuz eskilerle’ diye söylenirlerdi.” şeklinde konuşuyor.

Resimlerde rast geldiği defne yapraklı yaldızlı bir başlık için Bodrum’a araştırmaya giden Tansuğ, bu başlığı yapanı bulmak için çok uğraştıklarını, çalışmayı tamamlamanın ise 7 yıl sürdüğünü aktarıyor.

“Paranın Üzerine Benim Fotoğrafım Değil, Bir Tarih Basıldı”

1968 yılında Anadolu kültürüne ait özel parçaların yer aldığı “40 Anadolu Kadın Başlığı” adlı sergi Sabiha Tansuğ’a bir ilki daha nasip eder. Sergiyi gezen ve son derece etkilenen dönemin Darphane Müdürü Sait Tanaçan, kendisine 50 kuruşun üzerine başlıklı bir fotoğrafının basılması önerisinde bulunur. “Yaklaşık üç yıl sonra sergi için Paris’te bulunduğum sırada madeni 50 kuruşun üzerine fotoğrafımın basılıp, piyasaya çıkarıldığını öğrendim. “Ankara Fotozu” isimli gelin başlığıyla yer alan portremin bulunduğu para 1971- 1979 yıllarında basıldı.”

diyen Tansuğ, bu konudaki duygularını şu şekilde dile getiriyor: “Paranın üzerine halktan birinin fotoğrafının basılması hadisesi bir ilkti ve bugüne kadar bana verilen en büyük hediye bu oldu. Aslında paranın üzerine ben değil, kökeni Hititlere kadar dayanan bir motif bulunan eğribaşla birlikte bir tarihin resmi basıldı.”

Müzenin Her Bir Köşesi

Anadolu’nun Farklı Yöresine Ayrılmış

Anadolu giyim kültürünün yok olmaması için mücadele veren Tansuğ, ülkenin geleceği ve insanlığa yol göstermek adına tüm mirasını Sabiha Tansuğ Kültür Sanat Evi’nde sergiliyor. Tansuğ, “Bu müze benim en büyük hayalimdi.” diyor.

Müze, yarım asırlık birikimin baş parçalarından biri olan Ankara yöresine ait eğribaş ilk olarak göze çarpsa da farklı yörelerin izlerini taşıyan 200’ün üzerinde başlık yer alıyor. Dünya geneline bakıldığında en zengin başlık çeşitlerine Asya ve Anadolu’da rastlanıldığını anlatan Sabiha Hanım, Anadolu insanı için başlıkların ayrı ve özel anlamlarının olduğu vurgusunu yapıyor. Başlıkların biçim ve süslerinden bir kadının evli mi yoksa bekâr mı olduğunun anlaşıldığı gibi kişilerin sosyal durumu ile ilgili mesajlar içerdiğini söyleyen Tansuğ, özellikle Yörük baş süslemelerinde başlıkların nene, genç kız, gelin, yeni evli, çocuklu, dul kadın, oğlu askere gitmiş ana başlığı gibi isimlere ayrıldığını belirtiyor.



Tansuğ, Sivas Yıldızeli ve Kozak Yaylası'nda yaptıkları araştırmalar sırasındaki sohbetlerin birinde erkeklerin de başlık kullandığı bilgisine ulaştığını söylüyor. Yörede, ergenliğe ulaşan erkeklerin taktıkları başlıkların evlendiklerinde değiştiğini aktaran Tansuğ, "Ömrü yaşlanıncaya kadar olan başlıklar evliliğin yedinci yılında takılıyor, yaşlılıkta ise farklı bir başlık kullanılıyor." diye anlatıyor.

Büyük zahmetlere katlanılarak oluşturulan kombinlerin cansız mankenlerle sergilendiği kültür evinin bir köşesinde Alevi köy düğün sahnesi göze çarpıyor. Kozak Yaylası'ndan bir Alevi Türkmen gelini ile gelini almaya gelen ayağında binici çizmesi olan yengeden oluşan dekorda, gelinin duvağı gökkuşağını simgeleyen yedi renkten oluşuyor. Tansuğ, Şaman kültürünün esintilerini yansıtan bu tarza Anadolu'nun bazı Alevi köylerinde hâlâ rastlandığını söylüyor.

Balıkesir yöresinden köylü bir çiftin ahşap ellikleri, azık torbaları ile tarlada çalışırken ki hallerinin betimlendiği bir diğer bölümde ise yine Anadolu insanının sıcak ve samimi havası hissediliyor. Kadın figürünün güneşten korunması için ellerine yarım eldiven giydirilirken, yenlerinin kirlenmemesi amacı takılan kolluklar dikkati çekiyor. Erkeğinse rahat hareket edebilmesi amacıyla kısa bir şalvar ve çalı

çırpıdan korunma için dizlerine taktığı tozluklarla çalıştığı görülüyor. Arpa, mısır ve buğday tohumlarının bulunduğu heybe doğurganlıkla bağdaştırıldığı için kadının karnının üzerine yerleştirilmiş olmasıysa dekoru ilginç kılan özellik olarak karşımıza çıkıyor. Penceresiz ve duvarları geometrik çiçek desenleriyle süslü kış odasında Osmanlı döneminde yaşayan varlıklı bir ailenin sofrasına denk geldiğimiz başka bir köşe de ise, tabiat ve yaza duyulan özlem odanın dekoruna yansıtılarak gideriliyor.

Müze'de yine ilgi çeken bir başka kombinasyonda bir misafir töreni sahnesi. Oturan misafir hanıma üç kişinin hizmet ettiği köşede, kadınlardan biri tepsiyi tutuyor, diğeri cezveden kahveyi boşaltıyor, bir başkası servis yapıyor. İş yaparken zorlanmasın diye hizmetkârların manşetlerinin sade bir şekilde düğme ile toplandığı görülürken, son derece abartılı ve gösterişli manşetlere sahip misafirle toplumsal statü farklılıkları giysilerle ön plana çıkıyor.

16. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar Anadolu halkının kıyafetlerinden bir bütünlük oluşturulan sanat evindeki parçalar arasında ünlü şair ve yazar Nazım Hikmet'in babaannesine ait bir çarşaf ile Mısır Valisi Ziya Paşa'nın kızı ve aynı zamanda Sabiha Hanım'ın kayınvalidesine ait bir maşlah da yer alıyor. Sabiha Hanım, gezintimiz esnasında giyim



kültürüne ilişkin detaylar vermeyi de ihmal etmiyor: "Dünyada 3 tip giyim tarzı var ve günün tarzlarını bunlar belirler. Birincisi Hint kültüründe gördüğümüz sarma giyimdir. Diğeri Roma, Yunan, Arap ve Anadolu'da yaygın olan bağcıklı giyim türüdür. Sonuncu tip ise göçmen kültürü içerisinde gelişmiş, günümüzde neredeyse tüm dünyada geçerli olan ilikli düğmeli giyim. Nazım Hikmet'in babaannesine ait olan çarşaf, Osmanlı'da bir dönem şehirli kadınların da tercihi olan Hint usulü giyim tarzına iyi bir örnektir. Bu parçada beyaz ipek üzerine altın sırmalar kullanılarak zenginlik ögesi vurgulanır."

Umut, Aşk ve Tutkuyla Dolu Bir Ömür

Sabiha Hanım, kendi imkânlarıyla bir araya getirdiği parçalardan oluşturduğu bu butik müzede, aslında koleksiyonundan küçük bir bölümünü sergileyebiliyor olmanın üzüntüsünü de yaşadığını belirtiyor. Topladığı 2 bin 700 parçadan fazla olan koleksiyonundan bazılarını yıllar önce yaşadığı hırsızlık olayı sonrası kaybettiğini anlatan Tansuğ, her bir eseri fotoğraflayarak arşivlediğini, kayıplarını da bu şekilde belgeleyerek kayıt altına almış olmanın mutluluğunu yaşadığını ifade ediyor.

Düzenlediği sergilerle ayrıca hayatına pek çok ödül sığdırmış olan Sabiha Hanım, 1970'de ülkemiz adına EXPO'ya katılır. Katılımcı 74 ülke arasında 17 Anadolu gelini ve

farklı dönemleri yansıtan 22 kadın başlığının yer aldığı sergi ile 'En İlginç Konulu Serginin Sahibi' seçilen Tansuğ, EXPO'dan onur ödülü ile ayrılır.

1991 Halkoyunları Araştırma Sergileme Anadolu Derneği Türk Halkbilimi Araştırma Ödülü, 2007 Truva Folklor Araştırmaları Derneği Pertev Naili Boratav Halk Bilimleri Ödülü kazanan Sabiha Hanım en son sergisini ise, 2003 yılında 19. Dünya Giyim Fuarı kapsamında Çırağan Sarayı'nda açar.

Sabiha Hanım'ın tüm bu çalışmaları arasında yazdığı iki kitabı da bulunuyor. Sahip olduğu kültürel birikimini "Türklerde Çiçek Sevgisi ve Sümbülname", "Türkmen Giyimi ve Anadolu Giyim Kültürü" adlı iki kitapta derleyen Tansuğ'un kitapları Türkçe ve İngilizce olarak yayınlanırken, bugün dünyanın önemli kütüphanelerinde kaynak olarak kullanılıyor. Şu an üzerinde çalıştığı bir kitap ve film projesinin bulunduğunu söyleyen Tansuğ, halkın öz giyim kültürünü terk ederek hazır giyime yönelme sürecini konu alan, Bolu'da yaşayan dokuma ustası Esmâ Sultan'ın başlattığı isyanın hikâyesini sinemaya uyarlamak istiyor. İlerlemiş yaşına rağmen her yeni güne büyük bir umut, aşk ve tutku ile merhaba dediğini dile getiren Sabiha Hanım, "İnsan, umudunu ancak öldüğünde yitirir." diyerek sözlerini noktıyor.



Millî Hafızamız Kitabeler

Semra ÜNLÜ

Mimari yapıların üzerinde yer alan kitabeler, her biri birer sanat eseri olmasının yanı sıra ait oldukları döneme dair pek çok bilgiyi muhafaza ediyor. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Ali Rıza Özcan, kitabeler için, “Kültürün zaman içerisinde gelecek nesillere taşınmasına yarayan en önemli belgelerden biri... Millî hafızamız.” diyor. Günümüzde kitabe geleneğinin eskisi kadar yaygın olmadığını söyleyen Özcan, millet olarak estetik yönümüzün köreldiğini ve ciddi şekilde erozyona uğradığını düşünüyor. Özcan, kitabelere uygulanan çoğu restorasyon işlemi için de “restorasyon cinayeti” benzetmesinde bulunuyor.



Kitabenin, hattat Ali Rıza Özcan tarafından nakşedilen ve kütüphanedeki yerini alması beklenen hali.



Molla Murat Kütüphanesi'ne ait kitabenin, aslıyla benzerlik taşımadığı gerek- çesiyle tepki çeken hali.

"Kültürün zaman içerisinde gelecek nesillere taşınmasına yarayan en önemli belgelerden biri... Millî hafızamız." Kitabeler hakkında söylenen bu söz, "İstanbul'un 100 Kitabesi" adlı çalışmanın müellifi Ali Rıza Özcan'a ait. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü'nde hat dersleri veren Yardımcı Doçent Ali Rıza Özcan'ın kitabında, aralarında Süleymaniye Camii, Dikilitaş, Firuzağa Camii kitabeleri ile Sultan III. Ahmed Çeşmesi ve Sebili kitabesinin de bulunduğu İstanbul'daki yüz kitabe hakkında görseller ve bilgi notları yer alıyor.

Yrd. Doç. Ali Rıza Özcan'ı, "İstanbul'un 100 Kitabesi"nden hareketle, tarihe tanıklık eden kitabeler hakkında bilgi almak üzere Mimar Sinan Üniversitesi'nde ziyaret ettik. Hemen her gün çoğumuzun gözümüze çarpan ve her biri birer sanat eseri olan kitabelerle ilgili, nerelerde bulunduğundan yazı biçimine ve diline, kültürel değerinden restorasyonuna kadar merak ettiğimiz pek çok soruyu yanıtladı.

Özcan'ın verdiği bilgiler ışığında ilk olarak kitabenin ne olduğuna değinelim. Arapça "ketebe" kökünden türeyen kitabe, "yazılı belge" anlamına geliyor. Mimari yapılar ve eserler üzerinde yer alan ve bulunduğu yapı veya eser hakkında bilgi veren tarihi kaynaklar olan kitabeler, bulundukları mekâna dair pek çok bilgiyi yüzyıllar sonrasına taşıyor.

Mermer, taş, ahşap yahut çini üzerine kabartma yazı şeklinde uygulanan ve genellikle yapıların kapı üstleri gibi dikkat çeken, görülür yerlerine konulan kitabeler, yüzyıllar sonra bize o yapının kim tarafından, kaç yılında yapıldığını ifade etmesi bakımından âdeta yapıların kimlik kartı görevini üstleniyor. Ali Rıza Özcan'a göre kitabeler, ait oldukları dönemin diliyle ilgili de bize çok önemli bilgiler veriyor. "Sözellimi bir çeşme kitabesinden, o dönemin diliyle ve yazı sanatıyla alâkalı çok önemli veriler elde edebiliyoruz." diye konuşuyor usta hattat.

Dil bahsine değinmişken, kitabelerde umumiyetle hangi dilin kullanıldığından söz etmemek olmaz. Özcan'ın anlattığına göre, Osmanlı'nın erken dönemlerine ait eski kitabelerde Arapça umumiyetle tek başına kullanılmış. Bunun yanında mesela Çinili Köşk'ün kitabesinde hem Arapça'nın, hem Farsça'nın bir arada kullanıldığını görmek mümkün. 17. yüzyıldan sonra ise talik yazı için içine girdikten sonra kitabelerde daha çok Türkçe'nin kullanıldığı görülüyor. "İstanbul'da Farsça kitabe noktasında Vefa Haziresi'nde, Ebu'l Vefa'nın türbesinin üzerinde Farsça bir kitabe gördüm. Birkaç kitabe daha vardır belki, ama Farsça kitabe İstanbul'da yok gibi. Kitabeler umumiyetle Arapça yazılmış. Mezartaşı kitabelerini de sayarsak Türkçe kitabeler öne çıkıyor." diyor.

Dilin ve Yazının Gelişimine Işık Tutuyorlar

Kitabelerde hangi hat çeşidinin kullanıldığı hususuyla ilgili de bilgi veren Özcan, uyguladığı dönemin yazı anlayışına göre sülüs sülüs, celi sülüs, divanî, küfî, nadiren de talik yazı kullanıldığını ifade ediyor. Osmanlı'da son dönemde özellikle 18.-19. asırda talik yazının daha çok kullanıldığını belirten Özcan, bunun sebebini, "Sülüs, harekeli bir yazı türü olduğu için kitabelerde bu yazı çeşidini kullanmak oldukça zahmetli bir iş." sözleriyle açıklıyor.

Belirttiğine göre kitabelere bakarak hat sanatının gelişimini, hangi yüzyılda hangi üslubun rağbet gördüğünü öğrenebiliyoruz. Aynı şekilde şiir ve edebiyat-taki gelişimi de kitabeler üzerinden takip edebilmek mümkün. Özcan'dan, bir esere kitabe konulmasının, yazının usta bir hattat tarafından yazılmış olmasının, inşa ettirenlerin o esere verdiği önemi ortaya koyduğunu öğreniyoruz.

Peki, kitabelere ne tür yapılarda yer veriliyordu? Ali Rıza Özcan, her biri birer tarih vesika olan kitabelerin hemen her yapı türünde kullanıldığını belirtiyor ve ekliyor, "Cami, medrese, han, hamam, saray, köşk, kasır, köprü... Bütün bu yapılarda kitabelere rastlamak mümkün. Hatta mezar taşları da birer kitabedir."

Yeryüzünün hemen her yerinde rastlayabileceğimiz kitabelerle ilgili bir Doğu-Batı karşılaştırması da yapan Özcan, Avrupa'daki kitabe örneklerinde yazıların, uygulanan zemine oyularak hazırlandığını, bizde ise tersine harflerin kabartma olarak uygulandığını söyleyerek, "Bizde yazı mermere yazılırken zemin indirilir, Batı'da ise harfin içi oyulur. Hangisi daha korumalıdır dersiniz, Batı'da uygulanan yöntemin daha korumalı olduğunu söyleyebilirim. Ama estetik açıdan karşılaştırmak gerekirse, kitabedeki harfler yüzeye oyulduğundan bizimkiler daha estetik görünüyor." diyor.

Her Biri Birer Sanat Eseri

İnşa, tamir ve mezar taşı kitabeleri gibi çeşitleri bulunan kitabelerin, uygulandığı mekânla arasında bir uyum olması gerekiyor. Yapının konumuna, yazıyla muhatap olacak kişinin duruş pozisyonuna ve yazının yazıldığı yüzyıla göre yazı ile yapı arasında bir uyum olması lüzumlu görülüyor. Sözellimi



kitabeye yüksekte bir yerde olacaksa, onu yazacak hattat, yazıyı bina ile ilişkisini kurarak yazıyor. İstanbul'un 100 Kitabesi kitabının müellifi Ali Rıza Özcan, usta hattatlardan Mustafa Rakım Efendi'yi örnek gösteriyor bu konuda. Mustafa Rakım Efendi kendisinden yazı talep edildiği vakit, "Nereye yazılacak?" diye sorar, gidip yazının kullanılacağı mekânı görürmüş. Kitabeye uygulanacak metin de önemli. Mesela bir ayet yazılacaksa, o vakit okumada yanlış anlamaya mahal vermemek adına talik yazıyı tercih etmez hattat.

Kitabelerin süslemesi hususuna değinmesini istediğimiz Özcan, inşa kitabelerinde umumiyetle tezyinata çok yer vermediğini belirtiyor. Söylediğine göre Ancak Anadolu Selçuklularında ve Osmanlı'nın ilk döneminde daha çok küfî yazı kullanıldığından, yazı hareketleri olmadığı için desteğe ihtiyaç duyuyordu. Küfî yazıda zeminde ciddi boşluklar oluşuyordu. Bu boşlukları kapatmak için süs unsuru olarak hatâi ve rûmî motifler kullanılmış. 15. yüzyıldan sonra ise yazının gelişimi sebebiyle kitabelerde yazı tezyinata ihtiyaç duyulmadan tek başına kullanılmış. Özcan, bugün hâlâ bazı kitabelerde yazı ile tezyinatın bir arada kullanılmasının bir güzellik, bir zenginlik olduğu düşüncesini dile getiriyor.



طَفْلُكَ لَكَ وَلَسْتُ بِرَبِّكَ
دَسْتُ لَكَ حَوَاتِجَ شَيْءٍ
سُؤْلُكَ كَوَالِيَّ لَكَ
حَالِي بِرَبِّكَ كَوَالِيَّ

Kitabeler kimi zaman manzum, kimi zaman da mensur olarak yazılır. Yazılır diyoruz, zira Osmanlı dönemindeki kadar yaygın olmasa da günümüzde de kitabe geleneği halen devam ediyor.

Manzum olanlarda, kimi zaman eserin inşa tarihi ebced hesabına göre yazılır. Kitabelere yazılan sözlerin sıradan sözler olmadığını ifade eden Yrd. Doç. Ali Rıza Özcan, eskiden kitabelerin umumiyetle varlıklı ve nüfuz sahibi insanların yaptırdıkları cami, medrese, köşk vesaire yapı-larda kullanıldığını belirterek, "Bu yapılara sıradan sözler yazılmıyordu. Eseri yaptıran, dönemin o sahada şiiir yahut söz sanatı noktasında usta olan kişilerine gidiyor, işi ehline bırakıyordu. Böylece kitabeler söz ve yazı sanatları bakımından bir değer taşıyordu." diye konuşuyor.

Kitabelerin sanat boyutuna değinen Özcan, kitabenin yapılış aşamasını anlatıyor öncelikle. Söylediğine göre, kitabeyi yazdıracak olan kimse, devrin bu sahada usta olan hattatına gidiyor ve yazı hattat tarafından kâğıda mürekkeple yazılıyor. Yazının daha sonra üzerine bir başka kâğıt konularak kömür tozuyla kalıbı alınıyor. Bu işlemden sonra taş ustası bu kalıbı mermere hak ediyor. Yani bir kitabenin ortaya çıkışında söz ustası, yazı ustası ve taş ustasının ayrı ayrı emekleri geçiyor. Bu sebeple her bir kitabenin birer sanat eseri olduğunu anlatan Özcan, aynı zamanda birer tarihi belge olduklarını, dönemlerini yansıtan birer vesika olduklarını vurguluyor.

Kitabelere 'Restorasyon Cinayeti'

Yrd. Doç. Ali Rıza Özcan'dan, geleneksel sanatların Kanuni döneminde yaşadığı yükseliş gibi, kitabelerde de bir altın



Mimar Sinan Türbesi

tırlatıyor Ali Rıza Özcan. Sözüünü ettiği ve kendisinin deyimiyle 'restorasyon cinayeti'ne maruz kalan kitabe, İstanbul Fatih'teki Molla Murat Kütüphanesi'ne ait. Bu kitabeyle ilgili olarak, "Kütüphanenin iki kitabesi var; biri sülüs, diğeri talik. Bir rivayete göre talik kitabe, zamanla yıpranmış ve yerinden düşüp kırılmış ve yetkililer de kırıldı diye atmış. Bir rivayette kitabenin çalındığı yönünde. Restore ettik, diye yerine koydukları yazıda harfler seçilmiyor bile." diyor Özcan. Bu sırada yok olan kitabenin yerine konulan yazının kalıbı ile orijinal yazının kalıbını gösteriyor bize Özcan. Arapça veya eski Türkçe yazıyı bilmeyen biri bile, iki kalıp

arasında şekilsel dahi bir benzerlik olmadığını anlayabilir hissine kapılıyorruz. Durumun basına aksetmesi üzerine kitabenin yeniden yazılması gündeme gelmiş ve "Bu han-kâh-ı feyz-i penâh, Molla Murad" yazılı kitabeyi yeniden nakşetmek için Özcan'a teklif götürülmüş. Usta hattatın kaleme aldığı kitabenin aslına uygun olarak yerini alması bekleniyor.

Günümüzde yapılara kitabe uygulama geleneğini eskisi kadar yaygın olmasa da kimi yeni yapılara kitabe konuluyor. Esasen günümüzde inşa edilen yapıların pek de öyle kitabe konulacak estetikte olmadığı gerçeğini hatırlattığımız Ali Rıza Özcan şöyle konuşuyor: "Git gide zevksizleştirmizi, estetik tarafımızın körel-diğini, ciddi şekilde erozyona uğradığını görüyorum üzülerem. Hocam Hüseyin Kutlu'nun 'Kaybolan Medeniyetimiz' çığığına karşılık ben de 'kaybolan estetik duygularımız ve kaybolan güzelliğimiz' diyorum."

Güzellik ve estetik duygularımızın kaybolmasının, toplum-daki bireyler arasında sosyolojik olarak da etkisini gösterdiğini belirtiyor usta hattat. Usta şair, yazar ve düşünür Necip Fazıl Kısakürek'in "Aynadaki Yalan" adlı romanında geçen "İyi insanlar, iyi atlara binip gittiler." sözüne atıfta bulunarak, "Estetik yönü güçlü, iyi insanlar artık o gittikleri yerden geri gelsinler istiyorum, öyle umut ediyorum." diye konuşuyor Ali Rıza Özcan. Usta hattatın umuduna ortak olduğumuzu dile getirerek ayrılıyorruz, bizi misafir ettiği Mimar Sinan Güzel Sanatlar'daki ofisinden.



Hattat Ali Rıza Özcan

❖İstanbul'un İncileri Kitabeler❖

"İstanbul'un 100 Kitabesi"nin yazarı hattat Ali Rıza Özcan, medeniyetler beşiğı İstanbul'daki en önemli bazı kitabelere de değiniyor. Özcan'a göre, Fatih döneminden başlayarak İstanbul'daki kitabelerin her biri hem yazı, hem de estetik açıdan kıymetli birer sanat eseri. Bunların başında, yazı ve taş estetiğı ile öne çıkan Topkapı Sarayı Bâb-ı Hümayun zikredilebilir. Hattat Ali Süfi'nin Bâb-ı Hümayun üzerinde bulunan yazısı, harflerinin güzelliğı bakımından Osmanlı hat tarihinin en önemli yazıları arasında gösteriliyor. Paris'teki Arc de Triomphe'u (Zafer Taki) andıran bu kapının üst kısmında Besmele ve müsenna (aynalı) olarak Hicr Suresi'nin 45.-48. ayetleri yazılıdır. Yazının dikdörtgen bir formun içine yine kabartma olarak yazılmış dört satırlık inşa kitabesi, kalenin Fatih Sultan Mehmet tarafından hicri 883 (M. 1478) tarihinde inşa ettirildiğini gösteriyor.

Yine Fatih Sultan Mehmet tarafından adına inşa ettirilen Fatih Camii'nin kitabesinin celi sülüs yazısının büyük kısmı Ali Süfi'ye ait. Caminin inşa kitabeleri, ana giriş kapısının sağında, solunda ve üstünde yer alıyor. Arapça olan kitabeler, mermere kabartma olarak nakşedilmiş. Yazıların zemini nefti yeşil, harfleri ise altın varaklı.

İstanbul'daki selatin camilerinden ve şehrin simgelerinden biri olan Süleymaniye Camii'nin inşa kitabesi ise üç bölümden müteşekkil. Mermer zemin üzerine kabartma olarak celi sülüs yazıyla nakşedilen yazının zemini koyu lacivertle boyanmış ve yazılar altın varakla kaplanmış. Süleymaniye Camii'nin inşa kitabesinin metni, devrin şeyhülislamı Ebus-suud Efendi tarafından hazırlanmış.

Topkapı Sarayı Bâb-ı Hümayun adı verilen giriş kapısı önünde yer alan Sultan III. Ahmet Çeşmesi ve Sebili, Lale Devri üslubunda yapıldığı ve devrin karakteristik özelliklerini taşıdığı için İstanbul denilince akla gelen ilk eserlerden biri olarak biliniyor. Dört cepheli olan bu meydan çeşmesi; abidevi görünümü, şebekeleri, Tekfur Sarayı imalatı çinileri, üzerini örten geniş saçaklı çatısı, alemleri ve inşa ettiren padişah tarafından hem söylenip, hem de yazılan kitabesiyle sanat tarihinde önemli bir yere sahip. Asıl yüzü Ayasofya tarafına bakan çeşmenin tarih beyti, boydan boya tek satır halinde

bakır yeşili bir zemine yazılmış. Celi sülüs stili hakkedilen yazının harfleri altın varakla kaplanmış. Sultan III. Ahmed'e ait manzum tarih beyti şöyle:

"Tarihi Sultan Ahmed'in câri zebân-ı lûleden
Aç Besmeleyle iç suyu Han Ahmed'e eyle dua"

Ali Rıza Özcan, İstanbul'daki en eski tarihli kitabenin, Fatih Sultan Mehmet tarafından yaptırılan Rumeli Hisarı'nda bulunduğunu hatırlatıyor. Zağanos Paşa tarafından yaptırılan iki kulenin duvarları üzerinde, inşa tarihlerini belirten Arapça kitabe yer alıyor. Kitabelerde, kuleyi yaptıran Zağanos Paşa'ın ismiyle tarih kayıtları yazılı. İstanbul'un kitabelerinden bahsederken, İstanbul'un fethinde büyük rol oynayan Ebu Eyyub El-Ensari'nin sandukasının kitabesini es geçmek olmaz. Eyüb Sultan Hazretlerinin sandukasının etrafında yer alan gümüş şebekenin ayak ucundaki kitabenin şiiiri Munib Efendi'ye ait olup, yazı celi talik olarak nakşedilmiş. Harfleri bir arada tutmak ve zemeni bezemek için sarmal dallar ve yaprak motifleri kullanılmış.

İstanbul'un göze çarpan önemli kitabelerinden biri de Galata Kulesi kitabesi. Şehrin önemli sembollerinden olan kule, dünyanın en eski kulelerinden biri olarak gösteriliyor. Bizans İmparatoru Anastasius tarafından 528 yılında fener kulesi olarak inşa ettirilen kulenin giriş kapısı üzerinde süslemelerle çevrili Sultan II. Mahmud tuğrası işlenmiş kitabe sağ ve sol yanlara işlenmiş ay-yıldız motifler dikkat çekiyor. Ma-alesef Cumhuriyet döneminde kazınmış olan tuğranın alt bölümünde yer alan kitabe, dört bölüm halinde ve dörder satır olarak nakşedilmiş. Nuri Dede imzalı tamir kitabesi, celi talik hatla, miladi 1832 tarihinde yazılmış. On altı mısralık manzum kitabenin şairi Pertev'dir.

Çinili Köşk kitabesi, Çağaloğlu Hamamı kitabesi, Kılıç Ali Paşa Camii kitabesi, Cumhuriyet Çeşmesi ve Alman Çeşmesi kitabeleri ve İstanbul'un daha nice tarihi eserindeki kitabelerle ilgili görseller ve aydınlatıcı bilgiler, Ali Rıza Özcan'ın "İstanbul'un 100 Kitabesi" adlı çalışmasında tarih meraklılarının ilgisini bekliyor.





II. Mahmut'un Keşfettiği Yetenek Mustafa İzzet Efendi

Mine ÇAHA

19. yüzyılda idareci ve sanatkar kimliğiyle döneme damgasını vuran bestekâr, neyzen ve hânende olarak büyük bir şöhrete sahip, sarayın yetiştirdiği nadide isimlerdendir Kazasker Mustafa İzzet Efendi. Sutan II. Mahmut'un henüz küçük bir çocukken keşfettiği, zamanla başarısı zirvelere çıkacak bu muazzam ismin yazma eserleriyle birlikte, ilginç hikâyesi ve hatıralarına doğru kısa bir yolculuğa çıkıyoruz.

Ayasofya Müzesi'ne girince başınızı yukarı kaldırdığınızda ihtişamıyla sizi büyüleyen büyük yuvarlak hat levhalarıyla göz göze gelirsiniz. İhlamur ağacından yapılmış; Allah, Hz. Muhammed (S.A.V.), dört halife ve Hz. Muhammed'in aziz torunlarının isimlerinin yazılı olduğu *çehâr-ı yâr* levhaları, İslam dünyasının en büyük hat levhaları kabul edilir. İşte Ayasofya'daki muazzam hat levhalarına imzasını atan bu isim, Kastamonu taşrasından Kazasker Mustafa İzzet Efendi'dir. Kazasker'in hikâyesi oldukça ilginçtir. 1801'de Tosya kasa-basında doğan İzzet, üç dört yaşlarındayken babasını kaybeder. Annesinin ilme duyduğu hayranlık, İzzet'i İstanbul'a, Fatih'teki Başkurşunlu Medresesi'ne göndermeye teşvik eder. Medresede Arapça ve dini ilimleri öğrenmeye başlayan İzzet, sesinin güzelliği, musikiadaki kabiliyeti ile dikkat çeker. Dönemin hatırı sayılır isimlerinden Kömürçüzade Mehmet Efendi'den de musiki tahsil eder.

1814 yılında kaynaklarda Bahçekapı olarak geçen bölge, yani bugünkü Sirkeci civarında hâlâ ayakta olan Hidayet Camii'nde, İzzet'teki yetenekten hayli memnun medrese hocası Kömürçüzade Mehmet Efendi, kendisinden naat okumasını ister. Henüz on üç yaşında olan İzzet'in hayatı okuduğu bu naat ile değişecektir. Ara sıra namaz kılmak için Hidayet Camii'ne giden Sultan II. Mahmud, rastlantı sonucu hutbe dinleyenler arasındadır. Sultan, bu küçük çocuğun sesini ve hitabetini çok beğenir, yanına çağırır ve biraz konuşur. Yardımcılarına da çocuğun Enderun'a alınması için talimat verir. İzzet, 18-19 yaşlarındaki gençleri alan Enderun Mektebi için henüz çok küçüktür. Bu nedenle Silahtar Gazi Ahmet Paşazade Ali Paşa onu kendi dairesine alarak, gözetiminde tutar. Sonrasında Enderun'a hazırlanmak üzere Galata Sarayı Hümayun Mektebi'ne (bugünkü adıyla Galatasaray Lisesi) gönderir.



Ali Paşa'nın yanında gördüğü bu tahsil ve terbiyeden sonra, Hümayun Mektebi'ndeki başarısı da saraya kadar ulaşınca, 19 yaşında Enderun Mektebi'ne kabul edilir. Çok sıkı bir eğitime tabi tutulan İzzet, bir yandan devlet adamı olmak için yetiştirilir diğer yandan sanatını geliştirir. Hat ve musiki öğrenimi görür. Dönemin ünlü hat ustalarından olan Yeserizade Mustafa İzzet, başarısından dolayı ona kendi ismini verir. Bu durum ne yazık ki bugün, hocasıyla kendisinin karıştırılmasına ya da aynı kişi sanılmasına sebep olur.

Mustafa İzzet, zamanla bestekâr, neyzen, hanende ve hattat olarak nam salar. Sultanın sanatkâr kadrosu içine alınır. Sarayda dönemin musiki ustaları Şakir Ağa, Dellalzade İsmail Ağa, Suyolcu Salih Efendi, Kömürcüzade Hafız Efendi, Basmaç Abdî Efendi isimlerin yanında kendini geliştirme imkânını yakalar. Sanat hayatının en parlak dönemlerini yaşayan Mustafa İzzet, burada bütün sanatkârların hürmet ve takdirlerini kazanır. Padişahın huzurunda yapılan fasıllara hanende ve neyzen olarak iştirak eder.

1828 yılında Sultan II. Mahmut, Batı müziğinin Osmanlı topraklarında da tanınmasını sağlamak üzere İtalya'dan içlerinde Donizetti'nin (1788-1856) de aralarında bulunduğu birkaç Hristiyan hoca getirir. O ana kadar Türk musikisi duymamış insanlara Enderun'daki saz ve ses sanatkârlarını dinletmek isteyen padişah, Mustafa İzzet Efendi'den ney taksimi ister. Dönemin Batı müziği ustaları, ilk makamda uyuyakalırlar, ikinci makamda ah edip ağlarlar, üçüncü makamda ise katılarak gülerler.

Sultan II. Mahmut, misafirlerine fikirlerini sorar ve onlar da bir şey anlamadıklarını, ıslaha muhtaç basit bir musiki olarak

gördüklerini söylerler. Aslında halim selim ve mütevazı biri olan Mustafa İzzet Efendi, şöyle der: "Padişahım, bu adamları insan zannettim. Meğer yanlış telakki etmişim. Kendilerini musikimizin büyüleyici sesiyle uyuttum, ağlattım, güldürdüm. Geçirdikleri istihalelerin farkında olmayanlara insan denilmez." Bu sözler tercüme edildiğinde akılları başlarına gelen yabancılar yerlerinden fırlayıp İzzet Efendi'nin ellerine sarılarak tebrik ederler ve açıklarlar: "Musikinizin ilahi kudreti karşısında biz kendimizi kaybettik. Kendimizi idrakten aciz bir haldeydik. Deminki kusurumuzu af buyurun, mazur görün bizi. Musikiniz insanı ilk nazarda cazibesine kaptıran, kendine meftun eden, çileden çıkaran, ağlatan, güldüren ilahi bir mûsikî. Sanki Allah'ın sesi."

Ne var ki, ilim ve sanatı, kâmil insan olma yoluna vasıta olarak gören Mustafa İzzet Efendi; etrafındaki alkış, övgü ve makam-mevki meselelerini, hayatında hep ikinci planda tutma gayreti ve eğilimdedir. Zamanla saray hayatından bunalır ve aldığı tasavvuf terbiyesine daha sıkı bağlanır. Mekke'yi görmek için yanıp tutuşur. 1830'da saraydan izin isteyerek Nakşi şeyhlerinden Ali Efendi ile birlikte hacca gider. Hac vazifesini yapmak için şehre gittiğinde hemen geri dönemeyeceğini anlar. Haber gönderir ve birkaç yılını burada geçirir. İstanbul'a döndükten sonra izbe bir yerde özelemini duyduğu derviş hayatını yaşamaya başlar.

Daha küçük bir çocukken Mustafa İzzet Efendi'nin sesine hayran kalan Sultan II. Mahmud, bir gün bu sese Beyazıt Camii'nde tekrar rastlar. Yanından birini gönderir; kamet getirenin kim olduğunu öğrenmesini ister. Bunun üzerine "Bir Özbek dervişidir." yanıtını alan Sultan II. Mahmud, kendisinin kasıtlı şekilde yanıltıldığını düşünür. "Beni mi aldatıyorsunuz, ben bu



sesi tanımaz mıyım!" diyerek hiddetlenir, İzzet Efendi'nin cezalandırılmasını ister. Aldığı eğitim ve geldiği noktayı elinin tersiyle iterek, sarayı terk etmesi ve derviş hayatı yaşamaya başlaması sultanı hayli kızdırsa da, sonunda İzzet Efendi'yi affeder. Bu vesileyle saraya geri dönen İzzet Efendi, sultanın fasıllarında sesiyle ve neyiyle bulunmaya devam eder.

Sultan II. Mahmut'un ölümünden sonra kendi talebi üzerine Eyüp Sultan Camii'sinin hatibi olarak atanır. Burada altı yıl kadar görev yapar. 1845 yılında, bir cuma günü Eyüp Sultan Camii'ne gelerek Mustafa İzzet Efendi'nin hutbesini dinleyen Sultan Abdülmecit, onu kendisine ikinci imam tayin eder.

Sanatın yanında devlet adamı olarak da mertebe kat eden Mustafa İzzet Efendi'ye, 1846'da Selanik, Mekke ve İstanbul'da kadılık görevleri verilir. 1849'da ise Rumeli kazaskerliğine getirilir. Aynı zamanda şehzadelerin yazı ve hat hocasını üstlenir. 1849'da hocası Yeserizade'nin vefatı üzerinde onun Bebek'teki evini satın alarak buraya yerleşir. 1853'te padişahın imamlığından ayrılarak, Sultan II. Mahmud'un kurduğu, bugünkü danıştay ve yargıtayın temeli olan *Medis-i Vâlâ-yı Ahkâm-ı Adliye*'de görev alır. 1860'ta ise reisülulema mertebesine yükselir. Peygamber soyundan olması hasebiyle de, ilmiye sınıfının en üst noktalarına çıkan seytile verilen, temel vazifesi Peygamber soyundan gelenlerin araştırılması ve himaye edilmesi olan Nakibüleşraf unvanını alır. Bu dönemlerde *Medis-i Vâlâ* ve *Medis-i Hâss-ı Vükelâ*'ya da seçilen Mustafa İzzet Efendi, 1876'da ömrünü tamamlar. Topkapı'daki Kadirhane tekkesinin haziresine defnedilir. Kabir kitabesi, talebesinden Muhsinzade Abdullah Hamdi Bey tarafından girift celi sülûsle yazılmıştır.

Mustafa İzzet'in öğrencisi Mehmet Şefik Bey'in teyzesiyle yaptığı evlilikten Ataullah ve Tevfik adlı iki oğlu ile Emine adlı bir kızı dünyaya gelmiştir.

Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin Hat Sanatındaki Yeri

Seyyid Kazasker Mustafa İzzet Efendi, çoğunlukla nesih, sülûs, celi sülûs ve celi talik hat türlerinde eserler vermiştir. Sülûs ve Nesih yazılarında zamanının Hafız Osman'ı kabul edilir. Celide, kendine has bir üslup geliştirir. Sultan II. Mahmud'un vefatına kadar sülûs ve nesih yazar. 1845'e kadar herkes gibi Hafız Osman ekolünü takip eder. Ancak bu tarihte Abdülmecit'e yazı hocası olunca bu ekolü bırakmak zorunda kalır. Çünkü Abdülmecit celi sülûste ayrı bir ekol sahibi olan Mahmut Celalettin'in talebesi Tahir Efendi'den ders almıştır ve onun üslubu beğenmektedir. Kazasker'den de bu usulde yazmasını ister. Kazasker'in yazısı bu vesileyle Mahmut Celalettin ile Hafız Osman'ın renkleri birbiriyle bütünleşir, kendine has bir özelliğe bürünür. Her ne kadar sanatkâr, *Sultan Abdülmecit*'in ölümünden sonra ayrı bir ekol ortaya koyan, celi sülûste inkılap yapan Mustafa Râkım'ın üslubuna devam etmek istese de bunun için geç kaldığını fark eder. Zira bir kere eli başka bir üsluba alışınca artık geriye dönmesi zor olur. Talebesi Muhsinzade'ye "Tutulacak yol Râkım yolu imiş; biz bunu anlamakta niye gecikmişiz?" şeklinde yakındığı bilinir.

Fatih Camii hazire çevresindeki Râkım'a ait celi sülûs kitabelelerinin önünde dakikalarca oturup bu şaheserleri seyreder. "Şeyh gibi yazdım, Hafız Osman gibi yazdım; lâkin Râkım'ın bir harfine yanaşamadım." cümlesiyle de hayran olduğu akımı bir kez daha ifade eder.

Aklâm-ı Sitte'nin, Şeyh Hamdullah, Hafız Osman ve Mustafa Rakım ile her bakımdan en ideal noktaya ulaştığı kabul edilir. Klasik hat bu iki ekolle zirveye ulaştığı için artık yeni bir müceddite ihtiyaç kalmaz. Aklam-ı Sitte'de çizilmiş prensipler bütün Osmanlı ülkesine yayılır.

Fakat Mustafa İzzet Efendi'nin, Mustafa Rakım ekolünü tam anlamıyla takip edememesi, hat sanatının yararına olur. Kazasker, Abdülmecit'in ölümünden sonraki celi eserlerinde, Mahmut Celalettin ile Mustafa Rakım ekolünü bütünleştirir. Sanatkâr bu vesileyle Türk yazı tarihine yeni bir çeşni kazandırır. İki ekolü birleştirerek klasik yazıma yeni bir üslup getirdiği kabul edilen Kazasker'den birçok başarılı hattat istifade eder. Talebeleri de nice hatırı sayılır talebeler yetiştirir.

Bu üslubu takip eden, yetiştirdiği talebelerden akla ilk gelen isimler; Mehmet Şevket Vahdeti, Abdullah Zühdi, Mehmet Şefik Bey, Muhsinzade Abdullah Hamdi, Mehmet İlmi, Mehmet Hilmi, Hasan Sırrı, Hasan Tahsin, Siyahi Selim, Abdullah Hulusi, Hacı Hasan Rıza, Kayışzade Hafız Osman, Yusuf Agâh Efendi ve Selma Hanım'dır.

Kazasker'in en ünlü öğrencilerinden Abdullah Zühdi, celi sülûs yazılarında üstün yeteneğe sahiptir. Hat sanatına düşkünlüğüyle bilinen Sultan Abdülmecit, 1857 senesinde Medine'de Hz. Peygamber'in mescidini güzel yazılarla donatmak ister ve hattatlardan yazı örnekleri ister.

Bunlar arasından en çok Abdullah Zühdi'nin kalemini beğenir. onu Medine'ye Harem-i Şerif'in yazılarını yazmaya gönderir ve kendisine ömür boyu 7 bin 500 kuruş maaş bağlar. Yedi yıl kadar orada kalarak Hz. Peygamber'in mescidinin kubbe kasnaklarına duvarlarına kuşak halinde celi sülûs yazıyla ayetler, hadisler ve ayrıca peygamberler ile ilgili kasideler yazar.

Fakat Abdullah Zühdi yazıları bitirmek üzereyken Abdülmecit ölür. Abdülaziz döneminde de maaşı kesilir ve bir müddet işler yarım kalır. Hattat, İstanbul'a gelip gerekli tahsilatı elde edemeyince Medine'ye geri döner ve tamir işlerini ahaliden toplanan yardım paralarıyla sona erdirir. Büyük kısmı hâlâ yaşayan bu yazıların tamamının uzunluğu 2 bin metreden fazla yer tutar. Medine'deki görevinden sonra Kahire'ye geçer. Hidiv İsmail Paşa ile tanışır ve ondan destek görür. Orada Mısır Hattatı unvanı alarak vazife yapar. Mısır'da hattın ilerlemesine vesile olan ve birçok öğrenci yetiştiren hattat 1879'da vefat eder.

Diğer bir talebesi Mehmet Şevket Vahdeti Efendi (1833-1871) Tanzimat Devrinin meşhur veziri Mustafa Reşit Paşa'nın iltifatlarını kazanır. Dîvânî ve celî dîvânî yazıyı meşhur Nasih Efendi'den öğrenir. Pek dikkat çekmiş bir hattat sayılmasa da Bursa ve İstanbul'un birkaç camisinde önemli eserleri bulunur. Nuruosmaniye Camii'inde, Nallı Mescit' te Bilal Habeşi levhaları ile Bursa Ulucami'de büyük bir levhası vardır. Merkez Efendi, türbesindeki kubbe yazısı onundur. Sülûs ve nesihde Hafız Osman, celî sülûste de Kazasker yolunda olduğu kabul edilir.

Padişahın takdirini kazanan talebelerinden Mehmet Şefik Bey, hattat Padişah Abdülmecit'in Sakız Adası'nda yaptırdığı caminin levhaların yazımını üstlenir. Ayrıca Bursa'da 1854'te meydana gelen depremde Ulucami'nin hasar gören yazılarının tamiri ve onarımı için oraya gönderilir ve bu işle üç yıl meşgul olur. O zamanlar Harbiye Nezareti olan İstanbul Üniversitesi'nin dış kapısındaki "Daire-yi Umur'u Askeriye" ve onun iki tarafındaki Fetih suresi ayetleri ve aynı kapının iç tarafında iki yandaki celi sülûs yazılar onun tarafından yazılmıştır. Bu iki yazının ortasındaki celî talik yazısı da Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin yazısıdır.

Kazasker'in İstanbul'u Çevreleyen Eserleri

Kazasker'in gurur duyduğu eserlerden en önemlisi şüphesiz sahabe kabirlerinin onarımı sırasında değiştirilen kitabeleri yazmaktı. Sultan II. Mahmut, İstanbul'daki sahabe kabirlerinin 1835'te yenilenen kitabelerin yazımını Mustafa İzzet'ten isteyerek, bir nevi, ona olan teveccühünü ifade etmiştir. Seyit hattat bu vesileyle Eyüp'te



Ebu'd-Derdâ; Ayvansaray'da Muhammed el-Ensari, Ebu Şeybe el-Hudri, Hamdullah-ı Ensari; Eğrikapı'da Hafır; Balat'ta Cafer-i Ensari ve Kasım Mecidi'nin kitabelerini yazmak şerefine nail olur.

Ayasofya'daki 8 levhanın yanı sıra, kubbesinin içindeki celi sülûs yazı da onun tarafından yazılmıştır. Bu yazı Nur Suresi'nin 35. ayetini kısmını içerir. Ayetin anlamı şöyledir: "Allah, göklerin ve yerin nurudur. Onun nurunun misali, tıpkı içinde lamba bulunan bir kandile benzer. O lamba bir sırça içindedir. O sırça, inci gibi parlayan bir yıldız benzer. Ne doğuya ne de batıya ait olan mübarek bir zeytin ağacından tutuşturulur. Bu öyle bir ağaç ki, neredeyse ateş değmeden de ışık verir. Nur üstüne nurdur. Allah, dilediği kimseyi nuruna iletir. Allah gerçeği anlamaları için insanlara misaller verir. Allah her şeyi bilir."

İzzet Efendi'nin Ayasofya'nın 1849'daki tamiri sırasında yazdığı bu ayet, kubbenin ölçüsüne göre satranç usulüyle büyütülüp varak altınla işlenir. Daha sonra ayet Kasımpaşa, Yahya Efendi, Küçük Mecidiye, Hırka-i Şerif ve Sinan Paşa camilerinin kubbelerine de uyacak şekilde yaptırılır.

Bursa Ulucami'de "Fa'lem Ennehu La ilahe illallah Muhammeden Rasulullah" (Muhakkak ki, Allah'tan başka ilah yoktur. Hz. Muhammet O'nun kulu ve elçisidir.) kelime tevhidi de ona aittir. Bunun dışında taşla geçirilmiş

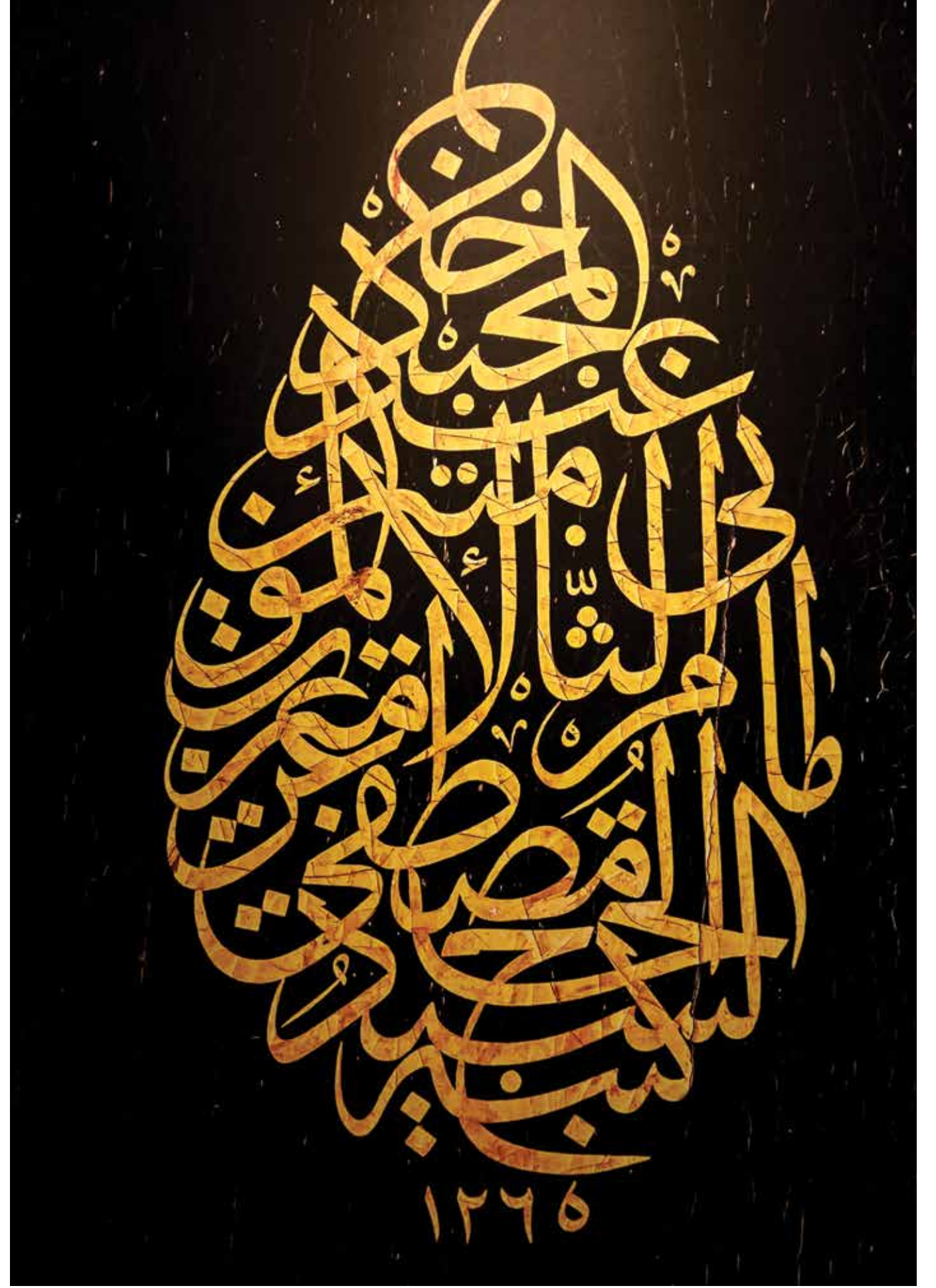


diğer eserlerinden bazıları şunlardır: Dolmabahçe Sarayı Saltanat kapısı, Topkapı Sarayı Hazine Koğuşu, Selimiye Kışlası yan kapı, Ali Paşa Mescidi, Cağaloğlu'nda Nallı Mescit'in ana kapısı, İstanbul Üniversitesi'nin Bahçeye giriş kapsının iç tarafı ve Kahire'de Kavalalı Mehmet Ali Paşa türbesinin kitabeleri.

Mustafa İzzet, tuğrakeş olmamakla birlikte II. Mahmut adına talik harfleriyle bir de tuğra tertiplemiştir. Ancak

Mustafa Râkım'ın geliştirdiği sülüs ağırlıklı tuğra yanında onunki bir deneme niteliğinde kaldığı söylenir.

Kazasker; yazdığı beyit, dörtlük ve kitaplarda Eyüp Camii hatibi, reisülulema ya da Seyit İzzet gibi imzalar kullanır. Ara sıra kullandığı "*Hak-i pay-i evliya Seyit İzzet Mustafa*" imzasını, son yıllarında "*Bende-i Al-i Aba Seyit İzzet Mustafa*"'ya çevirir. Celi sülüste, Rakım tarzında "*Ketebuhu Mustafa İzzet*" istifini benimsemekle beraber, celi hattıyla sade-

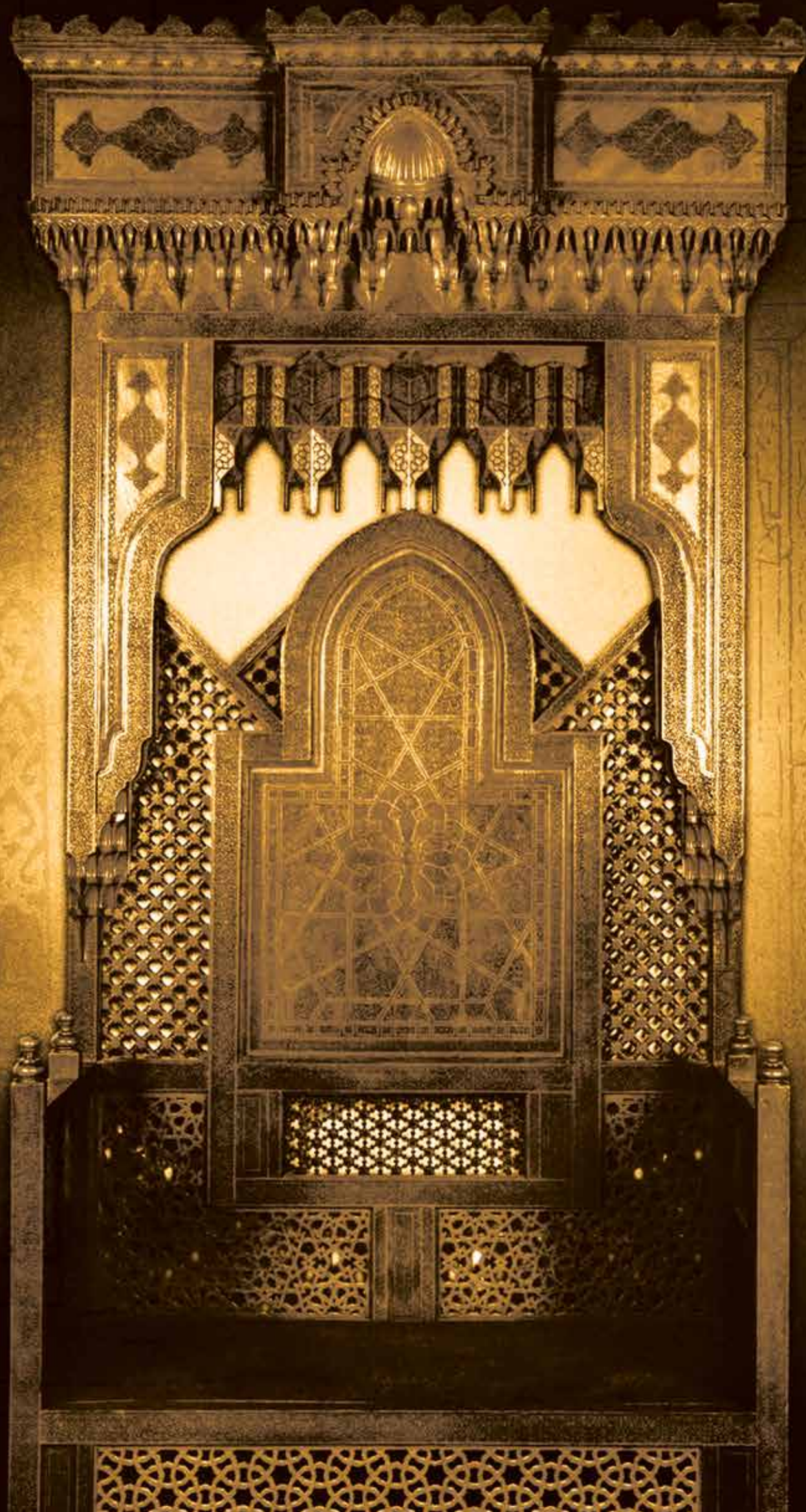


ce "İzzet" diye imza attığı da olmuştur. Hocası Yeserizade'den ayırt edilmek için farklı bir imza şekli benimsemiş, bu hat türü için adet haline gelmiş satır halinde değil de farklı dairesel istif halinde *İzzet Mustafa*, *Harrerehu Mustafa İzzet*, *Seyit İzzet Mustafa*, şeklinde imzaları tercih eder.

Küçük bir taşra kasabasından sarayın en yüksek mertebelerine kadar çıkan Mustafa İzzet Efendi, tasavvuf der-yasında kendini bulduğu dönemden itibaren makam ve

mevkiden uzak bir hayat sürmek istemiştir. Hayatını saraya adayan bu mütevacı isim, bugün İstanbul'un ismiyle birlikte anılan, kültürel mirasımızı oluşturan başyapıtlarımızda yaşamaya devam ediyor.

İmparatorluğun son yüzyılında yaşayan; bilim, sanat ve siyaset dünyasındaki bu kıymetli isminin eserleri Topkapı Sarayı Hazine Koğuşu'nda, Mart ayına kadar misafirlerini ağırlayacak.



II. Abdülhamid Han'ın İhtişamının Alâmet-i Fârikaları

Semra ÇELİK

Osmanlı tarihinin en uzun saltanat süren padişahlardan biri Sultan II. Abdülhamid Han... Bunalımın eşiğindeki devletin idaresini tam 33 yıl elinde tuttu. Cülusunun 25. yıldönümü, aynı zamanda Sultan'ın tahttaki çeyrek yüzyılını tamamlaması demek olduğundan, o yıl çok görkemli törenler düzenlendi. 25. yıl cülus yıldönümü için sunulan hediyeler, yedi düvele hükmederken eski gücünü yitiren Osmanlı'yı bir siyasi deha olarak yöneten 'ilklerin sultanı' II. Abdülhamid Han'ın gücünün bir göstergesiydi âdeta. Bu hediyelerden bazıları, Yıldız Sarayı Vakfı ve Yıldız Sarayı Müzesi tarafından hazırlanan Yıldız Sarayı Kaskat Köşkü'ndeki sergide tarih meraklılarının ilgisine sunuldu.

1842 yılı 22 Eylül sabahı, İstanbul Beşiktaş'ta bir çocuk dünyaya geldi. Küçük ciğerlerine ilk kez dolan havanın hissettirdiği acıyla attığı çığlıklar, onun aksine, alındığı kucaklar tarafından büyük bir mutlulukla karşılandı. Nasıl sevinmesinler ki; dünyaya gözlerini açan o minicik beden, koskoca Osmanlı'nın yeni padişah namzediydi. O sabah, Eski Çırağan Sarayı'nda, küçük omuzlarında çok büyük sorumluluklarla dünyaya gelen çocuk; şaşıalı, parlak devirlerini artık geride bırakan Osmanlı İmparatorluğu'nun başındaki Sultan Abdülmecid ile Tirimüjgân Kadın Efendi'nin oğlu II. Abdülhamid'di. Osmanlı Devleti'nin 34. Padişahı, 113. İslam halifesi Sultan II. Abdülhamid Han'dı.

Çocukluğunda diğer bütün Osmanlı şehzadeleri gibi o da çok iyi yetiştirildi. Şehzadeliği döneminde, aralarında Batılı olanların da bulunduğu çok önemli hocalardan eğitim gördü. İslâmi ilimler, hat, musiki, Arapça, Farsça, siyaset, iktisat, Osmanlı Edebiyatı ve tarih dersleri aldı.

Kendinden önceki Osmanlı sultanları gibi onun da özel ilgi duyduğu alanlar vardı. Resme ve marangozluğa olan merakı sebebiyle Alman Karl Jansen ve Halil Efendi adlı sanatkârlardan marangozluk ve oymacılık öğrendi. Devlet idaresi konusunda ise en büyük rehberi, Mısır ve Avrupa gezilerine giderken kendisini de yanında götürülen amcası Sultan Abdülaziz'di. Osmanlı'nın 33. padişahı olarak oturacağı tahta giden yolu ise ne yazık ki, dolaylı yoldan da olsa Abdülaziz Han'ın, tahttan indirilip şehit edilmesi açtı. Abdülaziz'in devrilmesinin ardından tahta çıkan oğlu V. Murat'ın akıl sağlığının bozulması üzerine II. Abdülhamid Han'ı sultan ilan edildi.

İlklerin Sultanı Abdülhamid Han

II. Abdülhamid Han, bunalımın eşliğindeki Osmanlı Devleti'ni idare için tahta çıktığında takvimler, 31 Ağustos 1876 tarihini gösteriyordu. O gün çıktığı tahtta tam 33 yıl kalan Abdülhamid Han, bu özelliği ile Osmanlı tarihinde en uzun saltanat süren padişahlardan biri oldu. Devleti 33 yıl bilfiil idare eden II. Abdülhamid Han, icraatları sebebiyle ilklerin sultanı olarak tanınıyor.

Sözgelimi, devletin idare merkezinin Dolmabahçe Sarayı'ndan birçok köşk ve kasırlardan müteşekkil Yıldız Sarayı'na taşınması onun döneminde gerçekleşti. Teknolojiye, bilime, istihbarata olan merakıyla bilinen II. Abdülhamid, işinin

ehli yönetici ve asker yetiştirmek için imparatorluk sınırları içinde pek çok okullar açtırdı. Mülkiye, Hukuk, Sanayi-i Nefise Mektebi, Hendese-i Mülkiye, Dârü'l-Muallimîn ve Muallimât, Dârülfünun ve daha pek çok okul hep II. Abdülhamid döneminde açıldı. Cami yaptırdığı her köye bir de okul açtırdı. Dünyanın ilk dişilik okulunun ile Ziraat Bankası'nın kurulması, modern matbaa makinelerinin getirilmesi gibi daha birçok ilkte II. Abdülhamid Han'ın imzası var.

Osmanlı Devleti'ni 33 yıl idare eden ve hakkında en çok eser yazılan devlet liderlerinden biri olan Sultan Abdülhamid Han'ın siyasi kimliğini, başarılarını, bunalımlı döneminde Osmanlı İmparatorluğu'na kattıklarını anlatmaya sayfalar yetmez. Zaten bu yazının temel konusu da bu değil.

Asıl anlatmak istediğimiz; birtakım olaylar sonucu tahtı sarsılan, 27 Nisan 1909 tarihinde i s e tahttan indirilen Abdülhamid Han'ın hal edildikten sonra Selanik'te Alâtinî Köşkü'nde göz hapsinde tutulması da değil. Balkan Savaşı'nın patlak vermesi üzerine İstanbul'a getirilip, yalnızca birkaç odasını kullanması koşuluyla Beylerbeyi Sarayı'nda ikâmete zorlanan Sultanın bu sarayda altı yıl kaldıktan sonra vefat etmesi hiç değil. (Bu kadar bilgiden sonra II. Abdülhamid'in 10 Şubat 1918 tarihinde aynı sarayda vefat eden sâbık Sultan, dedesi II. Mahmud'un Divanyolu'ndaki türbesine defnedildiğini hatırlatmamak olmaz.) Bu yazıda ele almak istediğimiz konu, Ulu Hakan'ın, tahta ilk çıktığında tertiplenen cülus töreninin 25. yılı münasebetiyle düzenlenen sergi.

II. Abdülhamid Han'ın Şaşaalı Cülus Töreni

Cülus, Osmanlı'da padişahın tahta çıkışında dağıttığı bahşişe denirdi. Cülus bahşişi, ilk kez Yıldırım Bayezid tarafından verildi. Cülus bahşişi verilmesi, Fatih Sultan Mehmed tarafından kanun haline getirildi. Fatih Sultan Mehmed'den son padişah Vahdettin'e kadar padişahlar tahta çıktıklarında, Osmanlı saltanat gelenekleri çerçevesinde görkemli cülus törenleri düzenlenirdi. Eyüp Sultan Camii arkasındaki 'Cülus Yolu' olarak bilinen tarihi yolda kılıç kuşanıp ata biner ve burada görkemli törenler düzenlenirdi.

Amcası Abdülaziz'in 1876'da tahttan indirilmesinin ardından yerine geçen V. Murat'ın tahta geçirildikten üç ay sonra ruhsal sebepler yüzünden hal edilmesi üzerine, Osmanlı Devleti'ni idare etme sorumluluğu tahtın tek varisi olan II. Abdülhamid'e düştü. 30 Ağustos 1876 Çarşamba günü Topkapı Sarayı Kubbealtı'nda Vükela Heyeti bir toplantı düzenledi. 31 Ağustos 1876 Perşembe günü de II. Abdülhamid padişah ilan edildi ve 7 Eylül günü, kendinden önceki Osmanlı padişahları gibi o da Eyüp'te kılıç kuşandı.

Padişahların tahta çıkış sürecinde biat töreni de önemliydi. Abdülhamid Han'ın tahta çıkışında da, Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi'nde sadrazam ve şeyhülislam tarafından tahta davet edildikten sonra evvel emirde kendileri ve sonrasında oradaki hazırün, Babüsselam önünde yeni padişaha biat etti. Sultan Hamid'in biat törenine katılacak kişilerin listesi geniş tutulduğu için törenin devamı

Dolmabahçe'de yapıldı. Sultan tahtından kalkmadan tarikat şeyhlerinin, ilmi-yeden ve binbaşı rütbesine kadar berriye ve bahriyeden (bugünkü tabiriyle kara ve deniz kuvvetlerinden) olanların biatlarını kabul etti. II. Abdülhamid'in cülusun-da ilk kez gayrimüslim cemaat önderleri ile Dersaadet'teki banka yöneticileri ile yerli ve yabancı bankerler de Dolmabahçe'deki biatın devamı olan törene katıldı.

II. Abdülhamid, tahta çıkışında üç gün, üç gecelik şenlikler düzenlenmesini emretti. Beş vakitte her yönden toplar atıldı, sokaklara tellallar koşturuldu, binalar ve gemiler bayraklarla süslendi, akşamları da fener alayları düzenlendi. Cülusun dördüncü günü; Abdülhamid'in kızı Naime Sultan'ın doğumu, beşinci günün Sultan Hamid'in doğum gününe rastlaması ve yedinci gün kılıç alayı icrası sebebiyle cülusun ilk haftası şenlik ve donanmalarla geçti.

II. Abdülhamid Han'ın saltanatı süresince cülus ve doğum yıldönümlerinde, Büyük Mabeyn Köşkü'nde merasim yapıldı. Sultan tebrikleri burada kabul ederdi. Nazırlar, vezirler, müşirler ve sefirler padişahı tebrike gelirdi. II. Abdülhamid Han, ancak akşama doğru Harem'e gelip kendi aile mensupları ile Hanedan azasının tebriklerini kabul ederdi. Gece şenlikler yapılır, atılan havai fişekleri

görmek isteyen Harem halkı, Büyük Mabeyn Köşkü'nün üst katına çıkar, köşkün padişaha mahsus olan sol üst odasından dışarıyı seyredlerdi.

18 Parça Eser İlk Kez

Birlikte Sergilendi

II. Abdülhamid Han'ın 25. cülus yıldönümü, Sultan'ın tahttaki çeyrek yüzyılını tamamlaması demek olduğundan o yıl kutlamalar oldukça şaşıaali yapıldı. Abdülhamid Han, aynı zamanda İslam dünyasının da halifesi olduğundan kutlamalar dış temsilciliklerde de gerçekleştirildi. II. Abdülhamid Han'ın 25. yıl cülus törenleri; siyasi, sosyal ve ekonomik sonuçları ile birlikte tüm dünyada geniş yankı uyandırdı. Sultan II. Abdülhamid'in ve Osmanlı İmparatorluğu'nun gücü, âdetâ bir kez daha ulusal ve uluslararası platformda onaylandı.

O yıl, 25. cülus yıldönümü sebebiyle tüm dünyadan âdetâ hediyeler yağdı. Konumuz olan sergide de, o yıl Abdülhamid'e sunulan hediyelerden bazıları yer aldı. Yıldız Sarayı Vakfı ve Yıldız Sarayı Müzesi tarafından hazırlanan ve Yıldız Sarayı Kaskat Köşkü'nde ziyarete açılan sergide, II. Abdülhamid'e hediye edilen 18 parça eser tarih meraklılarının ilgisine sunuldu. Aralarında kapak tepeliği, II. Abdülhamid'in büstü şeklinde yapılmış vazo, Hamidiye Camii anahtarı,

telgraf direği modeli, III. Ahmet Çeşmesi maketi, murassa abanoz baston ve padişah portlerinin yer aldığı kahve fincanlarının da bulunduğu Yıldız Sarayı ile Topkapı Sarayı Müzesi'ne ait hediyeler, bir arada ilk kez bu sergide teşhir edildi.

Bu arada, serginin düzenlendiği, Hasbahçe içindeki Kaskat Köşkü'nün de restorasyonunun geçtiğimiz yıllarda tamamlandığını ve ilk kez bu sergi vesilesiyle ziyaret açıldığını hatırlatmakta yarar var. Ziyaretçiler, 19. yüzyılın son çeyreğinde Avrupa başkentlerinde yayılan Art Nouveau akımının uygulandığı en güzel mekânlardan biri olan Kaskat Köşkü'nün muhteşem tarihi atmosferinde Abdülhamid Han'a takdim edilen eserleri, bulundukları platformlardaki bilgi notlarıyla birlikte görebildi.

Göz Kamaştırın Hediyeler

“Sultan II. Abdülhamid'in 25. Cülus Hediyeleri” başlıklı serginin düzenlendiği Kaskat Köşkü'ne girdiğinizde tarihe bir yolculuk için adım atmış gibi hissediyoruz. Serginin olduğu bölüme geçerken II. Abdülhamid Han'ın, camekâna konulmuş kıyafetlerini, biraz ileride de Sultan'ın elinin değdiği, bir zamanlar başına geçip ahşaba şekil verdiği marangoz tezgâhını görüyoruz. Sergi mekânına doğru ilerliyoruz, burada sergi için hazırlanan katalog çarpıyor gözümüze ilk olarak. II. Abdülhamid Han dönemi, 25. cülus yılı ve sergilenen eserlere dair bilgilerin yer aldığı kataloğa göz attıktan sonra eserlere bakmak istiyoruz.

Zafer Anıtı Maketi

Hemen sağımızda, Hint Müslümanlarının II. Abdülhamid Han'a gönderdiği Rus yapımı “murassa baston” duruyor. Abanoz ağacından mamul 104 cm uzunluğundaki baston, hâlihazırda Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu'nda bulunuyor. Murassa bastonun 9 cm uzunluğunda armut biçimindeki altın bir sapın tepesindeki, gayet büyük bir pırlantanın etrafı 12 küçük pırlanta ile çevrilmiş. Başlığın etrafında 18 adet büyükçe pırlanta sıralanmış. Farklı boyutlarda pırlantalardan oluşan bileziklerin arasında altın elmaslı motifler yer alıyor. Zincir ve çamurluğu altın olan bastonda St. Petersburg şehir ve George Seppain usta damgaları bulunuyor. Baston Rus imalatı olmakla birlikte Hint Müslümanlarının gönderdiği cülus tebriknameleri ile birlikte anılıyor.

“Şahi top modeli”, II. Abdülhamid Han'a 25. cülus yıldönümü münasebetiyle sunulan ve sergide tarih meraklılarının ilgisine sunulan hediyelerden biriydi. Metal döküm olan topun ağız çapı 91,5 cm, uzunluğu ise 103 cm. Yıldız Sarayı Koleksiyonu'na ait olan top, Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'un fethinde kullandığı ‘Şahi top’un modelidir. Orijinalinin, 1,596 kg ağırlığında ve namlusunun 91,5 cm. olduğunu belirtelim. Burgu şeklinde birbirine geçmeli iki parçadan ibaret olan topun gövdesinin üzeri kabartma kelepçe taklidi bantlarla ayrılmış, her parçanın başında ve sonunda kasnaklar bulunuyor. Toplam on adet olan kasnaklardan dördünün işlemeli olduğu göze çarpıyor.

Kaskat Köşkü'nde düzenlenen sergide göze ilk çarpan eserlerden biri de III. Ahmed Çeşmesi maketi. Yüksekliği 66 cm, eni de 60 cm olan ahşap üzerine sedef süslemeli maket, kare bir kaide üzerine oturtulmuş. Yıldız Sarayı Müzesi Koleksiyonu'na ait maket, Topkapı Sarayı Bab-ı Hümayûn Kapısı önünde 1729 yılında inşa edilen III. Ahmed Çeşmesi'nin minyatürü. Ahşap olan her cephesi gümüş, sedef ve fildişi kaplamalı. Çeşmenin oturduğu ahşap kaide üzeri ise sedef mozaikli. Dört cephesinin ortasında minyatür muslukları bulunan çeşmeler göze çarpıyor. Çatıda alemlî bir ana kubbe etrafında dört küçük kubbe yer alıyor. Çeşmenin nişlerle yuvarlatılmış dört köşesinde yer alan üç şebekeli sebillerde, su maşrapalarının da minyatür örnekleri bulunuyor. Çeşme kitabesinde;

“Tarihi Sultan Ahmedin cari zeban-ı lüleden Aç Besmeleyi iç suyu, Han Ahmed'e eyle dua”

yazısı yer alıyor. III. Ahmet Çeşmesi maketi, Sandıkçı Başı Hasan kulları tarafından yapılarak, Sultan II. Abdülhamid'e 25. cülus yıldönümünde hediye edilmiştir.

32 Osmanlı Sultanı Resimli Fincanlar

Sergide ilgi çeken bir başka obje de, Sultan II. Abdülhamid'e 25. cülus hediyesi olarak Osmanlı tebası Ermeni toplumunun patriği Mağakya tarafından takdim edilen Dikilitaş maketi.

Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu'na ait maket, Sultanahmet Meydanı'nda dikili olan ve Mısır'dan getirilen obelisk minyatürü. Gümüşten yapılan 70 cm. yüksekliğindeki maketin üzerinde, Mısır yazısı olan hiyeroglif, Grekçe ve Latince yazılarının yanı sıra Bizans İmparatorluğu dönemine ait, Hipodrom'da (Bugünkü Sultanahmet Meydanı) yapılan şölenleri gösteren kabartma resimler işlenmiş.

Kapak Kupa Vazo

Maket, Dikilitaş'ın üzerindeki yazılar, orijinal granit taşın üzerinde olan yazı ve figürlerin aynısı. Gümüşten Dikilitaş maketi, Sultan II. Abdülhamid'e 25. cülus hediyesi olarak Osmanlı tebası 'Ermeni Milletinin Patriki Mağakya' tarafından takdim edilmiş.

Sultan II. Abdülhamid'e 25. cülus hediyesi olarak sunulan hediyelerden biri de gümüş bir tuvalet masasıydı. Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu'na ait olan üç ayaklı gümüş tuvalet masasının yüksekliği 75 cm, çapı 50 cm. Masanın kırıncık ve oymalı ayakları alttan bir kuşak ile birleştirilmiş. İki çekmeceli gümüş masa, oyma tekniğiyle yapılmış rumi motiflerle süslenmiş. Masanın ikinci çekmecesinde kişisel bakım aletleri bulunuyor. Çekmece içinde saç fırçası, tarak ve pudra göze çarpıyor. Sultan II. Abdülhamid'e 25. cülus hediyesi olarak Sultan Abdülaziz'in şehzadesi Yusuf İzzeddin Efendi tarafından takdim edilen 1879 yapımı Fransız işi tuvalet masası, "Odiot a Paris 4205" damgalı.

Yıldız Çini Fabrika-i Hümayunu'nda (Yıldız Çini Fabrikası) üretilmiş olan Yıldız Sarayı Müzesi Koleksiyonu'na ait 32 adet kahve fincanı da tarih meraklılarının ilgisini çeken bir başka unsurdur. Ağza doğru genişleyen fincanların üzerinden başkaya de, oval çerçeve içerisinde, Osman Gazi'den başlayarak Sultan Abdülaziz'e kadar 32 Osmanlı padişahının portresi yer alıyor. Topkapı Sarayı Müzesi Koleksiyonu'ndan şehzade resimli bir vazo ve bir vapur maketi ile Yıldız Sarayı Koleksiyonu'ndan altın kaplama bir gondol da sergiyi gezen tarih meraklılarının büyük ilgisini çekti.

Yıldız Sarayı Kaskat Köşkü'nde düzenlenen sergi, her biri kendi dönemlerinin estetik anlayışını yansıtan tarihi eserlerin bir araya geldiği bir kültürel etkinlik olmasının ötesinde, aynı zamanda en bunalımlı devrinde bile Osmanlı medeniyetinin ihtişamını göstermesi bakımından önemliydi. Zihnimizde bu düşünceler, sergiyi gezip II. Abdülhamid Han'a hediye edilen muhteşem tarihi eserleri görmüş olmanın keyfiyle Kaskat Köşkü'nden ayrılıyor.

Müzehhep Bir Hasan Çelebi Mushaf'ı*

Prof. Dr. Celalettin KARADAŞ**



İrlanda'nın Dublin şehrindeki Chester Beatty Kütüphanesi, Avrupa'daki Türk eserlerinin bulunduğu müzelerden sadece biridir. Müzenin İslâm Eserleri Koleksiyonu'nun, yaklaşık 160 parçası Türk eserlerinden oluşmaktadır. Bunlar arasında, Türk sanatı açısından büyük kıymete hâiz olan, el yazması Kur'ânlar, divânlar, murakkaalar ve levhalar bulunmaktadır. Bu koleksiyonun en önemli parçalarından biri de, XVI. yüzyılın önde gelen hattatlarından biri olan Hasan Çelebi'ye âit el yazması Mushaf'tır.

İrlanda'nın
Dublin şehrin-
deki Chester Beatty
Kütüphanesi, Avrupa'da-
ki Türk eserlerinin bulunduğu
müzelerden sadece biridir. Müzenin
İslâm Eserleri Koleksiyonu'nun, yaklaşık
160 parçası Türk eserlerinden oluşmaktadır.
Bunlar arasında, Türk sanatı açısından büyük kıy-
mete hâiz olan, el yazması Kur'ânlar, divânlar, murakka-
lar ve levhalar bulunmaktadır. Bu koleksiyonun en önemli

parçalarından biri de,
XVI. yüzyılın önde gelen
hattatlarından biri olan Hasan
Çelebi'ye âit elyazması Mushaf'tır.
Chester Beatty Kütüphanesi'nde bulunan
Türk eserleri üzerinde yaptığımız araştırmalar
sonucunda, bu emsalsiz Kur'ân'ı cilt, yazı ve tezhip
sanatı bakımından inceleme fırsatı bulduk. Türk Tezhip
Sanatı'nın klâsik devri sayılan XVI. asra ait bu eser, devrinin be-
zeme unsurlarını yansıtmaları bakımından da, tezhip sanatının önemli
bir kaynağı niteliğindedir.

Türk kitap sanatlarının en müstesna ve en görkemli numunelerinin başında Kur'ân-ı
Kerimler gelir. Kitap sanatlarıyla uğraşan sanatçıların en çok üzerinde durması gere-
ken eserler de elyazması Mushaf'lardır. Çünkü hat, cilt ve tezhip sanatlarının asırlarca
yegâne kullanım alanı Kur'ânlar olmuştur. Hususiyle ele almaya çalıştığımız eser, dö-
nemi ve zikrettiğimiz sanatlar açısından önemli bir örnektir. Bugün Dublin Chester
Beatty Kütüphanesi'nde mahfuz olan Mushaf, müzenin üç büyük koleksiyonların-
dan biri olan İslâm Koleksiyonu bünyesinde ki Türk Koleksiyonu Is. 1527 numarada
kayıtlıdır. Bu eserin özelliklerine geçmeden bazı tafsillerde bulunmak lazım gelir.

Elyazması eserlerin hazırlandığı, Timurlularda kütüb-hâne¹, Osmanlılarda ise
nakkaşhâne² (kâr-hâne-i nakkaşân) diye adlandırılan bir atölyenin varlığından
söz edilir. Bu atölyede, padişahlara ve devlet büyüklerine sunulmak üzere,
eserler hazırlanırdı. İstanbul'un fethiyle din, ırk ve kültür ayırımı yapıp-
maksızın, dünyanın her tarafından birçok sanatkârın İstanbul'a
geldiği ve nakkaşhanede çalıştıkları çeşitli kaynaklar ve ve-
sikalarda belirtilmektedir. Nakkaşhanelerde, ressam,lar,
mücellitler, kalemkârlar, musavvirler ve müzehhip-
ler çalışırlardı. Nakkaşlar cemaati (Cema'at-i
Nakkaşân) iki bölükten oluşmakta, Ana-
dolu ve Balkan kökenli nakkaşların çalıştığı Bölük-i Rûmiyân, İran
kökenli nakkaşların çalıştığı Bölük-i Acemân³ olarak ad-
landırılırdı. El yazması kitaplar hattat, müzehhip ve mücellitler
tarafından ortak bir çalışma sonucunda hazırlanırdı. Bura-
da ele almaya çalıştığımız eser de böyle bir çalışmanın
mahsulüdür.

Mushafa geçmeden, eserin hattatı ve
kimin için yazıldığı hakkında bilme-
miz gereken hususlar üzerinde
durmamız gerekmektedir.
Eserin hattatı XVI. asrın
önemli sanatkârı Hasan

Çelebi'dir (ö.
1002/1594'ten
sonra). Çerkez asıllı ol-
duğu ve ailesi hakkında baş-
ka bir şey bilinmediği⁴, Ahmed
Karahisârî'nin (1469?-1556) evlatlığı
ve Çerkez Hasan diye tanındığı bilinmekte-
dir. Hocası Ahmed Karahisârî'den aklâm-ı sitte
ve celî meşketmiştir⁵. Hasan Çelebi, Karahisârî'nin
en meşhur çırağı olup, İstanbul Süleymaniye Camii'nin
yazılarının çoğu (Kubbe ve tabhânesi hariç), Edirne Selimiye

Camii'nin bütün yazı-
ları ⁶ ve klâsik devir ha-
nedan türbelerinin celî yazıla-
rının çoğunu yazmıştır⁷. Yazıdaki
mahareti ve üslubu hocasından farklı
değildir. Bu bakımdan yazılarını hocasın-
dan ayırt etmek çok zordur.

Kur'ân, Kanunî Sultan Süleyman (1495-1566), II. Se-
lim (1524-1574) ve III. Murat (1546-1595) dönemlerinde
yaklaşık on dört yıl Osmanlı İmparatorluğu'nun sadrazamlığını
yapmış bir Osmanlı devlet adamı ve Osmanlı İmparatorluğu'nun
zirvede bulunduğu dönemi simgelemesi itibarıyla en büyük Osmanlı
sadrâzamlarından biri kabul edilen tavîl mahlaslı Sokullu Mehmet Paşa (ö.
1579)⁸ için hazırlanmıştır. Hasan ibn Ahmed al- Karahisârî imzalı(v. 356b) ve Ra-
mazan 977 (Şubat 1570) tarihlidir. Arberry, bu evsafıta bir Kur'ân herhalde ancak
Sultan için yazılır diyerek Mushaf'ın II. Selim için yazıldığını ifade etmekte⁹ James,
I. Süleyman ve II. Selim dönemlerinin büyük veziri Tavil Mehmet Sokullu Paşa¹⁰
için hazırlandığını söylemektedir. Temellük kaydında (v. 356a) bu bilgi doğrulan-
maktadır. Burada, zemini altın olan yuvarlak bir form içerisine, üstübeç mürek-
keple, hatt-ı icâze hattıyla, altı satır halinde yazılmış olan metnin, beşinci satırında
Mehmet Paşa adı zikredilmektedir. Aleyhirrahmetü diye başlayan metin, Mehmed
(Muhammed) Paşa Edâm Allâhu Teâlâ. ... şeklinde sonlanır.

Mushaf 20x13.3 cm. ölçülerinde, olgun bir reyhani hattı ile 13 satır üzerine
tertiple edilmiş olup, 356 varaktır. Kalın, krem renkte ve âhârî kağıt üze-
rine is mürekkebiyle, sûre başlıkları ise üstübeç mürekkebiyle ya-
zılmıştır. Yazıdaki işlevlik ve olgunluk, Mushaf'ın, hattatının
verimli dönemlerinde, yazılmış olduğunu göstermek-
tedir. Kur'ân, Ahmet Karahisârî'nin yazılarından
ayırt edilemeyecek derecede maharetli ve
aynı üslupta yazılmış olup, cümle son-
larında istisnai olarak durak boş-
lukları kullanılmıştır. Topkapı

Saray Müzesi Kütüphane-

si Hırka-i Saadet 5 numarada bulunan ünlü Ahmet Karahisârî
Mushaf-ı Şerif'i'nin 220 sayfası 1545-1555'de Karahisârî, 80
sayfası 1584-1587'de Çelebi tarafından ikmâl edilmiş-
tir.¹¹ Bu Kur'ân'da Karahisârî'nin istifle birçok yeni-
likler gösterdiği ve tekrara düşmediği ve bu
eserin¹² Çelebi tarafından tamamlandığı
düşünüldüğünde, hocasının yazı-
daki bütün hususiyetlerinin,
çırağı Hasan Çelebi'de
bulunduğunun en
doğru delilidir.



v. 353b-354a

Mushaf'ın v. 1a. sayfasında, Kur'ân-ı Hâkim'in özelliklerini ifade eden, Süphesiz o çok değerli ve sağlam bir kitaptır. Ona ne önünden ne de ardından batıl gelemez. O hüküm ve hikmet sahibi, övülmeye layık olan Allâh tarafından indirilmiştir meâlinde ki Fussilet Sûresi'nin 41. ve 42. âyetleri tevki hattıyla yazılmıştır. Metinden sonra gelen sayfa, Sadakallahu'l Âzim.. ibâresiyle, muhakkak hattıyla tamamlanmıştır.

Mushaf kabı, dönemine âit klâsik Türk cildir. Kap, alttan ayırma şemse cilt tarzında, koyu kahverengi renkte hazırlanmıştır. Bu tür ciltlerde, kalıpla çöktürülmüş zeminin tamamı altınla sıvanır, motifler de deri renginde kalır. Şemse ve köşebendler bir pervazla (kenar suyu) çevrelenmiş desen, bulut ve nebatî motiflerle oluşturulmuştur. Bozulmadan günümüze gelen alt kapın aksine, üst kap, yıpranmış durumdadır.

Mushaf'ın bezemesi, klâsik devir tezhibine ışık tutacak mahiyettedir. Eserin ilk sayfasında (v. 1a) yuvarlak bir form içerisinde yer alan Fussilet Sûresi bir pervaz içerisine alınmıştır. Kartuş pafta şeklinde ve renkli bitkisel motiflerin kullanıldığı bu pervazın zemini siyahtır. Sayfa, klâsik cilt formunda bulunan köşebent, şemse ve salbekler kullanılarak tasarlanmıştır. Altınla alanların haricinde kalan zemin açık mavidir. Bu zemin üzerine koyu maviyle çift tahrir bezeme yapılmıştır. Ortadaki şemse formunun etrafını saz yaprakları çevrelemektedir. Köşebent ve salbek formları piçide(sarıma) rûmî ve bitkisel motifler kullanılmak suretiyle oluşturulmuştur.

Yazmanın zahriye sayfası (v.1b-2a) tam bir klâsik dönem tezhibidir. Karşılıklı iki sayfa halinde düzenlenmiştir. Sayfanın bütünüyle bezenmiş oluşu ve tezhibinin ihtişamı, devrinin sanat zevkine işaret etmektedir.

Bu asrın sonuna kadar çok farklı formlarda karşımıza çıkan zahriye tezhibinin zemininde altın, lacivert ve küçük alanlarda siyah kullanılmıştır. İçteki alan ve dış pervaz ayırma rûmî ve ortabağ motifleri esas alınarak kompozite edilmiştir. İç alandaki kompozisyon aynı desenin 64 defa tekrar edilmesiyle oluşturulmuş ve çok ince bir işçilikle işlenmiştir.

Yine serlevha tezhibi ince bir işçilikle işlenmiş ve karşılıklı iki sayfa halinde düzenlenmiştir. Zahriye sayfasından farklı olarak her iki sayfaya karşılıklı olarak taç formunda sarılma rumi ve bitkisel motiflerden müteşekkil bezemeler işlenmiştir. Altın ve laciverdin dengeli olarak kullanıldığı bezemede yazı zeminlerine beynessutur yapılmıştır. Tezhip, tığlarla nihayetlendirilmiştir.

Ayrıca, sûre başlıkları, temellük ve ketebe sayfaları tezhiplidir. Sûre başlıklarına birbirinden farklı desen ve renk düzenlemeleriyle sûrebaşı tezhibleri ve sayfa kenarlarına aşere gülü, secde gülü ve hizip gülleri yapılmıştır. Tezhip, hem desen hem de işçilik bakımından, yazının letâfetiyle insicâm içerisinde. Eserde, kompozisyon ve tezhip tekniği açısından, klâsik tezhip anlayışımızın bütün inceliklerini görmek mümkündür.



v. 356b.



TSMK-A.5, v.1a



v. 293b-294a

Mushaf'ın ketebe sayfasında, yazı zeminine çift tahrir, serbest bezemeler uygulanmıştır. Burada altın ve lacivert renkler tercih edilmiştir. Osmanlı altınının asırlar geçmesine rağmen parlaklığından bir şey kaybetmemiş olmasının yanı sıra, zemin rengi olarak kullanılan laciverdin de aynı parlaklıkta günümüze geldiği görülmektedir. Ayet sonlarına basitçe birer durak (nokta) konmuştur.

Mushaf'ın istinsah edildiği tarihte, kuvvetle muhtemel nakkaşhâne sernakkâşının Kara Memi'nin olduğu düşünülebilir. 965-966/1558-1559 yıllarına ait mevâcib defterinde, Cemaat-ı Rûm Nakkaşları'nın sernakkaşı olarak Kara Memi'nin adı geçmekte¹³ ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi TY, nr. 5467'de kayıtlı şâban 973/1566 tarihli Dîvân-ı Muhibbi'nin tezhiplerini yaptığı¹⁴ göz önüne alınırsa, sadece kendinden dört yıl sonraya tarihlenmiş bu yazmanın nakkaşhânedede hazırlandığı fikri güçlenir. Ancak, Kara Memi üslûbunun yarı üslûplaştırılmış(stilize edilmiş) motiflerini tezhiplerde göremeyiz.

Bir başka husus, Şeyh Hamdullah tarafından Sultan II. Bâyezid için yazılmış ve Hasan b. Abdullah tarafından tezhiplenmiş, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi III. Ahmet Kitaplığı 5 numarada bulunan Kur'ân-ı Kerim'in (909/1503-1504)¹⁵ v.1a, zahriye sayfası ele aldığımız Mushaf'ın zahriye sayfasıyla büyük benzerlikler göstermektedir. XVI. Asrı bütünüyle klasik dönem olarak değerlendirdiğimizde, bu Mushaf da göz önünde bulundurulduğunda belli kompozisyonların farklı tarihlerde olsa da küçük farklılıklar yapılarak uygulandığı sonucuna varılabilir.

Türk hat sanatında Karahisârî mektebinin son temsilcisi Hasan Çelebi'nin bilinen tek Mushaf'ını devrinin hat, cilt ve tezhip sanatı bakımından ele almak önem arz etmektedir. Bu eseri, sahanın araştırmacılarına ve sanatkârlarına tanıtmaktan memnuniyet duymaktayız.

*Bu yazı, 2011 yılında Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından düzenlenen IFAS, Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu'nda sunulan tebliğin genişletilmiş halidir. Daha önce yayımlanmamıştır. **Yrd. Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü Tezhip ASD Başkanı. 1) M. Kemal Özergin, "Temürlü sanatına âit eski bir belge: Tebrizli Ca'fer'in Bir Arzı", Sanat Tarihi Yıllığı, VI, İstanbul 1976, s. 482. 2) Banu Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı, İstanbul 2005, s. 17; Zeren Tanındı, "Nakkashâne", DİA, XXXII, Diyanet Yayınları, İstanbul 2006, s. 331. 3) Aziz Doğanay, Osmanlı Teziyatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri, Klasik, İstanbul 2009, s. 108. 4) Uğur Derman, "Hasan Çelebi", DİA, XVI, Diyanet Yayınları, İstanbul 1997, s. 312. 5) Muhittin Serin, Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2003, s. 114. 6) Ali Alpaslan, "İslâm Yazı Sanatı", Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi, XIV, Çağ Yayınları, İstanbul 1990, s. 481. 7) Aziz Doğanay, Osmanlı Teziyatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri, Klasik, İstanbul 2009, s. 110. 8) Erhan Afyoncu, "Sokullu Mehmet Paşa", DİA, XXXVII, Diyanet Yayınları, İstanbul 2009, s. 354-357. 9) Arthur J. Arberry, The Koran Illuminated, Dublin 1967, s. 61. 10) David James, Qur'ans and Bindings from the Chester Beatty Library, W S Cowell Ltd., 1980 England, s. 73. Qur'ân. 11) Ahmet Karahisârî Mushâf-ı Şerif'i'nin tıpkı basımı Kültür Bakanlığı tarafından yapılmıştır. 12) Ali Alpaslan, "İslâm Yazı Sanatı", Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi, XIV, Çağ Yayınları, İstanbul 1990, s. 480. 13) Aziz Doğanay, Osmanlı Teziyatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri, Klasik, İstanbul 2009, s. 111. 14) Gülnur Duran, "Kara Memi", DİA, XXIV, Diyanet Yayınları, İstanbul 2001, s. 362. 15) Gülnihal Küpeli, XVI. Yüzyıla Ait Bezemeli Bir Yazmanın Desen Analizi, Geleneksel Türk Sanatları Sempozyumu, 2009 Erzurum. (Yayınlanmamış Bildiri) KAYNAKLAR 1) Ali Alpaslan, "İslâm Yazı Sanatı", Doğuştan Günümüze Büyük İslâm Tarihi, XIV, Çağ Yayınları, İstanbul 1990, s. 441-522. 2) Arthur J. Arberry, The Koran Illuminated, Dublin 1967. 3) Aziz Doğanay, Osmanlı Teziyatı Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbeleri, Klasik, İstanbul 2009. 4) Banu Mahir, Osmanlı Minyatür Sanatı, İstanbul 2005. 5) David James, Qur'ans and Bindings from the Chester Beatty Library, W S Cowell Ltd., 1980 England. 6) Erhan Afyoncu, "Sokullu Mehmet Paşa", DİA, XXXVII, Diyanet Yayınları, İstanbul 2009, s. 354-357. 7) Gülnihal Küpeli, XVI. Yüzyıla Ait Bezemeli Bir Yazmanın Desen Analizi, Geleneksel Türk Sanatları Sempozyumu, 2009 Erzurum. (Yayınlanmamış Bildiri) 8) Gülnur Duran, "Kara Memi", DİA, XXIV, Diyanet Yayınları, İstanbul 2001, s. 362-363. 9) M. Kemal Özergin, "Temürlü sanatına âit eski bir belge: Tebrizli Ca'fer'in Bir Arzı", Sanat Tarihi Yıllığı, VI, İstanbul 1976, s. 482. 10) Muhittin Serin, Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul 2003. 11) Uğur Derman, "Hasan Çelebi", DİA, XVI, Diyanet Yayınları, İstanbul 1997, s. 312-313. 12) Zeren Tanındı, "Nakkashâne", DİA, XXXII, Diyanet Yayınları, İstanbul 2006, s. 331-332.

Formun Ötesinde

Prof. Dr. Saadettin ÖKTEN

Her sanat objesinin bir formu olduğunu biliyoruz. Bu kelimeyi dilimizde biçim ve şekil kelimeleri karşılıyor ama form sözcüğü sanat söz konusu olunca ilgili terminolojiye daha uygun düşüyor. Biz de burada düşüncelerimize form kelimesiyle devam edeceğiz. Esasında her objenin bir formu vardır. Objeye yapıldığı malzemenin aldığı form ile var olur. Burada sahneye bir başka gerçeklik daha çıkıyor ki o da malzemedir. Şu halde form malzeme ile hayat bulmaktadır.

Her sanat objesinin bir formu olduğunu biliyoruz. Bu kelimeyi dilimizde biçim ve şekil kelimeleri karşılıyor ama form sözcüğü sanat söz konusu olunca ilgili terminolojiye daha uygun düşüyor. Biz de burada düşüncelerimize form kelimesiyle devam edeceğiz. Esasında her objenin bir formu vardır. Objeye yapıldığı malzemenin aldığı form ile var olur. Burada sahneye bir başka gerçeklik daha çıkıyor ki o da malzemedir. Şu halde form malzeme ile hayat bulmaktadır. Her objenin iki ayrı boyutundan ya da özelliğinden söz edilebilir. Bunlardan biri işlevsel boyut diğeri ise simgesel boyuttur. Zanaat ürünü olan objelerde işlevsel boyut öne çıkarken sanat eseri olan objelerde ise simgesel boyut ağırlık kazanır. Hatta bazı kereler sanat objelerinde işlevsel boyut hiç görülmeyecek kadar geride kalır. Sanat objesinden bahsedersek bu objenin haiz olduğu simgesel boyutun ancak belli malzemeler kullanılarak elde edildiğini görürüz. Sanat objelerini genel olarak göz önüne aldığımızda, müzik eserlerinin belli frekanstaki seslerle, resimlerin ise boyalar ve renklerle ortaya konduğunu gözlemliyoruz. Heykel için metal, taş ve benzeri materyaller, şiir için ise kelimeler kullanılıyor. Mimarlık eserlerinin malzemesi ise çoğumuzun çok kaba ve soğuk bulduğu inşaat malzemeleridir. Sanat bu soğuk ve kaba malzemelerle muhteşem veya sıcacık mekânların nasıl inşa edildiğinin esrarında yatar.

Her form her malzeme ile yapılmıyor. Formun ifade gücü bizatihi kendisinden kaynaklandığı gibi kullanılan malzemenin özelliklerine de bağlıdır. Çünkü her malzeme varlığında gizli olan bazı özelliklerle belli ifade gücüne sahiptir. Sanatkâr formu oluştururken tasarladığı ve murad ettiği ifade gücünü ancak kullandığı malzemenin dilini de anlarsa gerçekleştirebilir. Buradan formun belli bir ifadeyi verebilmesi için mutlaka ona uygun bir malzeme ile ortaya konması gerektiği anlaşılır. Form, esas itibarıyla bir terkip tir yani bir bütünlük arz eder. Buradaki bütünlük kavramı mutlaka somut bir bütünlük anlamına gelmeyebilir. Dağınık kelimeler, parçalanmış sesler ve kırılmış şekillerden oluşan sanat eserlerinde de soyut bir bütünlük vardır. Bu bütünlük sanatkârın dağınık perişan, belki biraz çaresiz ruh halinin ifadesidir.

Bazı sanat objeleri soyuttur yani icra edildikleri zaman vardır, icra edilmedikleri zaman bir yerde saklanan kayıtlar halindedir. O kayıt sanat objesi değil, o objenin izi, gölgesi belki kopyası gibidir. Soyuttan somuta doğru gittiğimizde karşımıza yazılı sanat eserleri çıkıyor ki mesela şiir böyledir. Bazıları da somut sanat eserleridir; yapılmış, bitmiş ve temaşaya hazır eserler buna örnektir. Yukarıda sanat eserinde simgesel boyutun önde olduğunu zikretmiştik. Form bu simgeselliğin ifade aracıdır. Sanatkâr, form üzerinden dış aleme bir haber, bir mesaj iletmektedir. Bu haber veya mesaj bir bilgi aktarmaz onun yerine herkesin kendi iç dünyasında farklı şekilde yankılar uyandıran bir duygu aktarır. Formun görevi ve amacı bu duyguyu aktarmaktır. Sanat eseri bu haberin aktarılmasındaki başarısı ile sanat eseri olur. Aksi halde sıradan, belki de çok maharetli bir zanaatkârlıktan öteye geçemeyen bir düzeyde kalır.



Sevil Tezgah

O zaman şu sual gündeme geliyor; bu haber ya da mesaj nedir? Nerede ortaya çıkıyor? Ve hangi özellikleri haizdir? Ve kim üzerinden dış dünyaya iletilmektedir? Bu haber o vakte kadar ortaya konmamış bir vakiadır. Bu vakia özgünlüğü ile sanat açısından gerçek bir gücü bünyesinde barındırmaktadır. Bundan daha az güçlü bir başka haber ise o vakte kadar var olan bir olgunun farklı bir tarzda ifadesidir. İlkinde özgünlük vakianın bizatihi kendisinde, ikincisinde ise ifade tarzındadır. Şüphesiz vakianın bizatihi kendisinde olan özgünlük çok daha güçlüdür. Haberin mahiyetini bu şekilde hülâsa ettikten sonra onun en önemli ve baskın niteliğinin insanların duygu dünyasına hitap eden duygusallık olduğunu söylemeliyiz. Bu öyle bir duygusallıktır ki insan varlığında estetik haz uyandırır. Şimdi olayın üçüncü kademesine geliyoruz. Haberin özgün niteliğinden söz etmek, duygusallığını vurguladık, son soru bu haberi kim belli bir ifadeye büründürecek? O kişiye de sanatkâr diyoruz. Sanatkâr, doğuştan yetenekli olan, şüphesiz çalıştığı alanın eğitimini almış, ve o alan için talepkâr bir toplumda yaşamış olmalıdır. Toplumun sanatkârdan talebi yaşadığı çağda da olabilir daha sonra da gerçekleşebilir. Sanatkâr öyle bir kimsedir ki ifadeye büründürdüğü haberi belki kendi çağı içinde değil gelecek için hazırlamıştır. Bunu varlığında mevcut olan sezgisi ile yapar.

Yukarıdaki açıklamalardan şu sonuç çıkıyor: sanatkârın bir sanat objesi ortaya koyabilmesi için öncelikle ifade edilecek bir vakiaya sahip olması lazımdır. Şimdi biraz o vakia üzerinde duralım. Birinci sorumuz o vakia nedir? İkinci sorumuz ise o vakia neden ifade edilmek ihtiyacındadır? Şimdi bu sorulara cevap vermeye çalışıyoruz. Bu aşamada farklı cevaplar söz konusudur. Yazar burada sadece kendi cevabını söylemek durumundadır. Şüphesiz durulan yere göre farklı cevaplar da olabilir. Söz konusu vakia sanatkârın iç dünyası ile yaşadığı hayat serüveninin karşılaşmasından doğan bir duygudur ki güç, şevk, istek, ihtiras, hüzn vesaire gibi renklere bürünebilir. Burada iki ayrı realiteden söz ettik: birisi iç dünya diğeri de hayat serüveni. İnsanın özellikleri

Kaligrafi: Gülşen Güler



Kaligrafi: Gülsen Güler

de sanatkârın iç dünyası mizaç, fıtrat, irsiyet, var oluş, gibi etkenlerle biçimlenir. Bu biçimlerimiz varlığımızın içinde duygular dünyamızı oluşturur. Sıradan insanın küçük etkilerle titreşime geçmeyen duygular dünyasına karşın belki hiç önem verilmeyen bir titreşim sanatkârın iç aleminde büyük yankılar uyandırır. İç dünyanın diğer bir unsuru ise inanç ve kabuller alemidir. Her insanın iç dünyasında inandığı değerler ve kabul ettiği bir realite ya da sınırlar vardır.

Bu, inançsızım diyenler için de böyledir. Kısaca söylersek iç dünyamız duygularımızdan, inanç ve kabullerimizden oluşuyor denilebilir. Şimdi yukarıda sözünü ettiğimiz ve nedir diye sorduğumuz vakıanın ikinci elemanına geçiyoruz. O da yaşadığımız hayat serüvenidir. Yaşadığımız olaylar üzerinden oluşan bir hayat maceramız var. Buna çoğu insan yazgı veya kader diyor. Hayatın tümüne uzaktan baktığımız zaman yapılabilenleri görebildiğimiz gibi yapamadık-

gibi haletler zuhur eder. Bu karşılaşmada çatışma söz konusu ise melal, hüzn, gerilim, ümitsizlik ve felaket duygularını içeren haletler ile karşılaşılır. Bu haletleri daha da çoğaltmak mümkündür. Çünkü insanın iç dünyası sonsuzluğa doğru uzanan yansımalar veren bir yapıya sahiptir.

Sanatkâr yukarıda sözünü ettiğimiz karşılaşmadan doğan bir haleti yakaladığı anda onun oluşturduğu duygusallığı ifade etmek arzusundadır çünkü varlık sebebi odur. Çünkü bunu özgün bir tarzda yapabilmektedir ve bunun bilincindedir. Herkesin böyle bir ifadeyi gerçekleştiremeyeceğini de bilmektedir.

Sanatkâra göre, içinde o duygu doğduğu anda bu doğuş ifade edilmeye mahkum ve muhtaçtır. Sanatkâr iç dünyasında bunu böyle hisseder ve buna böyle inanır. Önemli olan yukarıda sözünü ettiğimiz karşılaşmada özgün bir vakıanın yakalanması yani karşılaşma sonucu ortaya çıkan haletin duygusallığının iç alemde netleşmesidir. Bu gerçeklik sanatkârın iç dünyasında böyle gelişirken aynı zamanda toplumun da böyle bir oluşuma ihtiyacı vardır. İnsanlar kendi estetik dünyalarında özgün vakıaların ifade edilmesine ve bundan estetik bir haz duymaya muhtaçtırlar. Tarih boyunca böyle bir tecrübeyi hep istemişlerdir, halen de istemektedirler. Bu da sanatkârı motive eden bir iltifattır. Yukarıda da değindiğimiz gibi toplumun bu ihtiyacı sanatkârın yaşadığı dönemde ortaya çıktığı gibi daha sonra da hissedilebilir. Bazı sanat eserleri çağı için değil istikbal için ortaya konmuştur. Sanatkâr özgün vakıayı yetenek ve birikimi ile bir ifadeye kavuşturup topluma sunduğu zaman görevini yapmış demektir. Bundan manevi bir tatmin duyarak hiç keşfedilmemiş bir ufka doğru yeniden yelken açar.

larımızı da görüyoruz. İradi ya da hissi seçimlerimiz sonucu yapabildiklerimiz olabildiği gibi çok istediğimiz halde yapamadıklarımız da var. Bunların yanında bir de akla ve hayale gelmez iken bazen de istemediğimiz halde başımıza gelen hadiseler yer alıyor. Sanatkâr da bir insan olmak hasebiyle hayatı boyunca yapabildikleri, yapamadıkları ve istemedikleriyle karşı karşıyadır. Bu oldukça uzun açıklamalardan sonra tekrar iç dünya ile hayat serüveninin karşılaşmasına dönelim. Bu karşılaşma sanatkârda iki grup altında ifade dileyebilecek yankılar uyandırıyor. Bu gruplara uyum ve çatışma adını veriyoruz. İç dünya ile hayat serüveni karşılaşınca bir uyum ortaya çıkarsa buradan huzur, harikuladeli, mutluluk, şaşırtıcılık, hayret, hayranlık, yeknesaklık,

Yukarıdaki sözleri hulasa edersek formun ötesinde özgün bir vakıanın yer aldığını söyleyebiliriz. O vakıa bir karşılaşmadan doğmaktadır. Bu karşılaşma sanatkârın iç dünyasında bir halet oluşturur. Bu halet bir duygusallık doğurur ki bu duygusallık ifade edilmeye mahkum ve mecburdur. Bu serüveni yaşayan insana sanatkâr diyorlar. Özgün vakıanın ifadesine de sanat eseri... Bir başka deyişle sanat eseri ardında özgün bir vakıanın ortaya koyduğu yoğun bir duygusallığın kendine has bir orijinalite içinde ifade edildiği bir formdur. Kısacası formun ötesinde özgün bir duygusallık vardır ki bir haletten doğar ve o halet de yepyeni bir karşılaşmanın ürünüdür.



Kalemi ve Fırçayı Aynı Ustalıkta Kullanan Dahi: Matrakçı Nasuh

Serap TEKİN

16. yüzyılda yaşamış ve Avrupalıların deyimiyle bir "Rönesans adamı" olan Nasuh, eserleriyle ölçü, mahalli özellikler, plan özellikleri, canlı renkler ve naif anlatımı, olağanüstü tarih ve matematik bilgileriyle bize kendi zamanının şehirciliği, tarihi ve resim sanatı ve coğrafyası hakkında çok önemli bir o kadar da değerli bilgiler bırakmıştır.

Osmanlı tarihi, sadece gücün, haşmetin, savaşın ve barışın tarihi değil, bilim ve sanatında tarihidir. İnsanın vazgeçemediği duygulardan birisi de tarihe yolculuk yapmak, geçmişin izlerini takip edip öyküleri ve zamanları irdelemektir. Tarihi zamanların birinde eşsiz bir tarihi kişiliktir Matrakçı Nasuh. Osmanlı'nın en ihtişamlı dönemlerinden birinde yaşamış, "Doğu'nun Leonardo da Vinci'si" olarak bilinen dönemin ünlü tarihçisi, matematikçisi, bağımsız bir minyatür sanatçısı, usta bir silahşör ve daha nice özelliklere sahiptir. 16. yüzyılda yaşamış Avrupalıların deyimiyle bir "Rönesans adamı"² olan Nasuh, Osmanlıların renk ustasıdır. Ayrıca bir tarih üstadı olan Nasuh'un kişiliği, hayatı ve eserlerine dair kısa bir yolculuktur naçizane yapapacağımız. . .

Nasuh bin Karagöz bin Abdullah el- Bosnavi, matrak oyunundaki ustalığından dolayıdır ki (bazı kaynaklarda oyunu icat eden olarak da geçer) Nasuh, Matrakçı ya da Matraki Nasuh olarak anılır. Kendi bağımsız özellikleriyle çalışmış, renklerle yaptığı oyunlarla hâlâ şaşırtan farklı bir minyatür sanatçısı, dahilikte sınır tanımaz devrin ünlü matematikçisi, tarihçisi, silahşörü, hattatı. Rönesans'ın çok yönlü sanatçıları ile aynı özelliklere sahip olan Nasuh; eserleriyle ölçü, mahalli özellikler, plan özellikleri, canlı renkler ve naif anlatımı, olağanüstü tarih ve matematik bilgileriyle bize kendi zamanının şehirciliği, tarihi ve resim sanatı ve coğrafyası hakkında çok önemli bir o kadar da değerli bilgiler bırakmıştır.

Hayatı ve Eserleri

Nasuh'un kesin doğum tarihi bilinmemektedir. İlk kitabında yazdığı künyeden babasının adının Abdullah, dedesinin Karagöz ve ailesinin Bosnalı olduğu anlaşılmaktadır. Muhtemelen dedesi veya babası devşirme olan Nasuh'un küçük yaşta saraya alındığı tahmin edilmektedir. II. Bayezid zamanında Enderun'da eğitim görmüş ve dönemin ünlü şairi Sâi'den dersler almıştır. Matematığa karşı bu dönemlerde ilgi duymaya başlayan Nasuh matematik ile ilgili araştırmalar yapmış kendini yetiştirmiş ve hatta öğrenci yetiştirmiştir. Uzunluk ölçülerini gösteren cetveller hazırlayan Nasuh, Yavuz Sultan Selim döneminde (1517) içeriği matematik ile ilgili olan Cemâlû-i-Küttâb ve Kemâlû'l-Hussâb adlı iki eseri kaleme alır. Yavuz Sultan Selim'e ithaf ettiği bu eserler dönemin medreseleri ve enderunda ders kitabı olarak da okutulmuştur. Daha sonraları bu kitapları Umdetü'l-Hisâb adı altında geliştirerek tekrar kaleme almıştır. Logaritmanın bulucusu olarak bilinen John Napier'den elli yıl önce yazılan bu kitapların, Napier gibi matematikçilere ilham kaynağı olduğu da sanılmaktadır. İki bölümden oluşan kitap; rakamlar, dört işlem, kesirler ve ölçekler üzerinedir.

Matrak Sporu ve Matrakçı Lakabı

Matrakçı ya da matraki adıyla anılması, lobotu andıran sopalarla oynanan bir tür savaş oyunu olduğu bilinen matrak oyununda çok usta olmasından belki de oyunun keşfedicisi bulunmadığı için Nasuh'un keşfedicisi olduğu sanılmasından ileri gelmektedir. Bazı kaynaklar matrak oyununun Matrakçı Nasuh tarafından icat edildiğini savunur. Bu oyun halihazırda eski kitaplar incelenerek ortaya çıkarılmıştır.



III. Murad Surnamesi de en önemli kaynaklardan biridir. Matrak oyunu saray düğünlerinde, bu düğünler vesilesiyle yapılan şenliklerde sıraları gelince maharetlerini göstermek üzere meydana çıkan usta silahşörlerce oynanmaktaydı. Halkımız arasında matrak deyince akla ilk gelen dalga geçmek olsa da esasında usta bir matrakçının karşısındaki kişinin durumunu anlatan matrak deyimi, matrak ustasının türlü hünerlerle rakibine üstünlük sağlaması ve rakibini oyunda çaresiz bırakmasından başka bir şey değildir. Eskrimi animsatan matrak oyununda amaç eldeki matraklarla rakibin kafasına dokunmaktır. Sağ elde matrak sol elde yastık şeklinde yumuşak kalkan ve kafada miğferle oynanan oyunda 160 adet teknik mevcuttur. Sakatlık olmaması için üst düzeyde koruma önlemi ile yapılan matrak oyununda nezaket ve güzel ahlak ön plandadır. İyi bir silahşör olarak da ün kazanan Nasuh "Silahi" adıyla da anılırdı. Türlü silah ve mızrak oyunlarında usta olan Nasuh'a, 1530'da Kanuni Sultan Süleyman tarafından bir berat da verilmiştir. Kanuni Sultan Süleyman döneminde şehzadelerin sünnet şöleni için At Meydanı'nda (Bugünkü adıyla Sultan Ahmet Meydanı) yapılan törende kağıttan iki yürür hisar yaparak yapay bir mekan canlandırması yapar ve bu mekanlar önünde çeşitli savaş müsabakaları tertip etmiştir. Hatıra olması içinde bu iki hisarın resimlerini de yapmıştır. Hayır Bey'in valiliği sırasında Mısır'a gitmiş, orada bulunan ünlü silahşörlerle birlikte türlü silah ve mızrak oyunları yarışmalarına katılmış, yaptığı hamlelerle diğer yarışmacıları saf dışı bırakmıştır. Hayır Bey de Nasuh'a, Mısır'daki silahşörlerin kendisine karşı koymadıklarını itiraf ettiklerini belirten Arapça bir temessük vermiştir.

Silahın Kitabını Yazan Bir Silahşör

Nasuh, Kanuni tarafında verilen beratla artık Osmanlı topraklarında "üstat" ve "reis" olarak tanınmıştır. Silahların nasıl kullanıldığına dair ve dövüş yöntemlerinin anlatıldığı birde kitap yazmıştır. Tuhfetel-Guzât adlı bu kitap askerlere kılavuz vazifesi görmesi için 1529 yılında yazmıştır. Yay, ok, kılıç, topuz, kargı, mızrak gibi silahların nasıl kullanılacağını ve süvari talimlerini ayrıntılı olarak ele almış ve bunları krokilerle zenginleştirmiştir. Süleymaniye Kütüphanesi'nde bir nüshası bulunan kitap beş fasıldan oluşmaktadır. Birinci fasıl yay, ok beyanında, ikinci fasıl kılıç ahvali, üçüncü fasıl, topuz , dördüncü fasıl, kargı ve mızrak ve beşinci fasıl Kanuni'nin oğullarının 1529 yılında yapılan sünnet düğünü vesilesiyle at meydanında kurmuş olduğu iki kağıt hisarda yapılanları anlatmıştır. Günümüz Türkçesindeki "gülünç, komik" anlamının aksine, Osmanlı'da savaş gibi "ciddi" bir iş için kılıç-kalkan antrenmanı amacıyla geliştirilen matrak, 1826'da Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılmasıyla tarihe gömülmüş olsa da matrak sporuna ilgi günümüzde devam etmektedir. Geleneksel Spor Federasyonu bünyesinde bu spor yaşatılmaya çalışılmaktadır.

Nasuh'un Tarihçi Yönü

Bir tarihçi olarak da önemli yapıtlar veren Nasuh, Kanuni'nin emriyle Mecmaü't-Tevârih adıyla Taberi tarihini Türkçeye çevirmiştir. Bu çeviriyle yetinmeyen Nasuh Tarih-i Sultan Bayezid ve Sultan Selim ile Tarih-i Sultan Bayezid adlı iki kitabı yazar ve bu padişahların dönemlerindeki olayları bu kitaplarda anlatmıştır.

Mecmaü't-Tevârih: Baş kısmı Taberi'nin Tarihu'l Ümem ve'l-mü-îük adlı umumi tarihinin tercümesi olan eser matrakçı'nın yaptığı ilave ve zeyillerle yeni bir hüviyet kazanmış ve 1551 yılına kadar getirilmiştir. Yararlıştan Hz. Süleyman'ın ölümüne kadar olan dönem eserin I. cildini oluşturmaktadır ve bunun iki nüshası Viyana Milli Kütüphanesi'nde bulunmaktadır. II.cilt efsanevi İran Kralı Keykubad'ın hükümdarlığı ile başlayıp Sani hükümdarı Naşirevân devri olaylarıyla sona ermektedir. III. cildi Hz. Muhammed'in (S.A.V) doğumuyla başlamakta olup Abbasiler dönemi tarihi, Selçuklular, Gazneliler tarihi, Anadolu Selçukluları ve kısaca Osmanlılar hakkında bilgiler içermektedir. Osmanlı tarihiyle ilgili kısmı iltifat ve teşviklerinin sonucu olarak hazırlandığı için kendisine takdim edildiği anlaşılan Sadrazam Rüstem Paşa'ya atfedilerek Rüstem Paşa Tarihi adıyla da tanınmaktadır. Nüshanın son başlığı Ertuğrul Bey zamanında Karacahisar'ın alınmasına dairdir. Bu cildin bir nüshasından bir bölüm Süleymaniye Kütüphanesi'ndedir. British Museum'da Câmiu't-tevârih adıyla kayıtlı, birbirini tamamlar mahiyette üç ciltlik yazma Mecmaü't-Tevârih'me muhtasar bir versiyon bulunmaktadır. Mecmaü't-Tevârih'in IV. kısmı olarak sanılan Kanuni Sultan Süleyman devrine dair olan ve Süleymannâme olarak da bilinen kısımdır.

Süleymannâme

Üç nüsha olarak yayınlanan kitapta, 1520-1537, 1543-1551 ve 1542-1543 yıllarını anlatmıştır. 1537-1538 yıllarında yazdığı Fetihname-i Karaboğdan, Kanuni Sultan Süleyman'ın İran Seferi'ni anlatır. Bu kitap Topkapı Sarayı Müzesi'nde yer almaktadır. İlk bölümünün Kanuni'nin İran seferiyle ilgili Revan yazması, ikinci bölümünün başlangıcı Kanuni'nin Karaboğdan seferini içeren ve 1538 tarihli Fetihname-i Karaboğdan adlı eseriyedir. Bu eserlerin en büyük katkısı kayıt altına alınması gereken dönem olaylarını daha net ve açık bir tarih tutanağıyla bizlere ulaşmasını sağlamasıdır. Osmanlı'nın resimli tarihi olarak kabul edilen Süleymannâme, gerçekçi bir tarih anlatımını resimle bütünleştirerek ileri bir kaynak eseri meydana getirmiştir. Ayrıca resimli tasvirler de güçlü birer belge niteliği taşımaktadır. Sanatsal yönü ise keza tartışılmaz.

Onlarca eserin sahibi, mübalağa sevmeyen, boş gezmeyen, gezdiği yerleri çok iyi gözlemleyen, zamanını matematik, tarih, hat, minyatür gibi konulara ayıran, dahi ve ağır başlı bir şahsiyet olan Matrakçı Nasuh'un Kanuni Sultan Süleyman'ın birinci İran seferine ait minyatürlü eseri 1537 tarihli olup, Mecmu-ı Menazil olarak bilinmektedir. Kitap aynı zamanda Beyan-ı Menazil-i Sefer-i İrakeyn-i Sultan Süleyman Han adıyla da anılmaktadır. Genel olarak Kanuni'nin seferi sırasında geçilen bütün konak ve menzilleri anlatan kitabın

minyatürlerini de Matrakçı Nasuh resimlemiştir. Nasuh'un sefer sırasında Kanuni'nin yanında yer aldığı ve resmettiği bölgeler bakarak birebir yada hazırladığı taslaklar yardımıyla sonradan resimlediği düşünülmektedir.

Eserlerde yer alan mevziler İstanbul'dan Tebriz üzerinden Bağdat'a ve Bağdat'tan yine Tebriz üzerinden İstanbul'a kadar konaklanmış geniş bir coğrafyayı içermektedir. Çok değerli bir kara atlası niteliğindeki bu eser kent planları atlası özelliği ile karşımıza çıkmaktadır. Nasuh'un bu ünlü eserine minyatürlerden oluşmuş kent planları atlası da denilebilir. Matrakçı Nasuh'a tarih, matematik yazarlığından sonra bir minyatür sanatçısı ünvanını kazandıran bu kitabın içinde



yer alan topografik ve figürsüz manzaralar, yarattığı üslubuyla da Matrakçı Nasuh'a Türk minyatür sanatında farklı bir yer kazandırmıştır. Yazma, 90 sayfalık bir metin, 107 minyatür ve 25 resimli metinden ibarettir. Konup göçülen yerleri, özellikle de şehirleri betimleyen kısımları önemli bir belge niteliği taşımakta ve İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'nde yer almaktadır.

Hüseyin G. Yurdaydın bu minyatürlerin genel özelliklerini şöyle tanımlamaktadır: "Geçilen şehirlerin, cami, mescit, türbe, saray gibi belli başlı binalarının resmedilmiş olması, bu resimlerin Türk mimarlığı tarihi bakımından olan bel-

gesel değerini arttırmaktadır. Diğer taraftan bu resimlerde görülen kaleler, köprüler, kayalar, bitkiler ve hayvanlar, bir muayyen resmin adeta baştan sona tekrarı gibidir. Bununla beraber minyatüre hakim olan ifadeciliğin, eserleri monotonluktan kurtardığı görülmektedir. Öte yandan keyfi bir perspektifle, konunun en karakteristik cephelerini takdim etme imkanı elde edilmiş bulunmaktadır. Bu minyatürlerin bir özelliği de mübalağasız ve gerçekçi oluşlarıdır."³

16. yüzyıl Anadolu mimari ve kentleşmenin saptandığı özenli görsel belgeler özelliği de taşıyan bu eserde resimler minyatürde konu, mekan ve manzara gelişimi açısından oldukça önemlidir. Nasuh'un bu minyatürlerindeki üslubu

Osmanlı klasik döneminin bir parçası olan bu minyatürler topografik manzaracılığın önemli örnekleridir. Seferin ilk çıkış noktası İstanbul şehridir. İstanbul; kuşkusuz Matrakçı Nasuh'un yaşadığı ve en çok tanıdığı kenttir ve sanatçı onu olağanüstü ayrıntılı bir yaklaşımla detaylandırmıştır. Suriçi, Galata ve Üsküdar görüntülerini içinde barındırdığı yapılarla birlikte göstermiştir. İstanbul gibi, Eskişehir, Adana, Diyarbakır, Kars gibi pek çok şehir de doğası, flora ve faunasıyla ayrıntılı bir biçimde resmedilmiştir. Bugün tasvirler incelendiğinde Asi Nehri'nde yaşayan kuş türleri hakkında bilgi sahibi olmak mümkündür. Matrakçı Nasuh'un minyatürleri farklı öğeleri bir arada gösteren ve tanıtan önemli belgelerdir.

Bu kitaplarda yol boyunca ordunun geçtiği şehirlerin minyatür şeklinde haritalarını çizen Nasuh'un bu eserleri bugün hem estetik hem de geçmişe ait çok ayrıntılı bilgiler içermesi sebebiyle şaheser olarak tanımlanmaktadır. Eser topoğrafik haritalardan elde edilebilecek bütün bilgileri kapsamaktadır. Haritaların mutlak özelliklerinden olan yön ve alanın ihmal edildiği de göze çarpmaktadır. Kitaptaki en büyük ilgiyi İstanbul ve Galata kent planı görmüştür. 1530'ların İstanbuluna dair en büyük kaynak olan kitaptaki İstanbul minyatürü Haliç, Galata, Üsküdar'ın küçük bir bölümünde üç yüze yakın önemli yapı gözler önüne serilmiştir. Dikdörtgen bir sayfaya sığdırılmaya çalışılan İstanbul bölümünün üçgen alanı, Yedikule-Haliç çizgisinde sıkıştırılıp daraltılmıştır. Bu topoğrafik bozulma tarihi yapıların yoğunlaştığı Sultanahmet-Sarayburnu bölümünün gereğinden geniş tutulmasından meydana gelmiştir. Resim derinlemesine incelendiğinde Nasuh'un önemli özellikleri ne kadar ustalıkla seçebildiğine ve bunları yalın, dolambaçsız bir biçimde yansıtabildiğine hayran olmamak elde değildir.

Fatih'in İstanbul'u aldığı anda yalnız kenti değil, Bizans Sarayı'nı da yıkıntı halinde bulmuştu. Doğal olarak hemen bir saray yapımına başlandı. Bu saray bugün İstanbul Üniversitesi'nin merkezinin bulunduğu alanda yüksek duvarlarla çevrili bir bahçe-ve köşkten oluşuyordu. Yalnız bu sarayın da Edirne ve Topkapı saraylarındaki gibi teşrifat kurallarına uyacak biçimde bir avlular dizisi halinde olup olmadığı bilinmez lakin bu saray konusundaki tek kaynak

16. yüzyıl minyatür üstadı Matrakçı Nasuh'un İstanbul'u gösteren minyatürüdür. Bu minyatürde saray, Bayezid Camii'nin hemen önünde dikdörtgen duvarlarla çevrili bir bahçe içinde yer almaktadır. 1617 yılında bir yangın geçirmiş ve yanan kısımları yeniden inşa edilmiş olan sarayın yerine Abdülaziz döneminde Bab-ı Seraskeri denilen Harbiye Nezareti yapılmıştır. Bu yapı Cumhuriyet'ten bu yana da İstanbul Üniversitesi olarak kullanılmaktadır.

Gerek Yavuz Sultan Selim gerek Kanuni Sultan Süleyman devirlerinde haritacılık çalışmaları bütün Akdeniz ülkelerinde olduğu gibi Osmanlı'da da ağırlık kazanmıştır. Bu dönemlerde yapılmış haritalar ve topografik manzaralar var olan portolan haritalarının etkisiyle üretilmişlerdir.

Günsel Renda şöyle değerlendirmektedir: "...Matrakçı bu topografik çizimlerine öyle bir doğa duygusu katmış, parlak renkli bitkiler, masmavi, yemyeşil tepelerle bunları öylesine donatmıştır ki, bu minyatürler birer manzara denemesi sayılabilirler. Şu noktayı da belirtmek gerekir: Çeşitli yollarla gelmiş gözükten Batı etkileri, Osmanlı nakkaşını bir taklitçiliğe bir kopyacılığa itmediği gibi, onun, İslam minyatürçülüğünün estetik kurallarından kopmaksızın daha gerçekçi, daha inandırıcı tasvirler yaratmasına yol açmıştır. Nitekim, Matrakçı'nın kent ve kasaba tasvirleri gibi, 16. yüzyıl boyunca yapılmış birçok minyatürde bu yaklaşım korunmuştur."⁴



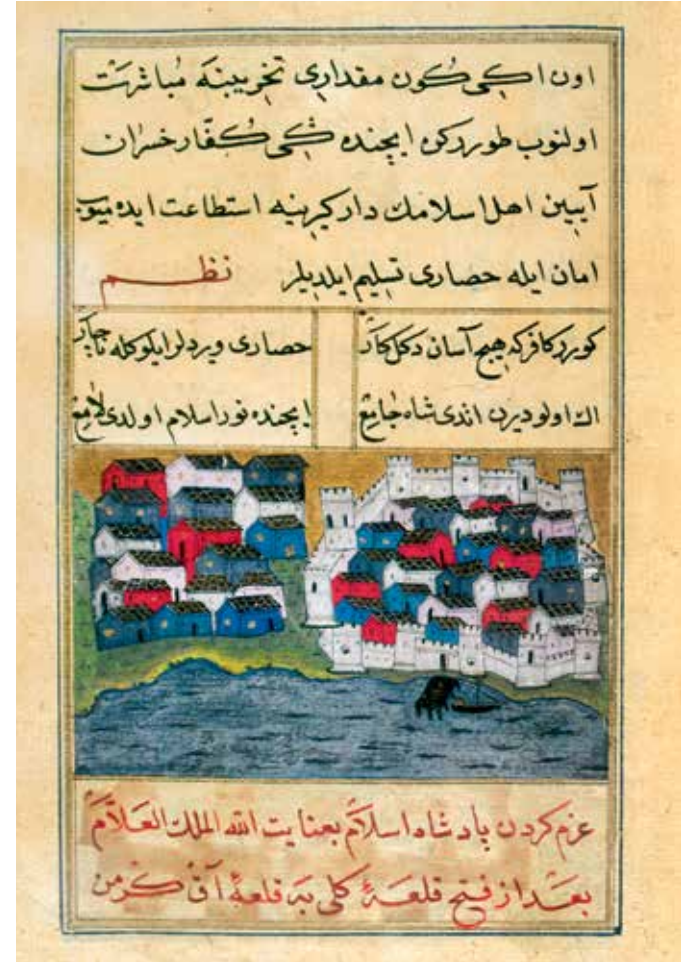
Nasuh'un minyatürlerinde kasaba ve kent görünümü kuş-bakışı dediğimiz yukarıdan genel bir bakış açısı içerisinde ele alınmış, ancak kenti oluşturan yapılar genellikle karşıdan bakış açısıyla gösterilmiştir. Benzer bir anlayış örneğin; Piri Reis'in Venedik'i gösteren haritasında da izlenebilmektedir.

Nasuh'un Süleymanname'sinin 1542-43 yılları üzerinde durulan bölümü Tarih-i Feth-i Şikloş ve Estergon ve Istunibelgrad adını taşımakta ve eserin içinde Nasuh'un fırçasından çıkma 32 minyatür bulunmaktadır. Bu eserde Kanuni'nin 1542-1543 tarihli ikinci Macaristan Seferi sırasında uğranılmış olan konak ve menzillerin resimleri bulunduğu gibi, aynı zamanda bu tarihlerde Barbaros Hayrettin Paşa'nın Fransa'ya gitmek üzere Nis, Toulon ve Marsilya'ya gitmesi ile ilgili olarak hem bu şehirleri, hem buralara gelirken uğranılmış olan Reggio (Rice), Antibes (İnteb) ve Cenova gibi diğer şehirleri, hem de Barbaros Hayrettin Paşa komutasındaki Osmanlı donanmasını gösteren resimler bulunmaktadır.

Bu minyatürler içerisinde iki sayfa halinde Cenova şehrini gösteren minyatür, Barbaros Hayrettin Paşa'nın Fransa'nın güney kıyılarında bulunduğu bir sırada resimlenmiştir. Minyatür bize Matrakçı Nasuh'un renk, perspektif arayışları ve hacim vererek, Mecmua'ı Menazil resimlerinden daha olgun bir devreye giren üslubundaki değişimi de belirtmektedir. Minyatürün ön düzleminde yer alan yelkenliler hareketli bir görünümde idirler ve kent, tepelikler biçiminde mimari ve doğa kurgusuna yani perspektife doğru yönelirler. Ayrıca böyle bir kademelenmenin arkada sarı bir fon ile son bulması, yeni bir mekan kurgusuna da işaret etmektedir. Yine yapıların ve yelkenlilerin bakış açısının karşıdan olması, doğanın belirgin gölgelerle hacimlendirilmesi Matrakçı'nın sanatında yeni bir sanatın olasılıkla da karşılaştığı bölgelerdeki batı sanatının etkilerini göstermektedir.

Nasuh'un minyatürlerinde harita karışımı kendine has bir üslubu vardı. Minyatürlerinde yeryüzünün kuşbakışı görünümünü resmeder, buna karşın şekillerin tepeden değil de sanki karşıdan görüyormuş gibi çizer. Bu resimlerde kuş ve tavşan gibi hayvanları görmeniz de insanları asla görmezsiniz. Şehirdeki binaları tek tek seçebilmeyiz de ayrı bir özelliğidir.

Süleymanname'nin devamını da ise Nasuh'un Mecma 'el-Tevarih yazmasının Kanuni bölümü içermektedir. Bu bölümde yer alan el yazmaları konu olarak Tarih-i Sultan Bayezid ve Sultan Selim ve Minyatürlü Sultan Bayezid, Kanuni'nin ikinci İran Seferine Ait Marburg Nüshası biçiminde bölümlendirilmiştir. Matrakçı'nın Tarih-i Sultan Bayezid ve Sultan Selim adlı eserleri tarihi içerikli olarak II. Bayezid dönemi olaylarını ve Şehzade Selim'in babası ile ve kardeşleriyle yaptığı saltanat mücadelesini anlatmıştır. Yazmanın II. Bayezid dönemine ait olan bölümü minyatürlüdür ve II. Bayezid'in inebet, Moton, Güllük kale şehirleri ile Osmanlı gemi donanmasına ait resimler bulunur. Bu resimlerin Matrakçı'nın Revan yazmasında bulunan donanma resimleri ile karakteristik bir benzerlik sergilediği düşünülmektedir. Süleymanname'nin, Kanuni'nin ikinci İran Seferi'ne ait yazması sultanın 11 Şubat 1548-23 Mayıs 1549 tarihlerinde gerçekleştirdiği ikinci İran seferi ile ilgilidir ve Marburg Staatj Bibliothek'te bulunmaktadır. Kanuni'nin



seferi sırasında bazı Orta Asya Sünni hanlarına gönderdiği mektuplar orijinal olarak yer almaktadır. Yazmada Kanuni'nin seferi sırasında Üsküdar'dan ana hatlarıyla, Yenişehir, Akşehir, Iğın, Konya, Kayseri, Sivas, Erzincan, Erzurum, Erciş, Bendi-mahi, Tebriz ve Tebriz'den geriye doğru Van, Adilcevaz, Kara Amid, Deve Geçidi Çayı, Harput, ve Amid'den Halep'e kadarki uğrak yerleri resmetmiştir.

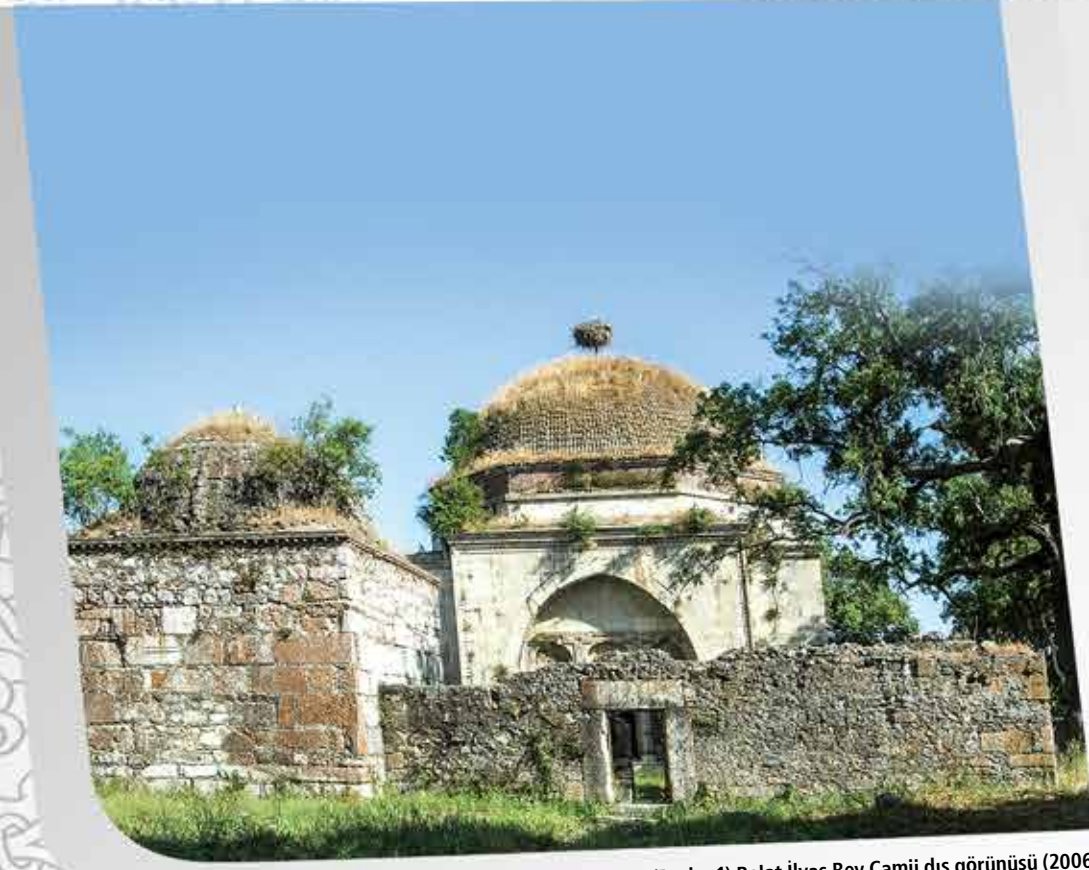
Matrakçı Nasuh, 28 Nisan 1564'te vefat etmiştir. Nasuh, eserleriyle ölçü, mahalli özellikler, plan özellikleri, canlı renkler ve hafif anlatımı, olağanüstü tarih ve matematik bilgileriyle bize kendi zamanının şehirciliği, tarihi, resim sanatı ve coğrafyası hakkında çok önemli, bir o kadar da değerli belgeler bırakmıştır.

DİPNOTLAR 1) AKSOY, Fahir Ressam (Yaptığı belgeselde Matrakçı Nasuh için kullandığı terim) 2) Inform'dan "Osmanlıda Bir Rönesans Adamı Matrakçı Nasuh" Eylül-Ekim 2012 Yıl:10 Sayı:81 3) YURDAYDIN, Hüseyin G. ; Beyan-ı Menazil-i Sefer-i İrakeyn-i Sultan Süleyman Han, Türk Tarih Kurumu Yayınları, I.Dizi, Ankara-1976, s.10 4) RENDA, Günel; "Türk Resmî'nde Batılılaşma Yönünde İlk Denemeler", Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, c.1., Tıglat Basımevi, İstanbul, s.25. **KAYNAKÇA** 1) AÇIKGÖZ, Namık; "Minyatürün Penceresinden Doğu Ve Güneydoğu Anadolu", Türkiye, Y.6, s.17, Ekim-1975, İstanbul 2) ATASOY, Nuran; "Türk Minyatürü'nde Tarihi Gerçeklik" I.Ü.E.F.Sanat Tarihi Yıllığı, İst-1965 3) ATASOY, Nuran; "Minyatürlerde Türk Donanması", Türkiye, Ekim 1975, Y.6, s.17 4) BABINGER, Franz; Osmanlı Tarihi Yazatları ve Eserleri Çev.Çoşkun Uçok Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları Ankara 1982 5) ÇAĞMAN, Filiz; "Tarihi Gelişimi İçinde Osmanlı Minyatürleri", Geleneksel Türk El Sanatları, Kültür Bakanlığı Yayını 6) GÜVEN, Özbay; Türklerde Spor Kültürü 1992 Ankara 7) Inform'dan "Osmanlıda Bir Rönesans Adamı Matrakçı Nasuh" Eylül-Ekim 2012 Yıl:10 Sayı:81 8) MAHİR, Banu; "Anadolu'da Türk Minyatürünün İlk Önekleri", Osmanlı Kültür ve Sanat, Yeni Türkiye Yayınları, c.11 9) ÖZGÜL, Gönül Eda; "Matrakçı Nasuh'un Topoğrafik Tasvirleri" Millî Folklor 2012 Yıl:10 Sayı:96 10) PAKALIN, Mehmet Zeki; Osmanlı tarihi Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü 3. meb yayınları, İstanbul -1983 11) RENDA, Günel; Osmanlı Minyatür Sanatı, Promete Kültür Serisi, İst-2001 12) RENDA, Günel; "Sinan Dönemi'nde Haritalık: Ali Macar Reis Atlası ve Benzerleri", Uluslararası Sinan Sempozyumu Bildirileri (Ankara, 24-27 Ekim 1988), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara-1996 13) RENDA, Günel; "Türk Resmî'nde Batılılaşma Yönünde İlk Denemeler", Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi, c.1., Tıglat Basımevi, İstanbul 14) Korkmaz, Gülsüm Ezgi; Surnamelerde 1582 Şenliği Master tezi TEB Bilkent Üni. Ankara Haziran 2004 15) TANINDI, Zeren; Türk Minyatür Sanatı, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ekim-1996 16) Yaşamları ve yapıtlarıyla Osmanlı Ansiklopedisi c.11., İstanbul-1999, s.351 17) YURDAYDIN, Hüseyin G. ; Beyan-ı Menazil-i Sefer-i İrakeyn-i Sultan Süleyman Han, Türk Tarih Kurumu Yayınları, I.Dizi, Ankara-1976 18) YURDAYDIN, Hüseyin G.; Matrakçı Nasuh, A.Ü.İlahiyat fakültesi yayınları, A.Ü.Basımevi 1963

Menteşeoğulları'nın Yâdigârı 610 Yıllık Bir Âbide'nin Taş Tezyînatına Dâir

Prof. Dr. Çiçek DERMAN*

Geleneksel mimarimizde yer alan eserler, tarihi belgeleyen kitabelerle ve dantelcesine işlenmiş tezyinatıyla ayrı bir zenginliktir. Batı Anadolu Türkmen Beylikleri'nden Menteseoğulları'nın yadigârı olan İlyas Bey Camii ve külliyesi gibi eserlerin tezyinatı ve kitabeti bu sanatkârane rafinelğin birer delilidir. 1404'de inşa edilen cami ve külliyesi bizlere devrinin desen özelliklerini aksettirir. Caminin bânisi olan Menteseoğlu İlyas Bey (ö.1421), sanata ve ilim adamlarına değer veren, sarayını kültür merkezi hâline getiren bir Anadolu Türkmen beyidir. Anadolu'da benzeri az görülen bir örnek olan cami ile külliye'nin günümüzde yenilenerek yeniden hayata kazandırılması ise isâbetlidir. Yapının kitabelerine ve tezyinatına yakından bakmayı denedik.



(Resim 1) Balat İlyas Bey Camii dış görünüşü (2006)



Batı Anadolu Türkmen Beylikleri'nden Menteşeoğulları'nın eseri olan İlyas Bey Câmii, yakın tarihte Söktas A.Ş. ve Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından tâmir edilip kurtarıldı ve hakkında "Balat İlyas Bey Külliyesi" isimli bir kitap yayımlandı (Ed: Prof. Dr. Baha Tanman ve Leyla Kayhan Elbirlik, İstanbul 2011). Bu restorasyon ve kitap faaliyeti meraklılarını memnun etti. Emeği geçenlere – sanat tarihimiz adına- teşekkür ederiz. Balat (Milet) bölgesinde bulunan ve sanat değeri çok yüksek olan İlyas Bey Câmii (resim 1), medrese ve imâret binasıyla birlikte 1404 tarihinde İlyas Bey tarafından yaptırılmıştır. İlyas Bey Külliyesi'nde bulunan tek kitâbe, caminin kuzey cephesindeki, orta kemer alınlığında yer alır. Mermer üzerine üç satır celf sülüs hatla yazılı olan kitâbede, yapının inşasına Zilkade 806 (Mayıs 1404) tarihinde başlandığı

belirtilmiştir. Tahminî 18x18 metre boyutlarındaki kare plânlı ve tek mekânlı câmî, 14 metre çapında kiremit kaplı bir kubbeye örtülüdür. Bânisi Menteşeoğlu İlyas Bey (ö.1421), sanata ve ilim adamlarına değer veren, sarayını kültür merkezi hâline getiren bir Anadolu Türkmen beyidir. Bu câmîyi 28 Mayıs 2006 günü, Söke'de oturan dostumuz Hasan Âli Göksoy'u (1939-2010) ziyaret ettiğimizde gidip görmüş ve bütün harap hâline rağmen, mimârisine ve özellikle taş işçiliğine hayran kalmıştık. Dışardan ve içerden çektiğim resimleri İstanbul'a dönüşünde bir daha inceleyince bu fotoğrafları bastırıp o yıllarda yüksek lisans öğrencilerim olan Füsûn Oker Karagöz ve

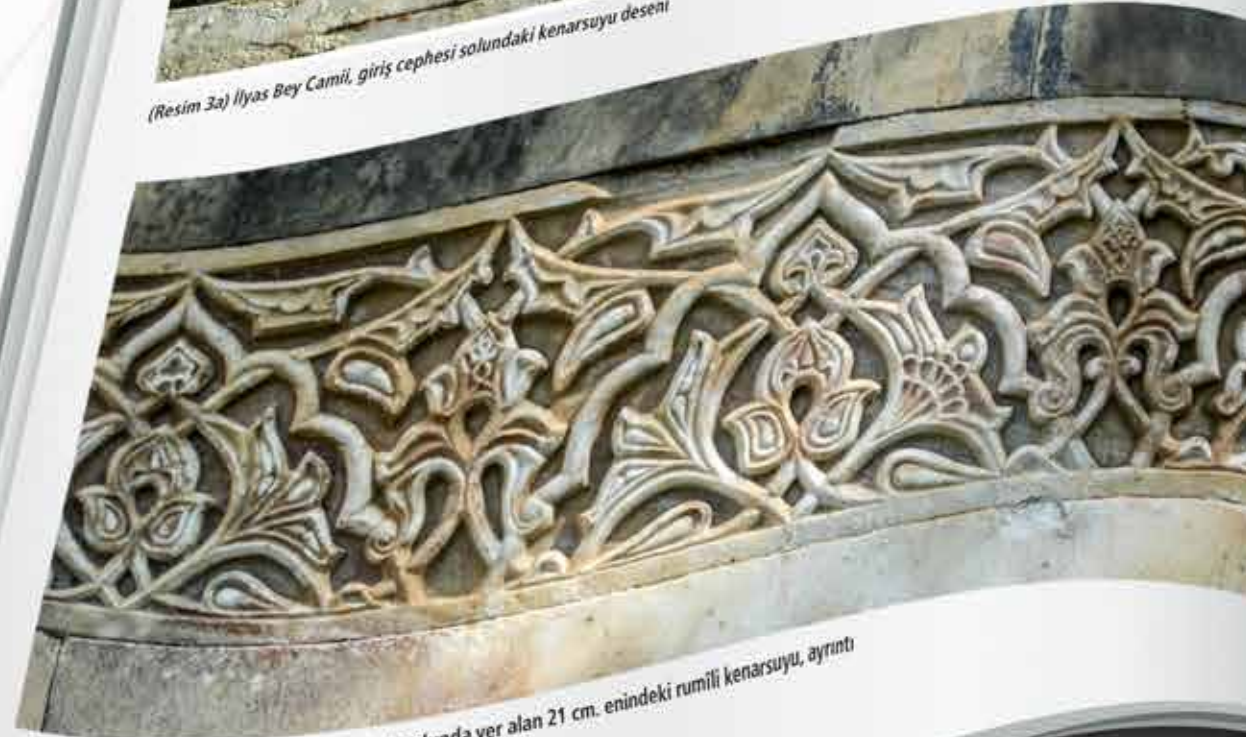
Ebrû Karahan ile düzenlemeye karar verdik. 2007 yılı başlarında, iki ay süren çalışma sonunda, kırık yerlerdeki desenler tamamlanıp kağıt üzerinde eksik parçalar ilave edildi. Taş işçiliğinin asırlardır mâruz kaldığı tabiat şartları ve bakımsızlık neticesinde, aralarda biten otların da verdiği zararlar epey aşınan desenler düzeltilerek kâğıda geçirildi. Dosyalayıp arşivime kaldırdığım bu çalışmayı, yukarda bahsettiğim kitabı görünce tekrar hatırladım ve bir makale talebi karşısında bu desenleri meraklılarıyla paylaşmak üzere kalemi elime aldım.

Mermer üzerine yapılan taş işçilik, asırlara meydan okuyarak günümüze kadar gelebilmiş ve bizlere devrinin desen özelliklerini aksettirebilmiştir. Desenlerde, rumî motifine nazaran hatayî gurubu motiflere daha az yer

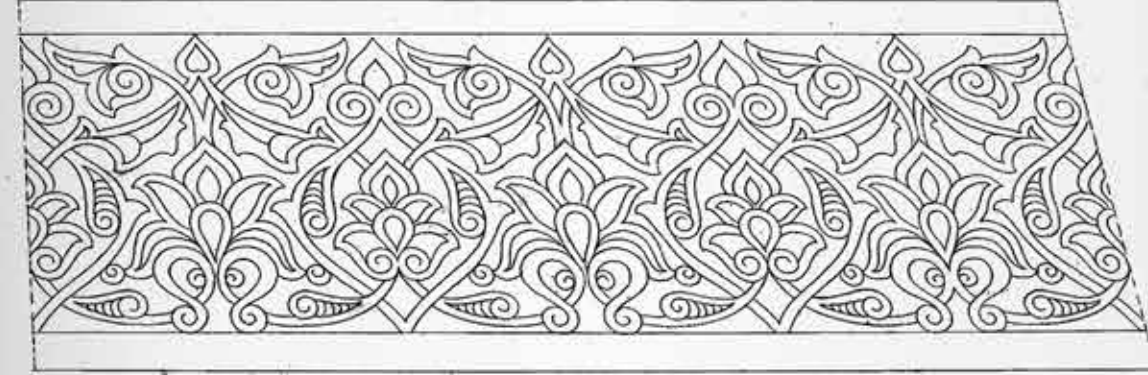
verilmiştir. Mahallî desen anlayışının hâkim olduğu taş işçiliğinde, bu günden çok farklı bir rumî üslûbu görülmektedir. Taş üzerinde rumî motifleriyle desen ortaya çıkartmak, hatayî motifine nazaran daha kolaydır; bu sebeble, kullanılan motifler içinde rumî, çoklukla tercih edilmiştir. Bezemeler, camî giriş kapısı ve mihrapda yoğunlaşmıştır. Ayrıca doğu, güney ve batı cephelerinde yer alan iki sıra hâlindeki 12 adet percereüstü taş tezyinat, sanatlı hazırlanmış örneklerdir. Caminin kuzey cephesinde bulunan ve girişin iki tarafında yer alan rumîli kenarsuyu, sağ ve soldan katlanarak devam eden simetrik bir desendir. Eksenlerdeki ortabağ ve tepelik motifleriyle hazırlanmış olan ince taş işçiliği, çok sanatlı bir pervaz örneğidir. Girişin sağ ve solunda bulunan bu kuşak şeklindeki bordür, ilk bakışta aynımış gibi görünse de hem genişlik, hem



(Resim 3a) İlyas Bey Camii, giriş cephesi solundaki kenarsuyu deseni



(Resim 3) İlyas Bey Camii, giriş cephesinin solunda yer alan 21 cm. enindeki rumîli kenarsuyu, ayrıntı



(Resim 2a) İlyas Bey Camii, giriş cephesi sağdaki kenarsuyu deseni



(Resim 3a) İlyas Bey Camii, giriş cephesi solundaki kenarsuyu deseni



(Resim 4a) İlyas Bey Camii, kuzey cephesi niş deseni



(Resim 4) İlyas Bey Camii, kuzey cephesindeki niş, ayrıntı



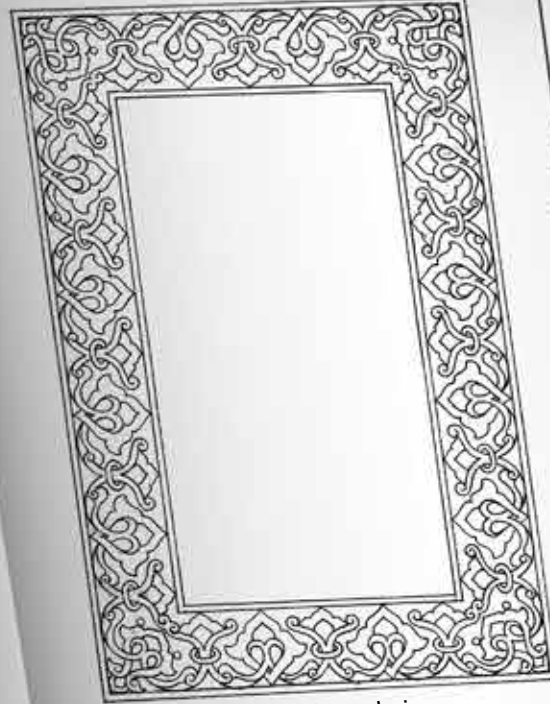
(Resim 5) İlyas Bey Camii, girişin orta kısmı üstündeki tezyinat



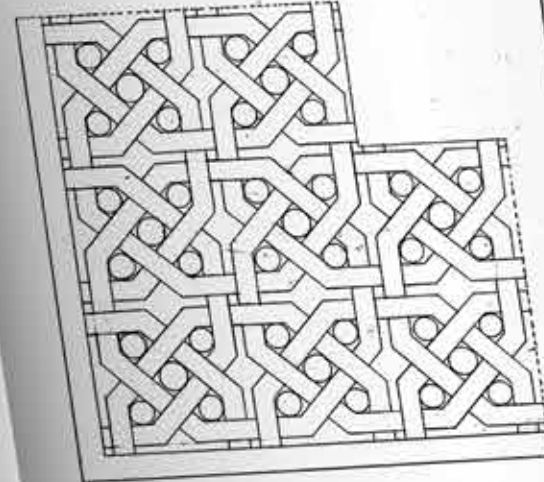
(Resim 9) İlyas Bey Camii, batı cephesi, sağ üst pencere



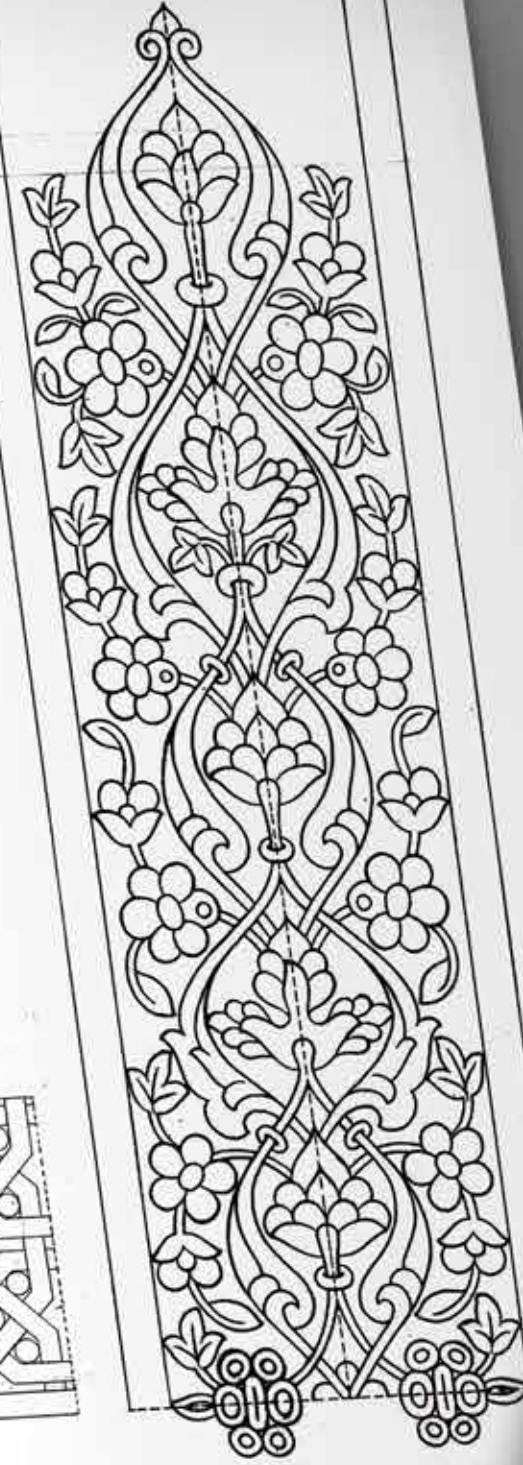
(Resim 7) İlyas Bey Camii'nin iç tezyinatı, doğu duvarı pencere tavanı



(Resim 9a) İlyas Bey Camii, batı cephesi, sağ üst pencere alınlık kenar deseni



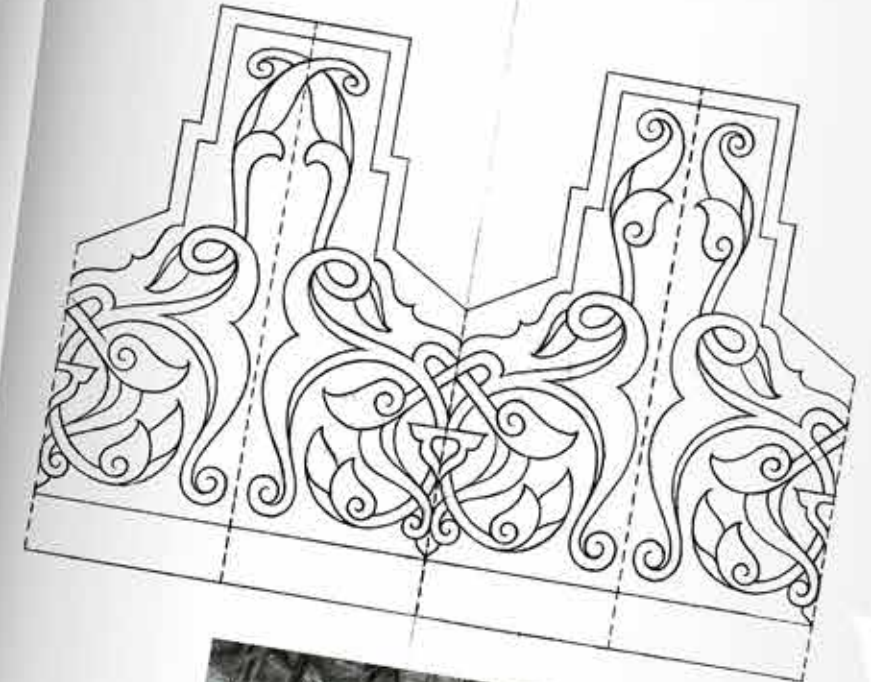
Resim 7a- İlyas Bey Camii içi, geçmeli pencere tavan deseni



Cami mihrabında görülen tezyinat, dış tesirlere karşı daha korunaklı olduğu için motifler belirgindir ve parça parça incelendiği zaman, nefes kesen bir sanat mahsulü olduğu hemen fark edilir (resim 6). Mihrabı dört kenarından çevreleyen rumî kenarsuyu pek zarif olup ustalıklı yerine işlenmiştir. Yükseklerde yer alan desenlere maalesef ulaşılammış, buralardaki tezyinatın, fotoğraflarla tesbîtime gayret edilmiştir. Cami içi, doğu duvarında yer alan pencerenin tavan bezemesi geçmeli olarak hazırlanmış olup bu bezemeden alınan bir parça düzeltilerek yeniden çizilmiştir (resim 7).

Yapının diğer cephelerinde bulunan 12 adet pencere, dış kenarlıkları ve alınlıklarıyla birbirinden farklı desenlere sahiptir. Bu desenler orijinal şekline sadık kalınarak, ancak hatalı köşe dönüşleri düzeltilip yeniden çizilmiştir (resim 8-9-10-11-12). Geometrik bezemenin de ihmâl edilmeyerek gerek mihrabda, gerekse pencere alınlıklarında farklı şekilleriyle uygulandığı görülmektedir.

Taş tezyinatında kullanılan renkli taş işçiliğini de belirtmeliyiz. Bilhassa dış cephe pencere alınlıklarında ve kuzey cephesi giriş bölümündeki kemerlerde görülen kırmızı-yeşil ve mavi renkli taşlarla cami adeta cazibe kazanmıştır. Balat İlyas Bey Camii (1404) ile Milâs Firuz Bey Camii (799/1396), aynı bölgede bulunan yakın tarihli iki eserdir. Bu camilerdeki taş tezyinatında yer alan rumî motifleri, tek tek ele alınarak incelendiği zaman, yakın benzerlik hatta bazı motiflerin aynı olduğu görülür. Bu benzer özellik, yazı arası boşluk doldurmak için konulan motiflerde de fark edilmektedir.



de desen olarak farklı hazırlanmıştır (resim 2-3). Yine kuzey cephesinin sağında yer alan mermer niş üst deseni simetrik olup rumî motifleriyle işlenmiştir (resim 4). Cami girişinin orta kısmı üstünde duran, uzun dikdörtgen 1/2 simetrik mermer parçası üstünde, hatayî motifleriyle hazırlanmış zarif bir taş işçiliği yer almaktadır.

Hatayî gurubu motiflerin yoğun olduğu bu kısım, ancak başımızı kaldırıp baktığımız zaman görülebilmektedir. Desen içinde orta eksen üzerinde sıralanan iri hatayîler, rumî helezonu arasında ufak yapraklar ve gonca motifleriyle pek güzel hakkedilmiştir. Fotoğraf yardımıyla alınan desen, düzeltilip simetrik şekliyle yeniden çizilmiştir (resim 5).

(Resim 8) İlyas Bey Camii, batı cephesi, sağ alt pencere alınlık kitâbesi

(Resim 12) İlyas Bey Camii, güney cephesi, sağ alt pencere alınlık kitâbesi

(Resim 10) İlyas Bey Camii, batı cephesi, sol alt pencere alınlık kitâbesi

(Resim 11) İlyas Bey Camii, doğu cephesi, sağ alt pencere alınlık kitâbesi

(Resim 12a) İlyas Bey Camii, güney cephesi, sağ alt pencere alınlık kitâbesi kenarına, "üçiplik rumi"

(Resim 8a) İlyas Bey Camii, batı cephesi, sağ alt pencere alınlık kitâbesi kenar deseni

(Resim 11a) İlyas Bey Camii, doğu cephesi, sağ alt pencere alınlık kitâbesi kenar deseni

(Resim 10a) İlyas Bey Camii, batı cephesi, sol alt pencere alınlık kitâbesi kenar deseni

Şu farkla ki; İlyas Bey Camii'nin kitâbesi içinde, tek tek olan motifler, Milâs Fîruz Bey Camii'nde bir helezon üzerine yerleştirilmiştir (resim 13 -14). İlyas Bey Camii mihrap kitâbesinde adı verilen Nâsireddin Altana'nın mimar mı yoksa taş işçiliğini yapan usta mı olduğu, tartışmalı bir konudur. Ancak, zengin taş işçiliğiyle tanınan ve ünlenen bu caminin kitâbesinde, sanatkarın imzasının bulunması daha kuvvetli ihtimaldir. Ay-

rica, XIV. yy sonlarıyla, XV. yy başlarında Batı Anadolu'da yer alan mimârî eserlerde sanatkar imzasının mihrap kitâbesinde görülme geleneği daha akla yakın gelmektedir (bkz. M. Baha Tanman; Balat İlyas Bey Külliyesi, İstanbul 2011, sh.87-92). Taş tezyînatı açısından Balat / İlyas Bey Camii, Anadolu'da benzeri az görülen bir örnektir ve günümüzde yenilenerek yeniden hayata kazandırılması isâbetli olmuştur.

KAYNAKLAR:

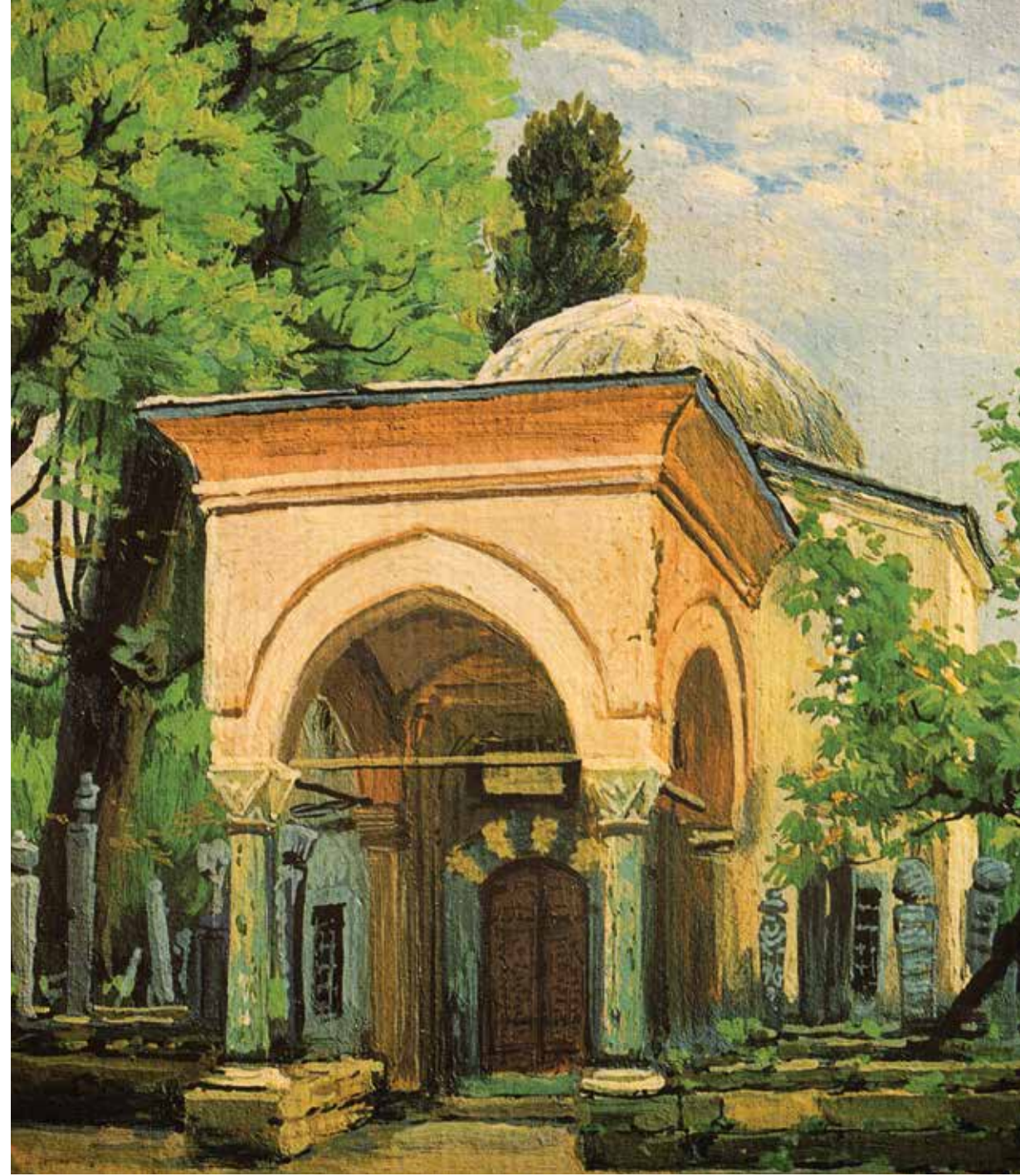
1) Balat İlyas Bey Külliyesi / ed. M. Baha Tanman-Leyla Kayhan Elbirlik, İstanbul 2011. 2) Aynur DURUKAN; Balat İlyas Bey Camii, Ankara 1988.

(Resim 14) İlyas Bey Camii, mihrabdaki yazı içi motifleri

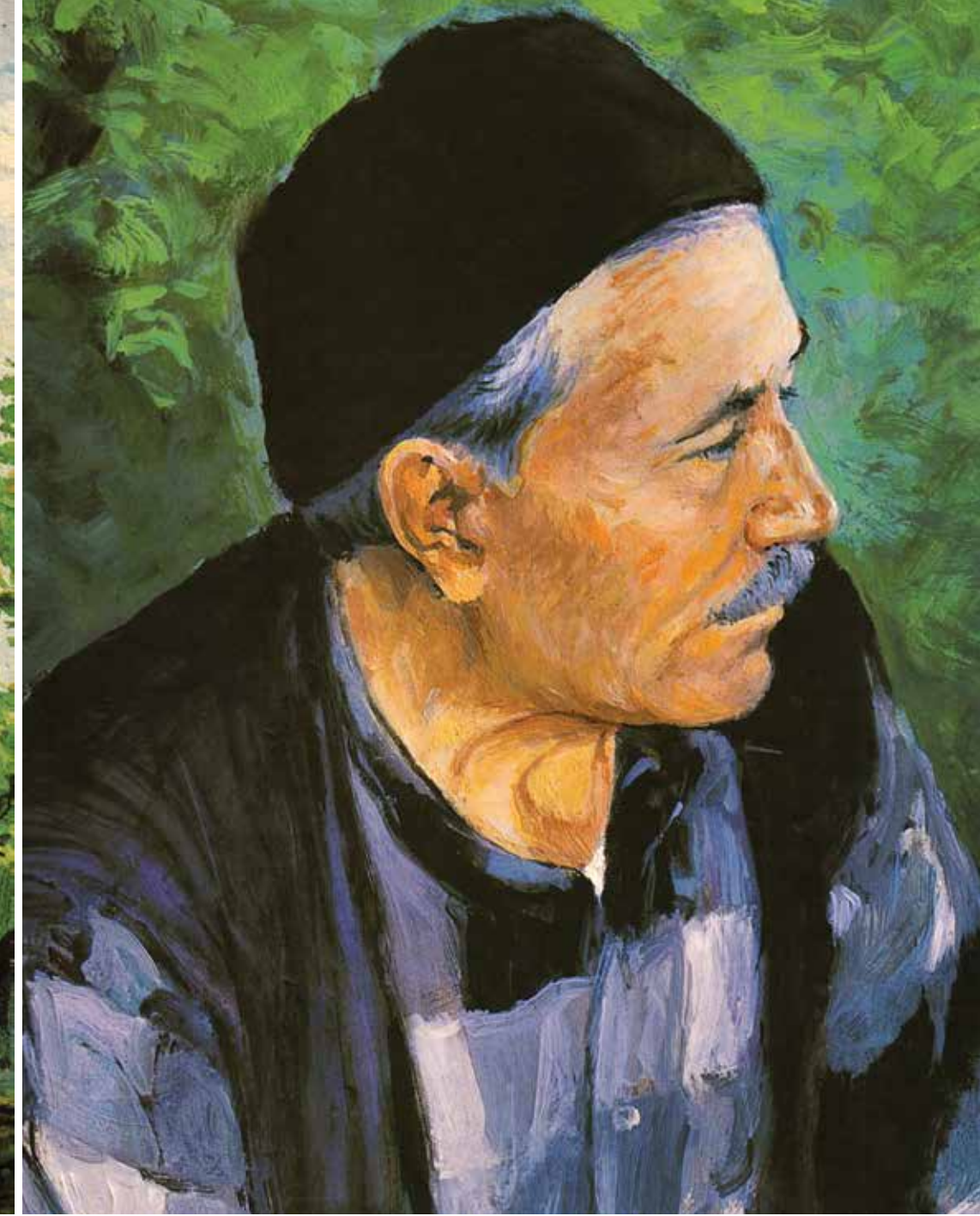
(Resim 13) İlyas Bey Camii, mihrabdaki yazı içi motifleri



Nurdan Tuncer Türkkan Koleksiyonu / Fotoğraflayan: Haydar Taşçılar



Koca Mustafa Paşa Türbesi



Ahmet Yakupoğlu'nun Otoportresi: 'TAKKALI', Ahmet Yakupoğlu, Kalamış, 1997 (Sinan Uluant Koleksiyonu)

Tabiatın ve Tarihin Yaşayan Ressamı Ahmet Yakupoğlu

Yrd. Doç. Dr. Pınar YAZGAÇ

Hayatın anlamını, yaşamın sırrını çizdiği resimlerde bulan, Süheyl Ünver ekolünün en önemli temsilcilerinden Ahmet Yakupoğlu, eserleri ile sanat dünyasının duayenleri arasında yer alıyor. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olduktan sonra Kütahya'ya dönen ve memleketini resimlerle yaşatan Yakupoğlu; aynı zamanda minyatür sanatçısı, ney üstadı. Para, ün, şöhret gibi dünyevi arzulardan uzak İzmir'de hayatını idame ettiren ulu çınar, tarih ve doğa aşığı. Sanat anlayışı ve ortaya koyduğu eserler ile Anadolu topraklarının yetiştirdiği büyük sanatkarlarımızdan olan Ressam Ahmet Yakupoğlu'nun aşk ve sevdâ ile geçen yıllarını araştırarak, mütevazı ve bilge kişiliğini yürüdüğümüz yolda kendimize rehber edindik.

Kökeni Germiyanogulları'na dayanan Ressam Ahmet Yakupoğlu, 1920 yılında Kütahya'nın Saray Mahallesi'nde doğar. Yakupoğulları'ndan Zaptiye Onbaşı Hacı Halil Ağa ile Şefika Hanım'ın oğlu olan ressam, küçük yaşlarda resimli kitapları uzun uzun inceler ve resme karşı ilgi duyar. Aslında henüz beş yaşındayken evlerinin duvar ve dolap kapaklarına çizdiği resimlerle belli eder kendini. Yakupoğlu'nun büyüyüp iyi bir ressam, sanatkar olacağı daha o yıllarda belli olur. 1927'de Derviş Paşa İlkokulu'nda giden başarılı bir öğrenci olan Yakupoğlu, ilkökul sıralarında resmettiklerinden bazılarını okul salonlarında sergiler. İlk ve orta tahsili boyunca da Vahid Paşa İl Halk Kütüphanesi daimi okuyucularından olan Yakupoğlu, resimli kitaplarla resim sanatı üzerine yazılmış ne varsa okur ve iyi bir ressam olmanın yollarını aramaya koyulur.

Yakupoğlu'nun lise yıllarında da resim ile olan alakadarlığı devam eder ve yeteneği hocaları tarafından fark edilir.

Kütahya Lisesi'ndeki okurken resim hocası merhum Remzi Koçak, Yakupoğlu'na bir akademiden bahsederek, onu çok heyecanlandırır. Yine aynı lisede görev yapan ünlü ressam Ahmet Doğuer ise geleceğin sanatkarına akademiye gitmesi hususunda ısrar eder. Lise eğitimini tamamlayan Yakupoğlu da soluğu İstanbul'da, adını duyduğu andan itibaren hayallerini süsleyen akademinin kapısında alır ancak hayal kırıklığına uğrar. Ta ki 1941 ilkbaharında Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver'in Kütahya ziyaretine kadar. Yakupoğlu'na şans, burada, Ünver'in Vahit Paşa Kütüphanesi'ndeki yazmalar üzerinde çalıştığı sırada güler: Ünver, Yakupoğlu'nun kabiliyetini keşfeder ve yepyeni bir hayat onu bekler.

İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi giriş imtihanına çok güzel ve başarılı resimlerle katılan Yakupoğlu, sözlü mülakata gerek kalmadan akademiye kazanır. Yakupoğlu, Prof. Dr. Süheyl Ünver'in teşvik ve himayesi ile adeta aşkla yaptığı resimler sayesinde sanat ve sanatçılarla iç



Kütahya

İçeride bir yaşam sürer. Akademide Süheyl Ünver Bey'in tavsiyesi ile resim bölümü Feyhaman Duran Atölyesi'ni seçen ressam Yakupoğlu, 1945 yılında İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi'nden mezun olur.

İstanbul'da bulunduğu yıllarda Ünver'den minyatür ve tezhip, Neyzen Halil Dikmen'den ney, yine Neyzen Nurullah Kılıç Bey ile Süleyman Erguner'den musiki dersleri alan Yakupoğlu, bu değerli hocalar vasıtasıyla hem modern Batı resmiyle hem de geleneksel sanatlarımızla tanışır.

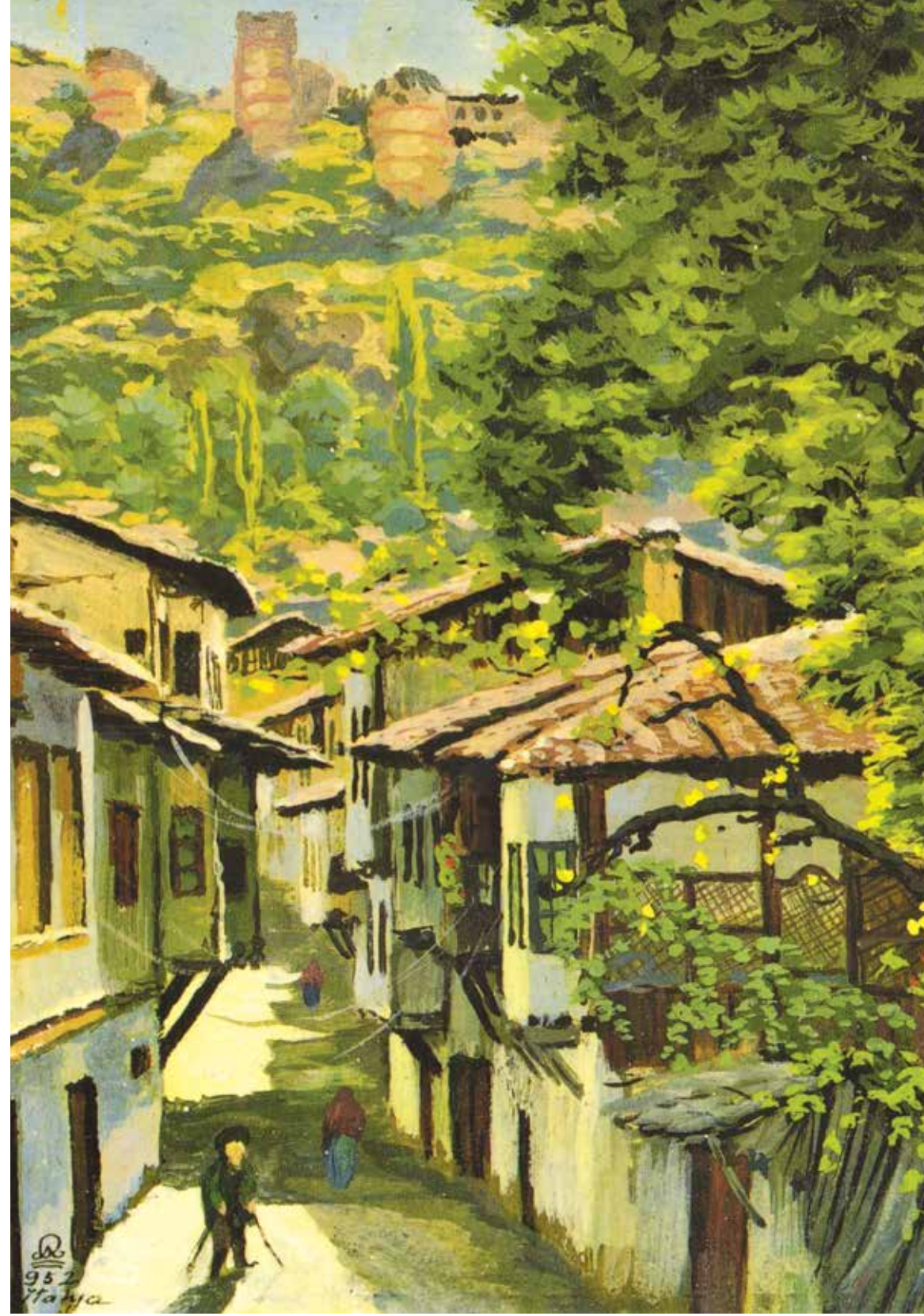
Yakupoğlu daha akademi öğrencisiyken Ankara'da düzenlenen 'Halkevleri Resim Sergisi'ne katıldığı 15 tablo ile büyük ödül ve övgüye değer görülür. Nitekim A. Yakupoğlu'nun resimdeki üslubu üzerine ünlü ressam Eşref Üren " ...Bu genç,

gerçek ressam olmak için yaratılmış. Renkleri, ince bir duyuyla birbirine yaklaştırmayı ve yanaştırmayı biliyor! İki resminde tadı tuzu yerinde. Serginin en renkçisidir diyebiliriz." diyor.

Yakupoğlu'nun En Büyük Şansı Hocası Süheyl Ünver ile Tanışmak Olur

Yakupoğlu'nun Süheyl Ünver ile tanışması hayatının dönüm noktasını oluşturur; çünkü hem ilim hem de sanatıyla şöhrat bulan, lâkin faziletinden hiç taviz vermeyen mübarek şahsiyet Ünver, ölünceye kadar talebesinin elini hiç bırakmayarak, yolunu aydınlatan bir ışık olur.

Yakupoğlu, hatıralarında geçen ifadesiyle, Kâmikâr Uluğ Bey'in kendisine muvaffakiyet dilerken söylediği gibi 'iyi bir babaya' düştüğünün bilincindedir. Zira Süheyl Bey, in-



Kütahya

Kütahya Ticaret ve Sanayi Odası Özel Koleksiyonu

san yetiştirme sanatının ustalığını iyi bilen bir kâmil insandır. Feyhaman Duran, Yakupoğlu ile akademiden çıkarken Süheyl Bey için şu satırları söyler: "Ahmed! Atatürk demiş ki, 'Efendiler, mebus, vekil hatta reisicumhur dahi olabilirsiniz. Fakat sanatkâr olamazsınız!' Ahmed! Sanatkâr olabilirsin, fakat insan olmak çok zor. İşte ben Süheyl Bey'de her ikisini bir arada gördüm. Evet, Süheyl Bey gibi birisini çok az görmüşümdür. O, öyle mübarek bir insan!"

Böyle mübarek ve kemal sahibi bir insanın rahlesinde pişmek Yakupoğlu'nun olduğu kadar Süheyl Bey'in de bahtiyarlık kaynağıdır. Hakikat yolunun büyüklerinin söylediği üzere, "Mevlâna gibi mürit olursan, Şems-i Tebrizi gibi mürşit çıkar karşına."



Beylerbeyi Camii ve Avlu Kapısı

Tam da öyle olur; Süheyl Ünver kaybolan kültürel değerlerin tespit edilip, kayıt altına alınması gerektiğine inanan bir zattır. Mümkün olduğunca geleneksel sanatlarımızı diriltip, yeni nesle aktarabilmek amacıyla talebe yetiştirir. Ressam Ahmet Yakupoğlu ise bu yolda eline düşmüş en kıymetli mücevherdir. Onu en yakınında tutar; ailenin bir ferdi, çocuklarının ve talebelerinin ağabeyi, kendisinin hayrülhalefi olur. Yakupoğlu da hocasının kendisi hakkındaki hiçbir düşüncesini boşa çıkarmayan bir öğrenci olarak hocasına bir mürşide bağlanır gibi bağlanır, daima yolundan yürür. Ünver, Türk'ün bütün değerlerini kucaklayacak geniş bir gönül ve azimle çalışmalarını yürüten bir sanatçı yetiştirir.

Ahmet Yakupoğlu Yüzünü Anadolu'ya Döner
Bildiğimiz sanatçı kalıplarının hiç birinin içine sığmayan Ya-



Kanlıca'dan Saffet Paşa Yalısı

kupoğlu, çizimleri ile kaybolan sokak ve tarihi yapıları günümüze taşıyan bir ressam olarak kültür ve sanatımıza büyük hizmetler verir. Ahmet Yakupoğlu'nun sanatçı bir ruha sahip, mayasında sanat genlerini taşıyan bir insan olduğu resimlerinden ve taşıdığı tarih ve doğa bilincinden anlaşılır. O diğer çağdaşları gibi Fransa, Londra, Paris gibi şehirlere değil, yüzünü Anadolu'ya, yaşadığı kente dönerek, kültürünü, doğduğu toprakları resmetmeyi tercih eder. Anadolu coğrafyasında da Kütahya başta olmak üzere İstanbul, Konya, Bursa, İznik, Antalya, Amasya gibi birçok şehirle alakalı birer belgesel vasfı taşıyan resimler çizer.



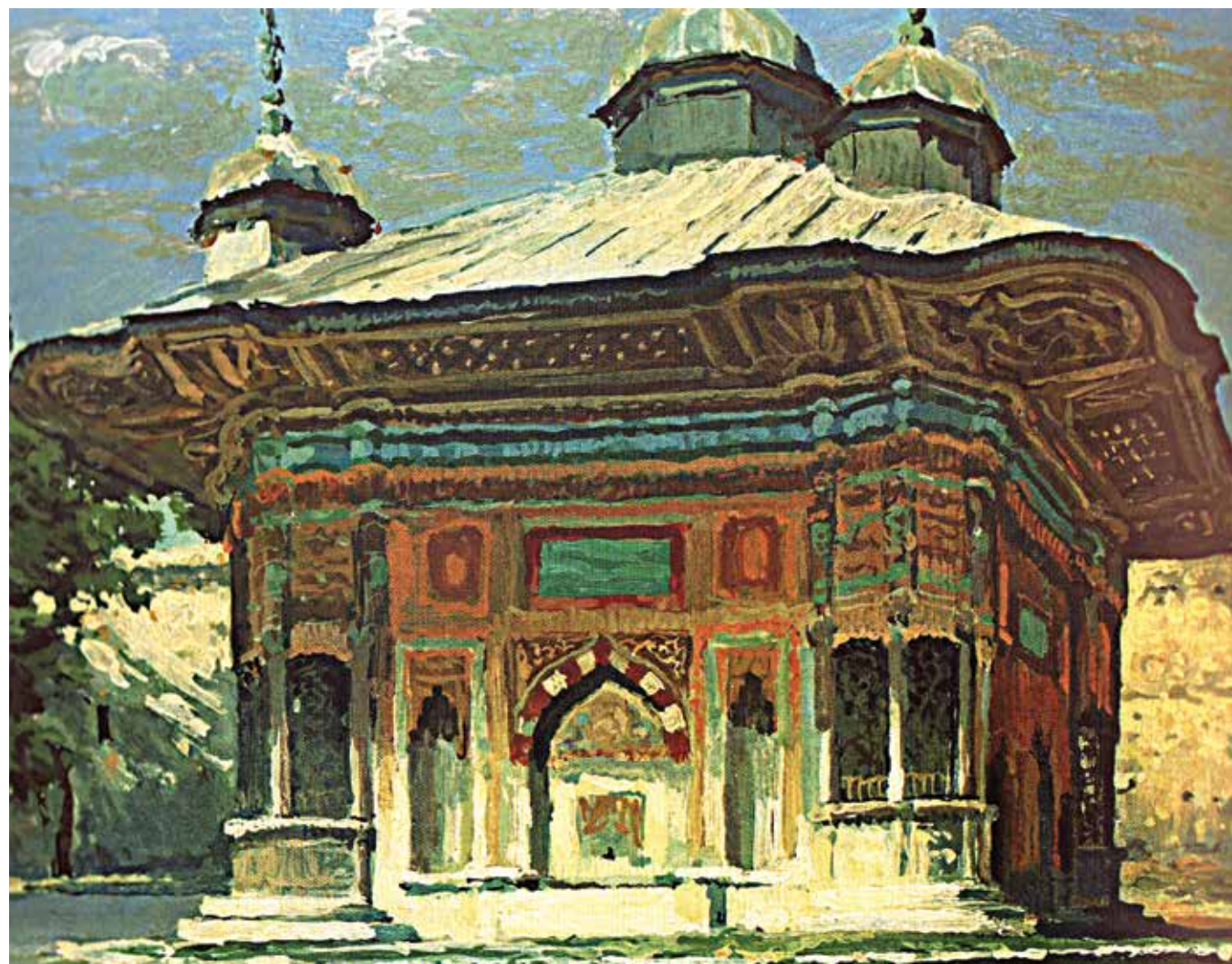
Kanlıca'dan

O dönemde yurt dışında ses getiren bir sergi açabilecek seviyede iken memleketine dönerek kendine has bir dünya kuran ünlü ressam, Ünver'in de yönlendirmesiyle memleketinin tarihi ve doğal güzelliklerini resmeder. Yakupoğlu'nun bu yolda ilerlemesinin beklide en önemli sebebi; hocaları Feyhaman Duran, Halil Dikmen ve Süheyl Ünver'dir. Bu isimler Cumhuriyet sonrası Güzel Sanatlar Akademisi'nde ders veren idol sanatçılardandır. Bu önemli ekole sahip sanatçılarla birebir etkileşimde olan birinin gelecekte Türk resminde önemli bir yere sahip olacağı ise su götürmez bir gerçektir.

Ahmet Yakupoğlu'nun eserlerinde Kütahya'yı neden başlı başına bir konu olarak ele aldığıın nedenlerine bakıldığında da altında 1940-1950'li yıllarda yaşanan iç göçlerin beraberinde getirdiği betonarmeyle tahrip olan şehirler yatar. Ünlü sanatçı tüm Türkiye'de olduğu gibi, Kütahya'yı Kütahya yapan özelliklerin büyük bir hızla yok olduğunu gördüğünde boya ve fırçasına sarılarak, bu güzellikleri kaybetmeden önce tuvaline aktarabilmek için zamanla amansız bir yarışa girer. Bu yüzden de sanatta yeni eğilim ve arayışları bir çeşit lüks sayarak, modern resim akımlarından hiç birine iltifat etmeden, bıkmıyıp usanmadan çizimlerine devam eder. Bir fotoğraf makinesi sadakatıyla, bütün sevgisini, heyecanını ve samimiyetini renkçi paletinde yoğurarak elde ettiği eşsiz lirizmi tuvale aktaran Yakupoğlu, bu uğurda tam kırk yılını feda eder.

"Göz açıp gördüğü, gönül verip sevdiği" Kütahya'nın kimliğini göz göre göre kaybedip kentleşmesine razı olmayan, çılgınca tahribattan ne kurtarabilirse kâr sayan Yakupoğlu, bu çalışmasıyla memleketinde bugün büyük bir kısmı tarihe karışan sokak, cami, ev, çeşme, han-

III. Ahmet Çeşmesi



hamam, ağaç, dağ, dere ve insanlarını yağlıboya tablolar halinde ebedileştirir. Yahya Kemal'in "Gönül isterdi ki mazini diriltin san'at / Sana tarihini her lahza hayâl ettirsin" mısralarındaki temenni, ressam tarafından hayata geçirilerek Kütahyalılara şehirlerinin kentleşmeden önceki halini yansıtan nefis bir koleksiyon sunulur. Bu zengin birikimden seçme eserler, Ahmet Aydın Bolak'ın himmetiyle Türk Petrol Vakfı tarafından albüm halinde yayınlanır.

Yakupoğlu'nun yağlıboyalarındaki gülümseyen Kütahya'da tek bir motorlu vasıta, beton yapılar ve gürültü yer almaz.

Sanatçının dünyasında, zamanın pençesinden kurtarılmış bir şehir; zarif ahşap evler, ağaçlar, çiçekler, dağlar, çağıl çağıl akan sular görülür.

Tevazu Sahibi, Derviş Meşrepli Bir Ressam

Ressam Ahmet Yakupoğlu karakter olarak maddi hırsları olmayan ün, şöhret gibi nefsanî ve dünyevî arzulardan uzak bir hayat sürer. Tevazu ve bilge kişiliği barındıran mizacında, mümtaz hocası, manevî babası Prof. Dr. Süheyl Ünver'in izlerine rastlanır. Araştırmacı yazar, Hasan Ali Göksoy bir yazısında: "Süheyl Hoca kanaatkârlığı bizzat



Çubuklu'dan Kanlıca'ya Rasim Paşa Yalısı

Vaniköyü

yaşardı. Öğle vakitleri, hepsi bir çay fincanı tabağına sığacak miktarda, ufak bir simidin yarısını, tavla zarı kadar kesilmiş kaşar peynirlerini çayla birlikte yer ve şükrederdi. Bu arada, hakka rıza göstermekle hakkını aramayı da birbirinden ayırırdı." şeklinde yazar.

Yaşamında azla yetinmeyi bilen, tok gönüllükle resim yapan, geçinecek kadar para kazanan ve bunu da Kütahya'nın tarihi yapıları ve doğası için harcayan bir ressam portresi karşımıza çıkar. Tüm bu yönleriyle ressam Ahmet Yakupoğlu için derviş meşrepli bir ressam demek abartı olmayacaktır.

Sanatçının resimlerinde yağlıboya tekniği tuval veya du-ralit üzerine uyguladığı görülür. Tarihi eserlere ve tabi-ata renkçi bir duyarlılıkla yaklaşan Yakupoğlu, geçmiş zamanı, tarihe mal olmuş nice eserleri mistik bir anlayışla duyarak, görerek, yaşayarak tuvallerine aktaran bir sanatkârdır. Ahmet Yakupoğlu'nun resimlerini, onu tanıyan Sinan Uluant, "Ahmet ağabey zaman zaman resimlerini devlet dairelerine satardı. Aldığı paranın bir kısmı ile kendi ihtiyaçlarını karşılar, geri kalanıyla ise camiye, türbeyi tamir ettirmek maksadı ile hayra sarf ederdi. Ahmet ağabey resim tarihi yazılırken, ismi de zikredilecekler arasındadır. Hem tabiatı hem de tarihi işleyen, belge niteliğinde klasik resimleri bulunuyor. Kendisi takdire şayan, kuvvetli bir ressamdır." şeklinde ifade eder.



Nurdan Tuncer Türkkan Koleksiyonu

Rengin, Işığın ve Suyun Ressamı Usta Bir Duayen

1940'lı yıllarda Türk resminde renkli ve ışıklı çalışmalar hâkimdir. Manzara, portre ve natürmort eserlere de bu yansır. Ressamda da bu etki ile ilk planda empresyonist bir eğilim sezmek mümkündür. A. Yakupoğlu'nun eserlerini iyi anlayabilmek için aslında onun yaşam felsefesine yakın gözle bakmak gerekir. Edebiyatçı Yrd. Doç. Dr. Ayşenur Sır sanatkârı şu sözlerle anlatıyor:

“Hayatın özünü anlamak, özdeki sırrı keşfetmek, sırrı çizgilere yansıtmak; renklerle süslemek; notalara dökmek; ahenkle ifade etmek ancak sanatla, hem-ruh hem-vücut olmuş olgun bir kişinin meziyetidir. Ahmet Yakupoğlu, böyle bir yapıya sahip yetkin bir sanatçıdır. Tablolarıyla yüzyılımızın en mümtaz yağlı boya ressamı, yaşayan en büyük Türk minyatür ustası, neyin en usta icracısı, tezhibin en mahir üstadı, Süheyl Ünver ekolünün önemli büyük temsilcisidir. Kabiliyeti ve ortaya koyduğu eserleriyle kültür ve sanat hayatımızın vazgeçilmez köşe taşlarındandır. Kişiliğiyle yüce bir meşrebin sahibidir. Hayatı ve hayat felsefesiyle yaratılışın sırrına ermiş bir derviş, nev'i şahsına münhasır bir şahsiyettir. O, sanatın doruklarında adı yüzyıllar boyunca yankılanacak Kütahya'nın renkli bir simasıdır. Yakupoğlu bu evrenin, bu toprakların, yaşadığımız şu coğrafyanın, doğup büyüdüğü bu tarihî ve mistik Germiyan Kütahya'sının gözbebeğidir. Hikmet sahibi, irfan ehli bir bilge insan, eskilerin deyimiyle bir hakîm zattır.”

Yakupoğlu'nun çalıştığı 'Çamlıca', 'Kunduören' ve 'Kulaksız Deresi' eserleri derin bir perspektifle yapılmış, ışığın ve suyun yansımalarının oldukça başarılı olduğu peyzaj resimleri arasındadır. Ressamın rengi saf haliyle değil kendi paletinde olgunlaştırarak kullandığını doğanın yansımalarının görüldüğü eserlerde de yine gerçekçi bir tavır sezinlenirken, ahenkli lirik bir şiir okunur. Ahmet Yakupoğlu'nun kopya resimler hariç iki bine yakın orijinal resmi bulunur. Sanatçının bin kadar yağlı boya tablosunda, Kütahya ve çevresi, eski eserleri, mesire yerleri ve insan tipleri resmedilir.

Yakupoğlu ayrıca portre alanında karakalem ve yağlıboya çalışmalarına da imza atan bir sanatkârdır. Dostlarından ve çevresinden bazı kişileri çizen ressamın bahçesindeki kır çiçeklerinden oluşan bir albümü de bulunur. Sanatçı daha çok manzara ve kent görünümüleriyle akıllarda kalsa da başarılı bir portre ressamı olduğunu da bu eserleriyle ispatlar. Zira hocası Feyhaman Duran Bey de başarılı bir portre ressamıdır.

Yakupoğlu Kütahya'yı Bir Kültür Kenti Yapar

Yakupoğlu Kütahya'nın güzelliklerini tuvaline yansıtırken bir yandan da kentte büyük sanatsal yatırımlar yapar. Vaciye Medresesi'nin müze olarak açılmasında, tanziminde ve kadrolaşmasında birinci derecede görev alan ünlü ressam, bu müzede dört yıl görev yapar. Ayrıca Kütahya Müzesi'nin de kurulmasını sağlayarak, memleketindeki tarihi eserlerin restorasyonlarına maddi ve manevi olarak



Kuleli Mektebi Camii

katılmanın ötesinde fiilen bulunur. Sunullah Gaybi Türbesi, Karagöz Ahmet Paşa Türbesi, Ana Sultan Türbesi, Hıdırlık Mescidi, Paşa Sultan Kapısı, Tellal Çeşmesi gibi birçok değerli eserin restorasyonunda görev alan Yakupoğlu, "Çini Beldesi" Kütahya'ya "Neyzenler Beldesi" sıfatını kazandırır.

Tabiat ve tarih sevgisinin ifadesi niteliğinde memleketinde yoğun ağaçlandırma çalışmalarında da bulunan ressam, Kütahya'nın güneyindeki Yellice Dağı yamaç ve eteklerinde, yirmi bin dönümden fazla arazinin "çam korusu" haline gelebilmesi için mücadele vererek şehrin geleceğine hizmet eder. Kendisine ait olan bir araziye vererek, inşasında çalışarak, Kütahya'nın sembollerinden Çinili Camii projesi de bizzat kendisi tarafından tasarlanır.

Sanatçı evini bir kültür ve sanat merkezi haline getirerek, yağlı boya, tezhip, minyatür ve musiki çalışmaları ile halka açık bir müze ve eğitim yuvası sunar. Çok fazla kişisel sergi açmayarak evini her daim bir sergi salonu gibi resimlerle döşeyen Ahmet Yakupoğlu, sabrı ve azmi ile memleketinin adını kültür ve sanatta duyurmayı başarır: halkın içinde bir gönül adamı şeklinde yaşar ve Kütahya'nın 'Ahmet Ağabeyi', 'Ressam Ahmet'i olur.

40'ın Üzerinde Neyzen Yetiştirir

İstanbul Üniversitesi Tıp Tarihi Enstitüsü'nde Süheyl Ünver Bey'e yardımcı olarak ihtisasını tamamlayan ressamın fi-

kir ve gönül dünyasının baş aktörü, duayeni, hocası Prof. Süheyl Ünver sayesinde tasavvufi yanını da tamamlamaya çalışır. Yakupoğlu, ömrü boyunca tek bir sanat dalı ile meşgul olmayıp pek çok alanda kendini geliştirir. Akademi'deki hocası Halil Dikmen'den ney üflemeği öğrenir, hatıta Kütahya'nın gençlerine de bu sazı sevdirek mini bir ney grubu oluşturur.

Ünver'in, "Sadece tüketerek yaşadıktan sonra iz bırakmadan kaybolmak en büyük günahlardandır." cümlesinden etkilenecek, yolunu ona göre çizen Yakupoğlu'nun ney ile tanışmasını M.Ü.İ.F. Türk Din Müsikisi Ana Bilim Dalı öğretimi üyesi Yrd. Doç. Dr. Mehmet Nuri Uygun şöyle anlatır: "Süheyl Ünver tarafından resim yapmak üzere Sümbülî Tarîki son Şeyhi Nurullah Kılınç'a gönderilen Ahmet Yakupoğlu aynı zamanda hocası Ünver'in tavsiyesi ile ney üfleme aşkına düşer. Bu sırada kendisi resim yaparken Merkezzâde Nurullah Efendi'ye bir genç gelir ve ney meşk eder, Yakupoğlu da bundan çok etkilenecek kendisinin de ney üfleme isteğini ileterek, "Bende sol açılmış bir mansur ney var, üfleyemiyorum." der. Nurullah Efendi, "Getir bakalım." diyerek neyin arka deliğini sağa alır. Böylece dersler başlar. Yakupoğlu bu konuda şunları yazar: "Hüseyin Fahreddin Dede'nin son talebesi Nurullah Kılınç, tekmeden yetişme, kaba sesler son derece kuvvetli fokurtulu! Iskalayı gösterdikten sonra benim bu işi halledeceğimi söyledi ve ayrılırken son sözü de 'Bu işi bırakma bir, kaba sesleri üfle iki.' oldu."

Fakat Nurullah Efendi çok yaşlandığı için uzun sürmeyen eğitimlere bir süre kendi kendine devam eden Yakupoğlu'nun ney öğreniminde bir süre de Süleyman Erguner'den yararlandığını yazdığı notlarda yer alır.

İstanbul'dan ayrı kaldığı sürede kendini bu sazda geliştiren ve Halil Dikmen'e talebe olmadan önce dönemin müzik yayınlarda en önemli rolü oynayan radyo programlarına katılan Yakupoğlu, rebap icracıları Sabahattin Volkan ve Edip Seviş ile İstanbul Radyosu'nda "Rebaptan Sesler" isimli programda altı ay boyunca ney üfler. Zaman zaman Süleyman Erguner ile birlikte de ney üfleyen Yakupoğlu'nun meşk hayatında şah akordun yeri her zaman başkadır. Yakupoğlu, ney sazında neden şah akort seçilmeli sorusunun cevabını da sohbetlerin birinde şöyle açıklar: "Neyimiz saraylarda, tekkelerde üflenmiş akorttu,



Ahmet Yakupoğlu

şahı. Şimdiki fasıllarda, topluluklarda, konservatuarlarda çalınan düdüklardan değildi. Son derece vakur ve tesiri olan karşısındakine adeta sihir yapan bu akortla ağır beste, hafif beste ve semaî üflenir." Hoca Nurullah Efendi, beyaz fildişi baş pareli ve ortasında gümüş bilezik bulunan şah akort neyini vefatından önce Yakupoğlu'na bırakır.

Yakupoğlu'nun Kütahya'ya bir diğer önemli hizmeti ise şehrin 'Neyzenler Diyarı' olarak anılmasını sağlamasıdır. Gençlere kendi evinde, haftanın iki günü gezek adı verilen musiki toplantıları düzenleyerek Türk Musikisini sevdirebilir. Ta-savvuf musikisi, klâsik Türk musikisi ile seçme bestekârların

eserlerinin icra edildiği toplantılara ney, tambur, rebap, kemence ve diğer klâsik sazlar eşlik ederdi. Yakupoğlu'nun talebelerinden Ahmet Yıldız da, toplantılarda hem klâsik hem de cami musikisinin güzel ve doğru icrasını öğretil-diğini, baş saz olarak şah akortlu neyin kullanıldığını ve neyzenin, hocası Halil Dikmen'den öğrendiği tavrı ve aldığı tavsiyelerden hiç şaşmadığını söylüyor.

Yakupoğlu'nun yetiştirdiği 40'ın üzerinde neyzen var. Bun-lar arasında Zeki Ermumcu, Mehmet Nuri Uygun, Ragıp Elifoğlu, Tuncer Türkkân, Rıza Tekin Uğurel, Mehmet Er-doğmuş, Mücahit Dinç, Yusuf Kayya gibi isimler yer alır-ken rebapta Doğan Karaağaoğlu bulunuyor.

Ressam Ahmet Yakupoğlu'nun Fırçasından Boğaziçi Sevdası!..

Yakupoğlu'nun aşklarından biri de Boğaziçi'dir. Boğaziçi'nin şiirini çok az insan onun gibi derinliğine yaşar. Dostlarının himayesiyle, her yıl birkaç ay İstanbul'a gelerek bu firu-ze nehrin benzersiz güzelliklerini, musiki ve minya-tür estetiği ile gelen realizmi, bir şiir duygusuyla yumuşatarak tuvaline aktaran Yakupoğlu'na bu konuda hocası Süheyl Ünver, Ünver'in çocukları Aydın Ünver, Gülbün Mesara ve sanatkâr arkadaşı Nadide Uluant büyük destek olur.

Kütahya resimlerinde olduğu gibi Boğaziçi peyzajlarında da günümü-ze has çirkinlikleri yok ederek tarih ve tabiatın sentezindeki saf güzelliği elde etmeye çalışan derviş ressam, bugünü tarihin süzgecinden geçire-rek yaşanır kılmanın sırrına erişmiş bir sanatkârdır. İstanbul'un eşsiz büyü-süne kapılan sanatçının yaptığı çizimler, onu Boğaziçi'nin ressamı olarak anılmasına se-bep olur. Yakupoğlu, Boğaziçi'nin yalılarını keşfeder, erguvan bayramını ilk defa resme-derek Bağdat Caddesi'nin mor salkımlı evlerini resimlerine yansıtır.

Yakupoğlu'nun Boğaziçi resimlerinde fırçasının bu denli güçlü olmasının sebebi, elbette ki dönemin en önemli isimleri ile çalışmış olmasındandır. Derin bir gözleme dayalı, renkçi üslubu, özellikle suyun yansımalarını başarıyla aktarabilmesi onu denizin, suyun, İstanbul'un ressamı yapar. Resimlerinde ağaç ve bitki örtüsündeki derin ve çeşitli renkler, mimari ya-pıyı bir solukta özetleyen taze, hızlı, ince fırça vuruşları, canlı ve temiz renk paleti onu tam bir renkçi kılar.

1945-1990 yılları arasında İstanbul konulu resimler yapan Yakupoğlu, Üsküdar, Kadıköy, Moda, Kanlıca, Çengelköy kıyılarındaki, yalı, türbe ve mescit, çeşme ve sebil, cami, mezarlık, ahşap köşk ve konakların yer aldığı sokakları çizerken, Fatih, Eyüp, Eminönü'nden resmettiği köşelerde bulunmaktadır.



Zeki Ermumcu Albümünden, 1948, Kütahya

Yakupoğlu'nun sanat hayatında bir ismi daha değinmeden geçmek olmaz düşüncesindeyiz: Üsküdarlı Hoca Ali Rıza Bey. Osmanlı'nın son demlerinde Sanayii Nefise'de yetişen bu değerli zat, Osmanlı'nın son kırk yılı ile Cumhuriyet'in ilk yıllarına ait İstanbul sevdalılarını adeta büyüleyen resimleri çizer. Bu kıymetli insanın İstanbul resimlerindeki tek öğrencisi ise Süheyl Ünver'dir. A. Yakupoğlu'da Ünver'in dolayısı-yla da Rıza Bey'in izinde giderek çalışmalarını imzalar.

Ahmet Yakupoğlu, En Büyük Türk Minyatür Ustalarımızdan

Yakupoğlu'nun en önemli yönlerinden birisi de minyatür sanatçılığıdır. Klâsik tarzda günümüze ait Kütahya kültür ve sanatını anlattığı minyatür albümü ile Nasrettin Hoca fıkraları olağan üstü güzellikte eserleridir. 1995 yılında "Sokağım ve Çinili Cami" minyatürü Türkiye İş Bankası kültür sanat büyük ödülüne layık görülür. İyi bir minyatür üstadı olan Ahmet Yakupoğlu'nun bir kısım minyatürlerde dostlarının yüzlerini de resmettiği görülür.

Merhum Cinuçen Tanrıkorur'un 1980 yılında Konya Tu-rizm Derneği'nin açtığı beste yarışmasında birinci seçilen, 1981 yılında Paris'te Akademie Internationale de Lutece tarafından altın madalya ile ödüllendirilen 'Bayati Araban Ayin-i Şerifi'nin çıkan long play kapağı ile Merhum Mehmet Dumlu Hoca Efendi'nin "Batmayan Güneş, Devam Eden Gölgele" kitabının kapak minyatürleri üstada aittir.

Sanatçının 40 yıl boyunca hiç bıkmadan tuvaline aktardığı Kütahya ve Boğaziçi resim çalışmalarının yer aldığı iki albü-mü yayınlanmıştır. Bunlardan ilki "Ahmet Yakupoğlu'nun Fırçasından Boğaziçi (Anadolu Yakası)", bir diğeri ise Kütahya'yı konu alan "Rengârenk Kütahya'dır. Ayrıca ressa-ma ait "Resimde İstanbul ve İstanbul Ressamı Ahmet Yaku-poğlu", "Minyatürlerle Nasrettin Hoca" eserleri de bulunur.

Soyadı Kanunu çıktığında babası Hacı Halil Ağa'nın 'Ça-lışel' soy ismini almasından dolayı 1964'e kadar eserlerini bu şekilde imzalayan ressam, bu tarihten sonra Yakupoğ-lu soyadını kullanmıştır. Sanat yaşamı boyunca dört bine yakın resim yapan ressam, bin civarındaki tablosunu, önce kendi adını taşıyan 'Ahmet Yakupoğlu Kültür ve Sanat Vakfı'na bağışlamış sonradan vakfın feshi ile tüm gayri-menkulleri, musiki aletleri, sanat kitaplarından oluşan kü-tüphanesi ile Kütahya'nın Maltepe semtindeki evini Dum-lupınar Üniversitesi'ne bağışlamıştır.

95 yaşında, manevi kızı sanatkar müzehhibe Havva Sökmener ile birlikte İzmir'de yaşayan duayenlerimizden ressam Ahmet Yakupoğlu, Türkiye Büyük Millet Meclisi Başkanlık Divanı ta-rafından 2010 yılı 'Üstün Hizmet Ödülü'ne layık görülmüştür.

KAYNAKÇA 1) Ahmet Yakupoğlu, "Rengârenk Kütahya",s:33, Türk Petrol Vakfı Kültür Yayınları, 1991, İstanbul (Türkçe - İngilizce). 2) Mehmet Nuri Uygun, "Ahmet Yakupoğlu'nun Kaleminden Halil Dikmen", Türk Edebiyatı Dergisi, Sayı: 443, s: 64, İstanbul-2010. 3) Mehmet Gönül, "Neyzen Ahmet Yakupoğlu", İSTEM Dergisi, Sayı: 1, s: 163, Konya-2003. 4) Mehmet Dumlu, Batmayan Güneş Devam Eden Gölgele, (Hazırla-yan: Ayşe Nur Sır), s: 152, İstanbul-2001. 5) Ahmet Yakupoğlu'nun "Ah-met Yakupoğlu'nun Fırçasından Boğaziçi" Türk Petrol Vakfı Kültür Ya-yınları,1983, İstanbul, 6) "Resimde İstanbul ve İstanbul Ressamı Ahmet Yakupoğlu" Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü Yayınları, Aralık 2002, Ankara, 7) Dumlupınar Üniversitesi 'Ahmet Yakupoğlu Sempozyumu'27-28 Ekim 2011, Kütahya 8) Beşir Ayyazoğlu , "Ahmet Yakupoğlu". Aksiyon. 25.03.1999. http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/columnistDetail_getNewsByld.action?newsId=679. Erişim tarihi: 1 Mart 2014. 9) Beşir Ayyazoğlu, Aksiyon Dergisi Sayı: 1026 / Tarih: 25-03-1995 10) Eşref Üren, 'Halkevleri IV. Resim ve Fotoğraf Sergisi', Ülkü Dergisi,(16 Nisan 1943),S.38,s.13. 11) Yrd. Doç. Dr. Pınar Yazkaç, 'Zeki Ermumcu ile Söyleşi',20.07.2014,Kütahya 12) Yrd. Doç. Dr. Pınar Yazkaç, 'Meral Mehmet Erdoğan ile Söyleşi',15.06.2014,Kütahya

2800 Yıllık Tarih: Urartu Takıları

Ayşe ÇAL

Van Gölü ve çevresi merkez olmak üzere geniş bir coğrafyaya yayılan ilk çağ medeniyetlerinden Urartular, takıya olan hayranlıkları ile biliniyor. Bölgede yapılan arkeoloji çalışmalarında ortaya çıkan eserlerde, uygarlığın takı yapımında kullandığı teknik ve süslemeler de bir hayli ilgi çekiyor. Sahip oldukları zengin maden yatakları sayesinde kuyumculukta son derece ilerleyen Urartularda 7'den 70'e herkesin ilgi duyduğu takı kullanımı ayrı bir derinlik taşıyor. Baş, boyun ve göğüs, el-kol ve ayak, bel ve giysi takıları şeklinde kendi içerisinde ayrılan takıların, beğenme ve beğenilme, ihtişam, zenginlik gibi anlamlarının yanında, şans, bereket, uğur ve şifa getirdiğine inanılıyor. Bürokratlar içinse güç ve iktidar nişanesi olarak taşınan Urartu takıları, Rezan Has Müzesi'nde sergilenen çok özel bir koleksiyon ile ziyarete açıldı. Urartu medeniyeti ile ilgili Türkiye'nin en kapsamlı sergisinde altın, gümüş, bakır, demir, tunç madenlerinden bin 100 eser yer alıyor. 2 bin 800 yıl öncesinde toplum statü farklılıklarının belirleyici görevini üstlenen Urartu takılarından oluşan sergiyi, koleksiyonun danışmanlığını üstlenen Doç. Dr. Rafet Çavuşoğlu rehberliğinde dolaştık.

Urartular, Milattan Önce 9. yüzyıl ortalarında Van Gölü'nün doğu kıyısında başkent Tuşpa'da (Van) kurulmuş, iki yüz elli yıl boyunca varlığını devam ettirmiş, demir çağın önemli medeniyetlerinden biridir. Hazar Denizi, Malatya, Erzurum, Erzincan, Musul ve Halep gibi geniş bir coğrafyada hüküm süren bu medeniyet, Hurri kabilelerinin bir araya gelmesiyle oluşur. Mimari, resim ve süsleme sanatlarında kullandıkları teknikler ile göze çarpan Urartular, yaşadıkları coğrafyanın sunduğu doğal zenginlikleri verimli bir şekilde kullanan ilk uygarlıktır. Mimarlık alanında da hayli usta olduklarını gösteren devlet, bu meziyetini inşa ettikleri saray ve mabetlerde gösterir.

Erzincan - Altıntepe, Ağrı - Patnos, Van - Toprakkale, Muş - Kayalidere ve Adilcevaz arkeoloji kazılarında ele edilen bulgular, Urartu medeniyetini daha yakından tanımamızı sağlar. Büyük su kanalları, suni göller yapan Urartulardan kalma çok sayıda kale, kent, su bendi ve kanalı, kara yolu ve kaya anıtı kalıntıları günümüze kadar ulaşır. Van il sınırları içerisinde bulunan Çavuştepe Kalesi de yine Urartulardan kalma en önemli eserlerden biridir.

Kabartma, çökertme, kazıma, dövme, dökme tekniklerini kullanarak günlük kullanım ve süs eşyaları yapan Urartular, altın, gümüş, bakır, demir ve tunç işlemeciliğinde çok öndedir. Sanatta başta Asurluların etkisinde kalan ancak bu anlayışı çeşitlendirip bir stil oluşturan Urartular, topraklarındaki zengin maden yatakları sayesinde üstün bir sanat zevkine sahip olurlar. Toplumda özellikle kadından erkeğine, çocuğundan yaşlısına herkes tarafından kullanılan takılar ön plana çıkar. Arkeoloji verilerinde, Urartu takı modasının baş, boyun ve göğüs, el-kol ve ayak, bel ve giysi takıları olarak ayrıldığı görülür. Ancak Urartu halkı için beğenme, beğenilme, gösteriş gibi insani duyguların çok daha ötesinde derin bir anlam taşıyan takılar, güç ve iktidarı işaret ederken, toplumsal statünün en belirgin özelliklerinden biri olarak nitelenir.

Ülkemizde Urartu takıları ile ilgili en kapsamlı takı koleksiyonu Rezan Has Müzesi bünyesinde bulunuyor. Müze, düzenlediği bir sergiyle bu zenginliği sanatseverlerle paylaştı. Biz de, yaklaşık bin 100 eserden oluşan "Urartu Takı Koleksiyonu" sergisi vesilesiyle Urartu takılarını araştırdık. Bir medeniyete yakından tanıklık ettiğimiz Rezan Has Müzesi'nde bizlere, serginin danışmanlığını üstlenen Doç. Dr. Rafet Çavuşoğlu eşlik etti.

Doç. Dr. Çavuşoğlu, bizlere öncelikle Urartu toplumu-na olan ilgisinin nasıl doğduğunu anlatıyor: "1992 yılında 'Urartu Uygarlığı' üzerine yaptığım çalışmalar ile akademik kariyerime başladım. Yüksek lisans ve doktora tezimi de Urartu kemerleri üzerine tamamlayınca merakım bu yöne kaydı. 2003 yılından bu yana da 'Urartu Takıları' ile yakından ilgileniyor ve çalışmalarımı bu yönde sürdürüyorum. Bir yıldır da Çavuştepe Kalesi kazılarının bilimsel sorumluluğunu yürütüyorum."

Çavuşoğlu, Rezan Has Müzesi'nin pek çok pektoral (göğüslük), madalyon, boncuk, amulet, boyun halkası, süs iğnesi, fibula (çengelli iğne), pazıbent, bilezik, yüzük ve yaklaşık 70 adet kemerin sergilendiği en geniş Urartu takı koleksiyonuna sahip olduğu belirterek, "Bu sayede Urartuların gizemli düşünceleri, dinsel inanç ve gelenekleri hakkında fikir sahibiyiz." diyor. Urartuların gerçek anlamda takıya düşkün bir uygarlık olduğunu söyleyen Çavuşoğlu, takıların, özellikle bürokrat ve ailelerinin süslenme ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla kurulan merkezi atölyelerde imal edildiğini aktarıyor. Doğu Anadolu'nun yer altı kaynaklarının ilk kez bu devlet zamanında verimli olarak işletildiğini anlatan Çavuşoğlu, müzenin en özel köşelerinden birinin ise kemerlere ayrıldığını dile getiriyor.

Kadın ve Erkek Kemerlerinde Farklı Semboller Yer Alıyor

Çavuşoğlu'ndan Urartu halkı tarafından yaygın bir şekilde kullanıldığını öğrendiğimiz kemerlerden söz açarak başlıyoruz müze gezintimize. Hem Urartulu kadınlar hem de erkekler tarafından takılan, farklı sembol ve figürler taşıyan kemerlerin genellikle tunç, nadiren de olsa gümüşten yapıldığını anlatan Çavuşoğlu, kadın ve erkek kemerlerinin arasındaki farklılıkları şöyle aktarıyor:

"Erkeklerin kullandıkları kemerlerin uzunlukları genellikle 90 ilâ 120 santimetreyken, genişlikleri 5.5 ile 17 santimetre arasında. Kemerlerde çoğunlukla av ve savaş sahneleri ile mitolojik figürlerin bol olduğu süslemeler görülüyor. Ağırıklı olarak süvari geçişleri, aslan, boğa, fantastik yaratıklar, kutsal ağaç ve ağaç etrafındaki kutsal içerikli sahneler yer alıyor. En dikkat çekici figür kemerin orta noktasından sağa sola doğru hareket eden bu ağaç motifi, en çok betimlenen konu ise av sahneleri. Aslan ve boğa gibi güçlü yabani hayvanları avlama, tarih öncesi dönemden beri soyluluk ve güç simgesi olarak kabul ediliyor, hatta dinsel bir anlam taşıyor.

Kadınların kemerleri ise 80 santimetre uzunluğunda, 5 veya 8 santimetre genişliğinde. Kadınların dar kemerlerinde genellikle açık havada düzenlenen dinsel içerikli bir ziyafet sahnesine yer veriliyor. Kemerin tam orta noktasında, en göz alıcı yerinde ise başı örtülü, bazı tarihçiler tarafından kraliçe ya da tanrıça olarak kabul edilen bir kadın figürü tasvir ediliyor."



Urartularda kadın ve erkek kemerleri üzerinde işlenen sahne ve sembollerin farklı olmasının yanı sıra takılış biçimlerinin de değiştiğini söyleyen Çavuşoğlu, erkek kemerlerinin önden takıldığını, kadıninkinin ise arkadan bağlandığını belirtiyor.

Kemerler üzerinde yapılan konuşmalarda takı ustaları konusuna da değinmek gerektiğinin altını çizen Çavuşoğlu, Urartulu ustaları el işçiliği, günün şartlarında uygulanan teknikler ve sanat zevkleri açısından oldukça donanımlı insanlar olarak nitelendiriyor.

Tepeden Tırnağa Takıp Takıştırmışlar

Biz takıları anlatmaya kemerlerden başlasak da aslında Urartu halkı tabiri caizse tepeden tırnağa takıp takıştırmış. Baş, boyun ve göğüs, el-kol ve ayak, bel ve giysi takıları şeklinde ayrılan takıların her biri ayrı özellik ve güzellikte müzede yerini almış.

Çavuşoğlu, halkın baş kısmında kullandığı takıları diyadem, küpe, saç spirali, iğne, boyun ve göğüs kısmındakileri ise boyun halkası, boncuk kolye, pektoral (göğüslük), madalyon, amuletr, amulet-mühür ve pendantlar (sallantılı süs objeleri) olarak sıralıyor.

Doç. Dr. Çavuşoğlu, pektoral, madalyon ve pendantların tamamen sınıf belirleyici özelliklerinin olduğunu söylüyor ve hakkında bilgi veriyor: "Rütbe ve statü nişanesi olarak ele alınan pektorallerin sayıları oldukça az ve yarım ay şeklin-

deler. Genelde tunç, gümüş, gümüş üzeri altın kaplama ve az da olsa altından yapılmış. Van'ın Toprakkale bölgesinde gerçekleştirilen bir kazı çalışmasında çıkarılan tunçtan bir heykelciğin göğsünde bir pektoral olduğunu gördük. Heykelin cinsiyeti belli değil ancak Urartu kralının hadım ağası olabileceği kanısındayız."

Madalyonların da yine sayılarının az olması dolayısıyla sadece üst düzey kişiler tarafından kullanıldığı izleniminin doğduğunu belirten Çavuşoğlu, madalyonlardaki betimlemelerin dinsel içerikli sahnelerden oluştuğunu, tanrıların ya ayakta ya da taht veya güçlü bir hayvanın üzerinde oturmuş hallerinin betimlendiğini dile getiriyor. Tanrıçalarsa çoğunlukla tahtta oturur şekilde resmedildiğini anlatan Doç. Dr. Çavuşoğlu, "tanrı ve tanrıçaların karşısındaki insan figürlerinin kolları dirsekten bükülmüş biçimde ileri uzatılmış, kutsal selamlama pozisyonunda gösterildiğini aktarıyor.



Yine araştırmalar sonucunda Urartuların bilezik, pazıbent ve yüzükleri sıkça kullandıkları görüldüğünü söyleyen Çavuşoğlu, hem erkek hem de kadınlar tarafından takılan bileziklerin uçları açık ve üst üste bindirilmiş formda, pazıbentlerinse hem üst üste bindirilmiş hem de spiral formda kullanıldıklarını anlatırken, Urartuların ayak kısımlarında da değişik form ve biçimlerde halhal kullandıklarına değiniyor.

Urartularda Giysi Takılarının Ayrı Bir Önemi Bulunuyor

Urartulardan günümüze kadar ulaşan takılar arasında işlevselliği bakımından önemli yer tutan bir diğer çeşit ise giysi takılarında oluşuyor. Giysi takılarını iki başlık altında ele alan Çavuşoğlu, ilk grubun direk giysiye takılarak kullanılan fibula, süs iğnesi ve makyaj setlerinden oluştuğunu diğer grubun ise giysinin bir parçası olarak monte edilmiş düğme vb. süslü metal objelerden oluştuğunu aktarıyor. Doç. Dr. Çavuşoğlu giysi takılarıyla ilgili bizimle şu bilgileri paylaşıyor:

"Urartu takıları içerisinde önemli bir noktayı oluşturan iğneler, delikli ve süslü bir baş ile ince, uzun, sivri uçla sonlanan gövdeden oluşur. Altın kaplama örnekleri bulunsada genellikle döküm tekniğinde üretilmişler. İğnelerin taç kısımları haşhaş, sırt sırta vermiş horoz veya yırtıcı kuş figürleri ile süslenmiş.

Urartular süs iğnesi geleneğini çeşitlendirmiş ve yeni ürünler geliştirmişler. Mevcut formlara aslan, boğa, dağ keçisi, kartal, ördek, horoz vb. hayvanların yanı sıra mitolojik yaratıklar da eklemişler. İğnelerin daha çok Urartulu kadınlar tarafından baş, omuz ve göğüs bölgesinde kullanıldıkları düşünüyoruz. Süs iğneleri, omuzda pelerin türü giysilerin uçlarını birbirine tutturmak, göğüs kısmında süs eşyası olarak ve başta uzun saçları toplamak amacıyla kullanılmış olabilir. Tabii bu görevlerinin yanında amulet işlevli koruyucu anlamlar da taşıyabilir."

Urartularda, bugünkü anlamda çengelli iğne olarak adlandırdığımız fibulaların hem giysilerde aksesuar hem de iki yakalı kumaşların uçlarını birleştirmek maksadı ile kullanıldığından söz eden Çavuşoğlu, "Altın, gümüş, tunç ve demirden yapılan fibulalar için döküm tekniğinde yararlanılır. Yarım daire, oval ve hafif üçgenimsi formda olan fibulalar yay ve iğneden oluşur ve bazen Urartu'ya özgü bir şekil olan insan eli formunda yapılır. Bu şekilde elin gücüne de vurgu yapılan fibulaların dinsel anlam taşıdıkları da abul edilir." diyor.

Urartuların giysi takıları arasında sayılan makyaj setlerininse cımbız, sürmelik ve iğneden bir araya geldiğini söyleyen danışman Çavuşoğlu, bu seti oluşturan parçaların birçok Urartu şehrinde yapılan kazılarda ele geçtiğini, setteki her bir parçanın hilal şeklindeki yassı metale zincirlerle tutturulduğunu, setin hem işlevsel hem de takı olarak kullanıldığını anlatıyor.

İkinci bir grup olarak değerlendiren düğmelerin de yine çeşitli merkezlerde yapılan kazılarda gün yüzüne çıkarıldığını dile getiren Çavuşoğlu, düğmelerin altın, gümüş, kurşun ve tunçtan granüle tekniğinde üretildiğini ve soylu ve yönetici sınıfın kullandıkları arasında yer aldığını belirtiyor.

Her Bir Parça Büyük Ustalık Eseri

Milattan önceki yüzyılda yaşayan bir toplumun sanatta bu denli ilerlemiş olmasında asıl vurgulanması gereken noktanın Urartuların, doğanın kendilerine sundukları imkânları en iyi şekilde değerlendirebilmeleri olduğunun söyleyen Çavuşoğlu, ustaların eserlerin üretimini hakkında hangi teknolojileri kullanmış olabilecekleri konusunda da fikir sahibi olmamızı sağlıyor.

Urartulu ustaların, takılarda başarıyla uyguladıkları ve çok ince işçilik isteyen süslemelerde büyüteç olarak dağ kristallerinden istifade ettiklerini, taş türü malzemelerden üretilen boncuklara delik açabilmek için yay şeklindeki ilkel matkaplardan yararlandıklarını belirten Çavuşoğlu, Urartuların takı sanatı konusunda ne kadar ileri bir millet olduğunu anlattığı şu örnekle daha iyi anlamamıza sebep oluyor.

“Küçük boncukların üzerinde çivi yazısıyla “Bu boncuğu Eruha ülkesinden Arubani’ye getirdim.” yazıyor ve bunu söyleyen Urartu hükümdarı Arbişti. Demek ki Urartular için boncuğun ayrı bir önemi var. Afganistan, Pakistan ve İran gibi ülkelerden takı yapımında kullanılmak üzere çeşitli malzeme ve boncuklar getirilmiş. Yine örneklerle bakıldığında erken demir çağından beri Doğu Anadolu Bölgesi’nde cam boncuklara rastlamak mümkün. Fakat bunların Urartular tarafından mı üretildiği yoksa başka yerlerden mi getirildiği konusunda kesin bir bilgi elde edilmiş değil.”

Bu arada şunu da söylemeden geçmeyelim; Urartu dönemi takılarını yalnızca metal ve boncuklarla sınırlamak bu büyük uygarlığa haksızlık olacağı görüşündeyiz. Urartulu takı ustaları, eserlerinde akik, kornalin gibi değerli ve yarı değerli renkli taşlar, çeşitli deniz kabukları, kemik ve fildişi malzemelerini de kullanırlar.

Dövme ve Dökme Tekniği Kullanılmış

Takı yapımında Urartular, doğal madenin keşfinden sonra kullanmaya başladıkları dövme tekniği ile ince levhaları sert bir cisim üzerinde çekici veya taş benzeri bir aletle biçimlendirir. Kalıp haldeki maden, tavlansak yani maden ısıtılarak kolay işlenebilir hale gelmesiyle istenilen boyutta dövülerek kullanılabilir. Bu sayede dövüldüğünde dağılmayan, bakır, bronz, pirinç ve gümüş madenlerin işlenebilirliği artar.

Urartular, Rezan Has Müzesi’nde sergilenen başta kemerler olmak üzere madalyon, pektoral (göğüs plakası), saç spirali ve yüzük yapımında bu tekniği kullanır.

Urartuların takı yapımında kullandıkları bir diğer teknik ise potada eritilen madenlerin toprak, taş veya demir kalıplara dökülerek dondurulması şeklinde uygulanan döküm tekniğidir. İçi dolu ve boş olarak iki şekilde uygulanan yolda içi dolu teknik ekonomik olmadığı için fazla tercih edilmezken, takılara form verme aşamasında ikinci yol tercih edilir. Bu yolun, dövmeden en büyük farkı, diğer teknikte ustanın her parçayı tek tek ele alması gerekirken, bu teknikte çok sayıda eser birden fazla kalıba aynı anda dökülebilir. Urartulu takı ustaları küpeler, halhallar, bilezikler, süs iğneleri, boyun halkaları, fibulalar ve pazibentleri bu teknikten yararlanırlar.

Süsleme Teknikleri ile Esere Görsellik Katılmış

Çavuşoğlu, Urartuların yaptıkları takılarda kabartma, çökertme, kazıma gibi farklı süsleme tekniklerini kullanarak eserlerin görselliğinin arttırıldığını söylüyor. Urartuların özellikle kemerler üzerindeki betimlemelerde ve pektorallerde kabartma ve çökertme teknikleri tercih ettiklerini belirten Çavuşoğlu, “Metal kemerler üzerinde görülen süslemelerde metal bir çubuğun ucuna istenen desenin negatifi çıkarılır. Bu uç, tavlansak maden levhanın üzerinde kabartmanın yapılacağı yere koyulur ve çubuğun arka ucuna çekiçle vurularak desenin eserin üzerine pozitif kabartma şeklinde çıkması sağlanır. Ustalar, kabartılan şeklin konturlarını daha

belirgin hale getirmek amacıyla, eser yapımında sivri uçlu metal kalemlerden faydalanır.” şeklinde bir kemere uygulanan işlemi anlatıyor.

Çökertme tekniğinde ise arka taraftan yapılan kabartma tekniğinin, bu kez ön yüze, pozitif olarak uygulama işlemi olduğundan söz eden Çavuşoğlu, bu uygulamanın muhtemelen daha az tavlansak levhanın, nispeten sert bir zemine konulmasından sonra yapılmış olduğunu altını çizerek, eser üzerine vurulan desenin çok hafifçe içe çöktüğünü fakat arka yüzden kabarık şekilde çıkmadığını dillendiriyor. Bu tekniğin daha çok ana motifleri birbirinden ayırmada kullanılan geometrik şekiller ile bitkisel desenlerde tercih edildiğini söyleyen danışman, her iki yöntemde de temel amacın eserin üzerinde düz olmayan bir zemin elde edip yüzeyde bir ışık gölge etkisi oluşturmak olduğunun altını çiziyor.

Doç. Dr. Çavuşoğlu, “Eserler üzerine çelik kalemlerle yazı yazma ve bezeme tekniği olarak ifade edebileceğimiz kazıma tekniği metal kemerlerin yanı sıra madalyon, pektoral, saç spirali, küpe, bilezik, yüzük, fibula, amulet, mühür gibi çeşitli takıların süslemesinde kullanılıyor.” şeklinde anlatıyor.

Günümüzün Kuyumculuk Süslemeleri Kullanılmış

Urartular gösterişli takılar kullanmayı seven bir millet oldukları için metallerde varak tekniğinden istifade ettiklerinin altını çizen Çavuşoğlu, Urartularda, saf altın ve gümüşten imal edilen az sayıdaki eserin var olduğunu, varaklama tekniği sayesinde metal eserlerin üzerinin veya bir kısmının altın ve gümüş ile kaplandığını söylüyor. Bu yöntemi iğne, bilezik, pektoral gibi takılarda kullanan Urartulu ustalar ayrıca sonradan kullanmaya başladıkları delikli desenler yapma olarak ifade edilen ajur tekniğini küpeleri bezemede uyguluyor.

Çok küçük küreler şeklinde hazırlanmış altın ve gümüş taneciklerinin takı üzerine süsleme oluşturacak biçimde lehimlenmesiyle elde edilen ve bilezik, yüzük, fibula, düğme, boncuk, amulet ve ters piramit sarkaçlı küpelerde kullanılan granülasyon süsleme tekniği de yine Urartu takılarında karşımıza sıkça çıkar.

Altın ve gümüş tellerin eğilip bükülerek desenler oluşturulması ve bu tellerin lehim kullanarak birbirine veya metal bir zemin üzerine tutturulması olarak tanımlayabileceğimiz günümüzün süsleme tekniklerinden olan telkari sanatı da Urartulu ustaların kullandıkları bir yöntem. Ustaların ince işçilik isteyen bu sanatı da bilezik, boncuk ve küpelerde uyguladığı gözlerden kaçmıyor.

Bundan 2 bin 800 yıl öncesi yaşayan, ölümden sonra yaşama inandıkları için ölümlerini takıları ile birlikte defneden bir medeniyetin, gerek süslenme, gerek toplumsal statüyü belirleme, gerekse dini ritüeller için ürettiği eserlerin her biri günün teknolojisi değerlendirildiğinde şaşırtıcılığın ötesinde hayranlık verici.

Zamana Bir Mühür Vurmak!..

Prof. Dr. İlhan ÖZKEÇECİ'

Türk sanatı tasarımcıları olarak bizler de yeni projelerimizi ortaya koymak, bunları toplumla paylaşmak ve hayata yeni kareler ilave etmek durumundayız. Bu yazımızda mimari mekânlara farklı mesajlar yükleyerek yeni anlam ve açılımlar öneren bir seramik projesini ele alacağız. "Birinci Mühür" adını verdiğimiz bu çalışma ile yeni perspektiflerle geleceğe bakmayı hedefliyoruz. Bunu yenileri takip edecek ve her fırsatta hayatın çeşitli kesitlerine böylesi mühürler vurmak düşüncesi zihinlerimizde hep var olacaktır.

*Ey dil bize ver bir haber, Aşk illerine kim gider?
Hasret ile yandı ciğer, Aşk illerine kim gider?*

Abdulahad Nuri

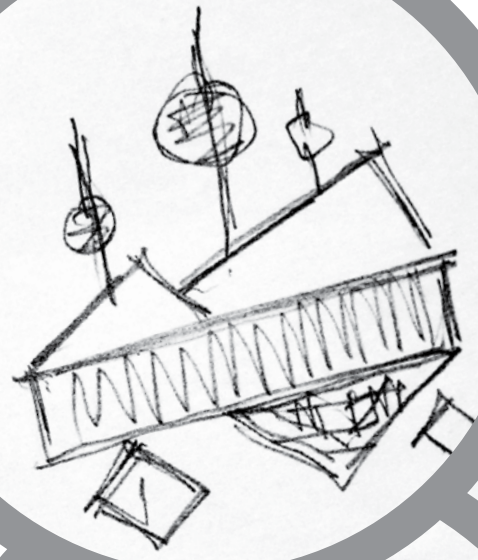
Deryada seyir eden, sükûnu ve ahengiyle bakanları kendisine hayran eden bir güzel şehir, bir belde. İki yakası birbirine gerdanlıklar misali zarif köprülerle bağlanırken şehrin mavi, serin sulara ahenkle, ümitli bir bekleyişle salınan tekneler, yelkenliler, gemiler... Bir saltanat kayığı gibi uzanan, armasıyla tarihi güçleri simgeleyen bir panoramik altyapıya inşa edilmiş, enginlere açılan deryası, göklere ulaşan seması, tabii güzellikleri, yeşillikleri, ağaçlıkları, yapıları, tepeleriyle mekâna hâkim bir rüya ülkesi... Köprüler evrensel değerlerin, bilimin, kültürün geçişini sağlayan bağlantılar. Kubbeler, külahlar, âlemler, çatılar, yerden yükselen kuşatıcı birer yaşanmışlık ve erdem sembolü. Köprü parmaklıkları yer yer nefes alacak duraklarla bekleyişte. Ayaklarla göğe tırmanan izler...

Panorama, zemin çizgisinin altında; evrenin güç ve dinamizm sembolü, geçmeli düğümlerden oluşan bir kare form ile tarihin derinliklerine; yüzyıllara, binyıllara uzanışı anlatıyor. Dalgalar, bulutlar bu manzaraya sükûnetle beraber güvenli, tekin bir yer anlamı ekliyor.

Göğe doğru, şehrin üstünde yükselen girift düğüm; hareketi, hayali, emeli, geleceği ve adeta insanlık tarihinin ikilemlerini sembolize eder. Ahenkle birbirine sarılan kollar, birbirine dolaşır ve bir anlam manzumesi olarak tekrar Bir'e ulaşıp gökyüzüne yükselir.

Gökyüzünde sakin uçuşan bulutlar, köprülerden göğe uzanan aydınlık ve parlak yansımalar bu beldeye ayrı birer hava katar. Birbirine sarmal geçmelerle göğe doğru uzanan figürler, köprü kaidesinden fışkıran değerler hepsi bu mekânları güzelleştiren motifler.

Beldeyi, günümüz hayatının zorluğundan, baskısından, ruhsuzluğundan uzak yansımalar, hoş esintiler kuşatır. Binalar birbiri ile kucaklaşırken insanları sıkmayan, basmayan, onlara gelecek vaatlerinde bulunan, adeta şiirimsi esintiler üfler. Sahile yerleşen surlar, kale burçları, tarihi, yaşanmışlıkları, beklentileri sergilerken sanki binalara birer altyapı ve korunak oluşturur. Yapılar; eskisiyle, yenisiyle, geçmişle ve bugünüyle genel panoramaya ortak renklerle katar. İnsanı, yaratılış amacına uygun; akıllı, sevgili, aşklı, sevgili, gelecek ümidiyle yaşatan ve buna ulaşmada yeni nesilleri heyecanla besleyip büyüten bir şehir. Adeta bir mutluluk ülkesi, bir huzur mekânı olan bu şehir, bu belde nerelerdedir?



Bu belde belki insanî ilişkileri, toplum dinamikleri zedelenmiş, geleceğe dair emellerini kaybetmiş ve neredeyse tamamen ümitsizliğe düşmüş insan için adeta huzur bulunacak bir sığınak, bir korunacak limandır...

Seramik projenin, İlhan Özkeçeci tarafından yapılan başlangıç eskizleri

Gündelik ihtiyaçlarımız, beklentilerimiz, hayallerimiz nasıl da bir biri ardına akıp gidiyor. Geçmişe çok mu öykünür olduk? “Nerede eski günler?”, “Nerede eski insanlar?”, “Nerede eski eserler?” diye hayıflanmanın bir faydası var mı? Zaten buna bir sınır da yok. Büyüklerimizden intikal eden şu sözler ne kadar da ibretlidir: “Dün, geçmiş gitmiştir. Yarın ise henüz gelmemiştir. O halde bugün, bu saat önemlidir.” Bu anda ne yapabiliyorsak, gelecekte de belki bunları yapabileceğiz.

Yaşadığımız çevre; tadı, kokusu ve çizgileriyle neyi yansıtır? Bize çare olabilecek bir şeyler var mıdır? Tefekkürümüz, heyecanlarımız, emellerimiz bundan bir pay alıyor mu? Her günümüz birbirine eşit midir? Bir sonraki gün yine aynı yerde mi duruyoruz veya her gün, bir adım daha ileriye mi gidiyoruz? Yaşadığımız mekânlara neler aksediyor? Bu akisler bize fayda sağlıyor, rahatlatıyor mu? Yoksa daha sıkıntılı hallere mi sokuyor?

Klasik sanatlarımızın ilgi açısından bugün ulaşmış olduğu noktada oldukça memnuniyet vericidir. Kurslar, eğitimler, sergiler, pazarlar oldukça gelişen görüntüsüyle pek çok kesimi mutlu eder hale geldi. Bu suretle gelişim açısından toplumumuzun kültürel hayatına pozitif yansımalar oldu.

Yaklaşık otuz yıl içerisinde “Klasik Sanatlar” alanında çok başarılı hattatlar, müzehhipler, çiniciler, mücellitler, ebrucu ve minyatürcüler yetişti. Memleketimizde Türk sanatının zarif çizgilerinden hareketle bir atmosferin oluşmasına katkılar sağlayan bu eğitimler aynı zamanda üniversitede de kendisine yer buldu. Bu faaliyetlerin ülkenin en uç noktalarına kadar ulaşan bir kültür bilinci oluşturduğunu burada söyleyebiliriz. Fakat bu geline noktada; daha ileri, daha farklı, daha anlamlı ve üretken projelerin ortaya çıkmasına olan ihtiyaç azalmamakta, daha da artmaktadır.

Mimari alanda, her gün dev gibi yükselen binalar, uygulanan şehircilik planları mimari çevrenin estetik çehresinin hiç de dikkate alınmadığını gösteriyor. Başta İstanbul olmak üzere çoğu şehirlerimizin natürel veçheleri hızla değişmektedir. Sadece şehir merkezleri değil; dağlarda, kırlarda bile hızla ve çığınca yükselen çok katlı binalar öncelikle toplum-

sal ruh sağlığımızı tehdit etmektedir. Yalnızca mimari binaların kontrolsüz ve estetik endişeden uzak görünüşleri değil, aynı zamanda şehirlerimizin oksijen depoları olacak yeşil alanların da hızla harcanması acil durum alarmı vermektedir.

Buna, tarımdan kopartılan verimli toprakları da ilâve edebiliriz, ancak bu husus konumuzu aşmaktadır. Bu sebeple bütün bu olumsuzlukları telafi edebilecek, topluma iyimser mesajlar verecek, insanların psikolojilerini daha iyileştirecek yeni soluklara, yeni tasarımlara ihtiyaç bulunuyor. Bu tasarımlar, başta mimari projeler olmak üzere diğer bütün alanlara yönelik olarak yeni idealler ortaya koymalıdır. Sanatın gerçek dünyasında fonksiyonellik (işlevsellik) esastır. Yani yapılan her işin, üretilen her eserin mutlaka bir faydası, bir anlamı olmak zorundadır. Hayattan kopuk, toplumla, insanla, ihtiyaçla, katkıyla, faydayla en ufak bir ilişkisi bulunmayan uygulamalar yaşam gerçeğinin dışında kalmaktadır. Bu değerlendirme, kişisel bir fantezi değil, toplumun, insanlığın tarih boyunca yaşadığı bir açık gerçeğin dile getirilmesidir.

İnsan, dünyaya gözünü açtığı günden beri ihtiyaçların görece aletler üretmiş, yaşantıyı kolaylaştıracak çeşitli icatlar yapmış, eserler meydana getirmiştir. Hangi iş yapılmışsa; onun mutlaka bir kullanım ihtiyacını karşılaması vazgeçilmez kural olmuştur. Bu sebepler doğrultusunda üretilen sanat eserlerinin de mutlaka güçlü bir anlamlar taşıması ve hayata maddi-manevi katkılar sağlaması gerekir. Ancak günümüzde medya kanallarıyla baskın bir şekilde toplumun gündemine oturan çağdaş sanat uygulamalarında bu özellikleri bulmak biraz zor görünüyor. Muhakkak ki sanatçı alışılmışın dışında, kendi iç dünyasının fırtınalarını, heyecanlarını çeşitli şekillerde dışa vuracaktır. Ancak bunun gerçekten ufuk açıcı, parlak fikirler, geliştirici projeler olması toplumun haklı beklentilerindendir ki bu sayede toplum geleceğe daha umutla ve hevesle bakabilsin.

Ruh Dünyamızın Sağlığı

Türk toplumu olarak tevarüs ettiğimiz miras aslında hiç küçümsenecek, göz ardı edilecek bir hazine değildir. Başta İstanbul olmak üzere Anadolu’nun diğer şehirlerinde hatta şu an sınırlarımız dışında kalan Osmanlı coğrafyasında bile halen ayakta kalan nice kültür mirasımız var. Mimari yapılanma bunların başında gelmektedir. Buna yazma eserleri, çeşitli kültürel kaynakları, hatta dili dahi ilâve edebiliriz. Türkiye dışındaki coğrafyalarda Osmanlı’dan kalma kelimeler, bir kısım değerler, toplum yaşantısında yer etmiş bazı adetler, musiki eserlerindeki yansımalar ve daha pek çok kültür değerini bugün bile bulabiliriz.

Toplum, Müslüman Türk toplumu olarak bu hassalarını koruyarak bugünlere gelmiştir. Tabii zaman içerisinde yaşanan tahribatı da hesaba katmak gerekir. Hristiyan toplumların bu kültür dünyası içerisinde “Türk kültürü” bahsinde

kazandıklarını yapılan araştırmalarda zaman zaman görmekteyiz. Bunlarla ilgili muhtelif örnekleri -özellikle mimari eserler olarak- Balkanlarda; Bulgaristan, Arnavutluk, Romanya, Yunanistan gibi Hristiyan nüfusunun yoğun olduğu ülkelerde rahatlıkla görebiliriz.

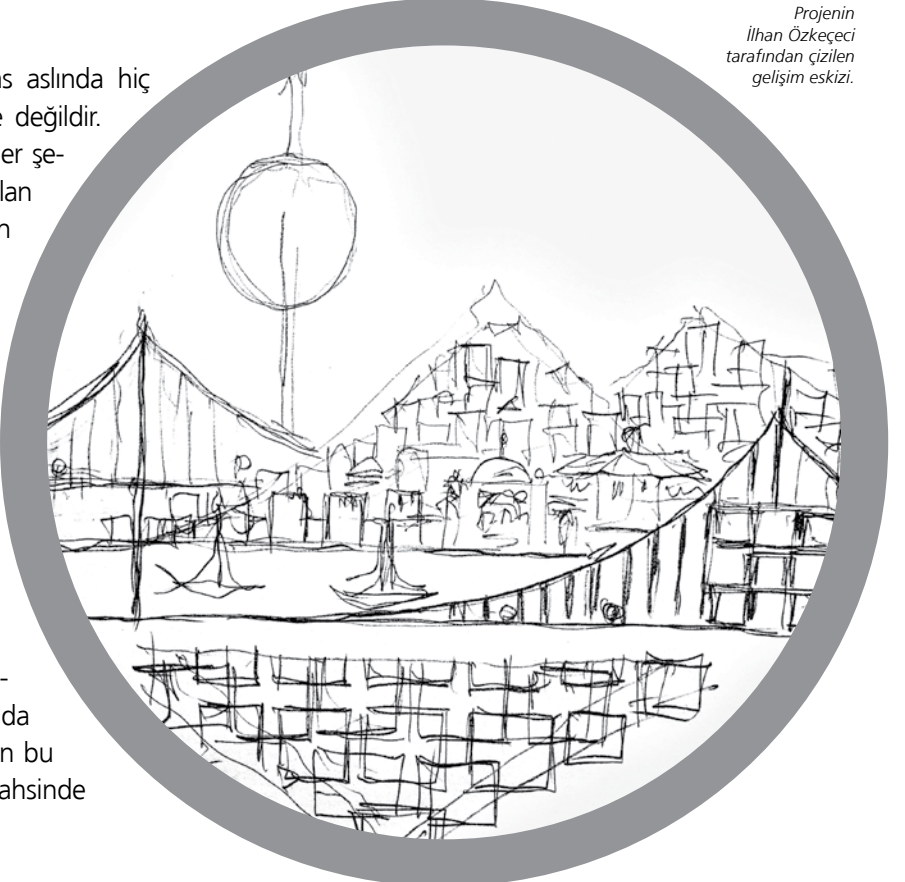
Yine yüzyıllar boyu Türk kültür dairesinde yaşamış olan Kırım, Azerbaycan, Gürcistan, İran gibi ülkelerde çok renkli figürlerle bezenmiş nice eser karşımıza çıkmaktadır. Hatta bu örnekleri Türkistan topraklarına doğru da genişletebiliriz. İşte bu müşterek ruh dünyasının kültür hayatımıza yüzyıllar boyu yaptığı pozitif etkiler bir çırpıda silinecek, yok edilecek müessirler değildir. Halen bizim dışımızdaki coğrafyalarda bu ve benzeri eserler insanlığın hayatını aydınlatmağa devam etmektedir.

Bugün bir toplumsal travma boyutlarına varan “stres” gibi “psikolojik sıkıntılar” gibi rahatsızlıkların sosyal yapımızda yaptığı tahribatı iyi incelemek gerekiyor. Bunun nedenleri, çözümleri konularında ciddi gayret göstermek gerekiyor. Meseleye tıbbi açıdan yoğun bir şekilde çözüm aranırken, konuya sanat ve estetik bakımından da güçlü bir perspektifle bakmak gerektiği ise halen düşünülmemektedir. Hâlbuki gerçek sanatın ve uygulamalarının insan psikolojisi üzerindeki etkilerini yok saymak mümkün müdür? Bir musiki eserinin insan psikolojisine yaptığı tesirler; ona huzur vermesi, onu rehabilite etmesi, şevklendirmesi, moral aşılması nasıl açık ve aşıkarsa; mimarinin, dekorasyonun, süsleme sanatlarının ve diğer sanat dallarının yaptığı etki de o nispette açık bir gerçektir.

Mimari Mekânların Cemiyetin Sıhhatine Tesirleri

İslam dünyasında olduğu gibi Türk toplumunda da ailenin yaşadığı bir önemli mekan olarak “Ev” mühim bir kurguyu temsil eder. Mesken(ev)lerin, kaliteli estetik çizgilere sahip mimari yapılar olması başta gelen bir gerekliliktir.

Projenin İlhan Özkeçeci tarafından çizilen gelişim eskizi.



Maddi gelir seviyesi her ne olursa olsun Müslüman Türk ailesinin yaşadığı mekânlar belli kurallar içerisinde şekillenmiştir. Gündelik hayatın yaşandığı oturma odaları, eşin-dostun kabul edildiği misafir odaları, -günümüzde kullanımda olmasa dahi- haremlik ve selamlık kısımları, mutfaklar, avlular hep bu tarihi maceranın yaşandığı yerler oldu. İnsanlarımız bu ortamlarda doğup büyüdüler, dünyayı yaşadılar ve yerlerini yeni nesillere terk ettiler.

Bugünün mirasçıları olan bizler geçmişimizin bu kaynaklarına iyi bakamadık. Eski evlerimizi, yaşantımızı, kazanımlarımızı koruyamadık. Ve bugünkü yaşantıya ekleyemedik. Teknolojik gelişmelerle beraber hayat şartları bizleri apartman dairelerinin, çok katlı binaların içerisine sıkıştırdı ve buralardan dünyaya bakmaya çalıştık. Ayağımızı toprağa basmadan daracık pencerelerden gökyüzünü, mehtabı görmeye çalıştık. Bu kısır döngüden nasıl kurtulacağız bilemiyorum ama hiç olmazsa bugün yaşadığımız özel ve tüzel mekânları daha sıcak ve yaşanılabilir hallere sokabiliriz diye düşünüyorum. Bu alanları olumlu çizgilerle, sıcak esintilerle, pozitif dalgalarla bezemek her şeye rağmen mümkün olsa gerek. Meseleye bir de bu açıdan bakmalıyız.

Burada kastedilen, çevremizde bugün “geleneksel” denilen çizgilerin bilinçsizce muhtelif yerlere eklenmesi değil, bu mekânların anlamlı temalarla desteklenmesi ve zihinlerin o doğrultuda beslenmesidir. Bunun gerçekleşmesi için de biraz yorulmak, ter dökmek lazımdır. Hiç bir çile çekilmeden, araştırıp, incelemeden eldeki bir kısım motifleri çeşitli alanlara yerleştirmek ne kadar anlam taşır? Ne gibi çözümler sunar? Eğer yapılmak istenen iyi niyet ve gayretle “Güzel’i aramak” ise bunun yolu bu olmamalıdır. Gerçekten samimi bir şekilde çalışmak ve bu sayede güzel eserler üretmek için biraz zahmet çekilmeli, bazı zorluklar yaşanmalıdır.



Projenin seramik hamuru üzerinde hazırlanması



Seramik hamurun pafta tasarımları

Özellikle batı kültüründe “Sanat” kutsal bir misyon yüklenmiş önemli bir değerdir. Eğitimde en küçük yaşlardan itibaren işlenen bu konu, topluma en temel görevlerden birisini yüklemektedir. Müzik eğitimiyle çıkılan yolda öğrenci, diğer sanat şubeleriyle de tanışır, onlardan da kendi ölçüsünde istifade etmesine imkân sağlanır. İlkokul eğitimi ile birlikte müzelere ciddi inceleme gezileri düzenlenir. Öğrenci hem kendi kültürünü hem de dünya kültürünü bu seyahatlerde merakla takip eder ve özümser. Bu çerçevede gerçekleştirilen uygulamaları zaman zaman medya kanallarında görebiliriz. Biz de ise müzelere bakış çok daha farklı anlamlar taşır. Müze kültürü beklenen anlamda yer bulamamıştır ülkemizde. Müzeler; resmiyette bir adı olan fakat çoğunlukla önünden geçilirken farkında bile olunamayan mekânlardır. Çoğu insanın hayatında belki de bir kere görmek fırsatı olduğu bu mekânların halen çok da çekici olduğunu söyleyemiyoruz.

Belki müze kavramını yeniden düşünerek, ona daha farklı anlamlar yüklenmeli, toplum hayatında daha cazip hale getirilmesi gibi aktif programlar hazırlanmalıdır. “Müze” kavramını, ilgilenilmesi gereken, hayatın içerisinde yer alan ihtiyaç noktalarından birisi haline getirmeliyiz belki de. Bu teklif hem taşınabilir kültür varlıklarının sergilendiği müze binaları hem de açık hava müzesi olarak adlandırabileceğimiz tarihi mekânlar için düşünülmelidir.

Ülkemizde tarihten gelen bir anlayışla mimari mekânların çini tasarımlarıyla süslenerek farklılıklar kazandırılması bir gelenek olmuştur. Selçuklu döneminden başlayıp, Osmanlı’da devam eden bu faaliyetlerde cami, mescid, saray, köşk, türbe gibi pek çok mimari yapı

Dünyadan Farklı Kesitler

Zaman zaman yaptığımız dış seyahatlerde; binalarda, şehirlerde çeşitli dekoratif uygulamalar görürüz. Şehirlerin merkezi kısımlarında büyük formdaki uygulamalardan küçük binaların cephelerine varıncaya kadar birçok noktada bu kabil değerlendirilmelere rastlanabilir. Bu figürler tarihi değerlerden alınabildiği gibi o ülkenin yakın zamanlarından çeşitli sanat uygulamaları da olabilmektedir. Bu tablolar, toplumun kültür değerlerini, siyasi yapılarını, milli duygularını veya çeşitli sanatkârane duyguları anlatan tasarımlar da olabilir.

estetik kalitesi yüksek çinilerle bezendiğini söylemek mümkündür. XVIII. yüzyıldan sonra -her ne kadar düşük kaliteli de olsa- çini bezemeler aynı yolda devam edegelmiştir. XX. yüzyıl başlarında Osmanlı Milli Mimari ekolünde; bazı farklılıklarla beraber, benzeri uygulamalar sürmüştür. Seramik uygulamalarının Cumhuriyet devrinde yeni yeni oluşturulan Batı tarzı mimari yapılarda pek rastlanmamaktadır.

Seramik projenin renkli tasarımı (İ. Özkeçeci).

Ülkemizden Uygulamalar

Seramik alanındaki çalışmaları da geleneksel çinçiliğin bir devamı olarak nitelendirmek zordur. Bu dala heykelin bir kolu diye bakmak yanlış olmaz. Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki ilk seramik atölyesi, 1929'da kurulur. İsmail Hakkı Oygur, Vedat Ar ve Hakkı İzet hem ilk seramikçiler hem de ilk öğretmenler arasındadır. Füreyya Koral ile Sadi Diren 1950'lerde atölye açan ilk sanatçılar olarak bilinir.²

Özellikle dış cephelerde hava şartlarına dayanıklı bir teknik olan seramik adeta yenden keşfedilerek yakın dönemlerde mimari yapılarda kullanılmıştır.

Sanatçıları heyecanlandıran, teşvik eden çeşitli uygulamalarla binalar bir kısım dekoratif tasarımlarla bezenme yoluna gidilmiştir. Seramik sanatının parça objelere uygulanmanın ötesinde dekoratif mahiyette bir kısım panolar da gündemi oluşturur. Özellikle 1970'lerden sonra inşa edilen çeşitli binalarda bu anlamda seramik panolara yer verilmiştir. Güzel sanatlar sahasının önemli isimleri bir yandan resim, heykel gibi dallarda eserler verirken bir yandan da yeni yorumlarla oluşturulmuş motif analizlerini bu panolara yansıtmışlardır. Bu çalışmalar bağimsız birer eser olmanın ötesinde mimari mekânlara farkla anlamlar kazandırmış, daha sıcak ortamlar temin edilmesine katkı sağlamıştır.

Bu dönemlerde İstanbul başta olmak üzere Ankara, İzmir gibi büyük şehirlerde çeşitli kamu ve özel binalar bu doğrultuda seramik, mozaik, heykel gibi dallarda tasarlanmış dekoratif çalışmalara imza atılmıştır. Bu yıllarda seramiğin geniş uygulama olanağını araştırdığı aşamalar birbirini izlemiştir. Mimari yapıların iç ve dış yüzeylerine benzeyen seramik panolar, özellikle otel, banka gibi farklı işlevlere yönelik yapılarda karşımıza çıkmaktadır. İstanbul'da Unkapanı Manifaturacılar Çarşısı, Samatya Araştırma Hastahanesi, Tarabya-Hilton otelleri gibi mekanlara Türk sanatçılarınca pano dekorasyonları uygulanmıştır. Bu çerçevede; Bedri Rahmi Eyüboğlu, Füreyya Koral, Sadi Diren, Jale Yılmazbaşar, Hamiye Çolakoğlu, Bingöl Başarır gibi seramik sanatçıları bu yolda uğraş verenlerdendir.³

İMÇ Örneği

İstanbul Manifaturacılar Çarşısı bu alandaki esnafı bir araya getirmek amacı ile bir mekân tasarımı olarak planlandı. 1954'te başlayan çalışmalar 1958 yılında bir yarışma ile neticelendi. Doğan Tekeli, Sami Sisa, M. Hepgüler'in mimari projelerinin uygulandığı inşaat sonrasında blokların bazı yüzeylerine dekoratif bir kısım tasarımlar yerleştirilmek istendi. Bu çerçevede açılan bir yarışma sonucunda da; Füreyya Koral ve Sadi Diren Seramik panolarla, Eren Eyüboğlu, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Nedim Günsür mozaik panolarla, Kuzgun Acar ve Yavuz Görey heykellerle, A. Teoman Germaner duvar rölyefi ile bu mekanda yer aldı.

Bedri Rahmi Eyüboğlu (1911-1975) bir resim sanatçısı olmanın ötesinde özellikle mimari yapıların iç ve dış mekânlarına yapmış olduğu seramik-mozaik panolarıyla da ünlüdür. Bunlar arasında Sağlık Bakanlığı İstanbul Samatya Hastahanesi, Topkapı'daki Vakko Fabrikası, Unkapanı Manifaturacılar Çarşısı; Karaköy Aksu İşhanı gibi mekânlardaki örnekler sayılabilir.⁴

Füreyya Koral (1910-1997), seramik işine hobi olarak başlamış fakat geçen süre içinde teknik araştırmaların yanı sıra, "form" denemelerini artırarak, öbür seramik sanatçılarına örnek olan bir gelişme içine girmiştir. Füreyya Koral'ın gerek duvar panosu niteliğinde işleri, gerekse porselen yapımına kadar uzanan sır ve pişirme teknikleriyle oluşturduğu objeler, seramik malzemesine ustaca yaklaştığını kanıtlar.⁵ Koral, Kullanim eşyası durumundaki seramik malzemeyi bir anlatım aracı olarak kullanmış, kendinden sonraki kuşaklara seramiğe farklı bir gözle bakmayı, düşünmeyi göstermiştir.⁶

Jale Yılmazbaşar⁷ (1939-) çoğunlukla kuş figürüne özellikle de horoz gibi formlara yer verdiği serbest seramik çalışmalarının yanında çok sayıda pano çalışması da yapmıştır. İstanbul İl Genel Meclisi Binası, Hürriyet Gazetesi, Tarabya ve Hilton ve Otelleri, Vakko Fabrikası ve İzmir Efes Otel'i ndekiler bunlardan bazılarıdır.

Sözün burasında mimari yapıların karakteri üzerinde durmak gerekiyor. Bugün geline nokta mimarlığın; yaşam alanlarını, konutları, resmi daireleri, kamu binalarının tasarımında belli kriterlere uymuş ve olumlu sonuçları yansıtmış olduğunu söy-

leyemiyoruz. Yapılan binaların birbirinde farklı, çoğu değişik algılar içeren, yaşamı çözümüne kolaylıklar sunmayan görüntüler sergilediğini söyleyebiliriz.

"Birinci Mühür"

"Birinci Mühür", Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nde, Bilimsel Araştırma Projeleri kapsamında planlanıp uygulanan bir seramik tasarım projesi olup, yürütücüsü Sanat ve Tasarım Fakültesi öğretim üyesi Prof. İlhan Özkeçeci'dir. Tasarımı Prof. İlhan Özkeçeci tarafından yoğun bir çalışma döneminde hazırlanmış ve seramik sanatçısı Hülya Çeltikçi tarafından seramiğe uygulanmıştır. Proje ekibinde Öğr. Gör. M. Hakan Alacalı, Arş. Gör. Saliha Nesli Gül ve Arş. Gör. Bahadır Uçan görev almışlardır.

Türk sanatı tasarımcıları olarak bizler de yeni projelerimizi ortaya koymak, bunları toplumla paylaşmak ve hayata yeni kareler ilave etmek durumundayız. Bu yazımızda mimari mekânlara farklı mesajlar yükleyerek yeni anlam ve ağımlılar öneren bir seramik projesini ele alacağız. "Birinci Mühür" adını verdiğimiz bu çalışma ile yeni perspektiflerle geleceğe bakmayı hedefliyoruz. Bunu yenileri takip edecek ve her fırsatta hayatın çeşitli kesitlerine böylesi mühürler vurmak düşüncesi zihinlerimizde hep var olacaktır.

Projenin amacı, Yıldız Teknik Üniversitesi mimari birimleri için, mekânlara değişik anlamlar yükleyecek, hayata güzellikler katacak yeni yorumlar içeren özgün seramik tasarımlar üretmek ve uygulamaktır. Bu amaçla hazırlanan "Birinci Mühür", seramik pano çalışmalarının ilkidir ve YTÜ Davut Paşa Kongre ve Kültür Merkezi için üretilmiştir. "Birinci Mühür"ün ön hazırlıkları ve uygulaması yaklaşık iki yıl gibi bir sürede, heyecanlı ve titiz bir ekip çalışması ile aşama aşama gelişmiştir. Seramik gibi kalıcı ve etkileyici görünüme sahip bir malzeme ile üretilen bu eserin tasarımında; Türk sanatının tarihten intikal eden estetik değerleri ışığında, günümüz dünyasının duygularını da içeren yorumlar yansıtılmıştır. Görsel etkisini anlam dünyası ile güçlendiren, klasik motifleri taşıyan ama aynı zamanda bugünle geleceği de kendi bünyesinde barındıran bu eser, YTÜ Kongre Merkezi iç mekânına estetik ve anlamlı bir değer katmayı amaçlamaktadır. Türk sanatı estetik değerleriyle kendisinden büyük ölçüde istifade edilmeye değer zengin bir insanlık mirasıdır. Bu Se-

ramik tasarım; Yeni bir anlayışla planlanmış, klasik Türk sanat eserlerinin temel felsefesinden yorumlar alarak meydana getirilmiş özgün bir üretilimdir.

Bu seramik uygulama 08 Temmuz 2014 tarihinde Yıldız Teknik Üniveristesi Rektörü Prof. Dr. İsmail Yüksek'in de katıldığı bir törenle açıldı. Basın mensuplarının bulunduğu bu açılış töreni görsel ve yazılı medyada büyük ilgi topladı. Aynı zamanda yeni projenin mimari mekânlara etkisi konusundaki değerlendirmeler de medyada yer aldı. İkinci Mühür projesi Yıldız Teknik Üniversitesi Yıldız Kampüsü Oditoryumu'nda yer alacaktır.

Geline nokta hem Davutpaşa Kongre Merkezi hem de Yıldız Oditoryumu'nda hayata geçirilen bu tablolar sürekli işleyen ve devamlı faaliyet gösteren bu mekânları sanatla daha iç içe gösterecek çalışmalardır. Bu mekânlar üniversite içinden ve dışından çeşitli etkinliklerin yaşandığı alanlar olmakla birlikte eğitim dünyasının moral ortamlarına pozitif katkılar sağlayacaktır. Bu projeler birer etüt ve de-neme programı olarak değerlendirilmelidir. Bugünkü sanat ve duyum çizgimizde yeni kavrayışların nasıl olması gerektiği hususunda birer öneri olarak kabul edilebilirler. Sanatımız adına bu kabil üretimlerin gelişerek devam etmesini diliyoruz.



Seramik panonun YTÜ Kongre Merkezi'ne yerleştirme çalışmaları renkli görüntüleri

Prof. İlhan Özkeçeci, Hülya Çeltikçi'nin atölyesinde çalışmaları izlerken

DİPNOTLAR 1) Prof. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Sanat Bölüm Başkanı. 2) Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Cilt: 4, Görsel Yayınlar, Baskı: Yazır Matbaacılık Koll. Şti., 1981, s. 798-799. 3) Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi Yayını, 5. Basım, İstanbul 1999, s. 343'ten kısaltılarak. 4) Devrim Erbil, onun eserleri hakkında şu değerlendirmeyi yapar: "Çok sayıda yapıya mal olmuş mozaik, seramik, vitray panolar. Onun sanatının günlük yaşama katkısı, sevimli, alımlı örneklerdir." (Devrim Erbil, "Kaybettığımız Değerler-Bedri Rahmi Eyüboğlu", Arkitekt Cilt: 1975, Sayı: 1975-04 (360), s. 165.) 5) Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi Yayını, 5. Basım, İstanbul 1999, s. 339. 6) Atilla Cengiz Kılıç, Geleneksel Seramik Sanatlarının Günümüz Mimarisine Etkileri ve Öneriler", 2000'li Yıllarda Türkiye'de Geleneksel Türk el Sanatlarının Sanatsal, Tasarımsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyum Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayını, Ankara 1999, s.155. 7) Sadi Diren, "50. Yılda Seramik", 50 Yılda Cumhuriyet 50 Yılda Güzel Sanatlar, Akademi mimarlık ve Sanat 8, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul 1974, s.221. Sezer Tansuğ, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi Yayını, 5. Basım, İstanbul 1999, s.394. **KAYNAKÇA** 1) KILIÇ, Atilla Cengiz, "Geleneksel Seramik Sanatlarının Günümüz Mimarisine Etkileri ve Öneriler", 2000'li Yıllarda Türkiye'de Geleneksel Türk el Sanatlarının Sanatsal, Tasarımsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyum Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayını, Ankara 1999, s.155-158. 2) ERBİL, Devrim, "Kaybettığımız Değerler-Bedri Rahmi Eyüboğlu", Arkitekt Cilt: 1975, Sayı: 1975-04 (360), s. 164-165. 3) DİREN, Sadi, "50. Yılda Seramik", 50 Yılda Cumhuriyet 50 Yılda Güzel Sanatlar, Akademi mimarlık ve Sanat 8, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul 1974, s.220-235. 4) Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Cilt: 4, Görsel Yayınlar, Baskı: Yazır Matbaacılık Koll. Şti., 1981. 5) TANSUĞ, Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi Yayını, 5. Basım, İstanbul 1999. **İnternet Haberlerinden Bazıları** 6) http://www.hurriyetkampus.com/haberler/maset/yasadigimiz-mekanlar-bizi-strese-sokuyor 7) http://dha.com.tr/en-son-haber-ytu-kongre-ve-kultur-merkezinde-birinci-muhur-seramik-pano-acilis-toreni-flashhaber_714494.html 8) http://zaman.com.tr/http://www.zaman.com.tr/yildiz-teknike-birinci-muhur_2229922.html 9) http://www.milliyet.com.tr/mekanlarin-psikolojideki-konumu-istanbul-yerelhaber-285217/10http://www.sondakika.com/haber/haber-ytu-kongre-ve-kultur-merkezi-nde-birinci-muhur-6239634/ 11) http://www.ihf.com.tr/haber-mekanlar-bizi-strese-mi-surukluyor-370729/ 12) http://www.samyoluhaber.com/egitim/yasadigimiz-mekanlar-bizi-strese-sokuyor/1055948 13) http://www.yurtgundemi.com/yildiz-teknike-birinci-muhur-haber-7749299.htm

İnsanlığın Ortak Bilincinden Mitolojik Yansımalar

Semra ÜNLÜ

Türk çağdaş heykel sanatının öncü isimlerinden Ali Teoman Germaner, nam-ı diğer Aloş, yarım asrı geçen sanat hayatı boyunca Türkiye’de heykel sanatının gelişimine tanıklık etmiş, eserleriyle de bu gelişime katkıda bulunmuş bir isim. “İnsanlığın geçmişi, benim de geçmişimdir” diyen Germaner’in ahşap ve bronz heykellerinde hayat bulan mitolojik varlıklar, masalsı yaratıklar, insanlığın ortak bilincini yansıtan imgeleri hatırlatıyor.

Türk milletinin yönetilme şeklinin belirlendiği Cumhuriyetin ilanının üzerinden tam 11 yıl geçmişti. Türkiye ile Balkan ülkeleri arasında Balkan Paktı’nın imzalandığı, Türkiye’nin Milletler Cemiyeti’ne üye seçildiği, Soyadı Kanunu’nun TBMM’de kabul edilip Gazi Mustafa Kemal Paşa’ya Atatürk soyadının verildiği, Ankara-İstanbul arası uçak seferlerinin başladığı o yıl, Türk sanat tarihi önemli bir neferine gebeydi.

Türkiye Cumhuriyeti’nin henüz emekleme döneminde olduğu ve yukarıda zikredilenlerin dışında daha pek çok önemli gelişmenin yaşandığı ve 1934 yılı, Türk çağdaş heykel sanatının öncü isimlerinden Ali Teoman Germaner’in dünyaya geldiği yıldır. Sanat hayatında önemli bir yere sahip olan Zühdü Müridoğlu ve Hadi Bara’nın birlikte çalıştıkları Barbaros Anıtı’nın Beşiktaş’taki yerini almasına 10 yıl vardı daha. 1934 yılında İstanbul Kızıltoprak’ta dünyaya gelen Ali Teoman Germaner ile sanat yaşamı hakkında, kısa adı İMOGA olan İstanbul Grafik Sanatlar Müzesi’nde hoş bir söyleşi gerçekleştirdik.

80 Yıllık Koca Çınar

İMOGA’ye bu ikinci ziyaretimiz. Daha önce de gravür sanatının usta ismi Süleyman Saim Tekcan misafir et-

mişti bizi, kendisinin kurduğu ve aynı zamanda atölyelerinin bulunduğu İMOGA’da. Binanın girişinde yine Tekcan karşılıyor bizi. Ayaküstü kısa sohbetimizin ardından Germaner’e tahsis edilen atölyeye çıkıyor ve nezaketle ayrılıyor yanımızdan. Germaner ile Tekcan arasındaki sanatçı dayanışmasının ötesine geçen dostluğa, yeri geldiğinde değineceğiz.

Ali Teoman Germaner, nam-ı değer Aloş, tam bir İstanbul beyefendisi edasıyla buyur ediyor bizi. İçindeki onlarca sanat eseri ile atölye bir sanat galerisi âdeta. Mitolojik figürlerin de göze çarptığı heykeller, ustalıkla tuvale aktarılmış resimler, bizi başka dünyalara götürüyor. Ruhumuzu bir anda esir alan bu masalsi dünyadan silkinip, atölyeye geliş amacımıza hizmet etmeye koyuluyoruz hemen.

80 yılı geride bırakmış olan bir yaşamı ele alırken, yalnızca sanat boyutuyla sınırlı kalmaya elbette gönlümüz el vermiyor. Öyle ya, bu koskoca çınarın yapraklarında çocukluk anıları da gizli, gençlik anıları da... Sanata adım attığı ilk yıllara, Paris serüvenine, katıldığı sergilere, aldığı ödüllere ve daha pek çok konuya dair anılar saklı çınarın hafızasında.

Ali Teoman Germaner’in yaşamını anlatmaya en başından başlayalım. İstanbul Kızıltoprak’ta, yedi nüfuslu bir ailenin beşinci çocuğu olarak dünyaya gelir. Anlattığına göre aile daha sonra Beşiktaş’a geçer.





Önce Hüsrev Gerede Yokuşu’na ardından Akaretler’e taşınırlar. Baba Mu-zaffer Germaner, idealist bir öğretmendir. Modern bir kadın olan anne Emine Mediha Germaner ise en küçük oğlu Ali’nin ilk öğretmeni ve ona kitapların dünyasına kapı aralayan ilk rehberdir. Ali Teoman, sanata yönelmesi konusunda babasının takındığı tutumdan bahsederken, “O yılların Türkiye’sinde sanat yeni yeni fark edilen bir şeydi. Fakat eğitimci olması hasebiyle babam, insanların eğilimlerini anlayan biriydi. Sanata karşı ters bir tavrı yoktu.” diyor.

Ali Teoman için nam-ı diğer Aloş diye bahsetmiştik yazıya başlarken. Sanatçı, bu Aloş lakabının, kendisine annesinden yadigâr olduğunu belirtiyor. Önceleri oğluna “Alış” diye seslenen anne Mediha Germaner, zamanla bu hitabı Aloş’a çevirmiş. O zamandan bu zamana da hem aile ve dost çevresi, hem de sanat camiasında Ali Teoman “Aloş” olarak anılıyor.

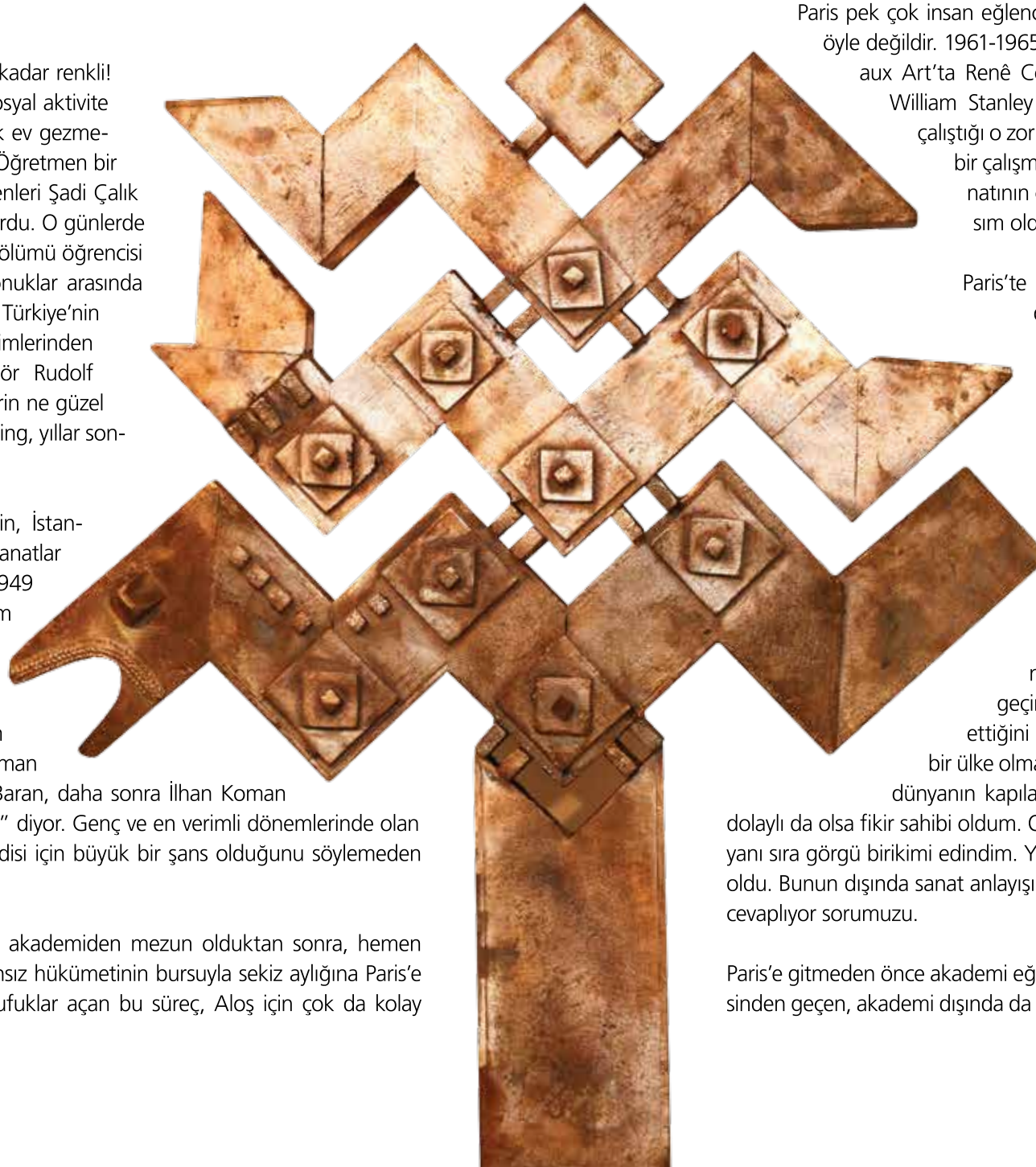
Heykel Sanatının Duayenlerinden Ders Aldı

Ali Teoman’ın çocukluk yılları, Kurtuluş Savaşı’ndan çıkmış Türkiye’nin kendisini toparlamaya çalıştığı, imkânların kısıtlı olduğu döneme denk geliyor. O yıllarda çocuklar ellerine ne geçerse, -hayal güçlerinin de yardımıyla- onu oyuncak olarak değerlendiriyordu. Milenyum çağı çocuklarının sahip olduğu oyuncak beğenmeme lüksüne sahip değildi o dönemin çocukları. Tıpkı Ali Teoman gibi... Mukavvalardan kesip şekillendirdiği figürler onun oyuncakları olurdu. Heykeltıraş olmaya daha küçük yaşlarda karar verdiğini anlatan Aloş, oyun için sabun kalıpları oyduğunu, sabunlardan küçük heykelcikler yaptığını söylüyor.

1940’lı yıllarda sosyal hayat da şimdiki kadar renkli! değildi. Bilhassa aileler için en büyük sosyal aktivite ev gezmelerydi. Germanerler de sık sık ev gezmelerine gider, evlerinde misafir ağırlardı. Öğretmen bir çift olan Samime ve Rıza Bediz ve kuzenleri Şadi Çalık da, Germaner ailesine sık sık konuk olurdu. O günlerde Güzel Sanatlar Akademisi’nde Heykel Bölümü öğrencisi olan Şadi Çalık, Aloş’un, eve gelen konuklar arasında ilgisini en çok çeken kişiydi. Sonradan Türkiye’nin çağdaş heykelticilik konusunda ünlü isimlerinden biri olan Çalık, akademide Profesör Rudolf Belling’den dersler alıyordu. Kaderin ne güzel cilvesiydi ki, Profesör Rudolf Belling, yıllar sonra Aloş’un da hocası olur.

Ali Teoman Germaner’in, İstanbul Devlet güzel Sanatlar Akademisi yılları 1949 yılında başlar. Resim Heykel Bölümü öğrencisi olan Germaner, o yılları anlatırken “İlk hocam Rodolph Belling oldu. Bir zaman sonra Zühdü Müridoğlu, Hadi Baran, daha sonra İlhan Koman asistan kadrosuyla bize eğitim verdi.” diyor. Genç ve en verimli dönemlerinde olan bu isimlerin akademide olmasının, kendisi için büyük bir şans olduğunu söylemeden edemiyor.

Ali Teoman, nam-ı diğer Aloş, 1957 yılında akademiden mezun olduktan sonra, hemen askere gider. İki yıllık askerliğin ardından, Fransız hükümetinin bursuyla sekiz aylığına Paris’e gider. Sanat yaşamında kendisine önemli ufuklar açan bu süreç, Aloş için çok da kolay



geçmez. “Biraz zor bir dönemdi benim için. Bir kere tek başıma değildim, evliydim. Eşimle birlikte el ele verip Paris’in yolunu tuttuk.” diyen sanatçı, yurt dışı bursu için neden Paris’i tercih ettiğini ise şu sözlerle anlatıyor: “O dönemin Paris’i dünyadaki en büyük sanat pazarının olduğu yerd. Pek çok sanatçı, Paris’i bir rüya şehir olarak görmüştür. Benim için de öyleydi. O dönemin Fransası, bizim ülkemizde olmayan birtakım zenginliklere sahipti. Uzak Doğu’yu, Uzak Batı’yı, Orta Amerika’yı kitaplarıyla, müzedeki yapıtlarıyla tanıma şansım oldu Paris’te.”

Paris Yılları Sıkı Çalışma Dönemiydi

Burslu gittiği Paris’te, Türkiye’den aldığı bir duyum üzerine, kendisine Fransa’da beş yıl daha kalma fırsatı taniyacak bir başvuruda bulunur Ali Teoman Germaner. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nin, öğretim üyesi yetiştirmek üzere açtığı sınav içindir bu başvuru. Türkiye’ye gelerek sınava girer. O sınavdan aldığı sonuç, Aloş’a, sanat şehri Paris’te beş yıl daha kalmanın garanti makbuzudur aynı zamanda.

Paris pek çok insan eğlencenin adresi olsa da Aloş için öyle değildir. 1961-1965 yılları arasında Ecole des Beaux Art’ta Renê Collamarini Atölyesi’nde yonttu, William Stanley Hayter Atölyesi’nde de gravür çalıştığı o zorlu dönemi, “Benim için çok yoğun bir çalışma dönemi oldu. Paris’te, gravür sanatının önemli isimlerinden ders alma şansım oldu.” sözleriyle anlatıyor.

Paris’te geçirdiği sekiz ay, artı beş yılın ardından yurda dönen sanatçı, 1965 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde asistan olarak göreve başlar. Ardından yıllar yılları kovalar ve 1970’te, sonradan adı Mimar Sinan Üniversitesi olan aynı akademinin yine heykel bölümünde doçent olur. Takvimler 1976 yılını gösterdiğinde ise artık o Profesör Ali Teoman Germaner’dır.

Keyifli sohbetimiz sürerken, biz yine sanatçının Paris yıllarına dönüyoruz ve orada geçirdiği sürenin sanat anlayışına ne şekilde etki ettiğini soruyoruz. O yıllarda Türkiye’nin pek varsıl bir ülke olmadığını hatırlatan usta heykeltıraş, “Paris bana dünyanın kapılarını açma fikri verdi. Başka ülkeler hakkında dolaylı da olsa fikir sahibi oldum. Orada yaşadığım sürede teknik bilgi birikiminin yanı sıra görgü birikimi edindim. Yaşadığım çağı algılamam bakımından yardımcı oldu. Bunun dışında sanat anlayışım da öz olarak pek bir şey değişmedi.” diyerek cevaplıyor sorumuzu.

Paris’e gitmeden önce akademi eğitimi sırasında sanatının ehli isimlerin rahle-i tedrisinden geçen, akademi dışında da Bedri Rahmi Eyüboğlu’nun atölyesinde çalışma fır-





satı bulan Germaner'in, o yıllarda dünyada sanatın başkenti olan o Avrupa şehrine zaten hiç de boş bir sanatçı olarak gitmemiş olduğu düşüncesi geçiyor zihnimizden.

Sanat yaşamı boyunca daima ilerleme hedefini hep korur Germaner. Hedefe ulaşmak her zaman kolay olmaz. Adı tarihe altın harflerle kazınmış pek çok başarılı isim gibi onun da yaşamında zor dönemler olur. Her meslek için başlangıçta çetin geçen zamanlar olduğunu belirten Ali Teoman Germaner, tanıma şansına sahip olduğu, ömrü akademide öğretim üyeliği ile geçen edebiyatçı Sait Faik'i örnek vererek, onun gayet mütevazı bir yaşam sürdüğünü, hiç de öyle varıl biri olmadığını ifade ediyor. Örnekleri, yine tanıma fırsatı bulduğu Ahmet Hamdi Tanpınar, Orhan Kemal, Yaşar Kemal gibi isimlerle çoğaltıyor Germaner ve ekliyor, "Her meslekte zorluk çekilen dönemler. Kimse böyle paraşütle inmez. Yolun başında herkes yorulur, pek çok yokuş geçilmek zorundadır."

Mitoloji Vazgeçilmez İlham Kaynağı

Türkiye'de heykel ve gravür sanatlarının önemli isimlerinden biri olan Ali Teoman Germaner ile söyleşimiz sürerken, kapıdan girişte hemen karşımda bitiveren ejderha ve yılan figürleri iliyor gözümüze. Sanatında mitolojiden esinlendiğini, heykele fantastik bir bakışı olduğunu düşünüyoruz.

Usta yazar Sabahattin Eyüboğlu da, dönemin yegâne sanat galerisi olan Maya Sanat Galerisi'ndeki bir sergiyle ilgili Şubat 1954 tarihli Akşam Gazetesi için kalem aldığı yazısında, Germaner'in, sanat anlayışıyla ilgili olarak, sonraki yıllarda doğruluğu tescillenen şu tespitte bulunuyor; "Aloş, Aristoteles estetiğini, yani tabiatı taklide dayanan güzelliği sevmiyor. Arkaik Yunan, Hitit, Etrüsk ve hele ilk Bizans gibi, çizgiyi ve rengi saf, sade ve sert halleriyle kullanan devirleri seviyor yahut sevecek."

Yarım asrı geçen sanat hayatı boyunca Türkiye'de heykel sanatının gelişimine tanıklık etmiş olan, ürettiği eserleriyle de bu gelişime katkıda bulunmuş olan Ali Teoman'ın ahşap ve bronz heykellerinde, mitolojik varlıklar, masalsı yaratıklar farklı bir heykel anlayışının ürünleri olduğunu gözler önüne seriyor. Onun yapıtları için Doğan Hızlan, "Çağdaş heykel sanatımıza yeni olanaklar yaratma amacının belirleyici temel etken olduğu heykellerinde görülen başlıca figürler kadınlar (Piton'un Kızları), atlar, yılanlar, deniz kabukları ve buhurdanlar gibi ritüel nesneleridir." diyor bir makalesinde.

Sanat tarihçisi Gönül Gültekin'in ifade ettiği gibi, Ali Teoman Germaner'in sanatında; Mezopotamya Asur sanatının kabartmalarını, Orta Asya hayvan üslubunun biçimsel ve dekoratif unsurlarını,

Anadolu Hitit çağındaki soyutlama anlayışını, Uzak Doğu Çin kaynaklı ejderha figürlerini, Afrika yerli sanatını, Meksika kültürü Aztek sanatı örneklerini, Viking sanatını, Mısır dikili taşlarını ve figür soyutlamalarını çağırştıran pek çok öğeyi bir arada görebilmek mümkün..



İMOGA'daki atölyesinde ziyaret ettiğimiz Ali Teoman Germaner, nam-ı diğer Aloş (Kendisine bu şekilde hitap edilmesinin daha çok hoşuna gittiğini belirtelim.), eserlerini meydana getirirken mitolojik öğelerden faydalanması konusuna değinirken, her toplumun kendisine has mitolojisi bulunduğunu ifade ediyor öncelikle. Ve söyle devam ediyor; "Masal, herkesin iyi-kötü çocuk yaşından algılayabildiği bir anlatım aracıdır. Aslında birilerine, bir şeyleri aktarma biçimidir. İnsanların ortak paydaları, ortak buluşma noktalarıdır. Aslında ilham kaynağı yine insanlardır. Güncel olaylar, insanlarla olan temasları, birinin söylediği her hangi bir şey, bir dürtü sanatçı için bir şeyler söylemeye çalışır. Yaptığım işin, bir tür, insandan insana söylem olduğuna inanırım ve bunlar görsel söylemlerdir. Mitolojiden yararlanma çabam sanırım buradan kaynaklanıyor."

Sanat eleştirmeni Ahu Antmen ise, Mayıs 2007 tarihli bir yazısında Germaner'in sanat algısını anlatırken, Aloş'un "İnsanlığın geçmiş, benim de geçmişimdir" sözlerini hatırlatıyor ve onun heykellerinin; farklı zamanların, farklı coğrafyaların, farklı kültürlerin görsel verilerini gerçek anlamda özümsemiği için olsa gerek, geçmişle aramızda bir eşzamanlılık yanılması da yarattığını ifade ediyor.

Gravürde Eserin Çoğaltılabilmesi Cezbetmiş

Aloş, sanatın bir anlamda sanatçının kendin tarzını ortaya koyma aracı olduğuna da değiniyor ve "Başkasına benzeyeni yapmak, kendi söylemini dile getirmek değildir. Kendi tarzını ortaya koymalı sanatçı." diyor. Çağdaş bir sanatçı için kesin uzmanlık sınırlaması yapmanın doğru olmadığını savunan Ali Teoman, "Sanat dediğimiz şey insanın söylemidir. İmkânı neyi elveriyorsa, onunla gerçekleştirir o söylemi. 'Ben gravürcüyüm, sadece gravür yaparım' diyemem. Bir sanatçı olarak gravüre imkânım varsa gravür yaparım, heykel yapma imkânım varsa heykel yaparım." diye konuşuyor.



Söz gravürden açılmışken, sanatın bu dalının, Aloş'un ilgisini çekmeye ne zaman başladığını sormak istiyoruz. Türkiye'de gravür sanatının henüz çok fazla temsilcisinin olmadığı 1950'li yılların başında, yolu Aliye Berger'le kesmiş Aloş'un. "Türkiye'nin çok fazla gravürcüsü yoktu o zamanlar. Kalbur üstü sanat olarak görülüyordu. Halbuki Aliye Berger, artistik gravür peşindeydi. Kısa bir dönem kendisinin yardımcılığını yaptım." diyen Aloş, heykel bölümünden birkaç arkadaşıyla birlikte akademinin gravür atölyesine devam ettiklerini anlatıyor. Gravüre onu yaklaştıran en önemli etkenin, yapılan işin çoğaltılabilmesi olduğunu da sözlerine ekliyor sanatçı. Gravür eserlerini ilk kez, o zamanlar henüz parlayanmamış olan Yugoslavya'da 1955 yılında katıldığı Ljubljana Bienali'nde sergileme fırsatı bulan sanatçı, sözünü ettiği bienale kendisiyle birlikte üç Türk sanatçının katıldığını ifade ediyor. Bu sergi, ayrıca Aloş'un ilk yurt dışı sergisi olma özelliğini de taşıyor.

Bugün aynı çatı altında çalışmalarını yürüttüğü Süleyman Saim Tekcan ile 1977 yılından bu yana hiç kopmamış. Birlikte "Aloşname" adlı bir ipek baskı, serigrafi çalışması gerçekleştirdiklerini söylüyor Germaner. Germaner, 26 eserlik Aloşname'deki desen çalışmalarında da yine simgesel anlatımlar içeren fantastik bir boyut göze çarpıyor. Ahu Antmen, bu seri için "Aloşname, bir tür yeraltı dünyası gibidir." benzetmesinde bulunuyor.

Ali Teoman Germaner'in, 1980'li yıllardan başlayarak günümüze dek vücuda getirdiği tüm eserleri, Aloşname'deki çizgilerinin üç boyutlu birer temsilcisidir âdeta. Heykellerine baktığımızda zümrüdüanka kuşu, ejderha, yılan figürlerini görürüz. Hatta Ali Teoman'ın, "Zümrüt-ü Anka" adlı bir seri çalışması da bulunuyor. Mitolojik figürlerini anlatırken, " Kuş, çoğu antik uygarlıkta gökyüzüdür. Biraz özgürlük, biraz da mistik bir anlam içerir.



Doğu'da da, Batı'da da çoğu masallarda zümrüdüankaya rastlarsınız. Yılan da çoğu uygarlıkta, üzerinde yaşadığımız toprağı simgeler. Heykellerimdeki kuşlar ve yılanlar birbirlerini bütünler. İnsan, bu ikisinin arasında yaşar." diye konuşuyor.

Usta heykeltıraş Ali Teoman Germaner'le söyleşimizin yavaş yavaş sonuna geliyoruz. Sormak istediğimiz soruları birbiri ardına sıralıyoruz, o da içtenlikle cevaplıyor. Türkiye'de heykel sanatının, resim sanatına göre biraz daha geri kaldığı yönündeki, savunucusu hiç de az olmayan kaniyi hatırlatıyoruz. Bundan 40 yıl önce resim ve heykelin alınıp satılmasının öyle çok kolay olmadığını söyleyen Germaner, "Herkes ekmek derindeydi, sanat lüks görülüyordu." dedikten sonra, resmin heykele göre daha kolay korunabildiğine, heykelin daha pahalı bir sanatsal nesne olduğunu dikkat çekiyor.

Son olarak, 35 yıl bilfiil hocalık yapmış, nice sanatçılar yetiştirmiş olan Germaner'e, "Genç sanatçılara öğüt vermeniz istense, neler söylersiniz?" diye soruyoruz. "Genç kuşağa söyleyeceğim şu; bildiklerini okusunlar, inandıklarını yap-sınlar" diye cevaplıyor sorumluzu usta sanatçı. Ali Teoman Germaner'in yurt içinde ve yurt dışında açtığı sergilerle ve ödüllere dolu yaşamı, bir sanatçının inandığı yolda yürümesinin, onu başarıya götürmesinin en somut göstergesi diye düşünerek ayrılıyor 80 yıllık çınarın yanından.

Osmanlı Emanetlerinin Sessiz Sığınağı: Dolmabahçe Altın Varak Atölyesi

Ayşe ÇAL

Milli Saraylar İdaresi Dolmabahçe Sarayı bünyesinde oluşturulan Kalemkâr Atölyesi'nde, Osmanlı'dan miras kalan altın varaklı eserler, restorasyon çalışmaları ile tekrar hayata dönüyor. Atölyede, zamana yenilerek farklı nedenlerden dolayı hasar gören, varakları dökülen, parçaları kopan veya kırılan sayısız ayna, çerçeve gibi dekoratif obje, altın varak ustalarının ellerine emanet. Her bir parçaya ayrı özenin gösterildiği atölyede, ustaların restore çalışmalarındaki öncelikli amacı ise eserin özüne sadık kalmak. Ön inceleme, hasar tespiti, sağlamlaştırma, temizlik, dökülen ve kaybolmuş bölümlerde estetik tümleme gibi zorlu ve bir hayli uzun aşamalardan geçerek eski görünümlerine kavuşturulan kültür miraslarımızın bulunduğu atölyeyi ziyaret edip, burada yürütülen çalışmalara tanıklık etmek istedik. Milli Saraylar İdaresi Dolmabahçe Sarayı bünyesinde oluşturulan Kalemkâr Atölye'sinde 18 yıldır altın varak ustalığı yapan Arzu Kural, yaptıkları işi "ahde vefa" olarak yorumluyor.



Farsça'da 'yaprak' anlamına gelen, en ihtişamlı süsleme sanatından biri olan 'varak', gücünü eski çağlardan beri insanlık için en kıymetli madenlerden biri olan altından alır. Dövülerek ince şeritler haline getirilen altının, çeşitli teknikler kullanılarak belli yüzeylere uygulanması olarak tanımlanan varak sanatı da ilk olarak 13. yüzyılda İtalya'da ortaya çıkar ve 18. yüzyıl Fransa'sında zirveye ulaşır. Önceleri silah ve zırhları bezemede yararlanılan varak sanatının Osmanlı İmparatorluğu sanat dallarına yansması ise 15. yüzyıldan sonra gerçekleşir.

Osmanlı'da zenginliğin yanı sıra altın madeninin oksitlenme yapmaması, mikrop barındırmaması ve dayanıklılık gibi özellikleri bu madenin kullanım alanını genişleterek, değerli madenlerin bezeme sanatlarında rahatlıkla uygulanmasını sağlar. Altın madeninin inceltilebilmiş en ince nüshası olan varak sanatı artık ihtişamlı mimari yapılarda, dekorasyon malzemelerinde, eşya ve kitap süslemelerinde kullanılırken, cilt, hat, tezhip ve minyatür eserlerini de eşsiz kılar.

Altının ıslıtsıyla parlayan sanat dallarından biri olan varak tekniği ile üretilen eserler zamanla eski güzelliğine kavuşmak için bakıma ihtiyaç duyar. Bazıları hediye olan, bazıları Osmanlı Sarayı tarafından sipariş edilen altın varaklı tablo, ayna, çerçeve vb. eseri yenileme çalışması için ilk kez 34. Osmanlı padişahı II. Abdülhamid Han döneminde onarım atölyesi kurulur. Yıldız Sarayı'nda çeşitli vesilelerle bir araya gelen ve deformasyona uğramış pek çok eser, bu atölyede Belçikalı bir usta ve onun yetiştirdiği çırağların ellerinde yeniden can bulur. Öyle ki, II. Abdülhamit dönemine kadar bilinmeyen varak eserlerin bakım ve onarım işlemleri, zengin sanat eserlerimize bir zenginlik daha kazandırır.

"Eskiler Alıyorum, Alıp Yıldız Yapıyorum"

Osmanlı süsleme sanatlarının vazgeçilmezi olan ve günümüze ulaşan altın varaklı eserlerin sayısı da bir hayli fazla. Ancak çeşitli koleksiyonlarda bulunan veya özel sergilerde sergilenmekte olan bu mirasımızdan birçoğu bir yerden başka bir yere taşınmaları sırasında, kimi zaman uygun olmayan şartlarda muhafaza edilerek, kimi zaman da ser-

gilendikleri mekânlarda ziyaretçilerin bilinçsiz müdahalelerine maruz kalarak tahrip olur. Bu ihtiyacın giderilmesi için harekete geçen Milli Saraylar, Dolmabahçe Sarayı bünyesinde altın varaklı eserlerin restorasyon işlerini yürütecek olan Kalemkar Atölye'sini kurar.

Biz de, sessiz sedasız sürdürdükleri çalışmalarla, Osmanlı'nın ihtişamının altın bezemesi ile yansıtıldığı emsalsiz eserlerin, zamanla sönmeye yüz tutan ışığının yeniden canlandırıldığı atölyeyi ziyaret etmek ve varak sanatının inceliklerini öğrenmek istedik. Bu sebeple de Kalemkâr Atölyesi ustalarından Arzu Kural ile buluşmak üzere

Dolmabahçe Sarayı'nın yolunu tuttuk. Sarayın çiçek kokulu bahçesinde ilerlerken dilimizde Orhan Veli'nin "Eskiler alıyorum, alıp yıldız yapıyorum..." dizeleri...

Kural, bizleri, üzerine giydiği beyaz önlüğü ile bir doktor edasında kapıda karşılıyor. Arzu Kural bir doktor; atölyenin bir ucundan diğer ucuna kadar uzanan masalara yatırılan tablo ve ayna çerçeveleri ile konsollar ise tedavi edilmeyi bekleyen birer hasta gibi görünüyor gözümüze. Kural, henüz bir lise öğrencisi iken başlamış bu işe. 18 yıldır da sürdürdüğü mesleğini omuzlarında taşıdığı ağır bir sorumluluk

olarak değerlendiriyor. Altın varak ustası Kural, "Bu atölyede çalışan herkes ecdadımızın emanetine sahip çıkma bilinci ile hareket ediyor. Onun için de yaptığımız işe gönül vermeniz, sevmeniz şart. Bazı eserleri gördüğümüzde içimiz acıyor. Ancak onların yeniden sıhhatlerine kavuşarak, hayata gülümsediklerini görmek her şeye bedel." diyerek işine olan sevdasını dile getiriyor.

Eser Üzerinde Titiz Bir Çalışma Yürütülüyor

Kalemkâr Atölyesi'nde genellikle altın varaklı çerçeve, ayna ya da dekoratif objelerin restorasyon ve sağlamlaştırma işlemlerinin yapıldığını belirten Kural, bu süreçte çok titiz bir çalışma yürüttüklerini söylüyor.



“Varak işin süsü, görünen yüzü” diyen usta Kural, önce yanlış bir uygulamada bulunmamak için eserlerin iyi analiz edip, izlenecek yöneme karar verdiklerini anlatıyor. Atölye çalışmalarını kısaca “Bizim işimiz bir eseri onarmaktan ziyade bu işi orijinaline sadık kalarak yapmak.” şeklinde değerlendiren Kural, restorasyon işlemlerinin asıl can alıcı noktasının bu olduğuna dikkati çekiyor.

Atölyeye gelen eserlerin genellikle kıymet bilinmezlikten kaynaklanan sebeplerden ötürü yara bere içinde kaldığını, kimisinin bir parçasının koptuğunu, kimisinin ise varaklarının döküldüğünü belirten Arzu Kural, restorasyon çalışmasındaki ikinci önemli aşamanın hasar tespit süreci olduğunu aktararak, “Eserin ne gibi zarar gördüğü ve bu zararın gidermede nasıl bir yol izleyeceğimizle ilgili bir çalışma programı belirliyoruz. Malzeme temininin ardından da hastanın tedavi sürecine başlıyoruz.” diyor.

İyi bir restorasyon çalışması ortaya çıkarabilmek için dikkat etmeniz gereken nokta ise esere olabildiğince az müdahale etmek.” diyen usta Kural, “Aslında bir eseri dikkatli incelediğinizde nerelerine müdahale edilmiş anlayabilirsiniz. Bizler hiçbir zaman esere yaptığımız müdahaleler anlaşılmasın diye bir çaba içerisine girmedik. Hatta fark edilsin ki emanetlerimize sahip çıktığımız, onları kederine terk etmediğimiz bilinsin.” şeklinde konuşuyor.

“Çalışmalardaki En Önemli Nokta Eserin Orijinaline Sadık Kalmak”

Fizibilite çalışmasından sonra restorasyona başladıkları söyleyen Kural, Kalemkâr Atölyesi’nde müdahale sırası kendisine gelmesini bekleyen çok sayıda altın varaklı eser bulunduğunu aktarıyor.

“Eserler önce elektrik süpürmesine takılan özel aparatlarla kaba toz tabakasından arındırılıyor. İnce temizliğini ise esere zarar vermemek için solüsyon, pamuk ve fırça yardımları ile yapılıyor.” diyen Kural sözlerini şöyle sürdürüyor: “Çalıştığımız bir çerçeve üzerinde temizleme işlemini tamamladıktan sağlamlaştırma safhasına geçiyoruz. Birleşim noktalarında herhangi bir açılma veya gevşeme varsa işleme alıyoruz. Ardından da eserin herhangi bir eksik parçasının olup olmadığına varsa bu eksiklikleri de giderme yoluna gidiyoruz.”

Kural, esere müdahale sırasındaki ilk önceliklerinin eserlerin orijinaline sadık kalmak şartının olduğunun altını çizerken, esere gerektiği kadar dokunabilmeyi bilmenin önemine vurgu yapıyor. Eserin kopan bir yerinin muhafaza edildiği takdirde yerine yapıştırdıklarını aksi halde parçayı kendilerinin tümlediklerini anlatan Arzu Kural, bunun nasıl yapılacağını ise eserin kendisinin belirlediğini aktarıyor.

“Parçanın bir simetrisi varsa işler daha hızlı ve kolay yürüyor. Simetriye sahip olmayan eserlerin parçalarını tümlemekse biraz daha meşakatkatli bir süreç.” diyen Kural, parça tümlemenin nasıl yapıldığını şu şekilde anlatıyor:

Silikon kalıplar ve dolgu malzemelerinden faydalıyoruz. Bu sayede kopan kısımların kalıbını simetrik desenlerden çıkarıp, alçı dökümlerden model hazırlayıp tümleme yapıyoruz.

Eserler Osmanlı Ustalarının Tercihi ile Restore Ediliyor

Eserin, altın varakla buluşmasının iyi bir ustanın asıl maharetini göstereceği



aşama olarak nitelendiren Arzu Kural, günümüzde farklı tekniklerle yapılan varak uygulamalarının olduğunu ancak kendilerinin Osmanlı ustalarının da tercih ettiği su bazlı uygulamayı kullandıklarını dile getiriyor. Su bazlı yöntemle esere som altın ısıltısı kazandırıldığını belirten usta Kural, bu sürecin tutkallama, alçılama, zımparalama, yapıştırma, mazgala gibi meşakkatli evrelerinin olduğunu söylüyor.

Diğer bir yöntem olan yağ bazlı varağı; alt yapısı oluşturulan eserin yüzeyine miksiyon denilen tutkalı sürdükten sonra ince bir tabaka altını eser üzerine yapıştırma işlemi olarak açıklayan Kural, uygulanabilirliğinin kolay olmasından dolayı günümüzde bu yola sık başvurulduğunu belirtiyor.

Altın varak ustası Kural, bu noktada kendilerine gelen eserlerde bilinçsizce yapılan restorasyon çalışmaları ile karıştıktıklarını, su bazlı varağın üzerine yağ bazlı varak çalışıldığı, bunu eserlerin büyük ölçüde tahrip ettiğini ifade etmeden geçmiyor.

Su Bazlı Varakta Organik Malzemeler Kullanılıyor
Su bazlı varak uygulamalarında kullanılan tüm malzeme-

lerin organik olduğunun altını çizen Kural, her aşamanın kendi içinde püf noktası bulunduğunu anlatıyor. İlk aşama olan tutkallamanın eser için hayati önem taşıdığını belirten Arzu Kural, piyasada farklı tutkallar bulunduğunu, kendilerince tavşan tutkalı tercih ettiklerini belirtiyor ve ekliyor:

“Tavşan tutkalının sertliği bizim için daha uygun, ne çok sert, ne yumuşak. Eğer tutkal sert ise çatlamalara sebep olur, yumuşaksa bağlayıcı özelliği istenilen ölçüde olmayabilir. Tavşan tutkalını nasıl uyguluyor dersiniz: granül halde aldığımız tavşan tutkalı 1/10 ölçeğinde suya eklenir ve şişmesi için 24 saat bekletilir. Homojen bir yapıya sahip olması için de benmari usulüyle 70 santigrat dereceye ulaşana dek ara sıra karıştırılarak eritilir. Kullanımlarda 50 santigratlık sıcaklık yeterli olur. Hazır hale gelen tutkal ahşabımızın her tarafına fırça ile sürülür. En az 24 saat bekler ve sonrasında 2. uygulama yapılır.”

Su bazlı altın varak tekniğinin ikinci aşaması olan alçı uygulamasında fırınlanmış ve tamamen sudan arındırılmış Bologna alçısı kullanıldığını anlatan Kural, bu evreyi ise şöyle anlatıyor:

“Yine 50 santigrat dereceye kadar ısıtılmış tavşan tutkalı, Bologna alçısına kıl fırça yardımı ile eklenir. Dikkat edilmesi gereken nokta ise karışım da aynı ısı derecesi korunmalı. Sıvı bir hal alan alçı fırça yardımı ile tutkallanan ahşabın üzerine aynı yönde sürülür. Ahşap bir kartonpiyer görüntüsü alana dek birer gün arayla en az 7 kat uygulamaya devam edilir.”

Varak uygulamasındaki sırayı pürüzsüzleştirme işlemi alır. Objenin, dokunulduğunda pürüzsüzlük hissi yarattığında sonraki aşama olan boloya (FeO pigment kili) geçilebileceğini belirtiyor.

Macun kıvamında hazır olarak alınan sarı ve kırmızı bolo, tavşan tutkalı ilave edilerek, fırça yardımıyla iki kat uygulandığını söyleyen Kural, bundan sonra varak işlemine geçilebileceğini söyledi.

Varaklanan bölgenin, ortamın fiziki şartlarına göre bir ile dört saat arasında bekletildikten sonra mühreleme diğer adı ile mazgala aşaması ile esere som altın görünümü kazandırıldığını aktaran Kural, bizlerle günümüzde bu işte

akik taşından yapılmış mühre kullanıldığını, eskiden bu işlem için çeşitli hayvan dişlerinden faydalandığı bilgisini paylaşıyor. Altın varak ustası Arzu Kural, ahşap ile metalin yeni ve pürüzsüz bir yüzeyde buluşturan varak uygulamalarında kullanılan sincap tüyü sakal fırçasının da adının nereden aldığını şu cümle ile açıklıyor: “Eski ustalar bu fırçayı elektrikleme için sakallarına sürmüş, bu yüzden de adı sakal fırçası olarak kalmış. Ancak bizler aynı etkiyi yaratmak için krem kullanıyoruz.”

Bir eser restorasyonunun yaklaşık bir ay sürdüğünü söyleyen Kural, Osmanlı’dan günümüze çok sayıda altın varaklı obje ulaştığını, bugüne kadar sayısız eseri tamamlamalarına rağmen hala çok fazla eserin kendilerini beklediğini belirtiyor. Yıllarını Dolmabahçe Sarayı Kalemkâr Atölyesi’nde geçiren usta Arzu Kural, tek temennisini ise varaklama tekniğine gönül veren yeni ustaların yetişmesine olanak verilmesi olarak açıklarken; varak sanatının kaybolan değerlerimizden olmaması için çabaladıklarını anlatıyor. Kural, bu sanatı tam manası ile öğrenip geliştirmelerine yardımcı olan Sanat Tarihçisi, Restoratör, Ressam Onur Baybura’ya teşekkür ederek sözlerini sonlandırıyor.

İranlı Nigâre Ustası Kutub'un Fırçasından Çağdaş Resme Kayan Çizgiler

İrem GÜVEN

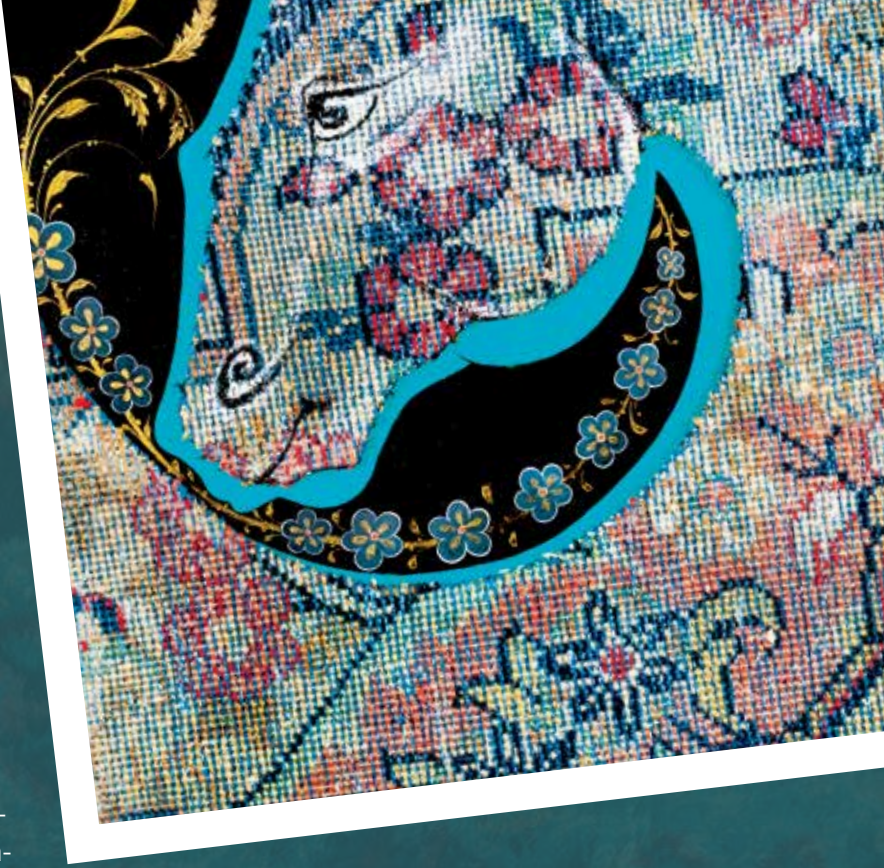
En büyük özelliklerinden biri "perspektifsizlik" olan minyatür sanatı, günümüzde kimi sanatçılar tarafından yavaş yavaş çağdaş resme kaymaya başladı. İranlı minyatür sanatçısı Kemaleddin Kutub da çağdaş resim sanatına çok yakın minyatürler üretiyor. Eser üretirken, kimi zaman bir halı parçasından bile esinlenebilen, sık sık yeni tekniklere yönelen ve "Sanatçı asla monotonluğa kapılmamalı" diyen Kutub'la, İran'da minyatür sanatına bakışı, minyatürün anavatanını, İran minyatürü ile Osmanlı minyatürünün etkileşimlerini ve daha pek çok konuyu konuştuk.



Farklı medeniyetlerin izlerini taşıyan çok renkli ve kadim bir kültüre sahip İran ile aşağı Mezopotamya'da kurulu Irak arasında sekiz yıl süren savaş yıllarıydı. 1980-1988 yılları arasında yaşanan savaş, iki ülkede neredeyse bir milyon cana mal oldu. Hayatta kalmayı başaranların ise ruhlarında derin izler bıraktı.

Savaşın tüm şiddetiyle devam ettiği günlerde, bir gece huzur ve barış içinde bir ülke umudundaki İranlı genç, evlerinin çok yakınına düşen bir füzenin kulakları sağır eden gürültüsüyle irkildi. Gecenin zifiri karanlığında düzenlenen füze saldırısı, enkaz yığınına dönen bölgeyi âdeta bir can pazarına çevirmişti. 16-17 yaşlarındaki genç, tüm aile yalın ayak dışarıya koştukları, yıkıntıların arasından hayatta kalanları kurtarmaya çalıştıkları o dehşet gecesini anlatırken, "Çok feci sahnelerle tanık oldum. Parçalanmış bedenler gördüm." diyor. Savaşın soğuk yüzünü görmüş olan genç için evlerinin çok yakınında yaşanan o patlama, aynı zamanda hayatının da dönüm noktası olmuş. O genç, bugün dünyanın pek çok ülkesinde sergiler açan İranlı minyatür sanatçısı Kemaleddin Kutub'dan başkası değil.

Bir sergi için İstanbul'a gelen Kemaleddin Kutub'la, yaşadığı bu acı deneyimin sanat hayatı için nasıl bir dönüm noktası olduğunu, İran'da minyatür sanatını, ülkesinde sanatçı olmanın zorluklarını, İran minyatürü ile Osmanlı minyatürünün etkileşimlerini ve daha pek çok konuyu konuştuk.





Minyatürün Anavatanı Doğu Toprakları

"Minyatür" terimi, genel anlamıyla perspektifi olmayan, çok ince işlenmiş, küçük boyutlu resimler için kullanılır. Minyatürün, kelime olarak Latince 'kırmızıya boyamak' anlamına gelen 'miniare'den türetilmiş olduğu ve 'miniature' biçiminde Fransızca'ya geçtiği söylenir.

Bazı kaynaklar, minyatürün hem Doğu hem de Batı dünyasında geçmişte çok eskilere dayanan bir resim sanatı olduğunu belirtse de, bu sanatın Doğu topraklarında filizlenip Batı'ya geçtiğini ileri sürenler de yok değil. İranlı sanatçı Kutub da bu görüşü savunanlardan. Her şeyden önce bu sanat için 'minyatür' denmesinin doğru olmadığını savunan Kemaleddin Kutub, "Biz

bu sanata, 'negâreh' diyoruz. Güzel çizilmiş resim anlamına geliyor negâreh. Bizim resim türümüze Batılılar tarafından takılmış bir isim minyatür." diyor. Minyatürün ana vatanının Doğu toprakları olduğu gerçeğini görmek için Orta Doğu'da Samani dönemi sanatçılarının eserlerine bakmak gerektiğini söyleyen Kutub; Osmanlı, İran Safevi, Hint, Şam, Tacikistan gibi coğrafyaların her birinin kendine has minyatürleri olduğunu, köklerinin Doğu topraklarına dayandığını vurguluyor.

Minyatür sanatından bahsederken, perspektif konusuna değinmemek olmaz. Zira perspektifsizlik, bu sanatın en önemli özelliklerinden biri. Sanatçı, ifade etmek istediği konuyu eksiksiz olarak her yönüyle aktarmak istediğinden, perspektif tekniğini kullanmaz. Yani uzaklık ve boy mevhumlarını, renklerle yahut gölgelerle belirlemez. Resmettiği figürleri, birbirlerini tamamen kapatmayacak biçimde kompoze eder. Bir anlamda fırçanın tümüyle özgür hareket edemediği klasik minyatür, artık günümüzde yavaş yavaş çağdaş resme kaymaya başladı. Tıpkı Kemaleddin Kutub'un fırçasından yansıyanlar gibi...

Bizdeki İcazet Geleneği İran'da Yok

Minyatür sanatçısı Kemaleddin Kutub, 1969 doğumlu. Gönül verdiği sanatıyla 33 yıldan bu yana ilgileniyor. Sanata ilgisi ve yeteneği ona atalarından tevarüs etmiş. Babasının minyatür sanatçısı, dedesinin de hattat olduğunu söylüyor Kutub ve ekliyor, "Baba tarafından ailede sanatla uğraşmak bir gelenektir."

Sanatçı bir ailede yetişmiş olmasının da etkisiyle çok küçük yaşlardan itibaren bir şeyler çizmeye başlamış. Babasının teşvikiyle güzel sanatlar lisesine giden Kutub, burada eğitim almış olmanın kendisi için büyük bir şans olduğunu vurguluyor. Anlattığına göre geleneksel sanat alanında İran sanat tarihinde yer alan en iyi ustaların neredeyse yüzde 80'i bu liseden mezun.

Daha sonra İslami Azad Üniversitesi'nde resim eğitimi alan sanatçı, o dönem okulda minyatür bölümü olmadığından mezun olduktan sonra özel dersler olarak kendisini bu alanda geliştirmiş. Kemaleddin Kutub, adını saygıyla andığı hocası ve "İran'ın halihazırda en kıdemli ustalarından biri" dediği Muhammed Bâkır Agamiri'den minyatür meşk etmiş.

Geleneksel Türk sanatlarında bir üstadın rahle-i tedrisinden geçen talebeye, bu sanatta artık ehliyet sahibi olduğunun nişanesi olarak hocası tarafından bir icazetname verilir. Talebenin, icazetnamesini aldıktan sonra eserlerine imza koymaya salahiyeti olur. Biz de yeri gelmişken, usta ile çırak arasındaki icazet geleneğinin İran'da mevcut olup olmadığı soruyoruz Kutub'a. Usta minyatürcü, İran'da geleneksel sanatlarla uğraşan ustalar ile talebeleri arasında bizdeki gibi bir icazet geleneği olmadığını ifade ediyor.

Usta-çırak ilişkisinden konuşurken, Kutub da kendisinin hocalık yönüne değinmeden edemiyor. Sanatsal bilgi ve birikiminden faydalanmak isteyen öğrencilere elinden geldiğince faydalı olmaya çalıştığını anlatan Kutub, "Benim hiç öyle sanatçı kaprisim, kıskançlığım yoktur. Bende eğitim alan talebeler, isterlerse başka sanatçılardan da ders alabilirler. Zira her hocanın kendisine has bir üslubu vardır ve bu çeşitlilik ışığında kendi üsluplarını bulabilirler genç yetenekler de." diye konuşuyor. Eğitime asla ticaret zaviyesinden bakmadığını vurgulayan Kutub, "Tüm yaşamım boyunca benden sonra sanatımı devam ettirebilecek üç usta yetiştirebilirim gözüm arkada kalmadan giderim bu dünyadan" diye de ekliyor.

İcazet almasa da etkilendiği bir hocası olup olmadığına ilişkin sorumuza ise İran-Irak Savaşı sırasında çok yakından tanık olduğu, anlatırken bugün bile gözleri dolan o patlama gecesini hatırlatarak cevap vermek istiyor. O kadar etkilenmiş ki, o geceden sonra desen stili değişmiş. Sanatçı duyarlılığıyla her hücrene kadar hissettiği o deşet anından bir süre sonra, zihninde yer eden bir sahneyi biraz da yorum katarak resme aktarmış. Resmi tamamlayıp, ilk kez hocasına gösterecek olmanın heyecanıyla gözleri ışıldarken, hocasından hiç beklemediği bir tepki gelmiş:





“Bu, hasta bir beynin çalışmasıdır” deyip, resmi buruşturup camdan dışarı atıvermiş. Kutub, hocasının bu davranışı karşısında şaşkınlıktan ne yapacağını bilmez haldeyken zihninin bir köşesinde, sanat serüveninde artık farklı bir yolda yürümesi gerektiği fikri filizlenmeye başlamış. “O gün anladım ki, içinde yaşadığım toplumun yaşadıklarını, gerçek hikâyeleri eserlerime taşımam gerekiyor.” diyen Kutub, hocasının, resmini pencereden dışarı atmasının, sanat yaşamı için bir dönüm noktası olduğunu ifade ediyor.

İran Minyatürünün Altın Çağı Safevi Dönemi

İran minyatüründe Safevi döneminin çok önemli olduğunu söylüyor Kemaleddin Kutub ve o dönemde sanatçılara yol gösterici olan bu ekolün kendisi için de önemli olduğunu vurguluyor. İran’da süsleme sanatlarının, bilhassa da minyatür sanatının Safevi döneminde altın çağını yaşadığına dikkat çeken Kutub, “O dönem önce Şah İsmail, sonra da Şah Tahmasb döneminde büyük bir ivme kazanmış minyatür sanatı.” diye konuşuyor.

Öğrencilik döneminde Safevi dönemi sanatçıların eserlerini birebir kopyalayarak, o dönemin ustalarının becerilerini yeniden tecrübe ettiğini anlatan Kutub, “Böyle yaparak hem tekniği, hem malzemeyi, hem renk bilimini öğrendik. Aynı zamanda da yavaş yavaş kendi eserlerimizi, kendi kompozisyonlarımızı üretmeye başladık. Deneyim kazanma yolunda desen çalışması da önemliydi. İyi bir desen alt yapısı benim kendi üslubumu yaratmak için çok yardımcı olmuştur. Temelde desen

vardır yani.” sözleriyle, sanatında nasıl giderek ustalaştığını, kendi üslubunu bulduğunu belirtiyor.

Dikkat çeken üslubuyla ürettiği eserlerini, bugüne kadar açtığı 50’nin üzerinde sergide sanatseverlerin beğenisine sunan Kemaleddin Kutub, eserlerinin yurt dışında da görücüye çıktığını belirtiyor. Bundan 25 yıl kadar önce İstanbul’da açılan bir sergiye katılan Kutub, yurt dışında daha pek çok ülkede adını duyurmuş. ABD, İngiltere, Fransa, Almanya, İtalya, İsveç’te sergiler açan Kutub, yurt dışındaki bazı sergilere de kendisi gitmiş, eserlerini göndermiş.

Sanatçı için kendisini diğer sanatçılardan ayıran üslup konusunun önemli olduğunu biliriz. Kemaleddin Kutub’un da minyatür sanatıyla uğraşan diğer sanatçılardan ayıran bir üslubu var. İstanbul’da katıldığı sergide gördüğümüz birkaç eseri, bunu açıkça gözler önüne seriyordu. Söz gelimi, halı ve kilim parçalarını fırçasından yansıyanlarla bütünleştirdiği eserleri... İlk kez kendisinin kullandığı bir teknik olduğunu söylüyor bu teknik için.

“İnsan, nereden aklınıza geldi, minyatürü halı veya kilimle buluşturmak?” diye sormadan edemiyor. Almanya’ya bir uçak yolculuğunda, yanındaki koltukta oturan bir bayanın çantası gözüne takılmış. Sanatçı dediğin, çevresindeki her şeyden ilham alır ya, Kutub da uçak yolculuğunda yanında oturan o bayanın çantasından ilham almış.



"Çantanın bir köşesinde gördüğüm o küçük halı parçası çok hoşuma gitti ve yolculuktan sonra ondan ilhamla eskizler yapmaya başladım." diyen Kutub, bu tekniği devam ettireceğini ifade ediyor.

Genellikle iki bir yeni bir teknik geliştirdiğini söyleyen sanatçı, "Su bile bir yerde sabit durduğu zaman kokmaya başlar.

Dolayısıyla akmak lazım, yenilenmek lazım. Kendi yaşam tarzından tutun da, insanın hayatındaki her şeyi değiştirmesi lazım zaman zaman. Sanatçı da asla monotonluğa kapılmamalı!" diye de öğüt veriyor genç sanatçılara.

Sanatçıya Bedava Mezar Yeri

Sınırlarının dışından bakıldığında İran muhafazakâr bir rejimle yönetildiğinden, bu ülkede sanatçı olmanın zor olup olmadığı sorusu ister istemez akla geliyor. Kemaleddin Kutub'la konuşurken, "İran'da sanatınızı icra ederken zorluk yaşıyor musunuz?" diye soruyoruz kendisine. Gülümsüyor önce ve şöyle yanıtlıyor sorumuzu; "İran'da aslında her şey serbest. Kendi özel alanında çalışırken, düşünüldüğü gibi hükümetin adamları gelip sizin atölyenizi kontrol etmez. Ama mesela bir sergi açmak istiyorsan o sergide cinsel çağrışımları olan çalışmaları elbette sergileyemezsin."

Sanatçının özgürlüğünün kısıtlanması anlamında İran'da birkaç kırmızı çizgi olduğunu vurgulayan Kutub, bunlardan ilkinin hükümetin ve devletin üst makamlarına saygısızlık edilmemesi olduğunu söylüyor. Belirttiğine göre dini mukaddeslere saygısızlık, cinsellik de diğer kırmızı çizgiler...

Minyatür sanatçısı Kemaleddin Kutub'dan, İran'da minyatür sanatına olan ilgi ve geleneksel sanatlarla uğraşan sanatçılara devletin yaklaşımı konularına da değinmesini istiyoruz. Öncelikle minyatürün, ülkesinde milli bir sanat olarak görüldüğünü ve çok değer verildiğini belirten Kutub, "Minyatür gibi hat ve tezhip de İran'ın önde gelen sanatlarıdır. Sanatçılarımızın bu dallardaki eserleri, İran'ı dünyada en iyi şekilde temsil eder." diye konuşuyor.



Ancak İran'da hükümetin özel bir himayesinin, desteğinin söz konusu olmadığını ifade edince, "İran'da sanatçılar nasıl ayakta duruyor?" diyerek işin ticari boyutuyla birlikte, bizdeki gibi orada da bir devlet sanatçılığı kurumu olup olmadığını öğrenmek istiyoruz.

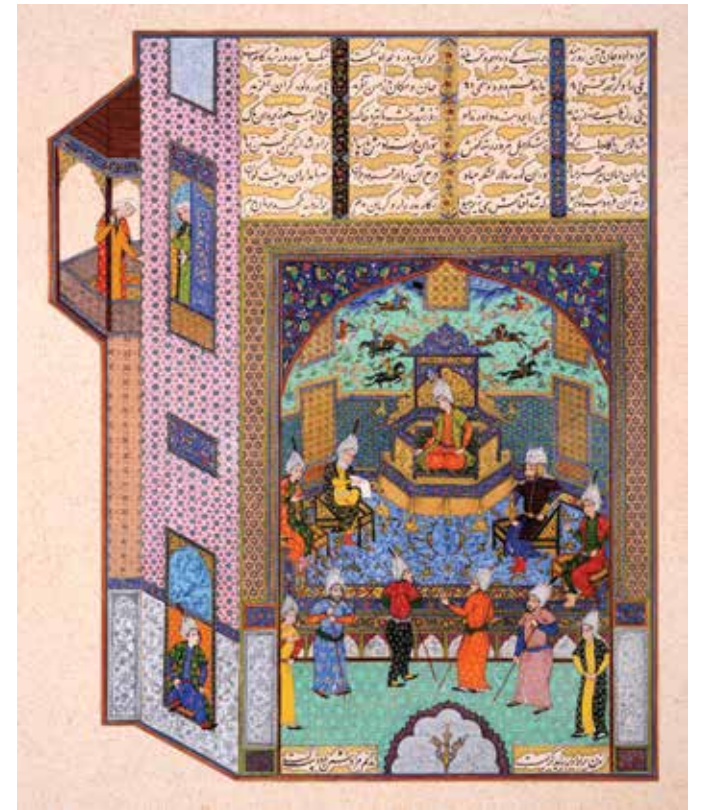
Öncelikle İran'da devlet sanatçılığı gibi bir makamın, memuriyetin olmadığını vurguluyor Kutub. Anlattığına göre, İran'da 65 yaş üstü sanatçılara 'Devlet öncü ustası' adı altında sembolik bir maaş bağlanıyor. Sanatçılar için İran'da devletin bir başka jesti daha var; bedava mezar. Bunu söylerken gülüyor Kutub ve ekliyor, "Biliyorsunuz mezar yeri almak çok pahalı bir iş. Bizde bir mezarlık vardır, sanatçılar oraya defnedilir. İşte sanatçılara orada bedava mezar yeri verilir."

Rejim Değişikliğinin Sanat Üzerindeki Etkileri

Türkiye'de 19. yüzyılda geleneksel sanatlarda bir duraklama yaşandığını biliyoruz. Minyatürcü Kemaleddin Kutub'a, İran'da da klasik sanatlarda böyle bir dönem olup olmadığını, ayrıca 1979 devriminin sanata etkilerini soruyoruz. Kutub bakın nasıl cevaplıyor sorumuzu; "Aslında baktığınızda bütün silsileler veya her hükümet değişimi ile birlikte sanatta bir duraklama oluyor. Bu biraz da ekonomik bir duraklamadır. İran'da geçmiş dönemlerde şöyle bir şey vardı; bütün sanatlarda, sanatçıya siparişi veren saraydı. Çok nadiren tüccarlar, sadrazamlar, vezirler siparişte bulunurlardı. Dolayısıyla sanatın ekonomisi bu yolla dönüyordu. Fakat yönetim el değiştirdiğinde belli bir dönem ister istemez, sonradan toparlanmakla birlikte, ekonomide bir sarsıntı yaşandığından, sanatçılar da bundan etkilenirdi ama sanatsal üretim hep devam ederdi."

İran'da klasik sanatlarda en uzun duraklama döneminin Kaçar silsilesinde yaşandığını sözlerine ekleyen Kutub, İran-Irak savaşı döneminde de aynı durumun söz konusu olduğunu vurguluyor. Usta sanatçı, "Bizim en iyi sanatçılarımız İran-Irak savaşı döneminde çıkmıştır." diye ekliyor. Sanatçının bu sözleri bize, savaş zamanı hocasıyla yaşadığı hikâyeyi anımsatıyor. "Eseri pencereden dışarı atılan çok sanatçı olmuş demek ki savaş döneminde." diyoruz birlikte gülümseyerek.

Söyleşimiz sona ererken, usta minyatürcü Kemaleddin Kutub'dan, İranlı minyatürü ile Osmanlı minyatürünü karşılaştırmasını istiyoruz. Osmanlı minyatürü ile İran minyatürünün, suret çiziminde 'özgürlük' bakımından farklılık arz ettiğini bu sanatlarla ilgilenenler bilirler. Kutub da, minyatürde iki kültür arasındaki farklılıkları anlatırken, ülkesinin minyatür sanatçılarının suret çizimine Osmanlı'daki gibi katı yaklaşmadığını belirtiyor. Konu seçimi bakımından da farklılıklar olduğunu ileri süren Kutub, Osmanlı minyatürünün daha çok belgesel niteliğinde olduğunu, İran minyatürünün ise daha çok "Şehnâme/Şahnâme", şiire dayalı olduğunu söylüyor. Kutub'a son olarak, sanatıyla ilgili bir kıvılcık olup olmadığını soruyoruz. "Elbette çok uzak bir hedefim var. Ama eğer bunu söylersem kendim için bile bir özelliği kalmaz." diyerek cevaplıyor sorumuzu. Biz de sanatçıya, hedeflediği yolda başarılar dileyip, kendisiyle söyleşimizde bize tercümanlık yapan yine İranlı olan bir başka minyatür sanatçısı Reza Hammatirad'a teşekkürlerimizi sunarak yollarından ayrılıyoruz.





Kukla Sanatının Sihirli Elleri: Çağrı Yılmaz

Yiğithan BAYRAM

Çağrı Yılmaz, üniversite yıllarında hobi olarak başladığı tiyatronun zamanla hayatının vazgeçilmez bir parçası olduğunu farkına varır ve tiyatronun farklı bir dalı olan kukla tiyatrosuna merak salar. Bunun üzerine Prag'ın Kidnappa kukla okulunda kukla yapım ve oynatım teknikleri üzerine 2 yıl eğitim alır ve döndüğünde Aşap Çerçeve Kukla Atölyesi'ni kurar. Yılmaz, "Eğer kukla tiyatrosu yapmak istiyorsanız kuklalarınızı kendiniz yapacağınız bir atölyeniz de olması gerekiyor." diyor. Genç kuşak kukla tasarımcısı ve Aşap Çerçeve Kukla Tiyatrosu kurucularından Çağrı Yılmaz ile Beyoğlu'nun ÇukurluÇeşme sokağında, duvarlarını binbir surat kuklalarıyla süslediği şirin atölyesinde buluşarak, tasarımcılık ve kukla tiyatrosu üzerine sohbet ettik.

İpli, el, sopalı, parmak ve daha pek çok çeşidi. Ahşaptan, tahtadan, bezden, alçı, plastik veya bir mukavvadan yapılmış olabilir. Hepsine hayattan ayrı bir rol biçilir, ayrı bir görev verilir. Onlar genellikle güldüren bazen de güldürürken düşündürülen oyunlar ile karşımıza çıkar. Sadece oyuncusunun elinde can bulur, hareket edip, dile gelir. Kabile yaşamı ile ortaya çıkıp sonraki süreçte kurulan uygarlıkların bir parçası haline gelen, ülkemizde de yüzyıllardır var olan geleneğimiz kuklacılık ve kukla tiyatrosundan söz ediyoruz. Türkçe' de 'bebek' olarak karşılık bulan, geleneksel Türk tiyatrosunun bir kolu olan kukla sanatı, tarih olarak çok eskilere dayanmasına rağmen günümüzde değişen yaşam şartları ve teknolojik gelişmelere yenilmek üzere olan sanatlarımız arasında yer alıyor.

Anadolu topraklarına Orta Asya'dan yapılan göçlerle birlikte geldiği bilinen kukla sanatı, 14. yüzyıldan bu yana eğlence, düğün ve panayırlarda günlük yaşam ve edebi hikâyelerin anlatıldığı oyunlar ile halk tarafından sevilerek izlenen bir sanat dalı haline dönüşmüş. Bugünkü anlamıyla kuklacılık teriminin kullanılmaya başlanması 17. yüzyıla dek sürmüş olsa da eski metinlerde kol korçak, kabaçuk, çadır-hayal gibi çeşitli adlarda anılmış. Osmanlı Devleti zamanında şenliklerde kukla gösterilerine ayrı bir önem verilmiş, şenliklerin vazgeçilmez unsurlarından biri haline dönüşmüş. Sokaklarda, meydanlarda, çadırlarda yapılan gösterilerin yanı sıra geçit törenlerinde oynatılan dev kuklalar ile ahaliye görsel şölen sunulmuş. Osmanlı tarihinde kuklacılığa ait ilk bilgiler ise büyük festivallerden biri olan 52 gün 52 gece süren 1582 şenliklerinin anlatıldığı Surname-i Hümayun yazılı metninde değinilmiş.

18. yüzyıla kadar usta-çırak ilişkisine dayalı olarak gelişen geleneksel kukla tiyatromuz, batılılaşma hareketleri ile birlikte boyut değiştirmiş, bu tarihten sonra batı tarzı kuklacılık yaygınlaşmaya başlamış. Sultan III. Ahmet döneminde elçilik göreviyle Paris'e gönderilen Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin yanında olan bir görevli tarafından ilk Batı tarzı kukla İstanbul'a getirilmiş, ilk gösteri de Damat İbrahim Paşa'nın önünde yapılmış. Sonuçta o zamana dek yaygın olan araba kuklaları ve dev kuklaların yerini Batı'da yaygın olan el kuklası, iskemle kuklası ve ipli kuklalar almış. Bir döneme damgasını vuran ve hem halk hem de saray çevresi tarafından beğeni ile izlenen kukla sanatı, 19. yüz-



yıldan itibaren önemini yitirmeye başlamış, hiçbir dönemde Karagöz ve ortaoyunları kadar yaygınlaşmamış. 20. yüzyıl başlarında da git gide azalan gösterilerin sebebinin ülkenin siyasi ve ekonomik şartları göz önünde bulundurulduğunda anlamamak hiç de zor olmasa gerek. Türk kukla tiyatrosunun başkahramanı kurnaz ve hazırcevaplığı ile bilinen İbiş ile başlayan kukla sanatı, Cumhuriyet döneminde az sayıda sanatçının emek ve gayretleri ile günümüze ulaşmış.

Kukla denince de akla daha çok çocuklar için kurgulanmış, tah-talar oyularak, yaratıcılıkta sınır tanımayan tasarımcıların oluşturduğu karakterlerin, sihirli eller yardımıyla sahne aldığı bir gösteri sanatı geliyor. Hayatımızdan yavaş yavaş çekilmeye başlasa da sopa veya ip yardımıyla hareket ettirilen ve birtakım kişilik özellikleri yüklenen kuklalar günümüzde her insanın kendi yaşantısından bir kesit bulabileceği oyunlar ile karşımıza çıkıyor. Kimi zaman kurgusal hikâyelerle eğlendiren kimi zaman da eğitici yönleriyle dikkat çeken kukla tiyatrosunun özüne ve tarihi gelişimine bakıldığında da çocuklar kadar yetişkinler için sahnelendiğini görüyoruz.

Günümüzde kuklacılık ve kukla tiyatrosunu yaşatma çabası içerisinde olan 'Kuklayı sadece çocuklar izler' anlayışını biraz olsun kırmak için yola çıktığını söyleyen ve bu işi yaparken hissettiği tek duyguyu "mutluluk" olarak tabir eden Çağrı Yılmaz ile Aşap Çerçeve Kukla Atölyesi'nde buluştuk. Aynı ismi taşıyan bir kukla tiyatro grubu da olan Yılmaz, oyunlarda kullandıkları kuklalara atölyesinde hayat veriyor. Genç yaşlarda tanıştığı tiyatro sahnesinden kukla tasarımcılığı merak sapıp, eğitim alan, bugün bu işi sürdüren ender sanatçılardan biri olan Çağrı Yılmaz ile Beyoğlu'nun ÇukurluÇeşme sokağındaki atölyesinde kukla tasarımıyla ilgili keyifli bir sohbet gerçekleştirdik.

"Biz gerçekten bir kukla sahnesindeyiz/Kuklacı Felek Usta, kuklalar da biz/Oyuna çıkıyoruz birer, ikişer;/Bitti mi oyun, sandıktayız hepimiz." Ömer Hayyam'ın dizelerinde bahsettiği gibi kukla tasarımcısı Çağrı Yılmaz'ın da atölyesi tabiri caizse sandık sandık kuklalar ile dolu. Etrafa bir göz attığınızda duvarlar, dolaplar farklı boyutlardaki binbir suratı sergiliyor. Yürüdüğünüz koridorda bir masal kahramanı da görebilirsiniz, insan boyutunda kocaman bir kukla da...

Yılmaz'ın kuklacılık geçmişi Orta Doğu Teknik Üniversitesi'nde Felsefe bölümünde eğitim alırken hobi



olarak ilgilenmesi ile başlar. “Gösteri sanatlarının ayrı bir formu olan kuklacılığa merak saldım” diyerek söze başlayan Yılmaz, o sıralarda başvuruda bulunduğu Prag Kidnappa kukla okuluna kabul edilir ve 1999-2001 yılları arasında kukla yapım ve oynatım teknikleri üzerine eğitim alır.

Türkiye’ye döndüğünde kukla tasarım işine devam etme kararı alan tasarımcısı Yılmaz, “Kukla tasarımcılığı direkt hedeflediğim bir alan değildi, biraz hayat beni sürükledi. Ama iyi ki oldu çünkü ben kuklalarımınla mutluyum.” diyor.

Hayatınızda Kukla Varsa Üretim Yapmak Zorundasınız”

Yılmaz, 2001 yılında Ankara’da Emre Tandoğan ile birlikte Ahşap Çerçeve

Kukla Tiyatrosu’nu kurar ve kendi tiyatrosu için tasarım yapmaya başlar. Aynı zamanda faaliyete geçen atölyesinde de ipli, sopalı kuklalar ile el kuklalarına hayat veren Yılmaz, 2006 yılından bu yana çalışmalarına İstanbul’da devam ediyor. İsteğe bağlı olarak devlet tiyatrolarına, bazı TV programlarına da kukla tasarlayan Yılmaz, uluslararası pek çok organizasyon ve festivallerde yer aldıklarını söylüyor.

Kukla tiyatrosu ile ilgilendiği için atölye fikrinin zorunlu olarak doğduğunu belirten tasarımcı Yılmaz, kukla yapım sektörünün ülkemizde çok yaygın olmamakla birlikte bu iş ile uğraşanların da sayılarının oldukça az olduğuna değiniyor. “Tiyatro yapmak istiyorsunuz ancak uygun kuklalar yok ya da oyununuza uymuyor. Maalesef ülkemizde bu sektörde açık var ve tasarım yapan çok az insan bulunuyor. Bu yüzden de oyunlarımızı belirledikten sonra uygun düşen kuklaları tasarlıyorum.” diyor.

Kendinizi Sürekli Geliştirmelisiniz

Kukla ustası Yılmaz, eğitimini klasik ipli kukla yapımı üzerine aldığını söylese de sektörün kendilerinden daha fazlasını istediğine aktarıyor. Kuklaların temel olarak el kuklası, sopalı, ipli kukla ve gölge tasvirleri şeklinde kendi içlerinde ayrıldıkları belirten Yılmaz, “Artık teknikler tek başına kullanılmıyor.

Aynı çalışmada hem ipli hem de sopalı yöntemi görebilirsiniz. Kukla tekniğini daha çok oynanan oyunun türüne göre belirlemek zorundasınız.” diye anlatıyor.

Kuklanın hem plastik hem de sahne sanatları yönünün çok yüksek olduğuna değinen sanatkar, “Tasarım aşamasında en dikkat edilmesi gereken nokta harekettir. Bir kuklanın nasıl bir sahnede, kaç oyuncu ile sahne alacağı belirlenmeli, tüm oyunun hareket şeması kurgulanmalı. İlk olarak bunlar belirlenirse sonrasında zaten kukla kendi şeklini alıyor.” diyerek bir kuklanın nasıl tasarlandığını aktarıyor.

Yılmaz, her tarz kukla yapımında farklı teknik ve malzeme kullanıldığının altını çiziyor ve ekliyor: “Bir kuklanın ortalama yapım süresi 40 saattir. Siz bu süreyi iki günde de çalışabilirsiniz, beş ayda da.”

Kukla Yapımının Farklı Aşamaları Bulunuyor

50 cm boyunda ipli bir kukla tasarımının teknik çizim, oyma teknikleri ve kontrol paneli yapımını içeren aşamalarının olduğuna dikkatleri çeken usta, işe önce hem önden hem de profilden birebir boyutlarda teknik çizimler yaparak başladığını sonra çizimlerini kullanacağı malzemeye (tahta, ahşap, strafor) aktardığını belirtiyor. Tahta bloklara aktarılan çizimlerin 3 boyutlu kesimleri yapıldıktan sonra işin en zor kısımlarından biri olan oyma sürecine geçildiğini belirten Yılmaz, “Bu işlem tamamlandıktan sonra da boyama, birleştirme, kostüm, aksesuar işlemleri sıralaması geliyor. En son mekanizma yapım sürecinin tamamlanmasının ardından kuklamız sahnede boy gösteriyor.” şeklinde bir kuklanın zorlu yapım aşamasını anlatıyor.

Kuklaların yanı sıra atölyede Venedik karnaval maskeleri ile kâğıttan basılan yüz çalışmalarının da olduğunu söyleyen Yılmaz, Venedik maskelerinin modelaj çalışması, kalıp çıkarma, kâğıt hamuru kaplama, boyama ve süsleme aşamalarından geçerek oluştuğunu belirtiyor. Sanatkar, kuklalarda kâğıttan yüz kullanmanın avantajını şöyle dile getiriyor: “Yüz, çene gibi oynayan ve estetik açıdan düzgün durması gereken kısımları yaparken kullanılan ağacı oymak ayrı bir uğraş ve meziyettir. Kuklaların sahnede işlevselliğini koruması için bazı tasarımlarda kâğıttan yüzler kullanmamız gerekebiliyor.”

Oynatıcıya Büyük İş Düşüyor

Kukla tasarımı ayrı bir sanat iken kuklayı oynatmakta ayrı bir sanat olduğu kuşkusuz. Yılmaz, tasarımlarını Ahşap Çerçeve Kukla Tiyatrosu çatısı altında sergiledikleri oyunlarda kullanırken, oynatıcı olarak kendisi de görev alıyor.

“Toplumda geleneksel tiyatro izlemekten hoşlanan bir kesim de var. Biz oynatıcı açısından büyük beceri gerektiren Endonezya’ya has gölge oyunu, Çin’in el kuklası tekniklerini izlemeyi seviyoruz.” diyen Yılmaz, kukla tiyatrosunda oynatıcıya büyük iş düştüğünü söylemeden geçemiyor. Ancak günümüzde kukla tiyatrosunda değişikliklere gidildiğini aktaran Yılmaz, bu konuya ait düşüncelerini şu şekilde açıklıyor: “Seyirci artık sahnede sadece kukla görmek istemiyor ve farklı bir bek-

lenti içerisine girdi. Bu sebeple de kuklacılık beden ve kukla üzerinden gitmeye başladı. Beden obje olarak kullanıldığında işin içine fiziksel tiyatro da giriyor. Yani oynatıcıda görev alıyor. Bu disiplinler arası işler belki de oyunları daha güzel ve izlenebilir hale getirmeye başladı.”

“Kendi Atölyemde Dersler Veriyorum”

Hem işin mutfağında hem de bir nevi sahnede olmaktan dolayı kendini çok iyi hissettiğini söyleyen kukla tasarımcısı atölyesinde ayrıca tasarım öğrenmek isteyenlerle de buluşuyor. Şu anda küçük bir atölyede olmasından dolayı sadece üç öğrenci kabul edebildiğini belirten Yılmaz, haftada bir gün ikişer saat öğrencilerine ders veriyor. Uzun yıllar atölyesinde kendisine eşlik eden öğrencilerinden bazılarının kendi iş yerlerini açtığını söyleyen Yılmaz, “Buraya ilk gelen hobi olarak başlıyor. Ancak işin içine girdikçe tasarım sürecinin çok başka bir şey olduğunu anlıyorlar ve gerçekten seven dört elle sarılıyor. Bu iş ciddi anlamda sabır gerektiriyor.” diye konuşuyor.

Ayrıca yaz aylarında İstanbul dışından çok fazla talep olduğu için bir haftalık hızlandırılmış eğitimler de düzenlediğini belirten sanatkar, “Ülke olarak 10 yıl öncesine göre çok çok iyi durumdayız. Kukla tiyatrosu, gösteri sanatının bilinirliği arttığı gibi, sahne arkasında emek verenlerde de seyirci sayısında da artış söz konusu.” diyor.

Oyunlarımızda Öncelik Klasik Eserlerin

Yılmaz, bugüne kadar pek çok kez seyircinin karşısına çıktıklarını, sahneledikleri konular arasında ise klasik eserlerden Notre Dame’in Kamburu, Hamlet gibi oyunların yanı sıra sözsüz, kurguya dayalı oyunlara da yer verdiklerinden bahsediyor. Evrensel bir yapısı olduğu için de festivallere genellikle sözsüz tarzda katıldıklarına dikkatleri çeken tasarımcı, bunlara da Araf, Kabare gibi oyunları örnek gösteriyor. Bu yıl yetişkinler için henüz bir oyuna başlamadıkları belirten sanatkar, Ahşap Çerçeve Tiyatro grubunun çocuklar için de oyunlar hazırladıklarına değiniyor. Şu anda “Resimli İcatlar Atlası” adlı oyunları sahne aldıklarını belirten kukla tasarımcısı, “Oyunumuz çocuklar için hem eğlendirici hem de eğitici. Konusu da tekerleğin icadından, günümüzde yaşanan uzay deneyimlerine kadarki yaşadığımız süreç. Tüm bunlar masa kuklası, gölge oyunu ve black light formatında çocuklara anlatılıyor.” diye konuşuyor.

“Kabare” ile Ödül Kazandık

Kukla tasarımcısı Yılmaz tiyatro ekibi ile birlikte Prag, Kudüs, Pakistan, Almanya, Sırbistan, Romanya gibi dünyanın farklı bölgelerindeki festivallere katıldıklarını söylüyor. Çin’in Shanghai şehrinde düzenlenen “The 2nd

Golden Magnolia Shanghai International Puppet Festival & Competition” festivalinde, “Kabare” adlı gösteri ile en iyi performans ödülüne layık görüldüklerini belirten Yılmaz, festivallere katılmanın kendileri açısından olumlu yanlarının bulunduğunu anlatıyor.

“Bu tür organizasyonlarda başka ülkelerde ne gibi işler yapıldığını görüyoruz. Teknik konuların konuşulduğu paylaşım platformu kuruluyor. Bu da bizlere büyük avantaj sağlıyor.” diyen Yılmaz, ayrıca ilk olarak Fransa’da kurulmuş olan UNIMA (Milletler Arası Kukla Birliği) adlı kuruluşun çatısı altında da diğer kuklacılarla iletişim kurabildiklerini belirtirken, festivaller sayesinde de bu iletişim ağını sağlamlaştırdıklarını belirtiyor.

Ülke Olarak Kukla Sanatımız Geri Planda

Anadolu’da köklü bir geçmişe sahip olan kukla tiyatrosunun dünyadaki kukla geleneğine göre daha gerilerde olduğunu söyleyen sanatkar, Çek Cumhuriyeti, Avusturya, Polonya gibi ülkelerin bu alanda büyük aşama kaydetmiş olduğunu söylüyor. Bunun da Doğu ile Batı arasındaki farktan kaynaklandığına değinen Yılmaz, “Doğu’da eskiden bu yana sanatlar daha çok usta-çırak ilişkisine dayalı bir şekilde yürütülmüş. Batı ise bunu bir adım ileriye taşıyarak akademik çalışmalara döküyor. Pek çok Avrupa ülkesinin üniversitelerinde kukla tiyatroculuğu eğitimleri verilirken, biz de sadece Mimar Sinan Üniversitesi’nde Sahne Dekor Tasarım bölümünde seçmeli ders olarak okutuluyor. Ancak o da tam manasında bir kukla eğitimi maalesef değil.” şeklinde konuşuyor.

Kukla tasarımcısı ve Ahşap Çerçeve Kukla Tiyatrosu kurucularından Çağrı Yılmaz’ın bu yıl içerisinde hayata geçirmek istediği farklı bir projesi de bulunuyor. Yılmaz, şu günlerde tasarımını yaptığı kuklalarından oluşan bir sergi düzenlemek için kollarını sıvamış. ‘Ucubeler’ ismini taşıyan bu sergide 10’ar dakikalık performanslardan oluşan gösterimler yer alacak. Projeyle ilgili oldukça heyecanlı olduğunu gözlemlediğimiz Yılmaz, kukla tiyatrosunun yaygınlaşması için yapılması gereken daha çok işin olduğunu sözlerine ekliyor.



Tarihin Engelsiz Hattatları: Bolulu Mehmet ve Esad Yesari Efendiler

Nazlı BUĞDAYCI

Mihrîşah Valide Sultan İmaretî, Türbesi ve Sebîlî

Türk-İslam sanatlarına yön veren büyük bir medeniyetin kurulduğu 1453 yılında her alanda olduğu gibi bilim, kültür ve sanat dünyasında bir Rönesans yaşanır. Feth-i mübinden sonra mimari, musiki, şiir, edebiyat, hat, tezhip ve minyatür gibi sanatın her dalında yeni adımlar atılarak, sanat devlet eliyle desteklenir. Geleneksel sanatların mihenk taşlarından biri olan hatta Enderun ve Sıbyan mekteplerinde verilen eğitimlerle ivme kazanarak, dönemin en iyi hat üstatları buralarda yetişir. İslam sanatındaki güzellik anlayışını yorumlayan zamanın hattatları en güzel Kur'an-ı Kerim örnekleri üzerinde çalışır. Özellikle dini mimaride ön planda kullanılan hat, camilerin kubbe, mihrap ve minarelerini bezerken, eserlerin iç ve dış mekânlarında kendi imzalarını atmak isteyen sanatkârlar birbirleriyle yarışır. Biz de aşk ve imanın birlikte hüküm sürdüğü, nesillerdir emanetimiz olan hat sanatını meşk eden hattatlarımız arasında öyle iki isime rastladık ki onlar "imkansız"ın baş aktörleri. Bunlardan ilki ta'lik hattına Osmanlı-Türk kimliğini kazandıran Esad Yesari Efendi diğeri de "bîdest-ü bîpâ" (elsiz ve ayaksız) namıyla ün salan Bolulu Mehmet Efendi. Yüzyıllar sonra bile her iki ismin anılmasındaki sebep ise sadece eserleri değil, hayatlarındaki azimli ve kararlı duruşları.



Mihrişah Valide Sultan İmaretî, Türbesi ve Sebili

Fatih Sultan Mehmet'in yadigârı, İstanbul'un fethinin simgesi, dünya mimarlık tarihinin en önemli başyapıtlarından biri, 481 yıl cami olarak kullanıldıktan sonra müzeye dönüştürülen Ayasofya, tarihi ile olduğu kadar sanatsal açıdan da çok büyük hazineleri barındırır. Tarih boyunca aynı yerde üçüncü kez kurulan bu ihtişamlı yapı, İmparator Justinianos tarafından dönemin ünlü mimarları Miletoslu İsidoros ile Trallesli Anthemios'a yaptırılır. Yapımında özenle davranılarak en nadide parçaların bir arada kullanıldığı ibadethane, 5 yılda tamamlanarak 27 Aralık 537'de hizmete açılır. Ayasofya'nın sütun ve mermerleri Anadolu ve Suriye'deki antik şehir kalıntılarından, beyaz mermerler Marmara Adası'ndan, yeşil somakiler Eğriboz Adası'ndan, pembe mermerler Afyon'dan, sarı mermerler Kuzey Afrika'dan getirtilir. Eserdeki mozaiklerin yapımında ise altın ve gümüş gibi değerli madenler kullanılır.

Ayasofya'da fetih hadisesinden 3 gün sonra 1 Haziran 1453'te ilk cuma namazı kutlu komutan eşliğinde kılınır. Zaman içerisinde çeşitli tadilatlar yapılarak güçlendirilen Ayasofya Camii'ne 16. ve 17. yüzyılda mihrap, minber, müezzin mahfilleri, vaaz kürsüsü ve maksureler eklenir. Camiye en kapsamlı tadilat ise 1847-1849 yılları arasında Sultan Abdülmecid tarafından İsviçreli Fossati Kardeşler'e yaptırılır. Çalışmalarda, mihrabın kuzeyindeki niş içinde bulunan Hünkâr Mahfili kaldırılarak, sütunlar üzerinde yükselen, etrafı ahşap yaldızlı korkuluklarla çevrili yeni bir Hünkâr Mahfili konur.

Ayasofya Camii 36 padişahın 24'ünün hattat olduğu Osmanlı sultanlarının hediyelerine de mazhar olur. Mihrabın iki yanında bulunan bronz kandiller, Kanuni Sultan Süleyman tarafından Budin Seferi dönüşünde camiye hediye edilirken, ana mekâna girişin sağ ve sol köşelerinde bulunan Helenistik döneme ait iki mermer küp de Bergama'dan getirilerek, Sultan III. Murad tarafından Ayasofya'ya armağan olur.

Tarihe yakından tanıklık eden bu yapı, yaşanan her dönemde sanatkarlar için de büyük önem arz eder. Bugün de Türk-İslam sanatlarına özgü en özel çalışmaların sergilendiği Ayasofya hat levhaları ve çini süslemeleri ile dikkatleri çeker. Eserin duvarlarına kolye misali asılı duran ilk hat levhaları 1644'te celi hat üstatlarından Teknecizade İbrahim Efendi tarafından yazılır. Ancak zamanla tahrip olan eserler, Sultan Abdülmecit döneminde yapılan onarım çalışmalarında sayıları sekize çıkartılarak Eyüp Sultan Camii imam hatibi ve sultanın ikinci imamı, Hattat Kadiasker Mustafa İzzet Efendi'ye yazdırılır. "Allah, Hz. Muhammed, Hz. Ebubekir, Hz. Ömer, Hz. Osman, Hz. Ali, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin" isimlerinin yazılı olduğu yedi buçuk metre çapında, 35 santimetre harf kalınlığında olan levhalar, ana mekânın duvarlarına yerleştirilir ve tarihe en büyük hüsni hat levhaları olarak geçer. Yaklaşık 56 metre kubbe yüksekliğine sahip olan Ayasofya 1935 yılında müzeye çevrilir. Bu olayın ardından indirilen İslam mabedindeki bu dev levhalar kapıdan çıkartılamayacağı anlaşıncı 1949 yılında tekrar yerlerine asılır.



Mihrişah Valide Sultan İmaretî, Türbesi ve Sebili

Yine Ayasofya'da mihrabın sağ duvarında Sultanlar II. Mahmut, III. Ahmet ve II. Mustafa'ya ait 5 hat levhası bulunur. Mihrabın sol duvarında ise, dönemin ünlü hattatları tarafından yazılan levhalar yer alır. Bunlardan soldaki levha, araştırmamıza konu olan hattatlardan biri olan talik yazıya işlerlik kazandırarak, Türk hat sanatında kendi üslubunu oluşturan Yesârî Mehmed Esad Efendi tarafından 1797 yılında yazılır. Hat sanatına gönül vermiş birinin bu sanatı meşk edebilmesi için kendine en gerekli uzuv hangisidir, diye düşünseniz, akıllara hemen kıvrak ve işlevsel ellere sahip olma gelir. Ancak birini düşünün ki elleri yok veya çok az kullanabiliyor. Böyle biri hat sanatında başarılı olabilir mi, olursa başarısındaki sır nedir?

Sabır, yetenek, kendine güven gibi önemli erdemlere sahip olmanın yanı sıra en büyük desteğini inançlarından alan hat üstatlarımız arasında iki isim var ki, onlar eserlerinden önce yaşadıkları ile dillere destan olmuş, zamanın padişahları bile kendilerini görmeden söylentilere inanmamış iki engelsiz insan. Azim ve iradelerini yetenekleriyle bütünleştirerek bir yola baş koyan ve bu yolun zirvesine oturmayı başaran kişiler; Mehmet Esad Yesari Efendi ile elsiz ve ayaksız Bolulu Mehmet Efendi'nin hikâyesini sizin için araştırdık.

Allah Vergisi Yeteneği ile Herkesi Şaşırtmış

Aşk ve iman gücünü bir noktada buluşturan hat sanatı, Mehmed Esad Yesari Efendi için engelleri yok eden bir meş-

gale olur. Hayata zorluklarla başlayan Esad Efendi, dünyaya gözlerini sağ tarafı felçli, sol tarafı da çok güçsüz bir bebek olarak açar. 1730'lu yılların ortalarında İstanbul'da doğan, Anadolu Kazaskerliği mübaşiri Kara Mahmud Ağa'nın oğlu Esad Efendi, hat sanatına merak salar ve bu dileğini babasına iletir. Baba-oğul birlikte "Anadolu'nun İmad'ı" sayılan dönemin meşhur hattatlardan Şeyhülislâm Veliyüddin Efendi'nin kapısını çalar. Fakat Veliyüddin Efendi, Yesar Esad'ın halini görünce "Bu çocuk bu sanatı yapamaz." diyerek talebeliğine kabul etmez.

Yaşanan bu olay üzerine daha çok hırslanan Esad Efendi soluğu bir başka hattat Seyid Mehmet Dedezade'nin yanında alır. Kimseyi kırmak, incitmek istemeyen yumuşak huylu bir üstat olan Dedezade, hevesli görünen talebesinin becerebileceğine pek inanmasa da ona çalışması için meşk bir verir ve "Buna benzet de, bana getir!" diye buyurur. İki ay gibi bir sürede meşkini tamamlayan Yesar Esad, yazılarını hocasına gösterdiğinde, Dedezâde, yazının kendisine ait olduklarını zannederek, gözünün önünde ondan tekrar yazmasını ister. Gördükleri karşısında şaşkınlığını gizleyemeyen hattat, "Bu, sana Allah vergisi bir kabiliyet." diyerek duyulanır.

Böylece "Rabbi yessir vela tuassir Rabbi temmim bil hayr" (Kolaylat Rabbim, güç olmasın. Tamamlat Rabbim hayırlısı ile...) duasını meşk ederek hat sanatına başlayan Esad Efendi, yazılarını hem solak hem de çolak bir şekilde yazdığından

dolayı solak anlamına gelen “yesar” lakabı ile anılır. Kısa süre sonra hocasından icazetini alan Yesari, aynı zamanda Hattat-ı şehir Katıpzade Mehmed Refi ve İsmail Refik Efendilerden icazet alır. Ayrıca Yesari’nin icazet merasiminin yapıldığı sırada komisyonda bulunan ilk gittiği kişi Velîyüddin Efendi’nin, “Bu çocuğun hocası olma şerefine erecektim. Bilemedim.” diyerek hayıflandığı, “Cenâb-ı Hak bu zatı bizim enf-i istikbârımızı (burun büyüklüğü) kırmak için yol-lamıştır.” şeklinde konuştuğu söylenir.

Yesari, Hat Sanatına Yeni Üslup Kazandırmış

Yesari Esad Efendi, icazet aldığı yıllarda maharetinden ötürü sultan III. Osman’ın huzuruna davet edilir, padişah tarafından takdir görür. III. Mustafa döneminde Saray-ı Hümayun hat muallimliğine tayin olur, I. Abdülhamit ve III. Selim zamanlarında yapılan mimari eserlerdeki celi ta’lik kitabeler kendisine yazdırılır.

Hat sanatının üstatları arasında yer alan Esad Yesârî Efendi’yi diğer hattatlardan ayıran bir diğer özellikte sanata kazandırdığı yenilikler. Uzun yıllar İranlı hattat Mîr İmâd-i Hasenî’nin üslûbunda kıta, murakka, kita-be ve levha yazarak,

“İmâd-i Rûm” lakabıyla anılan Yesari Efendi, zamanla ta’lik yazıyı kendine göre yorumlar. Hattı, İran formundan kurtararak, Osmanlı-Türk Ta’lik üslubunu başlatan Yesari o dönemde çok eleştiriler olsa da kendinden sonra gelen sanatkârlara örnek teşkil eder.

Bugün, Ayasofya’da mihrabın sol duvarında soldaki hat levhası, Hattat Mehmed Esad Yesari Efendi’nin kalemin-den çıkar. Esad Efendi’nin ayrıca Beylerbeyi Camii’nin her cephesinde yazılı ayetler, Fâtih Türbesi kapı içi kitabesi, Topkapı Sarayı içindeki Kubbealtı ve Harem kitabeleri, Emirgan Camii ve Çeşmesi, Eyüp Mihrîşah Sultan Türbesi kitabeleri gibi pek çok cami, müze, saray ve özel koleksiyonlarda eseri mevcut.

Babasının Bayrağını Oğul Yesarizade Devir Almış

Ta’lik hattının unutulmaz ismi Yesârî Mehmed Esad Efendi’nin sanatını arzu edenlere öğretme konusunda da cömert olduğu biliniyor. Öyle ki, kâğıtçı Kadri Usta’nın onun evinin önünde oturup gelenlere aharlı meşk kâğıdı satarak geçimini sağladığı söylenir. Haftanın belirli günlerinde talebeleriyle birlikte meşk eden Yesari, hiçbir maddi bir beklenti içerisinde girmedigi gibi bunu sanatının zekâtı olarak görür.

Hilyeleri ile ün salan Yesari bu vesile ile pek çok sanatkâr yetiştirir. Talebeleri arasında en bilineni ise oğlu Yesarizade diye anılan Mustafa İzzet Efendi’dir. İzzet Efendi, babasının izinden giderek, Yesarizade ekolünü başlatır ve hat sanatında Türk nestalik ekolünü kurar. Mîr Mehmed Emin ve Arapzâde Mehmed Sâdullah, Mehmed Şehâbeddin, Mektûbî İbrâhim Edhem, Şerif İhyâ Efendi gibi isimlerde yine üstadın yetiştirdikleri arasındadır.

Hattat Yesârî Mehmed Esad Efendi 20 Aralık 1798’de vefat eder ve cenazesi Tûtî Abdül-latif Efendi Medresesi hazîresine gömülür. Ancak mezar zaman içerisinde kaybol-sa da bugün hat üstatlarımız Yesari ve Yesarizade’nin kitabeleri Fatih Camii ha-ziresindedir.

“Bîdest-ü Bîpâ”

Bolulu Mehmet Efendi

Bolulu Mehmet Efendi tarihin tozlu sayfaları arasında kalan ve günümüzde yaşamı ve eserleri hakkında çok az fikre sahip olduğumuz bir hattatımız. Hayatı tıpkı Yesari gibi zorluklarla başlayan Mehmet Efendi’nin 1600’lü yıllarda yaşadığı biliniyor. Bu zat geçirdiği bir hastalık sonucu iki elini bileğinden, iki ayağını da topuğundan kaybeder ve geçimini sağlamak amacıyla da Bolu’dan Osmanlı Devleti başkentine göç ettiğinde kendini Suyolcuzade’den meşk dersleri alan öğrencilerin arasında bulur.

Mehmet Efendi, içinde bulunduğu durumun zorluğuna aldırış etmeden içine düşen sanat ateşi ile 17. yüzyılın önemli hattatlarından Suyolcuzade lakaplı Eyüplü Mustafa Efendi’nin yanına gider. Aynı zamanda meşhur hattat Hafız Osman’ın da hocası olan Mustafa Efendi, “elsiz ve ayaksız” yeni talebesinin hat sanatının üstesinden nasıl geleceğini düşünürken uzun bir “ahh!” çeker ve başlar bir hal çare düşünmeye.

Ünlü hattat, “Ya Rabbi! Bu zavallı garip şahısta bir isti’dad var; amma ne el var, ne ayak, nasıl yardımcı olabilirim ki...” diyerek Bolulu Mehmet Efendi’nin yanına oturur. Suyolcuzade, bugünün kalemlerine hiç benzemeyen sık sık mürekkebe batırılarak kullanılan, harflerin incelik ve kalınlıkları kalemin elde tutuluş şekline göre belirlenen kamış kalemi Mehmet Efendi’nin iki bilek kemiği arasına yerleştirir, mürekkep hokkasını da kuşağına koyarak ona nasıl güzel yazı yazacağını gösterir.

Padişah Bile İnanmak İstemez

Hat sanatında el kıvraklığının ve becerisinin ne kadar önemli olduğunun farkında olan biri, Mehmet Efendi’nin namını yavaş yavaş duymaya başlasa da gözleriyle görmeden pek inanmak içinden gelmemiş olacak ki Osmanlı Devleti’nin 19. padişahı IV. Mehmet bile kendisini bir gün huzuruna emreder. Padişah, Bolulu Mehmet Efendi’den

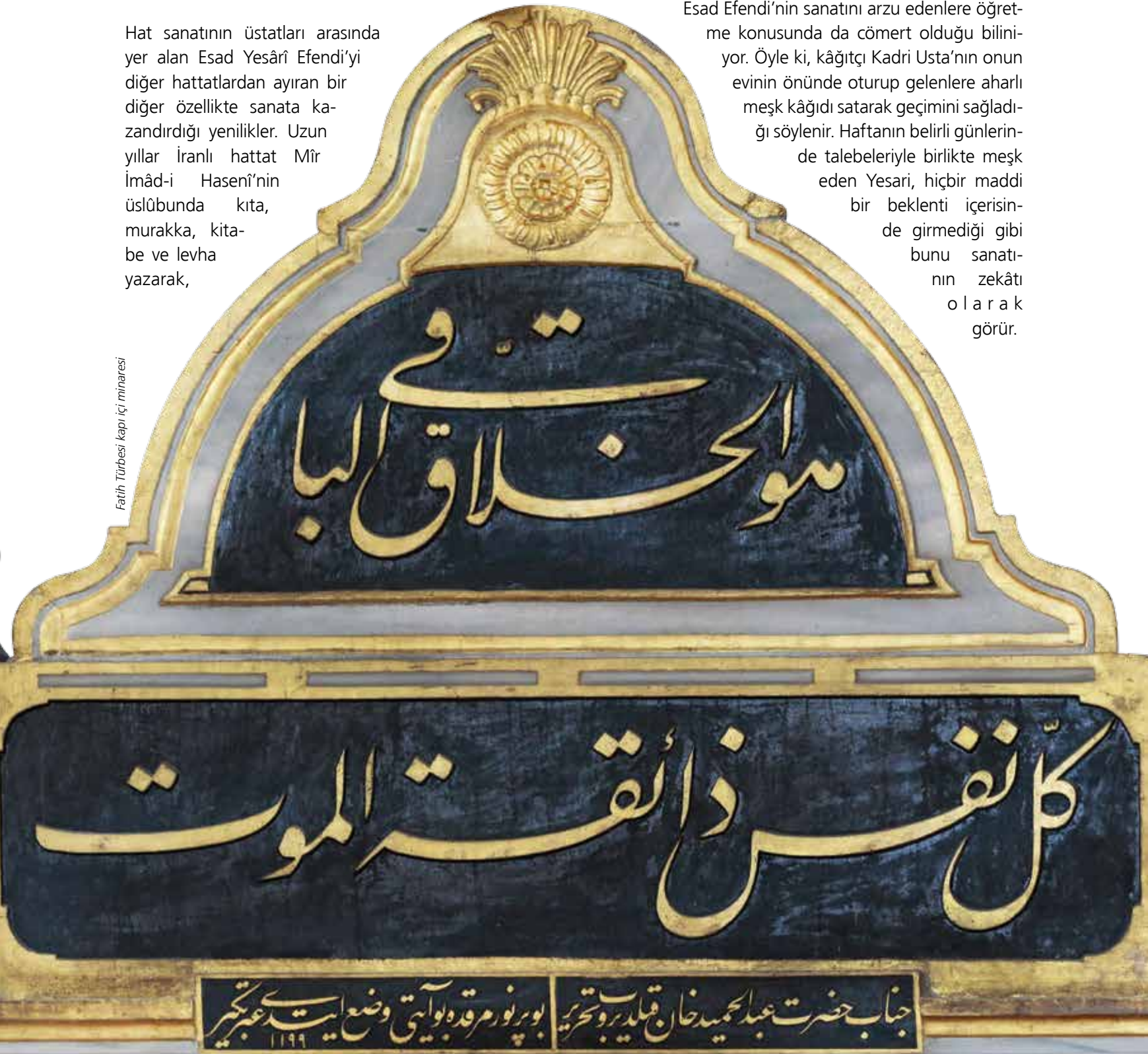


Eserlerini “bîdest ü bîpa” diye imzalayan Bolulu Mehmet Efendi’nin günümüze ulaşan tek eseri

önünde bir şeyler yazmasını talep eder. O gün Mehmet Efendi, iki bileğinin arasına aldığı kamış kalemiyle iki satır “nesih” bir de “sülûs” meşk eder. Padişah IV. Mehmet, hattatın bu emeği karşısında, onu takdir eder ve kendisine günde yirmi akçe emekli maaşı bağlanmasını söyler.

Günümüze Ulaşan Tek Eseri Var

Sultan II. Süleyman döneminde vefat eden Hattat Bolulu Mehmet Efendi, Kur’an ayet ve surelerinden oluşan bir dua kitabı (Müteaddid En’am) ile bir de Evrad-ı Şerife yazmış olmasına rağmen günümüze tek eseri ulaşır. O da bugün Topkapı Sarayı Milli Kütüphanesi’nde Güzel Yazılar Albümü 321 nolu sırada kayıtlı olan sülûs-nesih hat ile yazılmış bir kıta. Zamanında Necmeddin Okyay’ın eline geçen ve ardından Topkapı Sarayı kitaplığında yerini alan eseri fazlasıyla değerli kılan yazarın kişi. Eserlerini “bîdest-ü bîpâ” şeklinde imzalayan ve bir dönem adından sıkça söz ettiren, insanın kendine olan güveni ile neler başarabileceğinin en iyi örnekleri arasında yer alan Bolulu Mehmet Efendi’nin bugün kabrinin yeri de belli değil.

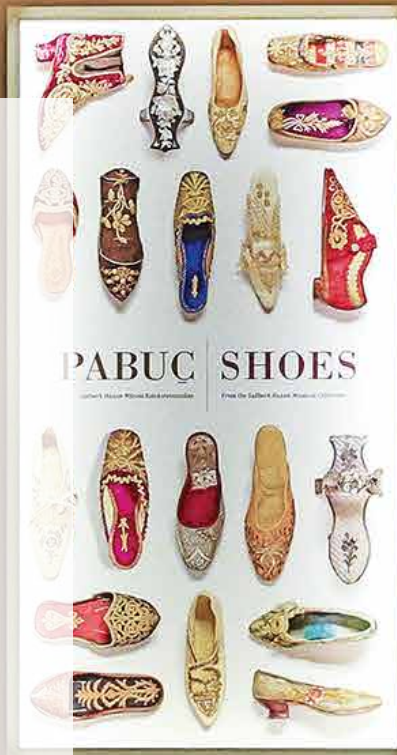


Fatih Türbesi kapı içi minaresi

Yüzyıllık Ayakkabılara İşlenen Sanat

Fatma YAVUZ

Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu'nda yer alan ve 18. yüzyıldan 1930'lu yıllara kadar geçen dönemde üretilmiş 127 parça pabuç gün yüzüne çıktı. Geneli Osmanlı kadınları tarafından kullanılmış, az sayıda da Orta Asya, İran, Kuzey Afrika, Hindistan ve Avrupa'ya ait örneklerle yer verilen koleksiyonda; deriden ve kumaştan yapılmış, sırma, kılbadan, gümüş tel, ipek iplik, pul, boncuk gibi malzemelerle bezenmiş parçalar bulunuyor. Hem geleneksel hem de Batı modasının yansımalarının net bir şekilde görülebileceği ayakkabı, terlik, çizme, bot ve potinler arasında en ilgi çeken bölümleriyse gelin ayakkabıları ile nalinler oluşturuyor. Geçmişten Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar ayakkabılarda yaşanan değişimleri Sadberk Hanım Müzesi'nde açılan "Pabuç Sergisi" ile yakından inceledik. Ziyaretimize, Müze Uzmanı ve Sanat Tarihçisi aynı zamanda serginin küratörü Dr. Lale Görünür eşlik ederken, kendisinden konu ile ilgili önemli bilgiler edindik.



İnsanlık tarihinin en eski giyim eşyalarından olan ayakkabılar, ısınma ve korunma amaçlı kullanılmaya başlansa da, günümüzde ihtiyaçtan öte şıklık, zarafet ve sosyal durumu belirleyici birtakım anlamlar taşıyor. Çoğunlukla kıyafeti tamamlayan bir aksesuar gözü ile bakılan, dikkat çekici renk ve tasarımlarla günün modası adı altında tüketiciye sunulan, çok sayıda alternatifi de bulunan ayakkabılar, bugün bir arzu nesnesi niteliğine sahip.

Evveliyatı milattan önceki yüzyıllara dayanan ilk ayakkabılar bundan yaklaşık 10 bin yıl öncesine işaret eder. Mağaralarda yaşayan ilk insanların bile ayaklarını taştan, topraktan sakınmak amacı ile ağaç kabuğu, yaprak gibi malzemelerden ayakkabı benzeri nesneler yaptıkları bilinir. Buna 1938'de ABD'nin Oregon Eyaleti'ndeki Fort Rock Mağarası'nda yapılan arkeoloji çalışmaları sırasında rastlanan ve yavşan otunun dallarından örülü halde bulunan sandaletler örnektir.

İnsanoğlu zaman içinde zor iklim şartlarında dayanabilmek amacıyla ayakkabıları daha sağlam yapmanın yollarını arar ve malzeme olarak çeşitli hayvanların derilerini işlemeden kullanır. Bireyler, tabaklama işlemi ile derinin dayanıklılığını sağladıktan sonra mokasen türü ayakkabıların yerine toka ile tutturulan veya ayak bileğinin çevresinden bağlanan basit modellere sahip ilk ayakkabıları üretir. Bilinen en eski deri ayakkabı ise Milattan Önce 4 bin yılına aittir ve Ermenistan'daki Areni-1 Mağarası'nda bulunur.

Ayakkabı Tarihi Kültürlere Işık Tutuyor

Dünyanın Çin, Antik Yunan gibi en eski uygarlıkları tarafından kullanıldığı bilinen, farklı malzemelerden yapılmış ayakkabılar, deriyi iyi işleyen Orta Asya Türklerinde de yaygındır. Deriden çizme ve çarık gibi modellerin görüldüğü bu medeniyette ayrıca keçeden yapılmış çizmelere de rastlanır. Yine Selçuklular döneminde Debbağ Ali Evran tarafından kurulan Ahilik teşkilatı ile ayakkabı ustalarının desteklendiği, Anadolu Selçukluları ile birlikte bu desteğin arttığına kaynaklardan erişilir. Bu dönemde ayakkabıcıların yaptıkları üretimleri kendilerine ayrılan çarşılarda satıp, geçimlerini sağladıkları bilinir.



Memduha Hanım'ın 3-4 yaşlarında giydiği potin.

Osmanlılarda ayakkabı kullanımı geleneğin çok daha ötesinde farklı anlamlar taşır. Daha erken dönemlerde öncelikle sosyal statünün bir belirleyicisi olan ayakkabılar, mesleklere ve halkın dinine göre çeşitlilik gösterir. Ayakkabı giymenin bir ayrıcalık olduğu zamanlarda devlet tarafından belli aralıklarla kullanım konusunda kanunlar ve fermanlar yayınlanır. 16. yüzyıl sonlarına kadar bu şekilde giden durum 19. yüzyılda tamamen ortadan kalkar. Hun imparatorlarından Osmanlı padişahlarına kadar süren kırmızı renk çizme kullanımı bir hükümdarlık alâmeti olarak kabul edilir. Yeniçeri askerlerinden yayalar sarı, bölükbaşları kırmızı, küçük zabıtların siyah çizme kullanma zorunluluğu varken, Osmanlı ulemaları mavi renk mest-pabuç giyer. Müslüman ve gayrimüslim şeklinde ikiye ayrılan halk için yine kanunlarla renkler belirlenerek, her iki taraf arasında kesin bir ayırım yapılır. Müslümanlar taba dediğimiz sarıya çalan rengi kullanırken, siyah ve mor Yahudi ve Ermenilerin, kırmızı ise Rumların rengidir.

Osmanlı döneminde hem askerin hem de halkın taleplerini karşılamak amacıyla ayakkabı sektörü ivme kazanır, özellikle de yeniçerilerin giydiği yumuşak çizmelere olan talep artar. Sistemin düzenli işleyerek, üretimdeki kalitenin artması içinse kökeni, ahi teşkilatına dayanan esnaf loncalarında ayakkabıcılıkla ilgili bir yapı bulunur. Örgütün başında yiğitbaşı denilen bir temsilci vardır. Yiğitbaşı, çarşıya gelen malzemeleri ayakkabıcı esnafına pay eder, denetimini yapar, iyi ürün çıkarmanın cezalandırma yoluna gider. Osmanlı'da usta-çırak ilişkisi ile süren ayakkabıcılık faaliyetlerini öğrenmek isteyenlerse küçük yaşta başlayıp 8-10 yıl bir ustanın yanına çalışarak öğrendiği işin inceliklerini, ustası izin verdiği takdirde kalfalığa geçerek sürdürür.



20. yüzyılın ilk yarısına ait bir ayakkabı örneği

16. yüzyıl Osmanlısında ayakkabıların klasik dönemi yansıttığı görülürken, bir sonraki yüzyıl için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. 17. yüzyıldan itibaren yenilerle toprak kaybeden Osmanlı Devleti'nde başlayan yenileşme hareketleri ile birlikte eğitim, hukuk, siyaset gibi alanlarda yaşanan değişimler kıyafetlere yansıdığı gibi ayakkabıların form ve tarzlarında değişimlere sebep olur. Bunun etkileri de ilk olarak askeri kıyafetlere yansır: Yeniçeri Ocağı'nın 1826'da kaldırılarak yerine kurulan ordunun Batılı gibi giydirilmesi ile başlayan süreç, hızla gelenekselliğin geri plana düşmesine neden teşkil eder. Asrın ürünleri görünümlerindeki zarafet, işleme ve kaliteleri ile ünlüdür.

Her iki yüzyılda da esnaf, zanaatındaki ustalığını sergilediği parçalarda yaptığı işe göre farklı isimlerle anılır: Kırmızı ve kara pabuç yapanlar, erkek çizmesi veya zenne çizmesi yapanlar, dikişli kara pabuç ustaları, dikişli kırmızı pabuç ustaları... Yine halk tarafından da ayakkabı numaraları yerine büyükten küçüğe ulu, battal, rüzgâr ulusu, ulu orta, zergerdan, orta ayak, kiçi ayak çocuklar içinse asrapa



20. yüzyıldan günümüze ulaşan mavi kadife terliğin taban astarında gümüş yaldızla Osmanlıca olarak "Yerli Mamulât-ı İstanbul" yazılı.

ve andan küçük terimler kullanılır. Ayakkabılar yaşanan dönemin özelliklerine göre şekillenir ve farklı formlara bürünür. Örneğin; Avrupa'da Orta Çağ'ın sivri, uzun burunlu ayakkabıları bir süre sonra son derece abartılı bulunduğu için kilise tarafından yasaklanır. 16. yüzyılda ise Venedikli kadınlar tarafından prestij göstergesi olarak "Chopines" denilen yüksek topuklu terlikler kullanılır. 17. yüzyıl modasında çizmeler başı çekerken, yüksek topuklu ayakkabılar, altın gümüş gibi değerli madenlerle süslenir.



18. yüzyılı temsil eden bir nalın örneği.

18. yüzyılda ayakkabı ticareti ile Osmanlı topraklarında canlılık gelir. İstanbul, Edirne, Bursa, Ankara gibi büyük şehirlerde tamamı el işi çalıştırılarak yapılan ayakkabılar üretilir. Yüzyıl sonunda yaşanan sanayileşme ile birlikte pek çok alanda olduğu gibi bu sektörde de fabrikalaşmaya gidilir ve böylece üretim hızla artış gösterir. 19. yüzyılda ordunun temel ihtiyaçlarını karşılamak amacıyla ayakkabı imal etmekle yükümlü kılınan Beykoz Deri ve Kundura Fabrikası'nın temeli Debbağhane-i Amire kurulur.



Müze koleksiyonunda bulunan bir kıyafete ait taba renkli deri ayakkabı

Yukarıdaki yazımızda ayakkabı tarihine ve gelişimine kısa bir göz atmamızın sebebi Sadberk Hanım Müzesi'nde ziyaret ettiğimiz pabuç sergisi. Türkiye'nin ilk özel müzesi olarak 1980 yılında ziyarete açılan Sadberk Hanım Müzesi'nin imza attığı bu çok özel sergi, müzenin bünyesinde bulunan "Osmanlı Kadın Kıyafetleri" koleksiyonu ile bağlantılı olarak oluşturulmuş. Bu kez vitrinlerini 18. yüzyıldan 1930'lu yıllara kadar pek çoğu Osmanlıya ait olmakla birlikte, az sayıda Orta Asya, İran, Kuzey Afrika, Hint ve Avrupalı pabuçların süslediği sergide, 6 çizme, 3'ü galoşlu 13 potin, 2 bot, 11 pabuç, 26 ayakkabı, 23 nalın ve 46 terlik bulunuyor. Toplamda 127 nadide eserin yer aldığı müzede, ayakkabılar deri veya kumaştan yapılmış, sırma, gümüş tel, kılattan ile ipek iplik, boncuk ve pul bezemeleri ile süslenmiş. "Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonundan Pabuç" adlı sergiyi ziyaret ederek özellikle Osmanlı kadınlarının kullandığı ayakkabı, terlik, pabuç ve potinleri görmek istedik. Gezintimize Müze Uzmanı ve Sanat Tarihçisi aynı zamanda serginin küratörü olan Dr. Lale Görünür eşlik ederken, eserler hakkında verdiği detaylı bilgilerle bizleri aydınlattı.

Sergiyi gezmeden önce eserlerle ilgili konuştuğumuz Lale Görünür, öncelikle parçaların büyük çoğunluğunun kadınlara ait olduğunu belirtiyor. Bu durumun kendi seçimlerinden ziyade, günümüze ulaşan erkek ayakkabı veya terlik sayısının yok denecek kadar az olduğunu söyleyen Görünür, o dönemlerde saklama geleneğinin bulunmadığını anlatıyor.

Görünür, eserlerle ilgili genel olarak özel gün veya hediye amaçlı yapıldıklarını düşündüklerini, koleksiyonun saray parçalarından oluşmadığını ancak kullanılan deri, yapılan işleme, süslemede kullanılan değerli veya yarı değerli parçalara bakıldığında elit bir kesimin tercih ettiği pabuçlar, yorumunun yapılabileceğini aktarıyor.

Görünür, müzenin 3. katındaki serginin yer aldığı merdivenleri çıkarken farklı bir konuya daha değiniyor: "Deri ve kumaş



19. asır sonlarına ait küt burunlu, bordo kadife potin.



Kuzey Afrika geleneğini yansıtan çiçek, yaprak ve kıvrık dallar işlemeli terlik.

gibi malzemelerden yapılmış olan ayakkabılar maalesef zamana yenik düşer, bozulurlar. Biçimleri itibari ile temizlenmeleri ve onarımları diğer eserlere göre daha ayrıntılıdır. Ayrıca müzeciler için de muhafaza edilmeleri, bakımları ve onarımları zor parçalardır. Koleksiyonumuzda yer alan ayakkabıların tümü müze konservasyon ve restorasyon ekibi tarafından, uzun soluklu bir çalışma sonucu başarılı bir şekilde yeniden canlandırılıp, vitrinlerdeki yerini almıştır."

Üç Yüzyılı Temsil Eden Resimler

Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu "Pabuç" sergisinde yer alan bölümler arasında girişte Orta Asya kökenli üç deri çizme sizleri karşılıyor. Keçi derisinin üzerine gümüş tellerle bezenmiş, 18. yüzyıldan kalma yuvarlak burunlu, uzun konçlu çizmelerden ikisi kullanıldığı için renkleri biraz solmuş ve yıpranmış. Taba rengi keçi derisinden yapılmış olan bir diğer çizme ise taban kısmı dikilmemiş olarak koleksiyondaki yerini almış. Orijinalliği korunarak sergilenmesi tercih edilen çizmenin üzerine baskıyla çizgisel bezemeler işlenmiş.

Çizmelerde Orta Asya kültürünün izlerine rastladığımız ancak bu kez bir sonraki yüzyıla ait iki çizme karşı camekânda süslemeleri ile göze çarpıyor. Yeşil boyalı sağrı derisinden tabanı olan iki mor kadife çizme örneği sivri ve kalkık burunlu, uzun konçlu ve yumuşak bir tabana sahip. Kadife üzerine dival tekniğinde işlenmiş, ipek ve ikat dokuma ile astarlanmış olan parçaların topuk kısımları da işleme yapılarak sağlamlaştırılmış.



Sivri, kalkık burunlu lacivert kadife terlik 18. yüzyıl sonu örneklerinden.

Koleksiyonda, 20. yüzyıl tek bir örnekle temsil edilmiş. 37 santimetre uzunluğu olan bu çizme siyah koyun derisinden yapılmış. Kafkas yöresinin özelliklerini taşıyan parçanın diğerlerinden farkı ise bağcıklı olması. Oldukça yumuşak ve yuvarlak bir buruna sahip olan çizmeye, dikişli bezemeler yapılarak şık bir görünüm alması sağlanmış.

Koleksiyonu Terlikler Zenginleştiriyor

Sadberk Hanım "Pabuç" sergisinin bölümlerinden birkaçı adet olarak da fazla olan terliklerden oluşuyor. Müzede, 9 arkası kapalı 37'si açık olmak üzere toplamda 46 terlik sergileniyor. Koleksiyondaki en erken tarihli terliklerde 18. yüzyılın izlerine rastlanıyor. Şekil itibariyle çarığı andıran bu terliklerin ortak özelliği ise kadife kumaş kullanılarak üretilmeleri. Burunları sivri ve kalkık olan terliklerde genellikle yeşil, lacivert, bordo, mor ve siyah renkler hâkim. Sırma, kıladdan, kum incileri ile yapılmış zengin işlemleri ile ustanın imzasını taşıyan parçaların tümü bitkisel motiflerle süslenmiş.



Saya yüzü dival tekniğinde sırma, tırtıl tel ve kum incisiyle süslenen kadife bir terlik

19. yüzyılda Osmanlıda ve tüm dünyada yaşanan değişikliklerin izlerinin terliklere yansımalarının açık bir şekilde görüleceği müzede, yüzyıl başından bugüne gelen üç işlemeli tek terlik bulunuyor. Bu parçaların önceki asırdan farkına bakıldığında ancak ayak parmaklarını örtecek kadar kapalı, sivri ve hafif kalkık burunlu oldukları görülüyor. Ustasının ince işçiliğinin gözlemlendiği bu terliklerin arka kısımlarında küçük bir arkalık ve ponpon bulunuyor.

Aynı yüzyıl grubu içerisinde bir terlik yer alıyor ki işlemesi ile en çok ilgi çekenler arasında. Bordo renkli kadife bir kumaşa sahip terliğin taban astarına dairesel olarak kıvrılmış bir yılan ile içine bir akrep motifi işlenmiş. Taban altında dokuz yıldız motifli küçük bir damga bulunurken, üzerinde 1898 tarihi okunuyor. Saya yüzüne sırma ile sarma tekniğinde çiçek ve yapraklardan oluşan bir bitkisel kompozisyon oluşturulan terlik için Görünür, "Kesin olarak bilmemekle birlikte üzerinde kullanılan motife bakıldığında bunun bir sembol olduğu düşüncesindeyiz. Büyük bir ihtimalle bir tılsım, korunma amaçlı olarak yapılmıştır. Natüralist anlayışla yapılmış bir örnek." diyor.

19. yüzyılda Osmanlı kadınları terliklerde geleneksellikten uzaklaşarak özellikle Fransa'da moda olan terlikleri benimsemiş. Batı etkisi ile sivri ve kalkık burun formları



Tabanına kıvrılmış bir yılanın içine akrep işlemesi yapılmış bordo renkli kadife terlik

küt ve köşeli bir hal almış. İşlemeli terliklerin ön planda olduğu bu yüzyılda da sırma, kıladdan, bükümlü ve tırtıl tel, kum incisi temel işleme malzemesi olarak gözlemlenirken, renkli ipekli ve kadife ipliklerden faydalanılmış. Ayrıca Avrupalıların Kırım Savaşı'ndan sonra Türk kiliminden çok etkilendikleri ve bunu terliklere de yansıttıkları görülüyor. Görünür sergide yer alan terlikler için "Bezemelerine bakıldığında özel günlerde kullanım amaçlı veya kıyafetleri tamamlayan aksesuar gözüyle bakılabilir." diye konuşuyor. Koleksiyonun parçaları arasında özel bir terlikte bulunur. 20. yüzyıl tarihli ve çöktürme tekniği ile bezeli gümüş kaplama olan terliğin özel bir gün için yapıldığı düşünülüyor. Bir benzerinin Almanya'nın Offenbach şehrinde 1917'de kurulan Alman Deri Müzesi'nde, bir diğerinse İstanbul'da özel bir koleksiyonda yer aldığını öğrendiğimiz üç terliğin de tabanlarına çivilerle tutturulmuş ajurlu birer tabaka bulunuyor.

Yine koleksiyonda İstanbul'da üretimi yapıldığına dair etiketlere sahip farklı renkte beş çift kadife, işlemeli, topuklu terlik, bir çift beyaz deri terlik ve geleneksel bir çocuk ayakkabısı yer alıyor. Kadife terliklerin üçüne de Osmanlıca "Yerli Mamulâtı İstanbul" ibaresi not düşülmüş. Diğer bir çift ile beyaz deri terlik ve çocuk ayakkabısında ise bu not Latin harfleriyle yazılmış.

Hem Sokak Hem Ev Ayakkabısı Olan Galoş-Potinler

17. yüzyılda sosyal, ekonomik ve kültürel alandaki değişimler, halkın kıyafetlerinin batılılara benzetmesine neden olurken, 19. yüzyılda bu etki ile birlikte halk arasında potin kullanımı yaygınlaşır. 20. yüzyıl başlarında Osmanlı halkı tarafından hem temizlik hem de dini inançlarla bağlantılı olarak geleneksellikle batılılaşmanın bir arada görüldüğü pabuç-terlik ikilisi giyilir. Ev içinde edik, mest gibi yumuşak tabanlı ayakkabılar tercih eden halk, sokağa çıkarken bunların üzerine sert tabanlı pabuç veya terlik geçirir. Bu konu ile ilgili çok sayıda yazılı bilgi bulunurken Fransız tasarımcı ve mozaik sanatçısı Pretextat Lecomte, Türklerin Avrupa potinini bir temizlik tedbiri saydıklarını ve bu nedenle çok revaçta olduğunu, potinle birlikte ökçesi yayla tutturulmuş yarım potin şeklinde deriden bir galoş giydiklerini anlatır.

Sadberk Hanım koleksiyonunda, 20. yüzyıla kadar süren bu geleneğin örnekleri arasında üçü galoşlu olmak üzere 13 potin sergileniyor. Osmanlı kadınları uzun eteklerinin altına elbiseleri ile aynı kumaşa ya da deri üzerine dival teknikle yapılan işlemeli potinleri tercih eder. Geleneksellüğün göz ardı edilmeden Batı potinlerini kendi kültürümüze uyarlayarak kullanıldığını gördüğümüz sergide bulunan 3 galoşlu potinde benzer özelliklere sahip: Deri, sivri burunlu ve topuklu. Küt burunlu, topuklu, yan tarafları lastikli ve kadife kumaştan üretilen diğer potinlerse süsleme ve kumaşları ile göz kamaştırıyor.

Müzede, bordo, erguvan, mor renkte potinlerin yer aldığı vitrinlerde bir çift krem renkli, ipek dokumalı, bağcıklı bir çocuk potini göze çarpıyor. Dâhiliye Nazırı ve Bursa Valisi Ahmet Münir Paşa ile Pervin Hanım'ın kızı Memduha Hanım'ın (1890-1985) ait bir parça olduğunu öğrendiğimiz potin, elbise ile aynı kumaştan üretilmiş. Memduha Hanım tarafından 3-4 yaşlarında giyildiği tahmin edilen sırma ve pul işlemeli potinin taban kösesinin altında Rumca ve Osmanlıca "Nikoli Karamandula" ile 23 ve 3 rakamları yazılı. Bu potin Rumların Avrupa modasına uygun ayakkabılarda usta olduklarını gösterdiği gibi Lecomte'un de sözünde ne kadar haklı olduğunu gösteriyor.

20. yüzyıl başlarında kadınlar tarafından kullanılan ve koleksiyonda yerini alan 5 galoş-potin ortak özelliği ise siyah parlak deriden üretilmiş olmaları. Görünür, üzerleri simli kordon ve kordon tutturma tekniği ile işlemler yapılan örneklerden sadece üçünün galoşunun günümüze ulaşabildiği bilgisini paylaşıyor.

Galoş-potin her ne kadar kullanım açısından rahat olsa da ustalar için yapımında birtakım incelikler ve zorluklar bulunuyor. Kadınların hem evde hem de dışarıya çıkarken ayaklarına giydikleri galoş-potin ikilisinin taban altlarında saya ve tabanı birleştirmek amacıyla ayakkabı çivileri kullanılmış. Çok sayıda ahşap ayakkabı çivisi ile çıkılarak tutturulan çiviler, köseleye iyice gömülerek saklanmış. Pek çok ayakkabı topuğunda olduğu gibi potinlerde de kösele kat kat kesilip üst üste birleştirilerek metal ayakkabı çivileri ile tutturulmuş. Galoşun topuğunda açılan derin yuvaya potinin topuğu yerleştirilmek kaydıyla hem sokak hem ev ayakkabısı olarak iki şekilde de uzun yıllar kullanılmış.



19. yüzyıl Osmanlı kadınları tarafından kullanılan kadife bir terlik örneği.

Avrupa Etkisi Gelinliklere Yansımış

Eskiden Türk geleneklerinde göre gelinlik ve duvak rengi kırmızı imiş. Ancak 19. yüzyılda gelinlik rengi seçme konusunda bir serbestlik gelmiş ve kullanılan renkler isteğe bağlı değişiklik göstermiş. Yüzyıl sonlarında Avrupa'da yayılmaya başlayan beyaz renk modası kısa zamanda Osmanlı'yı da etkisi altına alarak yayılmaya başlamış. Bu dönemde gelinlik ile takım anlayışı ile aynı kumaş ve işlemlerin bulunduğu ayakkabı ve terlikler, Sadberk Hanım ayakkabı koleksiyonunun da önemli bir kısmını oluşturuyor.

Koleksiyonda pek çok sivri burun, topuklu, krem rengi saten ayakkabı gibi gelinlik olarak kullanılan işlemeli koyu renk kadife elbise ve bindallılar ile bütünleşen, gelinlerin kullandığını düşündüğümüz terlik ve potinler de sergileniyor.

19. yüzyıl düşün modasını açık bir göstergesi olan bölümde süslemelerin birçoğu sırma, ipek iplik veya cam boncuk ile yapılmış. Ayakkabılar arasında üretim merkezi İstanbul, İzmir gibi şehirlerin bulunduğu görülürken, Avrupa'dan getirilen parçalarda dikkat çekiyor.

Müze koleksiyonunda bulunan turkuaz renkte bir gelinliğin ayakkabısı olan aynı renkteki bir çift gelin ayakkabısı öne çıkanlar arasında. Sivri burun, marka topuklu bu ayakkabının tabanı köseleden yapıştırma. Saya üzerine sırma, tırtıl tel ve bükümlü tel ile kıvrık dal, çiçek ve yaprak detaylarıyla bezenen parça, 19. yüzyıl sonunu yansıtıyor.

Krem rengi satenden yapılmış gelin ayakkabılarının bir tanesinin sahibi de belli. Mısır Hıdiv ailesinden Prenses Atiye'ye ait olan ayakkabı 19. yüzyıl Fransa'sında pahalı bir marka olan "Hellstern and Sons Brevetes Paris"ın etiketini taşıyor. Yine Sultan II. Abdülhamid dönemi saray doktorlarından Nazım Şerafettin Bey'in eşi Zeynep Hanım'a ait olan cam ve metal boncuklarla kelebek motifli işlenmiş ve grogren kurdeleden tek katlı bir fiyonkla süslenen ayakkabıda sergilenenler arasında.

Ayrıca aynı desen ve kumaştan imal edilmiş bir çift gelin ve damat terliği de Osmanlı ailelerinin düşün hazırlıklarında ne kadar ince düşündüklerinin bir göstergesi olarak karşımıza çıkıyor.

Nalınlar Sadece Hamam Terliği Olarak Kullanılmıyor

Sadberk Hanım Müzesi'nde sergide önemli bir bölümse nalınlar için ayrılmış. Osmanlı'da hem kadınlar hem de erkekler tarafından kullanılan nalınlar sadece hamamlarda kullanmak için tasarlanmamış. Taşlıklı ev ve bahçelerde, konak ve saraylarda maharetli bir şekilde kullanılan bu ahşap terlikler,

aynı zamanda ıslak ve sıcak zeminlerde zaman zaman da çamurdan korunma ihtiyacı hissedildiğinde giyilirmiş.

Osmanlı'da kadınların kıyafetlerini tamamlamak için aksesuar olarak da kullandıkları nalınların, sergilenen parçalar neticesinde sahibinin ekonomik durumuna göre çeşitlilik gösterdiğini anlıyoruz. Koleksiyondaki ahşap terlikler arasında da çok özel parçalar yer alıyor. 17. ve 18. yüzyıla ait birer çift örneğin yer aldığı müzede, toplamda 23 nalın sergileniyor. Bunlardan 11'i sedef kakmalı, biri fildişi kaplama ve kalem işi bezemeli, diğerleri ise gümüş kaplamalı veya gümüş paftalar aplike edilerek birer sanat eseri oluşturulan parçalar.

Nalınlardan 17. yüzyıldan kalma çift, en erken dönemi simgelemesinin haricinde el işçiliği olarak da önemli özelliklere sahip. Oyulmuş tek parça ahşabın üzerine altın varak kaplanmış, üzerine kaplumbağa kabuğu yerleştirilmiş ve sedef kakmalarla süslenerek yapılmış bu nalının 13,6 santimetre yüksekliği bulunuyor.

18. yüzyılı temsil eden bir başka nalında yine oyma tekniğinden faydalanılarak bitkisel kompozisyonlarla girift olarak işlenerek fildişi plakalarla kaplanmış. Tabanın burnu ve topuk kısmı sivri uçlu olan parçanın, topuklarının iç ve dış yüzeylerinde yeşil zemin üzerine renkli kalem işi çalışılmış. 16 santimetre yüksekliğe sahip nalın için Görünür, terlikte uygulanan teknik ve el işçiliğine bakıldığında saray ya da saraya yakın bir kişi için özel olarak tasarlanmış olabileceği yorumunu yapıyor.

Koleksiyonunda yer verilen diğer nalın örneklerinin de 19. yüzyılda üretildikleri biliniyor. Aynı yüzyılda hamam görevlileri tarafından kullanıldığı bilinen nalın çeşitlerine de sergide rastlamak mümkün. Oldukça yüksek olan bu nalınların pek çoğu sedef kakma ile bezenmiş. Yüzyıl sonlarında üretilmiş üç örnekte terliklerin çiçek motifleri ile süslendiği görülüyor.

Sergide, ayrıca lohusa döneminde ve gelin hamamı



18. yüzyıl sonunu yansıtan bir Osmanlı pabucu



Orta Asya kökenli, uzun konçlu, mor kadife çizme.



Koleksiyondaki 17. yüzyıla ait tek nalın örneği

gibi özel günler için hazırlanmış nalın örnekleri bulunurken, bebek doğduğunda hediye edilen ikisi gümüş kaplama diğeri ise ahşap oyularak sedef kakılarak bezenmiş üç çift çocuk nalını da dikkatlerden kaçırmıyor.

Sergide, Çocuk Ayakkabıları Unutulmamış

Sergide, bugünün ayakkabılarına benzerlerinin yer aldığı yakın tarihli başka bir bölüm de bulunuyor. 1930'lu yıllara ait parçaların sergilendiği kısımda, Kapalıçarşı'da üretimi ve satışı yapıldığı belirlenen ve taban astarında "Grand Bazar Maison Boitere" yazılı iki çift beyaz deri ayakkabı göze çarpıyor. Gelin ayakkabısı olarak kullanıldığı bilinen parçalara boncuk ve taş bezemesi ile çelenk motifli işlenmiş. Yine ilgi çeken bir başka parçada 20. yüzyılın ilk yarısına ait yüksek topuklu, siyah deri saten bir ayakkabı. Bezemesiz sade bir görüntü veren ayakkabıda taban astarına altın yaldızla Osmanlıca "Atlas Kundura Mağazası, Ankara, Alamet-i Farika, İbrahim Hilmi" yazılıdır.

Sadberk Hanım Koleksiyonu'ndan Pabuç sergisi, önceki dönem çocuklarının nasıl ayakkabılar giydiklerine dair fikirler de veriyor. Koleksiyonda, çocuklara ait bir potin bir deri bot, üçü işlemeli beş çift deri pabuç, iki işlemeli terlik ve üç nalından oluşan 12 parça yer alıyor.

19 ve 20. yüzyıllardan örneklerle rastlanılan koleksiyonda farklı olan çift ise sivri, kalkık burunlu, uzun konçlu, kızıl kahverengi derinden yapılmış bir çocuk botu. Tabanı tek parça bir köseleden yapılan ayakkabının topuk kısmında demir parçalar çıkılarak ayağın hem yerden yükselmesi hem de olumsuz hava şartlarında rahat kullanımı sağlanmış.

İnsanlık için elzem konulardan biri olan ayakkabılar, ilk başta zorunluluktan dolayı kullanılsa da zaman içerisinde ulusların kültürel bir parçası haline gelmiş. 18 ve 20. yüzyıl ayakkabı ustaları da yaşadıkları dönemde üretimini yaptıkları parçalarla, ülkelerin el sanatlarında ne kadar ilerlediklerine dair yorum yapabilmeye şansını tanıyor. Bu açıdan da üç yüzyıl boyunca özellikle Avrupa ve Osmanlı kadınlarının kullandığı pabuçlar büyük önem taşıyor.

Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonu'nda yer alan bir gelinlik



Râkım ekolünü zirveye taşımış büyük hattat Sami Efendi'nin üstübeç mürekkeple hazırladığı levha kalıbı.

Hat Sanatında Şive

Ömer Faruk DERE*

Her sanat gibi hattın da kendine özgü bir literatürü var. Bu literürde yer alan terimler, genel sözlüklerde kullanıldığından farklı manalarda kullanılır. Söz konusu kelimeler durup dururken bu manalara sahip olmadılar elbette. Hat sanatının erbabı, geçen yüzyıllar içinde sanatı icra ederek ve icra ettikleri sanat hakkında düşünerek sanatın terimlerini inşa ettiler. Hat sanatının erbabının bildiği bu terimler, hat sanatına açılan zihin kapılarının olmazsa olmaz anahtarlarındandır. Hat sanatında kullanılan şive, tavır, üslup, kol gibi terimleri hem sanatın erbabı arasındaki manalarıyla tanışmadan hat sanatının tarihi ve kültürel arka planına nüfuz etmemiz çok zordur. Terimlere ne kadar nüfuz edersek sanata da o kadar nüfuz edebiliriz.

Sanatçı için hayat, kendisine bahşedilen ibda' kabiliyetiyle ortaya koyduğu eserleri, insanlığın beğenisine ve ilgisine arz etmek için nefes alıp verdiği zaman dilimidir. O, yaşadığı müddetçe öğrendiği bilgi, edindiği tecrübe ve şahsi tercihleriyle eser üretir. Eser, onu ortaya koyanın kalp atışlarını taşır. Her eser sanatçısının rengiyle boyanmış olmalıdır; aksi takdirde kör taklitler her zaman asıllarını yaşatırlar. Farklılık ise sanatçının bağlı bulunduğu sanat kurallarına ve o kural-lara bağlı ortaya çıkan ekolüne sadık kalarak, kendine has özellikleri eserine yansıtmasıyla ortaya çıkar. İşte bu şahsi farklılıklara hat sanatında "şive" denilir. Şiveye geçmezden ewel hat sanatımızda mektep (ekol), kol, üslup, tarz, tavır kavramlarının izahına ihtiyaç vardır.

Mektep (ekol): Bir yazı birkaç yönden ekol olma özelliğini taşıyabilir. Yazı türleri, dönemleri, yazarları ve yazdıkları bölgeler... Her bir yazı türü aslında bir ekoldür. Sülüs, nesih, ta'lik, divanî, celî divanî... Hepsi başlı başına hat sanatımızda bir ekoldür. Bu yazı çeşitleri, etraflarında asırlardır sayısız hattatı toplamış, yaşadıkları toplumun her türlü iletişim ve estetik ihtiyaçlarına cevap vermişlerdir. Yazı çeşidi olmaları yanında hat sanatında bir ekol olmuşlardır. Yazılar, yazıldıkları bölge adıyla da ekol olabilirler. Mağribî hattı, Arap kûfisi, İran ta'liki, Türk ta'liki gibi. Bunların yanında bugün hat sanatında ekol denildiğinde yazıyı yazarın adıyla anılan ekoller anlaşılmaktadır. Şey Hamdullah ekolü, Hâfız Osman ekolü, Kazasker ekolü, Râkım ekolü, Şevki ekolü vb.

Kol: Hattatın belirli bir ekole tabi olarak çalışıp ortaya koyduğu eserlerde estetik değer açısından sürekli, düzenli ve canlı bir şekilde belirgin bir yol ortaya koymasına "kol" denir.

İfade eden bir farklılık anlaşılmalıdır. Yani üslup sahibi hattatların yazıları ayırt edilebilir hususiyetlere sahiptirler. İşte bu üslup hoca olarak kabul edilip kendinden sonra gelen hattatlar tarafından aynen takip ediliyor, beğeniliyor ve talep ediliyorsa artık bu üslup bir mektep (ekol) oluşturmuş demektir. Zaman içinde gösterilen iltifatın seviyesine göre ekoller devam edebilir ya da sonlanabilirler. Günümüzde Râkım ekolünün Sâmi kolu, celî sülüste hayatiyetini sürdürmekteyken, Mahmud Celâleddin ekolü ise tarihe mal olmuştur.

Tarz: Var olan bir ekole, üsluba dayanmakla beraber öne çıkan bazı vasıfları yönüyle aynı üsluba, ekole bağlı diğerlerinden ayırt edilebilen karakter özelliklerine "tarz" denir. Mesela Yesarizâde tarzında ta'lik dediğimiz zaman Yesarizâde tarzında olmakla beraber o tarzda olmayan öyle canlı özellikler vardır ki, bu özellikleri yönünden Yesarizâde tarzından ayrılırlar; ancak bu özellikler o üslubun malı olacak kadar gelişkin değildirler. Bu durum bazen "vadi" kelimesiyle de ifade edilegelmiştir. Mesela "Nefeszâde İsmail Efendi, Şeyh vadisinde yazardı" denilmekle "Şeyhin üslubunu temsil etmekle beraber biraz ondan farklı idi" denilmek istenmektedir.

Tavır: Hattatın şahsi ilavelerinden değil, bağlı olduğu ekolün yazısındaki karakterleri andıran bir yazının diğer tüm özelliklerle birlikte ifade ettiği duruma "tavır" denilmektedir. Mesela "Kâmil Akdik'in Şevki tavrında yazdığı bir kıta" denildiğinde, yazının Şevki Efendi tavrında yazılmış olduğunu Kâmil Akdik'in kendinden kaynaklanan özellikler olmakla beraber genel tavrın Şevki Efendi'ye benzediği anlatılmak istenir. Tavırda tam bir benzerlik bulunmaz; öyle olursa buna hat sa-



Üslubu ekol olmuş Şevki Efendi'nin enfes sülüs-nesih kıtası. (TSMK G.Y. 309)

Örneğin, Kazasker ekolünde Şefik Bey kolu gibi. Şefik Bey ortaya koyduğu eserlerde Kazasker ekolünü ve bu ekolün getirdiği yazıdaki estetik yorumların tümünü yansıtmakla birlikte kendisi ve öğrencileriyle beraber bir kol oluşturmaktadır.

Üslup: Farklı hattatların yazdıkları yazılarda ekol veya kol teşkil edecek kadar diğerlerinden farklı, baskın karakter gösteren kuralların bütününe "üslup" denilmektedir. Şeyh üslubu, Râkım üslubu, Şevki üslubu vb. denildiğinde bunda kol'dan farklı olarak yazının estetik değerlerinin bütününü

natında "taklit" denilmektedir ki, bu bahis içinde değildir. Ancak taklit hususunda söylenmesi gereken şudur: Taklit, kopya değildir. Bir yazının yukarıda saydığımız ve aşağıda sayacağımız yazıya dair bütün yönleriyle bire bir bakarak yazılmasıyla "taklit" gerçekleşir. Bir yazının aynen yapılmasının ne kadar zor olduğu bu satırların tamamı okunduğunda daha iyi anlaşılacaktır. İyi taklit yapabilmek yazıyı yazarın bütün üslup, tarz, tavır, şive, hal özelliklerine âşina olmakla mümkün olacağından taklit, hat sanatının en zor uygulamalarından biridir.



Hacı Kâmil Akdik merhumun Şevki Efendi tarzında yazdığı sülüs-nesih kıta

Şive: Yazı çeşidi, ekolü, üslubu, tarzı ve tavrı ne olursa olsun hattatın artistik özelliklerini ifade eden kısımların her birinde veya yazının tamamında görülen, sezilen ve bir başkasında rastlanmayan, tamamen yazana has vasıflara veya bunların sonucu olan belirli duruma "şive" denir.

Şiveli bir yazıya bakıldığında hattatın kendi şahsiyetinden kaynaklanan öyle bir şive vardır ki, yazıya eşsiz bir hava kazandırmaktadır. Bu durum yazının bir kalıptan değil de bizzat kendi kaleminden çıkma oluşundan kaynaklanmaktadır. Belki hattat aynı yazıyı tekrar yazsa aynı şiveli havayı yakalayamayacaktır.

Şive, sanatkarın karakteri, yetişme ortamı, aldığı ilhamlar, sezgileri ve duyarlılığıyla ortaya çıkan bir durumdur. Hatta yazdığı andaki ruh dengesi bile yazıya doğrudan etki eder.

Şive, hattatın karakterinin kağıda ve kaleme etkisi demek olduğundan kişiliği etkileyen tüm faktörler yazıyı da etkileyecektir. Bazı yazılara bakıldığında sert bir şive gözlenirken bazı yazılarda daha yumuşak bir şive gözlenir.

Şive, çoğu zaman tarif edilemez; hissedilir. Hattatın eserine kattığı ruhtur bir anlamda. Hat sanatı mirasımızda son derce şiveli ve adeta ruh üflenmiş muazzam eserlere şahit olmaktadır. Günümüz hat sanatının belki de başaramadığı yegâne ve en önemli hususun bu olduğu yönünde genel bir kanaat bulunmaktadır. Teknik olarak başarılı olursa bile aynı ortamda yaşanılmadığı ve aynı kaygılar taşınmadığından aynı kemâlatta eserler ortaya konulamamaktadır.

Günümüzün gelişen teknik imkânları sayesinde hat sanatında yazılar dijital ortama aktarılmakta ve dış sınırlarından



Şeyh Hamdullah vadisinde Kalem oynamış Nefeszâde İsmail Efendi'nin nesih hattıyla bir serlevha. (TSMK E.H. 427-1b-2a)

çizilerek vektörel hale getirilmekte, istenildiği gibi kompozisyon çalışmaları kolaylıkla ve süratle yapılabilmektedir. Uygulama yönünden ehline büyük kolaylık sağlayan bu yöntemin iki yönden sakıncası bulunmaktadır. Birincisi yazıyı yeteri kadar bilmeyenler yönünden, ikincisi ve daha da mühimi yazıyı iyi bilen hattatlar yönünden.

Yazıya yeterli seviyede hâkim olamamış, öğrenme sürecini henüz tamamlamamış olan hattat namzetlerinin bu teknik imkânları kullanarak kompozisyonlar oluşturmaları, hat sanatımız açısından vahim sonuçlar doğurmaktadır. Mesela celi sülüs kompozisyonlarda harfler ve kelimeler bizzat kendisi tarafından yazılmadan sağdan soldan aşırılma yoluyla bir araya getirilerek yazılar üretildiği görülmektedir. Kitap dizgilerinde kullanılmak üzere iyi nesih harf ve kelimeleri üzerinden bilgisizce yapılan vektörel font çalışmaları da ayrı bir vahim durumdur. Bilgisayar, tıpkı cetvel, kalem, pergel, silgi gibi bir araçtır. O aracın kullanım bilgisine sahip olmak yazıyı bilmek anlamına gelmez. Yazı, ancak hocadan meşk yoluyla düsturuna uygun biçimde, kemâl-i edeple ve uzun zamanda meşk edilerek öğrenilir.

Yazıyı meşk etmiş, icazet almış, eser veren hattatlar ise bu imkânları kullanırken kendilerine has şivelerini etkilemesine izin vermemelidirler. Tek bir harf veya kelimenin vektörelinin alınarak her kompozisyonda aynısının kullanılması şiveyi öldürmektedir. Her kompozisyon için özel olarak kâğıt üzerinde karalama ve eskizlerinin yapılması elzemdir. Aksi halde yazılar donuk ve tornadan çıkmışçasına aynı olmakta bu

da yazımızın seyir zevkini düşürmektedir. İnsan gözü yüzde yüz aynı olmaktan hoşlanmaz. Yazıda şiveyi çok küçük farklar belirler. Bu farklılıkları dijital olarak gidermek maalesef hat sanatımızda şiveyi yok etmektedir.

Teknik imkânların bu kadar gelişmiş olmadığı devirlerde hattatlar siyah zemin üzerine zırnık (bir çeşit sarı mürekkep), üstübeç (beyaz mürekkep) ve kalemlle yazdıkları yazıları siyahla kapatarak ya da mürekkep ilave ederek tashih ederlerdi. Son halini alan yazının dış sınırlarından iğneleyerek istenilen yüzeye silkeleyip yazıyı geçirmek suretiyle de levha üretirlerdi. Bir nevi vektörelini almak olarak adlandırabileceğimiz bu işlem sırasında en önemli husus yazıların kalemlle yazıldıktan sonra kalıbının alınıyor olmasıydı. O yüzden biz hattatlar dijital ortamda oluşturacağımız kompozisyonlarımızın parçalarını mutlaka kalem-kâğıt üzerinde çalışarak dijital ortama aktarmalıyız. Böylelikle üretilen yazılar daha samimi ve şiveli olacaktır.

Teknik, sanatın hizmetinde doğru ellerde kullanıldığı müddetçe büyük imkânlar sağlamaktadır. Acaba Sami Efendi, Nazif Bey, İsmail Hakkı Altunbezer, Halim Özyazıcı vb. üstatların elinde bu imkânlar olsaydı neler yaparlardı? İnsan düşünmekten kendini alamıyor. Eminim ki, bu imkânları sonuna kadar kullanır ve bu imkânlardan kazandıkları vakti yine sanatları için sarf ederler, geriye bıraktıkları eserlerden kat be kat fazla sayıda eser bırakırlardı.

*Hattat, İSMEK Ebru-Kaligrafi Zümre Başkanı



Kazasker Mustafa İzzet ekolünde ayrı bir kol oluşturmuş büyük hattat Şefik Bey'in celi sülüs hattıyla levha. (SSM 130-0405-MSF)



Klasik Kemençe ve Kuklanın Genç ve Yetenekli Ustası: Şeyda Hacızâde

Zeynep OZANCALI

Şeyda Hacızade, Beyoğlu'ndaki küçük bir atölyede kendini kuklalarına ve "Sesine vuruldum" dediği klasik kemençe yapıcılığına adanmış, işinin hakkını vererek yapan ülkemizin birkaç kadın enstrüman yapımcısından biri. Sanatındaki yolculuğu üniversite yıllarında ahşap oymacılığına duyduğu ilgiyi fark etmesiyle başlamış. Sanatkâr, 15 yıldır devam ettiği mesleğindeki başarısının sırrını, kabiliyetleri doğrultusunda iş seçimi ve bunu tutkuyla yapması olarak açıklıyor. Genç nesil ahşap kukla ve klasik kemençe yapım ustası, acem kızı Şeyda Hacızade ile sanatı üzerine keyifli bir sohbet gerçekleştirdik.

Galata'dan Tophane'ye doğru dar sokaklardan yürüdüğümüzde küçük, giriş katı bir atölyede buluyoruz kendimizi. Üzerinde 61 numara yazan tarihin parmak izlerini üzerinde taşıyan bir kapıyı aralıyoruz. İçeride kulağa hoş gelen bir müzik eşliğinde sıcak gülümsemesi ile hem de tam da iş üzeri kemençe yayı yapan genç bir kadın karşılıyor bizi. Tezgâhının üzerindeki aletleri onun kullandığını görünce şaşıyoruz biraz. Başlarda yalnız olduğunu zannediyor ve bir göz atıyoruz etrafa. Sonradan anlıyoruz ki ona pek çok yarenlik edeni var. Duvarda asılı duran birkaç çift göz bizi izliyor gibi geliyor. Ardından tezgâhın üzerinde cilalanmak üzere sırasını bekleyen klasik kemençeler dikkatimizi çekiyor. Bir de iri gözleriyle bize bakan, biraz da konukluğumuzdan rahatsız olan Alaca isimli kedisi.

Şeyda Hacızade, genç yaşına rağmen tabiri caizse bir koltuğa iki karpuz sığdıranlardan. 17 yaşında kazandığı Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Dekorları ve Kostümleri bölümünde okurken tanıştığı ahşabı işlemenin, ne kadar zevkli olduğunun farkına varmış. Okulda çeşitli malzemelerin nasıl kullanılması gerektiğini öğrendikleri atölyelerinde ahşap kukla üzerine uzmanlaşmaya karar vermiş, malum çok farklı malzemelerde ve türlerde kukla yapımı söz konusu. Bu zamanla onda bir tutku haline dönüşmüş. Son dönemlerinde yaptığı kuklalar arasında yer alan "Tellak Aziz" ve "Vecihi" genç ustanın kıymetlileri. Sanatkarın, kukla yapımı ile başladığı yolculuğu yine üniversite yıllarında başladığı enstrüman çalma sevdası ile hayatına giren klasik kemençe yapımı ile birlikte devam ediyor.

"Kuklalarım Benim İçin Çok Önemli"

Sanatkâr, atölyesinin duvarlarını süsleyen karakterler için, "Onları seyretmek, benim yanımda, bana yol arkadaşlığı yapıyor olmalarını bilmek bana yetiyor, benim için çok önemliler." diyor.



Çok farklı tür ağaçtan kukla yapılabileceğini ancak iş küçüldükçe malzemeyi oymanın zorlaşacağı için ağacın suyunun iyi takip edilmesi gerektiğini anlatan kukla yapımcısı, “Kuklanız eğer tiyatrodan bir oyuncının elinde olacaksa, makbul olan kuklanın hafif bir ağaçtan yontulmuş ve ağırlık merkezi bakımından da dengeli olmasıdır.” şeklinde konuşuyor.

Hacızade, karakter tasarlamının, onu tahayyül etmenin insanı besleyen bir olgu olduğunu düşünürken sipariş üzerine kukla yapmaktan da çok memnun olmadığını, ancak iyi bir proje olduğunda ve kendisini istemediği bir şekilde yönlendirmeyecek bir alıcysa söz konusu, yer alabileceğini sözlerine ekliyor.

Sanatkâr, biz de kuklacılığın önemli bir yer bulmamasını İslam’daki üç boyutlu tasvir yasağına bağlıyor. Yine bu yüzden Türklerin İslamiyet’i kabulünden çok eski dönemlere uzanan şaman geleneğinin etkisinde gelişen gölge oyunu yani Karagöz ve Hacivat oyunlarının asıl bizim kuklacılık tarihimizi oluşturduğunu belirtiyor. Tasarım yaparken zihnini dinlendirdiğini bazen de sadece sevdiklerine hediye edebilmek için tezgâhın başına geçtiğini anlatıyor.

Üç Tel Bir Ömür

Esnafılık yapan İranlı bir babanın kızı olan Hacızade, yine o yıllarda keman çalmak istemiş ve ders almaya başlamış. Sanatkâr, kemanını tamirat amacıyla götürdüğü atölye için “Adeta vuruldum” tabirini kullanıyor. Gördüğü manzara karşısında bir gün kendi enstrümanını kendisi yapmaya karar veren usta, üniversite 3. sınıftayken bir enstrüman yapım atölyesinde çalışmaya başlamış. Sanatkâr, “Aslında ben klasik kemençeyi tanıyarak seçmedim.” diyor ve anlatıyor: “Çalıştığım atölyede önüme bir saz geldi. ‘Bunun teknesini oyabilir misin?’ dediler. Ben de, zaten okulda ahşabı oymak için gerekli aletleri kullanmayı bildiğim için ‘Yaparım’ cevabını verdim. Oyduam ancak atölyede klasik kemençenin yapımında kullanılan ve kapak ağacı dediğimiz malzemeden kalmayınca benim yaptığım ilk saz yarım kaldı. O süreçte bana beklemek yerine yine o atölyede üretilen rebap yapımıyla uğraşabileceğimi söylediler, ben de bir süre denedim. Fakat rebap yapımında o beni meftun eden ağaç oymacılığı diğer sazlarla kıyaslandığında çok az olduğu için aklım yapmaya başladığım ama sesini bir türlü duyamadığım kemençede kaldı. O üç telden çıkacak güzel sese bir ömür vermeye hazırdım.”

Hem Kuklada Hem de Klasik Kemençede Usta

Kukla ve klasik kemençe yapımcısı Hacızade, iki yıl Faruk Türünz atölyesinde çalıştıktan sonra İtalya’da öğrenim bursu kazanarak Venedik Sanat ve Tasarım Fakültesi’nde yüksek lisans öğrenimine başlamış. Oradaki eğitimini tamamladığında “Benim bütün sitemlerim, hayallerim, eksikliklerim, sorunlarım ve üretebileceğim çözümler buraya dair şeyler.” diyen Hacızade, ardından uluslararası kukla festivalini organize eden Cengiz Özek ile çalışmış. Bir süre de, İstanbul Kültür Sanat Vakfı’nda çalışan usta, artık sevdasını kendi atölyesinde sürdürmeye karar vermiş.

"Faruk Usta ile çalışmaya başladığımda enstrüman yapımcılığının ne kadar itibarlı bir iş olduğunu anladım." diyen sanatkâr, 2006’dan beri Beyoğlu’ndaki atölyesinde kukla ve klasik kemençe yapım ustalığına devam ediyor.

Klasik Kemençe Bu Coğrafyaya Ait Bir Enstrüman

Sanatkâr, klasik kemençenin, halkımız tarafından pek bilinmediğine, yörelere göre farklılıklar gösteren bir saz çeşidi olduğunu belirtiyor. Bu sazın kemençe ailesinin bir üyesi olduğuna dikkatleri çeken Hacızade, klasik kemençenin tarihsel sürecini bilmek için Osmanlı minyatürlerine bakmak gerektiğini söylüyor. Usta klasik kemençenin, ney, tambur veya udun atası olan şehrud gibi hiçbir zaman bir saray sazı olmadığını, dönemin düğün ve törenlerinin resmedildiği, minyatürlerde rastlanmadığını ancak İstanbul’da yaşayan Rum azınlıkların bu sazı yapmaları ve icracılarını yetiştirmeleriyle gündeme geldiğini belirtiyor.

Sanatkâr, klasik kemençenin, 20. yüzyıl başında Tanburi Cemil Bey’in icrasındaki üslup ile bambaşka bir ekol oluşturduğunu ve yine bu sayede fasıl müziğinden incesaz heyetine geçerek itibar kazandığını belirtiyor.

Hacızade, klasik kemençenin tarihçesini ise şöyle açıklıyor: “Yapılan araştırmalar bize klasik kemençenin bu coğrafyaya ait olduğunu söylüyor. Yunanlılar ise bu sazın antik bir enstrüman olan ‘Lir’den türediğine inanıyor. Ancak bunu onlar dışında kimse kabul etmiyor. Çünkü araştırmalar, kiliselerdeki bir takım rölyefler, seyahatnameler, minyatürler bize gösteriyor ki klasik kemençe rebek dediğimiz kemanın da atası olan bir enstrümandan günümüzdeki formuna ulaşmış.”

Klasik kemençenin içinde bulunduğu coğrafyaya göre değişiklikler gösterdiğini aktaran sanatkâr, bu sazın türevleri olan Kastamonu ve Karadeniz kemençesi dışında yurt dışında da birtakım benzerlerine rastladığını dile getiriyor. Sanatkâr, “Bulgaristan’daki ‘Gadulka’, Adana ve çevresindeki ‘Hegit’, İtalya’nın güneyinde çalınan ‘Kalabriya Lirası’ hep aynı orijinden gelen sazlardır.” diyor.

İyi Bir Sanatkâr Tutkulu Olmalıdır

Sanatın herhangi bir dalında ustalaşmak için öncelikle iyi bir araştırmacı olmak gerektiğinin altını çizen sanatkâr, “Bu işte fizik kuralları, ses fiziği, mekanik, ağaç ve akustik bilgisine sahip olmanız ve az da olsa yaptığınız sazı çalabiliyor olmanız gerek.” diye konuşuyor. Bir saz için asıl sürecin icracının elinde



başladığını söyleyen usta, “İcracının yapısal olarak sanatını la-yıkıyla icra etmek istemesi için sazın güzelliklerini perçinleyip, kusurlu taraflarını örtmeyi bilmesi gerekir.” şeklinde anlatıyor.

Ekolojik dengenin yerinde olduğu, kendi doğal seyrinde büyümüş, uygun şekillerde kesilip stoklanmış her türlü nitelikli ağaçtan enstrüman yapılabileceğini kaydeden Hacızade, iyi bir enstrümanı belirleyen bir sürü parametreden birinin de ağaç seçimi olduğu dile getiriyor.

Dut, kiraz, kestane gibi her türlü meyve ağacından klasik kemençenin gövdesinin yapılabileceğini belirten Hacızade, “Ancak kemençenin o puslu ve derin tonunu oluşturan asıl malzemelerden biri de kapak ağacında kullanılan selvi veya sedirdir.” diyor. Ağaçların kesim işlemlerinin bile bir kriter oluşturduğuna dikkat çeken sanatkar, bunu, “Ağaç homojen olmayan bir malzemedir, her kesim hattı aynı görüntü ve ses kalitesini vermez. Kullanım alanına göre bazen freze dediğimiz ağacın yıl halkalarına dik, bazen de desen dediğimiz yıl halkalarına paralel kesimi kullanırız.” şeklinde açıklıyor.

"Benim Müşterim En İyisine Layık"

Hacızade, “Yay yapımında bütün keman ailesinde ideal olan ağaç türü kendine has öz ağırlığa sahip olan pernam-buco (pernanbuk) ağacı kullanılır.” diyerek ekliyor: “Bütün enstrümanların klavyesi dediğimiz parmakların üzerinde gezindiği bölüm ile tellerin üzerine bağlandığı burgu dediğimiz parçalar çok yağlı ve sık bir dokuya sahip, sürtünmeye karşı direnç gösteren abanoz, pelesenk gibi egzotik ağaçlardan yapılır. Kemençenin tellerinin üzerinden geçtiği köprü veya eşik denilen kısımda akçaağaç veya çınar kullanılır. Sazda hem kapağın hem de teknenin rezonansa gelip ses çıkartmasını sağlayan can direğinde ise ladin ağacının kullanılması uygundur.”

Usta, kemençe yayında kullanılan en iyi malzemenin Moğol veya Sibirya at kılı olduğunu çünkü bu ırkın saçları için özel beslendiklerini belirtiyor. “Siz kendinize neyi layık görüyorsanız, karşınızdakine de onu layık görürsünüz. Ben kendime en iyisini, en güzelini layık görüyorum. O yüzden buradan saz alanlar da en iyisini hak ediyorlar.” diyen sanatkar, sazda cilalama işleminin de büyük önem teşkil ettiğini söylüyor.

Sanatkâr, tüm parçalar bir araya getirilip tutkalladıktan sonra tellerinin gerilmesi ile birlikte kapakta ciddi bir basınç oluştuğunu, ağacın da bu basınca direnç göstermesiyle sazın sesinin ilk günkü gibi kalmadığını ve sazın gösterebileceği en yüksek performansa ulaştığına inandığında cılaya aldığını anlatıyor. Cılanın kuruması ve çökmesi için ortalama bir ay geçmesi gerektiğini belirten usta, sazda ağacın nefes almasına müsaade eden, sert bir tabaka oluşturmeyen gomalak denilen el yapımı çok değerli bir cılanın kullanılması gerektiğini aktarıyor.

Biz Henüz Küçük Bir Aileyiz

Saz yapım ustası, son yıllarda klasik kemençenin enternasyonal bir kimlik kazanmaya başladığı söylüyor. Hacızade, 35 yıldır Girit'te yaşayan ve ud, kemençe, çello, kanun ve tarhu gibi pek çok enstrümanı çalabilen Ross Daly'nin Houdetsi'de açtığı Labyrinth (Labirent) isimli müzik okulundan ve orada yetişen pek çok yabancı kemençe sevdalisinden bahsediyor. Bu okula klasik kemençeye hevesli Hindistanlı, Almanyalı, İsrailli, Amerikalı birçok öğrencinin katıldığını belirten sanatkar, Türkiye'den de Derya Türkan, Erkan Oğur, Murat Aydemir gibi müzisyenlerin orada workshop düzenlediğini anlatıyor.

İSMEK, Klasik Kemençenin Bilinirliğini Arttırdı

Hacızade, farklı dönemlerde İSMEK'in klasik kemençe ve Arapça kurslarına katılmış. “İSMEK'e şükranlarımı sunuyorum çünkü usta öğreticilerini işinin ehli insanlar arasından seçiyor.” diyen sanatkar, İSMEK'te verilen klasik kemençe eğitimleri ile birlikte bu saza duyulan ilginin arttığını söylüyor. Genç usta, klasik kemençenin bilinirliğinin artmasında ayrıca ‘Babaevi’, ‘Ekmek Teknesi’, ‘İkinci Bahar’ gibi geniş kitlelere hitap eden dizilerin müziklerinin yapımcısı İncesaz grubunun etkisi olduğunu düşünüyor. Sanatkâr bu duruma, “İnsanlar bu dizileri takip ederken klasik kemençe ve tambur gibi unutulmuş sazlarımızı da yeniden hatırlamış oldular.” sözleriyle açıklık getiriyor. İSMEK'te bu sazın eğitiminin başlamasıyla hem Asya hem de Avrupa yakasında klasik kemençe seven kitlelerin oluştuğunu söyleyen Hacızade, “Gönüllüler oluşunca eğitimciler de arttı ve dolayısıyla yapımcılar oluştu. Şimdi klasik kemençe sevenler, tabiri caizse üç tele bir ömür adayınların sayısı artıyor.” diyor.

Bu İş Sevmeyen Yapamaz

Sanatkâr, bir kadın olarak kuvvet isteyen bu işin zahmetli yanlarını, “Mesela tırnaklarım kirleniyor, parmaklarım kalınlaştı. Avuçlarımda nasırlar oluştu, kol kaslarım git gide artıyor.” diye anlatıyor. Hacızade, bu sektörde kendi kuşağının en iyi temsilcisi olmak istediğini, insanların onu, “Sazlarıyla icracıları yüreklendirecek ve yeni icracılar oluşturacak kadar iyiydi.” diyerek anmalarını istediğini dile getiriyor.

Kukla ve saz yapım ustası Şeyda Hacızade, “Biz neyin, kimde, neye vesile olacağını bilemeyiz. Hayata dair bir şeyler yapmak, bir ihtiyacın gideriliyor olduğunu bilmek iyi hissetmemi sağlıyor.” diyerek kuklalarıyla ve klasik kemençe ile ilgili önümüzdeki yıllarda değişik çalışmalarının da olacağını ekleyerek sözlerini noktallıyor.

*Elimizin emeği,
gözümüzün nuru...*



Süleymaniye Satış Ofisi Tel: (0212) 514 49 88 Şişhane Metro Satış Ofisi Tel: (0212) 250 90 35



İSTANBUL BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
HAYAT BOYU ÖĞRENME MERKEZİ

www.ismek.org

İSMEK :... (İçinizdeki Yeteneği İSMEKle Parkedin)

Dosya Düzen Görünüm Sık Kullanılanlar Araçlar Yardım

Geri İleri

Adres <http://www.ismek.org>



www.ismek.org

El Sanatları
Elinizin Altında!

