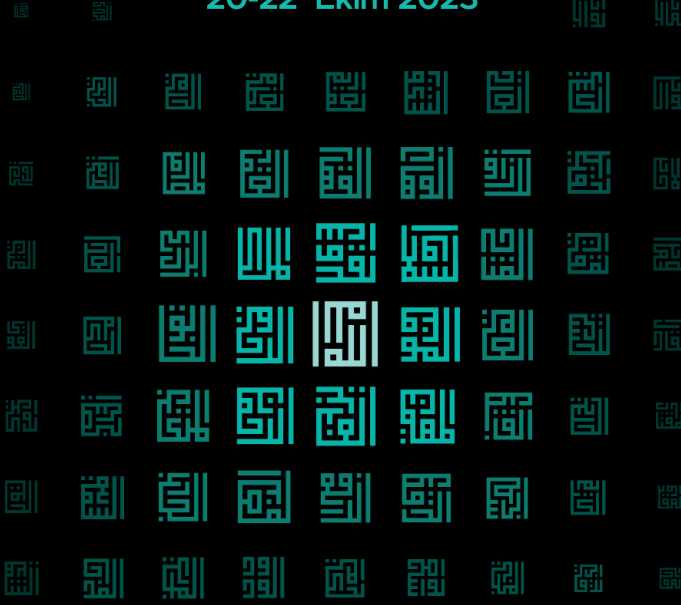


2. Uluslararası
Sempozyum, Çalıştay, Sergi

Geleceğimiz, Geleceğimiz ve Ustalarımız

2nd International
Symposium, Workshop, Exhibition
Our Tradition, Future and Masters

20-22 Ekim 2023



TAM METİN BİLDİRİ KİTABI
FULL TEXT BOOK



TİKA
T.C. KÜLTÜR VE TURİZM
BAKANLIĞI



KARATAY
BELEDİYESİ



**YUNUS EMRE
ENSTİTÜSÜ**



Telif-Hakları
GENEL MÜDÜRLÜĞÜ



**GELENEKSEL
SANATLAR
DERNEĞİ**
TRADITIONAL ARTS ASSOCIATION



**NİĞDE
ÜNİVERSİTESİ**



**NEU
PRESS**



neupress.org



Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları: 274
2.ULUSLARARASI GELENEĞİMİZ GELECEĞİMİZ VE
USTALARIMIZ SEMPOZYUM, ÇALIŞTAY, SERGİ

Genel Yayın Yönetmeni/General Manager

Dr. Öğr. Üyesi Fatih KALECİ

Editörler/Editors

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Zehra SAYIN

Doç. Dr. Çiğdem ÖNKOL ERTUNÇ

Öğr. Gör. Şerife ÇAKIR

Tasarım/Design

Büşra UYAR

Muhammed Sami TEKİN

Enes Malik YALÇIN

E-ISBN

978-625-6703-13-1

Baskı/Printing

Necmettin Erbakan University Press (NEU PRESS)

Yaka Mah. Yeni Meram Cad. Kasım Halife Sok. B Blok

No: 11 Meram / KONYA / TÜRKİYE

0332 221 0 575 - www.neupress.org

Sertifika No/Certificate No: 48888

NEU PRESS 1. Baskı, Konya/TÜRKİYE

Aralık 2023, vii + 130 sf., 16x24 cm

Kategori/Category

Güzel Sanatlar Temel Bilim Alanı



Lisans Türü | OA License: CC BY 4.0

Erişim | Access: neupress.org

Copyright 2023

**This book is published under a CC BY license, which means that you can copy, redistribute, remix, transform, and build upon the content for any purpose, even commercially, as long as you give appropriate credit, provide a link to the license, indicate if changes were made, and do not impose additional terms or conditions on others that prohibit them from exercising the rights granted by that license, including any effective technological measures.*

Genel Bilgi

General Information

Birincisini 2021 yılında gerçekleştirdiğimiz Uluslararası Geleceğimiz, Geleceğimiz ve Ustalarımız” konulu etkinliğimizin ikincisi 20.21.22 Ekim 2023 tarihleri arasında Sempozyum, Çalıştay ve Sergi olarak icra edilecektir.

Etkinlik kapsamında yapılacak olan sempozyum kısmında Geleneksel Türk Sanatları ve İslam Sanatları alanında teorik bilgilerin sunulmasına ve tartışılmasına, Çalıştay kısmında alanda yetkin ve duayen ustalarımızın ve sanatkarlarımızın tecrübelerini aktarabileceği uygulamalı çalışmaların gerçekleştirilmesine, Sergi kısmında ise jüri ve davetli karma serginin teşhirine imkan sağlayacaktır. Söz konusu tüm çalışmalarımız uluslararası ölçekte olacak, aramıza katılacak yurt içi ve yurt dışı akademisyen ve sanatkarlarımız alanlarını içeren konularda bizlere katkıda bulunacaklardır.

Kültürümüzün derinliklerinden bugüne değin süre gelen ve geleneksel sanatlar olarak adlandırılan sanatlarımızın günümüzdeki mevcut durumu, geçmişten süre gelen geleneğin günümüz şartlarına uyumlu hale getirilmesi ve bu süreçte ortaya çıkan bir takım sorunların tartışılması ve günümüze uyarlanması program sürecinde değerlendirilmesi gereken önemli hususlardandır.

Akademik ve atölyelerin bir nevi usta çırak yöntemiyle eğitim verdiği geleneksel sanatlarımızın dijital bir dünya içerisinde hızla yol aldığımız bu günlerde gelecekte nasıl bir şekle dönüşebileceği üretim açısından, pandemi sürecindeki uzaktan eğitim metodunun da geleneksel eğitim açısından değerlendirilmesi gereken konular arasındadır. Öte yandan geleneksel sanatlarımızın icra edilmesi sürecinde geçmişten süre gelen tasarımlarda fiili çizim, aktarım ve renklendirmeler yerine dijital baskı tekniklerinin kullanımı, teknolojik değişimden faydalanmanın geleneksel sanatlarımıza etkisi, organik malzeme kullanımı yerine kimyasal malzeme kullanımı, ortak dil birliğinin (terminoloji) sağlanabilmesi gibi konularında da sempozyum sürecinde değerlendirilmesi düşünülmektedir.

Etkinliğin Çalıştay kısmında; atölye çalışmaları ön planda olacaktır. Bu süreçte, geleneksel sanatlar alanında eğitim gören lisans, lisansüstü öğrencilerin akademisyen ve sanatçılarla tanışmaları, teorik bilgilerini pratik gözlemlerle somutlaştırmaları, bu alanlarda bir ömür emek

sarf eden sanatırlarla sylesiler, onlarla tecrübe paylaşımı ortamının oluşması sağlanacaktır.

Sergileme aşamasında ise Geleneksel Sanatlarımıza gönül vermiş sanatkrlarımızın ortaya koydukları sanat eserlerinin jüri sürecinden geçirildikten sonra hem program süresince hem de daha sonraki süreçte sergilenmesi halkımızın beğenisine sunulması amaçlanmaktadır.

Gerekleştireceğimiz “II. Uluslararası Gelenegimiz, Gelecegimiz ve Ustalarımız” konulu sempozyum, sergi ve alıştay organizasyonumuz bu yıl Cumhuriyetin 100. Yılı ve 2023 Mevlana Yılı olarak ilan edilmesinden dolayı ayrı bir özellik taşımaktadır. Mevlevihanelerin ve Mevlevi dervişlerinin geleneksel sanatlarımızın sürdürülmesindeki etkin rolü ve geleneksel sanatların Cumhuriyet döneminde yeniden hayat bulması bu yıl düzenleyeceğimiz bu etkinliğin önemini bir kat daha önemli kılmaktadır.

Geleneksel sanatlarımızın farklı alanlarında eser üreten, bu alanlarda araştırma ve inceleme yapan araştırmacılarımızın sempozyumda sunacakları zgn makaleleri, bilimin evrensel ilke ve değerlerine bağlı bir Şekilde hakem sürecinden geçtikten sonra yayımlanacaktır.

Destekleyen Kurumlar Partners of Organization



Program Programme

AÇILIŞ PROGRAMI

20 Ekim 2023, Cuma | Saat: **10.00**

Karatay Termal Tatil Köyü, Konya

Açılış Konuşmaları

Prof. Dr. Cem ZORLU

Necmettin Erbakan Üniversitesi Rektörü

Hasan KILCA

Karatay Belediye Başkanı

Prof.Dr. Mustafa YILDIRIM

NEÜ Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Dekanı

Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL

NEÜ Geleneksel Sanatlar UAM (NEGAM) Müdürü

SERĞİ AÇILIŞ PROGRAMI

20 Ekim 2023, Cuma | Saat: **10.30**

Karatay Termal Tatil Köyü, Konya

20 Ekim 2023, Cuma

I. OTURUM

11.00 - 12.00

Başkan: Hicabı GÜLGEN

Cumhuriyet Sonrasında Geleneksel Sanatlara Yönelik Politika ve Uygulamaların Dönüşümü

Fatma KARAMAN & Vejdi BİLGİN

Hattat Kebeci-Zade Mehmed Vasfi Efendi

Talip MERT

Mevlevî, Hattat Divan Şairlerinin Şiirlerinde Hat Sanatı Terimleri

Vesile ALBAYRAK SAK

Klasik Sanatlarımızda Kompozisyonu Tamamlayan

Son Önemli Aşama; Kadraj

Savaş ÇEVİK

12.00 - 13.30 Öğle Yemeği

20 Ekim 2023, Cuma

13.30 SÖYLEŞİ: İslam Dünyasında Kültür ve Sanat Alanında İşbirliği ve İslam İş Birliği Teşkilatı

Musa KULAKLIKAYA (*İİT Genel Sekreter Yardımcısı, Büyükelçi*)

ATÖLYE ÇALIŞMALARI

10.00 - 18.30 Minyatür & Cilt

Enver NAZAROV & Mirgiyos PULATOV & Zaur ORUÇOV

14.30 Betül ORAL - Cilt

15.30 Hikmet BARUTÇUGİL - Ebru

16.30 Sevgi İRTEŞ - Tezhip

17.30 Jahongir ASHUROV - Minyatür

18.30 Akşam Yemeği

21 Ekim 2023, Cumartesi

II. OTURUM

10.00 - 11.00

Başkan: Ali Rıza ÖZCAN

Kütahya Yeşil Cami ve Tezyinât Programı

Semra GÜLER MERCAN

Bursa'da Erken Devir Osmanlı Mezar Taşlarında Süsleme

Hicabi GÜLGEN

Minyatürlerde Yönlendirme İlkesi ile Zaman Takibi Üzerine Bir Değerlendirme

Sabriye Hilal ARPACIOĞLU

Nakkaşın Muhayyilesi: Sanatçının Sosyopsikolojik Portresi

Aslıhan ERKMEN & Betül BİLGİN

Ara

21 Ekim 2023, Cumartesi

III. OTURUM

11.15 - 12.00

Başkan: Aslıhan Erkmen BİRKANDAN

Edirne Selimiye Camii Cümle Kapısı Kitabesi

Ali Rıza ÖZCAN

Mukarnaslı Geçiş Elemanlarının Erken Osmanlı

Döneminden Klasik Döneme Değişme Süreci

Hüdaî ŞENALP

Manisa Ulucami İçerisindeki Hattat Ali Haydar Bey'e Ait Hat Yazıları

Arkın ONGAN

12.00 - 13.30 Öğle Yemeği

21 Ekim 2023, Cumartesi

13.30 **SÖYLEŞİ:** Geleceğin İnşasında Gelenek

Mahmud Erol KILIÇ (*IRCICA Genel Direktörü, Büyükelçi*)

ATÖLYE ÇALIŞMALARI

10.00 - 18.30 Minyatür & Cilt

Enver NAZAROV & Mirgiyos PULATOV & Zaur ORUÇOV

14.30 **Hikmet BARUTÇUGİL** - Ebru

15.30 **Onur YILDIRIMER** - Kaligrafi

16.30 **Hüseyin ÖKSÜZ** - Hat

17.30 **KAPANIŞ KONUŞMASI**

M. Semih İRTEŞ

22 Ekim 2023, Pazar - GEZİ

Boards & Committees

Kurullar ve Komiteler

ONUR KURULU

Prof. Dr. Cem ZORLU
Necmettin Erbakan Üniversitesi, Rektör

Hasan KILCA
Karatay Belediye Başkanı

DÜZENLEME KURULU

Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL
Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı
Necmettin Erbakan Üniversitesi Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma
Merkezi Müdürü

Prof. Dr. Mehmet BİREKUL
Necmettin Erbakan Üniversitesi Rektör Yardımcısı
Necmettin Erbakan Üniversitesi Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma
Merkezi

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM
Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi Dekanı

Prof. Dr. Muhiddin OKUMUŞLAR
Necmettin Erbakan Üniversitesi Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma
Merkezi

Doç. Dr. Çiğdem ÖNKOL ERTUNÇ
Necmettin Erbakan Üniversitesi Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma
Merkezi
Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel
Türk Sanatları Bölümü

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Zehra SAYIN
Necmettin Erbakan Üniversitesi Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma
Merkezi
Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel
Türk Sanatları Bölümü

Osman CİĞER

Karatay Belediyesi Başkan Yardımcısı

Nuri KELEŞ

Karatay Belediyesi Kültür İşleri Müdürü

Ahmet AKCAN

Geleneksel Sanatlar Derneği

BİLİM KURULU

Abdullah Atiyye

Mansoura University, Egypt

Abdülhamit Tüfekçioğlu

Professor, Marmara University, Türkiye

Ahmet Çaycı

Professor, Necmettin Erbakan University, Türkiye

Ahmet Sacit Açıkgözoğlu

Professor, Mimar Sinan University, Türkiye

Ali Memmedbağiroğlu

Associate Professor, Amed- Azerbaijan National Academy Of Sciences, Azerbaijan

Ali Rıza Özcan

Assistant Professor, Mimar Sinan University, Türkiye

Atajanova Rabbina Raximovna

Lecturer- Çırçık State Pedagogical University, Özbekistan

Ayşin Yıldırım Yoltar

Curator of Islamic and Later Indian Art, Harvard Art Museums, USA

Bahattin Yaman

Professor, Süleyman Demirel University, Türkiye

Filiz Çakır Phillip

Doctor, University Of Toronto, Canada

Filiz Nurhan Ölmez

Professor, Ahi Evran University, Türkiye

Gülnur Duran

Associate Professor, Marmara University, Türkiye

Günseli Kato

Artist, Bahçeşehir University, Türkiye

Gürcan Mavili

Lecturer, Mimar Sinan University, Türkiye

Hafize Melek Hidayetoğlu

Professor, Selcuk University, Türkiye

Hicabi Gülgen

Professor, Uludag University, Türkiye

Hosseina Yousfi

Ecole Supérieure Des Beaux-Arts D'alger Ahmed Et Rabah Salim Asselah, Algeria

Hüseyin Gündüz

Assistant Professor, Mimar Sinan University, Türkiye

Irvin Cemil Schick

Author, USA

Latipov Rustam Ataxanovich

Assistant Professor, Urgench State University, Özbekistan

Mahdi Mohammadzadeh

Professor, Tabriz Islamic Art University, Iran

Mamure Öz

İlluminator, Türkiye

Masume Ferhad

Freer Gallery of Art And The Arthur M. Sackler Gallery Smithsonian Institution, USA

Mehmet Memiş

Professor, Sakarya University, Türkiye

Muharrem Çeken

Associate Professor, Ankara University, Türkiye

Mustafa Yıldırım

Professor, Necmettin Erbakan University, Türkiye

Oya Sipahioğlu

Professor, Dokuz Eylül University, Türkiye

Oya Kızıldağ Atila

Assistant Professor, Marmara University, Türkiye

Ömer Faruk Taşkale

Professor, Mimar Sinan University, Türkiye

Seher Aşıcı

Assistant Professor, Marmara University, Türkiye

Muammer Semih İrteş
Architect - İlluminator, Türkiye

Serpil Bağcı
Professor, Hacettepe University, Türkiye

Sitare Turan
Professor, Mimar Sinan University, Türkiye

Suzan Yalman
Assistant Professor, Koç University, Türkiye

Süleyman Berk
Professor, İstanbul Üniversitesi, Türkiye

Şehnaz Biçer
Associate Professor, Marmara University, Türkiye

Zekeriya Şimşir
Assistant Professor, Necmettin Erbakan University, Türkiye

Zeren Tanındı
Professor, Türkiye

Zeynep Yürekli Görkay
Oxford University, England

SEMPOZYUM, ÇALIŞTAY ve SERGİ KOORDİNATÖRLERİ

Öğr. Gör. Rıdvan AK
*Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel
Türk Sanatları Bölümü*

Öğr. Gör. Şerife ÇAKIR
*Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel
Türk Sanatları Bölümü*

Öğr. Gör. Nihat KAĞNICI
*Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel
Türk Sanatları Bölümü*

Öğr. Gör. Yunus BÜYÜKBAYRAM
*Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi, Grafik
Bölümü*

Contents

İçindekiler

General Information - Genel Bilgi	1
Destekleyen Kurumlar - Partners of Organization	3
Programme - Program	4
Boards & Committees - Kurullar ve Komiteler	7
ÖN SÖZ	12
Cumhuriyet Sonrasında Geleneksel Sanatlara Yönelik Politika ve Uygulamaların Dönüşümü	14
<i>Fatma KARAMAN - Prof. Dr. Vejdi BİLGİN</i>	
Kütahya Yeşil Cami ve Tezyinât Programı	27
<i>Dr. Öğr. Üyesi Semra GÜLER MERCAN</i>	
Klasik Sanatlarımızda Kompozisyonu Tamamlayan Son Önemli Aşama; Kadraj	57
<i>Dr. Savaş ÇEVİK</i>	
Edirne Selimiye Camii Cümle Kapısı Kitabesi	75
<i>Dr. Öğr. Üyesi Ali Rıza ÖZCAN</i>	
Manisa Ulu Cami İçerisindeki Hattat Ali Haydar Bey'e Ait Hat Levhaları ...	86
<i>Öğr. Gör. Arkın ONGAN</i>	
Mevlevî Hattatların Şiirlerindeki Hat Sanatı Terimleri	108
<i>Doç. Dr. Vesile ALBAYRAK SAK</i>	

ÖN SÖZ

Toplumlar için gelenek elbette önemli bir husustur. Zira toplumların ve medeniyetlerin teşekkülünde geçmişte elde ettikleri müktesebatın katkısı yadsınamaz ölçektedir. Dolayısıyla geçmişin gelecekle bağlarının sağlam olması, geleneğin ihyası geleceğin inşasında önemli vazife ifa etmektedir. Kuşakların geçmişe ait tecrübelerden faydalanması, bilim ve sanatta daha kolay ilerleyebilmesine imkân sağlar. Zira tecrübe geçmişten süregelen bir geleneğin iyi kavranması ile elde edilen büyük kazanımlardır.

Geleneksel sanatların bugünkü temsilcileri olarak gelenekten aldığımız bilgi ve tecrübeleri gelecek nesillere aktarmanın bir görev olduğunu düşünüyoruz. Kadim medeniyetimizin bizlere emanet ettiği engin sanat anlayışını ve nadide sanat örneklerini geleceğe taşımak, yeni kuşaklara aktarmak ve aradaki bağları sıkı tutmak durumundayız. Tabii ki geleneğe bağlı olmanın yanında günümüz sanat ve teknolojisini birlikte harmanlamak ve bunlar vasıtasıyla önemli eserler ortaya koymak gerekir. Gelecek nesillerin de buradan aldıkları ilhamla bir adım öteden başlamaları ülkemiz, toplumumuz ve milletimiz açısından kazanımdır. Geçmişte takılmadan ama onunla beslenen ve bunlarla birlikte günün imkânlarından da azami ölçüde istifade etmek geleneksel sanatlarımızın bir özelliği olmalıdır.

Bizler bu yönde gelişen düşüncelerimizle bir adım attık. Necmettin Erbakan Üniversitesi Geleneksel Sanatlar Uygulama ve Araştırma Merkezi olarak Gelenegimiz Gelecegimiz ve Ustalarımız, Sempozyum- Çalıştay- Sergi organizasyonunun ikincisini 20-22 Ekim 2023 tarihleri arasında Konya Karatay Termal Tatil Köyünde gerçekleştirdik. Kültür ve Turizm Bakanlığı Türk İşbirliği ve Koordinasyon Ajansı, Telif Hakları Genel Müdürlüğü, Karatay Belediyesi, Güzel Sanatlar ve Mimarlık Fakültesi ve Rektörlüğümüzün maddi ve manevi desteklerinin yanında etkinliğimize katılan seçkin sanatçı ve akademisyenlerimizin katkıları bizlerin gayretini artırmıştır.

Sempozyum sürecinde bildiri sunan katılımcılarımızın tebliğleri hakem sürecinden geçirilerek bir kitap haline dönüşmüştür. Maalesef vakit yetersizliğinden dolayı bu sempozyumumuzda bildiri sunumları sınırlı sayıda tutulmuştur. Dolayısıyla birçok tebliği kabullenemediğimiz için üzgün olduğumuzu da belirtmek isterim.

Gerçekleştirilen program, genç nesil akademisyen ve sanatçılarımıza, ömrünü geleneksel sanatlarımıza bahşetmiş hocalarımızla bir buluşma,

tanışma fırsatı vermiştir. Aynı zamanda kuşaklar arası bilgi ve birikim aktarımı sağlanmış, genç kardeşlerimiz meslek büyüklerinin tecrübe paylaşımlarından istifade etme imkânı elde etmişlerdir. Akademik kimliğe sahip hocalarımızın sempozyum safhasında özgün bildiriler sunarak katılımcıları bilgilendirmeleri, bunun yanında geleneksel sanatlar alanında eser üreten sanatçılarımızın eserlerini sergilemeleri, bilim ve sanatın birlikteliğinin güzel bir örneği olmuştur. Sempozyum vasıtasıyla böyle bir çalışmayı gerçekleştirmenin bahtiyarlığı içerisinde olduğumuzu ve bu çalışmanın geleneksel sanatlar camiası için kendi hacmi içerisinde bir katkı sağladığını da ifade etmek isterim.

Bir sonraki ,“Geleneğimiz Geleceğimiz ve Ustalarımız, Sempozyum-Çalıştay-Sergi” organizasyonunda buluşmak ümidiyle emeği geçen herkese teşekkürlerimi arz ederim.

Doç. Dr. Ali Fuat BAYSAL
Sempozyum Düzenleme Kurulu Başkanı

CUMHURİYET SONRASINDA GELENEKSEL SANATLARA YÖNELİK POLİTİKA VE UYGULAMALARIN DÖNÜŞÜMÜ¹

Fatma KARAMAN

Bursa Uludağ Üniversitesi

ORC-ID: 0009-0006-9741-1800

Prof. Dr. Vejdi BİLGİN

Bursa Uludağ Üniversitesi

ORC-ID: 0000-0002-2161-4875

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, Cumhuriyetin ilanından 2000 yılına kadar geçen süreçte geleneksel sanatlara yönelik politika ve uygulamaların dönüşümünü ortaya koymaktır. Bu maksatla, Türk modernleşmesi ve Cumhuriyetin erken döneminden itibaren izlenen kültür politikalarına dair literatür taraması ve doküman analizi yapılmıştır. Söz konusu dönemde geleneksel sanatlar ve bu sanatları icra eden sanatkarlar hakkındaki hatıratlar incelenmiştir. Elde edilen veriler neticesinde 1923 ila 2000 yıllarındaki geleneksel sanatlara yönelik uygulamalar değerlendirilmiştir. Araştırmanın bulgularına göre, Cumhuriyetin ilanıyla Batılılaşmanın devlet politikalarında temel ilke olması, kültür politikalarında ve sanat faaliyetlerinde de belirleyici olmuştur. Resim, heykel gibi sanatların geliştirilmesi, yaygınlaştırılması ve teşvik edilmesi için çeşitli faaliyetler yürütülürken, geleneksel sanatlar kültürün maziden kalan bir parçası olarak değerlendirildiği için, daha ziyade 'eski eserlerin korunması' kapsamında ele alınmıştır. 1928 yılında Latin harflerinin kabul edilmesinin ardından bir süre hat sanatının öğretilmesi ve uygulanmasının yasaklanması hat sanatının zor şartlar altında sürdürülmesine neden olmuştur. Bu dönemde tezhip, minyatür, ebru gibi sanatlar ve tezyini olarak öğretilmek şartıyla hat sanatı Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlı Şark Tezyini Sanatlar Mektebi'nde

[1] Bu bildiri Bursa Uludağ Üniversitesi bünyesinde sürdürülen "Sosyolojik Açıdan Erken Cumhuriyet Döneminden Günümüze Geleneksel Türk-İslam Sanatlarına Yönelik Politika ve Uygulamaların Dönüşümü" (SOA-2022-1139) başlıklı proje çerçevesinde hazırlanmıştır. Desteklerinden ötürü **BUÜ Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi'ne teşekkür ederiz.**

öğretilmiştir. 1950’li yıllardan itibaren devlet politikalarında “milli” ve “dini” söylemlerinin artması ve daha sonraki yıllarda yükselen “Türk-İslam Sentezi” söylemleri geleneksel sanatlara dair yaklaşımları da etkilemiştir. Bu yıllardan itibaren hem devlet kurumları hem de özel kuruluşların desteğiyle geleneksel sanatların öğretildiği ve uygulandığı atölyelerin, düzenlenen sergilerin ve yarışmaların, yayın faaliyetlerinin arttığı gözlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Sanatlar, Cumhuriyet, Kültür Politikaları

GİRİŞ

Osmanlı’nın son iki yüzyılında başlayan Batılılaşma hareketlerinin etkilediği alanlardan biri sanattır. Resim ve heykel gibi Batı sanatlarına saray tarafından ilgi gösterilmeye başlanmasıyla, yine sarayın hamilik ettiği hat, tezhip, minyatür, ebru gibi sanatlara yönelik tutum padişahların Batı ile ilişkilerine göre değişiklik göstermiştir.

Tanzimat’la başlayan Türk modernleşmesi süreci, Cumhuriyet’in ilanından sonra devlet politikalarında temel noktayı teşkil etmiştir. Batılılaşma ve laikliğin ilke olarak benimsendiği bu dönemde Osmanlı’dan kalan kurumlar ya tamamen kaldırılmış ya da Cumhuriyet ideolojisi çerçevesinde reforma tabi tutulmuştur. Osmanlı’dan Cumhuriyet’e geçişte önemli bir kırılma yaşanması nedeniyle, Cumhuriyet’in ilk dönemlerinde maziyi canlandıracak her şeyden kaçınılmış ve sert politikalar uygulanmıştır. Bu durum, geleneksel-modern ikiliğinde “gelenegi” temsil eden hat, tezhip, ebru, cilt gibi sanatlara yönelik uygulamaları da önemli ölçüde etkilemiştir.

Bu çalışmada, Cumhuriyet’in ilanından 2000 yılına kadar geçen sürede, geleneksel sanatlara yönelik politika ve uygulamaların dönüşümü araştırılmıştır. Türkiye’deki modernleşme sürecine, dönemin kültür politikalarına, sanat faaliyetlerine dair literatür taraması ve doküman analizi yapılmıştır. Geleneksel sanatlar hakkında Cumhuriyet sonrasında yazılmış eserler ve hatıratlar incelenmiştir.

TEK PARTİ DÖNEMİ

Cumhuriyetin erken dönemlerindeki kültür politikalarına bakıldığında, Batıdan alınan resim, heykel, tiyatro gibi sanatların milli kültürle harmanlanarak öğretilmesi, geliştirilmesi ve halka yayılması amacıyla pek çok faaliyet yürütüldüğünü görmekteyiz. Bu maksatla Halkevleri üzerinden çalışmalar yapılmış, çeşitli yarışmalar ve sergiler düzenlenmiştir. Fakat “gelenegi” temsil ettiği düşünülen sanatlar,

kültürün maziden kalan bir parçası olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle dönemin politikalarında, geleneksel sanatların canlandırılması ve halka tanıtılması değil, var olanı muhafaza ederek sürdürmek öne çıkmıştır (Çizmeçi, 1983, ss. 2343-2344). Nitekim 1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlanan Türk Tezyîni Sanatlar şubesi hocalarına karşı, Akademi'nin olumsuz tutumları dönemin anlayışı açısından önemli bir örnektir. Hâkim düşünce yapısı içinde yetişen genç nesil ise kendileri için bir gelecek vadetmeyen bu sanatlara alaka göstermemiş ve bölüm talebe eksikliği nedeniyle kapanma durumuna gelmiştir (F. Ç. Derman, 2012).

Geleneksel sanatlar, Osmanlı zamanında, 1915 yılında kurulan Medresetü'l-Hattâtîn ile ilk kez hususi bir kurum çatısı altında öğretilmeye başlanmıştır. Bu kurum Cumhuriyet'ten sonra 1924'te medreselerin lağvedilmesiyle kapatılmıştır. Bir müddet sonra Hattat Mektebi olarak yeniden açılmasına rağmen, 1928'de harf inkılabı sonrası, burada Arap harfleri öğretildiği gerekçesiyle yeniden kapatılmıştır. O dönemde, harf inkılabının ilanından önce Latin harflerinin kabul edileceğine dair söylentiler halk arasında dolaşmaktaydı. Bu nedenle tepki çekmemek adına kurumun 1928'de düzenlediği yıllık sergisinde hat eserlerinden ziyade tezyini eserler sergilenmiştir (M. U. Derman, 2016, s. 61). Nitekim söylentiler yerini bulmuş ve 1 Kasım 1928'deki inkılabtan sonra Hattat Mektebi kapatılmıştır. Aynı mektep 1929 yılında Şark Tezyîni Sanatlar Mektebi olarak yeniden açıldığında, hat sanatı müfredattan çıkarılmış, yalnızca tezhip, ebru, cilt gibi tezyini sanatların öğretilmesine izin verilmiştir (M. U. Derman, 2019a, ss. 181-182).

Harf inkılabıyla hat sanatının icrasının ve öğretilmesinin yasaklanması bu sanat açısından önemli bir kırılma noktası olmuştur. Hattatlar farklı mesleklerden geçimini sağlamaya çalışmış ve birçoğu sanatını icra edememiştir. O dönemde, çok sınırlı bir şekilde olsa dahi hat sanatını icra etmeye ve öğretmeye devam eden Hâmid Aytaç bu sanatın korunup aktarılmasında mühim rol oynamıştır (M. U. Derman, 2020a, s. 419). Kâmil Akdik, Bahaddin Tokatlıoğlu, Hulusi Yazgan, Nuri Korman, İsmail Hakkı Altunbezer, Necmeddin Okyay, Halim Özyazıcı, Süheyl Ünver, Rikkat Kunt, Muhsin Demironat, Emin Barın geleneksel sanatların aktarılmasında ve Cumhuriyet sonrasında yaşatılmasında emekleri olan önemli sanatkarlardır.

Cumhuriyet'in onuncu kuruluş yıldönümü nedeniyle, 1933 yılında Şark Tezyîni Sanatlar Mektebi hocaları Ankara'da bir sergi açmışlardır. Bu sergiyi ziyaret eden Atatürk, geleneksel sanatlarda yeni sanatkarların yetiştirilmesi gerektiğini söylemiştir. Üç yıl sonra, 1936 yılında Şark Tezyîni Sanatlar Mektebi, Türk Tezyîni Sanatlar şubesi adıyla Güzel

Sanatlar Akademisi'ne bağlanmıştır (Taşkale, 2020, ss. 143-144). Güzel Sanatlar Akademisi'ne bağlanan bu şubenin eğitim müfredatına, Maarif Vekili Saffet Arıkan ve İstanbul mebusu Salah Cimcoz'un girişimleriyle, hat sanatı tezyini amaçla öğretilmek kaydıyla dahil edilmiştir (M. U. Derman, 2019a, ss. 185-187). 1960'lı yılların sonunda talebesi olmadığı gerekçesiyle kapatılan bölümde hat, tezhip, minyatür, ebru, cilt gibi geleneksel sanatların eğitimi verilmiştir.

Medresetü'l-Hattâtın döneminden itibaren düzenlenen yıllık sergiler, Türk Tezyîni Sanatlar Şubesi'nin açılmasıyla Akademi bünyesinde devam etmiştir. Bu sergiler dönemin devlet büyükleri tarafından ziyaret edilmiştir. Dönemin sanat işlerinden de sorumlu Maarif Vekaleti koltuğunda bulunan Hasan Âli Yücel zamanında, İstanbul'un fethinin 500. yıldönümünde düzenlenecek faaliyetler 1945 yılından itibaren planlanmaya başlamıştı. Bu maksatla İsmail Hikmet Ertaylan'ın girişimleriyle Rikkat Kunt, Emin Barın, İsmail Hakkı Altunbezer, Necmeddin Okyay, Macit Ayrıl, M. Halim Özyazıcı'nın aralarında bulunduğu bir grup sanatkar, Maarif Vekaleti'nin desteğiyle yazma bir eser olarak Fatih Divanı'nı hazırlamaya başladı. Devletten mali yardım gelmemesi nedeniyle, eser İsmail Hikmet Ertaylan'ın maddi destekleri ve sanatkarların gayretleriyle tamamlandı ve çeşitli yerlerde sergilendi. Bu eser, 1958'de Milletlerarası Brüksel Fuarı'nda sergilenmiş ve altın madalya ödülünü almıştır (Barın, 1975, ss. 23, 27).

Cumhuriyet'ten sonra geleneksel sanatlara yönelik politikalarda belirleyici olan unsurlardan birisi, eski eserlerin restorasyonu için bu sanatları bilen ve icra eden kişilere ihtiyaç duyulmasıydı. Bu nedenle kimi zaman dönemin sanatkarlarına müracaat edilmiştir. 1950'li yıllardan sonra bu tür restorasyon işlerinin yanında yeni yapılan camilerin yazı ve tezyinatında da dönemin sanatkarlarına ihtiyaç duyulmuştur (Eriş, 2011, s. 71).

Geleneksel sanatlar Türk sanatı ve geleneğinin önemli bir parçası olduğu için, temsil amacıyla, Cumhuriyet'ten sonra devlet büyükleri için hazırlanan hediyelerde kullanılmaktaydı. 1927 yılında Nutuk'un özel baskılarının cildinin hazırlanmasının Necmeddin Okyay'dan talep edilmesi bunun bir örneğidir. 1934 yılında İran şahının İstanbul'u ziyareti nedeniyle üzerinde Farsça yazılı bir tak hazırlanmıştır. Bu yazının Necmeddin Okyay tarafından yazılması talep edilmiştir. Fakat o dönemde hat yazısının yasaklanmış olması nedeniyle, Necmeddin Okyay'ın esere imzasını koymasına müsaade edilmemiştir (M. U. Derman, 2019, ss. 182-183). Çok partili dönemden sonra da bu tür çalışmalar devam etmiştir. 1951'de Suudi Arabistan Kralına gönderilmek için Emin Barın'dan özel bir kutu hazırlaması istenmiştir. Bu kutu üzerindeki yazıları Halim Özyazıcı yazmış ve süslemesini Rikkat Kunt yapmıştır. 1953 yılında

Anıtkabir'in ilk şeref defterinin tezyinatını da Rikkat Kunt hazırlamış ve defterin cildini Emin Barın yapmıştır (F. Ç. Derman, 2015b, s. 83, 126).

1950 SONRASI DÖNEM

Türkiye'de 1940'ların sonlarına doğru, çok partili hayatla birlikte Cumhuriyet'in ilk yıllarında uygulanan politikalar yumuşamıştır. 1950-1960 yılları arasındaki DP iktidarı politikalarında milli değerler daha fazla belirleyici olmuştur. Örneğin, tek partili dönemde Batı tarzı müziğin benimsetilmesi ve buna bağlı bir Türk müziğinin oluşturulması amacıyla 1934-1936 yılları arasında geleneksel Türk müziğinin çalınması yasaklanmıştı. DP iktidarında ise geleneksel Türk müziğine radyo programlarında daha fazla yer ayrılmıştır. Çok partili hayatla birlikte devletin sanat ve sanatçı üzerindeki otoritesi nispeten azalmış ve sanat için daha özerk bir alan oluşmuştur. Bu durum sanatçıların devlet otoritesinden bağımsız eser üretmelerine, özel sergilerin açılmasına olanak sağlarken, sanat üzerinde devletin hamiliğinin de nispeten azalmasına yol açmıştır (Koçak, 2009, ss. 406-407).

1970'li yıllardan itibaren kültür kavramında milli-ulusal ayrımı öne çıkmıştır. Sağ ideolojideki siyasiler geleneği, dini ve manevi duyguları yansıttığı gerekçesiyle "milli kültür" kavramını kullanırken, sol ideolojide Atatürkçü ilkeler ve Batılı değerleri vurgulayan "ulusal kültür" kavramı tercih edilmiştir. Kavramlara yüklenen bu ideolojik yaklaşım politikalarda belirleyici olmuştur. Özellikle hükümetlerin kısa süreli olduğu ve politikalarda istikrarın sağlanmadığı bu yıllarda iktidara hâkim olan söylem sürekli değişmiştir (Bek, 2007, ss. 36-37). Bu yıllar ve takip eden 1980'lerde siyasiler "Türk-İslâm Sentezi" söylemini kullanmaya başlamıştır. *Türk-İslam sentezi*, Cumhuriyet'in erken dönemindeki politikalara tepki olarak oluşmaya başlayan ve zaman içinde gelişen bir söylemdir. Bu söylem söz konusu yılların eğitim ve kültür politikalarında da etkili olmuştur (Koçak, 2009, s. 398). Nitekim 1989 yılında kurulan Yıldırım Akbulut Hükümetinin Programı'nda "Türk-İslam" söylemi şu şekilde kullanılmıştır:

"Türk-İslam eserleri öncelikli olmak üzere, kültür varlıklarının korunması, bakımı, onarımı ve restorasyonuna ağırlık verilecektir. Milletimizin sosyal ve kültürel hayatında önemli rolü olan edebiyat, müzik, folklor, sinema, tiyatro ve diğer sanat dallarının geliştirilmesi kültür ve sanat politikamızın ana hedefidir. Opera, bale ve orkestra çalışmalarında çağdaş bir yaklaşımla milli kültür birikimimizden yararlanılacak, tiyatro çalışmalarında yerli eserlere ağırlık verilecektir." (Kantarcioglu, 1998, s. 86)

Fakat hükümet programlarına bakıldığında, geleneksel sanatlar hakkındaki asıl yaklaşımın halen eski olanı muhafaza etmeye yönelik

olduğu görülmektedir. Batılı sanatların geliştirilmesi vurgulanırken geleneksel sanatlar söz konusu olduğunda “koruma” kavramı öne çıkmaktadır.

1950’li yıllardan itibaren milli ve dini değerlerin siyasiler tarafından vurgulanmaya başlaması ve daha sonraki yıllarda “Türk-İslam sentezi” söyleminin hem siyasiler hem düşünürler arasında yaygınlaşması geleneksel sanatlara yaklaşımı etkilemiştir. Yine bu yıllarda devletin sanat alanına müdahalesinin azalması, diğer sanat dallarında olduğu gibi geleneksel sanatların uygulama ve himayesinde özel girişimlerin artmasına olanak sağlamıştır. Bu sanatlara, milli kültürün ve geleneğin önemli bir parçası olması nedeniyle, Cumhuriyetin erken dönemine nazaran daha fazla ehemmiyet gösterilmiştir. Uygulanması, tanıtılması ve yaygınlaşması için atölyeler açılmış, sergiler ve yarışmalar düzenlenmiş, çeşitli yayınlar yapılmıştır.

Bu dönemde geleneksel sanatlarla ilgili birtakım akademik çalışmalar yürütülmüştür. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi’nde 1951 yılında Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü kurulmuştur. Bu Enstitü bünyesinde, ilki 1959 yılında olmak üzere dört yılda bir Uluslararası Türk Sanatları Kongresi düzenlenmiştir (Çağatay, 1977, s. 29). Geleneksel sanatların eğitimi bu yıllarda Güzel Sanatlar Akademisi Türk Tezyînî Sanatlar Şubesi’nde verilmekteydi. 1951 yılında Akademi’ye bağlı olarak Türk Sanat Tarihi Enstitüsü; 1957’deki Akademi Yönetmeliği’nden sonra 1976’da Geleneksel Türk Sanatları Kürsüsü kurulmuştur (Oğuz, 1983, ss. 349-350). 1982’de Akademi, Mimar Sinan Üniversitesi olarak yeniden düzenlendiğinde ilgili bölüm Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü adıyla açılmıştır (Taşkale, 2020, s. 145). Daha sonra diğer üniversitelerde de bu bölüm açılmıştır. Hat sanatı eğitimi, Medresetü’l-Hattâtîn’den Mimar Sinan Üniversitesi’nde Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü’ne uzanan bu kurum dışında, ilk kez 1976 yılında Yüksek İslam enstitülerinde verilmiştir. İlk yıllarda zorunlu olan hat dersi daha sonra seçmeli ders olarak müfredatta yer almıştır (Serin, 2019, s. 804).

Çok partili hayatla birlikte sanatın nispeten özerkleşmesiyle geleneksel sanatlarda Akademi dışında az sayıda özel atölye açılmıştır. 1956’da Emin Barın’ın kurduğu Barın Cilt ve Yazı Atölyesi cilt ve hat sanatının öğretildiği bir mekân olmakla beraber, düzenli olarak yapılan Perşembe toplantılarında dönemin sanatkarları, ilim ve siyaset adamlarını bir araya getirmesi bakımından ayrıca önem taşımaktadır (Kuşoğlu, 2006, s. 61). Süheyl Ünver 1967’de Cerrahpaşa Tıp Tarihi Enstitüsü’ne geçtikten sonra orada açtığı atölyede tezhip ve minyatür sanatlarında talebeler yetiştirilmiştir. Cerrahpaşa’daki atölyesi dışında, 1977 yılında Kültür Bakanlığı’nın desteğiyle Topkapı Sarayı Müzesi’nde de bir atölye açarak

talebe yetiştirmeye devam etmiştir. Burası devlet desteğiyle açılan ilk atölye olması nedeniyle ayrıca önem taşımaktadır.^{2*} Bu yıllarda Türk Petrol Vakfı, Kubbealtı, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu geleneksel sanatlara destek veren ve atölyeler açan önemli kurumlardır. 1990'lı yıllara gelindiğinde özel atölyelerde nispeten bir artış da görülmektedir. 1991 yılında İstanbul'da M. Semih İrteş ve Mamure Öz'ün açtığı Sema Nakışhanesi, 1997'de Konya'da Fevzi Günüş ve dönemin sanatkarlarının girişimleriyle kurulan Destegöl Güzel Sanatlar Merkezi önemli kuruluşlardır. 1990'ların sonunda açılan İSMEK kursları da geleneksel sanatların öğretilmesinde ve halka tanıtılıp yaygınlaştırılmasında önemli rol oynamıştır.

23-27 Ekim 1982 tarihlerinde I. Millî Kültür Şûrâsı toplanmıştır. Buradaki komisyonlar arasında Türk Süsleme Sanatları Komisyonu da bulunmaktadır. Emin Barın, Süheyl Ünver, Cahide Keskiner ve Uğur Derman'ın da aralarında bulunduğu komisyonun raporunda Türk süsleme sanatlarıyla ilgili çalışmaların yetersizliğinden ve ihmalinden bahsedilerek, yeniden canlandırılması için belirli hususlara temas edilmiştir. Bu sanatların ilk öğretimden itibaren tanıtılması ve yükseköğretimde teorik ve pratik olarak öğretilmesi gerektiği belirtilmiştir. Müstakil bir "Türk Süsleme Sanatları Kurulu" ile eğitimin denetlenmesi önerilmiştir. Üniversitelerde "Geleneg Bağlı Türk Sanatları" bölümü kurulması ve burada hat sanatına hususi önem verilmesi, Türk süsleme sanatlarında uygulama merkezli bir öğretim kurumu açılması, televizyonlarda bu sanatları tanıtıcı yayınlar yapılması gerektiği belirtilmiştir. Ayrıca bu raporda Türk süsleme sanatlarıyla ilgili müze, restorasyon ve arşiv alanlarında yapılması gerekenlere ve sanatkarların korunması konularına değinilmiştir ("Türk Süsleme Sanatları Komisyon Raporu", 1983, ss. 41-44). 1989 yılında toplanan II. Millî Kültür Şûrâsı'nda da söz konusu sanatların korunması, öğretilmesi ve tanıtılması için bazı önerilerin yer aldığı bir rapor hazırlanmıştır (2. *Millî Kültür Şûrâsı*, 1990, ss. 115-116).

1960'lı yıllarda geleneksel sanatları icra eden sanatkarlara uygulama alanı açan iki kurum öne çıkmaktadır: Paşabahçe Şişe ve Cam Fabrikası ile Yıldız Porselen Sanayii. Bu kurumlar dönemin şartlarında sanatkarlar için bir meslek imkânı da sağlamıştır. Örneğin, 1960'tan emekli olduğu 1975 yılına kadar, Hâmid Aytaç Paşabahçe Şişe ve Cam Fabrikası'nda cam eşya üzerine yazı yazmıştır ve geçimini bu şekilde sağlamıştır (Eriş, 2011, s. 71). 1966'da Muhsin Demironat, Yıldız Porselen Sanayii müdürü olarak atanmıştır. Yine bu yıllarda Süheyl Ünver'in talebesi

[2] Herhangi bir yazılı kaynaktan rastlamadığımız bu bilgi M. Semih İrteş ve Mamure Öz'den alınmıştır. Kendilerine müteşekkirimiz.

Cahide Keskiner, aynı kurumda Türk Süsleme Sanatları uzmanı olarak çalışmaya başlamıştır (M. U. Derman, 2020b, s. 238).

1970'ler devlet kurumları dışında sanat faaliyetlerinin arttığı ve sanat koleksiyoncularının ortaya çıktığı yıllardır. 1980'lerden sonra özel sektörün sanata ilgisindeki artış hızlanmıştır. Bu yıllara kadar sanat eserleri devlet kurumları tarafından toplanırken, sanatta özelleşmenin ve ekonomide özel sermayenin artmasıyla koleksiyonerler ön plana çıkmaya başlamıştır. Bu dönemlerde bankalar da sanatta hamilik noktasında önemli rol oynamaktadır (Bek, 2007, ss. 104-105). 1970'lere doğru bankaların devreye girdiği sergiler açılmıştır. 1968 yılında Yapı ve Kredi Bankası'nda Mustafa Düzgünman'ın bir ebru sergisi açılmıştır. Ebru sanatı o zamana kadar çok sınırlı bir şekilde tanıtılmıştı. İnci Ayan Birol'un ifadesine göre 1960'ların ortalarına kadar Türkiye'de ebru hakkında bir yayın bulunmamaktaydı. Bunun üzerine İnci Ayan Birol, Yeşilay Kültür ve Sağlık Dergisi'nde ebru hakkında bir yazı yayımlamış ve kapak tasarımlarında da ebru kullanmıştır (Birol, 2020, s. 135). 1968'de Yapı ve Kredi Bankası'nın desteğiyle açılan ebru sergisi, bu sanatın ülkede ve yurt dışında tanıtılmasında çok önemli bir dönüm noktası olmuştur. Sergi için çekilen ebruyu tanıtıcı bir kısa film, dönemin sinema salonlarında filmlerden önce gösterilmiştir. Sergiden sonra ebru hakkında devlet tarafından ve özel çeşitli yayınlar hazırlanmıştır. Mustafa Düzgünman'la röportajlar yapılmış, atölyesi rağbet görmeye başlamıştır. Yurtdışından birtakım teklifler gelmiştir. Devlet kurumları tarafından da ebru eserleri satın alınmaya başlamıştır. Bu sergi, daha sonra muhtelif zamanlarda açılan sergilerin öncüsü olmuştur (Düzgünman, 2006, s. 191). 1977'de Akbank'ın desteğiyle M. Uğur Derman tarafından *Türk Sanatında Ebrû* isimli bir kitap yayımlanmıştır. Kitabın yayımlanmasıyla beraber Akbank bünyesinde, Necmeddin Okyay ve oğulları ile Mustafa Düzgünman'ın eserlerinden oluşan bir ebru sergisi de açılmıştır (M. U. Derman, 2019b, s. 516).

1970'lerde bankaların sanatla ilgili faaliyetleri arasında dergi yayıncılığı da öne çıkmaktadır. Akbank'ın *Türkiyemiz*, Yapı ve Kredi Bankası'nın *Sanat Dünyamız* dergileri geleneksel sanatlarla ilgili yazılara yer vermesiyle dikkat çekmektedir. Milli kültür ve buna bağlı değerlerin tanıtılması, Selçukludan Cumhuriyet'e değin süregelen sanata dair içerikler geleneksel sanatların tanıtılması için bir zemin oluşturmuştur. Bu yıllarda Kültür Bakanlığı tarafından çıkarılan *Kültür ve Sanat Dergisi* de benzer içeriklere yer vermiştir (Bek, 2007, ss. 117-121).

Devlet tarafından geleneksel sanatlarla ilgili çıkarılan yayınlar arasında şunları görmekteyiz: 1972 yılında Diyanet İşleri Başkanlığı M. Bedrettin Yazır'ın hat sanatı hakkında hazırladığı *Medeniyet Aleminde Yazı ve İslam*

Medeniyetinde Kalem Güzeli isimli eseri yayımlanmıştır. Millî Eğitim Bakanlığı 1977’de Mehmet Kaplan’ın hazırladığı *Türk Milletinin Kültürel Değerleri* isimli bir kitabı yayımlamıştır. Bu kitapta Türk sanatı olarak hat ve mimariye küçük bir yer verilmiştir (Kaplan, 1977, s. 45). 1980’de Kültür Bakanlığı tarafından, M. Uğur Derman’ın yazdığı *Türk Hat Sanatının Şaheserleri adlı kitap yayımlanmıştır*. 1990’lı yıllarla birlikte yayın faaliyetleri artmıştır. Kültür Bakanlığı tarafından yayımlanan Türk Büyüklüğü Dizisi içinde 1992 yılında Ali Alparlan tarafından *Ünlü Türk Hattatları* kaleme alınmıştır. 1993 yılında, İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun *Türklerde Yazı Sanatı’nı* da yine Kültür Bakanlığı yayımlamıştır. Bunların yanı sıra 1970’lerden itibaren akademik dergilerde, özel yayınevlerinden çıkan kitaplarda ve dergilerde geleneksel sanatlara dair yazılarda da artış görülmektedir.

1970’li yıllardan sonra geleneksel sanatlarla ilgili kişisel ve karma sergiler de artmıştır. 1974 yılında Uluslararası Yarımca Sanat Festivali kapsamındaki faaliyetlerde geleneksel sanatlarla ilgili çalışmalar da yer almıştır. Emin Barın, ilki 1978 yılında İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi’nde olmak üzere, 1979’da Ankara İş Bankası Sanat Galerisi’nde ve Münih 6. Türk Sanatları Kongresi’nde, 1981’de Kualalumpur Malezya Üniversitesi’nde, 1982’de Cidde Türk Haftası’nda, 1984’te Paris UNESCO Genel Merkezi’nde, 1985’te Bağdat’ta, 1986’da Almanya Münster’de ve IRCICA İstanbul Çit Kasrı’nda çeşitli sergiler açmıştır (Serin, 2019, s. 773). 1998’de Sabancı koleksiyonundaki eserlerin Metropolitan Müzesi’nde sergilenmesi dönemin büyük ses getiren faaliyetleri arasındadır.

1980 yılında kurulan IRCICA (İslam Tarih San’at ve Kültür Araştırma Merkezi) Türkiye’de geleneksel sanatların tanıtılmasında ve yaygınlaştırılmasında önemli rol oynamıştır. 1983’te Ekmeleddin İhsanoğlu’nun girişimleriyle düzenlenen “İslam Sanatlarının Ortak Prensipleri, Form ve Temaları” isimli kongrede Hâmid Aytaç ile Muhsin Demironat ve Rikkat Kunt’u anlatan iki film gösterilmiştir. Böylece IRCICA bünyesinde geleneksel sanatlarla ilgili faaliyetlere kapı açılmıştır. İlki 1986 yılında düzenlenen “Milletlerarası Hat Yarışması” ile başta hat olmak üzere geleneksel sanatlara gösterilen ilginin artması sağlanmıştır (Altıntaş, 2022, ss. 124-125). 1986 yılından itibaren Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından düzenli olarak yapılan Devlet Türk Süsleme Sanatları Yarışmaları da geleneksel sanatların tanıtılmasında önemlidir. Bu yarışmalar dönemin talebeleri açısından teşvik edici rol oynamıştır. Düzenli olarak yapılan yarışmaya sonraki yıllarda katılım sayısı gittikçe artmıştır. Nitekim sergi kataloğunda dönemin Kültür ve Turizm Bakanı Mesut Yılmaz tarafından şunlar yazılıdır:

“Türk Süsleme Sanatlarına hizmet eden sanatçılarımızın eserlerini bir araya getirmek, Türk Süsleme Sanatlarını tanıtmak, yaymak ve bu sahada çalışan sanatçıları teşvik etmek amacıyla bu yıl birincisi düzenlenen Devlet Türk Süsleme Sanatları Sergisinin Türk sanatına hizmet yolunda yeni bir çeşitlilik ve güç vereceğine inanmaktayım. (...) Son yıllarda Bakanlığım, bu sahada eser veren sanatçılar yetiştirmek üzere İstanbul ve Ankara’da düzenli kurslar tertiplemiştir. Ayrıca, geleceğe bağlı Türk süsleme sanatlarını yaşatmak, tanıtmak ve yaymak için “I. Devlet Türk Süsleme Sanatları Sergisi”ni de düzenlemiş olmanın mutluluğu ve gururu içerisindeyim.” (Türk Süsleme Sanatları, 1986)

SONUÇ

Bu çalışmada Cumhuriyet’in ilanından 2000 yılına kadar geçen sürede geleneksel sanatlara yönelik politika ve uygulamaların dönüşümü araştırılmıştır. Cumhuriyetin erken dönemlerindeki politikalar ve devletin sanat alanı üzerinde otoriter olması nedeniyle geleneksel sanatların sınırlı imkanlarla sürdürüldüğü gözlenmiştir. Cumhuriyetin ilanından sonraki erken dönemde, geçmişi hatırlatacak ve canlandıracak her türlü faaliyetten titizlikle kaçınılmıştır. Bu nedenle yürütülen kültür ve sanat politikalarından geleneksel sanatlar büyük ölçüde etkilenmiştir. Bilhassa 1928’deki Harf İnkılabı sonrası hat sanatının yasaklanması bu sanatın aktarılmasında önemli bir dönüm noktasıdır. Bu yıllarda geleneksel sanatların tanıtılması ve yaygınlaştırılması değil olduğu haliyle muhafaza edilmesi önemsenmiştir. Kültürün bir parçası olması ve eski eserlerin restorasyonlarında bu sanatları icra eden sanatkarlara ihtiyaç duyulması nedeniyle sınırlı bir şekilde de olsa öğretilmesi desteklenmiştir.

1950’li yıllardan itibaren politikalarda milli ve dini unsurların öne çıkmaya başlamasının, daha sonraki yıllarda Türk-İslam sentezi söylemlerinin artmasının geleneksel sanatlara yaklaşımı etkilediği görülmüştür. Bu yıllarda devletin sanat alanı üzerindeki otoritesi de azalmıştır. Böylece özel sektörün sanat üzerindeki hamiliği artmıştır. Hem milli ve dini söylemlerin artışı, hem Türk-İslam sentezi söylemleri devletin ve özel sektörün geleneksel sanatlara daha fazla ehemmiyet göstermesini sağlamıştır. 1982 ve 1989 yıllarında toplanan Milli Kültür Şûralarında “Türk Süsleme Sanatları Komisyonu” yer almıştır. Bu komisyonların raporlarında geleneksel sanatların öğretilmesi, tanıtılması ve yaygınlaştırılması için neler yapılması gerektiği belirtilmiştir. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi’nde 1951’de Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü kurulmuş ve 1959 yılından itibaren dört yılda bir olmak üzere Uluslararası Türk Sanatları Kongresi düzenlenmiştir. Üniversitelerin teşkilatlanması sonrası Mimar Sinan Üniversitesi’nde Geleneksel

Türk El Sanatları Bölümü kurulmuştur. 1960'lı yıllardan itibaren hem kamunun desteğiyle hem de özel girişimlerle atölyeler açılmıştır. Yine bu yıllardan itibaren düzenlenen sergi ve yarışmaların, geleneksel sanatlar hakkındaki yayın faaliyetlerinin artmaya başladığını görmekteyiz.

KAYNAKLAR

2. Millî Kültür Şûrâsı: Görüşmeler ve Sonuç Bildirisi (C. 2). (1990). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Altıntaş, M. (2022). *Mürekkepten Noktaya: Cumhuriyet Türkiye'sinde Hat ve Hattat*. Ketebe Yayınları.
- Barın, E. (1975). En Yeni Fatih Divanı. *Türkiyemiz*, 16, 23-27.
- Bek, G. (2007). *1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam* [Doktora]. Hacettepe Üniversitesi.
- Biröl, F. İ. A. (2020). "Ebrû" ve Geçmişte Yaşananlar. *Lale Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi*, 1(2), 130-139.
- Çağatay, N. (1977). Uluslararası Beşinci Türk Sanatları Kongresi. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslami İlimler Enstitüsü Dergisi*, 3, 29-42.
- Çizmeci, M. (1983). Süsleme Sanatları. İçinde *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (C. 9, ss. 2338-2344). İletişim Yayınları.
- Derman, F. Ç. (2012). *Tezhip*. TDV İslâm Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/tezhip>
- Derman, M. U. (2016). *Medresetü'l-Hattâtîn Yüz Yaşında* (2. bs). Kubbealtı Neşriyat.
- Derman, M. U. (2019a). Cumhuriyet Devrindeki Türk Hat San'atı. İçinde *Ömrümün Bereketi: 2* (C. 2, ss. 181-191). Kubbealtı Neşriyat.
- Derman, M. U. (2019b). Ebrû Hatıralarım. İçinde *Ömrümün Bereketi: 2* (C. 2, ss. 507-517). Kubbealtı Neşriyat.
- Derman, M. U. (2020a). Hâmîd Ayaç. İçinde *Ömrümün Bereketi: 1* (5. bs, C. 1, ss. 415-423). Kubbealtı Neşriyat.
- Derman, M. U. (2020b). Kaybettiğimiz Müzehhip Muhsin Demironat. İçinde *Ömrümün Bereketi: 1* (5. bs, C. 1, ss. 233-239). Kubbealtı Neşriyat.
- Düzgünman, M. (2006). Sayın Zeki Kuşoğlu'na Muhtasar Hayat Hikayemdir. İçinde *Gelenekten Geleceğe Köprü İnsanlar* (ss. 186-191). Leyla İle Mecnun Yayıncılık.
- Eriş, M. N. (2011). *Hat Sanatında Vazifeli Bir Hattat: Hamid Ayaç*. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A. Ş. Yayınları.
- Kantarcıoğlu, S. (1998). *Türkiye Cumhuriyeti Hükümet Programlarında Kültür* (3. bs). Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kaplan, M. (1977). *Türk Milletinin Kültürel Değerleri*. Milli Eğitim Bakanlığı.
- Koçak, O. (2009). 1920'lerden 1970'lere Kültür Politikaları. İçinde *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm* (6. bs, C. 2, ss. 370-418). İletişim Yayınları.
- Kuşoğlu, M. Z. (2006). F. Rikkat Kunt. İçinde *Gelenekten Geleceğe Köprü İnsanlar* (ss. 61-65). Leyla İle Mecnun Yayıncılık.
- Oğuz, O. (1983). Akademiler. İçinde *Cumhuriyet Döneminde Eğitim* (ss. 339-356). Milli Eğitim Basımevi.
- Serin, M. (2019). *Hat Sanatı Târîhi: Ekoller ve Tâkipçileri* (C. 2). Kubbealtı Neşriyat.
- Taşkale, F. (2020). Medresetü'l-Hattâtîn'den Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümü'ne. *Lale Kültür, Sanat ve Medeniyet Dergisi*, 2, 140-147.
- Türk Süsleme Sanatları*. (1986). APA Ofset Basımevi.
- Türk Süsleme Sanatları Komisyon Raporu. (1983). İçinde *Birinci Millî Kültür Şûrâsı (23-27 Ekim 1982): Komisyon Raporları* (ss. 41-44). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

TRANSFORMATION OF POLICIES AND PRACTICES TOWARDS TRADITIONAL ARTS AFTER THE REPUBLIC

ABSTRACT

The aim of this study is to reveal the transformation of policies and practices towards traditional arts from the proclamation of the Republic until 2000. For this purpose, a literature review and document analysis were conducted on Turkish modernisation and the cultural policies pursued since the early period of the Republic. Memoirs about traditional arts and the artisans performing these arts during the period in question were analysed. As a result of the data obtained, the practices towards traditional arts between 1923 and 2000 were evaluated. According to the findings of the research, the fact that Westernisation became the basic principle in state policies with the proclamation of the Republic has also been decisive in cultural policies and art activities. Various activities were carried out to develop, popularise and encourage arts such as painting and sculpture. However, since traditional arts were considered as a part of the culture from the past, they were dealt with within the scope of 'protection of ancient artefacts'. In 1928, after the adoption of Latin letters, the teaching and practice of calligraphy was banned for a while, which led to the continuation of calligraphy under difficult conditions. During this period, arts such as illumination, miniature, marbling and calligraphy were taught at the School of Oriental Illuminated Arts affiliated to the Academy of Fine Arts. The rise of "national" and "religious" discourses in state policies from the 1950s onwards, and the "Turkish-Islamic Synthesis" discourse that emerged in the following years, also affected approaches to traditional arts. Since these years, it has been observed that the number of workshops, exhibitions, competitions and publications in which traditional arts are taught and practiced has increased with the support of both state institutions and private organisations.

Keywords: Traditional Arts, Republic, Cultural Policies

BIOGRAHIES

Fatma KARAMAN

She graduated in 2015 from the Faculty of Theology at Bursa Uludağ University. In 2019, she received her master's degree in sociology of religion from the same university. In 2016, she started taking illumination classes at Elif Birkan's workshop in Bursa. She received advanced geometric pattern training in Islamic art from Serap Ekizler Sönmez in 2019 and 2022. She continues her doctoral studies in the field of sociology of religion at Bursa Uludağ University. She also continues her illumination and geometric pattern studies.

Prof. Dr. Vejdi BİLGİN

Vejdi Bilgin graduated in 1994 from the Faculty of Theology at Ondokuz Mayıs University (OMU). He received his master's (1996) and PhD (2001) degree, from the Institute of Social Sciences, OMU in sociology of religion. He has been working in the Faculty of Theology at Bursa Uludağ University since 1998. In 2003-2004 he was a visiting lecturer at Magtymguly Turkmen State University in Turkmenistan. As professor, his research interests include the relationships between social change and religion, politics and religion, popular culture and religion, and social history of Islam.

KÜTAHYA YEŞİL CAMİ VE TEZYİNÂT PROGRAMI

Dr. Öğr. Üyesi Semra GÜLER MERCAN

Kütahya Dumlupınar Üniversitesi

ORC-ID: 0000-0001-6764-4247

ÖZET

İnşası II. Abdülhamid Han döneminin sonlarına denk gelen Kütahya Yeşil Cami, Kütahya'daki dinî mimari emsalleri arasında hem plan tarzı hem de tezyinâtı bakımından en dikkat çeken yapılardan biridir. Bu mabed; ilk önce Recep Ağa Mescidi olarak inşa edilmişken birkaç kez harap olması üzerine en son H. 1321/M. 1904 senesinde Kütahya valisi Giritli Ahmed Fuad Paşa tarafından yaptırılmasıyla günümüze ulaşmıştır. Caminin mimarının da Ahmed Fuad Paşa olduğu söylenir. Kütahya'nın merkezinde, eski Hükümet Konağı'na giden yol üzerinde bulunan cami; kare plan üzerine kubbe ile örtülüdür. Kütahya Yeşil Camii'nin tezyinâtı oldukça ilgi çekicidir ve bu çalışmanın ana konusudur. Caminin harim kısmı, cami zemininden kubbeye kadar neredeyse boş yer bırakılmayacak şekilde bezenmiştir. Oldukça yoğun olan cami tezyinâtında; kalem işi, yağlı boya ve malakarî tekniği kullanıldığı görülür. Bu çalışmada; caminin süsleme özellikleri, biçim ve teknikleri, motifler ile hüsn-i hat yazıları tek tek ele alınıp anlatılmıştır. Barok ve ampir tarzdaki bordürleri, yıldız şeklinde düzenlenmiş madalyon içindeki kabartma yazıları ve tromp içlerindeki altın yaldızlı barok bezemeleriyle cami; Osmanlı Devleti'nde 18. yüzyıldan sonra kendini göstermeye başlayan sanat akımlarının 20. yüzyıl başlarında da devam ettiğinin göstergeleridir. Bununla birlikte, hüsn-i hat yazıları ve tarikat taçları ile de geleneğin sürdürüldüğü anlaşılır. Netice itibarıyla; gelenek ve Batılılaşma etkileri ile şekillenen cami tezyinâtı, Osmanlı'dan cumhuriyete geçiş öncesindeki sanat ortamını anlamamız adına kıymetli bir örnektir.

Anahtar Kelimeler: Kütahya, Kütahya Yeşil Cami, Tezyinât, Süsleme, Hüsn-i Hat, Tarikat Taçları.

KÜTAHYA YEŞİL CAMİ

Cami; günümüzde Kütahya'nın merkezinde, Ali Paşa Mahallesi'ndeki Cumhuriyet Caddesi üzerindedir. Daha evvelden ise caminin Eski Hükümet Konağı'na giden yol üzerinde ve Hükümet Caddesi'ndeki yanmış cezaevinin batısında kaldığı ifade edilir. (Altun, 1981-82)



Görsel 1. Caminin ön cephesi



Görsel 2. Caminin ön cephesi (1904)

Caminin Tarihçesi

Cami; ilk kez bugün caminin bulunduğu yerde, Kütahya mütesellimi Recep Ağa tarafından ahşap ve tek katlı bir mescid olarak inşa edilmiştir. Mescidin o döneme ait bir vakfiyesi bulunmaz ve ne zaman yapıldığı da tam belli değildir. Ancak Recep Ağa'nın 1698'den (h. 1110) evvel Kütahya mütesellimi olduğu bilinir. Dolayısıyla mescidin o tarihten bu tarihlere kadar uzandığı düşünülmektedir. (Güner, 1964)

Yapılan ilk mescidin harap olmasından dolayı 1749 ile 1752 (h. 1163-66) yılları arasında Anadolu valisi olan Yahya Paşa tarafından mescid, ahşap ve fevkanî olarak hem yenilenmiş hem de genişletilmiştir. Hamza Güner'in belirttiğine göre, bu esnada mescidin yanına bir de ilkokul yaptırılmıştır. Zamanla yeniden harap olan mescid ve okulu, Kütahya valisi Melek Ahmet Paşa'nın oğlu olan Kütahya valisi Osman Paşa'nın hazinedarı Fezullah Ağa 1810 (h. 1225) senesinde tamir ettirmiştir. Kapalı kalan okula da bir öğretmen atayarak faaliyete geçmesini sağlamıştır. (Güner, 1964)

1824 senesinde ise Bölcek Mahallesi'ndeki Seyit Ömer Medresesi müderrisi Ahmed Edip Efendi, mescidin altına dükkânlar yaptırarak dükkânları mescide vakfeylemiştir. Sonrasında çıkan bir yangının ardından mescid, 1858'de yine ahşap bir şekilde inşa edilmiş ve Recep Ağa Mescidi diye anılırken artık Yeşil Cami adını almıştır. (Uzunçarşılı, 1932) Fakat bu mescid de ayakta kalamamıştır.

Sonuç olarak mescidin birkaç kez tamir görmesi ve yangın geçirmesinin ardından mescid bugünkü haline 1904'te (h.1321) dönemin Kütahya Sancağı mutasarrıfı Giritli Ahmed Fuad Paşa'nın gayretleri ve Kütahya halkının yardımlarıyla kâgır olarak inşa edilmesiyle gelmiştir. Caminin mimarının da Giritli Ahmed Fuad Paşa olduğu kaynaklarda geçer. Kütahya Hükümet Konağı'nın mimarisi de yine ona aittir.

Kütahya Yeşil Cami'nin son halinin yapılış tarihi II. Abdülhamid Han zamanına denk geldiğinden, cami Hamidiye Cami diye de anılmaktadır. Caminin açılış merasimi ile caminin içinden çekilmiş fotoğraflar, II. Abdülhamid Han zamanında hazırlanmış Yıldız Saray Albümleri içerisinde karşımıza çıkar. Birer tarihi belge olmaları hasebiyle bu fotoğraflar oldukça mühimdir. Ayrıca Giritli Ahmed Fuad Paşa, II. Abdülhamid Han'a iki sayfalık rik'a hattıyla bir mektup yazmış ve mektubunda cami ile fotoğraflarla alakalı bilgi verdikten sonra cami için bir sakal-ı şerif isteğinde bulunmuştur. Bu isteğinin yerine getirilip getirilmediğine dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. (II. Abdülhamid Han Yıldız Saray Albümleri 90544, 22 Kasım 2023, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90544---0001.jpg>'den 0014'e kadar)

Caminin Kitabeleri

Yeşil Cami'nin bugün sadece bir kitabesi görülmektedir ki o da son haline getirildiği zamana aittir. Fakat kaynaklarda caminin levha halinde iki kitabesi daha olduğundan söz edilir. Bu iki kitabe, bilindiği kadarıyla caminin içinde ve doğu duvarında asılı durmaktaydı. Her iki kitabenin de 1858 tarihine ait olduğu anlaşılmaktadır. Günümüzde bu kitabeler yerinde değildir. Cami görevlilerin aktardığına göre bu kitabeler, Vakıflar Müdürlüğü tarafından koruma amaçlı camiden alınmıştır.

Birinci kitabe

Kitabenin Osmanlı Türkçesi'yle yazıldığı anlaşılmaktadır ve kitabe metni şöyledir; (Güner, 1964)

*"Bi Hamdillah bu mabedhane gör, yapıldı tamam oldu
..... derun-ı beldede nam u benam oldu*

*Bunu Tab-ı beşerle hatm-i inşa etme nâkabil
Mücerret avni Hak ile peziray-ı hitam oldu*

*Gelüp bunda cemaat ile kulluk etmeli Hakk'a
İbadet etmeli Allahca layıklı makam oldu*

*Buna herhangi zat-ı muhterem oldu ise bais
O zat-ı kadr-i âlî mazhar-ı feyz-i meram oldu*

*Yazup bu levhamı vaz'ı eser etmektir maksudum
Hakka şükür müyesser gerde-i Rabb'ül enam oldu*

*Didim tarihi tam ahseni... Hakk'a hamdolsun
Yapıldı layıkında pek Yeşil Cami tamam oldu*

1275"

İkinci kitabe

Bu kitabenin de Osmanlı Türkçesi'yle yazıldığı görülmektedir. Kitabeye metni şöyledir; (Güner, 1964)

*"Bi Avnullah bu taathane tezyin oldu ki evvel
Münakkaş minberi mihrap ile kürsi ve ser mahfil*

*Lânet eyleyüp ashab-ı hayratla vücut buldu
Naziri Molla Bey Camii'nin eşkâline emsal*

*Ki indallah kabuldür böyle hayre sarfolan akçe
Sahavet üzre sarfet varını hayrata la tepkal*

*Kaza-i ateşi endaht olup harkoldu bir anda
Muhussiin resmile inşasını hatmettiler ecmel*

*Ki emsalinde bi-tanzir olup medhine sezadır hem
Bu mabedhanenin medhine çok vafsettiler edaval*

*Rıza şol cevheri harfile beyan etti
Küşad olmuş Yeşil Cami murabba şekline es'el
1275"*

Bu kitabede, Yeşil Cami'nin Kütahya'nın önemli külliyelerinden biri olan Molla Bey Külliyesi'nin camisine benzetilmiş olması dikkat çekicidir. 1855'te inşa edilen cami de fevkani olarak yapılmıştır.

Üçüncü kitabe

Caminin 1904 senesindeki son haline dair kitabe, caminin ana giriş kapısı üzerinde yer alır. Güzel bir ta'lik hattıyla yazılan kitabe, manzum şekilde kaleme alınmıştır. Mermer üzerine beş satır ve iki bölüm olarak hak edilmiştir. Etrafına çerçeve yapılmıştır. Kitabede hattat imzası yoktur.



Görsel 3. Caminin son kitabesi

Kitabenin Osmanlı Türkçesi ile yazılışını, İsmail Hakkı Uzunçarşılı vermiş fakat ilk mısradaki ikinci kelime olan muazzam, muzaffer olarak yazılmıştır. (Uzunçarşılı, 1932) Bu hata, diğer kaynaklarda da tekrar edilmiştir. (Altun, 1881-82; Kalyon, 2000) Uzunçarşılı, ayrıca yedinci ve sekizinci mısrayı da atlamıştır. Kitabenin Osmanlı Türkçesi'yle yazılışını şu şekildedir;

حاجانان معظم حضرت سلطان حمید خانک
علو همتیله کسب عمران ایلیدی هر یر

انک فیض عمیم لطفنی ادراک اجون الحق
اولی الا بصاره چار اطرافه بر مد نظر ایستر

خدا ایامنی اقبالنی افزون ایده (عمینی
لسان امته اولسون دعاسی تا ابد زیور

ازان جمله یاپیلدی سایه سنده بویله بر جامح
متین دلنشان و بی نظیر و معتبر انور

کلوب تاریخ جوهردیر بوکا جنتدن اون صحیح
کوتاهیه شهرینه رونق فرا بو معبد اشهر
۱۲۳۱

Kitabe metninin okunuşu ise şöyledir;

*“Cihânbân-ı muazzam hazret-i Sultan Hamîd Hân’ın
Uluvv-i himmetiyle kesb-i umrân eyledi her yer*

*Anın feyz-i amîm lütfunu idrâk için el-Hâk
Ulu’l-ebşâre çâr etrafa bir medd-i nazar ister*

*Hüdâ eyyâmını ikbâlini efvân ide (Aynî)
Lisân-ı ümmete olsun duâsı tâ ebed zîver*

*Ezân-ı cümle yapıldı sâyesinde böyle bir cami
Metîn-i dilnişîn ve bînazîr ve muteber-i enver*

*Gelüp târih-i cevherdir buna cennetten on sahabî
Kütâhya şehrine revnak fezâ bu mabed-i eşher
1321”*

Caminin Mimari Özellikleri

Kütahya Yeşil Cami, kare planlı ve tek kubbeyle örtülüdür. Önünde iki sütuna oturtulmuş kubbeli bir girişi mevcuttur. Bu giriş, günümüzde camekân içerisinde ve caminin ayakkabılıkları da burada bulunur. Caminin 1904 yılına ait fotoğraflarından, girişteki camekânın olmadığı anlaşılmaktadır.

Caminin dış cephelerinde boydan boya ikişer tane payandalarla birlikte dar ve uzun sivri kemerli pencereleri vardır. Payandalarda ve pencerelerde dişli kesme köşe taşları kullanılmıştır. Pencerelerin etrafındaki taşlar bir kırmızı bir krem rengi şeklinde sıralanmış ve böylelikle payandaların örüldüğü tek renkli taşlarla farklılık sağlanmıştır. Cami duvarlarının diğer kalan yüzeyleri yeşil renkle sıvanmıştır.



Görsel 4. Caminin payandaları ve pencereleri

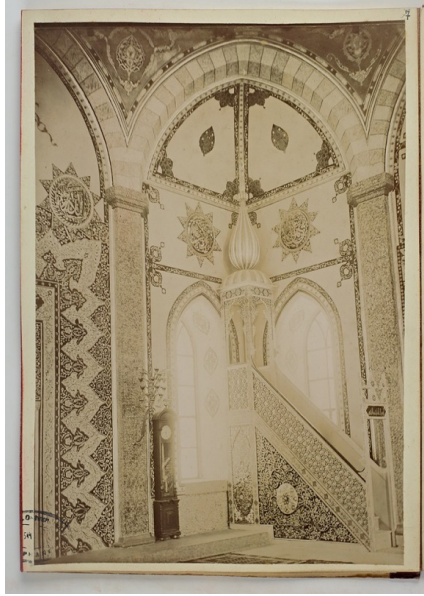
Yeşil Cami'nin ustaları Kütahya Ulu Cami'nin onarımında çalışan usta Koca Yorgi ile İlya Kalfa'dır. Caminin köşklü minaresi de yine onlar tarafından yapılmıştır. Minare, Giritli Ahmed Fuad Paşa'nın İstanbul'dan hususi olarak getirttiği Küçük Yorgi tarafından minare basamakları ise Minareci Ahmed tarafından yapılmıştır. Hamza Güner, Ahmed Fuad Paşa'nın minarenin bir Müslüman tarafından tamamlanmasını istediğini ve o yüzden basamakları Minareci Ahmed'e yaptırttığını anlatır. (Güner, 1964) Düzgün kesme taştan yapılmış minare, Kütahya'da tek olması yönüyle dikkat çekicidir. Caminin kible duvarı tarafında bir şadırvan mevcuttur. Mermer havuzlu şadırvanın kubbeli örtüsü ve diğer kısımlarında ahşap kullanılmıştır.



Görsel 5. Caminin köşk minaresi **Görsel 6.** Caminin kible cephesinden görünümü (1904)

Hem cami girişindeki kubbe hem de ana kubbe kurşunla kaplıdır. Ana kubbe, kare plan üzerine sekizgen bir kasnak üzerine oturtulmuştur. Kubbeye geçiş; girişte pandantif, ana mekânda ise tromplarla gerçekleştirilmiştir. Caminin kuzey cephesinde hanımlar mahfili bulunur ve hanımlar mahfiline çıkış döner bir merdivenle sağlanmaktadır. Caminin doğuda üç, güney, batı ve kuzeyinde ise ikişer olmak üzere toplam dokuz penceresi bulunmaktadır. Mihraptaki Magribî tarzdaki kemer ilgi çekicidir. Minber, ahşap malzeme kullanılarak yapılmıştır.

Mihrabın batısında kaynaklarda uzun sarkaçlı bir saat olduğundan ve saatin kadrânında «*imâ-lât-ı Kütahya Mustafa Fehmî*» şeklinde usta imzasının yer aldığı belirtilir. (Altun, 1981-82) Bugün, bahsi geçen saat cami içerisinde değildir. Bu saatin de kitabeler gibi Vakıf Müdürlüğü tarafından korumaya alındığı söylenmiştir. Caminin 1904 yılında çekilmiş fotoğraflardan birinde, mihrap ile minber arasında bu antika saat de görülmektedir.



Görsel 7: Camideki antika saat ve cami minberi (1904)

CAMİNİN TEZYİNÂTI

Kütahya Yeşil Cami'yi farklı kılan en önemli özelliği, şüphesiz cami içinde tezyinâttır. Caminin harim kısmı, cami zemininden kubbeye kadar neredeyse boş yer bırakılmayacak şekilde bezenmiştir. Epey yoğun olan cami tezyinâtında; kalem işi, malakarî, edirnekarî gibi farklı tekniklerin kullanıldığı görülür.

İsmail Hakkı Uzunçarşılı ve Hamza Güner, bu süslemelerin caminin yapıldığı dönemde Kütahya'da sürgünde olan saray desinatörlerinden Ressam Rıza Bey tarafından yapıldığını belirtir. (Uzunçarşılı, 1932; Güner, 1964) Hükümet Konağı'ndaki çiniler de bu ressam tarafından hazırlanmıştır. Ara Altun ise bu nakkaşın hangi Rıza Bey olduğunu tespit edemediğini ifade etmiştir. (Altun, 1981-82)

Cami Girişindeki Süslemeler

Caminin süslemeleri kubbeli girişten itibaren başlamaktadır. Giriş kapısının olduğu duvar, yerden tavana kadar kalem işleriyle süslenmiştir. Burada dallar üzerinde yapraklar ve renkli çiçekler görülmektedir. Köşelerde ise kalem işi olarak yıldız motifleri sıralanmıştır. Girişin kubbe ve kubbe geçişleri de bezelidir. Pandatifler de kırmızı zemin üzerine, merkezde sekiz kollu büyük bir yıldız olmak üzere yıldızın etrafına dağıtılmış küçük yıldızlar yapılmıştır. Büyük yıldızın üzerinde de yine

yıldızlar vardır. Kubbe göbeğinde ise yeşil zemin üzerine, merkezde sekiz kollu yıldız ve yıldızın kollarından tığ gibi uzanan küçük yıldızlar şeklinde bir tasarım görülür. Kolların arasında kalan kısımlarda da yine tığ gibi daha ufak yıldızlar bulunmaktadır. Tüm bu süslemeler kabartma halindedir.

Cami girişindeki süslemelerle alakalı fark edilen şudur ki; 1904 yılında girişin ön cephesi ve yanları da kalem işiyle bezeliydi. Fotoğraftan anlaşıldığı kadarıyla bu süslemelerde, sarmal dönen bitkisel motifler yer alıyordu. Bugün ise bu kısımlarda sadece düzgün kesme taşlar görülmektedir. Zamanla silenen kalem işlerinin yeniden yapılmadığı anlaşılmaktadır.



Görsel 8: Caminin giriş kubbesi



Görsel 9: Caminin girişi



Görsel 10. Caminin giriş süslemeleri (1904)



Görsel 11. Caminin girişi (1904)

Kible Cephesindeki Süslemeler

Bu duvar; ortada mihrap, mihrabın sağında ve solunda birer pencere, duvarın doğu köşesinde minber ve batı köşesindeki vaaz kürsüsünden ibarettir. Pencere, caminin diğer cephelerindeki pencerelerle aynı şekilde süslenmiştir. Pencere, caminin iç duvarlarında, birbirine simetrik olarak bakan üç şemse motifi görülür. Şemseler; kırmızı zemin üzerine yerleştirilmiş beyaz ve lacivert renkli rumiler, yeşil dallar ile beyaz çiçeklerle doldurulmuştur.

Pencere, caminin sivri kemerinin etrafı, malakarî tekniğinde yapılmış yıldızlı küçük yıldızlarla çevrelenmiştir. Onun etrafı da bordür şeklinde, kalem işiyle devam etmiştir. Bu bordür; kahverengi zemin üzerine, S kıvrımlı bir dal ve renkli çiçeklerden oluşur. Aynı bordür, pencere, caminin dikdörtgen bir çerçeve olarak da içine almaktadır. Dikdörtgen çerçevenin dört köşesine salbekli şemse motifi yerleştirilmiştir. Altta şemseler yukarıya doğru dönükken üstteki şemseler içe doğru yönelmiş vaziyettedir. Pencere, caminin bittiği yerde, bir dikdörtgen çerçeve daha vardır ki bu çerçevenin köşelerinde de benzer şemseler karşımıza çıkar. Diğer çerçevenin köşesindeki şemse ile bu şemse, orta noktada birleşir ve salbek kısımları farklı yönlere bakan başka bir motif görüntüsü arz eder. Çerçevenin içinde yıldız formlu madalyon içinde hüsn-i hat yazıları yer alır.



Görsel 12. Caminin kible cephesi

Mihrap

Mihrap, kible duvarının en süslü yeridir. Mihrap nişinde yukarıdan sarkan bir kandil motifi bulunmaktadır. Kandil motifine Türk-İslâm sanatında sıkça karşılaşılr zira kandil, nuru simgeler. Mihrabın Magribi tarzdaki kemeri, yaldızlı iki sütunçe üzerine bindirilmiştir. Kemer aynalığı, kahverengi zemin üzerine sarmal dallar ve çiçeklerle bezenmiştir. İnce kırmızı bir çerçeveden sonra gri renkli zemin üzerine yine bitkisel motiflerle süslü bir bordür mihrabı çevreler. Mihrap âyeti de bu bordür içinde yer almaktadır. Bu bordürü ise kırmızı zemin üzerine küçük yaldızlı yıldızlar devam ettirir. Bu yıldızlar, malakarî tekniğindedir. Mihrap süslemesinin son kısmı ise farklı zemin renkleri kullanılarak yapılmıştır. En içten dışa doğru zemin renkleri; kahverengi, gri ve kırmızıdır. Zeminler, birbirinden malakarî tekniğiyle yapılmış yaldız renkli konturlarla ayrılmış ve diğerleriyle uyumlu olarak bitkisel tarzdaki süslemelerle doldurulmuştur.

Minber

Kible duvarı ve doğu duvarının birleştii noktaya yerleştirilmiş olan minberde, ahşap işçiliği ve edirnekarî tekniği hâkimdir. Minberin külâhı, kahverengi ve yaldızlı dilimlerden oluşur ve soğan boğumludur. Köşk kısmındaki kemerin de mihrap kemeriyle uyumluluk arz ettiği görülür. Köşk bölümündeki bezemeler, bitkisel motiflerden müteşekkildir. Köşk altı ve merdiven korkuluklarında ise geometrik desenler karşımıza çıkar. Yan aynalık ile korkuluğu ayıran bir bordür vardır. Bu bordür üzerindeki motiflerde bir hat yazısı fark edilir. Yan aynalığın merkezindeki daire içinde sekiz kollu bir yıldız mevcuttur. Dairenin etrafı, yaldızlı kıvrık dal ve yapraklarla kabartma olarak doldurulmuştur. Zemin ise kırmızıdır ve üzerine çiçekler tasvir edilmiştir. Minberin dolap kısmının ortasında da sekiz kollu bir yıldız dikkat çeker. Yan aynalık ile korkuluğu ayıran bordür, dolapla yan aynalığı da ayırmaktadır.

Vaaz Kürsüsü

Kible duvarı ile batı duvarının keştiği köşede yer alır. Ahşap kürsünün korkuluk kısmı geometrik desenli ve ajur tekniğindedir. Kürsü gövdesi ise farklı renkli dikine şeritler halindedir. Bir kahverengi zemin ve bir yeşil zemin şeklinde sırlanmış ve zeminlerin üzerine S kıvrımlı dallar ve çiçeklerden oluşturulmuş desen yapılmıştır.

Kuzey Cephesindeki Süslemeler

Bu cephede, iki pencere bulunmaktadır. Sivri pencerelerin süslemeleri, kible cephesindeki pencere süslemeleriyle aynıdır. Caminin hanımlar mahfili ve mahfile çıkan döner merdiven de bu cephededir. Burada,

kible cephesinden farklı olarak pencerelerin aralarında kalan kısımlar da kalem işi bir tasarımla bezenmiştir. Dikine bir çerçeve içinde kalan bu tasarımın ortasında kırmızı zeminli bir şemse mevcuttur. Çerçevenin alt tarafında, şemseyle hizalı, rumî tepelikli bir motif ile çerçevenin üst tarafında aşağıya doğru sarkan ve ucunda şemse bulunan başka bir motif yer almaktadır.



Görsel 13. Caminin kuzey cephesi

Hanımlar Mahfili

Ahşaptan yapılmış hanımlar mahfili de cami içindeki en dikkat çeken yerlerden biridir. Özellikle Batı etkisindeki döner merdiveni ve tavan süslemeleri göze çarpmaktadır. Mahfilin aşağıda kalan tavan kısmı, çerçevesi üç eşit dikdörtgene ayrılmıştır. Dikdörtgenlerin çerçevesi yıldız çitalıdır ve içinde ufak yıldızların bulunduğu ince bir bordüre sahiptir. Döner merdivenin içinden geçtiği dikdörtgen (batı duvarı tarafı) hariç, diğer ikisinin merkezinde dört kollu bir motif bulunur. Bu motifin etrafı yani dikdörtgenin iç kısımları, birbirine bağlanmış küçük kabartma yıldızlar ile pembe ve lacivert çiçeklerle doldurulmuştur. Mahfilin korkuluğu, geometrik tarzda ve ajur tekniğindedir.

Döner merdiven de hiç boş yer kalmayacak şekilde boyanmıştır. Korkuluk kısmı, ajur yıldızlarla, yıldızların araları ise basit çiçeklerle süslüdür. Korkuluğun alt kısmı ise yatay kartuşlarla bezenmiştir. Merdivenin alt tarafı mavi zemin üzerine yeşil dallar ve çiçeklerle doldurulmuştur.

Doğu Cephesindeki Süslemeler

Burada; ortada caminin giriş kapısı ve kapının yanlarında birer pencere vardır. Hanımlar mahfili, kapının sağındaki pencerenin sivri kemerinin tepe noktası hizasına denk düşmektedir. Kapının solundaki pencerenin tasarımı, kible duvarındaki pencerelerin tasarımıyla benzerdir. Basık kemerli kapının etrafı ve üst kısmı, cami bezemelerinin en yoğunlaştığı yerlerdendir. Tüm bu süsleme, bir kemer içinde toplanmıştır. Kapı alınlığı, gri zemin üzerine kıvrık dallar ve renkli çiçeklerle tasvir edilmiştir. Kapının etrafını, kahverengi zemin üzerine küçük yıldızlı yıldızlardan oluşan bir çerçeve dolandır. Bu çerçeve, kapı yanlarında dikine form oluştururken kapı üstünde yatay iki dikdörtgen çerçeve biçimlidir. Kapı yanlarının zemini kahverengidir ve düzgün olmayan daireler ve yarım daireler ile bezelidir. Yarım daire ile dairelerin zemini gri renklidir. Yatay dikdörtgenlerde de yine aynı renkler ve benzer motifler kullanılarak tasarım yapılmıştır. Bu kısımda, zemini daha koyu renkle bırakılmış bir kısım vardır. Caminin 1904 yılına ait fotoğraflarında da bu kısım görülebilmektedir.

Kapının üst tarafında, kemer içinde kalan bölümler de iki parça halindedir. Orta kısmın merkezinde yıldız formu içinde hüsn-i hat yazısı mevcuttur. Yanlarında ise ikişer tane olmak üzere toplamda dört adet motif yerleştirilmiştir. Motiflerin uç kısımları birbirine birleştirilmiştir.

Kapının en üstündeki bölümde, merkezde hilal görülür. Hilalin sağında ve solunda alt bölümdeki motifin aynısından birer tane konulmuştur.

Kütahya Yeşil Cami'deki hilal içine yerleştirilmiş tarikat taçları, doğu ve batı duvarına simetrik olarak yerleştirilmiştir. Hilallerin yönü, kible cihetindedir. Hilallerin içindeki tarikat taçları yedi adettir. Toplamda on dört tarikat tacı camiye konulmuştur. Tac-ı şerîfler, dört ayaklı minderler üzerinde oturtulmuş ve birer daire içine alınmıştır.



Görsel 14. Caminin doğu cephesi

Tac-ı şerîfler

Doğu duvarında; sağ üst köşedekinin Rıfai tacı, sol üst köşedekinin Mevlevî tacı, en soldakinin Şazeli tacı, tam ortadakinin Kadiriyye tacı, en sağdakinin Halvetî tacı, en altta soldakinin Sadî tacı, en altta sağdakinin ise Dussukîye tarikatı tacı olduğu tespit edilmiştir.



Görsel 15. Doğu cephesindeki tac-ı şerifler

Batı Cephesindeki Süslemeler

Burada, üç pencere mevcuttur. Soldaki pencerenin süt kısmında hanımlar mahfili yer alır. Bu cephede farklı bir şey görülmemektedir. Caminin üç cephesinde karşılaşılan bütün süsleme özellikleri burada tekrar edilmiştir.



Görsel 16. Caminin batı cephesi

Tac-ı şerifler

Doğu cephesiyle aynı tasarımdadır. Tespit edebildiğimiz kadarıyla; sağ üst köşedeki Bektaşîye tacı, tam ortada Naşibendiyye tacı, en sağda Halvetiyye Şabaniyye tacı, en altta solda Gülşenî tacı, sol üst köşedeki Celvetî tacı, en soldaki Bayramiyye tacı ve en altta sağdaki ise Halvetiyye Sümbüliyye tacıdır.



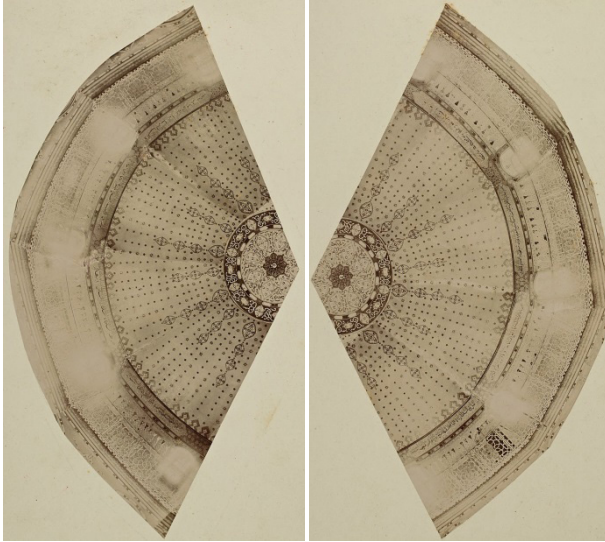
Görsel 17. Batı cephesindeki tac-ı şerifler

Caminin Kubbesi ve Kubbeye Geçişlerdeki Süslemeler

Caminin kubbesindeki kalem işleri, merkezdeki ana daireden başlayıp dışa doğru yayılmaktadır. Ana dairenin içinde bir küçük daire daha vardır. Bu dairenin içi, açık renk bir zeminle ve yıldızlı bir çerçeve ile büyük daireden ayrılır. Küçük dairenin de merkezinde, sekiz kollu yıldızla benzer bir form bulunur. Formun zemin rengi farklıdır. Formun etrafına sekiz tane şemse motifi yerleştirilmiştir. Boş kalan kısımlar kıvrık dallarla ve minik renkli çiçeklerle doldurulmuştur. Büyük daire ile küçük daire arasında yer alan bordürün zemin rengi, küçük dairenin zemin renginden farklıdır ve bu bordürdeki küçük daire içindeki şemselerin aynısı kıvrık dallarla birbirine bağlıdır. Büyük daireden dışa doğru sırasıyla uç uca eklenmiş önce dört, sonra üç olacak şekilde şemselerle tığlar oluşturulmuştur. Boş kalan kısımlar minik yıldızlarla doldurulmuştur. Kubbenin sonlandığı yerlerde de yan yana motifler dizilmiştir.



Görsel 18. Caminin kubbesi ve süslemeleri



Görsel 19. Caminin kubbesi ve süslemeleri (1904)

Kubbeye geçiş tromplarla sağlanmıştır. Trompların iç zemini, duvar rengiyle uyumludur. Buradaki motifler, kuzey cephesindeki duvar yüzeyinde görülen motiflerin tekrarıdır. Sadece renk itibariyle farklılık arz eder. Kırmızı renk daha göze çarpar niteliktedir. Ayrıca kemerlerden kubbeye geçişlerde koyu yeşil zemin üzerine malakarî tekniğiyle yapılmış Barok tarzında motifler görülmektedir.



Görsel 20. Caminin trompları



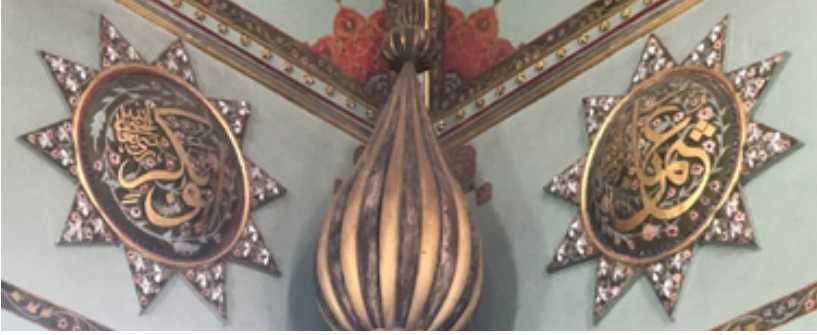
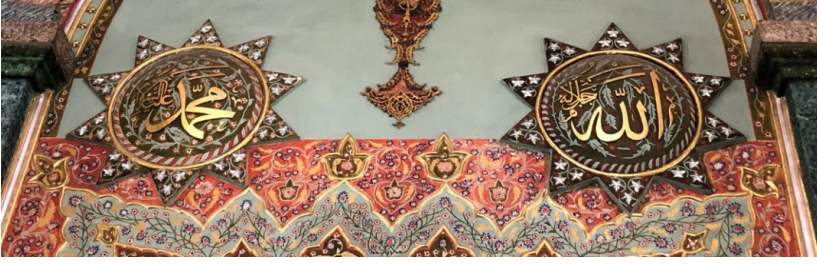
Görsel 21. Caminin kubbe geçişleri

Caminin Hüsn-i Hat Yazıları

Camii içerisinde levha olarak değil ancak kalem işi veya kabartma olarak yapılmış yazılar karşımıza çıkar.

Çehâr Yâr-i Güzîn Takımı

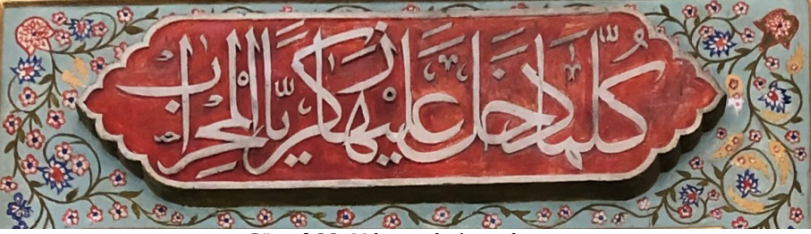
Öncelikle klasik Osmanlı geleneğinde olduğu üzere sekiz adet kabartma olarak Çehâr Yâr-i Güzîn takımının olduğunu görülmektedir. Bu yazılar, celf sülüs hattıyla yazılmıştır. Yıldız şeklinde madalyonlar içindedir.



Görsel 22. Caminin Çehâr Yâr-i Güzîn takımı

Mihrap ve Minberdeki Yazılar

Mihrapta kırmızı zemin üzerine beyaz renkli kalem işi ve celî sülüs hattıyla mihrap âyeti, satır halindedir. Minberin yan aynalığında, pembe zemin üzerine sarı renkle yine sülüs olarak “Bani-i Ahmed Fuad” istif olarak yazılmıştır. Minber kapısı üzerinde ise kûfî yazıyla “Besmele-i şerîf” yer alır. Bunlar, edirnekarî’dir.



Görsel 23. Mihraptaki âyet-i kerime



Görsel 24. Minberdeki Besmele-i şerîf



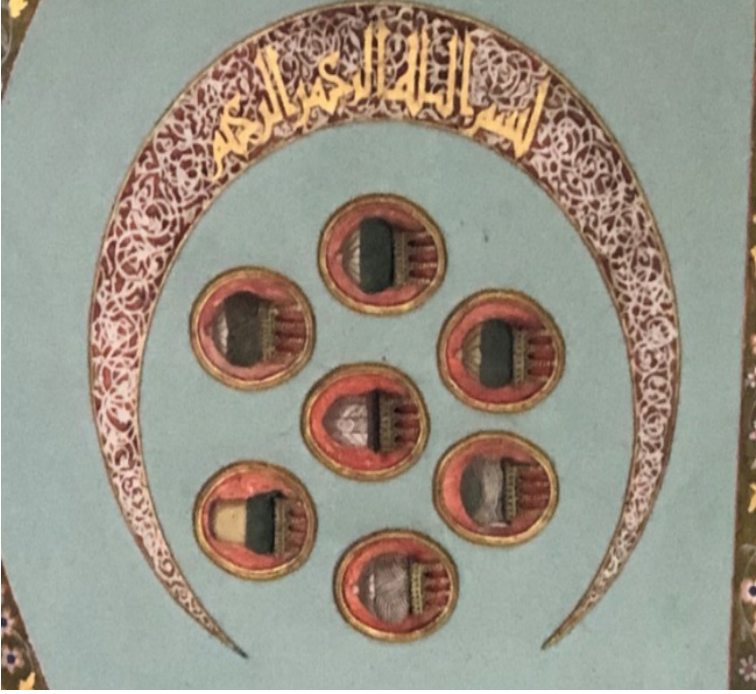
Görsel 25. Minber aynalığındaki yazı

Hilal İçindeki Yazılar

Batı duvarındaki hilal içinde kûfî hat ile “Fetih Suresi’nin 1. âyet-i kerimesi” yazılıdır. Doğu duvarındaki hilal içinde ise kûfî hat ile “Besmele-i şerîf” yer almaktadır



Görsel 26. Fetih Suresi’nin 1. âyet-i kerimesi



Görsel 27. Besmele-i şerif

Kubbe Kasnağındaki Yazılar

Sekiz kartuş halinde düzenlenmiştir. Lacivert zemin üzerine beyaz boyayla bitkisel motifler yapılmış ve celf sülüs hattıyla, mihrap hizasından başlayarak “Âyet’ül-Kürsî” yazılmıştır. 7. kartuşta Âyet’ül-Kürsî bitmiştir.



Görsel 28. Âyet’ül-Kürsî’nin başlangıcı

Hamza Güner, bu yazıların Halil Mahir Efendi’nin Kütahya Ulu Camii’deki yazı kalıplarından faydalanarak yazıldığını ifade edip parantez içinde Âyet’ül-Kürsî diye belirtmiştir. (Güner, 1964) Kütahya Ulu Camii’nde Âyet’ül-Kürsî yazısı yoktur. (Güler, 2021) Halil Mahir Efendi’ye ait Âyet’ül-Kürsî, Kütahya Erguniye Mevlevihânesi’nde bulunur ki o da Kütahya Yeşil Camii’ndeki istifle aynı değildir. (Güler, 2015)



Görsel 29. Kütahya Erguniye Mevlevîhânesi'ndeki Âyet'ül-Kürsî

Kubbe kasnağında, Âyet'ül-Kürsî dışında başka yazılar da görülmektedir. Bu kartuşlar içinde altın yaldızlı olarak kûfî hatla bazı âyet-i kerîmeler ile kırmızı ta'lik hattıyla da bazı dualar yazılmıştır.



Görsel 30. Kubbe kasnağındaki diğer yazılar

Bu yazıların alt kısmında makilî hattıyla yazılmış yazılar vardır. Siyah ve beyaz renkli kareler kullanılarak harfler oluşturulmuştur. Harflerin için kırmızıya boyanmış, noktalar da kırmızı ve siyah karelerden oluşturulmuş kare şeklindedir. Burada ne yazdığı, kedi merdiveni korkuluğunun ardında kaldığı için okunamamaktadır.



Görsel 31. Malikî hattıyla yazılmış yazılar

SONUÇ

Kütahya Yeşil Cami, Kütahya’da Osmanlı Devleti’nin son döneminde inşa edilmiş mühim camilerinden biridir. Caminin plan açısından Osmanlı mimarisine uygun olduğu söylenebilir. Fakat köşklü minaresi, Mağribi tarzdaki kemerli mihrabı ve tezyinâtı bakımından diğer camilerden hemen ayrılmaktadır. Özellikle camideki süslemeler, caminin adeta her yerini kaplamış vaziyettedir.

Caminin çok yoğun şekilde süslenmiş olması, gözü fazlasıyla yormakta ve dikkat dağıtmaktadır. İbadet etmek için gelen bir mekânda bu kadar yoğun süslemeler, İslam sanatının mahiyetiyle ters düşmektedir. Bu bağlamda, caminin süslemelerinin Batı etkisinde kalınarak yapıldığı çok aşîkârdır. Bununla birlikte, cami içindeki hüsn-i hat yazıları ve tarikat taçları ile de geleneğin sürdürüldüğü anlaşılır. Ancak kubbedeki yazıların da artık süslemenin bir parçası olduğu görülmektedir. Çünkü yazılar üst üste yazılmış ve arka plandaki yoğun süslemelerle birleşince bu yazıları okumak oldukça güç hale gelmiştir. Dolayısıyla âyet ve duaların mana yönü tamamen arka planda kalmıştır. Bu durum da yine İslam sanatı ve hüsn-i hat sanatının esas gayesine uygun düşmemektedir. Süsleme unsuru olarak daha çok tekkelerde tercih edilen tarikat tac-ı şeriflerinin camide yer alması da dikkat çekicidir. Kütahya şehrinde tasavvufî kültürün çok etkili olduğu düşünüldüğünde, bu tac-ı şeriflere camide karşılaşılmaması şaşırtıcı değildir.

Sonuç olarak 18. yüzyılda başlayan Batı etkileri Kütahya Yeşil Camii’nde de kendini göstermiştir. Bir yandan Türk-İslam sanatına dair unsurları da barındıran caminin 20. yüzyıl sanat ortamının genel özelliklerini yansıttığı fark edilmektedir.

KAYNAKLAR

- Abdülhamid Han Yıldız Saray Albümleri (2023, 22 Kasım). İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi, <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/FOTOGRAF/90544---0001.jpg>’den 0014’e kadar)
- Altun, Ara. (1981-82). Kütahya’nın Türk Devri Mimarisi: Bir Deneme. *Kütahya (Atatürk’ün Doğumunun 100. Yılına Armağan)*. Formül Matbaası. ss. 171-700.
- Güler, Semra. (2015). Kütahya Erguniye Mevlevihanesi’nde bulunan hatlar. Ulu-sal Ergun Çelebi ve Kütahya Mevleviliği. Ed. Bilal Kemikli, Asiye Tıgılı. Kütahya Ticaret ve Sanayi Odası. ss. 141 - 160.
- _____. (2021). Kütahya Ulu Cami’nin hüsn-i hat yazıları. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (68), 271-291.
- Güner, Hamza. (1964). *Kütahya Camileri*. Kütahya İl Matbaası.
- Kalyon, Mustafa. (2000). *Kütahya’da Selçuklu-Germiyan ve Osmanlı Eserleri*. Kütahya Belediyesi Kültür Yayınları.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. (1932). *Kütahya Şehri*. Devlet Matbaası.

KUTAHYA GREEN MOSQUE AND ITS DECORATION PROGRAM

ABSTRACT

Kutahya Green Mosque, which coincided with the end of the reign of II. Abdülhamid Han, is one of the most remarkable religious architectural buildings in Kutahya, both in terms of plan style and decoration. This temple was first built as Recep Ağa Masjid. In consequence of unfortunate reasons, mosque was destroyed several times, and it was last built in H. 1321/M. 1904. It has survived to the present day since it was built in 1904 by the governor of Kütahya, Ahmed Fuad Pasha from Crete. It is said that the architect of the mosque was also Ahmed Fuad Pasha. The mosque, located in the center of Kutahya, on the road to the old government house; it is covered with a dome on a square plan.

The decoration of the Kutahya Green Mosque is very interesting and is the main subject of this study. The sanctuary part of the mosque is decorated in such a way that almost no empty space is left from the floor to the dome of the mosque. In the decoration of the mosque, which is quite intense; pencil work, oil paint and malakarî technique are used. In this study, the ornamental features, forms and techniques, motifs and Islamic calligraphy writings of the mosque are discussed one by one and explained in detail. As a result; the mosque decoration, which is shaped by tradition and westernization effects, is a valuable example for us to understand the art environment before the transition from the Ottoman Government to the Turkish Republic.

Keywords: Kutahya, Kutahya Green Mosque, Decoration, Ornament, Islamic Calligraphy, Islamic Path (Tariqa) Crowns.

BIOGRAPHY

Dr. Öğr. Üyesi Semra GÜLER MERCAN

She was born in Bursa in 1982. She graduated from Bursa Uludağ University, Faculty of Science and Literature, department of Art History with honors in 2004. In 2011, she received her master's degree from Bursa Uludağ University, department of Islamic History and Arts, with her thesis titled "The Life of **Şehzade** Mustafa (1515-1553) and His Tomb". In 2017, she completed her doctorate in the same department of the same university with her thesis titled "Manuscripts in Delâilü'l-Hayrât in Turkish Libraries". She started her career at Kütahya Dumlupınar University, Faculty of Islamic Sciences, where she started as a lecturer in 2013 and still proceeding as a doctor lecturer since 2018. While she continues her academic studies in the field of Turkish-Islamic Arts History, she is also interested in Islamic calligraphy. She participated in many exhibitions. Her signature can be found on some mosque inscriptions in the country and abroad, also her works can be found in the Amasya Sheikh Hamdullah Museum, private collections and some institutions.

KLASİK SANATLARIMIZDA KOMPOZİSYONU TAMAMLAYAN SON ÖNEMLİ AŞAMA; KADRAJ

Dr. Savaş ÇEVİK

ORC-ID: 0000-0002-2422-8451

ÖZET

Kadraj, bütün görsel iki boyutlu sanatların sunulduğu alan olarak eserin son bitiş noktasıdır. Kadraj, eser kompozisyonunun bir parçasıdır. Resim sanatında kadrajın belirlenmesi, sanatçının resim elemanlarına verdiği önem sırasına göre belirlenir. Özellikle Klasik Sanatlarımızın sınırlarının belirlenip kadrajlanması başlı başına bilgi ve optik kuralların uygulanması esasına dayanmaktadır. Çalışmada kadraj prensiplerinin açıklanması basit geometrik şekiller üzerinden anlatılmıştır. Şeklin kadraj alanına geometrik olarak değil optik olarak ortalanması önemlidir. Optik denge her zaman geometrik denge ile sağlanmayabilir. Esas olan gözün doğru algılaması olduğu için hedeflenen denge kuralı optik dengenin. Sanat kompozisyonları her zaman geometrik biçimlerde tasarlanmazlar. Bazen simetrik olmayan geometrik biçimlerde veya organik biçimlerde yapılan tasarımların da olduğu dikkate alınırsa kadrajlanmanın vazgeçilmez genel kuralı uygulanır. Yani ağırlık merkezi bir yöntemle bulunur ve kadrajlama optik denge amaçlanarak gerçekleştirilir. Sonuç olarak Kadrajlamada genel kural ve hedeflenen amaç; klasik kadrajlama esaslarına en uygun ölçüleri belirlemek ve yanlışlıkları asgariye indirmek olmalıdır. Bu da, esasen soyut olan sanat eserlerindeki, sanatçı görüşüne göre belirlenir. Usta ve deneyimli bir sanatçının yapması gereken; kadrajlamada bütün kuralları bilmesi esasına dayanıp, eserin en iyi optik dengede bulunacak ve alana ortalanmış bir görünüm ile kadraja karar vermesidir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Sanatlarımız, Kompozisyon, Kadraj

GİRİŞ

Kadraj, bütün görsel iki boyutlu sanatların sunulduğu alan olarak eserin son bitiş noktasıdır. Dolayısıyla da kadraj, eser kompozisyonunun bir parçasıdır. Hem de çok önemli bir parçası. Kadraj sayesinde eser vücut bulur, yerine oturur ve varlığını ilan eder. Eserin kendisini gösterdiği bir platform niteliğindedir. Dolayısıyla kadrajın yeterince iyi olmaması

eser kalitesini doğrudan etkiler. Tasarım ne kadar iyi olursa olsun, eğer kadrajlama doğru değilse, eserin görsel değerine olumsuz etki yapar.

Genellikle iki boyutlu görsel sanatlarda uygulanan kadraj ile eser boyutu da ortaya çıkar. Fotoğraf sanatında kadraj, makinanın görüntü alması için ayarlanmış vizör alanıdır. Bazı makinalarda bu alan sabit olabildiği gibi bazı dijital makinalarda vizör boyutu yani kadraj formatı birkaç alternatif şeklinde kişinin tercihine sunulmuştur. Fotoğraf sanatçısı bu vizör alanını yani kadraj alanını kullanarak fotoğrafını çekeceği görselin kompozisyonunu vizör alanı içerisinde makinasını hareket ettirerek belirler ve deklanşöre basar. Bu esasen fotoğraf sanatçısının kadraja göre kompozisyonunu belirlemesi demektir. Resim 1, makinanın kadrajına göre oluşturulmuş simetrik bir kompozisyonu göstermektedir.

Diğer görsel sanatlarda ise kadraj formatını sanatçı kendisi belirler. Yapacağı kompozisyona göre, kadrajın en-boy arasındaki ölçüleri tespit eder. Genellikle böyle sanatçının belirlediği kadraj formatları kare ve dikdörtgen şekillerinden oluşmaktadır. Nadir de olsa, daire, oval veya çokgen formatlarında da kadraj biçimlerine rastlanır. Bazen de istisnai olarak hiçbir geometrik form olmayan şekilde kadraj da oluşturulabilir. Resim 2, bir ressamın tablosu için öngördüğü dikdörtgen kadraji göstermektedir.

Resim sanatında kadrajın belirlenmesi, sanatçının resim elemanlarına verdiği önem sırasına göre belirlenir. Ancak resim sanatı dışındaki görsel sanatlarda oluşturulmuş kompozisyonların bir kadraj içerisinde yer alması veya bu kompozisyonların sınırlarının belirlenmesi söz konusudur. Bu sınırları belirlemek kadraja almak anlamına gelmektedir. Özellikle Klasik Sanatlarımızın sınırlarının belirlenip kadrılanması başlı başına bilgi ve optik kuralların uygulanması esasına dayanmaktadır.

BASİT GEOMETRİK ŞEKİLLERİN KADRAJI

Kadraj prensiplerinin açıklanması basit geometrik şekiller üzerinde anlatımı kolaylaştıracaktır. Bir alan içerisinde şeklin dengeli görünebilmesi onun alanda ortalanması ile ilgilidir. Biçim alan içerisinde ortalandığında iyi bir kadraj yapılmış demektir. Bu basit ortalama yöntemi geometrik ve simetrik şekillerde oldukça basittir. Görsel 3, dairenin kadrılanmasını göstermektedir. Daire tam anlamıyla geometrik ve her taraftan simetrik bir şekildir. Görsel 10, 11, 12, 13, 14 dairenin çeşitli bölünme hareketlerini göstermektedir. Daire hangi yönde bölünürse bölünsün diğer parça birbiriyle simetriktir. Dairenin ikiye veya dörde çeşitli biçimlerde bölünmesi her bir parçanın birbirleriyle simetrik olduğunu göstermektedir. Bu ise dairenin tam anlamıyla

simetrik bir şekil olduğunu gösterir. Dolayısıyla dairenin kadrajlanması zorlanmadan yapılabilir. Her taraftan eşit boşluk bırakılarak yapılan bu kadraj, dairenin alanda ortalanmasını sağlayacaktır. Bu kadraj formu da kare olarak ortaya çıkar. Burada bizim karar vermemiz gereken husus ise, daireden karenin kenarına ne kadar bir boşluğun bırakılması gerektiğidir. Bu, tamamen sanatçının anlayışı ile ve daire formundaki kompozisyonun yoğunluğu ile ilgilidir. Sanatçıdan sanatçıya değişebilen bir ölçüdür. Ama asıl olan tam simetrik olan dairenin kenarlardan eşit uzaklıkta olması gereğidir. Bazı çalışmalarda, sanatçı imzalarının yer alması dolayısıyla ve gözün şekillerin alt bölümlerini olduğundan daha küçük görme hatasından dolayı, kadrajlamada alt boşluk diğerlerinden biraz daha fazla bırakılabilir.

Görsel 4 ise bu defa daire yerine kare formda tasarlanmış bir kompozisyonu simgeliyor. Burada da aynı kurallar geçerlidir. Yani karenin her tarafından aynı mesafe bırakılarak kadraj yapılır. Çünkü kare de her yönden tam simetrik bir biçimdir. Görsel 15, karenin yatay veya dikey bölündüğünde birbirleriyle tam olarak simetrik olduklarını gösteriyor. Dairede uygulanan kadrajlama yöntemi kare için de tekrarlanır. Görsel 16, bir dikdörtgen formun kadrajlanmasını göstermektedir. Simetrik bir form olan dikdörtgenin, yatay veya dikey olarak ortadan bölündüğünde her iki parçanın da simetrik olduğu gerçeğinden hareketle, daire ve kare için uygulanan kadrajlama yöntemi dikdörtgen için de geçerlidir. Çünkü kadrajlamada dikey ve yatay kenarların şekle olan uzaklığı tespit edileceğinde ve bu uzaklık da her halükârda şeklin simetrik olmasından dolayı değişmeyeceği için yine her taraftan eşit boşluk bırakılarak dikdörtgen kadraj alanına ortalanmış olacaktır.

AĞIRLIK MERKEZİ VE OPTİK DENGE

Görsel 5, bir eşkenar üçgenin kadrajlanmasını gösteriyor. Burada farklı bir durum söz konusudur. Daire veya karedeki tam simetri eşkenar üçgende yoktur. Yalnızca bu üçgen dikey olarak ikiye bölündüğünde sağ ve sol parçalar simetriktir. Ama yatay bölündüğünde ise alt ve üst parçalar simetrik değildirler. O halde daire ve karedeki kadrajlama yöntemi burada geçerli olmayacaktır. Esas olan şeklin kadraj alanına geometrik olarak değil optik olarak ortalanması söz konusu olduğuna göre, kadrajlama yönteminin ortaya konulması gerekecektir. İnsan gözü, gördüğü biçimleri optik denge kurallarına göre algılar. Bu algılamada geometrik kurallar her zaman optik kurallarla çakışmaz. Optik denge her zaman geometrik denge ile sağlanmayabilir. Esas olan gözün doğru algılaması olduğu için hedeflenen denge kuralı optik dengenin. Geometrik ölçümler burada devre dışı kalacaktır. O zaman tam simetrik olmayan bu eşkenar üçgenin kadraj alanında optik olarak ortalanması

istenmektedir. Yapılacak işlem öncelikle tam simetrik olmayan bu şeklin ağırlık merkezinin bulunmasıdır. Ağırlık merkezi, bir şeklin dengede tutulacağı nokta demektir. Faraza bu şekil düz ve homojen bir plakadan kesilmiş olduğu düşünüldüğünde, ağırlık merkezine ince uçlu bir dayanak koyduğumuzda plaka hiçbir tarafa devrilmeyecektir. Çünkü ağırlık merkezinden kaldırılmıştır. Bu merkez bize bu şeklin iki boyutlu olarak dengede tutabileceğimiz yöntemi de açıklamış oluyor. Demek ki ağırlık merkezini bulup kadrajın her tarafına eşit uzaklıkta bu merkezi yerleştirdiğimizde şeklimiz dengede duracak yani alan içerisine optik olarak yerleştirilmiş olacaktır. Eşkenar üçgenin ağırlık merkezi ise köşegenlerinin kesiştiği noktadır. Demek ki bu noktadan kadraj yapacağımız alanın yatay ve dikey kenarlarına eşit uzaklık alırsak optik denge ile şeklimizi doğru kadrajlamış olacağız. Görsel 5 incelendiğinde görülecektir ki kadrajın yukarı kısımdaki üçgenin tepe noktasıyla olan uzaklığı, aşağıdaki üçgenin kenarının kadraj kenarına olan uzaklığından farklıdır. Çünkü bu üçgen yatay kesildiğinde alt ve üst parçalar simetrik değildir. Sonuç olarak eşkenar üçgen kadraj içerisinde sağ ve sol kısmı kenarlara eşit olduğu halde, alt ve üst parçalar kenarlara eşit değildir çünkü simetrik değildir. Bu kural, ağırlık merkezi bulunmak suretiyle her türlü geometrik veya organik biçimlere uygulanabilir.

Görsel 17'de bu defa eşkenar üçgen değil ikizkenar üçgenin kadrajlanması söz konusudur. Bu üçgen de eşkenar gibi tam simetrik değildir. Sağ ve sol parçalar simetrik ama alt ve üst parçalar simetrik değildir. Yukarıdaki eşkenar üçgen için uygulanan formül bunun için de geçerlidir. Yani ağırlık merkezi bulunacak ve kadrajın ortasında bu ağırlık merkezi yer alacaktır. Başka bir deyişle; kadrajın kenarları ağırlık merkezine yukarı ve aşağı kenarları ayrı ayrı eşit uzaklıkta tutulacaktır.

Burada kadrajlamayı daha iyi anlamak için bir açıklama yapmak faydalı olacaktır. Kadrajlanmış her hangi bir şekil, dikey olarak ortadan kesildiğinde sağ ve sol parçalarda, şekil ile alan arasındaki oran her iki tarafta da aynı olmalıdır. Aynı şekilde bu defa yatay ortadan kesildiğinde de oranlar yukarıda ve aşağıda aynı olmalıdır. Daha hassas bir kadrajlama düşünülürse bu kesim diyagonal olarak yapıldığında da boşluk ve şekil arasındaki oranlar aynı kalmalıdır. Teorik olarak ideal bir kadraj tarif etmek gerekirse; kadraj alanı 4 eşit parçaya ne şekilde bölünürse bölünsün, her bir parçadaki boşluk ve doluluk oranlarının eşit olması gerekir. Bu demektir ki şekil kadraj alanı içerisine ortalanmıştır.

Görsel 18, optik dengeleme düşünülmeden her taraftan eşit uzaklıkla yapılan kadrajlamayı gösteriyor. Dikkatli bakıldığında üçgenin kadraj alanının altına kaymış gibi hissedilecek, yukarıda sağ ve sol boşlukların fazlalığı rahatsız edici olduğu göze çarpacaktır. Görsel 19 ise kadraj

esaslarına uyularak yapılan bir sınırlamadır. Görsel 20, kadraj kurallarına uyumlu ve yalnızca geometrik kurallarla yapılan iki ayrı kadrajlamayı yan yana göstermektedir. Aradaki farkı görmek açısından önemli olan bu resimdeki sağ taraftaki kadrajlamanın daha doğru ve şeklin daha ortalanmış olduğu dikkati çeker. Soldaki kadrajlamada üçgenin sağ ve solundaki boşluğun rahatsız edici bir alan oluşturduğu görülecektir.

GEOMETRİK OLMAYAN BİÇİMLERİN KADRAJI

Sanatkompozisyonları her zaman geometrik biçimlerde tasarlanmazlar. Bazen simetrik olmayan geometrik biçimlerde veya organik biçimlerde yapılan tasarımların da olduğu dikkate alınır. Yani ağırlık merkezi bir yöntemle bulunur ve kadrajlama optik denge amaçlanarak gerçekleştirilir. Görsel 7, iki farklı dikdörtgenden oluşmuş bir kompozisyonu ifade ediyor. Bu kompozisyon alt ve üst parça itibarıyla simetrik ama sağ ve sol parça itibarıyla simetrik değildir. Öncelikle bu şeklin ağırlık merkezi resimde çizgi ile ifade edilerek bulunmuştur. Bundan sonra yapılacak işlem bellidir. Simetrik parçaların kenara uzunlukları aynı, ama simetrik olmayan parçaların kenara olan uzaklıkları farklı ve optik denge kuralına göre gerçekleştirilecektir. Bu şeklin ağırlık merkezi mavi nokta ile işaretlenmiştir. Bu noktanın bulunması nispeten basittir ve ölçü ile tespit edilebilir. Ancak Görsel 8'deki belirsiz biçimin ağırlık merkezinin tespiti o kadar kolay olmayacaktır. Bu gibi durumlarda sanatçının hislerini kullanıp tecrübesiyle ağırlık merkezini en az hata ile tespit etmesi gerekecektir. Ondan sonra da yapacağı işlem daha kolaydır. Biçim kadraj içinde algılandığında, optik olarak ortalanmış bir şekilde görmek esastır.

Görsel 22, kenarlara eşit uzaklık alınarak yapılmış yanlış geometrik kadrajlamayı gösteriyor. Resim 23 ise kurallara uyularak yapılmış kadrajlamadır. Görsel 24 ise bu iki farklı kadrajlamayı kıyas amacıyla yan yana gösteriyor ki, sağdaki kadrajlamanın daha uygun olduğunu rahatlıkla görmek mümkündür.

Bazı kompozisyonlar derli toplu olmayıp dağınık bir biçimde de olabilir. Dahası bu kompozisyonlar düz geometrik çizgiler dışında organik hareketlerden de oluşabilir. Görsel 25, 26, 27, 28 böyle bir şeklin yanlış ve doğru kadrajlanmasını gösteriyor. Son resimde de yine doğru ve yanlış iki kadraj arasındaki bariz farkı görebiliriz.

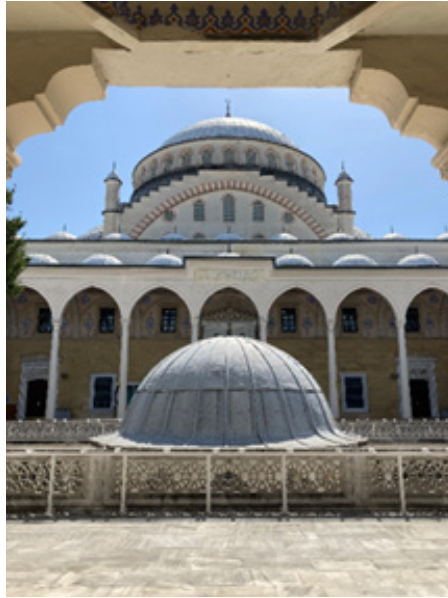
KADRAJIN HAT SANATINA UYGULANMASI

Bütün görsel sanatlarda kadraj çok önemlidir. Hat sanatı, oluşturduğu kompozisyonları itibarıyla, kadrajın titizlikle uygulanması gereken bir sanat dalı olduğu için, kadraj uygulamaları örneklerini özellikle hat

sanatından seçmiş bulunuyoruz. Görsel 29, oval formu gösteriyor ve hat kompozisyonlarının bir bölümü de oval form şeklinde tasarlanabiliyor. Görsel 30, oval formda ancak aşağı doğru uzantısı ile geometrik formun bozulduğu bir hat tasarımı. Bu resimde kadrajlama kuralları düşünülerek yapılmış bir çalışmayı görmekteyiz. Yani alt kısım boşluk oluşturduğu için harfin ucu kadraja yaklaştırılmış ve alttaki boşluk mümkün olduğunca azaltılmaya çalışılmıştır. Görsel 31 ise kadraj kuralları uygulanmamış bir düzenlemedir. Her iki kadraj uygulaması Görsel 32’de yan yana konarak kıyaslanmıştır. Soldaki uygulamada yazı ağırlığının yukarı kaçtığı ve rahatsızlık verdiği açıkça anlaşılıyor. Görsel 33, oval formda ve simetrik bir tasarım olduğu için kadraj boşlukları kolayca ayarlanıp eşitlenmiş bulunuyor. Görsel 34 ve Görsel 35, aşağısı ile yukarısı simetrik olmayan bir kûfi yazı tasarımıdır. Görsel 36’da ise bu tasarımın doğru ve yanlış kadrajlanması bir arada gösterilmiştir. Yukarıdakinin daha iyi ortalanmış olduğunu görmekteyiz. Keza, Görsel 37 geometrik kadrajlamayı, Görsel 38 doğru yani optik kadrajlamayı, Görsel 39 ise her ikisinin birden kıyaslamak için birlikte gösteriyor. Yukardaki tuğranın alana daha dengeli yerleştirildiği hemen fark ediliyor. Görsel 40, doğru kadrajlanmış bir çalışmaya örnektir. Görsel 41, 42, 43 yine doğru ve yanlış kadrajlamayı gösteren örneklerdir. Görsel 43’de yukarıdaki kadrajlamanın doru olduğunu, yukarı kısımdaki boşluğu azaltma gayretini fark etmekteyiz. Görsel 44 burada yazının sağa aşırı derecede yaklaştığını, sol taraftaki boşluğu tartmadığı apaçık görülmektedir. Görsel 45’de ise, yazının kadraj kenarlarına aşırı yaklaştığı ve rahatsız edici bir durum ortaya çıktığına şahit oluyoruz. Oysaki yazıyı ferahlatmak için kenarlarda biraz boşluk bırakılması gerekiyordu. Görsel 46’da kıt’a levhasındaki yukarıdaki tevki yazının sağında ve solunda bırakılan boşlukların ne kadar anlamsız olduğu ortadadır. Görsel 47’de talik levhasındaki sağ ve soldaki harflerin de iç pervaza değmesi de o derece rahatsız edicidir. Görsel 48 levhasındaki yazının altındaki boşluğun fazla olduğu görülüyor. Görsel 49’da celî tâlik levhasının alt kısmında biraz daha boşluk bırakılmış olmalıydı ki satır görünümü levhaya ortalanabilirdi. Optik kadrajlamaya son derece güzel bir örnek olarak Görsel 50’yi gösterebiliriz. Görsel 51’de yazı tasarımı gereği mecburen yukarıdaki aşırı boşluk ortaya çıkmaktadır. Kadraj harfin hemen yakınından geçmesine rağmen bu boşluk önlenemiyor. Yapılacak işlem; yazının alt boşluğunun biraz daha artırılması olabilirdi. Optik dengeleme ve doğru kadrajlamaya güzel birer örnek olarak Görsel 52 ve Görsel 53, gerçekten takdire şayan mükemmel kadraj yapılmış levhalardır.

SONUÇ

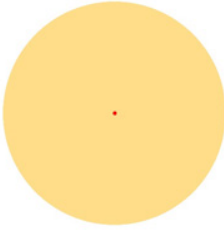
İki boyutlu görsel sanat eserlerinde kadrajın son derece önemli bir bitiş noktası olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. Eserin sunumu ve tasarımın algılanmasına doğrudan etki eden can alıcı bir sınırlamadır. Doğru kadraj yapmak eserin formuyla doğrudan ilgili bulunmaktadır. Geometrik ve tam simetrik formlardaki tasarımların kadrajlaması basittir ve geometrik kurallar ile optik dengelemeye ulaşılır. Ancak tam simetrik olmayan ve organik tasarımlarda öncelikle tasarımın ağırlık merkezinin mümkün olduğunca doğru tespit edilmesi gerekir. Bundan sonra ağırlık merkezi noktasından alınacak eşit uzaklıklar ile kadrajlama tamamlanır. Bazı ilginç ve dağınık kompozisyonlarda ideal kadrajlama yöntemi de teknik olarak uygulanamayabilir. Eserin bir kenarı kadraja çok yaklaşabilir veya çok uzaklaşmak gerekebilir. Bu da görüntüyü olumsuz yönde etkileyebilecektir. Bu durumlarda ve genel olarak alınacak karar çok önemlidir. Kadrajlamada genel kural ve hedeflenen amaç; klasik kadrajlama esaslarına en uygun ölçüleri belirlemek ve yanlışlıkları asgariye indirmek olmalıdır. Bu da, esasen soyut olan sanat eserlerindeki, sanatçı görüşüne göre belirlenir. Usta ve deneyimli bir sanatçının yapması gereken; kadrajlamada bütün kuralları bilmesi esasına dayanıp, eserin en iyi optik dengede bulunacak ve alana ortalanmış bir görünüm ile kadraja karar vermesidir.



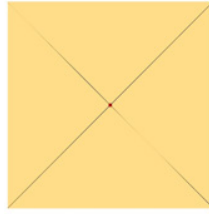
Görsel 1



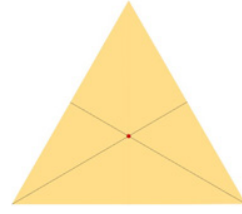
Görsel 2



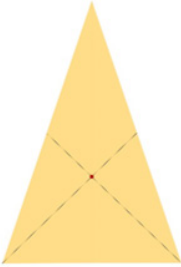
Görsel 3



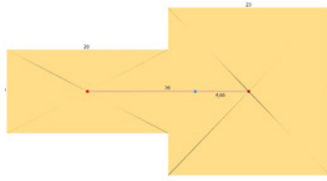
Görsel 4



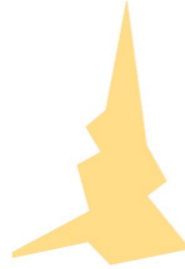
Görsel 5



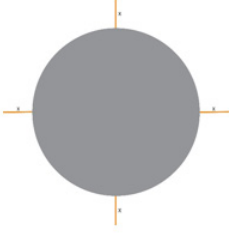
Görsel 6



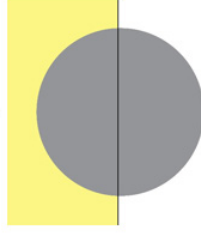
Görsel 7



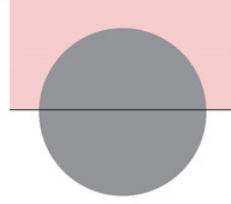
Görsel 8



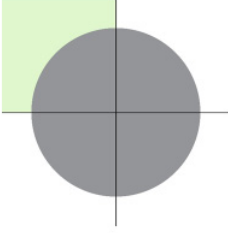
Görsel 9



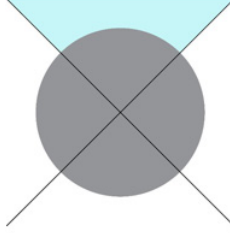
Görsel 10



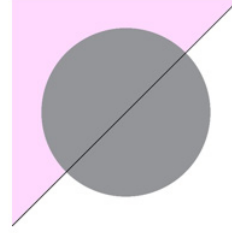
Görsel 11



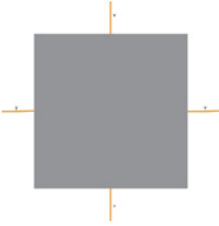
Görsel 12



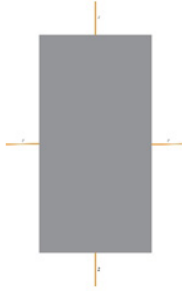
Görsel 13



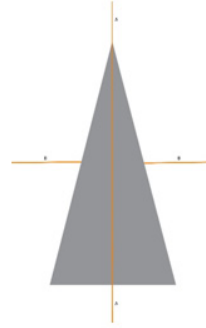
Görsel 14



Görsel 15



Görsel 16



Görsel 17



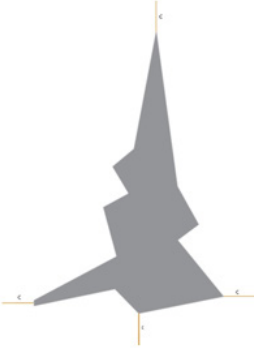
Görsel 18



Görsel 19



Görsel 18



Görsel 21



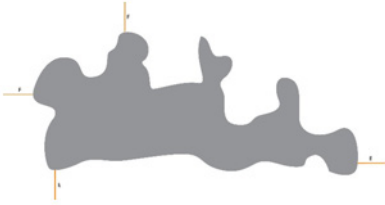
Görsel 22



Görsel 23



Görsel 23



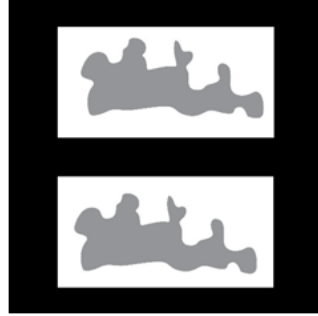
Görsel 24



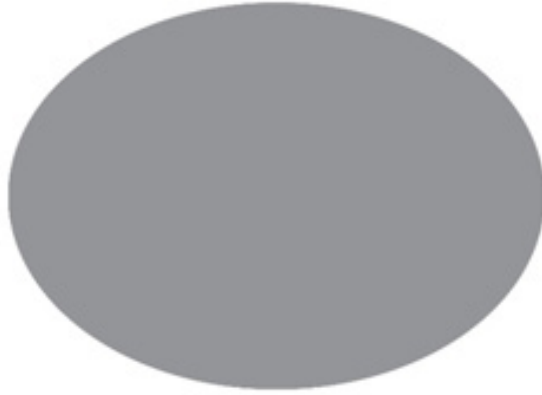
Görsel 25



Görsel 27



Görsel 28



Görsel 29



Görsel 30



Görsel 31



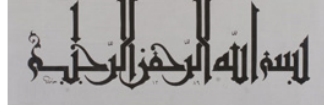
Görşel 32



Görşel 33



Görşel 34



Görşel 35



Görşel 36



Görsel 37



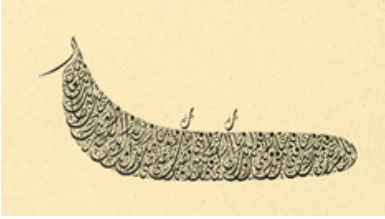
Görsel 38



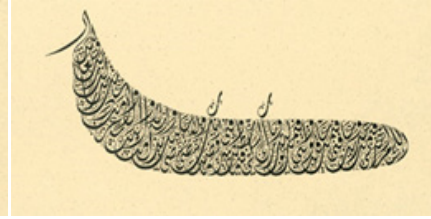
Görsel 39



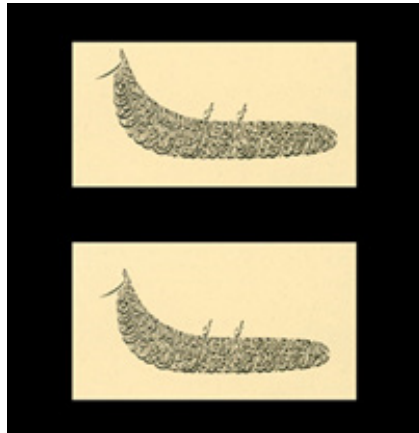
Görsel 40



Görsel 41



Görsel 42



Görsel 43



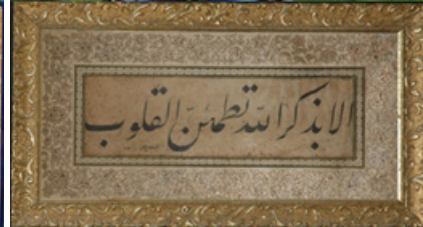
Görsel 44



Görsel 45



Görsel 46



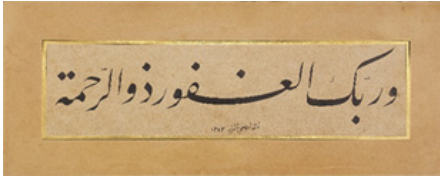
Görsel 47



Görsel 48



Görsel 49



Görsel 50



Görsel 51



Görsel 52



THE LAST IMPORTANT STAGE THAT COMPLETES THE COMPOSITION IN OUR CLASSICAL ARTS; FRAME

ABSTRACT

The frame is the final finishing point of the work as the area where all visual two-dimensional arts are presented. Frame is a part of the composition of the work. The determination of the frame in painting is determined according to the order of importance the artist gives to the painting elements. In particular, determining the boundaries and framing of our Classical Arts is based on the application of knowledge and optical rules. In the study, the framing principles are explained through simple geometric shapes. It is important that the shape is optically centered in the frame area, not geometrically. Optical balance may not always be achieved by geometric balance. Since the main thing is the correct perception of the eye, the targeted balance rule is optical balance. Art compositions are not always designed in geometric shapes. Considering that sometimes there are designs made in non-symmetrical geometric forms or organic forms, the indispensable general rule of framing is applied. In other words, the center of gravity is found by a method and framing is carried out with the aim of optical balance. As a result, the general rule and intended purpose in framing; The aim should be to determine the dimensions that best suit classical framing principles and to minimize inaccuracies. This is determined according to the artist's opinion in works of art that are essentially abstract. What a master and experienced artist should do is; It is based on knowing all the rules in framing and deciding to frame the work with the best optical balance and a view centered on the field.

Keywords: Our Classical Arts, Composition, Framing

BIOGRAPHY

Dr. Savaş ÇEVİK

He was born in Akseki (Antalya) in 1953. In the same year he received his master's degree from the Istanbul State Academy of Fine Arts, Department of Graphics (1976), he started teaching in the same department as an assistant to his teacher Prof. Emin Barın. He completed his doctoral study on the subject of Latin script in 1983. In 1987, he was appointed as Assist. As an associate professor, he specialised in "Lettering Design". He started his studies on the art of calligraphy in 1974 by learning rik'a and tâlîk from Kemal Batanay, the famous calligraphers of the last century, and sülûs and nesih from Hâmit Aytaç. He continued to learn calligraphy from both calligraphers until their deaths. Later, he learnt dîvânî and celî dîvânî calligraphy from calligrapher Prof. Ali Alparslan. In the meantime, he took kufic writing lessons from his teacher Prof. Emin Barın. He frequently met with calligraphy expert Prof. Uğur Derman and increased his knowledge and insight about the art of calligraphy. In 1986, he won first place and two honourable mentions in the International Hâmit Aytaç Calligraphy Competition organised by the Islamic Research Centre for History, Art and Culture (IRCICA). In addition, he has about thirty different awards in the fields of calligraphy and graphics in Turkey and abroad, and various works in various collections in Turkey and other countries in the forms of plates, hilye, tughra, mosque inscriptions, edicts, etc. Çevik, who continues to work as a university lecturer in addition to his artistic works, also has works in the fields of Latin script and calligraphy. In this regard, he has written calligraphy works such as certificates, gifts, diplomas, documents given to many local and foreign heads of state and administrators.

EDİRNE SELİMİYE CAMİİ CÜMLE KAPISI KİTABESİ

Dr. Öğr. Üyesi Ali Rıza ÖZCAN
Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi

ÖZET

UNESCO Dünya Miras Komitesi'nin kararıyla 2011 yılında kültürel varlık olarak Dünya Miras Listesi'ne dahil edilmiş önemli yapılardan biri olan Edirne Selimiye Camii ve Külliyesi, Sultan II. Selim tarafından 1568-1574 tarihleri arasında Mimar Sinan'a yaptırılmıştır. Mimarisi, çinileri, hatları ve tezyinatı gibi birçok yönden dikkat çeken Edirne Selimiye Camii'nin taç kapısı üzerinde celf sülüs hatla sekiz satırdan oluşan bir kitabe mevcuttur. Ancak cümle kapısı üzerinde günümüzde bir kitabe bulunmamaktadır. Edirne'nin tarihi eserleri ve Selimiye Camii ile ilgili mevcut yayınlarda ise kapı üzerindeki kitabe hakkında bir bilgi maalesef yoktur. Caminin bütün yazılarının 16. yüzyılın önemli hattatlarından Ahmed Karahisari'nin talebesi ve evlatlığı Hasan Çelebi tarafından yazıldığı bilinmektedir. Bu çalışmada günümüze ulaşmayan cümle kapısı üzerinde yer alan kitabenin mevcudiyeti ve akıbeti sorgulanmaktadır. 1946 yılına ait bir fotoğrafta Sultan II. Abdülhamid devrinde yazılan ve 14 satırdan oluşan kitabenin celf ta'lîk hatla yazıldığı görülmektedir. Bu tebliğde adı geçen kitabenin şairi, hattatı ile metni fotoğraf ve belgeler ışığında incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Edirne, Selimiye Camii, Cümle Kapısı, Kitabe

GİRİŞ

UNESCO Dünya Miras Komitesi'nin kararıyla 2011 yılında kültürel varlık olarak Dünya Miras Listesi'ne dahil edilmiş önemli yapılardan biri olan Edirne Selimiye Camii ve Külliyesi, Sultan II. Selim tarafından 1568-1574 tarihleri arasında Mimar Sinan'a yaptırılmıştır.

Caminin inşaatı sırasında bütün yazılarının 16. yüzyılın önemli hattatlarından Ahmed Karahisari'nin talebesi ve evlatlığı Hasan Çelebi tarafından yazıldığı bilinmektedir (Derman 1997, ss. 312-313).

Selim-i Sâni, Sarı Selim ve Selim bin Süleyman olarak da bilinen Sultan II. Selim'in caminin inşaatı sona ermeden 15 Aralık 1574'de vefat ettiği bilinmektedir.

Hat sanatı tarihiyle ilgili kaynaklardan caminin hatlarının Ahmed Karahisarî'nin evlatlığı ve önde gelen talebesi Hasan Çelebi tarafından yazıldığını öğreniyoruz. Bu konuda Cumhurbaşkanlığı arşivinde bulunan 19 numaralı mühimme defterinde kayıtlı şu ifadelerden de:

"Mimar başı'ya hüküm ki; Edirne'de yapılması emrim olan cami-i şerifte ihtiyaç duyulan yazılar için Kâtip Molla Hasan'ı talep eylemişsin. Adı geçen kişi bu iş için görevlendirilmiştir. Buyurdum ki, varıp ulaştığında cami-i şerifte yazı gereken bölümleri, çini üzerine işlenecek kısımları ve sair hat olmak gereken mahalleri gösterip yakışır bulduğun şekilde yazdırasın. 8 Muharrem 980/1572."

Caminin yazıları için Mimar Sinan'ın Kâtip Molla Hasan'ı istediği ve Sultan II. Selim'in iradesiyle Hasan Çelebi'nin görevlendirildiği anlaşılıyor. Arşivdeki diğer bir iradede ise:

"Mimar başına hüküm ki: Mektup gönderip yüce binanın mertebeye vardığını ana kemerlerinin dördünün kilitlenip dördünün kilitlenmek üzere olduğunu bildirip şahnişin kubbesi ve duvarının süslü yapılması mı buyrulur, yoksa sâde mi olsun diye yüce emrimi dilemişsin. Mutlaka pencerelerine kadar çini olup pencerelerinin üstüne Fatihâ sûresi çini ile yazılmalıdır. Buyurdum ki: Emrim ulaştığında pencerelerin üstüne çini ile Fatihâ sûresini uygun gördüğün üzere yazdırasın 4 Rebiü'l-evvel 980 /1572"

Mimarisi, çinileri, hatları ve tezyinatı gibi birçok yönden dikkat çeken Edirne Selimiye Camii'nin Hasan Çelebi tarafından yazıldığı bilinen yazıları arasında bugün burada hakkında konuşacağımız cümle kapısı üzerine bir kitabenin yazılıp yazılmadığına dair kaynaklarda bir bilgi maalesef yoktur.

Selimiye Camii'nin Taç kapısı üzerinde celi sülüs hatla sekiz satırdan oluşan bir kitabe mevcuttur. Kitabenin yazı karakteri dönem özellikleri gösterdiği için Hasan Çelebi'ye ait olduğu düşünülür. Kitabe metni dandanlı kartuşlarla birbirinden ayrılmış olup, mermer üzerine kabartma şeklinde yazılmıştır. Günümüzde zemin rengi nefti yeşil olup, harfleri altın varaklıdır. Metin, Arapça olup şu şekildedir:

Caminin Taç Kapısı üzerinde yer alan ve Edirneli Sûfîzâde Dâi Çelebi'ye atfedilen(Necipoğlu 2013, s. 339) Arapça kitabede ise şu ifadeler okunmaktadır:

*“Kad benâ hâze'l-makâme'l-müctebâ
El-emîrû'l-cevvâd sultanü'l-enâm
A'nî sultanü's-selâtîn Şeh Selîm
Mislehû yübnâ lehû dârü's-selâm
Bârekallahu Teâlâ hayrahû
Dâafe'l-lâhu ecrahû yevme'l-kıyâm
Rıza fazlullâh tarîhu'l-esâs 976/1568
Fazlü Yezdân kâne târihü't-temâm
Sene 982/1574”¹*

Kitabede caminin başlangıç ve bitiş tarihleri ayrıca satırlar arasında “rakamla” da yer almaktadır. Ancak cümle kapısı üzerinde günümüze gelinceye kadar farklı metinlerin yer aldığı görülmektedir. Günümüzde adı geçen mahalde bir kitabe bulunmamaktadır. Edirne'nin tarihi eserleri ve Selimiye Camii ile ilgili mevcut yayınlarda ise kapı üzerindeki kitabe hakkında bir bilgi maalesef yoktur. Sultan II. Abdülhamîd döneminin önemli fotoğrafçılarından Vasilaki Kargopoulo² tarafından çekilen bir fotoğrafta Selimiye Camii şadırvan avlusu görüntülenmiştir. Fotoğrafa dikkatle bakıldığında celf ta'lik yazı çeşidi ile tek satır olarak yazılmış olan kitabe dikkati çeker. 70 x 300 cm.lik ölçü içerisine yazılan kitabede Ebû Said el-Hudrî (r.a.)'den naklen bir hadis-i şerif yer almaktadır. **“Men elife'l-mescide elifehullah” Kim mescidleri severse (ülfet ederse) Allah da onu sever (ülfet eder)**(1415). ibaresi, yazı alanının ölçüsü ile birlikte düşünüldüğünde yazının kalem ağzı kalınlığının oldukça fazla olduğu görülür. Yine fotoğraf arşiv taramamızda E. Foscolo'nun 1878 tarihli bir fotoğrafına rastladık. Buradan fotoğrafın 1850 sonrası 1880 aralığında çekilmiş olduğu düşünülebilir.

Kargopoulo imzalı başka bir fotoğrafta ise biraz önce size gösterdiğimiz açıdan çekilen fotoğrafta kitabenin yerinde olmadığı görülür.

[1] Kitabenin okunuşunda verdikleri destek için Hattat Erol Dönmez ve Doç. Dr. Hikmet Atan'a teşekkür ederim.

[2] 1826-1886 yılları arasında yaşamış Osmanlı Tebasından Rum fotoğrafçı Vasilaki Kargopoulo (Basile Kargopulo), 19. yüzyıl Osmanlı fotoğraf tarihinin en önemli ve bilinen eski isimleri arasında yer alıyor. Profesyonel fotoğrafçılık için çok erken sayılabilecek bir dönemde, 1850 yılında Pera'da başlamış ve mesleğinde büyük başarı göstermiştir. Kargopulo, döneminde kalabalık bir ordu merkezi olan Edirne'de E. Foscolo ile ortak ikinci bir stüdyo açmıştır. İstanbul'daki stüdyosunu son olarak Tünel Meydanı 4 numaraya nakleden Kargopoulo, Edirne'deki stüdyoyu da kendi üzerine devraldı. Tünel Meydanı'ndaki stüdyosu 1895 yıllarından 1912'lere kadar devam etti. 1879 yılı başında Sultan II. Abdülhamid tarafından resmi sıfatla saray fotoğrafçısı olarak tayin edilmesiyle başarısının doruk noktasına ulaştı. Kendisine tanınan bu büyük fırsatı en iyi şekilde değerlendiren Kargopoulo, döneminde bütün rakiplerinin hayallerini süslemiş olan bu görevi 1886 yılındaki ani ölümüne kadar aralıksız sürdürdü. Kargopoulo'nun çektiği fotoğraflar arasında Osmanlı hanedanı üyeleri, dönemin sivil ve askeri devlet adamları portreleri, Osmanlı tahtına çıkmış Mehmet Reşad ve Mehmet Vahideddin gibi şehzadelerden, son halife Abdülmecid'e, Zekiye, Emine, Naime ve Esmâ hanım sultanlardan, meşhur ressam Osman Hamdi Bey ve Plevne kahramanı Gazi Osman Paşa'ya kadar pek çok önemli tarihi kişilik bulunuyor.

Yine arşiv taramamız esnasında rastladığımız dönemin fotoğrafçılarından F. Fettah³ tarafından 1930'lu yıllarda çekildiği ifade edilen ve yine şadırvanın görüntüsünün de yer aldığı cümle kapısı görüntüsünde bir kitabenin varlığı çok net olarak görülmektedir (Özences 1999, s. 158).

Cümle kapısı üzerindeki tek satırlık celî talîk kitabenin yerinde bu defa kartuş paftalarla ayrılmış bir kitabe dikkati çekmektedir.⁴

Astronom, ressam ve hattat olan Ahmet Ziya Akbulut'un (15 Haziran 1869-İstanbul 17 Nisan 1938), 20. yüzyıl başlarında Edirne'de bulunduğu günlerde -Akbulut'un 1889-1891 tarihleri arasında Edirne'de bulunduğu sırada bilinmektedir.- kaleme aldığı, "*Târîh-i Mimarî-i Osmanî ve Edirne Sultan Selîm Cami-i Şerifi*" adlı el yazma risalede (Er 1998, ss. 353-363) Selimiye Camii cümle kapısı üzerinde yer alan 14 satırlık II. Abdülhamid Devri kitabenin metnine yer vermiştir.⁵ Akbulut, yazdığı risalenin son bölümünde kitabeden şu şekilde bahsetmektedir:

Sultan-ı a'zâm ve Hakân-ı muazzam şevketlü, kudretlü Sultan Abdülhamid Hân-ı Sâni Efendimiz Hazretleri'nin cümle-imuvaffakiyâtı âlü'l-âlleri eser-i hayr-menkabetlerinden olarak harâbe yüz tutmuş olan ol câmi-i dil-ârânın ta'mir ve termîmine lütfen irâde-i seniyye-i hazret-i diyânet perverileri şeref-sudûr ve sünuh buyurulmuş ve hitâm-ı tamirinde şair İsmet Efendi'nin söylemiş olduğu ber vech-i zîr tarih dış kapusu üzerine hakk edilmiştir.

Akbulut'un tespitine göre manzum kitabede ise şu ifadeler yer almaktadır:

*"Şehinşâh-ı muazzam Hazret-i Abdülhamîd Han kîm
Füyûzat-ı amîmin eylemiş Hak zatına takdîr
Edirne şehrini Sultan Selîm Hân(-ı) Sâni-i merhum
Yapup bir cami-i nûr eyledi ser-te-ser tenvîr
Bu esnâda harâba müşrif olmuş idi ta'mîrin
Metanet üzre emretti o hâkân-ı cihân tedbîr
Bin ikiyüz üçdeki ta'mirden a'lâ (1203/1788)
Bu def'a oldu termîmi mükemmel tarzda tasvîr
Tazammun itti bunda himmeti de Kadri Paşa'nın
İdüb esbâb-ı ta'mirâtı teshilât ile tahzîr*

[3] F. Fettah adlı fotoğrafçı hakkında bir bilgiye ulaşamadım.

[4] Kitabenin fotoğrafının temininde verdiği destek için mimar Cansel Alkan'a teşekkür ederim.

[5] Akbulut, 20 Haziran 1889'da Edirne'de bulunan 2. Ordu Komutanlığı 19. Piyade Alayı'nın 4. Taburunun 4. Bölüğü'ne Teğmen, Ağustos 1891'de ise İstanbul Kocamustafapaşa Askeri Lisesi ve Darüşşafaka Lisesi'ne Fransızca ve Matematik hocası olarak atandı.

*Muvaffak eylesün böyle nice tanzim-i âsâra
O Şâh-ı âlemi Bârî serîrinde idüb tesrîr
Hitâm-ı intizâmında dedim İsmet güher-târîh
Bu enver ma'bedi kıldı Şehinşâh-ı zemân ta'mîr."*
1300 / 1883-84

Sultan II. Abdülhamid devr-i saltanatında (31 Ağustos 1876 - 27 Nisan 1909) yazılan ve 14 satırdan oluşan kitabe, tamir kitabesidir ve metni şair İsmet'e aittir. Bu kitabede yine celî ta'lik hat kullanılarak yazılmıştır.

Bu kitabe bize dönemine ait bilgiler sunmaktadır. İsmet Efendi adlı bir şair tarafından yazılan **"Bu enver ma'bedi kıldı Şehinşâh-ı zemân ta'mîr"** şeklindeki ebcedle düşürülmüş tamir tarihi, ebced hesabının güher/cevher tarih adı verilen yani tarih satırını oluşturan satırdaki yalnızca noktalı harflerin toplanmasıyla Hicri 1300 tarihini vermektedir. Metnin şairi hakkında yapılan araştırmada Sultan II. Abdülhamid döneminde yaşamış İsmet adıyla beş şair tespit edilmiştir (İnal 1988, ss. 710-722). Bu şairler İsmail İsmet Efendi (? - 1884); Mustafa İsmet Efendi (1832-1892), İsmet Efendi (Fındıklılı) (1845-1904); Mahmud Rauf İsmet Bey (1847-1916); İbrahim İsmet Bey (1868-1917) dir. Bunlardan dördü tarih olarak kitabeye tarih düşürebilecek durumdadır. Ancak bu şairler arasından kitabeyi yazan şair tespit edilememiştir.

Manzumede Sultan II. Abdülhamîd'e medih cümleleriyle başlayan kitabe metni sultanın emriyle yapılan tamirin 1203/1788 tarihinde yapılan tamirden daha güzel bir şekilde olduğundan bahsedilir. Buradan da Selimiye'nin 1788 yılında tamir gördüğü doğrulanmış olmaktadır. Yine kitabede adı geçen Kadri Paşa, Sultan II. Abdülhamid devrinde sadrazamlık da yapmış olan Cenânizâde Mehmed Kadri Paşa'dır.⁶ (d.1832-ö.11 Şubat 1884) Kadri Paşa'nın Edirne Valiliği (1881-1884) sırasında caminin elden geçirilerek tamir gördüğünü biliyoruz.

[6] Mehmet Kadri Paşa, Kıbrıs Mutasarrıfı İshak Hakkı Paşa'nın oğludur. 1832 yılında Antep'te dünyaya gelmiştir. Temel eğitiminden sonra, İslami ilimleri, edebiyatı, Arapça ve Farsça'yı memleketinde öğrenmiş, İstanbul'a geldikten sonra Fransızca ve İngilizce ve çağdaş ilimleri tahsil etmiştir. Memuriyete Antep kazası nüfus mukayyitliği ile başlamış, burada nüfus nazırlığına geldikten sonra İstanbul'a taşınmıştır. Bir süre Tercüme Odası'nda çalışan Kadri Bey, 1864'te Mahkeme-i Ticaret-i Bahriye Reisliği'ne getirilmiş, Meclis-i Ali-i Hazain Başkanlığı, Meclis-i İdare-i Bahriye Reisliği gibi görevlerden sonra Altıncı Belediye Dairesi reisliğine tayin edilmiştir. Bir ara Nafia Nezaretinde müsteşarlık yapan ve sonradan tekrar Altıncı Belediye Dairesi'ne atanan Kadri Paşa, buradan Şehremaneti'ne (Belediye) tayin olunmuş, kısa bir süre Nafia Nezaretinde ve Bahriye Müsteşarlığı'nda bulunduktan sonra tekrar Şehremaneti görevine tekrar tayin edilmiştir. 1 sene kadar bu görevde kalan Kadri Paşa daha sonra 5 Şubat 1877-4 Şubat 1878 tarihlerinde Şura-yı Devlet Reisliği, Sivas ve Bağdat Valiliği yapmıştır. İstanbul'a Dahiliye Nazırı olarak dönen ve buradan Ticaret Nezaretine atanan Kadri Paşa daha sonra kısa bir süre sadrazamlık yapmış, hemen ardından ise Edirne Valiliği'ne atanmış ve 11 Şubat 1884'te burada ölmüştür. Cenazesi İstanbul'a götürülecekken Padişah II.Abdülhamid'in emri ile Edirne'ye gömülmüştür. Mezarı Edirne Bostanpazarı Mahallesindeki Gülşeni Tekkesi olan, Hasan Sezai Dergâhı bahçesinde dir.

SONUÇ

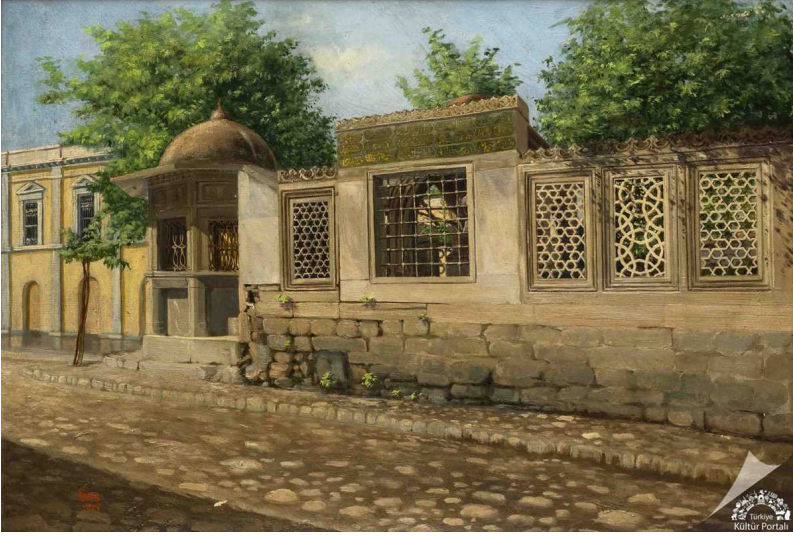
II. Abdülhamid tamir kitabesinin hattının aidiyeti düşünüldüğünde devrin celi ta'likte usta isimleri arasında Abdülfettah Efendi (ö. 1896), Sami Efendi (1838-1912), Nazif Bey (1846-1913) gibi usta hattatlar bulunmaktadır. Fotoğrafların uzaktan çekilmiş olması ve açısı imzanın teşhisi konusunda yetersiz kalmış ve hattat ismi tespit edilememiştir. Bu konuda Cumhurbaşkanlığı Arşivi'nde kitabenin hattatının kimliği konusunda bize yardımcı olabilecek bir belgeye ulaşmak en büyük isteğimizdir.



Görsel 1: Hattat Hasan Çelebi tarafından yazılan Edirne Selimiye Camii taç kapısı kitabesi



Görsel 2: Astronom, ressam, hattat Ahmed Ziya Akbulut



Görsel 3: Ahmed Ziya Akbulut'un "Mimar Sinan Türbesi" adlı yağlıboya tablosu
yağlıboya tablosu



Görsel 4: Vasilaki Kargopoulo tarafından çekilen fotoğrafta cümle kapısı üzerindeki tek satırlık kitabede ta'lik hatla hadis-i şerif.



Görsel 5: Cümle kapısı üzerinde II. Abdülhamid devri tamir kitabesi



Görsel 6: Cümle kapısı üzerindeki 14 satırlık tamir kitabesi



Görsel 7: Ta'lik tamir kitabesinin yakından görünüşü

KAYNAKÇA

- Ebu'l-Kâsım Süleyman b. Ahmed (1415). *El-Mu'cemu'l-Evsat*, thk. Târik b. İvazulah b. Muhammed vd.: C. I-X. Dâru'l-Harameyn.
- Engin Özendeş. (1999). *Osmanlı'nın İkinci Başkenti Edirne*. Yem Yayın.
- Gülru Necipoğlu. (2013). *Sinan Çağı*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Hamit Er. (1998). Ahmed Ziya Akbulut ve Târih-i Mimarî-i Osmanî ve Edirne Sultan Selîm Cami-i Şerifi. İçinde *Serhattaki Payitaht: Edirne*, Edt. Emin Nedret İşli-Sabri Koz. Yapı Kredi Yayınları.
- İbnülemin Mahmud Kemal İnal. (1988). *Son Asır Türk Şairleri*. Dergâh Yayınları.
- Uğur Derman. (1997). Hasan Çelebi. İçinde *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 16). TDV Yayınları.

EDİRNE SELİMİYE MOSQUE SENTENCE DOOR INSCRIPTION

ABSTRACT

Edirne Selimiye Mosque and Social Complex, one of the important buildings included in the World Heritage List as a cultural asset in 2011 by the decision of the UNESCO World Heritage Committee, was built by Sultan II. It was built by Mimar Sinan between 1568 and 1574, by Selim III. There is an eight-line inscription in jali thuluth calligraphy on the crown gate of Edirne Selimiye Mosque, which attracts attention in many aspects such as its architecture, tiles, lines and decorations. However, there is no inscription on the gate today. Unfortunately, there is no information about the inscription on the door in the existing publications about Edirne's historical monuments and Selimiye Mosque. It is known that all the inscriptions of the mosque were written by Hasan Çelebi, the student and adopted son of Ahmed Karahisari, one of the important calligraphers of the 16th century. In this study, the existence and fate of the inscription on the gate, which has not survived to the present day, is questioned. In a photograph from 1946, Sultan II. It is seen that the inscription, which was written during the reign of Abdulhamid and consists of 14 lines, was written in celi ta'lik calligraphy. In this paper, the poet, calligrapher and text of the mentioned inscription will be examined in the light of photographs and documents.

Keywords: Edirne, Selimiye Mosque, Sentence Door Inscription

BIOGRAPHY

Dr. Öğr. Üyesi Ali Rıza ÖZCAN

He graduated from Mimar Sinan University, Faculty of Fine Arts, Department of Traditional Turkish Handicrafts in 1988. He received his Master's Degree in 1989 with his thesis titled "Illuminated Pages of Classical Period Qur'anic Books" and his Proficiency in Art in 1996 with his work titled "Turkish Nes'talik School". Prof. Dr. Rik'a, Dîvânî, Celî Dîvânî and Ta'lîk from Prof. Dr. Ali Alparslan, and Sülüs-Nesih from Calligrapher Hüseyin Kutlu. He received awards in international competitions. His articles were published in various publications. He has books on inscriptions and tombstones; he has edited books on calligraphy, illumination and bookbinding arts. He participated in national and international exhibitions and symposiums. In 1996, he started his academic career at Mimar Sinan Fine Arts University, Faculty of Fine Arts, Department of Traditional Turkish Arts and continues as a lecturer.

MANİSA ULU CAMİ İÇERİSİNDEKİ HATTAT ALİ HAYDAR BEY'E AİT HAT LEVHALARI

Öğr. Gör. Arkın ONGAN

Manisa Celal Bayar Üniversitesi

ORC-ID: 0000-0002-7036-5078

ÖZET

Manisa Ulu Cami kubbe kasnağına bağlanan pendantsifler üzerinde bulunan 8 adet zer-endûd levhanın günümüze ulaşan 7 adedi, kudretli hattatlarımızdan Ali Haydar Bey'e aittir. Ali Haydar Bey 19. yüzyılın başlarında dünyaya gelmiştir. Devrin Padişahı III.Selim'e sadrazamlık yapmış olan Melek Mehmet Paşa'nın torunu olan Ali Haydar Bey aldığı eğitim ile devrinin ilmiye sınıfına dâhil olmuştur. En son İstanbul kadılığı ile taçlandırdığı devlet vazifesinin yanı sıra Hat Sanatında da maharetli bir hattat olmuştur. Yesârizâde Mustafa İzzet Efendi'den icazet almış olup celi ta'lik yazı türünde güzel eserler vermiştir. Ali Haydar Bey'in Manisa Ulu Cami kubbe kasnağına bağlanan pendantsifler üzerinde bulunan bu yazıları çivit zemin üzerine zer-endûd tekniği ile hazırlanmıştır. Yazılarına genelde mimari eserlerin kitabelerinde rastladığımız hattatımızın levha halinde olan bu yazıları örneğine az rastlanması sebebiyle ayrı bir önem ihtiva etmektedir. Cami restorasyonu vesilesi ile yerlerinden indirilerek bir depoya kaldırılmış olan bu yazıların Vakıfların ve Vakıflar bünyesindeki Ulu Cami'nin envanter listelerinde kayıtlı olmaması, şimdiye kadar uzman görüşü ile değer tespitinin yapılamamış olmasına ve bu sebeple gerçek değerinin bilinmemesine yol açmıştır. Amacımız bu levhaların tanıtılarak literatürde yerini alması ve layık olduğu değerini kendilerine verilmesi ayrıca yıpranmış olan levhaların gerekli onarımlarının yetkili birimlerce yaptırılmasını sağlamaktır. Çalışmamızda nitel araştırma teknikleri uygulanmıştır. Ali Haydar Bey'in hayatı ve eserleri, celi ta'lik yazı ve zer-endûd levha konuları, Manisa Ulu Camisi'nin tarihçesi ile ilgili birçok kaynaktan literatür taraması yapılmıştır. Alan araştırması ve durum tespiti teknikleri de kullanılarak çekilen fotoğraflarla çalışmamız desteklenerek levhaların durumu net bir şekilde ortaya konulmaya çalışılmıştır. Çalışmamızda, levhaların üzerindeki yazıların ta'lik yazının en olgun harflerini içeren nadide örnekler olduğu görülmüş, yüksek bir noktada asılı olmalarından dolayı

şimdiye kadar fiziki bir müdahalenin yapılmamış olması dolayısıyla orijinalliğini korudukları ancak zamanla çok yıpranmış olmaları sebebiyle onarıma ihtiyaç duydukları tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Manisa Ulu Cami, Hattat, Ali Haydar Efendi, Celf Ta'lik, Zer-endûd, Ali Haydar Bey, Melekpaşa Hafidi

HATTAT ALİ HAYDAR BEY

Ali Haydar Bey 1802 yılında İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Sadr-ı Âzâm Melek Mehmet Paşa'nın mahdûmu Abdülkadir Bey'in oğludur. (Mahmut Kemal İnal, 1955; Mahmut Kemal İnal (M. Uğur Derman'ın Takdimiyle), 2021; Mehmet Süreyya, 1996; M. Şinasi Acar, 2004; M. Uğur Derman, 1989, 2014, 2017; Muhittin Serin, 2019; Süleyman Berk, 2012; Tanju Cantay, 1988)

Abdülkadir Bey, Melek Mehmet Paşa'nın III.Selim'in Kızı Zeynep Sultan ile olan evliliğinden doğmadığı için hanedandan değildir. (Tanju Cantay, 1988)

Hat sanatına karşı genç yaşlarda ilgi duymuş ve devrinin kudretli Ta'lik hattatı Yesarizâde Mustafa İzzet Efendi'den 21 yaşında icazetnâmesini (Resim-1) almış olması bu sanata olan yeteneğini de gözler önüne sermektedir. (Uğur Derman,1989,2014; M. Şinasi Acar, 2004; Muhittin Serin, 2019) Diğer yandan iyi bir eğitim alan Ali Haydar Bey, İلميye sınıfına dâhil olmuş ve sırasıyla Müderrislik, Galata Kadılığı (1843), Filibe Mollalığı (1851), Mekke ve İstanbul Pâyeliği (1855,1862) vazifelerini ifa ettikten sonra nihayetinde İstanbul Kadılığı yapmıştır (1868). (Mahmut Kemal İnal, 1955; Mahmut Kemal İnal (M. Uğur Derman'ın Takdimiyle), 2021; Muhittin Serin, 2019; M. Uğur Derman, 2017; Mehmet Süreyya, 1996; Süleyman Berk, 2012; M. Uğur Derman, 2014; M. Şinasi Acar, 2004; Tanju Cantay, 1988)

Yaşadığı dönemde Yesarizâde Mustafa İzzet Efendi'nin kendisiyle birlikte önde gelen birkaç talebesi vardır. Bu sanatçıların her biri hat sanatında mihenk taşı kabul edilir. Bu talebelerden birisi Ayasofya Camisindeki meşhur cihâr yâr-ı güzün (Allah dostu ve Peygamber Efendimiz'in en yakın dostları olan ilk dört halifenin isimleri) yazılarının hattat'ı Kazasker Mustafa İzzet Efendi, diğeri ise Hattat Abdülfettah Efendi dir. (M. Uğur Derman, 2017, 2014)

Ali Haydar Bey sanat ve devlet memuriyeti yanında spor ile de ilgilenmiştir. Orta yaşlarında kemankeşlik ile meşgul olmuş ve 800 gez mesafeyi aşarak (528 m) kabza almıştır. (M. Uğur Derman, 2017, 2014)

Çok eser vermemiştir. Genellikle zer-endûd levhalarına (Görsel -2) ve muhtelif abideler üzerinde kitabelerine rastlanır. Mail kıtaları ile düz satırlı kıtaları ise çok nadirdir. (Nihat Kağnıcı, 2020) Ancak az eser vermesine karşın, yetiştirdiği talebeler arasında ilk sayılacak isimlerden bir kaçını sıraladığımızda şu muhteşem isimler ile karşılaşırız; Sami Efendi, Çarşambalı Hacı Arif Bey (Muhittin Serin, 2019; Tanju Cantay, 1988; M. Uğur Derman, 1989) ve Şefik Bey. (M. Uğur Derman, 2017; İsmail Orman, 2016; M. Uğur Derman, 2014) Her biri müstesna şahsiyetler olup günümüz Hat Sanatını onlar olmadan anlatmak kabil değildir. Eserlerinde Dedesi Sadrazam Melek Mehmet Paşa'ya anarak, "Hafid-i Melek Paşa" diye imzaladığı için "Melek Paşa Hafidi" namıyla tanınmıştır. (Mahmut Kemal İnal, 1955; Mahmut Kemal İnal (M. Uğur Derman'ın Takdimiyle), 2021; Muhittin Serin, 2019; M. Uğur Derman, 2017; Süleyman Berk, 2012; M. Şinasi Acar, 2004; Tanju Cantay, 1988; M. Uğur Derman, 1989,2014)

Mehmet Süreyya tarafından kaleme alınan Sicill-i Osmânî adlı eserde Ali Haydar Bey hakkında "Müşterek-i ulûm, mütevazi, hâlim, lâ'ubâli-meşreb, ta'lik hattında mâhir idi." İfadeleri kullanılmıştır. Günümüz Türkçesi ile ifade edersek bilgili, alçakgönüllü, yumuşak huylu, senli benli konuşur. Ta'lik hattında ustaydı. (Mahmut Kemal İnal, 1955; Mahmut Kemal İnal (M. Uğur Derman'ın Takdimiyle), 2021; İsmail Orman, 2016; Mehmet Süreyya, 1996)

Ali Haydar Bey 28 Haziran 1870 tarihinde 68 yaşında ecelî ile vefat etmiştir. Kabri Yahya Efendi Dergahı haziresindedir. (Mahmut Kemal İnal, 1955; Mahmut Kemal İnal (M. Uğur Derman'ın Takdimiyle), 2021; Muhittin Serin, 2019; M. Uğur Derman, 2017; Mehmet Süreyya, 1996; M. Şinasi Acar, 2004; Süleyman Berk, 2012; M. Uğur Derman, 1989,2014; Tanju Cantay, 1988) Kabri dergahın denize bakan tarafında olup (Görsel 4) ana giriş yolu üzerinden, dergaha varmadan sağa ayrılan dar yolun üzerinde sekizinci sıradadır. (M. Şinasi Acar, 2004)

Kabir taşı, talebesi Hattat Sami Efendi tarafından yazılmıştır. Metni şu şekildedir;

*"Hüvel Baki
Vâsıl-ı rahmet-i Hakk
Sadr-ı esbâk Melek
Mehmed Paşazâde
Abdülkadir Bey
efendi'nin necl-i mükerreremi
ve esbâk Dârü'l-hilâfeti'l-aliyye*

Kadırs Reisü'l-hattâtîn
Alî Haydar Beyefendi
Rûhiyün el-Fâtihâ, 1287"
(M. Şinasi Acar, 2004)

3 Temmuz 1870 tarihinde yayınlanan (Hicri 03 Rebi'ü'l-âhir 1287) Terâkî Gazetesî'sinde vefatı ile ilgili, Devrin İmâd'ına (Ali Alparslan, 2000; Süleyman Berk, 2012) benzetilerek şu haber yayınlanmıştır:

"Hattat-ı benâm ve hatt-ı ta'likde İmâd-ı Rûm olmakla meşhur-ı en'am olan Dârü'l-hilâfeti'l-âliyye Kadısı sâbık Melek Mehmed Paşa hafidi Alî Haydar Beyefendi, şehir-i sâbıkın 28. salı günü hulûl-i ecelî mev'ud ile irtihâl-i sarây-ı beka eylemiştir. Merhûm-ı mûmâ-ileyh, sahîhân hıttat-ı Rûm'da İmâd'a fa'ik âsar-ı hüsn-i hat ile sahife-i âlemde ibkay-ı nâm etmiş hüner-verân-ı asrdan idüğünden, vefât-ı bâ'isi esef-i kadr-şinâsân olmuştur. Rahmetullahi-aleyh" (Mahmut Kemal İnal, 1955; Mahmut Kemal İnal (M. Uğur Derman'ın Takdimiyle), 2021)

Hattat Ali Haydar Bey'in Eserleri

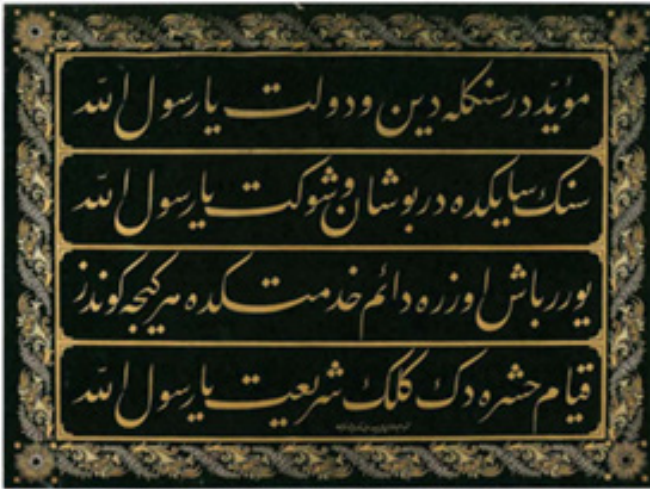
Kabir Kitâbesi olarak babası Abdülkâdir Bey'in Zeynep Sultan Camii haziresinde ve Hüsn-ü Hat hocası Mustafa İzzet Efendi'nin (Yesârîzâde) İstanbul Fatih camii haziresindeki kabir taşları dışında bilinen kabir kitâbesi yoktur. (M. Uğur Derman, 2014)

Beyazıt Cami, Sultan Ahmet Cami ve Aziz Mahmud Hüdâ'î Cami'lerinde yazıları vardır. Konya Mevlâna Müzesinde Mesnevî'nin ilk 18 beyitini yazdığı altı adet zerendûd levhaları vardır.

Yavuz Selîm de Mesnevîhâne Mescidi'nin kitâbeleri (1260/ 1844), Taksim'deki Rızâ Bey Çeşmesi (1249/M. 1834), Eğrikapı semtinde bulunan Bezm-i Âlem Vâlîde Sultan Mektebi, Dolmabahçe Camii Kitabesi (1270/1854), Ortaköy camii kitabesi, Kasımpaşa Mevlevîhânesi, Selîmiye Kışlası kitabesi (Tören Kapısının üzerindeki) (M. Uğur Derman, 2014), Kabataş Limanı kitâbesi (Bu kitabe iki taraflı yazılmış olup etrafı kıvrık dallarla bezenmiş, padişah tuğrası ise çiçek buketiyle taçlanmıştır.) (Pınar Doğu, 1997), Kasımpaşa Mevlevîhânesi, Gelibolu Mevlevîhânesi (1267/1851), Teşvikiye Camii Kitabesi (1271/1855), eserleri muhtelif eserleri arasında sayılabilir. (Mahmut Kemal İnal, 1955; Mahmut Kemal İnal (M. Uğur Derman'ın Takdimiyle), 2021; M. Uğur Derman, 1989,2014,2017; Süleyman Berk, 2012; Tanju Cantay, 1988)



Görsel 1. Ali Haydar Bey'in İcazetnâmesi



Görsel 2. Ali Haydar Bey'in Bir Zer-endûd Levhası (M. Uğur Derman, 2017)



Görsel 3. Ali Haydar Bey'in Zer-endüd Bir Levhası(Nihat Kağnıcı 2020)



Görsel 4. Ali Haydar Bey'in Kabiri(M. Şinasi Acar, 2004)



Görsel 5. Ali Haydar Bey'in Babası Abdülkadir Bey'in Kabir Taşı
(M. Uğur Derman, 2014)



Görsel 6. Hocası Yesârîzâde Mustafa İzzet Efendi'nin kabir taşı
(M. Uğur Derman, 2014)



Görsel 7. Ali Rıza Bey Çeşmesi Kitabesi (M. Uğur Derman, 2014)



Görsel 8. Dolmabağçe Camii
Kitâbesi (M. Uğur Derman, 2014)



Görsel 9. Ortaköy Camii Kitâbesi
(M. Uğur Derman, 2014)

MANİSA ULU CAMİİ VE YAZILARI

Saruhanogulları Beyliği döneminde yaptırılan Manisa Ulu Camii'nin kitâbesinden İlyas oğlu İshak Çelebi zamanında yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Mimarı tam olarak emin olunmamakla birlikte Manisa Mevlevihâne'sini de yapan ve Saruhanogulları Beyliği dönemi mimarı, Emet Bin Osman olarak kabul edilir. (Hakkı Acun, 1999; Orhan Aydın, 2019)

Cami, türbe, hamam, medrese, mevlevihâne ve çeşmelerden oluşan büyük bir yapı topluluğu olarak yapılmıştır. Şehrin surlarının dışında yapılmış olup kareye yakın dikdörtgen planlıdır. Camii Medresenin kuzeybatısındadır (Görsel 10). Türbe ise medresenin doğu hücreindedir. Hamam 70-80 metre kadar camiye mesafeli iken mevlevihâne, külliyyeden

uzakta, doğu yönünde Spil Milli Parkı içerisinde. (Hakkı Acun, 1999; Şaban Abak, 2016)

1222 de Bizans İmparatoru Yuanni veya Jan Dukas'ın caminin olduğu yere bir kilise yaptırdığı söylenir. Evliya Çelebi de seyahatnâmesinde caminin geçmiş zamanda kilise olduğunu zikreder. (Hakkı Acun, 1999; Orhan Aydın, 2019; Evliya Çelebi, 1935) Yapıda devşirme malzemenin çok kullanılmış olması, bu konuda kesin bir bilgi olmamasına rağmen bu görüşü desteklemektedir. (Hakkı Acun, 1999; Fatih Sarıkaya, 2016)

Saruhanoğulları Beyliği'nden sonra Osmanlı Devleti de camiye gereken özeni göstermiştir. Fatih Sultan Mehmet vakfiyesini gelirleri ile, din görevlilerinin, öğrencilerinin, misafirlerin, fakir ve fukaranın ihtiyaçlarında karşılayacak şekilde vakfiyesini yeniden düzenlemiştir.

Günümüzde cami hizmet vermeye devam etmekle birlikte 2018 yılında restorasyona alınmıştır. 2022 yılı içerisinde tekrar ibadete açılmıştır. Medrese ve mamamın restorasyon sonrası ne şekil değerlendirileceği henüz bilinmemektedir. Mevlevihâne ise bu süreçte restorasyona dâhil edilmemiştir. Manisa Celal Bayar Üniversitesi uhdesindedir. Manisa Celal Bayar Üniversitesi Manisa ve Yöresi Türk Tarihini ve Kültürünü Araştırma ve Uygulama Merkezi tarafından Mevlevihâne Müzesi olarak düzenlenerek ziyarete açılmış durumdadır.

Ulu Cami içerisinde bulunan Ali Haydar Bey'e ait celî ta'lik zer-endûd levhaların tam olarak hangi tarihte camiye dâhil edildiği bilinmemektedir. Manisa'nın payitaht ile olan yakın ilişkileri herkesçe malumdur. Ali Haydar Efendi'nin de devlet vazifelerindeki makamından dolayı, Manisa'da eserlerine rastlanması olağandır. Sanatçının 1870 yılında vefat ettiği göz önüne alınırsa vefâtından bu yana 153 yıl geçtiği görülür. Levhaların tarihi ise hicri 1277 tarihini gösterir. Yani hattatın vefatından 10 yıl evveldir. Dolayısıyla bu levhaların 163 yıldır kubbe kasnağına bağlanan pandantifler üzerini süslediği söylenebilir. Tarihi belli olmamakla birlikte çok eski tarihlerde çekildiği belli olan bir fotoğrafta levhaların yerlerinde asılı olduğu görülmektedir (Görsel-11). Gerek cami tezyinatının, gerek içerideki eşyaların gerekse de camide hazır bulunan bir kişinin kıyafetleri bizlere tahmini 20. Yüzyıl başlarını işaret etmektedir. Levhaların "zer-endûd" oluşu kıymetlerini daha da arttırmaktadır. Zira "zer-endûd" kelimesi Farsça bir kelime olup zer ve endûd yani altın ve sürmek kelimelerinden meydana gelmektedir. Ezilmiş varak altın iki yöntemle zemine aktarılır. Birincisi mürekkep haline getirilen altınla direkt koyu renkli zemin üzerine yazının yazılması şeklinde olur. Diğer yöntemle göre ise muhtelif fırçalar vasıtasıyla altını gösterecek tondaki renkli zeminlere sürülerek uygulanması ile meydana

gelir. İkinci yöntemde hattat bir yazıyı yazar ve bu yazı iğneli kalıp ile delinerek koyu bir zemine silkelenir. Sonrasında sınırları belirlenmiş yazı altınlanarak levha halini alır. (Gülsüm Tuba Acar, 2014) İşte bu levhalar da ikinci yöntem ile hazırlanmıştır.

Celî ta'lik ze-endûd levhalar el değmeyecek yüksekliktedir (Görsel -12). Bu durum keyfiyete bağlı olarak yerlerinden indirilmesine ve zarar görmesine engel olmuştur. Ancak, İsmi Celâl, İsmi Nebî ve Cihar-ı Yâri Güzîn (ilk dört halife) levhaları ile Hz. Hasaneyn (Hz. Hasan r.a. ve Hz Hüseyin r.a.) levhaları olmak üzere toplam sekiz adet olan zer-endûd levhalar doksanlı yılların ortalarında Hz. Ömer (r.a) levhasının çalınmasıyla 7'ye düşmüştür. Bu hadise yetkililere bildirilmemiş ve adli bir vaka olarak takip edilmemiştir. Eğer yetkililere bildirilse idi o tarihlerde bu levhaların kayıt altına alınmasına bir vesile olacağı da muhakkaktır. Halen çalınan levhanın akıbeti hakkında elimizde bir bilgi yoktur.



Görsel 10. Manisa Ulu Camii (Şaban Abak, 2016)



Görsel 11. Manisa Ulu Camii (<https://kulturenvanteri.com>, 2021)



Görsel 12. Manisa Ulu Camii Kubbe İçi Görüntüsü
(Şaban Abak, 2016)

Ali Haydar Bey'in Manisa Ulu Camii Levhaları



Görsel 13. Levha 1 "Allah Celle Celalühü"
(Arkın Ongan'ın Arşivi)

"Celi ta'lik" yazı türünde yazılan "Allah celle celalühü" levhası ve diğer tüm levhalar 21 Zilhicce 1277 / 30 Haziran 1861 tarihinde yazılmıştır. Ölçüleri 69 cm x 83 cm (çerçeve dahil) dir. Sağ ve sol çıtaların 5 er cm üst ve alt çıtaların 4,9 cm olduğu görülmüştür. Kalem Kalınlığı incelendiğinde "Allah" Lafzının 5,8 cm "celle celalühü" ibaresinin 1,2 cm olduğu tahmin edilmektedir.

Çivit (mavi'nin bir tonu) zemin üzerine zer-endüd tekniği uygulanarak yazılmıştır. Bez üzerine çalışılmış olup yer yer üzerinde rutubet izleri görülmektedir. Taşınma esnasında üzerinde birkaç çizik oluşmuştur. Bu çiziklerin eserin cami de asılı iken üzerinde mevcut olmadığı cami içerisinde asılı iken çekilen fotoğraflarından görülmektedir.

İbare yazı kuralları bakımından çok düzgün ve güzel yazılmış olup çerçevenin odak noktasına yerleştirilmiştir. Celâlühü ibaresinin ‘cim’ harfi keşîdeli yazılmış olup ibarenin son iki hecesi bu keşide üzerine yerleştirilmiştir. Celle celâlühü ibaresi ile çerçevenin üst kısmına çok yaklaşıldığından diğer yerlerdeki boşluklar nebati tezyinat ile tezyin edilerek levhada denge unsuru korunmaya çalışılmıştır.



Görsel 14. Levha 2 “Muhammed Aleyhisselâm”

(Arkın Ongan’ın Arşivi)

Celi ta’lik” yazı türünde yazılan “Muhammed Aleyhisselâm” levhasının ölçüleri 68,2 cm x 83,5 cm (çerçeve dahil) dir. Kenar çitalarının 5,2 cm kalınlığında olduğu görülmüştür. Kalem Kalınlığı incelendiğinde “Muhammed” isminin 5,5 cm “aleyhisselam” ibaresinin 1,2 cm olduğu tahmin edilmektedir.

Çivit (mavi’nin bir tonu) zemin üzerine zer-endûd tekniği uygulanarak yazılmıştır. Bez üzerine çalışılmış olup yer yer üzerinde rutubet izleri görülmektedir. Levha ortasından çatlamıştır. Levhadaki çatlak cami de asılı olduğu dönemde mevcuttur. Taşınma esnasında üzerinde birkaç çizik oluşmuştur. Bu çiziklerin levhanın camide asılı olduğu dönemde çekilmiş fotoğrafında olmadığı görülmektedir.

Yazı celi ta’lik yazı kuralları bakımından çok düzgün ve güzel yazılmış olup çerçevenin odak noktasına yerleştirilmiştir. Yazı sağ üstten sol alta doğru seyrettiğinden sağ alttaki boşluk ve köşeler nebati tezyinat ile tezyin edilmiş ve levhada denge unsuru gözetilmiştir. “Sallallahu” ibâresinde lam harfi İsmi Celâl in elif harfi ile lam harfi arasına girerek hoş görüntü oluşturmuş. “aleyhi” ibâresi üzerine “vav” ve onun da üzerine “sellem” ibaresinin eklenmesi istifinin dengeli bir şekilde gözükmesini sağlamıştır.



Görsel 15. Levha 3 "Ebû Bekir radiyallahuanh"

(Arkın Ongan'ın Arşivi)

Celi ta'lik "Ebû Bekir radiyallahuanh" levhasının ölçüleri 69 cm x 83 cm (çerçeve dahil) dir. Sağ ve sol çıtaların 5'er cm üst ve alt çıtalar 4,8 cm olduğu görülmüştür. Kalem kalınlığı incelendiğinde "Ebû Bekir" isminde 5,8 "radiyallahuanh" ibaresinde ise 1,2 cm olduğu tahmin edilmektedir.

Çivit (mavi'nin bir tonu) zemin üzerine zer-endûd tekniği uygulanarak yazılmıştır. Bez üzerine çalışılmış olup yer yer üzerinde rutubet izleri görülmektedir. Taşınma esnasında levhanın üst kısımları ile kef sereni çizilmiştir. Bu çiziklerin cami de asılı iken üzerlerinde mevcut olmadığı henüz cami içerisinde iken çekilen fotoğraflarda görülmektedir.

Yazı, levhanın odak noktasında olmakla birlikte kef sereni üst çıtaya fazla yaklaşmıştır. Boşluklar nebati teyzinat ile tezyin edilirken optik denge unsuru ön planda tutulmuştur. Kef serenin yukarı yakın olması gözü rahatsız etmemektedir. Noktaların aynı hizalarda dengeli bir şekilde yerleştirilmesi de bu hususta etkilidir. Kalem hareketleri çok estetikdir. "radiyallahuanh" ibâresi yazılırken ismi celal üst kısma ortalanarak yerleştirilmiş. İfade adeta bir üçgen formu andırarak sol boşluğu dengelemiştir.



Görsel 16. Levha 4 “Osman radiyallahuanh”
(Arkin Ongan’ın Arşivi)

Celi ta’lik “Osman radiyallahuanh” levhasının ölçüleri 82,3 cm x 67,2 cm (çerçeve dahil) dir. Sağ ve sol çıtalar 4,8 cm üst ve alt çıtaların ise 5 cm olduğu görülmüştür. Kalem kalınlığının “Osman” isminde 5,6 cm, “radiyallahuanh” ibaresinde 1,2 cm olduğu tahmin edilmektedir.

Çivit (mavi’nin bir tonu) zemin üzerine zer-endûd tekniği uygulanarak yazılmıştır. Bez üzerine çalışılmış olup yer yer üzerinde rutubet izleri görülmektedir. Diğer levhalar gibi bu levha da taşınma esnasında zarar görmüştür. Levhanın camide asılı olduğu dönemde çekilmiş fotoğrafları mevcut olup bu hasarların o dönemde olmadığı görülmektedir.

Yazı levhanın odak noktasında bulunmaktadır. “Elif” harfi tâ’lik hattında pek görülmeyen bir şekilde “Nun” harfini kesmiştir. “nun” harfinin noktasının “elif” üzerine yerleştirilmesi pek hoş bir tasarım ortaya koymuştur. Radiyallahuanh ibâresi daha önce de görüldüğü gibi adeta bir üçgen formunu andırarak sol köşeye yazılmıştır. Kompozisyonda nebati tezyinat denge unsuru olarak kullanılmış ve boşluklar dengelenmiştir.



Görsel 17. Levha 5 “Ali radiyallahuanh”
(Arkın Ongan’ın Arşivi)

Celi ta’lik “Ali radiyallahuanh” levhasının ölçüleri 83,9 cm x 68,9 cm (çerçeve dahil) dir. Sağ ve sol çıtaların 5 cm üst ve alt çıtaların 4,9 cm olduğu görülmüştür. “Osman” isminin kalem kalınlığının 5,5 cm, “radiyallahuanh” ibaresinin ise 1,2 cm olduğu tahmin edilmektedir.

Çivit (mavi’nin bir tonu) zemin üzerine zer-endûd tekniği uygulanarak yazılmıştır. Bez üzerine çalışılmış olup yer yer üzerinde rutubet izleri görülmektedir. Bu levhanın da taşınma esnasında hasar gördüğü fotolardan anlaşılmaktadır. Yazıyı incelediğimizde “Ali” ismi odak noktada bulunmakta olup optik denge muhafaza edilmiştir. Ebubekir r.a. ve Osman r.a. yazılarında olduğu için radiyallahuanh ibâresi adeta üçgen formu anımsatacak şekilde ya kuyruğunun üzerine yerleştirilmiştir. Nebati tezyinat ile levhadaki boşluklar dengelenmiştir.



Görsel 18. Levha 6 “Hasan radiyallahuanh”
(Arkın Ongan’ın Arşivi)

Celi ta’lik “Hasan radiyallahuanh” levhasının ölçüleri 83,9 cm x 67,9 cm (çerçeve dahil) dir. Sağ ve sol çıtalar 5,2 cm üst çıta ise 5 cm dir “Hasan” isminin kalem kalınlığının 5,2 cm “radiyallahuanh” ibaresinin kalem kalınlığının ise 1,2 cm olduğu tahmin edilmektedir.

Çivit (Mavi’nin bir tonu) zemin üzerine zer-endûd tekniği uygulanarak yazılmıştır. Bez üzerine çalışılmış olup yer yer üzerinde rutubet izleri görülmektedir. Taşınma esnasında en çok zarar gören levhadır. Çerçevenin alt çıtası kopmuştur. Çerçevenin arkasındaki tahta kurdu deliklerinin de malzemeyi zayıflattığı ve kırılmasına zemin hazırladığı ortadadır. Diğer tüm çerçevelerde de benzer tahta kurdu izleri mevcuttur.

Yazıda “Hasan” ismi odak noktada bulunmakta olup optik denge muhafaza edilmiştir. Diğer levhalardaki gibi “radiyallahuanh” ibâresi adeta üçgen formu anımsatacak şekilde “nun” harfi çanağı yerleştirilmiştir. Nebati tezyinat ile levhadaki boşluklar dengelenmiştir.



Görsel 19. Levha 7 “Hüseyin radiyallahuanh”
(Arkın Ongan’ın Arşivi)

Celi ta’lik “Hüseyin radiyallahuanh” levhasının ölçüleri 84,3 cm x 68,2 cm (çerçeve dahil) dir. Sağ ve sol çıtalar 5,1 cm alt ve üst çıtalar ise 4,8 cm dir. Kalem Kalınlığının “Hüseyin” isminde 4,4 cm, “radiyallahuanh” ibaresinin ise 1,2 cm olduğu tahmin edilmektedir.

Çivit (mavi’nin bir tonu) zemin üzerine zer-endûd tekniği uygulanarak yazılmıştır. Bez üzerine çalışılmış olup yer yer üzerinde rutubet izleri görülmektedir. Taşınma esnasında en az zarar gören levhalardandır.

Çok estetik bir yazı olup “Hüseyin” ismi odak noktadadır. “radiyallahuanh” ibaresi “nun” harfi üzerine yazılmıştır. “Sin” üzerindeki boşluk ve köşeler diğer levhalarda olduğu gibi nebati tezyinat ile dengelenerek tezyin edilmiştir. Son levha olması dolayısıyla ketebe genelde bu levha üzerine konur. Ketebe (imza) “nemekahu” şeklinde sağ alt kısma konulmuştur. Ketebehu gibi nemekahu da yazdı manasındadır (nemeka güzel yazmak, yazı yazmak manalarına gelir.). tam olarak Nemekahu Ali Haydar Gafera lehu yazmakta olup Ali Haydar yazdı (Allah cc) onu bağışlasın manasına gelmektedir. Hicri tarih olarak 1277 yılı yazılmıştır. Sol tarafta ise 21 Fiy “Z” (Zilhicce) yazılmıştır. Yani tarih 21 Zilhicce 1277 dir. Bu tarih miladi olarak 30 Haziran 1861 tarihinin karşılığıdır.

Levhaların Taşınma Öncesinde Cami İçerisinde Asılı İken

Çekilmiş Fotoğrafları

Levhaların taşınma esnasında zarar görmüş olduklarını görmek açısından, duvarda asılı olduğu hali ile çekilen aşağıdaki fotoğraflar büyük önem arz etmektedir. (Görsel 20-28) (Arkın Ongan'ın Arşivi)



Görsel 20. 1. Levha



Görsel 21. 2. Levha



Görsel 22. 3. Levha



Görsel 23. 4. Levha



Görsel 24. 5. Levha



Görsel 25. 6. Levha



Görsel 26. 7. Levha



Görsel 27. 8. Levha



Görsel 28. 9. Levha

SONUÇ

Ali Haydar Bey Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde yaşamış önemli bir Devlet adamı olduğu kadar hat sanatı açısından çok önemli bir yere sahiptir. Her ne kadar görevleri dolayısıyla çok fazla eser verememiş olsa da yetiştirdiği talebeler hat sanatının kilometre taşlarındandır. Bıraktığı eserler ise, Hat Sanatının genel kabul görmüş kaide ve kuralları ile değerlendirildiğinde her biri şaheser niteliğinde olan eserlerdir. Eserlerinin daha ziyade kitabe şeklinde olması ve sayıca azlığı, Manisa Ulu Cami içerisinde kalıp gün yüzüne çıkmamış bu "Dünya Kültür Mirasının" değerini ortaya koymaktadır.

Bu levhaların zevk sahibi bir hayırsever tarafından camiye bağışlanmış olması da muhtemeldir. 163 yıllık ömrünün son 4 yılı hariç 159 yılını caminin kubbe kasnağına bağlanan pandantifler üzerinde geçirdiği için yorgun ve yıpranmış olan bu eserlerin restorasyon sebebi ile yerlerinden indirilerek, tekrar asılmamak üzere başka bir caminin deposuna terk edilmiş olması, envanter kayıtlarında bulunmaması ve bu dolayısıyla değerinin farkında olunmaması gibi sebepler bizi bu araştırmayı kaleme almaya sevk etmiştir. Bundan sonra ise yetkililerce gerekli müdahaleler ile onarımının yapılması ve yerlerine tekrar asılması gerekmektedir. Yerlerine asılması eserlerin sağlığı ve güvenliği açısından bir tehdit oluşturacaksa, tıpkısının hazırlanarak yerine asılması ve asıllarının yazma eser kütüphanesi bünyesinde muhafaza edilmesi uygun olacaktır.

Ali Haydar Bey levhaları gibi belki de onlarca eserimiz yok olmakla karşı karşıyadır. Bu vesile ile vakıf eserlerinde bulunan hat levhalarının fiili envanterinin çıkarılması ve elimizde mevcut Kültür Mirasımızın tespit edilmesi önem arz etmektedir.

KAYNAKLAR

- Ali Alparşlan. (2000). İmâd-i Hasenî. İçinde TDV İslam Ansiklopedisi (C. 22, ss. 169-171). Türk Diyanet Vakfı.
- Evlîya Çelebi. (t.y.). Evlîya Çelebi Seyahatnamesi, Anadolu, Suriye, Hicaz (1935. bs). Devlet Matbaası.
- Fatih Sarıkaya. (2016). Anadolu Beyliklerinde Dini Hayat (Aydınoğulları, Menteşeoğulları ve Saruhanoğulları) [Doktora Tezi]. T.C. Celal Bayar Üniversitesi.
- Gülsüm Tuba Acar. (2014). Türk Hat Sanatında Zerendud Levhalar. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.
- Hakkı Acun. (1999). Manisa'da Türk Devri Yapıları. Türk Tarih Kurumu.
- İsmail Orman. (2016). Haydar Bey. 12.12.2021 tarihinde www.hattatlarsofasi.com. <https://hattatlarsofasi.com/talik-hattatleri/ali-haydar-bey/> adresinden erişildi
- Mahmut Kemal İnal. (1955). Son Hattatlar (1. bs). Maarif Yayınevi.
- Mahmut Kemal İnal (M. Uğur Derman'ın Takdimiyle). (2021). İbnülemin Külliyyati Son Hattatlar İbnülemin Mahmut Kemal İnal (1. bs). Ketebe Yayınları.
- Mehmet Süreyya. (1996). Sicill-i Osmânî (C. 6). Kültür Bakanlığı İle Türkiye Ekonomik Ve Toplumsal Tarih Vakfı Ortak Yayınıdır.
- M. Şinasi Acar. (2004). Ünlü Hattatların Mezarları Gelimli Gidimli Dünya. Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş.
- M. Uğur Derman. (1989). Ali Haydar Bey. İçinde TDV İslam Ansiklopedisi: C. II (ss. 395-396). Türk Diyanet Vakfı.
- M. Uğur Derman. (2014). Büyük Mecidiye (Ortaköy) Camii'nin Kîtabesi, Hat Levhaları Ve Bunların Hattatları. Kuveyt Türk Katılım Bankası A.Ş.
- M. Uğur Derman. (2017). Türk Hat San'atından Seçmeler (1. bs). T.C. Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Muhittin Serin. (2019). Hat Sanatı Târihi Ekoller ve Takipçileri (C. 2). Kubbealtı Yayınları.
- Nihat Kağnıcı. (2020). Konya Bölge Yazma Eserler kütüphanesinde Bulunan Celf Ta'lik Hat Levhalarının Hüsn-i Hat Sanatı Açısından Değerlendirilmesi [Yüksek Lisans Tezi]. T.C. Necmettin Erbakan Üniversitesi.

- Orhan Aydın. (2019). Saruhanoğulları Beyliği Mimarisi. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi.
- Pınar Doğu. (1997, Şubat). In Search Of Late Ottoman Inscriptions Ta'lik Kitabeler. Skylife, 52-60.
- Süleyman Berk. (2012). İstanbul'un 100 Hattatı. İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş.
- Şaban Abak. (2016). Türkiye Ulu Camileri (1. bs). T.C. Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Tanju Cantay. (1988, Nisan). 19.Yüzyılın Usta Bir Hattatı Ali Haydar Bey. Tarih ve Toplum Aylık Ansiklopedik Dergi, 52, 206-208.
- Ulu Cami Fotoğrafları. (t.y.). <https://kulturenvanteri.com>. Geliş tarihi 14 Aralık 2021, gönderen <https://kulturenvanteri.com/yer/manisa-ulu-camii/#15.56/38.608687/27.43128>
- Zeynep Afra Soyuer. (2019). Hat Sanatında İcazetname ve Ketebe Geleneği [Yüksek Lisans Tezi]. Selçuk Üniversitesi.

CALLIGRAPHY PLATES BELONGING TO HATTAT ALI HAYDAR BEY IN MANISA ULU MOSGUE

ABSTRACT

The 7 rows of 8 zer-endûd levans on the pendants attached to the Manisa Ulu mosque dome pulley belong to Ali Haydar Bey, one of our mighty calligraphers. Ali Haydar Bey was born in the early 19th century. Ali Haydar Bey, the grandson of Melek Mehmet Pasha, who made a charity to the Sultan of the Age III, was a member of the scientific class of the transfer with his training. In addition to the state vase he was crowned with the latest Istanbul nanny, he was also a regular calligrapher in Hat Art. He received an invention from the master of Mustafa Izzet Efendi in Yesârizâde and gave beautiful works in the type of writing of celi ta. These writings on the pendants attached to the dome pulley of Ali Haydar Bey's Manisa Ulu Mosque were prepared with zer-endûd technique on indigo floor. It is of particular importance to the fact that the example of these articles, which are in the form of a plate of our calligrapher, which we generally encounter in the books of architectural works, is found.

These articles, which were taken down from the place of the mosque restoration and removed to a warehouse, are not registered in the inventory lists of the Foundations and the Great Mosque within the Foundations , It has led to the fact that the value determination has not been done with the expert opinion and therefore its true value cannot be known. Our aim is to introduce these plates to take their place in the literature and to give them the value they deserve, and to ensure that the necessary repairs of the worn plates are made by the authorized units. Qualitative research techniques were applied in our study. Literature was scanned from many sources regarding the life and works of Ali Haydar Bey, the writing of celi ta and the zer-endûd plate subjects, the history of the Great Mosque. The situation of the plates was tried to be clearly demonstrated by supporting our work with photographs taken using field research and due diligence techniques. In our study, it was seen that the writings on the plates were examples of nadide containing the most mature letters of the talic writing, It has been determined that they have preserved their originality due to the fact that no physical intervention has been made so far due to their hanging at a high point, but they need repair because they have been very worn over time.

Keywords: Manisa Ulu Mosque, Calligrapher, Ali Haydar Efendi, Celi ta'lik, Zer-endûd, Ali Haydar Bey, Melekpaşa Hafidi

BIOGRAPHY

Öğr. Gör. Arkın ONGAN

He was born in Holland in 1978. Manisa Celal Bayar University Graduated from the Faculty of Administrative Sciences 2022. He started calligraphy in 2004. In 2016 he received his certificate of calligraphy. Manisa and Izmir' have also taught calligraphy classes in many private art centers since 2009. In 2016, he started to work at Manisa Provincial Directorate of Culture, technical demonstration works and project consultancy. In 2019, Manisa started to provide Line Art Courses in Writing Works Library and started to provide Project consultancy Since 2020, he has been working as a Lecturer in the handicraft department at Manisa Celal Bayar University and also as an assistant director of Manisa Mevlevihanesi. He participated in many exhibitions, both personal and mixed. He has works at Manisa Health Museum, Manisa Mevlevihaneisi and Izmir Paper Museum. In addition, he has works in local and foreign art lovers, bureaucrats and private collections.

MEVLEVÎ HATTATLARIN ŞİİRLERİNDE HAT SANATI TERİMLERİ

Doç. Dr. Vesile ALBAYRAK SAK

Necmettin Erbakan Üniversitesi

ORC-ID: 0000-0001-5343-1099

ÖZET

“Cismanî aletlerle meydana getirilen ruhanî bir hendese” olarak tanımlanan hat sanatı estetik bir anlayış çerçevesinde asırlardır süregelmiştir. Renklerin yer almadığı, siyah çizgilerin ifadesi ile ortaya konan bu sanat resmin ötesinde, resim kavramlarıyla anlatılamayacak bir estetiği ifade eden yüksek bir sanat mahsulü olarak kabul edilmiştir. Türk hat sanatı Türklerin İslamiyet’i kabul edişlerinden sonra okumayazma vasıtası olarak seçtikleri Arap asıllı harflerle meydana getirilen sanat yazıları olarak anlaşılır. İslam’ın kitabı olan Kur’ân-ı Kerîm’i yazılı hâle getirmekte ona yakışan bedii güzelliği arama gayretinden doğmuştur. İslam sanatları arasında ilgi çekici bir dal olarak görülen hat Osmanlı Devleti döneminde estetik kudretiyle ve zirvede kalış müddetiyle de en üst mertebeye erişmiş; “Türk Hat Sanatı” adıyla anılacak bir kimlik kazanmıştır. Osmanlı hat sanatında üslup arayışı ve ilk yenilik hareketleri Fatih Sultan Mehmed devrinde ve II. Bayezid’in yirmi altı yıl süren Amasya valiliği sırasında başlamış; Aklâm-ı sitte dışında doğan ve Osmanlılarda gelişen nesta’lik hattı Fatih zamanında İstanbul’da yayılmaya başlamıştır. II. Bayezid’in şehzadelğinde yazı hocası olan Şeyh Hamdullah’ı talebeleriyle Amasya’dan İstanbul’a davet edip kendisine sarayın harem dairesinde oda ayırması, tumar vermesi, Mushaf ve kıt’alar yazdırmak suretiyle hat sanatında Osmanlı üslubunun doğmasına vesile olmuştur. Şeyh Hamdullah ile Osmanlı hat mektebinin temeli atılmış; onun açtığı çığır bütün İslam âleminde benimsenmiş, o hattatların üstadı olarak kabul edilmiştir. Osmanlı Devleti’nde tarih, coğrafya, astronomi gibi ilimlerin yanı sıra musiki, edebiyat, tezhip gibi hat sanatının da eğitimi tekkelerde verilmiştir. Mevlevî tekkelerinde de musiki, edebiyat eğitimi yanında hat sanatı icra edilmiş; hattat şairler yetişmiş, hat sanatına ait pek çok terim bu yolla divanlara girmiştir. Çalışmamız Cevrî, Arpaeminizâde Samî, Fasîh Ahmed Dede, Esrâr Dede gibi Mevlevî, aynı zamanda hattat divan şairlerinin şiirlerinde yer alan

der-kenâr, ferağ, hokka, hurde, mıstar gibi hat sanatı terimlerini ele almayı; şairlerin bu terimleri eserlerine ne şekilde yansıttıklarını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk Edebiyatı, Mevlevî, Hat, Divan.

GİRİŞ

“Hat” uzun ve doğru yol; mastar olarak yazı yazmak manalarına gelir. Çoğul olarak hutût veya ahtât kullanılır.

İslamiyet’in zuhurundan sonra yavaş yavaş estetik unsurlar kazanan Arap harfleri Türklerin İslam âlemine girdikleri çağda zaten mühim bir sanat dalı hâline gelmişti. Resmin ötesinde ve resim ile anlatılamayacak bir estetiği ifade eden yüksek bir sanat mahsulü olarak kabul edilen hat, harflerin birçoğunun kelimenin başına, ortasına ve sonuna gelişlerine göre bünye değişikliğine uğraması, harflerin birbirleriyle bitiştiklerinde kazandıkları görünüş zenginliği, aynı kelimenin veya cümlenin muhtelif terkiplerle yazılabilme imkânı sanatta aranılan sonsuzluk ve yenilik kapısını açık tutmuştur. Bu sanata bu kadar kıymet verilmesi İslam’ın kitabı olan Kur’ân-ı Kerim’i yazılı hâle getirmekte ona yakışan bedii güzelliği arayıp bulma gayretinden doğmuştur.

Esâtize-i Seb’a’nın (Yedi Üstadın) sonuncuları Abdullah-ı Sayrafi ve birinci Yahya Sofî’den sonra gelen bir asır içinde İslam dünyasında yeni üslup sahibi bir üstad zuhur etmemiş, devlet işlerinde ve ilimde Yakut tarzı, Fatih devri hattatlarından Şeyh Hamdullah’a kadar devam etmiştir.

Fatih devrinde hat sanatında Muhyiddin-i Amasî, Cemal-i Amasî, Tacüddin Celal, Abdullah-ı Amasî, Yahya Sofî ve oğlu Ali b. Yahya, Esedullah’ı Kirmanî, Şeyh Hamdullah; sonraki yüzyıllarda Hafız Osman, İsmail Zühdî, Mustafa Râkım, Mehmet Şevkî, Sâmî Efendi gibi hattatlar yetişmiş, onların gayretinde hat tenasüp, sadelik ve ihtişamı yakalayarak güzel sanatlar arasında önemli bir yere sahip olmuştur. Kûfî, Sülüs, Nesîh, Dîvânî, Rik’a gibi pek çok çeşide sahip olan bu sanatın temsilcileri hakkında da eserler yazılmıştır. Menâkıb-ı Hünerverân, Gülzâr-ı Sevâb, Devhatü’l-Küttâb, Tuhfe-i Hattatîn, Mir’at-ı Hattatîn gibi eserler bunlar arasındadır (Bayat, 1990: 1-5).

Hat sanatının gelişmesinde cami, medrese, saray gibi tekkelerin de önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Tasavvuf eğitiminin yanı sıra güzel sanatlar eğitimi de veren tekkeler sanat ve edebiyatı desteklemişlerdir. Kur’ân’a layık güzel hatla yazma gayreti ve şevki içinde her harfi bir sanat eseri seviyesine yükselten hattatlar bu sanatı sadece edebî ve dinî eserlerinde değil mimarî gibi alanlar da özveriyle işlemişlerdir.

HAT SANATI TERİMLERİNİN MEVLEVÎ ŞAİRLERİN ŞİİRLERİNDE KULLANIMI

“Hüsn-i hat yazanlara kalemin alası, mürekkebin ranası ve kâğıdın zîbası gerekdir.”ifadesinden bu sanatın unsurlarının vasfı ve iyi olması gerektiği anlaşılmaktadır.

Allah tarafından insanın başına gelmesi ezelde kararlaştırılmış olan şeyler, yazı (I), alın yazısı, baht, devran, kader, ezeli takdir, hayat (I), kader çizgisi, mukadderat, takdiriilahi, tecelli, fatalite:

Hat

Divan şiirinde hat ayva tüyü olup, yanak ve dudak çevresinde bulunan çok ince tüyledir. Başta yazı, çizgi olmak üzere çoğu kez birden çok anlama gelebilecek şekilde kullanılmıştır. Ayrıca tasavvufi anlamlarıyla da şiirlerde karşımıza çıkar. Gayb âlemi, varlık mertebelerinin en yakını olan âlem-i ervâhın taayyünâtına işaret eden, mücerred ruhlar âleminden ibaret olan kibriya âlemi (Uludağ, 1990: 211) anlamları ile de kullanılır.

Cevrî'nin gönül çalan sevgilisi ruhu canlandıran, temiz huylu, İsa-nefeslidir. Saçları siyah renklidir ve hattı Hutun miski kokar.

Dil-rübâ rûh-fezâ pâk-şiyem İsi-dem
Hattı müşk-i Hutun ü turraları gâliye-fâm
Cevrî K.6-31

Cevrî, sevgilinin ayva tüyelerini, kazanın hüküm kaleminin yazısına benzetirken bunların âşıkların kara bahtlarının nişanesi olduğunu ifade etmektedir.

Hattun ki sevâd-ı kalem-i hükm-i kazâdur
Uşşâka nişân-ı eser-i baht-ı siyehdür
Cevrî G.47-4

Sâmî, III. Ahmed ve I. Mahmûd dönemlerinde yetişmiş şairlerdendir. Asıl adı Mustafa'dır. Babasının görevi dolayısıyla Arpaemîni-zâde sanıyla anılmıştır. Sülûs, nesih ve talik yazıda mahir olup devrin ünlü hattatlarından Hâce-zâde Karakız Mehmed Efendi'den hattatlık dersleri almıştır. Sâmî'nin belirlenebilen ilk görevi arpaemaneti kâtipliğidir. Daha sonra haccân zümresine katılarak sırasıyla şehreminliği, rûznâmçecilik, haslar mukataacılığı, piyade mukabeleciliği, arpaemînliği, vak'anüvislik ve maliye tezkireciliği gibi devlet görevlerine getirilmiştir (Kutlar Oğuz, 2017: 24).

Koç burcu ressamı gün dairesini geniş yaptı. Leyl kelimesinin noktalarını pergel hattının merkezi yaptı, derken şair hat meşkini de ifade eder.

İtdi ressâm-ı hamel dâ'ire-i rûzı vesî'
Nokta-ı leyli idüp merkez-i **hatt**-ı pergâr
Sâmî K.16/28

Yine bu köhne yeryüzü Hıristiyan yazısı gibi eğri nakışlıdır, diyerek dünyayı yermektedir.

Olmışdı bu köhne-levh-i gabrâ
Kec-nakş misâl-i **hatt**-ı tersâ
Sâmî Mesnevi 2/7

Ey aşkın sade sayfası! Kalem şansız, şöhretsizken alın yazısı seninle konuşup dertleşmenin satır başı oldu, diyen şair yazı ile ilgili sayfa, satır başı gibi hususiyetleri de bir arada kullanmıştır. Alın yazısı Allah tarafından insanın başına gelmesi ezeli takdir olup âşıklık da ezeldir, süsten, gösterişten uzaktır.

Allah tarafından insanın başına gelmesi ezelde kararlaştırılmış olan şeyler; yazı (I), alın yazısı, baht, devran, kader, ezeli takdir, hayat (I), kader çizgisi, mukadderat, takdiriilahi, tecelli, fatalite:

Bî-neng ü nâm iken kalem ey sâde-**levh**-i 'aşk
Ser-**satr**-ı hasb-ı hâl idi **hatt**-ı cebîn sana
Sâmî G.8/2

Sâmî, Yanağı sayfaya; ayva tüylerini sayfadaki yazıya benzetmektedir. Yüz bütünüyle mushaf olarak tahayyül edilmiştir. Mushaf aynı zamanda Kur'ân-ı Kerim demektir. Şair Osmanlı dönemindeki bir geleneğe dem vurmaktadır. Bir niyet yahut istek için özellikle de Kur'ân'dan sayfa açarak fal bakmak (Özkan, 2007: 488) beyitlerde karşımıza çıkan bir âdettir. Şair Mushaf'a bu şekilde saygısızlık yapılmaması konusunda uyarılmaktadır.

Tefe"ül eyleyüp dil mushaf-ı **hatt**-ı 'izârından
Sevâd-ı âyet-i nûr oldı zâhir hasb-ı hâlümde
Sâmî G.116/4

Yüzü, üzerine yeni yazı yazılmış sayfa olunca gözyaşımın nakit hesabı yüz sayısını buldu, diyen şair yine yüz ifadesini cinaslı kullanmaktadır.

Sahîfe-i rakam-ı **hatt**-ı nev olunca yüzi
Hisâb-ı nakd-i sirişküm o demde buldı yüzi
Sâmî G.126/1

Yanak, bir gülbahçesi, bir hâşiyecinin çok ince yazılarla kenarı süslenen sayfası olarak düşünülmüştür.

Hürde hatlarla kenârı nakş olup
Bir muhaşşî gülsitâna döndü ruḥ
Esrâr Dede G.41/7

Sevgili ya/yay olan kaşından kirpik okunu fırlatıp (bakışı) menzil aldırılmış. Hattına Tozkoparan'ın dense uygun olur. Hayatı hakkındaki malumatlara göre Yavuz Sultan Selim'in İran ve Mısır Seferlerine katılan İskender Bey, Osmanlı'nın çeşitli vilayetlerinde on ayrı rekor kırmış kendisinden sonra bu rekorlar aşılammıştır. Okçuluk talimi yaparken yayın toz olarak adlandırılan kısmını koparması sebebiyle bu lakabı almıştır (Bir ve diğ., 2006: 47). Okçuluk tarihimizin en büyük kemankeşlerinden Tozkoparan İskender en uzun rekorunu, gündoğrusu havasıyla atılan Arkurı Menzili'nde 1281,5 gezle (846 m) kırmıştır. Hat kelimesi burada hem yazı hem de tâkip edilen yol, anlamında kullanılmıştır.

Menzil aldurdı hadeng-i müjeye ey kaşı ya
Hatttuna toz koparan dinse bu vech ile sezâ
Sâmî Matlalar/13

Divanı tertip edince mana topluluğu dîvânî sayfaları oldu, diyen şair Farsça *dîvân* ve nispet eki *î* ile *dîvânî* yazıyı zikretmektedir. Eskiden dîvan kaleminden çıkan yazı ve fermanlarda kullanılan hareketli bir yazı çeşidi, çep hattı olarak adlandırılan bir hat çeşididir. Dîvânî Celisi ve Dîvânî Kırması olarak da çeşitleri mevcuttur.

Oldı tertîb idince dîvânî
Fevc-i ma'nâ sufûf-ı **dîvânî**
Sâmî Mesnevi 1/19

Kalem

Kalem, yazıya vasıta olan, şerefi Allah tarafından yüceltilmiş bir nesnedir. Allah'ın üzerine yemin ettiği kalem Kalem-i İlahî'dir ki mahiyeti belli değildir. Fakat hangi nevi olursa olsun ilme ve sanata vasıta olması bakımından kadri yüce bir araçtır. İyi bir yazının vasıfları hâiz iyi bir kalemle olabileceği de ifade edilmiştir.

Hüsn-i hatta kamış kalem, cava kalemi, menevişli kalem, kargı kalem ve tahta kalem kullanılır. Mushaf yazmakta *cava*, celî yazılarda *kargı* kalem tercih edilmiştir. Kamış kalemler pirinç, gümüş, altın ve mukavvadan yapılan kubur/kalemdan denilen mahfaza içinde saklanır; cidârının/yan tarafını meydana getiren veya etrâfını çevreleyen iç taraftaki yüzü, çeperinin bozulmaması için içine mitreşe denilen çuha yerleştirilirdi (Serin, 1982: 92).

Fasîh Ahmed Dede, ey Fasîh, Allah mana deryasının incisini kaleminden dökmede, der.

Feyyâz-ı ezel eylemede çünkü Faşîhâ
Rîzân **kalem**üñden dür-i deryâ-yı ma'ânî
Fasîh Ahmed Dede K.3/14

Kalemin destesi elinde ilham sanatının su kanalı/su yolu oldu.

Oldı destinde deste-i **aklâm**
Kanavât-ı mecâzî-i ilhâm
Sâmî Mesnevi 1/25

Bu beyitte ise ey Fasîh, sevgiliye aşk acımı yazmayı istesem kaleminde güç, kuvvet bulamam, demektedir.

Yâra sûz-ı 'ışkum yazmak murâd itsem Faşîh
Bulamam **hâm**emde tâb u tâkât-ı tahrîr aña
Fasîh Ahmed Dede G. 10/10

Fasîh düşmanların göz kapağına şiirim nesih hattının her noktası mih/çivi olur, derken hatt-ı mîhî/çivi yazısından da söz eder.

A'dânûñ olur revzen-i çeşmine Faşîh
Her nokta-i neshî haţt-ı beytüm bir mîh
Fasîh Ahmed Dede, Rubâî 22/4

Cevrî, sevgilinin ayva tüylerini kaza hükmünün kaleminin karalığı, âşıkların kara bahtının nişanesi olarak görür. Sevâd/karalama, yazı, hat, kalem kelimeleri ile beyitte tenasüp sanatı kurulur.

Ayva tüyleri, siyah renk ilgisiyle yazı ve fitne ile anılır. Hat, siyah rengiyle âşıkların kara bahtıdır:

Hattun ki sevâd-ı **kalem**-i hükm-i kazâdur
Uşşâka nişân-ı eser-i baht-ı siyehdür
Cevrî G.47-4

Sâmî, kalem işaret parmağını kaldırıp işaret etti. Güzellik sayfasına *bismillâh* lafzının meddi sanki yeni bir yazı oldu, demektedir.

Kalem ref-i ser-engüşt-i işâret itdi târîhe
Hat-ı nev oldı levh-i hüsne gûyâ medd-i bismî'llâh
Sâmî Tarih 16/13 sene 1131

Esrâr Dede Na'tında Esrâr'ın kırılmış kalemi binlerce acz ile bu na'tı hikmetler divanının yüce şahına yazdı, demektedir.

Pes hezârân 'acz ile Esrâr-ı işkeste-**kalem**
Etdi bu na'tı o şâhu's-şadr-ı dîvân-ı hikem
Esrâr Dede Na't 1/50

Şair, Mevlânâ'nın Mesnevi'sinin etkisinin görüldüğü bu beyitte ise Ey düzgün söz söyleyenin akıllısı, mazeretim var, iftira etme, "Deliye günah yazılmaz.", der.

Ey 'âkil-i sühan-dân "dîvâne-râ **qalem nîst**"
Ma'zûrum etme bühtân "dîvâne-râ **qalem nîst**"
Esrâr Dede G.29/1

Ayrılık eziyeti sürekli kalemin ucunu yontan ucu sivri kalemtraş bıçağına benzetilmiştir.

Dü-laht gizlik-i ser-tîz-i cevr-i hicrândur
Odur ki kaç' olıma z nâle vü figân-ı **qalem**
Fasîh Ahmed Dede G.288/3

Cevrî, hat sanatında ünlü Türk hattatı Amasyalı Hamdullah'ı zikretmektedir. Abbasî halifesi Musta'sım Billah'ın hattatı olup onun ismiyle Musta'sımî tahallüs/mahlas ile "Kıbletü'l-küttâb" ünvanını alan Şeyh Hamdullah b. Şeyh Mustafa (1436-1520) Amasyalı olup Sühreverdiyye tarikatı şeyhlerindedir. Şeyh olarak da yad edilir. Muhiddin, Cemal ve Abdullah-ı Amasî ile muasır ve akrabadır. Hayatının ilk safhasını Amasya'da geçiren Şeyh Hamdullah İstanbul'a gelip Saraçhanebaşı'nda, Kazasker Hamamı karşısında Cemal ve Abdullah-ı Amasî'nin oturdukları eve inmiştir. II. Bayezid, Yavuz ve Kanunî dönemini yaşayan Şeyh Hamdullah b. Şeyh Mustafa mütemediyen yazı yazmıştır. Kalemi münharif, yani eğri keserek yeknesak olan yazı kalınlıklarına harf ve kelimelerin ufkî ve şakulî kısımları ile baş ve sonlarında çeşnili bir kalınlık ve hareket vermiştir(Ayverdi, 1953: 25-30).

Bu hat üstadını "Şeyh" sıfatıyla beyitlerde anan Cevrî, ondan övgüyle bahsetmekte, onun güzel yazı yazarlara galebe ettiğini/üstün geldiğini söylemektedir.

Nesih, hat sanatında, özellikle yazma ve basma eserlerde yaygın olarak kullanılan bir yazı çeşididir.

Ketebe ise yazma eserlerin genellikle sonunda bulunan, eser, müellif, müstensih hakkında bilgilerin bulunduğu, *İstinsah kaydı* da denilen kısımdır. Hattatlık icâzeti anlamını da karşılamaktadır ki bu belgeyi almaya hak kazananlara *ketebe cemiyeti* düzenlenir, icâzetnâmeye hak kazanan bir hattat adayı için genellikle bir camide merasim yapılırdı.

Şeyhden fark idemez anı gören bî-**ketebe**
N'ola nessâhlara itse bu yüzden galebe
Gerçi var Şeyh sülûkinde hezârân üstâd
Bu kadar olmadı bir kimse bu yolda irşâd
Cevrî K.41-8-9

Tezkirelerde ve tarih kitaplarında adı Mîr İmâd olarak kaydedilen ve İmâdülmülk lakabıyla anılan İmâd (1554-1615) çocukluğunu Kazvin’de geçirmiş, devrinin geleneksel bilgileri yanında Mâlik-i Deylemî’den hat dersleri almıştır. İmad daha sonra Tebriz’e giderek Muhammed Hüseyin adlı hattattan nesta’lik yazımının inceliklerini öğrenmiş tâ’lik hattını en olgun noktaya getirmiş, nice mükemmel kıt’alar yazmış, devrin hattatlarına üstün gelmiş bir sanatkârdır.

İmâd’ın üslûbu, XVII. yüzyılın başından itibaren bütün İslam ülkelerine yayılmaya başlamış, Osmanlı-Türk hattatları da XIX. yüzyılın başlarında Yesârîzâde Mustafa İzzet tarafından Türk nesta’lik ekolü kuruluncaya kadar onun etkisinde eser vermişlerdir. Veliyyüddin Efendi, Kâtibzâde Mehmed Refî Efendi, Yesârî Mehmed Esad ve daha birçok Türk hattatı nesta’liki İmâd seviyesinde yazmıştır (Alparslan, 2000: 170). IV. Murad’a dört kaside sunan Cevrî, padişahın hastalıktan kurtularak sağlığını yeniden kazanmasını tebrik ettiği kasidesinde yazdığı ta’lik hattıyla da İmâd’ın ruhuna iham edecek/tereddüde düşürecek kadar iyi olduğunu söyler. Arapça ve Farsça bilen, Murâdî mahlasıyla şiirler yazan IV. Murad mûsikîyle ilgisi besteler yapacak düzeyde olup özellikle ta’lik hattını güzel yazmış bir padişaktır (Yilmazer, 2020: 182).

Yazdugun ol hat-ı tâ’lik-ı hayât-efzânun
Şîve-i harfi ider rûh-ı İmâda ihâm
Cevrî K.6-51

Gubâr

î eki ile *gubârî*, hat sanatında nesih, rik’a gibi ince yazılmaya elverişli yazıların toz gibi gözle görülemeyecek kadar küçük yazılmış şeklidir.

Sevgilinin ayva tüylerinin çok küçük olması âşık için gubâr-ı gussa olarak düşünülmesine sebep olur ki hem bir yazı çeşidi olan gubârîyi hem de tozu hat için ilgi unsuru yapar.

Gubâr-ı gussa alur aklunı sakın Cevrî
O şûhun olma hat-ı dil-sitânı fikrinde
Cevrî G.207-5

Şu beyitte ise gubar, hem gamın tozu anlamıyla hem de esrar anlamıyla tevriyeli olarak kullanılmıştır:

Râziyam devrân beni bir lahza handân itmesün
Tek **gubâr-ı gussa-ı** dehr ile hayrân itmesün
Cevrî G.182-1

Sevgilinin güzelliği ayan beyan ortada iken hattın gubarı güzellik aynana uygun düşmez, diyen Esrâr Dede hatı/sevgilinin yüzündeki ayva

tüylerini hem güzelliğe gölge düşüren bir unsur hem de gubarî hatta çok ince yazıya teşbih etmiştir.

Âyîne-i cemâline olmaz gubâr-ı hâş
Mâdâm o mihr-i ân bu yüzden 'ayânken
Esrâr Dede G.194/6

Mürekkep

Yazı yazmakta, desen çizmekte, baskı işlerinde kullanılan, çeşitli renk ve kıvamda sıvı hâlindeki birleşiktir. İs mürekkebi, *la'li, sarı ve zer* mürekkep hat sanatında kullanılan mürekkeplerdir. Bunlar arasında İs (dûde) mürekkebi, hat sanatında kalemin ucundan yavaş yavaş akması, kaleme tâbi olması, âharlı kâğıt üzerinde kolaylıkla silinip kazınmaya, yalanmaya müsait olması, solmaması sebebiyle daha çok tercih edilmiştir.

Osmanlı'da mürekkep yapımında kullanılmak üzere is imal eden, bu işi meslek edinmiş kimselerin yanında ishâneler de bulunmaktaydı. Süleymaniye Camii'ndeki is odası bu gaye ile yapılmıştı. Mimar Sinan camide yanan kandillerin islerini hava akımı vasıtasıyla burada toplamıştır (Serin, 1982: 104). **Mürekkep yalamış**, okumuş, aydın, kültürlü (kimse) olup deyim, bezir işi mürekkeple yazılan yazılardaki yanlışların dille yalanarak silinmesinden çıkmıştır. İs mürekkebi is, zamk-ı Arabî ve saf suyun usulüne uygun olarak karıştırılmasından elde edilir. Divanlarda dûde, sürh, midâd, la'l kelimeleri mürekkep anlamında kullanılır.

Fasîh Ahmed Dede, Divan-ı Hümâyûn kâtipliğinin yanı sıra Köprülü Fazıl Ahmed Paşa'nın döneminde hazîne kâtipliği yapmış; üstad Derviş Ali'den sülûs ve nesih tahsil etmiş hatta sonradan gelenlerin taklit ettikleri "hurde ta'lik" yazı türünü icat etmiştir (Müstakimzâde, 1928: 641). Daha sonraki yıllarda ise görevlerini terk ederek tasavvufa meyletmiş, Galata Mevlevihanesi'nde Gavsî Dede'ye intisap ederek Mevlevîlik yoluna girmiştir. Mevlevihane'de "dede" unvanını almış ve yaşamının sonuna kadar burada ikamet etmiştir.

Fasîh kalemin siyah yazmasını mürekkebe değil de gönül yangınına bağlamaktadır.

Degül **midâd-ı siyeh** şerh-i sûzum itdükçe
Olur Faşîh varak sûhte-i beyân-ı kalem
Fasîh Ahmed Dede G.288/5

Ey Fasîh, ağaçlar kalem, deniz mürekkep olsa kalem yaşadıklarımızı yazamazdı, demektedir.

Şair beyitte “Yeryüzünde bulunan ağaçlar kalem, denizler mürekkep, arkasından yedi deniz daha gelip mürekkep olsa Allah’ın kelimelerini yazmaya kalksanız, bütün bunlar tükenir, Allah’ın kelimeleri tükenmez.”⁷ ayetine telmih yapmaktadır.

Tahrîre eylemezdi vefâ mâcerâmuzı
Eşcâr kilk ü baħr **midâd** olsa iy Faşîh
Fasîh Ahmed Dede G. 454/9

Nadir çizgiler rengârenk bir çimenlik, siyah ve kırmızı mürekkep ise ona gül ve sünbüldür. Yazı ile gül arasında renge dayandırılmış bir ilgi kurulmuştur. El yazması eserlerde başlıkların kırmızı, diğer yerlerin siyahla yazılması şaire bu ilgiyi kurmada yardımcı olmuştur. Yine sebze-zâr/çayrılık yeşilliği ile bukalemun, renk ilişkisi içinde verilmiştir.

Hutût-ı nâdire bir sebze-zâr-ı bûkalemûn
Midâd-ı sûrh ü siyâhun ana gül ü sünbül
Cevrî Tb.5/VI-4

Cevrî, Kadir Gecesi’nde Kur’ân-ı Kerim in ilk ayetinin indirilmiş olması saadetine erişen Hz. Peygamber’i rahmet ocağının kandilinin süsü olarak nitelendirmektedir. Dûde, mürekkep yapılan çıra ismi anlamına da gelir ki beyitte çirâğ kelimesi ile birlikte kullanılmıştır.

Leyletü’l-Kadr-i sa’âdetsin ki virdün âleme
Şeb-çirâğ-ı dûde-i rahmetle zîb ü zîver
Cevrî K.2-4

Divit/Devât

Eskiden belde taşınan, madenden, bazen gümüşten yapılan bir nevi yazı takımı olan devat, baş tarafı, içinde “lika” denen keten lifine içirilmiş mürekkep bulunan küçük bir mürekkep hokkasıdır. 25 santim kadar uzunluğundaki sap kısmı ise kalemlik vazifesi görürdü. Bazı divitlerde hokka kısmının altındaki bir çengele, ucunun kesilmesi için kalemin üzerine konduğu “makta” denen bir âlet takılırdı.

Sâmî, şaşırıp kalan divitin yaratanın ilhamının habercisi ve müjde isteyicisi olduğunu ifade eder.

Oldı engüşt-i kalem-ber-fem ta’accüble **devât**
Muhbir-i ilhâm-ı Bârîden taleb-kâr-ı nüvîd
Sâmî K.12/9

Divitinde mürekkebi ilham şahidinin yüzünün beni, parmaklarında kalem yüz türlü ressamın çehresidir.

[7] Lokman Suresi 27.ayet. Kur’ân-ı Kerim Meâli. Haz. Halil Altıntaş-Muzaffer Şahin, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2011, s.520.

Devâtında midâdı hâl-i rûy-ı şâhid-i ilhâm
Benânında kalem sûretger-i sad-gûne peykerdür
Sâmî K.11/70

Hokka/mahber

Cam, mâden veya topraktan yapılmış genellikle kapaklı küçük kaplara hokka denir. Hat sanatında içine mürekkep konan ufak kaptır.

Kalem tutulan parmakların başı mürekkep hokkası gibi güzelliğin vasfının hayaliyle ağzından düşmez.

Hayâl-i vaşf-ı cemâlünle düşmez ağzından
Misâl-i **meħbere** her dem ser-i benân-ı kalem
Fasîh Ahmed Dede G.288/ 6

Dudağının cam keskininin hokkası goncadır. Nefehat'a sanat kalemi kenar çeker, diyen şair ağzı hokkaya, benzetmektedir. Ucunda bir elmas bulunan kalem biçiminde cam keskinine elmastraş denir. Şair Lamiî Çelebi tarafından Türkçeye aktarılan Molla Câmi'nin Nefehâtü'l-Üns isimli eserini zikretmektedir.

Gonçedür **hokka-ı elmâs-terâş-ı** la'li
Nefehâta çeker andan **kalem-i** sun' kenâr
Sâmî K.16/9

Beyitlerde Sâmî, yedi feleği hokka, yedi denizi mürekkep yapsalar kalem hızını yazamaz, diyerek Bahariye Kasidesinde III. Ahmed'i övmektedir.

Sür'ati vasfını tahrîre irişmez hâme
İtseler nüh feleği **hokka** yedi bahri **midâd**
Sâmî K.3/54

Şairin Baltacı Mehmed Paşa'yı övdüğü sekizinci kasidesindeki ve on ikinci kasidesindeki beyitlerde tekrara düştüğü görülmektedir.

Sür'atin yine **kalem** vasf idemez olsa eger
Nüh felek **hokka** yedi bahr **midâd-ı** cârî
Sâmî K.8/53

Deniz mürekkep, yedi kubbeli çarh hokka olsa vasıflarını anlatmaya yetmez.

Kifâyet eylemez evsâfun itmege tahrîr
Midâd olursa yem ü **hokka** çerh-i heft-kıbâb
Sâmî K.12/51

Kâğıt

M. S. 150 tarihinde Çin’de icat edilmesinden sonra yazı malzemesi olarak kullanılmaya başlayan kâğıt Çin’den Orta Asya’ya geçmiştir. X. asırda Semerkant kâğıtları bütün Avrupa’ya ihraç edilecek seviyeye gelmiştir. Ağaç liflerinden yapılan kâğıtlara *haşebî*, ipekten yapılanlarına *harîrî* denirdi. Kâğıdın en aşağısı *Dımışkîdir*. *Devletâbâdî*, hattatlar tarafından en çok rağbet görenidir. *Hatâî* ve *Âdilşâhî* de tercih edilmiştir. Batı kaynaklı İtalya’nın Ligorna şehrinde imal edilen *aligorna/alikurna* da kullanılmıştır.

Şair ilhamının zirvesinin hoş söyleyişinin uçması için kâğıt parçasını eda kanadı eylemiş, yani güzel şiir yazmıştır.

Eylemiş **kâğıd**-ı sipâresini bâl-i edâ
Olmağa t̂â’ir-i hoş-lehçe-i evc-i ilhâm
Esrâr Dede Musammat 13

Bu beyitte ise, gönlü kendine çeken güzelin güzelliğinin hattı baştan başa Kur’ân’dır. Kâğıt bana “Deliye kalem yoktur/günah yazılmaz.” Demektedir.

Ḥaṭṭ-ı cemâl-i dil-ber Kur’ân’dır ser-â-ser
Kâğıd baña ne söyler “dîvâne-râ kalem nîst”
Esrâr Dede G.29/12

Kâğıt denizinin yüzündeki nazım karalamasına bakıp gönül deryası kenara meyletse şaşılır mı?, diyen Esrâr Dede, önce kâğıdı sonra gönlü denize, üzerindeki yazıları önce şiire sonra kenara çıkmaya meyleden birine benzetmektedir.

Sevâd-ı nazma bakıp rûy-ı baḥr-i kâğıdda
Aceb mi mâ’il olursa kenâra deryâ-dil
Esrâr Dede G.164/4

Vasfeden çabuk giden kalemi ele alsın rüzgârın kâğıdı uçurduğu gibi sayfaları elinden uçurur, diyerek hattatlığının seriliğinden demurmaktadır.

Kâğıd-ı bâd gibi safha uçar destinden
Vâsıfı alsın ele kilik-i sebük-reftârı
Sâmî K.8/52

Tezhip, yazma kitaplar, levhalar, murakkalar üzerine ezilerek fırçayla sürülecek hâle getirilmiş olan altının ve çeşitli renklerin kullanılmasıyla gerçekleştirilen süsleme sanatıdır.

Sâmî, yanağımın aksiyle yarin yüzünü süsledim. O hoş, latif Hatâyî kâğıdını yıldızladım, demektedir.

'Aks-i ruhsârumla rûy-ı yârı pür-zîb eyledüm
Ol hatâyî-**kâğıd**-ı rengîni **tezhîb** eyledüm
Sâmî G.89/1

Varak

Yaprak anlamına gelen bu sözcük kitap yaprağı, iki sayfadan ibaret üzeri yazılı yapraklara denir.

Sâmî, çay, lacivert renginde zırnık çekip çiçek bahçesine Acem cetveli çeker, demektedir. **Cetvel çekmek**, el yazması kitap sayfalarının, yazıların, bir süsleme motifinin etrâfına çizgi çekmek, çizgilerle çerçeve yapmak anlamındadır.

Gûyâ ki hall idüp zehebi lâceverdi cû
Evrâk-ı bûstâna çeker cedvel-i 'Acem
Sâmî K.10/3

Nazlı, güzel olan sevgiliye kavuşmaya gönül bağlama. Bağda taze fidan meyve vermez. Yazının ipini bağlamasa, âhım güzelliğinin yapraklarını karıştırıp perişan ederdi, diyen şair şîrâzeden söz etmektedir.

Şîrâze, klasik tarzdaki şark ciltlerinde formların dikildiği ipliklerin uzun bırakılan uçlarının, formlar tamamlandıktan sonra usûlüne göre birleştirilip örülmesinden meydana gelen ve sayfaları düzgün tutmaya, dağılmasını önlemeye yarayan ibrişim şerittir.Şîrâzeden çıkmak sayfaların dağılması demek olup mecazen aklî dengesini kaybetmek demektir.

Olma dil-beste visâl-i sanem-i nev-nâza
Bâgda virmez imiş mîve nihâl-i tâze
Hüsnün **evrâk**ını eylerdi perîşân âhum
Rişte-i **hattun** ile bağlamasa şîrâze
Sâmî Nazım 9

Mıstar

Mıstar, ince bir mukavva üzerine eşit aralıklarla gerilmiş ipliklerden ibaret olan ve yazılacak kâğıdın altına konulup üstüne elle bastırılmak sûretiyle kâğıda çıkan çizgiler üzerinde düzgün yazı yazılmasını sağlayan âlettir.

Zemin, kumaş, muşamba, halı, kâğıt, tablo desenlerin, şekillerin üzerinde yer aldığı yekpâre renktir. Ey Esrâr, bu yeni renge aşk olsun. Candır ki aşkın işvesini mıstar ipinde koydu, demektedir.

Hele 'aşk olşun ey Esrâr bu zemîn-i neve kim
Rûh'dur rişte-i **mıştarda** çodu cilve-i 'aşk
Esrâr Dede G.141/7

Sâmî de, kudret kâtibi/Allah bağ sayfasına ilkbaharı yazdı. Nazik dalgalar silsilesiyle nehirler ona mıstar oldu, demektedir.

Bahâristânı yazdı levh-i bâğa kâtib-i kudret
Müsel-mevc-i bârîk ile cûlar ana **mıstardur**
Sâmî K.11/9

Fasîh Ahmed Dede de aşk devletini ilm ile tahsil etmek zordur. Satır çizgilerini çekmeye yarayan ip ile hüma kuşu bağlanmaz, demektedir.

Devlet-i 'ışkı Fasîh 'ilm ile müşkil taşşîl
Rište-i mıstar ile murğ-ı Hümâ kayd olmaz
Fasîh Ahmed Dede G. 176/10

Der-kenar

Der-kenâr, bir yazının kenarına çıkma şeklinde yazılmış not, hâmiş, hâşiyedir.

Bir şikâyet arzuhali yazmaya yersiz cür'et etmemiş. Aşkta Fasîh'in suçu bir yazının kenarına not olarak yazılmalı diyen Fasîh arzuhâl, şekve/şikâyet, der-kenâr kelimelerini tenâsüp sanatı çerçevesinde kullanmaktadır.

Mağalsüz itmemiş bir 'arz-ı hâl-i şekveye cür'et
Mağabbetde Faşîhüñ cürmi cümle **der-kenâr** oldu
Fâsîh Ahmed Dede G.450/13

Der-kenârında görülmüşdür mağall-i kaydî hep
Manşib-ı vaşluñ berât-ı haçtuña fersûdedür
Fasîh Ahmed Dede G.153/6

Cevrî, çeşmin gamzeyi kucaklamasına şaşılır mı, diyerek *der-kenâr eylemek* ifadesini kucaklamak anlamında kullanmaktadır.

Vardukça hâb-ı nâza nigeş-dâr olur ana
Çeşmi aceb mi gamzeyi eylerse **der-kenâr**
Cevrî G.86-2

Esrâr Dede Murabbasında gül yanaklı sevgiliyi dikensiz bir güle benzetirken âşığın arzuhâlini lütfunla kenara, bir yere kaydediver. Âşığa alaka göstersen ne olur ağyârdan korkun mu var, sen güzellik ülkesinin padişahısın, der.

Bir gül-i bî-hârsın ey nâzenin-i gül-'izâr
Arz-ı hâl-i 'âşıkı luţfuñla eyle **der-kenâr**
İltifât etseñ n'olur ağyârdan havfiñ mı var
Hod-be-hod fermân-ber-i iklîm-i hüsñ ü ânsıñ
Esrâr Dede Murabba 21/4
O hükümün neshine kim kayd eder haţt-ı hümâyûnu
Eger Esrâr emr-i vaşl-ı dil-ber **der-kenâr** olsa
Esrâr Dede G.224/9

Ferâğ

Yazma eserlerde eserin son sayfasındaki son satırlara denir.

Cevrî, gönlün sayfasına resmettiği ferağ nakşını gözyaşlarıyla sildiğini ifade eder.

Levh-i dile resm eyledüğüm nakş-ı **ferâğ**
Te'sîr-i nem-i eşk-i heves muzmahil eyler
Cevrî G.34/3

Zerendud

Ezilmiş varak altının zer mürekkep hâline getirilerek beyaz veya renkli kâğıda fırçayla sürülmesiyle hazırlanmış hat veya tezyînat eseridir.

Şemse-i tâk-ı **zer-endûde**-i câhına sezâ
İdemez zerre kadar yine tılâ-yı cedvel
Sâmî K.24/37

Gönül süslenmiş dokuz kat feleği geçse ne olur, İsa gibi ona iğne yükü sorumluluğu yüklemelik, diyen Fasîh Ahmed Dede gönlünde dünya meylinin olmadığını ifade etmektedir.

Sûzen-i İsâ (İsî): İsâ iğnesi demek olup rivâyete göre, göğe çekilirken Hz. İsâ'nın üzerinde dünya ile ilgisinin devam ettiğini gösteren küçücük bir iğne ile kırık bir bardağın bulunmasından dolayı eriştiği makamdan daha yücelere çıkmasına izin verilmemiştir. Tasavvuf kültüründe bu vak'a, Hakk âşıklarının gönlünde Allah sevgisinin dışında küçücük bir dünya meylinin dahi bulunmaması gerektiğine örnek olarak anlatılır.

Geçerse dil n'ola nüh-perde-i **zer-endûdi**
Mesîhveş aña taħmîl-i sûzen eylemedük
Fasîh Ahmed Dede G. 251/5

Tuğrâ

Oğuzca *tuğrağ*, kelimesi *tuğrâ* olarak Arapça ve Farsçaya da geçmiş ve bu şekliyle Osmanlı Türkçesinde de kullanılmıştır. Osmanlı padişahlarının resmî yazılarda ve paralarda imza yerine kullandıkları, özel bir şekli olan işarettir. Osmanlı Devleti'nde tahtta bulunan padişah adına çekilen *tuğra* babasının adını ve daima muzaffer olmasını dileyen bir duayı ihtiva eden özel bir şekildir. XVI. yüzyılda tezhipli olarak hazırlanan tuğralarda padişahlar dışında tarikat pirlерinin isimleri yahut bir âyet veya hadis de yazılmıştır.

Fasîh Ahmed Dede, ruhsatına kaşlarından tuğra çektiler, can ve gönül mülkünü o güzellik sultanına sundular, demektedir.

Berât-ı vechine ebrûlarından çekdiler **tuğrâ**

O mîr-i hüsne tevcîh itdiler mülk-i dil ü cânı

Fasîh Ahmed Dede G.457/5

Bu beyitte ise kaşlar yine fermanlara çekilen tuğrâyı andırmaktadır.

Vesme-dâr itmiş yine ebrûların ol şâh-ı hüsne

Gel nigâh it ol iki **tuğrâ**-yı cânuñ naqşına

Fasîh Ahmed Dede G. 409/4

Tuğranın, içi beyaz renkli yuvarlak şekilleri de güneşe benzetilen bir başka unsurdur:

Ne tuğrâ beyza-ı beyzâsı hurşîd

Ne tuğrâ zülfesi gîsû-yı hûrâ

Cevrî K.43-5

O sâhib-fatk ü ratk-ı mu'dilât-ı kişver-i eflâk

Ki medd-i satr-ı bismi'llâhdur **tugra**-yı fermânı

Sâmî Na't 2/30

Zülfe

Zülûf yüze dökülen saç, saçak, kâkül olup zülfe hat ve tezhipte bazı harflerin ve motiflerin ucundaki çengele verilen addır. Sülûs yazıda elifin tepesine konan çengel de zülfedir.

Sâmî, "Kaside-i Tuğra Berây-ı Kapudan Mustafâ Paşa 'An-Zamân-ı Ahmed Hân" başlıklı *tuğrâ* redifli kasidesinde devlet halkasını zülfeye; tuğrasını da amber saçan turreye benzetmektedir.

Anun merbût-ı târ-ı **zülfe**sidür halka-ı devlet

Ruh-ı ikbâle oldı turre-i 'anber-feşân tuğra

Aynı kasidenin şu beyitinde ise tuğradaki harflerin uygunluğunu, uzatmalarının ölçülü oluşunu, harflerin uçlarındaki çengellerin/zülfelerin de *müşârün bi'l-benân/parmakla gösterildiğini* ifade eder. Beyitte geçen tuğra çekmek yine ferman, berat ve resmî belgelere tuğra koymak anlamındadır.

Hurûfî pür-tenâsüb meddi mevzûn zülfeler mergûb
N'ola her çekdüğü olsa müşârün bi'l-benân tuğra
Sâmî K.23/2-19

Meşk

Arapça *meşk* kelimesi“harfleri uzatmak, süratle yazmak” olup bir hattatın talebesine aynısını yazmaya çalışması için verdiği veya talebenin hocasına göstermek üzere hazırladığı güzel yazı örneğidir. Müfredat meşklerinin talimi yani harflerin ve hecelerin öğretilmesi; mürekkebat meşklerinin talimi ise seçilmiş metinlerden satır düzeninin öğretilmesini amaçlar.

İdüp **meşk**-ı gedâyî levh-i ferş-i âstânında
Debîr-i âsmân itmekde sebt-i **hatt**-ı pîşânî
Sâmî Na't 2/45

Kış mevsiminde böyle hava Hakk hediyesidir. Meşk kâğıdını eline alıp yaz, diyen Sâmî hat sanatı meşkenden bu şekilde bahsetmektedir. Şair *yaz* kelimesini cinaslı kullanarak hem yaz mevsimi havasını hem de yazmak fiilini kastetmiştir.

Fasl-ı şitâda böyle hevâ Hak 'atâsıdur
Kirtâs-ı meşki destüne al yaz hevâsıdur
Sâmî Matlalar 56

SONUÇ

İslam medeniyetinin meydana getirdiği güzel sanat dallarından biri olan hat yüzyıllar boyunca Türklerin elinde tekâmül etmiş, Osmanlı medeniyetinden günümüze ulaşmıştır. Kâğıt, kalem ve is mürekkebinin iş birliği ile meydana getirilen bu sanat çok ve çeşitli kaynaklarla beslenen ve bir mazmun edebiyatı olan divan şiirinde bazı kelime, terim ve terkiplerle yer almıştır. Divan şairlerinin muhayyilelerinde ayrıca işlenen bu sanatın bazı terimleri divan şiirinde çeşitli anlamlar kazanmıştır.

Hat yanak ve dudak çevresindeki çok ince ayva tüyleri anlamını kazandığı gibi tahrir, yazmak, karalamak anlamlarında kullanılmıştır. Ayva tüyelerinin hat sanatına, yüzün veya yanağın sayfaya teşbihi ile benzetme; aralarında anlam bakımından ilgi bulunan iki veya daha çok kelimeyi bir arada kullanma şeklindeki edebî sanat olan tenasüp ve

ferman, nâme, mektup, nüsha gibi kelimelerle kullanılarak birden çok anlamı olan bir kelimeyi uzak anlamını kastederek kullanma sanatı, îham demek olan tevriye sanatlarıyla anlam ilgileri kurulmuştur. Yüzün parlaklığına mani olması sebebiyle ayva tüyleri şekil ve renk bakımından toz/gubâr gibi olması hatt-ı gubarî ile teşbihte kullanılmış sayfaya benzetilen yanaktaki ayva tüyleri gubarî yazıya teşbih edilmiştir. Yine güzellik mülkünün sultanı olan sevgili padişah olarak kabul edildiğinden ferman, tuğra kelimeleri ile kullanılmış, eğriliği nedeniyle sevgilinin kaşı nişan ve tuğraya; sevgilinin yüzündeki ben yazıda kullanılan noktalara teşbih edilmiştir. Dudak hokkaya benzetilmiştir. Hat malzemeleri de divan şiirinde çokça kullanılmıştır. Hat sanatı bütün unsurlarıyla şiire girmiş, İmad, Şeyh Hamdullah gibi hat üstatları da bundan nasibini almıştır.

Divan edebiyatı ve şiiri altı yüz yıllık devrin inanç, düşünce, tarihî olaylar, estetik gibi pek çok duruma çağrışım yaptırma hususiyetine sahip şumüllü bir edebiyattır. Türk İslam sanatında önemli bir yeri olan hüsn-i hat'ın terimleri kendileri de aynı zamanda hattat olan Mevlevî divan şairleri tarafından bütün yönleriyle divan şiiri estetiği çerçevesinde işlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Alparslan, A. (2000). İmâd-i Hasenî (C. 22, s. 169-171). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ayan, H. (1981). *Cevrî Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divanının Tenkitli Metni*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Ayverdi, E. H. (1953). *Fâtih Devri Hattatları ve Hat Sanatı*. İstanbul: İstanbul Fetih Derneği Neşriyatı.
- Bayat, A. H. (1990). *Hüsn-i Hat Bibliyografyası*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bir, A. , Kaçar, M. , Acar, Ş.(2006). "Türk Menzil Okçuluğu, Yay ve Okları". *Osmanlı Bilimi Araştırmaları* 8, 39-67.
- Çıpan, M. (2003). *Fasîh Divanı*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Horata, O. (2019). *Esrâr Dede Divanı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/64058,esrar-dede-divanipdf.pdf?0>, (Erişim Tarihi: 14.08. 2020).
- Kur'an-ı Kerim Meâli (2011). Haz. Halil Altuntaş-Muzaffer Şahin, Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Kutlar Oğuz, F. S. (2017). *Arpaemîni-zâde Mustafâ Sâmî Divanı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/56084,arpaeminizade-mustafa-sami-divanipdf.pdf?0>, (Erişim Tarihi: 14.08. 2020).
- Müstakimzâde Süleyman Sâdeddin (1928). *Tuhfe-i Hattâtîn* (Nşr. İbnülemin Mahmud Kemal). İstanbul: Devlet Matbaası.
- Özkan, Ö. (2007). *Divân Şiirinin Penceresinden Osmanlı Toplum Hayatı*. İstanbul: Kitabevi Yayıncılık.
- Serin, M. (1982). *Hat Sanatımız*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.
- Uludağ, S. (1991). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Marifet Yayınları.
- Yılmaz, Z. (2020). IV. Murad. (C. 31, s. 177-183). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

CALLIGRAPHY TERMS IN THE POEMS OF MEVLEVI CALLIGRAPHERS AND DIVAN POETS

ABSTRACT

Calligraphy, defined as “spiritual geometry made manifest through physical tools”, has continued for centuries within the framework of an aesthetic understanding. This art, revealed by the expression of black lines without colors, is beyond painting and has been accepted as a high art product expressing an aesthetic that cannot be explained with painting concepts. Turkish calligraphy is understood as art writings created with Arabic origin letters that the Turks chose as a medium of reading and writing after they accepted Islam. It emerged from the effort to seek the aesthetic beauty that suits it in writing the Holy Qur’an, the book of Islam.

During the sultanate of Bayezid II, inviting Sheikh Hamdullah, a calligraphy master, from Amasya to Istanbul with his students, allocating a room for him in the harem of the palace, enfeoffing him, and having Mushafs and stanzas written were instrumental in the birth of the Ottoman style in calligraphy. The foundation of the Ottoman calligraphy school was laid by Sheikh Hamdullah, the breakthrough he made was adopted by the whole Islamic world, and he was accepted as the master of calligraphers.

In the Ottoman Empire, in addition to sciences such as history, geography, and astronomy, the art of calligraphy such as music, literature and illuminated manuscripts were taught in dervish lodges. In Mevlevi Lodges, in addition to music and literature education, calligraphy was practiced, calligrapher poets were trained, and many terms belonging to calligraphy entered the divans in this way. Our study aims to discuss the calligraphy terms such as der-kenâr, ferağ, inkwell, hurde, and mistar that are included in the poems of Mevlevi and calligrapher divan poets such as Cevrî, Arpaeninizâde Samî, Fasîh Ahmed Dede, Esrâr Dede and to reveal how poets reflect these terms to their works.

Keywords: Classical Turkish Literature, Mevlevi, Calligraphy, Divan.

BIOGRAHY

Doç. Dr. Vesile ALBAYRAK SAK

Vesile Albayrak Sak is an academician, researcher and writer. She taught Turkish and Turkish Language and Literature at the Ministry of Education until 2017. In 2017, she started working at Necmettin Erbakan University, Ereğli Faculty of Education, Department of Turkish Language Teaching. She currently works as an associate professor in the same department. Her field of study is Ottoman Turkish Literature. Her studies are mostly on divan literature, Ottoman history and culture. She is currently working on the reflections of Mevlevi culinary culture on Ottoman poetry.

2. Uluslararası
Sempozyum, Çalıştay, Sergi

*Geleceğimiz, Geleceğimiz
ve Ustalarımız*

2nd International
Symposium, Workshop, Exhibition
Our Tradition, Future and Masters