

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ALANINDA AKADEMİK ÇALIŞMALAR - 1

Editör: Prof. Dr. Naile Rengin OYMAN

ARTİKEL AKADEMİ: 295

Geleneksel Türk Sanatları Alanında Akademik Çalışmalar - I

Editör:

Prof. Dr. Naile Rengin OYMAN

ISBN 978-625-6627-39-0

Birinci Basım: Eylül - 2024

Ofset Hazırlık: Artikel Akademi

Baskı ve Cilt: Baskı ve Cilt: Reprobir Matbaacılık Tasarım Ltd. Şti.
İvedik Organize Sanayi Bölgesi Matbaacılar Sanayi Sitesi 1514. Cad. No:23/25
Pk:06105 Yenimahalle - Yenimahalle / Ankara
Matbaa Sertifika No: 47381

Artikel Akademi bir Karadeniz Kitap Ltd. Şti. markasıdır.

©Karadeniz Kitap - 2024

Akademik etik kurallara
bağlı kalınarak yapılacak olan alıntılar ve tanıtım maksadıyla yapılacak
olan kısa alıntılar dışında, yazılı izni alınmadan, tümünün veya bir
kısımının elektronik, mekanik ya da fotokopi yoluyla, basımı, yayımı,
kopyalanması, çoğaltımı veya dağıtımı yapılamaz.

KARADENİZ KİTAP LTD. ŞTİ.
Koşuyolu Mah. Mehmet Akfan Sok. No:67/3 Kadıköy-İstanbul
Tel: 0 216 428 06 54 // 0530 076 94 90

Yayıncı Sertifika No: 19708
mail: info@artikelakademi.com
www.artikelakademi.com

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ALANINDA AKADEMİK ÇALIŞMALAR - 1

Editör: Prof. Dr. Naile Rengin OYMAN

YAZARLAR

Prof. Dr. Naile Rengin OYMAN

Assoc. Prof. Dr. Ayşegül KARAKELLE ALPER

Doç. Dr. ELİF AKSOY

Dr. Öğr. Üyesi Esra MERCAN

Dr. Öğr. Üyesi S.Hilal ARPACIOĞLU

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	7
1.	
LOUVRE MUZESİ	
KOPTİK TEKSTİLLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME	9
- ELİF AKSOY	
2.	
ESERLER ARASI DİYALOG:	
SEVÂKIB-I MENÂKIB NÜSHALARINDA ORTAK HİKAYELERİN	
MİNYATÜR DİLİYLE İFADE EDİLİŞİ.....	25
- Esra MERCAN	
3.	
MISIR GELENEKSEL TEKSTİL KÜLTÜRÜNE AİT BİR DEĞER:	
K(H)AYAMİYA APLİKE ÇADIR SANATI.....	47
- Naile Rengin OYMAN	
4.	
CUMHURİYET DEVRİ TÜRK MİNYATÜR SANATI	67
- S.Hilal ARPACIOĞLU	
5.	
HATAY MOSAICS WITH VEGETABLE DYED WOOL AND SILK	
THREADSTRANSFER FROM THE BASE TO THE COUNTER.....	103
- Ayşegül KARAKELLE ALPER	

ÖNSÖZ

Geleneksel Türk sanatları, zengin tarihi ve kültürel mirasıyla sanat dünyasında önemli bir yere sahiptir. Bu kitap, geleneksel Türk Sanatları alanında çalışan farklı akademisyenlerin araştırmalarından oluşmaktadır.

Kitapta yer alan bölümler, yalnızca bu sanat dallarının tarihsel süreçlerini ve tekniklerini aktarmakla kalmıyor; aynı zamanda bu geleneksel sanatların modern dünyadaki yansımalarını da tartışıyor. Bölümlerden bazıları, Koptik tekstillerin incelenmesi gibi daha az bilinen ancak sanatsal değeri büyük konuları ele alırken, diğeri Hatay mozaikleri ve bitkisel boya teknikleri gibi Türkiye'nin kültürel zenginliklerinin altını çiziyor.

Louvre Müzesi'ndeki Koptik tekstiller üzerine yapılan inceleme, tekstil sanatı ile ilgilenen herkes için ilham verici bir kaynak sunuyor. "Eserler Arası Diyalog" başlıklı bölümde, Sevâkib-i Menâkib nüshalarındaki minyatürlerin incelikli dilini keşfedecek, Cumhuriyet dönemi Türk minyatür sanatının gelişimini okuyabileceksiniz. Mısır geleneksel applike çadır sanatının tarihçesi sosyal ve kültürel değeri, Osmanlı çadır sanatından etkileşimi ile ilgili yazı kitaba ayrı bir zenginlik katmaktadır.

"Tabandan Tezgaha" başlıklı bölümde ise, bitkisel boyalarla yün ve ipek ipliklerin Hatay mozaiklerine transferi gibi geleneksel tekniklerin detayları ve bu tekniklerin modern dünyadaki yerini bulma çabaları ele alınmaktadır.

Bu kitap, geleneksel sanatlara, geleneksel Türk sanatlarına ve Türk kültürüne ilgi duyan tüm okurlara hitap ederken, aynı zamanda bu alanlarda çalışan akademisyenler, araştırmacılar ve sanatçılar için de önemli bir başvuru kaynağı olacaktır. Kitap, geçmişin izlerini bugüne taşıyan ve geleceğe ışık tutan bir rehber niteliği taşımaktadır.

Kitaba katkı sunan değerli akademisyen arkadaşlarıma teşekkür eder, çalışmanın yayınlanmasına vesile olan artikel akademi çalışanlarına teşekkür ederim.

- Prof. Naile Rengin OYMAN

LOUVRE MUZESİ

KOPTİK (KOPT) TEKSTİLLERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Doç. Dr. ELİF AKSOY

Fırat Üniversitesi, Eğitim Fakültesi

Resim İş Öğretmenliği

<https://orcid.org/0000-0003-3621-2278>

GİRİŞ

Louvre Sarayı, Fransa'nın Paris kentinde bulunan ulusal bir sanat müzesidir. Müze, şehrin Seine Nehri'nin kıyısında yer almakla birlikte batı sanatının en önemli eserlerine ev sahipliği yapmaktadır (Resim 1). 12. yüzyılın sonlarından 13. yüzyıla kadar II. Philip zamanında inşa edilen Louvre Sarayı, 1546 yılında I. Francis tarafından Fransız Krallarının ana ikametgâhı haline getirilmiştir¹. Saray, İngiltere Krallığı'nın o dönemde Normandiya'yı elinde tutması ve Paris'i Batı'dan gelecek saldırılara karşı korumak amacı ile yapılmıştır (Edwards, 1893: 194). 14. Louis, 1682 yılında hükümetini Versailles'a taşıması ile Louvre sarayı, kraliyetin ikametgâhı olmaktan çıkmıştır. Louvre'un bir kamu müzesi olarak kullanma fikri ise, 18. yüzyılda düşünülmeye başlanmıştır.

¹ <https://www.britannica.com/topic/Louvre-Museum> (Erişim tarihi: 03.04.2024)



Resim 1. Louvre Müzesi girişi (Fotoğraf: Elif Aksoy, 06.05.2018)

Louvre Müzesi; yedi bölümden oluşur. Müzenin resim koleksiyonu, dünyanın en zengin resim koleksiyonlarından biridir ve 1848 devrimlerine kadar Avrupa sanatının tüm dönemlerini temsil etmektedir. Louvre müzesinde, 15. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar olan Fransız tablolarından oluşan özel bir koleksiyon yer alır. Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa tablosu, Flaman ve Hollandalı ressamların eserleri de dâhil olmak üzere müze, İtalyan Rönesans ressamlarının birçok başyapıtına ev sahipliği yapmaktadır.



Resim 2. Louvre Müzesinde sergilenen tablolar (Fotoğraf: Elif Aksoy, 06.05.2018)

**a.****b.**

Resim 3.a. Mona Lisa tablosu, Louvre müzesi **b.** Louvre Müzesi mücevher koleksiyonu (Fotoğraf: Elif Aksoy, 06.05.2018)

Müzenin dekoratif sanatlar bölümünde Fransız krallarının hazineleri (bronzlar, minyatürler, çömler, goblenler, resimler, mücevherler ve mobilyalar) sergilenirken, Yunan, Etrüsk ve Roma medeniyetlerinin eserlerinin olduğu bölümde ise; mimari, heykel, mozaik, mücevher ve çömler yer almaktadır (Resim 2,3). Ayrıca müzenin doğu sanatları bölümünde Anadolu Selçuklu sanatına ait çiniler, ahşap kapılar ve Batı Anadolu'ya ait Uşak halıları ve Osmanlı saray halıları sergilenmektedir (Resim 4,5). Mısır antikalari dairesi, Napolyon'un Mısır seferi sırasında elde edilen koleksiyonları sergilemek üzere 1826'da kurulmuştur. Yakın Doğu antik eserleri bölümü, Mezopotamya sanatı koleksiyonu açısından çok önemlidir². Ayrıca heykel bölümü, 19. yüzyıl Fransız sanatının en önemli eserlerine ev sahipliği yapmaktadır. Müzede çok zengin bir kütüphane, konferans salonu ve eğitim bölümü, eserlerin incelendiği ve restorasyon yapıldığı bir laboratuvar ile sanat tarihi ve müzecilik konusunda eğitim

² <https://www.britannica.com/topic/Louvre-Museum> (Erişim tarihi: 03.04.2024)



a.

b.

Resim 4.a. Louvre müzesinde sergilenen mozaik koleksiyonundan bir detay, b. Anadolu Selçuklu dönemine ait çiniler (Fotoğraf: Elif Aksoy, 06.05.2018)



a.

b.

Resim 5.a. Louvre müzesindeki bulunan ahşap kapılar, b. Uşak halısı (Fotoğraf: Elif Aksoy, 06.05.2018)

Napolyon'un zamanından 2. İmparatorluğa kadar 19. yüzyılın (1815-1852) büyük bölümünde Louvre ve diğer ulusal müzeler, hükümdara bağlı kişiler tarafından yönetilmiştir. En ikonik koleksiyon Grande Galerie'deki resimlerden oluşan koleksiyon olarak kalırken, geniş binada, genellikle aynı idari çatı altında yönetilmelerine rağmen sanki ayrı müzelermiş gibi adlandırılan saraya ek olarak bir dizi yeni binalar yer almaktadır. Buna bağlı olarak, müze kompleksinden tekil yerine çoğul olarak ("les musées du Louvre") bahsedilmiştir³.

³ <https://en.wikipedia.org/wiki/Louvre> (Erişim tarihi: 02.04.2024)

Üçüncü Cumhuriyet döneminde (1870–1940) Louvre müzesi; bağışlar, hediyeler ve yurtdışındaki kazılar yoluyla yeni birçok eser elde etmiştir. Müzenin ve koleksiyonlarının genişlemesi, Georges de La Tour’un Saint Thomas’ı ve Baron Edmond de Rothschild’in 1935’de 4.000 baskı, 3.000 çizim ve 500 resimli kitaptan oluşan bağışı ile büyük ölçüde artarken, 1.Dünya Savaşı’ndan sonra yavaşlamaya başlamıştır (Mignot, 1999: 70-71). Louvre, 19. yüzyılın sonlarından itibaren yavaş yavaş yüzyılın ortasındaki evrensellik tutkusundan uzaklaşarak, İran’dan Atlantik’e kadar uzanan bir alanı kapsayan, Fransız, Batı ve Yakın Doğu sanatına daha odaklı bir müze haline gelmiştir (Champion de Nansouty,1906: 282).

1. ÇALIŞMANIN AMACI VE YÖNTEMİ

Eski Mısır’da, tekstil ve giyim sanatı, uzun bir tarih ve geleneğe sahip olması nedeniyle büyük önem taşımaktadır. Özellikle, *Kıptilerin* yarattığı Mısır tekstil kültürü, dokuma teknolojisinin özgünlüğüne ve dokuma motiflerinin sanatsal güzelliğine sahip olup, tekstil sanatını modern tekstillerle karşılaştırılabilir hale getirmektedir.

Bu çalışmanın amacı, eski Mısır’ın *Kıpti* tekstil tasarımlarının ve *Kıpti* kumaşlarından yapılmış temel bir giysi olan tuniklerin özelliklerini araştırmak, tekstillerin ve sanatsal değeri olan tasarımların geliştirilmesine yönelik olarak paylaşılabilecek materyaller sunmaktır. Bu nedenle çalışmada, *Kıpti* tekstillerin tarihsel arka planı ve gelişim süreci takip edilerek; dönemlerine göre malzeme, renk ve motif kategorileri altında belirgin özellikleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Çalışma için Paris’de bulunan Louvre müzesine gidilerek inceleme yapılmış, müzede on adet tekstil örneği incelenmiş ve bu eserlerin fotoğrafları çekilmiştir. Bu tekstil örnekleri, 3. yüzyıldan 11. yüzyıla kadar olan Koptik döneme ait dokumalardan oluşmaktadır. Ayrıca Louvre müzesi ile ilgili yabancı literatür taranmış, müze ve müzedeki eserleri tanıtan bilgi formları incelenmiştir.

Mısır *Koptik* tekstilleri; tarih boyunca Yunan, Roma, Pagan, Hıristiyan ve İslam gibi farklı kültürlerden etkilenmiş ve dolayısıyla bu farklı kültürler, tekstiller üzerinde bir motif zenginliğinin oluşmasına sebep olmuştur. Kumaşlarda Yunan tanrıçaları, Nil Nehri ve hayvanlarla ilgili pastoral sahneler, insan figürleri, geometrik figürler ve Hıristiyan ikonları gibi çeşitli resimsel motifler kullanılır.

mıştır. Bunlar; sembolik, doğal ve mitolojik karakterlerdir ve dolayısıyla bu karakterler, dokumalarda yer alan motifler üzerinde büyük ölçüde etkili olmuştur. Aynı zamanda, dokumacıların inandıkları din, yaşam tarzı ve dünya görüşleri, motiflerin gelişimi ve çeşitlenmesi açısından büyük önem arz etmektedir. *Kıpti* dokumalar, erkekler ve kadınlar tarafından giyilen basit, düz kenarlı, kolsuz bir elbise olan tunik yapmak için kullanılmıştır. Bu tunikler, genellikle keten ve yün gibi iplikler ile düz bez dokuma, sumak ve goblen (atkı yüzü, çözümlü yüzü) teknikleri ile dokunmuştur (Jungim, 2011:112, 114). *Kıpti* tekstillerde sadece dokuma teknolojilerinin mükemmelliği ve kullanılan renklerin güzelliği değil, aynı zamanda dokumaların üzerine yapılan nakış ve düğümlenme yoluyla oluşan doku çeşitliliği de tespit edilmiştir.

2. KOPTİK TEKSTİLLER

Kıpti kelimesi, eski Yunanca *Aigyptos* (*Egyptos*) kelimesinden türemiş olup, *Pharos* döneminin yerli halkı olan Arapça *Mısırlı* anlamına gelen *Gibt(Qibt)* yoluyla bozulmasından oluşmuştur⁴. *Aigyptos*'un, eski Mısır'ın başkenti olan *Hikaptah* (Hut-ka-Ptah) kelimesinin bir türevidir olduğu bilinmektedir. Günümüzde *Kıpti* kelimesi, Hristiyanlığı kabul etmiş Mısırlıları tarif etmekte ve eski Mısır dili de *Kıptice* olarak bilinmektedir. Mısır'ın Nil Nehri kıyısında yaşayan *Kıptiler*, 7. yüzyılın ortalarında, Arap fethinden sonra büyük şehirlerden kaçarak gruplar halinde Nil'in yukarı bölgelerinde bulunan ormanlık alanlara veya çöldeki vahalara yerleşerek bir Hristiyan topluluğu oluşturmuşlardır.

Koptik tekstiller, Mısır'da M.S 3. ve 12. yüzyıllar arasında dokunmaya başlanmış dokumalardır (Granger ve Taylor, 2005: 2). Ağartılmamış keten çözümler ve boyanmış yün atkılar ile elle dokunmuş bu dokumalar, sıcak ve kurak çöl ikliminden dolayı günümüze kadar gelebilmiştir. Bazı *Kıpti* dokumaları, 17. yüzyılın başlarında, diğerleri ise Napolyon'un Mısır seferi sırasında keşfedilmiştir. 19. ve 20. yüzyılın başlarında yapılan kazılarda ele geçirilen dokumalar, Avrupa müzelerinin ve özel koleksiyonların tekstil koleksiyonlarına katkıda bulunmuştur. En yaygın *Kıpti* giysisi, tunik olarak bilinmektedir ve keşfedilen *Kıpti* kumaşların neredeyse tamamı tuniklerin parçalarından oluşmaktadır⁵. Mısır'da Hristiyanlık öncesi yaşayan *Kıpti* halkına ait olan bu kumaşlar,

⁴ <https://press.rebus.community/historyoftech/chapter/coptic-textiles/> (Erişim tarihi: 04.04.2024)

⁵ <https://www.antiquities.co.uk/category/ancient-textiles/coptic-textiles/> (Erişim tarihi: 04.04.2024)

muhtemelen bu toplumu tanıtmak için kullanılmış bir terim olarak görülmektedir. Bu isim, Hıristiyanlık dininin bölgeye girmesiyle diğer anlamlarını zamanla kaybetmiş ve Mısır'da yaşayan Hıristiyan toplumunu ifade eder olmuştur. Bu sebeple, *Koptik* (*Kıptî*) kelimesini, dinî değil, sosyolojik bir terim olarak ifade etmek daha uygundur (Erdem, 1997: 143-178).

Mısır'da çöl mezarlarında ortaya çıkarılan *Koptik* tekstillerin en önemli özelliği, dokumaların korunup, bir şekilde günümüze kadar ulaşmış olmasıdır. Renkleri ve kaliteleri ile göz dolduran *Koptik* dokumalar, Ortaçağ Avrupa'sında beklenmedik bir gelişme yaratmışlardır. Çünkü bu dokumalar, sadece giysi parçalarını değil, aynı zamanda iç mekânlarda kullanılan tekstil ürünlerini de içine almaktadır. Bu antik tekstiller, hem motif çeşitliliği hem de olağanüstü renk paletine sahip olması açısından oldukça önemlidir. Avrupa halkının bu tekstillere çok fazla ilgi göstermesinden dolayı tacirler, elde ettikleri antik tunikleri kesip koleksiyonculara satmışlardır⁶.

Koptik tekstillerde kullanılan mavi renk, bitkisel boya olan indigo (*Indigofera tinctoria*) bitkisinden; kırmızı renk, kök boya kökünden (*Rubiactinctorum* L.) ve kırmızı oya ağacından (Wouters, 1994: 38-45); kahverengi ağaç kabuğundan; mor renk ise, orkide ve deniz salyangozundan (Cardon, 2003: 67-421) elde edilmiştir⁷. Renklerin ve boyaların sabitlenmesinde ise, mordan olarak şap, ferrik tuzu ve bakır tuzu kullanılmıştır (Jungim, 2011: 117). Tekstillerde kullanılan boyalar, tekstillerin tarihlerini geriye doğru takip etmemizi sağlamaktadır. Dokumalarda renk çeşitliliğinin artmasını, bazı boyaların daha geç tarihlerde üretilmiş olduğu veya bulunduğu varsayımına bağlanabilir. Fakat giysiler dışındaki ilk dönem tekstil örnekleri, bazen zengin renklere bürünmektedir. Tekstillerdeki tema figüratif olduğunda renkler, doğal renklere daha yakındır. Ancak çok renkli kumaş dokuyan kişiler, hayvanları alışılmadık renklere renklendirmişlerdir (Hyunkyung, 1990: 20).

Çoğu *Kıptî* tekstili, ilk zamanlarda genellikle çok geniş olan basit tezgâhlar kullanılarak, goblen dokuma teknikleriyle üretilmiştir. Bu tekstillerde süslemeler, ya doğrudan dokuma yapılırken dokuma ile birlikte dokunmuş ya da sonradan applike yoluyla kumaş üzerine dikilmiştir (Janssen, 2013: 228). Bu tür dokumalar, insanların ve hayvanların vücut özelliklerini vurgulamak ve ana hatların çeşitlemelerini oluşturmak için diğer tekniklere göre daha fazla ayrıntı elde edilmesine olanak sağlamıştır. Bazı parçalarda kumaş kenarlarının korunması,

⁶ <https://coptictextilesft.collectionkbf.be/> (Erişim tarihi: 06.04.2024)

⁷ <https://kallogallery.com/blog/54-coptic-textiles/> (Erişim tarihi: 06.04.2024)

tekstilin doğrudan kumaşa dokunmak yerine keten üzerine dikildiğini göstermektedir.

Kıpti tekstillerinde genellikle çözümlü ipliğinde keten, atkı ipliğinde ise yün lifleri kullanılmıştır⁸. Keten ve yün iplikleri, özellikleri bakımından çok farklıdır. Keten ipliğinin kopma dayanıklılığı çok yüksek olmasına rağmen yün lifi, daha esnektir. *Kıptiler*, olasılıkla bu özellikleri doğru bir şekilde kullanıp, kendilerine özgü dokuma tekniklerini ve teknolojilerini ortaya çıkarmışlardır.

Kıptilerin sanatsal dokuma kültürü, Mısır'ın elyaf ticaretindeki konumuna bağlanmaktadır⁹. Bölgede binlerce yıldır tuniklerin, duvar süslerinin ve süs eşyalarının dokunması, *Kıptilerin* elyaf ticaretine önem vermelerinin bir kanıtıdır. *Koptik* tekstiller; dekoratif, işlevsel, sanatsal ve manevi amaçlara hizmet etmesi ile o dönemi çok iyi bir şekilde yansıtan dokumalardır.

12. yüzyıla kadar varlığını sürdüren *Koptik* tekstilleri, İslam'ın etkisiyle daha sonraki dönemde dokuma teknolojisinde köklü değişikliklere uğramıştır. Doğu'dan Orta Çağ Avrupa'sına geçiş döneminde, *Kıpti* dokumalarında Bizans etkisi görülmeye başlanmıştır. Mısır hanedanı döneminde ortaya çıkan *Koptik* tekstiller, daha sonra Roma İmparatorluğu döneminde erken Hıristiyan tarihine dâhil olmuş ve Arap fetihlerine kadar varlıklarını sürdürmüşlerdir. Sonuç olarak *Kıptiler*, dokumalarında; Pagan, Hristiyan, Sasani, Pers, Bizans ve son olarak İslam üsluplarının etkilerini özümsemişlerdir (Thomas,1985:39).

Günümüze ulaşan *Koptik* tekstil ürünleri oldukça geniş bir yelpazeye sahiptir. Bunlar, çoğu ölen kişinin yaşamı boyunca giydiği giysiler olarak bilinmektedir. Ancak bazıları, perde, duvar süsü veya aksesuarı gibi ev tekstili ürünleri olarak da dokunmuşlardır. Bu tekstillerin birçoğu özellikle de daha eskileri, klasik ve Roma mozaiklerine benzerler. Çok sayıda örnek, klasik dünyadan efsaneleri ve hikâyeleri betimlemektedir. Tekstillerin ilk örnekleri Helenistik kültür ve yerel Mısır gelenekleriyle sentezlenmiştir. Bu dokumalarda kuşlar, balıklar, çiçekler ve çeşitli türdeki hayvanlar tasvir edilmekle birlikte aynı zamanda müzik, dans, şarap ve geometrik motiflerden oluşan kompozisyonlar da dikkat çekmektedir¹⁰.

Harris, M.Ö. 1500 yıllarında Mısır'da dokuma tezgâhı olarak hem yatay hem de dikey tezgâhların tercih edildiğini belirtmiştir. *Koptik* arkaik tekstiller, medeniyetin beşiğinden ve ötesinden gelen zengin bir motif repertuarını ve üslup etkilerini sergilemektedir (Harris, 2004:16). *Kıpti* tekstillerinde tipik motifler

⁸ <https://researcharchive.calacademy.org/research/anthropology/coptic/Coptweav.htm> (Erişim tarihi: 06.04.2024)

⁹ <https://nazmiyalantiquerugs.com/coptic-textiles/> (Erişim tarihi: 06.04.2024)

¹⁰ https://rawi-publishing.com/articles/coptic_textiles/ (Erişim tarihi: 06.04.2024)

arasında insan figürleri, geometrik şekiller, doğa görüntüleri (bitkiler, hayvanlar, kuşlar... vb.) ile Mısır ve Roma'ya ait mitolojik figürler ve sembolleriyle karıştırılmış, Hıristiyan azizleri yer almaktadır (Michael, 2016:82).

Kipti dokumaları Pagan, Hıristiyanlık ve İslamiyet'e kadar genel ve birbiriyle örtüşen üç döneme ayrılır.

İlk periyod olan 3. yüzyılın sonlarından 5. yüzyıla kadar olan dönemde, Helenistik gelenekler güçlü bir şekilde korunmuş ve buna erken *Kipti* dönemi adı verilmiştir. Dokumalarda, Hıristiyan temalarından çok daha eski doğa, natüralist bitki ve çiçekler, mitolojik figürler ve çeşitli hayvan ve insan figürleri mevcut olup, pagan sembolleri dikkat çekmektedir (Resim 6, 7). Paganizm, klasik Latince *pāgānus*'tan gelir ve kırsal, rustik ve sivil anlamındadır. Bu terim, 4.yüzyılda erken dönem Hıristiyanlar, Roma İmparatorluğu'nda çok Tanrıcılığı uygulayan kişiler veya Yahudilik dışındaki etnik dinler için kullanılan bir terimdir (Brown, 1999: 625). Roma İmparatorluğu döneminde yaşayan bireyler, kırsal ve taşralı oldukları ya da İsa Peygambere inanmadıkları için Pagan sınıfına dâhil edilmişlerdir (O'Donnell, 1977:69-163). Hıristiyan metinlerinde, bu kişiler için kullanılan terimler; Helenliler, Yahudi olmayanlar ve kâfirler olarak geçmektedir. Paganizm, genel olarak o dönemde köylülüğün dinini ifade etmektedir (Davies, 2011: 1-2).



a.

b.

Resim 6. a. Yün ve Keten, 31 x 37 cm, M.S 4. yüzyıl, Erken *Kipti* Dönemi, (Fotoğraf: Elif Aksoy)

b. Yün ve Keten, 13 x 14 cm, M.S 4. yüzyıl, Erken *Kipti* Dönemi, Louvre Müzesi, (Fotoğraf: Elif Aksoy)



a.

b.

Resim 7. a. Yün ve Keten, 12 x 13 cm, M.S 4. Yüzyıl, Erken Kıpti Dönemi, Louvre Müzesi, (Fotoğraf: Elif Aksoy, 06.05.2018),
b. Yün, 9 x 10 cm, M.S 4. Yüzyıl, Erken Kıpti Dönemi, Louvre Müzesi, (Fotoğraf: Elif Aksoy, 06.05.2018)

En eski *Kıpti* tekstilleri, genellikle düz keten bir arka plan üzerinde mor desenler olan tek renkli geometrik tasarımlar olma eğilimindedir. Tekstillerdeki motifler, ağırlıklı olarak Klasik/Helenistik tasarım motiflerine sahip olmaları ile karakterize edilir. Eski Mısır dokumalarında kullanılan motiflerin klasik motiflerle değiştirilmesi, Ptolemaioslar yönetimindeki üç yüz yıl etkili olan Yunan yönetiminden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla dokumacılar, Yunan yönetiminin etkisi ile manastırlar ve kiliselerde bulunan heykel ve resimlerde yer alan Helenistik ve Roma tasarım unsurlarından yararlanmışlardır¹¹. 3. ve 5. yüzyıllar arasında dokunan tekstillerde, insan figürlerinin oranları, abartılı olarak çizilmiştir. Özellikle figürlerin baş kısımlarının, olması gereken orandan biraz daha büyük olduğu görülür. Önden bakıldığında ise, yüzlerin kompozisyonu ve gözlerdeki vurgu, mumya portrelerini ve Bizans ikonlarını andırmaktadır (Resim 6, 7). Bu yüzyıllar arasında dokunan dokumalarda kuşların, çiçeklerin, meyvelerin ve mitolojik figürlerin natüralist temsillerini içeren dekoratif çeşitlilik görülmeye başlanmıştır. Mısırlı dokumacılar, Sasani krallığı döneminde İran'da eğitim görmüşler, İran dokumalarında sıklıkla görülen atlı figürleri ve tavus kuşu motiflerini getirerek dokumalarda motif olarak kullanmaya başlamışlardır. Bizans hükümeti, evlilikleri ve ücretleri

¹¹ <https://researcharchive.calacademy.org/research/anthropology/coptic/Style.htm> (Erişim tarihi:08.04.2024)

kontrol ederek ve meslek değişikliğine izin vermeyerek dokumacılar da dâhil olmak üzere tüm zanaatkârları baskı altına almıştır.¹²



a.

b.

Resim 8.a. Yün ve Keten, 22 x 24 cm, M.S. 7.yüzyıl, Hristiyanlık dönemi, Louvre Müzesi, (Fotoğraf: Elif Aksoy), b. Yün ve Keten, 23 x 24 cm, M.S. 7. Yüzyıl, Hristiyanlık dönemi, Louvre Müzesi, (Fotoğraf: Elif Aksoy, 06.05.2018)



Resim 9. Keten, 17 x 24 cm, 7. yüzyıl, Hristiyanlık dönemi, Louvre Müzesi, (Fotoğraf: Elif Aksoy, 06.05.2018)

¹² <https://researcharchive.calacademy.org/research/anthropology/coptic/Style.htm> (Erişim tarihi:08.04.2024)

İkinci dönem olan 5. yüzyıl ile 7. yüzyıl arasında dokunmuş, Hıristiyan temalı birçok *Koptik* tekstil keşfedilmiştir. Bu dönem tekstillerinde genellikle bitkisel, geometrik ve figüratif (Resim 8) motifler görülmektedir. Ayrıca soyut doğal unsurları ve Hıristiyan sembolizmi de bu dönemde en çok işlenen konular arasındadır (Resim 9). *Kipti* dokumacılar, dokumaları süslemek için sık sık İncil sahneleri ve Hıristiyan figürleri kullanmışlardır. Ayrıca *Koptik* halk, bu ikonografik sahnelerle dokunmuş giysilerin hastalıklara karşı ilahi bir koruma duygusunu geliştirdiğini düşünmüşlerdir (Davis, 2005: 335,362). Hıristiyan sembolizminde ikonografik bir unsur olan bildircin, balık, üzüm gibi bitkisel motifler ve çeşitli hayvanlar, bu tekstillerin repertuvarında çok kullanılmış (Kakovkin, 2000: 315), haç şeklinde duvara asılan tekstiller de görünüş itibarı ile farklılık yaratmıştır. Dokumalarda kullanılan Hıristiyan sembolleri, figürler, çok renkli bir şemada tasarlanan oryantal desenler ve çiçek süslemeleri bir arada yer alarak, hem dini karakter hem de dekoratif nitelikler taşıyan sanatsal unsurlar olarak kabul edilmişlerdir.

7. yüzyılın ortasından 11. yüzyıla kadar olan İslam hâkimiyeti dönemi, İslam'ın baskısına rağmen *Kipti* kiliselerinin varlığını sürdürdüğü ve *Kipti* sanatının İslam sanatının etkisi altında bağımsızlığını koruduğu üçüncü dönemdir (Hyunkyung, 1990: 11). Arapların Mısır'ı fethetmesinden sonra *Kiptiler*, aynı tür dokumaları üretmeye devam etmişlerdir. Fakat Araplar, yavaş yavaş ticaretin yanı sıra tekstil endüstrisinin de kontrolünü ele geçirmeye başlamışlardır. Bu dönemde, Kur'an'ın figüratif görüntülere karşı hoşgörüsüzlüğü, dokumacıları da etkilemiştir. Bu yüzden zaman geçtikçe, *Kipti* tekstilleri tasarım açısından daha soyut hale gelmiş ve dokumalarda daha az figür kullanılmıştır. Sonunda Mısır tekstilleri tamamen Arap tarzına dönüşmüştür (Resim 10,11).



a.

b.

Resim 10. a. Yün ve keten, 39 x 51 cm, 7.yüzyıl ile 11.yüzyıl arası, İslamiyet dönemi, Louvre Müzesi, (Fotoğraf: Elif Aksoy, 06.05.2018),
b. Yün, 40 x 27 cm, 7.yüzyıl ile 11.yüzyıl arası, İslamiyet dönemi, Louvre Müzesi, (Fotoğraf: Elif Aksoy, 06.05.2018)



Resim 11. Yün, 46 x 21 cm, 7.yüzyıl ile 11.yüzyıl arası, İslamiyet dönemi, Louvre Müzesi, (Fotoğraf: Elif Aksoy, 06.05.2018)

7. ve 11. yüzyıllar arasında dokunmuş tekstil ürünleri, şüphesiz bu dönemden kalan en büyük kanıt kategorisini temsil etmektedir ve bu nedenle erken dönem İslam dininin görsel ve maddi kültürüne dair benzersiz görüşler sunmaktadır. 7. ve 8. yüzyıllardaki yaygın kültürel değişim döneminde dokumalar, üretim teknikleri ve ikonografik geleneklerle dikkate değer süreklilikler göstermektedir. Ayrıca, Abbasi dönemi hadislerinde Hz. Muhammed'in, perdelerin üzerinde olan figürlü resimleri küçümsemesi, erken dönem İslam görsel kültüründe tekstilin yaygınlığının ortaya çıkarmaktadır¹³. İslamiyet döneminde dokunan *Koptik* tekstillerde; nonfigüratif, ikonografik, geometrik ve bitkisel motifler kullanılmıştır.

¹³ Aişe'nin perdesi" çeşitli rivayetlerde birkaç kez geçer ve hadise bağlı olarak farklı tepkiler alır. Sahih-i Buhari 6109, bk. 78, no. 136'da Aişe şöyle anlatır: "Peygamber, evde resimler (hayvanlar) bulunan bir perde varken yanıma girdi. Yüzü öfkeden kızardı ve sonra perdeyi tutup parçaladı. Peygamber, 'Üzerinde bu resimleri yapanlar, kıyamet günü en şiddetli azaba çarptırılacaklardır' dedi." Sahih-i Buhari, çev. M. Muhsin Han, <http://sunnah.com/buhari/78/136>. Ancak aynı hadisin başka bir yerinde (2479, bk. 46, no. 40), perde yırtılıp yastık haline getirilmiştir: "El-Kâsım rivayet etti: 'Aişe, resimlerle (hayvanların) süslü bir perdeyi bir dolaba astığını söyledi. Peygamber o perdeyi yırttı ve o, onu Peygamberin oturması için evde kalan iki yastığa dönüştürdü.'" A.g.e., <http://sunnah.com/bukhari/46/40>.

SONUÇ ve ÖNERİLER

Louvre, farklı kültürlerden ve zaman dilimlerinden eserler de dâhil olmak üzere dünyanın en kapsamlı sanat koleksiyonlarından birine ev sahipliği yapmaktadır. Müzede İslam sanatları, dekoratif sanatlar ve ünlü ressamların ikonik eserlerinin yanı sıra Mısır, Yunan ve Roma gibi eski uygarlıklara ait birçok sanat eseri bulunmaktadır.

Louvre müzesinin ev sahipliği yaptığı en önemli koleksiyonlardan biri de antik *Koptik* dokumalardır. Müzenin en alt katında sergilenen bu tekstillerde, ikonografik repertuar son derece zengin ve çeşitlidir. Çok sayıda motif, genellikle simetrik kompozisyonlarla bir arada kullanılmıştır. Dokumalarda yer alan ikonografik üslup, mozaiklerle yakından bağlantılıdır. Tekstillerde geometrik biçimler, bitkisel motifler, hayvanlar âlemine göndermeler ve insan karakterlerinin animasyonlu sahneleri yer almaktadır.

Müzedeki koleksiyon, tunikler ve bu tuniklerden kesilen giysi parçalarının yanı sıra iç mekânlarda kullanılan dokumaları da içermektedir. Duvar süsleri, perdeler, kefenler, yastık kılıfları ve masa örtüleri, Mısır'da günlük yaşamda yer alan dekoratif ev eşyaları arasındadır. Dolayısıyla *Koptik* dokumalar, Mısır halkının günlük yaşamlarının çeşitli yönlerini, yörenin bitki florasını, hayvan faunasını ve mitolojik karakterleri temsil etmektedir. Günlük yaşamda halk tarafından kullanılan bu dokumalar, öldükten sonra bile sahiplerine, mezara kadar eşlik etmiştir.

Antik *Kıpti* tekstilleri, Pagan, Hristiyanlık ve İslamiyet dönemi olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Her dönem, *Koptik* halkın yaşadığı yaşam tarzını ve inanç anlayışını yansıtmaktadır. İlk dönem olan Pagan döneminde dokunan tekstillerde; Pagan sembolleri, natüralist bitki ve çiçekler, mitolojik figürler, çeşitli hayvan ve insan figürleri dikkat çekerken; Hristiyanlık döneminde ise, Hristiyan sembolleri ve figürleri, bıldırcın ve balık gibi çeşitli hayvansal figürleri ve aynı zamanda üzüm gibi meyve motifleri kullanılmıştır. Son dönem olan İslamiyet döneminde ise, çeşitli bitki ve çiçekler, geometrik ve nonfigüratif motifler dikkat çekmektedir. Genellikle, keten ve yün gibi bitkisel ve hayvansal liflerden elde edilmiş iplikler ile yapılan *Koptik* dokumalar; düz dokuma, sumak ve goblen gibi farklı teknikler kullanılarak dokunmuş ve o dönemi en iyi şekilde yansıtan önemli bir bilgi ve kültür hazinesi olarak günümüze ulaşmıştır. Bu tekniklerden ayrı olarak bazen tekstillerin üzerine applike, nakış ve değişik

düğüm teknikleri uygulanmış ve bunun sonucunda dokumalarda farklı dokusal yüzeyler elde edilmiştir.

Antik *Koptik* tekstiller, kendi dönemlerinin tarihini, dinini, kültürünü yansıtmaları nedeniyle bir dönemin yaşam evresini göstermesi açısından oldukça önemli kaynaklardır. Ayrıca *Kiptilerin* geleneksel tekstil kültürü, dokuma teknolojisinin özgünlüğü ve dokumalarda bulunan motiflerin sanatsal güzelliği, bu tekstilleri modern olanlarla karşılaştırılabilir kılmaya olanak sağlamaktadır. Bu nedenle tekstiller, erken İslam döneminin maddi ve görsel kültürünü anlamak açısından çok önemli olmakla birlikte sanat tarihi, etnografya, antropoloji ve tekstil araştırmaları ve değerlendirmelerinde daha fazla ilgiyi hak etmektedir.

KAYNAKÇA

- Brown, P. (1999). *Pagan*, In Glen Warren Bowersock; Peter Brown; Oleg Grabar (eds.). Late Antiquity: A Guide to the Postclassical World, Harvard University Press
- Champion de Nansouty, M. C (1906). *Actualites scientifiques*, Boivin et Cie, Columbia Üniversitesi.
- Cardon, D. (2003). *Le monde des teintures naturelles (The World of Natural Dyes)*, Paris: Belin Publisher.
- Davies, O. (2011). *Paganism: A Very Short Introduction*. Oxford University Press
- Davis, S. J. (2005). "Fashioning a Divine Body: Coptic Christology and Ritualized Dress", *The Harvard Theological Review*, vol. 98, no. 3.
- Edwards, H. S. (1893). *Old and New Paris: Its History, Its People, and Its Places*, Paris: Cassell and Co.
- Erdem, M. (1997). "Kıpti Kilisesi Üzerine Bir Araştırma", *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 36(1):143-178
- Granger-Taylor, H. (2005). "Coptic Textiles in the Detroit Institute of Arts", *Bulletin of The Detroit Institute of Arts*, 79(1-2).
- Harris, J. (2004). *5,000 Years of Textiles*, London: British Museum Press in association with The Whitworth Art Gallery and The Victoria and Albert Museum.
- Hyunkyung, K. (1990). *A Study on The Coptic Textile*, Graduate School of Industrial Craft Hong-ik University, 11.
- Janssen, E. (2013). "Coptic Textiles in the Rijksmuseum", *The Rijksmuseum Bulletin*,

- Jungim, Han, (2011). “A Study on the Characteristics of the Designs on Coptic Textiles of Ancient Egypt”, *Journal of Fashion Business*, Vol. 15, No. 3, 112-124
- Kakovkin, A. Y. (2000). “Coptic Works of Art Bearing Depictions of the Rape of Europa”, *Ancient Civilizations from Scythia to Siberia*, vol. 6, no. 3-4
- Michael, V. S. (2016). “Revival of the Coptic Tapestry Decoration in Denim Fashion”, *International Journal of Costume and Fashion*, Vol. 16 No. 2.
- Mignot, C. (1999). “The Pocket Louvre: A Visitor’s Guide to 500 Works”. New York: Abbeville Press.
- O’Donnell, J. J. (1977). “Paganus: Evolution and Use Archived 29 March 2019 at the Wayback Machine”, *Classical Folia*, 31: 163–69.
- Thomas, M. (1985). *Christine Mainguy, Sophie Pommier L’art Textile Histoire D’un art*, Geneve : Edition d’un art Art Albert Skira S.A.
- Wouters, J. (1994). “Dye Analysis in a Broad Perspective: A Study of 3rd to 10th-Century Coptic Textiles from Belgian Private Collections”, *Dyes in History and Archaeology* 13, 38–45, Textile Research Associates, York.

**ESERLER ARASI DİYALOG:
SEVÂKIB-I MENÂKIB NÜSHALARINDA ORTAK
HİKAYELERİN MİNYATÜR DİLİYLE İFADE EDİLİŞİ**

Dr. Öğr. Üyesi Esra MERCAN

Sinop Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

Has.esra@gmail.com

<https://orcid.org/.0000-0002-7976-1173>

GİRİŞ

Menkıbe kelimesi, Arapça “nekabe” kökünden gelip ve “bir şeyden bahsetmek veya haber vermek” anlamını taşımaktadır. Türkçede ise “menkıbe” olarak kullanılmaktadır (Ocak, 2016, 21). Sözlükte “övünülecek güzel iş, hareket” anlamına gelen menkâbe (menkıbe) kelimesinin çoğulu olan menâkib, 11. yüzyıldan itibaren Hz. Muhammed’in hadislerini içeren bölümlerin adı olarak kullanılmaya başlanmıştır (Şahin, 2004, 112). Menâkibnâmeler tasavvuf büyükleri hakkındaki hikayelerin sözlü gelenekte yaygınlaşmasıyla daha çok kullanım alanı bulmuştur. Sufi şahsiyetlerin menkabeleri “tezkire”, “reşehât”, “tabakât” ve “nefehât” gibi adlar altında yayımlanmıştır (Gülerer, 2013, 238).

Menâkibnâmeler, sade bir üslupla kaleme alınmıştır, böylece her kesimden insan kolaylıkla anlayabilmektedir. Dönemin edebi geleneklerine uygun olarak, Arapça- Farsça kelimeler ve ifadeler kullanılarak yazılmıştır (Mercan, 2003, 116). Bu eserler genellikle nesir ve kısa şiirlerden oluşurken bazıları manzum ve manzum-mensur karışık ya da sadece mensur olarak yazılmıştır. İlk olarak sözlü

gelenekte ortaya çıkan menâkıbnâmeler daha sonra yazıcılar tarafından derlenerek yazıya geçirilmiş olmalıdır. Yazıcılar her biri kendi içinde kronolojik bir yapıya sahip olan bölümlere farklı adlandırmalar yapmıştır (Elbir, 2019, 366).

Menâkıb kitapları, esasen keramet ve bu kerameti sergileyen velilerin yüceltilmesi üzerine kuruludur. İlk olarak yalnızca tarikat pirleri için kaleme alınan bu eserler, zamanla içeriğini tarikatın silsilesinde önemli roller üstlenen şeyhler, diğer Sufiler, şeyhlerin halifeleri ve şeyh ailelerini de kapsayacak şekilde genişlemiştir. Evliya menâkıbnâmeleri efsanevi olayların anlatıldığı masal, destan gibi edebi türlerin arasında yer almaktadır. Ancak, konularının gerçek ve kutsal kişiler olan velilere dayanması, bu kişilerin yaşadıkları zaman ve mekânın bilinmesi, anlatılan olayların gerçek olduğuna inanılması gibi özellikleriyle diğer türlerden ayrılmaktadır. Ayrıca, sade bir üslupla yazılmış olmaları da bu ayrımı pekiştirmektedir (Ocak, 2016, 34). Bu tür kitaplara Türk kültür ve edebiyatında “menâkıbnâme” dışında “tezkire” (Tezkire-i Satuk Buğra Han), “kerâmât” (Kerâmât-ı Ahî Evran) ve “vilâyetnâme” (Vilâyetnâme-i Hacı Bektaş) isimleri de verilmiştir. Kahramanların hayat hikayelerinden ve maceralarından, olağanüstü kuvvetlerinden bahseden Battalnâme, Dânişmendnâme, Saltuknâme gibi dini-destani eserler de menâkıbnâme türü içinde değerlendirilebilmektedir (Şahin, 2004, 112).

Menkıbeler, anlatıldıkları veya yazıldıkları dönemdeki haliyle kalmamıştır. Gerçek bir kişiye evrensel örnekler göre şekil verildiği için sürekli olarak yorumlanmış, yeni anlamlar ortaya çıkarılmıştır. Bu nedenle, ilgili kişi, toplumda derin izler bırakan kahraman neredeyse yeniden yaratılmış ve her zaman taze kalmıştır (Oflazoğlu, 1995, 545). Menkıbeler tarih boyunca farklı yorumlara ve algılara sahne olmuştur. Belgelere göre önemli bir yönleri de ele aldıkları kişiyi her zaman misyonu ve üstün özellikleriyle yenilikçi bir şekilde bugüne taşıyor olmalarıdır (Özçelik, 2016, 146).

Menâkıbnâmelerin çoğu din kahramanlarının, din uğruna savaşanların yaşamları, olağanüstü güçler üzerine, bazıları da kendini ibadete adanmış veliler üzerine yazılmıştır. Manzum şeklinde yazılmış menâkıbnâmelerin bazılarında tek bir veli konu edilse de birden çok ulunun anlatıldığı örnekler de vardır. Bunun gibi menâkıbnâmelerden bazıları, İmam-ı Azam, Emir Sultan, Abdülkadir Geylani, Seyyüd Ahmedür Rıfai, Şeyh Vefa, Şeyh İbrahim-i Gülşeni, İmam-ı Gazali Ak Şemseddin vb. üzerine yazılmıştır. Ayrıca gene evliyaları konu eden çok sayıda Tezkiretül Evliya da bu türün içerisinde (And, 2012, 397).

Ulu kişileri, din adamlarını, kerametleri ve velileri efsaneleştiren olayları anlatan menâkıbnâmeler kahramanın hayatı hakkında kesitler sunarken dönemin tarihi olaylarına da ışık tutmaktadır. Bu yüzden günümüzde dini liderler hakkında öğrenilen bilgilerin çoğunluğu bu eserlere dayanmaktadır. Minyatürlü nüshalar ise dönemin din adamlarının ve mekânlarının nasıl gözüktüğünü tasvir edip, dini ritüeller hakkında önemli detaylar sunmaktadır.

1. MEVLÂNÂ VE SEVÂKIB-I MENÂKIB ÜZERİNE

Asıl adı Muhammed Celâleddin olan Mevlânâ Celaledin Rumi 6 Rebiü'l-evvel 604 (30 Eylül 1207)'de bugün Afganistan'ın kuzeyinde bir şehir olan Belh'te dünyaya gelmiştir *Hüdavendigâr*, *Mevlânâ*, *Rumi* gibi isimler kendisine sonradan verilmiştir. Konya'da ders verdiği dönemde “*efendimiz*”, “*hazret*” anlamlarına gelen Mevlânâ lakabını almıştır. Diyâr-ı Rum adıyla anılan Anadolu'ya yerleşmesi ve hayatının büyük kısmını Konya'da geçirmesi sebebi ile de “*Rumi*” denilmiştir (Yeniterzi, 1995, 1- 2).

Mevlânâ, 24 Şubat 1231'de, babası Bahaeddin Veled'in ölümünden sonra dokuz yıl boyunca Burhaneddin-i Tirmizi'den eğitim almıştır. Bu süre zarfında, medrese ilimleri olan fıkıh, tefsir, kelim ve hadis üzerinde çalışmış, Rumca öğrenmiştir (Kabaklı, 2008, 26). Hayatı, 29 Kasım 1244'te Konya'ya gelen gizemli derviş Tebrizli Muhammed Şemseddin'in (Şemsi Tebrizi) varlığıyla tamamen değişmiştir. Şems ile sıkı bir dostluk kuran Mevlânâ, Şems'in 5 Aralık 1247'de kaybolmasının ardından derin bir üzüntü yaşamıştır. Şems'in yerine Konyalı bir kuyumcu olan Selahaddin-i Zerkubi'yi getirmiş, onun kızını kendi oğlu Sultan Veled ile evlendirmiş ve onu kendisinden sonraki halefi ve şeyh olarak atamıştır. Zerkubi'nin 1258'deki ölümünden sonra, halifelik makamını Çelebi Hüsameddin b. Muhammed b. Hasan'a devretmiştir. Çelebi Hüsameddin'in Mevlânâ'dan talebi üzerine ölümsüz eseri *Mesnevi*'yi yazmıştır. Uzun ve yorucu bir yaşamın ardından Mevlânâ, karaciğer hastalığından dolayı 17 Aralık 1273'te vefat etmiştir (Eflaki, 2006, 113- 114).

Mevlânâ'nın bugün bilinen beş eserinden ikisi manzum üçü ise mensurdur. Kitaplarının tamamı Farsça kaleme alınmıştır. Manzum eserleri *Mesnevi-i Mânevî* ve *Divan- Kebir*'dir. Mensur olanlar ise *Fîhi Mâ Fîh*, *Mecalis-i Seb'a* ve *Mektubât*'tır. *Mesnevi-i Manevi*, müellifi tarafından Keşşâfî'l-Kuran, *Fıkh-ı Ekber* ve *Hüsiminâme* gibi isimlerle anılmaktadır (Öngören, 2004, 447).

Mevlânâ Celaleddin Rumî'nin yaşamı boyunca, onun büyük bir sûfi olarak hayatı hakkında pek çok eser yazılmıştır. Bu eserler arasında, Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled'in kaleme aldığı İbtidânâme, Feridûn Sipehsâlâr'ın Risale'si ve Ahmed Eflakî'nin Menâkıbü'l Arifin'i öne çıkmaktadır. Ayrıca, Mesnevihan Mahmud Dede'nin 17. yüzyılda kaleme aldığı Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb isimli eser, Mevlânâ'nın hayatına olan ilginin zaman içindeki sürekliliğini göstermektedir (Haral, 2015, 45).

Mevlânâ Celaleddin Rumî ve Mevlevilik tarikatı hakkında en kapsamlı bilgilerin yer aldığı Menâkıbü'l Arifin'in yazarı kendisi de bir Mevlevi dervişi olan Ahmed Eflâki (ö. 1360)'dir. 1286-1291 yılları arasında doğduğu tahmin edilen derviş, Mevlânâ'nın oğlu Ulu Ârif Çelebi'nin (ö. 1316) yanından ayrılmamıştır (Yazıcı, 1989, 62). Eflâki, Ulu Ârif Çelebi'nin emriyle 1319'da yazdığı eseri "Menâkıbü'l Arifin ve Merâtibü'l-kaşifin" adlı eserini sonraki yıllarda genişleterek "Menâkıbü'l Arifin" olarak isimlendirmiştir. Büyük bir kısmı derleme niteliğinde olan eserde Mevlânâ ve yakınlarının yaşamıyla birlikte Anadolu'nun o dönemdeki tarih, din ve toplum düzeni hakkında da önemli bilgilere yer verilmiştir. Ayrıca eserde bölgenin mimarlık tarihi, halıcılık, müzik sanatı hakkında oldukça ilgi çekici kayıtlara rastlanmaktadır. Yazarının yaşadığı ya da gördüğü birçok anısına da yer verdiği eser döneminin tasavvufi merasimlerini yansıtması açısından da ayrıca önemlidir (Yazıcı, 2004, 114).

Menâkıbü'l Arifin, hem yazıldığı dönemde hem de sonraki yıllarda geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmış ve çeşitli dillere tercüme edilmiştir. Farsça olarak özetlenip tekrar sunulmuş bile olan bu eser, Türkçeye ilk tam çevirisi 14. ve 15. yüzyıllarda yaşamış olan Mevlevî Zahid bin Ârif tarafından 1400 yılında yapılmıştır ve "Mahzenü'l Esrâr" adını taşımaktadır. İkinci bir yeniden yazımı ise Abdülvehab bin Celaleddin Muhammed Hemedânî'nin (ö. 1547) Farsça olarak kaleme aldığı "Sevâkıb-ı Menâkıb-ı Evliyâullah" adlı eseridir. Hemedani, Mısır'a yerleştikten sonra Kahire Mevlevihanesi'nde bulunduğu dönemde bu eseri yazmıştır. Osmanlı döneminde de ilgi gören Sevâkıb-ı Menâkıb'ın Türkçeye ilk tercümesi bazı değişikliklerle Derviş Senâi Halil (ö. 1543) tarafından yapılmış ve Kanuni Sultan Süleyman'a sunulmuştur. Bir sonraki çeviri ise 1590 yılında III. Murad'ın emriyle Derviş Mahmûd Dede Mesnevihan Konevi tarafından yapılmıştır (Gölpınarlı, 1983, 15, Moghaddami, 2020, 64).

Derviş Mahmud Dede Konya'da tamamladığı "Sevâkıb-ı Menâkıb (Menkıberin Yıldızları)" aynı yıl hikayelere uygun 27 adet minyatür ile bezenmiştir. Bu

nüsha New York Morgan Library’de bulunmaktadır. Eserin diğer resimli örneği ise Topkapı Müzesi’nde yer alan 22 adet resim içeren nüshasıdır. Konya Mevlânâ Müzesi, Ankara Milli Kütüphane, İstanbul Süleymaniye Kütüphanesi’nde çok sayıda Sevâkıb-ı Menâkıb nüshası olmasına rağmen bunlardan sadece iki tanesi resimlidir. Hüseyin Ayan ve Gönül Ayan Konya Mevlânâ Müzesi’nde yer alan nüshayı sadeleştirerek dilimize çevirmiştir. Hacı Mahmud Dede’nin Hemedenli Abdülvehab Dede’den çevirdiği “Sevâkıb-ı Menâkıb” toplam dokuz bölümden oluşmaktadır. Eserin üçüncü bölümü Mevlânâ’ya ayrılmış, diğer bölümler Bahaeddin Veled, Şems-i Tebrizi, Sultan Veled, Arif Çelebi gibi veliler hakkında bilgiler içermektedir (Mesnevihan, 2019, 10- 11).

1.1. Tercüme-İ Sevâkıb-ı Menâkıb Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Nüshası (Tsmk)- 1599

Derviş Mesnevihan Mahmud Dede’nin Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb’ın minyatürlü iki nüshasından biri Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi’ndedir. Müzeden önce “Ahmed” isminde birine ait olduğu yazmadaki imza ve mühürden anlaşılmaktadır. Eser kalın hint abadisi kâğıt üzerine nesih hat ile yazılmıştır. 289 sayfadan oluşan yazma eserin başlık tezhibi 16. yüzyıl klasik devir tarzında yapılmış, yazı kenarları altın cetvelle çevrelenmiştir. Yazmada 22 adet minyatür yer almaktadır (Ünver, 2006, 3).

Eserdeki minyatürler metnin ilerleyişine göre tasvir edilmiştir. Minyatürlerin konu başlıkları şu şekildedir:

1. Mevlânâ’nın babası Bahaeddin Veled’in Konya mezarlığındaki hutbesi
2. Mevlânâ’nın bir dilenciye kemerini vermesi
3. Baş rahibin Konya’ya gelerek Mevlânâ ile buluşması
4. Mevlânâ’nın mumu söndürmesi ve üfleyerek tekrar yakması
5. Konyalı bir hacının Mevlânâ’ya bağlılığının hikmeti
6. Bacu askerinin Konya’yı kuşatması ve Mevlânâ’nın müdahalesi
7. Mevlânâ’nın girdaptaki bir gemiyi batmaktan kurtarması
8. Mevlânâ’nın dedikoduya müdahalesi
9. Mevlânâ’nın Ilıca’da bir su canavarına tövbe ettirmesi
10. Mevlevilik kimliği

11. Mevlânâ'nın oğlu Sultan Veled'in ikazı
12. Mevlânâ'nın anlattığı çömlekçi ile vezir hikayesi
13. Mevlânâ'nın ziyaretine gelen Selçuklu veziri Muinüddin Pervane'yi eğitmesi
14. Kasabın elinden kaçıp Mevlânâ'ya sığınan öküz
15. Mevlânâ'nın anlattığı Avc İbni Unk isimli devin ekmek menkıbesi
16. **Şems-i** Tebrizi'nin şehit edilmesi
17. Kuyumcu Selahattin Zerkub'un Mevlânâ'nın müridi olması
18. Sultan Veled'in oğlu Ulu Arif Çelebi'nin hastalanması ve Mevlânâ'nın torununu tedavi etmesi
19. Mevlânâ'nın oğulları Sultan Veled ve Alaeddin hakkındaki kerametleri
20. Mevlânâ'nın torunu Ulu Arif Çelebi'nin Sivas'ta Ahi Mehmed Divane'yi sema yaptırarak iyileştirmesi
21. Ulu Arif Çelebi'nin Amasya'daki günleri
22. Hâkim Senai'nin tövbesi (Ayan ve Ayan, 2019, 450- 492).

1.2. Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb New York Nüshası (NPML)-1590

Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb adlı eserin minyatürlü ikinci nüshası, günümüzde Amerika Birleşik Devletleri'nde, New York şehrinde özel bir kütüphanede bulunmaktadır. Bu kütüphane, Pierpont Morgan tarafından kurulmuş ve koleksiyonuyla tanınmıştır. Kitap, J. Pierpont Morgan tarafından 1911 yılında Roma'da Alexander Imbert'ten satın alınmıştır. Eser, krem rengi kâğıt üzerine, nestâlik hat ve siyah mürekkep kullanılarak yazılmıştır. 184 sayfadan oluşan eserin bölüm başları tezhipli, diğer sayfalar ise altın cetvellidir. Eserin orijinalinde 29 minyatür bulunduğu, günümüzde bunların bir tanesinin National Library Of Israel'de diğerinin ise diğerinin ise Boston Museum of Fine Arts'ta bulunduğu bilinmektedir (Schmitz, 1997, 84; Haral, 2015, 56- 57). Eserdeki minyatürler bir kişinin eseri olmayıp nakkaşhaneden çıktığı için imza yoktur.

Konuların resmedilişi metne uygun bir şekilde yapılmıştır. Minyatürlerin konuları şu şekildedir:

1. Mevlânâ'nın babası Bahaeddin Veled'in Konya mezarlığındaki hutbesi

2. Valed-i Fahreddin Şâdid'in attan düşmesi
3. Hz. Hızır'ın Mevlânâ'nın vaazına katılması
4. Üç evliyanın Mevlevî tarikatının su taşıyıcısını yanlarında götürmek için Mevlânâ'dan izin istemesi
5. Mevlânâ'nın Sultan Rükneddin Kılıçarslan'ın ölümüne dair kerameti
6. Mevlânâ'nın Neyzen Hamza'yı diriltmesi
7. Kemâleddin bin Adim'in rüyasında Mevlânâ'nın Haleviyya Medresesi'nden çıkışı
8. Kadı İzzeddin Sivasi'nin Mevlânâ'nın müridi olması
9. Genç bir tüccarın Mısır'daki hasta Frank Kralı'nı iyileştirmesi
10. Mevlânâ'nın Ilıca'da bir su canavarına tövbe ettirmesi
11. Mevlânâ'nın köpeklerle konuşması
12. Mevlânâ'nın anlattığı Hz. Adem'in yağmur menkıbesi
13. Mevlânâ'ya Arslan Doğmuş'un bir medrese inşa etmesinin anlatılması
14. Şems'in havuzdaki yansıması
15. Mevlânâ'nın hamamda bir günü
16. Mîraç dönüşü Hz. Muhammed'in vahyedilen sırları sahabilere açıklaması menkıbesi
17. Hallac-ı Mansur'un Bağdat kapılarının dışında idam edilmesi
18. Kasabın elinden kaçıp Mevlânâ'ya sığınan öküz
19. Mevlânâ'nın anlattığı Avc İbni Unk isimli devin ekmek hikayesi
20. Mevlânâ'nın anlattığı padişah ve hacamatçı hikayesi
21. Mevlânâ'nın ölüm döşeğinde müridlerine nasihati
22. Mevlânâ'nın cenaze töreni
23. Konya kuşatması ve Sultan Selim'in oğulları arasındaki mücadele
24. Şems'in anlattığı camideki şeytan hikayesi
25. Mevlânâ'nın Hüsameddin Çelebi'ye sevgisi
26. Hüsameddin Çelebi'nin Hz. Muhammed'i Mesnevi okurken gördüğü rüya
27. Hüsameddin Çelebi'nin liderliğinde Sema (Milstein, 1979, VI- XVII). Morgan Kütüphanesi'ndeki nüshada 27, Topkapı Sarayı Kütüphanesi'ndeki

nüşhada ise 22 minyatür vardır. Bunların dördü aynı konularda, diğer 45'i ise farklı mevzulardadır. Aynı konuların tasvirlerini içeren resimler şu şekildedir:

1. Mevlânâ'nın babası Bahaeddin Veled'in Konya mezarlığındaki Hutbesi
2. Mevlânâ'nın Ilıca'da bir su canavarına tövbe ettirmesi
3. Kasabın elinden kaçıp Mevlânâ'ya sığınan öküz
4. Mevlânâ'nın anlattığı Avc İbni Unk isimli devin ekmek menkıbesi

Son olarak farklı konulardan bahsetmesine rağmen benzer kompozisyona sahip bir ortak minyatür daha vardır. Bunlar; TSMK'de yer alan “*Mevlevilik kimliği*” ile NPML'de bulunan “*Mevlânâ'nın hamamda bir günü*” konularını aktaran minyatürlerdir.

2. İKİ AYRI SEVÂKIB-I MENÂKIB NÜSHASINDA AYNI KONULU TASVİRLERİN İNCELENMESİ

2.1. Mevlânâ'nın Babası Bahaeddin Veled'in Konya Mezarlığındaki Hutbesi

Mevlânâ'nın babası Bahaeddin Veled Konya şehir mezarlığında hutbe vermektedir. Kıyamet gününden bahsederken iman etmenin ve birlik olmanın öneminden bahseder. O sırada iki mezar açılır ve ölümler üstlerindeki kefenleriyle Sultan-ül Ulema'ya (Bahaeddin Veled)'e şahitlik ederler. Sonrasında Kur'an-ı Kerim'den “el-Karia” suresi okunur ve her mezardan iki el çıkarak tüm ölümler dua eder. Bu mezarlığa “Şahitler Mezarlığı” denmesinin sebebi de bu olay olmuştur. Yaşanan hadiseden sonra Sultan-ül Ulema inancı olmayan pekçok kişiyi de ikna eder (Ünver, 2006, 8).

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'nde yer alan minyatürde kubbeli bir yapının içerisinde Bahaeddin Veled ve onu dinlemeye gelen kalabalık yer almaktadır (Resim 1). Kompozisyonun sağında sırtında kürkü ile oturan bir derviş vardır. Ortada ise mezarından henüz çıkmış kefenli iki kişi Veled'in karşısında diz çökmektedir. Mezarlık kompozisyonunun ön kısmında yer alan tabutlarla imgeleştirilmiştir. Kompozisyonun üç tarafı cetvelle çevrelenmiş üst kısımda kubbeler ve çatı ile sonlandırılmıştır. Üstteki boş alan altından kuş ve bulut motifleriyle bezenmiştir.

New York Nüshası NPML'de yer alan minyatürde mekân, kubbeli tavan ve

sur duvarları ile çevrili bir alandan oluşmaktadır (Resim 2). Sol üst kısımda mezar taşı görünümünde eklenmiş ayrıntılar menkıbede geçen Konya mezarlığına işaret etmektedir. Kompozisyonun merkezinde yeşil cübbe giymiş Bahaeddin Veled ve etrafında toplanmış onu dinleyip dua eden insanlar vardır. Veled'in önündeki iki mezardan edilen duaya âmin diyen eller çıkmıştır. Kalabalığın içindeki iki dervişten biri mezarların yanında sırtında postuyla, kolunda yaralar olan diğeri ise sol alt köşede oturur şekilde tasvir edilmiştir. Kompozisyonun alt kısmında ise birbirine sarılmış vaazı dinleyen iki kişi yer almaktadır. Minyatürün üç tarafı cetvelle çevrelenirken içerisindeki insanlarla birlikte soldaki minare alandan dışarı çıkmıştır.

İki ayrı yazmadaki aynı konuları anlatan bu iki minyatür ele alındığında benzer kompozisyon düzeni ve bezeme unsurları içerdiği görülmektedir. Olayın geçtiği mekân, kubbeleri, uzun minare gibi işlenmiş dikdörtgen çıkıntıları ve avlu tarzında yarı açık alanı ile benzerlik göstermektedir. İki kompozisyonun da merkezinde Bahaeddin Veled yer almakta, etrafında onu dinleyen kalabalık ile binanın pencerelerinde gözükten insanlar bulunmaktadır. İlk minyatürde yer alan derviş sağ alt köşede oturdan ibaretken ikinci örnekte iki adet derviş mevcuttur. Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi nüshasındaki minyatür ölülerin mezardan çıkmasına odaklanırken, New York nüshası mezarlardan çıkan ellerin dua edişini ele almıştır. TSMK nüshası daha sade bir üslupla bezenirken NPML nüshasında daha yoğun bir işçilik göze çarpmaktadır. Figür sayısı da ikinci örnekte daha fazla olmakla birlikte ayrıntıların işleniş biçimi ve altının yoğun kullanımı bakımından da dikkat çekmektedir.



Resim 1. Mevlânâ'nın babası Bahaeddin Veled'in Konya mezarlığındaki Hutbesi, Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb, 1599, [TSMK, 14b]



Resim 2. Mevlânâ'nın babası Bahaeddin Veled'in Konya mezarlığındaki Hutbesi, Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb, 1590, [NPML, 13a]

2.2. Mevlânâ'nın Ilıca'da Bir Su Canavarına Tövbe Ettirmesi

Mevlânâ ailesi ve arkadaşlarıyla içinde bir su canavarının yaşadığı söylenen bir kaplıcaya gider. Su canavarının her yıl bir insan veya hayvan olarak suya götürdüğü söylenince Mevlânâ *nicedir onu aradığını* belirterek suya dalar. Birazdan yüzü insan yüzü ayakları ayı ayağına benzeyen canavarı alıp çadırına getirir. Canavar bu olaydan sonra tövbe eder, bir genci öldürdüğü için Mevlânâ'nın affını ister. Değerli bir inci hediye ederek suya geri döner (Ayan ve Ayan, 2019, 466).

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi nüshasında konuyu tasvir eden minyatür dış mekânda geçmektedir (Resim 3). Kompozisyonun üst kısmında develer ve atlar, etrafta kurulan çadırlar, gölün kenarında oturan Mevlânâ, alt kısımda yerde uzanan genç ve ateşteki kazanların başında odun kıran kişi gibi ayrıntılar ile olayın bir mesire yerinde geçtiği vurgulanmıştır. Mavi renkli su canavarının Mevlânâ'nın önünde eğilerek ona bir hediye sunduğu görülmektedir. Kalabalık dikkatlerini bu ikisine yönlendirmiş, yaşananları izlemektedir. Gümüş renkli

gölün üzerinde kaplumbağa, yılan, balıklar, su ejderi gibi farklı deniz canlıları görülmektedir. Üç tarafı cetvelle çevrelenmiş kompozisyon alanı dört yanından sayfa kenarına taşma yaparak genişletilmiş, minyatürün etrafı ise altın ile halkarı üslubundaki motiflerle bezenmiştir.

New York Nüshasında yer alan minyatürde bir mesire alanında kurulmuş çadırlar, kervan ve etrafa dağılan kalabalık yer almaktadır (Resim 4). Kompozisyonun ortasında daha çok insan formunda resmedilmiş su canavarı, Mevlânâ'nın karısı olduğu düşünülen bir kadının önünde diz çökmüş elindeki hediyeyi ona sunmaktadır. Mevlânâ ise yaratığın arkasında ayakta durmuş olanları izlemektedir. Kayaların arasından çıkan dere alt kısmında bir göle dönüşmüş, gümüş renkli suyun içerisinde kaplumbağa, deniz, yılan gibi deniz canlılar tasvir edilmiştir. Üç kenarı çevreleyen cetvelin sağından dışarı taşan kompozisyon bitkiler ve kayalık alanla sonlanmaktadır.

İki ayrı yazmadaki aynı konuları anlatan bu iki minyatür karşılaştırıldığında benzer bir kompozisyon düzeninin kullanıldığı görülmektedir. TMSK nüshasında sola doğru taşıp genişleyen kompozisyon NPML nüshasında sağ tarafa yayılmaktadır. Her ikisinde de Mevlânâ kırmızı ve mavi renkli kıyafetlerle resmedilerek çadırlar, kervan, kayalıklar ve göl benzer şekilde işlenmiştir. Her iki minyatürde de yaşananları izleyen kalabalık ve gölün içerisinde resmedilen deniz canlıları vardır. Birbirinden farklı olarak su canavarı ilkinde mavi renkli bir yaratık olarak tasvir edilmişken ikinci nüshada daha çok insan formunda bir figür olarak resmedilmiştir. TMSK nüshasındaki minyatürde canavar hediyesini Mevlânâ'ya sunarken, NPML nüshasındaki tasvirde hediye Mevlânâ'nın eşine verilmektedir. İlk minyatürde bu benzer kompozisyon yapısından farklı olarak alt bölüme bir alan daha eklenmiş gibi durmaktadır. Sayfanın altında yer alan bu kısımda yerde uzanmış bir genç, çadırda yerde bırakılan ok ve yay ile ateşin başında yemek yapan derviş kompozisyona hareketlilik kazandırmıştır.



Resim 3: Mevlânâ'nın Ilıca'da bir su canavarına tövbe ettirmesi, Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb, 1599, [TSMK, 113a]



Resim 4: Mevlânâ'nın Ilıca'da bir su canavarına tövbe ettirmesi, Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb, 1590, [NPML, 63b]

2.3. Kasabın Elinden Kaçıp Mevlânâ'ya Sığınan Öküz

Mevlânâ'nın zamanında, kesilmek üzere şehre getirilen bir öküz, bağlandığı yerden kaçır. Kasaplar öküzü yakalamak için peşine düşerler. Tam bu sırada, Bahaeddin Veled'in ziyaretinden dönen Mevlânâ'nın önünde duran öküz yüzünü yere sürer. Kasaplar öküzü almak isterler, ancak Mevlânâ, onun serbest bırakılmasını ister. Öküz oradan ayrılmış kaybolur ve bir daha kimse onu göremez. Mevlânâ, "Kasapların niyeti bu hayvanı boğazlamak ve parçalamaktı. Ancak bize gelmesiyle bu akıbete uğramaktan kurtuldu. İnsanoğlu da kalben bize yönelip Tanrı insanlarının yoluna ve sohbetine varınca, cehennem kasaplarından, yani kötülüklerden ve dertlerden kurtulur" der (Ünver, 2006, 34).

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi nüshasında minyatürün kompozisyonunun enine iki alana ayrıldığı görülmektedir (Resim 5). İlk alan üstteki Mevlânâ ve öğrencilerinin bulunduğu odadan oluşmaktadır. Mevlânâ ve dört öğrencisinin dua ettiği, yandaki nişlerde dervişlerin Kur'an okuyup duayı dinlediği görülmektedir. Kompozisyonun merkezinde ise öküzün kaçıp Mevlânâ'nın önünde eğildiği ve Mevlânâ'nın hayvanın başını okşadığı an resmedilmiştir. Öküzün

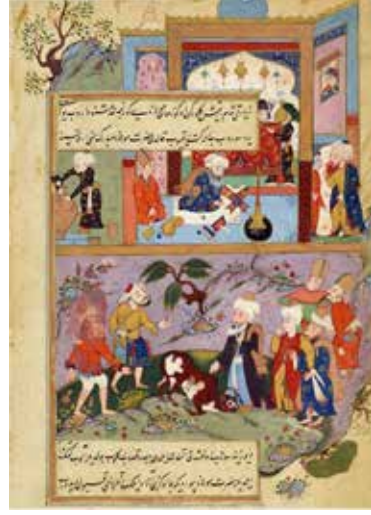
arkasında elinde bıçak olan kasap tasvir edilmiştir. Kayalıkların ardındaki ve Mevlânâ'nın çevresindeki kalabalık yaşananları izlemektedir. Üç tarafı cetvelenmiş minyatürün üst kısmındaki kubbeyle çatılar alandan taşmış, minyatürün etrafı altın ile bitkisel motifler ve bulutlarla bezenmiştir.

New York nüshasındaki minyatürde alan enine bir cetvelle ikiye ayrılmıştır (Resim 6). Üstteki kısımda mum ışığında Kur'an okuyan Mevlânâ ve onu dinleyen bir genç görülmektedir. Soldaki dış mekânda ise büyük bir küpten su alan bir kişi yer almaktadır. Cetvelin altında yer alan kısımda ise bir tepenin üzerinde Mevlânâ ve önünde eğilen öküz resmedilmiştir. Mevlânâ'nın karşısında elinde bıçağıyla kasap ve arkasında olanları izleyen kalabalık bulunmaktadır. İki tarafı cetvel ile sınırlandırılan kompozisyonun üst kısmından tepedeki bir ağaç, bina'nın çatı ve kubbesi taşmış, sağda ise kapıdaki bir derviş, kayalıklar ve ağacın bulunduğu bir çıkma ile resim sayfaya yayılmıştır.

İki ayrı yazmadaki aynı konuları anlatan bu iki minyatüre bakıldığında kompozisyon özelliklerinin benzer izler taşıdığı görülmektedir. Her iki minyatür de iki ayrı sahneyi anlatmak için ikiye bölünürken TSMK nüshasında öküz mevzusuna daha geniş bir alan ayrılarak konu merkeze taşınmıştır. NPML nüshasında ise sayfa eşit iki alana bölünerek dergâha ve öküzün kaçma anına eşit bir odak oluşturulmuştur. Her iki minyatürde de dua eden Mevlânâ'nın olduğu üst kısım, öküzün Bahaeddin Veled'in ziyaretinden dönen Mevlânâ'nın önüne çıkması sebebi ile eklenmiş olmalıdır. Bu şekilde hikâyenin iki aşaması da tasvir edilmiştir. Her iki minyatürde zemin rengi, mimari unsurlarda kullanılan renkler, figürlerin giyim kuşamları, öküzün aldığı pozisyon gibi birçok ayrıntı birbirine benzemektedir.



Resim 5: Kasabın elinden kaçıp Mevlânâ'ya sığınan öküz, Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb, 1599, [TSMK, 169a]



Resim 6: Kasabın elinden kaçıp Mevlânâ'ya sığınan öküz, Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb, 1590 [NPML, 107b]

2.4. Mevlânâ'nın Anlattığı Avc İbni Unk İsimli Devlin Ekmek Menkıbesi

Mevlânâ müritlerine zaman zaman peygamber menkıbelerinden örnekler vererek onları iyi ahlaka yönlendirmeye çalışmıştır. Yine anlattığı bir menkıbede Avc İbni Unk isimli bir devlin hikayesi geçmektedir. Avc İbni Unk yetmiş ekmeğin pişirdiği ekmeği yer fakat yine de doymaz. Hz. Musa besmele çekerek yemeye başlarsa devlin yedi lokmada doyacağını söyler. Elini yıkayıp besmele çekerek ekmekleri yemeye başlayan dev yedi lokma bile yiyemez, hemen doyar. Hz. Musa tekrar yemesini söyler, Avc “*Yiyemem, ekmek ve diğer yiyecekler bahanedir. Tokluk ve açlık Cenab-ı Hak'tandır*” der. Mevlânâ Hz. Musa'dan naklettiği bu menkıbe ile her işe besmele ile başlamanın bereketini vurgular (Ayan ve Ayan, 2019, 478).

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi nüshasında menkıbeyi anlatan minyatür içindeki insanların gözüktüğü bir binanın da olduğu dış mekânda geçmektedir (Resim 7). Kompozisyonun solunda yarı çıplak dev Unk binanın içine sığa-

mamişçasına dışarda tasvir edilmiştir. Solda yer alan kubbeli binada başı ateş halesi ile çevrili Hz. Musa elindeki ekmeği Unk'a uzatmaktadır. Etraflarındaki kalabalık ise yaşananları izlemektedir. Kubbeli ve cetvelli yapının dışında kalan sol kısım serbest bir şekilde kayalık ve ağaç ile arka planı doldurmaktadır.

New York nüshasında yer alan menkıbenin minyatürü tamamen dış mekânda geçmektedir (Resim 8). Kompozisyonun ortasında yarı giyinik bir vaziyetteki Avc İbni Unk ile karşısında başındaki ateş halesiyle Hz. Musa yer almaktadır. Unk ve Musa ellerinde yerdeki ekmeğin dolu tepside aldıkları birer ekmeği tutmaktadır. Kayalıkların arasında gruplar halindeki kalabalık bu sahneye tanıklık etmektedir. Unk'un hemen solunda bir dervişin elindeki boruyu üflediği görülmektedir. Üç tarafı cetvelle belirlenmiş kompozisyon alanı sola doğru serbestçe çıkma yaparak genişletilmiştir. Sayfa kenarları altın ile renklendirilmiş bulutlar, ağaçlar ve bir kuş ile bezenmiştir.

Menkıbenin tasvirini içeren iki minyatüre bakıldığında genel olarak benzerlikler içerse de farklı kompozisyon düzenlerinin kullanıldığı görülmektedir. TSMK nüshasındaki minyatürde Unk'un devasa boyutları vurgulanmak istenircesine hemen yanına bir bina resmedilmiş, içine normal ebatlardaki insanlar yerleştirilmiştir. Binanın dışında bulunan Unk ve Musa'nın arasında geçen diyalogu içerden ve yapının çatısından birkaç kişi izlemektedir. NPML nüshasındaki minyatürün tamamı açık alanda geçmektedir. Kompozisyonun merkezinde Unk ve Musa tasvir edilmiş, önlerinde büyük ekmeğin tepsi ile menkıbenin içeriğine de vurgu yapılmıştır. Bu nüshada sayfa kenarlarındaki alanlar boş bırakılmamış halkari tarzında motiflerle bezenmiştir.



Resim 7: Mevlânâ'nın anlattığı Avc İbni Unk isimli devin ekmek menkıbesi, Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb, 1599, [TSMK, 174a]



Resim 8: Mevlânâ'nın anlattığı Avc İbni Unk isimli devin ekmek menkıbesi, Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb, 1590, [NPML, 111a]

2.5. “Mevlevilik Kimliği” Ve “Mevlânâ'nın Hamamda Bir Günü”

Mevlevilik kimliği: Mevlânâ bir gün hamamda yanındaki dervişlere “bu cemiyette Mevlevilik kimliği kimindir?” diye sorar. Cevap alamayınca şöyle der: “Bir yabancı gelip hamamın camından baksa ve elbiselerinizi görse Mevlânâ yoksullarının hamamda olduğunu anlar. Demek ki kıyafetleriniz sizi anlatır. O halde elbisenize uygun olarak içinizi de (dışınız gibi) mana ve bilgi nuru ile aydınlatıp iman ile bezemeniz gerekir. Ancak o zaman Mevlayi (Allah'a ait) yani Mevlevi olmaya hak kazanırsınız” (Ünver, 2006, 26).

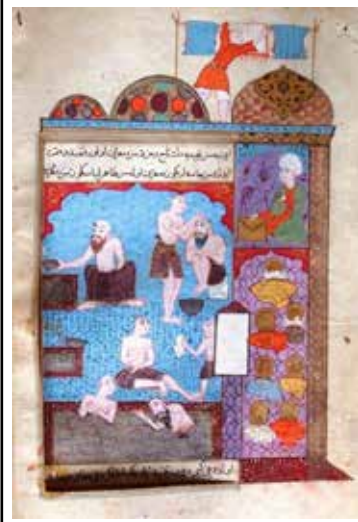
Mevlânâ'nın hamamda bir günü: Mevlânâ bir gün hamama gider. Bir hafta dışarı çıkmayınca dervişler merak eder ama kimse bir şey sormaya cesaret edemez. Sonunda çıktığında sebebini soranlara “boş insanlarla muhabbet etmekten soğuk algınlığı kapmıştım, hamamın sıcak suları beni iyileştirdi” cevabını verir (Milstein, 1979, XI- XII).

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi Nüshasındaki “Mevlevilik Kimliği” adlı minyatür dört tarafı cetvelle çevrili üst kısmında üç adet kubbe ile sonlanan bir alan içerisinde hamam tasvirinden oluşmaktadır (Resim 9). Sıcaklık bölü-

münün alt kısmında gümüşi bir havuz ve içerisinde yüzen insanlar, kurnanın başında yıkanan bir derviş, sağda saç tıraşı yapan bir tellak, kapıdan henüz girmiş su getiren görevli gibi detaylarla klasik bir hamam tasviri sunulmuştur. Sağdaki kubbe ile örtülü dikdörtgen uzun alan soyunma odası olarak resmedilmiş burada kıyafetler, sikke ve destar gibi Mevlevi giyim kuşamı yer almaktadır. Bu alanda tasvir edilen giysiler menkıbenin konusunu vurgulamaktadır. Minyatürün üst kısmında kubbelerle birlikte resmedilen ipe çamaşır asmakta olan bir hamam görevlisi ise boş alana hareket kazandırmaktadır.

New York nüshasında yer alan “Mevlânâ’nın hamamda bir günü” konulu minyatürün bezeme alanı geniş kubbeli sıcaklık bölümü ile sağdaki dikdörtgen uzun soyunma alanından oluşmaktadır (Resim 10). Kubbenin altındaki havuzda Mevlânâ yıkanırken diğer havuzda iki kişi yüzmektedir. Ön planda kurnanın başında yıkanan iki derviş, ayaktaki birini tıraş eden ve diğeri bir dervişi keseleyen altı figür daha resmedilmiştir. Soyunma alanında bir kişi giysilerini çıkarırken alttaki odalarda kurnanın başındaki bir genç, diğerinde ise bir dervişe masaj yapan bir tellak yer almaktadır. Etrafı cetvelle çevrelendirilmiş minyatürün kompozisyonu yine cetvellere küçük dörtgen alanlara ayrılarak bir hamamda karşılaşılabilecek insan çeşitlemeleri tasvir edilmiştir.

TSMK ve NPML Sevâkıb-ı Menâkıb nüshalarındaki “hamam” minyatürlerine bakıldığında menkıbelerin konuları her ne kadar birbirinden farklı olsa da benzer bir düzen ve üslup içerisinde resmedildiği görülmektedir. İki örnekte de sıcaklık bölümü ayrı, soyunma alanı ayrı şekilde sınırlandırılmış, bir hamamda görülebilecek tipik figürler mekân içerisinde resmedilmiştir. TSMK nüshasındaki minyatürde hamamın kubbeleri cetvelin dışına taşarken NPML nüshası minyatüründe cetvelin içerisine alınmış, bu kemerin altına da Mevlânâ yerleştirilmiştir. İlk minyatürde menkıbenin konusuyla bağlantılı olarak sağdaki sütunda Mevlevi kıyafetleri vurgulanmış, ikinci örnekte bu alan odacıklara bölünerek hamamda yıkanan figürler yerleştirilmiştir. NPML nüshasındaki minyatür “Mevlânâ’nın hamamda bir günü” menkıbesine uygun olarak tek başına yıkanan Mevlâna figürünü içermektedir. Her iki Sevâkıb-ı Menâkıb nüshasındaki örneğe bakılacak olursa minyatürlerin kompozisyonu ve üslubu döneminin hamam kültürünü ve alışkanlıklarını yansıması açısından da önem taşımaktadır.



Resim 9: Mevlevilik kimliği,
Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb, 1599,
[TSMK, 130b]



Resim 10: Mevlânâ'nın hamamda
bir günü, Tercüme-i Sevâkıb-ı
Menâkıb, 1590, [NPML, 90b]

SONUÇ

Bahaeddin Veled, Şems-i Tebrizi, Sultan Veled, Arif Çelebi gibi veliler, Mevlevilik ve Mevlânâ hakkında bölümleri olan Derviş Mahmud-ı Mesnevi Han'ın "Menâkıbü'l Arifin" adlı eserden sadeleştirdiği "Sevâkıb-ı Menâkıb (Menkıbelerin Yıldızları)" adlı eserin günümüze gelmiş iki adet nüshası resimlidir. Bunlar Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi'ndeki 1599 yılından yazılmış nüsha ile, New York Morgan Library and Museum'de yer alan 1590'larda yazıldığı düşünülen nüshadır. Her iki nüsha da eser metninde yer alan menkıbelerle uyumlu şekilde seyreden minyatürler içermektedir.

TSMK ve NPML nüshalarının ölçüleri birbirine oldukça yakındır. TSMK 17x27 cm, NPML nüshası yaklaşık 16x26 cm'dir. İki eser de hattın çeşidi, tezhibi, kâğıt türü, satır sayısı gibi birçok yönden benzerlik taşımaktadır. İki Sevâkıb-ı Menâkıb nüshası da metnin ilerleyişine sadık kalınarak resmedilmiş, tasvirlerde gereksiz ayrıntıya yer verilmemiştir. Yazmanın nakkaşı kendinden bir şeyler eklemeyen metinde anlatılanlara uygun detaylar resmetmiştir. NPML nüshasında Milstein'e göre (Milstein, 1979) en az dokuz minyatür eksik olmalıdır. Morgan Kütüphanesi'ndeki nüshanın 184 yaprak, Topkapı Sarayı Müzesi

Kütüphanesi'ndeki nüshanın 289 yaprak olması da bu kanyı doğrular niteliktedir. Ayrıca aynı nüshanın bir minyatürünün National Library Of Israel'de diğerinin ise diğerinin ise Boston Museum of Fine Arts'ta bulunduğu bilinmektedir. Bu da daha fazla minyatürün farklı müze ve kütüphanelerde olabileceğini düşündürmektedir.

İki nüshanın arasında çok az zaman olduğu ya da aynı dönemde resmedilmesine bakılırsa eserler Osmanlı Bağdat Eyalet Üslubunda Konya'da hazırlanmış, bu süreçte de Mevlevihane gözlemlenerek aslına uygun bir şekilde tasvir edilmiş olmalıdır (Haral, 2015, 414). Nakkaşların Mevlevihane'de zaman geçirdikten sonra İstanbul'a dönüp eserleri nakkaşhanede tamamlamış olması da mümkündür. Süheyl Ünver'e göre *İstanbul Türk nakkaşlarının ellerinden çıkan* bu iki eserin sanatçılarının yapım ve bezeme sürecinde etkileşim içinde çalışmış olabileceği düşünülmektedir. Benzer kompozisyon özellikleri ve minyatürlerin üslubu göz önünde bulundurulursa eserlerin nakşedilmesinde aynı nakkaşların çalışmış olması da mümkündür. Minyatürlerin imzasız olması, yazmaların kolektif olarak hazırlanması sebebi ile de sanatçıların tespiti mümkün olmamıştır. Bu iki yazma eser yoğun bir ekip çalışmasının ürünü olarak ortaya çıkmış, mahir işçilik, figürlerin portrelerindeki ustalık, kompozisyonların tekrar etmemesi ve tek olması, varak altının kullanımının bolluğu gibi yönleri ile klasik dönem minyatür sanatının izlerini taşımaktadır.

Her iki nüshada da minyatürü yapılmak için seçilen menkıbelerde Mevlânâ'nın ululuğu, hoşgörüsü, kerametleri, hayvanseverliği gibi birçok olumlu özelliğinin, müritlerinde ve çevresinde hayranlık uyandıran vasıflarının vurgulandığı görülmektedir. Bazı menkıbelerde de Mevlânâ onu dinleyenlere hikayeler anlatarak, ana fikir üzerine dersler vermektedir. Örneğin Avc İbni Unk adlı minyatür (Resim7- 8) Hz. Musa zamanındaki bir menkıbe üzerine kuruludur. Yazmalardaki minyatürlerde Mevlânâ gündelik yaşamda sıradan haliyle de tasvir edilmiştir (Resim 3, 4, 10).

Yazıldığı dönemin geleneklerine, tarihine ve toplum yapısına dair bilgiler verdiği için birçok tarikat hakkındaki detay menâkıbnâmelere dayanmaktadır. Özellikle resimli nüshalar yazılı metnin yanı sıra gerçek yaşantıları yansıtmaları bakımından görsel bir kaynak niteliği de taşımaktadır. Sevâkıb-ı Menâkıb'ın resimli nüshaları olması yönünden önem arz eden bu iki yazmanın karşılaştırmalı analizinde aynı dönemde yazılıp, hazırlanmış eserlerde nakkaşhanenin ne denli etkileşimle çalıştığının izleri görülmektedir. İçerik ve işçilik bakımından nadir

örneklerden olan bu yazma eserler klasik dönem kitap sanatlarının ve menâkıb-nâme geleneğinin değerli miraslarından olmuştur.

KAYNAKÇA

- And, M. (2012). *Minyatürlerle Osmanlı İslam Mitologyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mesnevihân, D. M. (2019). *Menkıbelerin Parlak Yıldızları Sevâkıb-ı Menâkıb*, haz. Hüseyin Ayan, Gönül Ayan. İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.
- Eflaki, Ahmed. (2006). *Ariflerin Menkıbeleri*. çev. Tahsin Yazıcı. İstanbul: Kabcacı Yayınevi.
- Elbir, B., Seçluk, G., Kahve, M. Y., (2019), Menâkıb-ı Evliya Adlı Eserin Değerler Eğitimi Açısından İncelenmesi. *Celal Bayar Sosyal Bilimler Dergisi*. 17 (4), 364- 386.
- Gölpınarlı, A. (1983). *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevilik*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- Gülerer, S. (2013). Türk Tarihinde Menâkıbnâmeler ve Menâkıbnâme Yazıcılığı. *Tarih Okulu Dergisi*, S: XVI, 233- 262.
- Haral, H. (2015). *Osmanlı Minyatüründe Mevlânâ'nın Yaşam Öyküsü: Menâkıbü'l Ârifîn ve Tercüme-i Sevâkıb-ı Menâkıb Nüshaları*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Türk İslam Sanatları Programı, İstanbul.
- Kabaklı, A. (2006). *Yunus Emre*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Mercan, İ. H. (2003). Türk Tarihinin kaynaklarından Olan Bazı Menâkıbnâme ve Gazavatnameler Hakkında. *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. S:6, 107- 130.
- Milstein, R. (1979). *Religious Painting of the Wailing Derwishes Tardjome-i Thewaqib Pierpont Morgan Library MS. M466*. Thesis Submitted For The Degree Doctor Of Philosophy. Hebrew University, Jerusalem.
- Moghaddami, S. A. (2020). Sevâkıb-ı Menâkıb Nüshasındaki Mevlânâ ve Su İssı Minyatürlerinin Northrop Frye'in Mitolojik Eleştirisi Bağlamında İncelenmesi. *Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*. 2020, Cilt 2, Sayı 1, 51-76.
- Ocak, A. Y. (2016). *Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menâkıbnâmeler*. İstanbul: Timaş

Yayınları.

- Ofllazoğlu, A. T. (1995). Menkıbelerde Yunus. *Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu Bildirileri*. Ankara, 545- 550.
- Öngören, R. (2004). Mevlânâ Celaleddin Rumî. *TDV İslam Ansiklopedisi*. c.29, Ankara, 2004, s. 441-448.
- Özçelik, M. (2016). Yunus Emre Sevgisinin Türk Toplumundaki Tezahürleri. *Uluslararası Yunus Emre Sempozyumu Bildirileri*. Manisa, 143- 161.
- Schmitz, B. (1997). *Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in The Pierpont Morgan Library*. New York.
- Şahin, H. (2004). Menâkıbnâme. *TDV İslam Ansiklopedisi*. Cilt:29, 112- 114.
- Ünver, S. (2006), *Sevâkıb-ı Menâkıb Mevlânâ'dan Hatıralar*. İstanbul: İşaret Yayınları.
- Yazıcı, T. (1989). Ahmed Eflaki. *TDV İslam Ansiklopedisi*. c.2, s.62. Ankara.
- Yazıcı, T. (2004). Menâkıbü'l Ârifîn. *TDV İslam Ansiklopedisi*. c.29, s.114- 115. Ankara.
- Yeniterzi, E. (1995). *Mevlânâ Celaleddin Rumi*. Türk Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara.

MISIR GELENEKSEL TEKSTİL KÜLTÜRÜNE AİT BİR DEĞER: K(H)AYAMIYA APLİKE ÇADIR SANATI

Prof. Dr. Naile Rengin OYMAN
*Süleyman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Geleneksel Türk Sanatları Bölümü*
renginoyman@sdu.edu.tr
<https://orcid.org/.0000-0002-6379-4755>

GİRİŞ

Arapça Hayam (Çadır) kelimesinden türetilen Hayamiya, Mısır'ın çadır yapım sanatı olup kumaş parçalarının kesilerek katlandığı ve tuvale elle dikildiği, aplike tekniği kullanılarak yaratılan etkileyici çadır ve duvar süsleridir. Aplike, bir veya daha fazla tekstilin, genellikle kumaştan yapılmış zemin bir malzemeye dekoratif bir şekilde dikildiği bir tekstil tekniğidir.

Çadırın İslam topluluklarında önemli bir mimari doku olarak varlığını sürdürmesi, onların göçebe kültürel bağlamını yansıtmaktadır. İslami çadırın hangi lif grubundan (keçi kılı, yün, ipek, pamuk) dokunduğuna bakılmaksızın, iç ve dış süsleme de dâhil olmak üzere uzun bir geçmişi vardır. Bu tür çadır modellerinin tasarımına ve sürekliliğine dair kanıtlar, günümüze ulaşan çadırlardan resimli el yazması kayıtlar ve görseller aracılığıyla varlığını sürdürmektedir (Bowker, 2014, 478, Atasoy, Otağ-ı Hümayun).

Hayamiya veya Kayamiya diye okunabilen, çadırların iç kısmına uygulanan, barınak ve süsleme unsuru olarak ikili işleve hizmet eden desenlendirilmiş renkli aplikelerdir. Aplike, desene göre kesilen kumaşın zemin kumaşa elde ya da makinede tutturulmasıyla oluşturulan bir çalışmadır, bu yolla oluşturulan

işlemeye da aplikasyon denilir. Aplike tekniğiyle yapılan hayamiyalar, yorganlara benzerler ve yorganlara özgü üç katmana sahiptirler. Ağır bir “sırt yüzeyi”, bir arka plan “üst bölüm” ve “üst bölüm” üzerinde ayrıntılı aplikelerden oluşur. Hayamiyalarda ağır pamuklu sırt üzerinde elle dikilmiş yine pamuklu aplikeler bulunur. Sıcak, kuru ve tozlu bir iklime karşı koruyucu ve dayanıklı olabilmesi için bu ağır yüzey oluşturulur. El dikışı ile iğne ve iplik kullanılarak, çadır yapımcıları tarafından oturduğu yerde hızlı bir şekilde gerçekleştirilir. Küçük kumaş parçaları, büyük makaslar kullanılarak gerektiği ölçülerde kesilir. Hayamiya, boyutuna bakılmaksızın genellikle tek bir çadır ustası tarafından başlanır ve tamamlanır. Boyut olarak, basit yastık kılıflarından birkaç metre çapında karmaşık duvar örtülerine kadar değişebilir Büyük çalışmaların tamamlanması birkaç ay sürebilir (<https://en.wikipedia.org/wiki/Khayamiya#Description>, erişim tarihi: 04.04.2023).

Bu sanat, Kahire de kültürel miras olarak ustadan çırağa, babadan oğula geçerek günümüze kadar gelmiştir. Mısırlı çadırcılar (khayamgi), başta erkekler olmak üzere yetenekli zanaatkârlardan oluşan bir topluluktur. Çoğu Kahire’de yaşamaktadır ve Çadırcılar Sokağı civarındaki ortak atölyelerde çalışmaktadırlar. Burası, Bab Zweylah’ın güneyindeki Al-Muizz Caddesi’nin kapalı bir bölümüdür (Bowker, 2016; 346). Bu çadırlar özellikle 18. yüzyılda gezici avlu görevi görmüştür (Chowdhury, 2015, Tahir, 2021, 81).

Arapça “çadır” anlamına gelen hayme kelimesinden türemiştir, dolayısıyla hayamiya “çadır sanatı” olarak bilinir. Bu, ortak Osmanlı mirasının dilsel mirası olan Mısır Arapçasında yaygın olarak uygulanan Türkçe gramer ilkelerinden kaynaklanmaktadır. Mısırlı, Osmanlı ve İranlı çadırcılar arasındaki tarihi bağlantılara dair kanıtlar, bir atölyeden sorumlu usta zanaatkârlara verilen Üstad veya Usta unvanı gibi, mesleğe özgü terminolojideki benzerliklerden kaynaklanmaktadır (Bowker and El Rashidi, 2016: 347).

Mısır hayamiesini, Osmanlı himayesindeki görkemli çadırların yerel uyarlamalarla bir uzantısı olarak kavramsallaştırmak yerinde olur. Kahire’deki görsel olarak farklı Mısır hayamiesinin ilk kayıtları, Nurhan Atasoy’un belirttiği gibi, 19. yüzyılın ortalarında İstanbul’daki Türk çadırcıların çalışma koşullarında ve nüfusunda önemli bir düşüş olduğu zamana denk gelir. Osmanlı bağlantısı, 2013 yılında Durham Üniversitesi tarafından yaptırılan ve Kahire’ye taşınan Türk çadırcılarla ailevi bağların olduğunu iddia eden sözlü tarihlerle de desteklenmektedir. Ancak Atasoy, “Mısır tarzı” çadırlara ilişkin muğlak

Türkçe kayıtların 1567'den itibaren bilindiğini de kaydetmiştir. Napolyon dönemine ait L'Egypt'in (1809-1829) çizimleri de Fransız gezginler tarafından kullanılan süslü çadırları betimlemektedir, ancak bunlar stil açısından Hidival hayamiya'sından çok daha önceki Osmanlı çadırlarıyla tutarlı görünmektedir. Hidival hayamiyesi, 1867 ile 1925 yılları arasında kendine özgü bir Mısır görsel kültürünü temsil etmektedir.

Hayamiya Mısır'da iki ana biçimde kullanılmıştır. Bunlardan ilki, düğün, ziyafet ve cenaze gibi tören etkinliklerine ev sahipliği yapmak için kullanılan devasa dikdörtgen köşklerden (suradeq) gezginlerin, özellikle de turistlerin kullandığı tek direkli kamp çadırlarına (fustat) kadar uzanan, kelimenin tam anlamıyla mimari tekstil çadırlardı. Hayamiya'nın ikinci şekli ise şerit veya çadır duvarı gibi perde şeklini de alabilen duvar örtüleridir (sivan) (Bowker, 2016; 348). Hayamiya başlangıçta mimari terimlerle düşünülmüş olsa da uluslararası alanda, tozlu sokaklar yerine, sanat galerilerinde özenle sergilenmesi gereken son derece güzel bir tekstil zanaatı olarak kabul edilir. Ancak Mısırlılar, hayamiyanın böyle bir estetik saygıyı görmesini şaşırtıcı karşılamaktadır. Onlar için, Kahire'nin kentsel görsel kültürlerinin sıradan bir yansımasıdır, neredeyse hiçbir zaman kendi değerlerini tartışmamışlardır (Bowker, 2014, 476).

Hayamiya, 1000 yıldan daha eski sanat eserleridir. Çadır, tente ve sokaklarda perde örtüsü olarak kullanılan bu applike sanatı, taklit ürünlerinden önce, 1970'lerde Kahire'de çalışan 300'den fazla Mısırlı çadır yapımcısı varken, günümüzde ise neredeyse 50'nin altına düşmüştür.

Eski Kahire'deki 10. yüzyıldan kalma devasa Bab Zuwayla kapısı önündeki küçük meydanda ve Kahire'nin en eski caddelerinden biri olan Shari Hayamiya'da (Çadırcılar Sokağı)'nda, applike kumaş desenlerinden devasa çadır pavyonları veya "suradeq" yapma antik zanaatı yüzlerce yıldır sürdürülmektedir. Geleneksel geometrik tasarımlar, karmaşık Arap kaligrafisi, eski Mısır mezar sahneleri, modern nilüfer tasarımları ile kuşlar, balıklar, manzaralar ve halk öyküleri içeren çok çeşitli panoları göstermenin yanı sıra tarihi ve teknik bilgilerde konular arasındadır.



Resim 1. 1907 yılında ve günümüzde Shari Hayamiya (Çadırcılar Sokağı-Chareh El Khiamiah) <https://khayamiya.com/home/chareh-el-khiamiah/>, [https://www.ethnicjewelrymagazine.co.uk/articles/khayamia/#jig\[1\]/ML/880](https://www.ethnicjewelrymagazine.co.uk/articles/khayamia/#jig[1]/ML/880), erişim tarihi: 04.05.2024

1. HAYAMİYA'NIN TANIMI VE TARİHÇESİ

Mısır'ın ulusal tasarım ikonu olarak kabul edilebilecek ve yerel kültür ürünlerinden biri olan applike sokak çadır örtüleri ve Kahire sokaklarında gösterişli, canlı ve ayırt edici varlığını sürdürmekte olan hayamiyalar, Arapça çadır sözcüğünün karşılığı “hayyam- khayam” gelmektedir. Bu nedenle “hayamiya-kayamiya” kelimesi, kumaşların kendisine verilen isim olduğu kadar, iğneli applike tekniği için de kullanılır.

Doğru yazım Arapçadır, ancak khiamiah khiyamiya, khiamiyya, khyamiyya, kheyemiah, kheyameya ve khayyāmia dâhil olmak üzere bu terimin İngilizce karşılıkları çeşitlidir. “Çadır” anlamına gelen Arapça kelime, hayma (قمة), “çadırcı” anlamına gelen Farsça khayyām (خام) ile bağlantılıdır. İngilizce'deki popüler alternatif açıklamalar arasında “Kahire Çadırcılarının işi”, “applique çadır yapımı” veya sadece “Mısır applikesi” yer alır. Çok büyük olan khayamiya “çadırları” suradeq (suradek) olarak bilinir (<https://www.egyptindependent.com/tradition-vsmodernism-street-tentmakers/>, <https://en.wikipedia.org/wiki/Khayamiya#Description>, 04.04.2024).

Mısır applikeli çadırlarının tarihi, M.Ö. 2980'den M.Ö. 332'ye kadar uzanan Firavun dönemine kadar uzanmaktadır. Ancak, kökenlerini belgelemek zordur. Bu dönemde applike işçiliği, Mısır'da önemli bir sanat formu olarak gelişmiştir. Firavun döneminde, applike işçiliği genellikle ipekten yapılan çeşitli süslemelerle

süslenmiş çadırlarda kullanılmıştır. Mısır tarihindeki applike işçiliği, üç ünlü çadır yapımcısı, Ebu El Hassan Ali, Tbn El Hassan El Khayamy ve Ibn Al Aysat El Halaby tarafından uygulanmıştır. Firavun döneminde, çadırlar genellikle törenler ve kutlamalar için kullanılmıştır, çünkü evler büyük misafir sayılarını barındırmak için yetersizdi. Bu dönemde applike işçiliği, Mısır kültürünün önemli bir parçası olmuştur.

Mısır'da applike işçiliği İslamiyet döneminde (M.Ö. 642'den günümüze) gelişmiştir. Eyyubi Dönemi'nde, sultanlar ithal edilen Filistin pamuğundan yapılmış ve beyaz, kırmızı, sarı ve diğer renklerle renklendirilmiş çok büyük ve değerli çadırlara sahiplerdi. Memlük Dönemi'nde, Mısır tarihindeki applike işçiliği ile ilişkilendirilen yün applike tekstil parçaları bulunmaktadır. Applike işçiliği, Osmanlı Dönemi'nde de devam etmiştir. Mısır, 1517'den 1914'e kadar resmi olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun bir eyaleti olarak kalmıştır. Bu dönemde, pek çok önemli olay için çadırlar kurulmuş ve çadırların süslemeleri değişmiş ve renkler sadeleşmiştir. Mısır applike işçiliği, 1922'den günümüze kadar olan bağımsızlık döneminde de devam etmiştir.

Mısır Üniversitesi Kütüphanecisi Jayne Spencer ve Betty Wass, bu sanat formunun Perslerin Türkistan'dan batıya doğru yayıldığını ve muhtemelen 8. yüzyılda Türklerle birlikte Mısır'a geldiğini düşünmektedir. Pers minyatürlerinde, süslü iç duvarları olan çadırlar resmedilmiştir. Çadırlar, prenslerin seyahat ve avlanma sırasında kullandığı yaygın bir konaklama biçimiydi; bu çadırlar saraylar kadar gösterişliydi. Yunan ve Roma dönemlerinde applike mavi, yeşil, kırmızı, mor, beyaz ve şarap renklerinde işlenmiş çiçekler, bitkiler ve geometrik süslemeler şeklini almıştı. Çadırlar fil, aslan gibi hayvan, kuş ve insan şekilleriyle süslenmişti (Gagnon, 2004: 131-133).

Kahire'nin günümüzdeki ismi 'Muzaffer' anlamına gelen El Kahire'den gelmektedir, ancak önceki El Fustat ismi, "Büyük Çadır" anlamına gelmekteydi. Bir hikâye olarak; 641 yılında Amr ibn al-'As'ın, büyük çadırının çatısında bir güvercinin yuva yaptığını görmüş ve bunu askeri harekâtı için olumlu bir alamet olarak kabul etmiştir. Daha sonra bu 'geçici' yapının etrafında bir topluluk oluşmuş ve yavaş yavaş dünyanın en büyük şehirlerinden biri haline gelmiştir. Bu sembolik anlatı, hem çadırın hem de yönetim gücünün hareketli ordudan kalıcı bir devlete dönüşmesi olarak da yorumlanabilir.



Resim 2. Ramazan Çadırı, Kahire, 1976, otantik el aplikeli hayamiyadan yapılmış bir suradaki tasvir etmektedir (Bowker, 2014;3).

Güvercinin seçtiği çadırın süslenip süslenmediği bir tahmin meselesidir. Çadırın İslam toplumlarında önemli bir mimari tekstil olarak varlığını sürdürmesi, onların göçebe kültürel bağlamını yansıtmaktadır. İslami çadırların iç mekân ve süsleme da dâhil olmak üzere uzun bir geçmişi vardır.

Mısır hayamiyasının en belirgin örnekleri, Mısır'ı 16. yüzyıldan beri yöneten Osmanlı İmparatorluğu'nun süslü çadırlarıdır. Bu çadırlar, İslami tasarım tarihinde hareketli mimarinin en ayrıntılı biçimlerinden bazılarıydı ve öyle olmaya da devam etmektedir. Bol ve karmaşık aplikelerle süslenmiş muhteşem Osmanlı çadırlarının örnekleri ve parçaları, Avrupa askeri müzelerinde ve İstanbul Topkapı Sarayı'nın çeşitli koleksiyonlarında varlığını sürdürmektedir. Seferler sırasında, bu kadar gösterişli geçici ("Gezici saraylara" benzetilen) yapılar Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik gücüne maddi kanıt niteliğindedir. Bu devasa ve muhteşem tekstil yapıları, şehirleri kuşatmada kullanıldıklarında, sembolik olarak daha da vurgulu hale gelmiştir.

Avrupa koleksiyonlarında bulunan Osmanlı çadırlarının çoğu, 1683'teki Viyana Kuşatmasının ardından ele geçirilmişti. Bu olayı takip eden Osmanlı askeri genişlemesinin zayıflaması, bu tür çadırlara olan ihtiyacın da kademeli olarak azaldığını gösteriyordu.

Nurhan Atasoy'un Osmanlı İmparatorluğu'nun çadırlarına ilişkin "Otağ-ı Hümayun" isimli araştırması, 19. yüzyılın başlarından itibaren İstanbul'daki çadırcıların çalışma ve barınma koşullarının kötüleştiğini gösteren arşiv kaynaklarını anlatmaktadır. İstanbul'un çadırcıları ile Kahire'nin çadırcıları

arasında, göç eden ailelerin kayıtları veya profesyonel zanaatkarların karşılıklı eğitimi gibi doğrudan bir bağlantı olduğuna dair kanıt bulunamamıştır. Ancak 19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde Türkiye’de hâlâ az sayıda süslü applike çadır yapılıyordu. 1860’lı yıllardan itibaren Hayamiya’nın fiziksel örnekleri ve fotoğraf kayıtları Kahire’de ortaya çıkmaya başlar. Türkiye’de çadırcılara talep azalıp koşullar kötüleşince Mısır’da yeni bir pazar bulunmuştur (Bowker, 2014, 5-6).

19. yüzyılda Kahire’deki loncalar üzerine yapılan bir araştırmaya göre, tarihçi Ali Mübarek’e göre, 1870 yılında Kahire’de 72 çadırcının çalıştığı biliniyordu (Bowker, 2016; 346).

Mısır apliklerinin günümüze kalan en eski örnekleri üç bin yıldan daha eskiye tarihlenebilir ve bu örnekler ünlü Mısır firavunu Tutankhamun’un (Ölümü: MÖ 1322) mezarında bulunmuştur. Mezarda bulunan eserin kalitesi göz önüne alındığında, bu tekniğin çok daha eski olması muhtemeldir, ancak o günlerden günümüze hiçbir şey ulaşamamıştır. Geleneksel olarak, Mısır’da bu teknik esas olarak tenteler, bayraklar, büyük çadırlar (suradeq) ve çadır panoları, kapılar için perdeler ve duvar askıları gibi büyük dekoratif eşyaların üretiminde kullanılır.

Henri Matisse’in son yağlıboya tablolarından biri olan “Mısır Perdeleri İç Mekân” isimli eseri (1948; Resim 2), kariyerinin büyük bölümünde araştırdığı güçlü temalarını temsil etmektedir. Herbiri Matisse’e özgü üç unsur içerir. Akdeniz’in sıcaklığı ve ışığı altında yeşeren bir palmye ağacının yapraklarını çerçeveleyen manzara. En dikkat çekici özellik Matisse’e ait olan ve onun geniş tekstil koleksiyonunun bir parçası olan Mısır perdesidir. Siyah, kırmızı, beyaz ve yeşilin dinamik bir kompozisyonu olarak yeniden yorumlandığı resmin sağ tarafında yer almaktadır.



Resim 3. Henri Matisse'in Mısır perdeli iç mekânı. 1948. Kanvas, 116 x 89 cm. (Phillips Koleksiyonu, Washington) (Bowker, 2015: 843).

Resim 4. Henri Matisse'in malikânesinden Hidiv hayamıyası. Kanvas üzerine pamuk aplikeli, 255x144 cm. (Özel koleksiyon) (Bowker, 2015: 843).

Bu dekoratif aplikeli tekstil, Matisse için önemlidir. Onun Mısır yolculuğunun ait olduğu düşünülmektedir. Bu, Hidiv döneminden (1867-1914) kalma bir hayamıyadır ve özellikle 20. yüzyılın başında Kahire'deki çadırcılar tarafından yapılan canlı kumaşların bir örneğidir. Bu pamuklu panolar İslami tasarımların zengin mirasından yararlanmış ve törenlerde yaygın olarak kullanılmıştır. Matisse'in perdesi (Resim 3) aslında Hidiv hayamıyasının son derece önemli bir örneği olarak kabul edilebilir, çünkü nesli tükenmekte olan bu Mısır sanat formuna ilişkin daha önce yapılan araştırmalarda bu türden erken örnekler çok az atıfta bulunulmuştur. Kuala Lumpur'daki Malezya İslam Sanatları Müzesi'nde yer alan Mısırlı çadırcı aplikasyonu, Emile Bechard'ın 1870'lerde çekilmiş, bir grup İslam âliminin yer aldığı ve bilinen en eski hayamıyayı gösteren ünlü fotoğrafıyla (Resim 5) değil, Matisse'in Mısır perdeli İç Mekânı ile başlamıştır (Resim 3), (Bowker, 2015: 843-844).



Resim 5. *Groupe de ul (Din Alimleri), Emile Bechard. 1870'ler. Jelatin gümüş baskı, 26,9 x 21 cm. (Ken ve Jenny Jacobsen Oryantalist Fotoğraf Koleksiyonu, Getty Araştırma Enstitüsü, Los Angeles). (Bowker, 2015: 844).*

2. HAYAMIYA’NIN YAPILIŞI, TEKNİK VE SANATSAL ÖZELLİKLERİ

Mısır aplikleri, genellikle pamuklu kumaşlardan yapılmıştır. Aplike motiflerin uygulandığı pamuklu kumaşlar, renkli kumaşlara “lino”, kanvas zemin kumaşa “khyam” ismi verilmiştir. Ayrıca, Mısır pamuğu, tekstillerde kullanılan en kaliteli uzun elyaf pamuklardan biri olarak belirtilmektedir. Bu pamuğun üretimi, Mısır kültürüyle ilişkilidir ve Mısır aplikelerinin üretiminde önemli bir rol oynamaktadır.

Geleneksel olarak Kahire’deki Bab Zuweila yakınlarındaki Sharia Khayamiya boyunca, hayamin veya çadircılar tarafından tamamen elle dikilir. Zanaatkârlar önce tasarımlarını kâğıda çizer, ardından kâğıt üzerinde küçük delikler açarak kurum veya toz kullanarak tuval üzerinde ince bir dikiş yol haritası oluştururlar. Tasarım yerine oturduğunda, her ayrıntı elle dikilmeye başlanır. Bu saatler, günler, hatta bazen haftalar süren bir işlemdir.

Hayamiya ustaları, sırtlarını bir duvara dayayarak bağdaş kurup otururlar ve küçük renkli pamuk parçalarını applike ederler. İşlem bir iğne, yüksük ve büyük bir terzi makası kullanılarak yapılır. Pamuk parçaları makasla dikkatli bir şekilde kesilir ve belirli şekillerde dikilmek üzere hassas bir şekilde katlanır. Dikiş makineleri

yalnızca dev sokak çadırları veya suradeq yaparken büyük parçaları birleştirmek için kullanılır (Bowker, 2014; 32). Aplikelerin motif vurguları emniyet dikişi ile yapılır.

Hayamiyalar genellikle 45 cm kare boyutlarındadır. Büyüklükleri 45 cm x 46 cm olan küçük kare aplikler, 1920'lerin sonlarından beri varlığını sürdürmektedir. Büyük kare aplikler 85.1 x 83.8 cm ve 87 x 89 cm boyutlarındadır. Dikdörtgen aplikler ise genellikle bir ölçüsü küçük kare apliklere benzemekte, diğer ölçüsü yaklaşık olarak bu ölçünün 2.5 katı büyüklüğündedir. Ayrıca, 205.7 x 274.3 cm ve 181.6 x 324.5 cm gibi çok büyük dikdörtgen aplikler de bulunmaktadır.



Resim 6. Usta Çadırcı Ashraf Hashem tarafından tasarımdan bitim aşamasına kadar Hayamiya yapım aşaması, <https://www.youtube.com/watch?v=sNzTXZiXN00>,

erişim tarihi: 10.05.2024



Resim 7. Hayamiyanın el ile dikim işlemi https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/atharna-production/app/public/ckeditor_assets/pictures/726/content_mkm_8029.jpg, erişim tarihi:

10.05.2024

Aslında, kapitone ve hayamiyanın teknikleri oldukça benzerdir. Çağdaş hayamiya, aplikenin altında genellikle iki katman olduğundan (daha ağır bir kanvas ve yumuşak bir yüz) ‘yorgan’ın ‘iplikle bir arada tutturulan üç katman’ tanımına uygundur, ancak Hidival (1867–1914) hayamiya, bir kanvas kumaş üzerine aplikeden oluşur.

Hidival dönemde hayamiya’nın her iki formunda da Arapça epigramlar yer almaktaydı. Epigramlar İslam edebiyatının, şiirinin ve görsel kültürünün en önemli özelliklerinden biridir. Bunlarda tipik olarak sülüs kaligrafi üslubunun çeşitlemeleriyle yazılmış önemli epigramlardır. Mimari kaligrafik frizlerle uyumlu olarak, bu “çadır metinleri” genellikle panelin üst kısmına yakın bir yerde, arouza (“Gelin” veya “Oyuncak Bebek”) olarak bilinen dalgalı yonca deseninin hemen altında tek bir çizgi halinde görünür. Genellikle mavi veya kırmızı zemin üzerine beyaz renkte yazılırlardı (Resim 8, 9). Bu metin eklemeleri veya kartuşlara bugün çadırcılar tarafından dahar moshaf adı verilmektedir ve çoğu zaman İslami tasarımlarda görülen epigramlarla tutarlı süslenmiş bordürlere sahiptirler. Bu süslemeler arasında eşsiz şiirler, bireysel ithaflar ve kutsamalar yer almaktadır (Bowker, 2016; 348).



Resim 8. Anonim Çadırcı, Milano Panosu (1899). Hidival hayamiya (keten üzerine pamuklu applike), 405 × 300 cm, Bowker Koleksiyonu (Bowker, 2016; 354).



Resim 9. Hidival khayamiya, 1890–1910, keten üzerine el işi applike pamuk, 2830 x 1660 mm (Bowker, 2014; 37).

1850'lerden önceki Mısır hayamiyası için bir tipoloji oluşturmak zordur. Nurhan Atasoy'un çalışmaları, 1567 gibi erken bir tarihte aplikeli çadırların "Mısır" tarzındaki tanımlarını açıklamaktadır, ancak bu tür "Mısır" çadırlarının

hiçbir örneği veya net görüntüleri günümüze ulaşamamıştır. 19. yüzyıl öncesi hayamiya'sını görsel olarak neyin Mısır olarak tanımladığı henüz belli değildir. Heba Bereket, öncelikle yerleştirilmiş görsel unsurlara dayanarak, süslü applike çadırlarda, Osmanlı ve Mısır tasarımları arasındaki ayrımı savunur. Bereket, bunları ayrıntılı olarak belirtmez ancak yerleştirilmiş çiçek formlarını belirtir, (örneğin nilüfer, lale veya sümbül) ve çok ince işlemeli süslemeler (daha çok Osmanlı çadırlarına özgü), 19. yüzyıl Hidiv hayamiyesi (Resim 8) ile daha eski Osmanlı öncülleri arasındaki ayrım açıktır (Bowker, 2014, 5-6).

Hayamiya'nın 4 tasarım tarzı vardır. Arabesk (İslami): Birbirine bağlı karmaşık Osmanlı tasarımlarından oluşur. Folklorik: Popüler bir öykü olan Goha efsanesi, bir adamla oğlunu ve eşeklerine yapılan muameleyi konu alır. Oryantalist: David Roberts'ın (1796 – 1864) sanatını temel alan sokak sahnelerinden oluşur. Kuşlar / Hayat Ağacı: Cennet bahçesi hikâyesinden esinlenme. Müzisyenler: Sanatçılar ve dansçılardan oluşur. Kaligrafi: Esas olarak Kur'an'ı esas alır. Firavunlara ait: Papirüs'teki resimlere dayanmaktadır (<https://www.ethnicjewelsmagazine.co.uk/articles/khayamia/>, erişim tarihi. 4.05.2024).

Bu aplikler genellikle Mısır pamuğundan yapılmıştır ve motifler genellikle serbest el ile veya desen kullanılarak uygulanmıştır. Motif uygulaması için temel yöntem genellikle bir sülfile dikişidir. Motif vurguları genellikle nakışla yapılmıştır. Aplikelerin şekil ve kalitesi, genellikle Firavunlara ait veya Folklorik tarzdadır. Bazı aplikeler mükemmel yapılmıştır ve bu eserleri üreten zanaatkarlar usta olarak kabul edilirler.

20. yüzyılın başlarında çadırcılar, turistlerin çoğunlukla eski Mısır'dan etkilendiğini fark ettikten sonra eski Mısır mezar resimlerini taklit eden "Firavun" sahnelerini tanıtmaya başladılar. Daha az sayıda Folklorik hayamiya, insanların ve hayvanların köy sahnelerini tasvir ediyordu. Dört temel stilin tamamı genellikle turizm ticareti için birleştirilmiş ve çağdaş İslami Mısır'ın eski Mısır kültürüyle kaynaşmasını yansıtmaktadır (<https://gregg.arts.ncsu.edu/egyptian-tent/#:~:text=Khayamiya%20occurs%20in%20four%20common,Calligraphic%20C%20Pharaonic%20and%20Folkloric>, erişim tarihi. 4.05.2024).

Dayanıklılık, görünürlük ve perspektif, hayamiya sanatının ana unsurlarıdır. Teknik olarak uzun bir geçmişe sahiptir. Hayamiya'nın her parçasının benzer sıralandığı farklı perspektifler ve tasarımlar yaratmak için çizgilerle akıllıca oynanır. Bazı renkler geçmişte diğerlerinden daha pahalıydı. Örneğin tüm Memlük sarayı, safrandan elde edilen doğal bir boyadan elde edilen çok pahalı

bir renk olan sarı ipek kullanıyordu. Doğal boyası kermes böceğinden gelen, yine pahalı olan kırmızı kadifeyi de kullanıyorlardı. Amblem ve semboller, bunlar Memlûk döneminde gelişmiştir. 20. yüzyılda Mısır kimliğini simgeleyen nilüfer çiçekli hayamiya tasarımı, Kral Faruk döneminde ve Nasır döneminde oldukça popülerdi.



Resim 10: Sharia Khayamiya (Çadırcılar Sokağı) da çalışan bir Hayamiya Ustası <http://www.maverickbird.com/outside-india/sharia-khayamiya-the-medieval-street-of-tentmakers-in-cairo/>, erişim tarihi: 08.06.2024

3. GÜNÜMÜZ ÇAĞDAŞ HAYAMİYALARI

Hayamiya geçmişte, ya İslami geometrik motiflerle ya da eski Mısır motifleriyle sınırlıydı. Günümüzde ticari anlamda alıcısı çoğunlukla Mısırlı olması nedeniyle hayamiyalar, yatak örtüsü, perde gibi işlevsel ürünlerle bütünleşmiştir.

‘Hayalleriniz Kadar Büyük’ isimli sergide, Markaz (Sosyal girişimciler tarafından yönetilen bir sosyal işletme) ve Seif El-Rashidi tarafından tasarlanan ve Yadawyat Gallery ve Atelier Atef Kamal tarafından hazırlanan koleksiyonda, geçmişte görülen ince kumaşlar yerine farklı ve işlenmesi zor, kalın kadife benzeri kumaşlar üzerinde çalışılmıştır. Sergide çok sayıda kumaştan oluşan canlı bir palet üzerinde renkli kaligrafiler bulunmaktaydı. Hayamiya sanatının farklı dönemlerine ait otantik motifler yan yana sergilenmiştir. Sosyal tarihin

çağdaş simgeleri kumaşa elle dikilmiştir. El işlemesi hayamiya'nın tüm sanatsal formları bu sergide yer almıştı (<https://english.ahram.org.eg/News/464463.aspx>, erişim tarihi: 4.05.2024).



Resim 11. 'Hayalleriniz Kadar Büyük' sergisinden Markaz (Sosyal girişimciler tarafından yönetilen bir sosyal işletme) ve Seif El-Rashidi tarafından tasarlanan ve Yadawyat Gallery ve Atelier Atef Kamal tarafından el aplikesi koleksiyon <https://english.ahram.org.eg/News/464463.aspx>, erişim tarihi: 4.05.2024.

Çağdaş hayamiya, geniş bir renk yelpazesinde yumuşak ticari pamuklu kumaşlar ve Mısır yapımı iplikler kullanmaktadır (hayamiya tasarımında renk seçimi önemli bir husustur), ancak geçmiş tarihlerde çadırcılar, bitkisel boyalarla renklendirilmiş pamuklar kullanıyordu, çünkü bunlara Mısır'da daha çok ulaşılabiliyordu (Bowker, 2014; 32-33).

Özgün yeni tasarımlar genellikle rakipler tarafından kopyalandığından, çadır yapımcıları yaratıcı yeniliklerini koruma altına alırlar. Popüler tasarım motifleri; İslami süslemelerden türetilen geometrik ve eğrisel arabesk desenleri ve Firavun sanatından, özellikle papirüs ve nilüfer motiflerinden esinlenen sahnelerdir. Goha, Nubian müzisyenleri ve dönen dervişler gibi Mısır folklorik konuları, stilize balık ve kuş tasvirleri gibi konular popüler turistik hediyelik eşyalarda

bulunmaktadır. Kuran metinlerine dayanan kaligrafik desenler, genellikle nesnelere ve hayvanlar biçiminde şekillendirilir. 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında yapılan Hidival panoları, daha büyük applike blokları ve daha geniş dikişlere sahiptir, ancak turistik ve çağdaş hayamiyalar daha ince ve daha ayrıntılı el işçiliğine sahiptir (<https://en.wikipedia.org/wiki/Khayamiya#Description>, erişim tarihi: 04.04.2023).



Resim 12. Florida'daki Dunedin Güzel Sanatlar Merkezi'nde 2021 yılında açılan Hayamiya Sergisinden önemli bir parça ve detayı, <https://adventurequilter.com/the-tentmakers-of-cairo-part-one/>, erişim tarihi: 08.05.2024

SONUÇ

Kahire, Hayamiya'nın yaratıcı merkezi ve ana pazarıdır. Mısır hayamiyesi fikri, çadırları hayamiyeden yapılan Fatımi, Memluk ve Osmanlı imparatorluklarının tören çadırlarından gelmiştir. Geçmiş dönemlerde imparatorluklar misafirlerini etkilemek için ihtişamı yansıtan canlı renklere sahip tören çadırları veya perdeler yapmışlardır.

Bazıları kâğıt katlama prensiplerine göre tasarlanmış, bazıları ise cami zeminlerinden veya kapı süslemelerinden veya Firavun mezarlarındaki duvar panolarından esinlenilmiştir. Bazıları Kur'an kaligrafisine dayanmaktadır.

Hayamiya Mısır'da iki ana biçimde kullanılmaktadır. Birincisi, düğünler, bayramlar ve cenazeler gibi tören etkinliklerine ev sahipliği yapmak için kullanılan devasa dikdörtgen köşklere (suradiq veya siwan) gezginlerin, özellikle turistlerin kullandığı tek direkli kamp çadırlarına kadar uzanan mimari bir tekstil; çadırlardır. Hayamiya'nın ikinci şekli, şeritler veya çadır duvarları gibi perde şeklini de alabilen ayrı duvar örtüleridir. Bu, günümüzdeki en önemli biçimdir, çünkü hantal geçici binalardan çok, iç mekânlarda sergilenmek üzere yorgan benzeri sanat eserleri üretir. 19. yüzyılın sonlarında hayamiyenin her iki formunda da düzenli olarak Arapça epigramlar yer alıyordu.

Hayamiya "gerçek dışı" ve "kitsch" olarak damgalandığından, Mısır'ın yaşayan kültürel kimliğinin göz alıcı bir ifadesi olarak önemi ve sıradan

Mısırlıların hayatındaki özel günleri işaretlemedeki rolü uzun süre göz ardı edilmiş ve çok az müze onları toplamıştır. Bu eski zanaatı hala daha uygulayan zanaatkarların sayısı da gittikçe azalmaktadır.

İngiliz Müzesi (British Museum), Victoria & Albert Müzesi ve New York'taki Metropolitan Sanat Müzesi gibi büyük kurumların yanı sıra özel ve diğer kamu koleksiyonları da dâhil olmak üzere kurumlar artık vaka çalışmaları olarak yazılı değerlendirmeleri aktif olarak almakta, sergilemekte ve talep etmektedir.

Mısır'daki sanatçılar ve grafik tasarımcıları hayamiya'yı çağdaş amaçlara uyarlamışlar ve Ahmed Naguib gibi usta çadırcılar Hıdival dönemine (1867-1914) ait desenleri, yeni tasarımlar olarak yeniden ele almışlardır.

Yüzlerce insan yüzyıllardır bu sektörde çalışmış, ancak değişen teknolojiler nedeniyle artık çok az çadır ustası kalmıştır. 1979'da yaklaşık 255 hayamiya ustası vardı.

Hayamiya'nın artık İslam, Mısır, Afrika ve tekstil sanatı tarihinde var olduğu ortaya çıkmıştır. Popüler medyada, müze koleksiyonlarında ve müzayede kataloglarında yerini almaktadır. Dünya çapında çadırcı sayısı 2007'den bu yana yaklaşık 80'den 100'e çıkmış ve yeni çıraklar bu eşsiz zanaatın rekabetçi becerileri ve kültürel mirası aracılığıyla uluslararası ağlara katılarak mesleğe başlamaktadır. Mısırlı çadırcılar artık, çevrimiçi satışları (Çadırcılar tarafından yönetilen bir Etsy mağazası aracılığıyla) destekleyen önemli bir sosyal medya takipçisine (Facebook'ta 15.000'den fazla takipçi) sahipler; bu da Mısır'da hem zanaat hem de miras olarak hayamiye'nin ekonomik sürdürülebilirliğini ve sosyal saygınlığını artırmıştır ([https://research.csu.edu.au/engage-with-us/research-impact/history-](https://research.csu.edu.au/engage-with-us/research-impact/history-of-the-tentmakers-of-cairo)

[of-the-tentmakers-of-cairo](https://research.csu.edu.au/engage-with-us/research-impact/history-of-the-tentmakers-of-cairo), 19.01.2024).

El yapımı hayamiya'nın yerini turistik alanda seri baskılı kumaş panolar veya 'imitasyon hayamiyalar da almıştır. Bu baskılı kumaş panolar, el yapımı çeşitlerine göre daha ucuz, daha hafif ve sergilenmesi daha kolay olduğu için tüketicilerin ilgisini çekmektedir. Taklit hayamiya bu tekstil sanatını daha 'erişilebilir' hale getirmiş olsa da, aynı zamanda çadırcıların nitelikli mesleklerini sürdürmelerini de baltalamıştır.

Hayamiyalar, günümüzde turistik pazar için üretilmektedir. Genellikle yabancı pazarlar için ve yabancı tüketicilerin tercihlerine göre üretilmektedir.

Çocuklardan yetişkinlere kadar tüm vatandaşlar, bu eski sanatı korumanın bir yolu olarak aile üyelerinden ve özel olarak tasarlanmış okullarda çadır yapımını öğrenmektedir. Son yıllarda, makineler el yapımı eşyaların yerini almaya başladığından ve bazı kötü niyetli işletmeler benzersiz tasarımlarını kopyalayıp sattığından, çadır yapımı mücadelelerle karşı karşıya kalmıştır.

20. yüzyıl boyunca, Mısır apliklerinin kullanım alanları arasında duvar örtüleri, minder örtüleri, masa örtüleri vb. bulunmaktadır. 21. yüzyılın başlarında bu ürünler ulusal ve uluslararası turizm pazarlarında popüler hale gelmiştir.

KAYNAKÇA

- Atasoy, N. (2000). *Otağ-ı Hümayun: The Ottoman Imperial Tent Complex Istanbul*: Aygaz.
- Bowker, S.R. (2014). “The Urban Fabric of Cairo: Khayamiya and the Suradeq”, *International Journal of Islamic Architecture*, Volume 3, Number 2, s. 475 – 501.
- Bowker,, S. (2014). “The symmetry of khayamiya and quilting: International relations of the Egyptian tentmakers”, *craft + design enquiry*. issue 6, doi:10.22459/CDE.06.2014.03.
https://www.researchgate.net/publication/322412987_The_symmetry_of_khayai_ya_and_quilting_International_relations_of_the_Egyptian_tentmakers, erişim tarihi: 4.05.2024.
- Bowker, S.R. (2015). “Matisse and the khayamiya: an Egyptian curtain unveiled”, *The Burlington Magazine*, Vol. 157, No. 1353 (December 2015), s. 843-845.
- Bowker, S.R. & El Rashidi S. (2016). “Reading khedival khayamiya: Understanding the epigrams of the Egyptian tentmakers”, *The Journal of the Middle East and Africa*, 7:4, 345-368, DOI: 10.1080/21520844.2016.1237257
- Gagnon, B. O. (2004). “Egyptian Appliques”, *Uncoverings 2003*, American Quilt Study Group, Volume: 24, Nebraska, United States.
- Tahir, D. B. (2021). “From Babar to Aurangzib: A Historical Review of Mughal’s Textile Tent Tradition”, (Academy of IRMBR), *International Review of Social Science (IRSS)*, 9 (January), 80–93. <https://doi.org/10-0057>.
- <https://en.wikipedia.org/wiki/Khayamiya#Description>
- https://researchoutput.csu.edu.au/ws/portalfiles/portal/11553433/76413_1000_002666manuscript.pdf
- <https://gregg.arts.ncsu.edu/egyptian-tent/#:~:text=Khayamiya%20occurs%20in%20four%20common,Calligraphic%20C%20Pharaonic%2C%20and%20Folkloric>
- <https://english.ahram.org.eg/News/464463.aspx>
- <https://research.csu.edu.au/engage-with-us/research-impact/history-of-the-tentmakers-of-cairo>
- https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/atharna-production/app/public/ckeditor_assets/

[pictures/726/content_mkm_8029.jpg](#)

<https://www.ethnicjewelsmagazine.co.uk/articles/khayamia/>

<https://adventurequilter.com/the-tentmakers-of-cairo-part-one/>

<http://www.maverickbird.com/outside-india/sharia-khayamiya-the-medieval-street-of-tentmakers-in-cairo/>

<https://khayamiya.com/home/chareh-el-khiamiah/>

[https://www.ethnicjewelsmagazine.co.uk/articles/khayamia#!jig\[1\]/ML/880](https://www.ethnicjewelsmagazine.co.uk/articles/khayamia#!jig[1]/ML/880)

CUMHURİYET DEVRİ TÜRK MİNYATÜR SANATI

Dr.Öğr. Üyesi S.Hilal ARPACIOĞLU

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü

sharpacioglu@fsm.edu.tr

<https://orcid.org/0000-0001-5489-6437>

GİRİŞ

17. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupa ülkeleri arasında artan ticarî ve siyasî ilişkiler kültürel ortamı da etkilemeye başlamış ikinci klasik olarak da adlandırılan Osmanlı minyatür sanatının son döneminde, 17. yüzyıl sonrası Osmanlı minyatürlerinde batı etkilerinin tesiriyle- albümlerde yer alan günlük yaşam sahneleri ve kıyafet resimleri geleneksel Osmanlı minyatürünün yerini almıştır (Bağcı, Çağman, Renda, & Tanındı, 2006, 261-263). Günsel Renda, “19. Yüzyıl Minyatür Sanatı” başlıklı makalesinde, 16. yüzyıl Osmanlı nakkaşlarının anlatımcı üslûbuna egemen olan unsurların, kesitlerle verilmiş mimarî biçimler, üst üste dizilmiş birbirine bağlı olmayan sahneler, fiziksel gerçeklerden öte olaydaki önemine göre ayarlanmış figür boyutları ve hayalden çok gerçek topografik ayrıntılara yer verilen bir doğa anlayışı olduğundan bahsetmekte, 16. yüzyılın ikinci yarısında oluşan bu klasik üslûbun 17. yüzyılın ilk yarısında da bazı konu ayrılıkları ile devam ettiğini, ikinci yarısında ise minyatür yapımında çok belirgin bir duraklama olduğunu dile getirmektedir. (Renda, 1979, 839) Bu duraklamanın imparatorluğu sarsan siyasî olaylar ile bağlantılı olduğu söylenebilir.



Şekil 1. Musavvir Hüseyin İmzalı IV. Mehmet, Silsilename. Subhatu'l Ahbar, Viyana N., AF.50, y.16a

Kaynak: Oruç, B. U. G. İSTANBUL'DAN PARİS'E GİZEMLİ BİR YOLCULUK: HÜSEYİN İSTANBULİ'YE ATFEDİLEN KIYAFET ALBÜMLERİ.

Sanat ve Estetik, Haziran 2020, yıl:3 sayı: 4

Musavvir Hüseyin'in eserleri bu yeni ortamın ilk ürünlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Bağcı, Çağman, Renda, & Tanındı, 2006, 261-263). Musavvir Hüseyin'in perspektifle resmetmeye çalıştığı padişah portreleri, bu yüzyılın sonlarında, geleneksel minyatür üslûbunda boyut kazandırma çabaları ile değişime gidildiğini göstermektedir. (Şekil 1) Bu yıllarda Osmanlı tasvir sanatı henüz geleneksel kimliğinden ayrılmada klasik üslûbun kabuğundan çıkarak yeni bir sanat arayışı içine girmiştir (Mahir, 2004, 90). 18. yüzyıl başlarında Osmanlı ile Avrupa'nın siyasî ve iktisadî ilişkileri sonucu Avrupa kültürünün Osmanlı toplumu üzerindeki etkisi artmaya başlamış, bu durum hayat tarzını etkilediği gibi estetik anlayışlar bakımından da batı tarzı, saraydan başlayarak toplumun alt kesimlerine kadar etkisini göstermiştir. Bu dönemde Osmanlı Devleti topraklarını genişletmek yerine komşuları ile diplomasi ağırlıklı barışçıl bir siyaset izlemiş, Viyana ve Paris gibi büyük Avrupa başkentlerine elçiler göndermiştir. Yoğunlaşan karşılıklı diplomat alışverişleri neticesinde İstanbul'a gelen yabancı elçilerin yanlarında getirdikleri sanatçılar¹, Osmanlı sanatçılarının Batı resmî ile daha yoğun şekilde karşılaşmalarına imkân sağlamıştır (Gökkaya, 2012, 57). Osmanlı tarihinde yenileşme dönemi olarak nitelendirilen bu süreçte, birbirini izleyen yenilikçi padişahların gerçekleştirdikleri batılaşma hareketleri imparatorlukta köklü bir kültür değişimine neden olmuştur. Ülkede yeni bir kültür ve sanat ortamı oluşturan bu süreç, Türk minyatür sanatını da önceki devirlerden farklı ve yeni bir evreye sokmuştur (Bağcı, Çağman, Renda, & Tanındı, 2006, 261-263).

¹ İstanbul'a gelen sanatçılar ve etkinlikleri için bkz. S. Germaner ve Z. İnankur, Orientalistlerin İstanbul'u, İstanbul 2002.

III. Ahmet dönemi (sal.1703-30) Osmanlı resim sanatında önemli gelişmelerin yaşandığı dönemlerdendir.1718-1730 yılları arasında yaşanan ve Lâle Devri² diye adlandırılan bu dönemde Osmanlı İmparatorluğu Avrupa ile bilinçli bir kültür alışverişine girmiştir.

Batı'nın Osmanlı toplumunu etkilemeye başladığı 18. Yüzyılda, minyatür sanatı III.Ahmed ve Veziriazam İbrahim Paşa'nın (ö.1730) desteği ile eski ve yeniye karıştırmak şeklinde hareketlenmiştir. Bu batılı resim anlayışının gelenekselliğe uygulanmasında Nakkaş Levnî'nin önemli bir payı vardır. (Tanındı, 1999, 658)

18. yüzyılda Levnî³ mahlası kullanan ünlü nakkaş Abdülcelil Çelebi(ö.1732) ve çevresi minyatür sanatına yeni soluk getiren ilk sanatçılardandır. Musavvir Hüseyin'in öğrencilerinden biri olduğu düşünülen Levnî, geleneksel değerleri koruyup mekân, figür ve boya tekniklerine yenilikler getiren Osmanlı resim sanatının gelişiminde önemli bir yere sahiptir. (**Şekil 2**) Levnî'den sonra yenilikçi tarzı ile karşımıza çıkan Nakkaş İbrahim Efendî'nin⁴, Levnî gibi albüm resimleri de yaptığı bilinmektedir (Bağcı, Çağman, Renda, & Tanındı, 2006, 261). Levnî'nin figür kalıpları ve kullandığı ayrıntılardaki bezemeci tutumundan farklı olarak daha özensiz bir üslûba sahip olan bu nakkaşın kurgu ve teknik bakımından daha yenilikçi olduğu gözlemlenmektedir (Mahir, 2004, 85).

Kitap sanatlarında oluşan bu değişimle beraber, bu dönemde çok sayıda Avrupalı ressam İstanbul'a gelmiş, İstanbul'la ilgili resimler yapmıştır. Özellikle dönemin kıyafetlerini belgeleyen resimler birçok seyahatnamede yayınlanmıştır. Ayrıca Osmanlı'dan da Avrupa ülkelerine gönderilen elçiler bulunmakta, bu elçiler de batıdaki teknik ve ekonomik üstünlüğü incelemekle kalmamış, oradaki kültürel etkinlikler ve kültür kurumları ile ilgili kitap çizim ve gravürü beraberinde Saray'a getirmişlerdir. Lâle Devri'nin Osmanlı Sarayı için en aydın dönemlerinden biri olduğu kabul edilmiş, bu dönemde oluşan yeni edebî ve bilimsel çevre sanatın her alanına yenilik getirmiştir (Bağcı, Çağman,

2 Lâle devri için bkz. Özcan, A. (2003). Lâle Devri. TDV İslâm Ansiklopedisi, 27, 81–84., Aydıöz, S. (1997). Lâle Devri'nde Yapılan İlmî Faaliyetler. Divân, İlmî Araştırmaları, 2(3), 143–170. ; UZUNÇARŞILI İsmail Hakkı, Osmanlı Tarihi IV, XVIII. Yüzyıl, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1995.

3 Levnî için bkz. İrepoğlu, G., 1999. Levnî, Nakış, Şiir, Renk, T.C Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul. ; RENDA Günsel, "Levnî" madd. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem yayınları, İstanbul 1997, c. 2, s. 1108. ÜNVER A. Süheyl, Ressam Levnî Hayatı ve Eserleri, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1949. Atıl, Esin, (1999), Levni ve Surname, Koçbank, İstanbul

4 Nakkaş İbrahim için bkz. Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., & Tanındı, Z. (2006). Osmanlı resim sanatı. TC Turizm ve Kültür Bakanlığı. s.266-272

Renda, & Tanındı, 2006, 261-263).

1727’ de kurulan ilk matbaada⁵ Türkçe kitapların basımına başlanmış, bu yenilik kültürel yaşamda önemli bir aşama olup edebî ortamı etkilemiştir. Dönemin şâirleri geçmişin İran kökenli kalıplarından sıyrılıp yerelliğe önem vermiş ve yeni konular işlemiştir (Mahir, 2004, 85). Lâle Devri sonrası matbaanın yaygınlaşması minyatürlü el yazmalarının azalmasında ayrıca bir etken olarak görülmektedir.



Şekil 2. Levni, TSMK, H.2164, y.7b

Kaynak: İrepoğlu, G., 1999. *Levni, Nakış, Şiir, Renk, T*
.C Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

Bu dönemde çiçek resimleri de çok yaygınlaşmıştır. Ali Üsküdârî'nin⁶ çiçekleri birer yüzeysel süsleme motifi olmaktan çıkarak canlı ve boyut kazandırılarak uygulanan eserlerdendir (Bağcı, Çağman, Renda, & Tanındı, 2006, 261). Kitap resimlerinde konu çeşitliliği arttırılmış, tarihçi Bedreddin Aynî'nin Arapça eserin Abdülatif Râzî çevirisi olan “Tercüme-i İkdu'l-Cüman fî Tarihi Ehli'z-zaman” adlı yazmadaki figürler yepyeni bir resim anlayışını sergilemektedir. Gerçeğe yakın vücut oranları ile çizilen figürler ve boyama tekniklerindeki gerçekçi yaklaşım Osmanlı resim sanatında yabancı denemeler

5 Matbaa için bakınız: Ersoy, O. (1959). Türkiye'ye matbaanın girişi ve ilk basılan eserler (Vol. 1). Güven Basimevi. Afyoncu Erhan, “İbrahim Müteferrika”, TDV İslam Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ibrahim-muteferrika>, Yediyıldız, M. A. (1991). İbrahim Müteferrika (1670-1674/1745). Vakıflar Dergisi, 22, 441-447.; Beydilli, Kemal. (2019). Müteferrika Matbaası. TDV İslâm Ansiklopedisi, Ek-2, 347-348. <https://islamansiklopedisi.org.tr/muteferrika-matbaasi>

6 Ali Üsküdârî için bkz. Duran, Gülnur, Ali üsküdari tezhip ve rugani üstadı, çiçek ressamı. İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, 2008.

olarak karşımıza çıkmakta, Avrupa kökenli bir eserin örnek alındığını bize düşündürmektedir (Bağcı, Çağman, Renda, & Tanındı, 2006, 270). 18. yüzyılın ilk yarısında ise Abdullah Buhârî⁷ çizdiği figürler ile yeniliği temsil eden sanatçılardandır. Sanki bir modele bakarak çizilmiş olabileceği düşünülen figürler aynı zamanda cüretkâr bir deneme girişimidir. Buhârî aynı zamanda çiçek ve manzara resimleri de yapmıştır. Bugün Topkapı Sarayı'nda bulunan Timurlu tarihçisi Mirhand'ın ünlü eseri “Ravzatü's Safâ'nın bir bölümünün tercümesi olan 1728-29 tarihli nüshasının ön ve arka cilt kapaklarında bulunan Buhârî imzalı manzara kompozisyonları, Osmanlı resmînde manzara resmînin yerleşmeye başladığını gösterir (Bağcı, Çağman, Renda, & Tanındı, 2006, 272). (Şekil 3)



Şekil 3. Buhari imzalı manzara. Cilt kapağı, TSMK, E.H. 1380

Kaynak: KILIÇ, E. (2008). TEKNİK VE ÜSLUP BAKIMINDAN 1930'LARA KADAR TÜRK RESMİ'NDE MANZARA. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, (21), 123-141.

Bununla beraber yine 18 yüzyılda yaygınlaşan bir el yazması olan “Delâ'ilül-Hayrât” isimli dua kitaplarının resimlendirmesinde de Mekke ve Medine tasvirlerine yine manzara kompozisyonu anlayışı ile yer verilmektedir. Başarılı optik perspektif uygulaması olarak değerlendirilen bu resimler arka planında kullanılan tepelerin arasından derinlere doğru açılan yol ve gökyüzüne uygulanan yumuşak fırça darbeleri, batı resim tekniklerinin Osmanlı resmînde giderek benimsendiğini bize göstermektedir (Bağcı, Çağman, Renda, & Tanındı, 2006, 261). (Şekil 4)

7 Buhari için bkz. Filiz Çağman, “Abdullah-ı Buhari”, TDV İslam Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/abdullah-i-buhari>



Şekil 4. *Dela' ilü-Hayrat, 1780, TSMK, YY141, Y. 14b-15a*

Kaynak: Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., & Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı resim sanatı. TC Turizm ve Kültür Bakanlığı. S.275*

18. yüzyıl sonlarına doğru yapılan kitap resimlerinde, tekniklerin giderek suluboya ve guaja dönüştüğü, yıldız kullanımının neredeyse bittiği, boya tabakasının inceliği, ışık, gölge ve perspektif gibi batı resmine özgü tekniklerin benimsendiği görülmektedir (Bağcı, Çağman, Renda, & Tanındı, 2006, s. 261). Resimli edebî eserlerin son örneklerinden olan Enderunlu Fâzıl 'ın Hübannâme ve Zenannâme isimli eserlerinin minyatürlü kopyalarında, resimlerin canlı renkleri, figür tiplerini, perspektif ve uygulama teknikleri ile yine bir Avrupa kaynağına bakılarak yapıldığını bize düşündürmektedir (Bağcı, Çağman, Renda, & Tanındı, 2006, s. 261). Yerel kıyafetleri ile çizilen çeşitli tipler suluboya tekniği ile resmedilmiştir.



Şekil 5. Huban-ı İngiliz, Fazıl Enderuni, Hubanname ve Zenanname, 1793, İÜK, T.5502, Y.65a, 135b

Kaynak: Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., & Tanındı, Z. (2006). Osmanlı resim sanatı. TC Turizm ve Kültür Bakanlığı. S.276

Tasvirler arkasında yer alan manzara kompozisyonları dönemin minyatür sanatındaki değişimlere örnek olması açısından büyük önem taşımaktadır. Özellikle bazı kompozisyonlardaki mekân işleyiş tarzı bu eserleri resmeden yerli sanatçıların aynı dönemde Pera’da çalışan Avrupalı ressamın hazırladığı kıyafetnâmelerdeki resimlerden esinlendiği izlenimini yaratmaktadır (Mahir, 2004, s. 89). (**Şekil 5**)

Ayrıca bu dönemde Padişah portreciliğinin⁸ de çok daha gerçekçi olarak yapılmaya başlandığı, Avrupalı ressam ve onlardan etkilenen birçok Türk ressamın bu tarz albümler oluşturduğu bilinmektedir. Osmanlı sarayında hizmete giren Refail ve Kapıdağlı Konstantin’in⁹ tuvallere yaptığı padişah portreleri en

8 Padişah portreciliği için bkz. BAĞCI Serpil, “İhtişam Çağı”, Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman, İş Bankası Yayınları, İstanbul 2000. ; İREPOĞLU Gül, “Kitaptan Tuvale Padişah Portreciliği”, Antik Dekor, Dekorasyon ve Sanat Dergisi, İstanbul 1997, sa. 38, s. 82–88. NECİPOĞLU Gülru, “Osmanlı Sultanlarının Porte Dizilerine Karşılaştırmalı Bir Bakış”, Padişahın Portresi Tesâvir-i Âli Osman, İstanbul 2000, s. 22-61. : RENDA Günsel, “Osmanlılarda Padişah Portreciliği” madd., Osmanlı Kültür Ve Sanat Ansiklopedisi, Yeni Türkiye Yayınları, İstanbul 1980, c. 11, s. 415-422.

9 RENDA Günsel, “Resam Konstantin Kapıdağlı Hakkında Yeni Görüşler”, 19 Yüzyıl İstanbul’unda Sanat Ortamı, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul 1996, s. 139–162. Pamukciyan, K. (1987). “Ünlü hassa ressamı Rapayel ve Eserleri (? - 1780)”, Tarih ve Toplum, 40, 28-33.

önemli örneklerdendir. Fakat bu değişim birdenbire olmamış, her iki sanatçı da önce kâğıt üzerine farklı malzemelerle de olsa minyatür geleneğine yakın resimler yapmıştır. Bu iki sanatçının eserlerinden de anlaşılacağı gibi Osmanlı tasvir sanatında minyatür teknikleri artık eski önemini yitirmiş, her ikisi de betimleme tarzlarını Avrupa resim geleneğine yaklaştırarak Osmanlı kitap resimlerinin geleneksel kimliğinden sıyrılmasına katkıda bulunmuşlardır (Mahir, 2004, s. 90).

Son olarak, 18. yüzyılın sonu, 19. yüzyılın başı Osmanlı zevkini yansıtan “İlhâmî” takma adını kullanan III. Sultan Selim’in seçilmiş şiiirlerinden oluşan *İlhâmî Dîvânı*, manzara, çiçek ve meyva resimlerinden oluşan, Osmanlı geleneksel kitap resmînin sonlarına doğru yerini batı etkisine bıraktığını gösteren örneklerden birisidir (Ersoy, 1991, s.13). (**Şekil 6**)



Şekil 6. *Divan-ı İlhamî, / (III. Selimin şiiirleri) / 19. yy başı. Topkapısarayı kitaplığı, / kasaba görünümü*

Kaynak: Ersoy, A. (1991). 18. yüzyılın minyatürleri ve 19. yüzyılda batı tarzı resme geçiş. *İlgi Dergisi, Yıl, 25, 64. S.13*

Anlaşıldığı üzere 18. yüzyılda Türk minyatür sanatı dönemin siyasi ve toplum yapısı ile paralel olarak Doğu ve Batı ikilemi içinde bulunmaktadır. 19. ve 20. yüzyıllarda bu ikilem toplum hayatında devam etse dahî, minyatür sanatında başka hiçbir alanda görülmemiş şekilde gelenek bir kenara bırakılıp Batı tekniği resim anlayışına yönelim olacaktır. Bu yönelişin nedeninin minyatür resim geleneğine karşı duyulan bir tepkiden değil, çağın değişen koşullarına uyum sağlama aşamasında kaynaklanan bir dönüşüm olduğu düşünülmektedir.

Batı tekniği resmînin yaygınlaşmasında askerî okulların da önemli bir

etkisi olmuş, 1794 yılında Mühendishâne-i Berri Hümâyûn; 1834'te de Harbiye Mektebi'nde resim dersleri öğretim programları içinde yer almaya başlamıştır. Bu okullarda ilk amaç askerlikle ilgili teknik çizim ve arazi krokileri çizebilme yeteneği kazandırma olsa da burada yetişen gençler Türk resim tarihinde batı anlayışında resmîn ilk öncüleri olmuştur. Mesleği subay olan rütbeli ressamların bazılarının resim eğitimi almak, batı resmîni tanımak için yurt dışına gönderildiğinden söz etmekte, bu öğrencilerden birisinin de Osman Hamdi'nin babası Ethem Paşa olduğunu söylemektedir (Ersoy, 1991, s.16). 1851-52 yıllarında sivil okullarda resim eğitimi verilmesi üzerine askerî okullarda ressam sınıfı adı ile ayrı bir sınıf kurulması da bu köklü değişimler arasında yer almaktadır.

18. yüzyılın sonlarında geleneksel minyatür sanatını bırakıp, batı işçiliği ve yağlı boya resimler yapan ilk resamlara *primitifler* denilmektedir. Makalesinde bu sanatçıların batı kültürü klasiklerini tanımadığı ve gelenekten de yoksun olduğunu dile getiren Ersoy, ortaya çıkan ilk yapıtların çekingen, ölçülü bir tutumla, dünyayı saf ve içten bir bakış açısından ayrıntılı olarak gösterdiğinden söz eder (Ersoy, 1991, s.17).

Sanatçıların resimlerine baktığımızda saray ve köşklerin park ve bahçelerini konu alınmış hemen hemen aynı teknikler kullanılmış ve belirli sınırlar içinde kalınmıştır. Kâğıt üzerine uygulanan minyatür sanatından, tuval üzerine uygulanan batı resmine geçişteki uyumlanma sürecinin en net örneklerini gördüğümüz bu devir resimlerinin bir fotoğraf makinası çekimi kadar yorumsuz olduğu gözlemlenmekte, minyatür sanatındaki düşünsel ve kurgusal düzlemde çıkıp gerçekçi yaklaşım ile doğayı tasvirlemek yerine aynalamayı deneyen ressamların uyumlanma sürecindeki sıkıntıları tuvallerine de yansımaktadır.

Bu ilk resamlardan sonra Şeker Ahmet Paşa, Hüseyin Zeki Paşa, Süleyman Seyyit, Osman Hamdi, Halil Paşa, Şevket Dağ gibi saray ve köşk bahçelerinden uzaklaşıp sokak, cami ve çeşmelerle birlikte az sayıda da olsa insan figürü kullanımı resme sokulmakta, manzara resimlerindeki doğayı olduğu gibi taklit etme yerini özgür fırça darbeleri, ışık gölge oyunları ve farklı fırça vuruşlarına bırakmıştır (Ersoy, 1991, s.17).

Osmanlı Devleti'nin Lâle Devri ile Batı'ya yönelişi sonrasında askerî ve sosyal alandaki değişimlerin ele alınmasında rol oynayan düşünce biçiminin aynı şekilde eğitim kurumlarının oluşumu ile kültür sanat ortamında da oluşacak girişimlerde de etkili olduğu görülmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun

batılaşma döneminde Avrupa'ya duyulan ilgi, Tanzimat¹⁰ döneminde de günlük yaşam, kültür, hukuk ve siyaset alanlarındaki yenileşme isteği ile devam etmiş, Geleneksel Türk resmine ışık-gölge, perspektif gibi batı öğelerinin girmesi ile başlayan değişim 19. yüzyılın sonlarında Sanâyi-i Nefise'nin kurulmasıyla sürmüştür.

Sanâyi-i Nefise Mektebi'nin kuruluşuna kadar II. Abdülhamid (ö.?) döneminde, biri 1879'da hazırlanan reform programından önce, diğeri de hemen bu tarihi izleyen iki önemli okul girişimi bulunur. Bunlar 1877'de Resim ve Mimarlık Okulu ile 1880'de Sanayi-i Hasene ve Fünûn-ı Âliye Mektebi'dir. Birden fazla girişimle resim ve mimarlık eğitimi verilmesi hedeflenen bu okullar, imparatorluğun savaşlar sebebi ile geçirdiği sıkıntılı süreçler yüzünden faaliyete geçememiştir (Gençel, 2021, s.47).

1 Ocak 1882'de Osman Hamdi Bey müdürlüğünde, Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk resmî güzel sanatlar okulu olarak kurulan Sanâyi-i Nefise Mektebi¹¹, batılı anlamda sanat eğitimi vermeyi hedefleyen, öğretim kadrosu çoğunlukla yabancı hocalardan oluşan, sanat etkinliklerinin de padişah desteği ile gerçekteşiği bir kurumdur.

Resmî adı "Mekteb-i Sanâyi-i Nefise-i şâhâne" olan fakat çoğunlukla "Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Alisi" şeklinde anılan Güzel Sanatlar Akademisi, bir yüksek okul olarak eğitim vermektedir. 1927 sonbaharına kadar "Sanâyi-i Nefise Mekteb-i Alisi" olarak anılan akademi, 1927-1928 sonrası öğretim yılındaki resmî yazışmalarda "Sanâyi-i Nefise Akademisi" şeklinde isimlendirilecek, sonrasında da "Güzel Sanatlar Akademisi" ismi yerleşecektir (Cezar, 1983, s.13).

Kurumda resim, oymacılık (heykel), mimarlık ve hakkâklık (gravür) bölümlerinde eğitim verilmekle beraber, sanat tarihi, süsleme, perspektif, aritmetik, geometri, tarih, eski eserler ve anatomi dersleri de mevcuttur (Gençel, 2021, s.76). 2 Mart 1883'te eğitim öğretime başlayan mektep bir erkek okulu olarak kurulmuştur. 1908'de II. Meşrutiyet'in ilanından sonra kızların da yükseköğrenim görmeleri yönünde gidilen fikir değişikliği ile 1914 yılında İnas Sanâyi-i Nefise Mektebi¹² de kurulur. Resim ve heykel bölümlerinden

¹⁰ Tanzimat için bkz. Ersoy Ali Fuat, Tanzimat ve Ailedeki Değişmeler, Ankara, 1994. Türk Kültürü, XXXII. cilt, Sayı: 371. Sayfa:173-177.

¹¹ Sanayi-i Nefise mektebi için detaylı Bknz. Gençel, Ö. (2021). Sanayi-i Nefise Mektebi (1882-1928).; Mert, T. (1998). Sanayi-i Nefise Mektebi. Tarih ve Medeniyet Dergisi, 45.

¹² İnas Sanayi-i Nefise Mektebi hakkında detaylı bilgi için bkz. Arslan, A. ve ark. (2012). Tür-

oluşturulan mektep sâdece kızlara eğitim vermeye başlar (Cezar, 1983, s. 13). 1926 yılına kadar kız ve erkeklerin ayrı akademilere gidip eğitim alacak, 1926 yılında ise Akademi Fındıklı'daki eski Meclis-i Meb'usân binası yani bugünkü Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'ne geçerek, kız ve erkek öğrencilerin bu yıldan sonra topluca ders görmeye başlayacaktır.

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarına doğru gelindiğinde, minyatür sanatı diğer kitap sanatları gibi kitap sayfalarında kalmış, yerini duvar ve tuval üzerine batılı tarzda resim sanatına bırakmıştır. Bu süreçte Sanâyi-i Nefise Mektebi ile resmî olarak başlatılan batı resim eğitimi yeni resim geleneğinin öncüsü olmuş, 19. Yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da eğitim¹³ görme olanağı bulan Türk ressamlar ve Akademi mezunları, figüre dayalı batı resmine ayak uydurup, batı etkili Türk resmîni günümüze getirmiştir. II. Meşrutiyet sonrası başlatılan yeni eğitim çalışmaları arasında, Medresetü'l-Hattâtîn (Hattatlar Mektebi)'nin eğitim amaçlı kurulması kararı da bulunmaktadır. 20 Mayıs 1915'te açıldığı bilinen medresenin ilk eğitim kadrosunda minyatür eğitimi veren hocaya rastlanmamaktadır.¹⁴ 1917 yılına ait Evkaf Nezareti'nce ödenen maaşlarıyla ilgili bir belgede tezhip ve minyatür hocası Hüseyin Tahir Bey ile resim hocası Kemaleddin Bey'in isimlerine rastlanmaktadır. Hüseyin Tahir Bey eğitim kadrosunda minyatür ve İrankârî tezhip hocası olarak Hüseyin Tâhîrzâde Behzad adı ile geçmektedir. 14 Ekim 1918'de ilk mezunlarını veren medrese, Haziran 1921'de kapatılma tehlikesi geçirmiş akabinde ikinci mezunlarını 27 Kasım 1923'te gerçekleşen merasim ile vermiş, Ahmet Süheyl Ünver buradan tezhip alanında ikincilik derecesi ile mezun olmuş, kendisine altın saat hediye edilmiştir. (Derman, 2015, s.38) 3 Mart 1924'te yürürlüğe giren Tevhîd-i Tedrisat Kanunu¹⁵ ile kapatılan mektep, 8 ay sonra TBMM'deki müzâkereler sonrası Hattatlar Mektebi adını ve Maarif Vekâleti bütçesindeki yerini alıp, Mektep Âsar-ı Atika Müzeleri'nin müdürlüğüne bağlanarak harf inkılâbına kadar faaliyetlerini sürdürmüş, ilk defa kadın öğrenci kabulüne de başlanmıştır.

kiye'nin İlk ve Tek Kız Üniversitesi: İnas Darülfünunu (1914-1919). İstanbul: İdil Yayıncılık; Beykal, C. (1983). "Yeni Kadın ve İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi, Ankara, Ekim, Yıl 2, No.16, ss. 6-13.; Gören, A. K. (1996). "Güzel Sanatlar Eğitiminde Kadınlara Açılan İlk Resmî Mektep: İnas Sanayi-i Nefise Mektebi", Art+Decor/AD, Sayı: 43, İstanbul, Ekim, s. 124-130.

13 Avrupa'ya gönderilen Ressam ve akademi mezunları için bkz. ŞİŞMAN, Adnan, Tanzimat Döneminde Fransa'ya Gönderilen Osmanlı Öğrencileri (1839-1876), Türk Tarih Kurumu, Ankara, 2004

14 Medresenin eğitim kadrosu için detaylı bilgi bkz. Derman, M. U. (2015). Medresetü'l-Hattâtîn yüz yaşında. Kubbealtı. v.

15 Kanun için bkz. <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/tevhid-i-tedrisat-kanunu/?pdf=3327>

(Derman, 2015, s.47).

Medresetü'l- Hattâtin Talimatnâmesi şartlarından olarak, yirmi sekizinci maddeyle kayıt altına alınan, medresenin her yıl tatile girdiği Ramazan ayı boyunca, binanın zemin katında Ramazan'a mahsus bir serginin açılması 1916 Ramazan'ından itibaren bir gelenek halini almıştır.

Derman'ın yaptığı araştırmalar neticesinde, 15 Nisan 1927 tarihli Milli Mecmua'ya Mehmed Nesih tarafından yazılan yazıda, hatt-ı kûfi ve resm-i tezyinî hocası Kemaleddin Bey'in çini tabak, fener ve kandilleri ile tezhip ve minyatür hocası Tâhîrzâde Hüseyin Bey'in İran üslûbu üzere yaptığı paravanası, kabartma ve işleme müzehheb tabakları ve mektep mezunlarından Ahmed Süheyl Bey'in tezhibinden bahsedildiği görülmektedir. (Derman, 2015, s.58-59)

Yine 1928 yılında açılan bir başka Ramazan sergisi sonrası yine Milli Mecmua'nın 15 Mart 1928 tarihli 106. nüshasında Tâhîrzâde Hüseyin Bey'in minyatür işleri, modelleri, minyatür tabaklarının sergiye hakiki bir zenginlik verdiğiinden bahsedilmiş, mezunlardan Ahmet Süheyl Bey'in tezhip eserlerinin nefis olduğu söylenmiştir. (Derman, 2015, s.58-59)

1 Kasım 1928'de yürürlüğe giren Harf İnkılâbı ile hattat mektebinin yeniden kapatılması kararı çıkmış, karardan 4 ay sonra “Şark Tezyinî Sanatlar Mektebi” adı ile yeniden açılmıştır. 1929'da İran'a dönen Hüseyin Tâhîrzâde Behzad'ın da verdiği minyatür dersleri kapatılmıştır. 30 Mart 1931'de Necmettin Efendi'nin oğlu Sami'ye minyatür hocalığı için teklif gelmiştir. (Derman, 2015, s.63-68) Sami Necmeddin Bey¹⁶, Hazerfen Üstad Necmettin Efendi¹⁷'nin ortanca oğlu olarak 23 Ocak, 1911'de Üsküdar'da dünyaya gelmiş, 1930-1931 ders yılı sonunda Şark Tezyinî Sanatlar Mektebi'nden mezun olmuştur. Müzeler müdürü Halil Ethem Eldem'in ısrarı ile 26 Mayıs 1932'de minyatür hocası olarak Şark Tezyinî Sanatlar Mektebi'ne tayin edilen Sami Bey, bir yıllık hocalık vazifesi sonrası yanlış tedavi neticesinde oluşan peritonitten kurtulamayarak 1933 yılında, 22 yaşında vefât etmiştir (Derman F.Ç., 2021, s.120).

29 Ekim 1923'te Türkiye Devleti, yönetim biçimini Cumhuriyet olarak belirlemiş bu değişim Sanâyi-i Nefise Mektebi için de bir dönüm noktası olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun pâyitahtı İstanbul'daki okul ile başkent Ankara arasındaki coğrafi uzaklık sorun gibi gözükse de Mektep ile Ankara

16 Sami Necmeddin Bey için bkz. Derman, F. Ç. Cumhuriyet Devrinin Unutulmuş Bir Sanat-kâri: Sami Necmeddin. Lâle, (4), 116-121.

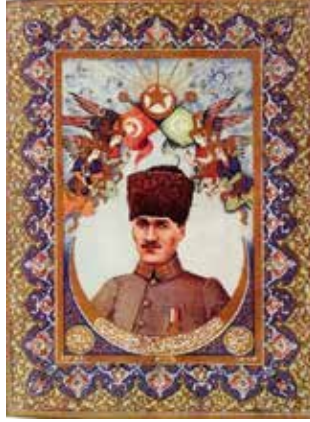
17 Necmettin Okyay için bkz. M. Uğur Derman, “Okyay”, Mehmet Necmeddin”, TDV İslam Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/okyay-mehmed-necmeddin>

hükümeti arasında kurulan hızlı diyaloglar sonucu Hükümet Mektebin eğitim kadrosu, binası ve programları başta olmak üzere oluşan sorunları çözmek için adımlar atmıştır. (Gençel, 2021, s.291)

Zaman içinde değişen idari ve akademik kadrosu ile yeni eğitim sistemleri deneyen kurumun 1924 yılında yönetmeliği tekrar güncellenmiş, resim öğretmenliği ve tezyinat şubeleri eklenmiştir.

Sanâyi-i Nefise Mektebi adı 1927’de Güzel Sanatlar Akademisi olarak değişirken, Temmuz 1936 da Şark Tezyinî Sanatlar Mektebi, “Türk Tezyinî Sanatlar Bölümü” adı ile Güzel Sanatlar Akademisi’ne bağlanır. Bölümde; tezyinî Arap yazısı (hat), tezhip, ebru, âhar, ciltçilik, cilt kalıpcılığı, altın varak îmalı, sedefkârlık, çini, halı ve halı desenleri, kıymetli taşlar üzerine hak ve Türk minyatürü kısımları bulunmakta, Süheyl Ünver ve Hüseyin Tâhîrzâde minyatür derslerini vermektedir.

1889 yılında İran Tebriz’de doğan Tâhîrzâde, Tiflis’te başladığı resim tahsilini, İstanbul’a gelerek Sanâyi-i Nefise Mektebi’nde 1918’de tamamlamıştır. 1917’den itibaren Medresetü’l-Hattâtîn’de İran tezhibi ve minyatürü hocası olarak tayin edilmiştir. Tâhîrzâde sonrasında 1926-1929 yıllarında Hereke Halı Atolyesi şefliğinde bulunacak, 1929’da Şah’ın daveti ile İran’a gidip Tahran Güzel Sanatlar Akademisi’ni kuracaktır. 1947’de tekrar Türkiye’ye gelerek İzmir fuarındaki İran pavyonunu hazırlamış, fuar sonrası Ankara’da bir minyatür sergisi açmıştır. Devrin Maarif Vekili Reşad Şemseddin Şener kendisine Türkiye’de kalma teklifinde bulunmuştur. 1947 sonundan itibaren Güzel Sanatlar Akademisi Türk Tezyinî Sanatları şubesinde hoca olacak, 31 Aralık 1955’e kadar şubenin şefliğini üstlenecektir. (Derman, 2015, s.140) 1923 yılında Atatürk Cumhurbaşkanı olduktan sonra Tâhîrzâde Behzad, Atatürk’ün üzerinde asker üniforması ve başında kalpağı ile bir portresini yapar ve etrafı altın ve suluboya ile klasik tarzda tezhipler. Portrenin üzerinde Türk Bayrağı taşıyan melekler aynı zamanda Atatürk’ü de korumaktadırlar. (*Şekil 7*)



Şekil 7. Hüseyin Tahirzede Behzat'ın yaptığı Atatürk Portresi

Tâhîrzâde bu portreyi Atatürk'e gönderir. Portreden çok hoşlanan Atatürk, Türkiye Büyük Millet Meclisi Riyâseti Hususi başlıklı kağıda 26 Mayıs 1339 tarihinde bir teşekkür mektubu yazar. 2003 tarihli Antik Dekor dergisinin 17. Sayısında Ahmet Kamil Gören ve Hüseyin Gündüzün kaleme aldığı yazıda Atatürk'ün teşekkür metnine de yer verilmektedir. (Gören, Gündüz, 2003, s.120)

“Medreset’ül Hattatin tezhip muallimi Tahir Bey Efendi’ye,

9 Nisan 1339 tarihli mektubunuzu aldım. Pek nefis ve kıymetdar bir eser-i sanat olan levha da geldi. Teşekkür ederim. Tezhip ve minyatür işlerindeki yüksek kudret ve isti’dadınızın takdir-haniyımç Sanattaki mebaretinizden dolayı şamil bir suretde istifade edilmesi için sizi mearif vekaletine de tavsiye ettim. Temadi-i muvaffakiyetinizi temenni ederim efendim.

Türkiye Büyük Millet Meclisi Reisi Başkumandan

Gazi Mustafa Kemal”

Hüseyin Tâhîrzâde, Medresetü'l-Hattâtîn'den Türk Tezyinî Sanatlar Bölümü'ne, batılaşma hareketlerinin soluksuz devam ettiği dönemlerde minyatür dersleri vermiş, bu sanatı canlı tutmaya çalışan değerli sanatçılardan biridir. Kendisinin 1953'te Ankara İlahiyat Fakültesi Dergisine yazdığı “Minyatürün Teknikleri” isimli bir makalesi bulunmaktadır. Bu makalede, minyatürde resmetme sanatının birçok fenni kaidelerin ihmal edildiğinden, perspektif, anatomi, proporsiyon, ışık-gölge gibi kaidelerden vazgeçildiğinden

fakat bunların yerini incelik, renklerin âhengi, boyaların dayanıklılığı ve parlaklığı gibi güzel şeylerin konulduğundan, fennî kâidelere riâyet edilmemesinin, minyatürün ve nakkaşın aczine, bilgisizliğine yoranların olduğunu söyleyip buna cevaben;

“Bu görüşün doğru olduğunu zannetmiyorum; zira bir sanatkâr, büyük bir maharetle sihirli fırçasının kudreti ile koca alemin küçük bir sahiyefe sığdırmağa muvaffak olur da tersim kaidelerine nasıl vakıf olmaz?” diyerek, eski minyatürlerde öyle resimlerin bulunduğuna şahit olduğunu ve onların desenini çizmenin bugün her ressamın harcı olmadığını ekler (Tâhîrzâde Behzad, 1953, s.30).

Tâhîrzâde, minyatür sanatını, dönem içinde çoğunlukla batı sanat dallarını icra eden sanatçılara anlatma gayretinde bulunmuştur. Resim sanatı ile kıyaslanması ve hafife alınması karşısında minyatür sanatının resim sanatından farklı olduğunu anlatmak için makalesinde yer verdiği en güzel örnek şudur:

“Bir Şâir veya edip, bir padişahın sarayını tasvir ederken; bu muazzam sarayı, sarayın altın ve gümüşle süslenmiş kapı ve duvarlarını, padişahın murassa tahtı üzerine azamet ve ihtişamla oturuşunu, tahtın, türlü mücevherlerle süslenmiş halini, padişahın üzerindeki elbiseleri ve başında bulunan inci ve elmaslarla donatılmış tacı, sarayda bulunan sırmalı, ipekli elbiseli halkı, vezirler ve emirleri, rakkase, sazende, hanende ve sakileri... Daha sonra sarayın dışını, bahçesini, bahçedeki ağaçları, ağaçların zümürüt gibi yeşil yapraklarını, üzerlerindeki renk renk güzel kuşları, fıskiyeli havuzları, çiçekleri ve diğer detayları, hiç olmazsa, birkaç sahifede tesbit edebilmiştir; halbuki bu sahneyi vücuda getiren nakkaş, sahifeler dolduran tarif ve tavsifi tek bir sahifeye sığdırmış, üstelik bütün teferruatı da göstermiştir.... Bu minyatürü yapan sanatkâr, tersim kaidelerini feda etmiş olmasaydı, bu kadar mufassal bir sahneyi yaratmak için birkaç minyatür yapmak mecburiyetinde kalırdı. Perspektife ve planlara, yani ilmi kaidelere ve tersimata riayet etmiş olsaydı, ön plandaki şahısları ve eşyayı tersim eder, ikinci ve üçüncü planları ihmal etmek mecburiyetinde kalırdı. Halbuki nakkaş, bu kaideleri ihmal etmek suretiyle, tabiatın fevkinde bir şaheser vücuda getirmiştir.” (Tâhîrzâde Behzad, 1953, s.29)

Tâhîrzâde bir bakıma, dönemin ressamlarının minyatür ile ilgili eleştirisel yaklaşımlarına bu makale ile cevap vermiş, minyatür sanatının kendi içindeki kurallarını başlıklar altında inceleyerek anlatmıştır. Cumhuriyet dönemi

minyatür sanatının yeniden canlanmasında büyük katkıları olan Tâhîrzâde 12 Mart 1963'te vefât etmiştir. Kendisi aynı zamanda Medresetü'l-Hattâtîn yıllarında Süheyl Ünver'in de minyatür derslerine girmiştir.

A.Süheyl Ünver¹⁸, bilim, kültür ve sanata adadığı ömrü içinde bu alanlarda çokça önemli hizmetler yapmıştır. 1915 yılında Mekteb-i Tıbbiye'ye girmiş, 1920 yılında mezun olup Gurebâ ve Hasekî Hastaneleri'ndeki hekimlik çalışmaları, 1927 yılında Paris'te Prof. Marcel Labbe'nin yanında başladığı ihtisas ile devam etmiştir. 1930 yılında hocası Prof. Dr. Akil Muhtar Özden'in kürsüsünde akademik hayata doçent olarak başlayan Ünver, 1939 yılında profesör, 1954 yılında da ordinaryüs profesör olmuştur. 1933'te İstanbul Üniversitesi Tıp Tarihi ve Deontoloji Kürsüsü'nün kuruculuğunu ve direktörlüğünü üstlenmiş, 1956 yılında serbest hekimliği bırakarak kendisini tümüyle fakültedeki mesaisine vermiştir. 1967 yılında İstanbul Üniversitesi'nin ikiye ayrılması ile Cerrahpaşa Tıp Fakültesi'ne geçmiş, bu fakülte bünyesinde yeni bir tıp tarihi ve deontoloji kürsüsü kurmuş, 1973 yılında kanunen emekli olmuştur (Mesara, 2001, s.16,17). 1916 yılında tıp öğrenimi ile eş zamanlı olarak Medresetü'l Hattatin' de eğitime başlamış, 1923 yılında tezhip ve ebru dallarından aldığı iki icâzetle formel sanat eğitimini de tamamlamıştır. Aynı dönemde hekimlik çalışmaları ve bilimsel araştırmalarının yanısıra ressam Üsküdarlı Hoca Ali Rıza Bey'in öğrencisi olmuş, 1917-1930 yılları arasında hocası ile İstanbul'un en güzel yerlerini keşfederek buraları karakalem ve suluboya resimlerle tespit etmiştir (Mesara, 2001, s. 16,17). Resim hocası Üsküdarlı Hoca Ali Rıza ile yaptıkları bu resimler Ünver'in bir süre sonra yok olacağını hissettiği yapıları gelecek nesillere görüntülü olarak aktarması hedefi ile yapılmıştır. Bu uygulama ile bir bakıma minyatür sanatının belgeleyici yönünü, kendisi de suluboya ve karakalem teknikleri ile uygulayıp günümüze ışık tutmuştur. Yaşamı boyunca tarihimizi defterlerine kaydeden Ünver, günümüze ulaşamayan pek çok eserin bugünlere aktarımında büyük rol oynamıştır. **(Şekil 8)**

18 Ord. Prof. Dr. Ahmet Süheyl Ünver'in hayatına ilişkin ayrıntılı bilgi için bkz. Sayar, A. G. (1994). A. Süheyl Ünver. Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri., Ayrıca, Süheyl Ünver'in kendi hayat hikayesini anlattığı : Gülbün Mesara - Mine Esiner Özen. Süheyl Ünver'in Bursa Defterleri. Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 2011.



Şekil 8. Süheyl Ünver'in Suluboya Çalışması

Kaynak: [GÜLBÜN MESARA, BABASI A. SÜHEYL ÜNVER'İ VE ONUN İSTANBULU'NU ANLATIYOR | Büyük İstanbul Tarihi \(istanbultarihi.ist\)](#)

1936 yılında Güzel Sanatlar Akademisi'nde Türk Minyatürü ve Süslemesi Dalı'nda öğretim üyesi olarak 19 yıl çalışmıştır. Yine 1936 yılında Topkapı Sarayı Nakışhânesi'ni ihyâ edip, burada tezhip, minyatür dersleri vermiş, bu dersleri aynı zamanda Tıp Fakültesi'nde kurucusu olarak bulunduğu Tıp Tarih Enstitüsü'ne de cuma günleri yapılmak sureti ile taşımış, 1986 yılındaki vefâtından üç ay öncesine dek aralıksız bu dersleri sürdürmüştür (Mesara, 2001, s.16,17). 1958 yılında İstanbul Üniversitesi'nde kadrolu öğretim üyesi olarak çalışırken akademik çalışmalar yapmak üzere Amerika Columbia Üniversitesine misafir profesör olarak kabul edilir. Tıp Tarihi Enstitüsü atölyesini de 36 yaşındaki Rafuf Tunçay ve Azade Akar gibi iki tecrübeli asistanına emanet eder. Rauf Tunçay bu dönemde tezyinat çalışmaları, sergi ve etkinlikleri düzenleyip yürütme sorumluluğunu üstlenmiştir. (Coşkun, 2021, s. 350) Ünver'in Cumhuriyet sonrası geleneksel sanatları hayata geçirme faaliyetleri birçok alanda kendini göstermektedir.

8 Nisan 1949 tarihli Şadırvan haftalık Sanat Mecmuası'nın 1. Cild 2. Sayısında, derginin sayfa tasarımlarında geleneksel Türk motifleri kullanılmış, derginin önsözünde bu motiflerin Dr. Süheyl Ünver koleksiyonundan kopya edildiği ifade edilmiştir.¹⁹ Ünver geleneksel Türk motiflerinin Cumhuriyet devrinde yaygınlaşması ve kullanılmasında büyük rol oynadığına örnek olması açısından 1949 yılına ait olması dikkat çekicidir. (**Şekil 9**) Bu hususta bir diğer

¹⁹ Dergi için bkz. <https://docplayer.biz.tr/112374296-Sadi-rvan-haftalik-sanat-mecmuasi-fia-ti-30-kr-bir-x-v-ii-a-s-ir-r-esm-i-l-e-v-n-i.html> Şadırvan, cilt:1, sayı:2 , 8 nisan 1949

örnek de Fahrettin Olguner'in "Farâbî" isimli kitabının giriş sayfasından önce yer alan Süheyl Ünver'in Farâbî minyatürüdür. Minyatür Farâbî Devri'ne en yakın olan, Abbâsî Devri resim ekolünden ve Farâbî'nin malum eşkâlinde mülhem olarak Süheyl Ünver tarafından hazırlanmıştır. (Şekil 10)



Şekil 9.

Kaynak: <https://docplayer.biz.tr/112374296-Sadi-rvan-haftalik-sanat-mecmuasi-fia-ti-30-kr-bir-x-v-ii-a-s-ir-r-esm-i-l-e-v-n-i.html> Şadırvan, cilt:1, sayı:2 , 8 nisan 1949

Arslan Terzioğlu, makalesinde ünlü tıp tarihçisi Henry Sigerist'in ideal bir tıp tarihçisinin bir yüzü geriye bir yüzü geleceğe bakan iki çehreli mitolojik yaratık Janus gibi olması gerektiğini söyleyerek, Ünver'in de bu tarife çok uyduğundan bahseder. Ayrıca Yahya Kemal'in "Süheyl sen benim gibi kökü mazide olan bir atisin' tarifinin Süheyl Ünver tarafından çok beğenildiğini aktarır. Daha yaşarken Türk Tarihinin ve kültür dünyasının efsaneleşen isimlerinden biri olma şerefine nâil olan Ünver'in 1978'de kendisi üzerine İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesinde Umumi Sosyoloji dalında lisans tezi²⁰ yapılmıştır. Ona verilen madalya ve ödüllerin da ayrıca onun yurt dışına taşan şöhretinin bir simgesi gibidir. (Terzioğlu, s.21,22)

²⁰ Tez için bkz.: Yalın, Cevat: Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver'in kişiliği ve kültür katkısı. İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Umumi Sosyoloji Lisans Tezi, Haziran , 1978,İstanbul



Fâtiḥ
870 - 950
Bu minyatür Fâtiḥ devrinin en yakın olan, Fâtiḥ devri resim olan
İsmail ve Fâtiḥ'in mânevî mâşukâtesini göstermektedir. Prof. Dr. Sü-
heyl Ünver tarafından hazırlanmıştır.

(Şekil 10)

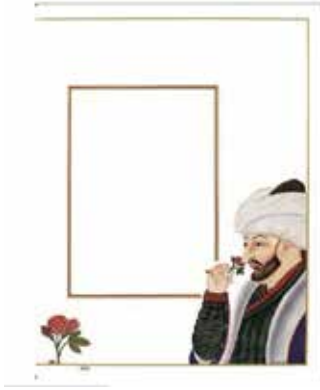
Kaynak: <https://docplayer.biz.tr/219325726-Kultur-ve-turizm-bakanligi-yayinlari-748-fadadi-yrd-doc-dr-fahrettin-olguner-turk-buyukleri-dizisi-29.html> Kültür ve turizm bakanlığı yayınlar 748, FARABİ, Fahrettin Olguner, Türk Büyükleri Dizisi 79, Birinci Baskı, 1987, Ankara

Abdulkadir Karahan'ın 1954 yılında yayınladığı “Fâtiḥ Şâir Avnî” kitabında fethinin 500. yıldönümüne rastlayan günlerde neşredilen onlarca kitap, broşür ve derginin varlığından ve bunlardan birisinin de Fetih yıldönümü vesilesi ile açılan sergi katalogları olduğundan bahsetmektedir. Bu katalog Süheyl Ünver ve arkadaşlarının hazırladığı katalogtur. (Karahan, 1954, S.9)

Ünver 1953'te bu sergi katalogu ile Fâtiḥ Devri neşriyatlarını da içeren bir broşür hazırlamıştır. Mevcut sergi için 1940 yılında araştırmalara başlandığından, Fâtiḥ Devri'nin tıp, ilimler, sanat ve içtimâî tekâmül tarihleri arşivini kurarak, bunlara dayanıp listesini bu vesile ile takdim ettikleri yayınlarda bularak gerek kendileri gerekse de arkadaşları tarafından yapılan Tıp Tarihi Enstitüsü'nde bir sergi meydana getirdiklerinden bahseder. Sergide eserlerin altında numaraları ve açıklamalarının mevcut olduğunu ama bunları bir broşür halinde ayrıca basma sebebinin sergiyi görmeye gelenlere bir hatıra olarak vermek ve ileriki çalışmalarında bunlardan faydalanmak isteyenleri fuzuli aramalardan kurtarmak olduğunu söyler.²¹ Broşürde sergiye katılan sanatçıların isimleri yer almakta, aynı zamanda sergide teşhir edilen eserlerin de listesi bulunmaktadır. Sergide teşhir edilen eserlerin sanatçıları; Hattat Necmettin Okyay, Hattat Macid Ayrıl,

21 Süheyl Ünver'in bastığı bu broşür, belki de dönemin fiziki açılan sergilerinin sâdece sergilenme tarihleri arasında gezilip daha sonrasında kaynaklara geçmemesi üzerine, açmış olduğu sergiyi belgelemesi adına çok kıymetlidir.

Mihriban Sözer, Saffet Kızıldağı, Nezihe Tuna, Perihan Çetin, Mualla Şeren, Leyla B. Şehsuvaroğlu, Sitare Gökmen, Muzaffer Batur, Neriman İpiker, Ressam Ahmed Çalışer, Cahide Erdemli, Atıf Saynaç, Yüksek Mimar Bedri Kökten, Hattat Hafız Kemal, Hattat Hacı Nuri Korman ve Dr. Süheyl Ünver olarak geçmektedir. Listede çok değerli sanatçı hocalar bulunmakla beraber, Ünver ile çalışan o dönemki öğrencileri ile ilgili bize bilgi de verilmektedir. Serginin en dikkate şayan kısmı olarak Ünver, Fâtiş için hazırlanmış 50 sayfalık şiir ve hatıra defterinden bahsetmektedir. Hazırlanan defterde Fâtiş Devri'nin en doğru vesikalarına dayanarak ve asla uydurmaya varılmayarak zamanın ve asrın resim tekniğine ve sâdeliğine uyularak îtina ile hazırlanmış ve yapılan her minyatür ve resmin defter içinde konumlandırıldığından bahsetmiştir.²² (Şekil 11)



Şekil 11. Fatih Defterinden bir örnek

Kaynak: [‘Fatih’in Defteri’nin tıpkıbasımı gerçekleştirildi \(aksam.com.tr\)](http://aksam.com.tr)

Ünver, Türkiye Cumhuriyeti'nin kültürel dünyasının şekillenmesi ve tarihi sürekliliğinin sağlanmasında önemli çalışmalar yapmış, çok yönlü bir bilim, sanat ve düşünce insanı olmuş, yaptığı araştırmalar, yayınları ve eğitimliği ile de Geleneksel Türk Sanatlarının bilgi birikimini Cumhuriyet tarihinin başlarından günümüze ulaşmasında ve bu sanatların yaygınlaşmasında çok büyük hizmetler vermiştir. 88 yıllık yaşamı boyunca bir insanın ömrüne sığması çok zor olan bir üretkenlikle hem yurtçinde hem yurtdışında araştırmalar yapmış, iki bine yakın yayın, beş binin üzerinde sanat eseri üretmiş, kırk yıla yakın akademi

²² Bkz. Süheyl Ünver, İstanbul üniversitesi Kuruluşunun 500. Yılı vesilesi ile Fatih Devri Neşriyatımız ve Teşhir Olunan Eserlerin Kataloğu, 1953, hazırlayan: Süheyl Ünver ve arkadaşları, İ.Ü.T.T.

hayatında da binlerce öğrenci yetiştirmiştir.²³ Ardında bıraktığı bu büyük arşiv ile yetiştirdiği öğrenciler Türk milletine bırakılan büyük bir mirastır. (Erkmen A, Atayol, 2018, s. 104, 106)

Bugün Süleymaniye Kütüphanesi'nde bulunan Süheyl Ünver Koleksiyonu'nda 1473 defter, 895 dosya, 108 şahsî dosya, 63 tablo ve levha bulunmaktadır. Ayrıca yine Süheyl Ünver tarafından bağışlanan ve ressam Hoca Ali Rıza'ya ait olan 125 dosya da ayrı bir koleksiyon halinde muhafaza edilmektedir. Koleksiyonda hat ve tezhip örnekleri, minyatürler, kalıplar, levhalar, fotoğraflar gibi orijinal belgelerin yanı sıra mektup, dergi, davetiye, gazete kupürü, makaleler ve kitapçıkların da bulunduğu eşsiz zenginlikte eserler yer almaktadır. (Şahin, 2019, s.253)

1986'nın şubat ayında vefât eden Ord. Prof. Süheyl Ünver iyi bir hekim, çok kıymetli bir tıp tarihçisi, sanatkâr, ressam, araştırmacı, folklorcu ve titiz bir arşivci olmakla birlikte, Türk tıp tarihine, kültürüne ve geleneksel tezhip ve minyatür sanatının gelişmesinde büyük hizmetler yapmıştır. Vefâtı sonrası kızı Gülbün Mesara, İstanbul Üniversitesi Cerahpaşa Tıp Fakültesi Deontoloji ve Tıp Tarihi Anabilim Dalı'nda Türk tezhip ve minyatür süsleme sanatı atölyesinde Kültür Bakanlığı'nca atölyenin hocalığı görevini almıştır. Ünver birçok tezhip ve minyatür öğrencisi yetiştirmiştir. Cumhuriyet sonrası minyatür sanatında Ünver'in yetiştirdiği öğrencilerin katkısı yadsınamaz. Yapılan araştırmalarda Ünver'in tezhip ve minyatür öğrencileri olarak, kızı Gülbün Mesara, gelini Dürdane Ünver başta olmak üzere; Ahmet Yakupoğlu, Azade Akar, Cahide Keskiner, Melek Antel, Ülker Erke, Ayşe İhan Gökşen, Jale Yavuz, Nusret Çolpan, Nilgün Gencer, İnci A. Birol, Çiçek Derman, Faruk Taşkale, Semih İrteş, Mamure Öz, Günseli Kato bulunmaktadır. Ünver'den ders alan bu sanatçılar geleneksel sanatların Türkiye'deki gelişimi için çok büyük emek sarf etmiş, bu sanatların bugünlere aktarımında önemli rol üstlenmiş ustalardır.

Ünver'in hazırladığı sergi kataloğu ile aynı tarihlere denk gelen Fetih etkinlikleri kapsamında bir başka önemli eser de meşhur Fâtih Dîvânı²⁴'dir. İstanbul'un fethinden 492 yıl sonraya denk gelen 1945 yılında, İstanbul Üniversitesi Edebîyat Fakültesi Türk Edebîyatı Tarihi Kürsüsü'ne de başkanlık eden Ord. Prof. İsmail Hikmet Ertaylan, öncülüğünde Fetih'in 500. Yıldönümü

23 Ayrıntılı bilgi için bkz. Mesara, Gülbün – Aykut Kazancıgil – Ahmet Güner Sayar, A. Süheyl Ünver Bibliyografyası, İşaret, İstanbul, 1998.

24 Fatih Divanı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Prof. Emin Barın, "En Yeni Fatih Divanı", Türkiye-yemiz, İstanbul, 1975, Sayı:16, s.23

münasebeti ile bir albüm hazırlanmaya başlanır. Eser, Fâtih Sultan Mehmet'in bugün orijinali Fâtih Millet Kütüphanesi'nde bulunan, Ali Emiri Efendi'nin bulunduğu Fâtih Dîvânı'ndan seçilmiş 60 kadar şiirden meydana gelmiştir. Albümdeki şiirler Cumhuriyet döneminin önde gelen hat sanatçıları tarafından Fâtih zamanı kullanılan yazı çeşitleri ile yazılmış, tezhipleri, minyatürleri ve eserin cildi Fâtih'e sunulmuş eserlerim orijinal örneklerinden yararlanılarak büyük bir özenle ve sabırla hazırlanmıştır. 1945'ten 1953'e kadar süren çalışma neticesinde Güzel Sanatlar Akademisi profesör ve öğrencilerinin hazırladığı bu eserin 5. sayfadaki Fâtih'in minyatürü Hüseyin Tâhîrzâde Behzat, minyatür etrafındaki şemse formundaki tezhip de Rikkat Kunt tarafından yapılmıştır. (Şekil 12) Albümün içindeki minyatürleri yapan sanatçılardan bir diğeri de Selim Turan'dır. (Taşkale, 2008, s.9) 1915'te İstanbul'da dünyaya gelen Selim Turan (1915-1994), Güzel Sanatlar Akademisi Resim bölümünde eğitimi görürken, Şark Tezyinî Sanatlar Mektebi'nde İsmail Hakkı Altunbezer Atolyesi'ne devam etmiş, Fransa Hükümetinin vermiş olduğu burs ile de Paris'te resim eğitimi alma fırsatı yakalayıp, Hans Hartung ile çalışmış ve bir süre asistanlığını yapmıştır. Turan, Cumhuriyet devrinin meşhur ressamlarından olmakla beraber, eşsiz yeteneğini geleneksel sanatlar dallarında da sergilemiştir. Fâtih Dîvânı'nda yaptığı minyatürler kendine has bir üslup ve işçiliktedir (Abatay, Atalay,2021, s.88). (Şekil 13)



Şekil 12. Fatih Divanı'ndan Hüseyin Tahirzade'ye ait Fatih Sultan Mehmet Portresi

(Şekil 13. Selim Turan'a ait Fatih Divanı minyatürleri

Kaynak: [XX. Yüzyılın Fâtih Dîvânı - 3 - Fikriyat Gazetesi](#)

Tarihler 4 Kasım 1981’i gösterdiğinde, bu tarihin 2547 sayılı Yükseköğretim Kanunu ile Türkiye’deki bütün yükseköğretim kurumları tek bir kanunun çatısı altına alınmış, bu kanun yükseköğretime önemli ölçüde farklı yepyeni bir sistem getirmiştir. Resmî Gazete’de yayınlanan 20 Temmuz 1982 tarihli 17760 sayılı yürürlüğe giren 41 sayılı kanun hükmünde kararname ile de yüksek öğretim kurumlarının yeniden teşkilatlanmasının nasıl olacağı hususu açıklığa kavuşmuştur. 41 sayılı kanun hükmünde 27 üniversite kurulmuş, bütün yüksek öğretim bu 27 üniversitenin çatısı altında toplanmıştır. Bu kararnâmenin 16. maddesi, Mimar Sinan Üniversitesi’ne aittir. Buna göre Mimar Sinan Üniversitesi kuruluşunun temelini İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi oluşturuyordur. Mimar Sinan Üniversitesi sanat eğitimindeki yüzyıllık deneyiminin meşalesini Güzel Sanatlar Akademisi’nin özünden devralmış durumdadır. Bu tarihlerde geleneksel Türk sanatları bölümü olarak değişen Türk süsleme sanatları bölümünün bölüm başkanı olarak Prof. Emin Barın atanmış, Mimar Sinan Üniversitesi’nin rektör yardımcısı da Prof. Kerim Silivri olmuştur (Cezar, s.47). Cezar’ın yaptığı araştırmada Geleneksel Türk Sanatları Bölümü’nün 1936’dan 1968’e kadar bölümde görev alan hocaların göreve başlayış ve bitiş tarihlerini içeren tablosu bulunmaktadır. 1976 yılında Güzel Sanatlar Akademisi bünyesinde Geleneksel Türk El Sanatları kürsüsü kurulmuş, oluşan yeni kadroda minyatür derslerini Cahide Keskiner ve Neşe Aybey vermeye başlamıştır (Serin, 2012, s.579).

1930 yılında doğan Neşe Aybey, Güzel Sanatlar Akademisi’nden mezun olmuştur. Hseyin Tahirzade Behzat’dan minyatür ve tezhip dersleri alan Aybey, 1976 yılında Akademinin Geleneksel Türk El Sanatları bölümünde minyatür dersleri vermiş, 2015 yılında da vefât etmiştir. “20. Yüzyılda Türk Minyatür Sanatı²⁵” isimli bir kitabı bulunmakta, kitapta kendi minyatürlerine yer vermektedir. Figür ağırlıklı çalışan sanatçı günümüz insan profilini eserlerine yansıtmiş, farklı tasarım denemeleri uygulamıştır. (Şekil 14)

25 Aybey, Neşe, “XX Yüzyılda Türk Minyatür Sanatı” 1979, Sanat Dünyamız, cilt. 6, sayı: 16. Yapı Kredi Yayınları s. 37–43.



Şekil 14. Neşe Aybey Minyatürleri

Kaynak: Aybey, N (1979). *«XX Yüzyılda Türk Minyatür Sanatı»*. Sanat Dünyamız).

Vol. 6, no. 16. Yapı Kredi Yayınları. s. 37–43.

Osmanlı'nın son yüzyılında artık tercih edilmeyen minyatür sanatının Cumhuriyet sonrası ilk 50 yılında sanatçılar önce geçmişi hatırlamak maksatlı reproduksiyon eserler yapmaya ve eski yazmalarda bulunan minyatürlü sayfaları taklit etmeye uğraşmış, bu sanatın tekrar hatırlanması için de bu taklit çalışmalar çok işe yaramıştır. 1970'lere geldiğimizde birçok kurum ve kuruluşlara çeşitli düzenlemeler getirilmiş, geleneksel Türk sanatları alanında da öğrenciler yetişmeye başlamıştır. Süheyl Ünver'in çokça öğrencisi olmuştur. Bu öğrencilerin geleneği öğrenip kendi sanat anlayışını oluşturan sanatçılar olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz.

Gülbün Mesara, lise tahsilini tamamladıktan sonra babası Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver'in geleneksel Türk Sanatı seminerlerine katılarak uzun yıllar babası ile çalışmış, asistanlığını yapmış, 1972 yılında da Ünver'den icâzetini almıştır. 1976-80 yılları arasında Ankara'da Türk Kadınları Derneği'nde tezhip ve minyatür hocalığı yapan Mesara, İstanbul Üniversitesi Cerrahpaşa Tıp Fakültesi'nde Ünver'in kurduğu Deontoloji ve Tıp Tarihi Anabilim Dalı'nda faaliyet gösteren A.Süheyl Ünver Nakkaşhanesi'nde uzun yıllar başkanlık yapıp öğrenciler yetiştirmiştir. (Şekil 15)

Süheyl Ünver'in geleneksel Türk sanatlarında yetiştirdiği öğrencilerle beraber resim eğitimi verdiği öğrencileri de bulunmaktadır. Bunların en meşhuru ressam Ahmet Yakupoğlu'dur. 1920 Kütahya doğumlu Yakupoğlu²⁶

²⁶ Ahmet Yakupoğlu ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Ardoğmuş, F. (2019). Ahmet Yakupoğlu minyatürlerinde tasarım anlayışı (Yüksek Lisans) - Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019

1945'te Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Resim bölümünden mezun olmuş, 1898-1986 yılları arasında da Süheyl Ünver'den tezhip ve minyatür dersleri almıştır. Yaşamının büyük bir kısmını Kütahya'da geçirmiştir. Birçok alanda birikim sahibi olan Yakupoğlu, farklı disiplinleri birbiriyle besleyerek özgün ve yaratıcı fikirler ortaya koymuş, bu da onu birçok sanatçıdan ayıran önemli bir özellik olmuştur. (Ardoğmuş, 2019, s.)



Şekil 15. *Gülbin Mesara Minyatürü*

Kaynak: [Klasik Türk Sanatları Vakfı \(ktsv.com.tr\)](http://KlasikTürkSanatlarıVakfi.ktsv.com.tr)

1941 ilkbaharında Kütahya ziyaretinde Ahmet Bey ile tanışan Ünver onun kabiliyetini keşfeder. İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'ni Ünver'in teşviki ile kazanır ve yine Ünver'in tavsiyesi ile akademide Feyhaman Duran atölyesini seçer. İstanbul'da bulunduğu yıllarda Ünver'den minyatür ve tezhip dersleri de alır. Ünver ölümüne kadar Yakupoğlu'nun elini hiç bırakmamış, kaybolan kültürel değerleri tespit edip, kayıt altına alınması gerektiği bilincini Yakupoğluna'da aşlamış, Yakupoğlu da hocası gibi günümüze belge olarak kalacak resimlerini üretmiştir (Yazgan, 2015, s.82-84).



Şekil 45: Süheyl Ünver Ve Ailesi Minyatürü

DPÜ-AY DPÜ1254 47cm x 39cm

Şekil 16. Süheyl Ünver ve Ailesi, Ahmet Yakupoğlu, 47X39cm

Kaynak: DPÜ-AY DPÜ1254

Yakupoğlu'nun minyatürlerinde en dikkat çekici özellik, minyatüre has kurgu ve kompozisyon anlayışını barındıran eserlerinde kendine ait bir renk paleti ile çevresindeki insanları ya da güncel olayları konu alıp resmetmesidir. Cumhuriyet Devri sonrası güncel konuları minyatür anlayışı ile özgün tasarımlarla bize sunan Yakupoğlu, Akademi'de aldığı resim eğitimi sayesinde özellikle insan portrelerinde çok başarılıdır. Süheyl Ünver ve ailesini konu alarak yaptığı minyatür bu hususa en güzel örneklerden birisidir. Ünver ve aile fertlerinin suratları gerçeğe yakın resmedilirken, sanatçı kompozisyon kurgusunu tamamen minyatür mantığı ile gerçekleştirmiş, detaylarda uyguladığı hassas işçiliği takdire şayandır. (Şekil 16)

1931 yılında İstanbul'da doğan Cahide Keskiner, 1953 yılında Süheyl Ünver'in Nakkaşhânesi'nde eğitim almaya başlar. 1958'de Süheyl Ünver'den icâzetini alır. 1957-1961 yılları arası salı günleri Topkapı Sarayı'nda, cuma günleri de İstanbul Üniversitesi Merkez binadaki Süheyl Ünver'in derslerine devam eder. Semih İrteş, Cahide Keskiner için yazdığı bir makalede, Keskiner'in özellikle minyatür çalışmayı çok sevdiğini, bunda ki önemli faktörün de Keskiner'in geleneksel sanatlara başlamadan önce Hattat Kâmil Akdik'in oğlu Ressam Şeref Akdik'ten çağdaş resim eğitimi alması olduğunu söyler. Aldığı bu eğitim, ileride resim ve minyatür sanatını sentezlemesi ile kendine has bir üslup çıkarmasına

fayda sağlayacaktır (İrteş, 2018, s.138,139). Ayrıca Keskiner'in Kültür Bakanlığı tarafından basılmış, "Minyatür Sanatında Doğa Çizim ve Boyama Teknikleri"²⁷ isimli bir kitabı bulunmaktadır. Zeytinburnu Belediyesi tarafından basılan "Minyatürler Kitabı"²⁸nda da yörük kızlarını konu eden Keskiner'in minyatürleri figüratif kompozisyonlardan oluşurken, Ressam Şeref Akdik'ten aldığı portre derslerinin sanatçıdaki etkisi eserlerine de yansımıştır. Keskiner de yine kendi minyatür eserlerinde günümüz insanını resmetmiş, eserlerinde kadın figürleri ağırlıklıdır. (Şekil 17) Sanatçı 2018 yılında İstanbul'da vefât etmiştir.



Şekil 17. Cahide Keskiner, Yörük Kızları, 2000, 60x30cm

Kaynak: Zeytinburnu Belediyesi, https://zeytinburnu.istanbul/wp-content/uploads/2023/02/cahide_keskiner.pdf

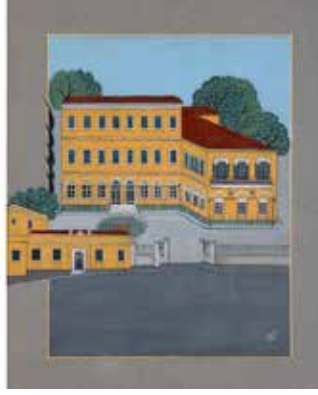
1932 yılında İstanbul'da doğan Ülker Erke, 1958 yılında Süheyl Ünver'den icâzet almıştır. Geleneksel sanatlar eğitimi sırasında ressam Ali Sami Boyar'la 5 yıl çalışmış, ressam Ercüment Kalmık'tan desen ve anatomi öğrenmiştir. Süheyl Ünver'in vefâtı sonrası 1998 yılına kadar Cerrahpaşa Tıp Fakültesi Tıp Tarihi ve Deontoloji Kürsüsü'ndeki "Türk Süsleme Grubu"nda öğretim hizmetine devam etmiştir. Ülker Erke birçok yayına²⁹ imza atmış, çokça eser üretmiş Süheyl Ünver'den aldığı belgeleyicilik özelliğini minyatürlerine de yansıtmış, birçok yeri ve konuyu işleyen minyatürler üretip, kitaplar çıkarmıştır.

27 Kitap için bkz. Keskiner Cahide, Minyatür Sanatında Doğa ve Boyama Teknikleri, Ankara, kültür ve turizm bakanlığı, 2004

28 Cahide Keskiner'in, minyatürler kitabı, için bkz. Zeytinburnu Belediyesi, https://zeytinburnu.istanbul/wp-content/uploads/2023/02/cahide_keskiner.pdf

29 Ülker Erke'nin yayınları için bkz. Erke, A. Ü., & Göksoy, H. A. (1997). Minyatürlerde gemiler (Vol. 146). TC Kültür Bakanlığı.; Erke, A. Ü., & Uzel, N. (1997). Minyatürlerle mevlevî ve mevlevîlik (Vol. 147). TC Kültür Bakanlığı.; Bayat, A. H. (2002). Kayseri Gevher Nesibe Tıp Medresesi ve Maristanı. Editör Sarı N. Ülker Erke'nin Yorumu ve Fırçasıyla Türkiye'de Tarihi Sağlık Kurumları. İstanbul: Nobel Tıp Kitabevleri, 3-5.: Erke, Ü., & ve Fırçasıyla, Ü. E. N. Y. (2002).

Cumhuriyet sonrası dönemde minyatür sanatını bugünlere aktarımında önemli yeri olan bir sanatçıdır.



Şekil 18. Ülker Erke, *Mekteb-i Tıbbiye*

Kaynak: [Zeytinburnu Kültür Sanat Merkezi \(zeytinburnukultursanat.com\)](http://zeytinburnukultursanat.com)

Erke minyatürlerinde kendi üslubu ile hem günümüz konularını ele almış hem de belgeleyici olarak Türkiye’de bulunan birçok kurum ve kuruluşların minyatürlerini yapmıştır. (**Şekil 18**)

25 Mart 1942 yılında İstanbul’da doğan İnci Ayan Birol³⁰ ile Süheyl Ünver’in yolları 1957’de keşişmiştir. 1970’e kadar Süheyl Ünver’in Tıp Tarihi Enstitüsü’ndeki atölyesinde vermiş olduğu tezyinî sanatlar derslerine devam etmiştir. 1970 yılında Ünver’den icâzetini alan Birol, 1974 senesinde Muhsin Demironat’tan tezhip dersleri almaya başlamış, 1983 senesine kadar da Emin Barın Cild Atölyesi’nde yapılan derslere katılmıştır. 1976 senesinde tanıştığı hocası Rikkat Kunt ile hocanın vefâtı 1986’ya kadar çalışmalarını sürdürmüştür. 1988 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları bölümüne öğretim görevlisi olarak başlamış, 1992 yılında yardımcı doçent olmuştur. (Azeimnezhad Kivi, 2022, s.25) Kendisi birçok öğrenci yetiştirmiş sanatkâr ve akademisyendir. Geleneksel Türk Sanatları bölümü günümüz akademisyenlerinin çoğunda da emeği bulunmaktadır. Tezhip eserlerinin yanında minyatür eserleri de bulunan Birol’un minyatürleri daha çok portre üzerindedir. (**Şekil 19**)

³⁰ İnci Ayan Birol ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Nur Nevin Azeimnezhad Kivi, Dr. İnci Ayan Birol’un Sanatı ve Türk Bezeme Sanatına Katkısı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 2022

Süheyl Ünver'in bir diğer öğrencisi, 1948 yılında İstanbul'da doğan Dürdane Ünver'dir. 1976 yılında Ünver Nakkashânesi'nde tezhip eğitimi almış, minyatür ve katı' sanatlarını Gülbün Mesara ile çalışmış, 1985 yılında Süheyl Ünver'den icâzet almıştır. Daha çok katı' sanatında verdiği eserlerle anılan Dürdane Ünver'in üç minyatür ve otuz iki İstanbul lâlesini içeren albümü, Hollandalı Victor Roozen koleksiyonunda bulunmaktadır.³¹



Şekil 19. İnci Ayan Birol, “Resim Yapan Cem Sultan” Minyatürü. 30x21cm, 1961

Kaynak: Kivi, N. N. A. (2022). Dr. İnci Ayan Birol'un sanatı ve Türk Bezeme Sanatına katkıları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, s.58

Nilgün Gencer, 1950 yılında İstanbul'da doğmuştur. 1970-1979 yılları arasında Süheyl Ünver'in atölyesinde Azade Akar, Cahide Keskiner ve Ülker Erke'den minyatür dersleri, 1976'da Türk Süsleme Sanatları bölümünden de diploma almıştır. Minyatürlerinde topografik şehir görünümünü sıkça kullanan Gencer'in kendine has renkleri ve dikey kompozisyon kurguları dikkat çekicidir. (Şekil 20)



(Şekil 20) Nilgün Gencer, Bursa, 84x94cm

Kaynak: [Nilgün Gencer — MIMSANAT](#)

1952 doğumlu Nusret Çolpan, Yıldız Teknik Mimarlık Fakültesi'ne gittiği yıllarda (1976-1984) İstanbul Üniversitesi Tıp Tarihi Enstitüsü'nde Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver ve Azade Akar'dan Türk Süsleme sanatı dersini alarak minyatür çalışmaya başlamıştır. 2008'deki vefatına kadar çokça eserler veren Çolpan, Cumhuriyet Devri Türk Minyatüründe kendine has getirdiği yorumlar ile devrin önemli nakkaşlarından. Matrakçı Nasuh'un "Sefer-i İrakeyn" eserinden etkilenen Çolpan, sanat hayatının ileriki yıllarında bu etkiden giderek çıkararak kendine has tarzını oluşturacaktır. (Şekil 21)



(Şekil 21) Nusret Çolpan, İstanbul

Kaynak: [İstanbul Minyatürleri • Nusret Çolpan \(nusretcolpan.com\)](#)

Ruhi Konak, "Nusret Çolpan Minyatürlerinde Gelenek ve Biçim İlişkisi" isimli yayınında, Nusret Çolpan'ın büyük bir bölümü İstanbul manzaralarından

oluşan güncel şehir tasvirleri ve mimari unsur betimlemelerini, bir arşivden yararlanma yerine bir gözlem üzerine özgün kompozisyonlar tasarlayarak yaptığını, bu tavrın da Çolpan minyatürlerinin geleneksel bağlamı geliştiren çağdaş bir biçim ile ortaya çıkmasını sağladığından söz etmektedir. (Konak, 2012, s. 88)

Süheyl Ünver'in yetiştirdiği öğrencilere baktığımızda hepsinin kendine has farklı bir sanat üslûbunun olmasıyla beraber, hepsinde arşivci ve belgeleyici bir tutum da gözlemlenmektedir. Ünver yıllarını araştırma, belgeleme ve oluşturduğu kaynakları bu günlere aktarma disiplini ile çalışırken, onun tedrisatından geçmiş isimlerin de bu disiplini benimsediğini görmekteyiz.

Cumhuriyetin kuruluşunda resim sanatı, öteki sanat dallarından farklı bir konumda, batı çizgisini benimsemiş bir sanat olarak karşımıza çıkmaktadır. Geleneksel Türk resim sanatı yüzyıllar boyunca el yazması kitapları bezeyen ve dolayısı ile bu el yazmalarının yer aldığı Saray çevresi dışına çok çıkmamış minyatür sanattır. Fakat 18. yüzyıldan sonra Avrupalı ressamların Saray himâyesinde çalışmaları ve Avrupa sanat eğitimi olanağı bulan gayrimüslim sanatçıların İstanbul'daki etkinlikleri, tasvir sanatına karşı daha yenilikçi bir tutum yerleştirmiş, minyatür sanatında büyük değişimler olmuş, yerini Batı resmîne bırakan bir sanat anlayışı doğmuştur (Renda, 1979, s. 839), O dönemden, 20. Yüzyıl sonlarına kadar geçen bu süre zarfında Geleneksel Türk Sanatları çeşitli kurumlar ve hocalar vasıtası ile yeniden canlanmış, farklı üslup denemeleri ve sanat üretimleri yükselen bir ivme ile devam etmiştir. Medresetü'l-Hattâtin'den Sanayi-i Nefise'ye, oradan da Mimar Sinan Üniversitesi'ne geçen süre zarfından 1980'lere gelindiğinde 1981'de İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde, 1982'de eski adı ile Devlet Tatbikî Güzel Sanatlar Yüksek Okulu, bugünkü Marmara Üniversitesi'ne bağlı Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde Geleneksel Türk Sanatları bölümü açılmıştır. Bunu takip eden yıllar içerisinde de bölüm Türkiye'de çokça üniversitenin güzel sanatlar fakültelerinde açılmaya başlamış, geleneksel sanatlar birçok şehirde yüksek öğretim programlarında yerini almıştır.

Doç. Dr. Şehnaz Biçer danışmanlığında Caner Şahin'in yaptığı "8. Yüzyıldan Günümüze Minyatür Sanatı Tarihinin Infografik Gösterimi" isimli sanatta yeterlilik tezinde, Geleneksel Türk Sanatları bölümünün 2019 yılı mayıs itibarı ile Türkiye'deki 37 üniversitede bu bölümün açılmış olduğu görülmektedir. 37 bölümden 20'sinin aktif (en az lisans öğrencisi yetiştiren), 17'sinin ise yeni

açılmış ancak henüz öğrenci yetiştirmediği görülmektedir.³²

21. yüzyıla, günümüze geldiğinde Türk minyatür sanatı ile ilgili üniversitelerin lisans ve lisansüstü programlarında çalışmalar yapıldığını görmeye beraber, birçok belediye, halk eğitim, özel kurum ve kuruluşlar ile atölyelerde bu sanatın yapımının ve eğitiminin devam ettiğini gözlemliyoruz. 1970'lere kadar Cumhuriyet dönemi minyatür sanatına yön veren hocaların yetiştirdiği öğrenciler, bugün yine farklı deneme ve özgün kompozisyonlar oluşturma çabasında günümüz hoca ve öğrencilerine ışık tutmaktadır. 21. yüzyıl dijital çağ ve hızla gelişen sosyal medya üzerinden sanatçılar daha geniş bir kitleye ulaşmakta ve böylece minyatür sanatı icrası daha da yaygınlaşmaktadır. Dijital çağın getirisi teknolojik imkanlar dâhilinde bugün birçok sanat dalında olduğu gibi minyatür sanatında da dijital denemelere gidilmiş, batı menşeli eğitim sistemi içinde yetişen bizler ve yeni nesil, doğu-batı sentezli bir minyatür algısını tıpkı cumhuriyetin ilk dönemlerindeki gibi bizlere sunmaktadır. Cumhuriyetin ilk dönemlerinde eski yazma eserleri inceleyip öğrenme biçimini önce onları kopyalayarak geliştiren ustalar gibi bugün de eski yazmalar yine yol göstericidir. Ancak yaptığımız araştırmalar neticesinde Osmanlı'nın son dönemi ve Cumhuriyetin ilk 50 yılına baktığımızda, minyatür sanatı ile ilgilenen bütün sanatçıların öncesinde ya da sonrasında bir ressamdan da eğitim aldığı görülmektedir. Bu husus çok dikkat çekicidir. Çünkü süsleme sanatları içinde yer almasına rağmen amacı süslemeden ziyâde belgeleme ve tasvirleme olan bir sanatın tasvir kısmında önce doğru bir anatomi, çizim ve renk eğitimine ihtiyaç olduğu şüphesizdir. Özellikle bir metinden yola çıkarak tasarlanan minyatürler zamanla bir kavram üzerinden de yapılabildiği gibi bu hususta hayal gücü de sanatçının kendini ifade etme biçimi olarak yine çok önemli bir rol oynamaktadır.

Tarihsel sürece bakıldığında minyatür doğu medeniyetlerinde olduğu kadar, batı medeniyetlerinde de bulunmakta, zaman içinde matbaanın kurulması ve yazma eser üretiminin azalması ile kitap sayfaları arasından çıkmaktadır. 18. yüzyıl sonrası tuval üzerine yapılan bireysel çalışmalar günümüze kadar devam etmiş, minyatür de Cumhuriyet sonrası sayılı özel koleksiyon yazma kitaplar dışında hep tek eser olarak çerçeve arasında yerini almıştır. 18. Yüzyıl öncesi kolektif çalışma biçimi olan Osmanlı Nakkaşaneleri yerini bireysel sanatçılara bırakmış, bugün de yine minyatür sanatı sanatçıların bireysel tasarım, kompozisyon ve

32 Günümüz Türkiye'sinde Yüksek Öğrenim Kurumlarına bağlı Geleneksel Türk Sanatları bölümü bulunan Üniversiteler için bkz. Şahin, C. (2021). 8. Yüzyıldan Günümüze Minyatür Sanatı Tarihinin Infografik Gösterimi, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi, s.175,176

işçiliğine bağlı olarak üretilmeye devam etmektedir. Günümüzde kâğıt dışında farklı materyallara uygulama çabası mevcut olmakla beraber, minyatür sanatı ve resim sanatı arasındaki ayırım hâlâ tartışılmaktadır. Batı resmine nazaran farklı bir bakış ve kompozisyon düzenine sahip olan minyatür sanatı, günümüz sanatçıları tarafından hem çağdaş sanat fuarlarında sergilenmekte, üç boyutlu alanlarda kullanılmakta hem de birçok sanat dalı ile birleşip farklı disiplinlerde sanat eserleri meydana gelmektedir.

21. yüzyıl minyatür sanatını değerlendirmek için elbette ki üzerinden zaman geçmesi lâzımdır. Mevcut denemelerin sürdürülebilirliği ve yıllar içindeki kalıcılığı hakkında, bugün yorum yapmak çok bilimsel ve gerçekçi olmayacaktır. Ama 1980'lere kadar gelinen Türkiye Cumhuriyeti'nde, geleneksel Türk sanatları özelinde, minyatür sanatının şekillenmesi ve gömüldüğü yerden yeniden çıkarılmasında emeği geçen hocaların çabaları ortadadır. Onların geçmişteki denemeleri ile uyguladıkları teknik ve renklerin, bugün hâlâ birçok sanatçıya feyz olduğu ve günümüz sanatçıları tarafından da hala kullanıldığı unutulmamalıdır.

KAYNAKÇA

- Ardoğmuş, F. (2019), Ahmet Yakupoğlu Minyatürlerinde Tasarım Anlayışı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Aybey, N (1979). *XX Yüzyılda Türk Minyatur Sanatı*, Sanat Dünyamız. Vol. 6, no. 16. Yapı Kredi Yayınları. s. 37-43.
- Ayvazoğlu B, (2015), Gülbün Mesara, Babası A. Süheyl Ünver'in ve Onun İstanbul'unu Anlatıyor, Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi: Hafızalardaki İstanbul, İstanbul Kronolojisi, İstanbul Bibliyografyası, X. Cilt. S.202-215
- Ayvazoğlu, B. (2018). "Yirmüncü Yüzyılın Evliya Çelebisi." *Kitap Dergisi*
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G., & Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. TC Turizm ve Kültür Bakanlığı.
- Binark, İ., (1978), "Türkler'de Resim ve Minyatür Sanatı", *Vakıflar Dergisi*, Ankara, S:12,s.271-290.
- Cezar, M. (1998). *Osmanlılarda 18. Yüzyıl Kültür ve Sanat Ortamı*. 18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı Sempozyum Bildirileri, (20-21 Mart 1997), 43-65.

- Cezar, M. (1983). *Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne, Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*, haz. Zeki Sönmez, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi, s. 5-84.
- Cezar, M. (1983) *Güzel Sanatlar Akademisi'nden 100. Yılda Mimar Sinan Üniversitesi'ne, Güzel Sanatlar Eğitiminde 100 Yıl*, haz. Zeki Sönmez, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Basımevi, s. 5-84.
- Cezar, M. (1999). Osmanlı'da Yenilik ve Değişim İçerikli İlk Hareket ve Oluşumlar, Osmanlı'nın Dış Dünyaya Bakışı, 03 Aralık 1999, Seminer Bildirileri, s.1-15
- Coşkun, L. (2015) Rauf Tunçay Arşivindeki Belgeler Işığında Süheyl Ünver'in Amerikan Kütüphaneleri Deneyimi, Z Kültür Sanat Şehir Tematik Dergi, 2015/5, S.249-354
- Derman, M. U. (2015). *Medresetü'l-Hattâtîn Yüz Yaşında*. Kubbealtı.
- Derman, F. Ç. (2021) *Cumhuriyet Devrinin Unutulmuş Bir Sanatkâri: Sami Necmeddin*. Lale, (4), 116-121.
- Engin, O. N. (1997), *Türkiye Maarif Tarihi, c. 1-2-3-4*, İstanbul: Eser Matbaası
- Elmas, H. (2011). 19. Yüzyıl Osmanlı Minyatürlerinde Batı Etkisi. Sosyal Bilimler Araştırmalar Dergisi, (17).
- Ersoy, A. (1991). "18. Yüzyılın Minyatürleri ve 19.. Yüzyılda Batı Tarzı Resme Geçiş." İlgı Dergisi, Yıl, 25, 64.
- Ersoy, A. F.(1994), "Tanzimat ve Ailedeki Değişmeler," Türk Kültürü, XXXII. cilt, 371. sayı, 173-177.s
- Erkmen N, A., & ATAYOL, P. (2018), Ord. Prof. Dr. A. Süheyl Ünver'in Geleneksel Türk Kitap Sanatları Tarihyazımına Katkısı: Necmeddin Okyay Defterleri. Sanat Tarihi Yıllığı, (27), 101-137.
- Gençel, Ö. (2021). Sanayi-i Nefise Mektebi (1882-1928).
- Gültekin E., Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver(1898-1986) Bilime, Sanata Ve Kültüre Adanmış Bir Ömür, Nobel Medicus 41, Cilt 14 Sayı 2, S. 60-62
- Gören A.K., Gündüz, H. (2003), Kendi El Yazısı İle Atatürk'ün Sanata Duyduğu Saygı, Andik Dekor, S. 77, İstanbul.
- Gökdaş, Y. -- Erzurum, (2011). EKEV Akademi Dergisi - Sosyal Bilimler -, XV. cilt, 46. sayı, 223-234. Sayfa
- Gökkaya, E. K. (2012). "Osmanlı Döneminde İstanbul'da Yaşam ve Türk Resim Sanatında Çağdaş Dönem Öncesi Yansımaları." Sanat ve Tasarım Dergisi, 2(2), 52-73

- İrteş S. (2018) “Cahide Keskiner Hayatı, Konya Sanat,” Necmettin Erbakan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, yıl:1, sayı:1
- Karahan A. (1954), *Fatih Şair Avni*, Burhanettin Erenler Matbaası, İstanbul.
- Kivi, N. N. A. (2022). Dr. İnci Ayan Birol’un sanatı ve Türk Bezeme Sanatına katkıları, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü,
- Küçük M., (2011), Türk Minyatür Sanatının Modernleşme Süreci, V. Uluslararası Türk Kültürü ile Sanatları Kongresi-Sanat Etkinlikleri 09-13 Mayıs 2011, s.267-2737
- Koç, Ö. (1994), Tarihsel Gelişimi İçinde Türk Minyatür Sanatı ve Günümüzde Görülen Bazı Uygulamalar, Ankara, Kamu ve Özel Kuruluşlarla Orta Öğretimde, Üniversitelerde El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu Bildirileri 18-20 Kasım 1992 İzmir, 287-294. Sayfa
- Konak, R. (2012) Nusret Çolpan Minyatürlerinde Gelenek Ve Biçim İlişkisi. Akdeniz Sanat, 5(10)
- Mahir, B. (2009). Kitap Sanatları Araştırmaları. Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, (14), 209-248.
- Mesara G. (2001) “Bilim, Kültür ve Sanata Adanmış Bir Yaşam İçinde Babam A. Süheyl Ünver.” Bütün Dünya 2001; 9: 6-22
- Mesara G. Esiner Özen M. (2011) *Süheyl Ünver’in Bursa Defterleri*. Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.
- Mesara, G. (1992). A. Süheyl Ünver’in Medresetü’l Hattatin yılları ve ötesi. Antik Dekor, 17, 60-64.
- Mert, T. (1998). Sanayi-i Nefise Mektebi. Tarih ve Medeniyet Dergisi, s.45.
- Renda, G. (1979), XVIII Yüzyılda Minyatür Sanatı, I. Milletlerarası Türkoloji Kongresi, İstanbul, 15-20 X. 1973, Tebliğler: 3. Türk Sanatı Tarihi, s. 839-862
- Renda, G. (2015), Osmanlı’da Cumhuriyet’e İstanbul’da Batı Tarzında Resim: Yeni Denemeler, Yeni Teknikler, Antik Çağ’dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi: Edebiyat, Kültür, Sanat, VII. cilt, s. 402-421.
- Renda, G. (1989), 1911 Turquerie Sergisi Üzerine, Sanat Tarih,nde Doğudan Batıya: Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri, s. 71-80
- Sayar, A. G. (1994). A. Süheyl Ünver: hayatı, şahsiyeti ve eserleri, İstanbul
- Sayar, A.G.(2012) “Ünver, Ahmet Süheyl”. İslam Ansiklopedisi.C. 42, s. 350-352,

Türkiye Diyanet Vakfı,

Sayar, A.G. (2001) Tanıdığım A. Süheyl Ünver, Bütün Dünya, Eylül S.23

Serin M., (2012) “Türkiye”, TDV İslam Ansiklopedisi.

Şahin, C. (2021). 8. Yüzyıldan Günümüze Minyatür Sanatı Tarihinin Infografik Gösterimi , Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, Marmara Üniversitesi, s.175,176

Şahin B. (2016), Süheyl Ünver’ in Karaman Defterleri, Talat Duru Armağanı, Haz. Ziya Duru, Konya, Palet Yayınları, İstanbul, s.252-262

Tanıncı, Z. (2007), Kitap Sanatının Son Dönemleri ve Pertevniyal Sultan’ın Kitapları, İstanbul, 150.Yılında Dolmabahçe Sarayı Uluslararası Sempozyum Bildirileri, 23-26 Kasım. I. Cilt, s.232-234

Tanıncı, Z. (2015), İstanbul Sarayının Resim Hazinesinden: Osmanlı Sanatında Minyatür, Antik Çağ’dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi: Edebiyat, Kültür, Sanat, VII. cilt, 384-401. Sayfa

Tanıncı, Z. (1999), Osmanlı Döneminde Türk Minyatürü, Ankara, Osmanlı: Kültür ve Sanat, XI, Cilt, s.160-166

Taşkale, F. (2008) “Fatih Divanı.” İsmek El Sanatları 6-17.

Terzioğlu A., tarihte tıp dergisi, <https://docplayer.biz.tr/52305761-Buyuk-tip-tarih-cisi-orri-prof-dr-suheyl-unver.html> , s. 18-23

Tüfekçioğlu, A. (1999). “Tarihte ve Günümüzde Hat Sanatının Öğretim Metotları”, 2000’li Yıllarda Türkiye’de Geleneksel El Sanatlarının Sanatsal, Tasarımsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyumu Bildirileri, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Ünver S. (1953), İstanbul Üniversitesi Kuruluşun 500. Yılı Vesilesi ile Fatih Devri Neşriyatımız ve Teşhir Olunan Eserlerin Kataloğu, Hazırlayan: Süheyl Ünver Ve Arkadaşları.İstanbul, İ.Ü. Tıp Tarihi Enstitüsü,

Yazgaç, P. (2015). Tabiatın ve Tarihin Yaşayan Ressamı Ahmet Yakupoğlu . İsmek El Sanatları, (19), 80-90

HATAY MOSAICS WITH VEGETABLE DYED WOOL AND SILK THREADS TRANSFER FROM THE BASE TO THE COUNTER

Assoc. Prof. Dr. Ayşegül KARAKELLE ALPER

A Hatay Mustafa Kemal University,

Faculty of Education, Department of Fine Arts Education, Hatay

burtugakademi25@gmail.com

chttps://orcid.org/0000-0002-3691-2875

INTRODUCTION

In the art of weaving that has continued from Central Asia to the present day, Turkish carpets, rugs and other flat weavings have reached a universal dimension and have gained a deep-rooted place in world art. Our country has always been attractive to tourists with its natural resources, folkloric values and traditional handicrafts. Our hand weaving is an important source of income. Weavings with their own unique colors, motifs and patterns continue to exist in many regions of Anatolia and this culture is tried to be kept alive (Anonymous, 2014: 264).

Hand weaving, one of the traditional Turkish arts, rightfully has an important place in our art history. Turkish hand weaving has been shaped within Turkish history. The concept of knotted weaving first emerged in the regions where Turks lived in Central Asia and ensured its development and spread to the world with the Turks. This traditional art is still important today with its motifs and knotting technique. The traditional features of the Turkish carpet have made the greatest contribution to its regular and continuous development (Aytaç, 2012: 62).

In Anatolia, the Turks have remained loyal to the Central Asian Turkish carpet art traditions in terms of material, dye, technique, motif and variety. Today, a large part of the motifs we see in Anatolian carpets remain loyal to the traditions of Seljuk and Ottoman period carpets, but in terms of origin, they bear traces of Central Asian-Turkish carpet art. Although these patterns carried from east to west via the Silk Road have slight differences in terms of shape, they still have similarities with the carpets of the Turkish states and related communities living in Central Asia, especially in terms of the meaning they express (Deniz, 2004: 53).

Handicrafts, which emerged to protect from nature and meet needs, are perceived as a search for beauty, reflecting feelings and thoughts, and the production that emerges as a result of these. The concept of decoration, which develops along with the feeling of protection, begins with people beautifying the environment they live in. People have also been instrumental in enriching the cultures of societies by reflecting the accumulation they see in nature into their handicrafts. Weaving, which emerged as a result of necessity, later became a supporter and inheritor of cultural accumulation along with the ornamentation of the living environment. Weaving, which emerged for these reasons in Anatolia, also reflects the cultural identity of the regions (Kılıçarslan, 2017: 2121).

Weaving, which has always been a part of our cultural life from the past to the present, has managed to become a current art form for centuries, whether for daily use or for other purposes. The basic processes of weaving have survived to the present day without any change. Apart from these basic processes, due to cultural and geographical changes, features such as motifs, colors, compositions, etc. have been enriched and diversified over time and continue to do so. Animal and plant fibers have been used as raw materials in weaving (Balkanal and Sökmen, 2017: 237).

It is known that dye plants have been grown, cultivated, traded in Anatolia for a long time, and that especially wool carpet and rug yarns have been dyed with the dyes obtained from these plants. The fact that dye plants are very diverse in almost every region of Turkey has influenced herbal dyeing to have a traditional place in places where Anatolian carpet and rug art is performed. Although the areas of use of plant dyes in dyeing are gradually shrinking with changing conditions and developing technology, there have been remarkable developments in this field in recent years due to the increasing interest and

demand for nature (Karakelle, 2017:52). Considering the variety of plants and the colors obtained, it is very important to record local studies in the field of plant dyeing. The amount of dyes, the part of the dyes, the color tones and fastnesses of the dye plants grown in Turkey vary according to the region and ecological conditions where they are grown. Various dye plants used in plant dyeing are grown and cultivated in Hatay, located in the Mediterranean region (Karakelle, 2018: 267).

Hatay has hosted many civilizations and is an ancient city where cultural diversity comes to the fore. It has a very important strategy because it is located in the most central location of the fertile crescent where the Silk Road caravan passed. When considered in the context of handicrafts that serve as a bridge between the past and the future, it has the distinction of being a province with a wide range of handicraft potential, from plant knitting to stone processing, from weaving to woodworking, from metal processing to needle lace knitting, which are still trying to survive, albeit with a few masters. Hatay is one of the provinces that has made its name with mosaics in Turkey. It has the second largest mosaic museum in the world after the Bardo city of Tunisia. In the Hatay Archaeological Museum, there are mostly Roman.

1. MATERIAL and METHOD

In this research, the mosaics located in Hatay Archaeology Museum, which is one of the most important values of Hatay, which was destroyed in the disaster of the century on February 6, 2023, were determined as the focus. Thirteen mosaics with geometric and non-complex figures that are the most suitable for weaving were determined as samples. They are classified as pile weaving group in Turkish weaving art and were woven with Gördes knot technique in a carpet workshop in Manisa/Demirci. From the mosaics that covered the floors of palaces in the Roman period, they were brought to the loom by blending with the magnificent weaving tradition of Anatolia and a different perspective was presented. The material of the research was plants grown in Hatay, undyed 2.5 number wool and silk carpet yarns, aluminum alum, sodium chloride, tartaric acid and potassium bichromate mordants and TÜBİVES (Turkish Plants Data Service; Anonymous 2018) database scanned and found in the C6 square, obtained from Hatay province and its districts, cultivated in the region or grown

spontaneously; clematis, borsak, ciriş, mustard, redbud, firek, sumenit, gall oak, red pine, indigo grass, rowan, madder, myrtle, cedi grass, elderberry, judas tree plants; were used based on mordant and non-mordant dyeing methods.

2. FINDINGS

The findings obtained in the research are explained in the relevant section of the study in the form of an information form and presented below.



Figure 1. Mosaic with Geometric Patterns; original view (left), design drawing (center), woven state (right) (Karakelle, 2018)

Inventory No	: 1023
Excavation No	: c86M194 B.D.F.H.
Artifact Name	:Mosaic with Geometric Patterns
Building Material Category	: Mosaic
Material	: Stone
Class/Collection	: Mosaic Collection
Type	: Floor Covering
Finding Location	: Hatay/Harbiye
Age	: Roman
Period	: A.D. 2nd century
Width	: 1.5 m
Length	: 1.5 m

Weaving: 1

Width : 42 cm

Length : 59 cm

Kilim Weave Bottom : 2 cm

Top : 2.5 cm

Fringe Length : 4 cm

Fleshness : 0.5 cm

Pile Length : 0.5 cm

Number of knots (1cm²) Width : 6

Length : 4

Weight : 590 gr

Weft type : Cotton

Number of wefts : 4 (double rows)

Colors Used : Wool; dry corn leaf (borçak + unmordanted), sand beige (yellow çiriş + unmordanted), mustard (murt + sodium chloride), silk; dark sulfur (purple + tartaric acid), dark cinnamon (firek + potassium bichromate) and black (synthetic dye) colors were used.



Figure 2. Solomon's Knot Mosaic; original view (left), design drawing (center), woven state (right) (Karakelle, 2018)

Inventory No : 938-a

Excavation No : a 883-M 118

Artifact Name : Solomon's Knot

Building Material Category : Mosaic

Material	: Stone
Class/Collection	: Mosaic Collection
Type	: Floor Tile
Place of Discovery	: Hatay/Harbiye
Age	: Roman
Period	: A.D. 5th century
Width	: 1.52 m
Length	: 1.75 m

Weaving: 2

Width	: 40 cm
Length	: 45 cm
Kilim Weave Bottom	: 2 cm
Top	: 2 cm
Fringe Length	: 4 cm
Fleshness	: 0.5 cm
Pile Length	: 0.5 cm
Number of knots (1cm ²) Width	: 4
Length	: 3
Weight	: 620 gr
Weft type	: Cotton
Number of wefts	: 4 (double row)

Colors Used : **Wool**; dry oak leaf (firek + aluminum alum), cream (monkwort + unmordanted), dark milky coffee (yellow cirris + potassium bichromate), light coffee (rosary tree + unmordanted), dark fume (thusi oak + potassium bichromate), **silk**; copper (sumenite + potassium bichromate) colors were used.



Figure 3. Moonflower Mosaic; original view (left), design drawing (center), woven state (right) (Karakelle, 2018)

Inventory No	: 940
Excavation No	: Unspecified
Artifact Name	: Moonflower Mosaic
Building Material Category	: Mosaic
Material	: Stone
Class/Collection	: Mosaic Collection
Type	: Floor Mosaic
Place of Finding	: Hatay/Harbiye
Age	: Roman
Period	: A.D. 5th century
Width	: 1.66 m
Length	: 2.65 m

Weaving: 3

Width	: 38 cm
Length	: 44 cm
Kilim Weave Bottom	: 2cm
Top	: 2 cm
Fringe Length	: 4 cm
Fleshness	: 0.5 cm
Pile Length	: 0.5 cm
Number of knots (1cm ²) Width	: 6

Length	: 4
Weight	: 460 gr
Weft type	: Cotton
Number of wefts	: 4 (double row)
Colors Used	: Dirty yellow (alcanna + aluminum alum), walnut shell (firek + mordant-free), dry oak leaf (red pine + sodium chloride), dark camel hair (indigo + sodium chloride), reddish brown (rowan + potassium bichromate) and light blue (synthetic dye) colors were used.



Figure 4. Mosaic with Geometric Patterns; original view (left), design drawing (center), woven state (right) (Karakelle, 2018)

Inventory No	: 1022
Excavation No	: c862-M194-L.A.I.M
Artifact Name	: Mosaic with Geometric Patterns
Building Material Category	: Mosaic
Material	: Stone
Class/Collection	: Mosaic Collection
Type	: Floor Covering
Finding Location	: Hatay/Antakya
Age	: Roman
Period	: A.D. 2nd century
Width	: 1.5 m
Length	: 1.5 m

Weaving: 4

Width : 40 cm

Length : 40 cm

Kilim Weave Bottom : 2cm

Top : 2 cm

Fringe Length : 4 cm

Fleshness : 0.5 cm

Pile Length : 0.5 cm

Number of knots (1cm²) Width : 4

Length : 3

Weight : 550 gr

Weft type : Cotton

Number of wefts : 4 (double rows)

Colors Used : Light pickled olive (myrtle + tartaric acid), yellow coffee (elderberry + aluminum alum), rose (macaron + tartaric acid), light caramel (centaury + sodium chloride) and black (synthetic dye) colors were used.



Figure 5. Geometric Motif Mosaic; original view (left), design drawing (middle), woven state (right) (Karakelle, 2018)

Inventory No : 985

Excavation No : b.528-M148a

Artifact Name : Geometric Mosaic

Building Material Category : Mosaic

Material	: Stone
Class/Collection	: Mosaic Collection
Type	: Floor Tile
Finding Location	: Hatay/Harbiye
Age	: Roman
Period	: A.D. 4th century
Width	: 0.72 m
Length	: 3.98 m

Weaving: 5

Width	: 41 cm
Length	: 47 cm
Kilim Weave Bottom	: 2.5 cm
Top	: 2.5 cm
Fringe Length	: 4 cm
Fleshness	: 0.5 cm
Pile Length	: 0.5 cm
Number of knots (1cm ²) Width	: 4
Length	: 3
Weight	: 670 gr
Weft type	: Cotton
Number of wefts	: 4 (double rows)
Colors Used	: Wool ; dark pink (cherry moss + tartaric acid), cumin (redbud + potassium bichromate), dark milky coffee foam (yellow moss + sodium chloride), silk ; copper (sumenite + potassium bichromate) and black, blue, green (synthetic dye) colors were used.



Figure 6. *Drunken Dionysus Mosaic Detail; original view (left), design drawing (center), woven state (right) (Karakelle, 2018)*

Inventory No	: Not Specified
Excavation No	: Not Specified
Artifact Name	: Drunken Dionysus Mosaic Detail
Building Material Category	: Mosaic
Material	: Stone
Class/Collection	: Mosaic Collection
Type	: Floor Tile
Finding Location	: Antakya
Age	: Roman
Period	: A.D. 4th century
Width	: 2.31 m
Length	: 3.86 m
<u>Weaving: 6</u>	
Width	: 37 cm
Length	: 49 cm
Kilim Weave Bottom	: 2 cm
Top	: 2.5 cm
Fringe Length	: 5 cm
Fleshness	: 0.5 cm

Pile Length	: 0.5 cm
Number of knots (1cm ²) Width	: 6
Length	: 4
Weight	: 480 gr
Weft type	: Cotton
Number of wefts	: 4 (double row)
Colors Used	: Yellow coffee (elder leaf + aluminum alum), dark cream (elder fruit + unmordanted), walnut shell (red pine trunk bark + unmordanted), dark camel (indigo + sodium chloride) and dirty yellow (alcanna + aluminum alum) colors were used.



Figure 7. *Psykheler Boat Mosaic; original view (left), design drawing (middle), woven state (right) (Karakelle, 2018)*

Inventory No	: 846
Excavation No	: 3755- M48 E
Artifact Name	: Psykheler Boat Mosaic
Construction Material Category	: Mosaic
Material	: Stone and glass
Class/Collection	: Mosaic Collection
Type	: Floor Tile
Finding Location	: Hatay/Harbiye
Age	: Roman
Period	: A.D. 3rd century

Width	: 1.47 m
Length	: 1.48 m

Weaving:7

Width	: 46 cm
Length	: 60 cm
Kilim Weave Bottom	: 2 cm
Top	: 2 cm
Fringe Length	: 4 cm
Fleshness	: 0.5 cm
Pile Length	: 0.5 cm
Number of knots (1cm ²) Width	: 6
Length	: 4
Weight	: 618 gr
Weft type	: Cotton
Number of wefts	: 4 (double rows)

Colors Used : **Wool**; oil green (alcanna + potassium bichromate), dirty yellow (alcanna + aluminum alum), cooked apple (purple + sodium chloride), cumin (murt + mordant-free), **silk**; Dark cinnamon (firek + potassium bichromate), cream (monkwort + tartaric acid), copper (cuminite + potassium bichromate) and black (synthetic dye) colors were used.



Figure 8. Fish and Ducks Mosaic; original view (left), design drawing (middle), woven version (right) (Karakelle, 2018)

Inventory No	: 898-901
Excavation No	: Unspecified
Artifact Name	: Fish and Ducks Mosaic
Building Material Category	: Mosaic
Material	: Stone
Class/Collection	: Mosaic Collection
Type	: Floor Tile
Finding Location	: Hatay/Harbiye
Age	: Roman
Period	: A.D. 5th century
Width	: 4.62 m
Length	: 4.71 m

Weaving: 8

Width	: 36 cm
Length	: 32 cm
Kilim Weave Bottom	: 2 cm
Top	: 2 cm
Fringe Length	: 3 cm
Fleshness	: 0.5 cm
Pile Length	: 0.5 cm
Number of knots (1 cm ²) Width	: 6
Length	: 4
Weight	: 418 gr
Weft type	: Cotton
Number of wefts	: 4 (double row)
Colors Used	: Wool; dark coffee foam (alcanna + unmordanted), dry corn stalks (borçak + tartaric acid), red cinnamon (cediotu + sodium chloride), cumin (myrtle + unmordanted), dark cinnamon (firek + potassium bichromate), turmeric (chaste tree + potassium bichromate), turmeric (john's wort + potassium bichromate), caramel (john's wort + sodium chloride),

cream (monk's wort + tartaric acid), coffee foam (chickenpox + unmordanted), dark orange (rosary + tin chloride), **silk**; dark little pink (rowanberry + sodium chloride), dusty rose (macaron + tartaric acid), cream (monk's wort + unmordanted) and bone (poplar + unmordanted) colors were used.



Figure 9. *Tethys Oceanus Mosaic Detail; original view (left), design drawing (center), woven state (right) (Karakelle, 2018)*

Inventory No	: 953-954b
Excavation No	: 1254-M127a
Artifact Name	: Tethys Oceanus Mosaic Detail- Geometric Mosaic
Building Material Category	: Mosaic
Material	: Stone
Class/Collection	: Mosaic Collection
Type	:Floor Tile
Finding Location	: Hatay/Antakya
Age	: Roman
Period	: A.D. 2nd century
Width	: 1.66 m
Length	: 2.65 m
<u>Weaving: 9</u>	
Width	: 40 cm

Length	: 58 cm
Kilim Weave Bottom	: 2 cm
Top	: 2 cm
Fringe Length	: 4 cm
Fleshness	: 0.5 cm
Pile Length	: 0.5 cm
Number of knots (1cm ²)	Width : 6
Length	: 4
Weight	: 440 gr
Weft type	: Cotton
Number of wefts	: 4 (double row)
Colors Used	: Cherry rot (macaron + potassium bichromate), dark rose (macaron + mordantless), ginger (American ivy + mordantless), dry corn stalk (borchak + tartaric acid), camel (rhubarb + potassium bichromate) and dark beige (elder fruit + aluminum alum) colors were used.



Figure 10. Kemgöz Mosaic; original view (left), design drawing (middle), woven state (right) (Karakelle, 2018)

Inventory No	: 1024
Excavation No	: c863-M195
Artifact Name	: Kaicy (Kemgöz) Mosaic
Building Material Category	: Mosaic
Material	: Stone
Class/Collection	: Mosaic Collection
Type	: Floor Tile

Finding Location	:Hatay/Antakya
Age	: Roman
Period	: A.D. 2nd century
Width	: 1.47 m
Length	: 1.74 m

Weaving: 10

Width	: 40 cm
Length	: 50 cm
Kilim Weave Bottom	: 2 cm
Top	: 2 cm
Fringe Length	: 5 cm
Fleshness	: 0.5 cm
Pile Length	: 0.5 cm
Number of knots (1cm ²) Width	: 6
Length	: 4
Weight	: 540 gr
Weft type	: Cotton
Number of wefts	: 4 (double rows)

Colors Used : **Wool**; dark milky coffee (clematis + sodium chloride), oil green (alcanna + potassium bichromate), light yellow (redbud + aluminum alum), yellow coffee (elder leaf + aluminum alum), **silk**; cream (monkwort + tartaric acid) and black (synthetic dye) colors were used.



Figure 11. Masked Mosaic; original view (left), design drawing (middle), woven state (right) (Karakelle, 2018)

Inventory No	: 957
Excavation No	: a 1256-M 129 a
Artifact Name	: Masked Mosaic
Building Material Category	: Mosaic
Material	: Stone
Class/Collection	: Mosaic Collection
Type	: Floor Tile
Finding Location	: Hatay/Antakya
Age	: Roman
Period	: A.D. 5th century
Width	: 1.7 m
Length	: 2.2 m

Weaving: 11

Width	: 40 cm
Length	: 40 cm
Kilim Weave Bottom	: 2 cm
Top	: 2 cm
Fringe Length	: 5 cm
Fleshness	: 0.5 cm
Pile Length	: 0.5 cm
Number of knots (1 cm ²)	Width : 6
Length	: 4
Weight	: 564 gr
Weft type	: Cotton
Number of wefts	: 4 (double row)

Colors Used : **Wool**; cream (southern lantern + mordant-free), cumin (purple + potassium bichromate), **silk**; copper (sumenite + potassium bichromate) and black, blue, green (synthetic dye) colors were used.



Figure 12. Mosaic with Geometric Motifs; original view (left), design drawing (middle), woven state (right) (Karakelle, 2018)

Inventory No	: 848
Excavation No	: 3759-M52A
Artifact Name	: Geometric Motif Mosaic
Building Material Category	: Mosaic
Material	: Stone
Class/Collection	: Mosaic Collection
Type	: Floor Tile
Finding Location	: Hatay/Harbiye
Age	: Roman
Period	: A.D. 3rd century
Width	: 0.93 m
Length	: 1.72 m

Weaving: 12

Width	: 40 cm
Length	: 45 cm
Kilim Weave Bottom	: 2 cm
Top	: 2 cm
Fringe Length	: 4 cm
Fleshness	: 0.5 cm
Pile Length	: 0.5 cm

Number of knots (1 cm²) Width : 6
 Length : 4
 Weight : 574 gr
 Weft type : Cotton
 Number of wefts : 4 (double rows)
 Colors Used : Coffee with milk (cone + tartaric acid), light sulfur (purple + mordant-free), light saffron (elder leaf + tin chloride) and black, blue, pinkish (synthetic dye) colors were used.



Figure 13. *Be Cheerful Mosaic; original view (left), design drawing (center), woven version (right) (Karakelle, 2018)*

Inventory No : Not Specified
 Excavation No : Not Specified
 Artifact Name : Be cheerful, live your life
 Building Material Category : Mosaic
 Material : Stone
 Class/Collection : Mosaic Collection
 Type : Floor Tile
 Finding Location : Hatay/Antakya
 Age : Roman
 Period : A.D. 3rd century
 Width : Not specified
 Length : Not specified
Weaving: 13
 Width : 45 cm

Length	: 40 cm
Kilim Weave Bottom	: 2 cm
Top	: 2 cm
Fringe Length	: 5 cm
Fleshness	: 0.5 cm
Pile Length	: 0.5 cm
Number of knots (1cm ²)	Width : 6
Length	: 4
Weight	: 468 gr
Weft type	: Cotton
Number of wefts	: 4 (double row)
Colors Used	: Wool ; light yellow (American ivy + aluminum alum), dark sulfur (popped up + sodium chloride), caramel (chicken flower + sodium chloride), red coffee (mountain ash + potassium bichromate), silk ; milk coffee (rhubarb + sodium chloride), dark salmon (madra + sodium chloride) colors were used.

CONCLUSION

While nations strive to adapt to the living conditions of the geography they live in, they have actually pioneered the formation of the cultural heritage of that region. In this context, its ecological structure, climate suitability, and being at the intersection of important trade routes have made Hatay a center of attraction. Hatay, which owes its unique cultural structure to thirteen great civilizations, has the most magnificent mosaics in the world. This study aims to draw attention to one of the most important facts of this city, which was recently separated from its mosaics by the disaster of February 6, which destroyed Hatay. Many plants that grow naturally in Hatay, which is also quite rich in terms of plant diversity, were used as dyes, and wool and silk threads were dyed. Mosaic patterns determined as samples were prepared and designed with Borria, one of the carpet design programs. With the hope that the carpets woven with 40x40 and 50x50 quality wool and silk carpet threads with the Gördes knot will shed light on the recovery of the city, which was especially devastated by the earthquake disaster...

REFERENCES

- Anonymous, (2011). *Hatay's Talking Mosaics*, Republic of Turkey Hatay Governorship Publication No:8, Pozitif Printing House, Antakya.
- Anonymous, (2014). *Our Living Handicrafts*, Ministry of National Education Lifelong Learning General Directorate, Ministry of National Education Publications:1577, Ankara.
- Aytaç, A. (2012). *About Karapınar Region Weavings in Konya İ. Koyunoğlu Museum*, Design and Art Industry, pp. 62-65.
- Balkanal (Küçüktural), Z. and Sökmen, S., (2017). *Seben Alaca Weavings*, Motif Academy, 10 (20), pp. 235–262.
- Demir, A., (2011), “*Antakya Mosaics Abroad*”, Hatay Monthly Culture and Discovery Magazine, Issue: 53, Yunus Printing, Istanbul, pp. 8-16.
- Deniz, B. (2004). “*The Adventure of The Art of Anatolian-Turkish Carpets*”, *Seminar on the Protection and Preservation of Traditional Carpet Samples*” Symposium, Baku. pp. 53-67.
- Karakelle, A. (2017). “*Subjective-Objective and Fastness Values of Colors Obtained from Some Plants Growing in Hatay*”, Akdeniz University Faculty of Fine Arts 2nd International Mediterranean Art Symposium Natural Dye Symposium-Workshop-Exhibition, pp. 448-456.
- Karakelle, A. (2018). “*New Designs for the Sustainability of Hatay/Reyhanlı Kilims*”, 3rd International Mediterranean Fine Arts Symposium and Culture and Art Workshop, pp. 379-386.
- Kilicarslan, H. (2017). *Pillow Carpet Weavings Used in Gökderen Village of Darende District of Malatya Province*, İdil 6(35), pp. 2119-2137.