

T.C.
MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI ANASANAT DALI
TEZHİP PROGRAMI

**OSMANLI DÖNEMİ TEZHİP SANATINDA
BAROK-ROKOKO ÜSLÛBU
(18. - 19. YÛZYIL)**

(Yüksek Lisans Tezi)

121814

Hazırlayan
99600164 Mebruke TUNCEL

Danışman
Doç. Faruk TAŞKALE

TE YÛKSEKÖRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

T 121814

İSTANBUL - 2002

..... Mebruke TUNCER tarafından hazırlanan
...Osmanlı Dönemi Tezhip Sanatında Barok-Rokoko Üslubu (18-19.YY.)...

..... adlı bu çalışma jürimizce

..... Y.Lisans Tezi / Eser Metni olarak kabul edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 26 / 03 / 2002

(Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

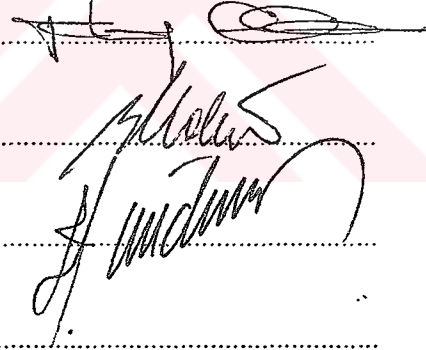
Jüri Üyesi ...Doç.Faruk TAŞKALE.....
(Danışman)

Jüri Üyesi ...Doç.Dr.Banu MAHİR.....
(MSÜ.San.Tar.Öğr.Üyesi)

Jüri Üyesi ...Yrd.Doç.Hüseyin GÜNDÜZ.....

Jüri Üyesi

Jüri Üyesi



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa no.</u>
ÖNSÖZ.....	III
ÖZET	V
SUMMARY	VII
KISALTMALAR.....	IX
RESİMLER LİSTESİ.....	X
ÇİZİMLER LİSTESİ	XIV
1. GİRİŞ	1
1.1 Geleneksel Türk Tezyini Sanatlarına Genel Bakış.....	4
1.2 Tezhip Sanatı.....	6
1.2.1 Desen Tasarımı.....	9
1.2.2 Helezoni Şablonları	11
1.2.2.1 Helezoni Şablonları	12
1.2.3 Motifler	13
1.2.4 Tezhip Sanatında Zemin Malzemesi Olan Kağıt	15
1.3 Türk Sanatının Kaynakları ve Tezhip Sanatının Gelişimi, Üslupların Doğuşu	18
1.3.1 Anadolu Öncesi Türk Sanatı	18
1.3.2 Anadolu'da Türk Sanatı.....	28
1.3.2.1 Selçuklu'lar Dönemi	28
1.3.2.2 Osmanlı'lar Dönemi.....	30
1.4 Sanatta Üslup (Stil), Etkileşim ve Eklektizm	36
2. XIX. YÜZYIL TÜRK TEZHİP SANATINA ETKİ EDEN AVRUPA ÜSLUPLARI	41
2.1 Barok Üslubunun Doğuşu ve Özellikleri.....	42
2.2 Rokoko Üslubunun Doğuşu ve Özellikleri.....	51
2.3 Art Nouveau Üslubunun Doğuşu ve Özellikleri	54
3. OSMANLI TOPLUMU VE DEĞİŞMENİN İTİCİ GÜCÜ	56
3.1. Değişimi Hazırlayıcı Etkenler.....	59

3.2. Osmanlı Sanatında Etkileşim.....	63
4. XIX. YÜZYIL OSMANLI TEZHİP SANATI.....	70
4.1 Kullanım Alanları ve Bu Alanlarda Kullanım Planları	73
4.1.1 Yazma Kitaplar	74
4.1.2 Fermanlar	83
4.1.3 Levhalar.....	84
4.2 XIX. Yüzyıl Türk Tezhip Sanatında Motifler ve Tasarım Özellikleri.....	91
4.2.1 Motifler.....	92
4.2.1.1 Bitkisel Motifler.....	92
4.2.1.2 Eşya Motifleri	98
4.2.1.3 Geometrik Motifler.....	100
4.2.1.4 Tasvirler	101
4.2.1.5 Barok-Rokoko Üsluplarına Ait Motifler	101
4.2.2 Tasarım Özellikleri	107
4.3 XIX. Yüzyıl Türk Tezhip Sanatında Uygulanan Boyama Teknikleri.....	108
4.4 XIX. Yüzyıl Türk Tezhip Sanatının Müzehhipleri	113
5. KATALOG.....	119
6. SONUÇ.....	263
7. EKLER.....	268
8. KAYNAKLAR.....	291
9. SÖZLÜK	300
10. ÖZGEÇMİŞ.....	304

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında; Türk Sanat Tarihinde önemli bir yeri olan tezyini sanatlarımızdan Tezhip Sanatı'nın XIX. yüzyılda üretilen örneklerinin araştırılarak, dönem örnekleri üzerinden bu sanat üslubunun irdelenmesi amaç edilmiştir.

Yakın tarihimize ait bir sanat üslubu olmasına rağmen özellikle tezhip sanatı açısından üzerinde fazla araştırma yapılmamış, bazı yayınlarda çıkan bir ya da birkaç eser hakkındaki makaleler ise, sadece eserin tanıtımı şeklinde olmuştur. Dönemin üslubuna duvar resimleri konusuyla yaklaşan iki değerli çalışma ise Günsel RENDA (1974) ve Rüçhan ARIK (1975) tarafından gerçekleştirilmiştir. Konuya yalnız duvar resimlerinin bir kataloğu anlayışıyla yaklaşmamış olan bu çalışmalar, XIX. yüzyılda gerçekleşen üslup ve sanatı; canlandığı toplumun, sosyo-kültürel açısıyla da ele alarak incelemişler ve o döneme ışık tutmuşlardır.

Tez konumuza yakın paralellikte olan bir başka çalışma ise konusunu sadece çiçek resimleriyle sınırlandırmış olan bir yüksek lisans tezidir.

Görüldüğü kadarıyla Osmanlı Dönemi sonundaki bu sanat üslubu, araştırılmak, incelenmek açısından tazeliğini korumakta, bu da konunun önemini artırmaktadır.

Tezimin konu seçiminde, dikkatimi bu yöne çekerek bu araştırmanın oluşmasını sağlayan saygıdeğer hocam, danışmanım, Doç. Faruk TAŞKALE'ye, sonsuz teşekkür ederim.

Çalışmalarım sırasında verdiği zahmetleri önemsemeden, kütüphanelerinden bana kaynak yardımı sağlayan saygıdeğer hocam Doç. Dr. Banu MAHİR'e teşekkürleri bir borç bilirim.

Aynı şekilde değerli kitaplarından yararlandığım, bu konudaki desteğini unutmayacağım arkadaşım Zeynep ÇAVDAR KALELİ'ye, çalıştığım kütüphanelerden özellikle Topkapı Sarayı Kütüphanesinde, çok yardım ve desteğini gördüğüm arkadaşım Zeynep ÇELİK'e ve sevecen yardımseverliklerinden ötürü, Gülendamlar NAKİPOĞLU'na, diğer kütüphane yetkililerine, Türk İslam Eserleri Müzesinden Şule AKSOY ve Sevgi KUTLUAY'a, resimlerimi çeken Selamet TAŞKIN ile Mustafa ARAPKİR'e, tüm çalışmalarım sırasında manevi destekleriyle bana yardımcı olan sevgili aileme sonsuz teşekkürler ederim.

Mebruke TUNCEL
İstanbul, Ocak 2002

ÖZET

Osmanlı İmparatorluğunda XVI. yüzyıl sonlarında başlayan askeri ve siyasi gerilemelerin getirdiği durgunluk sonucu Osmanlı İmparatorluğunun yöneticileri geri kaldıkları teknolojiyi yakalayabilmek için Avrupa'ya yönelmeyi uygun görmüşlerdir.

Osmanlı Devleti'nin Batıya yöneldiği dönemde, Avrupa'da Barok ve Rokoko üslûpları etkindir. XVIII. Yüzyılın başlarında elçilik düzeylerinde başlayan Osmanlı -Avrupa ilişkileri, sanat üzerinde etkileri motiften, mimarlığa kadar geniş bir alanda olan değişimlerinde başlangıcı olmuştur.

Avrupa'da yaygınlaşan sanat üslûplarının etkilerinin yansıdığı alanlardan biriside, tezyini sanatlarımızdan olan tezhip sanatıdır. Zenginliğini, kazandığı üslûplardan alan tezhip sanatımızın, XIX. yüzyılda üretilen örnekleri ise ünik özellikler göstermektedir. Çünkü XIX. yüzyılda Avrupa'da kitap sanatları önemini yitirmiş, dolayısıyla da bu döneme ait tezhip örnekleri görülmemiştir.

XIX. yüzyılda Osmanlı müzehhipleri batı motiflerinden seçerek aldıkları bazı motifleri, kendi motifleriyle birlikte tasarımlarında kullanmışlardır. Ayrıca XV. yüzyıldan itibaren unutulmuş üslûpların yeniden canlanan izleri yanında bu yüzyılda geliştirilen yeni özellikler, Osmanlı'nın XIX yüzyıl tezhiplerinde etkin olmuştur. Altın kullanımı artmış, renkler canlanmış ve perspektif arayışları ile hacim gibi resimsel özellikler girmiştir.

Avrupa'ya ilgisini arttıran Osmanlı İmparatorluğunda özellikle XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra Avrupa'da beliren üslûpların hemen Osmanlı'da da ortaya çıktığı görülmüştür. Art Nouveau üslûbunun tezhip sanatı üzerindeki etkisi bunu göstermektedir. Dönemin modası olan bu

üslupların özelliklerini, müzehhiplerin tezhip sanatına uyarlaması, üstelik de bunu yaparken, önceden yapılmış örneklerinin olmaması, tamamen sanatçının yaratıcılığının ürünü olması, önemle vurgulanması gereken özelliklerdendir.

Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi ile Türk İslam Eserleri Müzesi'nin kütüphanesinde bulunan, eserler üzerinde sürdürülen çalışmalarımızda, bu belirlediğimiz dönem ve üslûbu içeren eserler incelenmiştir. Konumuza açıklık getirecek, farklı özellikleri olan 25 eser seçilmiş, bunların detaylı incelenmelerinde sayfa düzenlemeleri, motif analizleri ile tasarım özellikleri üzerinde durularak, çalışmamızda yüzyıllar arasında köprüler kurulmuştur. Tezin içeriği, söz konusu eserlerin oluşumuna etki eden sosyo-kültürel gelişmelerin, toplumlar arası ilişkilerin gerçeklerine, genel olarak değinmek ve tüm bu etkilerin hazırladığı zeminde gelişen XIX. yüzyıl Osmanlı dönemi Türk tezhip sanatının detaylarıyla incelenmesi şeklindedir.

SUMMARY

To improve the underdeveloped technology of the Ottoman Empire, which was because of the military and also the political recession in the last quarter of 16th century, the sultans decided to tend to Europe.

In that period, when the Ottomans tended to the west, Baroque and Rococo were the major styles in Europe. In the beginning of the 18th century the effects of the Ottoman - Europe relations, which started in ambassadorship level, to the arts were in a very wide range that from motifs to architecture. These effects were also the beginning of the changes.

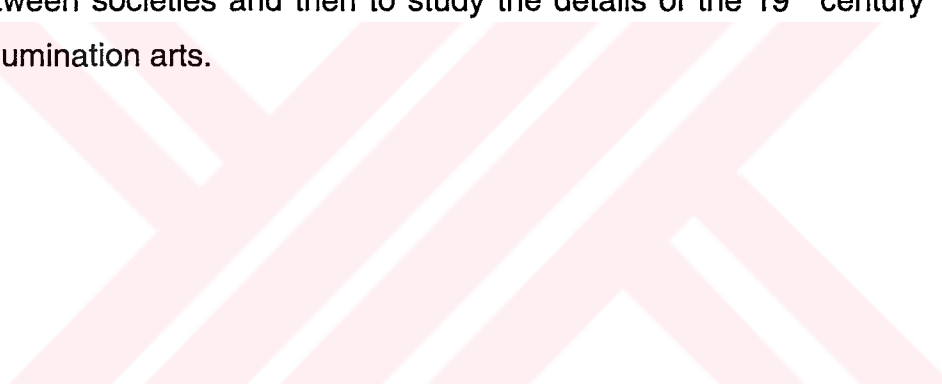
One of the fields that effected from the styles of arts which becoming widespread in Europe was the illumination. The samples of illumination, which develops with new styles, produced in the 19th century have unique properties. This is because of the recession of the book arts in this century and relatively no work of art could be found that belongs to that period.

In 19th century the illuminators used some European motifs with their own motifs. Also from the 15th century beside the traces of the forgotten styles that became active again, some styles that developed in that century effected the Ottoman's 19th century illuminations. The use of gold was increased, the colors got more illuminated and some illustrative features like perspective and volume were started to use.

It is observed that some new styles that occurred after the second half of the 19th century in Europe were started used immediately in Ottomans, which increased its tendency in that period. The effect of the Art Nouveau style on the illumination art is an indication of this opinion. A very important point that must be emphasized strongly is the application of these favorite

styles by the illuminators in a situation that there were no samples of this of work done before. These works are purely the outcome of the creativity of the illuminator.

In our research, the works, which have the stated styles and belong to the stated periods, were observed that found in The Museum of the Topkapı Palace and The Museum of the Turkish Islamic Works Museum. 25 works, which have different properties and can help us in our subject, had chosen and their page arrangements, motif analyzes and design properties are studied detailed. This thesis includes, the social-cultural occurrences that effected the formation of the artworks, to have a look on the truth of the relations between societies and then to study the details of the 19th century Ottoman's illumination arts.



KISALTMALAR

A.g.k.	Adı geen kaynak
A.g.m.	Adı geen makale
Ans.	Ansiklopedi
Bkz.	Bakınız
C.	Cilt
E.H.	Emanet Hazinesi
H.A.	Halil Arda
H.S.	Hırka-i Saadet
İ.Ü.	İstanbul Üniversitesi
Kat.	Katalog
Kül.	Kültür
M.	Medine
S.	sayfa
San.	sanat
TIEM	Türk İslam Eserleri Müzesi
TSM	Topkapı Sarayı Müzesi
y.	yaprak
yay.	yayın

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.1.	IX. Yüzyıl Prototip Türk Tezhibi (Uygur Dön.)	24
Resim 1.2.	VIII.IX. Yüzyıl Uygur Duvar Freski.....	25
Resim 1.3.	XI. Yüzyıl Selçuklu Dönemi Tezhip Örneği	26
Resim 1.4.	XIV. Yüzyıl Memluk Dönemi Tezhip Örneği	27
Resim 2.1.	Avrupa Çiçek Resmi, XVII. Yüzyıl	47
Resim 2.2.	Avrupa Çiçek Resmi, XVIII. Yüzyıl	48
Resim 2.3.	Rokoko Üslubu'nun Özgün Motifi, "Rocaile".....	53
Resim 5.1.	Kat. No. 1 (TIEM 2728)	122
Resim 5.2.	Kat. No. 2 (TIEM 2696)	124
Resim 5.3.	Kat. No. 2 (TIEM 2696 detay)	125
Resim 5.4.	Kat. No. 3 (TSM Y.Y. 1122, y.2a).....	129
Resim 5.5.	Kat. No. 3 (TSM Y.Y. 1122, y.2a detay)	130
Resim 5.6.	Kat. No. 3 (TSM Y.Y. 1122, y.2a detay)	131
Resim 5.7.	Kat. No. 3 (TSM Y.Y. 1122, y.17b).....	132
Resim 5.8.	Kat. No. 3 (TSM Y.Y. 1122, y.39a).....	133
Resim 5.9.	Kat. No. 3 (TSM Y.Y. 1122, y.194b).....	134
Resim 5.10.	Kat. No. 3 (TSM Y.Y. 1122, y.256b).....	135
Resim 5.11.	Kat. No. 3 (TSM Y.Y. 1122, y.414b).....	136
Resim 5.12.	Kat. No. 3 (TSM Y.Y. 1122, y.414b detay)	137
Resim 5.13.	Kat. No. 3 (TSM Y.Y. 1122, y.414b detay)	138
Resim 5.14.	Kat. No. 3 (TSM Y.Y. 1122, y.415a).....	139
Resim 5.15.	Kat. No. 4 (TSM EH 1626, y.125a)	141
Resim 5.16.	Kat. No. 5 (TSM EH 436)	143
Resim 5.17.	Kat. No. 5 (TSM EH 436, y.1b)	144
Resim 5.18.	Kat. No. 5 (TSM EH 436, y.16b)	145
Resim 5.19.	Kat. No. 5 (TSM. EH 436, y.17a)	146
Resim 5.20.	Kat. No. 5 (TSM. EH 436, y.18a)	147
Resim 5.21.	Kat. No. 6 (TSM. HA 20)	151
Resim 5.22.	Kat. No. 6 (TSM. HA 20, y.2a)	152

Resim 5.23. Kat. No. 6 (TSM. HA 20, y.2a detay).....	153
Resim 5.24. Kat. No. 6 (TSM HA 20, y.11a)	154
Resim 5.25. Kat. No. 6 (TSM. HA. 20, y.13a)	155
Resim 5.26. Kat. No. 6 (TSM. HA. 20, y.29b)	156
Resim 5.27. Kat. No. 6 (TSM. HA. 20, y.72a)	157
Resim 5.28. Kat. No. 6 (TSM. HA. 20, y.177b)	158
Resim 5.29. Kat. No. 6 (TSM. HA. 20, y.237a)	159
Resim 5.30. Kat. No. 6 (TSM. HA. 20, y.320b)	160
Resim 5.31. Kat. No. 6 (TSM. HA. 20, y.321a)	161
Resim 5.32. Kat. No. 7 (TSM. H 2173, y.7b).....	163
Resim 5.33. Kat. No. 7 (TSM. H. 2173, y.7b detay)	164
Resim 5.34. Kat. No. 8 (TIEM 2294)	167
Resim 5.35. Kat. No. 9 (TSM HA 23, y.1b, y.2a).....	170
Resim 5.36. Kat. No. 9 (TSM HA 23, y.4b)	171
Resim 5.37. Kat. No. 9 (TSM HA 23, y.6b)	172
Resim 5.38. Kat. No. 9 (TSM HA 23, y.9a)	173
Resim 5.39. Kat. No. 9 (TSM HA 23, y.14b)	174
Resim 5.40. Kat. No. 9 (TSM HA 23, y.19b)	175
Resim 5.41. Kat. No. 9 (TSM HA 23, y.21b)	176
Resim 5.42. Kat. No. 9 (TSM HA 23, y.24a)	177
Resim 5.43. Kat. No. 9 (TSM HA 23, y.34a)	178
Resim 5.44. Kat. No. 9 (TSM HA 23, y.44a)	179
Resim 5.45. Kat. No. 9 (TSM HA 23, y.69a)	180
Resim 5.46. Kat. No. 9 (TSM HA 23, y.186b)	181
Resim 5.47. Kat. No. 9 (TSM HA 23, y.192b)	182
Resim 5.48. Kat. No. 9 (TSM HA 23, y.216a)	183
Resim 5.49. Kat. No. 9 (TSM HA 23, y.351a)	184
Resim 5.40. Kat. No. 10 (TIEM 2803)	187
Resim 5.51. Kat. No. 11 (TIEM 2304)	190
Resim 5.52. Kat. No. 12 (TSM HA 26)	193
Resim 5.53. Kat. No. 12 (TSM HA 26, y.1b)	194
Resim 5.54. Kat. No. 12 (TSM HA 26, y.11a)	195

Resim 5.55. Kat. No. 12 (TSM HA 26, y.269b)	196
Resim 5.56. Kat. No. 12 (TSM HA 26, y.353b)	197
Resim 5.57. Kat. No. 12 (TSM HA 26, y.354b)	198
Resim 5.58. Kat. No. 12 (TSM HA 26, y.356a)	199
Resim 5.59. Kat. No. 12 (TSM HA 26, y.360b)	200
Resim 5.60. Kat. No. 12 (TSM HA 26, y.363b)	201
Resim 5.61. Kat. No. 12 (TSM HA 26, y.366a)	202
Resim 5.62. Kat. No. 13 (TIEM 2789)	204
Resim 5.63. Kat. No. 13 (TIEM 2789 detay)	205
Resim 5.64. Kat. No. 14 (TIEM 2319)	207
Resim 5.65. Kat. No. 15 (TIEM 3291)	209
Resim 5.66. Kat. No. 16 (TIEM 408)	212
Resim 5.67. Kat. No. 16 (TIEM 408)	213
Resim 5.68. Kat. No. 16 (TIEM 408, y.2a)	214
Resim 5.69. Kat. No. 16 (TIEM 408, y.688b, y.689a).....	215
Resim 5.70. Kat. No. 17 (TSM EH. 1152, y.1b)	219
Resim 5.71. Kat. No. 17 (TSM EH 1152, y.7b)	220
Resim 5.72. Kat. No. 17 (TSM EH 1152, y.16b)	221
Resim 5.73. Kat. No. 17 (TSM EH 1152, y.21a)	222
Resim 5.74. Kat. No. 17 (TSM EH 1152, y.24b)	223
Resim 5.75. Kat. No. 17 (TSM EH 1152, y.51b)	224
Resim 5.76. Kat. No. 17 (TSM EH 1152, y.71b)	225
Resim 5.77. Kat. No. 18(TSM M 57)	228
Resim 5.78. Kat. No. 18 (TSM M 57, y.1b, y.2a).....	229
Resim 5.79. Kat. No. 18 (TSM M 57, y.304b)	230
Resim 5.80. Kat. No. 18 (TSM M 57, y.305a)	231
Resim 5.81. Kat. No. 19 (TSM M 58, y.1b, y.2a).....	234
Resim 5.82. Kat. No. 20 (TIEM 2855)	236
Resim 5.83. Kat. No. 20 (TIEM 2855 detay)	237
Resim 5.84. Kat. No. 21 (TSM HS 3)	240
Resim 5.85. Kat. No. 21 (TSM HS 3, y.1b, y.2a).....	241
Resim 5.86. Kat. No. 21 (TSM HS 3, y.2b)	242

Resim 5.87. Kat. No. 21 (TSM HS 3, y.4a)	243
Resim 5.88. Kat. No. 22 (TIEM 3628)	246
Resim 5.89. Kat. No. 22 (TIEM 3628 detay)	247
Resim 5.90. Kat. No. 23 (TIEM 372)	250
Resim 5.91. Kat. No. 23 (TIEM 372)	251
Resim 5.92. Kat. No. 23 (TIEM 372, y.2a)	252
Resim 5.93. Kat. No. 23 (TIEM 372, y.605b)	253
Resim 5.94. Kat. No. 23 (TIEM 372, y.606a)	254
Resim 5.95. Kat. No. 24 (TIEM 3622)	257
Resim 5.96. Kat. No. 24 (TIEM 3622 detay)	258
Resim 5.97. Kat. No. 25 (TIEM 2692)	260
Resim 5.98. Kat. No. 25 (TIEM 2692 detay)	261
Resim 5.99. Kat. No. 25 (TIEM 2692 detay)	262

ÇİZİMLER LİSTESİ

Çizim 1.1.	Tek İplik (Kıvrım dal)	12
Çizim 1.2.	İki İplik (Çift iplik)	12
Çizim 1.3.	Üç İplik	12
Çizim 1.4.	Ters Simetrik Helezoni	12
Çizim 1.5.	Simetrik Helezoniler	12
Çizim 1.6.	Serbest Tasarım.....	12
Çizim 1.7.	Asya Hayvan Üslûbu.....	21
Çizim 4.1	Klasik Hilye Planı	86
Çizim 4.2.	Klasik Kıt'a Planı ve XIX. yy'da Eriyen Cetveller	88
Çizim 4.3.	Tuğra İstifli Levhalara Tezyini Alanlar	90
Çizim 4.4.	Bitkisel Motifler.....	95
Çizim 4.5.	Eşya Motifleri.....	99
Çizim 4.6.	Geometrik Motifler.....	100
Çizim 4.7.	Barok-Rokoko Üslûplarına Ait Motifler	102

1. GİRİŞ

XIX. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğunda değişim ve etkileşimlerin somutlaşarak doruğa ulaştığı bir dönem olmuştur. Bu yüzyılda yaşanan değişimleri, askeri ve sosyo-psikolojik şartlar XVI. yüzyılın sonlarından itibaren beslemiştir.

İncelenen dönemde sadece sanat faaliyetleri değil, toplum alışkanlıklarında da yaşanmaya başlayan farklılıklar ve bunların sanatı üreten sanatçının psikolojisine yansması gerçeği ile, çalışmamız sadece tezhip sanatının motif, desen, tasarım gibi özelliklerin incelendiği tek yönlü bir araştırma olmamıştır. Çünkü XIX. yüzyıl tezhip sanatı bir yerde sanatı üreten insanın sosyo-psikolojisinin yansıdığı model olmuştur.

Esas amacımız, tüm bu etkileşimlerin yoğunluğuyla çok fazla örnek veren bu yüzyıl tezhip sanatının özünü kavramaktır.

Ele alınarak değerlendirilen XIX. yüzyıl içerisinde örnek alınan Avrupa'da, bu sanatın artık değerini yitirmesinden dolayı tezhiplenmiş eserlerden oluşan batı örnekleri yoktur. Konunun önemi; Osmanlı sanatçısının bu konuda Batı taklitçisi olmayarak, kendi eski üslupları ile onların tekniklerini, seçerek aldığı Avrupa motifleriyle yeniden yorumlaması ve bu alanda ünik eserler yaratmasından kaynaklanmaktadır.

Aslında XVI. yüzyıldan itibaren başlayan değişimler gittikçe sanata yansımış ve çok uzun bir zaman dilimi karşımıza çıkmıştır. Biz konuyu, çok yoğun örneklerin yaşandığı XIX. yüzyıla sınırlandırmayı uygun bulduk. Fakat çeyrek yüzyıl kadar sarkmalarla XVIII. yüzyıla ait müzehhep eserlere, kronoloji gereği yer verilmiştir. Ekler bölümünde yer verilen mimari örnekler

ise, XVIII. ve XIX. yüzyılda, Barok üslûbun, Osmanlı sanatındaki yansımaları göstermektedir (Bkz. Ekler böl, Ek 9).

İnceleyeceğimiz eserlerde bu tarihe uygunluk üzerinde durulmuş ve Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi ile Türk İslam Eserleri Müzesindeki eserlerden örnekler seçilmiştir. Konuyu destekleyecek olan dönemin mimari yapıları ya da müzelerdeki bu döneme ait tezhip dışı eserler ve süreli yayınlardaki tezhip örnekleri araştırılmıştır. Fakat bunlara tezimizde fazla yer vermeyi içerik açısından uygun görmedik.

Topkapı Sarayı Müzesi ve Türk İslam Eserleri Müzesinde incelenen eserler arasından seçtiğimiz 25 müzehhep eser, ele alınarak değerlendirilmiştir.

Birinci bölümde, Türk Sanatında yer alan eserler üzerindeki tezyini sanatların karakter bütünlüğünün ana nedenine ve Türk tezhip sanatının kronolojisinde beliren gelişimlere paralel doğan üslûplara değinilmiştir. Birinci bölümdeki esas amaç, tezhip sanatını proto örneklerinden başlayarak tanımak, tarihsel süreç içerisinde devam eden karakteristik özellikleri saptamaktır.

İkinci bölümde Osmanlı sanatında etkileri olan Avrupa sanat üslûplarının doğuşları ve özellikleri ele alınmıştır.

Üçüncü bölümde ise Osmanlı toplumunda gelişen değişimleri hazırlayan etkiler üzerinde durulmuştur.

Tezimizin ana konusu ise dördüncü bölümde ele alınmıştır. XIX. yüzyıldaki tezhip sanatının özellikleri, bu dönem tezhiplerinin uygulanım alanları, motif, plan, tasarım ve boyama teknikleri gibi konulara irdeleyici bir yaklaşımla girilmiş ve isimleri belirlenen XIX. yüzyıl müzehhipleri tespit edilmiştir.

Beşinci bölüm, incelenen eserlerin tanıtıldığı bölümdür. Bu bölümde incelenen eserler üzerinde, katalog bilgi, motif, tasarım özelliklerini araştırıcı şema ve desen çalışmaları sürdürülmüş, çözülen tasarım teknikleri çizimlerle sunulmuştur.

Tüm çalışmalarımızın değerlendirilmesini içeren kısım ise altıncı bölümdür. Araştırdığımız ve ulaştığımız bilgiler dahilinde incelediğimiz eserlerin değerlendirilmesi yapılmıştır.

Yedinci bölümdeki ekler bölümünde, bazı yayınlarda yer alan farklı tasarımları nedeniyle seçtiğimiz, örneklere ve yerinde inceleme yaptığımız mimarî süslemelerin (kalem işleri) özgünlüğünü kaybetmemiş olan örneklerine yer verilmiştir. Bu örneklere yer verilmesindeki amacımız, konuyu destekleyecek olmalarıdır.

1.1 Geleneksel Türk Tezyini Sanatlarına Genel Bakış

Tezyin, Arapça bir kelime olan, "Ziyne" kökünden türemiştir. Anlamı süsleme bezeme ve donatmak olan kelimenin çoğulu ise "tezyinat"tır.¹

Osmanlı dönemi geleneksel sanatlarımız; tezhip, minyatür, hat, cilt gibi yazma eser sanatları ile halı, kumaş, ahşap, çini, maden, kuyumculuk gibi diğer sanatları kapsamaktadır. Günümüze ulaşmış, yurt içi ve yurt dışı müzelerde korunmakta olan birbirinden farklı malzemelerden oluşmuş bu eserlerimizin ortak özelliklerini, üzerlerinde taşıdıkları Türk sanatının tezyinatı olan desenler sağlamaktadır. Bu ortak özelliklerden sadece birisi ve en önemlisidir.

Önceki dönemlerde de olduğu gibi Osmanlı sarayı sanatın ve sanatçının hamisi olmuş, sarayda açılan nakışhanede, yerli-yabancı pek çok sanatçı çalışarak eserlerini üretmişlerdir. Yerli-yabancı sanatçıların çalışmasına rağmen farklı, farklı desenler oluşmamış, eserlerin yapıldıkları dönemde, tüm sanat kollarında bir üslûp birliği sağlanmıştır. Bu durumu belgelere dayanarak, "Ehl-i Hiref" adlı örgütün varlığına bağlıyoruz.

*"...Üzerinde durduğumuz ehl-i hiref örgütünün Osmanlı tarihi açısından en önemli bölümü nakkaşlardır. Osmanlı süsleme sanatının motif dağarcığı, süsleme üslûpları bu sanatçıların çalışmalarıyla yaratılmıştır..."*²

Fatih Sultan Mehmed zamanında, Edirne sarayında benzeri bir örgütün olduğu belgelerden anlaşılmaktadır. XV. yüzyıl sonlarında II. Bayezid döneminde bu örgütün Topkapı sarayında örgütlenmesi tamamlanmıştır.

¹ Ferit DEVELİOĞLU, **Osmanlıca-Türkçe Ans. Lügat**, Ankara 1982, s.1332.

² Filiz ÇAĞMAN, "Ehl-i Hiref", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, Yıl. 18, sayı:54, 1988a, s.14; Filiz ÇAĞMAN, "Mimar Sinan Döneminde Saray'ın Ehl-i Hiref Teşkilatı", **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı**", Haz. Zeki SÖNMEZ, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1988b, s.74.

Tezhip, çini, kumaş, cilt, kalem işleri gibi çalışmaların desenleri bu nakkaşlar tarafından hazırlanıyordu. Böylece kuvvetli desen ve motif bilgisi gerektiren nakkaş mesleği aynı zamanda üslûp birliği sağlarken, tasarımlardaki olabilecek yeknesaklığa da meydan vermiyorlardı.

“Ehl-i hiref örgütüne bağlı sanatçı ve zanaatçıların üç ayda bir ödenen mevacib (maaş), masraf ve in'am defterlerinden,... Bu sanatçıların ne tür işler yaptıklarını ve padişah tarafından nasıl ödüllendirildiklerini “Ehl-i hiref mevacib defterlerinden... öğreniyoruz”³

Ulûfeli yani aylıklı çalışan bu sanatçılar, Enderun'un önemli ağalarından hazinedarbaşının emrinde çalışırlardı. Geleneksel sanatlarımızdaki tezyinatın önemi, bir döneme mal olmuş üslûpların yardımıyla, tarihlendirmelerde eserin dönemini belirlemeleridir. Osmanlı döneminde çok önem verilen bu özellik sayesinde, ahşap, kalem işi gibi mimari elemanların tezyinatıyla, yazma eserlerin tezyinatına kadar olan, bir karakter bütünlüğü sağlanmıştır.

Geleneksel sanatlarımız içinde yer alan tezhip sanatında da, üslûbun önemi büyüktür. Genelde hat ve hattatın ön planda olduğu yazma eserlerde tezhip sanatının önemi, hat sanatından geride değerlendirilmiş ve çoğu eserde hattat bilinirken tezhipleri yapan sanatçılar (müzehhibler) imza atmaktan kaçınmışlar, bu durumda pek çok eserin müzehhibini belirsiz kılmıştır. Böylesi durumlarda eserin üzerindeki tezyinatın üslûbu bize rehberlik yaparak hiç değilse hangi yüzyıla ait olduğunu belirlemektedir.

³ Filiz ÇAĞMAN, “Sezgeran Mehmet usta ve Eserleri”, Kemal Çığ'a Armağan, TSM. Müdürlüğü Yayınları, İstanbul 1984, s.51.

1.2 Tezhip Sanatı

Tezhip sanatı yazma eserlerde kitaba verilen önemin bir belirtisi olarak karşımıza çıkar, yazının etrafındaki boş kalan zemin, satır aralıkları, cümle sonları (noktalar), sure başlıkları, özellikle Avrupa tezyinatında metin baş harflerinin, renkli, su bazlı boyalar ve ezilmiş altınla, altın varaklarla boyanarak süslenmesidir. Bazı çalışmalarda hiç yazı olmadan da tezhip yapılmaktadır. Önemli olan tezhip sanatı kaidelerinin uygulanmasıdır. Tezhip yapılmış bir yazma eser, ayrıca sahibine verilen değeri göstermektedir.

“Ortaçağ ve sonrasında bir tür itibar göstergesi olarak, padişahların ve çevresinin, şehrin varlıklı kesiminin kutsal yerlere, tezhiplerle donanmış Kur’an-lar hediye ettikleri görülür. 13.-14. yüzyılda Anadolu’da kent soylular ise Mevlâna’nın Mesnevisini büyük boyda istinsah ettirerek, tezhiplerle donatmış ve Mevlâna’nın Türbesine hediye etmişlerdir.”⁴

Batı kültüründe de tezhip sanatı, yine değer verilen kitaplarda görülmektedir. Metnin baş harfinin tezyin edilmesi vazgeçilmez bir özelliktir. Batı tezhibinde sayfa kenarları ile cümle sonlarında ki noktaların süslenmesi Türk İslâm tezhip sanatlarında da olan ortak özelliklerdendir. Her iki kültürde yine aynı malzemelerin kullanımı, desenlerin yüzeysel olması, boşlukları doldurmak amacını taşıması, ortak olan diğer noktalardır. Birbirlerinden ayrıldıkları noktalar ise ortak olduklarından çok daha fazladır. Farklılıkları motif özellikleri, tasarım özellikleri gibi ana başlıklar altında toplayabiliriz.

Türk Sanatında prototip kabul edilen Uygur tezhibinin yer aldığı sayfadaki metnin konusunun ne olduğunu bilemiyoruz. Türklerin İslamiyet’i kabulünden sonra İslam’ın kutsal kitabı Kur’an-ı Kerim en çok değer verilen kitap olmuştur.

⁴ Zeren TANINDI, “Osmanlı Sanatında Tezhip”, **Osmanlı Kül. ve San. Ans.**, C.11, s.120.

İslâm dininin kutsal olan kitabı Kur'an-ı ssleten ilk kişi Hz. Ali'dir.⁵ Türklerin İslâmiyet'i kabul etmesinden sonra tezhip sanatının geliştiği, kazandığı üslûplarla motif dağarcığının zenginleştiği, kronolojik olarak incelenebilmektedir. Kur'an tezhiplerine verilen önem, kitabın cildinde de devam etmiş böylece sanatkâr cildinden noktasına kadar Allah'ın kelâmlarını içeren yazma kitapları süslemek istemiştir. İslâm'ın ortak dilinin Arapça olması, üretilen işlerin bir atölye çalışması olması sonucu, kolektif ürün olmasından kaynaklandığını düşündüğümüz imza atmama geleneği yüzünden, pek çok eserin Türklere ait olmadığının zannedilmesi gibi de bir durum yaratılmıştır. İşte böylesi durumlarda ise eserlerin genel üslûp karakterleri, ayırıcı özellikleri belirlemektedir.

Türk sanatının en büyük özelliği yorumda sadeliktir. Bu konusunu çok iyi bilen hatibin, bir iki öz kelimeyle söylemek istediklerini, çok iyi ve zl bir şekilde anlatabilmesi gibidir. Türk sanatının bu genel karakteristik özelliği, ele alınan tüm sanat dallarında geçerli olan bir özelliktir, tezimizin ilgilendiği dal olan tezhip sanatında da, bu karakteristik özelliği her devrin Türk tezhip sanatında görmek mümkündür. Karakteristik olarak ahenkli tezyinatı benimseyen Türkler, desenin kurgusunda bel kemiği olan helezonları ve üzerlerinde yer alan motifleri, öyle dengeli yerleştirmişlerdir ki desen gözü yormaz ya da eksik kalmış görüntüsü vermez, yzeyssel bir rahatlık, dinginlik hemen dikkat çeker.

Bu konuya dikkat çeken J. STRZYGOWSKY helezonun Türkler tarafından çok sevildiğini, ayrıca Türk sanatının satıhsal, gölge ve işıktan yararlanılmadan yapılan yzeyssel bir süsleme olduğunu, İslâm öncesinde de Türk sanatında insan figürü kullanılmadığını önemle belirtmektedir. Ayrıca kıvrım dal helezonları ile geometrik tezyinata "arabesk" denilmesini de eleştiren J. STRZYGOWSKY, kuzey üslûbuna "Gotik adını vermelerinde ki

⁵ Richard ETTINGHAUSEN, A, *Survey of Persian Art*, London and New York 1939, Chapter 50, s.1937.

tarafli yanlış isimlendirmeye bir tutmaktadır, hatta arabesk yerine “Türkesk” denilmeli idi diye bir görüş de önermektedir.⁶

Bu sanatı tanımlamak için kullandığımız “Tezhip” kelimesi, Arapça “Zeheb” kelimesinden türemiştir. Türkçe’deki karşılığı ise “altınlamak”tır. Tezhip tekniklerine göre bezenmiş, süslenmiş eserlere bu sanatın terminolojisinde “müzehhep eser” denilmektedir. Müze arşiv kayıtlarında yapılan süslemenin değerine göre “müzehhep eser” “nefis müzehhep” gibi tanımlamalar henüz görmediğimiz eserin tezyini özellikleri hakkında ipuçları verirken, müzehhip ve müzehhibe gibi tanımlamalarda o kişinin tezhip sanatını uygulayan sanatçı olduğunu belirtmektedir.

İslam sanatında tezhip uygulama alanlarının büyük bir bölümünü, yazma eserler oluşturmakta ve bu yazma eserler üç ana grupta toplanmaktadır.

1. Yazma kitap tezhipleri; a) Dini konulu yazmalar, b) Edebi konulu yazmalar, c) Bilimsel konulu yazmalar, müzehhiplerce tezhiplenmektedir.

2. Levha tezhipleri; Celfi yazılan ayetler ve Esmâ’ül-hüsna’yı oluşturan kelimelerden her birinin yazıldığı methiyeler, şiirler, anlamlı güzel sözlerin yazıldığı murakkaa’ların boş alanları, levha tezhiplerinde uygulama alanıdır.

Yazıyı çevreleyen bir dış pervaz ile iç kısımda da yazının formuna göre ya köşelerdeki üçgen alanlar ya da genelde celfi sulüs-nesih hat’ın olduğu levhalardaki kare, dikdörtgen boşluklar (koltuklar) başlıca tezhip alanlarını göstermektedir.

Yazma kitap ve levhalarda aharlı kağıt kullanılmalıdır.

⁶ Josef STRZYGOWSKI, “Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi”, **Eski Türk Sanatı ve Avrupa’ya Etkisi**, Türkiye İş Bankası Kül. Yay. Ankara 1974, s.102-103.

3. Ferman ve Berat tezhipleri: Sefer, asker sevki vergi vb. gibi sebeplerle ilgili şahıslara gönderilmekteydi.⁷

Ferman: Divan-ı Hümayun veya Paşakapısı'ndaki divanlarda alınan kararlara uygun olarak yazılan ve üzerlerinde padişah tuğrası bulunan, padişah emirleridir.

Berat: Bir adı da nişan olan ve ilk devirlerde "biti" veya "misal" de denilen berat, bir gelirden tahsis edilmiş bir şeyin kullanma hakkının verildiğini belirtir. Berat'ın yeni tahta çıkan padişah zamanında da geçerliliğini koruyabilmesi için "tecdid" olduğu belirtilen yenisi verilirdi.⁸

Ferman ve Berat'lar, resmi yazı oldukları için aharsız kağıt zorunlu bir tercihtir. Divanî hatla yazılan ferman ve beratlarda, metnin en üstünde bulunan tuğranın etrafına dönem zevkine ve üslûbuna göre tezhip uygulanır. Osmanlı padişah fermanlarında ki tezhip uygulaması, ilk kez II. Bayezid döneminde başlamıştır. II. Bayezid döneminde sadece beyzelerin içleri, Kanuni döneminde de beyzelerle birlikte tuğranın sere, tuğ, zülûf ve hançerlerinin içleri farklı renk ve desenlerle bezenmiştir. Osmanlı döneminin sonlarına doğru, ince girift desenlerin yerini natüralist üslûpta çiçek demetleri almıştır.

1.2.1 Desen Tasarımı

Tüm tezyini sanatların desen tasarımında aynı özellikler gözetilmelidir, hazırlanan desenlerin uygulanacağı alanlar farklı olabilir ve her

⁷ "Ferman", **İslâm Ans.**, C.12. İstanbul 1995, s.400.

⁸ "Berat", **İslâm Ans.**, C.5, İstanbul 1995, s.472.

alanın farklı uygulanış tekniği vardır. Desen hazırlamadan önce, uygulanılacak olan zemini tanımanın neticeye başarı olarak aksedeceği muhakkaktır. Kağıdın rengi, yazma eserin konusu, tasarım aşamasında bazı fikirlerin oluşumunda yardımcı olmaktadır. Uygulamada zeminin şekli, desenin seyredileceği mesafe, kağıt renginin özelliğine göre, seçilecek olan teknikler ortaya çıktıktan sonra, ana hat planı aşağı yukarı belirlenmiştir. Ufak notlar halinde düşüncelerin not edilmesi, tasarımın kağıda aktarılmasında çok yardımcı olmaktadır. Eskiz çalışmasının başlayacağı ana kadar olan bu çalışmalar hazırlık çalışmasıdır. Hazırlık aşamasında desenin nasıl bir plana oturacağı fikren sanatçının zihninde oluşmuştur. Eskiz aşamasında ise önce uygulama alanının planı ve desenin oturacağı alan sınırları belirlenir.

Hazırlanan desende motiflerin yer alacağı helezoniler, çok rahat bir biçimde dolanabilmelidir. Kaç motif grubu varsa, onların helezonları farklı olacak şekilde bir planlamaya gidilir. Türk tezminatının en önemli özelliği, büyükten başlayan ahenkli küçülmenin olmasıdır. Helezonlar ilk çıkışta geniş dairelerle dönerler, gittikçe bu daire çapları orantılı olarak küçülür, aynı şekilde helezonlar üzerine yerleştirilen hatayî grubu motiflerde de bu tür küçülmeler uygulanılmaktadır, aynen tabiattaki gibi dal uçlarında küçük yapraklar ve goncalar yer alır. Helezonilerin kesişme noktaları gösterilmeyeceği için, bu noktalara bir motif yerleştirilmelidir. Çok uzun saplar ve bu kesişen saplar, ana motiftan daha küçük motiflerle kesişim noktaları gizlenir plan tespiti olarak adlandırılan bu aşamada, helezonilerin dengesi ve yerleştirilecek motiflerin sıklık, seyreklik dengesine bakılmalıdır. Motifler, helezon üzerlerine tespit edilen kanaviçelere göre yön gözetilerek yerleştirilir en son olarak ise motifler detaylandırılmalıdır.

Klasik tezhip tasarımının bu özellikleri, XIX. yüzyılda çok az örnekte uygulanırken, bir dönemi hatırlatacak şekilde farklı bir tezhip sanatı uygulanmıştır. XIX. yüzyıl tezhip üslûbu diyebileceğimiz bu dönem tezhibleri, zaten tezimizin konusunu oluşturmaktadır.

1.2.2 Helezoni Şablonları

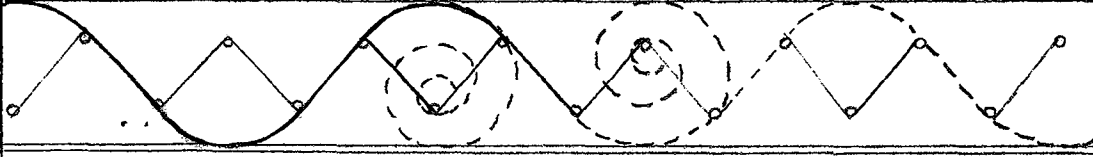
Tezyini sanatların, dolayısıyla da tezhip sanatının tasarımında desenin oturduğu helezoniler, mutlaka bir çıkış noktasından çıkmalı ve tezyin edilecek sahada çok rahat dönerek, birbirleriyle dengeli mesafede olmalıdır. Tezyin edilecek alan üçgen, kare, vb. gibi geometrik şekillerde olabileceği gibi bir minyatürde giysi, halı, perde, çadır gibi çok farklı alanlar da olabilmektedir. Hepsinde ana fikir, uygulama alanının ölçüleriyle orantılı helezonilerin öncelikle yerleştirilmesidir.

Helezoni çizgiler kullanım alanının şartlarıyla orantılı olarak tek iplik, çift iplik, üç iplik, ters simetrik, simetrik ve serbest tasarım gibi ana planlar şeklinde çizilirler. Tek, çift ve üç iplik planlar su şeklinde bir yön takip ederler. Üç iplik helezoni plan genelde paspartu oluşturacak biçimli dış pervazlarda (dış kenar sularında) veya kalın olan cetveller de tercih edilmektedir.

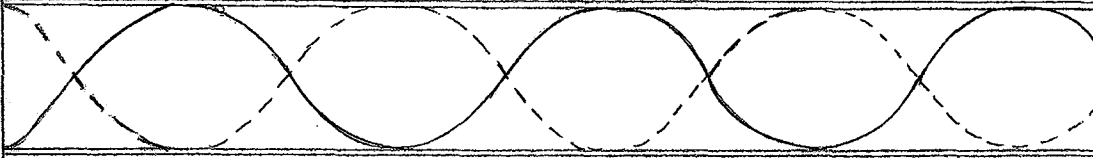
Desenler plan özelliklerine göre: 1. Raport Desen (Ulama Desen), 2. Simetrik Desen, 3. Ters Simetrik Desen, 4. Serbest Tasarımlı Desen, 5. Geometrik Desen olarak gruplandırılmaktadır.

Raport (Ulama) desen planlarında sonsuza kadar, aynı özellikli desen çoğalabilmektedir. Yatay ya da düşey ekseninde gerçekleşen bu ilerlemede, zemin özelliğine göre de desenler büyür ya da küçülür. Örneğin kubbe tezyinatlarında merkezdeki desenler küçülmektedir. Hatayî, rumî ya da geometrik desenler raport planlar şeklinde düzenlenebilmektedir. Simetrik ve ters simetrik desenlerde, ekseninde her iki yöne de çıkış yapabilecek bir motif bulunmalıdır. Serbest planlı desen tasarımında helezoniler bir noktadan, bir çıkış ya da birden fazla helezoni çıkışı yapabilmektedir. Bazı tasarımlarda helezoni çıkış noktaları ayrı da olabilmektedir. Dikkat edilmesi gereken nokta, her bir motif grubunun ayrı ayrı helezoni çizgisinin olmasıdır.

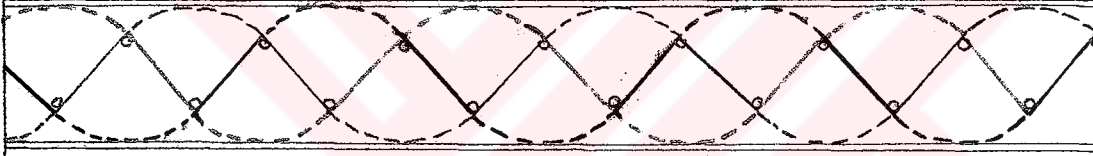
1.2.2.1 Helezoni Şablonları



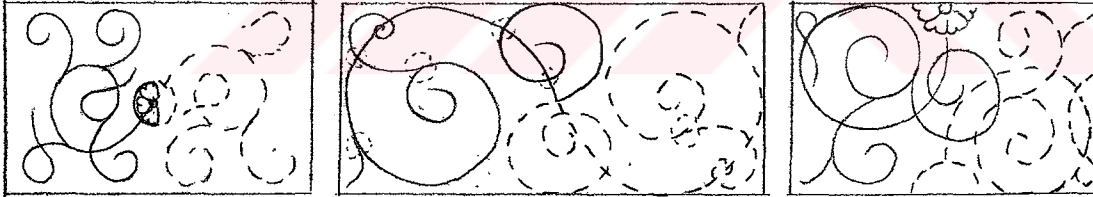
Çizim 1.1. Tek İplik (Kıvrım Dal)



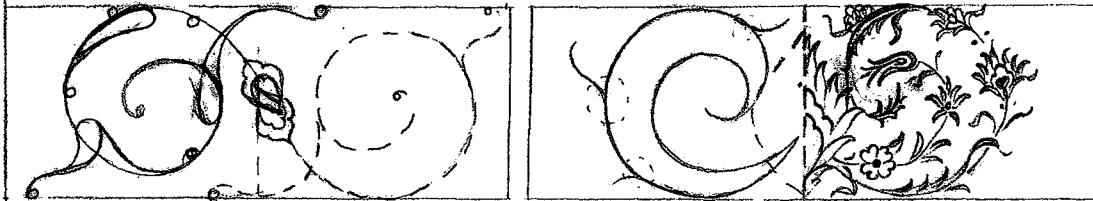
Çizim 1.2. İki İplik



Çizim 1.3. Üç İplik



Çizim 1.4. Ters Simetrik Helezoni



Çizim 1.5. Simetrik Helezoniler



Çizim 1.6. Serbest Tasarım

1.2.3 Motifler

Motifler, tezhip, çini, ahşap, taş, maden, tekstil ve kalemışı gibi dallarda birbirinden farklı malzemeler üzerinde temsil ettikleri üslûbun simgeleri gibidir.

Tezhip sanatında kullanılan motifler, dönem üslûplarına göre, bir kısmı çok tercih edilmiş, ya da unutulmuşçasına hiç kullanılmamıştır. Bazı motiflerde sadece görüldükleri dönemde yaratılmış, böylece ortaya çıktığı dönemin tarihi olmuştur. Örneğin XVI. yüzyılda Osmanlı sanatında yer alan bulut motifi, XVI ve XVII yüzyıllar arasında adeta unutulan münhanî motifi, XIX yüzyılda Osmanlı sanatına giren rokoko, barok motifleri, XIII. ve XIV. yüzyılın şişkin karınlı Selçuklu rumîleri ile XVI. yüzyılın zarif formlarına ulaşmış ve çeşitleri artmış rumîleri gibi ayırıcı, belirleyici özellikleri olan motifler, tek bir özkaynaktan çıkmış, ancak zaman içerisinde gelişerek biçim kazanmışlardır. Motifler çıkış kaynaklarına göre gruplandırıldıklarında aşağıdaki başlıklar, tüm tezyini motif çeşitlerini, belli bir karakter altında toplamaktadır.

Bitkisel motifler; Bu grup motiflere “HATÂYÎ GRUBU MOTİFLER” denilmektedir, gruba adını veren “hatayî” motifi, tabiattaki çiçeklerin dikey kesitlerinin üslûplaştırıldığı, yumurta biçimli sınır çizgileri olan (kanaviçesi), 1/2 simetrik bir çiçek motifidir. Hatayî grubu; hatayî, penç, yaprak, gonca gül ve yarı üslûplaştırılmış çiçekler olmak üzere beş farklı bitkisel motifleri içermektedir.

Hayvan motifleri; Doğadaki hayvanların kaynak olduğu bu grup motiflerin, ilk bakışta bir kısmı hemen tanınırken, bir kısım motiflerde hayal ürünü oldukları için, sadece konuyu bilenlerce tanımlanabilmektedir. Bu grup motiflerin oluşmasında efsanevi değerler, görüşler etkindir. Simurg, Ejder, Chi-lin gibi motiflerin oluşturduğu, efsanevi hayvan motiflerinin yanında bir de

hemen tanınan yarı üslûplaştırılmış hayvan motifleri vardır; pars, aslan muhtelif kuşlar, dağ keçisi v.b.

Rumî: Üslûplaştırılmış bir motif olan rumî'nin, çıkış kaynağı tartışmalıdır.

“Montani gibi batılı san'at tarihçilerinin rumî hakkında ileri sürdükleri fikir, fasulye yaprağından üslûplaştırıldığı ve bitki kaynaklı olduğudur...”⁹

Fakat, Asya kurgan arkeolojisinin buluntu ve değerlendirmelerine göre, Asya hayvan üslûbunda ki bazı özelliklerin, rumî motifini hazırladığı, böylece bu motifin hayvan çıkışlı olduğu ispat edilmiştir. Aynı gerçek rumî motifine çok benzeyen “münhanî” motifi içinde geçerlidir.

Münhanî: Kelime anlamı eğri demek olan bu motif, simetrik esasa göre hazırlanmaktadır. Anadolu Selçukluları ve Beylikler dönemlerinden sonra, Osmanlı tezyinatında pek kullanılmamıştır. XIX. yüzyılda ise bu motifin boyama tekniği, hatırlanılmış ve vazgeçilmemesine kullanılmıştır.

Çintemani: Motifin özünü oluşturan öğelerde yine hayvan çıkışlı simgesel özellikler vardır. Eşkenar üçgen oluşturacak biçimde yerleştirilen üç yuvarlak benek pars beneklerine, bu beneklerin arasındaki paralel dalgalı motifler ise leoparın çizgilerine gönderme yapmaktadır. Bu güçlü hayvanların özelliklerini taşıyan motiflerin olduğu giysileri giyen kişilerin de güçlü olacağına inanılırdı.

Bulut: XVI. yüzyılda Osmanlı sanatına giren bulut motifinin kaynağı Çin'dir. Kızgınlık belirtisi olarak ejderin ağzından çıkan buhar, koşan bir atın ayak tozu gibi simgesel anlamlarda kullanılan bulut motifi, Osmanlı tezyinatında bitkisel helezonilerin arasında yer almıştır.

⁹ İnci A. BİROL ve Çiçek DERMAN, **Motifler**, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul 1991, s.13.

Genel hatlarıyla tanıtmaya çalıştığımız motifler çizilen helezonilerin üzerlerine önce değindiğimiz kâideler doğrultusunda yerleştirilmektedir.

1.2.4 Tezhip Sanatında Zemin Malzemesi Kağıt

Tezhip sanatının uygulandığı zemin kağıttır. Özel işlemlerle terbiye edilmiş kağıtlar kullanılmaktadır.

Kağıt, ilk kez Çin İmparatoru Wudi (M.S. 141-186)'nin edebi eserlerin taşınabilir olmasını istemesi üzerine Charluin adındaki Çinli tarafından bulunmuştur. M.S. 700'lerde Çinliler kağıdı ikinci kez keşfederek daha da geliştirmişlerdir. Paçavra ve ağaç selülozu ile yaptıkları karışımı yel değirmenlerinin gücüyle presledikleri için yel değirmenlerine kağıt değirmenleri demişlerdir.

İslâm'ın yayılma dönemlerinde, Çinliler ve Araplar arasında gerçekleşen "Talas Savaşı" sırasında, kağıt yapımını İslâm dünyası öğrenmiştir.

10. yüzyılda Türkler ve Araplar'dan kağıt yapımını öğrenen Avrupa, kağıt yapımında ilerleme kaydederek, bir zamanlar yapımını öğrendiği Orta Doğu'ya, kağıdı ihraç etmeye başlamıştır.

Batı kaynaklı kağıtların en belirgin özelliği, kağıdın su yolu boyunca, ince birbirine paralel çizgiler taşımasıdır. Işığa tutulduğunda daha da belirginleşen bu çizgilerden başka, bazı kağıtlar da üretimi yapan firmanın, logoları bulunmaktadır. Osmanlı Devleti'nin resmi yazışmalarında, çok tercih edilen bu kağıtlar, ahar uygulanmadan kullanılmıştır. Resmi yazışmalarda

uygulanan bu yöntemin nedeni, mürekkebin kağıdın özüne işlemlerini temin etmektir (silinme, tahribata karşı bir önlem olarak).

Doğu kaynaklı kağıtlar ise, karışık elyaflıdır. En değerlisi Hindistan'da üretilen, içeriğinde ipeğin bulunduğu "ABÂDÎ" olarak tanınan kağıtlardır.

Kitap sanatlarında kağıtlar özel işlemlerden geçirilmeden kullanılamazlar. Kağıdın rengini değiştiren, kağıt boyama, aharlama ve mühreleme kağıt terbiye işlemlerinin değişik safhalarının tanımlarıdır.

Çiğ beyaz renkte olan kağıt gözü yoracağı için, "doğal boyalar" olarak bilinen bitki sularıyla, kağıtlar boyanır. Çay suyu, soğan kabuğu, ceviz kabuğu v.b. gibi bitkiler kaynatılarak, elde edilen sular, kağıtlara farklı renkler kazandırmaktadır.

Renklendirilmiş olan kağıtlar nemsiz ve çok sıcak olmayan ortamlarda üst üste dizilir, üzerlerine de bir ağırlık konularak istiflenir.

İyi kaliteli bir kağıdın mürekkebi dağıtmaması, tezyinatın renklendirilmesinde de boyayı kağıdın özüne geçirmemesi gereklidir. Bu özellikler ise kağıda aharlama ve mühreleme işlemleriyle kazandırılmaktadır.

Ahar, kağıdın yüzeyinde ince bir film tabakası oluşturan işlemdir. Nişasta, yumurta, balık tutkalı, kitre gibi malzemelerden en çok tercih edileni, nişasta aharı ile yumurta aharıdır. Kağıdın direncini artırıcı özelliği olan ahar, yüzeydeki pürüzlerin üzerinde, adeta dolgu işlemi yaparak yüzeyi düzeltmeye de yarayan bir işlemdir. Nişasta, soğuk su ile ezilerek bozadan biraz daha sulu olarak pişirilir.

Soğuyan muhallebi ince tülbent'ten süzülerek pütürlerinden arındırılır ve sünger ile kağıt yüzeyine sürülür. Arzuya bağlı olan ikinci kat ahar, ilk işlem kurduktan sonra tatbik edilir.

Çok sıcak olmayan ortamlarda yapılan aharlama işlemi bittikten sonra, en çok bir iki gün içerisinde mühreleme yapılmalıdır, aksi durumda kağıtta kırılmalar oluşabilir.

Mühreleme, aharlama işleminden sonra, yüzeyi düzgün olan taşlar (yeşim, akik), deniz kabuklarının parlak ve pürüzsüz olanları veya özel olarak yapılmış olan kalın camlarla gerçekleştirilen düzeltme işlemidir. Çakmak mühre, zer mühre (miskale), tınak mühre, badem mühre gibi mühre çeşitleri vardır.

Kağıt mühreleneceği zaman “pesterk” adıyla tanımlanan mühreleme tahtası üzerine yerleştirilir. Bu tahta budaksız ıhlamur ağacından yapılmaktadır.

Mührelendikçe kağıt yüzeyi düzgünleşir, parlar ve kaygan bir hal alır. Bu işlem mürekkebin kağıt üzerinde dağılmasını önler ve tezhip yapılırken fırçanın ince detaylar da rahat hareket etmesini sağlar. Ayrıca, renklendirme işleminde oluşabilecek bir hatanın silinmesini kolaylaştırdığı gibi kağıtta iz bırakmasına da engel olur.

Mühreleme işlemi ile kullanıma hazır hale gelen kağıtlar, üst üste dizilerek en üste pres yapması için bir ağırlık konulur. Mühreleme işleminden sonra, en az altı ay kağıtların dinlendirilmesi gereklidir. Dinlenen kağıtlar da boyalar çatlama ve dökülme yapmaz.

1.3 Türk Sanatının Kaynakları ve Tezhip Sanatının Gelişimi, Üslûpların Doğuşu

1.3.1 Anadolu Öncesi Türk Sanatı

“Sanatçının, doğa ve toplum ile olan ilişkilerinde, etkilenmekten çok, etkilediği bir gerçektir. Bununla birlikte, doğanın ve toplumun sanatçıya kimi olanaklar hazırladığı da görmezlikten gelinemez.”¹⁰

Anadolu’da yetkin örnekleri olan Türk Sanatı’nın araştırmalarında, bilim çevreleri bu sanatın çok daha eskilere uzanabileceği görüşünde birleşmişler, bu görüşlerini de uluslararası ve ulusal kongrelerde sunmuşlardır. Türk sanatının erken devir oluşumları ise Doğu’da; Orta Asya’ya uzanmaktadır. XVI. yüzyılda Cizvit misyonerlerince Hristiyanlığı yaymak amacıyla Doğu’ya seyahatler ve bu yolculukların tutulduğu günlükler neticesi, Batı’da Doğu’ya karşı bir ilgi olmuştur.¹¹

XVIII. yüzyılda, bölgede kaçak bilimsellikten uzak olarak pek çok kazı, define avcılarınca yapılmış ve bu yüzden çok eser zarar görmüştür. XIX. yüzyılın sonlarıyla XX. yüzyılın başlarında ise arkeologların Asya kıtasında yaptıkları araştırmalar çok değişik coğrafi özellikleri, iklim farkları ve florası olan bu bölgede tarihe ışık tutan buluntular sağlamıştır.¹²

Birinci derecedeki amaçları Türk Sanatını incelemek olmayan bu araştırmacıların elde ettikleri bilgiler ve buluntulara Alman, Fransız, Rus ve Japon heyetlerince yürütülen çalışmalarda ulaşılmıştır.

¹⁰ S. Kemal YETKİN, **Estetik ve Ana Sorunları**, İnkılap ve Aka Yayınevi, İstanbul 1979, s.30.

¹¹ Selçuk MÜLAYİM, “Erken Devir Türk Sanatı Araştırmaları”, **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Sayı 5, Ağustos 1989, s.17.

¹² A.P. OKLADNIKOV, “Tarih Şafağında İç Asya”, **Erken İç Asya Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul 2000, s.61-62.

Asya araştırmaları kurgan arkeolojisi ve yazılı kaynaklar olarak araştırmacılara ışık tutmuştur.

Kurgan arkeolojisi: Bütün Avrasya ve Orta Asya'ya yayılmış olan kurgan geleneği M.Ö. 1000 yıllarında gerçek biçimini almış ve M.S. IV. yüzyılda da ortadan kalkmıştır. Kurganların ortadan kalkmasının başlıca nedeni, bu bölgelerde İslâm dininin yayılması ile inanç sisteminin değişmesidir. Kurgan ismi Alman asıllı Rus arkeolog Wilhelm RADLOFF'a göre; Türklerin yığma mezarlara verdikleri addır. Kurganların yer aldığı toprakların çoğunluğu için ilk kez Ruslar konuyla ilgilenmişler, fakat ciddi bir biçimde ilgilenme ise 1924 yılında M.P. GRYZANOV ve S.İ. RUDENKO yönetimindeki "Altay Seferi" ile gerçekleşmiştir. Kurganlardan çıkartılan çok zengin buluntuları ve kurganları S.İ. RUDENKO M.Ö. V. yüzyıla, E.O. PHILLIPS, K. JETMAR ve A. İNAN ise III. yüzyıla tarihlendirirler.

Buluntular arasında eğri kesim tekniğiyle yapılmış bitkisel süslemelerin olduğu, ahşap koşum takımları, zengin hayvan üslûbunda motiflerin yer aldığı halı, işleme örtüler, masklar, hareketlerini doruk noktasında yansıtan değişik hayvan figürlü (dağ keçisi, geyik, at, horoz, hayali hayvan motiflerinden grifon ve ejder vb.) objeler Türk sanat tarihçilerimizden N. DİYARBEKİRLİ, E. ESİN, B. ÖGEL, A. İNAN, H.N. ORKUN, Y. ÇORUHLU, K. BİLİCİ gibi isimlerin görüşlerini doğrulayan deliller olmuştur.¹³

Yazılı kaynaklar: Çeşitli arkeolojik kazılarda çıkartılanlar epigrafik ve paleografik belgelerdir. Özellikle Çin kaynaklarında proto Türk, Hun, Göktürk, Uygur ve diğer Türk toplulukları hakkında bilgiler mevcuttur.

¹³ Selçuk MÜLAYİM, A.g.m., s.17.

İlk kez 1721'de Alman doğa bilimci Daniel Gottlieb MESSERSCHMIDT Yenisey vadisinde araştırma yaparken, yazılı taşlar gördüğünü not etmiştir. Konuya asıl ilgiyi çeken ise İsveçli araştırmacı subay ve Türkolog Tabbert P. Johan von STRAHLENBERG olmuş, taşların üzerlerindeki yazıları çözmek için ilk uğraşan kişi de Wilhelm RADLOFF'tur (1837-1918). Rus uyruğuna geçtikten sonra Vasiliy V. RADLOV adını alan bu araştırmacı çalışmalarını sürdürürken, aynı konuya Danimarkalı dil bilimci ve Türkolog Wilhelm THOMSEN (1842-1927)'da eğilmiş ve yazıyı çözmüştür.

Orhon ve Yenisey yazıtları, VIII. yüzyıl Türkçe'sinin kelime, harf ve içerdiği metin ile günümüze ulaşmış epigrafik belgelerdir.

Sanat tarihçilerimizden bazı görüşler Türk sanatının İslâm öncesi devrini Hunlar'la başlatırken,¹⁴ bazı görüşlerde Hun öncesi Proto Türk sanatlarıyla başlatılması eğilimindedirler.¹⁵

Bir dönemde ortaya çıkan sanat eserlerinin geçmiş dönemlerle beslendiği görüşümüz B. ÖGEL'in görüşleriyle destek bulmaktadır.

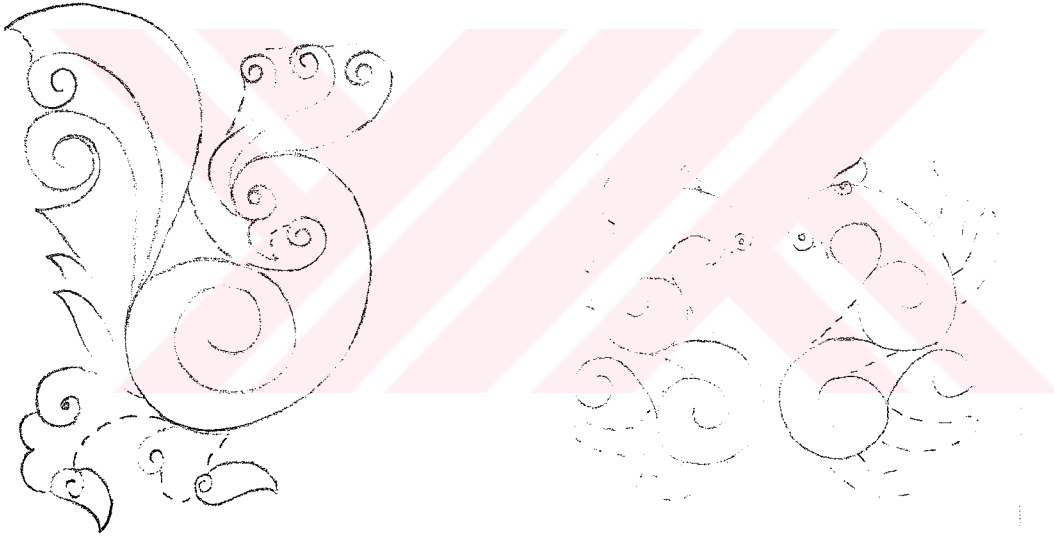
Orta ve İç Asya'da yaşamış olan Bozkır kültürünün, belli başlı sanat üslûbunun "hayvan üslûbu" olduğu belirtilmekte ve bu üslûbun ortaya çıkış sebebinde dini inanış ve anlayışların olduğu, ayrıca yırtıcı hayvanlara karşı duyulan korku, iklim ve coğrafya gereği bu tür hayvanlarla bir arada yaşamak zorunluluğunun, hayvan üslûbunun oluşmasında etken olduğu öne sürülmektedir.¹⁶

¹⁴ Oktay ASLANAPA, **Türk Sanatı**, Remzi Yay. İstanbul 1989, s.1.

¹⁵ Bahaeddin ÖGEL, **İslâmiyetten Önce Türk Kültür Tarihi (Orta Asya buluntularına göre)**, T.T. K. Y. Ankara 1998, s.7; Yaşar ÇORUHLU, **Erken Devir Türk Sanatının ABC'si**, İstanbul 1998, s.37.

¹⁶ Yaşar ÇORUHLU, "Orta ve İç Asya'da "Hayvan Biçimine Girme" İnancı ve Türk Sanatı ile İlişkisi", **MSÜ. Fen /Ed. Fak. Dergisi**, sayı 2, İstanbul 1995, s.59; Yaşar ÇORUHLU (1998), A.g.k. , s.77.

Hayvan üslûbunda doğal model olmuş hayvanların sanata aktarımında ise geometrik helezonî çizgiler pek çok hayvan tasarımlarının bel kemiğini oluşturur (Çizim 1.7). Desenlerde ki sağlam oturuşun sihri helezonîlerdedir. Türk Sanatı'nda bu helezonî çizgilerin izleri proto Türklerden "Andronova kültürü"ne ait seramik kaplarda, tarak ya da benzeri bir aletle çizilen zikzak, paralel kenar eğriler, üçgenler şeklinde görülmektedir. M.Ö. 1500-1200 tarihleri arasında varlığını sürdüren bu kültürden hemen sonra ortaya çıkan Karasuk kültürünün görüldüğü tarihi; PHILLIPS OKLADNIKOV M.Ö. 1300-800, KISELEV ve JETTMAR ise M.Ö. 1220-700 tarihleri arasına yerleştirirler.¹⁷



Çizim 1.7. Asya Hayvan Üslûbu

Karasuk kültüründe metal işçilikleri ve çömleklerindeki teknik daha da geliştirilmiştir. Hayvan üslûbunda minik heykelciklerin olduğu saplı bıçaklar, parlak cilalı çömlekler üzerinde geometrik desenler, balık pulu desenleri beyaz çömlekçi hamuruyla kakma tekniğinde yapılmıştır.¹⁸

¹⁷ Yaşar ÇORUHLU (1998), A.g.k. , s.23.

¹⁸ A.P. OKLADNIKOV, A.g.m. , s.125.

Tezyinatın prototipini teşkil eden geometrik şekiller geliştikçe kültürlerin sanatlarında üslûp zenginliği başlamıştır. Orta ve İç Asya'da başlayan Türk hayvan üslûbu Hunlar tarafından en olgun seviyesine ulaştırılmıştır.¹⁹

Asya arkeolojisi ile ulaşılan, Türk süsleme motiflerinin prototiplerini oluşturan bu motiflerden başka, günümüzde uygulanan tezhip sanatında ki geleneksel teknik özelliklerden bazılarıyla örtüşen, prototip uygulama tekniklerinin olduğunu ve bunların Uygurlar'a kadar geriye uzandığını öğrenmekteyiz.

*"Çinliler'den öğrendikleri kağıdın birkaç cinsini yapmakta mahirdirler... Uygurlar çok ince dokumu belli olmayan kağıt ile bunun bir kaç katından müteşekkil "KEGDE"de yaparlar, ayrıca kaba kağıt'da imal ederlerdi. Samarkand'a ve böylece İslâm âlemine, kağıt sanatını Uygur ve Çinli savaş esirleri VIII. asırda öğretmişler idi."*²⁰

Bu aktardığımız kaynak bilgide geçen "Kegde"nin, kitap sanatlarında kullanılan "murakka germek" diye bilinen teknik olduğunu, kuvvetle tahmin ediyoruz. Yine aynı kaynaktan Uyguların duvar ve kitap sanatlarında ki hazırlık safhalarında, bugün bize yabancı gelmeyen teknikleri uyguladıkları anlaşılmaktadır.

"...Nişasta tozu ile perdelenen satha mürekkep ile, tarh çiziliyordu. Laciverd taşı tozu gibi değerli boyalar altın ve gümüş, zamklı mahlüller ile... sürülüyordu."

Günümüzde geleneksel sanatlarımızdan tezhip minyatür ve hat gibi sanatların, uygulanacağı kağıdın terbiye edilme işlemlerinden olan "ahar"ın bir kaç cinsi vardır, bir tanesi de nişasta aharıdır. Nişasta aharıyla doyurulan kağıt üzerinde, bir film tabakası olduğu için kağıdın yüzeyi gerek bu film tabakasından, gerekse mühreleme işlemi sırasında ki parlatılmadan dolayı,

¹⁹ Yaşar ÇORUHLU (1998), A.g.k. s.78.

²⁰ Emel ESİN, "Bitig", Kemal ÇİĞ'a armağan, TSM. Müd. Yayınları, İstanbul 1984, s.112.

düzgünleşir pürüzler yok olur ve böyle bir zeminde de fırça çok rahat çalışır. Ayrıca altın-gümüş ve toz boyaaların zemine yapışmasını, zamklı mahlüller ile sağladıklarını ve bununda yine günümüzdeki aynı amaçla kullanılan jelatinli su eriğiyle örtüştüğü görülmektedir.

Uygur yazmaları ve duvar resimlerinden edindiğimiz görsel izlenim sonucunda, tezhip sanatı için önem taşıyan bir başka tespitimizde; IX. yüzyıla ait Uygur yazmasında ki bir sayfa düzenlemesiyle ilgilidir (Resim 1.1). Daha erken örneğine rastlanılmadığı için, Türk tezhip sanatının prototipi kabul edilen bu örnekteki tezyinat; 1/2 simetrik planlı kıvrım dala, penç, goncagül ve yaprak motiflerinin, simetrik olmayan bir düzenlemeyle yerleştirilmesiyle oluşturulmuştur. Bu yazmanın tezhibinde dikkat çekmek istediğimiz nokta; altınla boyanan kıvrım dallar ve bu kıvrım dalların ortasındaki simetrik boşlukta yer alan, altınla yazılmış olan yazıdır. Altın yazı satırı, yine altın olan kıvrım dallara çıkış yapmıştır. Tezhip sanatında “her helezonun bir çıkış noktası olmalıdır”, ilkesi hatırlanırsa, bu örnekte de aynı bulguya rastlamamız ve önceki örtüşmeler de gözönüne alındığında, Uygur döneminde, kuralları oturmuş bir tezhip sanatının olduğunu söylememiz mümkündür.



Resim 1.1. Prototip Uygur Tezhip Sanatı²¹

Maniheizm ve Budizm dininin etkisinde olan Uygurlar, mimari mekanlarının duvarlarını, Uygur sanatını yansıtan resimlerle süslemişler, bu tür resimlerin konusunu ise genelde vakıf yapan rahipler, prens gibi figürler oluşturmuştur. Bu değineceğimiz duvar freski de işte bunlardan birisidir.

“Vakıfçı bir Uygur prensini canlandıran Bezeklik freski VIII.-IX. yüzyıllardandır. 55x36 cm ölçülerindedir. Açık perdelerin önünde duran prens dikdörtgen çerçeveli kırmızı yazılarda adı okunmaktadır.”²²

Bu duvar resminde, prensin arkasında bulunan düğümle bağlı perde tezyinatı ve pencere sövesinde bulunan kıvrım dal motifleri bize Osmanlı döneminde Batı etkisiyle giren Barok özellikli motiflerdeki, perde motifleriyle büyük benzerlik içinde olduklarını göstermektedir.

²¹ A. von Le Coq, **Buddhistische Speatantike Mitelasiens**, c.II, lev.8b.

²² Oktay ASLANAPA, (1989), A.g.k., s.18-19.



Resim 1.2. VIII.-IX. yüzyıl Uygur duvar freski

Josef STRZGOWSKI Roma-San Pietro Bazilikasının Baldekeninde kullanılan, yarım daire biçimli ve uçları püsküllü saçaklara dikkat çekerek, Bernini'nin bu eserinde ki tasarımın onun bir tasarımı olmadığını, bu motiflerin kaynağının Asya sanatında olduğunu öne sürmesi, Barok üslûbundaki Asya eklettisizmini göstermektedir.

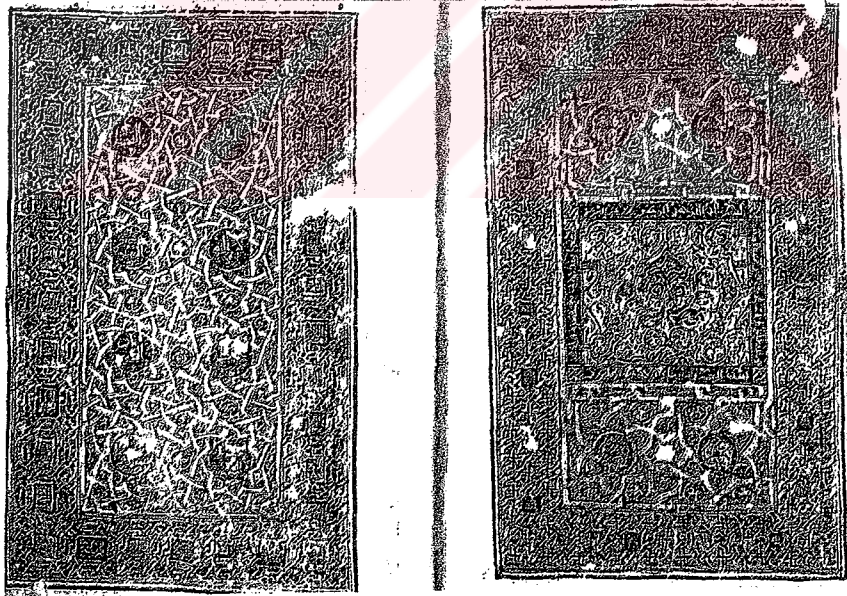
İslâmiyet'in Türkler arasında yayılmasıyla, Türk sanatında yeni dinin biçimlendirdiği bir sanat sentezi doğmuş ve gelişmeye başlamıştır. Fakat, geçen zaman sürecinde İslâm sanatı içinde değerlendirilen Türk sanatının karakteristik özellikleri, hep belirgin olmuştur. Yorumda sadelik en temel öge olarak hep özelliğini sürdürmüştür.

İlk İslâm Türk sanatı, Karahanlılar ile başlatılır. Türk İslâm sanatını oluşturan birimler ise, mimari, ve el sanatları başlığında incelenmektedir. Mimari eserlerin tahribinde; iklim, doğal afetler ve insandan kaynaklanan tahribat etkili olurken, el sanatlarının tahribinin çoğunluğu ise insandan kaynaklanmaktadır. Bir kitap sanatı olan tezhip sanatının uygulandığı müzehhep yazmalar, savaş, yangın, hırpalanma gibi nedenlerle zarar görünce kronolojik olarak bir yerlerde boşluklar doğmaktadır.

Karahanlılar ve Gazneliler dönemleri içinde aynı şeyleri söyleyebiliriz. Çünkü, Uygurların tezhip yaptıklarını biliyoruz, sonra Büyük Selçuklular döneminde de tezhip yapıldığı, günümüze gelen çok az sayıda ki örneklerden anlaşılmaktadır. Bu ara dönemde ki boşluk, bölgede ki savaş ve istilâlara bağlanabilir.

Büyük Selçuklular dönemi tezhiplerinde dış pervazlar (kenar suları) oldukça kalın tutulmuş ve anahtarlı zencereklerle bu sahalar doldurulmuştur. Eserlerin genel görünümünde geometriksel bir tasarım hakimdir, geçmeler sonsuzluk hissi verecek şekilde devamlılık hissettirmektedirler (Resim 1.3).²³

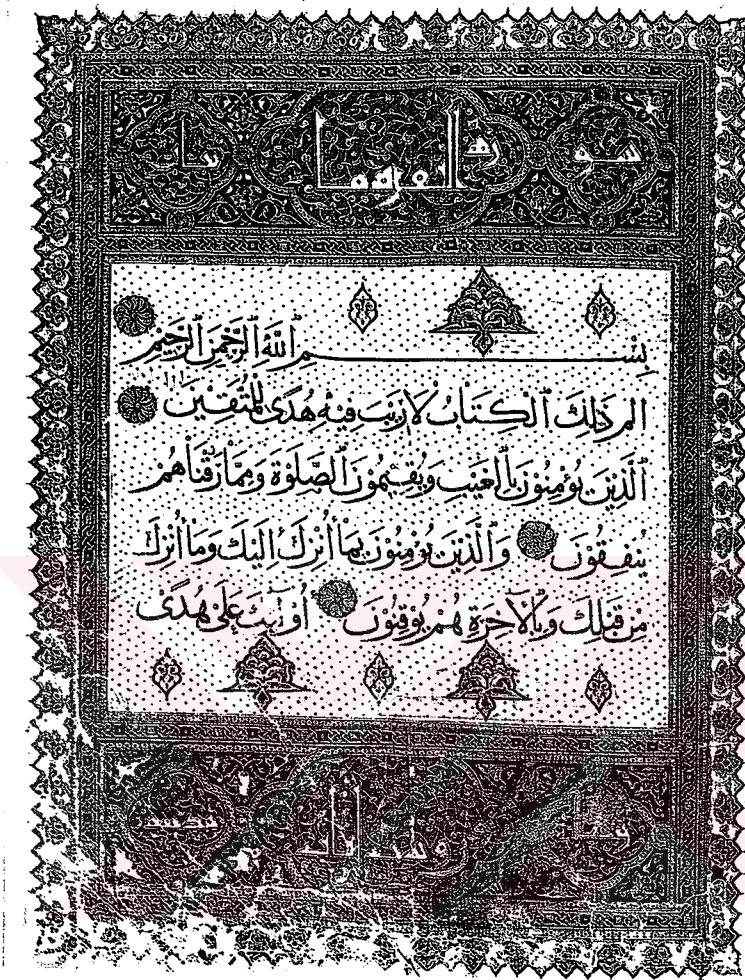
“Kur’an tezhip tasarım geleneğinin XI. yüzyılda kurulduğu düşünülmektedir... İlk iki surenin (Fatiha ve Bakara) yer aldığı sayfalarda sure metninin çepeçevre dolaşan çerçevenin tezhiplenmesi ise 14. yüzyıla rastlamıştır.”²⁴



Resim 1.3. TSM HS 89

²³ Banu MAHİR, (1992), **A.g.k.**, s.23; Banu MAHİR, (2001), "İslam Kitap Sanatı Tezhip Tasarımına Büyük Selçuklu Dönemi Katkılarının Bir Örneği", **Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildiriler II**, T.C: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, KONYA.

²⁴ ———, "Topkapı Saray Kütüphanesinin Kur'an Koleksiyonu", **Türkiye'miz**, Yıl. 22, Sayı. 67, Haziran 1992, s.20.



Resim 1.4. TSM Y.Y. 365, y.2a²⁵

Köşeleri yuvarlatılmış geometrik geçmelerin birbirine dolanarak oluşturduğu geçmeler (meand'lar) Memlûk tezhiplerinin karakteristik özelliğidir. İlhanlı ve Memlûk tezhipleri XV. yüzyılda görülen Timurî dönemi tezhiplerine zemin hazırlamıştır. Timurî dönemi tezhip sanatında renkler canlanmış, donuklukları gitmiş ve motifler çok küçülmelerinin yanında detaylandırılmışlardır. Bu dönemde müzehhipler konuya öyle hakim

²⁵ Banu Mahir, (1992), *A.g.m.*, s.18.

olmuşlardır ki artık yeni yaratma oyunları başlamıştır. Kağıtların renklendirilmesi, zerefşan tekniği ve zer-ender-zer gibi teknikler bu dönemin, tezhip sanatına kazandırdığı zenginliklerdir.²⁶

XVI. yüzyıla kadar hüküm süren Timurî döneminde Tebriz, Şiraz, Herat, önemli sanat merkezleri olmuştur. Timurî dönemi tezhipleri XVI. yüzyıldan itibaren Safeviler sanatı içerisinde gelişimini sürdürürken, Batı'da Osmanlı Devletinde Türk sanatı, sarayın koruyuculuğunda altın devrini yaşamaya başlamıştır.

1.3.2 Anadolu'da Türk Sanatı

1.3.2.1 Selçuklular Dönemi

"1071'de ki Malazgirt Meydan savaşından sonra Anadolu ve diğer ülkelere Selçuklu akın ve göçleri başlamıştır. Büyük Selçuklu sultanı İran'da ikamet ederken Anadolu, Suriye ve Mezopotamya'da Selçuklu Sultanını tanıyan ve onun adına ülkeyi yöneten Türk sülaleleri bulunuyordu. Bunların arasında en önemlileri Artukoğulları, Zengiler ve Anadolu Selçuklularıdır."²⁷

Kısa sürede Anadolu'da Türk hakimiyetini sağlayan Süleyman Şah 1077'de Anadolu Selçuklu Sultanı olmuştur.²⁸

XI. yüzyıldan XIV. başına kadar geçen sürede, Asya Türk sanatından özelliklerin taşındığı Anadolu, Selçuklular zamanında yıkıcı Moğol istilâları ve şehzade mücadeleleriyle çalkantılı bir dönem yaşamıştır. Tüm

²⁶ Richard ETTINGHAUSEN, A.g.k. , s.1968.

²⁷ Güner İNAL, *Türk Minyatür Sanatı*, Ankara 1995, s.18.

²⁸ Gönül ÖNEY, *Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1992, s.1.

olumsuzluklara rağmen Anadolu, Selçuklular zamanında mimari ve el sanatlarıyla donatılmış, Asya Türk sanatının karakteristik üslûbu olan hayvan üslûbunu, sivil mimaride yaşatan Selçuklular, dini mimaride ise; geometrik geçmeleri sonsuzluk içerisinde devam ettirerek, dolgun şişkin karınlı rumî motifleriyle birlikte yapılan tasarımları kullanmışlardır. Bu dönemde turkuaz, beyaz, lacivert, patlıcan moru mimari tezyinatın ana renkleri olmuştur. Anadolu Selçuklu tezhiplerinde Geometrik biçimlerin içlerini dolduran sarmal rumîler tezhip bezemesinin temel motifleridir. Renklendirmede lacivert, mavi, yeşil, kırmızı ve en fazla altın kullanılmıştır. Recep 677/Kasım 1278'de ...Muhammed b. Abdullah el Konevi tarafından istinsah edilen Mevlâna'nın Mesnevi'sinin bir nüshası Muhlis b. Abdullah el-Hindi tarafından tezhiplenmiştir (KMM No.51). Yine aynı müzehhip, Rebiyülsani 677 (Eylül 1278) tarihinde Hasan b. Cuban b. Abdullah El Konevi hattıyla yazılan Kur'an-ı da tezhiplenmiştir." ²⁹

Selçuklular döneminde Bağdat, Herat, Tebriz gibi sanat merkezlerinden sanatçıların gelip Anadolu'da çalıştıklarını öğrenmekteyiz. ³⁰

XIV. yüzyıl başlarında Karamanoğulları ve Germiyanogulları kitap sanatlarının hamisi durumundadırlar. Yakub b. Gazi el-Konevi, Konyalı Yakup müzehhip bu dönemde isimleri geçen müzehhiplerdendir. Bu dönem yazmalarında ilk ve son sayfalar metne yer vermeksizin altın rengin ağırlıkta olduğu levha tezhiplidir. ³¹

XIV. yüzyıl Beylikler dönemine ait üç Kur'an cüzünü inceleyen Sadi BAYRAM'ın ³² makalesiyle birlikte sunulan örnekler Beylikler döneminde münhanî motiflerinin ve satır aralarındaki beyn-es-sutur'ların çok

²⁹ Zeren TANINDI, "Türk Tezhip (Kitap Süsleme) Sanatı", **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, Türkiye İş Bankası Yay., İstanbul 1993, s.400.

³⁰ Ayla ERSOY, **Türk Tezhip Sanatı**, Akbank Yayınları, İstanbul 1988, s.24.

³¹ Zeren TANINDI (1993), **A.g.k.** . s.401.

³² Sadi BAYRAM, "XIV. Asırda Tezhiplenmiş Beylikler Dönemine Ait Üç Kur'an Cüzü", **Vakıflar Dergisi**, sayı. XVI, s.143-154.

kullanıldığını göstermektedir. Osmanlılar döneminde bu her iki tezyini öge ancak XIX. yüzyıl tezhiplerinde yeniden hatırlanacaktır.

1.3.2.2 Osmanlılar Dönemi

Türk tarihçileri Osmanlı Devletinin kuruluşunu 1299 kabul ederler. Bu tarih Selçuklu Sultanı III. Alaeddin'in İlhanlılar'a yenilip öldürüldüğü tarihtir. Selçuklu devletinin resmen bitmesiyle bağımsızlıklarını ilan eden Beyliklerden biriside Osmanlı Beyliğidir. Gelişen Osmanlılar önce Bursa sonra da Edirne'yi merkez yapmışlardır.

“Türk müzehhipleri XV. yüzyıl başlarında etkinliklerini Osmanlı Sultanlarının koruyuculuğu altında Bursa’da sürdürür. Ahmet DAİ’nin kendi hattıyla 816/1413-14 yılında yazdığı Divan’ı Osmanlı Dönemi tezhip örneklerinin tarihi bilinen ilk örneğidir. (BİK, Orhan. C.No. 1196) II. Murat’a sunulan müzik ile ilgili bir kitabın tezhipleri ise zengin tasarımlı ilk örnektir. (TSM. R. 1726)”³³

İstanbul’un fetih edilmesiyle Dünya siyasetinin tahtına oturan Fatih Sultan Mehmed, kitap zevki ve sanat aşkı olan bir hükümdardır. Fatih döneminde sarayın himayesinde kurulan atölyenin başında, Özbek asıllı Baba Nakkaş isimli bir sernakkaş vardır. Baba Nakkaş ekolünde, yaprak uçları üzerine dönerek kıvrılan iri çınar yaprakları, iri rumîler ve çiçek motifleri vardır. Fatih döneminde ki gelişmeler II. Bayezid dönemi tezhip sanatına yansımıştır. Yüzyılın sonunda Şeyh Hamdullah tarafından yazılmış olan Kur’an’ların tezhipleri, müzehhip Hasan b. Abdullah’a atfedilir. Kendisinin XV. yüzyıl başlarında yaşamış saraydan bir kişi olduğu anlaşılmaktadır.³⁴

³³ Zeren TANINDI, (2000), **A.g.m.**, s.122.; Zeren TANINDI (1993), a.g.m. s.401.

³⁴ Haydar YAĞMURLU, “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde İmzalı Eserleri Bulunan Tezhip Ustaları”, **Türk Etnografya Dergisi**, sayı XIII, M.E.B., İstanbul 1973, .98

Sultan II. Bayezid devrinde tezhip sanatı belirgin bir ilerleme içerisindeydi. Yerli ve çoğu İran'dan gelmiş olan sanatçıların çalışmalarıyla, sanatla etkileşim kendisini belli etmektedir. Osmanlı sentezi olarak ortaya çıkan eserlerde karakteristik sadelik korunurken bazı yeni motiflerin girdiği de belli olmaktadır.

“Bu motiflerin en önemlisi ilk defa Şeyh Hamdullah’ın TİEM 899/1494 tarihli Mushaf’ında karşımıza çıkan Çin bulutudur.”³⁵

II. Bayezid döneminde özellikle Kur’anların zengin tezhiplere sahip oluşunun nedeni, ünlü Türk hattat Şeyh Hamdullah’ın bu devirde yetişmiş olmasına bağlanmaktadır. En güzel tezhipler Şeyh’in Kur’anlarında yer almıştır.³⁶ Bu devirde başlayan tezhip sanatında ki ilerlemeler Yavuz Sultan Selim’in Çaldıran zaferinden sonra (1514) Tebriz, Herat, Şiraz gibi kentlerden getirilen sanatkarların katkılarıyla daha da ilerlemiştir.

“Özellikle Yavuz Sultan Selim’in getirdiği Herat’lı sanatçılar yeni bir süsleme programının yaratılmasında rol oynamışlardır... bu uygulama sayfa kenarları altın yaldızla halkâr tekniğinde süslenmesidir. Kitabı çok fazla süsleme eğilimi bu etkiyle Osmanlı Sarayına girer.”³⁷

Kanuni Sultan Süleyman döneminde, sarayda sernakkaş Şah Kulu’dur. 1514’te önce Amasya’ya sürgün gelen sanatçı, Kanuni Sultan Süleyman zamanında İstanbul’a, saraya gelmiştir. Tezyini sanatlarımızda önemli bir yeri olan **saz yolu** ya da **saz üslûbu** olarak tanınan üslûbun yaratıcısıdır.

³⁵ Çiçek DERMAN, “Osmanlılarda Tezhip Sanatı”, **Osmanlı ve Medeniyeti Tarihi**, C. II, İstanbul 1998, s.489; Banu MAHİR, “II. Bayezid Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları”, **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, Sayı. 60, İstanbul 1990, s.6.

³⁶ Banu MAHİR (1990), **A.g.m.**, s.4.

³⁷ Faruk TAŞKALE, **Tezhip Sanatının Kullanım Alanları**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 1994, s.9.

“Kaynaklar, Şah Kulu’nun beğenilmiş bir icadın sahibi olduğunu, onun için Osmanlı sarayında özel atölye kurulduğunu, Sultan’ın... zaman, zaman gidip onu seyrettiğini belirtirler.

*.....
Ressam Şah Kulu’nun yarattığı yeni üslûp öncelikle mürekkep resimlerinde belirlemiştir... ancak büyüteçle seçilebilecek ayrıntılara sahip peri resimleri, yaprak, hatayî çeşitlemeleri arasında ejderler, simurglar resmetmiştir. Osmanlı sanatında geleneksel tasvirlerden (minyatürlerden) ayrılan bu yeni resimler, kaynaklarda belirtilen sanatçının yeni icadı olmalıdır.”³⁸*

Osmanlı klasik dönemde ortaya çıkan bu üslûpta en belirgin özellik; bol dilimli ve sivri uçlu (hançeri) yaprakların, ince uzun saplar üzerinde yer almasıdır. Bu yapraklar kompozisyonlarda birbirlerini delerek geçişler yapar ve saplara yapışmış üslûplaştırılmış salyangozlar ile kalın sırt çizgileri olan yapraklara yapışmış ½ hatayî ya da pençler saz üslûbunun karakteristik motifleridir. Çok hassas, kıvrak fırçayla çalışılan desenler, zemini boyalı olmayan kağıtlar üzerine halkâr tarzında boyanmışlardır.

“Eh-i hirefe padişahın bayramda dağıttığı in’âmlarla ilgili bir defterde, bu üslûbun yaratıcı ressam Şah Kulu’nun H. 963 (Ağustos 1556)’te öldüğü yazılmıştır.”³⁹

XVI. yüzyılda bir başka üslûp daha belirlemiştir. Bu Şah Kulu’nun öğrencisi Kara Mehmed Çelebi (Karamemi)’nin geliştirdiği ve kendi ismiyle anılan, yarı natüralist çiçeklerden oluşan “Karamemi Üslûbu”dur. 1540-1566 yılları arasında Saray Nakkaşhanesinde çalışmış olan sanatçı, klasik tezyinatın yanında kimi tezhiplerinde de kendine özgü renk ve desenlerini kullanmıştır.

“Divan-ı Muhibbi (İÜK. 5467) ve Arifi’nin Süleymanname’si ile Karahisarî’nin yazdığı Kur’an-ı Kerim (TSM Y.Y. 999) tezhiplerini Karamemi’nin yaptığı anlaşılmıştır. Tezhipte ...naturalist çiçek

³⁸ Banu MAHİR, “Saz Yolu”, **Türkiye’miz**, Sayı 54, İstanbul 1988, s.28; Banu MAHİR, “Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri”, **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık I**, İstanbul 1986, s.113.

³⁹ Filiz ÇAĞMAN (1988b), **A.g.m.**, s.75.

üslûbu çağdaşı Mehmed b. İlyas tarafından oldukça ilkel kullanılmasının dışında, ne Karamemi çağdaş müzehhiplerce ne de sonraki yıllarda yaygın olarak kullanılmıştır.”⁴⁰

Karamemi üslûbunda en çok gül, lâle, sümbül, süsen, karanfil ve çiçek açan erik ile elma gibi çiçekli bitkiler ve servi ağaçları başlıca motifleri oluşturmaktadır.

“Karamemi, tezhip sanatına, gerek kompozisyon gerek, motif olarak pek çok yenilikler kattığı gibi, süregelen üslûplara da yeni uygulamalar getirmiştir... Ancak Karamemi’ye Türk Tezhip ve Süsleme Sanatlarında özel bir yer kazandıran yeni bezeme motifleri, gözleme dayalı çiçeklerdir.”⁴¹

Hocası Şah Kulu’nun motif yaratmada ki özgür ruhu Karamemi’de de görülmektedir. Bu yüzyılda görülen “negatif” boyama tekniği Karamemi’nin üslûbunda çok karşılaşılan bir tekniktir. XVI. yüzyılda ismi tespit edilebilen diğer müzehhipler ise şunlardır. Mehmed b. İlyas, Bayram Derviş (Bayram b. Derviş Şîr “Öl. tar. 19 Aralık 1554”), Hasan b. Abdullah.

1571’de; İnebahtı’da Hristiyan deniz donanması karşısında ki Osmanlı mağlubiyeti Avrupalıların gözündeki yenilmez Osmanlı inancını bitirmiştir.⁴² Bunu izleyen askeri ve siyasi olumsuzluklar Osmanlı Devleti’nde, birtakım dengeleri bozmuştur. İşte sanatta başlayan gerilemelere sebep bu dengelerin bozulması gösterilmektedir. Bu yüzyılda tezhip sanatında bir yenilik, bir atılım görülmez. Yüzyılın başlarında müzehhip Derviş Mehmet’in tezhiplerinde gelenek korunursa da renkler yüzyıl sonuna doğru gittikçe solar ve klasik motiflerin çizimlerinde kurallara uyulmadığı görülmektedir. XVII. yüzyılın sonuna doğru H.1099 (M.1685) tarihinde hazırlanmış bir albüm olan Tuhe-i Gaznevî (İÜ. T.5461) iri boyda naturalist üslûpla çalışılmış çiçekleriyle XIX. yüzyıl Türk Tezhip Sanatının öncüsü niteliğindedir.

⁴⁰ Zeren TANINDI (1993), **A.g.m.**, s.403,404.

⁴¹ Faruk TAŞKALE, **A.g.k.**, s.12.

⁴² Ahmet AKGÜNDÜZ ve Said ÖZTÜRK, **Bilinmeyen Osmanlı**, Osmanlı Araştırma Vakfı, İstanbul 1999, s.162.

"29,8x19,1 cm. ebadında ve 60 yaprak olarak tertiplenen bu eser... devrin hükümdarı IV. Sultan Mehmed'e takdim olunmuş...

Tezhip ve minyatürleri espri itibariyle mükemmel ise de, işçilik noktasında orta derecededir. Kullandığı renkler son derece ahenklidir.

Muhtelif çiçeklerden meydana getirdiği vazolu buketlerin dibine armut, kiraz, incir, üzüm gibi meyveleri de koymakla belki Türk Tarzı natüromort'u ilk yapan ressam Gazneli Mahmut oluyor"⁴³

Karamemi üslûbuyla başlayan yarı natüralist çiçekler ve meyvelerin giderek büyümesi, Gazneli Mahmut albümünde iyice belirgindir. Türk sanatının özgün vazoya yerleştirilmiş çiçekleri, minyatür sahnelerindeki yardımcı motif olarak yer alma durumundan çıkmış, ana konu olarak ele alınmıştır. Sepet, vazo, fiyonk gibi toparlayıcı objeler içersine yerleştirilen çiçekler, çok canlı renklerle ve natüralist yaklaşımla resmedilmişlerdir. Genel olarak XVII. yüzyıl tezhip sanatında yüzyılın ilk yarısında XVI. yüzyıl özellikle devam etmiş, halkârî tezyinatta lâl mürekkebi kullanılmaya başlamıştır (Süleymaniye Kütüphanesi Halet Efendi No.174). Lacivert ve altın önde kullanılan renkler olmuştur. Daha sonraları ise desen ve işçiliklerinde gerileme başlamıştır.

Aynı özellikler XVIII. yüzyılda da devam eder.

"Katip Yedikuleli Seyyid Abdullah'ın 1712'de yazdığı Kur'an'ın tezhibinde geleneksellik korunur. (İÜ. A6543). Bu yüzyılın içersinde 1131/1718 ve 1177/1763 yılları arasında hayatta olduğu anlaşılan Ali Üsküdarî; sanatta dünden aldığı çizgileri geliştirerek, gününün şartlarına uyarlamış nadir sanatçılardandır. Özellikle lâke üzerine geliştirdiği tekniği kitap kapları, yazı altlıkları, kutular üzerinde denemiş, gerek kitap tezhipleri gerekse lâke teknikli çalışmalarında kullandığı motifler, saz üslûbunda tanıdığımız motiflerin yeniden yorumlanması olmuştur. "Ali Çelebi, Ruganî Ali Çelebi, Üsküdarî

⁴³ Uğur DERMAN, "Gazneli Mahmut Mecmuası", *Türkiye'miz Kültür ve Sanat Dergisi*, sayı. 14, İstanbul 1974, s.17-18-21; Yıldız DEMİRİZ, "Tuhe-i Gaznevi", *P Sanat Kültür Antika*, sayı 13, İstanbul 1999, s.48.

*Ruganî Çelebi gibi isimlerle de tanınan sanatkâr Müzehhip Yusuf-î Mısırî'nin öğrencisidir.*⁴⁴

Ali Üsküdarî'de, Karamemi ve saz üslûplarının yoğun etkisi görülmektedir. Bu iki üslûbu büyük bir başarıyla yorumlayarak geliştirdiği kendi üslûbunda; desen, fırça, renk özellikleri çok üstün zevk ve bilgiyi yansıtmaktadır.

Eserleri bugün müzelerimizde sergilenen sanatçının arusekli ya da düz lake işleri ile Mecmua-i Gazalliyat isimli eserindeki (İÜ. T. 5650) natüralist çiçek resimleri, çok bilinen eserlerindendir. Birbirinden farklı otuz adet çiçek resminin yer aldığı bu albüm sanatçının resim bilgisini göstermektedir.

XVIII. yüzyılın sonlarına doğru tezhip sanatında; perspektif, renk tonları ve motiflerdeki ön, arka değerlere önem verildiği görülmektedir.

*"...XVIII. yüzyıl sonlarına doğru hazırlanmış olan örneklerde (TSM.Y.141) Mekke-Medine kentlerinin resmedilişlerinde ki perspektif denemelerinin giderek daha başarılı olduğu gözlemlenmektedir"*⁴⁵

XIX. yüzyıl telaşlı arayışların etkisiyle toplumda zevkleri değiştirmiştir. Devletin iç ve dış politikasından, sanatına kadar, aynı özellikli davranışla ne yapabilirim telaşı sonucu, ortaya eklektik özellikli bir yüzyıl çıkmıştır. Bu dönem tezhiplerinde, Barok, Rokoko, Art Nouveau üslûp ve sanat akımlarının karakteristik motifleriyle, Beylikler devrinden beri unutilan, geleneksel özellikler ve saz üslûbunun özgün motifleri, aynı kareler içerisinde yeniden yorumlanmıştır. Kur'an tezhiplerinde yeni sayfa planları oluşmuş, levha tezhibi önem kazanmıştır. C ve S kıvrımlı kartujlar, antik sütunlar, bereket boynuzları, bağlayıcı motifler S'ler, helezonlar vb. natüralist çiçek demetleri ya Rokoko tarzında sırf altınla çalışılmış, ya da Barok özellikler göstermiştir.

⁴⁴ Gülnur DURAN, "18. Yüzyıl Müzehhip, Çiçek Ressamı ve Lake Üstadı Ali Üsküdarî", **Osmanlı Kültür ve Sanat Ans.**, C.VI. s.127.

⁴⁵ Banu MAHİR, "Anadolu Türk Minyatürünün İlk Örnekleri", **Osmanlı Kültür ve Sanat Ans.**, C.6, s.177.

Sayfalarda eriyen cetveller, altının tüm sayfa zeminini kaplaması ve altının etkisini artıracak iğne perdahları, yazma eserlerin tezyinatında dönemin karakteristik uygulamalarıdır.

1.4 Sanatta Üslûp (Stil), Etkileşim ve Eklektisizm

Sanat kelimesi, Arapça'da amel, iş yapma anlamını veren "san'a" kökünden gelmektedir...

Duygu, düşünce gibi içsel özelliklerin aktarıldığı malzemeler üzerindeki çalışmalar, biçimler ise sanat eserlerini oluşturmaktadır. Sanatçının eserlerini yaratış aşamasında iç ve dış etkenlerle mücadelesi kaçınılmayan bir realitededir.

"Asıllarına hayran olmadığımız şeylerin, benzerlerine hayran olmamız şaşılacak şeydir"

Pascal'dan yaptığı bu alıntıyla, S. Kemal YETKİN, hayranlık nedeninin sanatçının yaratış kabiliyeti olduğuna dikkat çekmektedir.⁴⁶ Sanat eserlerinin oluşumundaki yapış tarzı demek olan sanat üslûpları (stilleri); kişiye, ülkeye, bölgeye, dönemlere ve malzemeye göre değişiklikler gösterebilmektedir. Görebilme, gördüklerinde seçici olabilme ve bunu ifade edebilme yeteneği ayrıca zekayla paralel olarak esere espriyi dahil edebilme özellikleri, sanatçıların farklılıklarını belirleyen iç etkenlerdir. Yaratış kimi zaman sevinç, kimi zaman hüzün, bir ses, bir renk ya da sipariş gibi tetiklemelerle başlar.

⁴⁶ Suut Kemal YETKİN (1979), A.g.k., s.11.

“Sanat yapıtında ki kendine özgü kural ve düzen, yaratıcı etkinlikten kaynaklanır. Yoksa bu bilen ve ölçen bir anlama yetisi değildir.”⁴⁷

Van Gogh’un fırça vuruşları ile A. Dürer’in detaycı yaklaşımları, Rembrant’ın ışık- gölge yorumlarıyla ortaya çıkardığı değerler gibi, kişiye özgü değerler, ayırıcı, belirleyici özelliklerdir. Sanatçıyı sanatçılar arasında farklı kılan, yapış tarzı ve biçimi kişisel üslûp (biçem) olurken, toplumun yöneliş biçimi olan moda, sanatçının eserinde iz bırakan ekonomik ve siyasi nedenler ile din, belli dönemlerde ortaya çıkan eserler üzerinde etkili olabilmektedir. İşte tüm bu dış etkenler eserlerde ki toplumsal üslûbu oluşturmaktadır. Sanat tarihi içerisinde, toplumsal üslûplar da çatışmaların olduğu dönemler olmuştur.

1700’lerin Avrupa’sında Barok üslûp, Katoliklerde doruğa çıkarken, Protestanlar bu üslûbu kabul etmediler. Çünkü onlar, kiliseleri inançlıların dinsel görevlerini yerine getirebilmek için toplandıkları, bir mekan olarak görüyorlar ve insanın içe kapanışını sağlayan bu mekanlarda, dünyevi görüntülerden arındırılmış yalın çizgileri benimsiyorlardı.

Bir mezhep çatışması olarak başlayan Barok üslûp ise görsel özelliklerle etkisini artırıp, inananlarını şaşkınlık içerisinde bırakarak, dini duyguları kamçulamayı amaçlıyordu. Bu üslûpla Katolik mezhebinin daha üstün, kuvvetli ve zengin olduğunu, kullanılan malzemeler yoluyla psikolojik bir etkileme yaparak vermeye çalışıyorlardı.

Üslûbun bir yerde de amacı, dini hikayelere dayanan resimleme yoluyla, okuma-yazma bilmeyenlerin zihninde, dini hikayeleri canlı tutabilmektir. Fakat bu şaşırtıcı, heyecan verici biçimde yapıyordu.

⁴⁷ Nejat BOZKURT, **Sanat ve Estetik Kuramları**, Asa Kitabevi, İstanbul 2000, s.137.

“Avrupa Baroğu döneminde ünlü bir İtalyan şairi olan Marino; Şaşırtıcı eser veremeyen bir sanatçı, ancak ahır uşağı olabilir diyordu.”⁴⁸

Görüldüğü gibi toplumun isteklerinin yönlendirdiği dış etkenler, sanatçı üzerinde psikolojik etki yapmaktadır, bir başka yönüyle moda akımı gibi de düşünülebilir.

Osmanlı toplumundaki gelişmelere yöneldiğimizde; dıştan gelen, sanatçıyı yönlendirici etken XIX. yüzyıl öncelerinden başlayarak gelişmiştir, belli bir zümreyi içerse de XIX. yüzyıl tezhiplerinde görülen toplumsal üslûp, eklektik bir yaşam biçimi şeklinde mimariden, müziğe, edebiyata kadar etkili olmuştur.

Resmî dini İslâm olan Osmanlı Devleti, dindeki figür yasağı nedeniyle model aldığı Avrupa'nın barok-rokoko üslûplarındaki, figürleri ayıklanmış ve kendi motifleriyle birlikte yeni tasarımlar oluşturmuştur. Üslûpların irdelenmesinde yaratış, sürecine psikolojik açıdan yaklaşmak gerekmektedir. Fakat inceleme alanımız olan yazma eserler, ve bu eserlerde çoğu sanatçının imza kullanmaması en büyük sorunları oluşturmaktadır.

“Bir sanat yapıtının hakkını vermek için, analitik psikolojinin tıbbi ön yargıdan kurtulması gerek çünkü sanat yapıtı bir hastalık değildir, dolayısıyla tıbbî yaklaşımdan başka bir yaklaşım gerektirir. Hekim doğal olarak bir hastalığı kökünden koparıp atmak ister. Psikoloğun da doğal olarak sanat yapıtına karşı bu davranışın tam karşıtı bir tutum sergilemesi gerekir. ...İçinden çıktığı bitki ile toprak arasında ne denli bir ilişki varsa kişisel sebepler ile sanat arasında da öyle ilişki vardı.”⁴⁹

Osmanlı sanatında imza atmama geleneği, başlarda da değinildiği gibi pek çok eserin Türklere ait olmadığı yanılgısını getirmiştir. Bir dönem üslûbunun incelenmesinde, en büyük sorunu da bu imza atmama geleneği

⁴⁸ Adnan TURANİ, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitapevi Yay. İstanbul 1992, s.442.

⁴⁹ Carl G. JUNG, **Analitik Psikoloji**, Çev. Ender GÜROL, Payel Yay. İstanbul 1997, s.313-314.

başlatmaktadır. Ayrıca objektif yaklaşımın olabilmesi için, eser vücut bulmadan önceki yaratış sürecine eğilmek, etkileşimlerin başlangıcına ulaşmayı sağlayacaktır.

“Sanat üslûplarında klasik sanat doruk noktası olarak belirlenir ve onu aşan şeylerse çöküş, bozulma ürünü olarak adlandırılır... Bu düşünce tembelliğine alışılmış değerlendirmede asıl sanat olgusu tecavüze uğrar ki, bu da tepkisiz kalmaz. Çünkü böyle bir görüş tarzı bütün objektif tarihsel araştırmaların nesnelere bizim şartlarımıza göre değil de, nesnelere şartlarına göre değerlendirmek gibi yazılı olmayan konumunu çiğner. Her stil evresi kendi psikik ihtiyaçlarından yarattığı insanlık için, kendi isteminin hedefini ve bundan ötürüde en üstün dereceden bir yetkinliği ifade eder. Bugün bize çirkin olarak yabancı gelen bir şey sanat gücünün eksiliği gibi bir suçun ürünü olmayıp, başka türlü yön almış bir istemin ürünüdür. Başka türlü istenilmediği için başka türlü yapılmadı. Bu anlayış bütün stil psikolojisi ile ilgili çalışmaların başında yer almalıdır.”⁵⁰

XIX. yüzyıl Osmanlı-Avrupa eklektizminin içeriğinde ki değişim zincirinde, neyin neyi izlediğinin önemi çoktur ve güzellik yargısı için estetik nesnenin hangi sınıfa ait olduğunu bilmek gerekmektedir. Örneğin “Atın vücut yapısında ki güzellikler bir insanda çirkin kaçır”⁵¹

Türk tezyini sanatlarında XIX. yüzyılda başlayan etkileşimler doğal olarak tezhip sanatında da yerini bulmuştur, bu dönemdeki tezhip örnekleri işçilik, tasarım açılarından ele alındığında başarılı-başarısız başlıkları altında geliştirilen açıklamalarla cevap bulacaktır, fakat bu yüzyılda, model alınan Avrupa da, bir kitap sanatının olmadığı gerçeği karşısında Türk müzehhiplerinin geliştirdikleri üslûp, öncesel örnekleri olmayan, tamamen Türk müzehhiplerin tasarımlarıyla biçim bulmuş bir kitap tezyinatıdır. Ele alınan konu bu açıdan değerlendirildiğinde, Osmanlı döneminde ortaya çıkan diğer eklektik sanatlar içinde tezhip sanatının çok daha farklı ve değerli bir yeri vardır.

⁵⁰ Wilhelm WORRINGER, *Soyutlama ve Özdeşleşim*, Çev. İsmail TUNALI, Remzi Kitapevi, İstanbul 1985, s.125.

⁵¹ Nejat BOZKURT, *A.g.k.*, s.41.

“Sanatı yalnız dış etkenlere bağlamak ne kadar yanlışsa, yaratışı yalnız aklın ya da yalnız duygunun ve içgüdünün ürünü saymak da o kadar yanlıştır; böyle bir davranış insan gerçeğine aykırıdır.”⁵²



⁵² Suut K. YETKİN, **A.g.k.**, s.38.

2. XIX. YÜZYIL TÜRK TEZHİP SANATINA ETKİ EDEN AVRUPA ÜSLÜPLARI

“XV. ve XVI. yüzyıllarda Avrupa'nın her köşesinde orta sınıf özelliklerini taşıyan bir sanat egemendi. Saray üslûbuyla oluşturulan yapıtlar ancak Rönesans sonu ile Barok'a öncelik eden Maniyerist çağın başlarında orta sınıf sanatının yerini almaya başladı.”⁵³

Maniyerizm'i bir devir üslûbu olarak kabul eden sanat tarihçilerine karşılık, bir kısım sanat tarihçileri bu devri geç Rönesans, bir kısmı da Barok üslûbunun temsilcisi olarak saymaktadırlar. “Maniera” kelimesi kavram olarak “bu sanatkarın maniearası var” denildiğinde, “bu sanatkarın üslûbu var” anlamını vermektedir. Maniyerizm, anti klasik olduğu için sanatta bir düşünüş kabul edilmiştir. XVII. yüzyıl sonunda, büyük ustaların işlerinin ruhsuz kopyaları anlamına gelen maniyerist eserlerin olduğu devirde, Tintoretto, Michelangelo, El Greco gibi deha sanatçılar ve bunların dışında kalan kötü kopyacılar da bulunmaktadır, bu türlü sanatçılara kötü Rönesans kopyacıları ya da gecikmiş gotik üslûpçuları olarak bakılmıştır.

“1520'de Raffaello ile biten Rönesans ve 1620'de Paul Rubens ile Barok devir başlamıştır.”⁵⁴ Bu iki tarih arasındaki dönem I. Dünya Savaşından sonra “Maniyerizm” olarak değerlendirilmiştir. Özelliği zıtlıkların gergin birleşmesidir, klasik, antiklasik gibi. Maniyerizm'den sonra da Barok üslûp doğmuştur.

⁵³ Arnold HAUSER, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Remzi Kitapevi, İstanbul 1984, s.18.

⁵⁴ Nurhan ATASOY, **17 ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı**, İstanbul Ün. Fen-Ed. Fak. Yayınları, İstanbul 1985, s.1.

2.1 Barok Üslûbun Doğuşu ve Özellikleri

Barok kelimesi mecazi olarak “tuhaf, gülünç, tutarsız” anlamına gelmektedir. Portekizce’de; kuyumculukta kullanılan “tam yuvarlak olmayan düzensiz inci anlamına gelen “Barocco” sözcüğünden doğan Barok, bir üslûp adı olarak 18. yüzyıl sonlarında “Yeni klasikçilik kurumcuları tarafından” yaygınlaştırılmıştır. Görsel sanatlarda “Barok çağ” olarak adlandırılan dönem, bütün 17. yüzyılı kapsar ve 18. yüzyılda Roma’da klasik tepkilerin başladığı 1750’lere kadar uzar.”⁵⁵

En çok Hristiyanlığın Katolik mezhebinden olan ülkelerde gelişen Barok sanat üslûbunun doğuşunda, Katolik ve Protestan mezheplerinin çatışması etken olmuştur.

“Roma kilisesi Protestanlığın ilerlemesine karşı koymak için Trento Konsilinden sonra (1563’te sona ermişti) geleneksel öğretilerini yeniden ortaya koydu ve yoğun bir misyoner etkinliğe girişti. Reformcu din papazlarının karşısına görkemli ve dokunaklı kutsal tasvirleri çıkaracaktı.”⁵⁶

1575 yılında Roma’da yapıldığında devrimci bir yapı olarak kabul edilen “Gesu Kilisesi”, farklı görünüşe sahiptir. Çünkü Cizvitler Tarikatı’nın kilisesiydi. Rönesans özelliklerinin dışına çıkılarak uygulanan haç planı, sonra model kabul edilip tüm Katolik Avrupa’da ki kiliselerde geliştirilmiştir.⁵⁷

Coğrafi bakımdan Avrupa’nın büyük bölümü ile Latin Amerika’ya da yayılmış olan Barok üslûp ortak bir kaynağı olmasına rağmen yöresel özelliklerle kaynaşmasından dolayı çok çeşitlidir.

⁵⁵ Semra GERMANER, “Barok Üslûp”, **Eczacıbaşı Sanat Ans.**, C.I, İstanbul 1997, s.194.

⁵⁶ Anonim, “Barok Üslûp” **Axis 2000**, C.II. s.192.

⁵⁷ E.H. GOMRICH, **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitapevi, İstanbul 1986, s.302.

İtalya'da doğan bu üslûp, İtalya dışında İspanya, Belçika, Avusturya, Güney Almanya, Bohemya ve Polonya gibi Katolik ülkelerde sevilerek uygulanırken, İngiltere ve Hollanda ise bu üslûbu, mezheplerinin de etkisiyle sert karşılamışlardır. Avrupa dışında Rusya ile Osmanlı İmparatorluğu'nda da izlenen bu üslûp yerel özelliklerle kaynaşarak özel bir tarz oluşturmuştur.

Rönesans'ın ağır başlı, mantıklı, aşırılıktan uzak yaklaşımının tam karşıtı bir görüş olan Barok üslûpta sürekli devinim, sonsuzluk ve heyecan vardır. Bir başka ifadeyle Rönesans akla mantığa hitap ederek inandırıcı olmaya çalışırken, Barok üslûpta duyguların kamçılanması, hayal gücünü zorlama ve büyüleme vardır.

XVII. yüzyılda İtalya'da yapılan kiliseler şaşırtıcı süslemelerini artırmışlar, dış yüzeyler iç ve dış bükeylerle hareketlendirilmiş, ışık-gölge oyunları ile başlayan etkileme, göz aldatımı, iç mekanlarda da sürmüştür. Oval madalyonlar elips tavan tasarımları hep ince planlanmış tasarımların detaylarıdır. Daire form tek merkezli olduğu için gözü tek bir odağa kilitler, fakat elips, oval düzenlemelerde çift merkez olduğu için göz iki merkez arası hep hareket halindedir, bu bilinçli tercih zaten uçuşan figürleri, kumaşları daha da hareketli kılmaktadır. Asimetrik düzenlemeler, hareketlerinin doruklarında dondurulan figürler, bunlarda kullanılan renklerin canlılığı ve renk tonlamaları hepsi tek bir şeye odaklanmıştır. "İzleyeni etkilemek, hatta büyülemek"

Antik Yunan ve Roma sanatlarındaki idealize olmuş güzellikleri de devşiren Barok üslûbun, daha önce de değindiğimiz gibi, Asya sanatına da ilgisiz kalmadığını söyleyebiliriz. Dikkatimizi çeken Uygur duvar freskinde ki perde motifi yine J. STRZYGOWSKY'nin ileri sürdüğü tez birbiriyle örtüşmektedirler. Etkilenen ve etkileyen bir üslûp olması, bu yüzyıllarda etkilediği ülkelerde özüm senerek, yeni yeni sentezler oluşturmuştur. Rusya'da ortaya çıkan "Narkişin Baroğu" ile Amerika kıtasında ki yerli bezemelerin gelenekleriyle kaynaşarak ortaya çıkan "Churriguera" üslûpları,

aynı özden çıkan iki farklı üslubu bize göstermektedir. Aslında İspanyol Barok üslubu olan Churriguera üslubunun Amerika kıtasına kadar uzanması ilginçtir.

Abartılmışı seven Barok üslup tüm sanat dallarında uygulanmıştır. Tezimizin içeriği açısından mimarlık ve resim ilgilendiğimiz dallar olmuştur.

Mimarlık

“Tanrı ve kral, dönemin iki önemli hükümdarlarıdır. Tanrı için kilise, hükümdar için ise saray yapılır. Her şey etkileme adına düşünülmektedir. Bu dönemde mimaride kütleli mekanlar, eklerle güçlendirilir, dış yüzeyler işlevleri düşünülmeden sistemli olarak kırılır, bükülür...”⁵⁸

Aynen resim sanatında olduğu gibi mimaride ki bu dış yüzey hareketliliğinin amacı ışık içindir. Işığın olduğu yerde gölge olacağı içinde, iç ve dış bükümler mimari kütlelere ilave edilmiştir. Roma’da Borramini’nin yaptığı S. Carlo alle Quattro Fontane Kilisesi’nin duvarlarında bir şekil karmaşası vardır.⁵⁹

Kiliseler, saraylar yanında kentleri bir tiyatronun sahnesi gibi düşünen dönemin sanatçıları, mimarları, kent mimarisine anıtsal çeşmeleri de ilave etmişlerdir. İtalya’daki “Triton Çeşmesi (Barberini Meydanı), Dört ırmak çeşmesi, (Navona Meydanı) Bernini’nin etkileyici anıt çeşmeleridir.

Mimari heykel ve şehir planlamasının birleşiminden doğan bu çeşmeler boş alanlarda yer aldıkları için daha da etkileyicilerdir.

Barok mimarilerde dikkat çeken bir önemli özellikte kubbe mimarisidir. Torina S. Lorenzo kilisesinin kubbesinde, Guarino GUARINO

⁵⁸ Semra GERMANER (1997), **A.g.m.**, s.175.

⁵⁹ Anonim, **Barok Sanatı Tanıyalım**, Çev. Solmaz TUNÇ, İnkılap Kitapevi İstanbul 1997, s.4.

kubbenin içini kemerlerle ağ gibi örmüştür. Matematiksel olarak üç boyut verilmeye çalışılmış ve bu kubbenin kasnak kısmı karanlık iken, kubbe içindeki kemer aralıklarına açılan pencerelerle gelen ışık, kubbeye üç boyutlu bir derinlik vermiştir.

“Din dışı mimarlık dıştan belirgin bir özellik göstermez ancak iç mekanlar Barok özellik gösteren bezemelerle kaplanmıştır.”⁶⁰

Resim

Barok üslûbun öncüsü olabilecek denemelerde başlayan şaşırtıcı yön, ışık ve gölgeden başka, doğanın ve nesnelerin izlenimci, natüralist bir anlayışla ele alınmasıdır. Sırf güzellik değildir aktarılmak istenilen, güzelçirkin gerçeği resimlerde tema olarak işlenmeye başlamıştır. Örneğin, Michelangelo da CARAVAGGIO'nun “Kuşkucu Tomas” adlı resminde, ışık-gölge ve gerçekçilik, etkileme yönünden çok başarılıdır.⁶¹

Sanatçının 1600 dolaylarında yaptığı bu eserin, kendisinden sonra ki sanatçıları etkilediği kesindir.

Bu dönemde artık Avrupa da yeni bir üslûbun ilerlemeye başladığı, etki altına giren sanatçıların eserlerinden izlenmektedir. Örneğin, Pieter Paul RUBENS (1577-1640) Carravaggio'nun doğayı gerçekleriyle yansıtmıştıktan etkilenmiştir. Adeta ışığın aktığı resimlerde, figürlerin bollaşması, hareketin artması ve figürler arasında ki bağlantılarda hissedilen akım, giysilerin uçuşmalarıyla sağlanmıştır. Bu resimler Barok üslûbun zeminlerini oluşturmuştur. Işığı kullanmada ustalaşmış ressamlar arasında, Diego VELAZQUEZ (1599-1660)'de görülmektedir. Bu sanatçının en büyük başarısı, portrelerindeki yakalanan ifadedir.

⁶⁰ Semra GERMANER (1997), **A.g.m.**, s.195.

⁶¹ E.H. GOMBRICH, **A.g.k.**, s.305-306.

“Avrupa'nın Protestan ve Katolik olarak ikiye bölünmesi, Benelüks ülkeleri gibi küçük ülkeleri de etkiledi. ... Protestan Benelüks ülkelerde varlıklı tacirlerin imgelerini gelecek kuşaklara aktarmak istemeleri ülkelerde portre sanatının gelişmesine etki etmiştir.”⁶²

Hollanda'da gelişen bir başka resim konusu ise “ölü doğa” dediğimiz resim türüdür. Düzenlenmiş çiçekler, günlük hayattaki kullanılan değişik objeler, yiyecekler, sebzeler, meyveler iştah açıcı görünümde olan düzenlemeleriyle bir zenginliği bolluğu yansıtmışlardır.

Çiçek Ressamlığı

Almanya'daki Rönesans'ın büyük ustalarından A. DÜRER ve VERMEER'in izlenimci doğa ve mekandaki yaşamı yansıtan bol ışıklı, ayrıntılı üslupları, yine REMBRANDT'ın izlenimci yaklaşımları “Kuzey Resmi”ni etkilemiştir.

Çiçek ressamlığında; çiçeğe bir tutku derecesinde bağlı olan Hollanda'lı sanatçılar görülmektedir. XVII ve XVIII. yüzyıllarda Hollanda, egzotik çiçeklerin yetiştirildiği bir ülke olarak ünlenmiş, çiçek ressamlığı alanında başlayan ilgi, yüksek fiyatlarla pek çok tablonun yapılıp satılmasını sağlamıştır.

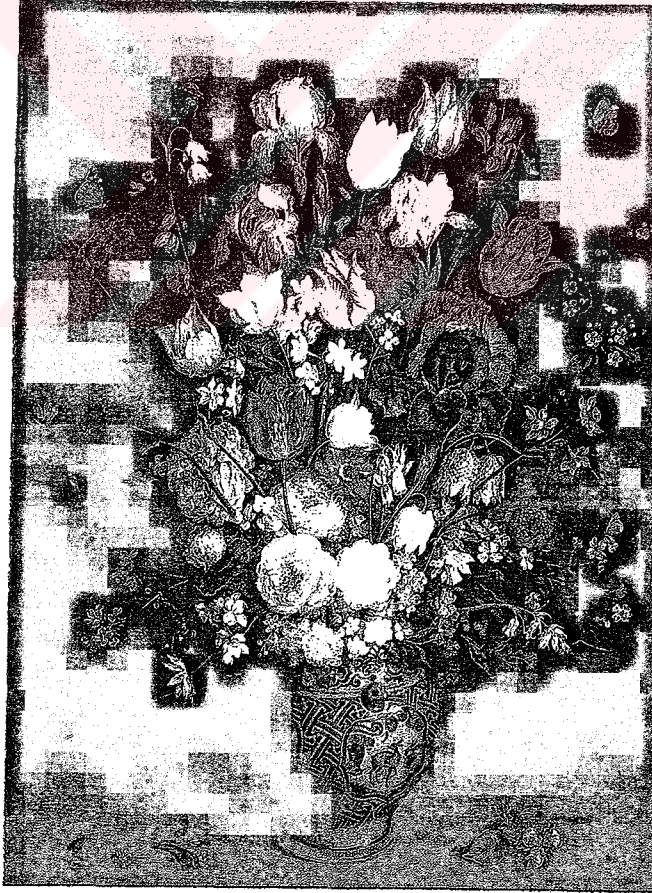
1550 dolaylarında, Osmanlı İtalya arasında yapılan ticaret yoluyla, lâle soğanlarının Avrupa'ya yayıldığı bilinmektedir. Hollanda da çok önem verilen Lâle bitkisi ancak 1562'den sonra tanınmış ve 1568'den sonra çiçek olarak botanik kitaplarına girmiştir. Özellikle 1630'larda ki “lâle çılgınlığı” sonucu Hollanda da ekonomik çöküntüye bu merakın yol açtığı söylenmektedir.⁶³ Bu yüzyılda lâle soğanlarının ticareti, sanatçılarda hicivi de açığa çıkarmış örneğin Genç Jan Brueghel (1601-1678) lâle ticaretinin

⁶² E.H. GOMBRICH, **A.g.k.**, s.325-329.

⁶³ Sam SEGL “Tuliomania ve lâle Albümleri”, Çev. Celal ÜSTER, **P. Sanat Kültür Antika**, Sayı 13, İstanbul 1999, s.12.

vardığı çığırnlığı alegorik bir şekilde resmetmiş ve tablosunda lâle tüccarlarının yerini maymunlar almıştır.⁶⁴ XVII. yüzyılda Avrupa'da yaygın olan çiçek resmi lâle resimleridir. Ağaç baskı ve gravür tekniği yanı sıra suluboya resimlerinde lâleler özellikle Hollanda da çok yapılmıştır.

Lâle modası ve ticaretinin sonucu oluşan toplumsal etkinin, sanatçıları etkilemesi sonucu artık pek çok resimde lâleler görülmektedir. Lâleler ve doğadaki tüm çiçekler, gerçekçi bir yaklaşımla yer aldığı tuallerde, canlı renkleriyle pek çok çiçek bir arada kompozisyonlar oluşmuştur. Çiçek natürmortlarıyla ünlü, Yaşlı Jan BRUEGHEL (1568-1625) manzara resimleri de yapmasına karşın, esas karışık düzenlemeleriyle yaptığı çiçek resimleriyle ünlenmiştir. "Porselen Çin Vazosundaki Çiçekler" adlı tablosu çok ünlüdür.



Resim 2.1. Yaşlı Jan BRUEGHEL, "Çin Vazosundaki Çiçekler"

⁶⁴ A.g.m., s.24.

Hollanda'daki çiçek ressamlığı, Avrupa'da da izlenmektedir. Gerard Van SPAENDONCK (1746-1822) ve kardeşi Cornelis Van SPAENDONCK, Fransa'da Hollanda geleneğini yansıtan ressamlardır. Gerard Van SPAENDONCK'un "Begonyalar" adlı çiçek resmi XIX. yüzyılda yapılmış, izlenimci çiçek resmine bir örnektir.



Resim 2.2. Gerard Van SPAENDONCK, "Begonyalar"

XVII. ve XVIII. yüzyıllarda, Avrupa'da yaygınlaşan çiçek resmi ve ticareti, pek çok sanatçının bu konuda çalıştıklarını düşündürmekteyse de birkaç istisnanın dışında bu çiçek ressamları tanınmamaktadır.⁶⁵

⁶⁵ Christopher WRIGHT, "Hollanda ve Flaman Resminde Çiçek", Çev. Celal ÜSTER, P. Sanat Kültür Antika, sayı 13, İstanbul 1999, s.34.

Turquerie ve Chinoiserie Moda Akımları

XVIII. yüzyıl Avrupa'sında, resim sanatında etkin olan bir başka konuda Doğu ve egzotizm merakıyla oluşan resimlerdir. Doğu egzotizmi deyimi Türkleri ve Osmanlı İmparatorluğu'nu, Uzak Doğu egzotizmi ise Çin'i kapsamaktadır.⁶⁶

Çin'in Avrupa'da tanınması XVI. yüzyılda Cizvit misyonerlerince yapılan seyahatler yoluyla olmuştur. Avrupalılar; diplomatlar, gezginler, sanatçılar ve misyonerlerin seyahatnameleriyle Uzak Doğuya ilgi duymuşlar, zamanla da bu ilgi XVIII. yüzyıl Avrupa'sında "Turquerie ve Chinoiserie" modalarını oluşturmuştur.

Gelişen ticaret ve diplomatik ilişkiler, Uzak Doğu'dan gelen eşyalar (İpek porselen, lake eşyalar) üzerindeki motifler çok ilgi çeker ve asılları çok pahalı olan bu ithal eşyalar, aynı zamanda Avrupa'da kumaş ve porselen sanayini başlatmıştır.

*"...Saksonya (1709), Viyana (1718), Berlin (1750), Baden ve Frankenthal (1753), Münih-Nymphenburg (1758)'da, porselen fabrikaları kuruldu, ...Almanya- Meissen imalatı önder oldu ve burada ressam Gregor HEROLD (1696-1775) tarafından, parlak porselenler üzerine Rokoko üslûpta duygulu figürlü kır sahneleri resmedilmeye başladı."*⁶⁷

*"Chinoiserie'ler daha çok bezemeye yönelik kullanılmıştır. ...Batılı sanatçının doğrudan tanımadığı uzak-Doğu düşsel olarak betimlenmiştir."*⁶⁸

Turquerie modasında ise Osmanlı İmparatorluğu ile olan diplomatik ilişkiler, elçilerin ziyaretleri, dikkatleri Doğuya çevrilen Avrupa'da, Türk tipini ilginç kılmıştır. Fakat Türk tipi bir Çinli gibi bilinmez değildir. Giyimi, harem yaşamı, Osmanlı İmparatorluğu'na Fatih Sultan Mehmed'in davetiyle

⁶⁶ Semra GERMANER, *XVIII. Yüzyıl Avrupa Resmi*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 1996, s.2

⁶⁷ Adnan TURAN (1992), *A.g.k.*, s.483.

⁶⁸ Semra GERMANER (1996), *A.g.k.*, s.21.

gerçekleşen sanatçı ziyaretleri ve bunların sonucu tuallere aktarılan Osmanlı konulu resimlerce, zaten tanınmaktayken, XVIII. yüzyıl içerisinde Yirmi Sekiz Çelebi Mehmed'in Paris seyahati (1720)'nde, Türk elçilik heyetine gösterilen ilgi, Türk tipine, giysilerine olan merakın giderilmesi içindir.⁶⁹

Avrupalı ressamın, Turquerie konulu resimlerinde dans, banyo, harem yaşamı gibi temalar Türk eşyaları ve dekorları içerisinde canlandırılmıştır. Giysilerde ve gündelik eşyalarda etkili olan bu moda akımı neticesinde, maskeli balolarda karnavallarda giyilen Türk giysileri, kadınların saç tuvaletleri, evlerin dekorasyonunda yer alan, sadece sergilenme amaçlı olan eşyalar (çadır, işlemeli örtüler, nargile) hep bu modanın bıraktığı etki sonucu, toplumda yer bulmuştur.⁷⁰

Toplumlar arası ilişkilerde, değişimin dinamiğinde bulunan etkileşimin, iki taraflı etkili olduğuna, en güzel örneği oluşturan Avrupa-Doğu-Uzak Doğu ilişkileri sosyoloji kuramlarıyla açıklandığında; "Herhangi bir öge başlangıçta bir başka ögeyi ya da ögeleri etkileyebilir, fakat daha sonra, önceden etkilemiş olduğu öteki öge ya da ögeler tarafından, kendisinde etkilenmeye başlar, değişimin dinamiği ya da mekanizması işte bu etkileşim sürecinde yatar."⁷¹

Doğu-Batı ilgi akımı işte bu şekilde sosyal bilimlerce özetlenmektedir. Van Mour, Liotard, Carrey de Favray, Melling gibi sanatçılar Avrupa'da, "Boğaziçi Ressamları" olarak tanınmışlardır. İstanbul'u tanıyan bu sanatçıların yanında, Venedikli Guardi kardeşlerin atölyesinde yapılan resimlerse hayali olarak yapılan İstanbul ve Osmanlı resimleridir.⁷²

⁶⁹ Hüner TUNCER, "Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Fransa Sefaretnamesi", **Belleken**, C.LI, sayı 199, Ankara 1987, s.136.

⁷⁰ Feryal İREZ, "Avrupa Mobilyası", **Antik Dekor**, sayı 10, İstanbul 1991, s.80-83.

⁷¹ Emre KONGAR, **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, Remzi Kitapevi, İstanbul 1999, s.282.

⁷² Aykut GÜRÇAĞLAR, "18. Yüzyılda Birkaç Batıl Ressamın Gözüyle Hayali İstanbul", **20-21 Mart 1997 Sempozyum Bildirileri**, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul 1998, s.152-160.

2.2 Rokoko Üslûbunun Doğuşu ve Özellikleri

XVIII. yüzyılın ilk yarısında Paris'te başlayan, tüm Fransa ve bazı Avrupa ülkelerinde yaygınlaşan bir bezeme üslûbudur.

“Aslında bir iç dekorasyon stili olarak gelişmiş olan Rokoko, 1693 Turin doğumlu Justeuréle Meissonier adlı sanatçının asimetric bir form olan Rocaille motifini kıvrım dal motifi ile birleştirerek, elde etmesinden doğmuştur. Rocaille; asimetric çizgileri olan ve istiridye kabuğuna benzeyen bir motiftir.”⁷³

Aynen diğer Gotik ve Barok üslûplar gibi, ilk çıkış evresinde Rokoko üslûba da küçümsenerek yaklaşmıştır. Aşağılayıcı bir anlamda kullanılan **Rokoko terimi**; XV. Louis üslûbunun, kayalardan ve deniz kabuklarından oluşan motiflerinin kullanıldığı örneklerini nitelerek için kullanılan “Rocaille” kelimesinden gelmektedir. Argo olduğu ileri sürülen terim, sanat tarihi alanında ilk kez XIX. yüzyıl ortalarında Almanya’da kullanılmış ve bazı uzmanlarca Rokoko üslûpta dört gelişim evresinin yaşandığı tespit edilmiştir.

- A- 1675-1715, arasındaki ÖNCÜ DÖNEM,
- B- 1715-1730, arasındaki REJANS DÖNEM
- C- 1730-1745 arasındaki ROKAY DÖNEM,
- D- 1745-1761 arasındaki POMPADOUR STİLİ.

Öncü Dönem (1675-1715):

Jean BERAİN (1637-1711) arabesk yaprakları tavan süslemesinde ilk kullanan kişidir. Fiske KİMBALL'e göre ise bu dekorasyonun asıl yaratıcısı Pierre LE PAUTRE (1648-1716)'dir. Berain'in tavan süslemelerinde kullandığı kıvrımlı dalları, Le Pautre rölyef gibi kabarık motifler halinde

⁷³ Feryal İREZ, “Topkapı Sarayı Harem Bölümündeki Rokoko Süslemenin Batılı Kaynakları; Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık-4, İstanbul 1990, s.25.

kullanmış, ayrıca Rokoko motiflerinden pano çerçeveler oluşturmuş ve bu çerçevelerin köşe kıvrımlarında C kıvrımlı motiflere yer vermiştir.

Fransa'da bu dönemde çok gelişen "Chinoiserie" modası ve Uzak Doğudan gelen eşyalardaki bezemeler, Rokoko üslûbunun C ve S kıvrımlı motifleriyle birlikte bezemelerde, iç dekorasyonlarda etkin olmuştur.

Rokoko üslûp Paris dışında; İtalya, Almanya, İspanya, İngiltere, Avusturya gibi ülkelere hızla yayılmış hatta Osmanlı İmparatorluğunda da etkili olmuştur. Bu üslûp yayıldığı ülkelerdeki yerel üslûplarla çabuk kaynaşarak her iki kültürden özellikler taşıyan bir sanat yorumu olmuştur. Örneğin İspanya'da mimarlık alanında "Churriguera üslûbu" ve Osmanlı'daki, Osmanlı Barok-Rokoko üslûpları aynı özden çıkan, fakat değişen üslûbun yerel özellikli yorumlarıdır.

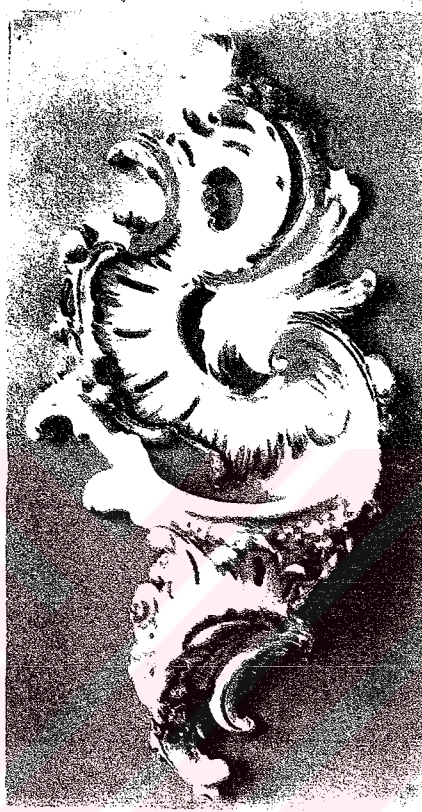
Barok üslûbun koyu tonlu ve canlı renkleri, Rokoko üslûpta, açık pastel renklere yerini bırakmıştır. Krem rengi, pastel tonlarda pembeler, maviler iç dekorasyonlarda bol ışık verici aynalar ve ışıklar ile iç açan ferah, mekanlar oluşturulmuştur.

Versailles Sarayında bu üslûbun ilk biçimlerine ait örnekler çoktur. Pierre Le Pautre 1701'de aralarında Kralın da odasının bulunduğu birçok odayı bu üslûpta yeniden bezemekle görevlendirilmiştir.

XV. Louis'in hükümdarlığı sırasında Paris'te pek çok ev, otel, Rokoko üslûpta bezenmiştir. Toulouse Konağı (1718-1719) Lassay Konağı (1730'a doğru), Hotel De Maisson (1708), Öncü dönemde Francois Antoine Vasse (1681-1736) ve Claude Gillot (1673-1722) ile Vatteau bu üslûpta çalışan önemli sanatçılardır.

Rokoko üslûpta esas olarak Fransız zevkini temsil eden üçüncü evre olan, Rokay evrede, Nicolas PINEAU'nun yapıtları vardır. Sanatçının "Genre

Pittoresque” olarak bilinen ve tamamen asimetrik plan özellikli bezemesi Rokay evrenin tipik özelliğidir.⁷⁴



Resim 2.3. Rocaille Motifi

Motif olarak deniz kabuklarının üslûplaştırılmış bir şekli olan Rocaille motifinden başka çiçekler meyveler, çeşitli deniz kabukları, sürüngenler ve melek figürleri, madalyon bordür, asimetrik kartujlar ya da çelenk düzenlemeleri şeklinde tasarlanmışlardır. Resim sanatında bu motif ve düzenlemeler, bol ışıklı, izlenimci bir aktarımla canlandırılmıştır. Bahçeler, çiçek tarhları, heykeller ve rölyeflerle zenginleştirilmiş havuzlarla beraber, biçimlendirilmiştir.

⁷⁴ Z. RONA, “Rokoko”, **Eczacıbaşı Sanat Ans. C.III. s.1567.**

Rokoko üslûp Fransa dışında özellikle porselen alanında çok yaygınlaşmış; Almanya'da Meissen, İngiltere'de Chelsea, Avusturya'da Viyana, İtalya'da Capodimonte, İspanya'da Buen Retiro, Fransa'da Sevres porselenleri, üslûpta farklı olsalar da, temelde Rokoko üslûbun özelliklerini benimsemişlerdir.⁷⁵

Batı'yı sürekli izleyen Osmanlı Devleti'nde bu porselenlere çok talep olmuştur. Sanayii devriminin de başlamasıyla üretim serileşmiş, hatta 1774'te Meissen ve 1784'te Viyana'dan ithalat yapan Osmanlı'ya özgü model ve desenler yapılmıştır.⁷⁶

Rokoko üslûpta çiçekler, çok sevilerek uygulanan bir malzemedir. Osmanlı'lar için üretilen, özel üretim porselenlerde bulunan küçük çiçek demetlerinde; gül, lâle, mine ve kır çiçekleri bulunmaktadır.

2.3 Art Nouveau Üslûbunun Doğuşu ve Özellikleri

Art Nouveau üslûbu taklitten uzak bir üslûp olarak ilk kez 1880'lerin başlarında İngiltere'de dokuma ve kitap resmi alanında ortaya çıkmıştır. Yeni Sanat ya da Stil 1900 olarak bilinir.⁷⁷ 19. yüzyıl eklektizmine tepki olarak doğmuştur.

1883'te ilk kez MACKMURDO, "Wren'in Kent Kiliseleri" adlı kitabın kapağında uzun ince eğriler kullanmış, daha sonra da bu biçimler mobilya ve dokuma üzerlerinde görülmeye başlamıştır.

⁷⁵ A.g.m. , s.1567.

⁷⁶ İzzet KERİBAR, "Eski Viyana Porselenlerinde Dönemler", **Antik Dekor**, sayı 46, İstanbul 1998, s.82.

⁷⁷ Z. RONA, "Art Nouveau", **Eczacıbaşı Sanat Ans.**, C.I, İstanbul 1997, s.142,143.

Art Nouveau terimi ilk kez Paris'te, Siegfried BING'in kurduğu "Maison de l'art Nouveau" adlı galeri tarafından kullanılmıştır.

Üslûp, cam eşya, takı, mobilya, iç dekorasyon, kitap sanatları, dokuma gibi geniş alanda etkin olmuştur.

Taklitçi bir üslûp olmayan Art Nouveau üslûbunda, bitkisel motifler, strüktürel öğeler ya da geometrik olan dekoratif öğeler incelik uzamış ve uçları zarif biçimde kıvrılarak estetik kazanmıştır. İnce uzun demir parmaklıklar, uzun biçimlerindeki yeknesaklığı, geometrik dönüşlerle ya da zarif kıvrımlarla yön değiştirerek kıvrılan motiflere dönüştürmüşlerdir. Bitkisel motiflerde dallar uzamış, filizler ince uzun çıkışlarla kıvrılmıştır. Motiflerin genel karakteristik özelliğinde yumuşaklık vardır.

Osmanlı döneminde başlayan Avrupa eklektisizminde bu üslûbun da etkileri, Türk Tezhip Sanatında da görülmüştür. TİEM. 372 no'lu Kur'an-ı Kerim 1890 tarihlidir ve bu üslûbun özelliklerini taşıyan tasarımıyla ilginç bir örnektir (Bkz. Kat. No.23, s.248).

II. Abdülhamit döneminde bu üslûba ait desenleri içeren bir desen albümü de İstanbul Üniversitesi Kitaplığında, Yıldız Sarayı Kitaplığından gelmiş batılı kaynaklar arasında yer almaktadır.⁷⁸

⁷⁸ Gül İREPOĞLU, "Sultan II. Abdülhamid Döneminde Yeni Bir Anlayış: Art Nouveau", **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Sayı 9, İstanbul, Aralık 1990, s.9.

3. OSMANLI TOPLUMU VE DEĞİŞMENİN İTİCİ GÜCÜ

Hep Batı'ya göç eden Türkler, 1071 Malazgirt zaferiyle birlikte, Anadolu'ya girmişler ve XV. yüzyılın sonuna gelindiğinde Balkanların tamamı ile Anadolu'nun büyük bir bölümü Osmanlı sınırlarına girmiştir.

“Osmanlı Devleti XV. yüzyıl sonunda Balkan İmparatorluğu'du. ...Hanedana bağlılık ve resmi dine mensup olmak egemen grubun üyesi olmak için yeterliydi. Bu imparatorlukta “Osmanlılık” denen nitelik, “Osmanlılar” diye bir grup vardı. ...Resmi İslâm'a ve başkent kültürüne mensup yöneticiler, gene kendileri gibi her din ve etnik gruptan geniş halk yığınlarını yönetirlerdi. Kuşkusuz yönetilenler yönetenler kadar kozmopolit bir kültüre sahip değildiler. ... Birbirinden kesin çizgilerle ayrılmış, dışa kapalı dini ve etnik gruplar rengarenk bir mozaik halinde, kozmopolit bir imparatorluk oluştururlardı.”⁷⁹

Osmanlı toplum düzeni 1550 yılına kadar çok dengeli ve tutarlıdır. Ekonomik düzen bir yandan Devleti, görevleri, öte yandan insani ve dünya görüşünü dengelemiştir.⁸⁰

Osmanlı Devleti kendi kabuğu içerisinde geleneksel ortamında yaşarken, devletin yapısını sarsacak olaylar art arda yaşanmaya başlamış ve yavaş yavaş, değişim sürecine girilmiştir.

XVII. yüzyıl Tarihçisi Naima'ya göre; Aslında Osmanlı Devletinde duraklama, Kanuni'den sonra başlamıştır. Bir olgunluk devri olan XVI. yüzyılın yüksek vasıfları Kanuni'den sonra son bulmuştur. 1566'dan sonra gelen sultanların bazen zayıf, bazen kuvvetli, fakat genellikle orta halli olması, dış görünüşe göre imparatorluk sınırlarının hala büyük olmasına

⁷⁹ İlber ORTAYLI, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, İletişim Yayınları, İstanbul 1999, s.59.

⁸⁰ İsmail CEM, *Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi*, Cem Yayınevi, İstanbul 1977, s.168.

rağmen iç bünyede devam eden kötüye gidiş (İstanbul ve Anadolu isyanları) içten çözülmeye yetmiştir.

İbn Haldun'un organizmacı yaklaşımının aksine, Naima'ya göre; "Eğer bir devletin iç bünyesi sağlam olursa, dış darbelerin devletin sistemini bozabilmesi mümkün değildir."⁸¹

Özellikle XVII. yüzyılda Osmanlı Devletinde, çöküş belirtilerinin başlaması, beraberinde pek çok alanda gerilemeleri ve yetersizlikleri, tüm olumsuzluklara çare arama çabalarını getirmiştir.

Durum Osmanlı'da böyleyken Avrupa'da ise; önce mezhep çatışmaları, sonra ben daha güçlüyüm'ün, psikolojik dayattırmaları, çoğunluğu ele geçirebilmek için tarikat propagandası amaçlı geziler, coğrafi keşifler ve bunun sonucu gelişen yeni ticaret yolları, tüm bunların daha çabuk bilinçlendirdiği Avrupalının, gelişime ayak uyduracak teknolojiyi yakalaması, ister istemez Avrupalı'yı, Osmanlı'nın daha ilerisi bir seviyeye oturtmuştur. İşte bunların getirisi ise, gerek Avrupalıyı gerekse Osmanlı'yı, kaçınılmaz değişimler sürecine sokmuştur.

İlber ORTAYLI, tüm bunları, hızlı yapısal değişim geçiren Yeniçağ Dünyası'nın koşullarına uyma zorunluluğu olarak ele alır ve klasik dönem diye bilinen XVI. yüzyılda bile devirden devire bu değişimlerin hep olduğunu savunur.⁸²

Fakat Rönesans'tan itibaren yaşamın değiştiğini gören Avrupa ile Osmanlı'nın, değişen Dünya'yı algılamaları aynı değildir.

⁸¹ Zeki ASLANTÜRK, *Naima'ya Göre XVII. Yüzyıl Osmanlı Yapısı*, Ayışığı Kitapları, İstanbul 1997, s.25.

⁸² İlber ORTAYLI (1999), *A.g.k.*, s.14.

XVII. yüzyılda yaşanan siyasi gerilemeler ve başlayan çözümlere bakarak, bu gidişin sebebini yakalamak amacıyla, Katip Çelebi, Koçi Bey, Ali Paşa, Defterdar Sarı Mehmed Paşa ve Nâima'dan oluşan devrin tarihçileri, tarih felsefecileri, düşünürleri bir araya gelmiştir.

Nâima'ya göre Osmanlı Devleti mercek altına alındığında; toplum piramidinde aşağıdan yukarıya doğru, yönetilenler (reaya) bunun üzerinde ise sırayla, müftü (Şeyh'ül İslâm) sonra sadrazam ve vezirler grubu ile, piramidin tepesinde padişah bulunmaktadır.

Osmanlı hanedanının ilk on sultanının kabiliyetli, Kanuni'den sonra gelenlerin bir ikisi haricinde olanlar, orta seviyeli, çocuk ya da ortanın altında kişiler olması nedenlerden en önemlisidir. Sonra Sadrazam ve Vezirler grubu ile yönetici kesimden Müftüler grubunda baş gösteren acziyet, rüşvet, makam hırsı, Medreseliler ile tarikat üyeleri arasındaki çatışmalar, XVII. yüzyıldan, Nâima'nın bize aktardığı tespit edilmiş tahlillerdir.⁸³

Osmanlı Devleti'nde genişlemenin durması XVI. yüzyıla rastlamaktadır. Bu nedenle azalan harp gelirleri, devlette mali sıkıntıları artırmış, maliyenin düzeltilebilmesi ve asker maaşlarının verilebilmesi için yeni vergilerin reaya sınıfından zora ve şiddete başvurularak toplanması, halk içerisinde huzursuzluğu artırmış ve isyanları başlatmıştır (Celâli isyanları). Kısacası artık Osmanlı Toplumunda ki dengeler bozulmuştur.

Organizmacı kurama göre, devletler aynen canlılar gibi doğar, büyür, gelişir ve ölürler. İbn Haldun gibi Nâima'da bu kuramı benimsemektedir fakat o, sonda ki ölür kısmını kabullenemez, ona göre akıllı bir yönetici sınıfı, ülkeyi bu kötü gidişten kurtarabilir.

⁸³ Zeki ARSLANTÜRK (1997), **A.g.k.** , s.29,101.

İşte XVII. yüzyılın arayış dolu çabalaması, yöneticisiyle düşünürüyle ne yapabiliriz arayışları hep bu düşünceye odaklanmıştır. Yine aynı dönemde, bu krizi nasıl aşabiliriz arayışları içerisinde, Koçi Bey'in IV. Murad ve Sultan İbrahim'e sunduğu "Risâle"de, tespit edilen bozuklukları ve bunlara olabilecek çözümleri içermektedir.⁸⁴

3.1 Değişimi Hazırlayıcı Etkenler

Eğitim:

Devletlerin bel kemiğini oluşturan en önemli nokta; eğitim kurumları ve bunların eğitim sistemlerindeki gelişmişlik seviyesidir.

Osmanlı Devletinde eğitim; medreselerde yürütülmekte ve medreseler de eğitim iki ana grupta toplanmaktadır.

1- Umumi Medreseler; Sıbyan mektebinden sonra öğrencilerin onaltı-onyedi yıl eğitim gördükleri yerdir.

2- İhtisas Medreseleri: Umumi medreselerin bitmesinden sonra, istekli talebelerin devam ettikleri eğitim kurumudur. İhtisas medreseleri iki farklı alanda eğitim vermektedir. **1- Dâruhadis Medreseleri** hadis ilminin okutulduğu yerlerdir. Kelime anlamı da "hadis okutulan yer" demektir. **2- Dârüşşifa Medreseleri'**nde ise tıp ilmi okutulmaktadır.

⁸⁴ Koçi BEY, **Koçi Bey Risale**, Haz. Zuhuri Danişman. M.E.B. Devlet Kitapları, Türk Kültürü Kaynak Kitapları Serisi, İstanbul 1972.

Osmanlı Devleti'nin eğitim kurumu olan Medreseden yetişen ilmiye sınıfı, devlet içerisinde önemli bir yere sahiptir. Bu sınıf, eğitim-öğretim-yönetim ile hukuki işlerin yürütülmesini üstlenmiştir.

Osmanlı'da ayrıca "Enderun" adlı bir başka eğitim kurumu daha vardır. Medrese dışındaki bu kurumda, resmi bir eğitim merkezidir.

"...Adaylar özel olarak teşkil edilmiş, belirli kurallara riayet eden gezici ekipler tarafından fiziki-ruhî-bedenî özellikleri incelenerek seçilirdi... Tahsil süreci ondört yıl kadardı.

Sarayın mimari, nakkaşı, ressamı, hattatı, kâtibi, müneccimi, müverrihi, şairi, silahşörü, hademesi, hanendesi, soytarısı hep Enderun mektebinden yetişmekteydi. Hatta devletin Seraskeri, Valisi, Beylerbeyi, Kaptan-ı deryası gibi tüm bürokratik kadrosu bu müesseseden çıkmaktaydı. ...XVII. yüzyılda başlayan toplumsal çözülmeye Enderun'da da kanun ve nizama uymayan talebe alımları başlamıştır. Eğitimde bozulmanın nedenleri olarak, bu en önemli sebep olarak görülmektedir.⁸⁵

1683'teki başarısız Viyana kuşatması ve 1699 yılında bu başarısızlığın getirdiği Karlofça Antlaşması, devleti şoka sokan yenilgiler getirmiş ve 1774'te altı yıl süren Rusya savaşının yenilgisi ile Küçük Kaynarca Antlaşması, Osmanlı toplumunda özellikle toplum piramidinin üst kısmındaki yönetici sınıfa, yenilgilerin bir seferlik tesadüfler olmadığını göstermiştir.

Osmanlı toplumunun, bu toprak kayıpları sonucunda, değişime tâlipkâr olmasının psikolojisinde, eski görkemli başarıyı yeniden yakalayabilmek vardır. Bunun için de önce, Askeri okullar açılmış, buradan yetişen başarılı, bilgili ve eğitilmiş subayların eskisi gibi askeri başarıları yakalayabileceği düşünülmüştür.

⁸⁵ Hamit ER, "Osmanlı Devletinde Çağdaşlaşma ve Eğitim", Rağbet Yayınları, İstanbul 1999, s.83-84-85-86.; Mehmet İPŞİRLİ, "Enderun", Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ans., C.XI, s.185.

Mühendishane-i Bahrî-Hümayun ve Mühendishane-î Berri-i Hümayun yukarıda ki amaçlar doğrultusunda kurulmuş olan okullardır. Bu okulların açılması ile bazı yenilikler de beraberinde gelmiştir. Eğitim için bu okullara Fransa'dan hocalar gelmişlerse de Avusturya ve Rusya'nın baskıları sonucunda, hocalar ülkelerine geri dönmüşlerdir.⁸⁶ Fransız Büyük Elçiliğinde bulunan matbaanın, kurulan mühendishane öğrencilerine ders notları basması, ve yine bu okullarda (tamamen askeri amaçlı teknik çizim, topografya gibi) teknik çizim resim derslerinin olması Osmanlı Eğitim Sistemine giren yeniliklerdir.

“ XVII. yüzyıl Batı için; akıl çağı, XVIII. yüzyıl ise aydınlanma çağı'dır. Sanayi devrimi ile teknolojik ve ekonomik gücü ile sadece Osmanlı değil tüm Doğu Dünyası karşısında güçlü duruma geçmiştir... Osmanlı Devletinde ise yönetim kurumları bozularak katılaşmış kalmıştır. Yine az da olsa Osmanlı'da bir uyanışın ifadesi olabilecek gelişmeler yaşamıştır.

Matbaanın gelmesi de bunlardan biridir.”⁸⁷

Batı ile başlayan kültürel temaslar, Osmanlılar'dan bir heyet olarak, Yirmi Sekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin Fransa'ya gitmesi ve onun gözlemlerinin Osmanlı'ya aktarılması, bir takım düşünce uyanışlarını da başlatmıştır.

Osmanlı toplumunda, Damat İbrahim Paşa'nın sadrazamlığı ile modernleşme faaliyetleri başlamıştır. Bu dönemde Lale yetiştirmek çok moda olduğu için Lale Devri olarak anılan süreç, sefa kısmı, bir tarafa bırakılacak olursa atılan ilmi, fikrî ve teknik adımlarla Osmanlı Tarihi içerisinde önemli yere sahiptir. Fakat Patrona Halil İsyanı bu dönemi bitirmiştir.

II. Mahmud, askeri alanda olduğu gibi eğitim alanında da yenilikleri uygulamıştır. Stratejik olarak, medreselerde görülen bozukluk ve çarpıklığa

⁸⁶ Hamit ER (1999), **A.g.k.** , s.109-116.

⁸⁷ Mustafa CEZAR, “Osmanlılar'da XVIII. Yüzyıl Kültür ve Sanat Ortamı”, **18. Yüzyıl Osmanlı Kültür Ortamı Sempozyumu Bildirileri**, 20-21 Mart 1997, s.43-44.

rağmen müderrislere dokunmamış, hatta icabında medreselere övgüler yağdırmıştır. Çünkü medreseler hâlâ kamuoyunda büyük etkiye sahipti. II. Mahmud medreselerin sahip olduğu bu kudretin sadece cehalete dayandığını bildiğinden, cehaleti ortadan kaldırmak için ilim ve kültürü mümkün olduğu kadar yaygınlaştırmak gerektiğine karar verdi.⁸⁸

II. Mahmud'un 1826'da Yeniçerililer'i tümüyle ortadan kaldırması, dinsel kurumlar ile devlet kurumlarını birbirinden ayırmak isteyen reform politikasında, eğitime verilen önemde vardır.

Okulları Milli Eğitim Bakanlığına bağlamış ve yasal sorumlulukları da Adalet Bakanlığı'na devretmiştir.

Diğer Alanlarda Yapılan Değişimler:

II. Mahmud'un getirdiği yenilikler arasında, modern posta usulünün yaygınlaştırılması, pasaport alma şartı, nüfus kütüklerine doğum-ölüm kayıtlarının yaptırılması, salgınlar karşısında karantina uygulamasının yapılması, Osmanlı padişahlarına ait bir çok tören ve gelenekleri bırakması, yeni vergi düzenlemeleri ve herkese mükellef olduğu vergiyi belirten, belgeler verilmesi ile vergilerin iki taksitle alınmasının karara bağlanması, kıyafet değişiminin aldığı kararlara bütün devlet memurlarının uyma mecburiyeti gibi birbirinden farklı alanlarda almış olduğu yeni kararlar vardır. "Tüm bunların sonucunda toplum tarafından kendisi dinsiz olarak nitelendirilmiştir.

⁸⁸ Hüner TUNCER, 19. Yüzyılda Osmanlı-Avrupa İlişkileri, Ümit Yayıncılık, Ankara 2000, s.41.

3.2 Osmanlı Sanatında Etkileşim

Osmanlı İmparatorluğu'nun, talip olduğu teknolojik alanda ki Batı modeli yenilikler, zamanla sanatın heykel hariç tüm kollarında kendini hissettirmiştir.

“XV. yüzyıldan, XIX. yüzyılın sonuna kadar Osmanlı Sanatı bir kültür çevresi (kulturkreis) ve bir coğrafya parçasının değişmez özelliklerini ve ana hatlarını taşımakla beraber, devirden devire esaslı nitelik değişmelerine uğramıştır.”⁸⁹

İlber ORTAYLI'nın, geniş perspektifle teşhis ettiği değişimler; Osmanlı sanatını XIX. yüzyıla taşıyan siyasi-iktisadi başlıklar altındaki gelişmelerin etkisini sanat üzerinde somutlaştırmasıdır. Bu değişimler XIX. yüzyılda bir arayış ve bocalama içerisinde olan Osmanlı sanatını ortaya koymuş ve değişimlerle çözülen devlet sistemindeki bazı kurumlar bir bocalama geçirmişlerdir. Çünkü Osmanlı sanatında önemli yeri olan sanatkarlar Saray-ı Amire memurlarıdır. Avrupa kültüründen ilk etkilenen sınıf Yönetim sınıfı ve ona bağlı sınıflar olmuştur. Saray dışında çalışan sanatkârların ise esnaf loncasına bağlı çalıştıkları bilinmektedir. Bu yüzyılda Toplum piramidinde, üst yönetici sınıfının, ithal ettiği teknoloji ile birlikte ideolojisini de ithal ettiği Avrupa'nın, o evrede çok yaygın olan sanat üslûbuna da talip olmuştur (Barok ve Rokoko üslûpları). Yönetici sınıfının arzu ve istekleri doğrultusunda, Osmanlı Sanatına uyarlanmasını istemesi, geleneksel kaidelerde bir bocalama yaşatmıştır.

Talebin üstten, yöneticisinden gelmesi ise Osmanlı Sanatında eklettizmi oluşturmuştur. Çünkü dış etkilere ait izlerin kolaylıkla belirip yer edinebileceği alan, şüphesiz toplumda bir dalgalanma ve çatışma meydana

⁸⁹ İlber ORTAYLI, “Aslında En Kötü Oryantalistler Bizleriz,” **Sanat Dünyamız**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, Sayı 73, İstanbul 1999, s.7.

getirmeyecek olan sanat alanı olacaktır.⁹⁰ Bu durumda her ne kadar fiziki çatışma olmamışsa da bu Avrupa etkileşimli Osmanlı sanatı iki farklı çevreyi, geleneği terk edenler ve koruyanlar olarak karşı karşıya getirmiştir. Nedeni ise zevklerin tercihidir.

“XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Osmanlı İmparatorluğundaki batılılaşma hareketlerine yön veren, Osmanlı saray çevresi olmuştur. Bu nedenle ...Osmanlı resim sanatının tek türü olan minyatürde yeni etkilerle, yeni bir doğrultuda gelişecek ve baştaki padişahın tutumuyla paralel değişimler gösterecektir.”⁹¹

XVIII. yüzyılda daha çok iç dekorasyonda kendini hissettiren Barok-Rokoko üslûpları, saray, cami, sivil mimari, çeşme hatta mezar taşlarında bile kendini hissettirmiştir.

Resmi dini İslâm olan Osmanlı Devleti, Barok ve Rokoko üslûplarındaki figürü ayıklamış, kendi bezeme sanatında ki yerel özelliklerle bu Avrupa üslûplarının karakteristik motiflerini bir arada yorumlayarak “Osmanlı Barok-Rokoko” üslûplarını oluşturmuştur.

İthal edilen bu sanat üslûbunun Osmanlı varyasyonlarındaki fark, heykel ve resimde figürün olmamasıdır.

Fakat tablolarında, duvar resimlerindeki manzaralarda hiç insan figürü yer almazken, XVIII. yüzyıl “portre” yüzyılı olmuştur.⁹²

XVIII. yüzyıl Osmanlı Minyatür sanatında Levnî’yle başlayan yeni denemelerin en önemlisi izlenimciliktir. Aynen Avrupa Barok üslûbun dikkatli izlenimleri yansıtan tabloları gibi Levnî, artık yüz ifadelerinde belirgin

⁹⁰ Mustafa CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 1971, s.2.

⁹¹ Günsel RENDA, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850**, Hacettepe Ün. Yay., Ankara 1977, s.29.

⁹² Rüşhan ARIK, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1976, s.11.

yorgunlukları, ya da doğadaki ağaçlara vuran ışığı yansıtmaya başlamıştır. Yavuz Sultan Selim'i (TSM A. 3109, y.9b) drapeli perde önünde betimleyen bu minyatür, "Kebir Musavver Silsilnâmesi"nin dokuzuncu minyatürüdür. Yorgun yüz ifadelerini yansıtmaması açısından ilginç bir örnektir.



Resim 3.1. TSM A. 3109, y.9b

XIX. yüzyıl tezhip sanatında etkin olan çiçek motifleri ve renklerinde, bu izlenimci yaklaşımın etkileri en az Avrupa etkisi kadar önemlidir. Derinliği vermeye yönelik denemeler, perspektif arayışları, bu dönemde Osmanlı minyatür sanatına giren yeni özelliklerdendir. İ.Ü. K. 9366, nolu minyatür, "Silsilnâme-i Osmâniye"de yer alan 26 padişah portresinden biridir. Özelliği, verilmeye çalışılan perspektif kurallarının çok küçük ayrıntılarda yanlış olmasının yanında, genel olarak başarılı bir perspektif içerisinde resimlenmiş ve derinliği yansıtan Boğaziçi görüntüsü de ihmal edilmemiştir.⁹³ Rafael veya

⁹³ Gül İREPOĞLU, "Kitaptan Tuvale (1700-1800)", **Padişahın Portresi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s.424.

onun ekolüne bağlanan bir çalışma olan bu minyatür, kağıt üzerine suluboya ve 21.5x14 cm ölçülerindedir.

Rafael geleneksel çizgilerinden tamamen vazgeçmeden, tempera ve yağlı boya gibi yeni boyama tekniklerini de getiren sanatçıdır.

XVIII. yüzyılın sonlarına doğru yapılmış bir şemâilname olan “İcmâl-i Tevarih-i Osman’da” yenilik olarak, bazı resimlerde kolaj tekniğinin uygulandığı görülmektedir. Yine bu şemâilnamede yer alan, TSM EH 1435 y.57a’da Sultan III Mustafa’nın oturduğu tahtın arkalığı, Barok özellikler göstermektedir. Yüksek ayaklı hayali tahtın arka zemini, altınla kaplanmıştır. Rafael üslûbundaki bir sanatçı tarafından yapıldığı sanılmaktadır.⁹⁴

III. Selim dönemine kadar, padişah portrelerinde uygulanan geleneksel kalıp, Kapıdağlı Konstantin’in çalışmalarıyla değişime uğramıştır. Padişah portrelerinin ayakta ve bel hizasına kadar oval bir çerçeve içerisinde gösterildiği resimlerin alt kısmında, ayrı bir çerçeve içerisinde de, padişahların kazandıkları zaferler, feth ettikleri yerle zapt ettikleri önemli yapılar gibi manzara resimleri verilmiştir. Konstantin’in bu planda yaptığı resimler, III. Selim tarafından verilen bir siparişe 28 Osmanlı Padişahını içeren bir albüm oluşturmuştur ve Londra’da John Joung tarafından gravür tekniğiyle basımı üzerine anlaşılmışken, III. Selim’in öldürülmesi üzerine bu albümün kalan baskı işlemi II. Mahmud döneminde gerçekleştirilmiştir. Portreler Levnî’nin izlenimci üslûbundan etkilenmiştir.⁹⁵

Artık, Osmanlı Türk Sanatı’nda önemli yeri olan minyatür resim geleneği, padişahın talebi doğrultusunda hızlı değişim sürecine girmiştir. Kapıdağlı’nın oval çerçeveler içersine yerleştirdiği padişah portreleri, kitap

⁹⁴ Gül İREPOĞLU, “Kitaptan Tuvale (1700-1800)”, **Padişahın Portresi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s.396.

⁹⁵ Günsel RENDA, “Tasvir-i Hümayun (1800-1922)”, **Padişahın Portresi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2000, s.474.

sanatı olmaktan tual resimlerine, hatta porselen eşyalara bile bezeme malzemesi olmuştur.

II. Abdülhamid döneminden sonra padişah portrelerinin seri olarak üretildiği, baskılarının yapıldığı ve porselen eşyada bile yer aldığı görülür.

Resim konusunda, ele alınabilecek bir başka alanda duvar resimleridir. Osmanlı sanatına giren Batı etkileriyle, geleneksel Türk sanatında önemli yeri olan kalemşi olarak bilinen mimari tezyinata etkilenmiştir. Zaten mimariden önce mimari tezyinata giren Batı etkisi ve minyatürlerde gelişen izlenimci doğa resimleri, kalemşi bezemelerle mimari mekanlara yansımıştır.

Merkezi otorite karşısında halkın temsilcisi durumunda olan “Âyan” veya “vücut-ı memleket” adıyla anılan güç odaklarının, kendi saygınlık derecelerini gösterir mimari yapıları, bu yeni bezeme anlayışlarıyla süslenmiştir. Osmanlı toplumunda çok sevilen ve tutulan bu tür resimlerde konular genellikle demetler şeklinde çiçekler, meyveler, simgesel eşyalar (top-tüfek-kılıç vb.), çiçek vazoları -sepetleri ya da çiçekleri bağlayan fiyonkların uçuşan uçları, izlenime dayalı mimari yapı resimleri (Karaman Tartanlar Evinde; Beylerbeyi Sarayı vb.) gibi tezyini motifler, başodaların tavanlarını, duvarlarını, ahşap üzerine olan uygulamalarıyla dolap kapaklarını, süslemiştir.⁹⁶

Bu duvar süslemelerinin her evresini gösteren bir uygulama alanı konumunda olan, Topkapı sarayı, Türk mimarisinin geleneksel süsleme programını sergilemektedir. Klasik, Barok, Rokoko gibi üslûpların yönlendirdiği duvar bezemeleri, kiminde naif yaklaşımlarla, kiminde de profesyonelce duvarlarda yer almıştır.

⁹⁶ Anonim, “Resme Yakın Bezemeler”, **Thema Larousse Tematik Ans. C.6**, İstanbul 1973-94, s.328.

III. Selim döneminde artış gösteren bu bezemede altın ön plana çıkar, varak kaplanmış kornişler, çerçeveler, resimlerin yer aldığı asimetrik çerçeveler bu dönemde kalem işlerine giren yeniliktir.

II. Mahmud döneminde ise mimari tasvirler, yenilik olarak belirmiştir.

XIX. yüzyılda yapılan Dolmabahçe Sarayı'nın, tavan ve duvar resimlerinde Avrupalı sanatçıların tercih edildikleri bilinmektedir. Fransız Sechant bu dekorasyonda yönlendirici bir kişi olmuştur.⁹⁷ Dolmabahçe Sarayı'nın tavan resimlerinde etkin olan Avrupaî tezyinat, Rokoko-Barok üslûplarının birlikte yorumlanmasından oluşmuş Barok üslûbunun göz yanıltıcı perspektif yaklaşımları, muayede salonunun kubbesinde uygulanmıştır.

C kıvrımlar, kabuklu deniz mahsulleri, kıvrımlı perde resimleri ve perspektifli resimler, kubbelerde, kemer içlerinde az renkli fakat zengin görünümlü bezemeler olarak uygulanmıştır.⁹⁸

Osmanlı mimarisinde, XVIII. yüzyılda başlayan Batı etkisi, dini mimaride ilk örneğini, Nuruosmaniye Camii ile vermiştir (1748-1755). yüksekliği artırmak için onbir basamaklı merdivenle çıkılan bir zemine oturan camide, ayrıca kubbe, yüksek kasmağa oturtulmuştur.

Daha sonraları, kubbe kasmağında açılan bol pencereler ve süsleme programlarında başlayan değişmelerle Osmanlı mimarisine, Nusretiye, Dolmabahçe ve Aksaray Valide camileri gibi Barok-Rokoko-Ampir üslûbunda dini mimari örnekleri yanında, II. Sultan Abdülhamid tarafından yaptırılan Yıldız Hamidiye Camii (1886) gibi eklektik üslûpta yapılar da girmiştir.

⁹⁷ Afife BATUR, "Osmanlı Geç. Dönem Dekorasyonu Üzerine Kısa Notlar", **Antik Dekor**, sayı 50, İstanbul 1999, s.13.

⁹⁸ Afife BATUR (1999), **A.g.m.**, s.114,115,116.

Bugün Topkapı Sarayı müzesi Hazine Kütüphanesinde bulunan bazı kitapların olması, söz konusu kitaplardan bazılarında; mimari çizimler, çeşitli mimari süsleme öğelerinin ölçekli çizimleri, havuz merkezli bahçe düzenlemelerinin gösterildiği çizimler, sera planları, bahçe aksesuarları vb. konular ve bazı kitapların üzerlerinde de Osmanlıca açıklamaların bulunması, bu dokümanların Osmanlı sanatındaki etkileşimlerde basamak oldukları şeklinde değerlendirilebilirler.⁹⁹



⁹⁹ Gül İREPOĞLU, "Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesindeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık 1**, İstanbul 1986, s.71,72.

4. XIX. YÜZYIL OSMANLI TEZHİP SANATI

XIX. yüzyılda, **Osmanlı Sanatı** içerisinde tezhip sanatının, önemini koruduğu görülmektedir. Oysa ki örnek alınan Batı'da, sanayi devriminin başlaması ile üretimi yavaş olduğu için el sanatları gerilemiş, sanayi üretimi geçerli olmuş, üstelikte toplumunun ilgisi kalmamıştır. O dönemde bu tür sanatlar artık "Ortaçağ sanatı olarak" değerlendirilmektedir.¹⁰⁰

Türk tezhip sanatının XIX. yüzyılda verdiği örnekler, bir mimari ya da başka bir sanat programının, bu yüzyılda verdiği örneklerinden daha farklıdır. Çünkü örnek alınan Avrupa'da bu sanat koluna örnek olabilecek model yoktur, bu yüzden "Türk tezhip sanatının XIX. yüzyıl örnekleri" incelenirken bu özelliği öne çıkarılarak değerlendirilmelidir.

Yıldız DEMİRİZ; tezhip sanatının bu yüzyıldaki varlığını halâ sürdürmesini, matbaanın gecikmesiyle özdeşleştirmiş ve hattatların el yazmalarını devam ettirmeleri nedeniyle kitap süslemesinin devam ettiği paralelliğini kurmuştur.¹⁰¹

Kısmen kabul ettiğimiz bu görüş tek başına yeterli bir neden değildir. Çünkü, buraya kadar üzerinde durmaya çalıştığımız, sanata etken olan nedenler gözönüne alındığında, sanatçının yaratıcılığına en büyük etkenin, gelen talep olduğu, ortaya çıkmıştır. Daha öncede üzerinde durulduğu gibi Osmanlı Sanatı'nın oluşumu sarayın hamiliği altında gerçekleşmiş, Türk tezyini sanatlarına katkısı olan yeni, yeni üslûplar, hep sarayın denetimi altındaki, yerli ve yabancı sanatçılarca yaratılmıştır.

¹⁰⁰ Yıldız DEMİRİZ, "Ondokuzuncu Yüzyılda Osmanlı Başkentinde Kitap Süsleme Sanatı" **19. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı**, Habitat II. Hazırlık Sempozyum Bil. 14-15 Mart, İstanbul 1996, s.115.

¹⁰¹ Yıldız DEMİRİZ (1996), **A.g.m.** , s.115.

Padişah ve onun altındaki yönetim sınıfı bu tür el sanatlarının birinci dereceden talibi olan sınıftır, ikinci olarak âyan sınıfı gelmektedir, zaten toplum piramidindeki alt sınıfın el sanatları, fazla bir emeği-özeni gerektirmeyebilir çünkü bunlardaki amaç bu sınıf için kullanılabilirliktir. İşin sanat yönü diğer sınıfın üzerinde durduğu gibi, ya da bu sınıfa beğendirilmek istenmesi gibi bir amaç, taşımamaktadır. Bu durum başından beri, tüm evrelerde görülen “iyi işçilikli müzehhep eserler” tanımıyla, üst sınıfa ait çok iyi tezyin edilmiş örnekleri ve “müzehhep eser tanımıyla sadece fiziki durumunu bildiren başka örnekleri oluşturmuştur.

XVI. yüzyılda Karamemi üslûbuyla başlayan Osmanlı sanatında ki çiçek sevgisi, sırf sanatta ortaya çıkan oluşum değildir.

“XVI. yüzyılda Edirne’ye gelen Evliya Çelebi, Eski Camii içinde cemaat arasına vazo içinde çiçekler yerleştirildiğini ve bunun bir gelenek olduğu”¹⁰² bilgilerini aktaran Feryal İREZ; “Edirnekâri”lerin oluşumunda ki çiçek sevgisinin, toplum kültüründeki önemini vurgulamak istemiştir.

Resmi dini İslâm olan Osmanlı İmparatorluğu, İslâm dininin alfabesi olarak da anılan Arap alfabesini kullanmış, dini ve resmi yazılarını bu alfabe ile yazmıştır.

Türk sanatkarlarınca haklı bir şöhret kazanan hat sanatı, sanat aşığı bazı padişahlarında ilgisini çekmiş ve çalışmalarıyla, hattat olan padişahlar olarak tanınmışlardır.¹⁰³

Kullandığı alfabeye, en güzel yazıyı yazmaya çabalayan bir Padişah’ın, yazmış olduğu en güzel yazıyı süsletmek istemesi ya da okuduğu

¹⁰² Feryal İREZ, “Edirnekâri”, **Antik Dekor**, Sayı: 56, İstanbul 2000, s.71.

¹⁰³ 2. Cihan ÖZSAYINER, “Hattat Osmanlı Padişahları”, **Antik Dekor**, Sayı: 50, İstanbul, Ocak 1999, s.80-82.

bir kitabın en güzel kitap olmasını istemesi, tezhip sanatının gelişimini sağlamıştır.

Tezhip sanatının XIX. yüzyılda devam etmesinin nedeni, bu sanatın toplumun kültüründe var olmasıdır. Bugün içerisinde bulunduğumuz 21. yüzyılda, artık matbaanın var olması ya da olmaması gibi bir durum söz konusu değildir öyle ki teknolojik olarak çok iyi gelişen matbaalar, makineler bu sanatın örneklerini üreterek, toplumun özünde olan bu sanatı teknolojiyle olabildiğince bağdaştırmaktadırlar. Tezhip sanatının XIX. yüzyıldaki gelişimi, ilgi alanları Avrupaî nesnelere çevrilen Padişah ve üst sınıfın dikkatini çekmek için, tasarımlarına Avrupaî motifleri de dahil eden sanatçının, kıvrak zekasına, veya direkt böyle bir doğrultuda gelen, üst sınıf taleplerini karşılama çabasına bağlanabilir. Toplumsal bir olgu olarak yaklaşılacak bu üslup değişiminin sosyal analizinde; İbn Haldun'un;

“Yenilmiş kavimlerin giyim ve kuşam, mezhep, diyanet ve başkaca hal ve itiyatlarında kendilerini yenen kavim ve hükümdarları örnek edinmelerine dair” adlı bölümde “bunun nedeni şudur: Nefis ve kalp daima kendi kavimlerine galebe çalmış ve kendi kavmine boyun eğdirmiş olanların olgunluk ve üstünlüklerine inanır.”¹⁰⁴

Bu toplumsal kuram belirleyici sözlerin üzerinde de düşünülebilir. İstendikten sonra daha pek çok sebep-sonuç ikilemi içerisinde, tezhip sanatının XIX. yüzyılda halâ sürmesi çeşitli dayanaklara dayandırılabilir. Önemli olan bu sanatın XIX. yüzyılda; örneği olmayan bir sanat programında sırf sanatçının yorum başarısıyla ünik örnekler sunmasıdır.

¹⁰⁴ İbn Haldun, **Mukaddime I**, Haz. Süleyman Uludağ, Dergah Yayınları, İstanbul 1982, s.396.

4.1 XIX. Yüzyıl Tezhip Sanatının Uygulanım Alanları ve Bu Alanlarda Kullanım Planları

Genelde hat sanatıyla birlikte karşımıza çıkan tezhip sanatı, bu yüzyılda daha bir kendine güvenli sanat olarak dikkat çekmektedir. “Tezhip sanatı hat sanatının giysisidir” anlayışıyla, hat sanatının hep arkasında kalmasına özen gösterilen tezhip sanatının, bu yüzyılda bazı kuralları zorladığı görülmektedir. Öyle ki canlı renkleri ve tonlamalı boyanışlarıyla dikkat çeken büyük motifler, bazen tek bir sayfaya hakim olabilecek büyüklüktedir.

Genellikle çiçek motiflerinde görülen bu uygulamada çiçekler, bir vazo, sepet gibi eşyalardan çıkış yaptığı gibi, tek cins veya iki-üç cins çiçeğin dalları; kıvrımlı, uçuşan kurdellalarla bağlanmış, ya da serbest olarak resmedilmiştir.

Dini konulu yazma eselerde, hatime sayfasından sonra gelen sayfada böyle levha tezhiplerine rastlanılmaktadır. TİEM 408 nolu ve TSM M. 57 nolu eserler bu gruba örnek gösterilebilir (Bkz. Kat. No:16, 18).

Tezhip sanatında böyle büyük ölçülerde ve naturalist özellikler gösteren çiçek resimleri, “şükûfe tarzı” olarak tanımlanmaktadır. Yukarıda değindiğimiz dini konulu yazmalarda yer alan resimlerde, şükûfe’lerin dini kitaplarda yer alması şeklinde olmuştur. Aslında şükûfe’nin kelime anlamı çiçek demektir.¹⁰⁵

XIX. yüzyılda tezhip sanatı; yazma kitaplar, fermanlar ve levhalar başlığı altında toplanan kollarda zengin örnekler vermiştir. Bunların özelliği kağıt malzemenin zemin oluşturmasıdır. Ayrıca desen tasarımı açısından

¹⁰⁵ Anonim (1935), “Şükûfe”, **Osmanlıca’dan Türkçe’ye Cep Klavuzu**, Devlet Basımevi, İstanbul, s.299.

aynı özellikleri gösteren, fakat uygulandığı alanda farklı malzemeden bir zemini olan tezyini sanat kolları da vardır. Bunlar cilt, kalem işleri ve lâke işlerdir.

Tezyini sanatlarımızdan olan tezhip sanatının, ayrı bir başlıkla, tezyini sanatlarda ayrı bir kol oluşturduğu gibi, cilt, lâke sanatlar ve kalem işleri de birbirlerinden ayrı, kendi başlıkları altında toplanan zengin örneklerin olduğu sanat kollarıdır. Kitap sanatlarından, cilt sanatı ve tezhip sanatı birbirlerine daha yakındır. XIX. yüzyılda daha çok Kur'an-ı Kerim, delâilü'l-şerif ve evradı şerife gibi dini konulu kitaplar ile levhalar üzerine tezhip yapılmıştır.

4.1.1 Yazma Kitaplar

Yazma kitaplar konusu dini veya dini olmayan olmak üzere iki ana grupta toplanır. İki grupta yer alan eserlerde tezyin edilen alanlar aynı adlarla tanımlanmaktadır. Bu özelliği göz önüne alarak, din dışı eserlere ayrı bir başlık açılmayacaktır. Din dışı eserler edebi ve bilim konularını içermektedir.

Dini Konulu Yazmalar:

Kur'an-ı Kerimler (Mushaflar), amme cüz'leri, elifba cüzleri, delâilü'l-hayrât gibi dua kitapları, bu yüzyılda tezyin edilen yazmalar olmuştur. Hepsinde ortak olan, bezenen yazma bölümleri olduğu gibi, hiç birisi bir Mushaf kadar zengin bezemeye sahip olamazlar çünkü hacim açısından Kur'an-ı Kerim, ya da Mushaf daha geniştir.

Kur'an-ı Kerim'lerde yer alan tezhip alanları, diğer dini kitaplarda da genellikle bulunmaktadır. Din dışı kitaplar ile Kur'an-ı Kerim dışındaki kitaplarda tezyini alanlar daha azdır.

Allah'ın kelâmı olan ayetlerin birleştiği, bir araya geldiği Mushaflar, sanatkârlarca, noktasından sure başına kadar süslenmek istenmiş, böylece bazı süsleme alanları kalıplaşmıştır.

Kur'an-ı Kerim'lerde Tezyin Edilen Alanlar:

Kur'an-ı Kerim, zengin tezyinatı içerir. Bu özelliğinden dolayı tezimizde Kur'an-ı Kerim tezyini alanlarının üzerinden tezyinî terminolojiye değinilecektir.

1. Zahriye sayfaları: Arapça, bir kelime olan zahr; sırt, arka demektir. Sırtlık anlamındaki "zahriye" kelimesi de buradan türemiştir.¹⁰⁶

Kitabın cilde bağlanmasını sağlayan yan kağıtlarından hemen sonra gelen bu sayfalar kitabın hem ön, hem de arka yüzlerinde yer alır. Özellikleri bu sayfaların tezyin edilmesidir, tezyin edilmiş bu sayfalar "zahriye sayfası" adını almaktadır. Yazma eserlerde, başlayan metnin hemen arkasındaki sayfaların tezyinatı olduğu için, zahriye denilmiştir. Tezhip sanatının terminolojisinde kabul gören bu tanımdan başka bu sayfalar, "ilk sayfa tezhibi" olarak da nitelendirilmektedir. Bu tanıma kullanmayı yeğleyen Zeren TANINDI, bu tür sayfa tezyinatının 14. yüzyıl ile 16. yüzyılın ikinci yarısına kadar devam ettiğini belirtmektedir.¹⁰⁷

Zahriye sayfaları; kare, daire, oval, mekik, yıldız, ya da çerçeve dikdörtgen planlarda, dönemlerinin motif, renk özellikleriyle yapılmışlardır.

¹⁰⁶ Türk Dil Araş. Kurumu, "Osmanlı'dan Türkçe'ye Klavuz", İstanbul 1935, s.366; Ferit DEVELİOĞLU (1982), **A.g.k.**, s.1401.

¹⁰⁷ Zeren TANINDI (2000), **A.g.m.**, s.120.

Bu sayfalar esere verilen öneme göre bazı durumlarda iki, üç, dört, hatta daha fazla sayıda olabilmektedir. Eser, belirlenmiş önemli bir kişiye hazırlanıyorsa, bu sayfalardaki tezyin edilen planın ortasında kitabın kime ithaf edileceği belirtilir o zaman bu tür sayfalar “unvan sayfası” ya da “temellük sayfası” olarak tanımlanmaktadır. Temellük kelimesinin kelime anlamı sahiplenmektir.

XIX. yüzyıl yazma eserlerinde bu zahriye sayfalarına rastlanılmamıştır. Yazma eserde sadece serlevha tezhipleri vardır.

2. Serlevhalar: Kur’an-ı Kerimler’de, Fatiha Suresi ile Bakara suresinin ilk ayetlerinin bulunduğu sayfaların, karşılıklı sayfalar olarak tezyin edilmesidir. Dibâce (başlangıç sayfası), baş levha, gibi tanımlarında kullanıldığı bu sayfa tezyinatının pek çok tanımla kavranmaya çalışmasının nedeni, Türkçe anlamlarının yanında, örneğin dibâce yerine başlangıç sayfası demek olan anlamını kullanmak gibi kişisel tercihlerden kaynaklanmaktadır.

Serlevhalarda yazı küçük tutularak tezyinata yer açılır. Simetrik plan özelliği gösteren bu sayfalar, çerçeve planlı, bazen de bu dikdörtgen çerçeve planı üzerine çıkıntı yapan üçgen ya da kubbeli formlardaki planlarda tasarım yapılır. Kubbeli (mihrabiyeli), ikkil ve mürekkep serlevhalar olarak belirlenen çeşitlerinde aslında terminoloji karmaşası vardır. Serlevhalar, görünüm olarak dikdörtgen çerçeveli, dikdörtgen çerçevenin uzun kenarında, orta eksene yerleştirilen kubbemsi, üçgenimsi çıkıntıları olan, biçimlerde olmaktadır. Mürekkep serlevha denilmesi, iki farklı biçimi bünyesinde barındıran model olmasıyla açıklanmaktadır. Mihrabiyeli ve kubbeli aynı tipoloji için kullanılan terimdir. İkkil dikdörtgen planlı için kullanılmaktadır. İkkil’in kelime anlamı “taç” demektir. Tüm bu açıkladığımız terminoloji klasik serlevha planlarında kullanılmaktadır.

XIX. yüzyıl serlevha tezhipleri, klasik serlevha tezhiplerinden çok farklı bir üslûpta yapılmıştır. En önemli özelliği altının tüm bir sayfa yüzeyine yayılması ve üzerine kumlu ya da üç nokta şeklinde iğne perdahının uygulandığı zemine sahip olmasıdır.

Bu yüzyıl içerisinde üretilen yazma eserlerde, yazıyla deseni ayıran cetvellerinin adeta eridiği görülmektedir. Yüzyıl ortalarına doğru, genellikle daire ve oval plan içerisine yazılan nesih yazıların satır araları yine beyn-es-sütur tekniğiyle doldurulmuş, yazı ile desenin sınırları da, desenlerin yaprakları ve çiçekleri ile belirlenmiştir. Serlevha tezhiplerinde uygulanan desen, renk, tasarım gibi özelliklerin, yazma eserin ilerleyen sayfalarında da görülmesi, eserin tek bir müzehhip tarafından ya da onun ekolünden kişi veya kişilerce tezyin edildiğini göstermektedir. Bazı eserlerde de tam tersi olmuş, eser birden fazla müzehhiplerce tezyin edilmiştir.

XIX. yüzyıl Kur'an-ı Kerim'lerindeki serlevhalarda baskın olan motif çiçek desenleridir. Barok-Rokoko- Art Nouveau üslûplarının, seçilen motifleriyle tasarlanan çiçekler, cetvellerin olmadığı sayfalarda özgürce ve altın zeminler üzerinde bahçelerdeki canlılıklarıyla yer almışlardır.

3. Başlık sayfası: Genelde bilim kitaplarının kimi örneklerinde serlevha tezhiplerinden hemen sonra gelen metnin başlangıcında ki sayfa tezyin edilir. Öyle eserler vardır ki içerisinde en az iki-üç farklı metin vardır. Bunların her birinde metin başı süslenir. Başlık sayfası, başlangıç sayfası, unvan sayfası gibi tanımlar hep aynı konuya gönderme yapmaktadır. Unvan sayfası tezhibi, terim olarak, zahriye sayfasının açıklamasında yer verdiğimiz "unvan sayfası-temellük sayfası" tanımlarıyla karıştırılarak bir karmaşa yaratmaktadır. Sahiplenmek demek olan temellük kelimesinden kaynaklanan bir isimlendirmeye nitelenen temellük sayfasında, eserin kime ait olduğu, sahibinin adı, unvanı gibi özellikler, bazı eserlerdeki zahriye sayfalarında yer

almaktadır. Bundan dolayı bu sayfalara unvan sayfası da denilmiştir.¹⁰⁸ Yerli ve yabancı kaynaklarda kabul görmüş olan “unvan sayfası” tanımı, özellikle metnin üst kısmında, metnin iki tarafındaki uzun cetvellerin sınırlandığı alanda yapılan tezyinattır.

“Ünvan’ın ana görevi vurgulamak ve bir metin başlangıcını süslemek, fakat Arap el yazısı büyük harflere sahip değil, İslamî el yazıları baş harflere sahip değil. Unvan genellikle eserin adını, yazar adını (eğer bu rozet ilk sayfada görünmüyorsa), farklı bölümlerin isimlerini veya eserin bölümlerini (bu el yazısının başından, çok farklı bir yerde görünen unvana, uygulanır.) kapsar. ...Aynı zamanda unvanın genel olarak amacı dekoratiftir...”¹⁰⁹

Tek taraflı olan başlık sayfaları; üzeri kubbeli, olursa kubbeli başlık, yatay dikdörtgen planlı olursa iklil başlık, hem kubbeli hem de iklil karışımı olursa mürekkebe başlık olarak tanımlanmaktadır.

XIX. yüzyılda özellikle vakfiyelerde zengin örnekleri olan başlık sayfaları dönemin geçerli olan üslûbunu yansıtmaktadırlar. II. Mahmud dönemi vakfiyeleri yepyeni tasarım anlayışıyla eski ve yeni tezyini özellikleri birleştirilmiş başarılı örneklerdir.¹¹⁰

4. Sure başlıkları: Kur’an-ı Kerim’de 114 sure vardır. Her surenin isminin yazılı olduğu yatay formu, dikdörtgen alanların tezyin edilmesine, surebaşı tezhipleri denilmektedir. Bu küçük alanlarda uygulanan tasarım, 114 sure başında da aynı olabileceği gibi, zengin müzehhep eserlerde, üslûp

¹⁰⁸ Oleg F. AKIMUSHKIN, Anatol A. IVANOV, “The Art of Illumination”, **The Arts of The Book in Central Asia**, General Editor, Basil Grey Serindie Publications UNESCO, s.46; Cemile ÇELİKGÖVDE, **Eski Yıldız Kütüphanesindeki Çiçek Tasvirleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Ün. Sos., Bil. Enst. İstanbul 1996, s.30; Uğur DERMAN, “Mushaf Cüzü”, **Sabancı Koleksiyonu**, Akbank Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul 1995, s.128; Zeynep ÇAVDAR KALELİ, **Süleymaniye Kütüphanesinde Bulunan Din Dışı Yazma Eserlerin Tezyinatı**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Ün. Sos. Bil. Enst. İstanbul 1999, s.51-52.

¹⁰⁹ Oleg AKIMUSHKIN, Anatol A. IVANOV, **A.g.m.**, s.46.

¹¹⁰ Sadi BAYRAM, “Sultan II: Mahmud’un Vakfiyelerindeki Tezyinat”, **Vakıflar Dergisi**, Sayı XVII, s.147-174.

karakterlerindeki bütünlük içerisinde, farklı, farklı desen ve renklerde tezyin edilen sure başlıkları da olabilmektedir. Klasik tezyinatta cetvellerle ayrılan bu bölüm de üç pafta bulunmaktadır. Birincisi, ortadaki surenin yazılı olduğu, yazı kısmı, bir de bu kısmın sağ ve sol taraflarına gelen tezyinatın yapılacağı kısımlar olmakta ve genellikle bu alanlar simetrik planlı tasarlanmaktadır. Bu tezyinatta tığlara yer verilmez. XIX. yüzyıl da tezhip sanatının diğer öğeleri gibi sure başlıkları da yenilikler içermektedir. Cetveller çoğunlukla kalkmıştır. Bu yüzyılda Uzun saplı çiçeklerin sınırlandırdığı asimetrik ya da ters simetrik sure başlıklarının olabildiği gibi, buketlerin, bereket boynuzlarının ya da, uçuşan fiyonkların sınırlandırdığı 1/2 simetrik planlı sure başlıkları da yapılmıştır.

Din dışı eserlerde örneğin bir şiir, makale, gibi konunun adını içeren tezyinatlara bölüm başları adı verilmektedir. Bunların unvan sayfalarından en belirgin farkı tığların olmayışıdır. Genellikle de dikdörtgen planlıdır.

5. Duraklar: Yazıdaki monotonluğu gidermek, gözü dinlendirmek ve eseri süslemek gibi görev yüklenen durak motifleri, farklı tasarım ve renkleriyle yazı metninin içerisinde açan çiçekler gibidir. Yazma eserlerde, cümlelerin sonlarında kullanılan noktaların yerlerine geçen yuvarlak biçimli küçük motifler, Kur'an-ı Kerim'lerde bulunan, 6666 adet ayetlerin arasında yer almaktadır.

Durak kanaviçesi çizildikten sonra, altınla doldurulan zemin üzerine, geometrik geçmelerden yapılan duraklar mücevher durak olarak tanımlanmıştır. Çok ince işçiliğinden dolayı bu isimle nitelendirilen duraklar XIX. yüzyılda en çok kullanılan iki motif grubundan biridir. Diğer grup motif ise, pençhane durak olarak isimlendirilmektedir. Çiçeklerin tepeden kuş bakışı görünümünün, altınla boyanmış küçük yuvarlak zemin üzerine çizilmesiyle oluşan çiçek resimleri, bitkisel grup içerisinde değerlendirilmektedir.

XVIII. yüzyıl ortalarından itibaren Delail-i Hayrat'larda görülmeye başlayan "Mekke-Medine" resimleri, TSM YY.1122 no'lu Kur'an-ı Kerim'in duraklarında 1b ve 2a sayfalarında yer almıştır. Çapı 5 mm olan bu durağın içerisinde yer alan tasvirlerde, perspektifin başarılı olarak verildiği görülmektedir. Bitkisel motiflerin yer aldığı duraklarda renk tonlamaları, münhanî tekniğinde yapılan bir boyama ile verilmiştir.

XIX. yüzyıl sonlarına doğru tarihlendirilen TİEM 372 nolu yazma, dönemin üslûbunu yansıtan bir mushaftır (bkz. Kat. no:22). Çok ince işçilikle çalışılmış olan bu mushaf ancak mücevher duraklar ile uyum gösterebilirdi ve müzehhipte bunu eserinde uygulamıştır. II. Mahmud vakfiyelerinden, Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşiv ve Yayın Dairesi Başkanlığı Arşivinde bulunan 189 K. ve 191 K.¹¹¹ ile kayıtlı vakfiyelerin durakları, çok ince çalışılmış en az mücevher duraklar kadar hassas ve ince işçiliktir.

Durak çeşitlerinden helezoni ve şeşhane durakların XIX. yüzyılda çok az kullanıldığı, bu yüzyılda durak çaplarının önceki örneklerine göre büyüdüğü ve daha renkli boyandıkları tespit edilmiştir.

6. Güller: Yazma kitapların, sayfa kenarlarında bulunan ve buldukları yerde özel bir vazifeleri olan bu motifler, artık XIX. yüzyılda, motiften çok, tasarım şeklinde biçimlendirilmişlerdir. Sayfa kenarlarında düşey ekseninde bir tasarımı olan güller; cüz gülü, aşere gülü, hizip gülü, gibi isimlerle, her ismin yüklendiği bir görevle gruplandırılmıştır. Genelde yuvarlak, ortası boş, madalyon biçimli olan klasik gül planları XIX. yüzyılda kullanılmamıştır. Müzehhipler bu yüzyılda gülleri çiçek buketleri şeklinde tezyin etmişlerdir.

Cüz gülü: Her yirmi sayfada bir yer alan bu gül ve yeni başlayan surenin adının yazılı olduğu sure başlıkları, aynı sayfada yer alır. Sure adı gül

¹¹¹ Sadi BAYRAM (1983), **A.g.m.**, s.164.

motifinin ortasındaki, özel olarak boş bırakılan yere yazılmaktadır. XIX. yüzyılda çiçek buketleri, klasik tasarımın genelde yuvarlak tasarımlı güllerinden farklı olduğu için, cüz adları çiçek buketlerinin altına ya da kenarlarına yazılmıştır.

Aşere gülü: Kur'an-ı Kerim'de her on ayette bir olan güldür.

Hizip gülü: Her beş sayfada bir olan güllerdir.

XIX. yüzyılda gül motiflerinde görülen karakteristik özellik; çiçek motifleri ve onlarla kaynaşan barok-rokoko motif özelliklerini taşıyan vazo, sepet, kartuj gibi motiflerin bir arada yapılan tasarımlarında çiçekler, sayfa kenarlarında, canlı ve hacim verici tekniklerle boyanmışlardır.

7. Hatime sayfası: Yazma kitabın bittiği son sayfada, hattatın, müzehhibin adlarının yazılı olduğu sayfadır. Yazıyla cetvel arasında kalan, dik üçgen gibi alanların tezyinatıdır.

Atölye çalışmaları şeklinde oluşturulan eserlerde, pek çok kimsenin o eser üzerinde emeğinin olduğu durumlarda, imzalı eser üretilmemiştir. Bir de, henüz yeterliliği hocasınca onaylanmayan sanatkârın, imza yetkisinin olmaması gibi, tamamen mesleğe ve hocaya saygı ilkesine bağlı olan, imza atmama durumu vardır.

Çok eser bu iki ilke yüzünden imzasızdır. Bazı eserlerde de müzehhip özellikle imzasını gizler, böylesi gizli imzalar da tespit edilinceye kadar, eserlerin imzasız olduğunu düşündürmektedir. İmzalar hatime sayfasında veya hatime sayfasından sonra gelen zahriye sayfalarındaki tezyinatta, gizliden ya da açıktan okunabilecek şekilde yazılmışlardır.

8. Cetveller: Genelde yazıların etrafında, ya da iki farklı alanın arasında bir sınır teşkil eden, bir kalın çizgi ile bu kalın çizginin sağ ve sol taraflarına çizilen ince çizgilerdir.

Tezhip sanatının terminolojisinde kuzu olarak bilinen bu ince çizgiler farklı renklerde olabileceği gibi değişik kalınlıklarda çizilen cetvellerin ikisi, üçü bir arada da kullanılabilir.

9. İç pervaz: Metin ile dıştaki tezyinatı ayıran cetveldir. İki yan tarafında kuzu adı verilen ince cetveller bulunmaktadır. Kuzuların kalınlıkları cetvelin kalınlığıyla orantılı olarak 1 mm - 2 mm olabilir, atölye çalışmalarında gerçekleşen kolektif çalışmalarda bu cetvel ve kuzuları çizen, sırf bu iş için görevli kişiler olduğu ve bunlara cetvelkeş denildiği bilinmektedir. Düzgün cetvel bir hüner işi olduğu için bazı önemli eserlerde, ya da dönemlere göre değişen tezyinatlarda cetvellerin iç içe iki-üç gibi sayılarda çizildiği, dolayısıyla kuzu sayılarının da arttığı görülmüştür. Kalın olarak çizilen cetvellerin içlerine, tek,çift veya üç iplik planında yürüyen sarmal desenler ya da geometrik geçmelerden oluşan ve zencerek isimli desenler tezyin edilmektedir.

10. Dış pervaz: Cetvelin dışında, adeta bir çerçeve gibi cetveli kuşatan, enli desen tasarımına, dış pervaz denilmektedir. Dış pervazlar serlevhalarda, üç taraflı, levha tezhiplerinde de dört taraflı olur. Tezyinatın yapılacağı dış pervaz ölçüleriyle orantılı olarak desen tasarlanmalıdır. Tek iplik, iki iplik, üç iplik gibi yürüyen ve yön takip eden desenler olabildiği gibi yeknesaklığı önlemek için madalyon, pafta gibi bölümler, düz eksene bir hareket getirirler. Bazı örneklerde desen yerine zerefşan, ebru, akssazi teknikleri uygulanmıştır. XIX. yüzyılda bu bölümler, C ve S kıvrımlarla sınırlandırılarak elde edilen ayrı alanlarda, naturalist çiçeklerle tezyinat yapılmıştır.

4.1.2 Fermanlar

Divân-ı Humâyûn'da alınan kararlara uygun olarak düzenlenen ve üzerlerinde padişah tuğrası taşıyan yazılı emirlerdir. Farsça fermuden: buyurmak mastarından gelen ferman; “emirname, buyruk, irâde” anlamlarını taşımaktadır.

Ferman metninin altında olan “padişahî”, “hümâyûn”, “alışan”, “şerîf” gibi sıfatlar fermanın padişaha ait olduğunu belirtmektedir. Metinlerinde tek bir kişiye hitap ediyorsa, daima “sen” hitap biçimi kullanılmakta, fermanın çıkarılma nedeni özetlendikten sonra, bu konuda ki “emir”, “hüküm” belirtilmekte ve metnin sonunda “Tahrîren fî...” denilerek Arapça sözlerle fermanın veriliş tarihi belirtilir.¹¹²

Ferman metinlerinin üst kısımlarında yer alan padişah tuğrası, Padişahın tahta çıktığı gün, kendisine gösterilen örnekler arasından seçilirdi.

II. Bayezid döneminde, kırmızı, yeşil mürekkeplerle çekilen tuğralar vardır. Bu dönemde tezhiplenmiş tuğralar, eğer altın mürekkeple çekilmişse siyah mürekkeple harflerin etrafı tahrirlenmiştir.

Sultan III. Ahmed hattat olan padişahlarımızdandır, tuğralarını bizzat kendisinin çektiğini öğreniyoruz.¹¹³

XIX. yüzyılda tezhiplenmiş fermanların, ortak özelliği örtücü olmayan boyalarla boyanması, fiyonkların bağlandığı naturalist çiçek buketlerinin ya da çiçek dallarının, simetrik düzenlemeyle ferman tezyinatında yer almasıdır. Tığ yerine geçen yaprak biçimli kenar suları, bir yerde tığlara çıkış yapmıştır. III. Ahmet döneminden itibaren tuğraların sağ üst köşesine, bir çiçek deseni

¹¹² Şinasi ACAR, “Ferman, Berat ve Vakfiyeler”, *Antik Dekor*, Sayı 46, s.113,114,115,116.

¹¹³ Şinasi ACAR, *A.g.m.*, s.113.

çalışılmıştır. İncelediğimiz fermanların ikisi, II. Mahmud tuğrasını, bir tanesinde Abdülmecid tuğrasını taşımaktadır. Çok canlı olan renklere hakim olan renk, pembe ve mavidir.

4.1.3 Levhalar

“Son iki asırda -bilhassa Osmanlılarda- celfî yazılarla revaç bulan levhacılık -çerçevesiz şekliyle- mekan dahilindeki duvarlarda yer almasını sağlamıştır.”¹¹⁴ Hat sanatının gelişimine paralel bir gelişim gösteren levhalar; 1-hilye, 2-edebi konulu levhalar (methiyeler, şiirler), 3-tuğralar, tuğra biçimli istifler gibi farklı içerikli, ama biçimsel olarak aynı grup içerisinde değerlendirilir ve genellikle duvarlara asılmak üzere tezyin edilmişlerdir.

XVII. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan levha tasarımları içerisinde en çok talep göreni hilyeler olmuştur.

1. Hilye: Sözlük anlamı “süs, zîynet, kolye” olan hilye; mecazen “yaratılış, suret ve güzel vasıflar” demektir. Hz. Peygamberin fiziki özelliklerinin, edebî olarak anlatılmasıdır. Klasik bir hilyede bulunması gereken bölümler.

Baş makam: Buraya besmele veya euzu besmele, bazen de euzu bismelerinin içinde geçtiği ayet yazılır.

Göbek: Daire ve oval olarak XIX, yüzyılda değişik göbek tasarımları düzenlenmiştir. Burada Hz. Peygamberin fiziki özellikleri anlatılmaktadır.

¹¹⁴ Uğur DERMAN, “Levhalar”, **Sabancı Koleksiyonu**, Akbank Kültür ve Sanat, İstanbul 1995, s.53.

Hilâl: Dairevi göbeklerin etrafını çevreleyen ve içerisine ara pervaz desenleri çalışılan hilâl biçimli pervazdır.

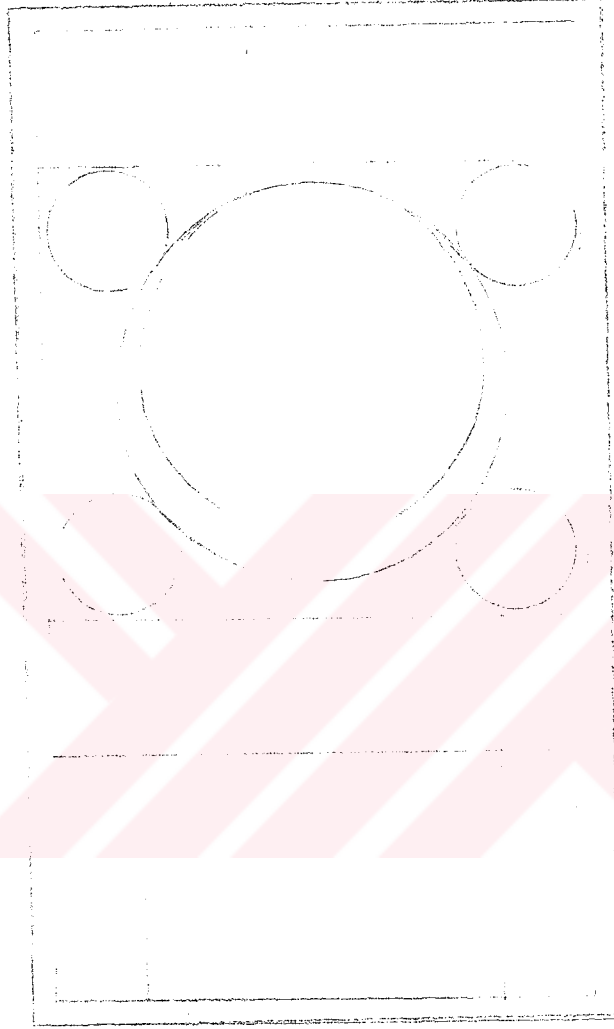
Dört halifenin isimlerinin yer aldığı küçük paftalar, göbek ve hilal'in bulunduğu paftada, göbeğin 4 köşesinde yer almaktadır.

Ayet kuşağı: Buraya doğrudan Hz. Peygamber'le ilgili bir ayet yerleştirilmektedir.

Etek: Hilye metninin devam ettiği ve dua'nın da yazıldığı kısımdır. En sona hilyeyi yazan hattat imzasını ve tarihi yazar..

Koltuk: Etek kısmının iki tarafında yer alan boşlukların olduğu yerdir. Bu alanlara koltuk tezhibi uygulanmaktadır.

"Hz. Muhammed'in zamanına yetişen inanılır kimselerin ifadeleri muteber kaynak eserlerde yer almaktadır. İşte ilk numuneleri 1090/1678'de görülmeye başlayan hilye levhalarında Hz. Ali'nin rivayeti olarak en fazla yazılagelen metnin tertip şekline göre tercümesi şöyledir:



Çizim 4.1. Hilye Planı

2. Edebi konulu levhalar: Şiir, methiye, tebrik gibi edebî dizelerin, sunulacağı kişiye verilen önemi belirtmesi için murakka'ya gerilerek, levha haline getirilmesi ve etrafının da tezyin edilmesidir. XIX. yüzyıl ikinci yarısından sonra önem kazanan bu tür levhaların kenar sularında Rokoko üslûbunda sırf altınla yapılan boyama tekniği uygulanmıştır.

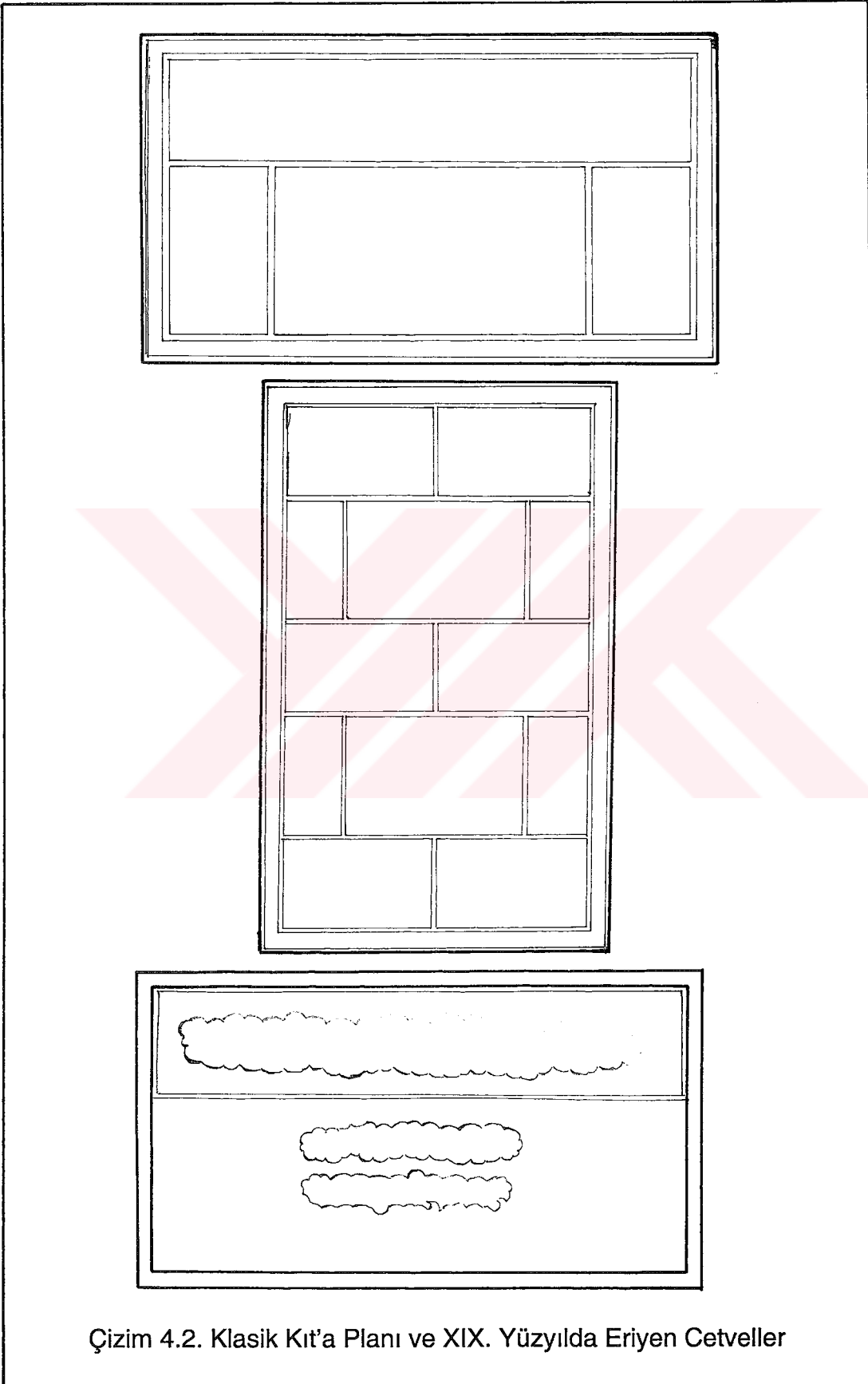
Kağıt yüzeyi 1/2 simetrik planda paftalara ayrılmış, bu paftalardan bir kısmına nesih hatla methiye, tebrik, şiiir gibi konularda yazı yazılmış ve bazı paftalara koltuk tezhibi uygulanmıştır. Böylece levha, sıkmayan, ferah görünümün sağlanmasıyla birlikte, tezyini açıdan da zenginleşmiştir.

Koltuk tezhibi: Cetvel ile yazı metninin arasında kalan boşluklara koltuk denilmektedir. Özellikle levha tezhiplerinde kullanılan iki farklı yazı karakteri (kalem ağzına bağlı olarak) kağıt yüzeyinde büyük yazıları geniş alana yayarken, küçük yazılar daha az yer tutmaktadır. “Celfî sülüs-nesih”, “muhakkak-reyhanî” gibi farklı kalem ağzlarıyla oluşturulan ikili yazının olduğu hatların kenarlarında oluşan kare dikdörtgen boşluklar müzehhiplerce tezyin edilir ve bunlara koltuk tezhibi denilir.

XIX. yüzyılda methiye, şiiir gibi edebî metinlerin aralarında koltuk tezhibi uygulanmıştır. Koltuk tezhibinin amacı, sırf yazının olduğu alanı renklendirmek gözü dinlendirmek, esere estetik kazandırmaktır. Koltuk tezhipleri 2-4-6 gibi çift sayılarda olur.

Türkçe bir kelime olan koltuk, burada destek anlamına gelmektedir. Klasik tezhipte mail kıt’alarda dik açılı üçgenlerden oluşan koltuklara muska koltuk denilmiştir. XIX. yüzyılda bu tür koltukların yer aldığı tezhip yapılmamıştır.

XIX. yüzyıl kıt’a tezhiplerinde, koltukların cetvellerinin eridiği görülür. Koltuk alanlarında buket ya da dal şeklinde olan çiçekler, boşluğu kaplayacak biçimde yerleştirilmiştir. Simetrik olan bu çiçekleri bağlayan fiyonklar merkezi noktadan, dalları bağlamaktadır.



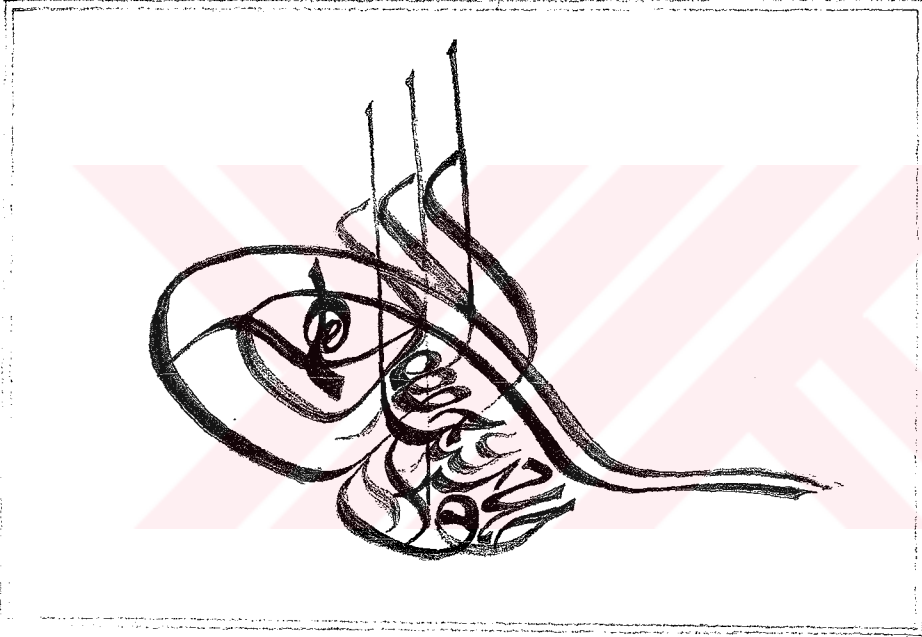
Çizim 4.2. Klasik Kıt'a Planı ve XIX. Yüzyılda Eriyen Cetveller

3. Tuğralar ve Tuğra İstifli Levhalar

Padişah tuğralarının XVIII. yüzyıldan itibaren estetik formlarının bozulduğu görülmektedir. Mustafa Rakım'ın, XIX. yüzyılda geliştirdiği estetik ile tuğralar biçimsel olarak en güzel, şaheser durumuna kavuşmuştur, biçimsel güzelliğe kavuştuktan sonrada tuğra tezhibi önemini yitirmiştir. Sultan II. Abdülhamid'den Osmanlı'nın sonuna kadar olan tuğralara tezhip yapılmamıştır.¹¹⁵

Fermanların başına gelen tuğralar, XVIII. yüzyıl ikinci çeyreğinden itibaren levhalar şeklinde sadece tasarlanmış, tuğra ve tuğranın üst sağ ile, sol köşelerine çiçek buketleri veya dalları gelecek şekilde tezyin edilmişlerdir. Hattat olan padişahlarımızdan II. Mahmud, Mustafa Rakım'ın talebesidir. Levha tuğralar'da II. Mahmud'un tuğralarının olduğu levhalar zengin örnek oluşturmuştur.

¹¹⁵ Uğur DERMAN (1995), *A.g.m.*, s.63.



Çizim 4.3. Tuğra Levha Planı

4.2 XIX. Yüzyıl Türk Tezhip Sanatında Motifler ve Tasarım Özellikleri

Tezhip sanatını oluşturan ana öge; motif ve tasarımlar, bu sanatı kimi zaman akıcı ve mükemmel, kimi zaman da tutuk kılmıştır. XIX. yüzyıl ise bu sanatın coşkulu canlanışının yaşandığı bir dönem olmuştur.

XIX. yüzyıl Osmanlı tezhipleri içerisinde seçerek incelediğimiz eserler üzerinde yapılan araştırmamız sonucunda oluşan kanımız; bu yüzyılda motiflerin zengin bir arşiv oluşturduğudur. Osmanlı öncesinde, XIII. ve XIV. yüzyıllarda çok görülen münhanî motifini, adeta unutan Osmanlı sanatçıları, bu yüzyılda bu motifin boyama tekniğini almışlar ve yine XVI. yüzyılda çok sevilen iki üsluba ait (Saz üslûbu ve Karamemi üslûbu) motifleri bu boyama tekniğiyle boyayarak, bir yenilik getirmişlerdir. Bu boyama tekniğini bilinçli bir tercihle seçmişler, çünkü bir rengin en az iki tonuyla yapılan bu boyama, zaten canlı seçilen renkleri iyice canlandırmış, hareketlendirmiştir.

Motifler grubunda bir irdelemeye yöneldiğimizde genel olarak; önceki üslûplara ait motifler ve Batı etkili motifler olarak konu incelenebilir, fakat bir perde motifi vardır ve bu özellikle Batıdan, Osmanlı sanatına girmiştir diye, kabul görmektedir. Oysa ki çalışmamızın başlarında (1.3.1. nolu bölümde s.14'te) bu motifin, Türk sanatında Uygur Türklerinden beri yeri olduğu görülmüştür. Aynen münhanî motifinin, ele alınarak incelenen yüzyıla kadar Osmanlıda tercih edilmemesi gibi, bir durumla karşı karşıya kalmış, tercih edilmemiştir. Dolayısıyla bu motifi, Batı motifi olarak değerlendirmiyoruz. Motifleri Osmanlı, Batı kökenli diye ayırmıyor, sadece genel karakter başlıklarıyla gruplandırıyoruz.

4.2.1 Motifler

XIX. yüzyıl tezhip sanatında hakim olan motifler 1-Bitkisel motifler, 2-Eşya motifleri, 3-Geometrik motifler, 4-Tasvirler, 5-Barok-Rokoko-Art Nouveau üslûplarına ait motifler olarak gruplandırılabilir.

4.2.1.1 Bitkisel Motifler

Bu grup motiflerde, iki ayrı karakter göze çarpmaktadır. Birincisi XVI. yüzyılda Osmanlı sanatına hakim olan, saz üslûbuna ait motifler yani üslûplaştırılmış stilize bitkiler, 2-Tanınan, özellikleri belli olan yarı üslûplaştırılmış çiçeklerin olduğu motifler. Yarı üslûplaştırılmış çiçek motifleri bu yüzyılda, daha naturalist çalışılmış ve dönemin karakteristik motifleri olmuştur.

Saz üslûbuna ait çiçek motifleri:

XVI. yüzyılın ilk yarısında Osmanlı sanatının, klasik döneminde etkin olan bu üslûbun yaratıcısı Tebriz'den gelen, ressam Şah Kulu'dur.¹¹⁶

Bu üslûbun figüratif motiflerini eleyerek, sadece bitki motiflerini seçip XIX. yüzyıl tezhiplerinde uygulayan sanatçılar, bu üslûbun karakteristik boyama tekniğini de elemişler ve motifleri münhanî motiflerinin boyama tekniğiyle boyamışlardır. Bu bilinçli seçimlerin amacı motifleri canlı ve çok renkli yapmaktır.

¹¹⁶ Banu MAHIR, "Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", **Topkapı Sarayı Müzesi, Yıllık-1**, İstanbul 1986, s.113,114.

“ ‘Saz Yazmak’ adını alan saz üslûbu motifleri sivri uçlu kıvrık hançeri yapraklar, hatâyî denilen Çin tarzı stilize çiçekler ,tomurcuklar... bu kolda çalışan sanatçıların severek işledikleri motiflerdir.”¹¹⁷

TSM, HA 26 nolu Mushaf tamamen saz üslûbunda olan motiflerle çalışılmış bir XIX. yüzyıl yazmasıdır.

Naturalist çiçek motifleri:

Çiçekler: Gül, şebboy, karanfil, hazeran çiçeği, zambak, nergis, zerrin, süsen, anemon, yıldız, kasımpatı, lale, sümbül, çiğdem, çiçek açmış meyva ağaçları, menekşe gibi tabiatta karşılaştığımız tüm çiçeklerin resimlendiği bu yazma eserler, bir yerde bu çiçekleri, o dönemde yetişen bitkileri bizlere sunan belge niteliğindedir. İncelenen çiçek resimleri içerisinde leylak ve gelincik çiçeği en az çalışılan türdür. Doç. Faruk TAŞKALE'nin incelediği bir eserde en çok çalışılan bu iki çiçeğe rastlanılmıştır.¹¹⁸ Gül ise en çok resmi yapılan çiçek olmuştur.

Meyvalar:

XVII. yüzyıl sonlarında ilk kez Gazneli Mahmud olarak bilinen sanatçının İÜ, T. 5461 no'lu “Tuhfe-i Gaznevî” albümünde gördüğümüz naturalist meyvalarına, başka bir çalışmada rastlanılmamıştır. XVIII. yüzyıldan itibaren Osmanlı Başkenti'ni süslemeye başlayan çeşmelerin, yüzeylerindeki taş işçiliklerinde aynen Gazneli Mahmud'un tasarım planlarındaki uygulamalara rastlanılmaktadır. Fakat tezhip sanatında kullanılmamıştır. XIX. yüzyılda ise iç mekanlarda, kalemişlerinde görülebilen meyva motifi özellikle âyan konaklarında yer almıştır.

¹¹⁷ _____, (1986), **A.g.m.**, s.113.

¹¹⁸ Faruk TAŞKALE, “Kur'an-ı Kerim'de Açan Çiçekler”, **M. Uğur Derman Armağanı**, 542.

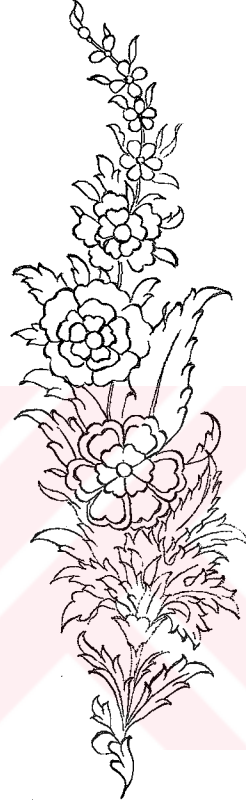
Bereket mahsulleri:

Simgesel amaçla kullanılan üzüm, buğday gibi bitkilerin özel amaçlı yazmalarda yer alması, dikkat çekicidir. Bolluk, bereket anlamlarının yüklendiği bu motiflerin, özellikle yılbaşı tebriklerinde yer almasına örnek olarak seçtiğimiz levha, TİEM 3628 no'da kayıtlıdır. Çok temiz bir işçilikle zer-endûd olarak tezhiplenen bu eserin müzehhibi belli değildir. Sabancı koleksiyonunda bulunan başka bir levhanın konusu nazar ayetidir ve kenarsuyundaki desen bizim TİEM'den seçtiğimiz desenle aynıdır. İşçilik ve renk kullanımları bile aynı olan bu tezhiplerin, Sabancı koleksiyonunda bulunanı için Uğur DERMAN; "muhtemelen müzehhip Hüseyin Hüsnü Efendi (XIX. asır) eliyle kalıbından..." şeklinde bir ifadeyle Hüseyin Hüsnü Efendi'ye atfedilmektedir.¹¹⁹ Sabancı koleksiyonundaki levha 1297/1880 TİEM, 3628 ise 1305/1887 tarihlidir.

¹¹⁹ Uğur DERMAN, (1995), **A.g.m.** , s.142.

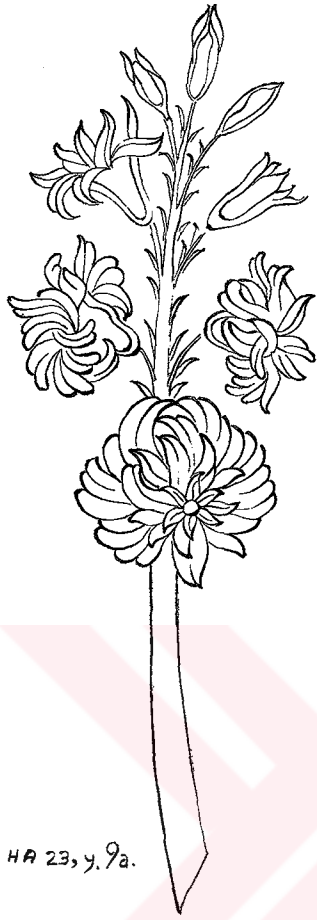


TSM HA 23, y. 44 a.

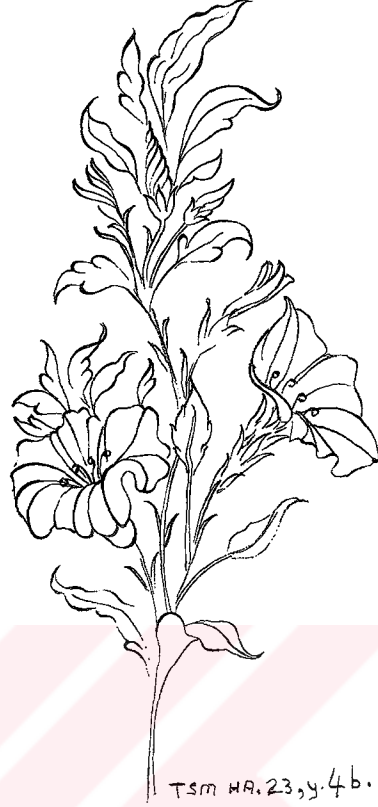


TSM HA.23, y. 34 a.

Çizim 4.4. Bitkisel Motifler



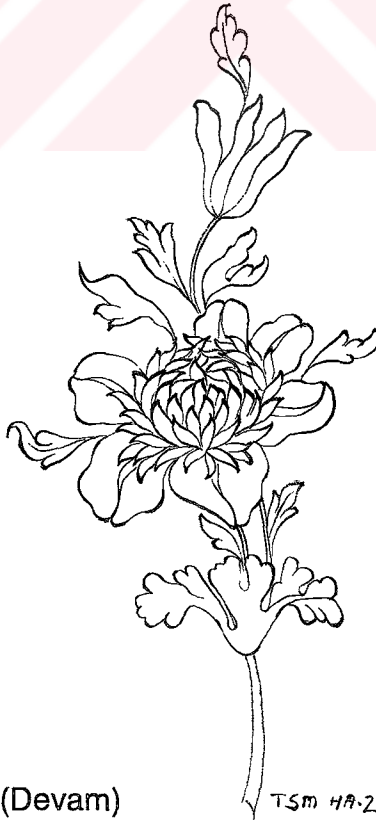
Tsm HA 23, y. 9a.



Tsm HA.23,y.4b.

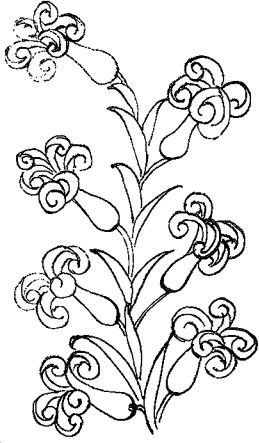


TSM HA.23,y.192b.



Tsm HA.23,y.69a.

Çizim 4.4. (Devam)



TİEM 2692, detay.



TSM Y.Y.1122, 39a.



TSM E.H.436, y.16b.

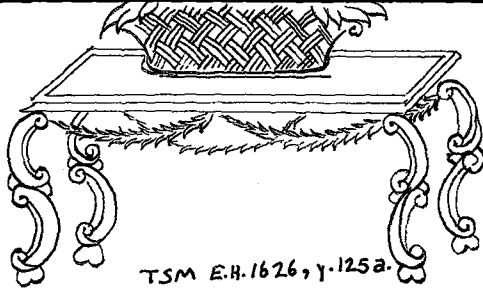


TSM M.57, y.305a.

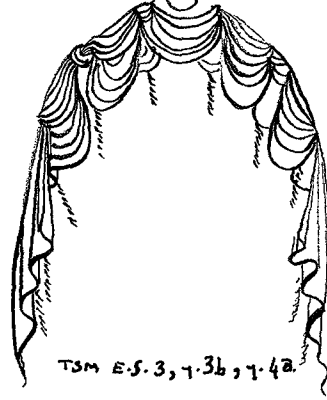
Çizim 4.4. (Devam)

4.2.1.2 Eşya Motifleri

Eşya motiflerinde vazolar en önemli sırayı almaktadır, Kur'an-ı Kerim'lerde sayfa kenarlarında yer alan güller de vazolardan çıkış yapan çiçekler çoğunluktadır. Rokoko üslûbun asimetrik formunu alan vazo tasarımları, zengin örnekler sunarken bazı çiçek buketler ise sepetlerden çıkış yapmıştır. Müzehhep kitaplardan bazılarında, arkada hatime sayfasından sonra gelen sayfa yani zahriye sayfasında, tüm sayfa yüzeyine hakim pano desenler yapılmıştır. Büyük boyutlu bu çalışmalarda vazo, sepet gibi eşyalar, çiçeklere çıkış olmuş ve bunlardan bazıları sehpa üzerine yerleştirilmiştir. Perspektif arayışlarının hakim olduğu bu tür sehpa, vazo ve sepetler yanında, eşya grubu motiflerde perde motifleri de önemli yer tutmaktadır. Dilimli ve bol büzgülü perdelerin çevrelediği buketler, sanki sahneyeymiş görünümünü vermektedir.



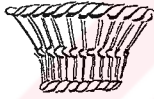
TSM E.H.1626, 7.125a.



TSM E.S.3, 7.3b, 7.4a.



TSM Y.Y.1122, 7.415a



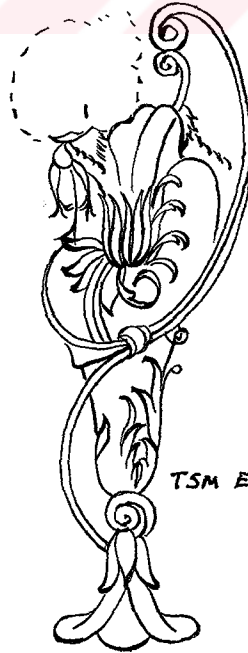
TSM E.H.1152, 7.71b.



TSM H.S.3, 7.4a.



TSM HA.20, 7.321a.



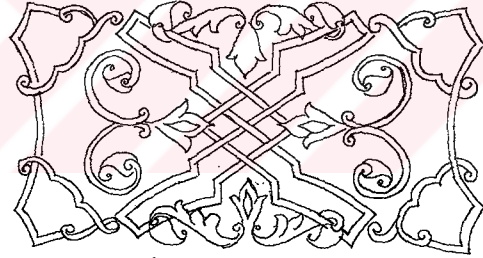
TSM E.H.436 7.16b.

Çizim 4.5. Eşya Motifleri

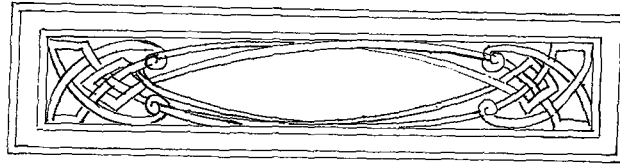
4.2.1.3 Geometrik Motifler

Köşe ya da en ve boy uzunluklarının tam orta noktalarını merkez alarak yapılan tasarımları birleştiren cetvelleri en basit geometrik öge olarak alınabilir.

XIX. yüzyıl sonlarına doğru bu tür çalışmalar ağırlık kazanmaktadır, bir de belli ölçekte hazırlanan geometrik tasarımın, simetrik katlarıyla elde edilen tasarımlar vardır. Bunlarda dış pervazı oluşturan desen raport (ulama) esasına bağlı olarak ilerlemektedir. Geometrik motiflerde Art Nouveau üslubunun motif karakteristiği hakimdir.



TiEM 3622 detay.



TSM E.H. 436, y.18a

Çizim 4.6. Geometrik Motifler

4.2.1.4 Tasvirler

Mekke-Medine konulu, tasvirlerin yer aldığı örneklere rastlamamızın yanında, bazı yazmalarda değişik manzara silüetlerine rastlanılmıştır (TSM H. 912). Mekke-Medine tasvirleri özellikle XVIII. yüzyılda sıkça uygulanmıştır. Özellikle hilyelerde uygulanım alanı bulan bu tasvirler kalemî tezyinatlarında da rastlıyoruz.

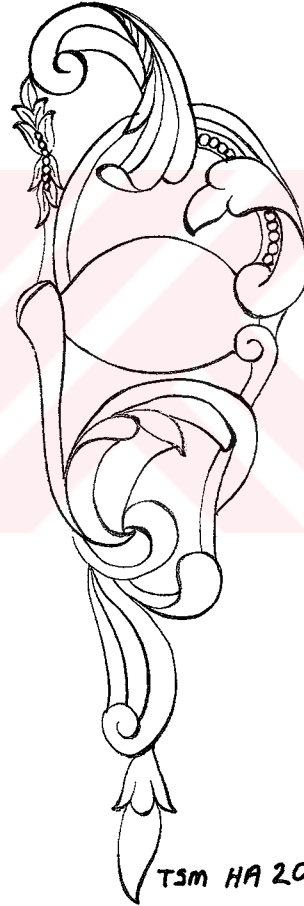
Tezhip sanatında TSM; Y.Y. 1122 no'da kayıtlı Kur'an-ı Kerim'de duraklara sığdırılan Mekke ve Medine resimleri çok ilginçtir (Bkz. Tanıtım Fişi 3).

4.2.1.5 Barok-Rokoko Üslûplarına Ait Motifler

Barok ve Rokoko üslûplarının birbirine yakın olan motifleri vardır, zaten aralarındaki en belirgin ayrılık renklerde olmaktadır. Barok üslûbun koyu ve canlı renkleri, kendi içinde ışık gölge arayışlarıyla değerlendirilirken, rokoko üslûbunda renkler pastelleşir, bu renklendirmelerle motifler, daha romantik görünüm sunmaktadır. Kabuklu deniz mahsulleri, C ve S kıvrımlı sınırlayıcı özellikte olan; kalın hatlı helezonîler, akant yaprakları, bereket boynuzları, C ve S kıvrımlarla asimetrik planda yapılmış vazolar, asimetrik paftalar, bu üslûbun karakteristik motifleridir.

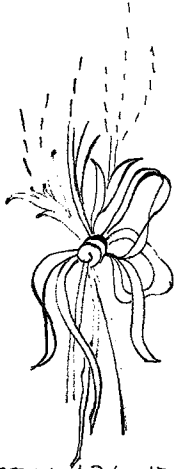


Tsm HA.20, y.11a.



Tsm HA 20, y.177b.

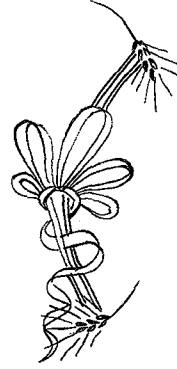
Çizim 4.7. Barok-Rokoko Üsluplarına Ait Motifler



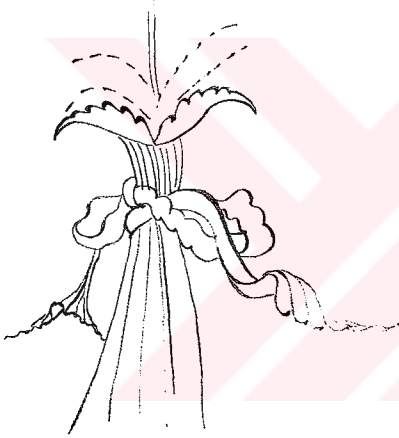
TSM Eñ. 436 y. 17a.



TSM Eñ. 436, y. 18a.



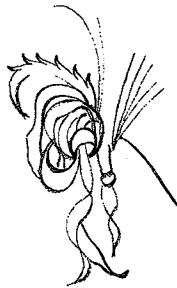
Tiem 3628.



Tiem. 2692.

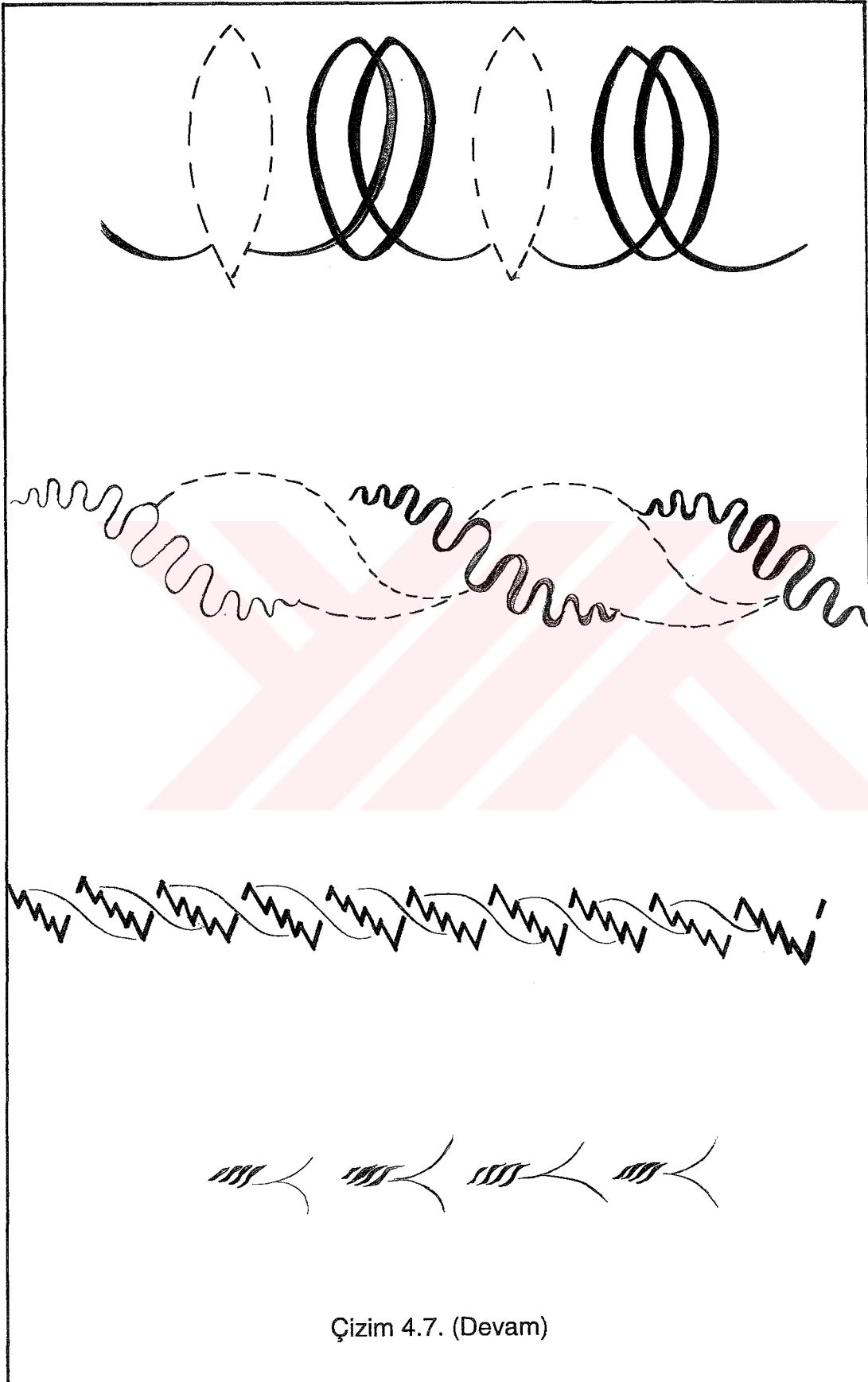


Tiem 2692.

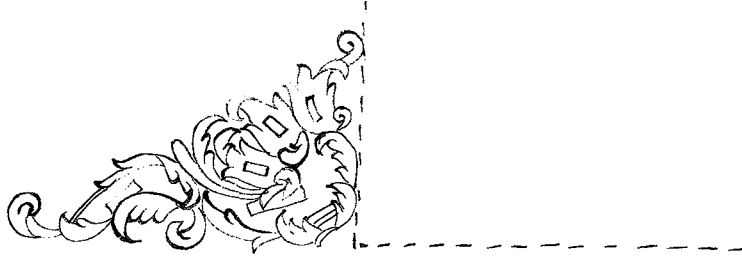


Tiem 408, y. 689a

Çizim 4.7. (Devam)



Çizim 4.7. (Devam)



TSM HA. 23, y. 1 b, 2 a, (detay).

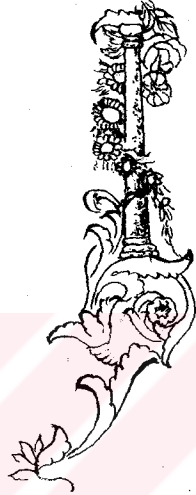


TSM Y.Y. 1122, y. 414 b, (detay).

Çizim 4.7. (Devam)



Tsm E.H.436, y.1b.



Tsm m.58, y.1b, y.2a.



TiEM 372, cilt (detay).

Tsm 4.Y.1122, y.415a.



Çizim 4.7. (Devam)

4.2.2 Tasarım Özellikleri

Giriş bölümü; 1.2.1. Desen Tasarımı bölümü ve 1.2.2 Helezonî şablonlarıyla tasarımın alt yapısını tanıttığımız bölümlerde, konusu geçen motiflerin yer aldığı helezonî çizgiler, tasarımın üzerinde çalışıldığı, denemelerin yapıldığı ana unsurlardır. Tezyinatın yapılacağı alanın sınırları ve sanatçının arzusu doğrultusunda seçilen helezonilere motif yerleştirmede ise müzehhibin hüneri ortaya çıkmaktadır. Motif dağarcığı zengin olan ve kurallarını iyi özümseyen bir müzehhip için başarı kaçınılmaz olur. 4.1'de değinilen uygulama alanlarında, tespit edilen planlar içerisine önce helezonîler çizilir, bunların ayrılan sahada çok sıkışık olmamasına özen gösterilir. Her helezonun bir çıkış noktası mutlaka olmalıdır. Bu çıkış noktaları XIX. yüzyılda serbest tasarımlarda genellikle vazo olmuştur. Kenar suyu şeklinde olan kompozisyonlarda ise çıkışlar köşelere yerleştirilen madalyon biçimli tasarımlardan ya da paftalardan ilerlemiştir.

Ser levha tezhiplerinde cetvel hiç kullanılmamış, seçilen bir bölge (genelde köşelere denk gelmiştir)'nin $\frac{1}{2}$ simetrik eksenli planına yerleştirilen helezonîlere uyan motifler, adeta giydirilmiştir ve her bir tasarım özellikle ser levha tezhiplerinde, birbirine benzemeyen müzehhip eserler ortaya koymuştur. Dini yazmaların sayfa kenarlarındaki gül desenleri zengin eserlerde çok çeşitlilik gösterirken, bazı eserlerde bir-iki desenin değişik renklerde boyanmasıyla farklı görünüm elde edilmiştir.

Levha tasarımlarında ise raport desenler daha çok tercih edilmiş, birbirine ulanan bu desenleri fiyonk, şimşek vb. gibi, motif dağarcığına yeni giren motifler bağlamıştır.

4.3 XIX. Yüzyıl Türk Tezhip Sanatında Uygulanan Boyama Teknikleri

Oldukça renkli oluşlarıyla dikkat çeken XIX. yüzyıl tezhiplerinde, renkler kadar, kullanılan tekniklerde çok zengindir. Klasik dönem tezhiplerinde aşağı yukarı kalıplaşmış olan renkler, bu yüzyılda sınır tanımamış, doğadaki çiçeklerde görülen renkler, olduğu gibi çiçek motiflerinde kullanılırken, bu renklerin tonlarını da değişik boyama teknikleriyle vermişlerdir.

İncelenen eserler üzerinde tespit edilen boyama teknikleri şunlardır:

- 1- Altın mürekkeple boyama
- 2- Fırça tarama tekniği
- 3- Gölgeleştirerek boyama
- 4- Perdaz tekniği
- 5- Münhanî tekniğinde boyama
- 6- İğne perdahı
- 7- Zemini boyalı tezhipler
- 8- Lâke

XIX. yüzyıl tezhiplerinde, tespit edilmiş olan tekniklerin uygulanmasından önce desenin kağıda aktarımı vardır.

Tezyini yapılacak desen tasarımı bittikten sonra, son şeklini almış olan desen, birden uygulamaya geçirilmez, üç-dört gün beklemeden sonra desen tekrar gözden geçirilmelidir. Dinlendirme denilen bu dönemden sonra önce görülemeyen hatalar daha rahat görülmektedir. Desenden emin olunduktan sonra, uygulanacağı zemine ya silkeleme metodu ile ya da günümüzde çok tercih edilen bir yöntem olarak, eskiz kağıtlarına desenin çizilmesinden sonra kağıt ters çevrilerek, tersinden kurşun kalemle tam

desenlerin üzerinden çizilir. Sonra tekrar ters çevrilen kağıt, esas uygulamanın yapılacağı zemine yerleştirilir. Hafifçe bastırılmak suretiyle desen yerine aktarılır.

Silkeleme metodunda ise desen kağıda çizildikten sonra şimşir tahtası üzerine konulan desenli kağıt, ince boncuk iğnesi olarak tanımlanan çok ince iğne ile, tam desen çizgileri üzerinden sık aralıklarla delinir, bu delikli desen kağıdına “kalıp” denilir. Hazırlık aşaması sıkıcı ve zor olan bu tür hazırlanmış desenler daha sonraki çalışmalarda büyük kolaylık sağlamaktadır. Klasik dönemde çok kullanılan bu teknikte hazırlanan desen kalıpları, eğer desen koyu renkli zemine uygulanacaksa, tebeşir tozu bulanmış bir bez parçası bu kalıp üzerinde gezdirilir, açık renkli zeminlerde de bu kez, kömür tozuna bulanmış ve fazlası silkelenmiş bez parçası gezdirilir. İnce deliklerden geçen tozlar deseni, uygulamanın yapılacağı zemine geçirir. Buna “desen silkeleme” denilir.

Bu iki türlü metoddan tercih edilen türde desen geçirildikten sonra, boyama tekniklerinden seçilenler uygulanır.

Desende altın ile boyanılacak motifler, zeminler varsa önce buralardan boyamaya başlanılır. Çünkü altın sürülen yerlerde altının sabitleşmesi ve parlaması için, mühreleme işlemi yapılması zorunludur. Önce renkli boya sürülecek olursa boyalar çatlar ve dökülür. Mühreleme yüzeyi parlak akik, yeşim gibi taşlardan yapılmış özel aletlerle yapılır. Önce mat olan altın mührelenince parlar, parlak görünüm istenilmez ise mühre ile altın arasına ince kağıtlar (karamela kağıdı gibi) konulmalıdır.

1- Bu yöntem zer-ender-zer tekniğinde uygulanmaktadır. Böylece aynı yüzeyde, altının mat ve parlak görünümüyle iki farklı alan yaratılmaktadır. XIX. yüzyıl tezhiplerinde, özellikle ser levha tezhiplerinin yapıldığı zeminler de, iki renkli altının kullanıldığı ve ayrıca bir renk

parlatılırken diğzerinin mat olarak mhrelendiği örnekler vardır. Özellikle tüm sayfayı kaplayan altın boyalı zeminlerde, tercih edilmiş bir tekniktir.

XIX. yüzyılda, zeminlerde, durakların içlerinde, gl tezhiplerinin merkezindeki alanlarda, sure başlıklarının, sure adlarının yazılı olduğu paftalardaki zeminlerde altın kesif olarak kullanılmıştır.

2- Fırça tarama tekniği: Tercih edilen rengin, en uçuk tonuyla motif alanı dışa taşmadan boyanır, sonra bir ya da iki ton koyulaştırılan boya ile çok ince çizgiler halinde tarama yapılır. Hep aynı yönde yapılan taramalar üst üste çoğaldıkça motiflere gölge, dolayısıyla da hacim kazandırır. Işiliği zordur, titizlik isteyen bir tekniktir.

3- Gölgelendirme tekniği: Fırça tarama tekniğindeki gibi motif, tercih edilen rengin en açık tonuyla boyandıktan sonra, koyu tonun olacağı yerlere boya, bazen tek kat, bazen de iki üç kez yedire yedire sürülür. Fırça tarama gibi zor değildir.

4- Perdaz (noktalama) tekniği: En açık tonda boyanan zemin rengi üzerine; fırça ucu ile çok küçük, küçük fırça vuruşlarının bıraktığı noktacıklardır. Gölgenin yoğun olmasının istenildiği yerlere, daha sık noktalar yapılır, bazen renk birkaç ton koyulaştırılarak, yoğunluğun çok olmasının istenildiği yerlere üst üste gelen noktalarla, motife hacim verilir. XIX. yüzyılda özellikle zeminlerde ya da bazı iek bezemelerinde kullanılmıştır.

5- Münhanî tekniğinde boyama: Münhanî; kelime anlamı sırt sırta binmiş eğri demektir. Bu tarz motifler Selçuklular ve Beylikler döneminde çok kullanılmıştır. Osmanlılar döneminde ilgi görmeyen münhanî motifleri, ele aldığımız yüzyılda ise yeniden hazırlanmış ve özellikle bu motifin boyama tekniği çiçeklerde çok kullanılmıştır. Motif önce kullanılacak rengin en açık tonuna boyanır sonra gittikçe koyulaşan tonlamayla, her bir desenin ayrıntıları hacim kazanır. Açık renkten başlanılarak koyulaşan münhanî

boyama tekniği ile, koyu renkten başlayarak gittikçe açılan münhanî boyama teknikleri vardır.

6- İğne perdahı: Altınla boyanan zeminlerin ışıltısını vurgulamak için, ucu küt olan iğne ile zemini delmeden, bastırılarak minik çukurların yapıldığı bir tekniktir. Üç nokta, kumlama gibi çeşitleri vardır.

7- Zemini boyalı teknik: Motiflerin gerek altın, gerekse normal boya ile olan boyanması bittikten sonra zeminin seçilen renk ile doldurulmasıdır. Klasik tezyinatta opak renklerle zemin doldurulmuştur. XIX. yüzyılda zeminlerinin boyanmasında altın ya da noktalama ile yapılan renklendirmeler çok kullanılmıştır. Noktalama (perdaz) tekniğinde sulu boya kullanılmış, böylece şeffaf bir görüntü elde edilmiştir.

8- Lâke tekniği: İncelediğimiz dönemin yazma eserlerinde özellikle mushaf kaplarında, çok uygulanan bir tekniktir. Arapça Lâk kelimesinden türeyen lâke tekniğine, ruganî de denilmiştir.

“Hindistan ve Birmanya’da, akasya cinsi ağaçlarda yaşayan “Tachardia Lacca” adlı böceklerin dallara bıraktıkları maddelerden elde edilen Gomalake reçinesinin alkol içerisinde eritilmesiyle elde edilen eriyiktir. Sürüldüğü yüzeyde alkolü uçunca, kalan incecik tabaka yüzeye parlaklık verir.¹²⁰

1520-1530 tarihleri arasında, Saray nakkaşhanesinde üretilen lâke ciltlerde; daha çok Tebriz’den gelen Tebriz ve Herat kökenli sanatçıların etkilerinin olduğu bilgilerini, Filiz ÇAĞMAN’dan, aktaran Zeren TANINDI¹²¹ bu sanatçılarla birlikte belki bazı kitapların da getirilmiş olabileceğini belirtmektedir.

¹²⁰ Fulya BODUR, “Osmanlı Lâke Sanatı ve XVIII. Yüzyıl Üstâdı Ali Üsküdâr”, **Türkiyemiz** Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı 47, Ekim 1985, s.2.

¹²¹ Zeren TANINDI, “Rûganî Türk Kitaplarının Erken Örnekleri”, **Kemal Çığ’a Armağan**, Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, İstanbul 1984, s.224.

Osmanlı Saray nakkaşhanesinde, bu getirildiği düşünölen kitaplar ile sanatçılarının, XVI. yy. ilk yarısında, İstanbul'da üretilen lâke ciltler üzerinde etkisinin olduğu şüphesizdir. TSM, E.H. 2851 no'lu kırk hadisler konulu yazmanın lâke cildinin dış kabı, tamamen üslûplaştırılmış motiflerle tezyin edilmişken, iç kapakta ise yarı naturalist çiçeklerle yapılan tezyinat vardır. Serbest ot kümeleri şeklinde çıkan çiçekler tüm yüzeyi kır görünümünde kaplamıştır. Çiçek açmış erik ağacı, gül ağacı çiçekler arasındaki hiyerarşiye uygun olarak çizilmiş, diğere çiçeklerde de buna dikkat edilmiştir. İzlenimciliğın kuvvetli olduğunu yansıtan bu eserde en kısa boylu olarak kır menekşeleri resmedilmiştir. Lâle, karanfil, zerrin, süsen, sümböl gibi çiçekler de diğere gibi yarı naturalist üslûpta belirtilmiştir. Üslûbundan Karamemi'ye ait olduğu düşünölen bu iç kaplarda yer alan çiçekler XIX. yüzyıl Osmanlı tezhibinde yer alan çiçeklerin öncüsüdür. 1540'ta yapıldığı sanılan bu hadis çevirisinin iç kapaklarındaki yarı naturalist çiçekler, sadece daha küçük boyda çalışılmıştır. XIX. yüzyılda ise yarı naturalist çiçekler daha büyük çalışılmış, hatta bazı örneklerde tek bir gül, sümböl tüm sayfaya hakim olmuştur. Bunlara çiçek resimleri diyebiliriz.

Lâke ciltler esas XVII. yüzyılın ikinci yarısından sonra daha çok görölmeye başlamıştır.¹²² XVIII. yüzyılda bu tekniğı en olgun seviyeye getiren sanatçı Ali Üsküdarî'dir. Eselerinde imzasını gizleyerek kullanan sanatçı aynı zamanda hattattır. Saz üslûbu ve Karamemi'yle başlayan yarı naturalist çiçekler üslûbunu çok güzel bir şekilde yorumlayarak kendi tarzını oluşturmuştur.

Osmanlılar'da lake tekniğı üç türlü uygulanmıştır.¹²³

1- Renksiz lâke: İçerisinde herhangi bir katkı maddesi içermeyen malzemenin yüzeye uygulanmasıdır (Bkz. Kat. No: 18).

¹²² Zeren TANINDI, **A.g.m.**, s.232.

¹²³ Fulya BODUR, (1985), **A.g.m.**, s.4,6.

2- Renkli lâke: İçerisine anilin boya atılarak, malzeme renklendirilir.

3- Sedef efşanlı lâke: Özellikle XVIII. yüzyılda çok kullanılan bu teknikte, un kadar ince olan sedef tozları, yüzeye sürülen jelatin kurumadan zerefşan tekniğiyle serpilir. Bu minik iğne ucu büyüklüğündeki parçacıklar lâke içerisinde yıldız gibi ışıltılar verir. Bu tekniğe “arusekli cild” denilmektedir.

4.4 XIX. Yüzyıl Türk Tezhip Sanatının İmzaları Belirlenmiş Müzehhipleri *

Geleneksel sanatlarda devam eden imza atmama, bu yüzyılda da karşılaşılan bir durumdur. Eserlerin bazılarında hiç görülmeyen imza yine onların müzehhiplerini belirsiz kılarken, az sayıda da olsa bulduğumuz müzehhipler bize sevinç kaynağı olmuştur.

1- Mehmet Arif Seyyid: (Fazla bilgi yok) 1220 (1805) tarihli ve Seyyid Hüseyin Hamdi b. Ali Osman Pazarî ketebeli, 11,5x17,5 cm, TSM Y.Y. 784 no'lu eserin, tezhip tarihi belirsizdir. Kimliği konusunda fazla bir bilgi yoktur.

2- Hasan-ı Sakin-î Karamanî: 1813/H 1228 (TSM-HA-23) tarihli İbrahim Sikutî ketebeli eserin tezyinatını 1228 (183) tarihinde yapmıştır.

* Türk Tezhip Sanatının Müzehhiplerine ait bilgilere ulaşılan kaynaklar; Haydar YAĞMURLU, “Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde İmzalı Eserleri Bulunan Tezhip Ustaları”, **Türk Etnografya Dergisi**, Sayı XIII, Milli Eğ. Basımevi, İstanbul 1973; Süheyl ÜNVER, **Ahmed Atullah**, Tege Laboratuvarı Yayınları VII, İstanbul 1955.

Zehebe kaydında “Sakin-î Karaman” olduğunu belirtmesinden dolayı Karamanlı olduğu anlaşılmaktadır. Yaşadığı devir ise XIX. yy. ilk yarısıdır ve 1228 (1813) yılında hayattadır.

“Hat ve Hattatan’da Karamanlı Hasan Efendi isminde bir müzehhip ismi geçmekte ve bu zatın ölüm tarihi olarak da 1275 (1858) gösterilmektedir. Ancak ne burada bahis mevzu olan Hasan’ın aynı kimse olduğuna dair tam bir kanaat getirilebilir ne de ölüm tarihine inanılabilir.”¹²⁴

3- Ahmed Ziya Tokadî: TSM H.S. 101 nolu eserin tezhip tarihi belli değildir. Tokatlı olduğu nisbesinden anlaşılan müzehhibin işçiliği iyi değildir.

4- Seyyid Mehmed: “Ressam Mehmed XVIII. yüzyıl sonlarında kıymetli eserler veren ...eserlerinden imzalarını öğrendiğimiz bir Çiçek ve Buket ressamımızdır.”¹²⁵

Süheyl ÜNVER’in araştırmaları sonucu, sanatçının, dördü, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde, üçü de Y. Mimar Ekrem Hakkı Ayverdi’deki Türk çiçek buketleri ve lâleleri albümünde olmak üzere yedi adet imzalı eseri olduğunu öğreniyoruz.

İmzalarından ikisinin Mehmed, Esseyid Mehmed, Rakeme kemterin Mehmed, Rakeme Bendegân Mehmed ve Zehhebehu Esseyid Mehmed (Fi 26 Şevval Sene 1219) şeklinde olduğunu açıklayan Süheyl ÜNVER, Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesinde bulunan 2173 nolu eserin Mehmed imzalı olduğunu, Yıldız DEMİRİZ¹²⁶ ise bu belirtilen eserde imzaya rastlayamadıklarını belirtmektedirler.

¹²⁴ Haydar YAĞMURLU, **A.g.m.**, s.97.

¹²⁵ Süheyl ÜNVER, **Hezargradlı Zâde Ahmed Ataullah**, Tepe Laboratuvarı Yayınları VII, İstanbul 1955, s.11.

¹²⁶ Yıldız DEMİRİZ, **Osmanlı Sanatında Naturalist Üslupta Çiçekler**, I.Ü. Ed. Fak. Yayınları, İstanbul 1986, s.116.

Araştırmamız sırasında, söz konusu eserin üzerinde sanatçının imzasını sadece Mehmed olarak değil, "Seyyid Mehmed" olarak, büyük bir ustalıkla gizleyerek yazdığını tespit ettik (bkz. kat. no: 7).

İmzalarından birisinde bulunan 1219 tarihi, sanatçının 1804-5 yıllarında hayatta olduğunu göstermektedir.

ÜNVER'e göre Seyyid Mehmed Hezargradlı Zâde Ahmed Ataullah'ın hocasıdır.

5- Ahmed Ataullah Hezargradlı Zâde: TSM G.Y. 481 nolu eser, 1827'de sanatçının imzaladığı bir eserdir. Perde desenli çalışma yeşil renkte boyanmış, altınlar üzerine iğne perdahı uygulanmıştır.

Süheyl Ünver; Ahmed Ataullah Hezargradlı Zâde'nin, çiçek ve buket ressamı Seyyid Mehmed'in talebesi olduğunu ileri sürmektedir.

Sanatçının eserlerindeki imzalardan sarayın baş mücellidi olduğu ve 1252 (1836) yılında hayatta olduğu anlaşılmaktadır. Müzehhip Hüseyin Hüsnü'nün hocasıdır.

6- Hüseyin Rifat Cafer Zâde: TSM G.Y. 320 no'lu eserin tezhip tarihi 1261 (1854)'tür. Bu tarihte hayatta olduğu anlaşılan sanatçı Trabzonludur ve Caferzâde ismi ile tanınmıştır. Rokoko tarzı süslemelerde başarılıdır.

7- Abdullah Zühdî Seyyid: TSM G.Y. 910 no'lu eser 1269 (1852)'de tezhiplenmiştir. Aslında Seyyid Abdullah Zühdî, devrinin (XIX. yy.'ın ikinci yarısı) tanınmış hattatlarından (tezhiplendiği yazı, hocası olan Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nindir).

Müzehhip ve ressam olan Abdullah Zühdf Seyyid 1296 (1879)'da Mısır'da vefat etmiştir. Kendisine Mısır hattatı da denilmiştir.

8- Abdullah Hamdi Muhsin Zâde: TSM G.Y. 989 no'lu eserin tezhip tarihi 1856 (H. 1273)'dır. Sadrazam Muhsinzâde Mehmed Paşa'nın torunudur.

9- Hasan Pertev: TSM H. 93 no'lu eser, 1286 (1868) tarihli, Mehmed Nazif ketebelidir. delail ve dua kitabının tezhiplendiği tarih belli değildir ve sanatçı hakkında fazla bilgi yoktur.

10- Hüseyin Hüsnü: TSM HA. 27 tezhiplene tarihi belli değil. TSM HA. 33 tezhiplene tarihi 1258 (1866). TSM M.R. 4 tezhiplene tarihi 1295 (1878). Bu tarihi belli olan müzehhip eserler, sanatçının bu tarihlerde hayatta olduğunu göstermektedir. Aynı zamanda mücellid olan müzehhibin hocası "Seyyid Ahmed Ataullah"tır. Ölüm tarihi bilinmemektedir. Süheyl ÜNVER, ihtiyarlığında çok ihtiyaç içinde olduğunu ve cenazesini hattat Sami Efendi'nin karşıladığını belirtmiştir.

Hüseyin Hüsnü'nün, TSM'de 1271, 1283 ve 1294 tarihli eserleri vardır. Ayrıca Süheyl ÜNVER de sanatçının 1258, 1260, 1266 ve 1287 tarihli eserlerini bulmuştur. Bu da Hüseyin Hüsnü'nün XIX. yüzyılın ikinci yarısında hayatta olduğunu kanıtlar.

11- Ali Rıza, El-Hac: TSM, M. 65 no'lu ve 1292 (1874) tarihli, Mehmet Şevket ketebeli Kur'an-ı Kerim'de imzası olan müzehhibin, eseri tezhip ettiği tarih belli değildir. (Hakkında fazla bilgi yoktur.)

12- Ahmed İslâmbolî, El-Hac: TSM, Y.Y. 122 no'lu ve 1306 (1888) tarihli, Yahya Hilmi ketebeli eserin Mekke-Medine resimleri ile bütün gül ve noktalarının tezhibini yapmıştır. Kimliği hakkında fazla bilgi yoktur.

13- Hasan Rıza-El Hac-Seyyid: TSM, G.Y. 126 ve TSM, HA. 134 no'lu eserlerde imzasına rastlanılan müzehhip, aynı zamanda hattattır ve yazı hoca olarak onyeddi kişiye icazet vermiştir. 1338/1920'de vefat eden sanatçı uzun süre Mızıka-i Hümayun'da imamlık yapmıştır.

14- Nureddin: TSM, G.Y. 333 no'lu eser, 1310/1893 tarihli ve Ahmed Arif ketebelidir. Sanatçının bu Hilye-i Şerif'e ne zaman tezhip yaptığı belli değildir. Mücellit de olan müzehhip, Bahaeddin Efendi'nin babasıdır. Ölüm tarihi tespit edilememiştir.

15- İsmail Hakkı Seyyid: TSM, G.Y. 475 no'lu, 1290 (1871) tarihli ve Mustafa İzzet ketebeli Hilye-levha, müzehhip İsmail Hakkı Seyyid tarafından, 1311 (1893) tarihinde tezyin edilmiştir.

Haydar YAĞMURLU; bu müzehhibin üslûbunu o dönemde ünlü olan İsmail Hakkı ALTINBEZER'in, üslûbuna benzediğinin altını çizse de, imzadaki "Seyyid" kelimesi yüzünden bu müzehhibin İ. Hakkı ALTINBEZER olamayacağını düşündüğünü belirtmiştir.

16- Osman Yümni: TSM G.Y. 336, TSM G.Y. 337, TSM G.Y. 339 no'lu eserlerde imzaları olan müzehhip, aynı zamanda Bayezit'ta hakkâklar çarşısında, mühür hak ederdi. Trabzonlu olan sanatçı, 1919'da vefat etmiştir.

17- Bahaeddin: TSM Y.Y. 325 ve TSM HA. 135 no'lu eserlerin tezhiplerini yapmıştır fakat tezyin tarihleri belli değildir. Biyografisi bilinmeyen bu sanatçının aynı zamanda mücellit olduğu bilinmektedir. 1936-38 yılları arasında Topkapı Sarayı Kütüphanesinde mücellit olarak çalışmış ve bu tarihte vefat etmiştir.

18- İsmail Hakkı Altınbezer (1872-1946): Hattat, müzehhip, ressam, tuğrakeş ve hakkak olan sanatçının, TSM G.Y. 363 nolu ve ketebesinden hattat Sami Efendi'ye ait olan eserin, tezyinatını yaptığına dair imzası vardır,

fakat tezyin tarihi belli değildir. Sanatçının Sami ve Bahaeddin Efendiler'den hat ve tezhip öğrendiği bilinmektedir. 19 Temmuz 1946'da vefat etmiştir.





5. KATALOG

Kat. No.: 1

Cinsi : LEVHA
Bulunduğu yer : TIEM 2728
Tarihi : Cemaziyelahir 1178 (Kasım 1764)
Hattat : Mehmed Şemsi
Dili : Arapça
Yazısı : Zerendud, tuğra istifli Besmele
Ölçüleri : 61 cm x 49 cm
Müzehip : Bilinmiyor
Kağıt özellikleri : Koyu nohudi renk, aharlı kağıt

Tezhip özellikleri :

Tuğra istifli yazının beyze içleri, motif özellikleri bozulmuş, hatta desen tasarımı ve işçiliği açılardan incelendiğinde, klasik tezyini bilgisi olmayan bir müzehip tarafından yapıldığını düşündüğümüz, klasik tezyinatla bezenmiştir. Dış beyze zemini boyalı iç beyzenin ise zemini kağıt rengindedir. Bu da bize tuğra istifin dışında kalan kağıt zeminin çay ya da ceviz kabuğu ile boyandığını göstermektedir.

Köşebentler Rokoko özellikli iplik ile ayrılmış, iç paftalarını; ¼ simetrik yaban gülü dalı doldurmuştur.

Tuğranın sağ üstünde Rokoko özellikte, ayaklıklılı bir tabak içerisine; gül, süsen, menekşe, Osmanlı lalesi ve yıldız çiçekleri karışık olarak düzenlenmiş, mavi-lacivert, kırmızı-pembe, somon-kırmızı renk varyasyonları, tarama tekniğinde boyanarak, çiçeklere hacim verilmeye çalışılmıştır.

Sol üst köşeye yerleştirilen tek dal çiçek kompozisyonu, resim tekniği ve klasik tezhip sanatı tasarımları açısından hatalı bir desendir. Tek dal üzerinde yer alan motiflerin ikisi aynı grup, diğer üç tanesi ise birbirinden farklı cinslerden olmak üzere, mevcut olan çiçek cinsi dört adettir ve bunların ayrı ayrı dalları olması gerekirken hepsi tek bir eğri üzerine yerleştirilmiştir.

Sol alt köşede yer alan gül ve lale motiflerinde beyaz zemin kırmızı ile taranarak hacim kazanmış ve pembe gül ile pembe lale olmuştur.

Sağ alt köşede; ½ simetrik paftanın iki ucunda gül motifleri vardır. Bu saha hattatın isminin yer aldığı yerdir. “Meşkehu el-seyyid Mehmed Şemsi... Şehit Ali Paşa” yazısı yer almaktadır.

Cetvel dışında yer alan kenarsuyu (dış pervaz) tamamen Barok özellikli ¼ simetrik paftaların içleri gül, anemon, lale, karanfil çiçeklerinin oluşturduğu birbirinden farklı, 12 ayrı kompozisyonla doldurulmuştur. Renkler canlı, lacivert-mavi, beyaz-kırmızı, sarı-kırmızı, pembe-kırmızı şeklindedir. Çiçeklerin yer aldığı pafta zeminleri, gümüşle boyanmış, fakat zamanla karmıştır.



Resim 5.1. Kat. No. 1 (TIEM 2728)

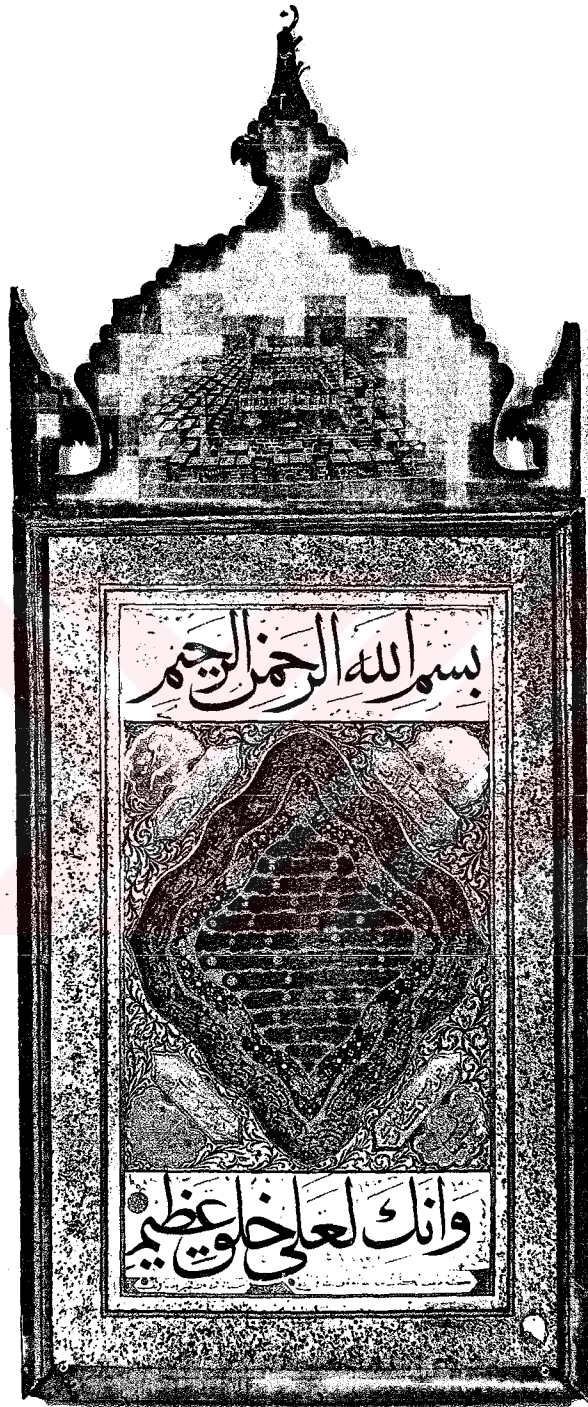
Kat.No.: 2

CİNSİ : HİLYE-İ SAADET
Bulunduğu yer : TİEM 2696
Tarihi : H. 1193 (M. 1779-8)
Hattat : Şanizade Abdullah
Dili : Arapça
Yazısı : Celî sülûs - nesih hat
Ölçüler : 117 cm x 50 cm
Müzehhip : Bilinmiyor
Tezhip özellikleri :

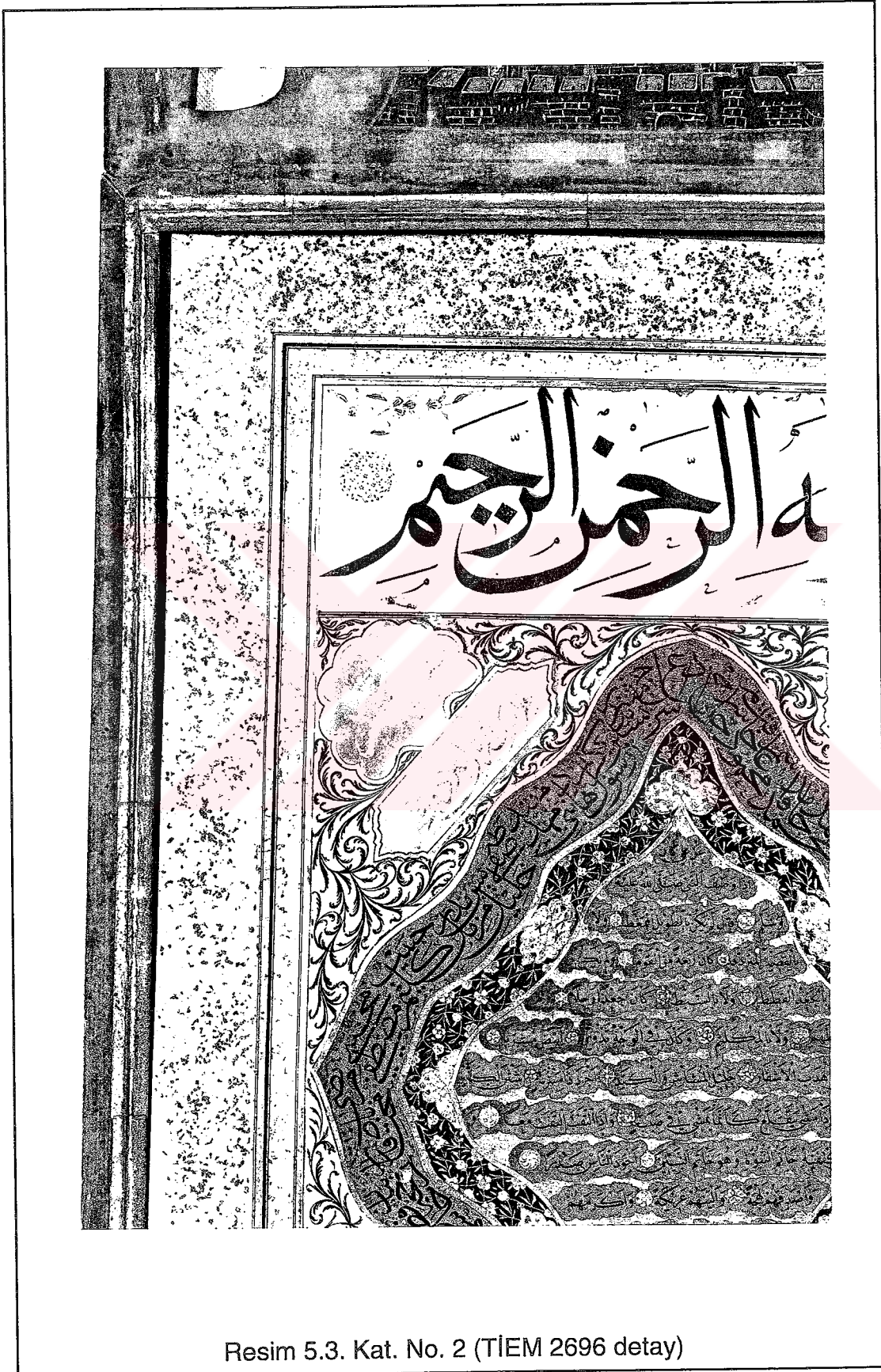
XVIII. yüzyıl sonunda, klasik hilye planından çok farklı bir tasarım içermektedir. Siyah mürekkeple yazılmış olan celî sülûs yazı satırları, altınla tahrirlenmiştir.

Rokoko özellikli sarmal dallar göbek etrafında serbest helezonîler halinde dolanarak negatif tekniğiyle boyanmıştır.

Ara pervazda, üç iplik helezonî üzerine yerleştirilen klasik karakterli fakat formları bozulmuş çiçek motiflerinde çiçekler beyaz üzerine, pembe-mavi renklerde tarama tekniği uygulanmıştır. Yapraklar ve dal yerine geçen üç iplik çizgileri, altın ile boyanmıştır. Kapalı form rumî ile oluşturulan paftalar, ince uzun pervazdaki monotonluğu önlemek için kullanılmıştır.



Resim 5.2. Kat. No. 2 (TIEM 2696)



Resim 5.3. Kat. No. 2 (TIEM 2696 detail)

Kat. No.: 3

CİNSİ : KUR'AN-I KERİM
Bulunduğu yer : TSM Y.Y. 1122
Tarihi : H. 1206 (M. 1791)
Hattat : Osman
Dili : Arapça
Yazısı : Nesih hat, 13 satır
Ölçüler : 16 cm x 11 cm
Sayfa : 415
Müzehhip : Seyyid Ahmed
Kağıt özellikleri : Açık krem renğinde, aharlı kağıt, 414b ve 415a pembe renk aharlı kağıttır.
Cilt özellikleri : Kur'an-ı Kerim, mıklepli açık kahverengi, deri kap içerisinde.

Tezhip özellikleri :

2a sayfası: 1b ve 2a sayfalarında uygulanan klasik serlevha planında, ilk göze çarpan özellik çok hassa fırça ve desen bilgisidir. Bakara suresinin ilk ayetinin yer aldığı, yedi satır yazının satır araları, dendanlı beyn-es-süturla doldurulmuştur.

Bu eserde beyn-es-sütur, sanki bir bahçe olarak düşünülmüş, yeşil zemin üzerinde; lale, anemon, nergis, gül gibi çiçekler değişik renklerde boyanmıştır. Yazı satırları arasındaki duraklar, oldukça büyük ölçeklidir. 5 mm çapındaki duraklardan bir tanesine, mekke-medine tasvirleri yapılmış, 1b ve 2a sayfalarında bu tasvirler karşılıklı olarak yer almıştır.

Sure başları ve ince uzun koltuk alanını çevreleyen cetvellerde birbirinden farklı kenarsuyu desenleri yer almıştır. Cetvel dışında yer alan üç sıra balık pulu planına yerleştirilen klasik tezyinat, çok zengin tasarımlar

içermektedir. Paftaları, dendanlı ince ara pervazları ayırmıştır. Buradaki desende kullanılan motifler; hatâyî grubu, rumî, bulut ve barok kartujlar içerisindeki naturalist çiçek demetleridir. Boyama tekniğinde hiç gölgeleme yapılmamış, sadece tahrirli boyama tercih edilmiştir.

TSM Y.Y. 1122, y.17b: Rokoko vazo içerisine yerleştirilen; gül yıldız, leylak ve anemon çiçeklerinin yer aldığı hizip gülü tasarımında, hem gölgeleme, hem de tarama teknikleriyle, çiçeklere hacim kazandırılmıştır. Aynı tekniklerin yer aldığı hizip güllerinden tezimiz için **39a, 194b, 256b** sayfaları örnek seçilmiştir.

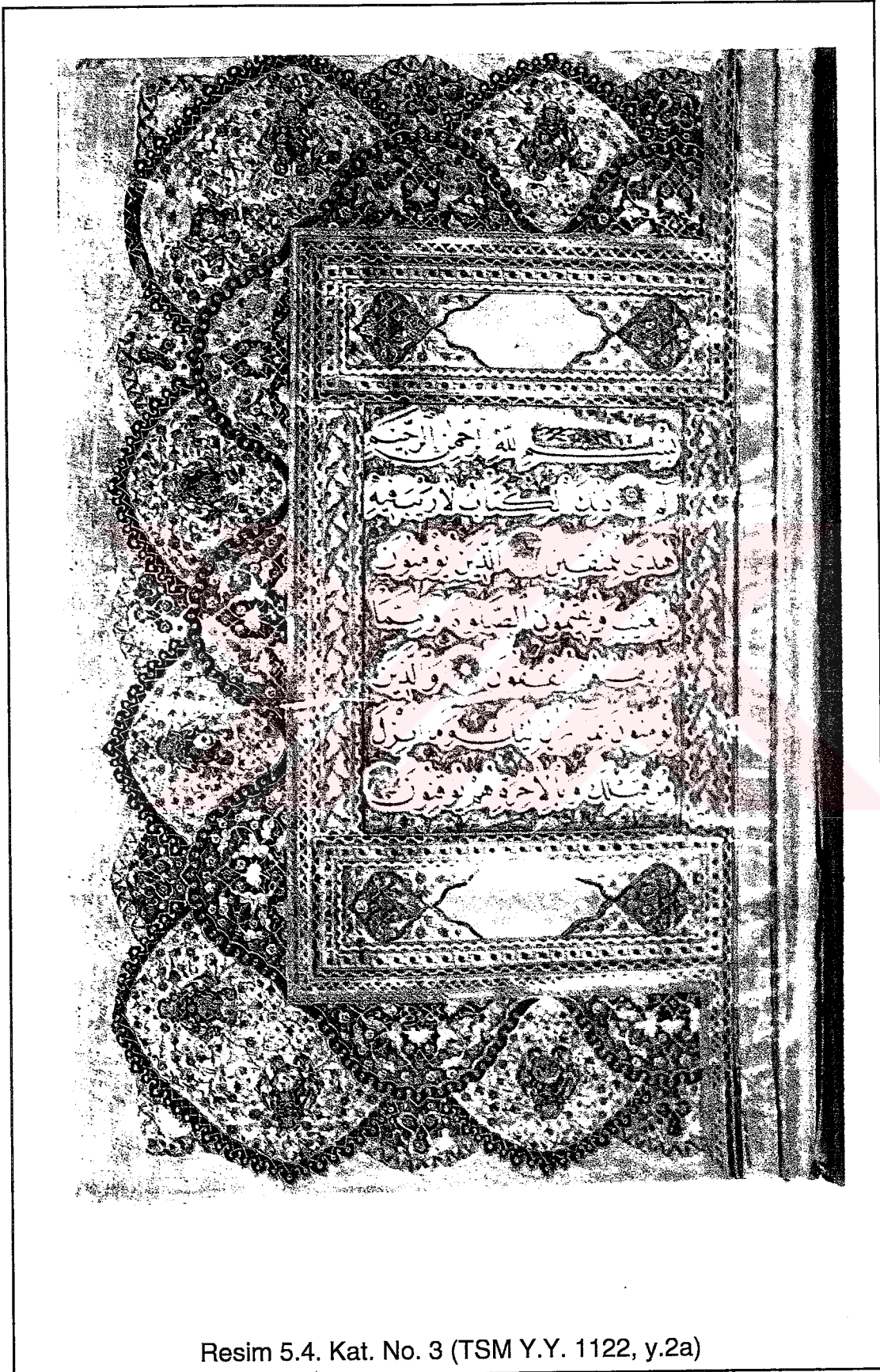
TSM Y.Y. 1122, y.414b: Hatime ve Ketebe sayfasıdır. dört satır nesih yazının yer aldığı dikdörtgen alana, $\frac{1}{2}$ simetrik planda desen tasarımı yapılmış, Rokoko özellikli yapraklar ve bereket boynuzundan çıkan gül ile anemonlar yazı satırlarının kenarında kalan üçgen paftayı doldurmuştur. Desenin zemininde mavi renk altın ve mor renk kullanılmış, üzerlerine altın zemine iğne perdahı, boyalı olan zeminlere de perdaz tekniği uygulanmıştır. Kağıdın zemin rengi pembe renktir.

Aşağıdaki paftanın merkezinde yer alan elips alanın zemini altın ile doldurulmuş, üzerine asimetric Rokoko desenli vazoya çok zengin, çeşitli çiçekler yerleştirilmiştir. Karışık çiçekler; anemon, gül, lale, kasımpatı, beyaz zambak, sümbül seçilebilen çiçek cinsleridir. Elips paftayı Rokoko üslûpta bir çelenk sınırlandırmaktadır. Köşebentlerden sol üst köşede olan rutubetten zarar görmüş, silinmiştir. Zaten eserin tümünde rutubet etkisiyle bir kırışma mevcuttur. En iyi durumdaki sağ üst köşebentten desen ve desen boyama tekniğinin, Kur'an-ı Kerim'in başındaki 1b ve 2a sayfalarındaki üslûpla aynı olduğu görülmektedir. Bu eserin ve bu ketebe sayfasının önemi müzehhibin vazunun alt kısmına ismini kırmızı mürekkeple "Zehebe Seyyid Ahmed" olarak yazmasıdır.

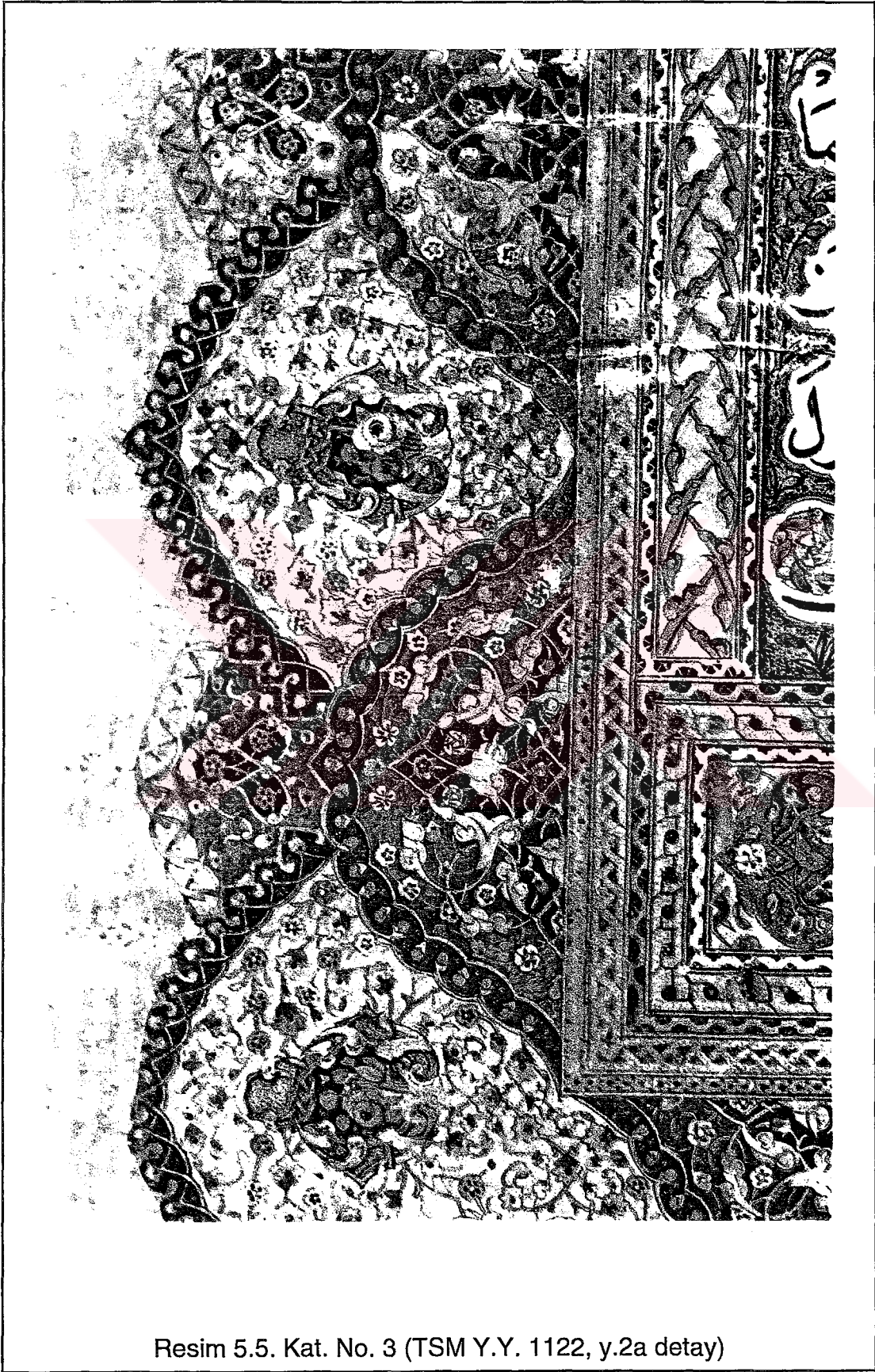
TSM Y.Y. 1122, y.415a: Pembe aharlı kağıt üzerinde altın cetvelin çerçevelediği alan, sütunların tekrar oluşturduğu çerçeve ile derinlik kazanmıştır. Perspektifin arandığı sehpanın üst tablası unutulmuş gibidir, fakat ayakların duruşlarına bakılınca perspektif kurallarının kavranmadığı görülmektedir.

Asimetrik, rokoko vazo ve çiçek resimleri sehpaye göre daha başarılıdır, sanki iki farklı elden çıkmış bir tezhip gibidir.

Çiçeklerdeki taç yapraklarında yakalanan ön arka değerleri, yandan duran bir çiçeğin anatomik bilgisinin kavranması, renklendirmede koyu değerlerin verilmesi gereken bölgelerin, doğru seçimleri ve buna tezat teşkil eden sehpanın durumu ilginçtir. Boyama tekniğinde perdaz ve tarama tekniğiyle renk değerleri koyulaştırılmıştır. Gül, yıldız, haseki küpesi, koyun gözü, şebboy gibi çiçek cinslerinin kullanıldığı tasarımın zemini altınla yapılmış, perdaz tekniğiyle hareketlendirilmiştir.



Resim 5.4. Kat. No. 3 (TSM Y.Y. 1122, y.2a)

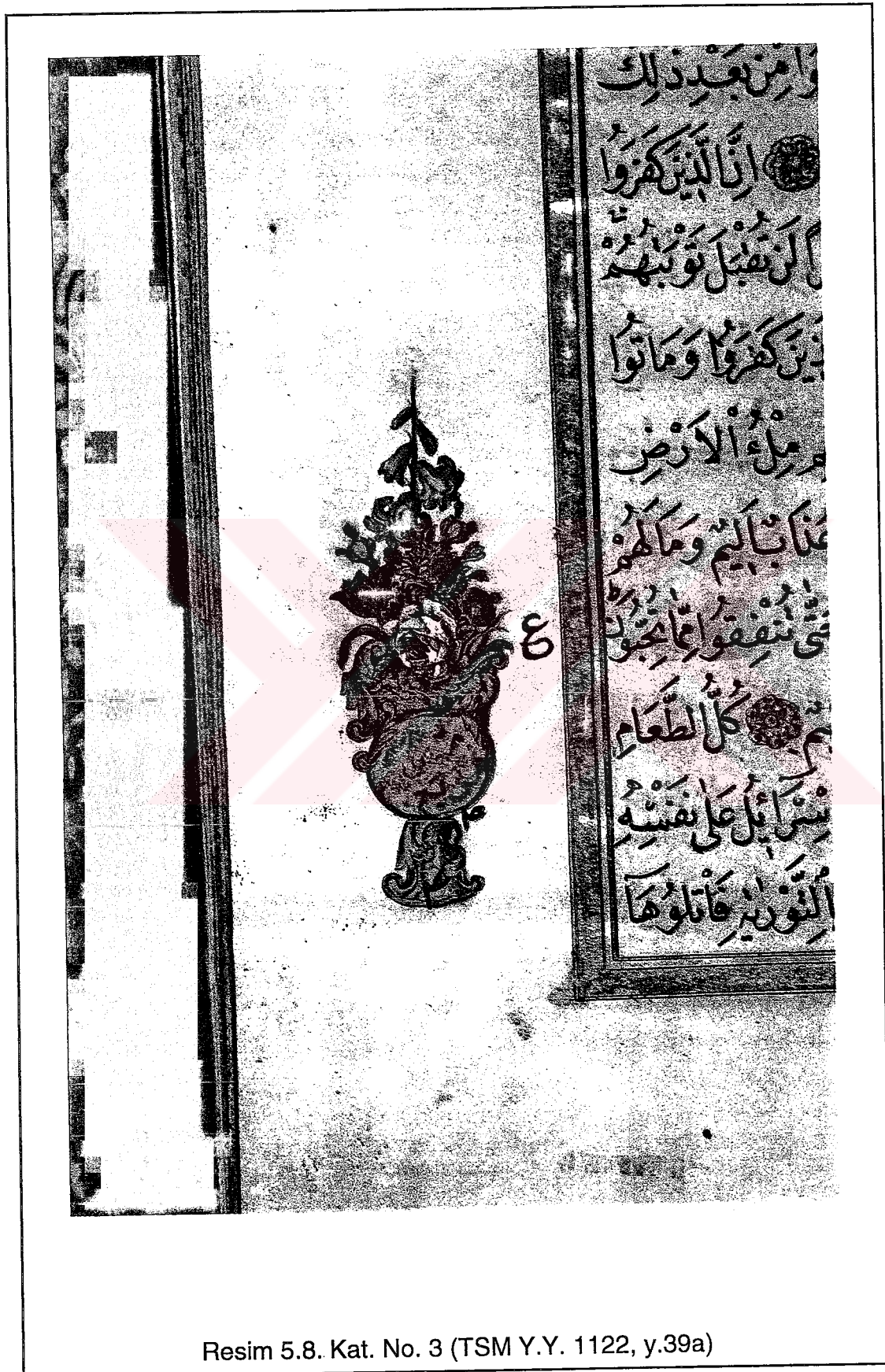


Resim 5.5. Kat. No. 3 (TSM Y.Y. 1122, y.2a detay)



Resim 5.6. Kat. No. 3 (TSM Y.Y. 1122, y.2a detay)





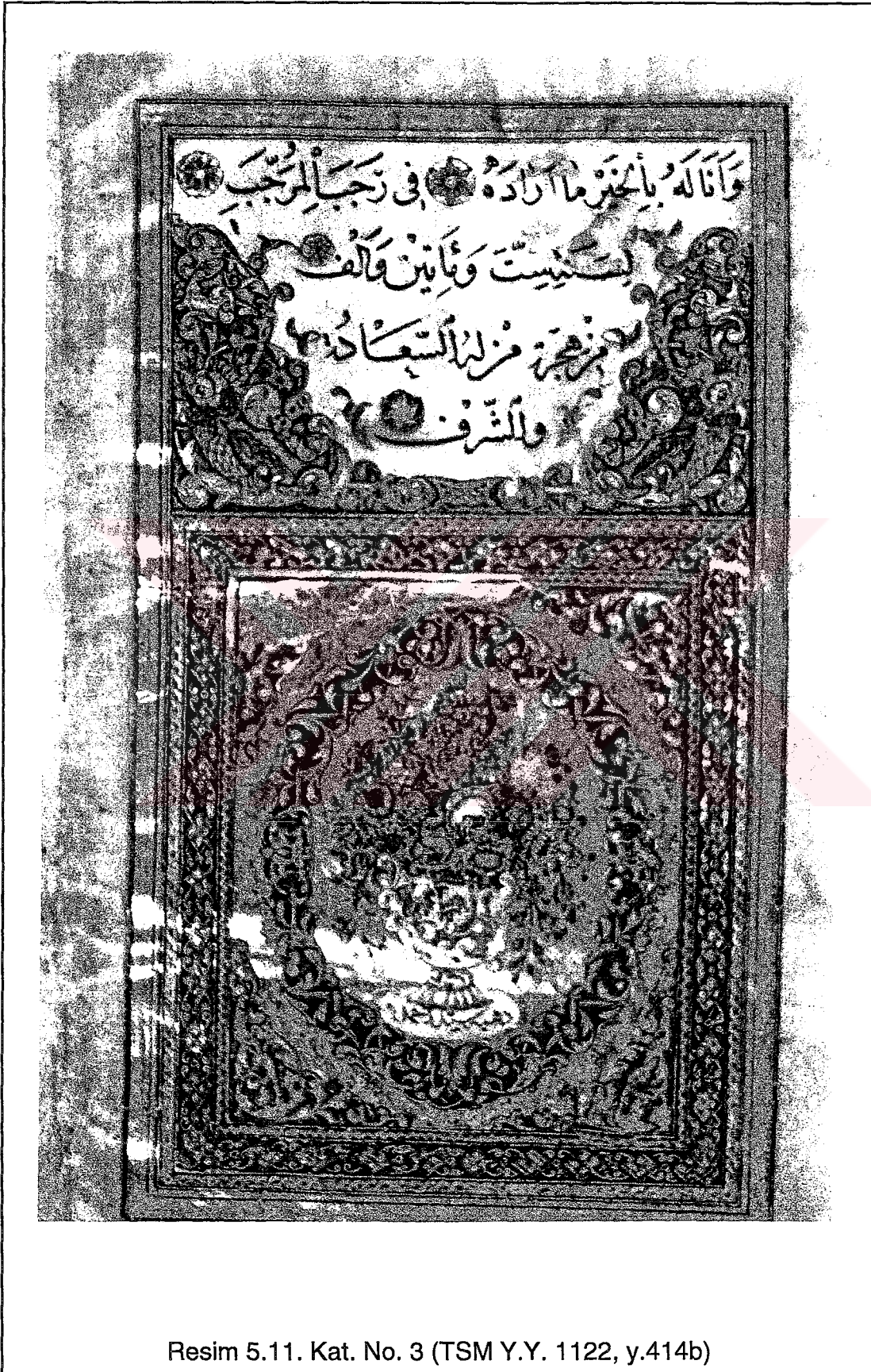
Resim 5.8. Kat. No. 3 (TSM Y.Y. 1122, y.39a)

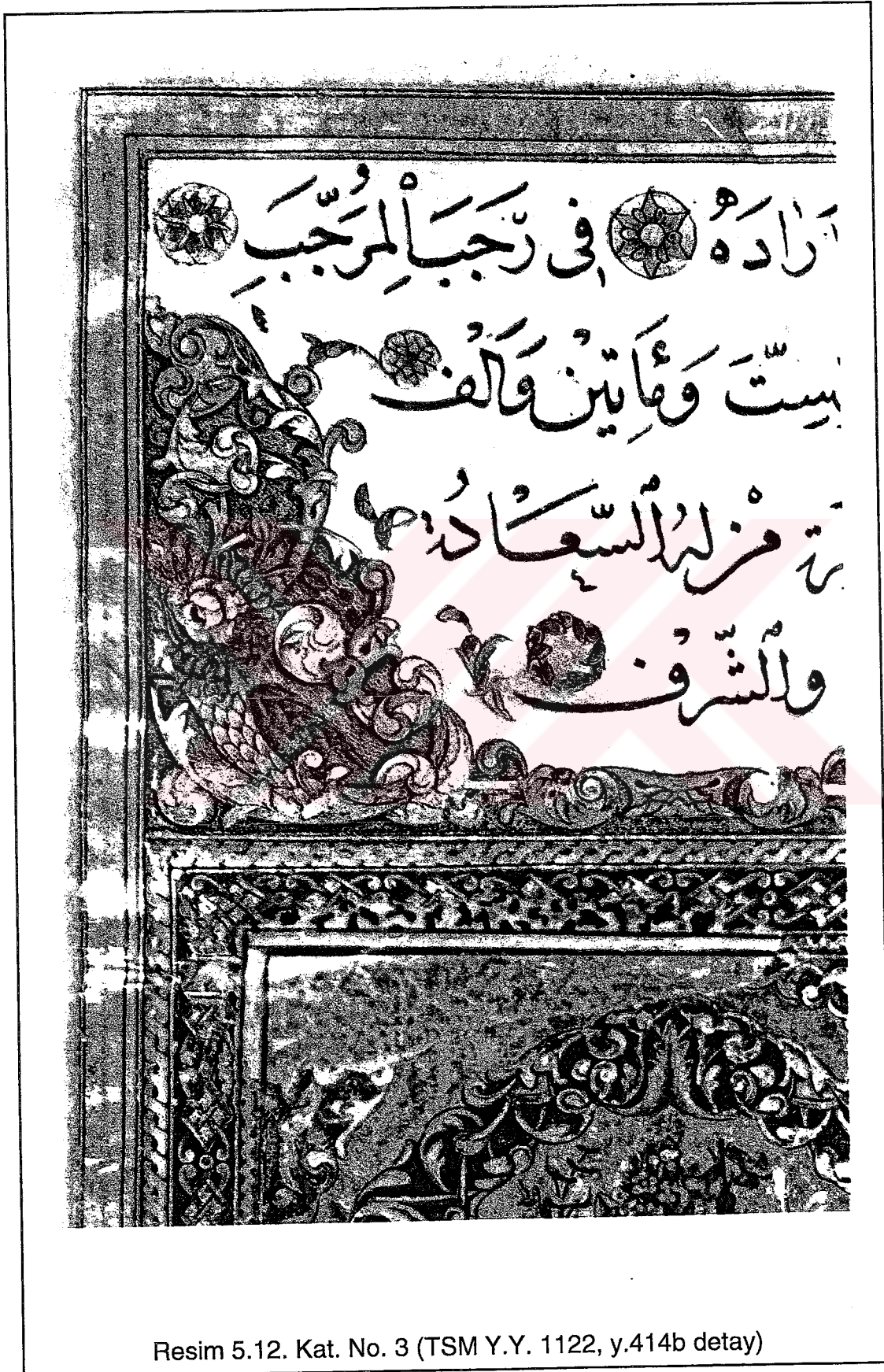


Resim 5.9. Kat. No. 3 (TSM Y.Y. 1122, y.194b)



Resim 5.10. Kat. No. 3 (TSM Y.Y. 1122, y.256b)





Resim 5.12. Kat. No. 3 (TSM Y.Y. 1122, y.414b detay)



Resim 5.13. Kat. No. 3 (TSM Y.Y. 1122, y.414b detay)



Resim 5.14. Kat. No. 3 (TSM Y.Y. 1122, y.415a)

Kat. No.: 4

CİNSİ : DİVAN-I NURÎ
Bulunduğu yer : TSM EH 1626
Tarihi : H. 1213 (M 1798-99)
Hattat : Nazif Zade Ahmed Hamid
Dili : Türkçe
Yazısı : Talik hat, 19 satır
Ölçüler : 230 mm x 132 mm
Sayfa : 125
Müzehhip : Bilinmiyor
Kağıt özellikleri : Açık krem renginde, aharlanmış filigranlı kağıt.
Cilt özellikleri : Mıklepli, vişneçürüğü renginde deri cilt kapağı içerisindedir.

Tezhip özellikleri :

125a sayfası: Gül, yıldız, şebboy, lâle, süsen, koyun gözü ve menekşe çiçeklerinden oluşan kalabalık çiçekler bir sepet içerisinde tasarlanmıştır. Sepetin yerleştirildiği sehpa da uygulanan perspektif kurallarına sepetin alt kenarında ve çiçeklerde uyulmaması bir çelişki yaratmıştır. Canlı ve koyu tonlu renklerde kendi renklerinin üç-dört ton koyu rengiyle yapılan tarama tekniği çok özenli değildir.



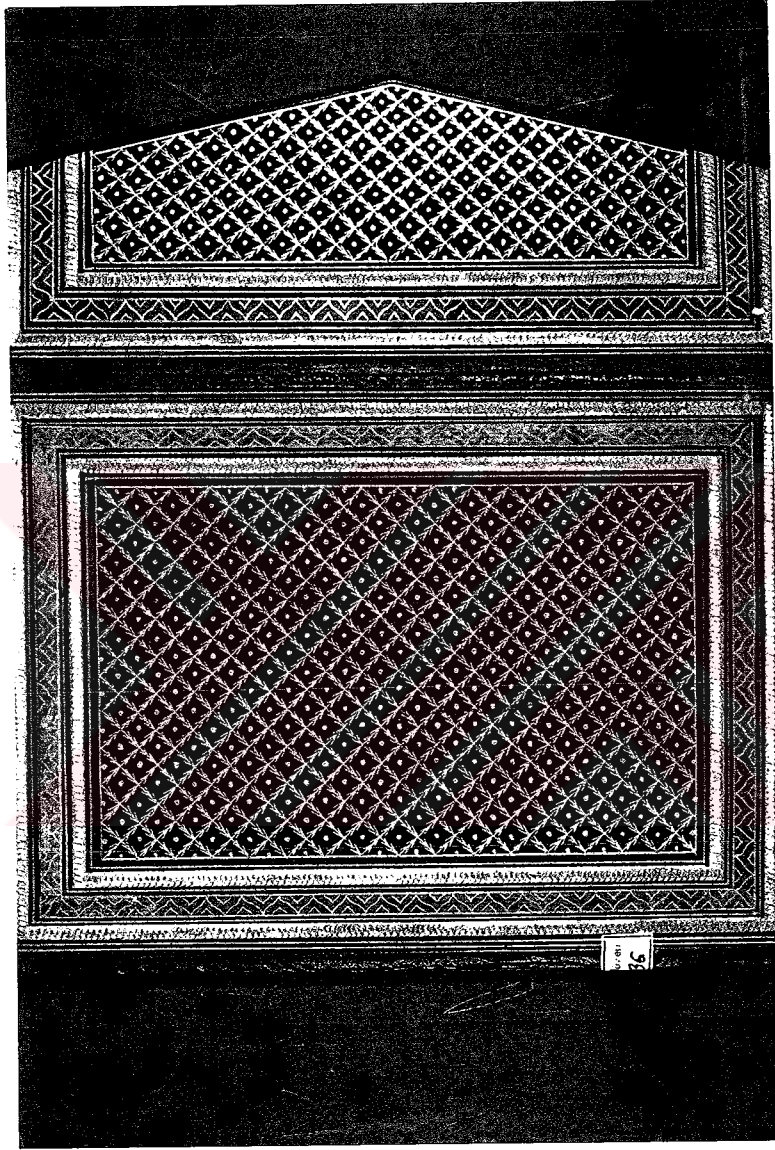
Resim 5.15. Kat. No. 4 (TSM EH 1626, y.125a)

Kat. No.: 5

CİNSİ : ELİFBA CÜZÜ
Bulunduğu yer : TSM EH 436
Tarihi : 18. yüzyıl ikinci yarısı (tahmin)
Hattat : Bilinmiyor
Dili : Arapça
Yazısı : Nesih hat
Ölçüler : 220 cm x 165 cm
Sayfa : 18
Müzehhip : Bilinmiyor
Kağıt özellikleri : Açık krem renginde, filigranlı aharlı kağıt kullanılmıştır.
Cilt özellikleri : Yazma, mıklepli ve kırmızı deri cilt üzerine zilbahar tezyinli müzehhep kap içerisindedir.

Tezhip özellikleri :

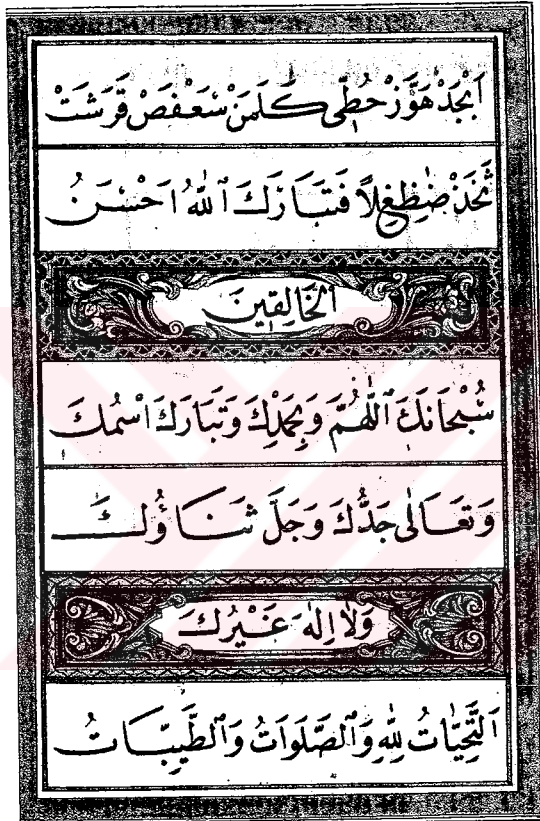
Elifba Cüzünün 1b ve 2a sayfalarında uygulanan Barok üslûplu serlevha tezhipleri tüm sayfa yüzeyini kaplamaktadır. Arap alfabesindeki harflerin yerleştirildiği dikdörtgen alan, eşkenar dörtgenlere bölünmüş, bir sırasında harfler diğer sırasında altın zemin üzerine tezyin edilmiş pençler bulunmaktadır. İnce bir cetvelin sınırlandığı bu dikdörtgen alanın dışında, sütunlara sarılmış, birbirine paralel S kıvrımların arası altınla doldurulmuş, üzerine de iğne perdahı yapılmıştır. Bu tezyinat bir sınır oluşturarak sayfa yüzeyini paftalara ayırma görevi yüklenmiştir. Harflerin üzerlerine gelen tepelikli surebaşı tezyinatı ½ simetrik planlıdır. Tepelikte yer alan kartuj içerisine, sütunçelerin ayaklarına ve desen eksenine yerleştirilen ağırlıklı olarak gül cinsi çiçekler gölgeleme tekniğiyle hacim kazandırılmıştır. Barok paftaların arasındaki pafta klasik özellikli desenle doldurulmuştur.

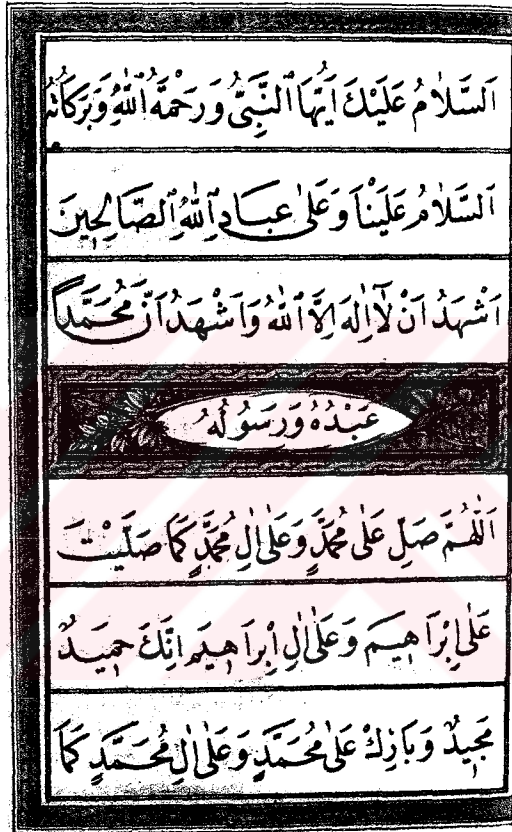
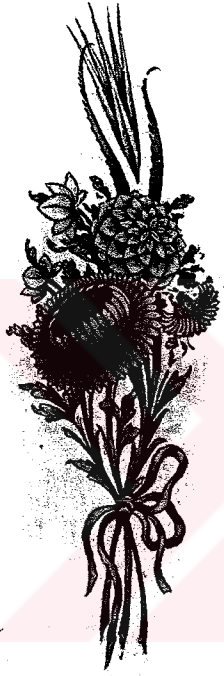


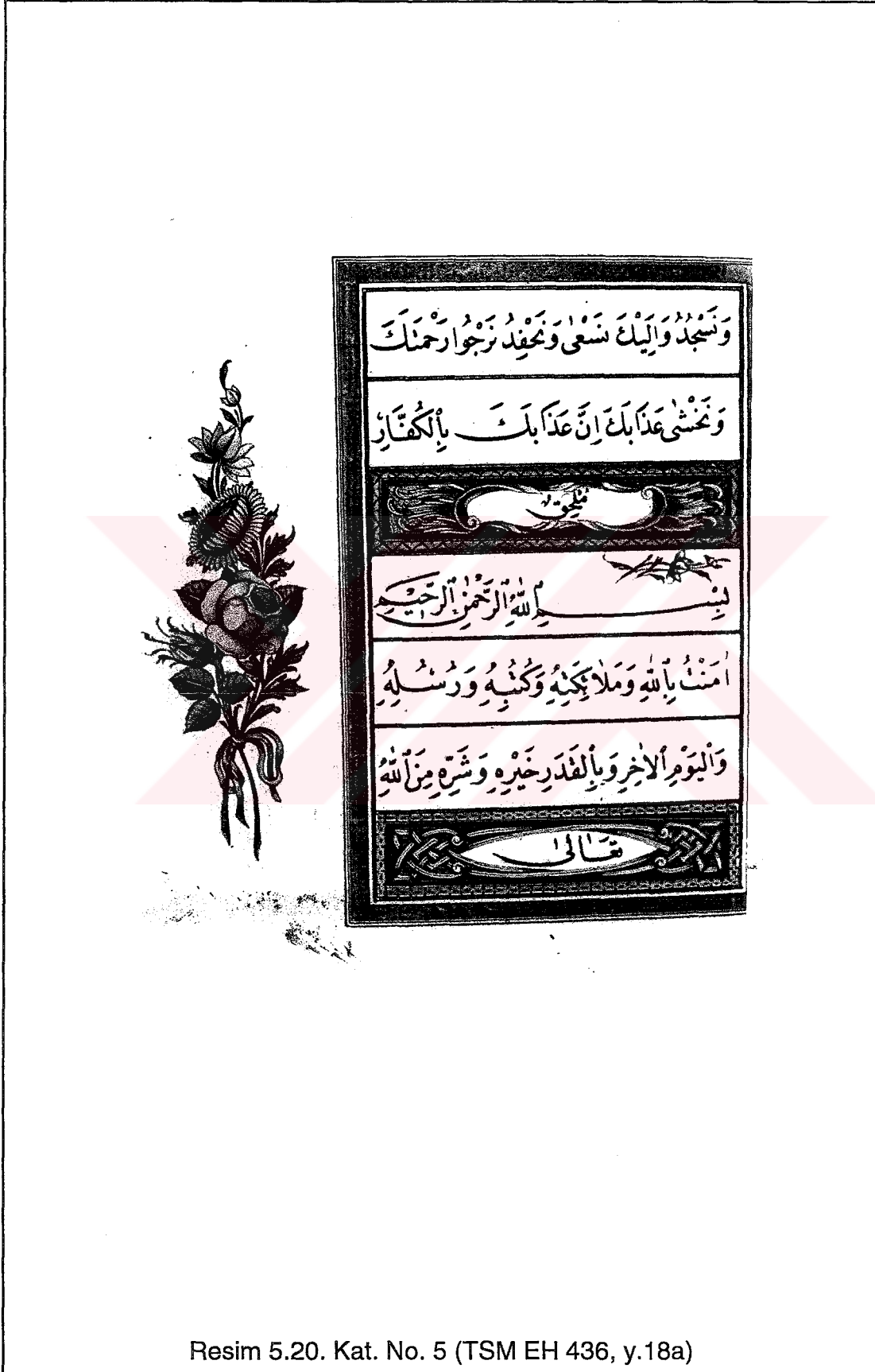
Resim 5.16. Kat. No. 5 (TSM EH 436)



Resim 5.17. Kat. No. 5 (TSM EH 436, y.1b)







Resim 5.20. Kat. No. 5 (TSM EH 436, y.18a)

Kat. No.: 6

CİNSİ : KUR'AN-I KERİM
Bulunduğu yer : TSM HA 20
Tarihi : H. 1216 (M. 1801)
Hattat : Seyyid Salih Cemşir Hafız
Dili : Arapça
Yazısı : Nesih hat, 17 satır
Ölçüler : 160 mm x 100 mm
Sayfa : 321
Müzehhip : Bilinmiyor
Kağıt özellikleri : Açık bej rengi kalın, aharlı kağıt
Cilt özellikleri : Kur'an-ı Kerim; miklepli ve lake cilt içerisindedir. İçteki merkezi pafta, klasik plana göre, şemse, salbek ve köşebentleri içeren paftalara ayrılmıştır. Açık krem rengi kağıt üzerine, bu ayrılan paftalar, şemsede ¼ simetrik planlı köşebentlerle tezyin edilmiştir. Bu merkezi paftayı üç farklı cetvel çevrelemektedir. İçten dışa doğru 1. cetvelde, tek iplik üzerine penç ve yapraklardan oluşan kıvrımdal motifleri gri-beyaz renklerle tezyin edilmiştir. 2. cetvelde, arasuyu paftalara ayrılmış, rokoko özellikli motif grubu ile klasik hatâyî grubu sanki iki üslubu kaynaştırırcasına yan yana kullanılmıştır. Hatâyî grubunun yer aldığı pafta aralarında zemin, altın ve üzeri kumlu iğne perdahı ile doldurulmuş, barok üsluplu çiçeklerde zemin siyah renkle boyanmıştır. 3. cetvel ise en dışta yer alan, zemini altın doldurmalı cetveldir. Altın üzerine kalıpla desen çalışılmıştır. Miklepte bulunan köşebentler alt ve üst kab'larda bulunan köşebent tasarımındandır, ortadaki madalyon miklep için, aynı motif grubuyla tasarlanmıştır.

Tezhip özellikleri :

1b ve 2a sayfaları: Klasik mürekkep planında serlevha tezhibi yapılmıştır. Yedi satır nesih yazınının satır aralarına beyn-es-sütur uygulanmış, sayfada desen sınırları içerisinde kalan zemin tek renk altın ile kaplanmıştır.

Ayetlerin yer aldığı paftanın alt ve üst kısımlarına yerleştirilen dikdörtgen alanlar, surebaşı tezhibi planında tezyin edilmiştir. Cetvel içerisindeki arasuları kolay işçilikli petek ve kurdelaların helezonîsinden oluşmaktadır. Boyama tekniğinde tarama hiç yapılmadan sadece renk tonlarıyla gölgeleme yapılmıştır. Bu serlevha tasarımında yer alan barok üslûplu desenler, cetvellerin içindeki arasularında ve dıştaki kenarsuyunun köşelerindeki madalyon içlerinde yer almaktadır. Serlevhaların birleşim yerlerindeki düşey eksenli ara pervaz da gül ve yaprakları, guncası özensizce çalışılmıştır. Köşe desenlerinde de gül ve karakteri belli olmayan çiçekler yer almaktadır.

11a, 13a, 29b, 72a, 177b, 237a olmak üzere seçtiğimiz sayfalar ve Mushaf'ın diğer gülleri; simetrik, çoğunlukla da asimetrik olan barok üslûplu motiflerle oluşturulan vazolar içerisinde yerleştirilmiş gül, kasımpatı gibi karakteristik özellikleri belirli çiçekler ile karakteristik özelliği tanınamayan, sadece bezeme amacıyla yapıldığı düşünülen taç yapraklı çiçeklerle tasarlanmış desenlerdir. Çok iyi olmayan işçilikle boyanan motiflerde, renk tonlamasıyla çiçek ve vazolara hacim verilmeye çalışılmıştır.

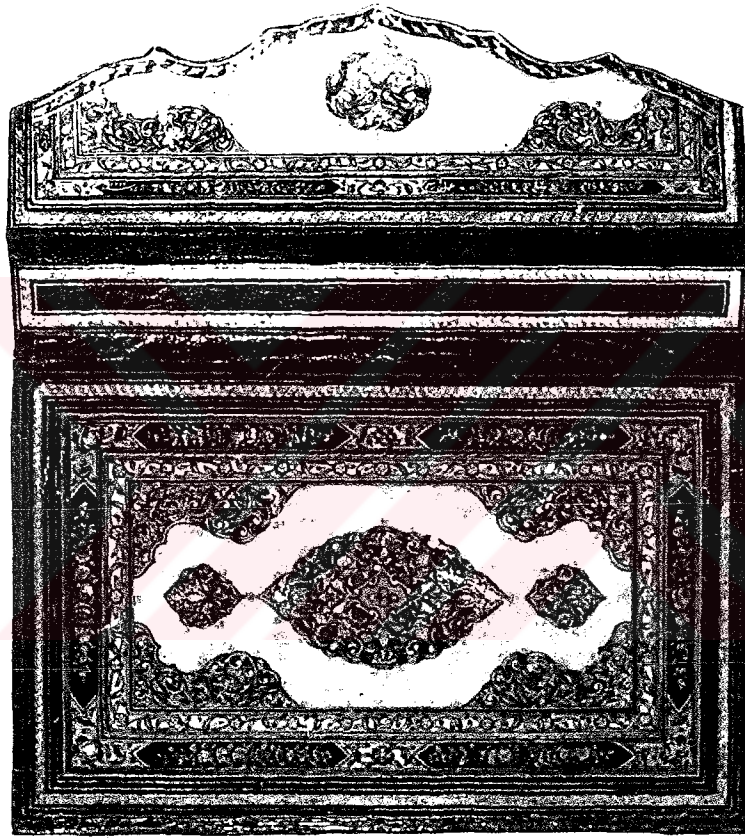
320b hatime sayfasıdır. Aşağıdan ve yukarıdan uçları cetvelle kesilmiş daire plan içerisinde yer alan satırlarda "Ketebehu seyyidü Salihül müştahirü cimşir hafız" ismi geçmektedir. Satır aralarına özensiz beyn-es-sütur yapılmıştır, tezyinatı iyi değildir.

321a zahriye sayfasında kupa biçimli vazo içerisinde gül, şebboy, anemon, kasımpatı, lale tanımlanan çiçekler olarak yer alırken, tanınmayan ve küçük boyutlu çiçekler de kompozisyonun kenarlarında yer almıştır. Lalenin merkezi ve en tepe noktasına yerleştirilmesi XVII. yüzyıl Avrupa'sında geçerli olan bir düzenlemenin Osmanlı sanatına yansımalarıdır.¹²⁷

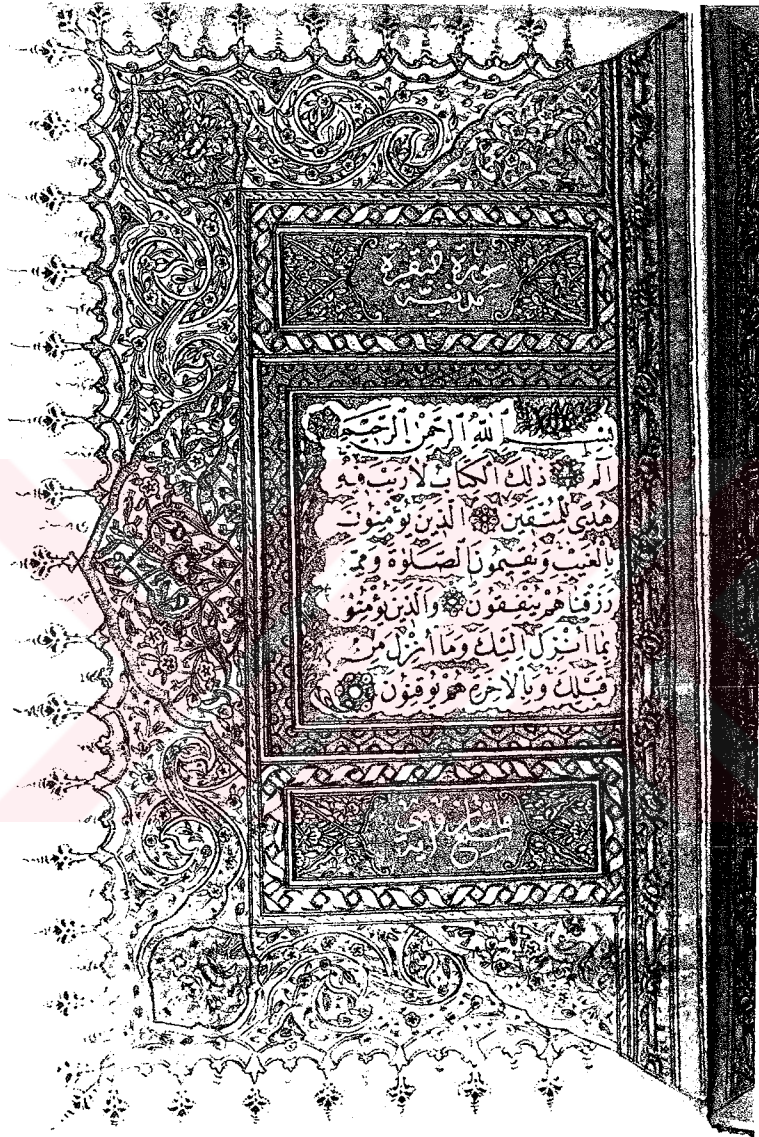
¹²⁷ Sam SEGAL (1999), A.g.m., s.24.

Boyama tekniği olarak desende kullanılan renklerin koyu tonuyla gölgeleme yapılmış, ışık istenilen yerler beyaz renkle kalın çizgiyle vurgulanmıştır. Desen karakteristik olarak renk tonları ve motifler açısından Barok üslûp özelliğindedir.

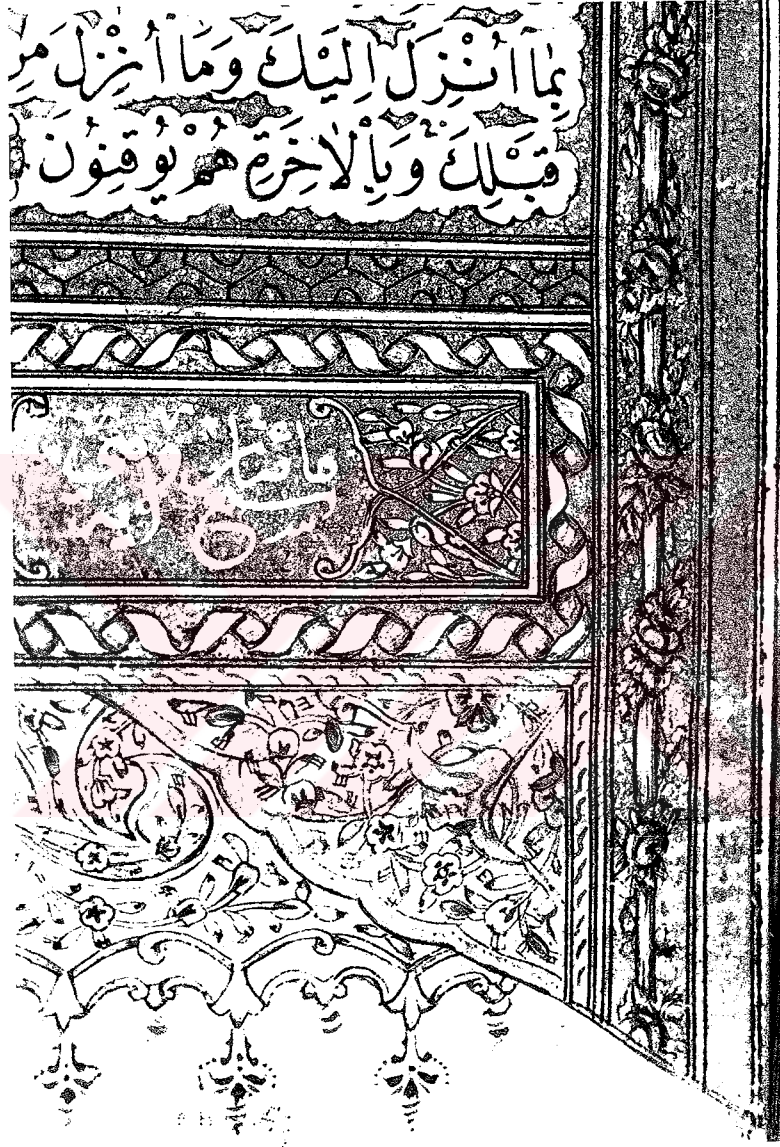




Resim 5.21. Kat. No. 6 (TSM HA 20)



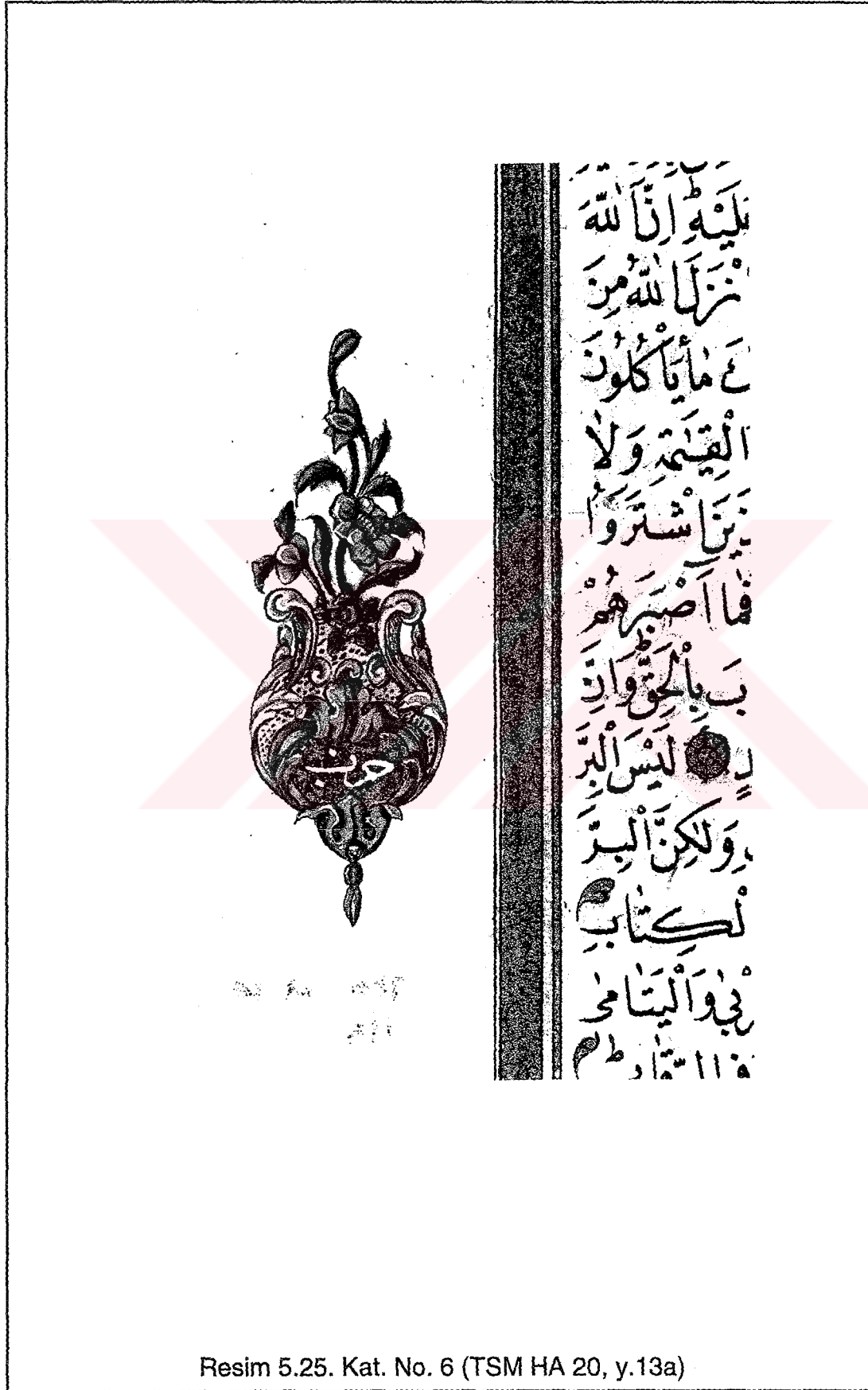
Resim 5.22. Kat. No. 6 (TSM HA 20, y.2a)



Resim 5.23. Kat. No. 6 (TSM HA 20, y.2a detay)



Resim 5.24. Kat. No. 6 (TSM HA 20, y.11a)



Resim 5.25. Kat. No. 6 (TSM HA 20, y.13a)

فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ
 ثُمَّ أَرْزَادَهُ وَأَكْثَرَ الْكَرْمِ
 الضَّالُّونَ ۝ إِنَّ اللَّهَ
 فَلَنْ يُعْجِلَ مِنْ آخِرِهِمْ
 أُولَئِكَ لَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ
 تَنَالُوا الْبِرْحَمَىٰ تُنْقِصُوا
 فَإِنَّ اللَّهَ يَرَىٰ عَلَيْكُمْ
 الْأَمْرَ حَرَمَ إِسْرَائِيلَ عَلَيَّ
 قُلْ فَأْتُوا بِالْحُزْنِ فَإِنَّ
 قُلْ فَأْتُوا بِالْحُزْنِ فَإِنَّ





Resim 5.27. Kat. No. 6 (TSM HA 20, y.72a)

الآجر مؤن
 جميعه فله
 ان في ذلك لا
 وان ربك له
 المرسلين
 اني لكم
 وما آت
 ربنا اعلم
 انومك وا
 بما كانوا
 تشعرون
 الا ندير
 مبير

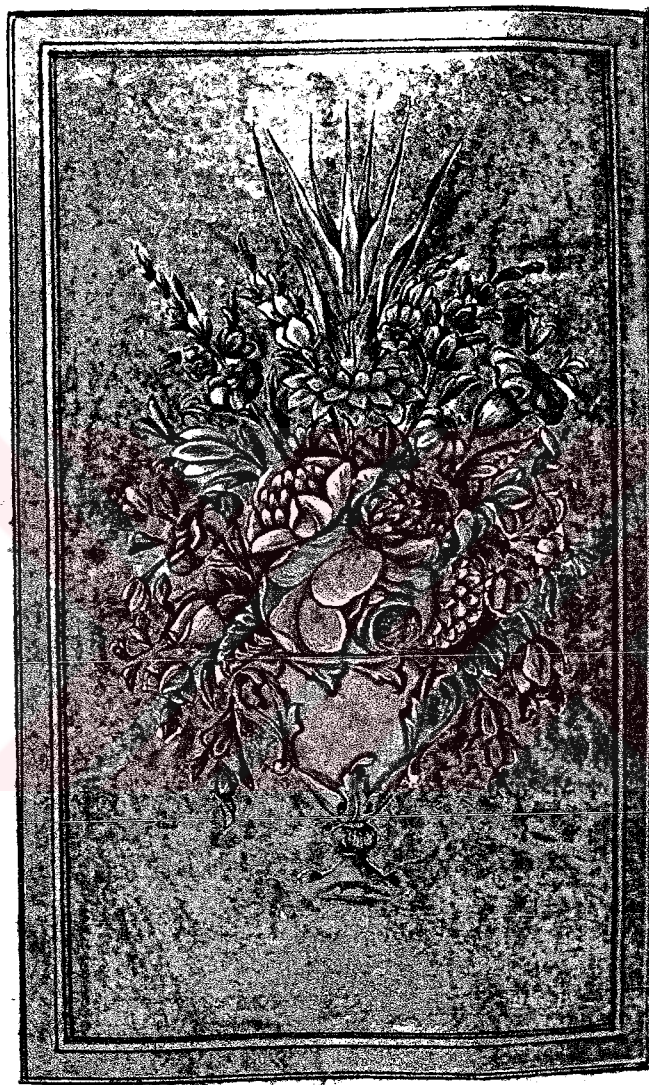




حَيَّ أَوْلِيكَ يَتَادُونَ
 مُوسَى الْكِتَابَ
 قَتَّ مِنْ رَبِّكَ لَقِضَى
 رَبِّبٍ مِنْ عَمَلٍ
 تَلِيهَا وَمَا رَبِّكَ
 دَعَلِمُ السَّاعَةِ وَمَا
 تَحْمِلُ مِنْ أُنْثَى وَلَا
 حَمَلٍ شَرَكَايَ
 وَضَلَّ عَنْهُمْ
 مَا لَهُمْ مِنْ مَحْصِرٍ
 آءِ الْخَيْرِ وَإِنْ مَسَّه



Resim 5.30. Kat. No. 6 (TSM HA 20, y.320b)



Resim 5.31. Kat. No. 6 (TSM HA 20, y.321a)

Kat. No.: 7

CİNSİ : MURAKKAA
Bulunduğu yer : TSM H 2173
Tarihi : –
Hattat : Mehmed Es'adül Yesarî
Dili : –
Yazısı : Talik hat
Ölçüler : 21.6 cm x 37.2 cm
Sayfa : 7
Müzehhip : Mehmed Seyyid
Kağıt özellikleri : Açık krem rengi aharlı
Cilt özellikleri : –

Tezhip özellikleri : Albümde yer alan tek tezyinat, 7b sayfasında siyah sepya mürekkeple, yapılan anemon çiçeği (Manisa lalesi)dir. Oldukça ince işçilikle, tarama tekniğiyle yapılmıştır. Çiçek ve goncaların çıkış yaptığı sap yaprağında "Mehmed", sapında da "Seyyid" isimleri gizlenerek yazılmıştır.

Süheyl Ünver, Müzehhip Mehmed'in "Rakeme kemterin Mehmed", "Rakeme Bendegân Mehmed" isimleriyle imzasını yazan, Seyyid Mehmed olduğunu ileri sürmektedir.* Süheyl Ünver'in sadece Mehmed olarak okuduğu isim, araştırmamız sırasında çiçeğin sapındaki "Seyyid" ismini bulmamızla birlikte, bu müzehhibin, Süheyl Ünver'in ileri sürdüğü Seyyid Mehmed olduğu kesinlik kazanmıştır.

* Süheyl ÜNVER (1955), A.g.k., s.11.



Resim 5.32. Kat. No. 7 (TSM H 2173, y.7b)



Resim 5.33. Kat. No. 7 (TSM H 2173, y.7b detay)

Kat. No.: 8

CİNSİ : FERMAN
Bulunduğu yer : TIEM 2294
Tarihi : 6 Cemaziyelahir 1224 (19 Temmuz 1809)
Dili : Türkçe
Yazısı : Sultan II. Mahmud Tuğralı, divani kırması ile 15 satır
Ölçüler : 105.5 cm x 52.5 cm
Kağıt özelliği : Filigranlı Avrupa, aharsız kağıt
Konu özelliği : “Mahmud Han bin Abdülhamid el-Muzaffer daima” yazılı tuğra, Sultan II. Mahmud’un ilk saltanat yıllarına aittir. Darüssaade Ağa’sı ve Haremeyn Efkafl Nazır Kasım Ağa’nın gönderdiği arz üzerine hazırlanan ve II. Mahmud tahta çıktığında verilen ferman, 57 nolu belgenin tekrarıdır. İstanbul, Galata, Üsküdar ve Eyüp kadıları, Haremeyn müfettiş ve mahkeme naiblerine kiraya verilmiş binalar hakkınadır. Efkafla ait binaların mütevellinin bilgisi olmadan el değiştirmesinden dolayı gelirleri toplanamamaktadır. Fermanda kadılara ve diğer ilgililere duruma müsaade etmemeleri istenmektedir.

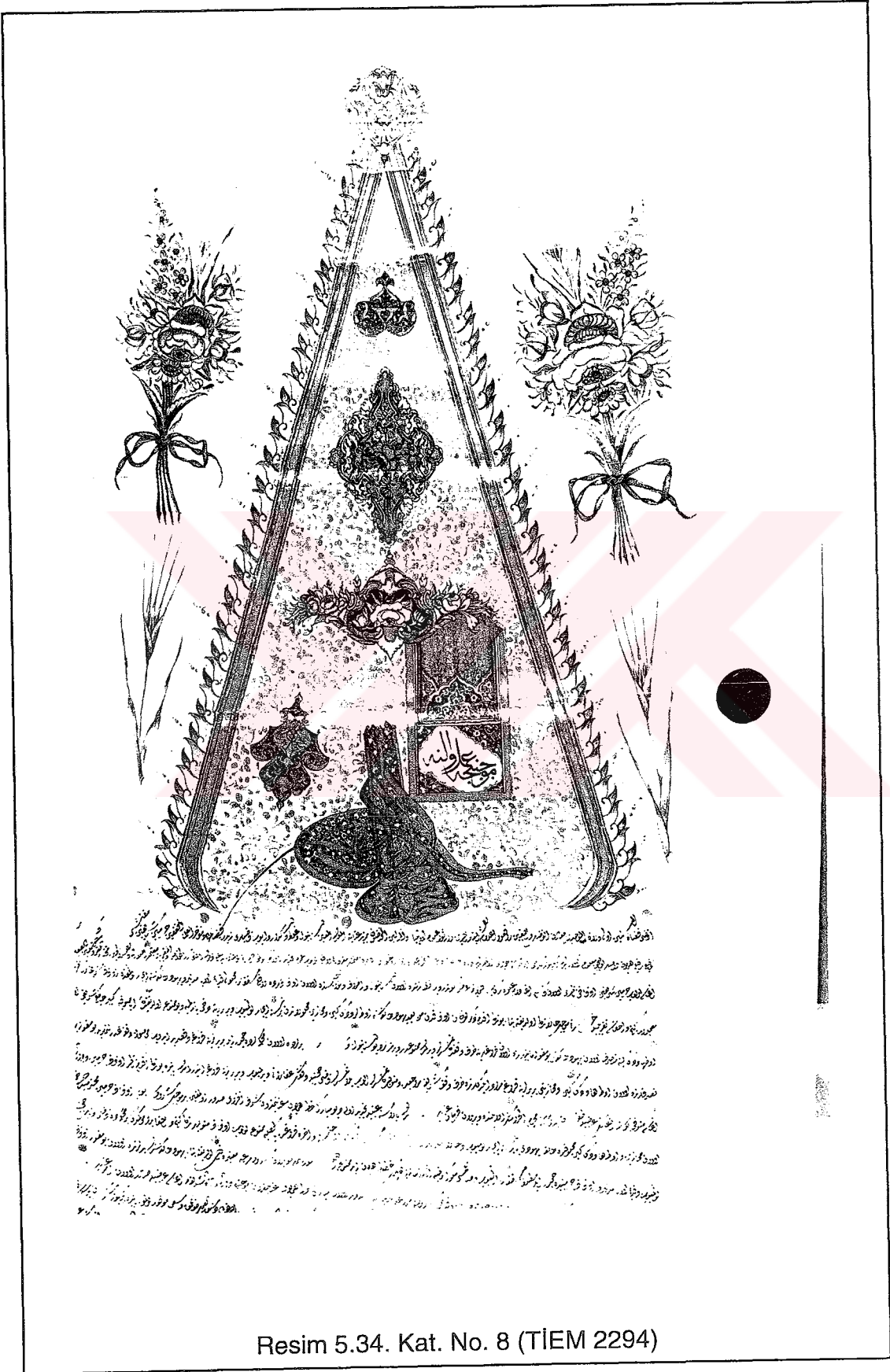
Tezhip özellikleri : Tuğra ikizkenar üçgen formunda bir planın içerisinde yer almaktadır. Beyze, zülûf ve tuğların arasında zemini boyalı klasik tezyinat uygulanmış tuğra’nın harfleri altın mürekkeple çekilmiştir. Hattat-ı hümayun etrafına, klasik surebaşı tezhibi yapılmıştır. Tuğra’nın sol üstünde yer alan ½ simetrik planlı kapalı form rumî tasarımı, tamamen boşluğu doldurmak düşüncesiyle yapılmış bir tasarımdır. En üstte yer alan ½ simetrik rumî tasarım da aynı amaçla yapılmıştır. Klasik olarak yapılan tüm bu tasarımlarda uygulanan yanlış motif yerleşimleri ve motiflerdeki bozukluk, müzehhibin tezhip sanatının özelliklerini bilmediğini göstermektedir.

İç paftada yer alan ½ simetrik Rokoko tasarımlar oldukça canlı; mavi, pembe, sarı, kırmızı renklerle boyanmıştır. Taramalar çok kalın ve özensizdir. Üçgenin zemini bozuk motifli, halkarî desenle doldurulmuştur. Altın cetvelin

kuzuları turuncu renktedir. Cetvele dizilen motifler hiç bir motif kuralına uymayan motiflerdir. Atlamalı olarak bu motifler pembe, mavi ve sarı renklerle boyanmıştır. Mavi haricindeki renkler kırmızı renkle, mavi renkli yerlerde koyu mavi renkle ve özensiz işçilikle taranmıştır. Bu motiflerin uçlarına tığ çalışılmıştır. Üçgenin tepe noktasına yerleştirilen hataî motifi tepelik görevi yüklenmiştir.

Cetvel dışında yer alan Rokoko çiçek buketleri, sağ ve sol üst köşelerde ve naturalist üslûpta çalışılmışlardır. Gül, şebboy, lale, gül goncası, mine ve anemon çiçekleri, kırmızı kurdele ile bağlanmıştır.

Üçgen formun dışında, sağ ve sol alt köşelerde bulunan lale motiflerinde, sarı renk üzerinde kırmızı renkle tarama yapılmıştır. Kullanılan boya örtücü olmayan, su bazlı bir boyadır.



Kat. No.: 9

CİNSİ : KUR'AN-I KERİM
Bulunduğu yer : TSM HA 23
Tarihi : H. 1228 (M. 1812-13)
Hattat : İbrahim Sukuti
Dili : Arapça
Yazısı : Nesih hat, 15 satır
Ölçüler : –
Sayfa : 351
Müzehhip : Hasan Sakin-i Karaman
Kağıt özellikleri : Açık krem renğinde, aharlı kağıt
Cilt özellikleri : Kur'an-ı Kerim, kahverengi deri, yazma kap içerisinde. İç kapaklarda kırmızı zemin üzerine petek deseni vardır.

Tezhip özellikleri :

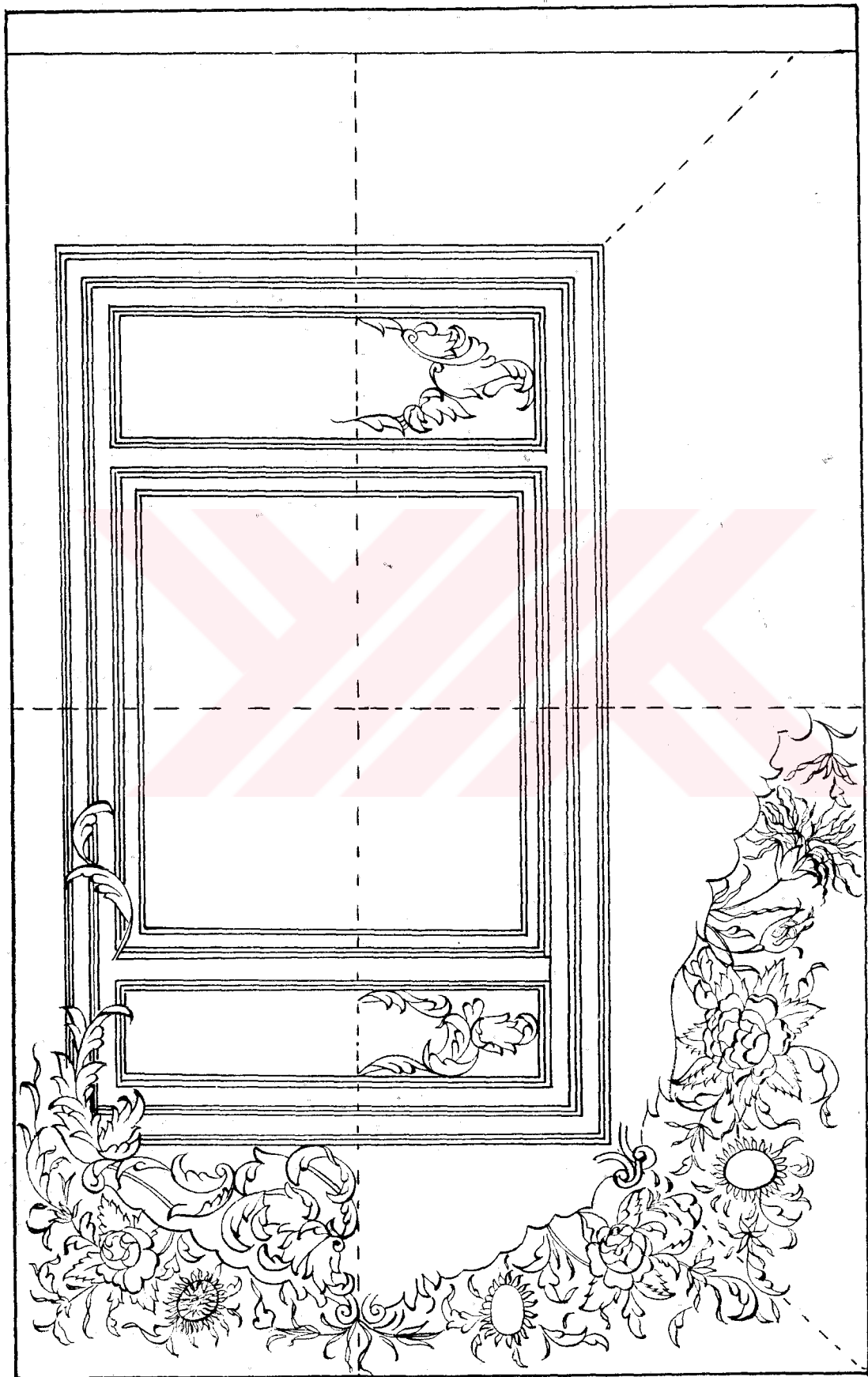
1b ve 2a sayfaları: Klasik serlevha planında, Barok özellikli C ve S kıvrımlı akant yaprakları ile naturalist çiçeklerden oluşan bir desen tasarlanmıştır. Yedi satır yazının bulunduğu satır aralarında beyn-es-sutur uygulanmış ve sureler ile sure başlarını üç cetvel çevrelemiş ve her birinde farklı kenarsuyu deseni çalışılmıştır. Cetvel dışında Barok özellikli motifler, kubbeli kenarsuyunda yer almış, motif zeminleri mavi, kırmızı ve altın ile boyanmış, motiflerin kıvrıldığı yerlere hacim vermek için de perdaz tekniği uygulanmıştır. Kubbe aralarındaki eğimi dikdörtgene tamamlayan plana ise, naturalist üslûpta gül, kasımpatı, katmerli yıldız ve mine çiçekleri yerleştirilmiş, çiçekler en açık tonlarının üzerine, gittikçe koyulaşan renklerde tarama tekniğiyle boyanmıştır.

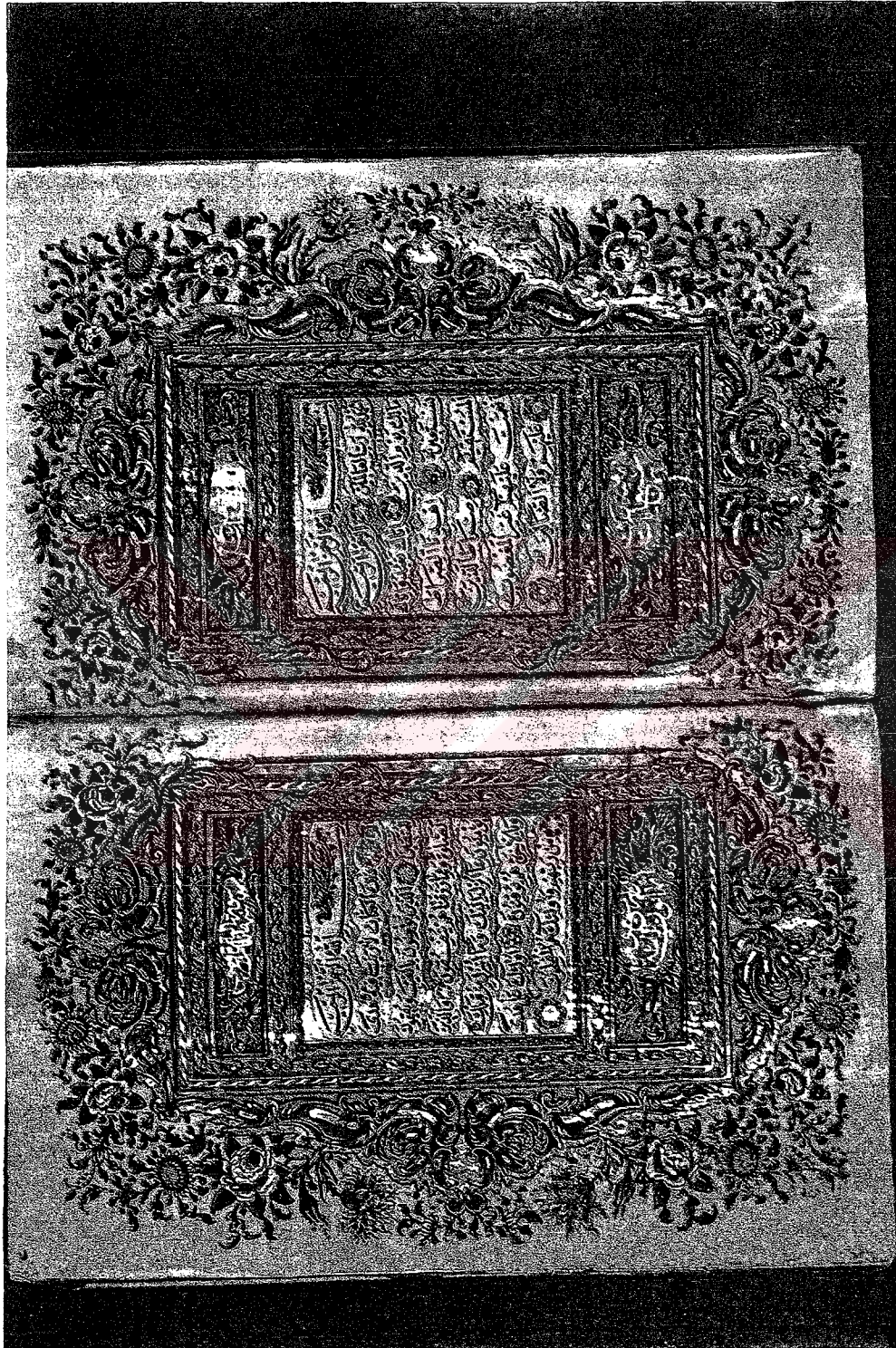
Güller:* Kur'an-ı Kerim çok zengin güller ile bezenmiş ve üç farklı üslûpta desen kullanılmıştır. 1-Naturalist çiçek motiflerinin oluşturduğu güller: **4b, 6b, 9a, 14b, 19b, 21b, 24a, 69a, 186b, 192b**, 2-Rokoko vazolar içerisine yerleştirilen çiçekler; **21b, 62a** 3-Klasik çiçek desenlerinden oluşan güller: **34a, 44a**, 4-Geometrik tasarımlı güller:

116a sayfası: Ters simetrik planlı Rokoko üslûpta akant yapraklarının sınırlandırdığı surebaşı tezhibi yapılmış ve zemin perdez tekniğiyle boyanmıştır.

351a sayfası: Hatime sayfası tezhibi ile surebaşı tezhibini çevreleyen altın cetvel, Kur'an-ı Kerim'in tüm sayfalarında kullanılmıştır. Nas suresinin bulunduğu yazı alanının alt kısmı, $\frac{1}{2}$ simetrik plana yerleştirilmiş klasik hatâyî ve rumî motifleriyle tasarlanmıştır. Ortadaki altın zemin üzerine, beyaz üstübeç mürekkeple "Hasan Sakin-î Karaman 1228" yazmaktadır.

* Kur'an-ı Kerim'deki güller arasından seçilmiş olan örneklerdir.





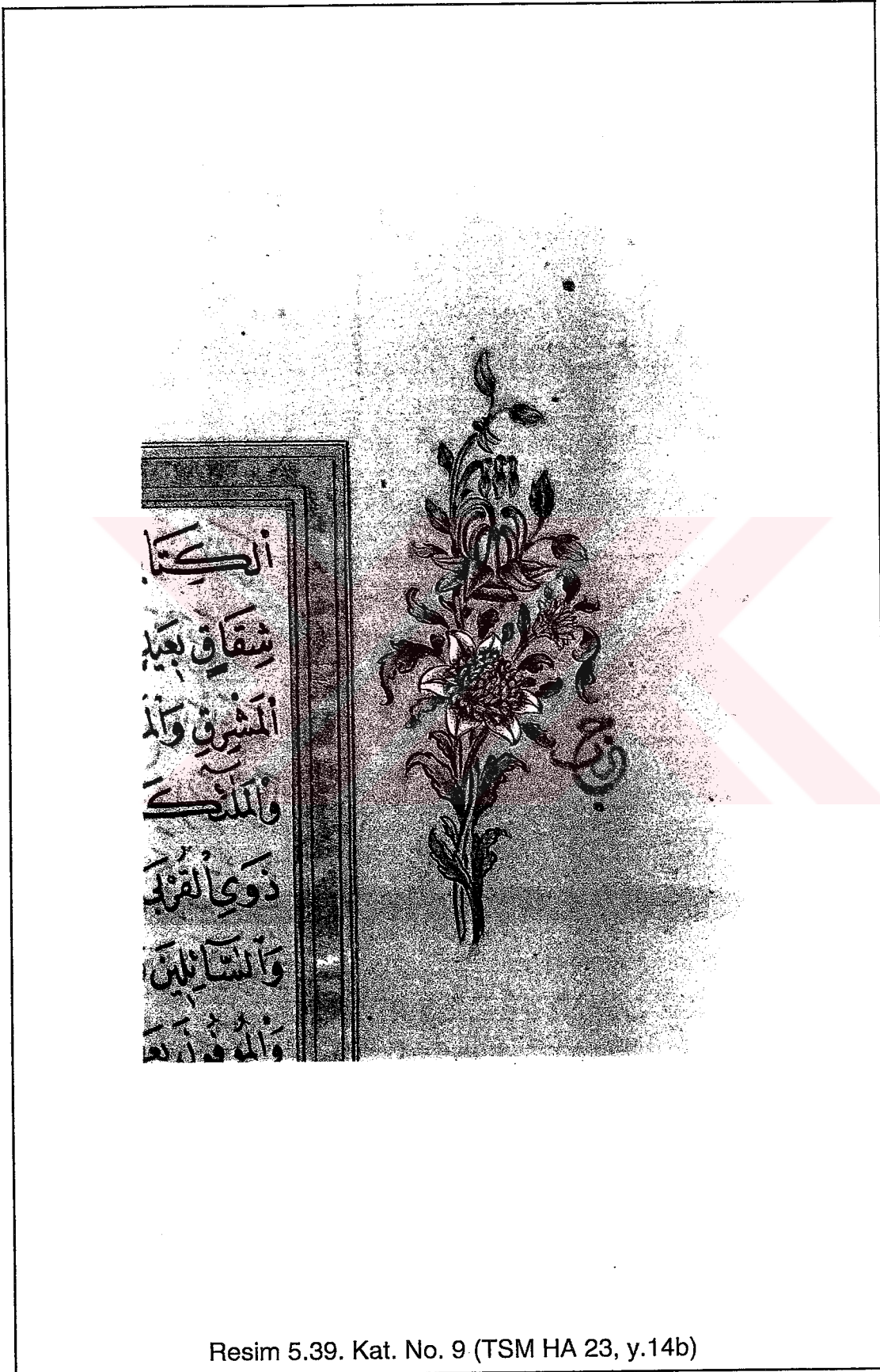
Resim 5.35. Kat. No. 9 (TSM HA 23, y.1b, y.2a)

قُلْنَا اهْبِطُوا مِنْهَا جَمِيعًا
 يَتَّبِعِ هُدَايَ فَلَا خَوْفٌ
 كَفَرُوا وَكَذَّبُوا بِآيَاتِنَا
 خَالِدُونَ ﴿١٠٠﴾ يَا بَنِي آدَمَ
 وَأَوْفُوا بِعَهْدِي أُوفِ
 بِكُمْ وَأَمِّنُوا بِمَا أَنْزَلْتُ مِنْ
 كَافِرِينَ ﴿١٠١﴾ وَلَا تَشْتَرُوا
 ﴿١٠٢﴾ وَلَا تَلْبِسُوا الْحَقَّ بِالْباطِلِ
 ﴿١٠٣﴾ وَأَقِمُوا الصَّلَاةَ وَآتُوا
 ﴿١٠٤﴾ أَنَا مُرْسِلٌ النَّاسِ بِالْبَيِّنَاتِ
 الْكِتَابِ فَلَا تَف
 وَالصَّلَاةَ وَآتُوا الْكُفْرَ
 يَطُوتُونَ أَنَّهُمْ مُلَاقُوا رَبِّهِمْ



نَفْسًا فَادُّ
 قُلْنَا اضْرِبْ
 آيَاتِهِ لَعَلَّكَ
 مِنْ بَعْدِ ذَٰلِكَ
 مِنَ الْجَائِدِينَ
 مِنَ الْمَاءِ
 يُعَاقِبُ عَمَّا
 كَانُوا
 مِنْ بَعْدِ مَا





Resim 5.39. Kat. No. 9 (TSM HA 23, y.14b)

عَلَيْكُمْ وَ
 يُعْظِمُكُمْ بِرُحْمَتِهِ
 وَأَنَا طَلَقْتُكُمْ
 بِرَبِّكُمْ أَنْزَلْتُ
 لَكُمْ عِظْمًا مِنْ
 دُونِكُمْ أَنْزَلْتُ
 وَأَلْبَانًا يُرْوَى
 أَنْ يَتِيمَ الرَّصْمَاءِ
 لَا تَكْفُرُوا
 وَلَا مَوْلُودَ لَهُ يُوَدِّعُ
 فَمَنْ آتَى

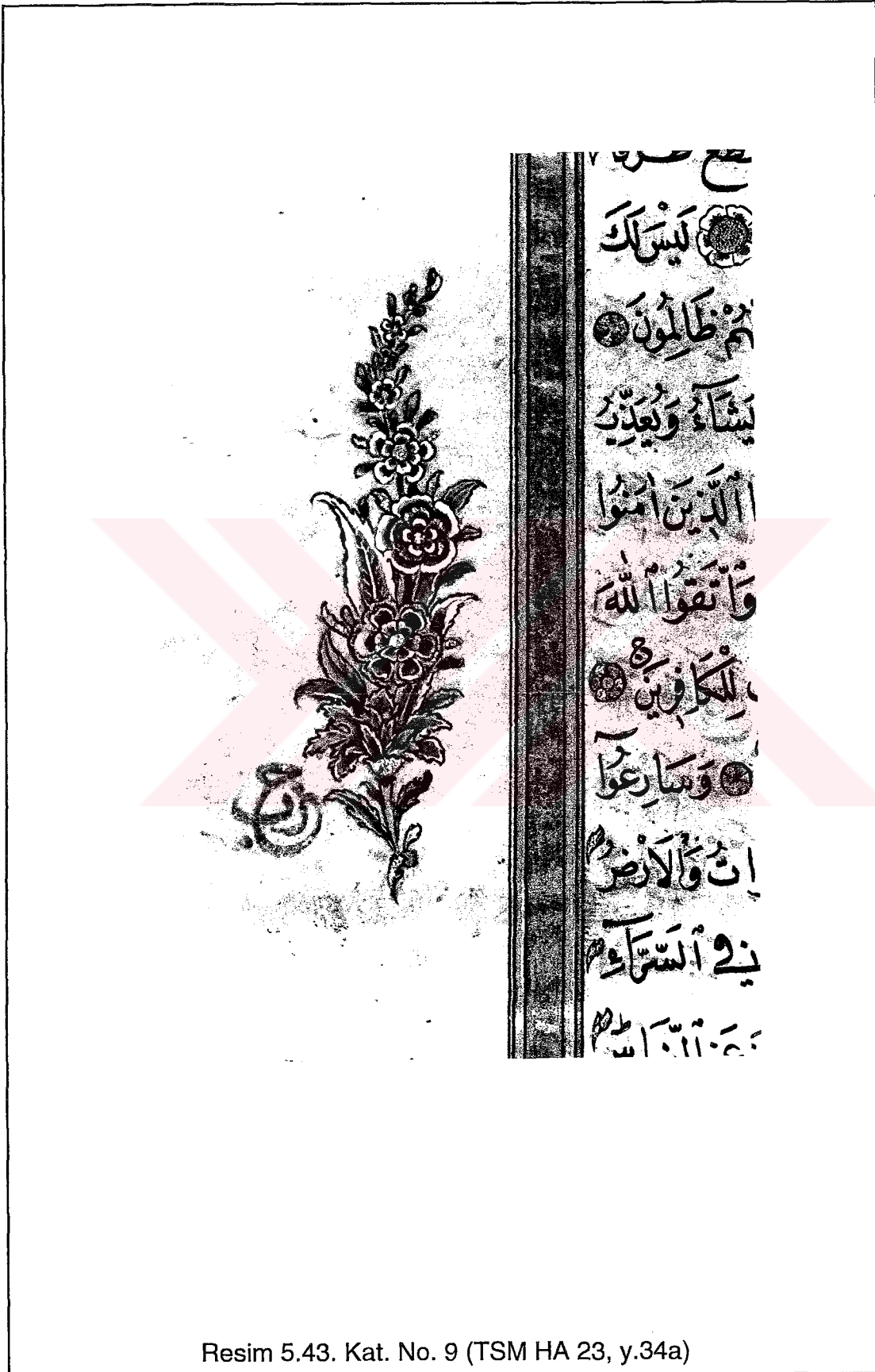


سَبَبِ
 الصَّابِرِينَ
 أَوْعَدْنَا
 الْكَافِرِينَ
 بِالرَّحْمَةِ
 وَاللَّعْنَةِ
 وَاللَّعْنَةُ
 أَكْبَرُ
 نَنْلُوهَا
 عَلَيْكَ
 الرَّسُولُ
 فَصَلِّ
 وَدَفَعْنَا
 بَعْضَهُ





Resim 5.42. Kat. No. 9 (TSM HA 23, y.24a)



Resim 5.43. Kat. No. 9 (TSM HA 23, y.34a)

أَمْ يَحْسُدُونَ النَّاسَ
 أَنْتِنَا أَلَا بُرْهَانَ
 مُلْكًا عَظِيمًا ﴿١٠﴾ فِيهِ
 وَكَفَىٰ بِجَهَنَّمَ سَعْيًا
 سَوْفَ نُضَلِّيهِمْ نَارًا
 جُلُودًا غَيْرَهَا لِيَدَّ وَفُؤًا
 وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا
 الصَّالِحَاتِ مِنْ فَتْنَتِهَا أَلَمْ نَجْعَلِ
 لِكُلِّ فِتْنَةٍ مَطْرَبًا
 وَرُدُّوهُ إِلَىٰ آفَاقِ
 مَكَّةَ بِمَا كُنتُمْ فِيهَا
 فَخَرًّا ﴿١١﴾ وَبِصِيْرٍ
 قَاطِعِينَ أَلَمْ يَكُن لَكُمْ
 آيَاتِي فِي الْمَاءِ إِذْ
 كُنْتُمْ فِي الْغَمِّ يَدْعُونَ
 مِنْ تَحْتِ الْوَجْدِ وَالْمَاءَ
 يَنْزِلُ وَأَنْتُمْ تُكْفِرُونَ



سَوْبٌ



Resim 5.45. Kat. No. 9 (TSM HA 23, y.69a)

جَاءَهُمْ بِأَنَّ
 وَلَوْ اتَّبَعُوا
 وَمَنْ فِيهِمْ
 مَعْرِضُونَ
 خَيْرٌ وَهُوَ
 صِرَاطٌ مُسْتَقِيمٌ
 بِالْأَخْفَى عَزِيزٌ
 وَكَاشِفٌ
 وَلَقَدْ
 وَمَا يَتَضَرَّ

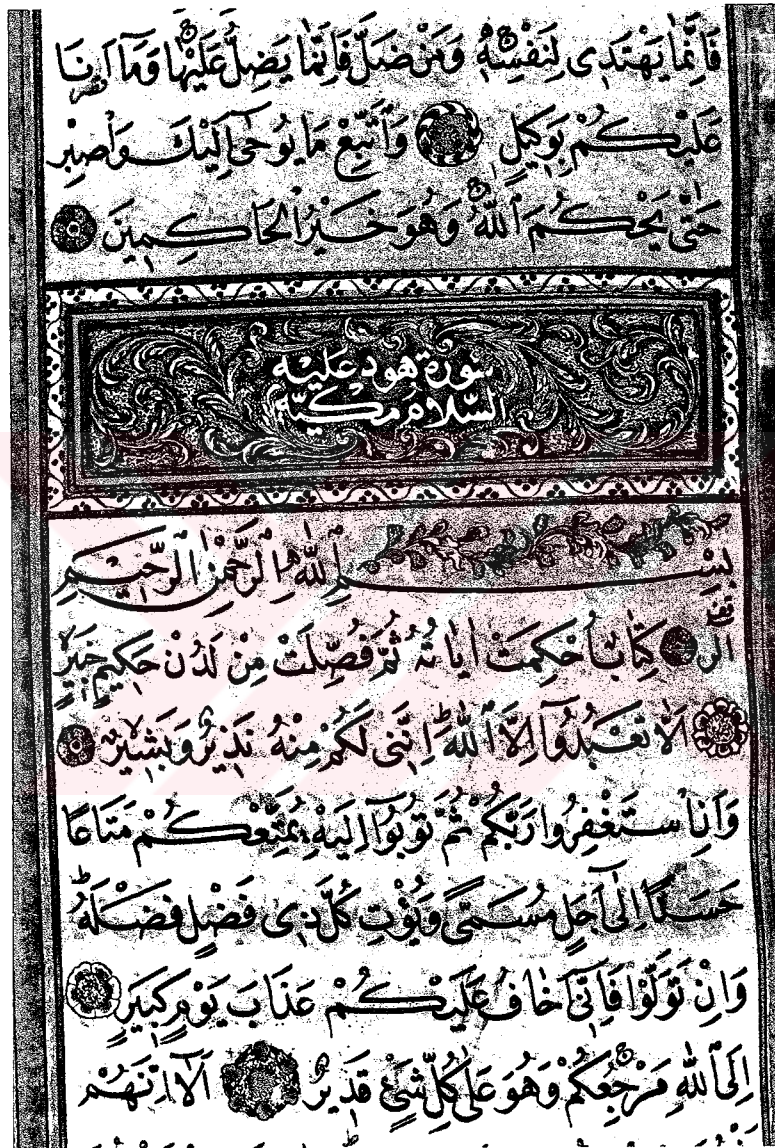
عشر



نخلة

أُولَئِكَ هُمُ الظَّالِمُونَ
 إِذَا دُعُوا إِلَى اللَّهِ
 سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا وَأَنْ
 يُطِيعَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ
 الْفَاسِقِينَ
 أَمْرُهُمْ لِيُخْرِجَهُمْ
 خَيْرٌ مِمَّا يَتَمَكَّنُونَ
 فَإِنْ تَوَلَّوْا فَمَا عَلَيْنَا







Resim 5.49. Kat. No. 9 (TSM HA 23, y.351a)

Kat. No.: 10

CİNSİ : LEVHA
Bulunduğu yer : TİEM 2803
Tarihi : 22 Rebiyülahir 1237 (16 Ocak 1822)
Hattat : Mehmed Emin Kemal
Dili : Arapça
Yazısı : Sultan II. Mahmud Tuğrası
Ölçüler : 43 cm x 33 cm
Müzehhip : Bilinmiyor
Kağıt özellikleri : İnce ahşap üzerine yapıştırılan kağıdın, açık krem renkte olduğu anlaşılmaktadır. Çayla sürme tekniğiyle kağıt boyanmış, zamanla kötü korunma şartları kağıt rengini koyulaştırmış ve murakkâ'nın gerildiği zemin ahşap olduğu için kurt yenikleri çok zarar vermiştir.

Tezhip özellikleri :

Kırmızı lâl mürekkebi ile çekilen Sultan II. Mahmud'un tuğrası ayrıca altın mürekkebi ile tahrirlenmiştir. Tuğranın sağ üst köşesinde yer alan gül, şebboy, yıldız ve tanımlanamayan lale ile süsen benzeri çiçeklerden oluşan buket, kırmızı fiyonkla bağlanmış Rokoko özellikte bir resimdir.

Taramalar çok özenli olmayan, kullanılan zemin rengine hacim verme amaçlı, koyu renkle yapılmış çizgi tarama tekniğindedir. Pembe renkle kırmızı, açık mavi renkle de koyu lacivert renkleri, hiç ara tonlamaları bulunmadan kullanılmıştır.

Sol köşede yer alan zarif İstanbul lâlesi, 1725 tarihli İstanbul'da yapılmış olan Lâle Risalesi'nde yer alan otuzsekiz (38) numaralı "Naz-DÂR (Cilveli)" adlı lâleye benzemektedir. Açık pembe zemin, kırmızı renkle çok az miktarda taranmıştır.

Beyzenin sol alt köşesinde “Eser-i hamer-i Kalem-i Divan-ı Hümayun garra-i? Zadeگان Cami-i rabb-i Sultan?” yazısı vardır.





Resim 5.50. Kat. No. 10 (TIEM 2803)

Kat. No.: 11

CİNSİ : FERMAN
Bulunduğu yer : TIEM 2304
Tarihi : 4 Safer 1241 (18 Eylül 1825)
Dili : Türkçe
Yazısı : Sultan II. Mahmud Tuğrası ve Divanî kırma hat 44 satır
Ölçüler : 101.5 cm x 53.4 cm
Kağıt özellikleri : Filigranlı Avrupa, aharsız kağıt
Konu özelliği : Darussaade Ağasıve Haremeyn Efkaı Nazırı Abdullah Ağa'nın Divan-ı Hümayuna gönderdiği arz üzerine hazırlanan ferman Üsküdar Kadısına hitaben yazılmıştır. Sultan III. Mustafa'nın İstanbul'da yaptırdığı lâleli camiive külliyesinin vakfına gelir temin eden bina, dükkan, arsa, bağ, bahçe ve iskelelerden alınan çeşitli vergiler hakkındadır.

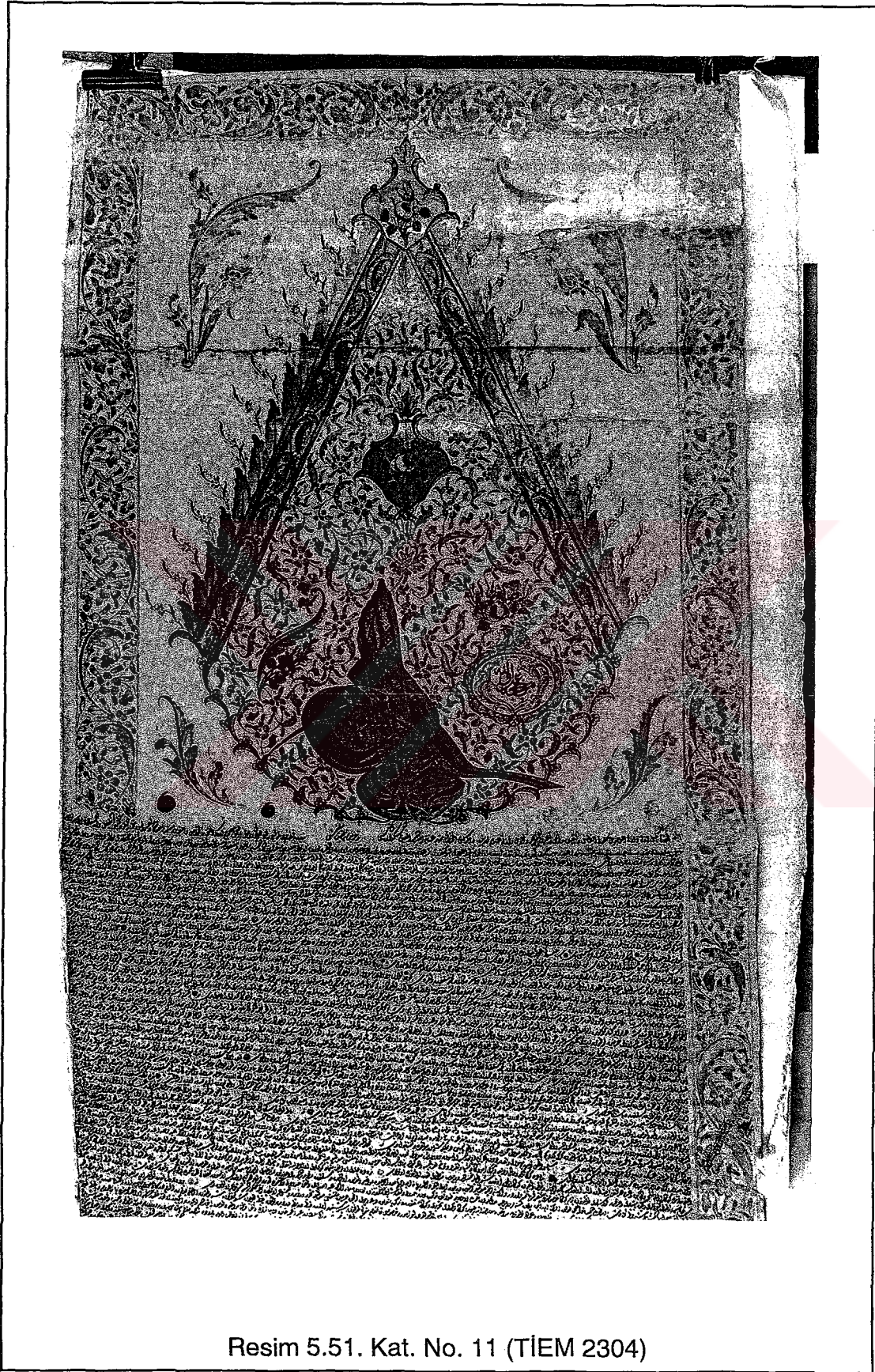
Tezhip özellikleri :

Altın mürekkeple çekilen tuğra, siyah mürekkeple tahrirlenmiştir. Tuğra ½ simetrik üçgen planlı bir pafta içerisine alınmış, bu üçgenin tepesinde ve üçgenin içerisinde ½ simetrik paftaların zeminleri altın ile doldurulmuştur. Bu küçük altın zeminli paftalarda yer alan gül, naturalist üslûpta boyanmıştır. Tezyinatın genelinde altın, pembe ve mavi renk hakimdir. Tuğranın sağ üstünde yer alan hatta-hümayun, sırf yaprakların sınırlandırdığı elips bir paftaya dönüştürülmüş, bu paftanın üstüne ise gül, süsen ve goncalardan oluşan küçük bir demet yerleştirilmiştir. Tuğranın sol üstünde büyük dilimli bir yaprak ve gül ile goncaları çalışılmıştır. Üçgen formun zemini halkarî desenle doldurulmuştur.

Cetvel içinde zemin, pembe renkle doldurulmuş ve burada bozuk formlu yapraklar tek iplik üzerinde, sırt sırta yerleştirilerek ilerlemektedir. Cetvel dışında ise cetvele birleşen dilimli yapraklar halkarî tekniğinde

boyanmıştır. Fermanın tamamını çift iplik düzenlenen halkarî desen çevrelemektedir. Tezyinata kullanılan boyanın sulandırılmış mürekkep olduğu düşünülmektedir.





Resim 5.51. Kat. No. 11 (TIEM 2304)

Kat. No.: 12

CİNSİ	: KUR'AN-I KERİM
Bulunduğu yer	: TSM HA 26
Tarihi	: H. 1255 (M. 1838-39)
Hattat	: El hac Seyyid Ahmed Hamdi
Dili	: Arapça
Yazısı	: Nesih hat, 15 satır
Yaprak	: 366
Müzehhip	: Bilinmiyor
Kağıt özellikleri	: Açık krem renginde, aharlı kağıt.
Cilt özellikleri	: Kur'an-ı Kerim, miklepli, vişneçürüğü renginde deri üzerine, ¼ simetrik planlı, Rokoko özellikli desen tasarımının, yeşil ve sarı renkli altınla boyandığı müzehhep yazma, kap içerisindedir. Alt ve üst kapaklarda bulunan desen, miklep ölçülerinde kesilerek miklebe uyarlanmıştır. Deseni çevreleyen cetvelin deseni, çift iplik planına yerleştirilmiştir.
Tezhip özellikleri	:

TSM HA 26, y.1b: 1b ve 2a sayfaları, XIX. yüzyılın karakteristik serlevha tezyinatının özelliklerini taşımaktadır. Fatiha suresinin yazılı olduğu yedi satırın araları, sarı renk altınla beyn-es-sütur yapılarak doldurulmuştur. Klasik tezyinatın cetvellerinin kullanılmadığı desen tasarımı ½ simetrik planlıdır. Desen "Saz üslûbu" motifleriyle hazırlanmış, münhanî tekniğiyle de boyanmıştır. Desenin zemininden başlayarak sayfa kenarına kadar tüm sayfa yüzeyi, yeşil renk altın ile doldurulmuş ve desenin altına iğne perdahı uygulanmıştır.

Surebaşı Tezhipleri:

Kur'an-ı Kerim'in sure başları, yatay planlı, zeminleri yeşil renk altın ile doldurulmuş asimetrik alanlardır. Klasik cetvellerin kullanılmadığı, sınırlama fonksiyonu sadece desenlerin yaprak ve çiçekleriyle sağlanmıştır. Yazma eser bütünüyle desen tasarımı ve boyama tekniği açılarından üslûp birliği içerisindedir. Yazmadaki tüm sure başları belirttiğimiz özellikleri taşımaktadır. Seçtiğimiz örnekler yazmanın; **303b**, **353b**, **356b**, **360b** ve **363b** sayfalarıdır.

Güller: Cetvelin dışında bulunan güller, yazmanın genel desen ve boyama tekniğiyle aynı karakteristik özelliklere sahiptir. Seçilen örnekler, yazma eserin **11a**, **269b**, **354b** ve **360b** sayfalarında bulunmaktadır.

Hatime Sayfası: **366a** sayfası; sayfanın sağ ve sol alt köşelerinin, simetrik üçgen tezyinatında, cetvel olarak, eserin genelinde kullanılan saz üslûbu yapraklar kullanılmıştır. Tek noktadan çıkış yapan yaprakların arasında, yarı üslûplaştırılmış gül, yıldız ve şebboy çiçeklerinden oluşan demet pembe, mavi ve mor renklerle, gölgeleme çok az yerlerinde de tarama yapılarak boyanmıştır.

Duraklar: Yazma eserde tespit edebildiğimiz 15 çeşit durak deseni, münhani tekniğiyle ve farklı, farklı renklerle boyanarak daha zengin görünüm sağlanmıştır.



Resim 5.52. Kat. No. 12 (TSM HA 26)

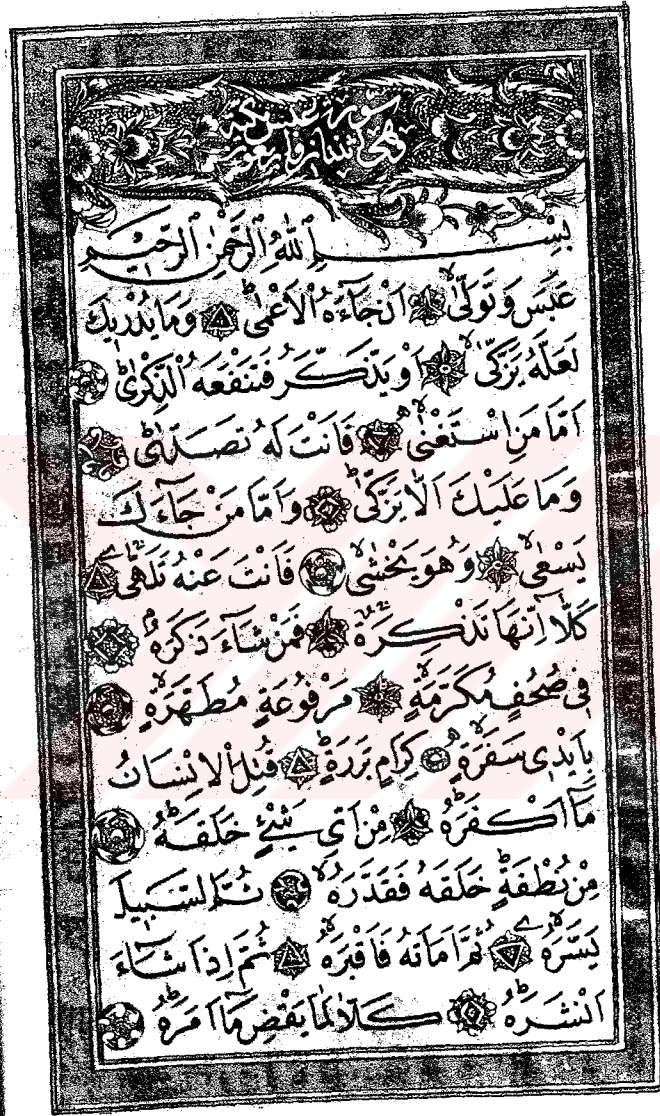


Resim 5.53. Kat. No. 12 (TSM HA 26, y.16b)



Resim 5.54. Kat. No. 12 (TSM HA 26, y.11a)

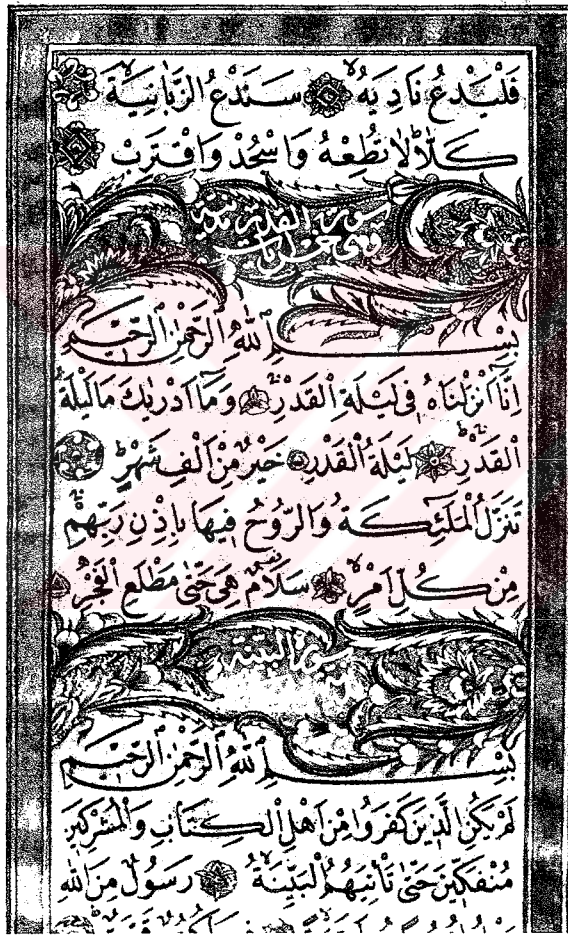


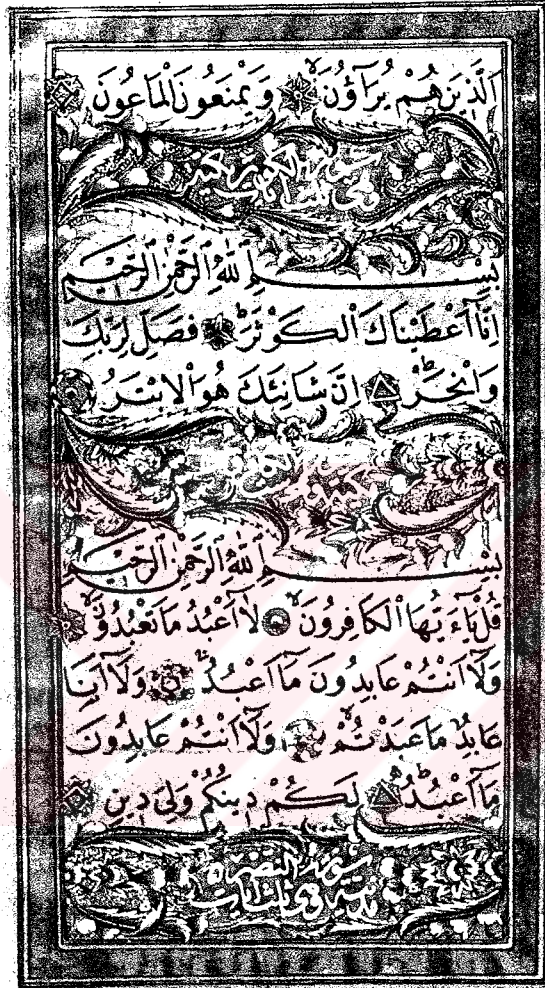




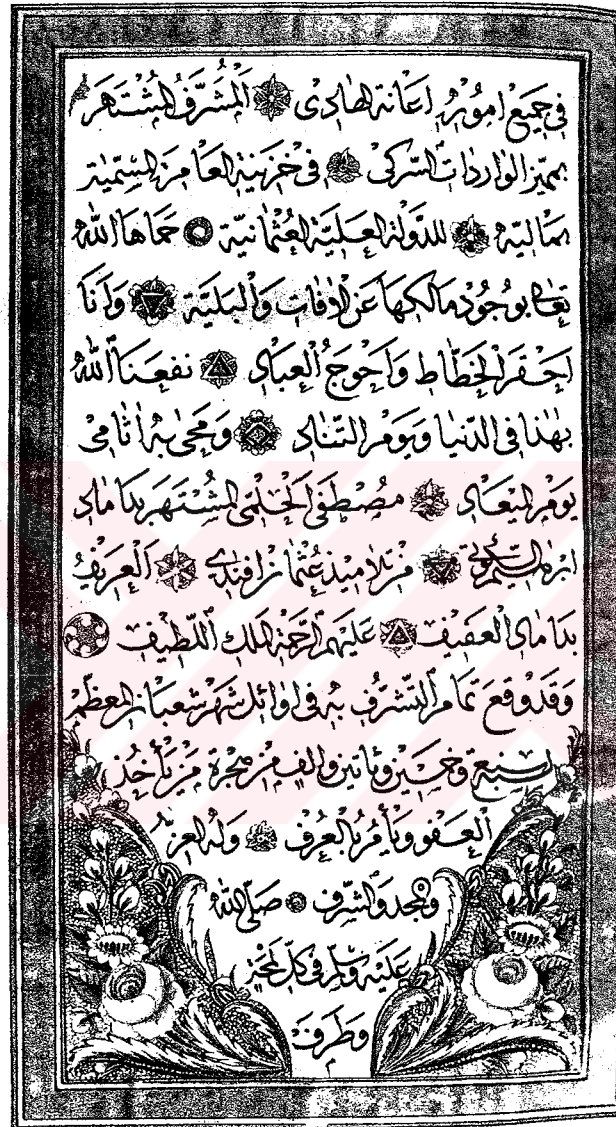
Resim 5.57. Kat. No. 12 (TSM HA 26, y.354b)







بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

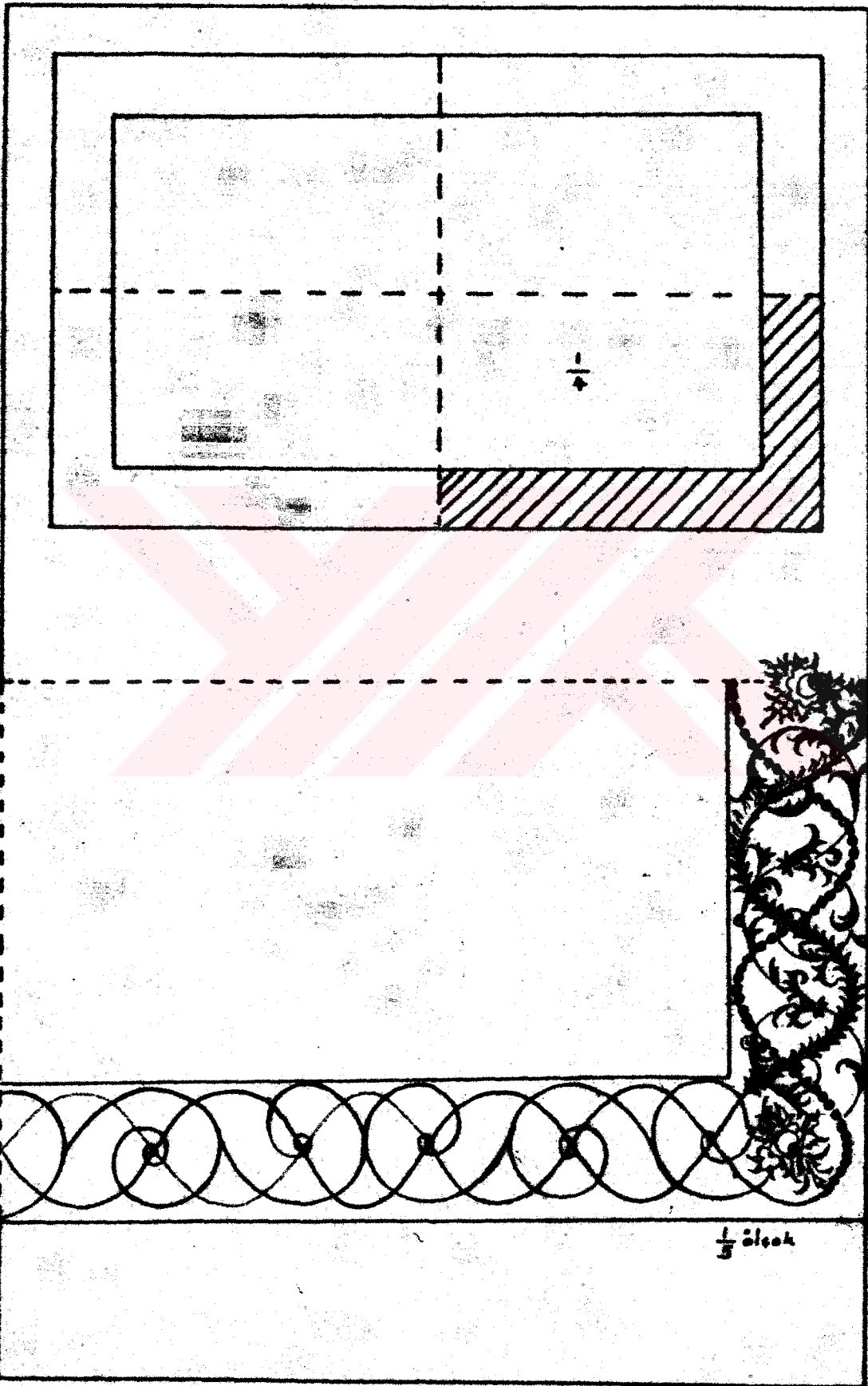


Kat. No.: 13

CİNSİ	: LEVHA
Bulunduğu yer	: TIEM 2789
Tarihi	: 1808-1839 arası
Hattat	: Sultan II. Mahmud
Dili	: Türkçe
Yazısı	: Zerendud -celi sülüs-
Ölçüler	: 57 cm x 40 cm
Müzehhip	: Bilinmiyor
Kağıt özellikleri	: Lacivert renkte örtücü boya ile boyanmış zemin.

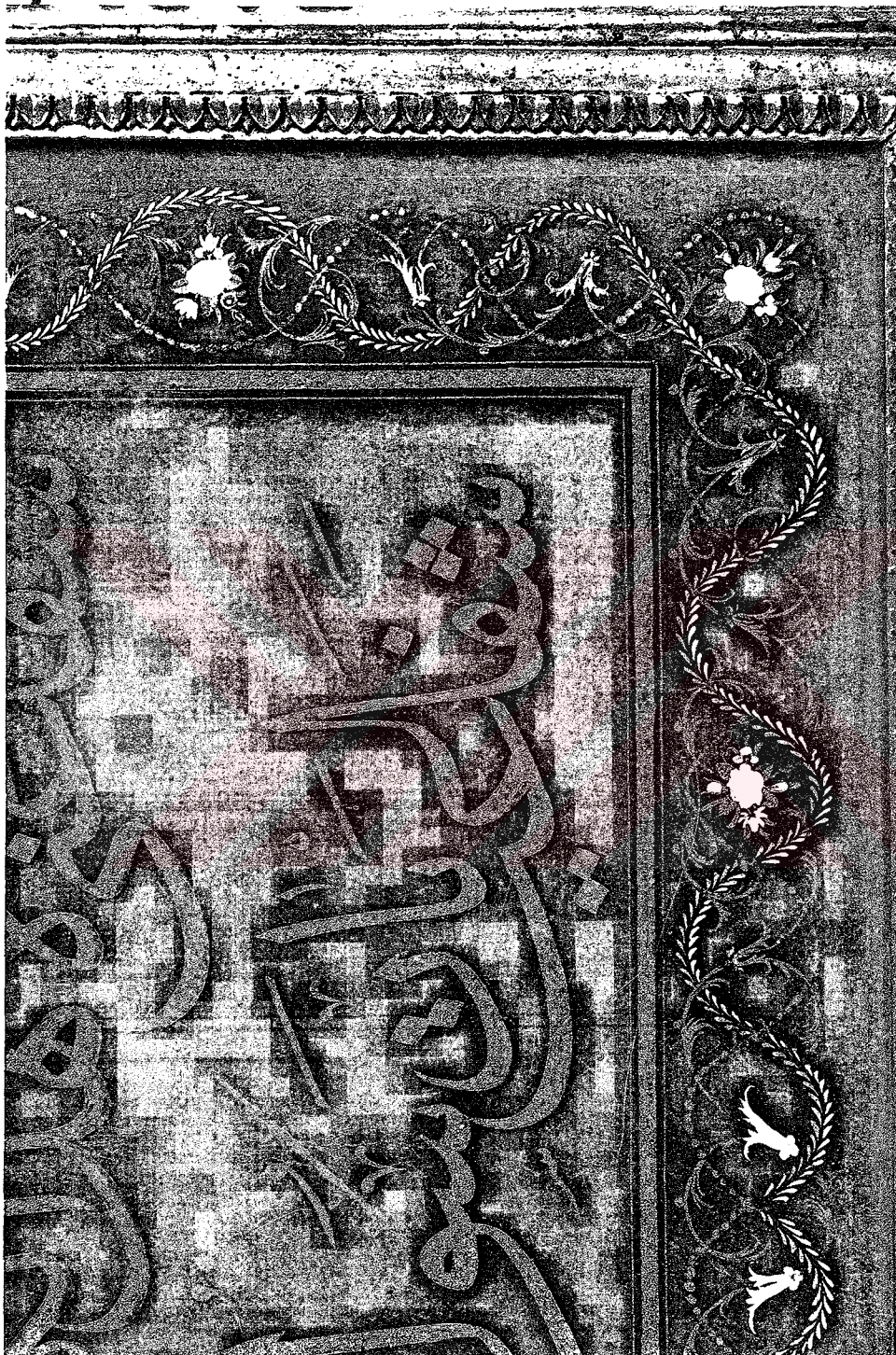
Tezhip özellikleri :

Altın mürekkebin kullanıldığı yazı ve sağ alt köşede yer alan yazı etrafı, sade Rokoko bir desenle çerçevelenmiştir. Dış pervaz, ½ planda çift iplik ve bu iplik arasında dolaşan üçüncü kıvrımdal iplikten oluşan plana sahiptir. Oldukça basit görünümlü olan bu desenin kurgusu, müzehhibin tezhip kurallarını çok iyi bilen bir sanatçı olduğunu ortaya koymaktadır. Karşılıklı yön takip ederek ilerleyen kıvrımdalların kesiştikleri noktalara yerleştirilen naturalist çiçek buketleri, gül ve mine çiçeklerinden oluşmuş, açık mavi, sarı, pembe gibi pastel renklerle de boyanmıştır. Çiçeklerden çıkış yapan kıvrımdallar; altın mürekkeple, çift iplik helezonî çizgilerden nokta nokta ilerlemekte olanı beyaz, altın mürekkep (gümüş)le, üçüncü helezonî ise altın ve beyaz renkte yapılmış, fırça vuruşlu yaprakları taşımaktadır.





Resim 5.62. Kat. No. 13 (TIEM 2789)



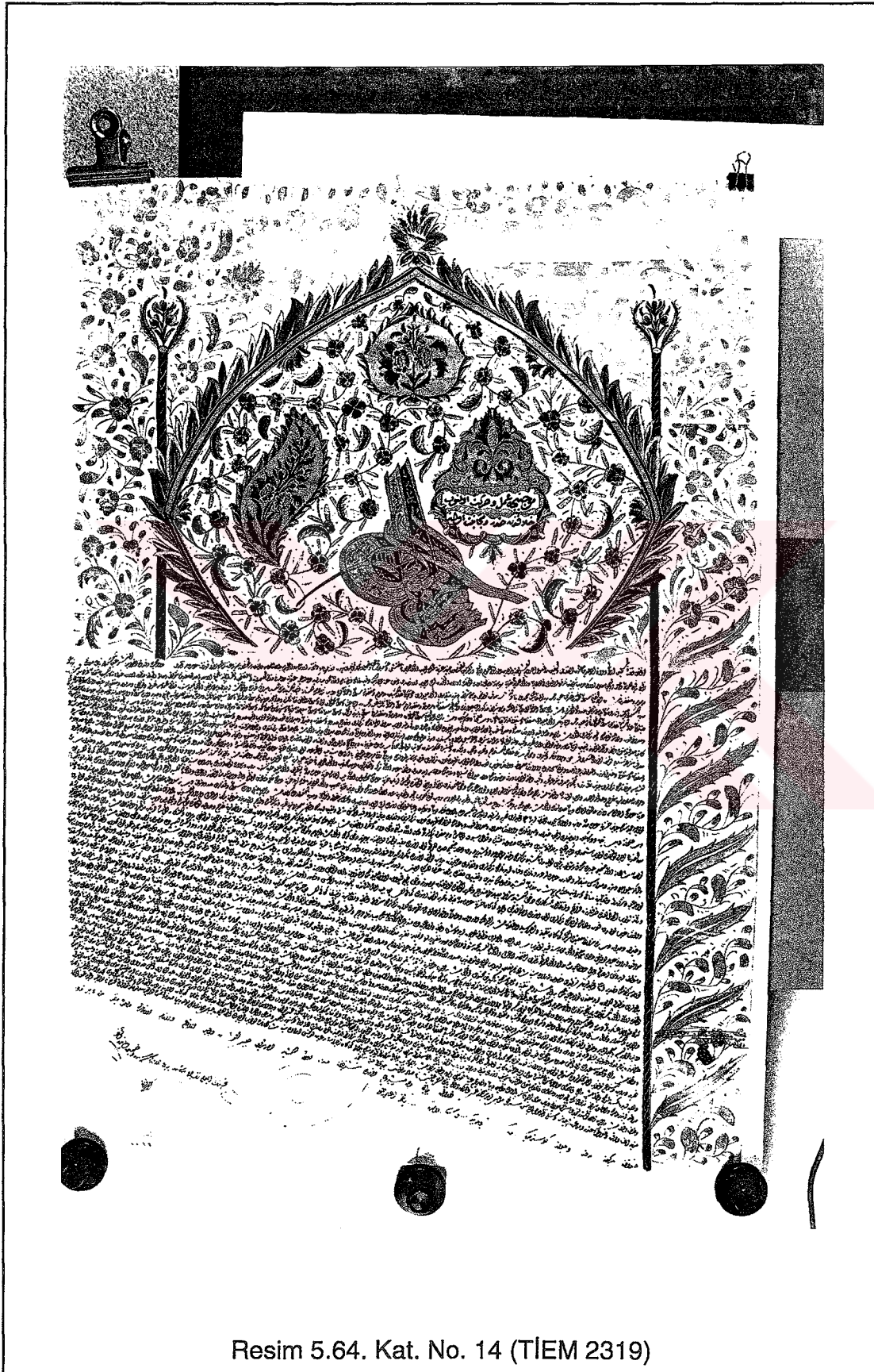
Resim 5.63. Kat. No. 13 (TIEM 2789 detay)

Kat. No.: 14

- CİNSİ** : FERMAN
Bulunduğu yer : TIEM 2319
Tarihi : 7 Rebiyyülevvel 1256 (9 Mayıs 1840)
Dili : Türkçe
Yazısı : Sultan Abdülmecid tuğrası ve Divanî kırma hat ile 37 satır yazılmıştır.
Ölçüler : 77.5 cm x 54 cm
Kağıt özellikleri : Avrupa, filigranlı aharsız kağıt
Konu özelliği : İstanbul'da Galata ve Haslar Kadılarına ve bazı görevlilere çıkarılan fermanında, Fatih Sultan Mehmed'den bu yana vakıf kuran tüm Osmanlı Padişahlarının ve Valide Sultanların vakıflarına mütevellî olanların ölümleri halinde veraset işlerinin şahitler, müfettişler ve mahkeme naibleri huzurunda yapılması, yapılan işlemlerin eksiksiz olarak vakıf defterlerine kaydedilmesi emrolunmaktadır.

Tezhip özellikleri :

“Abdülmecid Han bin Mahmud el-Muzaffer daima” yazılı tuğra altın mürekkeple çekilmiştir. Tuğranın içerisi XVIII. yüzyılda çok kullanılan, basit penç ve yapraklardan oluşan bir tasarımla doldurulmuştur. Aynı üslûp, tuğranın dışındaki zeminde de kullanılmış, çiçeklerde kullanılan rengin koyu tonuyla tarama tekniği uygulanmıştır. Hattat-ı hümayün; ½ simetrik planda iç ve dış bükey yerleştirilen yapraklarla çevrelenmiş, zemini ise altınla doldurulmuştur. Naturalist çiçeklerin yer aldığı diğer iki paftanın zemini de altındır. Çiçekler, yapraklar belli bir bitki türüne ait olmayıp, sadece tezyini amaçla yapılmıştır. Tuğrayı ve bu küçük paftaları geniş kavisle, altın cetvel çevrelenmiş ve bu cetvelin sırtına yerleştiren yapraklar mavi, pembe, yeşil, kırmızı renklerle boyanmıştır. Yazıyı sınırlayan sütuncelerin tepelerine yerleştirilen çiçekler, diğer çiçeklerle aynı üslûptadır.



Resim 5.64. Kat. No. 14 (TİEM 2319)

Kat. No.: 15

CİNSİ	: LEVHA
Bulunduğu yer	: TIEM 3291
Tarihi	: Sultan II. Abdülhamid (21 Eylül 1842)'in doğum tebriği
Hattat	: Bozoklu Akif Paşa
Dili	: Türkçe
Yazısı	: Türkçe, nesih yazı
Ölçüler	: 67 cm x 64 cm
Müzehhip	: Hüsni veya Hüseyin
Kağıt özellikleri	: Açık krem rengi, aharlı kağıt

Tezhip özellikleri :

Yazı satırlarının arası beyn-es-sütur tarzı tezyin edilmiştir. Tek ipliğe yerleşen desen, altın zemin üzerinde sarı kırmızı ve yeşil renklerle boyanmış, basit bir kıvrımdadır.

Dikey orta eksen $\frac{1}{2}$ simetrik Rokoko güller, pembe üzeri kırmızı renkle çok özenli tarama yapılarak hacimlendirilmiş ve bu gül buketi beyn-es-sütur desenlerine çıkış vermiştir.

Altın cetveller arasındaki iç pervazda, bordo zemin üzerinde, tek iplik 90°'lik açılar yapan zikzak şeklinde tasarlanmış ve bu çizgiye basit üç yaprak iki yönlü yerleştirilmiştir.

Dışta yer alan kenarsuyu (dış pervaz), siyah zemin üzerine sırf altınla çalışılmış Rokoko bir desendir. Desen çift ipliğe yerleştirilmiş, bir iplik sadece bağlayıcı helezonîleri taşıırken, diğer iplik; bereket boynuzlarından çıkış yapan gül, papatya ve ince uzun yaprakların oluşturduğu buketi taşımaktadır. Negatif boyama tekniği kullanılmıştır.



Resim 5.65. Kat. No. 15 (TIEM 3291)

Kat. No.: 16

CİNSİ	: KUR'AN-I KERİM
Bulunduğu yer	: TİEM, 408
Tarihi	: H. 1259 (M. 1843)
Hattat	: Kazasker Mustafa İzzet
Dili	: Arapça
Yazısı	: Nesih hat, 13 satır
Ölçüler	: 28 cm x 20 cm h: 4 cm
Sayfa	: 689
Müzehhip	: Raşit ve Mehmed Salih
Kağıt özellikleri	: Nohudî renk, aharlı kağıt.
Cilt özellikleri	: Müzehhep ve mıklepli deri cilt kapağı içerisindedir.

Kapak: Vişneçürüğü renginde, ¼ simetrik planlı, eklektik üslûpta tasarlanmıştır. Saz üslûbunun bol dilimli uzun yaprakları ve rokoko üslûbunun çiçek buketlerinin bir arada yorumlanması ile oluşan yeni tasarım "Osmanlı Baroğunu"^{*} oluşturmuştur. Desenler sarı ve yeşil altında boyanmış, yekşah demiriyle parlatılmış, iki cetvelle tüm desen çevrelenmiştir.

Mıklep: Alt ve üst cilt kapaklarında uygulanan desen, mıklep ölçülerinde kesilerek mıklebe uygulanmıştır.

İşçiliği açısından "Yazma Cilt" grubuna giren cilt, kabının iç kapağında, döneminin özelliğini taşıyan "zilbahar" adlı desen fırça ile çalışılmıştır. Zemin yeşil renkte deridir.

^{*} Süheyl ÜNVER (1955), A.g.k., s.7.

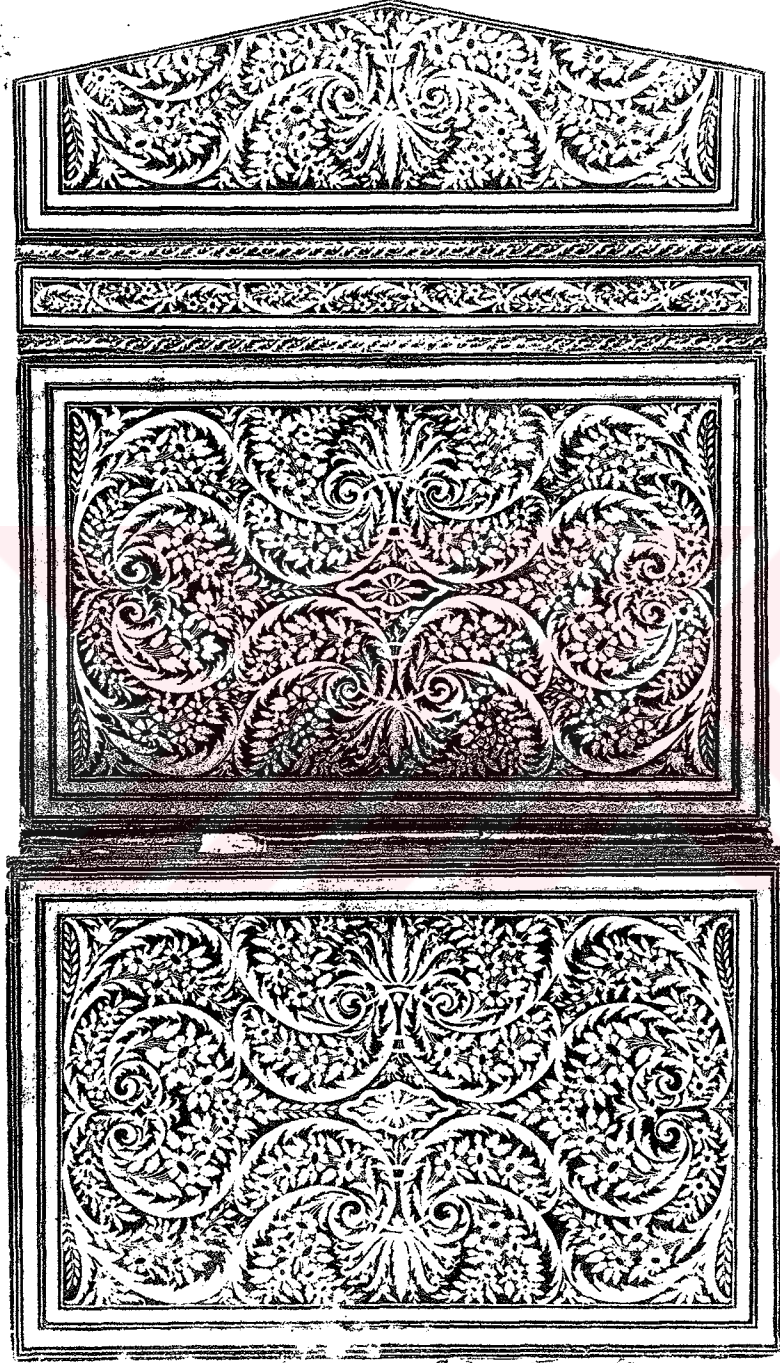
Süheyl ÜNVER bu tarz üslûplaştırmaları "Osmanlı Rokokosu" olarak nitelendirmiştir. Rokoko üslûbun renk özellikleri pastel tonlardır. Bu müzehhep eser renk özellikleri ve desen yoğunluğu açısından Barok üslûp özelliğine daha uygundur.

Tezhip özellikleri :

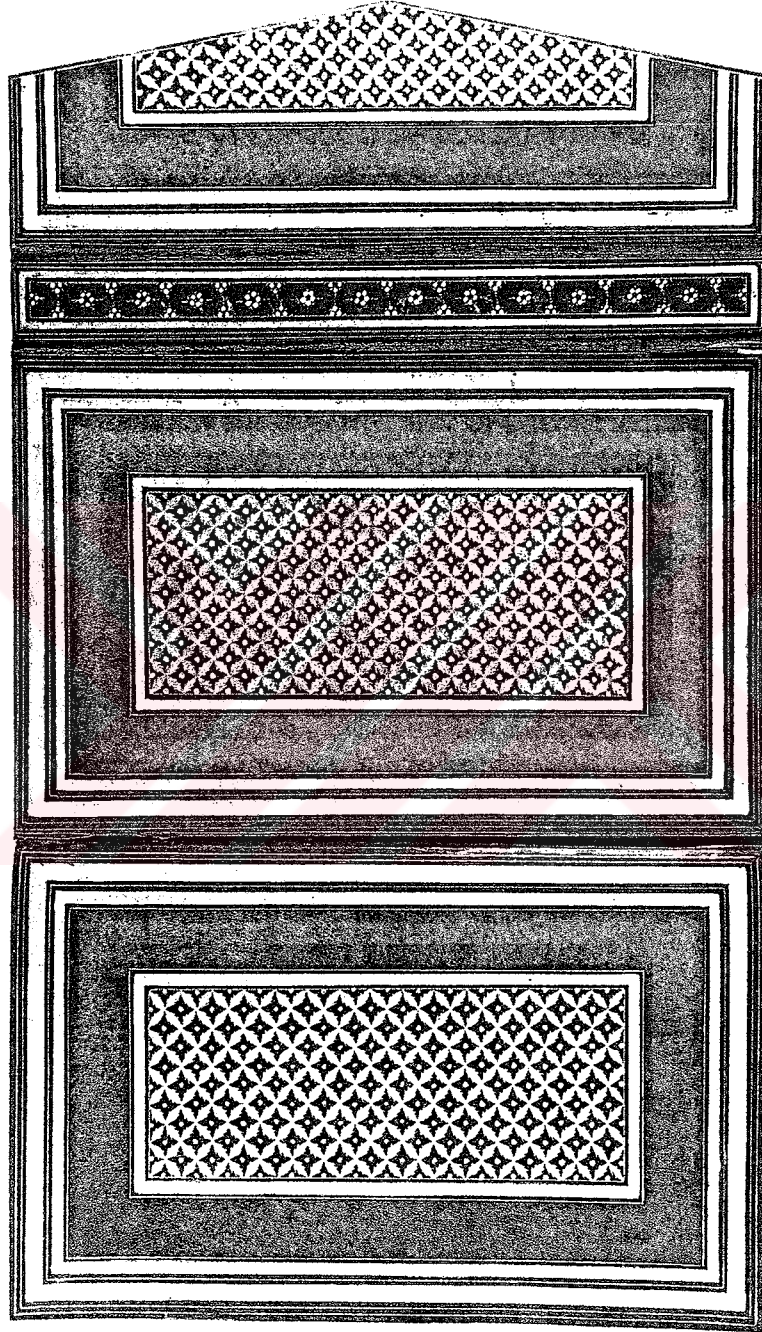
TİEM 408, y.1b, y.2a: Kur'an-ı Kerim'in 1b ve 2a sayfaları, "Serlevha" planında tezyin edilmiştir. Sayfada satır araları beyn-es-sutur şeklinde ve cetvel dışındaki desenin zemininde ise altın kullanılmış, desenin bittiği sınırdan, sayfanın kenar uçlarına kadar olan alanda altın kullanılmamıştır. Bu özelliğiyle, incelenen eserlerden farklı bir durumu olmuştur. Cilt kabındaki üslûp ile eserin tezyinatındaki üslûp, aynı birlikteliğe sahiptir. Eser tezhip özelliğiyle de "Osmanlı Baroğu" özelliğini taşımaktadır. Yazıyı çevreleyen cetvel içerisindeki desen, iki iplik plana yerleştirilmiş saz yolu yapraklarıdır. Surenin alt ve üst kısmında yer alan yatay dikdörtgen alanlar (takoz)'da, sepet içerisine yerleştirilmiş karışık çiçekler (gül, şebboy, koyun gözü ve yıldız çiçekleri) ile bol dilimli hançeri saz üslûbu yapraklar, yer almıştır. Cetvel dışındaki desen, raport desen tekniğinde tasarlanmıştır. Boyama tekniğinde motifler, beyaza boyandıktan sonra, yeşil, mor, pembe, sarı renklerle tarama ve gölgeleme teknikleriyle hacim kazanmıştır. "Münhanî boyama tekniği" olarak bilinen bu teknik, tezyinatın tamamında kullanılmıştır.

TİEM 408, y.688b: Müzehhep sayfa ½ simetrik olarak, planlanmış bir hatime sayfasıdır. Gül, şebboy, yıldız çiçekleri ve dilimli yapraklarla tasarlanan desen, tek nokta çıkışlı bir serbest tasarımıdır. Simetrik sayfa düzenlemesinde iki buketi, fiyonklar birleştirmektedir.

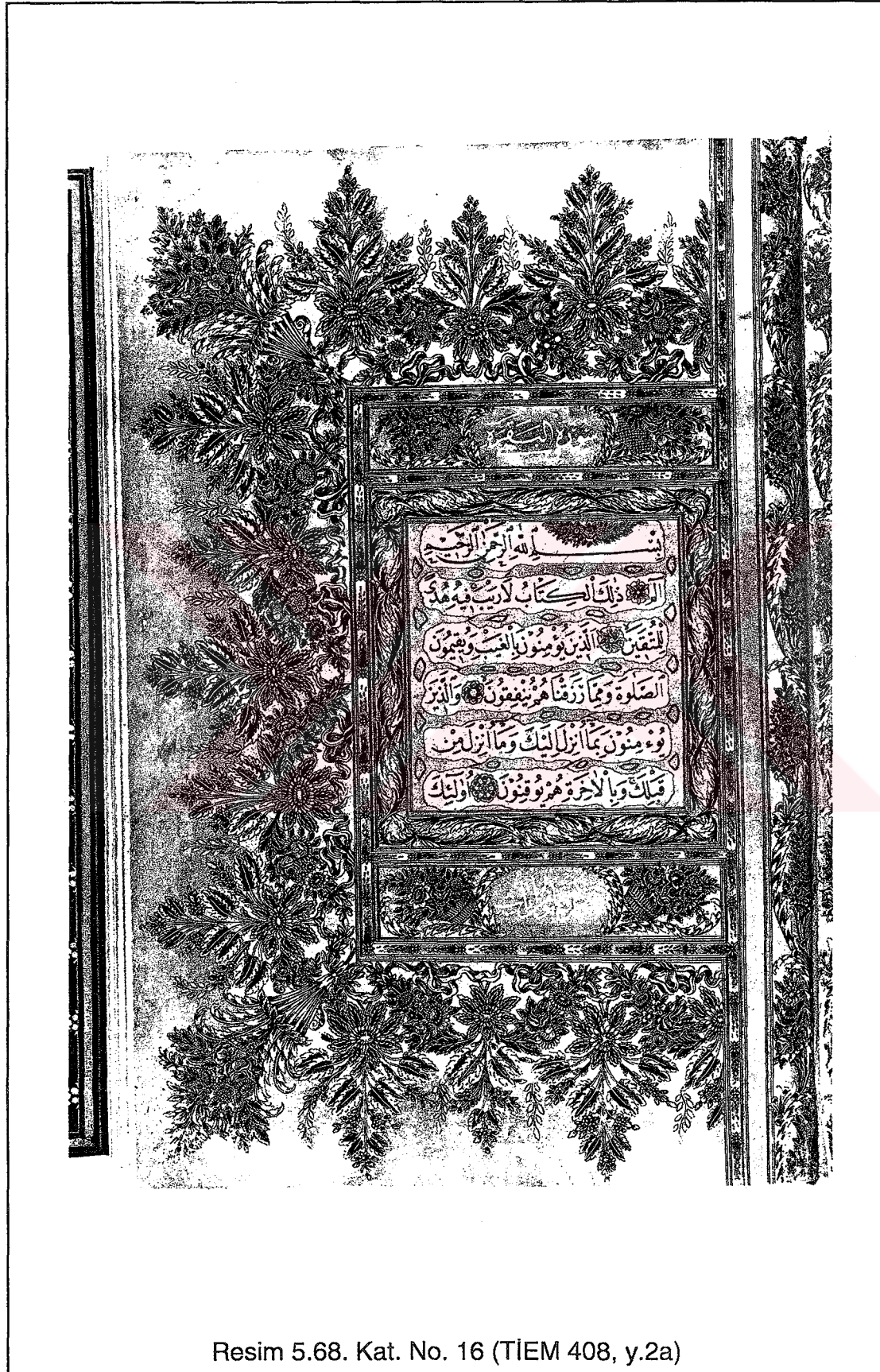
TİEM 408, y. 689a: Tek sayfaya hakim olan eklektik üslûpta desen tasarlanmıştır. Ters S kıvrımında yer alan saz üslûbunun karakteristik motifi; hançeri uçlu ve bol dilimli yaprakları ile, bereket boynuzu şeklinde tasarlanmış motiften çıkış yapan çiçek buketleri, iki ayrı üslûbun kaynaşmasını simgelercesine bir planla tasarlanmıştır. Gül, şebboy, koyun gözü ve yıldız çiçeklerinden oluşan buket çok canlı renklerle ve koyu tonlamalarla münhanî tekniğiyle boyanmıştır. Zemin kağıt rengidir. Köşebent tasarımları ½ simetrik planlıdır.



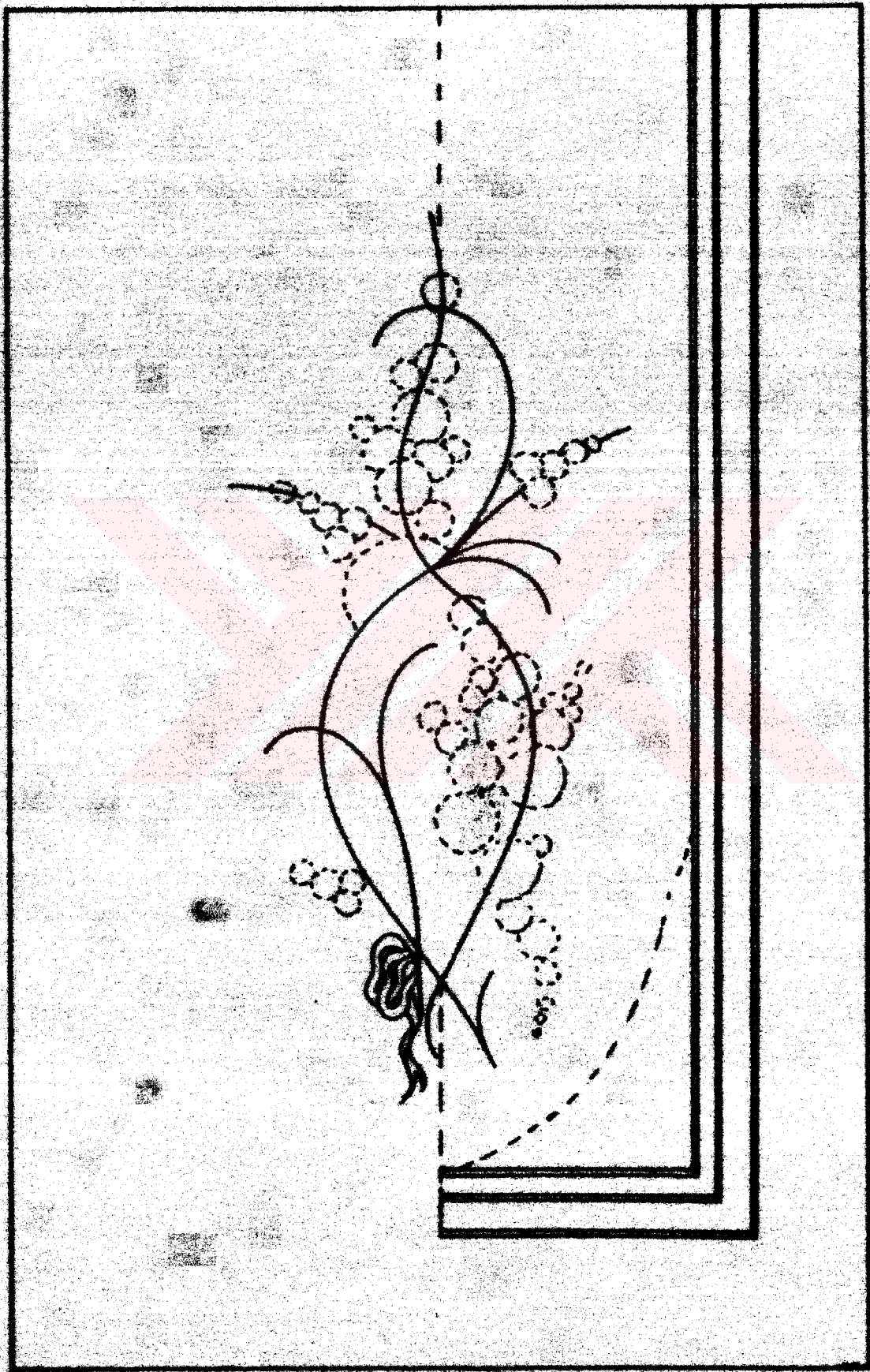
Resim 5.66. Kat. No. 16 (TIEM 408), Cilt dış kap



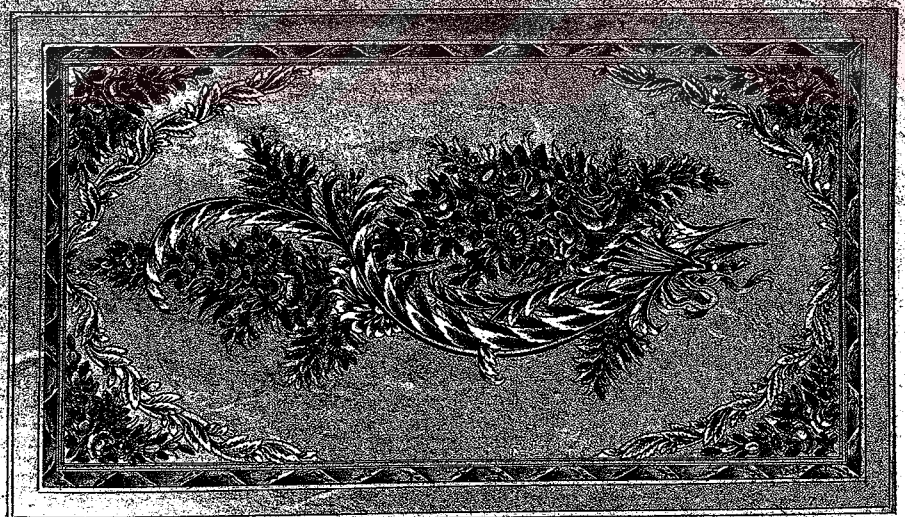
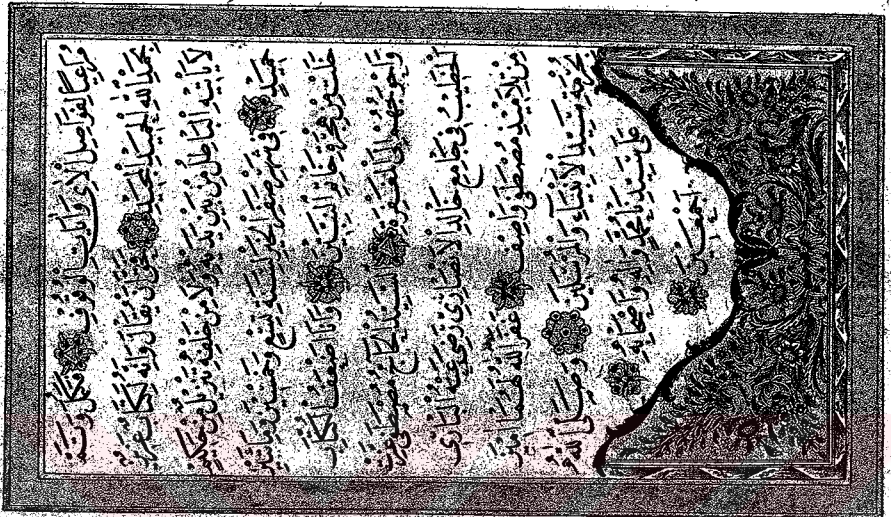
Resim 5.67. Kat. No. 16 (TİEM 408), Cilt iç kap



Resim 5.68. Kat. No. 16 (TIEM 408, y.2a)







Resim 5.69. Kat. No. 16 (TİEM 408, y.688b, y.689a)

Kat. No.: 17

CİNSİ : DELAİL EL-HAYRAT
Bulunduğu yer : TSM EH 1152
Tarihi : H 1261 (M. 1845)
Hattat : Hafız Hüseyin Zagrevi (Mustafa Hilmi Efendi'nin talebesi)
Dili : Arapça
Yazısı : Nesih
Ölçüler : 168x110 mm
Sayfa : 99
Müzehhip : Bilinmiyor
Kağıt özellikleri : Açık krem renğinde, aharlı kağıt.
Cilt özellikleri : Yazma, mor renkte deri üzerine, Rokoko üslûpta çalışılmış müzehhip bir kab içerisinde.

Tezhip özellikleri :

TSM EH 1152, 1b sayfası: Tüm sayfalarda olduğu gibi burada da yazıyı, 7 mm enindeki altın cetvel çevrelemektedir. Surebaşı planında, ½ simetrik desenle tasarım yapılmıştır. Motif olarak formları bozuk olan, dilimli yapraklar ve sadece alanı doldurma amacıyla herhangi bir çiçeğe benzetilme gayesi olmadan yapılmış olan, üç taç yapraklı, başak dizimli çiçeklerden oluşmuştur. Beyaz renge boyanmış olan, motiflere mavi, sarı ve kırmızı renkle gölge, özensiz fırça ile yapılmıştır. Zemin desen bitimine kadar olan alanda, sarı renk altınla doldurulmuş ve karışık iğne perdahı ile parlatılmıştır. Desenden sonra sayfanın kenarına kadar olan kısım yeşil altın ile doldurulmuş ve üç nokta iğne perdahı uygulanmıştır. İç kısımda yer alan cetvel penç ve çubuk yapraklarla özensizce tezyin edilmiştir (bu tezyin şekli XVIII. yüzyılda klasik tezyinat olarak çok kullanılmıştır). Satır aralarına altınla dandanlı beyn-es-sütur yapılmış, üzerine de üç nokta iğne perdahı uygulanmıştır. Bu sayfa, yazma eserin diğer sayfalarındaki tezyinat ile farklı üslûp göstermektedir.

TSM EH. 1152, y.7b: Surebaşı planında, $\frac{1}{2}$ simetrik desen tasarımı uygulanmıştır. Rokoko özellikli yapraklar ve kartuj içerisinde, üçgen plana yerleştirilmiş gül ile yıldız çiçekleri, özenli fırça taramasıyla boyanmıştır. Tığ olarak tepede yıldız çiçeği, sonra lâle ve yıldız çiçeğinin yandan görünüşü resimlenmiştir. Boyama tekniği olarak Rokoko yapraklar, yeşil renkte ve bunun kademeli olarak üç renk tonunda, fırça tarama tekniğiyle, güller beyaz zemin üzerine kırmızı renkle, yıldızlar beyaz zeminde mavi ve mor renklerle taranarak gölgelendirilmişlerdir. Tüm sayfaya kuvvetli desen ve boyama tekniği hakimdir.

TSM EH. 1152, y.16b: Surebaşı tezhibinde cetvel erimiş, kartuju çiçek dalları ve çiçek goncaları sınırlandırmıştır. Zemin sarı renk altın ile doldurulmuş yazının altındaki zemin mat parlatılırken, desenin alt zeminine iğne perdahı uygulanmıştır. $\frac{1}{2}$ simetrik planda hazırlanan desendeki motifler, saz üslûbunun karakteristik yaprak ve yaprak sırtındaki yarım hatâyî'lerinden seçilmiştir, boyama tekniği olarak münhanî tekniği uygulanmıştır. Dokuz satır harekeli nesih yazıda, Hz. Peygamberin isimleri yer almış, bir örnek duraklarda ise "sallallahü aleyhi ve sellem" yazan merkezlerin etrafındaki yapraklar, münhanî boyama tekniğiyle boyanmıştır.

TSM EH 1152, y.21a: Hatime sayfası, plânında tezyin edilmiştir. Desen $\frac{1}{2}$ simetrik ve saz üslûbu motifleriyle tasarlanmıştır. Bu desen tasarımında Rokoko özellikli tek motif, simetri eksenindeki fiyonklardır. desen münhanî tekniğinde renklendirilmiş, desenin zemini ise altınla doldurulmuştur. Duraklar iricedir. Besmele oku üzerine boşluk doldurma amaçlı bir çiçek dalı naturalist üslûpta çalışılmıştır.

TSM EH 1152, y.24b: Tepelikli surebaşı planında, $\frac{1}{2}$ simetrik olarak uygulanan desen, Barok ve Rokoko özellikler taşımaktadır. Çok canlı ve tonlamalı renklerde tarama, perdah ile gölge teknikleri bir arada kullanılmış, gül, yıldız, manolya, gül hatmi ve tanımlanamayan diğer iki cins çiçeklerden oluşan kalabalık desen ve renkler yoğun bir görünüm vermiştir. Cetvelin

sınırladığı alanda, satır araları ve desenin zemini tamamen altınla kaplanmış, üzerine iğne perdahı uygulanmıştır.

TSM EH 1152, y.51b: On satır nesih yazı ve surebaşı tezhibini çevreleyen altın cetvel, yazmanın tüm sayfalarında kullanılmış olan bir özelliktir. Satır aralarında kullanılan duraklar büyük ve birbirinden farklı desenlerle oluşturulmuş ve yazma eserin içerisindeki tepelikli surebaşı tezyinatlarının olduğu sayfalarda bulunan duraklar pembe-mor-yeşil gibi farklı renklerle münhanî tekniğinde boyanırken, diğer sayfalarda yer alan duraklar sadece altın, üzerine yeşil-beyaz tonlamaları ile boyanmıştır. Bu sayfadaki surebaşında cetvel hiç kullanılmamış, fakat desen motifleri ve iğne perdahı sınırlayıcı bir özellik ile plânlanmıştır. Münhanî tekniğiyle renklendirilen desen çok özenli karakteristik motiflere sahip değildir.

Cetvel dışında yer alan hizip gülü, sadece sayfa kenarını süsleme amacıyla yapılmış Barok özellikli bir tasarımdır. Buradaki çiçek motiflerinde kullanılan boyama daha başarılıdır, gül yıldız ve tanımlanamayan sarkan çiçekler Barok özellikli bir vazo içerisine yerleştirilmiştir.

TSM EH 1152, y.71b: 51b sayfasında vazo içerisine yerleştirilen çiçekler, çok küçük değişikliklerle bu kez sepet içerisine yerleştirilmişlerdir.

Surebaşı tezhibinde altın zemin üzerine, beyaz üstübeçle yazılan sure adının etrafı, goncalar ve hatâyî motifini saran saz üslûbuna benzeyen yapraklarla çevrelenmiştir. Desen ¼ planlı olarak hazırlanmış, sarı, mavi, pembe, mor, yeşil renkler münhanî tekniğiyle boyanmıştır.



Resim 5.70. Kat. No. 17 (TSM EH 1152, y.1b)



Resim 5.71. Kat. No. 17 (TSM EH 1152, y.7b)



Resim 5.72. Kat. No. 17 (TSM EH 1152, y.16b)





مُحَمَّدٍ كَمَا يَنْبَغِي أَنْ يُصَلَّى عَلَيْهِ ۞ اللَّهُمَّ صَلِّ
 عَلَى مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِ مُحَمَّدٍ حَتَّى لَا يَبْقَى شَيْءٌ مِنْ الصَّلَاةِ
 عَلَيْهِ ۞ اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ فِي الْأَوَّلِينَ ۞
 وَصَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ فِي الْآخِرِينَ ۞ اللَّهُمَّ صَلِّ
 عَلَى مُحَمَّدٍ فِي الْمَلَائِكَةِ الْأَعْلَى إِلَى يَوْمِ الدِّينِ ۞
 مَا شَاءَ اللَّهُ لَا قُوَّةَ إِلَّا بِاللَّهِ الْعَلِيِّ الْعَظِيمِ ۞
 اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ وَعَلَى آلِ مُحَمَّدٍ وَأَعْطِهِ
 الْوَسِيلَةَ وَالْفَضِيلَةَ ۞ وَالذَّرَجَةَ الرَّفِيعَةَ
 وَأَبْعُدْهُ مَقَامَ مَجْمُودٍ الَّذِي وَعَدْتَهُ إِنَّكَ
 لَا تُخْلِفُ الْمِيعَادَ ۞ اللَّهُمَّ عَظِّمْ شَانَهُ وَبَيِّنْ



وَالْإِكْرَامِ ❀ اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ الَّذِي هُوَ
 قُطْبُ الْجَلَالَةِ وَشَمْسُ النُّبُوَّةِ وَالرِّسَالَةِ ❀
 وَالْهَادِي مِنَ الضَّلَالَةِ ❀ وَالْمُنْقِذُ مِنَ الْجَهَالَةِ
 صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ❀ صَلَوةٌ دَائِمَةٌ الْإِتِّصَانِ
 وَالتَّوَالِي مُتَعاقِبَةٍ بِتَعاقِبِ الْإَيَّامِ وَاللَّيَالِي ❀
 اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ النَّبِيِّ الرَّاهِدِ سَوْءِ الْمَلِكِ ❀
 الصِّدِّيقِ الْوَاحِدِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ ❀ صَلَوةٌ
 دَائِمَةٌ إِلَى مُنْتَهَى الْأَبَدِ ❀ بِلَا انْقِطَاعٍ وَلَا نَفَادٍ
 صَلَوةٌ يُخَيَّرُ بِهَا مَنْ حَرَّجَهُمْ وَيُسِّرُ الْمِهَادُ ❀
 اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ النَّبِيِّ الْأَمِيِّ وَعَلَى آلِهِ



دَائِمَةٌ
 الْإِتِّصَانِ
 رَسْمٌ

Kat. No.: 18

CİNSİ	: KUR'AN-I KERİM
Bulunduğu yer	: TSM M 57
Tarihi	: H. 1272 (M. 1855-56)
Hattat	: Mustafa Nüzheti
Dili	: Arapça
Yazısı	: Nesih hat, 15 satır
Ölçüler	: 155 mm x 98 mm
Yaprak	: 305
Müzehhip	: Bilinmiyor
Kağıt özellikleri	: Açık krem renginde, aharlı kağıt.
Cilt özellikleri	: Kur'an-ı Kerim müzehhep ve lake, mıklepli cilt kapağı içerisindedir. Gül, yıldız, şebboy, papatya çiçekleri elips plânda yerleştirilmiş ve elips formun çevresi helezonî tel görünümünde bir kenarsuyu ile çevrelenerek şemse oluşturulmuştur. Köşebentler ½ planlı, basit dişli yapraklardır. Mıklep için aynı çiçeklerle farklı bir tasarım yapılmış, alt ve üst cilt kapaklarındaki desen tasarımı ve renkler aynıdır.

Tezhip özellikleri :

TSM M 57, y.2a: Tezhip özellikleri; Bakara suresinin ilk ayetinin yer aldığı sayfada; dikdörtgen, klasik serlevha planında tasarlanan desen, eklektik özellik göstermektedir. Altı satır nesih yazı satırlarının arası altınla beyn-es-sütur yapılmış, yazının etrafı beyaz zemin üzerine kırmızı tarama ile gölgelendirilmiş, dişli ve dişsiz yapraklarla çevrenmiştir. Bu elips formun yerleştiği dikdörtgen ¼ simetrik planlıdır. Pençlerin sınırlandırdığı paftaların içleri, XVIII. yüzyılın karakteristik klasik tezyitanıyla* tezhiplenmiş ve zeminleri

* XVIII. yüzyılda; çiçek motifi olarak sadece detaysız pençlerin ve çubuk yaprakların yer aldığı desen tasarımı, klasik tezyinatın yerine çok uygulanmıştır.

koyu lacivert renginde, bu paftanın dışındaki zemin ise altın ile doldurulmuştur.

Cetvel dışında, pembe ve turuncu Rokoko yaprakların, C kıvrımların paftaladığı kenarsuyu, enine yürüyen raport planlı bir tasarımdır. Cetvele bitişik paftaların zemini, lacivert renkle boyanmış ve üzerine XVIII. yy. klasik tezyinatı uygulanmıştır. Rokoko çiçeklerin yer aldığı paftalar ve desenin bitiş noktasından sayfa kenarına kadar zemin, altın ile doldurulmuştur. Tığlar doğrudan desenden çıkmıştır.

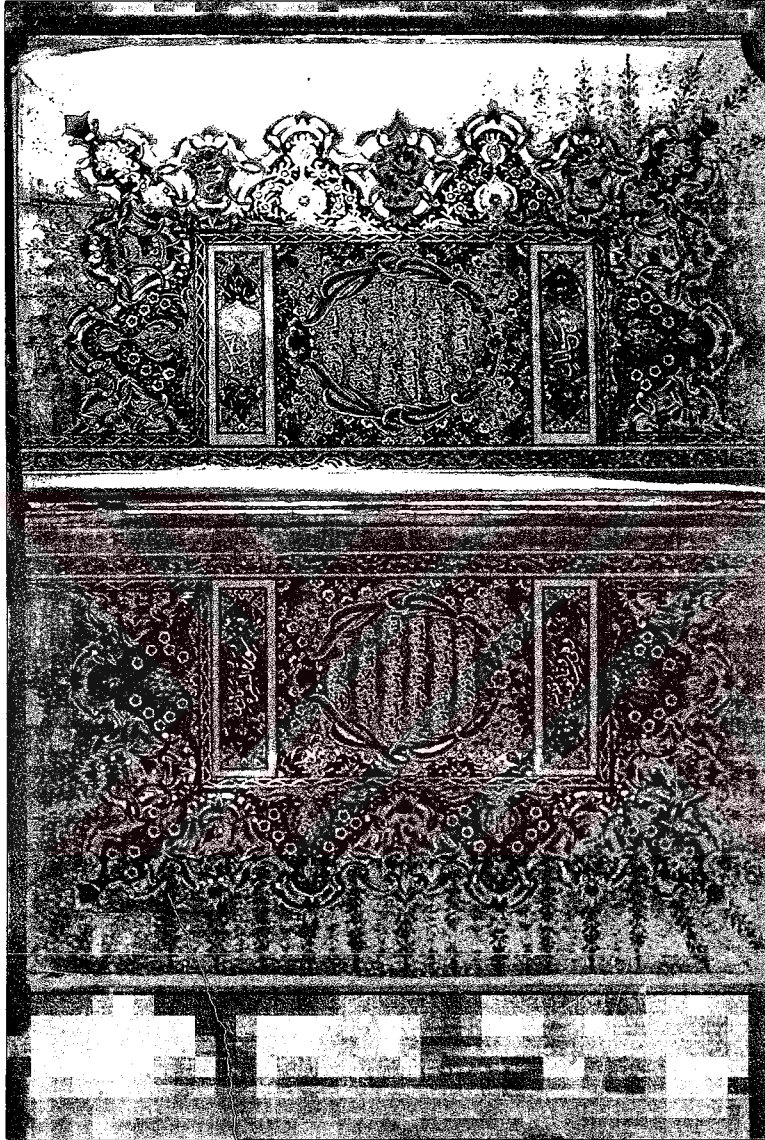
TSM M 57, y.304b: Nas suresi ve hatime satırlarının etrafı.

Zemin altın ile doldurulmuş üzerine de kumlu iğne perdahı uygulanmış, böylece, altın daha ışıltılı bir görünüm almıştır. Surebaşı tezhibinde cetvel erimiş, yazının etrafı Rokoko fiyonklarla sınırlandırılmıştır. Bu fiyonkların bağladığı iki farklı çiçek demetinde yer alan çiçekler; gül, yıldız çiçeği ve şebboydur. Altın cetvel dışında, raport desen uygulanmıştır. Cilt kabındaki helezoni kıvrımlar bu sayfada da kullanılmıştır.

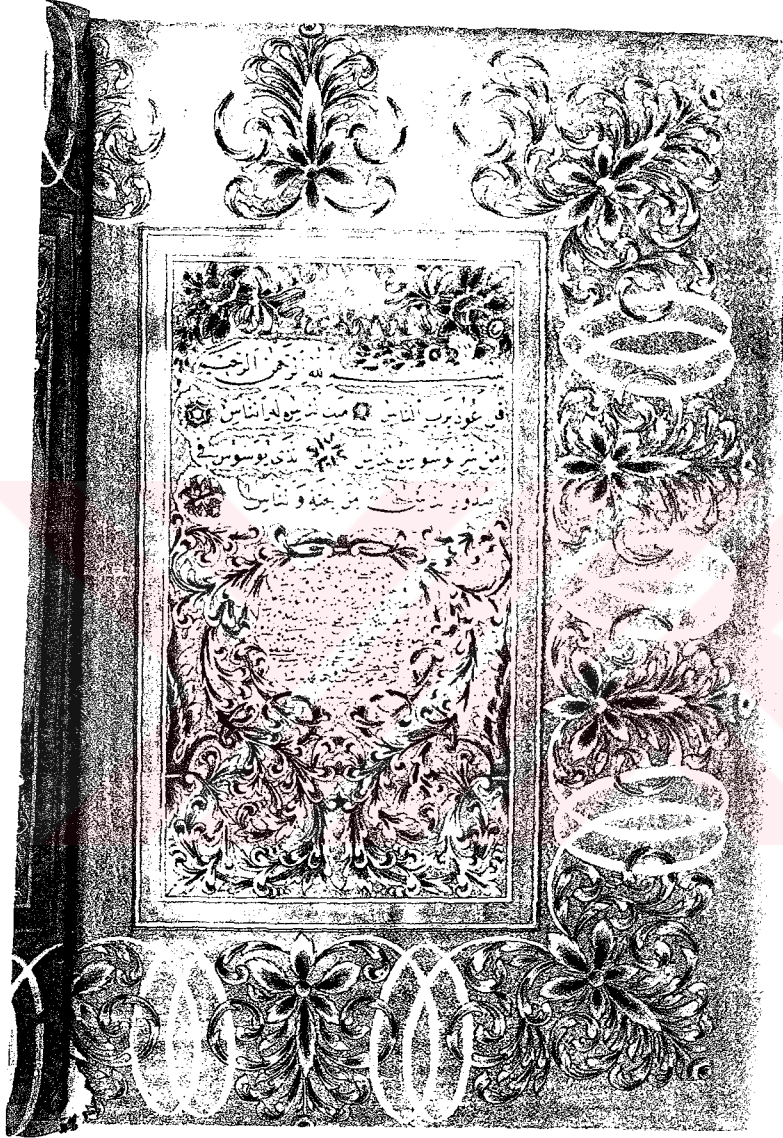
TSM M 57, y.305a: Sayfanın kenarsuyu, 304b sayfasındaki kenarsuyu ile aynıdır. Zemin tamamen altın ile doldurulmuş, üzerine de kumlu ya da üç nokta iğne perdahı yapılmıştır. Cetvel içerisinde ¼ simetrik planlı tasarım ile köşebentler oluşturulmuş ve sayfanın tam ortasındaki gül minyatürü, mükemmel işçilikle çalışılmıştır. Pembe üzerine, kırmızı renk ile taramanın yapıldığı gül, goncası ve yaprakları çok gerçeğe yakın özelliklerle boyanmıştır.



Resim 5.77. Kat. No. 18 (TSM M 57)



Resim 5.78. Kat. No. 18 (TSM M 57, y.1b, y.2a)



Resim 5.79. Kat. No. 18 (TS TSM M 57, y.304b)



Resim 5.80. Kat. No. 18 (TSM M 57, y.305a)

Kat. No.: 19

CİNSİ	: KUR'AN-I KERİM
Bulunduğu yer	: TSM M 58
Tarihi	: H. 1274 (1857-58)
Hattat	: Mucib b Mustafa eliyle istinsah edilmiştir.
Dili	: Arapça
Yazısı	: Nesih hat, 15 satır
Ölçüler	: 325 mm x 200 mm
Sayfa	: 303
Müzehhip	: Bilinmiyor
Kağıt özellikleri	: Açık krem renginde, aharlı kağıt
Cilt özellikleri	: Kur'an-ı Kerim miklepli kadife kab içerisinde.

Tezhip özellikleri :

2a sayfası: eklektik üslûpta bir serlevha tezhibidir. Bakara suresinin, ilk ayetinden, nesih hatla yapılmış altı satır yazı, elips bir plan içerisinde yerleştirilmiş ve satır aralarına altınla beny-es-sütur yapılarak, üzerine gonca ve yapraklardan oluşan bir desen çalışılmıştır. Cetvel içerisindeki Barok üslûplu tasarım, ½ simetrik plan üzerine kurulmuştur. Barok üslûbun özünü oluşturan eklektizm, burada çarpıcı bir boyuttur. Toskan düzenindeki sütunlara sarılmış çiçekler, gül ve yıldız çiçeklerinden oluşan bir buket şeklinde ve yukarıdaki sure başlığını saran akant yapraklarından çıkarak aşağıya sarkmıştır. Elips yazı paftasının altındaki sağ ve sol köşelerdeki simetrik desende; ortanca, erguvan, japon gülü ve gül gibi çiçeklerden oluşan buket, akant yapraklarının uç kısımlarından çıkış yapmış, motifler de beyaz renge boyanan zemin kırmızı, turuncu, mavi-mor, yeşil ve sarı renklerle çok hassas bir şekilde gölgelendirilmiştir. Cetvelin dışı ise XVIII. yüzyılda klasik tezhip kurallarına uymayan bozuk motiflerin yer aldığı bir desenle tezyin edilmiştir. Rumî motiflerinin çok bozuk olması ve sadece penç ile çubuk yapraklardan oluşan bir desenin uygulanması müzehhibin desen bilgisinin

olmadığını göstermektedir. Sayfa kenarına kadar olan zemin altınla doldurulmuş, üzerine iğne perdahı ve sayfa kenarlarına kadar uzanan tiğlar yapılmıştır.





Resim 5.81. Kat. No. 19 (TSM M 58, y.2a)

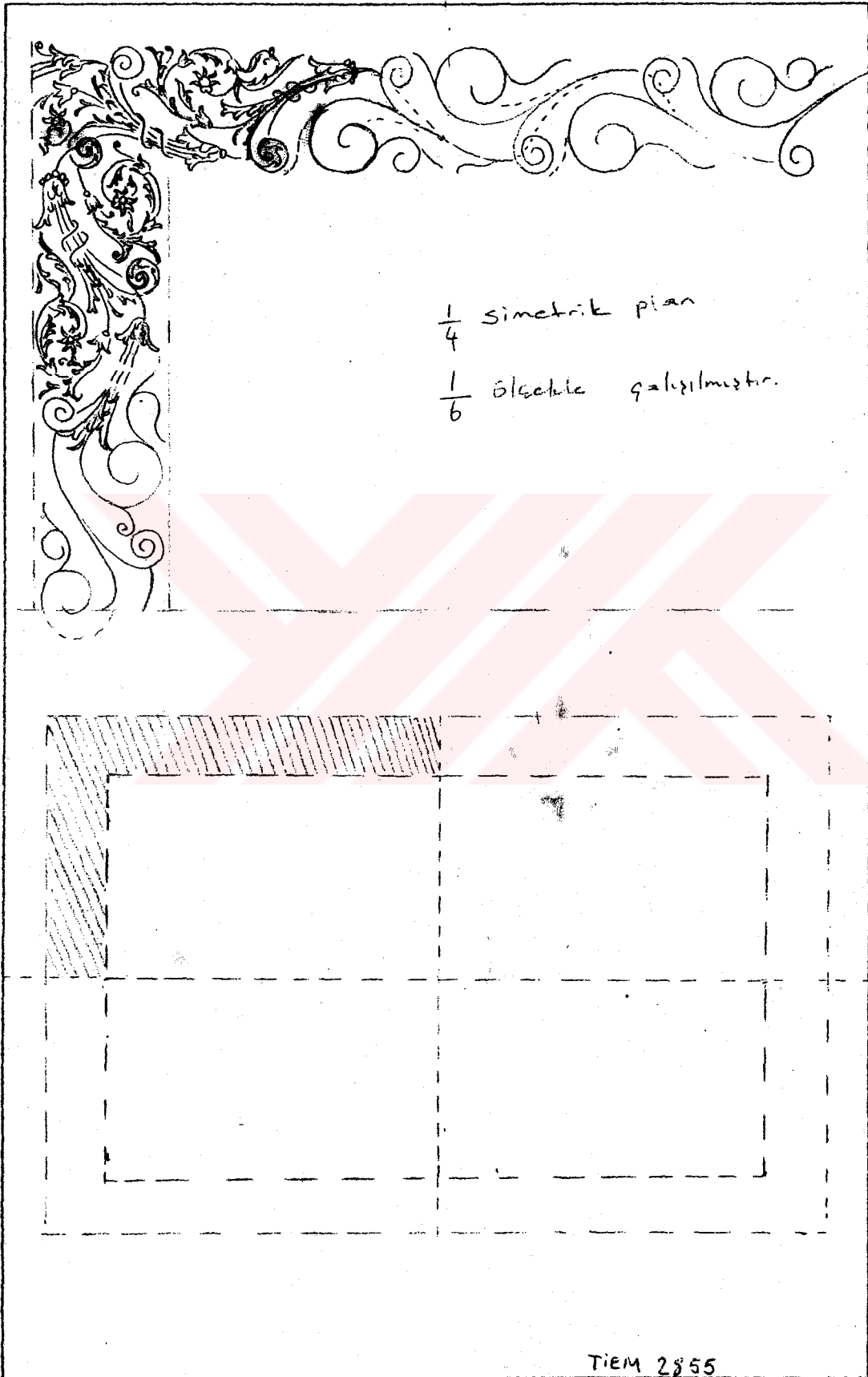
Kat. No.: 20

CİNSİ : LEVHA
Bulunduğu yer : TIEM 2855
Tarihi : H. 1277 (M. 1860-61)
Hattat : Salih
Dili : Arapça
Yazısı : Zerendud Celi Sülüs
Ölçüler : 81 cm x 61 cm
Müzehip : Bilinmiyor
Kağıt özellikleri : Kağıt cinsi tespit edilemeyen, murakka

Tezhip özellikleri :

Siyah zemin üzerine, Rokoko üslûbundaki desen, negatif tekniğinde ve altın mürekkeple çalışılmıştır. Desenin bazı küçük ayrıntılarında beyaz altın kullanılmış, fakat bunlar zaman ile oksitlenerek kararmıştır.

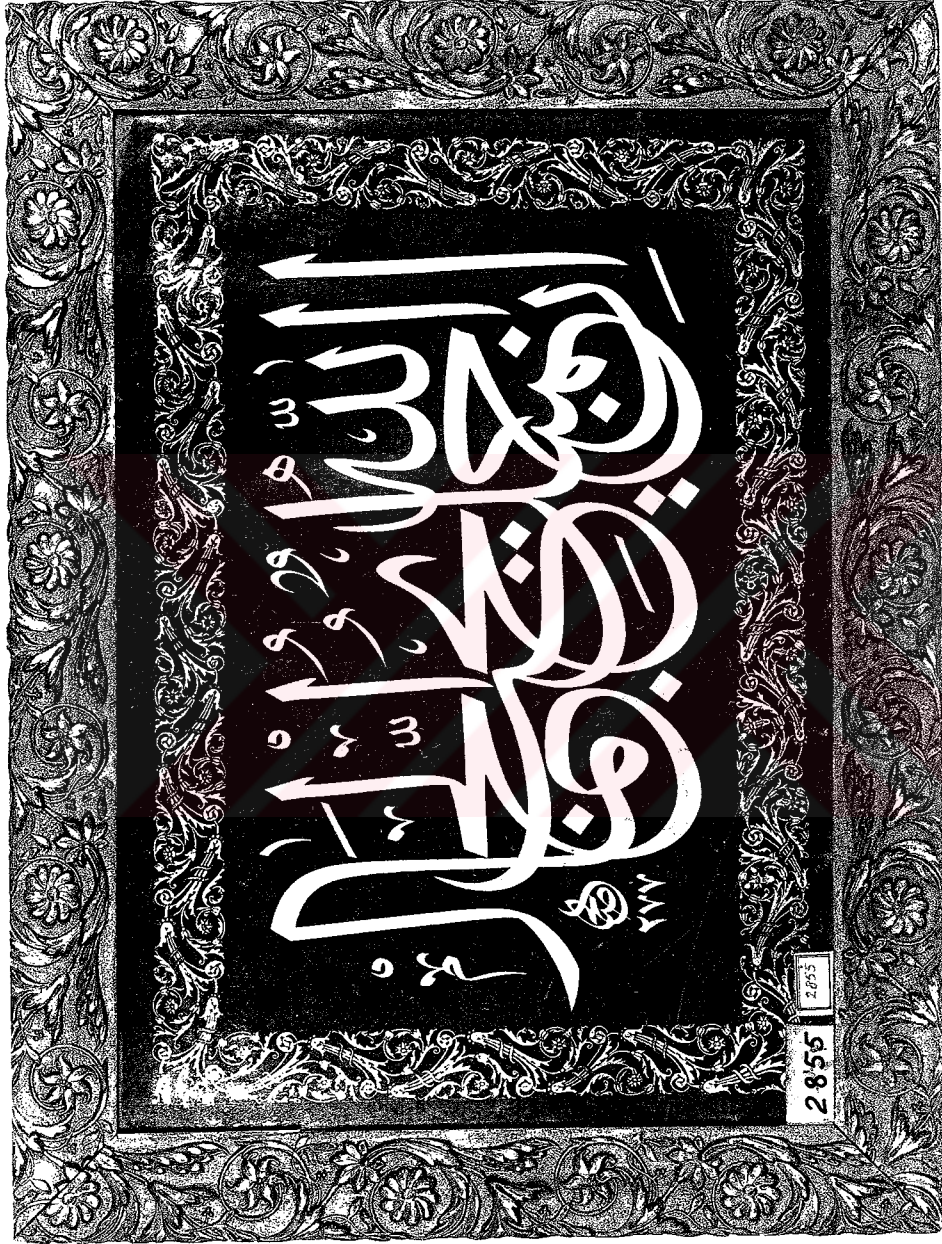
Desen tek iplik üzerinde devam ederken köşeleri oluşturmak için, desenin bu köşelere denk gelen noktalarının farklı olması, dört ayrı köşe oluşmasına neden olmuştur.



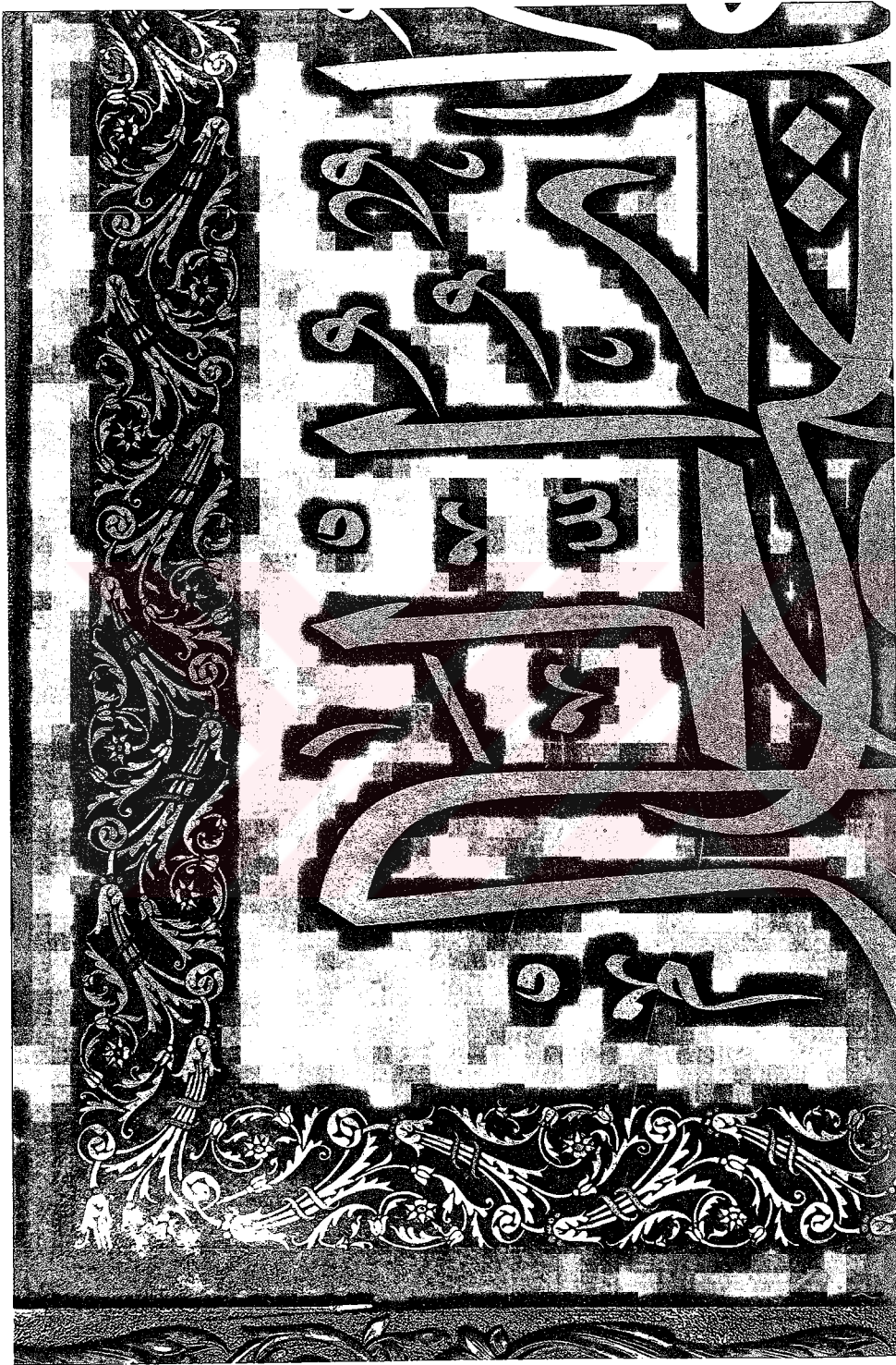
$\frac{1}{4}$ simetrik plan

$\frac{1}{6}$ ölçekte çalısılmıstır.

TIEM 2855



Resim 5.82. Kat. No. 20 (TIEM 2855)



Resim 5.83. Kat. No. 20 (TİEM 2855 detay)

Kat. No.: 21

CİNSİ : AMME CÜZ'Ü
Bulunduğu yer : TSM HS 3
Tarihi : Abdülmecid zamanı (1839-1861)
Hattat : Sultan Abdülmecid
Dili : Arapça
Yazısı : Nesih hat ile 9 satır
Ölçüler : 215 mm x 145 mm
Sayfa : 4
Müzehhibi : Bilinmiyor
Kağıt özellikleri : Açık krem rengi
Cilt özellikleri : Cüz, mıklepli, vişneçürüğü renginde deri üzerine, ters simetrik, şemse, köşebent ve kenarsuyu planlarında, çiçek-yaprak motiflerinin yer aldığı yazma kap içerisindedir. Yekşah demiriyle beyaz, yeşil ve sarı altınla boyanmış motifler parlatılmıştır.

Tezhip özellikleri :

1b ve 2a sayfaları müzehhep olan eserin 1b sayfası, unvan sayfası (surebaşı tezhibi) planında tezyin edilmiş, cetvelin dışında ise saz yolu üslûbunun yaprakları ve hatâyî çiçekleri, çift iplik üzerine kıvrımdal planında yerleştirilmiştir. Mavi ve mor renklerde, münhanî tekniğiyle boyanan motifler, saz üslûbunun çok renkli boyanmış varyasyonudur. **2a sayfasında**, cetvel dışında, 1b sayfasındaki kenarsuyu bu sayfada da simetrik olarak devam etmiştir. İki sayfanın birleştiği eksende aynı desen küçük ölçekte çalışılmıştır.

2b sayfası: Dokuz satır nesih yazısının çevresindeki tezyinat, sayfanın 1,8 cm içerisinden başlamıştır. Desenin başladığı alan, 2 mm eninde birbirine paralel ilerleyen, dilimli ince bordür şeklindedir ve altınla boyanan zeminin bu ince bordür kısmı kumlu iğne perdahıyla parlatılmış, böylece farklı bir yüzey elde edilmiştir. Bu bordürden sonra cetvele doğru 3 cm eninde olan kısımdaki zeminde üç nokta iğne perdahı uygulanmış,

üzerine desen olarak da, raport olarak ilerleyen hatmi çiçekleri çalışılmıştır. Köşelerde yer alan madalyonlar desene dönüş kolaylığı sağlamaktadır.

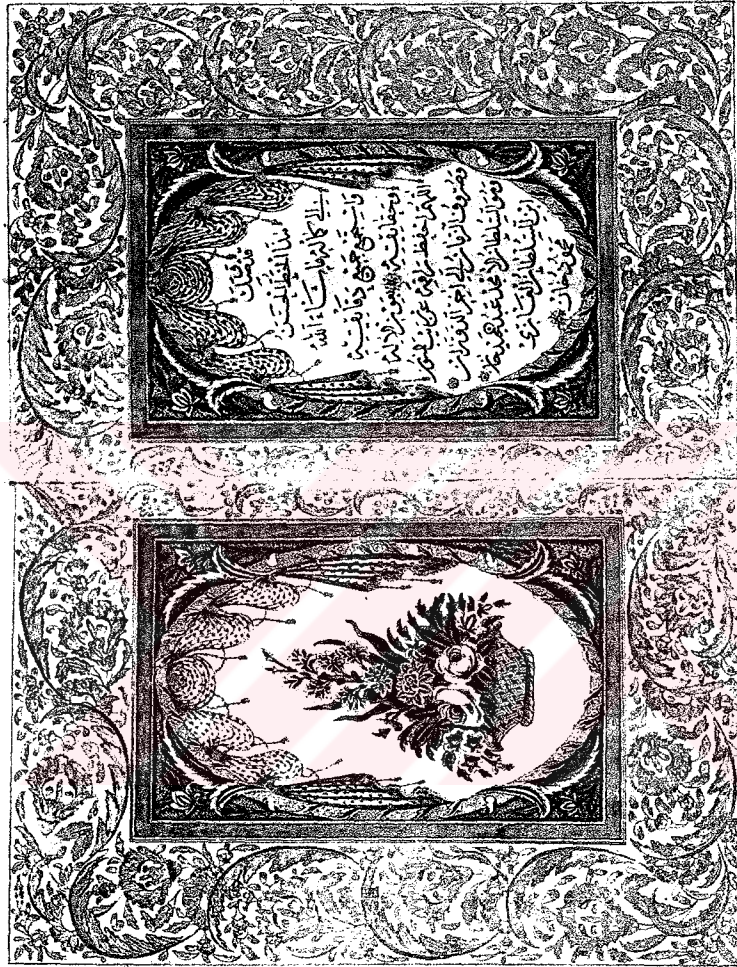
TSM HS 3, y.3b: 3b sayfasında, on satır nesih yazının yerleştiği elips plan, perde motifi ile tezyin edilmiştir. Cetvel dışındaki halkarî desen, Cüzün 1b ve 2a sayfalarındaki renkli klasik tezyinatın deseni olup bu sayfada, altın ile halkarî tekniğinde boyanmıştır.

TSM HS 3, y.4a: Bu sayfada bulunan elips 3b sayfasındaki elips ile aynı perde motifini ve renkleri taşımakta ve 3b'de bulunan yazı yerine, burada sepet içerisine yerleştirilmiş çiçekler bulunmaktadır. Gül, katmerli sümbül, süsen, yıldız çiçeği ve mine çiçekleri münhanî tekniğinde boyanmış, çiçekleri taşıyan sepet perspektifsiz çizilerek, hacimsiz olarak boyanmıştır.



Resim 5.84. Kat. No. 21 (TSM HS 3)





Resim 5.87. Kat. No. 21 (TSM HS 3, y.3b, y.4a)

Kat. No.: 22

CİNSİ : LEVHA
Bulunduğu yer : TIEM 3628
Tarihi : H. 1305 (M. 1887)
Hattat : Ahmed Muhtar
Dili : Türkçe
Yazısı : Nesih
Ölçüler : 70 cm x 52 cm
Müzehhip : Bilinmiyor
Kağıt özellikleri : Açık krem rengi, aharlı kağıt

Tezhip özellikleri :

Askeriye baş mektupçusu Ahmed Muhtar tarafından, Sultan III. Abdülhamid'e yazılan 1887 senesine ait yeni yıl tebriğinin, Rokoko üslûpta yapılan koltuk ve cetvel dışındaki dış pervaz tezyinatı ile cetvel içlerindeki iç pervazın klasik üslûpta üç iplik rumî desenli tezyinatı XIX. yüzyıl tezhip sanatının tüm özelliğini açıklar niteliktedir.

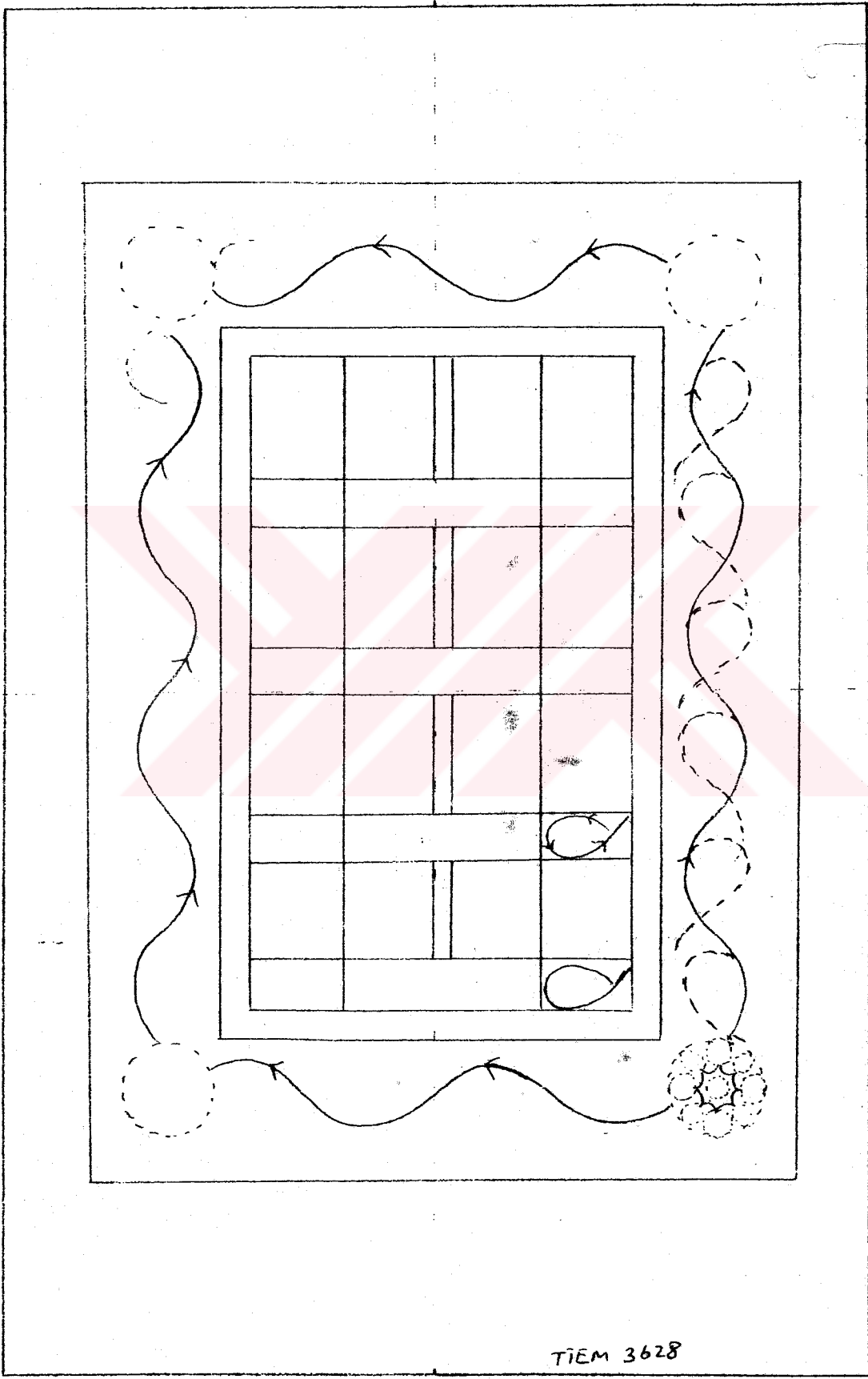
Cetvel içleri: Üç iplik planda ilerleyen rumîler, bozuk formları ve yanlış yerleştirilmeleriyle dikkat çekmektedir.

Koltuk tezhipleri: Rokoko üslûptaki motiflerden oluşan tezyinat, altın mürekkeple negatif boyama tekniğiyle boyanmıştır.

Kenarsuyu: Sağ alt köşeden karşılıklı çıkış yapan, iki ayrı tek iplik sarmal dallar, sol üst köşede yine karşılıklı olarak birleşmişlerdir. Yeni yıl olmasından dolayı, bereketi temsil eden motifleri kullanılmış ve bu motiflerde negatif tekniğinde iki ayrı renkte altın mürekkeple boyanmıştır.

Köşe rozetler: Köşelerin 90°'yi rahat dönebilmesi için; ¼ planlı, sadece üzüm ve yaprağından oluşmuş yuvarlak tasarımıdır.

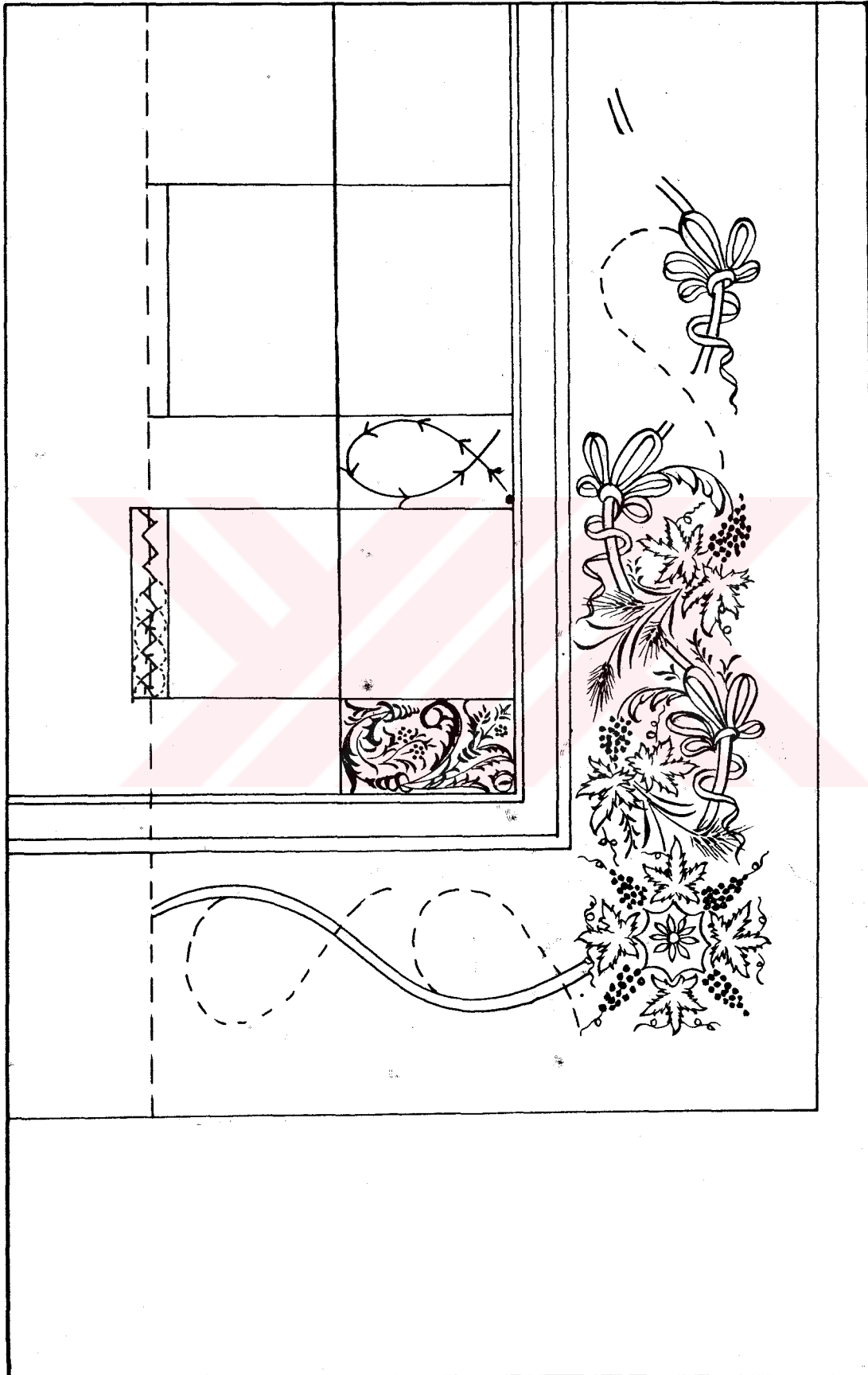




TIEM 3628



Resim 5.88. Kat. No. 22 (TIEM 3628)



ای خسترو حیدر منساو حاشا ستورم

دنیا ایدر هب اعتراف سننک سزا

عید اولدی دو بر ختمک حکمی عیدم اولدی غمک آینه سز

رأی عدالت آیتک بد بیر نصرت غایتک حکم بدیع

عثمانیا ز دلشادا اولور ملک جهان آباد اولور هب شمشا

روح نبید زر هب ترک هب اولیا دریا و ترک اولمقدده

ای سایه پروردگار وصفیکه نیر بی اقتدار امانه نیر

تحدیثا چون عطا فکی ذکر اینده

کوزدم نیجه الطافکی شکر ننده چه

کلدی دم عرض دعا درگاه حقیقه بی زیبا ارواح پا

ای مظهر فیض الله اولسون سکا آرامگاه تخت خلا

عشکر لک منصور اوله دشمنلرک مقهور اوله هر مطلبک

بونظمه بادئ قوی تبریکد رسال نوی زیر افتوز

تاریخ نامن زین بدل یازدی قولدا

قلدی تجلی نصر ایله سال نوه بی



Kat. No.: 23

CİNSİ	: KUR'AN-I KERİM
Bulunduğu yer	: TIEM 372
Tarihi	: 1890
Hattat	: Hafız el-Rızaî el-Vidini
Dili	: Arapça
Yazısı	: Nesih hat, 15 satır
Ölçüler	: 13 cm x 10 cm h:2,5 cm
Sayfa	: 606
Müzehhip	: Ali Ragıp Efendi
Kağıt özellikleri	: Açık krem renginde, aharlı kağıt.
Cilt özellikleri	: Vişne rengi deri üzerine ¼ simetrik planlı, Rokoko üslûpta hazırlanan desen, elips plan (kanaviçe) içerisine tasarlanmıştır. Köşebentler ½ simetrik planlı tasarımdır. Tüm tasarımları çevreleyen; iki adet cetvelden birisi yeşil, diğeri sarı altın ile doldurulmuş üzerlerine kalıpla desen basılmıştır. Yeşil, beyaz ve sarı altın mürekkeple doldurulan motiflerde negatif boyama tekniği uygulanmıştır.

İç kapak: Zemin lacivert rengidir. Gerek köşebentler, gerekse merkezdeki desen (şemse), tek nokta çıkışlı serbest tasarımlardır. Şemse de; elips plana yerleştirilmiş rokoko üslûpta ve üslûbunun tüm özelliklerini taşıyan bir desen tasarlanmıştır. Mükemmel işçilikle çalışılan negatif boyama tekniği, aynen dış kapakta uygulanan renklerle burada da tekrar edilmiştir.

Tezhip özellikleri :

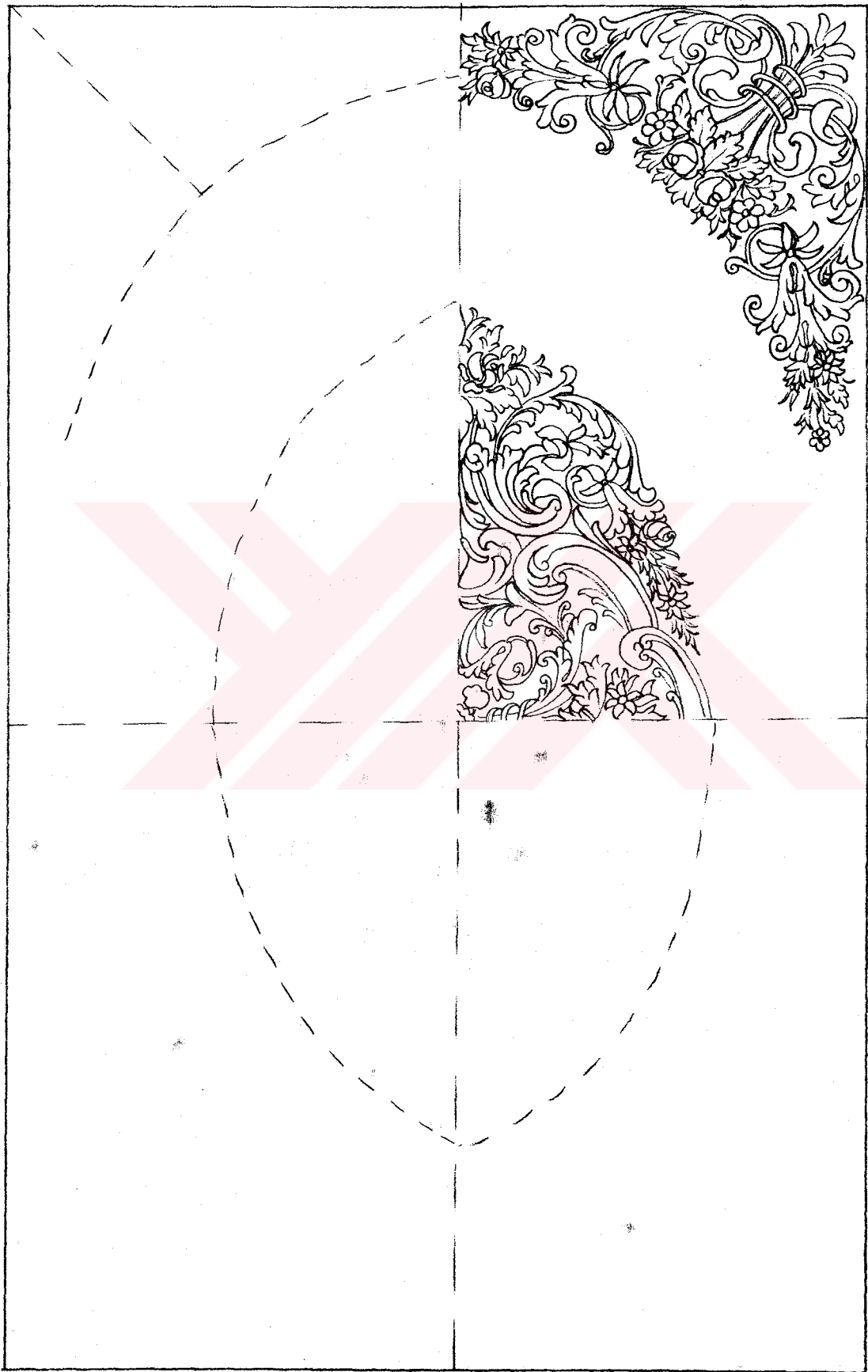
TIEM 372, y.16, y.2a sayfaları, "serlevha" planlı tezhiplenmiştir. Desen ½ simetrik planlı ve Art Nouveau üslûbunda tasarlanmıştır. Desenin dolaştığı alandaki zemin, sarı renk, desenin bittiği sınırdan sayfa kenarına kadar olan alan ise yeşil altınla doldurulmuş, üzerlerine de üç nokta iğne perdahı uygulanmıştır. Döneminin en popüler olan üslûbu, müzehhip

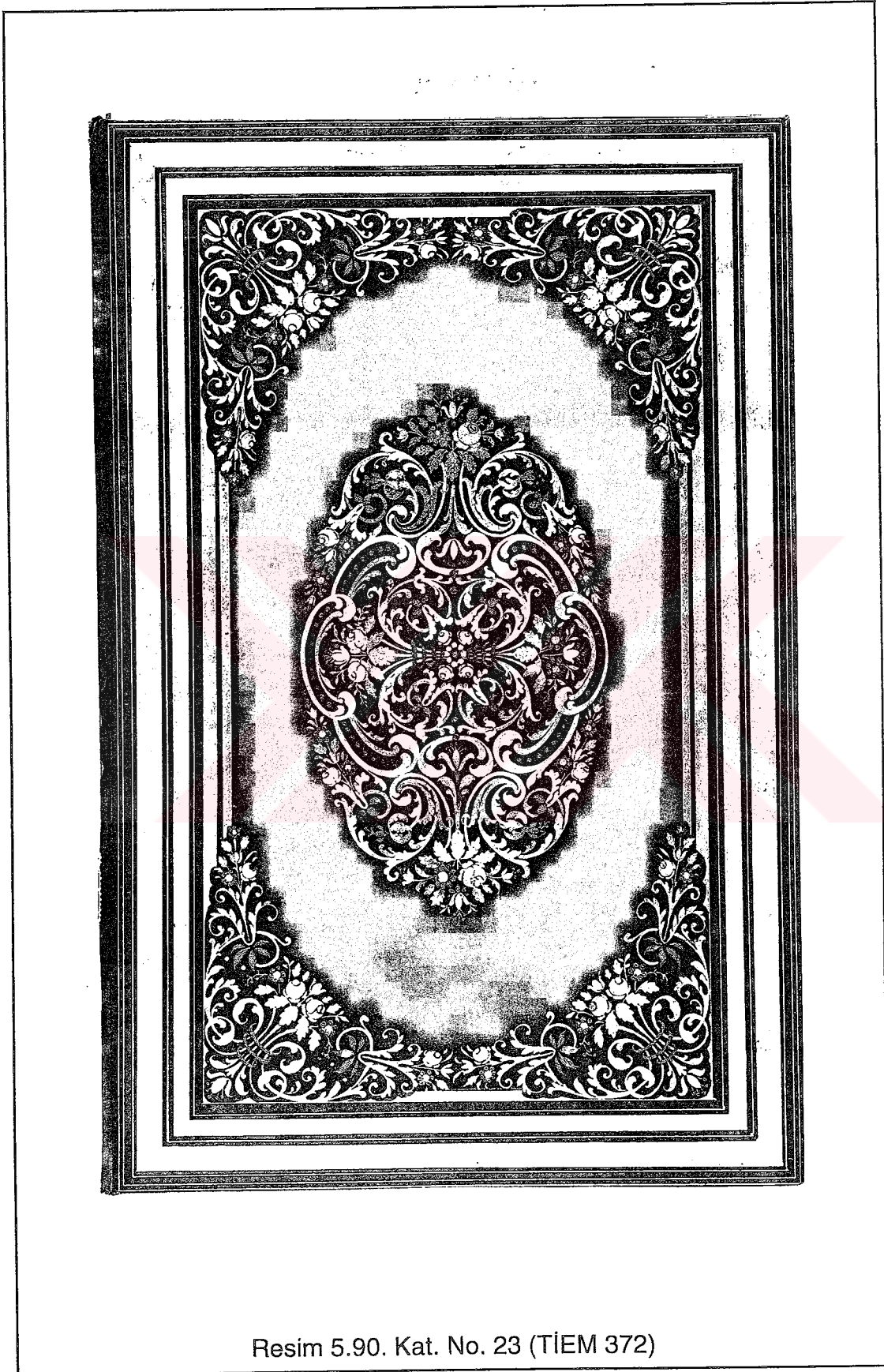
tarafından mükemmel bir işçilikle fırça ve tasarım olarak tezhip sanatına uyarlanmıştır. Motifler beyaz zemin üzerine, mavi, yeşil pembe, sarı renklerle ve çok özenle yapılmış bir tarama tekniğiyle gölgelendirilmiştir. Yazı satırları Art Nouveau üslûbunun karakteristik motifiyle cetvellenmiş, satır aralarına ise beyn-es-sütur yapılmıştır. Duraklar geometrik desenli mücevher duraktır.

TİEM 372, 605b: Üç adet surebaşı tezhibinden; İhlas suresinin surebaşı tezhibi, $\frac{1}{2}$ simetrik tasarımlıdır. Felak ve Nas sureleri $\frac{1}{4}$ simetrik planlıdır. Nas suresinin son cümlesinin iki tarafındaki boşluğu doldurma amacıyla yapılan desen tasarımı $\frac{1}{2}$ simetrik planlıdır.

Kur'an-ı Kerim'de tüm sayfalarda bulunan 15'er satır yazı, altın cetvelle çevrelenmiştir.

TİEM 372, y.606a: Müzehhep sayfa, $\frac{1}{2}$ simetrik olarak planlanmış bir hatime sayfasıdır. Sayfa, eserin diğer sayfaları ile aynı üslûp birliği içerisindedir. Müzehhibin, Mücellid Ali Ragıp olduğunu bildiren yazının kenarındaki Rokoko çiçek çelengi, Art Nouveau dallara asılmış bir kolye gibi tasarlanmıştır. Renklendirilerek boyanan desenin zemini, sarı renk altın ile boyanmıştır. Duraklar birbirinden farklı, geometrik desenli mücevher duraklardır. Hatime sayfası tezhibi ile yazının arasında kalan boşluklara aynı üslûptaki desen sırf altınla boyanarak çalışılmıştır.

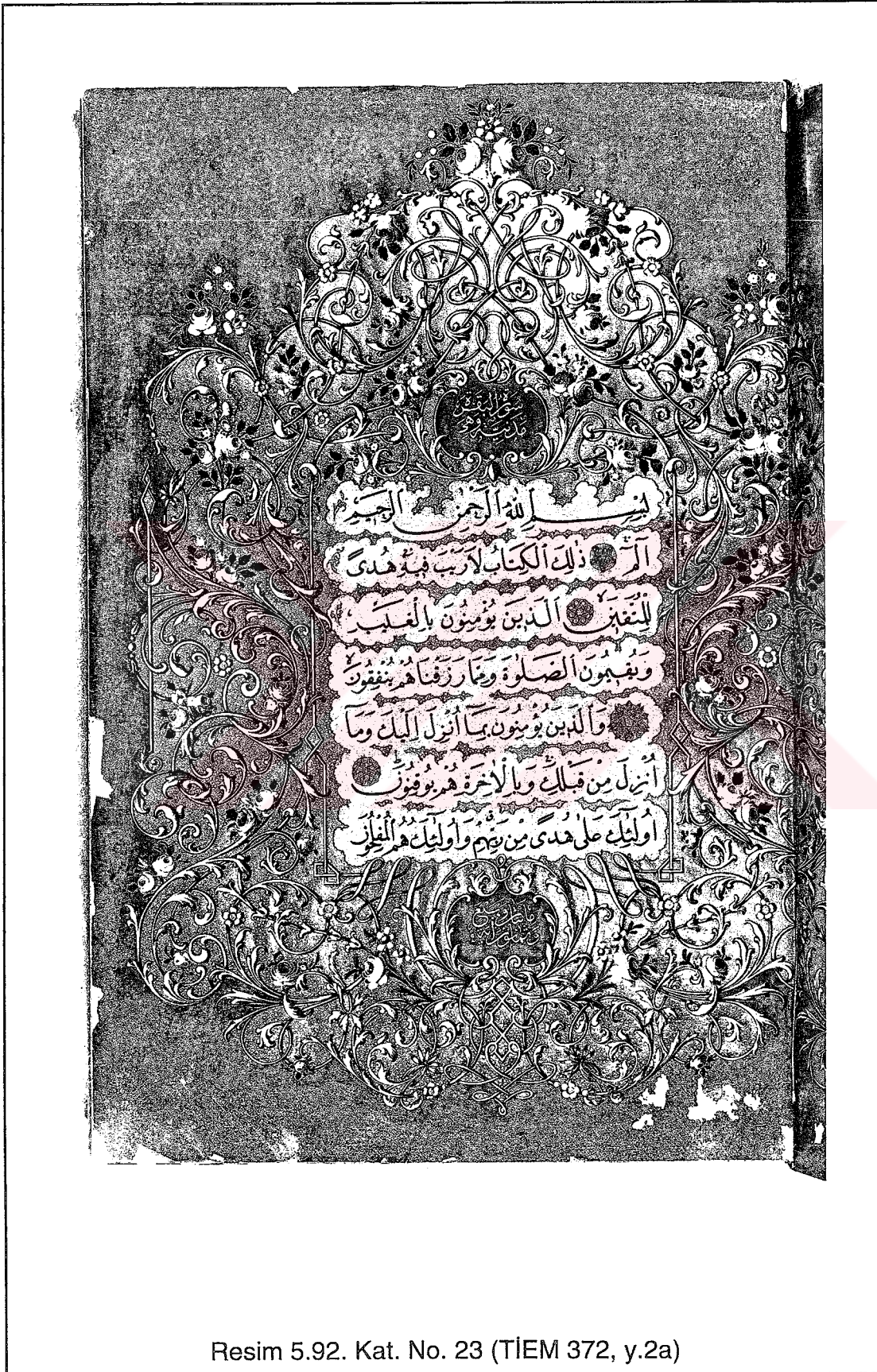




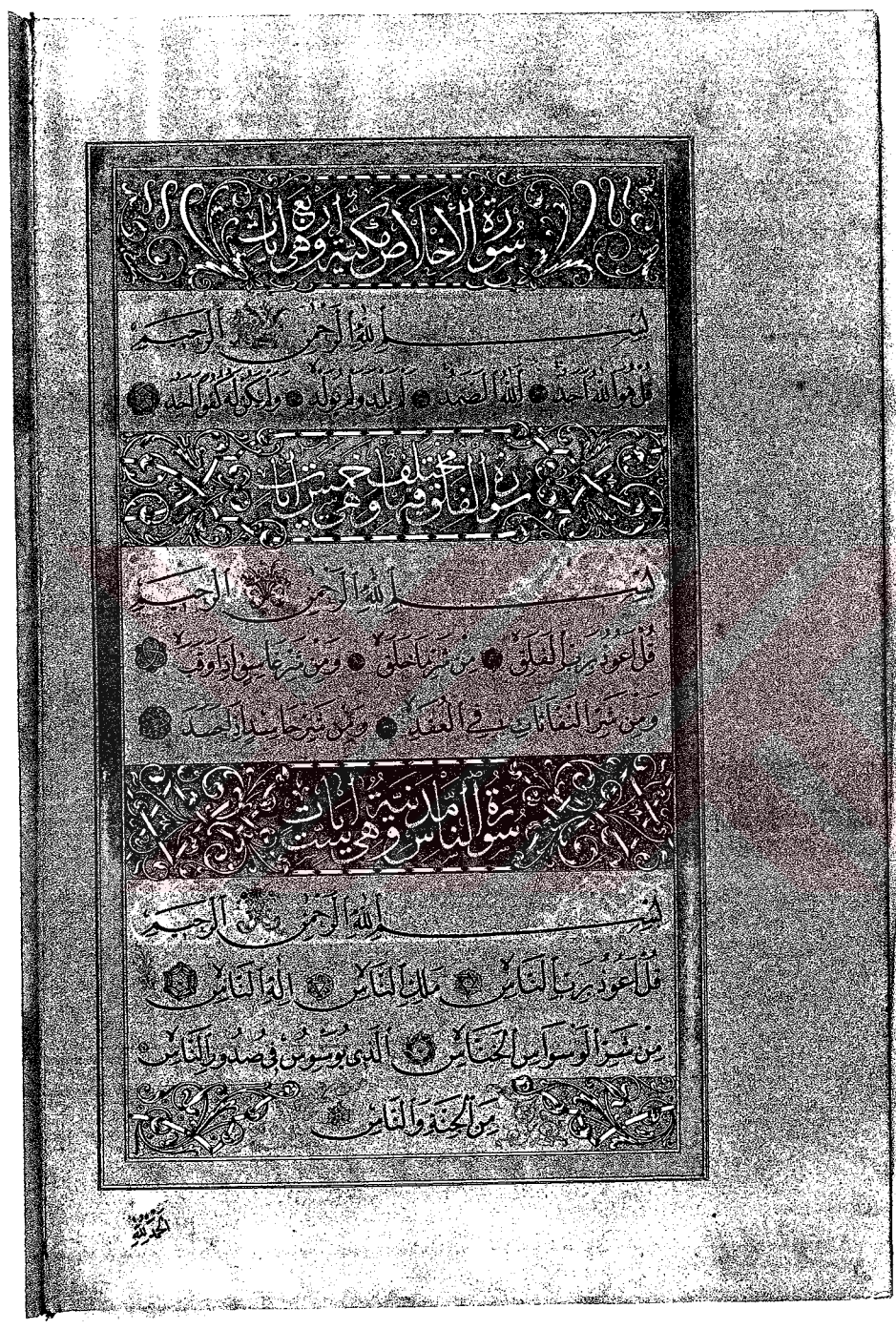
Resim 5.90. Kat. No. 23 (TİEM 372)



Resim 5.91. Kat. No. 23 (TİEM 372)



Resim 5.92. Kat. No. 23 (TIEM 372, y.2a)



Resim 5.93. Kat. No. 23 (TIEM 372, y.605b)

507

الحمد لله ولي الأيمان ◉ وموفق الاختيار ◉ والصلاة والسلام
 على محمد خير الأنوار ◉ وأصحابه الكرام ◉ كتبنا ضعيفا الغيازا والافكار
 السديجا حفظ صحاح الرضا في الأمان في عساكر طوس حياض
 منصور باشاره وهي هاتون حقه وما من يحكمه خطه جليله الا في طابور الثاني
 في نواح هذا السدي حافظ على الرقاد ◉ وهو نواح هذا السدي حيا والهم
 غفر الله ذنوبها واولادها وجميع المؤمنين والمؤمنات والمسلمين والمسلمات
 فذوق الفراق عن حجر هذا المصحف الشريف او اسطفت من العطر وهو القائل
 مستنيرت واذنائة والف من حجر هذا القدر والسعادة والشرف

التمهيد وسطر على هذا الامر وسبقه الذي
 والذين صعدوا جبل الطيب من الطاهرين
 من عند ادم الرضوي وسلاط
 الصالحين والحمد لله
 العالمين

Resim 5.94. Kat. No. 23 (TIEM 372, y.606a)

Kat. No.: 24

CİNSİ : LEVHA
Bulunduğu yer : TIEM 3622
Tarihi : 1876-1909 arası
Hattat : Ahmed Muhtar
Dili : Türkçe
Yazısı : Talik
Ölçüler : 89 cm x 74 cm
Müzehhip : Bilinmiyor
Kağıt özellikleri : Nohudî renk kağıt çay ya da ceviz kabuğu ile banyo edilmiş olabilir.

Tezhip özellikleri :

Siyah mürekkeple yazılan tâlik hat, planda ayrılan otuz adet yatay formdaki dikdörtgen alanlara yazılmış ve satır aralıklarına dendanlı beyn-es-sütur uygulanmıştır. Beyn-es-sütur ve cetvel dışındaki kenarsuyunda kullanılan desenin bazı yerlerinde, bakır oranı fazla olan kırmızı altın kullanılmış, zamanla altın matlaşmıştır.

Genel plan; ½ simetrik, sepet örgü modelinde, yatay ve düşey dikdörtgen alanlara bölünmüştür.

Koltuk tezhipleri: Ondokuz adet koltuk alanında, tek desen tasarımı kullanılmıştır. Rokoko üslûpta, bereket boynuzundan çıkış yapan motif, palmiye ağacı motifidir.

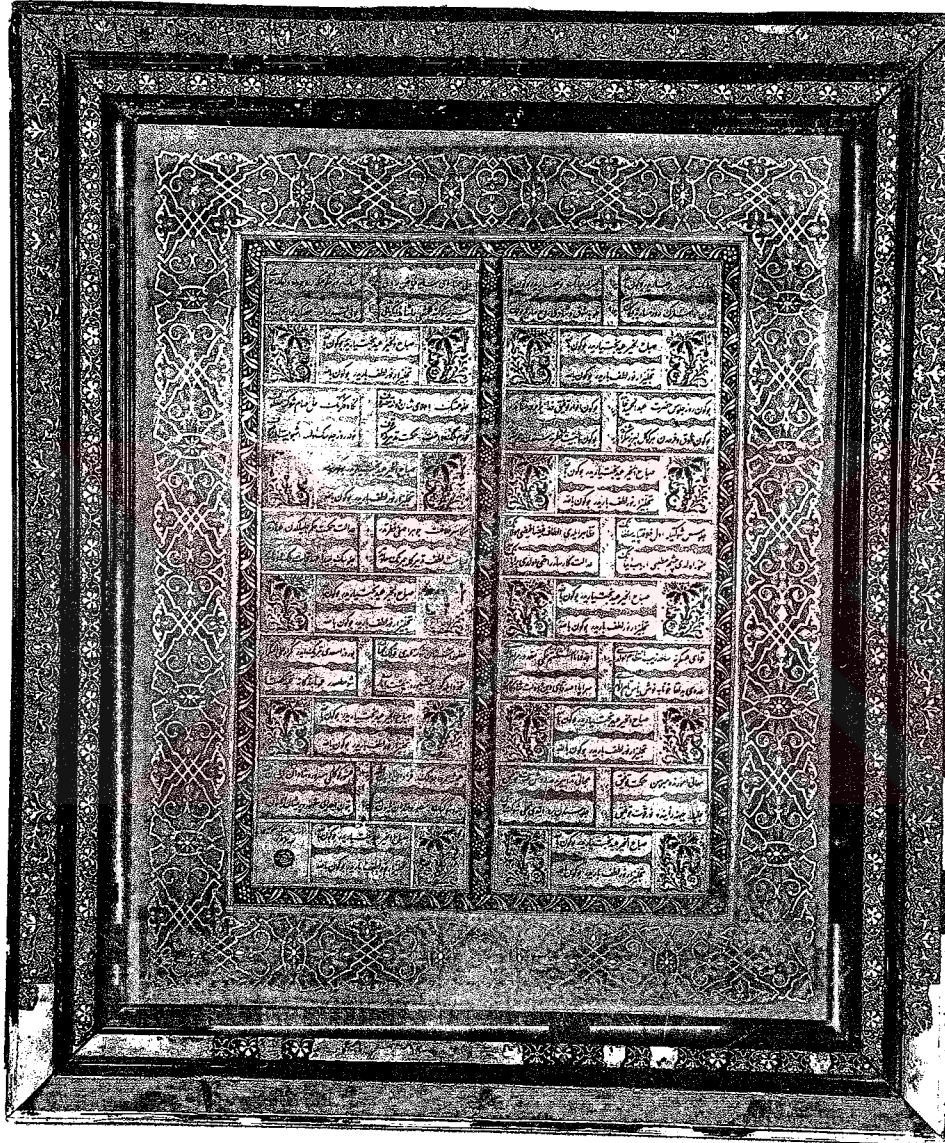
Cetvel: Yazıyı çevreleyen cetvel ve orta ekseni ayıran cetvelde zemin kırmızı renkle, üzerindeki yer alan motifler ise kırmızı ve sarı altın mürekkeple boyanmıştır. Orta eksende; üzüm meyvası ve yaprağı raport

eksen olarak ve iki iplik üzerinde, cetvel içerisindeki desende, zikzak yapan plan üzerinde yürümektedir.

Dış pervaz: Zemin çivit rengi, üzerindeki geometrik raport desen, kırmızı ve sarı altın mürekkeple boyanmış, desendeki bazı küçük ayrıntılarda opak beyaz renk kullanılmıştır. Kenarsuyunda geometrik, raport desen kullanılmıştır.



8



Resim 5.95. Kat. No. 24 (TİEM 3622)



Resim 5.96. Kat. No. 24 (TIEM 3622 detay)

Kat. No.: 25

CİNSİ	: LEVHA
Bulunduğu yer	: TIEM 2692
Tarihi	: Tarih yok
Hattat	: Molla Celal
Dili	: Arapça
Yazısı	: Tuğra istifli dua
Ölçüler	: 99 cm x 37 cm
Müzehhip	: Bilinmiyor

Tezhip özellikleri :

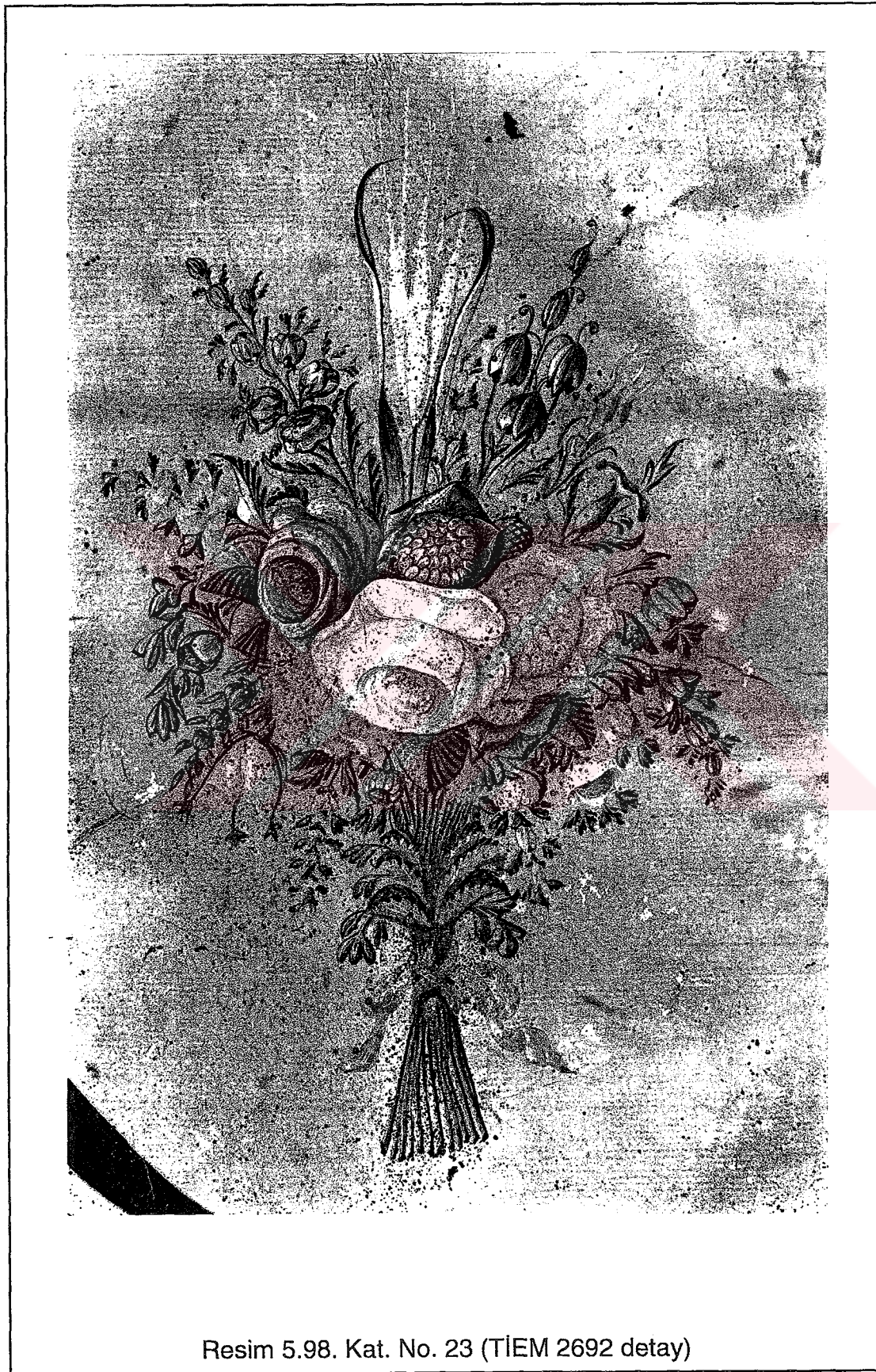
Siyah mürekkeple, istif edilmiş, dervişler hakkında dua; “Ya hazret-i Mevlâna Kuddise serrehü” yazılıdır. Altın ile harflerin etrafı tahrirlenmiştir. Tuğranın sağ üstünde yer alan pastel çiçek buketi, gül, anemon, lale, şebboy ve hazeran çiçeklerinden oluşmuştur. Fırça işçiliği ve renk ahengi ile boyama tekniği mükemmel bir çalışmadır. Renklerdeki solma güneşten kaynaklanmaktadır, çünkü kağıt yüzeyinde kavrulma olmuştur.

Tuğranın sol üstünde yine gül, kır çiçekleri ve mor sümbülden oluşan, pembe kurdeleli demet vardır.

Sol alt köşede “resm-i bu tuğra-i gurra-i nâm-ı sâl? Hazret-i Molla Celâl” yazmaktadır.



Resim 5.97. Kat. No. 25 (TIEM 2692)



Resim 5.98. Kat. No. 23 (TIEM 2692 detay)



Resim 5.99. Kat. No. 23 (TIEM 2692 detay)

6. SONUÇ

Sonuç olarak sanat eseri tarihsel bir sürecin ürünüdür. Sürecin içerisinde gelişen sosyal ve ekolojik faktörler bir bileşke oluşturarak her türlü oluşuma etki etmektedir. Sanat eserleri de bu etki sınırları içerisinde olan ve bu etkilerin izlerini ileriye taşıyan belgelerdir.

Osmanlı toplumunda, eserleri yapan, yaptıran veya yapılmasına neden olan istekler, yapılmış oldukları dönemlerin izlerini taşıyan eserler olarak, müzelerimizde ya da yerli yabancı koleksiyonerlerde korunmaktadırlar.

XIX. yüzyıla ait sanat eserlerimizdeki, Osmanlı ideolojisinde gerçekleşen değişime tanıklık eden Avrupa etkileşimli Osmanlı üslûbu, tarihsel sürecin etkileşimlerini taşıyan, psikolojik duyarlılıktan kaynaklanan bir oluşumdur. Batıdan ithal edilen yeni dünya görüşünün sanat hayatına yansımalarıdır.

XVI. yüzyılda başlayan coğrafi gelişimlere paralel, gelişen okyanus ticaretiyle birlikte ilerleyen Avrupa sanayisi ve bunun sonucu gelişen kapitalizmin hakimiyeti karşısında, Avrupalılara verilen tavizler artmış ve bunlar Osmanlı devletinin dış sorunlarını oluşturmaya başlamıştır. İçte ise XVI. Yüzyılda başlayan Tımar sisteminin çökmesiyle geleneksel sosyo-iktisadi düzenin çözülmeye başlaması, artan vergiler, toplumda başlayan huzursuzluk ve ayaklanmalar gibi sorunlar sanatın, sanatçının hamisi ve yönlendireni olan sarayı olumsuz olarak etkilemiştir.

Özellikle 1699'da yaşanan ilk toprak kaybı (Karlofça Antlaşması) ile başlayan psikolojik çöküş, 1718'deki Pasarofça Antlaşması ile yaşanan ikinci şok, Osmanlı Devleti'ni ciddi arayışlara yöneltmiştir. Osmanlı Devleti'nin her sınıftan insanıyla birlikte sürdürdüğü çözüm gayretleri Batı ile olan ilişkileri

arttırmış, elçilik düzeyinde gerçekleşen Osmanlı-Avrupa ilişkileri ise gerek Avrupa gerekse Osmanlı toplumunda bir takım eklektisist yaklaşımları oluşturmuştur.

Aslında dünya konjonktürünün şartları gereği ülkeler düzeyindeki ilişkiler, sanat üsluplarında da etkili olmuştur. Örneğin incelediğimiz dönemi içeren XIX. yüzyılda Tahran Gülistan sarayının cephesindeki çinilerde de Rokoko özellikli motiflere yer verildiği görülmektedir (Bkz. Ek 8). Aynı şekilde konuyla ilgili bir başka örneği bugün Azerbaycan'ın Şeki şehrindeki Han Sarayı'nın kalem işleri oluşturmaktadır. Muhammed Hasan Han (1762-1797) tarafından yaptırılan bu yapıdaki tezyinatta da Rokoko üslubun etkisi yoğundur.¹²⁸

Sanatları zenginleştiren üslupların doğuşu, gelişimi insan-insan ilişkilerinin sonucu oluşmaktadır. Bu etkileşim izlerini en somut biçimde yansıtan sanat eserleri ise, ait oldukları dönemler içerisinde komşu ülkelerle yakın çizgiler ve özellikler göstermektedir. Yine bir başka örnekte bugün Victoria & Albert Museum'da korunan 1630-1645 dönemlerinden Şah Cihan'a ait yazma eserin tezhip sanatında da görülmektedir. Karamemi üslubuyla yakın benzerliği olan tezyinatta etkin olan motifler natüralist bahçe çiçekleridir (Bkz. Ek 4). Hemen hemen Karamemi üslubuyla çağdaş olan bu eserin üslubunun da, Karamemi üslubuna (Bkz. Ek 3) çok benzemesi, üslupların sınırlar farklı olsa da, dönemler içerisinde benzerlikler gösterdiğini ortaya koymaktadır. Bu etkileşimin faktörleri arasında, moda anlayışı olarak nitelendirebileceğimiz, dönemlere bağlı zevk, iktisadi düzenin belirlediği ekonomik seviye, eserleri üreten sanatkarların ülkeler arası ziyaretleri ve gittikleri ülkelerde de çalışmaları, yada sanatı, sanatçıyı koruyan o dönemlerin yönetici sınıflarının, hükümdarlarının isim yapmış ünlü sanatçıları davet etmeleri gibi nedenler vardır.

¹²⁸ Yaşar ÇORUHLU, (1998), "Azerbaycan'ın Şeki Şehrindeki Han Sarayı Üzerine Gözlemler", **Arkeoloji ve Sanat**, Yıl:20, sayı:86, İstanbul.

Osmanlı toplumunun Avrupa etkili üslubu, kendi sanatının değişik alanlarında kullanılmasında etkin olan neden ise, yönetici sınıfın isteklerinden kaynaklanmıştır.

Batılılaşma arzusu, sırf sanat üsluplarında değil pek çok alanda yenilikler getirmiştir.

İstanbul'da şehir yollarının düzene sokulmasından, mimaride uygulanan yeni biçimlere kadar olan Avrupa etkisinde, Padişah ve yönetici sınıfın etkisi çöktür. Öyle ki tüm yeniliklere gelişmeler rağmen, bu gelişimlerin ve değişikliklerin sadece Osmanlı padişahları ve yöneticilerin istekleri ile gerçekleştiğinin en somut ve en çarpıcı örneği olarak tezhip sanatının XVIII. yüzyılda, padişah ve yönetici sınıfının istekleri doğrultusunda olumsuz etkilenmesi de gösterilebilir.

I. Mahmud döneminde (1730-1754) Bayezid Camii civarındaki ressamın dükkanlarının ellerinden alınarak, ressamlığında yasaklanması sonucu bu yüzyılda müzehhipler de etkilenmişlerdir (1734). Yasaklanmadan yirmi sene sonra bile olaya karşı yumuşamanın olmaması dikkat çekicidir. Gönderilen dilekçelerde müzehhiplerin, Kur'an-ı Kerim gibi dini değerleri taşıyan kutsal kitapları tezyin etmeleri nedeniyle, ressamlarla bir tutulmamaları belirtilmiş ve bir nevi diploma töreni için toplanmalarına izin istenilmiştir. Fakat padişah müzehhiplerin bu toplantılarına izin vermemiştir.¹²⁹ Osmanlı sanatındaki yönlenmede, yönetici sınıfın etkisini gösteren bu olay, sanatçının yaşadığı dönemin sosyo-kültürel yönünü de ortaya çıkarmaktadır.

XVIII. yüzyılda Türk sanatına Avrupa etkisiyle giren en önemli oluşum perspektiftir. Derinliği bu göz aldatmasıyla vermeye çalışan sanatçıların Barok üsluptan aldığı en önemli özellik bu olmuştur. Mimari de görülen eklektik unsurlar, XIX. yüzyılda doruk noktaya ulaşmıştır. Avrupa'da örnek

¹²⁹ Mustafa CEZAR, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, İş Bankası, İstanbul 1971 s.42.

alınacak modellerinin olması mimari etkileşimde, bir kolaylık sağlarken, kitap sanatlarından olan tezhip sanatının, özellikle XIX. yüzyılda Avrupa örneğinin olmaması bu dönemde üretilen Osmanlı tezhip sanatını önemini arttırmıştır.

Osmanlı müzehhiplerinin Batı üslûplarının göz yanıltıcı, perspektif özelliklerini sehpa, vazo gibi eşyalarda deneme çalışmaları, çiçek motiflerine ön ve arka değerlerini vermek için resimsel özelliklere başvurması Batıdan aldıkları özelliklerdendir.

Bunun yanında yaratıcılığını da kullanan müzehhipler, XVI. yüzyılda çok sevilen, Osmanlı sanatında hemen hemen her konuda motiflerine rastladığımız saz üslûbunun motiflerini, mûnhani motiflerinin boyama tekniğiyle boyayarak renkli cıvılcıvılcı bir XIX. yüzyıl Türk tezhibi geliştirmişlerdir.

XIX. yüzyıl tezhip sanatında, tezyinatlardaki planlarda yazıyla, desen arasındaki bordürler erimiş, desenin oturduğu helezoni çizgiler, raport desenlerin takip ettiği yollar olurken, çiçeklerden oluşan demetlerde ise helezoni çizgiler kullanılmamıştır. Bu çiçek demetleri tek veya çift ipliklerden oluşan helezoni eğrilere yerleştirilirken, motifler arasındaki Avrupa etkili fiyonk, zigzag v.b gibi motiflerde, desendeki kopuklukları gizleyerek motifleri birbirine bağlamıştır.

Asimetrik yerleşen desen tasarımları, Barok ve Rokoko üslûplarının Osmanlı sanatına yansıyan bir başka özelliğidir.

Dini kitaplarda en çok görülen tezyinat ise çiçek resimleri olmuştur. Kitapların başlangıcındaki zahriye sayfaları önemini yitirirken, bazı kitaplarda ise hatime sayfasından sonraki zahriye sayfasında tüm sayfaya hakim olan çiçek resimlerine rastlanılmıştır. Sepet, demet ya da vazo şeklinde çıkış noktaları olan bu çiçek resimleri resimsel değerler kazanmıştır. Çiçeklerde gölge, izlenimcilikten doğan çiçek duruşlarındaki doğru saptamalar, doğru çizimler bu çiçekleri hacimlendirmiştir. Tüm bunlara rağmen perspektifin

başarılı olduğu söylenemez. Perspektif kurallarının tam oturmadığını, bu yüzyılda yaygın kullanılan sehpa ve bu sehpalara yerleştirilen vazo, sepet gibi eşyaların yanlış çizimlerinden anlıyoruz.

XIX. yüzyılda tabiattaki tüm çiçekler, adeta tesbit edilircesine bir yaklaşımla, dini kitaplarda canlandırılıp tezyin edilmişlerdir. Manisa lâlesi ya da Anemon adıyla tanınan çiçekler katmerli olarak çalışılmıştır (Bkz. Kat. No. No:7, No:9, Y.69a). XVIII. yüzyıl Avrupa resim sanatında bu tür katmerli Anemonların örnekleri çoktur. Türkiye’de yetişenler genellikle katmersiz olan ve Manisa lâlesi olarak tanınan çeşididir. Bu da bize bu tür çiçek resimlerin de Avrupa örneklerinin etkin olabileceğini göstermektedir.

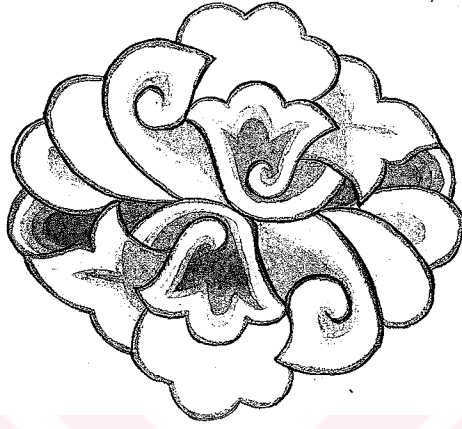
Gözlemci yaklaşımla boyanan çiçek motifleri renkli özellikleriyle, Türk Tezyinatının XIX. yüzyılda canlanmasını sağlamıştır.

Türk tezyini sanatlarına giren yeni motifler, altının tüm sayfa yüzeyini kaplayacak biçimde kullanılması, sayfa tasarımlarında yatay yürüyen raport düzenlemelerin tercih edilmesi yanında özellikle levha tezhiplerinde köşe dönüşlerinin pratik bir yaklaşımla çözüldüğü görülmektedir. Levha tezhiplerinde köşeye yerleştirilen motifler kare yada yuvarlak olan madalyonlar şeklindedir, bu pratik çözüm ise bize XI. yüzyıl Büyük Selçuklu tezhiplerindeki köşe dönüşlerini çağrıştırmaktadır. XIX. yüzyıl Türk tezhip sanatının, tasarımında etkili olan Barok-Rokoko ve Art Nouveau üslûplarının bazı özelliklerinin, tezhip sanatımızın gelenekleriyle yeniden yorumlanması, zengin örneklerin oluşmasını sağlamıştır.

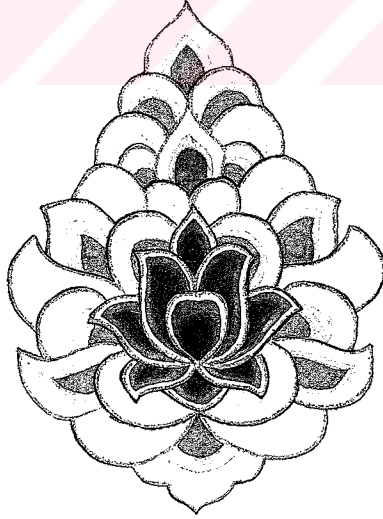
Bu yüzyılın tezhip sanatçılarının aynı zamanda da mücellid olduklarını öğreniyoruz. Kendisini çok yönlü geliştiren dönem sanatçıları sarayın istekleri doğrultusunda başladıkları Avrupa etkili tezhip sanatını, geliştirerek iki farklı kültürü uyumla birleştirmişlerdir.



7. EKLER

Ek 1. Münhani Motifi ve Boyama Tekniğinden Örnekler

Mûnehani-1992



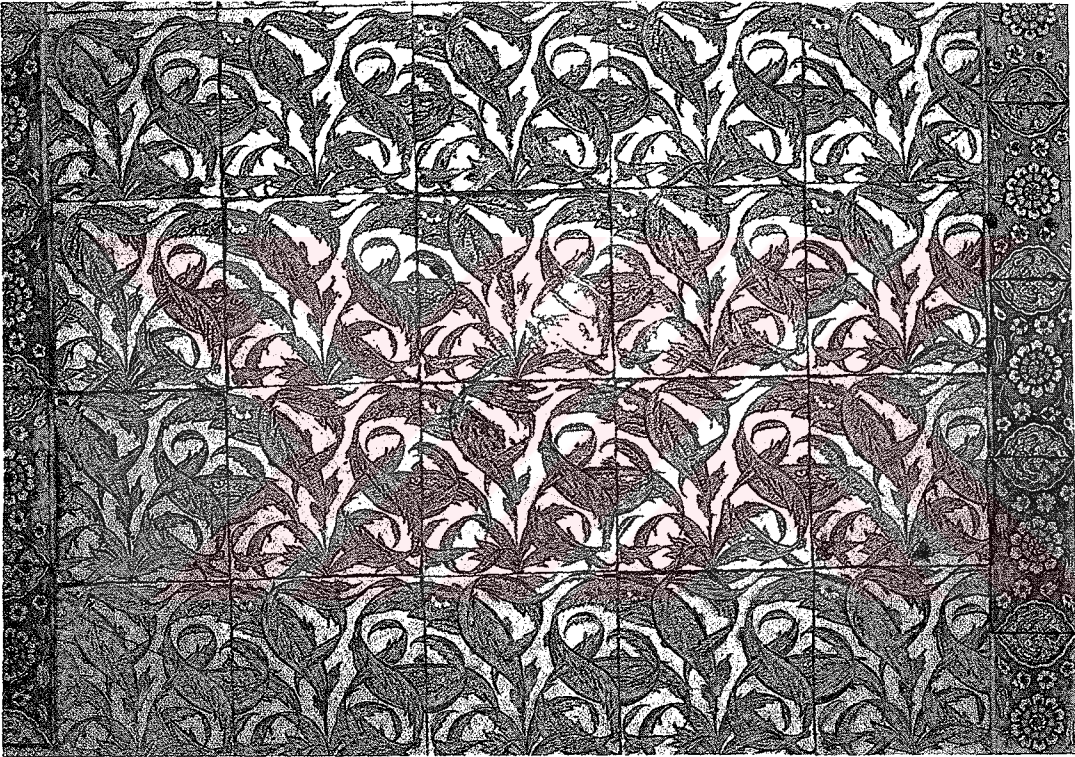
Mûnehani-1992

Desen



Hariri, *Makâmât*, Ebu Zeyd ve oğlu, Mısır, 1334¹²⁹
(Avusturya Ulusal Kütüphane-Viyana, A.F.9, y.6)

¹²⁹ Alexandre PAPODOPOULO (1979), *İslam and Muslim Art*, Yayınlayan Harry N. Abrams. New York, Resim No:34, s.134.

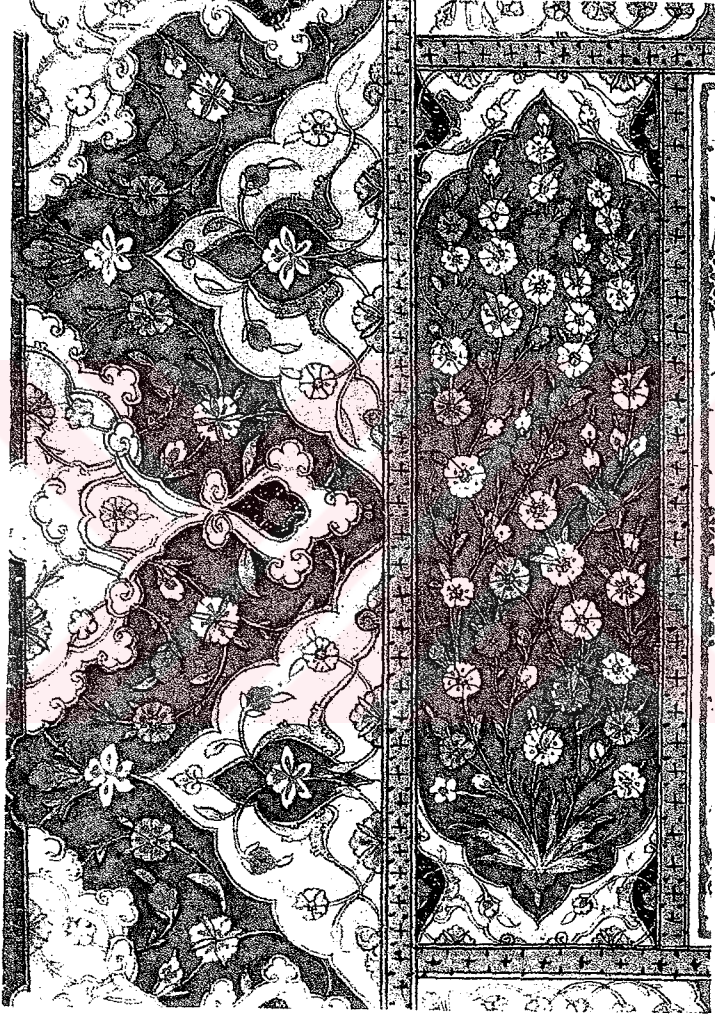
Ek 2. Saz Üslûbu'ndan Örnekler

Rüstem Paşa Camii Çinilerinden Örnek, XVI. Yüzyıl

Ek 3. Karamemi Üslûbu'ndan Örnekler

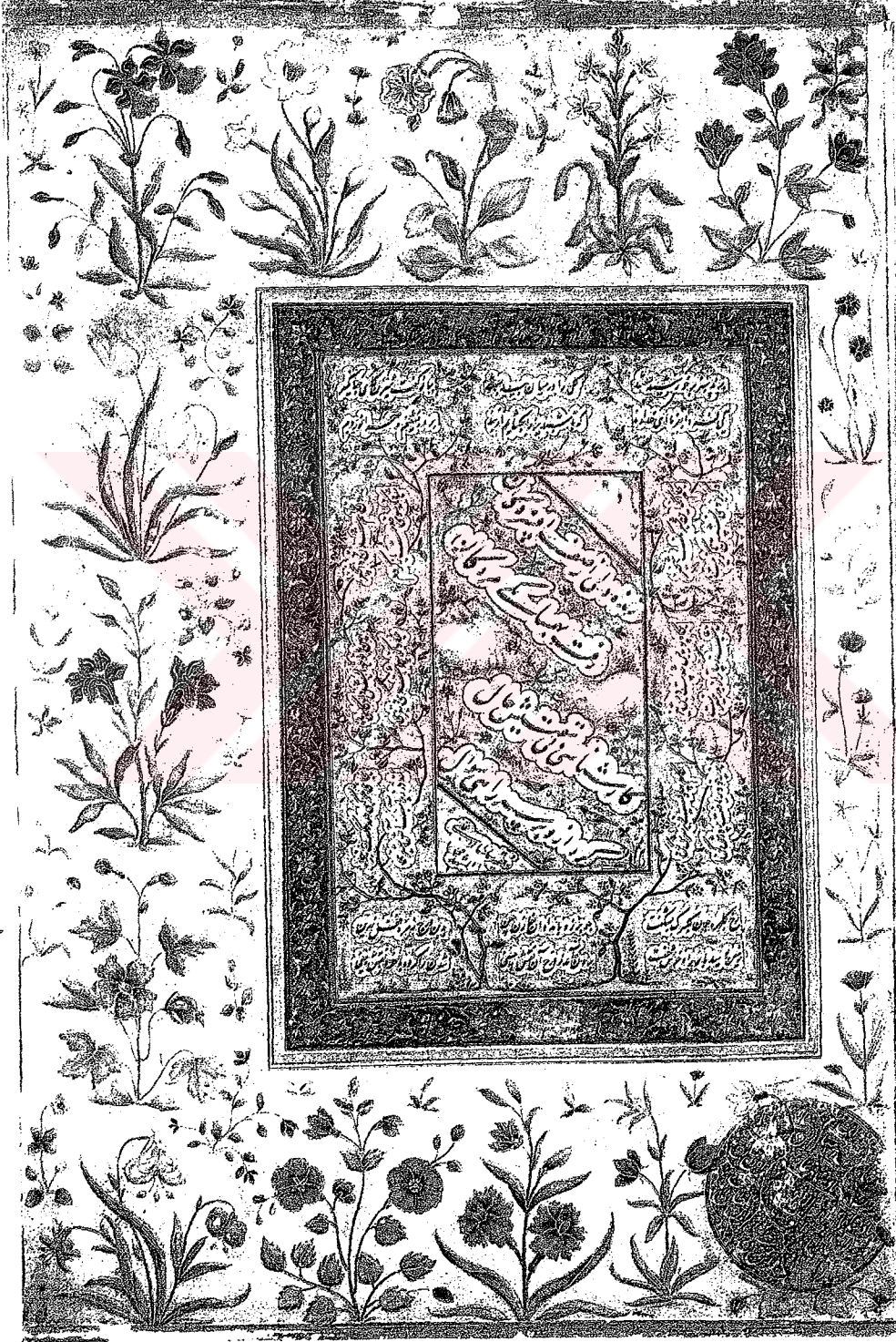


Şah Mahmud Nişapuri Albümü, İÜK F.1426 (detay)



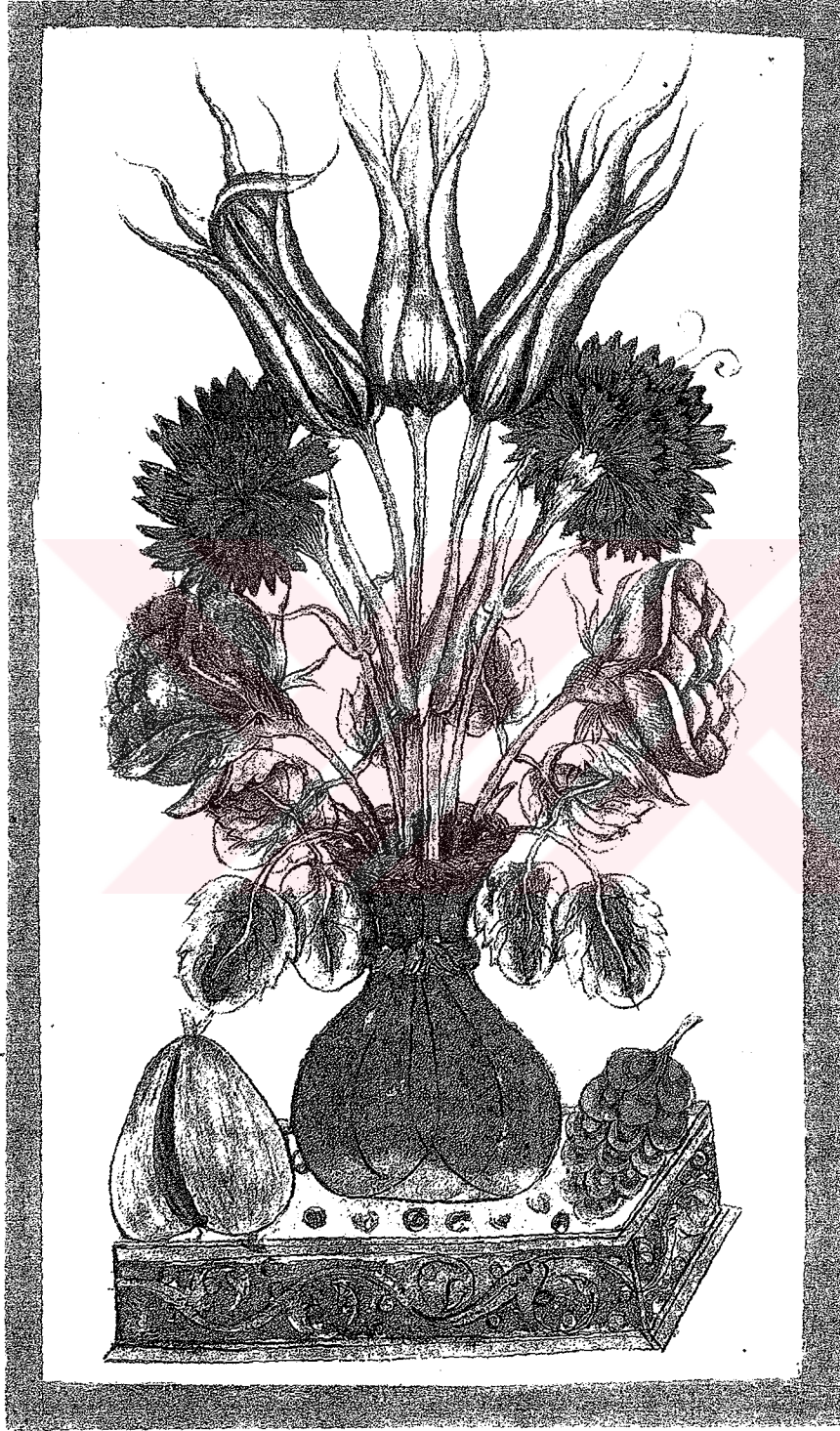
Muhibbî Divanı, İÜK T.5467, y.3a (detay)



Ek 4. Hindistan, Babürlü Dönemi (1526-1858)

XVI. Yüzyıl tezhip sanatına ait bir örnek.

Ek 5. XVII. Yüzyıl, Tuhfe-i Gaznevi Albümü'nden Örnekler.





IÜK. T. 5461, y. 40a



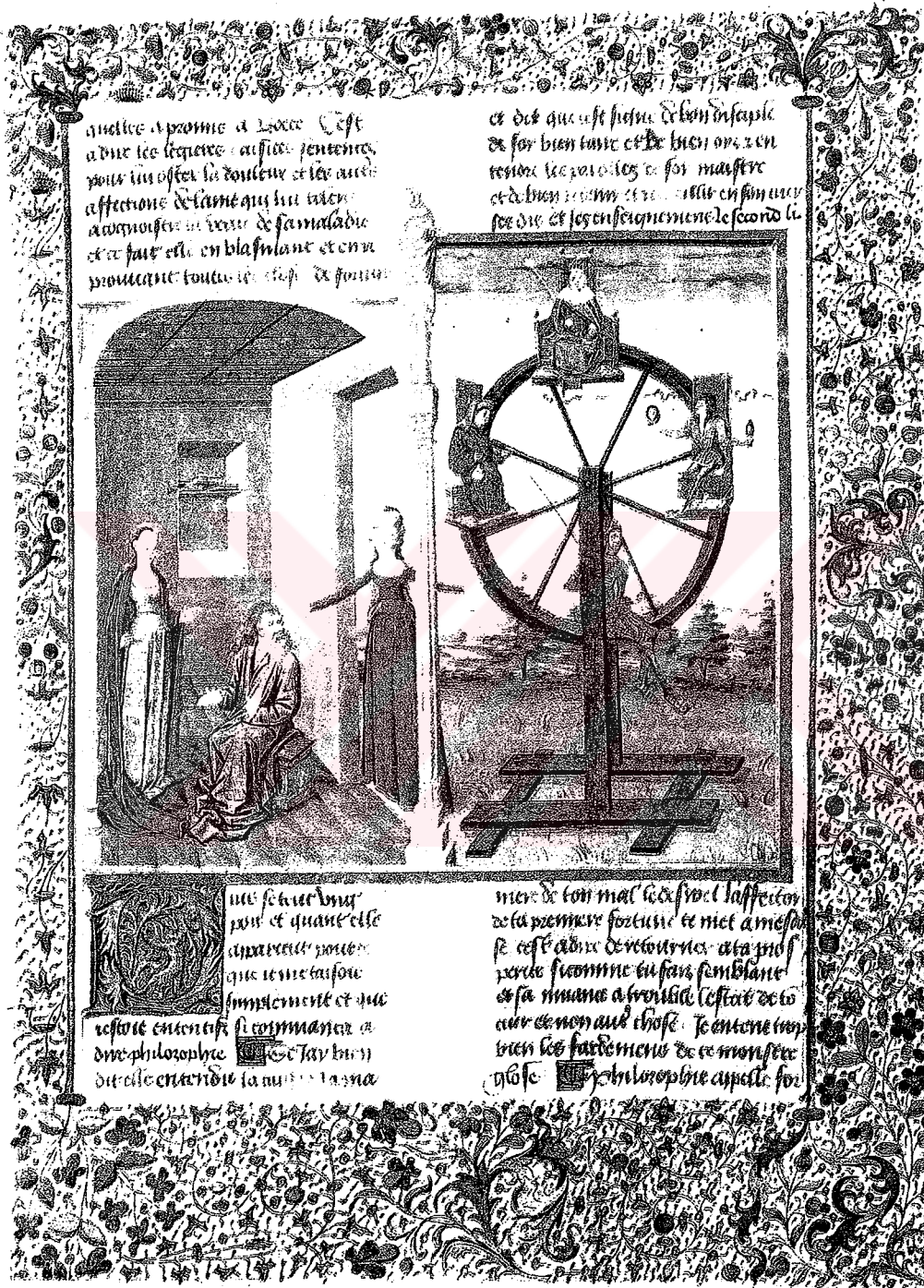
Ek 6. XVIII. Yüzyıl Avrupa'da Çiçek Resmi

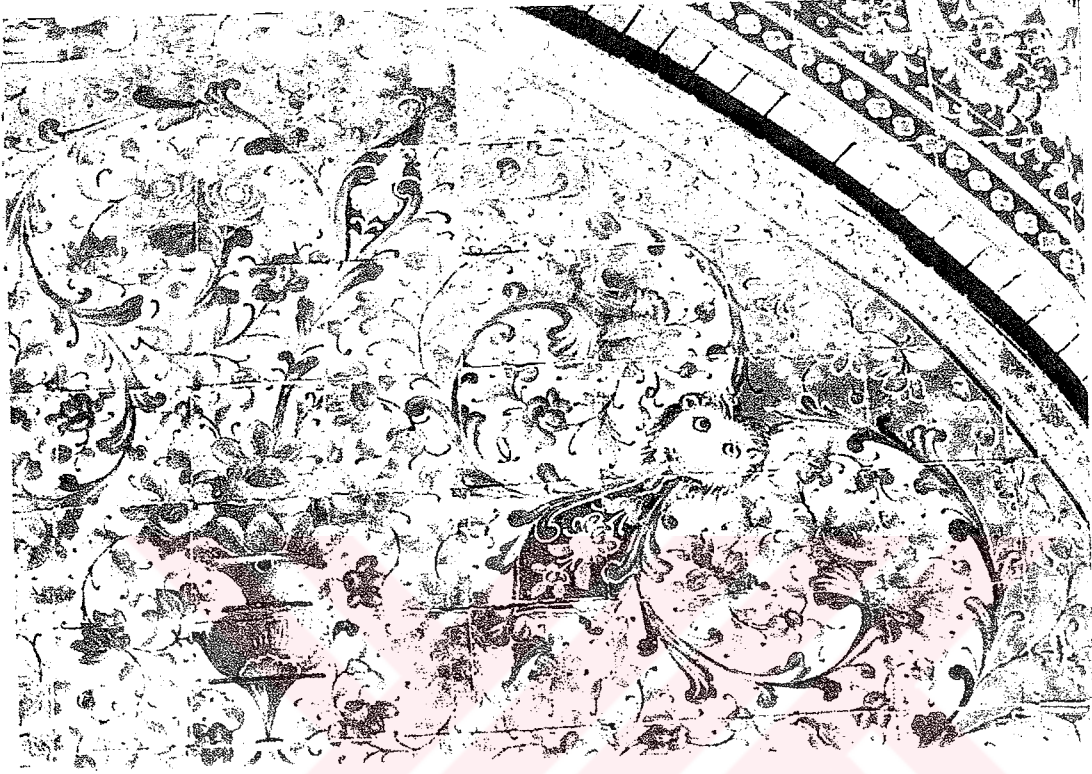


Rachel Ruysch (1664-1750)
(Cheltenham Art Gallery & Museums, Glos)

Ek 7. Avrupa Tezhip Sanatından Örnekler

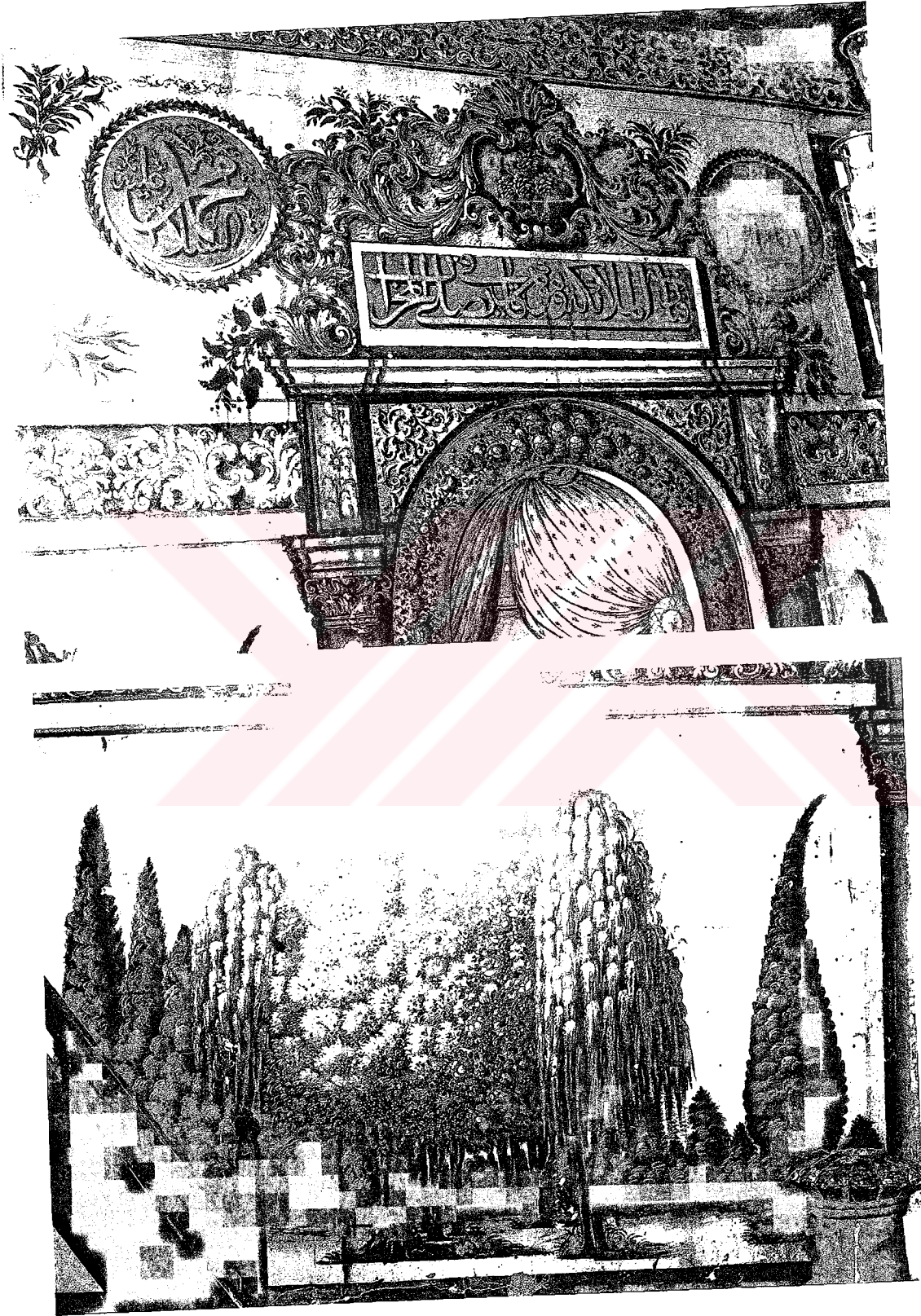




Ek 8. XVIII. Yüzyıl. İnan-Gülistan Sarayı Çini Örnekleri

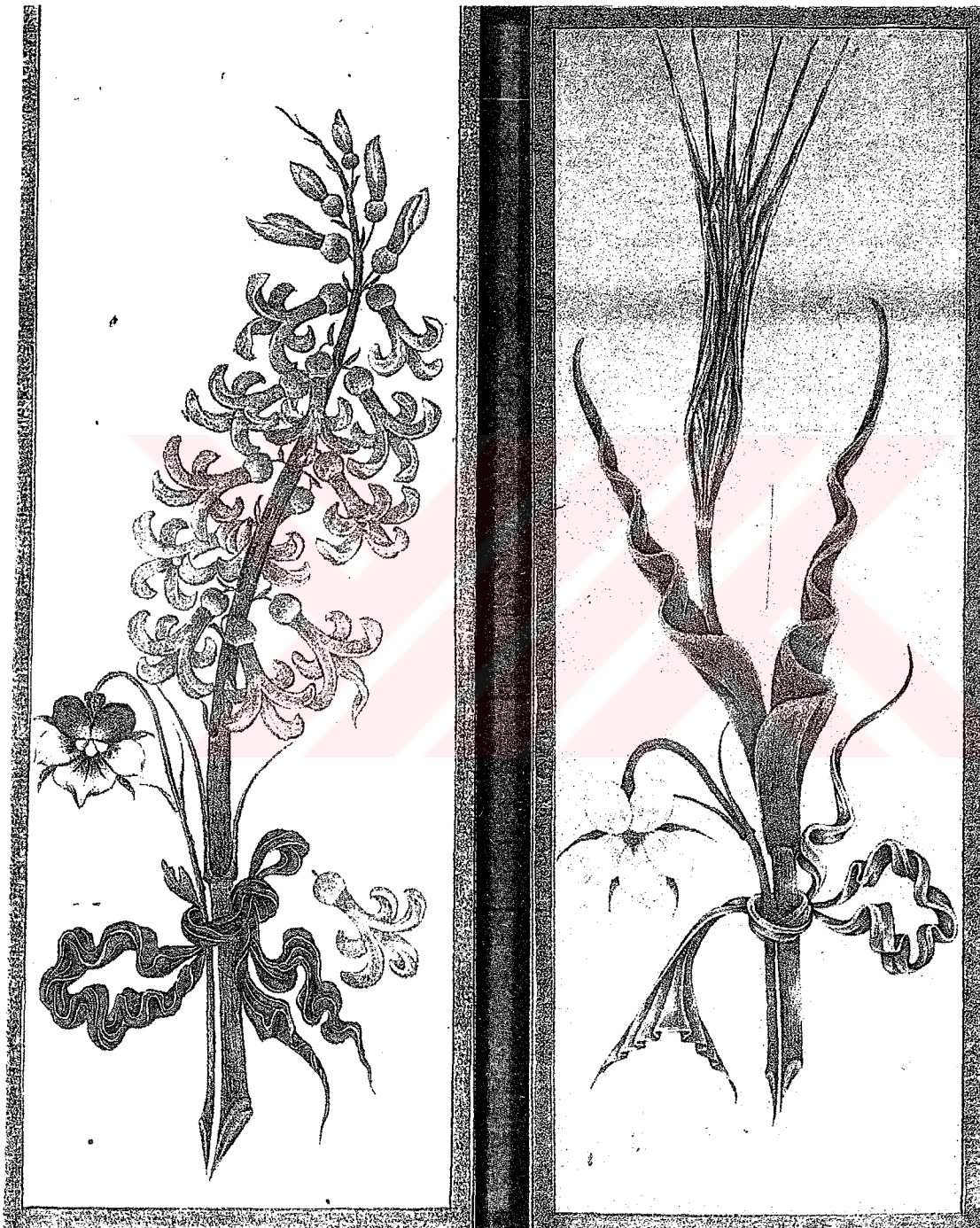
Ek 9. XVIII. ve XIX. Yüzyıl. Osmanlı Dönemi, Mimari Tezyinat Örnekleri

Tophane Çeşmesi Detayları



Kılıczade Mehmet Ağa Camii, Bademli Köyü, Ödemiş

Ek 10. XVIII. Yüzyıl Ali Üsküdar'dan Örnekler

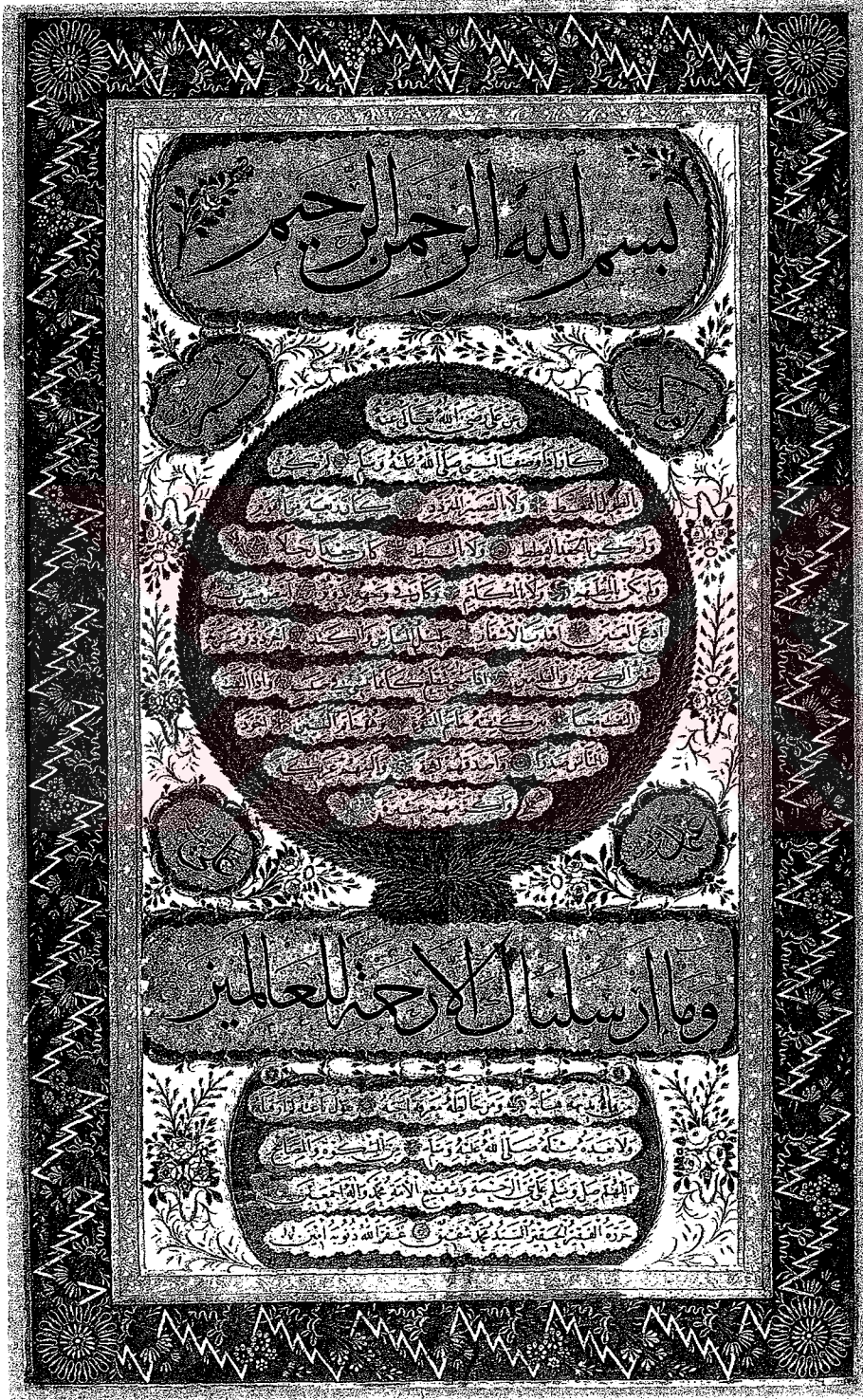


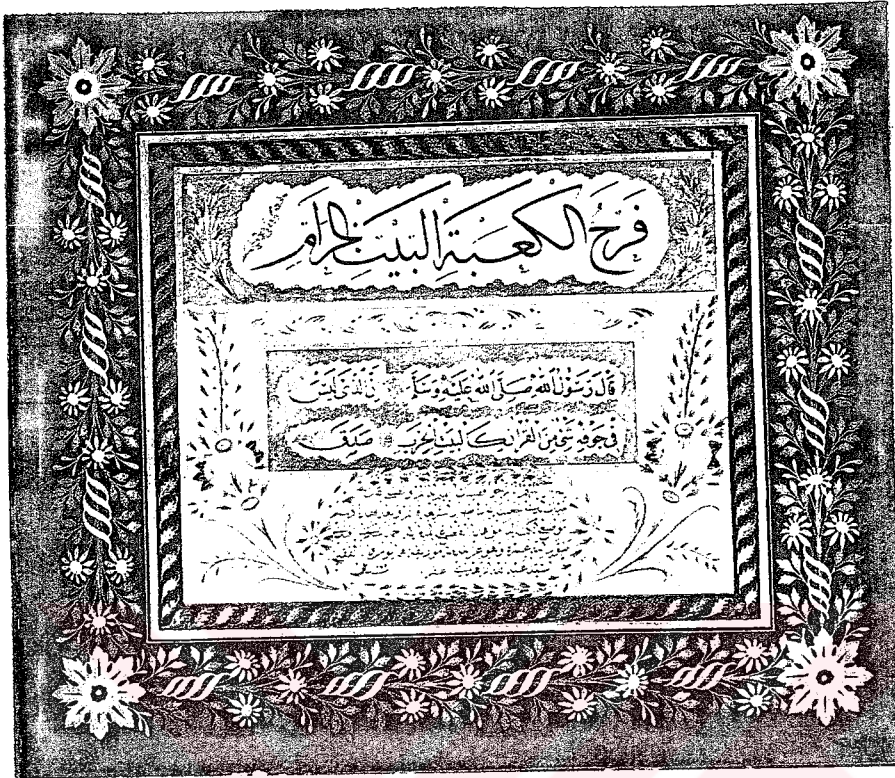
IÜK. T.5650, s. 5a, s.19a



IÜK. T.5650, s. 18b, 40a

Ek 11. Farklı Yayınlarda Yer Alan XVIII. ve XIX. Yüzyıla Ait Tezhip Sanatı Örnekleri







8. KAYNAKLAR

ACAR, Şinasi (1998), "Ferman, Berat ve Vakfiyeler", **Antik Dekor**, sayı:46, İstanbul, 108-116.

AKGÜNDÜZ, A. - ÖZTÜRK, S. (1999), **Bilinmeyen Osmanlı**, Osmanlı Araştırma Vakfı, İstanbul.

AKIMUSHKIN, Oleg, F. ve IVANOV, Anatol, A., "The Art of Illumination", **The Arts of the Book in Central Asia**, General Editor; Bası Grey Seridie Publications UNESCO, 35-57.

AKSOY, Şule (1997) "Kitap Süslemelerinde Türk - Barok Üslûbu", **Kültür Bakanlığı Sanat Dergisi**, Yıl: 3, sayı: 6, Haziran, 126-136.

Anonim (1997), **Barok Sanatı Tanıyalım**, Çev. Solmaz Tunç, İnkılap Kitabevi, İstanbul.

Anonim (2000), "Barok Üslûp", **Axis 2000, Büyük Ans.**, II, Doğan Kitabevi, İstanbul.

ARIK, Rüçhan (1976), **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.

ASLANAPA, Oktay (1989), **Türk Sanatı**, Remzi Yayınevi, İstanbul.

ASLANTÜRK, Zeki (1997), **Naima'ya Göre XVII. Yüzyıl Osmanlı Yapısı**, Ayışığı Kitapları, İstanbul.

ATASOY, Nurhan (1985), **17. ve 18. Yüzyıllarda Avrupa Sanatı**, İ.Ü. Fen/Ed. Fak. Yayınları, İstanbul.

BATUR, Afife (1999), "Osmanlı Geç Dönem Dekorasyonu Üzerine Kısa Notlar", **Antik Dekor**, sayı:50, İstanbul, 110-116.

BAYRAM, Sadi (), "XIV. Asırda Tezhiplenmiş Beylikler Dönemine Ait Üç Kur'an Cüzü", **Vakıflar Dergisi**, XVI, 143-154.

----- (1983), "Sultan II. Mahmud'un Vakfiyelerindeki Tezyinat", **Vakıflar Dergisi**, XVII, İstanbul, 147-155.

BİROL, İ. - DERMAN, Ç. (1991), **Türk Tezyini Sanatlarında Motifler**, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul.

BODUR, Fulya (1985), "Osmanlı Lâke Sanatı ve XVIII. Yüzyıl Üstadı Ali Üsküdârı", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, sayı 47, Ekim, 1-9.

BOZKURT, Nejat (2000), **Sanat ve Estetik Kuramları**, Asa Kitabevi, İstanbul.

CEM, İsmail (1977), **Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi**, Cem Yayınevi, İstanbul.

CEZAR, Mustafa (1971), **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

----- (1997), "Osmanlılar'da 18. Yüzyıl Kültür ve Sanat Ortamı", **18. Yüzyıl Osmanlı Kültür Ortamı Sempozyumu Bildirileri**, 20-21 Mart, İstanbul, 43-64.

ÇAĞMAN, Filiz (1984), "Sezergeran Mehmet Usta ve Eserleri", **Kemal Çığ'a Armağan**, TSM. Müdürlüğü Yay., İstanbul, 51-87.

----- (1988), "Ehl-i Hiref", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, sayı:54, Şubat: 11-17.

----- (1988), "Mimar Sinan Döneminde Sarayın Ehl-i Hiref Teşkilatı", **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı**, Haz. Zeki Sönmez, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 73-77.

ÇELİKGÖVDE, Cemile (1996), **Eski Yıldız Kütüphanesindeki Çiçek Tasvirleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, M.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÇORUHLU, Yaşar (1995), "Orta ve İç Asya'da "Hayvan Biçimine Girme" İnancı ve Türk Sanatı ile İlişkisi", **MSÜ. Fen/Ed. Fak. Dergisi**, 2, İstanbul, 59-93.

----- (1998), "Azerbaycan'ın Şeki Şehrindeki Han Sarayı Üzerine Gözlemler", **Arkeoloji ve Sanat**, Yıl:20, sayı:86, İstanbul, 12-22.

----- (1998), **Erken Devir Türk Sanatının ABC'si**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

DEMİRİZ, Yıldız (1996), "Ondokuzuncu Yüzyılda Osmanlı Başkentinde Kitap Süsleme Sanatı", **19. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı**, Habitat II, Hazırlık Sempozyum Bildirileri, 14-15 Mart, İstanbul.

----- (1996), "Topkapı Kütüphanesi'ndeki Y. 1122 Sayılı Kur'an-ı Kerim ve Kitap Süslemelerinde Rokoko Hakkında Notlar", **Aslanapa Armağanı**, Haz. S. Mülayim, Z. Sönmez, A. Altun, Bağlam Yayınları, İstanbul, 77-94.

----- (1999), "Tuhfe-i Gaznevi", **P Sanat Kültür Antika**, 13, İstanbul, 46-61.

DERMAN, Çiçek (1998), "Osmanlılar'da Tezhip Sanatı", **Osmanlı ve Medeniyeti Tarihi II**, İstanbul, 487-491.

DERMAN, Uğur (1974), "Gazneli Mahmud Mecmuası", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, 14, İstanbul, 17-21.

----- (1995), "Türk Hat Sanatı", **Sabancı Koleksiyonu**, Akbank Kültür ve Sanat, İstanbul, 13-179.

DEVELİOĞLU, Ferit (1982), **Osmanlıca-Türkçe Ans. Lügat**, Ankara.

DURAN, Gülnur (2000), "18. Yüzyıl Müzehhip, Çiçek Ressamı ve Lake Üstadı Ali Üsküdarî", **Osmanlı Kültür ve Sanat Ans.**, XI. İstanbul, 126-129.

ER, Hamit (1999), **Osmanlı Devletinde Çağdaşlaşma ve Eğitim**, Rağbet Yayınları, İstanbul.

ERSOY, Ayla (1988), **Türk Tezhip Sanatı**, Akbank Yayınları, İstanbul.

ESİN, Emel (1984), "Bitig", **Kemal Çiğ'a Armağan**, TSM. Müd. Yayınları, İstanbul, 111-125.

ETTINGHAUSEN, Richard (1939), "Manuscript Illumination", **A Survey of Persian Art**. eds. A. Pope and P. Ackermann, London, 1937-1967.

GERMANER, Semra (1996), **XVIII. Yüzyıl Avrupa Resmî**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

----- (1997), "Barok Üslûp", **Eczacıbaşı Sanat Ans.**, I, İstanbul.

GOMBRICH, E.H. (1986), **Sanatın Öyküsü**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

GÜRÇAĞLAR, Aykut (1998), "18. Yüzyılda Birkaç Batılı Ressamın Gözüyle Hayali İstanbul", **20-21 Mart 1997 Sempozyum Bildirileri**, Sanat Tarihi Derneği Yayınları, İstanbul.

HAUSER, Arnold (1984), **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

İbn HALDUN (1982), **Mukaddime**, Haz. Süleyman Uludağ, Dergâh Yayınları, İstanbul.

İNAL, Güner (1995), **Türk Minyatür Sanatı**, Ankara.

İPŞİRLİ, Mehmet (1995), "Enderun", **İslâm Ans.**, XI, İstanbul, 185-187.

İREPOĞLU, Gül (1986), "Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesindeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık**, 1, İstanbul, 56-72.

----- (2000), "Kitaptan Tuvale (1700-1800)", **Padişahın Portresi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 378-436.

İREZ, Feryal (1990), "Topkapı Sarayı Harem Bölümündeki Rokoko Süslemenin Batılı Kaynakları", **Topkapı Sarayı Müzesi Yıllık**, 4, İstanbul, 21-54.

----- (1991), "Avrupa Mobilyası", **Antik Dekor**, 10, İstanbul, 80-83.

----- (2000), "Edirnekâri", **Antik Dekor**, 56, İstanbul, 70-77.

JUNG, Carl G. (1997), **Analitik Psikoloji**, Çev. Ender Gürol, Payel Yayınevi, İstanbul.

KERİBAR, İzzet (1998), "Eski Viyana Porselenlerinde Dönemler", **Antik Dekor**, 46, İstanbul, 82-90.

KOÇİ, Bey (1972), **Koçi Bey Risale**, Haz. Zuhuri Danışman, M.E.B. Devlet Kitapları, İstanbul

KONGAR, Emre (1999), **Toplumsal Değişme Kuramları ve Türkiye Gerçeği**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

KÜTÜKOĞLU, Mübahat S. (1992), "Berat", **İslam Ans.**, V, İstanbul, 472-473.

----- (1995), "Ferman", **İslam Ans.**, XII, İstanbul, 400-406.

MAHİR, Banu (1986), "Saray Nakkaşhanesinin Ünlü Ressamı Şah Kulu ve Eserleri", Topkapı Sarayı Müzesi, Yıllık-1, İstanbul, 113-130.

----- (1988), "Saz Yolu", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, 54, İstanbul, 28-37.

----- (1990), "II. Bayezid Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, 60, İstanbul, 4-13.

----- (1992), "Topkapı Saray Kütüphanesinin Kur'an Koleksiyonu", **Türkiyemiz Kültür ve Sanat Dergisi**, 67, Haziran, 16-27.

- (2000), "Anadolu'da Türk Minyatürünün İlk Örnekleri", **Osmanlı Kültür ve Sanat Ans.**, XI, Ankara, 167-179.
- (2001), "İslam Kitap Sanatı Tezhip Tasarımına Büyük Selçuklu Dönemi Katkılarının Bir Örneği", **Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Bildirileri II**, T.C. Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Konya, 105-111, 511-516.
- MÜLÂYİM, Selçuk (1983), **Sanat Tarihi Metodu**, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul.
- (1989), "Erken Devir Türk Sanatı Araştırmaları", **Sanat Tarihi Araştırmalar Dergisi**, 5, Ağustos.
- OKLADNIKOV, A.P. (2000), "Tarihin Şafağında İç Asya", **Erken İç Asya Tarihi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 61-140.
- ORTAYLI, İlber (1999a), **İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı**, İletişim Yayınları, İstanbul.
- (1999b), "Aslında En Kötü Oryantalistler Bizleriz", **Sanat Dünyamız**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayınları, 73, İstanbul, 7-10.
- ÖGEL, Bahaeddin (1998), **İslamiyetten Önce Türk Kültür Tarihi (Orta Asya Buluntularına Göre)**, TTKY., Ankara.
- ÖNEY, Gönül (1992), **Anadolu Selçuklu Mimarî Süslemesi ve El Sanatları**, Türkiye İş Bankası Kül. Yay., Ankara.
- ÖZSAYINER, Z. Cihan (1999), "Hattat Osmanlı Padişahları", **Antik Dekor**, 50, İstanbul, 80-82.

PAPADOPOULO, Alexandre (1979), **Islam and Muslim Art**, ISBN 0-8109-0641-4, Published in 1979 by Harry N. Abrams, Incorporated, New York A Times Mirror Company.

RENDA, Günsel (1977), **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850**, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.

----- (2000), "Tasvir-i Hümayun (1800-1922)", **Padişahın Portresi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 442-543.

RONA, Z. (1997), "Rokoko", **Eczacıbaşı Sanat Ans.**,III, İstanbul.

SEGL, Sam (1999), "Tuliomania ve Lale Albümleri", Çev. Celâl Üster, **P. Sanat Kültür Antika**, 13, İstanbul, 10-25.

STRZYGOWSKY (1974), "Türkler ve Orta Asya Sanatı Meselesi", **Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi**, Türkiye İş Bankası Kül. Yay., Ankara.

TANINDI, Zeren (1984), "Rüganî Türk Kitaplarının Erken Örnekleri", **Kemal Çığ'a Armağan**, Topkapı Sarayı Müzesi Yayınları, İstanbul 1984, 223-253.

----- (1993), "Türk Tezhip (Kitap Süsleme) Sanatı", **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kül. Yay., İstanbul, 397-406.

----- (2000), "Osmanlı Sanatında Tezhip", **Osmanlı Kül. ve San. Ans.**, XI, Ankara, 120-125.

TAŞKALE, Faruk (1994), **Tezhip Sanatının Kullanım Alanları**, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, MSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

----- (2000), "Kur'an-ı Kerim'de Açan Çiçekler", **M. Uğur Derman Armağanı**, Anabasım A.Ş., İstanbul.

TUNCER, Hüner (1987), "Yirmi Sekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Fransa Sefaretnamesi", **Bellekten**, LI, Ankara, 131-151.

----- (2000), **19. Yüzyılda Osmanlı-Avrupa İlişkileri**, Ümit Yayıncılık, Ankara.

TURANİ, Adnan (1992), **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Yayınevi, İstanbul.

Türk Dil Araştırma Kurumu (1935), **Osmanlıca'dan Türkçe'ye Klavuz**, İstanbul.

ÜNVER, Süheyl (1955), "Hezargradlı Zâde Ahmed Ataullah", Tege Laboratuvarı Yayınları, VII, İstanbul.

WORRINGER, Wilhelm, **Soyutlama ve Özdeşleyim**, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitapevi, İstanbul.

WRIGHT, Christopher (1999), "Hollanda ve Flaman Resminde Çiçek", Çev. Celal Üster, **P. Sanat Kültür Antika**, 13, İstanbul, 34-45.

YAĞMURLU, Haydar (1973), "Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesinde İmzalı Eserleri Bulunan Tezhip Ustaları", **Türk Etnografya Dergisi**, XIII, M.E.B. İstanbul, 79-114.

YETKİN, Suut Kemal (1979), **Estetik ve Ana Sorunları**, İnkılap ve Aka Yayınevi, İstanbul.

9. SÖZLÜK

Âbâdi: Hindistan'da, Devletabad şehrinde üretildiği için, adını buradan alan, bir kağıt cinsidir. İçeriğinde ki ipek ve dut ağacı elyafı nedeniyle, rengi kırık beyazdır ve karışık elyafı olan bu kâtin yüzeyi parlaktır.

Âhâr: Kâğıtların terbiye edilmesi işleminde kullanılan malzeme; yumurta, nişasta, arap zamkı veya gomalak gibi malzemelerden birisinin tercihi ile hazırlanan malzeme.

Art Nouveau (Yeni Sanat, Yeni Stil): İlk kez 1880'lerin başında İngiltere'de dokuma ve kitap resmi alanında ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılın eklemizmine tepki olarak doğmuş, taklitçi olmayan bir üslûptur. Motifleri ince uzun ve yumuşak kıvrımlarla karakteristik özellik kazanmıştır.

Arusekli Cilt: İnce toz haline getirilmiş deniz kabuklarının, henüz kurumamış jelatin üzerine serpilmesi, sonrada reçine esaslı bir tür vernikle cilalanmasıdır. İnce toz deniz kabukları renk renk yıldız gibi parlar. Kitap sanatlarında bu tür ciltler, "arusekli ruganî cilt" olarak tanımlanmaktadır. Ünlü çiçek ressamı Ali Üsküdarî'nin bu konuda çok değerli eserleri vardır.

Barok: 1700'lü yılların ikinci yarısından sonra, klasik sanatı izleyen bir sanat üslûbudur. Dengeden çok hareket coşku ve zengin renklerin kullanımı karakteristik özelliğidir. Altın kullanımının çok olduğu Barok üslupta, figürler uçuşur gibidir. Etkileme ana gayesi olduğu için etkileme adına abartı, zengin malzeme kullanımı, asimetri bu üslûbun ektin olduğu Avrupa'da, tüm 17. yüzyıl ve 18. yüzyıllar da hakim olmuştur.

Beyn-es-sudur: Yazma kitap sanatlarında iki satır arasındaki boşlukların, tezyinatla doldurulmasıdır. Sırf altınla doldurulan örneklerinin yanında küçük çiçekler, sarmal dalların yer aldığı, süslemeler de bu satır araları tezyin edilmişlerdir.

Biçem: Üslup, yapış biçimi, sanatçının görüş, duyuş, anlayış ve bunları aktarış özelliği, tarz, stil.

Cetvel: Yazma kitaplarda, levhalarda, murakka'larda, yazının etrafını çevreleyen, sınırlayıcı çerçeve çizgi. Tek, yalın bir çizgi şeklinde olabildiği gibi 3-4-5 mm. ve daha da kalın cetveller olabilir. Cetvel çizmek yerine cetvel çekmek tabiri kullanılmaktadır.

Cetvelkeş: Sırf cetvel çizmekle görevli kişi.

Durak: Yazma eserlerde ayetlerin, cümlelerin sonlarında bulunan, küçük yuvarlak şekillerdir. Bir yerde cümle sonlarındaki nokta yerine geçmektedir. Mücevher, şeşhane, penç, helezoni, başlıca durak çeşitleridir.

Ehl-i Hiref: Osmanlı saray sanatçılarını denetleyen örgüttür. Kelime anlamı sanat sahibi demektir.

Eklektizm: Değişik dönemlerden, değişik üsluplardan etkilenererek, bunlara ait bazı unsurların seçilmesi ve bunların başka bir biçimde bir araya getirilmesidir. Bu durum XIX. yüzyılda çok yaygın olarak görülür.

Etkileşim: Bir nesne veya kimsenin başka bir kişi üzerinde bıraktığı tesir gücü.

Köşebent: Cildin köşelerinde bulunan dik açılı, süsleme alanlarıdır.

Miklep: Yazma kitap kablalarının sol başındaki kapağa (alt kab) sabitlenen üçgenimsi parça.

Mühre: Kağıt terbiye işlemini bir safhası olan mühreleme'de kullanılan malzemedir. Bu malzemeler yeşim, akik, cam, deniz kabukları gibi düzgün yüzeyli cisimlerden yapılmaktadır.

Münhanî tarzı boyama: Münhanî motiflerinin boyanma tekniğinin, başka bir alanda kullanılmasıdır. Dıştan içe doğru koyulaşan ya da dıştan içe doğru gittikçe açılan tonlarla, yapılan boyama tekniğidir.

Münhanî: Kelime anlamı eğri demektir. Tezyini sanatlarda sırt, sırtta binmiş simetrik eğrilerden oluşan tasarımlara verilen isimdir.

Mürekkeb: Tezyini sanatlarda bir kaç maddenin ya da şeklin karışımı demektir.

Müsavvir: Ressam yerine kullanılan terim.

Nakkaşhane: Osmanlı Döneminde usta ve çırakların bir arada bulunarak, eser ürettikleri, sarayın denetiminde olan mekân.

Salbek: Yazma kitap kablalarında şemse isimli tasarım planının alt ve üst uçlarında bulunan küçük madalyon biçimli parçalardır.

Sertab: Yazma eser kitap kablalarında, kitabın miklebini alt kaba bağlayan, kitap kalınlığında olan dikdörtgen parçadır. Kitabın boğazını tozdan korur.

Şemse: Yazma kitap kablalarında alt ve üst kablarda merkezinde bulunan yuvarlak, elips, mekik biçimli tasarım planıdır. Kenarlarında yer alan tığlar ışın gibi yaygın görünüm verdiği için güneşe benzetilir. Güneş anlamında ki sems kelimesinden türemiş bir kelimedir. Bu planın içerisine 1/2, 1/4 ya da

tek noktadan çıkış yapan serbest kompozisyonlar hazırlanır. Planın alt ve üst uç kısımlarında salberkler olur.

Tepelik: Desen tasarımlarında, genelde desenin bittiği ve üst sınır noktasına yerleştirilen Rumi ya da bulut motiflerinin, çeşitleri içinde yer alan niteleyici terim. Rumi tepelik, Bulut tepelik v.b.

Üslûp: Yapış tarzı, biçimi, tarz, stil. Sanatçı üslûbu, kişisel özellikleri nitelendirirken, sanat üslûbu ise o sanatın özelliklerini nitelendirmektedir.

Üstübeç: Beyaz mürekkebe yapmak için kullanılan madde. Genelde surebaşı tezhiplerinde, altın üzerine yazılacak sure adları beyaz mürekkeple yazılmıştır.

Zencerek: Tezyini sanatlarda genellikle cetvel içlerinde kullanılan, geometriksel bir sistemle birbirine bağlanan çizgilerin oluşturduğu tezyinat.

Zer-efşan: Yazma eserlerde varak altının, özel zer-efşan kalburlarından geçirilerek ya da ezilmiş altının jelatinli su ile ezilmesiyle elde edilen altın mürekkebinin, fırça ile kağıtların yüzeyine serpilmesidir.

10. ÖZGEÇMİŞ

1957 yılında Konya-Ereğli'de doğdu.

1975'te, Konya Kız Meslek Lisesinde orta öğrenimini tamamladı.

1977 yılında Hacettepe Üniversitesi Ekonomi Bölümündeki öğrenimini yarım bıraktı.

1991'de Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, G.T.E.S. bölümü, Tezhip-Minyatür Ana Sanat Dalında lisans eğitimine başladı ve 1995 yılında bu eğitimini tamamladı.

1999 yılında Mimar Sinan Üniversitesi, Tezhip Bölümünde Yüksek Lisans eğitimine başladı.

2000 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Türk İslam Sanatları bölümünde Yüksek Lisans Eğitimine başladı.

Tezhip ve Minyatür çalışmalarını 1996 yılında kurduğu Atölyesinde sürdürmektedir.

Eğitime katkısı olan kurslar:

1984-85 Caddebostan Sanat Merkezi'nde Murat SİNKİL Atölyesinde resim kursları

1990-91 Çizgi Sanat Evi'nde Murat SİNKİL ve Mahir GÜVEN denetiminde resim kursları

1998-99 Yakup CEM denetiminde minyatür kursları