

**T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

GÜNÜMÜZ KONYA’SINDA YAŞAYAN BAZI SANATLAR

-AĞAÇ İŞLERİ, TOPRAK İŞLERİ, TAŞ İŞLERİ, TESPİHÇİLİK, KİTAP SANATLARI-

DOKTORA TEZİ

- METİN -

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Haşim KARPUZ**

**HAZIRLAYAN
Emine NAS**

KONYA, 2005

İÇİNDEKİLER

CİLT I – METİN-

| | Sayfa No |
|------------------------------------------------------------------------|------------|
| ÖNSÖZ | ix |
| ÖZET | x |
| ABSTRACT | xi |
| KISALTMALAR | xiv |
| 1. GİRİŞ | 1 |
| 1. 1. KONUNUN TANIMI, ÖNEMİ VE SINIRLANDIRILMASI | 1 |
| 1. 2. KONYA’NIN KISA TARİHÇESİ | 3 |
| 1. 3. ARAŞTIRMADA İZLENEN YÖNTEM | 5 |
| 1. 4. KONU İLE İLGİLİ ÇALIŞMALAR | 7 |
| 1. 5. KONYA’DA EL SANATLARI | 10 |
| 2. GÜNÜMÜZ KONYA’SINDA YAŞAYAN BAZI SANATLAR | 16 |
| 2. 1. AĞAÇ İŞLERİ | 16 |
| 2. 1. 1. Kündekâri İşçiliği | 16 |
| 2. 1. 1. 1. Kündekârinin Tanımı ve Tarihçesi | 16 |
| 2. 1. 1. 2. Türk Kültürü ve El Sanatları İçinde Kündekâri İşçiliği | 19 |
| 2. 1. 1. 3. Kündekâri İşçiliğinin Konya’daki Geçmişi ve Bugünkü Durumu | 19 |
| A. Ustalar | 20 |
| B. Üretim Mekanı | 27 |
| C. Kullanılan Malzemeler | 27 |
| D. Yapım Tekniği | 28 |
| E. Süsleme Özellikleri | 32 |
| F. Renkler | 35 |
| G. Ürün Çeşitleri | 35 |
| H. Üretimde Yaşanan Sorunlar | 35 |
| İ. Pazarlama ve Sağlanan Kazanç | 36 |
| J. Kündekârinin Geleceği Hakkında Ustaların Görüşleri | 36 |

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| 2. 1. 2. Oyma İşleri -Rahle Yapımı- | 37 |
| 2. 1. 2. 1. Rahlenin Tanımı ve Tarihçesi | 37 |
| 2. 1. 2. 2. Türk Kültüründe ve El Sanatları İçinde Rahleler | 39 |
| 2. 1. 2. 3. Rahle Yapımının Konya'daki Geçmişi ve Bugünkü Durumu | 44 |
| A. Ustalar | 44 |
| B. Üretim Mekanı | 47 |
| C. Kullanılan Malzemeler | 47 |
| D. Yapım Tekniği | 48 |
| E. Süsleme Özellikleri | 51 |
| F. Renkler | 53 |
| G. Ürün Çeşitleri | 53 |
| H. Üretimde Yaşanan Sorunlar | 54 |
| İ. Pazarlama ve Sağlanan Kazanç | 54 |
| J. Rahle Yapımının Geleceği Hakkında Ustaların Görüşleri | 55 |
| 2. 1. 3. At Arabası Yapımı ve Boyacılığı | 56 |
| 2. 1. 3. 1. At Arabasının Tanımı ve Tarihçesi | 56 |
| 2. 1. 3. 2. Türk Kültürü ve El Sanatları İçinde At Arabası Yapımı ve Boyacılığı | 58 |
| 2. 1. 3. 3. At Arabası Yapımı ve Boyacılığının Konya'daki Geçmişi ve Bugünkü Durumu | 65 |
| A. Ustalar | 68 |
| B. Üretim Mekanı | 73 |
| C. Kullanılan Malzemeler | 73 |
| D. Yapım Tekniği | 76 |
| E. Süsleme Özellikleri | 88 |
| - At Arabasının Boyanması - Halk Resmi | 88 |
| F. Renkler | 94 |
| G. Ürün Çeşitleri | 94 |
| H. Üretimde Yaşanan Sorunlar | 95 |
| İ. Pazarlama ve Sağlanan Kazanç | 96 |
| J. At Arabası Yapımı ve Boyacılığının Geleceği Hakkında Ustaların Görüşleri | 97 |

| | |
|----------------------------------------------------------------|------------|
| 2. 2. TOPRAK İŞLERİ | 98 |
| 2. 2. 1. Çinicilik | 98 |
| 2. 2. 1. 1. Çini'nin Tanımı ve Tarihçesi | 98 |
| 2. 2. 1. 2. Türk Kültürü ve El Sanatları İçinde Çinicilik | 102 |
| 2. 2. 1. 3. Çiniciliğin Konya'daki Geçmişi ve Bugünkü Durumu | 104 |
| A. Atölyeler | 106 |
| B. Üretim Mekanı | 108 |
| C. Kullanılan Malzemeler | 108 |
| D. Yapım Tekniği | 110 |
| E. Süsleme Özellikleri | 116 |
| F. Renkler | 121 |
| G. Ürün Çeşitleri | 121 |
| H. Üretimde Yaşanan Sorunlar | 122 |
| İ. Pazarlama ve Sağlanan Kazanç | 122 |
| J. Çiniciliğin Geleceği Hakkında Ustaların Görüşleri | 123 |
| 2. 2. 2. Çömlekçilik | 124 |
| 2. 2. 2. 1. Çömlekçiliğin Tanımı ve Tarihçesi | 124 |
| 2. 2. 2. 2. Türk Kültürü ve El Sanatları İçinde Çömlekçilik | 126 |
| 2. 2. 2. 3. Çömlekçiliğin Konya'daki Geçmişi ve Bugünkü Durumu | 136 |
| A. Ustalar | 139 |
| B. Üretim Mekanı | 142 |
| C. Kullanılan Malzemeler | 142 |
| D. Yapım Tekniği | 144 |
| E. Süsleme Özellikleri | 148 |
| F. Renkler | 148 |
| G. Ürün Çeşitleri | 149 |
| H. Üretimde Yaşanan Sorunlar | 150 |
| İ. Pazarlama ve Sağlanan Kazanç | 150 |
| J. Çömlekçiliğin Geleceği Hakkında Ustaların Görüşleri | 151 |

| | |
|-------------------------------------------------------------|------------|
| 2. 3. TAŞ İŞLERİ | 152 |
| 2. 3. 1. Kaba Taşçılık ve Mermercilik | 152 |
| 2. 3. 1. 1. Taşçılığın Tanımı ve Tarihçesi | 152 |
| 2. 3. 1. 2. Türk Kültürü El Sanatları İçinde Taşçılık | 154 |
| 2. 3. 1. 3. Taşçılığın Konya'daki Geçmişi ve Bugünkü Durumu | 167 |
| A. Ustalar | 169 |
| B. Üretim Mekanı | 171 |
| C. Kullanılan Malzemeler | 171 |
| D. Yapım Tekniği | 174 |
| E. Süsleme Özellikleri | 175 |
| F. Renkler | 177 |
| G. Ürün Çeşitleri | 177 |
| H. Üretimde Yaşanan Sorunlar | 178 |
| İ. Pazarlama ve Sağlanan Kazanç | 179 |
| J. Taşçılığın Geleceği Hakkında Ustaların Görüşleri | 180 |
| 2. 4. TESPIHÇİLİK | 181 |
| 2. 4. 1. Tespihin Tanımı ve Tarihçesi | 181 |
| 2. 4. 2. Türk Kültürü ve El Sanatları İçinde Tespihçilik | 183 |
| 2. 4. 3. Tespihçiliğin Konya'daki Geçmişi ve Bugünkü Durumu | 189 |
| A. Ustalar | 189 |
| B. Üretim Mekanı | 192 |
| C. Kullanılan Malzemeler | 192 |
| D. Yapım Tekniği | 196 |
| E. Süsleme Özellikleri | 201 |
| F. Renkler | 203 |
| G. Ürün Çeşitleri | 203 |
| H. Üretimde Yaşanan Sorunlar | 204 |
| İ. Pazarlama ve Sağlanan Kazanç | 205 |
| J. Tespihçiliğin Geleceği Hakkında Ustaların Görüşleri | 205 |

| | |
|---------------------------------------------------------------|------------|
| 2. 5. KİTAP SANATLARI | 207 |
| 2. 5. 1. Hat Sanatının Tanımı ve Tarihçesi | 207 |
| 2. 5. 2. Türk Kültürü ve El Sanatları İçinde Hat Sanatı | 209 |
| 2. 5. 3. Hat Sanatının Konya'daki Geçmişi ve Bugünkü Durumu | 218 |
| A. Hattatlar | 223 |
| B. Üretim Mekanı | 227 |
| C. Kullanılan Malzemeler | 227 |
| D. Yapım Tekniği | 234 |
| E. Süsleme Özellikleri | 240 |
| F. Renkler | 244 |
| G. Eser Çeşitleri | 244 |
| H. Üretimde Yaşanan Sorunlar | 245 |
| İ. Pazarlama ve Sağlanan Kazanç | 246 |
| J. Hat Sanatının Geleceği Hakkında Sanatkârların Görüşleri | 246 |
| 2. 5. 4. Tezhip Sanatının Tanımı ve Tarihçesi | 248 |
| 2. 5. 5. Türk Kültürü ve El Sanatları İçinde Tezhip Sanatı | 250 |
| 2. 5. 6. Konya'da Tezhip Sanatının Geçmişi ve Bugünkü Durumu | 252 |
| A. Müzehhibler | 253 |
| B. Üretim Mekanı | 256 |
| C. Kullanılan Malzemeler | 256 |
| D. Yapım Tekniği | 259 |
| E. Süsleme Özellikleri | 260 |
| F. Renkler | 266 |
| G. Eser Çeşitleri | 266 |
| H. Üretimde Yaşanan Sorunlar | 267 |
| İ. Pazarlama ve Sağlanan Kazanç | 267 |
| J. Tezhip Sanatının Geleceği Hakkında Sanatkârların Görüşleri | 268 |
| 2. 5. 7. Ebrû Sanatının Tanımı ve Tarihçesi | 269 |
| 2. 5. 8. Türk Kültürü ve El Sanatları İçinde Ebrû Sanatı | 271 |
| 2. 5. 9. Konya'da Ebrû Sanatının Geçmişi ve Bugünkü Durumu | 271 |
| A. Ebrû Sanatçıları | 272 |
| B. Üretim Mekanı | 272 |
| C. Kullanılan Malzemeler | 273 |

| | |
|-------------------------------------------------------------|------------|
| D. Yapım Tekniği | 275 |
| E. Süsleme zellikleri | 278 |
| F. Renkler | 279 |
| G. Eser eşitleri | 279 |
| H. Üretimde Yaşanan Sorunlar | 279 |
| İ. Pazarlama ve Sağlanan Kazanç | 280 |
| J. Ebrû Sanatının Geleceği Hakkında Sanatkârların Görüşleri | 280 |
| 2. 5.10. Cilt Sanatının Tanımı ve Tarihçesi | 282 |
| 2. 5. 11. Türk Kültürü ve El Sanatları İçinde Cilt Sanatı | 283 |
| 2. 5. 12. Konya'da Cilt Sanatının Geçmişi ve Bugünkü Durumu | 284 |
| A. Mücellitler | 285 |
| B. Üretim Mekanı | 285 |
| C. Kullanılan Malzemeler | 285 |
| D. Yapım Tekniği | 287 |
| E. Süsleme zellikleri | 290 |
| F. Renkler | 296 |
| G. Eser eşitleri | 296 |
| H. Üretimde Yaşanan Sorunlar | 296 |
| İ. Pazarlama ve Sağlanan Kazanç | 297 |
| J. Cilt Sanatının Geleceği Hakkında Sanatkârların Görüşleri | 297 |
| 3. KATALOG | 298 |
| 4. DEğERLENDİRME | 448 |
| 4. 1. Ağaç İşleri | 448 |
| 4. 1. 1. Kündekâri İşçiliği | 448 |
| 4. 1. 1. 1. Malzeme | 448 |
| 4. 1. 1. 2. Teknik | 448 |
| 4. 1. 1. 3. Süsleme zellikleri | 449 |
| 4. 1. 1. 4. Ustalar | 450 |
| 4. 1. 2. Oyma İşleri -Rahle Yapımı- | 452 |
| 4. 1. 2. 1. Malzeme | 452 |
| 4. 1. 2. 2. Teknik | 452 |
| 4. 1. 2. 3. Süsleme zellikleri | 453 |
| 4. 1. 2. 4. Ustalar | 453 |

| | |
|-------------------------------------------|------------|
| 4. 1. 3. At Arabası Yapımı ve Boyacılığı | 454 |
| 4. 1. 3. 1. Malzeme | 454 |
| 4. 1. 3. 2. Teknik | 455 |
| 4. 1. 3. 3. Süsleme Özellikleri | 456 |
| 4. 1. 3. 4. Ustalar | 458 |
| 4. 2. Toprak İşleri | 458 |
| 4. 2. 1. Çinicilik | 458 |
| 4. 2. 1. 1. Malzeme | 458 |
| 4. 2. 1. 2. Teknik | 459 |
| 4. 2. 1. 3. Süsleme Özellikleri | 460 |
| 4. 2. 1. 4. Ustalar | 460 |
| 4. 2. 2. Çömlekçilik | 460 |
| 4. 2. 2. 1. Malzeme | 460 |
| 4. 2. 2. 2. Teknik | 461 |
| 4. 2. 2. 3. Süsleme Özellikleri | 462 |
| 4. 2. 2. 4. Ustalar | 462 |
| 4. 3. Kaba Taşçılık ve Mermercilik | 463 |
| 4. 3. 1. Malzeme | 463 |
| 4. 3. 2. Teknik | 464 |
| 4. 3. 3. Süsleme Özellikleri | 465 |
| 4. 3. 4. Ustalar | 465 |
| 4. 4. Tespihçilik | 466 |
| 4. 4. 1. Malzeme | 466 |
| 4. 4. 2. Teknik | 467 |
| 4. 4. 3. Süsleme Özellikleri | 468 |
| 4. 4. 4. Ustalar | 468 |
| 4. 5. Kitap Sanatları | 469 |
| 4. 5. 1. Malzeme | 469 |
| 4. 5. 2. Teknik | 469 |
| 4. 5. 3. Süsleme Özellikleri | 471 |
| 4. 5. 4. Sanatkârlar | 472 |
| 5. SONUÇ | 482 |
| SÖZLÜK | 489 |
| BİBLİYOGRAFYA | 495 |

CİLT II – ŞEKİL , FOTOĞRAF ve ÇİZİMLER-

| | |
|--------------------------------------|------------|
| ŞEKİL LİSTESİ | 1 |
| ŞEKİLLER | 1 |
| FOTOĞRAF LİSTESİ | 16 |
| FOTOĞRAFLAR | 30 |
| ÇİZİM LİSTESİ | 229 |
| ÇİZİMLER | 232 |
| EKLER | 282 |
| EK 1 İnceleme Planı | 283 |
| EK 2 Ürün/Eser İnceleme Formu | 284 |
| EK 3 Anket Formu | 285 |

ÖNSÖZ

Geleneksel el sanatları, ait oldukları toplumların zevk ve estetik özelliklerini taşıyan ve dolayısı ile toplumların sanatlarını oluşturan kültür varlıklarıdır.

Günümüzde uygulama alanı daralan geleneksel el sanatlarından bir kısmı, mesleğine bağlı ustalar ve az sayıda yetişen çıraklar ile Anadolu'nun bazı şehir ve köylerinde meslek olarak yaşatılmaktadır.

Konya, geçmişindeki zengin kültür ve sanat birikimini gelenekler, adetler, folklor, mimari eserler ve el sanatları ile günümüze taşıyan önemli bir Anadolu kentidir. 12. yüzyıldan itibaren yerli yabancı pek çok sanatkâra ev sahipliği yapan Konya'da; hammaddesi ahşap, taş, toprak, metal, bitkisel ve hayvansal lif ve deri olan sanat dalları icrâ edilmiştir.

“Günümüz Konya'sında Yaşayan Bazı Sanatlar” konulu çalışmada, mevcut el sanatlarından künde-kâri işleri, rahle yapımı, at arabası yapımı-boyacılığı, çinicilik, çömlekçilik, tespihçilik, hüsn-i hat, tezhip, ebrû ve cilt sanatları incelenmeye çalışılmıştır.

Araştırma süresince bilgi birikiminden faydalandığım ilgi ve desteği ile çalışmayı yönlendiren tez danışmanım Prof. Dr. Haşim Karpuz'a, tez izleme komitesi üyeleri Prof. Dr. Ali Baş ve Doç. Dr. Ahmet Saim Arıtan'a, yaptığımız görüşmelerde sanatları ile ilgili ayrıntılı teorik ve uygulamalı bilgileri vererek gelecek nesillere aktarılmasına vesile olan günümüz Konya'sında sanatını devam ettiren usta ve sanatkârlara, Prof. Dr. Harun Tolasa Kütüphanesi'nden faydalanmamı sağlayan Prof. Dr. Saim Sakaoğlu'na ve kaynak araştırmasında yardımlarını gördüğüm rahmetli A. Sefa Odabaşı'na, tezde yer alan örneklerin süsleme özelliklerinin tanımlanmasında Dr. Zekeriya Şimşir'e ve çizim aşamasında Hatice Sedef'e ilgi ve yardımlarından dolayı teşekkür ederim. Son olarak uzun bir araştırma sürecini kapsayan bu çalışmada her zaman yanımda olan ve desteklerini esirgemeyen aileme ve eşim Yrd. Doç. Dr. Bilgehan Nas'a minnetlerimi sunarım.

Gün geçtikçe yok olan geleneksel el sanatlarının özgünlüğünün, sanat değerlerinin, ve üretimindeki kutsallığın unutulmaması umudu ile...

ÖZET

“Günümüz Konya’ında Yaşayan Bazı Sanatlar” konulu bu çalışmada; hammaddesi ağaç, toprak, taş ve kağıt olan el sanatları incelenmeye çalışılmıştır. Bunlar; künde-kârî işçiliği, rahle yapımı, at arabası yapımı ve boyacılığı, çömlekçilik, çinicilik, taşçılık, tespihçilik, hüsn-i hat, tezhip, ebrû ve cilt sanatıdır. Çalışmada elli sekiz adet usta ve yedi adet kurum ile görüşme yapılmıştır. Belirlenen el sanatı inceleme planlarına göre her el sanatı; tarihi ve kültürel durumu, malzeme, teknik, ustalar, eserlerden örnekler ve yaşanan sorunlar açısından ele alınmaya çalışılmıştır.

Giriş bölümünde konunun tanımı, önemi, amaçları, yöntemi ve Konya el sanatları hakkında bilgiler verilmiştir.

İkinci bölümde konu kapsamında yer alan on bir sanat dalı; tarihçesi, Türk kültürü ve Türk el sanatları içindeki yeri, günümüz Konya’ındaki durumu, ustalar, kullanılan hammaddeler ve araçlar, üretim mekanları, yapım aşamaları, süsleme teknikleri, süslemede kullanılan teknik, renk, motif ve kompozisyon özellikleri, ürün/eser çeşitliliği, pazarlama ve sağlanan kazanç, sanatın yaşadığı sorunlar, çırak yetiştirme durumu ve ustaların sanatla ilgili görüşlerinden oluşan başlıklar altında incelenmeye çalışılmıştır.

Üçüncü bölümü oluşturan katalog kısmında doksan üç adet eser/ürün incelenmiştir. Bu bölümde incelenen her örnek için; bulunduğu yer, yapan ve süsleyen ustalar, yapılış tarihi, yapım ve süsleme malzemeleri, teknikleri, boyutu, rengi, süslemedeki bezeme konuları ve kompozisyondan oluşan ayrıntılı bilgiler verilmiştir. Ayrıca her örnek; biçim, teknik, süsleme açısından içerdiği sanat özellikleri ile kısaca değerlendirilmiş ve literatürde yer alan bazı benzer örneklerine değilmiştir.

Değerlendirme bölümünde, ustalara yapılan anketlerden ortaya çıkan veriler grafiklerle desteklenerek sunulmuştur. Elde edilen bilgiler; malzeme, teknik, süsleme özellikleri ve ustalar/sanatkârlardan oluşan başlıklar halinde aktarılmıştır.

Bu bilgilerden; incelenen sanatların hammaddelerinde ve yapım tekniklerinde değişiklik olmadığı belirlenmiştir. Ancak teknolojik değişimlerle bazı sanatların yapım aşamalarında sanayi tipi makinelerin kullanıldığı ve bunların birer zanaat haline gelmeye başladığı tespit edilmiştir. Bu olumsuz gelişme künde-kârî sanatı, rahle yapımı, tespihçilik ve taşçılıkta etkili olmuştur. Üretilen eser ve ürünlerde her sanat dalı için geniş bir çeşitliliğin olduğu saptanmıştır. Süsleme özelliklerinde genellikle taklitçi anlayış ile eski örneklerdeki biçim ve süsleme özelliklerini taşıdıkları görülmüştür. Ancak usta ve sanatkârların; “sanatta taklidin önemli olduğu ve geçmişte yapılmış kaliteli eserleri taklit ederek sanatta başarılı

olunduğu” düşünceci ile yaptıkları röprodüksiyon çalışmalarını sanat kabiliyetlerini artırdığı gözlenmiştir.

Elde edilen sonuçlarla sanatların gerilemesine yol açan çeşitli sebepler de tespit edilmiştir. Bunlar; kazanca karşı masrafların çok yüksek olması, çırak yetişmesi, ürünlere karşı olan talep yetersizliği, çalışma ortamlarında koşulların sağlıksız olması ve en önemlisi “el emeği”nin günümüz toplumunda değer kaybetmesidir.

Sonuç bölümünde, araştırma ile varılan sonuçlar ve öneriler başlıklar halinde ele alınmıştır. Konya’da her şeye rağmen yaşayan bazı sanatların halen uygulama alanı bulduğu kündeکاری, çömlekçilik ve kitap sanatlarının günümüzde iyi durumda olduğu belirlenmiştir. Sanatların yaşatılması için; tanıtım, koruma, destek, eğitim faaliyetlerinin yapılması, üretim yöntemlerinin geliştirilerek eserlerin kullanım alanlarının çoğaltılması, ustaların ve yeni çırakların eğitilmesi önerilerinde bulunulmuştur. Yapılacak hizmetler, Konya’nın kültürel kimliğini oluşturan bu el sanatları ve eserlerinin uzun yıllar yaşatılmasına yardımcı olacaktır.

ABSTRACT

This study, entitled as “Some of Living Handcrafts in Today's Konya”, investigated handcrafts made of wood, earth, stone, and paper. Among these were kundekâri (a wood working technique) workmanship, the making of lecterns (for the Holy Koran), the making and painting of horse carriages, tile art, pottery, stone cutting, prayer beads, calligraphy, marbling, illumination and bindery art. During this study, 58 master craftsmen and 7 institutions were interviewed. Each handcraft was evaluated from such aspects as its historical and cultural situation, the material and techniques used the master craftsmen, as well as sample works, and problems facing it.

In the introductory section, a definition of the study, and some information about its importance, its objective, the methods used, and the handcrafts in Konya were given.

In the second section, 11 different handcraft arts were investigated considering their history, their place in Turkish culture and Turkish handcrafts, the material and equipment used, the places of production, the stages of production, decoration techniques, the colours, motives, composition characteristics, the variety of products/works, marketing and the profit made, the problems confronting the arts, training apprentices, and recommendations by the master craftsmen about the art.

In the catalogue section that consists of the third chapter, 80 different works/products of art were examined. In this chapter, detailed information for each work of art has been given, stating its location, the craftsman who made and decorated it, the date of creation, the material used in making and decorating it, the techniques used, its size, its colour, and the composition. Furthermore, the artistic characteristics of each sample was analysed with the particular consideration of its form, technique, and decoration. Similar samples from other studies in the field were also quoted.

In the evaluation section, the data that had been obtained from the surveys and interviews with craftsmen were presented by the help of charts. They were classified under the subtitles, *materials*, *techniques*, *decoration*, and *master craftsmen*.

It was found that the raw materials and the techniques of the handcrafts investigated remained quite the same. With some technological interference, however, industrial-type machines were observed to be used in the production stage of some handcrafts, and to be getting a part of the craftsmanship. In particular, this adversely affected the kundekâri art, the making of lecterns, the art of stone cutting and prayer beads. It was also detected that a great variety of products/works existed for each handcraft. They retained the form and the

decoration characteristics of older ones as a result of a reproductive attitude. “Reproduction is important in art and success in art can be achieved by imitating the good works made in the past.” believed the craftsmen and this was observed to have contributed to their talents.

Some causes of the regression in these arts were determined. The high costs accompanied by low income, the lack of qualified apprentices, the lack of demand for these art works, unsanitary conditions of the working environment, and most importantly, the fact that ‘work of hand’ is losing its value in today's society.

In the conclusion section, the results obtained from the research and the recommendations were presented in subtitles. It was determined that despite everything, the handicrafts in Konya can still find a place to survive, and the situation of kundekâri, pottery and book arts were found to be in a good condition in comparison to the others. To maintain their existence, it was recommended that they be introduced, preserved, and supported; that public awareness be aroused by education; that the area of use of these arts be increased by improving their production methods; and that craftsmen and new apprentices be trained. These services will help the handicrafts that make up the cultural identity of Konya to survive for many years.

KISALTMALAR

| | |
|-----------------------|------------------------------------------------------------|
| A.g.e. | : Adı geen eser |
| A.g.m. | : Adı geen makale |
| A.g.md. | : Adı geen madde |
| Bkz. | : Bakınız |
| ev. | : eviren |
| Haz. | : Hazırlayan |
| Env. | : Envanter |
| s. | : Sayfa |
| S. | : Sayı |
| C. | : Cilt |
| A.Ü.D.T.C.F.D. | : Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi |
| T.E.D. | : Türk Etnografya Dergisi |
| T.F.A. | : Türk Folklor Araştırmaları |
| T.T.A.E.D. | : Türk Tarih Arkeologya ve Etnografya Dergisi |
| H.B.H. | : Halk Bilgisi Haberleri |

1. GİRİŞ

1. 1. Konunun Tanımı, Önemi ve Sınırlandırılması

“Günümüz Konya’ında Yaşayan Bazı Sanatlar” konulu araştırmada, 21. yüzyıl başında Konya il merkezinde yapımı devam eden geleneksel el sanatlarından bir kısmı incelenmeye çalışılmıştır.

Günümüzde teknolojik gelişmeler ve üretimde sanayileşme, geçmişten günümüze sahip olduğumuz sanat ve kültür varlıklarımızın giderek önemini kaybetmesine ve bazılarının ise yok olmasına sebep olmuştur. Artan nüfusla beraber oluşan talebi el sanatı eserleriyle karşılamak zaman içinde mümkün olmamıştır. Bunun sonucunda; sanayileşme ile beraber endüstriyel ürünlerin ekonomik oluşu, çeşitliliği, aynı kalite standardında çok sayıda ürünün kısa sürede üretilmesi gibi avantajlarından dolayı geleneksel el sanatları eserlerine olan talep azalmıştır. Bu unsurlar konunun seçilmesinde büyük önem teşkil etmiştir.

Bu araştırmada amacımız; günümüz Konya’ındaki ağaç, toprak, taş hammaddeli sanatlar ve kitap sanatlarını tespit etmektir. Bizden önce bu alanda çalışma yapan, kaynak tarama ünitesinde özet olarak bilgi verdiğimiz, farklı açılarla bakılmış ve belgelenmiş kültür varlıklarını bir tarafa bırakarak; yaşayan ustaları, kullandıkları malzemeleri, uyguladıkları teknikleri, üslup özelliklerini, üretilen ürünleri belgelemek ve bu alanın halk sanatı terminolojisini belirlemektir.

Bu sanat dallarının Konya geçmişi 11. yüzyıla kadar indiğinden ve her biri ayrı bir araştırma konusu oluşturduğundan, bunlara yalnız kaynaklarda yer alan bilgiler kadar değinilmiş ve Türkiye Cumhuriyeti Dönemi üzerinde odaklanılmıştır. Bu şekilde Cumhuriyeti Dönemi için etnografik bir belgeleme yapılarak, halk plastik sanatlarına bir pencere açılmıştır.

Araştırmanın evreni çok geniş bir yelpazeye yayılmaktadır. Bu bağlamda; ana başlıklar kullanılan malzemeden yola çıkılarak açılmış; her başlığın altında eğer varsa teknik uygulamalara göre alt başlıklar yerleştirilmiştir.

Ağaç işlerinde tekniğe göre bir düzenleme yapılarak; kündekârî işçiliği, oyma işlerinden rahle yapımı, at arabası yapımı ve boyacılığı şeklindeki ayrı bölümlerde incelenmiştir. Toprak işlerinde de tekniğe göre bir düzenleme yapılarak çinicilik ve bir ürün türü olan çömlekçilik ayrı bölümler olarak ele alınmıştır. Taş işlerindeki düzenlemede ise; tekniğe göre kaba taş işçiliği, hammaddeye göre mermercilik ayrı başlıklarda araştırılmıştır. Çalışma kapsamında yer alan tespihçilik, tek cins hammadde kullanılmadığından bir ürün türü olarak ayrı başlık halinde ele alınmıştır. Kitap sanatlarında ise; hüsn-i hat, tezhip, ebrû ve cilt

sanatları geleneksel süsleme sanatlarından olmaları sebebi ile bir bütün halinde ancak ayrı alt başlıklarda ayrıntılı olarak incelenmiştir. Bu sanatlardan minyatür ve ka'tı sanatları Konya'da uygulayıcısı olmaması nedeni ile araştırma kapsamı içine alınmamıştır.

Diğer sanatlardan; kaşıkcılık, semercilik, mutfaklık, ayakkabıcılık, kuyumculuk gibi sanatların endüstriyel ürünlerinin talep edilmesine bağlı olarak günümüzde uygulama alanı kalmadığı için, oyacılık, çorapçılık, el işlemleri, yorgancılık, halıcılık, kilimcilik, keçecilik bakır işçiliği ve vitray işleri yakın zamanda farklı araştırmacılar¹ tarafından incelendiği ve günümüzde incelenmekte olduğu için çalışmaya dahil edilmemiştir.

El sanatlarımızın çeşitliliği ve özgünlüğü gelişen Türkiye'mizi diğer ülkelerden ayıran önemli bir farklılıktır. Bu da tarihsel zenginliğimizin bir göstergesidir. Dünya'da geçmişe ve sanata duyulan özlemlerle beraber antika eserlerin değeri her gün artarken, geleneksel sanatlarımıza sahip çıkmak ve bunları gelecek kuşaklara aktarmak dünya sanat tarihindeki yerimiz açısından da önemlidir.

¹ Konu hakkında çok sayıda lisans, yüksek lisans ve doktora çalışmaları bulunmaktadır. Bunlardan konu ile doğrudan bağlantılı olan yüksek lisans ve doktora çalışmalarından bazıları şunlardır: Arıtan, A. S., **Konya Müze ve Kütüphanelerinde Bulunan Selçuklu Ciltlerinin Özellikleri**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 1987, Şimşir, Z., **Konya Selçuklu Medreseleri Çinilerinde Kullanılan Motifler**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 1990, Türkmen, N., **Son İki Yüzyıl İçinde Konya'nın Obruk Bölgesinde Halı Sanatı**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1991, Önge, E., **Konya Evlerinde ve Müzelerinde Bulunan İğne Oyaları**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 1991, Tavaslı, B., **Konya Keçecilik Sanatı**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 1992, Özkan, N. A., **Konya Evlerinde ve Müzelerinde Bulunan Ev Dolaması ve Perde Ucu Tenteneleri**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 1992, Tırman, F., **Konya Müze ve Evlerinde Bulunan Keseler**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 1992, İlker, C., **Konya Evlerinde ve Müzelerinde Bulunan Kanaviçe İşlemler**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 1992, Koyuncu, F., **Konya Müze ve Evlerinde Bulunan Oyali Çember Desenleri**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 1992, Küçükaytan, Ş., **Konya Müzelerinde ve Evlerinde Bulunan El Örgüsü Çoraplar ve Eldivenler**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 1992, Pektaş, H., **Karapınar Ev ve Camilerinde Bulunan Kilimler**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 1992, Karahan, R., **Konya Müzelerinde Bulunan Kilimler**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Konya 1992, Çelebilik, G., **Konya İli Antikacılarına Bulunan Hesap İşi Ürünleri Özellikleri** (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 1996, Tunç, P., **Konya Derbent-Küçük Muhsine-Başarakavak Halıları**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 1997, Baysal, A. F., **Konya'da Bulunan Anadolu Selçuklu Sanatlarında Kullanılan Rumi Motifler**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 1998, Tuncer, E., **Konya'da Yaşayan Geleneksel Ağaç ve Toprak İşçiliği**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya 1998, Hidayetoğlu, H. M., **Karapınar Tülü Dokumaları**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 1999, Uçar, N. Ö., **Göller Bölgesi ve Konya'da At Arabası, Kamyon ve Römork Süslemesi**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 1999, Begiç, H. N., **Konya'lı Keçe Sanatçısı Mehmet Girgiç ve Eserleri**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 1999, Tekiş, Ş., **Konya'da Bulunan İşlemeli Keçe Örnekleri**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 2000, Karaçağ, D., **Rahleler**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 2000, Kurt, G., **Konya İli Seydişehir İlçesinde Yapılmakta Olan Boncuk Oyaları Üzerine Bir Araştırma**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2001, Kazar, M., **Günümüz Konya Yöresi (Merkez) Geleneksel Keçe Yapımı**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2001, Gümüşşık, G., **Konya Mevlâna Müzesi'nde Yer Alan Rüstem Paşa'nın Vakfettiği Tezhipli Kur'an-ı Kerimler**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2001, Konya, Büyükbacı, Z., **Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi'ndeki Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Cilt Örnekleri**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 2003, Akan, Bezirci, M., **Konya Nuzumla Köyü ve Çevresinde Bulunan Yatak Halıları**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 2003, Bezirci, Z., **Konya'da Bulunan Bakır İşçiliği Ürünü Eserler ve Konya İli Bakır İşçiliğinin Bugünkü Durumu**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 2003, Oral, M., **Konya İli Çumra İlçesi Tarihi Yörük Dokumaları ve Günümüzdeki Uygulamaları**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 2004.

Araştırma konusuna giren ve uygulayıcısı bulunmayan sanatlar, bilimsel çalışmaların ışığında yeni ustalarla tekrar hayat bulabilir. Bazı sanatlarda son olan ustaların eserlerinin doğru ve ayrıntılı olarak incelenmesi ve eserlerin yapım teknikleriyle kayıt altına alınması gelecekte yeni ustaların ve sanatçıların yetişmesine vesile olabilir.

1. 2. Konya'nın Kısa Tarihçesi

Konya ili Anadolu Yarımadası'nın ortasında bulunan İç Anadolu Bölgesi'nin güneyinde yer almaktadır. Tarihte Konya adı² her dönemde farklı anılmış olup, çeşitli efsane ve rivayetlere göre şekillenmiştir.

İlk yerleşik hayatın başlangıcından, Selçukluların Konya'yı başkent olarak ilan etmesine kadar 9000 bin yıl geçmiştir. Şehir ve çevresinde tarih öncesi çağlardan bugüne çok önemli yerleşmeler kurulmuştur. Bunlardan en önemlisi Çatalhöyük (M.Ö. 6800-5300) olmak üzere Erbaba, Suberde ve Can Hasan önemli Neolitik yerleşim merkezleridir. Kalkolitik ve Tunç çağında, Can Hasan'da, Batı Çatalhöyük'te, Sızma'da, Karahöyük'te ve şehrin çekirdeğini oluşturan Alâeddin Tepesi ile daha birçok merkezde yerleşmeler kurulduğu bilinmektedir. “Anadolu'nun ilk büyük imparatorluğu olan Hitit Devleti (M.Ö. 1650-712) sınırları içinde olan Konya ve çevresinde, Karaman ve Ereğli eski Hitit kentlerindedir. Hitit egemenliğinin ardından Frig Devleti (712-695) ve Lidyalılar (680-546), Persler (M.Ö. 546-334) ve Kapadokya Krallığı'nın (M.Ö.332-M.S.17) eline geçen Konya, M.S. 17 tarihinde Romalıların eline geçerek Roma ve Bizans döneminde dini ve kültürel açıdan önemli bir merkez olur.”³

² Konya; Frigler döneminde Kawania, Antik çağda Ekonienon, İconium, Roma döneminde şehrin adı imparator isimlerine göre değişerek Claudiconium, Colonia, Selie-Selle, Augusta, İconium, Bizans kaynaklarında Tokonion, Yconium, Conium, Conia, Cogna, Konien, Konia ve Arap kaynaklarında Guniya-Kuniyeh olarak geçmektedir. Konya adı ile ilgili iki temel efsane bulunmaktadır. Bunlardan ilki; eski çağ kaynaklarına göre şehre zarar veren ejderhayı öldüren prene teşekkür nişanesi olarak şehrin giriş kapılarına prensin ikonlarının yapılması ve Konya adının “Kutsal Tasvir” anlamındaki “İkon” sözcüğüne bağlı olarak “İconium-İconium” olmasıdır. İkinci efsanede, İslâm tasavvuf kaynaklarına göre, Horasan'dan Anadolu'ya gelen iki dervişin yerleşmek üzere bir arazi araması ile sulak ve bereketli Konya ovasına geldiklerinde birinin diğerine “Konayım mı?” diye sorması ve diğerinin de “Kon Ya!” cevabını vermesi üzerine şehrin adının Konya olmasıdır. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Erdoğan, M., “Konya'nın Adlandırılması”, **Yeni Konya Gazetesi**, Konya, 05-02-1951, s. 2, Dülgerler, O. N., “Konya'nın Dünü ve Bugünü”, **Konya** (Haz. Fevzi Halıcı), Ankara, 1984, s. 9, Baykara, T., **Türkiye Selçukluları Devrinde Konya**, Konya, 1998, s. 1, Meyerovitch, E., **Konya Tarihi ve Hz. Mevlâna**, (Çev. Melek Öztürk), Konya, 1998.

³ Ayrıntılı bilgi için bkz., Baştak, N. F., **Konya I**, Konya, 1945, Ekrem, **Anadolu Kültür Tarihi**, İstanbul, 2000, Kınal, F., **Eski Anadolu Tarihi**, Ankara, 1991, Kınal, F., **Arvaza Memleketleri'nin Mevkii ve Tarihi**, Ankara, 1953, Brandau, B., **Hititler/Bilinmeyen Bir Dünya İmparatorluğu**, İstanbul, 2003, Macqueen, J. G., **Hititler ve Hitit Çağında Anadolu**, İstanbul, 2001.

“1071 Malazgirt Savaşı ile Anadolu kapılarını Türklere açmış ve I. Kılıçarslan 1102 yılında Orta Anadolu’ya gelerek Konya ve çevresini Bizansların elinden almıştır.”⁴ Bu şekilde Konya, İznik’ten sonra Selçukluların ikinci başkenti olmuştur.

Konya’nın Anadolu Selçukluları’na dâr’ül-mülk (başkent) olması, şehirde cami, medrese, hankâh, zaviye, tekke v.b. gibi büyük bayındırlık etkinliklerinin başlamasına adım olmuştur. Özellikle Sultan Mes’ud ve Sultan Alâu’d-Din Keykûbâd zamanında imarı düzgün olan modern bir şehir haline gelen Konya, 13. yüzyılın başlarından itibaren önemli bir ilim ve kültür merkezi olma özelliği kazanmıştır.

Ahilik⁵ teşkilatının kurulması, Mevlevîlerin varlığı, Moğol istilasından Anadolu’ya kaçan İslâm dünyasının meşhur âlim ve sûfilerinin Konya’ya gelmesi ile şehirde dini ve kültürel birlik sağlanarak, Konya tasavvufî ve edebî bir uğrak yeri haline gelmiştir.⁶

“13. yüzyılın son çeyreği ve 14. yüzyıl ortalarına kadar; İlhanlılar, Türkmenler ve Karamanoğullarının Konya’ya yaptığı saldırılar şehri gerileme dönemine sokmuştur. 14. yüzyılın ikinci yarısında Karamanoğullarının Konya’ya hakim olması ile şehir beylik merkezi durumuna gelmiştir. 15. yüzyılın sonlarına kadar ise Karamanoğulları ve Osmanlıların mücadelesi devam etmiş, 15. yüzyılın son çeyreğinde Konya Osmanlı hakimiyetine girerek bir Beylerbeylik merkezi olmuştur. Osmanlılar, Selçuklu mirasına sahip önemli bir şehir olan Konya’nın işgallerden sonra yeniden gelişmesi için pek çok imkan sağlamıştır. Bu şekilde 16. yüzyıl başlarında bir eyalet olarak varlığını sürdüren Konya Anadolu’nun en kalabalık şehirlerinden biri olmuş, sanat ve kültür alanındaki faaliyetlerini

⁴ Konya’nın fetih tarihi hakkında değişik eserlerde farklı görüşlere yer verilmektedir. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Bayram, M., “Anadolu Selçukluları Zamanında Konya’da Dini ve Fikri Hareketler”, **Dünden Bugüne Konya’nın Kültür Birikimi ve Selçuk Üniversitesi**, Konya, 1999, s. 3, Konyalı, İ. H., **Konya Tarihi**, Ankara, 1997, s. 40-41, Baykara, T., “Anadolu Selçukluları Döneminde Konya”, **Tarih ve Kültür Başkenti Konya**, Konya, 2003, s. 21, Ünver, S., “Yetmiş Yıl Önce Konya”, **Belleten**, Sayı: XXXI, Ankara, 1967, s. 201-220, Yınanç, M. H., **Türkiye Tarihi, Selçuklular Devri I, Anadolu’nun Fethi**, İstanbul, 1944, s. 67,104, Turan, O., **Selçuklular Zamanında Türkiye Siyasi Tarih Alparslan’dan Osman Gazi’ye (1071-1318)**, İstanbul, 1998, Turan, O., **Selçuklular Tarihi ve Türk İslâm Medeniyeti**, Ankara, 1980, Cahen, C., **Osmanlılardan Önce Anadolu’da Türkler** (Çev. Yıldız Moran), İstanbul, 1984, Kafesoğlu, İ., **Selçuklu Tarihi**, İstanbul, 1972, Şapolyo, E. B., **Selçuklu İmparatorluğu Tarihi**, Ankara, 1972, Sevim, A.- Yaşar, Y., **Türkiye Tarihi-Fetih, Selçuklu ve Beylikler Dönemi**, Ankara, 1989.

⁵ Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz, Atçeken, Z., “Ahilik, Ahiliğin Kültürümüze Etkileri ve Anadolu Selçukluları Zamanında Konya’da Ahilik Teşkilatı”, **Yeni İpek Yolu Dergisi**, Sayı: 136, Konya, 1999, s. 16, Cumbur, M., “Ahilerin Kurduğu Yerleşim Merkezleri”, **Türk Kültürü**, Sayı: 24, Ankara, 1986, s. 312-319. Bayram, M., **Ahi Evren ve Ahi Teşkilatının Kuruluşu**, Konya, 1991, Bayram, M. “Anadolu Selçukluları Zamanında Ahi Teşkilatının Kuruluşu ve Gelişmesi”, **Ahilik ve Esnaf Konferansları**, İstanbul, 1986, s. 175, Çağatay, N. **Bir Türk Kurumu Olan Ahilik**, Konya, 1981.

⁶ Konya’da 13. yüzyıla ait pek çok önemli edebî eser bulunmaktadır. Günümüzde müze ve kütüphanelerde koruma altına alınan bu eserlerden bazıları; Mevlâna Celâleddin-i Rûmî’ye ait **Mesnevî I-IV, Dîvân-ı Kebîr I-V, Fîhi mâ Fîh, Mektûbât, Mecâlis-i Seb’a**, Sultan Veled’e ait **İbtidâ-nâme**, Ahmet Eflâkî’ye ait **Menâkıbü’l Ârifîn**, Ahi Evren’e ait **Letâif-i Hikmet**, Sadrettin Konevî’ye ait **İ’câz’el-Beyân, Miftah’ül Gayb, Mir’at ül-Ârifîn** dir.

devam ettirmiştir. 17. yüzyılda Osmanlı devletinin girdiği sıkıntılı dönem ile Anadolu’da çok sayıda isyanlar çıkmaya ve şehirler yağmalanmaya başlamıştır. Konya ili için de yeniden karanlık yılların olduğu dönem 17. yüzyıl başları ve 19. yüzyıl ortalarına kadar sürmüştür.”⁷

Milli mücadele ile birlikte 1950 yılından itibaren şehirde yenilik hareketleri başlamış, şehrin sanayileşmesi bugünkü modern Konya'nın hazırlanmasına yardımcı olmuştur.

1. 3. Araştırmada İzlenen Yöntem

Araştırmada, öncelikli olarak konu kapsamındaki literatür tarama çalışması yapılmış ve sanatların incelenmesinde çeşitli başlıklardan oluşan inceleme planı oluşturulmuştur. Bu plan doğrultusunda her sanatın; tanım ve tarihçesi, Türk kültürü ve el sanatları içindeki yeri, Konya’daki geçmişi ve bugünkü durumu, sanatını icra eden ustaların özgeçmişleri, üretim mekanı, kullanılan malzemeler, uygulanan yapım tekniği, süslemede uygulanan teknik, motif özellikleri ve kompozisyon bilgilerinin yer aldığı süsleme özellikleri, kullanılan renkler, üretilen ürün türleri, üretimde yaşanan sorunlar, pazarlama ve sağlanan kazanç, sanatın geleceği hakkında ustaların görüşleri hakkında ayrıntılı bilgiler elde edilmiştir (Bkz. Ek 1. İnceleme Planı). Tez izleme komitesi tarafından ağaç işleri, toprak işleri, taş işleri ve tesbihçilikte kullanılan inceleme planında “usta” ve “ürün” terimlerinin, kitap sanatlarında “sanatkâr” ve “eser” terimlerinin kullanılmasına karar verilmiştir.

İncelenen sanatlarda ürünlerin ayrıntılı tanımını yapmak için; ürün adı, ilgili koleksiyon, inceleme tarihi, ürünü yapan kişi, yapılış tarihi, bugünkü durumu, ayrıntılı tanım (yapım malzemesi - süsleme malzemesi - teknik - ölçüler - bezeme konuları - kompozisyon) notlar ve ilgili yayından oluşan ürün/eser inceleme formu oluşturulmuş ve toplam 92 adet ürün incelenmiştir (Bkz. Ek 2. Ürün/Eser İnceleme Formu). Tez izleme komitesi tarafından ağaç işleri, toprak işleri, taş işleri ve tesbihçilikte kullanılan inceleme formunda “ürün” terimi, kitap sanatlarında “eser” teriminin kullanılmasına karar verilmiştir.

İncelenen ürünlerin büyük kısmının süsleme özelliklerinden oluşan ayrıntılı çizimleri yapılmıştır. Bunlar; künde-kârî işçiliği, rahle yapımı, çinicilik, çömlekçilik, tespihçilik, mermercilik, tezhip ve cilt sanatına ait ürün/eserlerdir. Diğer ürünlerden at arabası yapımı ve

⁷ Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Baykara, T., “Konya’nın Selçuklu ve Osmanlı Tarihi”, **Gönüller Başkenti Konya**, İstanbul, 1998, s. 14-22, Konyalı, İ. H., **Konya Tarihi**, Konya, 1964, Uzunçarşılı, İ. H., **Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri**, Ankara, 1988, **Evliya Çelebi Seyahatnamesi 3. Kitap**, (Haz. S., Ali Kahraman-Y. Dağlı), İstanbul, 1999, Önder, M., **Gez Dünyayı Gör Konya’yı**, Konya, 1989, Halaçoğlu, Y., **XIV-XVII. Yüzyıllarda Osmanlılar’da Devlet Teşkilatı ve Sosyal Yapı**, Ankara, 1998, Türkhan, S., “Osmanlı Döneminde Konya”, **Gönüller Başkenti Konya**, İstanbul, 1998, s.56-75, Eravşar, O., “Gezginlerin Gözüyle Konya”, **Gez Dünyayı Gör Konya’yı**, (Haz. Ahsen Erdoğan), İstanbul, 2001, s. 241-287.

boyacılığına ait örneklerin süslemeleri resim niteliğinde olduğu, mimari yapı elemanı olarak kullanılan taş işçiliğinde motif bulunmadığından, ebrû sanatı eserlerinin de bütüncül desen özelliği gösterdiğinden dolayı çizimleri yapılamamıştır. Yapılan tüm çizimler araştırmanın ikinci cildini oluşturan şekil ve fotoğraflar bölümünde sunulmuş olup, sadece tespihçilik ve çömlekçilik sanatı ürünlerinin çizimleri küçük boyutta olduğu için gözlem fişleri üzerine yerleştirilmiştir.

Araştırmada incelenen sanatları devam ettiren ustaların tamamına; sanatın günümüzdeki teknik (yapım), sanatsal ve ekonomik durumu ile geleceğine yönelik önerileri içeren, toplam 35 sorudan oluşan anket uygulanmıştır (Bkz. Ek 3. Anket Formu). Anket formundan elde edilen bulgular değerlendirme bölümündeki bilgilerle desteklenerek grafikler halinde sunulmuştur.

Yapılan araştırma kapsamında Konya merkezinde sanatını devam ettiren toplam elli sekiz usta ve yedi kuruluş yer almıştır. Yapılan incelemelerde; ağaç işlerinde toplam yirmi üç usta (Bir usta araştırma sürecinde vefat etmiştir.), toprak işlerinde toplam yedi kurum ve dokuz usta, taş işlerinde toplam altı usta, tespihçilikte toplam sekiz usta (Bir usta araştırma sürecinde vefat etmiştir.) ve kitap sanatlarında toplam on iki sanatkâr (Bir sanatkâr araştırma sürecinde vefat etmiştir.) ile incelemeler yürütülmüştür. Araştırmada yer alan ustalar ile 01.03.2001 – 22.07.2005 tarihleri arasında atölyelerinde ve işyerlerinde karşılıklı olarak görüşmeler yapılmış ve alınan izin doğrultusunda fotoğrafları çekilmiştir. Görüşmeler daha sonra detaylı olarak değerlendirilmek üzere kayıt edilmiştir.

Alan araştırmasında; künde-kârlar, rahle ustaları, at arabası yapım ve boyacı ustaları, tespih ustaları, çini atölyeleri ve kitap sanatlarındaki sanatkârlar ile yapılan görüşmelerde atölyelerin şehir merkezinde olması ve ustaların genellikle atölyelerinde bulunmasından dolayı fazla zorlukla karşılaşılmamıştır. Taşçı ustaları seyyar çalıştıkları ve çömlek ustalarının da atölye yerlerinde değişiklik olduğu için ustaların yerlerini belirlemek zaman almıştır. İnceleme kapsamındaki her bir usta ile görüşmenin yapılması, farklı yerlerde olan eserlerine ulaşılması, eserlerin ustalar ile beraber değerlendirilmesi ve fotoğraflanması 1-4 hafta arasında gerçekleşmiştir. Bazı ustalar ile eserlerini değerlendirmek üzere defalarca görüşülmüştür. Görüşmeler sırasında ustaların çoğunluğunun kendilerinin ve sanatlarının araştırma konusu olmasından memnuniyet duydukları ve araştırma için gereken her türlü bilgiyi vermeye çalıştıkları gözlenmiştir.

Çalışmada gözleme dayalı olarak yapılan incelemeler ve ustalar/sanatkâr-lâr ile yapılan görüşmelerden elde edilen bilgiler değerlendirilmiştir. Eser/ürün inceleme formları, toplu olarak katalog bölümünde verilmiştir. Uygulanan anketlerden elde edilen bulguların sayısal

verileri grafiklerle desteklenerek değerlendirme ve sonuç bölümünde tartışılmıştır. Metin içinde yer alan ve yöresel özellik gösteren sanatlara ait yerel terimler, ustalardan alınan bilgilere göre sözlük bölümünde toparlanmıştır.

1. 4. Konu ile İlgili Çalışmalar

Bu araştırmada yer alan konu başlıkları ile ilgili çeşitli inceleme ve araştırmalar yapılmış ve yayınlanmıştır. Ancak Konya el sanatları ile doğrudan ilgili çalışma sayısı oldukça azdır. Bu konudaki yayınlar, 20. yüzyılın ortalarında hız kazanmaya başlamış olup, son yıllardakiler içerik bakımından daha ayrıntılıdır. Bunlar:

ALTAN, Midhat, **Konya'nın İktisadî Bünyesine Bir Bakış**, İstanbul, 1940.

Konunun ekonomik açıdan ele alındığı bu çalışmada; araştırma konusuna giren sanatlardan demir işleri, ağaç işleri ve toprak işlerindeki malzeme, teknik, üretilen eserler, üretim miktarı, işyeri, usta, çırak sayıları ve elde edilen kazançlar üzerinde durulmakta ve bazı sonuçlar tablolar halinde gösterilmektedir.

BARIŞTA, H. Örcün, “Konya'nın Osmanlı Dönemi El Sanatları”, **Uluslar Arası Kuruluşunun 700. Yıldönümüne Bütün Yönleri İle Osmanlı Devleti Kongresi**, Konya, 2000, s. 845-854.

Çalışmada Osmanlı İmparatorluğu Dönemine ait; kağıt, taş, ağaç, metal, cam, toprak işleri, dokuma, halı, kilim, tülü, atmalı, işleme, oya, örgü, keçe, deri işleri ve yaprak işleri gibi el sanatları ve ürünleri hakkında toplu bir özet yapılarak, Konya müze ve camilerinde bulunan örnekler değerlendirilmiştir.

BARIŞTA, H. Örcün, “Konya ve Çevresi Türk Halk Resmi”, **IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri**, (Maddi Kültür), Cilt: V, Ankara, 1992, s. 37-43.

Bildiride, Konya çevresindeki ilçeler ve merkezde bulunan at arabası boyacı ustaları tanıtılmıştır. Ustaların yaptıkları resimler; malzeme, teknik, kullanılan bezeme ve üslup özellikleri bakımından ayrıntılı olarak açıklanmıştır.

ÇULPAN, Cevdet, **Türk-İslâm Tahta Oymacılık San'atından Rahleler**, İstanbul, 1968.

Alanında tek monografik bir çalışma olan kitapta, rahleler kronolojik olarak değerlendirilmiş ve Konya Mevlâna Müzesi'nden örneklerle yer verilmiştir.

ERDEMİR, Yaşar, “Konya Selçuklu Yapılarındaki Çini Mihraplar”, **Antalya 3. Selçuklu Semineri**, İstanbul, 1989, s. 60-64.

Bildiride, Konya’da Selçuklu Dönemine ait mimari eserlerde bulunan çini mihrapların teknik ve süsleme özellikleri ayrıntılı olarak açıklanmaktadır.

GLASSIE, Henry, **Turkish Traditional Art Today**, Bloomington & Indianapolis, 1993.

Bu çalışma, 20. yüzyıl sonunda modern Türkiye’de devam eden geleneksel Türk el sanatlarını ustaları, kullanılan malzeme, teknik, süsleme özellikleri ve ürün çeşitleri olarak ele almaktadır. Bu kitapta Konya’ya geniş yer verilmiş, bazı sanatçıların çalışmalarından söz edilmiştir. Bu el sanatlarından özellikle çömlekçilik ve rahle yapımı üzerinde durulmuştur.

-----, **Geçmişten Günümüze Konya Esnafı**, Konya, 1991.

Çalışma bir fotoğraf albümü niteliğinde olup; dericilik, kunduracılık, keçecilik, saraçlık, bez dokumacılığı, kök boyacılık, urgancılık, demircilik, bakırcılık, kalaycılık, tenekecilik, kaşıkcılık, künde-kârî, hüsn-i hat dallarında kısa açıklamalar ve Konya’lı sanatkârların fotoğrafları yer verilmiştir.

GÜNÜÇ, Fevzi, “Geçmişten Günümüze Kültür ve Sanat Yönü İle Konya”, **Tarih ve Kültür Başkenti Konya**, Konya, 2003, s. 221.

Çalışmada, Selçuklular Döneminden Cumhuriyet Dönemine kadar Konya’da kültür ve sanat hayatı hakkında bilgi verilerek, kitap sanatları ve önemli eserler üzerinde ayrıntılı açıklamalar yapılmıştır.

KADEMOĞLU, Osman, “El İşi Göz Nuru: Konya El Sanatları”, **Gez Dünyayı Gör Konya’yı**, (Haz. Ahsen Erdoğan), İstanbul, 2001, s. 335-365.

Çalışmada, araştırma konusu dahilindeki el sanatlarından künde-kârî ve çömlekçilikte malzeme, teknik, üretilen eser, motif, kompozisyon ve ustalar ayrıntılı olarak ele alınmıştır.

ODABAŞI, A. Sefa, **20. Yüzyıl Başlarında Konya’nın Görünümü**, Konya, 1998.

Çalışmada, 20. yüzyıl Konya’sını mimari eserleri, tarihi mekanları, sanat ve zanaatları, eğlence hayatı, insanlar , yollar ve ulaşımları ile ayrıntılı olarak açıklanmıştır.

ÖNEY, Gönül, “Anadolu Selçuklu Devri Ahşap Teknikleri”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, Sayı: 3, İstanbul, 1969-70, 135-149.

Araştırma yazısında, Anadolu Selçuklu Dönemi ağaç işleme tekniklerinden künde-kârî, oyma, çatma teknikleri ayrıntılı olarak ve döneme ait eserlerin fotoğrafları ile desteklenerek açıklanmıştır.

ÖNEY, Gönül, **Anadolu Türk Çini ve Seramik Sanatı**, İstanbul, 1976.

Çalışmada, Türk Çini ve Seramik sanatı kronolojik olarak ve dönemlere göre teknik ve süsleme özellikleri ile açıklanmıştır. Alanında önemli bir çalışma olan kaynakta Konya’da bulunan Selçuklu Dönemi çini eserleri de yer almaktadır.

ÖNEY, Gönül, **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları**, Ankara, 1978.

Çalışma, Anadolu Selçuklu mimarisinde görülen taş, tuğla, alçı, çini, seramik, ahşap, halı, kumaş, cam, maden sanatları malzeme, teknik ve süsleme özellikleri ile incelenerek, cami, medrese, türbe v.b.gibi mimari eserler ve müzelerdeki örnekleri ile değerlendirilmiştir.

ÖZÖNDER, Hasan, “Selçuk, Beylik ve Osmanlı Dönemlerinde Konya’da Sanat Hayatı”, **Dünden Bugüne Konya’nın Kültür Birikimi ve Selçuk Üniversitesi**, Konya, 1999, s. 157-202.

Bildiride, araştırma konusundaki el sanatlarından çinicilik, ahşap sanatı ve kitap sanatları süsleme sanatları başlığında kronolojik olarak incelenmiştir.

UYAR, V. Sabri, “Hattatlar Armağanı”, **Konya**, Sayı: 93-136, Konya, 1947-1948-1949.

Bu çalışma, Konya’da 19. yüzyılda yaşayan hattatları ele alması bakımından önemlidir. Seri makaleler olarak yayınlanan çalışmada, 19. yüzyılın ortalarından itibaren Konya’da yetişen ünlü hattatların özgeçmişleri ile sanata başlama şekil ve tarihleri verilmiştir.

-----, **Yaşayan Konya’lı Sanatçılar ve Eserleri**, (Editör: Abdülkadir Gök), İzmir, 1998.

Bu çalışma; hat, tezhip, ebrû, minyatür, çini, seramik, kurşunlu vitray, resim, grafik, künde-kârî, fotoğraf, boyama, keçecilik, tesbih, naht, oya, işleme, kaşıkçılık, mest ve çorap mestçilik sanatlarında bilgi ve Konya’lı sanatçıların kısa özgeçmişleri ile eserlerinden örneklerin verildiği bir katalog niteliğindedir.

1. 5. Konya’da El Sanatları

“Konya ve çevresi el sanatları, Anadolu ve çevresi Türk el sanatlarının en erken tarihli örneklerinden başlayarak günümüze ulaşan örnekleri ile Türk sanatında ayrı bir yer tutmaktadır. Bu örneklerin ışığında Cumhuriyet Dönemi öncesi, 13. yüzyıldan 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar kopmadan izlenebilen el sanatları ürünleri; Selçuklu Dönemi ve Beylikler Döneminde olduğu gibi Osmanlı İmparatorluk Döneminde de Konya’nın kültürel düzeyde yerini koruduğunu ortaya koymaktadır. Konya ve Konya dışında yerli ve yabancı müzelere dağılmış pek çok eser bu konuda tanıklık etmektedir.”⁸

Konya ili geçmişten günümüze, geleneksel el sanatlarında çeşitlilik, malzeme, teknik ve usta bakımından zengin bir mirasa sahip olmuştur. Konya halkı Selçuklu döneminden Cumhuriyet yıllarına kadar günlük hayatta kullanılan halı, kilim, keçe, yorgan, çanak, çömlek, testi, küp, tandır, semer, ayakkabı, at arabası, kaşık, bakır tas-leğen-lenger-sini-ibrik v.b gibi etnografik değer taşıyan eşyaları kendileri üretmiştir. Bu eserlerin üretildiği sanat dallarından ekonomik olarak kalkınma sağlanmış ve birer meslek haline gelen bu sanatlar Konya’nın Anadolu’da ismini duyurmuştur.

El sanatları, Konya’da en zengin dönemini 12.- 15. yüzyıllarda yaşamıştır. Çinicilik, halıcılık, keçecilik, kumaşçılık, ahşap sanatı, maden sanatı ve kitap sanatları olarak her dalda sanat değeri taşıyan örnekler bulunmaktadır

Bu el sanatlarından ahşap işçiliği ve çinacılık mimariye bağlı olarak gelişme göstermiş; uygulanan teknik, kullanılan renkler, süslemedeki motif ve kompozisyon uyumları ile Konya eserlerindeki ahşap⁹ ve çini¹⁰ malzemeler Selçuklu sanatının en güzel örnekleri arasında yer almıştır.

⁸ Barışta; H. Ö., “Konya’nın Osmanlı İmparatorluğu Dönemi El Sanatları”, **Uluslar Arası Kuruluşunun 700. Yıldönümüne Bütün Yönleri İle Osmanlı Devleti Kongresi**, Konya, 2000, s. 845.

⁹ Mimari elemanlar ile birlikte çeşitli kullanım eşyalarının da üretildiği ahşap işçiliğinde ceviz, elma, armut, sedir, abanoz, gül ağaçları kullanılmış ve künde-kârî tekniği, taklit künde-kârî, oyma, kabartma, kafes, boyama gibi teknikler uygulanmıştır. Beyhekim Mescidi, Nalincibaba Mescidi, Sahip Ata Mescidi, Sadreddin Konevî Mescidi kapı ve pencere kanatları, Mevlâna Müzesi’nde bulunan ahşap rahle ve Mevlâna’nın ahşap sandukası, Alâeddin Camii minberi Selçuklu Dönemi ahşap işçiliğinin en güzel örneklerindedir. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Barışta, H. Ö., “Selçuklu Ahşap İşçiliğinden Bazı Örnekler ve Tanınmamış Birkaç Parça Üzerine”, **S.Ü. I-II Millî Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri**, Konya, 1993, s. 87-111, Yusufoglu, M., “Selçuk Devrine Ait Bir Rahle”, **Amt**, Sayı: 1, Konya, 1949, s. 11-13, Önder, M., **Mevlâna Müzesi Şaheserlerinden Mevlâna’nın Sandukası**, Konya, 1958, Önge, Y., “Konya Beyhekim Mescidine Ait Olduğu Söylenen Pencere Kanatları”, **Bedrettin Cömert’e Armağan**, Ankara, 1980, 425-436.

¹⁰ Bu eserler; Selçuklu dönemine ait Karatay Medresesi, Sırçalı Medrese, Alâeddin Camii, Sahip-Ata Camii, Sırçalı Mescid, Alâeddin ve Kubadabad Köşkleri, Karamanoğlu dönemine ait Mevlâna Türbesi’nin ilk çinileri ile Hasbey Darülhuffazı’nın çinileri Osmanlı dönemine ait Amber Reis Camii, Sanat Mektebi, Postahane ve Gazi Lisesi çinileridir. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Özönder, H., “Selçuk Beylik ve Osmanlı Dönemlerinde Konya’da Sanat Hayatı”, **Dünden Bugüne Konya’nın Kültür Birikimi ve Selçuk Üniversitesi**, Konya, 1999, s. 164-168, Ayrıntılı bilgi için bkz., Yetkin, Ş., **Anadolu’da Türk Çini Sanatı’nın Gelişmesi**, İstanbul, 1972.

Dokumacılıkta, “Selçuklu halıcılığının bir şubesi olan Konya halıları; geometrik ve bitkisel motifler, rûmî motifleri ve özellikle kûfî karakterli yazılardan oluşan bordürleri, kaliteleri ve renkleri ile Türk halı sanatında önemli yere sahiptir.”¹¹ Halıcılığın yanında keçecilik¹² sanatı da, Selçuklu döneminden günümüze uygulama alanı bulan bir sanat kolu olmuştur.

Selçuklu döneminde kumaş dokumacılığının¹³ da yaygın bir sanat kolu olduğu Konya’da; bitkisel, geometrik ve figürlü motiflerle süslü pamuk, yün ve ipek kumaşlar dokunmaktaydı. Özellikle ipek kumaş dokumacılığı oldukça sevilen bir ev sanatıydı ve ticari olarak ipekçilik ahî teşkilatının denetimindeydi. Konya’da “Gazzezler (İpekçiler) Tekkesi”¹⁴ denilen ipekçiler birliği tarafından destek ve koruma altına alınmıştı.

Selçuklu dönemine ait tarihi kaynaklardan, “Konya’da önemli gün ve gecelerde (doğum, sünnet, ölüm, düğün), kutlama, şenlik ve bayramlarda değerli metallere yapılmış ve süslenmiş eşyaların kullanıldığı bilinmektedir.”¹⁵ Bu bilgilerle Konya’da metal işçiliğinde faaliyet gösteren atölyelerin¹⁶ de bulunduğu anlaşılmaktadır.

İlim, fikir, sanat hayatı ile Konya’nın Selçuklu başkenti olmasından dolayı, kitap sanatları da önemli gelişmeler göstermiştir. Döneme ait el yazması kitaplar tezhipli ve

¹¹ Aslanapa, O., **Türk Halı Sanatı**, İstanbul, 1972, Aslanapa, O.- Durul, Y., **Selçuklu Halıları, Başlangıcından Onaltıncı Yüzyıl Ortalarına Kadar Türk Halı Sanatı**, İstanbul, 1973, Durul, Y., “Halılarda Kûfiye Benzer Bordürler”, **T.E.D.**, Sayı: VII-VIII, Ankara, 1964-1965, s. 1-4, Önder, M., “Selçuklu Devri Konya Halıları”, **T.E.D.**, Sayı: VII-VIII, Ankara, 1964-1965, s. 46-49, Yetkin, Ş., **Türk Halı Sanatı**, İstanbul, 1974, Yetkin, Ş., “Selçuklu Halıları İle İlgili Yeni Buluntular”, **Konya**, (Haz. Fevzi Halıcı), Ankara, 1984, s. 65-68, Sönmez, Z., “Anadolu Selçuklularında Halıcılık”, **Tasarım**, 15.07-08.1991, İstanbul, 1991, s. 112-119.

¹² Geçmişten günümüze, kullanılan yünün kalitesi, kullanıma elverişli iklim ve Mevlevî kıyafetlerinde yer alan sikkenin keçeden yapılıyor olması keçeciliğin Konya’da devamını sağlayan etkenlerdir.

¹³ Günümüzde tamamen kaybolmuş bir sanat olan kumaşçılık hakkında, Selçuklu ve Mevlevî kaynaklarındaki minyatürler ve Kubadâbâd Sarayı çinilerinde görülen figürlerin üzerindeki kıyafetler bilgi vermektedir. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Süslü, Ö., **Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Ankara, 1989, Sevin, N., **13 Asırlık Kıyafet Tarihine Bir Bakış**, Ankara, 1990, Barışta, H. Ö., “Selçuklu Dönemi Tekstil Sanatı Üzerine”, **Antalya 3. Selçuklu Semineri**, 10-11 Şubat 1989, İstanbul, 1989, s.18-31, Atasoy, N., “Selçuklu Kıyafetleri Üzerine Bir Deneme”, **Sanat Tarihi Yıllığı IV**, İstanbul, 1971, s. 111-151.

¹⁴ Özönder, H., **A.g.m.**, s. 171-173, Ayrıntılı bilgi için bkz., Özönder, H., “İpek Yolunun Konya’daki İzlerine Dair Yeni Belgeler ve Bilgiler”, **IV. Milletlerarası Türkiye Sosyal ve İktisadî Tarihî Kongresi**, 21-25.08.1989, İstanbul, s. 551-559, Özönder, H., “Konya Gazzezler Tekkesi”, **Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağan Kitabı**, Konya, 1993, s. 339-356.

¹⁵ Metal işlerinde demir, bakır, tunç, gümüş, altın gibi değerli hammaddeler kullanılarak günlük kullanım eşyası, takı ve süs eşyaları yapılmıştır. Süsleme olarak yazılı, bitkisel, figürlü, geometrik motifler dövme, kazıma ve ajur tekniklerinde uygulanmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz., İbn-i Battuta, **Seyahat-nâme**, İstanbul, 1335, İbn-i Bibî, **Anadolu Selçukî Devleti Tarihi**, (Çev. M. N. Gencosman), Ankara, 1941, İbn-i Bibî, **El-Evamir’ül-Alâiyye fî’l-umuri’l-‘Alâi’iyye**, 1. Tıpkıbasım, Ankara, 1956. Erginsoy, Ü., **İslâm Maden Sanatının Gelişmesi** (Başlangıcından Anadolu Selçuklularının Sonuna Kadar), İstanbul, 1978, Oral, M. Z., “Eşrefoğlu Camiine Ait Bir Kandil”, **Belleten**, Sayı: 23, Ankara, 1959, s. 113-118, Oral, M. Z., **Hazret-i Mevlâna Dergâhındaki Şaheserlerden Nisan Tası**, Ankara, 1954.

¹⁶ Konya’daki metal işi yapan atölyelerin, Artuklu bölgesindeki sanat merkezleri ile rekabet edecek düzeyde işçiliğe sahip olduğu bilinmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Özönder, H., **A.g.m.**, 1999, s. 177.

ciltlenmiş olarak karşımıza çıktığı için Konya’da kitap sanatlarının tamamının icra edildiği söylenebilir.

Hüsn-i hat alanında, Konya’da Mevlevî hattatlar¹⁷ başta olmak üzere pek çok hattat¹⁸ yaşamıştır. Tezhib sanatında pek çok eser¹⁹ bulunmakta ve eserlerin çoğunluğunun aynı üslûp özelliklerini göstermesi bakımından “Konya Mektebi”²⁰ (Ekolü) nin varlığı düşünülmektedir. Hat ve tezhip sanatlarına paralel gelişim gösteren cilt sanatının da, Selçuklu döneminde Konya’da yoğun faaliyet gösteren bir sanat kolu olduğu bilinmektedir. Selçuklu cildi tarzında yapılan bezemeli cilt örnekleri ile “Konya cilt üslûbu”nun²¹ ortaya çıktığı düşünülmektedir.

13. yüzyılda Anadolu’nun en kalabalık şehirlerinden biri olan Konya’da iki esnaf grubu bulunmaktaydı. Bunlardan ilki sayıları oldukça fazla olan “sanat erbabı ve tüccarlar diğeri ise ahîlik teşkilatıydı.”²² “Sanatkâr esnaf grubunun mimar, taşçı, çinici, nakkaş, hattat, müzehhib, keçeci, külahçı, dokumacı, kendirci, kaşıkçı, kürkçü, yorgancı, ayakkabıcı, debbağ, semerci,

¹⁷ Konya’da Mevlevî dergahında Mevlevî’lerin el sanatlarına olan düşkünlükleri, yetenekleri ve sanat faaliyetlerini anlatan pek çok bilgi bulunmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Özsayiner, C., “Mevlevî Hattatlar”, **IX. Vakıflar Haftası Kitabı**, Ankara, 1992, s.125-143, Bayat, A. H., “Hüsn-i Hat San’atında Mevlevîlik ve Mevlevîler”, **S.Ü. IV. Millî Mevlâna Kongresi**, Konya, 1991, s. 81-113, Özönder, H., “Mevlâna Türbesi Mescid ve Semâhanesinin Son Hattat ve Nakkaşı Konya’lı Mahbub Efendi”, **S.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Sayı:1, Konya, 1994, s. 93-109, Özönder, H., “Mevlevîlikte Hat ve Hattat Sıdkî Dede”, **S.Ü. II. Millî Mevlâna Kongresi**, Konya, 1987, s. 127-149, Mesnevî’nin pek çok bölümünde sanatkârlara ve sanata dair bilgiler de bulunmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Yakıt, İ., “Mevlâna’da Sanat”, **X. Milli Mevlâna Kongresi**, Konya 2002, s. 51-59; Cunbur, M., “Mevlâna’ya Göre Sanat ve Sanatkâr”, **4. Milli Mevlana Kongresi**, Konya, 1991, s. 67-74.

¹⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz., Evren, A., **Konya’lı Bazı Muharrirler ve Hattatlar**, Konya, 1937, Uyar, V. S., “Hattatlar Armağanı”, **Konya**, Sayı: 93-94-95-96-99-101-102-104-108-110-112-115-116-117-120-121-123-124-125-126-127-128-129-130-131-132-135-136, Konya, 1947-1948-1949. El yazması kitapların dışında Konya’daki Selçuklu yapılarında taş, mermer, çini, tuğla ve ahşap elemanlarda Kûfi, Sülüs, Celî Sülüs ve Nesih yazı türlerinin en güzel örnekleri görülmektedir. Bu eserlere örnek olarak; Alâeddin camii minberi, Beyhekim, Nalıncıbaşa, Sahip Ata Mescidi kapı ve pencere kanatları, Mevlana’nın ahşap sandukası, Karatay, İnce Minareli, Sırçalı Medresesi ve Sahip Ata Camii taş portalleri, Sırçalı Mescid ve Sırçalı Medrese çinilerinde görülen hüsn-i hat örnekleri dönemin şaheserleri arasındadır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Konyalı, İ. H., **Abideleri ve Kitâbeleri ile Konya Tarihi**, Ankara, 1997, Günüş, F., “Anadolu Selçuklu Mîmârisinde Celî Sülüs Hattı”, **V. Millî Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri (26-26 Nisan 1995)**, Konya, 1996, s. 186-188, Oral, M. Z., “Anadolu’da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri”, **Vakıflar Dergisi V**, Ankara, 1962, s. 23-77, Önder, M., “Bir Selçuklu Şaheseri: Mevlâna’nın Ahşap Sandukası”, **Vakıflar Dergisi XVII**, Ankara, 1983, s. 79-92.

¹⁹ Mevlâna, Koyunoğlu, Etnoğrafya Müzeleri, Yusuf Ağa, Koyunoğlu, Bölge Yazma Eserler Kütüphanelerinde bulunan Selçuklu, Beylik ve Osmanlı dönemlerine ait pek çok yazma eser, cilt, levha, tablo ve murakkalarda birbirinden güzel tezhip örnekleri bulunmaktadır. Bu eserlerdeki ilk ve son yapıklar, söz ve süre başları özel olarak tezhiplenmiştir.

²⁰ Ünver, S., “Konya’da XIII-XV. Asırlarda Yapılan Kitap Tezhipleri ve Bu İnce Sanatımızın Konya’da Diriltilmesi Lüzumu Hakkında”, **Konya**, Sayı: 82, Konya, 1945, s. 1-9, Günüş, F., “Geçmişten Günümüze Kültür ve Sanat Yönüyle Konya”, **Tarih ve Kültür Başkenti Konya**, Konya, 2003, s. 218-226, Tanındı, Z., “1278 Tarihli En Eski Mesnevî’nin Tezhipleri”, **Kültür ve Sanat**, Sayı: 8, Ankara, 1990, s. 8-13.

²¹ Konya cildi örneklerinden günümüze gelenler Mevlâna Müzesi, Yusuf Ağa, Koyunoğlu, Bölge Yazma Eserler Kütüphanelerindeki el yazması eserlerde bulunmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Çığ, K., **Türk Kitap Kapları**, İstanbul, 1971, Arıtan, A. S., **Konya Müzelerinde Bulunan Selçuklu Ciltleri’nin Özellikleri**, Konya, 1987, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Arıtan, A. S., “Anadolu Selçuklu Cilt Sanatı”, **Türkler**, Cilt: 7, Ankara, 2002, s. 933-942.

²² Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Baykara, T., **A.g.e.**, s.131-132, Cahen, C., **A.g.e.**, s.194-197.

saraç, bakırcı, kuyumcu, çömlekçi, mumcu, terzi”²³ gibi pek çok sanat koluna mensup olduğu ve bunların sonraki dönemlerde Konya’da çağırılarak farklı şehirlere çalışmaya gittikleri bilinmektedir.

Bu esnaf grupları “Alâeddin Tepesi’nin doğu tarafında bulunan Konya Çarşısı içinde sanatlarını icrâ ediyorlardı. Toptancı hanları ile üretim ve yarı üretim yapan dükkanlar bu çarşıda bulunmaktaydı. H. 1329 senesine ait yazılı bir belgede, çarşı içindeki dükkanlar kayıt edilmiştir. Bunlardan sanatkâr olan Türk kiracıların; üç dükkan sikkeci, üç dükkan bakırcı, bir dükkan keçeci, iki dükkan kalaycı, üç dükkan saraç ve yabancı kiracıların ise iki dükkan bakırcı şeklinde olduğu belirlenmiştir.”²⁴

13. yüzyıl sonlarından 15. yüzyıl ortalarına kadar pek çok işgallere maruz kalan Konya’da sanat ve kültür faaliyetlerinde gerilemeler başlamıştır.²⁵ Bu olumsuzluklara rağmen, “16. yüzyılda bir Osmanlı eyaleti olan Konya’da faaliyet gösteren pek çok esnaf grubu ve sanatkâr”²⁶ bulunduğu bilinmektedir.

Evlîyâ Çelebi seyahatnâmesinde; “Konya’nın kuyumcuları, külahçıları ve terzilerinin meşhur olduğunu ve özellikle debbağlarının ekâlîm-i seb’a (yedi cihanda) bile bulunmadığını belirtmiştir.”²⁷ “Konya’da 16. yüzyılda üretilen malların şehir içinde tüketildiği ve dokumacılık ve dericilik dışında dış pazarlar için yoğun bir üretim faaliyeti olmadığı bilinmektedir.”²⁸

“17. yüzyıla ait H. 1083 M. 1672 tarihli şeriye sicil defterindeki kayıtlara göre, 17 yüzyıl sonlarına doğru Konya’da sayıları 34’ü bulan bir çok esnaf grubunun olduğu görülmektedir.”²⁹

18. yüzyılın ikinci yarısı ve 19. yüzyılın ikinci yarısına ait Konya Şeriye Sicil defterlerinde geçen bilgilerde Konya’da toplam 61 adet esnaf ve sanatkâr grubunun bulunduğu tespit edilerek bu grupların tabloları yapılmıştır. Bu tablolardan bir tanesinde esnaf

²³ Merçil, E., **Türkiye Selçukluları’nda Meslekler**, Ankara, 2000.

²⁴ Odabaşı, A. S., **Geçmişten Günümüze Konya Kültürü**, Konya, 1999, s. 180-183, Odabaşı, A. S., “Geçmişten Günümüze Konya Çarşısı ve Pazar Yerleri”, **Tarih ve Kültür Başkenti Konya**, Konya, 2003, s. 184.

²⁵ Türkhan, M. S., “Osmanlı Döneminde Konya”, **Tarih ve Kültür Başkenti Konya**, Konya, 2003, s. 72.

²⁶ Bunlar; meçsi ve pabuççu, yemenici, çizmeci, postacı, kuyumcu, debbağ, keçeci, külahçı, yorgancı, kürkçü, kezzaz (ipekçi), keten bezci (kendirci), terzi, nalbant, semerci, saraç, mumcu, bakırcı, mihçü, nalçacı, muytab, çömlekçi, neccar (marangoz) kassab, bastırmacı, yağ ve balcı, tuzcu, helvacı, kadayıfçı, zeytinci, sabuncu, atar, bezirci, berber, dellal, bakkal, dellak, boyacı, bennâm (yapı ustası-mimar), eskici, tabib’ten oluşmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Türkhan, M. S., **A.g.m.**, s. 72.

²⁷ **Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi**, III. Kitap, (Haz. S. Ali kahraman- Yücel Dağlı), İstanbul, 1999, s. 20.

²⁸ Türkhan, M. S., **A.g.m.**, s. 72.

²⁹ Bu esnaf grupları sırası ile; Cemaat-ı bakkal, arasta, terzi, debbağ, bezzaz, ekmeççi, kasap, kirişçi, dellal, yağcı, kuyumcu, kalaycı, kazancı, keçeci, berber, cullah (kumaş dokuyucu), değirmenci, külahçı, yapıcı, demirci, mutaf (kıl dokuyucu), kazaz, kavukçu, iplikçi, saraç, eskici, hallaç, nalbant, semerci, kutucu, çıkırkçı, neccar (dülger), kahveci, duhancı, nalçacı, çilingir, arpacı, kılıççı, bıçakçı, çömlekçi (halk arasında çölmekçi olarak ta geçer), abacı ve kürkçülerden oluşmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Yusufoglu, M., “287 Yıl Önceki Konya Esnafı”, **Anıt**, Yıl: 2, Sayı: 17, Konya, 1950, s. 21-22.

gruplarının tasnifi yapılmış ve Konya esnafı 3'e ayrılmıştır. Buna göre; "1. grup İmalat ve Sanayii Esnafları, 2. grup Satıcı Esnaflar, 3. grup Emek-Hizmet Esnafları'dır."³⁰

Bu gruplandırmada Konya'daki sanatkârların 1. bölümde bulunan imalat ve sanayii esnaflarına dahil oldukları ve sayı olarak geçmiş yıllara göre oldukça azaldıkları görülmektedir.

1936 yılında Konya Valiliğinin emri ile Ticaret Odasına yaptırılan incelemelerde, Konya el sanatlarının ve şehirdeki sanatkârların durumları belirlenmiştir.

İncelemelere göre; "demircilik, bakırcılık, tenekecilik, bıçakçılık, kuyumculuk, marangozluk, arabacılık, kaşıkçılık, çırıkçılık, dülgerlik, kundura kalıpcılığı, tabaklık, kürk tabaklığı, post tabaklığı, kunduracılık, terlik-yemeni-mest-postalcılık, saraçlık, dokumacılık, trikotaj taşçılık, ciltçilik, nakkaşlık, halıcılık, keçecilik, şapkacılık, mutafçılık, şekercilik-pastacılık, helvacılık, terzilik, yorgancılık, ev - el işleri, toprak işleri, nalbantlık, kalburculuk, kiremitçilik, ekmekçilik ve simitçilik olarak esnaf ve sanat grupları tespit edilmiştir."³¹ Bu sonuçlara göre 20. yüzyılın ilk yarısında Konya ilinde toplam 24 adet sanatkâr grubunun bulunduğu belirlenmiştir.

Bu gruplardan sanat değeri taşıyan meslekler işyeri, usta, çırak sayısı ve üretilen eser türleri ile birlikte, Midhat Altan'a ait "Konya'nın İktisadî Bünyesine Bir Bakış" ve Sefa Odabaşı'na ait, "20. Yüzyıl Başlarında Konya'nın Görünümü" isimli kaynaklarda ayrıntılı olarak belirtilmiştir. Bunlar; "mestçilik-yemenicilik, keçecilik, arabacılık, saraçlık, kuyumculuk, kunduracılık, çırıkçılık, marangoz ve mobilyacılık, mutafçılık (kıl dokumacılığı), yorgancılık, taşçılık-kaldırımcılık, şapkacılık-kasketçilik, kaşıkçılık, bakır dövmeçiliği, dokumacılık, ciltçilik, boyacılık-nakkaşlıktır."³²

Bu sanat dallarındaki sanatkârların bağlı oldukları "Lonca Teşkilâtları"³³ bulunmaktaydı. Her sanat dalındaki usta ve kalfa arasında belli davranış ve karşılıklı saygı ve sevgiye dayanan "kalfa-usta desturu" vardı. Kalfa olacak çocuklar seçtikleri mesleklerden

³⁰ Birinci esnaf grubu, hammaddeyi mamul haline getirerek üretimini ve ticaretini yapmaktadır. Babucci, basdırmacı, bezirci, bıçakçı, çizmeci, çölmekçi, debbag, elekçi, göncü, habbaz, haffaf, helvacı, kalaycı, kassab, kasabân-ı bakar, keçeci, kendirci, keresteci, keten halvacı, ketenci, kuru boğaçacı, kürkçü, kürkçüyân-ı zimmi, leblebici, mihçi, muytab, nalbant, nalçacı, neccar, pişmaneci, postalıcı, sarrac, şalvarcı, temirci, terzi, yorgancı'dan oluşmaktadır. İkinci esnaf grubu, imalat yapmadan, hazır olarak farklı imalatçılardan aldıkları malın ticaretini yapmaktadır. Aselci, atar, bakkal, bezzaz, duhancı, eskici, esnaf-ı bir pazarı, iplikçi, kazaz, kuru boyacı, pirinççi, saatçi, sabuncu, saç demirci, tuzcu, tüccar, tüfenkci, yağcı, yemenici, zeytuncu'dan oluşmaktadır. Üçüncü esnaf grubu, el emeği ile halkın ihtiyaçlarını karşılamaya yönelik faaliyet göstermektedir. Berber, çırıkçı, dellal, hallac, su yolcu'dan oluşmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Tuş, M., **Sosyal ve Ekonomik Açından Konya 1756-1856**, Konya, 2001, s. 236-237, Öztekin, H, "Konya'da Küçük Sanatçılar", **Konya**, Sayı: 112, Konya, 1948, s.1.

³¹ Altan, M., **Konya'nın İktisadî Bünyesine Bir Bakış**, İstanbul, 1940, s. 203-204.

³² Altan, M., **A.g.e.**, s. 193-194, 203-204.

³³ Kişmir, C., "Eski Loncalar ve Konya Esnafı", **T.F.A.**, Cilt: 9, Sayı: 191, İstanbul, 1965, s. 3761.

uygulamalı sınavlardan geçirilirler ve başarılı oldukları halde kendilerine “destur” (izin merasimi) yapılarak “kalfalık desturu” verilir.³⁴

“20. yüzyıla girerken Konya Çarşı’sında, birbirine paralel İstanbul Caddesi ile At Pazarı (Tevfikiye) Caddesi arasındaki bölüm üzerinde ve bu caddelere açılan sokaklardaki dükkan ve mağazalarda aynı türden meslekler bir araya gelmiştir. Bu yerlere “iç” adı verilmiş ve meslek grupları buldukları sokaklara kendi mesleklerinin isimlerini vermişlerdir.”³⁵ Bu meslek gruplarından, günümüzde sanatlarını icrâ edenlerin pek çoğu halen aynı yerlerde bulunmaktadır. Ancak çarşı içinde dağınık bir şekilde mesleklerini devam ettiren bazı iş kolları ve sanatkârlar, işlevlerini yitirdiklerinden dükkanlarını kapatmışlardır. Bunlar; “sikkeçiler (kûlahçılar), mutaflar (kılıçlar), semerciler, çarıkçılar, nalbantlar ve at cambazları’dır.”³⁶

Bu bilgilere dayanarak; geçmişten günümüzde Konya el sanatlarındaki çeşitlilik ve mesleğe olan bağlılıkta, gelenek ve adetlerde bulunan eğitim ve saygı kurallarının öneminin büyük olduğu söylenebilir.

20. yüzyıl ortalarından 21. yüzyılın başlarına kadar geçen zaman içinde ise, Konya’da bazı sanatlar ekonomi, arz-talep vb. gibi nedenlerin etkisi ile yavaş yavaş yok olmuştur.

Cumhuriyet Dönemi ile, hızla gelişen teknoloji ve toplum yaşantısı içinde ustaların mesleklerine karşı olan çabaları fazlaca önemslenmemiştir. Talebin azalması ve eserlerin gerektiği değeri bulamaması, devlet kurumlarının el sanatlarına ve sanatkârlara olan ilgisizliği gibi olumsuz etkiler pek çok ustanın farklı mesleklere yönelmesine sebep olmuştur. Günümüzde toplum şartlarına göre değişimler gösteren el sanatlarından bir kısmı, eski ustalar tarafından yetiştirilen ikinci nesil çırağların gayretleri ile devam ettirilmektedir.

Anadolu’nun binlerce yıllık tarihi içindeki uygarlıkların kültür mirasıyla, kendi öz değerlerini birleştirerek zengin bir mozaik oluşturan ve “geleneksel” vasfı kazanan Konya el sanatlarına ait eldeki değerlerin unutulmaması ve koruma altına alınması gerekmektedir.

³⁴ Armutlu, M., “Konya’da Usta ve Kalfa Desturu”, **T.F.A.**, Cilt: 7, Sayı: 153, İstanbul, 1962, s. 2697.

³⁵ Örneğin; Kebapçılar İçi, Atarlar İçi, Keçeciler İçi, Yorgancılar İçi, Çıkrıkçılar İçi, Demirciler İçi, Marangozlar İçi, Tuzcular İçi, Çarıkçılar İçi, Dericiler İçi, Kunduracılar İçi’dir. Günümüzde bu sokaklardan Kunduracılar İçi, Çıkrıkçılar İçi, Attarlar İçi, Demirciler İçi, Marangozlar İçi’ndeki esnaf ve sanatkârlar, mesleklerine sahip çıkarak devam ettirmektedirler.

³⁶ Odabaşı, A. S., **A.g.m.**, s. 184, “Çıkrıkçılar İçi” olarak geçen sokak içinde sadece bir adet çıkrıkçı tarafından devam etmektedir. Dede ve baba mesleğini devam ettiren İsmail Işıkçeviren atölyesinde, günlük hayatta kullanılan ağaç eşya yapımı ve çıkrık üretmektedir. Ayrıca, günümüzde semercilik at koşum takımları yapan az sayıdaki saraçlar tarafından yapılmaktadır. Sipariş olarak çalışılan semerlerde, geçmiş örneklerine göre süsleme özellikleri sadeleştirilmiş ve işçilik kalitesi azalmıştır.

2. GÜNÜMÜZ KONYA’SINDA YAŞAYAN BAZI SANATLAR

2. 1. AĞAÇ İŞLERİ

2. 1. 1. Kündekâri İşçiliği

2. 1. 1. 1. Kündekârinin Tanımı ve Tarihçesi

Kündekâri, Türk sanatında ağaç işçiliği ve süsleme sanatları içinde yer alan önemli bir tekniktir. “Birbirine geçme küçük ve muntazam tahta parçalarından yapılan süsleme”³⁷ şekli olarak tanımlanan “kündekâri”³⁸; “çatma”³⁹ olarak ta adlandırılmaktadır. Farklı bir tanıma göre de; “özel olarak seçilmiş ağaçlardan doğranmış küçük ve düzgün tahta parçalarının, birbirine geçmesiyle yapılan minber, kürsü, dolap, kapı ve pencere kanatları gibi ahşap eşyada kullanılan işçilik”⁴⁰ anlamına gelmektedir.

Bu tanımlara ilaveten bir kündekârın ağzından kündekâri tekniği; “geniş satırlı ağacın büyüme ve küçülme sırasında deforme olmadan kalabilmesi için”⁴¹ ahşap iki ögenin birleştirilmesinde birinin ucunun iki yanı, diğerinin ortası yontularak yapılan ve bir çatki türü olan “delik zıvana” ile örülen geometrik iskeletin içine yerleştirilen, kenarlarına boydan boya “kiniş”ler (oluklar) açılmış kare, dikdörtgen, yıldız, üçgen ve çokgenlerden oluşan tablaların birbirine tutkalsız ve çivisiz geçirilmesi ile meydana gelen bir ağaç işçiliğidir. Ahşap nemden dolayı kışın büyür ve yazın kuruyup küçülür. Bunun için, boşluklar bırakılan kinişlerin içindeki tablalar serbest çalışır (hareket eder), sıkışmadan ve deforme olmadan uzun süre kalabilirler. Bu sebeple kündekâri, geniş satırlı ahşabın bükülmesini ve açılmasını önlemek için geliştirilmiş bir tekniktir. Kündekâri sanatı ile uğraşan kimselere de “kündekâr” denilmektedir

Kündekâri tekniği, hakiki ve taklit kündekari olarak ikiye ayrılmaktadır. “Anadolu Selçuklu Döneminde sıkça kullanılan ve bir “çatma tekniği”⁴² olarak ta adlandırılan hakiki kündekâride; “sekizgen, baklava ve yıldız biçiminde olan, içi arabesk kabartmalı ahşap parçalarla bunları birbirine bağlayan oluklu ahşap kirişler iç içe geçerek bağlanmıştır. Bu

³⁷ Arseven, C. E., “Kündekâri”, **Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:3, İstanbul, 1957, s. 1195.

³⁸“Farsça “kunde” isim kökünden gelen; güreşçinin, hasmını altına alıp bir elini önden, ötekini arkadan geçirerek kilitlemesi” anlamında olan ve Türkçe’de “yakalamak”-“kavramak” manâsına gelen “künde” sözünden türediği bilinmektedir;“Künde”,11.12.2004, <http://tdk.gov.tr.tdksozluk/sozbul.asp>.

³⁹ Barışta, H. Ö., **Türk El Sanatları**, 1988, s. 16.

⁴⁰ Önder, M., “Kündekâri”, **Antika ve Eski Eserler Kılavuzu**, , Ankara, 1998, s. 153.

⁴¹ 09.08.2003 tarihinde Mevlüt Çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴² Karamağaralı, H.,“Çorum Ulu Camiindeki Minber”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, Sayı: 1, 1964-65, İstanbul, s. 121.

parçaları birbirlerine tutturmak için çivi ya da tutkal kullanılmamıştır.”³⁷ Taklit künde-kâri tekniği ise, görünüş olarak hakiki künde-kâriye benzeyen ancak, yapım tekniği olarak hakiki künde-kâriden daha kolay ve sanat değeri daha az olan tekniktir.

Taklit künde-kâri yapılış tekniğine göre üç gruba ayrılır :

“**1. Çakma ve Rölyefli Künde-kâri:** Görünüşte hakiki künde-kâriden güç ayrılan bu teknikte, sekizgen, yıldız ve baklavalarda, ahşap blokla yekpare oldukları için çivi yoktur. Ancak, aradaki çitalar çiviyle tutturulmuştur. Ahşap blokların kuruyup küçülmesi halinde panoların arasında boydan boya ayrılıklar görülür. Bu teknik taklit künde-kârinin, hakiki künde-kâriye en çok yaklaşan ve ustalık isteyen türüdür.

2. Çakma ve Yapıştırma Künde-kâri : Taklit künde-kârinin daha kaba ve az ustalık isteyen bir grubunu teşkil eder. Bu örneklerde ahşap bloklar üzerine sekizgenler, yıldızlar, baklavalalar ve geometrik kafesi oluşturan ahşap kirişler çiviyle çakılarak veya tutkalla yapıştırılarak oturtulmuştur.

3. Tamamen Rölyefli Künde-kâri: Daha az kalınlığı olan ve sekizgenler, yıldızlar, baklavalalar ve aralarındaki geometrik kafes aynı ahşap bloğun rölyefi halindedir. Kabartmalar fazla yüksek değildir. Bu tip künde-kâride ahşabın kuruması ile çeşitli yönlerde yarılmalar olabilir.”³⁸

“İslâm sanatında en erken örneklerinin 12. y.y.'da Mısır, Halep ve Anadolu'da bulunduğu künde-kâri tekniği, bu üç merkezde birbirine paralel olarak gelişme göstermiştir. Mısır'da Fatımîlerle ilk örneklerini veren bu teknik; özellikle Memlûk'lar devrinde yaygınlaşarak, pek çok eserde kullanılmıştır.”³⁹

“Anadolu Selçuklularının da (12-13. y.y.) büyük ilgi gösterdiği künde-kâri tekniği özellikle dış etkenlere karşı dayanıklı olması açısından pek çok mimari eser üzerinde kendini göstermiştir. Künde-kâri tekniğinde, küçük tahta parçalarının suları, damarları birbirine karşıt konularak, parçaların birbirinin nem ve ıslımsından etkilenmemesi sağlanmıştır.”⁴⁰ Bu şekilde, ağaç yüzeylerin dayanıklılığı artmış olup, hem görsel hem de işlevsel anlamda kullanılabilen uzun ömürlü eserler yapılmıştır. “Anadolu Selçuklu Dönemine ait minberlerde çoğunlukla dikdörtgen prizması şeklinde hazırlanmış ve minberin iskeleti (çatısı) arasında kalan yüzeylerin, dayanıklı sert ağaçlardan yapılması ve zamanla çatlayıp çarpılmaması için küçük parçalarla doldurulması uygun görülmüştür. Bu parçalar; çok köşeli yıldızlar ve çeşitli

³⁷ Öney, G.-Erginsoy, Ü., **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları**, Ankara,1978, s.113.

³⁸ Öney, G., “Anadolu'da Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, Sayı:3, Ankara, 1969-70, s. 136-13

³⁹ Öney, G., **A.g.m.**, s. 135.

⁴⁰ Yücel, E., “Osmanlı Ağaç İşçiliği”, **Kültür ve Sanat**, Sayı: 5, İstanbul, 1977, s. 63.

dörtgenler şeklinde kesilip, kenarları yuvalı, dişli olarak hazırlanır ve birbirine geçerek yerlerine yerleştirilirdi. Bu şekilde meydana gelen çalışmalarla ilk Selçuklu minberleri (12. y.y.) künde-kâri tekniğinde yapılmıştır.”⁴¹

Bu minberlerden; Konya ilinde bulunan 1155 M. tarihli Alâeddin Cami minberi halen eski görkemini taşıyan muhteşem bir eser olmakla beraber, “Ankara Alâeddin Cami minberi, Ankara Ahi Şerâfeddin Cami minberi, Ankara, Ahi Elvan Cami minberi, Aksaray İbrahim Bey Cami minberi, Aksaray Ulu Cami minberi, Beyşehir Eşrefoğlu Cami minberi, Divriği Ulu Cami minberi, Siirt Ulu Cami minberi, Harput (Elazığ) Sare Hatun Cami minberi, Kayseri Huand Hatun Cami minberi, Birgi Ulu Cami minberi, Çorum Ulu Cami minberi, Niğde Sungur Bey Cami minberi, Ürgüp Damsa Köyü Taşkın Paşa Cami minberi, Manisa Ulu Cami minberi, Bursa Ulu Cami minberi, Kastamonu Küre Hoca Şemseddin Cami minberi”⁴² sanat değerleri oldukça yüksek eserlerden olup, künde-kâri tekniğinin en gözde örneklerini teşkil etmektedirler. Bu eserlerle beraber Konya ilinde bulunan büyük mütefekkir ve mutasavvıf Mevlâna Celâleddin Rûmî'nin ahşap sandukası, Ankara Etnoğrafya Müzesi'nde bulunan Ahi Şerâfeddin Sandukası, Birgi Ödemiş Aydınolu Mehmet Bey Cami mihrabı, Ankara Etnoğrafya Müzesi'nde bulunan Ürgüp Damsa Köyü Taşkın Paşa Cami mihrabı ile Mevlâna Müzesi giriş kapıları künde-kâri tekniğinde yapılmış olup, halen bu sanatın eşsiz işçiliğini gözler önüne sermektedir.

Selçuklu ağaç işçiliği 13. yüzyılda en yüksek düzeyine ulaşmış ve bu dönemi izleyen Erken Osmanlı Döneminde bazı yeni teknik ve süslemelerle yeni üslûplar ortaya çıkmıştır. “Osmanlı'lar döneminde, künde-kârîde kullanılan oyma teknikleri azalmaya başlamış”⁴³ “Selçukluların kullandığı oyma, şebekeli oyma (ajur tekniği) ve geniş ölçüde geçme teknikleri”⁴⁴ ile birlikte saray ustaları sathi süslemelere daha çok önem vermişlerdir. “Bu süslemelerde; sedef, fildişi, kemik, bağ, altın, gümüş, yakut, zümrüt v.b. gibi değerli taşlardan yapılan kakma tekniği”⁴⁵ daha çok kullanılmış ve malzeme yönünden zengin künde-kâri eserler ortaya çıkarılmıştır.

⁴¹ Oral, M. Z., “Anadolu'da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri”, **Vakıflar Dergisi**, Sayı: 5, Ankara, 1962, s. 24.

⁴² Öney, G., **A.g.e.**, s. 111-121.

⁴³ Barışta, H. Ö., **A.g.e.**, s. 69.

⁴⁴ Yücel, E., “Selçuklu Ağaç İşçiliği”, **Sanat Dünyamız**, Yıl: 2, Sayı: 4, İstanbul, 1974, s. 6.

⁴⁵ Kerametli, C., “Osmanlı Devri Ağaç İşleri, Tahta Oyma, Sedef, Bağ ve Fildişi Kakmalar”, **T.E.D.**, Sayı: 4, Ankara, 1961, s.10.

2. 1. 1. 2. Türk Kültürü ve El Sanatları İçinde Kündekâri İşçiliği

Türk sanatında kündekâri, bir el sanatı olarak en parlak dönemini Selçuklular zamanında yaşamıştır. Dönemin eserlerinde; hammadde olarak sadece sert ağaçların kullanılması, tekniğin oldukça ince bir işçilikle uygulanması ve süslemede İslâm sanatının etkilerini taşıyan kompozisyonların görülmesi dikkati çekmektedir. Özellikle camilerde yer alan minber, mihrap, vaiz kürsüsü, müezzin mahfeli, kapı ve pencere kanatları gibi mimari elemanlarda ve türbelerde bulunan sandukalarda kullanılmıştır.

Kündekâri tekniğinin yapım aşamalarında ağaç işçiliğine ait oyma, ajur, kafes gibi pek çok teknik bir arada kullanılmaktadır. Bu sebepten kündekâri işçiliği hem dayanıklı, hem de yüksek sanat değeri taşıyan eserleri ile mimariye bağlı gelişen bir el sanatı olmuştur.

Günümüzde Türkiye'nin pek çok camisinde, türbesinde, müzelerde, koleksiyonerlerde ve antikacılarda bulunan Selçuklu ve Osmanlı Dönemine ait kündekâri işçiliğindeki eserler, İslâm kültürü ve sanatının Anadolu'daki sanat eserlerine yansımalarının canlı belgeleridir.

2. 1. 1. 3. Kündekâri İşçiliğinin Konya'daki Geçmişi ve Bugünkü Durumu

Ağaç işleri Konya ilinde Selçuklulardan günümüze sıklıkla dini mimaride karşımıza çıkmış ve "18-19. yy. Konya merkez ve çevre ilçelerindeki pek çok caminin minber, mihrap, müezzin mahfeli, tavan, sütun v.b. gibi mimari elemanlarında çitakâri (taklit kündekâri), kalem işi, ajur tekniklerinin"⁴⁶ görülmesi ağaç işçiliğinin Konya'daki önemini vurgulayıcı niteliktedir.

"Konya ilinde kündekâri işçiliğine yönelik çalışmaların ise, 1950'li yıllarda başladığı bilinmektedir. 1957-1958'li yıllarda bir marangoz atölyesinde çırak olarak çalışan Mevlüt Çiller, marangozluğun en üst seviyesi kabul edilen kündekâri işçiliğine ait parçaların tamiratını yapmaya başlamış ve ustasının desteği ile kündekâri yapımındaki teknikleri araştırmıştır."⁴⁷ Yaptığı çalışmalarla kündekâri tekniğini öğrenen Çiller, zamanla eski üslubunu koruyan hakiki kündekârideki başarılarıyla Türkiye genelinde ve yurt dışında adını duyurmayı başarmıştır. Günümüzde Konya'da kündekâri işçiliği denince akla ilk gelen isim

⁴⁶Ayrıntılı bilgi için bkz., Karpuz, H., "Konya Kadınhanı'ndaki Vakıf Camiler", **Vakıf Medeniyeti Sempozyumu**, Ankara, 2003, s. 201-221; Duran, R., Baş, A., "Çumra'da Türk Dönemi Dini Mimarlık Eserleri", **1. Uluslararası Çatalhöyük'ten Günümüze Çumra Kongresi -Bildiriler-** Çumra, 2001, s. 93-125; Duran, R., "Konya Sarayönü'nde Üç Ahşap Camii", **Vakıflar Dergisi**, Sayı: XX, Ankara, 1988, s. 47-62; Erdemir, Y., **Konya ve Yöresindeki Nakışlı Ahşap Camiler**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Konya, 1985; Erdemir, Y., "Nakışlı Ahşap Camilerimizin Klasik Dönemdeki Zengin Bir Temsilcisi: Doğanhisar Ulu Camii", **VI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Sempozyumu**, Kayseri, 2002, s. 381-396; Erdemir, Y., "Konya Beyşehir Bayındır Köyü Camii", **Vakıflar Dergisi**, Sayı: XIX, Ankara, 1985, s. 193-206.

⁴⁷ 09.05.2001 tarihinde Mevlüt Çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

olan Çiller ve yetiştirdiği kalfası Ahmet Yılçay tarafından halen Konya’da hakiki künde-kârî işçiliğinde çalışmalar yapılmaktadır.

A. Ustalar

Mevlüt Çiller⁴⁸

1942-Konya doğumlu olan Mevlüt Çiller ilkököl mezunudur. İlkokulu bitirdikten sonra 1956 yılında “Çolak Ali” lakaplı marangoz Ali Adıbelli ustanın yanında çırak olarak çalışmaya başlamıştır. “O dönemde Mevlâna Müzesinin tamirat işlerinde ustasına yardım eden Mevlüt Çiller, tamir edilmek üzere atölyelerine getirilen künde-kârî bir kapının alt bölmesini araştırma fırsatı bulur. Ardından 1957-1958’li yıllarda künde-kârî üzerine yoğunlaşan Mevlüt Çiller, Konya camilerinde bu teknikte yapılan eserleri incelemeye başlamıştır. Özellikle Konya Alâeddin Cami minberindeki ve Sahip Ata Cami’nin künde-kârî kapısındaki işçiliği inceleyerek tekniğini geliştirmiştir”⁴⁹. “1967 yılında kendi işyerini açan Mevlüt Çiller, camilerde gördüğü künde-kârî eserler gibi bir eserin meydana getirilmesinde uzun zaman, sabırlı bir emek ve yüksek maliyet gerektiğinin bilinci ile 1982 yılına kadar künde-kârî bir eseri gerçekleştiremez.”⁵⁰ Kalfalıktan ustalığa geçişindeki ilk uygulaması 1982-1983 yıllarında yaptığı, Konya Cihanbeyli İlçesi Kütükkuşığı Köyü Cami’nin kapısı, minber ve vaiz kürsüsü olmuştur. O dönemlerde Bursa Yeşil Türbenin künde-kârî kapısından etkilenen usta, kapının üst orta bölmesindeki tablaların sayısının 99 adet yani Esmâ-ül Hüsnâ sayısına denk geldiğini görerek bu taksimatı ilk işi olan Kütükkuşığı Köyü Cami’nin kapısına uygulamıştır.

1984 yılının Aralık ayında Konya Ticaret Odası’nda düzenlenen el sanatları sergisinde ilk çalışmalarını sergileyen Mevlüt Çiller, dönemin Milli Eğitim Bakanı Vehbi Dinçerler ve Kültür ve Turizm Bakanı Mükerrrem Taşçıoğlu’nun yakın ilgisini görmüştür. İlk sergisinin ardından, kaliteli işçiliği ile ilgi gören Mevlüt Çiller, Mescid-i Aksa’nın yanan minberinin Türkiye’de yapılması konusunda Suriye’ye gidecek heyete dahil edilir ve Suriye’deki künde-kârî örneklerini de inceleme fırsatını bulur. Bu sıralarda Ankara Kocatepe Cami ana ünite ve son cemaat mahalli kapılarının da yapımını üstlenen usta, ikinci sergisini 1985 yılında Konya Devlet Güzel Sanatlar Galerisi’nde açar. Bu sergide, 1984’te tamamladığı Konya Uluirmak Altıyol Cami kapısı ve Ankara Kocatepe Cami ana ünite ve son cemaat mahalli kapılarından bölümler sergiler. Usta, yaptığı eserlerde hakiki künde-kârî tekniği ile beraber

⁴⁸ 09.05.2001 tarihinde Mevlüt çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁹ Efe, A., “Künde-kârî”, **Konya Dergisi**, Yıl: 2, Sayı:8, Temmuz-Ağustos, Konya, 1996, s. 24.

⁵⁰ Toygar, K., “Konya’da Bir Künde-kârî Ustası: Mevlüt Çiller”, **Milli Kültür**, Sayı: 59, Aralık, Ankara, 1987, s. 84.

süslemelerde oyma teknikleri ve sedef kakma tekniği, minber, vaiz kürsüsü, müezzin mahfeli korkuluklarında ise sade kafes tekniğini uygulamaktadır.

Bu şekilde çalışmalarına hızla devam eden Mevlüt Çiller; son olarak “Kudüs’te bulunan Mescid-i Aksa’nın 1969 yılında yanan minberinin aslına uygun yapılabilmesi amacıyla uluslararası alanda 15 yıldır süren hazırlık çalışmalarında minberin yapımında usta olarak seçilir.”⁵¹ (Fotoğraf No: 1). Mevlüt Çiller’in yurt içinde ve yurt dışındaki eserleri sırası ile;

1. 1969 Meram Tavus Baba Cami minberi ve vaiz kürsüsü,
2. 1982 - 1983 Cihanbeyli İlçesi Kütük Kuşağı Köyü Cami’nin kapı, minber ve vaiz kürsüsü,
3. 1984 Konya Uluırmak Altıyol Cami kapısı,
4. 1985 - 1987 Ankara Kocatepe Cami ana ünite ve son cemaat mahali kapıları,
5. 1987 Burdur Çelikbaş ve Taşoda Konakları tavan ve tavan göbeği onarımları,
6. 1988 Urfa Mevlüt Halil Cami kapıları,
7. 1988 Aksaray Kurşunlu Cami kapıları,
8. 1987 Haymana Güzelbağlar Köyü Cami kapısı,
9. 1988 Konya Belediye Sarayı Cami kapısı,
10. 1988 Karaman Burhan Köyü Cami kapısı,
11. 1988 Konya Organize Sanayi Cami kapısı,
12. 1987 - 1988 Koçhisar Sanayi Cami Kapısı,
13. 1988 - 1989 Çanakkale-Biga Hacı Pehlivan Köyü Cami kapısı,
14. 1989 Konya Vali Konağı tavanları ve doğramaları,
15. 1990 Konya Pisili Cami kapısı,
16. 1989 - 1990 Ankara Dikmen Rıfat Börekçi Cami kapı, minber ve müezzin mahfeli korkulukları,
17. 1991 İzmit IGSAŞ Gübre Sanayi Cami kapı, minber, vaiz kürsüsü, mihrap ve mahfil korkulukları,
18. 1991 - 1992 Bursa-Orhangazi Gazi Orhan Bey Cami kapıları,
19. 1991 - 1993 Ankara Eryaman Toplu Konut Cami kapıları,
20. 1993 Konya TEK Muradiye Cami kapısı,
21. 1994 İstanbul Mustafa Birim villası kapı, kanepeler, divan, korkuluk ve alınlıkları,
22. 1994 İstanbul Selçuk Berksan villası kapı, divan, balkon korkulukları, ara bölme şebekesi ve Bursa kemerleri,
23. 1994 - 1995 Japonya-Tokyo Dr. Umezu Sanat Galerisi kapıları, divan ve koltuk,
24. 1994 - 1995 İstanbul Çamlıca Alvarlı Efe Hazretleri Cami kapı, vaiz kürsüsü ve mahfil korkulukları,
25. 2000 Bursa Şeyh Edebali Cami kapıları, İstanbul Küçük Çamlıca sosyal tesisleri kapı, pencere ve pencere kepenkleri, dikme ve bursa kemerleri, Japonya-Tokyo Türk Cami ana kapıları, pencere ve pencere kepenkleri,
26. 2001 - 2002 Rusya Ketederm Cami kapı ve müezzin mahfeli,
27. 2002 Berlin Cami kapı, pencere kepenkleri, minare kapısı.

⁵¹ Ayrıntılı bilgi için bkz.; Anonim, “Son Kündekâr Mescid-i Aksa’nın Minberini Yapacak”, **Zaman Gazetesi**, (Kültür-Sanat), İstanbul, 03-07-2002, s. 6, Aslan, M., “Rüyası Gerçekleşti”, **Posta Gazetesi**, (İşte Hayat), İstanbul, 03-07-2002, s. 4, Anonim, “Mescid-i Aksa’ya Minber”, **Türkiye’de Yeniçağ Gazetesi**, (Haber Hattı), İstanbul, 18-04-2003, s. 3, Güneş, Y.-Şen, H., D., “Yıkması Kolay Yapması Zor”, **Yeni Meram Gazetesi**, (Kültür-Sanat), Konya, 19-04-2003, s. 9, Anonim, “Mescid-i Aksa’nın Minberini Yapacak”, **Vakit Gazetesi**, İstanbul, 22-04-2003, s.16.

1953-Konya doğumlu olan Ahmet Yılçay ilkokul mezunudur. İlkokuldan sonra çırak olarak Mevlüt Çiller'in yanında çalışmaya başladı. 1985 yılından itibaren ustasından öğrendiği teknikler ve işçilik doğrultusunda kendi atölyesini 1988 yılında kurdu. Günümüzde oğulları olan 1978-Konya doğumlu Hasan Yılçay ve 1981-Konya doğumlu Mehmet Ali Yılçay ile kalfası Mehmet Ali Uçar ile birlikte çalışmalarını devam ettirmektedir. Ahmet Yılçay 10-25 Aralık 1989 tarihinde Konya Ticaret Odası'nın ve 1998 yılında Selçuklu Belediyesi'nin düzenlediği el sanatları sergilerine katılmıştır. Eserlerinde hakiki künde-kârî tekniği ve korkuluklarda kafes tekniğinden, sade kafes işçiliğini uygulamaktadır (Fotoğraf No: 2). Yurt içi ve yurt dışında pek çok eseri bulunan Ahmet Yılçay'ın eserleri sırası ile;

1. 1989 Konya Karatay Sanayi Cami kapısı,
2. 1991 Mahmuriye Cami kapısı,
3. 1991 Derebucak Merkez Cami kapısı,
4. 1992 Alavardı Cami kapısı,
5. 1993 Bağlarbaşı Cami kapısı,
6. 1993 İttifak Holding Cami kapısı,
7. 1994 Özalkent Mevlâna Cami,
8. 1994 Çumra-Abtitolu Köyü Cami minber, mihrap, vaiz kürsüsü,
9. 1994 Kapu Cami müezzin mahfeli,
10. 1995 Konya Hacıveyiszade Cami kapıları,
11. 1995 İstanbul Küçükalyalı İmdat Vakfı Cami kapısı,
12. 1995 Selçuk Üniversitesi Alâeddin Keykûbat Cami kapısı,
13. 1996 Konya Sakarya (Mahallesi) Cami kapısı,
14. 1996 Numune Hastanesi Mescidi mihrabı,
15. 1997 İçeri Çumra Arap Osman Cami kapısı,
16. 1997 Yurtbeyli Köyü Cami kapısı,
17. 1997 Danimarka'da Türk Cami minber ve vaiz kürsüsü,
18. 1998 Taşra Karaarslan Cami minber, mihrap, vaiz kürsüsü,
19. 1998 Adana Sabancı Merkez Cami kapıları,
20. 1999 Kuzuluk İhlas Cami kapısı,
21. 1999 Nevşehir Kılıçarslan Cami minber, mihrap,
22. 2000 Konya Selçukoğlu Cami kapısı,
23. 2000 Konya Derebucak Cami kapısı,
24. 2000 Ketenli Kasabası Büyük Cami kapısı,
25. 2000 İzmir Urla Cami minber, mihrap, vaiz kürsüsü,
26. 2000 Afyon Bolvadin Cami minber, vaiz kürsüsü,
27. 2000 İstanbul Baklalı Kemalettin Cami kapısı,
28. 2001 Serhat Cami kapısı– 2000, Hurdacılar Cami kapısı,
29. 2001 Bursa Orhan Bey Cami (Orhangazi) kapısı,
30. 2001 Kale Pazarlama Mescidi minber, mihrap,
31. 2001 Konya Yeni Kunduracılar Cami kapısı,
32. 2002 Eskişehir Ramazanoğlu Cami kapısı,

⁵² 21.05.2003 tarihinde Ahmet Yılçay ile yapılan kişisel görüşmeden.

33. 2002 Konya Nişantaş Yeşil Cami minberi mihrap ve kapısı,
34. 2003 Konya Sayar Cami minber, mihrap, vaiz kürsüsü ve kapısı,
35. 2004 Bursa - Süleyman Çelebi Cami.

Abdül Kadir Can ⁵³

1937-Sarayönü doğumlu olan Abdül Kadir Can, ilkokul mezunudur. Asıl mesleği doğramacılık olup künde-kârî işçiliğine 1975 yılında hobi olarak başlamıştır. İlk işi olarak, 1980 yılında Konya Marangozlar Cami kapısını çalışan A. Kadir Can, Konya içinde Parsana Cami kapısı – 1991 ve Kulu Yeşilyurt Cami kapısı, Yeni Buğday Pazarı Cami kapısı, Konya Marangozlar Cami kapısını künde-kârî tekniğinde çalışmıştır.

Genellikle yapıştırma ve çakma künde-kârî tekniğinde kapı çalışan usta, 1984-1989 yılları arasında Suudi Arabistan’da üç adet Cami ve iki adet villaya künde-kârî kapı yapmıştır. 1995 yılında vernik ve boya kokusundan sağlığının bozulduğunu ifade eden usta künde-kârî yapımını bırakmıştır (Fotoğraf No: 3).

Mustafa Karakaş ⁵⁴

1970-Konya doğumlu olan Mustafa Karakaş, ilkokul mezunudur. 1981 yılında künde-kâr Mevlüt Çiller’in yanına çırak olarak giren Mustafa Karakaş, 1988 yılının sonuna kadar ustanın yanında çalışmış ve künde-kârîyi öğrenmiştir. Mevlüt Çiller ile beraber 1982 – 1983 yıllarında Cihanbeyli İlçesi Kütük kuşağı Köyü Cami’nin kapısı, minber ve vaiz kürsüsü, 1984 yılında Konya Ulurmak Altıyol Cami kapısını çalışmıştır.

1985 – 1987 yıllarında Ankara Kocatepe Cami sekiz adet ana ünite ve son cemaat mahali kapıları ve bir adet minare kapısının yapımını üstlenen Mevlüt Usta’nın, Ahmet Yılçay ve Ramazan Karaselek’ten oluşan ekibinde de yer alan Mustafa Karakaş, 1988 yılında askere gitmek için Mevlüt Çiller’in yanından ayrılmıştır.

1991 yılında ahşap doğrama ve mobilyacılık üzerine bir atölye kuran Mustafa Karakaş, günümüzde ortağı ile beraber atölyesinde çalışmalarını devam ettirmektedir. Künde-kârînin oldukça maliyetli bir teknik olduğunu ve bugünün şartlarında kendisinin bu tür ağır bir maliyetin üstesinden gelemeyeceğini ifade eden usta, “gönlünün künde-kârîde kaldığını, imkan

⁵³ 27.07.2003 tarihinde A. Kadir Can ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁴ 24.06.2003 tarihinde Mustafa Karakaş ile yapılan kişisel görüşmeden .

verilirse yeniden künde-kâri yaparak, geride bir eser bırakmak istediğini”⁵⁵ belirtmiştir (Fotoğraf No: 4).

Süleyman Ulaş⁵⁶

1951- Konya doğumlu olan Süleyman Ulaş ilkokul mezunudur. 1965 yılında marangoz Seyit Göksuçukur yanında çıraklığa başlamış ve ilk olarak, 1970’de Konya Çimenlik Camisine künde-kâri olmayan düz bir “bucak kürsüsü”⁵⁷ yapmıştır. Flota kakma ve ağaç oyma çalışan Süleyman Ulaş, 1988 yılında Altınekin Sarnıç Köyü Camisinin kapı ve pencere kanatlarını çalışmıştır. Künde-kâri tekniğine ilgi duyarak araştırmaya başlayan Süleyman Ulaş’ın, hakiki künde-kâri tekniğindeki ilk çalışması 1996 yılında Seydişehir Yalılıhöyük Camisindeki kare taksimatlı kapıdır. 1998 yılında künde-kâr Mevlüt Çiller’den, künde-kâri tekniğini öğrenen Ulaş, 2000 yılında Konya Fatih Işıklar Mahallesi’ndeki Keçeciler ve Kömürcüler Cami kapı kanatları ile lambri işlerini yapan usta, Mevlüt Çiller usta ile beraber Japonya-Tokyo Türk Cami pencere kepenkleri ve Almanya Berlin Cami pencere kepenklerini kare taksimatlı olarak çalışmıştır. Konya Şems Cami ağaç işleri ve Nakipoğlu Caminin çitalama tekniğindeki ağaç işlerinin tamiratında çalışan usta, son günlerde, Beyşehir Eşrefoğlu Cami minberinin tamiratında eksik tablalarının oyma işlerini alarak çalışmaya başlamıştır.

Yaptığı künde-kâri çalışmalarda kare taksimat kullanmayı tercih eden Süleyman Ulaş, künde-kârde ağacı çok iyi tanımak gerektiğini ve kendisinin künde-kârde henüz çırak olduğunu belirterek, künde-kâri ve ağaç işlerine karşı sevgisini “ağacın kokusunu duymazsak, karnımız aç kalıyor”⁵⁸ şeklinde ifade etmiştir.

Künde-kâri ile yoğun olarak uğraşmayan ve kendisini “künde-kâr” olarak nitelendirmeyen, sadece gelen siparişler doğrultusunda çalışmalar yapan usta, Marangozlar Sanayi’ndeki atölyesinde oğlu Ahmet Ulaş ile beraber arı kovanı imalatı yapmaktadır (Fotoğraf No: 5).

Kadir Yıldız⁵⁹

1949-Konya doğumlu olan Kadir Yıldız, ilkokul mezunudur. 1967 yılında Ali Adıbelli’nin yanına çırak olarak girmiştir ve ustanın en son yetiştirdiği çıraktır. Usta vefat

⁵⁵ 24.06.2003 tarihinde Mustafa Karakaş ile yapılan kişisel görüşmeden .

⁵⁶ 29.07.2003 tarihinde Süleyman Ulaş ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁷ Normal boyuttaki bir vaiz kürsüsünün ¼ olarak çalışılmış halidir. 29.07.2003 tarihinde Süleyman Ulaş ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁸ 29.07.2003 tarihinde Süleyman Ulaş ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁹ 20.06.2003 tarihinde Kadir Yıldız ile yapılan kişisel görüşmeden.

edince Mevlüt Çiller'in yanında çalışmaya başlayan Kadir Yıldız, künde-kârî tekniğinde çakma ve yapıştırma olarak taklit künde-kârî ile ağaç çıtalama tekniğinde çalışmalar yapmaktadır. Genellikle cami içlerine minber ve mihrap yapımı ile uğraşan ve siparişe göre kapı da çalışan usta, 1967 yılından beri 10-12 kadar kalfa yetiştirdiğini ancak hiçbirinin mesleği devam ettirmediklerini mesleğinde sadece oğullarını yetiştirdiğini ifade etmiştir. Konya içi ve güneyindeki köylerde taklit künde-kârî tekniğinde pek çok mihrap ve minberinin bulunduğunu belirten usta, Mevlüt Çiller usta ile Japonya-Tokyo, Rusya ve Berlin'deki camilerde montaj ve künde-kârî işlerinde beraber çalışmıştır.

Son yıllarda oğullarına ayrı bir atölye kuran ve büyük oğlu 1975 doğumlu M. Emin Yıldız ile küçük oğlu 1977 doğumlu İbrahim Yıldız ve bir çırakla birlikte hakiki künde-kârî tekniğinde çalışmalar yapmaya başlayan Kadir Yıldız, künde-kârî tekniğinin devam etmesi konusundaki görüşlerini, "künde-kârî eskiden nasıl günümüze gelmişse, bugünkü de geleceğe taşınınsın diye gayret gösteriyoruz" şeklinde ifade etmektedir (Fotoğraf No: 6). Kadir Yıldız'ın oğulları ile birlikte yurt içi ve dışında pek çok ağaç işi bulunmaktadır. Bunlardan bazıları:

1. 1994 İzmir-Karaburun Uşşakiler Cami,
2. 2002 Ermenek-Karaman Sıfat Cami,
3. 2002 Konya-Selçuklu Zafer Sanayi Cami,
4. 2002 Mersin-Silifke Örnek Cami,
5. 1997 Konya-Selçuklu Malazgirt Cami,
6. 1995 Konya-Beyşehir Yeni Doğan Çarşı Cami,
7. 1998 Konya-Meram Uhut Cami,
8. 2001 Karaman-Ermenek Tepe Başı Cami,
9. 2000 Konya-Karatay İstiklal Cami,
10. 2000 Konya-Bozkır Akkise Yeşil Cami,
11. 1987-1988 Konya-Karatay Rahmaniye Cami,
12. 2003 Konya-Meram Kaynakçı Ömer Cami,
13. 2000 Konya-Meram Fatih Cami,
14. 1985-1986 Kayseri-Tomarza Merkez Cami,
15. 1999 Aksaray-Sağlık Kasabası Sağlık Cami,
16. 1982-1983 Antalya-Kemer Beldibi Merkez Cami,
17. 2002 Konya-Selçuklu Sızma Büyük Cami,
18. 1996 Konya-Karatay Hacı Musa Faydasıçok Cami,
19. 2002 Rusya-Ketederin Ketederin Cami.

Ahmet Serim⁶⁰

1962-Konya doğumlu olan Ahmet Serim, lise mezunudur. 1979 yılında Konya Endüstri Meslek lisesi Ağaç İşleri bölümünü bitirdikten sonra ahşap imalatla uğraşmaya başlamıştır.

⁶⁰ 11.07.2003 tarihinde Ahmet Serim ile yapılan kişisel görüşmeden.

Son iki yıldır özellikle minber ve mihrap üzerine yoğunlaşarak, taş işçiliğinde mihrap ve kubbe nişlerinde, taç kapıların kavsaralarında bulunan mukarnasları ağaç işlerine uygulamak için çalışmalar yapmaktadır. 2001 yılında başladığı ve tek künde-kâri işi olan Konya İmamoğlu Camisinin ağaç işlerinden; kapı, pencere kanatları, minber, mihrap, kürsüsü ve müezzin mahfelini yapmıştır. Usta yaptığı ağaç işlerde, çakma (taklit) künde-kâri tekniği ve sade kafes işçiliği uygulamaktadır. Künde-kâri sanatını; “matematik, geometri ve kalbi duyularla zihni ve ruhi istidatların taş ve ağaçlara tecessüm (görünme-belirme) ettirilmesidir.”⁶¹ şeklinde tanımlayan Ahmet Serim yaptığı işlerde kullandığı hammaddeye oldukça önem verdiğini ve bu nedenle Türkiye içinde pek çok il ve yurt dışında ülke gezerek hammadde temin ettiğini ifade etmiştir (Fotoğraf No: 7).

İbrahim Gedik⁶²

1970 – Konya doğumlu olan İbrahim Gedik, ilkokul mezunudur. 1995’te vefat eden babası Mustafa Gedik’in taklit-yapıştırma künde-kâri tekniğindeki çalışmalarına ilgi duyarak, 1983 yılında babasının yanında çalışmaya başlamıştır. Genellikle minber, mihrap, vaiz kürsüsü ve nadir olarak kapı çalışan İbrahim Gedik, babası ile beraber 1975-1995 yılları arasında Konya çevresinde Beyşehir, Seydişehir, Aksaray, Ilgın ve Karaman’daki köy camilerine yapıştırma künde-kâri tekniğinde ağaç işleri çalışmıştır. Günümüzde, Marangozlar Sanayi’ndeki atölyesinde tek başına yapıştırma künde-kâri tekniğinde Cami işlerine devam eden İbrahim Gedik son yıllarda, hakiki künde-kâriye ilgi duyarak bu konuda araştırma ve çalışmalarını sürdürmektedir (Fotoğraf No: 8).

B. Üretim Mekanı

Ustaların atölyeleri kendi mülkleri olup, ortalama büyüklükleri 100-150 m² arasında değişmektedir. Atölyelerin iç mekanı, ustaların kullandıkları sanayi tipi ağaç işleme makineleri, hammadde olarak kullanılan ağaçlar ve marangozluk el takımlarının bulunduğu bölümlere ayrılmıştır. Atölyelerin, ağaç işlerinde çalışma şartlarına uygun olduğunu belirten ustalar, yanlarında 2-4 adet kalfa ve sigortalı çırak çalıştırmaktadır.⁶³

⁶¹ Bekmezci, M., “Bitmeye Yüz Tutmuş Meslekler”, **100 Yılın Sesi**, Yıl: 2, Sayı: 2, Konya, 2002, s. 33.

⁶² 19.05.2003 tarihinde İbrahim Gedik ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶³ 12.05.2001 tarihinde Mevlüt Çiller, 21.05.2003 tarihinde Ahmet Yılçay, 20.06.2003 tarihinde Kadir Yıldız, 24.06.2003 tarihinde Mustafa Karakaş, 11.07.2003 tarihinde Ahmet Serim ve 29.07.2003 tarihinde Süleyman Ulaş ile yapılan kişisel görüşmeden elde edilen bilgiler.

C. Kullanılan Malzemeler

Ham madde

Kündekârîde yapım tekniği kadar kullanılan malzemenin de kaliteli olması ortaya çıkan eserin kalitesi ile bağlantılıdır. “Ağaç çeşitlerini tanımak ve kullanılan ağaçların özelliklerini çok iyi bilmek kündekârîde başarılı olmada ilk adımı teşkil etmektedir. Kündekârî tekniğinde eskiden abanoz, pelesenk, gül, sedir ağaçları kullanılmaktaydı. Günümüzde abanoz ve pelesenk oldukça maliyetli ağaçlar oldukları için temin edilememektedir. Kolay elde edilmesi ve ucuz olması sebebi ile ceviz, elma, armut, sedir, çam, gül, akça ağaç, meşe, kayacık ve şimşir”⁶⁴ ağaçları kullanılmaktadır. Bu ağaçlardan; “geometrik motifli iskeleti oluşturan kayıtlar için meşe, ceviz gibi sert ağaçlar, kayıtların iç bölümlerini dolduran tablalar için de armut, ceviz, akça ağaç, kayacık, şimşir, ardıç gibi oymaya elverişli ağaçlar tercih edilmektedir.”⁶⁵ Tablaların süslemelerinde ise gelen siparişlere göre doğal sedef, bağa kullanılmakta olup, kakmalar İstanbul’da yaptırılmaktadır.

Ustalardan alınana bilgilere göre; taklit kündekârîlerde zemin olarak mdf ve suntaın kullanıldığı, yapıştırma kündekârîlerde yurt dışından gelen ithal zamkların tercih edildiği belirlenmiştir.⁶⁶ Taklit kündekârî yapan ustalardan Ahmet Serim, kayıt ve tablalarda meşe ile ceviz ağacının temin edilemediği durumlarda Afrika’dan gelen limba ağacı, gemi güvertelerinde kullanılan renge ağacı ve Konya’da suvarmılık denilen dişbudak ağacını, İbrahim Gedik ise, maun, meşe, limba, çam ve ıhlamur ağaçlarını kullanmaktadır.⁶⁷

Ağaçlar genellikle Zonguldak, Bolu, Bursa-İnegöl, Ankara, İstanbul ve Konya’dan ihale yolu ile satın alınmaktadır. Ustalar, her zaman iyi ağaç bulamadıklarını belirterek, iyi cins ağaçların fiyatlarının çok yüksek olmasından dolayı ellerinde her kalitedeki ağacı bulundurduklarını ifade etmişlerdir.⁶⁸

⁶⁴ 12.05.2001 tarihinde Mevlüt Çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶⁵ 12.05.2001 tarihinde Mevlüt Çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶⁶ 19.05.2003 tarihinde İbrahim Gedik, 20.06.2003 tarihinde Kadir Yıldız, 24.06.2003 tarihinde Mustafa Karakaş ve 11.07.2003 tarihinde Ahmet Serim ile yapılan kişisel görüşmeden elde edilen bilgiler.

⁶⁷ 19.05.2003 tarihinde İbrahim Gedik ve 11.07.2003 tarihinde Ahmet Serim ile yapılan kişisel görüşmeden elde edilen bilgiler.

⁶⁸ 12.05.2001 tarihinde Mevlüt Çiller, 19.05.2003 tarihinde İbrahim Gedik, 21.05.2003 tarihinde Ahmet Yılçay, 20.06.2003 tarihinde Kadir Yıldız, 24.06.2003 tarihinde Mustafa Karakaş, 11.07.2003 tarihinde Ahmet Serim, 27.07.2003 tarihinde A. Kadir Can, 29.07.2003 tarihinde Süleyman Ulaş ile yapılan kişisel görüşmeden elde edilen bilgiler.

Aletler

Teknolojik ilerlemelerle beraber künde-kârî tekniğinde kullanılan aletler de zamanla değişmiştir. 20. yüzyıla kadar ağaç parçaları tamamen el işçiliğiyle kesilip düzeltilirdi. “Keniş-kiniş-giniş”⁶⁹ (oluk) ve “delik-zıvana”⁷⁰ (geçme yerleri) açmada kullanılan, ağız kısımları bıçaklı, “küstüre” ve “düz taban”⁷¹ adı verilen araçlar kullanılırdı (Fotoğraf No: 9).

Günümüzde ise teknolojik ilerlemelerle ve zamandan tasarruf sağladığı için pek çok elektrikli makineden faydalanılmaktadır. Bunlar; “kesim işlerinde hızar, ölçülü kesme işlerinde yatarlı daire (gönyeleme), yüzey düzeltme işlerinde planya, kalınlık verme ve eşitleme işlerinde kalınlık (kalibre) makinesi, oyma ve biçimlendirme işlerinde freze makinesi ve son yıllarda kullanılan CNC adı verilen programlı ağaç oyma tezgahlarıdır.”⁷² Oyma işlerinde ise, ıskarpela takımı, oluklu kalemler ve ustaların geliştirdiği çakı aletleri ile tokmak kullanılmaktadır (Fotoğraf No: 10).

Ustalardan Mevlüt Çiller ve Ahmet Yılçay, ağaç işlerinde kullanılan makinelere bazı tadilatlar yaparak künde-kârî çalışmalarına uygun hale getirdiklerini ifade etmişlerdir.⁷³

D. Yapım Tekniği

Ağacın Kurutulması: “Künde-kârî işçiliğinde yapılacak işe başlanmadan önce kullanılacak ağacın iyice kurumuş olması gerekmektedir. Ağacın özel yöntemlerle terbiye edilerek sertleştirilmesi ve özenle hazırlanması önemli bir noktadır.”⁷⁴ Künde-kâr Mevlüt Çiller; “ağacın içindeki canlı hücrelerin 15 yıl yaşadığını ifade ederek, ağaç tomruklarının bünyesinde bulunan ve ağacı çalıştıran (küçülüp, büyümesi) yumurta akına benzer bir sıvının tamamen boşaltılması gerektiğini vurgulamıştır. Çiller, eskiden ağaç tomruklarının baş aşağı bakacak şekilde bir çağlayan altına asılarak aylarca bekletildiği bu yöntemle ağaç içindeki sıvının aktığını belirtmiştir. Ağaçtaki canlı hücrelerin ölmesi için, ağacın 70°C nin üzerinde

⁶⁹ Marangozlukta, iş parçasının üzerine boydan boya açılan kare ya da dikdörtgen kesitli kanal, bkz., Şanıvar, Nazım, “Kiniş”, **Ağaç İşleri Terimleri Sözlüğü**, Ankara, 1968, s. 35.

⁷⁰ Marangozlukta kullanılan elemanlardan birinin iki tarafı, diğerinin ortası boşaltılarak yapılan çatkı türü, bkz., Şanıvar, Nazım, “Zıvana”, **Ağaç İşleri Terimleri Sözlüğü**, Ankara, 1968, s. 68.

⁷¹ Tuncer, E., **Konya’da Yaşayan Geleneksel Ağaç ve Toprak İşçiliği**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 1998, s. 183.

⁷² Nas, E., “Çıkrıkçılık-Rahle Yapımı ve Künde-kârî İşçiliğinin Konya Ekonomisine Katkıları”, **Ulusal I. Konya Ekonomisi Sempozyumu**, Konya, 2003, s. 532.

⁷³ 12.05.2001 tarihinde Mevlüt Çiller ve 21.05.2003 tarihinde Ahmet Yılçay ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁴ Sözen, M., **Geleneksel Türk El Sanatları**, İstanbul, 1998, s. 34.

90°C-100°C buharlı ısıda en az 24 saat kalması gerektiğini ifade eden usta, en iyi ve en hızlı kurutma yönteminin de fırınlama olduğunu belirtmiştir.”⁷⁵

Son yıllarda, doğal kurutma yöntemleri ile yapılan kurutma işleminin 10-15 yıl gibi oldukça uzun süre almasından dolayı, fırınlama yöntemi tercih edilmektedir. “Tomruk (ağaç gövdesi) halindeki ağaç parçaları, yapılacak işe ve ağacın cinsine göre kereste (lata) şeklinde hızar makinesinde kesilir. Bu işlem yapılırken sert ağaçlar kalın ölçülerde kullanılmayacak ise, kalınlığı 6 cm.yi geçmeden kesilir. Kesilen ağaç parçaları ilk olarak, 65°C nin üzerindeki bir ısıda olan fırın içinde 48 saat kurutulur. Daha sonra tekrar kurutma işlemine alınan ağaçların kuruma süreleri cinslerine, bünyelerindeki nem oranlarına ve kalınlıklarına göre iki hafta ile iki ay arasında değişmektedir.”⁷⁶ Ustalar ağacın kurutulmasının maliyetli olduğu ve uzun bir süreç gerektirdiği için genellikle kurumuş ağaç aldıklarını belirtmişlerdir. “6-12 yıl süreyle kurumuş ağaçları tercih ettiğini belirten Ahmet Serim, ağacın Konya iklimine alışması için de belli bir sürenin geçmesi gerektiğini ve ne kadar kuru ağaç kullanılırsa o kadar kaliteli ve uzun ömürlü işlerin çıkacağını”⁷⁷ ifade etmiştir.

Ağacın Ölçülere Göre Kesilip Düzeltilmesi: Kurutma işleminden sonra, keresteler kullanılacak yere göre ölçülenir ve ağacın cinsi ile çalışma (eğrilme, şişme v.b. gibi) payı da göz önünde bulundurularak, kenarlarından 6-8 mm. pay verilip, yatarlı daire makinesinde kesilir. Kesilen ağaç parçalarına, planya makinesinde “yüz-cumba”⁷⁸ denilen, yüzey düzeltme ve yontma işlemi uygulanır. Düzeltilen ağaç parçaları belirlenen ölçüler dahilinde kalınlık makinesine girerek, her tarafı aynı kalınlıkta yontularak eşitlenir.⁷⁹

Desen Şemasının Ağaç Yüzeyine Aktarılması: Kerestelerin hazırlık işlemleri bittikten sonra yapılacak kündekârinin geometrik desen şeması 1/1 ölçekte kağıda veya suntaya çizilir ve çizim üzerindeki tüm parçalar, hazırlanacak ağaç parçalarının arka yüzeyleri numaralandırılır. A. Kadir Can usta yaptığı kündekârielerde desen şemasını kağıt kullanmadan, ağaç üzerinde çizim yaptığını belirtmiştir.⁸⁰

Kayıtların Hazırlanması: Keresteler hazırlandıktan sonra, kündekâri tekniğinde geometrik iskeleti oluşturan kayıtlar hazırlanmaya başlanır. Kayıtların yüz kısımlarına “kordon çekme” işlemi, freze makinesinde uygulanır. Marangozlukta kullanılan ve “Osmanlı tabiri ile “kaval” ve “kepçe” denilen birimlerden oluşan kordon motifi profilli bir yüzeyden

⁷⁵ 22.12.2001 tarihinde Mevlüt Çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁶ 22.12.2001 tarihinde Mevlüt Çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁷ 14.07.2003 tarihinde Ahmet Serim ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁸ Bu işlemde “yüz” ağacın geniş kısmına, “cumba” ağacın kalınlığına verilen isimdir.

⁷⁹ 22.12.2001 tarihinde Mevlüt Çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁸⁰ 27.07.2003 tarihinde A. Kadir Can ile yapılan kişisel görüşmeden elde edilen bilgiler.

meydana gelmektedir.”⁸¹ Kepçe iç bükey bir girintiden, kaval ise dış bükey bir çıkıntından oluşmaktadır (Fotoğraf No: 11).

Kaval adı verilen profilli çıkıntının sayısı değişebilmektedir. Kavalın orta bölümüne, ince bir oluk açılarak iç kısmına, 0.5 mm kalınlığında ve 3-5 cm genişliğindeki “flota” denilen ince ağaç şeritler kakma tekniğinde uygulanır⁸² (Fotoğraf No: 12).

Flotası geçirilen kayıtların yan kısımlarına, tablaların geçmesi için freze makinesinde kuniş açılır. Daha sonra kayıtlar desen üzerinde kontrol edilir. Bu işleme “serkalem”⁸³ (çizgi işi) denir. Desen üzerinde her parçaya numarası verilerek, kayıtların uç bölümlerine, ölçülerine ve açı derecelerine göre freze makinesinde delik-zıvana (geçme) biçme işlemi uygulanır. Bu sistemde, zıvana çıkıntılı bir kısım olup deliğe geçerek parçaların birbirlerine bağlanmasını sağlamaktadır (Fotoğraf No: 12).

Tablaların Hazırlanması: Yapımı biten kayıtlar, desene göre alıştırılarak birbirleri ile birleşip geometrik iskeleti oluştururlar. “Kayıtların orta bölümlerine tabla girme mesafesine göre kesilen tablalar da, yerlerine göre numaralandırılır (Fotoğraf No: 13). İlk kaba kesimleri yapılan tablaların, ölçülerine göre kenar kısımlarına freze makinesinde kuniş açılır ve 30° açı ile kunişin ağzına kadar eğim verilerek kesilir. Bu işleme “pahı yıkılmak” adı verilir.”⁸⁴

Pahı yıkılan tablaların kenarlarına açı derecelerine göre, özellikle orta bölümdeki tablolarda çok ince hesaplamalar yapılarak kakma tekniğinde flota geçirilir. Oyma tekniğinde süsleme yapılmayan tablolara uygulanan flota, farklı rengi ile tablaların yüzeyinde ince çerçeve oluşturur. Bununla beraber künde-kârî tekniğinde; tablaların yüzeyine genellikle stilize edilmiş bitkisel motiflerden oluşan kompozisyonlar derin oyma ve eğri kesim tekniğinde uygulanmaktadır. Bu teknikte ıskarpela takımı ve oluklu kalemler kullanılır. İlk olarak tabla üzerine çizilen desenin iç kısmı oyma kalemleri ile boşaltıldıktan sonra motiflerin formlarına uygun yüzey profilleri ve ayrıntıları yine oyma kalemleri ile yapılır (Fotoğraf No: 14). Bu şekilde, bir günde 3-4 tabla yapılmaktadır.⁸⁵ Oyma işleminin dışında sedef ve bağa kullanılarak kakma tekniği de uygulanmaktadır. Ayrıca tablolarda oyma işlemi CNC’de de yapılabilir. Ustalara göre, CNC’de yapılan oymalar el işçiliğine göre daha düzgün olmakla birlikte, motiflerin karakteristik özelliklerinin belirginliği açısından el işçiliğinin yerini asla tutmamaktadır.⁸⁶

⁸¹ 22.12.2001 tarihinde Mevlüt Çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁸² 21.05.2003 tarihinde Ahmet Yılçay ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁸³ 22.12.2001 tarihinde Mevlüt Çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁸⁴ 22.12.2001 tarihinde Mevlüt Çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁸⁵ 13.08.2001 tarihinde H. Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁸⁶ 12.05.2001 tarihinde Mevlüt Çiller, 21.05.2003 tarihinde Ahmet Yılçay ve 13.08.2001 tarihinde H. Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

Kayıt ve Tablaların Birleştirilmesi: En son olarak; hazırlanan kayıtlar birbirine delik ve zıvanaları düzgün bir şekilde ayarlanarak geçirilir. Geçirilen kayıtların düzgünlüğü kontrol edildikten sonra iskelet dağıtılır ve tablalar yerleştirilerek, desen son olarak toplanır (Fotoğraf No: 15). Hakiki künde-kârîde, birbirine bağlanan kayıtlarda çivi veya tutkal kullanılmamaktadır. Mevlüt ustaya göre, künde-kârîde başıboş kayıt yoktur ve toplanan künde-kârîde ön ve arka yüzeyler birbirine benzememekle beraber, künde-kârînin yüzündeki geometrik kompozisyon arka kısımda görülmez.⁸⁷

Bu şekilde tamamlanan künde-kârînin uygulanacağı en güzel örnekler, kapı ve pencere kanatları ile minberlerden oluşmaktadır. Minber için hazırlanan künde-kârîlerde öncelikle, minberin kapı çerçeveleri, merdiven korkulukları, şerefe altları ile yan kısımların alt bölümlerinde boydan boya uzatılmış (çoğunlukla dikdörtgen prizması şeklinde hazırlanan) abanoz, ceviz, elma, armut gibi sıcağa ve rutubete dayanabilen sert ağaçlar kullanılarak hazırlanan minberin iskeleti (çatısı) kurulur. Ardından minberin yan bölümlerine bitkisel motif ve yazılarla derin oyma tekniğinde hazırlanmış künde-kârî parçalar yerleştirilir. Bu şekilde tamamlanan minberin giriş kapısı üzerindeki alınlık kısmına da künde-kârî uygulanabilmektedir.⁸⁸

“Künde-kârînin uygulanacağı yer kapı ise, iç çerçevesi ile “seren” (dış çerçeve) çalışılır. Kapı yapımında, künde-kârîyi oluşturan parçalar iç çerçeveye geçerek serene bağlanmaktadır. Seren, 6,5-8 cm kalınlığında çalışılır ve üst başlık (kitabe), orta başlık, alt başlık bölümlerinden oluşmaktadır. Üst bölümde, kapının ölçülerine göre ve eğri kesim tekniğinde hazırlanmış, üzerinde Ayet-i kerîme veya sûre yazılı olan bir kitabe bulunmaktadır. Orta bölüme, hazırlanan künde-kârî tekniğindeki pano yerleşir. Alt bölüme ise orta bölümdeki künde-kârînin detayı veya farklı kompozisyonda hazırlanmış bir pano bulunmaktadır. Kapı kanatlarının birbiri ile birleştiği bölüme gelecek şekilde, sadece bir kanadın kenarına “bini” (ince, uzun, profilli parça) monte edilir. Bini üzerine oyma tekniğinde bitkisel süslemeler de uygulanabilmektedir.”⁸⁹ Tamamlanan künde-kârî panolar yapılacak eserin çerçevelerine tutkallanarak yapıştırılır ve keskin aletlerle tutkal artıkları temizlenir. “Kamalama denilen bu işlemin sonunda, esere perdah ve zımparası yapılarak cilâya hazır hale gelmiş olur.”⁹⁰

⁸⁷ 22.12.2001 tarihinde Mevlüt Çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁸⁸ 21.05.2003 tarihinde Ahmet Yılçay ve 27.07.2003 tarihinde A. Kadir Can ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁸⁹ 22.12.2001 tarihinde Mevlüt Çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁰ Büyükçanga, M., “Künde-kârî ve Konya’da Yaşayan Künde-kârîler”, **Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu**, 07-15 Nisan 2000, Isparta, s. 245.

Ustaların büyük bir bölümü taklit künde-kârî çalışmaktadır.⁹¹ Bu teknikte; kompozisyona uygun kesilen kayıt ve tablalara kınış ve delik-zıvana uygulanmaz sadece kenar kısımları pahlandırılarak çivi ve tutkalla arka yüzeylerinden birleştirilir ve mdf üzerine direkt monte edilir. Künde-kârîde görülen geometrik kompozisyonun mdf üzerine çizilerek, kesilen ince ağaç çıtaların çivi ile desene çakılması sonucu ustaların “çıtakârî”⁹² dedikleri taklit künde-kârî çalışmalarının da yapıldığı görülmektedir. Çıtakârî ile beraber taklit künde-kârî çalışan ustaların “kafeskârî” ve “çıtalama”⁹³ dedikleri sade kafes işçiliğini de kullandıkları belirlenmiştir.

Bu teknik, “Konya ve çevresi Türk dönemi camilerinin minber ve mihraplarının kadife veya boyalı zeminleri üzerinde de çakma tekniğindeki süslemeler halinde sıkça görülür”⁹⁴ ve günümüzde genellikle minber, müezzin mahfillerinin korkuluklarında kullanılmaktadır.

Yüzey Düzeltme ve Cilâlama İşlemi: Hazırlanan künde-kârî yüzeyinde bulunan pürüzler perdah ve zımpara yapılarak giderilir. Ardından cilâlamaya hazır hale gelen eserin hava, su, böcek gibi dış etkenlerden korunması için; “Selçuklularda da kullanılan bir ölçek çam nefti + bir ölçek acıbadem yağı + bir ölçek saf zeytinyağı + bir ölçek saf terebentinden oluşan karışım fırça ile iki-üç defa sürülür. Karışımda çam nefti reçine ihtiva ettiği ve acı badem yağı ise zehirli olduğu için ağacın kurtlanma ve mantarlaşma yapmasını engeller. Zeytin yağı ve terebentin ağacı beslediği ve nemden koruduğu için ağaç daha uzun ömürlü olur. Tüm yüzeyin bu karışımı iyice içine çekmesi sağlanır. 2-3 gün bu şekilde bekletilen esere, aynı karışım tekrar sürülür.”⁹⁵ “Bu işlemden sonra yüzey, isteğe bağlı olarak verniklenebilmektedir.”⁹⁶

Ahmet Yılçay eserlerine, ağaç işlerinde kullanılan pinoteks (dolgu maddesi) çekerek vernik yapmaktadır.⁹⁷

Ahmet Serim, ağacı en iyi şekilde beslediği ve bozulmasını önlediği için Amerika ve Japonya’dan temin ettiği fok balığı yağı ile eserlerinin cilâlama işlemini yapmaktadır. Kadir Yıldız ise, künde-kârî yüzeye dayanıklılığı artırmak için belirli oranlarda balık yağı + badem yağından oluşan karışımı sürmektedir. Taklit künde-kârî çalışmalarında, hazırlanan yüzeye

⁹¹ Bu ustalar Kadir Yıldız, Ahmet Serim, Süleyman Ulaş, İbrahim Gedik’tir.

⁹² 22.12.2001 tarihinde Mevlüt Çiller, 04.11.2003 tarihinde Ahmet Yılçay ve 18.05.2004 tarihinde Kadir Yıldız ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹³ 18.05.2004 tarihinde Kadir Yıldız ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁴ Bu camiler; Çumra Alemdar Köyü Camii, Çumra Dedemoğlu Köyü Camii, İçeri Çumra Esat Paşa Camii, Çumra Yeni Mescit Köyü Camii, Ayrıntılı bilgi için bkz., Duran, R.- Baş, A., “Çumra’da Türk Dönemi Dini Mimarlık Eserleri”, **1. Uluslararası Çatalhöyük’ten Günümüze Çumra Kongresi -Bildiriler-** Çumra, 2001, s. 95,98,100,106.

⁹⁵ 18.03.2000 tarihinde Ahmet Yılçay ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁶ Nas, E., **A.g.m.**, s. 535.

⁹⁷ 04.11.2003 tarihinde Ahmet Yılçay ile yapılan kişisel görüşmeden.

boya ve dolgu malzemeleri uygulandıktan sonra kompresörle püskürtme vernik uygulanmaktadır.⁹⁸

E. Süsleme Özellikleri

Kündekârîde kullanılan süslemelerde ağaç işleme tekniklerinin tamamı uygulanmaktadır. Geometrik iskeletin çizgilerinin belirginliğini arttırmak için, kayıtların üzerindeki kaval kısmına ve tablaların dış hatlarına farklı renklerdeki ince ağaç şeritler (flato) kakma tekniğinde uygulanır. Bu şekilde hazırlanan tablaların yüzeyleri sade bırakılmaktadır⁹⁹ (Fotoğraf No: 15).

Flato çekilmeyen tablolara oyma ve kakma teknikleri uygulanmaktadır. Oyma tekniklerinde; oyma bıçağı yüzeyden zemine doğru dik tutularak yapılan düz satırlı derin oyma, oyma bıçağının serbest el hareketleri ile kullanılmasıyla yüzeyin yuvarlak olmasına özen gösterilen yuvarlak satırlı derin oyma, oyma bıçağının açılı tutularak süslemelerin eğimli olması sağlanarak yapılan mail - eğri kesim ve süslemede yer alan motiflerin dış hatlarından kesilerek boşaltılması ve boşalan kısımlara farklı malzemeler doldurulmasıyla yapılan kakma tekniği de isteğe ve süslemeye bağlı olarak uygulanabilmektedir. Bu tekniklerin tamamı, ıskarpela takımları ve oluklu oyma kalemleri kullanılarak çalışılmaktadır. Tekniklerde kalemler, motif çizgilerine göre üstten tokmak vurularak hareket ettirilir¹⁰⁰ (Fotoğraf No: 14).

Ustalar yaptıkları eserlerde, tablaların oyma işlerini genellikle oyma ustalarına yaptırılmaktadır. Kakma tekniğini Konya'daki oyma ustaları uygulamamakta olup, kakma yapılacak tablalar İstanbul'a gönderilerek oradaki ağaç oyma ustalarına yaptırılmaktadır.¹⁰¹

Ustalardan A. Kadir Can yaptığı kündekârîlerde, tablaların yüzeyinde bulunan oyma tekniğindeki süslemeleri özellikle kendisi çalışmaktadır. Mevlüt Çiller ve Ahmet Yılçay eserindeki maliyete göre tabla yüzeyindeki süslemeleri CNC denilen programlı oyma makinesinde yapmakta olup, el işçiliğindeki tabla çalışmalarında ağaç oyma ustalarından yardım almaktadırlar. Ustalar CNC makinesini tercih etmelerini, "el işçiliğiyle kıyaslandığında daha hızlı ve daha çok tabla yapılması ve makine işinin, el işi oymalardan daha düzgün iş çıkarması"¹⁰² şeklinde ifade etmişlerdir.

⁹⁸ 14.07.2003 tarihinde Ahmet Serim ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁹ 04.11.2003 tarihinde Ahmet Yılçay ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁰⁰ 13.08.2001 tarihinde H. Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁰¹ 22.12.2001 tarihinde Mevlüt Çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁰² 22.12.2001 tarihinde Mevlüt Çiller ve 04.11.2003 tarihinde Ahmet Yılçay ile yapılan kişisel görüşmeden.

Yapılacak künde-kârilerin desen şemaları bizzat ustalar tarafından hazırlanabildiği gibi, son yıllarda minber ve mihraplar için mimarlar tarafından hazırlanan projeler de uygulanabilmektedir. Bu projelerde, geometrik iskeletin kompozisyonu ve kayıtlarda bulunan motifler ustalara çizimler halinde verilmektedir. Çizimlerde genellikle eski künde-kârî eserlerde bulunan motifler kullanılmaktadır.¹⁰³

Geometrik iskelet, ustalar tarafından “kare taksimat (rüzgar gülü-çarkı felek) ve yıldız taksimatı”¹⁰⁴ olarak adlandırılan iki ayrı kompozisyon halinde uygulanmaktadır. Eski örneklerden alıntı yapılarak oluşturulan kompozisyonlarda geometrik motifler simetri, tekrar ve sonsuzluk ilkelerine bağlı olarak kullanılmaktadır. Yıldız taksimatlı kompozisyonlarda bulunan motifler; merkezde bulunan beş, altı, sekiz, on, on iki ve on altı kollu yıldızlar ve yıldız eksenlerinin kırık çizgiler halinde belli açılar oluşturarak meydana getirdiği üçgen, kare, dörtgen, altıgen, sekizgen ve baklava formlarıdır (Şekil No: 1-2-3). Yıldız taksimatında en çok kullanılan motif şeması, ustaların “99’lu”¹⁰⁵ dedikleri 99 adet tabladan oluşan kompozisyonudur. Kare taksimatlı kompozisyonlarda bulunan motifler ise; merkezde bir adet kare formunun etrafında rüzgar gülü şeklinde birbirini kovalayan, 90°’lik açılarla yatay ve dikey eksenlerde yerleştirilen dikdörtgenlerden oluşmaktadır (Şekil No: 4).

Bu iki kompozisyonun dışında, altı ve sekiz adet üçgenin birleşmesinden meydana gelen, altıgen ve sekizgen formlarının verev hatlar üzerinde üst üste yerleşmesinden oluşan geometrik kompozisyon da özellikle minber korkuluklarında sıkça kullanılmaktadır. Bu kompozisyonu ustalar “kaz ayağı”¹⁰⁶ olarak adlandırmaktadırlar. Genellikle sade kafes işçiliğinde ve taklit künde-kârîlerde kullanılmaktadır.

Tüm kompozisyonlardaki motifler simetri, tekrar kurallarına ve sonsuzluk ilkesine uygun olarak birbirini takip etmektedir. Bu şekilde açık uçlu ve devam eden bir kompozisyon meydana gelmektedir. Ustalar her iki kompozisyonu, uygulanacak eserin ölçülerine göre değiştirerek kullanmaktadırlar. Yıldız taksimatlı ve oymalı-kakmalı tablalı kompozisyonların; kare taksimatlı ve düz tablalı kompozisyonlara göre yapımının üç katı kadar daha uzun süre gerektirdiği ve sanat değeri açısından daha üstün niteliklere sahip olduğu belirlenmiştir.

Geometrik iskeletin içini dolduran tablalarda, kıvrık dallar üzerine rûmî, palmet motifleri ve stilize edilmiş hatâyî ve penç motifleri kullanılmaktadır. Bir alt bir üst şeklinde birbirine bağlanan motifler, merkezi simetriye uygun şekilde hazırlanır (Şekil No: 5-6-7-8).

¹⁰³ 22.12.2001 tarihinde Mevlüt Çiller, 04.11.2003 tarihinde Ahmet Yılçay ve 18.05.2004 tarihinde Kadir Yıldız, 14.07.2003 tarihinde Ahmet Serim ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁰⁴ 22.12.2001 tarihinde Mevlüt Çiller, 04.11.2003 tarihinde Ahmet Yılçay ve 18.05.2004 tarihinde Kadir Yıldız ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁰⁵ 22.12.2001 tarihinde Mevlüt Çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁰⁶ 18.05.2004 tarihinde Kadir Yıldız ile yapılan kişisel görüşmeden.

Tablaların yüzeyleri bitkisel kompozisyonlarla bezenmiş olabildiği gibi, kenar kısımları flato veya iç kısımları sedef kakmalı düz yüzeyli tablalar da hazırlanmaktadır. Flato kakma tekniği her boyutta tablaya uygulanabildiği gibi, sedef kakma tekniği sadece küçük ebattaki tablolara uygulanabilmektedir (Fotoğraf No: 16-17-18).

Kündekâr Mevlüt Çiller, “geometrinin gideceği sınırların belli olduğunu ve motiflerin göze güzel görünmekle beraber anlam olarak ta değerleri olduğunu ifade etmiştir. Yeşil türbenin kapısından çok etkilendiğini belirten usta, bir kanadın orta bölmesinde 99 adet tabla olduğunu ve bunun Esmâ-ül Hüsnâ sayısını verdiğini belirterek, Süleymaniye Camisinde olan özelliği kendisinin Ankara Kocatepe Camisinde kullandığını ve 355 adet tabla sayısı kullanarak bir Kameri yılın kapının üstündeki tabla sayısında takvimlendiğini belirtmiştir.”¹⁰⁷

Mevlüt Çiller, “yaptığı eserlerde yer alan geometrik kompozisyonları hazırlarken belli bir ölçü hesaplamasına bağlı kalmadığını ifade ederek, kündekâride kullanılan kompozisyonlarla İslâm dini arasında bağlantı kurmaktadır. Örnek olarak; Ankara Kocatepe Cami müezzin mahfeli çıkış kapısının üst bölümünde 33 tabla (tespih sayısı) ve alt bölümde 18 tabla (18 bin alemler temsilen) ve Muradiye Camisinde ise, kapıda 28 tabla (Kur’an-ı Kerim’de isimleri geçen 28 peygamber) bulunduğunu ve bu işle uğraşıldığı zaman geometrinin kendi kendine ahenkli olarak denk geldiğini belirtmiştir.”¹⁰⁸

F. Renkler

Hakiki kündekâride ağacın doğal renginin dışında boya ile renklendirme yapılmamaktadır. Ustalar; “kayıt ve tablolarda kullanılan ağaçlardaki damarların yönü ile farklı renkteki ağaçları gözü yormaması ve ritim kazandırması için ahenkli olarak yerleştirerek kündekârinin de renklendiğini”¹⁰⁹ belirtmişlerdir.

G. Üretilen Ürünler

Geçmişte ve günümüzde ağaç işçiliğinde üretilen ürünler genellikle dini ve sivil mimari elemanlardan oluşmaktadır. Bunlar; kapı ve pencere kanatları, minber, mihrap, vaiz kürsüsü,

¹⁰⁷ 27.09.2002 tarihinde Mevlüt Çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁰⁸ 27.09.2002 tarihinde Mevlüt Çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁰⁹ 27.09.2002 tarihinde Mevlüt Çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

müezzin mahfeli ile mimari süsleme elemanlarından tavan göbekleri, dolap, konsol, sehpa, çekmece, divan, kanepeler, korkuluk, alınlık ve ara bölme şebekeleridir.¹¹⁰

Ustalar aylık üretim miktarlarının 1-3 adet kapı kanadı veya 1 adet minber veya 1-2 adet mihrap veya 2-3 adet vaiz kürsüsü veya 2-3 adet müezzin mahfeli veya 8-10 adet pencere kanadı olduğunu ve bu sürenin yapılan üründeki süsleme özelliğine göre değişiklik gösterebileceğini belirtmişlerdir.¹¹¹

H. Üretimde Yaşanan Sorunlar

Ustaların tamamı ekip çalışması yapmaktadırlar. Yapılan künde-kâri eserlerin kompozisyon ve süslemelerinde bulunan özelliklere göre bir ay ve iki yıl arasında değişen sürelerde tamamlanabildiği belirtilmiştir. Hammadde temininde fiyatların yüksek olması ve istenilen hammaddenin bulunmaması üretimi etkileyen olumsuz sebeplerdir.

Çırak Yetiştirme Sorunu: Künde-kâri ustaları, yaptıkları işin ekip işi olduğunu belirterek atölyelerinde 3-5 adet sigortalı ve çıraklık okuluna giden çırak çalıştırmaktadırlar. Çırak yetiştirmede sorun yaşadıklarını ve son yıllarda bu sanatta isteyerek çalışabilecek kimsenin kendilerine başvurmadığını ifade etmişlerdir. Çırak yetiştirmede devletin koyduğu çalıştırma kanunlarının kendilerini zorladığını ve sekiz yıllık zorunlu eğitimin eskisi kadar çok sayıda çırak yetiştirmeyi engellediğini belirtmişlerdir.¹¹²

İ. Pazarlama ve Sağlanan Kazanç

Sipariş usulü çalışan ustalar kendilerine yurt içinden ve yurt dışından sürekli talep geldiği belirterek, mesleklerinin aylık geçimlerini sağladığını belirtmişlerdir. Yurt içinde valilikler, belediyeler, muhtarlıklar, özel kuruluş ve şahıslardan yurt dışında ise cami yapımı

¹¹⁰ 22.12.2001 tarihinde Mevlüt Çiller, 19.05.2003 tarihinde İbrahim Gedik, 21.05.2003 tarihinde Ahmet Yılçay, 20.06.2003 tarihinde Kadir Yıldız, 24.06.2003 tarihinde Mustafa Karakaş, 11.07.2003 tarihinde Ahmet Serim, 27.07.2003 tarihinde A. Kadir Can, 29.07.2003 tarihinde Süleyman Ulaş ile yapılan kişisel görüşmeden elde edilen bilgiler.

¹¹¹ 12.05.2001 tarihinde Mevlüt Çiller, 19.05.2003 tarihinde İbrahim Gedik, 21.05.2003 tarihinde Ahmet Yılçay, 20.06.2003 tarihinde Kadir Yıldız, 24.06.2003 tarihinde Mustafa Karakaş, 11.07.2003 tarihinde Ahmet Serim, 29.07.2003 tarihinde Süleyman Ulaş ile yapılan kişisel görüşmeden elde edilen bilgiler.

¹¹² 12.05.2001 tarihinde Mevlüt Çiller, 21.05.2003 tarihinde Ahmet Yılçay, 20.06.2003 tarihinde Kadir Yıldız, 11.07.2003 tarihinde Ahmet Serim, 29.07.2003 tarihinde Süleyman Ulaş ile yapılan kişisel görüşmeden elde edilen bilgiler.

için kurulan vakıf, dernek ve özel kuruluşlar ile tarihi eserlerin onarım işleri için hükümetlerden talep gelmektedir.¹¹³

J. Kündekârının Geleceği Hakkında Ustaların Görüşleri

Kündekârıde Konya'daki en tecrübeli usta olan Mevlüt Çiller, İngiliz Kraliyet Üniversitesinin davetlisi olarak İngiltere'ye giderek, üniversitede yaptığı konuşmada Türk milletinin ağaçla olan ilişkisini şu şekilde anlatmıştır: “Doğduğu gün beşiği ağaç, acıktığı zaman ağzına aldığı kaşık ağaç, oyun oynamaya başladığında tahta atı ağaç, okuyup yazmaya başladığı gün kalemi ve defteri ağaç, oturduğu evin masası sandalyesi ağaç, öldüğü gün tabutu ve sapması yine ağaçtır.”¹¹⁴ Bu düşüncelerine ilaveten, yurt dışında el sanatlarına verilen önemin, Türkiye’de hep sözlerde kaldığını ve hiç ilerleme kaydedilmediğini belirten usta, Konya’da bugüne kadar hiçbir kurumun kündekârının tanıtımı ve ilgilenenlere öğretilmesi konusunda kendisine başvurmadığını üzümlere belirtmiştir.¹¹⁵

Ustaların tamamı, vergilerin çok yüksek olması, hammadde temininde fiyatların pahalılığı ve çırak çalıştırmada yaşanan zorluklardan dolayı kazancın azaldığını belirtmişlerdir. Devletin el sanatları ile ilgilenen sanatçılara ve çalıştırdıkları çıraklara koyduğu ağır vergilerden ağaç işlerinin çok fazla etkilendiği ve özellikle kündekârıdeki verimin giderek düştüğü vurgulanmışlardır. Maliyetli bir işçilik olduğundan dolayı kendilerine şahıslardan sipariş gelmediğini, genellikle yurt içi ve dışındaki devlet kurumları ve özel kuruluşlardan gelen işleri çalıştıklarını belirtmişlerdir. Bu konuda dernekler ve belediyelerden hammadde temini ve vergiler için kendilerine gerekli yardımda bulunmalarını isteyen ustalar bu şekilde kündekârıde siparişlerin, bu işle ilgilenecek insan sayısının, kazancın ve tanıtımın artacağını düşünmektedirler.¹¹⁶

¹¹³ 12.05.2001 tarihinde Mevlüt Çiller, 19.05.2003 tarihinde İbrahim Gedik, 21.05.2003 tarihinde Ahmet Yılçay, 20.06.2003 tarihinde Kadir Yıldız, 24.06.2003 tarihinde Mustafa Karakaş, 11.07.2003 tarihinde Ahmet Serim, 29.07.2003 tarihinde Süleyman Ulaş ile yapılan kişisel görüşmeden elde edilen bilgiler.

¹¹⁴ Tuzcuoğlu, R., “Kündekârı Sanatı”, **Lonca Dergisi**, Sayı: 2, Yaz, Konya, 2000, s. 42, Efè, A., **A.g.m.**, s. 24.

¹¹⁵ 12.05.2001 tarihinde Mevlüt Çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹¹⁶ 12.12.2001 tarihinde Mevlüt Çiller, 19.05.2003 tarihinde İbrahim Gedik, 21.05.2003 tarihinde Ahmet Yılçay, 20.06.2003 tarihinde Kadir Yıldız, 24.06.2003 tarihinde Mustafa Karakaş, 11.07.2003 tarihinde Ahmet Serim, 27.07.2003 tarihinde A. Kadir Can, 29.07.2003 tarihinde Süleyman Ulaş ile yapılan kişisel görüşmeden elde edilen bilgiler.

2. 1. 2. Oyma İşleri -Rahle Yapımı-

2. 1. 2. 1. Rahlenin Tanımı ve Tarihçesi

Kur'an-ı Kerim'i okumak amacı ile yapılan rahlenin kelime anlamı, üzerine kitap konulup okumak için kullanılan "ağaç kürsü" dür. Çeşitli ağaçlardan tek parça halinde yapılır. "Ayak, menteşe (kilit - diş), kitabın konulduğu üst pano-tabla olmak üzere üç bölümden"¹¹⁷ meydana gelen rahlenin, sabit ve hareketli olarak iki türü bulunmaktadır (Şekil No: 9).

Sabit olan rahleler, üstü düz masa şeklinde olup çekmeceli ve kısa ayaklı olarak yapılmıştır. Özellikle Osmanlı Döneminde hem medreselerde hocaların ders kürsüsü, hem de öğrencilerin kullanacağı ders sıraları şeklinde kullanılmıştır. Hareketli olanlar ise; birbirine geçmeli çapraz olarak açılıp kapanabilen şekilde yapılmıştır.¹¹⁸ Bu tür hareketli rahlelere "geçme rahle" ya da "kıрма rahle"¹¹⁹ denilmektedir.

Geçme rahleler birbirine simetrik iki tahtadan oluşmaktadır ve ölçü olarak bu tahtaların eni boyunun yaklaşık üçte biri oranındadır. Bu tahtalar üst pano, eklem yeri (kilit sistemi) ve alt pano olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Geçme rahlelerin her iki kanadı, eklem yerlerinden birbirine yatay olarak yaklaşık 110° dolaylarında açı yapacak şekilde açılır (Şekil No: 10). Bu şekilde, rahlenin üzerine konup okunacak kitap, bağdaş kurup yere oturmuş bir kişinin göğüs hizasına gelecek kadar yüksekte kalır. "Ayrıca rahlenin açık durumu, kitabın tamamen açılmasına izin vermediği için ciltlerin çabuk bozulması da önlemiş olur."¹²⁰ (Fotoğraf No: 19)

Tarihte rahlelerin Kur'an'ı Kerim'in okunması amacı ile ortaya çıktığı bilinmektedir. "İslâm dininin 7. yüzyılda yayılmaya başladığı dönemde, üçüncü halife Hz. Osman (644-656) tarafından Kur'an'ı Kerim deriler üzerine aktarılmıştır."¹²¹ Kur'an'ın halk tarafından okunmaya başlaması, "ona gösterilen saygının bir ifadesi olarak yerden yüksekte tutma arzusu ve titizliğini"¹²² ortaya çıkartmıştır. Bu şekilde Kur'an okumak için rahlelere ihtiyaç duyulmuş ve okurken göğüs seviyesinde olması için de zeminden yüksek yapılmıştır.

İlerleyen dönemlerde özellikle güney bölgelerdeki ülkelerin camilerdeki bazı rahle örnekleri, Kur'an'ın yüceliğine uygun olarak yerden oldukça yüksek seviyede ve bir taht

¹¹⁷ Kerametli, C., **A.g.m.**, s. 6.

¹¹⁸ Anonim, "Rahle", **Yeni Türk Ansiklopedisi**, Cilt: 8, İstanbul, 1985, s. 3175.

¹¹⁹ Acar, Ş., "Osmanlı Rahleleri", **Antik Dekor**, Sayı: 69, İstanbul, Şubat-Mart, 2002, s. 94.

¹²⁰ Yusufoglu, M., "Selçuk Devrine Ait Bir Rahle", **Anıt**, Yıl:1, Sayı:1, Konya, 1949, s.11.

¹²¹ Çulpan, C., **Türk-İslâm Tahta Oymacılık San'atından Rahleler**, 1968, s. 53.

¹²² Şenyurt, T. Z., **Türk ve İslam Eserleri Müzesi'ndeki Kakmalı Rahleler**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1993, s. 3.

görünümünde yapılmıştır. “Vaaz kürsüsü boyutunda olup, oturma yeri olan bu rahlelerde, ağaç oyma teknikleri ile beraber künde-kârî tekniği de kullanılmıştır. En güzel örneklerini; Mısır'da Memlûkler dönemine ait Ahmet-ibn-Tulun Camisindeki 9. yüzyıla tarihlenen rahle ve Kahire-Sultan Barkuk Camisindeki 14. yüzyıla tarihlenen rahle, Prisse d’Avennis’in “l’Art Arabe” isimli eserinde resmedilmiştir. Ayrıca Kahire-Sultan Hasan Medresesi’ndeki 14. yüzyıla tarihlenen rahle ile Kahire-Eşref Parsbay Hanikâhındaki 15. yüzyıla tarihlenen rahle de yine vaiz kürsüsü boyutunda olup, oldukça ince bir ağaç işçiliğinde yapılmıştır.”¹²³ Bu rahleler geçme rahle olarak çalışılmış ve Kur’an okuyan kişi için oturma yeri yapılmıştır.

Bu rahlelerle beraber, büyük boy mushafların okunması için özel yapılan, büyük kürsüsü bulunan, oturma yeri olmayan ve okuyucunun ayakta durarak Kur’an okuduğu büyük boy rahleler de bulunmaktadır. Örneğin; “15. Yüzyıla ait Semerkant’ta Bibi Hanım Mescidi içinde bulunan ancak sonraki yıllarda mescid yıkılınca mescidin bahçesinde duran büyük taş rahle de bu tarzda yapılmıştır.”¹²⁴ Orta Asya ve Mısır’da örneklerinin görüldüğü büyük boy rahlelerin üzerindeki kitabeleri doğrultusunda, genellikle Sultanlar ve devlette ileri gelen kişiler için yaptırılmış olabileceği düşünülmektedir. Zamanla kağıt kullanımının yaygınlaşmasıyla, Kur’an-ı Kerim farklı boyutlarda yazılmaya başlanmış ve çeşitli boyutlarda rahleler yapılmıştır.

Geçme rahlelerin ise, yaygın olarak 12. yüzyılda kullanıldığı bilinmektedir. Türk rahlelerinin ise, bilinen ilk örnekleri 13. yüzyıl Selçuklu Dönemine aittir ve bu dönemden günümüze gelen bazı rahle örnekleri İstanbul Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, Divan Edebiyatı Müzesi, Konya Mevlâna Müzesi ve Almanya Berlin Müzesinin İslâm Sanatları bölümünde bulunmaktadır.¹²⁵

Osmanlılar Döneminde rahleler, gerek saray çevresi gerekse halk tarafından farklı malzeme, teknik ve motif özellikleri ile yaygın olarak kullanılmıştır. Cumhuriyet Dönemine doğru dini amaçlı olarak cami, mescit ve Kur’an kurslarında kullanılmıştır. Bu şekilde zamanla kullanım alanı daralan rahlelerin yapımı da azalmıştır. El işçiliğinde üretilen rahlelerde süslemeler oldukça sadeleşmiş ve günümüzün teknolojisi ile birlikte sanat değeri azalarak, fabrikasyon olarak makinelerde üretilmeye başlanmıştır.

¹²³ Çulpan, C., A.g.e., s. 54, 59-60.

¹²⁴ Çulpan, C., A.g.e., s. 60.

¹²⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz., Çulpan, C., **Türk-İslâm Tahta Oymacılık San’atından Rahleler**, 1968.

2. 1. 2. 2. Türk Kültürü ve El Sanatları İçinde Rahleler

Rahleler, ait oldukları dönemin sanat özelliklerine uygun süsleme ve motif özelliklerini taşımalarından dolayı Türk ağaç işçiliğinin önemli bir bölümünü oluşturmuştur. Uygulama alanının küçük olmasından dolayı, süsleme özelliklerde görülen ince işçilik dikkati çekmektedir.

Selçuklu ve Beylikler Döneminde genellikle oyma tekniklerinden düz ve yuvarlak yüzeyli oyma, eğri kesim ve ajur teknikleri kullanılmıştır. Bunların dışında, ender olarak farklı yüzey süsleme teknikleri de uygulanmıştır. Örnek olarak; “İstanbul Divan Edebiyatı Müzesindeki gümüş döküm tekniği ile kabartmalı olarak çalışılmış bitkisel motiflerden oluşan rahle, ağaç ve metalin bir arada kullanıldığı ilginç bir örnektir. Rahlenin iç yüzeyinde bulunan madalyonda Devletlû, ismetlû Refia Sultan aliyetü’ş-şân hazretlerinin vakfidır, 1279”¹²⁶ yazmaktadır. Farklı teknikteki diğer bir örnek ise, Konya Mevlâna Müzesi’ndeki 13. yüzyıla (H. 678, M. 1279) tarihlenen rahledir. Rahlede ağaç oyma teknikleri ile beraber üst panolarının iç kısımlarında, “lâke işçiliği” uygulanmıştır. “İlk Türk lâke örneği olarak bilinen rahlede, renkli ve altın lâke teknikleri uygulanmıştır. Türk sanatında özellikle Osmanlı Dönemi ağaç işçiliğinde hemen her alanda kullanılan lâke tekniğinin üstüne sürülen rugana “Edirnekâri” adı verildiği için Edirne işi olarak adlandırılmaktadır.”¹²⁷

15. yüzyıldan itibaren Osmanlı Dönemi ağaç işlerinde sık kullanılan kakma tekniği rahlelerde uygulanmıştır. “Malzeme olarak; beyaz sedef, bağa ve gümüş teller kullanılmıştır. Osmanlı Döneminde rahle süsleme teknikleri oldukça zenginleşerek, saray ve çevresinde kullanılan ve çok yüksek sanat değeri olan rahleler yapılmaya başlanmıştır. Bu gruptaki rahleler yapıldıkları tekniklerin isimlerini de almışlardır. Bunlar; sedef-bağa ve fildişi-abanoz kakma süslemeler taşıyan “sedefkâri rahleler” dir.”¹²⁸ Fildişi ve deve kemiği gibi hayvansal; abanoz, şimşir, maun, sandal ağacı, öd ağacı, kan ağacı gibi bitkisel; gümüş, bakır, pirinç, kurşun, altın gibi madensel hammaddeler kullanılarak çok küçük boyutlu (milimetrik ölçülerde) geometrik formların yan yana getirilmesiyle oluşan rahlelere “hâtemkâri rahleler”¹²⁹, kompozisyonda bulunan bazı motiflerin gümüş döküm tekniğinde yapılarak, yüzey üzerine monte edilmesi ile yapılan “gümüş kakma rahleler”¹³⁰ ve yüzeyi desenli veya

¹²⁶ Dayıoğlu, S., “Ahşap Sanatında Rahleler”, **İlgi**, Sayı:105, İstanbul, 2003, s. 10.

¹²⁷ İlk örnekleri M.Ö. 12. ve 11. yüzyıllarda Uzak doğu ülkeleri arasından özellikle Çin ve Japonya’da görülen ve 15.-17. yüzyıllarda İran’da örnekleri bulunan bu teknikte, toz boylarla parlak bir yüzey oluşturulmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Bodur, F., “Osmanlı Lâke Sanatı ve XVIII. Yüzyıl Üstadı Ali Üsküdarî”, **Türkiyemiz**, Yıl: 16, Sayı: 47, İstanbul, 1985, s. 2-3,7.

¹²⁸ Acar, Ş., **A.g.e.**, s. 99.

¹²⁹ Acar, Ş., **A.g.e.**, s. 99,101.

¹³⁰ Acar, Ş., **A.g.e.**, s. 101.

desensiz kadife kumaşlarla kaplanmış “kumaş rahleler”¹³¹ dir. Osmanlı Döneminin son zamanlarında üretilen “İstanbul işi”¹³² olarak adlandırılan rahleler ise; sedef, bağa, gümüş teller ile kakma tekniğinde, lâke işçiliğinde ve Edirnekâri (ağaç boyama tekniği) tekniğinde yapılmıştır.

Rahlelerin süslemelerinde kullanılan motif özellikleri ait oldukları döneme göre gelenekselleşerek, çeşitli farklılıklar göstermiştir. Üst ve alt panoların dış yüzeylerinin süslendiği rahlelerin bazı örneklerinde, kitabın konulduğu üst panonun iç kısmı da süslenmiştir. Selçuklu ve Beylikler Dönemi rahlelerinin genelinde stilize edilmiş bitkisel motifler birbirlerine bağlantılı olarak ana desende ve bordürlerde görülmektedir. Ayrıca rahlelerin daha çok dini amaçlı kullanılmasından dolayı çiçekli, örgülü kûfi ve sülüs yazı karakterindeki ayetler ve hadis-i şerifler bordürlerde sıkça kullanılmıştır. Ender olarak bazı örneklerde çift başlı kartal, aslan, geyik ve kuş figürleri bitkisel motiflerle bir arada görülmektedir. Bu örneklerden Selçuklu Dönemine ait olan bazı rahleler; “Konya Mevlâna Müzesi’ndeki Hind-Arab dönemi ceviz rahle (Env. No:337), Konya Mevlâna Müzesi’ndeki (H.678-M.1279) 13. yüzyıla ait ceviz rahle (Env. No: 332)”¹³³, “Doğu Berlin Pergomon Müzesi İslam Sanatları bölümündeki 13. yüzyıla ait, Abdülvahid bin Süleyman el Neccar’ın yaptığı ceviz rahle (Env. No: J.584)”¹³⁴, “Türk İslam Eserleri Müzesi’ndeki (H.655-658-M.1258) 13. yüzyıla ait ceviz rahle (Env. No: 247)”¹³⁵, “Konya Etnografya Müzesi’ndeki 13. yüzyıla ait ceviz rahle (Env. No: 1507), Niğde Müzesi’nde 14. yüzyıla ait ceviz rahle (Env. No: 1041)”¹³⁶, Konya Mevlâna Müzesi’ndeki 14. yüzyıla ait (Env. No: 336) ceviz rahledir.

Osmanlı Dönemi rahlelerinde ise genellikle geometrik kompozisyonlar hakim olmuştur. Simetrik olarak ana desende ve bordürlerde kullanılan geometrik motiflerin, bitkisel motifler ve yazılarla birlikte karışık süslemeler şeklinde kullanıldığına da rastlanmaktadır. Bu rahle örneklerinden büyük bit kısmı İstanbul Türk İslam Eserleri Müzesi’nde bulunmaktadır. Bunlar; “15. yüzyıl sonu –16. yüzyıl başına tarihlenen ceviz rahle (Env. No: 122), 16. yüzyıla

¹³¹ Acar, Ş., **A.g.e.**, s. 101.

¹³² Acar, Ş., **A.g.e.**, s. 101.

¹³³ Ayrıntılı bilgi için bkz., Önder, M., “Dört Selçuklu Rahlesi”, **Şaheserler Konuştukça**, Ankara, 1996, s. 168; Ersoy, A., **XV. Yüzyıl Osmanlı Ağaç İşçiliği**, İstanbul, 1993, s. 61; Öney, G., **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları**, Ankara, 1988, s. 121; Yusufoglu, M., “Selçuklu Dönemine Ait Bir Rahle”, **Amıt**, Sayı: 1, Konya, 1949, s. 11-13.

¹³⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz. Aslanapa, O., **Türk Sanatı**, İstanbul, 1984, s. 316; Önder, M., “Dört Selçuklu Rahlesi”, **Şaheserler Konuştukça**, Ankara, 1996, s. 167-170; Önder, M., **Yurtdışı Müzelerinde Türk Eserleri**, Ankara, 1983, s. 3; Ersoy, A., **XV. Yüzyıl Osmanlı Ağaç İşçiliği**, İstanbul, 1993, s.62.

¹³⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz., Ersoy, A., **XV. Yüzyıl Osmanlı Ağaç İşçiliği**, İstanbul, 1993, s.61; Önder, M., “Dört Selçuklu Rahlesi”, **Şaheserler Konuştukça**, Ankara, 1996, s. 168; Edhem, H. **Anadolu Selçukluları Devrinde Mimari ve Tezini Sanatlar**, Ankara, 1947, s. 297.

¹³⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz., Çulpan, C., **Türk-İslâm Tahta Oymacılık San’atından Rahleler**, İstanbul, 1968, s. 17, Demiriz, Y., “XIV. Yüzyıl Ağaç İşleri”, **Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı**, Ankara, 1977, s. 71.

tarikhlenen ceviz rahle (Env. No: 74), 16. yüzyıla tarikhlenen ceviz rahle (Env. No: 127), 17. yüzyıla tarikhlenen ceviz rahle (Env. No: 104), 17. yüzyıl sonu 18. yüzyıl başına tarikhlenen ceviz rahle (Env. No: 100), 17. yüzyıl sonu 18. yüzyıl başına tarikhlenen ceviz rahle (Env. No: 83), 18. yüzyıla tarikhlenen ceviz rahle (Env. No: 119), İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi, 3. Ahmet Kütüphanesi'nde bulunan 16. yüzyıl sonu -17. yüzyıl başına tarikhlenen meşe rahle (Env. No: 27/30), Bursa Türk-İslam Eserleri Müzesi'ndeki, 16. yüzyıl sonu -17. yüzyıl başına tarikhlenen ceviz rahle (Env. No: 2290), İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan 17. yüzyıla ait ceviz rahle (Env. No: 27/2), İzmit Müzesi'nde bulunan 17. yüzyıl sonu 18. yüzyıl başına tarikhlenen ceviz rahle (Env. No: 88)”.¹³⁷

20. yüzyıla kadar İslâmî açıdan kullanımları ile birlikte, Türk kültür ve sanatı içinde süsleme ve işçilik açısından da birer sanat eseri olarak ait oldukları dönemin sanat üslûbunu yansıtan rahlelere, geleneksel Türk ağaç işçiliğinde kullanılan bütün süsleme teknikleri uygulanmıştır. Özellikle Osmanlı Döneminde ustalık isteyen bir sanat haline gelen rahle yapımında kullanılan malzeme çeşitliliği oldukça genişlemiş, süsleme özellikleri ve işçilik kalitesi ile İslâm sanatına ait rahlelerle yarışan Türk rahleleri, kullanılan motif zenginliği, süsleme tekniğindeki işçilik ve motiflerin taşıdığı anlamlar bakımından Türk kültürünü yansıtan nâdide eserler arasına girmiştir.

Günlük hayattaki kullanım özelliğinin dışında rahleler; Türk kültüründe yer alan geleneklerde ve edebiyatta konu olmuş, el sanatı eserlerinin süslemelerinde de “motif” şeklinde karşımıza çıkmaktadır.

Bunlar:

Geleneklerde Rahleler: Osmanlı'lar döneminde sosyal yaşamda rahlelerin kullanımı oldukça genişlemiştir. “Padişah ve sultanların ölümlerinden sonra yakınları tarafından ruhları için camilere Kur'an ve rahle vakfedilmesi Osmanlı Döneminde gerek saray çevresi, gerekse halk tarafından uygulanan bir gelenek haline gelmiştir.”¹³⁸ Rahleler; cami ve türbelerdeki geleneksel kullanımlarının dışında, eğitimde ders amaçlı olarak önemli bir yere sahip olmuştur. “Osmanlı Döneminde beş yaşına gelen erkek ve kız çocukların okula başlama töreninde, sıbyan mekteplerinde, dârü'l-kurralarda (hafızlık eğitimi veren okullar), hafızlık merasimlerinde, medreselerde ve icâzet (diploma) merasimlerinde rahleler kullanılmıştır.”¹³⁹ Eski dönemde üniversite rolünü üstlenen Cami derslerinde müderrisler tarafından “rahle-i

¹³⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz., Karaçağ, D., **Rahleler**, Cilt: 1 (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara), 2000, s.79-118.

¹³⁸ Dayıoğlu, S., **A.g.e.**, s. 13.

¹³⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz., Abdülaziz Bey, **Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri**, İstanbul,1995, s.55-106.

tedris” ders masası-ders kürsüsü olarak kullanılmıştır. Günümüzde de bu terim Osmanlı kültürünü bilen kişiler tarafından halen ders kürsüsü-masası anlamında kullanılmaktadır.

Aynı zamanda, “sarayda okuma çağına gelen şehzadeler için yüzeyi süslü kumaşlarla kaplı, ayakları süslemeli masa şeklindeki ders rahleleri de aynı maksatla kullanılmıştır.”¹⁴⁰ Günümüzde de halen, camilerde ve kuran kurslarında verilen dini ders ve vaazlarda da rahleler kullanılmaktadır. Bunun yanında farklı kullanımlarda, “resim ciltbendlerini koymak için ciltbend rahlesi ve fotoğraf rötuşlarını yapmak için rötuş rahlesi”¹⁴¹ olarak adlandırılan rahleler de yapılmıştır.

Türk Edebiyatında Rahleler: Edebiyat alanında rahlelerin gerek mekan tasvirleri, gerekse din, aşk, eğitim gibi olguların anlatımında konu olarak geçtiği pek çok şiir, dörtlük, kıt’a bulunmaktadır.

Türkiye’de rahleler konusunda yapılmış ilk ve tek monografik çalışma olan Cevdet Çulpan’ın “Türk-İslâm Tahta Oymacılık Sanatında Rahleler” isimli kitabında “Kahire’de Hicrî 529 (M. 1135) yılında vefat eden ve demirci şair olarak tanınan Ebû Mansur Zâfer bin el-Kâsım’ın geçme rahleler için rahlenin ağzından söylediği kıt’asını açıklamıştır. Şairin bu kıt’ada; rahlelerin birbirinden ayrılan kanatlarını sanki veda günü birbirine sarılıp kenetlenmiş iki dost elinin parmaklarına”¹⁴² benzettiğini yazmaktadır. Bu şekilde rahlelerin, İslâm dini ile bağlantısına değinilen örnekler çoğaltılabilir:

“Alınır mı Ramazan sofilerinden Mushafı

Rahlenin nevbetini beklemeyince insan

Sabit”¹⁴³

Şehir

.....

Şehir öksüz, şehir bir kara zindan

Yok mudur ya ilahi, beldede sığınacak bir mekan

Rahlemin başucundan bana bakarken furkan

Hani nerede, yetimlerin başını okşayan vicdan

Ruhumu sıkıştıran dört köşe bir camekan

Mehmed Arif

¹⁴⁰ Çulpan, C., **A.g.e.**, s. 5.

¹⁴¹ Arseven, C. E., “Rahle”, **Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:3, İstanbul, 1950, s.1636.

¹⁴² Çulpan, C., **A.g.e.**, s. 6-7.

¹⁴³ Pakalın, M., Z., “Rahle”, **Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, Cilt: 3, İstanbul, 1971, s. 5.

El Sanatı Eserlerinde Süsleme Olarak Rahleler: Rahleler; Anadolu’da bulunan pek çok mezartaşında ve resimde, bağdaş kurarak yere oturmuş, rahle üzerindeki kitabı okuyan erkek figür tasvirleri ile birlikte resmedilmiştir. Bu tür mezartaşları özellikle “Akşehir’de”¹⁴⁴ (14. yüzyıl) bulunmakla birlikte “Konya”¹⁴⁵, “Tokat ve Sivas”¹⁴⁶ bölgelerinde de rastlanmaktadır.

Osmanlılar Döneminden günümüze rahleler ve rahlede kitap okuyan erkek figürleri ve çocukların okula başlama törenleri çeşitli ressam tarafından da resmedilmiştir. Özellikle 20. yüzyıla ait resimlerden, ünlü ressam Osman Hamdi Bey (1856-1910) tarafından yapılan yağlı boya tablolarında figürlü rahle tasvirleri kullanılmıştır. “Hamdi Bey’in iç mekanda ve dış mekanda kurgulanmış resimlerinin önemli bölümünde arka planı ve kompozisyonun ana kurgusunu mimari öğeler ve simge eşyalar oluşturmaktadır. Osman Hamdi Bey’in yapıtlarında Doğu ile Batı’nın, inanç ile aşkın, yaşam ile ölüm ikilemlerinin izleri görülmektedir. Kendi çektiği veya çektiği fotoğraflardan resimlerindeki kompozisyonunun kurgusunu oluşturan ressamın, bu yapı içerisine insan ve hayvan figürleri, kandiller, rahleler, kuran muhafazaları, kitaplar, şamdanlar, halılar, işlemeli örtüler, silahlar (tüfek, kılıç vb.), ayakkabılar, hat levhaları, musiki aletleri, tente ve şemsiyeler, lahitler, buhurdanlıklar ve vazolar gibi sanat değeri olan eşyaları yerleştirdiği görülmektedir.”¹⁴⁷

2. 1. 2. 4. Rahle Yapımının Konya’daki Geçmişi ve Bugünkü Durumu

1960’lı yılların başlarında Konya’daki ağaç oyma ustaları tarafından deneme amaçlı olarak yapılan rahleler, zamanla meraklıları tarafından talep gören eserler olmuştur. Bu ustalar arasından en önemli rahle ustası günümüzde hayatta olmayan Ömer Bilge’dir. Günümüze kadar geçen zaman içinde rahle yapan ustaların sayısı ne yazık ki artmamış, ağaç oyma ustaları “bu sanatın üzerinden para kazanılamaz”¹⁴⁸ düşüncesi ile rahle yapımına sadece hobi gözü ile bakmaya başlamışlardır.

Son 16 yıldır ise; Konya ilinde sadece bir atölyede seri imalat olarak rahle yapımı devam etmektedir. Rahle yapımının yanında malzemesi ağaç olan küçük kullanım eşyalarının da üretildiği atölyede 6 kişilik bir ekiple talebe göre ayda yaklaşık 300-400 adet rahle

¹⁴⁴ Barışta, H. Ö., **Türk El Sanatları**, Ankara, 1998, s. 44.

¹⁴⁵ Önder, M., “Konya Mezar Taşlarında Şekil ve Süslemeler”, **T.E.D.**, Sayı: XII, Ankara, 1969, s. 5-16; Önder, M., “Konya Mezar Taşlarında Şekil ve Motif Karakterleri”, **Anıt**, Yıl: 3, Sayı: 22-23, Konya, 1958, s. 3-15.

¹⁴⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz., Karamağaralı, B. “Sivas ve Tokat Mezar Taşlarının Mahiyeti Hakkında”, **Selçuklu Araştırmaları Dergisi II**, 1970, s. 75-109;

¹⁴⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz., Demirsar, V. B., **Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler**, Ankara, 1989, Özel, M., **Ressamların Fırçasından İstanbul**, Ankara, 1997.

¹⁴⁸ 06.03.2002 tarihinde H. Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

üretilmekte olup, üretilen rahleler Konya içine ve İstanbul'a dağıtılmaktadır. Belli bir aşamaya kadar tamamen sanayi tipi ağaç işleme makinelerinde yapılan rahlelerde, oyulan desenlerin rötuş işlemleri; çıraklar tarafından iskarpela kalemleri, oluklu oyma kalemleri ve tokmak kullanarak yapılmaktadır. El yapımı oyma veya kakma rahleler ise, ağaç oyma ustaları sipariş olarak çalışılmakta ve rahle yapımı ile hobi olarak ilgilenen kişiler tarafından yapılmaktadır.

A. Ustalar

Ömer Bilge¹⁴⁹

1915 – Argıthan-Konya doğumlu olan Ömer Bilge, lise mezunudur. “Esas mesleği muhasebecilik olan Bilge, lise eğitimini tamamladıktan sonra ağaç işlerine ilgi duyarak marangozluk yapmaya başlamıştır. 1940’lı yıllarda çalışmak için İstanbul’a gitmiş ve İstanbul’da odunculuk yaparken, ağaç oyma sanatı ve kullanılan motiflerle ilgili çok sayıda doküman toplamıştır. İlk olarak İstanbul’da 1940-1950’li yıllarda kıl testere ile kontrplak işleri yapmaya başlamış, ağaç kutular ve panolar çalışmıştır.”¹⁵⁰ (Fotoğraf No: 20).

1950 yılında Konya’ya dönen Bilge; Mevlâna Müze’sindeki Konya Mevlâna Dergâhı’ndan müzeye kalan ve müze envanter kaydında devri Hind-Arab olarak gösterilen, “çok ince bir oyma tekniği ile yapılmış ve kenarlarını çevreleyen sülüs yazılarda Peygamberin Hadislerinin”¹⁵¹ yer aldığı rahleden etkilenmiştir. Bu şekilde rahleler ve motif özellikleri hakkında araştırmalar yapan Ömer Bilge, 1960 yılında rahle yapmaya başlamıştır.

Rahle yapımının yanında ünlü hattatların yazılarını, oyma tekniği kullanılarak ağaç levhalar üzerine çalışan Bilge’nin eserleri, arkadaş çevresi tarafından oldukça beğeni kazanmış ve Musalla Bağlar Mahallesi’ndeki evinin bir odasını atölyeye çevirerek iki oğlu Cengiz ve Faiz Bilge ile beraber sipariş olarak pano ve rahleler çalışmıştır.

Zamanla rahle yapımında uzmanlaşan Ömer Bilge, “1970’li yıllarda yoğun bir şekilde rahle yapmış ve eserlerini 1980-1990 yılları arasında Konya Ticaret Odası’nda ve Mevlâna Müzesi’nde düzenlenen pek çok sergide tanıtarak, yerli ve yabancı turistlere satış

¹⁴⁹ 18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁵⁰ 18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁵¹ Önder, M., **Şaheserler Konuştukça**, Ankara, 1996, s.168.

yapmıştır.”¹⁵² Son olarak 2000 yılında eserleri oğlu Faiz Bilge tarafından Fransa’ya götürülerek 15 gün süreyle sergilenmiştir.

Amerika’lı bir folklor araştırmacısı olan Henry Glassie 1993 yılında Indiana Üniversitesi tarafından yayınlanan “Turkish Traditional Art Today” (Günümüzde Geleneksel Türk Sanatı) kitabı için 1987 yılında Ömer Bilge ile görüşmeler yapmıştır. Henry Glassie kitabında, Ömer Bilge’nin rahle yapımında kullandığı malzeme ve teknikler hakkında ayrıntılı bilgiler vererek, eserlerini tanıtmıştır. Ayrıca, “New Mexico’da bulunan Uluslararası Asya Halk Sanatları Müzesi tarafından Ömer Bilge’nin ceviz ağacından yapılmış, kırık çizgi sistemi ve kapalı şekil geçmesinden oluşan geometrik kompozisyonlu bir rahlesi satın alınarak, müze koleksiyonuna eklenmiştir.”¹⁵³ (Fotoğraf No: 21).

1984 yılında rahle yapımı ile ilgili bir kitapçık yazan Ömer Bilge sergilerinde bu kitapçıktan ilgilenenlere ücretsiz olarak dağıtmıştır (Fotoğraf No: 22). Rahle yapımında kullanılan malzemeler ve yapım aşamalarını konu alan bu kitapçık “boş vakitlerini değerlendirmek isteyenlere küçük bir armağan” olarak sunulmuştur. Ömer Bilge kitabının ilk sayfasında “Kendisinden yararlanılmayan boş zaman bir daha bulunması ve geri getirilmesi mümkün olmayan çok kıymetli bir gaptir, yitiktir” şeklinde ifade etmiştir. 1985 yılında rahatsızlanarak rahle çalışmalarına ara veren Ömer Bilge, 1991 yılının Şubat ayında vefat etmiştir.

Cengiz Bilge – Faiz Bilge¹⁵⁴

Ömer Bilge’nin büyük oğlu olan 1942-Konya doğumlu Cengiz Bilge 1963’den beri rahle yapımına devam etmektedir. Sayısı 60’ı geçen rahle, 6 adet ağaç oyma pano ve 2 adet ağaç oyma kutu çalışan Cengiz Bilge, Konya Kaşınhanı Atatürk İlköğretim Okulu’nun müdürlüğünü yapmaktadır. Boş vakitlerini değerlendirmek ve gelen siparişleri çalışmak için genellikle kış aylarında rahle yapımını sürdüren Cengiz Bilge, günümüzde rahle yapımı ile etkin bir şekilde uğraşmamaktadır (Fotoğraf No: 23).

Cengiz Bilge’nin küçük kardeşi olan, 1958-Konya doğumlu Faiz Bilge, üniversite eğitimini Almanya’da tamamladıktan sonra 1988 yılında hobi olarak rahle yapmaya başlamıştır. 1988 yılından itibaren 5-6 yıl süreyle her yıl 20-30 adet rahle yapan Faiz Bilge, yaptığı rahleleri Mevlâna müzesinde açılan sergilerde satmıştır. Konya Etnoğrafya

¹⁵² 18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁵³ 06.09.2002 tarihinde Faiz Bilge ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁵⁴ 18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge ve 06.09.2002 tarihinde Faiz Bilge ile yapılan kişisel görüşmeden.

Müzesi'nde bulunan katlı rahleye ilgi duyarak bu rahlenin seri üretim tekniklerini geliştiren Faiz Bilge, hammadde temininde yaşanan sıkıntılardan ve halktan talep gelmemesi gibi olumsuz sebeplerden dolayı 1999 yılından beri rahle yapımı ile uğraşmamaktadır. Baba mesleği olan rahle yapımını sadece sipariş çalışmalar olursa, evinde yaparak devam ettirmektedir.

Hasan Hüseyin Aytekin¹⁵⁵

Konya Bakırcılar Sanayi'nde seri olarak rahle imalatı yapan 1966-Konya doğumlu Hasan Hüseyin Aytekin, ağaç oyma sanatını 25 yıldır devam ettirmektedir. Konya Bakırcılar Sanayi'nde bulunan atölyesinde, seri imalat ve el işçiliğinde rahle üretiminin yanında, hediyelik süs eşyaları, mobilya parçaları, tavan göbeği, köşelik, pano, sehpa ve çeşitli mimari elemanların da yapımı ile uğraşmaktadır. H. Hüseyin Aytekin, çeşitli kurumlar tarafından düzenlenen kongre ve konferanslarda konuşmacılara hediye verilmek üzere sipariş olarak el işçiliğinde ağaç oyma eserler çalışmaktadır. Yurt dışından da ağaç oyma eserler sipariş aldığı ifade eden usta, Konya'da seri imalat rahle üretimi yapan tek ustadır (Fotoğraf No: 24).

B. Üretim Mekanı

Rahle yapımını etkin bir şekilde devam ettiremeyen Cengiz Bilge ve Faiz Bilge, ağaç oyma işlerini hem babaları Ömer Bilge'nin eski evinde bulunan ağaç atölyesinde hem de kendi evlerinde çalışmaktadırlar.¹⁵⁶

H. Hüseyin Aytekin ise, ortalama 100 m² olan atölyesinde üretim ve satışı bir arada yürütmektedir. Atölyede seri imalat rahle yapımının dışında, elde rahle yapımı ile de uğraşan Aytekin çalışma koşullarının uygun olduğunu ve sıkıntı yaşamadıklarını ifade etmiştir.¹⁵⁷

C. Kullanılan Malzemeler

Hammadde

Rahle yapımında, kullanılan hammadde ile rahlenin ömrü arasında sıkı bir bağlantı vardır. Üzerine değerli nakışlar ve süslemeler işlenecek bir rahlenin, ağacının da ona göre çok

¹⁵⁵ 06.03.2002 tarihinde H. Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁵⁶ 18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge ve 06.09.2002 tarihinde Faiz Bilge ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁵⁷ 06.03.2002 tarihinde H. Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

dayanıklı cinsten olması gerekir. Rahle ustaları, ağaç oyma teknikleri için elverişli sert ağaçların seçildiği rahle yapımı için en uygun ağacın ceviz olduğunu düşünmektedirler.¹⁵⁸ “Cevizin temin edilemediği durumlarda gürgen, meşe, dişbudak, kayısı, yabani armut (ahlat), meşe, alıç, kayısı ve dut ağaçları kullanılmaktadır.”¹⁵⁹ Rahle dışında yapılan ağaç oyma duvar panolarında ise ceviz, armut ve kayısı ağaçları kullanılmaktadır.

“Seri imalat rahle yapımında Zonguldak-Devrek-Bartın ve Yenice’den gürgen ve kayın ağacı getirilmekte ve artan ağaç parçaları da hediyelik eşya yapımında kullanılmaktadır”.¹⁶⁰

Aletler

Rahle yapılacak ağacın tahta haline getirilmesi için, sanayi tipi büyük boy kesim ve işleme makinelere ihtiyaç duyulmaktadır. Bunlar sırası ile; kesim işlerinde hızar, düzeltme işlerinde planya, kalınlık ayarlama işlerinde kalınlık (kalibre) makinesi, ölçü eşitleme ve ayarlama işlerinde yatar daire (gönyeleme) makinesidir. Tahta haline gelen ağacın rahle oluncaya kadar geçirdiği teknik aşamalarda kullanılan alet ve makineler ise; yüzey düzeltme işlerinde titreşimli zımpara makinesi, çeşitli kalınlıktaki zımparalar, ege ve törpüler, delik delme işlerinde matkap, ince kesim işlerinde testere ve kıl testeresi, ölçü alma işlerinde metre, kumpas, pergel, cetvel, oyma işlerinde ıskarpela takımı, oluklu kalemler ve tokmaktır¹⁶¹ (Fotoğraf No: 10). “Seri imalat rahle çalışmalarında ise; kıl testere görevi yapan dekapaj, desen çıkartma ve oyulacak kısımları oymaya yarayan kopyalama (freze) makineleri kullanılmaktadır.”¹⁶²

D. Yapım Tekniği

Ağacın Kurutulması: Rahle yapımındaki ilk aşama ağacın hazırlanması işlemidir. “Rahle yapımında kullanılacak ağaç öncelikle terbiye işleminden geçirilir. Terbiye işleminden önce bünyesinde % 60 oranında su olan ağacın, bu işlemten sonra bünyesinde % 30 oranında su kalmaktadır. Eskiden, öz suyu alınan ağaç kütüğü, kalınlığı en az 5 cm olmak üzere dilimlere ayrılıp kereste haline getirilirdi. Daha sonra; toprak üzerinde yerden bir karış

¹⁵⁸18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge ve 06.03.2002 tarihinde H. Hüseyin AYTEKİN ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁵⁹ Bilge, Ö., **Rahle Yapımı**, Konya, 1984, s. 5-6.

¹⁶⁰ Nas, E. **A.g.m.**, s. 537.

¹⁶¹18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge ve 06.03.2002 tarihinde H. Hüseyin AYTEKİN ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁶² Tuncer, E., **A.g.e.**, s. 352.

yükseklikte ve hava akımının düzenli olduğu gölgeli bir mekanda, ağaç çıtalarından hazırlanan ızgaralarda en az bir sene süreyle kurutuldu.”¹⁶³ Günümüzde bu yöntemin oldukça uzun zaman almasından dolayı, kullanılacak ağaçlar kurutma fırınlarında 70°C'nin üzerinde 90°C-100°C buharlı ısıda kurutulmaktadır.

Ağacın Ölçülere Göre Hazırlanması: Hazırlanacak rahle; planı yapıpı ayrıntıları tamamlandıktan sonra yapımına başlanır. Rahle yapımında kullanılacak ağaç belirlendikten sonra ölçülere uygun olarak sanayi tipi makinelerde kesilir, yüzeyi düzeltilir, kalınlığı ve köşeleri ayarlanır.¹⁶⁴ Rahle boyları genellikle 60-110 cm arasında değişmektedir. “Rahlenin eni genellikle boyunun üçte biri ölçüsündedir. Bu oranlama değişken olmakla beraber, eni boyunun 0,30 ile 0,45'i arasında değişebilmektedir.”¹⁶⁵ “Bir rahlenin kalınlığı ise, ortalama 3 - 5 cm olmaktadır.”¹⁶⁶

“Kitabında rahle yapımını dokuz aşamada şekillerle anlatan Ömer Bilge, ilk aşamayı ağacın hazırlanması, çeşitleri ve ölçüleri olarak belirlemiştir.”¹⁶⁷ Bilge'ye göre rahle yapımında kullanılacak ağaç kuru, budaksız, elyafı çok sık ve araları damarsız olmalıdır. Ağaç “dik biçme”¹⁶⁸ olarak kesilerek işlenmelidir. Kütük olarak alınacak ağaçta merkeze ve çevreye yakın kısımlarının rahle yapımı için kullanılmaması gerekmektedir. Bu kısımlar eğilip, büküldüğü için ağaç işlerine elverişli değildir. Rahle yapımında seçilen ağaç istenilen boyuta göre hazırlanırken eni, boyunun üçte biri olarak hesaplanır. Ömer Bilge'ye göre en uygun orantı, rahle uzunluğunun genişliğinden 4 katına yakın olan ölçüdür. Ayrıca, hazırlanacak tahtanın kalınlığı 2,5 cm'den az ve 3 cm'den çok olmaması gerekmektedir. Sebepini, tahtanın ince olması durumunda dayanıklılığının azalması, kalın olması halinde ise işleminin güçleşmesi şeklinde açıklamaktadır.¹⁶⁹

“İlk olarak, hızar makinesinde istenilen ölçülerde kesilerek budaklarından temizlenen, ağaç parçaları kalitelerine göre ayrılır. Bu işlem ağaçların budaklı, kuru veya nemli, sert veya yumuşak olmasının anlaşılması ve rahle yapımına uygun olmayan ağaçların seçilmemesi için

¹⁶³ 19.10.2002 tarihinde Faiz Bilge ile yapılan kişisel görüşmeden; Bilge, Ö., **A.g.e.**, s. 6.

¹⁶⁴ 06.03.2002 tarihinde H. Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁶⁵ Acar, Ş., **A.g.m.**, s. 97.

¹⁶⁶ 19.10.2002 tarihinde Faiz Bilge ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁶⁷ Bilge, Ö., **A.g.e.**, s. 5-7.

¹⁶⁸ Önder, M., “Rahle”, **Antika ve Eski Eserler Kılavuzu**, Ankara, 1998, s. 208.

¹⁶⁹ Bilge, Ö., **A.g.e.**, s. 5-7.

gereklidir.”¹⁷⁰ “Kesilen ağaç parçasının yüzey düzeltme işlemi de, planya makinesinde yapılmaktadır.”¹⁷¹

Yüzey düzeltme işleminden sonra ise; rahle yapımında çok önemli bir aşama olan rahle kalınlığının ayarlanmasına geçilmektedir. Kalınlık makinesi (kalibre), rahle yapılacak ağacın her tarafının eşit oranda, milimetrik olarak ayarlanmasını sağlamaktadır. Kalınlığı ayarlanan ağaç parçası en son olarak, gönyeleme işlemine alınır. Gönyeleme; ağacın kenar kısımlarının, köşelerinin ve ölçülerinin eşit olması için, belli kısımların kesilip, düzeltilmesi işidir ve yatar daire makinesinde yapılmaktadır.¹⁷²

Menteşe - Geçme (Kilit -Diş) Sisteminin Hazırlanması: Geçme rahleler birbirine bağlanmış simetrik iki kanattan oluşmaktadır ve bu kanatlar eklem yerlerindeki dişlerden açılıp kapanırlar. Ömer Bilge'nin kitabında ikinci aşama olan ve “ara açma ve çapraz oyma”¹⁷³ olarak geçen kilit sisteminin hazırlanmasında, “dişleri oluşturacak bölüm yaklaşık olarak rahlenin boyunun üçte biri”¹⁷⁴ şeklinde ayarlanarak “eklem yeri eksenini yatay bir çizgiyle belirlenir. Bu ölçü rahlenin orantısı için çok önemlidir.”¹⁷⁵

Kilit sisteminde açılacak bir dişin eni, tahtanın kalınlığından ortalama 1 cm büyük olmalıdır. Nedeni ise; “dişlerin rahle yapılacak ağacın kalınlığında olması durumunda, rahlenin çok dik bir şekilde açılması ve “şark usulü” oturan okuyucunun bu durumdan rahatsızlık duymasıdır.”¹⁷⁶ Bu şekilde dişlerin belirlenen ölçüsü kadar (bu ölçü 3-5 cm arasındadır.), ilk çizginin altına ve üstüne birbirine eşit uzaklıkta paralel iki adet çizgi çizilerek, açılacak dişlerin boy aralığı işaretlenir. “Her bir dişin eni de yine boy ölçüsü ile eşit olacak şekilde ayarlanarak, tahta üzerinde belirlenen yatay çizgiler üzerinde eşit bölümlere ayrılır. Buradaki bölmeler diş sayısını belirler, bu tek veya çift sayı olabilir. Diş sayısı rahlenin büyüklüğüne bağlı olarak 4-15 arasında değişebilmektedir”¹⁷⁷ (Fotoğraf No: 25).

Son olarak, “belirlenen her bir diş üst köşelerinden 15 mm'lik matkapla delinir.”¹⁷⁸ Oyulacak dişler, “bir boş bir dolu olmak üzere atlamalı olarak işaretlenir ve oyma kalemleri ile 45°'lik açıyla eğimli bir şekilde oyulmaya başlanır. Bir alttan bir üstten olarak sırayla yapılan oyma işlemi; eklem yeri eksen çizgisinden başlanarak üstündeki ve altındaki paralel

¹⁷⁰ 21.07.2001 tarihinde Hasan Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁷¹ Eskiden bu işlem el rendesi tarafından elde yapılmakta olup, bu da ve çok zaman harcanmasına sebep olmaktadır. Günümüzde sanayi tipi makinelerde yapılmaktadır. 21.07.2001 tarihinde Hasan Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁷² 25.03.2002 tarihinde H. Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁷³ Bilge, Ö., **A.g.e.**, s. 5.

¹⁷⁴ Glassie, H., **Turkish Traditional Art Today**, Bloomington & Indianapolis, 1993, s. 349.

¹⁷⁵ Bilge, Ö., **A.g.e.**, s. 7.

¹⁷⁶ 25.03.2002 tarihinde H. Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁷⁷ Acar, Ş., **A.g.m.**, s. 98.

¹⁷⁸ Bilge, Ö., **A.g.e.**, s. 8.

çizgilere doğru, yekpare tahtayı ikiye ayıran kesim çizgisinin ucuna ulaşınca kadar sürdürülür.”¹⁷⁹ (Fotoğraf No: 26). Eğim açısı, rahlenin açık durumda kanatları arasında oluşacak açığı belirler. Ağacın her iki yüzünde oyulan dişlerin “X” işareti şeklinde birbirinin arasına rastlaması ve bir yüzde oyulan dişin derinliğinin, kullanılan ağacın yarısını aşmaması rahle yapımında en önemli hususlardan biridir. Rahlenin her iki yüzündeki dişler oyulduktan sonra dişlerin üst köşelerinde bulunan deliklerden kıl testeresi ile geçilerek dişlerin araları kesilir ve rahlenin menteşe kısmı elde edilmiş olur.

Rahlede açılan dişlerin sayısı tek veya çift olabilir. İslâm dininde tek tanrıya inanıştaki kutsallıktan dolayı genellikle tek sayıda yapılan kilitlerde, bir diş tam ortaya gelir ve kenarlardaki dişlerin şekilleri de birbirlerine benzer. Bunun yanı sıra bazı rahlelerde çift sayıda diş de bulunmaktadır. Bu düzenleme rahlenin üzerine uygulanacak desenin simetrisi ile ilgilidir.¹⁸⁰

Konya’daki rahle ustalarının, rahlelerinde kilit sistemleri rahlelerin ölçülerine uygun olarak genellikle beş ve yedi adet dişten oluşmaktadır. Özellikle Ömer Bilge ve oğullarının yaptığı rahlelerin kilit sistemleri yedi adet dişten meydana gelmektedir.¹⁸¹

Süslemeler ve Ayakların Hazırlanması: Kilit sisteminden sonra üçüncü aşama olan süslemelerin yapımında, rahle yüzeyine uygulanacak motifler ve kompozisyona uygun ayak formu rahle boyutuna göre hazırlanan simetrik bir kompozisyonda bir kağıt üzerine çizilir ve tahtanın her iki yüzeyine de aktarılır. Süslemelere uygun ağaç oyma teknikleri belirlenerek, iskarpela kalemleri ile desen yüzeye uygulanmaya başlanır (Fotoğraf No: 27-28).

Rahle yüzeyine uygulanacak kompozisyonda yer alan ayakların formu rahle yüzeyinde uygulanan kompozisyon ile uyum içerisinde olmalıdır. Kompozisyondaki simetriye ve motif özelliklerine uygun şekilde olması gereken rahle ayakları, hazırlanan planda belirtilir. Ustalar rahlelerinde kullanacakları ayak formunu, uyguladıkları motif kompozisyonlarına göre düz, dilimli ve kaş kemer formlarında biçimlendirmişlerdir.¹⁸² Ayrıca, üst panodaki motiflerin devamı şeklinde oluşturulan ayaklara da sıkça rastlanılmaktadır. Ömer Bilge, yaptığı rahlelerin ayak kısımlarının iç bölümüne ince uçlu matkapla küçük delikler açarak rahleyi yaptığı yılı ve “Hacı Ömer Argıthanî” şeklinde imzasını atmıştır (Fotoğraf No: 29).

¹⁷⁹ Acar, Ş., **A.g.m.**, s. 98.

¹⁸⁰ 18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁸¹ 18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge, 19.10.2002 tarihinde Faiz Bilge ve 25.03.2002 tarihinde H. Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁸² 18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge ile yapılan kişisel görüşmeden.

“Rahle süsleme işlemi tamamlandıktan sonra, tahta hızar adı verilen kesim makinesinde yatay eksende kılıcına”¹⁸³ ortadan ikiye bölünür. Çok dikkatli yapılması gereken bu işlemde, üst panodan kilitlerin açılacağı üstte yer alan ilk çizginin kenar hizasına kadar kesilir ve tekrar ayak kısmından başlanarak yine kilitlerin açılacağı altta yer alan ikinci çizginin kenar hizasına kadar kesilir (Fotoğraf No: 30).

Yüzey Düzeltme İşlemi: Süslemeleri tamamlanan rahlede temizlik işlerine geçilerek, pürüzlü yerler titreşimli zımpara makinesi, çeşitli boyda zımpara, eğe, törpüler ve çakı ile giderilir. İşlem sırasında motif özelliklerinin bozulmamasına dikkat edilmelidir.¹⁸⁴

Cilâlama İşlemi: Tüm aşamalardan geçip, kullanıma hazır hale gelen rahlenin son olarak vernikleme işlemine geçilir. İlk olarak rahle yüzeyi zeytinyağı ile yağlanır, bu şekilde rahlenin dolgu verniği de yapılmış olur. Yağlanan rahleye, isteğe göre genellikle ağaç işlerinde kullanılan gomelâk verniği veya lake vernik uygulanır. Cilâlama işlemi sadece acı badem yağı ve saf zeytinyağıyla da yapılabilmektedir.¹⁸⁵ Ayrıca Ömer Bilge, kitabında rugan ve balmumu ile cilâ yapımını da açıklamıştır. Seri imâlat rahlelerde ise, kompresöre takılan tabanca ile lake vernik püskürtülmektedir. Bu işlem, hem zamandan tasarruf sağlamak hem de, fazla ürün ortaya çıkartmak için kullanılır.

E. Süsleme Özellikleri

Selçuklu ve Osmanlı Dönemlerine ait rahlelerin süslemelerinde, oyma tekniklerinin yanı sıra kakma, ajur, lâke, gümüş döküm tekniği, kumaş kaplama tekniğinde çalışılmış rahle örnekleri de bulunmaktadır. Günümüzde ise; sadece oyma teknikleri uygulanmaktadır. Oyma tekniği; düz satırlı derin oyma, yuvarlak satırlı derin oyma, eğri kesim tekniği ve ajur tekniği olarak bölümlere ayrılmaktadır. Iskarpela takımı kullanılarak yapılan bu tekniklerden eğri kesim tekniği, derin ve düz satırlı oyma teknikleri sıkça uygulanmaktadır. Uygulamada; desenin ince veya kalın olduğu bölümlere göre seçilen iskarpelalar, sap kısımlarına tokmak vurulması ile hareket ettirilir ve istenilen derinlik kazandırılır.¹⁸⁶

Rahle ustalarından Ömer Bilge yaptığı rahleler ve diğer ağaç işlerinde oyma tekniklerinden düz satırlı derin oyma, eğri kesim tekniği ve ajur tekniklerini kullanmıştır. Usta; fildişi, sedef ve değerli materyallerden yapılan kakma tekniğine karşı hayranlık duymuş fakat ne ustanın ne de müşterilerin bu tip materyalleri almaya gücü olmadığı için kakma

¹⁸³ Acar, Ş., **A.g.m.**, s. 98

¹⁸⁴ 18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁸⁵ 18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁸⁶ 25.03.2002 tarihinde H. Hüseyin AYTEKİN ile yapılan kişisel görüşmeden.

tekniklerini kullanamamıştır. Oğulları Faiz ve Cengiz Bilge de; babalarının uyguladığı düz satırlı derin oyma, eğri kesim ve ajur tekniklerini kullanmışlardır. Hasan Hüseyin Aytekin ise; derin oyma, eğri kesim ve ajur tekniklerini uygulamaktadır. Ömer Bilge ve oğulları yaptıkları rahlelerin bazılarında motifleri uygularken, rahle zeminini yüzey deseni ile zıtlık sağlayacak şekilde dikey olarak yivlerle tarayarak hareketli bir görünüm kazandırmışlardır.¹⁸⁷

Seri imalat rahle çalışmalarında ise; ağacın kesilerek ölçülere göre ayarlanması, geçme kilit (diş) sisteminin hazırlanması, süslemelerin hazır şablonlara göre oyulması, yüzey düzeltme (sistire) ve rahlenin ortadan ikiye bölünerek kanatlarının açılması işlemleri tamamen makinelerde yapılmaktadır. Bu aşamaların dışında, hazır şablonlara göre kıl testere görevi yapan şavküllü freze makinesinde dekupaj işlemi, desen çıkartma ve oyulacak kısımları oymaya yarayan kopyalama (freze) makinelerinde 5-6 ağaç parçasının üst üste konulması ile desen oyma işlemi yapılmaktadır.¹⁸⁸ Bu işlemler fazla sayıda rahle yapabilme açısından önemli olmakla beraber, ortaya çıkan ürünler sanatsal açıdan fazla bir değere sahip değildir.

Rahle ustaları süsleme olarak stilize edilmiş bitkisel motifler, geometrik motifler ve yazı kullanmışlardır. Bunlardan bitkisel süslemeler; stilize edilmiş lale, karanfil, hatayi, penç, gülbezek, kıvrık dal, yaprak, rûmî, palmet ve lotus motiflerinden oluşmaktadır. Geometrik süslemeler; 5-8-10-12 kollu yıldızlar, dörtgen, üçgen, altıgen, beşgen ve çeşitli formlarda çokgenlerden oluşmaktadır. Yazılar ise; makîli, kûfi, celî sülüs, musennâ sülüs yazı karakterindeki dualar, sûreler, özdeyiş ve güzel sözlerden oluşmaktadır. Kullanılan motiflerde merkezi simetri kurallarına uyularak, üst panoda devam eden motiflerin mutlaka alt panoda da devamı sağlanmıştır.

Özellikle Ömer Bilge'nin en zevk aldığı süslemeler geometrik motiflerden oluşmuştur. Genellikle merkeze simetrik motiflerin birbirini tekrar etmesinden oluşan kompozisyonları tercih etmiş ve rahle üzerine aktarılan kompozisyonda simetri kurallarına oldukça önem vermiştir.¹⁸⁹

Folklor araştırmacısı Henry Glassie kitabında Ömer Bilge'nin simetri anlayışını şöyle ifade etmiştir: “Konya’lı tahta oymacısı Ömer Bilge rahlelerinin her iki kanadında da aynı deseni yineler; bu desenler de ayrıca yinelenen birimlerin toplamından oluşur. Simetri simetriyi sarmalar, yıllar yılları, çiçekler çiçekleri izledikçe, biçimler kendilerini yinelerler. Her şey göksel kürelerin dönüşünde dile gelen nihai bütünlükte düzenli yinelemeyi belgeler.

¹⁸⁷ 18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge, 19.10.2002 tarihinde Faiz Bilge ve 25.03.2002 tarihinde H. Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁸⁸ 25.03.2002 tarihinde H. Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁸⁹ 18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge, 19.10.2002 tarihinde Faiz Bilge ile yapılan kişisel görüşmeden.

Bu dünyalı usta, sabırlı ve bilinçli yineleme yoluyla yaradılışın iç dinamiğine uygun bir tablo koyar ortaya..”¹⁹⁰

Bu şekilde Ömer Bilge yaptığı rahleler ve ağaç oyma eserlerde simetri kurallarından düz ve merkezi simetri, tekrar kurallarından düz ve atlamalı tekrar kurallarına göre motif kompozisyonlarını oluşturmuştur. Oğulları Faiz ve Cengiz Bilge de; yaptıkları rahlelerde bitkisel, geometrik ve yazılı süslemeleri tek başlarına ya da karışık kompozisyonlarda simetri ve tekrar kurallarına bağlı kalarak, babalarının derlediği motif arşivinden yararlanarak çalışmalar yapmışlardır.¹⁹¹ Hasan Hüseyin Aytekin ise, rahlelerinde geometrik ve yazılı süslemelerin dışında Selçuklu Dönemine ait birbirine kıvrık dallarla bağlı stilize edilmiş bitkisel motifler, rûmîler ve palmetlerden oluşan kompozisyonları rahlenin üst ve alt panolarında merkezi simetriye uygun bir şekilde kullanmaktadır.¹⁹²

F. Renkler

Rahlelerde kullanılan ağacın doğal rengi dışında farklı bir boya maddesi kullanılmamaktadır. Ustalar yaptıkları rahlelerin, kullanılan ağacın orijinal rengine kalmasını tercih etmişlerdir. Elde yapılan rahlelerin, yüzey düzeltme işleminden sonra zeytinyağı veya acı badem yağı ile dolgu verniği yapılırken rengi de koyulaşacağı için, ağaç oyma ustaları doğal malzemelerin dışındaki kimyasallarla ağaç eserlerin boyanmasını “ağacın doğallığına aykırı” olduğu görüşünü savunmaktadırlar.¹⁹³

G. Üretilen Ürünler

Ustalar genellikle farklı boylarda geçme rahle yapımı ile uğraşmakta olup, rahlelerin yanında hat yazılı pano ve dekoratif kutular da çalışmaktadırlar. Rahle yapımına hobi olarak başlayan ve ortalama 45 yıl ağaç oyma işleriyle uğraşan Ömer Bilge'nin yurt içi ve yurt dışında pek çok eseri bulunmaktadır. Bilge, yaklaşık 50 adet rahle, ünlü hattatlara ait olan yazılardan oluşan 30 adet ağaç oyma pano ve 45-50 adet ağaç oyma kutu çalışmıştır¹⁹⁴ (Fotoğraf No: 31). Günümüzde de oğulları Cengiz ve Faiz Bilge tarafından el işçiliğinde rahle, pano ve kutular sipariş olarak çalışılmaktadır. H. Hüseyin Aytekin'in atölyesinde ise el yapımı ve seri imalat rahleler üretilmekle beraber, siparişi gelen her türlü hediyelik eşya,

¹⁹⁰ Glassie, H., **Günümüzde Geleneksel Türk Sanatı**, İstanbul, 1993, s. 40,42.

¹⁹¹ 18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge ve 21.10.2002 tarihinde Faiz Bilge ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁹² 25.03.2002 tarihinde H. Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁹³ 18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge, 19.10.2002 tarihinde Faiz Bilge ve 25.03.2002 tarihinde H. Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁹⁴ 18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge ve 21.10.2002 tarihinde Faiz Bilge ile yapılan kişisel görüşmeden.

masa, sehpa, koltuk ayakları, pano, tavan göbeği, köşelik v.b. gibi eşyaların da üretimi yapılmaktadır¹⁹⁵ (Fotoğraf No: 32).

Ustalar elde yapılan oyma işlerinde; aylık üretim miktarının 1-3 adet rahle veya 5 adet kutu veya 4 adet pano olabileceğini ve üretim süresinin ürün boyutu ve süsleme özelliğine göre değişiklik gösterebileceğini belirtmişlerdir. Seri üretim rahle yapımında ise, 400 adet rahle üretilmektedir.¹⁹⁶

H. Üretimde Yaşanan Sorunlar

El işçiliği rahle yapımında kullanılan hammadde temininde yaşanan sıkıntılar, talebin azalması ve fazla gelir sağlamaması gibi nedenlerden dolayı Cengiz Bilge ve Faiz Bilge siparişler dışında rahle yapımına ara vermişlerdir.¹⁹⁷

Seri imalat rahle üretiminde ise sıkıntı yaşanmamaktadır. 6 kişilik bir ekiple ayda yaklaşık 400 adet rahlenin üretildiği atölyede, yılda yaklaşık 2500 adet hediyelik eşya da üretilmektedir. Ayrıca H. Hüseyin Aytekin usta, rahle yapımının dışında sipariş olarak gelen pano, sehpa, tavan göbeği, köşelik, kutu v.b. eşyaların yapımı ile de uğraşmaktadır.¹⁹⁸

Çıracak Yetiştirme Sorunu: Seri imalat rahle üretiminde H. Hüseyin Aytekin yanında sigortalı ve çıraklık okuluna giden çıraklar çalıştırmaktadır. Çıraklık okullarına devam eden gençler seri imalat yapan ağaç işi atölyelerinde çalıştıklarında, ileride marangozluk alanında bir meslek edineceklerini düşünmektedirler.¹⁹⁹ Elde rahle yapımına ise, sadece yetenekli kişiler ile marangozların ilgi duyduğu belirtilmiştir. Ustalar bu işçilikte sipariş ve tek parça üretim yapıldığı için, hammadde temininde zorluk yaşanacağı ve el emeğinin karşılığının fazla olacağı gibi sebeplerle şimdiye kadar ne yazık ki yeni çırak yetiştiremediklerini ifade etmişlerdir.²⁰⁰

İ. Pazarlama ve Sağlanan Kazanç

Cengiz Bilge ve Faiz Bilge babaları Ömer Bilge de hayattayken, 1980-1990 yılları arasında yaptıkları rahleleri, ağaç oyma pano ve kutuları Konya Ticaret Odası ve Mevlâna Müzesi'nde sergileyerek, satış yapmışlardır. 1980'li yıllarda, günümüze göre ilginin fazla

¹⁹⁵ 25.03.2002 tarihinde H. Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁹⁶ 18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge, 19.10.2002 tarihinde Faiz Bilge ve 25.03.2002 tarihinde H. Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁹⁷ 22.06.2003 tarihinde Cengiz Bilge ve 15.06.2003 tarihinde Faiz Bilge ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁹⁸ 25.03.2002 tarihinde H. Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁹⁹ 25.03.2002 tarihinde H. Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁰⁰ 18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge, 19.10.2002 tarihinde Faiz Bilge ve 25.03.2002 tarihinde H. Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

olduğunu yerli ve yabancı turistlerin rahlelere daha çok talep gösterdiklerini belirtmişlerdir. Günümüzde ise, sipariş olarak rahle hazırladıklarını ve eskisi kadar kazanç sağlamadıklarını vurgulamışlardır.²⁰¹

H. Hüseyin Aytekin, seri imalat olarak çalıştığı rahle ve süs eşyalarını İstanbul ve Konya'ya pazarlamaktadır. “Konya'nın bazı köy ve kasabalarında satış yapan seyyar satıcılardan hediyeelik eşyalara (özellikle telefonluk) talebin fazla olduğunu belirterek”²⁰², mesleğinden kazandığı kazancın aylık geçimini sağladığını ifade etmiştir.

J. Rahle Yapımının Geleceği Hakkında Ustaların Görüşleri

Son yıllarda gelişen teknoloji ve hammadde kullanımı ile el yapımı ağaç işlerine olan ilgi azalmaya başlamış, işçilik yönünden fiyatlarının uygun olmasına rağmen pahalı bulunan rahlelerin satışlarında önemli azalma olmuştur.²⁰³ Ancak hiçbir sanat değeri taşımayan, sadece makine üretimi olan seri imalat rahlelerin cazip fiyatlarından dolayı gün geçtikçe talebi artmaktadır. Buna ilaveten devletin aldığı vergilerin ağır oluşu üretim yapan insanları ürün çeşitlerini artırma ve fiyat yükseltmeye doğru yönlendirmiştir.²⁰⁴

Ustalar el işçiliğinde yapılan rahlelere karşı halkın ilgisinin azaldığını, kullanılan hammaddenin temininin giderek zorlaştığını ve verilen emeğin karşılığının insanlar tarafından fazla bulunduğunu ifade etmişlerdir.²⁰⁵ El yapımı rahlelere ancak koleksiyoncular, müzeler ve bu konuda araştırma yapan insanlar tarafından talep olduğu belirlenmiştir.

Esnaf ve Sanatkârlar Derneğine bağlı Marangozlar Odasına kayıtlı olan ustalar, bu alanda çalışan tüm ustaların bir araya gelerek, hammadde temininde ve yeni yetişecek çırakların eğitiminde derneğin kendilerine kurs imkanı sağlamasını istemektedirler. Bununla birlikte ustalar; devletin el sanatı ustaları için vergileri daha uygun bir hale getirmesini ve halktan yetenekli kişilerin yetişmesi için tanıtımda destek verilmesini beklemektedirler.²⁰⁶

²⁰¹ 18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge ve 21.10.2002 tarihinde Faiz Bilge ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁰² Nas, E., **A.g.m.**, s. 538.

²⁰³ 18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁰⁴ 25.03.2002 tarihinde H. Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁰⁵ 18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge, 19.10.2002 tarihinde Faiz Bilge ve 25.03.2002 tarihinde H. Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁰⁶ 18.08.2002 tarihinde Cengiz Bilge, 21.10.2002 tarihinde Faiz Bilge ve 25.03.2002 tarihinde H. Hüseyin Aytekin ile yapılan kişisel görüşmeden.

2. 1. 3. At Arabası Yapımı ve Boyacılığı

2. 1. 3. 1. At Arabasının Tanımı ve Tarihçesi

Araba; tarihte ilk dönemlerde insan ve havyan gücüyle başlayarak, teknolojik gelişmelerle motor gücüyle tekerlekler üzerinde hareket eden yük, insan, hayvan taşımada ve savaş, tören, av, yarış gibi topluluklar için önemli sayılan olaylarda kullanılmak üzere geliştirilen kara taşıtıdır.

Dünya tarihinde, “dört bin yıla yakın geçmişleri içinde atçılık ve binicilikte önde gelen Türkler”²⁰⁷, konar göçer yaşamlarından dolayı atlı arabaları ilk kullanan topluluklardan biri olmuştur. Orta Asya ve Çin’de çok eski çağlardan beri bilinen bir taşıma ve nakliye aracı olan arabalarının “Tarihçiler ve Çin kaynakları tarafından M.Ö. 2000’de Asya’da icat edilmiş olduğu öne sürülmektedir. Çin kaynaklarındaki; “Hunlarda araba yapan ustalar yoktur, çünkü orada herkes araba yapabilir”²⁰⁸ sözü Türklerde at arabalarının ne kadar yaygın kullanıldığını açıkça göstermektedir. Özellikle Hunlar ve Göktürklerde kullanılan “keçe çadırlı arabalar” ve hükümdarlara ait “arabalı otağ - saraylar”²⁰⁹, Türklerde araba kültürünün de ne derecede gelişmiş olduğunu açıklamaktadır.

Türk boylarından Hunlar ise atlı kültürün en önemli temsilcilerindendir. Çin kaynaklarına göre; Hunların at sırtında alışverişlerini, önemli görüşmelerini, tabii ihtiyaçlarını karşıladıkları, atları ile birlikte yemek yiyip içtikleri, uyudukları belirtilmektedir. Hunların hayvanlara besledikleri hayranlık ve hayvanlarla olan ilişkileri o kadar kuvvetlidir ki; ölümlerinde bile atları onları yalnız bırakmamıştır. “Hunların yerleşik olduğu bölgelerden Şibe, Katanda, Başadar, Berel, Tüekta, Pazırık ve Noin Ula kurganlarında yapılan kazılarda atların gömülü olması ve kurganlardan at koşum takımlarından deri, ahşap ve ince altın tabakalarla süslemeli eyerler, yular takımları, gem takımları, eyer altı örtüleri ile at arabası parçalarının çıkması dünya tarihinde Türklerin atçılıkta ileri bir seviyede olduğunu göstermektedir.”²¹⁰ Kaşgarlı Mahmut’un 11. yüzyılda söylediği “At Türk’ün kanadadır”²¹¹ sözü de bu bilgileri doğrulamaktadır.

Orta Asya’dan tüm dünyaya yayılan at arabacılığında iki tekerlekli savaş ve av arabalarının kullanılmaya başlanması “M.Ö. 3000’li yılların başına tarihlenmektedir. Bu

²⁰⁷ Sümer, F., **Türk’lerde Atçılık ve Binicilik**, Ankara, 1983, s.1.

²⁰⁸ Anonim, “Araba”, **Türk Ansiklopedisi**, Cilt: 3, İstanbul, 1971, s. 195.

²⁰⁹ Ögel, B., **Türk Kültür Tarihine Giriş 1, Göktürkler’den Osmanlılar’a Türk’lerde Köy ve Şehir Hayatı**, Ankara, 1991, s. 390 ,400-403.

²¹⁰ Diyarbakirli, N., **Hun Sanatı**, İstanbul, 1972, s. 9,39-41.

²¹¹ Sümer, F., **A.g.e.**, s. 5.

bilgiyi; Hitit, Likya, Roma İmparatorluğu,²¹² “Eski Yunan, Sümer, Mısır, Asurlulara”²¹³ ait taş kabartmalar, seramik ve metal eşyalar üzerindeki savaş ve adak tasvirlerindeki iki tekerlekli arabalar doğrulamaktadır.

Türklerin İslâmiyet’i kabulü ile beraber, ilk Müslüman Türk devletlerinde, Selçuklularda ve Osmanlılarda da at arabaları kullanılmıştır. Bu toplumlarda da at arabası; savaşların dışında ulaşım, yük taşıma, tarım ve özellikle Osmanlı Döneminde sarayda kullanılan süslemeli “koçu-koşu”²¹⁴ denilen gezinti arabaları ve törenlerde kullanılan saltanat arabaları da saray erkanına hizmet vermiştir.

Geçmişten günümüze kadar gelen yalnızca iki tür araba vardır. Bunlar, yük arabaları ile gezinti arabalarıdır. Günümüzde; “Konya-Meram, İstanbul-Adalar, İzmir-Kordon, Edirne, Erzurum, ile bazı güney ve batı sahillerindeki tatil merkezlerinde, yerli ve yabancı turistlere yönelik gezinti amaçlı kullanılan faytonlar geçmişte kullanılan taşımacılık türünün son örneklerini temsil etmektedirler.”²¹⁵

2. 1. 3. 2. Türk Kültürü ve El Sanatları İçinde At Arabası Yapımı ve Boyacılığı

Türklerde at arabacılığı; Osmanlılar Döneminde zengin malzemelerin sanat değeri oldukça yüksek işçiliklerde birleştiği “saltanat arabaları” ile hayranlık kazanmıştır. Geçmişte sadece hükümdarların binebildiği bu gezinti ve tören arabaları eşsiz görünüşleri ile gerçek birer sanat eseri konumundadırlar.

Tarih içinde pek çok Avrupa ülkesinde kullanımına rastlanan saltanat arabalarının Osmanlılar Döneminde sarayda yapılan örnekleri zengin malzeme ve ince el işçiliği taşımaktadır. Bu arabalarda kıymetli ipek kumaşlar, deriler, danteller, sim işlemler, püskül - saçaklar, altın, gümüş, zümrüt, yakut v.b. değerli taş ve madenler kullanılmıştır. Süsleme olarak çok ince bir işçilikte yapılan bu arabaların eşsiz görünüşleri, Osmanlı Dönemine ait minyatürlerdeki betimlemelerde bile dikkati çekmektedir.

Günümüzde Anadolu’nun bazı şehirlerinde, halkın içinden çıraklıkla yetişen insanlar tarafından devam ettirilen at arabası yapımı ve boyacılığındaki ağaç ve metal işleri ile süsleme işçiliği incelendiğinde geçmişe nazaran pek çok özelliğin kaybolduğu ortaya çıkmaktadır. Günümüzde makinelerde kesilen ağaç parçalarının her biri, at arabasının farklı bölümlerini oluşturmakta ve bu bölümler ayrı ustalar tarafından, el işçiliği ile birleştirilmektedir.

²¹² Akurgal, E., **Anadolu Kültür Tarihi**, Ankara, 1998, s. 136,164, 220, 226, 228, 380, 386, 387.

²¹³ Arseven, C. E., “Araba”, **Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:1, İstanbul, 1958, s.90-91.

²¹⁴ Ögel, B., **A.g.e.**, s. 405,407.

²¹⁵ Civa, G. G., “Yolun Sonu Arabalar”, **Skylife**, Yıl : 13, Sayı. 144, İstanbul, 1995, s. 48.

Osmanlı Dönemindeki sanat değeri yüksek arabalar ile kıyaslandığında günümüz Türkiye’inde üretilen at arabalarının süslemelerinde sadece ağaç üzeri boyama, oyma ve sıcak demir işlerinin kullanıldığı görülmektedir.

At arabaları süslemelerinde uygulanan ağaç üzeri boyama tekniği “kalemişi-kalemkârî”²¹⁶ ise fırçayı kalem gibi kullanan, resim eğitimi almamış halkın içinden çıracıklıkla yetişen ustalar tarafından yapılmaktadır. Halk resmi olarak ta adlandırılan bu sanat, “18. yüzyılın sonuna doğru İstanbul’da saray ve evlerde Anadolu’da camilerde, minyatür gelenekleri ve batı üslûpları çerçevesinde manzara tasvirleri olarak görülmektedir. Bu manzara tasvirleri; usta-çırak ilişkisi ve bir zanaat çerçevesi içinde kendi merakları, gelenekleri ile yaptıkları işe zevk ve eğilimlerini yansıtan halk ressamlarıdır. Bu sanatkârların resimlerinde perspektif denemeleri, natüralist eğilimler gibi batı etkileri görülmekle birlikte, geleneksel Türk minyatür sanatı üslûbu da dikkati çekmektedir.”²¹⁷

Halk ressamları resimlerinde; natüremort, bitki kompozisyonları, mekan tasvirleri, mitolojik ve hayali yaratıklar ile manzara resimleri tasvir etmişlerdir. Bu meslek, 16. yüzyıldan günümüze “Anadolu’da dokumalardan”²¹⁸ işlemelere, ağaç kaşıklardan at arabalarına, saray, köşk, ev ve “camilere”²¹⁹ kadar pek çok mekan ve eşyada geleneksel bir el sanatı olarak görülmektedir.

Türk kültür tarihi içinde at ve atlı kültür; günlük yaşam, savaşlar, törenler, el sanatları, adet ve gelenekler, edebiyat gibi toplumun kültürel değerlerini belirleyici faktörlere daima konu olmuştur. Bunlar:

Adet ve Geleneklerde At Arabası: Özellikle Orta Asya kültüründe günlük-sosyal yaşamda, savaşlarda, adet ve geleneklerde atlara verilen önem büyüktür. Türk kültürü ve mitolojisinde atın taşıdığı değer ve ata yüklenen bit takım anlamlar bulunmaktadır. Örneğin; “büyünün atı etkilemediği, atın sahibini nazardan koruduğu, atın koşum takımlarının yatağın kenarına konulursa sahibini uykuda koruyacağı gibi ata kutsal anlamlar yüklenmiştir.”²²⁰

²¹⁶ Nemlioğlu, C., “Kalem İşi Teknikleri”, **Antika Dergisi**, Sayı: 17, İstanbul, 1986, s. 7.

²¹⁷ Arık, R., “Sanat Tarihi İle Folklor Araştırmalarının Buluştuğu Bir Alan: Anadolu Halk Resmi”, **I. Ulusal Türk Folklor Kongresi Bildirileri**, (Etnografya), Cilt: 5, 1977, s. 39-40.

²¹⁸ Arık, R., “Manzaralı Halılar”, **II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri**, (Maddi Kültür), Cilt: 5, Ankara, 1983, s. 23.

²¹⁹ Özellikle Konya çevresindeki bazı ilçelerde bulunan ahşap üzeri nakışlı camiler zengin süslemelere sahiptir. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Erdemir, Y., **Konya ve Yöresindeki Nakışlı Ahşap Camiler**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Konya, 1985; Erdemir, Y., “Nakışlı Ahşap Camilerimizin Klasik Dönemdeki Zengin Bir Temsilcisi: Doğanhisar Ulu Camii”, **VI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Sempozyumu**, Kayseri, 2002, s. 381-396.

²²⁰ Sagitov, M. M., “Başkurt Folklorunda Hayvanlara Tapınma”, **Bellekten**, 1982-1983, Ankara, 1986, s. 125.

Türklerde ata verilen önemden dolayı kullanımı yaygın olan at arabasının ilk prototipi “kağrı” olarak kabul edilmektedir. Kaşgarlı Mahmut’un Divan-ı Lugat-it Türk’ünde “kanglı”²²¹ olarak geçen kağrı Oğuz Kaan Destanı’nda “kangı-kanga”²²² olarak geçmektedir.

Büyük Hun İmparatorluğu’ndan beri devam eden bir gelenek olan “göçerevli” lik, araba üzerine oturtulmuş keçe bir çadırdan ibaret olan ev-araba düzenidir. “Göktürk ve Uygur’larda da görülen bu araba evler ile daha görkemli yapılan hükümdarların araba otağ-sarayları öküzler tarafından çekilir ve genellikle kadınlar tarafından sürülürdü.”²²³

Kağrı düzeninde yola çıkılarak yapılan bu arabalar, Türk tarihçisi Enveri’nin 15. yüzyılda Batı Türkleri için “Kanglı üstünde nice ev ittiler”²²⁴ sözü ile de doğrulanmaktadır. Barınak olarak kullanılan bu arabalar, bazı Türk boylarında “kutsal-ilahi araba” olarak dini bir nitelik kazanmış ve dini görevler de bu arabalarda yerine getirilmiştir.

Türkler savaşlarda araba yerine daha atak davranabilmek için süvari birliklerini kullandıkları için, öküzlerin çektiği “kağrı arabalar” cephaneye ve yük taşımak için kullanılırdı. Ünlü tarihçi Bahaeddin Ögel Türk Kültür Tarihine Giriş I’de, Sanskritçe yazılmış bir Hint kitabından tercüme ettiği eski Uygur yazılarında geçen “atlıg, yanyalıg, kanglıg, yadag, tört bölüksü” yani “atlı, filli, kağrı, yaya (olmak üzere) dört bölük asker” yazıları ile Türklerde “filler ile donanmış bir bölük” düşümenin çok güç olduğunu ve “kağrı asker bölüğünün” eski Türk savaş tekniğinde kullanılmayan bir düzen olduğunu belirtmektedir. Türklerin karargah kurdukları zaman bu arabaları daire biçiminde sıraladıkları ve Orta Avrupa Germen topluluklarında da bu tür dizilişlere rastlanıldığı bilinmektedir.

Türk geleneklerini en iyi devam ettiren Osmanlı Türklerinde “kağrı” halk arasında ağaç tekerlekli öküz arabaları için söylenmiştir. Halkın arabaya binmesinin yasak olduğu 15. yüzyılda, İstanbul’da sadece yüksek rütbeli memurlar derecelerine göre katıra veya eşeğe binebilirlerdi. Kadınlar arabaya bindikleri zaman, arabanın sürücüsü arabayı yaya olarak

²²¹ Koşay, H. Z., “Kağrı”, **Türk Ansiklopedisi**, Cilt: 21, İstanbul, 1975, s. 118-119.

²²² 13. Yüzyılda Uygur yazısı ve Uygur Türkçe’siyle yazıya geçirilen Oğuz Kağan Destanı’nda kağrıdan şu şekilde söz edilmektedir: Savaşçı bir kağan olan Oğuz komşusu Çürçetler üzerine saldırır ve topraklarını ele geçirir. Çürçetler’in hakanının malı mülkü de Oğuz Kağan’ın eline geçer. Oğuzlar o kadar çok ganimet kazanır ki, bu malları taşımak çok güç bir hale gelir. Oğuz Kağan “Bir akıllı kişi çıkıp bunları taşıtabilir...” derken, ordusu içinde Barmaklık Çosun Billig adındaki becerikli er çıkıp bir araba yapar. Bu arabanın iki tekeri vardır. Tekerleklerini kalınca bir ağaç eksen (dingil) birbirine bağlar. Dingilin üzerine, ileriye doğru uzanan, ikiz kenar yamuğa benzeyen şekilde yapılmış arabanın yük konacak yeri oturtulmuştur. Bu araba yolda giderken “kağrı-kağrı” diye ses çıkarttığı için arabanın adı “kağrı” olur ve Oğuz Kağan arabayı yapana “kangı” adını verir. Farklı bir anlatıma göre de, “Oğuz Kağan’ın ordusundan biri ganimetleri taşımak için araba yapar ve diğerleri de ona bakarak araba yaparlar. Ganimetleri arabalara yükleyip götürürler ve yüklü arabaları görünce, “kanga, kanga” (araba) diye bağırlar. Oğuz Han’da onlara “kankaluk” (kağrı kavim) adını verir. Bu bilgiler 13. yüzyılda kullanılan at arabalarının tipini ve bölümlerini anlamada oldukça yardımcıdır. Ayrıntılı bilgi için bkz Açıkgoz, S., “Kağrı, Çadır ve Tuz”, **T.F.A.**, Cilt: 9, Sayı:189, İstanbul, 1965, s. 3703-3704; Hey’et, C., **Türkler’in Tarih ve Kültürüne Bir Bakış**, Ankara, 1996, s.72.

²²³ Ögel, B., **A.g.e.**, s. 390; Diyarbakirli, N., **A.g.e.**, s. 44-45.

²²⁴ Ögel, B., **A.g.e.**, s. 413.

yandan yürüterek götürmek zorundaydı.²²⁵ Bu şekilde Osmanlılar Döneminde at arabalarının kullanımı ile ilgili yasaklar ve sınırlamalar Orta Asya'dan gelen at arabası kültürünü yozlaştırmaya başlamış ve Batı ülkelerinin at arabalarını geliştirmesine sebebiyet vermiştir. Lâle devri ile birlikte Batı ülkelerinden etkilenen Osmanlılarda araba kullanımı artmıştır. Yaygın olarak İstanbul'da kullanılmaya başlanan binek arabaları; saray, konak ve kira arabaları şeklinde üç kısma ayrılmaktadır.²²⁶

Cumhuriyetin ardından at arabası kullanımı yaygınlaşmış, yapan ve boyayan ustaların giderek çoğalması ile, arabacılık saygı gören meslekler arasında yer almaya başlamıştır. Örneğin; “bir erkek bir kızla evlenmek istediğinde ve iş kızın ailesine kaldığında, mesleği araba ustası olan gence kızın seve seve verilmesi”²²⁷ gibi halk adetleri de bulunmaktadır.

Türk Edebiyatında At Arabası:

Atasözlerinde,

“Kağnısı gider ama kayış ne çeker.”²²⁸

“Araba (kağnı) devrilince yol gösteren çok olur.”²²⁹

“Arabanın ön tekerleği nereden geçerse, arka tekerleği de oradan geçer.”²³⁰

Deyimlerde,

Dünya atasözlerinde ve deyimlerinde de at ve araba ile ilgili pek çok örnek bulunmaktadır. Örneğin;

“Atın ardında

Kadının önünde

Arabanın yanında

Papazın yakınında bulunmak sakıncalıdır. “²³¹ Alman Atasözü

“Arabayı atın önüne bağlamak”²³² (Ters iş görmek) Amerikan deyimini

Ninnilerde,

Övgü ve yergi anlatan ninnilerde,

“Gel emmisi gel emmisi

Seksekli kel emmisi

²²⁵ Anonim, “Araba”, **Türk Ansiklopedisi**, Cilt: 3, İstanbul, 1971, s. 195.

²²⁶ Anonim, “Araba”, **Türk Ansiklopedisi**, Cilt: 3, İstanbul, 1971, s. 195-196.

²²⁷ Karanlık, A.G., “Son Araba Ustaları ve Arabaları”, **Pegasus**, Sayı: 5, İstanbul, 1995, s.8.

²²⁸ Bozyiğit, A. E., “Kağnı”, **Milli Folklor**, Cilt: 2, Sayı: 9, Ankara, 1991, s. 41.

²²⁹ Bu Atasözü aynı zamanda, “Araba devrilince yolu gösteren çok olur”, şeklinde bir Gagauz (Hristiyan-Türk) Atasözüdür. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Acaroğlu, T., “Dünya Atasözleri”, **Türk Halk Bilimi Araştırmaları Yıllığı**, Ankara, 1979, s. 12.

²³⁰ Aksoy, Ö. A., “Araba”, **Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü:1 Atasözleri Sözlüğü**, Ankara, 1971, s. 135,136.

²³¹ Acaroğlu, M. T., “At”, **Dünya Atasözleri**, İstanbul, 1989, s. 18.

²³² Akalın, S., “Türk Kültüründe At”, **Tombak**, Sayı: 20, İstanbul, 1998, s. 32.

Gel dayısı gel dayısı
Atı arabası bey dayısı Hu hu hu hu
Konya”²³³

Manilerde,

“Araba gelir taşlıktan,
Dingil çıktı başlıktan,
İstanbul memurları,
Yürüyemez açlıktan.

Tekirdağ”²³⁴

Bilmecelerde,

“Dağdan gelir hor hor, ayakları mor mor, sekiz ayağı var, otuz iki dayağı var.”²³⁵
“Dağdan gelir takır takır, ayakları gümüş bakır.
Canlı çeker, cansız dört arkadaşı, ardınca koşar koşar amma yetişemezler.
Altı taş, üstü köşk, sekiz ayak, iki baş.
Dört kardeş yol sıra gider, dördü de birbirinin izinden gider.”²³⁶

Halk türkülerinde ve çocuk oyunlarında söylenen şarkılarda,

“Arabaya bindim yayan yürüdüm,
Yar senin yoluna da yandın çürüdüm,
Ezel muhabbetli yarın ben idim,
Şimdi uzaklardan bakan ben oldum.

Kayseri”²³⁷

“İnne battı
Canımı yaktı
Tombul kuş
Arabaya koş
Arabanın tekeri
İstanbul’un şekerini
Çekdi çıkdıl

Kayseri”²³⁸

At arabaları ile birlikte atlar da pek çok Türk destanında da betimlenmiştir. “Türklerin atası kabul edilen Oğuz Kağan destanı, İslâm’ın yayılmasından sonra söylenen ilk büyük destan olan Manas Destanı ve Türk-Oğuz-Azerbaycan edebiyatının şaheseri olarak bilinen

²³³ Çelebioğlu, A., **Türk Ninniler Hazinesi**, İstanbul, 1982, s. 251.

²³⁴ Güngör, H.-Argunşah, M., **Gagauz Türkleri**, Ankara, 1991, s. 58;

²³⁵ Bozyiğit, A., E., **A.g.m.**, s. 41.

²³⁶ Başgöz, İ.-Tietze, A., **Bilmece: A Corpus of Turkish Riddles**, London-England, 1973, s. 785,786.

²³⁷ Anonim, **Kayseri ve Yöresi Halk Türküleri**, Kayseri, -----, s. 64.

²³⁸ Bu şarkının sadece son cümlesi “hap hup altın top” şeklinde, Çorum yöresine ait olan bir türü de bulunmaktadır. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Caferoğlu, A., **Anadolu Dialektolojisi Üzerine Malzemeler II, Oyunlar, Tekerlemeler, Yanıltmaçlar, ve Oyun İstilahları, Konya, Isparta, Burdur, Kayseri, Çorum, Niğde Vilayetleri Oyunları**, Ankara, 1994, s. 79,98,106.

Dede Korkut Destanındaki kahraman atlar ile Köroğlu Destanında Köroğlu kadar önemli bir destan kahramanı olan “Kır At” ve Kaçak Nebi’deki “Boz At” Orta Asya Türklerinin ata verdikleri önemi her fırsatta tekrarladıklarına işarettir.”²³⁹

2. 1. 3. 3. At Arabası Yapımı ve Boyacılığının Konya’daki Geçmişi ve Bugünkü Durumu

Konya kültürüne önemli katkıları bulunan araştırmacı-yazar A. Sefa Odabaşı’nın 1999 yılında Kontur Dergisinde yayınlanan “Konya Şehir Ulaşımında Arabalar” konusundaki makalesi ve “20. Yüzyıl Başlarında Konya’nın Görünümü” isimli kitabında, at arabacılığının Konya’daki Geçmişine ışık tutan önemli bilgiler bulunmaktadır. Bu bilgilere göre, “20. yüzyıl başlarında Konya’da şehir içi ulaşımında ve tarım ürünlerinin taşınmasında kağrı kullanılmıştır. Kağrıların kasasına gerilen kıldan yapılmış dokumalardan dolayı, Konya’da kağrıların “geride” denilmekteydi. Kağrı ile beraber, 19. yüzyılın ikinci yarısında Balkanlar’dan Konya’ya göç eden ve çoğunluğunu Bulgar”²⁴⁰ ve “Rumeli göçmenlerinin oluşturduğu muhacirlerin çift at ile sürülen, yaysız ve demir tekerlekli Tatar arabaları”²⁴¹ da (muhacir arabaları) 20. yüzyıl ortalarına kadar şehir içinde yük taşımacılığında kullanılmış, ardından yolların asfaltlanması ile birlikte seferden kaldırılmıştır.

Konya’da yük taşımacılığında “Antalya Arabası” denilen diğer bir araba çeşidi de bulunmaktaydı. Antalya arabaları Tatar arabalarına göre daha rahat, yaylı ve tekerleklerine lastik geçirilmiş arabalardı. Bu arabalar uzun süre yük taşımacılığında kamyonetlerin kullanılmasına kadar çalışmıştır. Ancak; günümüzde halen Gevrâki Han’da at arabası yapan İrfan Gedikgil’in ifadesine göre, “Antalya Yaylısı olarak bilinen arabaları aslında “Konya Yaylısı”dır. 1960’lı senelerde, İstanbul’dan iki yaylı at arabası Eski Tellal Pazarı yanında bulunan Antalya ambarına gelir. İki ayrı tipteki bu arabaları, ortağı olan İhsan Gence (Rusya göçmeni) tamir eder ve o dönemde nakliyecilik yapan topal Veli Ağa (Rusya göçmeni) İhsan Gence’den kendisine bir tane at arabası yapmasını ister. Bu şekilde Antalya ambarına gelen yaylı arabalar Antalya yaylısı olarak bilinir. Aynı zamanda Antalya’daki Konya ambarına giden arabalar da “Konya yaylısı”-“Konya çarklısı” olarak bilinir. Bu olayın ardından Konya’daki diğer ustalar da yaylı at arabası yapmaya başlar.”²⁴²

²³⁹ Hey’et, C., **Türkler’in Tarih ve Kültürüne Bir Bakış**, Ankara, 1996, s. 82-85.

²⁴⁰ Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Gül, M.- Bayram, A.- Hakkoymaz, O., **Selçuklu’dan Günümüze Konya’nın Sosyo-Politik Yapısı**, Konya, 2003, s. 437-442.

²⁴¹ Muhacirler yoğun olarak Trakya bölgesinde buldukları için bu arabalara “Trakya-Tatar Arabası” da denilmektedir. 15.06.2002 tarihinde İrfan Gedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁴² 14.07.2003 tarihinde İrfan Gedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

Bu şekilde, Konya’da şehir içi ulaşımda yaylı arabalar kullanılmaya başlanır. Alt düzeninde önde ve arkada birer adet yay bulunan bu arabalara “Meram – Ağa Yaylısı”²⁴³ denilmektedir. Eskiden bu arabaların üzeri bir kasnak aracılığı ile hasırla örtülmüş ve kasası bir çift yay üzerine oturtulmuştur. Meram’da zengin Konya’lı halk, otobüslerin sefere konulduğu 1938 yılına kadar bu yaylı arabalardan vazgeçmemiştir.²⁴⁴ Meram yaylılarının yanında, alt düzeninde ön dingil üzerinde ikişerden dört, arka dingil üzerinde ve arka kasada birerden toplam yedi adet yay bulunan ve “Konya Yaylısı”²⁴⁵ denilen arabalar da, şehir içi ve dışında yük taşımada kullanılmaktaydı. Aynı zamanda; adını Bursa’nın İsabey Köyü’nden alan ve Bursa’nın sulak ovaları için yapıldığından büyük çaplı tekerlekleri ve yüksek kasaları olan, ayrıca tablaları üzerindeki süslemeleri ile sanat değeri taşıyan “Esebey”,²⁴⁶ (Bursa işi Yaylı Arabalar) veya “İstanbul Çarklıları” da, Konya yaylısına benzer özellikler taşımaktadır.

Balkan muhacirlerinin 1915’te Konya’ya göçleriyle getirdikleri bir çok yenilikten biri de “körük arabaları” olmuştur. Diğer bir ismi de payton (fayton) olan körük arabalarında, yolcunun oturduğu kısmın üzerinde deriden yapılmış körük gibi açılır- kapanır bir tente bulunmaktaydı. Körüklü arabaların diğer bir çeşidi olan “firik” ise, Osmanlı koçu arabalarındaki gibi, oturlan bölümün üzerinin tente şeklinde, dört çitanın taşıdığı ve uç kısımları ponçaklarla süslü deriden meydana gelen bir arabadır. Geçmişte Konya’da körük arabalarının işletmeciliğini yapan bir çok aile bulunmaktaydı. Bu kimselerin ahırlarında 5-10 adet araba bulunurdu. “Bu işletmecilerden en ünlüsü “Bobi” isminde İtalyan kökenli birisiydi.”²⁴⁷ Çift at koşulan körük arabaları Konya’nın askeri ve sivil arkanı tarafından uzun süre makam arabası olarak kullanılmıştır. Günümüzde Konya’da Yörük Obası restaurantının isteyenlere kiraladığı bir adet fayton ve firik bulunmaktadır.

Körüklü arabaların Konya’nın günlük hayatında da önemli bir yeri vardı. “Eski Konya düğünlerinde, düğün sahibinin yakınları, akraba ve dostları düğün alayı için mutlaka bir araba ile gelirlerdi ve düğün sahiplerinin itibarı düğün alayına katılan fayton sayısı ile ölçülürdü.”²⁴⁸ “Bu katılım düğün sahibinin sosyal düzeyine göre 100-300 araba sayısında olurdu. Gelin evden alındıktan sonra faytonlarla şehirde küçük bir tur yapılırdı. Arabalar havlu, peşkir ve uçkurlarla donatılırdı.”²⁴⁹

²⁴³ 14.07.2003 tarihinde İrfan Gedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁴⁴ Odabaşı, A. S., “Konya Şehir Ulaşımında Arabalar”, **Kontur Turizm Magazin ve İletişim Dergisi**, Yıl: 5, Sayı:15, Nisan-Temmuz, Konya, 1999, s. 10-11.

²⁴⁵ 29.07.2003 tarihinde İrfanGedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁴⁶ Kılıç, A., “Bursa’da İkinci Zaman Anadolu At Arabaları Müzesi”, **Skylife**, Sayı: 234, Ocak, İstanbul, 2003, s. 104-105.

²⁴⁷ 26.11.2003 tarihinde Lütfi Tuncer (1943) ile yapılan kişisel görüşmeden

²⁴⁸ Odabaşı, A. S., **A.g.m.**, s.12.

²⁴⁹ Odabaşı, A. S., **Geçmişten Günümüze Konya Kültürü**, Konya, 1999, s. 122-123.

“Bu şekilde Konya’da ulaşım uzun yıllar hayvan sırtında veya tatar arabaları, yaylı arabalar ve faytonlarla sağlanmıştır. Şehir içi ulaşım 1906 yılında özel bir şirket tarafından çalıştırılan atlı tramvayla yapılmaya başlanmıştır. Konya’nın motorlu araçlarla tanışması ise, 1920 yılından sonra mümkün olabilmıştır.”²⁵⁰

1936 senesinde Konya Ticaret Odası tarafından valiliğin emri ile yaptırılan incelemelerde; “Konya’da fayton, yük ve kağı arabası yapan 56 adet işyeri, 56 adet usta, 30 adet kalfa ve 80 adet çırak bulunmaktaydı.”²⁵¹ Ancak günümüzde Konya’da at arabası yapan en eski usta olan İrfan Gedikgil, “at arabacılığının Türkiye’ye Cumhuriyet Döneminden sonra Rusya-Kırım’dan gelen Tatarlar tarafından yayıldığını ve ziraat yönünden zengin olan Konya ilinin bu sanatın merkezi olduğunu vurgulamıştır. 1940’lı yıllarda Konya’da at arabası yapan 120 adete yakın tezgah ve at arabası boyayan yedi adet usta bulunduğunu belirtmektedir.”²⁵² “1967 yılında Konya il merkezinde at arabası yapan 82 firma olduğu ve bu işyerlerinin yılda devamlı olarak 4 ay çalıştıkları belirlenmiştir. Diğer kalan zamanlarını araba tamiratına ayıran işyerlerinde, bir at arabasının maliyetinin 1200, satışının ise 1500 lira civarında olduğu tespit edilmiştir. İşletme sermayeleri 5-10 bin lira olan bu işyerlerinde, yılda 2500-2750 adet at arabası imal edildiği bilinmektedir.”²⁵³ Bu sonuçlar ise, Cumhuriyet Döneminden 1970’li yıllara kadar Konya’da at arabacılığının, ne kadar önemli bir meslek olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu işyerlerinin; Türbeönü, Kayıklıkahve, Larende, Saman Pazarı (Eski Garaj), İstanbul Caddesi ve Gevrâki Han mevkilerinde bulunduğu bilinmektedir. Çalışan ustaların, Tatar Arabası, Konya Yaylısı, Meram Yaylısı, fayton, firik yaptıklarını ve eski arabaları da tamir ettiklerini belirten İrfan Usta, eskiden Meram yaylılarının üzerine “çerge”²⁵⁴ denilen ve deri kayışlardan yapılan çadırın çekildiğini belirtmiştir. Bu çadırın eteklerinin ponçaklarla süslendiği ve arabanın ön kısmının eşya koymak için sandıklı, arkasının yonca koymak için kafesli yapılarak, üzenge üzerinde bulunan ağaç bir basamakla arabaya binildiğini ifade etmiştir. İrfan Gedikgil, çergeli arabaları maliyeti yüksek olduğu için genellikle zenginlerin yaptırdığını da görüşlerine eklemiştir.

İrfan Gedikgil araba boyacılığında; “Konya’da eskiden at arabalarının tekerlekler dahil her tarafına kalın ve ince çizgiler çizilerek süslendiğini ve manzara resimlerinin sadece ön ve

²⁵⁰ Odabaşı, A. S., **20. Yüzyıl Başlarında Konya’nın Görünümü**, Konya, 1998, 147-149.

²⁵¹ Altan, M., **Konya’nın İktisadî Bünyesine Bir Bakış**, İstanbul, 1940, s.192-193.

²⁵² 14.07.2003 tarihinde İrfanGedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁵³ Anonim, **Konya İl Yıllığı 1967**, Ankara, 1969, s. 473.

²⁵⁴ Konya’lı araba ustalarının “çerge” olarak söyledikleri bu kelime literatürde “çerge” olarak geçmektedir. Kelime anlamı olarak “basit ve küçük çadır” şeklinde tanımlanmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Atasoy, N., **Otağ-ı Hümayun Osmanlı Çadırları**, İstanbul, 2002.

arka kısımlardaki kenarlar üzerine sade bir şekilde yapıldığını”²⁵⁵ ifade etmiştir. Aynı zamanda “armutlu denilen dallı armut resimlerinin genellikle yeşil renkte yapıp, armut formlarının içine gül de boyandığı olurdu. Çok meşhur olan bu motif eskiden araba siparişi veren kişiler tarafından, “benim kasam armutlu olsun !” şeklinde taleplerle belirtilirdi.”²⁵⁶

Eski arabaların daha sade olduğunu belirten İrfan Gedikgil, “zamanla at arabalarında kullanılan süslemelerin değişerek, günümüzde pek çok motifin karışık olarak bir arada kullanıldığını ifade etmiştir. Eskiden arabaların boyasında zemin renk olarak, genellikle siyah rengin kullanıldığını belirten usta, zemin rengi üzerindeki çizgilerin kırmızı, sarı, mavi, yeşil gibi canlı renklerden oluştuğunu belirtmiştir.”²⁵⁷

Konya’daki zengin geçmişi ile halen birkaç ustanın elinde yaşatılan at arabası yapımı ve boyacılığı; ülkemizde Tekirdağ, Bursa, Edirne, Manisa-Akhisar, Nevşehir, Akşehir, Kastamonu ve Sivas gibi merkezlerde de devam etmektedir.

A. Ustalar

İrfan Gedikgil ²⁵⁸

1933 – Konya doğumlu olan İrfan Gedikgil ilkokul mezunudur. 1946 yılında eniştesi Tahir Tombul’un yanında at arabasının ağaç işlerini öğrenerek araba yapımına başlamış, 1948 yılından 1954 yılının sonuna doğru, “Sancıoğullarının Osman” lakaplı Osman Çelik ustadan altı ayda at arabasının demir işlerini, altı ayda da ağaç işlerini öğrenerek at arabası ustası olmuştur (Fotoğraf No: 33). At arabasının demir ve ağaç işlerini bir yılda öğrenen ve demir işlerinde yeteneğini kanıtlayan İrfan Gedikgil, ustasının yetiştirdiği kalfalardan bugüne kadar gelebilen tek ustadır.

1966-1970 yıllarında üç kişi ile beraber ortak bir atölye kurarak at arabası yapmaya başlayan İrfan Usta, o dönemlerde haftada 20 adet araba yaptıklarını ve çok talep gördüklerini ifade etmiştir. At arabasının demir işlerini oldukça kaliteli bir işçilikte yapan İrfan Usta, Tatar arabası, yaylı araba, fayton körük gibi her türde araba çalıştığını ve mesleğini çok sevdiğini belirtmiştir. “At arabasında ustalık Konya’da özeldir” şeklinde, arabacılığın Konya’ya özgü bir meslek olduğunu vurgulayan İrfan Gedikgil Konya içi ve dışında at arabası demir işlerinde adı bilinen bir ustadır. İrfan Gedikgil at arabasının alt düzen aksamında dingil ve çampara

²⁵⁵ 15.07.2003 tarihinde İrfan Gedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁵⁶ 15.07.2003 tarihinde İrfan Gedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁵⁷ 15.07.2003 tarihinde İrfan Gedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁵⁸ 15.07.2003 tarihinde İrfan Gedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

sesi yapımında oldukça iyi bir usta olduğu için “Gürses” lakabı ile anılmaktadır ve atölyesinin adı da “Gürses”dir.

İrfan Gedikgil günümüzde, Gevrâki Han civarındaki “Gürses” at arabası yapım atölyesinde ortağı Süleyman Uzun ve son yıllarda yanında çalışmaya başlayan çırağı Hüseyin Özekmekçi ile beraber çalışmaktadır.

Süleyman Uzun²⁵⁹

1950-Akören doğumlu olan Süleyman Uzun ilkokul mezunudur. 1964 yılında, ustası Mehmet Ali İyikörükçü'nün yanında çırak olarak çalışmaya başlayarak, at arabasının ağaç kısımlarını ve tekerlek yapımını öğrenmiştir. 1973 yılında ustasının dükkanı kendisine devretmesiyle, 1991 yılına kadar at arabası ağaç işleri yapımına devam etmiştir. 1996 yılında İrfan Gedikgil ile beraber çalışmaya başlamıştır. Atölyede sipariş gelen at arabalarının ağaç işlerinin yapımı sürdürülmektedir (Fotoğraf No: 34). Tatar arabası, yaylı araba, minyatür araba yapımını bilen Süleyman usta kardeşlerini çırak olarak yetiştirmiş, ancak kardeşleri mesleği devam ettirmemişlerdir. 1988-1989 yıllarına kadar işlerinin iyi olduğunu belirten Süleyman Uzun, o yıllarda haftada 4-6 adet arasında araba yaptıklarını, 1990 yılından itibaren fazla talep gelmediğini ifade etmiştir. Süleyman Uzun günümüzde halen Gevrâki Han'daki at arabası yapım atölyesinde İrfan Gedikgil ustayla beraber at arabası yapımı ve tamirâtı ile uğraşmaktadır.

Mehmet Ünal - Musa Ünal²⁶⁰

1923-Konya doğumlu olan Mehmet Ünal ilkokul mezunudur. At arabası yapımını 1932 yılında Bursa'lı bir ustadan öğrenen Mehmet Ünal, at arabasının ağaç ve demir işlerini kendisi yapmaktadır. Konya'daki son at arabası ustalarından olan ve TRT 1 kanalında el sanatlarını tanıtan bir program ile 1988 yılında Marlboro dergisinde bir makalede yayınlanan Mehmet Ünal, 2003 yılının Haziran ayında atölyesinde bir iş kazası sonucu vefat etmiştir (Fotoğraf No: 35). Mehmet Ünal'ın yaptığı arabaların tamamında, atölyenin ismi olarak “Ünalın Yaylı Mehmet Ünal” yazısı büyük harflerle yazmaktadır.

Mehmet Ünal hayattayken at arabası yapımını oğlu Musa Ünal ile beraber devam ettirmekteydi. 1952-Konya doğumlu ve lise mezunu Musa Ünal babasının ölümünden sonra atölyelerinde halen mesleği sürdürmektedir. 1972'den beri at arabası yapan Musa Ünal,

²⁵⁹ 22.07. 2003 tarihinde Süleyman Uzun ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁶⁰ 04.05.2003 tarihinde Musa Ünal ile yapılan kişisel görüşmeden.

yoğun olarak maket at arabası ve büyük boy araba tekerleklerinden sehpa yapmaktadır. Yanında çırak çalıştırmayan Musa Ünal, yaptığı arabaların ağaç kısımlarını ve demir aksamla montajını kendisinin yaptığını, demir kısımlarında Fehmi Çıplak adında bir demirci ustasından yardım aldığını belirtmiştir. Amerika, Almanya ve Hollanda’da iş bağlantıları vardır ve bu ülkelere aylık 10 adet maket at arabası göndermektedir. Musa Ünal günümüzde, Demirciler Sanayindeki atölyesinde tek başına çalışmalarını sürdürmektedir.

Resul Uzun²⁶¹

1949-Konya doğumlu olan Resul Uzun ilkokul mezunudur. At arabacılığını 1960 yılında çırak olarak girdiği Ali Çetinöz ve Mehmet Ali Gazyağcı ustaların yanında öğrenen Resul Uzun, 1968’e kadar çalışmıştır. 1968’den sonra ustaları mesleği bıraktınca, 1972’ye kadar Mehmet Dukkacı, İrfan Gedikgil ve Ahmet Havuzcu’nun yanında çalışmış ve 1972’de kendi atölyesini kurmuştur. Konya Yaylısı, Meram Yaylısı ve Tatar Arabası yapan Resul Uzun, son yıllarda “beygire at koşma devrinin bittiğini” ifade ederek, günümüzde maket arabaların tercih edildiğini ve sipariş olursa haftada dört adet maket araba çıkartabileceğini belirtmiştir. 2000 yılında aylık olarak Ankara’ya 6-7 adet araba gönderdiklerini ifade eden usta, son 3 yıldır işlerinin durgun olduğunu ve bunun da kendilerini soğuk ve sıcak demir işi yapmaya yönlendirdiğini belirtmiştir. Son günlerde üzerinde süs havuzu bulunan at arabası yapan ve bunu geliştirmeyi düşünen Resul Uzun, oğulları olan 1974 doğumlu Tuncay Uzun ve 1978 doğumlu Fatih Uzun ile araba yapımı ve tamiratına Meram Demirciler Sanayindeki “Nur-İş” atölyesinde devam etmektedir (Fotoğraf No: 36).

Hasan Hüseyin Bahadır²⁶²

1964-Konya doğumlu Hasan Hüseyin Bahadır ilkokul mezunudur. 1974 yılında ilgi duyarak ağaç işleri yapmaya başlamış ve Mevlâna caddesinde kaşık boyama, bakır tabak kazıma gibi işlerde de çalışmıştır. At arabası yapımını kimseden öğrenmediğini ve kendi araştırmaları sonucunda büyük boy kağrı ve farklı boylarda minyatür at arabası çeşitleri yaptığını belirten H. Hüseyin Bahadır, büyük boy at arabası çalışmamaktadır. Tamamen dekoratif amaçlı arabalar yapan usta arabalara karşı Konya içinden talebin az olduğunu belirterek, Konya dışındaki turistik işletmelerden fazla ilgi gördüğünü ifade etmiştir. H. Hüseyin Bahadır dekoratif at arabalarının yanında ağaç hammadde kullanarak kuş yuvası, yel

²⁶¹ 28.07.2003 tarihinde Resul Uzun ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁶² 17.06.2003 tarihinde H. Hüseyin Bahadır ile yapılan kişisel görüşmeden.

değirmeni, keman, posta kutusu, sandık v.b. gibi dekoratif eşyaların da üretimini yapmaktadır. Günümüzde H. Hüseyin Bahadır, ağaç işleri sanayindeki atölyesi “Nostalji El Sanatları”nda bir kalfası ile beraber çalışmalarına devam etmektedir (Fotoğraf No: 37).

Hüseyin Ertavukçu ²⁶³

1945-Konya doğumlu olan Hüseyin Ertavukçu ilkokul mezunudur. 1960 yılında eniştesi Celal Yılmaz’ın mesleği olan at arabası boyacılığına ilgi duymuş ve ustası İsmail Toruk ve oğlu Ahmet Toruk’un yanında çalışarak at arabası boyacılığını öğrenmiştir. Askerlik görevine gidinceye kadar ustası yanında çalışan Hüseyin Ertavukçu, 1966 yılında İsmail Özkurtlu, Nurettin Ünveren ve eniştesi Celal Yılmaz’la beraber “Güven Boyaevi”ni kurmuştur. 1960’lı yıllarda 50-60 araba tezgahının çalıştığını belirten usta, atölyede çalışırken iki kişi bir günde sekiz adet yaylı araba boyadıklarını ifade etmiştir. 1960’lı yıllarda mesleğinden iyi para kazandığını ve o dönemlerde en iyi mesleklerin at arabası ustalığı ve boyacılığı, nalbantlık, saraçlık ve soğuk demir işleri olduğunu belirtmiştir. Mesleğinin ilgi gördüğü 1972-1985 yıllarında her hafta Manisa-Turgutlu, Ahmetli, İzmir-Salihli, Alaşehir, Armutlu gibi ilçelere iki kamyon at arabası gönderdiklerini ifade eden usta, diğer ustalarla aynı görüşü paylaşarak, at arabacılığı ve boyacılığında “Konya üzerine sanatkâr çıkmadığını” vurgulamıştır. Yurt içine yapılan pazarlamanın yanında, yurt dışında Avusturya, Amerika, Almanya’ya piknik yerlerinde, bar ve birahanelerde masa olarak kullanılması için maket araba gönderdiklerini ifade eden Hüseyin Ertavukçu, 1996 yılında ortaklarından ayrılarak Güven Boyaevi’ni kapatmış ve kendi başına Öz Güven Boyaevi’ni kurarak çalışmalarını sürdürmüştür. Günümüzde at arabası boyacılığını sadece sanata olan tutkusundan dolayı sipariş gelirse yapan usta, yılda 2-5 adet arasında araba boyadığını belirtmiştir. Araba boyacılığının yanında testi, küp, duvar, dolap v.b. gibi eşyaları da boyayan Hüseyin Ertavukçu günümüzde Toprak Sarnıç mahallesindeki tavukçular yem sanayinde yemcilikle uğraşmaktadır (Fotoğraf No: 38).

Veli Kurtlar ²⁶⁴

1948-Konya doğumlu olan Veli Kurtlar ilkokul mezunudur. 1958 yılında Ahmet Toruk’un yanında çırak olarak çalışmaya başlamış ve at arabası boyacılığını öğrenmiştir. 1980 yılında Mustafa Bülbül ile beraber “Sedef Boyaevi” ni kuran Veli Kurtlar, 1960-1970

²⁶³ 09.07.2003 tarihinde Hüseyin Ertavukçu ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁶⁴ 12.06.2003 tarihinde Veli Kurtlar ile yapılan kişisel görüşmeden.

yılları arasında her hafta bir kamyonu on dört adet araba yüklenerek, İzmir ve Manisa Turgutlu'ya gönderildiğini ve mesleğin çok iyi durumda olduğunu belirtmiştir. At arabası boyacılığının, at arabası yapımı ile doğru orantıda devam ettiğini ve piyasada at arabası olmadığı için kendi mesleklerinin de yozlaştığını vurgulayan usta, günümüzde Mehmet Ünal'ın oğlu Musa Ünal ile beraber çalışmaktadır (Fotoğraf No: 39).

Mustafa Bülbül²⁶⁵

1953-Konya doğumlu olan Mustafa Bülbül ilkokul mezunudur. 1966 yılından itibaren, Celal Yılmaz, İsmail Özkurtlu, Hüseyin Ertavukçu ve Ahmet Toruk'un yanında çırak olarak çalışmaya başlamıştır. 1990'lı yıllardan önce Pazar günleri dahil haftanın her günü çalıştıklarını belirten usta, artık eskisi gibi talep olmadığını belirtmiştir.

Mesleğinin para kazandırmadığını belirten Mustafa Bülbül, günümüzde boyaların da kalitesiz olduğunu ifade etmiştir. Günümüzde kompresörle römork boyası yaptığını ve at arabasına göre daha hızlı, emeği az ve daha çok para kazandırdığını vurgulamıştır. Mustafa Bülbül, at arabası boyamada kendisine talep geldiği takdirde Gevrâki Han'da boya işleri ile uğraşmaktadır. (Fotoğraf No: 40).

Erol Tartan²⁶⁶

1942 –Konya doğumlu Erol Tartan ilkokul mezunudur. İlkokuldan sonra ustası Nuri Kılören'in yanında çırak olarak başladığı at arabası yapımında körüklü at arabası yapımını öğrenerek 1970'li yıllara kadar çalışmıştır. 1970 öncesinde işlerinin çok iyi olduğunu ve 3-4 ayda bir adet körüklü at arabası yaptıklarını belirten Erol Tartan, genellikle Ege bölgesine sipariş olarak körük çalıştıklarını ve Karaman ve Ereğli tarafından ise tamir için körüklerin geldiğini ifade etmiştir. Son 10 yıldır körüklü araba siparişi gelmediğini, yapımı ve maliyeti çok yüksek olduğu için kendisinin de mesleği bıraktığını ifade eden usta, sipariş geldiği takdirde körük yapabileceğini belirtmiştir. Usta günümüzde at arabası tamirati ile uğraşmaktadır.

²⁶⁵ 19.06.2003 tarihinde Mustafa Bülbül ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁶⁶ 23.06.2003 tarihinde Erol Tartan ile yapılan kişisel görüşmeden.

B. Üretim Mekanı

At arabası yapan ustalardan Hüseyin Ertavukçu, Mehmet Ünal ve Hasan Hüseyin Bahadır'ın dükkanları kendilerine ait olup İrfan Gedikgil, Süleyman Uzun ve Musa Ünal'ın çalıştıkları dükkanlar kiradır. Atölyeler ortalama 30-100 m² büyüklüğündedir ve bölümlere ayrılmıştır. Atölyelerde sanayi tipi ağaç işleme makineleri, tezgahta yer alan el takımları, ocak, örs, soğutma havuzu ve tezgah üzerindeki demir işlerinde kullanılan aletler ayrı bölümlerde yer almaktadır. Ustalar, çalışma koşullarının sağlıklı şartlar altında olmadığını ancak mesleklerinin ağır bir işçilik gerektirmesinden dolayı fazla sıkıntı yaşamadıklarını ifade etmişlerdir²⁶⁷ (Fotoğraf No: 41). Mustafa Bülbül ve Veli Kurtlar ise kendilerine gelen boya siparişlerini at arabası yapım atölyelerinin önünde boyamaktadırlar (Fotoğraf No: 42).

C. Kullanılan Malzemeler

Hammadde

At arabası yapımında geçmişten günümüze ana hammaddeyi oluşturan ağaçlar; Adapazarı, Bolu-Düzce, Bursa-İnegöl, Antalya ve Alanya'dan temin edilen gürgen, çam ve Konya'dan temin edilen dişbudak olmuştur. Sağlam ve dayanıklı olmaları açısından tercih edilen bu ağaçlardan; gürgen ağacı araba oku, ön düzen yastığı, dingil takozu, alt ve üst kasaların yapımında kullanılır. Çam ağacı, arabanın alt taban bölümü (oturma tahtası) ve yan kasa bölümlerinin yapımında kullanılır. Konya'da Suarmılık denilen ve suya dayanıklı bir ağaç olan Dişbudak ağacı da, arabada tekerlek yapımında kullanılır.²⁶⁸

Ağaç hammaddenin yanında arabanın demir işlerinde kullanılan demirler yaklaşık 10 yıl öncesine kadar Zonguldak-Karabük'ten gelmekteydi. Ancak, son yıllarda istenilen tür ve boyutta demir gelmediği için demir malzemeler Konya demir sanayinden temin edilmektedir.²⁶⁹

At arabasının ağaç kasasını boyamada; macun, zımpara, astar boyası, yağlı boya, ve boyaları inceltmede gaz ve benzin kullanılmaktadır. Macun, üstübeç tozu ile bezir yağının belirli oranlarda karıştırılmasından oluşur ve kerestede çatlak ve budakların kapatılmasında

²⁶⁷ 04.05.2003 tarihinde Musa Ünal, 15.07.2003 tarihinde İrfan Gedikgil, 22.07. 2003 tarihinde Süleyman Uzun ve 28.07.2003 tarihinde Resul Uzun ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁶⁸ 15.07.2003 tarihinde İrfan Gedikgil ve 22.07. 2003 tarihinde Süleyman Uzun ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁶⁹ 28.07.2003 tarihinde Resul Uzun ile yapılan kişisel görüşmeden.

kullanılır. Zımpara, macun çekilen arabadaki pürüzlü yerlerin düzeltilmesinde kullanılır. Bir ve iki numaralı zımparalar tercih edilir.

Aletler

At arabasının yapımında kullanılan makine ve aletler sırası ile; kesim işlerinde hızar, yüzey ve kenar düzeltme işlerinde planya, kalınlık eşitleme işlerinde kalınlık makinesi, delik delme ve şekilli olarak oyma, yontma işlerinde torna makinesi, yüzeydeki pürüzleri düzeltme işlerinde titreşimli zımpara makinesi, törpü ve eğe takımları, delik delme işlerinde matkap, sıkıştırma işlerinde işkence ve mengene, yüzey düzeltme ve tıraşlama işlerinde el planyası (el rendesi), çivi çakma, birleştirme ve demir dövme işlerinde çekiç, yontma, ayırma ve parçalama işlerinde keser, birleştirme ve sökme işlerinde ense ve kerpeten, ince kesim işlerinde testere (bıçkı) ve ışık, ölçü alma ve eşitleme işlerinde gönye, kumpas, metre ve pergel, ağaç oyma işlerinde oluklu kalemler, sıvama ve boya işlerinde ise, spatula ve değişik boylarda fırçalar kullanılmaktadır ²⁷⁰ (Fotoğraf No: 43).

Bu makine ve aletlere ilaveten, at arabası yapımında demir işlerinde ve ağaç işlerinde kullanılan bir takım araç ve aletler de bulunmaktadır. Ustalardan alınan bilgilere²⁷¹ göre bunlar;

Ocak: Sıcak demir işlerinde, demiri ısıtmaya yarayan bir araçtır. Yakıt olarak sanayi kömürü kullanılır (Fotoğraf No: 44).

Örs: Dökme demirden yapılan ve üzerinde çekiçle demir dövmeye yarayan bir araçtır. Farklı boyutlarda olan örs, at arabasının sıcak demir işlerinde oldukça sık kullanılır (Fotoğraf No: 44).

Soğutma Havuzu: Demir işlerin yapımında kullanılan malzemelerin soğutulması ve çelik kısımlara su verilmesinde kullanılan, atölye içinde açılmış bir çukurun su ile doldurulmasından meydana gelmektedir.

Kıskaç: Ocakta ısıtılan demirlerin tutulmasında kullanılır. Ağız biçimleri farklı formda ve boyutta olanları vardır. Düz kıskaç, yan kıskaç, yuvarlak kıskaç, oluklu kıskaç, dört köşe kıskaç ve keski kıskaçı gibi farklı formlarda olan demir parçaları tutmada kullanılan çeşitleri bulunmaktadır (Fotoğraf No: 44).

²⁷⁰ 04.05.2003 tarihinde Musa Ünal, 15.07.2003 tarihinde İrfan Gedikgil, 22.07. 2003 tarihinde Süleyman Uzun, 28.07.2003 tarihinde Resul Uzun, 12.06.2003 tarihinde Veli Kurtlar-Mustafa Bülbül, 09.07.2003 tarihinde Hüseyin Ertavukçu ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁷¹ 04.05.2003 tarihinde Musa Ünal, 15.07.2003 tarihinde İrfan Gedikgil, 22.07. 2003 tarihinde Süleyman Uzun, 28.07.2003 tarihinde Resul Uzun ile yapılan kişisel görüşmeden.

Çekiç ve Balyoz Takımları: Arabanın ağaç ve demir işlerinin çakılmasında, şekil verilmesinde kullanılır. Düz demirlerin çakılmasında el çekici, çampanın dövülmesinde çampara çekici ve balyozu, tekerlek göbeğinin etrafına geçen parmakların çakılmasında dört köşe çekiç kullanılır.

Baskı Takımları: Arabanın demir kısmındaki parçalara şekil vermek için ağız kısımları farklı şekillerde demirden yapılmış çekice benzer aletlerdir. Baskı takımlarının, dingil alt-üst baskısı, cüçük alt-üst baskısı şeklinde çeşitleri bulunmaktadır. Baskı takımları, arabanın alt düzeninde yer alan dingiline şekil vermek için ısıtılarak örste dövülürken kullanılan aletlerdir.

Pafta Takımları: Arabada demir parçaların sıkıştırılmasında kullanılan, demirden yapılmış aletlerdir. Sıkma paftası, cıvata paftası, dingil paftası gibi çeşitleri bulunmaktadır.

Zimba: Arabanın demir işlerinde, ocakta ısıtılan demir parçalarına delik delmede kullanılır. Çelikten yapılan zimbanın, farklı boylarda (kalınlıklarda) olanları mevcuttur.

Çapraz Makinesi: Kerpetene benzeyen bu alet, kesim makinesi hızının dişlerine çapraz verme işlerinde kullanılır.

El Rendesi (el planyası): Tıraşlama ve ağacın yüzeyinin düzeltmede, makinenin yapamadığı kısımları yapmak için kullanılır. Gövdesi ağaç olan ve ağız kısmında bıçak bulunan bir alettir (Fotoğraf No: 9).

İspit Kalıpları: Tekerleğin en dıştaki bölümü olan ve ağaçtan yapılan ispitin hazırlanmasında kullanılan yay biçimindeki ince, ağaçtan yapılmış bir kalıptır (Fotoğraf No: 45).

Takoz Kalıpları: At arabasının alt düzenini oluşturan demir parçaları birleştirirken, sürtünmeyi engellemek amacıyla aralarına yerleştirilen, çeşitli boyutlarda takozların yapımında kullanılan ağaç kalıplardır. İşlemeli ve düz olarak iki ayrı tipte yapılan takozların, ön düzen takozu, dingil takozu, terazi takozu, çark takozu gibi türleri bulunmaktadır (Fotoğraf No: 46).

Dingil Mastarı: Tekerlekle araba arasındaki mesafeyi ölçmeye yarar. Uzun ve kısa olarak iki farklı çeşidi vardır.

Şerit: Uzun ağaç parçalarını kesmede kullanılan testereye benzer kesici bir alettir.

Mil: Demirden yapılmış bir alet olan mil, iç kısmı yuvarlak olan parçaların yapımında, parçanın sağa-sola dönmesini engellemek ve sabit tutmak için kullanılır.

Kavale-Kavela Topu: Dökme demirden yapılmış, silindir formu ve ağız kısmına belirli aralıklarda sıra ile dizilmiş bıçaklardan oluşan bir alettir. Torna makinesinin ucuna sıkıştırılır ve dönerek çalışır. Tekerlek göbeğinin etrafına geçecek parmakların uç kısımlarını çıkartmak için kullanılır.

Kepçe: Tekerlekte bulunan göbek deliğini boşaltmada kullanılır. Döküm olarak demirden yapılmıştır. Ağaçtan yapılan yay şeklindeki bir kol üzerine takılan kepçe, tekerlek göbeği içinde, koldan tutularak ve kendi etrafında döndürülerek çalışır. Tekerlek boyutlarına göre farklı genişliklerde olanları bulunmaktadır (Fotoğraf No: 47).

D. Yapım Tekniği

Konya ilinde günümüzde gelen siparişlere göre her türde at arabası yapılmaktadır. Ancak en çok talep gören ve siparişlere göre en sık yapılan arabalar, alt yapıda tamamıyla ağaç parçalarının sıkma denilen ince demir parçalar ve vidalarla sıkıştırılmasından meydana gelen Tatar (dağ arabası) Arabalarıdır. Alt yapısında demir malzeme kullanılan ve her birinde kullanılan parçalar ile yapım teknikleri farklılık gösteren Konya Yaylısı, Meram-Ağa Yaylısı ve orijinallerine bağlı kalınarak yapılan maket at arabaları da talep bulmaktadır. Bu arabaların hepsi, alt yapı ve üst yapı olarak iki kısımdan oluşmakta olup, ustalar üst yapıyı “ağaç işleri”, alt yapıyı “demir işleri” olarak birbirinden ayırmışlardır. Bu şekilde iki bölüme ayrılan arabaların demir ve ağaç işleri günümüzde aynı atölyede yapılmaktadır.

At arabasını oluşturan bu iki ana bölümün, pek çok ayrıntılı parçası bulunmaktadır. Bu parçalar Anadolu'da yöresel olarak farklı isimlerde söylenmektedir. Bunlardan arabanın alt yapısında bulunan ağaç parçalar ustaların tanımlamalarına²⁷² göre sırası ile,

Tekerlek - Maran²⁷³: At arabalarının alt yapısındaki en önemli parça olan tekerlek, arabalarda önde iki adet ve arkada iki adet olmak üzere dört adet olarak yer almaktadır.

Bir tekerlek içten dışa doğru; göbek, parmak ve ispit olarak üç ayrı bölümden meydana gelmektedir. Bunlar merkezden dışa doğru diziliş sıralarına göre:

1. Göbek - Başlık: Tekerleğin ortasında yer alır. Ağaçtan yapılır ve silindirik şeklindedir. Dış yüzeyi profilli ve merkezi yüksektir. Dış merkeze eşit aralıklarla parmaklar geçer. Faytonların tekerlek göbekleri yaylı at arabalarına göre daha büyük ve ayrıntılıdır (Fotoğraf No: 48).

²⁷² 04.05.2003 tarihinde Musa Ünal, 15.07.2003 tarihinde İrfan Gedikgil, 22.07. 2003 tarihinde Süleyman Uzun, 28.07.2003 tarihinde Resul Uzun ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁷³ Kelime anlamı olarak “büyük-koca” demek olan maran, Erzurum'da kağrı arabasının tekerine “maran”, bunu yapana ise “marancı” denir. Günümüzde marancılık kaybolmuş sanatlar arasında yer almaktadır. Konu hakkında geniş bilgi için bkz., Öztekin, Z., “Maran”, **Halk Dilinde Sağlık Değişleri Sözlüğü**, Ankara, 1992, s. 99, www.ervak.com/erzurum/sanat/sanat.html.

2. Parmak: Tekerlekte göbeğin dış merkezine geçer. Ağaçtan yapılır, ince ve dikdörtgen formludur. Parmaklar, göbeğin etrafında 12 veya 8 adet halinde yer alır (Fotoğraf No: 49).

3. İspit - Labut: Tekerlekte parmakların üstüne geçirilir. Ağaçtan yapılır ve kalıplarına göre kesilir. İki parmak bir adet ispite girer ve on iki parmaktan oluşan bir tekerlekte altı adet ispit kullanılarak tekerlek çevrenir (Fotoğraf No: 49).

Ok : At arabasında ön düzen demirinin uç kısımlarına bağlanan iki adet uzun ağaç parçasıdır. Tatar arabalarında ön makas uçlarına bağlanır (Şekil No: 11).

Ara Ağacı: Yaylı arabalarda ön ve arka dingili birbirine bağlayan uzun ağaç parçasıdır. Tatar arabalarında, ön kısmında özek çivisinin geçtiği, “kancık özek demiri” nin bağlı olduğu, makas ve dingilleri birbirine bağlayan uzun ağaç parçasıdır. “Hacı ağacı”, “ özek ağacı” da denmektedir (Şekil No: 11).

Falaka: At arabasına iki at koşulması halinde, Gürgen ağacından yapılmış falaka oka geçirilir (Fotoğraf No: 50).

Eğri Ağaç - Eğilim - Eylim: Arabada iki okun ortasında bulunur ve tek koşulan atın üzerine geçer (Fotoğraf No: 51).

Takozlar: Arabanın alt düzeninde yer alan, demir parçaların oynamaması ve aşınmaması için kullanılan ağaçtan yapılmış tutucu parçalardır. Tornada işlemeli ve düz olarak yapılan ve uç kısımları “düz kafalı” ve “badem kafalı” (kıvrımlı) olarak yapılan takozlar “yay takozu”, “dingil takozu”, “terazi takozu” , “çark takozu” gibi kullanıldıkları yerlere göre isim almaktadırlar (Fotoğraf No: 46).

Şasi: Arabada alt yapı üzerinde bulunan, kenarları ince ağaç çıtalarla çevrelenmiş ve ortasında yatay olarak eşit aralıklarda yerleştirilen üç adet ağaçtan ara kayıt parçasından oluşur. Üzerine, ortalama 15 cm yüksekliğinde ve kenarlarının iç kısımlarına lamba²⁷⁴ açılan ve ustalar tarafından “lambalık” olarak adlandırılan ağaç çerçeve yerleştirilir. Lambalık şasiye, çivi şeklindeki sıcak demir parçalarının ağacı dağlayarak çakılmasıyla monte edilir (Fotoğraf No: 52).

Taban Tahtası: Alt kasanın tabanını oluşturur ve birbirine boşluk kalmayacak şekilde yan yana birleştirilmiş, uzunluğu araba kasası boyutunda, genişliği ortalama 15-20 cm.lik ağaç parçalarından meydana gelir. Taban tahtası şasi kenarlarındaki, lamba açılmış yan tahtalar içine taban tahtası çakılır.

²⁷⁴“Lamba açmak” marangozlukta kullanılan bir terimdir. Kapı, pencere kenarlarına açılan, dik açılı girintidir. 22.07. 2003 tarihinde Süleyman Uzun ile yapılan kişisel görüşmeden.

Alt Kasa: At arabasında şasi üzerinde bulunan ağaçtan yapılmış dikdörtgen, kenarları yüksek bölümdür. Arabanın taşıyıcı bölümü olduğu, sağlam olması gerektiği için Gürgen ağacından yapılır (Fotoğraf No: 52-59).

Makas : Tatar arabalarının alt yapısında önde ve arkada olmak üzere iki adet halinde bulunan, kenarlarına ince demir şeritler çakılarak çevrelenmiş ağaç parçalarıdır. Tatar arabaları dönüşleri ön makastan olur. Arka makas ön makastan uzun olur ve ara ağacı üzerine monte edilir. Marmara ve Ege bölgesinde arka makasa “kırlangıç” denilmektedir (Şekil No: 11).

Üst Kasa - Sandık: Alt kasa üzerinde yer alan, ağaçtan yapılmış kenarları 10-15 cm yükseltilmiş bölümdür (Şekil No: 12).

Çekmece: Arabanın ön tarafında, ağaçtan yapılmış kutuya benzer çıkıntılı bölümdür. Arabayı süren kişi, üzerine oturup arabayı sürmek ve arabada ihtiyaç duyulan eşyaları koymak ve için kullanır (Şekil No: 12).

Yemlik -Yoncalık: Çekmecenin önünde yer alan ve arabanın hem önünde hem de arkasında bulunan kutuya benzer bir bölümdür. Yemlik, atın yiyeceği yonca, saman v.b. gibi bitki ve otları koymaya yarar (Şekil No: 12).

Parnakçak: Arabanın üst kasasının uç kısımlarında, süsleme amaçlı olarak kullanılan ve tornada şekillendirilen profilli ağaç parçalarıdır.

Örtü Dalı: Arabada, parnakçakların üzerine geçirilen ve ince ağaç çitadır.

Gömme: Tatar arabalarında dingil üzerine geçen, uzun ağaç parçasıdır. Dingil takozu da denilen gömme, Marmara ve Ege bölgesinde “kundak” ismini alır (Şekil No: 13).

Babut: Dingil üzerindeki gömme ağacının üstüne yerleşen, yüzeyi işlemeli ve kenarları kıvrımlı ağaç parçasıdır. Meram-Ağa yaylıları ve Tatar arabalarında ön ve arkada olmak üzere iki adet halinde bulunmaktadır. Ege ve Marmara bölgesinde “bağircık-bağircık” denir (Şekil No: 13).

Yastık: Tatar arabalarının, alt düzenini oluşturan ağaç parçalar arasında olan yastık, ön ve arkada birer adet halinde bulunur. İşlemeli ve düz olarak yapılabilen yastık, sandık yastığı ve düzen yastığı olarak ikiye ayrılır. Marmara ve Ege bölgesinde düzen yastığına “kundak” denilmektedir (Şekil No: 13).

Arabının demir parçaları ise,

Ön Düzen Demiri: Arabanın ön düzeninde çarka bağlı bulunan, uç kısımları kıvrımlı yarım daire şeklindeki iki adet demir parçanın, dikey bağlantı demirleri ile birleştirilmesinden oluşur. Bu demirlerden önde bulunan küçük kıvrımlı parçanın uç kısımlarına oklar geçirilir. Marmara ve Ege bölgesinde “kol demiri” olarak ta adlandırılmaktadır (Fotoğraf No: 53).

Çark: Yaylı arabaların ön düzeninde dönüşleri sağlayan ve ortada yer alan demir parçadır. Ön düzende çark takozu ve gerdan takozu arasında, üst üste iki adet halinde yerleştirilir (Fotoğraf No: 54).

Yay: Arabanın ön ve arka dingillerinde takozlarla bağlı olan ve arabanın yolda giderken sarsılmasını önleyici demir parçalardır. Tek ve çift olarak kullanılırlar (Şekil No: 14).

Gezinti Demiri: Ön makasları birbirine bağlayan ağaç parça üzerine çakılı olan ince demir şerittir. Ön makasın dönüşü ile beraber gezinti demiri de hareket eder. Ege ve Marmara bölgesinde “gelberi demiri” denir (Şekil No: 11).

Aygırlık Demiri: Tatar arabalarında ön makasa uçlarından bağlanan uç kısmı içe doğru kıvrımlı dökümden yapılmış demir parçadır. Ortası delik olan tabla demirine geçer ve çift at koşulacağı zaman üzerine falaka takılır. Marmara ve Ege bölgesinde “Çeki Kancası” denilmektedir (Şekil No: 11).

Çeki Demirleri: Meram yaylıları ve Tatar arabalarında ön ve arka makas üzerinde, dingillere bağlı olan dört adet kıvrımlı demir parçadır. Tatar arabalarında çeki demirleri, ön makaslar üzerindeki dingile ve çeki ağacına çakılır (Şekil No: 11).

Özek Çivisi: Yaklaşık 15-30 cm boyunda ve 2-3 cm kalınlığında demirden yapılmıştır. Arabanın ön düzeninde yer alır ve ön düzen ile alt yapının bağlantısını sağlar. Aynı zamanda, yerinden çıkartılabilme özelliğine sahip olan özek çivisi, çıkartıldığında ön düzen alt yapıdan tamamıyla ayrılır. Özek çivisine “erkek özek”, gireceği yere de “dişi-kancık özek” adı verilmektedir (Fotoğraf No: 55).

Dingil: Arabanın alt düzeninde, tekerleklerin bağlantısı olan dingil, araba genişliğine göre demirden yapılan uzun bir parçadır. Ortası dikdörtgen formlu olan dingilin tekerleğin gireceği kısmı yuvarlak, uç kısımları da “cücük-sünnetlik” denilen, vida gibi yivli bir bölümden oluşmaktadır. Bir at arabasında önde ve arkada olmak üzere iki adet dingil bulunur (Şekil No: 11).

Çampara: Dingil üzerinde bulunan, 15-20 cm çapında demirden yapılmış, yuvarlak, ince, hafif çukur bir parçadır. Tekerlek dingile geçirilirken ilk sırayı alır ve dingil üzerindeki yaylar ve tekerlek arasında 8-10 cmlik bir mesafede hareket eder. Ege ve Marmara bölgesinde “kampana - zil” denilmektedir (Şekil No: 13).

Poyra - Poyra: Tekerlekte göbeğin ortasına geçen, döküm olarak demirden yapılmış silindir formundaki parçadır (Şekil No: 13).

Tas: Tekerlekte göbeğin baş kısımlarına geçen demir parçadır. Ön ve arka tas olarak ikiye ayrılır (Fotoğraf No: 49).

Halka: Tekerlekte göbeğin başlığına geçirilen, 2-3 cm enindeki demir parçadır. Halka, göbekte parmakların geçtiği kısmın önüne ve arkasına geçirilir. Göbeğin dayanıklılığının artırarak kırılması anında sağa sola dağılmasını önlemek amacıyla kullanılır(Fotoğraf No: 49).

Katalak - Poyra Dayanma Bileziği: Poryanın çampara ile sürtünmesini, çarpışmasını, geriye gitmesini önleyen ve dingilde tekerleğin gireceği kısımda bulunan yuvarlak demir parçadır (Şekil No: 13).

Kapak: Tekerlek dingil geçtikten sonra, dingil cücüğüne tekerleği sıkıştıran demir parçadır. Kapağın dip kısmındaki yuvarlak formulu ince demir parçaya “etek” denir. Eteğin üzerinde, cücüğe sıkışan kare formundaki içi yivli “dört köşe” denilen demir parça yer almaktadır (Şekil No: 13).

Şına - Şına: Tekerlekte canttan sonra geçirilen çelikten yapılmış ince demir şerittir. Eskiden dolgu lastik yerine kullanılan şına günümüzde Tatar arabalarında ve maket arabalarda kullanılmaktadır

Cant: Tekerlekte ispitin üzerine geçen, kenarları 90° yukarı doğru 2-4 cm yükseltilmiş ince demir şerittir. Üzerine dolgu lastik geçirilir (Fotoğraf No: 56).

Bacak: Arabanın arka bölümünde, yayları alt kasaya bağlayan demir parçadır.

Üzengi: Arabada üst kasaya çıkmak için ayakların basılmasında kullanılan, altı düz demirden yapılmış parçadır. Arabanın yan kısımlarında bulunur (Fotoğraf No: 57).

Terazi Demiri - Ay Demiri: Arabanın alt düzeninde arkada yer alan, arabanın dengesini sağlayan demirden yapılmış parçadır (Fotoğraf No: 58).

Bağlantı Demiri: Arabanın demir ve ağaç kısımlarını birbirine bağlamada kullanılan uzun demir parçalardır.

Köşebent Demiri:Alt kasanın içinde bulunan ve kenarları çevreleyen şerit demir parçadır.

Sıkma: Arabanın ağaç ve demir parçalarını birbirine bağlamada kullanılan demirden yapılmış 3-4 cm enindeki ince demir parçalardır. Vidalarla sıkıştırılarak kullanılan sıkımlar tutucu parçalardır ve “ön düzen sıkması”, “arka düzen sıkması” ve “dingil sıkması” gibi çeşitleri vardır.

Cıvata: Ağaç ve demir parçaları birleştirmede farklı boy ve kalınlıkta cıvatalar kullanılmaktadır. Bunlar; ok cıvatası, küpe cıvatası, sakal başı cıvatası gibi isimler almaktadırlar.

Köprü - Bel Demiri: Arabanın üst kasasını, dış kenarlardan takozlarla tutturmak için kullanılan demir parçalardır (Şekil No: 13).

Alt Yapının Hazırlanması

Tekerlek Yapımı: Alt yapıyı oluşturan en önemli kısım tekerleklerdir. Konya ilindeki araba ustaları tekerlek yapımı için dişbudak ağacını tercih etmektedirler. Genellikle tekerlek içten dışa doğru; göbek (başlık), parmak, ispit olmak üzere üç ana bölümden meydana gelmektedir (Fotoğraf No: 49).

Yöresel adı ile “göbek” adı verilen kısım, tekerleğin merkezini oluşturur. “Yaklaşık 20 cm çapında olan bir ağaç kütüğünden, silindir şeklinde torna makinesinde oyulup çıkarılan göbeğin iç kısmı, kepçe denilen aletle boşaltılır. Hazırlanan göbeğin etrafı 12 eşit parçaya bölünür. Eşit aralıklarda dikdörtgen biçimde belirlenen kısımların içleri, parmaklar genişliğinde oyularak boşaltılır. Yapılacak arabanın cinsine ve boyutuna göre 10-20 cm uzunluğunda ve 3-7 cm genişliğinde olan parmaklar, köşeli ağaç parçalarının tornada etrafının yuvarlanması ile hazırlanmaktadır. Parmakların göbek etrafında boşaltılan oyuklara girecek dip kısımları, kavale topu ile oyuklara oturacak şekilde yontulur.”²⁷⁵

“Parmakların hazırlanmasından sonra eskiden yekpare, günümüzde parçalı olarak ağaçtan hazırlanan ispitin yapımına geçilir. Kalıp ile hazırlanan ve kalınlığı 2-5 cm arasında değişen ispit, parmakların üzerine geçirilerek tekerleği çevreler. Bir ispit iki parmağa geçer ve on iki parmaklı bir tekerlekte altı adet ispit bulunur. İspitler birleşim yerlerine demir sıkmalar çakılarak birleştirilir. Düz ve oymalı olarak iki farklı şekilde yapılan ispitin geçirilmesi ile tekerleğin ağaç aksamaları tamamlanmış olur. Ardından, “halka” denilen 2-3 cm enindeki demir parça, göbekte parmakların geçtiği kısmın hemen üstüne geçirilir. Göbeğin önüne ve arkasına yerleştirilen halka, göbeğin dayanıklılığının artırarak kırılması halinde sağa sola dağılmasını önlemek amacıyla kullanılır.”²⁷⁶

İspitleri geçirilen tekerlekte “cant” adı verilen demir çember hazırlanmasına geçilir. Cant, örs üzerinde uzun demir bir parçanın çekiçle dövülerek inceltmesi ve kalınlığının eşitlenmesi ile ince demir şeritten bir çember halini alır (Fotoğraf No: 56). Hazırlanan cant ispitin üzerine geçirilir ve tekerlek üzerindeki pürüzler titreşimli el zımparası ile düzeltilir.

“Tatar arabalarında cant yerine, örs üzerinde sıcak çeliğin dövülerek inceltmesi ile yapılan “şına” kullanılır ve üzerine lastik geçirilmez. Zımparadan sonra, göbeğin kepçe ile boşaltılan orta kısmına silindir formda, dökme demirden yapılmış porya geçirilir.”²⁷⁷

²⁷⁵ 12.10.2002 tarihinde Süleyman Uzun ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁷⁶ 17.10.2002 tarihinde İrfan Gedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁷⁷ 17.10.2002 tarihinde İrfan Gedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

“Poryanın ardından; göbeğin baş kısmına içe ve dışa olmak üzere, iki adet silindir formunda ince demir parça geçirilir. Arka tas büyük ve tekerleğin iç kısmında bulunur ve çampara ile karşılıklı yerleştirilerek, poryanın toz almamasını sağlar. Ön tas küçük olur ve tekerleğin dış kısmının zarar görmemesi için dışarı doğru çıkıntılı yapılır. Bu özelliğinden dolayı ön tase “şapkalı tas” denir. En son olarak tekerleğe, dolgu lastik çember veya hava ile şişirilmiş lastik çember takılarak dingile geçirilir. Ayrıca; arabanın dönemeçlerde kolaylıkla dönebilmesi için, ön tekerlekler arka tekerleklere göre daima 7-10 cm küçük yapılmaktadır.”²⁷⁸

Tekerlek dingile geçirilirken, beraberinde malzemesi demir olan pek çok parça da dingile geçer. İçten dışa doğru bu parçalar sıralanacak olur ise, ilk sırayı “çampara” alır. Çampara, 5-6 cm çapındaki bir çeliğin örs üzerinde çekiçle durmaksızın ısıtılarak dövülmesi ile oluşan 15-20 cm çapında yuvarlak, ince, hafif çukur bir parçadır. Toz muhafaza kapağı olarak ta bilinen çampara, dingil üzerindeki yaylar ve tekerlek arasında 8-10 cm lik bir mesafede hareket eder. Çampara ile araba sadece göze değil, kulağa da hitap etmektedir. Bunun nedeni ise; tekerlekler dönerken çamparanın hareket sayesinde ses çıkartması, tekerlek göbeği içindeki poryanın tozlanmaması ve en önemlisi, tekerleğin iç tarafında bulunan çamparanın dingile işlev vererek yükün dağılımını sağlamasıdır. Çampara yapımındaki en önemli nokta ise; çekiçle dövme tekniğinin inceliğidir. Çeliğin çekiçle biraz fazla dövülmesi durumunda, çampara bozulur ve ses veremez hale gelir.²⁷⁹

Çamparanın Konya’daki en iyi ustası olarak bilinen İrfan Gedikgil, mesleğine başladığı günden beri çampara yapımında “dingil narı” olarak adlandırılan, dingil ve porya arasındaki boşluğun (gezintinin) çok iyi verilmesinin gerektiğini belirtmiştir. Usta, bu boşluğun az verilmesi durumunda poryanın gezintide dönemeyerek arabanın gidişinin zorlaşacağını ifade etmiştir. İrfan usta; dingil narını her araba ustasının iyi veremediğini belirterek, “Dingilin narı iyi verilmezse ata eziyet olur ve arabanın gidişi zorlaşır. Böyle arabalar günde iki defa yağlanır. Dingilin narı iyi verilirse arabanın kuramı (hafifliği) iyi olur, araba kapınır (araba kolay, rahat gider) ve araba 15 gün yağlanmak istemez.”²⁸⁰ şeklinde belirtmiştir.

Çamparadan sonra, katalak dingile geçer. Tekerleğin rahat hareketini sağlayarak, oynamasını engelleyen tutucu ve sıkıştırıcı bir parça olan katalaktan sonra tekerlek, arka tasta dingile girer ve dingilin uç kısmındaki cücüğe kapak ile sıkıştırılır.

²⁷⁸ 17.10.2002 tarihinde İrfan Gedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁷⁹ 17.10.2002 tarihinde İrfan Gedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁸⁰ 24.09.2001 tarihinde İrfan Gedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

Alt Düzende Bulunan Ağaç Parçalarının Hazırlanması: Konya yaylıları, Meram yaylıları ve Tatar arabalarında alt düzende yer alan, demir parçaların oynamaması ve aşınmaması için kullanılan ağaçtan yapılmış tutucu parçalardır. Demir aksama sıklmalar ve vidalarla bağlanırlar. Arabalarda, dingil üzerine sırayla yerleşen uzun ağaç parçalar bulunmaktadır. Bunlar, dingil demiri üzerine gömme, gömme üzerine babut ve üzerine bindirilen yastıktan oluşmaktadır. Gömme kare formlu, süslemesiz bir ağaç parçasıdır, Babut ve yastık ise, arabaların standart şablonlarına göre kesilen uç kısımları içe doğru kıvrımlı veya düz hazırlanan parçalardır.

Takozlar, arabanın alt düzenindeki demir aksamlar arasında bulunan küçük boyuttaki ağaç parçalardır. Şablonlarına göre kesilen takozlar, işlemeli ve düz olarak yapılırlar. Alt düzende, “yay takozu”, “dingil takozu”, “terazi takozu”, “çark takozu” gibi kullanıldıkları yerlere göre isim alan pek çok takoz çeşidi bulunmaktadır.²⁸¹

Yastık, babut ve takozların yüzeyleri ve uç kısımları düz ya da içe doğru kıvrık “badem kafalı” olarak çalışılmaktadır. Bu parçaların yüzeyleri ve uç kısımları düz çalışıldığı gibi, elde oyma kalemleri ve bıçaklarla, yivlerle taranarak ta süslenebilmektedir.

Yayların Hazırlanması: Tekerleğin yapımından sonra; Tatar arabalarında kullanılmayan fakat, Konya ve Meram yaylı arabalarında sarsıntıyı almak ve arabanın esnemesini sağlamak için, alt yapının önemli bir parçası olan yayların yapımına geçilir. 19. yüzyılda İngilizler tarafından geliştirilen düz ve kıskaçlı yaylar, eskiden dökme demirden yapılır ve örs üzerinde çekiçle dövülerek ince şerit haline getirilirdi. “1933 yılında dedem Mehmet Tuncer tarafından, İstanbul’dan Konya’ya şerit haline getirilmiş hazır yayların getirilmesi ile Konya’da araba ustaları hazır aldıkları yayları, üst üste birleştirerek kullanmaya başlamışlardır”²⁸² (Şekil No: 14).

90-100-105 cm uzunluğunda ve 4-6 cm genişliğinde bulunan yaylar, kullanılacağı arabaya göre 4-5-6-7 kat şerit halindeki hazır demirlerden yapılır. Bu demirlerden birinci sırada olanı yayın uzunluğunda kesilir, ocakta ısıtılarak eğim kazandırılır ve üstünde yer alacak demirler, uç kısımlarından 10 cm kısalarak ve eğimleri verilerek, birbiri üzerinde kademeli olarak demir sıklmalarla bağlanır. Yaylar, arabanın yolda rahat yürüyebilmesi ve engebeli yollarda esneme sağlayabilmesi için, dingiller üzerine paralel ve tekerlere yakın kısımlara yerleştirilirler (Fotoğraf No: 58-59). Yaylar, faytonlarda ön ve arkada çift halde toplam dört adet olarak bulunmaktadır. Faytonlar gezinti amaçlı olduğu için, sarsıntıyı azaltarak yumuşak bir gidiş sağlamak için, genellikle dört katlı yay kullanılmaktadır ve

²⁸¹ 24.09.2001 tarihinde İrfan Gedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁸² 30.07.2003 tarihinde baba mesleği at arabası yay alım satımı olan Lütfi Tuncer ile yapılan kişisel görüşmeden.

öndeki yaylardan üstte olanı yarım çalışılmaktadır. Meram yaylıları da gezinti amaçlı olduğu için 5-6 katlı yay kullanılmaktadır. Konya yaylıları ise, yük taşıma ve şehir dışı ulaşımda kullanıldığı için genellikle 6-7 katlı yaylar kullanılmaktadır²⁸³ (Fotoğraf No: 58).

Meram yaylılarında, ön ve arkadaki düzen yastığı ve sandık yastığı arasına birer adet yerleştirilen, toplam iki adet yay bulunur. Arabalarda tek olarak kullanılan yayların uç kısımları içe doğru kıvrımlı olur. Konya’da bu kıvrıma ustalar “deve boynu”²⁸⁴ demektedirler.

Konya yaylılarında ise, önde yer alan dingil üzerinde; sağda ve solda olmak üzere birbirine karşılıklı gelecek şekilde vidalanmış ikişer adet olmak üzere, toplam dört adet yay arka dingil üzerinde, yine sağda ve solda olmak üzere tek parça halinde ve uçları yukarıya doğru yerleştirilmiş iki adet yay ile arka kasada orta kısmından terazi takozuna, uç kısımlarından arka yaylara bağlı ve uç kısımları aşağı doğru bakan bir adet yay yer almaktadır. Yaylar dingiller üzerine yerleştirilirken alt ve üstlerine, aşınmayı önlemek ve hareket etmesini engellemek amacı ile ağaçtan yapılmış yay takozları yerleştirilir.²⁸⁵

Ön Düzenin Hazırlanması: Konya yaylısında arabanın ön düzenini oluşturan parçalar ön düzen demirleri, çark ve takozlardır. Ön düzen demirleri yarım daire formunda olup, çarkı tutarak esnemesini sağlamak için kenarları çukur ortası çıkıntılı bir şekilde yapılmış demirlerdir. Büyük ve küçük olarak iki adet halinde olan, uç kısımları aynı hizaya gelecek şekilde iç içe yerleştirilir. Ön düzen takozunun ortasının delinmesi ile geçen ve ön düzen demirlerini birbirine bağlayan iki adet dikey bağlantı demiri ile ön düzen, yayların tam ortasından yay takozları üzerine bindirilir. Ön düzen demirinin üstüne de, ön düzen takozu yerleştirilir. Takoz yerleştirilirken ön düzen demiri ocakta ısıtılır ve ağaç dağlanarak takozu yerleşir.²⁸⁶

Bu şekilde, demir ağaca sıkı bir şekilde oturur ve oynama yapmaz, uzun ömürlü olur. Takozun üst kısmına, dayanıklılığı artırmak için demir şerit çakılır. Ön düzenin en önemli parçası sağa, sola dönüş hareketini sağlayan “çark” tır. 45 cm çapında ve yuvarlak formda iki adet ince demirin meydana getirdiği çark, ön düzen demirinin ortasında bulunur ve üst kısmına gerdan takozu, alt kısmına yarım daire formunda iki adet çark takozu (çark yastığı) yerleştirilerek bağlanır. Arabanın ön düzenini alt kasadan ayıran özek çivisi, taban tahtasından

²⁸³ 24.09.2001 tarihinde İrfan Gedikgil, 04.05.2003 tarihinde Musa Ünal, 28.07.2003 tarihinde Resul Uzun ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁸⁴ 24.09.2001 tarihinde İrfan Gedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁸⁵ 24.09.2001 tarihinde İrfan Gedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁸⁶ 04.05.2003 tarihinde Musa Ünal ile yapılan kişisel görüşmeden.

girer ve çarkla ön düzen demirinin ortasından geçerek altta bulunan ön düzen yastığına sıkıştırılır²⁸⁷ (Fotoğraf No: 54-55).

Meram yaylıları ve Tatar arabalarında ön düzeni ön makaslar oluşturur. Makaslar; ustaların ellerinde bulunan çeşitli araba boyutuna göre ayarlanmış, standart makas şablonları ile kalın, dikdörtgen formlu ağaç parçalarından kesilir. Makasların dayanıklılığını artırmak için yüzeylerine, ince demir şeritler çakılır. Ön ve arka makaslar, karşılıklı olarak yerleştirildiğinde makas görüntüsüne benzerler ve ön makaslarda yuvarlak olan orta bölüm çark kısmını oluşturur ve bağlantı demiri ile ortasından birbirine bağlanır. Çarkın üzerinde bulunan yarım daire formundaki çark demiri, çark takozunun delinerek içinden geçmesi ile ön makaslar üzerine yerleştirilir. Çark demirinin her iki yanında, kalp şeklinde uç kısımları kavisli olarak birbirine bakan iki adet çeki demiri bulunmaktadır ve bu demirler çark takozunun içinden geçerek, ön makaslar üzerindeki çeki ağacına çakılır. Ön makasların arkaya doğru genişleyen iki bacağı, üzerinde ince demir şeritler çakılı olan gezinti ağacı ile birbirine bağlanır²⁸⁸ (Şekil No: 11).

“Meram yaylılarında özek çivisi, sırayla taban tahtası ve ön babuttan girerek, gömmeye geçer ve dingilden çıkarak altta sıkıştırılır. Tatar arabalarında, arabanın alt düzeninde ortada bulunan ara ağacının, ön düzene bakan ucuna bağlı özek çivisinin gireceği “kancık özek” demiri bulunur. Kancık özek ara ağacını, ön makas ve çarkla birleştirir. Özek çivisi taban tahtasından girerek, sırayla yastık, babut ve gömmeden ve kancık özekten geçerek ön dingile bağlanır. Tatar arabalarında bu şekilde meydana gelen ön düzen parçalarını sıkıştırmada ve birbirleri ile bağlantıyı sağlamada, farklı boyutlarda sıkma ve bağlantı demirleri kullanılmaktadır”²⁸⁹ (Fotoğraf No: 55).

Arka Düzenin Hazırlanması: Ön düzen tamamlandıktan sonra, arabanın arka düzeninin yapımına başlanır. Yaylı arabaların arka düzeninde; arka dingiller üzerine birer adet yay, uç kısımları yukarı bakacak şekilde yerleştirilir. Dingil üzerindeki yayların uçları arabanın arka kısmının ortasında yer alan ve uç kısmı aşağı bakacak şekilde yerleştirilen bir adet yay ile birbirlerine bağlanır ve yay takozları ile yerlerine monte edilir. Arabanın dengesinin sağlamak için uç kısımlarından alt kasaya bağlı olan yarım daire formundaki terazi demiri, arka yay ile araya terazi takozu konularak sırt sırta yerleştirilir²⁹⁰ (Şekil No: 13).

²⁸⁷ 29.04.2003 tarihinde Musa Ünal ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁸⁸ 24.09.2001 tarihinde İrfan Gedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁸⁹ 29.04.2003 tarihinde Musa Ünal ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁹⁰ 24.09.2001 tarihinde İrfan Gedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

Meram yaylılarının ve Tatar arabalarının arka düzenini, ara ağacı ile ön dingile bağlı olan ve ön makaslardan daha uzun yapılan arka makaslar oluşturur. Arka makaslar dingil takozuna (gömme) yan çeki demirleri ile bağlanır ve dingilden arabanın çekimine yardım eder. Ön makaslarda olduğu gibi makasların kenar kısımlarına, dayanıklı olması için ince şerit demirler çakılır. Meram yaylılarında arka ve önde, uç kısımları aşağı bakacak şekilde sandık yastığı ve düzen yastığı arasına birer adet yay yerleştirilir. Tatar arabalarında yay bulunmaz (Fotoğraf No: 59-60).

Yaylı arabaların yan kısımlarında 45°'lik bir açıya sahip ve 90°'lik bir açı oluşturacak biçimde arabaya monte edilen, “bacak” adında, demirden yapılmış bir parça bulunmaktadır. Bacağın dirseği, arka dingil üzerinde bulunan yayların uç kısmına vida ile bağlanır ve bacağın uç kısımları arka yayları alt kasaya dört adet vida ile birleştirir. Bacakla beraber üst kasaya binmek için, altta düz demirden basamağı olan “V” şeklinde üzengi demiri, alt kasanın yan kısımlarına monte edilir (Fotoğraf No: 57).

Alt Kasanın Yapımı: Alt kasa, arabanın taşıyıcı bölümü olduğu, sağlam olması gerektiği için Gürgen ağacından yapılır. Alt kasada ilk olarak, arabada alt yapı üzerinde bulunan kenarları ince ağaç çitallerla çevrelenmiş ve ortasında eşit aralıklarda yatay olarak yerleştirilen üç adet ara kayıt parçasından oluşan şasi yapılır (Fotoğraf No: 52-59). Alt kasanın kenarlara doğru açılmasını engellemek için, kasa eninde çubuk demirleri iç kısımda arabanın şasisi üzerine, ön ve arkada olmak üzere iki adet halinde iç kenarlara bağlanır. Ayrıca “köşebent demiri” denilen uzun demir şerit, arabanın alt kasanın iç kısmına dayanıklılığı artırmak ve dört kenarı birbirine bağlamak için, dört kenarı çevreleyecek halde vidalanır.²⁹¹

Alt şasi üzerine lambalık denilen kenarlı ağaç çerçeve, çivi şeklindeki uzun demir parçalarının ocakta ısıtılıp ağacı dağlayarak çakılmasıyla monte edilir. Ardından, taban tahtasının yapımına geçilir.²⁹² Alt kasanın tabanını oluşturan ve sal görünümünde birbirine boşluk kalmayacak şekilde yan yana birleştirilmiş, uzunluğu araba kasası boyutunda olan 15-20 cm'lik ağaç kayıtlardan meydana gelir (Fotoğraf No: 52). Yüzeyi boya olmaması için, arabanın boyanması bittikten sonra yapımına başlanan taban tahtası, alt kasanın lamba açılmış yan tahtaları içine çakılır ve arka kısmı büyük boy bir çivi ile arka dingil hizasından ortalı olarak, dingile çakılır. Taban tahtası ön kısımda ise, özek çivisi ile bağlanır.

²⁹¹ 12.10.2002 tarihinde Süleyman Uzun ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁹² 24.09.2001 tarihinde İrfan Gedikgil ve 12.10.2002 tarihinde Süleyman Uzun ile yapılan kişisel görüşmeden.

Üst Yapının Hazırlanması

Üst Kasanın (Sandık) Yapımı: Alt kasanın yapımından sonra; Çam ağacından hazırlanan üst kasa yöresel adı ile “sandık” yapımına geçilir. At arabalarında üst kasa, yaylı arabalar ve Tatar arabalarında form özelliği ve yapım aşamaları açısından farklılık göstermektedir.

Yaylı arabalarda üst kasa yapılırken, belirlenen bir kalınlıkta kesilen ağaç parçaları, iki-üç adet olmak üzere üst üste birleştirilerek yükseklik kazandırılır. Bu parçalar birleştirilirken; kasa yüksekliğinde hazırlanmış takozlar ağaç parçaları dikey olarak, sıkımlar ve ikişerli gruplar halinde uzun kenarlarda 8 adet, kısa kenarlarda 4 adet halinde, bel demiri ve köprülerle vidalanarak monte edilir. Bu şekilde hazırlanan üst kasanın yüksekliği, kullanılacak arabanın cinsine göre değişebilmektedir. Üst kasanın arka bölümü, eşya yüklenmesi veya insanların binmesi için açılıp kapanabilir şekilde yapılmış olup, kenar kısımlarına monte edilen demir çengellerle kasanın yan kanatlarına bağlanmaktadır ve istenildiğinde çengeller çıkartılarak arka kasanın kenarı açılmaktadır. Süsleme amaçlı olan ve tornada yontulup çıkarılan girintili çıkıntılı parnakçaklar üst kasanın uçlarına monte edilebilmektedir²⁹³ (Fotoğraf No: 61-62-63).

Ayrıca, isteğe bağlı olarak, üst kasa derinliğini artırmak için “ilave tahtası” denilen 15-20 cm yüksekliğinde ve seyyar olan kenar parçaları da yapılabilmektedir. Eskiden üst kasalara, kenarları dört köşe ve yassı ağaçtan olan çit biçiminde, ortalama yüksekliği 2-3,5m. arasında değişen, yassı ağaçların çit biçiminde yan yana çakılması ile oluşturulan ve arabada sap, saman taşımak için kasa kenarlarına geçirilen “sal” denilen kanatlar takılırdı (Fotoğraf No: 64). Kanatların arasına (alt kasa üstüne) kıldan dokunan “geri” geçirilirdi. Geri arabaya atılan saman, sap gibi yüklerin yola dökülmesinin engellerdi. Günümüzde de yük taşıma amaçlı yapılan yaylıların üst kasalarında, geri çekilmiş yüksek kanatlara halen rastlanmaktadır.²⁹⁴

Tatar arabalarının üst kasa kenarları, yaylı arabalardan farklı olarak dışa doğru belli bir açıyla genişleyecek şekilde monte edilmektedir. Kasa kenarlarına kol ağacı da denir ve alt kasaya kıvrımlı kol demirleri ile tutturulur. Kasa kenarlarının yüzeyleri, tornada hazırlanan

²⁹³ 24.09.2001 tarihinde İrfan Gedikgil ve 12.10.2002 tarihinde Süleyman Uzun ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁹⁴ 24.09.2001 tarihinde İrfan Gedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

dış yüzeyi yuvarlak profilli ve eğri şekillerden oluşan ince ağaç parçalarının simetrik kompozisyonlarla yerleştirilmesiyle süslenmektedir. Hazırlanan kenarlar, arabanın tabanına kol ağacı ve kol demirleri ile tutturulmaktadır.

Üst kasa hazırlandıktan sonra, sal görünümünde olan ve yan yana çivilerle birleştirilen ağaç parçaları üst kasanın tabanını oluşturur. Bu taban üzerinde ve arabanın ön tarafına çekmece ve önünde yer alan, arabanın hem önünde hem de arkasında bulunan yemlik (yoncalık) yerleştirilir.

Ok'un Hazırlanarak Monte Edilmesi: En son olarak, at arabasına “ok” adı verilen, iki adet uzun ağaç parçası yerleştirilir. Ok yaylı arabalarda, ön düzende yer alan kol demirinin uç kısımlarına bağlanır. Tatar arabalarında ok, ön makasların uç kısımlarında ortada bulunur ve ince makas demirleri ile makasa tutturulur. Gürgen ağacından yapılan ok, arabanın doğrultusunu sağlar ve okun ölçüleri arabaya koşulacak atın büyüklüğüne göre değişiklik gösterir. Çift atlı arabalarda ok ortada yer alır ve atlar sağlı sollu yerleşir (Fotoğraf No: 64). Tek at koşulan arabalarda ise, at iki okun arasında yer alır (Fotoğraf No: 60-62). Çift okların arasına ok ara ağacı ardından ok bağlantı demiri monte edilir. Okun ölçüleri, arabaya koşulacak atın büyüklüğüne göre değişiklik gösterir ve genellikle araba boyundan 10-15 cm uzun olur.

Eğri Ağaç'ın (Eğilim) Hazırlanması: Yapımı tamamlanan ve at arabalarına monte edilen iki okun ortasına, Kestane veya Gürgen ağaçlarından yapılan, “U” şeklinde, eğri ağaç takılır. Eğri ağacın, standart bir ölçüsü yoktur. Eşit kalınlıkta yontulan ağaç parçalarının sıcak havuza atılıp fırınlanması ile şekil verilen eğri ağacın uç kısımları, bozulmaması için birbirine telle bağlanır (Fotoğraf No: 65). Atın büyüklüğüne göre de alt kısımları kesilip, ayarlamaları yapılır. Hazırlanan eğri ağacın üzerine renkli boyalarla maniler yazılır veya çiçek desenleri ile boyanarak süslenir²⁹⁵ (Fotoğraf No: 51).

Falaka'nın Hazırlanması: “Falaka Gürgen ağacından yapılır ve 60 cm boyunda bir çitanın uç kısımlarına, 50-55 cm boyunda iki adet kısa çitanın demir halkalarla bağlanmasından oluşan bir araçtır.”²⁹⁶ Arabaya çift at koşulacağında kullanılan falaka, üst kısımdaki çitanın ortasında bulunan demir halkadan oka geçirilir ve orta çitanın sağ ve solunda bulunan kısa çitalar atları tutmaya yarar. Tatar arabalarında, falaka aygırlık demirine geçer (Fotoğraf No: 50).

²⁹⁵ 24.09.2001 tarihinde İrfan Gedikgil ve 12.10.2002 tarihinde Süleyman Uzun ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁹⁶ 17.07.2002 tarihinde İrfanGedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

E. Süsleme Özellikleri

At arabası yapımı kadar süslemesi de oldukça önemlidir. At arabalarında süsleme teknikleri, aynı yapım tekniklerinde olduğu gibi ağaç ve demir işlerinde süsleme olarak ikiye ayrılmaktadır. Ağaç işlerinin süslemesinde; arabalarda kullanılan ağaç malzemelerden özellikle takozlar tornada şekillendirilerek, yüzeylerine ve uç kısımlarına yivli profiller kazandırılmaktadır. Alt yapısı tamamen ağaç malzemelerden oluşan Tatar arabalarında ve yaylılarda kullanılan yastık, babut ve takozların yüzeyleri yivlerle profillendirilerek, uç kısımları da düz ya da içe doğru kıvrık “badem kafalı”²⁹⁷ olarak çalışılmaktadır.

Demir işlerindeki süslemelerde ise; yaylı arabaların alt yapısındaki demir aksamda süsleme amaçlı olarak ince demir parçalarının yazı ve kıvrımlar olarak şekillendirilmesi ve demir parçalarının örste dövülerek şekil kazandırılması ile sıcak demir işleri ile çeşitli süslemeler yapılmaktadır.

En önemli süsleme tekniği ise; “halk resmi” olarak adlandırılan ve boyacı ustalarının kendi motifleri, renkleri ve üslûpları ile arabanın üst kasasının dışı (bazı maket arabalarda kasanın iç kısmına da manzara resmi boyanmaktadır), alt düzende bulunan ağaç ve demir aksamları boş yer kalmayacak şekilde resim ve çeşitli motiflerle boyamalarıdır.

At arabası boyacılığında, halk ressamı olarak ta adlandırılabilen boya ustalarının arabalar üzerinde kullandıkları motifli-manzaraların üslûplaşmış özellikleri, halk sanatkarlarında düşüncelerin aldığı biçimleri ve ait oldukları yörelerin toplum özelliklerini göstermektedir. “Bu tür halk resimleri tasvirici görünüşlerine rağmen, gerçekte bir işaret ve sembol dilidir. Sembol olarak kullanılan resim bir fikrin benzerini değil, kendini ifade etmektedir. Ancak araba ressamı, boyadıkları resimlerde simgesel anlam taşıyan motiflerin yerine kendi geleneksel yaratıcı güçlerinin ürünü olan motifleri tercih etmişlerdir. Bu özelliğinden dolayı da Anadolu halk resmi, toplumsal değişimlere rağmen özgürlüğünü karakteristik özellikleri ile tek başına sürdürebilen bir halk kültürü örneğidir.”²⁹⁸

At Arabasının Boyanması - Halk Resmi

²⁹⁷ 17.07.2002 tarihinde İrfanGedikil ile yapılan kişisel görüşmeden.

²⁹⁸ Sürür, A., “Türk Süsleme Sanatları ve Halk Sanatlarında Süsleme”, **III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri**, (Maddi Kültür), Cilt: 5, 1987, s. 339,343.

At arabası yapımı kadar boyacılığı da oldukça önemlidir. Ağaç üzeri boyama - kalem işi tekniğinin kullanıldığı at arabası boyacılığı, “Konya’da çiçekleme, Bursa’da resimleme”²⁹⁹ olarak geçmektedir. Yapımı biten at arabası, boyacı ustalarının rahat boya yapmaları için takozlar üzerine konarak yükseltilir. Arabanın çiçeklemesine geçilmeden önce, çatlakların görünmemesi ve pürüzlerin giderilip yüzeye tam bir netlik sağlamak için; üstübeç ve beziryağı karışımından hazırlanan macun tekerlekler de dahil olmak üzere arabanın tamamına ince yerlere parmak, düz yüzeylere spatula yardımı ile ince bir tabaka halinde sürülür (Fotoğraf No: 66).

“Araba yüzeyine sürülen macun yaz mevsimi ise 1-2 gün, kış mevsimi ise 3-4 gün kadar bekletilip kuruduktan sonra, zımparalanır ve üzerine astar boyası sürülür. Astar boyası; kuruduktan sonra zemin rengi oluşturan zemin kat boyası sürülür. Zemin kat boyasında yağlı boya kullanan ustalar, boyayı belirli miktarda benzin kullanılarak incelterek yüzeye sürerler. Eğer zemin kat boyasının rengi açılacak veya koyulaştırılacak ise, istenilen renge göre belli oranlarda gaz yağı yağlı boyaya eklenerek tonlama ayarı yapılır.”³⁰⁰

Zemin kat boyası yapılan araba, 1-2 gün kurumaya bırakılır ve ardından at arabasının çiçeklenmesine geçilir. Bu işlemde; farklı kalınlıktaki fırçalar ve boya kapları kullanılır. İlk olarak, kullanılacak renkte yağlı boyalar benzinle inceltirir sonra da, boyalar renk tonlaması yapmak için belli oranlarda gazyağı ile karıştırılır.

Naif resim adı altında boyacı ustasının kendi özgün desenlerini boyadığı at arabası boyacılığı, renk ve desen zenginliği bakımından oldukça gösterişlidir. Boyama işlemindeki en önemli nokta, arabaya boyanacak desenlerin önceden belirlenmemesidir. Boyama sırasında belirlenen desenler, araba yüzeyine kalemlerle çizilmeden direkt olarak arabaya boyanır ve desen seçimi ile kompozisyonu at arabasını boyayacak boyacı ustası tespit eder.

Belli bir kalıp kullanmadan çiçekleme yapan ustalar, öncelikle hayalinde tasarladığı ana motifleri yerleştirecek biçimde kasayı ünitelere ayırmaktadır. Ardından bir renkle başlayarak kasanın çevresini dolaşmakta ve ana motifin temel öğelerini boyamaktadır. Ustalardan Hüseyin Ertavukçu; “Bir at arabasının çiçeklemesinin 2-2,5 saatte bittiğini ve seçilen motiflerin tamamıyla kendi tasarımları olduğunu belirterek, ölçü kullanmadan çiçekleme yaptıklarını ve yüzük parmaklarının mastar, ellerinin de ölçü”³⁰¹ olduğunu ifade etmiştir.

Boyacı ustası örnek olarak; “önce fırçaya aldığı mavi renkle bulutlar, su, dere, göl, deniz gibi birimleri boyamakta, ikinci dönüşünde bulutların veya gölün üzerinde beyaz renkle

²⁹⁹ Yazıcı, E., “Bursa’nın Araba Ressamı”, *İlgi*, Sayı:74, İstanbul, 1993, s.32.

³⁰⁰ 27.06.2002 tarihinde Veli Kurtlar ile yapılan kişisel görüşmeden.

³⁰¹ 25.05.2002 tarihinde Hüseyin Ertavukçu ile yapılan kişisel görüşmeden.

ikinci bir bulut ya da köpük, dalga, ördek gibi ayrıntıları boyamaktadır.”³⁰² Üçüncü dönüşünde, yeşil renkle ağaçları, çimleri boyamakta, dördüncüde siyah renkle ağaçlara gölge vererek, bulutlardaki kuşları ve göldeki ördeklerin ayrıntılarını boyamaktadır. Bitkisel süslemede çiçeklerin yapımında, fırçanın yarısı bir renk diğer yarısı da o rengin bir ton açığı ya da koyusuna batırılarak, bir vuruşta ve dairesel hareketlerle kompozisyon tamamlanmaktadır (Fotoğraf No: 67-68).

At arabasının desenleri boyandıktan sonra üzerine maniler, iyi dilek ve temenniler, yapan ve boyayan usta yada atölyelerin adları yazılacak ise; kartondan hazırlanan şablonlar yardımı ile boyanmaktadır. “İstenilen yazı veya kelimenin şablonu karton üzerine yazılıp, harflerin içi boşaltılır. Daha sonra hazırlanan şablonlar, araba yüzeyinde istenilen yerde elle tutularak, üstünden fırça ile farklı renklerde veya bir rengin değişik tonlarında, boyanın 2-3 defa geçilmesi ile meydana getirilmektedir”³⁰³ (Fotoğraf No: 69).

Arabanın üst kasası boyandıktan sonra tekerlekler arabaya monte edilmeden tek tek veya araba üzerinde elle çevrilerek boyanmaktadır (Fotoğraf No: 70). En son olarak arabanın okları ve eğri ağaç boyanır ve boyama işlemi tamamlanır. Rahat ve seri boyama teknikleri ve fırçaya olan üstün hakimiyetleri ile kasa ve tekerleklerin çiçeklenmesi arabanın büyüklüğüne göre 2-4 saat arasında bitirilmektedir. Ustalar maket at arabalarını; otel, restaurant, çay bahçesi gibi yerlerde dekoratif amaçlı kullanıldığından üst kasasının iç kısmına da manzara resmi boyamaktadırlar (Fotoğraf No: 71-72). Arabanın boya işlemi tamamlandıktan sonra 1-2 gün kurumaya bırakılarak, yüzeye vernikleme işlemi uygulanmaz.

Ustalardan H. Hüseyin Bahadır, diğer ustalardan farklı olarak yaptığı maket arabalarını eskitme ahşap boyası ve yakma tekniği ile renklendirip kompresörle arabayı verniklemektedir.

Boya işlerindeki süslemelerde kullanılan motifler ise süsleme konuları bakımından gruplara ayrılmaktadır. Bunlar; bitkisel süsleme, geometrik süsleme, nesneli süsleme, figürlü süsleme ve yazılı süsleme olarak gruplandırılabilir:

1. Bitkisel Süsleme: Top gül, lale, sümbül çiçekleri, selvi, çam ağaçları ve çimenler kullanılmaktadır.

2. Geometrik Süsleme: Daireler, üçgenler, yuvarlak, elips, kalp şeklinde geometrik formlar, kesik çizgilerin oluşturduğu zincir motifleri, “S” kıvrımlar, zigzaglar, eğri

³⁰² Barışta, H. Ö., “Konya ve Çevresi Türk Halk Resmi”, IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri, (Maddi Kültür), Cilt: V, Ankara, 1992, s. 38.

³⁰³ 27.06.2003 tarihinde Hüseyin Ertavukçu ile yapılan kişisel görüşmeden.

ve dik çizgiler ve Konya’da “fıfır”, “geçme”, “kenar suyu”, Akşehir’de “tosbağa” denilen yarım dairelerin sıralanmasından oluşan kompozisyon kullanılmaktadır.

3. Nesneli Süsleme : Bayrak, vazo, cami, köprü, han, medrese, hamam, türbe kullanılmaktadır.

4. Figürlü Süsleme: Kuş, kuğu, martı, ördek, göz figürü kullanılmaktadır. Kullanılan göz figürü Konyalı ustalar tarafından “Türkan Şoray gözü” olarak adlandırılmaktadır.

5. Tabiat Unsurları³⁰⁴: Dağ, tepe, deniz, göl, ada, koy, ova, yayla, yarımada, sahil, orman.

6. Yazılı Süsleme: Folklor araştırmacısı Nail Tan’ın 1970 genel nüfus sayımı sonuçlarına göre, “1000 taşıtın 67 ilimize dağılımının folklorik ve etnografik unsurlarını incelediği makalesinde Latin harfleri ile yazılan yazıları taşıt içi ve taşıt dışı yazılar olarak ele almıştır.”³⁰⁵ Günümüzde de at arabaları ve motorlu taşıtlarda kullanılan bu yazılar, taşıt dışı yazılar grubuna girmekle beraber, Nail Tan’ın araştırmasında tespit ettiği yazı konularının dağılımına göre de gruplara ayrılmaktadır.

Bunlar:

- **Araba sahibinin ya da sürücünün adı, soyadı, lâkabı, yapıldığı veya boyandığı atölyenin isimleri:** Örneğin: “Gürses”, “Ünalan Yaylı Mehmet Ünal”, “Sedef Boyaevi”, “Güven Boyaevi”, “Öz Güven Boyaevi” v.b.

- **Nazara karşı korunmak için yazılan yazılar:** Örneğin: “Maşallah”, “Allah Korusun”, “Allah’a Emanet” v.b.

- **Arabayı övmek ve arabaya karşı sevgi göstermek için yazılan yazılar:** Örneğin: “Yolların Kralı Sensin”, “Seni Sevmeyen Ölsün”, “Siyah İnci”, “Sarı Kanaryam”, “Mavi Mavi Masmavi”, “Kırmızı Gül”, “Konya Hatırası”, “Konya” v.b.

- **Dilek bildiren dua niteliğindeki yazılar:** Örneğin: “Bismillâhirrahmanirrahîm”, “Hayırlı İşler”, “Yolun Açık Olsun” v.b.

- **Nasihat, uyarıcı söz niteliğindeki yazılar:** Örneğin: “Doğruluk Hazinendir”, “Hatalı Solla Acı Haber Yollama”, “Doğruluk Hazinedir Bilene” v.b.

- **Kadercilik inancı ile yazılan yazılar:** Örneğin: “Kader Ayırdı Bizi”, “Kaderimse Çekerim”, “Kader”, “Kader Yolcusu”, “Kadere İnan”, “Allah’ın Dediği Olur” v.b.

³⁰⁴ Genellikle doğal mekanların kullanıldığı bu süsleme türünü N. Yazıcı kitabında iki grupta incelemektedir. 1. Coğrafi mekanlar, 2. Tarihi mekanlar. Ayrıntılı bilgi için bkz., Yazıcı, N., **Halikarnas Balıkçısının Eserlerinde Tabiat**, Ankara, 2002, s. 276,277.

³⁰⁵ Tan, N., “Taşıtların Folklor ve Etnografyasına Dair Bir Araştırma”, **T.E.D.**, Sayı: 15, Ankara, 1976, s. 93-100.

- **Diğer araba ve taşıt sürücülerine hitap ederek, üstünlük ve kendi arabasını beğenme duygusu ağır basan yazılar:** “Stop”, “Yol Bilen Kervana Katılmaz”, “At Şişeyi Dön Köşeyi”, “Dosta Güven Olmaz”, “Bin Bir Renkleri İle Tercih Kazanan Güven Boya Evi”, “Tercih Sizden Takdir Bizden”, “Ünalın Yaylıları Her Yerde Emsalinden Üstündür”, “İsrarla İsteyiniz” v.b.

- **Çeşitli şarkı sözleri:** Örneğin: “Seni Sevmeyen Ölsün”, “Hasret”, “Ayrılısak ta Beraberiz”, “Mavi Mavi Masmavi” v.b.

- **Bir yerleşim yeri ile ilgili olan yazılar:** “Konya”, Konya Hatırası” v.b. şeklindedir.

Arabalarda kullanılan bu motifler, kullanıldığı yere göre ana desen, bordür ve dolgu motifi olarak simetri ve tekrar kurallarına uygun kullanılmıştır. Kompozisyonlarda ana desen, tabiat unsurları ve figürlü motiflerden oluşan manzara resimleridir. Ustalar genellikle tabiat manzaralarından oluşan kompozisyonlarda, figür motifleri ile tabiat unsurlarını bir arada kullanmaktadırlar. Bu kompozisyonlar boyayı yapan ustaya göre değişiklik göstermektedir.

Geometrik, bitkisel, yazılı ve nesnel motifler bordür şeklinde, dolgu motifi olarak ve tekli gruplar halinde yer almaktadır. Bitkisel süslemeler; genellikle yuvarlak, oval, elips, dikdörtgen ve damla formundaki kartuşlar içinde buket veya dağınık kompozisyonlar halinde, ince ve kalın bordür şeklinde ve dolgu motifi olarak yer almaktadır. Bazı örneklerde, dikdörtgen kartuşların içerisine içinde bitkisel süslemeler bulunan bir ya da iki adet yuvarlak ve oval kartuş yerleştirildiği de görülmektedir. Geometrik süslemeler, genellikle bordür olarak kullanılmaktadır. Çoğunlukla manzara etrafında çerçeve bordürü ve arabanın ince ağaç aksamaları üzerinde ve bitkisel süslemelerin bulunduğu kompozisyonların köşelerinde doldurma motifi olarak kullanılmaktadır.

Arabanın alt düzeninde bulunan tekerlekler, demir aksam, takozlar, eğri ağaç ve oklar üzerinde yer alan süslemeler ise; eğri, dik çizgiler, yuvarlaklar, üçgenler, zigzag, firfir, zincir ve burgu motifleri, ikili-üçlü-dörtlü gruplar halinde bulunan çiçeklerden oluşan bordür şeklindeki kompozisyonlar ve minyatür halde resmedilmiş gökyüzü, dağlar, deniz ve evlerden oluşan manzara resimleri kullanılmaktadır. At arabalarında görülen bu manzara resimleri, “tarih içinde Osmanlı'nın son dönemlerinde duvar resimleri olarak köşklere, saraylarda ve özellikle 18. yüzyılda el sanatı eserlerinden yazı çekmecelerinde, cilt kapaklarında, ahşap kapı ve minberlerde, kürsülerde ve hokkalarda”³⁰⁶ da sık kullanılan bir süsleme unsuru olmuştur.

Konya'da boya yapan ustaların uyguladıkları süslemeler bazı kompozisyonlarda bulunan karakteristik özellikler bakımından birbirinden farklılık göstermektedir. Bunlardan

³⁰⁶ And, M., **Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür**, İstanbul, 2002, s. 25.

Hüseyin Ertavukçu'nun boyadığı arabalardaki manzara resimlerinde görülen kompozisyon özellikleri pek çok grupta toplanmaktadır:

1. Grup; “Konya’daki Takkeli Dağa benzeyen iki dağ arasından akan ve üzerinde bir köprü bulunan, üstünde ördeklerin yüzdüğü, çevresi ağaçlar ve iki ev motifi ile zenginleştirilmiş dere,

2. Grup; kompozisyonun bir tarafında çamlar arasında bulunan bir ev, diğer tarafında etrafı çamlarla süslenmiş üzerinde köprü bulunan dere,

3. Grup; iki kıyısı çamlarla süslenmiş, arkası dağlarla sınırlanmış dere,³⁰⁷

4. Grup; arkası karlı dağlarla çevrili çam ağaçları içinde bir ev,

5. Grup; kenar kıyıları ağaçlar, evlerle süslenmiş İstanbul Boğaz Köprüsü ve köprünün altından geçen yolcu gemileri ve kayıklardan oluşan kompozisyonudur.

Veli Kurtlar ve Mustafa Bülbül’ün manzara resimlerinde görülen kompozisyonlar da gruplara ayrılmaktadır. Bunlar:

1. Grup; arkada gökyüzü ve selvi ağaçları arasına tek ve ikili gruplar halinde yerleştirilmiş kırmızı çatılı evler,

2. Grup; göl kıyısındaki ova üzerinde ağaçlarla çevrili kırmızı çatılı ev ya da evler,

3. Grup; göl kıyısındaki ağaçlarla çevrili kırmızı çatılı ev ve gölün karşı tarafında ya da evin arka kısmında bulunan karlı dağlar,

4. Grup; arkası ağaç, çiçekler veya dağlarla çevrili, yeşil ova içindeki evler,

5. Grup; arkası karlı dağlarla çevrili, üzerinde ördeklerin yüzdüğü göl kenarında ağaçlar arasında bulunan kırmızı çatılı evler,

6. Grup; üzerinde ördeklerin yüzdüğü, iki kıyısı çamlarla kaplı dere,

7. Grup; gökyüzünde kuşların uçtuğu, arkasında karlı dağlar bulunan, üzerinde yelkenlilerin yüzdüğü göl kenarında ve yeşil çimlerle kaplı bir düzlükte yer alan, arkasında büyük çam ağaçlarının olduğu ve önünden iki kenarı çitlerle veya taşlarla çevrili bir patika yol geçen büyük bir çiftlik evi,

8. Grup; gökyüzünde kuşların uçtuğu, üzerinde ördeklerin yüzdüğü üzerinden köprü geçen bir dere ve derenin her iki kıyısında etrafı çamlarla çevrili ova üzerindeki bir veya iki adet evden oluşan kompozisyonudur.

At arabalarının taban kısımları da; manzara resimleri, top güller ve geometrik bordürlerle boş yer kalmayacak şekilde oldukça ahenkli bir renk zenginliği içinde boyanmaktadır. Ustalar uyguladıkları kompozisyonlarda perspektif kurallarına fazla bağlı

³⁰⁷ Barışta, H. Ö., **A.g.e.**, s.40.

kalmadan, renk tonlamaları ile ağaçlar ve gökyüzüne derinlik kazandırarak manzara resimlerini çalışmışlardır. Manzaralarda kullanılan doğal mekanlar, çoğunlukla denizle şekillenmektedir.

Bu kompozisyonların dışında kamyon ve römork kasalarında görülen farklı manzara resimlerinde de rastlanılmaktadır. Bunlar, çöldeki deve kervanları, deniz ortasında üzerinde palmiye ağaçlarının bulunduğu tek bir ada, üzerinde kayık ve gemilerin yüzdüğü engin deniz ve İstanbul boğaz köprüsünün resmedildiği kompozisyonlardır.

Boyacılığa ilaveten; alt düzeni oluşturan demir parçaların büyük bir kısmı da biçimleri bakımından süsleme özelliğine sahip olup sıcak demir işçiliğinde şekillendirilmektedir. Bunlar, alt düzendeki demir parçalar ve takozlara yerleştirilen ince demirlerden yapılan “S” kıvrımlar, “S” kıvrımların uç kısmına yerleştirilen hilaller, kalp şekilleri, yapraklar, dört yapraklı zambak çiçeğine benzer çiçekler, yüzeyi yivlerle taranmış geometrik formlu demirler ve arkada terazi demirinin, yanlarda üzengi demirlerinin ortasına çerçeve içinde arabayı yapan ustanın, atölyenin adı veya yaylıya verilen “kader”, “coşkun” gibi isimlerden oluşan yazılardır. Ayrıca yaylı arabalarda, özeğe ve arka terazi demirinin sağ ve soluna, uç kısımlarında ay ve yıldız bulunan zincirler sarkıtılmaktadır. Ay yıldız motifinin genellikle üretilen tüm yaylı arabalarda kullanılmasının sebebi ise, arabanın Türk yapısı olduğu ve vatan sevgisi olarak nitelendirilmektedir.³⁰⁸

F. Renkler

At arabalarının kasalarında zemin rengi olarak genellikle kırmızı renk kullanılmakta olup, isteğe göre sarı, mavi, yeşil gibi canlı renkler de kullanılabilir. Zemin üzerine yapılan süslemelerde; yine kırmızı, mavi, sarı, yeşil, pembe beyaz, siyah, lacivert renkleri ve bu renklerin tonları kullanılmaktadır.

G. Ürün Çeşitleri

Günümüzde Konya’daki araba ustaları Tatar arabaları (yaysız yük arabaları) ve yaylı arabalarla birlikte, aslına bağlı kalınarak yapılan farklı boylardaki minyatür-maket at arabaları, kağnılar üretmektedirler. Ustalar, siparişe göre fayton dahil olmak üzere her tür at arabasını çalışabileceklerini ifade etmişlerdir. Ustalardan Musa Ünal araba tekerleklerinden

³⁰⁸ 23.09.2003 tarihinde Musa Ünal ile yapılan kişisel görüşmeden.

kullanım amaçlı sehpa ve masa, H. Hüseyin Bahadır ise, uzunluğu 30 cm genişliği 20 cm boyutunda dekoratif amaçlı minyatür kağıdı da yapmaktadır.³⁰⁹

At arabası yapım ustaları aylık üretim miktarlarının siparişe göre; 1-3 adet büyük boy yaylı veya Tatar arabası ya da 4-5 adet küçük boy maket (dekoratif) at arabası olduğunu, boyacı ustaları ise ayda 2 adet büyük boy ve 5 adet küçük boy araba boyası yapabileceklerini belirtmişlerdir.

H. Üretimde Yaşanan Sorunlar

At arabası ustaları, 1990'lı yıllardan sonra at arabası üretiminin yavaşladığını ve geçmiş yıllara nazaran at arabalarına fazla talep gelmediğini belirtmişlerdir. Motorlu araçların yük taşımada, ulaşımda ve trafikte kullanımının, at arabalarına göre daha kolay olduğu günümüzde, at arabalarının halk tarafından eskisi kadar tercih edilmediğini ve buna bağlantılı olarak at arabası yapımının azalarak, tamiratının arttığını ifade etmişlerdir. At arabası yapımında kullanılan hammaddelerden, demir temininde istenilen boyutta demir parçalarının gelmediğini ve eski at arabalardan toplanan demir aksamaların yeni arabalarda kullanıldığını, ağaç temininde ise sıkıntı yaşamadıklarını belirtmişlerdir.³¹⁰ Ustalardan İrfan Gedikgil araba yapımında aylık bir rakam olmadığını, alınan siparişlere göre senede 2-5 adet arasında yaylı ve tatar arabası ile 2-8 adet arasında maket araba yaptıklarını ifade etmiştir. Musa Ünal yurt dışındaki iş bağlantıları doğrultusunda aylık 10 adet ve üzerinde maket araba yaptığını ve gelen siparişlere göre senede 2-5 adet arasında büyük boy yaylı araba yaptığını bildirmiştir. H. Hüseyin Bahadır ise, aylık yaklaşık 5-10 adet maket Tatar arabası ve büyük boy kağıdı ile yaklaşık 20-40 adet arasında minyatür kağıdı yapmaktadır. Ustalar üretimde verilen aylık adetlerin gelen talebe göre değişebileceğini belirtmişlerdir.

At arabası boyayan ustalar ise, kendi mesleklerinin at arabası üretimine bağlı olarak devam ettiğini ifade ederek, son 20 yıldır azalan at arabası yapımı ile mesleklerini eskisi kadar yoğun bir şekilde icra ettiremediklerini belirtmişlerdir. Aylık yaklaşık 2-10 adet araba boyası yaptıklarını belirten ustalardan Mustafa Bülbül ve Veli Kutlar, günümüzde yeni at arabasından daha çok eski araba boyası, kamyon ve römork boyası yaptıklarını, Hüseyin Ertavukçu ise sadece sanatına olan sevgisinden ve “elinin körelmemesi”³¹¹ için halk

³⁰⁹ 23.09.2003 tarihinde Musa Ünal ve 22.05.2003 tarihinde H. Hüseyin Bahadır ile yapılan kişisel görüşmeden.

³¹⁰ 24.09.2001 tarihinde İrfan Gedikgil, 04.05.2003 tarihinde Musa Ünal, 28.07.2003 tarihinde Resul Uzun ile yapılan kişisel görüşmeden.

³¹¹ 27.06.2003 tarihinde Hüseyin Ertavukçu ile yapılan kişisel görüşmeden.

tarafından getirilen testi ve küplerin üzerini çiçeklediğini ve duvar resimleri yaptığını ifade etmiştir.

Kullandıkları boyaların kalitesinin eskiye göre azaldığını belirten Mustafa Bülbül, at arabası çiçeklemenin emeği fazla ancak kazancının az olduğunu, araba başına aldıkları ücretin oldukça az olmasına rağmen, yine de ücretin fazla bulunmasının kendisini meslekten uzaklaştırarak, genellikle daha hızlı ve daha kolay bir iş olan römork boyadığını belirtmiştir.

Son yıllarda yurt içi ve yurt dışındaki turistik işletmeler, lokantalar ve parklar tarafından aslına uygun maket araba siparişlerinin yoğun olduğu belirten ustalar, günümüzde at arabalarının genellikle dekoratif amaçla kullanıldığını ifade etmişlerdir.³¹²

Çıracak Yetiştirme Sorunu: Geçmiş yüzyıllara dayanan ve Cumhuriyet Döneminde kazancı iyi meslekler arasında yer alan at arabacılığı, günümüzde Konya ilinde sadece üç usta tarafından devam ettirilmektedir. Ustalar mesleklerinin en iyi dönemi olan 1940-1980 yılları arasında pek çok at arabası yapan ve boyayan kişinin olduğunun ancak bugüne kadar yetişen çıracıklardan sadece kendilerinin kaldıklarını ifade etmişlerdir. Ustalar çıracık sıkıntısı çektiklerini fakat, son yıllarda at arabası yapımı ve boyacılığını öğrenmek için kimseden talep gelmediğini ve ailelerin tatillerde çocuklarının genellikle popüler olan mesleklerde çıracık veya tezgahlar olarak çalıştırdıklarını belirtmişlerdir.³¹³

At arabası ustalarından İrfan Gedikgil, 1960'lı yıllardan günümüze pek çok çıracık ve kalfa yetiştirdiğini ancak içlerinden sadece Kerim Karakaş, Mustafa Tokgöz'ün kısa bir süre arabacılıkla uğraşıp bıraktığını ifade eden usta, günümüzde kalfası olan Resul Uzun'un kendi atölyesinde mesleği devam ettirdiğini belirtmiştir. Süleyman Uzun ise, kardeşlerini çıracık olarak yetiştirdiğini ancak kardeşlerinden hiçbirinin bu mesleği devam ettirmediklerini belirtmiştir. Mehmet Ünal'ın oğlu Musa Ünal, baba mesleğinde sadece kendisinin çıracıklıktan yetiştiğini, başka çıracık yetiştirmediklerini ifade etmiştir. H. Hüseyin Bahadır ise yanında çalışan kalfası ile beraber çalışmalarını sürdürmektedir. Boya ustaları ise, günümüzde at arabacılığı mesleğinin neredeyse bittiğinin vurgulayarak, kendi mesleklerinin de iyi para kazandırmadığını ve bu yüzden çıracık yetiştirmediklerini bildirmişlerdir.

İ. Pazarlama ve Sağlanan Kazanç

Ustalar yaptıkları at arabaları ve maket arabaları genellikle Konya dışında İzmir, İstanbul, Antalya, Ankara ve yurt dışında Fransa, Almanya, Amerika, Hollanda gibi ülkelere

³¹² 19.05.2003 tarihinde Veli Kurtlar ve Mustafa Bülbül ile yapılan kişisel görüşmeden.

³¹³ 24.09.2001 tarihinde İrfan Gedikgil, 04.05.2003 tarihinde Musa Ünal, 28.07.2003 tarihinde Resul Uzun ile yapılan kişisel görüşmeden.

pazarlamaktadırlar. Aylık üretim miktarına bağlı olarak pazarlamanın ve sağlanan kazancın değişebileceğini belirten ustalar, emekli maaşlarının yanında at arabacılığından kazandıkları paranın geçimlerini sağlamadığını üzülenek bildirmişlerdir.³¹⁴ Ustalardan sadece Musa Ünal ve H. Hüseyin Bahadır at arabası yapımının aylık giderlerini karşıladığını belirterek, Musa Ünal araba yapımının yanında araba tekerleklerinden sehpa da yaptığını, H. Hüseyin Bahadır ise hammaddesi ağaç olan dekoratif eşyalar yaptığını ifade etmiştir.

J. At Arabası Yapımı ve Boyacılığının Geleceği Hakkında Ustaların Görüşleri

1990 yılından sonra yavaşlayan at arabası yapımına paralel olarak mesleğin verimi de azalmış, ustalar eskiden çok sevdikleri mesleklerine son 10 yıldır “bitmiş gözü ile baktıklarını” üzülenek ifade etmişlerdir. Esnaf ve Sanatkârlar Derneği, Demirciler Odası’na bağlı olarak çalışan ustalar eskiden Demirciler Odası’nda çoğunluğu araba ustalarının oluşturduğunu ve mesleklerine verilen önemin fazla olduğunu belirtmişlerdir.³¹⁵

Günümüzde devletin sanatkârdan aldığı vergilerin yüksek olması, aylık kazancın giderleri karşılayamaması ve gelecek 10 yıl için mesleği devam ettirecek kalfa ve çırakların olmaması, tanıtım eksikliği gibi olumsuzluklar mesleğin kaybolmasında ustaların ortak görüşleridir.³¹⁶

Günümüzde at arabacılığının merkezi kabul edilen Bursa’da; Anadolu at arabacılığının 2600 yıllık tarihi ve kültürel mirasının sergilendiği “Tofaş Anadolu Arabaları Müzesi”nin bir benzerinin Konya’da da açılmasını talep etmektedirler. Mesleklerinin devamı ve cazip hale gelebilmesi için devlet desteğinin oldukça önemli bir unsur olduğunu belirten ustalardan İrfan Gedikgil, geçmişte mesleklerine verilen önemi “İyi ustanın kefenini beytambal (belediye) sarar”³¹⁷ sözü ile açıklayarak, günümüzde alınacak önlemler ve yardımlarla gelecek yıllarda da at arabası yapımı ile boyacılığının devam edebileceğini ifade etmiştir.

³¹⁴ 24.09.2001 tarihinde İrfan Gedikgil, 04.05.2003 tarihinde Musa Ünal, 28.07.2003 tarihinde Resul Uzun ile yapılan kişisel görüşmeden.

³¹⁵ 17.06.2002 tarihinde İrfan Gedikgil ve Süleyman Uzun ile yapılan kişisel görüşmeden.

³¹⁶ 17.06.2001 tarihinde İrfan Gedikgil ve Süleyman Uzun, 04.05.2003 tarihinde Musa Ünal, 28.07.2003 tarihinde Resul Uzun, 12.06.2003 tarihinde Veli Kurtlar ve Mustafa Bülbül ile yapılan kişisel görüşmeden.

³¹⁷ 17.06.2002 tarihinde İrfan Gedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

2. 2. TOPRAK İŞLERİ

2. 2. 1. Çinicilik

2. 2. 1. 1. Çini'nin Tanımı ve Tarihçesi

Seramik sanatı toprağın insanlar tarafından şekillendirilmesi ile başlamıştır. İnsanlar; önceleri sadece buldukları her cins topraktan, zaman ilerledikçe de iyi cins killi topraklardan çamur yapmışlardır. Çamur; kalıpla, çarkla, elle sıkıştırılarak şekillendirilmiş, hazırlanan formlar fırınlarda pişirilerek boyalarla yüzeyleri süslenmiş, süslemenin korunması ve yüzeyin parlaklık kazanması için sırlanmış ve tekrar fırınlanarak “çini” elde edilmiştir.

“Tarihte ilk çini uygulamalarına, M.Ö. 3000'nin ilk yarısında Mısır'da Sakkara mezar piramitlerinin süslemelerinde rastlanmaktadır. Mısırlılar bu anıtsal yapıları firuze renkli çini levhalarla kaplamışlardır.”³¹⁸ “II. Ramses ve III. Ramses için yapılan saray ve mabetler de renkli, sırlı levhalar kullanılmıştır.”³¹⁹ Bu dönemin ardından, “M.Ö. 13-5. yüzyıllar arasında Mezopotamya'da Asurluların renkli sırlı ve kabartmalı çiniler kullandıkları görülmektedir. Babillilerin ünlü İhtar Kapısı, Mezopotamya çini sanatının en görkemli örneklerindedir. M. Ö. 12.-9. yüzyıllar arasında İran'da Elam krallarının Susa'daki eserlerini firuze, sarı, kahverengi, beyaz sırlarla boyanmış figürlü çinilerle süsledikleri görülmektedir. Büyük İskender'in M.Ö. 4. yüzyılda yakın Doğu'yu istilasından sonra, yapılarda sırlı tuğla ve çini kullanımının da son bulunduğu görülmektedir.”³²⁰

Anadolu'da ise, “M.Ö. 8-6. yüzyıllar arasında Frigler, hafif kabartmalı, pişmiş toprak plakaların üzerini sır kullanmadan çiniye benzer şekilde boyayarak süslemiştir.”³²¹ Anadolu'da ilk sırlı çini kullanımına; “8. yüzyılda Uygurlarda mabetlerin zemin kaplamalarında³²² ve çok ender olmasına rağmen 10. yüzyılda İstanbul'da Bizans

³¹⁸ Öney, G., *İslâm Mimarisinde Çini*, İstanbul, 1987, s. 13.

³¹⁹ Yetkin, Ş., *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul, 1986, s. 12.

³²⁰ Öney, G., *Türk Çini Sanatı*, İstanbul, 1976, s. 13.

³²¹ Öney, G., *A.g.e.*, s. 13.

³²² Öney, G., *A.g.e.*, s. 13.

mimarisinde rastlanmaktadır. Anadolu'nun asıl orijinal Türk seramiğini oluşturan parçalar ise; kırmızı topraklı hamurdan yapılan tabak, kase gibi kullanım seramikleridir.”³²³

“İslâm mimarisinde çini kullanımı 9. yüzyılda başlar. İslâm devletlerinde çini kullanımının her dönemde farklı bölgelerde ağırlık kazandığı tespit edilmiştir. Yapıların içinde ve dışında kullanılmak üzere çini yapımının; 9. yüzyılda Irak'ta, 11. yüzyılda Karahanlılar'da, 12.-18. yüzyıllarda Anadolu'da ve İran'ın Rhages (rai), Veramin, Kaşan gibi belirli merkezlerinde, 14. yüzyılda Kuzey Batı Afrika'da ve İspanya'da, 14.-15. yüzyıllarda da Türkistan'da gelişerek çinili süslemenin benimsendiği görülmektedir.”³²⁴

“13. yüzyıl İslâm mimarisinde çininin gelişmesine Anadolu'daki mimari eserler öncülük etmiştir. Anadolu Türk mimarisinde çininin kullanılması birdenbire ve çok süratli olmuştur. Büyük Selçuklular'ın zengin desen anlayışında köklenen süsleme zevki, Anadolu Selçukluları'nda 13. yüzyılın başlarından itibaren, çininin kullanıldığı ilk örneklerde görülen teknikteki üstünlük ve motiflerdeki zenginlikle dikkat çekicidir.”³²⁵

Bu dönemde yapılan çinilerde; sırlı tuğla, düz-fayans çiniler, kabartmalı çiniler, çini mozaik, sıraltı tekniğinde yapılmış çiniler, lüster ve minai teknikleri kullanılarak cami, mescit, medrese, türbe ve sarayların iç ve dış mekanlarında önemli bir dekor unsuru olmuştur. Anadolu Selçuklular dönemi çini sanatının en güzel örneklerini; bir çini merkezi olan başkent Konya ile birlikte Beyşehir, Kayseri, Sivas, Akşehir, Çay, Malatya, Tokat, Afyon, Antalya, Alanya, Amasya, Aksaray, Harput, Kırşehir ve Ankara'daki Selçuklu yapıtları oluşturmaktadır.³²⁶

Selçuklu çini sanatı, devletin son bulması ile beraber Beylikler devrine ait bazı eserlerde yaşatılmıştır. Ancak “14. yüzyıl Beylikler Döneminin yapı faaliyetleri, çini süsleme yapacak kadar zengin olmamış ve Selçuklu devri çinilerinin parlaklığını, kısa süreli karanlık bir devir takip etmiştir. Sayıca az da olsa; Eşrefoğlu, Aydınoğlu, Karamanoğlu, Germiyanoglu, Eretnoğlu Beyliklerinde çini malzemeye rastlanmıştır.”³²⁷

³²³ F. Sarre'nin Milet'te yapmış olduğu kazılarda çıkan kırmızı hamurlu seramik buluntulara dayanarak “Milet İşi” adı altında topladığı kırmızı hamurlu seramikler, Prof. Dr. Oktay Aslanapa tarafından, 1963-1964 (Temmuz) yıllarında yapılan İznik çini fırınları kazısında bulunmuş ve “Milet İşi” olarak anılan bu grubun aslında 14.-15. yüzyıllarda İznik'te yapılan ilk Osmanlı seramikleri olduğu ve bu merkezden her yere dağıldığı kanıtlanmıştır. Sır altı tekniğinde yapılan ve açık ve koyu kobalt mavisi, firuze, mor ve yeşil renklerin kullanıldığı bu seramiklerde, Selçuklu çini ve seramik sanatının süsleme etkileri görülmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Aslanapa, O., **Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı**, İstanbul, 1965, s. 26-29, Aslanapa, O., “Eski Türk Çini Fırınları”, **Türk Kültürü**, Yıl: 3, Sayı: 36, Ankara, 1965, s. 93-100.

³²⁴ Öney, G., **A.g.e.**, s. 13-14.

³²⁵ Yetkin, Ş., **A.g.e.**, s. 84.

³²⁶ Öney, G., **A.g.e.**, 1987, s. 44.

³²⁷ Öney, G., **A.g.e.**, 1976, s. 49.

Osmanlılar Döneminde ise; su ile hamur haline getirilen ve her türlü topraktan yapıлып, fırında pişirilerek sertleştirilen sırlı veya sırsız kullanım eşyasına “evanî”, killi ve beyaz topraktan yapıлып, üzeri boyanarak sırlanan her türlü eşya ve süsleme ögesi için de “kaşî”³²⁸ terimi kullanılmıştır.

“Osmanlı mimarisinde çininin kullanılması imparatorluğun siyasi durumu ile yakından ilgili bir seyir göstermiştir.”³²⁹ 15.-18. yüzyıllarda çini, Osmanlı mimarisinde önemli bir dekoratif unsur olarak dikkati çekmektedir.

16. yüzyılda saraya bağlı “Ehli Hiref”³³⁰ çini ustaları tarafından üretilen çiniler; “cami, mescit, medrese, imaret, hamam, saray, köşk, özel evler, şadırvan, çeşme, sebil, selsebil ve hatta kilise, kütüphane gibi çeşitli eserlerde geniş bir kullanım sahası bulur.”³³¹ “Osmanlı çinili eserleri İstanbul, Edirne, Bursa, İznik ve Diyarbakır gibi şehirlerde yoğunlaşmaktadır. Erken Osmanlı devrinde merkezin Bursa’ya geçmesi ile, Konya çini merkezi olmaktan çıkar ve 15.-17. yüzyıllar arasında İznik ana çini ve seramik yapım merkezi haline gelir. Yeni teknik buluşlar, İznik atölyeleri çevresinde kesin sonuçlar doğurmuş ve duvar çiniciliği ile beraber, seramik yapımına da gerekli ilgi sağlanmıştır.”³³²

“14. yüzyıl ortalarından 15. yüzyıl ortalarına kadar Osmanlı mimarisinde Selçuklu ve Beylikler devri çini geleneğini sürdüren tek renk sırlı ve yaldızlı çiniler bol olarak kullanılmıştır. İznik ve Kütahya’da yapılan bu çiniler; firuze, yeşil, lacivert, siyah ve patlıcan moru renklerinde ve geometrik kompozisyonlarda özellikle yapı içinde pencere üstlerine kadar duvarları kaplamaktadır. Aynı dönemde kısıtlı olarak çini mozaik tekniği de kullanılmış ancak, Selçuklular Dönemine ait bu teknik, Osmanlılarda daha iri taneli ve büyük kompozisyonlarda uygulanmıştır.”³³³ 15.-16. yüzyıl başlarında, İznik ve Kütahya’da imal edilen ve mavi-beyaz grubu diye anılan ve kullanım seramiği olarak üretilen bu çiniler, genellikle beyaz zemin üzerine mavi tonlarda renklendirilmiştir. “Süslemelerinde, 14.-15. yüzyılın Çin porselenlerini hatırlatan bitkisel, geometrik ve figürlü motifler bulunan bu çini ve seramiklerin bir grubu da “Haliç İşi” olarak adlandırılmaktadır. Yine 15. yüzyıldan 16. yüzyıl ortalarına kadar görülen farklı bir teknik ise, “Cuerda Seca” denilen renkli sır

³²⁸ Türkler, Türkistan, Orta Asya ve İran halkı sırlı seramiklere Farsça olan “kâşî” kelimesini kullanmaktaydılar. Ancak bazı kaynaklarda kelime anlamı “Çin’e ait” demek olan ve “geçmişte Çin porselenleri derecesinde güzel olmasından fağfuri denilen sırlı porselenlere benzetilerek çini denilen bu sanatı sadece bir benzetmeden dolayı Çinlilere atfetmek yanlış olur. Ayrıntılı bilgi için bkz., Arseven, C. E., “Çini”, **Sanat Ansiklopedisi**, Cilt: 1, İstanbul, 1958, s. 412.

³²⁹ Yetkin, Ş., **A.g.e.**, s. 200-201.

³³⁰ Kırımlı, F., “İstanbul’da Ehli Hiref Çini Ustaları”, **Antika**, Sayı: 16, İstanbul, 1986, s. 22.

³³¹ Öney, G., **A.g.e.**, 1976, s. 63.

³³² Kerametli, C., “Osmanlı Devri Çini ve Seramikleri”, **Türkiyemiz**, Yıl:4, Sayı:12, İstanbul, 1974, s. 3.

³³³ Öney, G., **A.g.e.**, 1976, s. 64.

teknisinde yapılan çinilerdir. Mimaride iç ve dış mekanlarda kullanılan bu teknikte, geleneksel firuze, kobalt mavisi, mor ve siyah renklerinin yanı sıra, sarı, fıstık yeşili, eflatun, altın yıldız, beyaz renkleri de kullanılmıştır.”³³⁴

“16. yüzyılın ikinci yarısı - 17. yüzyılda sıraltı tekniğindeki (kırmızı renkte) İznik ve Kütahya çinileri, Osmanlı devri seramiklerinin en fazla ilgi gören tipik örnekleridir. “Rodos” veya “Lindos” işi olarak yanlış isimlendirilen bu çinilerde, sıraltı tekniğinde yedi adet renk kullanılmaktadır. Özellikle domates kırmızısı olarak isimlendirilen tonda kırmızı ve hafif kabartmalı boyamaları ile ün yaparlar. Kırmızının yanında kullanılan renkler, mavi, lacivert, firuze, siyah, beyaz, yeşil ve mordur. 17. yüzyıl sonu ve 18. yüzyılda, İznik çiniciliğinin ekonomik nedenlerle çöküşünden sonra, Kütahya çiniciliği başlamış ancak, hiçbir zaman 16.-17. yüzyıl örneklerinin malzeme, teknik ve süsleme kalitesinde çiniler yapılamamıştır.”³³⁵

“18. yüzyıl başlarında, mimarlıkla arz-talep dengesi içinde olan Osmanlı çiniciliğinin yok olmaya yüz tutması ile, Lale Devri’nin ünlü sadrazamı Damat İbrahim Paşa”³³⁶ tarafından İstanbul Eyüp’teki Tekfur Sarayı alanında çini atölyeleri kurdurulur. Ancak, Sadrazam Damat İbrahim Paşa’nın ölümü üzerine atölyeler süratle dağılır.

“18. yüzyıl ortalarından 20. yüzyıl ortalarına kadar Çanakkale’de yapılan kullanım seramikleri, Türk çini sanatını yaşatan son örnekler olmuştur. 18. yüzyılın başından 19. yüzyılın ilk yarısına kadar çukur tabaklardan oluşan, kaliteli Çanakkale seramikleri yapılmıştır.”³³⁷ “Ayrıca Tokat ilinde son yapılan kazılarda, 19. ve 20. yüzyıl başlarına ait kalın, kırmızı hamurlu yeşil, sarı ve kahverengi sırla kaplanmış günlük kullanım eşyaları ile kahve fincan ve tabaklarına ait buluntulardan Tokat ilinin de bir seramik merkezi olduğu ortaya çıkmıştır.”³³⁸ Ancak 19. ve 20. yüzyıldan itibaren seramik sanatı yaşatılsa da bu merkezlerde çininin yapılmadığı görülmüştür. “19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kaliteleri bozulan Çanakkale seramiklerinin son örnekleri, geçmişte yapılan seramiklere nazaran oldukça zevksiz, kaba işçilikleri, çirkin formları ve renkleri ile Türk Çini Sanatı’nın çöküşünü tam anlamı ile belirtirler. 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan Yıldız porselenleri ile de Türk çini sanatı sona ermiş bulunmaktadır.”³³⁹

20. yüzyıldan itibaren Kütahya ile beraber, İznik ve Çanakkale’de mimari yapı süslemeleri için karo çiniler ve kullanım eşyaları üretimi yapılmakta olup, bu üç merkez

³³⁴ Öney, G., **A.g.e.**, 1987, s. 69-70.

³³⁵ Öney, G., **A.g.e.**, 1987, s. 71-72.

³³⁶ Sönmez, Z., “Türk Çiniciliğinde Tekfur Sarayı Çinileri”, **Antika**, Sayı: 27, İstanbul, 1986, s.29.

³³⁷ Öney, G., **A.g.e.**, 1976, s. 129-130.

³³⁸ Barışta, H. Ö., **Türk El Sanatları**, Ankara, 1998, s. 72.

³³⁹ Üstüner, A. C., “Selçuklu Sonrası Anadolu Çömlekçiliği -II-”, **Türk Dünyası Tarih ve Kültür Dergisi**, Sayı: 02-170, Şubat, Ankara, 2001, s. 53.

karo-fayans seramikleri, kullanım seramikleri ve porselen üretimi ile dünya pazarında yer almaktadır.

2. 2. 1. 2. Türk Kültürü ve El Sanatları İçinde Çinicilik

Hammaddesi toprak olan el sanatları kendi içlerinde; sırsız çömlek işleri, sırlı çömlek işleri, çinicilik ve porselen işleri olarak gruplandırılmıştır. Bu el sanatlarının gerek teknik, gerekse motif özellikleri bakımından en zengin kolu “çinicilik” olmuştur.

İslâm mimarisinde iç ve dış cephe mimari süslemelerindeki zengin kullanımı ile kendini gösteren çinicilik; Anadolu mimarisi ve el sanatlarında yerini almış ve Türklerin yayıldığı bütün bölgelerde hammadde, teknik, form ve süsleme özellikleri ile her dönemde önemli sanat özellikleri taşımıştır.

Kaynaklarını Abbâsi, Karahanlı, Gazneli, Fatımî, Samanoğlu ve özellikle İran Selçuklu sanatından alan Anadolu Türk çini sanatı; geçmiş kültür birikimleri ve sanat anlayışı ile özgün üslûplar çerçevesinde gelişim göstermiştir. Tarihi süreç içinde sanatkârlar, Anadolu “çini kültürü”nü yaratmışlardır. Anadolu'nun her yöresinde anıtsal mimari yapılarında görülen çinilerin; tekniklerindeki işçilik, renklerdeki uyum ve motiflerin kullanım alanları incelendiğinde, hiçbir estetik kaygı taşımadan, zengin bir sanat kültürü ve etkileşim içinde bir araya getirildiği görülmektedir.

Bu şekilde Türk Çini Sanatı kendi karakterini oluşturmuş ve Osmanlı İmparatorluğu'nun en geniş sınırlarına ulaştığı 17-18. yüzyıllarda, Anadolu sınırları dışında kalan “Adalar, Balkanlar, Kuzey Afrika ve Suriye”³⁴⁰ bölgelerine kadar yayılmıştır. Taşınmaz kültür varlıklarının yanında taşınabilir sanat eserleri de yapılmış ve toprak işlerinde oldukça fazla hammadde birikimine sahip Anadolu toprakları üzerindeki Osmanlı-İznik seramikleri, üzerlerinde Türk sanatı üslûbunu barındırdığı halde “Milet”-“Rodos” işi olarak nitelendirilmiştir. Bu da, Türk sanatının erişilmez üslûp ve sanat değerine duyulan özentinin açık bir göstergesidir.

Anadolu'da, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde özellikle 12.-19. yüzyıllar arasında çinicilik, bir el sanatı olarak büyük gelişmeler göstermiştir. Selçuklular döneminde çinicilik; İslâm mimarisinde kullanılan çinilerin teknik ve süsleme özelliklerinden etkilenecek gelişmiş, 12. ve 13. yüzyıllarda özellikle mimarideki kullanım alanları ile Anadolu çiniciliği en parlak dönemini yaşamıştır. Bu dönemlerde başkent Konya, önemli bir çinicilik merkezi olmuştur. Selçuklular döneminin ardından 15. ve 18. yüzyıllar arasında Osmanlılarda yüzyıl ve bölge

³⁴⁰ Öney, G., A.g.e., 1976, s. 136.

farklılıklarına göre değişen çinicilik, kullanılan teknik, renk ve motiflerle Selçuklu Dönemini aşan bir zenginlik sunar. Osmanlılar Döneminde başkent Bursa'nın ilçesi olan İznik, 15. ve 17. yüzyıllar arasında çini sanatında zirveye yerleşerek bir ekol olmuştur. Ancak, İznik çiniciliği devletin içinde bulunduğu siyasi ve ekonomik sebeplerle 17. yüzyıldan itibaren üretimleri ile ilgili geride bilgi ve belge bırakmadan yok olmuştur. İznik çiniciliği ile beraber 15. yüzyıldan bu yana inişli çıkışlı ama kesintisiz biçimde sürmekte olan Kütahya çini ve seramik sanatı, İznik teknikleri ve motifleri ile beslenerek 19. yüzyıl ortalarına kadar çeşitli atölyelerde icra edilen bir el sanatı olarak devam etmiştir.

20. yüzyıl başlarında Kütahya ve İznik'te geleneksel bir el sanatı olan çini sanatının yeniden yaşatılması için bu merkezlerde birtakım çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. 19. yüzyılın sonlarında başlayan 1. Ulusal Mimarlık akımında yeni-klâsikçi bir anlayışla özellikle dini yapılarda yeniden çini kaplamanın kullanılması, Anadolu'da Kütahya çiniciliğine kısa süreli bir canlanma getirmiştir. Çanakçı Emin olarak tanınan Mehmet Emin usta, Ulusal Mimarlık akımının desteğiyle son imzalı duvar çinilerini üreterek bu sanatın devamını sağlamış ve onun izinde yürüyenler Cumhuriyet Döneminde Kütahya'nın yeniden canlı bir seramik ve çini merkezi olmasının hayalini gerçekleştirmişlerdir.

Günümüzde ise; Kütahya geleneksel niteliğe ulaşarak yurt içi ve yurt dışında oldukça tanınan bir çini merkezi konumundadır. Kütahya çiniciliği, çeşitli atölyeler ve bireysel çabalarla yaşatılmaya çalışılmakta ve bugün için geçmişteki görkemli örneklerinden uzakta olmasına rağmen, yerel sanatçılar ile bu konuda ısrarlı çalışma ve arayışlar sürmektedir.

Kütahya'nın yerel sanatçılarından ve dünya çapında sanatseverler ve koleksiyonerler tarafından tanınan bir çini ve seramik ustası olan "Sıtkı Olçar, 1975'te Osmanlı Çini Atölyesi'ni kurmuştur. 1980 yılından itibaren çağdaş Türk çini sanatının geçmiş ile köprüsünü ilk kez kuran ustası Faik Kırımlı'dan edindiği tecrübe ve bilgilerle İznik çinileri üzerine çalışmalarını sürdürmektedir. İlk yıllarda İznik benzeri çiniler üretmeye başlamış, asıl ününü arkaik dönem formlar üzerine mavi-beyaz İznik çini imitasyonlarını çalışarak kazanmıştır. Kaybolduğu düşünölen 18. yüzyıl Kütahya çiniliğine yeni bir boyut ve dinamizm getiren sanatçı, günümüzde halen geleneksel çini ve seramik çalışmalarına devam etmektedir."³⁴¹

"1993 yılında kurulan İznik Eğitim ve Öğretim Vakfı ile; 400 yıl aradan sonra vakfin araştırma merkezi ile Çini Seramik İşletmesi'nin ortak programı olarak yıllar süren

³⁴¹14.11.2002, <http://www.kutpo.com.tr/sitkideneme/m1.asp>, 1997-2001, Anonim, "Sıtkı Olçar'dan Günümüz İznik Çinileri", *Antika*, Sayı: 28, İstanbul, 1987, s. 39-40.

araştırmalar ve binlerce deney sonucu, İznik çinilerini eski kalitesinde, geliştirilmiş geleneksel yöntemlerle yeniden üretme başarısına ulaşmış bulunmaktadır.”³⁴²

Zengin kültür mozaïği ve sanat anlayışı ile yapılan çini eserlerde görülen özellikler, geçmişten günümüze Türk insanında varolan sanat, düşünce ve yetenek bütünlüğünün çamura ve renklere yansımadır. Türkler tarafından geliştirilip, en parlak dönemini yine Türk topraklarında yaşayan çini sanatı ve eserlerinin, geçmiş kültürlerin bir sentezi olarak yurdumuzun dünyaya tanıtımında oldukça etkili bir yöntem olduğuna inanılmaktadır.

2. 2. 1. 4. Çiniciliğin Konya’daki Geçmişi ve Bugünkü Durumu

Anadolu Selçuklular Döneminden Osmanlılar Dönemine kadar önemli bir çini merkezi olma konumu ile Konya ve çevresindeki mimari eserlerde, Selçuklu devri çiniciliğinin tüm teknik, renk ve süsleme özelliklerini taşıyan zengin örnekleri bulunmaktadır. Özellikle ünlü Selçuklu Sultanı “I. Alâeddin Keykûbad’ın, bir mimar ve ressam olan veziri Sadettin Köpek’e yaptırdığı Beyşehir’deki yazlık sarayı Kubad-âbâd Sarayı çinileri, dönemin eşsiz örneklerindedir. 1949-1952 yıllarında dönemin Konya Müzesi Müdürü Zeki Oral tarafından Beyşehir’de sarayın bulunduğu yerde araştırmalar yapılmış ve bazı çini parçaları bulunmuştur. Ardından, 1965-1968 yıllarında Ankara Üniversitesi Sanat Tarihi Kürsüsünün Milli Eğitim Bakanlığı İşbirliği ile Prof. Dr. K. Otto-Dorn başkanlığında, Mehmet Önder’in de katıldığı sistemli olarak yürütülen Beyşehir Kubad-âbâd Sarayı kazılarında, ait olduğu dönemin en üstün ve güzel çinileri ile bu bölgede saray çinilerini yapmak için çini fırınları kurulduğuna dair parçalar ortaya çıkartılmıştır. Ele geçirilen çini parçalar, Konya Karatay Medresesi’nde sergilenmiş ve günümüzde de halen sergilenmektedir.”³⁴³

Ayrıca, “Akşehir müzesinde bulunan ve çini fırınlarında kullanılan silindir formunda sırlı bir tuğla Akşehir bölgesinde de çini fırınları olabileceği bilgisini vermektedir. Yapılan araştırmalara göre, Selçuklular döneminde çini süslemeli mimari eserlerin bulunduğu merkezlerin hepsinde çini atölyelerinin olmadığı ve bu merkezlerin Konya, Akşehir ve Sivas gibi önemli merkezlere çini yaptırmış olabilecekleri düşünülmektedir.”³⁴⁴

³⁴² 24.05.2003, <http://www.iznik.com/turkce/anasayfa.asp>.

³⁴³ Ayrıntılı bilgi için bkz., Oral, M. Z., “Kubad-âbâd Çinileri”, **Belleten XVII**, Sayı: 66, Ankara, 1963, s. 209-223, Önder, M., “Kubad Abad Bulundu”, **Anıt**, Yıl: 1, Sayı: 10, Konya, 1949, s. 17, Önder, M., “Selçuklu Devri Kubad- âbâd Sarayı Çini Süslemeleri”, **Türkiyemiz**, Yıl: 2, Sayı: 6, İstanbul, 1972, s. 15-18, Önder, M., “Selçuklu Devri Kubad- âbâd Sarayı Çinileri”, **Antika**, Sayı: 19, İstanbul, 1986, s. 19-20; Erdemir, Y., **Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii ve Külliyesi**, Beyşehir, 1999.

³⁴⁴ Öney, G., **A.g.e.**, 1976, s.17.

13. yüzyılda başlayan ve mimariye bağlı olarak gelişen Konya çiniciliğinin, Konya içindeki ve çevresindeki mimari eserler üzerinde en muhteşem örnekleri sergilenmektedir. Bu eserlerde kullanılan çiniler yapım teknikleri, süsleme özellikleri ve mimaride kullanıldıkları yerlere göre birbirleri ile büyük benzerlikler göstermektedir. 13. yüzyılda Konya'daki mimari yapılarda çini süslemenin yoğun olarak kullanılmasının, bu dönemde "Konya'da bulunan büyük bir çini atölyesinin koordinasyon halinde çalışması"³⁴⁵ fikrini düşündürmektedir.

Konya'daki mimari eserlerinde bulunan çini malzemeler, türlerine göre kullanım alanlarında birtakım değişiklikler göstermektedir. Örneğin; Cami, mescit ve medreselerin minarelerinde ve dış gövdelerinde sırlı tuğla kullanılmıştır. Düz-plaka, kabartma ve mozaik tekniğindeki çiniler ise; mimaride iç ve dış mekanlarda kullanım yerlerine göre; duvarlarda, kemerlerde, portallerde, pencerelerde, eyvanlarda, tonozlarda, kubbe ve kubbeye geçişlerde, kasnaklarda, göbeklerde, mihrap³⁴⁶ ve lahitlerin yüzeylerinde eşsiz motif kompozisyonları ile yer almıştır. Zengin çini süslemeye sahip bu eserlerden bazıları; eskiden çifte minaresi olan "Konya Sahip Ata Cami (1258) Külliyesi, Hanikâhı ve Türbesi (1279-1280)"³⁴⁷, Konya İnce Minareli Medrese (1264), "Konya Sırçalı Medrese, Türbesi ve Mescidi (1242-1243)"³⁴⁸, "Konya Karatay Medresesi (1251)"³⁴⁹, "Konya Mevlâna Türbesi (1274)"³⁵⁰, Konya II. Kılıçarslan Türbesi (12. yüzyıl), Konya Alâeddin Cami (1220-1221), Konya Hasbey Darülhuffazı (Beylikler Dönemi, 1421), Konya Şerafeddin Cami (Osmanlı Dönemi, 1636-1637) dir.

Selçuklular Döneminde özellikle dini mimaride çini kullanımının zengin olduğu Konya'da, Beylikler ve Osmanlı Dönemine ait mimari eserlerde çini kullanımı azalmış ve çinicilik buna bağlı olarak yok olmaya başlamıştır. 20. yüzyıla kadar Konya'da, çinicilik alanında ilgili mimari eserleri tanıtan ve inceleyen yazılı araştırmaların dışında çini yapımına yönelik atölye açma girişiminde bulunulmamıştır. 1997 yılında Selçuklu Belediyesi Başkanı İsmail Öksüzler'in çalışmaları ile; Kütahya ile bağlantı kurularak çini için gerekli atölye, alt yapı ve usta öğreticiler getirtilerek "Selçuklu Çini Sanatımızda Öze Dönüş" sloganı ile Konya'da çinicilik yeniden başlatılmıştır. Belediye bünyesinde verilen çini dekorlama kursları

³⁴⁵ Meinecke, M., "Tuslu Mimar Osman Oğlu Mehmed ve Konya'da 13. Yüzyılda Bir Çini Atölyesi", **T.E.D.**, Sayı: 11, Ankara, 1969, s. 85.

³⁴⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz., Erdemir, Y., "Konya Selçuklu Yapılarındaki Çini Mihraplar", **Antalya 3. Selçuklu Semineri**, İstanbul, 1989, s. 19-24.

³⁴⁷ Barışta, Ö. "Sahip Ata Türbesi Çini Süslemeleri Üzerine", **II. Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri**, Konya, 1994, s. 99-118.

³⁴⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz., Erdemir, Y., **Sırçalı Medrese Mezar Anıtları Müzesi**, Konya, 2002.

³⁴⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz., Erdemir, Y., **Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi**, Konya, 2002.

³⁵⁰ Ayrıntılı bilgi için bkz., Önge, Y., "Mevlânâ Türbesinin Çini Tezyinatı", **I. Milli Mevlânâ Kongresi**, Konya, 1986, s. 401-408; Karamağaralı, H., "Mevlânâ'nın Türbesi", **T.E.D.**, Sayı: 7-8, İstanbul, 1936, s. 33-42.

ile sertifika alan kursiyerlerden başarılı olanlar, bisküvi halindeki mamulleri dekorlama alanında kendilerine ait çini kursları açmışlardır.

A. Atölyeler

Selçuklu Belediyesi Çini Atölyesi ³⁵¹

15 Mart 1997 tarihinde Selçuklu Belediyesi bünyesinde, dönemin belediye başkanı İsmail Öksüzler'in girişimleri ve Dumlupınar Üniversitesi Çini İşletmeciliği Bölümü Öğretim Görevlisi Mehmet Koçer ve Kütahyalı çini ustası Mustafa İrgit'in yardımları ile Konya'da kurulan ilk çini atölyesidir. Kurulduğu yıllarda, bisküvi dekorlama alanında Kütahya Meslek Yüksekokulu mezunları olan 1973-Kütahya doğumlu Erdoğan Uslu, 1968-Ordu doğumlu Nimet Çelik ve alt yapı-bisküvi hazırlama alanında 1973-Konya doğumlu Veli Tuna'nın çalışmalar yaptığı atölyede, 1997'den itibaren bayanlara "çinicilik kursları" ³⁵² verilmektedir. Kursiyerlere, 1,5 - 2 sene süresince aldıkları çini eğitiminin sonunda sertifika verilmektedir.

İlk dönemlerde, 15. ve 16. yüzyıl İznik dik mal seramiklerinin geleneksel motifleri ile sır altı tekniğinde çalışıldığı atölyede, mimari yapıların iç ve dış mekanlarının süslenmesi için pres makinesinde basılan altıgen, sekiz kollu yıldız, haç biçimindeki karoların yüzeylerine Beyşehir Kubad-âbâd Sarayı'ndaki çinilerde bulunan motifler serigrafi tekniğinde çalışılmıştır.

2001 yılındaki ekonomik krizden etkilenen Selçuklu Çini'de karo üretimi azalarak, tabak ve dik mal üretimi ağırlık kazanmış ve son bir kaç yıldır dekoratif ev ve giyim eşyaları alanında yeni çalışmalar yapılmaya başlanmıştır.

Günümüzde alt yapı elemanı olarak, Veli Tuna'nın yetiştirdiği İdris İbili çarkta ve kalıpla şekillendirme yapmakta olup, dekorlamada Elif Özkan kursiyerlere eğitim vermektedir (Fotoğraf No: 73).

Asya Çini – Seramik ³⁵³

³⁵¹ 22.04.2004 tarihinde Elif Özkan ile yapılan kişisel görüşmeden.

³⁵² Bu kurslar; Belediye bünyesinde çalışan alt yapı elemanı tarafından hazırlanan çini bisküvilerin yüzeylerini dekorlamaya yöneliktir.

³⁵³ 16.05.2004 tarihinde Erdoğan Uslu ile yapılan kişisel görüşmeden.

2000 yılında Karatay Belediyesi bünyesinde Civar Mahallesi Gülbahçe Sokak'ta kurulmuştur. Günümüzde Erdoğan Uslu sorumluluğunda çini dekorlama kursları verilen merkezde, Konya'da üretilen ve Kütahya'dan getirilen çini eserlerin satışı da yapılmakta olup diğer çini atölyelerine kıyasla daha çok satış amaçlıdır (Fotoğraf No: 74).

Destegül Güzel Sanatlar Mektebi³⁵⁴

İlim, kültür ve güzel sanatlar alanında faaliyet gösteren Alavarlı Efe Hazretleri İlim ve Sosyal Hizmetler Vakfı Konya Şubesi, Sema Nakışhanesi (İstanbul Fatih-1991) ve Konya Büyükşehir Belediyesi işbirliği ile 12 Nisan 1997 tarihinde Konya Koyunoğlu Müzesi'nde faaliyete geçen Destegül Güzel Sanatlar Mektebi; hüsn-i hat, tezhip, ebrû, çini ve Osmanlı Türkçe'si dersleri ve geniş kadrosu ile halen hizmet vermektedir (Fotoğraf No: 75).

Kurulduğu ilk yıllarda eğitim programında çini dersleri bulunmayan merkez, 1998 yılında Selçuklu Belediyesi'nden çini atölyesini devralarak çini çalışmalarına yeni bir soluk getirmiş ve Selçuklu Dönemi çini tarzı ile İznik çini tarzına uygun çini eserler üretilmeye başlanmıştır. 1999 yılında Selçuklu çini atölyesini tekrar Belediye'ye devreden merkez, günümüzde Civar Mahallesi Gülbahçe Sokak'ta çalışmalarına devam etmektedir. Merkezde, Anadolu Selçuklu Dönemi çini tekniğine uygun çalışmalar yapan çini ustası Faik Kırımlı'dan çini teknikleri konusunda yardım alınarak, sır içi ve sır üstü çini çalışmalarında başarılı olunmuştur. Merkezin çini derslerinde kullanılan bisküvileri ve sipariş çalışılan çiniler Larende Caddesi'nde bulunan atölyedeki sayıları yaklaşık yirmiye bulan alt yapı elemanları tarafından hazırlanmaktadır. Destegül Güzel Sanatlar Mektebi'nde uygulanan çini derslerinde, öğrencilere Kütahya tarzı çini dekorlama dersleri Zehra Küçükeşmekaya tarafından verilmektedir. Merkezin çini bölümünden sorumlu olan M. Şakir Arıtan ve Kazım Küçükköroğlu, Faik Kırımlı'dan aldıkları bilgilerle Selçuklu çini tarzındaki çalışmalara devam etmektedirler.

Lâlezar Sanat Merkezi³⁵⁵

1997 yılında müzehhib Sami Öksüz tarafından kurulan merkez; hat, tezhip, ebrû, çini, minyatür, resim, klâsik ve modern çerçeve alanlarında çalışmalarını devam ettirmektedir. Mevlâna Müzesi arkasında bulunan Civar Mahallesi, Gülbahçe Sokakta bulunan merkezde çini alanında; Sami Öksüz'ün eşi Ayşegül Öksüz tarafından, hazır olarak temin edilen çini

³⁵⁴ 20.06.2004 tarihinde M. Şakir Arıtan ile yapılan kişisel görüşmeden.

³⁵⁵ 17.02.2003 tarihinde Sami Öksüz ile yapılan kişisel görüşmeden.

bisküvilerine klâsik Osmanlı tarzındaki motif kompozisyonları dekorlanmaktadır. Yapılan çalışmalar merkezde teşhir edilerek satışa sunulmaktadır. Merkezde çini dekorlama kursları verilmemektedir (Fotoğraf No: 76).

Bu atölyelere ilaveten daha küçük ölçekli çini atölyeleri de bulunmaktadır. Bunlar;

- **Selçuklu Çini Atölyesi**³⁵⁶: 2001 yılı Şubat ayında Selçuklu Çini Koruma, Yaşatma ve Geliştirme Derneği tarafından kurulmuştur. Atölyede 1997 yılında Selçuklu Belediyesi çini kurslarından sertifika alan Şengül Çağdaş tarafından dekorlama kursları verilmektedir.

- **Simge Çini Atölyesi**³⁵⁷: 2005 Nisan ayında Veli Tuna tarafından kurulmuştur. Atölyede Veli Tuna alt yapı elemanı olarak çalışmakta olup eşi de dekorlama kursları vermektedir.

- **Kardelen Çini Evi**³⁵⁸: 2005 Nisan ayında Asuman Özkaya ve Aynur Bilgin tarafından kurulmuştur. 2003 yılında Selçuklu Belediyesi Çini Atölyesinden sertifika alan Asuman Özkaya ve Aynur Bilgin Kardelen Çini Evi'nde dekorlama kursları vermektedirler.

B. Üretim Mekanı

Ortalama 30-50 m² büyüklüğündeki atölyelerde, bisküvi üretimi ve dekorlama ayrı yerlerde yapılmaktadır. Bisküvi üretimi yapılan atölyeler daha büyük mekana sahip olmakla birlikte, yapımda kullanılan beyaz çini çamuru, çark, fırın bulunmakta olup, astarlama ve sırlamada bu atölyede gerçekleşmektedir. Dekorlama ise, çini kurslarında ve okullarda ortalama 40 m² büyüklüğünde olan ayrı bir mekanda yapılmaktadır.

C. Kullanılan Malzemeler

Hammadde

Çini yapımındaki en önemli gereç, temiz ve iyi cins killerden yapılan çini çamurudur. Ardından, “dekorlama” işleminde kömür tozu, parşömen kağıdı ve kimyasal boyalar, astar ve sır kullanılmaktadır. Bu gereçlerden çini çamuru, boyalar, astar ve sır Kütahya'dan getirilmektedir.

Günümüzde Konya çini atölyelerinde, Kütahya çiniciliğinde kullanılan astar kullanılmakta olup, bu astar belli ölçülerde Mihaliççık kili ve su ile hazırlanmaktadır. Bu malzemeler reçetesine göre belli oranlarda karıştırılarak kaynatılır, sonra kaynayan kil süzülür

³⁵⁶ 28.06.2004 tarihinde Şengül Çağdaş ile yapılan kişisel görüşmeden.

³⁵⁷ 19.05.2005 tarihinde Veli Tuna ile yapılan kişisel görüşmeden.

³⁵⁸ 04.06.2005 tarihinde Asuman Özkaya ile yapılan kişisel görüşmeden.

ve değirmene atılır. 6-8 saat değirmende döndürülür daha sonra boşaltılan malzeme çok ince bir elekten geçirilerek elenir.³⁵⁹

Dekorlanma işleminde kullanılan boyalar oksit kökenli madenlerden elde edilen boyalardır. Fırçalar ise; geçmişte saf samur fırça kullanılıyorken, günümüzde samur-sentetik fırçalar kullanılmakta ve uç kısımları inceltilerek kesilip, hazırlanmaktadır.

Seramik boya ları sır altında, sır üstünde ve sırn içinde boyama yapan çeşitli metal oksitlerden elde edilen, özel renklendiricilerden meydana gelmektedir. Seramik boya larının üretiminde, renk çeşitlerinin fazlalığından dolayı çok sayıda metal oksit ve bileşik oksitten yararlanılır.³⁶⁰ Bunların içinde en çok kullanılanlar ve boya ların oluşumunda ağılık taşıyan ana bileşikler ve verdikleri renkler şu şekildedir:

- “- Kahverengi, Kırmızı, Sarı : Demir Oksit
- Mavi-Yeşil (Turkuvaz), Yeşil : Bakır Oksit
- Mor, Kahverengi : Mangan Oksit
- Mavi Siyah : Kobalt Oksit
- Sarı : Antimon Oksit
- Gri Pembe : Nikel Oksit
- Yeşil : Krom Oksit
- Sarı, Turuncu, Kırmızı : Uran Oksit
- Kırmızı : Kadmiyum Oksit'tir.”³⁶¹

Seramik boya ları hazırlanırken; kızdırma, yıkama, öğütme olarak 4 aşamadan geçmektedir. Hazırlanan boya karışımları metal tuzlar ile çöktürülerek kullanıma hazır hale getirilir. Farklı miktarlarda ve boya çeşitlerine göre belirlenen metal tuzlar ile çöktürülen boya lar ile dekorlanma işlemine geçilir.³⁶²

Kullanılan gereçlerden sır; porselen, seramik çini gibi bünye üzerine uygulanan ve piştiği zaman parlak bir tabaka oluşturan ve boyayı koruyan bir çeşit camdır.

Sırlar, camsı yapılarını oluşturabilmeleri ve istenilen özelliğe gelebilmeleri için bazı elementlere ihtiyaç duyarlar. Bunlar:

“1. Cam Yapıcılar: Silisyum ve bor (boraks), fosfor, arsenik, germanyum 'dur.

2. Modifiye Ediciler: Bunlar; katıldıkları sırn gelişme sıcaklığını düşüren, gelişme sürecini ayarlayan ve sırn akıcı olup olmadığını kontrol eden malzemelerdir. Bunların en

³⁵⁹ 23.02.2003 tarihinde Veli Tuna ile yapılan kişisel görüşmeden.

³⁶⁰ 23.02.2003 tarihinde Veli Tuna ile yapılan kişisel görüşmeden.

³⁶¹ Yiğit, İ., **Çini Teknolojisi Ders Notları**, Kütahya, 1994, s.38.

³⁶² Yiğit, İ., **A.g.e.**, s.38.

yaygın olarak kullanılanları sodyum, potasyum, kalsiyum, magnezyum, lityum, alüminyum, kurşun ve sülyen'dir.”³⁶³

Ayrıca sırlar; “içerdikleri malzemelere göre, görünüşlerine göre, hazırlanışlarına göre ve gelişme sıcaklığına göre de 4 ana bölüme ayrılırlar. Çini üretiminde; içerdikleri malzemelere göre sülyenli (kurşunlu) sırlar, görünüşlerine göre transparan sırlar ve hazırlanışlarına göre de firitli sırlar kullanılmaktadır. İdeal bir sır reçetesinde; 50 kg Sülyen + 36 kg Kuvarts (Çakmak taşı) + 11.5 kg Soda + 11.5 kg Cam (Cam tozu) bulunmaktadır. Bu reçeteye göre hazırlanan sır, 890 °C - 910 °C 'de erimektedir.”³⁶⁴

Ayrıca; “sır hazırlarken yapılan karıştırma işleminde mutlaka maske ve eldiven kullanılmalı ve ortam havadar olmalıdır. Çünkü sülyen zehirli bir maddedir. Elde edilen karışım, 1200°C - 1400°C arasında elektrikli ve gazlı firit fırınlarında pişirilmektedir.”³⁶⁵

Aletler

Çini yapımında kullanılan aletler sırası ile; çamur hazırlamada elektrikle çalışan “öğütme değirmenleri”³⁶⁶, hazırlanan karışımın fazla suyunu alan “filter pres” makinesi ve suyu alınan çamurun içindeki havayı alan “vakum pres” makinesidir.³⁶⁷

Şekillendirme de; torna-çark, kalıplar ve press makinesi kullanılmaktadır. Çarkta şekillendirmede, yüzey düzeltmek için kare biçimli ortası delik “sahtiyan” kullanılmaktadır. Desen geçirmede, üretilen mamullerin üzerine konduğu “turnet” olarak ta adlandırılan ve bilyeler üzerinde dönen metal bir çark kullanılmaktadır. Pişirmede ise, yüksek dereceli çini fırınları kullanılmaktadır.³⁶⁸

D. Yapım Tekniği

Çamurun Hazırlanması: Çamuru oluşturan hammaddeler, özlü ve özsüz çini hammaddeleri olarak 2'ye ayrılmaktadır.

³⁶³ Yiğit, İ., **A.g.e.**, s.31.

³⁶⁴ Yiğit, İ., **A.g.e.**, s.34.

³⁶⁵ Yiğit, İ., **A.g.e.**, s.35.

³⁶⁶ Bu değirmenler küçük bilyelerle birlikte belirli ölçülerdeki çini hammaddeleri ile belirli oranlardaki suyun dönme hızı ile iyice öğütülmesi işine yararlar. 12.05.2001 tarihinde Veli Tuna ile yapılan kişisel görüşmeden.

³⁶⁷ 12.05.2001 tarihinde Veli Tuna ile yapılan kişisel görüşmeden.

³⁶⁸ 12.05.2001 tarihinde Veli Tuna ile yapılan kişisel görüşmeden.

“1. **Öztlü Çini Hammaddeleri:** Bunlar; bentonit, kaolin ve kil (maya) dir. Su ile yoğrulduğunda dağılmayan, şekillendirmeye uygun olan ve kuruduklarında da şeklini koruyan hammaddelerdir.

2. **Özsüz Çini Hammaddeleri:** Bunlar; kuvars, dolomit (tebeşir) dir. Su ile yoğrulduğunda şekil vermeyen, şekil verilse bile dış etkilerden dolayı şeklini kaybeden hammaddelerdir.”³⁶⁹

Çeşitli hammaddelerden oluşan çini çamurunun ideal ölçüleri de şu şekildedir:

“Bilecik Kaolini : 300 gr. (% 30)

Sındırgı Kaolini : 300 gr. (% 30)

Dolomit : 100 gr (% 10)

Kuvars : 50 gr (% 5)

Mihalıççık Kili : 150 gr (% 15)

Türkmen Kili : 100 gr (% 10), olmak üzere toplam 1000 gr = 1 kg olarak belirlenmiştir.”³⁷⁰

“Geçmiş yıllarda çini çamuru için hazırlanan malzemelerden iri taneli olanlar (özellikle kil) ufalanır, öğütülür ve açıkta bırakılırdı. Kar ve yağmurda kalması kilin plastiğini artırır ve saf kil doğrudan su ile karıştırılırdı. Kil saf değil ise su ile yıkanır, dibe çöken kil ayrılır, kurutulduktan sonra tekrar hamur yapılırdı. Bu şekilde su ile karışan killerin molekülleri genişler ve birbirine yaklaşarak, plâstisitesi artardı.”³⁷¹

Günümüzde ise, “gelişen teknoloji ile beraber, elektrikle çalışan büyük değirmenlerde malzemeler 15-16 saat öğütülmektedir. Bu değirmenler, küçük bilyelerle birlikte, belirli ölçülerdeki çini hammaddeleri ile belirli oranlardaki suyun dönme hızı ile iyice öğütülmesi işine yararlar. Malzeme iyice öğütüldükten sonra değirmenden alınır ve “filter press” adı verilen bir makinede hazırlanan karışımın fazla suyu alınır. Suyu alınan çamur en son olarak, “vakum press” adı verilen bir makineye aktarılır.”³⁷² Bu makinede çamurun havası alınarak, yoğrulur ve çamur aynı kıvamda, homojen olarak tamamlanmış olur. Bu şekilde tamamlanan çini çamuru, Konya iline Kütahya'dan, 3-6 ayda bir üretime bağlı olarak belirli zamanlarda getirilmektedir. Havasız kaldığı sürece tazeliğini koruyan çini çamuru, naylon poşetlerde muhafaza edilmektedir.

³⁶⁹ Yiğit, İ., A.g.e., s. 5.

³⁷⁰ Yiğit, İ., A.g.e., s.5-6.

³⁷¹ Aslanapa, O., A.g.e., s.37.

³⁷² Yiğit, İ., A.g.e., s.7.

Çamurun Şekillendirilmesi: Çini çamurunun şekillendirilmesi, çamurun içerisindeki su oranına göre üç ayrı grupta toplanmaktadır. Bunlar; kuru şekillendirme (press yöntemi), yarı yaş şekillendirme (plâstik yöntem) ve sulu şekillendirme (döküm yöntemi)'dir.

“1. Kuru Şekillendirme (Pres yöntemi): Kuru şekillendirmede çamurun kuru (toz) kıvamda olması gerekmektedir. Çamurun kil oranı düşük, kuvars ve dolomit oranı fazladır ve bundan dolayı çamur daha az özlüdür. Konya’daki atölyeler, toz haline getirilmiş döküm çamurunu Kütahya’dan temin etmektedirler.

Hazırlanan döküm çamuru, “press” adı verilen, alt ve üst olmak üzere birbirine geçen iki kalıp ve bu iki kalıp arasında çamurun 100-150 tonluk bir basınçla sıkıştırılması ile üretim yapan bir makine ile şekillendirilir. Pres makinesi, hidrolik sistemde çalışır ve değişik şekillerde kalıpları mevcuttur”³⁷³ (Fotoğraf No:77-78). Günümüzde, duvar kaplaması olarak kullanılan karolar bu teknik ile üretilmektedir.

“2. Yarı Yaş Şekillendirme (Plâstik): Çamurun plâstik halde, içindeki nem oranı % 15-16 civarında iken yapılan şekillendirme işlemine plâstik şekillendirme denir. Bu yöntemle yapılan şekillendirmede çamura hemen hemen istenilen her türlü form verilebilir. Plastik şekillendirme genellikle el emeği ile çeşitli tekniklerde yapılmaktadır:

Sıvama Yöntemi İle Şekillendirme (Şablon): Sıvama yöntemi, tabak, kâse gibi dairesel şekildeki mamulleri üretmek için kullanılır. Filter presten çıkmış ve vakum presten geçirilmiş olan çamur, üretilmesi istenilen mamulün şeklinde yapılmış alçı kalıp üzerine sıvanır.”³⁷⁴ Bu birimde görevli kişiye “şabloncu”³⁷⁵ yardımcısına ise “kündeci”³⁷⁶ denmektedir. “Sıvama tekniğinde, dış bükey ve iç bükey olmak üzere çeşitli kalıplar kullanılmaktadır”³⁷⁷ (Fotoğraf No:79). Şekillendirme işlemi kündecinin, gelen çamuru biraz yoğurarak üretilcek mamule göre, top şeklinde parçalar haline getirmesi ile başlar. Bu parçalara “künde” adı verilir. Sonrasında şabloncu, alçı kalıbını torna üzerine yerleştirir. 1 m. boyunda dikey vaziyette bir mil ve bu mile dönme hızı vermek amacı ile oluşturulmuş, motor aksamından ibaret olan torna üzerine yerleştirilen kalıbın merkezde olması gerekir.³⁷⁸

Daha sonra “şabloncu kündeyi alarak, dönmekte olan kalıp üzerine çarpar ve çamuru eliyle kalıp üzerine iyice yayar. Dolayısıyla çamur kalıp üzerindeki şekli almış olur ve iç kısmı şekillenen mamulün dış yüzeyi, torna sehпасına monte edilmiş ve sadece aşağı yukarı hareket edebilen bıçak yardımı ile şekillendirilir. Bıçak yapılacak mamulün şekline göre

³⁷³ Yiğit, İ., A.g.e., s.8-10.

³⁷⁴ Yiğit, İ., A.g.e., s.10.

³⁷⁵ Kündeciden gelen çamura çark üzerinde şekil veren kişi.

³⁷⁶ Çamura mamul için kullanılmak üzere şekil veren kişi.

³⁷⁷ Yiğit, İ., A.g.e., s.10-11.

³⁷⁸ 12.05.2001 tarihinde Veli Tuna ile yapılan kişisel görüşmeden.

oluşturulmuştur. Şabloncu çamuru kalıp üzerine tam olarak yaydıktan sonra bıçağı indirir ve fazla çamuru alarak yüzeyi düzeltir. Buna “Dıştan Sıvama Tekniği” adı verilmekte ve dış bükey kalıplarla yapılmaktadır”³⁷⁹ (Fotoğraf No: 80).

“İç bükey kalıp kullanılarak yapılan şekillendirme işlemine ise, “İçten Sıvama Tekniği” ve dıştan sıvamada olduğu gibi çeşitli bıçaklarla yapılır. Kâse, çanak gibi mamullerin yapımında kullanılır. Bu teknikte, sıvama çark üzerindeki kalıpta şekillenen mamulün, iç kısmına uygulanır ve dıştan sıvamada olduğu gibi, bütün işlemler tekrar edilir.”³⁸⁰

Çark Yöntemi İle Şekillendirme: Şekillendirme işleminin sanatsal boyutu çark ile yapılan şekillendirmedir. Bu şekillendirmeyi yapan kimseye “çarkçı” denir. Plastik çamur, çark bölümüne geldikten sonra kündeci tarafından tekrar yoğrulur. Künde haline getirilir. Sıvama da kullanılan tornanın aynısı, çark şekillendirmede de kullanılır. Çarkçı tornanın başında oturur ve kündeci de hazırladığı çamuru çarkçıya verir. Çarkçı merkezde dönmekte olan kalıba kündelenmiş çamuru yapıştırır ve şekillendirmeye başlar (Fotoğraf No: 81). Bu işleme mahalli dilde “işleme” denir.³⁸¹

“Vazo, kâse, sürahi, bardak, kandil, ibrik v.b. gibi türlerde şekillenen parçalar, misina veya ince bir tel yardım ile çarktan kesilip çıkartılarak, rafta hava şartlarına göre 1-2 gün bekletilir. Daha sonra çarkçı tarafından kaide (ayak) kısımları oluşturularak üzerindeki pürüzler giderilir. Bu işleme “torna işlemi” denilir. Çarkçı torna işlemi için mamulü ters çevirip, koyabilmek için konik biçiminde yine aynı çamurdan kalıp hazırlar. Mamulün kalıba girmeden önce tam olarak kurumuş olması gerekir. Torna olmuş mamuller tekrara kurumaya alınır.”³⁸²

“Plastik şekillendirmede dikkat edilecek hususlar arasında; şekillendirme yapılan alanlarda hava sirkülasyonu (hava akımı) olmaması için çamurun çok iyi yoğrularak homojen olması ve kurutma işleminin hızlandırılmayarak doğal yöntemlerle kurutmanın yapılması oldukça önemlidir.”³⁸³

Tap Tap Yöntemi İle Şekillendirme: Bu teknik, Selçuklu ve Osmanlı çiniciliğinde duvar kaplamalarında kullanılan düzgün satırlı kare, sekiz kollu yıldız, üçgen, altıgen ve haç formunda mamullerin makime teknolojisi olmadığı için elle üretilmesinde kullanılan eski bir yöntemdir.

³⁷⁹ Yiğit, İ., A.g.e., s.12-13.

³⁸⁰ Yiğit, İ., A.g.e., s.14.

³⁸¹ 12.05.2001 tarihinde Veli Tuna ile yapılan kişisel görüşmeden.

³⁸² Yiğit, İ., A.g.e., s.15.

³⁸³ Yiğit, İ., A.g.e., s.16-17.

“Günümüzde Selçuklu Dönemi duvar çinilerinin elle yapımında halen kullanılmakta olan tap tap yönteminde; sunta, tahta veya alçıdan yapılmış kalıplar, üretilecek mamul formuna uygun bir şekilde dizayn edilir. Kalıp düzgün bir zemine oturtulup, plâstik kıvamdaki çamur, boş olan kısma elle yerleştirilir. Elle yerleştirilmeden önce, ince bir bez kalıp üzerine dalgasız bir şekilde, düzgünce serilir. Daha sonra çamur kalıba yerleştirilir. Kalıbın her tarafına özellikle keskin köşelerin eşit bir şekilde yayılması için bir tokmak ile veya çıplak elin avuç içi ile yavaş yavaş vurularak düzeltilir ve bu esnada çamur “tap-tap-tap” şeklinde, ses çıkarttığı için tekniğin adı “tap tap” olarak kalmıştır. Çamur iyice yerleştikten sonra, gergin bir misina veya metal yardımı ile üst yüzey düzeltilir. Daha sonra kalıp ters çevrilerek, kaldırılır ve parça kurumaya alınır. Tap tap tekniğinin çamur reçetesinde, özlü malzemeler yoğun, özsüz malzemeler ise daha az kullanılmaktadır.”³⁸⁴

“3. Sulu Şekillendirme (Döküm Yöntemi): Alçının çamurdaki suyu emmesi mantığı ile ortaya çıkan bir şekillendirme yöntemidir. Çinicilikte çok fazla kullanılmamakla beraber, seramikte kullanımı yaygın olan temel yöntemdir. Sulu şekillendirmede kullanılan çamur, gerek reçete ve gerekse üretim bakımından diğer çamur reçetelerinden farklılık gösterir.”³⁸⁵

“Sulu şekillendirmede kullanılan kalıplar alçıdan imal edilmiştir (Fotoğraf No: 82). Çamur kalıba üstten doldurulur ve bir süre bekledikten sonra, kalıbın içindeki çamur boşaltılır. Beklenen sürede mamulün şekillenmiş hali, belirli bir kalınlığa ulaşmıştır. Kalıp ters çevrilerek, iki saat bu şekilde bekletilir ve kalıp eski haline çevrilerek parçalara ayrılır ve kalıptan çıkan şekillenmiş mamul raf üzerine konularak kurumaya bırakılır.”³⁸⁶

Perdahlama (Yüzey Düzeltme) İşlemi: Mamulün, şekillendirme bölümündeki işlemleri tamamlandıktan sonra, kurumaya alınır ve kuruma süresi yapılan ürünün hacmine göre değişir. Kuruyan mamuller “ham mamul” olarak isimlendirilirler ve ilk pişirim olan bisküvi fırınına girene kadar bu şekilde adlandırılırlar.

“Ham mamul tamamıyla kuruduktan sonra, yüzeyindeki çamur bulaşıkları ve pürüzleri yok etmek için ince bir zımpara ile temizlenir. Bu işlem astarlama işleminde alt yapı ile daha iyi bütünlük sağlayabilmesi için de önemlidir. Perdahlama yöntemi için 1 veya 2 numara kağıt zımpara kullanılır. Zımpara kağıdı mamul üzerinde tutulup, bir elle mamul döndürülür. Bu işlemde, girintili kısımlar zımpara kağıdının parmak çevresine dolanması ile uygulanır. Tabaklarda ise perdahlama işlemi, işin seri olması için torna üzerinde yapılır. Torna üzerine tabağın ayak kısmının yerleşeceği bir kalıp monte edilir. Düzgün bir şekilde dönmesi

³⁸⁴ 13.05.2001 tarihinde Veli Tuna ile yapılan kişisel görüşmeden.

³⁸⁵ Yiğit, İ., A.g.e., s.18.

³⁸⁶ Yiğit, İ., A.g.e., s.19

sağlanarak, zımpara kağıdı iki elde yaygın şekilde tutulup tabağa dıştan içe doğru temas ettirilerek uygulanır. Daha sonra tabak ters çevrilir. Bu sefer de işlem, içten dışa doğru uygulanır. Perdahlanma işlemi biten mamul, hafif nemli bir sünger ile temizlenir. Girintili olan kısımların temizliğine dikkat edilmelidir.”³⁸⁷

Astarlama (Angop) İşlemi: İşlenmiş mamulü kaliteyi artırmak için, döküm çamuru kıvamında astar denilen sulu çamur uygulanmaktadır. Astar; mamulün daha beyaz olmasını sağlar, mamulün sağlamlığında etkili olur, mamulün sır çatlağı yapmasını geciktirir, boyayı daha iyi emer ve daha canlı hale getirir, mamuldeki küçük hataları kapatır ve fırça hakimiyetini kolaylaştırır.³⁸⁸

Astarlama 3 farklı yöntemle uygulanmaktadır. Bunlar; fırça yöntemi, daldırma yöntemi ve püskürtme yöntemidir.

1. Fırça Yöntemi: Boza kıvamındaki astar bir kaba aktarılarak, kıl bir fırça ile (yağlı boya fırçası) boya yapılı gibi mamul üzerine sürülür. Çini sektöründe çokça kullanılan bir yöntemdir ve Konya çiniciliğinde de bu yöntem kullanılmaktadır (Fotoğraf No: 83).

2. Daldırma Yöntemi: Çinicilikte çok az kullanılan bir yöntem olmakla beraber, ufak mamullerde uygulanır. Daldırma yöntemi, çok özel işlevi olan parçalara yapılmaktadır.

3. Püskürtme Yöntemi: Astar çok ince öğütülmüş haldedir ve kompresörün tabanca deposuna doldurularak mamule püskürtme yapılır. Çinicilikte fazla kullanılmayan bir yöntemdir.”³⁸⁹

“Astar işleminde dikkat edilmesi gereken hususlar; hazırlama esnasında malzeme ve değirmenin çok temiz olması, astarın muhafaza edildiği ve uygulandığı kapların çok temiz olması, astarın mamul üzerine çok fazla tatbik edilmemesi, kalın tabakalar oluşturulmaması, astarı mamulün her bölümüne aynı miktarlarda uygulayarak, yüzeyde homojen dağılımın sağlanması gerekir.”³⁹⁰

Bisküvi Fırınlama: Çini üretiminde, hammaddelerin mamul haline gelmesi sırasında geçirdiği aşamalardan birisi de fırınlamadır. Fırınlama çini üretiminde genelde iki aşamada uygulanmaktadır. Bunlar; birinci (ham) pişirim “bisküvi fırınlama” ve ikinci pişirim ise “sırlı pişirim” dir.

Çini işletmelerinde kullanılan fırınlar ile, seramikte kullanılan fırınlar aynıdır. “Fırınlar kullanıldıkları enerji cinsine göre, şekil ve çalışma prensiplerine göre iki gruba ayrılır. Fırından beklenen özellik, mamulün belirlenen derecede pişmesini sağlamaktır. Bu

³⁸⁷ Yiğit, İ., A.g.e., s.18-21.

³⁸⁸ Yiğit, İ., A.g.e., s.21.

³⁸⁹ Yiğit, İ., A.g.e., s.21.

³⁹⁰ Yiğit, İ., A.g.e., s.22.

işlemin en ekonomik ve en hızlı biçimde yapılması fırının kalitesine bağlıdır. Kullanılan enerji cinsine göre fırınlar; katı yakıtlı fırınlar, sıvı yakıtlı fırınlar, gaz yakıtlı fırınlar ve elektrikli fırınlardır. Şekil ve çalışma prensiplerine göre fırınlar ise; kamera fırınlar (içten doldurulmalı ve arabalı kamera fırınlar olarak ikiye ayrılır), tünel fırınlar (ittirmeli sistemli, vagon sistemli ve roller fırınlar olarak üçe ayrılır) dır.”³⁹¹

“Günümüz çini sektöründe ve Konya ilindeki çini atölyelerinde, elektrikli fırınlar kullanılmaktadır. Elektrikli fırınlar; dörtgen, prizma ya da küp şeklindedir. 1x1x1 m³ ideal fırın ölçüsüdür.”³⁹²

“İdeal bir pişirme sistemi olan bu fırınlarda, üretilen formlar, içindeki nemi çekinceye kadar 1-2 gün kurutulup astarlandıktan sonra, 950 °C - 980 °C civarında ilk pişirime alınır (Fotoğraf No: 84). Bu işleme “bisküvi fırınlama” veya “ham (ilk) pişirim” adları verilmektedir. Fırın içine en tasarruflu ve birbirine değmeyecek şekilde büyük bir ustalıklarla yerleştirilen mamullerden sonra, ön kapak hafif açık bırakılır. Fırın bacası da bu arada, fırın 400 °C 'ye kadar ısınmaya dek açık bırakılır ve böylelikle fırın içindeki nem atılmış olur. Fırın bacası kapatılıp 975 °C - 980 °C 'ye kadar pişirilen mamuller bu şekilde şoklamaya tabii tutulur. 8-10 saat süren ilk pişirimden sonra, fırın soğumaya bırakılır ve fırın bacası 600 °C'ye gelince aralanır. Fırındaki mamuller elle tutulacak hale gelince fırından itina ile çıkartılır”³⁹³ (Fotoğraf No: 85).

E. Süsleme Özellikleri

Desen Geçirme İşlemi: “Bisküvi (sırsız) pişirimi yapılmış olan ham mamuller, öncelikle ince zımpara ile zımparalanır. Zımpara işleminin amacı; astarlamadan kalan yüzeydeki pürüzlerin giderilmesi ve fırça hakimiyetini kolaylaştırmaktır. Form üzerinde zımpara yapılırken, çok fazla bastırılmamalıdır. Eğer zımpara, yüzeye fazla bastırılarak uygulanırsa, astar yok olur ve yüzey üzerinde tahrir (kontur) ile boyama işlemi zorlaşır.”³⁹⁴

Desen geçirme işleminde, uygulanacak desen ilk olarak parşömen kağıdına kurşun kalemle çizilir. Desen çizilmiş parşömen kağıdı altına; o desenden kaç adet seramik boyanacak ise, sayısına göre parşömen kağıdı üst üste konarak, kenar kısımları zımbalanır. Daha sonra, ucunda ince bir metal iğne bulunan kalemle, desenin çizgileri 1'er milimetre ara ile delinerek, üstteki desenin altta bulunan parşömen kağıtlarına da geçmesi sağlanır. Bu

³⁹¹ Yiğit, İ., A.g.e., s.25.

³⁹² Yiğit, İ., A.g.e., s.25.

³⁹³ 16.08.2001 tarihinde Veli Tuna ile yapılan kişisel görüşmeden.

³⁹⁴ 16.08.2001 tarihinde Veli Tuna ile yapılan kişisel görüşmeden.

şekilde desen paftası hazırlanmış olur. Bu işlem, boncuk iğnesi ile delerek desen çıkarma işlemidir (Fotoğraf No: 86). Daha sonra hazırlanan desen eğer bir tabağa geçirilecek ise tabağın merkez noktası pergel yardımı ile bulunur ve baskıya hazır hale gelen desenin orta noktası ile çakıştırılır. Eğer hazırlanan desen vazo, ibrik, kandil, sürahi v.b. gibi dik formlara uygulanacak ise, belirlenen ölçülere göre mamul dik veya yatay bölümlere ayrılarak, desen paftası, bu bölümler dışına taşmadan ve özelliğini kaybetmeyecek şekilde yerleştirilmektedir. Bu aşamadan sonra mikronize kıvamda ezilmiş kömür tozu, delinen desen üzerinden bir pamuk yardımı ile seramik yüzeyine geçirilir³⁹⁵ (Fotoğraf No: 87).

File ve Rölyef Çizgilerinin Çekilmesi: Tahrirleme işlemine geçilmeden önce, deseni geçirilen mamulün üzerinde yer alan ana ve bordür deseni ayırmak için ya da, mamul üzerinde bulunan desenlerin aralarını bölümlere ayırarak belirlemek için “file çekmek” işlemi uygulanır. “Bu işlemde mamulün (vazo, ibrik, tabak, sürahi, v.b.), “turnet” denilen ve bilyeler üzerinde dönen metal bir çark üzerindeki merkeze konarak, önce kurşun kalem ile sonra fırça yardımı ile desenin tahrir (kontur) yapılacak renkteki boyasının kullanılması sonucu filesi çekilir. Bu işlemde çizgilerin düzgünlüğü ve fırçaya olan hakimiyet oldukça önemlidir. Mamullerin ağız kenarlarında veya dış kenarlarında bulunan girinti ve çıkıntılı dış hatları üzerinden “rölyef” adı verilen ince bir çizgi çizilmesi ile meydana gelen bir teknik daha uygulanmaktadır. Bu teknikte de, tahrir yapılacak renkteki boya fırça yardımı ile uygulanır ve sadece dik mamullerde (vazo, ibrik, kandil v.b.) turnet üzerine konarak çalışılır.”³⁹⁶

Tahrirleme (Konturlama) İşlemi: Deseni ve mamulü belirginleştirmek için kullanılan file çekme ve rölyef tekniklerinden sonra ise, tahrirleme işlemine geçilir. “Tahrirleme işlemi desene göre, 2-3-4 numaralı samur-sentetik fırçalar ile yapılmaktadır. Desen özelliğine göre seçilen tahrir boyası rengi ise, genellikle siyahtır. Turkuvaz ve göz taşından imal edilen yeşil, sarı boya dışındaki diğer boyalar tahrir boyası olarak hazırlanır ve bu işlem boyanın rengine göre yapılmaktadır. Hazırlanan boya ile, turnet üzerine yerleştirilmiş mamul üzerindeki desenlerin üstünden, titretmeden ve düzgün bir şekilde fırça ile tahrir işlemi yapılır (Fotoğraf No: 88). Tahrir işleminde el tecrübesi oldukça önemlidir. Pek çok deneme yapılması gereken bir işlemdir. Dik mamullerin (vazo, ibrik, sürahi, küp v.b.) tahrirlenmesi ve file çekilmesi turnet üzerinde, yatay mamullerin (tabak, kase, küllük) tahrirlenmesi ile rölyef çekilmesi masa üzerinde yapılmaktadır.”³⁹⁷

³⁹⁵ 21.09.2001 tarihinde Nimet Çelik ile yapılan kişisel görüşmeden.

³⁹⁶ 21.09.2001 tarihinde Nimet Çelik ile yapılan kişisel görüşmeden.

³⁹⁷ 21.09.2001 tarihinde Nimet Çelik ile yapılan kişisel görüşmeden.

Dekorlama (Boyama) İşlemi: “Tahrirleme işleminden sonra, dekorlama (boyama) işlemine geçilir. Boyama işleminde boyaları kullanmada belli bir sırayı takip etmek gerekir. Önce kobalt mavi, yeşil ve turkuvaz mavi, sonra da kırmızı renk kullanılmalıdır.”³⁹⁸

Dekorlama işleminde tahrirlenen mamuller inceli ve kalınlı fırçalar yardımı ile “tonlama” ve “dımdık” teknikleri ile boyanmaktadır. Tahrir çizgilerinden taşmadan yapılan tonlama boyama tekniği, aynı rengin açıktan koyuya veya koyudan açığa doğru fırçaya az ya da çok boya alınarak oluşturulur (Fotoğraf No: 89). Dımdık boyama tekniği ise; fırçaya alınan boya ile tahrir çizgileri içinden noktalama yaparak yüzeyi doldurmak sureti ile oluşturulur³⁹⁹ (Fotoğraf No: 90).

Kuru çamur (press) tekniği ile üretilen karolarda ise boyama tekniği yerine serigrafi tekniği kullanılır. Çok fazla sanatsal bir çalışma gerektirmeyen bu teknik, zamandan ve emekten tasarrufla birlikte fazla ve hızlı üretim yaptığı için tercih edilmektedir (Fotoğraf No: 91). Son birkaç yıldır Destegül Güzel Sanatlar Mektebi tarafından sır altı ve mozaik çini uygulamaları başlamıştır ve bunun için yapılan çalışmalar da halen devam ettirilmektedir.

Sırlama İşlemi: Sırlama yöntemleri mamulün durumuna göre 3 bölüme ayrılır. Bunlar; daldırma, püskürtme ve akıtmadır.

“Günümüzde yaygın olarak kullanılan teknik, daldırma tekniğidir. Daldırma ile sırlama işleminde, boza kıvamındaki sır ağzı geniş bir kaba alınır ve sırlanacak mamul sır içine ağız ve taban kısmından tutularak daldırılıp çıkartılır (Fotoğraf No: 92). Sırlanan mamul yüzeyindeki sır kuruduktan sonra, üzerindeki akıntılar ve fazlalıklar alınarak; tekrar fırça ile üzerine bir kat daha sır sürülür. Bu işlem tamir görevi yapar. İkinci bir sırlama işleminden sonra kuruyan mamuller, altları silinerek fırına verilir.”⁴⁰⁰

Sırlı Pişirim: Sırlanan mamuller ikinci pişirim denilen “sırlı pişirim”e alınır. Fırın içine itina ile yerleştirilen mamullerin birbirine değmemesine özen gösterilir. Daha sonra; “fırın kapağı 150 °C - 180 °C 'ye kadar hafif açık (10-15 cm kadar) bırakılır. Fırının bacası ise tamamen açık bırakılarak, ısı 180 °C 'ye ulaştığı zaman nemin büyük bir kısmı fırından atılmış olur ve 450 °C 'den sonra fırın 40 amperde çalışmaya başlar ve ısı 500 °C - 550 °C 'de olmuştur. Fırın içindeki nem tamamen atıldığı için, fırın bacası kapatılır. Sırlın gelişme derecesi 860 °C-900°C olduğundan, fırının üst tarafında bulunan ve “çeşni deliği” olarak adlandırılan gözetleme deliğinden, bir tel yardımı ile kağıt yakılarak fırın içine bakılır. Işık görevi üstlenen bu yöntemde, sır 880 °C geliyorsa bu derecede fırındaki mamuller 10-15 dk.

³⁹⁸ 17.09.2001 tarihinde Veli Tuna ile yapılan kişisel görüşmeden.

³⁹⁹ 21.09.2001 tarihinde Nimet Çelik ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁰⁰ 23.08. 2002 tarihinde Veli Tuna ile yapılan kişisel görüşmeden.

şoklatılır. Mamuller üzerindeki sır gelişip, parlaklık göstermediği zaman, ısı 980 °C 'ye kadar yükseltilir. Sır yeterince gelişip, parlaklık kazanınca fırın soğumaya terk edilir. Sırlı pişirmede fırın içinde 5 - 10 saat kalan mamuller yavaş yavaş soğur ve ne kadar uzun sürede soğur ise, o kadar parlak ve güzel pişmiş olur. Soğuma süresine göre 15 - 18 saatte ısı 300 °C - 350 °C 'ye düşer. Üst baca açılır ve 300 °C - 250 °C 'de fırının kapağı da 3 - 5 cm aralanır. Isının 150 °C 'ye kadar düşmesi beklenerek fırın kapağı 8 - 10 cm daha aralanır. Isı 100 °C 'ye düşünce, kapak tamamen açılır, 50 °C - 60 °C 'de ise fırındaki mamuller çıplak elle boşaltılabilir. Bu soğutma işlemlerindeki amaç, kırılgan bir bünyeye sahip olan altyapı ve çatlamaya müsait olan sıranın problemsiz çıkması içindir.”⁴⁰¹

1997 yılında Selçuklu Çini olarak başlayan Konya çiniciliğinde üretilen ürünlerde, Osmanlı Dönemi ve Kütahya çiniciliğinde kullanılan süsleme özellikleri görülmektedir. Osmanlı Dönemine ait yurt içi ve yurt dışındaki müzelerde bulunan çini eserlerin röprodüksiyonlarının da yapıldığı Konya çiniciliğinde son yıllarda Selçuklu çinilerinde görülen teknikler, kullanılan renkler ve motif özelliklerine bağlı kalınarak yeni uygulamalar yapılmaya başlanmıştır. Ancak, çini atölyelerinin çoğunluğunda halen son dönem Osmanlı, İznik ve Kütahya çinilerinin desen özelliklerine bağlı kalınarak çalışmalar yapılmaya devam edilmektedir. Kullanılan motifler bitkisel süsleme, geometrik süsleme, figürlü süsleme, yazılı süsleme, nesnel süsleme ve tabiat unsurları olarak gruplandırılabilir. Sırası ile:

Bitkisel Süslemeler: Üslûlaştırılmış ve yarı üslûlaştırılmış halde kullanılmaktadır. Bitkisel motiflerden yarı üslûlaştırılmış olanlar; gül, lale, karanfil ve yaprak motifleridir. Tam üslûlaştırılmış motifler ise; tezhip sanatının ana motiflerinden biri olan hatâyîdir. “Orta Asya’dan İran yolu ile Anadolu’ya ulaşan ve en yaygın kullanım sahasını Osmanlılar Döneminde bulan ve muhtelif çiçeklerin dikine kesitinin, anatomik çizgilerinin üslûlaştırılması ile ortaya çıkan hatâyî motifidir.”⁴⁰² Aynı zamanda, “hatâyînin profilden görünüşünün üslûlaştırılmış şekli olan gonca gül, lale, karanfil, kuşbakışı görünüşünün üslûlaştırılmış şekli olan penç motifi de, bitkisel motifleri içinde çinide en çok kullanılan motifler arasındadır. Aynı zamanda 16. yüzyıl Osmanlı çinilerinde görülen natüralist çiçek tasvirlerinden; karanfil, lale, papatya, sümbül, gül, menekşe, zambak, nar çiçeği, erik çiçeği, asma, selvi ağaçları ve hançer biçimindeki iri dişli yapraklardan oluşan kompozisyonlar da kullanılmaktadır.”⁴⁰³

⁴⁰¹ 23.08. 2002 tarihinde Veli Tuna ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁰² Birol, A.- Derman, İ., Ç., **Türk Tezyîni San’atlarında Motifler**, İstanbul, 1995, s. 65, Demironat, M., “Türk Tezyîni San’atlarında Motifler”, **Akademi Mecmuası**, Sayı: 5, İstanbul, 1966, s. 45.

⁴⁰³ Üstüner, A., C., **A.g.m.**, s. 52-53.

Bitkisel süslemeler; birbirlerine girift kompozisyonlarda, atlamalı ve düz tekrar kuralına uygun olarak, bir merkezden yanlara açılan buket şeklindeki kompozisyonlarda, “S” kıvrımlı dallar üzerine ve “haliç işi” olarak adlandırılan, spiral şeklinde sarılmış çok ince dallar, bunların üzerindeki hatâyîler ve küçük çiçeklerden⁴⁰⁴ oluşan farklı kompozisyonlarda kullanılmaktadır. Uygulanacak ürünün formuna göre genellikle ana desen olarak kullanılan bitkisel motifler, tekrar kurallarına uygun yerleştirilerek ince ve kalın bordürler şeklinde ya da çiçeklerle doldurulmuş madalyonlar şeklinde de kullanılabilir.

Geometrik Süslemeler: “Renk ve motifleri bakımından Selçuklu çinilerinden uzaklaşan Osmanlı çinilerinde, motif özelliği olarak; geometrik yıldızlı geçmeler, rûmîler, lotus ve palmetler devam etmekle beraber hatâyî kompozisyonları, sivri yapraklar, kıvrık dallar, lale, karanfil, gül, sümbül, nar çiçeği, şakayık gibi natüralist tarzdaki çiçekler ve rozet gibi bitkisel ağırlıklı motifler sıkça kullanılmıştır. Bu motiflerin düğümlü hatlarla birleştirilmesi, dönemin tezhip ve kalem işi sanatı ile de bir bağlantı kurmaktadır.”⁴⁰⁵ “Geometrik motiflerde en çok kullanılan ve sembolik düşünce mahsulü motifler arasında yer alan çintâmani”⁴⁰⁶ motifinin yanında zencerek motifleri, spiraller, dik ve eğri çizgiler kullanılmaktadır.

Geometrik motifler genellikle ana desenin aralarında yer alan bordürlerde, tekrar kurallarına uygun bir şekilde kullanılmaktadır. Geometrik bordürler diğer süsleme programında yer alan herhangi bir motif türü ile birlikte kullanılmaktadır.

Figürlü Süslemeler: Tam ve yarı üslûplaştırılmış olarak kullanılmışlardır. Ejder (evren) ve simurg (zümrüd-i anka) gibi efsanevî (hayal mahsulü) hayvan motifleri ile çoğunluğunu kuşların oluşturduğu, tavşan, geyik, arslan, pars, leylek, balık gibi üslûplaştırılmış hayvan motifleridir.”⁴⁰⁷ Bu motifler en çok rûmî ve münhanî motifleri ile birlikte kullanılmıştır.

Figürlü motifler, tek veya çift olarak kompozisyonda bulunmakta olup, çift kullanılan figürlerde genellikle hayvan mücadeleleri konu olarak seçilmektedir.

Nesneli Süslemeler: Nesneli motiflerden yelkenli gemi motifleri, tekli ya da ikili, üçlü gemi grupları halinde natüralist kompozisyonlarda, ana desen ve köşe dolgu deseni olarak kullanılmaktadır. “Nesneli motiflerde yelkenli gemi motifi, çintâmani, bulut, balık pulu, çiçekle doldurulmuş madalyonlar ve nesih yazılarıyla birlikte kullanılmıştır.”⁴⁰⁸

⁴⁰⁴ Üstüner, A. C., **A.g.m.**, s. 52.

⁴⁰⁵ Yetkin Ş., **A.g.e.**, s. 208.

⁴⁰⁶ Birol, A.,İ.-Derman, Ç., **A.g.e.**, s. 13.

⁴⁰⁷ Birol, A.,İ.-Derman, Ç., **A.g.e.**, s. 129-130.

⁴⁰⁸ Üstüner, A., C., **A.g.m.**, s. 53.

Tabiat Unsurları: Tabiat unsurları içinde yer alan ve çinide yoğun olarak kullanılan bulut motifi de; çiziliş şekli ve kullanılış yerine göre ayrı ayrı isimlendirilir. “Çiziliş şekline göre bulut motifi, yığma bulut ve dolantı veya çizgi bulut olarak iki gruba ayrılır. Kompozisyonda kullanılış şekline göre ise, dağınık veya serbest bulut, ayırma bulut, ortabağ (gerdanlık, çember), tepelik, hurde bulut (yaprak, hatâyî gibi motiflerle bir arada kullanılan bulut motifidir) olarak gruplara ayrılmaktadır.”⁴⁰⁹

Tabiat unsurlarından bulut motifi ise, figürlü motiflerde hayvan mücadelelerinde ve diğer motif gruplarında bordür olarak kullanılmaktadır.

Yazılı Süslemeler: Genellikle Kur’an-ı Kerîm’den alınan ayet-i kerîmeler ve sûrelerden oluşmaktadır. Kullanılan yazılar genellikle sülüs, kûfî ve nesih yazı karakterlerinde olup, bitkisel ve geometrik motiflerle bir arada kullanılmışlardır. Yazılı motifler, yazı karakterine uygun kompozisyonlarda nadir olarak ana desende, genellikle de yardımcı desen olarak bordürlerde kullanılmaktadır.

F. Renkler

Çinilerde görülen renk özellikleri, motiflere göre ayarlanmaktadır. Yoğun olarak mavinin hakim olduğu çinilerde, geleneksel firuze mavisi, kobalt mavisi, lacivert, mor, kırmızı, kiremit kırmızısı, kahverengi, yeşil, sarı, siyah ve beyaz renkleri kullanılmaktadır. Dekorlanan mamullerde saydam renkte sır kullanılmakta olup, son bir yıldır Destegül Güzel sanatlar Mektebi’nde renkli sır (sır içi) tekniğinde sırlı tuğla denemeleri ile Lüster-sır üstü tekniğinde altın yaldız kullanılarak çini denemeleri de yapılmaktadır.

G. Ürün Çeşitleri

Çinicilikteki üretimde eserler “karo ve dik mal”⁴¹⁰ olarak ikiye ayrılmaktadır. Karolar; kare, altıgen, haç, sekiz kollu yıldız formlarında makinede press olarak serigrafi yöntemi ile ve Selçuklu çini tekniğine uygun elde tap tap yönteminde sır altı tekniğinde taş çini olarak ya da dekorlanarak oluşturulmaktadır (Fotoğraf No: 93). Dik mal olarak üretilen çini eserler ise, tabak, kase, meyve kasesi, maşrapa, sümbül (uzun, ince boyunlu vazo), marul vazo, kandil vazo, Selçuklu vazo, ayaklı vazo, El Hamra vazo, göz yaşı şişesi, ayna, saksı, sürahi, ibrik, kandil, küp, saat, kül tablası, nazar topu, şamdan, kupa, aplik, kapı tokmağı, dolap düğmesi,

⁴⁰⁹ Birol, A. İ.-Derman, Ç., **A.g.e.**, s. 153-154.

⁴¹⁰ Çini üretiminde kullanılan bu terimler sözlük bölümünde açıklanmıştır.

nargile ve geometrik formlu yaka broşları v.b gibi dekoratif giyim ve ev aksesuarları üretilmektedir. Çini eser çeşitliliği bakımından en zengin durumda olan Asya Çini-Seramik'te, kendi yaptıkları çinilerin yanında Kütahya'dan getirilen çini eserler de bulunmaktadır (Fotoğraf No: 94).

Çini atölyelerinin aylık üretim miktarını gelen siparişlere ve çalışan kişi sayısına bağlı olarak 20-60 adet çini tabak veya çini form (ibrik-vazo-kandil-şamdan-küp-saat-nazarlık- v.s.) üretilmektedir. Karo üretiminde ise kaplanacak zemin ölçüsüne bağlı olarak üretim miktarı ve süresi değişiklik göstermektedir.⁴¹¹

H. Üretimde Yaşanan Sorunlar

Atölyelerde üretimi engelleyecek sorunlar yaşanmamaktadır. Konya'daki her çini atölyesinde alt yapı elemanı (çark ustası) ve çini fırını bulunmamaktadır. Alt yapı elemanı bulunan tek çini atölyesi Selçuklu Belediyesi bünyesinde kurulan çini atölyesidir. Diğer çini atölyeleri dekorlanmamış seramikleri hem Selçuklu Çini Atölyesinden hem de Kütahya'dan temin etmekte ve fırını olmayan atölyeler dekorlanıp sırlanan çinileri Selçuklu Çini Atölyesinde pişirmektedirler.

Çırak Yetiştirme Sorunu: Son yıllarda çini sektörüne de yoğun bir talep olduğu için çini kurslarına olan ilgi de oldukça fazladır. Konya'da bulunan çini kursları ve çini eğitimi veren okullar, meslek edindirmeye ya da hobiye yönelik eğitim vermektedir. Günümüzde çiniciliğin talep görmesi ve Konya'da geleceği olan bir sanat durumunda olmasından dolayı çırak yetiştirme anlamında sıkıntı yaşanmamaktadır.

İ. Pazarlama ve Sağlanan Kazanç

Konya'da son beş yıldır çinicilik alanında yapılan çalışmalar oldukça yeni olduğu için, çini sektöründe oldukça güçlü olan Kütahya ve İznik kadar büyük bir üretim ve pazarlama gerçekleşmemiştir. Gelen siparişler doğrultusunda, Osmanlı ve son dönem İznik ve Kütahya tarzında yapılan çini eserler yurt içi ve yurt dışına pazarlanmaktadır. Yurt dışından gelen talepler genellikle, parça bazında ve sanat değeri taşıyan röprodüksiyon çalışmaları olmaktadır. Selçuklu tarzı çini çalışmalarının hammadde, teknik ve süsleme açısından daha

⁴¹¹ 17.06.2004 tarihinde Elif Özkan ile yapılan kişisel görüşmeden.

maliyetli olması ve daha çok el emeği gerektirmesinden dolayı diğer çini eserlere göre pazarlama payı düşük olmaktadır.⁴¹²

J. Çiniciliğin Geleceği Hakkında Ustaların Görüşleri

Anadolu çiniciliğinin önemli merkezlerinden biri olan Konya’da çalışmalarını sürdüren çiniciler, zamanla çinicilik alanında çalışmaların Konya’da daha da yaygınlaşacağını belirtmişlerdir.⁴¹³

Üretim olarak daha kolay, düşük maliyetli ve ticari amaca yönelik son dönem Kütahya çinilerine benzer sanat değeri az olan çinilerin Konya’da her zaman üretileceği belirtilerek, Selçuklu tarzı çinilerin sektörde Konya ile adını duyurması gerektiği ifade edilmiştir.⁴¹⁴

Konya’da ilk kez 1997 senesinde Selçuklu Belediyesi öncülüğünde başlatılan çini çalışmalarının ardından günümüzde Konya’da beş adet çini atölyesi bulunmaktadır. Bu atölyelerden iki tanesinin çini kurslarından mezun olan Konya’lı bayanlara aittir ve bayan usta öğreticiler halktan gelen talebin memnun edici olduğunu ve çalışmaların oldukça iyi devam ettiğini vurgulayarak, çinicilikte verilen emeğin karşılığını aldıklarını belirtmişlerdir.⁴¹⁵

Sektöründe daha çok yeni olmasına rağmen yakın zamanda Konya’da Selçuklu geleneğini yeniden yaşatacak çinicilerin yetişeceği umut edilmektedir.

⁴¹² 21.09.2001 tarihinde Nimet Çelik, 23.08. 2002 tarihinde Veli Tuna, 17.06.2004 tarihinde Elif Özkan, 20.06.2004 tarihinde M. Şakir Arıtan ve 16.05.2004 tarihinde Erdoğan Uslu ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴¹³ 16.05.2004 tarihinde Erdoğan Uslu ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴¹⁴ 20.06.2004 tarihinde M. Şakir Arıtan ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴¹⁵ 17.06.2004 tarihinde Elif Özkan ile yapılan kişisel görüşmeden.

2. 2. 2. Çömlekçilik

2. 2. 2. 1. Çömlekçiliğin Tanımı ve Tarihçesi

Doğadan elde edilen en zengin hammadde olan toprak, tarih içinde insanlar tarafından sürekli kullanılan hammaddelerden biridir. Kolay şekillendirilmesi, kuruyunca şeklini muhafaza etmesi gibi özelliklerinden ötürü, topraktan çanak-çömlek yapımına Neolitik çağdan itibaren devam edilmiştir.

Bazı tarihi bilgilere göre, “ilk dönemlerde çamura kadınların şekil verdiği ve çömlekçiliğin kadınlara özgü bir iş olduğu bilinmektedir. Neolitik çağda erkekler, mağara yıllarından gelen alışkanlıkla avcılık ve toplayıcılık görevlerini sürdürürken, tüm tarımsal üretim kadınlar tarafından yapılmaktaydı.”⁴¹⁶ “Bu şekilde kadınlara özgü bir el sanatı olarak gelişen çömlekçilik, Ön Asya, Güney ve Orta Avrupa’da da gelişim göstermiştir.”⁴¹⁷

Genel olarak dünyada çömlekçilik tarihine bakıldığında belli bir üslûp ve teknik geliştirmiş ülke ve kültürlerin; “erken dönemde Mezopotamya, Pers, Suriye, Anadolu, Mısır, Girit, İndus vadisi, Miken kültürü, Etrusk kültürü, Yunanistan, Çin, Japonya, Kore, İspanya, İngiltere ve Amerika”⁴¹⁸ gibi oldukça geniş bir coğrafyada gelişim gösterdiği görülmektedir.

Neolitik çağın en önemli buluşu olan ilkel çömlekçilikte ilk çömlekçi tezgahının⁴¹⁹ keşfi de, insanlık tarihinin en önemli keşifleri arasında kabul edilmiştir. Çarklı çömlekçiliğin tarihi geçmişine bakıldığında, “MÖ. 3000 yıllarında Kuzey Mezopotamya’dan tüm Mezopotamya’ya, Batı Hindistan’a, Suriye’ye, Mısır’a ve Ön Asya’ya yayıldığı, Anadolu’da ise ilk kez MÖ. 3000-2000 yıllarında Kayseri dolaylarında, Alishar’da, Boğazköy’de ve Truva’da kullanıldığı arkeolojik kazılardan elde edilen bilgiler arasındadır.”⁴²⁰ Bu şekilde Anadolu’ya giren çömlekçi çarkı, toprak kapların madeni kaplarla rekabetinde etkili olmuş ve seramiğin sürekliliğini sağlamıştır.

⁴¹⁶ Güner, G., **Anadolu’da Yaşamakta Olan İkel Çömlekçilik**, İstanbul, 1988, s. 10.

⁴¹⁷ Güner, G., **A.g.e.**, s. 9.

⁴¹⁸ Türedi, Özen, A., **Geleneksel Çömlek Sanatı**, Eskişehir, 2001, s. 4.

⁴¹⁹ Kilden veya tahtadan yapılan plakaların sabit bir yere oturtulmasından oluşan ilk çömlekçi tezgahı, işi yapan kişinin çamur etrafında dönerek ya da ara sıra plakaları döndürerek elle veya bant halindeki çamurlarla biçimlendirme yapması ile çalışıyordu. Bu şekildeki ilkel çarkın form olarak araba tekerleği ile aynı olması, yıllardan beri gerek arkeologlarca, gerekse antropologlarca süregelen “tekerlek seramik çarkından mı keşfedildi, çark mı tekerlekten keşfedildi” tartışmasını doğurmuştur. İkel çömlekçi çarkının ne zaman ve nasıl ve kimler tarafından bulunduğu da kesinlik kazanmamakla beraber; “Çinliler bu buluşu MÖ. 3000 yılında yaşayan hakanları Huang-Ti’ye, Eski Yunanlılar Kreatalı Tolas’a, Korint’li Hypervios’a ya da Atina’lı Koroibas’a bağlarlar. Anadolu’da ise bu konu ile ilgili yazılı belge bulunmamakla birlikte, çömlekçilikle uğraşan kişi kadınsa bu sanatın pirinin Hz. Fatma, erkekse Hz. Ali olduğuna inanılmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Timur, M., “Anadolu’da Seramiğin Doğuşu”, **Antika**, Sayı:29, İstanbul, 1987, s. 8; Güner, G., **Anadolu’da Yaşamakta Olan İkel Çömlekçilik**, İstanbul, 1988, s. 8.

⁴²⁰ Güner, G., **A.g.e.**, s. 11.

2. 2. 2. 2. Türk Kültürü ve El Sanatları İçinde Çömlekçilik

Toprağın insan yaşamına girmesi ile ilk çağlardan günümüze kadar geçen süre içinde kille şekillenen toprak kaplar; “gerek biçimleri gerekse süslemeleri ile ait oldukları toplumların duyarlılığını, kültürel birikimlerini, dinsel inançlarını, toplum içi ilişkilerini ve yaşamlarını yansıtan bir sanat objesi”⁴²¹ haline dönüşmüştür.

Anadolu’da yaşayan tarih öncesi uygarlıkların yaşam öykülerine bakıldığında, ilkel çömlekçiliğin tarıma bağlı olarak gelişen bir el sanatı olduğu görülmektedir. Konya Çatalhöyük, Burdur Hacılar⁴²², Çorum Alacahöyük, Diyarbakır Çayönü, Karaman Canhasan, Denizli Beycesultan, Ankara Karaoğlan, Çanakkale Troya kazılarında elde edilen toprak kap, kacaklarda görülen form ve süsleme özelliklerine göre çömlekçiliğin sadece ihtiyaçları karşılamaya yönelik bir el sanatı olarak gelişim göstermediğini, üretilen ürünlerin birer sanat değeri taşıdığını ortaya çıkartmaktadır.

İslâmlıktan önceki Türk sanatında, “Asya’da egemen olan ilk Türkler’de “seramik sanatının - Çin’de olduğu gibi- madeni kaplardan ilham alınarak geliştiği” görüşü, çanakların sıcak maden fırınında pişirilmesinden ve şekillerinden anlaşılmaktadır. Bu seramik ürünlerinin şekilleri, süslemeleri, yapımında kullanılan teknik ve alet isimlerinde, Çin’in kuzey batısındaki Çinli olmayan ve aralarında Türklerin atalarının da bulunduğu kavimlerle Türkler arasındaki kültür bağlarından dolayı büyük benzerlikler bulunmaktadır.”⁴²³

Ancak İslâmlıktan önceki Türk devletlerinde toprak işlerinin bir el sanatı olarak fazla gelişmediği görülmektedir. Atlı kültüre bağlı olarak küçük ve taşınması kolay ve dayanıklı ağaç, metal ve hayvansal lif malzemeli dayanıklı eşyaların tercih edildiği Hun, Göktürk ve Uygur’larda toprak malzemeli kullanım eşyalarının fazlaca üretilmediği bilinmektedir.

12. ve 13. yüzyıl Anadolu Türk-İslâm seramiği alanındaki bilgiler, özellikle Selçuklu Dönemi buluntularının kazılar sonucu giderek çoğalması ile gelişmektedir. Söz konusu buluntular özellikle, “12.-13. yüzyıl Selçuklu, Güneydoğu Anadolu’da ise Selçuklu yanı sıra Artuklu, Eyyûbi, Zengi, Suriye Atabekleri, Fatımî ve Abbasi devirlerine aittir. Anadolu dışında 9.-13. yüzyıllarda İslâm mimarisinde çok kısıtlı uygulama bulan çini, Anadolu Selçuklu yapılarının önemli süsleme malzemesi olurken, çömlekçilik gibi küçük sanatlarda

⁴²¹ Ayda, D., “Tokat Seramikleri”, **2000’li Yıllarda Türkiye’de Geleneksel Türk El Sanatlarının Tarımsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyumu Bildirileri**, Ankara, 1999, s. 51.

⁴²² Çatalhöyük ve Hacılar’da ortaya çıkarılan toprak eserler çok başarılı olup, insanlığın seramik konusunda ortaya koyduğu ilk sanat yaratılarıdır. Çok renkli olan bu kaplar biçim ve desenleri yönünden göz alıcıdır. Özellikle çekik badem gözlü insanları tasvir eden heykelcikler eşsiz güzelliktedir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Akurgal, E., **Anadolu Kültür Tarihi**, Ankara, 1997, s. 8.

⁴²³ Esin, E., “Tarih Öncesinden Miladi On Üçüncü Asra Kadar İç Asya’da Türk Çiniciliği”, **II. Ulusal El Sanatları Sempozyumu**, İzmir, 1982, s. 86-87.

kısıtlı parçaların bulunması ilginç bir tezat göstermektedir. Özellikle 9.-13. yüzyıllarda komşu İslâm ülkelerinde görülen zengin çanak, çömlek v.s. işleri dikkate alındığında durum daha da şaşırtıcı olmaktadır. Mısır ve Suriye'nin 11.-13. yüzyıllarda gelişen seramik ekolünün bir uzantısı olan Anadolu seramikleri; kırmızı gevşek topraktan irili ufaklı küpler, testiler, vazolar, kaseler, tabaklar, kandiller, çanaklar, çömlekler ve biblolarla teknik, sır ve desenlendirme bakımından oldukça kaba bir işçilik göstermektedirler.”⁴²⁴

Osmanlılar Döneminde bir halk sanatı olarak devam eden çömlekçilikte, yiyecek-içecek saklama v.b. gibi kullanım amacına yönelik toprak kaplar üretilmiştir. Osmanlılar Dönemindeki çömlekçiliğe dair çok kesin bilgiler bulunmamakla beraber; “tarih, gelenek, görenek, toplumsal yaşam, kurumlar, seyirlik oyunlar gibi konular açısından belgesel nitelik taşıyan sûrnamelere”⁴²⁵ bazı minyatürlerde Osmanlı Dönemindeki çömlekçi resimlerine rastlanılmaktadır.

19.-20. yüzyıl başlarında Anadolu’da çömlekçilik; “Ankara Ayaş, İstanbul Eyüp Sultan”⁴²⁶, “Tokat, Çanakkale, Konya gibi merkezlerde kırmızı toprakla yapılmış; yayık, testi, küp, güveç, kiremit tabak, baca, çanak v.b gibi günlük kullanım eşyaları ile yeniden canlanmıştır.”⁴²⁷

1972-1977 yılları arasında Güngör Güner tarafından yapılan kapsamlı bir araştırmada, Türkiye'nin 44 ili taranarak, kullanılan tezgah (çark) türleri, pişirim türleri, astar ve sırlama türleri belirlenmiş ve Türkiye’de genellikle kadınların yaptığı bir meslek olan çömlekçiliğin haritası çıkartılmıştır. Bu araştırmanın ardından günümüze kadar geçen zaman içinde ne yazık ki bu şekilde büyük ve kapsamlı araştırmalar yapılmamıştır.

Orta Asya ve Anadolu’daki eski uygarlıklarda çamur ve insan ilişkisi, her yönü ile kutsal ve yüceleştirilmiş bir beraberliğin işareti olmuştur. İnsanın çamurdan yaratılması inancıyla Türkler; çamura karşı tutumlarını gelenek-görenekler, felsefe, sanat ve kutsallıkla

⁴²⁴ Öney, G., “Erken Dönem Anadolu Türk-İslâm Seramiği (12.-13. yüzyıllar)”, *Antika*, Sayı: 22, İstanbul, 1987, s. 16-17, Ayrıca bkz., Öney, G., *Türk Çini Sanatı*, İstanbul, 1977, s. 121-137.

⁴²⁵ 16. yüzyılın önemli yazmalarından biri olan, III. Murat'ın oğlu Mehmet için yaptırdığı 52 gün süren sünnet düğünü şenliklerini anlatan “sûrname” isimli yazmada, o günün sosyal hayatını ve Osmanlıların ekonomik gücünü gösteren yüzlerce minyatür vardır. Bu minyatürlerden birinde, sünnet törenindeki loncaların geçit resminde çömlekçiler resmedilmiştir. Bu minyatürde; çamur hazırlama, çarkta şekillendirme ve pişirme işlerinin aynı atölye içinde yapıldığı, çamurcu ustası ile çark ustasının ayrı olduğu ve çarktaki ustanın da ayakla çevrilen çarkta şekillendirme yaparak, çift kulplu küp, saksı gibi kullanım amacına yönelik kaplar çalıştığı görülmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Arslan, M., *Türk Edebiyatında Manzum Surnameler* (Osmanlı Saray Düğünleri ve Şenlikleri), Ankara, 1999, s.218-232, 12. 04. 2003, [www.hat-tezhip.com / turkish /minyatur /index2.htm-9k](http://www.hat-tezhip.com/turkish/minyatur/index2.htm-9k), [www.40hokkabaz.com /senlikler-alt.htm-7k](http://www.40hokkabaz.com/senlikler-alt.htm-7k), 25.06. 2003.

⁴²⁶ Barışta, H.Ö., “Eyüp Sultan Seramikleri”, *Dördüncü Uluslararası Türk Kültürü Kongresi*, Ankara, 1999, s. 86-93,317-326; Barışta, H.,Ö., “İstanbul Eyüp Sultan’da 1996 Yazı Yapılan Kazı ve Yüzey Araştırmalarından Bazı Yeni Bulgular”, *Sanatsal Mozaik*, Sayı: 14, İstanbul, 1996, s. 20-21.

⁴²⁷ Barışta, H.Ö., *Türk El Sanatları*, Ankara, 1998, s. 72.

birleştirek evlenme, ölüm gibi insan için önemli yaşam olgularında, geleneklerde ve edebiyatta göstermişlerdir. Bunlar:

İnançlarda ve Ölüm Adetlerinde Toprak Kaplar: Türk'lerden önce Anadolu'da M.Ö. 6000 yıllarının ortalarına tarihlenen ve binlerce yıl saltanat sürece ana tanrıça kültürünün örnekleri olan geyik, arslan, boğa gibi hayvan ve çıplak kadın figürlü toprak kapların kutsal amaçlı kullanıldığı düşünülmektedir. Çatalhöyük, Alacahöyük ve Hacılar kazılarında ortaya çıkan bu ritüel kapların bereketi simgeleyen ana tanrıçaya adak sunarak tapınmak için yapılmış olduğu düşünülmektedir.⁴²⁸

“Çatalhöyük, Alacahöyük ve Hacılar kazılarında geyik, arslan, boğa gibi hayvan ve çıplak kadın figürlü toprak kapların kutsal amaçlı kullanıldığı ve kadın tanrıça kültürü ile bağlantılı olduğu düşünülmektedir. M.Ö. 6000 yıllarının ortalarına tarihlenen olup, Anadolu'da binlerce yıl saltanat sürece ana tanrıça kültürünün örnekleridir.

Dini olarak toprak kapların kullanımının oldukça yaygın olduğu bu dönemlerde ölü gömme adetlerinde toprak kaplar “gömü kabı” olarak kullanılmıştır. Anadolu'da yaşayan toplulukların ölümlerini “toprak içine, kuyu biçimindeki özel küplere ve taş kaplar içine gömme adeti”⁴²⁹ ve “yakma gömme”⁴³⁰ geleneği de yaygındı. Ayrıca “Batı Anadolu'da Beycesultan kazılarında, mezarlarda toprak kapların ortaya çıkması, ölü gömme geleneklerinde toprak kapların “ölüye armağan olarak sunulması” şeklinde kullanıldığını göstermektedir.”⁴³¹ Ancak,

⁴²⁸Ana tanrıça daha sonraki çağlarda yaşamdaki yoğun etkinliğini sürdürerek Hititler'de Kubâba, Frikler'de Kibele adını almıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Timur, M., **A.g.m.**, s. 6, Ayrıca bkz., Akurgal, Ekrem, **A.g.e.**, s.2-15.

⁴²⁹ Ölümler gömülürken “dirilip tekrar dünyaya geri gelmesi korkusundan” dolayı, M.Ö. 2. binde Anadolu'da % 92 oranı ile en yaygın yatırılış biçimi olan, ölüye göre yapılmış toprak küpe oturur şekilde veya diz çökmüş gibi boynundan, kollardan ve diz kapakları arkasından sıkıca iple bağlanarak gömülme şekli “hoker” ve “yarı hoker” yatırılış uygulanmıştır. Küp mezarların Mezopotamya, İran, Yunanistan, Girit, İtalya ve İspanya'daki durumun aksine Anadolu'da Neolitik çağdan beri kesintisiz ve yoğun biçimde görüldüğüne dikkati çekmiştir. Küp mezarlar genellikle toprağa yatay olarak yerleştirilen tek ve çift küplerden oluşmakta ve mezarların ağız kısımları yassı taşlarla, taş bir blokla veya kerpiçle sıvanarak kapatılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Akyurt, M., **M.Ö. 2. Binde Anadolu'da Ölü Gömme Adetleri**, Ankara, 1998, s. 121-122.

⁴³⁰ Yakma gömme adeti ölen kişinin bedeninin majik olarak temizlendiği inancı ile gerçekleştirilen bir gelenektir. Ölü yakıldıktan sonra kutsal sayılan külleri küçük toprak çömleklere konularak gömülürdü. George Thomson'a göre ise, ölünün yeni bir yaşama başladığı düşüncesi ile, küp mezara anne karnındaki duruşu ile yerleştirilmesi ve yanına eşyalarının bırakılması nasıl bir özel erginleme töreni olarak nitelendiriliyorsa, ölenin yaşamından bir şeyler taşıdığı inancı ile seramiklerin kırılması ve ölüye ait eşyanın yakılması da bu düşünce çerçevesinde değerlendirilebilir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Roux, J.-P., **Altay Türklerinde Ölüm**, İstanbul, 1999; Akyurt, M., **M.Ö. 2. Binde Anadolu'da Ölü Gömme Adetleri**, Ankara, 1998, s. 127; Durdu, B.-Durdu, A., “Geçmişten Günümüze Ölüm Adetleri ve Kemalîye Köyü'nde Ölüm”, **Türk Halk Kültürü Araştırmaları 1997**, Ankara, 1998, s. 51-53, Ayrıca bkz., Şenyurt, S. Y., “Hititler Döneminde Öbür Dünya Anlayışı”, **Bilim ve Ütopya**, Sayı: 36, Haziran, Ankara, 1997.

⁴³¹ Ölü giysileri ve zengin hediyeleri ile beraber gömülen insanların mezarlarından çıkan toprak eserler, o dönemde yaşayan halk arasındaki sosyal sınıf ayrımını da gözler önüne sermektedir. Zengin kişilerin mezarları ölçülerine göre pişmiş topraktan yapılmış daire formu işlenmiş bir küp olup, sonradan tuğlalarla örülmüş kümbetli bir mahzen şeklinde yapılırdı ve mezara toprak vazolar, çanak-çömlekler, eşya ve aletler ve renkli taşlardan, altın ve gümüşten mücevherler bulunmuştur. Fakir insanlar ise, topraktan açılmış bir kovuk içinde gömülü olarak, yanlarında kaba seramikler ve heykelciklerden oluşan ölü hediyeleri ile bulunmuştur. Bu tür dinsel ritüellerde toprak malzemeli kap-kacak ve eşyaların kullanılması geleneğinin en yoğun yaşandığı dönem

“hiçbir nesne ya da malzeme mezar armağanı olarak üretilmemiş, armağanların çeşitliliği günlük hayatta kullanılan malzemelerin zenginliği ile bağlantılı olmuştur.”⁴³²

Geçmişte Anadolu’da yaygın olan, “mezarlara hediye bırakmak, ölümlere yemek, içki sunmak ve dünya işine yarayan eşyayı beraberinde götürmesini sağlamak adeti”⁴³³ günümüzde de “yurdumuzun bazı yörelerinde halen yaşatılmaktadır.”⁴³⁴

Günümüzde Muğla ili Ortaca ilçesi Kemaliye köyündeki ölü gömme adetleri, animizm inancına göre Anadolu’daki eski adetlere benzemektedir. Örneğin; “animizm (yaşayan ölü) düşüncesinde bulunan ölüye yemek, içki sunulması adeti, Kemaliye köyünde ölen kişinin hayrı için yapıp dağıtılan lokmaların bir kısmının mezara bırakılması ile mezarda bir testi ya da kap içinde sürekli su bulundurulması ve kısa bir süre öncesine kadar ölümlerin sandık içerisinde gömülmesi adetlerinin eski Anadolu uygarlıklarındaki ölü gömme adetlerinden izler taşıdığını göstermektedir.”⁴³⁵

Evlenme Adetlerinde ve Geleneklerde Toprak Kaplar: Anadolu’da evlenme adetlerinde özellikle İç Anadolu Bölgesindeki düğünlerin gelin alma merasimlerinde toprak kap kullanımı eskiden beri uygulanan ve kültürümüzün bir parçası haline gelen oldukça yaygın bir gelenektir. “Bu gelenek; birbirlerinden uzak nesnelere gizli bir sempati ile birbirlerini etkiledikleri prensibini kabul eden “sempatik büyü”, “taklit”–“temas” büyüsü inancı ile iki ayrı şekilde uygulanmaktadır. Geleneklerin uygulanmasında kullanılan objelerin büyüsel güce sahip olduğu düşünülerek, bu objelerle temas veya taklit durumunda onlardaki büyüsel güce sahip olunacağına inanılmaktadır.”⁴³⁶

Örnek olarak; “Kırşehir’de, gelinin evden çıkarılması sırasında arabaya bindirilen geline ayna tutulup, arkasından testi kırılır. Aksaray, Konya, Yozgat, Eskişehir, Kırşehir, Sivas, Ankara, Karaman ve Kayseri’de gelin arabadan indirildikten sonra oğlan evine doğru yürürken, kaynanası veya etrafından birisi gelinini önüne içinde su, para, çerez ve sadece su

M.Ö. 2000’li yıllardır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Özgüç, T., **Ön Tarihte Anadolu’da Ölü Gömme Adetleri**, Ankara, 1948, s. 76, 112; Günaltay, Ş., **Yakın Şark (Elam ve Mezopotamya)**, Ankara, 1987, s. 227.

⁴³² Mellaart, J., **Çatalhöyük Anadolu’da Bir Neolitik Kent**, İstanbul, 2003, s. 164.

⁴³³ Bu gelenek, animist (yaşayan ölü) inancından ortaya çıkmıştır. Bu geleneğin en büyük göstergesi ölü hediyeleri, ölü yemeği ve içkisidir. Ölen insanların ebediyen dünyadan ayrılmadığı, ruhlarının cenazenin çevresinde, ağaçlarda, bitkilerde ve giderek tüm doğada dolaştığı ve ölümden sonra insan ruhunun ebedi kaldığı “animizm” inancı İslâm öncesi Türk toplumlarında da yaygın olmuştur. Bu inançla “ölünün öbür dünyada fakir düşerek, başkalarına muhtaç kalmamasını temin etmek için, ölen kimsenin eşyalarını, zengin ve kudretli ise, esir ve hizmetkarlarını da gömme” geleneği kişinin öteki dünyaya beraberinde götürdüğü eşyalar ve kişilerle rahat etmesi inancına bağlıdır. Aynı gelenek, Yunan ve Mısır kültüründe de bulunmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Sena, C., **İnsan Ruhunu Ebedi midir? - Ölümünden Sonra Dirilme Problemleri**, İstanbul, 1958, Acıpayamlı, O., “İptidailerde Ölü Gömme İle İlgili Bazı Pratikler ve İzahları”, **A.Ü.D.T.C.F.D.**, Cilt: 20, Sayı:3-4, s.14.

⁴³⁴ Örnek, S., V., **Anadolu Folklorunda Ölüm**, Ankara, 1979, s. 72-73.

⁴³⁵ Durdu, B.-Durdu, A., **A.g.m.**, s. 93.

⁴³⁶ Santur, E. M., “İç Anadolu’da Gelinin Oğlan Evine Götürülmesi Sırasında Uygulanan Gelenekler Üzerine Bir Atlas Denemesi”, **Türk Halk Kültürü Araştırmaları 1997**, Ankara, 1998, s. 177.

bulunan testi atarak kırarlar. Ayrıca Konya ve Niğde’de gelin eve girerken eline su dolu testi verilerek kırdırılır. Bu uygulama Ankara ve Sivas’ta tahta kaşık, Niğde’de de kız evinden getirilen bardağın kırılması şeklinde değişikliğe uğramaktadır. Gelin eşikten geçerken Kırşehir’de elindeki testiyi, Konya’da su dolu bardağı kırıp, evin kapısını tekme ile açar.”⁴³⁷ Ayrıca “Konya Yükselen’de, gelin eve gelirken kayınvalide ve damat evin damına çıkarak gelini karşılarlar ve gelin eve girmeden önce kayınvalide damdaki küplerden birini gelinin önüne atarak kırar.”⁴³⁸

Bu uygulamalar yapıları gereği “koruyucu, temizleyici, bolluk ve bereket sağlayıcı niteliktedir. Gelin evden çıkartılırken, oğlan evine indirilince ve içeri girerken testi, tahta kaşık, bardak kırılması sembolik olarak kötü huyların yok edilmesi ve evlenmenin tamamlanmasını kolaylaştırmak amacına yöneliktir.”⁴³⁹

“Anadolu’da din, evlenme, ölüm gibi insan yaşamını etkileyen unsurlarda kullanılan ve kutsal anlamlar yüklenen çanak çömlek parçaları bu özelliklerinin yanında; bir ulusun yaşam öykülerinin belirlenmesinde”⁴⁴⁰ önemli ip uçları taşımaktadır. “Ulusların medeniyet seviyesini belirlemede de sadece mutfak ve evlerindeki kap-kacaklara bakarak hüküm vermek mümkündür. Çanak-çömlek bakımından bugünkü Anadolu’nun maddi kültürü, eski yerli ve Orta Asya geleneklerine dayanmaktadır. Anadolu’da Sille, Avanos, Mihaliççık, Çanakkale gibi bölgelerde çömlekçi imalathanelerinde kullanılan araç-gereçler ve teknikler bu düşüncüyü doğrulamaktadır.”⁴⁴¹ Ancak; “İznik, Bursa, Konya, Edirne, Kütahya ve İstanbul’da yapılan sırlı ve çok renkli eserlerin yapım geleneğinin, doğu ülkelerindeki kültür alışverişleri sonucunda Türk sanatına girdiği düşünülmektedir.”⁴⁴²

Türk Halk Edebiyatında Toprak Kaplar: Anadolu’da çeşitli bölge ağızlarında testi, küp ve çömlek ile ilgili atasözleri, deyimler, maniler, bilmece, tekerlemeler, ninniler, halk türküleri ve destanlarda geçmektedir. Örnek olarak::

Atasözlerinde;

“Çömlekçi suyu saksıdan içer.”⁴⁴³ (kişi yaşayışını sanatı ile sağlar)

“Testi kadar kovası olanın, kuyu kadar yeri olur. *Niğde*”⁴⁴⁴

⁴³⁷ Santur, E. M., **A.g.m.**, s. 173-176.

⁴³⁸ Barışta, H. Ö., “Düz Damlı Konya Evlerinde Görülen Küp Bacalar”, **Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri**, 1990, Konya, s. 37.

⁴³⁹ Santur, E. M., **A.g.m.**, s. 179.

⁴⁴⁰ Seton, L., **Türkiye’nin Tarihi**, Ankara, 1998, s. 16.

⁴⁴¹ Koşay, H. Z., “Türkiye Halkının Maddi Kültürüne Dair Araştırmalar II, Kap-Kaçak”, **T.E.D.**, Sayı: 2, Ankara, 1957, s. 5.

⁴⁴² Öz, T., **Turkish Ceramics**, Ankara, 1957, s. 23.

⁴⁴³ Aksoy, Ö. A., “Çömlek-Küp-Testi”, **Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 1. Atasözleri Sözlüğü**, Ankara, 1971, s. 194,311,361,362.

Deyimlerde;

“Küpü yuyup güne dayamak (inat etmek)

Samsun”⁴⁴⁵

“Küplere binmek (sinirlenmek)

Küpünü doldurmak (para biriktirmek)”⁴⁴⁶

Manilerde;

“Su içerim destiden

Senser beni mest eden

Ahşamlar hayır olsun

Seni biye dost eden”⁴⁴⁷

Dörtlüklerde;

“Bu testi, vaktiyle benim gibi inler bir âşık imiş,

Bir güzelin başındaki saç örgüsüne bağlı imiş!

Onun gerdanında gördüğün şu kulp,

Bir vakitler bir yârin gerdanına atılmış bir kol

imiş...

Ömer Hayyam”⁴⁴⁸

Bilmecelerde;

“Çarşıdan gelir kırmızı, evde olur siyahlı (çömlek)-Boynu ip gibi, karnı çöp gibi (testi)”⁴⁴⁹

Tekerlemelerde;

Aşık edebiyatı tekerlemelerinden,

“Sicilleme

Küp küp küp bala

Küp bala yavrum küp bala

İçip sarhoş olursan

Anan baban sopena

Mustafa Ruhanî”⁴⁵⁰

Ninnilerde;

“Ayrılık-gurbet ifade eden ninnilerde,

“Küp sırcası saray olmaz,

Benim derdim kimse almaz

Beklerim koç dayı gelmez,

Ninni yavrum ninni *Konya*”⁴⁵¹

Şikayet ifade eden ninnilerde,

“Dam üstünde dolu testi,

İlgıt ılgıt yeller esti,

Baban bizden selam kesti,

E,e ninni, hu, hu ninni! *Gediz*”⁴⁵²

⁴⁴⁴ Anonim, “Desti-Testi-Küp”, **Bölge Ağzlarında Atasözleri ve Deyimler II**, Ankara, 1996, s. 82.

⁴⁴⁵ Anonim, “Desti-Testi-Küp”, **Bölge Ağzlarında Atasözleri ve Deyimler II**, Ankara, 1996, s. 118,152,168.

⁴⁴⁶ Aksoy, Ö. A, “Çömlek-Küp-Testi”, **Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2. Deyimler Sözlüğü**, Ankara, 1976, s. 582, 801.

⁴⁴⁷ Akbıyık, A.- Kürkçüoğlu, S., **Şanlıurfa Hoyrat ve Manileri**, Şanlıurfa, 1991, s. 166,185.

⁴⁴⁸ Güner, G., **A.g.e.**, s. 61.

⁴⁴⁹ Başgöz, İ.-Tietze, A., **Bilmece: A Corpus of Turkish Riddles**, London-England, 1973, s. 165, 281, 405, 724.

⁴⁵⁰ Duymaz, A., **İrfanı Arzulayan Sözler TEKERLEMELER**, Ankara, 2003, s. 368

⁴⁵¹ Çelebioğlu, A., **Türk Ninniler Hazinesi**, İstanbul, 1982, s. 325, 328.

2. 2. 2. 4. Çömlekçiliğin Konya'daki Geçmişi ve Bugünkü Durumu

Tarih öncesi çağlarda Konya çevresinde Çatalhöyük, Sızma, Karahöyük, Alaeddin Tepesi gibi yerleşim merkezlerinde çanak çömlek yapımı önemli idi. Yapılan arkeolojik kazılar sonucunda, Konya ve civarında ortaya çıkan seramik eşyalar, bölgenin seramik sanatında gelişmiş bir merkez olduğunu göstermektedir.

Konya ve çevresindeki çömlek atölyelerinde, alet ve araçların ilkel olduğu, üretimin el, ayak, torna ve kalıpla yapıldığı, toprak işleri ile uğraşan ustaların en çok bulunduğu yerlerin Konya Sille, Akşehir Doğanhisar köyünün olduğu bilinmektedir. Doğanhisar'da yapılan kırmızı renkte testilerin içine konan suyun daha fazla soğuması bakımından bu yörede su testileri meşhurdur.⁴⁵³ “Yapılan toprak kapların, çeşitli boylarda ve büyüklükte olduğu ve çalışma zamanlarının en çok senenin altı ayında, özellikle yaz ve sonbahar mevsimlerinde gerçekleştiği ve her ocağın aylık ortalama imalat miktarının 15.000-20.000 adet arasında olduğu tespit edilmiştir.”⁴⁵⁴

1936 yılında Konya ilinde dönemin şartlarına göre Ticaret Müdürlüğü tarafından elde edilen bilgilerden; “Konya’da toprak işleri grubuna giren küçük sanatların, 1. Çömlekçilik (testi, bardak, küp, vazo, sürahi, lüle, çanak, künk, saksı, v.b. gibi üretimi), 2. Tuğla-Kiremit, 3. Kireç işleri olarak üç bölüme ayrıldığı bilinmektedir. Ticaret odası tarafından 1936 yılında valiliğin emri ile bir heyete yaptırılan araştırma sonuçlarında ise; Konya’da o yıllarda 10 adet çömlekçi atölyesi, 10 adet usta, 10 adet kalfa ve 30 adet çırak olduğu, 6 adet tuğlacı ve kiremitçi atölyesi ile, 12 adet usta ve 6 adet işçinin olduğu, 4 adet kireç atölyesi ve 4 adet usta, 49 adet kalfa ve 4 adet işçinin olduğu belirlenmiştir.”⁴⁵⁵

“Konya salnâmelerindeki, 1300/1884 ve 1307/1891 yılı resmi kayıtlarına göre Sille’de 7 adet testi fırını”⁴⁵⁶ bulunduğu ve fabrikasyon sanayi yıllarına kadar halkın genel olarak iş alanının kiremit, tuğla, testi, küp, çömlek gibi pişirilmiş toprak ürünleri olduğu tespit edilmiştir. Günümüzdeki ustalardan alınan bilgilere göre, “toprak işlerinin % 90’nının Sille’ye ait olduğu ve eskiden duvarcı ustası, kiremitçi, tuğlacı ve çömlekçilik mesleklerinin altın bilezik kabul edildiği bilinmektedir.”⁴⁵⁷

⁴⁵² Bu ninniye çok benzer bir ninni de “Dam başında dolu testi, bugün yeller bora esti, gelin anam ümit kesti, Ninni kuzum sana ninni.” şeklinde Türkmen halk edebiyatında yer almaktadır. Bu ninni bir annenin şahsi şikayet, teessür ve ıstırabını anlatmaktadır. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bk, Çelebioğlu, A., **Türk Ninniler Hazinesi**, İstanbul, 1982, s. 310.

⁴⁵³ 28.03.2004 tarihinde M. Ali Sanlı ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁵⁴ Altan, M., “Konya’nın İktisadi Bünyesine Bakış”, **İpek Yolu**, Sayı: 150, Konya, 2000, s. 20.

⁴⁵⁵ Altan, M., **Konya’nın İktisadî Bünyesine Bir Bakış**, İstanbul, 1940, s. 194-227.

⁴⁵⁶ Konya Vilâyeti Sal-nâmeleri (1300-1307).

⁴⁵⁷ 14.08.2003 tarihinde Abdullah Turan ile yapılan kişisel görüşmeden.

Sille’de mahalli el sanatlarının arasında şöhreti olan pişmiş toprak işçiliği ocaklarına, eskiden Rumlar⁴⁵⁸ tarafından “kâr-hane”⁴⁵⁹ (iş ve kazanç yeri) denilmiştir. Sille’de çömlekçi ocaklarının bulunduğu mahalleye de, “Kâr-hane Mahallesi” adı verilmiş ve yaklaşık elli yıl kadar önce bu mahallede 16 adet çömlek ocağının faaliyette olduğu tespit edilmiştir.⁴⁶⁰ Günümüzde Subaşı Mahallesi olan bu mevkide sadece 2 adet çömlek ocağı faaliyettedir. Sille’li çömlekçi ustaları ve eski Sille’liler, Sille’deki çömlek atölyeleri ve çömlek çarkları için halen “kerna”⁴⁶¹ terimini kullanmaktadırlar. “Sille’nin dışında Ankara’nın Ayaş ilçesinde günümüzde yapımı devam etmeyen testicilikte de, eskiden testi atölyelerinin ve ocakların bulunduğu yere kârhane denilmektedir.”⁴⁶²

Geçmiş yıllarda iş hayatında toprak işleri ile ünlü olan Sille’li ustalar, yurdumuzun aynı uğraş alanı olan bir çok kent ve bölgesine götürülerek imalat imkanları sağlanmıştır. “Bu işler için her yılın Nisan ayında 100-150 adet usta, Sille’den şehir dışına çıkararak, Kasım ayı sonunda Sille’ye geri dönmüşlerdir.”⁴⁶³ Sille’nin pişmiş toprak işlerindeki kalitesi ve ustalığı konu ile ilgili yabacıların dikkatini çekmiştir.

Günümüzde; toprak işleri ile ilgili Konya Esnaf Odaları Birliğine bağlı olarak çalışan, Konya merkez Birlik ajanlığına kayıtlı 14 adet çömlek atölyesi bulunmaktadır. “Yapılan incelemeler doğrultusunda 1960’lı yıllarda, günümüzde Birlik Kiremit Fabrikasının olduğu bölgede 20-25 adet çömlek ocağının bulunduğu belirlenmiştir.”⁴⁶⁴ H. Zübeyir Koşay ve Akile Ülkü’nün 1962’de Türk Etnografya Dergisinde yayınladıkları “Anadolu’da İptidai Çanak Çömlekçilik” isimli makalelerinde, “1960’lı yılların başlarında Konya merkezi dışında Sille,

⁴⁵⁸ 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁵⁹“Kâr-hane” kelimesinin “kerane”den gelmiş olabileceği düşüncesi; Yunan Mitolojisi’nde Dionysos’la Ariadne’nin oğlu ve çömlekçilik sanatının kurucusu sayılan Keramos’un adından gelen ve eski Yunanca’da çömlekçilik ve çanak çömlek yapımında kullanılan kil’i tanımlayan “kerameus-keramos-keremis” kelimesinden türemiş olabileceğini de akla getirmektedir. Ayrıca, Türkçe’deki kiremit sözcüğü de keramos’tan, daha doğrusu bu sözcükten türetilmiş “keramidi-keramidos” sözcüğünden gelmesi bu görüşü kuvvetlendirmektedir.

⁴⁶⁰ Özönder, H., **A.g.e.**, s. 207-208.

⁴⁶¹ 23.06.2003 tarihinde Sille’li ev hanımı Sehavet Ormancı (1926) ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁶² Doğruol, H., **Ayaş’ta Çorapçılık ve Testicilik**, Ankara, 1995, s. 109.

⁴⁶³ Luts Kiel adındaki Alman işletmeci Oldenburg’da faaliyet gösteren çömlek fabrikasına için usta bulmak için 1972 yılında Türkiye’ye gelir. Uygulamalı sınav yöntemi ile usta seçecek olan Alman işletmeci, yurdumuzun bütün çömlek, testi ve imalatçılara adayların İstanbul’a gelmelerini hakkında duyuruda bulunur. İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu’nda yapılan sınava 600’den fazla usta katılır ve Sille’den Mehmet Ali Atal ve Ahmet İzden adındaki iki usta, Kınık’tan üç usta başarılı olup 1972 yılında Almanya’ya götürülmüştür. Almanya’daki şirket o yıllarda çok iyi kâr bırakmıştır. Almanya’ya giden ustalardan, Mehmet Ali Atal’ın yeğeni olan Bekir Atal, günümüzde halen iki oğlu ile beraber eski adı Blumya olan Konya’nın Erenkaya Köyü’nde baca yapımı ile uğraşmaktadır. 16.07.2003 tarihinde Yaşar Bulut ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁶⁴ Sille’li çömlek ustası M. Ali Sanlı’dan alınan bilgilere göre, 1967-1974 yılları arasında eskiden Konya Selçuklu ilçesinde bulunan Birlik Kiremit Fabrikası civarında testi ocakları bulunmaktadır. Yaklaşık 12 adet ocağın bulunduğu bölgede çalışan ustaların isimleri lakapları ile; Mestçioğlu, İnceağalar, Hacı İshak Mehmet Ali, Elli iki Mehmet Ağa, Ömer Ali, Kasımlar, Arif Ağa, Ekizler, Süllü Bekir, Sürücüler ve Muştıl Ağa’dır.

Ereğli, Beyşehir, Ermenek, Akşehir ve Bozkır'da da çömlek imalâthanelerinin bulunduğu tespit edilmiştir.”⁴⁶⁵

1976 yılında, Konya merkezinde bulunan bu ocaklardan bir kısmının, Parsana Mahallesi 500 Evler yolu üzerine yerleştiği ve çalışan 9 adet ustanın olduğu tespit edilmiştir. Bu ustalar; Hacı İshak Mehmet Ali, Mehmet Ali Sucu, Mehmet Ali Sanlı, Mehmet Özerdem, Hüseyin Bütün, İsmail Sarıkaya, Mustafa Şaban Günbaş, Recep Boydak, Mehmet Özçakıcı'dır.

Günümüzde bu ustalar içinden sadece Mehmet Özerdem mesleği devam ettirmektedir. 1988 yılında çömlekçilik giderek azalmaya başlamış ve 1997 yılına Konya 2. Organize Sanayi Bölgesi'nde İngiliz Oscar ve Mustafa Turgut isimli kişiler büyük bir testi-çömlek fabrikası kurmuşlardır. Yurt dışındaki firmalara peyzaj mimari için büyük boy ve farklı formlarda küp ve saksıların üretildiği fabrika 2000 yılında kapanmıştır.

2002 yılının Ağustos ayına kadar 500 evler mevkiinde 7 adet çömlek-testi ustası atölyelerinde faaliyet gösterirken, ocakların çıkarttığı dumandan rahatsız olan çevre halkının Belediyeye şikayette bulunması üzerine ocaklar kapatılmıştır. Ustalar; 2002 senesinin Eylül-Ekim aylarında Belediye tarafından kendilerine tahsis edilen, Konya'nın güneyindeki Alakova mevkiinde, Meram gaz dolun tesislerinin arka kısmındaki alana taşınmışlardır. Günümüzde bu bölgede 3 adet ocak faaliyet göstermekte olup, 5 adet usta çalışmaktadır. Bu çömlek ocaklarının dışında, İstanbul yolu üzerinde Emir Keskin'e ait bir ocak ve Erenkaya Köyü'nde Bekir Atal'a ait bir ocak da faaliyet göstermektedir. Halktan alınan bilgilere göre Konya civarındaki Tekke ve Çukurçimen'de de zaman zaman çömlekçilikle uğraşan kişilerin olduğu belirlenmiştir. Çömlek atölyeleri ile beraber, şehir merkezinde 3 adet tandır yapımı atölyesi bulunmaktadır.

Ayrıca, Konya şehir merkezindeki çeşitli atölyelerde, A. Rıza Yeni, Y. Ziya Öztürk, Ahmet Aydemir ve Ayşe Aydemir tarafından dekoratif olarak kullanılan üç boyutlu figür, manzara resimleri ve modern tasarımlardan oluşan toprak pano ve aksesuar yapımı ile ilgili çalışmalar da devam etmektedir.

A. Ustalar

Mehmet Ali Sanlı ⁴⁶⁶

1943-Sille doğumlu olan Mehmet Ali Sanlı, ilkokul mezunudur. 1956 yılında Almason'lu Osman Lakaplı ustanın yanında çırak olarak mesleğe başlayan usta, asıl sanatı

⁴⁶⁵ Koşay, H. Z.- Ülkü, A., “Anadolu'da İptidai Çanak Çömlekçilik”, **T.E.D.**, Sayı:5, Ankara, 1963, s. 94.

⁴⁶⁶ 28.03.2004 tarihinde M. Ali Sanlı ile yapılan kişisel görüşmeden.

babası Ömer Sanlı'dan öğrenmiştir. 1958 yılında Ankara Gölbaşı'na çalışmaya giden usta, 1961'de Çubuk'ta, 1963'te de Ayaş'taki testi ocaklarında çalışmıştır. 1965'te tekrar Gölbaşı'na çalışmaya giden usta 1968 yılında Konya'da eski Birlik Kiremit Fabrikası'nın civarındaki testi ocaklarında çalışmaya başlamıştır. 1976 yılında 500 evler mevkiindeki ocaklarda çalışan usta, 1997 yılında Konya 2. Organize Sanayi'nde kurulan testi fabrikasında usta olarak çalışmıştır. 2002 Temmuz ayında 500 evler mevkiindeki ocaklar kapatılınca mesleği bırakan Sanlı, 2002 yılı Kasım ayında Meray Çiçekçiliği açmış olup, çiçekçi dükkanında kendi yaptığı küp ve saksılara çiçek tanzimleri yapmaktadır (Fotoğraf No: 95).

Mehmet Özerdem⁴⁶⁷

1946-Konya doğumlu olan Mehmet Özerdem, ilkokul mezunudur. 1956 yılında Sille'li Ali Pınar ustanın yanında mesleğe başlayan Mehmet Özerdem, ilkokul yıllarında arkadaşları Mehmet Sarıkaya, Hüseyin Bayrak ve Mustafa Özkale ile beraber Ankara Gölbaşı'na çömlek ocaklarında çalışmaya gitmiştir. İlkokuldan sonra 11 yıl boyunca Mart ayında Ankara giden ve Ekim ayı sonunda Konya'ya dönen usta, o yıllarda Konya'da ufak çömlek işleri yapmıştır. Ocaklarda lastik yakıldığı ve dumanın halkı rahatsız ettiği gerekçesi ile Ankara Gölbaşı'ndaki ocaklar kapatılmış ve Mehmet Özerdem 1985 yılında Konya'ya geri dönmüştür. Konya'da 500 evler mevkiinde bir ocak kuran ve mesleğini devam ettiren usta, bu ocağın da kapatılması ile Alakova bölgesindeki ocağında bir çamurcu ustası, oğlu ve yeğeni ile çalışmaya devam etmektedir. Kendisini “yok yokçu” olarak tanımlayan Mehmet Özerdem, “yuvarlak yüzeyle olan her şeyi yaptığını” ifade etmiştir (Fotoğraf No: 96).

Abdullah Turan⁴⁶⁸

1954-Kadınhanı doğumlu olan Abdullah Turan, ilkokul mezunudur. 1969 yılında ustası Osman Sağlam'ın yanında mesleği öğrendikten sonra 5-6 yıl Konya'da, 10 yıl da Ankara'nın kazalarındaki ocaklarda çalışmıştır. 1985 yılında Konya 500 evler mevkiinde çalışan usta, günümüzde Mehmet Özerdem'in ocağında çalışmaktadır (Fotoğraf No: 97).

Ali Tıkansak⁴⁶⁹

1955-Sille doğumlu olan Ali Tıkansak, ilkokul mezunudur. 1968-1970'li yıllarda Ankara Polatlı'da ustası İsmail İzden'in yanında çömlekçiliği öğrenmiş ve 15-20 yıl

⁴⁶⁷ 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁶⁸ 19.08.2003 tarihinde Abdullah Turan ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁶⁹ 22.09.2003 tarihinde Ali Tıkansak ile yapılan kişisel görüşmeden.

Ankara’da çalışmıştır. 1988 yılından beri Konya’da çalışan usta, günümüzde Alakova mevkiindeki ocağında baca şapkası yapımı üzerine çalışmaktadır (Fotoğraf No: 98).

İsmail Alim⁴⁷⁰

1953-Konya doğumlu olan İsmail Alim, ilkokul mezunudur. Çömlekçi olmayan İsmail Alim, boş vakitlerini değerlendirmek için Ali Tıkansak’ın yanında çalışmaktadır. Ayrıca İsmail Alim’in erkek kardeşi de, 1970’den beri Almanya’da çömlekçi ustası olarak çalışmaktadır (Fotoğraf No: 98).

Hakkı Karadeniz⁴⁷¹

1951-Kadınhanı doğumlu olan Hakkı Karadeniz, ilkokul mezunudur. Hakkı Karadeniz, 1964 yılında Sille’de Arif Ayaydın’ın yanında mesleği öğrenmiştir ve babası Hasan Karadeniz de çamurcu ustasıdır. 1988’e kadar Ankara Polatlı, Çubuk, Kalecik ve Gölbaşı’nda çalışan usta, 1988’de Konya’da çalışmaya başlamıştır. Usta 1986-1994 yıllarında “gelin destisi”⁴⁷² denilen ve Kıbrıs’ta geleneksel olarak düğünlerde süslenip kırılan, ağız kısmı sivri olan bir çeşit testi türünü yapıp Kıbrıs-Gazi Magosa’ya göndermiştir. Günümüzde Alakova mevkiindeki ocağında, çamurcu ustası olan 1977 doğumlu Bekir Alboğa ile beraber baca şapkası yapımı üzerine çalışmaktadır (Fotoğraf No: 99).

Yaşar Bulut⁴⁷³

1950-Sille doğumlu olan Yaşar Bulut, ilkokul mezunudur. 1961’de Sille’de ustası Mehmet Sarıkaya’nın yanında mesleği öğrenen Yaşar Bulut, 1975 yılına kadar İzmir Salihli, Orhangazi, Ankara Ayaş, Çubuk, Gölbaşı’nda çalışmıştır. 1980 yılından beri, Sille’de Subaşı Mahallesiindeki ocağında çalışmaktadır. Usta 1997-1999 yılları arasında sürekli olarak, İngiltere’ye 4 adet birleşik kupa bardaktan oluşan 35.000.000 adet 4’lü bardak yapıp göndermiştir. Günümüzde baca şapkası hariç vazo, saksı, küp, testi, knitos ve amphora gibi her çeşit toprak mamullerini üretmektedir. Ayrıca, Yaşar Bulut’un ocağında dedesi (Ali Pınar) eskiden çarkçı ustası olan 1987 doğumlu Ali Pınar, tatillerde ve boş vakitlerinde çıraklık yapmaktadır (Fotoğraf No: 100).

⁴⁷⁰ 27.05.2003 tarihinde İsmail Alim ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁷¹ 13.06.2003 tarihinde Hakkı Karadeniz ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁷² Öge, A. S., “Ekmek Alın Terinde”, **Merhaba Gazetesi**, Konya, 13, Ağustos, 2001, Pazartesi, s. 6.

⁴⁷³ 02.05.2003 tarihinde Yaşar Bulut ile yapılan kişisel görüşmeden.

İbrahim Önen⁴⁷⁴

1959-Sille doğumlu olan İbrahim Önen, ilkokul mezunudur. 1959 yılında Ankara Gölbaşı'nda babasının kurduğu ocakta çömlekçiliği öğrenerek, 1974'den 1983'e kadar Gölbaşı'ndaki kendi ocaklarında çalışmıştır. 1989'da mesleği bırakan usta, 1992'de Konya 2. Organize Sanayinde kurulan ve Servet Turgut isimli şahısa ait olan “testi fabrikasında”⁴⁷⁵ çalışmıştır. 2002'de 500 evlerdeki ocaklarda çalışmaya başlayan usta, günümüzde ortaklık olmaksızın Yaşar Bulut ile beraber çalışmıştır. Günümüzde Sille'de makine işçiliğinde seri imalat olarak çeşitli boylarda vazo-saksı üretimi yapmaktadır. (Fotoğraf No: 101).

Ahmet Atay⁴⁷⁶

1958-Sille Tepeköy doğumlu olan Ahmet Atay okur-yazar değildir. 1966 yılında ustaları, Koca Ömer ve M. Ali Sanlı'dan mesleği öğrenen usta, 1983-1985 yıllarında Konya 500 evlerdeki ocaklarda çalışmıştır. 2001 yılında Sille Subaşı Mahallesi'ndeki ocağını kuran usta, günümüzde iki oğlu ile beraber baca yapımı üzerine çalışmaktadır (Fotoğraf No: 102).

B. Üretim Mekanı

500 evler yolu üzerindeki çömlek ocakları, “yan yana kurulmuş çardaklardan”⁴⁷⁷ oluşmaktaydı. Günümüzde ustaların bulunduğu Alakova mevkiindeki ocaklar ise, Belediye tarafından tahsis edilen alana dağınık olarak yerleşmişlerdir (Fotoğraf No: 103). Ocakların iç ve dış mekanlarında toplam kullanım alanı 150-200 m² dir. İç mekanları büyüklüğüne göre, birbirine geçmeli iki veya üç bölümden meydana gelmektedir. Birinci bölümde; çamurun hazırlandığı çamur çukuru, çamurun yoğrulup şekil verildiği tezgah ya da çamur çekmeye yarayan “vans” makinesi ile çamura şekil veren “elezyon” makinesi bulunmaktadır. İkinci bölümde elektrikle çalışan çark, üçüncü bölümde ise çarktan çıkan mamulleri kurutmaya ve depolamaya yarayan, kurutma rafları ile fırın bulunmaktadır. Her ocakta 1-2 adet çark bulunmaktadır ve çalışır durumdadır.⁴⁷⁸

Ayrıca; ocakların dış mekanları geniş alanlar olarak tasarlanmış olup, bu alanlarda çamurun hazırlanmasında kullanılan kum ve toprak elekten geçirilerek, üretilen mamuller

⁴⁷⁴02.05.2003 tarihinde İbrahim Önen ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁷⁵Ustalar; 1970'li yıllarda Almanya'da oldukça başarılı olan çömlek işletmelerine benzeyen, içinde çok sayıda çark, çarkçı ve çamurcu ustası ile fırının bulunduğu büyük çömlek ocaklarını “testi ya da çömlek fabrikası” olarak nitelendirmektedirler. 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁷⁶03.05.2003 tarihinde Ahmet Atay ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁷⁷Akan, M., “Konya'da Yaşayan El Sanatlarından Toprak İşçiliğinin Bugünkü Durumu, **Ulusal 1. Konya Ekonomisi Sempozyumu**, 18-Nisan-2003, Konya, s. 577.

⁴⁷⁸28.03.2004 tarihinde M. Ali Sanlı ve 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem ile yapılan kişisel görüşmeden.

kurutulmaktadır. Sille Subaşı Mahallesi'nde bulunan iki ocak ta, Konya'daki ocaklar ile aynı düzende yapılmıştır. Ocakların iç mekanları karanlık, rutubetli ve karışık bir görünüm sergilemekte olup çalışma şartları sağlıklı değildir (Fotoğraf No: 104). Ancak ustalar, bu duruma yıllardır alışkın oldukları için şikayet etmemektedirler.⁴⁷⁹

C. Kullanılan Malzemeler

Hammadde

Üretilen mamullerin yapımındaki en önemli malzeme kum ve topraktır. Kullanılan hammadde, yapılacak ürüne göre değişiklik göstermektedir.

Çömlek ustaları; “boz toprak” dedikleri ve Sille ve Konya'dan elde edilen, ateşe dayanıklı fakat güneşte çatlama yapan siyah toprak, Beyşehir Höyük Kasabası'ndan, Aydın Çine'den, Eskişehir'den ve Nevşehir Avanos'tan getirilen ateşe dayanıklı ve güneşte çatlamayan kırmızı toprak ve testinin “ilacı-şarabı”⁴⁸⁰ olarak nitelendirilen, Sille kumu kullanmaktadırlar (Fotoğraf No: 105).

Sille'de toprak kap-kacak yapımında kullanılan kil (balçık), Neolitik çağa inen binlerce yıllık bir maziye sahiptir. “Çanak, çömlek, küp, testi (desti), tuğla, kiremit, tandır yapımı Sille'lilerin geçmiş yıllarda başta gelen geçim kaynaklarındanır.”⁴⁸¹ Ustalar; hazırlanan toprakta Sille kumunun oldukça önemli bir malzeme olduğunu vurgulayarak, sağlam mal almak için çamurda kum oranının eksik kullanılmaması gerektiği belirtmişlerdir. Ustalar boz topraktan testi, küp ve çömlek yaptıklarını ve bu topraktan yapılan testinin suyu daha iyi soğuttuğunu ifade etmişlerdir.⁴⁸² Mehmet Özerdem; Konya toprağının içinde kum olduğu için küçük saksı gibi zarif işlerin yapımında kullanılmadığını, toprak kumlu olduğu için çalışırken parmakları tahriş ettiğini belirterek, diğer kırmızı toprağın ince ve kaymak gibi olduğu için çalışırken eli incitmediği ve narın işlerde kullanıldığını vurgulamıştır.

Süslemede sır, yağlı boya, plastik boya ve vernik kullanılmaktadır. Sır için; çekilmiş kurşun, yeşil renk için bakır tozu, sarı renk için de fatoz kullanılmaktadır.⁴⁸³

⁴⁷⁹ 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem, 13.06.2003 tarihinde Hakkı Karadeniz , 02.05.2003 tarihinde Yaşar Bulut ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁸⁰ 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁸¹ Özönder, H., **Sille (Tarih, Kültür, Sanat)**, Konya, 1998, s. 206.

⁴⁸² 28.03.2004 tarihinde M. Ali Sanlı ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁸³ 02.05.2003 tarihinde Yaşar Bulut ile yapılan kişisel görüşmeden.

Aletler

Çamur hazırlarken, kum ve toprak elemek için büyük tel toprak elekleri, kürekler ve son yıllarda toprağın içindeki kalıntıları temizleyerek elemeye yarayan “degawaj” makinesi kullanılmaktadır. Çamuru hazırlamada; toprağın iri parçalarını ezmek, karıştırmak ve çamurun homojenliği sağlamak için “vans” makinesi (çamur makinesi) ile, hazırlanan çamuru rulo (zuvala) haline getiren “elezyon” makinesi kullanılmaktadır (Fotoğraf No: 106-107). Bazı ustalar vans ve elezyon makinesi yerine çamuru kendileri yoğurup, zuvalaları da yine kendileri hazırlamaktadır.⁴⁸⁴

Mamulleri şekillendirmede çömlekçi çarkı (tezgah) kullanılmaktadır. Eskiden elle veya ayakla döndürülerek çalışan çarklar, teknolojik gelişmelerle günümüzde elektrikle çalışmaktadır. “25 yıl önce tepme-ayak tornasından elektrikli tornaya geçen çömlekçiler, elektrikli tornada çalışmanın yorucu olmadığını ancak tepme tornanın da vücut sağlığı için iyi olduğunu, vücudun bütün organları hareket ettiği için tepme torna ile çalışan insanın kışın hiç üşümediğini belirtmişlerdir.”⁴⁸⁵

Günümüzde Sille’de İbrahim Önen usta daha önceki yıllarda çömlek fabrikalarında kullanılan seri üretim saksı-vazo makinesi ile fabrikasyon mamul üretimi yapmaktadır. Yapılan ürün formları tek tip olmakta ancak usta tarafından farklı boy ve formlarda toprak kapların kalıp denemelerinin yapıldığı ve yakın zamanda seri üretimine geçileceği belirtilmiştir.⁴⁸⁶

Dönerek çalışan elektrikli çark, altta ayakla çevrilen büyük bir disk (tabla), üstte ise alta bağlı küçük bir disk (tabla) ve seramik ustasının oturduğu yerden meydana gelmektedir. Çarkta şekillendirilen mamulleri, çarkın diskinden ayırmada ince tel, naylon ipler veya misina kullanılmaktadır. Yüzey düzeltme işleminde, kare şeklinde ve ortası delik olan ceviz ya da gürgen ağacından yapılan “sahtiyan” kullanılmaktadır⁴⁸⁷ (Fotoğraf No: 108). Günümüz teknolojisinde sahtiyanların plastik olanları da piyasada bulunmaktadır. Yüzey şekillendirme işlerinde, ustalar belirli bir alet olmadan, uç kısımları sivri ve dişli olan ve işe yaramayan her türlü eşyayı kullanmaktadırlar. Boyama işlerinde, çeşitli boylarda kaplar ve fırçalar

⁴⁸⁴ 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem, 13.06.2003 tarihinde Hakkı Karadeniz , 02.05.2003 tarihinde Yaşar Bulut ve İbrahim Önen ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁸⁵ 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁸⁶ 23.05.2005 tarihinde İbrahim Önen ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁸⁷ 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem, 13.06.2003 tarihinde Hakkı Karadeniz , 02.05.2003 tarihinde Yaşar Bulut ile yapılan kişisel görüşmeden.

kullanılmaktadır. Fırınlamada yere gömme fırınlar kullanılmakta olup, yakıt olarak odun ve talaş kullanılmaktadır.⁴⁸⁸

D. Yapım Tekniği

Çamurun Hazırlanması: Çömlekçilikte çamurcu ustaları ve çark ustaları ayrıdır. Çamuru, çamurcu ustaları hazırlar ve çamur hazırlama oldukça önemlidir. Birbirine benzer özelliklere sahip kırmızı ve boz toprakları, 1/4 oranında Sille Dağı'ndan getirilen ve içerisinde kireç olmayan kum karıştırılmaktadır. Bu şekilde karıştırılan toprak ve kum, çamur havuzuna atılarak, içine su doldurulur ve çamurun mayalanması sağlanır⁴⁸⁹ (Fotoğraf No: 109).

“Çamur havuzunda 1 hafta veya 10 gün bekleyen çamur”⁴⁹⁰, iyice mayalandıktan sonra, eleklerden veya “degawaj” makinesinden geçirilerek, yabancı malzemelerden arındırılır. Bu işlemlerden sonra temizlenen çamur “vans” makinesinde iri parçaları ezilerek, iyice karıştırılır ve homojenliği sağlanır.

Daha sonra, çamuru tek bir kıvama getirmek için sıkıştırma işlemine geçilir. Çamurun tam bir homojenlik kazanması için gerekli olan bu işlemde çamur önce ayakla çiğnenir, daha sonra üzerine naylon serilir (Fotoğraf No: 110). Hazırlanan çamurdan kullanılacak miktarlarda parçalar alınarak ve elle birbirine vurmak sureti ile kıvama gelene kadar yoğrulur. Yoğrulan çamurda istenilen kıvam elde edildikten sonra, “yöresel adı ile zuvala denilen, silindir şeklindeki çamur rulolar”⁴⁹¹ hazırlanmaya başlanır (Fotoğraf No: 111). Bu işlem elezyon makinesi ile de yapılabilmektedir. Hazırlanan zuvalalar yapılacak mamule göre eşit parçalar halinde kesilmektedir. Topaç şeklindeki bu çamur parçalarına yöresel olarak “künde” denilmektedir ve küçük mamullerde bir adet, büyük mamullerde iki adet kullanılmaktadır⁴⁹² (Fotoğraf No: 112).

Çarkta Şekillendirme: Rulolar halinde hazırlanmış künde parçaları yapılacak işin büyüklüğüne göre ele alınarak, çark üzerindeki küçük tabla üstünde şekillendirmeye başlanır. Ustalar elektrikli çark döndükten sonra, üstte bulunan disk üzerine oturtulan çamuru elleri ile yukarı doğru çekerek şekillendirmeye başlarlar. “Şekillendirmede; yapılan kabın cinsine göre, bir elini kabın gövdesinin iç kısmına oymak için koyan usta, diğer elini de gövdenin dış

⁴⁸⁸ 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁸⁹ 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁹⁰ Çömlek ustalarına göre, çok eskiden çömlekçiler babadan oğula kalan çamurlar ile çalışırlarmış ve bu yüzden çamur havuzda ne kadar uzun süre beklerse üretim için iyi olur ve dinlenmiş çamur çekiye (tornada şekillendirmeye) iyi gelir ve hiç sakat vermez. 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem, 11.04.2003 tarihinde M. Ali Sanlı, 02.05.2003 tarihinde Yaşar Bulut ve İbrahim Önen ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁹¹ 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁹² 11.04.2003 tarihinde M. Ali Sanlı ile yapılan kişisel görüşmeden.

kısmına form vermek için kullanılmaktadır.”⁴⁹³ Bu işlemde ustanın her iki elinin de aynı orantıda ilerlemesi gerekmektedir ve kaba form verildikten sonra dış yüzeyinin düzgün olması için ustalar, uç kısmı ince demir levhadan oluşan mala ve benzeri bir aleti çark dönerken ara ara kabın yüzeyinde dolaştırarak yüzeyi düzeltirler. Gövde kısmı biten kabın boyun ve ağız kısmı şekillendirilir. Şekillendirme yapılırken, ustalar ellerini sürekli ıslatarak çamurun kaymasını ve daha iyi şekil almasını sağlarlar⁴⁹⁴ (Fotoğraf No: 113).

Çarkta şekillenen büyük mamullerden saksı, küp gibi kaplar da çark üzerine alınan kündelerin, üst üste eklenmesi ile oluşturulur. Döner çarkta biçimlenen mamuller tel veya ip yardımı ile taban kısımlarından kesilerek çarktan çıkarılır ve bünyelerindeki suyu çekmeleri için atölyenin kurutma bölümündeki raflarda (gölgede) kış aylarında ise büyüklüğüne göre ortalama 1 ay, yaz aylarında ise 3-4 gün- 1 hafta da kuruma işlemi tamamlanır⁴⁹⁵ (Fotoğraf No: 114).

Kuruma işleminde toprak kapların yavaş yavaş kurumaları gerekmektedir. Mamul çabuk kurursa kaplarda eğrilme çarpılma olur. Saksı çömlek gibi ağız geniş ve açık olan mamuller 2 gün kapalı ortamda kuruduktan sonra açık havaya-güneşe çıkartılır. Testiler tamamen kapalı ortamda-gölgede yavaş yavaş kurumalıdır. Aksi halde güneşe çıkartılan testilerin ağızları kapalı olduğu için güneşin sıcaklığı ile içlerine dolan hava buhar yapar ve bu da testinin yarılmasına neden olur.⁴⁹⁶

Perdahlama (Yüzey Düzeltme) İşlemi: Şekilleri verilen ve suyunu çeken toprak kaplar tekrar döner çark üzerine alınarak, “perdahlama”⁴⁹⁷ adı verilen, rötuş ve parlatma işlemine geçirilir. Perdahlama işlemi, “sahtiyen-zatiyen”⁴⁹⁸ denilen kare şeklinde ve ortası delik bir ağaç parçası, plastik veya metal bir parça ile yapılmaktadır (Fotoğraf No: 115).

Kulp ve Sapların Monte Edilmesi: Yüzeyleri perdahlama işlemi ile düzeltilip parlatılan kaplara, sapları veya kulpları takılır. Toprak kabın işlevine ve formuna uygun olarak, elle şekillendirilen çamur parçaları, su ile ıslatılarak seramik kapın ağız ya da boyun kısmına monte edilir.

⁴⁹³ Barışta, H. Ö., “Düz Damlı Konya Evlerinde Görülen Küp Bacalar”, **Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri**, Konya, 1990, s. 38.

⁴⁹⁴ 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem, 11.04.2003 tarihinde M. Ali Sanlı, 22.06.2003 tarihinde Hakkı Karadeniz, 02.05.2003 tarihinde Yaşar Bulut ve İbrahim Önen ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁹⁵ 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem ve 11.04.2003 tarihinde M. Ali Sanlı ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁹⁶ 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁹⁷ 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem, 11.04.2003 tarihinde M. Ali Sanlı, 22.06.2003 tarihinde Hakkı Karadeniz, 02.05.2003 tarihinde Yaşar Bulut ve İbrahim Önen ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁴⁹⁸ 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem, 11.04.2003 tarihinde M. Ali Sanlı, 22.06.2003 tarihinde Hakkı Karadeniz, 02.05.2003 tarihinde Yaşar Bulut ve İbrahim Önen ile yapılan kişisel görüşmeden.

Astarlama (Aşılama) İşlemi: Astarlama işleminde seramiklerin üzerini süsleme amacı ile değişik renklerde çamur kullanma düşüncesi, seramik sanatı kadar eski bir tekniktir. Astar denilen sulandırılmış çömlek çamuru dikkatle hazırlayıp, renk veren oksitlerle boyadıktan sonra kullanma tekniği 17. ve 18. yüzyılda bir sanat olarak gelişmiştir. “Perdahlanan yarı kurumuş seramik kapların yüzeyine uygulanan astarlama; kapların üzerine astarı akıtarak veya ince şeritler halinde sıkarak yada, püskürterek uygulanmaktadır.”⁴⁹⁹

Konya’daki çömlekçilikte bütün işlemleri tamamlanan toprak kaplar, atölyede 1 gün bekletilerek kurumaya sağlanır. Ertesi gün; sulandırılmış seramik çamuru (sulu kırmızı toprak) ile hazırlanan astar boyası, yöresel adı ile “aşı”,⁵⁰⁰ yarı kurumuş durumda olan kaplar üzerine sadece ağız kısmından yarıya kadar ya da tamamen daldırılarak boyanır. Koyu kırmızı veya kızıl kahverengi renk veren aşılama sonrası; kaplardan saksı, küp gibi büyük boyutta ve ağız geniş olanlar güneşte, testi, sürahi, vazo, gibi küçük boyutta ve ağız dar olanlar da ağız kısımları güneşten bozulup, sakatlanacağı için gölgede 1-2 gün kurumaya bırakılır. Bu işleme “kerevite kalkma”⁵⁰¹ işlemi adı verilir (Fotoğraf No: 116).

Bisküvi Fırınlama İşlemi: Fırınlama işlemi iki aşamadan meydana gelmektedir. Bunlardan birincisi bisküvi fırlama, ikincisi sırlı pişirimdir.

Günümüzde çömlekçiliğin yaygın olduğu illerde, geçmişte ilk örneklerinin Orta Doğu’da görüldüğü yere gömme fırınlar kullanılmaktadır. Konya’daki atölyelerde bulunan fırınlar da yere gömme olup, yüksekliği 2.5 m, eni 1.5 m ve ağız kısmı yarım daire şeklindedir. Fırının ağız kısmı atölyenin içinde, yakıt verilen ateşlik kısmı ise, atölyenin arka, dış tarafında bulunmaktadır (Fotoğraf No: 117-118).

Konya’da bulunan ocaklarda yakıt olarak genellikle tahta talaşı ve odun kullanılmaktadır. Bazı ustalar ucuz olduğu için lastik parçalarını da yakıt olarak kullanmaktadırlar. Ancak, lastik yakıldığı zaman fazla duman çıkartarak çevreyi rahatsız ettiği ve kaplara lastik kokusu sindiği için tercih edilmemektedir.

Fırınlama işleminin birinci aşaması olan bisküvi fırlamada; konik formda yükselen seramik fırının içine; mamullerin birbirine zarar vermemesi sağlanarak, çömlüklerin ağız kısımları aşağıya bakacak ve küçük parçalar ortaya toplanacak şekilde yan yana ve üst üste dizilir ve fırının ağız kısmı kerpiçle sıvanarak kapatılır (Fotoğraf No: 119-120). Fırın, alt kısmında bulunan ateşleme deliğinden ateşlenir ve 1-3 saatte tava gelir. Fırın ısısı 130 °C

⁴⁹⁹ Cooper, E., **Seramik ve Çömlekçilik**, İstanbul, 1978, s.17,50.

⁵⁰⁰ 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁰¹ 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem ile yapılan kişisel görüşmeden.

olana kadar ateşlemeye devam edilir.⁵⁰² “Alt ocak tamamen alevle dolunca, yarım saat aynı hararet korunur. 10 dakika mola verilir, sonra tekrar alt ocak talaşla doldurulup yakılır. Her doldurma işleminde ısı düşürülür. 25 dakikada başlanan bu soluma işlemi, 7-10 dakikaya kadar düşürülerek sürdürülür. Yakma aralığı bu şekilde, 10 dakika olarak ayarlanır. Bu işlem, fırında ürün pişinceye kadar 4-5 saat sürmektedir. Bisküvi pişirimi denilen bu ilk fırınlamada ürünler büyüklüklerine göre, 800 °C’de toplam 5-6 saat pişer. Pişme esnasında, fırının yukarıda bulunan yuvarlak açıklığından iç kısmına bakılarak kapların piştiği kontrol edilmektedir. Pişirimin tamamlandığı, kapların yüzeylerinin kızarması sonucu anlaşılmaktadır. İlk fırınlama tamamlandıktan sonra, fırın 1-2 gün süre ile soğumaya bırakılır. Fırın soğuyunca kerpiç ile kapatılan ağız kısmı kırılarak açılır ve içindeki toprak mamuller dışarıya çıkartılır.”⁵⁰³

Sırlama İşlemi: Bisküvi fırınlanmasından sonra, seramik kaplar ikinci defa sır veya cilâ fırınına konmadan önce sırla kaplanır. “Ustaların “sırça” olarak ta adlandırdıkları sırn yapılması, kabın cinsine ve üretimi yapan ustanın isteğine bağlıdır. Hazırlanan sırn içinde; çürütülerek değirmenden geçirilip kum haline gelen çekilmiş kurşun, yeşil renk için kalaycıların kullandığı tufal denilen bakır tozu, sarı renk için ise ip boyamada kullanılan fatoz denilen sarı boyadır. Her iki boya da, kurşun içine bir kaşık ilave edilir.”⁵⁰⁴ Sille’deki seramik kaplarda kullanılan sırn ana malzemesi de, Sille dağlarından getirilen kum karışımı beyaz topraktır. Çömlekçilikte sır, yüksek ısıya dayanıklı toprakların üstüne uygulanabilmektedir. Konya toprağından yapılmış çömlekler sırlanabilmektedir. Ancak, höyük toprağı gibi Konya dışından getirilen topraklar yüksek ısıya dayanamadıkları için sır pişene kadar toprak erir ve çömlek eğrilerek sakatlanır.⁵⁰⁵

Sırlama işleminde 50 kg kurşuna, 25-30 kg su karıştırılarak hazırlanan sırça, bisküvi pişiriminden sonra kaplara daldırma veya akıtma yöntemi ile uygulanır. Sırlama işlemi badana-beyaz toprak boyası, bakır tozu ve çakmak taşı tozu ile de yapılabilmektedir.⁵⁰⁶

Genellikle çiçek saksılarının iç ve kenar kısımları, yağ, yoğurt, peynir çömleklerinin ağız ve sap kısımları, sürahilerin ağız kısımları ve kapaklar sırlanmaktadır.

Sırlı Pişirim: Sırlanan mamuller, güneşte 1-2 saat kurutulduktan sonra “sırlı pişirim” denilen ikinci bir fırınlamaya alınır. Fırın ısısının 900-1000 °C olduğu bu işlemde, bisküvi pişirimde olduğu gibi ısıtılan fırın içindeki kaplar, 7-8 saat pişer. Bu işlem sırasında sır erir ve

⁵⁰² 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁰³ 18.07.2000 tarihinde Mustafa Atal ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁰⁴ 23.06.2003 tarihinde Mehmet Özerdem ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁰⁵ 23.06.2003 tarihinde Mehmet Özerdem ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁰⁶ 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem ve 11.04.2003 tarihinde M. Ali Sanlı ile yapılan kişisel görüşmeden.

kapın yüzeyini kaplar.⁵⁰⁷ “Fırınlama derecesi, sırlı pişirmede oldukça önemlidir. Fırın ısısı eğer çok yüksek olursa, sırda hava kabarcıkları oluşur ve akar, çok alçak olursa sır pütürlü ve az fırınlanmış olur.”⁵⁰⁸ Sırlı pişirmede, sırlanan kaplar fırına yerleştirilirken, birbirine değmemesine dikkat edilmelidir.

E. Süsleme Özellikleri

Ustalar yaptıkları toprak mamullere, genellikle basit süslemeler uygulamaktadırlar. Genellikle çiçek saksıları, testi, dekoratif vazo ve küplere uygulanan süslemeler; çarkta şekillendirme bittikten sonra mamul yaşken ve çark üzerinde dururken yapılmaktadır. En çok ve en yaygın olarak uygulanan süsleme teknikleri ise; ustaların “kalem”⁵⁰⁹ dedikleri ve kullanılmayan sivri uçlu ve dişli aletlerle yaptıkları kazımlar, parmak yardımı ile yapılan girinti ve çıkıntılar ve basit boyama teknikleridir. Yapılan profilli süslemelerin üzeri beyaz renk plastik boya ile boyanabilmektedir. Ayrıca, yüzeye girinti ve çıkıntılar yapılmadan sadece boya ile de süslemeler yapılabilmektedir.

Yapılan toprak kaplarda kullanılan motifler oldukça basittir. Genellikle, saksılarının ağızlarına çark üzerinde elle döndürülerek parmak yardımı ile fir fir motifi uygulanmaktadır. Testiler, dekoratif vazo ve küplerin göbek yada ağızlarının alt kısmına yatay çizgiler, zigzaglar, “S” kıvrımlar, burğu motifleri ve geometrik şekiller kullanılmaktadır. Bu motifler, dişli ve sivri uçlu aletler ve parmaklar yardımı ile 1-4 sıradan oluşan ince ve kalın bordürler halinde uygulanmaktadır.

F. Renkler

Çömlekçilikte yapılan mamullerin çeşitlerine göre, kullanılan çamur rengi farklılık göstermektedir. Örneğin; kırmızı toprak oranı az olan ve dayanıklılık gerektiren testi, küp, çömlek, saksı gibi kaplarda renk, dekoratif amaçlı kullanılan ve kırmızı topraktan yapılan diğer kaplara nazaran daha açıktır. Süslemelerde, genellikle beyaz renk plastik boya kullanılmaktadır. Sırlamada, yapılacak mamulün cinsine göre sır rengi seçilmekte olup, genellikle yeşil ve sarı renkleri kullanılmaktadır.⁵¹⁰ Ayrıca ustalar, “dış piyasadan gelen

⁵⁰⁷ 23.06.2003 tarihinde Mehmet Özerdem ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁰⁸ Cooper, E., **A.g. e.**, s. 82.

⁵⁰⁹ 12.04.2004 tarihinde Ali Tıkansak ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵¹⁰ 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem, 13.06.2003 tarihinde Hakkı Karadeniz , 02.05.2003 tarihinde Yaşar Bulut ile yapılan kişisel görüşmeden.

siparişlere göre kapların yüzeyini yağlı boyalarla istenilen renk ve teknikte boyayabilmektedirler”⁵¹¹ (Fotoğraf No: 121).

G. Ürün Çeşitleri

Geçmişte çömlekçilikte üretilen kaplar; “turşu, yağ, pekmez, peynir, yağ, bal gibi yiyeceklerin bulunduğu içi sırlı erzak küpleri, su testileri, tandır, “kandan çanağı” denilen, yemek yeme için yapılan içi sırlı tabaklar ile çocuk beşiklerine tuvalet amaçlı konulan ve “çocuk silbinci” olarak adlandırılan içi sırlı kaplardan oluşmaktadır.”⁵¹² Bu tür mutfak eşyalarının dışında, “1970’li yılların başlarında çömlekçiler suyu temiz ve soğuk tutması bakımından su boruları “künk”ler de yapmaktaydılar. Ancak plastiğin daha uzun süre dayanıklı kalması künk üretimini durdurmuştur. Daha sonraki yıllarda sırlı-boyalı vazolar, kapaklı çömlekler, saksılar”⁵¹³ ve süs amaçlı dekoratif eşyalar da yapılmaya başlanmıştır.

Günümüz Konya çömlekçiliğinde ise, toprak kapların bir kısmı kullanıma yönelik, bir kısmı da dekoratif amaca yönelik yapılmaktadır. Kullanıma yönelik kaplar; testi, testi bardağı, küp, küp bardak (küçük testi), çiçeklik-saksı, sürahi (Lıklık), tandır, bal testisi, turşu küpü, tereyağı küpü, curalı (büyük boy erzak küpü) ve baca şapkası, dekoratif amaca yönelik kaplar, vazo, amphora, knitos gibi mamullerdir⁵¹⁴ (Şekil No: 15).

Son yıllarda ticari amaca yönelik üretim yapan ve sadece “baca şapkası-tepelik”⁵¹⁵ yapımı ile uğraşan çömlek ocakları içinde en çok çeşit ve yoğun üretim yapan ocak, Mehmet Özerdem’in atölyesidir. Mehmet Usta yaptığı toprak kap çeşitleri ile ilgili kendini “yok yok” çu olarak tanımlayarak, yuvarlak olan her türlü eşyayı topraktan çalışabileceklerini ifade etmiştir. Son zamanlarda Japonya’dan ithal gelen ve oldukça pahalı olan, dekoratif amaçlı alçı kapların benzerlerinin yapımı ile uğraşmaktadır. Çeşitli şehirlerden gelen siparişlere göre masa altlığı, çiçek tanzim kabı ve dekoratif amaçlı kullanılan ve normalden daha büyük boyda çalışılan bu kapların yüzeylerine elle serbest çalışmalar ve alçı üzerine

⁵¹¹ Bu tür süslemelerde; testiler için beyaz plastik boya, erzak küpleri ve çömlekler için sır ve çiçek saksıları için yağlı boya tercih edilmektedir. Yağlı boya renkleri siyah, kırmızı, lacivert ve altın yaldızdan oluşmaktadır. Kullanılan teknikler ise eskitme, lekeleme ve fırça ile serbest boyama teknikleridir.

⁵¹² 21.07.2003 tarihinde M. Ali Sanlı ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵¹³ Konya’da 1997 yılındaki testi fabrikasında üretilen toprak saksılar çok çeşitlidir. Bu saksılar fabrikanın yabancı ortağı tarafından yurt dışından getirilen bir katalogdan seçilip çeşitli boylarda üretilmekteydi. Bazı saksıların yüzeylerinde, zik zak şeklinde dizilmiş daire biçiminde delikler uygulanmaktaydı. Bu tip saksılara “çilekli” - “çilek” adı verildi. 21.07.2003 tarihinde M. Ali Sanlı ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵¹⁴ 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem, 13.06.2003 tarihinde Hakkı Karadeniz , 02.05.2003 tarihinde Yaşar Bulut ve İbrahim Önen, 12.04.2004 tarihinde Ali Tıkansak ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵¹⁵ Baca şapkası-tepelik günümüzde Konya ili merkezi ve ilçelerinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Barışta, H. Ö., “Düz Damlı Konya Evlerinde Görülen Küp Bacalar”, **Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri**, Konya, 1990, s. 35-44.

baskıdan oluşan süslemeler yapılmaktadır. Mehmet usta, fırından bozuk çıkan kapları da alçı ile süsleyerek dekoratif amaca yönelik olarak kullanılabilir hale getirmektedir (Fotoğraf No: 122).

Çömlekçilikte üretim miktarı piyasanın durumuna ve siparişlere bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Ustalar yaptıkları mamullerin büyüklüğüne göre tanesinin “5-20 dakikada yapıldığını ve bir saatte yaklaşık 5-15 adet toprak mamul ürettiklerini, bu rakamın bir günde yaklaşık 120-150 adet, bir ayda ise, üretilen mamullere göre 200-600 adete kadar olabileceğini ifade etmişlerdir.”⁵¹⁶

H. Üretimde Yaşanan Sorunlar

Yılın 12 ayı faaliyet gösteremeyen çömlekçilikte, hava şartlarına bağlı olarak üretim yapılmaktadır. Havanın sıcaklığına göre her yılın Mart veya Nisan aylarında faaliyete geçen ocaklar, havaların soğuması ile Eylül veya Ekim aylarında kapanmaktadır. Eskiden kalan bir geleneği devam ettiren ustalar, Cuma günlerini tatil kabul ederek haftanın diğer günlerinde çalışmaktadırlar. Ustalar üretimde sorun yaşamadıklarını belirterek, son yıllarda toprak mamullere talebin artması ile işlerinin eski yıllara göre daha yoğunlaştığını belirtmişlerdir.⁵¹⁷

Çırak Yetiştirme Sorunu: Günümüzde faaliyet gösteren ocakların her birinde sayısı 1-2 arasında değişen ve genellikle çamur ve çark ustalarının oğulları veya yeğenleri olan çıraklar bulunmaktadır. Çömlekçilikte en önemli sorunun yeni çırak yetiştirme konusunda olduğunu belirten ustalar; çömlek tezgahı başında çark ustası olmanın beden gücü, yetenek ve dikkat isteyen oldukça zor bir iş olduğunu ifade etmişlerdir. Bu sebeplerden dolayı ustalar, işe alınan elemanların yeterli seviyede el becerileri olmadığı için, çarkta şekillendirme işinin dışında sadece çamur karıştırma, çamur hazırlama gibi işlerde çalıştırdıklarını belirtmişlerdir. Ustalar; çoğunlukla yaz aylarında çırak bulduklarını ve işe alınan çırakların verilen paradan ve yapılan işten tatmin olmadıkları için sürekli eleman çalıştıramadıklarını vurgulamışlardır.⁵¹⁸

⁵¹⁶ 21.07.2003 tarihinde M. Ali Sanlı, 18.07.2000 tarihinde Mustafa Atal ve 23.06.2003 tarihinde Mehmet Özerdem ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵¹⁷ 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem, 13.06.2003 tarihinde Hakkı Karadeniz , 02.05.2003 tarihinde Yaşar Bulut ve İbrahim Önen, 12.04.2004 tarihinde Ali Tıkansak ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵¹⁸ 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem, 13.06.2003 tarihinde Hakkı Karadeniz , 02.05.2003 tarihinde Yaşar Bulut ile yapılan kişisel görüşmeden.

İ. Pazarlama ve Sağlanan Kazanç

Son yıllarda toprak mamullere iç ve dış piyasada talebin artması ile çömlekçilerin de işleri açılmış ve sipariş olarak yapılan ürünler, Türkiye'nin çeşitli illeri ile beraber yurt dışına da ihraç edilmektedir. Yaz aylarında satışların arttığı çömlek ocaklarında, her ocağın belirli bir müşteri kitlesinin bulunmasından dolayı, ustalar pazarlama konusunda sıkıntı çekmediklerini ifade etmişlerdir. Baca şapkası yapımı ile uğraşan 4 adet çömlekçi atölyesi, yaptıkları ürünleri Konya içi ve dışında kiremitçilere, tuğlacılara ve kooperatiflere vermektedir. Her türde toprak kabı çalışan diğer iki atölye ise, yaptıkları toprak kapları Konya içi ve dışındaki ticarethaneler ile yurt dışına göndermektedir. Üretimin yoğunluğuna göre sağlanan kazancın çok yüksek olmadığı ve ocakların sürekli çalışması için yeterli gelmediğini belirten ustalar, fazla kazanç getirmesi için don olmadığı sürece kış aylarında da üretime devam ettiklerini belirtmişlerdir.⁵¹⁹

J. Çömlekçiliğin Geleceği Hakkında Ustaların Görüşleri

Mesleklerindeki olumlu ve olumsuz durumları; “yeni yetişen yok ama sanata dönüş var, gider çok, ancak usta parası çıkıyor”⁵²⁰ şeklinde ifade eden ustalar, mesleklerine olan sıkı bağlılıklarını “ekmeklerini topraktan yediklerini” belirterek göstermektedirler. M. Ali Sanlı usta mesleğe ilk başladığı yıllarda, haftada bir fırın testi çıkardıklarını ve kendi gibi çırak olanların haftalık yevmiye olarak “hak” adındaki ufak boyda bir adet testiye çalıştıklarını ifade etmiştir.⁵²¹

Çömlekçiliğin emek, sabır ve özveri gerektirdiğini belirten ustalar, geçmişe oranla günümüzde kendileri gibi mesleğe bağlı çırakların bulunmadığını ve çömlekçiliğin geleceğini etkileyen en önemli sorunlardan bir tanesinin çırak yetiştirememeye olduğunu vurgulamaktadırlar. Bununla beraber atölyeleri için Belediye'ye her ay kira ödediklerini, elektrikle çalışan çarkların çok masraflı olduğunu ve fırın yakıtı olarak kullanılan odunun da pahalı olduğunu ifade eden ustalar, bu koşulların düzeltilmesinde Belediye'den yardım beklemektedirler.⁵²²

⁵¹⁹ 18.07.2000 tarihinde Mustafa Atal, 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem, 13.06.2003 tarihinde Hakkı Karadeniz, 21.07.2003 tarihinde M. Ali Sanlı, 02.05.2003 tarihinde Yaşar Bulut ve İbrahim Önen, 12.04.2004 tarihinde Ali Tıkansak ve Ahmet Atay ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵²⁰ 21.07.2003 tarihinde M. Ali Sanlı, 18.07.2000 tarihinde Mustafa Atal ve 23.06.2003 tarihinde Mehmet Özerdem ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵²¹ 21.07.2003 tarihinde M. Ali Sanlı ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵²² 18.07.2000 tarihinde Mustafa Atal, 14.08.2003 tarihinde Mehmet Özerdem, 13.06.2003 tarihinde Hakkı Karadeniz, 21.07.2003 tarihinde M. Ali Sanlı, 02.05.2003 tarihinde Yaşar Bulut ve İbrahim Önen, 12.04.2004 tarihinde Ali Tıkansak ve Ahmet Atay ile yapılan kişisel görüşmeden.

2. 3. TAŞ İŞLERİ

2. 3. 1. Kaba Taşçılık ve Mermercilik

2. 3. 1. 1. Taşçılığın Tanımı ve Tarihçesi

Geçmişten günümüze taş; insanın günlük yaşamında barınma, yiyecek, korunma gibi ihtiyaçları karşılamada ve sosyal yaşamdaki sanat, gelenek ve din gibi olgularda yer alan önemli yardımcı hammaddelerden biri olmuştur.

Taş işlemeciliği-taşçılık; tarihi dönemlere adını vermiş ve en ilkel hali ile “Yontma Taş Çağı”nda başlamıştır. Bu süreç insanların zamanla çevrelerinde bulunan farklı türdeki taşlardan, hayvanların boynuz, diş ve kemiklerinden faydalanmayı öğrenmesi ile Cilâlî Taş Çağı olarak taş teknolojisinin⁵²³ sanatsal gelişimi ile devam etmiştir. Özellikle kadın takı eşyaları, dinsel heykelcikler, mühürler ve çeşitli kesici aletler yapılmaya başlanmış ve dünyanın en eski kentlerinden olan Hacılar ve Çatalhöyük’te bu konuda Ön Asya’nın önemli belgeleri kabul edilen değerli veriler ortaya çıkmıştır.

Bu bilgilerin sonucunda Çatalhöyüğün taş endüstrisi; Neolitik Yontma Taş ve Cilâlî Taş endüstrisinin doruk noktası olarak, uçsuz bucaksız bir geçmişi ortaya koymaktadır.⁵²⁴

Bu şekilde Anadolu’da tarih öncesi uygarlıklarla başlayan ve Anadolu uygarlıkları ile devam eden zengin taş endüstrisi ve ticareti oluşmuştur. Daha sonraki dönemlerde “Anadolu’da büyük bir yapı faaliyeti gösteren Selçuklularla;”⁵²⁵ taş işçiliğinin bir yandan “geleneksel biçim ve fonksiyonları korunurken, bir yandan da mimari taş işlemeciliğinde yeni kullanım alanları ve uygulamalar ortaya çıkmıştır.”⁵²⁶

“Selçuklular taşı Anadolu’da; bol bulunan bir malzeme olduğu için değil, sanat amaçlarına ve âbidevi karakterdeki eserlerine en uygun malzeme olduğu için seçmişlerdir.”⁵²⁷

⁵²³ Savaşçın, Y., “Anadolu’da Taş ve El Sanatları”, **Dokuz Eylül Üniversitesi II. Ulusal El Sanatları Sempozyumu**, 18-20 Kasım 1982, İzmir, s. 241.

⁵²⁴ Mellaart, J., **Çatalhöyük Anadolu’da Bir Neolitik Kent**, İstanbul, 2003, s. 167.

⁵²⁵ Öney, G., **Anadolu Selçuklu Mimarisinde Süsleme ve El Sanatları**, Ankara, 1978, s. 12, Ögel, S., **Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı**, Ankara, 1966, s. 3; Ayrıntılı bilgi için bkz., Ögel, S., **Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı**, Ankara, 1966; Kuban, D., **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, İstanbul, 2002, s.71-88; Kuban, D., **Divriği Mucizesi/Selçuklular Çağında İslam Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme**, İstanbul, 2001.

⁵²⁶ Savaşçın, Y., **A.g.e.**, s. 244.

⁵²⁷ Ögel, S., **Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı**, Ankara, 1966, s. 3; Ayrıntılı bilgi için bkz., Kuban, D., **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, İstanbul, 2002, s.71-88;

Mimari yapılarda ana malzeme olarak taş kullanmışlar ve özellikle Kayseri, Konya ve Sivas'ta yeni bir şehir hayatı düzeni başlatmışlardır.”⁵²⁸

“Erken Beylikler ve Selçuklu dönemlerinde taş kullanımının önemli özelliği, yapısal amaçlarına en uygun taşların yakın çevrelerde aranması ve yerleşmelere 5-10 km uzaklıktaki ocaklardan taş çıkarılması olmuştur. Bu taş çeşitlerinin renk, doku, sertlik ve dayanıklılık özellikleri geldikleri yörelere göre değişmekle beraber, çıkarıldıkları semt ve köylere göre de farklı isimlerle anılmaktadırlar. Orta ve kuzey Anadolu bölgelerindeki yapılarda daha sağlam olan trakiandezit ve bazalt çeşitleri kullanılmıştır. Moloz ve kaba yonu taş, “yapısal” (taşıyıcı) yani taşıyıcı olarak kullanılırken, kesme taş gerekli yerlerde yüzeysel veya derin oyma süsleme ile kaplanmıştır. Mermer malzeme daha çok özel amaçlar için seçilmiş, özellikle portallerin belirli bölümlerini vurgulamak amacı ile kullanılmıştır. Mermer ile beraber, renkli taş ve devşirme taşlar da yapı ve süsleme malzemesi olarak değerlendirilmiştir.”⁵²⁹

Taş malzeme, Beylikler Döneminde de işlev ve ölçek farkı gözetmeden her yapı türünün başta gelen malzemesi olmuştur. “Kesme taş, moloz ve kaba yonu taş çeşitlerinin yanı sıra mermer malzeme de giderek çoğalan bir kullanım alanı bulmuştur. Mimari tasarımlarda Selçuklu geleneğini daha yakından devam ettiren Beylikler Döneminde, malzeme de aynı yaklaşımla geleneğin sürdürüldüğü ve fazla göze çarpan bir değişiklik getirilmediği görülmektedir.”⁵³⁰

Erken Osmanlı Dönemi yapılarındaki uygulamalarda, taş ve tuğlanın bir arada kullanıldığı duvar örgülerine rastlanmaktadır. Bu uygulamalar, taşıma kolaylığı ve ekonomik nedenlerden kaynaklanmakta olup, “en yakındaki ve en ekonomik yolla elde edilebilecek yapı malzemesini değerlendirmek” ilkesini desteklemektedir.

Taş, klâsik dönem Osmanlı mimarisinde, yapısal özelliklerinin yanı sıra estetik özellikleri ile de seçilen bir malzeme olmuştur. “Döneme ait yazılı belgelerden, Mimar Sinan'ın değişik renk ve dokulardaki taşları aramak için yeni ocaklar açtırdığı ve bunlardan elde ettiği taşları büyük programlı yapılarda kullandığı anlaşılmaktadır. Yoğun olarak mermer malzeme ve çeşitlerinin kullanıldığı dönemde, özellikle Marmara beyaz mermeri, farklı renk ve dokudaki somaki mermerler, portir, granit ve benzeri değerli taş çeşitleri yapı taşı, kaplama taşı ve taşıyıcı elemanlar olarak kullanımlarını bulmuşlar ya da sadece süsleme amacı ile kullanılmışlardır.”⁵³¹

⁵²⁸ De Carcaradec, M., “Selçuk Taş işçiliği”, **Sanat Dünyamız**, Yıl: 2, Sayı: 5, İstanbul, 1975, s. 4.

⁵²⁹ Bakırer, Ö., “Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Mimarisinde Taş ve Tuğla İşçiliği”, **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, Ankara, 1993, s. 256.

⁵³⁰ Bakırer, Ö., **A.g.e.**, s. 256-280.

⁵³¹ Bakırer, Ö., **A.g.e.**, s. 256-280.

Sonuç olarak; Anadolu’da Selçuklular döneminde önemli bir yapı faaliyeti ile başlayan taşçılık kale, saray, cami, türbe, mescid, kümbet, tekke, medrese, bimarhane, imaret, darülkurra, darülhadis, darüşşifa, darülhuffaz, kervansaray, hamam, köprü, şadırvan, çeşme ve küçük sanat dallarında mezartaşı olarak kendini göstererek, Beylikler ve Osmanlı Döneminde de farklı malzeme ve üslûp özellikleri ile devam etmiştir.

2. 3. 1. 2. Türk Kültürü ve El Sanatları İçinde Taşçılık

Türk sanatında geniş bir alanı içine alan taş süslemeciliği başlangıcından bu yana devirlerin üslûbuna uygun olarak bazı değişimler göstermiş olsa da işçilikte yüksek kalitesini her zaman korumuştur. Zengin yer altı kaynaklarına sahip Anadolu topraklarında taşçılık, geçmişten günümüze devam eden önemli bir halk sanatı haline gelmiştir. Selçuklu ve Osmanlı Döneminde sanatsal değeri oldukça yüksek eserler doğrultusunda taşçılık; “Türk mimarlığı ile beraber yürüyen ve onun en önemli parçalanmaz unsurunu teşkil eden”⁵³² bir sanat koludur.

Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde yapılan tüm mimari eserlerde yapı ve süsleme malzemesi olarak kullanılan taş; “camilerde portal, mihrap, minber, minare şerefeleri ve sütunlarda, medreselerde portal, büyük eyvan, avlu kemerlerinde, kervansaraylarda iç ve dış portaller, mevcutsa mescit avlu revaklarında, türbelerin dış cephelerinde (genellikle poligonal oldukları için her cephe ayrı ayrı şekillenir) ve portal düzeninde yapılan türbe kapısında kullanılmıştır. Ayrıca; yapılarda yer alan pencerelerin (medrese ve kervansarayların dış duvarlarından ziyade iç avluya bakanlarının) süslemeli kemerlerinde,”⁵³³ köprü, çeşme ve mezartaşlarında da yüksek kalitedeki el işçiliği ile dikkati çekmektedir.

Osmanlı Döneminde özellikle; “16. yüzyılda İstanbul’a ait mimari yapılarda, taş işçiliği ve taşın kullanımı artmış ve bu döneme ait arşiv belgelerinde bulunan vesikalarda mimari yapılarda üstat taşçıların kullanılmasına ilişkin pek çok bilgiye rastlanılmıştır.”⁵³⁴ Osmanlı Döneminin sonuna doğru yapılarda taş malzeme kullanımı azalmaya başlamış, Cumhuriyet Döneminden itibaren gelişen teknoloji ürünü betonarme binalar taşçılık mesleğinin eski önemini kaybetmesine sebep olmuş ve taşçılık; şadırvan, sebil, çeşme ve mezartaşı yapımı ile devam etmiştir.

⁵³² Erdoğan, M., “İstanbul’da Taşçılık”, T.F.A., Cilt.4, İstanbul, 1968, s. 847.

⁵³³ Ögel, S., A.g.e., s. 3.

⁵³⁴ Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Altınay, A., R., **Onuncu Asr-ı Hicrîde İstanbul Hayatı**, (Haz. Abdullah Uysal), Ankara, 2000.

Ancak, “15. yüzyıldan sonra hem Osmanlı Türkiye’sinde hem de İtalya başta olmak üzere tüm Avrupa’da, taşçı ustaları yüksek statüsünü sanatçı mimara terk etmiştir.”⁵³⁵ Günümüzde Avrupa ülkeleri ve Amerika’da popüler bir yapı malzemesi olan taşın kullanımı; mimari yapılarda peyzaj mimari ile bağlantılı olarak gelişimini sürdürmektedir. “Özellikle bahçe, park gibi yeşil alanlarda kullanılan taş; otel, alışveriş merkezi gibi büyük binaların girişlerinde havuz, suni şelale ve suni gölet gibi mimari elemanların da tasarlanması ile kullanım yeri bulmaktadır.”⁵³⁶

Taş işçiliğinin bir kolu olan mermer işçiliği ise, özellikle Osmanlı Dönemindeki yaygın kullanımı ile önemli bir başlangıç yapmış ve Osmanlı Döneminden sonra da özellikle İstanbul, Gümüşhane, Kayseri ve Afyon’da devam etmiştir.

Kireç taşının metamorfizması sonucunda meydana gelen bir kaya türü olan mermer; çıkarıldığı bölgeye göre farklılık gösteren renk ve parlaklık özelliği ile günümüzde sanayi ve el sanatlarında olmak üzere eğitim sektöründe de yer almaktadır. “Mermer İşlemciliği” İstanbul, Afyon, Manisa-Akhisar, Burdur, Bolu-Düzce, Amasya, Antalya, Konya, Isparta, Tokat-Zile, Ankara, Bursa-Bayburt, Kütahya illerinde bulunan çeşitli üniversitelerin Meslek Yüksek Okullarındaki bölümlerde ve el sanatları eğitim merkezlerinde ders-kurs şeklinde öğretilmektedir. Mermer işlemciliğinde; yer kaplaması-döşemesi, mutfak-banyo duvar kaplamaları ve tezgahları, hamam, denizlik, söve, basamak, tırabzan, saksılık, şömine, barbekü, ocak, masa, sehpa, sütun, sütunçe, minber, mihrap, minare şerefeliği, kemerler gibi mimari elemanlar yapılmakta olup, günümüzde Türk mermer sanayi dünya pazarında oldukça geniş bir yere sahiptir.

Yapı taşçılığının yanında Türkiye’de süs taşçılığı da oldukça önemli bir konumdadır. Özellikle Osmanlı Döneminde, “İstanbul’un uluslararası bir süs taşçılığı merkezi olduğu bilinmektedir.”⁵³⁷ İstanbul kuyumculuğunun dışında Anadolu’da, Osmanlılar’dan günümüze kadar süregelmiş olan “Eskişehir lületaşı ve Erzurum Oltu taşı (siyah kehribar) işlemciliği de

⁵³⁵ Sözen, M.- Tanyeli, U., “Taşçı”, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, 1994, s.232.

⁵³⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz., Murase, K., R., **Stone and Water**, Spacemaker Press, Washington DC, 2002.

⁵³⁷ Ehl-i hiref teşkilâtında kuyumculukla uğraşan pek çok ustanın ve çeşitli bölüklerin yer aldığı belgelerden anlaşılmaktadır. Bunların başında altın işçiliği yapan “zergerân” bölümü gelmektedir. Yeşim, nefes ve maden eserler üzerine altın kakmacılığı yapanlara “zernişâni”, taş yontucu ve işlemecilere “hakkâkân”, taşa foya yani taşın parlaklığını artırmak için elmas taşlarının altlarına ince metal yaprak (kurşun) koyanlara da “foyager” denilmekteydi. Daha sonraki yüzyıllarda “Bursa ve Samatya pırlantacılığının, dünya çapında oldukça ünlü olduğu ve 19. - 20. yüzyıllarda İstanbul’da 200 kişinin üzerinde işçi çalıştıran kuyumcu dükkanlarının bulunduğu da bilinmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Savaşçın, Y., **A.g.e.**, s. 244; Aygün Ü., “Eşyaya yansıyan zarafet “kuyumculuk” adı altında gözleri okşuyor... Osmanlı Kuyumculuğu”, **Tarih ve Düşünce**, Şubat, 2000, http://tarihve dusunce . esmartweb . com/body_kuyumcu.html.-

yapılmaktadır. Bu iki merkezde halen taş işlemeciliği yapılmakta olup, üretilen ürünlerin yurt içi ve yurt dışı pazarlarda önemli bir yeri bulunmaktadır.”⁵³⁸

Türk sanatının önemli bir kolunu oluşturan taşçılık, Türk kültüründe de pek çok inanç ve gelenekten oluşan geniş bir yelpaze içinde yer almaktadır. Taş kültürü özellikle; tarihin en eski dönemlerinden Prehistorik devirlere ait olan ve dönemin kültürel özelliklerine göre totemik ve majik anlamlar taşıyan ve “boyalı çakıl”larla başlamıştır.

Türk kültürü içinde oldukça zengin bir yeri olan taşlar; geçmişten günümüze süregelen çeşitli dini ve toplum inançlarından doğan gelenekler ve davranış biçimlerini ortaya çıkartmıştır. Türk kültüründe “taş” ın sahip olduğu önemli konumu, Prof. Dr. Hikmet Tanyu tarafından “Türk’lerde Taşla İlgili İnançlar” isimli kitapta ayrıntılı olarak incelenmiştir. Kitapta; “geçmiş dinlerde ve ilkel toplumlarda taş inancı, Türk dinler tarihinde ve inançlarında taşlar ve Türkiye’de yaşayan taşla ilgili inançlar konusunda toplam 45 il incelenmiştir.”⁵³⁹ Günümüzde de Anadolu’nun hemen her bölgesinde özellikle de Konya’da⁵⁴⁰ devam taş inançlarından büyü fal ve adaklarda taşın kullanımı oldukça yaygındır.

Anadolu kültürü içinde önemli bir yere sahip olan taşla ilgili olan halk kültürü öğeleri sırası ile:

Ölüm Törenlerinde ve Mezarlarda Taş: Ölmeme veya sonsuza ulaşma, insanoğlunun ilk anından bugüne kadar taşıdığı bir düşüncedir. “Fakat her defasında hayatın son noktası demek olan ölüm gerçeği ile yüz yüze gelen insan, -belki de unutulmamak amacı ile- sosyal statüsüne veya isteğine göre bazen görkemli müstakil mezar anıtlarına gömülmüş, bazen de mezarlıklar içinde kendine ayrılan yere taşlar diktirmiş, (baş, ayak taşı, şahide) sandukalar koydurmuştur.”⁵⁴¹ “Mezar kültürü ve ölü kültü, dünyadaki değişik uygarlık ve kültür çevrelerinde farklı gelişmiş, dinler de bu konuya farklı biçimlerde yaklaşmışlardır.”⁵⁴²

⁵³⁸Ayrıntılı bilgi için bkz., 12.10.2003, [http://www.eskisehir-bld.gov.tr/kentr/et/lt.php](http://www.eskisehir-bld.gov.tr/kentr/et/lt.php;).; www.ervak.com/erzurum/sanat/sanat.html.

⁵³⁹ Tanyu, H., **Türk’lerde Taşla İlgili İnançlar**, Ankara, 1968, s. III-X.

⁵⁴⁰ Eskiden Konya’da, gündelik hayatta çeşitli ihtiyaçları karşılamakta farklı türlerde ve büyüklüklerde taşlar kullanılmaktaydı. Bunlar; “binek taşı (motorlu taşıtlar çıkmadan önce ata binmek için kullanılan taş), köşe taşı (kerpiç evleri dış etkenlerden koruyan ve köşelere konulan taş), dibek ve değirmen taşı (buğday öğütülmesinde kullanılan taş), giysi taşı (çamaşır yıkarken giysilerin tokuqlanmasında kullanılan taş), menzil taşı (uzaklık gösteren taş), mihrap taşı (kıbleye karşı dikilen taş), göbek taşı (hamamlarda terlemek için kullanılan taş), hela taşı (tuvaletlerde kullanılan oyuk taş), loğ taşı (toprak damları düzeltmek için kullanılan silimdir taş), sadaka taşı (fakirlerin paralarını koydukları ve eskiden her mahallede olan oyuk taş), yüzük taşı (erkeklerin gümüş yüzük ve mühürlerinde kullanılan kan taşı ve akik taş), teslim taşı (Bektaşilerin boyunlarına ve kemerlerine taktıkları 12 kenarlı taş), Mezartaşive musalla taşı (cenazenin namazı kılınırken üzerine konulduğu taş) dir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Odabaşı, A. S., **Geçmişten Günümüze Konya Kültürü**, Konya, 1999, s. 91-92.

⁵⁴¹ Pektaş, K., **Bitlis Tarihi Mezarlıkları ve Mezar Taşları**, Ankara, 2001, s. 1.

⁵⁴² Laqueur, H. P., **Hüve’l-Baki İstanbul’da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları** (Çev. Selahattin Dilidüzgün), İstanbul, 1997, s. 1

Kur'an-ı Kerim'de açık ve kesin bir hüküm bulunmamakla birlikte, İslâmiyet'te süslü ve dikkat çekici mezarlar yapılması hoş görülmemiştir. Hz. Muhammed'in , Hz. Ebû Bekir ve Hz. Ömer'in kabirlerini gören İbrahim Nihâf'nin nakline göre; “mezarların yerden biraz yüksek, üzerine beyaz mermer parçaları konmuş, hafif birer toprak yığını oldukları anlaşılmakta olup,”⁵⁴³ bu ifade ile de İslâmiyet'te mezartaşı kullanımını ile ilgili görüş kuvvetlenmektedir. Zamanla, İslâmiyet'in yayıldığı bölgelerdeki tarihi mirası ve İslâmiyet'i kabul eden kavimlerin eski mezar geleneklerinin de etkisi ile farklı tiplerde mezarların yapımına başlanmıştır.

Türk mezartaşları genel olarak dikey ya da yatay prizmatik biçimlerden meydana gelmiştir. “Şahide” olarak adlandırılan dikey taşlar, mezarın baş ve ayak kısmına dik olarak konur. “Sanduka” olarak adlandırılan yatay taşlar ise, tabut biçimindedir ve mezarın üzerine yatay olarak konur. Her iki tip mezartaşında, ölünün baş tarafı daima belirleyici bir özelliklikle ayırt edilir haldedir.

Orta Asya Türkleri'nin ölünün arkasından yaptıkları “yuğ törenleri”nde, gömülme merasiminden sonra, mezarın yakınına taşlar konur ve bir kitabe dikilir. Dikilen taşlar, ölünün hayatı boyunca öldürdüğü düşman sayısını ifade etmekteydi. Bu gelenek asırlar boyunca devam etmiş ve mezartaşı kültürünü oluşturmuştur. Bu şekilde mezartaşları; kimi zaman ölen kişinin savaşlarda öldürdüğü veya öbür dünyada hizmetinde olmasını istediği insanları sembolize eden “balbal” olmuş, kimi zaman inançlara bağlı olarak koruyucu ruhları temsil eden ve ölen kişiye hizmet eden at, koyun, koç gibi kutlu hayvan heykelleri olmuş ve kimi zaman da ölen kişinin mesleğini, kimliğini anlatan resimler, motifler, yazılar olmuştur.

Anadolu'daki mezartaşları, geçmişten kalan belgesel fotoğraf olma özelliklerine, büyük sanat değerini de ekleyerek Türk süsleme sanatları içinde çok önemli bir konuma gelmişlerdir.

Konya ilinde “Selçuklulardan günümüze kadar çeşitli mahallelerde 32 adet büyüklü küçüklü mezarlık kurulmuş ancak bunlardan sadece altı adeti günümüze gelebilmiştir. bu mezarlıkların en önemlileri de Musalla, Üçler ve Hacı Fettah mezarlıklarıdır.”⁵⁴⁴ “Selçuklu dönemi mezartaşları sanduka ve şahide olmak üzere iki tipte yapılmışlardır. Genellikle mermer malzemedен yapılmış sandukalar üst üste kademeli prizmatik, bazen de boyuna kesilmiş yarım silindir şeklindedir. Şahideler 5-20 cm eninde üst kısımları dilimli ya da sivri

⁵⁴³ Karamağaralı, B., **Ahlat Mezar Taşları**, Ankara, 1972, s. 1.

⁵⁴⁴ Önder, M., “Konya Mezar Taşlarında Şekil ve Süsleme”, **T.E.D.**, Sayı: 12, Ankara, 1969, s. 5.

kemerli biçimde yapılmıştır. Baş taşlarına Arapça ya da Farsça olarak ayetler, hadisler, şiirler ve mezarın adına yapıldığı kişinin kimliği ayak taşına da ölüm tarihi yazılmıştır.”⁵⁴⁵

Konya mezartaşlarında en seçkin örnekler, “Selçuklular döneminden itibaren dikey biçimde olan baş ve ayak taşlarında ortaya çıkmıştır. Mermer, Sille ve Gödene taşından yapılan bu taşlar üzerine mezarlık gezinti yolunun yönü gözetilerek, ziyaretçilerin cepheden görebileceği şekilde yazı, bitkisel motifler, zencerek bordürler, seyrek olarak figürlü tasvirler işlenmiştir.”⁵⁴⁶

Mezartaşı üzerindeki kabartma süslemeler; ölüyü tanıtan figür, motif ya da ölen kişinin portresinden oluşur. Bunlar yardımı ile, “Anadolu’da yaşamış en eski halklara ait insanları, onların kültürel, sosyal ve hatta ekonomik hayatlarını öğrenme olanağı bulunmaktadır.”⁵⁴⁷ “Mezartaşları üzerlerinde görülen bütün figürler ölen kişinin hayatındaki eylemlerini, cinsiyetini ve kariyerini belirtmesi şeklinde yorumlanabilir.”⁵⁴⁸ Anadolu’daki mezartaşlarında görülen süslemeler oldukça karakteristik özelliklere sahiptir.

Sonuç olarak denilebilir ki; “mezartaşları dikildikleri dönemin toplumsal ve kültürel yaşantısını yansıtır. Ölümsüzlüğün ifadesi olan bu sessiz taşlar, ait oldukları çağın yöresel ulusal tanıklarındır.”⁵⁴⁹

Masallar, Efsaneler ve Rivayetlerde Taş: Anadolu’da yaygın örnekleri ile karşılaşılan bu anlatıların halk arasında en çok bilinenleri çocuğu olmayan kadınlar,⁵⁵⁰ taş olan insanlar⁵⁵¹ ve şekilli taşlarda bazı güçler⁵⁵² bulunduğuna dair inanmalardır.

⁵⁴⁵ Oral, M. Z., “Konya’da Tarihi Mezar Taşları”, **Anıt**, Sayı: 1, Konya, 1949, s. 14.

⁵⁴⁶ Önder, M., **A.g.m.**, s. 6.

⁵⁴⁷ Karagöz, Ş., **Anadolu’dan Mezar Stelleri Arkaik-Greko,Pers-Helenistik, Roma-Bizans**, İstanbul, 1984, s. 7.

⁵⁴⁸ Danık, E., **Koç ve At Şeklindeki Tunceli, Mezar Taşları**, Ankara, 1993, s. 19.

⁵⁴⁹ Seyirci, M.- Topbaş, A., **Afyonkarahisar Yöresi Türkmen Mezar Taşları**, -----, İstanbul, s. 4.

⁵⁵⁰ Anadolu’nun hemen her yöresinde bilinen masal, “çocuğu olmayan yaşlı bir kadının taştan çocuk yapıp, onu kundakladıktan sonra beşiğe yatırarak sabaha kadar bütün ulular, erenler ve pirleri himmet için ninni söyleyerek çağırması, yalvarıp dua etmesi ve sonunda taş bebeğin canlanması” şeklinde anlatılır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Ülkütaşır, M. Ş., “Taşbebek Efsanesi”, **H.B.H.**, Yıl: 8, Sayı:82, İstanbul, 1938, s. 217-219.

⁵⁵¹ Bu inanmalardan bazı örnekler verilecek olursa; Konya-Akşehir’de Sultan Dağları’nın en yüksek seviyesi sayılan Gelinkaya’nın, çocuğunu uçurumdan atan ve sonucunda taş olan bir gelin olduğu rivayeti ve inancı, Konya’nın batısında Meram bağlarının üst yamaçlarında bulunan kayaların, Konya’dan ayrılmak istemeyen gelin ve gelin alayının taş kesilmesi sonucu “Kızlar Kayası” olarak anılması rivayeti ve inancı, Konya’nın Bozkır ilçesinin Karacahisar çevresinde hırsızlık yapan bir gencin beddua alarak taş kesilmesi ve bu bölgede bulunan insana benzeyen bu kayanın “Deli Ali Kayası” olarak anılması inancı şeklindedir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Tanyu, H., **Türk’lerde Taşla İlgili İnançlar**, Ankara, 1968, s.138; Önder, M., **Anadolu Efsaneleri**, Ankara, 1966, s. 46; Aksel, M., **Anadolu’da Halk Resimleri**, İstanbul, 1960, s.118.

⁵⁵² Örneğin; Konya’nın 165 km güneydoğusunda M.Ö. 7. yüzyıldan kalma bir Hitit kabartması olan ve halk arasında “bereket ilâhı” sayılan İvriz kabartmasında bazı güçler bulunduğu inanılması ve eskiden bu kabartmanın yakınından geçen Peygamber Pınarı’nın beyaz aktığı senelerde İvriz ilâhının gazaba uğradığı inancı ile halk tarafından bu ilâha kurbanlar kesilmesi inancı ile, Gümüşhane ve Bayburt masallarında da“değirmen taşı”nın bu anlamda sıkça konu edilmesine ilişkin örnekler bulunmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Aksel, M., **Anadolu’da Halk Resimleri**, İstanbul, 1960s. 120; Sakaoglu, S., **Gümüşhane ve Bayburt Masalları**, Ankara, 2002, s. 235.

Taş ile Yapılan Kerametler: Taşların manevi anlamları ile ilgili inançlar Konya’da oldukça yaygındır. Taş olmalar, taş doğurmalar, kutsal taşlar (hacer-i esved ve hacer-i muallak-sahre taşı), uğurlu taşlar⁵⁵³, taş ziyaretgâhlar⁵⁵⁴, şifalı taşlar⁵⁵⁵, yağmur dualarında taşın kullanılması, şeytan taşlama v.b.’dir

Halk Edebiyatında Taş:

Atasözlerinde;

“Taşı gedğine koymak (Konya), taşı sıkısa suyu çıkar (Konya), taş yağar (kıyamet kopması) (Konya), taşa bastırmak (taş atarak öldürmek) (Konya),”⁵⁵⁶ “taş yerinde ağırdır”⁵⁵⁷,

Deyimlerde;

“Taş atmak, taşa tutmak, taş çatlasa, taş çıkartmak, taşı başa başı taşa vurmak, taşı gedğine koymak, taşı sıkısa suyunu çıkarmak, taş kesilmek, taş yürekli, taş taş üstünde bırakmamak,”⁵⁵⁸

Bilmecelerde;

“Büyüğü yürümez küçüğü büyümez, dört köşedir beş değil, kimse ondan hoş değil (mezartaşı),”⁵⁵⁹

⁵⁵³ Örneğin; Konya ve civarındaki halk inanmalarında, “Yılan Taşı’nın “ejderhaların ağzında saklı bir zümrüt” olduğu ve ejderhanın geceleri gezerken bu taşı yere düşürerek, taşın çıkardığı ışık sayesinde yolunu ve dilediğini bulduğu ve bu taşı ele geçirenlerin dünyada hangi işe girerlerse başarılı olacakları, ne dilerlerse onu elde edecekleri inancındır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Ongun, C. S., “Konya ve Civarında Halk İnanmaları”, **H.B.H.**, Yıl: 2, Sayı: 23-24, İstanbul, 1933, s. 248.

⁵⁵⁴ Örneğin; Karaman çevresinde bulunan “deliktaş” tan üç defa geçen talihinin açılacağı, şifa bulacağı inancı ile belirli istek, dilek ve arzuların gerçekleşeceği inancına bağlı olarak halk tarafından kutsal mekan olarak inanılan türbelerin duvarlarına taş yapıştırma geleneği ile dört köşe ince bir taşın duvara yapıştırılması ve taş duvarda durdukça yapıştırmanın bütün günahının dökülmesi geleneği halen devam etmektedir. Ayrıca; eskiden Konya Alâeddin Cami’sinin kuzey duvarına yapıştırılan taşlar günümüzde Meram Tavusbaba Türbe’sinin duvarlarına niyet tutulup, üzerine tükürülerek yapıştırılmaktadır ve bu halk inancı devam ettirilmektedir. Bazı dilek sahiplerinin Konya Üçler mezarlığından aldıkları yedi adet ufak taş parçasını, dilekleri olduktan sonra geri mezarlığa koymaları ve eskiden İmam Bagavi mezarlığında bulunduğu yerdeki taş parçasının üzerine yürümeyen çocukların oturtulması ve çocuğun sonradan yürüyeceğine inanılması gibi inanmalar da bulunmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Aydın, M., “Konya’daki Manevî Halk İnançlarının Dinler Tarihi ve Fenomenoloji Açısından Değerlendirilmesi”, **Konya Kitabı IV**, Konya, 2003, s. 103; Dolbay, Z. M., “Konya Âdetleri”, **H.B.H.**, Yıl: 2, Sayı: 19, İstanbul, 1931, s. 148; Tanyu, H., **Türk’lerde Taşla İlgili İnançlar**, Ankara, 1968, s.138; Odabaşı, A. S., **Geçmişten Günümüze Konya Kültürü**, Konya, 1999, s. 89.

⁵⁵⁵ Örneğin; Şeyh Bedrettin Cami’ndeki binek taşına, ayakları tutmayan çocukları besmele ile bindirdikleri ve indirdikten sonra çocukların ayaklarının iyileştiği inancı vardır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Tanyu, H., **Türk’lerde Taşla İlgili İnançlar**, Ankara, 1968, s.138.

⁵⁵⁶ Taş ile ilgili atasözü örnekleri çoğaltılabilir. Bunlar: taş yerinde ağırdır, taş düştüğü yerde ağırdır (kalır) (Konya), taşı taş üstünde koymayınca duvar olmaz (Fethiye-Muğla), taşla gelene aşla çık (Senirkent-Isparta), taştan kopar yoktan kopmaz (Samsun), taş yuvarlanır çeğile düşer (Şavşat-Artvin). Ayrıntılı bilgi için bkz., Aksoy, Ö. A., **Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 1 Atasözleri Sözlüğü**, Ankara, 1971, s. 359; Anonim, **Bölge Ağzlarında Atasözleri ve Deyimler II**, Ankara, 1966, s. 82.

Odabaşı, A. S., **A.g.e.**, s. 93.

⁵⁵⁷ Bu Atasözü Türk’lerde geçtiği gibi, aynı zamanda bir Ermeni Atasözü’dür. Ayrıntılı bilgi için bkz., Acaroğlu, T., “Dünya Atasözleri”, **Türk Halk Bilimi Araştırmaları Yıllığı**, Ankara, 1979, s. 11.

⁵⁵⁸ Aksoy, Ö. A., **Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 2 Deyimler Sözlüğü**, Ankara, 1976, s. 900.

Beddualarda;

Taş ol, elin taş olsun,

Oyunlarda;

Konya'ya ait Fotak (taş) oyunu, beş taş, üç taş, dokuz taş, Hotmiş, Sapan oyunu gibi çocukların takım olarak oynadığı oyunlar, ⁵⁶⁰

Ninnilerde;

Evlenme ve gelin olma dileği ile ilgili ninnilerde ***Efsane ve ağıt türünden ninnilerde,***

Baş olmaz ise taş olsun,

Beşiğe bir taş koydum,

Kızım memura eş olsun.

Adını Bektaş koydum,

Bandırma ⁵⁶¹

Himmet edin oğlumuz olsun,

Bu taş bize evlat olsun.

Bandırma ⁵⁶²

Taş ile İlgili Özel İsimler ile Dinler Tarihi ve Din Fenomenolojisinin Taşla İlgili Tespit Ettiği Belirli Kutlu Sayılar: Bunlardan en çok bilinenleri; “Bektaş, Aktaş, Beşiktaş, Berketaş, Kaya ve 1, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 40, 41, 3000, 4000, 5000, 7000, 70.000, 71.000” ⁵⁶³ dir.

2. 3. 1. 3. Taşçılığın Konya'daki Geçmişi ve Bugünkü Durumu

Konya'da taşçılık, kaba taşçılık ve mermer işçiliği olarak ikiye ayrılmaktadır. Kentin 8 km kuzey batısında bir vadinin yamaçlarına kurulmuş olan Sille'de geçmiş olan bir sanat dalıdır. Sönmüş bir yanardağ olan Takkeli Dağ'ın civarında kurulduğu ve taş ocakları bulunduğu için Sille'de taş işçiliği yaygın bir iş kolu olmuştur. Konya ve çevresindeki sivil, dini ve askeri yapıların çoğunda Sille ve Sillenin güney batısında yer alan Sarayköy'lü ustaların emeği vardır.

Selçuklular döneminden itibaren faaliyette olan Sille taş ocaklarından çıkan taşlar, Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemindeki pek çok mimari eserde kullanılmıştır. “1332/1916 yılı Konya Sal-name'sine göre, Cumhuriyet'ten önce de Sille taş ocaklarının imar ve inşaat işleri için faaliyette olduğu anlaşılmaktadır.” ⁵⁶⁴

⁵⁵⁹ Bu tür Mezartaşı bilmecelerine örnekler çoğaltılabilir. Örneğin: ağır taş, içinde baş (mezar taşı), uzaktan baktım: Emir, semir, yanına geldim: Kilitli demir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Başgöz, İ.- Andreas, T., **Bilmece: A Corpus of Turkish Riddles**, London , 1973, s. 622,761,762.

⁵⁶⁰ Kabadayı, A., “Cumhuriyet Devrinde Konya'da Oynanan Çocuk Oyunları, Çocuğun Gelişimi ve Eğitimine Katkıları”, **Konya Kitabı IV**, Konya, 2003, s. 265-266; Odabaşı, A. S., **A.g.e.**, s. 89-91.

⁵⁶¹ Çelebioğlu, A., **Türk Ninniler Hazinesi**, İstanbul, 1982, s. 79,

⁵⁶² Çelebioğlu, A., **A.g.e.**, s. 211.

⁵⁶³ Tanyu, H., **A.g.e.**, s. 3,173.

⁵⁶⁴ Özönder, H., **A.g.e.**, s. 27.

Sille Dağları ve nehir yatağı, kıymetli taşlar yönünden de zengindir. Çalışmada, tespihçilik bölümünde adı geçen ve kendisini taş taşlamacı olarak adlandıran M. Ali Şenyıldırım bu çevreden topladığı taşlarla çeşitli takılar, süs eşyaları ve tespihler yapmıştır. Sille taşı Konya ve çevresindeki, inşaat ve kaplama işlerinde yapı ve döşeme taşı olarak bol miktarda kullanılmıştır.

Sarayköy'lü taş ustası Rasim Altıntaş tarafından, "Cumhuriyet Dönemi öncesinde Sarayköylü taş ustalarının tamamının Sille'de çalıştığı ve taş ocaklarına eşeklerle bir saatte gidildiği ifade edilmiştir."⁵⁶⁵ Cumhuriyet Dönemi öncesinde Sille ve Sarayköy'de sayıları 100'e yakın taş ustası, kalfa ve çırağın olduğu bilinmekle beraber, özellikle Sarayköy halkını tamamının geçimini taşçılıktan sağladığı söylenmektedir. Cumhuriyet Döneminde de aktif olarak çalışan Sille taş ocakları, 1990'lı yılların sonunda (5-6 yıl süre ile) Belediye tarafından imar sahası olduğu için kapatılmış ancak son yıllarda yeniden faaliyete geçirilmiştir.⁵⁶⁶

Taş ustaları çalışma koşulları itibarı ile; yıl içinde ilkbahar ve yaz mevsimlerinde toplam 6-7 ay çalışmaktadırlar. Günümüzde bu ustalardan tamamı seyyar olarak çalışmakta olup, Konya çevresi, yurt içi ve yurt dışına taş işleri yapmaktadırlar.

Sille Sarayköy'de taşçılık bir aile mesleği haline gelmiş ve babadan oğula geçerek, kardeşler arasında, amca ve dayılar ile oğulları arasında da ilerleyerek mesleğin devamı sağlanmıştır.

Konya valiliğinin emri ile 1936 yılında Ticaret Odası tarafından yaptırılan araştırmalarda; "taşçılık ve kaldırımcılık işlerinde 7 adet işyeri, 7 adet usta, 10 adet kalfa ve 150 adet çirak olduğu tespit edilmiştir. Bu ustaların dışında, seyyar olarak çalışan 50 adet taş ve kaldırım ustasının olduğu belirlenmiştir. Bu sanatlarda taşçı ustaların senelik kazançları 200 kuruş, kaldırım ustalarının 100-120 kuruş olduğu ve taşçı ustaları yanında çalışan kalfaların haftalık kazançlarının 100 kuruş, kaldırım ustalarının yanında çalışan kalfaların haftalık kazançlarının ise 160 kuruş olduğu tespit edilmiştir."⁵⁶⁷

Son 10 yıl içinde taşçılık mesleği, elde edilen gelirin azalması ile gerilemeye başlamış ve bir zamanlar tüm köyün mesleği haline gelen taşçılık, günümüzde mesleklerine bağlı olan ve taşçılığı halen geçim kaynağı kabul eden ustalar tarafından sürdürülmektedir. Bu kişiler; Mustafa Yıldırım (vefat etmiştir), İbrahim Acar (vefat etmiştir), Kadir Acar, Nuri Acar, Ali Acar, Adil Acar, Rahim Özyer (vefat etmiştir), Mehmet Tosun (vefat etmiştir), Faik Tosun, Yakup Kılınçarslan ve oğulları, Mustafa Kılınçarslan, Ahmet Koçyiğit, Hasan Güzel, İzzet

⁵⁶⁵ 12.07.2003 tarihinde Rasim Altıntaş ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁶⁶ 12.07.2003 tarihinde Rasim Altıntaş ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁶⁷ Altan, M., A. g. e., s. 194-195.

Güzel, İbrahim Fidan, Mehmet Fidan, Rasim Altuntaş ve oğulları ve Celaleddin Şahin'dir. Ustalar mesleklerini seyyar olarak devam ettirdikleri için, araştırmada Konya içinde bulunan 7 usta ile görüşmeler yapılabildiği. Ayrıca Konya ili merkezinde taş işçiliğinin bir kolu olan mermer işçiliği ve mezartaşı yapımı ile uğraşan usta ve atölyeler de bulunmaktadır.

Taş ustaları yaptıkları iş bakımından; kesici, yontucu ve montajcı (döşeme) olarak üçe ayrılmaktadır. Taş, ocaklarda çalışan işçiler tarafından kesilerek, taş yonu ustaları tarafından yontulur ve montaj ustaları tarafından kullanılacağı yerlere monte edilmektedir. Ustaların bir kısmı sadece taş yontma işi yapmakta olup; bir kısmı da hem yontma hem de montaj yapmaktadırlar. Taş ustalarına göre taşçılıkta ustalık gerektiren aşama "yontma" kısmıdır. Ustalar taştaki işçilik iyi olduğu sürece montajın da düzgün olacağını belirtmişlerdir.⁵⁶⁸

A. Ustalar

Rasim Altuntaş⁵⁶⁹

1951-Sarayköy doğumlu olan Rasim Altuntaş, ilkokul mezunudur. Taş ustası olan babası İsmail Altuntaş'tan taşçılık mesleğini öğrenen usta, 25 yıldır taşçılık ile uğraşmaktadır. Mesleğini oğulları; Adem Altuntaş, Abdullah Altuntaş ve İsmail Altuntaş ile beraber devam ettiren usta, sadece taşı işlediklerini yani yontma ustası olduklarını ve kaba-yonu tekniğinde çalıştıklarını ifade etmiştir. Usta ve oğulları taş ocakları ile bağlantılı çalıştıklarını belirterek, ateşe dayanıklı olan Sille taşlarını, tuğla fabrikalarına fırın yapımında kullanılmak üzere işlediklerini ifade etmişlerdir. Usta ve oğulları Konevî Cami, Karatay Müzesi, Büyük Kilise, İplikçi Cami gibi mimari eserlerin restorasyonlarında çalışmışlardır (Fotoğraf No: 123).

Celaleddin Şahin⁵⁷⁰

1974-Sarayköy doğumlu olan Celaleddin Şahin, ortaokul mezunudur. Taşçılığa 7 sene önce ustası Yakup Kılınçarslan'ın yanında çalışarak başlamıştır. Taş işleme ustası olan Celaleddin Şahin kaba-yonu tekniğinde çalışmaktadır. Usta bugüne kadar, İnce Minareli Medrese, Mevlâna Müzesi, Sırçalı Medrese, Atatürk Müzesi, Büyük Kilise gibi eserlerin restorasyonlarında çalışmıştır (Fotoğraf No: 124).

⁵⁶⁸ 12.07.2003 tarihinde Rasim Altuntaş, 12.07.2003 tarihinde Adil Acar ve İzzet Güzel 22.06.2004 tarihinde İbrahim Kabakçı ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁶⁹ 12.07.2003 tarihinde Rasim Altuntaş ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁷⁰ 15.07.2003 tarihinde Celaleddin Şahin ile yapılan kişisel görüşmeden.

Adil Acar⁵⁷¹

1973-Sarayköy doğumlu olan Adil Acar ortaokul mezunudur. Mesleği babası Kadir Acar'dan öğrenen Adil Acar 1987 yılından beri taşçılık yapmaktadır (Fotoğraf No: 125). 1998 yılında İzzet Güzel ile ortak çalışmaya başlayan usta, genellikle mimari eser restorasyonlarında çalışmaktadır. Taşçılığın eskisi kadar fazla sanatsal boyutunun kalmadığını belirten Adil Acar, mimari eser restorasyonları hariç günümüz taşçılığının sanatsal değer taşımadığını ifade etmiştir. Adil Acar ortağı İzzet Güzel ile beraber Konya içi ve dışında şahısa ve devlete ait pek çok restorasyon çalışmasına katılmıştır. Bunlar;

1. Ali Gav Mescidi (yer döşemesi),
2. Horozlu Han (yer döşemesi),
3. Mimarlar Odası (banko ve yer döşemesi),
4. Karatay Medresesi (yer döşemesi dış duvar),
5. Beyşehir Köşk Termal Tesisleri (yer döşemesi),
6. Sille Aya Elena Kilisesi (yer döşemesi),
7. Bile Belediye Misafirhanesi (Eski İlkokul) (yer döşemesi, duvar döşemesi, dış duvarlar, merdivenler),
8. Arkeoloji Müzesi (duvarları),
9. Hacı Veyiszade Cami (yer döşemesi) dir.

İzzet Güzel⁵⁷²

1975 Konya doğumlu olan İzzet Güzel ortaokul mezunudur. Taşçılığı babası Hasan Güzel'den öğrenen usta 1988 yılından bu yana mesleğini devam ettirmekte ve günümüzde ortağı Adil Acar ile birlikte çalışmaktadır (Fotoğraf No: 125).

İbrahim Kabakçı⁵⁷³

1944-Konya doğumlu olan İbrahim Kabakçı, ortaokul mezunudur. Mermerciliğe ortaokulda iken başlayan usta, 1958-1959 yıllarında Kayseri'li ustası Hasan Özçetin'den mesleğin inceliklerini öğrenmiştir. 1969 yılında ilk mermer atölyesini Konya'da açan usta, atölyede işleri iyi gitmediği için 1973 yılında atölyesini kapatmıştır. 1986 yılında Kazım Dündar ile yeni bir mermer atölyesi kuran usta ortağı ile beraber cami işleri minber, mihrap,

⁵⁷¹ 12.07.2003 tarihinde Adil Acar ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁷² 12.07.2003 tarihinde İzzet Güzel ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁷³ 22.06.2004 tarihinde İbrahim Kabakçı ile yapılan kişisel görüşmeden.

vaiz kürsüsü, şadırvan, son cemaat mahali mermer sütunları, v.b. ile birlikte mermercilikte el işçiliğiyle sanatsal işler yapmaya başlamıştır. İlk iş olarak 1987 yılında Valide Şefika Bahadır Cami'ne (Konya eski otogar civarı) traverten işleri yapan usta, 1991 yılında ortağından ayrılarak kendi işyerini açmıştır. İbrahim Kabakçı, günümüzde Konya Briketçiler Sanayi'ndeki Kabakçı Mermer atölyesinde iki oğlu Mehmet Emin Kabakçı (1968) ve Süleyman Kabakçı (1979) ve 8-10 adet işçi ile beraber mermer işçiliğindeki çalışmalarına devam etmektedir. Genellikle cami işleri alan usta, yapılan mermer ürünler üzerinde bulunan hüsn-i hat yazılarda hattat Hüseyin Öksüz'ün yardımlarını almaktadır (Fotoğraf No: 126).

Günümüze kadar yurt içi ve yurt dışında 75'in üzerinde mermer işi yapılan İbrahim kabakçı atölyesindeki ürünlerden bir kısmı şunlardır;

1. 1999 Beyşehir Derebucak Cami,
2. 1999 Manisa-Alaşehir Sanayii Cami,
3. 2000 Adana-Osmaniye Ünürsite Cami,
4. 2003 Konya Adnan Sürmegöz Cami,
5. 2004 Konya-Karapınar Alâeddini Hacı Ömerli Cami,
6. 2003 Balıkesir-Gönen Güdoğmuş Köyü Cami,
7. 2004 Manavgat Külliye Cami,
8. Konya Buğday Pazarı Cami,
9. Konya Yeni Hurdalık Cami,
10. Ordu Delikaya Köyü Cami,
11. Ankara-Pursaklar Merkez Cami,
12. Ankara-Siteler Cami,
13. Ankara-Keçiören Mecidiyeköy Cami,
14. 1997 Almanya Gladback Diyanet Cami,
15. 2001 Almanya Dusseldorf Diyanet Cami,
16. 2004 Almanya Bielegüt Diyanet Cami'lerde bulunan mihrap, minber, vaiz kürsüsü v.b. gibi elemanlardır.

Feridun Pehlivan⁵⁷⁴

1941-Kastamonu doğumlu olan Feridun Pehlivan ilkokul mezunudur. 1957-1958 yıllarında İstanbul'daki taşçı dükkanlarında taşçılığı öğrenen usta günümüzde İbrahim Kabakçı'nın yanında elmas uçlu kalemler ile mermer üzerine desen işlemesi yapmaktadır. Feridun Pehlivan taşçılığın İstanbul'da Rumlar tarafından yayılan bir sanat olduğunu belirterek, mesleği öğrendiği dönemlerde İstanbul'da yaşayan taşçı Rumların aletlerini bile kendilerinin yaptıkları ve Türklerin de Rumlardan alet aldıklarını ifade etmiştir (Fotoğraf No: 127).

⁵⁷⁴ 22.06.2004 tarihinde Feridun Pehlivan ile yapılan kişisel görüşmeden.

B. Üretim Mekanı

Ustalar; yaptıkları işin, kapalı mekanlarda çalışmaya uygun olmadığı için genellikle Sarayköy’de evlerinin önünde sokaklarda ve boş alanlarda üretim yapmaktadırlar. Ustalardan bazıları, şehir içi ve dışında işledikleri taşların montajını yaptıkları ve mimari eserlerin restorasyonlarında görev aldıkları için genellikle seyyar olarak çalışmaktadırlar (Fotoğraf No: 128). Mermer işçiliği ile uğraşan ustalar ortalama 70-100 m², mezartası yapımı ile uğraşan ustalar da ortalama 10-30 m² büyüklüğündeki dükkanlarda çalışmalarını sürdürmektedirler (Fotoğraf No: 129). Mermer işçiliği atölyelerinde taşın kesilip yontulması farklı bir mekanda, taşın işlenerek süslenmesi ise sanayi tipi taş işleme makinelerinin bulunduğu farklı mekanlarda yapılmaktadır.

C. Kullanılan Malzemeler

Hammadde

Sille-Sarayköy taş işçiliğinde halk arasında genellikle “ateş taşı” olarak bilinen Sille Taşı kullanılmaktadır. Sille Taşı ile beraber Gödene Taşı, Keçimuhsine Taşı da kullanılmaktadır.⁵⁷⁵ Taşların özellikleri sırası ile;

Sille Taşı: Sille taş ocaklarından elde edilen traki-andezit türündeki bu taş, ocaklardan levhalar halinde kesilerek çıkartılmaktadır (Fotoğraf No: 132). “Ken (Kan) Taşı olarak bilinen bu taş türü, “Sille Taşı” olarak meşhur olmuş ve yüzyıllardan beri Sille’nin güneydoğusunda bulunan yumuşak yapıli bir tür granit olan ocaklardan çıkartılmaktadır. Daha çok döşeme, kaplama taşı olarak kullanıldığı için “kapak taşı” olarak bilinmektedir. Yörede bu taşın daha sert ve dayanıklı türleri de mevcuttur.”⁵⁷⁶ Genel olarak kırmızımsı renkte olan bu taşların yumuşak olanlarının işlenmesi kolay olup, dayanıklılığı azdır. Sert olanların ise işlenmesi zor ve dayanıklılığı fazladır. Ateşe karşı dayanıklı olan Sille taşı, su emme ve su tutma özelliğine de sahiptir.

Gödene Taşı: Konya’nın 20 km güney-batısındaki Dikmeli (Gödene) köyü taş ocaklarından çıkartılmaktadır. “Bu taş, Neojen devri göllerinin tipik bir kalkeridir. İçerisinde

⁵⁷⁵ 22.06.2004 tarihinde İbrahim Kabakçı ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁷⁶ Özönder, H., A.g.e., s. 205.

silis parçaları mevcut olup, işlenmesi güç ve sağlamdır.”⁵⁷⁷ Günümüz taşçılığında Gödene taşı, süsleme yapıla taş işlerinde tercih edilmektedir.

Keçimuhsine Taşı: Konya'nın kuzey-batısında ve 30 km uzaklıkta olan Keçimuhsine Köyü'nden çıkartılmaktadır. “Soluk mavi ve esmer renkte olan volkanik bir tüf çeşididir. Yumuşak, işlenmesi kolay ve dayanıklı olan bu taş günümüz taş işçiliğinde kullanılmamakta olup, taş ocakları işletilmemektedir.”⁵⁷⁸

Mermer: Konya yakınlarındaki eski ocaklardan çıkartılan mermerler, Selçuklular'dan beri mezartaşlarında kullanılan bir hammadde olmuştur. “Beyaz, kurşuni gri, bazalt cinsinden siyah renkte olanları özellikle sanduka biçimindeki mezartaşlarında kullanılmıştır. Mezartaşlarının yanında Konya'daki Selçuklular, Beylikler ve Osmanlılar Dönemine ait mimari eserlerde de mermer kullanılmıştır.”⁵⁷⁹ Günümüzde Konya'da özel işletmeler tarafından bir tür mermer olan traverten çıkartılmakta olup, hammadde veya ürün halinde yurt dışına ihracatı yapılmaktadır. Konya'da mermer işçiliği ile uğraşan atölyeler ise; siparişe ve harcanılacak bütçeye göre yurdumuzun pek çok bölgesinde çıkartılan farklı türdeki mermerlerden genellikle İstanbul Marmara mermeri ve Afyon mermeri kullanmaktadır.⁵⁸⁰

Bu hammaddelerin yanında isteğe göre Manavgat taşı, Angazit taş, Bursa Kemalpaşa mermeri, Kırmızı traverten, Gölbaşı taşları da kullanılmaktadır. Ayrıca mermer işçiliğinde, eserler üzerindeki yazılar ve motiflerde altın varak ve oto boyası kullanılmaktadır.⁵⁸¹

Aletler

“Taş işçiliğinde kullanılan el takımları taş kalemi, murç, madırğa, çekiç ve adi çekiştir.”⁵⁸² (Fotoğraf No: 130-131). Günümüzde bu aletler halen kullanılmakta olup, mermer işçiliğinde; kesme, yüzey düzeltme, kaba desen uygulamada sanayi tipi büyük boy makinelere mermer işlenmektedir. Taş ustaların tanımlamalarına göre bu alet ve makineler sırası ile:

CNC: Programlı olarak çalışan elektronik oyma tezgahıdır. Günümüz mermer işçiliğinde büyük fabrikalar ve işletmeler tarafından kullanılmaktadır.

Freze: Oyma ve biçimlendirme gibi kesim işlerinde kullanılan ve elektrikle çalışan bir tür keski aletidir. Mermer işçiliğinde kullanılan freze, mermer üzerine çizilen desenin ortaya çıkartılmasında kullanılır.

⁵⁷⁷ Önder, M., **A.g.m.**, s. 5.

⁵⁷⁸ Kılınçarslan, A., **Konya'da Yaşayan Taş Yonu Ustaları** (Yayınlanmamış Lisans Tezi), Konya, 1997, s. 6.

⁵⁷⁹ Önder, M., **A.g.m.**, s. 5.

⁵⁸⁰ 28.07.2004 tarihinde M. Emin Kabakçı ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁸¹ 28.07.2004 tarihinde M. Emin Kabakçı ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁸² Altan, M., **A.g.e.**, s. 201.

Flex: Elektrikle çalışan bir tür testeredir. Kesim işlerinde kullanılır (Fotoğraf No: 130).

Gönye: Dik açılı bir üçgen biçimindeki ölçü aracıdır. Taş işçiliğinde taşın ölçülendirilmesinde kullanılır (Fotoğraf No: 130).

Keski: Taş yüzeyini düzeltmede ve kabartma tekniğinde kullanılan çelikten yapılmış ince, uzun gövdeli bir alettir. İşlenecek yüzeye göre farklı boylarda olur ve dar ve düz ağızlıdır (Fotoğraf No: 130-131).

Yazı kalemleri: Taş yüzeyine yazılacak yazılarda uygulanan, kabartma ve oyma tekniklerinde ve rötuşlarda kullanılmaktadır. Yazı kalemleri çeşitli boylarda olup, elmas uçludur (Fotoğraf No: 130-131).

Madırğa-Badırğa (Matraka): Taş işlemede kalem, murç, çarpıcak, pont, gibi keskilere vurmak için kullanılan, kare kesitli bir demirin çekiç gibi kısa bir sapa takılması ile oluşturulan bir alettir.⁵⁸³ Diğer çekiçlerden farklı olarak oldukça iri bir başı vardır ve taş işlerken başının her iki tarafı da kullanılmaktadır. Konya ve Karaman'da "badırğa"- "madırğa" İstanbul'da "matraka" adı verilir⁵⁸⁴(Fotoğraf No: 130-131).

Mucurta-murç: Uç kısmı sivri ve keskin çelik oyma kalemidir. Genellikle ince işçilik gerektiren durumlarda kullanılır. Küçük ve dar ağızlı olanına "çöp murç", büyük ve geniş ağızlı olanına ise, "kaba murç" denir.⁵⁸⁵ Üzerine madırğa vurularak hareket ettirilir. Taşın üzerinde oyularak boşalan zemine noktalama yolu ile desen yapmak için kullanılır.⁵⁸⁶ (Fotoğraf No: 130-131).

Tarak: İki ucunda dişler açılmış ağızları olan ve bir sapa takılarak kullanılan taşçı aletidir. Ağız genişlikleri ve diş aralıkları farklı türleri vardır. Taş yüzeyi hafif pürüzlü hale getirme işlerinde kullanılır.⁵⁸⁷ Mermer işçiliğinde tarağa "dişli"⁵⁸⁸ adı verilmektedir (Fotoğraf No: 130).

Sistire Makinesi: Mermer işçiliğinde yüzey düzeltme ve parlatma işlerinde kullanılmaktadır.

⁵⁸³ Sözen, M.- Tanyeli, U., **A.g.e.**, s. 151.

⁵⁸⁴ 22.06.2004 tarihinde Feridun Pehlivan ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁸⁵ Sözen, M.- Tanyeli, U., **A.g.e.**, s. 167.

⁵⁸⁶ 12.07.2003 tarihinde Rasim Altuntaş ile yapılan kişisel görüşmeden, Ayrıca bkz., Bozkurt, C., **Konya Üçler Mezarlığındaki Mezar Taşları**, (Yayınlanmamış Lisans Tezi), Konya, 1997, s. 6-7.

⁵⁸⁷ Sözen, M.- Tanyeli, U., **A.g.e.**, s. 230.

⁵⁸⁸ 22.06.2004 tarihinde Feridun Pehlivan ile yapılan kişisel görüşmeden.

D. Yapım Tekniği

Taş işçiliği ustalar tarafından, kaba taş işçiliği ve ince taş işçiliği olarak ikiye ayrılmaktadır. Mermer ustalarına göre Konya Sarayköy'deki taş ustaları, taşın yüzeyine herhangi bir süsleme uygulamadıkları için “kaba taşçı”⁵⁸⁹ olarak adlandırılmaktadır.

Kaba taş işçiliği üç ayrı aşamadan meydana gelmektedir ve uç kısmı çelik ve keskin aletlerin üzerine çekiçlerin vurularak hareket ettirilmesi ile teknikler uygulanır.

Bunlar:

“1. Kesme İşlemi: Taş ocaklarından çıkartılan taşın ocakta kesilmesidir.

2. Yontma İşlemi: Kesilen taşın yapılacak işin türüne göre ebatlanarak, işlenmesidir.

3. Montaj İşlemi: İşlenmiş taşların harçlarla döşenmesi işlemidir.”⁵⁹⁰

Bu işlemlerden ustalık gerektirmesi bakımından en önemlisi “yontma - taşı işleme” dir. Yontma işlemi de kendi içinde iki aşamadan meydana gelir. Bunlar:

1. Kaba Yonu: Taş ebatlandıktan sonra yüzeyini düzeltme işlemidir. Ocaktan gelen taşa ilk uygulanan işlemdir. Taşın kaba tarafı keski kullanılarak düzeltilir ancak, bu işlemde taşın yüzeyi fazla düzgün olmaz⁵⁹¹ (Fotoğraf No: 133).

2.Normal Yonu: Taş yüzeyinin keski ile düzeltilerek pürüzsüz hale getirilmesi işlemidir.

Yontulup hazırlanan taşlar kullanılacakları yerlere göre yüzeylerine farklı teknikler uygulanır. Bunlar:

Taraklama: Yumuşak taşların yüzeyinin işlenmesinde, tarak kullanılarak yapılan işlemdir. Bu işlemde sonra taşın yüzeyi ince çizgilerle kaplı bir görünüm alır⁵⁹² (Fotoğraf No: 134).

Çürütme: Bu teknik taş bir eserin restorasyonunda, aşınmış ince yonu taşları esere zarar vermeden parça parça yerlerinden çıkartarak, yenisi ile değiştirme işlemidir. Bu işlemde, yeni taşın çevresi harçla yeterince doldurulamayacağı için yapıyı belli bir oranda zayıflatır.⁵⁹³

Derz Dolgu Tekniği: Moloz taş ve harç ile hazırlanan bir duvar örme tekniğidir. Eskiden özellikle Selçukluların kullandığı “Horasan harcı”⁵⁹⁴ denilen ve Sille kumu ile istenilen dolgunun rengine göre kırmızı kum veya kömür tozunun belirli oranlarda su ile karıştırılmasından oluşan harç günümüzde de kullanılmaktadır. Derz dolgu tekniği moloz

⁵⁸⁹ 12.07.2003 tarihinde Rasim Altuntaş ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁹⁰ 22.06.2004 tarihinde Adil Acar ve İzzet Güzel ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁹¹ 19.07.2004 tarihinde Celaleddin Şahin ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁹² 22.06.2004 tarihinde Adil Acar ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁹³ Sözen, M.- Tanyeli, U., **A.g.e.**, s. 62.

⁵⁹⁴ 22.06.2004 tarihinde Adil Acar ile yapılan kişisel görüşmeden.

taşların istenilen boyda örülmesi ve 8-10 yıl gibi belli bir süre sonra kullanılan harcın taşlaşmasından oluşan sağlam bir tekniktir. Günümüzde Horasan Harcı tam olarak yapılamadığı için dolgu eski özelliklerinde olmamakta ve harç olarak çimento da kullanılmaktadır.⁵⁹⁵

E. Süsleme Özellikleri

Taş işçiliğinde kullanılan süslemeler genellikle mermer malzemede ön palan çıkmaktadır. Mermer işçiliğinde süsleme aşaması “ince taşçılık”-“el taşçılığı”⁵⁹⁶ olarak adlandırılmaktadır. Ağaç işçiliğinde kullanılan süsleme özellikleri ile aynı olmakla beraber kullanılan araçlar değişiklik göstermektedir. Bu teknikler:

Derin Oyma: Ustaların “kabartma”⁵⁹⁷ olarak adlandırdıkları bu teknikte, uygulanacak alan üzerinde bazı kısımları oyuk bazı kısımların yüksek bırakılarak yüzey oluşturma tekniğidir. Alçak kabartma ve yüksek kabartma olarak ikiye ayrılır (Fotoğraf No: 135).

Yüzeysel Oyma: Taşın yüzeyi üzerine çizilen desenin kenarlarından oyularak ortaya çıkartılması işlemidir. Mezartaşı ustaları, taşlarda bulunan yazı ve süslemelerde oyma tekniğini kullanmaktadırlar (Fotoğraf No: 136-137).

Bu tekniklerin yapım aşamasında takip edilen işlemler bulunmaktadır. Bunlar:

1. Uygulanacak desen mermer yüzeye kurşun kalem ile çizilir.

2. Freze ile motiflerin etrafları kesilerek desen ortaya çıkartılır. Bu işleme kaba işçilik denir.

3. Frezeden çıkan desenin kenar kısımları düzeltilir. Bu işleme “yırtma”⁵⁹⁸ adı verilir. Süslemede yer alan her motifin yırtması yapılır. Ağaç işçiliğindeki uygulamasına eğri-mail kesim adı verilen yırtma, elmas uçlu kalemlerin tokmak yardımı ile hareket ettirilerek desenin kenar kısımlarına eğim kazandırılması işlemidir⁵⁹⁹ (Fotoğraf No: 138).

4. Desen özelliğine göre zemine “kumlama”⁶⁰⁰ yapılır. Kumlama elde ya da makinede yapılabilir. Elde yapılacak ise, dişli (tarak) denilen aletler ve tokmak yardımı ile desenin zemini boşaltılır. Zeminin yüzeyin mucurta ile noktalanarak pürüz verilir. (Fotoğraf No: 138). Bu işlem kaba taş işçiliğindeki taraklama işlemine benzemektedir. Günümüzde desen zemini, dişli makine ile istenilen derinliğe ulaşmaya kadar boşaltıldıktan sonra, ucunda ince elmas uç

⁵⁹⁵ 22.06.2004 tarihinde Adil Acar ve İzzet Güzel ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁹⁶ 22.06.2004 tarihinde Adil Acar ve İzzet Güzel ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁹⁷ 28.07.2004 tarihinde M. Emin Kabakçı ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁹⁸ 22.06.2004 tarihinde Feridun Pehlivan ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁵⁹⁹ 22.06.2004 tarihinde Feridun Pehlivan ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶⁰⁰ 22.06.2004 tarihinde Adil Acar ile yapılan kişisel görüşmeden.

bulunan kompresörlü tabanca ile kumlama yapılmaktadır. Bu işlem eskiden tamamen elde yapılmakta olup, günümüzde kumlamanın daha düzgün olması için kompresörlü tabanca ile yapılmaktadır.

5. Son işlem olarak ise, mermer yüzeyi sistire makinesi ile temizlenerek pürüzleri alınmaktadır.⁶⁰¹

Taşçılık ürünlerinde görülen süslemeler mimaride ve mezartaşlarında görülen süsleme özelliği olarak iki ayrı başlık altında incelenmiştir:

1. Mimaride Süsleme Özelliği

Kaba taş ustalarının yaptıkları eserlerde genellikle süsleme bulunmamaktadır. Yapılan taş eserler mimari yapıların yer, duvar (beden) döşemeleri, merdivenler, kapı ve pencere kemerleri, minare ve kemer sütunu gibi mimari elemanlardan oluşmakta olup, taşlar uygulanacak yere göre düz, profilli yada kabartma tekniğinde çalışılmaktadır. Ancak taş ustaları, gelen siparişlere göre taş yüzeyine süsleme uygulayabileceklerini de belirtmişlerdir.⁶⁰²

Mermer işçiliğinde çalışan İbrahim Kabakçı, yapılan mimari elemanlarda büyük oğlu M. Emin Kabakçı'nın çizdiği projeleri uygulamaktadır. Yapılan mimari eserlerde yer alan motif ve kompozisyonlara genellikle klâsik ve son dönem Osmanlı taş işçiliğinde kullanılan geometrik ve bitkisel motiflerden oluşan kompozisyonlardır. Bazı çalışmalar özellikle Osmanlı Döneminde yapılmış minber, mihrap, vaiz kürsüsü, şadırvan ve çeşme gibi eserlerin kopyalarından oluşmaktadır.⁶⁰³

Ürünlerde kullanılan süslemeler sırası ile:

Bitkisel Süslemeler: Rûmî, hatâyî, palmet, kıvrım dal ve yapraklardan oluşan simetrik kompozisyonlardır.

Geometrik Süslemeler: Zencerek, ikili burğu, dörtgen, on-on iki-beş kollu yıldız, beşgen, altıgen, daire ve çokgenlerden oluşan kapalı geometrik kompozisyonlardır.

Nesneli Süslemeler: Genellikle nadir olarak kullanılmakla birlikte; mihrap, minber ve kapı giriş kenarlarında kullanılan sütunçe başlıklarında kullanılan kum saati motifi şeklinde kullanılmaktadır.

Figürlü Süslemeler: Geçmişe nazaran günümüz taş işçiliğinde figürlü süslemeye rastlanılmamıştır.

⁶⁰¹ 28.07.2004 tarihinde M. Emin Kabakçı ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶⁰² 22.06.2004 tarihinde Adil Acar ve İzzet Güzel, 19.07.2004 tarihinde Celaleddin Şahin ve 12.07.2003 tarihinde Rasim Altuntaş ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶⁰³ 22.06.2004 tarihinde İbrahim Kabakçı ile yapılan kişisel görüşmeden.

Yazılı Süslemeler: Kullanılan yazılar celî sülüs yazı ile minber mihrap ve kapı girişlerindeki kitabelerde kullanılmış olup, genellikle Kur'an-ı Kerim'den alınan sûre ve ayet-i kerîmelerden oluşmaktadır. Bu yazılar hattat Hüseyin Öksüz tarafından yazılmakta olup, şablonlar halinde mermere uygulanmakta ve üzeri altın varaklanmaktadır.⁶⁰⁴

Ayrıca mihraplarda bulunan kavsara köşelerinde daire biçimi içinde dış taşkın yapılmış çark-ı felek ve gülbezek motiflerinden oluşan kabaralar sıkça kullanılmaktadır.

2. Mezartaşlarında Süsleme Özelliği

Mezartaşlarında görülen motif özellikleri, taşıdıkları anlamlar ve kullanım alanlarına göre; Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemlerindeki uygulamaları ve Konya örnekleri ile ayrıntılı olarak incelenmiş ve gruplandırılmıştır. Sırası ile:

Bitkisel Süslemeler: Bu motifler çiçekler, yapraklar, ağaçlar, meyvelerden oluşmaktadır.

Selçuklu Dönemi Konya mezartaşlarının şahide alınlıklarında, kıvrık sap ve dallarda rûmî motifleri kullanılırken bu desen şeması Karamanoğlu Beyliği döneminde yavaş yavaş terk edilerek yerine barok palmetleri, hatâyî motifler ve yan yana yaprak ve palmet dizileri, 'S' kıvrımlı dallar üzerine yapraklar ve rûmîler şeklindeki bordürler kullanılmıştır. Bu motifler kitabe çevrelerinde, dikey mezartaşlarının alınlıklarında ve sanduka eteklerinde kullanılmıştır.⁶⁰⁵ Bu tür bitkisel süslemeli mezartaşlarına örnek verilecek olursa; Mevlâna Müzesinde bulunan Selçuklu Dönemine ait 993 ve 996 envanter no'lu taşlar, Sırçalı Medrese'de bulunan Osmanlı Dönemi'ne ait 8, 9, 12, 16, 29, 32, 33 no'lu taşlar ve İnce Minareli Medrese'de bulunan Selçuklu Dönemi'ne ait 958, 924 envanter no'lu taşlar; Karamanoğlu Dönemine ait 1276, 1277, 1055 envanter no'lu taşlar ve Osmanlı dönemine ait 943, 946, 954, 963, 973, 1425, 1053, 5808, 5821, 5822, 5812 envanter no'lu taşlar verilebilir.

"Çiçekler ve yapraklar 16. yüzyıla kadar stilize edilerek kullanılmış, 16. yüzyıldan sonra lale, gül, nergis, haseki küpelişi, karanfil, sümbül gibi çiçek motifleri gerçeğe bağlı olarak kullanılmıştır. 18-19. yüzyıllarda ise, çiçekler birer natürmort tarzında vazo ve saksılar içine yerleştirilmiştir."⁶⁰⁶ Bu mezartaşlarına örnek olarak; Sırçalı Medrese'de bulunan Osmanlı Dönemi'ne ait 7, 8, 9, 32, 34, 41, 46, 47, 51, 52, 53, 54, 56, 59, 60, 64, 67 envanter

⁶⁰⁴ 22.06.2004 tarihinde İbrahim Kabakçı ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶⁰⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz., Başkan, S., "Karamanoğulları Dönemi Konya Mezar Taşları Üzerine Bir İnceleme", **Türk Sanatı Üzerine Denemeler**, İstanbul, 1990, s. 138; Başkan, Seyfi, "Konya Selçuklu Çağı Mezar Taşları, **Ankara Sanat**, Sayı:218, Ankara, 1984, s.10; Başkan, S., "Başlangıcından 14. Yüzyıl Sonuna Kadar Anadolu Mezar Taşları ve Karamanoğulları Devri Konya Mezar Taşları Üzerine Bir İnceleme", **Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 67, İstanbul, 1990, s. 203-215;

⁶⁰⁶ Akar, A., "Eski Türk Mezartaşı Süslerine Dair", **Sanat Dünyamız**, Yıl:1, Sayı: 2, İstanbul, 1974, s. 20.

no'lu taşlar ve İnce Minareli Medrese'de bulunan Osmanlı dönemine ait 973, 971 envanter no'lu taşlar gösterilebilir.

Mezartaşlarında kullanılan çiçek motifleri; ölen şahsın ailedeki en sevilen çocuk olduğunu ancak çok genç yaşta vefat ettiğini, çiçeği burnunda bir delikanlı veya kız olduğu ve ölen şahsın nişanlı olduğunu ve daha muradına eremeden bu dünyadan göç ettiği gibi çeşitli sembolik anlamlar taşımaktadır. “Bu motifler içinde gülün Osmanlı mezartaşlarında daha sık kullanılması, halk arasında “gülün Hz. Muhammed'in terinden oluştuğu” inancından ileri gelmektedir. Gül goncası motifi, kadın mezartaşlarında bir başlığın alt kısmındaki boyun bölümüne dik yerleştirilirken, erkek mezartaşlarında ise, açmış bir gül motifi kavuğun kıvrımları arasına yerleştirilirdi. Eğer gonca hiç açmamışsa, mezardaki kişinin çok genç yaşta öldüğü anlamına gelmektedir.”⁶⁰⁷

Bu motiflerin dışında çiçekli dolgular, vazodan aşağı dökülen çiçekler, gotik üslûbunda yer alan gülbezekler, barok kıvrım ve dallar, üslûplaştırılmış servi ve hurma motifleri, üzüm dalları ve menekşe çiçekleri de sıkça kullanılmıştır. Örnek olarak Sırçalı Medrese'de bulunan Osmanlı Dönemi'ne ait 46, 51, 52, 53, 54, 56, 59, 60, 64, 67 envanter no'lu taşlar⁶⁰⁸ ile İnce Minareli Medrese'de bulunan Karamanoğlu Dönemine ait 5820, 581, 919, 1276, 1277, 1082 envanter no'lu taşlar verilebilir.

Günümüzde yapılan mezartaşlarında ise; beş, altı, yedi yapraklı çiçeklerden oluşan oldukça basit bitkisel motifler kullanılmaktadır. Mezartaşının üzerindeki süslemeye göre maliyeti arttığı için sade süslemeler tercih edilmektedir. Ancak siparişe göre istenilen model ve tarzda ayrıntılı ve yoğun süslemeli mezartaşları da yapılmaktadır.

Geometrik Süslemeler: “Selçuklu Döneminde kullanılan ve İslâm sanatının en karakteristik süsleme unsuru olan yıldız motifi mezartaşlarında da en çok kullanılan geometrik motifler arasındadır. Altı, sekiz, on, on iki kollu yıldız ağları şeklinde yüzeyde tekrar eden bu motiflerin, bazı araştırmacılar tarafından tezhip sanatı ve ahşap sanatından doğduğu belirtilmektedir.”⁶⁰⁹ Bazı kompozisyonlarda yıldız motiflerinin merkezlerinde gülbezekler, çarkifelek rozetleri ile daire içine alınmış yıldızlardan oluşan madalyonlar yer almaktadır. “Eski Türk geleneklerinin devamı olan rozetler genellikle 13. yüzyıldan itibaren kadın mezartaşlarında sıkça kullanılmıştır. Ancak mezartaşlarının bazen bir bazen iki yüzünde de 1, 3, 5, 7, 9, 12, 14, 17 adet halinde bulunan rozetlerin, Alevîlik, Bektâşilik ve Ahîlik'te

⁶⁰⁷ Laqueur, H. P., **A.g.e.**, s. 130,133.

⁶⁰⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz., Erdemir, Y, **Sırçalı Medrese Mezar Anıtları Müzesi**, Konya, 2002.

⁶⁰⁹ Karamağaralı, B., **A.g.e.**, s. 54.

sayılara verilen özel anlamlar ile bağlantılı kullanıldığı görülmektedir.”⁶¹⁰ Bu motiflerle beraber; zencerek motifleri, ‘S’ kıvrımlar, spiraller, dörtgenler, çokgenler v.b. gibi çizgisel süslemeler de geometrik kompozisyonlar içinde yer almıştır. Geometrik kompozisyonlar, İslâm sanatında olduğu gibi mezartaşlarında da; evreni ve sonsuzluğu simgelemek amacı ile kullanılmıştır.

Konya mezartaşlarında geometrik motif olarak; sanduka tipindeki mezartaşlarının alt kenar kaideleri, zencerek bordür ile çevrelenmiştir. “Zencerekler Karamanoğlu Dönemi Konya mezartaşlarında genellikle rûmîleri çevreleyen bordürler halinde sanduka eteklerinde uygulanmıştır.”⁶¹¹ Örnek olarak; Konya Mevlâna Müzesi’nde bulunan Selçuklu Dönemi’ne ait 993, 995 envanter no’lu taşlar, Sırçalı Medrese’de bulunan ve Osmanlı Dönemi’ne ait 14 envanter no’lu taş ve İnce Minare’li Medrese’de bulunan Karamanoğlu Dönemine ait 5820, 924, 959, 1277 envanter no’lu taşlar ve Osmanlı Dönemine ait 963, 952, 969, 971 envanter no’lu taşlar gösterilebilir.

Günümüzde de ikili ve dörtlü zencerekler, yıldızlar, rozetler, ‘S’ kıvrımlar ve geometrik biçimler mezartaşlarında sıkça uygulama alanı bulan kompozisyonlar olmaktadır.

Nesneli Süslemeler: Bu motifler eski Türklerin gündelik hayatları içinde kullandıkları ve kendi yaptıkları eşyalardan stilize edilmiş örnekleri kapsamaktadır. Bunların başında, ölen kimsenin mesleğini anlatan sembolik motifler yer almaktadır. “Bu motiflerden ölen kişinin mesleği ile ilgili tasvirler özellikle gayrimüslim mezarlarında görülmekte olup, Türk mezartaşlarında daha seyrek kullanılmıştır. Osmanlı Dönemindeki az sayıda bulunan meslek tasvirli mezartaşı örneklerinden bazılarını; tulumbacılar ait mezartaşlarında bulunan tulumba motifleri, donanma subaylarının mezarlarında bulunan çıpa motifleri oluşturmaktadır. Osmanlı mezartaşlarında oldukça yaygın kullanılan başlık motifi ile, ölen kişinin sosyal ve mesleki konumu görsel olarak somutlaştırılmaktadır.”⁶¹² Bu başlıklar heykel şeklinde müstakil olarak mezartaşının baş kısmı üzerine yerleştirilmektedir. Pek çok çeşidi bulunan başlıklar; kavuklar, fesler, serpuşlar, külahlar, hotozlar şeklindedir.

Eşya motiflerinden ışığın sembolü olan ve ölen kişiyi aydınlatması için mezartaşının baş kısmına yerleştirilen kandil ve şamdan motifleri taşıdıkları anlamlar bakımından oldukça önemli olup, kullanım alanları yaygındır. “Kur’an-ı Kerim’de Nur Sûresi’nin 35. ayetinden hareketle “Allah’ın nurunu” temsil ettiği ve El-Hadîd Suresi’nde geçen münafık erkek ve kadınlar ile müminler arasındaki “nur” ile ilgili münasebetten dolayı sembolik olarak,

⁶¹⁰ Karamağaralı, B., **A.g.e.**, s. 17.

⁶¹¹ Başkan, S., **A.g.e.**, s. 139.

⁶¹² Laqueur, H. P., **A.g.e.**, s. 135-137.

karanlık kabir yolculuğunu aydınlatmak için, türbelerde kandil geleneğinin doğduğu ve mezar taşı süslemelerinde de bu sebepten dolayı yer aldığı düşünülmektedir.”⁶¹³ “Kandil motifi 14. yüzyıldan 16. yüzyıl başlarına kadar kullanılmıştır.”⁶¹⁴ “17. yüzyıldan itibaren kadın mezarlarında çok sık görülen broş ve küpe motifleri”⁶¹⁵, “gelinlik çağına gelmeden ölen genç kızların çeyizlerinin sembolü olarak kullanılmıştır. Diğer eşya motifleri arasında; hayatın kısa kesildiğinin bir ifadesi olan hançer ve kama motifleri, kişinin sağlığında misafirperver olduğuna işaret eden kahve takımı motifleri, dişiliğin simgesi olan tarak motifi, erkekliğin simgesi olan tespih motifi, kişinin kullandığı eşyaları ve ölen kişinin mesleğini betimlemek ve yiğitliği, gençliği, mertliği anlatmak için kullanılan kılıç, silah, tabanca motifleri Türk aile yapısını anlatan ve erkeğin evin reisi olduğunu sembolize eden çeşitli motifler⁶¹⁶ kullanılmıştır.

Konya mezartaşlarında, üç bağla mihrap kemerine asılmış kandil motifleri de sıkça kullanılmıştır. Örnek olarak; Konya Mevlâna Müzesi’nde bulunan Selçuklu Dönemi’ne ait 995 envanter no’lu taş ve İnce Minare’li Medrese’de bulunan Selçuklu Dönemi’ne ait 924 envanter no’lu taş gösterilebilir.

Bununla birlikte, “Osmanlı mezartaşlarını Selçuklu’dan ayıran en belirgin motif olan başlıklar Konya mezartaşlarında da kullanılmış olup, serpuşlar ve sivri, yuvarlak, konik, külah, şişkin yuvarlak şeklindeki, sikke ve takkeler olarak tüm örnekleri ile kullanılmıştır. Ayrıca mimari süs unsurları olan; süs sütunları ve zar başlıkları da Konya’da Selçuklu Dönemi mimari eserlerindeki kullanım özelliklerine benzer şekillerde mezartaşlarında yer almıştır.”⁶¹⁷ Süs amaçlı kullanılan sütunlara örnek olarak Konya Mevlâna Müzesi’nde bulunan Selçuklu Dönemi’ne ait 738 envanter no’lu taş, Konya Sırçalı Medrese’de bulunan Osmanlı Dönemine ait 12, 13, 14, 66 envanter no’lu taş ve İnce Minareli Medrese’de bulunan Karamanoğlu Dönemine ait 919, 1001, 1082, 1276, 1277 envanter no’lu taşlar verilebilir.

17. yüzyıldan itibaren Osmanlı mezartaşlarına işlenen başlıklar genellikle serpuş olmuştur. Konya’da ise; özellikle Mevlevî tarikatına bağlı kimselerin mezartaşlarında serpuş, sarık, kavuk motifi çok sık kullanılmıştır. Ancak günümüz mezartaşlarında nesneli

⁶¹³ Doğanay, A., “Türklerde Âhret İnanıcının Mezar Yapı ve Süslemelerine Tesiri”, **Sanat ve İnanç / 2**, İstanbul, 2004, s. 133.

⁶¹⁴ Pektaş, K., **Bitlis Tarihi Mezarlıkları ve Mezar Taşları**, Ankara, 2001, s. 90.

⁶¹⁵ Ayrıntılı bilgi için bkz., Barışta, H. Ö., “Osmanlı İmparatorluğu Dönemi Türk Mezar Taşlarında Takı Tasvirleri”, **XIII. Türk Tarih Kongresi**, Cilt. 3, 2002, s. 1309-1313.

⁶¹⁶ Bunlar; tüfek, bıçak, kalkan, mızrak motifleri ile meslek, statü ve cinsiyet belirleyen dokuma tezgahı, şiş, herek, çatal, anahtar, kese, rahle, sehpa, vazo, ibrik, testi, tabak, divit, gergef, makas ve mimari motiflerden cami, ev, türbe, sütun, gibi motifler betimlenmiştir. Bu motiflerden bazıları bir arada kullanılmaktadır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Sili, T., “Taşların Dili”, **Bilim ve Kültür Dergisi**, Sayı: 2, Ankara, 1996, s. 222, 224; Danık, E., **A.g.e.**, s. 50.

⁶¹⁷ Önder, M., **A.g.m.**, s. 8-9.

süslemelerden sikke, takke, kandil motiflerine ender olarak rastlanılmaktadır. Örnek olarak; Konya Sırçalı Medrese’de bulunan Osmanlı Dönemine ait 1, 2, 3, 4, 5, 6, 19, 20, 23, 26, 27, 33, 34, 35,38, 39,40, 41, 44, 45, 46, 49, 50, 57, 58, 61, 6367, 68 envanter no’lu taşlar ve İnce Minareli Medrese’de bulunan Osmanlı Dönemine ait 6040 envanter no’lu taş verilebilir.

Figürlü Süslemeler: Tabiattan stilize edilen motifler grubunda yer alan figürler, “yalın hallerinde kuş, arslan, geyik, koç, at, ejder gibi ya da “rûmî” adı altında stilize edilmiş halde kullanılmıştır. 18. yüzyıla kadar Türk mezartaşlarında kullanılan hayvan figürlerinden özellikle at figürü; yiğitlik, çeviklik, cesaret ve ölen şahsın iyi bir savaşçı ve binici olduğuna yönelik sembolik anlamlar taşımıştır.”⁶¹⁸ “Mezartaşlarında koç, koyun ve at motiflerinin kullanımı, Orta Asya’da oldukça önemli olan koç, koyun ve at kültürüne ve Şamanist inanca bağlanmaktadır.”⁶¹⁹ Bu tip mezartaşları, “Orta Asya’da ölen kişi ile beraber atın gömülmesi ya da derisinin samanla doldurularak sırlara geçirilip mezara dikilmesi ile ortaya çıkmıştır. Bu gelenek ile ölen kişinin cennete gideceği”⁶²⁰ ve hayvanların ölen kişiye öldükten sonra, koyun ise sütünü vererek ve at ise sırtında taşıyarak hizmet etmesi inancından kaynaklanmaktadır. inancından kaynaklanmaktadır. Ayrıca ölen kişiye, koyun ve koç kurban edilmesi de yaygın bir gelenek olmuştur. Bu şekilde inançlara bağlı olarak koruyucu ruhları temsil eden kutlu hayvan heykelleri, Anadolu’da özellikle Doğu Anadolu bölgesindeki mezarlarda ayakta ya da çökmüş vaziyette tasvir edilmiştir.

Ayrıca Türkler mezarlarına, “ölen kişinin savaşlarda öldürdüğü veya öbür dünyada hizmetinde olmasını istediği insanları sembolize eden “balbal” adı verilen figürlü taşlar dikerlerdi.”⁶²¹ Bu türdeki mezartaşları da yoğun olarak Doğu Anadolu bölgesinde görülmektedir.

Mezartaşlarında görülen “kuş figürleri (turna kuşu, horoz, güvercin, kartal, şahin, doğan v.b.), aslan figürleri, geyik figürleri, ejder figürleri tarikat inançlarına göre kutsal sayılmaktadır. Kuş figürlerinin bereketi ve kerameti simgelediği bilinmekle birlikte, ölümü olarak ölümü simgelediğine ve ruha eşlik ettiğine”⁶²² de inanılmaktadır. “Kars-İğdir yörelerinde kuş motifinin çocuğa benzetilerek defnedilen şahsın geride bıraktığı çocuk sayısı ve cinsiyeti ile ilgili bilgi verdiği ve kuş figürlü mezartaşlarının bir vasiyet ve halka bir mesaj şeklinde yorumlandığı görülmektedir.”⁶²³ “Aslan figürleri, ölüyü korumak ve zarar verici

⁶¹⁸ Sili, T., **A.g.m.**, s. 222.

⁶¹⁹Sevgen,N.,“Anadolu’da Koyun ve At Motifli Mezartaşları”,**Tarih Dünyası**,Cilt:3,Sayı:8,İstanbul,1950, s.133.

⁶²⁰ Danik, E., **A.g.e.**, s. 47.

⁶²¹ Köprülü, M. F., **Edebiyat Araştırmaları**, Ankara, 1966, s. 88, Roux, J. P., , **Eskiçağ ve Orta Çağda Altay Türklerinde Ölüm**, (çev. Aykut Kazancıgil), İstanbul, 1999, s. 166.

⁶²² Haseki, M., **Plastik Açından Türk Mezar Taşları**, İstanbul, 1976, s. 49.

⁶²³ Sili, T., **A.g.m.**, s. 223.

ruhları korkutmak amacı ile kullanılmıştır. Geyik figürlerinin kullanıldığı mezartaşları, devrin tarikat büyüklerine ait olmakta ve geyik tasvirleri Anadolu'daki tarikatlar tarafından saygı gören kutsal motifler olmuştur. Ejder ve yılan figürleri, ölümle ve ruhun devamı ile ilgili kuvvetlerin sembolleri olarak kullanılmıştır.”⁶²⁴ Bu motiflere ilaveten Anadolu'da pek sık rastlanmayan ancak, “Kars-Iğdır yöresindeki mezartaşlarında görülen el motifi mezhebî”⁶²⁵ bir karakter taşımakla birlikte Peygamberimize ve onun ehli beytine olan sevginin işareti olarak sembolize edilmiştir.

Orta Anadolu bölgesinde özellikle Akşehir ve Konya'da bulunan 13. ve 14. yüzyıla ait mezartaşları üzerinde insan tasvirleri görülmektedir. “Resimli mezartaşları” olarak ta gruplandırılabilen bu taşlardaki tasvirler; bağdaş kurarak oturmuş bir genç, gergefle nakış işleyen bir kadın, rahleye konmuş bir kitabı okuyan erkek, elinde bir şahin tutan avcı figürü, bir elinde şahin tutan süvari figürü ile başı sarıklı ve kaftan giymiş figürleridir. Bu tasvirlerin, ölen kişinin kimliği ve yaptığı iş ile ilgili olduğu bilinmektedir. Ayrıca resimli mezartaşları grubuna giren örnekler Osmanlı Döneminde cami, bina ve kent manzaraları şeklinde de rastlanmaktadır. Konya'da günümüzde Akşehir Müzesi'nde örneklerinin olduğu bu tür mezartaşları günümüzde uygulanmamaktadır.

Sembolik Süslemeler: Belli grupların işareti veya sembolü sayılan motiflerdir. Bu motifler yeniçeri odalarının nişanı olan armalar, tarikat işaretleri, istifli ibareler ve tuğralardan oluşmaktadır. Bu motiflerin bulunduğu mezartaşları, ait olduğu kişinin halk içindeki sosyal statüsünü (meslek, bağlı olunan tarikat v.b.) belirlemek amacı ile kullanılmıştır.

Ayrıca; taş ustaları çalıştıkları mimari yapılara kendilerine özgü işaretler kazımışlar ve bu simgeleri yaptıkları her yapıda tekrarlayarak bir gelenek haline getirmişlerdir. “Yapılan araştırmalarda işaretlerin eski Türk harfleri (Orhon Tipi) ve Oğuz damgaları”⁶²⁶ ile ilişkili olduğu görülmüştür.

Konya mezartaşlarının geçmiş örneklerinde sembolik işaretlerden, Oğuz boyuna ait damgalar bulunmaktadır. Ancak bu tür süslemelerin yer aldığı mezartaşları daha çok, Konya il sınırları içinde bulunan kasaba ve köy mezartaşlarında bulunmaktadır.

Yazılı Süslemeler: Yazı gruplarına Türk mezartaşlarının her döneminde rastlanmaktadır. Mezartaşlarındaki yazılar dini metinler ve kitabelerden oluşmaktadır. Kullanılan yazı karakterleri; sülüs, nesih, kûfi (örgülü ve çiçekli kûfi), ta'lik ve rık'a'dır.

⁶²⁴ Karamağaralı, B., **A.g.e.**, s. 16, 77.

⁶²⁵ El motifi Kars ve Iğdır yörelerinde özellikle Şii Caferi Türklerinin yoğun olarak yaşadığı bölgelerdeki mezar taşlarında görülmektedir. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Sili, T., “Taşların Dili”, **Bilig - Bilim ve Kültür Dergisi**, Sayı: 2, Ankara, 1996, s. 223.

⁶²⁶ Koşay, Z. H., “Kuzey-Doğu Anadolu'da Kayalara Hak Edilmiş Eski Türk İşaretleri”, **T.E.D.**, Sayı: 11, Ankara, 1969, s. 27.

Mezartaşları hat sanatı açısından da birer sanat eseri sayılmakta olup, bu alanda çalışan pek çok hattat, mezartaşı yazıları geliştirmiş ve bunların altına imzalarını atmıştır.

Bu yazılar; “ölen kişinin kimliği, ölüm şekli, tarihi, ailesi ilgili bilgi vermekle kalmamış Kur’an-ı Kerim’den ayet ve sûreler (özellikle Ayet-el Kürsi ile A-li İmran sûresi), hadisler, ibret ve nasihat dolu sözler, ölen kişi için yazdırılan ölümlle ilgili hikmetli sözler, beyitler ve şiirlerden oluşmaktadır. Bu yazılar düz yazı veya koşuklu olarak ait olduğu dönemin halk edebiyatı yönünden canlı örnekler vermektedir.”⁶²⁷ Mezartaşlarında görülen ve insanın ölümden sonra tekrar dirileceğine dair inanç, çok çeşitli ifadelerle vurgulanmıştır. Bunlardan en yaygın olan ifadeleri oluşturan ana fikir, “ölen kişi için “öldü” kelimesinin asla kullanılmaması, bu kelime yerine kişinin ahiret yolculuğuna çıkmış olduğunun vurgulanmasıdır. Bu Orhun abidelerinden beri süregelen bir gelenek olmuştur.”⁶²⁸

Günümüz Konya’sındaki mezartaşı ustaları, mezartaşlarındaki baş taşının alınlık (taç) kısmını düz, yuvarlak, dilimli kemer (üç,beş,altı dilim) şeklinde, mihrap şeklinde ve son dönem Osmanlı kadın mezartaşlarının başlıklarında bulunan, on-on iki ışın kollu ve yuvarlak şemse biçimli başlıklar kullanılmaktadır. Baş taşı üzerinde görülen süslemeler ise; basit olarak stilize edilmiş çeşitli çiçek ve yapraklar, (lale, karanfil, gül, sümbül v.b.) rozetler, ay-yıldız motifleri ve zencereklerden oluşmaktadır. Bu motifler mezartaşı kitabesinin üst kısmına merkez deseni, köşe motifi ve bordür olarak uygulanabilmektedir. Bunlara ilaveten, baş taşı üzerine kişinin ismi ve ailesi hakkında bilgi, doğum ve ölüm tarihi ile dualar, ayetler, hadisler, sûreler, kişiye özel yazılmış şiirler, beyitler ve hikmetli sözler gibi yazılar yazılmaktadır.⁶²⁹

F. Renkler

Taş işçiliğinde geçmişten günümüze kullanılan taşların doğal renkleri kesinlikle boya ile renklendirilmemiştir. Günümüz taş işçiliğinde de aynı şekilde taşlar renklendirilmeden kullanılmaktadır. Sadece yapılan mermer eserler üzerindeki motif ve yazılarda isteğe ve maliyete göre 23-24 ayar altın varak ve sarı renkte oto boyası kullanılmaktadır.⁶³⁰ Mezartaşı ustaları ise, yaptıkları mezartaşlarına belirleyici unsur olarak yazı içlerini siyah renkte, başlık ve kenar bordürleri yeşil renkte ve bazı çiçek motiflerini kırmızı renkte yağlı boya ile

⁶²⁷ Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Aydoğan, A., (Ahmet Duranoğlu), **Türkiye’de Mezarlık Ziyaretleri ve Cumhuriyet Devri Manzum Mezartaşı Kitabeleri**, (60 il mezarlığı, 572 kitabe), İstanbul, 1999.

⁶²⁸ Doğanay, A., **A.g.m.**, s. 137, Ayrıntılı bilgi için bkz., Ergin, Muharrem, **Orhun Abideleri**, İstanbul, 1988.

⁶²⁹ 22.06.2004 tarihinde Adil Acar ve İzzet Güzel, 12.07.2003 tarihinde Rasim Altuntaş ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶³⁰ 28.07.2004 tarihinde M. Emin Kabakçı ile yapılan kişisel görüşmeden.

boyamaktadırlar. Bu renklendirme işlemi mezartaşı siparişi veren kişinin isteğine göre değişebilmektedir.

G. Ürün Çeşitleri

Günümüz Konya taş işçiliğinde ustalar genellikle yapı ve mimari elemanların yapımı ile restorasyon işlerinde çalışmışlardır. Bunlar; beden duvarı, çevre duvarı, istinat duvarı, havuz duvarı, yer döşemesi, taban döşemesi, merdiven, kapı-pencere kemeri, son cemaat mahali kemeri, kemer sütunu, taş ekmek fırını, tuğla fırını şömine, çeşme, havuz duvarları gibi elemanların yanı sıra otel, restaurant gibi mekanların iç dekorasyon düzenlemelerinden oluşmaktadır.⁶³¹ Mermer işçiliğinde genellikle dini mimaride kullanılan mimari elemanlardan mihrap (ölçü olarak 5x3 yapılmaktadır.), minber (ölçü olarak Cami yüksekliğine göre 45°'lik dik bir üçgen olarak yapılmaktadır.), vaiz kürsüsü (yarım altıgen kesiti, dikdörtgen ve kare şeklinde yapılmaktadır.), duvara monte edilen asma vaiz kürsüsü, müezzin mahfeli, minare, son cemaat mahali sütunlarının yanında merdiven, tırabzan, şömine, sehpa, mutfak ve banyo tezgahları gibi mimari elemanlar yapılmaktadır.⁶³²

Bu eserlerin dışında Sarayköy'lü taş ustaları çok sayıda restorasyon işinde de çalışmışlardır. Bunlar; "Alâeddin Cami merdivenleri, İnce Minare Müzesi beden duvarı-çevre duvarı, Mevlâna Müzesi çevre duvarı-beden duvarı, Nasuh Bey Cami son cemaat mahali kemeri, Konya Fuarı beden duvarı-istinat duvarı-havuz duvarı-yer döşemesi-taban döşemesi-merdivenleri-çevre duvarı, Şerafeddin Cami beden duvarı-son cemaat mahali kemeri-pencereleri, Vakıflar Evi beden duvarı, Ali Efendi Kütüphanesi beden duvarı-pencere kenarları, Sanayi Mektebi pencereleri, Anber Reis Cami beden duvarı-minaresi, Alâeddin Tepesi merdivenleri-istinat duvarı, Aziziye Cami beden duvarı, Pir Mehmet Paşa Zaviyesi beden duvarı,"⁶³³ Karatay Medresesi beden duvarı-çevre duvarı-yer döşemesi, İplikçi Cami beden duvarı- yer döşemesi, Büyük Kilise beden duvarı- yer döşemesi-çevre duvarı, Konevî Cami beden duvarı- yer döşemesi ve çevre duvarıdır.⁶³⁴

Taş ustaları aylık üretim miktarlarının zemin kaplamasında yapılacak mimari elemana göre değişiklik gösterdiğini belirterek; diğer taş ürünlerden aylık ortalama 2-4 adet fırın veya 3-6 adet çeşme veya 10-20 adet mezartaşı yapılabildiğini ifade etmişlerdir. Mermer ustaları

⁶³¹ 22.06.2004 tarihinde Adil Acar ve İzzet Güzel, 19.07.2004 tarihinde Celaledin Şahin ve 12.07.2003 tarihinde Rasim Altuntaş ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶³² 22.06.2004 tarihinde İbrahim Kabakçı ve 28.07.2004 tarihinde M. Emin Kabakçı ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶³³ Kılınçarslan, A., **A.g.e.**, s.17-18.

⁶³⁴ 22.06.2004 tarihinde Adil Acar ve İzzet Güzel ile yapılan kişisel görüşmeden.

ise, aylık 1-2 adet minber veya 1-2 adet mihrap veya 2-4 adet vaaz kürsüsü veya 1-2 adet müezzin mahfeli veya 2-4 adet kapı kemeri veya 10-20 adet sütun çalışılabileceğini ve bu miktarların ürünlerdeki süsleme özellikleri ile değişiklik gösterdiğini belirtmişlerdir.⁶³⁵

H. Üretimde Yaşanan Sorunlar

Taş işçiliğinde, ilkbahar ve yaz mevsimlerinde toplam 6-7 ay üretim yapılmaktadır. Üretim taş ocaklarından çıkartılan taş miktarı ve gelen siparişle bağlantılı devam etmektedir. 1990'lı yılların sonunda belediye tarafından 5-6 yıl süre ile kapatılan ve son birkaç yıldır faaliyete geçen Sille taş ocakları, kapalı olduğu zamanlarda Sarayköy'deki taş ustalarının mesleklerini tehlikeye atmış ve üretim yapmalarını engellemiştir. Ustalar günümüzde taş ocakları faaliyette olduğu için üretimde herhangi bir sıkıntı yaşanmadığını ifade etmişlerdir.⁶³⁶

Mermer işçiliğinde üretim sürekli devam etmekte ve sorun yaşanmamaktadır. Yapılan eserler işçiliklerine göre 1,5-2 yıl veya 3-5 ay arasında tamamlanarak camilere montajı yapılmaktadır.⁶³⁷

Çırak Yetiştirme Sorunu: Taşçılık; geçmişe nazaran fazla gelir getirmediği, genellikle seyyar çalışılması, çalışma ortamının düzenli ve temiz olmayışı, yılda 6-7 ay gibi dönemlik bir çalışma gerektirdiği gibi sebeplerle işsiz genç insanlar tarafından rağbet görmeyen bir meslek halindedir.⁶³⁸ Bu sebeplerle taşçılık Sarayköy'de geçmişten günümüze bir aile mesleği olarak devam ettiği için ustaların çırak ve kalfaları kendi akrabaları ile yakınlarından meydana gelmektedir. Mezartaşı yapımı da, genç nesil tarafından sempati duyulmayan ve ilgi gösterilmeyen bir meslek durumundadır. Ancak mezartaşı ustaları, yaptıkları eserlerin insanlar yaşadıkça talep göreceği inancı ile mesleklerini devam ettirmektedirler.

Son yıllarda oldukça rağbet gören ve çeşitli üniversitelerde bölüm olarak okutulan mermer işçiliği ise, gelişen teknoloji ile beraber çalışma koşullarının kaba taşçılığa göre daha kolay olduğu türlerine göre daha kolay olduğu, daha fazla gelir sağladığı, Türkiye'de ve yurt

⁶³⁵ 22.06.2004 tarihinde Adil Acar ve İzzet Güzel, 19.07.2004 tarihinde Celaleddin Şahin, 12.07.2003 tarihinde Rasim Altuntaş, 22.06.2004 tarihinde İbrahim Kabakçı ve 28.07.2004 tarihinde M. Emin Kabakçı ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶³⁶ 22.06.2004 tarihinde Adil Acar ve İzzet Güzel, 19.07.2004 tarihinde Celaleddin Şahin, 12.07.2003 tarihinde Rasim Altuntaş,ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶³⁷ 22.06.2004 tarihinde İbrahim Kabakçı ve 28.07.2004 tarihinde M. Emin Kabakçı ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶³⁸ 22.06.2004 tarihinde Adil Acar ve İzzet Güzel, 19.07.2004 tarihinde Celaleddin Şahin, 12.07.2003 tarihinde Rasim Altuntaş,ile yapılan kişisel görüşmeden.

dışında hızla gelişen bir pazarı olduğu için taşçılık sanatı kolları içinde sadece mermer işçiliği genç işsiz kesim tarafından ilgi görmektedir.⁶³⁹

İ. Pazarlama ve Sağlanan Kazanç

Sarayköy'lü taş ustaları Konya içi, dışı ve yurt dışına kadar taş işleri siparişi almaktadırlar. Yaptıkları taş işçiliği ve eserler son yıllarda görüntü, estetik ve taşıdığı sanat değeri yönünden fazlası ile ilgi görmeye başlamıştır. Bununla birlikte, pek çok mimari eserin restorasyonunda görev almaya başlayan taş ustalarından bazıları sadece restorasyon işlerinde çalışmaktadır.⁶⁴⁰ Diğer ustalar da kendi içlerinde, bir kısmı tuğla fabrikaları, bir kısmı ekmek fırınları ile bağlantı kurarak çalışmakta olup, bazı ustalar da sadece ocak-şömine işleri ve ocaktan gelen taşları yontma işleri ile uğraşmaktadır. Bu şekilde yaptıkları işlerle Konya içi ve dışında belli bir pazar oluşturan ustalar son yıllarda yurt dışına da taş işleri yapmaktadırlar. Mesleklerindeki kazancın giderlerini karşıladığını belirten ustalardan sadece taş yontma işi ile uğraşan ustalar, diğer ustalara nazaran daha az gelir elde etmektedirler.⁶⁴¹

Mezartaşı ustaları, mesleklerinin her şehirde olmasından dolayı mezartaşlarını pazarlama yolunu tercih etmemektedirler. İşlerinin geçmiş yıllara göre daha az kazanç sağladığını belirten ustalar, günümüz ekonomik şartlarında mezartaşına fazla para harcamak istemeyen insanların, makul fiyatlı olması için bazı taleplerde bulduklarını ifade etmişlerdir. Bunlar; mezartaşlarında düşük kalitede mermer kullanılması ile mezartaşı üzerine yazılan yazıların ve süslemelerin azaltılması gibi mezartaşında fiyatı indiren unsurlardır.⁶⁴²

Mermer ustaları, Türkiye genelinde son 10 yıl içinde hızla gelişen mermercilik ve mermer işlemeciliğinde yurt içinde ve yurt dışında belli bir pazarın oluştuğunu belirterek, kendilerinin de bu pazar içinde sürekli iş yaptıklarını ve sağlanan kazancın iyi olduğunu ifade etmişlerdir.⁶⁴³

J. Taşçılığın Geleceği Hakkında Ustaların Görüşleri

Yöresel taşçılık olan Sille-Sarayköy taşçılığı, son 10-15 yıl içinde özellikle restorasyon işlerinde tanıtım olanağı bularak meslekte canlanma yaşanmıştır. Günümüz

⁶³⁹ 22.06.2004 tarihinde İbrahim Kabakçı ve 28.07.2004 tarihinde M. Emin Kabakçı ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶⁴⁰ 22.06.2004 tarihinde Adil Acar ve İzzet Güzel ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶⁴¹ 19.07.2004 tarihinde Celaleddin Şahin, 12.07.2003 tarihinde Rasim Altuntaş, ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶⁴² 12.07.2003 tarihinde Rasim Altuntaş, ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶⁴³ 22.06.2004 tarihinde İbrahim Kabakçı ve 28.07.2004 tarihinde M. Emin Kabakçı ile yapılan kişisel görüşmeden.

teknolojisinde makineden işlenen taşların fiyatlarının el işlemesi taşlara göre daha düşük olduğunu ve halkın el işlemesi taşlardaki sanat değerini bilmediği için bu mesleğe ve eserlere önem vermediği üzüntü ile ifade edilmiştir.⁶⁴⁴

Günümüzde mezartaşlarının gelişen teknoloji sonucu, yavaş yavaş CNC makinelerine teslim olmaya başladığını belirten ustalar, Türk'lerin tarihi geçmişinde çok değerli bir sanat dalı ve kültür ögesi olan mezartaşı yapımının korunarak yeni insanlara tanıtılması gerektiğini vurgulamışlardır.⁶⁴⁵

Mermer işçiliğinde ustalar, günümüz şartlarında mesleklerinin durumunun iyi olduğunu belirterek, pahalı bir hammadde olan mermerin mimaride kullanılacağı alanların hiçbir zaman azalmayacağını ifade etmişlerdir. Mermercilikte sadece mimari elemanlar ve yapı elemanları yapılmadığını vurgulayan ustalar, gündelik hayatta kullanılan pek çok eşyanın da mermerden yapıldığını belirtmişlerdir. Mesleklerinin teknoloji ve el işçiliğinin ortak çalışması olduğu belirten ustalar, zamandan ve emekten tasarruf sağlamak için el sanatlarında teknolojiden faydalanılması gerektiğini de vurgulamışlardır.⁶⁴⁶

⁶⁴⁴ 22.06.2004 tarihinde Adil Acar ve İzzet Güzel ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶⁴⁵ 22.06.2004 tarihinde Adil Acar ve İzzet Güzel, 19.07.2004 tarihinde Celaleddin Şahin, 12.07.2003 tarihinde Rasim Altuntaş, ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶⁴⁶ 22.06.2004 tarihinde İbrahim Kabakçı ve 28.07.2004 tarihinde M. Emin Kabakçı ve Feridun Pehlivan ile yapılan kişisel görüşmeden.

2. 4. TESPİHÇİLİK

2. 4. 1. Tespihin Tanımı ve Tarihçesi

Tespih; dini ibadetler için kullanılan, çeşitli hammaddelerden değişik formlarda yapılmış, ortasındaki delikten ipliğe dizilen 33, 99, 100, 500 veya 1000 adet yuvarlak tanesi olan araca denir. İslâm dininde, Allahü Teâlâ'yı kemal, üstünlük sıfatlarıyla sıfatlandırıp, O'na layık olmayan bütün noksan sıfatlardan uzak kılmayı ifade ederken, çeşitli ibadet sözleri ve duaları sayı ile sıralamak için namazlardan sonra ve diğer zamanlarda kullanılır.

Arapça “sebh-sebha-sebeha”⁶⁴⁷, “subha-sübha, subhan-sübhan”⁶⁴⁸, “subbûh”⁶⁴⁹, (havada veya suda hızlı hareket etmek, geçip gitmek) gibi kelimelerle “aynı kökten gelen ve fiil mastarı “subh” olan tespih kelimesinin, Kur'an-ı Kerîm'de “zikir” anlamında adının geçtiği pek çok ayet bulunmaktadır.”⁶⁵⁰ “Ayetlerde Meleklerin, Peygamberlerin Allahü Teâlâ'yı hamd ile tespih ettikleri, yerde ve gökte bulunan her şeyin Allah'ı tespih ettiği, Allah'a iman eden canlı varlıkların da Allah'ı tespih ederek yüceltmeleri gerektiği ifade edilmektedir.”⁶⁵¹ Tespih sözcüğünün ibaresi kabul edilen “Sübhânallâh”⁶⁵² ifadesinin kullanıldığı Hadîs-i Şerîf'lerde ise, her namazdan sonra Allahü Teâlâ'yı otuz üçer defa tespih, tahmid ve tekbir etmemiz tavsiye edilmektedir.

Tarihte ilk tespih adına, “Milâdi 800 yıllarında rastlandığı bilinmekte ve Hint'ten Batı Asya'ya geldiği ifade edilmektedir. İslâmiyet'in ilk yıllarında insanların tespih çekerken çakıl taşları, zeytin ve hurma çekirdeklerini iki ufak keseden birine doldurup, doludan boşa aktardıkları ve taşların dışında her zikir için ipleri düğümledikleri belirtilmektedir. Ebû Dâvud, Tirmizî, Nesâî ve Hakîm'in kayıtlarında, Hz. Muhammed'in (s.a.v.) zikirlerini parmak ekleleriyle yaparak bu yöntemi tavsiye ettiği belirlenmiştir.”⁶⁵³ Yakın Doğu'daki Müslüman toplumlar ve İslâm dini teolojisi ve kanunları üzerinde birçok kitabı bulunan Alman

⁶⁴⁷ Develioğlu, F., “Tespih”, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Ankara, 2000, s. 1089; El-İsfahanî, “Sebeha”, **El-Müfredât**, (Haz. Nurettin Turgay), İstanbul, 1986, s. 324.

⁶⁴⁸ Yazıcı, T., “Sübha”, **İslâm Ansiklopedisi**, Cilt:2, İstanbul, 1970, s. 79; Sami, Ş., “Tespih”, “Sübha”, **Kamus-ı Türkî**, İstanbul, 1317, s. 402,705.

⁶⁴⁹ “Tespih” için bkz., Yazır, Elmalılı, M. H., **Hak Dini Kur'an Dili**, Cilt: 1, İstanbul, 1993, s. 256, www.İslâm-ansiklopedisi/T/102.html.

⁶⁵⁰ “Tespih” için bkz., el-Ahzab,33/41,42, el-Hadîd, 57/1, el- Haşr, 59/1, es-Saf, 61/1, el-İsrâ, 17/44, el- Cuma, 62/1, et-Teğâbun, 64/1, ez- Zümer, 39/75, el-Mü'min, 40/55, el-Alâ, 87/1, el-Rûm, 30/17, Yazır, Elmalılı, M. H., **Kuran-ı Kerîm ve Yüce Meâli**, İstanbul, 1997.

⁶⁵¹ Boran, A., “Tespih”, **Mihr Dergisi**, Sayı: 2, İstanbul, Temmuz, 2000, s. 12.

⁶⁵² Allah'ı noksan niteliklerden ve sıfatına aykırı şeylerden uzak tutarım demektir. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., İmam-ı Gazali, **İhya-u Ulumu'd-din**, Cilt: 4, İstanbul, 1975, s. 260, 372, 860, 866.

⁶⁵³ Şahin. A., “Tespih Âdeti Nasıl Başladı?”, **Zaman Gazetesi** (Sohbet Köşesi), 5-Aralık-1995, İstanbul,s. 8.

araştırmacı Ignác Goldziher, “Sa’d b. Abi Vakkas’tan naklen verdiği Hadis-i Şerifte Müslümanların tespih ve senâ ibadetlerini saymak için küçük taşların veya hurma çekirdeklerinin kullanıldığını yazmaktadır.”⁶⁵⁴ Bu bilgilere rağmen tespihin İslâm Dünyasında ne zamandan beri kullanıldığı kesin olarak belli değildir ve “Hazreti Muhammed’in tespih taşıdığına dair bir kayıt yoktur. Bazı rivayetlere göre, tespihin uzun bir süre ilk İslâm sufi çevreleri ile halk arasında ibadet ve gelenek olarak kullanıldığı sanılmaktadır.”⁶⁵⁵

“Tespihin İslâm çevrelerinde kabul edilişi ancak, ünlü İslâm bilgini Suyutî’nin 15. yüzyılda bir müdâfaa-nâme yazması ile sonuçlanmıştır.”⁶⁵⁶ Türk tarihinde 16. yüzyılın sonlarına doğru Osmanlı Dönemindeki pek çok padişah, sultan, sadrazam, paşa tarafından kullanılan tespih, yine Osmanlılar Döneminde bir sanat kolu haline gelmiştir.

Bir ibadet eşyası olan tespih, kullanım amacına göre 33, 99, 500 ve 1000 taneli olarak yapılmaktadır. İlk İslâm sufleri arasındaki geleneğe göre Allah’ın 99 adı göz önünde bulundurularak, “namaz sonunda ilk 33 tanesi ile “Sübhânallah”, ikinci 33 ile “Elhamdülillâh”, son 34 tane ile “Alahüekber” sözleri tekrarlanır⁶⁵⁷ ve bu sayı Allah’ın tek varlığı ile 100’e tamamlanır.”⁶⁵⁸ İbadette genellikle 99 taneli tespihler kullanılırsa da 33 tanelik tespihler az yer kapladığı ve taşıma kolaylığı olduğu için daha çok rağbet görmektedir. Bu tür tespihlerin yanında, dini bakımdan özel günlerde kullanılan 500-1000 taneli zikir tespihleri de kullanılmaktadır.

2. 4. 2. Türk Kültürü ve El Sanatları İçinde Tespihçilik

Tespihin Türk el sanatları içinde önemli bir yeri vardır. İslâm dünyasının en güzel tespihleri İstanbul’da yapılmıştır. Buradan imparatorluğun her tarafına ve özellikle her yıl Hac mevsiminde Kâbe’ye gönderilmiştir. Müslüman dünyasında hemen her yerde, Örneğin Semerkant, Buhara ve İran’da da tespihçilik gelişmişse de bunlar daha çok kullandıkları malzemeler yönünden ün yapmışlardır.

Osmanlı sanatında tespihçilikle ilgili bilgiler 17. yüzyıldan başlayarak elde edilmektedir. Bu sanat Osmanlı Döneminde 17-18. yüzyıllarda gelişerek sürmüştü, 19. yüzyılda doruğuna ulaşmıştır. “Özellikle 17. yüzyıldan itibaren pek çok padişah, sultan, sadrazam

⁶⁵⁴ Kuşoğlu, M. Z., **Dükkü Sanatımız Kültürümüz**, İstanbul, 1994, s. 17.

⁶⁵⁵ Bolak, A. A., “Tespih”, **Dua Taneleri Tespih Sergisi**, İstanbul, 1996, s.17.

⁶⁵⁶ Yazıcı, T., **A.g.m.**, s. 79-80.

⁶⁵⁷ Tümer, G., **A.g.e.**, s.133.

⁶⁵⁸ Önder, M., “Tespih”, **Antika ve Eski Eserler Kılavuzu**, Ankara, 1998, s.249.

tarafından kullanılan ve 18. yüzyılda İstanbul'da seçkin kadınların ellerinden düşürmedikleri bir aksesuar haline gelen tespih, Osmanlı Döneminde oldukça kaliteli el işçiliğinde ve zengin bir malzeme çeşitliliğinde yapılmıştır. Bu tespihlerden III. Selim'in zümrüt ve incilerden yapılmış tespihi ile, Sokullu Melmet Paşanın tümü elmaslardan dizilmiş tespihi meşhurdur.”⁶⁵⁹ Fakat bu değerli Türk el sanatı “1920’lerden sonra kaybolmaya yüz tutmuştur. Cumhuriyet Döneminden sonra İstanbul Uzun Çarşısı-Sahaflar’da 300’den fazla tespih tezgâhının çalıştığı bilinmektedir.”⁶⁶⁰ Günümüzde geleneksel Türk el sanatlarının en güzel örneklerinden olan tespihler başta Topkapı Sarayı Müzesi olmak üzere pek çok şehirdeki müzelerde sergilenmekte ve özel koleksiyonlarda muhafaza edilmektedir.

Osmanlı Döneminden günümüze, Türk-İslâm sanatı ve kültürü çerçevesinde yeri olan tespih, günlük yaşamda da çeşitli anlamlar kazanarak insanlara huzur ve mutluluk kazandırmıştır. Toplum içinde özellikle erkeklerin vazgeçilmez bir aksesuarı haline gelen tespih, kullanan kişinin sosyal konumuna göre çeşitli değerlere sahip olmuştur. Osmanlılar Döneminde sosyal yaşamda vazgeçilmez bir eşya olan tespih, 17. yüzyılda ise İstanbul’da önemli bir el sanatı konumuna gelmiştir. 1. Mehmet, Kanuni Sultan Süleyman, Sultan Abdülhamit, Sultan Mahmut gibi padişahlar ile vezir, sadrazam ve devletin ileri gelenlerinin zengin tespih koleksiyonlarının olduğu tespit edilmiştir. Osmanlılar Döneminde seferden dönen paşaların saraya hediye olarak değerli tespihler getirdiği ve saray tarafından devlet adamlarına hediye ve ödül olarak tespih verildiği bilinmektedir. Tüm bu bilgilerden Osmanlı Döneminde tespihçiliğin çok ilerlediği ve çok sayıda tespih ustası olduğu düşünülmektedir.⁶⁶¹

Tespihler kullanım amaçlarına göre; dini inançlar, halk edebiyatı, gelenekler, ruhsal ve fiziksel tedavi gibi alanlarda insanların ihtiyaçlarını karşılamıştır. Bunlar:

Türk Halk Edebiyatında Tespih: Türk edebiyatı içinde de manilerde, deyimlerde, bilmecelerde ve şiiirlerde konu edilmiştir. Özellikle Osmanlı Dönemi şairlerinin kıt’alarına ve beyitlerine konu olmuştur. Örneğin;

“Esir-i dâne-i rızk oldu zâhid-i kallaş

Elinde dâne-i riyaadır çevirdiği tespih

Ruhi-i Bağdadî”⁶⁶²

Tespihi şiiirlerinde manevi anlamlarda kullanan şairler arasında Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Seyrânî, Gevherî, Kaygusuz Abdal, Arif Nihat Asya, Mustafa Düzgünman, İsmail

⁶⁵⁹ Sarıcı, N., “Zikir Halkaları”, **Sanatsal Mozaik**, Sayı: 6, İstanbul 1996, s. 44.

⁶⁶⁰ Gorbon, B., “Türk Tespihçilik Sanatı”, **Türkiyemiz**, Sayı: 1, İstanbul, 1980, s. 1-2.

⁶⁶¹ Tümer, G., “Tespih”, **Türk Ansiklopedisi**, Cilt: 31, Ankara, 1982, s. 133-134.

⁶⁶² Pakalın, M. Z., “Tespih”, **Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, Cilt: 3, İstanbul, 1971, s. 473.

Safâ, Tevfik Fikret, Ümit Yaşar Oğuzcan, Murathan Mungan gibi isimler bulunmaktadır. Örneğin;

Gel Benim Derdime Bir Derman Eyle

.....
Pir Sultan Abdal'ım, meydanda merdim
Her ner'ye baktımsa yarimi gördüm
Seherde tespihim evradım virdim
Garip gönüllere mihman olansın

Pir Sultan Abdal

Bizden Selam Olsun Gül Yüzlü Yare

.....
Gevheri bağlamış bir özge eda
Elinde tespihi dilinde Hüda
Dellal-i muhabbet eylemiş nida
Mecnunum olanlar dağlara gelsin

Gevherî

Rubai 465

Göğsünün içindekini gerçek gönül sanan kimse,
Hak yolunda iki üç adım attı da herşey oldu bitti sandı
Aslında tespih, seccade, tövbe, sofuluk, günahdan sakınma bunların hepsi yolun başıdır.
Hak yolcusu aldandı da, bunları varacağı yer sandı.

Mevlâna Celâleddin Rûmî

Anadolu'da bazı yörelerin mani, ninni ve bilmecelerde de tespih konu edilmiştir. Örneğin;

Manilerde,

“Tesbehim yanar döner,
Yarımin adı Ömer,
Ömer meni almaazsa,
Üreğim ona yanar. *Acıyurt Köyü-Sivas*”⁶⁶³

“Tösbehim al mercandan,
Kahve doldır fincandan,
Seviysen eşkere sev,
Ben geçmişem bı candan.

Şanlıurfa”⁶⁶⁴

Bilmecelerde,

“Doksan dokuz cemaat, iki müezzin bir imam.
Yuvarlaktır düz değil, doksan dokuz yüz değil”⁶⁶⁵

Anadolu halk ağızlarında da “tespih” kelimesi, yöreler arasında farklı şekillerde söylenmiştir. Örneğin, Konya'da “tesbik”, Şanlıurfa'da “tösbeh”, Sivas'ta “tesbeh” olarak kullanılmıştır.

⁶⁶³ Elçin, Ş., **Türkiye Türkçesinde Maniler**, Ankara, 1990, s. 166.

⁶⁶⁴ Akbıyık, A.- Kürçüoğlu, S., **Şanlıurfa Hoyrat ve Manileri**, Şanlıurfa, 1991, s. 190.

⁶⁶⁵ Başgöz, İ., **Türk Bilmeceleri**, Ankara, 1993, s. 540.

İslâm Dininde, Rivayetlerde ve Geleneklerde Tespih: İslâm dininde tespih kelimesi zikir ile “Allah’ı noksan sıfatlardan ve ulûhiyete aykırı tariflerden tenzih ederim” anlamındaki “Subhan Allâh” kelimesi ile özdeşleştirilerek, Kuran-ı Kerim’de 39 ayette kullanılmıştır. Ayrıca “Allah için yapılan tespihin İslâmi açıdan gerekliliği ve faydalarını anlatan pek çok hadis-i şerif”⁶⁶⁶ ve sadece tespih etmek amacı ile kılınan dört rekatlık bir tespih namazı bile bulunmaktadır.

İslâm dünyasındaki manevi anlamları, ile birlikte tespihin bazı rivayetlere göre, farklı tane sayılarına göre de değişik anlamlar taşıdığı ileri sürülmektedir. Örneğin, “bir rivayete göre 99 taneli tespihlerin Allah’ın “Esmâ’ül Hüsnâ” da geçen doksan dokuz adının sayılması ile ilgilidir.”⁶⁶⁷ Bir başka rivayete göre ise, “33’lük tespihlerin Hz. İsa’nın çarpmıha gerilişinde, Allah tarafından göğe çekilirken 33 yaşında olmasından dolayı bu şekilde yapılmaktadır.”⁶⁶⁸ Diğer bir rivayete göre de, “tespihçilerin piri kabul edilen Veysel Karanî Yemen’den Hz. Muhammed’i bulmaya gelir, arar ve bulamayınca üzülür. Onun Uhut savaşında kırılmış olan dişini alır, kendi 32 dişini de çektirip hepsini bir ipe dizer. Rivayete göre bu 33’lük tespihtir.”⁶⁶⁹

“Eskiden tekke ve tarikatlarda bulunan 500 ve 1000’lik taneleri fındık veya ceviz büyüklüğünde olan zikir tespihleri bulunurdu. Şeyhler bu tespihleri zikirlerinin dışında muradı olanlar ve hastalar için özel dualarında kullanırlardı. Bu tür tespihler türbelerde sandukaların üzerine de konulurdu.”⁶⁷⁰ Tarikatlarda zikir tespihlerinin kullanım amacı farklıdır. Örneğin; “Mevlevî tarikatında 1000’lik tespihle yapılan zikire “halkaya girmek”⁶⁷¹ adı verilir. Günümüzde halen 500-1000 taneli, taneleri boncuk büyüklüğünde olan ve zikir tespihi denilen tespihler mevlit, kandil ve bayramlarda ibadet etmek için kullanılmaktadır.

Tespih, bazı eski Türk inançlarında da gelenek ve adet olarak geçmektedir. Örneğin; “yeni doğum yapmış kadın ve çocuğun kırk günü dolduğunda yapılan “kırklanma” (temizlenme) adetinde, yıkanma suyunun içine “bereket olsun” anlamında kırk adet gümüş demir para, fındık, taş, boncuk ve tespih tanesinin atılması”⁶⁷² şeklindedir.

⁶⁶⁶ Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., İmâm-ı Gazali, **İhya-i Ulûmu’-d-din**, Cilt: 1, İstanbul, 1975.

⁶⁶⁷ Önder, M., **A.g.e.**, s. 249.

⁶⁶⁸ 16.11.2002 tarihinde taş taşlamacısı ve tespih ustası M. Ali Şenyıldırım’la yapılan kişisel görüşmeden.

⁶⁶⁹ Nuhoğlu, M. M., **A.g.e.**, s. 17.

⁶⁷⁰ Nuhoğlu, M. M., **Türk-İslâm Kültüründe Tespih ve Tespih Sanatı**, Ankara, 1995, s. 17.

⁶⁷¹ Bu zikirde; belirli zamanlarda mescitte toplanan dervişler şeyhin karşısında halka halinde çepeçevre diz çökerek otururlar. Şeyhin 1000’lik tespihin imamesini öperek başlattığı zikir, sırayla dervişler tarafından her tespih tanesinin zikirle sağa doğru iletilmesiyle devam eder. Ayrıntılı bilgi için bkz., Önder, M., “Mevleviliği Temsil Eden Eşyalar”, **T.E.D.**, Sayı: 2, Ankara, 1957, s. 63-64.

⁶⁷² Kalafat, Y., **Balkanlar’dan Uluğ Türkistan’a Türk Halk İnançları -I-**, Ankara, 2002, s. 252.

Ruhsal ve Fiziksel Tedavi Alanında Tespih: Öncelikli olarak İslâm dini ve kültüründe, tane tane miraca çıkma ve Allah’a ulaşma merdiveni kabul edilen tespihin, kullanılış tarzı ile de sahibinin karakterini sembolize ettiğine inanılmaktadır.

Tespihin, beyin kanalından alınan enerjileri dağıtan en güçlü odaklar olan el ve parmaklar aracılığı ile, insan vücudundaki elektriği toplayarak ruhsal tedavi yaptığı ve bir tür meditasyon aracı olduğu hakkında pek çok tespit bulunmaktadır. Bununla birlikte tespihin “Yahudiler arasında da, dini ibadetin dışında psikolojik bakımdan önem taşıyan bir eşya olduğu ile ilgili bilgiler de mevcuttur.”⁶⁷³

Strese iyi gelmesi ve insanlara sabırlı olmayı öğretmesi gibi özellikleri bilinen tespihlerin, son zamanlarda yapıkları taşlara göre de farklı özelliklerinin olduğu belirlenmiştir. Bazı fizyolojik ve psikolojik hastalıklara iyi geldiği kanıtlanan doğal taşların popüleritesi artmış ve bu taşlardan yapılan tespihler de ilgi görmeye başlamıştır. Örneğin; akikten yapılan tespihlerin nazara iyi geldiği, mercandan yapılan tespihlerin kan dolaşımını artırdığı, kehribar tespihlerin sarılığa ve guatra iyi geldiği, hematit taşından yapılan tespihlerin strese iyi geldiği ve enerji topladığı bilinmektedir.

Bu şekilde Türk insanının tarihinde, inanç ve kültüründe çeşitli amaçlara hizmet eden tespih; günlük hayatta kimi zaman falcılar için iyi bir malzeme, kimi zaman bir namus belgesi, kimi zaman değerli bir hediye, kimi zaman da “parmakların çiğnediği sakız”⁶⁷⁴ olarak vazgeçilmez bir tutku olmuştur.

2. 4. 3. Tespihçiliğin Konya’daki Geçmişi ve Bugünkü Durumu

Çok ünlü tespih ustalarının yetiştiği İstanbul’dan Anadolu’ya yayılan tespihçiliğin Konya ilindeki tarihi çok eski değildir. Konya ilinde tespihçilik 1960-1965 yıllarından sonra bir meslek haline gelmiştir. Son 20 yıl içinde talep gören tespihçilikle uğraşan on adet usta belirlenmiştir. Bu ustalardan tespih yapımını kendine meslek edinen iki usta bulunmakla beraber, diğer ustalar tespih tamirâtı, tespih dizimi, gümüş kakma ve gümüş püskül (koza) yapımı ile uğraşmaktadırlar. Ustaların bir kısmı Esnaf ve Sanatkârlar Derneği’ne bağlı olan Merkez Birlik Ajanlığına kayıtlı olarak, bir kısmı Ticaret Odasına bağlı olarak çalışmakta, bir kısmı ise vergilerden dolayı evlerinde ya da farklı mekanlarda çalışmalarını sürdürmektedirler.

A. Ustalar

⁶⁷³ Sarıcı, N., “Dua Taneleri”, **Dua Taneleri Tespih Sergisi**, İstanbul, 1996, s. 16.

⁶⁷⁴ Bolak, A. A., “Tespih”, **Yaşayan Konya’lı Sanatçılar ve Eserleri**, İzmir, 1998, s. 85.

Nurettin Küçükokka⁶⁷⁵

1968-Konya doğumlu Nurettin Küçükokka, lise mezunudur. 1987 yılından itibaren tespihçilikle uğraşan Küçükokka Konya’da “tespihçi” olarak ilk akla gelen ustadır ve tespihçiliği 19 yaşında İstanbul’daki ünlü tespih ustaları Neyzen Niyazi Sayın, Ahmet Düzgünman ve Selçuk ustanın yanında öğrenmiştir. Her türde tespih çalışan ve zengin bir tespih koleksiyonu olan usta, tespihlerini genellikle özel koleksiyon sahiplerine ve İstanbul Kapalı Çarşı’ya sipariş olarak yapmaktadır. Tespih yapımının çok itina isteyen ve çok ince bir sanat dalı olduğunu vurgulayan Nurettin usta, tespih çekmek (tanelerin yapımı) ile tespih dizmek arasındaki farkın önemsenmeyecek kadar büyük olduğunu ve tespihin herkes tarafından dizilip, herkes tarafından tespih çekilemeyeceğini vurgulamaktadır. Tespih çekmenin, tespih yapımındaki en önemli aşama olduğunu ifade ederken, tespih yapımının hem malzeme hem teknik hem de harcanan emek bakımından oldukça zahmetli bir sanat dalı olduğunu belirtmektedir. Nurettin usta yaptığı tespihler ile, Konya ilinde Cumhuriyetin Kuruluşunun 75. Yıldönümü nedeniyle Selçuklu Belediyesinin 22-31 Ekim 1998 tarihleri arasında düzenlediği, “Konya’lı Yaşayan Sanatçılar” sergisi ve Osmanlının 700. Kuruluşu ile ilgili, Büyükkoyuncu Vakfının 28 Mayıs 1999 tarihinde düzenlediği karma sergilere katılmıştır (Fotoğraf No: 139).

İbrahim Menekşe⁶⁷⁶

1924-Konya doğumlu olan İbrahim Menekşe, ilkokul mezunudur. 1981 yılından itibaren tespihçilikle uğraşmaktadır. Genellikle kehribar tespih çalışmayı seven usta tespih yapımının yanında tespih tamirati, eksik tespih parçalarının yapımı, tespih dizimi, gümüş püskül ve koza yapımı ile de uğraşmaktadır. Usta gümüş püskül yapımında pullu zincir, Arnavut zinciri, tilki kuyruğu zincir, eski Osmanlı paraları ve değerli taşlar kullanmaktadır (Fotoğraf No: 140).

Bekir Nükte⁶⁷⁷

⁶⁷⁵ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶⁷⁶ 28.09.2002 tarihinde İbrahim Menekşe ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶⁷⁷ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka ile yapılan kişisel görüşmeden.

1969-Konya doğumlu Bekir Nükte, esas mesleği eski halı-kilim tamirata ve yün boyacılığı olmakla beraber tespih yapımına ek bir uğraş olarak başlamıştır. Yaptığı tespihlerle Konya içi ve dışında adı duyulan Nükte, aktif olarak tespihçilikle uğraşmamaktadır. Sadece sipariş tespihler çalışan Bekir Nükte ile görüşme yapılamadığı için fazla bilgi toplanamamıştır.

Mehmet Ali Şenyıldırım⁶⁷⁸

1921-Aksaray doğumlu Mehmet Ali Şenyıldırım, ilkokul mezunudur. 1981-1982 yılları arasında Sille'de taşçılık yaparken bıçaklarla ağaçları yontarak tespih yapan Sille'li Osman Efendi'den tespih yapımını öğrenmiştir. Zeytin çekirdekleri ve dut, kayısı, badem, ceviz gibi sert ağaçlar ve kehribardan tespih yapan Ali Şenyıldırım, tespih yapımına başladığı yıllarda sipariş olarak çok tespih yaptığını ve iyi gelir sağladığını belirtmiştir. Esas mesleği taş taşlamacılığı olan Şenyıldırım, 1980 yılından beri Türkiye'nin pek çok yöresinden özellikle de Sille ve Tuzla çevresinden topladığı taşlarla Konya içinde çeşitli sergilere katılmış ve bu konuda Konya Valiliği, Konya Ticaret Odası ve Konya İl Kültür Müdürlüğü'nden başarı plaketleri almıştır. Konya Koyunoğlu Müze'sinde topladığı taşlardan oluşan bir standı bulunan M. Ali Şenyıldırım, sağlık problemlerinden dolayı taş taşlamacılığı ve tespih yapımını bırakmıştır (Fotoğraf No: 141).

Necati Manap⁶⁷⁹

1941- Bozkır doğumlu Necati Manap, ilkokul mezunudur. Tespihçiliğe ek bir uğraş olarak başlayıp devam ettiren ustanın, esas mesleği halıcılıktır. Usta babasından öğrendiği tespih yapımını 1993 yılından itibaren devam ettirmektedir. Ek bir uğraş olarak tespih yapımı ile uğraşan Necati usta sipariş olarak tespih çalışmakta olup, genellikle tespih tamirata ile uğraşmaktadır (Fotoğraf No: 142).

Yusuf Bingöl⁶⁸⁰

⁶⁷⁸ 20.09.2002 tarihinde M. Ali Şenyıldırım ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶⁷⁹ 06.09.2002 tarihinde Necati Manap ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶⁸⁰ 11.10.2002 tarihinde Yusuf Bingöl ile yapılan kişisel görüşmeden.

1968-Konya doğumlu Yusuf Bingöl, lise mezunudur. Esas mesleği olan antikacılığın yanında 1999 yılından itibaren tespih parçalarına gümüş kakma yapımı ile uğraşmaktadır. Tespih ustaları tarafından “çakıcı” olarak bilinen Yusuf Bingöl, genellikle Erzurum, İstanbul ve Adana’dan gelen tespih pazarlamacılarından temin ettiği yapımı tespih tane, durak ve imamelerine sipariş olarak gümüş kakma yapmaktadır (Fotoğraf No: 143).

Zeki Kılınç⁶⁸¹

1960-Niğde doğumlu Zeki Kılınç, ilkokul mezunudur. 1979 yılından itibaren tespih dizimi, tamirata ve satışı ile uğraşmaktadır. Usta, hazırlanmış tane, durak ve imamelere sipariş olarak gümüş kakma işleri de yapmaktadır (Fotoğraf No: 144).

İsmail Işıkçeviren⁶⁸²

1961 - Konya doğumlu İsmail Işıkçeviren ilkokul mezunudur. 1968 yılında dede ve baba mesleği olan ağaç oyma ve torna işlerine başlamıştır. İsmail Usta, tarikat ve tekkelerde kullanılan 33’lük ve 99’lük iri taneli tespihler ve muhtelif ağaç eşyalar çalışmakta olup, Çıkrıkçılar Caddesi’nde mesleğini devam ettirmektedir (Fotoğraf No: 145).

Hasan Sunay⁶⁸³

1945-Konya doğumlu Hasan Sunay, lise mezunudur. Esas mesleği olan sarraflığı bıraktıktan sonra boş vakitlerini değerlendirmek için tespih tanelerinin dizilmesi, tespih tamirata ve tespih imamelerine takılan gümüş püskül (koza) yapımı ile uğraşmaktadır. 1979 yılından itibaren bu işle uğraşan Hasan Sunay, 2003 yılının Temmuz ayında vefat etmiştir (Fotoğraf No: 146).

B. Üretim Mekanı

⁶⁸¹ 18.10.2002 tarihinde Zeki Kılınç ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶⁸² 23.11.2002 tarihinde İsmail Işıkçeviren ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁶⁸³ 29.10.2002 tarihinde Hasan Sunay ile yapılan kişisel görüşmeden.

Üretim ve satışın bir arada devam ettiği atölyeler ortalama 10-20 m² de, büyüklüğündedir. Tespih ustası masa üzerinde monte edilmiş olan elektrikli torna ve el takımları ile çalışmaktadır. Kullanılan malzeme çeşitliliği ve ürünlerin teşhiri mekanı oldukça daraltmaktadır. “Ayrıca çok ince bir el yeteneği ve göz nuru gerektiren tespihçilikte, devamlı torna başında çalışan ustaların dar ve karanlık bir ortamda çalışmaları da verim gücünü düşürmektedir. Devlet vergilerinin ve kiraların fazla olmasından dolayı ustalar genellikle kendi mülkleri olmayan farklı mekanlarda ve evlerinde üretim yapmaktadırlar.”⁶⁸⁴

C. Kullanılan Malzemeler

Hammadde

Tespih yapımında oldukça zengin bir hammadde çeşitliliği bulunmaktadır. Çoğunlukla doğadan elde edilen hammaddeler; günümüzde elde edilişlerinin zorluğundan ve ender bulunmalarından dolayı fazlasıyla pahalı fiyatlara satın alınmaktadır. Kullanılan hammaddeleri belirli başlıklar altında gruplara ayırmak ve incelemek mümkündür. Sırası ile;

1. Ağaç ve Meyveler: Bunlar; “abanoz (sert ve siyah renkli, tropikal bir ağaçtır), yılan ağacı (sert ve açık kahve rengindedir), sandal ağacı (güzel kokulu açık kahve renginde sert bir ağaçtır, Endonezya, Malezya ve Güney Hindistan ormanlarında yetişir), kan ağacı (koyu bordo renktedir), pelesenk (ilk orijini Çin olan günümüzde Amerika’da yetiştirilen bir ağaç olup, farklı renklerde ve serttir), gül ağacı türleri (Hint ve Mısır olanları makbuldür, kızıl renktedirler), Fethi Paşa (açık sarı renktedir), kokobolo (güzel kokuludur), keklik, kral, mor ağaç, kızıl ağaç, fil ağacı, sisu ağacı,”⁶⁸⁵ “düdivarî-düreydârî (hoş kokuludur), afromazia, öd ağacı-maverz-mâverd-maverdî”⁶⁸⁶ -“rüveydar”⁶⁸⁷ (zeytunî renkte ve güzel kokuludur), zeytin ağacı (Kudüs zeytini makbuldür, sarı renktedir), “kalenbek-kalembek (anavatanı Endonezya olan hoş kokulu bir sandal ağacı cinsidir), nebik (sakız ağacıdır), yerli gül fidanı ve kökü, demirhindi (sert ve koyu kahve rengindedir)”⁶⁸⁸, “ardıç (kokuludur), günlük,”⁶⁸⁹ “kuka (Hindistan, Endonezya, Seylan’da yetişen bir tür ceviz ağacıdır, kahve renginin tüm tonlarında ve siyaha yakın renklerde olup çok serttir)”⁶⁹⁰, “narçil-narçin (bir tür iri Hindistan cevizi, samur ve beyaz renklerde, nemden etkilenir ve çatlar, elleri terleyenler

⁶⁸⁴ Nas, E., “Konya İli’nde Tespihçiliğin Ekonomiye Katkıları”, **I. Ulusal Konya Ekonomisi Sempozyumu**, Konya, 2003, s. 518.

⁶⁸⁵ Özen, E. M., “Tespih”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 31, İstanbul, 1984, s. 43.

⁶⁸⁶ Gorbon, B., **A.g.m.**, s. 6.

⁶⁸⁷ Erkiletlioğlu, H., **San’atta ve Maneviyatta Tespih**, İstanbul, 1998, s. 34.

⁶⁸⁸ Erkiletlioğlu, H., **A.g.e.**, s. 33.

⁶⁸⁹ Gorbon, B., **A.g.m.**, s. 6.

⁶⁹⁰ Erkiletlioğlu, H., **A.g.e.**, s. 33-34.

kullanamaz)⁶⁹¹, “lale ağacı (Amazonda bulunur),”⁶⁹² “kördiken (Çukurovada ve Torosların eteklerinde yetişir, gri renkte ve serttir), tik (sıcak iklimlerde yetişen, sarı renkli, serttir), ünnab (kırmızı renklidir)”⁶⁹³ “hurma çekirdeği, zeytin çekirdeği ve iğde çekirdeğidir. Ayrıca sert, hoş kokulu ve elyafı güzel olan ağaçlardan yapılan tespihlere Haşebi Tespihler”⁶⁹⁴ adı verilmektedir (Fotoğraf No: 153-154-155-156).

2. Hayvansal Malzemeler: Bunlar; “fildişi (beyaz renktedir, sarımtırak hareleri bulunur),”⁶⁹⁵ “Afrika ve Hindistan fillerinden sökölür”⁶⁹⁶, “mercan (deniz mikroorganizmalarının iskeletidir, çok serttir kırmızısı makbuldür) sedef (deniz yumuşakçalarının kabuğudur, başta beyaz olmak üzere değişik renkte olanları mevcuttur), som (deniz fili ya da Mors denilen balığın dışından yapılmıştır), yüzürü - yüzürü - yüzürü (siyah deniz mercanı), inci, gergedan boynuzu Osmanlı deyişiyle “zergedan” (gergedan boynuzudur, yarı saydamdır ve kahverengi, koyu yeşil, siyah renklidir), mamut dişi, deniz fili - deniz devesi (erkek Mors balığı dışının özü ve dışı, sarı renklidir), su aygırı dişi, testere balığı dişi, balina dişi (sarımtırak, beyaz renklidir), bağa-ekay”⁶⁹⁷,(deniz kaplumbağasının kabuğudur, saydam kahverengi ve sarı beneklidir), “bufalo boynuzu, boğa boynuzu, geyik boynuzu, deve kemiği-dişi (naka-nake) ve hatta insan kemiği”⁶⁹⁸ gibi malzemelerdir (Fotoğraf No:157-158-159-160).

3. Cam Malzemeler: Saydam ve yarı saydam cam ve kristal kullanılmaktadır.

4. Fosil Kökenli Olan Malzemeler: Bunlar; “amber (ada balığı ve kaşalot balığının bağırsağından çıkan kül renkli reçine kıvamında bir maddedir. Güzel kokulu olup siyah ve beyaz renkleri vardır)”⁶⁹⁹, “kehrubar-kehrûba (çamgillerden bir ağacın reçinesidir, şeffaf, ateşi, kırmızı, sarı, yeşil renktedir, en kıymetlisi yeşil renkte olanıdır), Oltu taşı-Erzurum taşı-siyah kehrûba (ardıç ağacının reçinesidir, siyah renkte ve yumuşaktır), Eskişehir taşı -lüle taşı (sarımsı beyaz renktedir)”⁷⁰⁰ dır (Fotoğraf No: 157-158).

5. Taş ve Madensel Malzemeler: Bunlar; “akik (Yemen’de çıkarılır, serttir)”⁷⁰¹, değişik renkleri vardır, kırmızı renkte olanı makbuldür), “altın, ametist (açık yeşil, eflatun renkli bir tür kuvarstır), firuze-turkuvaz (yeşilimsi ve mavi renklerde olan değerli bir taş), gümüş, kan

⁶⁹¹ Erkiletlioğlu, H., **A.g.e.**, s. 35.

⁶⁹² Sarıcı, N., “Dua taneleri”, **Dua Taneleri Tespih Sergisi**, İstanbul, 1996, s.6.

⁶⁹³ Erkiletlioğlu, H., **A.g.e.**, s. 33-35.

⁶⁹⁴ Kuşoğlu, M., Z., **A.g.e.**, s. 19-20.

⁶⁹⁵ Gorbon, B., **A.g.m.**, s. 6.

⁶⁹⁶ Erkiletlioğlu, H., **A.g.e.**, s. 32.

⁶⁹⁷ Gorbon, B., **A.g.m.**, s. 6.

⁶⁹⁸ Sarıcı, N., **A.g.m.**, s. 5.

⁶⁹⁹ Erkiletlioğlu, H., **A.g.e.**, s. 31.

⁷⁰⁰ Erkiletlioğlu, H., **A.g.e.**, s. 27,31.

⁷⁰¹ Erkiletlioğlu, H., **A.g.e.**, s. 26.

taşı (koyu zeytuni renktedir, içinden kiremit renginde damarlar geçer), necef-kaya kristali(tabii camdır, çokgenler şeklinde işlenir, pırlanta kesimi gibi beyaz fasetalı olur), şahmaksud (sarı ve filizi renktedir, yeşili değerlidir), yakut (kırmızı ve değerlidir)⁷⁰², “yeşim (yağmur taşı veya sevda taşı da denir, çok serttir, koyu yeşil ve süt beyazı olanları kıymetlidir), zeberced (değerlidir, zümrüde benzeyen açık yeşil renktedir), zümrüt (değerlidir, yeşil tonlarındadır), safir (şeffaf mavi renkte, kıymetlidir), yıldız taşı-aynuhûr-kedi gözü-aşk taşı (koyu ve açık kahverengi rente olup, rengin içinde beyaz çizgiler ve altın zerrelere gibi noktalar bulunur), lacivert taşı (Afganistan’da çıkarılır, lacivert renktedir), elmas (renksiz ve saydamdır, yekpare elmas tespih çok nadir olmakla beraber diğer kıymetli tespihlerin nişane, pul ve püsküllerinde kullanılmıştır), malahit (koyu yeşil alacalıdır)⁷⁰³ ve “şiraz taşı (beyaz üzerine mavi menevişlidir) dır. Bu tespihlerden çok kıymetli olanlarına “mücevher tespih” yarı kıymetli olanlarına murassa tespih⁷⁰⁴ denir.

6. Sentetik Malzemeler: Bunlar; “Alman sakızı (sıkma kehribar), fiber ve sert plastikler, katarin- katalin, cam, akrilik gibi malzemelerdir.”⁷⁰⁵

Genellikle işlenmesi kolay olduğu için tercih edilen malzemeler ağaç kabukları, hayvansal ve fosil kökenli organik malzemelerdir. Konya’lı ustalar; ağaç ve meyve kökenli, hayvansal kökenli, fosil kökenli malzemelerden ülkemizde bulunan ve kolay elde edilebilen çeşitleri ile çalışmaktadırlar. İthal olarak elde edilen hammaddelerden taş ve madensel kökenli olanlarının yüksek fiyatlarından olduğu için çalışılmadığı belirlenmiştir. Ustalar, son yıllarda hammadde temininin eskiye göre biraz daha kolaylaştığını, hammaddelerin İstanbul, Gaziantep, Mardin, Urfa ve Konya içinden gelen tespih pazarlamacıları ya da halktan temin edildiğini ifade etmişlerdir.⁷⁰⁶

Konya tespihçiliğinde en çok kullanılan hammaddeler arasında; ağaç ve meyve kökenli olanlardan; yılan ağacı, ceviz ağacı, pelesenk ağacı, gül ağacı, öd ağacı, zeytin ağacı, sakız ağacı, narçil ağacı, kuka ağacı, hurma, zeytin ve iğde çekirdekleri, hayvansal kökenli olanlardan; fildişi, mercan, koç- gergedan ve camız boynuzu, su aygırı dişi, Mors balığı dişi, yüzürü, deve kemiği fosil kökenli olanlardan; kehribar (ateş-damla), Oltu taşı, lüle taşı ve sentetik malzemelerden; akrilik, katalin ve sıkma kehribar bulunmaktadır. Kakma tekniğinde çoğunlukla ince gümüş teller ve bu malzemeye ek olarak maliyetine göre sedef, fildişi, mercan gibi taş malzemeler de kullanılmaktadır.

⁷⁰² Özen, E. M., **A.g.m.**, s. 43.

⁷⁰³ Erkiletlioğlu, H., **A.g.e.**, s. 26-29.

⁷⁰⁴ Gorbon, B., **A.g.m.**, s. 4-5.

⁷⁰⁵ Sarıcı, N., **A.g.m.**, s. 6.

⁷⁰⁶ 06.09.2002 tarihinde Necati Manap ve 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka ile yapılan kişisel görüşmeden.

Tespîh imamelerine takılan kamçı veya püsküllerde ise, gümüş malzemelerden Arnavut zinciri, pullu zincir, tilki kuyruğu zincir, Osmanlı Dönemi paraları, değerli taşlardan yapılmış boncuklar ve ipek iplik kullanılmaktadır. Gümüş püsküllerde kullanılan malzemeler Mardin-Midyat, İstanbul ve Gaziantep'ten temin edilmektedir.⁷⁰⁷

Aletler

Tespîh yapımında geçmişten günümüze kadar kullanılan aletler arasında; kesme işlerinde kıl testere, yontma işlerinde arda, rende, ege, çelik bıçaklar, birleştirme, tutma ve kesim işlerinde çeşitli boy ve türlerde kerpetenler kullanılmaktadır.⁷⁰⁸ Günümüzde kullanılmayan aletler ise; ölçü işlerinde “kalın telleri inceltmekte kullanılan üzerinde çeşitli çapta dairevî deliklerinin bulunduğu, tanelerin ayar anahtarı olan demirden yapılmış hadde”⁷⁰⁹ (günümüzde kumpas kullanılmaktadır), “delik delme işlerinde kullanılan çarkuşe”⁷¹⁰ (günümüzde ince uçlu matkap kullanılmaktadır), ile “çıkırık kemâne”⁷¹¹ adı verilen tespih taneleri, imame ve pulların yapıldığı el tezgâhıdır (Fotoğraf No: 147). Çok basit fakat milimetrelik hassasiyete sahip olan ve eskiden tespih ustalarının bizzat kendilerinin yaptıkları “çıkırık kemâne” beş bölümden oluşmaktadır. Bunlar; “tay denilen iki ayağı tutan alt ağaç, ortasında ayar delikleri olan “delikli peşme”, dönen yuvarlak bölüm “kubbe”, kubbeyi tutan “kelebek” ve ustanın ayağını dayadığı tezgâh takozudur”.⁷¹² “Tespîhçilikte kullanılan bu özel torna, çok eski tarihlerden beri kullanılan ilkel torna aletlerinin değişik bir şeklidir. Yaklaşık 60x100 cm boyutunda, ağaçtan yapılmış bu tornalarda gerek delici çarkuşe (çargûşe), gerek kalıp (malafa) tornacının sol eliyle çalıştırdığı bir kemâne arcılığıyla döner. Tespihçi işleyeceği malzemeyi puntalar arasına sıkıştırmayı sol ayağı ile sağlar ve sağ eliyle de parçalarını çeker.”⁷¹³

İnsan gücü ile çalışan bu tornanın yerini, günümüzde teknolojik ilerlemelerle elektrikli ve bilgisayarlı tornalar almıştır (Fotoğraf No: 148).

Konya'daki ustaların tespih yapımında kullandıkları araçlar ise; çıkırık kemânenin yerini

⁷⁰⁷ 29. 10.2002 tarihinde Hasan Sunay ve 28.09.2002 tarihinde İbrahim Menekşe ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁰⁸ 06.09.2002 tarihinde Necati Manap, 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka ve 18.10.2002 tarihinde Zeki Kılınç ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁰⁹ Acıpayamlı, O., “Hadde”, **Zanaat Terimleri Sözlüğü**, Ankara, 1976, s. 89.

⁷¹⁰ Özen, E. M., **A.g.m.**, s. 42.

⁷¹¹ Sarıcı N., **A.g.m.**, s. 6.

⁷¹² Sarıcı, N., **A.g.m.**, s. 3.

⁷¹³ Gorbon, B., **A.g.m.**, s. 5-6.

alan elektrikli torna, çelik bıçaklar, hava çeliği bıçakları (sert çelikten yapılmış, ağaç oyma işlerinde en uygun kullanıma sahip bıçaklardır.),eğe takımı, elektrikli matkap, mengene, çeşitli boy ve türde kerpetenler, kıl testeresi, ölçü almak için kumpas, gümüş kakma tekniğinde gümüş telleri tutmak için kullanılan büyük boy tırnak makası, oyma tekniğinde kullanılan ince uçlu oyma kalemleri ve bıçaklardır⁷¹⁴ (Fotoğraf No: 149).

Seri imalat tespih yapımında ise, hammadde olarak “akrilik ve polystyrene kullanılmaktadır. Yurt içine pazarlanan tespihlerde ucuz hammadde olan Petkim’den K500 akriliği kullanılırken, yurt dışı piyasa için Japon-Alman-İtalyan akriliği kullanılmaktadır. Hammaddeler kimyasal boya ile boyanarak, enjeksiyon makinesinde tespih parçaları seri olarak üretilmektedir.”⁷¹⁵ (Fotoğraf No: 150-151-152).

D. Yapım Tekniği

İlk bakışta pek çok boncuk tanesinin bir ipe dizilmesinden meydana geldiği görülen tespih yukarıdan aşağıya doğru sayılacak olursa;

“1. Püskül - Kamçı,

2. İmame,

3. Tane,

4. Pul,

5. Durak-Nişâne”⁷¹⁶ şeklinde isimlendirilen bölümlerden meydana gelmiştir. (Şekil No:

16). Bu bölümler yapılış sıralarına göre;

Taneler: Tespihin ana unsuru olan taneler değişik doğal malzemelerden ve çok çeşitli şekillerde yapılmaktadır. Bunlar; “yuvarlak-kürevî, beyzî-söbe, yarım beyzî, dolgun beyzi uçlu, şalgamî, armudî,”⁷¹⁷ “selvi kafalı, kırma, fasetalı, damaklı, yumurta, haddeli, oluklu, halkalılar türü, yassıca yuvarlak,”⁷¹⁸ “üstüvane,”⁷¹⁹ “kesme, söbe, kalem oyma süslü ve giderek büyüyen her boydan tanelerin boy sırasına dizildiği servi tespihler”⁷²⁰, kırma tespihler, damaklı tespihler, taneleri küçük olan ve namazlarda kadınlar tarafından kullanılan

⁷¹⁴ 06.09.2002 tarihinde Necati Manap, 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka 18.10.2002 tarihinde Zeki Kılınc ve 28.09.2002 tarihinde İbrahim Menekşe ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷¹⁵ 02.01.2003 tarihinde Şûra Toptan Hacı Malzemeleri Satış Mağazası sahibi Mehmet Küçüktoka (1942) ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷¹⁶ Sarıcı, N., “Zikir halkaları”, **Sanatsal Mozaik**, Sayı: 6, İstanbul, 1996, s. 44.

⁷¹⁷ Erkiletlioğlu, H., **A.g.e.**, s. 22.

⁷¹⁸ Sarıcı, N., **A.g.m.**, s. 44.

⁷¹⁹ Gorbon, B., **A.g.m.**, s. 3.

⁷²⁰ Özen, E. M., **A.g.m.**, s. 42.

“zenne tespihler”, tarikatlara göre tane, imame ve durakları farklı formlarda çalışılan Mevlevî, Kadirî ve Bektaşî tespihleri şeklinde çeşitli türlerde yapılmaktadır⁷²¹ (Şekil No:17).

Nişâne-Durak: 99'lük tespihlerde, “her 33 tanede bir bulunan ve çeşitli biçimlerde tane dizisinin dışına doğru taşkın yapılan, bazen üzerinde hareketli halkalar bulunan iki adet nişâne-durak vardır.”⁷²² Nişâneler genellikle “yassıca-mercimek, yuvarlak ve Mevlevî sikkesi formunda olmak üzere tespihin ve imâmesinin genel üslûbuna uygun yapılıdır.”⁷²³

Pul: 33'lük tespihlerde nişâne yoktur. “Sadece “pul” denilen, küçük, yassı, mercimeğe benzer iki parça vardır. Gerek 33'lük, gerekse 99'lük tespihlerde imameden itibaren her iki tarafta 7. taneden (bazen 5.'den) sonra konan pullar, duaların sayısını saptamaya yarar.”⁷²⁴

İmâme: Tespihin başlangıç noktasını belli eden kısımdır. İmame, tespih ustasının sanat gücünü gösteren en önemli parçalardan biridir. “Tespihi oluşturan tanelerin 3-4 adeti (genellikle 3-6cm) boyunda ve çok zarif kavislerle yapılmış bir parçadır.”⁷²⁵ “İmâme genel olarak tespih tanelerinin üslûbunu taşır. Üzerinde işlemler ve kendinden çıkarılmış hareketli halkalar bulunabilir.”⁷²⁶ “İmame yapılırken “tespih tanelerine göre imame boyu, beş tane boyundan kısa veya altı tane boyundan uzun olmamalıdır” şeklindeki estetik kurala dikkat edilmelidir.”⁷²⁷

Püskül-Kamçı: Püskül, imameden sonra ipekten, tireden, gümüş ve altın zincirlerden, değerli boncuklardan yapılan tespihin son bölümüdür. Püsküllerin uç kısımlarına koza denilen altın veya gümüş küreler, değerli taşlardan yapılmış boncuklar, altın veya gümüş paralar yerleştirilir. Kamçı-kordon ise, imameden sonra altın veya gümüş telle bükme veya Çerkez kaytanı şeklinde örülmüş 8-20 cm boyunda bir bölümdür.⁷²⁸ “Geçmişte kamçılar altın ya da gümüşten örülmüş çok zarif kordonlarla yapılmıştır. Tespihçiler tarafından bu kordon üzerine küçük taneler veya kendilerini belirten şekilde torna edilmiş küçük parçalar dizilmiştir. Kordonun en üst ucunda imamenin ucundaki tespih ipini toparlayan ve nişaneye benzeyen,”⁷²⁹ tespihçi ustasının zevkine göre profilli olarak yapılmış bir parça bulunur. “Bazen üzerinde hareketli halkalar da olan bu parçaya “tepelik” veya “hatime” adı verilir.”⁷³⁰ “Tepeliğin en üst ucuna “çivi” adı verilen bir parça girer. Kordonun ucu çiviye bağlanarak

⁷²¹ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷²² Gorbon, B., **A.g.m.**, s. 3.

⁷²³ Erkiletlioğlu, H., **A.g.e.**, s. 23.

⁷²⁴ Gorbon, B., **A.g.m.**, s. 3.

⁷²⁵ Gorbon, B., **A.g.m.**, s. 3-4.

⁷²⁶ Erkiletlioğlu, H., **A.g.e.**, s. 22.

⁷²⁷ Bolak, A. A., “Tespih”, **Yüz Yıllık Yetmiş Beşi**, İstanbul, 2000, s.167.

⁷²⁸ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷²⁹ Nuhoglu, M. M., **A.g.e.**, s. 17.

⁷³⁰ Gorbon, B., **A.g.m.**, s. 4.

tepelige sıkıştırılır. Çivi hem tespihin dizilmesini tamamlar, hem de tepelik parçasının en üst şekline kalıplanır.”⁷³¹ Püskül ya da kamçı, tespih tanelerinin yapıldığı malzeme ve formlarının uygunluğuna göre tercih edilerek imamenin üzerine geçirilir (Şekil No: 16).

Tespih yapımındaki aşamalar belirli bir sıralamaya göre birbirini takip etmektedir. Bu aşamalar öncelik sırasına göre aşağıda belirtilmiştir:

Hammaddenin Ölçülerek Kesilmesi: Tespih yapımına başlarken ilk aşama olarak, parçaların hazırlanmasında kullanılacak ağaç veya taş malzeme çubuklar halinde testere ile kesilir.⁷³² “İşlenecek tanelerin ölçüsü belirlenir ve ölçüye göre kumpas yardımı ile çubuk halindeki malzemeye işaretlenerek, testere veya kıl testeresi ile eni ve boyu birebir oranlarda kesilir ve “çarkûşe” denilen aletle ya da matkapla tam ortadan delinir.”⁷³³ (Fotoğraf No: 161). Delme işlemi ustanın çalışma şekline göre taneler tornada hazırlandıktan sonra da yapılabilmektedir.

Tespih Parçalarının Tornada Şekillendirilmesi: Kesilen parçalar işlenmek üzere tornaya geçilir. Tornada işlenen ilk parçalar tespih taneleridir. Kesilen malzemeler elektrikli tornada iki tarafından karşılıklı olarak ucu sivri birer mil bulunan mengenenin milleri arasında konarak sıkıştırılır ve döndürülerek keskin oyma kalemleriyle ya da arda ve rende gibi kesici aletlerle yuvarlatılır (Fotoğraf No: 162). İşlenen taneler kumpasla ölçülerek en ve boylarının birbirlerine eşit olmasına dikkat edilir.⁷³⁴ Tespih tanelerini hazırlama işine tespih ustaları tarafından “tespih çekmek”⁷³⁵ - “çiçek çekmek”⁷³⁶ denilmektedir. Tanelerin hazırlanmasından sonra sıra “tepelik grubu” olarak adlandırılan nişâne, pul, imâme ve yapımına gelir. Bütün bu tamamlayıcı parçaların, çekilen tanelerle uyum içinde olması gerekmektedir. Hazırlanan taneler kumpasla ölçülerek aynı boyda olmaları sağlanır. Tespih parçaları hazırlandıktan sonra, yüzeyleri zımparalanarak düzeltilir. Zımparalama işlemi kalın ve ince zımparalama olarak iki aşamada gerçekleştirilir. Ustalardan Necati Manap, tespih tanelerinin yıpranmaması için zımparayı suya batırıp, yumuşatarak zımpara yapmaktadır⁷³⁷ (Fotoğraf No: 163).

Cilâ Yapımı: Tespih parçaları tamamlandıktan sonra hammaddeye göre cilâ yapımına geçilir. Cilâlamada parçaların yüzeylerine vernik gibi parlatici maddeler sürülmemektedir. “Cilâ için kullanılacak karışım; (eskiden Erzurum toprağı denilen yumuşak taşın rendelenerek

⁷³¹ Gorbon, B., **A.g.m.**, s. 4.

⁷³² 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka ve 06.09.2002 tarihinde Necati Manap ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷³³ Özen, E. M., **A.g.m.**, s. 42.

⁷³⁴ 06.09.2002 tarihinde Necati Manap, 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka 18.10.2002 tarihinde Zeki Kılınc ve 28.09.2002 tarihinde İbrahim Menekşe ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷³⁵ Özen, E. M., **A.g.m.**, s. 42.

⁷³⁶ Sarıcı, N., **A.g.m.**, s. 43.

⁷³⁷ 06.09.2002 tarihinde Necati Manap ile yapılan kişisel görüşmeden.

toz haline getirilmesi ve iyi cins zeytinyağı ve gliserin ile karıştırılması ile hazırlanırdı.) bir bez parçası ile, kemanede döndürülen tanelerin üzerine sürülerek yedirilirdi.”⁷³⁸ Ancak her türdeki malzemeye uygun olmayan bu işlem, ağaç malzemeli tanelerde isteğe bağlı olarak uygulanmaktaydı. Günümüz tespihçilinde de genellikle ağaç ve meyve kökenli malzemelere yapılan cilâlama işleminde; yüzeyi tüylü pazen ve keçe kumaşlarla cilâ karışımı sürülmeden tornaya geçirilen parçalar parlatılır. Necati Manap, cilâlama işleminde ilk olarak tanelerin kabasını ponza taşı ile alıp kalın cilâ yaparak, ardından kilden yapılmış bir kalıpla sadece kehribar, fildişi gibi organik taş malzemelere parlatma cilâsı yapmaktadır. Ağaç malzemenin yapılan tanelere ise, maden cilâsı uygulamaktadır.⁷³⁹ Bu şekilde tespihin tane, pul, durak, imame gibi bütün parçaları cilâlanmaktadır (Fotoğraf No: 164).

Tespih Parçalarının İpe Dizilmesi: Yapımı tamamlanan tespih taneleri, nişâne ve pullar eskiden “tahril”⁷⁴⁰ adı verilen, “özel olarak bükülmüş ve balmumu ile sağlamlaştırılmış”⁷⁴¹ “ip üzerine”⁷⁴², “kumpas”⁷⁴³ ile tek tek ölçüleri alınıp en büyük tane (33’lük tespihlerde 17. tane olur) ortaya gelecek şekilde dizilmektedir (Fotoğraf No: 165). Bu işlemde taneler imameden sonra büyüyecek şekilde düzenlenmelidir. Taneler dizilikten sonra, ipin iki ucu bir araya gelerek iplikler imâmeden geçirilir. İki yandan gelen dizi iplikler imâmeye ortadaki tek bir delikten ya da alt yanlarda açılmış iki ayrı delikten sokulur ve yukarı uçta tek bir delikten çıkarılarak düğümlenir.⁷⁴⁴

Püskül - Kamçının Eklenmesi: Son olarak, imâmeden sonra ipekten örülmüş veya gümüş zincirlerden yapılmış bir püskül ya da 8-20 cm boyunda bükme veya çerkez kaytanı şeklinde örülmüş kordon (kamçı) yerine yerleştirilerek tespih tamamlanır⁷⁴⁵ (Fotoğraf No: 166).

Ustalar genellikle tespihlerin uç kısmına püskül yerine “sallama” denilen formu uygulanmaktadır. Sallama, imameden sonra “fren” ismindeki armudî bir parçanın ardından eşit aralıklarla dizilen 3 adet tane ve imame formuna benzeyen küçük boyutlu “başlık” kısmının takıldığı, ortalama 10-13 cm boyundaki uzun ve sade bir kamçı formudur⁷⁴⁶ (Fotoğraf No: 167).

⁷³⁸ Ülkümen, P., **A.g.m.**, s. 42.

⁷³⁹ 06.09.2002 tarihinde Necati Manap ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁴⁰ Özen E. M., **A.g.m.**, s. 42.

⁷⁴¹ Erkiletlioğlu, H., **A.g.e.**, s. 23.

⁷⁴² Günümüzde tespih parçalarına uygun renkte naylon ip kullanılmaktadır.

⁷⁴³ Kumpas yerine eskiden hadde kullanılmaktaydı.

⁷⁴⁴ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁴⁵ 29. 10.2002 tarihinde Hasan Sunay ve 28.09.2002 tarihinde İbrahim Menekşe ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁴⁶ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka ile yapılan kişisel görüşmeden.

Tespîh ustalarının çoğu tarafından zarîf görünömlü ve malzeme ile tam bir uyum içerisinde olduğu için genellikle sallama tespih yapılmaktadır. Bunun yanında klâsik Osmanlı püskülü olarak isimlendirilen gümüş püsküllü ve kamçılı tespihler de yapılmaktadır. Gümüş püsküllü tespihlerde gümüş kozalarla beraber, pullu zincir, Arnavut zinciri, tilki kuyruğu adı verilen zincir çeşitleri ile değerli taşlardan yapılan boncuklar ve eski Osmanlı paraları kullanılmaktadır. Püsküller, yapılan tespihin formuna ve yapan ustanın zevkine göre yapılmaktadır⁷⁴⁷ (Fotoğraf No: 168-169).

Tespîh yapımındaki en önemli unsurun ölçü ve oran olduğunu belirten ustalar, tespih tanelerini çalışırken her tanenin formlarına göre yapımının 15-20dk. sürdüğünü belirtmişlerdir.⁷⁴⁸ Yapım aşamasında bir tespih tanesinde ölçüyü kaybetmemek için tanenin 5-10 defa kumpasla ölçülmesi gerekmektedir. Özellikle zımparalama işleminde, zımparanın 1 sn. bile fazla tutulduğunda ölçünün değişebileceğini belirten Nurettin Küçükokka, tornada hassas çalışılmayan tespih tanelerinin ölçüde birbirini tutmadığını belirterek tane çekiminde gösterilmesi gereken hassasiyeti vurgulamıştır.⁷⁴⁹

Sentetik hammaddeler kullanılarak yapılan fabrikasyon tespihlerin üretiminde ise; “ilk olarak kullanılan akrilik 120°C’de üç saat fırında bekledikten sonra polystrene ve istenilen renkte kimyasal toz boylarla karıştırılır. Boyama işlemi hammaddeye uygulanabildiği gibi, makineden çıkan beyaz renkteki tespih parçalarının boyalı su ile kaynatılması ile de yapılır. İkinci işlem olarak, hammadde enjeksiyon makinesine alınır ve makinede eritilerek kalıba girer. Makineden çıkan tespih parçaları ayıklanarak, çapak alma makinesine girer.”⁷⁵⁰ Temizlenen tespih parçaları parlatılır ve diziminin yapılması için evlere dağıtılır. Tespih parçaları kadınlar tarafından evlerinde dizildikten sonra paketleme işlemi yapılır.

Bir tespihin işçilik değerini etkileyen bir takım unsurlar vardır. Bu unsurlar yapım tekniği sırasında ustanın el becerisini gösterir. Dikkat edilmesi gereken bu önemli unsurlar sırası ile;

- “Tanelerin enlerinin ve boylarının eşit olması,
- Tanelerin şekillerinin aynı olması,
- Tanelerin enine ve özellikle boyuna olan eksenlerinin aynı yönde olması,
- Delikler ve ortalarındaki kanalın mümkün olduğu kadar ince olması,

⁷⁴⁷ 29. 10.2002 tarihinde Hasan Sunay ve 28.09.2002 tarihinde İbrahim Menekşe ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁴⁸ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka ve 06.09.2002 tarihinde Necati Manap ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁴⁹ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁵⁰ 02.01.2003 tarihinde Şûra Toptan Hacı Malzemeleri Satış Mağazası sahibi Mehmet Küçüktoka (1942) ile yapılan kişisel görüşmeden.

- İmame yukarıdan tutularak bakıldığında tanelerin, her iki yanda muntazam bir şekilde durması,
- Tanelerin alttaki deliklerinin üst deliklere oranla daha geniş olması,
- Nişaneler, imame ve tepelik zarif ve ince hatlarla yapılarak ve bunların ucunda toranın punta izlerinin bulunmamasıdır.”⁷⁵¹

E. Süsleme Özellikleri

Ustalar kakma ve oyma tekniği kullanılarak yapılan sanat değeri yüksek süslemeli tespihler de yapmaktadırlar. “Sert malzemelerin daha elverişli olduğu kakma tekniğinde kullanılan malzemeler arasında; fildişi, yılan ağacı, kuka ağacı, abanoz ağacı, pelesenk ağacı kemik malzemeler ve sentetik bir malzeme olan katalin bulunmaktadır. Konya ilinde genellikle 33’lük zevk tespihlerine kakma tekniği uygulanmaktadır. Bu tespihlerin taneleri beyzî formu yapılmakta olup; taneler matkap ile desene göre delinir. Bu işlemden sonra desen hattı üzerinde oluşan deliklere gümüş tel”⁷⁵² kakılmaktadır (Fotoğraf:170-171). Çok emek ve sabır isteyen bu süsleme tekniğinde, çeşm-i bülbül çakma, karpuz dilimi çakma, yuvarlak çakma, zig zag çakma, dörtlü çakma, dokuzlu çakma gibi düzenlemeler ve bunların birbiri ile karışık kullanılmasından oluşan zengin kompozisyonlar kullanılmaktadır.(Şekil :18).

Seri imalat tespihlerde ise, düz yüzeyli tespih kalıpları ya da yüzeyi fasetalı (elmas gibi tıraşlanmış), dilimli, kakma ya da oyma desenli tespih kalıpları kullanılarak süsleme uygulanmaktadır.

Tespih tanelerinin üzeri gümüş, altın veya zümrüt, yakut, vb. gibi kıymetli taşlardan kakma tekniğinde ya da bıçaklar yardımı ile oyma tekniğinde süslenebilmektedir. Süslemede kullanılan desenler çoğunlukla yapan ustanın zevkine göre Selçuklu ve Osmanlı Dönemi motiflerinden seçilen stilize veya natüralist tarzda motifler veya yapan ustanın kendi zevkine göre oluşturduğu bitkisel, geometrik ve yazılı motiflerden meydana gelmektedir.⁷⁵³

Bunlar:

Bitkisel Süslemeler: Bu motifler Türk süsleme sanatında bulunan gül, lale, karanfil, hatâyî, penç, gülbezek v.b. gibi stilize ve natüralist çiçek ve yapraklardan oluşmaktadır. Bu

⁷⁵¹ Gorbon, B., **A.g.m.**, s. 6.

⁷⁵² Konya ilinde yapılan kakma tespihlerde, genellikle gümüş tel kullanılmakla birlikte bu malzemenin yanında talebe göre altın tel, zümrüt, yakut, mercan, firuze gibi değerli malzemeler de kullanılabilir. 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁵³ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka, 06.09.2002 tarihinde Necati Manap ve 28.09.2002 tarihinde İbrahim Menekşe ile yapılan kişisel görüşmeden.

motifler, uygulama alanının çok küçük olmasından dolayı minyatür boylarda ve oldukça sade kompozisyonlarda düzenlenmekte olup sadece oyma tekniğinde kullanılmaktadır. Kakma tekniğinde ise, her bir yaprağı 5-6 delikten oluşan papatyaya benzer çiçekler, 5-6-7 deliğin yuvarlak formda ardı ardına dizilmesinden oluşan basit çiçekler ve 8-10 delikten oluşan tek dilimli yapraklar kullanılmaktadır⁷⁵⁴ (Şekil No: 18).

Geometrik Süslemeler: Bu motif ve kompozisyonlar kakma tekniğinde uygulanmaktadır ve genellikle ikili (4 delik), üçlü (9 delik), dördü (16 delik) dörtgen formları ile üçlü (6-9 delik), dördü (10-14 delik), beşli (15-20 delik) üçgen formları, karpuz dilimi denilen 10-12 delikten oluşan eğimli dikey çizgiler, çeşm-i bülbül denilen 15-20 deliğin “S” şeklinde ard arda dizilmesinden oluşan kompozisyonlardır. Bunların yanında tane üzerine delik açılmadan desen hatlarının oluk şeklinde tamamen boşatılması ile hazırlanan kompozisyonlar ise; dair, üçgen, dörtgen formları ile dikey ve yatay çizgilerden oluşmaktadır. Geometrik motifler; tek bir motif ya da birkaç motif bir arada olmak üzere yan yana, üst üste, zig-zag şeklinde yerleştirilerek daima tekrar kuralına uygun ve simetrik kompozisyonlarda kullanılmaktadır⁷⁵⁵ (Şekil No: 18).

Yazılı Süslemeler: Bu motifler, tespih tanelerinin üzerine Allah’ın 99 ismi veya tespihi kullanacak olan kişinin ismi ya da ilk harfleri, deyişler, güzel sözler ve hadis-i şeriflerin yazılmasından meydana gelmektedir. Genellikle Arap alfabesinin seçildiği yazılı kompozisyonlarda, tane üzerine yazılacak hattın sınırları tamamen boşaltıldıktan sonra, tek parça halinde gümüş tel kakılmaktadır. Kullanılan motif grupları düz ve atlamalı tekrar kuralına uygun olarak simetrik yerleştirilmektedir.⁷⁵⁶

Kakma tekniğini uygulayan ustalar Nurettin Küçükokka, Yusuf Bingöl, Zeki Kılınç ve Necati Manap’tır. Nurettin ustanın yaptığı kakma tekniğindeki tespihlerin bir tanesi üzerindeki delik sayısı uyguladığı modele göre 100-200 adet arasında değişmektedir. Yusuf usta, her bir tane üzerine 280 adet delik açarak yaklaşık 12.000-13.000 delikli tespihler çalışmaktadır. Genellikle gümüş kakma tekniğini çeşm-i bülbül deseninde çalışan usta bir tespih tanesini 2-3 saatte bitirmektedir. Usta tamamen kakma olarak çalıştığı 33’lük bir tespihi yaklaşık 10 günde, 99’lük tespihi ise yaklaşık 15 günde tamamladığını belirtmektedir.⁷⁵⁷

⁷⁵⁴ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁵⁵ 11.10.2002 tarihinde Yusuf Bingöl ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁵⁶ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁵⁷ 11.10.2002 tarihinde Yusuf Bingöl ile yapılan kişisel görüşmeden.

Zeki usta her türlü desende gümüş kakma tekniğini uygulamakta olup, her bir tespih tanesi üzerindeki delik sayısı 75-180 adet arasında değişmektedir. Kakma tekniğinde sert malzemeleri tercih eden Zeki usta, hızlı çalışırsa 33'lük gümüş kakma bir tespihi 4-5 günde bitirmektedir. Necati usta ise, çok emek isteyen bir sabır işi olduğu için genellikle ısrar üzerine çakma tespih çalıştığını ifade etmiştir.⁷⁵⁸

Oyma tespihlerde ise, en elverişli malzemeler gül, yılan, kuka ağaçları ve hayvansal (kemik) malzemelerdir. Sadece Nurettin Küçükokka'nın uyguladığı oyma tekniğinde kullanılan desenler Selçuklu ve Osmanlı motiflerinden oluşmaktadır. Çelik bıçaklar ile yüzeysel oyma tekniğinde hazırlanan bu tespihlerde tekniğin uygulandığı alan oldukça küçük olduğu için el işçiliği en yüksek seviyesine ulaşmıştır. Nurettin usta, ağaç kakma ve oyma tespihlerin yanında Mevlevî, Kadirî gibi tane, durak ve imame biçimleri farklı özelliklerde olan tespihler de yapmaktadır⁷⁵⁹ (Fotoğraf No: 172).

F. Renkler

Tespih yapımında kullanılan hammaddelerin doğal renkleri tespihin de rengini belirlemektedir. Kullanılan hammaddeler organik ve doğadan elde edildiği için tespihin boyanmasına gerek yoktur.

Tespih ustaları, kullandıkları hammaddelerin kendi orjinal renklerinde talep gördüğünü ve hammaddeleri kesinlikle boyamadıklarını ifade etmişlerdir. Boyanan bir tespihin elle temasından dolayı zamanla renginin kaybolacağı ve bu şekilde üretilen tespihlerin kullanım ömrünün az olacağını belirtmişlerdir.⁷⁶⁰

Bu konuda ustaların genel görüşü şu şekildedir: “Hayvansal malzemeler, cam malzemeler, fosil kökenli malzemeler, taş ve madensel malzemelerin dışındaki ağaç ve meyve türü malzemeler isteğe göre renklendirilebilir. Ancak tespihin sürekli elde, parmaklar arasındaki kullanım şeklinden dolayı boyanması sağlıklı değildir.”⁷⁶¹ Sentetik malzemelerde ise, tespihi yapan kişi ya da talebe göre renkler belirlenerek kimyasal boya ile boyanmaktadır.

⁷⁵⁸ 06.09.2002 tarihinde Necati Manap ve 18.10.2002 tarihinde Zeki Kılınç ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁵⁹ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁶⁰ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka, 06.09.2002 tarihinde Necati Manap ve 18.10.2002 tarihinde Zeki Kılınç ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁶¹ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka, 06.09.2002 tarihinde Necati Manap, 18.10.2002 tarihinde Zeki Kılınç , 28.09.2002 tarihinde İbrahim Menekşe, 20.09.2002M. Ali Şenyıldırım ve ile yapılan kişisel görüşmeden.

G. Ürün Çeşitleri

Yapılan tespihler; kullanılan doğal malzemenin türü, uygulanan formun özelliği ve süsleme özellikleri bakımından üç ayrı grupta üretilmektedir.

Kullanılan malzemeye çoğunlukla ağaç-meyveler ile fosil kökenli ve hayvansal (kemik) hammaddelerden tespihler yapılmaktadır. Tespihlerde en çok kullanılan formlar ise; “sığırcık” (tanelerin ortası yüksek, kenarlara doğru daha alçak seviyede olan tane formu), “dolgun beyzî uçlu” (zeytin tanesi gibi uzun biçimli fakat biraz daha iri formlu-oval tespih tanesi- yarım beyzî formunda olanları da mevcuttur), “şalgamı” (şalgam biçiminde iki tarafı basık tıraş edilmiş tespih tanesi) , “yassıca” (iki tarafı basık olarak tıraş edilmiş tespih tanesi), “kürevî-yuvarlak”, “kesme”, “mercimek” ve “kızılçık”tır.⁷⁶² Seri üretimde ise, her tür tespih yapılmaktadır (Fotoğraf No: 173).

Tespih ustaları gelen talebe göre genellikle 33'lük, 99'luk tespihler çalıştıklarını ifade ederken, üretiminin daha hızlı ve talebin daha fazla olmasından dolayı genellikle 33'lük tespihler yaptıklarını belirtmişlerdir. Ayrıca; 99'luk tespihlerin 33'lük tespihlere nazaran genellikle ibadet amaçlı kullanılmasından dolayı, malzemesinin değerli olması ya da üzerinde süsleme bulunması gibi özelliklerin halk tarafından fazla önemsenmediği ifade edilmiştir. Ustalar; ibadetin dışında daha çok zevk amaçlı olduğu ve koleksiyonerler ile halk tarafından her zaman tercih edileceği unsuru göz önünde bulundurarak genellikle 33'lük tespih çalışmaktadırlar.⁷⁶³

Tespih imamelerine ise genellikle, kullanılan malzeme ile uyum içinde olan ve zarif görüntüye sahip “sallama” geçirilmektedir. Bunun yanında ustaların malzemelerini Konya dışından temin ederek yaptıkları Osmanlı tarzı gümüş püsküller de kullanılmaktadır.⁷⁶⁴

Tespih yapan ve süsleyen ustalar tane formuna, türüne ve süslemesine göre aylık üretim miktarlarının 2-5 adet tespih olduğunu ancak, bu rakamda süsleme özelliklerinin oldukça etkili olduğunu ve süslemesi ağır olan bir tespihin bir ayı aşan bir sürede de bitebileceğini ifade etmişlerdir. Tespih tamiratı ve püskül yapımı ile uğraşan ustalar ise; bir ay içinde 1-3

⁷⁶² 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka, 06.09.2002 tarihinde Necati Manap, 18.10.2002 tarihinde Zeki Kılınc ve 28.09.2002 tarihinde İbrahim Menekşe ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁶³ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka, 06.09.2002 tarihinde Necati Manap, 18.10.2002 tarihinde Zeki Kılınc ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁶⁴ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka, 06.09.2002 tarihinde Necati Manap ve 28.09.2002 tarihinde İbrahim Menekşe ile yapılan kişisel görüşmeden.

adet tespih tamirâtı, 5-10 adet tespih püskülü yapımı, 10-30 adet tespih dizimi yapıldığını belirtmişlerdir.⁷⁶⁵

Seri imalat tespih üretiminde ise aylık üretimin 10.000-30.000 adet arasında değiştiği belirlenmiştir.⁷⁶⁶

H. Üretimde Yaşanan Sorunlar

Hammadde temininde, malzemeler genellikle yabancı ülkelerden ve döviz kuruna bağlı olarak geldiği için nakit para karşılığında satışlarının yapıldığı belirtilerek, bu konuda sıkıntı yaşandığı vurgulanmıştır. Hammadde bedelleri oldukça yüksek olduğu için, tespih fiyatlarının hammadde giderini karşılamadığı belirtilmiştir.⁷⁶⁷ Bu olumsuz durum üretimi yavaşlatarak, tespih ustalarının verimli çalışmalarına engel olmaktadır.

Günümüzde uygun fiyatlarından dolayı, sentetik tespihlere karşı olan talep artmakta ve sanat değeri yüksek olan el yapımı tespihler meraklılarının haricinde halk tarafından ilgi görmemektedir. Seri üretim tespihlerde mağaza sahibi Mehmet Küçüktoka “hammadde temininde yaşanan sıkıntılarda ve dış piyasa rekabetinde devlet desteğinin eksik olduğunu vurgulamıştır.”⁷⁶⁸

Çırak Yetiştirme Sorunu: Ustalar, tespihçiliğin sabır, maddiyat ve el yeteneği gerektiren bir sanat olmasından dolayı, bu sanata ilgi gösterilmediğini bildirmişlerdir. Çırakları bulunmayan Konya’lı tespih ustaları; sanatın devam etmesi ve gelişmesi için, merak eden ve ilgi duyan yetenekli insanlara karşı her türlü yardımda bulunacaklarını belirtmişlerdir. Konya ilinde kendilerinden sonra bu sanata icrâ edecek kimsenin bulunmamasından dolayı endişe duyan ustalar, çırak yetiştirilmesi gerektiğini savunarak, ilgili kurum ve kuruluşlardan destek verilmesini istemişlerdir.⁷⁶⁹

⁷⁶⁵ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka, 06.09.2002 tarihinde Necati Manap, 18.10.2002 tarihinde Zeki Kılınç ve 20.09.2002 tarihinde İbrahim Menekşe ve 23.11.2002 tarihinde İsmail Işıkçeviren ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁶⁶ 02.01.2003 tarihinde Şûra Toptan Hacı Malzemeleri Satış Mağazası sahibi Mehmet Küçüktoka (1942) ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁶⁷ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka, 06.09.2002 tarihinde Necati Manap, 18.10.2002 tarihinde Zeki Kılınç ve 20.09.2002 tarihinde İbrahim Menekşe ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁶⁸ 02.01.2003 tarihinde Şûra Toptan Hacı Malzemeleri Satış Mağazası sahibi Mehmet Küçüktoka (1942) ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁶⁹ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka, 06.09.2002 tarihinde Necati Manap, 18.10.2002 tarihinde Zeki Kılınç ve 20.09.2002 tarihinde İbrahim Menekşe ve 23.11.2002 tarihinde İsmail Işıkçeviren ile yapılan kişisel görüşmeden.

İ. Pazarlama ve Sağlanan Kazanç

Daha çok fabrikasyon tespihlerin kazanç sağladığı tespihçilikte, sadece tespih yapımı ile uğraşan ustalar aylık gelirlerinin yüksek olmadığını ve tespihçilikten geçimlerini sağlayamadıklarını belirtmektedirler. Bundan dolayı kendi dükkanı veya atölyesi olmadan tespih yapımını sürdüren ustalar, tespihçiliğin yanında ek işlerle uğraşmaya başlamışlardır. Kendi dükkanlarında tespih yapımını sürdüren ustalar ise; farklı malzemelerden tespih çeşitleri, takı ve hediyelik süs eşyalarının ticaretini de yapmaya başlamışlardır.⁷⁷⁰

Gerçek mesleği çikrikçilik olan İsmail Işıkçeviren, orijinal ölçüdeki tespihlerin yanında büyük taneli tespihlere de talebin çok daha fazla olduğunu ve halkın bu tespihleri duvara asmak için süs amaçlı kullandığını belirtmiştir.⁷⁷¹ Ayrıca, iri taneli büyük boy tespihlerin marangozlar tarafından atölyelerinde ve ek gelir getirmesi için evinde bu işle uğraşan kişiler tarafından da yapılarak Konya içi ve dışına pazarladıkları da belirlenmiştir.

Devlet vergilerinin ve kiraların fazla olmasından dolayı ustaların ve tespih yapımı ile hobi olarak uğraşan kişilerin kendi mülkleri olmayan farklı mekanlarda ve evlerinde üretim yaptıkları belirlenmiştir.

Şûra Toptan Hacı Malzemeleri Satış Mağazası tarafından üretilen tespihler ise, tüm Türkiye illeri ile Mısır, Yunanistan, Amerika, Arabistan, Japonya, Çin ve Avrupa ülkelerine pazarlanmaktadır. Sentetik tespihlere karşı talebin fazla olmasından dolayı sağlanan kazancın iyi olduğu belirtilmiştir⁷⁷² (Fotoğraf No: 174).

J. Tespihçiliğin Geleceği Hakkında Ustaların Görüşleri

El yapımı tespihlerin nadir olarak satıldığını ifade eden ustalar, tespihçiliğin hem kendi geçimlerine hem de Konya ekonomisine hiçbir katkısı bulunmadığını belirterek, bu sanata gönülden bağlı oldukları için devam ettirdiklerini vurgulamışlardır.⁷⁷³

Fabrikasyon tespih üretimi Türkiye’de İstanbul ve Konya olarak sadece iki şehirde yapılmaktadır. “Firma sahipleri üretim ve satışta sıkıntılarının olmadığını bildirmişlerdir. Konya’da Şûra Toptan Hacı Malzemeleri Satış Mağazası altı yıldır sentetik hammaddelerle

⁷⁷⁰ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka, 06.09.2002 tarihinde Necati Manap, 18.10.2002 tarihinde Zeki Kılınç ve 20.09.2002 tarihinde İbrahim Menekşe ve 23.11.2002 tarihinde İsmail Işıkçeviren ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁷¹ 23.11.2002 tarihinde İsmail Işıkçeviren ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁷² 02.01.2003 tarihinde Şûra Toptan Hacı Malzemeleri Satış Mağazası sahibi Mehmet Küçüktoka (1942) ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁷³ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka, 06.09.2002 tarihinde Necati Manap, 18.10.2002 tarihinde Zeki Kılınç ve 20.09.2002 tarihinde İbrahim Menekşe ile yapılan kişisel görüşmeden.

seri imalat olarak tespih üretmekte olup dış piyasada Çin ve Japonya ile rekabet halindedir.⁷⁷⁴

Tespih ustaları öncelikle Konya Büyükşehir Belediyesi ve ilgili kurumlar ve özel kuruluşlar tarafından, günümüzde tespihçiliğin en büyük sorunu olan hammadde temini için kendilerine kolaylık sağlanmasını beklemektedirler. Tespih yapımını öğreten el sanatı kursları ve çeşitli aktivitelerle bu sanatın halka tanıtılarak, el emeği tespihlerin gerçek değerinin anlaşılabilmesi için gerekli çalışmaların yapılması gerektiğini dile getirmişlerdir.⁷⁷⁵

Ustalar; çok ince bir el yeteneği ve göz nuru gerektiren tespihçilikte, hem dar hem de oldukça karanlık bir ortamda devamlı torna başında çalışmanın verim gücünü düşürdüğünü belirtmişler ve yetkililerden sağlıklı çalışma ortamlarına sahip mekan desteği beklediklerini vurgulamışlardır.⁷⁷⁶

⁷⁷⁴ 02.01.2003 tarihinde Şûra Toptan Hacı Malzemeleri Satış Mağazası sahibi Mehmet Küçüktoka (1942) ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁷⁵ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka, 06.09.2002 tarihinde Necati Manap, 18.10.2002 tarihinde Zeki Kılınç ve 20.09.2002 tarihinde İbrahim Menekşe ve 23.11.2002 tarihinde İsmail Işıkçeviren ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁷⁷⁶ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka, 06.09.2002 tarihinde Necati Manap, 18.10.2002 tarihinde Zeki Kılınç ve 20.09.2002 tarihinde İbrahim Menekşe ile yapılan kişisel görüşmeden.

2. 5. KİTAP SANATLARI

2. 5. 1. Hat Sanatının Tanımı ve Tarihçesi

Arap yazısı ile doğan ve Türklerin elinde sanat değeri kazanan Hüsn-i Hat sanatı; genel olarak güzel yazı yazma sanatı olarak adlandırılır. Arapça bir kelime olan “hat”, sözlüklerde ince uzun noktaların birleşmesinden meydana gelmiş “çizgi - yazı - sanatlı yazı”⁷⁷⁷ gibi anlamlara gelmektedir.

Hüsn-i Hatın tarihi gelişimi, Arap yazısı ile doğrudan bağlantılıdır. Bunun için İslâm yazılarının tarihini incelemek gerekir.

“İslâm alimleri ve araştırmacıların eski Arap kitâbeleri üzerinde yaptıkları incelemelerden, Arap yazısının Nebatî yazıdan gelişmiş olduğu ve Nebatî yazının da Ârâmî yazı çağından Fenike yazısına bağlandığı sonucu ortaya çıkmaktadır.”⁷⁷⁸

“İslâm yazılarının birincisi Ma’kılî’dir. Ma’kılî yazı bizzat Hz. Muhammed tarafından Kur’ân ve dini nasların (Kur’ândan ve sünnetden delil) yazılmasında Şamî yazıya tercih edilmiştir. Köşeli ve dik harflerden meydana gelen Ma’kılî yazıya, yazma güçlüğünden dolayı Şamî yazının yuvarlak kısımlarından ilham alınarak yumuşaklık kazandırılmış ve böylece yazmaya daha elverişli “hatt-ı mensub” denilen yazı ortaya çıkmıştır. Kûfe şehrinde geliştirilen bu yazı daha sonraları “kûfî” adını almıştır.”⁷⁷⁹

Kûfî yazı kendisinden sonra ortaya çıkan yazı çeşitlerine temel kaynak teşkil etmesinden dolayı “Ümmü’l- Hutût”⁷⁸⁰ (yazıların anası) olarak kabul edilir. “Kûfî hat özellikle Abbâsiler devrinde (4.-10. y.y.), yüzyıllar boyunca kumaş, seramik, para, alet, mezartaşı ve mimari yapılarda olduğu kadar Kur’an’da da kullanılan seçkin bir hat

⁷⁷⁷ Çoğul olarak genellikle, “hutut” veya “ahat” şeklinde kullanılan hat; İslâm kaynaklarında geçen ve Nazzâm’a ait diğer bir tanıma göre de; “Hat, cismânî aletlerle meydana getirilen rûhânî bir hendesedir.” Osmanlıca bir kelime olan Hüsn-i Hat sanatlı güzel yazı manasına gelir ve yazıya estetik ve mana katmanın diğer bir adıdır. “Hüsn” Arapça güzel, “hat” Farsça çizgi anlamındadır. Hüsn-i Hat karşılığında Batılılar tarafından “calligraphy-calligraphie” kelimesi olarak kullanılmaktadır. Dünya Sanat Ansiklopedisi calligraphy’i “güzel yazma, genellikle estetik kurallara bağlı kalarak ölçülü yazma sanatı” şeklinde tanımlamaktadır. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Özönder, H., “Hat”, **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, 2003, s. 63, Yazır, M. B., **Medeniyet Aleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli I**, Ankara, 1972, s. 11, Altun, S., “Yazıya Ruh ve Güzellik Katış Hüsn-i Hat”, 12.07.2003, <http://www.23.brinkster.com/hatsanat/showquestion.asp?faq=11&fldAuto=41>, Serin, M., **Hat San’atımız Tarihçesi-Malzeme ve Aletler-Meşkler**, İstanbul, 1982, s. 17.

⁷⁷⁸ Serin, M., **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar**, İstanbul, 1999, s. 45.

⁷⁷⁹ Serin, M., **Hat San’atımız Tarihçesi-Malzeme ve Aletler-Meşkler**, İstanbul, 1982, s. 32-36.

⁷⁸⁰ Yazır, M. B., **Medeniyet Aleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli I**, Ankara, 1972, s. 80.

olmuştur.”⁷⁸¹ “Abbâsiler zamanında kûfi'nin kullanımı yüz elli yıldan fazla sürmüş, nihayet Abbâsiler'in Bağdat'lı meşhur veziri ve hattatı olan İbn-i Mukle (öl.H.328-M.940) kûfide değişiklik yapmıştır.”⁷⁸² “Sahip olduğu geometri bilgisi sayesinde kûfi'ye yeni bir görüntü kazandırmış ve İslâm yazısını yuvarlaklığa kavuşturarak nesih yazıyı ortaya çıkartmıştır. İbn-i Mukle yazının ana ölçülerini tespit eden bir sistem ortaya koyarak, bilinen bütün ana el yazısı stillerini standardize etmiştir. Bu ölçüler dahilinde “Aklâm-ı Sitte” (Farsça “şeş kalem” denilmektedir.) denilen Muhakkak, Reyhan (Reyhânî), Sülüs, Nesh (Neshî), Tevkî, Rık'â adında altı çeşit yazı meydana gelmiştir. İbn-i Mukle'den bir asır sonra İbn'ül Bevvâb (öl.H.413-M.1022) İbn-i Mukle'nin yazılarını tetkik ederek, yazıyı daha da ilerleterek muhakkak ve reyhânî yazılarını icat etmiştir. İbn-i Mukle ile belirmeye başlayan Aklâm-ı Sitte'de, kalem ağzını meyilli keserek Aklâm-ı Sitte'ye letafet kazandıran ve “kıbletü'l-küttab” (hattatların kıblesi) lakaplı ünlü hattat Yâkut Musta'sımî (öl.698-1298) hat sanatındaki farklı ekolü ile dikkat çekmiştir.”⁷⁸³

“14. yüzyıldan sonra, Osmanlılar'ın İslâm dünyasında mihver devlet rolünü alması ile İstanbul, Fatih Sultan Mehmed'in iradesi ile doğu ve batı dünyasının ilim ve sanat merkezi haline gelmiştir. Aklâm-ı Sitte'de Osmanlı hat ekolünü belirleyen pek çok ünlü hattat bulunmaktadır. Bunlardan en önemlileri; Şeyh Hamdullah (926-1420) özellikle Aklâm-ı Sitte'de sülüs ve nesih yazıları ile meşhurdur, Ahmed Şemseddin Karahisârî (963-1556) müsennâ, sülüs ve celî (iri-büyük) sülüs yazıları ile meşhurdur, Hâfız Osman (1052-1642 1110-1698) sülüs, nesih ve murakka hatları ile meşhurdur.”⁷⁸⁴

“Aklâm-ı Sitte'den sonra İslâm yazı sanatında önemli bir yer tutan ta'lik-nesta'lik yazı, İran zekası ve sanat anlayışının bir eseri olmuştur.”⁷⁸⁵

“Türkler tarafından geliştirilen hatlar ise; divâni, celî divâni ve rık'a'dır. Ayrıca, yine Türkler'in icadı olan bir diğer yazı türü de sülüs, celî sülüs, ve celi dîvânî yazılarının karışmasından meydana gelen tuğra”⁷⁸⁶ dır.

Hat sanatını icra eden hattatlar yüzyıllar boyu usta-çırak ilişkisi içinde yetişmişlerdir. Hat sanatkârına verilen en eski isim Hicrî ilk asırlarda, “katîp”, “muharrir”, “verrak”, “küttab”

⁷⁸¹ Elfarukî, İ. R., “Hat Sanatı Tarihi - Tarih ve Gelişme”, 25. 08. 2003, <http://www23.brinkster.com/hatsanat/showquestion.asp?faq=11&fldAuto=50>.

⁷⁸² Alparslan, A., “İslâm Yazı Çeşitleri : 1 Kûfi”, *Sanat Dünyamız*, Yıl: 10, Sayı: 30, İstanbul, 1984, s. 17.

⁷⁸³ Elfarukî, İ. R., *A.g.m.*, 25. 08. 2003, <http://www23.brinkster.com/hatsanat/showquestion.asp?faq=11&fldAuto=50>.

⁷⁸⁴ Alparslan, A., *A.g.e.*, s. 34-64.

⁷⁸⁵ Alparslan, A., “İslâm Yazı Çeşitleri : 4 Nesta'lik”, *Sanat Dünyamız*, Yıl: 11, Sayı: 34, İstanbul, 1985, s. 3.

⁷⁸⁶ Bu yazılara ilaveten Türkler'e ait olmayan fakat Abbâsilerden İran yolu ile Selçuklulara, Selçuklulardan Osmanlılara geçtiği ileri sürülen siyâkat hattı da, resmi ve mali kayıtlarda şifre gibi kullanılmış arşiv yazılarından. Ayrıntılı bilgi için bkz., Alparslan, A., *İslâm Yazı Çeşitleri*: 6, Resim, Yazı ve Tuğra, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 36, Yıl: 12, İstanbul, 1986, s. 7.

olurken, yapılan incelemelere göre tahminen 10. yüzyıldan sonra “hattat” denilmiştir. Sanatı öğrenmeye heveslenen kişinin, bir hattattan ders alması ve hattat olabilmek için belli aşamaları olan sıralı bir eğitimden geçmesi gerekmektedir. Hat dersi alan öğrencinin⁷⁸⁷ bir üstattan ders almasına “meşk almak” denir. Adayın kopya etmesi için üstadın yazdığı örnek yazıya da “meşk” adı verilir.⁷⁸⁸

Meşk alan öğrencilere dersler bittiğinde, dersi veren hattat tarafından bir törenle, öğrencinin uygunluğu tasdik eden “icâzetname” (diploma) verilmektedir. Buna, başarı ya da izin belgesi de denilmektedir. İcâzetname almamış kişi hattat sayılmamakla beraber, yazdığı bir yazının altına da adını koyma hakkına sahip olamamaktadır. “Ders veren hattatlar, öğrencilerinin yaptıkları çalışmalardan tatmin olup, yazılarını beğenirlerse altına “ketebe” (imza) atarlar.”⁷⁸⁹ Hattat adayının icâzet almadan, yazdığı yazıların altına ketebe koymaya hakkı olamaz.

Hattatlığın pratik ve teknik yollardan elde dilmesi mümkün olabildiği gibi, tecrübeli hattatların deneyimlerine göre de, bir hattat adayında aranması gereken bazı özellikler bulunmaktadır. Bunlar; azim ve kabiliyet sahibi olmak, meşk ve talim görmek, hırslı olmak, doğru anlayışlı olmak, kibirsiz olmak, iyi ve bol malzeme kullanmak, çok yazmak, çok yazı incelemektir.⁷⁹⁰

Tüm yazı biçimleri ile Hat Sanatı en güzel örneklerini Osmanlı İmparatorluğu’nun elinde, diğer sanat dallarının da zirvede olduğu dönemlerde ortaya koymuştur. Arap yazısı, Osmanlı Döneminden itibaren hattatlarımızın parmaklarında en güzel formuna kavuşmuş, göz zevkine hitap eden bir estetiğe ve ruhlara işleyen bir derinliğe bürünmüştür.

2. 5. 2. Türk Kültürü ve El Sanatları İçinde Hat Sanatı

Hat sanatı, İslâm dini ve estetiği birleştiren manevi anlamları ve sanat değerleri ile Türk kültürü ve tanıtımında oldukça önemli bir yere sahip olmuştur. Özellikle bünyesinde tezhip ve ebrûyu da barındırdığı için daha önemli bir konumdadır. Kullanılan malzemeden, uygulanan yazı türüne kadar her aşaması sanatsal özellikler ve ulvî anlamlar taşıyan ve başlı başına bir

⁷⁸⁷ Hüsn-i hat dersi almaya başlayan öğrencilere “tilmiz” adı verilmektedir.

⁷⁸⁸ Özönder, H. “Hattat”-“Meşk”, Özönder, H., “Hat”, **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, 2003, s. 65, 126-127; Yazır, M. B., **Medeniyet Aleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli I**, Ankara, 1972.

⁷⁸⁹ Özönder, H. “Ketebe”, Özönder, H., “Hat”, **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, 2003, s. 108-109.

⁷⁹⁰ 16.06.2005 tarihinde Tahir Güçlü ve 04.07.2005 tarihinde M. Esad Güçlü ile yapılan kişisel görüşmeden.

kültür olan hat sanatı, geçmişten günümüze geleneksel özelliğini kaybetmeden kalan Türk-İslâm kültürünün bir parçasıdır.

Selçuklu tarihi yazarı “Muhammed b. Ali b. Süleyman er-Ravendî, “Râhatü’s-sudûr” adı eserinde, Selçuklu sultanlarının vakitlerini alim, şair ve nedimler ile geçirdiklerini, kitap sanatlarına ve özellikle hat sanatına alâka duyduklarını yazmaktadır.”⁷⁹¹

Dünya tarihinde yazının⁷⁹²; başlı başına bir sanat dalı olarak estetik boyutta kullanımı hat sanatında görülmektedir. Anadolu sanatında, mimaride kimlik belirleyici özelliği ile nadide eserlerimizi taçlandıran hat sanatı önceleri “kitâbi” özellik taşıırken, Türklerin elinde gelişerek levhalarda, kubbe içlerinde, minarelerde, mezartaşlarında-sandukalarda ve çinilerde kullanılmıştır.

Hat sanatında kullanılan aletlerin yapımı da oldukça önem kazanmıştır. Osmanlı Döneminde; hattatlar kullandıkları kâğıda, hokkadan maktaya kadar tüm aletlerini süslemişler ve hatta bu işler ayrı sanatlar haline getirilmiştir. “Matbaanın gelişmesi ile giderek yok olan bu meslekler; kâğıt aharcılığı, ebrûculuk, kâğıt makasçılığı, kalemtıraşçılık, zervarakçılık (aharlanıp, mührelenen kâğıtların üzerine altın serpmeye işi), rıhçılık (yazılan yazıların çok ince renkli kum ile kurutulması işi), kalemkeşlik-cetvelkeşlik (eski el yazması kitapların ve yazı levhalarının kenarına yıldız veya mürekkeple çizgi çekme işi), ve mürekkepçiliktir.”⁷⁹³

Kullanılan araç ve gereçlerin bazılarının taşıdığı manevi anlamlar bakımından da kitap sanatları arasında en ulvi yere sahip olan hat sanatıdır. Kullanılan malzemelerden en önemlisi kalemdir. Kur’an-ı Kerim’de yazı öğretimini kendi nefesine bağlayan Allahü Teâla: “Kalem ile yazıyı öğreten, o vasıta ile ilmi belleten de O’dur. buyurmuş, yazının ve ilmin insanoğluna verilmiş sayısız nimetlerin başında geldiği, ayrıca yazıya vasıta olan kalemin de şerefine çok yüce olduğu beyan edilmiştir.”⁷⁹⁴

Başta Hüsn-i hat sanatı olmak üzere tezhip, ebrû ve cilt sanatları ile kullanılan alet ve malzemelerin işlevlerinin, manevi anlamlarının ve İslâm dini ile olan bağlantılarının konu edildiği pek çok Ayet, Hadis-i Şerif, eski Türk edebiyatında varolan kıt’a, manzum, beyit, nazım ve şiirler, rivayetler, hikayeler, fıkralar, atasözleri ve güzel sözler bulunmaktadır. Bunlar:

⁷⁹¹ Serin, M., **A.g.e.**, 1999, s. 94.

⁷⁹² Dünya sanat tarihinde yazının sanata dönüştüğü iki uygarlık bulunmaktadır. Bunlar İslâm ve Uzakdoğu’dur. Çin ve özellikle Japon sanatında hat sanatı resim sanatına koşuttur. Çoğu kez resmin içinde yer alır. Osmanlı’da olduğu gibi Japonya’da da, hattatlara birer ermiş gözü ile bakılır. Edgü, F., “Bir yazı Sevdalısı”, **Bir Yazı Sevdalısı Emin Barın**, İstanbul, 2002, s. 7-8.

⁷⁹³ Binark, İ., **Eski Kitapçılık Sanatlarımız**, Ankara, 1975, s. 50-57.

⁷⁹⁴ Serin, M., **A.g.e.**, 1982, s. 281.

Kur'an-ı Kerim'de Geçen Âyetler'de Hat Sanatı: İslâmiyet, hattı ve yazı yazma sanatını zorunlu kılan, kullanma sahasını arttıran ve genişleten yaptırımları da beraberinde getirmiştir. İlk nâzil olan ve “Oku!” ilâhî emri ile başlayan beş âyetlik vahiy ile hala canlılığını koruyan kutsal bir önem kazanmıştır. Daha sonra nâzil olan âyetlerle de “kitâbet” daima ilâhî bir kaynağa bağlanarak, yazı kadın erkek bütün Müslümanların hayatında zorunlu olarak yerini almıştır. Bu vahiy, yazının işaret edilen kudsî önemini arttırırken Hz. Muhammed bilginin yazı ile tespit ve muhafazasını emrediyor, çocuklara okuma-yazma öğretmenin babalar için kaçınılmaz bir vazife olduğunu belirtiyordu. Resûlullah'ın yazı yazma âdâbına ve Besmele'de bazı harflerin yazılış şekil ve tarzlarına dair tavsiyeleri de bulunmaktadır.

İlk olarak “Alâk Sûresi (İkra' sûresi de denir) insanın yaratılış safhalarından olan aşılınmış yumurtayı ifade eder. Mekke'de inmiştir; 19 âyettir. İlk 5 âyeti, Kur'an'ın ilk inen âyetleridir. Bu sûrede okumanın, öğrenmenin üstünlüğü, insanın yaratılışı, kalemin özelliği, bunların insana Allah'ın ihsanı olduğu, insanın bunları düşünmesi, Rabbine itaat etmesi gerektiği, aksi halde azaba uğrayacağı anlatılır. 4. Âyet’inde ‘O Rab ki kalemle (yazmayı) öğretti’ geçmektedir.”⁷⁹⁵

İkinci olarak, “Mekke'de nâzil olan ve 52 âyetten meydana gelen ve adını ilk âyetindeki “kalem” kelimesinden alan “Nûn”-“Kalem” Sûresinin 1. âyet’inde de; “Nûn. Kaleme ve (kalem tutanların) yazdıklarına and olsun ki..” geçmektedir.”⁷⁹⁶

Üçüncü olarak, “Mekke'de inmiş olup, 206 âyetten oluşan A'râf Sûresinin 145. âyetinde “Nasihat ve her şeyin açıklamasına dair ne varsa hepsini Musa için levhalarda yazdık.” geçmektedir. Dördüncü olarak, Mekke'de inen ve 19 âyetten oluşan “yarılmak” anlamına gelen “İnfitar” Sûresidir. Göğün yarılmasından söz ederek başladığı için bu adı almıştır. Konusu ahiret âlemdir. 10.-11. ve 12. âyetlerde, “Şunu iyi bilin ki üzerinizde bekçiler var, Değerli yazıcılar var. Onlar, yapmakta olduklarınızı bilirler.”⁷⁹⁷ geçmektedir.

⁷⁹⁵ Alâk Sûresi 4. Âyeti, Yaşar Nuri Öztürk'ün mealinde, “O'dur kalemle öğreten!” ve Elmalılı Hamdi Yazır'ın mealinde “Oku, O, cömertliğinin sonu olmayan Rabbindir! Kalem ile (yazmayı) öğreten de.” olarak geçmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz., http://www.turkcekuran.com/oku.php?konu=oku&ne=1&kisi=03&sure_no=1, http://www.turkcekuran.com/oku.php?konu=oku&ne=1&kisi=02&sure_no=96.

⁷⁹⁶ Kalem Sûresi 1. Âyeti Yaşar Nuri Öztürk'ün mealinde, “Nûn! Yemin olsun kaleme ve satır satır yazdıklarına” ve Elmalılı Hamdi Yazır'ın mealinde “Nun, Kaleme ve kalem ehlinin satıra dizdiklerine ve dizecekleri hakkı için” olarak geçmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz., http://www.turkcekuran.com/oku.php?konu=oku&ne=1&kisi=03&sure_no=2, http://www.turkcekuran.com/oku.php?konu=oku&ne=1&kisi=02&sure_no=68.

⁷⁹⁷ İnfitar Sûresi 10.-11.-12. Âyetleri Elmalılı Hamdi Yazır'ın mealinde, “Halbuki, üzerinizde gözcüler var. Değerli, dürüst katipler. Her ne yaparsanız biliyorlar.” olarak geçmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz., http://www.turkcekuran.com/oku.php?konu=oku&ne=1&kisi=02&sure_no=82

Peygamberimizin ve Meşhur İslâm Muhaddislerinin Hadis-i Şeriflerinde Hat Sanatı: Hz. Muhammed, “Evladın baba üzerindeki haklarından bir kısmı yazı, yüzme ve silah atmayı öğretmesi, helal rızıkla büyütmesidir.” buyurmuşlardır.

“Hakimi Tirmizi’nin, “Resullerin ilki Âdem, sonuncusu ise Muhammed’dir. İsrail oğullarının nebilerinin ilki Musa ve sonuncusu İsa’dır. Kalem ile yazan ilk peygamber ise İdris’tir.” ve “İnsan cinsinden ilk kalem kullanıp yazı yazan ve terzilik yapıp elbise dikenin İdris Peygamber” olduğuna ilişkin hadisleri bulunmaktadır. Hz. Ali hat sanatında kullanılan kalem ile ilgili şöyle buyurmuştur: “Kalemi iyileştirirsen, yazını da iyileştirirsin; kaleme bakmazsan, yazıyı yüzüstü bırakmış olursun, çünkü yazı kaleme tâbîdir.”⁷⁹⁸

Güzel ve Hikmetli Sözlerde Hat Sanatı: Bu konuda, İslâmî ve ilim çevresinde pek çok önemli kişi güzel ve özlü sözler⁷⁹⁹ söylemiştir. Bunlar:

“Yazı ilmin yarısıdır.

Ağlarken tebessüm eden

Halife İmam Ali b. Ebu Talib

kaleminden daha güzel bir şey

görmedim.

*İmam Cafer-i Sadık Efendi*⁸⁰⁰

Meşhur Katiplerin Manzum Kıt’aları, Nazımları ve Şiirlerinde Hat Sanatı:

“Ne hoş ne güzel! Ermişlik ülkelerinin sultanı

Kılıç ve kalemden hikmet sunar.

Elinde kalem hüner oluşudur.

O şeker kamışından akan taze baldır⁸⁰¹

Sözün özü , kalem ve kılıç sahibi erdir.

Onunla kılıç ve kalem saygıya değerdir.

Ne zaman ibadetten ayrı kalsa,

Elinde ya kalem ya da mızrak vardır.

Kalem Tanrı’ya ait sırlar ilminin ortaya çıktığı yerdir.

⁷⁹⁸ Serin, M., A.g.e., 1982, s. 284.

⁷⁹⁹ Bu sözlere ilaveten Eflâtun’un “kalemler kuşukların binekleridir”, Calinus’un “kalemler anlayışlılığın binekleridir” ve Uklides’in “kalem aklın susturduğu şeyi, kaybetmek, kalbin topladığını boşaltmak sureti ile sözü yok eder” sözü ile de kalemin manevi anlamı güçlenmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Menâkıb, Âlî (Gelibolulu Mustafa Âlî Efendî), **Menâkıb-ı Hünevân - Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları**, (Haz. Müjgan Cunbur), Ankara, 1982, s. 26.

⁸⁰⁰ Menâkıb, Âlî (Gelibolulu Mustafa Âlî Efendî), **Menâkıb-ı Hünevân - Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları**, (Haz. Müjgan Cunbur), Ankara, 1982, s. 26.

⁸⁰¹ Burada, kalemin kamıştan yapıldığına işaret edilmektedir. Ayrıca kamışın orta boşluğu hüner oluşuna, ucundan akan mürekkep de taze bala benzetilmektedir. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Menâkıb, Âlî (Gelibolulu Mustafa Âlî Efendî), **Menâkıb-ı Hünevân - Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları**, (Haz. Müjgan Cunbur), Ankara, 1982.

Mürekkepse o erdem kapısında Kanber'dir.

Gelibolulu Mustafa Âlî Efendî"⁸⁰²

Bu metinlerde; "korkaklığı ile bilinen kalem sahibi ünlü bir emirden, kılıç eri, korkusuz, ülkeleri aşip ele geçirmede ayağına çabuk ve çevik bir hükümdarın, yetenek derecesinde daha üstün olduğu tarihin sayfalarında yazılmıştır."⁸⁰³

Anadolu'nun ilk hattatlarından olan yedi üstada ait de pek çok kıt'a ve nazım⁸⁰⁴ bulunmaktadır.

Teşbihlerde Hat Sanatı: Hüsn-i Hat sanatında hattatlardan yazılara, yazılarda kullanılan harflerden alet ve malzemeye kadar sanatı oluşturan her unsur, edebi yazılarda genellikle teşbih sanatı ile insan, tabiat ve var olan her türlü yaşayan canlıya benzetilmiştir. Örnek olarak nesta'lik yazan Sultan Muhammed Handan'ı tanıtan bir ifadeye göre; "Parmakları yazıcılık sanatının bağının ve çayırılığının kalem aşısı aşılınmamış fidanı; gül bahçesinin yaprakları, marifet yerinin kırmızı gül örnekli ilkbaharı, kırmızı diviti ve rengesi, ilkbaharda ve güzün gülüp açılan bir kırmızı gül idi. Ve mürekkebinin siyahlığı gece ve gündüz olgunluk bostanını sulayan o nehir idi."⁸⁰⁵

Diğer bir ifade de, "Mevlâna Sultan Muhammed Handan; gonca dudaklı, menekşe kıllı, lale yüzlü öğrencilerinin yeni terlemiş bıyığa benzeyen yeni yazıları ile, ustalığının okulunu ağaçlıklı yol, güllük ve bostan benzeri hikmetle dolu öğretimini doğru yaradılış sahiplerine doğru kalem ve eksiksiz rakamlarla cennetler cennetinin kıskandığı yer eylemiştir."⁸⁰⁶

Hat sanatında hattatların bir kısmı (büyük ve meşhur hattatlar hariç) önceleri harfleri insan ve hayvan vücudu şeklinde düşünürken zamanla bundan vazgeçerek, harflerin ve kelimelerin kompozisyonu ile meydana gelen yazılı bezemelere yönelmişlerdir. Ancak dini endişe ile daha çok dini ve tasavvûfî konular seçilmiştir. Yazı sanatındaki harflerin duruşlarının bazı anlamları bulunmaktadır. Nitekim hattatlar harfleri, "insan ve hayvan organlarına benzetmişlerdir. Örneğin; elif harfi anlatılırken, "boy" kelimesi ile tarif edilir. Yani elif ile insanın boyu arasında bir yakınlık sezilmiştir. Bunun gibi, cim harfinin sağa

⁸⁰² Menâkıb, Âlî (Gelibolulu Mustafa Âlî Efendî), **A.g.e.**, s. 35.

⁸⁰³ Menâkıb, Âlî (Gelibolulu Mustafa Âlî Efendî), **A.g.e.**, s. 38-39.

⁸⁰⁴ "Örnek olarak; Cihan hattatı Celâloğlu'nun, Celî nesihte benzeri gelmedi. Bu celi neshinin ondan sona erdiğini bil, Nitekim kûfide Hazreti Ali'de sona ermişti. Güzel yazı içi de kendisini beyaza çıkarıp, yazının yüzünü ağartan Karahisarî'dir." Ayrıntılı bilgi için bkz., Menâkıb, Âlî (Gelibolulu Mustafa Âlî Efendî), **Menâkıb-ı Hünevân - Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları**, (Haz. Müjgan Cunbur), Ankara, 1982, s. 54.

⁸⁰⁵ Menâkıb, Âlî (Gelibolulu Mustafa Âlî Efendî), **A.g.e.**, s. 71.

⁸⁰⁶ Menâkıb, Âlî (Gelibolulu Mustafa Âlî Efendî), **A.g.e.**, s. 77.

doğru dönük kısmına “karın” , ayın harfinin üst kısmına “kaş” adı verilmektedir. bu benzetmeler, harflerin bazılarında az çok bir resim gözü ile bakıldığına işaret etmektedir.”⁸⁰⁷

Bu bilgilerle beraber; Türk hattatlık dilinde sanat yazıları için kullanılan ad, sıfat ve terimler incelenecek olursa; baş, göz, zülfe, kol, burun, karın, ayak, cılız, tıkız, kambur....v.b. gibi insan anatomisi terimlerinin kullanıldığı görülmektedir. İsmail Hakkı Baltacıoğlu’na göre Türkler, ne zaman güzel yazılarını sanat düşünceleri dışında kişileştirmek istemişse onları hep insan kılığına sokmuştur. 20. yüzyılın sonlarında, kahvehane ve dükkanların duvarları süsleyen “Ah minelaşk” yazılı resim-yazı levhalar Türk sanat yazıları ve insanın ilintisini gösteren bir belge değeri taşımaktadır.

İsmail Hakkı Baltacıoğlu, 1927 yılında İlahiyat Fakültesi Dergisi’nde yayınlamış olduğu “Türk Yazılarının Tetkikine Methal” isimli makalesinde, İslâm yazılarının gelişmesine hizmet eden şartlardan bahsederken, “ressamlık ve heykeltıraşlık sanatları; dinen yasak olsa da, olmasa da kültürde büyük bir saygınlık ve konum kazanamamışlardır. Bu suretle, İslâm sanatkârları ancak insan vücudunu mütalaa eden resim ve heykel eserleri ile anlatımı mümkün olan hassasiyetleri ifadeye imkan bulamayınca, yazıların ve satırların aracılığına başvurmuşlardır. Bundan dolayı yazı, yalnız fikri ifadeye has bir adet olmakla kalmamış, insani hisleri ifade eden bir dil, bir çeşit resim, bir çeşit heykeltıraşlık görevi görmüştür.”⁸⁰⁸ şeklinde, Türk kültüründe yazı-resim’in “surrealist resim” olarak, çok farklı boyutlarda yer aldığını da vurgulamıştır.

Hikaye ve Rivayetlerde Hat Sanatı: Bir rivayete göre; “altı kalemde usta olan nesih yazarlardan Mevlâna Sayrafi; saygıdeğer, yüce, şanlı buyruk uyarınca çok bilgili kimselerin sığınağı olan Ulu Medresenin kapısını yazmaya başlar. Sağ tarafından gönül temizliğinin olgunluğu ile “Fatiha-i Şerife” yi yazmaya girişir. Sol yanını ucuna gelince bütün Kelâmu’llah’ın yazılışını hatm eyler ve ulu Furkan’ı (Furkan Suresi) baştan başa yazar, doldurur. Özellikle celî ve parlak, sanatların güzellikleri ile süslenmiş öyle bir tür güzel yazı ortaya koyar ki, “çok güzel” sesleri tâ gökyüzüne kadar erişir. Ve bir elifi ölçme yolu ile aşağı yukarı söylendikçe, uzunluğu yirmi ziraa* yakın bulunur.”⁸⁰⁹

Şiirlerde;

Hüsnü Hat

⁸⁰⁷ Alparslan, A., “İslâm Yazı Çeşitleri: 6 Resim, Yazı ve Tuğra”, **Sanat Dünyamız**, Sayı:36, İstanbul, 1986, s.3-4.

⁸⁰⁸ Baltacıoğlu, İ. H., **Türklere Yazı Sanatı**, Ankara, 1993, s. 12-13.

* Arapça “zir” denilen ve dirsekten orta parmak ucuna kadar olan ve uzunluğu 75-90 cm arasında değişen bir uzunluk ölçüsüdür.

⁸⁰⁹ Menâkıb, Âlî (Gelibolulu Mustafa Âlî Efendî), **A.g.e.**, s. 48.

Dünden evvel yarını düşünmekti tek suçumuz
Bir gülün peşine düşüp, gitmekti kabahat
Bahar ile birlikte bitince son umudumuz
Anladık ki beyhude yaşanmamış bu hayat

Mustafa Gökğöz

Geleneklerde Hat Sanatı: “Hüsn-i hat sanatında kullanılan kalem hakkında; ilim ve sanat yolunda ömür tüketmiş alim ve sanatkârlar, açtıkları kalem yongalarını hiç boşa vermeden, ahir ömürlerinde yakınlarına, “cenaze suyumu bu kalem yongaları ile ısıtın” diye vasiyet etmişlerdir. Kalem yongaları bu anlayış içinde asırladır ya yakılmış ya da toprağa gömülmüştür.”⁸¹⁰

“Makta’larda kalem yastığı bölümü hariç, bordür şeklinde dört etrafı ve alt ve üst kısımları, oyma ve ajur teknikleri ile oldukça zarif motif ve sembollerle süslenmektedir. Bu süslemeler, yapan ve yaptıran kişini adı, kimliği, mensup olduğu tarikatın tacı gibi semboller ve çeşitli bitkisel ve geometrik motiflerden oluşan kompozisyonlardır. Büyük bir zevk ve estetiğin göstergesi olan süslemeler; ilme, yazıya ve kullanılan araç-gerece duyulan engin saygının da bir ifadesi olmaktadır.”⁸¹¹

“Hat sanatında kalem açmada kullanılan kalemtraşların ise; özel bir mahfazada, kutuda veya çekmecede saklanması da gelenekten kabul edilmektedir.”⁸¹²

Bu şekilde; kitap sanatlarından en önemlisi kabul edilen hat sanatının Türk-İslâm kültürü ve Türk edebiyatı içindeki önemi anlaşılmaktadır. Tezhip, ebrû, cilt gibi diğer sanatlar ise, hat sanatı kadar olmasa da daima hattın yanında yer almış ve hattı tamamlayarak sanat ve manevi değerini artırmışlardır.

Hat sanatı “19. yüzyılda ve 20. yüzyıl başlarında da önemini korumuş ancak, 1928’de Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulması ile Arap alfabesinden Latin alfabesine geçilerek, Hüsn-i Hat yaygın bir sanat olmaktan çıkıp yalnızca belirli eğitim kurumlarında öğretilen geleneksel bir sanat durumuna gelmiştir.”⁸¹³ Bu şekilde Latin harfleri ile birlikte Hat Sanatı, halktan soyutlanarak sadece sınırlı sayıda sanatçının uğraştığı bir sanat dalı olmuştur.

“Cumhuriyet’in ilanından sonra gelen harf devriminin istenmeyen bir sonucu olarak, yazıp okuduğumuz yeni alfabenin dışında bir alfabe ile sanat yapma olanağı da dar bir çevreye sıkışmıştır. Latin harflerini hat’a yaklaştırma sanatı, Arap harfleri kullanılarak elde

⁸¹⁰ Serin, M., **A.g.e.**, 1982, s. 284-285.

⁸¹¹ Özönder, H., “Makta”, **A.g.e.**, s. 123.

⁸¹² Özönder, H., “Kalemtraş”, **A.g.e.**, s. 102.

⁸¹³ Anonim, Türk Süsleme Sanatları “Hat Sanatı”, 14, 12, 2003, http://www.kultur.gov.tr/portal/sanat_tr.asp?belgeno=35639

edilen kompozisyonların taklidi gibi kabul edilebilir. Latin Hattı, bu noktada halk ile Hat Sanatı arasında bir köprü olma misyonu yüklenmektedir. Bu konuda büyük üstat Emin Barın'ın çalışmaları, dünya çapında pek çok yarışmada ödüller alarak, batılı sanatçıların ilgisini bu sanata çekmiştir.”⁸¹⁴

19. yüzyıl sonundan günümüze kadar geleneksel hat sanatında devamlı bir süzülüp arınma ve üslûplaşma hareketi vardır ve bunlar yazının esasını bozmadan yapılmıştır. Mimari, musîki, resim ve süsleme sanatlarının, Batı etkisi ile gelenekselliğini kaybetmesi ve hat sanatında bir gerileme olmayışı bazı sebeplere bağlanabilmektedir. Bunlar:

- “- Bünyesine tesir edebilecek benzeri bir sanatın Avrupa'da bulunmayışı,
- Üslûp sahibi hattatlar elinde usta-çırak esasına göre nesilden nesile geçişi,
- Zamanla, kendi bünyesi içinde yenilenme kabiliyetine sahip oluşudur.”⁸¹⁵

Ülkemizde hat sanatının geleneksel boyutunu korumaya yönelik pek çok yarışma yapılmakta olup, bunlardan İslâm Konferansı Teşkilatı'na bağlı kısa adı IRCICA tarafından düzenlenen yarışmalarda, yeni hattatların sanatı icra etmesine olanak tanınmaktadır.

Sonuç olarak, “İslâm kültürünün çıkışı kadar eski olan hat sanatı; günümüzde Türk el sanatlarında modern ressamları evrensel özellikleriyle etkilemeye devam ederken, hat'ta gönül verenlerin tutkusu da hocaların hokkalarını hep hürmetle el üstünde tutmaktadır.”⁸¹⁶

2. 5. 3. Hat Sanatının Konya'daki Geçmişi ve Bugünkü Durumu

Selçuklu Döneminde (13. yüzyıl başları) kitap sanatlarında yoğun bir ilginin başladığı görülmektedir. Devletin önemli kültür merkezlerinde hükümdar saraylarının ve devlet büyüklerinin nakışhâneleri bulunmakta ve bu nakışhânelerde çalışan hattat ve nakkaşlar, müzeyyen (tezhipli) kitapları ve mimari eserlerin süslemelerini hazırlamışlardır. Örneğin; “Büyük Selçuklu devlet adamı Sâhib-i Atâ Fahreddin bin Ali'nin Konya'da hattat ve müzehhiblerin çalıştığı bir nakışhânenin sahibi olduğu”⁸¹⁷ bilgisi önemli bir kayıt ve tespittir.

Selçuklulardan itibaren Konya'daki kültür ve sanat hayatında etkili olan Mevlevîliğin de güzel sanatlar alanında Konya'da önemli bir konumda olduğu bilinmektedir.

⁸¹⁴ Anonim, “Latin Harfleriyle Hattâ Yaklaşırma”, 21,01,2004, <http://www.hattat.org/adn9orta.htm>.

⁸¹⁵ Aytaç, H., “Hat Sanatı'nda Osmanlılar”, 15.12.2003, <http://www.hat-tezhip.com/turkish/hat/index 6,7,htm>.

⁸¹⁶ Yılmaz, M., “Hat'tın Aşkî Olmazsa, Yazının Meşki Olur Mu?..”, 12.01.2004, <http://arsiv.aksyon.com.tr/arsiv/183/pages/dosyalar/dos4.html>.

⁸¹⁷ Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., İbn-i Bîbî, *El Evamirü'l-Alâiyye Fi'l-Umuri'l-Alâiyye/ II. Kılıçarslan'ın Vefatından I. Alâüddin Keykûbad'ın Cûlusuna Kadar*, Ankara, 1957, s. 731; Turan, O., *Selçuklular Zamanında Türkiye*, İstanbul, 1998, s. 535.

“Selçuklular Döneminden başlayarak Beylik ve Osmanlı İmparatorluk Döneminde Mevlevîlik plastik sanatlar alanında bir ekol olarak süregelmiş, değişik konu, üslûp, malzeme, teknik bazen el sanatı bazen süsleme sanatı, bazen güzel sanat düzeyine ulaşılan artistik nitelikli eserler vermiştir. Başlıca iki ve üç boyutlu parçalar iki ana grup altında ele alınabilecek bu eserler arasında ağaç, taş, toprak, metal, kağıt, kumaş cam ve karışık malzemeler kullanılarak yapılan rahle, kapı, dolap kanadı, sanduka, kafes, askı, nisan taşı, alem v.b. gibi üç boyutlu örnekler yanı sıra halı, örtü, bohça, perde, pano ve el yazmaları v.b. gibi iki boyutlu parçalar bulunmaktadır.”⁸¹⁸

Ayrıca; “Mevlevîler dergahında hattat, saatçi, ebrû sanatçısı, hakkak, maktacı ve şairlerin de”⁸¹⁹ olduğu bilinmektedir. Araştırmacı Nezih Uzel’e göre; “Mevlevîlerin kendi ortamlarında duygu yoğunluğu ve içine girdikleri manevi dünyanın heyecanı ile yaptıkları sanat eserlerine Mevlevî Sanatı”⁸²⁰ denilebilmektedir.

Özellikle Türk süsleme sanatları içinde önemli bir yeri olan kitap sanatlarından başta pek çok el yazması tezhipli Kur’an-ı Kerîm olmak üzere, dini ve edebi eserler ve Mevlâna’nın en önemli eseri Mesnevî’nin Konya’da yazılıp Sahip Atâ ve Cemaleddin koruculuğunda tezhiplenmesi, bir “Konya Mektebi”⁸²¹ nin varlığında önemli bir ihtimal olarak düşünülmektedir.

Günümüzde “Konya Mevlâna Müzesi”⁸²² ve “Yusuf Ağa Kütüphanesi”⁸²³ ne vakfedilen Selçuklu, Beylik ve Osmanlı Dönemlerine ait olan el yazması tezhipli Kur’an-ı Kerîm’lerden ve vakfiye kayıtlarından bu yerlerde kütüphaneler oluşturulduğu fikri akla gelmektedir.

Yüksek işçilikte hazırlanan bu el yazmalarına birkaç örnek verilecek olursa; “hatime sayfasında 10 Aralık H. 536-M. 1141 tarihinde Ebul feyz Bin Aptülhalik el Muderî tarafından yazılışının bittiği belirtilen ve süsleme özellikleri ile Konya Mevlâna Müzesi ve Topkapı Sarayı Müzesinde bulunana bazı el yazmaları ile benzerlik gösterdiği için Gazneli Sanatçılar

⁸¹⁸ Barışta, H. Ö., “Mevlâna’nın Işığında Gelişen Türk Süsleme Sanatlarına Örnekler”, **5. Milli Mevlâna Kongresi**, Selçuk Üniversitesi, 1991, s. 63.

⁸¹⁹ Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Derman, U., “Mevlevîlik ve Sanat”, **Konya’dan Dünyaya Mevlânâ ve Mevlevîlik**, İstanbul, 2002, s. 205; Barışta, H. Ö., “Mevlâna’nın Işığında Gelişen Türk Süsleme Sanatlarına Örnekler”, **5. Milli Mevlâna Kongresi**, Konya, 1991, s. 63-75.

⁸²⁰ Kademoğlu, O., “El İşi Göz Nuru: Konya El Sanatları”, **Gez Dünyayı Gör Konya’yı**, (Haz. Ahsen Erdoğan), İstanbul, 2001, s. 337-338.

⁸²¹ Ayrıntılı bilgi için bkz., Ünver, S., **50 Türk Motifi**, İstanbul, 1967; Günüş, F., “Geçmişten Günümüze Kültür ve Sanat Yönü İle Konya”, **Tarih ve Kültür Başkenti Konya**, Konya, 2003, s. 221.

⁸²² Ayrıntılı bilgi için bkz., Tanındı, Z., “Konya Mevlâna Müzesindeki 677 ve 665 Yıllık Kuranlar-Karamanoğlu Beyliği Kitap Sanatı”, **Kültür ve Sanat**, Sayı: 12, Ankara, 1991, s. 39-43; Erol, E., “Yakut El Musta’sı’mı’nın Mevlâna Müzesindeki İki Kurani Kerimi’nin Tanıtımı”, **11. Selçuklu Semineri**, Antalya, 1987, s. 54-60; Günüş, F., “Mevlâna Müzesi Hat Şaheserlerinden”, **Müze-Müzeler Haftası Özel Sayısı**, Sayı:4, Konya, 1985, s. 37-38.

⁸²³ Ayrıntılı bilgi için bkz., Barışta, H.Ö., “Konya Yusuf Ağa Kütüphanesinde Bulunan 6626 Demirbaş Numaralı Kuran Üzerine”, **I-II. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri**, Konya, 1993, s. 125-139.

tarafından nakışlandığı akla gelen 6626 demirbaş no'lu Kuran-ı Kerim"⁸²⁴, "Konya Mevlâna Müzesindeki, 51 envanter no'lu Muhlis b. Abdullah el-Hindi tarafından tezhiplenen ve Receb 677/Kasım 1278 yılında katib Muhammed b. Abdullah el-Konevî el-Veledî tarafından istinsah edilen Mevlâna'nın Mesnevi'sinin bir nüshası"⁸²⁵, "Konya Mevlâna Müzesindeki 15 envanter no'lu Yakut el Musta'sımın kaleme aldığı Kuran"⁸²⁶ ve "Koyunoğlu Müzesi'nde bulunan hüsn-i hat levhalar"⁸²⁷ Türk hat ve tezhip sanatının göz kamaştırıcı örneklerindedir.

El yazmaları ve levhaların dışında, Konya'da özellikle dini mimari yapılarda celî yazıların kullanımı ilgi çekmektedir. Özellikle mimari örneklerinin zengin olduğu celî sülüs hattın ilk örneği, "12. yüzyıl ortasında inşa edilen Konya Alâeddin Cami'nin çini mozaik mihrabının dış bordüründeki celî sülüs yazı kuşağıdır. Günümüzde çoğu dökülmüş ve sıva üzerine kalem işi yapılarak tamamlanan bu yazı kuşağının benzer bir örneği de, caminin kuzeyine bulunan Karatay Medresesi'nin ana eyvan kemerinde görülmektedir. Konya'da eyvanlı medreselerden abidevi bir yapı olan Sırçalı Medrese'nin ana eyvan emerinin avluya bakan yüzündeki Fetih Sûresinin ilk ayetleri de, helezoni kıvrımlar içindeki istif özellikleri ile Alâeddin Cami celîlerine benzemektedir."⁸²⁸

Sanat tarihinde "çinileri, tekniği ve formu ile daima ilgi çeken 1. İzzeddin Keykâvus Türbesi'nin, kapı kemeri ile cephe formunun yukarısında yer alan celîler ile Karatay Medresesi'nin taç kapısı üzerindeki celîler de, Selçuklu Dönemi yazıları içinde önemli yer tutmaktadır. Karatay Medresesi'nin taç kapısında, küçük madalyonlar içinde bulunan celî yazılar, "istifli yazı"nın önemli örneklerindedir."⁸²⁹ Üstelik bu yazılarda;

"Amellerin kıymetleri niyetlere bağlıdır,

Meclislerde emniyet bulunmalıdır,

Danışılan adam emin olmak gerektirir."⁸³⁰ gibi Hadîs-i Şeriflerin olması, Hat sanatının başlıca hedeflerinden biri olan "şekil ve mana" bütünlüğünü göstermektedir.

Sâhib-i Atâ Cami'nin taç kapısında bulunan Fetih Sûresi de, hem harfleri hem de istifleri bakımından Anadolu Selçuklu Döneminin en olgun örneklerindedir. Aynı vezirin bir eğitim müessesesi olarak inşa ettirdiği İnce Minareli Medrese'nin taç kapısındaki celîler de,

⁸²⁴ Barışta, H. Ö., **A.g.m.**, s. 126-129.

⁸²⁵ Tanındı, Z., "Türk Tezhip Sanatı", **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, Ankara, 1993, s.398; Tanındı, Z., **A.g.m.**,s.42;Tanındı,Zeren, "Anadolu'da Türk Tezhipinin Erken Örnekleri", 07.11.2003, <http://www.turkislâm-sanatları.com/tezhip/zerenerkenornek.asp>.

⁸²⁶ Erol, E., **A.g.m.**, s. 56.

⁸²⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz., Günüş, F., **Koyunoğlu Müzesi'ndeki Hat Levhaları Albümü**, Konya, 2004.

⁸²⁸ Günüş, F., "Anadolu Selçuklu Mîmârisinde Celî Sülüs Hattı", **V. Millî Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri (26-26 Nisan 1995)**, Konya, 1996, s. 186-188.

⁸²⁹ Günüş, F., **A.g.m.**, s. 187-188.

⁸³⁰ Konyalı, İ. H., **Konya Tarihi**, Konya, 1964, s. 847.

Sâhib-i âtâ Cami celîleri ile aynı özelliktedir. Bu benzerlik o kadar fazladır ki, aynı üslûp içinde olan bu yazıların hattatlarının dahi aynı olduğu düşüncesi akla gelmektedir.

Konya mimari eserlerinde yer alan celî yazılara verilebilecek farklı bir diğer iki örnekten birincisi, “İnce Minare Medresesi kapı kemerinin üzerinde bulunan, iki ayı yazı kuşağının birbirlerine kenetlenerek yaptığı geçme, o dönemi aşan şaşırtıcı bir gelişmedir. Nitekim bu uygulama Osmanlı Dönemi ve sonrasında bulunan mimari eserlerde görülmektedir.”⁸³¹ İkinci örnek ise, “13. yüzyılın son çeyreğinde Hz. Mevlâna için yaptırılan ve Selçuklu ağaç işçiliğinin bir şaheseri sayılan sandukanın ön cephesindeki celî sülüs yazılardır.”⁸³²

Bu mimari eserlerle söylenebilir ki, “Selçuklu celî sülüsü tarihten belge niteliğinde zamanımıza gelen klâsik bir hatıradır.”⁸³³

Konya’da Selçuklu Dönemi ile beraber mimari eserlerde göz dolduran hat sanatının, bu ihtişamı Osmanlı Döneminde bir parça azalmıştır. Ancak, Osmanlı’nın son döneminden Cumhuriyet’e kadar ilkokullardan medreselere hemen her okulda hüsn-i hat dersleri okutulmaya devam edilmiştir. Bu dönemde; Konya ile birlikte özellikle İstanbul, Bursa ve Amasya gibi tarihi geçmişi zengin şehirlerde hat sanatı en yüksek seviyesine ulaşmış ve bu merkezler güzide hattatlar yetiştirmiştir. Bu hattatlardan kimileri medreselerde, kimileri de özel dersler alarak hüsn-i hat sanatında adlarını duyurmuşlardır.

Bu bilgilerden yola çıkarak, Konya’da kitap sanatlarının 14.,15.,16. ve 17. yüzyıllarda hat sanatı başta olmak üzere yoğun bir faaliyetle icra edildiğini söylemek mümkündür. Konya’da bulunan el yazması kitap ve levhalarda sülüs, celî sülüs, nesih, tâ’lik hatlarını sıkça kullanan hattatlar, mimari eserlerde celî sülüs hattını kullanmayı tercih etmişlerdir.

Konya’da bulunan hemen her medresede hattat yetiştirilmiş ancak en çok adını duyuran medrese Özdemirî Medresesi olmuştur. Bu medresenin müderrisi ünlü hattat Başaralı Zâde İbrahim Hakkı Efendi, Alâiyeli Hacı Abdülgâni Vehbi Efendi, Ebûbekir Raşit Efendi gibi önemli kişiler Konya’da yetişen hattatların çoğunun hocası olmuştur.⁸³⁴ 1946-1947 yılları arasında “Konya Mecmuası”nda ve 12 Eylül 1978 - 12 Aralık 1978 tarihine kadar Mahmut

⁸³¹ Günüş, F., **A.g.m.**, s.189.

⁸³² Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Önder, M., “Bir Selçuklu Şaheseri: Mevlâna’nın Ahşap Sandukası”, **Vakıflar Dergisi**, Sayı: 17, Ankara, 1983, s. 79-92, Önder, M., **Mevlâna Müzesi Şaheserlerinden Mevlâna’nın Sandukası**, Konya, 1958, Akyurt, Y., “Konya Âsar-i Antîka Müzesinde Mevlâna Celâleddin-i Rumî’nin Sandukası”, **T.T.A.E.D.**, Sayı: 3, s.113-127.

⁸³³ Derman, U., “Selçuklu’dan Osmanlı’ya Celî Sülüs Hattının Gelişimi”, **IV. Millî Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri (25-26 Nisan 1994)**, Konya, 1995, s. 92.

⁸³⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz., Uyar, V. S., “Hattatlar Armağani”, **Konya**, Sayı: 93-94-95-96-99-101-102-104-108-110-112-115-116-117-120-121-123-124-125-126-127-128-129-130-131-132-135-136, Konya, 1947-1948-1949.

Sural tarafından “Konya’nın Sesi” gazetesinde yayınlanan Veli Sabri Uyar’ın “Hattatlar Armağanı” isimli yazı dizisi, Konya’da 19. yüzyılda yaşayan hattatları ele alması bakımından önemli bir kaynaktır. Kaynakta 19. yüzyılın ortalarından itibaren Konya’da yetişen ünlü hattatların özgeçmişleri ile sanata başlama şekil ve tarihleri verilmiştir. Sayısı 180’i bulan ve 19. yüzyılda Konya’da yaşayan bu hattatların pek çoğunun babası da yine meşhur hattattır. Bu hattatların büyük bir kısmı hat sanatı ile uğraşmakla beraber; müzehhib, mücellit, nakkaş, debbağ ve marangozluk ta yapmışlardır. Yazdıkları levha ve kitapları tezhipleyerek, ciltlerini de yapan Konya’lı hattatlar hatlarında; sülüs, nesih, tâ’lik, ve divanî yazılarını kullanmışlardır.

19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyılda ülkenin girdiği bunalım sonucunda kitap sanatlarının icrası oldukça azalmış ve Konya’da hat, tezhip, ebrû ve cilt sanatlarını icra eden sanatkar sayısı yok denecek kadar aza inmiştir. 20. yüzyıl sonlarına doğru, kitap sanatlarından az da olsa bir hareketlenme yaşanmış ve özellikle hat ve tezhip sanatına gönül veren Konya’lı sanatkarlar kitap sanatlarının merkezi olan İstanbul’a giderek Meşhur hattat merhum Hamid Aytaç’tan meşk almışlardır.

Bunlardan; “Abdullah Rıza (Runyum) Efendi (H.1342/M.1923-24) sülüs-nesih meşk etmiş ve icazetnamesi celi sülüs hattı ile yazılmıştır. Abdullah Rıza Efendinin çalışmaları, istifli celi sülüs tarzında olmuştur. Ünlü hattat Hüseyin Kutlu, hattat Hamid Aytaç’tan sülüs-nesih meşk etmiş ve icazet almıştır. M. Uğur Derman’dan, ta’lik meşk eden Hüseyin Kutlu çalışmalarına devam etmektedir. Ahmet Ziya İbrahim Kurucu (1934), hattat Hamid Aytaç’tan sülüs-nesih meşk ederek, icazet alan bir hattattır ve çalışmalarına devam etmektedir.”⁸³⁵ Ahmed Selâhaddin Hidayetoğlu ise rik’a tarzında meşk vermiş olup, günümüzde çalışmalarına sağlık problemlerinden dolayı devam edememektedir.

Bu hattatların dışında, 20. yüzyılın sonlarına doğru Konya’da hat sanatında gelişmeler olmuş ve bu sanata ilgi duyan herkes öğrenme yoluna gitmiştir. O dönemde sanatı öğrenen ve halen sanatı icra eden hattatlar Güzel Sanatlar Fakültesi Öğretim Üyeleri Doç. Dr. Fevzi Günüş ve Yrd. Doç. Hüseyin Öksüz’dür.

Ülkemizin kültür ve sanat değerlerini yükselterek çağdaş seviyeye ulaştırmak ve bu konuda yetişmiş eleman ihtiyacını karşılamak üzere Konya Selçuk Üniversitesi bünyesinde 04.12.1999 tarihinde Güzel Sanatlar Fakültesi kurulmuştur. 2001-2002 Eğitim Öğretim yılında ise ilk öğrencilerini alarak eğitime başlayan Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü’nde (Hat-Tezhip), 4 yıllık eğitim programı süresince geleneksel ve klâsik

⁸³⁵-----, **Yaşayan Konyalı Sanatçılar ve Eserleri** (Editör: Abdülkadir Gök), İzmir, 1998, s. 14-17.

kurallar içerisinde bugünün çağdaş sanat anlayışına uygun orijinal eserler verebilecek hattat ve müzehhibler yetiştirmeyi amaçlamaktadır.

Güzel Sanatlar Fakültesi'nin dışında, 1991 yılından itibaren Konya İl Kültür Müdürlüğü bünyesinde her yıl açılan ve 1997 yılında Kültür Bakanlığı'nın kendi desteği ile eğitime devam edilen güzel sanatlar kursları bulunmaktadır. Yıllık 250 saatlik bir ders programı ile, Hat-Tezhip ve Ebrû dallarında açılan güzel sanatlar kurslarında Hüsn-i hat alanında öğretici olarak, hattat Tahir Güçlü derslere girmektedir. Kursu tamamlayan öğrencilere sertifika verilmektedir.

1997 yılından itibaren Karatay Belediyesi'nin kendi bünyeleri içinde açmış oldukları Hat-Tezhip-Ebrû kursları ile, Destegül Güzel Sanatlar Mektebi'nde Hat-Tezhip-Ebrû-Cilt-Çini branşlarında kursiyerlere eğitim verilmektedir.

A. Hattatlar

Fevzi Günüş⁸³⁶

1956 yılında Konya doğumlu olan Fevzi Günüş, yüksek öğrenimi (1979)'nden sonra 1980-1986 yılları arasında T.C. Kültür Bakanlığı, Konya Müze Müdürlüğü'ne bağlı Mevlâna Müzesi'nde müze asistanı olarak görev yapmıştır. 1981 yılındaki kısa dönem askerlik görevinden sonra, müzedeki görevine ilave olarak, S. Ü. İlahiyat Fakültesi Hüsn-i Hat derslerine dışarıdan Öğretim Görevlisi olarak devam eden Günüş, (1982-1986) lisansüstü eğitimini, S. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda yapmıştır. 1987 yılında Yüksek Lisansını, 1991 yılında ise Doktorasını tamamlayarak, Sanat Tarihi Bilim Uzmanı ve Bilim Doktoru unvanlarını, 1991 yılında ise ayrıca, S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün açtığı Sanatta Yeterlilik sınavlarına girerek Hat Sanat Dalında Sanatta Yeterlilik unvanını almıştır (Fotoğraf No: 175).

Hat Sanatındaki meşık çalışmalarına rik'a hattı ile başlamış, bu yazı çeşidini Rahmetli Mustafa Halim Özyazıcı'nın muciz talebesi, S.Ü. İlahiyat Fakültesi Emekli Öğretim Üyesi Ahmet Selahaddin Hidayetoğlu'ndan (1980-1981) meşık etmiştir. Nesih ve sülüs hattını ise, Rahmetli Hamit Aytaç Bey'in icazetli yegane talebesi Hüseyin Kutlu'dan (1982-1987) meşık etmiştir. Bu yazı dallarında 1987 yılında almış olduğu icazet izninin merasimi İstanbul Fatih

⁸³⁶ 25.05.2004 tarihinde Fevzi Günüş ile yapılan kişisel görüşmeden.

Cami'nde yapılmış (1993), bir geleneğin devamı olarak ilk defa yapılan ve dört ayrı hattatın katıldığı bu programda sülüs-nesih dalında hat icazetnamesi'ni almıştır.

Fevzi Günüş 1982 yılından beri, rik'a, nesih, sülüs hatlarında meşk vermektedir. 2002 yılında Güzel Sanatlar, Hat Tasarımı alanında Doçent olan Günüş, bu fakültede okuttuğu Güzel Sanatlar dersi yanında, S.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümünde, Hat Tasarımı, Yardımcı Sanat, Paleografi, Epigrafi, Eski Türkçe derslerini okutmaktadır (2001-2003). Halen, S.Ü. Öğretim Üyeliği ve S.Ü. İlahiyat Fakültesi Fakülte Kurulu, Yönetim Kurulu ve Türk Din Musikisi ABD Başkanlığı görevleri yanında Güzel Sanatlar Fakültesi Dekan Vekilliği görevini de yürütmektedir.

1998 yılında dönemin Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'in katılımı ile hizmete açılan Aşgaabat Milli Müzesi'nin açılışında T.C. Kültür Bakanlığınca uygulayıcı-Hattat olarak görevlendirilen Fevzi Günüş, yurt içi ve yurt dışında 100'den fazla ulusal ve uluslararası olmak üzere, kişisel ve karma Klâsik Güzel Sanatlar ve Tezyini Sanatlar Sergilerine katılmıştır. Bunlar sırası ile:

1. 1991 yılında Hat Sergisi (718. Mevlâna Vuslat Yıldönümü Münasebetiyle) Konya,
2. 2000 yılında Klâsik Güzel I. Uluslararası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi Münasebetiyle Konya,
3. 2001 yılında Hat Sergisi Türk Haftası Münasebetiyle Leopoldsburg / Belçika,
4. 1996 yılında Gelenekten Geleceğe Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi, NCR Dünya Ticaret Merkezi İstanbul,
5. 1997 yılında Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi, 724.Mevlâna Vuslat Yılı Münasebetiyle Konya,
6. 1997 yılında Gelenekten Geleceğe Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi, NCR Dünya Ticaret Merkezi İstanbul,
7. 1998 yılında Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi, 725.Mevlâna Vuslat Yılı Münasebetiyle Konya,
8. 1998 yılında Gelenekten Geleceğe Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi, NCR Dünya Ticaret Merkezi İstanbul,
9. 1998 yılında Geçmişten Günümüze Hat ve Tezhip Sergisi, Aşgaabat / Türkmenistan,
10. 1999 yılında Gelenekten Geleceğe Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi, NCR Dünya Ticaret Merkezi İstanbul,
11. 1999 yılında Hat ve Tezyini Sanatlar Sergisi Bursa,
12. 1999 yılında Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi, 726.Mevlâna Vuslat Yılı Münasebetiyle Konya,
13. 2000 yılında Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi, 727.Mevlâna Vuslat Yılı Münasebetiyle Konya,
14. 2000 yılında Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi, Osmanlı Devleti'nin 700.Kuruluş Yıldönümü Münasebetiyle Düzenlenen iller sergisi Söğüt- Bilecik,
15. 2001 yılında Lalezar konulu Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi İstanbul,
16. 2002 yılında Gül konulu Klâsik Güzel sanatlar Sergisi CRR / İstanbul,
17. 2003 yılında Karma Güzel Sanatlar Sergisi, ODTÜ Ankara,
18. 2003 yılında Cumhuriyet Sergisi İç İşleri Bakanlığı / Ankara,
19. 2003 yılında Hat ve Tezyini Sanatlar Sergisi S.Ü. Kampüs Konya,

20. 2003 yılında Hat ve Tezyini Sanatlar Sergisi S.Ü. Hilton Konya.
21. 1995 yılında Calligrafia İslâm ica Milano-İtalya,
22. 1997 yılında Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi Art in Action Oxford / İngiltere,
23. 1999 yılında Osmanischo-Türkische Kalligraphic Goldene Seiten Dusseldorf,
24. 2001 yılında Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi, Kültür Bakanlığı ile Macaristan,
25. 2001 yılında Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi Kültür Bakanlığı ile Bulgaristan,
26. 2001 yılında Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi Kültür Bakanlığı ile Kıbrıs,
27. 2001 yılında Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi RDV-Vakıflar Genel Müdürlüğü ile Japonya,
28. 2001 yılında Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi, Türk Haftası: Türkiye'den Kültür Esintileri Geng/Brüksel, Belçika,
29. 2002 yılında Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi, Rhode Island Galeria. Douglas Boston-ABD,
30. 2003 yılında Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi, Rhode Island Galeria. Douglas Boston-ABD,
31. 2003 yılında Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi, Kültür Bakanlığı ile Japonya.

Hüseyin Öksüz⁸³⁷

1944-Konya doğumlu olan Hüseyin Öksüz, ilk ve orta öğrenimini Konya'da tamamladıktan sonra, 1967'de İstanbul'da Eczacılık yüksek öğrenimi sırasında Hattat Hamid Aytaç ile tanışarak talebesi oldu. 10 yılı aşan çalışmaları sonucunda 1980 yılında, Hattat Hamid Aytaç'tan 'sülüs-nesih icazeti' aldı. Selçuk Üniversitesi tarafından 1990 yılında hat sanatları Fahri doktorluk unvanı verilen Öksüz, 1991 yılında Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsünün açtığı Geleneksel Türk El Sanatları Hüsn-i Hat Ana Sanat Dalı'nda Sanatta Yeterlilik diploması aldı. 2001 yılında Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü'ne Yardımcı Doçent oldu. 2002 yılında Pro. Dr. Uğur Derman'dan 'ta'lik icazetnamesi' aldı (Fotoğraf No: 176).

Yurtiçi ve dışında birçok sergilere katılan Hattat Hüseyin Öksüz, İslâm Konferansı Teşkilatı IRCICA'nın düzenlediği uluslararası hat yarışmalarında ödüller kazanmış ve Avustralya'dan Orta Asya'ya kadar, yurtdışında ve yurtiçinde birçok camilerin yazılarını hazırlamıştır. Londra British Museum'da 3 eseri sergilenen ve eserlerinde "Konevî" mahlasını kullanan Hüseyin Öksüz, Konya içi ve dışından pek çok kişiye 'sülüs-nesih', 'rik'a' ve 'ta'lik' icazetnamesi vermiştir. Bunlar 'sülüs-nesih'te; Mehmet Memiş, Ceylanî Garbî, İsmail Öztürk, Fatih Özkafa, Esat Güçlü, Tahir Güçlü, Kuddusi Doğan, Esmâ Depeler, Abdurrahman Depeler, Mehmet Demirel'dir.

Hattat Hüseyin Öksüz günümüzde Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü'nde bölüm başkanlığı yapmakta olup, Lâlezar Sanat Merkezi'nde de Hüsn-i hat

⁸³⁷ 20.06.2005 tarihinde Hüseyin Öksüz ile yapılan kişisel görüşmeden.

dersleri vermektedir. Günümüze kadar pek çok yurt içi ve yurt dışı yarışmalarda ödüller kazanan ve sergilere katılan Hüseyin Öksüz'ün aldığı ödüller ve sergilerden bazıları şunlardır:

1. 1986 yılında IRCICA I. Uluslararası Hattat Hamid Hat Yarışması'nda, 'celi divâni'de 1.lik, 'celi ta'lik'de 1. mansiyon, 'celî sülüs'de 2. mansiyon,
2. 1986 yılında Bağdat Uluslararası İslâm Hat Sanatları Festivali'nde Başarı Ödülü,
3. 1987 yılında Ankara Devlet Türk Süsleme Sanatları Yarışması Sergisi'nde Hat Dalında 1.lik,
4. 1989 yılında 2. Uluslar arası Hat Yarışması'nda "celi divani" ve 'nesih' dalında mansiyon,
5. 1991 yılında IRCICA 2. Uluslararası Yakut El-Musta'simi Hat Yarışması'nda 'celi divâni'de ve 'celî sülüs'de mansiyon ödülü,
6. 1998 yılında Tunus Hat Sanatları festivalinde teşvik ödülü,
7. 2001 yılında Konya Meram Belediyesi 'Sanata Saygı' ödülü kazanmıştır.
8. Londra British Museum
9. Mısır VIII. Uluslar arası Türk Sanatı Kongresi Hat Ebrû Tezhib Sergisi
10. Hollanda Den Haag Kalgrafi/Hat Sergisi
11. IRCICA Çağdaş Sanatçıların Kaligrafi ve Süsleme Eserleri Sergisi
12. ODTÜ Görsel İşitsel Sanatlar Şenliği (Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi) Geleneksel Türk El Sanatları Sergisi
13. Katar Hat Sanatları Sergisi
14. Konyalı Sanatçılar Sergisi
15. İstanbul Birlik Vakfı Hat ve Tezhib Sergisi
16. Güzel sanat Eserleri Sahipleri Meslek Birliği(GESAM) Konya Sergisi
17. Hattat Hüseyin Öksüz Hat Sergisi
18. Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi Sergisi
19. Hz.Mevlana'nın Vuslat Yıldönümleri Sergileri
20. Selçuk Üniversitesi Türk El Sanatları Uygulama Merkezi Sergisi
21. Yaşayan Konyalı Sanatçılar Sergisi

Tahir Güçlü⁸³⁸

1961-Konya doğumlu olan Tahir Güçlü, hat sanatına 1982 yılında hattat Hüseyin Öksüz'den meşk alarak başlamıştır. 'sülüs-nesih' ve 'rik'a' da icazetnamesini Hüseyin Öksüz'den alan Tahir Güçlü, 1990 yılında Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi'nde hüsn-i hat dersleri vermeye başlamıştır. 1991 yılında Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün açmış olduğu Geleneksel Türk El Sanatları Hüsn-i Hat Ana Sanat dalı'nda Sanatta Yeterlilik diploması almıştır. Tahir Güçlü, 1998 yılından itibaren ise, Konya Karatay Belediyesi Meslek Edindirme Kurslarında ebrû dersleri vermeye başlamıştır. Hz.Mevlâna'nın vefat yıldönümü, Kütüphanecilik Haftası, Selçuk Üniversitesi'nin kuruluş yıldönümü ve güzel sanatlarla ilgili Konya içi ve dışında düzenlenen pek çok karma sergiye katılmıştır. Hüsn-i hat ve ebrû öğreticiliğinin yanında hat sanatında ki kişisel çalışmalarını devam ettirmektedir (Fotoğraf No: 177).

⁸³⁸ 22.06.2005 tarihinde Tahir Güçlü ile yapılan kişisel görüşmeden.

M. Esat Güçlü ⁸³⁹

1966 Konya doğumlu M. Esat Güçlü, 1983 yılında hattat Hüseyin Öksüz'den meşk almaya başlamış 1989 yılında 'sülüs-nesih' ardından 'rik'a' ve 'hatt-ı icaze' de icazet almıştır. (Fotoğraf No: 178). Esat Güçlü 1987-1990 yılları arasında Konya içinde Mevlâna Haftası, Turizm Haftası, Kütüphane haftası sebebi ile düzenlenen çeşitli karma sergilere katılmıştır. 1997 ve 1998 yıllarında 14-Mart Tıp Bayramı sebebi ile düzenlenmiş iki kişisel sergisi bulunmaktadır. Sergilerin yanında, yılında Yarma ve Huğlu Kasabalarının Camilerinin-1989 minber ve mihrap yazıları, 1. Organize Sanayi cami cümle kapısı üzerindeki mescitlerin imarı ile ilgili yazı ve Isparta Dilara Cami-2003 kubbe kasnak ve mihrap yazılarını yazmıştır. M. Esat Güçlü tıp doktorudur ve Konya Meram Devlet Hastanesi'nde görev yapmaktadır. Mesleğinden arta kalan zamanlarda hat sanatı ile ilgilenerek, asla sanatı bırakmayan Güçlü'nün yurt içi ve dışındaki pek çok koleksiyonerde eserleri bulunmaktadır.

B. Üretim Mekanı

Konya'da hat alanında çalışmalarını devam ettiren sanatçıların tamamı işyerleri ve evlerinde sanatlarını icra etmektedirler. Selçuk Üniversitesi, Belediyeler ve özel kurslarda görev yapan sanatkarlar, oluşturulan atölyelerde öğrencileri ile birlikte çalışma ve uygulama yapmaktadırlar. Hattatlar sadece masa üzerinde çalışma yaptıkları için mekan sıkıntısı yaşanmamaktadır. Mimari yapılar için gelen isteğe göre; gerek duvar üzerine kalem işi gerekse mermer üzerine oyma tekniğinde yapılacak çalışmalarda, mekana ve uygulanacak forma uygun şablonları hazırlayarak, nakkaşlar ve mermer ustalarına teslim etmektedirler.⁸⁴⁰

C. Kullanılan Malzemeler

Hat sanatında kullanılan aletlerin ve malzemenin mükemmelliği hattatın başarısına katkıda bulunmaktadır. Atalarımız "Kem âlet ile tahsil-i kemâlat olmaz" demişlerdir. Bu sözden yola çıkarak, hat sanatında kullanılan her türlü alet ve malzemenin hazırlanması ve istenilen kullanıma getirilmesi de oldukça tecrübe ve bilgi isteyen bir iştir.

Hat sanatında kullanılan alet ve malzemeler hattatın kullanımına göre sınıflandırılmaktadır. Bunlar:

- "Doğrudan hattatı ilgilendiren kalem, kağıt, mürekkep,

⁸³⁹ 28.06.2005 tarihinde M. Esat Güçlü ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁸⁴⁰ 25.05.2004 tarihinde Fevzi Günüş, 20.06.2005 tarihinde Hüseyin Öksüz, 22.06.2005 tarihinde Tahir Güçlü ve 28.06.2005 tarihinde M. Esat Güçlü ile yapılan kişisel görüşmeden.

- İkinci dereceden hattatı ilgilendiren kalemtırâş, makta, hokka, lika, altlık, mıstar, tebeşir, çuha, el kürkü ve makas,

- Üçüncü dereceden hattatı ilgilendiren mibred, mibzele, micesse, mihrede, mifreşe, medâk, mifkek, mikleme, mikşat, mikserre, mülef, mülzime, milhez, mil'aka, memveh, mümsiha, minfez, minhaz, mihras, mîzân, cilbend, cetvel gibi yardımcı alet ve hammaddelerdir.”⁸⁴¹

Hammadde

Kağıt-Kağız-Kırtas: Hüsn-i hat, tezhip ve ebrû'da kullanılan ana malzeme olan kağıt; üzerine yazı, resim, süsleme yapılan, bitkisel liflerin sıkıştırılmasından imal edilen, ince ve hafif yapıda doğal bir malzemedir (Fotoğraf No: 179-180).

Kağıdın tarihi gelişimine kısaca bakılacak olursa; “kültür ve medeniyetlerin ilerlemesinde önemli ölçüde rol oynayan kağıdın icadının, tartışmalı olmakla birlikte M.S. 105 yılında Çin’de olduğu bilinmektedir.”⁸⁴² Ancak; “icadından önce Mezopotamya, Anadolu ve Mısır medeniyetlerinden günümüze ulaşan en eski yazılar taş, kil tabletler, tahta, bez, tesviye edilmiş kemik, ağaç yaprakları üzerine, Roma’da balmumu ile cilâlanmış meşe tahtası üzerine ve Uzak Doğu’da “bambu” denilen kamış levhacıkların üzerine yazılmıştır. Avrupa’da ise, kağıdın imaline kadar keçi, oğlak, dana ve başka cins hayvan derilerinin özel bir şekilde terbiye edilmesi ile hazırlanan “parşömen” yaygın olarak kullanılmıştır.”⁸⁴³

Türkler’de kağıt, ilk olarak Türkistan’a ithal malı olarak girmiştir. 134/751 Talas savaşından sonra, Çinliler’den kağıt yapımını öğrenen Türkler Semerkent’ta kağıt imal etmeye başlamış ve Semerkant dünyanın bir numaralı kağıt merkezi haline gelmiştir. 9. yüzyıldan sonra papirüs ve parşömenin yerini alan kağıt, Semerkant’tan sonra Bağdat, Şam ve Mısır’da imal edilmeye başlanmış daha sonra da Müslümanlar tarafından Avrupa’da yayılmıştır.”⁸⁴⁴

Geçmişte Doğu ve Batı ülkelerinde imal edilen kağıtlar birbirlerinden ayrılır ve Doğu memleketlerinde (Semerkant, Hindistan v.b.) yapılan kağıtlar daha makbul sayılırdı. Bu kağıtlar hakkında Âlî Menâkıb’ın yazdığı “Menâkıb-ı Hünevân” isimli eserin giriş bölümünde, on iki adet kağıt cinsi⁸⁴⁵ hakkında bilgi vermektedir.

⁸⁴¹ Serin, M., A.g.e., 1982, s. 288.

⁸⁴² Tekin, Ş., **Eski Türklerde Yazı, Kağıt, Kitap ve Kağıt Damgaları**, İstanbul, 1993, s. 25.

⁸⁴³ Serin, M., A.g.e., 1982, s. 288-289.

⁸⁴⁴ Serin, M., A.g.e., 1982, s. 289.

⁸⁴⁵ Bunlar; Haşebiye, Dimişkiye-Şam Kağıdı, Semerkandî (Buhara Kağıdı), Devletâbâdî (Hattatlarımızın en çok tercih ettikleri Hint kağıdıdır.), Hatâî, Âdilşâhî, Harîrî-i Semerkandî, (İpek Buhara Kağıdı), Sultan Semerkandî, Hindî (Hint İpek Kağıdı), Nizâm-İ Şâhî, Kâsım Begî, Harîrî-i Hindî (Hind İpek Kağıdı), Gün-ı Tebrîzî ve

“14. yüzyıldan itibaren Avrupa kağıtlarının da yurdumuzda kullanıldığı ve çoğunun İtalya, Orta Avrupa ve Venedik kökenli olduğu, İstanbul arşivlerinde bulunan kağıtlar üzerinde yapılan incelemeler sonucunda anlaşılmaktadır.”⁸⁴⁶

Kağıdın hüsn-i hat ve tezhip sanatında kullanılabilmesi için boyama, aharlama ve mührlenme gibi bazı işlemlerden geçmesi gerekmektedir. Boyama işleminde kağıt çeşitli bitkilerden elde edilen bitkisel boya maddeleri ile; badem yaprağı, nohut, kına, soğan kabuğu, ceviz ve yaş nar, menekşe yaprağı ve mürver çiçeği tohumu, kurt kulağı, cehri boyası ile çeşitli ağaç, çiçek ve doğal hammaddelerdir.”⁸⁴⁷

“Aharlama işlemi hüsn-i hat, tezhip ve minyatür sanatlarında kullanılmakta olup, kağıtların pürüzlü yüzeylerini düzgün ve kolay yazılabilir bir hale getirmek ve kağıdın dokusunu kuvvetlendirmek amacı ile genellikle “yumurta akı + şap” ve “nişasta” gibi doğal hammaddelerden hazırlanan karışımların kağıdın yüzeyine sürülmesinden meydana gelmektedir”⁸⁴⁸ (Fotoğraf No: 180).

Kağıt mühreleme işlemi ise; “aharlama işleminden sonra yapılmakta olup kağıda aharın iyice sabitlenmesi, kağıt yüzeyindeki pürüzlerin giderilmesi, kağıdın çatlamasının engellenmesi ve aharın ömrünün daha uzun olması için cam, çakmak, deniz böceği kabuğu, sert akik”⁸⁴⁹ gibi mühre maddelerinin çeşitli yönlerde kağıt üzerinde kuvvetle hareket ettirilmesi ile uygulanmaktadır (Fotoğraf No: 181).

“Konya’lı hattatlar günümüzde asitsiz kağıtlar tercih etmekte olup, kağıdın tok, aharlamaya ve mührelemeye uygun olması gerektiğini belirtmişlerdir. Uygun kağıt temin edildiği zaman çoğunlukla çayla renklendirilmektedir. Bununla birlikte; soğan, fındık ve ceviz kabuğu gibi bitkisel hammaddelerle de kağıtlar daldırma tekniği ile banyo edilerek boyanır. Ardından nişasta ve yumurta akı ile aharlama işlemine geçilir. Aharlama işleminin sonrasında

Muhayyer’dir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Menâkıb, Âlî (Gelibolulu Mustafa Âlî Efendî), **Menâkıb-ı Hünevân - Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları**, (Haz. Müjgan Cunbur), Ankara, 1982, s. 30.

⁸⁴⁶En çok kullanılan kağıtlardan bir tanesi; İtalya’nın Lingurya kentinde imal edilen “Lingurya kağıdı” olarak geçen ancak, adı zamanla tahribe uğrayarak ülkemizde “Alikurna kağıdı” olarak bilinen “batta” (büyük) ve “evsat” (normal) boyları bulunan kağıttır. Anadolu’da ise 15. yüzyıldan itibaren Amasya ve Bursa’da 16. yüzyıldan sonra da Yalova, Kağıthane, Beykoz, İzmit, Hamidiye kağıt fabrikalarında kağıt imal edildiği bilinmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Ersoy, O., **XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Türkiye’de Kâğıt**, Ankara, 1963, s. 19-20; Pakalın, M. Z., “Kağıt”, **Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, Cilt: 1, İstanbul, 1983, s. 52.

⁸⁴⁷Serin, M., **A.g.e.**, 1982, s. 290-292. Bu konu hakkında geniş bilgi için bkz., Yazır, M. B., **Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli II**, Ankara, 1974, s. 191-193.

⁸⁴⁸Ahar kağıdın cinsine ve üzerine uygulanacak sanatın türüne göre yapılmaktadır. Oldukça ustalık isteyen aharlama işlemi, 20. yüzyılda bir meslek halini almış ve hüsn-i hat sanatında kullanılan aharlı kağıtlardaki soğuk damgaları ile tanınan Kadri, Hasan, Seyyid Ahmed, Remzi Memduh”⁸⁴⁸ gibi pek çok kağıt aharcısı geçmişe adını yazdırmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Serin, M., **A.g.e.**, 1982, s. 292-293, Yazır, M. B., **A.g.e.**, 1974, s. 198-201.

⁸⁴⁹Serin, M., **A.g.e.**, 1982, s. 293, Yazır, M. B., **A.g.e.**, 1974, s. 201-203.

cam, çakmak taşı ya da akik ile mührelenir.”⁸⁵⁰ “Hattatlar hazırladıkları kağıtların kenarlarına tarih yazarlar ve yazacakları hatlar için en eski tarihli kağıtları tercih ederler.”⁸⁵¹

Mürekkep: “Arapça’da midâd, mısmağ, hazaz, naks, liyâk, ikâs, şicâb, hıbr Farsça’da sîyâhî, zerkâb, zâkâb, zekâb”⁸⁵² Türklerde mürekkep olarak geçen ve “yazı yazmada kullanılan siyah sıvı boya” anlamına gelen malzemedir.

“M.Ö. 1000-2000 yıllarından itibaren Mısır, ve Girit’te kömür tozu ve tutkalın birleşimi ile yazı malzemesi olarak kullanıldığı bilinen mürekkebi; İslâmiyet’ten önce Araplar’ın, kömür tozu ile Arap zamkından veya kandil isi ile yapışkan bir maddeden hazırlayıp kullandıkları ve bunun Araplar arasında yapılan bir iş olduğu bilinmektedir.”⁸⁵³ Ancak, Hüsn-i Hat sanatının geliştirilmesi ile mürekkepçilik özellikle Osmanlılar Döneminde kaliteli ve çeşitli mürekkepler yapıldığı için çok önemli bir meslek halini almıştır.

Hüsn-i hat sanatında kullanılan mürekkebin formülü; “Gülzâr-ı Savab, Bidâatü’l Mücevvid, Tuhfe-i Hattatîn, Râiye Kasîdesi gibi eserlerde verilerek zamanımıza kadar gelmiştir.”⁸⁵⁴ Ana malzemesi is*, Arap zamkı ve saf su olan mürekkep, bu malzemelerin belli oranlarda homojen hale gelinceye kadar karıştırılması ile oluşturulur. Hazırlanan mürekkep, çuha veya keçeden yapılmış boya süzmeden kullanılan “mibzele”⁸⁵⁵ den geçirilir. “Mürekkepler kıvam bakımından koyu, sulu, ekşi, donuk, parlak, temiz, kokmuş gibi gruplara ayrılmaktadırlar. İs mürekkebinden başka; lâ’lî mürekkeb, sarı mürekkeb, midâd-ı siyâhî, surh mürekkebi, zırnık mürekkebi, altın mürekkebi, beyaz mürekkeb, çini mürekkebi, gülyûni mürekkep, lacivert mürekkep, âsûmânî mürekkep gibi farklı renkte olan mürekkepler de bulunmaktadır. Siyah mürekkep kendi içinde zift, devetüyü, vapur dumanı, kurşuni, kırçıl gibi tonlarına göre gruplara ayrılmaktadır. En çok tercih edilen cinsi devetüyü mürekkep’tir.”⁸⁵⁶

“Hüsn-i hat sanatında her hattat mürekkebinin kendisi hazırlar.İyi bir mürekkebin, kaleme iyi gelen akıntılı bir kıvamı olması gerekir ve yazarken kalemde kolayca akması, kurduğu zaman canlılığını koruması ve güzel kokulu olması aranılan en önemli özelliklerdendir.

⁸⁵⁰ 25.05.2004 tarihinde Fevzi Günüş ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁸⁵¹ 22.06.2005 tarihinde Tahir Güçlü ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁸⁵² Yazır, M. B., **A.g.e.**, 1974, s. 180.

⁸⁵³ Tarihi bilgilerde, Osmanlı Döneminde is imal eden kimselerin ve “ishâneler”in bulunduğu geçmektedir. İs hakkında bilgi veren ve yapılış yöntemlerini açıklayan eserlerin yazıldığı, is yapımı ve dağıtımı için özel vakıfların kurulduğu ve is imal etmek için özel eleman, yer ve ödenek ayrıldığı belirtilmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Yazır, M. B., **A.g.e.**, 1974, s. 181; Özönder, H., “Mürekkep”, **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, 2003, s. 143.

⁸⁵⁴ Yazır, M. B., **A.g.e.**, 1974, s. 181-183.

* İs; bezir yağı (keten tohumu), çıra, gazyağı, zeytinyağı, balmumu, neft gibi maddelerin yakılmasından elde edilir. En çok kullanılan bezir yağı isi’dir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Özönder, H., “Mürekkep”, **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, 2003, s. 143-146.

⁸⁵⁵ Serin, M., **A.g.e.**, s. 1982, s. 295.

⁸⁵⁶ Özönder, H., “Mürekkep”, **A.g.e.**, s. 143.

Mürekkepte en önemli özellik kıvamıdır. Bu sebeple eskiden “ellibin defa ezile, sonra süzüle” olarak yapımı tarif edilen mürekkep, geçmişte Mekke’ye giden kervanlardaki develere bağlanır ve devenin hareketi ile karışması sağlanırmış.⁸⁵⁷

Günümüzde Konya’lı hattatlar is mürekkebi kalitesinde olan saf karbona (unitex) Arap zankı ve su ilave ederek, elektrikle çalışan aletlerle homojen hale gelinceye kadar karıştırarak boyalarını hazırlamaktadırlar⁸⁵⁸ (Fotoğraf No: 182).

Aletler

Kalem - “İbn-üz Zenciye”⁸⁵⁹: “Hattatlıkta kullanılan en önemli araçtır. Kalem Kamus-ı Türki’de, bir rivayete göre yontulmuş kamış anlamındadır. Genel anlamı “yazı yazılan alet” olarak bilinen kalemin kesilmiş olanına “mibzer”, kesilmemiş olanına “kasab-yerâa” denmektedir. Ayrıca hat sanatında kalem; 1. Yazı, 2. Ölçülü yazı (kalem-i kûfi, kalem-i tâ’lik v.b.), 3. Ölçülü yazının meydana getirilmesinde uyulması gereken kurallar, anlamlarını da içermektedir.”⁸⁶⁰

Hat sanatında kalem yontma (naht) ve kesme (kat) yeteneğe bağlı bir iş olduğu için, kalem açmak oldukça önemlidir. “Hüsn-i hat’taki başarı, yazanın kabiliyetine bağlı olmakla birlikte, yazı çeşitlerine göre kalem açma sırrına da bağlıdır. Kalem açılırken, kısa olması durumunda eli kirleteceği, uzun olması durumunda da kontrolü zorlaşacağından, kalem ağzı ne çok uzun ne de çok kısa açılmalıdır.”⁸⁶¹

Hat sanatında kullanılan kalemler gruplandırılabilir. Bunlar; yontulmuş kamıştan yapılan “kamış kalem”, Cava’da yetişen bir cins ağacın yaprak diplerinden çıkan sert, ince ve siyah renkli dallarından oluşan “Cava kalem”, Hindistan’da yetişen içi dar, uzun boğumlu ve menevişli sert bir kamış olan “menevişli kalem” (hindi kalem de denir), kargı kamışından yapılan “kargı kalem” ve tahtadan yapılan “tahta kalem”dir (Fotoğraf No: 183-184).

“Günümüzde hattatlar kalemlerini genellikle İstanbul’daki belli dükkanlardan temin etmektedirler. Bu dükkanların yanında hattatlar, gözleme dayalı olarak ta doğadan kalem temin edebilirler. Bazen ıhlamur ağacının bir dalı bazen de bir bambu sapı, bir hattatın aradığı en iyi kalem olabilir. Kalemde aranılacak en önemli özellik ise, kamışın yüzeyindeki sırcadır.

⁸⁵⁷ 22.06.2005 tarihinde Tahir Güçlü ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁸⁵⁸ 20.06.2005 tarihinde Hüseyin Öksüz ile yalpan kişisel görüşmeden.

⁸⁵⁹ “Zenciyyenin oğlu” anlamındadır. Burada zenciyyeden kasıt divittir. Kaleme de lakap olarak esmer adı verilmiştir. Ayrıntılı bilgi için bkz., Yazır, M. B., **Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Aleminde Kalem Güzeli II**, Ankara, 1974, s. 164-166.

⁸⁶⁰ Yazır, M. B., **A.g.e.**, 1974, s. 164-166.

⁸⁶¹ Serin, M., **A.g.e.**, 1982, s. 284.

Bu sırça kalmin kalitesini belli eder. Kalem temin edildikten sonra ağzı kalemtırışla yontulur ve kalem ağzının ortasına ‘mürekkep haznesi görevi yapması için’ belli bir uzunlukta kesik atılır.”⁸⁶²

Kalemtırış: “Kalemtırış, ustaların elinde her biri birer sanat eseri olarak yapılmış, uzunca saplı, nispeten küçük ve geniş ağızlı, kamış kalem açmaya yarayan bir bıçaktır. Kalemtırışların kesici demir kısmına tığ-namlı”⁸⁶³, “keskin kısmına ağız, ucuna burun, ucundan sapına kadar olan bölüme sırt”⁸⁶⁴ denilmektedir. Fildişi, kemik, abanoz, yeşim, sedef, mercan, akik, ödağacı, ünnab, pelesenk gibi hammaddelerden yapılan kısmına da “sap” adı verilmektedir. “Sapla tığı birbirine bağlayan çelik, gümüş, altından yapılan kısma da paravâne-kenetleme demiri”⁸⁶⁵ denir.

Kalemtırışlar kullanım amaçlarına göre “kalem ve düzeltme kalemtırışları olarak iki şekilde yapılmaktadır. Kalem kalemtırışları kalemi yontmada, kesmede ve kalemin iki başını keserek fazla yerlerini almak ve kağıt kesmek gibi işlerde kullanılmaktadır. Düzeltme kalemtırışları ise; yazı ve tezhipdeki hataları, taşkınlıkları düzeltmede kullanılmaktadır.”⁸⁶⁶

“Kalemtırış ağzının bozulmaması için, açıkta sert ve metal eşyaların arasına bırakılmamalıdır. Rutubet ve darbeden korumak için namluları badem yağı veya zeytinyağı ile yağlanmalıdır. Sert bir kağıda sarılarak ya da meşinden yapılmış özel kılıflarda muhafaza edilir”⁸⁶⁷ (Fotoğraf No: 185).

Makta’-Mikta’: “Üzerinde kamış kalemin ucu kesilen kemikten yapılmış yassıca alettir. Fildişi, bağa, kemik, sedef, abanoz, gümüş ve altından yapılan makta, kalem yastığıdır.”⁸⁶⁸ “Genellikle 2-3 cm eninde ve 15-20 cm boyunda ve 1-2 mm kalınlığında hazırlanan maktanin üzerinde kalemin yerleştirildiği “kalem yastığı”, “kalem yatağı”, “kalem yuvası”, ve “hâne-i kalem” adı verilen özel bir kısmı vardır. Maktâsız kesim kamışın düzgün kesilmesini engeller, çatlatabilir ve kalemtırışın ağzının bozulmasına sebep olur.”⁸⁶⁹ (Fotoğraf No: 186).

Mıstar-Mıstar: “Farsça’sı “hat-keş” olan ve çizgisiz kağıtlarda satır belirtmeye yarayan araçtır. Üzerinde sıra sıra ibrişim gerili ince bir mukavvadan yapılan mıstar üzerine, yazı yazılacak kağıt konulur ve ibrişimlerin üzerinden satırlar boyunca parmakla bastırılarak mıstarın izinin kağıda hafifçe çıkması sağlanır. Hüsn-i hat ve tezhip sanatında, “sahife

⁸⁶² 20.06.2005 tarihinde Hüseyin Öksüz ve 22.06.2005 tarihinde Tahir Güçlü ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁸⁶³ Serin, M., **A.g.e.**, 1982, s. 285.

⁸⁶⁴ Özönder, H., “Kalemtırış”, **A.g.e.**, s. 101.

⁸⁶⁵ Özönder, H., **A.g.e.**, s. 101.

⁸⁶⁶ Özönder, H., **A.g.e.**, s. 101-102.

⁸⁶⁷ Özönder, H., **A.g.e.**, s. 102.

⁸⁶⁸ Serin, M., **A.g.e.**, 1982, s. 287-288.

⁸⁶⁹ Özönder, H., “Makta”, **A.g.e.**, s. 123.

mıstarı”, “meşk mıstarı”, “mushaf mıstarı”, “hilye mıstarı”, “kıt’a mıstarı” gibi mıstar çeşitleri vardır.”⁸⁷⁰ Günümüzde fazla kullanılmamaktadır.

Hokka-Mürekkeplik: Arapça “küçük kutu” anlamına gelen ve içine kalem sokup, yeterli miktarda mürekkep almaya yarayan küçük bir kaptır. Divit, Mihrebe, Mecma’, furza ve demlik te denir (Fotoğraf No: 187).

Lıka-Lika: “Hokkanın içine konan ham ipeğin adıdır. Milkaa, peşence, peşm, lâs, kersef, zıvana, penağ ve halk arasında da lif denilmektedir. Lıka, mürekkebin kaleme rahat bir şekilde alınmasını sağlar, mürekkebin dökülmesini engeller ve mürekkebin taze kalmasını temin eder.”⁸⁷¹

Yazı Altlığı - Zîr-i Meşk: “Geçmişte hattatlar, yazı çalışmalarını sol ayak üzerine oturup sağ ayaklarını dikerek dizleri üzerinde ve altlık kullanarak yapmışlardır. Özellikle 19. yüzyılda çok kullanılan ve hattatlar için gerekli olan bu alet; 4-5 mm kalınlıkta olup, nes’talik yazı için ayrı, sülüs-nesih yazı için ayrı ölçülerde müzehhib ve mücellitler tarafından”⁸⁷² oldukça sanat değeri yüksek işçiliklerde hazırlanmıştır.

Makas: “Hüsn-i hat sanatında hattatı ikinci derecede ilgilendiren bir alettir. Kağıt kesme işlerinde kullanılır. İnce kağıtların kesiminde ağız kısmı uzun olan katib makası ile kalın kağıt ve mukavvaların kesiminde kullanılan mücellit makası-saraç makası”⁸⁷³ olarak iki çeşittir (Fotoğraf No: 188).

Tebeşir, Çuha ve El Kürkü: Bunlar, hattatı ikinci derecede ilgilendiren malzemeler olup, “çuha parçası tebeşirlenerek yazılacak kağıt üzerine sürülür ve bu işlem kağıdın yağını alarak, kalemin ve mürekkebin akışını kolaylaştırır. El kürkü ise daha çok gelincik, sansar ve ada tavşanı pöstekilerinden yapılmış ince ve kısa tüylü bir parçadır. Kağıdın yüzeyindeki aharda bulunan çiziklerin yok edilmesi kullanılan hafif tebeşirli çuhanın bıraktığı tebeşir tozlarını gidermeye yarar.”⁸⁷⁴

D. Yapım Tekniği

Kullanılan Yazı Çeşitleri

Hüsn-i hat sanatında bulunan yazı çeşitleri, kullanılan kalem kalınlığı ve yazıyı meydana getiren harf formlarına göre değişiklik göstererek gruplara ayrılmaktadır. Çünkü “bu

⁸⁷⁰ Özönder, H., “Mıstar”, **A.g.e.**, s. 130.

⁸⁷¹ Özönder, H., “Lıka (Lif)”, **A.g.e.**, s. 119-120.

⁸⁷² Serin, M., **A.g.e.**, 1982, s. 297.

⁸⁷³ Özönder, H., “Makas”, **A.g.e.**, s. 122-123.

⁸⁷⁴ Yazır, M. B., **A.g.e.**, 1974, s. 207-208.

yazı sisteminde harflerin çoğu kelimenin başına, ortasına ve sonuna gelişlerine göre bünye değişikliğine uğrar. Sanat haline dönüşüyle pek kıvrak bir şekle bürünen harflerin, birbirleriyle bitiştiklerinde kazandıkları görünüş zenginliği, hele aynı kelime veya cümlenin muhtelif terkiplerle yazılabilme imkanı, bu yazılara, sanatta aranılan sonsuzluk ve yenilik kapısını açık tutmuştur.”⁸⁷⁵

Hat sanatında harflerin yazının türüne göre biçimlendirilmesinde temel alınan birime nokta denir. “Nokta yazının yazılacağı kalemle konur ve eniyle boyu aynı olur. Başka bir deyişle nokta, kenar boyu, yazılacak yazının harf kalınlığına eşit bir karedir. Her yazı türünde tek tek her harfin baş, gövde, kuyruk vb. gibi bölümlerinin uzunluğu, burun, kaş gibi kıvrımlı yerlerinin açıklığı, üst üste ve yan yana konan belli sayıda nokta ile saptanmıştır. Böylece her harfin genişliği, yüksekliği ve boyu, kalınlığı ile oranlanmış olur. Bu nedenle bir yazının daha iri ya da daha ufak boyda harflerle yazılması yalnızca harf kalınlığını değiştirir, harflerin biçimini etkilemez.”⁸⁷⁶

Değişik, köşeli ve yuvarlak hatlardan her biri özel bir stili belirler ve her biri ayırt edici bir isme sahiptir. “Muhakkak, Reyhan (Reyhânî), Sülüs, Nesih (Neshî), Tevkîi, Rıkâ olarak altı ayrı yazım türünden meydana gelen bu yazılar; farklı bir hat meydana getiren stil özellikleri dikey çizgilerin başlarının nasıl yapıldığı, harflerin bitiş şekli, sıklığı, eğiklik derecesi, yatay ya da düşey uzatma, köşelerin yuvarlatılma derecesinden meydana gelen özelliklerden oluşmaktadırlar”⁸⁷⁷ (Fotoğraf No: 189-190-191).

10. yüzyılda meşhur hattat ve vezir İbn-i Mukle (V. H 329/M 940) Arap el yazısı hattının hızla gelişen çeşitlerine bir yenilik getirerek, bütün harfler için eşkenar dörtgen şeklindeki bir noktaya dayandırılan orantı kurallarını ortaya çıkarmıştır. Bu kurallara göre elif harfi noktalardan uzunluk olarak yedi tanesine eşit olan dik bir çizgi olacaktır. Diğer harflere de dikey, yatay ve yuvarlak bölümleri için kesin ölçüler aynı şekilde verilmiştir.

Hüsn-i Hat Sanatı ve Hat sanatında kullanılan yazı türleri hakkında özellikle 16. yüzyıldan itibaren yazılan eserler oldukça bilgi verici ve açıklayıcı niteliktedir.

Bu eserler içinde özellikle, İran’lı Habîb tarafından 1305/1887 tarihinde yazılan “Hat ve Hattâtân” isimli eserde hat sanatında kullanılan Arap yazılarının çeşitleri ve kökenleri hakkında önemli bilgiler sunulmaktadır. Gelibolulu Mustafa Âlî tarafından 995/1586 tarihinde yazılan “Menâkıb-ı Hünevân” isimli eserde, yazı çeşitleri ve hattatlar hakkında bilgi

⁸⁷⁵ Derman, U., “Türk Hat Sanatı”, 28.09.2003, <http://www.hat-tezhip.com/turkish/hat/Default.htm>.

⁸⁷⁶ Anonim, “Hat Sanatı Tekniği”, 12.10.2003, <http://www.23.brinkster.com/hatsanat/showquestion.asp?faq=11&fldAuto=30&page=2>.

⁸⁷⁷ El-Farukî, İ. R., “Hat Sanatı Tarihi - Tarih ve Gelişme”, 01.09.2003, <http://www.23.brinkster.com/hat-sanat/showquestion.asp?faq=11&fldAuto=50>.

verilmektedir. Nefeszâde İbrâhim Bey'in 17. yüzyılda İstanbul'da yazmış olduğu, "Gülzâr-ı Savâb" isimli eserde, hat sanatı ve meşhur hattatlar hakkında bilgi verilmektedir. Suyolcuzâde Mehmet Necib tarafından 1150/1737 yılında yazılan "Devhatü'l-Küttâb" isimli eser de Gülizar-ı Savab'ı tamamlayan bir eser olmuş ve eserin yazıldığı tarihe kadar geçen hattatlar hakkında da bilgi verilmiştir. Müstakimzâde Süleyman Sâdüddin tarafından 18. yüzyılda yazılan "Tuhfe-i Hattâtin" isimli eserde, Besmele ve Besmele'nin harflerindeki anlamlar hakkında bilgi ve yazı ile ilgili 40 Hadis açıklanmaktadır. Aynı zamanda eserde sülüs, nesih, celî ve nestâ'lik yazan Türk, Arap ve Fars hattatlarından 2200 kişinin oldukça geniş biyografileri verilmektedir.

Bu eserlerle beraber 20. yüzyılda yayınlanan ve Hüsn-i Hat Sanatı hakkında oldukça kapsamlı bilgiler veren eserler de, sanatı tanımak açısından oldukça önemlidir. Bu araştırmada sıkça faydalanılan bu eserler arasında Mahmud Bedrettin Yazır tarafından yazılan ve 1972 yılında 2 cilt halinde yayınlanan "Medeniyet Aleminde Yazı Ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli", Muhittin Serin tarafından 1981 yılında yazılan "Hat Sanatımız" ve 1999 yılında yazılan "Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar" ile Ali Alparslan'ın 1999'da kaleme aldığı "Osmanlı Hat Sanatı Tarihi" ve İ., Hakkı Baltacıoğlu'nun 1993 yılında yayınladığı "Türlere Yazı Sanatı" isimli eserlerdir.

Bu eserlerden faydalanılarak hat sanatı tekniklerini oluşturan yazı türleri aşağıda açıklanmıştır:

Ma'kılî Yazı

Ma'kılî kelime anlamı olarak, "kale gibi sığınacak yer ya da sarp yer"⁸⁷⁸ demektir. "Ma'kılî yazı da kelime anlamına bağlı olarak; bütün harfleri düz, köşeli, sert, geometrik bir yapıya sahiptir. Ma'kılî yazıda hemen hemen her harf dört hareketle meydana gelmektedir. Bu yüzden, Ma'kılî'ye Hatt-ı Satrancîli"⁸⁷⁹ de denilmiştir.

Kûfî Yazı

"Ma'kılî yazıdan farklı olarak kûfî yazıda, harflere belirli oranlarda düzlük ve yuvarlaklık kazandırılmıştır. Harflerin çoğu dik ve köşeli, bir kısmı ise yuvarlak görünümlüdür. Bu da, Ma'kılî yazı ile kûfî yazıyı birbirinden ayıran en belirgin özelliğdir. Her harf en az üç hareketle meydana gelmektedir."⁸⁸⁰ Hat sanatında kûfî yazı iki ana stile ayrılmaktadır:

⁸⁷⁸ Yazır, M. B., A.g.e., 1972, s. 76.

⁸⁷⁹ Yazır, M. B., A.g.e., 1972, s. 76.

⁸⁸⁰ Yazır, M. B., A.g.e., 1972, s. 79-80.

1. Yazma Kûfi : “Hat sanatında kullanılan ve Hz. Ali tarafından düzenlenen, kurallara bağlanan, el ve kalemle yazılan kûfi çeşididir. Pek çok yazı çeşidine kaynak olan ve Ümmü’l-Hutût”⁸⁸¹ (Yazıların Anası) olarak kabul edilir. Kalem kalınlaştıkça “celî kûfi”, inceldikçe “ince kûfi” adını alır. Harflerde yuvarlak kısımlar ve eğri çizgiler daha çoktur ve süsleme unsuru bulunmaz.

2. “Yapma Kûfi: Bu gruba dahil olan yazılarda el ve kalemle yazma yoktur. Çizme ve resmetme tekniği ile meydana getirilmiştir. İnceleri, kalınları ve celî olanları bulunmaktadır. Daha çok resim teknik ve estetiğine bağlı olan yapma kûfide; harf başları ve sonları dal ve çiçeklerle süslenmiş olan gruba “çiçekli kûfi”, kuş başı ile süslü olan gruba da “kuşlu kûfi”, yapraklarla süslü olan gruba “yapraklı kûfi” ve örgü şeklinde yazılan kûfiye de “örgülü kûfi” adı verilmektedir. Ayrıca, cami tasvirlerinden oluşan resim niteliğindeki yapma kûfiler de bulunduğu gibi, harflerin arası birbirlerine yaklaştırılmış veya çizgilerle birleştirilmiş türe de Mülâsık Hattı”⁸⁸² denilmektedir (Fotoğraf No: 192).

Sülüs Yazı

“Bu yazı türünde kûfideki düz, dik ve köşeli çizgiler yumuşayarak eğimli ve yuvarlak bir şekil almıştır. Dört kısmı düz, iki kısmı yuvarlak karakterli yazı türü olarak tanımlanan sülüste, bu tanıma göre her harfin altıda dört parçası düz, altıda iki parçası da yuvarlaktır. Kalem ağzı genellikle 3-4 mm genişliğindedir. Hat sanatı öğrenimine genellikle sülüs ile başlanmaktadır. İslâm dünyasında en çok tanınan ve kullanılan hattıdır. Kitabe ve levhalarda kullanılan büyük boy sülüs yazılara “celî sülüs” adı verilmektedir”⁸⁸³ (Fotoğraf No: 193-194).

Nesih Yazı

“Nesih kelimesi aslı “nesh” olmak üzere, kelime anlamı olarak “Bir şeyi kaldırıp, onun yerine başka bir şey koymak ya da öncekinin yerine geçen” demektir ki bu da; nesih yazının, Kur’an-ı Kerim yazı türü olan kûfi yazı yerine geçmiş olması⁸⁸⁴ anlamına gelmektedir. Daha çok Kur’an-ı Kerim, Hadis-i Şerif, Tefsir gibi eserlerin yazımında kullanılan Nesih yazı hattın en önemli ve yaygın türlerinden biridir. Sülüs yazıya benzemekle birlikte, sülüsün üçte biri ölçüsünde küçülmüş harflerin inceltip, ufaltılması ile meydana gelmektedir (Fotoğraf No: 195).

⁸⁸¹ Yazır, M. B., 1972, **A.g.e.**, s. 80.

⁸⁸² Yazır, M. B., 1972, **A.g.e.**, s. 85.

⁸⁸³ Özönder, H., “Sülüs”, **A.g.e.**, s. 182.

⁸⁸⁴ Yazır, M. B., **A.g.e.**, 1972, s. 92.

Muhakkak Yazı

Muhakkak, kelime olarak, “doğruluğu ve sıhhati anlaşılmış, ispat olunmuş”⁸⁸⁵ anlamlarına gelmektedir. “Muhakkak yazı ise; kalem kalınlığı sülüs yazı eninde olan ve bir buçuk oranında düz, geri kalan kısmı yuvarlak yazılan ve sülüse göre daha büyük harflerden meydana gelen yazı türüdür. Muhakkak yazı sülüs yazı harflerinin yatay kısımlarının daha da genişletilmesi ile ortaya çıkmıştır. Kasidelerin, tarih düşürmelerin ve şiir gibi edebi eserlerin yazımında kullanılmıştır”⁸⁸⁶ (Fotoğraf No: 196).

Reyhânî Yazı

“Muhakkak yazı karakterinde, kalem kalınlığı nesih yazı gibi ince ve küçük olan bir yazı türüdür. Ancak nesih yazıya göre bazı harfleri geniş ve büyüktür. Daha çok mushaf kitabetinde ve kitap sanatlarında kullanılmıştır.”⁸⁸⁷

Tevkî Yazı

“Kalem kalınlığı sülüs yazıya yakın olan ve harflerin yarısı düz yarısı yuvarlak formda şekillenen bir yazı türüdür. Sülüse göre harflerin boyları, çanaklar, küpler ve elifler daha küçük ve kıvraktır. Saray yazışmalarında ve diplomasi alanında kullanılan tevkî yazı, alâmet, nişan, tuğra, ferman, berat ve menşur anlamlarında da kullanılmıştır. Tevkî ve rık’a yazılarının en önemli özelliği eğri çizgilerin yazı bünyesine kazandırdığı canlılık ve harekettir. Harfler ve kelimeler birbirlerine yaklaşarak toplanma ve bütünleşme eğilimi göstermektedir.”⁸⁸⁸

Ta’lîk Yazı

“Kelime anlamı “asma, ilişirme” olan ta’lîk, İran’da tevkî ve rık’a yazılarının geliştirilmiş halidir. İranlılar’ın, dört tarafı denk ve ölçülü anlamına gelen “çardank” olarak isimlendirdikleri ta’lîk yazı, Türkler’de “Acem Yazısı” olarak geçmekte ve Ma’kılî yazının tersine her harfi yuvarlak formda olup düz harf bulunmamaktadır. Kalem kalınlığı sülüs yazıya yakın olan ta’lîk yazı, “meşk kalemi” olarak ün kazanmıştır. Celî olanına “kamuş kalem” denilmiştir.”⁸⁸⁹ Ayrıca, “ta’lîk yazının karışık, kıvrımlı, düzensiz, taşkın, iplik yumağını andıran karakterleri, düzenlenmiş ve sağlam, zarif bir bünyeye kavuşturularak nesta’lîk yazı ortaya çıkartılmıştır. nesta’lîk yazı iri yazılırsa “celî nesta’lîk”, ince yazılırsa

⁸⁸⁵ Serin, M., **A.g.e.**, 1982, s. 82.

⁸⁸⁶ Özönder, H., “Muhakkak”, **A.g.e.**, s. 136.

⁸⁸⁷ Serin, M., **A.g.e.**, 1982, s. 82.

⁸⁸⁸ Serin, M., **A.g.e.**, 1982, s. 80.

⁸⁸⁹ Yazır, M. B., **A.g.e.**, 1972, s. 95.

“ince nesta’lık”, çok ince türüne “gubârî nesta’lık” ve kaidesi kırılarak yazılan türüne de “kıрма nesta’lık” ya da “şikeste” adı verilmektedir”⁸⁹⁰ (Fotoğraf No: 189).

Rıkaa’-Rik’a-Rık’a

“Tevkî yazının, nesih ve reyhânî gibi küçüğü ve ince kalemle yazılanıdır. Çoğu harfler birbirlerine bitişik olmaları sebebi ile hızlı yazılmaya elverişlidir. Rıkaa’ yazısında, mektuplar, vakıf kayıtları, semâ, kırâat, rivâyet, mütâlâa, gibi kayıtlar, hattat ketebeleri yazılmıştır. Geniş bir kullanım sahası bulan rıkaa’ yazıya, özellikle ilmiye icâzetnâmelerinin yazılmasından dolayı “hatt-ı icâze” adı da verilmiştir.”⁸⁹¹

Dîvânî Yazı

“Osmanlı Devleti’nin resmi yazısıdır. Ta’lık ve tevkî yazı özelliklerini taşıyan ve Türkler tarafından geliştirilen bir hat türüdür. Dîvânî yazının görünümü, Osmanlı Devleti’nin kurduğu düzendeki kuvvet, ihtişam, asalet, ulviyet, ve azameti sembolize eder. Padişah fermanları, menşurları, şikayet, mühime ve ahkam defterleri, devletin resmi kararları Dîvân-ı Hümâyun’da bu hat çeşidi ile yazılmıştır. Bu sebeple bu yazı türüne “dîvâna mensub” anlamına gelen dîvânî adı verilmiştir. Kolay yazılıp kolay okunan dîvânî yazı, ta’lık ve tevkî yazılarının özelliklerini taşımaktadır. Dîvânî yazıda, dik hatların sola doğru yükselerek meydana getirdiği hareket, harflerin iç içe yer yer büyüklük ifadesi ile kıvrılıp, abartılı bir şekilde uzaması ile doğan estetik bu yazının en bariz karakterlerindedir.”⁸⁹² “Dîvânî’nin basitleşmiş hali olan ve rıkaa’ yazı ile kaynaşmasından meydana gelen türüne “dîvânî kırması”, dîvânî hattının büyük ebatta yazılmış ve daha geliştirilmiş haline de “celî dîvânî” denilmektedir”⁸⁹³ (Fotoğraf No: 190-191).

Hatt-ı İcazet

Sülüs ile nesih arası bir yazı türüdür. “Kırma” da denilir. Harfleri kırık başlı veya kırılmaya elverişli görülmektedir. Kur’an-ı Kerim’in sûre isimleri ve üstadın icazetnâmedeki izin yazısı, vakfiyeler, dua kitapları hep bu hat ile yazılmıştır.

Tuğra

Farsça’da işaret anlamındaki “nişan”, Arapça’da “tevkî” ve “alâmet” sözü ile eşanlamlı olan tuğra Türkçe bir kelime olup, tuğ içinde padişahın ismi yazılı olan özel bir şekildir. Ferman, berat, hüküm, nâme, emir, menşur gibi padişaha ait belgeler ile sikkeler, resmi evrak ve abideler, kontrol damgası olarak ta altın ve gümüş işler üzerinde yer alır

⁸⁹⁰ Serin, M., A.g.e., 1982, s. 214.

⁸⁹¹ Serin, M., A.g.e., 1982, s. 82.

⁸⁹² Serin, M., A.g.e., 1982, s. 274..

⁸⁹³ Özönder, H., “Dîvânî”, **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, 2003, s. 34.

Latin Hattı

Latin Hattı (Turkish Calligraphy), 20. yüzyılda Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile kabul edilen Latin Harfleri ile İslâm kültüründen gelen Hüsn-i Hat'ın bir bileşkesidir. Latin Hattı Temel olarak, Latin harflerinin Hat Sanatı estetiğinde yazılmasıdır. Latin Hattı özellikle son 20 yılda önemli bir çıkış göstererek bu günkü halini almıştır. Latin harfleri kullanılan bu tür, hat sanatını tekrar geniş kitlelere yayabilmek için kendiliğinden ortaya çıkmış bir sanat dalı olarak kabul edilebilir. Bununla birlikte, bu dalda eser veren sanatçıların, uzun süreler Arapça ve kaligrafi çalışmaları yapmaları gerektiğini de belirtmek gerekir.

Latin harfleriyle Hat'a yaklaştırma sanatı, Arap harfleri kullanılarak elde edilen kompozisyonların Latin harfleriyle taklidi gibi görülmektedir. Bu konuda büyük üstad Emin Barın'ın çalışmaları, dünya çapındaki yarışmalarda ödüller alarak, batılı sanatçıların ilgisini bu sanata çekmiştir. Şablonsuz olarak, birkaç saniyede oluşturulan bu hat eserleri anında sanat severlere sunulabilmektedir.

*Hüsn-i hat sanatındaki bu yazı türlerini öğrenmek isteyen hattat adaylarına geçmişte meşkler iki aşamada verilmekteydi. “Müfredat, denilen birinci aşamada Arap alfabesinde bulunan harflerin tek başına yazılması ve birbirlerine bağlanması ve “mürekkebat” denilen ikinci aşamada ise, öğrenciye cümle şeklindeki yazı örnekleri öğretilerek, öğrencilerin kendilerine has bir kompozisyon ve yazı düzeni oluşturabilmesi sağlanmaktadır. Bunun için genellikle önce uzunca bir kaside, sonra bazı ayet ve hadisler ile dualar, özlü sözler yazılır.”*⁸⁹⁴

“Günümüzde geleneksel hat sanatı öğretimine ‘rabbi es’sir’ duasının yazılması ile başlanmaktadır. Öğrencinin yeteneğine göre yaklaşık altı ay ile bir yıl arasında bu eğitim tamamlanır ve ‘hurufat’ denilen harflerin yazılma aşamasına geçilir. Bu aşamanın ardından da harf bitişirmeleri ile kaside, dua, sûre v.b. gibi yazıların yazılması aşamasına geçilir. Geleneksel hat öğretiminde ‘sülüs’ meşki ile başlanırken, günümüzde Konya’lı hattatlar öğrencilere ilk olarak, diğer yazı türlerine göre daha kolay olduğu ve öğrencinin hevesinin kırılmaması gerektiği için ‘rik’a’ eğitimi vermektedirler. ‘Rik’a’da icazet alanlar ‘sülüs’ ve ‘nesih’ dallarında çalışmalara başlamaktadırlar.”⁸⁹⁵

⁸⁹⁴ İlhan, H., S., “Hattatlık Aşk Gerektirir”, **Yeni Şafak Gazetesi**, 04.12.2000, İstanbul, s. 4.

⁸⁹⁵ 20.06.2005 tarihinde Hüseyin Öksüz ve 22.06.2005 tarihinde Tahir Güçlü ile yapılan kişisel görüşmeden.

E. Süsleme Özellikleri

Hat sanatındaki süsleme özelliği harflerin anatomik karakterleri, kalem kalınlığı, duruş-istif güzelliği gibi konulardan yola çıkılarak, farklı açılardan incelenebilmektedir.

“Harflerin ve kelimelerin üst üste gelerek meydana getirdiği güzel yazı örgüsü olan “istif” duruş güzelliği, hat sanatı yazı kompozisyonları için önemli bir süslemedir. Hattat tek kelimedede, tek satırda bulunmayan estetik birleşmeleri, doğuşları elde etmek için istifli yazı yazar çünkü istif, tablo, bir yapı, bir senfoni, bir topluluk ve bir bütünlüktür”⁸⁹⁶(Fotoğraf No: 197).

İstifler geometrik, bitkisel, nesnel ve figürlü süslemelerde kullanılan motif biçimlerinde hazırlanmaktadır. Bunlar:

1. *Geometrik Süslemelerde:* Yuvarlak, oval, kare, dikdörtgen biçimlerinde çeşitli ayet-i kerîme, sûre, dua istifleri.

2. *Bitkisel Süslemelerde:* Lale ve karanfil biçimlerinde çeşitli ayet-i kerîme, sûre, dua istifleri.

3. *Nesnel Süslemelerde:* Nuh’un gemisi, Amentü gemisi ve Eshâb-ı Kehf gemisi biçiminde Besmele istifleri, cami biçiminde kelime-i tevhîd istifi ve kandil, ibrik, kavuk, sikke, kılıç biçimlerinde çeşitli ayet-i kerîme, sûre ve duaların istifleri.

4. *Figürlü Süslemelerde:* Leylek, horoz, güvercin, serçe biçiminde Besmele istifleri ve Allah, Muhammed, Fatma, Ali gibi kutsal isimlerden meydana gelen insan suretli istiflerdir.

Süslemedeki diğer bir unsur ise, hattın yazılacağı kağıdın zeminindeki ebrû ile hattın kenar kısımlarındaki tezhiptir. Bu süsleme hattın kitap sanatları içinde bağlayıcı bir özellik gösterdiğini ortaya çıkartmaktadır. Bunlara ilaveten hat sanatında yenilik arayanlar, “Yaprak Üzerine Hüsn-i Hat”⁸⁹⁷ adı altında dekoratif değer taşıyan hat çalışmaları yapmaktadırlar.

Hat sanatı Türk el sanatları içinde önemli bir kitap sanatı ve aynı zamanda Türk süsleme sanatları içinde de bir süsleme konusu, “motif olma” özelliğini taşımaktadır. Bu konumu

⁸⁹⁶ Baltacıoğlu, İ. H., **A.g.e.**, s. 15.

⁸⁹⁷ Yaprak, İslâm Tasavvufu'nun evrenin birliği temasını ifade eden bir semboldür. Evrenin makro özelliklerinin, insanın iç dünyasında var olması gibi, yaprak da ağacın ve dolayısıyla tüm doğanın döngüsünü ve ruhundan bir parçayı bünyesinde taşır. Onun üzerine yazılan hat, evrenle bütünleşir. Bu sanatın ortaya çıkmasında, yaprak formunun sembolik kalp şekli ile olan benzerliği büyük rol oynar. Tüm bu felsefi açılımın, insanla ve onun inanç sistemleri ile olan direk bağlantısı bu form aracılığı ile başlar. Yapımında, yılın belli bir zamanında toplanarak özel bir konservasyon işleminden geçen yapraklar, bir yıl süreyle bekletildikten sonra kullanılır. Kavak ve kestane yaprakları tercih edilir. Kağıt gibi aharlama işlemine tabi tutulan yaprağın üzerine uygulanan hat kompozisyonunda, özel olarak sanatçı tarafından imal edilen is mürekkebi kullanılır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Anonim, “Yaprak Üzerine Hüsn-i Hat”, 24.08.2003, <http://www.hattat.org/adn4orta.htm>.

nedeni ile de; hat sanatı hammaddesi ağaç, toprak, maden, taş olan el sanatı eserleri süslemelerinde Türk sanatı tarihi içindeki her dönemde yer almıştır. Bu şekilde motif ve kompozisyon bakımından hat sanatı incelenecek olursa, yazı çeşitlerinin estetik açıdan birer süsleme unsuru-motif olarak ele alınmaktadır.

Türk el sanatları içinde üretilen sanat eserleri üzerindeki süslemelerde yazılı süsleme başlığı altında, pek çok eserde hat sanatı örnekleri bulunmaktadır. Bunlar; genellikle sülüs, celf sülüs, nesih ve kûfî karakterindeki sûre, âyet, dua, hadîs-i şerif, güzel sözler, beyitler, mısralar ve eseri yapan ya da yaptıran kişinin adı ve imzasından oluşmaktadır.

Bunlara ilaveten hat sanatında kullanılan her yazı türünün büyüklüğü, kullanılacağı yer ve estetik bakımından gruplara ayrılmaktadır. Bunlar:

“**Gûbâri** (ince yazı), **Hurde** (ince yazı), **Celf** (İri, büyük yazı), **Müsel** (zincir şeklinde yazı), **Müsenâ**: (İkili, karşılıklı ve birbirine simetrik çift-aynalı yazı)”⁸⁹⁸

F. Renkler

Hat sanatında geçmişten günümüzde en çok kullanılan mürekkep rengi siyah olmuştur. Bu da bir is süspansiyonu olan, yani is parçacıklarının erimeden Arap zankı yardımıyla suda asılı kalmış hali olan is mürekkebi ile mümkün olmuştur. Zamana karşı dayanıklı, kaleme gelen, silinip kazınmaya elverişli olan ve modern üretilmiş mürekkeplerin bile yerini tutamadığı is mürekkebi, günümüz hattatları tarafından da kullanılmaktadır. Hat sanatında, siyah renk is mürekkebinin yanında değişik renklerde mürekkep yapılmışsa da, en çok kullanılanları sarı (zırnık), kırmızı (lâl), beyaz (üstübeç) ve altın (zer) mürekkepleri olmuştur.

Konya’lı hattatlar tarafından en çok kullanılan mürekkep türü halen is mürekkebi olmakla beraber bazı hattatla günümüz teknolojisine göre üretilen siyah renk mürekkepleri de tercih etmektedirler. Ancak, gelen talebe ve isteğe göre farklı renklerdeki mürekkeplerle de değişik uygulamalar yapılabilmektedir.⁸⁹⁹

G. Eser Çeşitleri

⁸⁹⁸ Ayrıntılı bilgi için bkz., Serin, M., **Hat Sanatımız**, İstanbul, 1981; Serin, M., **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar**, İstanbul, 1999; Yazır, M. B., **Medeniyet Aleminde Yazı Ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli I, II** Ankara, 1972-1974.

⁸⁹⁹ 25.05.2004 tarihinde Fevzi Günüş, 20.06.2005 tarihinde Hüseyin Öksüz ve 22.06.2005 tarihinde Tahir Güçlü ile yapılan kişisel görüşmeden.

Günümüzde Konya hat sanatında el yazması kitapların dışında hat sanatına dekoratif bir değer kazandıran “hat levha”lar yapılmaktadır. Bu levhalar, Hz. Peygamberimizin güzel vasıflarının yazdığı Hilye-i Şerifler, Kur’an-ı Kerim başlık sayfası olan Elham Sûresi’nin yazılı olduğu serlevhalar, Allah’ın 99 İsmine yazılı olduğu Esmâ’ül Hüsnâ’lar, çeşitli Âyet-i kerîmeler, kâsîdeler, sûreler, hadîs-i şerifler, hikmet dolu güzel sözlerden oluşmaktadır. Konya’lı hattatlar ‘celî sülûs’te Sami Efendi, ‘sülûs-nesih’te Ahmet Kamil Efendi ve Şevki Efendi yolunu takip etmektedirler.⁹⁰⁰

Hattatlar tarafından da farklı boyutlarda ve yazı türlerindeki levhaların dışında, dini mimari eserlerden camilerin kapı alınlıklarına, kitabelerine ve iç tezyinatta kubbe ve duvar süslemelerine de ayet-i kerîme, sûre ve dualardan oluşan yazı kuşakları ve istifler hazırlamaktadırlar. Mimari işlerde, büyük formlarda yazdıkları hatların şablonlarını hazırlayarak eseri yapacak olan ustaya vermektedirler.⁹⁰¹

H. Üretimde Yaşanan Sorunlar

Hattatların tamamı sanatlarına gönülden bağlı oldukları için her fırsatta çalışma yaptıklarını bu sebeple de yazıların hazırlanmasında sorun yaşamadıklarını belirtmişlerdir.

“Hattatlar bir hat levhanın ne kadar sürede yazıldığı hakkında “sanatın tenkide bağlı olarak güzelleştiği” fikrini belirterek, bir hattatın yazdığı levhayı ne zaman bitireceğinin belli bir süresi olmadığını vurgulamışlardır. Bu sebeple hat sanatında aylık üretim miktarının olmadığını ve bu sürenin hattata göre asla kesinlik arz etmeyeceğini ifade etmişlerdir.”⁹⁰²

Yeni Sanatkâr Yetiştirme Sorunu

Günümüzde zor bir sanat olan hat sanatında, yeni bir hattatın yetişmesi uzun süre almaktadır. Ancak son yıllarda bu alanda yapılan çalışmaların hız kazanması ile birlikte, Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi başta olmak üzere Konya Karatay Belediyesi’nin, Kültür Bakanlığı’nın ve Destegül Güzel Sanatlar Mektebi’nin verdiği kurslarla yeni sanatkârların yetişmesi ile ilgili sorun yaşanmamaktadır. Bu tür kurslardan mezun olan öğrencilere sertifika verilmekte olup, bu öğrenciler aldıkları eğitim doğrultusunda ders verme hakkına sahip olmaktadır. Ancak bu sanatlar içinden hat sanatı ile ilgilenen

⁹⁰⁰ 20.06.2005 tarihinde Hüseyin Öksüz ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁰¹ 20.06.2005 tarihinde Hüseyin Öksüz, 22.06.2005 tarihinde Tahir Güçlü ve 28.06.2005 tarihinde M. Esad Güçlü ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁰² 22.06.2005 tarihinde Tahir Güçlü ve 28.06.2005 tarihinde M. Esad Güçlü ile yapılan kişisel görüşmeden.

öğrenciler ders verebilmeleri için, sanatın üstatları olan hattatlardan meşk almak ve yeterli görüldükleri takdirde ‘hat icazeti’ almak durumundadırlar. Günümüzde Konya’lı hattatlar bu şekilde ders alarak, umut vaat eden ve gelecekte Konya’lı hattatlar arasına girebilecek öğrencilerin yetişmekte olduğunu belirtmektedirler.⁹⁰³

İ. Pazarlama ve Sağlanan Kazanç

Özel koleksiyonlar, yurt içi ve yurt dışı sergiler, kültür etkinlikleri ve gelen siparişler doğrultusunda çalışmalar yapan hattatlar; sanatlarını kazanç sağlamak amacı şle yapmadıklarının belirtmişlerdir. Eserlerinin hat sanatını bilen ve tanıyan kişiler tarafından talep gördüğünü ifade ederek, bu şekilde özel koleksiyonlar ve çeşitli kültür etkinliklerindeki sergilerde değerlendirildiğini ifade etmişlerdir.⁹⁰⁴

J. Hat Sanatının Geleceği Hakkında Hattatların Görüşleri

Hem görsel hem de manevi güzellikler taşıyan hat sanatı günümüz Konya’lı hattatlar tarafından “elin dili, gönlün tercümanı, kalbin aynası”⁹⁰⁵ olarak tarif edilerek “batı etkisi altında kalmayan ve özünü koruyan tek sanat dalı”⁹⁰⁶ olarak diğer sanatlardan ayrılmaktadır.

En verimli dönemini 17.-18. yüzyıllarda yaşayan kitap sanatlarında, Konya ilinin de önemli bir yeri olması ve son 10 yıldır Konya’da bu sanatların uygulamalarının giderek hız kazanması gibi unsurlar, Konya’nın gelecek 20-30 yılda başta hat sanatı olmak üzere kitap sanatları ile ilgili önemli bir merkez haline gelebilecektir.

Konya’nın bu şekilde geçmişteki zenginliğine kavuşmasında, kamu ve özel teşebbüslerin açtığı okulların çok büyük etkileri olduğunu belirten hattat Fevzi Günüş, bir sanatın devam edebilmesi için kurumsallaşması gerektiği fikrini savunmaktadır.⁹⁰⁷

Bu kurumsallaşma, Konya’da son yıllarda sadece kendi çabaları ile kendi meclislerinde sanatlarını icra eden sanatkârların, kitap sanatlarına ilgi duyan insanlara yönelme ve yetenekleri geliştirme gerekliliği ve bu sanatların gelecek kaygısı yaşamalarını önleme fikri ile emin adımlarla ilerlemektedir.⁹⁰⁸

⁹⁰³ 25.05.2004 tarihinde Fevzi Günüş ve 20.06.2005 tarihinde Hüseyin Öksüz ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁰⁴ 22.06.2005 tarihinde Tahir Güçlü ve 28.06.2005 tarihinde M. Esad Güçlü ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁰⁵ 22.06.2005 tarihinde Tahir Güçlü ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁰⁶ 20.06.2005 tarihinde Hüseyin Öksüz ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁰⁷ 25.05.2004 tarihinde Fevzi Günüş ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁰⁸ 20.06.2005 tarihinde Hüseyin Öksüz ile yapılan kişisel görüşmeden.

Sanatın gayesinin, insanın gönlünü, zihnini ve ahlakını güzelleştirmek olduğunu belirten Fevzi Günüş; kitap sanatları içinde hat sanatının da bir vasıta olduğunu ancak Kur'an-ı Kerim kitabesinde yer aldığı için diğer sanatların önünde olduğu ve bu yüzden hat sanatının kitap sanatlarının en ulvîsi sayıldığını ifade etmiştir. Bu kutsal maneviyatla beslenen hat sanatının kitap sanatların ruhu olduğunu ve bunu takiben, tezhip sanatının hat sanatının kafesi, bedeni, giysileri, cilt sanatının muhafız, ebrû sanatının ise süsleyici unsurlar olduğu görüşündedir.⁹⁰⁹

Geçmişte kitap sanatlarından özellikle hat sanatında kullanılan hammadde ve aletlerin yapımı ile süslemesine özen gösterilmesi ve her bir aletin yapımının bir meslek olması hattat Fevzi Günüş tarafından; “insanlar daima güzelle meşgul olmayı ve güzelin gönüllerine ve gözlerine kazandıracığı güzelliği düşünerek aletleri süslemişlerdir”⁹¹⁰ şeklinde açıklanmaktadır.

Kitap sanatlarını icra eden sanatkârlar; geçmişte bu sanatlara ve diğer tüm el sanatı türlerine verilen önem “sanatın bir bütün olarak düşünülmesi ve sanatta yer alan aletlerin uygulayıcılar tarafından yapılması” gibi değerlerle ölçülürken, günümüzde sanatta bulunan aletleri yapmak bir yana uygulayıcı bulmakta bile zorlanıldığını belirtmişlerdir. Yeteneğin maneviyatla birleştiği kitap sanatlarında hattat, müzehhib, ebrû sanatçısı ve mücellit yetiştirmenin diğer sanatlara göre daha zor ve zaman alıcı bir sanat olduğunu ve bu konulara ilgi duyan kişilerin öncelikle bu sanatlarla uğraşmayı gönülden istemeleri ve gönüllerini güzelliklerle açmaları gerektiği vurgulanmaktadır.⁹¹¹

Hattatlar zengin geçmişi ile günümüzde hala canlılığını koruyan hat sanatının; toplumun sanat ve kültür seviyesini yükseltmede yardımcı olacak ise, “kişilerin bireysel olarak kendilerinden başlatacağı güzellikleri topluma aktararak, herkesin kendi kabiliyetine uygun bir sanat ile uğraşması” gereğini bir ilk adım olarak kabul etmektedirler. Bu düşünceyi de Konya’lı hattatlardan Fevzi Günüş, “bir insanın gözü günele bakarsa, eli güzelle meşgul olursa, kulağı güzel şeyler duyarsa o insandan zarar gelmez.”⁹¹² şeklinde doğrulamaktadır.

Güzel sanatların hiçbir zaman kaybolmayacağını vurgulayan Hüseyin Öksüz ise; “Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ile başlayan kaliteli çalışmaların ileride Konya’ya yeni hattatlar kazandıracığını ve bu sanatın sürekliliğinin korunacağını”⁹¹³ ifade etmiştir.

⁹⁰⁹ 25.05.2004 tarihinde Fevzi Günüş ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹¹⁰ 25.05.2004 tarihinde Fevzi Günüş ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹¹¹ 25.05.2004 tarihinde Fevzi Günüş, 20.06.2005 tarihinde Hüseyin Öksüz, 22.06.2005 tarihinde Tahir Güçlü ve 28.06.2005 tarihinde M. Esad Güçlü ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹¹² 25.05.2004 tarihinde Fevzi Günüş ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹¹³ 22.06.2005. tarihinde Hüseyin Öksüz ile yapılan kişisel görüşmeden.

2. 5. 4. Tezhip Sanatının Tanımı ve Tarihçesi

Tezhip, altın anlamındaki Arapça “zeheb”⁹¹⁴ kelimesinden gelmekte olup, “altınlama”⁹¹⁵ demektir. Hattın etrafı ve el yazması kitapların sayfalarına (murakka, Kur’an, kıt’a, divan), levhaların başlık sayfalarına ve tuğraların üst bölümlerine altın yaldız ve boya ile yapılan, oldukça ince motifler ve kompozisyonlardan oluşan süslemelerdir.

“Tezhip yapan sanatçıya “müzehhib”, tezhiplenmiş esere de “müzehheb” adı verilmektedir. Sadece altın tozu ile yapılan ve daha iri formda motiflerden oluşan tezhibe “hâklâr-hâlkârî”, hâlkârın bazı renklerle beraber kullanıldığı tekniğe de “şikâf” (renkli hâlkâr) denilmektedir.”⁹¹⁶

“Orta Asya’da M.S. 8. yüzyıldan sonra ciddi bir gelişme gösteren kitap sanatları ve tezhibin; Türkler’deki geçmişi Uygurlar’a kadar uzanır. Sayfaların tezhibe süslenme geleneğinin, 9-10. yüzyıllarda Kur’an-ı Kerim nüshaları üzerinde başladığı bilinmektedir. Ortaçağ ve sonrasında, özellikle 13-14. yüzyıllarda bir tür itibar göstergesi olarak padişahların ve çevresinin, şehrin varlıklı kesiminin kutsal yerlere tezhiplerle donatılmış Kur’an’lar hediye ettikleri görülmektedir. O dönemlerde bu eserlerin kağıdına, başta altın olmak üzere boyalarına ve müzehhibine yüklü paralar ödendiği bilinmektedir.”⁹¹⁷

Türk dünyasında tezhip doğu, batı ve Selçuklu Türklerinde olmak üzere üç koldan gelişmiştir. Birincisi, doğuda batı Türkistan’dan başlayarak 15. yüzyılda Herat Mektebi adı altında çoğu Türk sanatçılardan meydana gelen bir okulun çalışmaları, ikinci kol olarak batıda Mısır’da gelişme gösteren Memlûk Kitap Sanatı, üçüncü kol ise Anadolu’da Türkler tarafından yapılan çalışmalardır.

“Anadolu’da tezhibin gelişme safhaları ise; Selçuklu ve Beylikler Devri Tezhibi, Osmanlı Erken Dönem Tezhibi, 16. Yüzyıl Klâsik Osmanlı Dönemi tezhibi, Batılılaşma Dönemi – Rokoko Tezhibi”⁹¹⁸ şeklinde sıralanmaktadır. Bu şekilde dört döneme ayrılan Türk tezhip sanatı, Anadolu’ya Selçuklular ile beraber gelmiş ve 12. yüzyılda Mısır, Harput ve

⁹¹⁴ Keskiner, C., “Hatları Bezeyen Işıltılı Motifleri İle Türk Tezhip Sanatı”, 21.12.2003, <http://www.turkislamsanatlari.com/tezhib/cahidead.asp>.

⁹¹⁵ Arseven, C.E., *Les Arts Decoratif Turcs*, İstanbul, 1952, s. 322.

⁹¹⁶ Özkeçeci, İ., *Türk Tezhip Sanatı ve Tezyîni Motifler*, Kayseri, 1992, s. 1.

⁹¹⁷ Tanındı, Z., “Osmanlı Sanatında Tezhip”, *Osmanlı* (Kültür ve Sanat), Cilt: 11, Ankara, 1999, s. 120.

⁹¹⁸ Özkeçeci, İ., *A.g.e.*, s. 1-2.

Konya’da gelişmeye başlayan Selçuklu tezhibi en güzel örneklerini 13. yüzyılın sonlarına doğru vermiştir.

“Anadolu Selçuklu ve Beylikler Döneminde yapılan ilmi eserler ve Kur’anlar, Türk tezhip sanatının en eski ve önemli örnekleri arasında yer almaktadır. 13. yüzyılda Konya’da, Selçuklu Sarayı’na bağlı çalışan sanatkârların meydana getirdikleri tezhipler zengin ancak sade ve olgun süslemeleri ile oldukça değerli eserlerdir.”⁹¹⁹

14. yüzyıl Anadolu Beylikleri Dönemi, Osmanlı süsleme sanatlarına bir hazırlık dönemi olarak kabul edilir. Genellikle Bağdat, Tebriz ve Herat gibi doğu okullarının etkisi altında yapılan bu eserlerin pek azı günümüze gelebilmiştir.

Klâsik Türk tezhibinin başlangıcı, Osmanlı Döneminde gerçekleşmiş ve bu üslup Fatih döneminde olgunlaşmıştır. Selçuklu nakışhâne geleneği Osmanlı’da da devam ederek, tezhip sanatında 15. ve 16. yüzyıl en renkli, olgun ve zevkli dönemleri teşkil etmektedir. Kanuni Sultan Süleyman Devri (1520-1566) tezhip sanatı açısından zirvede olan bir dönemdir.

“Kanuni Sultan döneminin ekol yaratan ünlü nakkaşların başında Şah Kulu ve Kara Memi gelmektedir.1520-1526 yılları arasında faaliyet gösteren Şah Kulu Osmanlı sanatında kitap süslemesinden kumaşa, çiniden kuyumculuğa kadar yaygınlaşan özgün bir üslup olan, “saz yolu”nun yaratıcısı olmuştur. Onun öğrencisi olan Kara Memi ise, Osmanlı süsleme sanatının gelmiş geçmiş en önemli sanatçılarından biri olarak dikkati çeker. Aslında müzehhib olan Kara Memi kitap sanatının klâsik kuralların dışına çıkmış, yeni motiflerle farklı bir üslup ortaya çıkartmıştır.”⁹²⁰ “17. yüzyıl tezhip sanatında pek yenilik görülmemekte olup, 16. yüzyılın devamı niteliğindedir. Motif renk ve kompozisyonlarda bir değişiklik olmamakla birlikte altının kullanımı artmıştır. Osmanlı tezhip sanatı bu dönemden sonra Osmanlı kültür ve sanatında başlayan Batılılaşma akımları etkisinde gerek renk, motif ve desen, gerekse kompozisyon düzeni açısından çok farklı özellikler göstermeye başlamıştır.”⁹²¹

“18. yy.’da (3. Ahmet Devri) Batı sanatının etkisi daha bariz şekilde hissedilmeye başlamıştır. Fransız rokoko sanatı 1721’den sonra Osmanlı sanatlarını etkisi altına almıştır. Bu etki altında gerek tezhip sanatında gerekse Türk sanatının diğer dallarında bu tarz tasarımlarla eserler verilmiştir.”⁹²²

1729 yılında İbrahim Müteferrika’nın matbaayı Türkiye’de kullanması ile Türk tezhip sanatı gerileme dönemine girmiş ve matbaa eserlerinin artarak, el yazması eserlere rağbet

⁹¹⁹ Mesara, G., “Türk Tezhip ve Minyatür Sanatı”, **Sandoz Bülteni**, Sayı: 1, İstanbul, 1987, s. 1.

⁹²⁰ Çağman, F., “Ehli Hiref”, **Türkiyemiz**, Sayı: 54, İstanbul, 1998, s.13.

⁹²¹ Aksu, H., “Türk Tezhip Sanatında Süsleme Unsurları”, 25.10.2003, <http://www.osmanli.org.tr/web/tss/022.asp>.

⁹²² Aksoy, Ş., “Kitap Süslemelerinde Türk Barok Rokoko Üslubu”, **Kültür Sanat**, Sayı: 6, İstanbul, 1977, s.131.

azalmıştır. Buna ek olarak, Osmanlı devletinin siyasi ve ekonomik bakımdan gerilemesi de tezhip sanatını olumsuz yönde etkilemiştir.

“20. yüzyıl başlarında tükenme durumuna gelen tezhip sanatının kaybolmaması ve yeniden canlandırılması için Necmeddin Okyay, A. Süheyl Ünver, Muhsin Demironat ve Rikkat Kunt’un önemli çabaları olmuştur. 1914 yılında kurulan Medreset’ül-Hattâtîn denilen sanat okulunda yeniden canlanmaya başlamıştır. Bu okulda, Tuğrakeş Hakkı, Ebrû sanatçısı Necmeddin, Reisü’l-Hattatin Kamil Hoca gibi hattat ve müzehhibler diğer sanat dallarını ve tezhipi de ihya etmişlerdir.”⁹²³ “Bu okulun kurulması ile kitap sanatları alanında hattat Mektebi ve Şark Tezyîni Sanatlar Mektebi’nin kurulması ile de faaliyetler devam etmiştir.”⁹²⁴

2. 5. 5. Türk Kültürü ve El Sanatları İçinde Tezhip Sanatı

“Anadolu’ya Selçuklularla gelen ve 12. yüzyılda geleneksel bir el sanatı olarak gelişmeye başlayan tezhip, 13. yüzyılın sonlarında en güzel örneklerini vermeye başlamıştır. 14. yüzyıl Anadolu Beylikleri Dönemi, Osmanlı süsleme sanatlarına bir hazırlık dönemi olarak kabul edilir. Genellikle Bağdat, Tebriz ve Herat gibi Doğu okullarının etkisi altında yapılan bu eserlerin pek azı günümüze gelebilmiştir. Osmanlı tezhip sanatının elimizde bulunan en eski örneği, II. Murad döneminde hünkâr için hazırlanmış olan ve halen Topkapı Sarayı Müzesi’nde bulunan bir musiki kitabıdır. Erken Osmanlı Dönemi el yazmalarının tezhiplenmesinde Timurî dönemi Memlûk, Şiraz ve Herat okullarının etkisi hissedilir. 15. yüzyıl sonlarına doğru bu etkiler giderek azalmış, özellikle ilim ve sanata büyük yakınlığı olan Fatih Sultan Mehmet’in himayesinde kurulan saray nakkaşhânelerinde hazırlanan eserlerde görüldüğü gibi, Osmanlı sarayına özgü bir tezhip üslûbu oluşmuştur.”⁹²⁵

“Bu devredeki mimari süslemelerde çini, kalem-işi, ahşap, taş oyma, tekstil gibi değişik tekniklerde kullanılan süsleme tasarımları tezhip sanatı ile aynı paralellik içindedir. Bu da kullanılan tüm desenlerin aynı nakışhanede üretildiği ve aynı zamanda bu nakışhanenin süsleme sanatları konusunda verilen eğitimde merkez olmasından kaynaklanmaktadır.”⁹²⁶

Klâsik Türk tezhibinin başlangıcı 15. yüzyıl Osmanlı Döneminde gerçekleşmiş ve bu üslûp, ilim ve sanata verdiği önemle tanınan Fatih Sultan Mehmet zamanında olgunlaşmıştır.

⁹²³ Tan, E., “Türk Tezhip San’atı”, **Milli Kültür**, Sayı: 10, Ankara, 1977, s. 43.

⁹²⁴ Üstün, A., “Türk Tezhip Sanatı ve Bugünkü Eğitim Çalışmaları, Nakkaşhanelerin Eğitim Çalışmalarına Etkileri, Gelecekte Neler Olabileceğine Dair Sınırlı Bir Araştırma”, **El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu**, Ankara, 1994, s. 455.

⁹²⁵ Keskiner, C., “Selçuklu’dan Fatih Dönemine Tezhip”, 19.12.2003, [http : //www .turkîslâm sanatları. com / tezhip /cahidead3.asp](http://www.turkislâm-sanatları.com/tezhip/cahidead3.asp).

⁹²⁶ Keskiner, C., **A.g.m.**, 19.12.2003, [http : //www .turkîslâm sanatları. com / tezhip /cahidead3.asp](http://www.turkislâm-sanatları.com/tezhip/cahidead3.asp).

Türk müzehhibleri 15. yüzyıl başlarında etkinliklerini Osmanlı sultanlarının koruyuculuğunda Bursa’da sürdürmüşlerdir. Türk tezhibinin ustaca olan örnekleri genellikle dua kitaplarında ve Kur’an nüshalarında yer almaktadır.

“Bu dönemin tezhipleri, özellikleri bakımında Türk kitapçılık tarihinde tamamen ayrı bir ekolün temsilcisidirler. Özellikle zahriyelerde, temellük, kitabe ve başlık, hatime, yazılı-yazısız, renkli-renksiz halkâri metin aralarında, kap ve miklâblarda ve kap içlerinde görülmektedir. Fatih’in sahip olduğu kitap sevgisi ve dostluğu, ilim ve sanat koruyuculuğu Türk kitapçılık tarihinde, kendine has milli özelliklere sahip bir devrin açılmasına ve devamına sebep olmuştur.”⁹²⁷

“15. yüzyıl sonu 16. yüzyıl başlarında II. Bayezid dönemi saray nakkaşhanesi Fatih dönemi üslûbunu devam ettirmiştir. Ardından Türk tezhip sanatının en parlak ve olgun çağı Kanuni Sultan Süleyman zamanında gerçekleşmiştir. Türk-Osmanlı klâsik tezhip sanatının bu dönemdeki en büyük temsilcisi sarayın nakkaşbaşı olan ve Türk tezhibinde şukûfe tarzının mucidi sayılan Kara Memi (Kara Mehmed) dir.”⁹²⁸

“Saray nakkaşhanesinin yoğun üretim içinde olduğu 16. yüzyılın ilk yarısından başlayarak, müzehhiblerin ustalıklarını sadece Kur’an tezhipte göstermedikleri, konusu edebiyat ve tarih olan eserlerin de tezhiplenmesi için yoğun bir çalışma içinde oldukları anlaşılmaktadır.”⁹²⁹ “17. yüzyılda Batı etkisi altında, Türk tezhibinin giderek inceliğini yitirdiği ve klâsik motiflerin özelliklerini yavaş yavaş kaybettiği görülür. Batı sanatı etkisinin kuvvetle hissedildiği 18. yüzyılda, klâsik süslemeyle Barok-Rokoko motiflerinin bir arada kullanıldığı tarz dikkat çeker. Dönemin en büyük müzehhibi, lâke ustası Ali Üsküdarî’dir. Bu sanatçının tüm eserlerinde, eski ve yeni akımın en güzel şekilde bağdaştığı örnekleri görmek mümkündür. 18. yüzyılın sonuna doğru Türk tezhip sanatında “Türk rokokosu” adı verilen bir süsleme üslûbu yaygınlaşır.”⁹³⁰

“19. yüzyılın sonlarında ise ulusal akımlar yeniden sanatımıza girmiştir. Topkapı Sarayı Kütüphanesi’nde bulunan ve baş sayfası klâsik tutumla tezhiplenmiş olan Kur’an bu akımın izlerini taşır. Ancak matbaanın yurdumuza girmesiyle birlikte tezhip yavaş yavaş önemini yitirmiştir. Yine de, özellikle dini kitaplar elle yazıldığından tezhip sanatı son zamanlara kadar varlığını sürdürmüştür.”⁹³¹

⁹²⁷ Binark, İ., **Eski Kitapçılık Sanatlarımız**, Ankara, 1975, s. 32-33.

⁹²⁸ Tanındı, Z., “II. Bayezid Dönemi Tezhipi”, 21.12.2003, <http://www.turkislamsanatlari.com/tezhip/zeren16tezhip.asp>.

⁹²⁹ Tanındı, Z., **A.g.m.**, 21.12.2003, <http://www.turkislamsanatlari.com/tezhip/zeren16tezhip.asp>.

⁹³⁰ Keskiner, C., “Türk Tezhipinde Batı Etkisi”, 18.12.2003, <http://www.turkislamsanatlari.com/tezhip/cahidead5.asp>.

⁹³¹ Bozkuş, S., “Tezhip Sanatı”, 21.12.2003, <http://seyfibozkus.tripod.com/tezhip.htm>.

Hüsn-i Hat müstakil bir sanat oluşturmakla birlikte yalnız başına bırakılmamış; tezhip ve ebrû sanatlarının beraberliğiyle bezenmiş, cilt sanatı ile de muhafaza altına alınmıştır.

2. 5. 6. Konya’da Tezhip Sanatının Geçmişi ve Bugünkü Durumu

14. yüzyıl başlarından sonra kitabın ve sanatının koruyuculuğunu Türk dilinin Anadolu’da yaygınlaşmasında önemli rol oynayan beyliklerden Karamanoğulları ve Germiyanlılar yapmış ve bu dönemde Konya’da pek çok tezhipli el yazması kur’anlar yazılmıştır. Örnek olarak; “Mevlâna Müzesindeki 12 envanter no’lu Kuran, Karamanlı Beylerinden Halil b. Mahmud Karamanî için 714/1314-1315 yılında katip İsmail b. Yusuf hattıyla yazılan Kur’an, Konyalı Yakub b. Gazi el-Konevî tarafından tezhiplenmiştir. Konyalı Yakup müzehhib, 13.-14. yüzyıllar arasında Kur’an tezhip tasarımında İslâm dünyasında Anadolu’dan başka sanat merkezlerinde de sürdürülen bir geleneğin taşıyıcısı olmuştur. Konya Kur’an’ındaki üslûp özellikleri, ilk ve son sayfalarda metine yer vermeksizin, altın yıldız renginin ağırlıkta olduğu “levha” tezhiplerinden oluşmasıdır. Levha tezhibin enli bordürü ince geçme bantlarla, orta kısmı içleri rozet çiçek ve rûmîlerle süslemeli, birbirini kesen dilimli dairelerin oluşturduğu biçimlerle tezhiplidir.”⁹³²

15. yüzyıl başlarında ise Türk müzehhiblerinin, etkinliklerini Osmanlı sultanlarının koruyuculuğunda Bursa’da sürdürdüğü bilinmektedir. Ayrıca “Fatih döneminin 15. yüzyılda en tanınmış Türk müzehhiblerinden olan ve 15. Yüzyılın ilk yarısında özellikle şair Ahmedî’nin eserlerini kopya eden ve tezhiplayen usta bir katip ve müzehhib Ahmed b. Hacı Mahmut el-Aksarayî; H. 840/ M. 1463 yılında şair Ahmedî’nin “Tevârîhü’l Ervâh” isimli tıp kitabını da tezhiplayen”⁹³³ “Karamanoğullarından”⁹³⁴ Konya’lı bir müzehhibtir.

Günümüzde Konya’da sanatı devam ettiren müzehhibler Sami Öksüz (vefat etmiştir), Sinan Hidayetoğlu, Şemseddin Küçükazay, Osman Şişman, Arzu Tozlu ve nakkaşlıkta Veli Acar’dır.

A. Müzehhibler

Sami Öksüz ⁹³⁵

⁹³² Tanındı, Z., **A.g.m.**, s. 42-43; Tanındı, Z., **A.g.e.**, s. 398.

⁹³³ Arseven, C. E., “Tezhip”, **Sanat Ansiklopedisi**, Cilt: 4, İstanbul, 1947, s. 1982.

⁹³⁴ Ersoy, A., **Türk Tezhip Sanatı**, İstanbul, 1988, s. 32.

⁹³⁵ 18.01.2004 tarihinde Sami Öksüz ile yapılan kişisel görüşmeden.

1954 yılında Konya doğumlu olan Sami Öksüz, 1980 yılında Konya Selçuk Eğitim Enstitüsü Türkçe bölümünden mezun oldu. Küçük yaşlarda başlayan güzel sanatlara olan merakını o yıllarda, hattat olan ağabeyi Hüseyin Öksüzün etkisi ile tezhip sanatı üzerinde yoğunlaştırdı ve 1984 yılında İstanbul Topkapı Sarayı nakışhanesi hocaları Melek Antel, Cahide Keskiner, Mamure Öz, Birsen Gökçe ve Semih İrteş'le tanıştı.

1986 ve 1987 yıllarında Kültür Bakanlığı'nın açmış olduğu Devlet Türk Süsleme Sanatlar Sergisi'ne 5-6 yıl süre ile katıldı. Ayrıca yurt içi ve yurt dışında çok sayıda karma sergilerde çalışmalarını teşhir edilen sanatçı, çalışmalarının her safhasında Hattat Hüseyin Öksüz'ün desteğini gören Sami Öksüz, 1997 yılında kurduğu Lâlezar Sanat Merkezi'nde tezhip çalışmalarını sürdürmüş ancak 02-02-2004 tarihinde yıkılan Zümrüt Sitesi enkazında vefat etmiş ve Lâlezar Sanat Merkezi ile Konya müstesna bir insanı, önemli bir müzehhibi kaybetmiştir (Fotoğraf No: 198).

Sinan Hidayetoğlu⁹³⁶

1963-Konya doğumlu olan Sinan Hidayetoğlu, tezhip sanatı çalışmalarına 1986 yılında başladı. Topkapı Sarayı Kalem Dairesi'nde; Cahide Keskiner, Mamura Öz, Melek Antel, Birsen Gökçe ve Semih İrteş'ten üç yıl ders aldı. 1989'da Saray'dan tezhip dalında icazet aldıktan sonra, Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi'nde tezhip dersleri vermeye başladı. Altı yıl süre ile tezhip dersleri veren Hidayetoğlu, o tarihten günümüze kadar Konya ve dışında çeşitli karma sergilere katılmıştır. Bazı çalışmalarından başarı ödülü almış olan sanatçı, çalışmalarına halen Konya'da devam etmektedir (Fotoğraf No: 199). Müzehhibliğin yanında nakkaşlık ta yapan sanatçı Konya içi ve dışında pek çok caminin tezyinatını yapmıştır. Bunlardan bazıları; TEK Medaş Cami Konya-1993, Merkez Cami İsmil Konya-1994, Hicret Cami Konya-1994, Sanayi Cami Çanakkale-1995, Esad Coşan Cami Ayvacık/Çanakkale- 1995, Yusuf Esen Cami Milas/Muğla-1995, Hacı Veysi Zâde Cami Konya-1995, Kapu Cami Konya-1996, Türkiyem Cami Gladbeck/Almanya-1997, Durmuş Debbşoğlu Cami Hatay-1998, Merkez Cami Narman/Erzurum-1999, Mevlana Celaleddin-i Rumi Rotterdam/Hollanda- 2001, Adnan Sürmegöz Cami Selçuklu/Konya-2002, Halil İbrahim Sayar Cami Selçuklu/Konya-2003, Mevlana Ceâleddin-i Rûmi Çayyolu/Ankara-2004, Dilara Cami Isparta-2005.

Şemseddin Küçükazay⁹³⁷

⁹³⁶ 17.05.2005 tarihinde Sinan Hidayetoğlu ile yapılan kişisel görüşmeden.

1951-Konya doğumlu olan Şemseddin Küçükazay tezhip çalışmalarına 1985 yılında başlamıştır. Sami Öksüz ve Sinan Hidayetoğlu ile birlikte Topkapı Sarayı Kalem Dairesi'nde; Cahide Keskiner, Mamura Öz, Melek Antel, Birsen Gökçe ve Semih İrteş'ten üç yıl ders aldı. 1991 yılında Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Eğitimi Tezhip Sanat Dalı'nda Sanatta Yeterlilik diploması aldı. Küçükazay, aynı yıllarda beş yıl süre ile Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi'nde tezhip dersleri vermeye başlamıştır. Eserleri Konya içi ve dışındaki çeşitli karma sergilerde ve Kültür Bakanlığı'nın düzenlediği Devlet Süsleme ve Hat Sanatları sergilerinde teşhir edilmiştir. Asıl mesleği ziraat mühendisi olan Küçükazay, iş yoğunluğundan dolayı son yıllarda tezhip çalışmalarına boş vakitlerinde devam etmektedir (Fotoğraf No: 200).

Osman Şişman⁹³⁸

1960-Konya doğumlu olan Osman Şişman, tezhip çalışmalarına 1989 yılında Bölge yazma Eserler Kütüphanesi'nde Sinan Hidayetoğlu, Sami Öksüz ve Şemseddin Küçükazay'dan dersler alarak başlamıştır. Konya içi ve dışında açılan çeşitli karma sergilere katılmış olup, değişik koleksiyonlarda 78 adet eseri bulunmaktadır. Osman Şişman günümüzde Karatay Belediyesi İktisat ve Küşat Müdürü olarak çalışmakta ve tezhip çalışmalarını işinden geri kalan zamanlarda devam ettirmektedir (Fotoğraf No: 201).

Arzu Tozlu⁹³⁹

1961'de İstanbul'da doğan Arzu Tozlu İstanbul Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü Tezhip - Minyatür Ana Sanat dalı bölümünden 1996'da birincilikle mezun oldu. Öğrenimi sırasında. Prof. Dr. Çiçek Derman, Yrd. Doç. Dr. İnci Ayan Birol, Prof. Dr. Uğur Derman, Prof. Dr. Muhittin Serin, Prof. Dr. Erol Eti, Yrd. Doç. Dr. Gülnur Duran hocalarının derslerine devam etti. Mezun olduktan sonra, Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı'ndaki tezhip derslerine yardımcı hoca olarak katıldı. Halen;Yrd. Doç. Dr. İnci Ayan Birol denetiminde kurulan Grup Nokta' nın üyesi olarak etkinliklerini sürdürmekte, diğer taraftan da atanmış olduğu Konya Selçuk

⁹³⁷ 17.06.2005 tarihinde Şemseddin Küçükazay ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹³⁸ 14.07.2005 tarihinde Osman Şişman ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹³⁹ 15.07.2005 tarihinde Arzu Tozlu ile yapılan kişisel görüşmeden.

Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır (Fotoğraf No: 202). Katıldığı Sergiler:

1. 1995 yılında Yıldız Sarayı Çit Kasrı Kağıt Etütleri Sergisi, İstanbul,
2. 2000 yılında Grup Nokta Türk Tezyini Sanatları Sergisi-Esbank Sanat Galerisi, Kütahya,
3. 2000 yılında Grup Nokta Türk Süsleme Sanatları Sergisi-Celal Bayer Üniversitesi Fen Edebiyat Fak. Mavi Salon, Muradiya Kampüsü / Manisa,
4. 2001 yılında Grup Nokta Klasik Türk Bezeme Sanatından Esintiler Sergisi-Türk-Japon Vakfı Kültür Merkezi, Ankara,
5. 2003 yılında Öğretim Üyesi Yetiştirme Programı Üniversiteleri “Görsel-İşitsel Sanatlar Şenliği” kapsamında S.Ü. G.S.F karma sergisi Kültür Kongre Merkezi ODTÜ Ankara,
6. 2003 yılında 3.Uluslar arası Mevlâna Kongresi Etkinlikleri çerçevesinde S.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi “Türk Tezyini Sanatlar Sergisi” Süleyman Demirel Kültür Merkezi, Kampüs Konya,
7. 2003 yılında Geleneksel Türk Süsleme Sanatları Sergisi Slovenya,
8. 2003 yılında Türk Kültür Derneği tarafından tertiplenen ve Bir Türk evinde gerçekleştirilen Grup Nokta “Klasik Türk Bezeme Sanatı” Sergisi Berlin-Almanya,
9. 2003 yılında “Türk Tezyini Sanatlar Sergisi” (Hat, Tezhip, Minyatür, Ebrû, Çini) Hilton Oteli Konya,
10. 2004 yılında “Nevruz Etkinlikleri Çerçevesinde” S.Ü. G.S.F. Öğretim Elemanları Karma Sergisi Süleyman Demirel Kültür Merkezi Kampüs/Konya,
11. 2004 yılında Geleneksel Türk Süsleme Sanatları Sergisi Roskilde Danimarka,
12. 2004 yılında “Nasrettin Hoca Şenliği” S.Ü. G.S.F Öğretim Elemanları Karma Sergisi Akşehir – KONYA,
13. 2004 yılında Grup Nokta “Türk Tezyini Sanatları Sergisi” Stuttgart-Almanya.

Veli Acar⁹⁴⁰

1962-Konya doğumlu olan Veli Acar 1979 yılında nakkaşlığa başladı. İstanbul'da Burhan Aytaç, Mustafa usta gibi ustaların yanında öğrendiği nakkaşlıkta, Edirne Selimiye Camii (1980-1983), Üsküdar Atik Valide Camii ve Sultan Ahmet Kapalı Çarşı restorelerinde görev aldı. 1985 yılında kendi işini kuran Acar'ın, 80 adet üzerinde eseri bulunmaktadır (Fotoğraf No: 203). Yaptığı camii tezyinatlarından bazıları şunlardır:

1. 1991 Mahmuriye Cami,
2. 1993 Konya Hacıveyiszade Cami,
3. 1993 Avustralya Sidney Auburn Gelibolu Cami,
4. 1994 Konya Buğday Pazarı Muhtar Cami,
5. 1999 Denizli Ulu Cami,
6. 1999 Afyon Özeller Cami,
7. 1999 Ankara, Pursaklar Merkez Cami,
8. 2000 Selçukoğlu Cami,
9. 2000 Çolak Hoca Cami,

⁹⁴⁰ 27.06.2005 tarihinde Veli Acar ile yapılan kişisel görüşmeden.

10. 2004 Elmalılı Hamdi Yazır Cami,
11. 2005 Evliya Çelebi Cami,
12. Özdilek Cami,
13. Organize Cami,
14. Yaka Cami,
15. Fatih Cami.

B. Üretim Mekanı

Tezhip sanatını icra eden sanatçılar evlerinde, güzel sanatlar okulları, üniversite yada çeşitli mekanlarda oluşturdukları atölyelerinde çalışmalarını sürdürmektedirler. Nakkaşlar ise; camilere ya da çeşitli mimari yapıların iç ve dış mekanlarına uygulanacak kalem işinde, gelen taleplere göre de çalışmalarını nakış yapılacak camide yürütmektedirler. Bu tür mimari çalışmalarında cami kubbe ve duvarlarının boyanması için iskeleler kurulmakta ve 5-8 kişilik bir ekiple çalışılmaktadır.

C. Kullanılan Malzemeler

Hammadde

Aydinger Kâğıdı: Desen çiziminde ve kartona desenin geçirilmesinde kullanılır.

Karton Kâğıdı (120-180 gram ağırlığında) : Tezhipin yapılacağı kağıt olarak kaliteli ve ağır kartonlar tercih edilmektedir. Tezhiplenmeden önce kağıt boyanma, aharlama, mühreleme ve uzun süre bekletilme gibi aşamalardan geçirilerek en elverişli duruma getirilerek kullanılır.

Boyalar: “Geçmişte kullanılan boyalar, kök ve toprak boyalardı. Toprak boyalar Arap zamkı ile iki mermer arasında ezilerek ince toz haline getirilir içine pekmez veya gliserin katılır ve zemin üzerine fırça ile uygulanırdı.. En eski bilinen boyalar, balmumu isinden yapılan siyah, üstübeç beyazı, lapus lazili ve lahor çividi lacivertleridir.”⁹⁴¹

Günümüzde eski usullere göre toz boya kullanarak tezhip geleneğini devam ettirenlerin müzehhib neredeyse kalmamıştır. “Genellikle müzehhibler kutu, tüp ve şişelerde bulunan sentetik guvaş boyları kullanmaya başlamışlardır.”⁹⁴²

Altın: Tezhip sanatının başlıca malzemesidir. Bugün tezhip sanatı ile uğraşan müzehhibler altını, varaklar halinde hazır temin etmektedirler. Altının fırça ile kullanılabilir hale gelmesi için bazı aşamalardan geçmesi gerekmektedir. Bu aşamalar; “fazla çukur olmayan sırlı bir tabakta, bir parça Arap zamkı veya süzme bal kullanılarak

⁹⁴¹ Akar, A.- Keskiner, C., **Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif**, İstanbul, 1978, s. 19.

⁹⁴² Özönder, H., “Tezhip”, **A.g.e.**, s. 199.

ezilir. Parmak yardımı ile varak altın alınıp su ile yumuşatılmış Arap zamkının üzerine konulur. Önceleri donuk çamur renginde olan altın ezildikçe açılır ve altın rengini alır. Ezilme işlemi tamamlandıktan sonra, üzerine su konulur, altının dibe çökmesi beklenir ve üstte kalan kirli su süzülür. Tekrar üzerine su konularak altın yıkanır ve dibe çöker. Bu işlem tamamlandıktan sonra üstteki su süngerle alınır ve kabın dışından hafif ısı verilerek karışımın kurumaması sağlanır. Artık altın kullanılacak duruma gelmiştir. Jelatinli su ile sulandırılarak işlenecek yere fırça ile sürülür.”⁹⁴³ Varak halinde kullanılan altının yanı sıra, toz olan altınlar da günümüzde kullanılmaktadır (Fotoğraf No: 204).

Altının ayar derecesine göre çeşitleri vardır. Bu derecelerden doğan renk tonları ile değişik tonlamalar elde edilmiştir. En çok kullanılanları sarı, kırmızı, yeşil olmak üzere üç çeşittir.

Jelatin: Kemik tozu ve çeşitli kimyasallardan oluşan bir tür yapışkan ve sertleştirici bir maddedir. “Ezilen ve hazır hale gelen altın, su ile eritilmiş jelatin yardımı ile kağıda sürülür”⁹⁴⁴ (Fotoğraf No: 205).

Mühre: “Tezhipde altın kullanıldıktan sonra, parlatılarak boya görünümünden çıkarılır. Bu parlatmada zer mühre kullanılır. Kağıt mühresi ve zer mühre olmak üzere iki çeşit mühre vardır. Bunlar:

1. Zer Mühre: Altın parlatmaya yarayan ucu akik mühredir.
2. Sivri mühre: Ucu eğri ve düz sivridir. İnce alanları parlatmada kullanılır.
3. Yassı mühre: Uç tarafı yassı olan mühredir, daha geniş alanları mührelemek için kullanılır.”⁹⁴⁵

“Kağıt mühresi de üç çeşittir:

1. Çakmak mühre: Her iki taraftan tutularak kullanılan ağaçtan yapılmış merdane biçimindeki mühre. Ellerin arasında kalan kısımda ağaç oyulmuş ve içine 45 cm eninde, 1012 cm boyunda, 11,5 cm kalınlığında sert bir taş yerleştirilmiştir. Bu taş süleymaniye taşı, zebercent (yeşim) veya akiktir.”⁹⁴⁶
2. “Cam mühre: Yumurta büyüklüğündedir, camdan yapılmıştır.
3. Böcek mühre: Deniz böceklerinin kabuğundan yapılmıştır”⁹⁴⁷ (181).

⁹⁴³ Ayrıntılı bilgi için bkz., Aksu, H., “Türk Tezhip Sanatında Süsleme Unsurları”, 28.09.2003, <http://www.osmanli.org.tr/web/tss/022.asp>; Özönder, H., “Altın Ezme”, **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, 2003, s.7.

⁹⁴⁴ Ayrıntılı bilgi için bkz., Aksu, H., **A.g.m.**, <http://www.osmanli.org.tr/web/tss/022.asp>.

⁹⁴⁵ Özen, E., M., “Mühre”, **Yazma Kitap Sanatları Sözlüğü**, İstanbul, 1985, s. 50.

⁹⁴⁶ Özen, E., M., **A.g.e.**, s. 50-51.

⁹⁴⁷ Aksu, H., **A.g.m.**, 28.09.2003, <http://www.osmanli.org.tr/web/tss/022.asp>.

“HB, B2, H2 Numara Kurşun Kalem: Desen çiziminde ve deseni tezhip yapılacak kağıda geçirmede kullanılmaktadır.

Mangal Kömürü: Bir avuç toz haline getirilmiş mangal kömürü, ince bir tülbent arasına konarak sıkıca bağlanır ve kağıda desen geçirmede kullanılır.

Kareli ve Milimetrik Kâğıt: Ölçülü olarak desen oluşturmada kullanılmaktadır.

Kurutma kâğıdı: Desende fazla boyayı almak için kullanılmaktadır.

Rapido Kalem ve Çini Mürekkebi: Aydınlar kağıda desen geçirmede kullanılmaktadır.

Silgi: İyi cins kağıdı kirletmeyen, yumuşak silgi tercih edilmektedir. Deseni geçirirken oluşabilecek hatalarda kullanılmaktadır.

Tebeşir ve El Kürkü: Hat sanatında kullanılan amaçla aynı olarak, tebeşir kağıdın yağını alarak, kalemin ve mürekkebin akışını kolaylaştırır. Ortalama 10 x 10 cm ebadında kullanılan el kürkü ise, kağıt üzerinde kalan tebeşir tozunu almada kullanılmaktadır.”⁹⁴⁸

Nakkaşlıkta ise, “desen geçirmede parşömen kağıdı, iğneli kalem, kavak kömürü, ince kadın çorabı, “ıstaka” tabir edilen boya yaparken kullanılan bambu kamış ve belli oranlarda renkli plastik toz boya +alçı karışımından hazırlanan boyalar kullanılmaktadır.”⁹⁴⁹

Aletler

Işıklı masa: Üzerinde desen çizmeye yarayan, üst kısmı camdan oluşan ve içinde masayı aydınlatmaya yarayan bir ampul ya da florasanın bulunduğu çizim masası.

Fırçalar: Tezhipde kullanılan fırçalar, kullanıldıkları yerlere göre isim alırlar. Müzehhibler bugün samur kılından hazır fırçalar kullanılmaktadır.kullanılan fırçalar yapıldıkları işlere göre gruplandırılmaktadır. Bunlar:

1. Tahrir fırçası : Yalnız tahrir çekmek için kullanılır, çok ince ve muntazam uçlu olmalıdır.

2. Zemin fırçası : Zeminin büyük ve küçüklüğüne göre kalınlıkları değişir.

3. Altın fırçası : Değişik kalınlıkları olan ve altın sürmede kullanılan fırçalardır. Sarı ve yeşil altın için ayrı ayrı fırçalar kullanılır.

Pergel

⁹⁴⁸ 22.05.2003 tarihinde Sami Öksüz ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁴⁹ 27.06.2005 tarihinde Veli Acar ile yapılan kişisel görüşmeden.

Tirlin: Bir sapın ucunda bulunan bir vida yardımı ile sıkıştırılıp gevşetilebilen ve aralarına çini mürekkebi doldurulan iki çelik bacadan oluşan bir teknik resim çizim aracıdır.

Cetvel ve Gönyeler: Yatay ve dikey çizgi çekmede kullanılan muhtelif boylarda ölçü aletleridir.

Ataç: Desen geçirmede kağıtların birbiri üzerinden kaymaması için, kağıtları tutturmada kullanılmaktadır.

Nakkaşlıkta ise, çeşitli kalınlıklarda fırçalar, boyu kabı olarak kullanılmak üzere çay bardakları ile “ıstaka” kullanılmaktadır. İstaka, boya yaparken elin titrememesi için duvara dayanarak, destek olarak elin altına alınan bambu kamıştır.⁹⁵⁰

D. Yapım Tekniği

Tezhip, uygulanacak alan hattın iriliği, cinsi ve karakterine bağlıdır. Tüm bu özellikler göz önünde bulundurularak desen hazırlanır. Desen, geometrik ve bitkisel kökenli motiflerden hazırlanarak, sanatkarın isteğine göre, gerekirse paftalara bölünür. Bu işlem bittikten sonra desenin kağıda geçirilmesi gerekir.⁹⁵¹

Kalsik tezhipte, iğneleme işlemi iki ya da daha çok nüsha üzerinde yapılır. “İğnelenecek olan kağıtlar, şimşir veya çinko altlık üzerine konulup çizgiler bir iğne ile delinir. Altta ki tahta, iğne batacak kadar yumuşak olursa deliklerin kenarlarındaki kısımlar çapak teşkil ederek delikleri tıkayacağından iyi sonuç elde edilmez. İğnelenmiş desen kömür tozu yardımı ile kalıba geçirilir. Bu şekilde kalıba geçirme işlemine desenin “silkelenmesi” denir. Koyu olan zeminlerde bu silkeleme işlemi tebeşir tozu ile yapılır”⁹⁵² (Fotoğraf No: 206).

Günümüzde Konya’lı müzehhibler iğneleme işlemi uygulamamakta olup, aydınler kağıdından tezhip yapılacak zemine deseni kopye ederek desen geçirme işlemi yapmaktadırlar.⁹⁵³

“Bu işlem tamamlandıktan sonra zemindeki yağ tebeşirlenmiş bir kumaş parçası ile silinir. Ancak aydınler ile geçirilen desenlerde bu işleme gerek yoktur. Ardından zemine ilk önce altın uygulanır ve zemin mührelenerek parlatılır. Eğer zemin mat olarak kullanılacak altın üzerine ince bir kağıt konularak mührelenir ve mat bir zemin elde edilir. Motiflerin renkli kısımlarının boyanmasından sonra tahrirleme-konturlama işlemi uygulanır. Zemin

⁹⁵⁰ 27.06.2005 tarihinde Veli Acar ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁵¹ 14.07.2005 tarihinde Osman Şişman ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁵² Aksu, H., “Türk Tezhip Sanatında Süsleme Unsurları”, 28.09.2003, [http : // www.osmanli.org.tr/web/ tss/ 022. asp](http://www.osmanli.org.tr/web/tss/022.asp)

⁹⁵³ 17.05.2005 tarihinde Sinan Hidayetoğlu, 17.06.2005 tarihinde Şemseddin Küçükazay ve 14.07.2005 tarihinde Osman Şişman ile yapılan kişisel görüşmeden.

doldurularak, motiflerin renk tonlamaları ve ince ayrıntıları yapılır. Böylece desenin renklendirme işlemi tamamlanmış olur”⁹⁵⁴ (Fotoğraf No: 207-208-209-210-211-212-213).

“Nakkaşlıkta uygulanan yapım tekniğinde ilk aşama desenin hazırlanmasıdır. Mimaride boyanacak elemana uygun ölçülerde çizilen motifler belli oranlarda parçalara bölünür ve simetrisi alınır. Örneğin; kubbede desnin 16 parçaya bölünmesi Türklerin tarihte 16 devlet kurduklarını, 32 parçaya bölünürse ise İslâm’daki 32 farzı simgeler. Desen hazırlandıktan sonra, çigiler üzerinden 1mm. ara ile desen işlenir. İşleme işlemi eskiden ıhlamur ağacı üzerinde yapılırken günümüzde köpük levhalar üstünde yapılmaktadır (Fotoğraf No: 214). Mimarideki uygun yerine göre hazırlanan desen, içinde kavak kömürü bulunan ince kadın çorabından hazırlanmış “toz bezi” ile parşömen üzerinden sürtülerek duvara geçmesi sağlanır”⁹⁵⁵ (Fotoğraf No: 215-216).

“Duvara geçirilen desenin renk ayarlamaları yapıldıktan sonra, Bambu kamışından hazırlanan “ıstaka” ile boya yapılacak kola destek verilerek boyama işlemine başlanır. Desenin boyama işlemi tamamlandıktan sonra, boyayı iyi yapan usta tarafından konturlama işlemine geçilir. Boyamadaki tüm aşamalar bittikten sonra temiz bir fırça ile desen geçirme işlemi sırasında duvarda kalan kömür tozları temizlenir. Ustalar bu şekilde yapılan camii tezyinatlarınının 70-80 sene dayandığını ifade etmektedirler.”⁹⁵⁶

E. Süsleme Özellikleri

Tezhip sanatındaki süslemeler, boyama teknikleri ile oluşturulmaktadır. Kullanılan boyama teknikleri tonlama, serpmeye, konturlama, noktalama v.b gibi tekniklerden meydana gelmektedir. Uygulamadaki en önemli hususlar, desene ve fırçaya karşı el hakimiyetinin yüksek olması ve bu şekilde tezhibin gereği olan ince işçiliğin sağlanmasıdır.

Müzehhibler, tezhipte yer alan bu süslemeleri yaparken oldukça özgür hareket etmiş, motifleri çoğunlukla kalıp kullanmadan, içlerinden geldikleri gibi işlemişlerdir.

Tezhip sanatında el yazmaları ve levhalarda, motiflerin uygulandığı belli yerler bulunmaktadır. Bunlar:

El yazmalarında genel olarak, zâhiriye sayfaları, serlevhalar, sûre başları, hâtime sayfaları ve ayetler aralarında bulunan duraklar, secde, cüz, hizip, aşır gülleri olmak üzere çeşitli bölümlere ayrılırlar. İncelenecek olursa:

⁹⁵⁴ Aksu, H., A.g.m., 28.09.2003, <http://www.osmanli.org.tr/web/tss/022.asp>

⁹⁵⁵ 27.06.2005 tarihinde Veli Acar ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁵⁶ 27.06.2005 tarihinde Veli Acar ve 17.05.2005 tarihinde Sinan Hidayetoğlu ile yapılan kişisel görüşmeden.

“Zahriye-Zahriyye Sayfaları: Yazma eserlerin başlık bulunan ilk sayfasından önceki, temellük veya vakıf kaydı bulunan, çoğunlukla tezhipli ve bazen da boş sayfalarına zahiriye adı verilir. Bu sayfalarda bazen kitap başlığı, müellifi, meşhurların hükmü, bir beyit vb. yazılar bulunur.”⁹⁵⁷ “Arapça'da zahr, sırt arka anlamındadır “zahriye” ise sırtlık demektir. Bulunduğu yer itibariyle bu ismi almıştır.”⁹⁵⁸

“Serlevha-Başlık Sayfaları: Kitabın tezhipli ilk sayfasıdır ve karşılıklı iki sayfadan oluşur. Bu iki sayfa simetrikdir. Fatiha ve Bakâra Sûrelerinin yazılı olduğu bu sayfalara yoğun bir süsleme yapılarak, en gösterişli sayfaları haline getirilmiştir. Serlevha sayfasında sanatkâr bütün ustalığını gösterir. Tezhibin başlıca amacı olan yazının ön planda, tezhibin ikinci planda olma ilkesi burada terk edilerek, tezhibin bütün ihtişamı serlevha sayfasında sergilenmektedir.”⁹⁵⁹

“Sûre Başları: Kur'an-ı Kerim'lerdeki sûre başlarına veya kitaplardaki konu başlarına yapılan süslemelere, sûre başı veya fasıl başı denilmektedir. Sûre başları mushafalarda genellikle serlevha sayfasından sonra gelir. Bu sûre başı kubbeli taç ya da dikdörtgen biçiminde olup, üst taraflarında “tığ” denilen dolu zeminden boşluğa geçişte gözü rahatlatan süslemeler bulunur. Sûre başlarında genellikle sûrenin ismi yazılıdır ve bu yazı genellikle beyaz renkli olup, çoğu kez altın üzerine yazılır.”⁹⁶⁰

“Hâtıme Sayfası (Bitiş): Yazma kitaplarda müellifin eseri bitirirken yazdığı duaları, hattatını, varsa müzehhibini belirttiği yazıları kapsayan son yapaktır.”⁹⁶¹

“Duraklar: Kitap süslemesinde genellikle ayetlerin başlarına veya sonlarına konulan, gül ya da çiçeğe benzer şekillerdir. “Vakfe” de denir.”⁹⁶² “Bir mushafda 6666 tane ayet bulunduğu için, duraklar zengin örneklere sahiptir. Dönemlere göre farklılıklar gösterirler ve gözü dinlendirmek amacı ile de kullanılırlar. Yapıldıkları şekillere göre isim alırlar; “mücevher” nokta, geometrik olarak işlenenlerdir. “Şeşhane” nokta ise; daire formunda altı parçaya bölünmüştür. Üç yapraklılara “seberk”, beş yapraklı duraklara “pençberk” denilir. “Helezon” durak, iki helezonun iç içe geçmesiyle elde edilen duraklardır. Muntazam biçimde yaprak formlarından yapılmış yuvarlaklarda “yaprak nokta” ismini alır. Altın zemin üzerine altınla yapılan noktalara ise “zerendezer nokta” denir.”⁹⁶³

⁹⁵⁷ Özen, Esiner, M., “Zahriye Sayfası”, **A.g.e.**, s. 79.

⁹⁵⁸ Aksu, H., “Türk Tezhip Sanatında Süsleme Unsurları”, 12.11.2003, <http://osmanli.org.tr/web/tss/022.asp>.

⁹⁵⁹ Aksu, H., “Türk Tezhip Sanatında Süsleme Unsurları”, **Osmanlı**, Cilt: 11, Ankara, 1999, s. 132.

⁹⁶⁰ Özen, Esiner, M., “Sûre Başları”, **A.g.e.**, s. 46.

⁹⁶¹ Özen, Esiner, M., “Hâtıme Sayfası”, **A.g.e.**, s. 25.

⁹⁶² Özen, Esiner, M., “Durak”, **A.g.e.**, s. 17.

⁹⁶³ Aksu, H., **A.g.m.**, s. 132.

“*Kenar Suyu ve Cetveller:* Sayfalarındaki yazıların etrafına altın varak ile, iç ve dıştakiler ince ortadaki kalın olmak üzere cetvel denilen çizgiler çizilir.”⁹⁶⁴ Cetvellerin başlıca amacı yazıya sınır oluşturup, göze ferahlık vermek ve iki desen arasında ayırıcı eleman olarak kullanılmasıdır. Yazının iç kısmını çevreleyen ince cetvele de “kuzuluk” denilir. Kuzuluk genellikle tirlinle çekilir.

Sayfaların etrafında cetvellerden başka bitkisel ve geometrik motiflerle yapılan bordürler görülür. Bunlar da şekillerine göre isimlendirilir. Geometrik karakterli olan, birbirine eklenmiş halkalardan oluşan geçmelerle “zencerek” zencirek, (zincir gibi, zincirimsi) “ulama”, bitkisel karakterli olup içi çiçek ve yapraklarla süslenmiş bordürlere de “kıvrık dallı” denilir. Düz ve kanatlı rûmîlerin ‘S’ kıvrımlı dallara yerleşmesinden oluşan bordürlere de “üç iplik rûmî” dendiği gibi, hüsn-i hat levhalarında sözcük ve harflerin süslenmesi için bazı küçük tezhipli süslemeler de yapılır bunlara da “hurde tezyinat” denir.⁹⁶⁵

“*Güller:* Yazma kitapların sayfa kenarlarında görülen, çevresi tezhiplenmiş, ortası boş, yuvarlak motiflerdir. Ortalarındaki boşluğa, o sayfalardaki konu yazılmaktadır. Daha çok Kur'an'da durulacak veya secde edilecek ayetler hizasında görülmektedir. Bunlara vakıf-vakfe, secde, hizib-hizb, sûre, cüz gülü gibi isimler verilir.”⁹⁶⁶ “Secde gülü, secde edilecek ayetlerin hizasına, hizib gülü her beş sayfada bir, cüz gülü her yirmi sayfada bir ve sûre gülü de her sûrenin başına konulur.”⁹⁶⁷

Kullanılan kompozisyon kuralları da, motif türlerine göre belli gruplarda incelenebilmektedir. Bunlar:

1. *Tek merkezli olan kompozisyonlar*
2. *Bağımsız, serbest kompozisyonlar*
3. *Simetrik olarak kullanılan kompozisyonlar*
4. *Çok eksenli olanlar kompozisyonlar*
5. *Başlangıç ve sonu olmayan, ulama tarzındaki kompozisyonlar*
6. *Belirli ve tek düzen kalıplar içinde olan kompozisyonlar*
7. *Girift ve çok dolu görünümde olan kompozisyonlar*
8. *Geometrik şekillerden oluşan kompozisyonlar*
9. *Bitkisel, hayvansal ve her iki motifin birleşmesiyle meydana gelen kompozisyonlar*
10. *Vazo gibi yardımcı (nesneli) motiflerin kullanılmasıyla oluşturulan kompozisyonlar*

⁹⁶⁴ Pakalın, M. Z., “Cetvel”, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, 1983, s. 263.

⁹⁶⁵ Aksu, H., *A.g.m.*, s. 132.

⁹⁶⁶ Özen, Esiner, M., “Gül”, *A.g.e.*, s. 22

⁹⁶⁷ Binark, İ., *A.g.e.*, s. 26.

11. Her tür motifin uygulandığı karışık kompozisyonlardır”⁹⁶⁸

Kompozisyonlarda dik ve yatay çizgiler genellikle dengeyi sağlar. Düz ve kırık çizgiler sertlik ve hareketsizlik ifade ederken, eğik çizgiler de motife ve kompozisyona daima yumuşak ve hareketli bir görünüm sağlamıştır (Fotoğraf No: 210).

“Özellikle doğaya uygun olarak bitkisel motiflerden meydana gelen kompozisyonlarda daima eğik çizgilerin kullanıldığı görülür. Bitkisel kompozisyonlarda, doğada olduğu gibi, motiflerin dairesel hatlar üzerinde serbest olarak yerleştiği ve dalların rahat bir şekilde zemine hareket ettiği görülür. Bu dairevî kompozisyonların kullanımında da sembolik ifadeler vardır. Hiçbirisi rastgele kullanılmamıştır. Bütün bunlar İslâm dininin görkem ve güzellik doktrini ile yakından ilgilidir”⁹⁶⁹ (Fotoğraf No: 211-212).

Tezhip sanatında kullanılan motiflerin çoğu kendi hatları içinde, kendi bünyelerine uygun gelişme gösterirler. Bitkisel ve rûmî motifler, kendi hatları üzerinde süsleme unsurunu meydana getirdikleri gibi, diğer bazı motiflerle kümeler halinde veya çeşitli formlar meydana getirerek te kullanılırlar (Fotoğraf No: 193-194-190-210). Bulut ve münhani motifleri belirli hatların üzerinde kullanıldığı gibi kompozisyon içerisinde serbest dolaşarak da kompozisyonda bütünleşirler. Bunların arasında yalnızca geometrik motiflerden oluşan kompozisyonlar, şematik olarak çizilen hatlara aynen uymak zorundadır (Fotoğraf No: 189-190-195-210-211-212).

15. ve 16. yüzyıl Osmanlı Dönemi tezhiplerinde bulunan yarı stilize çiçek motiflerinden başta lale ve karanfil olmak üzere gül, nergis, lale, sümbül, çeşitli bahçe çiçekleri ve çiçek açmış bahar ağaçlarıyla selviler günümüz Konya tezhibinde de kullanılmaktadır. kullanılmıştır (Fotoğraf No: 217-219). Bu motiflerin yanında sivri uçlu, kıvrık hançer yapraklar, stilize çiçek motifleri eşliğinde “saz yolu” üslûbunda uygulanmaktadır. (Fotoğraf No: 189-194-211).

“Ayrıca 17. yüzyılda batı etkisi altında Türk tezhip sanatına giren gölgeli çiçek buketleri ile 18. yüzyılın sonuna doğru “Türk rokokosu” adı verilen üslûp ta günümüzde uygulanmaktadır. Bu üslûplarda; yaprak ve çiçeklerden oluşan askılar, kurdele ve fiyonklarla bezeli buketler, gül sepetleri, iri ve birbirleri altından çıkan yaprak motifleri, vazolu, vazosuz çiçek demetleri, sıvama altınlı zemin üzerinde her türlü rengin kullanıldığı çiçek motifleri yer almaktadır.”⁹⁷⁰ (Fotoğraf No: 210-212).

⁹⁶⁸ Akar, A.- Keskiner, C., **Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif**, İstanbul, 1978, s. 15.

⁹⁶⁹ Aksu, H., **A.g.m.**, s. 135.

⁹⁷⁰ Keskiner, C., “Türk Tezhibinde Batı Etkisi”, 12.10.2003, <http://www.turkislamsanatlari.com/tezhib/cahide.asp>.

Bu kompozisyonların yanında müzehhipler tarafından “negatif” adı verilen ve “motif parçalarının (yaprak, çanak, v.b.) birbirinden ayrı (bitişmeden) tahrirsiz tek renkte boyanması”⁹⁷¹ gibi tezhipteki boşlukları doldurmada kullanılan uygulamalar da bulunmaktadır.

Açıklanan tüm motif özellikleri renkli tonlama veya tamamen altınla yapılan hâkari tarzında boyanabilmektedir. Esası noktalamaya dayanan farklı bir süsleme tekniği de tezhipte sıkça uygulanmaktadır. “Boyanmış zeminin boşluğunu almak ve hareketlendirmek için yapılan bu süslemede; fırça ile genellikle bordo üzeri siyah veya altın yıldız ile üçlü, dörtlü noktalardan oluşan “çintemani” motifi ile ya da sık noktalar halinde zemin doldurulur. Bu uygulama iğne ile yapılırsa “iğne perdah” adı verilir ve bu tür genellikle varak ve sürme altın üzerine uygulanır (Fotoğraf No: 217). Ayrıca, yazının etrafının dendanlarla sınırlanıp, kalan kısmın altınlanması ya da boyanması ile meydana gelen ve “beynessütür” tekniğindeki uygulamalar da kullanılmaktadır.”⁹⁷²

Konya’lı müzehhibler 16. yüzyıl klâsik dönem üslubunu benimsemişlerdir. Günümüzde “Türk tezhip sanatındaki tüm motif özellikleri kullanılmakta olup, süsleme özellikleri genellikle rûmî ve hatâyî olarak iki ana temel üzerinde şekillenmektedir (Fotoğraf No: 218). Motifler tek başına ve bir arada kompozisyonlar oluşturarak kullanılmaktadır. Kompozisyonlar kare, üçgen, dikdörtgen, daire gibi biçimlerin iç kısımlarının doldurulması ile meydana gelmektedir.”⁹⁷³ (Fotoğraf No: 219).

“Bordürlerde en çok kullanılan biçim “S” kıvrımların iki kenarına dizilen rûmî ve stilize çiçek motiflerinden oluşan kompozisyonlardır. Bunlardan “üç iplik rûmî” adı verilen bordür çok sık kullanılmaktadır. Geometrik bordürler ise; ikili, üçlü, beşli, yedili olarak değişen düz ve anahtarlı (köşeli) geçmeler-zencerek motiflerinden oluşmaktadır. Ayrıca ardı ardına sıralanan kartuşların iç kısımlarının bitkisel motiflerle doldurulmasından oluşan bordürler de sıkça uygulanmaktadır.”⁹⁷⁴

Nakkaşlıkta da, tezhipte kullanılan motiflerin büyük ebatta olanları, uyumlu kompozisyonlarda düzenlenerek mekanlarda iç ve dış cephelere uygulanmaktadır. Bitkisel süslemelerde; rûmî, hatâyî, penç, hançer yaprak, stilize edilmiş karanfil, lale v.b. gibi çiçekler geometrik süslemelerde ikili, üçlü, dörtlü, beşli zencerek, daire, oval biçimleri, tığ, cetvel motifleri yazılı süslemelerde çeşitli ayet-i kerîme ve sûrelerden oluşan yazı kuşakları,

⁹⁷¹ 17.05.2005 tarihinde Osman Şişman ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁷² 17.05.2005 tarihinde Osman Şişman ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁷³ 14.07.2005 tarihinde Osman Şişman ve 17.05.2005 tarihinde Sinan Hidayetoğlu ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁷⁴ 17.05.2005 tarihinde Osman Şişman ile yapılan kişisel görüşmeden.

yuvarlak formlar içine yerleştirilmiş besmele, Allah, Muhammed yazıları tercih edilmektedir (Fotoğraf No: 220-221-222-223-224).

F. Renkler

Tezhibin yapılacağı zemin rengini hattatlar belirlemekte olup, ve müzehhiblerin gelen yazının rengine göre renk seçimi yapmaktadırlar. “Ancak tezhip zemininde tercih ettikleri renk genellikle, “nohudî” şeklinde toprak renginin tonlarından oluşmaktadır. Bu renk; çay, ceviz kabuğu, ihlamur ve neskafé ile renklendirilerek elde edilir.”⁹⁷⁵

Konya’lı müzehhibler 16.yy. klâsik dönem tezhibinde kullanılan zemin lâcivert ve altınla kaplı yapılan tezhip üslubunu benimsemişlerdir. Kullanılan renkler motiflere bağlı olup, tabiattan yetiştiği şekilde alınan çiçeklerde gül, nergis, lale, sümbül, süsen, haseki küpesi, zerrin ve bahar çiçeklerinin doğal renkleri kullanılmaktadır. “En çok kullanılan renkler ise; en önemli renk elemanı olan altın yıldız başta olmak üzere lacivert, bordo, hâki yeşil, sarı, kırmızı (gül, nar çiçeği kırmızısı, kiremit kırmızısı), pembe ve tonları, mavi, turuncu ile siyah ve beyazdan oluşmaktadır.”⁹⁷⁶

“Nakkaşlıkta renkler camii mimarisine ve iç mekanın aydınlığına ya da loşluğuna göre ayarlanır. Renkler tezhipteki gibi ayarlanmaz. Çünkü tezhipte 50 cm. uzaktan bakılırken, camii tezyinatına 10-20 m. gibi uzak bir mesafeden bakılmaktadır. Bu sebeple canlı, birbiri ile uyumlu renkler ve tonları seçilmektedir.”⁹⁷⁷

G. Eser Çeşitleri

Hat sanatına yardımcı sanatlar arasında bulunan tezhip sanatı da, günümüzde hat yazılı levhalarda süsleme unsuru olarak ve ebrûlu levhaların kenar kısımlarında bordür şeklinde çerçeve olarak kullanılmaktadır. Levhaların yanında genellikle camilerde iç ve dış cephe duvarlarında, belirli bölümlere “kalem işi” tekniğinde nakışlar da yapılmaktadır.

Müzehhipler, tezhiplenecek bir levhanın desen yoğunluğuna göre en az bir ay gibi bir sürede tamamlandığını ifade etmişlerdir. Nakkaşlar ise; bir caminin yine tezhipte olduğu gibi desen yoğunluğuna göre 3-6 ay gibi bir sürede tamamlandığını belirtmişlerdir.⁹⁷⁸

⁹⁷⁵ 17.05.2005 tarihinde Osman Şişman ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁷⁶ 17.05.2005 tarihinde Sinan Hidayetoğlu ve 14.07.2005 tarihinde Osman Şişman ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁷⁷ 18.06.2005 tarihinde Veli Acar ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁷⁸ 17.05.2005 tarihinde Sinan Hidayetoğlu, 17.06.2005 tarihinde Şemseddin Küçükazay ve 14.07.2005 tarihinde Osman Şişman ile yapılan kişisel görüşmeden.

H. Üretimde Yaşanan Sorunlar

Müzehhibler yaptıkları işin hat sanatı ile doğrudan bağlantılı olduğunu belirterek, hattatlar tarafından gelen levhaları tezhiplerdiklerini ve üretimde sorun yaşamadıklarını ifade etmişlerdir.⁹⁷⁹ Nakkaşlar ise, Konya içi ve dışından sürekli iş geldiğini ve ekip olarak çalıştıkları için sorun yaşamadıklarını ifade etmişlerdir.⁹⁸⁰

Sanatkâr Yetiştirme Sorunu

Tezhip sanatında son yıllarda Konya’da açılan güzel sanatlar okulları ve Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü’nde eğitim alan öğrencilere mezun oldukları takdirde “tezhip sanatçısı” unvanı verilmektedir. Çırak yetiştirme sorunu bulunmayan tezhip sanatı, özellikle genç bayanlardan yoğun ilgi görmekte olup önümüzdeki yıllarda genç müzehhibelerin Konya tezhip sanatında oldukça başarılı konumlara geleceği düşünülmektedir.⁹⁸¹

Nakkaşlıkta ise, Veli Acar “bu işin bir ekip çalışması olduğunu ancak son yıllarda yanında çalışan çırakların bu işin önemli özelliklerini öğrenmeden usta olduklarının belirtmiştir. Camilerin nakışlarını uygun fiyatlara yaparak piyasada yer kazanmaya çalışan bu kişilerin, kalitesiz işler yaptıklarını ve bu tür çalışmaların nakkaşlığın genel karakterine aykırı olduğunu”⁹⁸² ifade etmiştir. Bu sebeple mesleğinde tam anlamı ile çırak yetişmediğini vurgulamıştır.

İ. Pazarlama ve Sağlanan Kazanç

Tezhip sanatı günümüzde hat sanatına yardımcı bir sanat olarak devam etmekte ve hat levhaların süslemesinde kullanılmaktadır. Ancak “İstanbul’da bir meslek olan tezhip sanatının, Konya’da hobi olarak devam ettiğini ve İstanbul’a göre oldukça uygun fiyatları olan levhaların Konya’da çok pahalı bulunarak sadece koleksiyonerler ve maddi gücü yüksek

⁹⁷⁹ 17.05.2005 tarihinde Sinan Hidayetoğlu, 17.06.2005 tarihinde Şemseddin Küçükazay ve 14.07.2005 tarihinde Osman Şişman ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁸⁰ 18.06.2005 tarihinde Veli Acar ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁸¹ 17.05.2005 tarihinde Sinan Hidayetoğlu ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁸² 18.06.2005 tarihinde Veli Acar ile yapılan kişisel görüşmeden.

kesim tarafından tercih edildiği belirtilmiştir.”⁹⁸³ Bu sebeple tezhipten sağlanan kazancın bir ailenin geçimini karşılamadığını ve bu sanatın hobi olmaktan ileri gitmediği ifade edilmiştir.

Ayrıca son yıllarda talep gören bir meslek haline gelen nakkaşlığın, yeni yapılan ya da restore edilen camilerde iç ve dış mekanların süslemelerin yapımı için yurt içi ve dışında çok rağbet gördüğü belirlenmiştir. İşçiliklerindeki kaliteden dolayı; “Konya ve pek çok şehirde hatta yurt dışında yeni açılan veya restore edilen camilerin iç tezyinatı, nakış ve süslemelerinin yapımı için özellikle Konya’daki ustalara pek çok talep gelmektedir. Nakkaşlık olarak tanımlanana bu sanat dalı Konya ekonomisinde doğrudan yer almaktadır.”⁹⁸⁴ Bu tür çalışmalarda kazançlarının giderlerini karşıladığı tespit edilmiştir.

J. Tezhip Sanatının Geleceği Hakkında Sanatkârların Görüşleri

Müzehhibler, son yıllarda tezhip sanatında gerek üniversite gerekse özel okulların girişimleri ile Konya’daki çalışmaların hızlanarak uygulayıcı sayısının artmasının sevindirici bir gelişme olduğunu belirtmişlerdir.⁹⁸⁵

Özellikle Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde, verilen tezhip derslerinin, işin ehli kişiler tarafından verildiği için sanatın ruhuna aykırı olmadığını ve yeni yetişen müzehhib ve müzehhibelerin kaliteli bir eğitim ortamında yetiştiğini ifade etmişlerdir. Bu Fakültenin Konya için bir şans olduğunu ve gelecek yıllar için tezhip adına yapılacak her türlü kalitesiz çalışmanın bu işin eğitimini alan kişilerce engelleneceği ve sanatın ruhunun kaybolmayacağını düşünmektedirler.⁹⁸⁶

Nakkaşlıkta ise, en önemli unsurun sürekli çalışarak desen meydana getirmek dolayısı ile “üretici olma vasfı kazanmak olduğunu ancak günümüzde, maddi kaygıların ön planda tutularak kalitesiz işlerin ortaya çıktığını, bu şekildeki kötü örneklerle mesleğin erozyona uğrayarak kabalaştığını belirtmişlerdir.”⁹⁸⁷

“Güzel Sanatlar Fakültesi’nde verilen eğitimler ve yapılacak yeni çalışmalar ile, gerek tezhipte gerekse nakkaşlıkta yapılan ve sanatı baltalayan kötü çalışmaların denetim altına alınarak engellenmesi hedeflenmektedir.”⁹⁸⁸

⁹⁸³ 17.05.2005 tarihinde Sinan Hidayetoğlu ve 14.07.2005 tarihinde Osman Şişman, ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁸⁴ Hidayetoğlu, H. M., “Kitap Süsleme Sanatları, Günümüz Konya’sındaki Durumu ve Ekonomiye Katkıları”, **Ulusal I. Konya Ekonomisi Sempozyumu**, Konya, 2003, s. 472.

⁹⁸⁵ 17.05.2005 tarihinde Sinan Hidayetoğlu, 17.06.2005 tarihinde Şemseddin Küçükazay ve 14.07.2005 tarihinde Osman Şişman, ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁸⁶ 17.05.2005 tarihinde Sinan Hidayetoğlu ve 14.07.2005 tarihinde Osman Şişman, ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁸⁷ 18.06.2005 tarihinde Veli Acar ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁹⁸⁸ 20.06.2005 tarihinde Hüseyin Öksüz ile yapılan kişisel görüşmeden.

2. 5. 7. Ebrû Sanatının Tanımı ve Tarihçesi

Aslı Farsça'dan gelen ebrû sözcüğü; “Âb” ile “Rûy”⁹⁸⁹ kelimelerinin birleşmesinden meydana gelmiş ve sözcüğün zaman içinde değişikliğe uğraması ile önce “ebrî” daha sonra da “ebrû” ya dönüşmüştür.

Kitre veya benzeri maddelerle yoğunluğu artırılmış su üzerine, özel fırçalar yardımı ile boyaların serpilip, meydana gelen desenlerin kağıda alınması ile elde edilen bir sanat eseri⁹⁹⁰ olan ebrûyu Şemseddin Sâmî Kamûs-ı Türkî isimli büyük lûgatında; “1. Kaş, 2. Aslı “ebrî” dir. Bulut renginde daha doğrusu Çağatayca'da “ebre”; hâre gibi, dalgalı veya damarlı (kumaş, kâğıt v.s.) cüz ve defter kabı yapmak için kullanılan renkli kağıt”⁹⁹¹ şeklinde tanımlamıştır.

Ebrûnun tarihi ile ilgili pek çok bilgi olmamasına rağmen, menşei konusunda farklı görüşler ortaya atılmıştır. Bu görüşlere göre kronolojik bir sıralama yapılacak olursa ebrûnun;

- 8. yüzyılda “Liu sha shien” adı ile Çin’de
- 12. yüzyılda “Suminagashi” adı ile Japonya’da,
- 15. yüzyılda “Ebre” adı ile Türkistan’da,
- 15-16. yüzyıllarda “Ebrî” adı ile İran’da,
- 16. yüzyılda “Abar” adı ile Hindistan’da ilk defa uygulandığı söylenebilmektedir.⁹⁹²

Ancak pek çok yabancı araştırmacı ebrû sanatını bir Türk sanatı olarak kabul etmektedir. Örneğin; V. Minorsky; “Ebrûlu (hareli) kağıt bir Türk icadıdır”⁹⁹³ derken, Albut Haemmerle “Bunt papier” adını taşıyan eserinde; “Ebrûnun çok güzel bir Türk sanatı olduğunu ve battal ebrûlardaki mermere benzeyen şekillerin kağıda mermer gibi bir görünüm verdiği için, mermer kağıdı (papier marbré, marbled paper) olarak isimlendirdiklerini ve bu sanatı Batılıların bilmediğini” yazmıştır.⁹⁹⁴

Şemseddin Samî Kamûs-ı Türkî’inde, ebrûnun menşei 15. yüzyıl Türkistan devri olarak göstermektedir. Bu şekilde Türkistan’da doğan ebrûculuğun, Anadolu’daki ebrûculara göre Buhara’da başladığı görüşü hakimdir.⁹⁹⁵

⁹⁸⁹ Su yüzü anlamındadır. Ayrıntılı bilgi için bkz., Yazır, M. B., **Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli II**, Ankara, 1974, s. 194.

⁹⁹⁰ Arıtan, A. S., “Türk Ebrû San’atı ve Bugünkü Durumu”, **Sosyal Bilimler Dergisi**, Sayı:5, Konya,1999,s. 441.

⁹⁹¹ Sâmî, Ş., “Ebrû”, **Kamûs-ı Türkî**, İstanbul, H. 1317/M.1899, s. 64.

⁹⁹² Arıtan, A. S., “Geçmişten Günümüze Türk Ebrû Sanatı ve Yeni Uygulamalar”, **Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu (Prof. Dr. Gönül Öney’e Armağan)**, 10-13 Ekim 2001, İzmir, s. 20.

⁹⁹³ Arıtan, A. S., “Türk Ebrû San’atı”, **Türkler**, Cilt: 12, Ankara, 2002, s. 330.

⁹⁹⁴ Ersoy, A., “Ebrû Sanatı”, **İlgi**, Sayı: 58, İstanbul, 1989, s.25.

⁹⁹⁵ Arıtan, A. S., **A.g.m.**, 2002, s. 330.

Bu bilgilerle birlikte, bulunan en eski ebrû örneklerinden yola çıkılarak çeşitli varsayımlar üretmek te mümkündür. Bu şekilde belge niteliğini taşıyan ilk eser, 1519 tarihinden önceye ait Mecmûatü'l Acâib'tir. İstanbul Üniversitesi kütüphanesinde bulunan bu eserde, tâ'lik yazılar ve Herat'lı Mîr Ali Kâtib'in imzasının zemininde hafif ebrûlar bulunmaktadır.⁹⁹⁶ İkinci eser, Topkapı Sarayı Hazine 845'te kayıtlı olan, Ârifî'nin 1539-1540 tarihli "Gûy-ı Çevgân" adlı eseridir. Eserin her yaprağının kenarları ebrûlu olup, bu durum Türk Ebrûculuk tarihinin daha öncelere gittiğini ortaya koymaktadır⁹⁹⁷ (Fotoğraf No: 225). Üçüncü eser, M. Uğur Derman'ın koleksiyonunda bulunan bir ebrû kağıdı üzerindeki, H.962/M.1554 tarihli, Mâlik-î Deylemî tarafından Gürcistan'da yazılmış tâ'lik kıt'a da geçen Arapça tarihtir⁹⁹⁸ (Fotoğraf No: 226). Dördüncü ve son eser ise, 1595 tarihini taşıyan ve Kemal Elker koleksiyonunda bulunan Fûzulî'nin "Hadikatü's Süedâ" isimli eserinin yazma bir kopyasında, bilinen en eski ebrû ustası Şebek Mehmet Efendi'ye ait üç adet hafif ebrûlu kağıttır.⁹⁹⁹

Söz konusu olan bu eserler ile; M. Uğur Derman koleksiyonundaki H.1017/M.1608 tarihli "Tertîb-i Risâle-i Ebrî" adlı müellifi belli olmayan eser, Türk ebrûsu hakkında bilgi vermesi ve o zamana kadarki bilgileri bir araya getirmesi bakımından çok önemlidir.¹⁰⁰⁰

Türk ebrûsu, 16. ve 17. yüzyıllarda en parlak dönemini yaşamıştır. O dönemlerde Batı'ya pek çok ebrû örneği ve bir çok krala da ebrûlu hatıra defteri gönderilmiştir. O yıllarda, ciltçiliğin ve süslemenin de rağbet görmesi ebrûnun gelişmesine destek olmuştur.

Bu tarihlerden sonra matbaanın icadı ile basılı kitapların ortaya çıkması ciltçiliğin ve ebrûlu süslemelerin azalmaya başlamasına yol açmıştır. Bu arada Avrupa'da da ebrû gelişmeye başlamış ancak baskı ebrûlar ortaya çıkmıştır. Bunlar Anadolu'daki ebrû sanatının gerilemesine neden olmuştur. Cumhuriyet Döneminde Sanâyi-i Nefîse Mektebi (Güzel Sanatlar Akademisi)'nde ders olarak okutulmaya başlanması, ebrû sanatı için önemli bir adım olmuştur.¹⁰⁰¹ Günümüzde de, ebrû yapan sanatçıların sayısı az da olsa, ebrû'ya karşı duyulan ilgi ve heves gün geçtikçe artmaktadır.

⁹⁹⁶ Arıtan, A. S., **A.g.m.**, 2001, s. 22.

⁹⁹⁷ Sungur, N., "Sanat ve Kimya Birarada: Ebrû", **Bilim ve Teknik Dergisi**, Sayı: 316, İstanbul, 1994, s. 55.

⁹⁹⁸ Derman, M. U., **Türk Sanatında Ebrû**, İstanbul, 1977, s. 6.

⁹⁹⁹ Yazan, I., "Ebrû Sanatı", **Antika**, Sayı: 14, İstanbul, 1986, s. 42.

¹⁰⁰⁰ Arıtan, A. S., **A.g.m.**, 2002, s. 330.

¹⁰⁰¹ Sungur, N., **A.g.m.**, s. 55.

2. 5. 8. Türk Kültürü ve El Sanatları İçinde Ebrû Sanatı

Türk sanatında ebrû; güzellik anlayışından doğup, yine Türk sanatının güzellik anlayışı ile gelişmiştir. Bu anlamda ebrû, Türk sanatı ve kültürü içinde gerek yapım malzemeleri gerek estetik ve sanat değeri, gerekse taşıdığı manevi anlamlar bakımından farklı bir nitelik taşımaktadır.

Farsça su yüzü anlamına gelen ab-rû; yoğunlaştırılmış su üzerinde yüzdürülen sığır ödü ile hazırlanmış boyaların, desenlendirildikten sonra kağıda veya başka yüzeylere aktarılması iken burada aktarılan, sadece boyarmaddeler değildir. Ebrû sanatçısının gönlünden gelen yansımadır. Çünkü amaç; boyalı veya renkli kağıt yapmak değil, ilâhi güzelliğe yaklaşımdır.

Türk ebrûsunun ustalarının düşünceleri ve söylenen sözler ebrûnun felsefi ve tasavvufi bakımdan bazı anlamlar taşıdığını da gözler önüne sermektedir.

Bu düşünceyi büyük ebrû ustası Edhem Efendi'nin (1829-1904) "Ebrû sihir gibidir, bazen tutar bazen tutmaz" sözü; Mustafa Esad Düzgünman'ın

"Besmele ile tezgah açıp, ebrû yapan kişiyiz,

Fırça ile su üstüne hüner satan kişiyiz." sözü, Fuad Başar'ın "Ebrû deyince aklıma uçsuz bucaksız bir renk cümbüşü olan bir alem geliyor. Öyle bir alem ki onun içinde adeta kanat takmış uçuyorsunuz." sözü, Hikmet Barutçugil'in "...olup biten her şey ebrûzene Allah'ı hatırlatır. Yapılan eserlerin tekliği Vahdet'i; hiçbir eserin birbirine benzememesi, yaradılıştaki tekrarın olmadığını hatırlatır. Kitreli su sanki Cenâb-ı Hakk'ın zâtı gibidir. Yüzeyde oluşan türlü türlü renkler, desenler ise sanki Hakk'ın sıfatları gibidir." sözleri desteklemektedir.¹⁰⁰²

Bu şekilde Türk süsleme sanatları içinde gerek estetik değeri gerekse taşıdığı manevi değerleri bakımından el sanatlarımız içinde ayrı bir konumda olan ebrûnun ruhsal tedavi anlamında da etkili bir yöntem olduğu düşünülmektedir. Ebrûnun vücuttaki elektriği aldığı, ruhi bunalımları tedavi edici nitelikte olduğu ve yapan insanları rahatlattığı, Batı'da ruhsal terapi ile özür ve problemlili çocukların rehabilitasyonu için kullanıldığı bilinmektedir.¹⁰⁰³

Tüm bu bilgilerden; Türk kültürü ile beslenen ve dini, felsefi, ruhi, ilmi birtakım anlamlar taşıyan ebrû sanatı, sanat değeri ile de asırlardan günümüze bu özelliklerini muhafaza etmiştir.

Klâsik Türk-İslâm sanatları içinde ayrı bir yeri olan ebrû, günümüz Türk el sanatlarında da klâsik ve modern yöntemlerle devam ettirilmektedir.

¹⁰⁰² Arıtan, A. S., **Türk Ebrû San'atı ve Günümüzdeki Ebrû Uygulamaları** (Baskıda), Konya, 2001, s. 5, 7, 12.

¹⁰⁰³ Arıtan, A. S., **A.g.e.**, s. 10-12.

20. yüzyılda Türk ebrûcülüğünü, devam ettiren isimlerden Edhem Efendi'nin talebesi olan Necmeddin Okyay, Hatîb Mehmet Efendi'nin hatîb ebrûsu ile başlattığı yeniliği, bugünkü çiçekli ebrû'yu yaparak geliştirmiştir. Necmeddin Okyay'dan sonra yeğeni Mustafa Esat Düzgünman, ebrûnun günümüze ulaşmasında önemli hizmetler vermiştir. Günümüzde geleneksel Türk ebrûsu, Mustafa Düzgünman'ın icâzetli talebeleri T. Alparslan Babaoğlu, M. Fuad Başar, Sabri Mandıracı (henüz icazeti olmadığı bilinmektedir.) ve Alparslan Babaoğlu'nun talebesi olan Sadrettin Özçimi tarafından temsil edilmektedir.¹⁰⁰⁴

Klâsik Türk ebrûsunun yanında ülkemizde bağımsız ebrû sanatından, ebrû sanatçılarından, eserlerinden ve estetik değerlerinden söz etmek mümkündür. Bunlardan geleneğe bağlı olan yenilikçi ebrû sanatçıları; Niyazi Sayın, Timuçin Tanarlan, Feridun Özgören, Salih Elhan, hiçbir geleneğe bağlı olmayan yenilikçi ebrû sanatçıları; Nedim Sönmez, Hikmet Barutçugil, Ahmet Çoktan, Ahmet Saral, Peyami Gürel'dir.¹⁰⁰⁵

Bu şekilde geleneksel soyut resme yaklaştıran ve ebrûyu farklı malzemelerden yapılmış formlar üzerine de uygulayan pek çok sanatçı bulunmaktadır. Sanatçılar kendi yaklaşımlarını da katarak resimle birlikte oluşturdukları yeni teknikleri, kumaş, cam, tuval, toprak ve seramik kaplar olmak üzere çeşitli yüzeylere aktararak geleneğin çağdaş yorumunu insanların beğenisine sunmaktadırlar.

2. 5. 9. Konya'da Ebrû Sanatının Geçmişi ve Bugünkü Durumu

Selçuklu Döneminde kitap sanatları alanında yoğun faaliyetlerin olduğu Konya'da, hat sanatına yardımcı bir sanat olarak gelişen ebrû sanatında da pek çok örnek bulunmaktadır. Bunlar; günümüzde Konya Mevlâna ve Konya Yusuf Ağa Kütüphanelerinde bulunan el yazması Kur'an-ı Kerîmler ve kitapların cilt iç kapaklarında yer alan ebrû örnekleridir. 19.-20. yüzyıllarda geleneksel sanatların icralarının azalması ile ebrû sanatını da etkilemiştir. Bu sebeple Konya'da son dönem Osmanlı ve Cumhuriyet Dönemine ait ebrû örnekleri ile karşılaşmamaktadır.

Günümüzde kitap sanatlarından tezhip, hüsn-i hat ve cilt gelenekselliği korumakla beraber, ebrû sanatında özellikle "1980 yılından itibaren "yenilikçi teknikler" adı altında resim veya soyut ebrû denilebilecek teknikler gelişmiştir. Formu ve malzemesi ile klâsik ebrûnun yanında geleneğe bağlı olmayan ve bir çoğu batı etkisinde olan yeni arayışlarla ebrû çalışmaları yapılmaktadır."¹⁰⁰⁶ "Avrupa'nın pek çok kentinde modern ebrû çalışmaları yapan

¹⁰⁰⁴ Arıtan, A. S., **A.g.e.**, s. 116-120.

¹⁰⁰⁵ Arıtan, A. S., **A.g.e.**, s. 120-132.

¹⁰⁰⁶ Arıtan, A. S., **A.g.m.**, 2001, s. 25,28.

pek çok atölye bulunmakta ve ebrû sanatında yenilikçi akımı oluşturan Türk ebrûcuları”¹⁰⁰⁷, modern tarzda çalıştıkları ebrûlarını pek çok Avrupa ülkesinde sergilemektedirler.

Günümüz Konya’ında bir Konyalı sanatkar olan neyzen Sadrettin Özçimi klâsik Türk ebrûsu çalışmaları ile oldukça önemli bir konumdadır. Günümüzde Sadrettin Özçimi’nin yetiştirdiği ve ebrû icazeti alma durumunda olan Mustafa İnan ile Esma Tosun Konya’da klâsik Türk ebrûsunu yaşatacak isimler arasındadır.

Son yıllarda klâsik sanatlara karşı ilginin arttığı Konya ilinde, ebrû çalışmaları da giderek çoğalmıştır. Büyükşehir Belediyesi bünyesindeki Komek kurslarında ebrû sanatçısı Sadrettin Özçimi’nin talebesi olan Nilüfer Taban tarafından klâsik ebrû çalışmaları yapılmaktadır. Bunun yanında yine Karatay Belediyesi bünyesinde açılan Karmek kurslarında da, hattat Tahir Güçlü tarafından ebrû dersleri verilmektedir.

Konya’da klâsik Türk ebrûsu çalışmaları yanında Selçuk Üniversitesi Resim Bölümü öğretim elemanı Mutluhan Taş tarafından, Türkiye’de bir ilk olarak “ebrû üzerine yağlıboya çalışması” yapılmıştır. Bu yöntemde insanın insana ve Mevlâ’ya olan aşkı resmeden Mutluhan Taş, mevlevî figürlerinin ağırlıkta olduğu resimlerinde geleneksel ebrû sanatının dışına çıkarak farklı tarzda çalışmalar yapmaktadır.

A. Ebrû Sanatçıları

Sadreddin Özçimi

1955 yılında Konya doğumlu olan Sadrettin Özçimi; ilk, orta ve lise tahsilini Konya’da tamamlamıştır. 1979 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Konservatuari’ndan mezun olmuştur. 1977 yılında Kültür Bakanlığı İstanbul Devlet Türk musikisi topluluğunda ney sanatçısı olarak çalışmaya başlayan Özçimi, 1993 yılında ebrûcu Mustafa Düzgünman üstadın icazetli talebesi olan ebrûcu Alparslan Babaoğlu’ndan ebrû dalında ders almaya başlamıştır. 1997 yılında 5. nesil ebrûcu olarak “ebrû icâzesi” alan Özçimi, bugüne kadar yurt içinde ve dışında pek çok sergilere iştirak etmiştir. Özçimi 2000 yılından itibaren Destegül Güzel Sanatlar Mektebi’nde, 2002 yılından itibaren de Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü’nde ebrû dersleri vermekte idi. Ancak 2005 yılı itibarı ile derslerine ara vermiş ve İstanbul’da ikametgâh etmeye başlayan Özçimi, günümüzde İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu’nda ney sanatçısı olarak çalışmaktadır (Fotoğraf No: 227).

¹⁰⁰⁷ Bu ebrû sanatçıları; Nedim Sönmez, Hikmet Barutçugil, Ahmet Çoktan, Peyami Gürel, Ahmet Saral’dır. Sönmez, N., “Ebrû Sanatında Yenilikler”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 34, İstanbul, 1985, s. 27-30.

B. Üretim Mekanı

Kullanılan ana hammadde olan kitrenin yapısından dolayı sadece kış aylarında ebrû çalışmaları yapılmaktadır. Ancak son yıllarda yazın havanın derecesini soğutucu makinelerle düşürerek ebrû sanatçıları çalışmalarını diğer sanatkârlar gibi evlerinde veya çeşitli mekanlarda kurulan atölyelerde sanatlarını devam ettirmektedirler. Atölyelerde, ebrû çalışmasında kullanılan tekne ve diğer araçların üstünde yer alacağı büyükçe bir masanın dışında, ebrûlu kağıtların kurutulacağı tahta ızgaralar bulunmaktadır. Bu sebeple fazla büyük mekan gerektirmeyen atölyeler ortalama 50-60 m² genişliğindedir.

C. Kullanılan Malzemeler

Hammadde

Su: Ebrû sanatının oluşumunda en önemli etken malzemedir. Kireçsiz ve klorsuz su olması tercih edilir.

Kitre: “Kitre Anadolu”da yetişen muhtelif Geven (Astragalus) çeşitlerinin gövdelerinden sızıp, havada katılaştan, beyaz yahut krem renkli plaka veya şeritler halinde bulunan, yapışma kabiliyeti az bir zamk cinsidir. Eczacılıkta, kozmetikte ve dokuma sanayinde kullanım sâhası geniştir. Ebrûculukta plaka halinde olanları tercih edilir”¹⁰⁰⁸ (Fotoğraf No: 228).

Boylar: “Klâsik ebrû’da toprak boylar (oksit boylar) kullanılır. Bunların yanı sıra pigment boylar da (organik ve inorganik çeşitleri vardır) kullanılır. Ebrû’culukta kullanılan boyların ortak özelliği suda çözülmemeleridir. Ebrû yapımında en çok kullanılan boya hammaddeleri oksit kırmızı (demir oksitleri içeren kırmızı toprak, gülbahar da denir.), oksit sarı (doğada bulunan arsenik sülfür, diğer adıyla zırnık), oksit siyah (eski is mürekkepçiliğinde kullanılan is), Lahor çividi, (Pakistan’ın Lahor şehrinden gelen doğal çivit), çamaşır çividi, üstübeç (bazik kurşun karbonatın doğadaki şekli; beyaz renk için kullanılır.), lök (asıl ismi lek olup, Hindistan’da bitki yapraklarında şebnem olarak oluşur ve kuruyunca toplanır; vişne çürüğü rengi olarak kullanılır.) ve Çamlıca toprağı (tütün rengi olarak ve kil miktarı az olan, topraktan elde edilen boylara kıvam ve tutma özelliği katmak

¹⁰⁰⁸ Derman, M. U., **A.g.e.**, s.11.

için kullanılır.)’dır. Bu maddelerin karışımlarından, yeşil, turuncu gibi değişik renkler elde edilmektedir”¹⁰⁰⁹ (Fotoğraf No: 228).

Sığır Ödüsü: “Suyun yoğunluğu kitre ile artırılrsa da, boyaların dibe çökmemesi için suda bir yüzey gerilimi yaratmak gerekir. Ebrû ustaları bu amaçla safra asitleri ihtiva eden sığır ödüsü kullanırlar. Öd yerine, zeytinyağı kullanıldığı varsayılsa da, yağ ebrûyu bozan bir madde olduğu için kullanmak sakıncalıdır.”¹⁰¹⁰

Kâğıt: Ağırlığı 70-80 gr. olan, tekne ölçülerinde kesilmiş mat yüzeyli emici özellikli kâğıtlar kullanılmaktadır.

Aletler

Tekne: “Alüminyum veya galvanize çinko kaplardır. Eskiden budaksız çam ağacından yapılmış, içi zifte kaplı (su sızdırmaması için) tekneler kullanılmış olmakla beraber, günümüzde hafif ve ucuz olmaları sebebi ile alüminyum olanlar tercih edilmektedir.”¹⁰¹¹

Ebrû teknelerinde ortalama derinlik 5-6 cm olup, boyutları ise genellikle 35x50 cm civarındadır. Tekne boyutu, kullanılacak kâğıdın boyutuna göre tayin edilir ve sağlıklı bir ebrû için teknenin kâğıt boyutundan 1-1.5 cm büyük olması gerekir (Fotoğraf No: 228).

Fırça: “Küflenmeye dayanıklı olması ve esnekliği dolayısıyla gül dalı; daha kalın telli olduğu için yaşlı at kuyruğu kılı alınıp, bağlama ipi olarak naylon veya misina gibi boya ve suyu emmeyen türdeki ipler kullanılarak hazırlanan fırçala tercih edilir.”¹⁰¹² Fırçanın sap uzunluğu ortalama 20-25 cm olup, kılların uzunluğu 4-5 cm, bunun fırça ucuna gelen kısmı ise 2.5-3 cm olmalıdır (Fotoğraf No: 228).

Dest-i Seng (El taşı): “Düzgün, yuvarlak bir mermer parçası üzerine konan toz halindeki boyalar; özel şekilli mermerde yapılmış bir ağırlık olan dest-i seng ile önce kuru kuru daha sonra da sulandırılıp ağır ağır ezilerek inceltir. Destezenğ”¹⁰¹³ de denilir (Fotoğraf No: 228).

Kürek: Madenden yapılan ve sap kısmı ahşap olan bu alet ebrûda hem dest-i seng ile ezilen boyaları toplamak, hem de tekne karıştırmak için kullanılır. Günümüzde kullanılan spatula da bu işi görmektedir (Fotoğraf No: 228).

¹⁰⁰⁹ Ay, M., **A.g.m.**, s.57.

¹⁰¹⁰ Ay, M., **A.g.m.**, s.57.

¹⁰¹¹ Ay, M., “Ebrû ve Kimya”, **Bilim ve Teknik Dergisi**, Sayı: 316, İstanbul, 1994, s.57.

¹⁰¹² Ay, M., **A.g.m.**, s.57.

¹⁰¹³ Ay, M., **A.g.m.**, s.57.

Boya Kabı: Muhtelif boylardaki cam kavanozlar ebrûculukta boya kabı olarak kullanılabilir. Ağız kısmı geniş olan kaplar tercih edilir.

Tarak: Taraklı ebrûnun yapımında kullanılan, tahta bir çita üzerine sık veya geniş aralıklarla, aynı kalınlıkta ve aynı boyda ince tel veya iğnelerin tutturulması ile oluşturulan bir alettir (Fotoğraf No: 228).

Telli Fırça (Sümbül Fırçası): Sümbül ebrûsunun yapımında kullanılan, ahşaptan yapılan, uç kısmı belli aralıklarla dizilmiş bir çok telden oluşan bir alettir. Ayrıca tekne üzerine boya damlatmaya yarayan, sap kısmı ahşap olan ve uç kısmı muhtelif kalınlıkta ince telden yapılan aletler tekneye boya damlatma işlemi için kullanılır (Fotoğraf No: 228).

Mühre Taşı: “Akik taşından yapılan, ebrû kuruduktan sonra düzeltilip parlatılmaya yarayan alettir. Böylece boyaların hiç çıkmaması sağlanmış ve korunmuş olur. Bu işleme “mühreleme” adı verilir”¹⁰¹⁴ (Fotoğraf No: 228).

D. Yapım Tekniği

Ebrû yapımındaki ilk aşama kitreli suyun hazırlanmasıdır. “Bunun için 100 ölçek suya 1 ölçek kitre konması gerekir. Günümüz ebrûcularından Sâcid Okyay’ın verdiği ölçülere göre; su içindeki kitre oranı, yapılacak ebrû cinsine göre 1/100’den 1/400’e kadar ayarlanır. Koyu renk ebrû istenirse koyu kitre, açık renk ebrû istenirse sulu kitre hazırlanır.”¹⁰¹⁵ Kireç ve klordan arındırılmış su ile hazırlanan kitre, arada bir karıştırılarak 1-3 gün bekletildikten sonra, kalın bez bir torbaya konularak süzülür. Eğer kitrenin kıvamı koyu ise, salep kıvamına gelene kadar su ilave edilir. Hazırlanan kitre tekneye boşaltılır ve üzerine temiz bir kağıt kapatılır. Bir müddet reaksiyonun tamamlanması için dinlenmeye bırakılır.

“Önceden hazırlanan boyalardan az miktarlarda boya kaplarına alınıp, gerekiyorsa sulandırılır. Koyu renkten, açık renge doğru serpilecek boyaların, su yüzeyindeki yayılma oranları, azar azar sığır ödü ilavesi ile ayarlanır. Eğer boyanın fazla yayılması isteniyorsa, sığır ödü fazla, az yayılması isteniyorsa sığır ödü az ilave edilir. Ayrıca sığır ödü miktarının az veya çok olması halinde kullanılan boyalarda değişik renk tonları elde edilir. At kılı ile yapılan fırçalar boyalara batırılarak, sıra ile su yüzeyine, teknenin tamamını dolduracak şekilde serpilir. Bu işlem sırasında boyalar, içerdikleri sığır ödü derecesine göre, su yüzeyinde

¹⁰¹⁴ Ay, M., A.g.m., s.57.

¹⁰¹⁵ Derman, M. U., A.g.e., s.12.

yayılmaya başlar ve birbirinin arasına girer. Bu şekilde oluşan desenler olduğu gibi bırakılabilir veya isteğe göre tarak, fırça, iğne ile müdâhale edilebilir.”¹⁰¹⁶

Tekneye ebrû atıldıktan sonra desenin alınacağı kâğıt sol alt köşe ve sağ üst köşeden tutularak, teknenin sol üst köşesinden yavaş yavaş yatırmaya başlanır. “Hava kabarcığı olmamasına dikkat edilerek, (hava kabarcığı, kâğıdın ebrûyu almamasına ve leke yapmasına sebep olacağından) kâğıdın sağ alt köşesi de tekneye yatırıldıktan sonra kâğıdın tamamı yavaşça yüzeye bırakılır. Eğer hava kabarcığı oluşmuş ise toplu iğne ile kabarcıklar delinerek yok edilir.”¹⁰¹⁷

“Boyalar; kitreli suyun üzerinden, kâğıdın yüzeyine en geç 10-15 saniye içerisinde geçmiş olacağından, kâğıt suyun üzerinde fazla bekletilmeyip, sağ ve sol alt köşelerinden tutularak, teknenin kenarına eğik olarak yavaşça dışa doğru sıyrılır. Bu sıyırma işlemi ile kâğıt üzerinde fazla kitre teknede kalmış olur. Kâğıda alınmış ebrûlar, gölgeli bir mekânda ince çitalar üzerinde veya düz bir zeminde kurutulmalıdır. Ebrû kâğıtları kuruduktan sonra, mührü denilen iki kollu el presi yardımıyla düzeltilip parlatılır. Buna, ebrûnun mührlenmesi denir. Kâğıdın üstünde ince bir tabaka teşkil eden kitre, onun parlamasına ve korunmasına da yardımcı olur. Böylece ebrû kâğıdındaki boyaların çıkması önenebilir.”¹⁰¹⁸

Tekne kapatılırken üzeri kâğıtla örtülmelidir. Bu kâğıt kitreli suyun kaymak tutmasını ve kirlenmesini önlemek açısından gereklidir. Bu şekilde teorik olarak açıklanan ebrû yapımında farklı türde ebrû çeşitleri ortaya çıkmıştır. Bunlar sırası ile:

“**Battal Ebrû:** Kitreli suyun yüzeyine hazırlanan boyalar, bir kıl fırça yardımı ile tekne de boş alan bırakmayacak şekilde, düzenli olarak serpilir. Serpilen boyalar, içerdikleri öd miktarına göre kitreli suyun üstünde yayılmaya başlar ve birbirinin arasına girer. “Bu tarz da yapılan ebrûya Tarz-ı Kadîm (eski tarz) Battal Ebrûsu denir. Bilinen en eski ebrû şekildir ve Mustafa Düzgünman’ın ifadesiyle, “ebrûnun ilk mektebi”dir. Diğerlerinin aksine, Tarz-ı Kadîm Battal Ebrûsu’na boyalar serpidikten sonra el ile bir müdâhalede bulunulmaz, öylece bırakılır”¹⁰¹⁹ (Fotoğraf No: 229).

“**Gel-Git Ebrûsu (Tarama Ebrûsu):** Battal ebrûda olduğu gibi, boyalar serpidikten sonra, bir iğne veya tek at kuyruğu kılı teknenin içinde ileri geri, sağa sola kesin hareketlerle yürütülürse, buna gel-git ebrûsu veya tarama ebrûsu adı verilir.”¹⁰²⁰

¹⁰¹⁶ Derman, M. U., **A.g.e.**, s.20-21.

¹⁰¹⁷ Derman, M. U., **A.g.e.**, s.21.

¹⁰¹⁸ Derman, M. U., **A.g.e.**, s.21.

¹⁰¹⁹ Derman, M. U., **A.g.e.**, s.13.

¹⁰²⁰ Derman, M. U., **A.g.e.**, s.13.

“**Şal Ebrûsu:** İğne veya tel at kuyruğu kılı ile teknenin içinde, düzensiz ve dairemsi hareketler yapılırsa, bu tarz ebrûya şal ebrû denir.”¹⁰²¹

“**Bülbül Yuvası Ebrûsu:** Tekne içinde iğne ile, kenarlardan merkeze doğru helezonik şekiller çizilerek yapılan ebrûdur.”¹⁰²²

“**Somaki Ebrû:** Battal ebrû’nun üst üste ve sıkça atılmış şeklindedir. Desen itibariyle, bir mermer cinsi olan somaki’ye benzeyen damarlı ebrûlar somaki ebrûsu olarak adlandırılır.”¹⁰²³

“**Taraklı Ebrû:** Boyalar kitreli suya serpilir ve üzerinde tarak biçimi sıkça tespit edilmiş iğneler veya çiviler bulunan bir tahta çubukla, iğneler (çiviler) suya girecek şekilde teknenin üstünde dolaştırılır.”¹⁰²⁴

“**Hafif Ebrû:** Battal, tarama ve taraklı ebrûnun sulu kitre üzerinde, yazmak amacı ile hafif renklerle (pastel ve uçuk tonlarda) yapılan şeklindedir.”¹⁰²⁵

“**Serpmeli Ebrû:** Battal, gel-git (tarama), taraklı tarzlarda çalışılan ebrûların üstüne, arzu edilirse kesif boyalara batırılan fırça ile renkler serpilerek oluşturulur.”¹⁰²⁶

“**Neftli Ebrû:** Battal ebrû, taraklı ebrû, gel-git ebrûsu (tarama ebrû) v.b. gibi ebrû tarzlarının üzerine boya yerine, hava kabarcığı şeklinde boşluklar yaparak renk aralarını doğal olarak noktalayıp açmak için neft yağı (terebentin) serpilerek oluşturulur.”¹⁰²⁷

“**Kumlu Ebrû:** Teknede kitreli su, ebrû yapıldıkça yavaş yavaş kirlenerek öyle bir kıvama gelir ki, atılan boyalar artık istense de istenmese de kum gibi noktalanmaya başlar. Kumlu ebrû yapmak için boya damlalıklarla su yüzüne yakın mesafeden hep aynı noktaya damlatılır ve boya kendi kendine yayılmaya başlayarak kumlu ebrû meydana gelir.”¹⁰²⁸

“**Kılçıklı Ebrû:** Kumlu ebrû yapılırken noktalar daha da irileşip “V” harfine benzer şekiller almaya başlarsa, kılçıklı ebrû oluşur.”¹⁰²⁹

“**Hatîb Ebrûsu:** İsmi Ayasofya Camisi hatîbi Mehmet Efendi’den alan hatîb ebrûsu; açık renk bir zemin üzerine genellikle düzgün aralıklarla çeşitli renklerin üst üste damlatılması ve dairelerin bir telle şekillendirilmesi sonucu meydana getirilir. Hatîb ebrûlarının; çark-ı felek, menekşe, yürek, taraklı yürek ve mütenevvia”¹⁰³⁰ (bir kâğıt üzerinde

¹⁰²¹ Derman, M. U., **A.g.e.**, s.13.

¹⁰²² Derman, M. U., **A.g.e.**, s.13.

¹⁰²³ Derman, M. U., **A.g.e.**, s.13.

¹⁰²⁴ Derman, M. U., **A.g.e.**, s.15.

¹⁰²⁵ Derman, M. U., **A.g.e.**, s.15.

¹⁰²⁶ Derman, M. U., **A.g.e.**, s.15.

¹⁰²⁷ Derman, M. U., **A.g.e.**, s.15.

¹⁰²⁸ Derman, M. U., **A.g.e.**, s.15.

¹⁰²⁹ Derman, M. U., **A.g.e.**, s.15-25.

¹⁰³⁰ Göktaş, U., “Hatîb Ebrûları”, **İlgi**, Sayı: 63, 1990, s.33-34.

değişik çiçeklerle ve motiflerle de süslenen türüdür.) gibi çeşitleri bulunmaktadır (Fotoğraf No: 197).

“Çiçekli Ebrû: Hatib Ebrûsunun icadından sonra ebrûda çiçek yapılmasına da çalışılmış, fakat fazla başarı sağlanamamıştır. Ancak, tahminen 1918 yılından itibaren Necmeddin Okyay, bu türü lâle, karanfil, hercaî menekşe, gelincik, gonca gül, kasımpatı, sümbül gibi çiçek cinsleri ile deneyerek başarılı olmuştur. Bu sebeple çiçekli ebrûlar, sanat tarihinde “Necmeddin Ebrûsu” ismiyle de anılmaktadır.”¹⁰³¹

“Çiçekli Ebrûların yapılışı ise; yine açık renklerden biriyle zemin döşendikten sonra, önce sap rengi olarak koyu yeşil boya damlatılır. Bir iğne yardımı ile çekilerek * buna sap şekli verilir. Sapın uygun yerine çiçek rengi olarak hangi boya kullanılacaksa damlatılıp, yine iğne yardımı ile çekilerek çiçek şekli verilir”¹⁰³² (Fotoğraf No: 230).

“Yazılı Ebrû: Önceden kâğıt üstüne Arap zamkı mahlülü ile bir yazı yazılıp kurutulduktan sonra bu, ebrû teknesine kapatılırsa zamklı kısımlar ebrûyu kabul etmez ve kâğıt, tekneden üstü yazılı olarak çıkar. Necmeddin Okyay’ın buluşu olan bu tarza yazılı ebrû denilmektedir.”¹⁰³³

“Akkâse Ebrû: Ebrû yapılacak kağıdın yazı yazılacak kısmının doğal rengiyle kalması istenirse, oraya Arap zamkı sürülür ve kuruduktan sonra ebrû teknesine batırılınca, zamklı kısmın dışında kalan yerler ebrûlanmış olur. Buna akkâseli ebrû denir.”¹⁰³⁴

“Koltuk Ebrûsu: Sülüs nesih kıt’alarda nesih yazınının iki yanındaki koltuk denen dikdörtgen alanlar için yapılan ebrûlara koltuk ebrûsu denir.”¹⁰³⁵

“Zer-efşanlı Ebrû: Ebrûların üzerine ezilmiş altın varak serpilmesiyle oluşturulan ebrû türüdür.”¹⁰³⁶

“Tahrirli Ebrû: Hatib tarzındaki şekillerin kıyılarına da altınla tahrir (kontur) çekilerek oluşturulan ebrû türüne denilmektedir.”¹⁰³⁷

“Çifte Âharlı Ebrû: Üzerine ilk olarak nişasta ve sonra yumurta akıyla ahar sürülmüş ebrû türüdür.”¹⁰³⁸

¹⁰³¹ Derman, M. U., **A.g.e.**, s.19

* Ödle karışık boyalar, kitreli suyun üstünde iğne ile istenilen yere lastik gibi uzatılıp, çekilebilir ve bu boya izi bırakıldığı yerde kalır.

¹⁰³² Derman, M. U., **A.g.e.**, s.19

¹⁰³³ Derman, M. U., **A.g.e.**, s. 21-24.

¹⁰³⁴ Derman, M. U., **A.g.e.**, s.24-25.

¹⁰³⁵ Derman, M. U., **A.g.e.**, s.54.

¹⁰³⁶ Derman, M. U., **A.g.e.**, s.54.

¹⁰³⁷ Derman, M. U., **A.g.e.**, s.54.

¹⁰³⁸ Arseven, C. E., “Ebrû”, **Sanat Ansiklopedisi**, Cilt: 1, İstanbul, 1958, s.502.

Klâsik Türk ebrusu çalışan Sadrettin Özçimi, bütün teknikler ve çeşitleri çalışmakta olup bunlar dışında farklı tarzlar da uygulamaktadır. Bunlar:

1. Battal, gel git v.b. ebrû zeminler üzerine, ortaya irice bir pencere açarak içine çiçek yapmak veya bir hattata yazı için zemin hazırlamak,
2. Hattat ve ebrûcu işbirliğine iyi bir örnek olarak özel kompozisyonlu ebrûlar yapmak,
3. Kalıp maskeleye tekniğinde ve kat'ı tarzında yazılı ebrûlar yapmaktır.¹⁰³⁹

E. Süsleme Özellikleri

Ebrû sanatı da tezhip sanatı gibi kitap süsleme sanatlarından biri olduğu için, uygulanan süsleme tekniği adı altında yapım tekniklerini incelemek doğru olacaktır. Yapım teknikleri içinde yer alan ebrû çeşitlerinin tamamı kitap sanatlarından hat, cilt, tezhip ve minyatürde süsleme olarak kullanılmaktadır. Geçmişte levha ve el yazmalarında, ciltlerde iç kapakların yüzeylerinde süsleme olarak kullanılan ebrû, günümüzde halen levhalarda hat sanatının alt yapısını oluşturan sayfa zeminine renk ve süsleme vermek için kullanılmaktadır.

Ebrû sanatı da aynı tezhip sanatı gibi kitap süsleme sanatlarından biri olup aynı zamanda da, bir motif ve kompozisyon unsuru olarak görülmektedir. Bu sebeple daha önce verilen bilgilerdeki ebrû çeşitlerinin her bir türü, ayrı birer motif ve süsleme unsuru olarak düşünülebilmektedir.

F. Renkler

Ebrû sanatında geleneği devam ettiren sanatçılar doğal hammaddelerden hazırladıkları toprak boyalarla çalışmalarını devam ettirmektedirler. Bu boyalar, hammaddelerine göre renk vermektedir. Ebrû yapımında en çok kullanılan boya hammaddeleri oksit kırmızı, oksit sarı, oksit siyah, Lahor çividi, çamaşır çividi, üstübeç (beyaz renk için kullanılır), lök (vişne çürüğü rengi olarak kullanılır) ve Çamlıca toprağı (tütün rengi olarak kullanılır)'dır. Bu maddelerin karışımlarından da değişik renkler de elde edilmektedir. Oksit kırmızı ve Lahor çividi karıştırıldığında kahverengi elde edilir. Oksit kırmızı ile oksit sarı turuncuyu, Lahor çividi ile oksit sarı yeşil verir.

G. Eserler

Geçmişte hat sanatında yazı etrafına çerçeve, koltuk ebrûsu şeklinde, minyatürlerin kenar kısımlarında, eski kitap ciltlerinin iç kapaklarında, mikleblerinde, yan kağıtlarında,

¹⁰³⁹ Arıtan, A. S., **A.g.e.**, s.119.

murakkaların kenarlarında yoğun olarak kullanılan ebrû; günümüzde yine hat sanatına yardımcı olarak çerçevelerde ve koltuk ebrûsu olarak kullanılmaktadır. Bunun yanında Konyalı ebrû sanatçısı Sadrettin Özçimi; çoğunlukla battal ve çiçekli ebrû çeşitleri olmak üzere tüm ebrû türlerini uygulamaktadır. Bu tür klâsik ebrû levhaları ile modern tarzda soyut resim olarak çalışılan ebrûlar da yapılmaktadır.

Klâsik ebrûnun yanında günümüzde daha çok kimyasal boyalarla yapılan; giyim eşyası olarak fularlarda, eşarplarda, kravatlarda dekoratif ev aksesuarı olarak, cam ve seramik yüzeylerde, sehpa örtülerinde, perdelerde ve abajurlarda ebrû örneklerine rastlamak mümkündür.

H. Üretimde Yaşanan Sorunlar

Geleneksel bir süsleme sanatı olarak ebrû sanatında üretim kaygısının olmadığı görülmüştür. Ebrû sanatçıları aylık üretim miktarının teknenin durumuna göre değiştiğini ve belli bir rakam bulunmadığını belirtmişlerdir.¹⁰⁴⁰

Günümüzde ebrû sanatçıları tarafından yapılan klâsik ebrû levhaların yanında, son dönemlerde kimyasal boyalar ve dekoratif ürünlere yapılan ebrû uygulamaları ile ebrû sanatında yeni oluşumlar kaydedilmiştir. Bu gelişmeler bir takım olumsuzlukları da beraberinde getirerek gelenekselden uzaklaşılmasına sebep olmuş ancak uygulayıcı sayısının artması itibarı ile de ebrû yapımı ve üretimi giderek yaygınlaşmıştır.

Yeni Sanatkâr Yetiştirme Sorunu

Daha önce de değinildiği gibi gelenekselin dışındaki ebrû uygulamalarında, uygulama alanı ve uygulayıcı sayısındaki artıştan dolayı ebrû yapımı giderek artmaktadır. Geleneksel ebrû alanında ise, günümüzde Sadrettin Özçimi tarafından yetiştirilen ve klâsik Türk ebrûsu çalışan öğrenciler bulunmaktadır. Bunlar Mustafa İnan, Esmâ Tosun ve Konya Büyükşehir Belediyesi Meslek Edindirme Kurslarında ebrû alanında usta öğretici olarak çalışan Nilüfer Taban'dır.

İ. Pazarlama ve Sağlanan Kazanç

Belli dönemlerde çalışılan ve seri üretimi olmayan ebrû sanatında, sanatçıların fazla kazanç sağladıkları söylenememektedir. Sanatkârların genellikle farklı meslek gruplarına da

¹⁰⁴⁰ 20.07.2005 tarihinde A. Saim Arıtan ile yapılan kişisel görüşmeden.

dahil oldukları ve sanatlarına gönülden bağlı olarak kendi imkanları doğrultusunda devam ettirdikleri için eserlerini pazarlama gibi bir kaygıları da bulunmamaktadır.

J. Ebrû Sanatının Geleceği Hakkında Sanatkârların Görüşleri

“1970’li yıllarda fazlaca tanınmayan ebrû sanatının yaşatılması ile ilgili çalışmalar 1975-76 yıllarında başladı. 1980’li yıllardan sonra ebrû sanatçısı Mustafa Düzgünman Yapı Kredi Bankasının teşviki ile ebrûyu anlatan kısa film hazırladı ve bu filmle ebrû sanatı yurt çapında tanınmaya başladı.”¹⁰⁴¹

Ancak zamanla çok hızlı yayılan ebrû yapımı sağlıksız gelişim göstererek, klâsik ebrû eğitimi almadan kimyasal ebrû yapan kişilerle sanatın geleneksel özelliği kaybolarak bir takım çalışmalar devam etmektedir.

Günümüzde gelişen “hobi el sanatı” pazarına son yıllarda ebrû sanatı de eklenmiş ve klâsik ebrû eğitimi almayan pek çok kişinin ebrû sanatını yozlaştıran çalışmalar yaptığı belirtilmiştir. Bu şekilde yapılan amatör çalışmalar, hammadde teminindeki ve uygulamadaki kolaylık bakımından giderek artmıştır. Bu uygulamalar, dekoratif ev ve giyim eşyalarını süslemede ebrûnun yardımcı teknik olarak kullanılması üzerinedir.

Ebrûnun tanıtımı açısından sevindirici olan bu çalışmaların, ilgi duyan insanların geleneksel ebrûda yetişmemeleri açısından üzücü olduğu vurgulanmıştır.¹⁰⁴²

Sadrettin Özçimi; klâsik Türk ebrûsunu yeni bir şeyler yapmak adına özünden ayıranlara karşı çıkararak, malzemesinden tekniğine kadar klâsik ebrû çalışmakta ve bu yolun yozlaştırılmadan geliştirilmesinden yana tavır koymaktadır. Hatta Özçimi, ebrûnun temelde bir kitap sanatı olduğunu ve o’na hizmet etmesi gerektiğini savunarak her yere ve her şeye ebrû yapılmasından da hoşlanmadığının belirtmektedir.¹⁰⁴³

Bu anlamda; kitap sanatlarını tanıyan kişilerin geleneksel ebrûyu daha fazla benimsedikleri, yeni yetişen hattat, müzehhib ve mücellit adaylarının da yardımcı bir sanat olmasından dolayı geleneksel ebrû ile daha fazla ilgilendikleri belirlenmiştir.

¹⁰⁴¹ 20.07.2005 tarihinde A. Saim Arıtan ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁰⁴² 19.06.2005 tarihinde Sadrettin Özçimi ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁰⁴³ 19.06.2005 tarihinde Sadrettin Özçimi ile yapılan kişisel görüşmeden. Ayrıca bkz., Arıtan, A. S., **A.g.e.**, s.119.

2. 5. 10. Cilt Sanatının Tanımı ve Tarihçesi

Cilt “Arapça’da deri ve kap anlamına gelen bir kelime olup, bir mecmua ya da kitabın yapraklarını dağılmaktan korumak ve bir arada toplu bulundurmak için; ince tahtadan, deriden veya üzerine deri, kağıt, bez gibi malzemeler kaplı olan mukavvadan yapılan kaplara”¹⁰⁴⁴ denmektedir. “Ciltçilik tomar, rulo şeklinde olan kitapların yerini, Romalılar devrinde yaprakları dikdörtgen biçiminde kesilmiş mushafların alması ile ortaya çıkmıştır.”¹⁰⁴⁵

Ciltçilik yazılı eserlerin saklanmasında ve korunmasında büyük yeri olan kitapçılık sanatlarındandır. Tarihi çok eski devirler kadar uzanan ciltçilikte, kağıdın icadından önce balmumu levhalar ve papirüs üzerine yazılan yazıların saklanması için tahta kapaklar kullanıldığı ve bu tahta kapakların iki yanlarından iplerle bağlanarak cilt yapıldığı bilinmektedir.¹⁰⁴⁶

Ele geçmiş en eski cilt kapakları 4. yy.’ ait olup, papirüs üzerine sade ve gösterişsiz bir şekilde meşin kaplanarak yapılmıştır. Sanat eseri niteliği taşıyan ilk ciltler ise, 8.- 9. yy.’larda Mısır’da Koptlar ve Orta Asya’da Uygurlar tarafından meydana getirilmiştir.¹⁰⁴⁷

Cilt sanatı, Uygur sanatkârlarının İran, Samarra ve Çin gibi ülkelere gitmesi ve sanatlarını bu ülkelerde de devam ettirmeleri ile yayılmıştır. Bu şekilde Orta Asya’ya mahsus bir sanat kolu olan ciltçilik, Türklerin İslâm dünyasına girmeleri ile büyük gelişme göstermiştir.¹⁰⁴⁸ Türk-İslâm sanatları içinde önemli bir yeri olan ciltçilikle uğraşan kişilere de “mücellid” adı verilmektedir.

İslâm cildinin bilinen ilk örnekleri, bir Türk devleti olan Tolunoğulları (868-905) dönemine aittir ve 12. yüzyıla kadar Fâtımîler, Gazneliler ve Büyük Selçuklularla devam etmiştir.¹⁰⁴⁹

11. Yüzyılın sonlarından itibaren Anadolu’ya hakim olan Selçuklular, 12. ve 13. yüzyıllarda çok güzel cilt örnekleri meydana getirmişlerdir. Selçuklu cildi, Orta Asya Türk cilt sanatı birikimini Anadolu’ya taşımış, geliştirip güzelleştirmiştir.¹⁰⁵⁰ Bu şekilde Selçuklu cildi bir üslûp olmuş ve bu üslûp, 13. yüzyılın üçüncü çeyreğinde Memlûk cildini etkilemiştir. Bu etki, 14. yüzyılda Anadolu Beylikleri hatta Fatih döneminde, 15. yüzyıl sonlarına kadar da

¹⁰⁴⁴ Arseven, C. E., “Cilt”, **Sanat Ansiklopedisi**, Cilt: 1, İstanbul, 1975, s. 341.

¹⁰⁴⁵ Arıtan, A. S., “Ciltçilik”, **T.D.V. İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 7, İstanbul, 1993, s. 551.

¹⁰⁴⁶ Binark, İ., **Eski Kitapçılık Sanatlarımız**, Ankara, 1975, s. 1.

¹⁰⁴⁷ Arıtan, A. S., A.g.md. s. 551.

¹⁰⁴⁸ Binark, İ., **A.g.e.**, s. 1-4.

¹⁰⁴⁹ Çığ, K., **Türk Kitap Kapları**, İstanbul, 1971, s. 7.

¹⁰⁵⁰ Arıtan, A. S., “Anadolu Selçuklu Cilt Sanatı”, **Türkler**, Cilt:7, Ankara, 2002, s. 933.

Osmanlılar'da devam etmiştir.¹⁰⁵¹ Kitapçılık tarihinde cilt sanatı, en üstün seviyesine 15. ve 16. yüzyıllarda ulaşmıştır. Bunun sebepleri; 15. yüzyılda sağlanan kuvvetli siyasi istikrarın memleketin iktisadi, kültür ve sanat faaliyetlerinde bir canlılık getirmesi ve 15. yüzyılın Selçuklu-Osmanlı devri kültür müesseseleri arasında bir köprü olmasıdır.¹⁰⁵² 16. yüzyıldan itibaren klâsik Osmanlı cilt sanatı, Türk ve İslâm cildinin en büyük temsilcisi olarak 20. yüzyıla kadar devam etmiştir.¹⁰⁵³ Ancak, 19. yüzyılda ve 20. yüzyılın başlarında sanat kalitesi düşük ciltler yapılmaya başlanarak, klâsik Türk cildi yavaş yavaş yerini modern cilde bırakmıştır.¹⁰⁵⁴

2. 5. 11. Türk Kültürü ve El Sanatları İçinde Cilt Sanatı

Müslümanlığın yayıldığı bölgelerde Kur'an'ın çoğaltılması ve saklanması arzusu ile, ciltçilik önemli bir sanat kolu haline gelmiştir.

Yapılan “ciltler teknik özelliklerinden çok malzemelerine ve süslemelerine göre birbirlerinden ayrılmakta ve ortaya çıkan üsluplar daha çok ait oldukları kültür alanları ile birlikte anılmaktadır.”¹⁰⁵⁵ Bu üsluplar; “Hatâyî (Kâşî, Horasan, Buhara, Dihlevî, Herat (Herat, Şiraz, İsfahan), Arap (Elcezire, Halep, Fas), Rûmî (Selçuklu), Memlûk (Mısır), Mağribî (İspanya, Sicilya, Fas), Türk (Diyarbakır, Bursa, Edirne, İstanbul, Şukûfe, Lake, Barok) ve Buhârâ-yı cedîd”¹⁰⁵⁶dir. Rûmî denilen Anadolu Selçuklu cilt üslubunda,” mimari ve el sanatları alanlarında çok güzel eserler bırakan Selçukluların cilt sanatında da aynı ince sanat zevkini yansıttıkları göze çarpmaktadır. Konya Mevlânâ Müzesi, Koyunoğlu Müzesi ve Yusufâğa Kütüphaneleri ile Bursa Yebek, Kayseri Râşid Efendi, Amasya İl Halk, Ankara Diyanet İşleri Bakanlığı Kütüphaneleri, İstanbul Topkapı Sarayı Müzesi ve Süleymaniye Kütüphanelerindeki yazma eserler üzerindeki Anadolu Selçuklu ve bu üslubu taşıyan ciltler bulunmaktadır. Bu cilt örneklerindeki süslemeler incelendiğinde; dönemindeki ahşap, çini, taş, mezartaşı, maden ve minyatür sanatlarındaki motiflerle benzerlikler taşıdığı görülmektedir. Anadolu Selçuklu cildini diğer ciltlerden ayıran en belirgin fark ise; ön ve arka kapakların ayrı süsleme karakterlerinde yapılmış olmasıdır.¹⁰⁵⁷ Bu şekilde bir üslup oluşturan

¹⁰⁵¹ Arıtan, A. S., “Selçuklu Cildi'nin Osmanlı Cildine Etkileri”, **V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler**, Ankara, 2001, s. 30.

¹⁰⁵² Binark, İ., **A.g.e.**, s. 4.

¹⁰⁵³ Arıtan, A. S., **A.g.md.**, 2002, s. 933-934.

¹⁰⁵⁴ Çığ, K., “Türk Kitap Kapları”, **Türkiyemiz**, Yıl: 3, Sayı: 9, İstanbul, 1973, s. 10.

¹⁰⁵⁵ Arıtan, A. S., **A.g.md.**, 1993, s. 552.

¹⁰⁵⁶ Özen, E. M., **Türk Cilt Sanatı**, Ankara, 1998, s. 10.

¹⁰⁵⁷ Arıtan, A. S., **A.g.md.**, 2002, s. 934.

Selçuklu cildi karakteristik özelliği ile; “13. yy.ın ikinci yarısından itibaren Memlûkler’de, 14. yy.dan itibaren de İlhanlılar’da ve Karamanoğulları başta olmak üzere Anadolu Beyliklerinde devam ederek Osmanlı cilt sanatına geçişi sağlamıştır.”¹⁰⁵⁸

15. yüzyıl, Osmanlıların en değerli cilt örneklerini vermeye başladıkları dönemdir. Osmanlı Döneminde kaliteli ciltlerin üretildiği merkezlerden biri de başkent İstanbul’dur. Bu dönemde Fatih Sultan Mehmet yazdırdığı kitaplar için özel bir kütüphane, süslemeleri için de Saray’da bir nakışhane kurduştur.¹⁰⁵⁹ İlk ciltçilik lonca teşkilatı ise, II. Bayezid zamanında (1481-1512) kurulmuştur. Topkapı Sarayı ehl-i hiref defterlerindeki kayıtlardan, hassa mücellitlerinin sayısının elli kişiye kadar yükseldiği öğrenilmektedir.¹⁰⁶⁰

Saray dışında serbest çalışan mücellitler için Evliya Çelebi 17. yy.da İstanbul’da Beyazıt Cami yakınındaki 100 küçük ahşap dükkanda 300 mücellidin nakkaşlarla birlikte çalıştığını ve Ordo Mollasına bağlı olduğunu söylemektedir. Ancak 19. yy.ın sonundaki büyük yangında bu dükkanların hepsi yok olmuştur.¹⁰⁶¹

Günümüze kadar geçen süre içinde ise; cilt sanatına yönelik çalışmalar yetersiz kalmış, büyük bir emekle ve titizlikle hazırlanan klâsik ciltlerin yerini, yapımı daha az uğraş isteyen modern ciltler almıştır.

2. 5. 12. Cilt Sanatının Konya’daki Geçmişi ve Bugünkü Durumu

Konya’da kitap sanatlarının geçmişine bakıldığında cilt sanatının gelişimi hakkında kesin bilgiler verilememektedir. Ancak; Selçuklular Döneminde başkentlik yapmış önemli bir şehir olan Konya’da; hat, tezhip ve ebrû sanatlarının icrası mümkün olduğu gibi, bu sanatlarla birlikte bütünlük gösteren cilt sanatının ve mücellitlerin de varlığı kabul edilebilir.

Konya Mevlânâ Müzesi, Koyunoğlu Müzesi ve Yusufâğa Kütüphane’sinde bulunan tezhipli yazma eserlerin çoğunun ciltli¹⁰⁶² olması bu düşüneyi desteklemektedir. Bu ciltlere örnek olarak: Mevlânâ Müzesi İhtisas Kütüphanesi’nden 2109 env. nolu **Fihî Mâfih** (XIII.

¹⁰⁵⁸ Arıtan, A. S., **A.g.md.**, 1993, s. 552, Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Arıtan, A. S., “Selçuklu Cildi’nin Osmanlı Cildine Etkileri”, **V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler**, Ankara, 2001, s. 29-39.

¹⁰⁵⁹ Taviloğlu, N.-Temeller, S.-Ülker, M. “Kitap Sanatı”, 08.10.2003, <http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/kitap.htm>.

¹⁰⁶⁰ Arıtan, A. S., **A.g.md.**, 1993, s. 553.

¹⁰⁶¹ Arıtan, A. S., **A.g.md.**, 1993, s. 553.; Özen, E. M., **Türk Cilt Sanatı**, Ankara, 1998, s. 31; Ayrıntılı bilgi için bkz., **Evliya Çelebi Seyahatnamesi**, (Haz. O. Şaik Gökyay), İstanbul, 1996, s. 291.

¹⁰⁶² Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Arıtan, A. S., “Anadolu Selçuklu Cilt Sanatı”, **Türkler**, Cilt:7, Ankara, 2002, s. 934-941; Arıtan, A. S., “Anadolu Selçuklu ve Bu Üslûbu Taşıyan Cildlerde Zencirek Tipolojisi Denemesi”, İstem, Yıl: 1, Sayı: 1,-----, 200 s. 85-102; Arıtan, A. S., **Konya Müzelerinde Bulunan Selçuklu Ciltlerin Özellikleri**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 1987;

yy. sonları), 5318 env. nolu **Kenzü'd-Dekâik** (XIII. yy. sonları), 5787-5788 env. nolu **Eczây-ı Kur'âniye** (XIV. yy. ikinci yarısı), 4086 env. nolu **Şerhu'l Mufassal** (XIV. yy. başı), 110 env. nolu **Meâlimü't-Tenzîl** (XIV. yy. ikinci yarısı), 613 env. nolu **Câmiu'l Usûl** (XIV. yy. 2. yarısı), Mevlânâ Müzesi Hasan Paşa Kütüphanesi'nden 67 env. nolu **Divân-ı Kebîr** (XIV. yy. ikinci yarısı), Yusufâğa Kütüphanesi'nden 5414 env. nolu **Şerhu Muhtasarı'l Müntekâ**, 5097 env. nolu **Fütûhu'l Ğayb** (XIII. yy. sonları), 5084 env. nolu **Şerhu'l-Esmâ**, 5406 env. nolu **Kitabu'l-Fıkh** (XIV. yy. başı), 5112 env. nolu **Câmiu'l-Kırâat** (XIII. yy. sonu), 5062 env. nolu **Ahkâmü'l-Kübrâ fi'l-Hadîs**, Konya Koyunoğlu Müzesi'nden 11207 env. nolu **Câmiu's-Sahîh** (XIV. yy), 11457 env. nolu **Ed-Dürü'l-Lakît** (XIV. yy. sonları), 10947 env. nolu **Kıt'atü Mine's-Sıhah** (XIV. yy. sonları), 12679 env. nolu **El-Misbâh Şerhi** (XIII. yy. sonu-XIV. yy. başı), 12453 env. nolu **El-Munsif mine'l Kelâm** (XIII. yy. sonu-XIV. yy. başı), 13235 env. nolu **Sahih-i Buhârî** (XIV. yy. 1. yarısı).¹⁰⁶³

Bu bilgilere ilaveten “Konya'nın dağ eteklerinde yetişen ve halk arasında “dabak çiçeği” olarak anılan bitkiden elde edilen doğal boya ile debbağların gön ve sahtiyan boyadıkları ve bu derilerin Konya ile birlikte diğer vilayetlerin ihtiyacını kapatarak, Rum ve Frenk ülkelerine bile ihraç edildiği bilinmektedir. Bu ihracatın 18. yüzyıla kadar da devam ettiği düşünülmektedir.”¹⁰⁶⁴ Zamanla ülkenin ekonomi durumu, arz talep dengesizliği ve teknolojik gelişmeler cilt sanatını olumsuz yönde etkilemiş ve sanatın unutulmasına yol açmıştır.

Günümüzde cilt sanatı, gönül veren kişiler tarafından Selçuklu ve klâsik Osmanlı cildine yönelik uygulama çalışmaları ile İstanbul ve Konya'da devam etmektedir.

İstanbul'da hattat ve mücellit Emin Barın'ın yetiştirdiği mücellit İslam Seçen ve yetiştirdiği öğrencileri mücellit Habib Neccar İşmen ve mücellit M. Ali Kunduracıoğlu tarafından devam etmektedir.

Konya'da ise, son yıllarda cilt alanında İlahiyat Fakültesi öğretim üyesi Doç. Dr. Ahmet Saim Arıtan'ın yaptığı çalışmalar sanatın yeniden gündeme gelmesine sebep olmuştur. Ahmet Saim Arıtan bilimsel alanda yaptığı teorik çalışmalara, son yıllarda Selçuklu ve Klâsik Osmanlı cildi tarzında yaptığı uygulamalarını da ekleyerek devam etmektedir.

¹⁰⁶³ Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bkz., Arıtan, A. S., “Anadolu Selçuklu Cilt Sanatı”, **Türkler**, Cilt:7, Ankara, 2002, s. 934-941; Arıtan, A. S., “Anadolu Selçuklu ve Bu Üslûbu Taşıyan Cildlerde Zencirek Tipolojisi Denemesi”, **İstem**, Yıl: 1, Sayı: 1,-----, 200 s. 85-102; Arıtan, A. S., **Konya Müzelerinde Bulunan Selçuklu Ciltlerin Özellikleri**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 1987.

¹⁰⁶⁴ Özönder, H., “Selçuklu Beylik ve Osmanlı Dönemlerinde Konya'da Sanat Hayatı”, **Dünden Bugüne Konya'nın Kültür Birikimi ve Selçuk Üniversitesi**, Konya, 1999, s. 183-184.

A. Mücellitler

Ahmet Saim Arıtan

1951 Konya doğumlu olan Ahmet Saim Arıtan cilt yapımına ilk olarak; dedesi ve amcasının teşviki ile 1960 yılında evlerinin kütüphanesindeki kitapları tamir etme amaçlı başlamıştır. 1985 yılında başladığı Yüksek Lisans eğitimi ile beraber Selçuklu cildini teorik olarak çalışmaya başlayan Arıtan, 1987 yılında mücellit İslam Seçen’le tanışmıştır. 1988 yılında başladığı doktora programını “Konya Dışındaki Müze ve Kütüphanelerde Bulunan Selçuklu ve Selçuklu Üslûbunu Taşıyan Cilt Kapakları” konulu tezle 1992 yılında tamamlamıştır. 2000 yılında İslam Seçen’in öğrencisi mücellit M. Ali Kunduracıoğlu ile Osmanlı cildi çalışmaya başlayan Arıtan, Selçuklu cildi ve Klâsik Osmanlı cildi alanındaki çalışmalarına devam etmektedir. Günümüzde Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk İslam Sanatları Tarihi Bölümünde öğretim üyesi olarak görev yapmakta olan Arıtan, Güzel Sanatlar Fakültesi ve Destegül Güzel Sanatlar Mektebi’nde cilt derleri vermektedir. (Fotoğraf No: 231). Sanatçı, güzel sanatlar ile ilgili Kültür Bakanlığı, Belediyeler ve Üniversiteler tarafından çeşitli tarihlerde düzenlenen karma sergilere hazırladığı cilt örnekleri ile katılmıştır. Bunlar:

Kişisel Sergiler

1. “Selçuklu Cildleri Sergisi”, Kuruluşunun Bütün Yönleriyle Osmanlı Devleti Uluslar Arası Kongresi, 7-9 Nisan –Konya,
2. “Klâsik Türk Cildi Sergisi” Belçika Türk Dernekleri Birliği Türkiye’den Kültür Esintileri-Türk Haftası, 15-17 Haziran 2001-Belçika/Genk,

Karma Sergiler

1. “Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi”, Hz. Mevlânâ’nın 725. Vuslat Yıldönümü , 1998, Konya,
2. “Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi”, Hz. Mevlânâ’nın 726. Vuslat Yıldönümü , 1999, Konya,
3. “Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi”, İçişleri Bakanlığı, Osmanlı Devleti’nin 700. Kuruluş Yıldönümü İller Sergisi, 8-10 Eylül 2000, Bilecik Söğüt-Konya Çadırı.
4. “Selçuklu Cildleri Fotoğraf Sergisi”, S. Ü. Selçuklu Araştırmaları Merkezi, 1. Uluslar arası Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Kongresi, 11-13 Ekim 2000, Konya,
5. “Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi”, Hz. Mevlânâ’nın 727. Vuslat Yıldönümü , 2000, Konya,
6. “Lâlezâr: Lâle Konulu Güzel Sanatlar Sergisi”, 14-21 Nisan 2001, İstanbul,
7. “Klâsik Güzel Sanatlar Sergisi”, Hz. Mevlânâ’nın 730. Vuslat Yıldönümü , 2003, Konya,
8. “Hz. Mevlânâ’nın 730. Vuslat Yıldönümü Sergisi”, 10-17 Aralık 2004, Konya,
9. S.Ü. ÖYP Üniversiteleri Güzel Sanatlar Fakülteleri Karma Sergisi”, 2005, Konya.

B. Üretim Mekanı

Cilt sanatında yeni olan çalışmalar S.Ü. İlahiyat Fakültesi ve Destegül Güzel Sanatlar Mektebi’nde kurulmuş olan cilt atölyelerinde devam etmektedir. Ortalama 50-60 m²

büyükliğünde olan atölyelerde; giyotin, ıstampa, mukavva bıçağı, büyükçe bir masa, birkaç adet el presi, deri dolabı, alet-edevat dolabı bulunmaktadır.¹⁰⁶⁵

C. Kullanılan Malzemeler

Hammadde

Deri: Cilt kapaklarında en çok kullanılan kaplama malzemesidir. “En fazla koyun (meşin), keçi (sahtiyan), ceylan (rak) ve nadiren sığır (kösele) ve deve derileri kullanmışlardır.”¹⁰⁶⁶ Günümüzde ise yapılacak cilde göre keçi, koyun ve sığır derileri kullanılmaktadır. Deri cilt kapaklarının iç ve dış kısımlarında kullanılmış olmakta ve iç kapaklarda kullanılan deriler, elde kağıt kadar inceltilerek kullanılmıştır. Deriyi inceltme işi, bu iş için hazırlanan özel makineler tarafından yapılmaktadır. Ancak günümüzde mücellitler elde inceltmeyi daha uygun bulmaktadırlar.

Murakka’-Mukavva: “Kağıdın bilinmediği zamanlarda, ilk İslâm ciltleri ince tahta plakalar üzerine yapılmıştır. Kısa bir süre sonra ahşabın yerini, özel olarak hazırlanan mukavvalar almıştır.”¹⁰⁶⁷ “Ancak, günümüzde piyasadan kolaylıkla temin edilebilen mukavvalar sağlamlık bakımından zayıf oldukları için, kağıtların üstüste yapıştırılmasından elde edilen murakka’ yapıldığı”¹⁰⁶⁸ belirtilmiştir (Fotoğraf No: 232).

İpek İplik-İbrişim: “Kitabın yapraklarını birbirine tutturmak ve bunu çok defa kağıdın aharlı rengine uydurmak için sarı renkli ipek iplikler kullanılmıştır. Ayrıca; kitabı daha çok sağlamlaştırmak için, sırtın üst ve alt köşelerine örülen şirazelerde ise renkli iplikler kullanılmıştır”¹⁰⁶⁹ (Fotoğraf No: 232).

“Kakma Altın, Altın Varak ve Altın Suyu: Ciltlerde altın genellikle çok sık kullanılan bir hammadde olmuş ve ciltlerde altın; kakma, sürme ve varak tekniklerinde kullanılmıştır. Son dönem Anadolu Selçuklu ciltlerinde, kakma ve sürme altın (altın suyu) bir arada kullanılmış olup, son yıllara doğru ise daha çok sürme altın kullanıldığı görülmektedir. Elde edilen bilgilerden, daha sonraki devirlerde ise, bütün zemine fırça ile altın sürüldüğü veya varak altın yapıştırılarak üzerine motif basıldığı bilinmektedir.”¹⁰⁷⁰ Günümüz ciltçiliğinde ise, sürme altın tekniği uygulanmaktadır (Fotoğraf No: 232).

¹⁰⁶⁵ 22.17.2005 tarihinde Ahmet Saim Arıtan ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁰⁶⁶ Arıtan, A. S., 1993, **A.g.md.**, s. 556.

¹⁰⁶⁷ Arıtan, A. S., 1993, **A.g.md.**, s. 556.

¹⁰⁶⁸ 22.07.2005 tarihinde Ahmet Saim Arıtan ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁰⁶⁹ Arıtan, A. S., **A.g.md.**, 1993, s. 556.

¹⁰⁷⁰ Arıtan, A. S., **A.g.md.**, 1993, s. 554.

Aletler

Cilt yapımında pek çok alet bulunmaktadır (Fotoğraf No: 232). Bunlar:

Kalıplar: Cilt yapımında kullanılan ve motiflerin deri üzerine çıkmasını sağlayan alettir. “Metalden, deriden ve tahtadan yapılan kalıplar, kapak üzerindeki yerlerine göre “şemse kalıbı”, “köşe kalıbı” gibi isimler alırlar. Tahta ve metal kalıplar baskı sırasında deriyi yıprattığı için, Türk ciltçiliğinde daha çok deve derisinden yapılmış kalıplar tercih edilmiştir.”¹⁰⁷¹ “Kalıplar, iki ayrı boyda bulunmaktadır. Birincisi; şemse, mikleb ve kapak içlerinde kullanılan ve “yekpare” denilen büyük kalıplar, ikincisi ise “minik kalıplar” da denilir ve daha çok zencereklerde, bordürlerde, şemse motifi iç dolgularında, köşebentlerde ve sertabın bazı bölümlerinde yer alan motiflerin deriye çıkarılmasında kullanılmıştır”¹⁰⁷²

“Eskiden tahtadan veya pirinç (1 cm. kalınlığında) malzemenin çelik kalemlerle üzerinin işlenmesi yolu ile hazırlanan cilt kalıpları günümüzde modern teknoloji kullanılarak alüminyum alaşımı çok sert malzeme ile elektronik ortamda hazırlanmaktadır”¹⁰⁷³ (Fotoğraf No: 233).

Çeşitli Madeni Bıçak ve Çiviler: “Bunlar cilt yapılırken, ateşte kızdırılarak deri üzerine bastırılıp şekil çıkarmada kullanılan aletlerdir. Bu aletler kullanılacakları motiflere göre farklılık göstermektedir. Bunlara; zencerek çivisi, teber, kör alet, yekşah gibi isimler verilmektedir”¹⁰⁷⁴ (Fotoğraf No: 232).

Mühre: Altını parlatmak için kullanılan, pürüzsüz mermer veya akik gibi taşlardır (Fotoğraf No: 181).

D. Uygulanan Yapım Tekniği

Cilt sanatında uygulanan yapım tekniklerine geçmeden önce, bir cildin bölümlerini incelemek gerekmektedir. 15. ve 16. yüzyıllarda en verimli dönemini yaşayan klâsik ciltler esas olarak kapaklar (alt-üst kapak), mikleb (miklâb), sırt ve sertab olarak 4 bölümden meydana gelmektedir (Şekil No: 19). Bunlar:

¹⁰⁷¹ Arıtan, A. S., **A.g.md.**, 1993, s. 555.

¹⁰⁷² Arıtan, A. S., **A.g.md.**, 2002, s. 939.

¹⁰⁷³ İstanbul’da eskiden cilt kalıpları Ermeni ustaları tarafından işlenerek hazırlanmaktaydı ancak günümüzde bu iş teknolojik imkanlardan faydalanılarak yapılmaktadır. 22.07.2005 tarihinde Ahmet Saim Arıtan ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁰⁷⁴ Arıtan, A. S., **A.g.md.**, 2002, s. 939.

1. Kapaklar: Kitabın alt ve üst kısmını örten ve kenar çıkıntıları olmayan “alt ve üst kapaklar” dır (Şekil No: 19). Kapaklar da bölümlere ayrılır ve bir kapaktaki bölümler şunlardır:

- *Zencirek:* Kapağı en dışta, dört taraftan çeviren örgü şeklindeki bodüre denir.
- *Cetvel:* Kapağın dış kısmında, dört tarafını çeviren ince ve kalın düz çizgilerdir.

Cetvellerin arasında kalan süslemesiz, dar boşluğa “kuzu” adı verilir.¹⁰⁷⁵

- *Kartuş:* Kapağın dış kenarını çerçeveleyen bordür yuvarlak veya dikdörtgen parçalardan meydana geliyor ise buna “kartuş” denilir.

- *Köşebend:* Kapağın köşelerinde zencireklere bitişik olarak bulunur.
- *Şemse:* Kapakta genellikle ortada bulunan ve süslemeye hakim olan kısımdır.

- *Salbek:* Şemselerin alt ve üst kısımlarına eklenen süsleme unsurudur.

- *Dudak:* Kapak, sertab ve miklebi birbirine bağlayan, mukavvasız deri kısma denir.¹⁰⁷⁶

- *Muhaf:* Kapak ile sırt arasındaki mukavvasız deri boşluğa denir.¹⁰⁷⁷

“2. Mikleb (Miklâb): Kitabın ağız (ön) kısmını örten, alt kapağa bağlı, ucu genellikle geniş bir üçgen şeklinde olan ve üst kapakla kitabın iç kapağı arasına giren bölümdür”¹⁰⁷⁸ (Şekil No: 19).

“3. Dip (Sırt): Kitabın arka kısmını örten, düz satırlı bölümdür (Şekil No: 19).

4. Sertab: Miklâbın kapağa bağlandığı ve ona hareket edebilme özelliği kazandıran dip kısmına paralel ve eşit kalınlıktaki bölümdür.”¹⁰⁷⁹ Bu bölümlere ilaveten; cilt koruyucu kapak olan cilt-bend ve ciltde cüzleri tutan ve birbirine ekleyen kısım olan ve kitabın yapraklarını düzgün bir şekilde tutan örgü olan şiraze de bir cilde bulunması gereken bölümler arasındadır (Şekil No: 19).

Cilt yapımında baskı (press), boyama ve kakma olarak üç ayrı teknik kullanılmıştır. Bu teknikler sırası ile:

“1. Baskı (Press) Tekniği: Bu teknikte kalıplarla veya küçük metal aletlerle yapılan iki çeşit uygulama vardır. Kalıplarla yapılan uygulamada, motifler kalıba oyularak (dışı) işlenir ve kalıp ısıtılarak deriye presle bastırılır ve baskı sonucunda kalıptaki süslemeler kabartma (erkek) olarak deri üzerine çıkar. Metal aletlerle yapılan uygulama ise, genellikle küçük motiflerin deri üzerine işlenmesinde kullanılır. Motifler küçük metal aletler yardımı ile

¹⁰⁷⁵ Özcan, Y., **Türk Kitap Sanatına Şemse Motifi**, Ankara, 1990, s. 5.

¹⁰⁷⁶ Arıtan, A. S., **A.g.md.**, 2002, s. 935-936.

¹⁰⁷⁷ 22.07.2005 tarihinde Ahmet Saim Arıtan ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁰⁷⁸ Binark, İ., **A.g.e.**, s. 8.

¹⁰⁷⁹ Binark, İ., **A.g.e.**, s. 8.

deri üzerine bastırılarak ya da çekiçle hafifçe vurularak uygulanır. Baskı tekniğinde, desenler altın yıldızlanırdaki “sıcak baskı”, desenler sade kalırsa “soğuk baskı” adını almaktadır”¹⁰⁸⁰ (Fotoğraf No: 234-235).

“2. **Boyama Tekniği:** Boya kıvamına getirilen varak altın, fırça ile cetvel çekilir ya da sürülür. Kuruduktan sonra ise mührü ile parlatılır.”¹⁰⁸¹

“3. **Kakma Tekniği:** Tezhipde kullanılan varak altından daha kalın levha halindeki altın, çok kuvvetli bir yapıştırıcı sürülmüş levha üzerine içi dolu veya boş bırakılan yuvarlak bir çelik kalemlle, vurularak adeta deriye çakılır. Bu uygulamada altın kaldırıldığı zaman, deride hafif bir çukurluk kalmaktadır. Bu teknikte kullanılan aletin çok hızlı vurulması, iyi yapıştırılmaması ve yılların tahribi gibi sebeplerle altın yer yer dökülmektedir.”¹⁰⁸²

Cildin yapımında belli aşamaların takip edilmesi gerekmektedir. Bunlar:

1. *İlk olarak “ciltlenecek kağıt forma halinde katlanır ve dikilir.* Sırtı tutkallanır ve şiraze yapımına geçilir. Kitabı sağlamlaştıran şey kitabın örgüsü şirazedir. Türk cildinde şiraze tamamen kitabı tutmaya ve sağlamlaştırmaya dayalı zor bir işlemdir. Şiraze kolonu ve gizli kolon olarak kitap iki sefer dikilir. Daha sonra şirazesini örülür. Şiraze bittikten sonra kitap ile kapak monte edilir.”¹⁰⁸³

2. *Murakka’ hazırlanır.* Klâsik ciltte elde hazırlanan ve “murakka” denilen mukavvalar günümüzde hazır temin edilmektedir. Ancak klâsik cilt çalışan mücellitler, “60-80 gr. kağıtları üst üste yapıştırarak piyasadakilere göre oldukça sağlam olan murakkaları yine kendileri hazırlamaktadırlar.”¹⁰⁸⁴ Bu şekilde hazırlanan ciltler daha uzun ömürlü ve dayanıklı olmaktadır.

3. *Deri tıraş edilir.* Cilt için en sağlam ve en iyi malzeme olan derinin hazırlanma aşaması da çok önemlidir. Klasik cilt yapımında eskiden mücellitler, hayvan derilerini kendileri tabaklar ve boyarlardı. Geçmişte bitkisel sepi hammaddeleri ve kök boyalarla yapılan bu işlem günümüzde makine ortamında ve kimyasal hammaddeler ile yapılmaktadır. Ancak günümüz mücellitleri klâsik cilt yöntemlerini takip ederek kullanacakları deriyi kendileri seçmekte ve imkan oldukça kök boyalarla boyatmaya çalışmaktadırlar. “Boyası yapılan ya da doğal renginde bırakılan deri özellikle Osmanlı cildi yapılacak ise ıslatılarak bir ya da iki gün suda bekletilir. Deri yumuşayınca yapılacak cilt türüne göre tıraşlama aşamasına tabii tutulur. Günümüzde makinelerin tıraşlama işlemini derinin sertleşmesi ve

¹⁰⁸⁰ Arıtan, A. S., **A.g.md.**, 2002, s. 939-940.

¹⁰⁸¹ Arıtan, A. S., **A.g.md.**, 2002, s. 939-940.

¹⁰⁸² Arıtan, A. S., **A.g.md.**, 2002, s. 940.

¹⁰⁸³ 22.07.2005 tarihinde Ahmet Saim Arıtan ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁰⁸⁴ 22.07.2005 tarihinde Ahmet Saim Arıtan ile yapılan kişisel görüşmeden.

makinenin deriyi tahrip etmesi gibi sebeplerle fazla uygun bulmayan mücellitler deriyi elde “bıçkı” ile tıraşlayarak inceltmektedirler. Çok hassas bir işlem olan tıraşlamada, derinin kesilmemesine dikkat edilir. Ardından deri tekrar suya ıslatılır ve “aynalama” denilen deri üzerindeki buruşukluğun alınması derinin cama gerildiği işleme geçilir. Yumuşayan deri “ıstaka” denilen bir kemik parçası ile yüzeyi sürtülerek pürüzsüzleştirilir. “Cilt yapımı için deri hazırlandıktan sonra bir sene içinde kullanılması gerekmektedir. Aksi takdirde deri sertleşecek, tıraşlama ve baskı aşamasında zorluklar ortaya çıkacaktır.”¹⁰⁸⁵

4. *Gömme cilt yapılacak ise, mukavva üzerinde belirlenen kısımlar oyularak hazırlanır.*

5. *Hazırlanan mukavva ile deri kaplanır.* Bu işlemde cam üzerinde kuruyan deri tekrar ıslatılarak cildin yapılacağı kapağa ya da mukavva üzerine İstanbul’dan temin edilen nişasta kolası ile yapıştırılır.¹⁰⁸⁶

6. *Istampa ile kapağa baskı yapılır.* Baskı işleminde kalıptaki desen, “ıstampa denilen 30-50-100 ton gücünde basan preslerle sıkıştırılarak deri üzerine çıkartılır. Cilt kapağı tasarımına göre kalıpları yerleştirilir ve kalıplar sıra ile önce iz çıkartılacak şekilde hafif basılır. Ardından ne kadar derinlik isteniyorsa pres sıkılarak desenin çıkması sağlanır. Her basılma oranında desen güzelleşir. Klâsik Osmanlı cildinde hazırlanan kalıbın ölçüsüne müdahale edilemez. Ancak Selçuklu cildindeki irili ufaklı pek çok alet ve kalıpla istenilen boyutta cilt yapılabilir. ¹⁰⁸⁷

7. *Deri üzerine desen çıktıktan sonra isteğe göre altın yaldız ile desenin zemini ya da desenin kendisi boyanarak süslemeye geçilir.* Altınla boyama yapılmadan önce, boyanacak kısımlara suda eritilmiş jelatin sürülür. Bunun sebebi, derinin sürülen altını bünyesine fazla geçirmesini (emmemesini) engellemektir. Kullanılan altının kalitesine de fazla güvenilmediği için, boyama işlemi biten cilde samur fırça ile çok ince bir kat vernik te sürülebilmektedir. ¹⁰⁸⁸

Bu şekilde yapımı tamamlanan ciltler, Türk üslûbunun klâsik döneminde gelişmiş ve farklı cilt türleri ortaya çıkmıştır. Bu cilt türlerini malzemelerine ve süsleme tekniklerine göre iki ayrı grupta incelemek mümkündür:

1. *Malzemelerine göre ciltler:* Deri, kumaş, ebrûlu, murassa (mücevherli), lake ciltler.

¹⁰⁸⁵ 22.07.2005 tarihinde Ahmet Saim Arıtan ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁰⁸⁶ 22.07.2005 tarihinde Ahmet Saim Arıtan ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁰⁸⁷ 22.07.2005 tarihinde Ahmet Saim Arıtan ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹⁰⁸⁸ 22.07.2005 tarihinde Ahmet Saim Arıtan ile yapılan kişisel görüşmeden.

2. *Süsleme tekniklerine göre ciltler*: Şemseli, zilbahar, yekşah, zerduz, çârkûşe ciltlerdir¹⁰⁸⁹ (Fotoğraf No: 235-236-237-238-239-240-244).

E. Süsleme Özellikleri

Anadolu Selçuklu cilt sanatında, süslemede kullanılan motif ve kompozisyon grupları hiç bir bozulma olmadan günümüz cilt uygulayıcıları tarafından da kabul edilerek kullanılmaya devam edilmektedir. Konya’da cilt sanatını devam ettiren Ahmet Saim Arıtan, Anadolu Selçuklu cilt sanatında kullanılan bu süslemeleri altı gruba ayırmıştır. Bunlar sırası ile:

1. **“Geometrik Süsleme**: Başlangıcı ve sonu belli olmayan, son derece karışık gibi görünen, ama tam bir düzen ve ahenk gösteren bu yıldız sistemleri, her şeyin üstünde olan ilahî irade'nin, Allah'ın sonsuzluğunun bir ifadesidir.

Anadolu Selçuklu ciltlerinde geometrik süsleme; iki başlık altında incelenebilmektedir. Bunlar:

1. Zemini tamamen kaplayan yıldız ağları olarak,
2. Ciltlerin muhtelif yerlerinde süsleme olarak.”¹⁰⁹⁰

“1. *Zemini tamamen kaplayan yıldız ağları olarak geometrik süsleme*: Bu süsleme tarzında; bir yıldızın ve onun uzantısının bütün kapağı doldurduğu görülür. Daha çok dış kapaklarda, nadiren iç kapaklarda uygulanmıştır. Zemini tamamen kaplayan süslemede;

- a - Tek merkezli 6-8 kollu yıldızlı,
- b - Çok merkezli 8 kollu yıldızlı,
- c - Tek merkezli 10 kollu yıldızlı,
- d - Çok merkezli 10 kollu yıldızlı,
- e - Tek merkezli 12 kollu yıldızlı,
- f - Çok merkezli 12 kollu yıldızlı çeşitleri görülmektedir.”¹⁰⁹¹

“2. *Ciltlerin Muhtelif Yerlerinde Kullanılan Geometrik Tezyinat*: Bu şekildeki uygulamada geometrik süsleme; şemse, mikleb, sertab vs. gibi yerlerde kullanılmıştır. Bu süsleme tarzının da; yuvarlak, 5 kollu yıldızlı, 6 kapalı kollu yıldızlı, 6 kollu yıldızlı (Mühr-i

¹⁰⁸⁹ Ayrıntılı bilgi için bkz., Arıtan, A. S., “Ciltçilik”, **T.D.V. İslâm Ansiklopedisi**, Cilt: 7, İstanbul, 1993, s. 552-553; Özen, E. M., **Türk Cilt Sanatı**, Ankara, 1998.

¹⁰⁹⁰ Arıtan, A.,S., **A.g.md.**, 2002, s. 936.

¹⁰⁹¹ Arıtan, A.,S., **A.g.md.**, 2002, s. 936.

Süleyman'lı), 8 kollu yıldızlı, 10 kollu yıldızlı, 12 kollu yıldızlı, oval, sekizgen, dikdörtgen, bal peteği gibi altıgen şeklinde uygulamaları mevcuttur”¹⁰⁹² (Fotoğraf No: 241-242-243).

2. “Rûmî Süsleme: “Başlangıcından günümüze kadar taş, çini, ahşap, kumaş ve kitap sanatları gibi bütün süsleme dallarının vazgeçilmez bir parçası olmuş, özellikle de Anadolu Selçukluları tarafından geliştirilerek, “Anadolulu” demek olan “Rûmî” adını almıştır.”¹⁰⁹³

Kaynağını Orta Asya Türk sanatındaki hayvan figürlerinden alan rûmî, Anadolu Selçuklu cilt süslemelerinde aşağıdaki şekillerde kullanılmıştır:

“a. Zemini Tamamen Kaplayan Rûmîler: Bunlar ciltlerin dış ve iç kapakları ile mikleblerinde son derece zengin ve değişik kompozisyonlarda kullanılmıştır. Dış kapaklar tamamen, iri ve daha çok müsenna rûmîler ile kaplanırken, iç kapaklarda kıvrım dal ve yuvarlak formlar (hatlar) üzerinde uygulandığı gibi, merkezdeki dört kollu müsenna rûmîler devamı olarak da uygulanmıştır. Mikleblerde ise, zemini tamamen kaplayan rûmî kullanılmıştır.”¹⁰⁹⁴

“b. Ciltlerin Muhtelif Yerlerinde Kullanılan Rûmîler: Bu şekildeki uygulamalarda, form ve karakter olarak bir benzerlik görülürse de, kompozisyonda bulunduğu yerlerdeki bazen birinci, bazen ikinci ve daha sonra derecedeki konumları açısından önemlidir. Böyle uygulanan rûmîler:

- 1- Zencereklerde çok küçük formlarda,
- 2- Şemse merkezinde,
- 3- Dört kollu yıldız etrafında teşekkül eden sekiz kollu yıldızlar içinde,
- 4- Kapak içlerinde sekiz kollu dış bükey yıldız etrafında,
- 5- Baklava dilimleri arasında ve armudîler içinde,
- 6- İçi tepelikli dilimli kartuşlar içinde,
- 7- Çarpık dört kollu yıldızlar ve etrafındaki dikdörtgenler içinde,
- 8- Yuvarlaklar ve aralarında bulunan muhtelif şekiller üzerinde görülmektedir”¹⁰⁹⁵

(Fotoğraf No: 236-238-239-241-242).

3. “Bitkisel Süsleme: Anadolu Selçuklu ciltlerinde, geometrik ve rûmî süslemeye göre daha az kullanılan bitkisel süslemeye hatâyî de denilmektedir. Orta Asya'dan gelen ve Çin sanatının etkisi altında geliştiği için hatâyî adını alan bu süsleme tarzı genellikle çiçek ve gonzaları ele alır. Çoğu kez asılları belli olmayacak derecede stilize edilerek, süsleme alanlarının hepsinde kullanılan hatayî motifi, Anadolu Selçuklularında oldukça sade bir tarzda

¹⁰⁹² Arıtan, A.,S., A.g.md., 2002, s. 936.

¹⁰⁹³ Arıtan, A.,S., A.g.md., 2002, s. 936.

¹⁰⁹⁴ Arıtan, A.,S., A.g.md., 2002, s. 937.

¹⁰⁹⁵ Arıtan, A., S.,A.g.m., 2002, s. 937.

kullanılmıştır. Bitkisel süsleme ciltlerde daha çok kapak içlerinde kullanılmış olup şemse ve miklebler de görülmektedir”¹⁰⁹⁶ (Fotoğraf No: 235-237).

4. “Yazı Süsleme: Yazılı süsleme Anadolu Selçuklu devri cilt sanatında dekoratif bir unsur olarak görülmüş ve cilt kapaklarında şu şekillerde uygulanmıştır:

a- Kullanılış Yerine Göre:

- 1- Şemse içi ve dışında,
- 2- Bordür (zencirek) lerde,
- 3- Köşebentlerde,
- 4- Sertab'ta,
- 5- Kapak içlerinde kullanılırken,

b- Kullanış Şekline Göre:

- 1- İmza Şeklinde: Bu uygulamada imzalar, küçük yuvarlaklar içinde, iri yuvarlaklar içinde ve diğer geometrik şekillerde kullanılmıştır.
- 2- Düz şekilde
- 3- Aynı yazının tekrarı şeklinde uygulanmıştır”¹⁰⁹⁷

5. “Geçme ve Girift Örgülü Süsleme: Anadolu Selçuklu ciltlerinde çok görülen bir süsleme çeşididir. Geçme ve girift örgü motifi birbirine çok benzer görünse de, “geçme” yi cilt kapaklarında ana süslemenin içi veya aralarını doldurma amaçlı kullanılan bir dolgu tezyinatı, “örgü” yü ise ona nispetle daha ölçülü, kurallı olan bir süsleme unsuru olarak kabul edilebilir. Geçmeler ve örgüler süslemede farklı yerlerde kullanıldığı için gruplara ayrılmıştır.”¹⁰⁹⁸

“Geçmeler cilt kapağında; zeminde, şemse zemininde, bordürde, zencerekte ve mikleb'de kullanılmaktadır. Yapılış tekniğine göre; zemin veya ana tezyinatın ortasındaki kare, yuvarlak, üçgen gibi merkezlerin etrafında ve tek başına uygulanmaktadır. Geçmelerin; yatay, dik ve çapraz birbirini kesen şekillerden oluşan, sarmalı, üç iplik, iki iplik, dört kollu yıldızın varyantları gibi tipleri de görülmektedir. Örgüler de bir cilt kapağında kullanım şekillerine göre; köşebentlerde, zencerek ortalarında, şemse içlerinde ve geometrik yıldızlar arasında kullanılmaktadır. Yapılış tekniğine göre ise; tek çizgili, çift hatlı ve çift hatlı içleri taramalı olarak kullanılmıştır. Ayrıca, örgülerin 2 sıralı, 3 sıralı, 4 sıralı, 5 sıralı, müstakil motif şeklinde tipleri de bulunmaktadır”¹⁰⁹⁹ (Fotoğraf No: 241-243).

¹⁰⁹⁶ Arıtan, A., S., **A.g.m.**, 2002, s. 937.

¹⁰⁹⁷ Arıtan, A., S., **A.g.m.**, 2002, s. 937.

¹⁰⁹⁸ Arıtan, A., S., **A.g.m.**, 2002, s. 938.

¹⁰⁹⁹ Arıtan, A., S., **A.g.m.**, 2002, s. 938.

6. **“Muhtelif Süslemeler:** Bunlar; noktalamalar, post-Sâmarrâlı süsleme, balık pulu, gamalı haç, rüzgar gülü (çark-ı felek), zencîr-i saadet, saadet sembolü, hilal, muhtelif dilimli gülce, zig-zag ve baklava dilimi, fıfır, tam daire ve çeyrek güneş (istiridye-münhani) dir.”¹¹⁰⁰

F. Renkler

Cilt sanatında ana hammadde olan deri, cildin rengini belirler. Buna göre kullanılan derinin cinsine, yapılacak cilt türüne ve zevke göre deriler boyanır ya da doğal renklerinde bırakılır. Boyanmış deriler lacivert, bordo, kırmızı, yeşil ve siyah renklerindedir. Derinin dışında, ciltlerin üzerinde bulunan süslemeler de cildin rengini oluşturmaktadır. Ebrû, lake, nakış, resim, kumaş, şemse ve mücevherlerle süslenen cilt kapaklarının kompozisyonlarında, altın yıldız ile birlikte pek çok renk bir arada kullanılabilir. ¹¹⁰¹

G. Eser Çeşitleri

Cilt sanatı, günümüz teknolojik üretimlerinden dolayı geçmişe göre fazla uygulama alanı bulamamaktadır. Günümüzde Konya cilt sanatında Anadolu Selçuklu ve Klâsik Osmanlı cildi tarzında sanat değeri olan çeşitli boylarda geleneksel ciltler, röprodüksiyon çalışmalar, cilt restorasyonları ve modern ciltler yapılmaktadır.

Cilt sanatında aylık üretim miktarı yapılacak cildin türüne, boyutuna, süsleme özelliklerine ve siparişe göre değişiklik göstermektedir. ¹¹⁰²

H. Üretimde Yaşanan Sorunlar

Yapılan çalışmalar henüz yeni ve çok yaygın olmadığı için, ana hammadde olan derinin temini ve boyanmasında bazı sorunlar yaşanmaktadır. Bunun dışında cilt yapımında herhangi bir sorun yaşanmamaktadır.

Yeni Sanatkâr Yetiştirme Sorunu

Konya’da yeni olan cilt çalışmalarında Ahmet Saim Arıtan yetenekli öğrencilerini bu alana yönlendirmiştir. Arıtan bu öğrencilerden Ayşe Betül Oral’ın 4 yıldır İstanbul’da İslam Seçen ile çalıştığını belirterek, diğer öğrencilerinden Fatma Zehra Oral, Kadriye Doğan ve

¹¹⁰⁰ Arıtan, A. S., **A.g.m.**, 2002, s. 938.

¹¹⁰¹ 22.07.2005 tarihinde Ahmet Saim Arıtan ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹¹⁰² 22.07.2005 tarihinde Ahmet Saim Arıtan ile yapılan kişisel görüşmeden.

Fazilet Dülger'in de iyi birer mücellit olma yolunda önemli aşamalar kaydettiğini ifade etmiştir.¹¹⁰³

İ. Pazarlama ve Sağlanan Kazanç

Hazırlanan cilt örnekleri çeşitli kültür etkinliklerindeki sergilerde değerlendirilmektedir. 2000 yılında Japonya-Tokyo Türk Camii'ne büyük boyutta (55x40) bir cilt hazırlanmış olup, çalışmaların ilerlemesi ve yaygınlaşması halinde siparişler doğrultusunda ciltlerin pazarlanması düşünülebilir.¹¹⁰⁴

J. Cilt Sanatının Geleceği Hakkında Sanatkârların Görüşleri

Konya'da son yıllarda ivme kazanan kitap sanatları alanındaki çalışmalara eklenen cilt sanatı, Selçuklu ve Osmanlı cilt denemeleri ile önemli adımlar kat etmiştir.

Mücellit M. Ali Kunduracıoğlu'ndan edindiği alt yapı ile klâsik yöntemle her türlü malzemeyi kendisi hazırlayarak cilt yapan Ahmet Saim Arıtan iyi bir mücellidin hat sanatını, tezhip sanatını, murakka' yapımını, deri tabaklamayı ve boyamayı bilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Yetişen öğrencilerinin, cilt yapımı için gereken her alanda bilgi sahibi olmalarını sağladığını belirtmiştir. Bu düşünce ile klâsik yolda ilerlemeyi uygun bulan Arıtan, ileride içinde modern yollarla deri tabaklama, boyama ve süsleme (baskı) üniteleri olan bir cilt atölyesi kurmayı hedeflediğini ifade etmiştir. Bu tür çalışmaların şahsi gayretle çok zor olduğunu vurgulayan Arıtan, devlet ve eğitim kurumlarından destek verilmesi gerektiğini belirtmiştir.¹¹⁰⁵

Arıtan, Milli Kütüphane'nin yayınladığı resmi verilere göre Türkiye'de bilinen beş yüz bin yazma eser olduğunu ve en iyimser bakış açısı ile bunun yüz bin adetinin tamir edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Bu bağlamda Türkiye'deki kütüphanelerimizde bir tane bile ciltçinin olmayışının oldukça üzüntü verici olduğunu ve yeni yetişen mücellitlerin bu alanlarda değerlendirilmesi için devlette bir istihdam alanının yaratılması gerektiğini ifade etmiştir.¹¹⁰⁶

¹¹⁰³ 22.07.2005 tarihinde Ahmet Saim Arıtan ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹¹⁰⁴ 22.07.2005 tarihinde Ahmet Saim Arıtan ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹¹⁰⁵ 22.07.2005 tarihinde Ahmet Saim Arıtan ile yapılan kişisel görüşmeden.

¹¹⁰⁶ 22.07.2005 tarihinde Ahmet Saim Arıtan ile yapılan kişisel görüşmeden.

3. KATALOG

| | |
|------------------------|--------------------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Ahşap minber |
| Örnek No | : 1 |
| Fotoğraf No | : 245 a – 245 b |
| Çizim No | : 1 |
| İnceleme Tarihi | : 08.09.2001 |
| Açık Adresi | : Marangozlar Sanayi Marangozlar Büyük Cami Karatay-Konya |
| Yapan Usta | : Mevlüt Çiller |
| Hüsn-i Hat | : Hüseyin Öksüz |
| Yapılış Tarihi | : 11.06.2000 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Ceviz ağacı
- b. Yapım Tekniği** : Oyma, ajur ve kafes tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : Ceviz ağacı
- d. Renk** : Yapım malzemelerinin doğal rengi kullanılmıştır.
- e. Ölçüler**

| | |
|------------------|------------|
| Uzunluk | : 3.40 cm. |
| Genişlik | : 1 m. |
| Yükseklik | : 5.50 cm. |

f. Bezeme Konuları

| | |
|------------------|------------------------------------------------|
| Bitkisel | : Rûmî motifi, kıvrık sapsar |
| Geometrik | : Dörtgen, on iki kollu yıldız, dörtgen, daire |
| Yazı | : Celî Sülûs |

- g. Kompozisyon** : Minberin aynalık, geçit, şerefe altı ve süpürgelik bölümü düz satırlı oyma tekniğinde, aynalıkta yer alan madalyon ajur tekniğinde, korkuluk bölümü ise kafes tekniğinde yapılmıştır. Süpürgelik bölümü dilimli kemer formunda düzenlenmiş ve iç kısımları rûmî kompozisyonla doldurulmuştur. Aynalığın merkezine, dışa taşkın olarak yapılmış daire formundaki on iki kollu yıldızdan oluşan madalyon yerleştirilmiştir. Aynalığın köşelerinde ½ birim simetrik olarak düzenlenen rûmî kompozisyonlar görülmektedir.

Minberin geçit kısmı yuvarlak kemerli kapı şeklinde olup, üstündeki dikdörtgen pano ve köşk kısmı kemer köşelikleri rûmî kompozisyonla doldurulmuştur. Korkuluk kısmı, yatay ve verev hatlar üzerine yerleştirilen altıgenlerden oluşmaktadır. Köşk kısmı yuvarlak kemer formundadır ve saçağında iki bordür görülür. İlk bordürde dörtgenlerden oluşan ince geometrik

kompozisyon, ikinci bordürde rûmî kompozisyon yer almaktadır. Minber külâhı altı kenarlı piramidal formda ve süslemesizdir. Minberin kapısı dilimli kemer olup, kapı aynalığında Hüseyin Öksüz’e ait Celî Sülûs hattı ile “Hu Allah Lâ ilahe illallah Muhammedün Rasûlallah”^{*} yazılı kitabe bulunmaktadır. Kapının taç kısmında, köşk bölümünde görülen geometrik ve rûmî bordür aynen uygulanmıştır. Minberde görülen rûmî kompozisyonlar düz satırlı oyma tekniğinde hazırlanmış olup, detayları eğri kesim tekniğindedir.

Notlar : Minberin aynalık kısmı tasarım ve uygulamasında, Manisa Muradiye Cami (1523) minberinin örnek alındığı görülmektedir. Aynalıkta yer alan geometrik madalyon, Amasya Beyazıt Paşa Cami pencere kapağı ve Ahlat mezar taşları üzerinde görülen on ikili madalyonlarla benzerlik göstermektedir. Süpürgelik bölümü, klâsik dönem Osmanlı minberlerinde sıkça görülen bir uygulamadır. Örnek olarak, İstanbul Sultan Ahmet Cami, Şehzade Cami, Yavuz Selim Cami, Manisa Sultan Cami minberleri verilebilir. Korkuluktaki geometrik kompozisyon Selçuklu, Beylik ve Osmanlı dönemlerinde yaygın olan bir uygulamadır. Dilimli kapı kemeri ise, Alâeddin Cami’ndeki uygulamanın aynısıdır.

Kaynak : Demiriz, Y., **Osmanlı Mimarisinde Süsleme I: Erken Devir (1300-1453)**, İstanbul, 1979, res. 26,128,129,606,620,725; Karamağaralı, B., **Ahlat Mezar Taşları**, Ankara, 1972, res. 144,144a.; Önge, Y., “Mimar Koca Sinan’ın Şadırvanları”, **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı**, İstanbul, 1988, res. 3,5; Karamağaralı, H., “Konya Ulu Câmii”, **Rölöve ve Restorasyon Dergisi** 4, İstanbul, 1982, s. 121-132.

* “Allah’tan başka ilah yoktur. Muhammed onun resulüdür.”

| | |
|------------------------------|----------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Ahşap minber |
| Örnek No | : 2 |
| Fotoğraf No | : 246 a – 246 b |
| Çizim No | : 2 |
| İnceleme Tarihi | : 13.05.2003 |
| Açık Adresi | : Sızma Köyü Büyük Cami Selçuklu-Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : Kadir Yıldız |
| Hüsn-i Hat | : Hüseyin Öksüz |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 05.07.2002 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : İthal çam ağacı, maun ağacı
- b. Yapım Tekniği** : Taklit kündekâri (yapıştırma-çakma), oyma, ajur ve kafes tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : -
- d. Ölçüler**
 - Uzunluk** : 3.30 cm.
 - Genişlik** : 1 m.
 - Yükseklik** : 5.50 cm.
- e. Renk** : Yapım malzemelerinin doğal rengi kullanılmıştır.
- f. Bezeme Konuları**
 - Bitkisel** : Rûmî, palmet motifi
 - Geometrik** : Yatay, dikey ve verev çizgi, sekiz kollu, beş köşeli, dört köşeli yıldız, sekizgen
 - Yazı** : Celî Sülüs
- g. Kompozisyon** : Minberin aynalık, korkuluk, geçit ve şerefe altı bölümü taklit kündekâri tekniğinde yapılmıştır. Süpürgelik bölümü, sivri kemer formunda düzenlenmiştir. Aynalıkta, bir adet sekiz kollu yıldız ve sekiz adet beş köşeli yıldızdan oluşan merkezde bir tam ve kenarlarda altı adet yarım halde düzenlenmiş geometrik kompozisyon görülmektedir.

Minberin geçit kısmı, aynalıkta görülen geometrik kompozisyonun üç adet tam ve bir adet yarım olarak birbirine bağlanmasından oluşan dikdörtgen pano ile kapatılmıştır. Korkuluk kısmında yatay, dikey ve verev hatlar üzerine belli açılarla yerleştirilmiş sekizgen ve dört köşeli yıldızlardan oluşan geometrik kompozisyon görülmektedir. Aynı kompozisyon şerefe altındaki panoda tekrar etmektedir. Minberin köşk kısmı dilimli kemer formunda olup, küçük profilli konsollarla, rûmî ve palmetlerden oluşan tepeliğe geçilmektedir. Kûlah kısmı

bulunmamaktadır. Minberin giriş bölümü dilimli kemer formunda olup, uç kısımları aşağı doğru ½ birim palmetle sonuçlanmaktadır. Kapı aynalığındaki kitabede, Hüseyin Öksüz'e ait Celî Sülüs hattı ile "Oklu Besmele"* (Bismillâhirrahmânirrahîm) yer almaktadır. Küçük profilli konsollar ile tepeliğe geçilmektedir. Tepelik, ½ birim rûmî ve palmetlerden oluşmaktadır ve merkezinde daire formu içinde Hüseyin Öksüz'e ait Celî Sülüs hattı ile "Allah", "Muhammed" yazısı görülmektedir.

Notlar : Minberde görülen geometrik süsleme, Selçuklu ve Osmanlı Dönemi taş, tuğla, çini ve ahşap ürünlerde kullanılan sade bir kompozisyonudur. Örnek olarak; Divriği Darüşşifası portal nişi duvarında bulunan süslemeler, Mardin Şehidiye Medresesi avlu pencere söveleri, Kayseri Erkilet Köşkü taç kapı süslemeleri, Bursa Muradiye Medresesi eyvan cephesi, Konya Alâeddin Köşkü minai tekniği çiniler, Çorum Ulu Cami ahşap minberi, Ankara Alâeddin Cami ahşap minberi, Malatya Ulu Cami ahşap minberi verilebilir. Minberin girişindeki kemer formu ve aynalıktaki yer alan geometrik süsleme, kısmen Konya Alâeddin Cami minberi ile benzerlik göstermektedir. Minberde kullanılan iki farklı ağaç malzemenin renkleri kompozisyonda kontrast oluşturmuştur.

Kaynak : Arseven, C. E., **Les Arts Décoratifs Turcs**, İstanbul, 1952, res. 291; Hill, D. - Grabar, O., **İslamic Architecture and Its Decoration**, A.D. 800-1500, London, 1964, res. 400,496; Mülayim, S., **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Motif ve Kompozisyon Özellikleri - Selçuklu Çağı**, Ankara, 1982, res 38,217; Ögel, S., **Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı**, Ankara, 1966, res. 32; Ögel, S., "Anadolu Ağaç Oymacılığında Mail Kesim", **Sanat Tarihi Yıllığı 1**, İstanbul, 1964-65, res. 1, Demiriz, Y., **Osmanlı Mimarisinde Süsleme I: Erken Devir (1300-1453)**, İstanbul, 1979, res. 27,151,181; Ünal, H. R., **Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Taç Kapılar**, İzmir, 1982, res. 48, Karamağaralı, H., "Çorum Ulu Camindeki Minber", **Sanat Tarihi Yıllığı 1**, 1964-65, İstanbul, res. 1,2,21, Karamağaralı, H., "Konya Ulu Câmii", **Rölöve ve Restorasyon Dergisi 4**, İstanbul, 1982, s. 121-132; Oral, M. Z., "Anadolu'da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri", **Vakıflar Dergisi**, Sayı: 5, Ankara, 1962, s.23-77.

* "Rahmân ve rahîm olan Allah'ın adı ile"

| | |
|------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Ahşap mihrap |
| Örnek No | : 3 |
| Fotoğraf No | : 247 a - 247 b |
| Çizim No | : 3 |
| İnceleme Tarihi | : 12.03.2002 |
| Açık Adresi | : Tevhide Anne Nişantaşı Yeşil Cami Nişantaşı Mh. Tamer Sok. Meram Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : Ahmet Yılçay |
| Hüsn-i Hat | : Hüseyin Öksüz |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 23.05.2002 |

Ayrıntılı Tanım

- a. **Yapım Malzemesi** : Meşe ağacı
- b. **Yapım Tekniği** : Kündekâri tekniği, düz satırlı oyma tekniği
- c. **Süsleme Malzemesi** : -
- d. **Ölçüler**

| | |
|-----------------|------------|
| Genişlik | : 2.30 cm. |
| Uzunluk | : 4.50 cm. |
- e. **Renk** : Yapım malzemelerinin doğal rengi kullanılmıştır.
- f. **Bezeme Konuları**

| | |
|------------------|--------------------------------------|
| Bitkisel | : Palmet motifi |
| Geometrik | : On kollu yıldız, beş köşeli yıldız |
| Yazı | : Celî Sülüs |
- g. **Kompozisyon** : Mihrap nişi yedi kenarlı ve süslemesizdir. Kavsara kısmı yarım küre şeklindedir. Köşeliklerde, daire formu içinde Celî sülüs hattı ile sağ tarafta “Allah Celle Celâluhu”, sol tarafta” “Muhammed Aleyhîssalam” yazmaktadır.

Mihrap alınlığındaki kitabede, H. Öksüz’e ait Celî Sülüs hattı ile “Fevelli vecheke şedra’l-mescidi’l-harâm” yazmaktadır. Yazıların tamamı düz satırlı oyma tekniğinde işlenmiştir. Mihrabın kenar bordürüne bütünüyle geometrik kompozisyon uygulanmıştır. Bordür, kırık çizgilerin birbirini kesmesinden oluşan on kollu yıldız ve beş köşeli yıldızların birbirine bağlanarak tekrar etmesinden meydana gelmiştir. Tepelik kısmında ise, merkezde tam, köşelerde ½ birim palmet motiflerinden oluşan kompozisyon görülmektedir.

* “Haydi yüzünü mescid-i harama doğru çevir”, Kuran-ı Kerim , Bakara Sûresi, 144. ayet.

Notlar : Mihrap; köşelik ve alınlıktaki Sülüs hattın dışında geniş geometrik bordürü ile yalın bir işçilik gösterir. Geometrik bordür, Selçuklu ve Osmanlı'da taş, ahşap ürünlerde yaygın kullanılan bir kompozisyonudur. Örnek olarak; Konya Sahip Ata Hanıkahı ve Konya Karatay Medresesi taç kapı süslemeleri, Amasya Beyazıt Paşa Cami cephe taş ve alçı süslemeleri, Ayaş Ulu Cami alçı mihrap, Balat İlyas Bey Cami mihrap taş süslemeleri, Bünyan Ulu Cami taş kabartma, Divriği Ulu Cami batı portalde taş süslemeleri, İstanbul Süleymaniye Cami ahşap pencere kepengi verilebilir.

Kaynak : Ünal, H. R. , **Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Taç Kapılar**, İzmir, 1982, res. 138; Demiriz, Y., **Osmanlı Mimarisinde Süsleme I: Erken Devir**, İstanbul, 1979, res. 10,15,17,570,572; Mülayim, S., **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Motif ve Kompozisyon Özellikleri - Selçuklu Çağı**, Ankara, 1982, res. 224,4,48,207; Bakırer, Ö., **Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları**, Ankara, 1976, res. 178,99; Durukan, A., **Balat İlyas Bey Cami**, Ankara, 1988, res. 34,

| | |
|------------------------------|------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Ahşap kapı kanadı |
| Örnek No | : 4 |
| Fotoğraf No | : 248 a - 248 b |
| Çizim No | : 4 |
| İnceleme Tarihi | : 24.03.2002 |
| Açık Adresi | : Kocatepe Cami (iç avlu kapısı) Ankara |
| Ürünü Yapan Ustalar | : Mevlüt Çiller, Ahmet Yılçay, Mustafa Karataş |
| Hüsn-i Hat | : Hüseyin Öksüz |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 05.07.1987 |

Ayrıntılı Tanım

- a. **Yapım Malzemesi** : Ceviz ağacı
- b. **Yapım Tekniği** : Kündekâri, düz satırlı oyma, eğri kesim, kakma ve döküm tekniği
- c. **Süsleme Malzemesi** : Sedef
- d. **Ölçüler**

| | |
|-----------------|------------|
| Genişlik | : 1.80 cm. |
| Uzunluk | : 3.60 cm. |
- e. **Renk** : Yapım malzemelerinin doğal rengi kullanılmıştır.
- f. **Bezeme Konuları**

| | |
|------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| Bitkisel | : Rûmî motifi, kıvrık saplar |
| Geometrik | : On kollu yıldız, üçgen, dörtgen, ok ucu, beşgen, altıgen ve çeşitli çokgenler |
| Yazı | : Celî Sülüs |
- g. **Kompozisyon** : Kapı iki kanattan oluşmaktadır. Her iki kanat, yazı dışında simetrik bir düzenin hakim olduğu üç adet panodan meydana gelmektedir. Birinci pano, yatay dikdörtgen şeklinde ve kapının kitabeliğini oluşturmaktadır. Kitabelerde Hüseyin Öksüz'e ait Celî Sülüs hattı ile, sağ kanatta "Lâ ilâhe illallahül melikül hakkul mübîn"* ile sol kanatta "Muhammedürresûllullâhi sadîgul va'dül emîn"** yazısı istif edilmiştir. İkinci panoda yer alan geometrik kompozisyon çok geniş bir yüzeye yayılacak şekilde tasarlanmıştır. Kompozisyonda, panonun merkezinde bir adet tam, köşelerde dört adet ½ birim olarak düşünülmüş kırık çizgilerin birbirini kesmesinden oluşan on kollu yıldızlar görülmektedir.

* "Mülkün sahibi, doğru ve aşikâr söyleyen Allah'tan başka ilah yoktur." Kur'an-ı Kerim Tâhâ Sûresi, 8. ayet, Haşır Sûresi, 23. ayet.

** Muhammed Allah'ın resulüdür. O'nun söyledikleri doğrudur."

Üçüncü pano ise yatay dikdörtgen formunda olup, orta panodaki kompozisyon merkezde bir adet tam, köşelerde dört adet $\frac{1}{4}$ birim olarak tekrar etmiştir. Kompozisyonda yer alan beşgen, altıgen, ve diğer çokgenlerin iç kısımları eğri kesim tekniğinde yapılmış olup, simetrik olarak düzenlenmiş rûmî kompozisyonlarla bezenmiştir. Pano üçgen, dörtgen, ok ucu ve farklı formlarda olan çokgen kompozisyonları ile sedef kakma tekniğinde işlenmiştir. Pano aralarında, döküm tekniğinde pirinçten yapılmış ve yüzeyleri rûmî kompozisyonla bezenmiş dört adet kabara görülmektedir. Kapının binisi, üst orta ve at kısımda şemse formunu anımsatan dilimlerle hareketlendirilmiş olup, üzerinde süsleme bulunmamaktadır. Kapı kanatlarında döküm tekniğinde pirinçten çalışılmış ve yüzeyleri rûmî kompozisyonla bezenmiş birer adet tokmak kaidesi bulunmaktadır.

Notlar : Kapıdaki geometrik süsleme, İstanbul Kılıç Ali Paşa Cami ve Sokollu Mehmet Paşa Cami (Kadırga) ahşap kapı kanatlarında bulunan kompozisyon özelliği ile birebir benzerlik göstermektedir. Örnekteki tek farklılık, kompozisyondaki bazı küçük ebatlı geometrik formlara sedef malzeme ile kakma tekniği uygulanmış olmasıdır.

Kaynak : Demiriz, Y., “Sinan’ın Mimarisinde Bezeme”, **Mimar Başı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Ürünleri**, İstanbul, 1988, res. 299,505.

| | |
|------------------------------|----------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Ahşap kapı kanadı |
| Örnek No | : 5 |
| Fotoğraf No | : 249 a - 249 b |
| Çizim No | : 5 |
| İnceleme Tarihi | : 28.06.2003 |
| Açık Adresi | : Berlin Türk Cami (zemin kapısı) Berlin - Almanya |
| Ürünü Yapan Usta | : Mevlüt Çiller |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 14.05.2002 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Ceviz ağacı, meşe ağacı
- b. Yapım Tekniği** : Kündekâri ve eğri kesim tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : -
- d. Ölçüler**
- | | |
|-----------------|------------|
| Genişlik | : 1.80 cm. |
| Uzunluk | : 3.60 cm. |
- e. Renk** : Yapım malzemelerinin doğal rengi kullanılmıştır.

f. Bezeme Konuları

- | | |
|------------------|--------------------------------------------------------------|
| Bitkisel | : Rûmî motifi |
| Geometrik | : On kollu, altı köşeli yıldız, altıgen ve çeşitli çokgenler |
| Yazı | : - |

- g. Kompozisyon** : Kapı iki kanattan oluşmaktadır. Her iki kanat, simetrik olarak düzenlenmiş üç adet panodan meydana gelmektedir. Birinci pano, yatay dikdörtgen şeklinde ve kapının kitabeliğini oluşturmaktadır. İkinci panoda yer alan geometrik kompozisyonda, merkezde on kollu yıldız ve kırık çizgilerin belli açılarla birbirini kesmesinden oluşan kompozisyon bir tam ve köşelerde ikişer adet $\frac{1}{4}$ birim şeklinde yer almaktadır. Geometrik kompozisyonun arasındaki altıgen paftaların yüzeyine, eğri kesim tekniğinde simetrik olarak düzenlenmiş rûmî motifleri işlenmiştir.

Üçüncü panoda ise, kırık çizgilerin belli açılarla birbirini kesmesinden oluşan, merkezde altı köşeli yıldız ile diğer çokgen paftalardan meydana gelen geometrik kompozisyon görülür. Kapının binisinde; üst, orta ve alt kısma şemse formu işlenmiştir. Kompozisyonda yer alan çokgen paftaların yüzeylerinde, eğri kesim tekniğinde simetrik rûmî kompozisyonlar görülmektedir.

Notlar : Kapıda ikinci ve üçüncü panoda yer alan geometrik süsleme; Selçuklu, Beylikler, Osmanlı Dönemi taş ve ahşap ürünlerde görülen bir kompozisyonudur. İkinci

panodaki kompozisyonun Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı dönemindeki bazı ürünlerde bulunan geometrik uygulamalar ile birebir aynı özellikleri gösterdiği dikkati çekmektedir. Örnek olarak; Edirne Selimiye Cami minberi mermer şebeke, Edirne Üç Şerefeli Cami ahşap pencere kanadı, İstanbul Topkapı Sarayı Bağdat Köşkü tavan süslemesi, Konya Beyhekim Mescidi ahşap kapı ve pencereleri, Konya Sahip Ata Cami ve Medresesi portal süslemeleri verilebilir. Üçüncü panodaki geometrik uygulama ise, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde Anadolu'da ve Anadolu dışındaki güney ülkelerinde bulunan bazı ahşap, taş ve çini ürünlerdeki geometrik kompozisyonlar ile büyük benzerlikler gösterdiği görülür. Örnek olarak; İstanbul Azapkapı Sokollu Cami ve İstanbul Şehzade Cami ahşap pencere kanatları ve Tebriz Gök Mescit çini süslemeleri verilebilir. Kapıda kullanılan iki farklı renk ağaç malzeme, kompozisyonda kontrast oluşturacak şekilde uygulanmıştır.

Kaynak : Kuban, D. - Birkan, Ç., **Edirne Selimiye Cami** Restorasyon Belgeleri Dizisi 1, İstanbul, 1990, s. 19; Demiriz, Y., **Osmanlı Mimarisinde Süsleme I: Erken Devir**, İstanbul, 1979, res. 577; Eldem, S. E., **Türk Mimari Ürünleri**, İstanbul, 1974, lev. 302; Arseven, C. E., **Les Arts Décoratifs Turcs**, İstanbul, 1952, res. 479; Mülâyim, S., **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Motif ve Kompozisyon Özellikleri - Selçuklu Çağı**, Ankara, 1982, res. 99,135; Karamağaralı, H., “Sahip Ata Câmii'nin Restitüsyonu Hakkında Bir Deneme”, **Rölöve ve Restorasyon Dergisi 3**, İstanbul, 1982, res, 25; Cezar, M., **Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık**, İstanbul, 1977, s. 455.

| | |
|------------------------------|------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Ahşap kapı kanadı |
| Örnek No | : 6 |
| Fotoğraf No | : 250 a – 250 b |
| Çizim No | : 6 |
| İnceleme Tarihi | : 28.06.2003 |
| Açık Adresi | : Berlin Türk Cami (taç kapı) Berlin - Almanya |
| Ürünü Yapan Usta | : Mevlüt Çiller |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 24.06.2002 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Ceviz ağacı, meşe ağacı
- b. Yapım Tekniği** : Kündekâri ve eğri kesim tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : -
- d. Ölçüler**
 - Genişlik** : 1.80 cm.
 - Uzunluk** : 3.60 cm.
- e. Renk** : Yapım malzemelerinin doğal rengi kullanılmıştır.

f. Bezeme Konuları

- Bitkisel** : Rûmî motifi
- Geometrik** : On kollu, beş köşeli yıldız, altıgen ve çokgenler
- Yazılı** : -

- g. Kompozisyon** : Kapı iki kanattan oluşmaktadır. Her iki kanat, simetrik olarak düzenlenmiş üç adet panodan meydana gelmektedir. Birinci pano, yatay dikdörtgen şeklinde ve kapının kitabeliğini oluşturmaktadır. İkinci panoda bütünüyle bir geometrik kompozisyon görülmektedir. Kompozisyon, merkezde on kollu yıldız ve kırık çizgilerin belli açılarla birbirini kesmesinden oluşan beş köşeli yıldızlarla tamamlanmıştır. Kompozisyon pano üzerinde merkezde bir tam, kenarlarda dörder adet $\frac{1}{2}$ birim ve köşelerde ikişer adet $\frac{1}{4}$ birim şeklinde yer almaktadır. Geometrik kompozisyonun çizgileri arasındaki altıgenlerin yüzeyine, eğri kesim tekniğinde rûmîlerden oluşan süsleme uygulanmıştır.

Kare formundaki üçüncü panoda ise, ikinci panoda görülen geometrik kompozisyonun $\frac{1}{4}$ birimi yer almıştır. Kapının binisinde; üst, orta ve alt kısımda şemse formu görülmektedir. Gerek orta pano gerekse alt panoda bulunan çokgen paftaların içindeki rûmî motifleri eğri kesim tekniğinde uygulanmıştır.

- Notlar** : Kapıda, ikinci panodaki uygulamada bulunan on kollu yıldız etrafındaki altıgenler ve beş kollu yıldızlardan oluşan simetrik kompozisyon Selçuklu ve

Osmanlı dönemlerinde Anadolu'da ve güney ülkelerindeki bazı mimari ürünlerde kullanılan bir süslemedir. Örnek olarak; Aksaray Ulu Cami minber kapısı tacındaki ahşap şebeke, Karatay Hanı iç portaldeki taş süsleme, Kudüs Aksa Cami Nurettin Zengi minberi verilebilir. Kapıda iki farklı renk ağaç malzeme ayrı yerlerde kullanılmış ve kompozisyonda kontrast elde edilmiştir.

Kaynak : Konyalı, İ. H., "Aksaray Ulu Cami", **Vakıflar Dergisi**, Sayı: 10, İstanbul, 1973, s. 273-288; Erdmann, K. - Schneider, G., **Das Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts. Die Ornamentik**, Berlin, 1976, lev. 104.

| | |
|------------------------------|---------------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Ahşap kapı kanadı |
| Örnek No | : 7 |
| Fotoğraf No | : 251 a - 251 b |
| Çizim No | : 7 |
| İnceleme Tarihi | : 09.03.2000 |
| Açık Adresi | : Mevlüt Çiller Büro Kapısı Marangozlar San. Sit. No: 5 |
| Ürünü Yapan Usta | : Mevlüt Çiller |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 28.06.1999 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Ceviz ağacı
- b. Yapım Tekniği** : Kündekâri, eğri kesim ve kakma tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : Sedef, flato
- d. Ölçüler**
 - Genişlik** : 1.10 cm.
 - Uzunluk** : 2.40 cm.
- e. Renk** : Yapım malzemelerinin doğal rengi kullanılmıştır.
- f. Bezeme Konuları**
 - Bitkisel** : Rûmî motifi
 - Geometrik** : On kollu, beş köşeli yıldız, dörtgen, altıgen, ok ucu biçimi ve çokgenler
 - Yazılı** : Kûfî
- g. Kompozisyon** : Kapı tek kanat ve tek panodan oluşmaktadır. Pano, dikey dikdörtgen şeklindedir ve bütünüyle bir geometrik kompozisyon görülmektedir. Kompozisyon, merkezde on kollu yıldız ve kırık çizgilerin belli açılarla birbirini kesmesinden oluşan dörtgen, altıgen, çokgen ve beş köşeli yıldızlarla tamamlanmıştır. Kompozisyon pano üzerinde merkezde bir tam, köşelerde ikişer adet $\frac{1}{4}$ birim şeklinde yer almaktadır. Geometrik kompozisyonda merkezde yer alan on kollu yıldız ve çizgiler arasındaki altıgenlerin yüzeyine, eğri kesim tekniğinde rûmîlerden oluşan süsleme uygulanmıştır. Beş kollu yıldızlar, dörtgenler ve ok ucu biçimli çokgenlerin iç kısımları sedef kakma tekniği ile işlenmiş, diğer çokgenlerin yüzeyine ise flato kakma tekniği uygulanmıştır. Kapının üst kısmında ayrı bir pano şeklinde çalışılmış olan, kûfî hattı “Besmele” bulunmaktadır.

Notlar : Kapıda görülen geometrik kompozisyon İstanbul Sokollu Cami (Kadırga) Pencere kapağı ile benzer özellikler göstermekle birlikte yapan ustanın özgün tasarımıdır.

| | |
|------------------------------|--------------------------------|
| Ürünün Adı | : Ahşap minber |
| Örnek No | : 8 |
| Fotoğraf No | : 252 a - 252 b |
| Çizim No | : 8 |
| İnceleme Tarihi | : 16.07.2001 |
| Açık Adresi | : Meram Tavusbaba Cami Minberi |
| Ürünü Yapan Usta | : Mevlüt Çiller |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 1969 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Ceviz, meşe ağacı
- b. Yapım Tekniği** : Kündekâri, kafes tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : -
- d. Ölçüler**
- | | |
|------------------|------------|
| Genişlik | : 80 cm. |
| Uzunluk | : 3.65 cm. |
| Yükseklik | : 6.15 cm. |
- e. Renk** : Yapım malzemelerinin doğal rengi kullanılmıştır.

f. Bezeme Konuları

- | | |
|------------------|-----------------------------------------------|
| Bitkisel | : - |
| Geometrik | : Kare, dikdörtgen, dört köşeli yıldız, üçgen |
| Yazılı | : Celî Sülüs |

e. Kompozisyon : Minberin aynalık, geçit kısmı ve kapı kenarları kündekâri, korkuluk kısmı ise sade kafes tekniğinde yapılmıştır. Aynalık kısmı, merkezde bulunan bir adet karenin etrafına çark-ı felek biçiminde yatay ve dikey eksenlerde yerleştirilen dikdörtgenlerden meydana gelen geometrik düzenleme ile doldurulmuştur. Aynı kompozisyon minberin geçit kısmı ve kapı kenarlarında da görülmektedir. Minberde süpürgelik bölümü bulunmamaktadır. Korkuluk kısmında $\frac{1}{2}$ birim sekizgen biçimlerinin yatay ve dikey ekseninde ardı ardına sıralanması ve birleşim noktalarında dört köşeli yıldızlar oluşturmasından meydana gelen geometrik kompozisyon yer almaktadır. Aynı düzenlemenin $\frac{1}{4}$ birim hali şerefe altındaki panoda kündekâri tekniğinde görülür.

Minberin köşk kısmı dilimli kemer formunda olup, küçük profilli konsollarla, sade olarak düzenlenmiş tepeliğe geçilmektedir. Kûlah kısmı altı kenarlı piramidal formda olup süslemesizdir. Minberin giriş bölümünde bir adet yatay ve iki adet dikey dikdörtgenin ardı ardına tekrar etmesinden meydana gelen sade düzenleme

görülmektedir. Kapı aynalığındaki kitabede, Hüseyin Öksüz'e ait Celî Sülüs hattı ile “Kelime-i Tevhîd” yeşil zemin üzerine beyaz renkte boyanarak hazırlanmıştır. Tepelik kısmı yüksek olup, kenarları dilimlerle hareketlendirilmiştir.

Notlar : Mevlüt Çiller'in ilk işlerinden olan minberin aynı camide yer alan ve aynı süsleme özelliklerinin görüldüğü vaaz kürsüsü de bulunmaktadır (Fotoğraf No: 252 c). Minberde görülen kompozisyon yalın bir görünüme sahiptir ve kündekârîde en basit ve maliyeti düşük grubu oluşturur. Üründeki geometrik süsleme; İstanbul Sokollu Cami pencere kapağı, İstanbul Sokollu Mehmet Paşa Türbesi kapı, dolap kapağı, İstanbul Topkapı Sarayı Valide Sultan Dairesi dolap kapağı kompozisyonları ile aynı özellikleri göstermektedir. Minberde kullanılan iki farklı renkteki ağaç malzeme ile kompozisyonda kontrast elde edilmiştir.

Minberde korkuluğunda görülen geometrik süsleme ise, Selçuklu ve Osmanlı Dönemi taş, tuğla, çini ve ahşap ürünlerde kullanılan sade bir kompozisyonudur. Örnek olarak; Divriği Darüşşifası portal nişi duvarında bulunan süslemeler, Mardin Şehidiye Medresesi avlu pencere söveleri, Kayseri Erkilet Köşkü taç kapı süslemeleri, Bursa Muradiye Medresesi eyvan cephesi, Konya Alâeddin Köşkü minai tekniği çiniler, Çorum Ulu Cami ahşap minberi, Ankara Alâeddin Cami ahşap minberi, Malatya Ulu Cami ahşap minberi verilebilir.

Kaynak: Demiriz, Y., **İslam Sanatında Geometrik Süsleme**, İstanbul, 2000, s. 211; Arseven, C. E., **Les Arts Décoratifs Turcs**, İstanbul, 1952, res. 291; Hill, D. - Grabar, O., **İslamic Architecture and Its Decoration**, A.D. 800-1500, London, 1964, res. 400,496; Mülâyim, S., **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Motif ve Kompozisyon Özellikleri - Selçuklu Çağı**, Ankara, 1982, res 38,217; Ögel, S., **Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı**, Ankara, 1966, res. 32; Ögel, S., “Anadolu Ağaç Oymacılığında Mail Kesim”, **Sanat Tarihi Yıllığı 1**, İstanbul, 1964-65, res. 1, Demiriz, Y., **Osmanlı Mimarisinde Süsleme I: Erken Devir (1300-1453)**, İstanbul, 1979, res. 27,151,181; Ünal, H. R., **Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Taç Kapılar**, İzmir, 1982, res. 48, Karamağaralı, H., “Çorum Ulu Camindeki Minber”, **Sanat Tarihi Yıllığı 1**, 1964-65, İstanbul, res. 1,2,21.

| | |
|------------------------------|-------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Ahşap pencere kepengi |
| Örnek No | : 9 |
| Fotoğraf No | : 253 |
| Çizim No | : 9 |
| İnceleme Tarihi | : 14.07.2003 |
| Açık Adresi | : Berlin Türk Cami Berlin - Almanya |
| Ürünü Yapan Usta | : Süleyman Ulaş |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 25.06.2002 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Ceviz ağacı, meşe ağacı
- b. Yapım Tekniği** : Kündekâri, düz satırlı oyma tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : -
- d. Ölçüler**
 - Genişlik** : 90 cm.
 - Uzunluk** : 1.80 cm.
- e. Renk** : Yapım malzemelerinin doğal rengi kullanılmıştır.

f. Bezeme Konuları

- Bitkisel** : Palmet motifi
- Geometrik** : Dikdörtgen, kare
- Yazı** : -

- g. Kompozisyon** : Pencere kepengi iki kanatlı olup, simetrik olarak düzenlenmiş üç adet panodan meydana gelmektedir. Birinci panoda yer alan yatay dikdörtgen kısımlarda kitabelikler bulunmaktadır. İkinci panoda, merkezde bulunan karenin kolları uzatılarak her bir kenarına dört adet dikdörtgen yerleştirilerek, dört kollu bir çark motifi işlenmiştir. Kompozisyon simetrik olarak tekrar etmektedir.

Kare formundaki üçüncü panoda, ikinci panoda görülen geometrik kompozisyon tekrar etmektedir. Pencere binisinde, alt ve üst kısımda büyükten küçüğe doğru ard arda sıralanmış üç adet palmet motifi, orta kısımda ise salbekli şemse görülmektedir. Bu motifler eğri kesim tekniğinde işlenmiştir.

Notlar : Pencerde görülen kompozisyon yalın bir görünüme sahiptir ve kündekâride en basit ve maliyeti düşük grubu oluşturur. Üründeki geometrik süsleme; İstanbul Sokollu Cami pencere kapağı, İstanbul Sokollu Mehmet Paşa Türbesi kapı, dolap kapağı, İstanbul Topkapı Sarayı Valide Sultan Dairesi dolap kapağı kompozisyonları ile aynı özellikleri göstermektedir. Pencerde kullanılan iki farklı renkteki ağaç malzeme ile kompozisyonda kontrast elde edilmiştir.

Kaynak : Demiriz, Y., **İslam Sanatında Geometrik Süsleme**, İstanbul, 2000, s. 211.

| | |
|------------------------------|-------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Ahşap kapı kanadı |
| Örnek No | : 10 |
| Fotoğraf No | : 254 |
| Çizim No | : 10 |
| İnceleme Tarihi | : 12.05.2001 |
| Açık Adresi | : Hacı Musa Faydasıçok Cami Karatay-Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : Kadir Yıldız |
| Hüsn-i Hat | : Hüseyin Öksüz |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 20.07.1996 |

Ayrıntılı Tanım

- a. **Yapım Malzemesi** : Kara çam ağacı
- b. **Yapım Tekniği** : Taklit künde-kârî, düz satırlı oyma tekniği
- c. **Süsleme Malzemesi** : -
- d. **Ölçüler**

| | |
|-----------------|------------|
| Genişlik | : 2.10 cm. |
| Uzunluk | : 3.20 cm. |
- e. **Renk** : Yapım malzemelerinin doğal rengi kullanılmıştır.
- f. **Bezeme Konuları**

| | |
|------------------|---------------------------------------------------------|
| Bitkisel | : Rûmî motifi |
| Geometrik | : On kollu, beş köşeli yıldız, beşgen, kare, dikdörtgen |
| Yazı | : Celî Sülûs |
- g. **Kompozisyon** : Kapı iki kanatlı olup, simetrik olarak düzenlenmiş üç adet panodan meydana gelmektedir. Birinci panoda yer alan yatay dikdörtgen kısımlarda kitabelikler bulunmaktadır. Kitabelerde Hüseyin Öksüz'e ait olan Celî Sülûs hattı ile sağ kanatta "La ilahe illallahül melikül hakkul mübîn"* sol kanatta "Muhammedür-rasûlullahi Sadîgul Vad'ül Emîn"** yazmaktadır.

Dikey dikdörtgen şeklindeki ikinci panoda, on kollu yıldızların birbirine bağlanmasında oluşan bir geometrik kompozisyon yer almaktadır. Kompozisyon merkezde bir tam, köşelerde dört adet ¼ birim şeklinde yerleştirilmiştir. Yıldız kolları arasında panonun merkezindeki on köşeli yıldız, kenarlarda beş köşeli yıldız ve beşgen paftalar üzerinde herhangi bir süsleme yapılmadan sade bırakılmıştır. Altta bulunan kare formlu üçüncü panoda ise, merkezde karenin

* "Mülkün sahibi, doğru ve aşikâr söyleyen Allah'tan başka ilah yoktur." Kur'an-ı Kerim Tâhâ Sûresi, 8. ayet, Haşır Sûresi, 23. ayet.

** Muhammed Allah'ın resulüdür. O'nun söyledikleri doğrudur."

kolları uzatılarak dikdörtgenler oluşturulmuş ve dört kollu bir çark görünümü kazandırılmıştır. Kapının binisi üst, orta ve alt kısımda şemse formunu anımsatan dilimlerle hareketlendirilmiş ve yüzeyi sade bırakılmıştır. Kapı kanatlarının her iki tarafında dökümden yapılaş, salbek formunda içi rûmîlerle bezenmiş kapı tokmakları bulunmaktadır.

Notlar : Kapıda görülen geometrik süslemeye, Osmanlı Dönemine ait bazı ağaç ve taş malzemeli örneklerde de rastlanılmaktadır. Örnek olarak; Amasya Beyazıt Paşa Cami cephede taş süsleme, Balıkesir Zağnos Paşa Cami ahşap kapı, Edirne Üç Şerefeli Cami avlu kapısı, pencere kanadı verilebilir.

Kaynak : Demiriz, Y., **Osmanlı Mimarisinde Süsleme 1: Erken Devir 1300-1453**, İstanbul, 1979, res. 10; Arseven, C. E., **Les Arts Décoratifs Turcs**, İstanbul, 1952, res. 164, 194; Mülayim, S., **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Motif ve Kompozisyon Özellikleri - Selçuklu Çağı**, İstanbul, 1982, res. 224.

| | |
|------------------------------|-------------------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Ahşap kapı kanadı |
| Örnek No | : 11 |
| Fotoğraf No | : 255 a - 255 b |
| Çizim No | : 11 |
| İnceleme Tarihi | : 23.05.2001 |
| Açık Adresi | : Marangozlar Sanayi İçi Marangozlar Cami Karatay- Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : A. Kadir Can |
| Hüsn-i Hat | : Hüseyin Öksüz |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 11.05.1980 |

Ayrıntılı Tanım

- a. **Yapım Malzemesi** : Meşe ağacı, ceviz ağacı
- b. **Yapım Tekniği** : Taklit künde-kâri (yapıştırma-çakma) düz satırlı oyma tekniği
- c. **Süsleme Malzemesi** : -
- d. **Ölçüler**

| | |
|-----------------|------------|
| Genişlik | : 1.70 cm. |
| Uzunluk | : 3.10 cm. |
- e. **Renk** : Yapım malzemelerinin doğal rengi kullanılmıştır.
- f. **Bezeme Konuları**

| | |
|------------------|---------------------------------|
| Bitkisel | : - |
| Geometrik | : Dört köşeli yıldız, sekizgen, |
| Figürlü | : - |
| Nesneli | : - |
| Yazı | : Celî Sülüs |

- g. **Kompozisyon** : Kapı iki adet kanattan yapılmış olup, simetrik olarak düzenlenmiş üç adet panodan meydana gelmektedir. Birinci panoda yer alan yatay dikdörtgen kısımlarda kitabelikler bulunmaktadır. Kitabelerde Hüseyin Öksüz'e ait Celî Sülüs hattı ile sağ kanatta "Bismillâhirrahmânirrahîm"* , sol kanatta "İnnâ fetahnâ leke fethan mübînâ" ** yazmaktadır.

Dikey dikdörtgen şeklindeki ikinci panoda; dikey, yatay ve çapraz hatların arasından kırık çizgilerin birbirini keserek sekizgenler ve dört köşeli yıldızlar

* "Rahmân ve rahîm olan Allah'ın adı ile başlarım"

** "Doğrusu biz sana apaçık bir fetih ihsan ettik" Kur'an-ı Kerîm, Fetih Sûresi, 1. ayet

oluşturmasından meydana gelen kompozisyon tüm yüzeyi kaplamaktadır. Kapının binisi profillendirilmiştir.

Notlar : Kapıdaki geometrik süsleme, Konya’da künde-kârî işçiliği ile uğraşan son dönem ustaları tarafından kullanılan yegâne kompozisyon olmuştur. Bu geometrik düzenlemenin Anadolu’daki öncü örnekleri ise; Konya Alâeddin Cami ahşap minber korkuluğu, Ankara Ahi Elvan Cami ahşap minber korkuluğu, Ankara Ahi Şerafettin Cami minber korkuluğu, Ankara Arslanhane Cami ahşap minber korkuluğu, Beyşehir Eşrefoğlu Cami ahşap minber korkuluğu, Birgi Ulu Cami ahşap minber korkuluğu, Ermenek Ak Mescit ahşap kapı kanadı, Tire Yeşil İmaret Ahşap kapı kanadı verilebilir.

Kaynak : Öney, G., “Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri Ahşap Teknikleri”, **Sanat Tarihi Yıllığı 3**, İstanbul, 1969-70, res. 9; Öney, G., “İslam Süsleme ve El Sanatlarında Türk’lerin Katkısı”, **İslam Sanatında Türkler**, İstanbul, 1976, res. 22; Demiriz, Y., **Osmanlı Mimarisinde Süsleme I: Erken Devir (1300-1453)**, İstanbul, 1979, res. 726; Arseven, C. E., **Les Arts Décoratifs Turcs**, İstanbul, 1952, res. 480; Mülâyim, S., **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Motif ve Kompozisyon Özellikleri - Selçuklu Çağı**, İstanbul, 1982, res. 147,155,156;

| | |
|------------------------------|---------------------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Ahşap vaaz kürsüsü |
| Örnek No | : 12 |
| Fotoğraf No | : 256 a-256 b |
| Çizim No | : 12 |
| İnceleme Tarihi | : 12.05.2001 |
| Açık Adresi | : İmamoğlu Cami Feritpaşa Mh. Nişantaşı Sok. Karatay Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : Ahmet Serim |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 18.06.2002 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Meşe ağacı, limba ağacı, suvarmılık ağacı
- b. Yapım Tekniği** : Taklit künde-kârî tekniği (yapıştırma)
- c. Süsleme Malzemesi** : -
- d. Ölçüler**

| | |
|------------------|------------|
| Genişlik | : 80 cm. |
| Uzunluk | : 80 cm. |
| Yükseklik | : 1.70 cm. |
- e. Renk** : Yapım malzemelerinin doğal rengi kullanılmıştır.
- f. Bezeme Konuları**

| | |
|------------------|-------------------------------------------------------------------|
| Bitkisel | : - |
| Geometrik | : On kollu yıldız, on gen, altıgen, dörtgen, ok ucu biçimi, üçgen |
| Figürlü | : - |
| Nesneli | : - |
| Yazı | : - |
- g. Kompozisyon** : Vaaz kürsüsü kare planlıdır. Kürsünün iskeletini dört dikey baba ile bunları birbirine bağlayan on iki yatay kiriş oluşturmaktadır. Dikey babalar profillerle hareketlendirilmiştir. Kirişlerin aralarındaki bölümler üç adet panodan oluşmaktadır. Panolarda geometrik motif ve kompozisyon özellikleri hakimdir. Birinci panoda, yatay ve verev hatlar üzerindeki kırık çizgilerin, belli açılarla birbirini kesmesinden oluşan merkezde on köşeli yıldız etrafında iç içe geçen ongenler görülmektedir. Kompozisyon düzenli olarak tekrar edilmiş ve pano üzerinde iki adet tam, iki adet $\frac{1}{2}$ birim ve dört adet $\frac{1}{4}$ birim olarak yer almıştır.

İkinci panoda, merkezde on kollu yıldız ve kırık çizgilerin belli açılarla birbirini kesmesinden oluşan geometrik bir süsleme görülmektedir. Kompozisyon bir tam ve köşelerde $\frac{1}{4}$ birim olarak yerleştirilmiştir. Üçüncü panoda da, ilk

panoda görülen kompozisyon aynen tekrar edilmiştir. Kürsünün üst kısmı, üç adet profilli çalışılmış baba ile son bulmaktadır.

Notlar : Kürsüdeki panolarda iki farklı geometrik süslemeye rastlanmaktadır. Bu kompozisyonlar, Osmanlı klâsik dönemde özellikle Mimar Sinan'a ait camilerde bulunan mermer ve ahşap ürünlerde sık kullanılan bir süsleme olmuştur. Örnek olarak; İstanbul Üsküdar Atik Valide Cami mermer minber korkuluğu, İstanbul Süleymaniye Cami ahşap kapısı ve vaaz kürsüsü korkuluğu, İstanbul Şehzade Cami mermer minber korkuluğu, İstanbul Rüstem Paşa Cami vaaz kürsüsü verilebilir.

Kaynak : Demiriz, Y., "Sinan'ın Mimarisinde Bezeme", **Mimar Başı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Ürünleri**, İstanbul, 1988, res. 542, s. 465-474; Arseven, C. E., **Les Arts Décoratifs Turcs**, İstanbul, 1952, res. 493; Barışta, H. Ö., "Klasik Dönem İstanbul Camilerinden Bazı Vaiz Kürsüleri", **Cumhuriyetin 80. Fethin 550. Yılında İstanbul'a Armağan**, 2004, s. 68-72,118-120.

| | |
|------------------------------|----------------------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Ahşap vaaz kürsüsü |
| Örnek No | : 13 |
| Fotoğraf No | : 257 a - 257 b |
| Çizim No | : 13 |
| İnceleme Tarihi | : 14.05.2001 |
| Açık Adresi | : Marangozlar Sanayi Marangozlar Büyük Cami Karatay - Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : Mevlüt Çiller |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 02.06.2000 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Ceviz ağacı
- b. Yapım Tekniği** : Kündekâri, düz satırlı oyma, eğri kesim ve kafes tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : -
- d. Ölçüler**

| | |
|------------------|------------|
| Genişlik | : 60 cm. |
| Uzunluk | : 1.10 cm. |
| Yükseklik | : 1.65 cm. |

- e. Renk** : Yapım malzemelerinin doğal rengi kullanılmıştır.
- f. Bezeme Konuları**

| | |
|------------------|-----------------------------|
| Bitkisel | : Rûmî motifi, kıvrımlı dal |
| Geometrik | : Altıgen |
| Figürlü | : - |
| Nesneli | : - |
| Yazı | : - |

- g. Kompozisyon** : Vaaz kürsüsü dikdörtgen planlıdır. Kürsünün iskeletini dört dikey baba ile bunları birbirine bağlayan on iki yatay kiriş oluşturmaktadır. Kirişlerin aralarındaki bölümler iki adet panodan oluşmaktadır. Birinci panoda; önde iki adet, yan kısımlarda bir adet olmak üzere, mihrap süpürgeliğini anımsatan dilimli kemer formunda açıklıklar bulunmaktadır. Kemerlerin yüzeyi rûmî kompozisyonları ile doldurulmuştur.

İkinci pano korkuluk kısmını oluşturmaktadır. Birinci panodan korkuluğa geçiş geometrik bir bordür ile sağlanmıştır. Geometrik kompozisyona sahip korkulukta, dikey ve verrev hatlar üzerine birbirini belli açılarla kesen kırık çizgilerin oluşturduğu altıgenlerden meydana gelen düzenleme görülmekte olup, kafes işçiliğinde uygulanmıştır. Kürsünün sırt kısmı, merkezde $\frac{1}{2}$ birim şemse

formu ve kenarlarda $\frac{1}{2}$ birim salbek formunda düzenlenmiştir. Yüzeyi rûmî kompozisyonları ile süslenmiştir. Kürsüde yer alan rûmî kompozisyonlar düz satırlı oyma tekniğinde, detayları ise eğri kesim tekniğinde uygulanmıştır.

Notlar : Kürsü, ilk örnek olan minberin takımı olarak yapılmış olup, üzerinde görülen süslemeler de aynı özellikleri göstermektedir.

Kaynak : Barışta, H. Ö., “Klasik Dönem İstanbul Camilerinden Bazı Vaiz Kürsüleri”, **Cumhuriyetin 80. Fethin 550. Yılında İstanbul’a Armağan**, 2004, s. 68-72,118-120.

| | |
|------------------------------|----------------------------------|
| Ürünün Adı | : Ahşap tavan göbeği |
| Örnek No | : 14 |
| Fotoğraf No | : 258 |
| Çizim No | : 14 |
| İnceleme Tarihi | : 14.05.2001 |
| Açık Adresi | : Atölyede satışa sunulmaktadır. |
| Ürünü Yapan Usta | : Kadir Yıldız |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 02.06.2000 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Meşe ağacı
- b. Yapım Tekniği** : Düz satırlı oyma, kabartma tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : -
- d. Ölçüler**
 - Genişlik** : 1 m.
 - Uzunluk** : 1 m.
- e. Renk** : Yapım malzemelerinin doğal rengi kullanılmıştır.

f. Bezeme Konuları

- Bitkisel** : Stilize edilmiş yaprak, kıvrımlı dal
- Geometrik** : Oval, 'V' biçimi
- Figürlü** : -
- Nesneli** : -
- Yazı** : -

- g. Kompozisyon** : Tavan göbeği kare formundadır ve iki bölümden oluşmaktadır. Ortada daire formunda, bir merkezden çıkıp, kabartma ışın kollarından oluşan marul göbek yer almaktadır. Bunun dışında ¼ birim simetrik bir düzenleme ile sırası ile oval formlar, şevronlar ve köşelerde karşılıklı yerleşen kıvrımlı dal ve yapraklar bulunmaktadır. Bu kompozisyon düz satırlı oyma tekniğinde çalışılmıştır.

Notlar : Bu tip tavan göbeklerine Konya sivil mimari araştırmalarında “fırfırlı” (marul) tavan göbeği denilmekte olup, bu tavan göbeklerinin şemse-güneşi sembolize ettiği kabul edilmektedir.

Kaynak : Önge, Y., “Konya Evinin Tezyinatı”, **Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri**, Ankara, 1991, s. 137-143.

| | |
|------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Rahle |
| Örnek No | : 15 |
| Fotoğraf No | : 259 a – 259 b |
| Çizim No | : 15 |
| İnceleme Tarihi | : 28.06.2003 |
| Açık Adresi | : Hüseyin Öksüz Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü |
| Ürünü Yapan Usta | : Ömer Bilge |
| Hattat | : Hüseyin Öksüz |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 1990 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Gürgen ağacı
- b. Yapım Tekniği** : Düz satırlı oyma, ajur ve kakma tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : -
- d. Ölçüler**

| | |
|-----------------|----------|
| Genişlik | : 20 cm. |
| Uzunluk | : 81 cm. |
- e. Renk** : Yapım malzemelerinin doğal rengi kullanılmıştır.

f. Bezeme Konuları

- | | |
|------------------|-------------------------------------------------------|
| Bitkisel | : - |
| Geometrik | : On kollu yıldız, beş kollu yıldız, altıgen, dörtgen |
| Figürlü | : - |
| Nesneli | : - |
| Yazı | : Ma'kîli |

g. Kompozisyon : Rahle alt ve üst pano olarak iki bölümden oluşmaktadır.

Üst panoda Ma'kîli hattı ile dört tarafta “La ilâhe illallah”^{*} ve ortada “Muhammedu’r- rasûlüllah”^{**} yazısı bulunmaktadır. Alt panoda, merkezde on kollu yıldız etrafına, kırık çizgilerin birbirini belli açılarda kesmesinden oluşan dörtgen, altıgen ve beş kollu yıldızlar sıralanmıştır. Kompozisyonda yer alan on kollu yıldızlardan ilki, ceviz ağacının prizmatik olarak oyulması ile alt panoya dışa doğru taşkın şekilde kakma tekniğinde uygulanmıştır. Üçüncü yıldızın iç

* “Allah’tan başka ilâh yoktur.”

**“Muhammed Allah’ın Resûludur.”

kısmı boşaltılmıştır. Kompozisyon, alt panoda üç adet tam olarak tekrar edilmiştir. Rahlenin ayak kısmı kaş kemer formunda tamamlanmıştır.

Notlar : Rahlede üst panoda görülen Ma'kılî hattı hattat Hüseyin Öksüz tarafından yazılmıştır. Bu düzenleme, Ortaçağ Türk-İslâm mimarisinde tuğla+sırlı tuğla süslemede yoğun olarak görülmektedir. Örnek olarak; Semerkant'ta bulunan Ayşe Bîbî Hanım Cami, Tille-kâri Cami ve Medrese, Şah Zindah Türbesi verilebilir. İkinci panodaki geometrik süsleme ise Selçuklu ve Osmanlı Dönemi taş, ahşap ürünlerde görülen bir uygulamadır. Örnek olarak; Aksaray Ulu Cami minberi kapısının taç bölümündeki ahşap şebekeler, Karatay Hanı iç portalde taş süsleme, Kudüs Aksa Cami Nureddin Zengi minberi verilebilir.

Kaynak : Hill, D. - Grabar, O., **İslamic Architecture and Its Decoration**, A.D. 800-1500, London, 1964, res. 47,48,49,50,58,69,87,88; Erdmann, K. -Schneider, G., **Das Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts. Die Ornamentik**, Berlin, 1976, lev. 104.

| | |
|------------------------------|----------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Rahle |
| Örnek No | : 16 |
| Fotoğraf No | : 260 a - 260 b |
| Çizim No | : 16 |
| İnceleme Tarihi | : 12.04.2002 |
| Açık Adresi | : Cengiz Bilge Nalçacı Cad. Park Sit. Kat: 4 Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : Cengiz Bilge |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 1992 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Ceviz ağacı
- b. Teknik**
- Yapım Tekniği** : Düz satırlı oyma, eğri kesim, ajur tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : -
- d. Ölçüler**
- Genişlik** : 23 cm.
Uzunluk : 70 cm.
- e. Renk** : Yapım malzemelerinin doğal rengi kullanılmıştır.

f. Bezeme Konuları

- Bitkisel** : Stilize edilmiş çiçek, lale, yaprak
Geometrik : -
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : -

- g. Kompozisyon** : Rahle alt ve üst pano olarak iki bölümden oluşmaktadır. Her iki panoda da zemin, süsleme ile zıtlık oluşturacak şekilde yivlerle taranmıştır. Üst ve alt panolarda panoda stilize edilmiş çiçekler ve kıvrık yapraklardan oluşan merkezi simetrik olarak düzenlenmiş, bitkisel karakterli kompozisyon görülmektedir. Alt panoda, merkeze dikey biçimde yerleşen stilize edilmiş lale ve kıvrımlı saplardan oluşan kompozisyonun ajur tekniğinde uygulanmıştır. Rahlenin ayak kısmı ise, bitkisel kompozisyonun desen özelliğine göre kesilmiştir.

Notlar : Rahlede; Osmanlı klâsik dönem çini ve tezhip sanatlarında kullanılan stilize çiçek motifleri ile lale motifi kullanılmıştır. Kompozisyonda yer alan bazı motiflerin ayrıntıları yuvarlak satırlı oyma ve eğri kesim tekniklerinde uygulanmıştır. Desen özelliği ve tekniği bakımından diğer örneklerden farklı bir üsluba sahip olan rahle kaliteli işçili ile de dikkat çekmektedir.

Kaynak : Birol, İ. - Derman, Ç., **Türk Tezyînî San'atlarında Motifler**, İstanbul, 1995, s. 119-122, 185-205; Bilge, Ö., **Rahle Yapımı**, Konya, 1984.

| | |
|------------------------------|----------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Rahle |
| Örnek No | : 17 |
| Fotoğraf No | : 261 a - 261 b |
| Çizim No | : 17 |
| İnceleme Tarihi | : 22.07.2001 |
| Açık Adresi | : Cengiz Bilge Nalçacı Cad. Park Sit. Kat: 4 Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : Cengiz Bilge |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 1987 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Ceviz ağacı
- b. Yapım Tekniği** : Düz satırlı oyma, eğri kesim ve ajur tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : -
- d. Ölçüler**
 - Genişlik** : 24 cm.
 - Uzunluk** : 72 cm.
- e. Renk** : Yapım malzemelerinin doğal rengi kullanılmıştır.
- f. Bezeme Konuları**
 - Bitkisel** : Stilize edilmiş lale, kıvrımlı dal
 - Geometrik** : Üçgen, kare, yatay, dikey, verrev çizgi
 - Figürlü** : -
 - Nesneli** : -
 - Yazı** : Ma'kili

- g. Kompozisyon** : Rahle alt ve üst pano olarak iki bölümden oluşmaktadır. Panoların yüzeyi, birbirini kesen yatay, dikey ve verrev hatlarla taramıştır. Ma'kili hattı ile üst panolardan birinde "Allah", diğerinde "Muhammed" yazıları yer almaktadır. Alt panonun merkezinde ise, stilize edilmiş lale ve kıvrımlı saplardan oluşan kompozisyon ajur tekniğinde uygulanmıştır. Rahlenin ayak kısmı, alt panonun merkezinde bulunan bitkisel kompozisyonun desen özelliğine göre kesilmiştir.

Notlar : Kaliteli bir işçilikte hazırlanan rahlede, farklı dönemlere ait ayrı karakterdeki motifler kullanılmıştır. Üst panoda daha çok Ortaçağda görülen Ma'kili hattı, alt panoda tezhip ve çini ürünlerde yoğun olarak kullanılan ve klâsik dönem Osmanlı motifi olan "lale" motifi görülmektedir.

Kaynak : Birol, İ. - Derman, Ç., **Türk Tezyîni San'atlarında Motifler**, İstanbul, 1995, s. 119-122; Bilge, Ö., **Rahle Yapımı**, Konya, 1984.

| | |
|------------------------------|----------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Rahle |
| Örnek No | : 18 |
| Fotoğraf No | : 262 a - 262 b |
| Çizim No | : 18 |
| İnceleme Tarihi | : 22.07.2001 |
| Açık Adresi | : Cengiz Bilge Nalçacı Cad. Park Sit. Kat: 4 Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : Cengiz Bilge |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 1993 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Gürgen ağacı
- b. Yapım Tekniği** : Düz satırlı oyma, ajur tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : Siyah ahşap boyası
- d. Ölçüler**
 - Genişlik** : 20 cm.
 - Uzunluk** : 80 cm.
- e. Renk** : Siyah

f. Bezeme Konuları

- Bitkisel** : -
- Geometrik** : Altı kollu yıldız, kare, altıgen, dörtgen
- Figürlü** : -
- Nesneli** : -
- Yazı** : -

- g. Kompozisyon** : Rahle alt ve üst pano olarak iki bölümden oluşmaktadır. Rahleyi bir büyük, bir küçük altıgen kapalı şekillerin iç içe geçmesinden oluşan geometrik kompozisyon tamamıyla süslemiştir. Kompozisyonda dikey ve verev hatlar üzerindeki kırık çizgiler birbirini keserek merkezde altı kollu yıldız (Mühr-ü Süleyman) motifini ortaya çıkartmıştır. Alt panonun merkezinde bulunan altı kollu yıldızlar boşaltılmıştır. Kompozisyonu oluşturan çizgilerin iç kısımları siyah renk ahşap boya ile renklendirilmiştir. Rahlenin ayak kısmı, geometrik hatlarda kesilerek tamamlanmıştır.

Notlar : Rahlede yalın bir süsleme görülmektedir. Selçuklu ve Klâsik Osmanlı Dönemlerinde kullanılan bu düzenlemeye İstanbul Süleymâniye Cami ahşap pencere kapağı (sağ duvar) ve Sivas Keykâvus Darüşşifası Türbe kasnağındaki tuğla bezemede rastlanmaktadır.

Kaynak : Bakırer, Ö., **Selçuklu Öncesi ve Selçuklu Dönem Anadolu Mimarisinde Tuğla Kullanımı II Şekiller ve Resimler**, Ankara, 1981, şek. 89, 91, res. 154;
Mülayim, S., **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Motif ve Kompozisyon Özellikleri - Selçuklu Çağı**, Ankara, 1982, res. 26.

| | |
|------------------------------|----------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Rahle |
| Örnek No | : 19 |
| Fotoğraf No | : 263 a - 263 b |
| Çizim No | : 19 |
| İnceleme Tarihi | : 22.07.2001 |
| Açık Adresi | : Cengiz Bilge Nalçacı Cad. Park Sit. Kat: 4 Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : Cengiz Bilge |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 1990 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Dut ağacı
- b. Yapım Tekniği** : Düz satırlı oyma, yakma (dağlama) tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : -
- d. Ölçüler**
- | | |
|-----------------|----------|
| Genişlik | : 22 cm. |
| Uzunluk | : 84 cm. |
- e. Renk** : Yapım malzemelerinin doğal rengi kullanılmıştır.

f. Bezeme Konuları

- | | |
|------------------|---------------------------------------------------|
| Bitkisel | : Rûmî, palmet, hatâyî, penç motifi, kıvrımlı dal |
| Geometrik | : - |
| Figürlü | : - |
| Nesneli | : - |
| Yazı | : Ma'kîli |

- g. Kompozisyon** : Rahle alt ve üst pano olarak iki bölümden oluşmaktadır. Üst panoda Ma'kîli hattı ile dört tarafta “La ilâhe illallah”^{*} ve ortada “Muhammedu'r-rasûlullah”^{**} yazısı bulunmaktadır. Alt panoda; rûmî, palmet, hatâyî, penç motiflerinin bir alt bir üst sistemine göre birbirlerine bağlanmasından oluşan bitkisel kompozisyon yer almaktadır. Kompozisyonda yer alan motiflerin üzerindeki çizgiler yakma makinesi ile konturlanarak belirgin hale getirilmiştir. Rahlenin ayak kısmı dilimli kemer formunda tamamlanmıştır.

Notlar : Rahle 13. örneğin üst pano kısmı ile aynı özellikleri taşımaktadır. Daha çok Ortaçağ'da Büyük Selçuklu, Karahanlı, Gazneli'lerde kullanılan Ma'kîli hattı ve Osmanlı Dönemi özelliği gösteren bitkisel kompozisyon bir arada kullanılmıştır. Bu durum yapan ustanın eksik motif bilgisinden kaynaklanmakta olup, motiflerde

* “Allah'tan başka ilâh yoktur.”

**“Muhammed Allah'ın Resûludur.”

karakter özelliği bakımından da birbirinden kopukluk göstermiştir. Özellikle alt panoda yer alan bitkisel kompozisyon uygulanırken, motiflerin karakteristik özellikleri büyük ölçüde deformasyona uğramıştır.

Kaynak : Hill, D.-Grabar, O., **İslamic Architecture and Its Decoration**, A.D. 800-1500, London, 1964, res. 47,48,49,50,58,69,87,88.

| | |
|------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Rahle |
| Örnek No | : 20 |
| Fotoğraf No | : 264 |
| Çizim No | : 20 |
| İnceleme Tarihi | : 27.02.2003 |
| Açık Adresi | : Faiz Bilge Musalla Bağlar Mh. Ruhi Bağdadi Sok. No: 24 Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : Faiz Bilge |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 1988-1990 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Ceviz ağacı
- b. Yapım Tekniği** : Düz satırlı oyma, kakma tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : -
- d. Ölçüler**

Genişlik : 20 cm.
Uzunluk : 80 cm.

- e. Renk** :

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Rûmî, palmet motifi, kıvrımlı dal
Geometrik : Daire
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : -

- g. Kompozisyon** : Rahle alt ve üst pano olarak iki bölümden oluşmaktadır. Panolar, zemin deseni ile zıtlık sağlayacak şekilde yivlerle taranmıştır. Üst panoda rûmî ve palmetlerin bir alt bir üst sistemine göre birbirine bağlanmasından oluşan daire formunda bir madalyon görülmektedir. Alt panoda, merkezde salbekli şemse motifi bulunmaktadır. İç kısmı rûmi ve palmet motifleri ile doldurulmuştur. Alt panoda aynı kompozisyon köşelerde $\frac{1}{4}$ birim ayakların üst kısımlarında $\frac{1}{2}$ birim olarak görülmektedir. Rahlenin ayak kısmı dilimli kemer formunda tamamlanmış olup, üst kısma şemsenin salbeği ilave edilmiştir.

Notlar : Rahlede, diğer örneklerde olduğu gibi üst ve alt panolarda yer alan süslemelerde dönem farklılığı dikkati çeker. Kompozisyon uygulanırken, motiflerin karakteristik özellikleri deformasyona uğramıştır. Üst panoda, Selçuklu Dönemine ait rûmî madalyon, alt panoda ise Osmanlı Dönemi tezhip, cilt sanatlarında

kullanılan salbekli Şemse motifi görülmektedir. Üst panoda yer alan madalyonun, Anadolu Selçuklu Dönemi mimari eserlerinin özellikle portallerindeki kabara ve rozetlerde çeşitli örneklerine rastlamak mümkündür. rnek olarak; Alay Han portalı, Konya-Aksaray Sultan Hanı i portalı, Karatay Han avludaki i portalı ve Konya Sırçalı Medrese portalinde benzer eŐitleri bulunmaktadır.

Kaynak : zcan, Y., **Türk Kitap Sanatına Şemse Motifi**, Ankara, 1990, s. 43-45; Ögel, S., **Anadolu Selçukluları'nın Taş Tezyinatı**, Ankara, 1966, res. 3,16,54,55.

Ürünün Adı : Rahle
Örnek No : 21
Fotoğraf No : 265
Çizim No : 21
İnceleme Tarihi : 15.02.2000
Açık Adresi : H. Hüseyin Aytekin Bakırcılar San. Adıbelli Sok.
No: 59-27 Konya
Ürünü Yapan Usta : H. Hüseyin Aytekin
Ürünün Yapılış Tarihi : 1995

Ayrıntılı Tanım

- a. **Yapım Malzemesi** : Ceviz ağacı
b. **Yapım Tekniği** : Ajur tekniği
c. **Süsleme Malzemesi** : -
d. **Ölçüler**
 Genişlik : 11 cm.
 Uzunluk : 37.5 cm.
e. **Renk** : Yapım malzemesinin doğal rengi kullanılmıştır.

f. Bezeme Konuları

- Bitkisel** : Rûmî motifi, kıvrımlı dal
Geometrik : -
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : -

- g. **Kompozisyon** : Rahle alt ve üst pano olarak iki bölümden oluşmaktadır. Panolarda; bir alt bir üst sistemine göre birbirine bağlanan rûmî motiflerinden meydana gelen merkezi simetrik kompozisyon görülmektedir. Rahlenin ayak kısmı, alt panonun merkezinde bulunan bitkisel kompozisyonun desen özelliğine göre kesilmiştir.

Notlar : Rahle gerek yapım tekniği gerekse süsleme özelliği bakımından diğer örneklerden farklı bir işçilik sergilemektedir. Selçuklu Dönemine ait rûmî ve palmet motiflerinden oluşan girift kompozisyonda motiflerde deformasyona rastlanmamaktadır. Motifler yapan usta tarafından hazırlanmıştır.

| | |
|------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Rahle |
| Örnek No | : 22 |
| Fotoğraf No | : 266 |
| Çizim No | : 22 |
| İnceleme Tarihi | : 15.02.2000 |
| Açık Adresi | : H. Hüseyin Aytekin Bakırcılar San. Adıbelli Sok. No: 59-27 Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : H. Hüseyin Aytekin |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 1994 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Ceviz ağacı
- b. Yapım Tekniği** : Yuvarlak satırlı oyma ve eğri kesim tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : -
- d. Ölçüler**
 - Genişlik** : 16 cm.
 - Uzunluk** : 33 cm.
- e. Renk** : Yapım malzemesinin doğal rengi kullanılmıştır.

f. Bezeme Konuları

- Bitkisel** : Rûmî motifi, kıvrımlı dal
- Geometrik** : -
- Figürlü** : -
- Nesneli** : -
- Yazı** : -

- g. Kompozisyon** : Rahle alt ve üst pano olarak iki bölümden oluşmaktadır. Panolarda; bir alt bir üst sistemine göre birbirine bağlanan rûmî motiflerinden meydana gelen merkezi simetrik girift bir kompozisyon görülmektedir. Rahlenin ayak kısmı, alt panonun merkezinde bulunan bitkisel kompozisyonun desen özelliğine göre kesilmiştir.

Notlar : Rahle örnek 21'de yer alan rahlenin daha ayrıntılı biçimde yapılmış halidir. Gerek yapım tekniği gerekse süsleme özelliği bakımından diğer örneklerden farklı ve kaliteli bir işçilik sergilemektedir. Rûmî ve palmet motiflerinden oluşan girift kompozisyonda motiflerde deformasyona rastlanmamaktadır. Motifler yapan usta tarafından hazırlanmıştır.

Ürünün Adı : Rahle
Örnek No : 23
Fotoğraf No : 267
Çizim No : 23
İnceleme Tarihi : 15.02.2000
Açık Adresi : H. Hüseyin Aytekin Bakırcılar San. Adıbelli Sok.
No: 59-27 Konya
Ürünü Yapan Usta : H. Hüseyin Aytekin
Ürünün Yapılış Tarihi : 1996

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Çam ağacı
b. Yapım Tekniği : Düz satırlı oyma tekniği
c. Süsleme Malzemesi : -
d. Ölçüler
Genişlik : 13 cm.
Uzunluk : 40 cm.
e. Renk : Yapım malzemesinin doğal rengi kullanılmıştır.

f. Bezeme Konuları

- Bitkisel** : Palmet motifi, volut kıvrım
Geometrik : -
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : -

- g. Kompozisyon** : Rahle alt ve üst pano olarak iki bölümden oluşmaktadır. üst panoda merkezde yer alan palmet motifi, kenar kısımlarda simetrik olarak ½ birim halinde görülmektedir. Alt pano merkezinde ise, üst panoda görülen palmet motifinin daha büyük ölçüde olanı bulunmakta olup; dip kısmından kenarlara doğru volut kıvrımlar çıkmaktadır. Alt ve üst panoda yer alan süslemeler üstte kalacak şekilde zemin boşaltılarak derinlik kazandırılmış ve motiflerin yüzeyleri çiziklerle hareketlendirilmiştir. Rahlenin ayak kısmı dilimli kemer formunda kesilerek düzenlenmiştir.

Notlar : Seri imalat ürünü olan rahle, gerek yapım tekniği gerekse süsleme özelliği bakımından kalitesiz işçiliği ile dikkati çekmektedir. Motifler makine işçiliğinde uygulandığı için deformasyona uğramıştır. Motifler H. Hüseyin Aytekin tarafından hazırlanmaktadır.

Ürünün Adı : Ahşap kutu
Örnek No : 24
Fotoğraf No : 268 a - 268 b
Çizim No : 24
İnceleme Tarihi : 27.09.2001
Açık Adresi : Faiz Bilge Musalla Bağlar Mh. Ruhi Bağdadi Sk.
No: 24 Konya
Ürünü Yapan Usta : Faiz Bilge
Ürünün Yapılış Tarihi : 1999

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Dut ağacı
b. Yapım Tekniği : Düz satırlı oyma tekniği
c. Süsleme Malzemesi : -
d. Ölçüler
Genişlik : 15 cm.
Uzunluk : 26,5 cm.
Yükseklik : 8,5 cm.
e. Renk : Yapım malzemesinin doğal rengi kullanılmıştır.

f. Bezeme Konuları

- Bitkisel** : Rûmî, palmet motifi, kıvrımlı dal
Geometrik : Daire
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : -

- g. Kompozisyon** : Kutu dikdörtgen biçimlidir. Zemini yüzey deseni ile zıtlık sağlayacak şekilde serbest yivlerle taranmıştır. Kutunun kapak kısmında salbekli yuvarlak şemse bulunmaktadır. Şemsenin merkezinde bir adet çarkı felek motifi ve etrafında dairesel formda bir alt bir üst sistemine göre birbirine bağlanan rûmî ve palmetler görülmektedir. Şemsenin salbeklerinde, rûmîler bulunmaktadır. Kutunun yan kısımlarında birbirine bağlı kıvrımlı dallar üzerindeki rûmîlerden oluşan bordür yer almaktadır.

Notlar : Kutunun kapak kısmında görülen salbekli şemse, usta tarafından stilize edilerek tasarlanmıştır. Şemse daire bir form içine yerleştirilerek merkezine, Konya Sırçalı Medrese portal bordüründe bulunan çarkı felek rozet yerleştirilmiştir. Kutunun yan kenarlarında oldukça sade ve deformasyona uğramış rûmî bordür görülmektedir. Diğer örneklerdeki gibi burada da motif özelliklerinin dönem ve

karakter bakımından birbirine uyum sağlamadığı dikkati çeker. Kompozisyonlar uygulanırken, motiflerin karakteristik özellikleri deformasyona uğramıştır.

Kaynak : Özcan, Y., **Türk Kitap Sanatına Şemse Motifi**, Ankara, 1990, s. 43-45; Ögel, S., **Anadolu Selçukluları'ın Taş Tezyinatı**, Ankara, 1966, res. 55a.

| | |
|------------------------------|----------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Ahşap pano |
| Örnek No | : 25 |
| Fotoğraf No | : 269 |
| İnceleme Tarihi | : 25.11.2002 |
| Açık Adresi | : Cengiz Bilge Nalçacı Cad. Park Sit. Kat: 4 Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : Ömer Bilge |
| Hüsn-i Hat | : Hamit Aytaç |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 1985 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Ceviz ağacı
- b. Yapım Tekniği** : Düz satırlı oyma tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : -
- d. Ölçüler**
 - Genişlik** : 16,5 cm.
 - Uzunluk** : 46 cm.
- e. Renk** : Yapım malzemesinin doğal rengi kullanılmıştır.

f. Bezeme Konuları

- Bitkisel** : -
- Geometrik** : -
- Figürlü** : -
- Nesneli** : -
- Yazı** : Tâ'lik

- g. Kompozisyon** : Pano yatay dikdörtgen biçimlidir. Zemini serbest yivlerle taranmıştır. Panonun merkezine, Hattat Hamit Aytaç'a ait, Tâ'lik hatı ile "La ilâhe illallah Muhammedu'r rasûlullah"* yazısı düz satırlı oyma tekniğinde uygulanmıştır.

Notlar : Panoda kullanılan yazı kalıbının deforme edilmeden ince bir işçilikte uygulandığı dikkati çeker. Ayrıca bu kalıp; taş, ahşap, mermer ve hüsn-i hat levhalarda sık sık kopya edilmiştir.

* "Allah'tan başka ilâh yoktur. Muhammed Allah'ın Resûludur."

| | |
|------------------------------|----------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Ahşap pano |
| Örnek No | : 26 |
| Fotoğraf No | : 270 |
| İnceleme Tarihi | : 05.11.2002 |
| Açık Adresi | : Cengiz Bilge Nalçacı Cad. Park Sit. Kat: 4 Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : Ömer Bilge |
| Hüsn-i Hat | : M. Hulusi Yazgan |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 1985 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Kayısı ağacı
- b. Yapım Tekniği** : Düz satırlı oyma tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : -
- d. Ölçüler**
 - Genişlik** : 30 cm.
 - Uzunluk** : 70 cm.
- e. Renk** : Yapım malzemesinin doğal rengi kullanılmıştır.

f. Bezeme Konuları

- Bitkisel** : -
- Geometrik** : -
- Figürlü** : -
- Nesneli** : -
- Yazı** : Tâ'lik

- g. Kompozisyon** : Pano yatay dikdörtgen biçimlidir. Zemini serbest yivlerle taranmıştır. Panonun merkezine M. Hulusi Yazgan'a ait, Tâ'lik hattı ile "Kâlellahu tealâ innemâ yahşâllahe min ibâdilhi'l-ulemâu"* ayeti düz satırlı oyma tekniğinde uygulanmıştır. Yazının yer aldığı bölümün etrafı, ilk olarak 1.5 cm. ikinci olarak 2.5 cm. eninde boşaltılarak çerçeve içine alınmıştır.

Notlar : Panoda 20. örnekte olduğu gibi, kullanılan yazı kalıbı deforme edilmeden ince bir işçilikle uygulanmıştır.

* "Allah şöyle buyuruyor ki; ancak Allah'tan gereğince korkanlar âlimlerdir." Kurân-ı Kerîm, 35. Sûre, 28. ayet.

| | |
|------------------------------|----------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Ahşap pano |
| Örnek No | : 27 |
| Fotoğraf No | : 271 |
| İnceleme Tarihi | : 05.11.2002 |
| Ürünü Yapan Usta | : Ömer Bilge |
| Hüsn-i Hat | : Süleyman Vasfi |
| Açık Adresi | : Cengiz Bilge Nalçacı Cad. Park Sit. Kat: 4 Konya |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 1985 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Ceviz ağacı, gürgen ağacı
- b. Yapım Tekniği** : Düz satırlı oyma tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : -
- d. Ölçüler**
 - Genişlik** : 26 cm.
 - Uzunluk** : 38,5 cm.
- e. Renk** : Yapım malzemesinin doğal rengi kullanılmıştır.

f. Bezeme Konuları

- Bitkisel** : -
- Geometrik** : -
- Figürlü** : -
- Nesneli** : -
- Yazı** : Müsennâ Sülüs

- g. Kompozisyon** : Pano dikey dikdörtgen biçimlidir. Zeminini serbest yivlerle taranmıştır. Panonun merkezine, Hattat Süleyman Vasfi'ye ait, Müsennâ Sülüs hattı ile, "Edep yahû" yazısı düz satırlı oyma tekniğinde uygulanmıştır.

Notlar : Panoda uygulanan yazı kalıbında, yazıdaki hareketler ince bir işçilik gerektirdiği için yapan usta tarafından yazıya konmamıştır.

| | |
|------------------------------|----------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Büyük boy yaylı at arabası |
| Örnek No | : 28 |
| Fotoğraf No | : 272 a - 272 b - 272 c |
| İnceleme Tarihi | : 19.10.2001 |
| Açık Adresi | : Buğday Pazarı Gevrâki Han İçi No: 52 Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : İrfan Gedikgil |
| Ürünü Boyayan Usta | : Mustafa Bülbül |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 2001 |

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Çam ağacı, dişbudak ağacı, gürgen ağacı

b. Teknik

Yapım Tekniği : Ağaç kesim, birleştirme, oyma ve sıcak demir işçiliği

Süsleme Tekniği: Ağaç üzeri boyama tekniği

c. Süsleme Malzemesi : Yağlı boya, şekilli demir çubuk ve levhalar

d. Ölçüler

Genişlik : 1,10 cm.

Uzunluk : 1,98 cm.

Yükseklik : 1,10 cm.

e. Renk : Beyaz, siyah, sarı, pembe, kırmızı, mavi, yeşil

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Gül, zambak, yeşil yaprak, çam ağacı

Geometrik : Yarım daire, daire, yatay-dikey eğik çizgi, üçgen, oval, spiral

Figürlü : Kuğu, kuş, göz

Nesneli : Ev, köprü

Yazı : Gürses, İrfan Gedikgil, Yaylı, Konya, Sedef Boya Evi, Seni Sevmeyen Ölsün, Stop, Ünalın

Tabiat Unsurları: Gökyüzü, dağ, göl, ova

g. Kompozisyon : Büyük boy yaylı olarak yapılan at arabasının yüzeyi, ağaç üzerine boyama tekniğinde tamamen doldurulmuştur. Zemin rengi siyah olan arabanın kasası, alt yapısı ve oklarında beyaz, sarı, pembe, kırmızı, açık-koyu mavi, açık-koyu yeşil renkleri kullanılmıştır. Kasanın ön ve arka kısmında gökyüzü, göl, ova, ağaç, ev bulunan manzara* resmi görülmektedir. Kasanın yan bölümlerinde gökyüzü, dağ, göl, ova, ağaç, ev, köprü, kuğu, kuşların bulunduğu manzara**

* Veli Kurtlar ve Mustafa Bülbül'e ait 2. grup manzara resmidir.

** Veli Kurtlar ve Mustafa Bülbül'e ait 2., 3. ve 8. grup manzara resimleridir.

resimleri bulunmaktadır. Manzara resimlerinin etrafı, zemin rengi mavi ve kırmızı olan oval çerçeveler içindeki yeşil yapraklı pembe, beyaz ve sarı top güllerle doldurulmuştur. Arabanın alt yapısı tekerlekler ve oklar üzerine, kasada görülen manzara resimlerinin minyatür hali ile birlikte, yatay-dikey eğik çizgilerden oluşan bordürler, tekrar eden üçgenler, fıfır motifi ve göz figürleri bordür olarak yer almaktadır. Alt kasa ve şasi kenarlarına, büyük boy tırnaklı harflerle “Gürses, İrfan Gedikgil, Yaylı, Konya, Sedef Boya Evi, Seni Sevmeyen Ölsün, Stop” yazıları şablon boya tekniğinde yazılmıştır. Arabanın alt yapısında şasi, üzenği, yaylar ve ön düzen demiri üzerinde; sıcak demir işçiliğinde demir malzemelerden yapılmış zambak çiçekleri, spiral kıvrımlar ve çerçeve içinde “Ünalın” yazısı bulunmaktadır.

Notlar : Arabadaki süslemede, motif ve renk zenginliği dikkati çekmektedir. Üst bölümde görülen kompozisyonlar sadeleştirilerek alt bölümde de kullanılmıştır. Arabanın yapımındaki işçilik kalitesi yüksek olmakla birlikte, boyadaki işçilik kalitesi geçmiş örneklere göre daha düşük kalitededir. Üst kasada yer alan yazılar arasında, diğer taşıt sürücülerinin ve halkın dikkatini çekme amaçlı popüler kelime ve cümleler kullanıldığı dikkat çekicidir.

Kaynak : Barışta, H. Ö., “Konya ve Çevresi Türk Halk Resmi”, **IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri**, Cilt: V, (Maddi Kültür), Ankara, 1992, s. 37-43, Karanlık, A. G., “Son Araba Ustaları ve Arabaları”, **Pegasus**, Sayı: 5, İstanbul, 1995, s. 7-11.

| | |
|------------------------------|-------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Büyük boy yaylı at arabası |
| Örnek No | : 29 |
| Fotoğraf No | : 273 a - 273 b |
| İnceleme Tarihi | : 13.08.2003 |
| Açık Adresi | : Demirciler San. Yeni Köprü Kocaeli Sok. Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : Musa Ünal |
| Ürünü Boyayan Usta | : Veli Kurtlar |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 2003 |

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Çam ağacı, dişbudak ağacı, gürgen ağacı

b. Teknik

Yapım Tekniği : Ağaç kesim, birleştirme, oyma ve sıcak demir işçiliği

Süsleme Tekniği: Ağaç üzeri boyama tekniği

c. Süsleme Malzemesi : Yağlı boya, şekilli demir çubuk ve levhalar

d. Ölçüler

Genişlik : 1,15 cm.

Uzunluk : 1,98 cm.

Yükseklik : 1,11 cm.

e. Renk : Siyah, beyaz, sarı, pembe, kırmızı, mavi, yeşil

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Gül, zambak, yeşil yaprak ve çam ağacı

Geometrik : Yarım daire, daire, yatay-dikey eğik çizgi, üçgen, oval, spiral

Figürlü : Kuğu, kuş, göz

Nesneli : Ev, köprü

Yazı : V. Musa Ünal, Ünalın, Yaylı, Konya

Tabiat Unsurları: Gökyüzü, dağ, göl, ova

g. Kompozisyon : Büyük boy yaylı olarak çalışılan at arabası ilave kasalıdır. Yüzeyi ağaç üzeri boyama tekniğinde tamamen doldurulmuştur. Zemin rengi kırmızı olan arabanın kasası, alt yapısı ve oklarında siyah, beyaz, sarı, pembe, kırmızı, açık-koyu mavi, açık-koyu yeşil renkleri kullanılmıştır. Kasanın ön ve arka kısmında gökyüzü, göl, ova, ağaç, ev bulunan manzara* resmi görülmektedir. Kasanın yan bölümlerinde gökyüzü, dağ, göl, ova, ağaç, ev, köprü, kuğu, kuşların bulunduğu 2., 3. ve 8. grup manzara** resimleri bulunmaktadır.

* Veli Kurtlar ve Mustafa Bülbül'e ait 2. grup manzara resmidir.

** Veli Kurtlar ve Mustafa Bülbül'e ait 2., 3. ve 8. grup manzara resimleridir.

Manzara resimlerinin etrafı, zemin rengi mavi ve kırmızı olan oval çerçeveler içindeki yeşil yapraklı pembe, beyaz ve sarı top güllerle doldurulmuştur. Arabanın alt yapısı tekerlekler ve oklar üzerine, kasada görülen manzara kompozisyonlarının minyatür hali ile birlikte yatay-dikey eğik çizgilerden oluşan bordürler, tekrar eden üçgenler, fırır motifi ve göz figürleri bordür olarak boyanmıştır. Alt kasa ve şasi kenarlarına büyük boy tırnaklı harflerle “V. Musa Ünal, Ünalın, Yaylı, Konya” kelimeleri şablon boyama tekniğinde yazılmıştır. Arabanın alt yapısında şasi, üzengi, yaylar ve ön düzen demiri üzerinde; sıcak demir işçiliğinde demir malzemelerden yapılmış zambak çiçekleri, spiral kıvrımlar ve çerçeve içinde “Ünalın” kelimesi bulunmaktadır.

Notlar : Araba yüzeyinde bulunan zengin renk ve motif çeşitliliği kalabalık ve karışık bir görüntü sergilemektedir. İzmir’e çingene arabası olarak çalışılan bu örnekte, ilgi toplamak amacı ile motif ve renklerin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir.

Kaynak : Barışta, H. Ö. “Konya ve Çevresi Türk Halk Resmi”, **IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri**, Cilt: V, (Maddi Kültür), Ankara, 1992, s. 37-43.

| | |
|------------------------------|-------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Büyük boy yaylı at arabası |
| Örnek No | : 30 |
| Fotoğraf No | : 274 a – 274 b - 274 c |
| İnceleme Tarihi | : 01.10.2004 |
| Açık Adresi | : Demirciler San. Yeni Köprü Kocaeli Sok. Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : Musa Ünal |
| Ürünü Boyayan Usta | : Veli Kurtlar |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 2004 |

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Çam ağacı, dişbudak ağacı, gürgen ağacı

b. Teknik

Yapım Tekniği : Ağaç kesim, birleştirme, oyma ve sıcak demir işçiliği

Süsleme Tekniği: Ağaç üzeri boyama tekniği

c. Süsleme Malzemesi : Yağlı boya, şekilli demir çubuk ve levhalar

d. Ölçüler

Genişlik : 1,25 cm.

Uzunluk : 1,98 cm.

Yükseklik : 1,13 cm.

e. Renk : Siyah, beyaz, sarı, pembe, kırmızı, mavi, yeşil

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Gül, zambak, yeşil yaprak ve çam ağacı

Geometrik : Yarım daire, daire, yatay-dikey eğik çizgi, üçgen, oval, spiral

Figürlü : Kuğu, kuş, göz

Nesneli : Ev, köprü

Yazı : V. Musa Ünal, Ünalın, Yaylı, Konya, Turkey, Tel: 2341730

Tabiat Unsurları: Gökyüzü, dağ, göl, ova

g. Kompozisyon : Büyük boy yaylı olarak çalışılan at arabası ilave kasalıdır. Yüzeyi ağaç üzeri boyama tekniğinde tamamen doldurulmuştur. Zemin rengi sarı olan arabanın kasası, alt yapısı ve oklarında siyah, beyaz, sarı, pembe, kırmızı, açık-koyu mavi, açık-koyu yeşil renkleri kullanılmıştır. Kasanın ön ve arka kısmında gökyüzü, göl, ova, ağaç, ev bulunan manzara* resmi görülmektedir. Kasanın

* Veli Kurtlar ve Mustafa Bülbül'e ait 2. grup manzara resmidir.

yan bölümlerinde gökyüzü, dağ, göl, ova, ağaç, ev, köprü, kuğu, kuşların bulunduğu 2., 3. ve 8. grup manzara** resimleri bulunmaktadır.

Manzara resimlerinin etrafı, zemin rengi mavi ve pembe olan yuvarlak ve damla biçimli çerçeveler içindeki yeşil yaprakları olan pembe, beyaz, sarı top güllerle doldurulmuştur. Arabanın alt yapısı tekerlekler ve oklar üzerine, kasada görülen manzara kompozisyonlarının minyatür hali ile birlikte yatay-dikey eğik çizgilerden oluşan bordürler, tekrar eden üçgenler, firfir motifi ve göz figürleri bordür olarak boyanmıştır. Alt kasa ve şasi kenarlarına büyük harflerle “V. Musa Ünal, Ünalın, Yaylı, Konya, Turkey, Tel: 2341730” yazıları elde fırça ile boyama tekniğinde yazılmıştır. Arabanın alt yapısında şasi, yaylar ve ön düzen demiri üzerinde; sıcak demir işçiliğinde demir malzemelerden yapılmış zambak çiçekleri ve spiral kıvrımlar bulunmaktadır. Arabanın taban tahtası üzerinde açık ve koyu mavi, beyaz, siyah, kırmızı, sarı, yeşil, renklerde, gökyüzü, dağ, göl, ova, ağaç, ev, köprü, kuğu, kuşların bulunduğu manzara*** resmi yer almaktadır.

Notlar : Araba, otelde yemek standı olarak kullanılmak üzere yapılmıştır. Üst kasanın uzun kenarlarına portatif olarak dışarı doğru açılan raflar yerleştirilmiş olup, taban kısmından yukarı doğru da yüksek bir raf monte edilmiştir. Öncelikle kullanım amaçlı yapılan bu araba, iç mekanlarda hem işlevsel hem de donatı unsuru olarak kullanılabilir.

Kaynak : Barışta, H. Ö., “Konya ve Çevresi Türk Halk Resmi”, **IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri**, Cilt: V, (Maddi Kültür), Ankara, 1992, s. 37-43, Karanlık, A. G., “Son Araba Ustaları ve Arabaları”, **Pegasus**, Sayı: 5, İstanbul, 1995, s. 7-11, Cıva, G. G., “Yolun Sonu Arabalar”, **Skyline**, Yıl: 13, Sayı:144, İstanbul, 1995, s. 46-50.

** Veli Kurtlar ve Mustafa Bülbül’e ait 2., 3. ve 8. grup manzara resimleridir.

*** Veli Kurtlar ve Mustafa Bülbül’e ait 8. grup manzara resmidir.

| | |
|------------------------------|-------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Büyük boy yaylı at arabası |
| Örnek No | : 31 |
| Fotoğraf No | : 275 a - 275 b |
| İnceleme Tarihi | : 01.02.2005 |
| Açık Adresi | : Demirciler San. Yeni Köprü Kocaeli Sok. Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : Musa Ünal |
| Ürünü Boyayan Usta | : Veli Kurtlar |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 2005 |

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Çam ağacı, dişbudak ağacı, gürgen ağacı

b. Teknik

Yapım Tekniği : Ağaç kesim, birleştirme, oyma ve sıcak demir işçiliği

Süsleme Tekniği: Ağaç üzeri boyama tekniği

c. Süsleme Malzemesi : Yağlı boya, şekilli demir çubuk ve levhalar

d. Ölçüler

Genişlik : 1,50 cm.

Uzunluk : 1,85 cm.

Yükseklik : 1,40 cm.

e. Renk : Siyah, beyaz, sarı, pembe, kırmızı, mavi, yeşil

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Gül, yeşil yaprak, çam ağacı

Geometrik : Yarım daire, daire, yatay-dikey eğik çizgi, üçgen,

Figürlü : Göz

Nesneli : Ev

Yazı : V. Musa Ünal, Konya, Tel: 2341730, Amca Bey

Tabiat Unsurları: Gökyüzü, göl, ova

g. Kompozisyon : Büyük boy yaylı olarak çalışılan at arabası ilave kasalıdır. Yüzeyi ağaç üzeri boyama tekniğinde tamamen doldurulmuştur. Zemin rengi kırmızı olan arabanın kasası, alt yapısı ve oklarında siyah, beyaz, sarı, pembe, kırmızı, açık-koyu mavi, açık-koyu yeşil renkleri kullanılmıştır. Kasanın ön ve yan kısımlarında gökyüzü, göl, ova, ağaç, ev bulunan manzara * resmi görülmektedir. Kasanın yan bölümlerinde gökyüzü, dağ, göl, ova, ağaç, ev, bulunduğu 2. grup manzara * resmi bulunmaktadır.

* Veli Kurtlar ve Mustafa Bülbül'e ait 2. grup manzara resmi.

Manzara resimlerinin etrafı, zemin rengi mavi ve pembe olan yuvarlak ve damla biçimli çerçeveler içindeki yeşil yaprakları olan pembe, beyaz, sarı top güllerle doldurulmuştur. Arabanın alt yapısı tekerlekler ve oklar üzerine, kasada görülen manzara kompozisyonlarının minyatür hali ile birlikte yatay-dikey eğik çizgilerden oluşan bordürler, tekrar eden üçgenler, firfir motifi ve göz figürleri bordür olarak boyanmıştır. Alt kasa ve şasi kenarlarına büyük harflerle “V. Musa Ünal, Konya, Tel: 2341730” ve yan kasa örtü dalına “Amca Bey” yazıları elde fırça ile boyama tekniğinde yazılmıştır.

Notlar : Araba, Konya içindeki bir dinlenme tesisinde müşteri gezdirme amaçlı kullanılmak üzere yapılmıştır. Yan kasalar normal ölçülerinden daha uzun olarak hazırlanmış olup arabanın iç kısmına sağlı sollu oturaklar yerleştirilmiş ve arka kasa ortasına, yere kadar uzanan üç basamaklı sabit bir merdiven monte edilmiştir.

Kaynak : Barışta, H. Ö., “Konya ve Çevresi Türk Halk Resmi”, **IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri**, Cilt: V, (Maddi Kültür), Ankara, 1992, s. 37-43, Karanlık, A. G., “Son Araba Ustaları ve Arabaları”, **Pegasus**, Sayı: 5, İstanbul, 1995, s. 7-11, Cıva, G. G., “Yolun Sonu Arabalar”, **Skylife**, Yıl: 13, Sayı:144, İstanbul, 1995, s. 46-50.

| | |
|------------------------------|-------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Minyatür boy Tatar arabası (parnakçaklı) |
| Örnek No | : 32 |
| Fotoğraf No | : 276 a - 276 b - 276 c |
| İnceleme Tarihi | : 01.10.2004 |
| Açık Adresi | : Demirciler San. Yeni Köprü Kocaeli Sok. Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : Musa Ünal |
| Ürünü Boyayan Usta | : Veli Kurtlar |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 2004 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Çam ağacı, dişbudak ağacı, gürgen ağacı
- b. Teknik**
Yapım Tekniği : Ağaç kesim, birleştirme, oyma ve sıcak demir işçiliği
Süsleme Tekniği: Ağaç üzeri boyama tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : Yağlı boya, demir çubuklar, ağaç parçalar
- d. Ölçüler**
Genişlik : 60 cm.
Uzunluk : 92 cm.
Yükseklik : 62 cm.
- e. Renk** : Beyaz, sarı, pembe, kırmızı, mavi, yeşil
- f. Bezeme Konuları**
Bitkisel : Gül, yeşil yaprak, çam ağacı
Geometrik : Yarım daire, daire, yatay-dikey eğik çizgi, üçgen, spiral, çengel
Figürlü : Kuğu, kuş
Nesneli : Ev, köprü
Yazı : Tel: 2341730 Konya
Tabiat Unsurları: Gökyüzü, göl, ova

g. Kompozisyon : Minyatür boy parnakçaklı Tatar arabası olarak çalışılan arabanın üst kasası “parnakçak” denilen tornada şekillendirilmiş, profilli parçalarla yükseltilmiştir. Arabanın yüzeyi, ağaç üzeri boyama tekniğinde tamamen doldurulmuştur. Zemin rengi kırmızı olan arabanın kasası, alt yapısı ve oklarında beyaz, sarı, pembe, kırmızı, açık-koyu mavi, açık-koyu yeşil renkleri kullanılmıştır.

Üst kasa, alt kasa ve tekerleklerin yüzeyi; zemin rengi sarı ve mavi olan oval çerçeveler içindeki yeşil yapraklı pembe, beyaz, sarı top güller, yatay-dikey eğik çizgiler, tekrar eden üçgenler-yuvarlaklar, fıfır motifleri ve top güllerden oluşan bordürlerle doldurulmuştur. Arabanın alt yapısındaki yastıklar ve oklar üzerinde,

gökyüzü, ağaçlar ve evler bulunan manzara* resmi görülmektedir. Arabanın taban tahtası üzerinde açık ve koyu mavi, beyaz, siyah, kırmızı, sarı, yeşil, renklerde, gökyüzü, dağ, göl, ova, ağaç, ev, köprü, kuğu, kuşların bulunduğu manzara** resmi yer almaktadır. Arabanın alt yapısında makaslar, yaylar ve kasa kenarları üzerinde; sıcak demir işçiliğinde yapılmış spiral kıvrımlar ve çengellerden oluşan demir parçalar bulunmaktadır. Arabanın arka kasa kenarında büyük harflerle “Tel: 2341730 Konya” yazıları elde fırça ile boya tekniğinde yazılmıştır.

Notlar : Tatar arabasının minyatür boyu şeklinde yapılan araba, yurt dışında bir lokanta için mönü tahtası kaidesi olarak yapılmıştır. Arabanın taban kısmında görülen manzara resmi, minyatür arabalarda sıkça kullanılan bir uygulamadır.

Kaynak : Barışta, H. Ö., “Konya ve Çevresi Türk Halk Resmi”, **IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri**, Cilt: V, (Maddi Kültür), Ankara, 1992, s. 37-43, Karanlık, A. G., “Son Araba Ustaları ve Arabaları”, **Pegasus**, Sayı: 5, İstanbul, 1995, s. 7-11, Cıva, G. G., “Yolun Sonu Arabalar”, **Skylife**, Yıl: 13, Sayı:144, İstanbul, 1995, s. 46-50.

* Veli Kurtlar ve Mustafa Bülbül’e ait 1. grup manzara resmidir.

** Veli Kurtlar ve Mustafa Bülbül’e ait 8. grup manzara resmidir.

| | |
|------------------------------|----------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Minyatür yaylı at arabası |
| Örnek No | : 33 |
| Fotoğraf No | : 277 a - 277 b - 277 c - 277 d |
| İnceleme Tarihi | : 10.11.2000 |
| Açık Adresi | : Buğday Pazarı Gevrâki Han İçi No: 52 Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : İrfan Gedikgil |
| Ürünü Boyayan Usta | : Veli Kurtlar |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 1999 |

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Çam ağacı, dişbudak ağacı, gürgen ağacı

b. Teknik

Yapım Tekniği : Ağaç kesim, birleştirme, oyma ve sıcak demir işçiliği

Süsleme Tekniği: Ağaç üzeri boyama tekniği

c. Süsleme Malzemesi : Yağlı boya, demir çubuk ve levhalar

d. Ölçüler

Genişlik : 52 cm.

Uzunluk : 90 cm.

Yükseklik : 59 cm.

e. Renk : Siyah, beyaz, sarı, pembe, kırmızı, mavi, yeşil

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Gül, yeşil yaprak, stilize çiçek, çam ağacı

Geometrik : Yarım daire, daire, yatay-dikey eğik çizgi, üçgen, spiral, 'S' kıvrım

Figürlü : Kuğu, kuş, göz

Nesneli : Ev, köprü, yelkenli

Yazı : Konya Hatırası

Tabiat Unsurları: Gökyüzü, bulut, dağ, göl, patika yol

g. Kompozisyon : Minyatür yaylı at arabası olarak çalışılan araba ilave kasalıdır. Üst kasa "parnakçak" denilen tornada şekillendirilmiş, profilli parçalarla yükseltilmiştir. Arabanın yüzeyi, ağaç üzeri boyama tekniğinde tamamen doldurulmuştur. Zemin rengi siyah olan arabanın kasası, alt yapısı ve oklarında beyaz, sarı, pembe, kırmızı, açık-koyu mavi, açık-koyu yeşil renkleri kullanılmıştır. Kasanın ön, arka ve yan kısımlarında gökyüzü, bulut, dağ, göl, ağaç, ev bulunan manzara* resmi görülmektedir. Manzara resimlerinin etrafı, zemin rengi mavi ve pembe olan yuvarlak çerçeveler içindeki yeşil yapraklı kırmızı, mavi ve sarı top

* Veli Kurtlar ve Mustafa Bülbül'e ait 1., 2., 3., 4. grup manzara resmidir.

güllerle doldurulmuştur. Arabanın alt yapısı tekerlekler ve oklar üzerine, kasada görülen manzara resimlerinin minyatür hali ile birlikte, yatay-dikey eğik çizgilerden oluşan bordürler, tekrar eden üçgenler, firfir motifi ve göz figürleri bordür olarak yer almaktadır. Arabanın arka kısmı şasi kenarına büyük harflerle, “Konya Hatırası” yazısı elde fırça ile boya tekniğinde yazılmıştır. Arabanı taban tahtası üzerinde de beyaz, siyah, kırmızı, açık-koyu yeşil ve mavi ile sarı renklerinin kullanıldığı büyük boy manzara resmi görülmektedir. Resim; gökyüzü, bulutlar, kuşlar, dağlar, deniz, ağaçlar, ev, yelkenli ve patika yol bulunan manzaradan* oluşmaktadır. Bu resimde, renk kullanımındaki denge ve tabiat unsurlarının dağılımındaki düzen dikkati çekecek ölçüde kaliteli bir işçilik sergilemektedir. Resmin etrafı; ilk olarak beyaz renk firfir motifi, ardından beyaz, sarı ve mavi renk top güller ve son olarak bağlantılı dizilen “S” kıvrımlardan oluşan bordürlerle çevrelenmiştir. Parnakçaklar ve örtü dalının kasa iç kenarları da ardı ardına yerleşen “S” kıvrımlar ve stilize çiçek ve yapraklarla boyanarak süslenmiştir.

Notlar : Araba büyük boy Meram yaylısının minyatürü olarak yapılmıştır. Büyük boy arabada kullanılan tüm bölümler minyatür yaylıda da mevcuttur. Dekoratif amaçlı yapılan bu tür arabalar, iç ve dış mekanlarda donatı unsuru olarak kullanılmaktadır. Arabanın boyasında bulunan motif ve kompozisyon özellikleri Akşehir arabalarında görülen düzenlemeler ile yakın benzerlik göstermektedir.

Kaynak : Barışta, H. Ö., “Konya ve Çevresi Türk Halk Resmi”, **IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri**, Cilt: V, (Maddi Kültür), Ankara, 1992, s. 37-43, Karanlık, A., G., “Son Araba Ustaları ve Arabaları”, **Pegasus**, Sayı: 5, İstanbul, 1995, s. 7-11, Cıva, G. G. “Yolun Sonu Arabalar”, **Skylife**, Yıl: 13, Sayı:144, İstanbul, 1995, s. 46-50.

* Veli Kurtlar ve Mustafa Bülbül’e ait 7. grup manzara resmidir.

| | |
|------------------------------|------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Minyatür boy Tatar arabası |
| Örnek No | : 34 |
| Fotoğraf No | : 278 a - 278 b - 278 c |
| İnceleme Tarihi | : 09.07.2003 |
| Açık Adresi | : Demirciler San. Yeni Köprü Kocaeli Sk. Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : Musa Ünal |
| Ürünü Boyayan Usta | : Veli Kurtlar |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 2004 |

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Çam ağacı, dişbudak ağacı, gürgen ağacı

b. Teknik

Yapım Tekniği : Ağaç kesim, birleştirme, oyma ve sıcak demir işçiliği

Süsleme Tekniği: Ağaç üzeri boyama tekniği

c. Süsleme Malzemesi : Yağlı boya, demir çubuklar, ağaç parçalar

d. Ölçüler

Genişlik : 40 cm.

Uzunluk : 70 cm.

Yükseklik : 50 cm.

e. Renk : Beyaz, sarı, pembe, kırmızı, mavi, yeşil

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Gül, yeşil yaprak, kır çiçeği, çam ağacı

Geometrik : Yarım daire, daire, yatay-dikey eğik çizgi, üçgen, spiral

Figürlü : Kuğu, kuş, göz, kaş, burun

Nesneli : Ev, köprü

Yazı : V. Musa Ünal, Konya

Tabiat Unsurları: Gökyüzü, göl, ova

g. Kompozisyon : Minyatür boy Tatar arabası olarak çalışılan arabanın yüzeyi, ağaç üzeri boyama tekniğinde tamamen doldurulmuştur. Arabanın üst kasası “parnakçak” denilen tornada şekillendirilmiş, profilli parçalarla yükseltilmiştir. Zemin rengi kırmızı olan arabanın üst kasası, alt yapısı ve oklarında beyaz, sarı, pembe, kırmızı, açık-koyu mavi, açık-koyu yeşil renkleri kullanılmıştır.

Kasanın yan kısımlarında gökyüzü, göl, ova, ağaç, ev, kuğu ve kuşların bulunduğu manzara* resmi görülmektedir. Manzara resimlerinin etrafı, zemin rengi mavi ve kırmızı olan oval çerçeveler içindeki yeşil yapraklı pembe, beyaz ve sarı top güllerle doldurulmuştur. Arabanın alt yapısında yastıklar, tekerlekler ve oklar

* Veli Kurtlar ve Mustafa Bülbül'e ait 8. grup manzara resmidir.

üzerine, kasada görülen manzara resimlerinin minyatür hali ile birlikte, yatay-dikey eğik çizgilerden oluşan bordürler, fıfır motifi, kalp şekilleri, top güller bordür olarak yer almaktadır. Parnakçaklar üzerindeki örtü dalı yüzeyinde, büyük harflerle “V. Musa Ünal, Konya” kelimeleri elde fırça ile boya tekniğinde yazılmıştır. Arabanın alt yapısında ön ve arka makaslar ve yaylar üzerinde; sıcak demir işçiliğinde yapılmış spiral kıvrımlı demir parçalar bulunmaktadır. Arabanın taban tahtası üzerinde gökyüzü, dağ, göl, ova, ağaç, kır çiçekleri, ev, köprü, kuğu, kuşların bulunduğu manzara** resmi görülmektedir. Resmin üzerinde ise; ortalı olarak sarı, mavi, beyaz ve siyah renklerde kaş, göz ve burundan oluşan tamamlanmamış insan figürü yer almaktadır.

Notlar : Araba büyük boy Tatar arabasının kasa, alt düzen ve tekerlek ölçülerine uygun olarak, tüm parçaları eksiksiz yapılmıştır. Taban tahtası üzerinde, kasa kenarlarında yer alan manzara resminin büyük boy olarak boyanmıştır. Resim üzerinde bulunan tamamlanmamış insan yüz figürü, “arabayı koruma” ve “arabanın gözü kulağı olma” gibi halk inanmalarına bağlı olarak resmedilmiştir. Bu uygulama büyük ve minyatür boy Konya arabalarında yoğun olarak kullanılan bir kompozisyonudur.

Kaynak : Barışta, H. Ö., “Konya ve Çevresi Türk Halk Resmi”, **IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri**, Cilt: V, (Maddi Kültür), Ankara, 1992, s. 37-43, Karanlık, A. G., “Son Araba Ustaları ve Arabaları”, **Pegasus**, Sayı: 5, İstanbul, 1995, s. 7-11.

** Veli Kurtlar ve Mustafa Bülbül’e 2., 3. ve 8. grup manzara resimleridir.

| | |
|------------------------------|-------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Minyatür boy yaylı at arabası (Parnakçaklı) |
| Örnek No | : 35 |
| Fotoğraf No | : 279 a - 279 b – 279 c |
| İnceleme Tarihi | : 10.08.2003 |
| Açık Adresi | : Demirciler San. Yeni Köprü Kocaeli Sok. Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : Musa Ünal |
| Ürünü Boyayan Usta | : Veli Kurtlar |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 2003 |

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Çam ağacı, dişbudak ağacı, gürgen ağacı

b. Teknik

Yapım Tekniği : Ağaç kesim, birleştirme, oyma ve sıcak demir işçiliği

Süsleme Tekniği: Ağaç üzeri boyama tekniği

c. Süsleme Malzemesi : Yağlı boya, demir çubuklar, ağaç parçalar

d. Ölçüler

Genişlik : 65 cm.

Uzunluk : 1,10 cm.

Yükseklik : 67 cm.

e. Renk : Beyaz, sarı, pembe, kırmızı, mavi, yeşil

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Gül, yeşil yaprak, çam ağacı

Geometrik : Yarım daire, daire, yatay-dikey eğik çizgi, üçgen, ‘S’ kıvrım

Figürlü : -

Nesneli : Ev

Yazı : V. Musa Ünal, Ünalın, Konya, Yaylı Tel: 2341730

Tabiat Unsurları: Gökyüzü, göl, ova

g. Kompozisyon : Minyatür boy Tatar arabası olarak çalışılan arabanın yüzeyi, ağaç üzeri boyama tekniğinde tamamen doldurulmuştur. Arabanın üst kasası “parnakçak” denilen tornada şekillendirilmiş, profilli parçalarla yükseltilmiştir. Zemin rengi kırmızı olan arabanın üst kasası, alt yapısı ve oklarında beyaz, sarı, pembe, kırmızı, açık-koyu mavi, açık-koyu yeşil renkleri kullanılmıştır.

Kasanın ön, arka ve yan kısımlarında gökyüzü, göl, ova, ağaç, ev bulunan manzara* resmi görülmektedir. Manzara resimlerinin etrafı, zemin rengi mavi ve pembe olan oval çerçeveler içindeki yeşil yapraklı pembe, beyaz ve sarı top güllerle

* Veli Kurtlar ve Mustafa Bülbül’e ait 1. ve 2. grup manzara resimleridir.

doldurulmuştur. Arabanın alt yapısında yastıklar, tekerlekler ve oklar üzerine, kasada görülen manzara resimlerinin minyatür hali ile birlikte, yatay-dikey eğik çizgilerden oluşan bordürler, fıfır motifi, tekrar eden yuvarlak ve üçgen şekilleri ile top güller bordür olarak yer almaktadır. Arabanın alt kasa ve saşisi üzerine büyük harflerle “V. Musa Ünal, Ünalın, Konya, Yaylı Tel: 2341730” kelimeleri elde fırça ile boyama tekniğinde yazılmıştır. Arabanın alt yapısında ön ve arka makaslar ve yaylar üzerinde; sıcak demir işçiliğinde yapılmış kıvrımlı demir parçalar ile terazi demiri ortasına, çerçeve içine alınmış “Ünalın” yazısı yerleştirilmiştir.

Notlar : Konya’da yapılan tüm minyatür arabalardaki yaygın uygulama bu örnekte de yapılmıştır. Arabanın taban tahtası üzerinde gökyüzü, göl, ova, ağaç, ev, köprü, çiçekler, kuğu, kuşların bulunduğu manzara* resmi ve üst kısmına ortalı olarak; sarı, mavi, beyaz ve siyah renklerde kaş, göz ve burundan oluşan tamamlanmamış bir insan figürü resmedilmiştir.

Kaynak : Barışta, H. Ö., “Konya ve Çevresi Türk Halk Resmi”, **IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri**, Cilt: V, (Maddi Kültür), Ankara, 1992, s. 37-43, Karanlık, A. G., “Son Araba Ustaları ve Arabaları”, **Pegasus**, Sayı: 5, İstanbul, 1995, s. 7-11.

* Veli Kurtlar ve Mustafa Bülbül’e 8. grup manzara resmidir.

| | |
|------------------------------|-------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Minyatür boy yaylı at arabası (ilave kasalı) |
| Örnek No | : 36 |
| Fotoğraf No | : 280 a - 280 b - 280 c |
| İnceleme Tarihi | : 12.07.2001 |
| Açık Adresi | : Demirciler San. Yeni Köprü Kocaeli Sok. Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : Resul Uzun |
| Ürünü Boyayan Usta | : Mustafa Bülbül |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 2001 |

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Çam ağacı, dişbudak ağacı, gürgen ağacı

b. Teknik

Yapım Tekniği : Ağaç kesim, birleştirme, oyma ve sıcak demir işleri

Süsleme Tekniği: Ağaç üzeri boyama tekniği

c. Süsleme Malzemesi : Yağlı boya, şekilli demir çubuk

d. Ölçüler

Genişlik : 52 cm.

Uzunluk : 90 cm.

Yükseklik : 60 cm.

e. Renk : Beyaz, sarı, pembe, kırmızı, mavi, yeşil

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Gül, yeşil yaprak çam ağacı

Geometrik : Yarım daire, daire, yatay-dikey eğik çizgi, ikili burgu, üçgen, 'S' kıvrım

Figürlü : Kuğu, kuş, göz

Nesneli : Ev, köprü

Yazı : Nuriş

Tabiat Unsurları: Gökyüzü, dere, ova, karlı dağ

g. Kompozisyon : Minyatür yaylı at arabası olarak çalışılan araba ilave kasalıdır. Arabanın yüzeyi, ağaç üzeri boyama tekniğinde tamamen doldurulmuştur. Zemin rengi kırmızı olan arabanın üst kasası, alt yapısı ve oklarında beyaz, sarı, pembe, kırmızı, açık-koyu mavi, açık-koyu yeşil renkleri kullanılmıştır.

Kasanın ön kısmında gökyüzü, ağaç ve evlerden oluşan manzara* resmi görülmektedir. Kasanın arka kısmında gökyüzü, dere, ova, ağaçlar, köprü, evler, kuğu ve kuşlardan oluşan manzara** resmi bulunmaktadır. Yan kasalarda gökyüzü, karlı

* Veli Kurtlar ve Mustafa Bülbül'e ait 1. grup manzara resmidir.

** Veli Kurtlar ve Mustafa Bülbül'e ait 8. grup manzara resmidir.

*** Veli Kurtlar ve Mustafa Bülbül'e ait 3. grup manzara resmidir

dağ, göl, ev ve ağaçlardan oluşan manzara*** resmi ile ön ve arka kasalarda görülen resimler tekrar edilmiştir. Manzara resimlerinin etrafı, zemin rengi açık mavi ve pembe olan oval ve yuvarlak çerçeveler içindeki yeşil yapraklı pembe, beyaz ve sarı top güllerle doldurulmuştur.

Arabanın alt yapısında bulunan alt kasa kenarları, yastıklar, tekerlekler ve oklar üzerine kasada görülen manzara resimlerinin minyatür hali, yatay ve dikey eğik çizgiler, tekrar eden üçgenler, ikili burgu motifleri ve top güller bordür olarak yer almaktadır. Ön düzen demiri üstündeki takoz üzerine de, bir adet göz figürü boyanmıştır. Arabanın alt yapısında ön-arka makaslar ve yaylar üzerinde; sıcak demir işçiliğinde yapılmış kıvrımlı demir parçalar ile terazi demiri ortasına çerçeve içine alınmış “Nuriş” yazısı yerleştirilmiştir.

Notlar : Büyük boy ilave kasalı Meram yaylısının minyatürü olarak yapılan araba, bir çiçekçi dükkanında çiçeklerin satışında taşıyıcı eleman olarak kullanılmaktadır. Arabanın süslemesinde zengin motif ve renk çeşitliliği dikkati çekmekte ve bu durum karışık bir görüntüye sebep olmaktadır. Boyutu, renk ve süsleme bakımından 21. yy. Konya at arabacılığında en sık yapılan minyatür yaylı araba türüdür.

Kaynak : Barışta, H. Ö., “Konya ve Çevresi Türk Halk Resmi”, **IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri**, Cilt: V, (Maddi Kültür), Ankara, 1992, s. 37-43, Karanlık, A. G., “Son Araba Ustaları ve Arabaları”, **Pegasus**, Sayı: 5, İstanbul, 1995, s. 7-11.

Ürünün Adı : Minyatür boy Tatar arabası
Örnek No : 37
Fotoğraf No : 281
İnceleme Tarihi : 04.07.2003
Açık Adresi : Ağaç İşleri San. Bozkır Sok. No: 28 Konya
Ürünü Yapan Usta : Hasan Hüseyin Bahadır
Ürünü Boyayan Usta : Hasan Hüseyin Bahadır
Ürünün Yapılış Tarihi : 2003

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Çam ağacı, gürgen ağacı

b. Teknik

Yapım Tekniği : Ağaç kesim, birleştirme ve oyma işleri

Süsleme Tekniği: Ağaç üzeri boyama tekniği

c. Süsleme Malzemesi : Ağaç boyası, şekilli demir çubuk ve ağaç parçaları

d. Ölçüler

Genişlik : 47 cm.

Uzunluk : 80 cm.

Yükseklik : 57 cm.

e. Renk : Kahverengi

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : -

Geometrik : 'S' kıvrım

Figürlü : -

Nesneli : -

Yazı : -

Tabiat Unsurları: -

g. Kompozisyon : Araba minyatür boy Tatar arabası olarak çalışılmıştır.

Arabanın üst kasasının yan bölümlerine, merkezi olarak yatay dikdörtgen biçimli boşluklar açılmıştır. Boşlukların içi kısmına beş adet tornada şekillendirilmiş “parnaçak” monte edilmiştir. Alt yapıda ön ve arka yaylar üzerine, sıcak demir işçiliğinde çalışılmış uç kısımları içe kıvrımlı demir çubuklar yerleştirilmiştir. Arabanın yüzeyi, kahverengi ağaç boyası ile eskitme tekniğinde renklendirilmiştir.

Notlar : Yüzeyinde süsleme bulunmayan Tatar arabasının, en küçük boyu çiçek tanzim kabı-veya masa üstü dekoratif ev eşyası olarak kullanılmaktadır. Yapan usta tarafından aynı teknik ve üslupta dört farklı boyda Tatar arabası yapılmaktadır.

Ürünün Adı : Minyatür boy havuzlu Tatar arabası
Örnek No : 38
Fotoğraf No : 282 a - 282 b
İnceleme Tarihi : 18.08.2003
Açık Adresi : Meram San. Mıknatıs Sok. No:11 Konya
Ürünü Yapan Usta : Resul Uzun
Ürünü Boyayan Usta : Resul Uzun
Ürünün Yapılış Tarihi : 2003

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Çam ağacı, dişbudak ağacı, gürgen ağacı

b. Teknik

Yapım Tekniği : Ağaç kesim, birleştirme ve oyma işleri

Süsleme Tekniği: Ağaç üzeri boyama tekniği

c. Süsleme Malzemesi : Şekilli demir çubuklar, şekilli ağaç parçalar

d. Ölçüler

Genişlik : 53 cm.

Uzunluk : 90 cm.

Yükseklik : 65 cm.

e. Renk : Kahverengi

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : -

Geometrik : 'S' kıvrım

Figürlü : -

Nesneli : -

Yazı : -

Tabiat Unsurları: -

g. Kompozisyon : Araba minyatür boy Tatar arabası olarak çalışılmıştır.

Arabanın üst kasası üzerine 1,40 cm. X 1,10 cm. boyutunda süs havuzu monte edilmiştir. Süsleme olarak alt yapıda yaylar üzerine; sıcak demir işçiliğinde yapılmış kıvrımlı demir parçalar yerleştirilmiştir. Arabanın yüzeyi, kahverengi ağaç boyası ile eskitme tekniğinde renklendirilmiştir ve yüzeyinde süsleme bulunmamaktadır.

Notlar : Araba örnek 31 ile biçim, süsleme ve teknik açıdan benzer özellikler göstermekle birlikte işçilik kalitesi daha yüksektir.

| | |
|------------------------------|-------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Çini plaka pano |
| Örnek No | : 39 |
| Fotoğraf No | : 283 |
| Çizim No | : 25 |
| İnceleme Tarihi | : 09.03.2003 |
| Açık Adresi | : Civar Mh. Gülbahçe Sok. Karatay / Konya |
| Ürünü Yapan Atölye | : Destegül Güzel Sanatlar Mektebi |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 2000 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Kil
- b. Yapım Tekniği** : Tap tap tekniği, sır altı tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : Çini boyası, sır
- d. Ölçüler**
 - Genişlik** : 21.5 cm.
 - Uzunluk** : 44 cm.
- e. Renk** : Siyah, lacivert, turkuvaz mavi
- f. Bezeme Konuları**
 - Bitkisel** : Rûmî, palmet, gülbezek motifi, kıvrımlı sap
 - Geometrik** : Sekiz köşeli yıldız, ‘+’ biçimi
 - Figürlü** : Balık, siren, aslan
 - Nesneli** : -
 - Yazı** : -
- g. Kompozisyon** : İki adet sekiz köşeli yıldız, iki adet ½ ve ¼ birim haçvari çini plakadan oluşan pano, elde tap tap tekniği ve sır altı tekniğinde çalışılmıştır. Panoda üstte bulunan sekiz kollu yıldız üzerinde, siyah ve lacivert renklerde baş kısmı cepheden gövdesi profilden tasvir edilmiş siren figürünün etrafında, dairevi bir hareket oluşturan iki adet balık figürü yer alır. Kompozisyonun boşluklarında rûmî, palmet ve kıvrımlı saplardan oluşan bitkisel kompozisyon bulunmaktadır. İkinci sekiz köşeli yıldız şeklindeki plakada, siyah ve lacivert renklerde baş kısmı cepheden gövdesi profilden tasvir edilmiş bir adet aslan figürü görülmektedir. Aslanda bir dinamizm ve hareket gözlemlenmektedir. Haçvari plakaların içerisi ise, siyah renkte rûmî, palmet, kıvrımlı saplar ve gülbezeklerle bezenmiştir.

Notlar : Panoda yer alan çini plakalar Beyşehir Kubâdabad Sarayı (1236) duvar çinilerinin röprodüksiyon çalışmalarıdır ve orijinalleri Konya Karatay Müzesi’nde bulunmaktadır.

Kaynak : Öney, G., **Türk Çini Sanatı**, İstanbul, 1976, s. 37, 42.

| | |
|------------------------------|------------------------------------|
| Ürünün Adı | : İznik çini kase |
| Örnek No | : 40 |
| Fotoğraf No | : 284 a - 284 b |
| Çizim No | : 26 |
| İnceleme Tarihi | : 12.05.2003 |
| Açık Adresi | : Asya Çini-Seramik, Karatay/Konya |
| Ürünü Yapan Atölye | : Asya Çini-Seramik |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 2002 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Kil
- b. Yapım Tekniği** : Sıvama yöntemi ile şekillendirme, sır altı tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : Çini boyası, sır

d. Ölçüler

Ağız çapı : 30 cm.
Yükseklik : 15 cm.

- e. Renk** : Mavi, yeşil, kiremit kırmızı

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Rûmî, gül bezek motifi
Geometrik : Tığ, spiral kıvrımlar
Figürlü : Kuş
Nesneli : -
Yazı : -

- g. Kompozisyon** : Sıratlı tekniğinde çalışılan kasenin dış kısmı ağız kenarındaki mavi beyaz mermer taklidi bir süsleme yer alır. Bordürün altında birbirini takip eden iki adet kuş figürü görülmektedir. Bunlardan bir tanesi boynu içe kıvrımlı ve dala tünemiş halde, diğeri ise ayakta durur şekilde birbirine ardışık olarak yerleştirilmiştir. Kuş figürlerinin kanatları rûmî motifi şeklinde biçimlendirilmiştir. Kuşların ağız kısımlarına yakın yerlere mavi beyaz renklerde spiral kıvrımlar yerleştirilmiştir. Kasenin taban kısmına yakın yerde ½ birim formunda mavi, beyaz gül bezek motifleri tekrar edilerek bordür şeklinde yer almaktadır. Kasenin iç kısmında; yuvarlak form içinde dışta görülen kuş figürleri karşılıklı gelecek şekilde yerleştirilmiş ve etrafına tığ motiflerinden oluşan sade bordür uygulanmıştır. Kasenin iç kısmının ağız kenarlarında ise, dışta görülen gül bezek bordür tekrar etmektedir.

- Notlar** : Kase röprodüksiyon bir çalışma olup orijinali Londra British Museum'da bulunmaktadır. Kasenin ağız kısmında görülen mermer taklidi uygulamanın güzel bir örneğine, İstanbul Topkapı Sarayı Harem Bölümü nc Murat Has Odasındaki sütün ve kemerlerinde rastlanmaktadır. Ancak inide bulunan mermer taklidi süslemedeki işçilik kalitesi oldukça düşüktür.
- Kaynak** : ney, G., **Türk ini Sanatı**, İstanbul, 1978; Aslanapa, Oktay, **Anadolu'da Türk ini ve Keramik Sanatı**, İstanbul, 1965.

| | |
|------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Selçuklu çini tabak |
| Örnek No | : 41 |
| Fotoğraf No | : 285 |
| Çizim No | : 27 |
| İnceleme Tarihi | : 08.03.2003 |
| Açık Adresi | : Destegül Güzel Sanatlar Mektebi, Civar Mh. Gülbahçe Sok. Karatay / Konya |
| Ürünü Yapan Atölye | : Destegül Güzel Sanatlar Mektebi |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 2002 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Kil
- b. Yapım Tekniği** : Sıvama yöntemi ile şekillendirme, sır altı tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : Çini boyası, sır
- d. Ölçüler**

Çap : 31 cm.

- e. Renk** : Turkuvaz mavi, siyah

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Dilimli yaprak
Geometrik : Yatay ve dikey çizgi, daire
Figürlü : Balık
Nesneli : -
Yazı : -

- g. Kompozisyon** : Sır altı tekniğinde çalışılan çini tabak röprodüksiyon bir çalışma olup orijinali Konya Karatay Müzesi'ndedir. Tabağın merkezinde, siyah renkte bir dal üzerine karşılıklı olarak sıralanmış dilimli yapraklardan oluşan daire formunda iç içe geçmiş iki adet bitkisel kompozisyon bulunmaktadır. Bu kompozisyonun etrafında, baş kısımları merkeze bakacak şekilde haçvari olarak yerleştirilmiş dört adet balık figürü görülür. Balıkların araları, bir dal üzerine karşılıklı olarak sıralanmış dilimli yapraklarla doldurulmuş ve kompozisyonu iki adet siyah kontur çizgisi çevrelemiştir. Tabağın kenar kısmında, merkezde ve balıkların arasında görülen bitkisel kompozisyon bordür halinde görülmektedir. Tabağın kenarları hareketlendirilmiş ve siyah renk ile kontur yapılmıştır.

Notlar : Tabak Beyşehir Kubâdabad Sarayı (1236) çinilerinden röprodüksiyon bir çalışmadır ve orijinali Konya Karatay Müzesi'nde bulunmaktadır.

Kaynak : Arık, R., **Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri**; İstanbul, 2000, s. 172; Oral, M. Z., “Kubad-âbâd Çinileri”, **Belleten XVII**, Sayı: 66, Ankara, 1963, s. 209-223; Önder, M., “Selçuklu Devri Kubad-âbâd Sarayı Çini Motif ve Kompozisyon Özellikleri”, **Türkiyemiz**, Yıl:2, Sayı: 6, İstanbul, 1972, s.15-18; Önder, M., “Selçuklu Devri Kubad-âbâd Sarayı Çinileri”, **Antika**, Sayı: 19, İstanbul, 1986, s. 19-20.

| | |
|------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Selçuklu çini kase |
| Örnek No | : 42 |
| Fotoğraf No | : 286 a - 286 b |
| Çizim No | : 28 |
| İnceleme Tarihi | : 08.03.2003 |
| Açık Adresi | : Destegül Güzel Sanatlar Mektebi Civar Mh. Gülbahçe Sok. Karatay/Konya |
| Ürünü Yapan Atölye | : Destegül Güzel Sanatlar Mektebi |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 2002 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Kil
- b. Yapım Tekniği** : Sıvama yöntemi ile şekillendirme, sır altı tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : Çini boyası, sır
- d. Ölçüler**

Ağız Çapı : 17 cm.
Yükseklik : 24 cm

- e. Renk** : Turkuvaz mavi, siyah
- f. Bezeme Konuları**

Bitkisel : Stilize edilmiş çiçek, yaprak, rûmî, kıvrımlı dal
Geometrik : Yatay ve dikey çizgi
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : -

- g. Kompozisyon** : Kasenin iç kısmında daire formu içinde; ortada kıvrımlı dallar üzerinde stilize edilmiş çiçek ve yapraklar, kenarlarda kıvrımlı dallar üzerinde rûmî motiflerinden oluşan bitkisel bir kompozisyon görülür. Kompozisyonun etrafına 1.5 cm lik boşluk bırakılmış ve birbirine paralel olarak aralıklı yerleştirilen çift çizgilerle hareketlendirilmiştir.

Kasenin dış yüzeyini, birbirine ince bir dalla bağlanmış rûmî motiflerinden oluşan sade bir kompozisyon süslemektedir. Dış yüzey kenarlarında ise, iç kısımda görülen çift çizgili geometrik kompozisyon bordür olarak yer almaktadır. Kasenin ağız ve taban kısmı kenarlarına, kalın siyah renkte kontur yapılmıştır.

Notlar : Röprodüksiyon bir çalışma olan kase Selçuklu Dönemine ait olup, Beyşehir Kubâdabad Sarayı çinilerindedir.

Kaynak : Öney, G., **Türk Çini Sanatı**, İstanbul, 1976, s. 94; Oral, M. Z., “Kubad Abad Çinileri”, **Bellekten**, XVII/66, Ankara, 1953, s. 209-223.

| | |
|------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : İznik çini tabak |
| Örnek No | : 43 |
| Fotoğraf No | : 287 |
| Çizim No | : 29 |
| İnceleme Tarihi | : 09.03.2003 |
| Açık Adresi | : Destegül Güzel Sanatlar Mektebi Civar Mh. Gülbahçe Sok. Karatay/Konya |
| Ürünü Yapan Atölye | : Destegül Güzel Sanatlar Mektebi |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 2003 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Kil
- b. Yapım Tekniği** : Sıvama yöntemi ile şekillendirme, sır altı tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : Çini boyası, sır
- d. Ölçüler**

Çap : 30 cm.

- e. Renk** : Açık ve koyu mavi

f. Bezeme Konuları

- Bitkisel** : -
- Geometrik** : Yatay ve dikey çizgi
- Figürlü** : -
- Nesneli** : -
- Yazı** : -

Tabiat Unsurları: Dolantı bulut motifi

- g. Kompozisyon** : Çini tabak sır altı tekniğinde çalışılmış olup, firuze mavi ve lacivert renkleri kullanılmıştır. Tabağın merkezinde, daire formu içinde karşılıklı olarak yerleştirilmiş üç adet dolantı bulut motifi yer alır. Kompozisyonun ardından 1.5 cm.lik boşluk bırakılmıştır. Tabağın kenar kısımlarında, merkezde yer alan dolantı bulutunun sadeleştirilmiş hali grup halinde tekrar edilerek kullanılmıştır.

Notlar : Tabakta görülen kompozisyon ve çeşitlerine 16. yüzyıl çini ve tezhip eserlerinde rastlamak mümkündür. Örnek olarak; Topkapı Sarayı Müzesi duvar çinileri, Sultan Ahmet Cami duvar çinileri ve Atik Valide Cami duvar çinileri verilebilir.

Kaynak : Birol, İ. - Derman, Ç., **Türk Tezyînî San'atlarında Motifler**, İstanbul, 1995, s. 157, 158, 159, 160.

| | |
|------------------------------|---------------------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Çini sarkaç-nazar topu |
| Örnek No | : 44 |
| Fotoğraf No | : 288 |
| Çizim No | : 30 |
| İnceleme Tarihi | : 12.04.2003 |
| Açık Adresi | : Asya Çini- Seramik Civar Mh. Gülbahçe Sok. Karatay/Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : Asya Çini- Seramik |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 2000 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Kil
- b. Yapım Tekniği** : Döküm yöntemi ile şekillendirme, sıraltı tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : Çini boyası, sır, çarpana dokuma, at kılı
- d. Ölçüler**

- e. Renk** : Turkuvaz mavi, siyah
- f. Bezeme Konuları**

- Bitkisel** : -
- Geometrik** : On kollu yıldız, dörtgen, beşgen, çokgen
- Figürlü** : -
- Nesneli** : -
- Yazı** : -

- g. Kompozisyon** : Nazarlık sır altı tekniğinde firuze mavi ve siyah renkler kullanılarak çalışılmıştır. Yüzeyinde geometrik bir kompozisyon görülmektedir. Kompozisyonun merkezinde on kollu yıldız ve yıldızın etrafında dörtgen, beşgen biçimleri ve beş kollu yıldızlar görülür. Kompozisyonadaki beşgenlerin içinde, ikili burgu motifleri bulunmaktadır. Nazarlıkta askı olarak, uç kısımlarına at kılı püsküller yerleştirilmiş çarpana dokuma kullanılmıştır.

Notlar : Çininin süslemesinde, Selçuklu ve Osmanlı ahşap ve taş eserlerinde yaygın olarak görülen 10 kollu yıldız kompozisyonu dikkati çekmektedir. Altıncı örnek olan kapı kanadındaki kompozisyonu ile bire bir aynı özelliği göstermektedir. Kompozisyonadaki beşgenlerin dış hatları hareketlendirilmiş ve iç kısımları ikili burgularla doldurulmuştur.

Kaynak : Konyalı, İ. H., "Aksaray Ulu Cami", **Vakıflar Dergisi**, Sayı: 10, İstanbul, 1973, s. 273-288; Erdmann, K. - Schneider, G., **Das Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts. Die Ornamentik**, Berlin, 1976, lev. 104.

| | |
|------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Lüster çini sürahi |
| Örnek No | : 45 |
| Fotoğraf No | : 289 |
| Çizim No | : 31 |
| İnceleme Tarihi | : 08.03.2003 |
| Açık Adresi | : Destegül Güzel Sanatlar Mektebi Civar Mh. Gülbahçe Sok. Karatay/Konya |
| Ürünü Yapan Atölye | : Destegül Güzel Sanatlar Mektebi |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 2002 |

Ayrıntılı Tanım

- a. **Yapım Malzemesi** : Kil
- b. **Yapım Tekniği** : Çarkta şekillendirme, Lüster tekniği
- c. **Süsleme Malzemesi** : Çini boyası, altın yaldız
- d. **Ölçüler**
 - Ağız Çapı** : 8 cm.
 - Yükseklik** : 20 cm
- e. **Renk** : Altın yaldız, mavi
- f. **Bezeme Konuları**
 - Bitkisel** : Hatâyî, rûmî motifi, yapraklar, kıvrımlı dallar
 - Geometrik** : Yatay ve dikey çizgi
 - Figürlü** : -
 - Nesneli** : -
 - Yazı** : -
- g. **Kompozisyon** : İbrik lüster tekniğinde çalışılmış olup, sadece mavi renk kullanılmıştır. İbriğin ağız kısmına altın yaldızla kalın bir kontur yapılmıştır. İbriğin Boyun kısmında; altın yaldız renkte kıvrımlı dallar üzerine yerleştirilen hatâyî motifleri, stilize rûmîler, yapraklar ile mavi renkte kıvrımlı dallar üzerindeki stilize rûmîlerden oluşan hareketli ve geniş bitkisel bir bordür görülür. Boyun kısmının bitişine de altın yaldız ile kalın kontur uygulanmıştır.

İbriğin karın kısmı, mavi renkte ikili gruplar halindeki dikey kalın çizgilerle bölümlere ayrılmıştır. Çizgiler arası, alttan yukarı doğru yükselen simetrik olarak düzenlenmiş yaprak ve hatâyî motifleri ile doldurulmuştur. İbriğin taban kısmı da altın yaldız renk kalın konturla çevrelenmiş olup, sapı mavi ve altın yaldız ile renklendirilmiştir.

Notlar : Çinide hatâyî üslubunda bir kompozisyon görülmekte olup, uygulamada motiflerin karakteristik özelliklerinde bazı deformasyonlar dikkati çekmektedir. Kaba bir işçilikte yapılan çini, form olarak 16. yüzyıl İznik çini sürahi formları ile benzerlik gösterir.

Kaynak : Birol, İ. - Derman, Ç., **Türk Tezyînî San'atlarında Motifler**, İstanbul, 1995, s. 65-101; Öney, G., **Türk Çini Sanatı**, İstanbul, 1976, s. 105.

| | |
|------------------------------|-----------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Lüster çini şamdan |
| Örnek No | : 46 |
| Fotoğraf No | : 290 |
| Çizim No | : 32 |
| İnceleme Tarihi | : 08.03.2003 |
| Açık Adresi | : Civar Mh. Gülbahçe Sok. Karatay/Konya |
| Ürünü Yapan Atölye | : Destegül Güzel Sanatlar Mektebi |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 2002 |

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Kil

b. Teknik

Yapım Tekniği : Çarkta şekillendirme

Süsleme Tekniği: Lüster tekniği, sır altı tekniği

c. Süsleme Malzemesi : Çini boyası, altın yaldız

d. Ölçüler

Ağız Çapı : 5.5 cm.

Yükseklik : 21 cm

e. Renk : Altın yaldız, açık mavi

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Hatayi, rûmî motifi, papatya,düz ve dilimli yaprak

Geometrik : Elips, yatay dikey çizgi

Figürlü : -

Nesneli : -

Yazı : -

g. Kompozisyon : Şamdan lüster tekniğinde çalışılmış olup, sadece mavi renk kullanılmıştır. Ağız kısmında, mavi renkte hatâyî motiflerinden oluşan bordür yer almaktadır. Boyun kısmı, altın yaldız renkte dikey olarak kalın çizgilerle bölümlere ayrılmıştır. Boyun ortasında yer alan bilezik üzerinde aralıklı olarak birbirini takip eden dilimli küçük yapraklar bulunmaktadır. Şamdanın karın kısmı başlangıcında ise, belli aralıklarla birbirini takip eden ve iki dilimli küçük yapraklardan oluşan yatay bordür yer almaktadır. Alt kısmındaki dar şeritte, düz yapraklar yan yana dizilmiştir. Karın kısmında ise; belirli aralıklarla dikey olarak yerleştirilen iç kısımları mavi renk spirallerle doldurulmuş elips formları bulunmaktadır. Elipslerin aralarında baş aşağı dizilen üç adet hatâyî motifinden oluşan bitkisel kompozisyon yer alır. Şamdanın taban kısmı, kıvrımlı dallar

üzerinde belli aralıklarda dizilmiş papatya ve stilize yaprak motiflerinden meydana gelen yatay bordürle çevrelenmiştir.

Notlar : Üründe, 14. yüzyıla ait hatâyî üslubu ile 17. yüzyıla ait natüralist motiflerin bir arada kullanıldığı dikkati çekmektedir. İbriğin karın kısmında bulunan hatâyî motifleri, yukarıdan aşağıya doğru yerleştirilerek farklı bir üslupta kullanılmıştır. Ürünün formundaki işçiliğin kaba olduğu dikkati çekmektedir. Bu form özelliğine İslam maden sanatında 12. yüzyıl ve 13. yüzyıl ilk yarısındaki gümüş ve pirinç şamdanlarda da rastlamak mümkündür.

Kaynak : Erginsoy, Ü., **İslâm Maden Sanatının Gelişmesi**, İstanbul, 1978, res. 61, 111, 131, 137, 145.

| | |
|------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Lüster çini karo |
| Örnek No | : 47 |
| Fotoğraf No | : 291 |
| Çizim No | : 33 |
| İnceleme Tarihi | : 09.03.2003 |
| Açık Adresi | : Destegül Güzel Sanatlar Mektebi Civar Mh. Gülbahçe Sok. Karatay/Konya |
| Ürünü Yapan Atölye | : Destegül Güzel Sanatlar Mektebi |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 2003 |

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Kil

b. Teknik

Yapım Tekniği : Tap tap tekniği
Süsleme Tekniği: Lüster tekniği

c. Süsleme Malzemesi : Altın yaldız

d. Ölçüler

Genişlik : 20.5 cm.
Uzunluk : 20.5 cm

e. Renk :Altın yaldız

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Rûmî, stilize edilmiş çiçek motifi, yaprak ve kıvrımlı dal

Geometrik : Sekiz kollu yıldız, beşgen

Figürlü : Balıkçıl kuş

Nesneli : -

Yazı : -

g. Kompozisyon : Lüster tekniğinde çalışılan çini karoda, sekiz kollu yıldız formu içinde bir kuşu boğazından yakalayan avcı kuş figürü mücadelesi tasvir edilmiştir. Kompozisyonun etrafı, kıvrımlı dallar üzerindeki stilize rûmî, gülbezek, yaprak ve yuvarlak biçimleri ile doldurulmuştur. Yıldız formunun dışı ise, yine kıvrımlı dallar üzerinde bulunan rûmî motifleri, stilize çiçekler ve spirallerle bezenmiştir.

Notlar : Karo Beyşehir Kubâd Abad büyük saray duvar çinilerinden röprodüksiyon bir çalışmadır ve orijinali sekiz kollu yıldız biçimindedir. Ürün günümüzde Konya Karatay Müzesi'nde bulunmaktadır.

Kaynak : Arık, R., **Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri**, İstanbul, 2000, s. 90.

| | |
|------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Lüster çini kase |
| Örnek No | : 48 |
| Fotoğraf No | : 292 a - 292 b |
| Çizim No | : 34 |
| İnceleme Tarihi | : 08.03.2003 |
| Açık Adresi | : Destegül Güzel Sanatlar Mektebi Civar Mh. Gülbahçe Sok. Karatay / Konya |
| Ürünü Yapan Atölye | : Destegül Güzel Sanatlar Mektebi |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 2002 |

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Kil

b. Teknik

Yapım Tekniği : Çarkta şekillendirme
Süsleme Tekniği: Lüster tekniği, kazıma tekniği

c. Süsleme Malzemesi : Çini boyası, altın yaldız

d. Ölçüler

Ağız Çapı : 22 cm.
Yükseklik : 7 cm

e. Renk : Altın yaldız

f. Bezeme Konuları

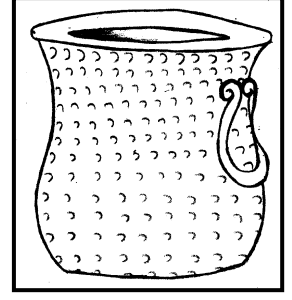
Bitkisel : Palmet, rûmî motifi, kıvrımlı dal
Geometrik : Yatay, dikey çizgi, spiral
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : -

g. Kompozisyon : Kase lüster çini tekniğinde çalışılmıştır. Kasenin merkezinde daire formu içine yerleştirilen stilize edilmiş iri bir palmet motifi bulunmaktadır. Motifin etrafında, üç yapraklı çiçeklerin yan yana sıralanmasından oluşan bordür yer alır. Bordürün ardından, kıvrımlı saplar üzerinde rûmî motifleri ve stilize edilmiş palmet motiflerinden oluşan kalın bitkisel bordür görülmektedir. Bordürün dışında ise, belli aralıklarla birbirini takip eden çiftli eğik çizgilerden oluşan hareketli geometrik kompozisyon ile tabak tamamlanmıştır.

Kasenin ağız kısmının kenarlarına, altın yaldızla kontur yapılmış olup, dış yüzeyinde kalın bordür şeklinde birbirini takip eden büyük spiraller görülmektedir. Spirallerin etrafı kazıma tekniği ile yapılmış küçük spirallerle doldurulmuştur. Kasenin taban kısmı da altın yaldızla konturlanmıştır.

- Notlar** : Ürün Beyşehir Kubâdabad Sarayı çini formlarından olup, sır altı tekniğinde yapılmış pek çok benzer örneği bulunmaktadır.
- Kaynak** : Arık, R., **Kubad Abad Selçuklu Saray ve Çinileri**, İstanbul, 2000, s. 245;
Öney, G., **Türk Çini Sanatı**, İstanbul, 1976, s. 37, 42.

Ürünün Adı : Bakraç saksı
Örnek No : 49
Fotoğraf No : 293
Çizim No : 35
İnceleme Tarihi : 15.09.2003
Açık Adresi : Meram Gaz Dolum Tesisleri
Civarı Alakova / Konya



Çizim No: 35

Ürünü Yapan Usta : Abdullah Turan
Ürünün Yapılış Tarihi : 2003

Ayrıntılı Tanım

- a. **Yapım Malzemesi** : Testi çamuru
b. **Teknik**

Yapım Tekniği : Çarkta şekillendirme, barbotin (yapıştırma) tekniği,
Süsleme Tekniği: Parmakla şekillendirme

- c. **Süsleme Malzemesi** : Testi çamuru
d. **Ölçüler**

Ağız Çapı : 30 cm.
Yükseklik : 35 cm.

- e. **Renk** : Munsell Soil Color Charts'ta yer alan HUE 2,5 YR 6/6 kodlu light red

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : -
Geometrik : Yuvarlak, verev çizgi
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : -

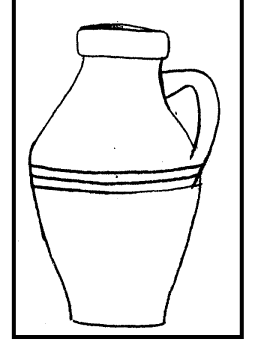
- g. **Kompozisyon** : Bakır bakraç formunda olan saksı; dışa dönük ağızlı, hafif kavisli ve karına doğru genişleyen boyunlu ve geniş tabanlıdır. Saksının boyun kısmından aşağı doğru gövdeye yapışık birer kulpl bulunmaktadır. Kulplar barbotin tekniğinde uygulanmıştır. Saksının yüzeyine parmak izleri ile yuvarlak biçimli çizgi sıraları oluşturulmuştur.

Notlar: Ürün büyük boy olduğu için açık mekanlarda dekoratif kullanım amacına yönelik üretilmiştir. Ürünün formu, Anadolu bakırcılığında kullanılan kulplu tencere, kazan ve bakraç ve ahşaptan yapılmış su, süt helke formları ile benzerlik göstermektedir.

Kaynak: Belli, O.-Kayaoğlu, G., **Trabzon'da Türk Bakırcılık Sanatının Tarihsel Gelişimi**, İstanbul, 2002, res. 13, 24, 38, 41, Koşay, H. Z., "Türkiye Halkının Maddi

Kültürüne Dair Araştırmalar II Kap-Kacak”, **T.E.D.**, Sayı: 2, Ankara, 1957, lev. 8, 12, 13; **Munsell Soil Color Charts**, New York, 2000.

Ürünün Adı : Küçük boy küp
Örnek No : 50
Fotoğraf No : 294
Çizim No : 36
İnceleme Tarihi : 25.08.2003
Açık Adresi : Meram Gaz Dolu Tesisleri Cıvarı
Alakova / Konya
Ürünü Yapan Usta : Mehmet Özerdem
Ürünün Yapılış Tarihi : 2003



Çizim No: 36

Ayrıntılı Tanım

- a. **Yapım Malzemesi** : Testi çamuru
b. **Teknik**

Yapım Tekniği : Çarkta şekillendirme
Süsleme Tekniği: -

- c. **Süsleme Malzemesi** : -
d. **Ölçüler**

Ağız Çapı : 15 cm.
Yükseklik : 30 cm.

- e. **Renk** : Munsell Soil Color Charts'ta yer alan HUE 5 YR 6/6 kodlu light reddish brown

f. **Bezeme Konuları**

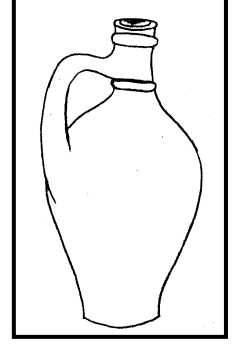
Bitkisel : -
Geometrik : -
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : -

- g. **Kompozisyon** : Küçük boy ve sırsız olarak üretilen küp; geniş ve düz ağızlı, karına doğru genişleyen hafif kavisli boyunlu ve dar tabanlıdır. Ağız kısmında üç cm. genişliğinde dışa taşkın bir bant (dudak) bulunmaktadır. Ağız kısmının hemen altında bir adet kulp yer alır.

Notlar : Küp, açık ve kapalı mekanlarda dekoratif kullanım amacına yönelik üretilmiştir. Ürünün biçimi Anadolu çömlekçiliğinde yaygın görülen bir formdur. Ordu Ünye, Tokat, Bursa Mustafa Kemal Paşa, Edirne, İskenderun, Malatya Uslu ve Diyarbakır gibi yörelerin çömlekçiliğinde görülen küp formları ile benzer özellikler göstermektedir.

Kaynak : Güngör, G., **Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik, İstanbul,** 1988, s. 71,73,78,80,87; Koşay, H. Z., "Türkiye Halkının Maddi Kültürüne Dair Araştırmalar II, Kap-Kaçak", **T.E.D.**, Sayı: 2, Ankara, 1957, lev. 13; **Munsell Soil Color Charts,** New York, 2000.

Ürünün Adı : Su testisi
Örnek No : 51
Fotoğraf No : 295
Çizim No : 37
İnceleme Tarihi : 25.08.2003
Açık Adresi : Meram Gaz Dolum Tesisleri Civarı
Alakova / Konya
Ürünü Yapan Usta : Mehmet Özerdem
Ürünün Yapılış Tarihi : 2003



Çizim No: 37

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Testi çamuru
b. Teknik

Yapım Tekniği : Çarkta şekillendirme
Süsleme Tekniği: Astarlama tekniği

- c. Süsleme Malzemesi** : Kırmızı astar boya
d. Ölçüler

Ağız Çapı : 5 cm.
Yükseklik : 32 cm.

- e. Renk** : Munsell Soil Color Charts'ta yer alan HUE 5 YR 6/6 kodlu light reddish brown

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : -
Geometrik : -
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : -

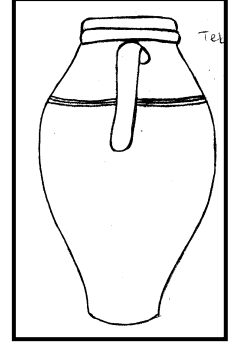
- g. Kompozisyon** : Küçük boy ve sırsız olarak üretilen testi; dar ağızlı, uzun boyunlu, geniş karınlı ve dar tabanlıdır. Ağız kısmı ince yatay bir sıra halinde dışa doğru profillendirilmiş olup, kenar kısmında üç cm. genişliğinde dışa taşkın bir bant (dudak) bulunmaktadır. Testinin boyun kısmından karnına bağlanan bir adet kulp yer alır. Ağız kısmından kulp bitimine kadar olan bölüm, daldırma tekniğinde kırmızı astar boya ile boyanmıştır.

Notlar : Günümüzde çömlekçi ustalarının tabiri ile “ağzının tadını bilenler” tarafından bardakları ile birlikte kullanılan testiler, açık mekanlarda donatı malzemesi olarak tercih edilmektedir. Testinin, çift kulplu, uzun boyunlu ve daha geniş karınlı olan

farklı türleri geçmişten günümüze Anadolu çömlekçiliğinin vazgeçilmez mamulleri arasında olmuştur. Konya su testilerine benzer biçimli testilere; İzmir Menemen, Elazığ Peri, Mardin Beti, Uşak Sivaslı, Bursa Mustafa Kemal Paşa, Bilecik Kınık, Aydın Akçaova, Denizli Kızılhisar ve Çanakkale Akköy çömlekçiliğinde de rastlanılmaktadır. Ayrıca testiye yöresel olarak; Aydın Akçaova'da “kokuman”, Van Çanakçılar'da “ıpık”, Bilecik Kınık'ta “bocuk-boduk” ve Güney Anadolu'da “cer-cere” denilmektedir.

Kaynak : Güngör, G., **Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik, İstanbul**, 1988, s. 57,58,61,64,77,80,83,89,90; Koşay, H. Z., “Türkiye Halkının Maddi Kültürüne Dair Araştırmalar II, Kap-Kaçak”, **T.E.D.**, Sayı: 2, Ankara, 1957, lev. 17; **Munsell Soil Color Charts**, New York, 2000.

Ürünün Adı : Büyük boy sırlı küp (curalı)
Örnek No : 52
Fotoğraf No : 296
Çizim No : 38
İnceleme Tarihi : 18.07.2003
Açık Adresi : Meram Gaz Dolum Tesisleri Civarı
Alakova / Konya
Ürünü Yapan Usta : Mehmet Özerdem
Ürünün Yapılış Tarihi : 2003



Çizim No: 38

Ayrıntılı Tanım

a. **Yapım Malzemesi** : Testi çamuru

b. Teknik

Yapım Tekniği : Çarkta şekillendirme
Süsleme Tekniği: Kazıma, sırlama tekniği

c. **Süsleme Malzemesi** : Yeşil renkli sır

d. Ölçüler

Ağız Çapı : 20 cm.
Yükseklik : 65 cm.

e. **Renk** : Munsell Soil Color Charts'ta yer alan HUE 2,5 YR 6/6 kodlu light red

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : -
Geometrik : Yatay çizgiler
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : -

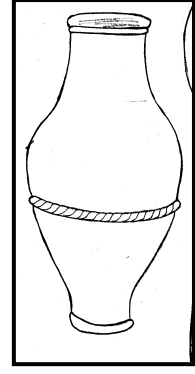
g. **Kompozisyon** : Büyük boy ve sırlı olarak üretilen küp; geniş ağızlı, hafifçe kavislenen kısa boyunlu, uzun ve geniş karınlı, dar tabanlıdır. Küpün ağız kısmında 2,5 cm. genişliğinde dışa taşkın bir bant (dudak) bulunmaktadır. Boyun kısmının hemen altından karın kısmı ortasına bağlanan iki adet kulp yer almaktadır. Küpün karın kısmının üst bölümünde, kazıma tekniğinde birbirine paralel altı adet yatay çizgi görülür. Ağız kısmı, daldırma tekniğinde yeşil renkte sırlanmıştır.

Notlar : Ürün, geçmişten günümüze Konya'da üretilen klâsik erzak küpüdür. Çömlekçilikte ve halk arasında "curalı" olarak adlandırılan küpün çeşitli boyda olanları mevcuttur. Geçmişte günlük kullanıma yönelik olarak üretilen küp, günümüzde dekoratif amaçlara yönelik üretilmektedir. Küpün formu Anadolu çömlekçiliğinde tek kulplu,

geniş ve dışa taşkın ağızlı biçimlerine Ordu Ünye, Malatya Uslu, Tokat, Çorum, Merzifon, Antakya Subaşı yörelerinde rastlanılmaktadır.

Kaynak : Güner, G., **Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik**, İstanbul, 1988, s. 85, 87, 89, 91; **Munsell Soil Color Charts**, New York, 2000.

Ürünün Adı : Büyük boy vazo
Örnek No : 53
Fotoğraf No : 297
Çizim No : 39
İnceleme Tarihi : 14.09.2003
Açık Adresi : Meram Gaz Dolum Tesisleri Civarı
Alakova / Konya
Ürünü Yapan Usta : Mehmet Özerdem
Ürünün Yapılış Tarihi : 2003



Çizim No: 39

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Testi çamuru
b. Teknik

Yapım Tekniği : Çarkta şekillendirme
Süsleme Tekniği: Barbotin tekniği, parmakla şekillendirme

- c. Süsleme Malzemesi** : Testi çamuru
d. Ölçüler

Ağız Çapı : 19 cm.
Yükseklik : 73 cm.

- e. Renk** : Munsell Soil Color Charts'ta yer alan HUE 5 YR 6/6 kodlu light reddish brown

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : -
Geometrik : Yatay çizgi
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : -

g. Kompozisyon : Büyük boy üretilen vazo; dışa dönük ağızlı, karına doğru kavislenen uzun boyunlu, geniş ve uzun karınlı ve dar tabanlıdır. Ağız kenarında 3 cm. genişliğinde dışa taşkın bir bant (dudak) bulunmaktadır. Vazonun karın kısmının alt bölümüne, üzeri sıra halinde parmakla şekillendirilmiş iki cm. genişliğinde bir adet yatay bant Barbotin tekniğinde uygulanmıştır.

Notlar : Ürün açık mekanlarda dekoratif kullanım amacına yönelik üretilmiştir. Çeşitli boyda olanları mevcuttur. Batı Anadolu çömlekçiliğinde İskenderun, Antakya Subaşı, Malatya Uslu yörelerinde görülen küp formları ve Trabzon bakırcılığındaki güğüm formları ile benzer özellikler göstermektedir.

Kaynak : Güner, G., **Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik**, İstanbul, 1988, s. 73,81,89; Belli, O. - Kayaoğlu, G., **Trabzon'da Türk Bakırcılık Sanatının Tarihsel Gelişimi**, İstanbul, 2002, res. 2,4,28,29; **Munsell Soil Color Charts**, New York, 2000.

Ürünün Adı : Sürahi (Lıklık)

Örnek No : 54

Fotoğraf No : 298

Çizim No : 40

İnceleme Tarihi : 21.06.2003

Açık Adresi : Meram Gaz Dolum Tesisleri Civarı Alakova / Konya

Ürünü Yapan Usta : Mehmet Özerdem

Ürünün Yapılış Tarihi : 2003

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Testi çamuru

b. Teknik

Yapım Tekniği : Çarkta şekillendirme
Süsleme Tekniği:-

c. Süsleme Malzemesi : Testi çamuru

d. Renk : Munsell Soil Color Charts'ta yer alan HUE 5 YR 6/6 kodlu light reddish brown

e. Ölçüler

Ağız Çapı : 5 cm.
Yükseklik : 31 cm.

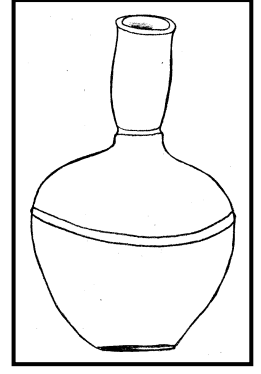
f. Bezeme Konuları

Bitkisel : -
Geometrik : -
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : -

g. Kompozisyon : Sürahi; dışa dönük ağızlı, uzun boyunlu, geniş karınlıdır. Yüzeyinde herhangi bir süsleme bulunmamaktadır.

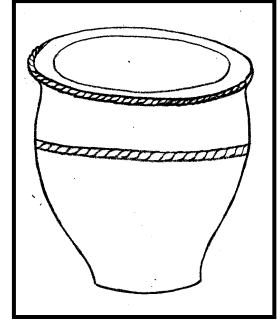
Notlar : Ürün, kullanım amacına yönelik üretilmiştir. Çeşitli boyda olanları mevcuttur.

Kaynak: Munsell Soil Color Charts, New York, 2000.



Çizim No: 40

Ürünün Adı : Aşılı (Astarlı) Saksı
Örnek No : 55
Fotoğraf No : 299
Çizim No : 41
İnceleme Tarihi : 21.06.2003
Açık Adresi : Meram Gaz Dolum Tesisleri Civarı Çizim No: 41
Alakova / Konya



Ürünü Yapan Usta : Mehmet Özerdem

Ürünün Yapılış Tarihi : 2003

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Testi çamuru

b. Teknik

Yapım Tekniği : Çarkta şekillendirme
Süsleme Tekniği: Astarlama

c. Süsleme Malzemesi : Testi çamuru

d. Renk : Saksıda, Munsell Soil Color Charts'ta yer alan HUE 2,5 YR kodlu 7/6 light red; astarda 5/6 light red

e. Ölçüler

Ağız Çapı : 20,5 cm.
Yükseklik : 23 cm.

f. Bezeme Konuları

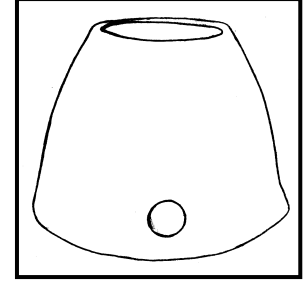
Bitkisel : -
Geometrik : -
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : -

g. Kompozisyon : Saksı; dışa dönük geniş ağızlı, geniş karınlı ve dar tabanlıdır. Ağız kısmındaki 1,5 cm. ölçüsündeki bant yüzeyi birbirine paralel verev çizgilerle taranmıştır. Aynı süsleme karın kısmının üst bölümünde de görülmektedir. Saksı, ağız kısmından daldırma yöntemi ile astarlanmıştır.

Notlar : Ürün, kullanım amacına yönelik 'çiçek saksısı' olarak üretilmiştir. Çeşitli boyda ve biçimde olanları mevcuttur.

Kaynak : Munsell Soil Color Charts, New York, 2000.

Ürünün Adı : Büyük boy tandır
Örnek No : 56
Fotoğraf No : 300
Çizim No : 42
İnceleme Tarihi : 21.06.2003
Açık Adresi : Akıncılar Mah. Kazakistan Sok.
4/4 Konya
Ürünü Yapan Usta : Muharrem Oflaz
Ürünün Yapılış Tarihi : 2003



Çizim No: 42

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Testi çamur

b. Teknik

Yapım Tekniği : Bantla şekillendirme
Süsleme Tekniği: -

c. Süsleme Malzemesi : -

d. Ölçüler

Ağız Çapı : 45 cm.
Yükseklik : 65 cm.

e. Renk : Munsell Soil Color Charts'ta yer alan HUE 5 YR 7/6 kodlu reddish yellow

f. Bezeme Konuları

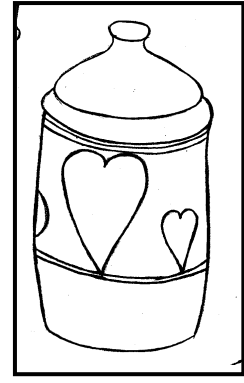
Bitkisel : -
Geometrik : -
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : -

g. Kompozisyon : Tandır; geniş ağızlı, uzun gövdeli, ve geniş tabanlıdır. Konik biçimli olan tandırın yüzeyinde herhangi bir süsleme bulunmamaktadır. Tandırın alt orta bölümünde "küfle"- "külve" denilen daire biçimli hava deliği bulunmaktadır.

Notlar : Ürün, kullanım amacına yönelik üretilmiştir. Çeşitli boyda olanları mevcuttur.

Kaynak: Mürsel, K., "Tandır", **T.F.A.**, S: 4, Ankara, 1965, s. 3714-3715; **Munsell Soil Color Charts**, New York, 2000.

Ürünün Adı : Baca şapkası
Örnek No : 57
Fotoğraf No : 301 a - 301 b
Çizim No : 43
İnceleme Tarihi : 26.07.2003
Açık Adresi : Meram Gaz Dolu Tesisi / Konya
Civarı Alakova / Konya
Ürünü Yapan Usta : Ali Tıkansak
Ürünün Yapılış Tarihi : 2003



Çizim No: 43

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Testi çamuru

b. Teknik

Yapım Tekniği : Çarkta şekillendirme
Süsleme Tekniği: Ajur tekniği

c. Süsleme Malzemesi : Testi çamuru

d. Ölçüler

Ağız Çapı : 20 cm.
Yükseklik : 50 cm.

e. Renk : Munsell Soil Color Charts'ta yer alan HUE 2,5 YR 7/6 kodlu light red

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : -
Geometrik : Kalp biçimi
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazılı : -

g. Kompozisyon : Apartman ve evlerin baca çıkışlarına monte edilen baca şapkası, altlık (ağızlık) ve kapaktan oluşmaktadır. Standart ölçülerde üretilen baca altlığı silindirik gövdelidir. Üst bölümünde, atlamalı tekrar kuralına göre yer alan büyük ve küçük boydaki kalp biçimleri ajur tekniğinde uygulanmıştır. Bu kompozisyonun alt ve üst kenarları, kazıma tekniğinde uygulanan ince çizgilerle çerçevelendirilmiştir. Şapka kısmı, dışa doğru taşkın yapılmış olup merkezinde profilli bir kulp bulunmaktadır.

Notlar : Ürünün yüzeyindeki geometrik süslemeler daire, kare, dörtgen ve dikdörtgen biçimlerinde değişiklik göstermektedir ve kapak kısmı kırmızı plastik boya ile

boyanmış olanları da mevcuttur. Baca şapkasına Bursa Mustafa Kemal Paşa İlçesi'nde "tepelik" denilmektedir.

Kaynak : Barışta, H. Ö., "Konya Evlerinde Küp Bacalar", **Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri**, 5-7 Mart 1990, Konya, s. 37-43, Güner, G., **Anadolu'da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik**, İstanbul, 1988, s. 79; **Munsell Soil Color Charts**, New York, 2000.

| | |
|------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Mermer minber |
| Örnek No | : 58 |
| Fotoğraf No | : 302 a - 302 b – 302 c |
| Çizim No | : 44 |
| İnceleme Tarihi | : 28.07.2001 |
| Açık Adresi | : Pir Esat (Pisili) Valide Şefika Bahadır Camii. Eski Garaj Civarı Pir Esat Mah. Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : İbrahim Kabakçı |
| Hüsn-i Hat | : Hüseyin Öksüz |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 1990 |

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Marmara mermeri

b. Teknik

Yapım Tekniği : Düz satırlı oyma tekniği, ajur tekniği

Süsleme Tekniği: Boyama tekniği

c. Süsleme Malzemesi : Altın yaldız

d. Ölçüler

Uzunluk : 3.20 cm.

Genişlik : 1 m.

Yükseklik : 4, 85 m.

e. Renk : Yapım malzemesinin doğal rengi ve altın yaldız

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : -

Geometrik : Onikigen, ongen, dik üçgen, beş köşeli yıldız

Figürlü : -

Nesneli : Kum saati

Yazı : Tâl'ik

g. Kompozisyon : Minberin aynalık, şerefe altı kısmı düz, korkuluk ve şerefe kısmı ajur, kapı taç bölümü oyma tekniğinde yapılmıştır. Süpürgelik bölümü, yan yana sıralanmış ve araları yivli gövdeli sütunçelerle bölünmüş kaş kemer formunda düzenlenen üç adet nişten oluşmaktadır. Minberin aynalık kısmında süsleme bulunmamakla birlikte; merkezinde kenarları profillendirilerek yükseltilmiş dik üçgen biçimli küçük mermer parçası bulunmaktadır.

Minberin geçit kısmı yuvarlak kemer formunda olup, şerefe altındaki pano sade bırakılmıştır. Korkuluk kısmında, yatay ve dikey eksenlerde iç içe geçmiş ongen ve onikigenlerin merkezde beş köşeli yıldızlar oluşturduğu geometrik kompozisyon görülmektedir. Köşk kısmı kaş kemer formundadır ve ince tepeliği

profillerle hareketlendirilmiştir. Minberin külâhı altı kenarlı ve piramidal biçimlidir.

Minber kapısı kenarlarında kaidesi ve başlığı kum saati şeklinde olan yivli sütunçeler bulunmaktadır. Kapı aynalığında Hüseyin Öksüz'e ait Tâl'ik hattı ile "Lâ ilahe illallah Muhammedür Rasûlallah"* (Kelime-i Tevhîd) kitabesi yer almaktadır. Yazı altın varaklanmıştır. Dörtgenlerden oluşan ince geometrik bir bordürle, köşkün taç kısmına geçilmektedir. Tacın kenarları dendanlı olup, iç kısmı rûmî kompozisyonla doldurulmuştur

Notlar : Camide minberin, aynı süsleme özelliklerini taşıyan ve takım olarak yapılan mihrap ve vaaz kürsüsü de bulunmaktadır (Fotoğraf No: 302 d).

* "Allah'tan başka ilah yoktur. Muhammed onun resulüdür."

| | |
|------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Mermer minber |
| Örnek No | : 59 |
| Fotoğraf No | : 303 a - 303 b |
| Çizim No | : 45 |
| İnceleme Tarihi | : 28.07.2001 |
| Açık Adresi | : Adnan Sürmegöz Nişantaşı Köşe Cami Küçük İhsaniye Mh. Sitre Sok. Meram Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : İbrahim Kabakçı |
| Hüsn-i Hat | : Hüseyin Öksüz |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 2002 |

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Marmara mermeri

b. Teknik

Yapım Tekniği : Düz satırlı oyma, eğri kesim ve ajur tekniği

Süsleme Tekniği: Boyama tekniği

c. Süsleme Malzemesi : Altın varak

d. Ölçüler

Uzunluk : 3.30 cm.

Genişlik : 1 m.

Yükseklik : 5 m.

e. Renk

: Yapım malzemesinin doğal rengi, altın yaldız

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Rûmî motifi, kıvrım sap

Geometrik : Onikigen, altıgen, beşgen, üçgen, dörtgen, çark-ı felek, daire

Figürlü : Stilize kelebek

Nesneli : -

Yazı : Tâl'ik

g. Kompozisyon

: Minberin aynalık, şerefe altı kapı taç ve alınlık bölümü

oyma tekniğinde, aynalıkta yer alan madalyon ajur tekniğinde, korkuluk bölümü ise kafes tekniğinde yapılmıştır. Süpürgelik bölümü kaş kemer formunda düzenlenene minberin aynalık merkezine, daire formunda on iki kollu yıldızdan oluşan madalyon yerleştirilmiştir. Aynalığın her bir kenarında, ½ birim simetrik olarak düzenlenen düz satırlı oyma tekniğindeki kıvrımlı saplar üzerinde rûmî kompozisyonlar görülmektedir.

Minberin geçit kısmı sivri kemer formunda olup, şerefe altındaki pano rûmî ve palmet motiflerinden oluşan kompozisyonlarla doldurulmuştur. Korkuluk

kısımında, yatay ve dikey ekseninde on iki kenarlı çokgenlerin birbirine geçmesinden oluşan geometrik kompozisyon bulunmaktadır. Kompozisyonun eksenlerinde altı köşeli Mühr-ü Süleyman motifleri yer almakta olup, on iki kenarlı çokgenlerin içinde stilize kelebek ve altıgen biçimleri de görülmektedir. Köşk kısmı kaş kemer formundadır. Kemerin iki tarafında yuvarlak form içinde çarkı felek biçimli madalyonlar bulunmaktadır. Dörtgenlerden oluşan ince geometrik bir bordürle, köşkün taç kısmına geçilmektedir. Bu bölümde kıvrımlı saplar üzerinde yer alan, rûmî kompozisyon yer almaktadır. Minberin külâhı bulunmamaktadır. Minber kapısı sivri kemer formunda olup, kenarlarda iki adet yivli sütunçe bulunmaktadır. Kapı aynalığında Hüseyin Öksüz'e ait Tâl'ik hattı ile "Lâ ilahe illallah Muhammedür Rasûlallah"* (Kelime-i Tevhîd) kitabesi yer almaktadır. Yazı altın varaklanmıştır. Kapının taç kısmında ise, köşk bölümünde görülen geometrik bordür ve bitkisel kompozisyon aynen uygulanmıştır. Minberde görülen bitkisel kompozisyonlar düz satırlı oyma tekniğinde hazırlanmış olup, detayları eğri kesim tekniğindedir.

Notlar : Minberdeki süsleme, 15. yüzyıl klâsik Osmanlı Dönemi camilerinde bulunan minberlerde görülen düzenlemeler ile büyük benzerlik göstermektedir. Özellikle süpürgelikteki kaş kemer düzenlemesi; İstanbul Sultan Ahmet Cami, Şehzade Cami, Yavuz Selim Cami, aynalıdaki bitkisel düzenlemeler; Manisa Sultan Cami, Manisa Muradiye Cami, Edirnekapı Mihrimah Cami, Edirne Selimiye Cami, Konya Selimiye Cami minberleri ile, korkulukdaki geometrik düzenlemeler de; Eminönü Yeni Cami, Aksaray Ulu Cami, Çorum Ulu Cami, Edirne Selimiye Cami, İstanbul Mihrimah Cami, Rüstem Paşa Cami, Sokollu Cami, Yeni Cami, Yeni Valide Cami'lerindeki minberlerin korkuluk bölümü düzenlemeleri ile aynı özellikleri göstermektedir. Bunun yanında aynı camilerin bazılarında bulunan pencere ve kapılarındaki geometrik süslemeler ve Konya İnce Minareli Medrese'deki ahşap kapı ile Sahip Ata Türbesi pencere şebekesi de Ürünün korkuluk şebekesi ile benzemektedir.

Kaynak : Karamağaralı, H., "Çorum Ulu Cami Minberi", **Sanat Tarihi Yıllığı I**, İstanbul, 1964-65, res. 1,2,9; Eldem, S. H., **Türk Mimari Ürünleri**, İstanbul, 1974, lev. 129; Mülayim, S., **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Motif ve Kompozisyon Özellikleri - Selçuklu Çağı**, Ankara, 1982, res. 143,195,231,245

* "Allah'tan başka ilah yoktur. Muhammed onun resulüdür."

Demiriz, Y., “XIV. Yüzyılda Ağaç İşleri”, **Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı**, İstanbul, 1977, res. 26; Arseven, C. E., **Les Arts Décoratifs Turcs**, İstanbul, 1952, res. 167; Kuban, D. - Birkan, Ç., **Edirne Selimiye Cami**, Restorasyon Belgeleri Dizisi 1, İstanbul, 1990, s. 18, 39.

| | |
|------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Mermer mihrap |
| Örnek No | : 60 |
| Fotoğraf No | : 304 a - 304 b |
| Çizim No | : 46 |
| İnceleme Tarihi | : 28.07.2001 |
| Açık Adresi | : Adnan Sürmegöz Nişantaşı Köşe Cami Küçük İhsaniye Mh. Sitre Sok. Meram Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : İbrahim Kabakçı |
| Hüsn-i Hat | : Hüseyin Öksüz |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 2002 |
| Ayrıntılı Tanım | |
| a. Yapım Malzemesi | : Marmara mermeri |
| b. Teknik | |
| Yapım Tekniği | : Düz satırlı oyma, eğri kesim ve ajur tekniği |
| Süsleme Tekniği | : Boyama tekniği |
| c. Süsleme Malzemesi | : Altın varak |
| d. Ölçüler | |
| Genişlik | : 3 m. |
| Uzunluk | : 5 m. |
| e. Renkler | : Yapım malzemesinin doğal rengi, altın yaldız kullanılmıştır. |
| f. Bezeme Konuları | |
| Bitkisel | : Rûmî motifi, kıvrım sap |
| Geometrik | : Dörtgen, ikili burgu |
| Figürlü | : - |
| Nesneli | : Kum saati |
| Yazı | : Celî Sülüs |
| g. Kompozisyon | : Mihrabın dış kısmında, kaidesi ve başlığı kum saati şeklinde olan yivli sütunçeler bulunmaktadır. Sütunçelerin iç tarafındaki profillerden sonra, rûmî bordür yer almaktadır. Bordürde, rûmîler tekrar eden eliptik bir form içinde ters-düz şeklinde yerleştirilmiş olup mihrabın üç tarafını çevrelemektedir. Mihrap nişi beş kenarlıdır. Her bir kenarın iç kısmında dikdörtgen kartuşlar bulunmakta olup, üst kısımlarında birer adet palmet motifi yer almaktadır. Niş kısmından kavsaraya geçişi, ardışık olarak sıralanmış palmetlerden oluşan bordür sağlar. |

Kavsara kısmı yedi adet mukarnas sırasından oluşmaktadır. Kavsara üstündeki köşeliklerde, çark şeklinde yivlerden oluşan dışa taşkın yapılmış kabaralar bulunmaktadır. Kavsara kenarları, kıvrımlı saplara ilave edilen rûmî kompozisyonla doldurulmuştur. Mihrap alınlığındaki kitabede Celî Sülüs yazı ile H. Öksüz'e ait Celî Sülüs hattı ile “Fevelli vecheke şedra'l-mescidi'l-harâm”^{*} yazmaktadır ve yazı üzeri altın varaklanmıştır. Mihrap ayeti, eliptik form oluşturan ikili geçme ile çevrelenmiştir. Üst kısımda, dendanlı bir taçtan oluşan tepelik ½ birim simetrik olan kıvrımlı saplara ilave edilen palmet ve rûmîlerle bezenmiştir.

Notlar : Mihrap, Osmanlı klâsik dönem taş işçiliğinde kullanılan motif özelliklerini taşımaktadır. Mihrabın taç kısmındaki rûmî kompozisyon, minber girişinde ve taht kısmında bulunan kompozisyonun aynıdır. Mihrabı çevreleyen rûmî bordür ise, ağaç oyma ve tezhip sanatında yaygın olarak görülen bir düzenlemedir. Bu düzenlemeler, Manisa Sultan Cami, Manisa Muradiye Cami, Edirnekapı Mihrimah Cami, Edirne Selimiye Cami, Konya Selimiye Cami minberlerinde görülmektedir. Mihrap, camide bulunan minbere takım olarak yapılmış olup, aynı süsleme özelliklerini taşıyan vaaz kürsüsü de bulunmaktadır.

Kaynak : Demiriz, Y., “XIV. Yüzyılda Ağaç İşleri”, **Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı**, İstanbul, 1977, res. 26; Arseven, C. E., **Les Arts Décoratifs Turcs**, İstanbul, 1952, res. 167; Kuban, D. - Birkan, Ç., **Edirne Selimiye Cami**, Restorasyon Belgeleri Dizisi 1, İstanbul, 1990, s. 18, 39.

^{*} “Haydi yüzünü mescid-i harama doğru çevir”, Kuran-ı Kerîm , Bakara Sûresi, 144. ayet.

| | |
|------------------------------|--------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Mermer mihrap |
| Örnek No | : 61 |
| Fotoğraf No | : 305 |
| Çizim No | : 47 |
| İnceleme Tarihi | : 28.02.2004 |
| Açık Adresi | : Almanya Gladbeck Diyanet Cami Gladbeck-Almanya |
| Ürünü Yapan Usta | : İbrahim Kabakçı |
| Hüsn-i Hat | : Hüseyin Öksüz |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 1997 |

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Marmara mermeri

b. Teknik

Yapım Tekniği : Düz satırlı oyma, eğri kesim tekniği
Süsleme Tekniği : Boyama tekniği

c. Süsleme Malzemesi : Altın varak, kırmızı mermer

d. Ölçüler

Genişlik : 3 m.
Uzunluk : 5 m.

e. Renkler : Yapım malzemesinin doğal rengi, altın yaldız, kiremit kırmızı

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Rûmî motifi, kıvrım sap
Geometrik : -
Figürlü : -
Nesneli : Kum saati
Yazı : Celî Sülûs

g. Kompozisyon : Mihrabın dış kısmında, kaidesi ve başlığı kum saati şeklinde olan yivli sütunçeler bulunmaktadır. Sütunçelerin iç tarafında silmeler yer almaktadır. Mihrap nişi üç kenarlıdır. Her bir kenarın üst kısmından aşağı doğru palmet motifi biçiminde sarkan birbirine bağlanmış rûmî kompozisyonlar yer almaktadır. Nişin kenarlarında kaidesi ve başlığı kum saati şeklinde olan ve gövdesi kırmızı mermerden yapılmış sütunçeler bulunmaktadır. Niş kısmından kavsaraya geçişte de, aynı kompozisyonun basit hali görülmektedir.

Kavsara kısmı yedi adet mukarnas sırasından oluşmaktadır. Kavsara üstündeki köşeliklerde, çark şeklinde yivlerden oluşan dışa taşkın yapılmış kabaralar bulunmaktadır. Kavsara kenarları, kıvrımlı saplara ilave edilen rûmî kompozisyonla

doldurulmuştur. Rûmîlerin yüzeyleri ve kabalarının üst kısımları altın varaklanmıştır. Mihrap alınlığındaki kitabede Celî Sülûs yazı ile H. Öksüz'e ait Celî Sülûs hattı ile "Fevelli vecheke şedra'l-mescidi'l-harâm"* yazmaktadır ve yazı üzeri altın varaklanmıştır. Mihrap ayeti, silmelerle çevrelenmiştir. Üst kısımda, yer alan ve ardışık sıralanan sarkıtlar tepeliğe geçişi sağlamaktadır. Tepelik, kıvrım saplarla birbirine bağlanmış rûmîlerden oluşan, palmet biçimli dendanlı bir taçtan oluşmaktadır. Rûmîlerin yüzeyi altın varaklanmıştır.

Notlar : Mihrap, Osmanlı klâsik dönem taş işçiliğinde kullanılan motif özelliklerini taşımaktadır. Bu düzenlemeler, Manisa Sultan Cami, Manisa Muradiye Cami, Edirnekapı Mihrimah Cami, Edirne Selimiye Cami, Konya Selimiye Cami minberlerinde görülmektedir. Mihrap, camide bulunan minbere takım olarak yapılmış olup, aynı süsleme özelliklerini taşıyan vaaz kürsüsü de bulunmaktadır.

Kaynak : Demiriz, Y., "XIV. Yüzyılda Ağaç İşleri", **Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı**, İstanbul, 1977, res. 26; Arseven, C. E., **Les Arts Décoratifs Turcs**, İstanbul, 1952, res. 167; Kuban, D. - Birkan, Ç., **Edirne Selimiye Cami**, Restorasyon Belgeleri Dizisi 1, İstanbul, 1990, s. 18, 39.

* "Haydi yüzünü mescid-i harama doğru çevir", Kuran-ı Kerîm , Bakara Sûresi, 144. ayet.

Ürünün Adı : Vaaz kürsüsü
Örnek No : 62
Fotoğraf No : 306 a - 306 b
Çizim No : 48
İnceleme Tarihi : 28.07.2001
Açık Adresi : Selçukoğlu Cami Nişantaşı Mh. Sadabad Sk. No:9
Konya

Ürünü Yapan Usta : İbrahim Kabakçı

Ürünün Yapılış Tarihi : 1999

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Marmara mermeri

b. Teknik

Yapım Tekniği : Düz satırlı oyma, ajur tekniği

c. Süsleme Malzemesi : -

d. Ölçüler

Genişlik : 1.50 cm.

Yükseklik : 1.80 cm.

e. Renk : Yapım malzemesinin doğal rengi kullanılmıştır.

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Rûmî motifi, kıvrımlı dal

Geometrik : Dörtgen, ongen, beşgen

Figürlü : Stilize kelebek

Nesneli : -

Yazı : -

g. Kompozisyon : Vaaz kürsüsü ½ birim altıgen formda çalışılmıştır. Alt kısımda yüzeyi süslemeli kaide yer almaktadır. Kaide üç kenarlı olup, kenarların yüzeyinde kartuş içinde kıvrım saplarla birbirine bağlanan rûmî motifleri görülmektedir. kaidenin üst kısmında kenarları profillendirilmiş ince bir tepelikle kürsüye geçilmektedir. kürsünün alt bölümünde dörtgenlerden oluşan ince geometrik bir bordür yer alır. Kürsünün korkuluğunu oluşturan üç panonun her birinde, yatay ve dikey eksenlerde iç içe geçmiş ongenlerin merkezde beş köşeli yıldız, kenarlarda altıgen ve stilize kelebek biçimli çokgenler oluşturduğu geometrik kompozisyon görülmektedir. Korkuluğun üst kısmı profilli silmelerle çevrelenmiş ve panoların birleşim yerleri, dört adet profilli çalışılmış baba ile son bulmaktadır.

Notlar : Kürsüdeki geometrik süsleme; Edirne Selimiye Cami'ndeki mermer şebeke, alçı kakma pencere alınlıkları, İstanbul Mihrimah Cami mermer minber korkuluk şebekesi, Rüstem Paşa Cami mermer minber korkuluk şebekesi, Sokollu Cami (Azapkapı) ahşap ana kapı ve mermer minber korkuluk şebekesi, Yeni Cami mermer minber korkuluk şebekesi, Yeni Valide Cami (Üsküdar) mermer minber korkuluk şebekesi, köşk korkuluğunda bulunan geometrik düzenlemeler ile aynı özellikleri göstermektedir. Camide vaaz kürsü ile takım olarak yapılmış ve aynı süsleme özelliklerini gösteren minber ve mihrap bulunmaktadır (Fotoğraf No: 306 b).

Kaynak : Eldem, S. H., **Türk Mimari Ürünleri**, İstanbul, 1974, lev. 129; Mülayim, S., **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Motif ve Kompozisyon Özellikleri - Selçuklu Çağı**, Ankara, 1982, res, 232; Demiriz, Y., "XIV. Yüzyılda Ağaç İşleri", **Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı**, İstanbul, 1977, s. 61-71; Kuban, D. - Birkan, Ç., **Edirne Selimiye Cami**, Restorasyon Belgeleri Dizisi: 1, İstanbul, 1990, s. 18,39.

| | |
|------------------------------|-----------------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : Mermer kapı girişi |
| Örnek No | : 63 |
| Fotoğraf No | : 307 a - 307 b |
| Çizim No | : 49 |
| İnceleme Tarihi | : 28.07.2004 |
| Açık Adresi | : Selçukoğlu Cami Nişantaşı Mh. Sadabad Sk. No:9 Konya |
| Ürünü Yapan Usta | : İbrahim Kabakçı |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 1999 |

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Marmara mermeri

b. Teknik

Yapım Tekniği : Düz satırlı oyma, eğri kesim tekniği

c. Süsleme Malzemesi : -

d. Ölçüler

Genişlik : 3 m.

Yükseklik : 4,10 cm.

e. Renk : Yapım malzemesinin doğal rengi kullanılmıştır.

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Rûmî motifi, dilimli yaprak, kıvrımlı sap

Geometrik : Dörtgen, kare

Figürlü : -

Nesneli : Kum saati

Yazı : -

g. Kompozisyon : Yuvarlak kemer biçimli kapı girişinin, kemer eşit ölçülerde kare biçiminde dilimlenerek hareketlendirilmiş ve merkeze yüzeyi dilimli yapraklar ve rûmî motifleri ile bezenmiş kilit taşı monte edilmiştir. Giriş kenarlarında kaidesi ve başlığı kum saati şeklinde olan yivli sütunçeler bulunmaktadır. Aynalık kısmı kıvrık saplarla birbirine bağlanan rûmî motifleri ile doldurulmuştur. Mermer girişin etrafı silmelerle profillendirilmiş olup, dörtgenlerden oluşan ince bir bordürle tepeliğe geçilmektedir. Tepelik dendanlarla taçlandırılmış ve yüzeyi bir alt bir üst sistemine göre birbirine bağlanan rûmî motifleri ile bezenmiştir.

Notlar : Ürün cami ana giriş kapısı olarak süslemeli çalışılmış ve kaliteli işçiliği ile dikkat çekmektedir. ahşap kapı kanatları ise, künde-kâr Ahmet Yılçay tarafından yapılmıştır.

Ürünün Adı : Mermer çeşme
Örnek No : 64
Fotoğraf No : 308 a - 308 b - 308 c
Çizim No : 50 - 51
İnceleme Tarihi : 14.04.2003
Açık Adresi : Briketçiler Sanayi Ulu ağaç Sok. No: 17 Konya
Ürünü Yapan Usta : Süleyman Kabakçı
Ürünün Yapılış Tarihi : 2003

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi

- 1. Ürün** : Afyon mermeri
- 2. Ürün** : Marmara mermeri

b. Teknik

Yapım Tekniği : Mermer işleme tekniği
Süsleme Tekniği: Derin ve düz satırlı oyma tekniği

c. Süsleme Malzemesi : -

d. Ölçüler

- | 1. Ürün | | 2. Ürün | |
|-----------------|------------|-----------------|-------------|
| Genişlik | : 67 cm. | Genişlik | : 75 cm. |
| Uzunluk | : 2.30 cm. | Uzunluk | : 2. 20 cm. |

e. Renk : Yapım malzemesinin doğal rengi kullanılmıştır.

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Rûmî, palmet motifi, “C” ve “S” kıvrımlar, dilimli yaprak

Geometrik : Yatay, dikey, eğik çizgi

Figürlü : -

Nesneli : -

Yazı : -

Tabiat Unsurları: Midye kabuğu motifi

g. Kompozisyon : Birinci çeşme Afyon mermerinden düz satırlı oyma ve eğri kesim tekniğinde çalışılmış olup, üzerinde Barok ve Selçuklu tarzı motif ve kompozisyon özellikleri yer almaktadır. Aynalık bölümünde ½ birim simetrik olarak “C” ve “S” kıvrımlar, dilimli yapraklar ve eliptik formlardan oluşan bitkisel süsleme bulunmaktadır. Tepelik kısmı, merkezde midye kabuğu motifi, yapraklar ve volüt kıvrımlar ile taçlandırılmıştır. Çeşmenin gövdesi sade olup, merkezde sadece bir adet büyük uzun dilimli yaprak yer almaktadır. Bu kompozisyon kaidenin yan kenarlarında da görülür. Kaide kısmının alt bölümü profillerle hareketlendirilmiştir.

Üst kısmında ise, ½ birim simetrik olarak yerleştirilen kıvrımlı dallar üzerindeki rûmî ve palmet motiflerinden oluşan grup kompozisyon görülür.

İkinci çeşme Marmara mermerinden yuvarlak satırlı derin oyma tekniğinde çalışılmış olup, üzerinde Barok tarzı motif ve kompozisyon özellikleri yer almaktadır. Aynalık bölümünde ½ birim simetrik olarak kıvrımlı sapsar üzerindeki dilimli yapraklardan oluşan bitkisel kompozisyon görülür. Tepelik kısmı merkezde midye kabuğu motifi ve dilimli yapraklar ile taçlandırılmıştır. Aynalıktaki kompozisyonda bulunan iki adet yaprak sapı aşağı doğru uzayarak, yuvarlak musluk aynasını çevreler. Çeşmenin gövdesi ve kaidesi tamamen derin yivlerle taranmıştır. Kaidenin yan kenarlarında, volut kıvrımlı bir dal üzerinde yapraklar bulunan sade kompozisyon görülür.

Notlar : Birinci çeşmenin kaidesi ve aynalığında görülen süslemede; geç dönem ve klâsik dönem Osmanlı motif ve kompozisyon özellikleri bir arada kullanılmıştır. kaide de görülen rûmî kompozisyon, İstanbul Azapkapı Saliha Sultan Çeşmesi sebil kapısı üzerindeki rûmî düzenleme ile benzer özellikler taşımaktadır. İkinci çeşmede 19. yy. ve sonrasında artan batı sanatının etkileri “S” ve “C” kıvrımlar ile kendini göstermektedir.

Kaynak : Barışta, H. Ö., **İstanbul Çeşmeleri, Azapkapı Saliha Sultan Çeşmesi**, Ankara, 1995, s. 60;

| | |
|------------------------------|---------------------------|
| Ürünün Adı | : Üçlü taş çeşme |
| Örnek No | : 65 |
| Fotoğraf No | : 309 |
| İnceleme Tarihi | : 21.06.2001 |
| Açık Adresi | : Baraj Caddesi Sille |
| Ürünü Yapan Ustalar | : Adil Acar - İzzet Güzel |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 2000 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Sille taşı
- b. Teknik**
- Yapım Tekniği** : Normal yontu tekniği
Süsleme Tekniği: Oyma tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : -
- d. Ölçüler**
- Uzunluk** : 3.20 cm.
Yükseklik : 1.70 cm.
- e. Renk** : Yapım malzemesinin doğal rengi kullanılmıştır.
- f. Bezeme Konuları**
- Bitkisel** : Stilize çiçek
Geometrik : -
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : Selçuklu Belediyesi 2000

- g. Kompozisyon** : Çeşme, ortada bir adet büyük boy ve her iki yanında birer adet küçük boy olmak üzere üçlü çalışılmıştır. Çeşmelerin musluk aynalıkları sekiz yapraklı çiçek motiflerinden oluşmaktadır. Çeşme ayaklarında, dışa doğru üçlü profilli kademedan oluşan dört adet seki yer almaktadır. Çeşmelerin kemerleri sivri kemer formunda düzenlenmiştir. Çeşme kitabesi ortada yer alan büyük çeşmede bulunmakta olup, büyük harflerle “Selçuklu Belediyesi 2000” yazmaktadır. Çeşmelerin tepelik bölümleri, saçak silmesi ile sonlandırılmıştır.

Notlar : Son yıllarda taş ustalarının yeni uygulama alanlarından büyük bir bölümünü çeşmeler oluşturmaktadır. Geçmişte yapılan Konya çeşmelerini form özeliği taklit edilerek hazırlanan yeni çeşmelerde, süsleme özelliği bulunmamaktadır.

Kaynak : Önder, M., **Konya Çeşme ve Şadırvanları**, Konya, 1955; Sönmez, M.-Akmaydalı, H., “Konya Çeşmeleri”, **Rölöve ve Restorasyon Dergisi**, Sayı:6, Ankara, 1988, s. 135-167.

Ürünün Adı : Taş çeşme
Örnek No : 66
Fotoğraf No : 310
İnceleme Tarihi : 12.04.2003
Açık Adresi : Briketçiler Sanayi Uluğaç Sok. No: 17 Konya
Ürünü Yapan Usta : M. Emin Kabakçı
Ürünün Yapılış Tarihi : 2003

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Gödene taşı

b. Teknik

Yapım Tekniği : Taş işleme tekniği
Süsleme Tekniği: Kabartma tekniği

c. Süsleme Malzemesi : -

d. Renk : Yapım malzemesinin doğal rengi kullanılmıştır.

e. Ölçüler

1. Ürün

En : 85 cm.

Yükseklik : 1.65 cm.

2. Ürün

En : 75 cm.

Yükseklik : 1.50 cm.

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : -

Geometrik : Daire

Figürlü :-

Nesneli :-

Yazı :-

Tabiat Unsurları: -

g. Kompozisyon : Çeşmelerden her ikisi de aynı formda olup, Boyutları farklı çalışılmıştır. Çeşmelerin musluk aynalıkları şemse formunda çalışılmıştır. Ayak kısımlarında profilli sekiler bulunmaktadır. Aynalık kısmı sivri kemerle tamamlanmıştır. 1. Üründe kemerin üzerinde kitabelik kısmı bulunmaktadır ve tepeliği profilli silmeler ile sonlandırılmıştır. 2. Üründe kitabelik bulunmamaktadır ve profilli silmelerden oluşan tepeliğin üzeri çatı şeklinde taçlandırılmıştır.

Notlar : Bir önceki örnekte olduğu gibi bu ürün de, yeni bir form ve süsleme kompozisyonu oluşturmaksızın taklitçi anlayışla yapılan bir uygulamadır.

Kaynak : Sönmez, M. - Akmaydalı, H., "Konya Çeşmeleri", **Rölöve ve Restorasyon Dergisi**, Sayı: 6, Ankara, 1988, s. 135-167.

Ürünün Adı : Taş yer zemini
Örnek No : 67
Fotoğraf No : 311
İnceleme Tarihi : 13.05.2002
Açık Adresi : Mimarlar Odası Zafer Alanı Konya.
Ürünü Yapan Ustalar : Adil Acar - İzzet Güzel
Ürünün Yapılış Tarihi : 2000

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Sille taşı

b. Teknik

Yapım Tekniği : Normal yontu tekniği
Süsleme Tekniği:

c. Süsleme Malzemesi : -

d. Ölçüler : 50 X 60 cm. – 50 X 70 cm.

e. Renk : Yapım malzemesinin doğal rengi kullanılmıştır.

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : -
Geometrik : Kapalı şekiller
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : -

g. Kompozisyon : Binanın lokanta bölümü girişindeki ortalama 30 m²'lik alanın taban döşemesi, normal yontu tekniğinde çalışılmıştır. Döşemede 50 X 60 cm.lik ve 50 X 70 cm.'lik kesme Sille taşları şaşırtmalı olarak yerleştirilmiştir.

Notlar : Eski bir Konya evi olan binanın restorasyonunda, kaba taş işçiliği yer döşemesi olarak kullanılmıştır. Son on yıldır mimaride tamamen farklı görünüm ve dekorasyon amaçlı kullanılan kaba taşçılık genellikle bu tüp restorasyon ve dekoratif çalışmalarda yaygındır.

Ürünün Adı : Taş banko (tezgah)
Örnek No : 68
Fotoğraf No : 312 a - 312 b
Çizim No : 52
İnceleme Tarihi : 13.05.2002
Açık Adresi : Mimarlar Odası Zafer Alanı Konya
Ürünü Yapan Usta : Adil Acar – İzzet Güzel
Ürünün Yapılış Tarihi : 2000

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Sille taşı
- b. Teknik**
Yapım Tekniği : Normal yontu, dolgu ve kabartma tekniği
Süsleme Tekniği : -
- c. Süsleme Malzemesi** : -
- d. Ölçüler**
Uzunluk : 7 m.
Yükseklik : 1.30 cm.
- e. Renk** :Yapım malzemesinin doğal rengi kullanılmıştır.
- f. Bezeme Konuları**
Bitkisel : -
Geometrik : Dikdörtgen
Figürlü :-
Nesneli :-
Yazı : -
- g. Kompozisyon** : Binanın lokantasında tezgah olarak kullanılan bölümde, taş parçalar farklı boyutlarda yatay ve dikey dikdörtgenler şeklinde şaşırtmalı olarak dolgu tekniğinde örülmüştür. Taş parçaların yüzeyleri hafifçe dışa taşkın olarak kabartılmıştır. Bankonun üst kısmı, profilli tepelikle sonlandırılmıştır.

Notlar : Ürün restorasyon yapılmış eski Konya evinin sofasında bulunan mutfağın çevresine servis tezgahı olarak yapılmış ve dış yüzey döşemesi dekoratif amaçlı olarak taş işçiliğinde çalışılmıştır.

Ürünün Adı : Sille Belediyesi Misafirhanesi

Örnek No : 69

Fotoğraf No : 313 a - 313 b

İnceleme Tarihi : 05.07.2003

Açık Adresi : Sille Konya

Ürünü Yapan Ustalar : Adil Acar – İzzet Güzel

Ürünün Yapılış Tarihi : 2003

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Sille taşı

b. Teknik

Yapım Tekniği : Çürütme, derz dolgu, normal ve kaba yontu tekniği

Süsleme Tekniği: Taraklama tekniği

c. Süsleme Malzemesi : -

d. Ölçüler : Ortalama 580 m² ve 60 m.²'lik alan

e. Renk : Yapım malzemesinin doğal rengi kullanılmıştır.

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : -

Geometrik : -

Figürlü : -

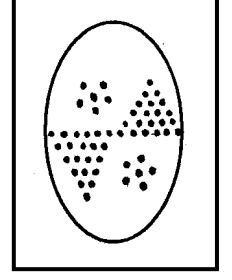
Nesneli : -

Yazı : -

g. Kompozisyon : Aslı ilkokul binası olan misafirhanede; dış beden duvarı, yer döşemesi ve merdivenler taş işçiliğinde yapılmıştır. Ortalama 300 m.²'lik alan dış beden duvarı olarak çürütme tekniğinde, ortalama 250 m.²'lik alan taban döşemesi olarak normal yontu tekniğinde ve ortalama 30 m.²'lik alan iç ve dış cephe merdivenleri olarak taraklama tekniğinde çalışılmıştır. Binanın 60 m. uzunluğundaki çevre duvarları ise, kaba yontu tekniğinde yapılmıştır.

Notlar : Binanın restorasyonunda iç ve dış yer döşemeleri, merdivenler, dış beden duvarları tamamen taş işçiliğinin farklı tekniklerinde yeniden yapılmıştır. Kullanılan teknik ve işçilik kalitesi yüksektir.

Ürünün Adı : 33'lük çakma tespih
Örnek No : 70
Fotoğraf No : 314
Çizim No : 53
İnceleme Tarihi : 23.07.2003
Açık Adresi : Mevlâna Cad. Altın Çarşısı No: 37 Konya
Ürünü Yapan Usta : Zeki Kılınç
Ürünün Yapılış Tarihi : 2003



Çizim No: 53

Ayrıntılı Tanım

a. **Yapım Malzemesi** : Gül ağacı

b. **Teknik**

Yapım Tekniği : Tornada çekim tekniği

Süsleme Tekniği: Kakma tekniği

c. **Süsleme Malzemesi** : Gümüş tel

d. **Ölçüler**

Tane Boyu : 7 mm. X 1.2 cm.

Tüm Uzunluk : 18 cm.

Kamçı : 12.5 cm.

e. **Renk** : Yapım malzemesinin doğal rengi, gümüş rengi

f. **Bezeme Konuları**

Bitkisel : Stilize edilmiş çiçek

Geometrik : Üçgen

Figürlü : -

Nesneli : -

Yazı : -

g. **Kompozisyon** : Tespih 33 taneli olup, taneleri “beyzî-oval” formda biçimlendirilmiştir. Tespih parçalarının tamamına gümüş kakma tekniğinde motif ve kompozisyon özellikleri uygulanmıştır. Taneler ve imamenin yüzeyine, yirmi delikten oluşan üçgen biçimleri ve yedi delikten oluşan çiçek motifleri iki sıra halinde ardışık olarak yerleştirilmiştir. Tespih imamesindeki kamçada bulunan taneler üzerinde ise, on bir adet delikten oluşan dörtgenlerin tekrar etmesi ile oluşan geometrik süsleme yer almaktadır.

Notlar : Tespih, oldukça kaliteli el işçiliği ve emeği ile yapılmış olup, yapan ustanın yaygın olarak kullandığı bir kompozisyondan oluşmaktadır.

Kaynak : Gorbon, B., “Türk Tespihçilik Sanatı”, **Türkiyemiz**, Sayı: 1, İstanbul, 1980, s. 1-6.

Ürünün Adı : 33'lük çakma tespih

Örnek No : 71

Fotoğraf No : 315

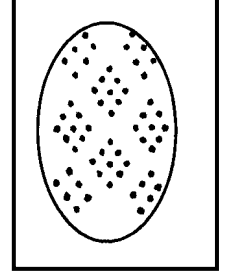
Çizim : 54

İnceleme Tarihi : 23.07.2003

Açık Adresi : Mevlâna Cad. Altın Çarşı No: 37 Konya **Çizim No:** 54

Ürünü Yapan Usta : Zeki Kılınç

Ürünün Yapılış Tarihi : 2003



Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Kuka ağacı

b. Teknik

Yapım Tekniği : Tornada çekim tekniği

Süsleme Tekniği: Kakma tekniği

c. Süsleme Malzemesi : Gümüş tel

d. Ölçüler

Tane Boyu : 7 mm. X 1.2 cm.

Tüm Uzunluk : 19 cm.

Kamçı : 12,5 cm.

e. Renk : Yapım malzemesinin doğal rengi, gümüş rengi

f. Bezeme Konuları

Bitkisel :

Geometrik : Dörtgen

Figürlü :

Nesneli : -

Yazı : -

g. Kompozisyon : Tespih 33 taneli olup, taneleri “beyzî-oval” formda biçimlendirilmiştir. Taneler ve imamenin yüzeyine, dokuz adet delikten oluşan dörtgenlerden meydana gelen geometrik kompozisyon gümüş kakma tekniğinde uygulanmıştır. Aynı süsleme kompozisyonu kamçıda bulunan taneler üzerinde de görülür. İmamenin boyun kısmı, birbirini takip eden deliklerden oluşan helezonik kıvrımla süslenmiştir.

Notlar : Yüksek el işçiliğinde yapılan ürün üzerindeki süslemeler, yaygın kullanılan bir düzenlemedir. Tespihin süslemesine göre kamçı çok sade bir şekilde hazırlanmıştır. Süslemedeki uygulamanın yedi ve beş delikten yapılan stilize çiçek motifleri ile birlikte kullanıldığı örnekleri de mevcuttur.

Kaynak : Erkiletlioğlu, H., **San’atta ve Maneviyatta Tespih**, İstanbul, 1998.

Ürünün Adı : 33'lük çakma tespih

Örnek No : 72

Fotoğraf No : 316

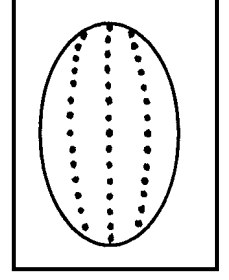
Çizim No : 55

İnceleme Tarihi : 23.07.2003

Açık Adresi : Mevlâna Cad. Altın Çarşısı No: 37 Konya **Çizim No: 55**

Ürünü Yapan Usta : Zeki Kılınç

Ürünün Yapılış Tarihi : 2003



Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Gül ağacı

b. Teknik

Yapım Tekniği : Tornada çekim

Süsleme Tekniği: Kakma tekniği

c. Süsleme Malzemesi : Gümüş tel, köstek zincir, gümüş yuvarlak parçalar

d. Ölçüler

Tane Boyu : 6 mm. X 1.2 cm.

Tüm Uzunluk : 17 cm.

Kamçı : 8 cm.

e. Renk : Yapım malzemesinin doğal rengi, gümüş rengi

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : -

Geometrik : Eğik çizgi

Figürlü : -

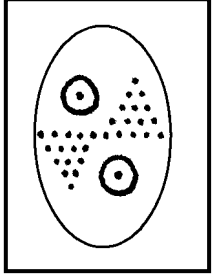
Nesneli : -

Yazı : -

g. Kompozisyon : Tespih 33 taneli olup, taneleri “beyzî-oval” formda biçimlendirilmiştir. Taneler ve imamenin yüzeyine, on iki delikten oluşan dikey çizgilerin belirli aralıklar ile sıralandığı geometrik kompozisyon gümüş kakma tekniğinde uygulanmıştır. İmamede, yuvarlak gümüş parçalarla süslenmiş bir adet tane, 7.5 cm. uzunluğunda köstek zincir ve tepelikten oluşan kamçı bulunmaktadır.

Notlar : Üründe görülen kompozisyona “karpuz dilimi” ismi verilmekte olup oldukça sade bir süslemedir. Tespih kamçısında kordon ip yerine gümüş zincir kullanılmıştır. Bu uygulama Osmanlı Dönemi tespihçiliğinden beri kullanılan bir düzenleme olmuştur.

Kaynak : Nuhoğlu, M. M., **Türk-İslâm Kültüründe Tespih ve Tespih Sanatı**, Ankara, 1995.

| | | |
|------------------------------|------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| Ürünün Adı | : 33'lük çakma tespih |  |
| Örnek No | : 73 | |
| Fotoğraf No | : 317 | |
| Çizim | : 56 | |
| Açık Adresi | : Mevlâna Cad. Altın Çarşı No: 24 Konya Çizim No: 56 | |
| İnceleme Tarihi | : 26.05.2003 | |
| Ürünü Yapan Usta | : Nurettin Küçükokka | |
| Ürünün Yapılış Tarihi | : 2003 | |

Ayrıntılı Tanım

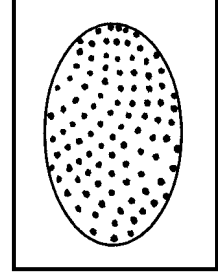
- a. **Yapım Malzemesi** : Kuka ağacı
- b. **Teknik**
 - Yapım Tekniği** : Tornada çekim
 - Süsleme Tekniği**: Kakma tekniği
- c. **Süsleme Malzemesi** : Gümüş tel
- d. **Ölçüler**
 - Tane Boyu** : 6 mm. X 1.2 cm.
 - Tüm Uzunluk** : 19 cm.
 - Kamçı** : 10 cm.
- e. **Renk** : Yapım malzemesinin doğal rengi, gümüş rengi
- f. **Bezeme Konuları**
 - Bitkisel** : -
 - Geometrik** : Üçgen, daire
 - Figürlü** : -
 - Nesneli** : -
 - Yazı** : -

g. Kompozisyon : Tespih 33 taneli olup, taneleri “beyzî-oval” formda biçimlendirilmiştir. Taneler ve imamenin yüzeyine, on altı adet delikten oluşan üçgenler ve ortasında bir adet delik bulunan dairelerin iki sıra halinde ardışık yerleşmesinden meydana gelen geometrik kompozisyon gümüş kakma tekniğinde uygulanmıştır.

Notlar : Ürünün tanelerinde görülen kompozisyonun sade hali, imame ve kamçı bulunan taneler üzerinde de görülmektedir. Tespih süslemelerinde görülen bu uygulama Osmanlı Dönemi tespihçiliğinde yaygındır.

Kaynak : Özen, E. M., “Tespih”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 31, İstanbul, 1984, s. 41-45.

Ürünün Adı : 33'lük çakma tespih
Örnek No : 74
Fotoğraf No : 318
Çizim No : 57
İnceleme Tarihi : 11.03.2003
Açık Adresi : Anadolu Halı Kilim Mağazası
Aziziye Cad. No: 31/A Konya
Ürünü Yapan Usta : Yusuf Bingöl
Ürünün Yapılış Tarihi : 2003



Çizim No: 57

Ayrıntılı Tanım

- a. **Yapım Malzemesi** : Sırçalı kuka ağacı
b. **Teknik**

Yapım Tekniği : Tornada çekim
Süsleme Tekniği: Kakma tekniği

- c. **Süsleme Malzemesi** : Gümüş tel
d. **Ölçüler**

Tane Boyu : 6 mm. X 1.2 cm.
Tüm Uzunluk : 19 cm.
Kamçı : 11 cm.

- e. **Renk** : Yapım malzemesinin doğal rengi, gümüş rengi

f. **Bezeme Konuları**

Bitkisel : -
Geometrik : "S" kıvrım
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : -

- g. **Kompozisyon** : Tespih 33 taneli olup, taneleri "beyzî-oval" formda biçimlendirilmiştir. Taneler ve imamenin yüzeyine, çeşm-i bülbül formunda belli aralıklarla sıralanan ve yirmi delikten oluşan "S" kıvrımlı çizgilerden meydana gelen geometrik kompozisyon gümüş kakma tekniğinde uygulanmıştır.

Notlar : Tespih sanat değeri oldukça yüksek bir süslemeye sahiptir. Kakma tespih kompozisyonları içinde en ağır motif özelliği "çeşm-i bülbül" de bulunmaktadır. Bir adet tane üzerinde 280 adet delik bulunmaktadır. Tespih imamesi, kamçı taneleri ve tepelik üzerinde de aynı kompozisyon görülmektedir.

Kaynak : Sarıç, N., "Zikir Halkaları", **Sanatsal Mozaik**, Sayı: 6, İstanbul 1996, s. 40-44.

Ürünün Adı : 33'lük oyma tespih

Örnek No : 75

Fotoğraf No : 319

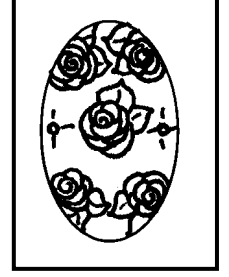
Çizim No : 58

İnceleme Tarihi : 18.06.2003

Açık Adresi : Mevlâna Cad. Altın Çarşı No: 24 Konya **Çizim No:** 58

Ürünü Yapan Usta : Nurettin Küçükokka

Ürünün Yapılış Tarihi : 2001



Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Kuka ağacı

b. Teknik

Yapım Tekniği : Tornada çekim

Süsleme Tekniği: Oyma tekniği

c. Süsleme Malzemesi : -

d. Ölçüler

Tane Boyutu : 6 mm. X 1.2cm.

Tüm Uzunluk : 19 cm.

Kamçı : 10 cm.

e. Renk : Yapım malzemesinin doğal rengi kullanılmıştır.

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Gül, yaprak

Geometrik : Daire, yatay, dikey çizgi,

Figürlü : -

Nesneli : -

Yazı : -

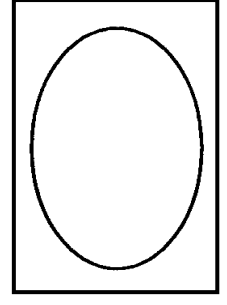
g. Kompozisyon : Tespih 33 taneli olup, taneleri “beyzî-oval” formda biçimlendirilmiştir. Tanelerin yüzeyine, karşılıklı olarak yerleşen güller, yapraklar ve çevresinde dört çizik bulunan küçük dairelerden oluşan karışık kompozisyon oyma tekniğinde uygulanmıştır. İmamenin karın kısmında taneler üzerinde görülen bitkisel kompozisyon ve boyun kısmında belli aralıklarla sıralanmış araları taralı dikey çizgiler görülür. Kamçada bulunan taneler ve tepelik üzerinde de aynı bitkisel kompozisyon yer almaktadır. Tespih imamesinde ve kamçı ucundaki tepelik üzerinde oynar halkalar bulunmaktadır.

Notlar : Tespih, üzerindeki süsleme tekniği ve imamesi bakımından farklı bir örnektir. Oyma tekniği ile süslenen tespih üzerindeki kompozisyon sadedir. Bu tür

tespihlerde, taneler üzerine sırası ile Esmâ-ül Hüsna, çeşitli ayetler ve Allah, Muhammed yazıları da oyma tekniğinde uygulanmaktadır.

Kaynak : Ülkümen, P., “Tespihin Tarihçesi, Yapılış Tekniği ve Saray Koleksiyonundaki Tespihler”, **T.E.D.**, Sayı:12, İstanbul, 1969, s. 111-122.

Ürünün Adı : 13'lük sıkma kehribar tespih
Örnek No : 76
Fotoğraf No : 320
Çizim No : 59
Açık Adresi : Merasim Cad. No: 24 Havzan Konya
İnceleme Tarihi : 12.04.2002
Ürünü Yapan Usta : M. Ali Şenyıldırım
Ürünün Yapılış Tarihi : 2001



Çizim No: 59

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Sıkma kehribar

b. Teknik

Yapım Tekniği : Tornada çekim tekniği

Süsleme Tekniği: -

c. Süsleme Malzemesi : Burgu zincir, pullu zincir, gümüş tepelikler, küreler ve dörtgen parçalar, sıkma kehribar boncuk

d. Ölçüler

Tane Boyutu : 9 mm. X 1.8 cm.

Tüm Uzunluk : 16 cm.

Püskül : 7 cm.

e. Bezeme Konuları

Bitkisel : -

Geometrik : -

Figürlü : -

Nesneli : -

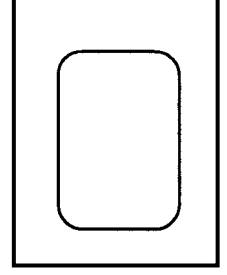
Yazı : -

f. Kompozisyon : Tespihler 13 taneli olup, taneleri “beyzî-oval” formda biçimlendirilmiştir. Her iki tespih imamesinde de gümüş zincir kamçı bulunmaktadır. Kamçılar; 4 cm. uzunluğunda pullu veya burğu zincirin uç kısmında gümüş dörtgen parça, küre ve tepelikle süslenmiş sıkma kehribar boncuktan meydana gelmektedir.

Notlar : Tespihlerde sentetik hammaddeden yapıldığı ve iri taneli olduğu için diğer örneklere göre sanat değeri daha düşüktür. Bu tür iri ve az sayıda tanesi olan tespihler ibadet amaçlı değil, sadece zevk amaçlı yapılmıştır.

Kaynak : Sarıcı, N., “Dua Taneleri”, **Dua Taneleri Tespih Sergisi**, İstanbul, 1996, s. 5-16.

Ürünün Adı : 33'lük sıkma kehribar tespih
Örnek No : 77
Fotoğraf No : 321
Çizim : 60
İnceleme Tarihi : 12.04.2002
Açık Adresi : Merasim Cad. No: 24 Havzan Konya
Ürünü Yapan Usta : M. Ali Şenyıldırım
Ürünün Yapılış Tarihi : 2001



Çizim No: 60

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Sıkma kehribar
- b. Teknik**
- Yapım Tekniği** : Tornada çekim tekniği
Süsleme Tekniği: -
- c. Süsleme Malzemesi** : Gümüş koza, pullu zincir, Çerkez kaytanı, küçük gümüş küreler, demir para
- d. Ölçüler**
- Tane Boyutu** : 7 mm. X 1.3 cm.
Tüm Uzunluk: 18.5 cm.
Püskül : 8 cm.
- e. Renk** : Yapım malzemesinin doğal rengi kullanılmıştır.
- f. Bezeme Konuları**
- Bitkisel** : -
Geometrik : -
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : -
- g. Kompozisyon** : Tespihler 33 taneli olup, taneleri “kesme” formda biçimlendirilmiştir. Her iki tespih imamesinde de gümüş püskül bulunmaktadır. İlk tespihteki püskül, alt ve üst kısmı gümüş tepelikle kapatılan sıkma kehribar boncuğun alt kısmına bağlanan ve uçlarında demir 50 TL bulunan üç adet pullu zincirden oluşmaktadır. İkinci tespihteki püskül ise, gümüş koza altındaki tepeliğe bağlı olan ve uçlarında küçük gümüş kürelerin bulunduğu on bir adet Çerkez kaytanı zincirden oluşmaktadır.

Notlar : Tespihler zevk tespihi olarak yapılmış olup, gerek sentetik hammadde, gerekse işçilik bakımından diğer örneklerle göre sanat değerleri düşmüştür. Her iki örnekte

de, klâsik Osmanlı tespihlerinde yaygın olarak görülen gümüş koza-püskül dikkati çekmektedir.

Kaynak : Erkiletlioğlu, H., **San'atta ve Maneviyatta Tespih**, İstanbul, 1998.

Ürünün Adı : 99'lu Kadirî tespih

Örnek No : 78

Fotoğraf No : 322

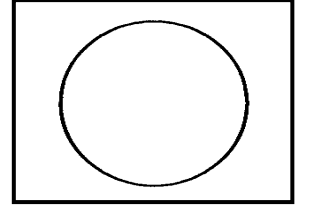
Çizim : 61

İnceleme Tarihi : 18.06.2003

Açık Adresi : Mevlâna Cad. Altın Çarşı No: 24 Konya **Çizim No: 59**

Ürünü Yapan Usta : Nurettin Küçükokka

Ürünün Yapılış Tarihi : 2001



Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Pelesenk ağacı

b. Teknik

Yapım Tekniği : Tornada çekim tekniği

Süsleme Tekniği: -

c. Süsleme Malzemesi : -

d. Ölçüler

Tane Çapı : 6 mm.

Tüm Uzunluk : 24 cm.

e. Renk : Yapım malzemesinin doğal rengi kullanılmıştır.

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : -

Geometrik : -

Figürlü : -

Nesneli : Yuvarlak başlık

Yazı : -

g. Kompozisyon : Tespih 99 taneli olup, taneleri yuvarlak formda biçimlendirilmiştir. Kadirî tarikatına mensup kişilere yönelik yapılan tespihin, durakları, başlık biçiminde yuvarlak ve üst kısmı dışa taşkın olarak formunda yapılmıştır.

Notlar : Tespihin Bektâşi tarikatına mensup kişiler için yapılan örnekleri de mevcuttur.

Eserin Adı : Sülüs-Nesih Levha
Örnek No : 79
Fotoğraf No : 323
Çizim No : 62
İnceleme Tarihi : 20.11.2003
Açık Adresi : S.Ü. Güzel Sanatlar Fak. Geleneksel Türk El Sanatları
Bölümü

Eseri Yapan Ustalar

Hüsn-i Hat : Hüseyin Öksüz
Tezhip : Sinan Hidayetoğlu

Eserin Yapılış Tarihi : 2002

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Kağıt, renkli karton, mürekkep

b. Teknik

Yapım Tekniği : Hüsn-i hat
Süsleme Tekniği: Tezhip

c. Süsleme Malzemesi : Altın varak, guvaş boya

d. Ölçüler : 40 cm. X 70 cm.

e. Renk : Altın yıldız, lacivert, kırmızı, açık-koyu mavi, turuncu,
pembe

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Rûmî, palmet motifi, kıvrımlı dal
Geometrik : Yatay-dikey çizgi, dikdörtgen
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : Sülüs-Nesih

g. Kompozisyon : Tezhipli hüsn-i hat levhada, Sülüs-Nesih hattı ile
“Esmâ-ül Hüsnâ” istif edilmiştir. Yazının başlık kısmına üç pafta halinde Sülüs hattı
ile “Euzu Besmele” yazılmıştır:

1. Paftada; “Euzubillahimineşşeytânirracim”^{*},

2. paftafda; “Bismillâhirrahmânirrahim”^{**}

3. paftada; “Huvallahullezî lailahe illâhu”^{***} ayetleri istif edilmiştir. paftaların

arası ½ birim simetrik rûmî kompozisyonlar ile doldurulmuştur. Sülüs yazının altında

^{*} Kovulmuş olan şeytandan Allah’a sığınırım”

^{**} Rahmân ve rahîm olan Allah’ın adı ile”

^{***} Allah’tan başka ilah yoktur.O vardır.”

15 sütün, 9 satır halinde dikdörtgen bölümler içinde mail satırlar zerine Nesih hattı ile “Esmâ-l Hüsnâ” yazılmıştır. En altta hattatın ketebe kaydı bulunmaktadır. Levhanın alt kısmındaki iki boşluğa koltuk tezhibi yapılmıştır. Yazının dışındaki ilk bordürde, altın yaldız ve kiremit kırmızı konturlar ve açık mavi renk ince konturlar arasındaki açık ve koyu mavi renk ile üç iplik rûmî yer alır. Dışındaki daha geniş bordür altın yaldız, lacivert, mavi, turuncu ve pembe renkleri ile rûmî ve hatâyi üslubunda tezhiplenmiştir. Bordürün uç kısımlarına da altın yaldız renk ile, farklı boylarda ardı ardına dizilen palmetlerin kullanıldığı narin tığlar ilave edilerek güzel bir görünüm elde edilmiştir.

Notlar : Levhada görülen tezhip motif ve kompozisyonları, klâsik ve geç dönem Osmanlı tezhip slubundadır.

Kaynak : Alparslan, A., “İslâm Yazı eşitleri : 2 Aklam-ı Sitte”, **Sanat Dünyamız**, Yıl: 11, Sayı: 33, İstanbul, 1985, s. 35-43; Topaloğlu, B., “Esmâ-i Hüsnâ”, **İslâm Ansiklopedisi**, C:11, İstanbul, 1995, s. 404-418.

Eserin Adı : Celî Sülüs levha
Örnek No : 80
Fotoğraf No : 324 a - 324 b
Çizim No : 63
İnceleme Tarihi : 24.09.2003
Açık Adresi : S.Ü. Güzel Sanatlar Fak. Geleneksel Türk El Sanatları
Bölümü

Eseri Yapan Sanatkârlar

Hüsn-i Hat : Fevzi Günüş
Tezhip : Mamure Öz (Sema Nakışhanesi)

Eserin Yapılış Tarihi : 2001

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Kağıt, renkli karton

b. Teknik

Yapım Tekniğı : Hüsn-i hat
Süsleme Tekniğı: Tezhip, halkâri

c. Süsleme Malzemesi : Mürekkep, altın varak, guvaş Boya

d. Ölçüler : 40 cm. X 60 cm.

e. Renk : Siyah, koyu yeşil, altın yıldız

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Rûmî, hatâyî motifi, dilimli yaprak, kıvrımlı dal
Geometrik : Yatay, dikey çizgi
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : Celî Sülüs

g. Kompozisyon : Tezhipli hüsn-i hat levhasında, Celî Sülüs hattı ile “Gel Keyfim Gel” yazısı istif edilmiştir. Yazının bittiğı bölümün üst tarafındaki boşluğa oval bir form içinde, kıvrık dallar üzerindeki hatâyî üslubundaki bitkisel süsleme hâlkari tarzında yer almaktadır. Yazı ince ve kalın iki bordür ile çerçevellenmiştir. Cetvellerin sınırladığı ince bordürde, rûmî motifleri ve stilize çiçeklerden oluşan bitkisel süsleme, ardından gelen koyu yeşil renk paspartu üzerindeki geniş bordürde rûmî ve hatâyî üslubundaki halkâri tarzında tezhiplenmiş süsleme yer alır.

Notlar : Levhada yer alan hattın istifi ve tezhiplerdeki işçilik yüksek sanat değeri taşımaktadır. Üslup olarak klâsik dönem Osmanlı tarzındadır.

Kaynak : Alparslan, A., “İslam Yazı Çeşitleri: 3 Celî Sülüs”, **Sanat Dünyamız**, Y: 11, S: 33, İstanbul, 1985, s. 27-33; Özönder, H., “Sülüs”, **Ansiklopedik Hat ve Tezhib Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, 2003, s. 182.

Eserin Adı : Mail Ta'lik İcâzetmane
Örnek No : 81
Fotoğraf No : 325
Çizim No : 64
İnceleme Tarihi : 24.09.2003
Koleksiyonun Açık Adresi : Kanber Sayar Koleksiyonu

Eseri Yapan Sanatkârlar

Hüsn-i Hat : Hüseyin Öksüz
Tezhip : Arzu Tozlu

Eserin Yapılış Tarihi : 2004

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Kağıt, renkli karton, mürekkep

b. Teknik

Yapım Tekniği : Hüsn-i hat
Süsleme Tekniği: Tezhip

c. Süsleme Malzemesi : Altın varak, guvaş boya

d. Ölçüler : 30 cm. X 48 cm.

e. Renk : Bordo, siyah, beyaz, altın yaldız

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Rûmî, hatâyî, penç motifi, dilimli yaprak, kıvrımlı dal

Geometrik : Yatay, dikey çizgi, dikdörtgen

Figürlü : -

Nesneli : -

Yazılı : Mail Ta'lik

g. Kompozisyon : Tezhipli hüsn-i hat levhasında, Hüseyin Öksüz'e ait Mail Ta'lik İcâzetmane bulunmaktadır. Yazının etrafında biri ince, diğeri kalın iki adet bordür bulunmaktadır. İlk olarak; altın yaldız ile üçlü zencerekten oluşan ince bordür yer almakta olup, bordürü üzeri iğne perdahı ile hareketlendirilmiştir. İkinci bordür bordo renkli 8 cm.'lik paspartu üzerine uygulanmıştır. Bordürde, 'S' kıvrımlı saplarda beyaz ve siyahla renklendirilmiş rûmîler ve altın yaldız renkte kıvrımlı dallar üzerinde hatâyî, penç motifleri ile dilimli yapraklar görülmektedir. Her iki bordürde altın yaldız renkte cetvellenmiştir.

Notlar : Levha tezhibinde klâsik ve geç dönem Osmanlı motifleri kullanılmıştır.

Kaynak : Derman, U., "Selçuklu'dan Osmanlı'ya Celî Sülüs Hattının Gelişimi", **IV. Millî Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri (25-26 Nisan 1994)**, Konya, 1995, s. 91-95; Derman, Ç., "Tezyinatımızda Halkâri, Altınla İşlenmiş İş", **Sanatsal Mozaik**, S: 5, İstanbul, 1996, s. 34-39.

Eserin Adı : Celî Sülüs Levha
Örnek No : 82
Fotoğraf No : 326
Çizim No : 65
İnceleme Tarihi : 24.09.2003
Koleksiyonun Açık Adresi : Kanber Sayar Koleksiyonu

Eseri Yapan Sanatkârlar

Hüsn-i Hat : Hüseyin Öksüz
Tezhip : Sami Öksüz

Eserin Yapılış Tarihi : 1998

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Kağıt, renkli karton, mürekkep
b. Teknik
Yapım Tekniği : Hüsn-i hat
Süsleme Tekniği: Tezhip, halkâri
c. Süsleme Malzemesi : Altın varak, guvaş boya
d. Ölçüler : 30 cm. X 50 cm.
e. Renk : Mavi, kiremit kırmızısı, altın yaldız
f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Rûmî, hatâyî, penç motifî, kıvrımlı dal
Geometrik : Dikdörtgen, yatay ve dikey çizgi
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazılı : Celî Sülüs

g. Kompozisyon : Tezhipli hüsn-i hat levhasında, Celî Sülüs hattı ile “Elhamdülillahi vahdehu”^{*} yazısı istif edilmiştir. Yazının etrafını biri ince, diğeri kalın iki adet bordür çerçevelemiştir. İlk olarak; koyu mavi renk zemin üzerine açık mavi, kiremit kırmızısı ve altın yaldız renklerindeki penç ve rûmî motiflerinden oluşan bitkisel kompozisyon, birbirine bağlantılı dikdörtgen kartuşlar içinde yer almaktadır. İkinci olarak; açık mavi ve altın yaldız renklerinde, kıvrımlı dallar üzerindeki rûmî, hatâyî, ve penç motiflerinden oluşan kalın bordür halkâri tarzında lacivert renkteki paspartu üzerine tezhiplenmiştir.

Notlar : Levha klâsik dönem Osmanlı tarzındadır.

Kaynak : Derman, U., “Selçuklu’dan Osmanlı’ya Celî Sülüs Hattının Gelişimi”, **IV. Millî Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri**

^{*} “Hamd Allah’adır ve O birdir”

(25-26 Nisan 1994), Konya, 1995, s. 91-95; Derman, Ç., “Tezyinatımızda Halkâri, Altınla İşlenmiş İş”, **Sanatsal Mozaik**, S: 5, İstanbul, 1996, s. 34-39.

Eserin Adı : Celî Dîvânî Levha
Örnek No : 83
Fotoğraf No : 327
İnceleme Tarihi : 28.10.2003
Açık Adresi : S.Ü. Güzel Sanatlar Fak. Geleneksel Türk El Sanatları
Bölümü

Eseri Yapan Sanatkârlar

Hüsn-i Hat : Hüseyin Öksüz
Ebrû : Sadrettin Özçimi

Eserin Yapılış Tarihi : 1999

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Kağıt, renkli karton

b. Teknik

Yapım Tekniği : Hüsn-i hat
Süsleme Tekniği: Ebrû, zerefşan

c. Süsleme Malzemesi : Mürekkep, altın varak, ebrû boyası

d. Ölçüler : 30 cm. X 40 cm.

e. Renk : Siyah, yeşil, sarı, altın yaldız

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : -
Geometrik : -
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazılı : Celî Dîvânî

g. Kompozisyon : Ebrûlu hüsn-i hattan oluşan levhanın zemininde açık mavi renk battal ebrû üzerine Celî Dîvânî hattı ile “Ya Alîm” yazısı istif edilmiştir. Yazının kenarlarına yeşil ve sarı renklerde yapılmış battal ebrû ile iki cm. kalınlığında dikdörtgen biçimli bir pervaz ile çerçevelenmiştir. Levha zerefşan tarzındaki sekiz cm kalınlığındaki koyu yeşil paspartu ile tamamlanmıştır.

Kaynak : Alparslan, A., “İslam Yazı Çeşitleri: 5 Dîvanî, Celî Dîvanî, Rık’a”, **Sanat Dünyamız**, Y: 12, S: 35, İstanbul, 1986, s. 36-41.

Eserin Adı : Celî Dîvânî Levha
Örnek No : 84
Fotoğraf No : 328
İnceleme Tarihi : 24.09.2003
Açık Adresi : S.Ü. Güzel Sanatlar Fak. Geleneksel Türk El Sanatları
Bölümü

Eseri Yapan Sanatkârlar

Hüsn-i Hat : Hüseyin Öksüz
Ebrû : Hikmet Barutçugil

Eserin Yapılış Tarihi : 1986

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Kağıt, renkli karton, mürekkep

b. Teknik

Yapım Tekniği : Hüsn-i hat, deniz ebrûsu, zerefşan tekniği

c. Süsleme Malzemesi : Mürekkep, altın varak, ebrû boyası

d. Ölçüler : 45 cm. X 90 cm.

e. Renk : Siyah, mavi, altın yıldız

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : -

Geometrik : -

Figürlü : -

Nesneli : -

Yazı : Celî Dîvânî

g. Kompozisyon : Ebrûlu hüsn-i hattın oluştuğu levhada, zeminde açık mavi renk deniz ebrûsu üzerine Celî Dîvânî hattı ile “Kadr Sûresi” istif edilmiştir. Levha zerefşan tarzındaki sekiz cm. kalınlığındaki koyu mavi renk paspartu ile tamamlanmıştır.

Notlar : Eser, 1986 yılı I. Uluslararası Hattat Hamit Hat yarışmasında 1.’lik ödülü kazanmıştır.

Kaynak : Özönder, H., “Dîvânî”, **Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, 2003, s. 35-37.

Eserin Adı : Celî Dîvânî Levha
Örnek No : 85
Fotoğraf No : 329
İnceleme Tarihi : 24.09.2003
Açık Adresi : S.Ü. Güzel Sanatlar Fak. Geleneksel Türk El Sanatları
Bölümü

Eseri Yapan Sanatkârlar

Hüsn-i Hat : Hüseyin Öksüz
Ebrû : Hikmet Barutçugil

Eserin Yapılış Tarihi : 2005

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Kağıt, renkli karton, mürekkep

b. Teknik

Yapım Tekniği : Hüsn-i hat, barut ebrûsu, zerefşan tekniği

c. Süsleme Malzemesi : Mürekkep, altın varak, ebrû boyası

d. Ölçüler : 30 cm. X 55 cm.

e. Renk : Siyah, yeşil, bordo, sarı

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : -
Geometrik : -
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : Celî Dîvânî

g. Kompozisyon : Ebrûlu hüsn-i hattın oluşan levhada, zeminde hâki yeşil, bordo, sarı renk ve tonlarından oluşan “barut ebrûsu” üzerine Celî Dîvânî hattı ile besmele istif edilmiştir. Levha zerefşan tarzındaki sekiz cm. kalınlığındaki siyah renk paspartu ile tamamlanmıştır.

Notlar : Eserdeki ebrû çalışması ebrucu Hikmet Barutçugil’in yaptığı özgün bir çalışmadır ve “barut ebrûsu” olarak bilinmektedir.

Eserin Adı : Ebrû pano
Örnek No : 86
Fotoğraf No : 330
İnceleme Tarihi : 24.09.2003
Açık Adresi : Aşkan Mh. Çakır Sok. Çeyiz Sit. No: 15 Konya
Eseri Yapan Sanatkâr : Sadrettin Özçimi
Eserin Yapılış Tarihi : 2001

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Su, kitre, öd, kağıt, ebrû boyası
b. Yapım Tekniği : Battal ebrû, çiçekli ebrû, kumlu ebrû

c. Süsleme Malzemesi : -

d. Ölçüler : 40 cm. X 60 cm.

e. Renk : Yeşil, sarı

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Hercâi menekşe, yaprak

Geometrik : -

Figürlü : -

Nesneli : -

Yazı : -

g. Kompozisyon : Yeşil ve sarı renklerinden oluşan ebrû levhada, zeminde yeşil renk battal ebrû görülmektedir. Üzerinde sarı ve yeşil renklerle yapılmış, yapraklı bir sapta bulunan dört adet hercâi menekşe ebrû yer almaktadır. Kompozisyonda sap ve yeşil yapraklar hariç, hercâi menekşeler kumlu ebrû olarak çalışılmıştır.

Notlar : Ebrû levhada üç ayrı teknik ebrû ile meydana gelen, renk ve işçilik bakımından sanat değeri yüksek olan bir çalışmadır. Ebrû ustası Necmeddin Okyay tarafından yapılan ve “Necmeddin Ebrûsu” olarak bilinen çiçekli ebrûlardan “hercai menekşe” ebrûsunda çiçeklerde kumlu ebrû kullanılması ve ince işçilik dikkati çekmektedir.

Kaynak : Derman, M. U., “Ebrû’nun Yapılışı ve Çeşitleri”, **Bilim ve Teknik**, S. 316, İstanbul, 1994, s. 52-58; Arıtan, A. S., “Türk Ebrû San’atı”, **Türkler**, C: 12, Ankara, 2002, s. 328-340; Derman, M. U., **Türk Sanatında Ebrû**, İstanbul, 1977, s. 50.

Eserin Adı : Ebrû pano
Örnek No : 87
Fotoğraf No : 331
İnceleme Tarihi : 24.09.2003
Açık Adresi : Aşkan Mh. Çakır Sok.Çeyiz Sit. No: 15, Konya
Eseri Yapan Sanatkâr : Sadrettin Özçimi
Eserin Yapılış Tarihi : 2000

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Su, kitre, öd, kağıt, ebrû boyası

b. Yapım Tekniği : Battal ebrû, çiçekli ebrû

c. Süsleme Malzemesi : -

d. Ölçüler : 40 cm. X 60 cm.

e. Renk : Mor, yeşil

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Lale, yaprak

Geometrik : -

Figürlü : -

Nesneli : -

Yazı : -

g. Kompozisyon : Eliptik bir alan içerisinde mor ve yeşil renklerden oluşan ebru levhanın zemininde eflatun renk battal ebrû görülmektedir. Üzerine, yeşil yapraklı bir sapta bulunan beş adet mor renk lale ebrûsu çalışılmıştır.

Notlar : Eserin gül, lale, sümbül gibi çeşitli çiçeklerden yapılmış örnekleri de mevcuttur.

Kaynak : Göktaş, U., “Ebrû Sanatımız”, **Sanat Dünyamız**, Sayı: 30, İstanbul, 1984, s. 22-31; Ersoy, A., “Ebrû Sanatı”, **İlgi**, Sayı: 58, İstanbul, 1989, s.24-27 Derman, M. U., **Türk Sanatında Ebrû**, İstanbul, 1977, s. 39, 46,

Eserin Adı : Akkâse ebrû pano
Örnek No : 88
Fotoğraf No : 332
İnceleme Tarihi : 24.09.2003
Açık Adresi : Aşkan Mh. Çakır Sok.Çeyiz Sit. No: 15, Konya

Eseri Yapan Sanatkârlar

Hüsn-i Hat : Fevzi Günüş
Ebrû : Sadrettin Özçimi

Eserin Yapılış Tarihi : 2000

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Su, kitre, öd, kağıt, ebrû boyası
b. Yapım Tekniğı : Kat'ı tekniğinde akkâse ebrû, battal ebrû
c. Süsleme Malzemesi : -
d. Ölçüler : 40 cm. X 60 cm.
e. Renk : Siyah, kırmızı, yeşil
f. Bezeme Konuları

Bitkisel : -
Geometrik : -
Figürlü : -
Nesneli : -
Yazı : Celî Sülüs

g. Kompozisyon : Kırmızı, koyu yeşil, açık yeşil ve siyah renklerden oluşan panonun zemininde yeşil renk battal ebrû görülmektedir. Üzerine kırmızı, yeşil ve siyah renklerdeki battal ebrû ile, Celî Sülüs yazı karakterindeki “Aman Fahr-i Âlem” yazısı akkâse ebrû olarak kat'ı tekniğinde istif edilmiştir. Levhayı yazının rengindeki ebrû çerçevelemektedir.

Notlar : Eserde yazı armûdi bir form şeklinde istif edilmiştir. Metnin istifinde, harfler çok dengeli ve düzenli bir biçimde tasarlanmıştır. “Mim” harfine eklenen “elif” tam metnin ortasında bir nevi simetri eksenini oluşturmaktadır. Altta “ha” ile “ayın” harfi küplü olarak birbirini dengelemiştir. Diğer taraftan “elif” ve “lam” harfi de aynı anlayışla tasarlanmış olup, dikey hareketi vurgulamaktadır.

Kaynak : Arıtan, A. S., “Geçmişten Günümüze Türk Ebrû Sanatı ve Yeni Uygulamalar”, **Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu (Prof. Dr. Gönül Öney’e Armağan)**, 10-13 Ekim 2001, İzmir, res. 13,14,19; Derman, M. U, **Türk Sanatında Ebrû**, İstanbul, 1977, s. 24.

Eserin Adı : Ebrû pano
Örnek No : 89
Fotoğraf No : 333
İnceleme Tarihi : 24.09.2003
Açık Adresi : Aşkan Mh. Çakır Sok.Çeyiz Sit. No: 15, Konya
Eseri Yapan Sanatkâr : M. Sadrettin Özçimi
Eserin Yapılış Tarihi : 2000

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Su, kitre, öd, kağıt, ebrû boyası

b. Teknik

Yapım Tekniği : Battal ebrû

Süsleme Tekniği: -

c. Süsleme Malzemesi : -

d. Ölçüler : 40 cm. X 60 cm.

e. Renk : Kiremit kırmızısı, sarı, lacivert

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : -

Geometrik : -

Figürlü : -

Nesneli : -

Yazılı : -

g. Kompozisyon : Levhada; kiremit kırmızısı, sarı ve lacivert renkleri ile çalışılan battal ebrû görülmektedir.

Notlar : Bu ebrû türünün çok çeşitli renklerde olanları da mevcuttur.

Kaynak : Arıtan, A. S., “Türk Ebrû San’atı”, **Türkler**, Cilt: 12, Ankara, 2002, res. 11;
Derman, M. U., **Türk Sanatında Ebrû**, İstanbul, 1977, s. 14,33

| | |
|---------------------------------|-----------------------------------------------|
| Eserin Adı | : Akkâse ebrû pano |
| Örnek No | : 90 |
| Fotoğraf No | : 334 |
| İnceleme Tarihi | : 24.09.2003 |
| Koleksiyonun Açık Adresi | : Aşkan Mh. Çakır Sk.Çeyiz Sit. No: 15, Konya |
| Eseri Yapan Sanatkâr | : Sadrettin Özçimi |
| Eserin Yapılış Tarihi | : 2000 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Kağıt
- b. Yapım Tekniği:** : Kat'ı tekniğinde akkâse ebrû
- c. Süsleme Malzemesi** : Ebrû boyası
- d. Ölçüler** : 40 cm. X 60 cm
- e. Renk** : Kiremit kırmızı, yeşil
- f. Bezeme Konuları**

| | |
|------------------|---------------|
| Bitkisel | : Gül, yaprak |
| Geometrik | : - |
| Figürlü | : - |
| Nesneli | : - |
| Yazılı | : - |

g. Kompozisyon : Kiremit kırmızı ve yeşil renklerden oluşan panonun zemininde kiremit kırmızı ile battal ebrû görülmektedir. Üzerine kiremit kırmızı ve yeşil renklerde, bir adet yeşil yapraklı gül dalı akkâse ebrû olarak kaat'ı tekniğinde uygulanmıştır.

Notlar : Eserde görülen kaat'ı tekniğinde akkâse ebrû, lale, menekşe gibi çiçeklere ve dua ve sûrelerden oluşan hüsn-i hat yazılara da uygulanmaktadır.

Kaynak : Ünver, S. - Mesara, G.,**Türk İnce Oyma Sanatında “KAAT'I”**, Ankara, 1980, s. 35.

| | |
|------------------------------|------------------------------------------------------|
| Eserin Adı | : Gömme ve soğuk Şemseli, rûmîli klâsik cilt |
| rnek No | : 91 |
| Fotoğraf No | : 335 a - 335 b |
| izim No | : 66 |
| İnceleme Tarihi | : 12.06.2004 |
| Açık Adresi | : Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Meram/Konya |
| Eseri Yapan Sanatkâr | : A. Saim Arıtan |
| Eserin Yapılış Tarihi | : 2002 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : Meşin, mukavva, kalıp
- b. Yapım Tekniği** : Soğuk baskı tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : -
- d. ller**

| | |
|-----------------|-----------|
| Genişlik | : 18,5 cm |
| Uzunluk | : 25,5 cm |
| Sırt | : 2,7 cm |
| Mikleb | : 9,2 cm |
- e. Renk** : Yapım malzemesinin doğal rengi kullanılmıştır.
- f. Bezeme Konuları**

| | |
|------------------|--------------------------------------|
| Bitkisel | : Rûmî, palmet motifi, kıvrımlı dal |
| Geometrik | : Yatay, dikey çizgi, ikili zencerek |
| Figürlü | : - |
| Nesneli | : - |
| Yazı | : - |
- g. Kompozisyon** : Eser 16. yüzyıl Fatih dönemine ait gömme ve soğuk Şemseli, rûmîli klâsik cilt olarak yapılmıştır. Kapağın merkezinde salbekli Şemse motifi yer almaktadır. Şemsenin içi, merkezi simetrik olarak kıvrımlı dalar üzerine yerleştirilen rmi ve palmet motiflerinin bir alt bir üst sistemine göre birbirlerine bağlanmasından oluşan bitkisel kompozisyonla doldurulmuştur. Salbekli Şemse ¼ simetrik bir kompozisyon tasarımına sahiptir. Kenar hatları kısa dikey çizgiler ve daire biçimlerinin ardışık olarak sıralanmasından oluşan tığ motifi ile konturlanmıştır. KŐeliklerde farklı bir form ve süslemedeki Şemsenin ¼ birim parçası bulunmaktadır. KŐelięin iç kısmı rûmî kompozisyonla bezenmiştir.

Mikleb bölümünde kŐelikte kullanılan kompozisyonun ¼ birim kesiti ile, merkezinde daire formunda ve daha sade süslemeye sahip Şemse görülür.

Kapaklar ve miklebin dış kenarları, ikili zencerek motifinden oluşan geometrik bordürle çevrelenmiştir.

Notlar : Eser klâsik Osmanlı cildi özellikleri taşımakta ve süslemede görülen motifler aynı dönem cilt ve tezhip sanatında sığa uygulanan kompozisyonlar arasında yer almaktadır.

Kaynak : Arıtan, A. S., “Selçuklu Cildinin Osmanlı Cildine Etkileri”, **V. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı ve Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler**, Ankara, 2001, s. 29-40; Özcan, Y., **Türk Kitap Sanatında Şemse Motifi**, Ankara, 1990, çiz. 13,15, res. 5,6.

| | |
|------------------------------|------------------------------------------------------|
| Eserin Adı | : Gömme Şemseli, alttan ayırma altın cetvelli cilt |
| rnek No | : 92 |
| Fotoğraf No | : 336 a - 336 b |
| izim No | : 67 |
| İnceleme Tarihi | : 12.06.2004 |
| Açık Adresi | : Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Meram/Konya |
| Eseri Yapan Sanatkâr | : A. Saim Arıtan |
| Eserin YapılıŖ Tarihi | : 2002 |

Ayrıntılı Tanım

- a. Yapım Malzemesi** : MeŖin, mukavva, kalıp
- b. Yapım Tekniği** : Baskı, gömme tekniği
- c. Süsleme Malzemesi** : Altın yaldız
- d. ller**
 - GeniŖlik** : 15 cm
 - Uzunluk** : 22 cm
 - Sırt** : 3 cm
 - Mikleb** : 8 cm
- e. Renk** : Siyah, altın yaldız
- f. Bezeme Konuları**
 - Bitkisel** : Rûmî, palmet, hatâyî, penç motifleri, kıvrımlı dal
 - Geometrik** : Yatay, dikey izgi
 - Figürlü** : -
 - Nesneli** : -
 - Yazı** : -
- g. Kompozisyon** : Eser 15. yüzyıla ait gömme Şemseli, alttan ayırma ve altın cetvelli cilt olarak alıŖılmıŖtır. Kapağın merkezinde Şemse motifi yer almaktadır. $\frac{1}{4}$ birim simetrik olarak tasarlanan Şemsenin iç kısmı; merkezi simetrik olarak kıvrımlı dallar üzerindeki rûmî, palmet, hatâyî, penç motiflerinin bir alt bir üst sistemine göre birbirlerine bağlanmasından oluŖan bitkisel kompozisyonla doldurulmuŖtur. Motiflerin zemini altın yaldızla renklendirilmiŖtir. Şemsenin kenar hatlarına, altın yaldız boya ile cetvel yapılıŖ ve üzerine belli aralıklarla birbirini takip eden üç dilimli küçük yapraklardan oluŖan tığlar uygulanmıŖtır. KŖeliklerde farklı kompozisyonlar bulunmakta olup, mikleb bölümünde kŖelikte kullanılan kompozisyonun $\frac{1}{4}$ birim kesiti görülmektedir. Kapaklar ve miklebin dıŖ kenarları, altın yaldız rengine birbirine paralel ince iki ince çizgi arasındaki kalın cetvel ve kuzu ile evrelenmiŖtir.

Notlar : Eser klâsik dönem Osmanlı cildi özellikleri taşımaktadır. Şemsedeki ve köşeliklerdeki stilize çiçek motiflerinden oluşan girift bitkisel kompozisyonların cilt sanatında kullanımını çok yaygındır ve farklı örneklerini görmek mümkündür.

Kaynak : Özcan, Y., **Türk Kitap Sanatında Şemse Motifi**, Ankara, 1990, çiz. 13,15,126,131,136,137,139.

| | |
|------------------------------|------------------------------------------------------|
| Eserin Adı | : Gömme Şemseli stten ayırma mülevven cilt |
| rnek No | : 93 |
| Fotoğraf No | : 337 a - 337 b |
| izim No | : 68 |
| İnceleme Tarihi | : 12.06.2004 |
| Açık Adresi | : Selçuk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Meram/Konya |
| Eseri Yapan Sanatkâr | : A. Saim Arıtan |
| Eserin Yapılış Tarihi | : 2002 |

Ayrıntılı Tanım

a. Yapım Malzemesi : Meşin, mukavva, kalıp

b. Yapım Tekniği : Gömme , baskı tekniği

c. Süsleme Malzemesi : Altın yaldız

d. ller

Genişlik : 15 cm

Uzunluk : 22 cm

Sırt : 3 cm

Mikleb : 10 cm

e. Renk : Yeşil, siyah, altın yaldız

f. Bezeme Konuları

Bitkisel : Palmet, rûmî motifi, kıvrımlı dal

Geometrik : Kırık çizgiler, ikili zencerek

Figürlü : -

Nesneli : -

Yazı : -

g. Kompozisyon : Eser 15. yüzyıla ait gömme Şemseli, stten ayırma ve mülevven cilt olarak çalışılmıştır. Kapağın merkezinde Şemse motifi yer almaktadır. ¼ birim simetrik olarak tasarlanan Şemsenin iç kısmı; kıvrımlı dallar üzerindeki rûmî ve palmet motiflerinin bir alt bir üst sistemine göre birbirlerine bağlanmasından oluşan bitkisel kompozisyonla doldurulmuştur. Motiflerin yüzeyi altın yaldızla renklendirilmiştir. Şemsenin firfir kenar hatlarına, altın yaldız boya ile cetvel yapılmış ve üzerine belli aralıklarla birbirini takip eden üç dilimli küçük yapraklardan oluşan tığlar uygulanmıştır.

KŐelikler Őemseden farklı olarak i kısımlarına kıvrımlı dallar üzerine yerleşen rûmî kompozisyon bezenmiştir. Mikleb bölümünde de kŐelikte kullanılan kompozisyonlar ile ortada yuvarlak biçimli, kenarları firfırlı fakat iç kısmı daha sade bitkisel bir kompozisyonla doldurulmuş Şemse görülmektedir.

Kapaklar ve miklebin dış kenarları, altın yaldız renginde birbirine paralel ince iki ince çizgi arasındaki ikili zencerek ile çevrelenmiştir.

Notlar : Klâsik dönem Osmanlı cildi özellikleri taşıyan eserde kullanılan şemse formu ve içindeki rûmî kompozisyon dönemin cilt sanatı ile birlikte özellikle tezhip ve ahşap sanatı ürünlerde kullanılan yaygın bir düzenleme olmuştur. Eserde kullanılan motif özellikleri ve kompozisyon klâsik Osmanlı ciltlerinde sıkça görülen bir uygulamadır.

Kaynak : Özcan, Y., **Türk Kitap Sanatında Şemse Motifi**, Ankara, 1990, çiz. 13,15, res. 5,6.

4. DEĞERLENDİRME

Araştırma; konu kapsamındaki her sanat dalı, ustalar ve ürün/eserleri için yöntemde belirtilen inceleme formları ve ustalara yapılan anket dahilinde çeşitli bulgular elde edilmiştir. Yerinde incelemeye dayalı olarak elde edilen bu bilgilerle yapılan değerlendirmeler; malzeme, teknik, süsleme özellikleri ile usta ve sanatkârların düşünceleri, mesleki sorunları ve çözüm önerilerinden oluşan ustalar/sanatkârlar'dan oluşan başlıklar halinde aşağıda verilmiştir.

4. 1. Ağaç İşleri

4. 1. 1. Kündekâri İşçiliği

4. 1. 1. 1. Malzeme

Geçmişten günümüze, kündekâriyi oluşturan geometrik iskelet ve tablalarda kullanılan ana hammaddenin daima kaliteli ve iyi kurutulmuş ağaçlar olduğu tespit edilmiştir. Konya ili kündekâri işçiliğinde en çok ceviz, meşe, çam ağacı olmak üzere elma, armut, sedir, gül, akça ağaç, kayacık, şimşir, limba, renge, ıhlamur, maun ve dişbudak ağaçları kullanılmaktadır. Hakiki kündekâri ürünlerde genellikle ağaçların doğal renkleri korunmuştur. Taklit kündekârilerde ise; kayıtlar, tablalar veya zemin (mdf yada sunta) yapan ustanın zevkine ve talebe göre ağaç boya ve renkli vernikle renklendirilmektedir.

Yapımda kullanılan araçlar ise, marangozlukta kullanılan sanayi tipi ağaç işleme makineleri ile ıskarpela takımı, oyma kalemleri ve tokmaktır.

4. 1. 1. 2. Teknik

Konyalı ustaların hakiki ve taklit kündekâri işçiliğini kullandıkları ve hakiki kündekârinin geleneksel üslûbunun Konya'da korunmaya çalışıldığı belirlenmiştir. Ancak, gelişen teknolojiye bağlı olarak kayıt yapımı ve tabla süslemelerinde giderek makineleşmeye başlandığı tespit edilmiştir. Geometrik iskeleti oluşturan kayıtların kaval-kepçe ve delik-zıvana işlemleri günümüzde tamamen makine teknolojisi ile yapılmaktadır. Mevlüt Çiller usta kendi geliştirdiği bir makine yardımı ile, kayıtları zamandan ve emekten tasarruf ederek hazırlamaktadır. Kayıtların iç boşluklarına geçirilen tablalar CNC denilen programlı oyma makinelerinde daha hızlı ve el işine göre daha düzgün işlenmektedir.

Kündekâri işçiliği dışında, derin ve yüzeysel oyma, kafes ve ajur tekniğinin tek başına yada kündekâriye yardımcı olarak kullanıldığı görülmüştür.

Son yıllarda, hammadde temininde yaşanan zorluklar ve yapılan kündekâri ürünlerin fiyatlarının yüksek bulunması gibi olumsuz nedenler, bu sanata ilgi duyan insanları maliyeti düşük ve sanat değeri az olan taklit kündekâri yapılmaya yönlendirmiştir.

Günümüzde hakiki kündekâri tekniğini en çok uygulayan ustaların Mevlüt Çiller ve Ahmet Yılçay olduğu tespit edilmiştir. Taklit kündekâri yaptıkları için kündekâr olarak adlandırılmayan diğer ustaların ise yapıştırma ve çakma kündekâri yaptıkları belirlenmiştir. Ayrıca tüm ustaların çitakâri ve kafeskâri olarak adlandırdıkları çatma tekniğindeki uygulamalar ile oyma tekniklerinden düz - yuvarlak yüzeyle derin oyma ve eğri kesim tekniklerini kullandıkları görülmüştür.

Ağaç işçiliğinin devam ettiği diğer illerden; Ankara, Trabzon, Rize, Kastamonu ve Kahramanmaraş'ta taklit kündekâri uygulandığı belirlenmiştir. Konya ilindeki üretimin bu illere göre daha fazla olduğu dolayısı ile kündekârların yurt dışı ve yurt içindeki piyasaya daha hakim oldukları ve ürünlerinin daha çok talep gördüğü tespit edilmiştir.

Konya ile birlikte Ankara, İstanbul, Trabzon, Rize, Kastamonu ve Kahramanmaraş illerinde de kündekâri çalışmaları ile oyma işleri yapılmaktadır. Bu illere göre Konya'da yapılan kündekârielerde kullanılan hammadde, işçilik ve süsleme özellikleri bakımından geleneğe bağlılık, kalite ve sanat değeri dikkati çekmektedir.

4. 1. 1. 3. Süsleme Özellikleri

Kündekâriyi meydana getiren kayıt ve tablalarda görülen süslemeler; yapım tekniği, kullanılan hammadde ve motif özellikleri yönünden birbirlerinden tamamen farklı yapılmaktadırlar.

Süsleme tekniğinde; kayıtlar iskeleti oluşturduğu için genellikle sade bırakılmıştır. Yüzeylerine kaval-kepçe denilen kordon çekme işlemi uygulanarak profillendirilmiştir. Bazı ürünlerde ise kayıtların üst merkezine farklı renkte flato (ince ağaç parçası) ile kakma yapılmıştır.

Kayıtların içini dolduran tablaların yüzeyleri süslemeli ya da düz yapılabilmektedir. Yüzeyinde süsleme bulunmayan tablaların kenar kısmına kakma tekniğinde flato ile çerçeve geçirilmektedir. Süslemeli tablalarda, düz ya da yuvarlak satırlı oyma tekniği ile kompozisyon ortaya çıkartıldıktan sonra motiflerin kenarları eğri kesim tekniğinde

hareketlendirilmektedir. Kompozisyona göre, bazı tablalara da kakma tekniği uygulanabilmektedir. Taklit künde-kârî ürünlerde ise tablaların düz çalışıldığı belirlenmiştir.

Süslemede üslûp olarak, genelde 16. yy. klâsik dönem Osmanlı eserlerinden esinlenildiği görülmektedir.

Bilindiği gibi künde-kârîde birbirine geçen ince kayıtlardan oluşan ve tablaları tutan iskeletin genel süsleme karakteri daima geometriye dayanmaktadır. Uygulanan geometrik kompozisyonlar kare yıldız taksimat olarak iki ayrı grupta toplanmaktadır. Yıldız taksimatlı kompozisyonlar; merkezde bulunan beş, altı, sekiz, on, on iki, on altı, kollu yıldız ve yıldızın kollarının belli açılarla uzayarak kırık çizgiler halinde birbirini kesmesinden meydana gelen dörtgen, altıgen, üçgen, sekizgen ve baklavalardan oluşmaktadır.

Kare taksimat ise, merkezde bulunan kare formunun dört kenarına yatay ve dikey olarak hasır örgü yada çark-ı felek biçiminde sıralanan dikdörtgenlerden oluşmaktadır. Her iki kompozisyonda motifler, simetrik olarak büyürler ve tekrar kuralları ile sonsuzluk ilkesine uygun devam eden bir süreklilik oluştururlar.

Tablaların yüzeylerinde görülen bitkisel karakterli süslemelerde, kıvrık dallar veya sapsar üzerinde yer alan rûmî, palmet motifleri, hatâyî, penç, gülbezek v.b. stilize edilmiş çiçek ve yapraklardan oluşan merkezi kompozisyonlar kullanılmaktadır. Bu süslemelerin, genellikle yıldız taksimatlı kompozisyonlarda uygulandığı görülmüştür.

4. 1. 1. 4. Ustalar

Künde-kârî ustalarından Mevlüt Çiller, “Türk ahşap sanatının kendisini cezp ettiğini, doğumdan mezara kadar ahşapla beraber olmak istediğini el sanatlarında kullanımının yaygınlaştırılması gerektiğini”⁸²⁴ belirtmiştir.

Künde-kârî, son yıllarda Konya’da pek çok ağaç oyma ustasının tercih ettiği bir teknik haline gelmiştir. Ancak marangozluğun en üst seviyesi olarak kabul edilen künde-kârî tekniği, matematik bilgisi, motif bilgisi ve işçilik gibi önemli unsurlardan dolayı her usta tarafından uygulanamamaktadır. Bu sebeple, Konya’daki ustalardan sadece iki tanesi hakiki künde-kârî, diğerleri ise yapıştırma ve çakma olan taklit künde-kârî tekniğinde çalışmalar yapmaktadır.

Malzeme, işçilik, zaman gibi unsurlar göz önünde bulundurularak fiyat biçilen hakiki künde-kârî ürünler için, genellikle devlet kurumları ve özel kuruluşlardan siparişler gelmektedir. Taklit künde-kârî ürünler, hakiki künde-kârîye göre daha ekonomik fiyatlara sahip olduğu için daha çok talep görmek ve özellikle köylerde yapılan cami ve mescitlerde tercih

⁸²⁴19.05.2003 tarihinde Mevlüt Çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

edilmektedir. Üretimde; sade kompozisyonlar ve süslemesiz tablalar kullanıldığında maliyetin düşük olduğu ve kısa sürede tamamlandığı belirlenmiştir. Bu özelliklerin talebi artırdığı gözlenmiştir.

Ürünlerin üretim alanlarına bakıldığında; günümüzde özellikle dini mimaride geçmişteki kullanım geleneğinin devam ettiği ve camii içlerine mutlaka ağaç minber, mihrap, müezzin mahfeli yerleştirildiği görülmektedir. Bu düşüncenin asıl amacı ise, camilerin kutsal anlamlarına yakışır biçimde içindeki ahşap eserlerin de birer sanat ve estetik değer taşıması, eşsiz görünümde olmasıdır. Camide yer alan minber ahşap ise mihrap, müezzin mahfeli, korkuluklar, kapı ve pencere kanatları da ahşaptan yapılarak bütünlük sağlanmaktadır. Bununla birlikte ustalar üretimde sorun yaşamamakta ve ürünlere her zaman talep olmaktadır.

Kündekâri işçiliğinde genel olarak yapılan ürünler; kapı, minber, mihrap, vaiz kürsüsü, müezzin mahfeli, dış mekanlarda pencere kanatları, sivil mimaride korkuluk, alınlık, ara bölme şebekeleri, tavan göbeği ve divan, koltuk, sehpa, dolap, konsol, çekmece gibi dekoratif eşyalardan oluşmaktadır. Bunların diğer ağaç işlerine göre teknik, motif ve kompozisyon özellikleri bakımından sanat değerlerinin daha üstün olduğu görülmektedir.

Ustalar; ilköğretimin sekiz yıla çıkması ile birlikte çırak yetiştirmede problem yaşadıklarını ifade ederek, mesleğin inceliklerini öğrenmede en iyi dönemin ilköğretim sonrası olduğunu belirtmişlerdir. Günümüzde ilköğretimden sonra gelen çırakların meslek eğitimi için yaşlarının büyük olması ve pek çoğunda kolay para kazanma tutkusunun olması sebebiyle, mesleği tam anlamı ile öğrenemedikleri ve dolayısı ile mesleğin geleceği için yeterli sayıda çırak yetişemediği vurgulanmıştır.⁸²⁵

Mevlüt Çiller çıraklık ile ilgili, “ustasından gördüğünü yapan kişi usta olur eğer kendi ruhundan yaptığı işe çizim, motif, teknik gibi unsurları katarsa sanatkârdır” şeklinde yeni kündekârların yetişmesi için bu işe akıl, beden ve ruh ile gönül verilmesi gerektiğini belirtmiştir.⁸²⁶

Günümüzde Türkiye’deki sayılı kündekârlardan olan Mevlüt Çiller, kündekâri yapabilmek için öncelikle sabırlı olmak, mali problem çekmemek, marangoz takımlarına hakim olmak, ağacı iyi tanımak olduğunu belirterek ve yapılan kündekâri işin de hak ettiği bedeli alması gerektiğini vurgulamaktadır.⁸²⁷

Diğer el sanatı türlerine göre daha iyi durumda olan kündekâri kültür, turizm, ekonomi ve tanıtım için Konya iline pek çok kazanç sağlamaktadır. Konya’daki kündekârlar, bu

⁸²⁵ 19.05.2003 tarihinde Mevlüt Çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁸²⁶ 19.05.2003 tarihinde Mevlüt Çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁸²⁷ 19.05.2003 tarihinde Mevlüt Çiller ile yapılan kişisel görüşmeden.

sanatın gelecekte devamı için gereken maddi-manevi her türlü desteğin öncelikle duyarlı Konya halkından ve devlet kurumlarından verilmesini beklemektedirler.

4. 1. 2. Oyma İşleri -Rahle Yapımı-

4. 1. 2. 1. Malzeme

Rahle yapımında kullanılan en uygun ağacın ceviz olduğu belirlenmiştir. Ancak yüksek fiyatından dolayı cevizin temin edilemediği durumlarda gürgen, meşe, dişbudak, kayısı, yabani armut (ahlat), meşe, alıç, kayısı, dut gibi sert ağaçlar da kullanılmaktadır.

Araçlar ise, marangozlukta kullanılan sanayi tipi makineler ile el takımlarıdır.

4. 1. 2. 2. Teknik

Günümüz Konya'sında devam eden rahle yapımı, el işçiliği rahleler ve seri imalat rahleler olarak ikiye ayrılmıştır. Rahle kanatlarına uygulanan süsleme tekniği olarak; düz ve derin satırlı oyma, eğri kesim ve ajur teknikleri kullanılmaktadır. Ağaç üzeri boyama ve kakma tekniklerinin sadece rahmetli Ömer Bilge tarafından uygulandığı ve müşteriden gelen talep doğrultusunda yapıldığı belirlenmiştir.

Elde yapılan rahlelerde belli bir ölçüye bağlı kalınmadan farklı boylarda rahleler üretilmekte ve rahlelerin kilit sistemleri boyutlarına göre genellikle beş ve yedi dişten oluşmaktadır. Seri imalat rahleler ise, standart boyda yapılarak beş dişten meydana gelmektedir.

Diğer illere bakıldığında; İstanbul, Gaziantep, Şanlıurfa, Kahramanmaraş'ta devam eden ağaç oyma işlerinde rahlelerin önemli bir bölümü oluşturduğu görülmektedir. Bu illerde yapılan rahleler de, Konya ilinde olduğu gibi elde ve seri imalat olmak üzere iki ayrı üretim yöntemi ile hazırlanmaktadır. Ancak Konya rahleleri ile karşılaştırıldığında, diğer rahlelerin standart boyda yapıldığı ve oyma tekniğinin yanında kakma tekniğinin de kullanıldığı belirlenmiştir.

4. 1. 2. 3. Süsleme Özellikleri

Kullanılan motifler, rahle ustalarının özgün motifleri değildir. Başta İstanbul olmak üzere Anadolu'nun pek çok yöresindeki ağaç ve taş malzemeli mimari elemanlarda bulunan motifler kullanılmaktadır.

Motifler genellikle alt ve üst panoda simetrik olarak devam eden kompozisyonlardan oluşmaktadır. Bunlar; stilize edilmiş bitkisel motifler, rûmî ve palmet motifleri, stilize bitkisel motiflerden oluşan madalyonlar, kırık çizgiler ile kapalı şekillerin oluşturduğu yıldız ve çokgen biçimlerinden meydana gelen geometrik kompozisyonlardan meydana gelmektedir. Bazı rahlelerde, sadece üst panoda yer alan sülüs, celî sülüs, makîli ve kûfi hattı ile dua ve sûrelerden oluşan yazılar da kullanılmaktadır. Duvar panolarında da meşhur hattatların dua, besmele ve sûrelerden oluşan hatlarının uygulandığı görülmüştür. Rahle ayakları düz, dilimli, kaş kemer biçiminde veya süslemede yer alan kompozisyonun devamı şeklinde yapılmıştır. Ustaların yetersiz motif bilgisi ile eğimli hatlara sahip olan stilize edilmiş bazı bitkisel motiflerin karakterleri bozulmuş, düz hatlara sahip olan geometrik motiflerde bozulma olmadığı görülmüştür.

Seri imalat rahlelerdeki süslemeler oldukça basit ve sade biçimlerde düzenlenmiştir. Genellikle stilize edilmiş bitkisel motiflerden oluşan kompozisyonlar hazır şablonlar kullanılarak ağaca uygulanmaktadır. Bu uygulamalarda motif karakterlerinin ciddi ölçüde bozulduğu görülmektedir.

Konya'da elde ve seri imalat üretilen rahlelerde süsleme olarak bitkisel karakterli motiflerin ağırlık kazandığı, diğer illerdeki rahle örneklerinde geometrik süslemelerin de sıklıkla uygulandığı görülmüştür.

4. 1. 2. 4. Ustalar

Rahle yapımında el işçiliğinde çalışma yapan ustalar; hammadde temininde yaşanan zorluklar, tanıtım eksikliği ve çok fazla kazanç sağlanmaması gibi olumsuz nedenlerden dolayı yeni meslekler edinmeye başlamışlardır.

Hayatta olmayan Ömer Bilge'nin ardından, oğulları da rahle yapımını sürekli devam ettirememektedirler. Bu şekilde; Ömer Bilge'nin belki de Konya ilindeki son rahle ustaları olan oğullarına miras olarak bıraktığı rahle yapımı, çirak yetiştirilemediği için önümüzdeki bir kaç yıl içinde yok olma tehlikesi içindedir.

Meraklıları tarafından ağaç oyma ustalarına verilen rahle siparişlerinin dışında, günümüz Konya'sında sadece elde rahle yapımı ile uğraşan ustanın bulunmadığı belirlenmiştir. Buna rağmen ağaç oyma işleriyle uğraşan marangoz, mobilyacı v.b kişilerin rahle yapabilecekleri de bilinmektedir. Hatta ağaç oyma ustalarından M. Çiller, A. Yılçay ve H. H. Aytekin'in siparişe bağlı rahle çalışmaları bulunmaktadır.

Konya’da rahle ustası olarak siparişe bağı çalışan Cengiz ve Faiz Bilge, rahle yapımı dışında yazılı (hüsn-i hat) panolar ve dekoratif kutular çalışmaktadır. Seri imalat rahle çalışan H. Hüseyin Aytekin atölyesinde ise; üretimler sürekli devam etmekte olup Konya içi ve İstanbul, İzmir, Eskişehir, Bursa ve Erzurum’a rahle dağıtımı yapılmaktadır. H. Hüseyin Aytekin’in gözetiminde yapılan seri üretimlerde işçilik, motif ve kompozisyon açısından sanat değeri bulunmamaktadır. H. Hüseyin Aytekin’in, Türkiye’de bu alanda çalışan sayılı atölyelerden birine sahip olduğu için sanatın devamı konusunda kaygısının olmadığı görülmüştür.

Ekonomik yönden tatminkâr olmayan elde rahle yapımına karşı duyulan heves gün geçtikçe azalmaktadır. Kur’an okumanın manevî hazzı ile estetiği ağaç üzerinde bir araya getiren rahlelerin, ne yazık ki gelecekte sadece müzelerde ve koleksiyonerlerde bulunan sanat eserleri olarak karşımıza çıkması kuvvetli bir ihtimal olarak görünmektedir.

4. 1. 3. At Arabası Yapımı ve Boyacılığı

4. 1. 3. 1. Malzeme

At arabası yapımı ve boyacılığında 1940’lı yıllardan bugüne aynı hammaddeler, araçlar, teknikler ve süsleme özelliklerinin değişmeden kullanıldığı belirlenmiştir.

Yapımda; gürgen ağacının araba oku, ön düzen yastığı, dingil takozu, alt ve üst kasalarda kullanıldığı, çam ağacının alt taban ve yan kasalarda kullanıldığı, suvarmılık denilen dişbudak ağacının ise tekerlekte kullanıldığı tespit edilmiştir.

Demir işlerinde kullanılan şerit demirlerin günümüzde Konya’dan temin edildiği ve bazı araba ustalarının eski arabaların demir parçalarını eriterek yeni arabalarda kullandıkları görülmüştür.

Boya işlerinde ise; macun, zımpara, astar boyası, yağlı boya ve boyaları inceltmede gaz ve benzin kullanıldığı belirlenmiştir.

Araba yapımında araç olarak ağaç işlerinde marangozlukta kullanılan sanayi tipi makineler ve el takımları, boya işlerinde ise çeşitli kalınlıkta fırçalar, spatula ve boya kapları kullanılmaktadır.

4. 1. 3. 2. Teknik

At arabası yapımında ağaç işleri ve demir işleri, süslemede ağaç üzeri boyama ve sıcak demir işleri kullanılmaktadır.

Yapım aşamalarında, diğer merkezlerde kullanılan teknikler ile Konya'da uygulanan yapım ve süsleme teknikleri genel olarak aynıdır. Ancak bazı yapım aşamalarında, parça isimlerinde, motif isim ve özelliklerinde farklar olduğu belirlenmiştir.

Bunlardan en önemlilerinin, araba parçalarına verilen yöresel isimler olduğu Ege, Marmara bölgesi ile Konya arasında isim farklılıkları bulunduğu tespit edilmiştir. Arabanın ağaç ve demir bölümlerinin yapımındaki incelik ve boyacılığındaki motif zenginliği bakımından bu meslekte Konya iline özgü farklar olduğu da dikkati çekmiştir. Bunlar; arabanın ağaç bölümlerinde kullanılan el ve torna işi parçalar, alt yapıda kullanılan sıcak demir işi parçaların biçimleri ve boyamada kullanılan zengin renk, motif ve kompozisyon özellikleridir. 1970'li yıllardan günümüze, Tatar arabalarına (yaysız yük arabaları) olan talebin yaylı (yük) arabalarına göre oldukça azaldığını belirlenmiştir. Meraklıları tarafından sipariş edilen Tatar arabaları dekoratif amaçlı bahçelerde süsleme elemanı olarak kullanılmaktadır (Fotoğraf No: 245).

Yaylı, Tatar ve minyatür araba yapımı Konya içi, civar ilçe ve köyler, Konya dışı ile yurt dışından gelen siparişler doğrultusunda devam etmektedir. Konya'lı ustalar, bu at arabalarının dışında, sipariş gelirse fayton da yapabileceklerini de ifade etmişlerdir.

Son yıllarda yeni araba üretiminin de azalması ile ustalar, Konya ve çevresinden gelen eski araba tamiratına ve maket, minyatür araba yapımına yönelmişlerdir. Araba yapan ve boyayan ustalar günümüzde mesleklerinin yaşatılması için tek çözümü maket araba üretiminde bulmuşlardır. Bu şekilde yaklaşık altı farklı boyda Tatar, yaylı, fayton ve kağrı olarak çalışılan maket arabalar donatı malzemesi olarak parklarda, otellerde, lokantalarda ve marketlerde kullanılmaktadır. Maket arabaların yanında araba tekerleğinden masa, sehpa, avize ve arabanın üst kasasının yarım kesitinden duvar rafları yapılmaktadır (Fotoğraf No : 246).

4. 1. 3. 3. Süsleme Özellikleri

Araba boyacılığında, “her yörenin deseni ve resimleri ayrı ayrıdır. Araba ustaları, meydana getirdikleri desenlerin tabiattaki örneklerine benzeyip, benzemediğini düşünmeden kendi resimlerini kendileri yaratmaktadır”⁸²⁸ Naif resim denilen bu uygulamada, tabiatta var olan unsurların karakter, boyut ve renkleri uygulayıcının hayal gücüne bağlı olarak karşımıza çıkar. Boyacı ustalarının manzaralarında, gerçeğe bağlılıkları doğrudan doğruya gözleme dayanmaktan çok, ustaların tabiattan akıllarında kalanları sadıkça yansıtmaya çalıştıkları

⁸²⁸ Keskiner, C., “Türk Süsleme San’atı”, **Kök**, Cilt: 1, Sayı: 3, İstanbul, 1981, s. 16.

hayali görüntüler niteliğindedir.⁸²⁹ Perspektif kurallarına tam uyulmadan yapılan bu resimlerde boyacılar, çıraklık dönemlerinde gördükleri ustalarının resimlerine ve öğrendikleri kurallara uygun çalışmaktadırlar. Ustalar resimlerinde sevinçlerini, renkli ve şenlik duyguları uyandıran tarzda renk ve motif zenginliği içinde uygulamaktadırlar.

Ancak, esas önemli unsurun boyacı ustasının yeteneği ile yaptığı resimlerin doğrudan bağlantılı olduğudur. Bu yüzden ki; “Konya deseni Bursa’yı, Bursa deseni de Akhisar’ı tutmaz”,⁸³⁰ motif, renk ve kompozisyon bakımından her yöre birbirinden farklı özellikler taşımaktadır.

Günümüzdeki en eski araba ustası İrfan Gedikgil; Konya’da boyacılığında eskiden at arabalarının tekerlekler dahil her yüzeyin yatay, kalın ve ince çizgilerle süslendiğini ve manzara resimlerinin sadece ön ve arka kasa kenarları üzerine merkezi olarak sade bir şekilde yapıldığını ifade etmiştir. Aynı zamanda “armutlu” denilen bir daldaki armut resimlerinin genellikle yeşil renkte yapılıp, armut formlarının içine gül motiflerinin boyandığını ve çok meşhur olan bu kompozisyonun eskiden araba siparişi veren kişiler tarafından, “benim kasam armutlu olsun” şeklinde taleplerle istendiğini belirtmiştir.⁸³¹

Eski arabaların daha sade olduğunu belirten İrfan Gedikgil, zamanla at arabalarında kullanılan motif kompozisyonlarının değişerek, günümüzde pek çok motifin karışık olarak bir arada kullanıldığını söylemiştir. Eskiden arabaların boyasında zemin rengi olarak, genellikle siyahın kullanıldığı ve üzerindeki çizgilerin kırmızı, sarı, mavi, yeşil gibi canlı renklerden oluştuğunu ifade etmiştir.⁸³²

Günümüzde kullanılan motif özelliklerine bakılacak olursa, geçmişteki kompozisyonlardan tamamıyla farklı olarak zengin bir motif ve renk çeşitliliği içinde arabaların oldukça karışık kompozisyonlarda boyandığı dikkati çekmektedir.

Motiflerde ana temayı manzara resimlerinin oluşturduğu görülmektedir. “Resimlerde geçmişte sadece kasanın ön ve arka kısmında kullanılan merkezi kompozisyon şeması terk edilmiştir”.⁸³³ Günümüzde, araba kasasının her yüzeyinde ve tabanında birbirinden farklı manzara resimlerinin gül motifleri ve geometrik bordürlerle çevrelenerek grup kompozisyonları şeklinde yer aldığı görülmektedir. Bu resimler arabaların kasa yüzeylerinde küçük, arabanın taban kısmında büyük ve arabanın alt düzeninde ise oldukça küçük minyatür halde kullanılmaktadır.

⁸²⁹ Arık, R., “Camide Resim”, **Türkiyemiz**, Yıl: 5, Sayı: 14, İstanbul, 1974, s. 8.

⁸³⁰ Yazıcı, E., **A.g.m.**, s. 33.

⁸³¹ 14.07.2003 tarihinde İrfan Gedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁸³² 14.07.2003 tarihinde İrfan Gedikgil ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁸³³ Koçan, H., “Geleneksel Halk Sanatında Cam Altı Resimleri,” **Cam Altında Yirmi Bin Fersah**, (Haz. Şennur Şentürk), İstanbul, 1997, s. 13.

Kıvrık dallar üzerindeki gül, lale, yaprak motiflerinden oluşan bitkisel motiflerin daire, oval, elips, damla biçimlerindeki çerçeveler içinde dolgu motifi olarak ve üst kasa ile alt düzende yer alan ince yüzeyler de bordür olarak görülmektedir. Bitkisel bezemelerin yanında geometrik biçimlerden oluşan kompozisyonların da, hem dolgu motifi, hem de bordür olarak yer almaktadır. Geometrik kompozisyonlardan özellikle fırır ve ikili burğu motifinin tüm arabalarda yoğun olarak kullanılan bir süsleme olduğu belirlenmiştir. Geçmişte kullanılan yatay çizgilerin seyrek olarak manzara resimlerine ve bordürlere çerçeve olarak kullanıldığına rastlanılmıştır. Sadece süsleme amaçlı kullanılan bu motiflerin yanında göz motifinin nazar, Türk bayrağının milliyetçilik, popüler yazıların ise zevk, düşünce ve adres amaçlı kullanıldığı belirlenmiştir.

Diğer merkezlerde motif olarak, Konya ili boyacılığında daha sade kompozisyonlara rastlanmaktadır. Manisa-Akhisar ve Tekirdağ-Çorlu'da, eski Konya arabalarında yer alan yatay çizgilerin ve geometrik biçimlerdeki kartuşlar içindeki bitkisel motiflerin ana desen olarak kullanıldığı görülmektedir. Bursa arabalarındaki motif ve kompozisyonların, Konya arabalarına göre daha estetik, sade ve belli kurallara bağlı olarak uyum içerisinde kullanıldığı dikkati çekmiştir. Akşehir süslemelerinin ise Bursa ile büyük ölçüde benzerlik gösterdiği, motif çeşitliliği bakımından Konya ilinden daha zengin olduğu belirlenmiştir.

Süslemede kullanılan renklerde ise; Konya'da kırmızı, mavi, sarı, yeşil gibi oldukça canlı renklerin ve tonlarının bir arada kullanıldığı görülmüştür. Motif zenginliğinin yanında ustalar, kullandıkları renklerde de belli bir uyum ve kural aramadan oldukça canlı renkleri bir arada kullanmayı tercih etmişlerdir. Arabanın alt yapısındaki aşırı bezeme ile kasadaki manzara tutkusu arasındaki çatışma renklerle bütünleştirilmiştir.⁸³⁴ Diğer merkezlerde birbiri ile uyumlu en fazla beş çeşit renk ve tonları ile özellikle Manisa-Akhisar ve Tekirdağ-Çorlu arabalarında kırmızı, lacivert, siyah, sarı ve beyaz renklerinin sıkça kullanıldığı görülmektedir.

Boyacı ustaları; son yıllarda talebin azalması ile başlayan ekonomik sıkıntılarını fırçalarına yansıtıkları belirterek, boyacılıktaki sanat ve işçilik değerinde giderek azalma olduğunu ifade etmişlerdir.⁸³⁵ Boyanan her arabada, motif türlerinin tamamının kullanıldığı ve geçmiş örneklere nazaran kompozisyon ve renklerde sadelik bulunmadığı tespit edilmiştir. Resimlerde renk ve motifler bir arada kullanıldığı için, gözü yoran kalabalık bir kompozisyon oluşmaktadır. Bu nedenle, geçmiş yıllarda Konya arabalarında görülen özgün motif ve renkler yerini düşük kalite ve işçilikteki resimlere bırakmıştır.

⁸³⁴ Şentürk, Ş., **A.g.e.**, s. 13.

⁸³⁵ 09.07.2003 tarihinde Hüseyin Ertavukçu ve 12.06.2003 tarihinde Veli Kurtlar ile yapılan kişisel görüşmeden.

Geçmişte Konya boyacılığını diğer merkezlerden ayıran en önemli üslup özelliği sade çizgiler, manzara resimleri ve “armutlu” kompozisyonlar olarak bilinirken, günümüzde Konya boyacılığında, ustaların geleneksel özellikleri yozlaştırarak “boş yer kalmayacak şekilde” boya yapmaları ile “Konya boyası” olumsuz bir değişim göstermiştir.

4. 1. 3. 4. Ustalar

Günümüzde mesleği icra eden dört usta ile Konya’da Tatar arabası, Konya yaylısı, kağıdı ve çeşitli boylarda maket araba yapılmakta ve bu arabalar üç boyacı usta tarafından boyanmaktadır. Ustaların çırağı bulunmamaktadır.

Araba yapan ustalardan; günümüzde mesleğini ve yurt içi ve dışından sürekli sipariş alarak devam ettiren Musa Ünal ile, boyacı Veli Kurtlar’ın mesleki durumlarının diğer ustalara nazaran daha iyi olduğu saptanmıştır.

Araba yapan ve boyayan ustalar, geçmişe göre günümüzde olumsuz uygulamalar yapılan Konya arabacılığı ve boyacılığının; farklı yörelerden Konya’ya gelip çırak yetiştiren ustalar, yetişen çırakların yetenek ve hayal gücü, ekonomik koşullar, teknoloji, toplumun değer yargıları ve tanıtıma bağlı olarak olumsuz gelişim gösterdiğini belirtmişlerdir.

4. 2. Toprak İşleri

4. 2.1. Çinicilik

4. 2. 1. 1. Malzeme

Çini yapımında kullanılan ana malzeme, temiz ve iyi cins kil ile yapılan çini çamurudur. Konya’daki tüm çini atölyeleri çamur, astar ve sırtı Kütahya’dan temin etmektedirler. Bazı dekorlama kurslarında bisküviler de Kütahya’dan getirilmektedir. Dekorlama işleminde kömür tozu, parşömen kağıdı, kimyasal boyalar, astar ve sırt kullanılmaktadır. Şekillendirmede kullanılan araçlar ise, yurt genelindeki tüm çini atölyelerinde kullanılan elektrikli torna-çark, kalıplar, şablonlar, press makinesi ve fırındır.

4. 2. 1. 2. Teknik

1997’de başlayan Konya çiniciliği, ilk çalışmalarında tamamen Kütahya çiniciliği tarzında üretimler yapmıştır. Kütahya’dan hazır olarak getirilen çamur; alt yapı elemanları tarafından dik mal (form) yapılacak ise çarkta, tabak yapılacak ise kalıplarda, karo yapılacak

ise press makinesinde şekillendirilmektedir. şekillendirmeleri yapılan bisküvilere dekorlama uygulanmaktadır. Dekorlamada kullanılan teknikler file kontur çekimi, tonlama ve dımdık teknikleridir.

Son yıllarda pek çok çini kursları ve güzel sanatlar okullarının açılması ile Selçuklu çiniciliği üslûbunda da çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Bu çalışmalarını ilk başlatan Destegül Güzel Sanatlar Mektebi olmuştur. Selçuklu çiniciliği tarzında elde tap tap yöntemi ile taş çini, sırlı tuğla, ve mozaik çini uygulamaları devam etmektedir.

Çini üretiminin; mimaride karo ve günlük ve dekoratif kullanım amaçlı dik mal-form şeklinde ikiye ayrıldığı belirlenmiştir. Karo, mimari amaçlı kullanılan kare, altıgen, haç, sekiz kollu yıldız formlarında yapılmaktadır. Seri üretimde karolar, makinede press tekniğinde hazırlanmakta ve serigrafi yöntemi ile dekorlanmaktadır. Elde yapılan üretimlerde, tap tap yöntemi ile hazırlanan karolar (taş çini), sır altı ya da sır üstü tekniğinde dekorlanmaktadır. Dik mal, dekoratif ya da günlük kullanım amaçlı tabak, kase, vazo, kandil, sürahi, ibrik, saksı v.b. üretilen ürünlerdir. Dik mallar çarkta şekillendirme yöntemi ile hazırlanmakta olup ve sır altı, sır üstü teknikleri kullanılmaktadır.

Son birkaç yıldır çinicilik alanında yapılan çalışmaların ve ürün çeşitliliğinin arttığı Konya'da, çini atölyeleri yurt içi ve dışından sipariş üretimler almaya başlamıştır. Bu siparişler, özellikle mimari alanda Selçuklu ve Kütahya tarzında duvar karolarına yönelik olmuştur. Bunun sebebi; Konya ve çevresindeki mimari eserlerde bulunan çini süslemelerdeki (özellikle Kubâd Abad Sarayı çini motifleri) özgün motiflerin, Konya'da üretilen çinilerde kullanılması ve bunun da İznik ve Kütahya desenlerinden sonra çini sektöründe yaşanan bir yenilik olması şeklinde açıklanabilir.

4. 2. 1. 3. Süsleme Özellikleri

Konya çiniciliğindeki ilk çalışmalar, tamamen Kütahya çiniciliği üslûbunda olmuştur. Yapılan süslemelerde çoğunlukla üsluplaştırılmış ve yarı üsluplaştırılmış rûmî, palmet, hatâyî, penç, yaprak, kıvrık dallar, gül, lale, karanfil v.b bitkisel motiflerin kullanıldığı kompozisyonların yanında kuş, balık figürleri ve yelkenli motifleri de kullanılmıştır. Motifler; merkezi simetrik ve ince-kalın bordürler şeklinde düzenlenmektedir. Ana desen etrafında mutlaka tek, ikili ve üçlü bordürler bulunmaktadır.

Kütahya tarzı çini uygulamaların dışında, yurt içi ve dışındaki müzelerde bulunan Selçuklu ve Osmanlı-İznik çini eserlerin röprodüksiyon çalışmaları da yapılmaktadır. Bu

uygulamalarda eserde bulunan orijinal motif, renk ve yapım tekniğinde bazı deformasyonlar görülmüştür.

4. 2. 1. 4. Ustalar

1997 yılında Selçuklu Belediyesi tarafından Konya’da çinicilik başlatılmış ve Kütahya Meslek Yüksekokulu’ndan gelen Erdoğan Uslu, Nimet Çelik ve Konya’lı Veli Tuna ilk çini çalışmalarını yapmışlardır. Bu kişiler, Selçuklu Belediyesi bünyesinde açılan çini kursları ile dekorlama alanında pek çok kursiyer yetiştirmiştir. Günümüzde, bu kursiyerlerin çalıştığı dekorlama ve üretim yapılan dört ayrı atölye bulunmaktadır. Bu atölyelerde çini üretiminin yanında, kurs da verilmektedir. Bunlar; Selçuklu Belediyesi Çini Atölyesi, Asya Çini-Seramik, Destegül Güzel Sanatlar Mektebi’dir. Bu atölyelerle beraber, mezun olmuş kursiyerlerin açtığı sadece dekorlama yapılan çini atölyeleri de bulunmaktadır., Bunlar; Selçuklu Çini, Simge Çini Atölyesi, Kardelen Çini Evi’dir. Giderek çoğalan çini kursları ile birlikte, önümüzdeki yıllarda çini sektöründe Konya çiniciliğinin adını duymak mümkün olacaktır.

4. 2. 2. Çömlekçilik

4. 2. 2. 1. Malzeme

Çömlekçilikte hammadde olarak iki çeşit toprak ve kum kullanıldığı belirlenmiştir. Bunlardan ilki, Sille ve Konya’dan elde edilen boz topraktır. İkincisi Beyşehir Höyük Kasabası’ndan, Aydın Çine’den, Eskişehir’den, Ilgın’dan ve Nevşehir Avanos’tan elde edilen kırmızı topraktır. Bu topraklarla birlikte mutlaka kullanılması gereken Sille’ye özgü en önemli hammadde Sille’deki taş ocaklarından getirilen kireçsiz, beyaz renkli ve kil oranı yüksek kumdur. Süslemede renkli sır, yağlı boya, plastik boya ve vernik kullanılmaktadır.

Yapımda kullanılan araçlarda ise, geçmişten günümüze teknolojik gelişmelerle bazı değişimler yaşanmıştır. Eskiden ayakla döndürülen çarkın yerini elektrikli motorla çalışan çark almış, ağaçtan yapılan sahtiyanların malzemesi de plastik olmuştur.

4. 2. 2. 2. Teknik

Çömlek yapımı bir ekip işi olduğu için, ocaklarda işbölümü yapılmaktadır. Ocaklarda çark başında oturan ve çamura şekil veren çark ustaları ile çamuru hazırlayan çamur ustaları

bir arada çalışmaktadır. Her usta kendi işi ile uğraşır. Çamur ustasının görevi çamuru hazırlamak, yoğurmak, zuvala ve künte hazırlamaktır. Hazırlanan künteler çark ustasına verilir ve usta yapılacak mamulün türüne göre çarkta şekillendirmeye geçer.

Şekli verilen mamullerin yüzeylerine parmak ya da tarak, çakı, kalem gibi sivri uçlu araçlar ile süsleme yapılmaktadır. Ocakların tamamında yere gömme fırınların bulunduğu ve bu fırınların üretilen mala göre üç haftada ya da ayda bir kez yakıldığı belirlenmiştir. Fırınlanan mamullerin yüzeylerine kullanım alanlarına göre yağlı boya, plastik boya, renkli sır veya vernik sürülür.

Günümüzde üretim yapan altı adet ocağın bulunduğu Konya'da, dört adet ocağın sadece baca şapkası yapımı ile uğraştığı ve diğer iki ocaktan bir tanesinin her türlü toprak kap yapımını devam ettirdiği, diğer ocağın ise dekoratif çiçek tanzim kapları ve saksıların dışında gelen siparişlere göre üretim yaptığı belirlenmiştir. Toprak kaplar farklı boylarda, yüzeyleri sade yada basit süslemeli olarak yapılmaktadır.

Son yıllarda çömlek ustalarının belirli yükseklikte, silindirik gövdeli, ağzı geniş, kapak kısmı sırlı ya da sırsız yapılan baca şapkalarından para kazandıkları ve baca kullanımının Konya çevresindeki evlerde ve inşaatlarda oldukça yaygın hale geldiği belirlenmiştir. “Dumanın kolay çekilmesine ve baca içine dışarıdan herhangi bir şey girmesine engel olan baca şapkaları, bazı evlerde baca ağızlarında tek kullanılabildiği gibi bazı evlerde de iki, üç ve hatta beş kat üst üste konularak ta kullanılabilmektedir.”⁸³⁶ Son 20 yıl içinde toprak baca şapkası kullanımının kolay temin edilmesi ve ucuz olmasından dolayı giderek güney bölgelerindeki evlerde ve yapı kooperatiflerinde artmaya başladığı gözlenmiştir.

4. 2. 2. 3. Süsleme Özellikleri

Toprak mamullere yapılan süslemelerin oldukça basit kompozisyonlardan oluştuğu belirlenmiştir. Mamul çark üzerinde dönerken sivri araçlar ve parmak yardımı ile geometrik süslemeler yapılmaktadır. Testi, küp, vazo gibi toprak kapların yüzeylerine yatay çizikler, çamurdan hazırlanan ikili burgular, parmakla yapılan yuvarlak girintiler saksıların ağız kısımlarına hareketli firfırlar yapılmakta ve baca şapkalarının gövdeleri dikdörtgen, daire ve kalp şeklinde boşaltılmaktadır.

Ustaların tamamı aynı süsleme kompozisyonlarını kullanmaktadır. Sadece Mehmet Özerdem fırından çıkan arızalı mamulleri alçı ile tamir etmekte ve yüzeylerini alçı ile kaplayarak süslemektedir. Bazı örneklerde alçı üzerine baskı tekniğinde çeşitli resimlerin de

⁸³⁶ Barışta, H. Ö., **A.g.m.**, s. 37.

uygulandığı görülmektedir. Süslemesi yapılan mamuller fırınlandıktan sonra kullanım alanlarına göre boyanmakta ve sırlanmaktadır. Boyama aşamasında da bazı ustalar, fırça yardımı ile zigzaglar, yatay çizikler, yuvarlaklar, “S” kıvrımlar şeklindeki sade geometrik kompozisyonları kullanmaktadırlar. Kullanılan motifler geçmişten günümüze aynı özellikleri korumakta olup, simgesel anlamlar taşımamaktadır.

Çömlekçilikte üretilen ürünlerin dışında yeni formlar ve farklı süsleme teknikleri ile estetik değeri olan dekoratif ürünler de ortaya çıkartılmaktadır. Son yıllarda Selçuk Üniversitesi Resim Bölümü öğrencileri tarafından toprak ürünlere karşı ilgi ve talebin artması ile çömlekçilikte bir hareketlenme yaşanmıştır. Öğrenciler Sille’deki Yaşar Bulut ustanın atölyesinde, küp gövdeli toprak heykel ve rölyef tekniğinde dekoratif duvar panosu çalışmaları yapmaya başlamışlardır. Bu durum çömlekçiliğe farklı bir bakış açısı getirerek, mesleğin gündemde kalmasını sağlamaktadır.

Bu çalışmaların yanında A. Rıza Yeni, Y. Ziya Öztürk, Ahmet ve Ayşe Aydemir tarafından; doğal kent görünümleri, insan ve hayvan kabartmaları ile stilize ve soyut çalışmalardan oluşan küp gövdeli insan ve hayvan heykelleri ile duvar panoları yapılmaktadır. Ürünler farklı tekniklerde renklendirilmektedir (Fotoğraf No: 247-248). Bu şekilde yapılan modern tasarımlarla, çağdaş plastik sanatlar ve geleneksel sanatların teknik ve hammadde bakımından bir arada kullanılması sağlanmaktadır. Dekoratif kullanımı olan bu eşyaların sürekli talep görmesi sebebi ile de, çömlek ustalarına ve mesleklerine ilgi artmaktadır.

4. 2. 2. 4. Ustalar

Konya’da çömlekçiliği devam ettiren ustaların tamamının çıraklıklarında Ankara’nın ilçelerinde çalıştıkları, ardından toplu olarak Konya’da Birlik Kiremit Fabrikasının civarında çalıştıkları ve 1976 yılında 500 evler mevkiine taşındıkları belirlenmiştir. Konya’daki çömlek ocaklarının daima bir arada üretime devam ettiği ve çömlek ustalarının birbirlerinden ayrılmadan mesleklerini toplu olarak sürdürdükleri tespit edilmiştir.

Yapılan araştırmalarda Konya çömlekçiliğinin, Anadolu’daki diğer merkezlere göre; usta sayısı, mesleğe bağlılık, kullanılan hammadde ve geleneksel tekniklerin devam ettirilmesi yönünden daha iyi durumda olduğu belirlenmiştir. Günümüzde Konya’da üretim yapan altı adet ocak bulunmaktadır. Bu ocaklara ilaveten, Avanos’tan gelecek ustalar ve Konya’lı çömlekçilerin işbirliği sonucunda iki adet çömlek fabrikasının kurulması planlanmaktadır. Bu faaliyetlerle gelecek yıllarda Konya çömlekçiliğinin alt yapısının güçleneceği ve daha donanımlı olacağı söylenebilmektedir.

Bütün ustaların kullandıkları hammadde ile uyguladıkları tekniğin aynı olduğu, ancak yapılan toprak ürün çeşitliliğinde bazı farklılıklar yaşandığı tespit edilmiştir. Bu farklılıklar; çark ustası ve yardımcı eleman sayısının az olması ve buna bağlı olarak dolaylı seri üretim yapılamaması, hammadde temininde aksaklıklar çıkması şeklinde açıklanabilmektedir.

Ustalar; yaptıkları toprak mamulleri kendi atölyelerinde satabildikleri gibi, yurt içinde İç Anadolu Bölgesi, Marmara Bölgesi, Akdeniz Bölgesi ve Doğu Anadolu Bölgesindeki bazı illere pazarlamaktadırlar. Bu merkezler ile; yurt dışından Almanya, İngiltere, Hollanda, Fransa gibi Avrupa ülkelerinde de toprak mamul gönderilmektedir. Konya’da şehir merkezinde bu ürünleri satan üç adet ticarethane bulunmaktadır. Bu ticarethanelerde, Konya’da yapılan toprak ürünlerin dışında, yurt içinden Aydın, Bursa, Doğanhisar gibi farklı merkezlerden ve İran’dan gelen toprak mamuller de satılmaktadır.

Çömlek atölyelerinin dışında, Konya’da tandır yapımının şehir merkezinde bulunan üç atölyede devam ettiği belirlenmiştir. Tandır yapımı ile uğraşan ustalardan Muammer Oflaz, eskiden çömlek ustası olduğu için tandır yapımının oldukça emek ve el becerisi gerektirdiğini belirtmiştir. Killi topraktan hazırlanan çamurdan yapılan zuvalaların (çamur rulo) üst üste eklenmesi ile meydana gelen tandırlar dört farklı boyda üretilmektedir (Fotoğraf No: 249). Geçmişte ısınma amaçlı da kullanılan tandırlar günümüzde Konya’da meşhur olan “tandır ekmeği” ve “tandır kebabı”nın yapımında kullanılmaktadır. Muammer usta tandırı; Mardin, Ağrı ve Diyarbakır’dan Konya’ya tandır almaya gelen kişilerin olduğu belirterek, ağzının tadını bilen ve eski mutfak geleneğine bağlı yaşayan kişilerin tercih ettiğini vurgulamıştır.⁸³⁷

4. 3. Kaba Taşçılık ve Mermercilik

4. 3. 1. Malzeme

Taşçılık Konya ilinde kaba taşçılık ve mermer işçiliği olarak ikiye ayrılmaktadır. Kaba taşçılıkta çoğunlukla Sille ve Gödene taşı kullanılmaktadır. Mermer işçiliğinde genellikle İstanbul Marmara mermeri ve Afyon mermeri kullanmakta olup, yapılan işe ve bütçeye göre Manavgat taşı, Angazit taş, Bursa Kemalpaşa mermeri, kırmızı traverten, Gölbaşı taşı da tercih edilmektedir.

Kaba taş işçiliğinde geçmişte kullanılan araçların günümüzde de kullanıldığı belirlenmiştir. Mermer işçiliğinde ise, teknolojik gelişmelere bağlı olarak sanayi tipi kesim, desen oyma ve yüzey düzeltme makineleri kullanılmaya başlanmıştır.

⁸³⁷ 09.11.2002 tarihinde Muammer Oflaz ile yapılan kişisel görüşmeden.

4. 3. 2. Teknik

Kaba taş işçiliğinde Sille Sarayköy taş ustalarının tamamı, kesme, yontma ve montaj işlemlerinin uygulamayı bilmektedir. Ancak ustalar en iyi yaptıkları işler göre kendi aralarında kesimci, yonucu ve montajcı olarak gruplara ayrılmaktadır. Ustalar yaptıkları mimari işin türüne göre murçlama (kaba yonu), normal yonu, taraklama, çürütme ve derz dolgu tekniğini uygulamaktadırlar.

Yapılan işlerde motif ve süsleme bulunmamakla birlikte, ustalar montajda, yontmada, ve duvar örme işlerinde meydana gelen hareketli görünümleri süsleme olarak kabul etmişlerdir. Sarayköy taşçılığı her ne kadar “kaba taş işçiliği” olarak adlandırılrsa da, mermer işçiliği ve mezarcılık gibi mesleklerde kullanılan tekniklerin temelini oluşturduğu unutulmamalıdır. Hatta eskiden en ünlü mimarların bile taşçı ustası olduğu bilinmektedir.

Mermer işçiliğinde uygulanan teknikte el işçiliğinin payı azalmış ve sanat değeri düşük ürünler yapılmaya başlanmıştır. Yapılan ürünlerde el işçiliği olarak, sadece kitabelerde bulunan hat yazılar ile mimari elemanlarda bulunan süslemelerin ince işçilikleri oyma ve kabartma tekniklerinde çalışılmaktadır.

Kaba taş işçiliğinin genellikle dini ve sivil mimaride duvar ve zemin kaplamalarında, fırın, çeşme v.b. gibi mimari elemanlarda, dekorasyon ve restorasyon işlerinde kullanıldığı belirlenmiştir. Mermer işçiliğinde ise, başta dini mimaride kullanılan mimari elemanlar ve sivil mimaride kullanım amaçlı (merdiven, tirabzan, şömine, sehpa, mutfak ve banyo tezgahı) mimari elemanlar yapılmaktadır.

Yurdumuzda pek çok ilde mermer işlemeciliği bir meslek olarak giderek büyümektedir. İstanbul, Afyon, Manisa-Akhisar, Burdur, Bolu-Düzce, Amasya, Antalya, Isparta, Tokat-Zile, Ankara, Bursa-Bayburt, Kütahya ve Konya’da bulunan çeşitli üniversitelerin Meslek Yüksek Okullarındaki “Mermer İşlemeciliği” bölümlerinde ve el sanatları eğitim merkezlerinde de taş işçiliği öğretilmektedir. Konya ili taşçılığında yapılan işler diğer iller ile karşılaştırıldığında Konya ve İstanbul taş işlerinin sanat değeri yüksek işçiliklerde hazırlandığı dikkati çekmektedir.

4. 3. 3. Süsleme Özellikleri

Kaba taş işçiliğinde, taşların yüzeylerine motif uygulanmamakta ve kullanılacağı yere göre taş yüzeyinin tamamı düz, yivli (taraklama), profilli veya kabartma tekniğinde işlenmektedir.

Mezar taşlarında alınlık kısmı düz, yuvarlak, dilimli kemer (üç,beş,altı dilim), mihrap ve yuvarlak biçimli güneşe benzer şekillerden oluşmaktadır. Baş taşı üzerine oldukça sade motifler yapılmaktadır. Bunlar; lale, karanfil, gül, sümbül v.b. stilize edilmiş çiçek ve yapraklar, rozetler, şemse, ay-yıldız motifleri ve geometrik zencereklendir. Ayrıca baş taşı üzerine kişinin ismi ve ailesi hakkında bilgi, doğum ve ölüm tarihi ile dualar, ayetler, hadisler, sureler, kişiye özel yazılmış şiirler, beyitler ve hikmetli sözler de yazılmaktadır.

Mermer işçiliğinde yapılacak ürün, mimaride yerleştirileceği mekana göre çizilen projeler doğrultusunda uygulanmaktadır. Geçmiş dönemlere ait taş eserlerde, taşın kullanımındaki incelik ve işçilik günümüzde taşçılık mesleğini devam ettiren ustalara ilham kaynağı olmaktadır. Bu sebeple yapılan ürünler genellikle Osmanlı klâsik ve son dönem taş işçiliğindeki mimari elemanlarla benzer özellik göstermektedir. Kullanılan kompozisyonlar geometrik ve bitkisel motiflerden meydana gelmektedir. Bazı uygulamalar ise, Osmanlı döneminde yapılmış dini ve sivil mimari elemanlarının birebir benzer çalışmalarından oluşmaktadır.

4. 3. 4. Ustalar

Taşçılıkta yapılan işlerde gün geçtikçe sanat değerinin azaldığını ve taş yontma işinde emeklerinin karşılığını alamadıkları ifade eden ustalar, taş süsleme işine oldukça karamsar bakmaktadırlar. Mesleklerinin sadece taş yontmadan ibaret olmadığını da belirten ustalar, kendilerine sağlanacak imkanlar dahilinde taş süsleme işlerinde farklı taş türleri ve tekniklerle de yeteneklerini göstereceklerini ifade etmişlerdir.⁸³⁸

Araştırmada, günümüzde Sarayköy’de taşçı olarak on dokuz ustanın bulunduğu tespit edilmiştir. Ancak bu ustaların tamamının mesleklerini yapmadıkları, içlerinden baba-oğul ve kardeş olarak 15 ustanın mesleği devam ettirdikleri belirlenmiştir. Ustaların, şehir içi ve şehir dışında seyyar olarak çalışmaları ve siparişe bağlı olarak taş işi yaptıkları için hepsi ile görüşme yapılamamıştır. Mesleğini sürekli devam ettiren yedi adet Sarayköy’lü taş ustası çalışmada yer almıştır. Bunların tamamının kesim, işleme ve montaj işlerini yapabildiği ancak kendi içlerinde sadece taş kesimi, taş işleme, restorasyon, fırın yapımı gibi alanlara ayrıldıkları görülmüştür.

⁸³⁸ 12.07.2003 tarihinde Rasim Altuntaş, 12.07.2003 tarihinde Adil Acar ve İzzet Güzel ile yapılan kişisel görüşmeden.

Sarayköy'lü taş ustalarından pek çoğu yeteneği olmaksızın, sadece baba mesleğini devam ettirmek ve meslek sahibi olmak için taşçılığa başlamıştır. Bunun sonucunda yapılan ürünlerde fazla sanat değeri olmadığı görülmektedir. Geçmiş örnekleri ile kıyaslandığında, günümüz Konya taşçılığı için bazı önlemler alınması gereği kaçınılmazdır.

Ustalar, mesleklerinin tanıtımının yapılmasında Belediye'lerin çok etkili kurumlar olduğunu düşünmektedirler. Sadece yaz aylarında sürekli olarak çalışan ustalar, devlet kurumlarının kendilerine sahip çıkmasını istemektedirler.⁸³⁹

Mermer işçiliğinde durum kaba taş işçiliği gibi değildir. Artan talep karşısında atölyeler sürekli çalışmaktadır. Mermer ustaları yoğun çalışma ortamına rağmen, ekonomik olarak gayet tatminkar olan mesleklerine sahip çıkmışlardır.

4. 4. Tespihçilik

4. 4. 1. Malzeme

Tespihçilikte hammadde alanı oldukça zengindir. Konya tespihçiliğinde kullanılan hammaddeler genel olarak ağaçlar, meyve çekirdekleri, fosil ve hayvansal kökenli taşlar ile sentetik malzemelerden oluşmaktadır. Bunlar; ağaç ve meyve kökenli olanlardan yılan ağacı, ceviz ağacı, pelesenk ağacı, gül ağacı, öd ağacı, zeytin ağacı, sakız ağacı, narçil ağacı, kuka ağacı, hurma, zeytin ve iğde çekirdekleri, hayvansal kökenli olanlardan fildişi, mercan, koçgergedan ve camız boynuzu, su aygırısı dişi, Mors balığı dişi, fosil kökenli olanlardan kehribar (ateş-damla), Oltu taşı, lüle taşı ve sentetik malzemelerden; akrilik, katalin ve sıkma kehribar bulunmaktadır. Büyük boyda yapılan süs amaçlı tespihler de ise, kolay elde edilebilen çam ve kavak ağaçları kullanılmaktadır. Yapılan incelemeler sonucunda, Konya'daki ustaların özellikle doğal hammadde temininde yüksek fiyat bakımından zorluk yaşadıkları belirlenmiştir.

Yapımda kullanılan en önemli araç, yaklaşık son on beş yıldır çıkırcı kemanenin yerini alan elektrikli tornadır. Tespih parçalarının tamamının şekillendirme işlemi bu tornada yapılmaktadır. Bunun yanında ölçme, yüzey düzeltme ve kakma işlemleri için marangozluk takımlarının kullanıldığı görülmektedir.

⁸³⁹ 12.07.2003 tarihinde Rasim Altuntaş, 15.07.2003 tarihinde Celaleddin Şahin, 12.07.2003 tarihinde Adil Acar ve İzzet Güzel ile yapılan kişisel görüşmeden.

4. 4. 2. Teknik

Konya ilindeki tespih ustalarının yapım tekniği, klâsik Türk tespihçiliğinde kullanılan teknikler ile aynıdır. Tespihi oluşturan tüm parçalar, elektrikli tornada çekim tekniğinde hazırlanmaktadır.

Yurdumuzda genellikle İstanbul ilinde yapımı devam eden tespihçiliğin, Konya ilinde de İstanbul tespihlerini aratmayacak kalitede devam ettiği belirlenmiştir. Tespih süsleme tekniklerinde ise gümüş kakma ve oyma tekniklerinin uygulandığı görülmektedir.

Elde edilen bilgiler doğrultusunda, Konya’da yapımı süren tespihçilik ile Ankara, Sivas, Erzurum, Malatya, Adana-Osmaniye, Şanlıurfa, Gaziantep, Diyarbakır tespihçiliği karşılaştırıldığında, malzeme-araç-teknik-süsleme teknikleri ve motifler için aynı özelliklerin görüldüğü, üslûp olarak ustaların form, süsleme ve malzeme açısından birbirlerinden ayrıldıkları belirlenmiştir.

Ayrıca; İstanbul’da tespihçiliğinin gerek hammadde temini ve pazarlama, gerekse usta ve yetişen çırak açısından diğer şehirlerden daha zengin olduğu ve her şehirde İstanbul tespihlerinin ticari bir piyasası bulunduğu bilinmektedir. Bununla birlikte; Diyarbakır, Şanlıurfa, Gaziantep tespihçiliğinde ise, yapılan tespihlerin gezici pazarlamacılar tarafından yurt içinde satışının yapıldığı göz önüne alındığında Konya’daki ustaların diğer bölgelerde yapılan bu tespih türlerinden etkilendiği de belirlenmiştir.

Gümüş püskül yapımı ile uğraşan ustaların kendilerine özgü malzemeleri ve süsleme biçimleri bulunmaktadır. Bunlar; püskül kaidelerinde gümüş koza kullanımı, püsküllerde firuze, akik, mercan v.b. gibi değerli küçük taşların kullanımı, püskül uçlarında genellikle Osmanlı paralarının kullanımı gibi özelliklerdir. Ayrıca; püsküllerin tespih imamesinde kendini gösterecek kadar abartılı yapıldığı ancak, bu özelliğin hiçbir zaman tespihin işçiliğini gölgelemediği belirlenmiştir.

Ustalar her türde tespih çalışmalarına rağmen çoğunlukla “sığircık” (uç kısımları sivri ve basık orta kısmı şişkin tespih tanesi formu), “dolgun beyzî uçlu” (zeytin tanesi gibi uzun biçimli fakat biraz daha iri formu tespih tanesi- yarım beyzî formunda olanları da mevcuttur), “şalgamî” (şalgam biçiminde iki tarafı basık tıraş edilmiş tespih tanesi) , “yassıca” (iki tarafı basık olarak tıraş edilmiş tespih tanesi) ve “kürevî-yuvarlak”, “kesme”, “mercimek” ve “kızılçık” formu tespihler çalışmaktadırlar. Bu tespihlerle beraber tarikatlara göre imame ve durakları sikke formunda olan Mevlevî, yuvarlak sarık formu olan Kadirî ve dilimli taç formunda olan Bektaşî tespihleri de Nurettin Küçükokka tarafından yapılmaktadır.

Ustaların çoğunluğu, tespih imamesi ucuna “sallama” denilen sade bir püskül takmaktadır. Ayrıca, dört ustanın gümüş kakma tekniğinde tespih çalıştığı bunlardan sadece bir tanesinin oyma tekniğini uyguladığı belirlenmiştir. Ustaların çoğu tespih tamirâtı üzerine çalışarak farklı şehirlerden gelen tespihlere imame yapıp, püskül takmaktadırlar.

Tespih ustalarının yanı sıra Mevlâna Müzesi caddesinde bulunan turistik eşya ve hac malzemeleri satan dükkanlar, kendi ürettikleri veya İstanbul’dan getirdikleri fabrikasyon üretim olan sentetik tespihlerin satışını da yapmaktadırlar.

4. 4. 3. Süsleme Özellikleri

Konya ilinde genellikle 33’lük zevk tespihlerine kakma tekniği uygulanmaktadır. Kakma tespihlerde görülen motifler; çeşm-i bülbül çakma, karpuz dilimi çakma, yuvarlak çakma, zig zag çakma, dörtlü çakma, dokuzlu çakmadır. Yapılan tespihlerde bu kompozisyonların tek olarak ya da zig zag çakma+dörtlü çakma, zig zag çakma+dokuzlu çakma, zig zag çakma+dörtlü çakma+yuvarlak çakma ve zig zag çakma+yuvarlak çakma şeklinde karışık kompozisyonlar da kullanılmaktadır. Oyma tespihlerde, uygulama alanının çok küçük olmasından dolayı sade motifler seçilmiştir. Bunlar, çiçek, dal ve yapraklardan oluşan bitkisel kompozisyonlar, Esmâ-ül Hüsna, Besmele ve çeşitli sûrelerden oluşmaktadır.

Seri imalat tespihlerde ise; hazır tespih kalıpları bulunmakta olup, eritilmiş kimyasal hammaddenin kalıp içine dökülmesi ile tespih taneleri şekillendirilmektedir. Bu kalıplar düz yüzeyle, fasetalı (elmas gibi traşlanmış), dilimli, kakma ve oyma tekniğinde kullanılan desenlerden oluşan süslemeler sahiptir.

4. 4. 4. Ustalar

Ustalardan sadece Nurettin Küçükokka, tespih yapımı, kakma, oyma, püskül yapımı ve tamirat ile uğraşmaktadır. Diğer ustalardan iki tanesi geçmişte tespih ve kakma yapmalarına rağmen ilerleyen yaşlarının dolayı sadece tespih tamirâtı ile koza ve püskül yapmaktadırlar. Bir ustanın özellikle sıkma kehribar tespih yapımına devam ettiği, diğer bir ustanın ise sadece süs amaçlı kullanılan iri taneli büyük boy tespih yaptığı belirlenmiştir. Mesleğe hobi olarak başlayan ve gümüş püskül-koza yapan bir adet usta ise araştırma sırasında vefat etmiştir.

Konya’lı tespih ustaları, mesleklerinin ve ürünlerin teknolojiye yenik düşerek yok olma tehlikesi yaşadığını ve bugüne kadar tespihçilikte hiç çirak yetiştirmediklerini belirtmiş, bu şartlarda tespihçiliğin birkaç yıl içinde yok olacağını ifade etmişlerdir. Ustalar; halkın el

yapımı tespihlerin fiyatlarını çok yüksek bularak fabrikasyon tespihlere yönelmesi, hammaddenin çok pahalı olması ve zor temin edilmesi, genç insanların tespihçiliğe ilgi göstermemesi gibi mesleğin devamını etkileyen nedenlerden dolayı endişelerini ifade etmişlerdir.⁸⁴⁰ Anacak; ustaların “sanatlarını öldüreceği” fikri ile karşı oldukları sentetik tespihleri, kendi dükkanlarında da satmaları “tespihçiliğin geleceği” açısından oldukça tezat yaratan bir konu olarak dikkat çekicidir.

4. 5. Kitap Sanatları

4. 5. 1. Malzeme

Kitap sanatlarının tamamında kullanılan malzemelerde eski gelenekler bırakılmayarak, geçmişte hangi tür malzemeler kullanıldıysa günümüzde de aynıları kullanılmaya devam edilmektedir. Hüsn-i hat, tezhib, cilt ve ebrû sanatında kullanılan araç ve gereçler geçmiş yıllarda İstanbul’dan getirilirken, günümüzde bu malzemelerin bir kısmının Konya’dan satın alındığı belirlenmiştir.

Hat sanatında hattatlar kağıtlarını büyük ölçüde kendileri hazırlamakta olup, sadece mürekkep hazır karışım halinde temin edilmektedir. Ebrû sanatında, toz halindeki boyalar, kitreli su ve fırçalar bizzat usta tarafından hazırlanmaktadır. Cilt sanatında da, süslemede kullanılan kalıplar yine usta tarafından tasarlanmaktadır.

4. 5. 2. Teknik

Kitap sanatlarında malzemede olduğu gibi yapım tekniklerinde de geçmişten günümüzde hiçbir değişiklik ve yenilik yapılmamıştır. Ancak bunların içinden hüsn-i hat ve ebrû alanında bazı yeni çalışmalar yapılmıştır, fakat Konya ilindeki sanatkârlar bu çalışmalardan etkilenmemiştir.

Hüsn-i hat alanındaki yenilik çalışması olan Latin hattı bir noktada halk ile hat sanatı arasında bir köprü olma misyonu yüklenmiştir. Fakat geleneğe bağlı hattatlar tarafından tasvip edilmemiş, pek çok hattat sanatın menşeinden uzaklaşmaması gerektiğini savunmuştur. Konya ilinde de Latin hattı ile uğraşan hattat bulunmamakla birlikte, hattat olmayan bazı

⁸⁴⁰ 04.10.2002 tarihinde Nurettin Küçükokka, 28.09.2002 tarihinde İbrahim Menekşe ve 06.09.2002 tarihinde Necati Manap ile yapılan kişisel görüşmeden.

amatör kişilerce dekoratif ürünlerin süslemelerinde Latin hattı bezeme olarak kullanılmaktadır.

Konya'lı hattatlar icazet aldıkları yazı türlerine ait levha yazmaktadırlar. Yapılan levhalar hat+tezhib veya hat+tezhib+ebrû olarak sanatçıların ortak çalışması sonucu meydana gelmektedir. Levha çalışmalarının dışında; hattat Yrd. Doç. Hüseyin Öksüz'ün, mermer işçiliğinde usta olan İbrahim Kabakçı'nın yaptığı ürünlerde yer alan kitabeleri hazırlamaktadır. Hattat Doç Dr. Fevzi Günüş ise, kat'ı tekniğinde akkâse ebrû levhalarda yer alan hatları yazmaktadır.

Tezhip sanatında, her geçen gün artan talep ile uygulama tekniklerinde hiçbir değişiklik yapılmadan devam etmektedir. Sadece tezhibin en önemli özelliği olan altın varak kullanımında, uygulayıcının ekonomik durumuna bağlı olarak yaldız boyalar kullanılmaktadır.

Tezhip sanatında müzehhiblerin, hat levhaların kompozisyonlarında gerekli görülen köşeler, kenar bordürü v.b. bölümlere tezhip yaptıkları görülmektedir. Sadece tezhipten oluşan levha çalışmaları da yapan müzehhiblerden Sinan Hidayetoğlu, camilerin iç ve dış mekan duvarlarına büyük ölçülerde hat ve tezhip çalışmaları da yapmaktadır

Ebrû sanatında da, kullanılan malzemeler, uygulama alanı ve teknikte değişiklik yapılmıştır. Bunlardan tekniğe bağlı değişme; modern ebrû ismi altında yapılan ve soyut resimlere benzeyen ebrû çalışmaları olmuş ancak, Konya'daki ebrû sanatçıları gelenekten uzaklaşmayarak bu fikri benimsememişlerdir. Malzemeye bağlı değişme ise, su üzerinde kimyasal boylarla yapılan ebrû çalışmaları olmuştur. Klâsik ebrûda kullanılan doğal boyların pahalı olmasından ve zor bulunmasından dolayı kimyasal boylar tercih edilmiştir.

Malzemeye bağlı değişikliklerde, ebrûda kimyasal boya kullanımı sadece, ebrû sanatının öğretildeği okullar ve hobi kurslarında, kolay elde edilmesi ve öğrencilerin alım gücüne daha uygun olması bakımından tercih edilmektedir. Yapılan uygulamalarda teknik bakımından hiçbir değişiklik yapılmamıştır. Bu tür kimyasal boylarla çalışılan ebrûnun yanında, Alparslan Babaoğlu'nun talebesi olan M. Sadrettin Özçimi'nin, klâsik ebrû sanatının Konya'daki tek temsilcisi olarak özellikle çiçekli ebrularda başarılı çalışmaları bulunmaktadır. M. Sadrettin Özçimi klâsik Türk ebrûsunu malzeme, teknik ve uygulama alanı bakımından geleneksel özelliğine uygun olarak devam ettirmektedir.

Hat sanatına yardımcı bir sanat olarak gelişen ebrû'da Konya'lı sanatkâr Sadrettin Özçimi, ebrû levhalar çalışmakta olup; hattın zemininde, çerçevesinde ve koltuk ebrûsu olarak hattatlar ile birlikte yaptığı uygulamaları da bulunmaktadır.

Konya’da çeşitli kurslar ve okullarda ebrûyu kağıdın dışında tuval, cam, seramik, kumaş, gibi yüzeylere doğal ve kimyasal boyalarla uygulayan kişiler de bulunmaktadır. İcazet almadan ebrû yapan bu kişilere ebrû sanatçısı demek doğru değildir. Fakat bu kişiler ve yetişen öğrenciler tarafından daha çok kimyasal boyalarla çeşitli ebrû türleri ve ebrû eşyaların yapıldığı görülmüştür. Dekoratif eşyaları süsleme amaçlı olarak kullanılan bu ebrû çalışmaları, klâsik ebrûya göre malzemenin ucuz olması, kolay uygulanması ve daha çok ticari piyasası olmasından dolayı tercih edilmektedir.

Cilt sanatında ise, geçmişte cildin ana hammaddesi olan dericilikte oldukça önemli bir merkez olan Konya’da, yüzyıllarca pek çok değerli cilt örneği yapıldıktan sonra sanatın yok olması oldukça üzücü bir durumdur. 1936 yılında tespit edilen bilgilerden, Konya’da cilt sanatını devam ettiren iki işyerinin olduğu ve ustaları vefat ettikten sonra bu mesleğin yok olduğu belirlenmiştir.⁸⁴¹ Ancak Doç. Dr. Ahmet Saim Arıtan’ın 1987 yılından bu yana Selçuklu cildi üzerine yapmış olduğu çalışmalar ve cilt uygulamaları, son yıllarda Konya’da cilt sanatını yeniden yaşatmak için sevindirici adımlar olmuştur.

Konya’da çok yeni olan cilt çalışmalarında, Ahmet Saim Arıtan tarafından Selçuklu ve Osmanlı üslûbunda sanat değeri yüksek ciltler yapılmaktadır. Destegül Güzel Sanatlar Mektebi’nde verilen cilt derslerinde ise, öğrenciler tarafından da çeşitli cilt çalışmaları yapılmaktadır. Tüm cilt çalışmaları geleneğe uygun malzeme, araç, teknik ve süsleme özelliğinde yapılmaktadır.

4. 5. 3. Süsleme Özellikleri

Konya’da hattatların genellikle başta sülûs, nesih, celî sülûs olmakla birlikte rik’a, tâ’lik, dîvânî, celî divâni, müsennâ hatları ile besmele, sûre, âyet, kıt’a, hilye-i şerife yazdıkları belirlenmiştir.

Günümüzde Konyalı hattatların dışında, Latin hattı ile uğraşan ve çeşitli yarı değerli taşlar üzerine (akik, sedef, opal v.b.), hediye amaçlı kartlar, anahtarlıklar, tabak ve tabletler, şahıs, şirket isimleri veya güzel sözler yazan kişilerin sayısı gün geçtikçe çoğalmaktadır.

Tezhip sanatında hüsn-i hat levhalara, Osmanlı klâsik dönem tezhibinde kullanılan motif ve kompozisyon özellikleri ve renkleri uygulanmaktadır. Bunlar, yarı derecede ve tam olarak stilize edilmiş hatâyî, penç, gül bezek, hançer yaprak, kıvrık dal, rûmî, palmet ve doğadan her tür çiçek motifleri, yapraklar ile çizgiler, sıra noktalar, tığlar, zencereklenden oluşan geometrik motiflerdir. Bu motiflerden bitkisel olanların, grup ya da bordür şeklinde bir

⁸⁴¹ Altan, M., A.g.e., s. 203-204.

araya toplanarak simetrik kompozisyonlar oluşturduğu, geometrik motiflerin de genellikle ana deseni çevreleyen ince ve kalın bordürler şeklinde kullanıldığı görülmektedir.

Ebrû sanatında, hat'ta zemin olarak ve tek başın pano şeklinde kullanılan ebrûlar uygulanmaktadır. Gelenekselden ayrılmadan yapılan ebrû panolarda; battal ebrû ve çiçekli ebrûlardan menekşe, lale ebrûsu, taraklı ebrû, şal ebrûsu, yazılı ebrû gel-git ebrûsu (tarama ebrûsu), şal ebrûsu, bülbül yuvası ebrûsu, kumlu ebrû, kılçıklı ebrû, hatîb ebrûsu yapılmaktadır. Hat ile beraber kullanılan ebrûlarda ise, çoğunlukla battal ebrû ve çiçekli ebrûlardan lale ve menekşe ebrûsu kullanılmıştır.

Konya'da geçmişte yapılan cilt örneklerine bakıldığında, Selçuklu tarzında ciltlerin yapılmış olduğu görülmektedir. Günümüzde Selçuklu ve klâsik Osmanlı tarzında yapılan ciltlerde kullanılan süslemeler genellikle bitkisel ve geometrik bezemelerden oluşmaktadır. Geometrik bezemeler zencerekler, tığlar ve cetvellerdir. Bitkisel bezemelerde ise; rûmî, hatâyî, penç gibi stilize motiflerin yanında natüralist çiçek ve yapraklar da yer almaktadır. Klâsik Osmanlı ciltlerinde genellikle şemseli kompozisyonlardan oluşmaktadır. Bunlar; gömme ve mülevven şemseli ciltler, gömme ve alttan ayırma rûmîli ve bitkisel motifli ciltler, gömme ve soğuk şemseli ciltler, gömme şemseli kartuşlu bitkisel ciltlerdir.

4. 5. 4. Sanatkârlar

Günümüzde İstanbul'da, özellikle Topkapı Sarayı nakışhanesinde yapılan faaliyetlerin 20. yüzyılın sonlarında kitap sanatlarında yaşanan hareketlilikte önemli bir aşama olmuştur. İlgi duyan insanların eski geleneklerle kitap sanatlarını icra edebilecekleri konusunda bir adım olan bu çalışmalar, kitap sanatlarının İstanbul'un dışına çıkmasında da etkili olmuştur.

İstanbul'da yaşanan bu faaliyetler, Konya'da özellikle hat-tezhip-ebrû alanında güzel sanatlar okullarının kurulmasına vesile olmuştur. Hızlanarak çoğalan bu kurumsallaşmada, sanatkârların tamamının maddi kaygılarla değil, gönül bağlılığı ile yeni sanatkârlar yetiştirdikleri ve sanatlarını devam ettirdikleri belirlenmiştir.

Hüsn-i hat sanatında Konya'da ve yurt genelinde çok önemli bir isim olan Doç. Dr. Fevzi Günüş ve Yrd. Doç. Dr. Hüseyin Öksüz Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'ndeki görevleri ile yeni hattatların yetişmesine büyük ölçüde yardımcı olmaktadır. Hat sanatı; yeni yetişen hattatlar için pek çok olumlu insani vasfa sahip olmayı, sanata gönülden bağlılığı ve sürekli çalışma isteğini gerektiren bir sanat dalıdır. Bu sebeple az sayıda kişinin tercih ettiği hat sanatında hattatlar, öğrencilerden hangilerinin bu sanatta yetişebileceğini kısa sürede anladıklarını ve eğitime devam ettiklerini belirtmişlerdir.

Konya'lı hattatlar, hat sanatının Konya'daki geleceği konusunda umutlu olduklarını ifade ederek, önümüzdeki yıllarda icazetli yeni hattatlarla Konya'nın hat sanatında önemli bir yere sahip olacağını vurgulamışlardır.⁸⁴²

Tezhip ve ebrû sanatı da son yıllarda hat sanatı ile birlikte gelişim göstererek, insanların ilgi duyduğu uğraşı alanları arasına girmiştir. Hat sanatına kıyasla uygulama kolaylığından dolayı daha çok tercih edilen bu sanatlarda, giderek sayıları artan kurslar ve okullarla pek çok öğrenci yetişmektedir. Özellikle tezhip sanatında genç bayanlardan gelen talebin fazla oluşu ve önümüzdeki yıllarda genç müzehhibelerden oluşan grupların var olacağına dikkati çekmektedir. Ancak tezhip ve ebrû kurslarından yetişen her öğrenci bir sanatkâr değildir.

Kitap sanatları alanında açılan kurslardaki eğitimlerin, sanat dalında icazetli sanatkârlar tarafından verilmesi, yetişen öğrencilerin ilgili sanatın felsefesini öğrenmeleri açısından oldukça önemlidir. Sanatkârlar, el yeteneğinin dışında gönül bağlılığı gerektiren kitap sanatlarına ticari amaçla yaklaşılmamasını vurgulamışlardır. Türk-İslâm kültürünün önemli mirası olan kitap sanatlarında, Konya'nın Selçuklu döneminde bir merkez konumunda olduğu ancak, bu mirasa sahip çıkılmadığı belirtilmiştir.⁸⁴³ Günümüzde okullar ve kurslarla hızlı bir çıkış yapan kitap sanatlarının giderek daha fazla ilgi görmesi, gelecek yıllarda kitap sanatlarının yaşatılması için atılan temelleri kuvvetlendirmektedir.

Bu değerlendirmelere ek olarak, araştırmada yer alan el sanatı ustaları ile 01.03.2001 - 25.07.2005 tarihleri arasında atölyelerinde ve işyerlerinde karşılıklı olarak yapılan görüşmelerden derlenen bilgiler şekillerle sunulmuştur.

İlk olarak araştırma kapsamında incelenen ustaların mesleklerinin sayı olarak dağılımı verilmektedir (Şekil No: 20). Buna göre Konya'da; ağaç oyma ve çömlek ustalarının diğer sanat dallarındaki ustalar göre sayıca fazla oldukları görülmektedir.

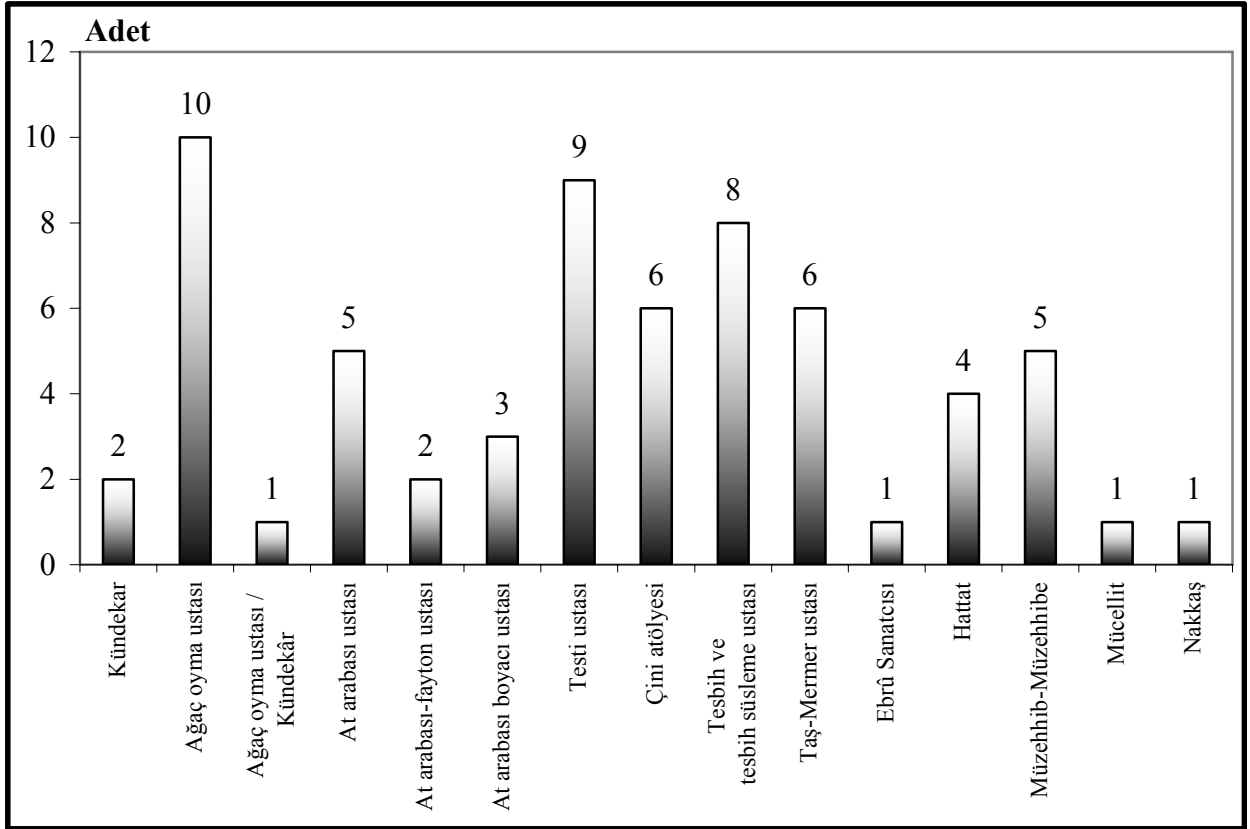
Mesleğe başlama şekilleri bakımından; yirmi altı ustanın öncelikle meslek edinme amacıyla çalışmalara başladığı, yirmi bir ustanın mesleklerine hobi amaçlı olarak başladığı ve sadece on adet ustanın baba mesleğini devam ettirdiği belirlenmiştir. Yedi adet kurumun ise meslek edindirme amaçlı çalıştığı görülmektedir (Şekil No: 21).

Yetişen çırak sayısı bakımından elde edilen bilgilere göre sıra ile; testi ustası Mehmet Özerdem'in on iki çırak, künde-kârî ustalarından Kadir Yıldız'ın on çırak, hattat Hüseyin Öksüz'ün on icazet verdiği, künde-kâr Mevlüt Çiller'in dokuz çırak, at arabası ustası İrfan Gedikgil'in ise dokuz çırak yetiştirdiği görülmektedir. Grafikte yer almayan ustaların

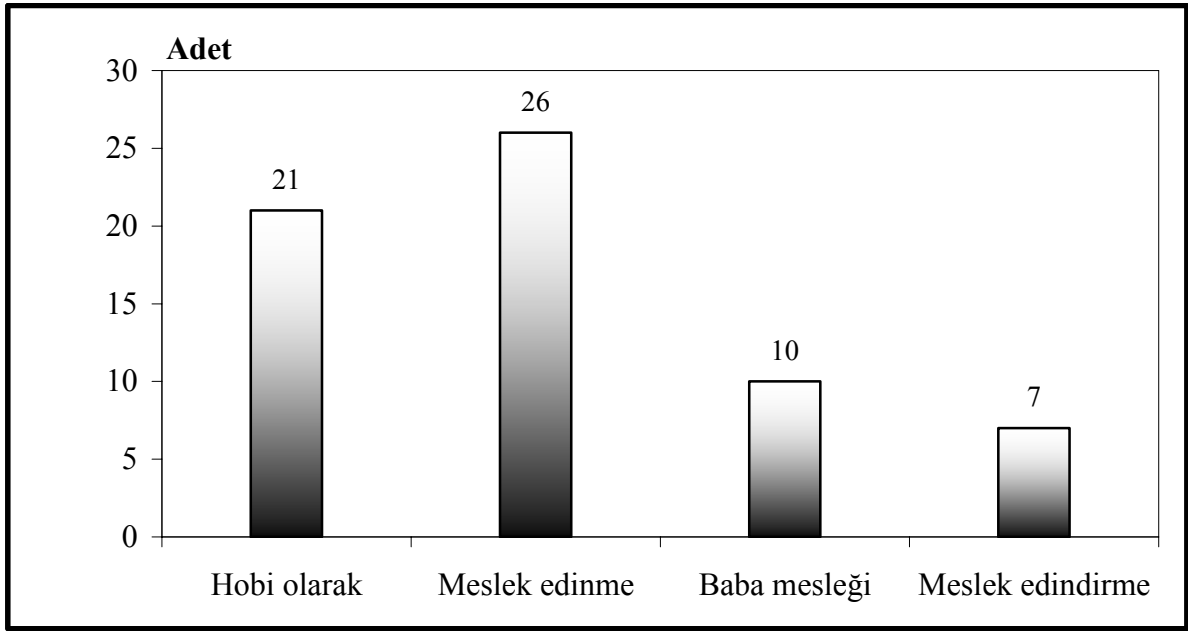
⁸⁴² 25.05.2004 tarihinde Fevzi Günüş 20.06.2005 tarihinde Hüseyin Öksüz 22.06.2005 tarihinde Tahir Güçlü, ve 28.06.2005 tarihinde M. Esad Güçlü ile yapılan kişisel görüşmeden.

⁸⁴³ 14.07.2005 tarihinde Osman Şişman ile yapılan kişisel görüşmeden.

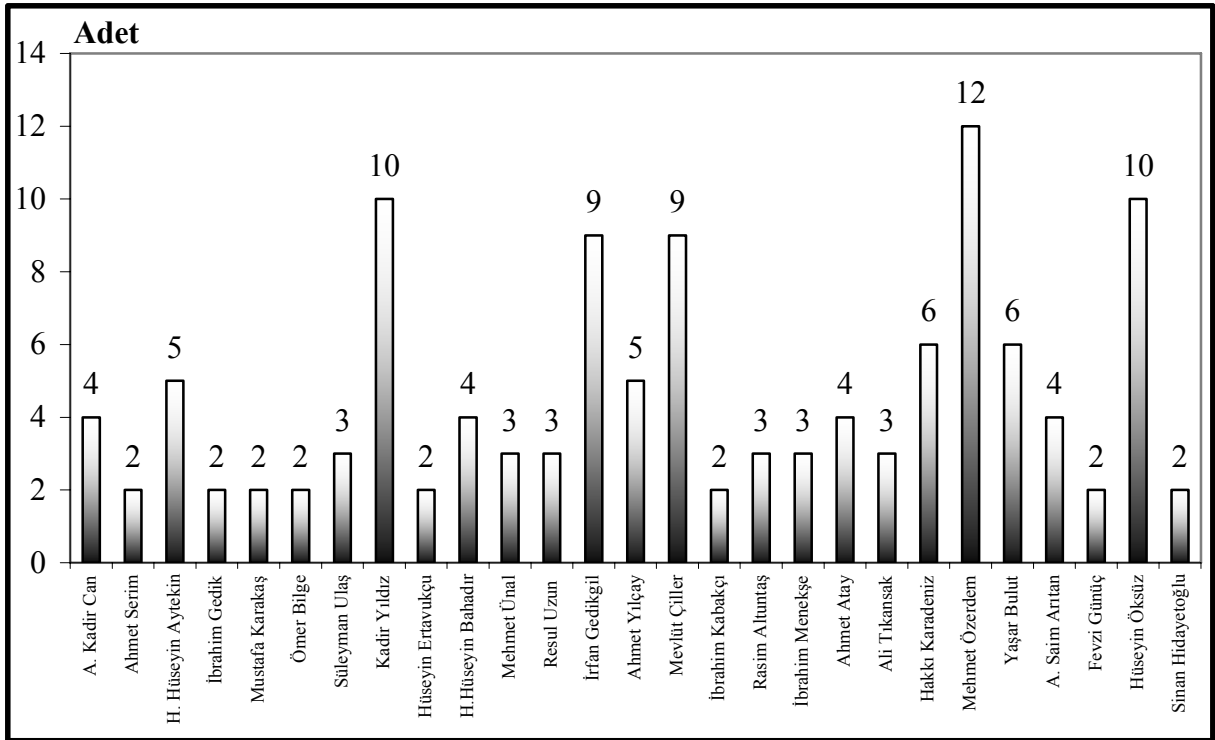
yetiştirdiği ıarak bulunmamaktadır. Ayrıca güzel sanatlar okulları ve ini atölyeleri her yıl ortalama 10-20 ğrenci yetiştirdikleri ve sertifika verdikleri için grafiğe dahil edilmemişlerdir (şekil No: 22). Kullanılan hammaddelerin temin edilme yeri ile ilgili grafikte, genellikle ustaların çoğunun Konya kenti içinden ve dışından hammadde temin ettikleri görülmektedir (şekil No: 23).



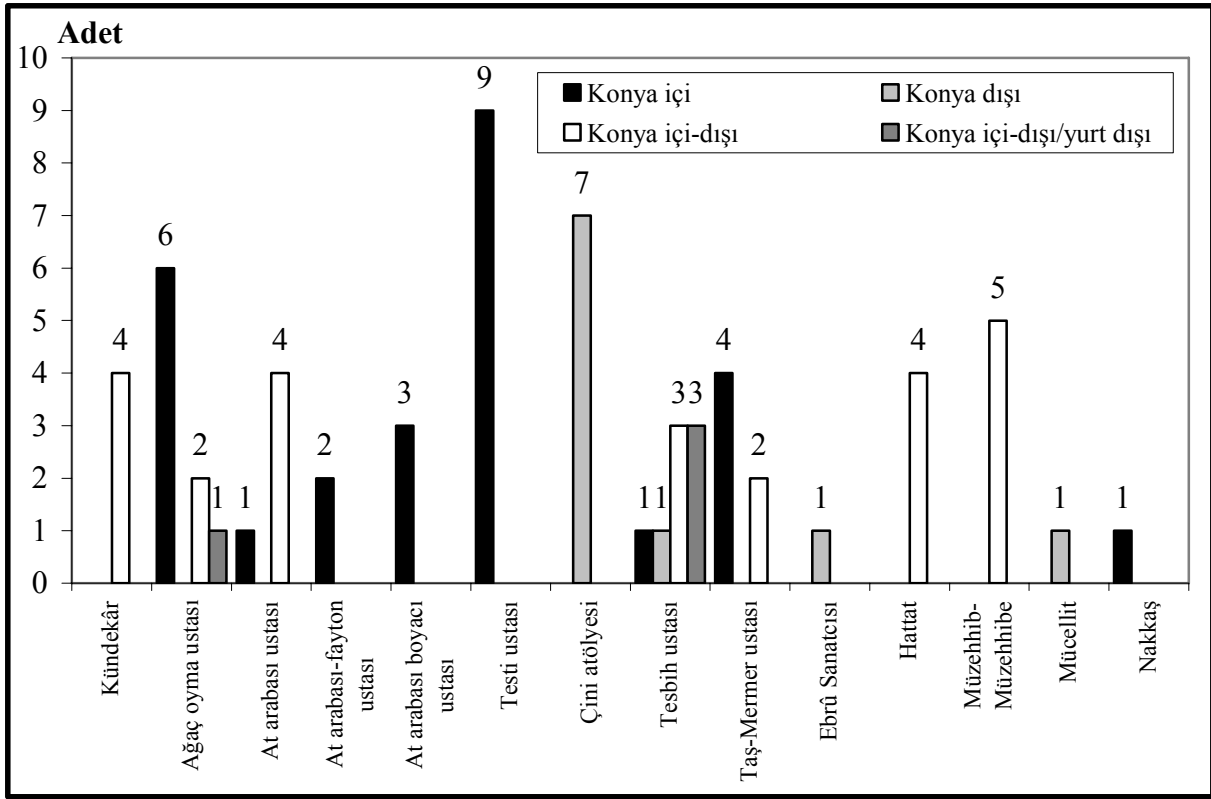
şekil No: 20 Ustaların ve sanatkârların mesleklerine göre dağılımı.



Şekil No: 21 Ustaların/sanatkârların mesleğe başlama şekli dağılımı.



Şekil No: 22 Ustaların yetiştirdiği çırak sayılarının dağılımı.



Şekil No: 23 Ustaların/sanatkârların hammadde temini dağılımı.

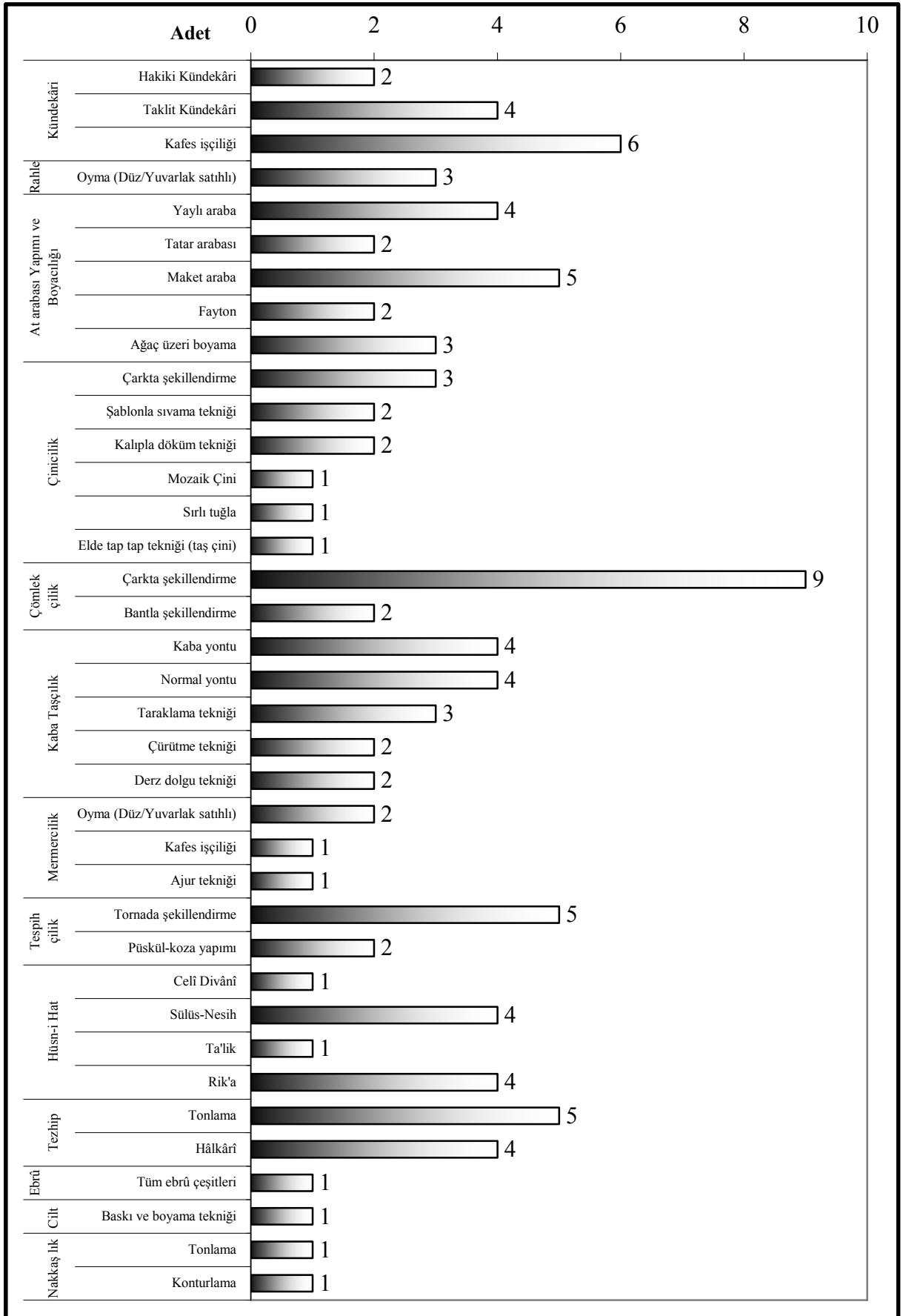
İncelenen el sanatlarında ustaların kullandıkları hammaddelerin büyük bir kısmını Konya'dan temin ettikleri özellikle çinicilik, tespihçilik ve kitap sanatları alanlarında Konya dışı ve yurt dışından da hammadde temin edildiği görülmektedir (Şekil No: 23).

Şekil No: 24'te usta ve sanatkârların, sanatların yapım aşamalarında uyguladıkları tekniklerin dökümü verilmiştir. Buna göre özellikle çömlekçilikte gelenekselden ayrılmayarak çarkta şekillendirme yapıldığı, ağaç işerindeki ustalardan çoğunluğunun kafes işçiliğini kullandıkları, at arabası yapım ustalarının en çok maket araba yapım tekniğini uyguladıkları, müzehhiblerin geleneksel tezhip yapımını devam ettirdikleri, taş işçiliğinde kaba ve normal yonu yapıldığı ve tespihçilikte motorlu tornada tespih yapıldığı görülmektedir (Şekil No: 24).

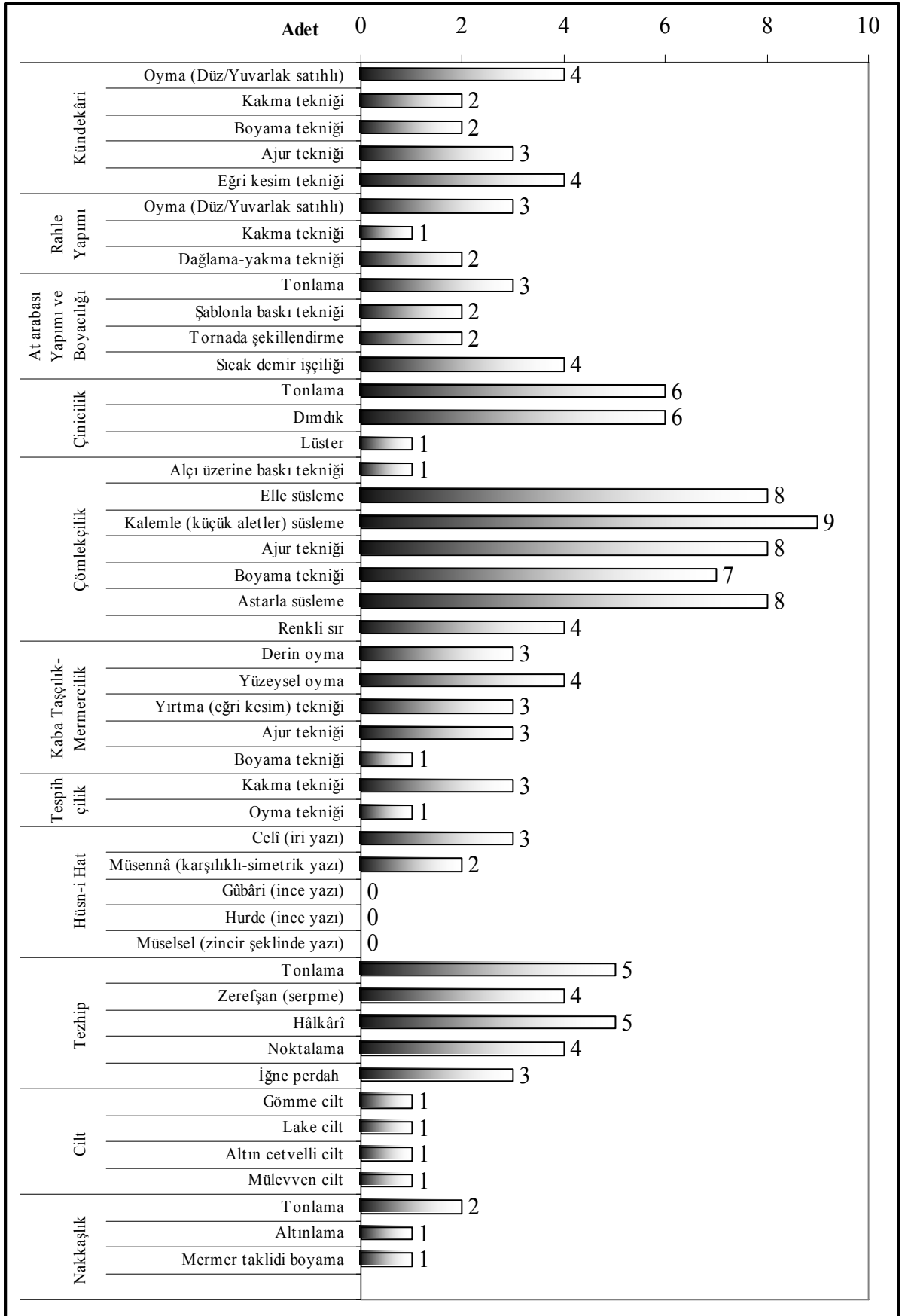
Uygulanan süsleme tekniklerine bakıldığında ağaç işlerinde genellikle düz ve yuvarlak yüzeyli oyma, eğri kesim teknikleri, at arabası boyacılığında tonlama, çinicilikte tonlama, çömlekçilikte elle, kalemle şekillendirme, astarla boyama ve ajurla süsleme, taşçılık/mermercilikte yüzeysel oyma, tespihçilikte kakma, hüsn-i hat sanatında celî yazı, tezhipte tonlama, halkâr, ciltte tüm süsleme özelliği olan ciltler ve nakkaşlıkta ise çoğunlukla tonlama tekniğinin kullanıldığı görülmektedir (Şekil No: 25).

Süslemede kullanılan motif özelliğinde; ağaç işlerinde geometrik ve yazılı bezeme, at arabası boyacılığı-halk resminde eşit oranlarda karışık bezeme, çinicilikte bitkisel bezeme, çömlekçilikte basit geometrik bezeme, taşçılık ve tespihçilikte geometrik bezeme, hüsn-i hatta geometrik biçimlerdeki istif türleri, tezhipte bitkisel bezeme, ciltte bitkisel ve geometrik bezeme ve nakkaşlıkta bitkisel, geometrik, yazılı bezemelerin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir (Şekil No: 26).

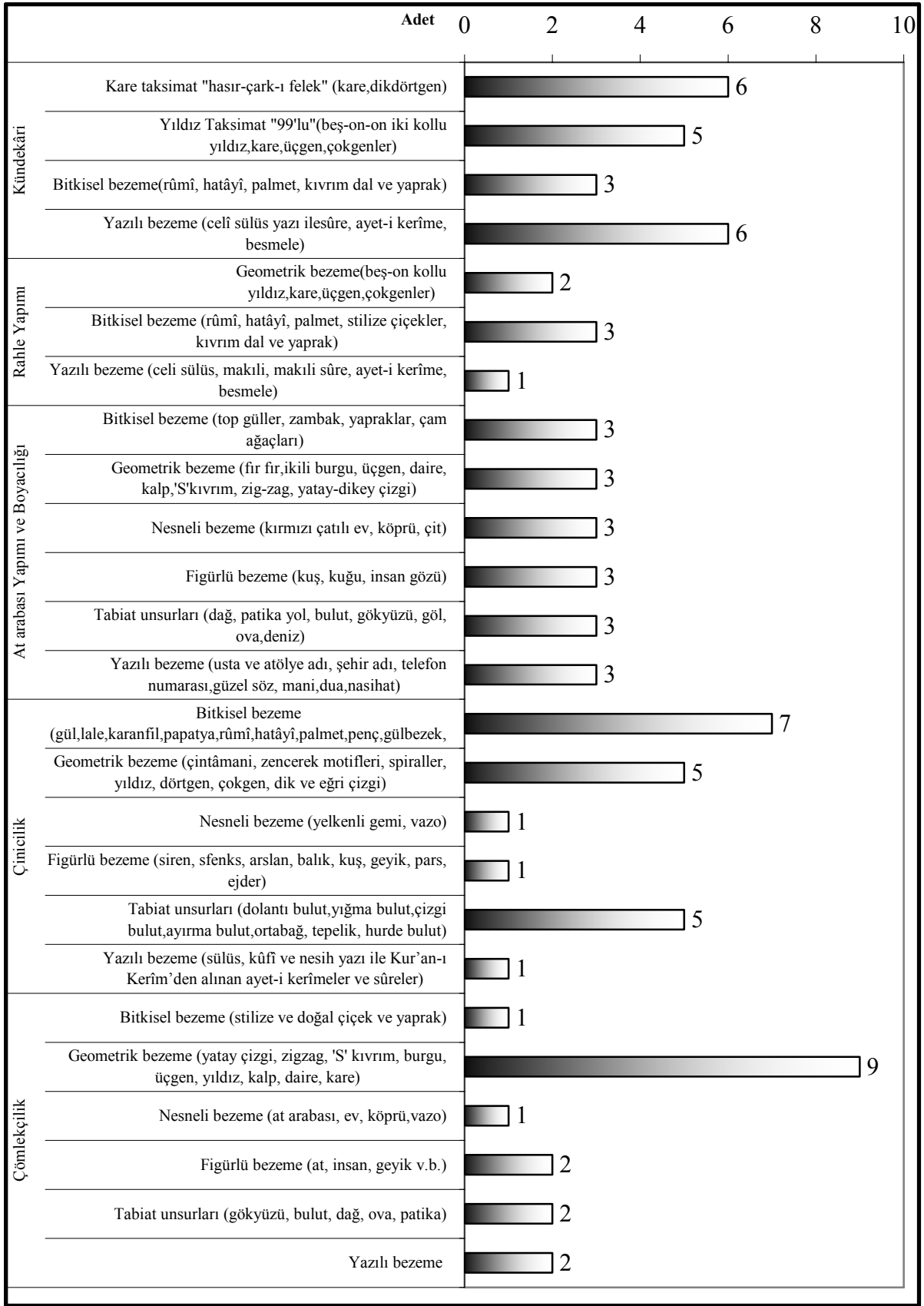
Şekil No: 27'da ise sanatların yapım ve süsleme malzemelerinde kullanılan renk özellikleri toplu olarak verilmiştir. Buna göre; künde-kârî işçiliği, rahle yapımı, çömlekçilik, taş işleri ve tespihçilikte kullanılan malzemelerin doğal renginin korunduğu, at arabacılığında mor ve gri renk hariç tüm renk ve tonların kullanıldığı, toprak işlerinden çinicilikte mavi renk ve tonları, kırmızı, yeşil siyah renklerinin yoğun olarak kullanıldığı, hüsn-i hatta siyah mürekkebin, tezhipte altın yıldız başta olmak üzere lacivert, hâki yeşil, bordo, kiremit kırmızı, pembe, siyah, beyaz, sarı, mavi renklerinin, ciltte malzemenin doğal rengi ile birlikte koyu renklerin ve nakkaşlıkta da zemin rengi daima beyaz olduğu için genellikle birbiri ile uyumlu koyu renklerin kullanıldığı görülmektedir (Şekil No: 27).



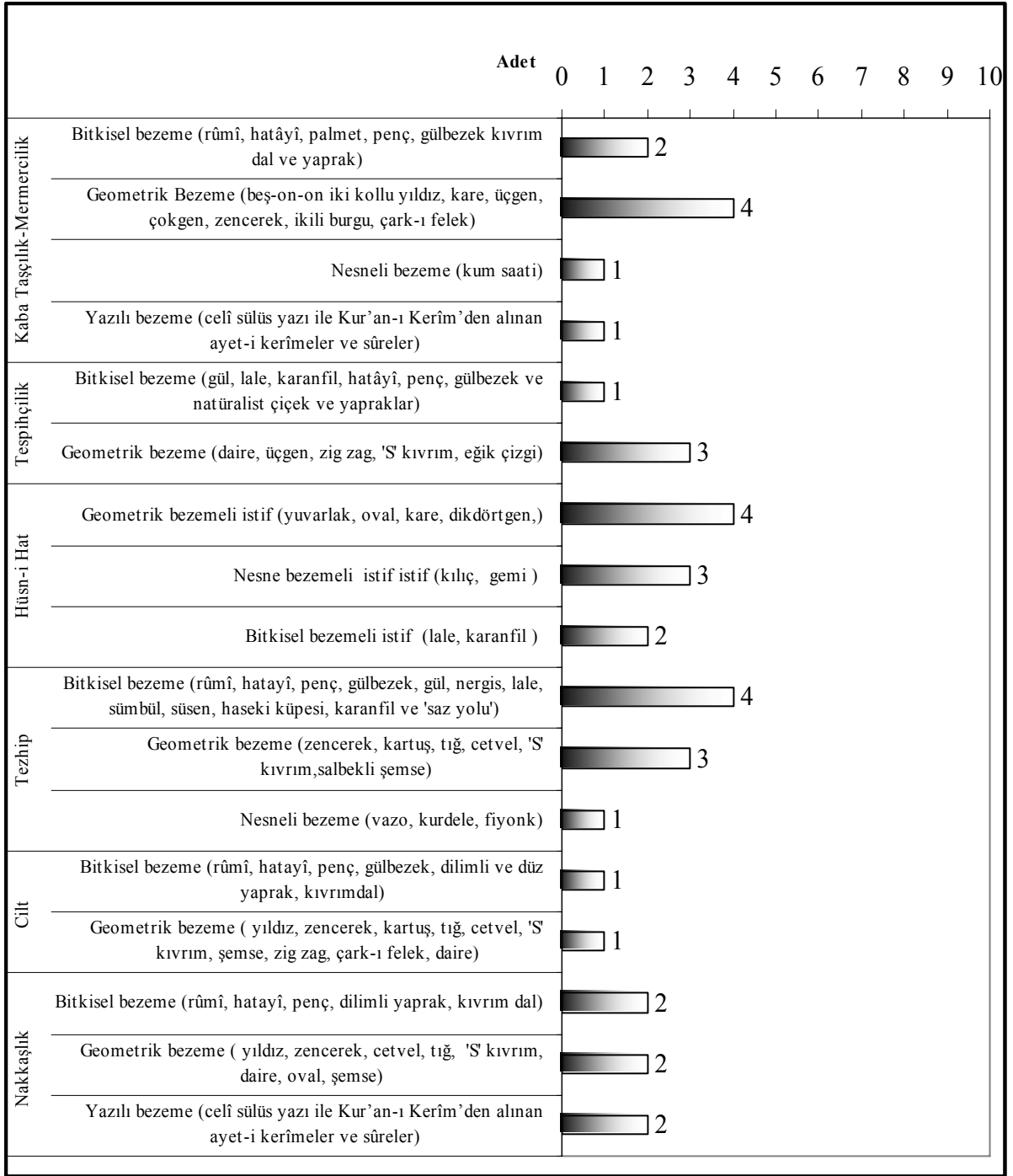
Şekil No: 24 İncelenen sanatlarda ustaların/sanatkârların uyguladıkları yapım teknikleri.



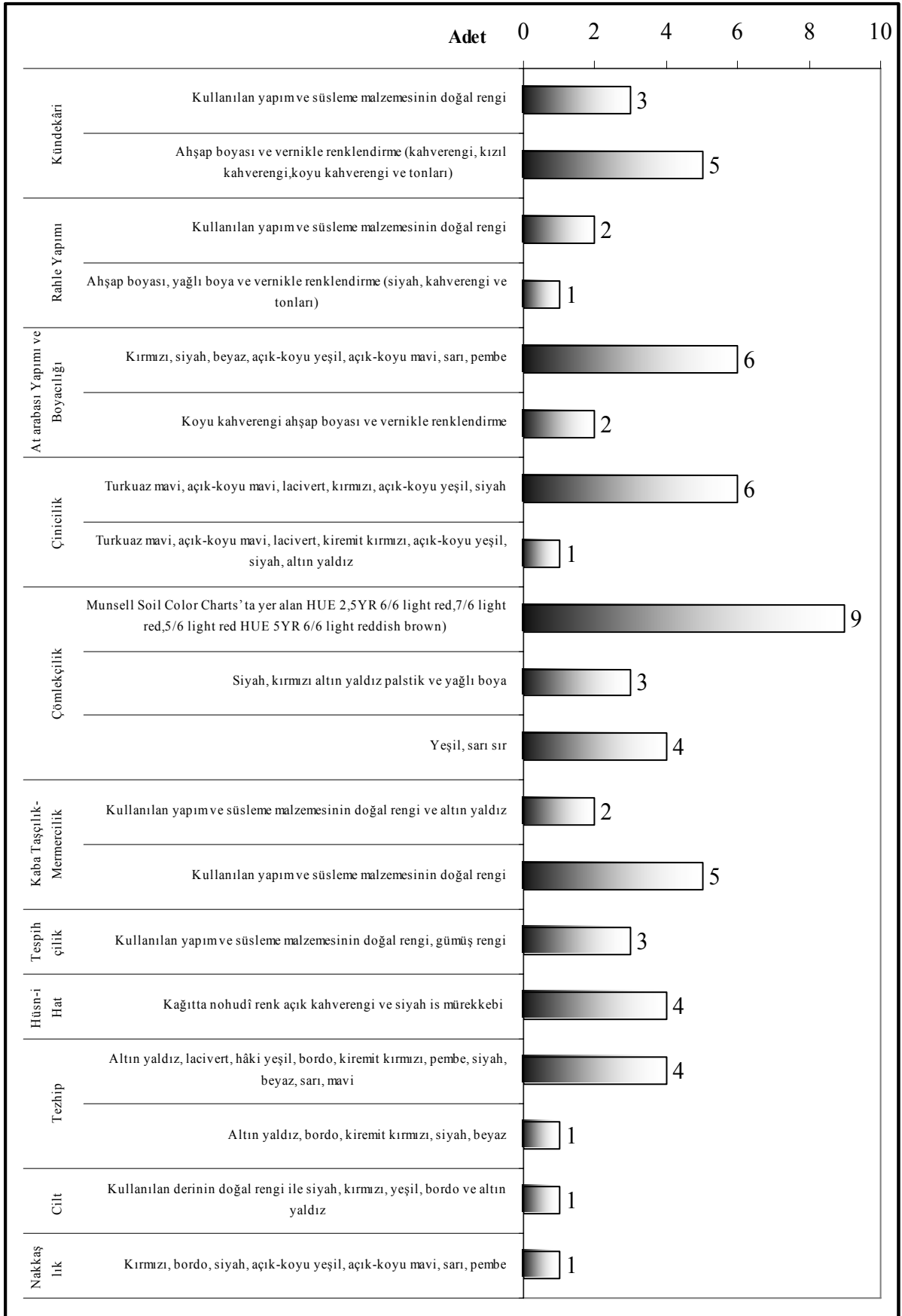
Şekil No: 25 İncelenen sanatlarda ustaların/sanatkârların uyguladıkları süsleme teknikleri.



Şekil No: 26 İncelenen sanatlarda ustaların/sanatkârların uyguladıkları motif özellikleri.



Şekil No: 26 (devam) İncelenen sanatlarda ustaların/sanatkârların uyguladıkları motif özellikleri.



Şekil No: 27 İncelenen sanatlarda ustaların/sanatkârların kullandıkları renkler.

5. SONUÇ

El sanatları, son yıllarda günümüz sanat tarihi araştırmalarında giderek önem kazanmaya başlamıştır. Bu çalışmada yaşayan bazı el sanatlarını ele aldığımız Konya, Selçuklu, Beylik ve Osmanlı Dönemlerinde önemli bir el sanatı merkeziydi. Teknolojik yenilikler, sosyal ve kültürel değişmeler el sanatı yapımını geriletmiştir. Son yıllardaki bu değişim hem el sanatının uygulamasında hem de, ustaların çalışma şartlarında yeni oluşumlara yol açmıştır.

Çalışmada; Konya'da yapımı devam eden ağaç, toprak, taş hammaddeli el sanatları ve kitap sanatları ayrıntılı olarak araştırılmaya çalışılmıştır. Her sanat dalı; malzeme, teknik, süsleme özellikleri ve ustalar başlıklarında değerlendirilmiştir. Bu bağlamda; küreselleşen dünyamızda kültürel kimlik, sanatımız ve sosyal tarihimizin önemli bir belgesi olan risk altındaki el sanatlarının özelliklerinin belirlenmesi ve belgelenmesi büyük önem taşımaktadır.

Araştırma kapsamında incelenen el sanatlarının, Türk el sanatlarımız içindeki yeri ve bugünkü durumlarının değerlendirmesinden ortaya çıkan sonuçlar şu şekildedir:

Ağaç işlerinden kündeğâri, özgün örneklerden esinlenen sayılı sanatçılar tarafından günümüze kadar taşınmıştır. Ancak bu sanatın 20. yüzyılda; Konya'lı bir sanatkâr olan Mevlüt iller tarafından, Mevlâna türbesi kapısının tamirati⁸⁴⁴ ile yeniden başlatıldığı da bir gerçektir. Mevlüt iller ve yetiştirdiği kalfalarından sadece Ahmet Yılçay hakiki kündeğâri yapmakta olup, diğer ustalar ekonomik bakımdan daha fazla tercih edilen taklit kündeğâri tekniğini uygulamaktadırlar. Genellikle mimari elemanların yapıldığı kündeğâride ustalar tasarım ve süsleme özellikleri bakımından Osmanlı Dönemi örneklerinden etkilenmişlerdir. Geometrik iskelette bulunan yıldız ve kare taksimatlı kompozisyonlar ve iskeletin içini dolduran tabla yüzeylerindeki rûmî, palmet motifleri ile kıvrık dallardan oluşan bitkisel kompozisyonlar 14., 15. ve 16. yy. dönem üslûbunu yansıtır. Ustaların sık olarak uyguladığı kare taksimat, 99'lu denilen yıldız taksimatlı kompozisyonlar ve tablalarda kullanılan flato kakma tekniği, Konya kündeğâri işçiliğine özgü bir üslup olarak karşımıza çıkmaktadır.

Son yıllarda makine sanayinde yaşanan gelişmeler kündeğâriyi de etkilemiş ve makine desteği ile geleneksel özelliği bozulmadan hakiki kündeğâri yapımı başlamıştır. Bununla beraber, Konya'da yaygın şekilde çok başarılı olmayan taklit kündeğâri uygulamaları da bulunmaktadır. Bu durum, geleneksel bir Türk ağaç işleme tekniği olan kündeğâri işlerinin yozlaşmasına yol açmaktadır.

⁸⁴⁴ Kademoğlu, O., **A.g.m.**, s. 350.

Konya’da tarihi süreç içinde anıtsal mimaride görülen başarılı ahşap işçiliği küçük el sanatı ürünlerinden rahlelerde de kendini göstermiştir. Rahle kanatları üzerindeki işçilik; düz ve derin oyma, eğri kesim, ajur teknikleri ile uygulanan bitkisel, geometrik motifler ve yazılardan oluşmaktadır. Kullanılan motifler Osmanlı Dönemi ve özellikle klâsik dönem mimari yapılarıdaki çini, ahşap ve taş süslemelerde görülen motiflerden alıntıdır. Kompozisyonlar merkezi simetri ve tekrar kurallarına uygun olarak yeniden düzenlenmiştir. Üst panoya uygulanan motifler, alt panoda aynı özelliklerle devam etmektedir. Bitkisel süslemelere kıyasla geometrik süslemeler daha çok tercih edilmiş ve daha kaliteli bir işçilikte uygulanmıştır. Yazılı rahlelerde üst panoya genellikle makîli hattı kullanılmış ve bu özellik Konya rahlelerinde sıkça gözlenmiştir. Konya rahlelerinin bir diğer özelliği ise; panolarda alt zeminin desenle zıtlık oluşturacak ve deseni ön plana çıkartacak biçimde yivlendirilmesidir. Günümüz koşullarında rahlelere karşı olan talebin azalması sanatın durgunlaşmasına yol açmıştır. 14 yıl öncesine kadar rahleciliği tek başına ayakta tutan rahmetli Ömer Bilge’nin ardından, günümüzde bu sanat dalı sahipsiz kalmıştır.

En eski ulaşım aracı olan at arabası, yapımı ve süslemesi ile gündelik hayatın bir parçası olarak Konya’da yaşatılmaktadır. Yapılan türler ve işçilik kalitesi ile Konya at arabacılığı, yurt içi ve yurt dışı pazarda diğer merkezlere göre daha çok talep görmektedir. Kendine özgü formu ve yapım teknikleri ile at arabaları, tekerleğinden kasasına kadar orijinal bir boyama-çiçekleme ile kültür varlığı haline dönüşmüştür. Geçmişte ön ve arka kasa kenarlarında, günümüzde ise taban tahtası dahil kasanın bütününe uygulanan hayali manzara resimleri, gül, lale ve yaprak motifleri, firfir, burğu, “S” kıvrım, ay-yıldız, göz motifleri ile adres, telefon ve popüler kelimeler içeren yazılar sıcak renkler ile boyanmaktadır. Konya’da araba boyacılığı bir naif halk resmi olarak; Bursa, Manisa-Akhisar, Tekirdağ-Çorlu, Balıkesir-Havran, Afyon-Karabük, Isparta, Akşehir, Adana, Nevşehir gibi merkezler arasından kendine özgü devşirmeci üslûbu ile dikkati çekmektedir.

Konya çiniciliği; 1997 yılında Selçuklu Belediyesi’nin girişimleri ile özellikle genç kızlara ve bayanlara yönelik çalışma sahaları oluşturmak amacı ile başlamıştır. Malzemesi, ustaları Kütahya’dan gelen bu sanat alanında 17.-18. yy. Kütahya çinileri taklit edilmektedir. İlk yıllarda motif özelliği bakımından Kütahya çiniciliği tarzında dik mal denilen kullanım eşyaları ve karo üretimi yapılmıştır. Dik mamuller çark, şablon ve döküm teknikleri ile şekillendirilmiş, dekorlamada tonlama ve dımdık teknikleri sır altı olarak uygulanmıştır. Duvar karolarında ise, press ve serigrafi yöntemleri kullanılmıştır. Zamanla çiniciliğe olan taleple birlikte, çeşitli okullar ve kurslardan mezun olan bayanlar tarafından dekorlamaya yönelik kurslar açılmıştır. Kütahya üslûbunda yapılan çalışmalar son birkaç yıldır yeni

arayışlarla yerini, Selçuklu Dönemi ve İznik çiniciliği üslubunda yapılan karo ve formlara bırakmıştır. Selçuklu Kubâd Abad çinilerinde görülen teknik, form ve motif özelliklerinden esinlenerek sırlı tuğla, lüster ve mozaik çinide bazı atölye ve ustalar tarafından başarılı imitasyonlar yapılmaktadır. Bu şekilde; Konya çiniciliğinde giderek hız kazanan çalışmalar ile gelecek yıllarda çini piyasasında Konya çinileri de yerini alacaktır.

Çömlekçilik; Hititlerden günümüze kadar önemli bir merkez olan Konya ve Sille’de, geleneğe bağlı devam eden bir sanat dalı durumundadır. Eski yöntem ve kap formlarının yanında özgün ürünler de ortaya konmaktadır. Yapım aşaması çarkta gerçekleşen çömlekçilikte ürünler tasarımı yapılmadan, el yeteneği ve hayal gücü ile ortaya çıkmaktadır. Süslemede; basit el aletleri ile yapılan yatay-dikey çizikler, parmak izleri, dekoratif kulplar; astar boyası ve sır ile daldırma ve akıtma teknikleri uygulanmaktadır. Kullanılan teknik, form ve süsleme özellikleri ile Konya çömlekçiliği geçmişte kullanılan üslûbun günümüze yansımaları olmuştur. Modern sanat akımlarının etkisi ile çömlekçilikte iki ve üç boyutlu denemelerle yeni tasarımlar ortaya çıkmıştır. Çeşitli atölyelerde devam eden ve ilgi gören bu çalışmalar; ustalar ve uzman kişiler tarafından yapılmakta olup yeni kap tipleri ile kabartmalı insan biçimli vazolar üretilmekte hatta soyut denemeler yapılmaktadır. Geleneksel kaplar ise zengin bir tipoloji vermektedir. Anadolu’nun tarih öncesi çağlarından günümüze kadar süren bu kap yapımının en zengin repertuarı Konya’da karşımıza çıkmaktadır.

Günümüzde kaba taşçılık (Sarayköy taşçılığı) ve mermer işçiliği olarak ikiye ayrılan Konya taş işçiliği, mimari yapılarda ve elemanlarda kendini göstermektedir. Gelişen teknoloji ile tamamen makine üretimi olan ve yapımında el emeği payı azalan mermer işçiliği ürünleri, dini ve sivil mimari elemanlarda daha çok tercih edilmektedir. Kaba taşçılıkta ustalar geçmişten günümüze kullanılan teknikleri uygulamaya devam etmekte olup, yeni tasarımlar ve süsleme kompozisyonları geliştirmemişlerdir. Çoğunlukla yer ve duvar zemin kaplaması çalışan ustalar malzeme olarak eski geleneği sürdürerek, Sille taşı kullanılmaya devam etmektedirler. Bu özellik Konya taşçılığının üslûbunun oluşmasında önemli bir unsurdur.

Mermer işçiliğinde genellikle mimarlar tarafından çizilen projeler doğrultusunda dini mimari elemanları yapılmaktadır. Bu projelerde, klâsik dönem Osmanlı minber ve mihraplarında bulunan süsleme özellikleri sadeleştirilerek yada aynen alıntı yapılarak hazırlanmaktadır. Mezar taşı yapımında ise, uygulanan teknik ve işçilik kalitesinin azaldığı, motiflerin geçmiş örneklere göre oldukça bozulmuş, sadeleşmiş olduğu görülmektedir. Günümüz Konya’sı taş işçiliğinde, arz-talep bakımından mermer işçiliği kaba taşçılığın bir adım önündedir.

Tespilhçilik, Konya’da gemişı olmayan ve günümüzde az sayıda ustası bulunan bir sanat koludur. Mevlevilik’te ibadet eşıyası olmasının da büyük etkisi ile, 33’lk, 99’luk ve zikir tespihleri Konya halkı tarafından daima tercih edilmiştir. Değerli hammaddelerden genellikle gümüş kakma tekniğinde yapılan 33’lk ve 99’luk tespihler ise, sanat değeri yüksek olduğu için siparişe bağlı olarak yapılmaktadır. Yapılan tespihler genellikle yuvarlak ve beyzî taneli olup, ağaç ve fosil kökenli malzemeler kullanılmaktadır. Motif özelliklerinde; son dönem Osmanlı’daki İstanbul Kapalı arşı tespihleri ile benzerlikler gösterdiği belirlenmiş ve geometrik düzenlemelerin sıklıkla kullanıldığı dikkati çekmiştir. Konya’da yapılan tespihlerin üslûp özelliklerinde çok büyük farklar ve belli bir türde uzmanlaşma yoktur. Bu sebeple “Konya tespihi” gibi bir sınıflandırma yaparak tespihleri bölgesel olarak birbirinden ayırmak oldukça zordur. Konya tespihçiliğindeki en önemli zellikler; Mevlâna diyarı olmasından dolayı Mevlevî, Kadri ve Bektaşî tarikatlarına özel imame ve duraklı tespihlerin yapılması ve yurt dışı pazar payı yüksek olan seri imalat tespih atölyelerinin büyük kısmının Konya’da bulunmasıdır.

Geleneksel tekniklerle özgün olarak devam ettirilen kitap sanatları Konya’daki sanatlar içerisinde önemli bir yere sahiptir. Konya’da 14. yüzyıldan 21. yüzyıla kadar sayısı 200’ aşan hattat, müzehhib ve mücellit gibi kitap sanatı üstadı yetişmiştir.

“Sanatlı yazı” olarak ifade edilen ve kitap sanatlarının maneviyatını oluşturan hat sanatı, günümüz Konya’sındaki önemli hattatlar Hüseyin ksz ve Fevzi Gn ile icrâ edilmektedir. Sls, nesih, dîvânî, ta’lik hattında levha yazan hattatlar, kullanılan malzeme ve teknikte gelenekseli bozmadan çalışmalarını sürdürmektedirler. Hattatların ve yetişen öğrencilerin çalışmaları düzenli olarak sergilenmekte ve sanatın tanıtımında oldukça etkili olmaktadır. Gerek zel kurumlar gerekse Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yapılan çalışmalar ve yukarıda adı geçen iki büyük hattat idaresinde yetişen yeni ğrenciler, Konya’da bu sanatın devamının sağlanması en önemli adımı oluşturmaktadır.

Hattın giysisi olarak nitelendirilen tezhip sanatı, açılan okullar ve kurslarla özellikle geç bayanlar tarafından ilgi grmştir. Boş vakitleri değerlendirmek ve el becerisini geliştirmek için tercih edilen tezhip sanatında, açılan kurs ve okullar oldukça etkili olmuştur. Bu kurslarda yeteneğini geliştiren ve sanata gönülden bağlanan çok sayıda mzehhibe adayı yetişmektedir. Osmanlı klâsik ve son dönem motif ve üslûbunun kullanıldığı tezhipler genellikle hüsn-i hat levhalarda süsleyici unsur olarak kullanılmaktadır.

Hüsn-i hat levhalarda neredeyse vazgeçilmez bir süsleyici unsur olan ebrû sanatı, Konya’lı ebrû sanatçısı Sadrettin zimi’nin çoğunlukla battal, iekli, akkse, hatîb ebrû çalışmaları ile devam etmektedir. Bu uygulamalar; ebrû çeşitlerinden oluşan levhalar, hüsn-i

hat panoda yer alan ebrû zemin çalışmaları, paspartu ve koltuk ebrû çalışmalarıdır. Klâsik ebrû örneklerinin yanında, çeşitli kurslar ve okullarda kimyasal boyalarla ebrû çalışmaları da yapılmakta ve ebrû dekoratif ev-giyim eşyalarında yüzey süslemesi olarak ta kullanılmaktadır.

Kitap sanatları içinde “hattın muhafızı” olarak tanımlanan cilt sanatı, Konya ilinde son yıllarda yapılan çalışmalar ile yeniden doğmuştur. Bu çalışmalara önderlik eden A. Saim Arıtan, yaptığı araştırmalar ile klâsik Selçuklu ve Osmanlı cildi uygulamalarında başarılı sonuçlar elde etmiştir. Selçuklu ve Osmanlı motifleri ile yapılan ciltlerde “şemse” motifi, rûmî-hatâyî kompozisyonlar ve zencerek bordürler yer almaktadır. Kalıp baskı tekniğinde, altın varak kullanılarak yapılan süslemeli ciltlerin yanında sade cilt çalışmaları da yapılmaktadır.

Türk-İslâm sanatlarının önemli bir bölümünü oluşturan kitap sanatlarının yozlaşmadan günümüz Konya’sında varlığını koruması; ekonomi, teknoloji, yaşam koşulları gibi sebeplerden etkilenmeyerek sadece gönül bağlılığı ile mekteplemiştir.

Bu sonuçlar doğrultusunda, günümüz Konya’sında yaşayan bu el sanatlarının devam ettirilebilmesi için mevcut ustalara, mesleki ve toplumsal kuruluşlara, eğitim kurumlarına ve özel kurumlara bir takım görevler düşmektedir. “Sanatsız Bir Toplumun Kalkınamayacağı” savunan, büyük önder Mustafa Kemal Atatürk’ün düşüncelerinden yola çıkarak, Konya geleneksel el sanatlarını korumak, yaşatmak ve tanıtmak için yapılması gerekenler şöyle sıralanabilir:

1. Öncelikle, devam eden el sanatlarının yapım aşamaları ve üretilen eser/ürünlerin sanat değerleri incelenerek “sanat-zanaat” eseri kavramı doğrultusunda birbirlerinden ayrılmalıdır. Günümüzde teşpihçilik, taşçılık, künde-kârî işçiliği ve rahle yapımı hem makine gücü hem de el emeği ile devam eden ve birer zanaat olma yoluna doğru ilerleyen el sanatlarıdır. Bu değişimin durdurulması için bu alandaki önemli ustalar, uzmanlar ve akademisyenler tarafından değerlendirme, araştırma ve tasarımlar yapılmalıdır.

2. Koruma tedbirleri kapsamında; Konya ilinde yaşayan geleneksel el sanatları için devlet veya özel sektör tarafından bir “El Sanatları’nı Koruma ve Yaşatma Merkezi” açılmalı ve bu merkez içinde çeşitli birimler kurulmalıdır. Bu birimlerce yapılacak işler sırası ile, ürünlerin araştırılması, üretilmesi, tanıtımı, sergilenmesi, pazarlanması ve üretimin aslına uygun “özgün” olarak sürdürülmesinin denetlenmesi olmalıdır. Belirli zaman aralıkları ile sanat dallarında görsel uygulamaya yönelik ve batı ülkelerinde sürekli uygulanan “workshop” biçiminde uygulamalar yapılmalıdır. El sanatı ustalarının ve ürün/eserlerinin telif hakları savunulmalı, çalışma şartlarında, hammadde temininde ve çırak yetişmesinde ustalara

ekonomik ve hukuki açıdan yardımcı olunmalıdır. Hak edenlere devlet tarafından “Halk Sanatçısı” unvanı verilmelidir.

3. El sanatlarında özgünlüğü korumak ve sürdürmek için ustalarda, müzelerde, özel koleksiyon ve sandıklarda saklanan el sanatı ürün/eserlerinin belgelenmesi ve arşivlenmesi gerekir. Bunların koruma, saklanma yöntemlerinin halka öğretilmesi ve “gözlem fişleri”ne geçirilerek fotoğraflanması gerekmektedir.

4. Geçmişten günümüze Konya’da yaşayan pek çok el sanatı çırak yetişmemesinden dolayı kaybolmuş ve unutulmuştur. Ekonomik sebepler ve kolay yaşantıya özenilmesi çırak yetişmesini engellemektedir. Bu alanda, eğitime önem verilip çıraklık okullarında eleman yetiştirilerek, bu okullardaki öğrenciler burslarla desteklenmelidir. El sanatlarının sanat değeri ve insan elinin makineden daha güzel biçimlendirdiği; dersler, belgeseller ve TV programları ile halka anlatılmalı ve çıraklık okulları özendirilmelidir.

5. Geleneksel el sanatlarının devamında oldukça etkili bir yöntem olan tanıtımın ihmal edilmemesi gerekmektedir. Bu konuda ustaların gerek devlet gerekse özel kurumlara yaptıkları başvurularda sıkıntı yaşadıkları belirlenmiştir. Tanıtımla ilgili ustalardan gelen destek ve yardım talepleri Valilikler, Belediyeler, Kültür Müdürlükleri, Müzeler, eğitim kurumları, dernekler ve yerel medya kuruluşlarınca ücretsiz gerçekleştirilmelidir.

6. Turizme yönelik önemli bir yatırım aracı olan özgün el sanatı ürünleri, günümüz turizm piyasasında fazlası ile kazanç sağlamaktadır. Bu bağlamda, geleneksel el sanatlarının yaşatılabilmesi için “hediyelik eşya” araştırmaları yapılmalı, özgün ve kaliteli tasarımlar belirlenmelidir. Özellikle at arabası yapımı ve boyacılığı, rahle yapımı, taşçılık, çömlekçilik alanlarında geliştirilecek projeler doğrultusunda, ürünlerin özgün üslupları bozulmadan dekoratif ve turistik amaçlı üretimlerin yapılması sağlanmalıdır.

7. Devlet desteği bağlamında yapılması gereken hizmetlerden en önemlisi vergilerin asgariye indirilmesidir. Bu günkü durumda ustaların az olan kazançları ile, hem üretilen ürünlerin vergisi hem de çırakların sigorta vergisi gibi zorunlu masrafları ödeyememektedirler. Bu konu ile ilgili olarak Milli Eğitim Bakanlığı Kız Teknik Öğretim Genel Müdürlüğü tarafından gerçekleştirilen “Geleneksel El Sanatlarını Geliştirme ve Turistik El Sanatları Üretim Projesi”nde 81 il taranarak geleneksel el sanatları Türkiye profili ön araştırma raporu hazırlanmıştır. Bu çalışmaya bağlı olarak T.B.M.M.’de el sanatlarının korunması ve yaşatılması için bir komisyon kurulmuştur. Komisyonun yaptığı çalışmalar ile Türkiye genelindeki bazı el sanatları “Türk Halk Plastik Sanatları” adı ile vergilerden muaf tutulmaya çalışılacaktır. Yaşatma hizmetleri içinde olan bu çalışmanın oldukça faydalı olduğu düşünülmektedir. Bununla birlikte “mekan desteği” de, acil olarak ilgilenilmesi gereken bir

konudur. Bu yardıma ihtiyacı olan sanat dalları at arabacılığı-boyacılığı, taşçılık, tespihçilik ve çömlekçiliktir. Bu sanatlardaki mevcut ustaların sayısı bakımından günümüzdeki pek çok ile göre durumu daha iyi olan Konya’da sanatların sürekliliği için, Belediye tarafından ustalara iç ve dış mekan desteği sağlanması gerekmektedir. Günümüz şartlarında, sanatçıların belini büken ve işin devamını engelleyen diğer bir sorun “hammadde temini”dir. Bu konuda; ustaların ana ve yardımcı hammaddeleri temini için kredi veya karşılıksız destek verilmelidir.

Son yıllardaki makineleşme el sanatı ürünlerinin yozlaşması ve tükenmesine yol açmıştır. Bu açıdan, Konya örneğinde olduğu gibi diğer şehirler ve ülkemiz genelinde el sanatı araştırmaları ile el sanatı ürünlerinin özelliklerinin belirlenmesi ve belgelenmesi büyük önem taşımaktadır. Bizde sınırlı imkanlarla yaptığımız bu araştırmada Konya’da yaşayan bazı el sanatı alanlarını araştırıp, bu alanlarda üretilen ürünlerin özelliklerini belirlemeye çalıştık. Dileriz ki güzellik duyguları ile biçimlenen, emek ürünü olan bu sanatlar yaşasın ve sanat tarihindeki yerini alsınlar.

SÖZLÜK

A

Alt kasa: At arabasında şasi üzerinde bulunan ağaçtan yapılmış dikdörtgen kısımdır.

Ara açma: Rahlelerde kilit sisteminin hazırlanma işlemine verilen genel isimdir.

Ara ağacı (hacı ağacı): Yaylı arabalarda ön ve arka dingili birbirine bağlayan uzun ağaç parçadır.

Aşı: Sulandırılmış seramik çamuru (sulu kırmızı toprak) ile hazırlanan astar boyasına verilen isimdir.

Aygırlık demiri: Tatar arabalarında ön makasa uçlarından bağlanan uç kısmı içe doğru kıvrımlı dökümden yapılmış demir parçadır. Marmara ve Ege bölgesinde “çeki kancası” denilmektedir.

B

Babut: Dingil üzerindeki gömme ağacının üstüne yerleşen, yüzeyi işlemeli ve kenarları kıvrımlı ağaç parçasıdır. Ege ve Marmara bölgesinde “bağircık-bağarcık” denir.

Badirga: Taş işlemede keskilere vurmak için kullanılan, kısa saplı kare ağızlı çekice verilen isimdir. Konya ve Karaman’da “badirga”- “madirga”, İstanbul’da “matraka” adı verilir.

Bacak: Arabanın arka bölümünde, yayları alt kasaya bağlayan demir parçaya verilen isimdir.

Bağlantı demiri: Arabanın demir ve ağaç kısımlarını birbirine bağlamada kullanılan uzun demir parçalara verilen isimdir.

Baskı takımları: Arabanın demir kısmındaki parçalara şekil vermek için ağız kısımları farklı şekillerde demirden yapılmış çekice benzer aletlerdir.

Başlık: 1. İmamenin ucundaki tespih ipini tutan ve nişaneye benzeyen profilli olarak yapılmış parçadır. 2. At arabası tekerleğinin merkezinde yer alan “göbek” kısmına verilen diğer bir isimdir.

Bilezik: Dingil uç somununun dayandığı, yuvarlak formdaki tutucu demir parçaya verilen isimdir.

Bisküvi fırınlama-ham (ilk) pişirim: Çömlekçilikte şekillendirme işlemi biten mamullerin ilk fırınlama aşamasına verilen isimdir.

Boya vurmak: Araba boyacılığında zemin boyama işlemine verilen isimdir.

C / Ç

Cant: Tekerlekte ispitin üzerine geçen, kenarları 90° yukarı doğru 2-4 cm yükseltilmiş ince demir şerittir.

Cerge-çerge: Meram yaylılarının üzerine deri kayışlardan yapılan çadıra verilen isimdir.

Cücük: Dingil somununun yivli olan uç kısmına verilen isimdir.

Çakıcı: Tesbih tanelerine kakma tekniğinde süslemeler yapan ustalara verilen genel isim.

Çampara: Dingil üzerinde bulunan, 15-20 cm çapında demirden yapılmış, yuvarlak, ince, hafif çukur bir parçadır. Ege ve Marmara bölgesinde “kampana - zil” denilmektedir

Çapraz oyma: Rahlelerde kilit sisteminin hazırlanma işlemine verilen diğer bir isimdir.

Çardak: Konya Sille yöresinde çömlek atölyelerinin mimari şekline verilen isimdir.

Çark: Yaylı arabaların ön düzeninde dönüşleri sağlayan ve ortada yer alan demir parçadır.

Çarkuşe/çargûşe: Tespihçilikte tanelere delik delme işlerinde kullanılan demir alet.

Günümüzde ince uçlu matkap kullanılmaktadır.

Çarpıcak: Taş işlemede kullanılan uç kısmı düz keskin metal alet.

Çatı: Ağaç işlerinde minberin iskeletine verilen isimdir.

Çeki: Çömlekçilikte çamurun çarkta şekillendirilme işlemine verilen isimdir.

Çeki demirleri: Meram yaylıları ve Tatar arabalarında ön ve arka makas üzerinde, dingillere bağlı olan dört adet kıvrımlı demir parçadır.

Çekmece: Arabanın ön tarafında, ağaçtan yapılmış kutuya benzer çıkıntılı bölümdür.

Çıkrık kemâne: Tespih taneleri, imame ve pulların yapıldığı el tezgâhıdır.

Çıtakâri: Kündekârîde, geometrik kompozisyonun MDF üzerine çizilerek ince ağaç çıtaların desene göre çakılmasından oluşan süsleme tekniğidir.

Çiçek çekmek: Tespih ustaları tarafından taneleri tornada hazırlama işine denilmektedir.

Çiçekleme: At arabası boyacılığında süslemelerin yapılması işlemine verilen isimdir. Bursa’da “resimleme” denilmektedir.

Çivi: Tespihte tepeliğin en üst ucuna geçen parçadır. Kordonun ucu çiviye bağlanarak tepeliğe sıkıştırılır.

Çürütme: Taş bir eserin restorasyonunda, aşınmış ince yonu taşları esere zarar vermeden parça parça yerlerinden çıkartarak, yenisi ile değiştirme işlemidir.

Çocuk silbinci: Geçmişte çocuk beşiklerine tuvalet amaçlı konulan içi sırlı kap.

D

Dekorlama: Çinicilikte boyama işlemine verilen genel isimdir.

Delik-zıvana: Marangozlukta kullanılan parçalardan birinin iki tarafı, diğerinin ortası boşaltılarak yapılan çatki türüdür.

Derz dolgu tekniği: Moloz taş ve harç ile hazırlanan bir duvar örme tekniğidir.

Deve boynu: At arabalarında tek olarak kullanılan yayların uç kısımlarının içe doğru kıvrımlı yapılmasına verilen isimdir.

Dımdık tekniği: Çinicilikte dekorlama aşamasında, fırçaya alınan boya ile tahrir çizgileri içinden noktalama yaparak yüzeyi doldurmak sureti ile oluşturulur.

Dik mal: Çinicilikte üç boyutlu dekoratif çini eşyalara verilen isimdir.

Dingil: Arabanın alt düzeninde, tekerleklerin bağlantısı olan dingil, araba genişliğine göre demirden yapılan uzun bir parçadır.

Dingil narı: At arabasında dingil ve porya arasındaki boşluğa (gezinti) verilen isimdir.

Dişli: İki ucunda dişler açılmış ağızları olan demir taşçı aletidir.

Düz taban: Geçmişte ağaç işçiliğinde kullanılan, ağız kısmı bıçaklı el aletidir. Taban kısmı düz olduğu için bu isim verilmiştir. Günümüzde kullanılmamaktadır.

E

Ebatlama (ölçüleme): Belirlenmiş ölçülere göre hammaddenin kesilerek hazırlanma işlemidir.

Eğri ağaç (eğilim-eylim): Arabada iki okun ortasında bulunur ve tek koşulan atın üzerine geçer.

Elezyon: Çömlekçilikte çamura şekil veren makinedir.

El taşçılığı: Taş işçiliğinde yüzeyin süsleme aşamasına verilen isimdir.

F

Falaka: At arabasına iki at koşulması halinde oka geçirilen ağaç parçadır.

Fırfır (Geçme - Kenar Suyu): At arabası boyacılığında yarım dairelerin ard arda sıralanmasından oluşan geometrik bordüre verilen isimdir. Bu bordüre Akşehir’de “tosbağa” denilmektedir.

Fren: Tespihte imameye sallama takılacak ise, imamenin ardından geçirilen tutucu parçadır.

G

Geride: Kağnıların kasasına gerilen, kıldan yapılmış örtü amaçlı dokumalara denir.

Gezinti: Boşluk

Gezinti demiri: Ön makasları birbirine bağlayan ağaç parça üzerine çakılı olan ince demir şerittir. Ege ve Marmara bölgesinde “gelberi demiri” denir.

Göbek (başlık): Tekerleğin ortasında yer alan tutucu parçadır.

Gömme: Tatar arabalarında dingil üzerine geçen, uzun ağaç parçasıdır. Dingil takozu da denilen gömme, Marmara ve Ege bölgesinde “kundak” ismini alır.

H

Hak: Çömlekçi ustalarının haftalık yevmiye olarak aldıkları ufak boy testi.

Halka: Tekerlekte göbeğin başlığına geçirilen, 2-3 cm enindeki demir parçadır.

Hatime: Tespihte imameye bağlı kordonda bulunan başlığa verilen diğer bir isimdir.

I / İ

Istaka: Nakkaşlıkta desen boyanırken elin titrememesi için destek amaçlı kullanılan bambu kamışdır.

İnce taşçılık: Taş işçiliğinde yüzeyin süsleme aşamasına verilen diğer bir isimdir.

İspit: Tekerlekte parmakların üstüne geçirilerek, tekerleğin çevrenmesi sağlanır.

K

Kaba yonu: Taş ebatlandıktan sonra yüzeyini düzeltme işlemidir.

Kafeskâri: İnce ağaç çitalarının geometrik bir düzende birbirine çakılması ile yapılan ve sade kafes işçiliğine benzeyen tekniktir.

Kamalama: Tamamlanan künde-kâri panolarda, yapıştırma esnasında taşan tutkal artıklarının keskin aletlerle temizlenme işlemidir.

Kancık özek demiri: At Arabalarının taban tahtasında bulunan ve özek çivisinin geçtiği delik demir parçasına verilen isimdir.

Kandan çanağı: Geçmişte Konya’da yemek yemede kullanılan içi sırlı toprak kap.

Kapak: Tekerlek dingil geçtikten sonra, tekerleği dingil cücüğüne sıkıştıran demir parçadır.

Kapınmak: At arabalarının yolda kolay ve rahat yürüyüşüne verilen isimdir.

Kâr-hane: (iş ve kazanç yeri) Konya-Sille yöresinde çömlek atölyelerine verilen genel isimdir.

Katalak - poyra dayanma bileziği: Dingilde tekerleğin gireceği kısımda bulunan yuvarlak demir parçadır.

Kayıt: Künde-kâride geometrik iskeleti oluşturan, her iki tarafı delik-zıvana yapılmış parçalardır.

Kaz ayağı: Künde-kâride kullanılan geometrik kompozisyonlarda bulunan bir motif isimdir.

Kenar suyu: At arabası süslemelerinde “firfir” denilen geometrik bordüre verilen diğer bir isimdir.

Keniş-kiniş-giniş: Künde-kâride kayıt ve tablaların kenar kısımlarında bulunan oluklara verilen isim.

Kerevite kalkma: Çömlekçilikte aşılama işleminden sonra toprak kapların güneşten bozulup, sakatlanacağı için gölgede 1-2 gün kurutulması işlemine verilen isimdir.

Kerna: Konya Sille yöresinde çömlek çarklarına verilen isimdir.

Kılıcına: Marangozlukta yatay eksende kesim işlemine verilen isimdir.

Konya çarklısı-Konya yaylısı-Meram ağa yaylısı: Konya’da yapılan üç veya dört yaylı at arabalarına verilen isimlerdir.

Kordon: Tespihte, imameden sonra geçirilen ortalama 10-13 cm boyundaki uzun ve sade bir kamçı formudur.

Kordon çekme: Kündekârîde kayıtların yüz kısımlarına freze makinesinde uygulanan profil kazandırma işlemidir.

Koza: Tespih püskülünün baş kısmında ve püskül uçlarında yer alan, gümüşten yapılmış ajurlu ve dairevi parçalara verilen isimdir.

Köprü-bel demiri: Arabanın üst kasasını, dış kenarlardan takozlarla tutturmak için kullanılan demir parçalardır.

Köşebent demiri: Alt kasanın içinde bulunan ve kenarları çevreleyen şerit demir parçadır.

Küstüre: Geçmişte ağaç işçiliğinde kullanılan, ağız kısmı bıçaklı el aletidir. Kündekârîde kayıt ve tablaların kenar kısımlarına oluk ve geçme yeri açmada kullanılırdı.

Kumlama: Taşçılıkta desenin altta kalan yüzeyinin mucurta ile noktalanarak pürüz verilmesi işlemidir.

Kuram: At arabalarının yolda gidişindeki hafifliğe verilen isimdir.

Külve-külfe: Tandırlarda alt orta kısımda bulunan ateş tutuşturma borusu amaçlı kullanılan hava deliğine verilen isimdir.

Künde: Çinicilikte çamurun yoğrularak top şeklinde parçalar haline getirilmesine verilen isimdir.

L

Labut: Tekerlekte parmakların üstüne geçen ispite verilen diğer bir isimdir.

Lambalık: Şasi üzerine yerleştirilen, ortalama 15 cm. yüksekliğinde ağaç çerçevedir.

Lıklık: Çömlekçilikte topraktan yapılmış sürahiye verilen yöresel isimdir.

M

Makas : Tatar arabalarının alt yapısında önde ve arkada olmak üzere iki adet halinde bulunan, makas şeklindeki ağaç parçalardır. Marmara ve Ege bölgesinde arka makasa “kırlangıç” denilmektedir.

Mucurta-murç: Uç kısmı sivri ve keskin çelik oyma kalemidir.

N

Normalyonu-normalyonu: Taş yüzeyinin keski ile düzeltilerek pürüzsüz hale getirilmesi işlemidir.

O / Ö

Ok : At arabasında ön düzen demirinin uç kısımlarına bağlanan iki adet uzun ağaç parçasıdır. Tatar arabalarında ön makas uçlarına bağlanır (Şekil No: 11).

Ön düzen demiri: Arabanın ön düzeninde çarka bağlı bulunan, uç kısımlarına okların geçirildiği demirlere verilen isimdir. Marmara ve Ege bölgesinde “kol demiri” olarak ta adlandırılmaktadır (Fotoğraf No: 53).

Örtü dalı: Arabada, parnakçakların üzerine geçirilen ve ince ağaç çitadır.

Özek ağacı: Ara ağacına verilen diğer bir isimdir.

Özek çivisi: Arabanın ön düzeni ile alt yapının bağlantısını sağlayan 15-30 cm boyunda ve 2-3 cm kalınlığında demirden yapılmış çivi ye verilen isimdir.

P

Pahı yıkılmak: Kündekârıde ilk kaba kesimleri yapılan tablaların, kenar kısımlarındaki kunişe kadar 30° açı ile eğim verilmesi işlemidir.

Parmak: Tekerlekte göbeğin dış merkezine geçen, ağaçtan yapılmış 12 veya 8 adet ince uzun parçadır.

Parnakçak: Arabanın üst kasasının uç kısımlarında, süsleme amaçlı olarak kullanılan ve tornada şekillendirilen profilli ağaç parçalardır.

Ponçak: Faytonların deriden yapılmış üst örtü kenarlarına dikilen saçaklara verilen isimdir.

Pont: Taşçılıkta kullanılan uç kısmı ince keskin alet.

Poyra - porya: Tekerlekte göbeğin ortasına geçen, döküm olarak demirden yapılmış silindir formundaki parçadır.

R

Rölyef: Çinicilikte mamullerin ağız kenarlarında veya dış kenarlarında bulunan girinti ve çıkıntılı dış hatların üzerine çizilen ince çizgiye verilen isimdir.

Rüzgar gülü: Kündekârıde kare taksimata verilen diğer bir isimdir.

S / Ş

Sahtiyân (zatiyen): Toprak işlerinde yüzey düzeltme işlerinde kullanılan, ceviz ya da gürgen ağacından yapılmış, kare şeklinde ve ortası delik alete verilen isimdir.

Sal: At arabasının üst kasa kenarlarında, çit biçiminde yapılmış kanatlara verilen isimdir.

Sallama: Tespihte imameden sonra geçirilen kordona verilen diğer bir isimdir.

Sandık: At arabasında alt kasa üzerinde yer alan, ağaçtan yapılmış kenarları 10-15 cm yükseltilmiş üst kasaya verilen isimdir.

Seren: Ağaç işçiliğinde hazırlanan kapılarda dış çerçeveye verilen isimdir.

Serkalem-sergalem: (çizgi işi) Kündekârıde geometrik kompozisyonun kontrol edilme işlemine verilen isimdir.

Sıkma: Arabanın ağaç ve demir parçalarını birbirine bağlamada kullanılan ince demir parçalardır.

Sırça: Çömlekçilikte kullanılan ve ana hammaddesi kurşun olan sıra verilen isimdir.

Soluma: Çömlekçilikte fırının belli zaman aralıkları ile yakılması işlemidir.

Şapkalı tas: Tekerlek göbeğinin dışına geçirilen ön tasa verilen isimdir.

Şasi: Arabada alt yapı üzerinde bulunan ve üst kasanın üzerine monte edildiği kısımdır.

Şına - şina: Tekerlekte canttan sonra geçirilen çelikten yapılmış ince demir şerittir.

T

Taban tahtası: At arabasında alt kasanın tabanını oluşturan bölümdür.

Tahril: Özel olarak bükülmüş ve balmumu ile sağlamlaştırılmış tespih ipine verilen isimdir.

Tahrir: Kontur çizgisine verilen isimdir.

Tarak: Taş işçiliğinde kullanılan “dişli”ye verilen diğer bir isimdir.

Taraklama: Yumuşak taşların yüzeyinin çiziklenmesi işlemidir.

Tas: Tekerlekte, göbeğin baş kısımlarına geçen demir parçadır.

Tekerlek: At arabalarının alt yapısındaki en önemli parça olan tekerlek, arabalarda önde iki adet ve arkada iki adet olmak üzere dört adet olarak yer almaktadır. Erzurum’da tekerleğe “maran” denir.

Tepelik: 1. Baca şapkasına verilen diğer bir isimdir. 2. Tespihte imameye bağlı olan kordonun uç kısmındaki başlığa verilen diğer bir isimdir.

Tepelik grubu: Tespihin bölümlerinden nişâne, pul ve imâmeye verilen genel isimdir.

Terazi demiri (ay demiri): Arabanın alt düzeninde arkada yer alan, arabanın dengesini sağlayan demirden yapılmış parçadır.

Torna işlemi: Çinicilikte çark üzerinde şekillendirme işlemi biten mamulün üzerindeki pürüzlerin giderilmesi işlemine verilen isimdir.

Turnet: Çinicilikte bilyeler üzerinde dönen metal çarktan oluşan alete verilen isimdir.

U / Ü

Üzengi: Arabada üst kasaya çıkmak için ayakların basılmasında kullanılan, altı düz demirden yapılmış parçadır.

V

Vans: Çömlekçilikte çamuru çeken -inceltip homojen hale getiren makinedir.

Y

Yastık: Tatar arabalarının, alt düzenini oluşturan ağaç parçalar arasında olan yastık, ön ve arkada birer adet halinde bulunur. Marmara ve Ege bölgesinde düzen yastığına “kundak” denilmektedir.

Yay: Arabanın ön ve arka dingillerinde takozlarla bağlı olan ve arabanın yolda giderken sarsılmasını önleyici demir parçalardır.

Yemlik-Yoncalık: Çekmecenin önünde yer alan, at arabasının önünde ve arkasında bulunan kutuya benzer bir bölümdür.

Yırtma: Taşçılıkta frezeden çıkan desenin kenar kısımlarındaki düzlüğün alınarak eğim kazandırılması işlemidir. Ağaç işçiliğindeki uygulamasına “eğri-mail kesim” adı verilir.

Yüz-Cumba: Kündekârde kesilen ağaç parçalarına, planya makinesinde uygulanan yüzey düzeltme ve yontma işlemidir.

Z

Zuvala: Çömlekçilikte çamurun rulo şeklinde hazırlanmış haline verilen isimdir.

BİBLİYOGRAFYA

- ABDÜLAZİZ BEY,
ACAR, Şinasi,
ACAROĞLU, Türker,
-----,
ACIPAYAMLI, Orhan,
-----,
AÇIKGÖZ, Namık,
AÇIKGÖZ, Saim,
AKAN BEZİRCİ, Meral,
AKAR, Azade,
AKAR, Azade-
KESKİNER, Cahide,
AKBAŞ, Muhsine,
AKBIYIK, Abuzer-
KÜRKCÜOĞLU, Saim,
AKSEL, Malik,
-----,
-----,
- Osmanlı Âdet, Merasim ve Tabirleri**, İstanbul, 1995.
“Osmanlı Rahleleri”, **Antik Dekor**, Sayı:69,
Şubat-Mart, İstanbul, 2002, s. 93-102.
“Testi”, **Türk Atasözleri-Cep Üniversitesi**, İstanbul,
1993, s. 10.
“Dünya Atasözleri”, **Türk Halk Bilimi Araştırmaları
Yıllığı**, Ankara, 1979.
“Hadde”, **Zanaat Terimleri Sözlüğü**, Ankara, 1976, s. 89.
“İptidailerde Ölü Gömme İle İlgili Bazı Pratikler ve
İzahları”, **A.Ü.D.T.C.F.D.**, Cilt: 20, Sayı:3-4, s. 12-30.
“Harput ve Civarı taş Süslemeciliği”, **Fırat Havzası
Sanat Tarihi Sempozyumu**, Elazığ, 1992, s. 201-216.
“Kağnı, Çadır ve Tuz”, **T.F.A.**, Cilt: 9, Sayı:189,
İstanbul, 1965, s. 3703-3704.
**Konya Nuzumla Köyü ve Çevresinde Bulunan Yatak
Halıları**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk
Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2003.
“Eski Türk Mezartaşı Süslerine Dair”, **Sanat Dünyamız**,
Yıl:1, Sayı: 2, İstanbul, 1974, s. 12-21.
Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif, İstanbul,
1978.
“Tezhib Sanatını Tanımaya Çalışırken”, **Diyanet
Dergisi**, Sayı: 107, Kasım, Ankara, 1999, s. 12-15.
Şanlıurfa Hoyrat ve Manileri, Şanlıurfa, 1991.
“Halk Sanatında Yazı-Resim”, **I. Uluslararası Türk
Folklor Kongresi Bildirileri**, Ankara, 1974, s.13-28.
Anadolu’da Halk Resimleri, İstanbul, 1960.
“Ah Mineleşk” Yazı-Resim....Tabiat”, **T.F.A.**,Cilt: 10,
Sayı: 200, İstanbul,, s. 4378-4381.

- ALTINAY, A. Refik, **Onuncu Asr-ı Hicrîde İstanbul Hayatı**, (Haz. Abdullah Uysal), Ankara, 2000.
- AND, Metin, **Osmanlı Tasvir Sanatları: 1 Minyatür**, İstanbul, 2002.
- ANILANMERT, Beril, “Seramiğin Teknik Dil Sorunu Üzerine Görüşler”, **II. Ulusal El Sanatları Sempozyumu**, 18-20 Kasım 1982, İzmir, 1-3.
- ANONİM, “Tezhip”, **Théma Larousse**, Cilt: 21, İstanbul, 1994, s. 310.
- , “Desti-Testi-Küp”, **Bölge Ağzlarında Atasözleri ve Deyimler II**, Ankara, 1996, s. 118,152,168.
- , **Kayseri ve Yöresi Halk Türküleri**, Kayseri, -----.
- , “Sıtkı Olçar’dan Günümüz İznik Çinileri”, **Antika**, Sayı:28, İstanbul, 1987, s. 39-41.
- , “Son Kündekâr Mescid-i Aksa’nın Minberini Yapacak”, **Zaman Gazetesi**, (Kültür-Sanat), İstanbul, 03-07-2002, s.6.
- , “Mescid-i Aksa’ya Minber”, **Türkiye’de Yeniçağ Gazetesi**, (Haber Hattı), İstanbul, 18-04-2003, s.3.
- , “Mescid-i Aksa’nın Minberini Yapacak”, **Vakit Gazetesi**, İstanbul, 22-04-2003, s.16.
- , “Kündekâri Sanatı”, **Lonca**, Sayı: 2, Yaz, Konya, 2000, s. 42-44.
- , **Konya İl Yıllığı 1967**, Ankara, 1969.
- , “Rahle”, **Yeni Türk Ansiklopedisi**, Cilt:8, İstanbul, 1985, s. 3175.
- , “Prof. Dr. Emin Barın’ın Kûfî ve Celî Dîvânî Yazı Türlerinde Yeni Uygulamaları”, **Türkiyemiz**, Yıl: 5, Sayı: 13, Haziran, İstanbul, 1974, s. 23-30.
- ARCASOY, Ateş, “Seramiğin Tanımı ve Porselene Geçiş”, **Antika**, Sayı: 29, İstanbul, 1987, s. 16-21.
- ARISOY, Süleyman, “Çanak Çömlek ve Seramik Sanatının Düşündürdükleri”, **T.F.A.**, Yıl: 20, Cilt: 11, İstanbul, 1968, s. 5079-5080.

- ATÇEKEN, Zeki, “Ahilik, Ahiliğin Kültürümüze Etkileri ve Anadolu Selçukluları Zamanında Konya’da Ahilik Teşkilatı”, **Yeni İpek Yolu Dergisi**, Sayı: 136, Konya, 1999, s. 11-21.
- AY, Mehmet, “Ebrû ve Kimya”, **Bilim ve Teknik Dergisi**, Sayı: 316, İstanbul, 1994, s. 55-59.
- AYDA, Deniz, “Tokat Seramikleri”, **2000’li Yıllarda Türkiye’de Geleneksel Türk El Sanatlarının Tarımsal ve Ekonomik Boyutu Sempozyumu Bildirileri**, Ankara, 1999, s. 50-56.
- AYDIN, Mehmet, “Konya’daki Manevî Halk İnançlarının Dinler Tarihi ve Fenomenoloji Açısından Değerlendirilmesi”, **Konya Kitabı IV**, Konya, 2003, s. 101-114.
- AYDOĞAN, Ali, **Türkiye’de Mezarlık Ziyaretlerim ve Cumhuriyet Devri Manzum Mezartaşı Kitabeleri**, (60 il mezarlığı, 572 kitabe), İstanbul, 1999.
- AYGÜN, Ülgen, “Eşyaya yansıyan zarafet “kuyumculuk” adı altında gözleri okşuyor... “OSMANLI KUYUMCULUĞU”, **Tarih ve Düşünce**, Şubat, 2000, s. 8-10.
- BABOĞLU, Sevgi, “Türk Mitolojisinin Halk Motiflerine Etkisi”, **V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi, Maddi Kültür Seksiyon Bildirileri**, Ankara, 1997, s. 74-79.
- BAKIRER, Ömür, “Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Mimarisinde Taş ve Tuğla İşçiliği”, **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, Ankara, 1993, s. 255-280.
- , **Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrapları**, Ankara, 1976.
- BALTACIOĞLU, İ. Hakkı, **Türklere Yazı Sanatı**, Ankara, 1993.
- BARIŞTA, H. Örcün, **Türk El Sanatları**, Ankara, 1988.
- , “Konya Evlerinde Küp Bacalar”, **Türk Halk Mimarisi Sempozyumu Bildirileri**, 5-7 Mart 1990, Konya, s.35-44.
- , “Konya ve Çevresi Türk Halk Resmi”, **IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri**, (Maddi Kültür), Cilt: V, Ankara, 1992, s.37-43.

- ,
“Konya’nın Osmanlı Dönemi El Sanatları”, **Uluslar Arası Kuruluşunun 700. Yıldönümüne Bütün Yönleri İle Osmanlı Devleti Kongresi**, Konya, 2000, s. 845-854.
- ,
“İstanbul Eyüp Sultan’da 1996 Yazı Yapılan Kazı ve Yüzey Araştırmalarından Bazı Yeni Bulgular”, **Sanatsal Mozaik**, Sayı: 14, İstanbul, 1996, s. 20-21.
- ,
“XX. Yüzyıl Başı Kütahya Çinilerinden Örnekler”, **Milli Kültür**, Sayı: 56, Mart, Ankara, 1987, s. 73-77.
- ,
“Selçuklu Dönemi Tekstil Sanatı Üzerine”, **Antalya 3. Selçuklu Semineri**, 10-11 Şubat 1989, İstanbul, 1989, s.18-31.
- ,
“Selçuklu Ahşap İşçiliğinden Bazı Örnekler ve Tanınmamış Birkaç Parça Üzerine”, **S.Ü. I-II Millî Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri**, Konya, 1993, s. 87-111.
- ,
“Sahip Ata Türbesi Çini Süslemeleri Üzerine”, **II. Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri**, Konya, 1994, s. 99-118.
- ,
“Mevlana’nın Işığında Gelişen Türk Süsleme Sanatlarına Örnekler”, **5. Milli Mevlana Kongresi**, Selçuk Üniversitesi, 1991, s. 63-75.
- ,
“Klasik Dönem İstanbul Camilerinden Bazı Vaiz Kürsüleri”, **Cumhuriyetin 80. Fethin 550. Yılında İstanbul’a Armağan**, 21. Yüzyıl Eğitim ve Kültür Vakfı İstanbul, 2004, s. 68-72,118-120.
- ,
“İstanbul’da 15. Yüzyıla Tarihlenen Bazı Kapı ve Pencere Kanatları Üzerine”, **Uluslararası Bizans-Osmanlı Sempozyumu (15. Yüzyıl)**, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2004, s. 325-336.
- ,
“Eyüp Sultan Seramikleri”, **Dördüncü Uluslararası Türk Kültürü Kongresi**, Ankara,1999,s.86-93,317-326;
- BARTHOLD, W.,
“Türklerde ve Moğollarda Defin Merasimine Dair”, **Bellekten**, Sayı: 11, Ankara, 1947, s. 334-535.

- BAŞ, Ali, Konya'daki Vakıf Eserlerinin Dünü-Bugünü", **S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 5, Konya, 1999, s. 141-167.
- BAŞ, Ali – ÜREKLİ, Bayram, "Konya Şerafettin Camii", **SÜ Fen Edebiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı: 13, Konya, 1999, s. 199-253.
- BAŞGÖZ, İlhan- ANDREAS, Tietze, **Bilmece: A Corpus of Turkish Riddles**, Folklore Studies: 22, 1973.
- BAŞAR, Mehmet, Zeki, **Erzurum'da Eski Mezarlıklar ve Resimli Mezar Taşları**, Ankara, 1979.
- BAŞKAN, Seyfi, "Karamanoğulları Dönemi Konya Mezar Taşları Üzerine Bir İnceleme", **Türk Sanatı Üzerine Denemeler**, İstanbul, 1990, s. 135-143.
- , "Konya Selçuklu Çağı Mezar Taşları, **Ankara Sanat**, Sayı: 218, Ankara, 1984, s.10-11.
- , "Başlangıcından 14. Yüzyıl Sonuna Kadar Anadolu Mezar Taşları ve Karamanoğulları Devri Konya Mezar Taşları Üzerine Bir İnceleme", **Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi**, Sayı: 67, İstanbul, 1990, s. 203-215.
- BAŞTAK, N. F., **Konya I**, Konya, 1945.
- BAYAT, A. Haydar, "Hüsn-i Hat San'atında Mevlevîlik ve Mevlevîler", **S.Ü. IV. Millî Mevlâna Kongresi**, Konya, 1991, s. 81-113.
- BAYKARA, Tuncer, **Türkiye Selçukluları Devrinde Konya**, Konya, 1998.
- , "Konya'nın Selçuklu ve Osmanlı Tarihi", **Gönüller Başkenti Konya**, İstanbul, 1998, s. 14-22.
- , "Anadolu Selçuklular'ı Döneminde Konya", **Tarih ve Kültür Başkenti Konya**, Konya, 2003, s. 21-39.
- BAYRAM, Mikail, "Anadolu Selçukluları Zamanında Konya'da Dini ve Fikri Hareketler", **Dünden Bugüne Konya'nın Kültür Birikimi ve Selçuk Üniversitesi**, Konya, 1999, s. 1-59.
- , **Ahi Evren ve Ahi Teşkilatının Kuruluşu**, Konya, 1991.

- ,
- BORAN, Abdülcabbar, “Tesbih”, **Dua Taneleri Tesbih Sergisi**, İstanbul, 1996, s. 3-4.
- BOZKURT, Canan, “Tesbih”, **Mihr Dergisi**, Sayı:2, İstanbul, Temmuz, 2000, s.12.
- BOZYİĞİT, A. Esad, **Konya Üçler Mezarlığındaki Mezar Taşları**, (Yayınlanmamış Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Mesleki Eğitim Fakültesi El Sanatları Eğitimi Bölümü, Konya, 1997.
- BRANDAU, B., “Kağrı”, **Milli Folklor**, Cilt: 2, Sayı: 9, Ankara, 1991, s. 40-41.
- BÜNGÜL, N. Rüştü, **Hititler/Bilinmeyen Bir Dünya İmparatorluğu**, İstanbul, 2003.
- BÜYÜKBALCI, Zehra, “Tesbih”, **Eski Eserler Ansiklopedisi**, İstanbul, 1938, s. 233-236.
- BÜYÜKÇANGA, Mehmet, **Konya Bölge Yazma Eserler Kütüphanesi'ndeki Anadolu Selçuklu ve Beylikler Dönemi Cilt Örnekleri**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2003.
- CAFEROĞLU, Ahmet, “Kündekâri ve Konya’da Yaşayan Kündekârlar”, **Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu**, 07-15 Nisan 2000, Isparta, s.245.
- CAHEN, Claude, **Anadolu Diyalogolojisi Üzerine Malzemeler II, Oyunlar, Tekerlemeler, Yanıltmaçlar, ve Oyun İstilahları, Konya, Isparta, Burdur, Kayseri, Çorum, Niğde Vilayetleri Oyunları**, Ankara, 1994.
- CEZAR, Mustafa, **Osmanlılardan Önce Anadolu’da Türkler** (Çev. Yıldız Moran), İstanbul, 1984.
- CIVA, G. Gürpınar, **Anadolu Öncesi Türklerde Şehir ve Mimarlık**, İstanbul, 1977.
- COOPER, Emmanuel, “Yolun Sonu Arabalar”, **Skylife**, Yıl: 13, Sayı: 144, Nisan, İstanbul, 1995, s. 46-50.
- COOPER, Emmanuel, **Seramik ve Çömlekçilik**, İstanbul, 1978.

- CUNBUR, Müjgan,
-----,
-----,
ÇAĞATAY, N.,
ÇAĞMAN, Filiz,
ÇELEBİLİK, Gülizar,
ÇELEBİOĞLU, Amil,
ÇİĞ, Kemal,
-----,
-----,
ÇORUHLU, Yaşar,
ÇULPAN, Cevdet,
DANIK, Ertuğrul,
DAYIOĞLU, Server,
DE CARCARADEC, Meryem,
DEMİRİZ, Yıldız,
-----,
-----,
- “Ahilerin Kurduğu Yerleşim Merkezleri”, **Türk Kültürü**, Sayı: 24, Ankara, 1986, s. 312-319.
“Millî Kültürümüzde Kitap Sanatları”, **Millî Kültür Unsurlarımız Üzerine Genel Görüşler**, Ankara, 1990, s. 45-56.
“Mevlâna’ya Göre Sanat ve Sanatkâr”, **4. Milli Mevlana Kongresi**, Konya, 1991, s. 67-74.
Bir Türk Kurumu Olan Ahilik, Konya, 1981.
“Ehli Hiref”, **Türkiyemiz**, Sayı: 54, İstanbul, 1998, s. 11-17.
Konya İli Antikacılarına Bulunan Hesap İşî Ürünleri Özellikleri (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 1996.
Türk Ninniler Hazinesi, İstanbul, 1972.
Türk Kitap Kapları, İstanbul, 1971.
Türk Cilt Sanatı, Ankara, 1968.
“Türk Kitap Kapları”, **Türkiyemiz**, Yıl: 3, Sayı: 9, İstanbul, 1973, s. 6-10.
Türk Sanatında Hayvan Sembolizmi, İstanbul, 1995,
Türk-İslam Tahta Oymacılık San’atından Rahleler, İstanbul, 1968.
Koç ve At Şeklindeki Tunceli, Mezartaşları, Ankara, 1993.
“Ahşap Sanatında Rahleler”, **İlgi**, Sayı:105, İstanbul, 2003, s. 8-14.
“Selçuk Taş İşçiliği”, **Sanat Dünyamız**, Yıl:2, Sayı:5, İstanbul, 1975, s. 2-11.
Osmanlı Mimarisinde Süsleme I: Erken Devir (1300-1453), İstanbul, 1979.
“Sinan’ın Mimarisinde Bezeme”, **Mimar Başı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri**, İstanbul, 1988, s.465-474
İslam Sanatında Geometrik Süsleme, İstanbul, 2000.

- DEMİRÖNAT, Muhsin, “Türk Tezyîni San’atlarında Motifler”, **Akademi Mecmuası**, Sayı: 5, İstanbul, 1966, s. 45.
- DEMİRSAR, V. Belgin, **Osman Hamdi Tablolarında Gerçekle İlişkiler**, Ankara, 1989.
- DERMAN, M. Uğur, **Türk Sanatında Ebrû**, İstanbul, 1977.
- , “Selçuklu’dan Osmanlı’ya Celî Sülûs Hattının Gelişimi”, **IV. Millî Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri (25-26 Nisan 1994)**, Konya, 1995, s. 92.
- , “Mevlevîlik ve Sanat”, **Konya’dan Dünyaya Mevlânâ ve Mevlevîlik**, İstanbul, 2002, s. 204-212.
- DEVELİÖĞLU, Ferit, “Tesbih”, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Ankara, 2000, s. 1089,
- Hun Sanatı**, İstanbul, 1972.
- DİYARBEKİRLİ, Nejat, “Türklerde Âhîret İncancının Mezar Yapı ve Bezemelerine Tesiri”, **Sanat ve İnanç / 2**, Şubat, İstanbul, 2004, s. 130-139.
- DOĞRUOL, Hatice, **Ayaş’ta Çorapçılık ve Testicilik**, Ankara, 1995, s. 109.
- DOLBAY, Z. Mehmet, “Konya Âdetleri”, **H.B.H.**, Yıl: 2, Sayı: 19, İstanbul, 1931, s. 146-148.
- DURAN, Remzi-BAŞ, Ali, “Çumra’da Türk Dönemi Dini Mimarlık Eserleri”, **1. Uluslararası Çatalhöyük’ten Günümüze Çumra Kongresi -Bildiriler-** Çumra, 2001, s. 93-107.
- DURAN, Remzi, “Konya Sarayönü’nde Üç Ahşap Camii”, **Vakıflar Dergisi**, Sayı: XX, Ankara, 1988, s. 47-62.
- DURDU, K. Bircan- DURDU, Aydın, “Geçmişten Günümüze Ölüm Adetleri ve Kemaliye Köyü’nde Ölüm”, **Türk Halk Kültürü Araştırmaları 1997**, Ankara, 1998, s. 47-102.
- DURUKAN, Aynur, **Balat İlyas Bey Camii**, Ankara, 1988.
- DURUL, Y., “Halılarda Kufiye Benzer Bordürler”, **T.E.D.**, Sayı: VII-VIII, Ankara, 1964-1965, s. 1-4,
- DUYMAZ, Ali, **İrfanı Arzulayan Sözler TEKERLEMELER**, Ankara, 2003.

- DÜLGERLER, O. Nuri, “Konya’nın Dünü ve Bugünü”, **Konya** (Haz. Fevzi Halıcı), Ankara, 1984, s. 9-14.
- EDGÜ, Ferit, “Bir Yazı Sevdalısı”, **Bir Yazı Sevdalısı Emin Barın**, İstanbul, 2002, s. 6-9.
- EFE, Ahmet, “Kündekârî”, **Konya Dergisi**, Yıl: 2, Sayı:8, Temmuz-Ağustos, Konya, 1996, s. 24-25.
- ELÇİN, Şükrü, **Türkiye Türkçesinde Maniler**, Ankara, 1990.
- ELDEM, S. Hakkı, **Türk Mimari Eserleri**, İstanbul, 1974.
- ELİADE, Mircea, **Kutsal ve Dindışı**, (Çev. M.,A. Kılıçbay), Ankara, 1991.
- , **İmgeler ve Simgeler**, (Çev. M.,A. Kılıçbay), Ankara, 1992.
- EL-İSFAHANÎ, “Sebeha”, **El-Müfredât**, (Haz. Nurettin Turgay), İstanbul, 1986, s. 324.
- ERAVŞAR, Osman, “Gezginlerin Gözüyle Konya”, **Gez Dünyayı Gör Konya’ı**, (Haz. Ahsen Erdoğan), İstanbul, 2001, s. 241-287.
- ERDEMİR, Yaşar, “Akşehir’de Selçuklu Dönemi Ahşap İşçiliği”, **Milletlerarası Nasrettin Hoca Sempozyumu Bildirileri, (8 Temmuz 1991)**, Konya, 1992, s. 9-44.
- , “Konya Beyşehir Bayındır Köyü Camii”, **Vakıflar Dergisi**, Sayı: XIX, Ankara, 1985, s. 193-206.
- , “Konya Selçuklu Yapılarındaki Çini Mihraplar”, **Antalya 3. Selçuklu Semineri**, İstanbul, 1989, s. 60-64.
- , **Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii ve Külliyesi**, Beyşehir, 1999.
- , **Konya ve Yöresindeki Nakışlı Ahşap Camiler**, (SÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi), Konya, 1985.
- , “Nakışlı Ahşap Camilerimizin Klasik Dönemdeki Zengin Bir Temsilcisi: Doğanhisar Ulu Camii”, **VI. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Sempozyumu**, Kayseri, 2002, s. 381-396
- , **Sırçalı Medrese Mezar Anıtları Müzesi**, Konya, 2002.

- ,
ERDMANN, Kurt-
SCHNEIDER, Gerd,
ERDOĞAN, Muzaffer,
-----,
ERGİN, Muharrem,
ERGİNSOY, Ülker,
ERKİLETLİOĞLU, Halil,
EROL, Erdoğan,
ERSOY, Osman,
ERSOY, Ayla,
-----,
ESİN, Emel,
EVLİYÂ ÇELEBİ,
EVREN, Afif,
-----,
GLASSIE, Henry,
GELİBOLULU
- Karatay Medresesi Çini Eserleri Müzesi**, Konya, 2002.
- Das Anatolische Karavansaray des 13. Jahrhunderts. Die Ornamentik**, Berlin, 1976.
- “İstanbul’da Taşçılık”, **T.F.A.**, Cilt.4, İstanbul, 1968, s. 1349.
- “Konya’nın Adlandırılması”, **Yeni Konya Gazetesi**, Konya, 05-02-1951, s. 2.
- Orhun Abideleri**, İstanbul, 1988.
- İslâm Maden Sanatının Gelişmesi** (Başlangıcından Anadolu Selçuklularının Sonuna Kadar), İstanbul, 1978.
- San’atta ve Maneviyatta Tesbih**, İstanbul, 1998.
- “Yakut El Musta’sı’mı’nin Mevlana Müzesindeki İki Kuranı Kerimi’nin Tanıtımı”, **11. Selçuklu Semineri**, Antalya, 1987, s. 54-60.
- XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Türkiye’de Kâğıt**, Ankara, 1963.
- “Ebrû Sanatı”, **İlgi**, Yıl: 23, Sayı:58, İstanbul, 1989, s. 24-27.
- Türk Tezhib Sanatı**, İstanbul, 1988.
- “Tarih Öncesinden Miladi Onüçüncü Asra Kadar İç Asya’da, Türk Çiniciliği”, **Dokuz Eylül Üniversitesi II. Ulusal El Sanatları Sempozyumu**, 18-20 Kasım 1982, İzmir, s. 86-123.
- Evlüyâ Çelebi Seyahatnamesi 3. Kitap**, (Haz. S., Ali Kahraman-Yücel Dağlı), İstanbul, 1999.
- Konya’lı Bazı Muharrirler ve Hattatlar**, Konya, 1937.
- “Konya’nın Tandırı”, **T.F.A.**, Cilt: 1, Sayı: 22, Mart, İstanbul, 1951, s. 342.
- Turkish Traditional Art Today**, Bloomington & Indianapolis, 1993.

MUSTAFA ÂLÎ EFENDÎ,

Menâkıb-ı Hünerverân - Hattatların ve Kitap Sanatçılarının Destanları, (Haz. Dr. Müjgan Cunbur), Ankara, 1982.

GÖKTAŞ, Uğur,

“Hatîb Ebrûları”, **İlgi**, Sayı: 63, 1990, s.33-34.

-----,

“Son Ebrû Ustası Mustafa Düzgünman”, **Türkiyemiz**, Yıl: 16, Sayı: 49, Haziran, İstanbul, 1986, s. 27-31.

GORBON, Bedîf,

“Türk Tesbihçilik Sanatı”, **Türkiyemiz**, Sayı: 1, İstanbul, 1980, s. 1-6.

GÜL, M.-

BAYRAM, A.-

HAKKOYMAZ, O.,

Selçuklu’dan Günümüze Konya’nın Sosyo-Politik Yapısı, Konya, 2003.

GÜMÜŞİŞİK, Gaye,

Konya Mevlâna Müzesi’nde Yer Alan Rüstem Paşa’nın Vakfettiği Tezhipli Kur’an-ı Kerimler, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2001.

GÜNALTAY, Şemseddin,

Yakın Şark (Elam ve Mezopotamya), Ankara, 1987.

GÜNDOĞDU, Hamza,

“İkonografik Açıdan Türk Sanatında Rûmî ve Palmetler”, **Güner İnal’a Armağan**, Ankara, 1993, s. 197-211.

GÜNEŞ, Yadigar,-

ŞEN, H., Derya,

“Yıkması Kolay Yapması Zor”, **Yeni Meram Gazetesi**, (Kültür-Sanat), Konya, 19-04-2003, s.9.

GÜNER, Güngör,

Anadolu’da Yaşamakta Olan İlkel Çömlekçilik, İstanbul, 1988.

GÜNÜÇ, Fevzi,

“Anadolu Selçuklu Mîmârisinde Celî Sülüs Hattı”, **V. Millî Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri (26-26 Nisan 1995)**, Konya, 1996, s. 186-188.

-----,

“Geçmişten Günümüze Kültür ve Sanat Yönüyle Konya”, **Tarih ve Kültür Başkenti Konya**, Konya, 2003, s. 218-226.

- ,
- HALAÇOĞLU, Yusuf,
- HASEKİ, Metin,
- HEY'ET, Cevat,
- HILL, Derek,-
- GRABAR, Oleg,
- HİDAYETOĞLU, H. Melek,
- ILGAZ, Hasene,
- İBN-İ BÎBÎ,
- ,
- ,
- İBN-İ BATTUTA,
- İLHAN, H., Setenay,
- İLKER, Celale,
- İMÂM-I GAZALÎ,
- KABADAYI, Abdülkadir,
- KAFESOĞLU, İbrahim,
- “Mevlâna Müzesi Hat Şaheserlerinden”, **Müze-Müzeler Haftası Özel Sayısı**, Sayı: 4, Konya, 1985, s. 37-38.
- XIV-XVII. Yüzyıllarda Osmanlılar'da Devlet Teşkilatı ve Sosyal Yapı**, Ankara, 1998.
- Plastik Açından Türk Mezar Taşları**, İstanbul, 1976.
- Türkler'in Tarih ve Kültürüne Bir Bakış**, Ankara, 1996.
- İslamic Architecture and Its Decoration**, A.D. 800-1500, London, 1964.
- Karapınar Tülü Dokumaları**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 1999.
- “Konya'da El Sanatları”, **T.F.A.**, Yıl:4, Sayı:79, İstanbul, 1956, s.1253-1254.
- El Evamirü'l-Alâiyye Fi'l-Umuri'l-Alâiyye/ II. Kılıçarslan'ın Vefatından I. Alâüddin Keykûbad'ın Cülûsuna Kadar**, Ankara, 1957.
- El-Evamir'ül-Alâiyye fi'l-umuri'l-'Alâi'iyye**, 1. Tıpkıbasım, Ankara, 1956.
- Anadolu Selçukî Devleti Tarihi**, (Çev. M. N. Gencosman), Ankara, 1941.
- Seyahat-nâme**, İstanbul, 1335.
- “Hattatlık Aşk Gerektirir”, **Yenişafak Gazetesi**, 04.12.2000, s. 4, İstanbul, 2000.
- Konya Evlerinde ve Müzelerinde Bulunan Kanaviçe İşlemeler**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 1992.
- İhya-i Ulûmu'd-din**, Cilt: 1-4, İstanbul, 1975.
- “Cumhuriyet Devrinde Konya'da Oynanan Çocuk Oyunları, Çocuğun Gelişimi ve Eğitimine Katkıları”, **Konya Kitabı IV**, Konya, 2003, s. 211-224.
- Selçuklu Tarihi**, İstanbul, 1972.

- KADEMOĞLU, Osman, “El İşi Göz Nuru Konya El Sanatları”, **Gez Dünya’yı Gör Konya’yı**, İstanbul, 2002, s. 334-365.
- KALAFAT, Yaşar, **Balkanlar’dan Uluğ Türkistan’a Türk Halk İnançları -I-**, Ankara, 2002.
- KARAÇAĞ, Demet, **Rahleler, Cilt: 1-2**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2000.
- KARAGÖZ, Şehrazat, **Anadolu’dan Mezar Stelleri Arkaik-Greko, Pers-Helenistik, Roma-Bizans**, İstanbul, 1984.
- KARAHAN, Recai, **Konya Müzelerinde Bulunan Kilimler**, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 1992.
- KARAMAĞARALI, Beyhan, **Ahlat Mezar Taşları**, Ankara, 1972.
- , “Sivas ve Tokat’taki Figürlü Mezar Taşlarının Mahiyeti Hakkında”, **Selçuklu Araştırmaları Dergisi II**, Ankara, 1970, s. 95-103.
- KARAMAĞARALI, Halûk, “Sahip Ata Câmii’nin Restitüsyonu Hakkında Bir Deneme”, **Rölöve ve Restorasyon Dergisi 3**, İstanbul, 1982, s. 49-75.
- , “Çorum Ulu Camiindeki Minber”, **Sanat Tarihi Yıllığı** Sayı: 1, 1964-65, İstanbul, s. 120-142.
- , “Konya Ulu Câmii”, **Rölöve ve Restorasyon Dergisi 4**, İstanbul, 1982, s. 121-132.
- KARANLIK, A. Giray, “Son Araba Ustaları ve Arabaları”, **Pegasus**, Sayı: 5, İstanbul, 1995, s. 7-11.
- KARPUZ, Haşim, “Konya Kadınhanı’ndaki Vakıf Camiler”, **Vakıf Medeniyeti Sempozyumu**, Ankara, 2003, s. 201-221.
- KAZAR, Mustafa, **Günümüz Konya Yöresi (Merkez) Geleneksel Keçe Yapımı**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2001.
- KOYUNCU, Fatma, **Konya Müze ve Evlerinde Bulunan Oyalı Çember Desenleri**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 1992.

- KURT, Gülten, **Konya İli Seydişehir İlçesinde Yapılmakta Olan Boncuk Oyaları Üzerine Bir Araştırma**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2001.
- KÜÇÜKAYTAN, Şengül, **Konya Müzelerinde ve Evlerinde Bulunan El Örgüsü Çoraplar ve Eldivenler**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Konya, 1992.
- KERAMETLİ, Can, “Osmanlı Devri Çini ve Seramikleri”, **Türkiyemiz**, Yıl:4, Sayı:12, İstanbul, 1974, s. 3-15.
- , “Osmanlı Devri Ağaç İşleri, Tahta Oyma, Sedef, Bağ ve Fildişi Kakmalar”, **T.E.D.**, Sayı: 4, Ankara, 1962 s. 5-25.
- , “Asya’dan Anadolu’ya Türk Çini ve Seramik Sanatı”, **Türkiyemiz**, Yıl:3, Sayı: 9, Şubat, İstanbul, 1973, s.11-19.
- , “Anadolu Selçuklu Devri Duvar Çinileri”, **Türkiyemiz**, Yıl: 4, Sayı: 10, Şubat, İstanbul, 1973, s. 2-10.
- KESKİNER, Cahide, “Türk Süsleme Sanatı”, **Sanat ve Kültürde Kök**, Cilt:1, Sayı: 4, Mayıs, İstanbul, 1981, s. 20-22.
- , “Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Tabiat”, **Sanat ve Kültürde Kök**, Cilt:1, Sayı: 3, Mayıs, İstanbul, 1981, s. 16-17.
- KILIÇ, Abdullah, “Bursa’da İkinci Zaman Anadolu At Arabaları Müzesi”, **Skylife**, Sayı: 234, Ocak, İstanbul, 2003, s. 104-105.
- KILINÇARSLAN, Ahmet, **Konya’da Yaşayan Taş Yonu Ustaları** (Yayınlanmamış Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji-Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Konya, 1997.
- KINAL, Firuzan, **Eski Anadolu Tarihi**, Ankara, 1991.
- , **Arvaza Memleketleri’nin Mevkii ve Tarihi**, Ankara, 1953.
- KIRIMLI, Faik, “İstanbul’da Ehli Hiref Çini Ustaları”, **Antika**, Sayı: 16, İstanbul, 1986, s. 21-24.
- KİŞMİR, Celaleddin, “Eski Loncalar ve Konya Esnafı”, **T.F.A.**, Cilt: 9, Sayı: 191, İstanbul, 1965, s.3761.

- KOÇAN, Hüsamettin, “Geleneksel Halk Sanatında Cam Altı Resimleri,” **Cam Altında Yirmi Bin Fersah**, (Haz. Şennur Şentürk), İstanbul, 1997, s. 7-15.
- Konya Vilâyeti Sal-Nâmeleri**, 1300-1307.
- KONYALI, İ. Hakkı, **Abideleri ve Kitâbeleri ile Konya Tarihi**, Ankara, 1997.
- ,
“Aksaray Ulu Camii”, **Vakıflar Dergisi**, Sayı: 10, İstanbul, 1973, s. 273-288.
- KOŞAY, H. Zübeyr, “Kağni”, **Türk Ansiklopedisi**, Cilt: 21, İstanbul, 1975, s. 118-119.
- ,
“Türkiye Halkının Maddi Kültürüne Dair Araştırmalar II, Kap-Kaçak”, **T.E.D.**, Sayı: 2, Ankara, 1957, s. 5-57.
- ,
“Kuzey-Doğu Anadolu’da Kayalara Hak Edilmiş Eski Türk İşaretleri”, **T.E.D.**, Sayı: 11, Ankara, 1969, s. 27-32.
- KOŞAY, H. Zübeyr-
KILIÇ, Sabahattin, “Güzelova (Erzurum) Etnografya ve Folkloruna Dair Notlar”, **T.E.D.**, Sayı: 6, Ankara, 1965, s. 66-97.
- KOŞAY, H. Zübeyir,
ÜLKÜ, Akile, “Anadolu’da İptidai Çanak Çömlekçilik”, **T.E.D.**, Sayı:5, Ankara, 1963, s. 89-102.
- KOYUNOĞLU, A. İzzet, “Konya’da Deri İşleri”, **T.F.A.**, Sayı: 96, İstanbul, 1957, s. 1532-1533.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuat, **Edebiyat Araştırmaları**, Ankara, 1966.
- KUBAN, Doğan, **Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı**, İstanbul, 2002.
- KUBAN, Doğan, **Divriği Mucizesi/Selçuklular Çağında İslam Bezeme Sanatı Üzerine Bir Deneme**, İstanbul, 2001.
- KUBAN, Doğan-
BİRKAN, Çelen, **Edirne Selîmiye Camii**, Restorasyon Belgeleri Dizisi 1, İstanbul, 1990.
- KUŞOĞLU, M. Zeki, **Düinkü Sanatımız Kültürümüz**, İstanbul, 1994.
- ,
“Türk Sanatında Mühr-î Süleyman”, **İlgi**, Yıl: 24, Sayı: 61, İstanbul, 1990, s. 32-35.

- ,
LAQUEUR, H. Peter, "Osmanlılarda Tuğra ve Gümüşte Tuğra Damgası", **İlgi**, Yıl: 24, Sayı: 62, İstanbul, 1990, s. 32-35.
Hüve'1 – Baki İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları (Çev. Selahattin Dilidüzgün), İstanbul, 1997.
- LECOMTE, Pretextat, **Türkiye'de Sanatlar ve Zanaatlar / Arts and Crafts in Turkey**, (Çev: Ayda Düz), İstanbul, 1977.
- MACQUEEN, J. G., **Hititler ve Hitit Çağında Anadolu, İstanbul**, 2001.
- MEINECKE, Michael, "Tuslu Mimar Osman Oğlu Mehmed Oğlu Mehmed ve Konya'da 13. Yüzyılda Bir Çini Atölyesi", **T.E.D.**, Sayı: 11, Ankara, 1969, s. 85.
- MELLAART, James, **Çatalhöyük Anadolu'da Bir Neolitik Kent**, İstanbul, 2003.
- MERÇİL, Erdoğan, **Türkiye Selçukluları'nda Meslekler**, Ankara, 2000.
- MESARA, Gülbün, "Türk Tezhib ve Minyatür Sanatı", **Sandoz Bülteni**, Sayı: 1, İstanbul, 1987, s. 9-21.
- MEYEROVITCH, Eva de Vitray, **Konya Tarihi ve Hz. Mevlâna**, (Çev. Melek Öztürk), Konya, 1998.
- MUNSELL SOIL COLOR CHARTS**, New York, 2000.
- MURASE, K. Robert, **Stone and Water**, Washington DC, 2002.
- MÜLAYİM, Selçuk, **Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süsleme - Selçuklu Çağı -**, Ankara, 1982.
- ,
-----,
-----,
Değişimin Tanıkları, Ortaçağ Süsleme Sanatında Süsleme ve İkonografi, İstanbul, 1999.
"Selçuklu Süslemeciliğinde Tematik Sınıflama",
Atatürk'ün 100. Doğum Yılına Armağan Dergisi, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi, Ankara, 1982, s. 495-508
- NEMLİOĞLU, Candan, "Kalem İşi Teknikleri", **Antika Dergisi**, Sayı: 17, İstanbul, 1986, s.7.
- NUHOĞLU, M. Murat, **Türk-İslâm Kültüründe Tesbih ve Tesbih Sanatı**, Ankara, 1995.

- ODABAŞI, A. Sefa, "Konya Şehir Ulaşımında Arabalar", **Kontur Turizm Magazin ve İletişim Dergisi**, Yıl:5, Sayı:15, Nisan-Temmuz, Konya, 1999, s. 10-13.
- ,
-----,
-----,
- OĞUZ, Burhan, **Türkiye Halkının Kültür Kökenleri 2**, İstanbul, 1980.
- ONGUN, C. Sena, "Konya ve Civarında Halk İnanmaları", **H.B.H.** Yıl:2, Sayı: 23-24, İstanbul, 1933, s.245-248.
- ORAL, Meral, **Konya İli Çumra İlçesi Tarihi Yörük Dokumaları ve Günümüzdeki Uygulamaları**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2004.
- ORAL, M. Zeki, **Hazret-i Mevlâna Dergahındaki Şaheserlerden Nisantası**, Ankara, 1954.
- ,
-----,
-----,
-----,
- "Anadolu'da Sanat Değeri Olan Ahşap Minberler, Kitabeleri ve Tarihçeleri", **Vakıflar Dergisi**, Sayı: 5, Ankara, 1962, s. 23-101.
- "Kubad-âbâd Çinileri", **Belleten XVII**, Sayı: 66, Ankara, 1963, s. 209-223.
- "Eşrefoğlu Camiine Ait Bir Kandil", **Belleten**, Sayı: 23, Ankara, 1959, s. 113-118.
- "Konya'da Tarihi Mezar Taşları", **Anıt**, Sayı: 1,2,3,6,10,16, Konya, 1959-1960.
- ÖGEL, Bahaeddin, **Türk Kültür Tarihine Giriş 1, Göktürkler'den Osmanlılar'a Türk'lerde Köy ve Şehir Hayatı**, Ankara, 1991.
- ,
-----,
- ÖGEL, Semra, "Selçuk Devri Anadolu Ağaç İşçiliği Hakkında Notlar", **Yıllık Araştırmalar Dergisi I**, Ankara, 1957,s. 199-235.
- Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı**, Ankara, 1966.

- ÖZKAN, N. Ayşe, **Konya Evlerinde ve Müzelerinde Bulunan Ev Dolaması ve Perde Ucu Tenteneleri**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Konya, 1992.
- ÖZKEÇECİ, İlhan, **Türk Tezhib Sanatı ve Tezyini Motifler**, Kayseri, 1992.
- ÖZÖNDER, Hasan, “Selçuklu, Beylik ve Osmanlı Dönemlerinde Konya’da Sanat Hayatı”, **Dünden Bugüne Konya’nın Kültür Birikimi ve Selçuk Üniversitesi**, Konya, 1999, s. 157-202.
- ,
-----,
SİLLE (Tarih, Kültür, Sanat), Konya, 1998.
- “Hat, Kalemıraş, Lıka (Lif), Makas, Mak’ta, Mıstar, Muhakkak, Mürekkeb, Tezhib, Sülüs”, **Ansiklopedik Hat ve Tezhib Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü**, Konya, 2003, s.63, 101,119-123,130,136,143, 182,199.
- ,
“İpek Yolunun Konya’daki İzlerine Dair Yeni Belgeler ve Bilgiler”, **IV. Milletlerarası Türkiye Sosyal ve İktisadî Tarihî Kongresi**, 21-25.08.1989, İstanbul, s. 551-559.
- ,
“Konya Gazvezler Tekkesi”, **Prof. Dr. Yılmaz ÖNGE Armağan Kitabı**, Konya, 1993, s. 339-356.
- ,
“Mevlâna Türbesi Mescid ve Semâhanesinin Son Hattat ve Nakkaşı Konya’lı Mahub Efendi”, **S.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi**, Sayı:1, Konya, 1994, s. 93-109.
- ,
“Mevlevîlikte Hat ve Hattat Sıdkî Dede”, **S.Ü. II. Millî Mevlâna Kongresi**, Konya, 1987, s. 127-149.
- ÖZSAYINER, C., “Mevlevî Hattatlar”, **IX. Vakıflar Haftası Kitabı**, Ankara, 1992, s.125-143.
- ÖZTEK, Zafer, “Maran”, **Halk Dilinde Sağlık Değişleri Sözlüğü**, Ankara, 1992, s. 99.
- ÖZTEKİN, H, “Konya’da Küçük Sanatçılar”, **Konya**, Sayı: 112, Konya, 1948, s.1

- PAKALIN, M. Zeki, “Rahle”, **Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, Cilt: 3, İstanbul, 1971, s. 5.
- ,
-----,
-----,
-----,
-----,
- PEKTAŞ, Kadir, **Bitlis Tarihi Mezarlıkları ve Mezar Taşları**, Ankara, 2001.
- PEKTAŞ, Hafize, **Karapınar Ev ve Camilerinde Bulunan Kilimler**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 1992.
- ROUX, Jean-Paul, **Eskiçağ ve Orta Çağda Altay Türklerinde Ölüm**, (Çev. Aykut Kazancıgil), İstanbul, 1999.
- SAKAOĞLU, Saim, **Gümüşhane ve Bayburt Masalları**, Ankara, 2002.
- SÂMÎ, Şemseddin, “Ebrû “, **Kamûs-ı Türkî**, İstanbul, H. 1317/M.1899, s. 64.
- ,
-----,
- SANTUR, E. Meltem, “İç Anadolu’da Gelinin Oğlan Evine Götürülmesi Sırasında Uygulanan Gelenekler Üzerine Bir Atlas Denemesi”, **Türk Halk Kültürü Araştırmaları 1997**, Ankara, 1998, s.170-190.
- SARICI, Necip, “Zikir Halkaları”, **Sanatsal Mozaik**, Sayı: 6, İstanbul 1996, s. 40- 44.
- ,
-----,
- SAVAŞÇIN, Yılmaz, “Anadolu’da Taş ve El Sanatları”, **Dokuz Eylül Üniversitesi II. Ulusal El Sanatları Sempozyumu**, 18-20 Kasım 1982, İzmir, s. 241-245.
- SEVGİN, Nazmi, “Anadolu’da Koyun ve At Motifli Mezartaşları”, **Tarih Dünyası**, Cilt:3, Sayı: 8, İstanbul, 1950, s. 132-136.

- SENA, Cemil, **İnsan Ruhu Ebedi midir? - Ölümünden Sonra Dirilme Problemleri**, İstanbul, 1958.
- SERİN, Muhittin, **Hat Sanatımız**, İstanbul, 1981.
- ,
SETON, Lloyd, **Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar**, İstanbul, 1999.
- SEVİM, A.-
SEVİN, N., **Türkiye'nin Tarihi**, Ankara, 1998.
- SEYİRCİ, Musa -
TOPBAŞ, Ahmet, **13 Asırlık Kıyafet Tarihine Bir Bakış**, Ankara, 1990.
- SİLİ, Timur, **Afyonkarahisar Yöresi Türkmen Mezar Taşları**, İstanbul, -----.
- SÖNMEZ, Nedim, "Taşların Dili", **Bilig - Bilim ve Kültür Dergisi**, Sayı: 2, Ankara, 1996, s. 220-227.
- ,
SÖNMEZ, Zeki, "Ebrû Sanatında Yenilikler", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 34, İstanbul, 1985, s. 27-33.
- ,
"Türk Kağıdı", **Antika**, Sayı: 36, İstanbul, 1991, s. 26-31.
- SÖZEN, Metin-
TANYELİ, Uğur, "Türk Çiniciliğinde Tekfur Sarayı Çinileri", **Antika**, Sayı: 27, İstanbul, s. 29-32.
- SÖZEN, Metin, "Anadolu Selçuklularında Halıcılık", **Tasarım**, 15-07/08-1991, İstanbul, 1991, s. 112-119.
- SUNGUR, Necati, "Taşçı", **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, İstanbul, 1994, s. 232.
- SÜMER, Faruk, **Geleneksel Türk El Sanatları**, İstanbul, 1998.
- SÜRÜR, Ayten, "Sanat ve Kimya Bir Arada Ebrû", **Bilim ve Teknik**, Yıl: 20, Sayı: 316, Mart, İstanbul, 1994, s. 54-59.
- ,
Türk'lerde Atçılık ve Binicilik, Ankara, 1983.
- "Türk Süsleme Sanatları ve Halk Sanatlarında Süsleme", **III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri**, (Maddi Kültür), Cilt: 5, Ankara, 1987, s. 339,344.
- ,
"Süsleme" (Ornament), **Dokuz Eylül Üniversitesi II. Ulusal El Sanatları Sempozyumu**, 18-20 Kasım 1982, İzmir, s. 7-13.

- ,
SÜSLÜ, Özden,
ŞAHİN, Faruk,
ŞAHİN, Ahmet,
ŞANIVAR, Nazım,
-----,
ŞAPOLYO, E. Behnan,
ŞEMSEDDİN AHMED,
ŞENYURT, S. Yücel,
ŞİMŞİR, Zekeriya,
TAN, Nail-
TURHAN, Salih,
-----,
TAN, Nail,
TAN, Erdoğan,
TANINDI, Zeren,
-----,
- “Geleneksel El Sanatlarına Mitolojik İzler”, **Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu**, 07-15 Nisan 2000, Isparta, s. 27-32.
- Tasvirlerle Göre Anadolu Selçuklu Kıyafetleri**, Ankara, 1989.
- “Çini”, **Seramik Sözlüğü**, İstanbul, 1983, s.12.
- “Tesbih Âdeti Nasıl Başladı?”, **Zaman Gazetesi** (Sohbet Köşesi), 5-Aralık-1995, İstanbul, s. 8.
- “Kiniş”, **Ağaç İşleri Terimleri Sözlüğü**, Ankara, 1968, s. 35.
- “Zıvana”, **Ağaç İşleri Terimleri Sözlüğü**, Ankara, 1968, s. 68.
- Selçuklu İmparatorluğu Tarihi**, Ankara, 1972.
- Menâkibu’l - Ârifîn - Âriflerin Menkıbeleri-**, (Çev. Tahsin Yazıcı), Cilt: 1-2, Ankara, 1973.
- “Hititler Döneminde Öbür Dünya Anlayışı”, **Bilim ve Ütopya**, Sayı: 36, Haziran, Ankara, 1997.
- Konya Selçuklu Medreseleri Çinilerinde Kullanılan Motifler**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 1990.
- Ankara Halk Müziği**, Ankara, 1998, s. 240.
- Van Halk Müziğine Giriş, (Sözlü Sözsüz Ezgiler)**, Ankara, 2001.
- “Taşıt Folklor ve Etnografyasına Dair Bir Araştırma”, **Türk Etnografya Dergisi**, Sayı: 15, Ankara, 1976, s. 93-100.
- “Türk Tezhib San’atı”, **Milli Kültür**, Sayı: 10, Ankara, 1977, s. 43.
- “1278 Tarihli En Eski Mesnevî’nin Tezhipleri”, **Kültür ve Sanat**, Sayı: 8, Ankara, 1990, s. 8-13.
- “Osmanlı Sanatında Tezhip”, **Osmanlı** (Kültür ve Sanat), Cilt: 11, Ankara, 1999, s. 118-124.

- ,
-----,
-----,
-----,
- TANYU, Hikmet,
TAVASLI, Belzan,
- TEKİN, Şinasi,
- TEKİŞ, Şerife,
- TIRMAN, Firdevs,
- TİMUR, Mine,
- TOYGAR, Kamil,
- TUNCER, Emine,
- TUNÇ, Perihan,
- TURAN, Osman,
- “Osmanlı Sanatında Cilt”, **Osmanlı** (Kültür ve Sanat), Cilt: 11, Ankara, 1999, s. 103-107.
- “Türk Tezhip Sanatı”, **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, Ankara, 1993, s. 398-430.
- “Türk Cilt Sanatı”, **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, Ankara, 1993, s. 422-430.
- “Konya Mevlâna Müzesindeki 677 ve 665 Yıllık Kuranlar-Karamanoğlu Beyliği Kitap Sanatı”, **Kültür ve Sanat**, Sayı: 12, Ankara, 1991, s. 39-43.
- Türk’lerde Taşla İlgili İnançlar**, Ankara, 1968.
- Konya Keçecilik Sanatı**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 1992.
- Eski Türklerde Yazı, Kağıt, Kitap ve Kağıt Damgaları**, İstanbul.
- Konya’da Bulunan İşlemeli Keçe Örnekleri**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2000.
- Konya Müze ve Evlerinde Bulunan Keseler**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 1992.
- “Anadolu’da Seramiğin Doğuşu”, **Antika**, Sayı:29, İstanbul, 1987, s. 4-9.
- “Konya’da Bir Kündekâri Ustası: Mevlüt Çiller”, **Milli Kültür**, Sayı: 59, Aralık, Ankara, 1987, s. 83-84.
- Konya’da Yaşayan Geleneksel Ağaç ve Toprak İşçiliği**, Konya, S.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 1998.
- Konya Derbent-Küçük Muhsine-Başarakavak Halıları**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Konya, 1997.
- Selçuklular Zamanında Türkiye Siyasi Tarih Alparslan’dan Osman Gazi’ye (1071-1318)**, İstanbul, 1998.

- ,
- Tuş, Muhittin, **Sosyal ve Ekonomik Açıdan Konya 1756-1856**, Konya, 2001.
- TUZCUOĞLU, Refik, “Kündekâri Sanatı”, **Lonca Dergisi**, Sayı: 2, Yaz, Konya, 2000, s.42,
- TÜREDİ ÖZEN, Ayşegül, **Geleneksel Çömlek Sanatı**, Eskişehir, 2001.
- TÜRKHAN, Sait, “Osmanlı Döneminde Konya”, **Gönüller Başkenti Konya**, İstanbul, 1998, s. 57-77.
- TÜRKMEN, N., **Son İki Yüzyıl İçinde Konya'nın Obruk Bölgesinde Halı Sanatı**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1991.
- UÇAR, Ö. Nişvan, **Göller Bölgesi ve Konya'da At Arabası, Kamyon ve Römork Süslemesi**, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ankara, 1999.
- UYAR, V. Sabri, “Hattatlar Armağanı”, **Konya**, Sayı: 93-94-95-96-99-101-102-104-108-110-112-115-116-117-120-121-123-124-125-126-127-128-129-130-131-132-135-136, Konya, 1947-1948-1949.
- UZ, Mehmet, Ali, **Konya Kültürüne Hizmet Edenler**, Konya, 2003.
- UZUNÇARŞILI, İ. Hakkı **Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri**, Ankara, 1988.
- ÜLKÜMEN, Perran, “Tesbihin tarihçesi, Yapılış Tekniği ve Saray Koleksiyonundaki Tesbihler”, **T.E.D.**, Sayı:12, İstanbul, 1969, s. 111-122.
- ÜLKÜTAŞIR, M. Şakir, “Taşbebek Efsanesi”, **H.B.H.**, Yıl: 8, Sayı:82, İstanbul, 1938, s. 217-219.
- ÜNAL, H. Rahmi, **Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Taç Kapılar**, İzmir, 1982.
- ÜSTÜN, Ayşe, “Türk Tezhip Sanatı ve Bugünkü Eğitim Çalışmaları, Nakkaşhanelerin Eğitim Çalışmalarına Etkileri, Gelecekte Neler Olabileceğine Dair Sınırlı Bir

- Araştırma”, **El Sanatlarına Yaklaşım ve Sorunları Sempozyumu**, Ankara, 1994, s. 455-460.
- ÜSTÜNER, A. Cengiz, “Selçuklu Sonrası Anadolu Çömlekçiliği -II-”, **Türk Dünyası Tarih ve Kültür Dergisi**, Sayı: 02-170, Şubat, Ankara, 2001, s. 48-53.
- ÜNAL, Serap, “Seramik Coğrafyasında Geleneksel Seramiğin Konumu”, **Türk Dünyası Kültür ve Sanat Sempozyumu**, 07-15 Nisan 2000, Isparta, 2000, s. 413-418.
- ÜNVER, Süheyl, **50 Türk Motifi**, İstanbul, 1967.
- , “Selçuk ve Osmanlı Abidelerinde Muazzam Kapılar”, **Türk Yurdu**, Yıl: 50, Sayı: 280, Ocak, Ankara, 1960, s. 53.
- , “Türk İnce El Sanatları Tarihi Üzerine”, **Atatürk Konferansları**, Ankara, 1964, s. 103-153.
- , “Yetmiş Yıl Önce Konya”, **Bellekten**, Sayı: 31, Ankara, 1967, s. 201-220.
- , “Konya’da XIII-XV. Asırlarda Yapılan Kitap Tezhipleri ve Bu İnce Sanatımızın Konya’da Diriltilmesi Lüzumu Hakkında”, **Konya**, Sayı: 82, Konya, 1945, s. 1-9.
- YAKIT, İsmail, “Mevlâna’da Sanat”, **X. Milli Mevlâna Kongresi**, Konya 2002, s. 51-59;
- YALDIZKAYA, Ö. Faruk, **Emirdağ Türküleri**, İzmir, 2003, s. 82.
- YAŞAR, Y., **Türkiye Tarihi-Fetih, Selçuklu ve Beylikler Dönemi**, Ankara, 1989.
- YAZAN, Işık, “Ebrû Sanatı”, **Antika**, Sayı:14, İstanbul, 1986, s. 40-49.
- YAZICI, Erdal, “Bursa’nın Araba Ressamı”, **İlgi**, Sayı:74, İstanbul, 1993, s. 31-35.
- YAZICI, Nermin, **Halikarnas Balıkcısının Eserlerinde Tabiat**, Ankara, 2002.
- YAZICI, T., “Sübha”, **İslâm Ansiklopedisi**, C:2, İstanbul, 1970, s. 79-81.
- YAZIR, M. Bedrettin, **Medeniyet Aleminde Yazı ve İslâm Medeniyetinde Kalem Güzeli I**, Ankara, 1972.
- , **Medeniyet Âleminde Yazı ve İslâm Alemiinde Kalem Güzeli II**, Ankara, 1974.

- YAZIR ELMALILI, M. Hamdi,
-----,
YETKİN, Şerare,
-----,
-----,
YİĞİT, İsmail,
YİNANÇ, M. H.,
YUSUFOĞLU, Mehmet,
-----,
YÜCEL, Erdem,
-----,
AKAR, Azade-
KESKİNER, Cahide,
-----,
AKSU, Hatice,
-----,
- Kuran-ı Kerîm ve Yüce Meâli**, İstanbul, 1997.
Hak Dini Kur'an Dili, C: 1, İstanbul, 1993.
Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi, İstanbul, 1986.
Türk Halı Sanatı, İstanbul, 1974.
"Selçuklu Halıları İle İlgili Yeni Buluntular", **Konya**, (Haz. Fevzi Halıcı), Ankara, 1984, s. 65-68.
Çini Teknolojisi Ders Notları, Dumlupınar Üniversitesi Kütahya Meslek Yüksekokulu Müdürlüğü, Kütahya, 1994.
Türkiye Tarihi, Selçuklular Devri I, Anadolu'nun Fethi, İstanbul, 1944.
"Selçuk Devrine Ait Bir Rahle", **Anıt**, Yıl:1, Sayı:1, Konya, 1949, s.11-13.
"287 Yıl Önceki Konya Esnafı", **Anıt**, Yıl: 2, Sayı: 17, Konya, 1950, s. 2, 21-22.
"Osmanlı Ağaç İşçiliği", **Kültür ve Sanat**, Sayı: 5, İstanbul, 1977, s. 58-71.
"Selçuklu Ağaç İşçiliği", **Sanat Dünyamız**, Yıl:2, Sayı: 4, İstanbul, 1974, s. 2-9.
"Türk Süslemesinde Desen ve Uygulama", 18.11.20
[http:// www. turkislamsanatlari. com / tezhib / turksuslemesi. asp](http://www.turkislamsanatlari.com/tezhib/turksuslemesi.asp)
"Süslemenin Oluşumu ve Motiflere Şematik Bir Bakış", 17.10.2004,
[http://www.turkislamsanatlari.com/tezhib /suslemeolusum.asp](http://www.turkislamsanatlari.com/tezhib/suslemeolusum.asp)
"Türk Tezhib Sanatında Süsleme Unsurları", 19.04.2003,
[http://www. osmanli. org.tr /web/ tss / 022. asp](http://www.osmanli.org.tr/web/tss/022.asp)
"Türk Ebrû Sanatı", 18.04.2004,
<http://www.osmanli.org.tr/web/tss/014.asp>

ANONİM,
“Hat Sanatı Tekniği”, 12.10.2003, <http://www23.brinkster.com/hatsanat/showquestion.Asp?faq=11&fldAuto=30&page=2>.

-----,
“Ferman”, 04.08.2003,
<http://www.hattat.org/adn7orta.htm>.

-----,
“Yaprak Üzerine Hüsn-i Hat Sanatı”,
<http://www.hattat.org/adn4orta.htm>.

BOZKUŞ, Seyfi,
“Tezhib Sanatı”, 21.12.2003, <http://seyfibozkus.tripod.com/tezhib.htm>.

DERMAN, Uğur,
“Türk Hat Sanatı”, 22.05.2004, <http://www.hat-tezhib.com/turkish/hat/Default.htm>

-----,
“Türk Hat Sanatı”, 28.09.2003, <http://www.hat-tezhib.com/turkish/hat/Default.htm>.

ELFARUKÎ, İ. Raci,
“Hat Sanatı Tarihi-Tarih ve Gelişme”,25. 08. 2003, <http://www23.brinkster.com/hatsanat/showquestion.asp?faq=11&fldAuto=50>.

KESKİNER, Cahide,
“Türk Tezhibinde Batı Etkisi”, 18.12.2003, <http://www.turkislamsanatlari.com/tezhib/cahidead5.asp>.

-----,
“Selçuklu’dan Fatih Dönemine Tezhip”, 28.12.2003,
<http://www.turkislamsanatlari.com/tezhib/cahidead3.asp>

-----,
“Hatları Bezeyen Işıltılı Motifleriyle Türk Tezhip Sanatı”, 28.12.2003,<http://www.turkislamsanatlari.com/tezhib/cahidead.asp>

KUTLU, Hüseyin, “HAT SANATIMIZ: Tanım, Tarihçe ve Gelişimi”, 25.11.2003, <http://www.tezhib.20m.com/teori.htm>

TANARSLAN, Timuçin, “EBRÛ SANATIMIZ: Tanım, Tarihçe ve Gelişimi”, 25.11.2003, <http://www.tezhib.20m.com/teori.htm>

TANINDI, Zeren, “II. Bayezid Dönemi Tezhibi”, 21.12.2003, http://www.turkislamsanatlari.com/tezhib/zeren_16_tezhip.asp.

-----, “Anadolu’da Türk Tezhibinin Erken Örnekleri”, 07.11.2003, <http://www.turkislamsanatlari.com/tezhib/zereenerkenornek.asp>

-----, “Türk Tezhibinde İhtişamlı Bir Dönem: 16. Yüzyıl”, 21.12.2003, http://www.turkislamsanatlari.com/tezhib/zeren_16_tezhip.asp.

-----, “XV. Yüzyılda Tezhip”, 21.12.2003, http://www.turkislamsanatlari.com/tezhib/zeren_16_tezhip.asp.

TAVİLOĞLU, Nur-
TEMELLER, Sühendan-
ÜLKER, Muammer, “Kitap Sanatı”, 14.02.2003, <http://www.istanbul.edu.tr/Bolumler/guzelsanat/kitap.htm>

http://www.turkcekuran.com/oku.php?konu=oku&ne=1&kisi=03&sure_no=1,

http://www.turkcekuran.com/oku.php?konu=oku&ne=1&kisi=03&sure_no=2,

http://www.turkcekuran.com/oku.php?konu=oku&ne=1&kisi=02&sure_no=68.

http://www.turkcekuran.com/oku.php?konu=oku&ne=1&kisi=02&sure_no=82

http://www.turkcekuran.com/oku.php?konu=oku&ne=1&kisi=02&sure_no=96.

www.ervak.com/erzurum/sanat/sanat.html.

[httpkutpo.com.tr/sitkideneme/m1.asp](http://kutpo.com.tr/sitkideneme/m1.asp)

<http://www.iznik.com/turkce/anasayfa.asp>.

www.hat-tezhib.com/turkish/minyatur/index2.htm-9k,www.40hokkabaz.com/senlikler-alt.htm-7k,

http://tarihvedusunce.esmartweb.com/body_kuyumcu.html.

<http://www.eskisehir-bld.gov.tr/kentr/et/lt.php>.

[www. /İslâm- ansiklopedisi/T/102. html](http://www.İslâm-ansiklopedisi/T/102.html)

**T.C.
SELÇUK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

GÜNÜMÜZ KONYA’SINDA YAŞAYAN BAZI SANATLAR

-AĞAÇ İŞLERİ, TOPRAK İŞLERİ, TAŞ İŞLERİ, TESPİHÇİLİK, KİTAP SANATLARI-

DOKTORA TEZİ

- ŞEKİL, FOTOĞRAF ve ÇİZİMLER -

**TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Haşim KARPUZ**

**HAZIRLAYAN
Emine NAS**

KONYA, 2005

ÇİZİM LİSTESİ

CİLT I

| | Sayfa No |
|-----------------------------------------------------------------------------------|----------|
| Çizim No: 35 Abdullah Turan'a ait bakraç saksı (Örnek No: 49) | 381 |
| Çizim No: 36 Mehmet Özerdem'e ait küçük boy küp (Örnek No: 50) | 383 |
| Çizim No: 37 Mehmet Özerdem'e ait su testisi (Örnek No: 51) | 385 |
| Çizim No: 38 Mehmet Özerdem'e ait büyük boy sırlı küp (curalı) (Örnek No: 52) | 387 |
| Çizim No: 39 Mehmet Özerdem'e ait büyük boy vazo (Örnek No: 53) | 389 |
| Çizim No: 40 Mehmet Özerdem'e ait sürahi (lıklık) (Örnek No: 54) | 391 |
| Çizim No: 41 Mehmet Özerdem'e ait aşılı (astarlı) saksı (Örnek No: 55) | 392 |
| Çizim No: 42 Muharrem Oflaz'a ait büyük boy tandır (Örnek No: 56) | 393 |
| Çizim No: 43 Ali Tıkansak' ait baca şapkası (Örnek No: 57) | 394 |
| Çizim No: 53 Zeki Kılınç'a ait 33'lük çakma tespih (Örnek No: 70) | 416 |
| Çizim No: 54 Zeki Kılınç'a ait 33'lük çakma tespih (Örnek No: 71) | 417 |
| Çizim No: 55 Zeki Kılınç'a ait 33'lük çakma tespih (Örnek No: 72) | 418 |
| Çizim No: 56 Nurettin Küçükokka'ya ait 33'lük çakma tespih (Örnek No: 73) | 420 |
| Çizim No: 57 Yusuf Bingöl'e ait 33'lük çakma tespih (Örnek No: 74) | 421 |
| Çizim No: 58 Nurettin Küçükokka'ya ait 33'lük oyma tespih (Örnek No: 75) | 422 |
| Çizim No: 59 M. Ali Şenyıldırım'a ait 13'lük sıkma kehribar tespih (Örnek No: 76) | 424 |
| Çizim No: 60 M. Ali Şenyıldırım'a ait 33'lük sıkma kehribar tespih (Örnek No: 77) | 425 |
| Çizim No: 61 Nurettin Küçükokka'ya ait 99'lu Kadirî tespih (Örnek No: 78) | 427 |

CİLT II

| | Sayfa No |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| Çizim No: 1 Mevlüt Çiller'e ait Marangozlar Büyük Cami ahşap minber detayı (Örnek No: 1) | 232 |
| Çizim No: 2 Kadir Yıldız'a ait Sızma Köyü Büyük Cami ahşap minber detayı (Örnek No: 2) | 233 |
| Çizim No: 3 Ahmet Yılçay'a ait T.Anne Nişantaşı Yeşil Cami ahşap mihrap detayı (Örnek No: 3) | 234 |
| Çizim No: 4 Kocatepe Cami ahşap kapı kanadı (Örnek No: 4) | 235 |
| Çizim No: 5 M.Çiller, A.Yılçay, M.Karakaş'a ait Berlin Türk Cami (zemin kapısı) ahşap kapı kanadı (Örnek No: 5) | 236 |

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Çizim No: 6 Mevlüt Çiller'e ait Berlin Türk Cami (taç kapı) ahşap kapı kanadı (Örnek No: 6) | 237 |
| Çizim No: 7 Mevlüt Çiller'e ait Büro Kapısı (Örnek No: 7) | 238 |
| Çizim No: 8 Mevlüt Çiller'e ait Meram Tavusbaba Cami Minberi (Örnek No: 8) | 239 |
| Çizim No: 9 Süleyman Ulaş'a ait Berlin Türk Cami ahşap pencere kepengi (Örnek No: 9) | 240 |
| Çizim No: 10 Kadir Yıldız'a ait Hacı Musa Faydasıçok Cami ahşap kapı kanadı (Örnek No: 10) | 241 |
| Çizim No: 11 A. Kadir Can'a ait Marangozlar Cami ahşap kapı kanadı (Örnek No: 11) | 242 |
| Çizim No: 12 Ahmet Serim'e ait İmamoğlu Cami ahşap vaaz kürsüsü (Örnek No: 12) | 243 |
| Çizim No: 13 Marangozlar Büyük Cami ahşap vaaz kürsüsü (Örnek No: 13) | 244 |
| Çizim No: 14 Kadir Yıldız'a ait ahşap tavan göbeği (Örnek No: 14) | 245 |
| Çizim No: 15 Ömer Bilge'ye ait rahle (Örnek No: 15) | 246 |
| Çizim No: 16 Cengiz Bilge'ye ait rahle (Örnek No: 16) | 247 |
| Çizim No: 17 Cengiz Bilge'ye ait rahle (Örnek No: 17) | 248 |
| Çizim No: 18 Cengiz Bilge'ye ait rahle (Örnek No: 18) | 249 |
| Çizim No: 19 Cengiz Bilge'ye ait rahle (Örnek No: 19) | 250 |
| Çizim No: 20 Faiz Bilge'ye ait rahle (Örnek No: 20) | 251 |
| Çizim No: 21 H. Hüseyin Aytekin'ne ait rahle (Örnek No: 21) | 252 |
| Çizim No: 22 H. Hüseyin Aytekin'ne ait rahle (Örnek No: 22) | 253 |
| Çizim No: 23 H. Hüseyin Aytekin'ne ait rahle (Örnek No: 23) | 254 |
| Çizim No: 24 Faiz Bilge'ye ait ahşap kutu (Örnek No: 24) | 255 |
| Çizim No: 25 Destegül Güzel Sanatlar Mektebi'ne ait çini plaka pano (Örnek No: 39) | 256 |
| Çizim No: 26 Asya Çini-Seramik'e ait İznik çini kase (Örnek No: 40) | 257 |
| Çizim No: 27 Destegül Güzel Sanatlar Mektebi'ne ait Selçuklu çini tabak (Örnek No: 41) | 258 |
| Çizim No: 28 Destegül Güzel Sanatlar Mektebi'ne ait Selçuklu çini kase (Örnek No: 42) | 259 |
| Çizim No: 29 Destegül Güzel Sanatlar Mektebi'ne ait Selçuklu çini tabak (Örnek No: 43) | 260 |
| Çizim No: 30 Asya Çini-Seramik'e ait çini sarkaç-nazar topu (Örnek No: 44) | 261 |
| Çizim No: 31 Destegül Güzel Sanatlar Mektebi'ne ait lüster çini sürahi (Örnek No: 45) | 262 |
| Çizim No: 32 Destegül Güzel Sanatlar Mektebi'ne ait lüster çini şamdan (Örnek No: 46) | 263 |

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Çizim No: 33 Destegül Güzel Sanatlar Mektebi'ne ait lüster çini karo (Örnek No: 47) | 264 |
| Çizim No: 34 Destegül Güzel Sanatlar Mektebi lüster çini kase (Örnek No: 48) | 265 |
| Çizim No: 44 Pir Esat (Pisili) Valide Ş. Bahadır Cami'ne ait mermer minber (Örnek No: 58) | 266 |
| Çizim No: 45 A. Sürmegöz Nişantaşı Köşe Cami'ne ait mermer minber (Örnek No: 59) | 267 |
| Çizim No: 46 A. Sürmegöz Nişantaşı Köşe Cami'ne ait mermer mihrap (Örnek No: 60) | 268 |
| Çizim No: 47 Almanya Gladbeck Diyanet Cami'ne ait mermer mihrap (Örnek No: 61) | 269 |
| Çizim No: 48 Selçukoğlu Cami'ne ait vaaz kürsüsü (Örnek No: 62) | 270 |
| Çizim No: 49 Selçukoğlu Cami'ne ait mermer kapı girişi (Örnek No: 63) | 271 |
| Çizim No: 50 Kabakçı mermer atölyesine ait çeşme (Örnek No: 64) | 272 |
| Çizim No: 51 Kabakçı mermer atölyesine ait çeşme (Örnek No: 65) | 273 |
| Çizim No: 52 Mimarlar Odası'na ait taş banko (tezgah) (Örnek No: 68) | 274 |
| Çizim No: 62 Hat: H. Öksüz Tezhip: S. Hidayetoğlu Sülüs-Nesih levha (Örnek No: 79) | 275 |
| Çizim No: 63 Hat: F. Günüş Tezhip: M. Öz Celî Sülüs levha (Örnek No: 80) | 276 |
| Çizim No: 64 Hat: H. Öksüz Tezhip: A. Tozlu Mail Ta'lik İcâzetmane (Örnek No: 81) | 277 |
| Çizim No: 65 Hat: H. Öksüz Tezhip: S. Öksüz Celî Sülüs levha (Örnek No: 82) | 278 |
| Çizim No: 66 A.Saim.Arıtan'a ait gömme ve soğuk şemseli rûmîli klâsik cilt (Örnek No: 91) | 279 |
| Çizim No: 67 A.Saim Arıtan'a ait gömme şemseli, alttan ayırma altın cetvelli cilt (Örnek No: 92) | 280 |
| Çizim No: 68 A.Saim Arıtan'a ait gömme şemseli üstten ayırma mülevven cilt (Örnek No: 93) | 281 |

ŞEKİL LİSTESİ

| | Sayfa No |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| Şekil No: 1 Kündekâri süslemede yıldız taksimat kompozisyonları (Y.Demiriz'den). | 1 |
| Şekil No: 2 Kündekâri süslemede yıldız taksimat kompozisyonları (Y.Demiriz'den). | 2 |
| Şekil No: 3 Kündekâri süslemede yıldız taksimat kompozisyonları (Y.Demiriz'den). | 3 |
| Şekil No: 4 Kündekâri süslemede kare taksimat kompozisyonu. | 4 |
| Şekil No: 5 On kollu yıldız/rûmî kompozisyon. | 5 |
| Şekil No: 6 Beş kollu yıldız/rûmî kompozisyon. | 5 |
| Şekil No: 7 Altıgen/rûmî kompozisyon. | 6 |
| Şekil No: 8 Altıgen/rûmî kompozisyon. | 6 |
| Şekil No: 9 Rahlenin bölümleri. | 7 |
| Şekil No: 10 Rahle açıkken önden görünümü. | 7 |
| Şekil No: 11 Muhacir (tatar) arabasının üstten görünümü. | 8 |
| Şekil No: 12 At arabasının yandan görünümü. | 9 |
| Şekil No: 13a At arabasının önden görünümü. | 10 |
| Şekil No: 13b At arabasının arkadan görünümü. | 10 |
| Şekil No: 14 At arabalarında kullanılan yay çeşitleri. | 11 |
| Şekil No: 15 Çömlekçilikte yapılan ürün formları. | 12 |
| Şekil No: 16a 33'lük tespihin bölümleri (H. Erkiletlioğlu'ndan). | 13 |
| Şekil No: 16b 99'lük tespihin bölümleri. | 13 |
| Şekil No: 17 Tespih tane formları. | 14 |
| Şekil No: 18 Tespih tanesinde süsleme kompozisyonları. | 14 |
| Şekil No: 19 Türk cildinin kapağın bölümleri (E. Özdeniz'den). | 15 |
| Şekil No: 20 Ustaların ve sanatkârların mesleklerine göre dağılımı. | 474 |
| Şekil No: 21 Ustaların/sanatkârların mesleğe başlama şekli dağılımı. | 474 |
| Şekil No: 22 Ustaların yetiştirdiği çırak sayılarının dağılımı. | 475 |
| Şekil No: 23 Ustaların/sanatkârların hammadde temini dağılımı. | 475 |
| Şekil No: 24 İncelenen sanatlarda ustaların/sanatkârların uyguladıkları yapım teknikleri. | 477 |
| Şekil No: 25 İncelenen sanatlarda ustaların/sanatkârların uyguladıkları süsleme teknikleri. | 478 |
| Şekil No: 26 İncelenen sanatlarda ustaların/sanatkârların uyguladıkları motif özellikleri. | 479 |
| Şekil No: 27 İncelenen sanatlarda ustaların/sanatkârların kullandıkları renkler. | 481 |