

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI

ALANINDA ULUSLARARASI ARAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRMELER

Aralık 2024

EDİTÖR

PROF. Ö. FARUK TAŞKALE

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi

Birinci Basım / First Edition • © Aralık 2024

ISBN • 978-625-5955-40-1

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz. The right to publish this book belongs to Serüven Publishing. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.seruvenyayinevi.com

e-mail: seruvenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI

ALANINDA ULUSLARARASI ARAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRMELER

EDİTÖR

PROF. Ö. FARUK TAŞKALE

İÇİNDEKİLER

Bölüm 1

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE BABIALI HALICILAR ÇARŞISI TARİHİ

<i>Gülbahar GÜMÜŞTEN ÇELİK</i>	1
<i>Naime Didem ÖZ</i>	1

Bölüm 2

DOBAG HALILARINDA MOTİF, DESEN VE RENK

<i>Mine TAYLAN</i>	21
--------------------------	----

Bölüm 3

EPIK BİR BAŞYAPIT ŞAHNÂME'Yİ ÇİNİ VE SERAMİKLERDEN OKUMAK

<i>Başak ÇORAKLI</i>	55
----------------------------	----

Bölüm 4

KAPADOKYA YÖRESİNE AİT İTEA DOKUMA ÖRNEKLERİ

<i>Esen BAYDEMİR</i>	89
----------------------------	----

Bölüm 5

ANADOLU TÜRK MİMARİSİNDE ÖRGÜLÜ KÜFÎ HATTIYLA YAZILI KİTABELER

<i>Berrin YAPAR ÜNAL</i>	103
--------------------------------	-----

Bölüm 1

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE BABIALI HALICILAR ÇARŞISI TARİHİ¹

Gülbahar GÜMÜŞTEN ÇELİK²

Naime Didem ÖZ³

¹ Bu çalışma, Doç. Dr. Naime Didem ÖZ danışmanlığında, 18.01.2024 tarihinde Gülbahar GÜMÜŞTEN ÇELİK tarafından tamamlanan “Babialı Halıcılar Çarşısı Tarihi ve Günümüzdeki Durumu” başlıklı tez esas alınarak hazırlanmıştır (Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul, Türkiye, 2023). Ithenticate tarama raporuna göre bu çalışmanın benzerlik oranı % 7’dir.

² Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, Halı-Kilim ve Geleneksel Kumaş Desenleri Programı, İstanbul, Türkiye. 20233309013@ogr.msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3446-4674

³ Doç., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Halı-Kilim ve Geleneksel Kumaş Desenleri Anasanat Dalı, naime.didem.oz@msgsu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4950-7238.



GİRİŞ

Çok katmanlı bir mimariye sahip olan İstanbul'un hemen hemen her yerinde tarihi yapılar ile karşılaşmaktadır. Bu tarihi yapılar; inşa edildiği dönemin toplum yapısı, ekonomisi, sanatı, mimarisi, kültürü kısacası döneme ait tüm birikimleri hakkında bilgi veren ve kentin kimliğini oluşturan önemli eserlerdir. Bu eserler şehrin geçmişinden gelen mesajları günümüze aktarır ve bu sebeple geçmiş ile gelecek arasında birer köprü oluşturur. Pek çok tarihi yapı sadece estetik algıya hitap ettiği için dikkatleri üzerine çeker ancak yapıların geçmişine bakıldığında tanıklık ettikleri dönem hakkında bilgi veren ve araştırılması gereken eserler oldukları da görülmektedir.

Adını üzerinde bulunduğu Bab-ı Ali Caddesi'nden alan Babıali Halıcılar Çarşısı Binası da günümüzde bir halı alışveriş merkezi olmasının yanı sıra geçmişte önemli kişilere ve olaylara ev sahipliği yapmış, estetik ve tarihi bir binadır. Günümüze kadar restorasyon çalışmaları ile ulaşan tarihi yapı, kültürel miras niteliği taşıyan, Anadolu kültürüne ve farklı kültürlere ait çeşitli tarzlarda el dokuma halıların satıldığı veya restore edildiği bir mekândır. Bu çalışmada Babıali Halıcılar Çarşısı tarihinin ve günümüzdeki durumunun kayıt altına alınması amaçlanmıştır. Amaç doğrultusunda çalışma, nitel araştırma yönteminden durum çalışması desenine göre yürtlmştir. Durum çalışması; tek bir durum ya da olayın derinlemesine incelendiği, sistematik bir şekilde verilerin toplandığı ve kendi doğal ortamında neler olduğuna bakıldığı bir yöntemdir (Subaşı ve Okumuş, 2017). Çalışmada, doküman incelemesi, yerinde katılımsız gözlem ve görüşme veri toplama araçları kullanılmıştır. Toplanan veriler ise betimsel-yorumlayıcı analiz yöntemine göre analiz edilmiştir. Betimsel-yorumlayıcı analiz, verileri araştırmacı tarafından yorumlanarak belirli bir sıraya göre sunan irdelemedir (Sönmez ve Alacapınar, 2014).

Babıali Halıcılar Çarşısı Binası Osmanlı'nın son dönemlerinde, dönemin ünlü mimarlarından Antoine Perpignani tarafından inşa edilmiştir (Akın, 2004). Binanın Osmanlı'nın son dönemlerinde yapıldığı

üzerindeki sütunlardan da anlaşılabilir (https://twitter.com/istdinliyorum/status/1467229001106214917, 26.09.2022) (Bkz. Fotoğraf 1).



Fotoğraf 1: Babialı Halıcılar Çarşısı (Gümüşt en-Çelik Arşivi, 2023)

Osmanlı dönemine ait tek simge ise binanın ön tarafının üst katında yer alan “Allaha güvenmek” (Gökcan, 2018: 135) anlamına gelen ve Osmanlıca yazılmış olan “Tevekkeltü Alallah”¹ yazısıdır (Bkz. Fotoğraf 2).

¹ Fotoğraf 2’deki yazı Dr. Öğr. Üyesi Pınar EZMEN DOĞU tarafından okunmuştur.



Fotoğraf 2: Tevekkeltü Alallah

(<https://twitter.com/istdinliyorum/status/1467229001106214917>,
26.09.2022).

Günümüzde Babialı Halıcılar Çarşısı olarak bilinen bina, Mucur, Milas, Balıkesir, Kayseri ve Hereke' den Afgan halısına kadar farklı yörelere ait halı ve kilimin bulunduğu, yurt dışındaki müzelerin ve koleksiyonerlerin restorasyon için halı ve kilim eserlerini gönderdiği bir çarşıdır.

Geçmişten bugüne farklı amaçlar için kullanılan Babialı Halıcılar Çarşısı Binası'nın tarihi bu çalışma kapsamında; Besim Ömer Paşa dönemi, Saatli Maarif Takvimleri dönemi ve Babialı Halıcılar Çarşısı dönemi olarak üç bölüme ayrılarak incelenmiştir.

Besim Ömer Paşa (Akalın) Dönemi

Babialı Halıcılar Çarşısı Binası, viladethane² olmak üzere ünlü kadın doğum doktoru, Doktor Besim Ömer Paşa (Bkz. Fotoğraf 3) tarafından Mimar Antoni Perpignyhanı'ye inşa ettirilmiştir. Bina

² Viladet, Osmanlı 'da "Doğum" anlamında kullanılmıştır. Viladethane ise doğumevi anlamına gelmektedir (<https://www.luggat.com/viladet> 22.10.2024).

Osmanlı'nın son dönemlerinde açılmış ilk viladethane olma özelliğine sahiptir (Akın, 2004). Binanın inşa edildiği tarih hakkında çeşitli görüşler vardır. Sunay Akın'a göre binanın inşa tarihi 1892'dir (Akın, 2004). Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nden ise 1895'te açılmış olduğu bilgisine ulaşılmıştır

(<https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/eSatis/BelgeGoster.aspx?ItemId=30542658&Hash=B59C9245C09025EF919D23D2EFAE0D91167D13B10C4A221ACE138634BF368B7C&A=2&Mi=0>, 10.06.2023). Arşivde bina hakkında şu bilgiler yer almaktadır:

Maarif nezareti tarafından 2-3 bin lira harcanarak İslam Mahallesi'nde örneğin, Şehzade Caminin karşısındaki boş arsaya viladethane yapılması konusunda Mekteb-i Tıbbiye Muallimi Besim Ömer tarafından verilen dilekçe 22 Şubat 1894'te Babıali'ye sevk edilmiş ise de ancak 29 Haziran 1895'te konu Dâhiliye Nezaretine bildirilmiştir (Tekir, 2018: 700).



Fotoğraf 3: Besim Ömer Paşa (Ihsan, 1898: 180)



1861’de İstanbul’da doğan Doktor Besim Ömer Paşa, tahsilini Kuleli Askeri Tıbbiye Okulu’nda Askeri Tıbbiye Mektebi’nde tamamlamıŐtır (Gürkan, 1940). Tıp Fakültesinden Doktor YüzbaŐı unvanı ile mezun olduktan sonra 1885’te mesleki bilgisini geliştirmek üzere Paris’e gitmiŐtir (Ercan, H., B., Taha Toros Arşivi). Paris’te, Adolphe Pinard ve Jean-Louis Baudelocque gibi dönemin en iyi kadın doğum doktorlarından dersler almıştır (Gürkan, 1940).

Ömer Paşa, Paris’te 4 yıllık eğitimini tamamlamasının ardından İstanbul’a dönüp Askeri Tıp Okulu’nda hocalık yapmış ve Birinci Dünya SavaŐı sırasında, o dönem adı Hilal-i Ahmer olan Türk Kızılayı’na hizmet vermiŐtir (Ercan, H., Taha Toros Arşivi). Daha yedi senelik doktor iken 18 kitap yazmıŐtır (İskit, S., Taha Toros Arşivi). Bu eserleri pek çok makalede yayımlamıŐ ayrıca eserleri ile çeşitli kongrelere katılmıŐtır. Katıldığı kongrelerden birisi de Amerika’da düzenlenen Salibiahmer Kongresidir. Kongreye Titanik Vapuru ile gitmek üzere bilet almıŐ ancak geç kaldığı için vapura binememesi onu 15 Nisan 1912’de yaşanan Titanik faciasından kurtarmıŐtır (Sezenel, K. T, Taha Toros Arşivi).

Besim Ömer Paşa, Gülhane’de Askeri Tıbbiyesi’nin yakınında, üç oda ve bir salondan oluşan bir binada, saraydan gizleyerek doğumlar yaptırmıŐtır. Doğumhane kurduğu için bazı kesimler tarafından “Pihane kurdu!” diye eleŐtirilmiŐtir. Bu binada doğum yapan kadınlar için de “ocuklarının babası belli değildir” gibi ifadeler kullanılmış ve doktorun evi de taŐlanmıŐtır. Tüm bu olumsuzluklara rağmen doğumevi, birçok uzman doktorun yetiŐtirildięi bir mektebe dönüşmüştür (Bkz. Fotoğraf 4). Bir süre sonra doğumevinin baŐarısı İstanbul’da yayılmıŐ ve doğum için baŐvuruları karŐılayamamıŐtır. II. Abdülhamit, halkın yoğun isteği doğrultusunda viladethane yapılmasına iznin vermiş ve Bab-ı Ali’de binanın inŐaatına başlanmıştır. Doğumhanenin 1885’te açılması planlanmıŐ ancak dönemin toplum yapısı ve hkmeti yüzünden 1892 yılında aılabilmıŐtir. Bugün bir halıcılar arŐısı olan tarihi bina, o dönem pek çok çocuğun dünyaya geldiği bir doğum evi olarak 17 yıl hizmette bulunmuŐtur (Akın, 2004). nl yazar Sunay Akın ile yapılan sözlü

görüşmeden elde edinilen bilgiye göre, fotoğraflardaki muayenehane günümüzde Babıali Halıcılar Çarşısı olan binanın restore edilmeden önceki hâlidir (Akın, 14.11.2022).



Fotoğraf 4: Açılan Doğumhane (Tevfik, K. Yeni Mecmua Gazetesi, s.4)

Sunay Akın, Babıali Halıcılar Çarşısı Binası'nın bir dönem Besim Ömer Akalın'a ait olduğunu tarihte yaşanmış bir hikâye ile aktarmaktadır;

“O dönem çoğu doktor muayenehanelerini üç ya da dört katlı yaptırırdı. Üst katlar doktorun evi, alt katları ise muayenehaneleri olurdu. Besim Ömer Paşa'nın ise Bab-ı Ali Caddesinde bir köşkü vardı. Bu köşk Cağaloğlu Meslek Lisesi'ne bakardı. Bir gece uykusu tutmayıp uyuyamayan Besim Ömer Paşa'nın gözleri mektebe dalmış. Çatıda gezinen beyaz bir büst görmüş ve hayalet sanıp korkmuş. Daha dikkatli bakınca çatıda bir talebe olduğunu anlamış. İntihar edecek diye hemen okula koşup çocuğu kurtarmış. Müdür, öğretmenler ve öğrenciler gürültüye ayaklanmış. Öğrenciler arkadaşlarının intihar etmeyecek kadar hayat dolu olduğundan bahsetmiş ve uyur gezer olduğunu iddia etmişler. Besim Ömer Paşa kurtardığı bu çocuk ile birebir görüşmek istemiş. Görüşükten sonra çocuğun ailesi ile problemleri olduğunu ve bu sebeple intihara teşebbüs ettiğini anlamış. Bu çocuk önemli Türk yazarlarımızdan Sabahattin Ali'ydi. Eğer Besim Ömer Paşa Titanik'e binseydi, Sabahattin Ali bunca eserleri vermeden ölecekti...” (Akın, S., 14.11.2022).



Besim Ömer Paşa, Tıp Fakültesi BaŐkanlıđına seçildikten bir süre sonra da günümüzde adı İstanbul niversitesi olan Darülfunun-i Osmani rektörü olmuştur (Düzcü, 2023). 2 Ocak 1935'te soyadı kanununun yürürlüğe girmesi ile "Akalın" soyadını almıştır. Meslek hayatının 50. yılında emekliliğe ayrılan mer Paşa, Atatürk'ün ısrarlarıyla İstanbul'da Meclise aday olmuştur (Es, 1978: 35). Ömer Paşa, TBMM'de Meclis BaŐkanı olarak seçilmiş ve meclisin yaŐça en büyük yesi olarak görev almıştır. lkesine pek çok fayda sağlayan Besim Ömer Akalın, Ankara'da 19 Mart 1940'ta geçirdiği kalp krizinden dolayı 84 yaşında vefat etmiştir (Ercan, H. B., Taha Toros Arşivi). Besim Ömer Paşa'nın vefatından sonra arŐı binası Paşa'nın varislerine kalmıştır (Tunçalp, P., 12.07.2022).

Saatli Maarif Takvimleri Dönemi

Hacı Kasım Efendi tarafından 1860 yılında kurulan Saatli Maarif Takvimleri, günün tarihini, anlam ve önemini anlatan yazılarla birlikte namaz saatlerini gösteren ve o gün için önerilen yemek menüsünün yer aldığı dönemin ünlü takvimlerindedir (Şenkardeşler, 2013: 25). Firma Hacı Kasım Efendi'nin ölümünden sonra oğlu Nâci Kasım'a kalmıştır. Nâci Kasım, 1940 yılında günümüzde Babıalı Halıcılar arŐısı olarak bilinen tarihi binada çalıŐmalarını yürütmüŐtür. Naci Kasım, binayı, bina içerisinde yaşayan Besim Ömer Paşa'nın varislerinden satın almıştır (Geylani, A., 01.09.2022). Saatli Maarif Takvimleri binayı satın aldıktan sonra baskı ve depo yeri olarak kullanmışlardır. Binanın st ve orta katı matbaa ile cilt işlemleri için kullanılmıştır. Alt katı ise matbaada çalışan bir ustanın binanın güvenliğini sağlamak için yatılı kaldığı yer olarak kullanılmıştır (Tunçalp, P., 12.07.2022).

Naci Kasım Türkiye'de 1928'de yapılan harf devriminden sonra yeni yazı ile yayınlar yapan ilk isim olmuştur (Şenkardeşler, 2013: 40). Ayrıca birçok yazar ve Şair ile dost olarak onları yazmaya teŐvik etmiş ve Babıalı Halıcılar arŐısı'nda, AÇık Veysel gibi değerli ozanları ve Őairleri ağırlayıp söyleŐiler düzenlemiŐtir (Tunçalp, P., 12.07.2022).

Takvim çalışmalarının yanı sıra ajanda gibi farklı ürünler de üreten Saatli Maarif Takvimleri, resimli formata geçtiklerini halka arz etmek için 1907 tarihli takvim kapağını, büyükçe bir levha halinde çarşı binasının ön tarafına asmıştır (Geylani, A. 01.09.2022) (Bkz. Fotoğraf 5).



Fotoğraf 5: Binaya asılan takvim (İstanbul 4 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi, 2022).

Tarihi bina, Naci Kasım'ın vefatından sonra kızlarına miras kalmıştır (İstanbul 4 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi, 2022). Miras kalan bina, daha kârlı olacağı düşünülerek pay edilmeden önce kat karşılığına 1989-1991 yıllarında müteahhitlere verilmiştir (Tunçalp, P., 12.09.2022). 17.07.1988 tarihinde mimarların hazırladıkları dilekçeye göre çarşının arkasındaki iki küçük yapı da binaya eklenerek proje çizilmiş ve Anıtlar Yüksek Kurulu'na sunulmuştur. 19.07.1989 tarihinde proje onay almıştır (İstanbul 4 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi, 2022). Projeye göre

binanın n cephesi korunmuŐ fakat daha önce kgir³ olan binanın ić kısmı daha dayanıklı malzemeler ile yeniden inŐa edilmiŐtir (Geylani, K., 01.09.2022) ve proje 1992’de iskn almıŐtır (İstanbul 4 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu MüdürlüĐü ArŐivi, 2022).

Müteahhitler ve mirasćılar 1992’li yıllarda halıcılar daha ćok kazandıkları ićin dkknlarını halıcılara kiraya vermiŐtir. Günümüzde bir halıcılar ćarŐısı olan tarihi binada, hl Saatli Maarif Takvimleri’ ne ait bir ofis bulunmaktadır. Bu ofisinde, Nâci Kasım’ın torunları; Ahmet Geylani ve Kasım Geylani ćalıŐmalarını sürdürmektedir. Ahmet Geylani Babıali Halıcılar ćarŐısı’nın oluŐumu ve günümüzdeki durumu hakkında Őu sözleri söylemiŐtir:

“Bina komple saatli maarif takvimlerininindi. Kat karŐılıĐına müteahhitlere verildikten sonra birden halıcılar geldi. nce bir sonra birkaç halıcı daha geldi. Müteahhitlere verilen kısımları müteahhitler halıcılar zengin, kiraları öderler diye onlara verdi. Bu Őekilde halıcılar ćoĐaldı. Halıcı dostlarımız oldu burada. İyi kazanıyorlardı fakat ćin bu iŐi almıŐ gitmiŐ. Halıcı Ahmet abi ćin’e gitmiŐti o anlatırdı bize. ćin’de 300 kiŐilik atölyeler kurulmuŐ. Adam mikrofon ile kırmızı deyince 300 kiŐi aynı anda kırmızı dokuyormuŐ. Böyle bir sistem kurmuŐlar. Buradaki halıcılar iyi kazanamıyor, bu iŐi ćin’e kaptırmıŐlar. Öyle ki Őimdi kuyumcular daha zengin diye halıcılar da dkknlarını onlara kiralamaya baŐladı...” (Geylani, K., 01.09.2023).

Babıali Halıcılar ćarŐısı Dönemi

Tarihi bina, inŐa edildiĐi tarihten 1992 yılına kadar tek kiŐinin yönettiĐi doĐumhane ve basımevi olarak kullanılırken, emlakćılara verilmesiyle farklı kiŐilerin bir araya gelerek oluŐturduĐu bir halı ćarŐısına dönüŐmüŐtür. ćarŐısının kurulması binanın 1992’de Anıtlar Kurulu’ndan iskn alması ile mümkün olmuŐtur. ćarŐıdaki dükkânlar KapalıćarŐı ve

³ Taş ya da tuğladan yapılmış olan yapı, duvar vb. (Püsküllüoğlu, 1995: 856).

Sultanahmet civarlarında bulunan halıcılar tarafından teker teker kiralanmış veya satın alınmıştır.

Kapalıçarşı'dan Babıali'ye gelen halıcılar özellikle ulaşımın daha kolay olması nedeni ile bu çarşıyı tercih etmişlerdir. Çarşının ön kapısının araç trafiğine açık Bab-ı Ali Caddesi'ne bakması, halıların çarşıya ulaşımı ve gönderimi konusunda kolaylık sağlamaktadır. Çarşının arka kapısının ise araç trafiğine kapalı Baş Musahip Sokağı'na bakması, büyük ebatlardaki halıların sokağa serilerek müşteriye sunulabilmesi açısından da kolaylık sağlamaktadır.

Yapılan alan araştırmalarından elde edilen bilgiye göre, çarşı 1993 yılında yarısı halıcılar ile dolu bir handır. Çarşıya ilk gelen halıcılar; Serkiz Torikoğlu, Hasan Ağca, Abdullah Tursun ve Abdullah Önel'dir. Bu kişilerin çarşıya geldikleri dönemde çarşıda inşaat devam etmektedir. Daha sonra çarşıya gelen isimler ise Avak Şirinoğlu, Cengiz Güreli ve Ömer Tanboğa vd. olmuştur. Çarşının içerisi halıcılar ile dolmaya başlayınca çarşının sorumluluklarını üstlenmesi için bir yöneticiye ihtiyaç duyulmuştur. Bu sebeple çarşı esnafları, hocalıktan emekli Abdullah Tursun ve memurluktan emekli Abuzer Ağca'yı yönetici yapmışlardır. Yöneticiler, çarşının bulunduğu caddenin ismi olan Bab-ı Ali ismini çarşıya vermiş ve bu ismin tabelasını "Babıali" şeklinde girişe astırmışlardır (Bkz. Fotoğraf 6). Çarşının ismi 1993 yılından beri "Babıali Halıcılar Çarşısı" olarak günümüze ulaşmıştır ancak bazı halıcıların internet sitesinde yer alan adreslerinde "Bab-ı Ali Halıcılar Çarşısı" olarak yazdığı görülmektedir. Bu çalışmada çarşı isminin ilk asılan tabelada yer aldığı şekilde "Babıali" olarak kullanılması uygun görülmüştür (Gümüştən-Çelik, 2024: 24).

Çarşı yönetimi bina içerisinde bulunan halı firmalarının isimlerinin yer aldığı bir tabela daha yaptırıp giriş katına astırmıştır. Yöneticilerden Abuzer Ağca, çarşının yurt dışında da tanınması için çarşı hakkında bilgilerin yer aldığı broşürler hazırlatmış ve yurt dışı fuarları ile havaalanlarında dağıttırmıştır. Bu tanıtımdan sonra çarşıya olan ilgi daha

da artmıŐtır. Daha sonra turizm acenteleri ile anlaŐan Babialı esnafları halıcılığın en parlak dönemlerini yaŐamıŐlardır (Ağca, A., 16.06.2023). Kişisel görüşme yapılan halıcı esnafları, o dönem bir iki halı satarak ev alabildiklerini ifade ederken günümüzde bunun imknsız olduğunun altını çizmektedirler (Greli, C., 13.06.2023).



Fotoğraf 6: Girişe asılmıŐ olan tabela (Gümüşten-Çelik, 2024: 25).

Babialı Halıcılar Çarşısı, günümüzde antika halı-kilim tamirinin ve satıŐının yapıldığı bir yerdir. Çarşıda, alanında uzmanlaŐıp bilirkiŐilik yapan halıcılar ve tamir konusunda usta kişiler bulunmaktadır. Türkiye'deki farklı yörelere ait her tarz halı ve kilimlerin yanı sıra Afgan ve İnan halılarının da satışı yapılmaktadır. Çarşı içerisinde bir Afgan halıcı ve bir İnanlı tapestry ustası bulunmaktadır. Kumkapı Halısı ile nlenen ve ipek halılar üretilip çeşitli ödüller kazanan Avak Şirinoğlu'da bu çarşıda çalıŐmalarını devam ettirmektedir. Ayrıca İsmet Çıtak, Şaban Eğinci ve Ahmet Bayraktar gibi alanında uzmanlaŐmıŐ pek çok antika halı tamircisi çarşı içerisinde yer almaktadır. Bu ustalar önemli bürokrat ve sanatçıların antika halılarından çeşitli müze ve koleksiyonlarda bulunan halılara kadar pek çok önemli halının restorasyonunu yapmıştır.

Çarşıda halıcılık açısından önemli olan güneşleme, yıkama ve restorasyon gibi çalışmaların da halen yapılması, çarşmayı yaşayan kültür mirasını kılımlamaktadır ayrıca sergileme açısından merdivenlerden çatıya ve sokağa kadar kullanılan işlevsel bir mekândır. Halılar, çarşının geniş ara salonlarında serilip müşterilere sunulabilmektedir. Merdivenlere asılarak ise hem havalandırma işlemi yapılmakta hem de halıcılık açısından göze hitap eden bir ortam oluşmaktadır (Bkz. Fotoğraf 7).



Fotoğraf 7: Çarşı içerisindeki merdivenler (Gümüştun-Çelik, 2023: 81).

Çarşının işlevselliği halıcılıkta yaşanan problemlerden dolayı dönüşümler yaşamıştır. Örneğin çarşı açıldığı dönem çatı katında bir boyahane kurulmuş ve halı restoratörleri yoğun siparişleri yetiştirmek üzere boyamalarını burada yapmıştır. Günümüzde ise taleplerin azalmasından dolayı çatı katında boyama yapmaya ihtiyaç duyulmamakta ve ufak çaplı iplik boyamaları dükkân önlerinde yapılmaktadır (Eğinci, Ş., 01.08.2023). Restoratörler, doğal boyama maliyetlerinin artması ve

günümüzde el dokumalarının kimyasal boyar maddelerden elde edilmiş veya asitle renkleri açılmış halılar olması dolayısıyla kimyasal boyaya yönlenmiŐtir. Yalnızca çok eski doğal boyar maddelerden dokunmuş bir halının restorasyonu için doğal boyanmış iplikler kullanılmaktadır.

Günümüzde atı katı daha çok güneşleme işlemi için kullanılmaktadır. Restorasyon ncesi halılar havalandırılır ve güneŐte bekletilerek “ıt” denilen hasarın minimuma inmesi beklenir. Halının iğneyle restore edilebilecek gevŐekliđe gelebilmesi için güneşleme işlemi önemlidir. atı katı, ıslak yıkama veya halı silme gibi işlemleri uygulamak için de kullanılmaktadır (Bkz. Fotoğraf 8).



Fotoğraf 8: GneŐleme işlemi için kullanılan atı (Gümüşten-Çelik Arşivi, 2023).

Çarşı, kurulduğu 1992 tarihinden 2010 yıllarına kadar yurt dıŐından gelen turistlerin uğrak yeri olmuştur. Günümüzde ise yerli

turistten çok yabancı turistlere halı ve kilim satışı yapılmaktadır (Gümüşten-Çelik, 2023: 162). Çarşı zaman içinde Türk el halıcılığında yaşanan çeşitli problemlerden dolayı ilk dönemlerinde gördüğü ilgiyi görmemektedir. Bu problemlerin sebeplerinden bazıları; el halıcılığına taleplerin azalması, el dokuması yapacak yeni dokuyucuların yetiştirilmemesi ve el halısı maliyetlerinin kâr marjından fazla olmasıdır. Bu sebeplerden dolayı el halısına olan talep azalmıştır ve günümüzde halıcılar, çarşının açıldığı 1992 yılındaki kadar kazanç sağlayamamaktadır.

Türk el halıcılığı ile paralel olarak çarşıda bulunan halıcı nüfusunda da düşüş görülmüştür. 1992 yılında 75 dükkânda halıcılar ya faaliyet göstermiş ya da depo olarak kullanmışlardır. Farklı bir meslek grubu olarak yalnızca bir fotoğrafçı çarşıda dükkân açmıştır. Günümüzde ise 75 dükkândan 27'si halıcı ve 26'sı kuyumcudur. Kalan dükkânlar boş bırakılmıştır veya depo olarak kullanılmaktadır (Gümüşten-Çelik, 2024: 168).

Çarşının bulunduğu konumda kuyum zanaatkârları da yoğun olarak bulunmaktadır. Civarda deprem tehlikesi sebebi ile yıkılan hanlar olunca, Babıali Halıcılar Çarşısı'ndaki dükkânlara kuyumcuların talebi gün geçtikçe artmaktadır.

SONUÇ

Tarihi yapılar buldukları dönemin kültürü, toplum yapısı ve dini inancına kadar pek çok konu hakkında bilgi vermektedir. Bugün 130 yaşında olan Babıali Halıcılar Çarşısı Binası da şahit olduğu dönem hakkında pek çok bilgi sunmaktadır.

Bina 1895 yılında Osmanlı döneminin ilk doğumhanesi olarak inşa edilmiştir. 1940 tarihine kadar doğumhane olarak kullanılmış, 1940-1992 yılları arasında ise dönemin ünlü takvimlerinden Saatli Maarif Takvimleri tarafından kullanılmıştır. 1992 yılında bina kat karşılığına müteahhitlere

verilip iskn alınmasıyla, dükkanlar müteahhitlerden halıcılara kiralanmış veya satılmıŐtır. Böylelikle halıcılar binada yoğunlukta olmaya başlamış ve bina halıcılar çarŐısına dönüşmüştür.

arŐı binası günümüzde son Kumkapı Halı Ustası Avak Şirinoğlu'ndan, alanında uzman halı tamircilerine kadar pek çok önemli halı ustasına ev sahipliği yapmaktadır. Anadolu'nun çeşitli yörelerine ait halı ve kilimlerin yanı sıra İnan, Türkmen ve Afgan Halıları da çarşıda mevcuttur.

Geçmişte Ekonomik deęiŐimler ile halıcılar çarŐısına dönüŐmüŐ olan arŐı bugün yine ekonomik sebeplerden dolayı kuyumcular çarŐısına dönüŐmeye başlamıştır. arŐı, 1992'den 2007 yıllarına kadar sadece halıcılar ile doluyken günümüzde 27 dükkânda halıcı, 26 dükkânda da kuyumcu faaliyet göstermektedir. Azalan halıcı nüfusunun yanında giderek artan kuyumcu dkknları çarşının olası bir dönüŐümle daha karŐılaŐabilme olasılığını doğurmaktadır. Araştırma süresince (2021-2024) 4 halı firmasının dkknını kapatıp farklı konumlara taşındığı tespit edilmiştir. İki esnafın ise halıcılık mesleğinden farklı sektörlere yönelmesi de bu olasılığı güçlendirmektedir.

arŐı; merdivenlere, çatıya ve sokağa serilen halı ve kilimleriyle halıcılık kültürünü yaŐatan bir kültürel miras niteliği taşımaktadır. En az somut miras olan halı ve kilimler kadar bu eserlerin sergilendiği müzeler, tamir atölyeleri ve halıcılar da yaşayan kültürel miras açısından önem taşımaktadır. Özellikle el halılarının üretimindeki ciddi azalmalar antika halılar ile mevcut el halılarını ve ilgili mekanları daha değerli kılmaktadır. Kültürel mirasın devamlılığı için bu ve benzeri mekanların koruma altına alınması, gerekli zamanlarda aslına uygun restorasyon çalışmaları ile yaşatılması ve gelecek kuşaklara aktarılması gerekmektedir.

KAYNAKÇA

- Düzcü, L. (2023). “Besim Ömer Akalın”, *Çanakkale Savaşları Ansiklopedisi*, Ed. M Karatas, (Ed.). İstanbul: Çanakkale Savaşları Enstitüsü.
- Gümüştan-Çelik, G. (2024). *Babiali Halıcılar Çarşısı tarihi ve günümüzdeki durumu*. (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Gokcan, M. (2018). Tasavvufta Tevekkül Anlayışı, *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 18(1), 131-165.
- İstanbul 4 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi, 03.11.2022.
- Püsküllüoğlu, A. (1995). Türkçe Sözlük. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sağlam Tekir, H. (2022). “Pencereleri Kafesli Muayenehane: Osmanlıda Viladethanelerin Açılması ve Doktor Besim Omer Paşa”, XVIII. Türk Tarih Kongresi, Kongreye Sunulan Bildiriler (III. Cilt), Osmanlı Tarihi ve Medeniyeti, Haz. Semiha Nurdan, Muhammed Özler, Türk Tarih Kurumu, s..695-706.
- Sönmez, V. ve Alacapınar, F. G. (2014). Örneklendirilmiş Bilimsel Araştırma Yöntemleri (3. Baskı). Ankara: Anı Yayıncılık.
- Subaşı, M.; Okumuş, K. (2017). Bir Araştırma Yöntemi Olarak Durum Çalışması. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 21(2), 419-426.
- Şenkardeşler, A. (2013). *Takvimlerin toplumsal işlevleri: Saatli Maarif Takvimi örneği*. (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). Karabük Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Karabük.

İnternet Kaynakları

- Akın, S. (2004). “Bebeklerin Doktor Paşası”. Cumhuriyet Kültür Gazetesi (25 Nisan), Bu kaynağa Taha Toros Arşivinden ulaşılmıştır. (<https://katalog.marmara.edu.tr/vetisbt/> Erişim tarihi: 02.04.2022).

Başbakanlık Osmanlı Arşivi (BOA), İ. HUS., 21-117, 1311/Ő.
(<https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/eSatis/BelgeGoster.aspx?ItemId=30542658&Hash=B59C9245C09025EF919D23D2EFAE0D91167D13B10C4A221ACE138634BF368B7C&A=2&Mi=0> Erişim tarihi: 10.06.2023).

Ercan, H. “B. Ömer Paşa (1861- 1940)”. Bu kaynağa Taha Toros Arşivinden ulaşılmıştır. (<https://katalog.marmara.edu.tr/vetisbt/> Erişim tarihi: 11.08.2022).

Es, H. F. (1978). “Sarayı Doğurtan Bekar Doktor Besim Ömer Paşa”. Yıllar Boyu Tarih Dergisi, S: 9, Bu kaynağa Taha Toros Arşivinden ulaşılmıştır. (<https://katalog.marmara.edu.tr/vetisbt/> Erişim tarihi: 13.05.2022).

Gürkan, K. İ. (1940). “Büyük Adamın lm Münasebeti ile: Besim Ömer Akalın 1862- 1940”. Yeni Sabah Gazetesi. Bu kaynağa Taha Toros Arşivinden ulaşılmıştır. (<https://katalog.marmara.edu.tr/vetisbt/> Erişim tarihi: 08.05.2022).

İskit, S. “Kâh Dünden Bugünden Gazeteci Besim Ömer”. Bu kaynağa Taha Toros Arşivinden ulaşılmıştır. (<https://katalog.marmara.edu.tr/vetisbt/> Erişim tarihi: 02.04.2022).

İhsan, A. “Servet-i Funoun 1898”. Bu kaynağa Taha Toros Arşivinden ulaşılmıştır. (<https://katalog.marmara.edu.tr/vetisbt/> Erişim tarihi: 02.04.2022).

“İstanbul’u Dinliyorum”.
(<https://twitter.com/istdinliyorum/status/1467229001106214917>, Erişim tarihi: 26.09.2022).

Sezenel, T. K. “Dr. Besim Ömer”. Yeni Mecmua. S: 48, s:4. Bu kaynağa Taha Toros Arşivinden ulaşılmıştır. (<https://katalog.marmara.edu.tr/vetisbt/> Erişim tarihi: 02.04.2022).

Tevfik, K. “Dr. Besim Ömer”. Yeni Mecmua. s: 4. Bu kaynağa Taha Toros Arşivinden ulaşılmıştır. (<https://katalog.marmara.edu.tr/vetisbt/> Erişim tarihi: 10.05.2022).

Kaynak Kişiler

Ağca, Abuzer. Babıali Halıcılar Çarşısı Haz Halıcılık Markasının sahibi ve 1992-2000 yılları arasında çarşı yöneticisi, 16.06.2023 tarihli kişisel görüşme, Fatih/İstanbul.

Akın, Sunay. Şair ve Yazar, 14.11.2022 tarihli kişisel görüşme, Zeytinburnu/İstanbul

Eğinci, Şaban. Kilim Restoratör, 17.12.2022 tarihli kişisel görüşme, Fatih/İstanbul.

Geylani, Ahmet. Babıali Bina Vârisi ve Saatli Maarif Takvimleri Yöneticisi, 01.09.2022 tarihli kişisel görüşme, Fatih/Istanbul.

Geylani, Kasım. Babıali Bina Vârisi ve Saatli Maarif Takvimleri Yöneticisi, 01.09.2022 tarihli kişisel görüşme, Fatih/Istanbul.

Gürel, Cengiz. Babıali Halıcılar Çarşısı Gürel markasının sahibi, 13.06.2023 tarihli kişisel görüşme, Fatih/İstanbul.

Ezmen Doğu, Pınar. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Hat Sanatı Anasanat Dalı Öğretim Üyesi, 14.11.2024 tarihli kişisel görüşme, Fındıklı/Istanbul.

Tunçalp, Peri. Babıali Bina Vârisi, 12.06.2022 tarihli görüşme, Almanya.



Bölüm 2

DOBAG HALILARINDA MOTİF, DESEN VE RENK¹

Mine TAYLAN²

1 Bu çalışma; Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Sanatları Bölümünde Prof. Şerife Atlıhan danışmanlığında 2018 yılında tamamlanan “BİR GELENEĞE DÖNÜŞ PROJESİ OLARAK DOBAG ve ÖTESİ” başlıklı Sanatta Yeterlik tezinden üretilmiştir.

2 Doç., Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Sakarya-Türkiye, ORCID: 0000-0002-2098-1948, minet@sakarya.edu.tr

GİRİŞ

Anadolu'da halı dokumacılığı el eğirmesi saf yün, doğal boyalar ve geleneksel desenler kullanılarak yüzyıllar boyu devam etmiş ve birçok halı günümüze ulaşmıştır. Ancak 19. yüzyılın ortalarında sentetik boyaların bulunması ile dünyanın birçok yerinde ve Anadolu'da doğal boya kullanımı azalmaya başlamıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısında dokunan yöresel halılarda ortaya çıkan desen yozlaşması ve solan sentetik boyaların kullanımı, halı pazarını olumsuz yönde etkilemiştir. Halıların yozlaşmasını durdurmak, aslına döndürmek ve dünya pazarında eski konumuna ulaşmasını sağlamak gerektiğine inanan Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (DTGSYO), Tekstil Sanatları Bölümü, 1981 yılında DOBAG (Doğal Boya Araştırma ve Geliştirme) Projesi'ni başlatmıştır (Şekil 1). Proje; sonraki ismi ile Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi olan kurum tarafından uygulamaya konmuştur. 1982 yılında düzenlenen proje önerisinde projede yer alan isimler, rektör; Orhan Oğuz, dekan; Fehiman Tekil, proje yürütücüsü; Ozanay Omur, yürütme kurulu; Ozanay Omur, Dr. Harald Böhmer, Turgay Başkan, Doğal Boya Araştırma ve Geliştirme Laboratuvarı'ndan Dr. Harald Böhmer (Biyolog ve Kimyager), asistan Nevin Enez (Kimya Mühendisi) şeklindedir. Projenin hedefi doğal boyamacılığın, geleneksel desenlerin yaşatılması ve yüksek kalitede halı üretiminin sağlanmasıdır. Bu amaçla yerel ve uluslararası müzelerin koleksiyonlarında yer alan, gelenek ve göreneğimizi simgeleyen halı-kilimlerimiz projenin temelini oluşturmuştur. Tekstil Bölümü öğretim elemanları uzmanlık alanlarına göre kendi aralarında çalışma ekibi oluşturarak proje içinde görev almışlardır. Daha sonra Anadolu'da halı – kilim geleneği olan bölgelerden iki tanesi seçilmiş, proje ekibinde yer alan Doğal Boya uzmanı Dr. Harald Böhmer'in başkanlığında bu bölgelerde doğal boyamacılık kursları verilmiştir. Dr. Harald Böhmer, Türk ve İslam Eserleri Müzesi ve diğer müzelerdeki ve koleksiyonlardaki tarihi halılardan alınan renkli iplik örneklerini analiz etmiş, eskiden kullanılmış doğal boyarmadde ve bağlayıcıları (mordan) tespit etmiştir. Analizlerin sonucunda boyarmaddelerin elde edildiği bitki ve bağlayıcı maddelerin

yörelere bulunanlarından oluşan, kolay uygulanabilen boyama reçeteleri hazırlanmıştır. Tespit edilen boya bitkileri, bağlayıcılar ve her iki yörenin geleneksel doğal boyamacılık yöntemleri dokuyuculara tekrar öğretilmiştir. Aynı dönemde ekipteki başka uzmanlar tarafından yöreye ait halıların desen, motif ve renkleri tespit edilmiştir. Halen yörelere kullanılan geleneksel desenler ve unutulmuş olan desenler belirlenmiştir. Daha yoğun çalışmalar yapmak ve üretimi genişletmek için çözüm arayışına girilerek, halı dokuyucularının bir kuruluş altında denetlenebilir şekilde çalışmasının uygun olacağına karar verilmiştir. Bunların kooperatifler çatısı altında olmasında yarar görülmüştür. Bölgelerde dokuma yapmak isteyen dokuyucular bu kooperatiflere üye olmuşlardır. Dokunan halıların kaliteli olması ve yurt dışı pazarında yerini alması için halıların dokuma sırasında denetlenmesi gerekmiştir. Bu kontroller fakülte elemanları tarafından yürütülmüştür. DOBAG zamanla iyi kalite halıların markası haline gelmiştir. Başlangıçta altı yıl sürmesi planlanan DOBAG Projesi otuz yedi yıl devam etmiştir. DOBAG Projesi kapsamında üretilen halılar bir garanti etiketi ile tescillenerek dünyanın çeşitli ülkelerinde pazar bulmuş, birçok müze ve koleksiyon tarafından satın alınmıştır. Ayrıca proje, uygulama alanlarındaki halkın sosyo-ekonomik düzeyini yükseltmiştir.



Şekil 1: DOBAG Projesi'nin logosu, M. Aslıer (Anderson, 1998:14).

DOBAG PROJESİ UYGULAMA BÖLGELERİ

DOBAG Projesi halı üretim merkezleri; çok yüksek olmayan volkanik araziler üzerine kurulmuş olan Çanakkale-Ayvacık ve Manisa-

Yuntdağ bölgeleridir (Harita 1). Bu bölgelerde halı dokumacılığı yüzyıllar öncesine dayanmaktadır.

Çanakkale; Anadolu Yarımadası'nın kuzeybatısında, 25° 35' ve 27° 45' doğu boylamları ile 39° 30' ve 40° 45' kuzey enlemleri arasında yer alan, doğu ve güneydoğu yönünde Balıkesir ili, batıda Ege Denizi, kuzeybatıda Edirne ili, kuzeyde Tekirdağ ili ile Marmara Denizi tarafından çevrelenmiş bir ildir (Çanakkale, 1998:15). Aynı adı taşıyan boğaz ile ikiye bölünen ilin hem Asya hem de Avrupa kıtasında toprakları vardır. 9.933 km²'lik bir alanda kurulmuş olup nüfusu 2023 sayımlarına göre 570.499'dur. İlçeleri; Ayvacık, Bayramiç, Biga, Bozcaada, Çan, Eceabat, Ezine, Gelibolu, Gökçeada, Lâpseki ve Yenice'dir. Merkez ilçeden sonra en büyük ilçesi Biga, en küçük ilçesi ise hiç köyü olmayan Bozcaada'dır (www.canakkale.gov.tr). Çanakkale ilinin güney kıyılarında Akdeniz iklimi görülürken, iç kısımlar ise Marmara ikliminin etkisine girer. Bahar ve kış ayları yağışlıdır. Eski çağlarda Dardanel olarak anılan Çanakkale ilinin 5000 yıllık bir eğitim, kültür ve tarih geçmişi vardır. Çanakkale boğazı, Gelibolu Yarımadası Tarihi Milli Parkı, Troya Antik Kenti, Assos ve Kaz Dağları gibi önemli yerler bu il sınırları içindedir (Abay ve Şimşek, 2008:2). DOBAG Projesi'nin uygulandığı bölgelerden biri olan Ayvacık ilçesinin yüzölçümü 874 km²'dir. Asya'nın, dolayısıyla Anadolu Yarımadası'nın en batı noktası olan Bababurnu bu ilçe sınırlarında yer alır. 78 km'lik uzun bir sahil şeridi vardır. Denizden yüksekliği 270 m olan volkanik bir plato üzerinde bulunan ilçe, arazi yapısı bakımından dağlık ve tepeliktir. İlçenin en büyük ovası 30 km² ile Tuzla Ovası'dır. Bunu Kösedere ve Babakale Ovaları izler. Ayvacık ilçesine bağlı 64 köy ve 2 belde bulunmaktadır. İlçe genelinin nüfusu 30.387'dir. Ayvacık'ın kuzey kısmında Kaz Dağı eteklerinde yer alan orman köyleri Dere kolu; güneydoğusunda Küçükkuşu yönünde yer alan köyler Yalı kolu ve güney batısında Bababurnu yönünde bulunan köyler ise Kıran kolu olarak adlandırılmıştır. İlçe İstanbul'a karayolu ile 430 km, İzmir'e 260 km, Ankara'ya 630 km, Bursa'ya 295 km uzaklıktadır. Ayrıca deniz yoluyla İstanbul'dan Bandırma Feribotu kanalıyla daha kısa zamanda da Ayvacık'a ulaşılabilir (Abay ve Şimşek, 2008:3).

Manisa; Ege Bölgesinde 38' 04" – 39' 58" kuzey enlemi ile 27' 08" – 29' 05" doğu boylamı arasında yer alan bir ildir. Doğuda Selendi – Kürkçü Köyü, batıda Merkez ilçe – Düzlen Köyü, kuzeyde Soma – Türkali Köyü, güneyde Sarıgöl – Aşağı Kızılcukur Köyü ili çevreler. Kuzeyden Balıkesir, doğudan Kütahya ve Uşak, güneyden Aydın ve İzmir, batıdan İzmir illeri ile komşudur (Akar ve Avar, 2007:16). Yüzölçümü 13.810 km² olup nüfusu 2023 sayımlarına göre 1.470.716'dır. İlçeleri; Ahmetli, Akhisar, Alaşehir, Demirci, Gölarmara, Gördes, Kırkağaç, Köprübaşı, Kula, Salihli, Sarıgöl, Saruhanlı, Selendi, Soma, Şehzadeler, Turgutlu ve Yunusemre'dir (www.manisa.gov.tr). Dağlık bir bölgeye kurulmuş şehir batı kesimlerde Ege – Akdeniz iklimi, doğu ve dağlık kesimlerde karasal iklim etkisi altındadır. "Şehzadeler Şehri" olarak da anılan Manisa, Gördes ve Kula halıları ile ünlüdür. Batı Anadolu'nun Uşak, Bergama gibi halı merkezlerine olan yakınlığı ve yerleşik hayata geçmiş Yörük ve Türkmen aşiretlerinin fazlalığı ile halı dokumacılığı gelişmiştir. DOBAG Projesi ilin Yunusemre ilçesinde yer alan Yuntdağ bölgesindeki Örselli Köyü'nde uygulanmaktadır. Aigai Antik Kenti bu bölgededir.



Harita 1: DOBAG Projesi'nin uygulandığı bölgeler. Harita: M. Taylan, 2017.

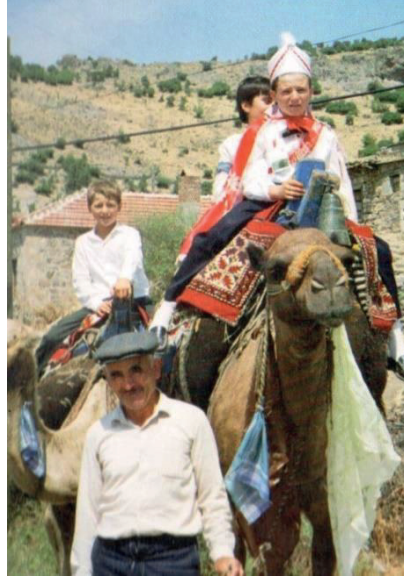
Çanakkale – Ayvacık ve Manisa – Yuntdağ köylerindeki halk yerleşik yörüklerden oluşmaktadır. 150 yıl öncesinden 60 yıl öncesine kadar bu bölgelerde yerleşim sürmüştür. Toprağa geç yerleşmiş olan bu köylüler, tarıma elverişli arazileri olmadığından tarla ve bahçe işleri ile uğraşmamaktadırlar. Koyun ve keçi sürüleri olmasına rağmen eskiden olduğu gibi koyun ve keçi sürüleri ile göçmemekte ve çadırda yaşamamaktadırlar. Yerleşik hayata geçtikleri dönemlerdeki evleri ise bir odalı, yaklaşık 4 x 4 m alanında ve taştan yapılmıştır. Bu evler, çadırların taşlaşmış şeklini sergilemektedir. Bir oda oturma, yatma, mutfak olarak kullanılmakla birlikte dokuma tezgâhı bu alana yerleştirilmiştir (Resim 1). Evlerin düzeni çadırdakilerle benzerlik göstermektedir. İlk yerleşimde yapılan evlerden sonra bu düzen zamanla değişerek yerini her kuşak için eklenen odalara ve dolayısıyla bugünkü kasaba ve şehirlerdeki evler gibi çok odalı ev yapısına bırakmıştır. Köylüler gelirlerini az sayıdaki koyun ve keçi sürülerinden sağlamaktadır. Ayvacık bölgesinde kömür ocaklarında çalışmak bir diğer geçim kaynağıdır. Yuntdağ bölgesinde ise fıstık üretimi yapılmaktadır. Köylülerin yaşamı günümüz şartlarında bile yörük yaşamına yakındır. Bu bölgelerde yüzyıllardan beri dokuma geleneği sürdürülmektedir.



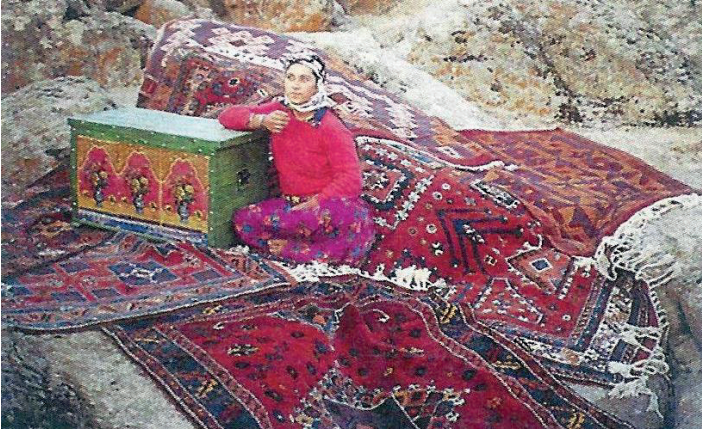
Resim 1: Evinde halı dokuyan bir kooperatif üyesi: Ayşe Savran, Sarıahmetli Köyü, Yuntdağ, 1996 (Anderson, 1998:27).

HALI-KİLİM GELENEĞİ

Bu bölgelerde yüzyıllardan beri dokuma geleneği sürdürülmektedir. Halı – kilim dokumacılığı kadınlar tarafından yapılmakta ve kadınların dokuma becerisi sosyal konumları açısından büyük önem taşımaktadır. Dokumalar gündelik yaşamın bir parçası olarak kullanılırken, mutfak, giyim – kuşam, düğün ve cenaze törenlerindeki geleneksel yapı bozulmamış halen devam ettirilmektedir (Resim 2). Kadınlar dokumalarında geleneksel desenleri ve annelerinden öğrendikleri teknik ve malzemeyi kullanmaktadırlar. Dokunan halılardaki desenler 700 yıl öncesine ait Türk halılarında görülen desenlerdir. Günümüzde bu bölgelerde kullanılan motifler; Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde sergilenen Anadolu Selçuklu dönemi halılarında, 500 yıl önceki Avrupalı ressamların tablolarındaki halılarda ve Transilvanya halılarında görülen desenlerin devamı niteliğindedir. Orta Asya'dan getirilen bazı motifler kilim, halı ve giysilerde yer alan işlemelerde görülmektedir. Dokumalar, çeyizlerin önemli parçalarından biridir. Kızların çeyizlerinde mutlaka kendi dokudukları halı – kilimler yer almalıdır. Çeyizin sergilenmesi sırasında gelinin dokumaları gelen misafirler tarafından incelenir (Resim 3). Bu gelenek, dokuma becerisinin kadınların sosyal konumunu etkileyen bir unsur olduğunu kanıtlar niteliktedir. Çeyizdeki halı ve kilimlerden gelin tarafından yeni hayatında kullanılmayacak olanları, paraya ihtiyaç duyulduğunda satılabilmektedir. Bölgelerde yılda bir kere kurulan panayırarda kadınların ellerindeki fazla halı ve kilimler satılığa çıkarılmaktadır. Ayrıca haftalık pazarlarda da satış gerçekleştirilebilmektedir.



Resim 2: Sünnet düğünü, Erecek, Ayvıcık (Böhmer, 2008:18).



**Resim 3: Çeyizlik halıları ile genç bir dokuyucu, Çamkalabak, Ayvıcık.
Foto: Ş. Atlıhan (Anderson, 1998:68).**

DOBAG uygulama bölgelerinde dokunan halı – kilimlerin boyutları odaların büyüklüğüne göre değişmektedir. Ayrıca gündelik yaşamın ihtiyaçları ve bazı geleneklerin sonucu ortaya çıkan kullanım alanları da boyutları etkileyen faktörlerdir. Halı-kilimleri kullanım alanlarına göre yaygılar, örtüler, seccadeler ve taşımada kullanılanlar olarak sınıflandırmak mümkündür. Yaygılar genellikle çok büyük

boyutlarda olmamakla beraber en fazla 4 m²'dir. Bunun başlıca nedeni elektrik süpürgesine ihtiyaç duyulmadan kolayca kaldırılıp, silkelenerek temizlenebilmesidir. Örtülerin divan örtüsü ve yer yaygısı olarak boyutuna göre çeşitli kullanım alanları vardır. Seccade boyutu yaygıların ebatları 120 x 80 cm ile 150 x 100 cm arasında değişmektedir. Taban halısı ve seccade olarak dokunmuş halıların belirli desenleri vardır. Seccadeler mihraplı veya mihrapsız olabilir. Mihrapsız seccadelerde kible yönü, halının kilim kısmına yerleştirilmiş üçgen biçimindeki muska ile ifade edilmektedir (Yörük, 1990:75). Dokumacı kadınların emeğini ve yeteneğini gösteren bir diğer grup ise çuval, heybe ve torba gibi dokumalardır. Bunlar gündelik hayatın birer parçası olarak taşımada kullanılır. Torba; çobanların içine yemeklerini koyduğu ya da tuz saklamak üzere dokunmuş ev eşyalarıdır. Çuvalın içinde buğday ve arpa gibi yiyecekler de saklanır. Az desenli olup kıymetli eşyaların koyulduğu, üzerinde etnik grubun karakteristik desenlerinin bulunduğu çuvalara ise "alaçuval" denmektedir. Alaçuvallar çeyiz taşınırken en önde yer alır (Resim 4 ve Resim 5). Çeyizi deve üstünde taşıma geleneği günümüzde bazı köylerde traktör üzerinde taşıma şeklinde devam etmektedir. Heybeler, çeyizlerin bir diğer vazgeçilmez parçasıdır. Düğünler için 12 adet heybe hazırlanır. Bunlar düğünde çalışan aşçı, atçı, arabacı, deveci ve müzisyenlere hediye edilir. Ayrıca gelinin takı, toka gibi değerli eşyaları bir heybe içinde gelinin müstakbel eltisi tarafından taşınır.



Resim 4: Yuntdağ bölgesinde dokunmuş bir alaçuval (Böhmer, 2008:132).



Resim 5: Çeyiz taşınırken, Çamkalabak, Ayvacık (Böhmer, 2008:18).

AYVACIK VE YUNTAĞ HALILARINDA MOTİF VE DESENLER

Ayvacık ve Yuntdağ halıları Bergama Halı Grubu içinde yer aldıkları için aynı yapıya sahiptirler Ortak desen sayısı oldukça fazladır. Halılarda tanıdığımız geometrik desenlerin dışında bitki kaynaklı desenler stilize edilmiştir. Avrupa ressamlarının tablolarında yer alan ve bu ressamların adları ile anılan halıların desenleri bugün Ayvacık ve Yuntdağ bölgelerinde dokunmaktadır. Örneğin; Alman ressam Hans Holbain'ın tablolarında resmettiği halılar Holbain halıları olarak adlandırılmakta, 15. – 16. yüzyıla tarihlendirilmektedir (Resim 6). Holbain halılarının desenleri o dönemlerden beri bu bölgelerde varlığını sürdürmektedir. İtalyan ressam Ghirlandaio'nun tablolarında resmettiği desen günümüzde dokunmaya devam etmekte ve “Turnalı” olarak adlandırılmaktadır (Resim 7, Resim 8). Memling gülü olarak tanınan desen ise Flaman ressam Hans Memling tarafından kullanılmış olmakla beraber Ayvacık ve Yuntdağ bölgelerinde karşımıza çıkmaktadır (Resim 9). Bunlara ek olarak yıldız motifi de İtalyan ressam Carlo Crivelli'nin tablolarında yer almakta ve “Crivelli'nin Yıldızı” ya da “Orient Star” şeklinde anılmaktadır (Resim 10).

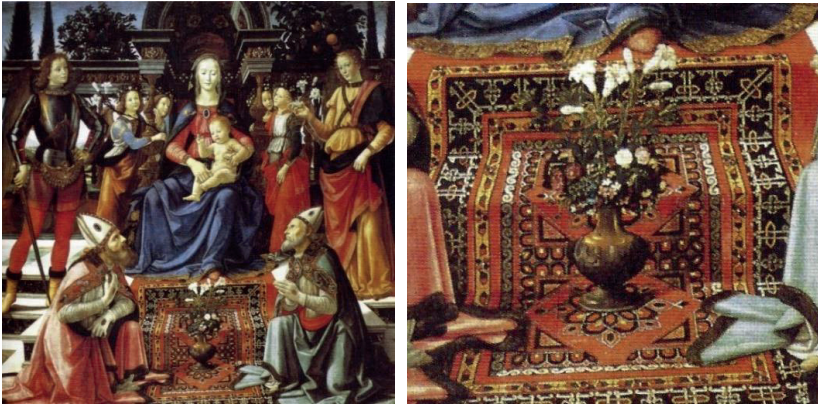
Motifler desenlerin birimleridir. Tek başlarına dokunabildikleri gibi birleşerek başka bir yapı oluştururlar. Dokuyucuların motif alfabetesi vardır. Her motife bir isim verilmiştir ve herkes motiflerin isimlerini bilmektedir.

Motifler stilize edildikleri için çizgileri sistematik olduklarından dokuyucu motiflerin çizgilerini ve yönlerini ezberine alır. Motifleri büyültebilirler, küçültebilirler. Motiflerden oluşan desen aynı zamanda tekrarlanabilir. Motiflerin stilize edilmesinin iki nedeni vardır. Birinci neden; dokuyucu bu motifleri bir kâğıda bakmadan dokuyabilmektedir. Bu, üretim hızı açısından önemlidir. İkinci neden ise yöresel halıların sıklık kalitesi yeterli sayıda olmadığından ayrıntılı, kavisli desenlerin yapılamamasıdır.

DOBAG halılarında kullanılan desenler çeşitli isimlerle adlandırılırlar. Oklu ve Turnalı desenleri her iki bölgede de dokunmaktadır. (Resim 11). Turnalı deseninde bordür iki bölgede farklıdır. Çarklikek ve Beş Tabak, Altın Tabak deseni Turnalı ile Ayvacık bölgesinde çeyizlerde dokunan desenlerdir (Resim 12, Resim 43). Beş Tabak ve versiyonlarının büyük ebatla dokunmuşu Altın Tabak olarak adlandırılır. Boyutun büyümesi ile desen elemanları arttığından deseni ayırt etmek için bu isim verilmiştir. Altın Tabak deseninin orta kısmındaki kare alanlar IV. Tip Holbain halısına benzemektedir. Elekli, Ezine Tabak, Cami, Yörük, Kozak ve Türkmen Gülü bölgede dokunan başlıca desenlerdir (Resim 13, Resim 14). Sandıklı, Sandıklı Çiçek ve Vazoselvi ise Yuntdağ bölgesinde dokunmaktadır. Vazoselvi deseni Transilvanya halılarının devamı niteliğindedir (Resim 15).



Resim 6: DOBAG Projesi kapsamında dokunmuş küçük desenli Holbain halısı, Ayvacık. Foto: Ş. Atlıhan.



Resim 7: Domenico Ghirlandaio, Virgin and Child, Sağda: Tablodan ayrıntı, 1479 (Sherril, 2011:55).



Resim 8: Çanakkale halısı, 18. yy., New York Metropolitan Müzesi
(Katalog No 1).



Resim 9: Memling Gülü desenli bir DOBAG halısı, Yuntdağ. Foto: M.
Aslier.



Resim 10: Crivelli'nin yıldızlı deseni bir DOBAG halısı,
Yuntdağ. Foto: M. Taylan.



Resim 11: Oklu (Solda) ve Turnalı (Sağda) deseni DOBAG halıları.
Foto: Ş. Atlıhan.



Resim 12: Altın Tabak (Solda) Foto: Ş. Atlıhan ve Elekli (Sağda). Foto: M. Aslıer.



Resim 13: Ezine Tabak desenli bir DOBAG halısından detay (Solda) ve Cami desenli bir DOBAG halısı (Sağda). Foto: Ş. Atlıhan.



Resim 14: Yörük (Solda) ve Kozak (Sağda) deseni DOBAG halıları.

Foto: Ş. Atlıhan.



Resim 15: Vazoselvi deseni bir DOBAG halısı (Solda), Foto: Ş. Atlıhan ve Transilvanya halısı (Ortada), 17. yy., 150 x 100 cm (Halı Magazine, 2011:103) ve Sandıklı Çiçek deseni bir DOBAG halısı, Foto: Ş. Atlıhan.

DOBAG halılarında bir ana bordür ve onun etrafında iki tane ince bordür bulunmaktadır. Dokuyucular bordürlere “su” demektedirler. Ana bordür “enli su”, diğeri bordürler ise “ince su” olarak adlandırılmaktadır. Bordürler arasında “sekme su” denilen kırmızı-beyaz renklerde ince bir çizgi vardır (Resim 16).



Resim 16: DOBAG halısında bölümler. Foto: Ş. Atlıhan.

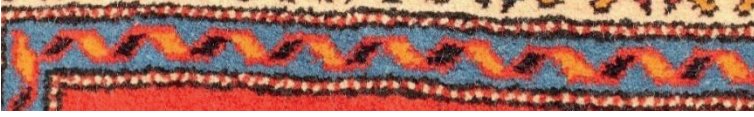
Bordürde kullanılan bir motif aynı zamanda zeminde de kullanılabilir. (Resim 21, Resim 22). Ayvacık ve Yuntdağ bölgelerinde bordürlerde görülen ortak motifler yaprak ve sığır sidiğidir (Resim 17, Resim 18, Resim 19). Ayvacık bölgesinde görülen başlıca bordür motifleri baklava kesiği, yıldız, kocabaş, çift kollu su, üzüm su, büyük s, yarım makas, tam makas ve kilit sudur (Resim 20, Resim 21, Resim 22, Resim 23, Resim 24, Resim 25, Resim 26, Resim 27, Resim 28, Resim 29). Yuntdağ bölgesinde görülen bordür motifleri kazankulbu, urgan/akgöl, yaprak/bıçak ucu, çiçek/koca Mustafa ve Çin bulutu motifleridir (Resim 30, Resim 32, Resim 33, Resim 34, Resim 35). Kazankulbu deseni Konya Selçuklu halılarında kullanılan bordür deseninin bir versiyonudur (Resim 31). Yuntdağ bölgesindeki halılarda görülen Çin Bulutu bordürü, Uşak halılarında da karşımıza çıkan Çin Bulutu bordür motifinin bir uzantısıdır (Resim 36). Bu durum Uşak halılarının bu bölgede dokunduğunun bir işaretidir.



Resim 17: Yaprak, DOBAG halısından bir ayrıntı. Foto: Ş. Atlıhan.



Resim 18: Yaprak, DOBAG halısından bir ayrıntı. Foto: Ş. Atlıhan.



Resim 19: Sığır sidiği, DOBAG halısından bir ayrıntı. Foto: M. Taylan, 2015.



Resim 20: Baklava kesliği (dilim) su, DOBAG halısından bir ayrıntı.
Foto: M. Taylan, 2015.



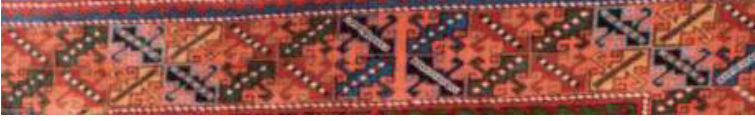
Resim 21: Yıldız, DOBAG halısından bir ayrıntı. Foto: Ş. Atlıhan.



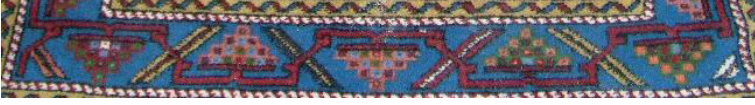
Resim 22: Zemini yıldız motifli bir DOBAG halısı (Akova, 2005:23).



Resim 23: Kocabaş, Kollu su, DOBAG halısından bir ayrıntı. Foto: Ş.
Atlıhan.



Resim 24: Çift kollu su, DOBAG halısından bir ayrıntı. Foto: M. Aslier.



Resim 25: Üzüüm su, DOBAG halısından bir ayrıntı. Bu motif Resim 32’te görülen desenin bir versiyonudur. Foto: Ş. Atlıhan.



Resim 26: Büyük S, DOBAG halısından bir ayrıntı. Foto: Ş. Atlıhan.



Resim 27: Yarım makas, DOBAG halısından bir ayrıntı. Foto: Ş. Atlıhan.



Resim 28: Tam makas, Çanakkale halısından bir ayrıntı, 17. yy. (Katalog No 2).



Resim 29: Kilit su, DOBAG halısından bir ayrıntı. Foto: Ş. Atlıhan.



Resim 30: Kazankulbu, DOBAG halısından bir ayrıntı (Anderson, 1998:33).

Kazankulbu deseni Konya Selçuklu halılarında kullanılan bordür deseninin bir versiyonudur (Resim 31).



Resim 31: Beyşehir Selçuklu halısı, 13. yy., 116 x 49 cm, Konya Mevlâna Müzesi (Aslanapa, 2005:44)



Resim 32: Urgan / Akgöl, DOBAG halısından bir ayrıntı (Anderson, 1998:61).



Resim 33: Yaprak / Bıçak ucu, DOBAG halısından bir ayrıntı. Foto: Ş. Atlıhan.



Resim 34: Çiçek / Koca Mustafa, DOBAG halısından bir ayrıntı (Anderson, 1998:57).



Resim 35: Çin Bulutu, DOBAG halısından bir detay. Foto: Ş. Atlıhan.



Resim 36: Çin Bulutu, Uşak halısından bir ayrıntı, 17. yy. (Aslanapa, 2005:133).

Bu motiflere ek olarak; dokuyucuların kendi ekledikleri bazı motifler vardır. Bunlar kedi, köpek, ev, insan, tavşan gibi şekiller olup genellikle zemine serpiştirilmişlerdir (Resim 37). Bu serbest motifler bir anlamda dokuyucunun imzası niteliğindedir. Yuntdağ'da DOBAG dokuyucuları halıların bitişine yakın bir yerine isminin baş harflerini ve Yuntdağ bölgesinin Y'sini ve tarihini Arap ya da Latin rakamları ile dokurlar (Resim 38). Dokuyucular bazen de isimlerinin tamamını haliya dokuyabilirler.

Ayvacık ve Yuntdağ halılarının ayırt edici bazı özellikleri vardır. Ayvacık bölgesinde halının bitiş kısmındaki kilimlik bölümüne bir amblem dokunmaktadır. Her köyün kendi amblemi vardır ve halının kimliği niteliğindedir. Bu amblemler, halıların birbirinden ayırt edilebilmesi için Marmara Üniversitesi tarafından oluşturulmuştur (Resim 39, Şekil 2). Yuntdağ bölgesi halılarının ise bitiş ve başlangıcında bulunan eli belinde motifi karakteristiktir (Resim 40). Bu özellikler aynı zamanda desenin bütünü bozmayan estetik bir anlayış sergilemektedir.



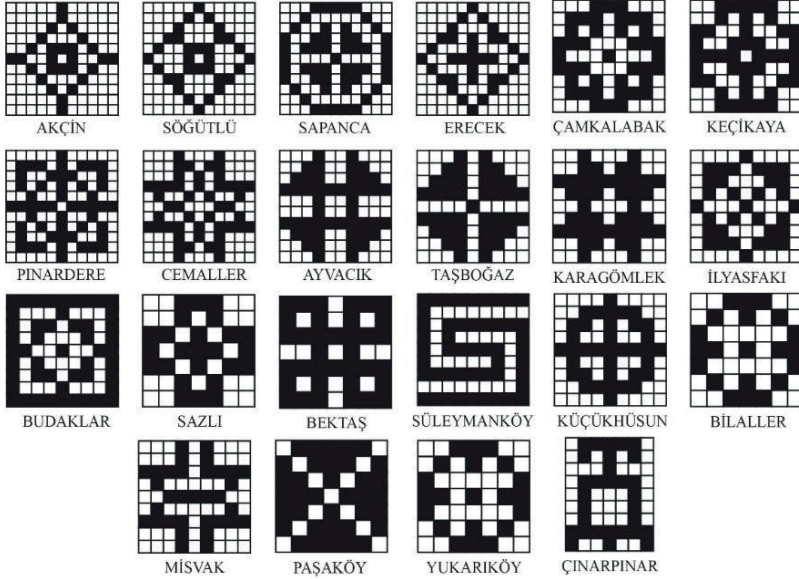
Resim 37: DOBAG dokuyucularının halılarına koydukları serbest motifler. Foto: M. Taylan, 2015.



Resim 38: Yuntdağ'da dokunmuş bir DOBAG halısının ayrıntısında; solda dokuyucu ismi KD (Kadriye Deneri), ortada Arap rakamları ile tarih ve sağda YD (Yuntdağ) görülmektedir. Foto: M. Taylan, 2015.



Resim 39: Ayvacık DOBAG halısından ayrıntı. Foto: M. Taylan, 2015.



Şekil 2: Ayvacık ve çevresinde DOBAG Projesi kapsamında halı dokuyan köylerin amblemleri.

Çizim: M. Taylan, 2018.



Resim 40: Yuntdağ'da dokunmuş bir DOBAG halısından ayrıntı.

Foto: M. Taylan, 2015.

DOBAG HALILARINDA KULLANILAN RENKLER

DOBAG halılarında yoğunluk sırasına göre kırmızı, mavi, beyaz, sarı, yeşil, siyah ve mor renkler ve bu renklerin çeşitli tonlarının kullanıldığı görülmektedir. Renk seçimini etkileyen faktörler inançlar ve renklerin elde edildiği boyarmaddelerin sağlanmasındaki kolaylıktır. Boyama işlemi, yünlerin eğrilmesinden sonra yapılmaktadır. Her DOBAG dokuyucusu kendisi boyama yapabilir. Ancak bazı dokuyucular bu işlemi zahmetli buldukları için kooperatifin boyacısına yaptırmaktadır. Her kooperatifin kendi boyahanesi vardır. Kooperatifler üye harici kişilerin eline boya geçmemesi için merkezi boyama yaparak dokuyucularına boyanmış ip temin etmektedir. Projenin başlangıcında boyama işlemi odun ateşi üzerinde yapılmaktayken şimdilerde tüp gaz kullanılmaktadır. Boyamalar alüminyum kazanlar içinde yapılır. Boyanmış keleplerin (iplik çilesi) üzerinde kalan boya artıklarının arındırılması için çok iyi durulanması gerekmektedir. Yıkanan ve açık havada kurutulmuş kelepler daha sonra sarılır ve dokumaya hazır hale getirilir.

Anadolu'da doğal boyarmaddeler ile yapılan yün boyamacılığı, kullanılan bitkiden elde edilen boyarmaddenin kimyasal yapısına göre belirlenen üç farklı yöntem ile yapılmaktadır. Dr. Harald Böhmer'e göre doğrudan boyama yöntemi, doğal boyamacılıkta kullanılan en eski yöntemdir. Günümüze ulaşan arkeolojik buluntular doğrudan boyamanın ne kadar eskilere dayandığına dair kesin bir bilgi vermemektedir (Böhmer, 2002:100). Doğrudan boyama, yün elyafının boyarmadde ile bağlayıcı bir maddeye ihtiyaç duymaksızın sulu çözeltilerde zaman ve sıcaklığın etkisi sonucu birleşmesidir. Bu boyama yönteminde eğer boyarmadde bazik gruplar içeriyorsa bunlar protein elyafın (yünün) asit grupları ile eğer boyarmadde asidik gruplar içeriyorsa bunlar protein elyafın bazik grupları ile reaksiyona girerler (Enez, 1987:3). Ceviz kabuğu ve yapraklarının içerisindeki juglon, yün elyafını doğrudan kahverengiye boyar. Meksika sahillerinde mor renk doğrudan boyama ile elde edilmektedir. Mor salyangozun mor olmayan salgısı, güneş ışığına maruz kaldığında yünü mora boyamaktadır. Dr. Harald Böhmer; ikinci yöntem olan mordanlı boyama yönteminin ortaya çıkışını M. Ö. 4000-3000 yılları arasına

tarihleyerek, insanoğlunun en büyük keşiflerinden biri olarak değerlendirmektedir (Böhmer, 2002:101). Doğal boyarmaddelerin çoğu mordan boyarmaddesidir ve elyafı doğrudan veya kendiliğinden boyayamazlar. Boyama işlemi gerçekleşse bile istenilen sonucu vermez. Bu yüzden boyarmadde ve elyaf arasında olması gereken bağlantıyı kurmak ve sağlamlaştırmak için köprü görevi gören başka bir maddeye ihtiyaç vardır. Mordan, bu işlemi sağlayan maddedir ve Latince ısırma (to bite) anlamına gelen *mordere* kelimesinden gelmektedir (Anderson, 1998:18). Mordan boyarmaddeleri asit ya da bazik özelliktedir. Asit özelliktekiler için bazik esaslı mordanlama, bazik özelliktekiler için ise asidik mordanlama şarttır. Mordanlı doğal boyarmaddelerin çoğunluğu asit özelliktedir. Anadolu'da mordan olarak genellikle Şap (potasyum alüminyum sülfat) ve demir sülfat kullanılır (Resim 106). Karamuk kökünden elde edilen berberin ise, Anadolu'da kullanılan tek bazik özellikteki mordanlı boyarmaddedir. Mordanlama işlemi boyamadan önce ya da boyama sırasında yapılabilmektedir. Mordan boyarmaddeleri genellikle renkleri açarlar ya da koyulaştırırlar. Şap ile mordanlanmış kökboya yüne parlak bir kırmızı kazandırır. Demir sülfat mordanı ise daha koyu bir kırmızı vererek bakıldığında hangi mordan maddesinin kullanıldığına dair bilgi verebilmektedir. Ayrıca mordanlanmış yün ne kadar uzun süre mordanlanmış olarak bekletilirse renkler o kadar parlak ve etkili olur.

Anadolu'da yaygın olarak kullanılan üçüncü yöntem ise küp boyamacılığıdır. Bu yöntem Dr. Harald Böhmer'e göre M.Ö. 4-3. yüzyıllarda keşfedilmiştir. İlk olarak nerede kullanıldığı kesin olmamakla beraber Mezopotamya, Hindistan ve Mısır'da ve hatta değişik bir şekli ile Güney Afrika'da görülür. Her bölgede birbirinden bağımsız bir şekilde ortaya çıktığı düşünülmektedir (Böhmer, 2002:103). Küp boyamacılığında esas, suda çözünemeyen nitelikte olan küp boyarmaddelerin suda çözünür hale getirilmesine dayanır. Aksi takdirde renk elyaf üzerine geçemez. Bu etkileşimin sağlanabilmesi için boyarmaddenin bir çözelti içinde indirgenmesi gerekmektedir. İndigo bir küp boyarmaddedir. İndigo ile boyama işlemi bir indirgenme ve yükseltgenme (reduction & oxidation) sürecidir. Öncelikle çeşitli çözeltiler sayesinde indigo indirgenerek suda

çözünür bir hal alır. Anadolu'da eskiden bu çözeltilerin ana bileşeni olarak üre kullanılmıştır. İndigonun suda çözülmesi ile çözelti sarı bir renk alır ve elyaf bu çözeltiliye batırılır. Sarı renk alan elyaf tekrar çözeltiliden çıkarıldığında oksijen ile temas ederek indigoya yükseltgenir ve elyaf maviye boyanır. İndigo boyarmaddesi özellikle pamuk elyafına kimyasal olarak bağlanmadığı için aşınmaya *karşı dirençsizdir*, çabuk solar.

Her rengin kullanılan boyarmadde ve boyanacak yün miktarına bağlı olarak koyudan açığa, açıktan koyuya farklı tonları elde edilebilir. Ara renkler bazen ana renklerin karışımı ile oluşur. Örneğin; sarı banyosuna bir miktar kırmızı boyarmadde eklenirse turuncuya dönük bir sarı elde edilir. Ayrıca farklı mordanlar da renklerin tonlarını değiştirebilir. DOBAG halılarında kullanılan kırmızı renk kökboya bitkisi, diğer adıyla yapışkan otundan (*Rubia Tinctorum*) elde edilmektedir. Kökboya bitkisinin anavatanı Anadolu'dur ancak dağılımı Kafkasya, İran, Batı-Orta Asya'dan Himalayalar'a kadar uzanmaktadır (Böhmer, 2002:116). 18. yüzyılda Anadolu dünya kökboya gereksiniminin yarısından fazlasını sağlarken sentetik boyaların keşfi ile tarımı büyük ölçüde azalmıştır (Enez, 1987:13). Günümüzde yabancı olarak yetişmektedir. DOBAG Projesi kapsamında yün boyamacılığında kullanılmak üzere seçilmiş köylerde tarımı yapılmaktadır. Kökboya bitkisi uzun ömürlü olup, yazın büyüyen bodur bir bitkidir. Verimli ve çok kuru olmayan toprakta yetişir ve köklerini yaklaşık 1 m derinlere kadar uzatabilir. Kırmızı rengin elde edildiği boyarmadde bu köklerde bulunur (Resim 41). Boyamada kullanılmak üzere kökleri kurutulan ve toz haline getirilen bitki en az iki yıllık olmalıdır. Kışın bitkinin üst kısımları ölür ve baharda yeni dallar verir. Eni yaklaşık 1-2,5 cm, boyu ise 2,5-7,5 cm arasında olan kavisli yapraklarının sayısı 4 ila 6 arasında değişir. Yapraklar daire oluşturacak şekilde dizilirler. Boyu 1,5 metreye kadar ulaşan bitkinin saplarında küçük dikenler bulunur. Sarı, küçük çiçekleri ve koyu mor, bezelye büyüklüğünde meyveleri vardır.



Resim 41: Kökboya bitkisinin kökleri. Foto: H. Böhmer (Atlıhan, 2008:30).

Kökboya bitkisi ile kırmızının çok çeşitli tonları elde edilebilir. Türklerin kırmızı boyama yöntemi sayesinde Türk kırmızısı olarak da anılmaktadır. Mordan farklılığı ile kırmızının tonu değişmektedir. Örneğin demir mordan ile daha koyu, kahverengimsi bir kırmızı sağlarken şap mordan ile daha sıcak, sarımsı bir kırmızı elde edilir. Kırmızı tonlarının yanı sıra mor-kahverengi ve mor-siyah tonları da demir tuzları ve tanen içeren yaş mazı mordan olarak kullanılmak suretiyle sağlanabilir.

DOBAG halılarında kullanılan mavi rengin bütün tonları indigo boyarmaddesinden elde edilmektedir. Doğal indigo ile içeriği aşağı yukarı aynı olan sentetik indigo karıştırılır. Anavatanı Hindistan olduğu düşünülen Indigofera Tinctoria; boyu 1-1,5 metre, beyaz-kırmızı renkte çiçekleri olan bir bitkidir. Hindistan çividi olarak da bilinmektedir. Akdeniz ülkelerine Araplar tarafından ihraç edilmiştir. Boyama işlemi; bitkinin yapraklarından elde edilen indigotin (indigo) yardımcı kimyasal maddeler kullanılarak küp boyama yöntemi ile yapılır (Karadağ, 2007:57).

Anadolu'da sarının çeşitli tonlarının elde edilebileceği yaklaşık 20 farklı bitki vardır. DOBAG halılarında kullanılan sarı; muhabbet çiçeği, beyaz ve sarı papatya ile bazen Kazdağı Otu denilen yöresel bir bitkiden elde edilir. Muhabbet çiçeği Anadolu'da, verimli toprağa ihtiyaç duymaksızın yetişebilen, boyu 1,5 metreye kadar uzayan ve çiçeklerini yaz başında açan çok yıllık bir bitkidir. Boyama işlemi için bitkinin toprak üstünde kalan bütün bölümleri kullanılır. Bitki şap ile mordanlandığında

parlak sarı elde edilir. Işık haslığı oldukça yüksek olan muhabbet çiçeği ile boyanmış eski tekstiller neredeyse hiç solmadan günümüze kadar ulaşabilmişlerdir (Karadağ, 2007:82). Hem beyaz hem de sarı papatyadan boyama yapılabilmektedir. Beyaz papatya tek yıllık bitkidir. Boyu 10 ila 30 cm arasında değişen bitki mart ayında Batı ve Güney Anadolu'da çiçeklenmeye başlar. Boyama işlemi için genellikle çiçekler kurutulmak sureti ile öğütülür. Sarı papatya ise iki yıllık bir bitkidir. Boyu 50 santimetreyi geçebilir. Anadolu'nun her yerinde kireçli toprakta yetişir. Papatyaların boyama açısından en verimli zamanları göbeklerinin kavıslendiği dönemleridir.

DOBAG halılarında görülen yeşil renk, mavi ve sarı boyarmaddelerin sırayla kullanılması sonucu elde edilmektedir. Bunun için yün önce indigo ile maviye daha sonra mordanlanarak muhabbet çiçeği ile sarıya boyanır ve yeşil olur.

Siyah elde etmek için yün meşe palamudu ya da mazı kobağı boyarmaddeleri ile tetre rengine (sarı-bej) boyanır. Tanen içeren bu bitkilerin demir veya demir bileşikleriyle etkileşime geçmesi sonucu kahverengi – siyah veya siyah elde edilir. Tannik asit ve demir mordanla siyah elde etmenin bir sakıncası vardır. O da tamamen ortaya çıkması yüzyıllar bulan ancak etkisi 10-20 senede oluşan, yünün ışık etkisiyle çürümesidir (Enez, 1987:60).

Mor rengin ana maddesi kökboyadır. Yün şap ile kırmızı boyanırken mordanlara ve boyama reçetesine bağlı olarak mor ve tonları elde edilir.

Doğal boyarmaddeler birçok renkte ortak kullanıldığı için renkler arasında bağlantı vardır, hiçbir renk birbirinden ayrı durmaz ve gözü yormaz. Bu yüzden doğal malzeme ve doğal boya kullanılmış tekstillerdeki renk uyumu göze daha hoş görünür. DOBAG köylerinde sentetik boyalarla renklendirilmiş orlon ipliklerle dokunmuş halılara rastlanmıştır (Resim 42, Resim 43). Bu halılarda renk tonları halının bütünü bozacak şekilde fazla parlak ve çığdır. Renklerin uyumsuzluğu gözü rahatsız etmektedir.



Resim 42: Çamkalabak Köyü'nde düğünlerde hediye edilen, sentetik boyalı orlon ipliklerle dokunmuş halılar. Foto: M. Taylan, 2017.



Resim 43: Sentetik iplerle dokunmuş Beş Tabak çeyiz halısı, Ayvacık. Foto: Ş. Atlıhan, 1989. Bu fotoğraf Oriental Carpet and Textile Studies Volume IV bildiri kitabında siyah-beyaz olarak yayınlanmıştır (Atlıhan, 1993:82).

SONUÇ

Anadolu'da halı dokumacılığının yüzyıllar boyunca geleneksel yöntemlerle devam etmesi sonucu el eğirmesi saf yün, doğal boyalar ve yöresel desenler ile dokunmuş birçok halı günümüze ulaşmış, müzelerde ve özel koleksiyonlarda yerini almıştır (Resim 8, Resim 31). Ancak 19. yüzyılın ortalarında yaşanan Sanayi Devriminin ardından Anadolu'da sentetik boyaların kullanımı, halılarda geleneksel yapının bozulmasına sebep olmuştur. Ucuz ve kolay yollarla elde edilen sentetik boyaların tercih edilmesi, Anadolu halılarının kalitesini düşürmüştür (Resim 42, Resim 43). Bunun yanında farklı desenlerle sipariş üzerine dokunan halılarda geleneksel desenlerden uzaklaşıldığı görülmüştür. Özellikle Avrupa'da yüzyıllar boyu soylu ve zengin aileler tarafından bir prestij ürünü olarak görülen ve tablolarla resmedilen Anadolu halılarının desenleri 20. yüzyılın başına kadar yapılmakta iken, zamanla bu halılardaki desenlerden uzaklaşmıştır (Resim 6, Resim 7, Resim 8, Resim 9, Resim 10, Resim 16). Yöresel halılarda 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren desen yozlaşması başlamış, solan sentetik boyaların kullanımı ile halı piyasası kötü yönde etkilenmiştir.

1981 yılında; Anadolu'nun dokuma geleneği olan bölgelerinde geleneksel yöntemler ile halı-kilim dokumacılığını yaşatmak, yöresel desenlere karışmış yabancı desenleri ayıklamak, geliştirmek, dokuyucuların gelir düzeyini yükselterek köyden kente göçü önlemek ve unutulmuş doğal boyamacılığı devam ettirmek amacı ile o zamanki adı ile Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (DTGSYO), şimdiki adı ile Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından DOBAG isimli bir proje geliştirilmiştir. "DOBAG" kelime olarak "Doğal Boya Araştırma ve Geliştirme"nin kısaltmasıdır ve Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu (DTGSYO) tarafından ulusal ve uluslararası kapsamda tescilli yaptırılmıştır (Şekil 1). Proje ekibinde uzmanlık alanlarına göre bir araya gelen Tekstil Bölümü öğretim elemanları yer almaktadır. Uygulama alanı olarak Anadolu'da halı - kilim geleneği olan bölgelerden ikisi olan Çanakkale - Ayvacık ve Manisa - Yuntdağ dağlık bölgeleri seçilmiş, bu bölgelerde doğal boyamacılık kursları verilerek halk bilinçlendirilmiştir

(Harita 1). Daha yoğun çalışmalar yapmak ve halı üretimi genişletmek için halı dokuyucularının bir kuruluş altında denetlenebilir şekilde çalışmasının uygun olacağına karar verilmiş, her iki bölgede de kooperatif kurulmuştur. 1982 yılından itibaren gerçek anlamda halılar üretilmeye başlanmıştır. Kaliteli yün, doğal boya, gerçek desenler ve renklerle halıların dokunmasına hız verilmiştir. Dokunan halıların kaliteli olması ve yurt dışı pazarında yerini alması için halıların dokuma sırasında denetlenmesi gerekmiştir. Bu kontroller fakülte elemanları tarafından yürütülmüştür.

Projenin uygulama bölgeleri olan Çanakkale-Ayvacık ve Manisa-Yuntdağ'da halı – kilim dokumacılığı kadınlar tarafından yapılan eski bir gelenek olup dokumalar giyim, kuşam ve mutfak eşyası gibi gündelik yaşamın bir parçası olarak çeyizlerden düğün ve cenaze törenlerine kadar her alanda kendine yer bulmaktadır (Resim 1, Resim 2, Resim 3). Ayvacık ve Yuntdağ'da dokunan halılardaki desenler 700 yıl öncesine dayanmakla birlikte, Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde sergilenen Anadolu Selçuklu dönemi halılarında, Avrupalı ressamların 500 yıl önce tablolarında resmettiği halılarda ve Transilvanya halılarında görülen desenlerin devamı olarak kabul edilmektedir (Resim 6, Resim 7, Resim 8, Resim 15, Resim 16). Bu bölgelerin halıları Bergama Halı Grubu içinde yer aldıkları için aynı desen yapısına sahiptirler. Geometrik desenler ile birlikte bitki kaynaklı desenlerin de stilize edildiği görülmektedir. Oklu ve Turnalı desenleri her iki bölgede de dokunurken (Resim 11), Çarklılek ve Beş Tabak, Altın Tabak deseni Turnalı ile birlikte Ayvacık bölgesinde çeyizlerde dokunan desenlerdendir (Resim 12, Resim 43). Beş Tabak ise Altın Tabak deseninin bir varyasyonudur. Elekli, Ezine Tabak, Cami, Yörük, Kozak ve Türkmen Güllü bölgede dokunan diğer desenlerdir. Yuntdağ bölgesinin desenleri ise Sandıklı, Sandıklı Çiçek ve Transilvanya halılarının devamı niteliğindeki Vazoselvi desenidir (Resim 13, Resim 14, Resim 15). Halılarda bir ana bordür ve onun etrafında iki tane ince bordür ile birlikte bordürler arasında "sekme su" denilen kırmızı-beyaz renklerde ince bir çizgi bulunmaktadır (Resim 16). Yaprak ve çiçek gibi bordürde kullanılan bir motif aynı zamanda zeminde de kullanılabilirken, Ayvacık halılarının başlıca bordür motifleri baklava kesigi, yıldız, kocabaş, çift kollu su, üzüm

su, büyük s, yarım makas, tam makas ve kilit su (Resim 20, Resim 21, Resim 22, Resim 23, Resim 24, Resim 25, Resim 26, Resim 27, Resim 28, Resim 29), Yuntdağ halılarının ise kazankulbu, urgan/akgöl, yaprak/bıçak ucu, çiçek/koca Mustafa ve Çin bulutudur (Resim 30, Resim 32, Resim 33, Resim 34, Resim 35). Ayvacık ve Yuntdağ bölgelerinde bordürlerde görülen ortak motifler ise yaprak ve sığır sidiğidir (Resim 17, Resim 18, Resim 19). Ayrıca halılarda kedi, köpek, ev, insan, tavşan gibi zemine serpiştirilen, dokuyucuların imzası niteliği taşıyan serbest motifler de vardır (Resim 37). Dokuyucuların isimlerini ya da isimlerinin baş harflerini de dokudukları görülmektedir (Resim 38). Bunlara ek olarak Ayvacık'taki her köyün Marmara Üniversitesi tarafından oluşturulan bir amblemi (Şekil 2) bulunmakta, bu amblem halıların bitiş kısmına kimlik niteliğinde dokunmaktadır (Resim 39). Yuntdağ halılarının başlangıç ve itiş bölümlerinde ise karakteristik olarak elibelinde motifi sıralanmaktadır (Resim 40).

DOBAG halılarında yoğunluk sırasına göre kırmızı, mavi, beyaz, sarı, yeşil, siyah ve mor renkler ve bu renklerin çeşitli tonlarının kullanıldığı görülmektedir. Renk seçimini etkileyen faktörler inançlar ve renklerin elde edildiği boyarmaddelerin sağlanmasındaki kolaylıktır. Boyama, üç geleneksel boyama yöntemi olan doğrudan boyama, mordanlı boyama ve küp boyamacılığı ile yapılmaktadır. Kırmızı; kökboya bitkisinden (Resim 41), mavi; inido boyarmaddesinden, sarı; muhabbet çiçeği, beyaz ve sarı papatya ile bazen Kazdağı Otu denilen yöresel bir bitkiden, yeşil; mavi ve sarı boyarmaddelerin sırayla kullanılmasından, siyah; meşe palamudu ya da mazi kobağı boyarmaddelerinin demir veya demir bileşikleriyle etkileşime geçmesinden ve mor renk ise mordanlara ve boyama reçetesine bağlı olarak kökboya bitkisinden elde edilmektedir. Bu renklerin hepsi bitki kaynaklı olduğu için beraber kullanıldıklarında son derece uyumlu bir görüntü sağlarlar. DOBAG halıları dünya çapında ilgi gören renk kalitesini doğal boyamacılığa borçludur.

Çanakkale-Ayvacık ve Manisa-Yuntdağ bölgelerinde DOBAG Projesi kapsamında halı üretimi 1981 yılından başlayarak 37 sene devam etmiştir. Proje; bölge halılarının saf yün, doğal boyalar ve yöresel desenler

ile dünya çapında yeniden gerçek değerini görmesini sağlamıştır. Uygulama bölgelerindeki halk doğal boya kullanımının ve halı üretiminde başlangıcından sonuna kadar geleneksel yöntemleri tercih etmenin önemini kavramıştır. Dokuyucu kadınlar ekonomik açıdan güçlenmiş, köyden kente göç azalmıştır. Bu bağlamda DOBAG projesi birçok kuruluşa örnek olmuş önemli bir sosyal sorumluluk projesidir.

KAYNAKÇA

- Abay, A. ve Şimşek, A. (2008). “Ayvacık İlçesinin Sosyal ve Ekonomik Değerleri”. *Ayvacık Değerleri Sempozyumu Bildiri Kitabı*. Ayvacık: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Yayınları, s.1-9.
- Anderson, J. (1998). *Return To Tradition*. The USA: The University of Washington Press.
- Akar, E. ve Avan, H. (2007). *Manisa*. Manisa: T.C. Manisa Valiliği.
- Akova, A. (2005). “From the Trojan Horse to the Carpets of Ayvacık”. *Alive*. İTKİB, Sayı: 5, s. 18-27.
- Aslanapa, O. (1987). *Türk Halı Sanatının Bin Yılı*. İstanbul: Eren Yayıncılık ve Kitapçılık Ltd. Şti.
- Atlıhan, Ş. (1993). “Traditional Weaving in One Village of Settled Nomads in Northwest Anatolia”, *Oriental Carpet and Textile Studies Volume IV*, California: San Francisco Bay Area Rug Society and OCTS Ltd., s.82.
- Atlıhan, Ş. (2008). “Çeyrek Asırlık Yolculuk”. *Marmara'nın Sesi*. Sayı: 159, İstanbul: Marmara Üniversitesi, s. 28-33.
- Böhmer, H. (2002). *Koekboya*. Almanya: REMHÖB – Verlag.
- Böhmer, H. (2008). *Nomads In Anatolia*. Germany: Remhob-Verlag.
- Çanakkale. (1998). Çanakkale: T. C. Çanakkale Valiliği.
- Enez, N. (1987). *Doğal Boyamacılık*. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Yayın No:1, İstanbul: Fatih Yayınevi Matbaası.
- Halı Magazine*. (1991). Sayı: 59, London: Hali Publication Ltd.
- Halı Magazine*. (2011). Sayı: 168, London: Hali Publication Ltd.
- Karadağ, R. (2007). *Doğal Boyamacılık*. Ankara: Geleneksel El Sanatları ve Mağazalar İşletme Müdürlüğü Yayınları No: 3, DÖSİM.
- Sherril, S., B. (2011). “Ghost Story”. *Oriental Carpet and Textile Studies VII*. UK: ICOC, s. 51-58.
- Türk El Dokuması Halılar No: 1*. Ankara: Dösım.
- Türk El Dokuması Halılar No: 2*. Ankara: Dösım.
- Yörük, Ö. (1990). “Çanakkale – Ayvacık Yöresi Halıları Üzerine Bir Araştırma”. *Kültür ve Sanat Dergisi*. Sayı 8, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Sayı: 8, s. 70-75.

İnternet Kaynakları

www.canakkale.gov.tr (06.12.2024).

www.manisa.gov.tr (10.12.2024).

Bölüm 3

EPİK BİR BAŞYAPIT ŞAHNÂME'Yİ ÇİNİ VE SERAMİKLERDEN OKUMAK

Başak ÇORAKLI¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Çini Tasarımı ve Onarımı Anasanat Dalı, basak.corakli@msgsu.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-6851-3716.

1. Giriş

Tuslu epik şair Firdevsî'nin mesnevi tarzında yazdığı Şahnâme İran'ın milli destanı ve Fars edebiyatının başyapıtı kabul edilir. Firdevsî, 980- 990 yıllarında başlayıp bölümler halinde yazdığı destanını 1018 yılında sonlandırmıştır. Evren, Güneş, Ay, gezegenler ve ilk insanın yaratılış prelüdü ile başlayıp Pişdadîler, Keyanîler, Eşkanîler ve Sasaniler döneminde geçen destansı olaylar etrafında şekillenen Şahnâme, yaklaşık altmış bin beyitten oluşan dev bir eserdir. İran ulusal tarihinin kronolojik esasta ele alındığı eserde Pişdadîler hanedanının ilk hükümdarı Keyûmers'den Sasaniler'in son hükümdarı III. Yazdigerd'e dek süren hükümdarlar tarihi (elli hükümdarlık dönemi), milli kahramanlık hikâyeleri, efsane ve mitolojiler ile birleştirilerek epik bir dilde yazılmıştır (Firdevsî, 2016: 24-29; Kanar, 1996: 126; 2010: 289-290).

Şahnâme yazıldıktan kısa bir süre sonra Arapçaya çevrildiği için sadece İran'da değil tüm İslam sanatında büyük ilgi uyandırmış, çok geniş bir okuyucu kitlesine ulaşarak yüksek edebi değeri ve epik tasvirleriyle devrin sanatçıları da etkisi altına almıştır. Zira yüksek sesle okunarak ya da ezberden anlatılarak, Şahnâme hikâye anlatıcıları ve bu hikâyeleri resimlendiren Şahnâme ressamı ortaya çıkmıştır. O zamana dek sadece okunan ya da anlatılan Şahnâme hikayelerinin resimlendirilmesiyle görsel bir okuma biçimi gelişmiştir. Böylece yeni bir sanat türü olarak epik şiire eşlik eden epik resim doğmuştur. Tebriz ve Şiraz başta olmak üzere İran'ın çeşitli yerlerindeki atölyelerde yazmaların resimlendirildiği Şahnâme ressamlığı 14. yüzyılda hızla yayılmıştır (İpşiroğlu, 2005: 38). Eserde yer alan Cemşid, Feridun, Zaloğlu Rüstem, Efrâsiyâb, Keykavus, Keyhüsrev, Behram- ı Gûr, İsfendiyar, Dârâ, İskender gibi nice önemli şahsiyetin kahramanlık, mücadele ve aşk hikâyelerini konu alan Şahnâme tasvirleri, saray ve yüksek zümre çevresi yanı sıra halk için de yapılmıştır. Minyatür, taş, maden, çini, seramik vb. çeşitli sanat dallarında Şahnâme'den rağbet gören hikâye tasvirlerinin tekrar edilmesiyle imgesel bir okuma dili ortaya çıkarak görsel hafızalara yerleşmiştir.

Bu çalışmada 12- 13. yüzyıllar arasında Selçuklu ve İlhanlı dönemine ait lüster ve minai tekniğinde üretilmiş çini ve seramiklerde

tespit edilen Şahnâme hikâyelerinin seçili sahne tasvirleri araştırılmıştır. Şahnâme tasvirleri, kompozisyon şeması, sahne kurgusu ve kahramanların sembolik öğeleri açısından etraflıca incelenmiş, şematik olarak tekrar eden sahne tasvirlerinin imgesel kaynakları araştırılmıştır. Hikâyelerdeki uzun anlatıların seramik obje ya da çini üzerine uyarlanırken hangi sahne ya da sahnelerin birleştirilmesi yoluyla özet temsil biçimine dönüştürüldüğüne mercek tutularak Şahnâme'deki anlatı ile tasvirin paralel ya da tezat tarafları ortaya konulmuştur. Bu bağlamda yapılan incelemeler ve günümüz verileri ışığında Şahnâme hikâyelerinin çini ve seramik eserlerdeki temsili sahnelerinin imgesel açıdan okunması hedeflenmektedir.

2. Çini ve Seramiklerde Şahnâme Hikâyelerinden Sahneler

Şahnâme hikâyelerinin çömlekçi ustalarının konu repertuarında önemli bir yer tuttuğu günümüze ulaşan lüster ve minai tekniğindeki çini ve seramiklerin seçkin örneklerinden anlaşılmaktadır. Şahnâme'nin sevilen hikâyelerinden sahnelerin yer aldığı çini ve seramiklerdeki figürlü tasvirler, erken İslam sanatının bezeme programında önemli yer tutan ve kökeni Orta Asya kaya resimleri, balbal ve fresklerde görülen ay yüzlü, çekik gözlü, başında dilimli tacı, elinde kadeh tutan ve bağdaş kurarak oturan hükümdar veya soylu insan şemasının izlerini taşımaktadır (Öney, 2002: 402-403). Orta Asya bozkır kültürünün İslam çevresiyle etkileşime girmesiyle idealize edilmiş bu insan şeması gelişerek, hükümdar-taht sahnesi, saray hizmetlileri, avcı-süvari, av ziyafetleri, çevgân oyunları, saray eğlenceleri, müzisyenler, raks edenler ve saraylı aşıklardan, İran edebiyatının sevilen eserlerine uzanan çok zengin bir konu repertuarı ortaya çıkmıştır.

Çini ve seramiklerde edebi eserlerden sahnelerin canlandırıldığı diğer bir deyişle hikâye anlatıcılığının yapıldığı tasvirler, İslam kültür ve sanatının rönesansı olarak nitelendirilen 12. ve 13. yüzyıllarda Büyük Selçuklu ve ardılı İlhanlı devrine rastlamaktadır. Bilim ve sanatın yanı sıra edebiyatta Arapça ve Farsça eserler verilerek önemli gelişmelerin kaydedildiği bu çağ, siyasi karışıklıklara karşın ekonomik açıdan refahın yaşanması nedeniyle asker, bürokrat ve tüccarlardan oluşan yeni bir sınıfın oluşumuna

zemin hazırlamıştır. Zira varlıklı bu sınıf kaliteli seramikler ve önemli yapılar yaptırarak bir tür sanat hamisi göreviyle üretimin canlanmasına katkıda bulunmuşlardır (Atıl, 1996: 13). Firdevsî'nin Şahnâme'si, Nizami'nin Hamse'si, Hüsrev ile Şirin, Leyla ile Mecnun, İskendernâme vb. dönemin edebi eserlerinden çeşitli sahneler tasvir edilmiştir (Atıl, 1973: 68- 69; Lane, 1947: 42; Watson, 1985: 46-49, 90-92). İran edebiyatının gözde eserlerinden uyarlanan sahneler, çömlekçi ustaları tarafından seramiklerin yanı sıra hükümdar saray ve köşklarinin duvarlarını süsleyen çinilere de resmedilmiştir.

Firdevsî'nin 11. yüzyılda yazdığı eserinin 14. yüzyıla kadar minyatürlerde tasvirlerine rastlanmadığından, Şahnâme hikâyelerini resimlendiren çömlekçi ustalarına günümüze sınırlı sayıda kalıntıları ulaşan 7- 12. yüzyıllara ait- Irak Samarra'daki Cevsak'el- Hakanî Sarayı'nın figürlü freskleri, Doğu Türkistan Kızıl'daki savaşçı tasvirleri, Pencikent'te Kelile ve Dimne öyküleri ile Şahnâme'den olduğu sanılan kahraman tasvirleri, Leşker-i Bazar Sarayı'nın saray muhafızları freskleri vb.- Orta Asya hükümdar saray ve köşklarindeki sözlü ve yazılı geleneğe dayalı duvar resimlerinin esin kaynağı olduğu düşünülmektedir (Atıl, 1996: 13).

Şahnâme hikâyelerinin resmedildiği çoğu seramik Farsça "heft reng" (yedi renk) ismiyle bilinen minai tekniğinde üretilmiştir. Geniş renk paletiyle çömlekçilerin karmaşık ve detaylı figüratif kompozisyonları minyatür üslubunda resmetmesine olanak veren bu teknik, İran'da 12. yüzyıl sonu 13. yüzyıl başlarında ortaya çıkmıştır. Minai tekniği, opak beyaz sır içine turkuvaz, kobalt ve yeşil renklerle bezeme yapılıp fırınlandıktan sonra sır üstüne kırmızı, siyah, beyaz, kahverengi mineli boyalar ve altın yaldızla bezemenin tamamlanıp düşük ısıda ikinci kez fırınlanması esasına dayalıdır. Üretim süreci oldukça zor ve pahalı olması nedeniyle dönemin lüks kapları arasında yer alan minai seramiklerde Şahnâme tasvirleri kâse, tabak, bardak gibi formlara uygulanmıştır.

Şahnâme tasvirlerine minai tekniğindeki seramiklerin yanı sıra İlhanlı devri saraylarından Taht-ı Süleyman'a atfedilen bir grup kabartmalı lüster çinisinde de rastlanmıştır. İlhanlı hükümdarı Abaka Han'ın kuzeybatı İran'da yaptırdığı 1270'lere tarihli sarayın kalıntılarında yapılan kazılarda gün ışığına çıkan lüster çinileri, Moğol

İlhanlılarının hükümdar saray duvarlarını Şahnâme tasvirleriyle süsleyerek İran krallık geleneğini sürdürdüğünün önemli bir göstergesidir (Carboni & Masuya, 1993: 4; Porter, 2021: 128; Watson, 1985: 134). Literatürde parlatmak, cilalamak anlamına gelen perdah ismiyle de bilinen lüster tekniği, İslam kültüründe altın tabak çanak kullanımı lüks sayıldığı için madeni ışıltı veren objeler üretmek amacıyla 9. yüzyılda Bağdat ve Samarra'da ortaya çıkmıştır. 12- 13. yüzyıllarda İran'da Rey ve Kâşan gibi önemli lüster üretim merkezlerinde en rafine örnekleri yapılan bu teknikte, opak beyaz sırlı yüzey üzerine gümüş ya da bakır oksitli karışımlarla desen yapılıp seramik ikinci kez düşük ısıda fırınlanır. Pişirim sonrasında maden oksit karışımları seramik yüzey üzerinde kahverengiden sarıya geçişler yapan madeni ışıltılar yaratır. Şahnâme tasvirli Taht-ı Süleyman lüster çinileri kabartma tekniğinde ve kalıpla üretilmiş olup aynı sahne tasvirinin çeşitli örneklerine dünya müzelerinde rastlanmaktadır.

Bu çalışmada spesifik olarak tanımlanabilen Şahnâme hikâyesi ya da kahramanının resmedildiği çini ve seramik örnekleri araştırılmıştır. Şahnâme'ye atfedilen ancak süvarinin ejderle mücadelesi, iki süvarinin karşılaşması ya da savaş sahnesi vb. eserlerdeki pek çok anlatıda karşılaşıldığı için hikâye ya da kahramanı net olarak belirlenemeyen örnekler kapsam içine alınmamıştır. Çini ve seramik eserlerde tespit edilen Şahnâme tasvirleri, "Feridun ve İneği Bermâye", "Danhâk'ın Feridun ve Demirci Ustası Kâve Tarafından Tutsak Alınması", "Feridun'un Saltanatını Üç Oğlu Arasında Paylaşması", "Bîjen ile Menîje", "Behrâm- ı Gûr ve Azade", "Behrâm- ı Gûr'un Hintli Gelini Sipinud'un Gelin Alayı" başlıklarıyla ele alınmış ve yapıttaki kronolojik sıralama takip edilerek incelenmiştir.

2.1. Feridun ve İneği Bermâye

Avesta ve Şahnâme yanı sıra İslamiyet sonrası Fars ve Arap kaynaklarında da adı geçen Feridun en eski mitik karakterler arasındadır. Pişdadî hanedanının altıncı hükümdarı ve İran'ın en büyük mitolojik kahramanıdır. Şahnâme'deki anlatıya göre Feridun doğduğunda, babası gibi zalim kral Danhâk tarafından öldürülebileceği korkusuyla annesi tarafından ormanda bir ihtiyara bırakılır. İhtiyar adam çocuğu gibi baktığı Feridun'u Bermâye adlı ineğin sütüyle besleyerek büyütür. Feridun çok

sevdiği ineğini bir başka deyişle sütannesi Bermâye'yi binek hayvanı olarak yanından ayırmaz. Ne var ki zalim Danhâk, Feridun ve Bermâye'nin yerini öğrenip ineğini öldürür (Firdevsî, 2013: 85-86; Yıldırım, 2017: 182, 342). Bunun üzerine hikâye, babası ve ineğinin öcünü almak için Feridun'un Danhâk'ı tahtından indirip hükümdar olmasına giden uzun bir anlatıyla devam eder.



Görsel 1. Feridun ve İneği Bermâye, Kabartmalı Lüster Çini,13.yy. sonu, Kâşan, The Walters Arts Museum, env. no.48.1296. ¹

Hikâyenin önemli tasvirlerinden biri Tahtı Süleyman'a atfedilen kabartmalı lüster çinisinde yer almaktadır (Masuya, 2002: 97; Simpson, 1985: 140). İneğinin sırtındaki Feridun, zalim kral Danhâk'a karşı mücadelesinde kendisini destekleyen orduyu temsilen biri önde diğeri arkada ellerinde topuz ve sopa tutan iki muhafızla beraber bir geçit alayı sahnesinde canlandırılmıştır (Görsel 1). Bermâye, tasvirlerde genellikle iri boynuzu ve sırtında hörgüce benzer bir kamburla resmedilmiştir. Tasvirlerde binek hayvanı ineği ve öküz başlı gürzü hikâyenin kahramanı Feridun'u niteleyen en önemli simgelerdir. Zira ineği Bermâye'yi öldüren Danhâk'dan öcünü almak için özel olarak yaptırdığı gürzünü zalim kralı devirirken kullanmıştır. Bermâye'nin sırtındaki Feridun ve geçit alayının betimlendiği ana sahne, üstünde üç leoparın sıralandığı bir bordür ve altında Şahnâme'nin sevilen hikâyesi Bîjen ile Menîje'den iki dizinin yazılı olduğu ince bir zencerek ile sınırlandırılmıştır (Simpson, 1985: 139). Zencerekteki yazının çininin ana sahnesindeki Feridun anlatısı yerine Şahnâme'den başka bir hikâyenin beyitini içermesi çini ustasının

¹ URL-1

sahne tasviri ile yazı içeriği arasındaki ilişkiyi dikkate almadığını düşündürmektedir. Kalıpla kabartma tekniğinde yapılmış bu lüster çinisinin benzer bir örneği Philadelphia Museum of Art koleksiyonunda yer almaktadır (Simpson, 1985: 140, fig. 16).

2.2. Danhâk'ın Feridun ve Demirci Kâve Tarafından Tutsak Alınması

İran rivayetlerinde ve Şahnâme'de Danhâk'dan zalimlikleriyle ünlü bir tiran ve çok güçlü bir dev olarak söz edilir. On kötülüğün ya da on aybın (deh ayb) timsali sayılan Danhâk omzundan çıkan yılanlar, ejderlerle veya üç başlı/ üç gözlü olarak resmedilmiştir (Yıldırım, 2017: 253- 254). Ehrimen'in (İblis) yardımıyla tahta geçtiği İran'da bin yıl boyunca zalim bir hükümdarlık sürdüren Danhâk, bir gece rüyasında öküz başlı gürz taşıyan genç bir savaşçı tarafından tahtının devrildiğini, ellerini bağlayıp boynuna ip geçirdikten sonra kendisini tutsak alarak Demârend Dağı'na götürdüğünü görür. Danhâk rüyasını yorumlatmak için ülkesindeki en iyi münecim ve mübedleri sarayına getirtir. Rüyası, Feridun adında bir çocuk doğacağı, Danhâk'ın bu çocuğun önce babasını sonra da ineğini öldüreceği ve bunun üzerine Feridun'un kendisinden intikam almak için öküz başlı bir gürz yaptırıp Danhâk'ın tahtını düşüreceği şeklinde yorumlanır. Böylece Danhâk korkunun pençesindeki yıllarını Feridun'un izini sürerek geçirir (Firdevsî, 2013: 81-82). Bu hikâyenin diğer bir kahramanı ise Danhâk'ı devirip İran'ın altıncı kralı olan Feridun'un tahta çıkmasında önemli bir rol üstelenen demirci ustası Kâve'dir (Yıldırım, 2017: 500). Demircilerin demir döverken önlük olarak kullandıkları deri parçasını mızrağının ucuna takan Kâve, Danhâk'ın zulmünden kurtulmak için halkı adalet aramaya çağırır ve peşinde topladığı kalabalıkla Feridun'a ulaşır. Feridun, mızrağının ucuna asılı deriyi bir özgürlük sembolü görüp "Kâve'nin Bayrağı" adını verir ve ardından demirci ustalarına öküz başlı büyük bir gürz yaptırıp Danhâk'ı tahtından indirmek üzere askerlerini demirci ustası Kâve'nin topladığı kalabalıkla birleştirip yola çıkar. Danhâk ile karşılaştığında öküz başlı gürzünü başına indirip miğferini parçalar ve ellerini bağlayarak esir aldığı Danhâk'ı Demârend Dağı'na götürüp mağaraya hapseder (Firdevsî, 2013: 91-92).



Görsel 2. Feridun ile İneği Bermâye ve Tutsak Danhâk, Madeni Tas Detayı, 1351-1352, İran, V&A, env.no. 760-1889²

Görsel 3. Demirci Kâve, Feridun ile İneği Bermâye ve Tutsak Danhâk, Minai Kâse, 12.yy. sonu-13.yy. başı, Kâşan, Yale University Art Gallery, env.no.1953.24.8.³

Zalim Danhâk, kahraman Feridun ve demirci ustası Kâve etrafında örülü bu hikâye Şahnâme'den uyarlanan ikonografik sahneler arasında en sık resmedilen anlatılar arasındadır (Görsel 2-3). Zira 12- 14. yüzyıllar arasında çini, seramik ve maden sanatında çok sayıda tasviri yapılmıştır (Masuya, 2002: 102). Bu sahnenin tipik tasvir şemasında kafilenin en önünde Danhâk'ı protesto ettiği bayrağını dalgalandıran demirci ustası yer alır. Ardı sıra boynuzlu ve hörgüçlü ineği Bermâye'nin sırtındaki Feridun omzuna dayalı öküz başlı gürzü ile resmedilirken en arkada esir kıyafetiyle tutsak Danhâk gelir. Tasvirlerin hemen hepsinde omzundan ya da başından çıkan yılanlarla resmedilen devrik kral Danhâk, üst bedeni çıplak, elleri arkadan bağlı olarak canlandırılmıştır ki İslam sanatında tutsaklar için tipik bir tasvirdir ve Şahnâme anlatısıyla da özdeştir (Simpson, 1985: 133). Tespit edilen seramik örneklerdeki geçit alayı tasvirinde, hikâyenin saç ayağını oluşturan ana karakterler imgesel okumayı tereddütsüz kılacak spesifik sembollerle örülüdür ve bezeme ayrıntılarındaki farklılıklar dışında adeta kalıp sahne olarak tekrarlanmıştır.

² URL-2

³ URL-3



Görsel 4. Demirci Kâve, Feridun ile İneği Bermâye ve Tutsak Danhâk, Minai Kâse, 13.yy. Kâşan, Detroit Institute of Arts, env.no.30.421.⁴

Görsel 5. Demirci Kâve, Feridun ile İneği Bermâye ve Tutsak Danhâk, Minai Kâse, 12.yy. sonu-13.yy. başı, Kâşan, Dallas Museum of Arts, env.no. K.1.2014.312.⁵

Öte yandan bu sahne tasvirinin Şahnâme anlatısındaki zaman dizini ile tutarlı bir paralellik sergilemediği fark edilmektedir. Zira Feridun'un esir aldığı Danhâk'ı Demârend Dağı'na götürdüğü anı temsil eden sahnedeki inek Bermâye, Şahnâme'deki anlatıya göre çok daha önce Danhâk tarafından öldürülmüş, demirci Kâve ise tasvir edilen olay esnasında orada bulunmamaktadır. Şahnâme'de Feridun'un hikâyesi olay örgüsü ve zaman aralığı açısından oldukça uzun bir anlatı olduğu için hikâyenin önemli karakterlerini tek bir sahnede birleştirerek hikâyenin tamamına sembolik göndermeler yapan bir özet tasviri yapıldığı anlaşılmaktadır. Detroit Institute of Arts ve Dallas Museum of Art koleksiyonlarında bulunan İran Kâşan üretimi minai kâseler (Görsel 4-5), söz konusu şematik sahne ve sembollerle hikâyenin kahramanlarının tasvir edildiği önemli örnekler arasındadır (Simpson, 1985: 133, fig.1-2).

2.3. Feridun'un Saltanatını Üç Oğlu Arasında Paylaşması

Feridun, kötülük tiranı Danhâk'ı devirmesinin ardından tahta geçerek beş yüz yıl süren adaletli bir saltanat sürdürür. Efsanevi

⁴ URL-4

⁵ URL-5

hükümdarlığı sırasında yeryüzünü üçe ayırıp üç oğlu Selm, Tûr ve Îrec arasında paylaşır. Feridun, Rum ve Batı ülkesini verdiği büyük oğlu Selm'i Batı Padişahı, Turan ülkesini verdiği ortanca oğlu Tûr'u Türk ve Çin Padişahı, İran'ı verdiği küçük oğlu Îrec'i ise İran Padişahı ilan eder. Ancak Feridun'un büyük oğlu Selm, babasının tahtını en küçük kardeşine bırakmasına öfkelenip ortanca kardeşi Tur'la birleşerek küçük kardeşleri Îrec'e karşı savaş açarlar. Îrec'in ağabeyleriyle savaşmamak için tahtından feragat etmeye razı olmasına ve babaları Feridun'un çabalarına karşın taht kavgası büyük oğulların küçük kardeşi öldürmeleriyle sonuçlanır (Firdevsî, 2013: 115-125).

Şahnâme'de etraflıca anlatılan bu hikâyenin resmedildiği düşünülen kırık bir kâse parçası ile Khalili Koleksiyonu'nda karşılaşılmaktadır (Görsel 6). Dörtte birinden fazlası kayıp minai tekniğindeki kâsenin günümüze ulaşan parçası, kâsenin hem iç hem de dış kısmında figürlü bezeme yapıldığını göstermektedir. Kâsenin dış kısmında çağdaşı minai seramiklerde sıklıkla rastlanan süvari geçidi ikonografisi resmedilmiştir. Kâsenin iç kısmında ise merkezdeki madalyonun etrafını çeviren geniş bordürde iki sıra halinde birbirinden kemerlerle ayrılan sahnelerden oluşan bir anlatı tasviri yapılmıştır. Figürlü sahneleri kemerlerle ayırma minyatürler ve duvar resimlerinden de bilinen bir şema düzenidir.



Görsel 6. Feridun'un Saltanatını Üç Oğlu Arasında Paylaşırması, Minai Kâse Parçası, 12-13.yy. İran, Khalili Collection, env.no.POT875.⁶

⁶ URL-6

Anlatı tasvirlerindeki bu şema düzeninin günümüze eksiksiz ulaşan yegane seramik örneği Freer Gallery of Art koleksiyonunda yer alan minai bardaktır. Şahnâme'den Bîjen ile Menîje hikâyesinin üç yatay sıra ve toplam on iki sahnede ardışık olarak sıralandığı ve sahnelerin kemerlerle ayrıldığı Freer bardağına benzer bir şema düzeni sergilemesi sebebiyle Khalili kâsesinde de sahne dizini yoluyla anlatı tasviri yapıldığı açıkça anlaşılmaktadır.

Kırık kâse parçasında üst sıranın solundaki sahnenin Feridun'un oğullarından birini test etmek için ejder kılığına girmesini temsil ettiği düşünülmektedir. Kâse parçasının sağ üst sahnesi, topuzlu tahtında oturan Feridun'un huzurundaki üç oğluya görüldüğü ve küçük oğlu Îrec'e hazinesini verdiği anı göstermektedir. Feridun'un tahtının sağındaki kapıdan çıkan iki figür, Îrec'in eli boş çıkan iki ağabeyini, soldaki sahne ise Îrec'in babasının kendisine verdiği hazineyi taşımasını göstermektedir. Alt sırada ise sağdan sola sırasıyla Îrec'in iki ağabeyi tarafından öldürülmesi ve Feridun'a oğlunun tabutunun getirildiği anın tasviri olarak yorumlanmıştır (Grube, 1994: 288).

Sahne tasvirlerinde Feridun ve üç oğlu anlatısına işaret eden önemli öğeler olmakla birlikte kâse parçasındaki sahnelerin kısıtlı veri vermesi hikâyeyi tanımlamada zorluklar içermektedir. Grube (1994), sahnelerin anlatıdaki sırayı takip etmemesi nedeniyle bazı sahnelerin yoruma açık olduğunu belirtmişse de 14. yüzyıldan önce Şahnâme'nin resimli versiyonlarının varlığına dair pek çok kanıt destekler nitelikte olmasından dolayı Khalili kâsesinin önemine dikkat çekmiştir.

2.4. Bîjen ile Menîje

İran şahı Keyhüsrev'in hizmetindeki savaşçı Bîjen ile Turan hükümdarı Efrâsiyâb'ın kızı Menîje'nin aşkı etrafında şekillenen hikâye, olay ve zaman örgüsü açısından Şahnâme'deki en uzun anlatılardan biridir. Şahnâme'de Bîjen ile Menîje anlatısı, şair Firdevsî'ye sevgilisinin eski zamanlardan kalma bir hikâyeyi Pehlevince bir kitaptan okuduktan sonra Firdevsî'nin dinlediği bu hikâyeyi kendi nazım dilinde kaleme aldığını açıkladığı bir prelüdün ardından başlar. Anlatıya göre, Ermanlılar ekinlerine zarar veren domuz istilasından topraklarını kurtarması için İran Şahı Keyhüsrev'den yardım ister.

Keyhüsrev, kahraman kumandanlarından hangisi domuz istilasından Ermanlıları kurtarırsa onu ödüllendireceğini açıklar. Bunun üzerine Gîr oğlu cesur Bîjen yaban domuzu avına talip olur ve Keyhüsrev'in huzuruna çıkıp onayını aldıktan sonra domuzlarla mücadeleye girişir. Kazandığı mücadelenin kanıtı olan domuz dişlerini İran Şahına götürdüğü dönüş yolunda Turan hükümdarı Efrâsiyâb'ın kızı Menîje'yi çadırında görür ve Bîjen ile Menîje'nin aşkı başlar. Ne var ki Menîje'nin babası hükümdar Efrâsiyâb, kızının aşkını onaylamadığı gibi Bîjen'i tutsak alıp yargılar ve üstünü dev bir kayayla kapattırdığı kuyuya hapseder. Bunun üzerine hikâye, hükümdar Keyhüsrev'in İran'ın büyük kahramanı Rüstem'den Bîjen'i kurtarması için çağrı göndermesiyle devam eder. Rüstem'in deve kervaniyla yola çıkarak kuyunun başında ağlayan Menîje'yi bulmasının ardından Bîjen'i kuyudan çıkartması ve sevgilileri kavuşturmasıyla hikâye nihayetlenir (Firdevsî, 2013: 770- 826).



Görsel 7. Bîjen ile Menîje, Minai Bardak, 12.yy. sonu, Kâşan, Freer Gallery of Art, env.no. F1928.2.⁷

Freer Gallery of Art koleksiyonunda yer alan minai tekniğindeki bardak bir Şahnâme hikâyesinin sahne dizini yapılarak uyarlandığı, edebi ve görsel sanatların hikâye anlatıcılığı sekansında birleştirildiği benzersiz bir örnektir (Görsel 7). Bardağın ikonografisi ilk kez İran kahramanı Bîjen ile Turan prensesi Menîje'nin aşk hikâyesi olarak M. Diakonov tarafından tanımlanmıştır. Diakonov'un bardaktaki sahneleri tanıtmalarının ardından Grace D. Guest tarafından yeniden ele alınıp düzeltmeler yapılmıştır (Simpson 1981: 15). Freer

⁷ URL-7

bardağındaki ardışık sahne tasvirinin minyatür sanatı ile ilişkili olduğu ve İran'da 12- 13. yüzyıllara ait kayıp kitap minyatürlerinin temsilcisi olduğu anlaşılmıştır (Guest, 1943: 151).

Bununla birlikte geç dönem minyatürlerinde, Freer bardağındaki gibi ardışık on iki sahnede resmedilmiş örnekler rastlanmamıştır. Diğer taraftan Freer bardağı, Bîjen ile Menîje hikâyesinin en eski ve en kapsamlı tasvirini içermesi ve minyatürlerden yüzyıl kadar önce ortaya çıkması nedeniyle bardağı resimleyen çömlekçi ustanın imge dünyasına hazır kalıp sunan kitap ve duvarlardaki tasvirlerin varlığını düşündürmektedir (Atıl, 1973: 101).

Freer bardağındaki tasvir, Şahnâme'deki Bîjen ile Menîje anlatısından seçili bir sahne dizinini ortaya koymaktadır. Bu bağlamda Simpson (1981), seramik bardağı resimleyen ustanın doğrudan Firdevsî'nin metnine başvurduğunu varsayan görüşün yeniden gözden geçirilmesi gerektiğine dikkat çekmektedir. Zira Firdevsî, Bîjen ile Menîje'nin açılış prelüdünde anlatacağı hikâyeyi Pehlvi dilinde yazılmış çok eski bir kitaptan öğrendiğini açıklamaktadır ki bu da Bîjen ile Menîje hikâyesinin Firdevsî'nin zamanından çok daha önce sözlü ve yazılı gelenekte dolaşımında olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte Simpson, hikâyenin birden fazla versiyonunun ortaya çıkmış olabileceğine, dolayısıyla hikâyenin kökeni tam olarak takip edilemese de Freer kabındaki ikonografinin edebi kaynağını tek başına Firdevsî'nin Şahnâme'sine bağlama fikrini yeniden değerlendirmek gerektiğine vurgu yapmaktadır.

Minai bardak, yatay düzlemde üç bordüre ayrılmış ve her bir bordür dikdörtgen birimler halindeki sahnelerden oluşmaktadır. En üst sırada başlayıp saat yönünün tersinde ilerleyerek, toplam on iki sahnenin en alt sıradaki bordürde son bulunduğu şematik bir düzene sahiptir. Sahneleri ayıran kemer benzeri köşeli çerçeveler minyatürlü yazmalardan devralınmıştır (Guest, 1943: 151). Yatay düzlemdeki sahne diziliminin 14. yüzyıl Şahnâme minyatürlerinin tarzına çok yakın olması, bu sahneleme biçiminin 13. yüzyıl başında geliştirildiğini düşündürmektedir (Atıl, 1973: 101).

Freer Gallery of Art çevrimiçi koleksiyonundaki bardağın panoramik görseli, kompozisyondaki on iki sahnenin takibinin yapılmasını kolaylaştırmaktadır. Ancak üç boyutlu seramiğin yüzeyindeki desenin açılarak iki boyutlu bir düzleme dönüştürülmesi, aynı sahnenin başlangıç ve sonda ikiye ayrılmasına neden olduğundan tarafımızca birleştirilerek düzenlenmiş ve sahneler sağdan sola doğru numaralandırılmıştır (Görsel 8). Sahne açıklamalarına Guest (1943) ve Simpson'ın (1981) çalışmaları büyük ölçüde ışık tutmakla birlikte Şahnâme'deki anlatıyla takibi yapılarak Freer bardağında Bîjen ile Menîje hikâyesinden hangi epizotların tasvir edildiği açıklanmıştır.



Görsel 8. Bardağın Panoramik Görünümü, Bîjen ile Menîje Hikayesinin 12 Sahnelik Dizini, Freer Gallery of Art.⁸

Sahne 1: Yaban domuzu istilasını durdurmak için Keyhüsrev'in huzuruna çıkan Bîjen'in hükümdarla kadeh kaldırması, Bîjen'in atının arkasında bekleyen Gurgîn.

Sahne 2: Kırmızı atı üzerinde elinde şahin tutan Bîjen ile Gurgîn'in yaban domuzu avına çıkması/ Gurgîn'in kılıcıyla domuz avlayan Bîjen'i izlemesi.

Sahne 3: Menîje'nin hizmetlisi ile çadırında görülmesi/ Hizmetlinin okluğunun asılı olduğu bir ağacın altında dinlenen Bîjen'e Menîje'den mesaj getirmesi.

Sahne 4: Bîjen ile Menîje'nin çadırda görülmesi/ Meyve kasesi tutan aşıklar/ Efrâsiyâb'ın adamı Gersîvez'in Menîje'nin köşküne gelmesi.

Sahne 5: Gersîvez'in Bîjen'i tutsak alması ve Menîje'nin üzüntüden harap olması.

Sahne 6: Tutsak Bîjen'in Efrâsiyâb'ın huzuruna çıkarılıp yargılanması/ Bîjen'in hapsedilmek üzere götürülmesi.

Sahne 7: Bîjen'in üstü kayayla kapatılan kuyuya hapsedilmesi ve

⁸ URL-8

Menîje'nin kuyunun başında beklemesi.

Sahne 8: Bîjen'i kurtarması için çağrılan Rüstem'in Gîv ile

Keyhüsrev'in huzuruna çıkması.

Sahne 9: Rüstem'in Bîjen'i kurtarmak için deve kervanıyla Turan'a yolculuğu.

Sahne 10: Menîje'nin Bîjen'i kurtarması için Rüstem'in yanına gelmesi.

Sahne 11: Atı Raḥş'ın yanındaki Rüstem'in Bîjen'i kurtarmak için Tanrı'dan güç dilemesi.

Sahne 12: Rüstem'in kayayı kaldırıp Bîjen'i kuyudan çıkarması/
Menîje'nin kadeh kaldırışı.

Freer bardağında bazen tek sahnede tek bir olay anı resmedilirken, bazen de birden fazla olay anı tek sahne içinde canlandırılmıştır. Olay ve zaman örgüsü açısından oldukça uzun olan bu Şahnâme anlatısını yaklaşık on iki santimetre yüksekliğindeki küçük bir seramik objede toplam on iki sahnede resmetmek, figürlerin kaçınılmaz olarak küçülüp minyatür üslubuna daha da yaklaşmasına sebep olmuştur. Serbest fırçayla canlandırılan figürler oldukça naif görünmesine karşın dikkatle incelendiğinde figürlerdeki el, kol ve beden dilinin olayları tasvir etmede ne denli mahir ellerden çıktığını göstermektedir.



Görsel 9. Rüstem'in Bîjen'i Kuyudan Kurtarması, Lüster Çini, 13.yy. Keir Collection, env. no.73.5.42, (Porter, 2005:4, fig.37).

Görsel 10. Rüstem'in Bîjen'i Kuyudan Kurtarması, Minai Bardak Detay, On ikinci sahne. 12.yy. sonu.

Keir koleksiyonundan bir lüster çinisinde Rüstem'in kuyunun üstündeki kayayı kaldırıp Bîjen'i kurtarması tasvir edilmiştir. Bijen ve Menîje hikâyesinden seçilmiş önemli bir sahnenin tek bir karoda resmedildiği sıradışı bir çini örneği olarak dikkati çekmektedir (Porter, 2005:46, fig. 37) (Görsel 9). Sahnenin sağ üst köşesinde Farsça bir ibare (آمن رستم بر چاه) yazılıdır. İbarenin meali "Rüstem'in kuyu başına gitmesi" olarak okunmuştur.⁹ Bu tasvirin benzeri Freer bardağının on ikinci yani son sahnesinde yer almaktadır (Görsel 10). Lüster çinisinde Bijen kuyunun içinde görülürken, minai bardakta kuyudan çıkmak üzereyken tasvir edilmiştir.

2.5. Behrâm- ı Gûr ve Azade

On beşinci Sasani hükümdarı V. Behrâm, yaban eşeği avındaki ustalığıyla nam saldıği için ismine yaban eşeği anlamına gelen "gûr" eklenerek Behrâm- ı Gûr ismiyle anılmıştır (Yıldırım, 2017: 170). Şahnâme'deki Behrâm- ı Gûr anlatıları, avcı kuşları toplatıp seçkin süvarilerini de alarak gittiği avlaklarda, yaban eşeği, dağ koyunu ve ceylanları avlamada gösterdiği ustalığı, çevgân oynamadaki mahirliği ve güçlü hükümdarlığı etrafında örülüdür. (Firdevsî, 2016: 634- 635). Sadece av hayvanlarını avlamadaki mahirliği değil, ejderha, yabani kurt gibi kimsenin baş edemediği doğaüstü yaratıkları alt etmesi de kahramanlık haresini parlatan önemli motifler arasındadır. Sasani hükümdarı Behrâm- ı Gûr ile ilgili çeşitli anlatılar arasında cariyesiyle çıktığı av hikâyesi çok ilgi görmüş olmalıdır ki çini, seramik, minyatür, taş, maden vb. çeşitli sanat dallarında tasvirleri yapılmıştır.

Anlatı, Behrâm-ı Gûr'un iyi çeng çalmasıyla ünlü cariyesi Rum güzeli Azade ile çıktığı bir av esnasında geçmektedir. İpek örtülerle süsletip üzensini koydurttuğu devesinde Azade'yi arkasına alıp ava çıkan Behrâm -ı Gûr'un karşısında bir çift ceylan belirir. Behrâm -ı Gûr Azade'ye hangi ceylanı okla vurmasını istediğini sorduğunda, Azade hükümdarın usta avcılığına meydan okurcasına, attığı okla dişi ceylanı erkeğe, erkek ceylanı ise dişiye dönüştürmesini, eğer ceylan kaçarsa devesini üzerine sürüp ceylanın baş, ayak ve sırtını birbirine okla mıhlamasını ister. Behrâm attığı okla erkek ceylanın boynuzlarını başından çıkarıp dişiye, çift başlı okunu dişi ceylanın başına saplayıp erkek ceylana dönüştürür. Ardı sıra attığı diğer ok ise ceylanın

⁹ Çinideki Farsça ibare Dr. Öğr. Üyesi Pınar DOĞU, Dr. Öğr. Üyesi Berrin YAPAR ÜNAL, Arş. Gör. Mehmet İŞCAN ve Ali Reza ABASALT tarafından okunmuştur.

kulağına girer. Ceylan arka ayağıyla yaralı kulağını kaşırken Behrâm bu kez okunu ceylanın kulağına saplayıp ayağı ve sırtıyla birleştirir. Azade gördükleri karşısında “Bu senin yaptığın adamlık ve yiğitlik değil ki?!” “Bir delisin sen!” diyerek küçümser bir tavırla karşılık verince Behrâm -ı Gûr sinirlenip Azade’yi deveden aşağı fırlatır ve güzel cariyesinin üzerine devesini sürüp ezer (Firdevsî, 2016: 583-584). Behrâm -ı Gûr ile Azade’nin av maceralarının sonu Nizami’nin anlatısına göre Azade’nin yıllarca duyduğu pişmanlığın ardından hükümdara kavuşmasıyla nihayetlense de (Atıl, 1996: 14), hafızalarda asıl yer edenin Firdevsî’nin hazin sonu olduğu anlaşılmaktadır.

Çini ve seramiklerde, eyeri, üzengisi, püsküllü kayışları ve sırtındaki bezemeli örtüsüyle Şahnâme’deki anlatıya koşut tasvir edilmiş devesi üzerinde yayını germiş Behrâm -ı Gûr, arkasında çengini çalan Azade, başı, kulağı ve arka bacağı okla birbirine mihlanmış ceylan tasviri bu anlatının kalıp sahnesine dönüşmüştür. Daha geç dönemde 14. yüzyıl minyatürlerindeki tasvirleri de dahil figür ve bezemelerdeki küçük ayrıntılar dışında aynı sahne tekrarlanmıştır. Metropolitan Müzesi’nden tipik sahne tasvirinin yer aldığı minai kâse (Görsel 11), devenin boynunun üstündeki boşluğa Behrâm- ı Gûr isminin (بهرام گور) yazılı olmasıyla dikkati çekmektedir (Atıl, 1996: 14; Simpson, 1985: 135).



Görsel 11. Behrâm- ı Gûr ve Azade, Minai Kâse ve Detayı, İran, 12-13.yy. MET, env.no.57.36.14.¹⁰

¹⁰ URL-9

Behrâm -ı Gûr ve Azade tasvirinin çini ve seramiklerde tespit edilen en önemli fark, bazı minai kâselerde hikâyenin başı ve sonunu imgeleyen iki sahnenin tek bir sahnede canlandırılmasıdır. Kompozisyon prensibi açısından oldukça sıradışı bir bakış açısını ortaya koyan bu sahnede, Azade hem devenin sırtında çeng çalıp Behrâm'ı izlerken hem de av sonundaki hazin sona istinaden aynı devenin ayakları altında ezildiği an olmak üzere iki ayrı yerde görülmektedir (Görsel 12- 13). Böylece hikâyenin seçili iki önemli olay anının tek bir sahnede bir araya getirilmesinden oluşan temsili bir özet tasviri ortaya çıkmıştır.



Görsel 12. Behrâm- ı Gûr ve Azade, Minai Kâse, Kâşan, 12-13.yy.
MET, env.no.57.36.13.¹¹

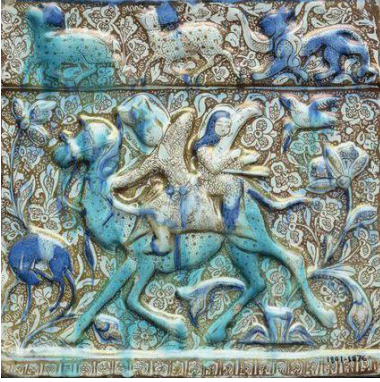
Görsel 13. Behrâm- ı Gûr ve Azade, Minai Kâse, Kâşan, 12-13.yy.
MET, env. no.57.36.2.¹²

Kompozisyonlarda genellikle etrafı ince bir zencerek ile çevrili ana sahne kâsenin tüm yüzeyine yayılmışken, Metropolitan Müzesi'nden bir örnekte ana sahne merkezde nispeten küçük bir madalyonda resmedilmiş ve etrafı dört nala koşan süvari geçidinden oluşan geniş bir bordürle çevrelenmiştir (Görsel 12). Süvari figürlerinden birinin elindeki çevgân sopası ile dikkati çeken bordür, Behrâm -ı Gûr'un avdaki ustalığının yanı sıra çevgân oyunundaki

¹¹ URL-10

¹² URL-11

maharetine de atıfta bulunulmuş olabileceğini düşündürmektedir (Simpson, 1985: 137, fig.10).



Görsel 14. Behrâm- ı Gûr ve Azade, Kabartmalı Lüster Çini, Kâşan, 1270, V&A, env.no.1841-1876.¹³

Görsel 15. Behrâm- ı Gûr ve Azade, Kabartmalı Lüster Çini, Kâşan, 1300, MET, env.no.10.56.2.¹⁴

Behrâm -ı Gûr ve Azade'nin Taht-ı Süleyman'a atfedilen çini tasvirleri ise, minai seramiklere kıyasla hem tek sahne tasvirli olması hem de kalıpla kabartmalı lüster tekniğinde üretilmiş olmalarıyla ayrılır. Kalıpla üretim bu sahnenin hızla ve çok sayıda dolaşıma girdiğinin ve sahnenin değişmeden tekrar ettiğinin önemli bir göstergesidir. Victoria & Albert ve Metropolitan Müzelerindeki çiniler Behrâm-ı Gûr'un sakalsız- sakallı tasvirleri ve zemin bezemesindeki detay farklılıkları dışında hemen hemen aynıdır (Görsel 14-15).

Lüster çinilerde hikâyenin av mekanı, ana sahnenin zemininde yoğun bitkisel motifler ve uçan kuşlar ile ana sahnenin üstündeki geyik, oğlak, grifon gibi av hayvanları ve fantastik yaratıkların koşturduğu orman temalı- av sahneli bordür ile güçlü bir şekilde ifade edilmiştir. Louvre Müzesi'nden lacvardina çininin zemini, altın yaldızla boyalı rumi motifleriyle bezenerek orman temasına öykünen grift bir kompozisyon yapılmıştır (Görsel 16). Bu çininin paralel örneği

¹³ URL-12

¹⁴ URL-13

Kahire Museum of Islamic Art koleksiyonundadır (Simpson, 1985: 136, fig.8).



Görsel 16. Behrâm- ı Gûr ve Azade, Lacvardina Çini, İran, 12-13.yy.
Musée du Louvre, env.no. MAO1221.¹⁵

Görsel 17. Behrâm- ı Gûr ve Azade, Minai Kase, Kâşan, 12-13.yy.
Brooklyn Museum, env.no.86.227.11.¹⁶

Çağdaşı minai seramiklerde ise zeminde ağaçlar, stilize bitkisel dallar ya da içinde balıklar yüzen göl tasvirleri ile canlandırılan av mekanı, çini tasvirlerdeki yoğun bezemeye oranla daha sade bir görünüm sergilemektedir. Zeminde hikâyenin ana karakterleri dışında av mekanını betimleyen herhangi bir öğenin yer verilmediği bezemesiz örneklerle de karşılaşılmıştır (Görsel 17).

Behrâm -ı Gûr'un av hikâyesinin en erken tasviri olarak Sasani maden sanatının en seçkin örneklerinden gümüş bir tabak gösterilmektedir (Harper& Meyers, 1981: 239, fig. 38). Devenin sırtında yayını germiş Behrâm -ı Gûr ve oklarından kaçmaya çalışan geyiklerin dramatik geriliminin oldukça yüksek verildiği Sasani kabı, Firdevsî'nin Şahnâme'de 11. yüzyılda kaleme almasından yüzyıllar önce üretilmiştir. Madeni kapta Sasani kralı Behram-ı Gûr'un av hikâyesinin en iyi bilinen epizotlarından birine- okla vurduğu erkek geyiğin boynuzlarını çıkartıp dişiye, dişinin başına sapladığı iki okla ise erkeğe dönüştürdüğü ana- atıf yapan tasviriyle dikkati çekmektedir (Görsel 18). Çini ve seramiklerde ise Behram-ı Gûr'un

¹⁵ URL-14

¹⁶ URL-15

attığı okla kulak, ayak ve sırtını ve birbirine mıhladığı ceylan figürünün tasviri yapılarak anlatıdaki diğer bir ana gönderme yapmıştır.

Harper (1995: 19), madeni kaptan önce İslam sanatlarında gözde bir tema olan bu sahnenin Sasani dönemine ait eserlerde bilinmediğini ve kaptaki avcının Behrâm -ı Gûr olup olmadığı konusunda muğlaklık olduğunu belirterek, avcının başlığının V. Behram sikkelerinde rastlanmayan bir başlık olması nedeniyle tasvirdeki karakterin taç giymeden önceki Behrâm ya da geçmişin efsanevi avcı kahramanlarından biri olabileceğini ileri sürmüştür.



Görsel 18. Behrâm- ı Gûr ve Azade, Madeni Tabak ve Detayı, Sasani Dönemi, İran, 5-6.yy. MET, env.no.1994.402.¹⁷

Öte yandan Boston Museum of Fine Arts koleksiyonunda yer alan yine Sasani dönemine ait 650-750'ye tarihli stuko pano, bu çalışmada ele alınan 12- 13. yüzyıl çini ve seramiklerindeki Behrâm-ı Gûr ve Azade hikâyesinin sahne tasvirleri ile en yakın özellikler sergileyen örnektir (Görsel 19). Çini ve seramiklerdeki tasvirlerden farkı, deve üstündeki Behrâm -ı Gûr ve Azade'nin ellerinde tuttukları yay ve çeng ile seyirciye dönük bakışlarında hikâyenin makûs talihinden habersizmişçesine sezilen neşeli ve naif ifadede belirir. Rey yakınlarında 7. yüzyılın ikinci yarısına tarihli bir saraya ait olduğu düşünülen stuko pano, Behram Gûr ve Azade sahnesinin 12- 13. yüzyıl çinilerinden çok daha önce saray bezeme programında yer aldığını ve

¹⁷ URL-16

kendisinden yüzyıllar sonra da rağbet gören bir tema olmaya devam ettiğinin önemli bir göstergesidir (Masuya, 2002: 102).



Görsel 19. Behrâm- ı Gûr ve Azade, Stuko Pano, Sasani Dönemi, Rey, 7-8.yy.MFA Boston, env.no. 39.485.¹⁸

2.6. Behrâm- ı Gûr'un Hintli Gelini Sipinud'un Gelin Alayı

Çini ve seramik eserlerde Şahnâme hikâyelerinden rağbet gören bir diğer tasvir de Behrâm- ı Gûr'un Hintli gelini Sipinud'a atfedilen gelin alayı sahnesidir. Sipinud, iri fillerin, altın tahtların, kalabalık orduların diyarı, amber, kafur ve misk kokulu Hindistan'ın güçlü hükümdarı Şengül'ün kızıdır. Behrâm- ı Gûr, Hindistan'ı içten keşfetmek için kimliğini gizleyip kendini Behrâm- ı Gûr adına mektubunu getirmiş bir elçi gibi takdim ederek Şengül'ün huzuruna çıkar. Kısa sürede keskin zekası ve gösterdiği kahramanlıklarla hükümdarı etkisi altına almayı başarır. Nice yiğidin gösteremediği kahramanlığı gösterip Şengül'ün ülkesine musallat olmuş ejder ve yabani kurdun hakkından da gelince Şengül kahramanlıkları karşısında onu Hindistan'da makam, hükümdarlık ve kızlarından birini eş olarak vermekle mükafatlandırır. Behrâm- ı Gûr, Hindistan hükümdarının kızları içinde Firdevsi'nin söyleyişiyile "neşeli bir bahar güzelliğindeki kızı" Sipinud'u seçer (Firdevsî, 2016: 691-696).

¹⁸ URL-17

Behrâm- ı Gûr'un Hintli gelini Sipinud'a atfedilen sahnelerin en bilinen örneklerinden biri, minai tekniğindeki bir kâsede filin sırtında üç binicisiyle resmedilmiş tasvirdir (Atıl, 1973: 91; Ettinghausen, 1960: 33; Öney 2004: 65). En önde oturan bıyıklı, sarıklı ve elinde fili kontrol etmekte kullandığı üvendire denilen uzun değneğiyle fil sürücüsü, filin sırtındaki topuzlu mahfede gelin Sipinud ve en arkada üst bedeni çıplak siyah bir hizmetli figüründen oluşan sahne, Behrâm- ı Gûr'un Hintli prensesini götüren gelin alayından mikro bir kesiti sunmaktadır (Görsel 20).



Görsel 20. Sipinud'un Gelin Alayı, Minai Kâse, İran, 12.-13.yy. Freer Gallery of Art, env.no. F1927.3.¹⁹

Görsel 21. Sipinud'un Gelin Alayı, Minai Kâse, İran, 1200, Christie's, Müzayede Tarihi:15.10.2002, no.205.²⁰

Fil figürü, devrin Hint geleneklerine göre baş, kulak, boynuz ve ayakları, zil, gerdanlık, bilezik, küpe gibi aksesuarlarla bezeli ve sır üstüne altın yaldızla boyalı olup, sırtında ipek örtüsü ve gösterişli mahfesi ile güç ve ihtişam sembolü olarak resmedilmiştir. Merkezdeki ana sahnenin etrafını çeviren kufi yazılı zencerek, sahibine sonsuz güç, zafer ve iyi şans dilekleri içermektedir. Kâsenin bordüründe bağdaş kurarak oturan figürler ise gelin alayını karşılayan saray soyluları olarak yorumlanmıştır. Bu sahne tasviriyle gelin alayı töreninin dönemi itibariyle önemi açığa çıkmaktadır (Öney, 2008: 62). Yaptıran

¹⁹ URL-18

²⁰ URL-19

kişinin isminin yazılı olduğu nadir seramikler arasında olan kâsenin dış kısmında, hamisi Kirmanşah komutanı Ebu Nasr için Arapça methiyeler düzülmüştür. (Atıl, 1996: 17-18).

Bu sahnenin benekli beyaz bir fil sırtında üçlü figürden oluşan sematik tekrarına Christie's den 1200'e tarihli İran üretimi minai bir kâsede rastlanmıştır (Görsel 21). Beyaz fil, saflık, sadakat ve ilahlara özel asil hayvan simgeselliğinin tezahürüdür. Öte yandan mahfede soylu gelin taşıyan fil tasviri ikonografik açıdan taht sembolizmiyle de doğrudan ilişkilidir. Zira Hindistan yanı sıra Budist ve İslamiyet'i kabul etmiş Türk topluluklarından itibaren hükümdarlığın ve tahtın sembolü fil, Emevi ve Abbasi halifelerinin de saltanat simgesi olarak önem verdikleri bir hayvan olmuştur. Gazneliler dışında savaş alanlarında kullanılmayan fil daha çok binek hayvanı olarak tercih edildiğinden, İran ve Selçuklu devri tören alaylarında dev gövdesi gösterişli aksesuarlarla süslenecek saltanat ve ihtişamın sembolü sayılmıştır (Çoruhlu, 2019: 144- 145; Rugiadi, 2022: 224). İncelenen örneklerde gövdesi tılsımlı sayılan benek ya da çintemani gibi motiflerle bezeli beyaz fillerin sembolizmine paralel tasvir edildiği anlaşılmaktadır.

Yaygın olarak resmedilen bu sematik sahnenin, minai tekniği kâselerdeki çeşitlemeleri dışında duvar çinisindeki örneğine Metropolitan Müzesi koleksiyonunda rastlanmıştır (Görsel 22). Lüster çinisi, fil üstündeki topuzlu mahvede oturan kadın ve fil sürücüsüyle tipik sahne şemasını sergilemesine karşın, filin önü ve arkasındaki muhafız figürleri ile gelin alayı sahnesinin seramiklere nispetle daha geniş bir kesitte tasvir edildiğini göstermektedir. Ana sahnenin üstündeki bordürde çeşitli av hayvanlarının sıralandığı geçit, ana sahnedeki gelin alayı geçidine paralel olarak sağdan sola doğru sıralanmıştır. Kabartmalı lüster tekniğindeki çini kalıpla üretilmiş olması nedeniyle çok sayıda çoğaltılmış olmalıdır. Zira Los Angeles County Museum of Art koleksiyonunda aynı kalıptan çıkmış etkisi veren benzer bir örnekle karşılaşılmıştır (Masuya, 2002: 98, fig. 109). Metropolitan örneğine nispetle daha iyi durumda olması nedeniyle sahne, figür ve bezeme detayları daha net okunmaktadır (Görsel 23). Taht-ı Süleyman'a atfedilen çiniler, Feridun ve İneği Bermâye ile Behram-ı Gûr ve Azade temalı kabartmalı lüster çinileriyle aynı üretim tekniği ve kompozisyon şemasına sahiptirler.



Görsel 22. Sipinud'un Gelin Alayı, Kabartmalı Lüster Çini, Kâşan, 13.yy. MET, env.no. x.107.²¹

Görsel 23. Sipinud'un Gelin Alayı, Kabartmalı Lüster Çini, Kâşan, 1270, LACMA, env.no. M.73.5.222.²²

Doha İslam Sanatı Müzesi'nden 1215 tarihli lüster teknikli bir kâsede çintemani motifli beyaz filin boynu çan, bilekleri bilezik ve sırtı püsküllü bir örtü ile süslenmiş, sırtındaki mahfede yüzü peçeli ve haleli soylu bir kadını taşırken resmedilmiştir (Gonnella, 2022: 222; Rugiadi, 2022: 224; Watson, 1985: 99). Sürücüsü ve hizmetlisi olmayan sadece mahfedeki kadını taşıyan beyaz fil figürü ile kâsenin izleyiciye yakın kısmındaki yılanlı göl tasviri söz konusu sahnenin farklı bir çeşitlemesini sergilemektedir (Görsel 24). Diğer taraftan 12- 13. yüzyıllarda mahfeli fil tasvirlerinin sadece çini ve seramiklerde resmedilmediği ayrıca seramik fil figürinlerinde de rağbet gördüğü anlaşılmaktadır (Görsel 25). Kulakları miğfer formundaki fil figürinleri, önde fil sürücüsü, mahfede müzisyenler eşliğinde hükümdar ya da soylu kişilerin taşındığı önemli törenleri simgelediği düşünülmektedir (Erdal, 2017: 153-157).

Seramiklerde fil sırtında mahfede oturan kadın sahneleri, Behrâm-ı Gûr ve Azade sahnesine nispetle hangi hikaye ve karakterin betimlendiğine dair net sembolik öğeler içermemesine karşın

²¹ URL-20

²² URL-21

çoğunlukla Behrâm-ı Gûr'un Hintli gelini Sipinud ile ilişkilendirilmiştir. Bununla birlikte Ebu Nasr adına yapılan Freer Gallery kâsesi (Görsel 20), hükümdar ve soylular arasında dışarıdan gelin getirme adetinin revaçta olduğu ve evliliğin anı nesnesi olarak gelin alayı tasvirli seramik siparişi vermek yoluyla kasenin sahibinin kendini Şahnâme'nin büyük kahramanı Behrâm-ı Gûr ile özdeşleştirdiği şeklinde yorumlanmıştır (Atıl, 1996: 17).



Görsel 24. Sipinud'un Gelin Alayı, Lüster Kâse, Kâşan, 13.yy.

MIA Doha, env.no. PO.285.2004, (Gonnella, 2022: Fig. 6.6)

Görsel 25. Fil Figürini, Curcan, 12.yy. Tahran Ulusal Müzesi,
env.no.4756, (Başak Çoraklı, 2016).

4. Sonuç

Büyük Selçuklu döneminde İran'da 12- 13. yüzyıllarda üretilen çini ve seramiklerdeki figürlü konu programında edebi eserlerden uyarlanan sahneler önemli bir yer tutmaktadır. İran edebiyatının milli destanı ve Firdevsî'nin epik başyapıtı kabul edilen Şahnâme'den hikâyelerin resmedildiği minai tekniğindeki bir grup seramik ve Taht-ı Süleyman'a ait olduğu düşünülen kabartmalı lüster çinileri dünyanın çeşitli müze ve koleksiyonlarında yer almaktadır. Çini ve seramiklerde Şahnâme'den resmedildiği tespit edilen tasvirler, Bermâye'nin sırtındaki Feridun ve muhafızlarının geçit alayı, zalim kral Danhâk'ın Feridun ve demirci Kâve tarafından tutsak alınması, Feridun'un saltanatını üç oğlu arasında paylaşması, Bîjen ve Menîje'nin aşkı, Behram-ı Gûr ile Azade'nin ceylan avı ve Behram-ı Gûr'un Hintli gelini

Sipinud'un gelin alayını konu alan sahnelerdir. Devrin sanatçılarının küçük ebatlı bir seramik yüzey üzerine hikâyeyi tek bir sahnede resmetmedeki ustalığı oldukça çarpıcıdır. Sahne tasvirlerinde genellikle hikâyenin öne çıkan tek bir olay anı canlandırılmış, her bir hikâyenin kahramanı spesifik sembollerle tasvir edilmiştir. Dolayısıyla deve üstünde yayını germiş avcı Behrâm-ı Gûr'u, arkasında lir çalan kadın figürü Azade'yi, kambur bir ineğin sırtında elinde gürz tutan figür Feridun'u, omzundan yılanlar çıkan tutsak figürü Danhâk'ı, sancak tutan figür Kâve'yi, fil sırtında mahfede oturan kadın figürü Sipinud'u işaret eden önemli sembolik göstergelerdendir.

Tek bir olay anının canlandırıldığı sahneler (Görsel 1,9,11,14-16,20-24) dışında birden fazla olay anının tek bir sahnede birleştirilmesinden oluşan özet tasvirler de yapılmıştır. (Görsel 3-5,12-13,17). Behrâm-ı Gûr ve Azade sahneli bazı seramiklerde, Azade hem devenin sırtında çengini çalarken hem de devenin ayakları altında ezilirken olmak üzere tek sahnede iki kere resmedilmiştir. Hikâyenin başı ve sonunu gösteren iki önemli anın tek sahnede birleştirilmesi oldukça sıradışı bir tasvir anlayışını sergilemektedir. Ayrıca Feridun'un Danhâk'ı tutsak alıp Demârend Dağına götürdüğü anın tasvirlerinde, Şahnâme'deki olay dizini ve zaman akışı ile paralel olmayan bir sahne kurgusu yapıldığı anlaşılmıştır. Zira eser göz önüne alındığında inek Bermâye Danhâk tarafından çoktan öldürülmüş, Demirci Kâve ise tutsak Danhâk'ın dağa götürüldüğü esnada orada olmadığı için sahne tasvirinde birlikte yer almaları imkansızdır. Bu da hikâyenin önemli karakterlerini tek bir sahnede bir araya getirerek hikâyenin tümüne sembolik gönderme yapan özet tasvir anlayışının benimsendiğini göstermektedir. Tek sahnede bir ya da birden fazla olay anının özet tasvirlerinin yanı sıra hikâyedeki olay akışının sahne dizini yapılarak diğer bir deyişle sinematografik bir anlatım diliyle tasvir edildiği örneklerle de karşılaşmıştır (Görsel 6-7). Freer bardağı, Bîjen ile Menîje hikâyesinin sahne dizini halinde canlandırıldığı günümüze eksiksiz olarak ulaşan tek örnektir. On iki sahneli kompozisyon şemasıyla ardılı minyatürlerde dahi görülmeyen eşsiz bir anlatım dili sunmaktadır. Bununla birlikte Khalili koleksiyonundaki kâse parçası, Feridun'un tahtını üç oğlu arasında paylaşımının sahne dizini ile resmedildiğini gösteren bir diğer örnek olup kırık olması nedeniyle hikâye takibini yapmakta kısıtlı

veriler sunmaktadır. Öte yandan tasvirlerde ilgili Şahnâme hikâyesinin kahramanının isminin yazılı olduğu ya da sahneyi açıklayıcı yazı ibaresi bulunan nadir örneklerle de karşılaşmıştır. (Görsel 11, 9)

Şahnâme hikâyelerinin en önemli dramatik anlarını çini ve seramiklere resmeden çömlekçi ustalarının tahayyül dünyasına, günümüze kalıntıları az sayıda kalan Orta Asya hükümdar saray ve köşklerindeki duvar resimlerinin kaynaklık ettiği düşünülmektedir. Öte yandan Sasani dönemine ait madeni kap ve stuko panoda yer alan tasvirler, Behrâm -ı Gûr ve Azade hikâyesinin çini ve seramiklerdeki tasvirlerden yüzyıllar önce de rağbet gören bir tema olarak Sasani krallığının bezeme programında yer aldığını ve Firdevsî'nin Şahnâme'yi yazdığı 11. yüzyıldan önce de bilindiğini göstermektedir. Bu bağlamda 12 ve 13. yüzyılın çömlekçi ustaları Şahnâme hikâyelerini resmetmek yoluyla yüzyılların edebi geleneğini sırlı yüzeylere aktararak bir nevi hikaye anlatıcılığı yapmış, böylece imgesel bir okuma dili ortaya çıkararak görsel hafızlara yerleşmiştir.

KAYNAKLAR

- Atıl, E. (1973). *Ceramics from the world of islam: Freer gallery of art*. Washington: Smithsonian Institution.
- Atıl, E. (1996). Minai seramiklerdeki öyküler. *P Sanat Dergisi* (C. Üster, Çev.). (1), 10-23.
- Çoruhlu, Y. (2019). *Türk sanatında hayvan sembolizmi II*. İstanbul: Ötüken.
- Erdal, O. (2017). *Selçuklu silisli seramik biblo geleneğinin sanatsal tasarım açısından değerlendirilmesi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Ettinghausen, R. (1960). *Medieval near eastern ceramics in the freer gallery of art*, Washington: Smithsonian Publication.
- Firdevsî. (2013). *Şahnâme* (N. Lugal, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Firdevsî. (2016). *Şahnâme II* (N. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Gonnella, J. (2022). *Museum of Islamic art: The collection Doha*. Thames & Hudson.
- Grube, E. (1994). *Cobalt and lustre*, The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art. The Nour Foundation: London.
- İpşiroğlu, M.Ş. (2005). *İslâmda resim yasağı ve sonuçları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kanar, M. (1996). Firdevsî. İslâm ansiklopedisi (13. Cilt, 125-127) içinde. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Kanar, M. (2010). Şahnâme. İslâm ansiklopedisi (38. Cilt, 289-290) içinde. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Öney, G. (2002). Selçuklu figür dünyası. (Ed.) D. Kuban, *Selçuklu çağında Anadolu sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 401-418.

- Öney, G. (2004). Büyük Selçuklu seramik sanatında resim programı ve gelişen figür üslûbu. *Sanat Tarihi Dergisi*, XIII (I), 61-82.
- Öney, G. (2008). Tarihten yansımalarla büyük Selçuklu seramiklerinde kadın. *Sanat Tarihi Dergisi*, XVII (I), 55-75.
- Lane, A. (1947). *Early Islamic pottery: Mesopotamia, Egypt and Persia*. London: Faber.
- Porter, V. (2005). *Islamic Tiles*, British Museum Press.
- Rugiadi, M. (2022). *Saray ve kozmos: Selçukluların muhteşem çağı* (E. Gökyaran, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 224.
- Watson, O. (1985). *Persian lustre ware*. London: Faber & Faber.
- Yıldırım, N. (2017). *Fars mitolojisi sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

İnternet Kaynakları

- Carboni, S. & Masuya T. (1993). *Persian Tiles*. New York: The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/met-publications/persian-tiles>
- Guest, G. D. (1943). Notes on the miniatures on a thirteenth-century beaker. *Ars Islamica*, (10), 148-152. Erişim adresi: <http://www.jstor.org/stable/4515619>
- Harper P. O. & Meyers P. (1981). *Silver vessels of the Sasanian period: Royal imagery*. New York: The Metropolitan Museum of Art. Erişim adresi: <https://www.metmuseum.org/met-publications/silver-vessels-of-the-sasanian-period-vol-1-royal-imagery>
- Harper P. O. (1995). Ancient near eastern art. *Recent Acquisitions, A Selection: 1994-1995*. (53) 2, *The Metropolitan Museum of Bulletin*, 19. Erişim adresi: <https://www.metmuseum.org/met-publications/recent->

acquisitions-1994-1995-the-metropolitan-museum-of-art-bulletin-v-53-no-2-fall-1995

Masuya T. (2000). Persian tiles on European walls: collecting Ilkhanid tiles in nineteenth-century Europe. *Ars Orientalis*, (30), Exhibiting the Middle East: Collections and Perceptions of Islamic Art, 39–54. Erişim adresi: <http://www.jstor.org/stable/4434261>

Masuya T. (2002). Ilkhanid courtly life. L. Komaroff & S. Carboni (Ed.), *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia 1256-1353*, 75-103, New York: York University Press, <https://www.metmuseum.org/met-publications/the-legacy-of-genghis-khan-courtly-art-and-culture-in-western-asia-1256-1353>

Porter, Y. (2021). Talking tiles from vanished Ilkhanid palaces (late thirteenth to early fourteenth centuries): frieze luster tiles with verses from the Shah-nama. *Journal of Material Cultures in The Muslim World* (2), 97-149. Erişim adresi: <https://www.archnet.org/publications/15158>

Simpson, M. S. (1981). The narrative structure of a medieval Iranian beaker. *Ars Orientalis*, (12), 15–24. Erişim adresi: <http://www.jstor.org/stable/4434246>

Simpson, M. S. (1985). Narrative allusion and metaphor in the decoration of mediaeval Islamic objects: Pictorial narrative in antiquity and middle ages. H. L. Kessler & M. S. Simpson (Ed.), *Studies in the History of Art*, Center for Advanced Study in the Visual Arts, Symposium Series, (16), 131–149, Erişim adresi: <http://www.jstor.org/stable/42617839>

Görsel Kaynakları

URL_1.<https://art.thewalters.org/detail/31490/kashan-ware-tile-with-figures-and-animals/> (Erişim Tarihi: 07.12.2024).

URL_2.<https://collections.vam.ac.uk/item/O67416/bowl-turanshah/> (Erişim tarihi: 07.12.2024).

URL_3.<https://www.artsy.net/artwork/unknown-bowl-depicting-faridun-kava-and-zahhak-in-an-episode-from-firdawsis-shahnameh> (Erişim tarihi: 07.12.2024).

URL_4.<https://dia.org/collection/bowl-inscribed-wealth-49366> (Erişim Tarihi: 07.12.2024).

URL_5.<https://dma.org/art/collection/object/5341535> (Erişim Tarihi: 07.12.2024).

URL_6.<https://www.khalilicollections.org/collections/islamic-art/khalili-collection-islamic-art-fragment-of-a-bowl-with-scenes-from-the-shahnamah-pot875/> (Erişim Tarihi: 07.12.2024).

URL_7.https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1928.2/ (Erişim Tarihi: 07.12.2024).

URL_8.https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1928.2/ (Erişim Tarihi: 07.12.2024).

URL_9. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451389> (Erişim Tarihi: 07.12.2024).

URL_10.<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451388> (Erişim Tarihi: 07.12.2024).

URL_11.<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451377> (Erişim Tarihi: 07.12.2024).

URL_12.<https://collections.vam.ac.uk/item/O8980/tile-unknown/> (Erişim Tarihi: 07.12.2024).

URL_13.<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/445993> (Erişim Tarihi: 07.12.2024).

URL_14.<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010319053> (Erişim Tarihi: 07.12.2024).

URL_15.<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/124989> (Erişim Tarihi: 07.12.2024).

URL_16.<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/327497> (Erişim Tarihi: 07.12.2024).

URL_17.<https://collections.mfa.org/objects/251540> (Erişim Tarihi: 07.12.2024).

URL_18.https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F1927.3/ (Erişim Tarihi: 07.12.2024).

URL_19.<https://www.christies.com/lot/lot3987209/?intObjectID=3987209&lid=1&From=salesummery&sid=3215205a-ba76-44cd-b234-1990a859d969> (Erişim Tarihi: 07.12.2024).

URL_20.<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/442868> (Erişim Tarihi: 07.12.2024).

URL_21. <https://collections.lacma.org/node/239608> (Erişim Tarihi: 07.12.2024).

Bölüm 4

KAPADOKYA YÖRESİNE AİT İTEA DOKUMA ÖRNEKLERİ

Esen BAYDEMİR¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi Esen BAYDEMİR, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Halı Kilim ve Geleneksel Kumaş Desenleri Anasanat Dalı, esen.baydemir@msgsu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-0803-3646>

GİRİŞ

“Dokuma sanatı bir ihtiyacı karşılamaya yönelik ortaya çıkmış, zamanla estetik ve sembolik bir dil ile teknik çeşitlilik kazanmıştır” (Aydın, 2022). Anadolu coğrafyası köklü bir dokuma geçmişine sahiptir ve geçmişten günümüze birçok farklı dokuma türünü barındırmıştır. Günlük yaşamda kullanmak için çeşitli tekniklerde ve farklı malzemelerden üretilmiş birçok dokuma mevcuttur. Bazen kullanılan malzeme dokumanın tekniğinin şekillenmesini sağlarken bazen de ne amaçla kullanılacağı dokumanın tekniğini, boyutunu ve malzemesini şekillendirmiştir.

Anadolu'nun birçok bölgesinde halı, kilim, sumak, cicim, zili, geve, heybe, farmaş, çuval, itea ve yastık gibi çeşitli tekniklerde üretilmiş ve farklı işlevlerde kullanılan dokumalar mevcuttur (Baydemir, 2021).

Anadolu da birçok önemli dokuma merkezi yer almaktadır. Bu dokuma merkezlerinden bazıları; Uşak, Konya, Kayseri, Sivas, Kars, Malatya, Çanakkale, Manisa, Muğla, Van, Hakkâri, Nevşehir vb.dir. Nevşehir'e bağlı olan Kapadokya bölgesi de önemli dokuma merkezlerinden biridir. Kapadokya bölgesinde hem havlı hem düz dokuma türleri görülmektedir ve farklı işlevsellikleri mevcuttur. İtea adı verilen dokumalar da farklı işlevselliği olan dokumalardan biridir.

Kilim ve diğer düz dokumalar, çok erken tarihlerden itibaren, ticari bir değeri taşıyan, siparişi alınıp, deniz aşırı ülkelere satıldığı bilinen halıların aksine, sadece dokuyan kişi veya ailenin ihtiyacı için yapılmış ve günlük yaşamın bir parçası olarak, gene aynı çevrede kullanılmış, tüketilmiştir (Ölçer, 1988).

İtea Dokuma

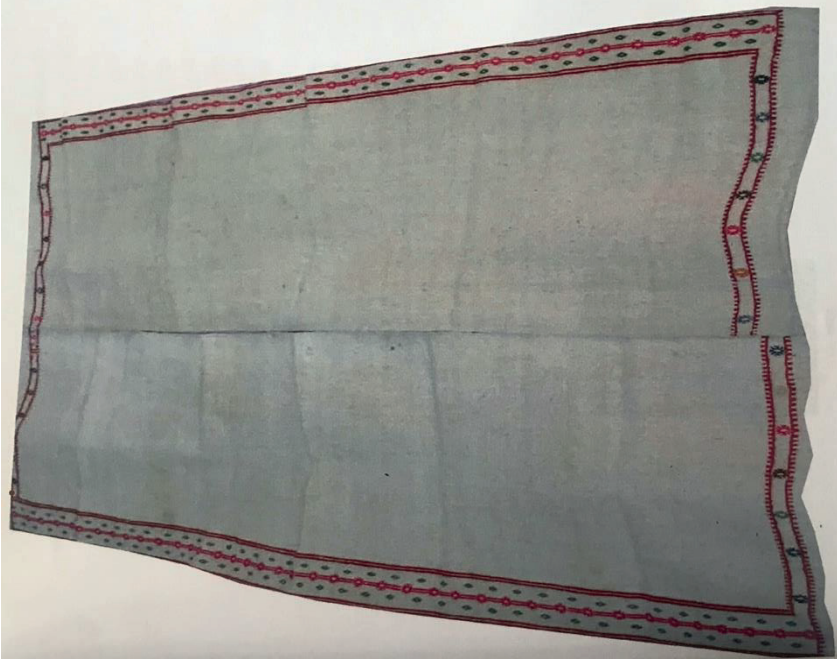
İtea, iteli ve ita olarak da bilinen bu dokumaların ekmek yapımı ve diğer buğday işlemleri için kullanıldığı bilinmektedir. “Terim Türkçe kökenli görülmemektedir ve sadece Kapadokya bölgesinde değil Toros Dağları’nın belirli bölgelerinde de köylüler ve göçebeler tarafından kullanıldığı bilinmektedir (Muammer Sak, 2023).

“İtea Türk Dil Kurumu Sözlüğünde “Un elerken dökülmemesi için yere serilen bez ya da şaplanmış deriden yapılan örtü” olarak tarif edilmektedir. Oysa Kadirli ve köylerinde İtea denince hususi olarak, bu iş için pamuk ipliğinden yapılan dokuma akla gelir. Üstelikte İtea üzerine un koymak ve hamurla ilgili işleri üzerinde yapmak için serilir. İteayı “üzerinde un elenip, hamur yoğurmak için pamuk ipliğinden yapılan dokuma” olarak tanımlamak, işlevine daha uygun bir tanım olur (Erzurum, 2017)

Yukardaki tanımlardan da anlaşılacağı üzere İtea Kapadokya bölgesinde boyanmamış yünden, Osmaniye Kadirli bölgesinde ise boyanmamış pamuktan dokunan, üzerine un elenip, hamur yoğrulan ve ekmek yapımında uygulanan birçok aşamanın gerçekleştiği orta zemininin desensiz olduğu kenarlarında ise genellikle bazı motiflerin yer aldığı düz bir dokuma türüdür.

İtea dokumalar Kapadokya’da özellikler Ürgüp ilçesinde ve Nar, Uçhisar, Çat kasabalarında görülmektedir. Osmaniye de ise Kadirli bölgesi ve köylerinde görülmektedir.

İtea dokumalar genel olarak büyük boyutlarda dokunmuştur fakat nadirde olsa küçük boyutlarına da rastlanmaktadır.



Fotoğraf 1: Pamuklu İtea Dokuma Örneği 135x185 cm Kadirli
(Kenan Erzurum,2017)

İtea Dokumanın Teknik ve Malzeme Özellikleri

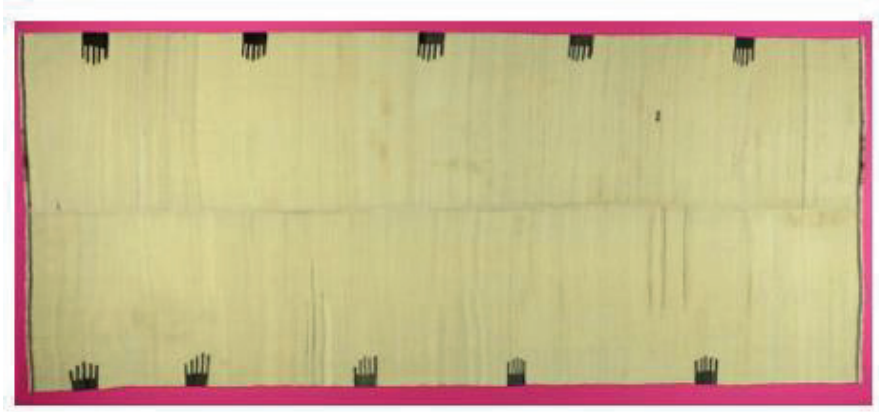
İtea dokumaların kullanım amacına uygun olarak Kapadokya bölgesinde boyanmamış yün iplikten, Osmaniye bölgesinde ise boyanmamış pamuk iplikten dokunduğunu görüyoruz. Osmaniye bölgesinde görülen İtea dokumaların çözgüsü ve atkısı tamamen pamuktandır. Kapadokya bölgesinde ise çoğunlukla çözgüsü ve atkısı yün olmakla beraber, bazılarında çözgüsünün pamuk olduğu da görülmektedir.

Kapadokya Bölgesinde bulunan itea dokumalar çizgisel, zikzak motifli ve el motifli olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Özellikle kenarlarında el motifinin yer aldığı İtea dokumalar koleksiyonerler açısından nadir ve önemli parçalardır. Bu dokumalarda El motifleri de boyanmamış kahve rengi ve tonlarındaki yünlerden dokunmuşlardır. Yine çizgisel ve zikzak motifli olanlarında da boyanmamış kahverengi ve tonlarının yer aldığını görmekteyiz.

Bu dokumalar büyük boyutlu ve küçük boyutlu olarak iki türde görülmektedirler. Fakat yaygın olarak büyük boyutta dokunmuşlardır. Genel olarak iki boyutta olanlarda aynı işleve sahiptirler. Ama bölge halklarından bazıları küçük boyutlu olanların erişte ve bulgur kurutmada kullanıldığını ileri sürmektedirler. Küçük boyutta olanlar genellikle 100 x 170/180 cm iken büyük boyutta olanlar ise 170/180 x 300/400 cm dirler.



Fotoğraf 2: Küçük Boyutlu İtea Örneği 94x180 cm (Hüseyin Arısoy Koleksiyonu,2024)



Fotoğraf 3: Büyük Boyutlu İtea Örneği 170x440 cm (Muammer Sak Koleksiyonu, 2024)

Çalışma esnasında ulaşılan İtea dokumaların geneli büyük boyuttadırlar. Büyük boyutta olan bu dokumalar genellikle 170-180 cm en, 3-4 metre boy ölçüsüne sahiptirler. Bunların bazılarının 3 metre ile 170 cm boyutlarında, bazılarının 4 metreye 2 metre boyutlarında olduğu görülmektedir. Bulunan büyük boyutlu bu dokuma örneklerinin hepsi iki parça olarak dokunup ortadan dikilmişlerdir.

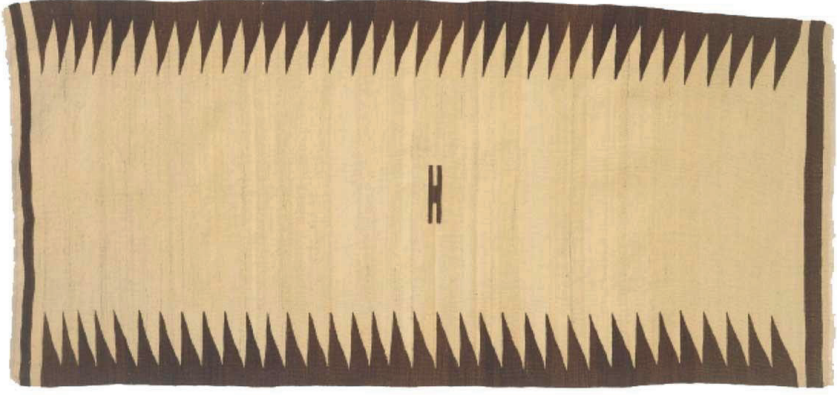
Teknik açıdan havsız olarak düz dokuma tekniğiyle dokunan kaba kalite diyebileceğimiz dokumalardır.

İtea Dokumanın Motif Özellikleri

Kapadokya yöresinde görülen İtea dokumaların bazılarının çizgi motifli olduğu görülmektedir. Ama esas İtea dokumalarda motif olarak zikzak motiflerinin ve El motiflerinin kullanıldığını görmekteyiz. Bazı kaynaklarda zikzak motifi de el motifinin bir varyasyonu olarak yorumlanmaktadır.



Fotoğraf 4: Çizgili İtea Örneği 295x310 cm (Hüseyin Arısoy Koleksiyonu, 2024)



Fotoğraf 5: Zikzak Motifli İtea Örneği (Muammer Sak Koleksiyonu, 2024)



Fotoğraf 6: Zikzak Motifli İtea Örneği (Muammer Sak Koleksiyonu, 2024)

Bu dokumaların bazılarının çizgisel olduğu görülmüştür, fakat bu örnekler çok önemli parçalar değildirlir. Asıl önem arz eden parçalar iki kenarında El motifinin yer aldığı dokumalardır.

Kapadokya yöresinde bulunan dokumalarda dokumanın boyutuna göre kullanılan el motifinin sayısının da değiştiği görülmektedir. Bazılarında iki yanda ikişer olmak üzere 4 adet el motifi kullanılırken bazılarında ise 43 el motifi kullanıldığı görülmektedir. Bu el motifleri bazı dokumalarda sağda ve solda eşit sayıda olurken bazılarında ise farklı sayılarda yer almaktadırlar. El motifi dışında zikzak motifli olanları da vardır.

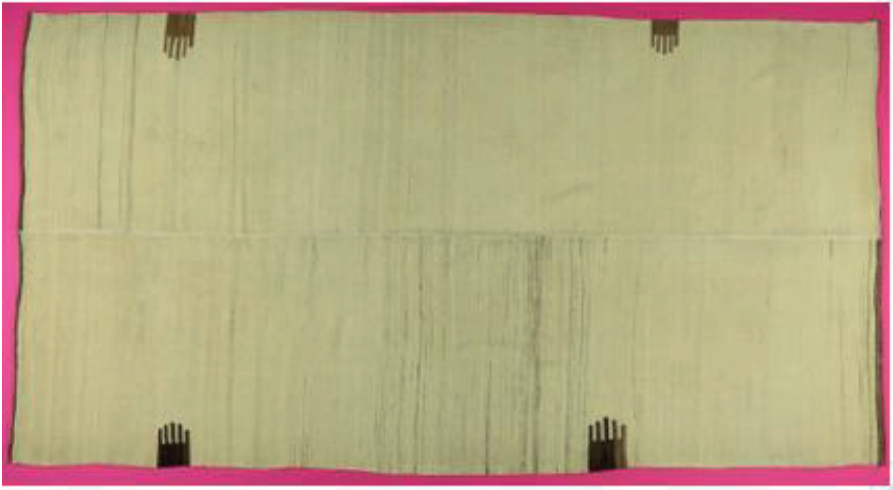
“Yaratıcı gücün sembolü olan “el” insanı hayvandan ayıran en önemli organdır” (Erbek, 2002:112) El motif tarihte bilinen en eski motiflerden biridir. “Neolitik ve Paleolitik dönem mağara resimlerinde el ve parmak figürleri görülmüştür” (Erbek, 2002).

“Anadolu’da “el motifi” dokumalarda hem gerçekçi bir üslupla hem de stilize edilerek yorumlanmıştır. Parmak ve ona benzeyen tarak

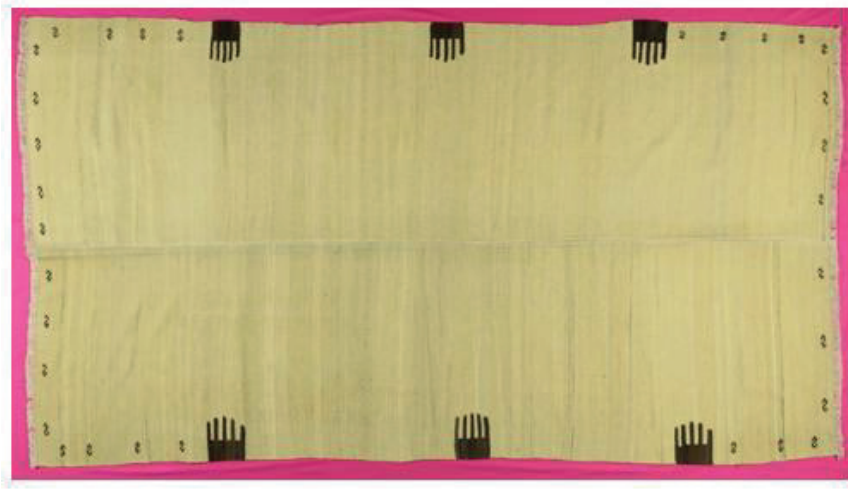
motifleri, geometrik olarak üçlü, beşli, yedili sayılar kullanılarak dokunur. (Oyman, 2019).

Anadolu da el motifi birçok alanda süsleme unsuru olarak kullanılmıştır ve koruyucu etkisi olduğuna inanılmıştır. El motifinin dokumalarda hem bereket sembolü olarak kullandığını hem de nazardan korunma amacı ile kullanıldığını bilinmektedir.

Anadolu da Hz. Muhammed'in kızı olan Fatma'nın eli kutsal olarak kabul edilmiş ve birçok yerde bereketi simgeleyen ve koruyucu bir sembol olarak kullanılmıştır. "Fatma'nın Eli" veya "Meryem'in Eli" inancı, Fatma Ana Eli adıyla günümüzde de yaşatılmaktadır. Fatma Ana Eli, Anadolu kadınları arasında ev işlerinde bereketin, bolluğun sembolüdür. Ev kadını ev işlerine başlamadan önce: "Yarab, elim Fatma Ana Eli olsun" der. Onun elinin işlerini kolaylaştıracağına inanır" (Erbek, 2002).



Fotoğraf 7: El Motifli İtea Örneği 190 x 355 cm (Muammer Sak Koleksiyonu, 2024)



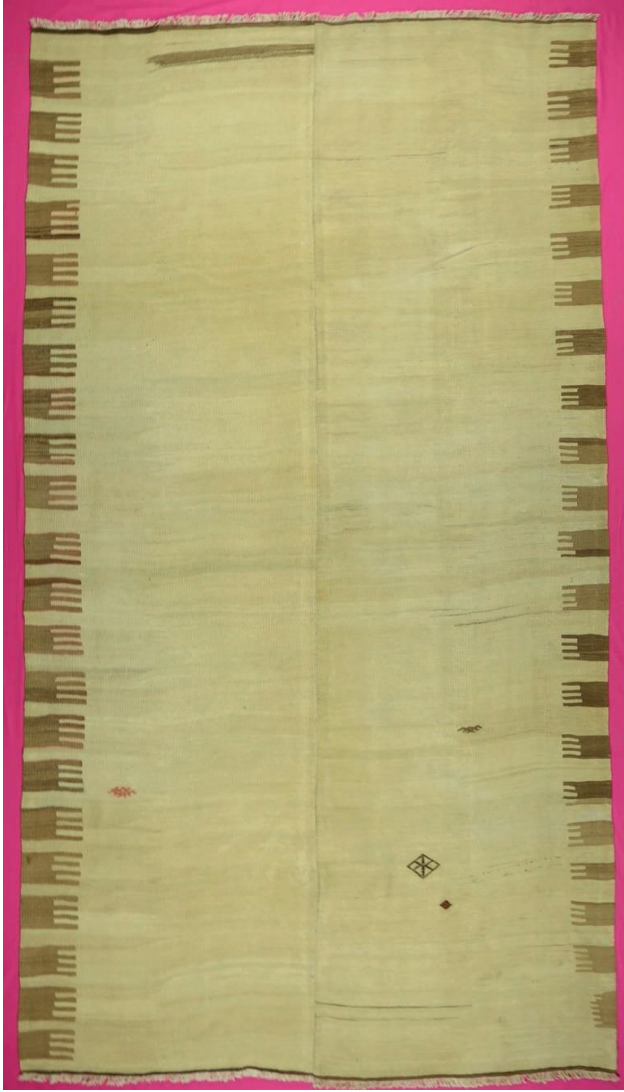
Fotoğraf 8: El Motifli İtea Örneği 163 x 292 cm (Muammer Sak Koleksiyonu, 2024)

“Parmakları simgeleyen beş sayısının kötü göze karşı koruyucu niteliği olan bir rakam olduğuna inanıldığı için el motifi yaşamı koruyan motifler kategorisinde incelenmiştir” (Erbek, 2002: 114). Bugün birçok Anadolu kilimini süsleyen el motifi, nazar ve tılsımın etkisi ile yapılmaktadır. (Oyman, 2019).

Bir Kars kilimi üzerinde görülen görülen ve içinde göz motifi tutan avuç şeklindeki “çift el” motifi, Anadolu’da evliliği ve doğumu kem gözden korunmak amaçlı dokunmaktadır” (Erbek, 2002)

Kapadokya yöresinde ekmek pişirme işlemlerinin imece yoluyla yapıldığı bilinmektedir. Bu el motiflerinin dokumaların kenarlarında olmasının hamur yoğurma işlemleri sırasında dokumanın hep beraber kaldırılması ile ilişkilendirilebileceği düşünülmektedir. Ayrıca El motifinin Anadolu’da nazarı engellemek ve bereket gibi anlamlarının olduğunu da bilmekteyiz. Yine bu anlam üzerinden ekmek yaparken, yapılan ekmeğin bereketli olması ve ekmeği yapanlara ya da ekmeğin

çokluğuna nazar değmemesi için bu motiflerin işlenmiş olabileceği de muhtemeldir.



Fotoğraf 9: El Motifli İtea Örneği 187 x 385 cm (Muammer Sak Koleksiyonu, 2024)



Fotoğraf 10: El Motifli İtea Örneği 174 x 286 cm (Muammer Sak Koleksiyonu, 2024)

Değerlendirme ve Sonuç

Anadolu'nun zengin dokuma kültürü teknolojik gelişmelerin etkisiyle kullanılan tekstil malzemesinin değişmesiyle eski önemini yitirmeye başlamıştır. Eski dönemlerde yapılan ev işlerinde kullanılan el dokuması ürünlerin yerini daha kolay ve ucuz ulaşılabilen makine dokumaları almıştır. Bazı dokumalar ise kullanıldıkları alanlar yavaş yavaş yok olduğu için üretilmemektedir. İtea dokumalarda artık köylerde ekmek yapılmaması ya da yapılsa bile makine üretimi tekstil ürünlerinin kullanılmasından dolayı yok olmaya yüz tutmuştur. Kapadokya yöresinde itea dokuyan ve kullanan kadınlar artık yaşamamaktadır. Hatta yeni kuşak bu dokumayı hiç görmemiş ve duymamıştır. Bu noktada kültürümüzün bir parçası olan bu dokumaların yok olmadan koruma altına alınması ve literatürde yerini almasını sağlayarak yeni kuşaklara aktarılması büyük önem arz etmektedir. İtea dokumalar artık köylerde bulunmamaktadır. Koleksiyonerlerin birçoğu ise çok az desen kullanılmasından dolayı bu dokumalara önem vermemektedir. Bu araştırma esnasında ulaşılan Muammer Sak itea dokumanın kültürel değerini bildiği için bu kültürün ürünlerini kendi koleksiyonunda toplayarak bu dokumaların yok olmasını önlemiş ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamıştır. Bu ve benzeri kültürümüzün bir parçası olan dokumalar bölge müzelerinde sergilenmeli ve koruma altına alınmalıdır.

Dokuma örneklerinin bölgede yer alan müzelerde ve galerilerde sergilenmesi, yok olmaya yüz tutmuş bu kültür değerlerinin günümüz yasayan kültür varlıklarına kazandırılması, bu alanda çalışma yapacak araştırmacılar için katalog, arşiv düzenlemelerinin yapılması ve kaynak oluşturması yöre belediyelerine, valiliklerine, ilgili mercilere önerilmelidir (Baydemir, Kars-Iğdır Yöresinde Bulunan Geleneksel Dokuma Örneklerinden "Farmaş", 2021).

Kaynakça

- Ölçer, N. (1988). *Türk ve İslam Eserleri Müzesi Kilimler*. İstanbul: Eren Yayıncılık ve Kitapçılık Ltd. Şti.
- Aydın, T. (2022, Bahar). Türk Halı ve Kilim Dokumalarında "El" motifinin izdüşümü. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, s. 167-184.
- Baydemir, E. (2021). Kars-Iğdır Yöresinde Bulunan Halı Yastıklardan Bazı örneklerin İncelenmesi. *4.th international Newruz Conference On Scientific Research*, (s. 1-12). Karabagh.
- Erbek, M. (2002). *Çatalhöyük'ten Günümüze Anadolu Motifleri*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı .
- Erzurum, K. (2017). *Türkmen ve Avsar Dokumaları Kadirli'nin Kilimleri (Çul, Çuval, Heybe, İtea(İta), Kilim, Perde, Savan, Sofra)*. İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Muammer Sak, P. D. (2023, 11 10). <https://www.dorisleslieblau.com>.
<https://www.dorisleslieblau.com/articles/the-itea/>:
<https://www.dorisleslieblau.com/articles/the-itea/> adresinden alındı
- Oyman, N. R. (2019). Bazı Anadolu Kilim Motiflerinin Sembolik Çözümlemesi. *Arış Dergisi*, 4-22.

Bölüm 5



ANADOLU TÜRK MİMARİSİNDE

ÖRGÜLÜ KÛFÎ HATTIYLA YAZILI KİTABELER

Berrin YAPAR ÜNAL¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi Berrin Yapar Ünal, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Hat Sanatı Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye.
E-posta: berrin.yapar.unal@msgsu.edu.tr ORCID: 0000-0002-7650-2053

1. Giriş

Kûfi hattındaki harflerin uzayıp örülerek bezemeye dönüştüğü örgülü kûfi hattında, aynı yapıyı kullanan yazı ve bezemenin iş birliği sonucunda geniş ve gösterişli örgüler oluşur. 12. yüzyılın başından itibaren İran ve Orta Asya'daki mimari eserlerde birçok örneği görülen örgülü kûfi yazı çeşidi, Anadolu'da 13. yüzyıl boyunca Selçuklu mimari eserlerindeki kitabelerde sıklıkla uygulanmıştır. 14., 15. ve 16. yüzyıllarda az sayıda örnekle temsiliyetini sürdürür fakat daha sonra kitabelerde bu yazı çeşidi kullanılmaz. 19. yüzyıl mimari eserlerindeki kitabelerde kûfi hattı tercih edilir hale gelmesine rağmen, yapılan uygulamalarda örgülü kûfi hattının ön plana çıkmadığı görülmektedir.

Örgülü kûfi hattına ait örnekler çoğunlukla Anadolu Selçuklu mimari yapılarında yer almaktadır. Bu nedenle Anadolu mimarisinde yazı ve bezeme ile ilgili yapılmış birçok çalışma vardır. Bunlar Anadolu Selçuklu dönemindeki hat sanatını genel olarak inceleyen yahut yazı çeşitlerini belgeleme amaçlı yapılmış çalışmalardır. Konu hakkında detaylı bir çalışma Ömür Bakırcı'nın "Kufî yazıda Geometrik Yorumlar Üzerine Bir Deneme" başlıklı makalesinde yapılmıştır. Bu makalede örgülü kûfi hattının, örgüler ve süslemede yer alan geometrik geçmelerle olan ilişkisi ayrıntılı olarak incelenmektedir. Ancak örgülü kûfi hattının tasarım özellikleri bölgesel bir değerlendirmede ele alınmamış ve hat sanatı bakımından incelenmemiştir. Ayrıca Seyyide Yılmaz Çelik'in, "13. Yüzyıl Anadolu Türk Mimarisinde Çini Malzemeli Kûfi Kitabeler" başlıklı Yüksek Lisans Tezinde dönemin çini malzemeyle uygulanmış örgülü kûfi kitabeleri de incelemiştir.

Bu çalışmada Anadolu Türk mimarisindeki kitabelerde yer alan örgülü kûfi hat çeşidi ile yazılmış örnekler tespit edilip bu örnekler üzerinden yapılan inceleme ile örgülü kûfi hattının tasarım özelliklerinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Çalışmada nitel araştırma yöntemiyle doküman analizi yapılmış olup verilere, saha araştırmaları ve literatür çalışmaları yoluyla ulaşılmıştır. İlk olarak Anadolu'daki Türk eserlerinde örgülü kûfi hattıyla yazılmış kitabelerin tespiti yapılmıştır. Belirlenen örneklerin fotoğrafları çekilmiş, fotoğraf çekimi yapılamayan kitabelere kaynaklardan ulaşılmaya çalışılmıştır. Belirlenen görseller Adobe Photoshop programıyla düzenlenmiş, daha sonra Adobe Illustrator programında görseller üzerinden vektörel

çizimler yapılmıştır. Veriler ışığında örgülü kûfi hattının biçimsel özelliklerinin analizi yapılarak harf, örgü ve zülfe olmak üzere üç bölümden oluştuğu belirlenmiştir. Harf, örgü ve zülfenin tasarımı kapsadığı alanın belirlenmesi için her kitabede yazı alanı baz alınarak ölçülendirme yapılmıştır. Tüm çalışmaların sonucunda örgülü kûfi hattının tasarım ilkelerinin belirlenmesine çalışılmıştır.

2. Örgülü Kûfi Hattı

Hat sanatının yazı türlerinden biri olan Kûfi, köşeli, dik ve yatay harfleriyle geometrik çizgilerden oluşan özelliklere sahiptir. İslâmiyet öncesi dönemde “cezm” olarak bilinen bu yazı türü, İslâmiyetin yayılmasıyla birlikte mushafın yazımında düzenli ve kurallı yapısı nedeniyle tercih edilerek mushaf kitabetine tahsis edilmiştir. Dört halife döneminde yaygın olarak kullanılan kûfi, yarım asır içerisinde büyük gelişme göstermiştir. Yazıldığı bölgelere göre farklı isimlerde anılması ve çeşitlilik kazanmasına rağmen geometrik yapısını korumuştur. Bugün bilinen ismini Kûfe şehrindeki büyük gelişiminden sonra almıştır. Kûfi hattının birçok çeşidi vardır. Kamış kalem kullanılarak yazılanların yanında, çizim aletleriyle (cetvel, pergel vb.) çizilerek meydana getirilen çeşitleri de vardır. Mimari eserlerde yer alan kûfi hatlı kitabeler çizilerek oluşturulan örneklerdir (Zennûn-Serin, 2002: 342-345).

Kûfi hattının bir çeşidi olan örgülü kûfi, çizim aletleri kullanılarak oluşturulmaktadır. Bu hat çeşidinin öne çıkan özelliği harflerin üzerinde yer alan örgü sistemleridir. “Örgü”, kelime olarak örme işini, biçimini tanımlar. Dokumacılıkta alet yahut makineyle ipliklerin ilmeklerinin yan yanana getirilmesiyle oluşturulan şeyi yahut atkı ve çözgü ipliklerinin, dokumayı oluşturan bir biçimde belli bir desene göre kesişmesi anlamlarıyla bilinir. Aynı zamanda her türlü eylem ve olaydan oluşan akışı da ifade eder (Örgü, TDK Sözlük, <https://sozluk.gov.tr/>, 02.11.2024). Örgünün fiili olan örme işlemi için bütünü oluşturan birimlere yahut ögelere ihtiyaç vardır. Bunlar dokumada iplik olurken, hayat akışında eylemler, bir sanat eserinde ise kullanılan tasarım öğeleri olabilir.

Arapça “El-kûfiyyü'l-madfûr” (Zennûn-Serin, 2002: 344) olarak bilinen örgülü kûfi hattında örgü, satırdaki harflerin dikey veya

diyagonal uzantılarının yazının üst kısmında köşeli yahut dairesel hatlarla oluşturduğu birimlerin tekrarıyla oluşan bir örüntü sistemi şeklindedir. Bu örüntüler geometrik geçmeler ya da yatayda bağlantılarla tekrar eden düğümler şeklinde olabilir. İçerisinde düğümler olduğu için düğümlü kûfi hattıyla karıştırılmaktadır. Burada örgülü kûfi hattındaki tekrar ilkesi önemli bir ayırt edici unsurdur. Tekrar eden hareketler hem dikey harflerin uzantılarıyla hem de kendi içinde yatay eksenle bağlantılarla devam eder.

12. yüzyılın başından itibaren Orta Asya ve İran sahasında, Karahanlı, Büyük Selçuklu ve İlhanlı mimari eserlerinde örgülü kûfi hattı ile yazılmış kitabelerin mimaride yer aldığı görülmektedir. Taş, tuğla, alçı ve çini malzemelerle uygulanan bu kitabelerdeki örgülerde, çeşitli geometrik geçmeler ve düğümlü geçmeler uygulanmıştır. 11. yüzyılın sonlarında inşa edilen Selçuklu camisi İsfahan Mescid-i Cuma'sının mihrap alınlığında örgülü kûfi hattıyla kelime-i tevhid yazılıdır. İran'da 12. yüzyılın başında inşa edilen Şeh Kümbeti'nin taç kapısının üzerinde bulunan iki kûfi kitabeden alttaki, örgülü kûfi hattıyla yazılıdır. İran Meraga'da 542/1147 tarihli Kümbet-i Surh'da (Kırmızı Kümbet) ve 563/1167 tarihli Burc-u Müdevver'de (Silindirik Kümbet) örgülü kûfi hattıyla yazılı kitabeler mevcuttur (Aslanapa, 2023: 80). 12. yüzyıla tarihlendirilen Türkmenistan'daki Dehistan Cuma Camii'nin taç kapısının günümüze ulaşan parçaları üzerinde örgülü kûfi bordür olduğu görülür. Azerbaycan'daki Mümine Hatun Türbesi'sinin 582/1186-1187 on köşeli dış cephesinde, bordür şeklinde simetrik devam eden örgülü kûfi kitabelerin tasarımı dikkat çekicidir. Kırgızistan'da Karahanlılar Dönemine ait Özkent Türbeleri'nden 1152 tarihli Kuzey Türbe'nin giriş kapısı üzerinde sekiz köşeli yıldızlar oluşturan örgüsüyle örgülü kûfi hatla yazılı kitabesi mevcuttur. Yine İran'da 14. yüzyıla ait İmamzade Cafer Türbesi'de dış cephesini çevreleyen sekizgen örgü sistemine sahip örgülü kûfi kuşak yazısı mevcuttur.

3. Anadolu Türk Mimarisinde Örgülü Kûfi Örnekler

Anadolu'da örgülü kûfi kitabeler 13. yüzyılın başından itibaren çoğunlukla Anadolu Selçuklu mimari yapılarında görülür. Alâeddin Camii'nin minberinde, İzzeddin Keykâvus Türbesi'nde dört farklı kitabeyle, Sırçalı Medrese'de aynı örgüye sahip iki kitabe ile, Karatay

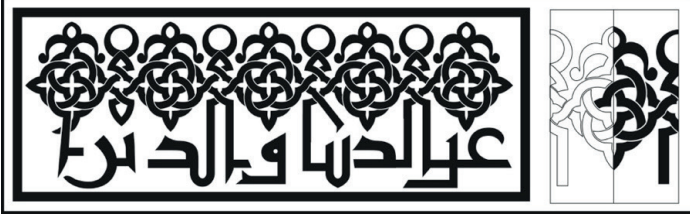
Medresesi'nin kubbe yazısında, İnce Minareli Medrese'de iki farklı örgü tasarımıyla on kitabede ve ayrıca yapının kubbe yazısında, Sivas Çifte Minareli Medrese'nin taç kapısında, Gök Medrese'de aynı tasarımla iki farklı yerde, Sâhib Ata Külliyesi'nde türbenin ve hankahın kubbe yazısında olmak üzere 13. yüzyıla ait 8 yapıda 24 kitabe belirlenmiştir. 14. yüzyıla ait tespit edilen tek örnek Mardin Zinciriye Medresesi'nin taç kapısındaki yazı bordüründedir. Bursa Cem Sultan Türbesi'nin kubbe yazısı ve Bursa Yeşil Cami'nin pencere alınlıklarındaki aynı tasarımla uygulanmış iki kitabe 15. yüzyıla ait erken dönem Osmanlı sanatını gösteren iki örnek olarak tespit edilmiştir. 16. yüzyıla ait Bitlis Şerefiye Camii'nin minaresindeki örgülü kûfi kitabe ve 19. yüzyıla ait İstanbul Beşiktaş Orhaniye Kışlası Camii'nde örgülü kûfi hatlı bir kitabe belirlenmiştir.

Tespit edilen kitabelerden Bursa Yeşil Cami'nin dış cephesindeki aynı tasarımın uygulandığı iki sivri kemerli pencere alınlıklarında bulunan ve Beşiktaş Orhaniye Kışlası Camii'nde bulunan kitabe dairevi formda tasarlanmıştır. Çalışma kapsamında belirlenen diğer örnekler satır halinde olduğu için konunun bütünlüğü bakımından bu iki kitabe çalışmaya dahil edilmemiştir.

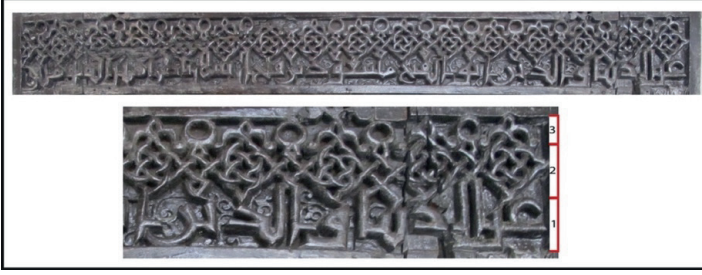
3.1. Konya Alâeddin Camii

Konya'nın merkezindeki tepede yer alan Camii, Selçuklu Sultanı Alâeddin Keykubad tarafından 616-617/1219-1220 tarihinde yaptırılmıştır (Eyice, 1989: 326). Caminin ahşap minberinin kapısı üzerinde örgülü kûfi hattıyla yazılmış kitabesi vardır. Kitabe metni, "İzzu'd-dünyâ ve'd-din Ebu'l-feth Mes'ud ibn-i Kılıçarslân Nâsıru Emiri'l-Mü'minîn", "Din ve dünyanın şerefi, fetih babası, mü'minlerin emirinin yardımcısı Kılıçarslan oğlu Mesud"dur (Gün, 1999: 36-37). Kitabenin tasarımı satırdaki yazının dikey harflerinin uzayarak dairesel hareketlerle kırılmasıyla, ortada dört köşeli yıldız oluşturan düğüm şeklindeki bir birim ve ardından yine ortada dört köşeli yıldız oluşturan daha dar başka bir birimin yatayda bağlantılı tekrarından oluşur. Düğüm şeklindeki birim yukarıda tepelik ile, diğer dar birim ise

daire şeklinde sonlanır. Kitabenin yazı ve örgü alanı hesaplandığında, örgülü alan, yazı alanının bir buçuk katıdır. (Görsel 1) (Çizim 1)



Görsel 1: Konya Alâeddin Camii, minber kitabesi (Berrin Yapar Ünal)



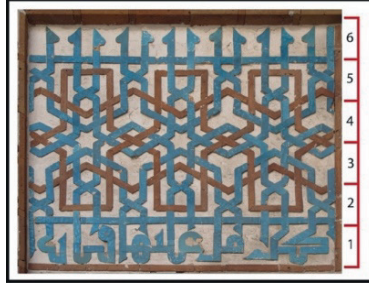
Çizim 1: Konya Alâeddin Camii, minber kitabesi (Berrin Yapar Ünal)

3.2. I. İzzeddin Keykâvus Türbesi

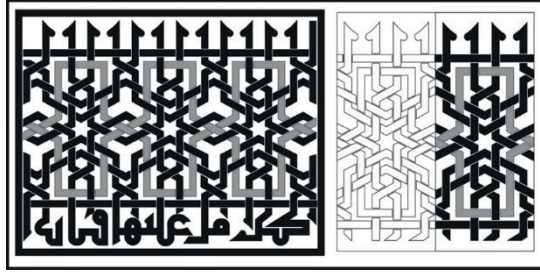
Selçuklu Sultanı I. İzzeddin Keykâvus'un Türbesi kendi tarafından 614/1217 tarihinde yaptırılan Keykâvus Dârüşşifâsında bulunmaktadır. Dârüşşifâdaki eyvanlardan güney yöndeki I. İzzeddin Keykâvus'un ölümü üzerine bir duvar ile kapatılarak türbe haline getirilmiştir (Cantay, 2022: 353). Kapatılan cephe tuğla, turkuaz ve patlıcan moru çinilerle kaplanmıştır. Türbe, her birinde farklı örgü sistemi olan dört tane örgülü kûfi kitabenin aynı cephede yer aldığı görsel açıdan etkili bir yapıdır. Yapıdaki örgülü kûfi kitabelerin ikisi yapının kapısı üzerinde, diğer ikisi pencereler üzerinde bulunmaktadır.

Yapının sağındaki pencerenin üzerinde yer alan kitabenin zemini beyaz alçı, yazıları turkuaz çini ve sırsız tuğladan mozaik tekniğinde uygulanmıştır. Kitabede "küllu men aleyhâ fân", "Yeryüzünde bulunan her canlı yok olacaktır" Rahman Sûresi 55/26

yazılıdır (Karaman vd. 2007: 531) Kitabenin kompozisyonu üç bölümden oluşur. Altta yazı metni yer alır. Harflerin dikey uzantıları kompozisyonun ortasında bir çizgi gibi 45 derecelik açılarla kırılarak geometrik örgü sistemini oluşturur. Sitemi oluşturan birim, kitabede üç kere tekrar eder. Bu birimin merkezinde altı kollu yıldızlar oluşur. Örgülü alan kitabedeki 6/4'lük alanı kapsamaktadır. Örgülerden devam eden dikeyler simetrik ikişerli gruplarla yukarıda zülfe şeklinde sonlanır. (Görsel 2) (Çizim 2).



Görsel 2: I. İzzeddin Keykâvus Türbesi, sağ pencere üstündeki kitabe
(Berrin Yapar Ünal)



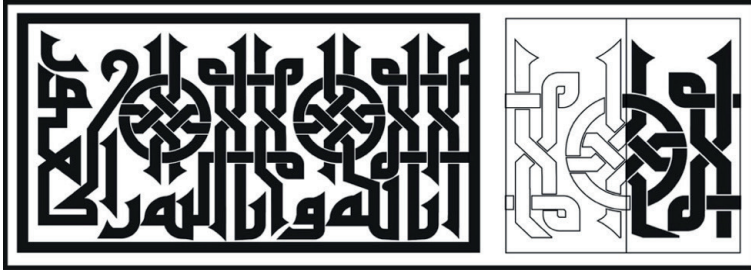
Çizim 2: I. İzzeddin Keykâvus Türbesi, sağ pencere üstündeki kitabe
(B. Yapar Ünal)

Türbenin giriş kapısı üzerinde bulunan iki kitabeden, alttaki kitabenin zemini alçı, yazıları turkuaz renkli çiniden mozaik tekniğinde yapılmıştır. Kitabede “innâ lillâhi ve innâ ileyhi râciûn”, “Biz Allah’ın kullarıyız ve biz O’na döneceğiz”, Bakara Sûresi 2/156 bir kısmı yazılıdır (Karaman vd. 2007: 23). Bu kitabenin metnindeki son kelime dikey olarak döndürülmüştür. Dikey yöne döndürülerek yazılan “râciûn” kelimesi Arapça’da dönmek anlamına gelmektedir.

Hat sanatında şekil-mana ilişkisinin olduğu tasarımlar vardır. Bu kitabede metnin yukarı olarak dönmesi Allah'a dönüşü ifade etmesi bakımından şekil-mana ilişkisinin görüldüğü bir örnektir. Kitabenin tasarımında satırdaki harflerin dikeyleri düğümler oluşturmaktadır. Örgülü kûfi hattında örgülerin yatay hatta da bağlantılar yapması beklenirken bu kitabede düğümlerin tekrarıyla örgünün oluştuğu görülür. "İleyhi" kelimesinin üzerindeki düğüm hiçbir harfle bağlantılı değildir. Sadece boşluğu doldurmak ve tekrarı sağlamak amacıyla yapılmıştır. Örgü alanı, yazı alanından iki katı fazla alanı kapsamaktadır (Görsel 3) (Çizim 3).



Görsel 3: I. İzzeddin Keykâvus Türbesi, giriş kapısı, alt kitabe
(Berrin Yapar Ünal)

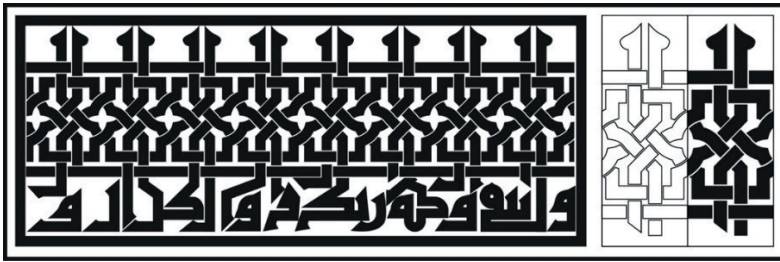


Çizim 3: I. İzzeddin Keykâvus Türbesi, giriş kapısı, alt kitabe
(Berrin Yapar Ünal)

Türbenin giriş kapısı üzerindeki ikinci kitabenin zemini alçı, harfleri turkuaz renkli çini ile mozaik tekniğinde yapılmıştır. Kitabede “ve yebka vechu rabbike zülcelâli ve” “Ancak azamet ve (ikram) sahibi Rabbinin zâtı bâki kalacak” Rahmân Sûresi 55/27 yazılıdır (Karaman vd. 2007: 531.) Ayettin son kelimesi “ikrâm” yapının sol pencere üstündeki kitabede devam eder. Kitabenin tasarımında, satır üzerindeki harfler yatay olarak devam ederken harflerin dikey uzantılarıyla örgü oluşmakta ve dikey uzantılar zülfe şeklinde sonlanmaktadır. Bu kitabede örgü alanı, yazı alanının iki katı kadar, zülfe alanı ise yazı alanının yarısı kadar alan kapsamaktadır. (Görsel 4) (Çizim 4)



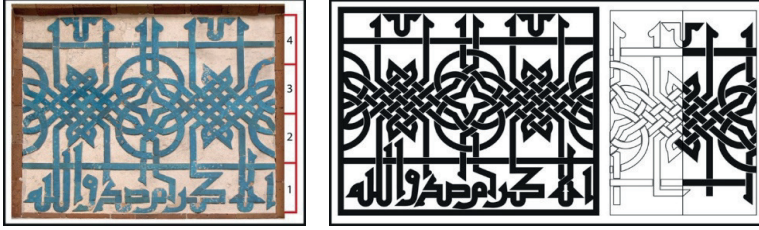
Görsel 4: I. İzzeddin Keykâvus Türbesi, giriş kapısı, (B. Yapar Ünal)



Çizim 4: I. İzzeddin Keykâvus Türbesi, giriş kapısı, üst kitabe (Berrin Yapar Ünal)

Yapının sol pencere üstündeki örgülü kûfi kitabenin zemini alçı, harfleri turkuaz renkli çini ile mozaik tekniğinde yapılmıştır. Türbe kapısının üzerindeki ikinci kitabenin devamı olan bu kitabenin metni “el-ikram” ve “sadaka’llâh”, “Allah doğruyu söyledi” ibaresinden

oluşur. Kitabenin örgü tasarımı farklı iki birimin tekrarından oluşur. Bunlardan biri diyagonal geçmeler diğeri ortasında dört kollu yıldız oluşan dairesel yapıdadır. Kitabenin zülfeleri rûmi ile sonlanır. Kitabedeki örgü, yazı alanının 2,5 katı kadar alanı, zülfe ise yazı alanının yarısı kadar alanı kapsamaktadır. (Görsel 5) (Çizim 5)



Görsel 5: I. İzzeddin Keykâvus Türbesi giriş kapısı sol pencerenin üstündeki kitabe (Berrin Yapar Ünal)

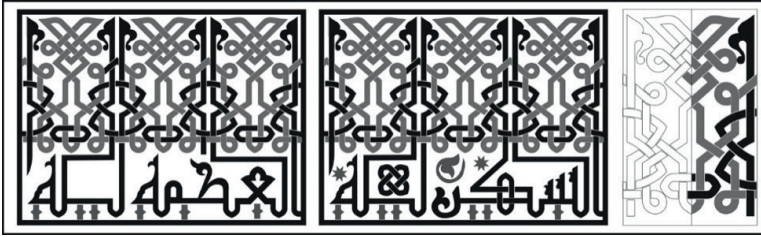
Çizim 5: I. İzzeddin Keykâvus Türbesi giriş kapısı sol pencerenin üstündeki kitabe (Berrin Yapar Ünal)

3.3. Sırçalı Medrese

Selçuklu Emirî Bedreddin Muslih tarafından 640/1243 tarihinde Konya’da yaptırılan Sırçalı Medrese sırlı tuğla ve mozaik çinileriyle ünlüdür. Ana eyvanın sağ ve sol yanındaki pencere alınlıklarında dikdörtgen formunda örgülü kûfi hatlı kitabeleri vardır (Uluçam, 2009:126-127). Kitabenin zemini beyaz alçı, harfleri turkuaz, örgülerin bir kısmı ve zemindeki süslemeler lacivert renkli çini ile mozaik tekniğinde yapılmıştır. Sağ pencere alınlığındaki kitabenin metni, “eş-Şükrü li’llâh”, “Şükür Allah’adır”, sol pencere alınlığındaki kitabenin metni “el-Azametü li’llâh”, “Büyükklük Allah’ındır”. Bu kitabenin tasarımında örgülü alan yazı alanının 3,5 katı kadar alanı kapsamaktadır. Tasarımda zülfe için en üstte ayrı bir alan ayrılmamış, örgü ve zülfe kısmı iç içe yapılmıştır. (Görsel 6) (Çizim 6)



Görsel 6: Sırçalı Medrese sağ ve sol pencere alınlıklarındaki kitabeler
(Seyyide Yılmaz, 2019: 77-78)



Çizim 6: Sırçalı Medrese sağ ve sol pencere alınlıklarındaki kitabe
(Berrin Yapar Ünal)

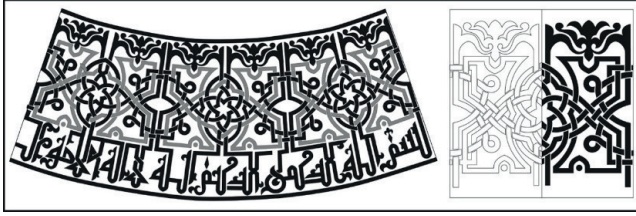
3.4. Karatay Medresesi

Konya Karatay Medresesi 649/1251 tarihinde Sultan II. İzzeddin Keykâvus döneminde Celâleddin Karatay tarafından yaptırılmıştır (Mülayim, 2001: 475-476). Yapı dekorasyonunda kullanılan çini bezemeleri ve kitabeleriyle göz alıcıdır. Yapının kubbesinde bulunan iki adet kuşak yazısından kubbe açıklığına yakın olanı örgülü kûfi hatla yazılmıştır. Kitabenin metninde Besmele, Âyetü'l-kürsî Bakara Suresi 2/255 ve 256. ayeti yazmaktadır. Kitabenin zemini beyaz alçı, harfleri patlıcan moru, örgülerin bir kısmı ve zemindeki süslemeler turkuaz ve patlıcan moru renkli çini ile mozaik tekniğinde yapılmıştır. Örgü sistemi farklı iki birimin tekrarı şeklindedir. Birincisi dört köşeli, diğeri ortasında altı kollu yıldızlar oluşturan daire şeklindedir. Örgülerden devam eden dikeyler ikişerli gruplarla yukarıda zülfe şeklinde sonlanır. Zülfeler rûmî bezemelerden oluşur. Kitabenin tasarımında örgülü alan yazı alanının iki katı kadar

alanı kapsarken, zülfe alanı ise yazı alanının yarısı kadar alanı kapsamaktadır. (Görsel 7) (Çizim 7)



Görsel 7: Karatay Medresesi kubbe açıklığındaki kuşak yazısı
(Berrin Yapar Ünal)

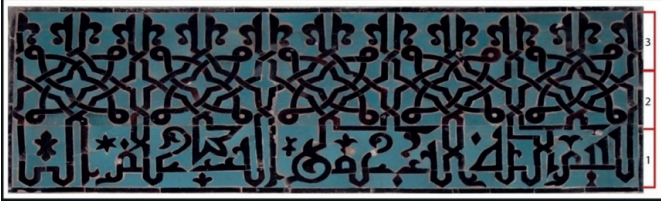


Çizim 7: Karatay Medresesi kubbe açıklığındaki kuşak yazısı
(Berrin Yapar Ünal)

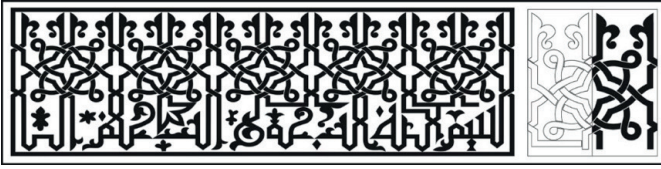
3.5. Konya İnce Minareli Medrese

Selçuklu Veziri Sâhib Ata Fahreddin Ali tarafında yaptırılan yapının vakfiyesinin 663/1265 tarihli kısmında yapıdan açıkça bahsedildiği için medresenin bu tarihten önce yaptırıldığı düşünülmektedir (Yavaş-Çobanoğlu, 2000: 269-270). Yapının iç pencere alınıklardaki on kitabe örgülü kûfi hattıyla yazılmıştır. Kitabelerin zemini turkuaz, harfleri patlıcan moru renkli çini ile mozaik tekniğinde yapılmıştır. Kitabelerin metninde Besmele ve Bakara Suresi 2/255 ve 256. Ayeti yazmaktadır. Yapıdaki on kitabeye aynı tasarım prensibiyle iki farklı örgü uygulanmıştır. Yazı satırı altta, harflerin dikey uzantılarıyla oluşan düğümlü örgü ortada ve zülfeler en üstte olacak şekildedir. İki örgünün de ortasında dört köşeli yıldız

oluşmaktadır. Metnin okunuş sırasına göre kitabeler sıralandığında 1., 2., 6., 7. kitabelerdeki örgü biriminin köşeleri dairesel olarak yapılmış (Görsel 8) (Çizim 8), 3., 4., 5., 8., 9., 10. kitabelerdeki köşeler tepelik formundadır (Görsel 9) (Çizim 9). Zülfelerde de farklılıklar vardır. 1., 2., 6., 7. kitabelerin zülfeleri yan yana iki simetrik dikey üzerinde yer alır ve rûmî motif ile sonlanır. 3., 4., 5., 8., 9., 10. kitabelerdeki zülfeler yine yan yana iki simetrik dikey üzerinde yer alır fakat bunlar yatay eksene dönerek rûmî motifi ile sonlanır.



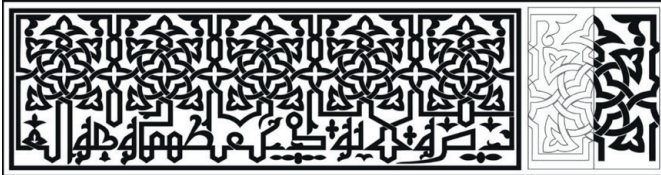
Görsel 8: İnce Minareli Medrese 1 numaralı kitabe (B. Yapar Ünal)



Çizim 8: İnce Minareli Medrese 1 numaralı kitabe (Berrin Yapar Ünal)



Görsel 9: İnce Minareli Medrese 9 numaralı kitabe (B. Yapar Ünal)

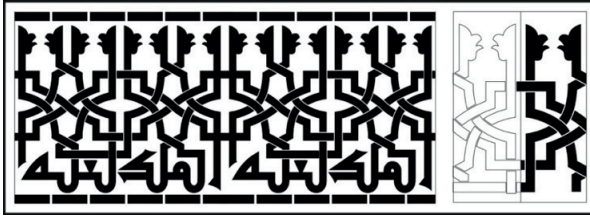


Çizim 9: İnce Minareli Medrese 9 numaralı kitabe (B. Yapar Ünal)

Yapının kubbesinde yer alan kuşak yazısı da örgülü kûfi hattıyla yazılmıştır. Kuşak yazısının zemini turkuaz, harfleri mor renkli çini ile mozaik tekniğinde yapılmıştır. Kitabe “el-Mülkü lillâh” ibaresinin tekrarından oluşur. Kuşak yazısının tasarımı satır halindeki yazının dikey harflerinden oluşan dört köşeli örgü biriminin, yatay bağlantılarla tekrarı şeklindedir. Kuşak yazısının zülfeleri yan yana iki simetrik dikey üzerinde rûmî ile sonlanır. Kitabenin yazı alanı 1, örgü alanı 2 ve zülfe alanı 1 birim alanı kapsar. (Görsel 10) (Çizim 10)



Görsel 10: İnce Minareli Medrese'nin kubbesindeki kuşak yazısı
(Berrin Yapar Ünal)

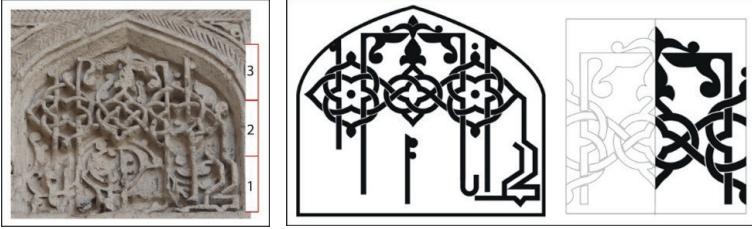


Çizim 10: İnce Minareli Medrese'nin kubbesindeki kuşak yazısı
(Berrin Yapar Ünal)

3.6. Sivas Çifte Minareli Medrese

Sivas Çifte Minareli Medrese'nin, taç kapısındaki kitabesinde 670/1271-1272 yılında İlhanlı Veziri Şemseddin Cüveynî tarafından yaptırıldığı yazmaktadır (Ertuğrul, 1993: 312). Yapının taç kapısının içten sol mukarnaslı nişinin üzerinde, yapının ana kitabesinin hemen altındaki yazı alanında, sülüs hattıyla yazılmış üzerinde örgüleri olan bir kitabe vardır. Kûfi hattına özgü olan örgü unsurunun sülüs hattıyla uygulanmış olması yönüyle bu kitabe, oldukça ilginçtir. Söz konusu

kitabenin hemen altında iki tane sivri kemerli alan vardır. Bunlardan biri süsleme diğeri yazı alanı olarak bezenmiştir. Yazı alanında ise örgülü kûfî hattıyla yazılmış kitabe vardır. Kitabenin yazı satırının büyük bir kısmı mevcut olmadığı için metni okunamamaktadır. Örgüleri yazıya nispeten daha belirgindir. Örgüsü iki farklı birimin tekrarından oluşmaktadır. Kitabenin zülfeleri, yatayda rûmî motifi ile sonlanmaktadır. (Görsel 11) (Çizim 11)



Görsel 11: Sivas Çifte Minareli Medrese kitabesi (Berrin Yapar Ünal)

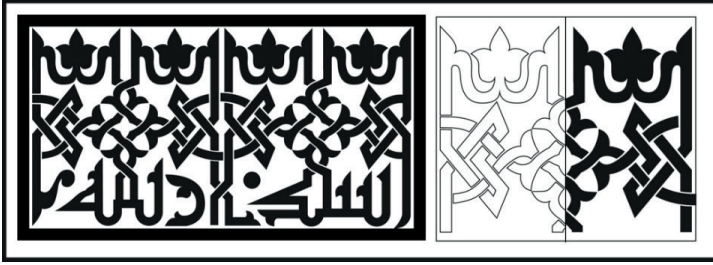
Çizim 11: Sivas Çifte Minareli Medrese kitabesinin çizimi
(Berrin Yapar Ünal)

3.7. Sivas Gök Medrese

III. Gıyâseddin Keyhusrev devrinde vezir Sâhib Ata Fahreddin Ali tarafından 1271 tarihinde yaptırılmıştır. Turkuaz renkli çinilerinden dolayı Gök Medrese adıyla bilinmektedir (Ertuğrul, 1996: 138). Yapının taç kapısının iki yanındaki minarelerin kaide kısmında, niş üzerindeki dikdörtgen yazı alanları içerisinde beyaz mermere hakkedilmiş örgülü kûfî kitabeleri mevcuttur. Kitabelerin metni aynı olup tasarımının detaylarında farklılıklar vardır. Metinde “Eş-şükrolillâh” “Şükür Allah’adır.” yazılıdır. İbarenin yazılışında “el” deki “lâm” ve “lillah” daki ilk “lâm” harfi düğümün sistemine uymadığı için kısa bırakılmıştır. Kitabenin ortasındaki yazı satırına kadar inen iki dikey harf değildir. Kitabenin örgüsü iki farklı birimin tekrarıyla oluşmuştur. Zülfeler, iki yan yana simetrik dikeyin tekrarıyla ve aynı zamanda bu dikeylerin zıt yönlerdeki dikeylerle ortada tepelikler oluşturmasıyla sonlanmaktadır. (Görsel 12) (Çizim 12)



Görsel 12: Sivas Gök Medrese kitabesi (Berrin Yapar Ünal)



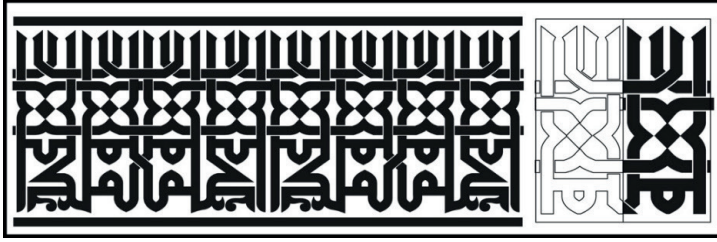
Çizim 12: Sivas Gök Medrese kitabesi (Berrin Yapar Ünal)

3.8. Konya Sâhib Ata Külliyesi

Konya'da Selçuklu vezirlerinden Sâhib Ata Fahreddin Ali tarafından 656-682/1258-1283 tarihleri arasında yaptırılan külliyeinin içerisinde cami, türbe, hankah, çifte hamam bulunmaktadır. Hankahın taç kapısında bulunan kitabeye göre 678/1279 yılında inşa edilmiştir (Parlak, 2008: 516-518). Hankahın kubbesinde bulunan kuşak yazısı örgülü kûfi hatla yazılmıştır. Zemini turkuaz, harfleri kobalt çini ile mozaik tekniğinde yapılan kuşak yazısında "El Melik" ibaresi tekrar ederek yazılmıştır. Kitabenin örgüsü sade bir yapıda olup küçük kırılmalarla ortada dört köşeli alanlar oluşmaktadır. Zülfeler yan yana iki simetrik dikey üzerinde yapılmıştır. Bu kitabede yazı 1/3, örgü 1/3, zülfe 1/3 oranında alan kapsamaktadır. (Görsel 13) (Çizim 13)



Görsel 13: Sâhib Ata Külliyesi, hankahın kubbe yazısı (B. Yapar Ünal)

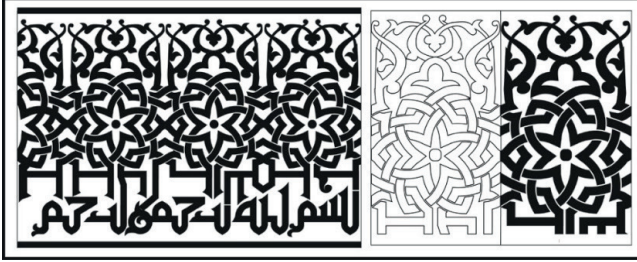


Çizim 13: Sâhib Ata Külliyesi, hankahın kubbe yazısı (B. Yapar Ünal)

Sâhib Ata Türbesi kubbesinde bulunan kuşak yazısı da örgülü kûfi hattıyla yazılmıştır. Kitabenin zemini turkuaz, yazıları patlıcan moru çini ile mozaik tekniğinde yapılmıştır. Metninde Besmele ve Âl-i İmrân Sûresi'nden çeşitli ayetler yazılmıştır. Kitabenin yazı satırındaki dikey harflerinin uzantılarıyla oluşan örgüsü biri dar diğeri geniş iki birim tekrarıyla oluşur. Geniş birimin ortasındaki altı köşeli yıldızın içi, beyaz alçı olarak bırakılmış ve tam merkezine turkuaz renkli daire bir çini eklenmiştir. Bu haliyle örgü birimlerin her biri altı yapraklı çiçeklere benzemektedir. Kitabenin zülfe kısmı da farklıdır. Tasarım yukarı doğru inceleyerek küçülen tepelikler ve sonrasında rûmî bir kompozisyonla sonlanır. Yazı 3/1, örgü ve zülfe kısmı 3/2 oranda alanı kapsamaktadır. (Görsel 14) (Çizim 14)



Görsel 14: Sâhib Ata Türbesi kubbe yazısı (Berrin Yapar Ünal)



Çizim 14: Sâhib Ata Türbesi kubbe yazısı (Berrin Yapar Ünal)

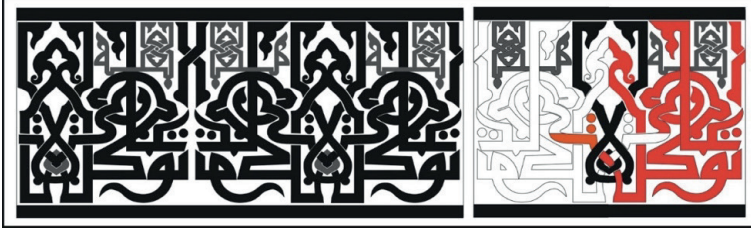
3.9. Mardin Zinciriye (İsa Bey) Medresesi

Medresenin taç kapısı üzerindeki kitabesine göre 787/1385 tarihinde Artukoğullarından Muzaffer Dâvud'un oğlu Sultan İsa tarafından yaptırılmıştır (Sözen, 1970:188). Yapının büyük taç kapısının etrafını örgülü kûfi hatıyla bir kitabe çevrelemektedir. Taşa hakkedilen kitabede “Tevekkeltü Allallah” ibaresi müsenna olarak tekrar eder. Kitabenin tasarımında iki farklı kalem boyutu kullanılmıştır. Altta “Tevekkeltü Ala” ve “Allah” lafzının “elif” harfi büyük boyutlu kalemle, üstte “lillah” daha küçük boyutlu kalemle ile yazılmıştır. “Tevekkeltü” kelimesindeki “ta” harfi müsennada simetrisinin karşı yönünde devam etmiş aynı zamanda simetrideki “ala”nın “ya” harfi ile tetâbuklu olarak yapılmıştır. Kitabenin istifi oldukça güzeldir. Örgü olarak görünen kısımlar aslında ibaredeki harflerdir. “Kef”, “Ala”daki “lam” ve “ya” harfleri iç içe geçerek dairesel

bir örgü oluşturmuşlardır. Harflerin zülfeleri 90 derece dönerek rûmî motif ile sonlanmaktadır. (Görsel 15) (Çizim 15)



Görsel 15: Mardin Zinciriyi Medresesi kitabesi (Berrin Yapar Ünal)



Çizim 15: Mardin Zinciriyi Medresesi kitabesi (Berrin Yapar Ünal)

3.10. Bursa Cem Sultan Türbesi

Bursa Murâdiye Camii'nin haziresinde bulunan türbelerden biri olan Cem Sultan Türbesi, aslında Şehzade Mustafa için 1479'da yaptırılmıştır. Cem Sultan'ın vefatı üzerine 1499'da bu türbeye defnedilmesiyle, türbe onun adıyla anılır olmuştur (Eyice, 1993: 286). Yapının kubbesindeki örgülü kûfî kuşak yazısı, kalemişi tekniğinde kırmızı renk zemin üzerine beyaz renkle boyalı, harflerin etrafı siyah kontürlüdür. Örgülerin içlerindeki kapalı alanlar siyah renkle boyalıdır. Kuşak yazısında Esmâ'ül-hüsnâ yer almaktadır. Kuşak yazısındaki kûfî harflerde nokta kullanılmıştır. Satır boyunca yer alan kutsal isimlerin dikey harflerinin uzantılarıyla, iki farklı birimden oluşan örgü yapılmıştır. Biri dört köşeli, diğeri altı köşeli yıldızlar oluşturan birimler bağlantılı bir şekilde atlayarak tekrar etmektedir. Örgülerden uzayan dikeyler, ikişerli gruplar halinde 90 derecelik açıyla yatay yönde sonlanmaktadır. Yazı ile düğüm oranı birbirine yakın ölçülerdedir. (Görsel 16) (Çizim 16)



Görsel 16: Bursa Cem Sultan Türbesi kuşak yazısı (Berrin Yapar Ünal)



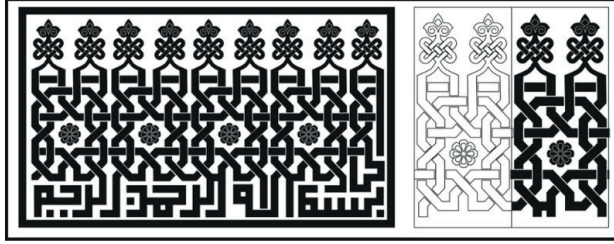
Çizim 16: Bursa Cem Sultan Türbesi kuşak yazısı (Berrin Yapar Ünal)

3.11. Bitlis Şerefiye Camii 935/1529

Bitlis Emîri IV. Şeref Han tarafından 935/1529 yılında yaptırılan külliye cami, medrese, türbe, imaret ve hamamdan oluşmaktadır (Top, 2010: 553). Caminin minaresinin güney yönünde, dikdörtgen yazı alanı içerisinde örgülü kûfi hatla yazılmış kitabesi vardır. Ma'kulî kûfi hattıya uygulanan örgülerle yapılmış bu kitabede besmele yazılıdır. Ortasında sekiz köşeli yıldızlar oluşan köşeli bir yapıda örgüleri vardır. Bu örgü yazı satırı üzerinde dört birim tekrar etmektedir. Sekiz köşeli yıldızların ortasına sekiz yapraklı pençler yapılmıştır. Kitabenin örgüsünden uzayan ikişerli dikeyler, ortada incelererek bağlanıp daha ince düğümler oluşturularak tepelikle sonlanmaktadır. Kitabede yazı alanı 1/7, düğüm alanı 4/7, zülfeleri 2/7 oranında alanı kapsamaktadır. (Görsel 17) (Çizim 17)



Görsel 17: Bitlis Şerefiye Camii kitabesi (Mustafa Cambaz,
https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=40153,
 13.11.2024)



Çizim 17: Bitlis Şerefiye Camii kitabesi (Berrin Yapar Ünal)

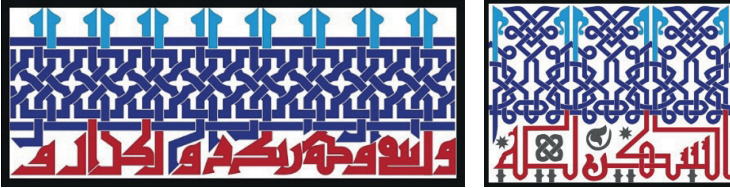
4. Değerlendirme:

Bu çalışma kapsamında yapılan araştırmada Anadolu Türk mimarisinde 11 yapıda örgülü kûfi hattıyla yazılmış 17 farklı örgü içeren kitabe tespit edilip kronolojik sırayla incelenmiştir. Örgülü kûfi kitabelerin bulunduğu yapılar, 13. yüzyıl Anadolu Selçuklu dönemine ait Alâeddin Camii, İzzeddin Keykâvus Türbesi, Karatay Medresesi, İnce Minareli Medrese ve Sâhib Ata Türbesi, Sivas Çifte Minareli Medrese ve Sivas Gök Medrese, 14. yüzyılın son çeyreği Artuklular dönemine ait Mardin Zinciriye Medresesi, 15. yüzyıla ait Bursa Cem Sultan Türbesi ve 16. yüzyılda Bitlis Emiri Şeref Han döneminde yaptırılan Bitlis Şerefiye Camii'dir.

Anadolu Selçuklu yapılarının dekorasyonunda çoğunlukla çini sanatı tercih edilmiştir. Geometrik ya da bitkisel desenlerin ve çeşitli

yazı türleriyle hat sanatına ait kitabelerin çini mozaik tekniğinde ustaca uygulanan benzersiz örnekleri dönemin yapılarını süslemektedir. Çalışmanın konusu olan örgülü kûfi kitabelerin de çoğunluğunun çini mozaik tekniğinde uygulandığı görülür. Aynı döneme ait farklı malzeme üzerine uygulanmış Konya Alâeddin Camii minberinde ahşap, Sivas Çifte Minareli Medresede taş, Gök Medresedeki kitabe mermer üzerine hakkedilmiştir. 14. yüzyıl Artuklu dönemine ait Mardin Zinciriye Medresesi'nde ve 16. yüzyıl Bitlis Şerefiye Camii'nin mihrap kitabesi taş üzerine hakkedilmiştir. 15. yüzyıl Bursa Cem Sultan Türbesi'ndeki kuşak yazısı ise kalem işi tekniği ile uygulanmıştır.

Bu çalışmada örgülü kûfi yazı çeşidi ile yazılan kitabelerin tasarım özellikleri incelenerek yazı çeşidinin tasarım kuralları belirlenmeye çalışılmıştır. Örgülü kûfi hattının tasarım düzeninin üç katmandan oluştuğu görülmüştür. Tasarımın en altında kûfi hatıyla yazılacak ibare/metin düz satır halinde yazılıdır (Çizim18-19 Kırmızı renkli alan). Yazılan ibare/metindeki harflerin dikey ya da diyagonal uzantılarından faydalanılarak örgü kısmına geçiş yapılır. Tasarımın ortasında örgü kısmı yer alır (Çizim 18-19 Lacivert renkli alan). Örgüden devam eden dikeyler zülfe şeklinde sonlanır (Çizim 18-19 Mavi renkli alan). Bazı tasarımlarda ayrı zülfe alanı olmayıp örgülü alanın içerisine dahil edilmiştir.



Çizim 18: I. İzzeddin Keykâvus Türbesi giriş kapısı üst kitabenin çizimi (Sol) (B. Yapar Ünal)

Çizim 19: Sırçalı Medrese sol pencere alınlığındaki kitabenin çizimi (Sağ) (B. Yapar Ünal)

Kitabelerdeki yazı ve bezemenin kapladığı alanların belirlenmesi için, incelenen her kitabenin yanına, o kitabeldeki yazı alanı ölçü alınarak yazı, örgü ve zülfe oranını belirleyen ölçümler yapılmıştır. İncelenen kitabelerde yazı oranının iki katından fazla örgü oranının olduğu hatta bazı kitabelerde ise neredeyse yazı alanının altı katı fazla oranda bezemeye yer verildiği tespit edilmiştir. Bu tasarımlarda yazıdan çok örgüyle yapılan bezeme unsurunun ön planda tutulduğu ve bezemenin yazıyı bastırıldığı belirlenmiştir.

Çalışma dahilinde incelenen kitabelerde dikey harflerin örülerek oluşturulduğu örgülü kûfi yazı çeşidinin, sadece bir yazı türü olmadığı hat sanatında farklı yazılarla da uygulanabilecek bir tasarım şekli mi olduğu sorusu oluşmaktadır. Örgülerin altındaki yazıların basit, ma'kılı ve tezyini kûfi ile yazılmış olması her tür yazı çeşidinin dikey harflerinin uzatılarak örülmesiyle örgülü yazıların oluşturulabileceği fikrini vermektedir. Tespit edilen sülüs hattıyla yazılmış bir kitabe bu fikri doğrular niteliktedir. Sivas Çifte Minareli Medresenin taç kapısının solundaki mukarnaslı nişin üzerinde yer alan kitabe sülüs hattıyla yazılı, dikey harflerinin uzatılmasıyla örgüler oluşturulmuş ve rûmî zülfelerle sonlanan bir tasarıma sahiptir. (Görsel 18)



Görsel 18: Sivas Çifte Minareli Medrese kitabesi (B. Yapar Ünal)

Arap elifbâsında, bünyesinde dikeyler bulunan harfler elif, ta, za, kef, lâmelif harfleridir. Örgülü kûfi kitabelerde örgüleri oluşturmak için bu harflerden yararlanılmaktadır. Bunun dışında kûfi hattında cim, ha, hâ, dal, zal harfleri dikey uzantılar oluşturulmak için uygun yapıya sahiptir. Bu nedenle bu harfler de uzatılarak örgülere dahil edilmiştir. Ancak nun harfi çanaklı bir harftir ve bünyesinde dikey olmamasına rağmen harfin bitiş kısmından diyagonal bir uzantıyla devam ettirilerek örgüye dahil edildiği tespit edilmiştir (Çizim 20).

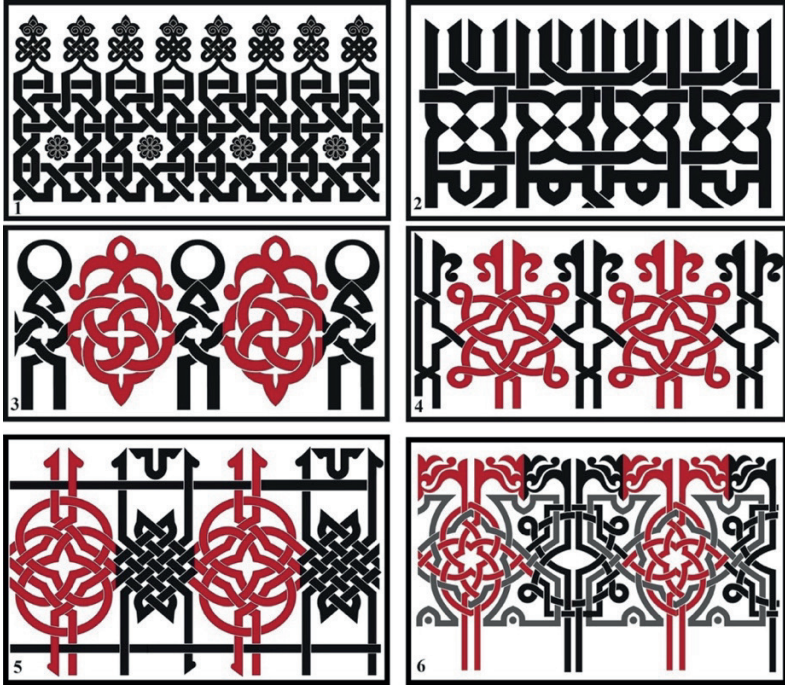
Örgülü kûfde her dikey harf örgü sistemine dahil olmayabilir. Sadece tasarımda örgüye uyan kısımlardaki dikeyler örgüye dahil olur. Bu nedenle örgünün içerisinde yer alan her dikey uzantı, harf değildir. İbarede dikey harfin olmadığı durumlarda metne ait olmayan bir dikey uzantı ile sistem devam ettirilir. Aşağıda örnek olarak verilen Sâhib Ata Türbesi'nin kuşak yazısındaki bismelenin harfleri kırmızı ile renklendirilmiştir (Çizim 20). Örgü sisteminden yazı alanına inen siyah renkli dikey uzantılar görülmektedir. Bunlar ibaredeki harflerden olmayıp örgü sistemine aittir. İbare/metindeki dikey harflerden örgü sistemine uymayanlar ise yazı alanında olması gerekenden daha kısa yapılmıştır. Besmele'de yer alan "Allah lafzı, el rahman ve el rahim"deki elif harflerinin boyları kısadır.



Çizim 20: Sâhib Ata Türbesi kubbe yazısı (B. Yapar Ünal)

İncelenen örneklere göre 13. yüzyıl Anadolu Selçuklu dönemi mimari yapılarında bulunan örgülü kûf hattıyla yazılmış kitabelerin harflerinde nokta kullanılmamıştır. 14. yüzyıldan itibaren Mardin Zinciriye Medresesi, Bursa Cem Sultan Türbesi ve Bitlis Şerefiye Cami'sindeki kitabelerin harflerinde nokta vardır.

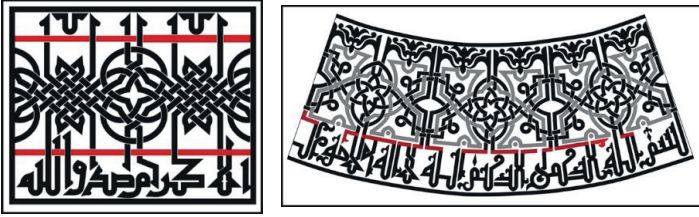
Örgülü kûf hattındaki örgülerin biçimsel özellikleri incelendiğinde örgülerin tekrar eden birimlerden oluştuğu görülür. Bazı kitabeler tek birimin tekrarıyla (Çizim 21, 1 ve 2) bazıları ise iki farklı birimin atlayarak tekrarıyla oluşur (Çizim 21, 5 ve 6). İki farklı birimin tekrarıyla olan örgülerde iki birim de aynı ebatlarda olabilir ya da biri dar biri geniş şekildedir (Çizim 21, 3 ve 4). Aslında dar olan birim yatayda geniş birimler arasında geçişi sağlamaktadır.



Çizim 21: Örgülü kûfi kitabelerden seçili örgü örnekleri
(B. Yapar Ünal)

Çalışmada incelenen örgüler, geometrik ve düğümlü geçmelerden oluşan örgüler şeklinde iki gruba ayrılabilir. Geometrik geçmelerden oluşan kitabelere örnek olarak I. İzzeddin Keykâvus Türbesi'ndeki örgülü kûfi kitabeler, Sâhib Ata Hankahı'nın kubbesinde bulunan kuşak yazısındaki örgülü kûfi kitabe, İnce Minareli Medrese'nin kubbesinde bulunan kuşak yazısındaki kitabe, Bitlis Şerefiye Camii kitabesi verilebilir. Düğümlü geçmelerden oluşan kitabelere ise Alâeddin Camii minber kitabesi, Sırçalı Medrese örgülü kûfi kitabeleri, İnce Minareli Medrese pencere alınlığındaki örgülü kûfi kitabeler, Sivas Çifte Minareli Medrese, Sivas Gök Medrese ve Cem Sultan Türbesi'nin kitabeleri örnek olarak verilebilir. Örgülü kûfi hattında örgüleri geometrik geçmelerden oluşan örnekler farklı yapılar üzerinde yazı olmadan sadece bezeme amaçlı da kullanılmıştır (Bakırer, 1982: 8-20).

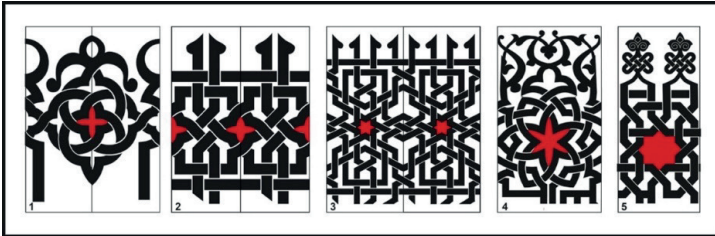
Örgülü kûfi kitabelerde dikkat çeken diğer bir husus ise, örgü alanının yazı ve zülfe alanından iki yatay şeritle ayrılmasıdır. Bu şekilde alanların ayrımı vurgulanmaktadır. Sivas I. İzzeddin Keykâvus Türbesi sağ ve sol pencere üstündeki kitabelerde, türbenin giriş kapısı üzerinde bulunan iki kitabeden üstteki kitabede ve Sâhib Ata Hankahı'nın kuşak yazısında alanları ayırıcı şeritler yer almaktadır (Çizim 22). Tasarım olarak yatay bir şeritle ayırım yapılmadan, örgülerden inen ya da harflerden çıkan dikeylerin yataya çevrilmesiyle kesik kesik yatay çizgiler oluşturulan kitabeler de vardır. Konya Sâhib Ata Türbesi kuşak yazısında, Karatay Medresesi kuşak yazısında ve Sırcalı Medrese kitabeleri bu tasarım şekline örneklerdir. (Çizim 23).



Çizim 22: I. İzzeddin Keykâvus Türbesi kitabesi sol pencere üstü kitabesi (Sol) (B. Yapar Ünal)

Çizim 23: Karatay Medresesi kubbe yazısı (Sağ) (B. Yapar Ünal)

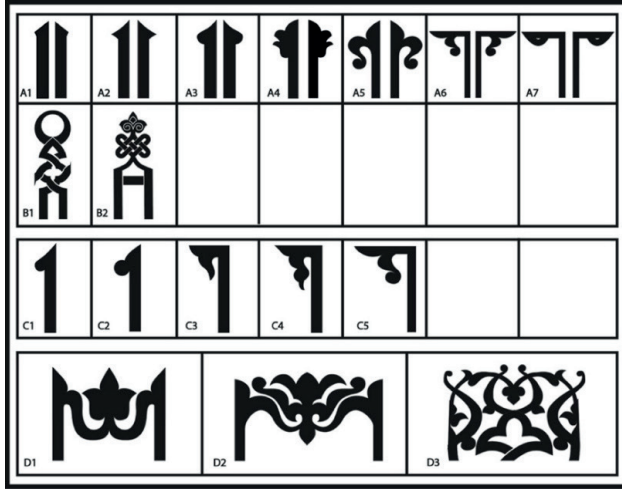
13. ve 14. yüzyıl Anadolu Türk mimarisinin dekorasyonunda geometrik kompozisyonlarda yıldız şekli sıklıkla kullanılmıştır. İncelenen kitabelerin örgülerinde de dört, altı ve sekiz köşeli yıldızların oluştuğu belirlenmiştir. (Çizim 24)



Çizim 24: Örgülü kûfi kitabelerden seçili düğüm örnekleri (B. Yapar Ünal)

Mardin Zinciriye Medresesi'nin örgülü kûfi kitabesinin örgü olarak görünen kısmının sadece ibarenin harflerinden oluşması bu kitabeyi incelenen diğer kitabelerden ayıran bir özelliktir. Kitabenin kompozisyonu ustaca tasarlanmıştır. Dikey harflerin uzantıları iç içe geçerek örgü olarak görünen kısımları oluşturmuştur.

Çalışmanın konusu olan örgülü kûfi kitabelerde örgüden uzayan dikeyler tepede zülfelerle sonlanmaktadır. Hat sanatında "zülfe" harflerin ucundaki çengel kısma denilir. Örgülü kûfi kitabelerde bitiş kısmına zülfe demek doğru bir tanım olacaktır. Kitabelerde yer alan zülfelerin çoğunluğu rûmî motiflerden oluşmakta, farklı şekillerde tepeliklerle sonlanmaktadır. Aşağıdaki tabloda zülfeler gruplara ayrılmıştır. A grubundakiler yan yana iki dikey üzerinde simetrik zülfelerdir. B grubundakiler iki dikeyin tepede birleştiği zülfelerdir. Bu grupta iki farklı örnek tespit edilmiştir. C grubundaki zülfeler tek dikey üzerinde sağ ve sol yönlü kullanılan zülfelerdir. D grubundakiler yan yana iki simetrik dikeyin zıt yöndeki diğer zülfe ile ortada birleşerek tepelik oluşturduğu zülfelerdir. Bu gruptan üç farklı örnek tespit edilmiştir. (Çizim 25)



Çizim 25: Örgülü Kûfi kitabelerdeki zülfe örnekleri
(Berrin Yapar Ünal)

5. Sonuç

Bu çalışmada hat sanatında güzellik arayışının neticesinde doğan ve yazı ile bezemeyi aynı yapıda buluşturarak dekoratif açıdan etkili görünen örgülü kûfi hattının Anadolu Türk mimarisindeki örnekleri incelenmiştir. Belirlenen kitabelerin dijital ortamda çizimleri yapıp bu yazı çeşidinin tasarım ilkeleri belirlenmeye çalışılmıştır.

Kitabelerdeki yazı, örgü ve zülfe alanlarının birbirlerine olan oranlarının tespiti için yazı alanı baz alınarak ölçülendirme yapılmıştır. Bu ölçülendirme ile örgülü kûfi yazı çeşidinde hat sanatının yapısını oluşturan harflerin geniş örgülerle yapılan bezemelerin yer aldığı kitabelerde ikinci planda kaldığı görülmüştür.

Kitabelerdeki örgülü kûfi hattının yazı kısmının basit, ma'kalı ve tezyinî kûfi hatlarıyla yazıldığı belirlenmiştir. Örgülü kûfiye özgü bir yazı çeşidinin olmadığı görülmüş olup tespit edilen sülüs hattıyla yazılı bir kitabenin de örgülü olması, örgülü kûfi hattının bir tasarım şekli olabileceği düşüncesini oluşturmuştur. Tasarım şekli olarak düşünüldüğünde önemli olanın yazı çeşidi değil, harflerin dikey kısımlarının uzatılarak örülmesi olduğu prensibidir.

Sonuç olarak 13. yüzyılda Anadolu Türk mimarisindeki kitabelerde sıklıkla tercih edilen örgülü kûfi hattı, hat sanatındaki gelişmelerle birlikte daha sonraki yüzyıllarda daha az tercih edilir hale gelmiştir. Bu çalışma ile prensipleri belirlenmeye çalışılan örgülü kûfi hattının yapılacak yeni tasarımlar için katkı oluşturması amaçlanmaktadır.

KAYNAKÇA

- Aslanapa, O. (2003). *Türk Sanatı*. (6. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bakırer, Ö. (1982). Kufi yazıda geometrik yorumlar üzerine bir deneme. *Sanat Tarihi Dergisi* 1, 1-20. (Yayımlanmış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Bitlis Şerefiye Camii Kitabesi, Mustafa Cambaz. (https://www.mustafacambaz.com/details.php?image_id=401 53 Erişim tarihi:13.11.2024).
- Cantay, G. (2022) Keykâvus I Dârüşşifâsı. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde. (Cilt 25, .353-354. ss.) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ertuğrul, Ö. (1993). Çifte Minareli Medrese. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde. (Cilt 8, .312-313. ss.) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ertuğrul, Ö. (1996). Gökmedrese. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde. (Cilt 14, 138-139. ss.) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Eyice, S. (1989) Alâeddin Camii. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde. (Cilt 2, .324-327. ss.) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Eyice, S. (1993) Cem Sultan Türbesi. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde. (Cilt 7, .286-287. ss.) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Gün, R. (1999). Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazı Kullanımı. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). On Dokuz Mayıs Üniversitesi.
- Kur'ân-ı kerîm ve açıklamalı meâli* (2007). (H. Karaman, A. Öztekin, İ.K. Dönmez, M. Çağrıncı, S. Gümüş, A. Turgut Çeviri Ed.). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları 86/B.
- Mülayim, S. (2001). Karatay Medresesi. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde. (Cilt 24, .475-476. ss.) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Örgü. *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*. (<https://sozluk.gov.tr/>, Erişim tarihi: 02.11.2024).
- Parlak, S. (2008). Sâhib Ata Külliyesi. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde. (Cilt 35, .516-518. ss.) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Serin, Muhittin. *Hat Sanatı ve Meşhur Hattatlar*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat, 2003.
- Sözen, M. (1970). *Anadolu Medreseleri Selçuklu ve Beylikler Devri 1*, İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Matbaası.

- Top, M. (2010). Şerefiye Külliyesi. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde. (Cilt 38, 553-555. ss.) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Uluçam, A. (2009). Sırçalı Medrese. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde. (Cilt 37, .126-127. ss.) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Yavaş, D ve Çobanoğlu, A. V. (2000). İnce Minareli Medrese. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde. (Cilt 22, .269-270. Ss.) İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Yılmaz Çelik, S. (2019). 13. Yüzyıl Anadolu Türk Mimarisinde Çini Malzemeli Kûfî Kitâbeler. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Zennûn, Y. ve Serin, M. (2002). Kûfî. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde. (Cilt 26, .342-345. ss.) Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.